



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

**GERÇEKÇİ OYUNCULUKTA ES:  
STANİSLAVSKİ’NİN ÇALIŞMALARININ MODERNLİK  
VE SÜREKLİLİK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

ŞÜKRAN ÇAKMAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, EYLÜL, 2022

Şükran Çakmak

Yüksek Lisans Tezi

2022

**GERÇEKÇİ OYUNCULUKTA ES:  
STANİSLAVSKİ’NİN ÇALIŞMALARININ MODERNLİK  
VE SÜREKLİLİK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

ŞÜKRAN ÇAKMAK

DANIŞMAN: DOÇ. DR. ZEYNEP GÜNSÜR YÜCEİL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

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

İstanbul, Eylül, 2022

## ONAY

**ŞÜKRAN ÇAKMAK** tarafından hazırlanan **GERÇEKÇİ OYUNCULUKTA ES: STANİSLAVSKİ’NİN ÇALIŞMALARININ MODERNLİK VE SÜREKLİLİK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ** başlıklı bu çalışma jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil (Danışman) .....  
Kadir Has Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Özlem Hemiş .....  
Kadir Has Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı .....  
İstanbul Üniversitesi

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Mehmet Timur Aydemir  
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü  
Onay Tarihi: 21.09.2022

## ARAŞTIRMA ETİĞİ VE YAYIN YÖNTEMLERİ BİLDİRİMİ

Ben, ŞÜKRAN ÇAKMAK;

- Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde belirttiğimi;
- Bu Yüksek Lisans Tezinin başka bir eğitim kurumunda bir derece veya diplomaya sunulan veya kabul edilen herhangi bir materyal içermediğini;
- "Yükseköğretim Kurulu Etik Davranış İlkeleri" uyarınca hazırlanan "Kadir Has Üniversitesi Akademik Etik İlkeleri"ni takip ettiğimi onaylıyorum.

Buna ek olarak, bu çalışma ile ilgili ortaya çıkabilecek herhangi bir usulsüzlük iddiasının, üniversite mevzuatına uygun olarak disiplin işlemi ile sonuçlanacağını kabul ediyorum.

Şükran akmak

---

Tarih ve İmza (21/09/2022)

PAUSE IN REALISTIC ACTING: AN ANALYSIS OF STANISLAVSKY'S WORKS  
ON THE CONTEXTS OF MODERNITY AND CONTINUITY

**ABSTRACT**

This thesis aims to examine Konstantin Stanislavsky's acting method through the concepts of continuity and pause, which are critical elements for his time, by focusing on the effects of modernization on the art of theatre. As a pioneer through his efforts to systematize the art of acting in a period of radical changes for both his country and the world, Stanislavsky's emphasis on continuity and the element of pause will be analyzed through the lens of the specific time experience of his era.

**Keywords:** acting, actor training, modernity, modernization, Konstantin Stanislavsky, pause, continuity, the through line of action

# GERÇEKÇİ OYUNCULUKTA ES: STANİSLAVSKİ’NİN ÇALIŞMALARININ MODERNLİK VE SÜREKLİLİK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

## ÖZET

Bu tez, modernleşmenin tiyatro sanatına etkilerini odağına alarak Konstantin Stanislavski’nin oyunculuk çalışmalarını çağ için kritik unsurlar olan süreklilik ve es kavramları üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Hem ülkesi hem dünya için radikal değişimlerin olduğu bir dönemde oyunculuğu sistemleştirme çabasıyla öncü olan Stanislavski’nin sahne evreninde süreklilik vurgusunun ve oyuncunun es çalışmalarına verdiği önemin dönemin zaman deneyimiyle ilişkisi araştırmanın odağına alınmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** oyunculuk, oyunculuk çalışması, modernlik, modernleşme, Konstantin Stanislavski, es, süreklilik, kesintisiz eylem çizgisi

# İÇİNDEKİLER

|   |     |
|---|-----|
| ABSTRACT .....  | iv  |
| ÖZET.....   | v   |
| İÇİNDEKİLER .....   | vi  |
| ŞEKİLLER LİSTESİ.....   | vii |
| 1. GİRİŞ .....  | 1   |
| 2. MODERN ZAMANLAR VE MODERNLEŞEN TİYATRO .....   | 5   |
| 2.1 Modernleşme ve Modern Çağda Zamanın Deneyimi .....                                      | 5   |
| 2.2. Modernleşen Batı'nın ve Dönem Rusya'sının Tiyatrosu ve Oyunculuk<br>Anlayışı.....      | 12  |
| 3. STANİSLAVSKİ ÇALIŞMALARININ SÜREKLİLİK VE ES BAĞLAMINDA<br>İNCELENMESİ .....             | 23  |
| 3.1. Stanislavski'nin Çehov Sahnelemeleri.....  | 24  |
| 3.1.1. Çehov tiyatrosunun yeniliği.....   | 24  |
| 3.1.2. Stanislavski'nin Çehov sahnelemelerinden izlenimler.....                             | 27  |
| 3.2. "Sistem" Çalışmaları.....  | 37  |
| 3.3. "Fiziksel Eylem Yöntemi" Çalışmaları .....   | 45  |
| 4. STANİSLAVSKİ'NİN SÜREKLİLİK VE ES ÇALIŞMALARININ MODERN<br>ÇAĞIN BİLGİSİYLE ANALİZİ..... | 51  |
| 5. SONUÇ.....   | 63  |
| KAYNAKÇA .....  | 69  |
| ÖZGEÇMİŞ.....   | 72  |



## ŞEKİLLER LİSTESİ

|           |       |    |
|-----------|-------|----|
| Şekil 3.1 | ..... | 31 |
| Şekil 3.2 | ..... | 42 |
| Şekil 3.3 | ..... | 42 |



# 1. GİRİŞ

“İki büyük çağın ayrışım noktası sayılabilecek bir tarihte, 1863'te Moskova'da doğdum. Kutsal tasvirleri, bu tasvirlerin kandilleriyle bu kandillerde yanan domuz yağından yapılma mumları; Rusya'ya özgü, tarantas denilen atlı araba kabilelerini, flintaları, oyuncak sanılabilecek küçüklükteki toplarıyla toprak köleliği çağının özelliklerini anımsıyorum. Elektrik projektörlerinin, demiryollarının, ekspres trenlerin, otomobillerin, buharlı gemilerin, denizaltıların, telgrafın radyonun ve 16 inçlik topların gelişini gördüm.

Böyle bir ortamda, yani domuz yağı mumundan elektrik projektörüne, tarantas'tan uçağa, yelkenli gemiden denizaltıya, nöbetleşe at ve sürücü değiştirerek hızla giden posta arabalarından radyoya, flintadan büyük Bertha toplarına, toprak köleliğinden komünizme ve Bolşevizme geçiş ortamında temel düşüncelerimi birkaç kez değiştirmek zorunda kaldığım, çok renkli bir yaşamım oldu.” (Stanislavski, 1992, s. 10)

Konstantin Stanislavski “Sanat Yaşamım” adlı anı kitabına bu sözlerle başlar. Rusya için modernleşmenin en kritik yıllarında geçen hayatında büyük bir kararlılıkla sürdürdüğü tiyatro çalışmaları, kendisinin de belirttiği gibi çevresinde büyük bir hızla değişen bu dünyadan etkilenir, büyük manevralar yapar. Bilimsel, siyasal, ekonomik, toplumsal açıdan köklü değişimleri kapsayan; aydınlanma anlayışı ve sanayi devrimiyle şekillenen modernleşme süreci; alıntıda da vurgulandığı gibi hızlı ve keskin değişimlerin dönemi olarak çağın insanının zamansal deneyiminde, süreklilik ve kesinti bağlamında büyük farklar doğurur. Modernleşmenin en ayırıcı özelliklerinden zamansal parçalanma unsurunun sanata, insan bedeni ve yaşamıyla doğrudan bağlantılı olarak yapılan oyunculuk pratiğine nasıl etkilerde bulunmuş olabileceği izi sürülmesi gereken bir konu olarak durur. Bu tez çalışması, modern çağda değişen zaman deneyiminin Stanislavski'nin tiyatro çalışmalarındaki izlerini sürme amacı taşıyor. Bu amaçla hem tiyatro çalışmalarındaki süreklilik vurgusunu hem de bununla zıtlaşabilecek bir unsur olan es kullanımını araştırmanın odağına alıyor. Modern çağın ilk ve en önemli tiyatrocularından Stanislavski'nin süreklilik ve es unsurlarına dair çalışmalarında çağının ruhunun etkisine bakmanın, günümüz oyunculuk çalışmaları için yol gösterici olacağı inancı taşıyor.

19. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın ortalarına kadar sanatsal faaliyetlerini sürdüren Stanislavski'nin hayatına dünya savaşından sosyalist devrimlere, sanayi atılımlarından ani kentleşmelere, her alanda sayısız büyük gelişme denk gelmiştir. Bir insanın yaşamı kadar kısa süreye sığan bu kadar büyük değişimlerin, dönemin insanının gündelik faaliyetlerini, ekonomik ilişkilerini, toplumsal yaşamını ve tüm bunlardan hareketle zamanla ilişkisini radikal bir şekilde etkilediği düşünülebilir. Kimliklerin bütünlüğünü kaybetmesinin, rollerin karmaşıklaşmasının, mekanların sınırlarının belirsizleşmesinin insanların yepyeni yaşam biçimleriyle tanışmalarına sebep olması kaçınılmaz görünür.

Dönemin sanatının da hızlı bir değişime girdiğini, modernist sanatın ve avant-garde akımlar diye adlandırılan birçok yeni bakışın ortaya çıktığını biliyoruz. Sanat, bu kırılmaları malzeme olarak kullanmış, bazen kutsamış bazen savaşmıştır. Stanislavski, bu dünyanın içinde gerçekçi tiyatroya inanan bir sanatçı olarak oyunculuk çalışmalarını daha sistemli ve “bilimsel” hale getirme amacı taşıyan ilk insanlardan biri olarak belirir. Çağının oyuncularında gözlemlediği sorunlardan yola çıkarak tüm insanlık için bir yöntem geliştirme inancı taşır. Kendisinin de belirttiği gibi hızla değişen dünyasında fikirleri de büyük manevralar yapar. Tarihi kırılma anlarında üretilen sanat eserlerinin, çağın ruhunu anlamak ve insan yaratıcılığının koşullara nasıl cevaplar üretebileceğini görmek açısından çok verimli araştırma alanları olduğu öne sürülebilir. Stanislavski, modern tiyatronun ilk büyük sanatçılarından biri olarak tam böyle bir noktada durur. Tiyatroyu sadece kısa süreli prodüksiyonlar hazırlamak olarak görmeyen, gelenekle olan savaşını her fırsatta vurgulayan bu tiyatro adamının çağının sanatının ne olduğuna ve sahnenin hayata nasıl bir tepki üreteceğine kapsamlı bir şekilde kafa yorduğu aşıkardır. Stanislavski'nin tiyatro çalışmalarını kendi içindeki evrimiyle, kesintileri ve süreklilikleriyle birlikte incelemenin de bu nedenle ufuk açıcı olacağına inanıyorum.

Batı dünyası ve Rusya için önemli bir kırılma anında çalışmalarını yürüten Stanislavski'nin evrim halindeki oyunculuk anlayışına baktığımızda sürekliliğe dair vurgusu dikkat çeker. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun (MST) ilk senelerinden ölümüne kadar kayda geçen çalışmaları incelendiğinde, baştaki alıntıda belirttiği gibi çağa karşılık üretmeye çabalarken büyük manevralar yaptığı görülür. Meşhur Çehov sahnelemelerindeki bakış açısının oyunculuk sistemi oluşturma yıllarında evrildiği gözlemlenebilir. MST'nin ilk yıllarında yapılan Çehov sahnelemelerinde bu metinlerin

zamana, eslere ve süreksizlik meselelerine getirdiği yepyeni yaklaşım sayesinde tiyatronun da gündemine geldiğini, elde olan oyunculuk ve sahneleme biçimlerinin dışına çıkma ihtiyacı doğduğu iddia edilebilir. Getirilen yeni yorumun oyunculuk sistemi oluşturma yıllarında ve Stanislavski'nin ömrünün son yıllarında yoğunlaştığı fiziksel eylem yöntemiyle başka bir yöne kaydığı savunulabilir. Sahnede kesinti yaratmaya dair bazı alışkanlıkların terk edildiği ve sürekliliğin fikirsel arka planının güçlendirildiği gözlenebilir. Bu tezde Stanislavski'nin sürekliliğe ve es unsuruna yaklaşımını çağıyla birlikte takip ederek analiz etmeyi amaçlıyorum.

Kesinti, duraklama, parçalanma gibi unsurlar tiyatrodaki genelde karşı gerçekçi bakışların odağında olmuştur. Tiyatro araştırmalarında da, örneğin Harold Pinter veya Samuel Beckett'in eserlerinde yarattıkları kesintiler üzerine analizler bulunur (Hollis, 1970) (Brinzeu, 1993) ve bu eserlerin icrası söz konusu olduğunda oyuncunun performansındaki esler de gündeme gelir. Ancak bu durumun gerçekçi tiyatrodaki karşılığı karşı gerçekçi akımlara göre gölgede kalır. Gerçekçi tiyatro “hayatı olduğu gibi” yansıtma amacındaysa, hayat hiçbir kesintisi olmayan, sürekli akış halinde midir? Günümüzde her ne kadar sayısız tiyatro ve oyunculuk anlayışıyla dolu bir dünyada olsak da gerçekçi oyunculuk yaklaşımı pek çok sanatsal üretimde merkezi bir konumda durmaya devam etmektedir. Stanislavski'nin yöntemlerinin de hem kendi eserleriyle hem de onu kendi tarzında yorumlayan çok sayıda oyunculuk hocası ve yönetmen tarafından kullanılmaya devam edildiğini göz önünde bulundurursak, bugünün gerçekçi oyunculuğunda zaman deneyimiyle ilgili araştırma yapmak için Stanislavski hala başlangıç noktası olarak belirlemektedir.

Stanislavski'nin de, başta alıntılanan yazısında da görüldüğü üzere, içinde yaşamış olduğu girdap halindeki dünyanın sahnesine karşılık gelecek bir oyunculuğa ve tiyatroya ihtiyacı olduğu savunulabilir. Modern çağın zamansal deneyimine, bu dönemde eserler vermiş felsefeciler, bilim insanları ve diğer sanatçılar gibi, kendi sanatının malzemeleriyle bir karşılık üretmeye çalıştığını görebiliriz. Bu karşılık, şimdiki zamanda gerçekleştirilen tiyatro sanatının kurduğu zamansal yapıyı da biçimlendirir. Bu zamansal yapı kuşkusuz dönemin toplumsal ilişkilerinden bağımsız değildir. Bugün hala dünyanın pek çok yerinde geçerliliğini koruyan bu çalışmaları ele alırken, Stanislavski'yi kendi

dünyasıyla birlikte değerlendirmenin, onun bugünün oyuncusuna ne kadar seslendiğini anlamak açısından yararlı olacağını düşünüyorum.

Günümüzde modern çağın hangi aşamasında olduğumuz ve dönemin nasıl isimlendirileceği tartışma konusu olsa da tezin odağına aldığı zamansal deneyim konusunda Stanislavski'nin dönemiyle hala ortaklıklar barındırmaktadır. Sonsuz bir hızla akıp giden zamanda mevcut olmak ve hissetmek gittikçe zorlaşıyor, zorlaştığı ölçüde gündemimizde kalmaya devam ediyor. Bugünün insanı için en büyük zorluklardan birinin şimdiki zamanı kesintisiz bir biçimde deneyimlemek olduğu iddia edilebilirken, bunun oyuncunun sahnedeki deneyiminde ne kadar farklı olması umulabilir? Gerçekçi oyunculuk hala geçerliliğini koruyan bir biçimse, bu biçimin bugünün zamanında nasıl geçerli olabileceğini tartışmalıyız. Bu da, zamansal deneyim açısından benzer bir kırılmanın yaşandığı iddia edilebilecek bir dönemde yaşamış ve oyunculuk sanatı için ilk kez sistem geliştirme iddiasında olan bir tiyatro insanı olarak Stanislavski'yi tekrar gündemimize getirir.

Bu tez çalışmasında öncelikle modernlik ve modernleşme olguları ele alınacak, modern hayatın insanın zaman deneyimini nasıl etkilemiş olabileceğine dair araştırma yapılacaktır. Bu değişimlerin paralelinde, dönem tiyatrosunun ve oyunculuğunun ne yönde hareket ettiği, Stanislavski'nin Batı ve Rusya tiyatrosundan nasıl bir miras aldığını anlayabilmek açısından incelenecektir. Ardından Stanislavski'nin çalışmaları, oyunculuk eğitim araçlarındaki temel farklılaşmaya göre üç döneme ayrılarak incelenecektir. Bu dönemlerin incelemesinde dönemin temel ilkelerini incelemenin ardından süreklilik ve es konularına odaklanılacaktır. Ardından bu dönemler, modern zaman deneyimi ve tiyatronun şartları açısından analiz edilecek, süreklilik ve es çalışmalarının dönemi için nasıl bir karşılık ürettiği araştırılacaktır. Tezin sonuç bölümünde, yüz yıl öncesini bu açıdan analiz etmenin günümüz tiyatrosu ve gerçekçi oyunculuk yaklaşımı bağlamında açabileceği pencerelere dair bir tartışma yapılacaktır.

## 2. MODERN ZAMANLAR VE MODERNLEŞEN TİYATRO

### 2.1 Modernleşme ve Modern Çağda Zamanın Deneyimi

Modernleşme Avrupa'da başlayan ve etkisi yoğun ve yaygın biçimde tüm dünyayı etkisine alan çok yönlü bir dalga olarak tarif edilebilir. Modern çağı getiren buluşları ve yenilikleri sıralamak bu tezin kapsamını aşar. Tezin amacı bu yenilikleri incelemekten çok dönemin insan bilincinde ve deneyiminde yarattığı değişimle ilgilenmektir. Ancak analiz sırasında önümüzü görebilmek için bazı köşe taşlarını sıralamak yerinde olacaktır. Aydınlanma çağıyla birlikte yetişen büyük bilim insanlarının atılımları, Kopernik, Kepler ve Galilei'nin evrene ve dünyanın bu sistemdeki konumuna dair keşifleri, Descartes'ın günümüz bilimsel yöntemini kurucu nitelikte çalışmaları ve insanın zihin-beden ilişkisine dair görüşleri, Newton'un fizik alanında çığır açan çalışmaları bilimin yolunu değiştirmiştir. Bunların etkisiyle; insan gücüne ihtiyacı azaltan ve seri üretime imkân veren makinelerin icadı, kitap basımını kolaylaştıran ve serileştiren matbaa alanındaki icatlar, ulaşımı kolay ve kitlesel hale getiren tren gibi araçların bulunması, kitlelerin uzak mesafelerle haberleşmesini sağlayan iletişim araçlarının icadı teknoloji alanındaki bazı temel gelişmelerdir. Bunlar üretim ilişkilerini kökten değiştirmiş, Taylorizm<sup>1</sup> ile tarif edilen üretim sistemlerini oluşturmuş, burjuva ve işçi sınıfı gibi toplumsal sınıfları ortaya çıkarmış, modern anlamda kentlerin ortaya çıkmasını ve yoğun göçü tetiklemiş, toplumsal örgütlerin yapısını değiştirmiş ve bu bağlamda ulus devletlerin ortaya çıkışına neden olmuştur. Tüm bu gelişmeler birkaç yüzyıl içinde birbirini kovalamıştır. Öncelikle Avrupa kentlerinde başlayan bu değişim, modernleşmenin yapısı gereği zamanla dünyanın tamamını etkisi altına almıştır. Modernleşmeyle yaşanan değişimlerin, daha önceki tarihsel gelişmelerle kıyaslanamayacak ölçüde yoğun, hızlı ve yaygın olduğu savunulur (Giddens, 2016, s. 12). Bu hızı deneyimleyen insanların yalnızca fiziksel dünyada değil, içsel dünyalarında da değişimlerin yankısını bulmak mümkündür.

---

<sup>1</sup> Bu üretim anlayışı adını ABD'li iktisatçı ve mühendis F. W. Taylor'dan alır ve kendisinin 1911'de yayınladığı *The Principles of Scientific Management* (Bilimsel İş Yönetiminin İlkeleri) kitabında açıklanır. Taylor emek sürecinin detaylı analiz edilmesi ve ardından parçalara bölünüp katı ve planlı bir biçimde yürütülmesiyle üretimdeki verimin radikal bir oranda artacağını savunmuş ve döneminde standartlaşma ve sistemleşme yolunda oldukça etkili olmuştur (Harvey, 1997, s. 147).

Yapacağım modernite okumasında modernleşmenin insanın zamanla kurduğu ilişkiye etkisine odaklanacağım. İnsanın hem gündelik deneyimindeki değişimi hem de hayatı açıklarken, sorunlarına çözüm üretirken veya kendini sanatla ifade ederken ortaya çıkardığı ürünlerde zaman algısına dair değişimi analiz etmeye çalışacağım.

İnsanın aydınlanmayla ve modernleşmeyle yaşadığı en temel değişimlerinden biri insan aklının ve eylemlerinin otoritesine artan güveni olur. Evrenin merkezini keşfetme, doğa yasalarını açıklayabilme, ihtiyaçları daha kolay ve verimli karşılayabilme gibi kazanımlarla gelen bu özgüven insanın eylemleriyle fark yaratma ve dünyada hakim olduğu bir düzen kurmaya dair isteğini artırır. Peter Sloterdijk'in "kinetik ütopya" (Sloterdijk, 2020) olarak tanımlayıp incelediği bu bakış açısıyla modern insan duraksız bir eyleme geçme, hareket etme gereğiyle dolar; bu gerekliliğin yarattığı döngü yaşanan gelişmelerin hızının da git gide artmasına sebep olur. Keşiflerin, buluşların daha önce görülmemiş bir hızda gerçekleşmesi; şehir hayatının ve dolayısıyla gündelik hayattaki detayların da hızla değişmesini getirir. Marx, bu çağın tarifini "Üretimde sürekli devrim yapılması, bütün toplumsal ilişkilerin kesintisiz bir biçimde alt üst edilmesi, daimî belirsizlik ve çalkantı, burjuva çağını önceki bütün çağlardan ayırıyor." sözleriyle yapar (Marx, 2014, s. 75). Bu sürekli yenilik ve belirsizlik hali, modern hayat deneyiminin meşhur "karşıtlık" veya "sıkışma" türü kavramlarla tarifini doğurur. Bu düzen sürekli yenilik ve yıkımın iç içe girdiği bir halde deneyimlenir. Yenilikler öyle bir hızla birbirini takip eder ki bir yeniliğin gerçekleştikten sonra ne kadar mevcudiyetini sürdüreceği ve "yeni" olarak nitelenebileceği belirsizdir. Marx'ın "...yeni ortaya çıkan her şey daha kemikleşmeden miadını dolduruyor. Katı olan her şey buharlaşıp gidiyor..." (Marx, 2014, s. 75) şeklindeki meşhur tarifi gibi, var olan veya yeni ortaya çıkana dair güvensizlik ortaya çıkmıştır. Yani Sloterdijk'in modern düşüncede kinetik ütopya şeklinde tanımladığı bakışın içinde yaşayan insan bu sonsuz hızdaki akışın içinde kendini güvensiz ve kopuk hissetmeye başlar. Herhangi bir deneyimin ne kadar zaman süreceğine, kırılma yaşanmayacağına dair fikir üretmek çok zordur.

Zamanın müthiş bir hızda akışı, yeniliklerin birbirini takip edişi insanın zamanla ilişkisinde bir değişimi doğurur. Bu değişim öyle radikaldir ki, modernitenin zaman ve mekânı belirli bir şekilde yaşama tarzı şeklinde okunması kadar (Berman, 1999) önemsenir. Bu deneyim yabancılaşma, sıkışma gibi kavramlarla tarif edilebilir. İnsan bu

alışmadığı hıza nasıl uyum sağlayacağını, zamanın akışında kaybolma hissiyle hayata nasıl devam edebileceğinin karmaşasına düşer. Bu karmaşayı yazarların düşünsel ve kurmaca eserlerinden takip ederiz. Rousseau'nun kırdan kente geçerek modern hayatın ortasına düşen bir genci anlattığı Yeni Heloise romanının kahramanı deneyimini “her gün, ertesi gün kimi seveceğimi bilemiyorum. ... gözüme batan heyulalar görüyorum yalnızca, ama tutmaya çalıştığım anda yok oluveriyorlar.” (Rousseau, 2021) şeklinde tarif eder. Modernitenin ilk gözlemcilerinden Baudelaire de bu durumu bir yarısı sonsuz ve değişmez; diğer yarısı gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olma şeklinde betimler (Baudelaire, 2007, s. 214). Ali Artun Baudelaire'in bu tarifini “zamanın da mekânın da bütünlük sunmayışı; kesintili oluşu ve fragmanlara parçalanması”na bağlar: “Her bir fragman değişik ve yenidir; hep şimdije aittir, anlıktır. Zaman biteviye şimdiki zamandır.” (Artun, 2007, s. 45).

Bu noktada durup modernleşmenin getirdiği söylenen bu parçalanma, yabancılaşma, kesinti deneyiminin modern öncesi dönemle nasıl ayrıştığını vurgulamak yararlı olacaktır. Zira tüm bu tarifler modern öncesi dönemin tamamen bütünsel, organik veya birlik halinde olduğu ve modernleşmeyle bu deneyimin sona erdiği anlamına gelmez. Bu dönemde ortaya çıkan yeni deneyimi tarif edebilmek için yeni bir bilinç ve yeni kavramlara ihtiyaç olmuştur. Zygmunt Bauman'ın da vurguladığı gibi modern öncesi dünyadaki birey örneğin “yabancılaşma deneyiminin yokluğunu” yaşamıyordu çünkü böylesi bir deneyimin yaşanabilmesi için de “aidiyet” hissine dair bir bilinç gerekirdi (Bauman, 2014, s. 19). Yani modern insanla birlikte ilk kez yabancılaşma veya aidiyet, parçalanma veya birlik karşıtlığına dair bir bilinç geliştirme ve bu deneyimlerine dair kendini ifade etme gereği duyulduğu söylenebilir. İnsanın yaşadığını anlamlandırabilmek için parçalanma, süreksizlik, belirsizlik türü tariflere başvurmaya ve kendisini bu tür ikili karşıtlıklardaki konumuyla önceki dönemlerden ayırmaya ihtiyaç duyduğu iddia edilebilir.

Belirsizlik tanımı sürekli bir düzen çabasını beraberinde getirir. Olumsuzluğun, değişimin ve yıkımın farkındalığıyla tüm bunlara rağmen daimi bir düzen kurma çabası oluşur (Bauman, 2014, s. 22). Rollerin, kimliklerin, işlerin parçalanması modernliğin en itici güçlerinden birine dönüşür. Öyle ki, parçalamak modern düzenin çözüm yolu olur: parçalanmayla sorunların yönetilebilir hale geldiğine, bütünü yalnızca parçaların



toplamı halinde kavranabileceğine inanılır (Bauman, 2014, s. 27). Aydınlanmadan itibaren ilerlemek için bir öncekinden kopmanın şart olduğuna inanan modern insan sürekli ilerleme ve gelişme için Harvey'nin "merkezsizlik" olarak bahsettiği, kendi içinde bölünüp parçalanmış sonsuz bir girdap haline girer (Harvey, 1997, s. 24). Bu bakış bilimde en açık şekilde görünür olur. Bilimin insan yapısını, psikolojisini hatta mekanı ve zamanı bu yöntemle tanımlaması insan deneyimini şekillendirir.

Parçalama yoluyla en doğru bakışa ulaşmanın en bilindik yöntemlerinden, Rönesans'tan beri mekana bakışta egemenleşen perspektif fikrinin bu dönemle zamana da etki ettiği görülür. Perspektif fikrinin temelinde olan "doğa yasasına uygun bir şekilde evreni gözlemleme" anlayışı zamanda da sonsuz ve ileri doğru akan lineer bir niceliği yine doğaya uygun biçimde ölçme fikrini doğurur (Harvey, 1997, s. 275). Newton matematiğinin zamanı küçük ve birbirinden ayrı özdeş birimler olarak tasavvur etmesi ve bununla paralel olarak kronometre, mekanik saat gibi buluşların 18. yüzyılda nüfus geneline yaygınlaşması zamanın parçalı, dilimlenebilir ve hesaplanabilir bir halde düşünülmesini tetikler (Kern, 1983, s. 20). Böylece zaman ileri ve geri doğru "saatin tiktaklarıyla doğrusal biçimde" açılan, bütünsel bir fikir olarak kabul edilmeye başlar (Harvey, 1997, s. 283). Aynı şekilde takvim de, zaman parçalarını sürekli ve lineer bir şekilde bir araya getirmek için ideal bir araç olarak yerini alır. Yine optik alanında gelişmeler ve sinemanın yaygınlaşmasıyla, sinemanın hareketi parçalanabilir, tek tek fotoğrafların bir araya gelmesiyle oluşmuş bir halde gösteriyor oluşu da zamanın parçalı hissedilişini kuvvetlendirir (Kern, 1983, s. 21).

Zaman bir yandan tarif edildiği gibi parçalanabilir, hesaplanabilir, hatta teknolojik gelişmelerle metaya dönüştürülebilir bir yapıya kavuşurken, bireyin bu zamanı deneyimlemesindeki yabancılaşma hissi modernliğin karakterini belirleyen karşıtlığı oluşturur. Calinescu, modernliği "(1) kapitalist uygarlığın nesneleşmiş, toplumsal olarak ölçülebilir zamanına (az çok değerli bir mal olan, piyasada alınıp satılan bir mal olan zaman) ve (2) kişisel, öznel, imgesel *duree*'ye (süre) yani 'benlik' in açılmasıyla yaratılan özel zamana karşılık gelen değerler kümesi arasındaki uzlaşmaz karşıtlık" (Calinescu, 1987, s. 5) olarak tarif eder. Modern zamanın bu karakteri, bu dönemin insanların faaliyetlerini de yapılandırır. Bu deneyimlenen zamansal karşıtlığa farklı tepkiler doğması kaçınılmazdır. Hissedilen karşıtlık, parçalanma kimileri için özgün bir ifade

şekline kapı aralarken, kimileri için tamir edilerek yok edilmesi gereken bir problem olarak görülür.

“Fragman” kavramından yola çıkarak inceleyebileceğimiz bir tepki, yaşanan zamansal parçalanmayı açık etme ve malzeme olarak kullanma yolunu seçme olarak tarif edilebilir. Bütünlüğünü kaybetmiş hayat deneyiminin yine alışıldık bir bütünselliğe ulaşmaya çabalamayan parçalar, “fragmanlar” ile ifade edilmesidir bu tepki. Organik bir bütün yerine yapay olduğunu saklamayan, birbirinden yalıtılmış duran parçalarla dönemin yansıtılabileceğine dair bir inanç vardır. Daha sonra modernist sanata da zemin olacak bu bakışla Simmel, Benjamin, Baudelaire gibi düşünürlerin ve pek çok sanatçının bu parçalı hale yorumlarını getirdiklerini görürüz. Modern şehir yaşamına dair fikirleriyle sosyolojinin kurucularından sayılan Simmel, çağın zaman ve mekan deneyimindeki süreksizliğe, nedensellikteki gelişigüzeleşmeye odaklanmış ve teorilerini şimdiki zamanın parçalılığı üzerine kuran bir düşünür olarak (Frisby, 2012, s. 133) önemlidir. Modern şehir yapısının, bireyi çevresindekilerle bağlantısız bir hayat sürdürmeye itmesine dair gözlemler yapan Simmel zaman algısında da benzer kopuşlar gözlemler. Dışarda deneyimlediğimiz dünyanın gelip geçen, parçalanan ve çelişen bir duraksız akış halinde oluşunun, modern hayata özel bir içsel deneyime yol açtığını düşünür (Frisby, 2012, s. 65). Ona göre, aslında dış dünyanın içsel deneyimimize etkisiyle ilgilenmek modernliğin kendisidir (Frisby, 2012, s. 85). Kişi, dışarda tarif edildiği gibi olup bitenleri içsel deneyimine indirgeyerek burada kendine bir gerçeklik kurar. Simmel, insanın bunun için sanatı da kullandığını düşünür. Gelip geçici dışsal yaşamın insana özgü bir ifade yoluyla bir süreliğine de olsa kalıcı hale getirilmesi onun için sanat faaliyetinin özetidir (Frisby, 2012, s. 87). Dışsal gerçeklik binlerce parçaya ayrılmışken, sanat bunlardan kendi içinde bütün özerk bir yapı ortaya koyar.

Baudelaire, modern hayatın ilk düşünürlerinden olarak çağın parçalılığına dair hem berrak gözlemlerde bulunur hem de özgün karşılıklar üretir. Toplumsal parçalanmayı, bireylerin bunun içindeki yalıtılmışlığını ve yalnızlaşmasını gözlemlerken sanatçı da buna paralel yöndeki araçlarla estetik yanıt üretir; eserlerini de parçalı, fragmanlı bir yapıda oluşturur. Yazar, Paris Sıkıntısı adlı kitabının yayımcısına gönderdiği mektupta bu stili şu sözlerle över:

“Sevgili dostum, size küçük bir yapıt yolluyorum. Bu küçük yapıtın başı sonu bulunmadığını söyleyenler biraz haksızlık etmiş olurlar, öyle ya. Bu yapıtta her şey aynı zamanda hem baş hem de kuyruktur tersine... Bir düşünün lütfen, bu düzen size, bana ve okura ne hayranlık verici kolaylıklar sağlayacak. İstedığımız yerinden kesebiliriz, ben düşümü, siz müsveddeyi, okur da okumasını... Bir omuru kaldırın, bu yıllık fantezinin iki parçası kolayca birleşecektir. Doğrayıp birçok fragmana ayırın, göreceksiniz, her biri kendi başına da var olabilir.” (Artun, 2007, s. 47)

Bu mektupta yazar kendisinin, yayıncının ve okuyucunun zaman deneyiminin birbirinden ayrı oluşunu kabul eder ve bunları eşit, bütün bir yapıya koymaya çalışmaz. Her parçanın ayrı oluşu, bunların lineer bir biçimde birleşmeye gerek duymayışı, kişileri bunları deneyimleme konusunda kendi seçimlerinde özgürleştirir. Parçalar neden sonuç ilişkisiyle birbirine tutturulmamıştır, her parça kendi içinde bütündür, hepsi ancak bir parçalar toplamı olarak nitelenebilir.

Adorno, estetikte ortaya çıkan fragmanlı yapıyı modern çağda söz konusu olan endüstriyel iş bölümüne bağlar ve daha olumsuz bir değerlendirmede bulunur. Daha önce de bahsedildiği gibi sanayileşme, üretimin küçük ve çok sayıda bölüme ayrılması ve bu küçük bölümlerde uzmanlaşan çok sayıda insanın süreçte görev almasını getirmiştir. Adorno’ya göre sanat da parçalar halinde üretime ve bunlar üzerinde uzmanlaşılmasına, böylece parçaların daha itaatkâr, bütünün daha silik olduğu bir yapı ortaya çıkarmaya meyil eder (Artun, 2007, s. 48). Nochlin ise, modern olmayı “bütünlüğün kaybı”na verilen tepki olarak tarif ederek görsel sanatlardaki fragman estetiğine kapsamlı bir bakış getirir (Nochlin, 1995). Eskiden sahip olduğu bağların kaybolduğu, ebedi olduğu zannedilen değerlerin yok edildiği, bütünlüğünün parçalara ayrıldığı modern dünyaya, sanatçının parçaları malzeme yaparak cevap verdiğini düşünür. Bu parçalar örneğin çerçevenin sınırlarını dikkate almadan yerleşir tuvale: insan bedeni tesadüfi bir şekilde bir kısmı tuvalin içindeyken bir kısmı dışında kalmış ve gösterilmemiş bulur kendini. Bu keyfi parçalanma zamanın hızlı akışı içinde “herhangi bir anda” yakalanan imgeyi çağrıştırır (Nochlin, 1995, s. 37).

Pek çok karşıtlığın bir arada bulunduğu bu dönemde parçalı yapının reddedildiği, bütünselliğin ve birliğin amaçlandığı bir anlayışın da etkisi güçlenir. Richard Wagner 19. yüzyılın ortasında “Gesamtkunstwerk” (bütünlüklü/tam sanat eseri) kavramıyla ortaya

attığı bakışta, bütün sanat dallarının tiyatro aracılığıyla birleşerek tek ve bütün bir sanat eseri için bir arada olma çabasını tarif eder. Bu bakış sonraki yıllarda başta mimari olmak üzere pek çok dalda etkili olmuştur. Nochlin, bu çabayı, parçalanmışlığın içinde “daha yüksek bir birliğe ulaşma çabası” olarak yorumlayarak modernitenin bu paradoksal birlikteliği içinde barındırdığını söyler: hem bir fragman estetiğiyle parçalanmışlığın metaforunu sunar hem de Gesamtkunstwerk türü çabalarla tam bir bütünlüğe ulaşma arzusunu barındırır (Nochlin, 1995, s. 53). Parçalı veya bütünsel olma karmaşasının yarattığı tansiyonun, modern insanın faaliyetlerinde ve düşünce dünyasında oldukça etkili olduğu anlaşılmaktadır.

Sanatta gözlemlenen tepkilerle paralel olarak, bilim ve felsefe için de bu dönem bütünsel ve büyük anlatılar kurmanın çağı olmuştur. Dönemin en çığır açıcı teorilerinden biri olan Darwin’in evrim teorisini, canlıların ortak bir ya da birkaç atadan evrilegeldiği, sürekli bir değişim halinde olduğu ve doğal seçilim ile yeryüzü koşullarına gittikçe daha dayanıklı hale geldiğini savunan bir çalışma olarak özetleyebiliriz. Bu teori, belli kopuşlara dikkat çekse de kesintisiz bir değişim halinde oluşumuzu vurgulaması yönünden kritiktir. Evrimci kuramların oluşturdukları “büyük anlatılar” modern çağda sıkça gündeme gelmiştir. Evrimciliğe göre “tarih”, insanlıkla ilgili olaylar karmaşasını bir tablo düzeni içine uydurmaya çalışan ‘olaylar dizisi’ yardımıyla anlatılabilir” (Giddens, 2016, s. 13). Düzene koyma ve bütün bakış yaratma fikri hem modern çağ için hem de ilerde modern çağın tiyatrosu için kritik olacaktır.

Uzun ve yoğun bir dönemin incelenmeye çalışıldığı bu bölümde modernleşmeye ve modern deneyime dair tezin odağına giren noktalar vurgulanmıştır. Modernleşmeyle geçmişte var olmayan bazı düşünme ve eyleme biçimlerinin ortaya çıktığı savunulmuştur. Modernleşmenin toplumsal hayatın her açısına getirdiği radikal değişiklikler insanın mekanla, zamanla ve yaşamıyla kurduğu ilişkiyi yeni kavramlar bularak açıklamaya itmiştir. Bilimin doğa yasalarını çözme ve insan aklının hakimiyetini mutlaklaştırma çabası daha önce başvurulmamış bir parçalama yönteminin doğmasına yol açmıştır. Hem roller, görevler, kimlikler daha verimli ve kullanışlı olma uğruna parçalı hale gelmiş hem de zaman, mekan gibi kavramlar daha kavranabilir olma uğruna bölünebilir bir yapıda hayal edilmeye başlanmıştır. Bu bakış, modern öncesi dönemin bakışına bir “karşıtlık” olarak değil, yeni durumu idrak edebilmek için yepyeni bir düşünme biçimi olarak ortaya

çıkıştır. Bu yoğun ve keskin değişimler insanın hayat deneyiminde bocalama, yabancılaşma, kopukluk durumuna yol açmıştır. Bu duruma verilen iki farklı tepki bu bölümün odağına getirilmiştir. Bu iki tepki; süreksizlik ve kopukluk deneyiminin yeni bir form arayışında kullanılması veya bu deneyimi iyileştirme, tamir etme çabasıyla ve hayal edilen “bütünlük”e kavuşmak için üretime geçilmesi olarak gözlemlenmiştir. Bu tepkilerin tiyatro sanatını da etkilemiş olduğu, oyunculuğun da bu deneyimlerle şekillendiğini tahmin etmek zor değildir.

## **2.2. Modernleşen Batı’nın ve Dönem Rusya’sının Tiyatrosu ve Oyunculuk Anlayışı**

Modernleşmenin toplumların ve bireylerin deneyimine olan etkisini incelemenin ardından dönem tiyatrosuna bakmak anlamlı olacaktır. Büyük demografik hareketler, endüstrileşme ve sonrasında değişen ekonomik ilişkiler, devlet yapısındaki değişimler ve kitle iletişimindeki yenilikler gibi bir önceki bölümde vurgulanan pek çok değişim sanatın da yapısını etkiler. Bu bölümde hem Batıda hem Rusya’da dönem tiyatrosunu ve gözlenen değişiklikleri incelemeye çalışacağım. Burada genel bir bakış kazanma amacının yanında, tezin odağındaki süreklilik ve es konularının o dönemde nasıl tartışıldığına dair de iz sürmeye çalışacağım.

On sekizinci yüzyılla birlikte modernleşmenin etkilerinin Batıdaki tiyatro yapma biçiminde ve oyunculuk anlayışında yoğun bir değişim başlattığını görürüz. Burjuva sınıfının tiyatronun yeni seyircileri olarak sahip oldukları zevkler bu sanatı etkilemeye başlar. Rasyonalizmin etkisini güçlendirdiği bir dönem olarak bu yüzyılla sanatta da akla verilen önem artar. Sanatta da, toplumun işleyişinde olduğu gibi insan aklının evrendeki düzeni kavraması ve bu düzenle uyumlu eserler üretme amacı taşıması beklentisi oluşur (Şener, 2014, s. 93). Önceden belirlenmiş kuralların uygulandığı bir estetik anlayış yerine bireyin gözleminin ve yorumunun etkileri hissedilmeye başlar. Bir önceki bölümde söz edilen perspektif bakışının da paralelinde burjuva sınıfının sanatı olarak, gerçekçilik denen akımın oluşmaya başladığı gözlemlenebilir. Sanatın, insanın gördüğü dünyayı “gerçeğe uygun” aktarma çabası oluşur. Bu anlayış tiyatrodaki etkisini gösterir, burjuva dramı denen kavram ortaya çıkar. Bu kavramla kişileri her günkü çevresi içinde ve bu çevredeki psikolojik, sosyolojik, ekonomik koşulların kendisini etkilediği biçimde ve gündeliğe yakın bir dille işlemek (Pignarre, 1991, s. 84) kast edilir. Bu anlayışta

“tiyatronun topluma karşı sorumluluğu” vurgulanır ve günlük yaşam gerçeklerini bilimsel bir yolla inceleyerek sade bir şekilde sunma çabası öne çıkar (Şener, 2014, s. 163). Gündelik gerçekleri bu tür bir yolla inceleme fikri, Auguste Comte’un pozitivisminden beslenir ve insanın ancak gözlemleyebildiği, arasında neden sonuç ilişkisi kurup mantık yasalarına göre sıralayabildiği durumların bilgisine ulaşabileceği fikriyle ilerler (Şener, 2014, s. 168). Sahnede birbirine bağlı ve sürekli akan bir olaylar zinciri görme beklentisinin de bu bakışa dayandığı iddia edilebilir. Böylece seyirci yaşadığı dünyanın gerçeğini izleyebilecek ve bunun bilgisine ulaşabilecektir. Erika Fischer-Lichte de, oyuncunun bedeninin bir gösterge olarak geliştirilmesi ve duyguların yoğun “temsil”i sayesinde seyirciyle özdeşleşme türünde bir ilişki geliştirilmesi fikrinin bu dönemde ortaya çıktığını açıklar (Fischer-Lichte, 2001, s. 169).

Georg Lukács, *The Sociology of Modern Drama* adlı makalesinde burjuva dramının tiyatro anlayışına ve sahne pratiğine getirdiği yenilikleri toplumun geçirdiği değişimlerle birlikte değerlendirerek kapsamlı bir bakış geliştirir. Lukács sahnede tarihte ilk kez burjuva dramında değer yargılarının, duyguların, dünya görüşlerinin son derece göreceli olmaya başladığını iddia eder (Lukács, 1965, s. 368). Bu durum sahnenin bu alanda çatışmaların yaşandığı mekâna dönüşmesine yol açar: örneğin sahne iki ayrı zamanın aynı anda bulunduğu bir mekâna dönüşür, geçmiş ve gelecek, çoktan olmuş bitmiş ile henüz olmamış zamanlar sahnede bir arada bulunur. Çevresel faktörler son derece çelişkili, karmaşık ve göreceli olmaya başlar. Bu durum daha önce karakteri çevresinden, kaderinden, dış unsurlardan kolayca ayırabildiğimiz dramatik durumları sınırları belirsiz bir hale sokar. Artık karakter ve dış arasındaki sınırlar berrak değildir (Lukács, 1965, s. 369). Bu durum yeni dramın karakterlerini eskisinden çok daha pasif hale getirir: onlar artık etkiden çok tepki oluşturan, kendi başına eyleme geçmekten çok olana karşı konumunu belirleyen ve daha çaresiz bir noktadadırlar. Lukács bu durumun matematiğini şöyle tarif eder: harekete geçiren unsur daha çok dış dünyada merkezini buldukça çatışma da o oranda karakterin iç dünyasında gerçekleşir (Lukács, 1965, s. 371). Dramatik çatışma da tam böyle bir noktaya oturmaya başlar: karakter dış etkilerin kesişim noktasında, eylemleri artık kendi iradesinden meydana gelmeyen birine dönüşmüştür. Dolayısıyla bu durum dış dünyanın akışını, onun tempo ritmini daha kritik hale getirir. Bu nedenle

Lukacs burjuva dramının aynı zamanda “çevrenin/ortamın (milieu) dramı” olarak da adlandırılabilirliğini düşünür (Lukács, 1965, s. 376).

“Koşullar insanı daha çok tanımladıkça, sorun o kadar zorlaşır ve atmosferin kendisi her şeyi daha fazla içine çekiyormuş gibi görünür. İnsanın belirgin hatları artık yoktur; sadece hava, sadece atmosfer vardır. Modern hayatın algıları ve duyguları zenginleştirerek getirdiği her şey atmosferde kayboluyor gibi görünür ve zorlanan şey kompozisyon olur...” (Lukács, 1965, s. 370)

Lukacs tarif ettiği bu durumla dramda hayatın “şiirsel”den “romansal” bir konuya doğru kaydığını iddia eder (Lukács, 1965, s. 379). Bu yapıda kahramanlık daha pasif ama aynı zamanda farkındalığı yüksek, sağduyulu ve kendini daha çok sözcüklerle ifade eder bir hale gelir. Ancak Lukács sözlere dair fikrini hemen şöyle açıklar: modern dramın geçmişe göre çok daha basit olan dilinde sözlerin altında yatan tonun önemi artmıştır (Lukács, 1965, s. 380). Yazara göre söylenen sözler, söylenmeyenlere göre ilk kez daha yüzeysel kalmıştır. Sessizliklerle, eslerle, tempo değişiklikleriyle yaratılan anlam ve böylece oluşan diyaloglardaki müzik baskınlaşmaya başlamıştır. Kelimelerin gerçek anlamından ziyade onların bir araya gelme biçimi, resimsel veya müzikal enerjileri daha önemli hale gelmiştir. Bireyin dramda (ve aslında hayatın kendisinde) tekilleşmesiyle diyalogların açık ve spesifik bir halden parçalı, üstü kapalı, empresyonist bir yapıya kavuşması paralel bir şekilde gerçekleşmiştir (Lukács, 1965, s. 385). Yaşanan çatışmalar içe dönük hale geldikçe bunlar insanın hakkında iletişime geçemeyeceği, eylemle ifade edemeyeceği bir yapıya bürünmüştür.

Lukács’ın tiyatro metinlerindeki dönüşüme getirdiği bu kapsamlı bakışın ardından sahne ve seyirci kısmındaki değişimlerin izini sürmek yerinde olacaktır. Burada ilk incelenecek mesele mekanda yaşanan değişim olabilir. Modernleşmenin orta çağın popüler tiyatro mekanları olan kilise, manastır, kütüphane veya sokak gibi alanlardan tiyatroya özel tasarlanan alanlara kaymayla paralel gerçekleştiği bilinir. Tiyatronun performans mekanı özelleştikçe kendi içinde seyir alışkanlıkları da hızla değişir. Geçmişin gürültülü ve katılıma meyilli seyircisi zamanla günümüz sessizliğine adım atmaya başlar. Sennett, tiyatro mekanlarındaki değişimin izleyici alışkanlıklarında yol açtığı ilginç değişikliklere dikkat çeker. 1700’lerden itibaren tiyatronun soylulara özel bir etkinlikten bir halk

eğlencesine dönüştüğünü ve sahnelerin de bu düşünceyle tasarlanmaya başladığını açıklar. Örneğin geçmişte tiyatro salonunun zemin katında koltuk yer almıyorken 1800'lerin başında bu alanın da koltuklu ve daha konforlu hale getirilmesinin seyircilerin üzerine “ölü toprağı serptiğı” ve izleyicinin artık salona hakim olacak “sessizlik”le tanıştığını aktarır (Sennett, 2013, s. 108). Salon kapasitesini artırmanın ötesinde değişimler de olur; örneğin sahne üzerindeki locaların da önemini kaybederek gösterinin oyuncuya odaklanması da önemli bir yeniliktir (Sennett, 2013, s. 113). Yine teknolojinin gelişmesiyle sahnenin aydınlanmasının kolaylaşması oyuncunun bir engelini daha kaldırır ve seyirciye kendini gösterebilmek için abartılı hareketlere olan ihtiyacını azaltır. Tüm bu değişimler yeni bir oyunculuk performansı gerektirmeye başlar ve zamanla oyuncu ile seyirci arasındaki paylaşım farklılaşır. Seyirci ve oyuncu arasında doğrudan iletişimin modern öncesi dönemde çok daha güçlü olduğu pek çok örnekle anlaşılabilir. Örneğin Sennett'in aktardığına göre seyircilerin iyi bildiğı sahnelerde oyuncunun sahnenin önüne gelip repliğini seyircilere dönerek söylemesi ve seyircinin yuhalaması veya alkışlamasıyla bazen sahneyi defalarca tekrarlaması alışıldık bir davranış olarak görülürdü (Sennett, 2013, s. 110). Yine başka bir ilginç örnek de İtalya'da bir dönem tiyatrolara pantomim oynama zorunluluğı gelince seyircilerin oyuncuların sessizce canlandırdığı sözcükleri hep bir ağızdan okuyarak karşılık vermeleri olur. Bu tür örnekler aslında oyuncu ve seyirci arasında bir iletişim ve “zaman ortaklığı” olduğunun çok açık göstergeleridir. Martin Esslin'in “mekanda süreklilik” (Esslin, 2000, s. 22) olarak tarif ettiği durum modern öncesi dönemde çok daha güçlüdür, yani oyuncu ile seyirci aynı mekanı ve dolayısıyla zamanı paylaşıyor olduklarını kabul eder. Bu durumda seyircinin oyuncuların zamanına ve performansına müdahale etmekten kaçınmak için hiçbir sebebi yoktur. Bu kaçınma fikrinin modernleşmeyle çok daha geç dönemlerde oluştuğunu takip edebiliriz. Sennett seyircinin performansa dair tepkisini (alkışla) göstermek veya yanındaki seyirciyle paylaşımında bulunmak için aktörü durdurmadan kaçınarak performansın sonunu beklemesinin ancak 1800'lerin ortalarından itibaren görüldüğünü aktarır (Sennett, 2013, s. 269).

Sahne sanatlarında tezin odağı açısından bir önemli değişim de metin ve performans arasındaki alanın düzenlenişine gelen yeni bakış olur. Bu alanın metinlerdeki en büyük karşılıklarından biri ana metin ve yan metin ayrımıdır. Ana metin karakterlerin seyircinin



karşısında seslendirdikleri sözlerden oluşurken yan metin seyirciyle sözlü olarak paylaşılmayan performansın gerçekleşme biçimine dair yönlendirmelerden oluşur. Martin Esslin, geçmişten gelen dram metinlerinde yan metnin hiç var olmadığını ya da çok belirsiz bir şekilde var olduğunu belirtir (Esslin, 2000, s. 42). Modern dönem metinlerinde ise yan metnin geçmişe göre oldukça ayrıntılı bir biçimde düzenlendiği görülür (Sennett, 2013, s. 259). Bu durum tezin odağında olan es direktifleri için kritiktir. Yan metin yönlendirmesi aracılığıyla bu dönemde oyuncunun metinle ilişkisine ve performansın zamanlamasına dair hem oyuncu hem yönetmen için yepyeni bir alan açılmış olur.

Avrupa'nın pek çok ülkesinde bu dönemde oyunculuk üzerine yapılan tartışmalarda "hayata yaklaşma" veya "karaktere dönüşme" gibi ifadeler yazılmaya başlandığını görürüz. Bu tartışmalar genelde teknik hakimiyet veya duygusal dahiliyet karşıtlığı üzerinden yürütülür: oyuncunun karakterin duygularını hissetmesi gerektiğini düşünenlerle hissetmeden sadece teknik aracılığıyla seyirciye aktarması gerektiğini düşünenler ayrışır (Meyer-Dinkgrafe, 2001, s. 29). Bu tartışma aydınlanmayla birlikte gündeme gelen Kartezyen felsefe ve akıl beden ayırımına vurgusu açısından tezin odağına girer. Tartışmanın en önemli figürlerinden Diderot (1713-1784), oyuncunun akli ve sinirlerinin yardımıyla önceden planlanan bir karakter halini bedeni aracılığıyla yansıtmalarının mümkün olduğunu savunur. Diderot, oyuncunun prova sırasında hisleri deneyimlemesini, performans sırasında ise bunu önlemesi ve yalnızca ezberlenen teknik bilgiler ile oynamasını doğru bulur. Oyuncu parça parça tasarladığı yapıyı bir denge kurarak birleştirmeli ve seyirciye bütünsel, tutarlı ve uyumlu bir imge gösterebilmelidir (Karaboğa, 2010, s. 46). Bu fikrin karşısında duranlarsa aktörün oyundaki duyguları performans sırasında gerçekten deneyimlemesi gerektiğini vurgularlar. Deneyimleme ve teknik yoluyla oynama karşıtlığı özellikle ses kullanımı konusunda odağımıza girer. Avrupa genelinde dönem oyuncularının deklamasyon diye anılan güzel konuşma sanatını uyguladıkları görülür. Bu tekniği uygulamak isteyen oyuncu metnin verdiği ölçülere uymak için sesine konsantre olur ve beden çalışması arka planda kalır. Duygunun sesle verilmesi ve beden hareketlerinin buna destek olması gibi bir düzen takip edilir (Benedetti, 2007, s. 39). Descartes felsefesinin paralelinde, oyunculuk için de bir zihin-beden ikiliği ve oyuncunun beden üzerindeki kontrolü, insanın belli neden sonuç ilkesiyle

çalışan bir makine olduğu ve oyuncunun bu ilkeler ışığında oynaması gerektiği gibi fikirler burada da karşımıza çıkar (Benedetti, 2007, s. 46). Bu gelenek pek çok oyuncu tarafından takip edilse de “doğal” oynamak için bu geleneğin kırıldığı örnekler gerçekçi akımın oluşumunu tetikleyecek şekilde yıllar içinde artar. Bu örneklerde sık sık ses değişimlerinin kurallarla kısıtlanamayacak bir karakterde olması vurgulanır. Bu değişken yapıda “doğal” konuşan oyuncuların es kullanımının da pek çok yerde övüldüğü görülür. Dönemin oyunculuk performanslarıyla ilgili bilgilere yıldız isimlere dair çıkan eleştiriler aracılığıyla ulaşılabilir. 18. yüzyılın ünlü Fransız oyuncusu Michael Baron’un “günlük yaşamımızdaki gibi konuştuğundan” bahseden bir eleştirmenin şu sözleri ilginçtir: “Öteki oyuncuları dinliyordu. Oysaki bu çok az oyuncunun dikkat ettiği bir şey.” (Nutku, 1995, s. 103). Yine 18. yüzyılda, ünlü oyuncu Sainte-Albine Le Comedien adıyla oldukça kapsamlı bir oyunculuk analizi yaptığı kitabında oyunculukta temel gereklilikler olarak kavrayış, duyarlılık, dinamizm özelliklerini açıklar. Ayrıca oyuncunun sessizliğin de bir aksiyon olduğunu ve sahnede hiçbir şey söylemeden durmanın da ‘sözler kadar anlamlı olduğunu’ bilmesi gerektiğini belirtir (Nutku, 1995, s. 108). Stanislavski’nin “Ah sevgili Riccobini! Onu kucaklayıp öpebilirim” diye andığı Luigi Riccobini (1676-1753) ise, “ses değişimleri için bir kuralın gerekmediğini, milyonlarca insanın birbirinden değişik seslerindeki değişimleri ile uzamlarının tümünü kendi denetimimiz altında tutamayacağımızı” söyler ve “bütün ses değişimleri için kaynağın oyuncunun kendi ruhu olduğunu” belirtir (Nutku, 1995, s. 109). Riccobini duraklamanın bir dinlenme anı olarak seyircinin ihtiyacı olan bir unsur olduğunu açıkladıktan sonra oyuncuların mekanik oynarlarsa bu dinlenme anını hiç yaşayamayacağını söyler. Mekanik oyunculukla ya da taklit oyunculuğuyla olması gerekenden az/fazla verilen veya hiç verilmeyen eslerin oyunu çirkin bir monotonluğa sürüklediğinden bahseder. Oyuncunun es ayarını tutturması için de şöyle bir öneride bulunur: Oyuncu, kendi repliklerinin karşısındaki karakterin söyledikleri dolayısıyla aniden beliren ifadeler olup olmadığını araştırmalıdır. Kişi beklenmedik şeyler yaşayınca düşünceler çok hızlı gelir ancak aynı hızda ayıklanamaz, bu nedenle duraklamaya ihtiyaç duyulur. Diğer bir es kullanma alanı olarak da duyguların baskın olduğu ancak soğukkanlılığa geçip mantıkla konuşulması gereken anları örnek gösterir Riccobini. Duraklama süresine dair, seyircinin sözlerimize çekilmesi için yeterince uzun ancak illüzyonu kaybetmeyecek kadar da kısa olması gerektiğini söyler. Yani, seyirci es’e alışmalı ancak farkına varmamalı, diye savunur (Benedetti,

2007, s. 77). Ayrıca Riccobini'nin duraklamanın tam zıttı olarak tanımladığı ateş unsuru da dikkate değerdir. Bu unsuru mantığın yok olduğu, duygular tarafından ele geçirildiğimiz zaman bizi yönlendiren unsur olarak tarif eder. Hızlı konuşma, hareket etme, kimseye zaman tanımama gibi karakteristik özelliklerle açıklar. Es'i bu özelliğin karşıtı olarak konumlamasından, onu mantık baskınlığı olarak algıladığını düşünebiliriz. Dönem İngiltere'sinden bir örnek olarak, eleştirmenler oyuncu Mrs. Siddons'ın (1755-1831) ses kullanımını üzerinde durur ve biri "bazen insanı çileden çıkartan susuşları"ndan şikâyet eder (Nutku, 1995, s. 119). Bu örnek bir oyuncunun eslerinin eleştiri metinlerine negatif şekilde yansımaları açısından ilk örneklerdendir. Yine bir İngiliz tiyatrocusu Aaron Hill 1733'te yayınladığı oyunculuk önerilerinde, sessizlik meselesini vurgular ve "Doğaya tam anlamıyla giren oyuncuda başka bir güzellik daha vardır: bu da sessizlik aksiyonudur; konuşmasını bitirdikten sonra ona söylenenlere uygun bir biçimde tepki verir" der ve çağının oyuncularının susarken seyirciye poz verme alışkanlığını eleştirir (Nutku, 1995, s. 122). Fransa'nın ünlü oyuncusu Talma'nın (1763-1826) da bu konudaki vurgusu önemlidir: "Yaşamda düşünme hareketlerden önce geldiği için, sahnede de jestler, eğilimler ve bakışlar sözlerden önce gelir. Bazen durakların da sözden önce gelmesi olasıdır. Ama bazen öyle durumlar olabilir ki düşüncenin doğduğu anda sözler de oyuncunun dudaklarından dökülür ve hiç duraksamadan sürer. Duygular gramer kurallarına bağlı kalmaz; noktalara, virgüllere, noktalı virgüllere çok az kulak asar." (Nutku, 1995, s. 163). 1800'lerin sonuna geldiğimizde, gerçekçi tiyatroyun Fransa'daki öncülerinden Andre Antoine'ın da Fransa'da yaygın olan deklamasyon geleneğine ve konservatuardaki gerçekdışı diksiyon anlayışına karşı çıktığını, burada oyuncuların kendi sesinden çok farklı ve yapay bir ses öğrenmelerini eleştirdiğini görürüz (Nutku, 1995, s. 168). İngiltere'den başka bir yıldız oyuncu Macready'nin (1793-1873) doğallığı sağlamak için karakterin düşündüğü yerlerde sustuğu, duraklar koyduğu ve hatta seyirciye arkasını dönerek oynadığı eleştirmenler tarafından vurgulanır (Nutku, 1995, s. 174). ABD'nin bir yıldız oyuncusu Joseph Jefferson (1829-1905) da "oyuncunun karşısındakinin söylediklerini ilk kez duyuyormuş gibi davranması ve hatta yanıt vermeden önce çok da fazla bekleyip replik kaçırmamak koşuluyla karşısındakinin söyleyeceğini bilmiyormuş gibi duraksaması" gerektiğini söyler (Nutku, 1995, s. 187). Tüm bu örnekler bize sahnede "hayata benzer" canlandırmalar görme isteğinin arttığı bu dönemde konuşma-susma tercihleri ve sürekliliğe dair düşüncelerin dillendirilmeye

başlandığını gösterir. Günlük hayattaki konuşmalarda es verme mantığını sahnede işleten oyuncuların, sahnede karşısındakiyle gerçekten iletişim kuruyor gibi görünmeye çabalayan, bu iletişime dair kazaları ve zorlukları göstermeyi de sahnede canlandırılan iletişime dahil eden oyuncuların fark edildiğini ve övüldüğünü görürüz. Ancak bazı örneklerde de bu tercihlerin belki iletişimsizlik veya başka negatif çağrışımlara ittiği için eleştirilenlerce rahatsız edici bulunduğunu da fark ederiz.

Yukarda sıralanan “hayata benzeme” açısından yapılan tüm değerlendirmelerin tiyatrodaki gerçekçi akımın ayak sesleri olduğu iddia edilebilir. 19. yüzyıla geldiğimizde artık gerçekçi tiyatro kavramının etkin olmaya başladığını görürüz. “Modern tiyatro”nun genelde gerçekçi akımla başlatıldığını vurgulayan Seveda Şener bu akımın tiyatro yapılarının çoğalması, eserlerin artması, Avrupa ülkelerinde tiyatronun yaygınlaşması ve seyirci sayısının da katlanmasıyla paralel geliştiğine işaret eder (Şener, 2014, s. 164). Böyle bir ortamda yeni seyirci kitlesinin günlük yaşam gerçeklerini izlemek ve bunlara dair tıpkı bilimin açıkladığı gibi sahnenin de doğa yasalarıyla cevaplar üretmesini istediğini görürüz (Şener, 2014, s. 173). Gerçekçi tiyatronun bu talebe tepkisi bu gerçeklerin amaç için gerekli olanlarının seçilerek sıralanması ve sonuçta mantıklı, birlikli, yoğun, organik bir bütüne ulaşılması olmuştur (Şener, 2014, s. 201). Gerçekçi tiyatrodaki bu sıralanan unsurlara verilen önem dikkat çekicidir. Gündelik gerçekliğin gereksiz detaylarının esere dahil edilmemesi, bütünlüğü bozacak tüm unsurların temizlenmesi ve sadece öze hizmet eden unsurlarla mantıklı bir bütün oluşturulması çabasının, modern dönemi incelerken vurguladığımız süreksizlik ve parçalılık hissine karşı geliştirilen iyileştirme, tamir etme arzusuna paralel yönde gerçekleştiği iddia edilebilir.

Bu dönemde Rus tiyatrosuna baktığımızda pek çok yönden paralel ancak kendine has değişimleri de olan bir atmosfer görürüz. Rus tiyatrosunun batıya yakınlaşmayla birlikte büyük oranda Avrupa tiyatrosundan etkilendiği ve gerek sıkça gerçekleştirilen turneler gerekse kopyalanan yapımlarla Batı tiyatrosuna öykünülen bir gelişme dönemi yaşandığı söylenebilir (Gavrilovaa & Karlova, 2018, s. 1244). Bu dönemde sahnelerin uzun süre açık kaldığı, bu nedenle sık repertuar değişiminin ekonomik olarak kârlı olduğu bir tiyatro ortamında prova bir gereklilik olarak bile görülmeyerek çok kısa sürede yapılır, oyuncular daha repliklerini ezberlemeden sahneye çıkarlar (Merlin, 2003, s. 7). Böyle bir

tiyatro ortamında oyuncuların belli roller üzerine özelleşmesi ve böylece bir star sisteminin oluşması kaçınılmazdır. Benedetti, bu tiyatrolarda başrollerin bile çoğunlukla suflörü dinledikten sonra metni ‘tutkuyu ve ruhu verecek şekilde çınlayan bir sesle’ seyirciye ilettiklerini belirtir (Benedetti, 2005, s. 6). Star oyuncuların etkileyici sahnelerden sonra çoğunlukla sahneye çağrılıp coşkuyla alkışlandığı, sahnedeki diğer oyuncuların da bu sırada donmuş birer kukla gibi aksiyonlarını kestikleri söylenir (Merlin, 2003, s. 7). Ayrıca oyuncuların genelde birbirlerine değil seyirciye dönük şekilde oynamaları da önemli bir noktadır. Genel olarak oyuncunun öz yönetimine bırakılan tiyatro oyunlarında yönetmen büyük bir görev üstlenmez. Sahne ve kostüm de oyuna mahsus düşüncelerle tasarlanmaktan ziyade geçmiş oyunlardan elde bulunan malzemelerin en hızlı şekilde dönüştürülmesiyle elde edilir (Merlin, 2003, s. 8).

Özgün bir tiyatro bakışının oluşmasının ancak Rus edebiyatının da zirve yaptığı dönemle paralel olarak 19. yüzyılın sonlarında yaşandığı görülür, bu dönemde Rus sanatının çok hızlı ve yoğun bir gelişme evresine geçtiği söylenebilir (Gavrilovaa & Karlova, 2018, s. 1244). Dönemin Rus edebiyatında uluslararası üne kavuşan gerçekçi eserlerin sanat tartışmalarında gerçekçiliğin gündeme gelmesine büyük etkisi olur. Cynthia Marsh, 1700’lerden itibaren Batılılaşan Rusya’da, sanatta realizme kayışın Rus tarihini, kültürünü ve kimliğini incelemek ve zamanın Rus hayatına pencere açmak için bir yol olarak tercih edildiğini savunur (Marsh, 1999, s. 146). İki büyük şehir olan Moskova ve St. Petersburg’da imparatorluk tekelinin kaldırılmasıyla tiyatrolar görece özgür ve çeşitli bir yapıya kavuşur ve bu alandaki denemeler bollaşır. İmparatorluk tiyatrolarında sadıkça uygulanan Fransız modelinden ulusal arayışlara kayış başlar (Benedetti, 2007, s. 99). Ayrıca Rus müzik ve balesinde yaşanan özgün ve yoğun gelişmenin de ülkedeki tiyatroyu etkilediği, Rus tiyatrosunun diğer kültürlerden daha fazla müzikle birlikte gelişmiş bir karakteri olduğu iddia edilir (Gavrilovaa & Karlova, 2018, s. 1255). Anatoly Altschuller, yeni bir tür izleyici kitlesinin tiyatroları doldurmasını da vurgular (Altschuller, 1999, s. 114). Rus tiyatro seyircisi 1800’lerin ikinci periyodunda büyük oranda değişir: göçmenlerin, özgürleşmiş kölelerin, yeni fabrika işçilerinin seyirci profilini çok daha çeşitli bir yapıya kavuşturduğu gözlemlenebilir (Marsh, 1999, s. 157). Tiyatro eleştirmenliği artık kendine gazete ve dergilerde yer bulmaya başlar. Değişen seyirci kitlesi ve ihtiyaçları, ekonomik desteğin geldiği grup, tekelin kalkmasıyla oluşan sanatsal

çeşitlilik, işçi ve eski köle sınıfın oluşturduğu yeni toplumsal hareketlilik gibi tüm bu etmenler oyuncuların sahnedeki tercihlerinde de etkisini gösterir. Altschuller oyuncuların gittikçe daha ‘sade ve doğal’ bir yaklaşıma kaydıklarından, Gogol ve Dostoyevski karakterlerini andıran o dönemin insanını gösterme çabasının belirdiğinden bahseder. Stanislavski için de çok önemli figürler olacak Mali Tiyatrosu’nu ve oyuncu Mikhail Şepkin’i vurgulamak gerekir. Bu tiyatrodaki genel eğilimin çok öncesinden psikolojik gerçekçi bir yaklaşımın benimsenmesi ve oyuncuların sahnede “hayattaki gibi” tepkiler vermesi dikkat çekici bir gelişme olur. Özellikle Şepkin’in oyunculuğu ve Aleksandr Ostrovski’nin tüccar ailelerin ev yaşamına odaklanan oyunlarının belli bir popülerlik kazandığını görürüz (Leach, 2004, s. 21). Şepkin’in deklamasyon geleneğini kıran “doğal” bir ses tonuyla sahnede var oluşu oldukça dikkat çeker. Şepkin, konuşma şeklinde hayattakine yaklaşma amacıyla başlayan kariyerinde zamanla ‘karakterin iç mantığı’nu takip etmenin hakikati uyandıracağına inanmaya başlar (Altschuller, 1999, s. 119). Ona göre oynadığı karakterin hayata benzerliğine çabalamak oyuncunun esas amacı olmalıdır. Şepkin oyunculuk sanatını geliştirmek için de faaliyetlerde bulunmuştur. Özellikle Mali Tiyatrosu oyuncuları onun öğrencisi olmuş, ardından öğrendiklerini çeşitli okullarda diğerlerine aktarmışlardır (Altschuller, 1999, s. 122). Gogol’ün de oyunculukta böyle bir yol benimsediği, hatta İmparatorluk Tiyatrosu seçmesinde “fazla basit ve fazla gerçek” olduğu için beğenilmeyip elendiği söylenir (Benedetti, 2005, s. 13). Her ne kadar bu yeni yaklaşımlar yerleşik düzen içinde tepkilere sebep olsa da, sahnede “hayattaki gibi” olmak yolunda adımlar atıldığı ve böyle bir kanalın açıldığından bahsetmek mümkündür.

Tiyatro sanatı şimdiki zamanda gerçekleştiğinden, oyuncunun zamansal deneyiminin doğrudan kayıtlarına tarihin sayfalarından ulaşmak kolay değildir. Bu ancak tiyatro metinlerini, mimarisini, eleştirisini ve oyuncuların anılarını yeni bir bakışla incelemekle ve yorumlamakla mümkündür. Bu bölümde Stanislavski’nin içine doğduğu tiyatro dünyasını anlamaya çalışırken tüm bu detaylardan oyuncuların performans sırasında nasıl öncelikleri olduğu, nasıl bir zaman yarattıkları ve ne tür bir atmosfere maruz kaldıkları anlaşılmalı çalışıldı. Özellikle gerçekçi oyunculuğun doğuşuna odaklanarak Stanislavski’nin beslendiği kaynak analiz edildi. Yeni metinlerin kahramanlarının dış dünya, zaman ve sözcüklerle kurduğu yeni ilişki oyuncunun performansına etkisi açısından yorumlandı. Değişen tiyatro mekanının sessizleşen ve pasifleşen seyircisinin

oyuncu performansına getirdiği yeni vurgu incelendi. Yine tiyatro metninin direktiflerin artışıyla değişen yapısının oyuncunun sesi ve sessizliğine müdahalesi vurgulandı. Ve diğer tüm değişikliklerle bu dönemde oyunculuk sanatının önce “hayata benzer” veya “doğal” gibi kavramlarla yönlendirilmeye çalışıldığı, ardından gerçekçi akımın konuşulmaya başlanmasıyla seyirci kitlesinin de çoğunluğunu oluşturan burjuva yaşamını, “bilimsel” yöntemlerle ve “doğa yasaları”yla açıklama çabasının oluştđu savunuldu. Geleneksel ve kalıplaşmış tiyatro yapılarının modernleşmenin şiddetinden etkilendiği ve kırılmaların başladığı, çağın deneyimi için çözümler ve öneriler getiren bir tür olarak gerçekçiliğin parlamaya başladığı öne sürüldü.



### 3. STANİSLAVSKİ ÇALIŞMALARININ SÜREKLİLİK VE ES BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

1800'lerin ikinci yarısı Rusya için bir önceki bölümde modernleşme başlığıyla incelenen değişimlerin hayata geçtiği kritik bir dönem olur. Sanayileşmeye Avrupa'dan daha geç adım atan Rusya'da büyük atılımlar gerçekleşir: sanayi ve demiryolu gelişmeleriyle hem işçi sınıfının oluşması hem de kentlere büyük göçler bu yıllarda gözlemlenir. 1861 yılında köleliğin kaldırılmasıyla kapitalist sınıf yapısına doğru adımların da hızlandığı Rusya'da 1905'teki ilk devrime uzanan karmaşık bir politik döneme girilir. Eğitim, sağlık ve hukuk alanında hızlı reformlar gerçekleşir ve toplumun genelinin bu hizmetlerden yararlanabildiği ve sosyal mobilitenin arttığı bir düzene yaklaşılır.

1863 yılında Moskova'da varlıklı bir tüccar ailesine doğan Stanislavski'nin 1938'e kadar süren yaşamında Rusya'da yaşanan büyük değişimlerden etkilenmesi kaçınılmaz olur. Yaşamı hem içine doğduğu ekonomik ayrıcalıkları hem sanatçı olarak karşılaştığı politik baskılar açısından büyük kırılmalara uğrarken Avrupalı meslektaşlarıyla etkileşimi aracılığıyla batıda süregiden modernleşmeden de her zaman beslenir durumdadır.

1860 ve 1904 yılları arasında yaşamış Anton Çehov'un da bu dönemi farklı bir açıdan deneyimlediği söylenebilir. Özgürlüğünü satın alan bir serf ailesine doğan Çehov reformlar aracılığıyla eğitime ulaşır doktor olarak ve edebiyattaki başarılarıyla kendi sınıfından gelen ilk önemli yazar olarak anılır (Whyman, 2011, s. 5).

Bu iki sanatçının Rusya'sı, dönemin Avrupa'sından farklı olarak modernleşmeyi daha görünür çabalarla, devlet eliyle ve daha yavaş, aksak adımlarla yaşayan durumdadır. Bu sanatçıların bir yandan modern zamanın yarattığı değişimi deneyimlediğini, bir yandan da bu görünür değişime dışardan bakabildiğini tahmin etmek mümkündür.

Stanislavski'nin 1897'de dönemin ünlü oyun yazarı ve yönetmeni Vladimir Nemiroviç Dançenko ile kurduğu Moskova Sanat Tiyatrosu, ilk prodüksiyonlarından itibaren Çehov oyunlarının evi konumuna gelir. Tiyatronun ilk sezonunda sahnelediği Martı oyununun



ulaştığı başarının ardından yazarın diğer büyük oyunları da gelecek sezonların beklenen yapımları haline gelir. Stanislavski'nin henüz genç bir oyuncu ve pek deneyimi olmayan bir yönetmen olarak tanıştığı Çehov tiyatrosu, onun bugün bildiğimiz oyunculuk yöntem(ler)ini geliştirmesi açısından kritik bir öneme sahiptir. Özellikle oyunun ve oyuncunun sessizlikle/eylem(sizlik)le ilişkisine getirdiği yorumu anlamak açısından Çehov oyunları ve kendisinin bu oyunların sahnelenmesinde geliştirdiği yoruma bakmak kritik önemdedir. Bu nedenle bu bölümde öncelikle Çehov oyunları, edebi yenilikleri ve modernleşmeyle ilişkileri açısından incelenecek ve ardından Stanislavski'nin elimize ulaşan iki reji defteri (Martı ve Üç Kızkardeş oyun rejileri) bu oyunlarla odağımız açısından kurduğu ilişki bağlamında değerlendirilecektir. Stanislavski'nin MST ve oyunculuk yöntemi oluşturma macerasının başında sahnelediği bu eserleri incelemenin ardından bugün sistem ve fiziksel eylem yöntemi olarak bildiğimiz oyunculuk anlayışlarını geliştirdiği yıllara geçerek bu anlayışların odağımızdaki konulara getirdiği yoruma bakacağız.

### **3.1. Stanislavski'nin Çehov Sahnelemeleri**

#### **3.1.1. Çehov tiyatrosunun yeniliği**

Modernleşmenin ilk bölümde detaylıca bahsedilen etkilerinin Çehov'un hayatına ve eserlerine etki ettiği şüphesizdir. Çehov metinleri için en yaygın yorumlardan biri düşüncenin direkt olarak iletilmediği; onun yerine bir hissin, atmosferin, durumun çağrışımının amaçlandığı bir yapıda oluşudur. Metinlerin dili her ne kadar sade ve anlaşılır olsa da anlam bu sözcüklerin ötesinde ve altında keşfedilmeyi bekler. Bu nedenle bu metinler modernleşmeye dair yazarın fikirlerini gösterme amacı taşımaktan uzaktır, bunun yerine bu döneme dair bir izlenim edinme fırsatı sunarlar.

Tezin odağındaki oyun metinlerine baktığımızda her oyunun modern yaşama ve insana dair hem içerik hem biçim olarak yeni yorumlar getirdiğini görürüz. Yaşadığı dönemin Rusya'sına odaklanan yazarın, alışıldık olay örgüsüne ve diyalog yapısına bağlı kalmadığı söylenebilir. "Bir tiyatro oyununda insanlar gelip gitmeli, yemek yemeli, hava durumundan konuşmalı, kart oynamalı; bunu yazar öyle istediği için değil, hayatın kendisi böyle olduğu için yapmalı. Sahnedeki hayat da insanlar da gerçekte oldukları gibi

olmalılar, yapmacılıktan uzak durmalılar.” (Çalışlar, 1996, s. 29) diye düşünen yazarın oyunları tam da bu özellikleriyle özgün bir yapıya kavuşurlar. Gündelik hayatın rutini içinde eylemlerini sürdüren, sohbet eden ve susan karakterler dramatik eylem olarak alışıldık olandan uzak gibidirler. Klasik oyun yapısında motivasyonları belirgin karakterlerin anlaşılır bir çatışma içinde geleceğe doğru yönelmiş dramatik eylemleri sıralanırken Çehov’la dramın “olay” tanımının genişlediği söylenebilir: artık “hayattaki dramı” anlatmak yerine “hayat dramının kendisi” anlatılır hale gelir (Gottlieb & Allain, 2000, s. 63). Olay örgüsü berraklığını kaybeder, diyaloglar yazarın düşüncelerini aktarma amacından ziyade diğer tüm dramatik elementlerle birlikte tarif edilen zamanın hissini verme amacı taşır ve oyun farklı yorumlara açık bırakılır. Karakterler seyirciye açıkça belli edilen isteklerini oyunun konsantre edilmiş süresinde gerçekleştirmek için çabalamak yerine çevrelerinden ve günün getirdiklerinden etkilenecek amacı açıkça belli olmayan eylemlerle yaşar görünürler. Oyunun başlangıç ve bitiş anı öyle seçilir ki, hayatın akışı içinde oyundan öncesi ve sonrası bütün oluşturmaz ve oyunun kendisine bu arka plan belirsiz bir biçimde sızar (Whyman, 2011, s. 40). Karakterlerin duygu ve düşüncelerini gerçek hayatta da olduğu gibi doğrudan dile getirmiyor oluşu söylenenlerin ardında yatan anlamı ve sözlerin nasıl söylendiğini daha önemli hale getirir. Bu metnin yorumunda “alt metin” kavramının öne çıkmasına sebep olduğu gibi oyun metninde oranı artan yan metin varlığıyla performansın niteliğinin önemini de artırır. Çehov ana metinde olduğu gibi yan metni de amacı açıkça belli olmayan ifadelerle yazar, karakteri canlandıracak oyuncuya belli bir ritim veya eylem sunulduğu halde bunun amacı icra edenin keşfine bırakılmıştır.

“Elektriğin ve buhar gücünün” insanlık için faydasını vurgulayan ve modernleşmenin getirdiği sosyal değişimlere inancını dile getiren yazar, yine de bazı çağdaşları gibi modernleşmeyi her sorunun çözümü olarak görmez (Whyman, 2011, s. 22). Modernleşmenin ilerlemeye dair daha önceki bölümde bahsedilen güçlü vurgusuna şüpheyle yaklaşan Çehov, daha çok bu değişimin önlenemezliği ve insanların bu değişime gösterdikleri tepkilerle ilgilenir (Whyman, 2011, s. 23). Yaşadığı dönemde ülkesinde bu değişimlere iki uçta sert karşılıklar üretildiği halde kendisi bu karmaşadan uzak durmuş, eserlerinde de herhangi bir görüşün savunuculuğunu yapmak yerine bireylerin içinde bulunduğu durumu didaktik eğilim göstermeden işlemeye çalışmıştır. Aslında oyun

metinlerinde gündelik hayatın rutini ve boş eylemleri içinde zamanın pek önemi yok gibi görünür, bu sıkıcı gündelik rutin içinde adeta bir zamansızlık hissedilir. Ancak karakterlerin de sıklıkla vurguladığı gibi zaman akmaktadır ve bu önlenemez akışın onların hayatlarına etkisi büyüktür.

Martı oyununda zaman karakterlerin hayatın ve varlığın anlamını kavrama çabalarında belirginleşir. Çağın değişimi iki farklı kuşaktan sanatçıların içinde buldukları zamana ürettikleri tepkilerin birbirinden ayrışmasıyla tartışma konusu haline gelir. Bazı karakterler yeni tiyatro sahnesini eskisiyle karşılaştırır ve bugünün insanının yeniye ihtiyacını duyurmaya çalışırken bazıları eski olana bağlılığını yeniyi aşağılayarak sürdürür. Kimsenin birbirinin düşüncesini duyup karşılık vererek ve diyalog kurarak gerçekleştirmediği bu tartışmanın adeta birbirine yabancı veya birbirini duymayan insanların tavırlarını gören seyircinin zihninde gerçekleşmesi istenir. Çehov'un ikinci büyük oyunu sayılan Vanya Dayı da alışıldık olay örgüsü ve çatışmayı sağlamadan Rusya'nın değişimiyle bireylerin değişimi arasındaki paralelliğin resmini çizer. Karakterler ülkelerinin değişimini hem fiziksel olan toprağın değişimi hem de harita gibi sembolik araçlar üzerinden dile getirerek hayatlarının geçişi ve bu akışta kendi güçlerinin yetersizliği konusunda acılarını yaşarlar. Çehov'un üçüncü büyük oyunu Üç Kızkardeş, getirdiği yeniliklerle belirleyici modern oyun örneklerinden sayılır. Gerçekleşmeyecek olanı beklemenin, karakterlerin eyleme geçmek yerine atalete sürüklenmesinin sahnenin merkezine oturduğu bu oyunda sahnede görmeye alışılan tüm olayların arkada yaşanıyor ve bunun sahneye haberinin geliyor oluşu modern zamana ve sanatına getirilmiş en özgün yorumlardan biri olarak değerlendirilebilir. Kapsadığı zamanın uzunluğu, karakterlerin bolluğu ve ilişkilerin karmaşıklığıyla adeta bir roman yapısına yaklaşan bu oyunda sürekli yapılan saat vurgusu oyunun her yerine sızmış bir eski-yeni, geçmiş-şimdi karşıtlığının hissini verir. Çehov'un son oyunu olan Vişne Bahçesi de modernleşmeyle yaşanan değişimin en açık şekilde işlendiği metni sayılabilir. Değişen ekonomik sınıfların bir vişne bahçesinin el değiştirmesi üzerinden yansıtıldığı bu oyunda eski ve yeni Rusya'nın değerlerinin karşılaştırması yine karakterlerin tavırlarının, atmosferin, söylenenlerin alt anlamlarının içinde yapılır.

Hem içerik hem biçim bakımından gelen bu radikal yenilikler yeni bir sahneleme anlayışını zorunlu kılar. Bu yenilikler eski oyunculuk ve sahneleme biçimiyle ele alınırsa,

Martı oyununun St. Petersburg’da Alexandrinsky Tiyatrosu tarafından ilk sahnelemesinin faciayla sonuçlanması gibi anlamsız, yersiz ve banal olmakla suçlanacağı görülür. Karakterin düşüncelerini açıklıkla dile getirdiği, eylemlerini doğrudan ve çatışmadan beslenerek gerçekleştirdiği düzene alışan dönem oyuncusunun yeni bir bakış geliştirmesi, oyun metnine ve performans sürecine yeni bir yaklaşım bulması şart olur.

### **3.1.2. Stanislavski’nin Çehov sahnelemelerinden izlenimler**

Stanislavski’nin Çehov oyunları ile tanışıp ilk sahnelemelerini yaptığı dönem MST’nin ilk yılları olur. Bu dönem henüz bir “sistem” yaratma çabasının belirgin bir şekilde oluşmadığı, çalışmalarını ayrıntılı reji defterleri aracılığıyla planlayarak ve kendisinin de kabul ettiği gibi “despotik” (Stanislavski, 1992, s. 276) bir yolla şekillendirdiği dönem olarak düşünülebilir. Stanislavski tiyatroya dair amaçlarının bu günlerde “geleneksel oyunculuk biçimine, tiyatromsuluğa, konuşma biçimindeki yapmacıklığa, tumturaklı konuşmaya, abartmalı oyunculuğa, sahneye koyuşta kötü alışkanlıklara, kalıplaşmış dekor anlayışına, takım oyunculuğunu bozan yıldız dizgesine, o zamanın Rus sahnelerini doldurup taşıran hafif-farsikal piyesler salgınına karşı çıkmak” (Stanislavski, 1992, s. 282) olarak açıklar. Her zaman içsel gerçeğin, “duygunun ve yaşamın gerçeği”nin peşinde koşulsun da bu dönemde oyuncularının tekniklerinin henüz gelişmemiş olmasından dolayı kaba ve yüzeysel natüralizme de kapıldıklarını itiraf eder (Stanislavski, 1992, s. 283).

Moskova Sanat Tiyatrosu’nun ilk prodüksiyonlarından Martı, günümüzde bile ününü koruyan bir konumdadır. Stanislavski’nin Martı oyununa önce tereddütle yaklaştığı bilinir. Karşılaştığı bu ilk Çehov oyununda, muhtemelen daha önce bahsettiğimiz yeniliklerinden ötürü metnin sahne için gereken temel unsurlardan yana eksik olduğu düşüncesinde olur. Nemiroviç’in Stanislavski’yi ikna etmek için çok çaba harcadığı söylenir. Ancak üzerinde çalıştıkça Stanislavski oyunun gücünü fark etmiş ve oyuna bağlanmıştır. Stanislavski bu keşfini şu cümlelerle anlatır: “Çehov’un oyunlarının güzelliği diyaloglarından anlaşılmaz; diyalogların arkasındaki anlamda, duraksamalarda, oyuncuların bakışlarında, duygularını nasıl yansıttıklarında görürsünüz.” (Stanislavski, 1926, s. 50). Stanislavski provalarda oyunun ve eylemlerin “içsel çizgisinin” farkına varmalarıyla oyunun daha kavranabilir hale geldiğini anlatır (Stanislavski, 1992, s. 300).

Bu da Stanislavski'yi söylenen sözlerin ötesinde tasarımlar yapmaya ve sahneye yeni katmanlar koymaya iter. Sahnede dekorun, çevre seslerinin, sessizliğin, hareketlerin, ışığın ve diğer tüm unsurların düzenlenişi; metindeki sözlerin iletilmesinden ziyade bu sözlerin altında yatan anlamın desteklenmesi için birer araç haline gelir.

Martı oyununun reji defterini (Nutku, 1968) incelediğimizde Stanislavski'nin yüze yakın yere es verilmesi için not aldığını görebiliriz. Bu, Çehov'un metnindeki sahne direktiflerinin çok üstünde bir sayıdır. Reji defterini incelediğimizde Stanislavski'nin sadece es notunu almadığı, çoğunlukla bu anlara dair ayrıntılı betimlemeler de yaptığını görürüz. Pek çok sessizliğin kaç saniye sürmesi gerektiği yazılıdır. Sessizliklerin hangi sesle bozulacağı, nasıl bir ritimle süreceği veya kesileceği belirlenmiştir.

Perde açılışında ilk dikkat çekici not, on saniyelik sessizlik olur. Çevre sesleri (sarhoşun türküsü, köpek havlaması, kurbağa vıraklaması, tarla kuşu sesi, kilisenin çan sesi) ayrıntılarıyla belirtildikten sonra ani bir şimşek sesinin ardından perdenin açılması ve on saniyelik tam bir sessizlik istenir. Bu sessizliği işçinin çivi çakma sesi bitirir ve ardından karakterler gelerek eylemlerine başlarlar. Stanislavski bu betimlemelerini "bütün bunlar seyirciye hüznün verici, monoton hayatın havasını verecek" şeklinde açıklar. Karakterlerin kısa sohbeti ve hareketlerinin ardından kısa sürede sahne yine boş kalır ve yine on saniyelik bir sessizlik notu gelir. Yine işçinin çekiç sesleri seyirciye eşlik eder. Bu tarif edilen monoton hayatta karakterlerin seslerinin önüne doğa ve insanın üretim sesleri geçer; sürekli aktif bir faaliyetin olduğu alışıldık sahne düzeninin önüne de kimi zaman boş ve hareketsiz bir sahne geçmiş olur. Belirtilen eslerde oyuncular genellikle gündelik ve sıradan işleriyle meşgul halde tarif edilirler. Bankta sallanmak, yatak hazırlamak, şarkı mırıldanmak, giysi katlamak gibi karakterlere uygun gündelik ve tekrarlı işler Stanislavski'nin tercih ettiği türdendir.

Esler, daha sonraki reji defterlerinde de sık sık rastlayacağımız gibi zamanın akışının altının çizilmesi için kullanılır. Karakterler susar ve kilisenin çanı, saatin tiktakları veya zilleri duyulur. Geçen zamanın altı çizilirken bir yandan da bu seslere eşlik eden doğanın döngüsü ve insan faaliyetlerinin akışı da vurgulanır. Çanların sesine köylülerin, kurbağaların, bekçilerin, kuşların seslerinin karışması istenir. Eslerin ritim değiştirmek için de sıklıkla kullanıldığı görülebilir. Örneğin karakterlerin uzandığı, esnediği bir

sükûnet anı tarifinden bir esin ardından sıçrama ve koşma gibi bir eyleme geçilmesi istendiği çok yer vardır. Esle ritim değişiminin üst üste yapıldığı dahi olmuştur:

Şamrayev birden kahkaha atmaya başlar (bu ses oldukça gürültüdür, konuşma şekline uymaz). Sonra, yanına, masanın üzerine oturmuş olan Dorn ile Medvedenko'ya hikayesini anlatmaya koyulur. Hiç kimse gülmez. Şamrayev ise her zamankinden daha gürültülü bir kahkaha atar, sonra birden susar. Bir kez daha “Bravo Silva!” der ve sessizleşir. On beş saniyelik bir susuş. Kimse kımıldamaz. Uzaktan köylülerin türküsü, kurbağaların vıraklaması ve gece kuşlarının sesi gelir. On beş saniyelik bir susuş daha. Nina birden kalkar.<sup>2</sup>

Karakterlerin ruh hallerindeki keskin değişimler de uzun eslerle vurgulu hale getirilmiştir.

3. perdede Trigorin'i onunla dönmeye büyük bir coşkuyla ikna ettikten sonra Arkadina'nın ruh halindeki değişimin ritmik olarak keskinliğini vurgulayacak nitelikteki reji notu buna örnek verilebilir:

(Arkadina) Hiçbir şey olmamış gibi döner, masanın üzerinde duran çantasını alır, içinde küçük bir şişe nane ruhu çıkarıp koklar, sonra bir parfüm şişesinden koku sürünür. On ya da on beş saniyelik bir sessizlik. Trigorin iskemlesinde sessiz oturur, yüzünde hazin bir ifade vardır. Sonra tembel tembel gerinir, not defterini çıkarır ve yazmaya başlar (Çünkü o anda yapacağı başka hiçbir şey yoktur).<sup>3</sup>

Karakterler arasında veya sahnede aynı anda gösterilen durumlar arasında yaşanan tezatlar da eslerle vurgulanır. Örneğin 2. perdenin başında Maşa'nın büyük bir canlılıkla piyesin güzelliğinden bahsetmesinin ardından sessizliği Sorin'in horlama sesi bozar. Yine 4. Perdede Arkadina'nın neşeli bir şekilde tiyatro faaliyetlerinden bahsetmesi eslerle bölünür ve bu kesintilere Sorin'in horlamaları ve Maşa'nın monoton bir sesle kumar kartlarının numaralarını okuması yerleştirilir. Bu tezatlar özellikle oyundaki eylem-eylemsizlik karşıtlığını vurgulamak açısından dikkate değer yerlerdir. Tüm bu örneklerde karakterlerin kendilerini ifade etmek için açık anlamları olan sözlere başvurmak yerine sessizlikler ve eslerle güçlendirilen ritim değişiklikleriyle sağlanan müzikal yapıya dayanmaları dönemin ruhunu anlamak açısından çok önemlidir. Kendini ifade etme biçimi değişmiş ve esler bu biçimi dışı vurmak için araç haline gelmiştir. Sözcüklerin belirsizliği ve insan eylemleri üzerindeki etkisizliği de eslerle belirgin hale getirilir. 2.

<sup>2</sup> 1. Perde 80, 81, 82 numaralı reji notları. (Nutku, 1968)

<sup>3</sup> 3. Perde 115 numaralı reji notu. (Nutku, 1968)

perdenin başında Arkadina Sorin'in sağlık durumu hakkında doktora danışır. Dorn'a kaplıcaya gitmesinin yararı olup olmayacağını sorduğunda gelen yanıt şöyle belirlenmiştir: “Gitsin (*bu düşünceyi onaylayacak şekilde söyler, biraz susuştan sonra birden ekler*) ama gitmese de olur.”<sup>4</sup> Esler boş sahnelerde de kullanılan bir unsur olmuştur. Örneğin 3. perdede Arkadina ve Trigorin'in yola çıktıkları sahnede herkes onları yolcu etmek için sahneden çıktığında Stanislavski “*Nihayet sahne boşalır. Sesler kesilir. On saniye susuş.*”<sup>5</sup> şeklinde not yazmıştır. Stanislavski her ne kadar Çehov'un direktiflerini destekleyen ve genişleten bir rejî planı yapsa da, istisnai şekilde bunları reddeden notlar da almıştır. Örneğin oyunun final sahnesinde Nina ayrılmak üzere giyinmeye başlayınca Çehov'un oyun metni “*Treplev: Ne oldu, Nina? Nereye? (Giyinişini izler. Bir es)*” şeklindeyken Stanislavski buraya “*Ne olursa olsun burada hiçbir es olmayacaktır.*” şeklinde not düşmüştür.<sup>6</sup> Stanislavski'nin eslerle ilgili kendi istediği ritme ulaşmayı öncelik saydığını iddia etmek mümkündür.

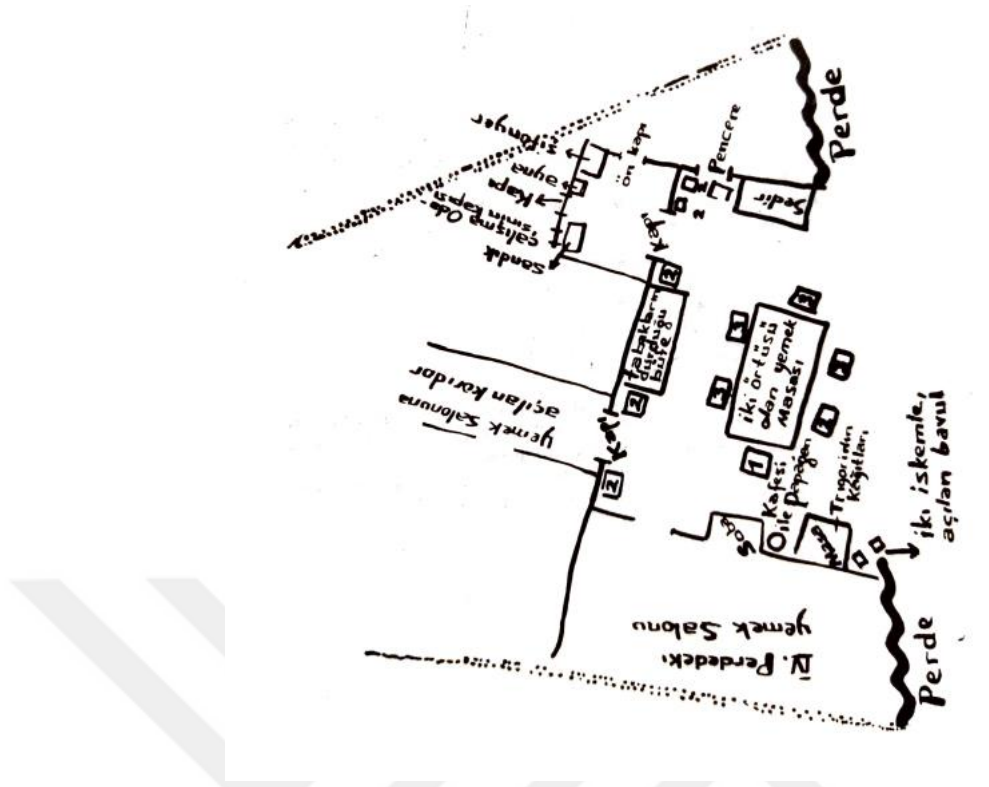
Stanislavski'nin oyunda “hayattan bir kesit” sunulduğu hissi vermeyi önemseydiği söylenebilir. Sahne tasarımı, oyuncuların hareket düzeni ve diyaloglar bu hissin gelişmesi için düzenlenir. Örneğin sahnede gösterilen mekânın öyle bir kısmı seçilir ki, sahne için düzenlendiği değil, her iki yandan devam ettiği hissi uyanır (Şekil 3.1). Oyuncular sahneye arkalarını dönerek oturabilir veya her iki yandan bir girip bir çıkarak oyunlarını gerçekleştirebilirler. Bu tür düzenlemelerle oyuncuların sadece sahne üzerinde seyirci için karakteri gerçekleştirmediği, örneğin sahne arkasına gittiğinde “kulise gittikleri değil, karakterin hayatına devam ettikleri hissi oluşması” istenir (Merlin, 2003, s. 88). Bu sadece seyirci üzerinde değil, aksine özellikle oyuncu üzerinde oluşması istenen bir histir. Sahnede hayatın “bir parçası” gösteriliyor olsa da o hayatın “tamamı”nın hissini oluşturmak esas amaç gibidir.

---

<sup>4</sup> 2. Perde 16 numaralı rejî notu. (Nutku, 1968)

<sup>5</sup> 3. Perde 118 numaralı rejî notu. (Nutku, 1968)

<sup>6</sup> 4. Perde 121 numaralı rejî notu. (Nutku, 1968)



Şekil 3.1: Martı sahnelemesi için 3.perdenin dekor planı (Nutku, 1968)

Stanislawski'nin Üç Kız Kardeş için düzenlediği rejî defterini incelediğimizde, Martı'da karşılaştığımız gibi oldukça ayrıntılı, titizlikle hazırlanan bir planla karşılaşırız. Bu oyun için de her sahnenin atmosferinin ve karakterlerinin kapsamlı bir şekilde tartışılıp hayal edildiği, zamanlamaya dair her saniyenin belirlenmeye çalışıldığı bir ön plan mevcuttur. Sahne planları ve dekorlar tane tane notlanmış ve çizilmiş, önemli aksesuarlar özellikle ayrıntılarıyla belirlenmiştir.

İlk perdenin açılış anından itibaren sessizlikler bu oyunun da atmosferini belirleyecek şekilde tasvir edilmiştir. Birinci perdenin açılışında karakterlerin yerleri ve faaliyetleri belirtildikten sonra şu not yer alır:

“Perde kalkar-bir anlık duraksama- Olga iç geçirir, düzenlemelere ara verir, gerinir, azıcık dinlenmek için pencereye doğru gider, (hayranlıkla, tıpkı bir anne gibi) İrina'yı öper, cumbanın direğine diziyle yaslanır, boşluğa doğru bakar.” (Stanislawski, 1995)



Oyun böyle bir manzarayla açılır. Perdenin açılması, ilk karşılaştığımız karakterin bir süre sonra eylemine ara vermesi ve ardından boşluğu izlemeye başlaması oyun boyunca tanık olunacak atmosferin özeti gibidir. Karakterin içinde bulunduğu durumun sahnede anlatılması gerekmez, bu durum eylemin birkaç saniye içinde kesintiye uğraması ve boşluğun izlenmesiyle seyirciye hissettirilir. Ardından oyunun en sık tekrarlayan motifi olan saat çanı ilk kez kendini duyurur. Stanislavski “*Guguklu saat öğleyi burnundan soluyarak vurduktan sonra, uzaktan (yandaki bir odadan), sanki geç kalmışçasına, küçük bir saat tatlı seslerle alelacele vurur.*” (Stanislavski, 1995, s. 11) şeklinde, oyun metninde var olmayan incelikli bir ayrıntı ekler. Bu ayrıntıyla içinde bulunulan zaman, duraksayan bir saatin acele çınlamasıyla altı çizilerek gösterilmiş olur. Ve ardından oyun metninde bulunan “bir sessizlik” direktifi rejisörün metne kattığı yoruma yanıt verircesine üstüne eklenir. Saatler adeta zamanın önlenemez akışına ayak uydurmaya çalışır durumdadır ve bu zorlanmada sessizlikler oluşur. Saatlere dair eslerle verilen vurgu oyun boyunca hem oyun metni hem reji notlarında devam eder. Örneğin birinci perdede Kulligin’in cümleleri arasına yerleştirilen reji notuna<sup>7</sup> geldiğimizde “*Duraksama. Duvar saati biri vurur, daha sonra guguklu saat öter, daha sonra daha ince, yüksek sesli bir saat vurur*” direktifiyle karşılaşırız. Bu reji notunun ardından Kulligin “Saatiniz yedi dakika ileri” der. Üçüncü perdede yine bir esin ardından bu saatlerin aralıklarla çalışıyla tekrar karşılaşırız. Bu kez saatlerin ayarsızlığını Çebutkin tamir etmeye çalışır ancak saati kırar ve buna bir sessizlikle tepki verilir. Eslerin ardından art arda gelen saat sesleri adeta oyundaki bu eylemsizlik anları için atmosfere yerleştirilmiş bir tepki gibidir. Karakterlerin dondukları, dramatik düzende alışılmış biçimde onlardan beklenen eylemleri göstermedikleri bu anlarda dış dünyadaki düzen çanlarını çalmaya başlar. Ancak bu çanlar da kendi içinde duraksamalar yaşayan, eşzamanlı olamayan bir yapıdadır.

Söz ve eylem uyumsuzluğu oyun metninde belirdikçe reji defterinde eslerle bunun altı çizilmeye çabalanır gibidir. Örneğin birinci perdede Tuzenbah’ın çalışmaya dair övgüsü ve geleceğin çalışkan toplumunu coşkuyla tarifi reji defterinde “*Duraksama. Kimse kıpırdamaz.*” notuyla karşılanır.<sup>8</sup> Diğer bir çarpıcı örnek de ikinci perdede Verşinin’in üç yüz yıl sonraki yaşamı düşleme teklifinin hemen ardından gelen notun “*Duraksama.*

<sup>7</sup> 1. Perde 156 numaralı reji notu (Stanislavski, 1995)

<sup>8</sup> 1. Perde 31 numaralı reji notu. (Stanislavski, 1995)

*Laternayı 2-3 kez çevirir, belirsiz sesler çıkar*” şeklinde gelmesidir.<sup>9</sup> Gelecek her ne kadar sözcüklerle kutlansa ve saf olumlu bir şekilde konuşulsa da bu kadar bütünsel bir bakışın olmadığı eslerle açığa çıkar. Zamanın getirdiği değişim ve bunun gelecekte nasıl devam edeceğine dair birbirinin içine geçmiş çelişkili hisler vardır ve bu çelişkiler sessizliklerin açtığı çatlaklarda görünür olur. Bu tür tezatlar daha sıradan eylemlerde de vardır. Örneğin yine ikinci perdede Verşinin’in “Anladığım kadarıyla gitmemiz gerekiyor” sözü “*Hareketsiz dururlar*” reji notuyla karşılanmıştır. Geleceğe dair yapılan tüm konuşmalar eslerle bölünür, çelişir ve çoğunda bedensel olarak donma notu da alınır. Oyun metninde ve sahnede alışık olunan geleceğe doğru açılarak lineer biçimde süren eylem planının yokluğu belirginleştirilmeye çalışılır.

Sessizliğin etkili kullanıldığı bir diğer sahne de Andrey ile sağır Ferapont’un diyalogudur. Neredeyse her sözden sonra es notu alınan bu kısa diyalogda Çehov’un iletişim sorunu olarak sıklıkla kullandığı sağırlık iki karakterin bir türlü anlaşamamasına, sözcüklerin değerini kaybetmesine yol açar. Bu bol duraksamalı diyalogda içerik olarak da modern zamana dair hisler açığa vurulur: kendini duyamayan birini bulmanın rahatlığıyla gerçek hislerini dillendirebilen Andrey yalnızlığını itiraf ederken Moskova’nın büyük şehir hayatındaki yalnızlık hissiyle taşradaki yalnızlık hissini birbiriyle karşılaştırır. Tıpkı bu karşılaştırmanın yapıldığı diyalogun biçiminde olduğu gibi, metnin dolaylı olarak aktardığı zamana dair hisleri sahne üzerinde güçlendirmek için Stanislavski’nin sahne unsurları ve özellikle eslerden yararlandığı gözlemlenebilir.

Oyun metninde karakterlerin eylemsizliğe ve sessizliğe ulaşmalarına diğer bir sebep de fotoğraf çekimleridir. Anı dondurmasıyla modernleşmenin zaman deneyimine getirdiği en çarpıcı değişimlerden biri olan fotoğraf makinesi oyun boyunca aralıklı olarak karakterlerin arasında dolanır ve onları sahne üzerinde donmaya iter. Defalarca çekilen pozlarda sahne üzerinde de fotoğraf kareleri oluşturulmuş olur.<sup>10</sup>

Stanislavski’nin Çehov metinlerini yönetirken henüz kapsamlı bir yöntemle değilse de oyunculuğa farklı bir yaklaşımla bu oyunların altından kalkabileceği fikriyle hareket

<sup>9</sup> 2. Perde 130 numaralı reji notu. (Stanislavski, 1995)

<sup>10</sup> Bu donma anlarının uzunluğuna dair fotoğrafı çeken Fedotik’in “Kımlıdayabilirsiniz, İrina Sergeyevna” sözleri bir ipucu olarak değerlendirilebilir.

etmiştir. Çehov metinleri dönemin oyuncusunun alışık olduğu deklamasyonla parlatılacak monologlar, sahnedeki diğer oyuncularla kolayca anlaşılacak bir çatışma üzerinden süregiden diyaloglar vermediğinden oyuncunun performansını üzerine kuracağı başka bir dinamik gerekir. Sahnede oluşacak müziğe, ritme, görsel izlenime yazılı olandan daha çok görev yükleyen bu metinlere kapsamlı bir reji planıyla tüm ayrıntıların tek elden belirlendiği bir sahnelemeyle yaklaşılır. Yazarın belirlediği sessizlikler oyuncunun performansına değil, yönetmenin hayal gücünün karşılığına bırakılır. Stanislavski için bu sessizlikler vurgulanması ve hatta niceliksel olarak da artırılması gereken unsurlar olarak görülmüştür. Oyun metinlerinde de çok önemi olan zamanın geçişi ve karakterlerin irade bakımından acizliği meselesi esler yardımıyla altı çizilen bir duruma getirilir. Oyunda işlenen pek çok tezat da esler aracılığıyla vurgulanmıştır. Fotoğraf makinesinin mümkün kıldığı anı dondurma ve anın belli noktalarına yakınlaşabilme fırsatı sanki bu sahnede esler ve es anlarında kullanılan diğer araçlar ile elde edilmiş gibidir.

Bu reji defterlerinde çevre seslerinin tasarımdaki ağırlığı barizdir. Oyunun pek çok anında hayvan sesleri, rüzgarlar, tren düdüklere gibi pek çok efektte dair notlar alınmıştır. Stanislavski'nin ses efekti tercihlerinden bahsederken aynı zamanda eslere önem verdiğini söylemek şaşırtıcı olabilir. Ancak bu konudaki argümanı da son derece paradoksaldir: sessizliğin ancak ses kullanımıyla duyulabileceğini, örneğin saatin tiktaklarının mekandaki tedirgin edici sessizliği belirgin hale getireceğini savunur (Merlin, 2003, s. 104). Bu nedenle, bu dönemde eslere cömertçe yer verse de bunların bir eylemsizlik, sessizlik alanı olarak anlaşılmasında önemlidir. Aslında bu duraklar çoğunlukla hareket, ses gibi unsurlarla doldurulmuştur ve karakterlerin gündelik faaliyetleri sürdürmesi istenmiştir. Stanislavski'nin eslerin cömertçe tekrarını sahnede yaratılmak istenen ruh hali için gerekli gördüğü ortadadır. Nemiroviç-Dançenko da yoğun olarak kullandıkları eslere dair fikirlerini şöyle açıklar:

“Sanat Tiyatrosu'nun bakış açısında bu esler önemli bir yere sahip olacaktır: gerçeğe yakın, eski tiyatronun önemli bir özelliğinden, içine girilemeyen 'edebi' akıştan, hayaliden uzak... Es, ölü bir şey değildir, fakat karakterin yaşamını büyük bir itkiyle kuvvetlendiren sestir: bir fabrika düdüğü ya da bir gemi sireni, bir kuş ötüşü, melankolik bir baykuş sesi, uzaktan gelen bir müzik. Yıllar geçtikçe, bu esler Sanat Tiyatrosu'nun yaptığı sanatın önemli bir

özelliği haline geldi, fakat artık yorucu ve rahatsız edici olmaya başlamışlardı. Yine de o zamanlar çekici bir yenilikti. Çözümlemek için zorlu bir çalışmaya girilir, ısrarla araştırılırdı. Sadece dışsal bir efekt değildi. Psikolojik etkisi vardı, oyundaki karakterlerin yaşamı ile çalışılan sahne arasındaki uyum araştırılırdı.” (Nemirovich-Danchenko, 1989, s. 130)

Aslında Nemiroviç-Dançenko'nun da vurguladığı gibi “edebi akış”tan uzaklaşılırken başka bir kesintisiz akışın amaçlandığını görürüz. Esler boyunca ve dışında da tekrarlanan faaliyetler oyuncuların repliklerle dışsal olarak değil, içsel yaşam olarak karakterin akışına kapılmaları için bir araçtır. Perde başlangıçlarında kullanılan eslerin de benzer amaçta olduğu söylenebilir. Allen'in bir eleştirmenden aktardığına göre; tüm perdelerin başlangıcında es olması seyirciyi “karakterlerin cansız hayatlarındaki iç dünyalarına sokan bir etkiye” sahip oluyordu (Allen, 2001, s. 23). Merlin'e göre ise bu sessiz başlangıçların seyircide bir merak duygusu uyandırmak ve yaşanacakları beklemek gibi bir etkisi de vardı (Merlin, 2003, s. 88).

Stanislavski'nin es kullanımına dair övgüler dışında, ortağının da sözlerinde hissedildiği gibi, en çok eleştiriyi bu dönemde aldığı söylemek mümkündür. Kendi oyunculuğunda da yönetmenliğinde de esleri bol kullanımı çoğunlukla dikkat dağıtıcı ve bütünlüğü bozucu olması yönünden eleştirilmiştir. Çok fazla kullanılan esin ritmi fazla yavaşlattığı da gelen eleştiriler arasında olmuştur. Benedetti'nin aktardığına göre Stanislavski içsel duyguyu aktarma amacıyla öyle büyük esler veriyormuş ki, kelimeleri seyircinin cümlelerin başını unutacağı kadar parça parça çıkmasına sebep oluyormuş (Benedetti, 2005, s. 65). Bu eleştirilerin sebebini bugün anlayabilmek için en iyi kaynak, ortağı Nemiroviç-Dançenko'nun Üç Kız Kardeş oyununun çalışmalarında aldığı notlar olur. Ortağının provalara dair esas şikâyeti, sahnede detayların aşırılığından anlamlı bir bütüne ulaşmanın imkânsız hale gelmesi, bunun yerine parçalı ve gereksiz birçok yapının sahnede bulunmasıdır (Allen, 2001, s. 43). Yönetimi devralıp oyunu düzenledikten sonra “oyun için sağlam, hızlı ve neşeli olan ve onu gereksiz esler ve ayrıntılarla doldurmayan yeni bir ton bulduklarını” yazar (Worall, 1996, s. 132). Bu eleştirilerden yıllar içinde MST'nin sanat anlayışında bütünsellik fikrinin önem kazandığı, bu fikri zayıflatacak sanatsal tercihlerin reddedilmeye başlandığını anlayabiliriz. İlk yıllarda yepyeni ve MST'ye özgü, canlı olanı açığa çıkaran bir unsur olarak sahiplenilen esler yıllar içinde

sahne kurulumu istenen illüzyonu kırabilecek, sürekliliği ve bütünlüğü bozabilecek bir unsur olarak görülmeye başlanmıştır. Seyircinin zihinsel ve ruhsal dahiliyetiyle tamamlayacağı boşluklu bir yapı sunmanın “rahatsız edici” ve “gereksiz” olarak görüldüğü bir anlayışa yaklaşıldığı iddia edilebilir.

Stanislavski'nin MST'nin ilk yıllarında gerçekleştirdiği Çehov sahnelemelerine odaklandığımız bu bölümde eserle kurulan dilin izi sürüldü. Bu iki sanatçı her ne kadar önemli bir sanatsal ortaklıkta bulunmuş olsalar da döneme dair farklı deneyimler ve ifadelerine sahip olduklarının unutulmaması gerekir. Çehov oyunları, değinildiği gibi zamanına ve insanına yepyeni bir yorum getiren, o zamandan beri de sayısız şekilde yorumlanan zengin kaynaklardır. Stanislavski, yazarla bağ kurmuş ve birlikte çalışıp kimi zaman önerilerinden faydalanmış olsa da bu metinlerin bazen yazarı tarafından eleştirildiği de bilinen, kendi sanat anlayışına göre bir yorumunu sahnelemiştir. Dolayısıyla Çehov'un modern zamana getirdiği yorumun Stanislavski'nin zihninde geldiği hal bu bölümde ortaya konmuştur. Bu sahnelemelerde klasik oyun yapısında ve geleneksel oyunculuk anlayışında alışık olunan bir akışın yok olduğu görülür. Oyun metni deklamasyona uygun seslendirilmeyi kaldırmaz çünkü diyaloglar çok daha basit ve gündelik detaylarla doludur. Alışık olunan “edebi akış” bu sözcüklerle mümkün olmamaktadır. Bu nedenle sözcüklerin çok daha gündeliğe yakın ve “doğal” bir tonla söylenmesi gerekir. Metin alışık olunan karakter yapısını ve çatışmayı da vermediğinden ve sahnede bu unsurlar bakımından sürekli boşluklar yaratıldığından bu durum sahnenin diğer unsurlarına ağırlık verilerek yorumlanmaya çalışılmıştır. Sahnede oyun metninin yarattığı boşluklar artırılarak korunmuş, amaçlanan atmosfer o zamana kadar alışık olunmayan bir fiziksel ve dilsel yoklukla sağlanmaya çalışılmıştır. Bir önceki bölümde incelendiği gibi dönemin kahramanlarının çevrelerine karşı iradelerinin zayıfladığı ve dış faktörlerin belirleyiciliğinin arttığı oyun metinlerine çağdaş bir yorum olarak sahnede çevresel unsurları deneyimlemenin önemsendiği söylenebilir. Dönemin çatışmasını daha çok içinde yaşayan kahramanlarının kendini sessizlikler ve ritim değişiklikleriyle dışa vurduğu sahne kuşkusuz modern zamanın ifade çabasını yansıtmaktadır. Parçalılığa imkan veren eser dolayısıyla seyircinin dahiliyetini daha mümkün kılan bu sahnede oyuncu da içine düştüğü boşlukları modern karakterlerin iç dünyasını deneyimlemek için bir kaynak olarak değerlendirebilir. Ancak yapılan eleştirilerde de görüldüğü gibi eslere

yapılan fazla vurgu gerçekçi oyunculuk ve sahnelemeden beklenen bütünlüğün bozulması tehlikesini içinde barındırmaktadır. Seyirciyi karakterin iç çatışmasını deneyimlemeye, yaşanan zamanın ruhunu hissetmeye ve başlatacağı tüm ruhsal/zihinsel süreçle oyuna dahil olmaya itecek bu boşluklu yapı aynı zamanda söylendiği gibi seyirciyi “rahatsız etmeye” “parçalı ve gereksiz yapılarla” bütüne ulaşamamaya da itebilir. Gerçekçi tiyatro geleneğinde vurgulanan doğa yasalarına uygun ve organik bir yapı oluşturma çabasına karşıt olarak değerlendirilmeye başlanan bu üslubun terk edilmeye başlandığı görülür. Anlaşıldığı üzere eleştiriler MST ve Stanislavski’yi gerçekçi tiyatronun vazgeçilmez unsurlarını yeniden tanımlamaya ve bu amaçla daha “organik bir bütün”e ulaşmak üzere eslerle yapılan çalışmaları revize ederek bu unsuru sahnede boşluk ve karmaşaya yol açmayacak şekilde törpülemeye itmiştir.

### **3.2. “Sistem” Çalışmaları**

Stanislavski’nin bahsedilen Çehov sahnelemelerinin devamındaki senelerde oyunculduğu bir “sistem” vasıtasıyla araştırma amacıyla hareket ettiği, daha bütüncül bir yolla oyunculuk sürecinde karşılaşılan zorlukları çözebilmek için bir yol haritası oluşturmaya çalıştığı görülür. Stanislavski’nin yönetmenlik ve oyunculuk görevlerini ayırıştırarak oyunculüğün kendi dinamiğiyle daha berrak bir anlayışla ilgilendiğini görürüz. Bu yöndeki çalışmalarını bir kitapla da paylaşma fikri doğmuştur. Eser üç bölümden oluşacak tek bir kitap olarak tasarlanmıştır. Her ne kadar basım anlaşmazlıkları nedeniyle parçalar halinde yayınlanmış olsa da Jean Benedetti özenli çevirisiyle bu kitapları Stanislavski’nin planladığı şekilde bir araya getirmiş ve “An Actor’s Work” adıyla okurlara sunmuştur. Stanislavski’nin sistemini bir bütün halinde sunmaya çalıştığı, o dönemdeki oyunculuk anlayışını kendi cümleleriyle okuyabildiğimiz bu kitap, bu bölümün ana kaynağı olacaktır. Bu kitap bize süreklilik ve es bağlamında ayrıntılı bir bakış sunar. Stanislavski’nin sürekliliği ve esleri hem günlük hayatta hem de sahnede iletişimin ana bileşenleri olarak gördüğünü söylemek mümkündür.

Süreklilik ve duraklama fikri sadece oyun metninin söylenişi konusunda değil, oyuncunun ve karakterin yaşamının pek çok kısmında gündeme gelir. Stanislavski sanatının merkezine doğayı, doğanın işleme mekanizmasını koyar. Ona göre doğada neredeyse her şey mantığa uygun ve ardışıktır. İnsan ve hayal gücü de bu nedenle doğaya

uygun olarak şekillenir, dolayısıyla sanat da bunu takip etmelidir (Stanislavski, 2008, s. 70). Stanislavski sanatın düzeni ve uyumu sevdiğini savunur (Stanislavski, 2008, s. 56). Pek çok sanat türünden örnekle düzenin ve devamlılığın sanatın esas unsuru olduğunu göstermeye çalışır. Nasıl kesikli bir hareket dizgesine dans diyemezsek, aralarında uzun boşluklar olan bireysel notalara müzik diyemezsek, tekil ve gelişigüzel yerleşmiş noktalar ve çizgiler bir resim oluşturmazsa; sahnede kesintili bir yapı oluşturmak da yaratıcı bir iş olarak düşünülemez, der (Stanislavski, 2008, s. 285). Mantıklı ve ardışık olanı takip etmenin sallantılı ve kararsız fantezi dünyasının kararlı ve sarsılmaz gerçekliklere dönüşmesini sağladığını, sanatta gerekli olanın bu olduğunu savunur (Stanislavski, 2008, s. 71). Mantığın takip edilmediği durumda “genel olarak” oynamak dediği yüzeysellik, kaos ve anlamsızlık barındıran bir eser ortaya çıkacağını, bu durumda “tamamlanmış” bir sanat eseri oluşmayacağını düşünür (Stanislavski, 2008, s. 56). Bu düşünceden hareketle oyunculuk sisteminde de mantık ve devamlılık esas alınmalı, ardışık bileşenlerden bir bütün oluşturulmaya çalışılmalıdır. Ona göre oyunculuk sanatının, mantığı ve devamlılığı bozan unsurlara bulunacak çözümlerle şekillendiği söylenebilir.

Stanislavski bu kitapta devamlılığa bakışını hayata dair yaptığı çıkarımlarla geliştirir. Ona göre hayattaki eylemlerimizde düşünmeden mantık ve ardışıklık takip ederiz (Stanislavski, 2008, s. 168). Çünkü içgüdüsel olarak biliriz ki, bu otomatik sıralamayı uygulamazsak eylemlerimiz başarıyla sonuçlanmayacak ve amaçlarımız gerçekleşmeyecek. Bu otomatik mantığı denetleyen de bilinçaltımız, her zaman uyanık olan konsantrasyon gücümüz, içgüdüsel özdenetim mekanizmamızdır. Bu ön kabulde yola çıkan Stanislavski, sahnenin hayattaki gibi işlemediğini düşünür. Sahnede fiziksel eylemlerimiz biyolojik gerekliliğini yitirir çünkü onları sadece oyun öyle gerektirdiği için yaparız. Bu nedenle otomatik mantığımız, bilinçaltı ve içgüdüsel özdenetim mekanizmamız eylemleri kendiliğinden sıralamaz (Stanislavski, 2008, s. 169). Stanislavski, hayatta takip edildiğini düşündüğü bu mantık ve ardışıklığın sahnede temelde ve kendiliğinden var olmadığına inanır. Bu şartlarda oyuncunun, otomatik refleksin yerine bilinçli, mantıklı, kronolojik gözlemi koyması ve her eylemi buna göre yapması gerekir. Bu bilinçle sahnede var olan oyuncu, mantık ve ardışıklığa dair alışkanlığı zamanla yeniden kazanmış olur. Stanislavski, oyuncunun bu alışkanlığı mümkün olduğunca hızlı bir şekilde edinmesi gerektiğini düşünür. Mantık ve ardışıklık

oyuncuya disiplin ve konsantrasyon sağlar. Dikkati sahne üzerinde tutmasını, hem fiziksel hem zihinsel aksiyonları en küçük parçasına kadar gözleyebilmesini sağlar; böylece “deneyimleme” dediği oyuncunun amacı gerçekleşebilir. Seyircinin izlediğine inanabilmesi için de bu sürecin gerekli olduğuna inanır. Hayatta alışkın olduğu “otomatik” süreci, eylemlerin mantığını ve ardışıklığını sahnede de görmelidir.

Oyuncunun sahnedeki varlığı hayatta olduğundan çok daha yoğun ve kesintisiz bir şekilde sürmelidir. Stanislavski bu varlığın alt birimlerini ayrıntılarıyla gösterir. Yukarıda belirtildiği gibi eylemlerin sürekliliği şarttır. Stanislavski, oyuncunun kesintisiz bir şekilde karakterin eylemleriyle ilgilenmesi gerektiğini söylerken, aksi halde oyuncunun özel hayatının zihnini meşgul etmeye başlayacağını belirtir (Stanislavski, 2008, s. 232). Oyuncunun özel hayatı yerine, karaktere dair “perspektif”inin zihninde sürekli ön planda olması gerektiğini ekler. "Perspektif" diye tarif edilen, tüm oyunun ve rolün bölümlerinin planlı, uyumlu ilişkisi ve düzenlenmesidir. Oyuncunun karakterine dair geleceğe dönük ve bütünü kavrayan zihinsel faaliyeti sürekli çalışır durumda olmalıdır (Stanislavski, 2008, s. 459).

Önemli başka bir nokta da iletişim meselesidir. Stanislavski hayatta iletişimin kesintisiz akışına ne kadar ihtiyaç duyuyorsak sahnede bunun on katı ihtiyaç duyduğumuzu belirtir. Oyuncunun seyircinin dikkatini kaybetmemesi, onlarla hep iletişimde kalabilmesi ancak partnerleriyle kurduğu ilişkide kendi hisleri, düşünceleri, eylemleri ve bunlarla paralel olan karakterin hisleri, düşünceleri, eylemleriyle sürekli ilişkide kalmasına bağlıdır. Bu konuda, oyuncuların çoğunlukla kesintisiz iletişimi gerçekleştirilmelerinden yakını ve kendi repliğini söyleyen oyuncunun, karşısındaki oyuncu konuşurken onu dinlememesinden ve iletişimi kesmesinden yakını. Oyuncuların sessiz olduğu anlarda gözleriyle konuştuklarını vurgular (Stanislavski, 2008, s. 236). Oyuncuların görünmez eylem ve zihinsel iletişimi gerçek bir eylem olarak görmediğini söyleyen Stanislavski “insan ruhunun yaşamı”yla ilgilenen kendi oyunculuk sistemi için bunların özellikle değerli olduğunu belirtir (Stanislavski, 2008, s. 239). Bunların en dinamik eylemleri oluşturduğunu söyler. Bu iletişimin dip akıntısı gibi sözcükler ve sessizlikler altında kesintisizce süren, kişiler ve nesnelere arasında görünmez içsel bağlantı kuran bir yapıda olduğunu açıklar (Stanislavski, 2008, s. 248).



Stanislavski, sahnede mantık ve sıralama korunmazsa çıkacak temel sorunlardan da bahseder. Öncelikle bu durumun akışta boşluklar oluşturacağını söyler. Boşluklu bir mantık ve sıralama olursa gerçeklik duygusu bozulur, gerçeklik olmazsa da inanç ve deneyimleme oyuncu ve seyirci için mümkün olmaz. Ancak bu noktada Stanislavski'nin bir uyarısını vurgulamak gereklidir: Mantıklı ve ardışık eylemlerin; eğer inanç ve gerçeklik duygusu yoksa bir konvansiyona, ölü bir uygulamaya dönüşeceğini vurgular (Stanislavski, 2008, s. 508). Kendi metodunun da tüm sanatın da başına gelebilecek en büyük tehlikenin, onu şekilsel bir yerden ele almak olduğunu söyler. Sanatın karmaşık yapısına ilkel ve sığ bir yerden bakmanın tehlikesini vurgular. Bir sistemi sadece sistem öyle istediği için uygulamamak gerekir. Sistemin araç olarak sundukları, sistemin anlamı haline gelmemelidir. Kitaptaki eğitmen Torstov, öğrencilerinin mantık ve ardışıklık doğru olsun diye eylemleri gerçekleştirirken birbirlerine nasıl polislik yaptıklarını görünce, onları oyuncunun düşebileceği büyük bir tehlike hakkında uyarır: küçücük eylemlerdeki minik boşluklara odaklanıp inanç ve gerçeklik meselesini kaçırmak, abartılı eleştirilerle çalışmalarını yönlendirmek oyuncuyu paralize edip uyuşukluğa sürükleyebilir. Bu nedenle oyuncunun bu tavırdan uzak durması gerektiğini söyler (Stanislavski, 2008, s. 175). Yani her ne kadar sahnede boşluksuz, devamlı bir yapı kurmak önemli olsa da; bu kendi başına bir amaç değil, esas amaca ulaşmak için kullanılan bir araç olarak kalabilmelidir.

Süreklilik konusunu oyun metni üzerinden nasıl ele aldığı da kitapta ayrıntılı olarak açıklanır. Stanislavski, oyun metniyle ilişkiye şu ön kabulle başlar: oyun metni boşlukludur. Oyun yazarı karakterlerin yaşamını kesintisiz bir çizgi halinde vermez, aksine büyük boşluklarla dolu bir karakter aktarır. Oyunun başlangıcından önce, sahne aralarında veya sonrasında karakterin ne yaşadığı konusunda sessiz kalır. Peki oyuncu bu boşluklu yapıyı nasıl ele alacaktır? Stanislavski için bunun cevabı nettir. Oyuncu, hayal gücünü kullanarak karakterin hayatındaki bu boşlukları doldurmak zorundadır. Aksi takdirde “insan ruhunun yaşamı”na ulaşamaz (Stanislavski, 2008, s. 288). “Deneyimleme” olarak tanımladığı oyuncunun asıl amacı ancak kesintisiz bir çizgi olursa mümkündür. Metinden performansa ulaşırken oluşturulan bu kesintisiz çizgi sadece sahnede değil, sahne aralarında da korunmalı; atlamalar ve boşluklardan kaçınılmalıdır çünkü bu boşluklar karakterin hayatında ölü noktalar oluşturur ve bunlara hemen

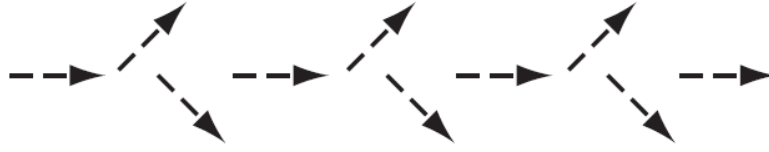
oyuncunun özel hayatı dolar. Oyuncunun özel hayatı ona tekrar sahneye döndüğünde eylemlerini gerçekleştirmesinde engel olur. Bu nedenle kesintisiz çizgi sahne aralarında da bozulmamalıdır.

Metni eksik, parçalı, boşluklu olarak tanımlama “alt metin” kavramının doğmasına yol açar. Stanislavski’ye göre sahne eserinin anlamı alt metindedir. O olmadan, metinde söylenen kelimelerin bir etkisi olmayacaktır. Stanislavski’ye göre metin yazarındır, alt metin oyuncunundur (Stanislavski, 2008, s. 403). Seyircinin metni evinde okumayıp tiyatroya izlemeye gelmesinin sebebi de budur. Çünkü tiyatrodaki oyuncu tarafından oluşturulmuş ve her performansta tekrar deneyimlenen alt metin; oyunun gerçek, canlı kalbini hissetmeyi sağlar. Stanislavski alt metnin, hislerimizin içinde kesintisiz bir şekilde akan bir yer altı suyu gibi olması gerektiğini söyler. Eylemler için “kesintisiz eylem çizgisi” neyse konuşma için de “alt metnin” aynı işlevde olduğunu belirtir (Stanislavski, 2008, s. 402). Alt metinden beslenmeyen, ondan izole olmuş sözcüklerin yalnızca gürültü olduğunu düşünür.

Alt metinle amaçlanan kesintisizlik için zamanla kurulan ilişki de kritiktir. Stanislavski oyunda karakterin tüm amaçlarının aynı yöne, yani süper amaca doğru giden küçük çizgiler olarak kesintisiz bir çizgi oluşturması gerektiğini görsellerle anlatır (Şekil 3.2). Eğer oyuncu bir üstün amaç belirlememişse, küçük amaçlarının nasıl birbirinden farklı yönlerde doğru giden çizgiler oluşturacağını da tarif eder (Şekil 3.3). Bu oyun; birbiri ardına dizilmeyen ve yalnız kendi içinde anlamı olan parçalara bölünür ve bütünlük sağlanamamış olur. Parçalar ne kadar güzel olsa da bunun oyun için bir anlamı yoktur. Oyuncunun metni ele alırken, parça parça verilmiş karakteri sürekli geleceğe dönük ve kesintisiz bir eylemler dizisine dönüştürmesi şarttır. Bu eylemler, oyuncunun zihninde kesintisiz bir iç imaj serisi oluşturacaktır. Yani oyuncunun sadece kuru verili koşullarla değil, kendi renklendirdiği iç imajlarla oluşmuş bir çizgi oluşturmaya ihtiyacı vardır (Stanislavski, 2008, s. 74). Bu çizgi, adeta oyuncunun içinde ve dışında akan bir film oluşturur.



Şekil 3.2 (Stanislavski, 2008, s. 316)



Şekil 3.3 (Stanislavski, 2008, s. 316)

Stanislavski'nin eslere dair açıklamaları oldukça detaylıdır. Oyuncunun duraklama ihtiyacının ve sorumluluğunun sebeplerini pek çok yönden anlatır. Peki sürekliliği bu kadar vurgulayan bir tiyatro adamı eslere neden bu kadar önem verir? Aslında bu vurgu, bu iki elementin birlikte işlevli olduğuna inanmasından kaynaklanır. Hem metin hem oyunculuk çalışmasında pek çok farklı kesintisiz çizgiden bahsetse de; oyuncunun aralara, duraklara ve dinlenme anlarına ihtiyacı olduğunu savunur. Örneğin kesintisiz bir konuşma hayal edilemeyeceğini, bu durumun karakterin akıl hastası gibi görünmesine neden olacağını söyler. İnsanın normal akışını uzun ve kısa aralıklı bir çizgi olarak görselleştirir. Hiçbir kesintisi olmayan düz çizginin takıntı (obsesyon) belirtisi olacağını söyler. Ve kritik soruyu sorar: “Şu iki zıtlıkla nasıl başa çıkacağız: bir yanda kesintisiz çizgi, diğer yanda es verme ihtiyacı?” (Stanislavski, 2008, s. 447). Yönetmenimiz bu soruyu cevaplamaya şu sözlerle başlar: “Öncelikle süreklilik ile sürekli devinimin (perpetuum mobile) kastedilmediğini; eslerin de konuşmayı paramparça etmemesi gerektiğini anlamak gerekir” der (Stanislavski, 2008, s. 447). Bu durumu, yine diğer sanat dallarına dönerek açıklamaya çalışır. Örneğin müzikte sesin sürekli çizgisi esastır ancak “cantilena”ya zarar vermediği sürece esler de devamlılık kadar önemlidir. Esler müziği bileşenlerine ayırmak için gereklidir. Ses; bu aralar sırasında kesilse de eslerin ayırdığı bölümlerde kesintisiz bir şekilde akmaya devam eder. Bu yapıyı metnin

seslendirilmesinde de savunur. Esler konuşmayı bileşenlerine ayırmalı ve bu bileşenlerin kendi içindeki bütünlüğünü ve sürekliliğini korumalıdır. Aslında bunu da günlük hayatta insanların bilinçli veya alışkanlıktan dolayı uğraşmadan yapabildiğini söyler. Ancak sahnede başkasının cümlelerini söylerken bu beceri unutulur ve konuşmanın bileşenleri birbirine karışır. Sahnedeki bu durumun iç ve dış kaynaklı belli sebeplerini sıralar. Örneğin oyuncunun nefes kapasitesi uzun süre konuşmasını engelliyorsa veya nefesi azaldığında durağın yerini düşünmeden nefes alıyorsa bu bir sorundur. Diğer bir neden sesi yanlış kullanmaktır. Oyuncuların çoğunun bağırmanın etkileyici olduğunu zannettiğini söyler. Ancak önemli olanın mantık ve ardışıklık, sesteki bükülmeler ve değişimler olduğunu açıklar. Oyuncuların genelde sesin yüzeysel kısmıyla ilgilendiğinden, derinliğine bakmadığından yakınıdır (Stanislavski, 2008, s. 448). Ona göre, bu oyuncular esleri genelde becerilerini göstereceklerini düşündükleri yerde verirler, deneyimin kendisiyle ilgilenmezler. Bu da genelde dilin kendisine gereken özeni göstermemekten kaynaklanan bir kayıtsızlıktır. Dilin, konuşmanın kendisiyle daha derin bir ilişki kurulduğunda eslerin de gerçek işlevlerinin ortaya çıkacağını savunur.

Stanislavski oyun metnini çalışırken iki tür esle karşılaşılacağını söyler. Bunları mantıksal ve psikolojik es olarak adlandırır. Mantıksal es, dilbilgisi kuralları nedeniyle duraklama gereği olan yerlerdir. Psikolojik eslerse dilsel bir kurala bağlı olmayan, anlamsal gereksinimden doğan bir türdür.

Mantıksal eslerin iki zıt ancak eş zamanlı işlevi vardır: kelimeleri bir grup oluşturacak şekilde bir araya toplamak ve bu oluşan grupları birbirinden ayırmak. Bir araya gelip grup oluşturan kelimelerin olabildiğince kesintisiz şekilde söylenmesi gerekir. Mantıksal es, cümlelerin anlamının belirgin ve açık hale gelmesi için önemlidir (Stanislavski, 2008, s. 419). Stanislavski, çoğu oyuncunun konuşmalarında tempo ritimle ilgili temel becerilerden yoksun olmasından yakınıdır. Çoğu oyuncunun hızlı konuşmaktan aceleyi; yavaş konuşmaktan da gereksiz duraklamayı anladığını söyler (Stanislavski, 2008, s. 492). Oysa sözcüklerin aceleyle söylenmesi; oyuncunun söylediklerinin içine girememesine, yani alt metni keşfedip hissedememesine yol açar. Bu, oyuncuyu kilitleyen bir durumdur (Stanislavski, 2008, s. 413). Stanislavski noktalama işaretlerinin vurgulamasına dair örnekler vererek bunların oyuncuyu nasıl rahatlatacağını göstermeye çalışır. Örneğin virgülün vurguda yükselmeyi gerektirmesinin, seyirci üzerinde cümlenin

devamını beklemeye dair istek uyandırmasını önemser. Seyirci cümlelerin devamını sabırla bekler, bu durum oyuncuyu da sakinleştirir ve aceleden kaçınmasını sağlar (Stanislavski, 2008, s. 415). Oyuncu, noktalama işaretlerinin seyirciden taleplerde bulunduğunu fark etmelidir. Bu talepler sorumluluğun bir süreliğine seyirciye geçmesini sağlar. Oyuncu esleri güvenle oynar çünkü eslere ihtiyaç duyan seyircidir. Eslerin anlaşılabilirliği, ifade gücünü artırmak ve insanlarla daha yakın ilişki kurmak için nasıl kullanılacağını anlayınca oyuncunun bundan hiç korkmayacağını, aksine onlara sık başvurmak isteyeceğini hatta kötüye kullanabileceğini söyler (Stanislavski, 2008, s. 416). Kitabın öğrenci kahramanı Kostya eslerle oynamaya başlayınca bu tehlikenin gerçekleştiğini de görürüz. Kostya bir sahneyi oynarken cümlelerini söyler, mantıksal es olması gereken bir virgülden durur. Ancak o sırada cümlelerin ve durmanın kendinde yarattığı hisler onu öyle meşgul eder ki sonraki repliklerini bir anda unutur ve donakalır. Duygu hafızasını harekete geçiren kelimelerin es sırasında zihni yanlış yönlere götürmesi tehlikesi vardır (Stanislavski, 2008, s. 419). Burada mantıksal es ve psikolojik es ayrımının iyi yapılması gerekir.

Psikolojik es, sözlerin anlamsal olarak oyuncuyu duraklamaya götürdüğü yerlerde kullanılır. Bunlar cümleleri canlı kılmayı, sözlerin alt metnini iletmeyi sağlar. Psikolojik esler sayesinde kelimeler yerine bakışlar, yüz ifadeleri, işaretler, küçük hareketler ve bunun gibi pek çok bilinçli veya bilinçdışı araçla iletişim sağlanır. Bu esler kelimelerin söyleyemediğini iletir (Stanislavski, 2008, s. 420). Sessiz eylemin sözcüklere göre çok daha yoğun, incelikli ve karşı konulmaz olduğunu düşünür. Stanislavski psikolojik esler için “dokunaklı es” ifadesini kullanır. Ona göre “mantıksal es zihin için, psikolojik es kalp için gereklidir” (Stanislavski, 2008, s. 419). Bilinçaltından gelenlerin deneyimlenmesi ve bunların ifade edilme şekli Stanislavski’nin oyunculuk anlayışı için önemlidir. Psikolojik esler öyle önemlidir ki onlar hiçbir kurala tabi değildir, aksine tüm kurallar ona uyum sağlamaya çalışır. “Mantıksal es pasif, şekilsel, edilgenken psikolojik es her zaman dinamik ve anlamsal olarak yoğundur.” Örneğin mantıken veya dil kurallarına göre durulmaması gereken bir yerde, psikolojik es verilebilir. Psikolojik esin bir zaman sınırı da yoktur. Oradaki eylemi sahici, yaratıcı, belirgin bir şekilde gerçekleştirebilmek için ne kadar zaman gerekiyorsa kullanılır. Alt metni ve kesintisiz eylem çizgisini takip ettiği ve süper amacı hedeflediği sürece oyuna hizmeti dokunur.

Ancak Stanislavski çok önemli bir tehlike konusunda da uyarır: Eğer psikolojik es gereğinden fazla uzatılırsa yaratıcı, üretken eylemin durmasına sebep olur. Psikolojik esin bittiği yerde kelimeler hemen gelebilmelidir. Eğer kelimelerin gelmesi gereken yer kaçırılırsa psikolojik es sadece bir duraklama olur; bu da oyunda boşluk yaratan bir kazaya dönüşmesine sebep olur (Stanislavski, 2008, s. 420).

Stanislavski'nin sanat çalışmalarının büyük bir dönemini incelediğimiz bu bölümde sanatçının sürekliliğe dair kapsamlı bir bakış sunduğunu görürüz. Çehov sahnelemelerinde oyun metni ve rejinin tercihleriyle esler ve fiziksel hareketsizlik anları yaratılmasına, boşlukların fark edilmesine, bunların seyirciye kendi zihinsel ve ruhsal sürecini yaşaması için alan tanınmasına olan yoğun hevesin dizginlendiği söylenebilir. Bir bütün yaratma, oyuncunun kesintisiz bir süreç deneyimleme gerekliliği daha ön plana çıkmış görünmektedir. Önümüzde beliren bu modern oyunculuk sisteminde, birbiriyle uyumlu ve neden sonuç ilişkisiyle bağlı, tutarlı ve organik bir yapı oluşturma amacının yoğunlaştığı söylenebilir. Bu oyunculuk biçimi kendine doğayı örnek alan ve doğa yasalarına uygun hareket etme çabası olan bir anlayıştır. Süreklilik, bu anlayışın temel ilkelerinden biri olur. Bu ilke kesintiyi bir problem olarak algılamaya, esleri ancak yapının birimlerinin arasındaki organik ilişkinin altını çizme amacı taşıdığıda kullanmaya meyillidir. Esler, uyumdan ve düzenden beslenen bu gerçekçi sahne yapısının birbirine bağlı birimlerini görünür kılmak için gereklidir. Oyuncunun ana amacı karakterin yaşamını sürekli deneyimlemektir ve bu yaşamın parçalarını da es yardımıyla belirginleştirir. Bir önceki bölümde incelenen yıllarda karakterin içsel yaşamını anlamak, çevresel unsurları hissetmek için gerekli olduğu düşünülen esler alınan eleştiriler ve deneyimler ışığında oyunun parçalanmasına sebep olacak tehditler olarak görüldüğünden olsa gerek, bunların ancak yapının bütünü bozmayacak şekilde ancak yarattığı tansiyon ve anlamsal zenginlik sebebiyle de yararlanmaktan kaçınılması gereken unsurlar olarak sistemde yerini aldığı görülür.

### **3.3. “Fiziksel Eylem Yöntemi” Çalışmaları**

*“En basit fiziksel aksiyon kalıbını oluşturun. Bunu kesintisiz bir çizgi halinde takip edin, işte rolün yüzde otuz beşine hâkim oldunuz bile.”* (Toporkov, 2021, s. 258).

Stanislavski'nin ömrünün son yıllarındaki Fiziksel Eylemler Yöntemi diye adlandırılan çalışmalarına geldiğimizde kesintisiz eylem çizgisinin ulaştığı önemi bu alıntıda açıkça görürüz. Artık fiziksel eylemler oyunculuğun temel unsuru olmuş ve bunları organik bir akışa oturtmak ana amaç olarak belirlenmiştir. Vasili Toporkov'un Stanislavski Provada adlı kitabı bu dönemi ve fiziksel aksiyon yöntemini oyuncu gözünden anlamak için çok iyi bir kaynaktır. Toporkov MST'ye görece geç yaşta katılan biri olarak daha önce tiyatro yaptığı yerlerdeki deneyimleriyle tezat oluşturan bu tiyatronun çalışma yollarını karşılaştırmalı olarak ayrıntılarıyla anlatır. Bu kitap, oyuncunun Ölü Canlar ve Tartuffe oyunlarının provalarındaki deneyimleriyle şekillenmiştir.

Toporkov'un aktardığına göre, Stanislavski oyunculuk hakkında daha çok düşündükçe iyi oyunculuk tanımının kısıldığını ve ulaştığı tanımın "içinde bir üstün amaç ve bir kesintisiz eylem çizgisi bulunan oyunculuk" şeklinde olduğunu belirtir (Toporkov, 2021, s. 254). Peki fiziksel eylem derken ne kast edilir? Bu "hakiki, tam anlamıyla amaca yönelik, doğrulanmış" eylem demektir; fiziksel eylem sözüyle eylemi temsil eden ifade yüklü hareketin anlaşılmasını gerekir (Toporkov, 2021, s. 184). Ona göre "fiziksel aksiyonlar gerçektir, belirlenebilirler." (Toporkov, 2021, s. 251) Sadece fiziksellik üzerinden kısıtlanan eylemler oyuncunun gereksiz çabalara ve kafa karışıklığına düşmeden karakteri gerçekleştirmeye odaklanabilmesini sağlar. "Bir eylemi, onun mantığını kesin olarak bilirim, o benim için müzikal bir skor gibidir. O eylemi bugün, burada, şimdi, belli bir seyirci için icra etme tarzım yaratıcı bir andır, fakat halen skorum mevcuttur" diye aktarılır Stanislavski'nin sözleri (Toporkov, 2021, s. 252). Bu sözlerden aslında daha önce de bahsedilen müzikteki gibi bir skora ulaşma amacına eylemlerle ulaşıldığını anlarız. Stanislavski için eylemler adeta müzikte notanın üstlendiği işlevi devralmıştır ve bu notaları uyumlu ve sıralı bir yapıya ulaştırmak oyunculuğun bir sisteme oturması için çözüm olarak görülmüştür.

Fiziksel eylemler yönteminde eylemlerin dizilmesinin önemini biraz daha kurcalayalım. Karakter "eylem içinde olan bir insan" olarak tanımlanır ve oyuncudan oyun metninde verilen dramatik eylemlerin dizilişini sahnede "ete kemiğe büründürmesi" istenir. "Oyuncu oyunu epizotlara böler, çatışmanın kırılmaz zincirini oluşturacak olan her bir bağlantının mantığını tanımlar." (Toporkov, 2021, s. 257). Bu mantıksal dizilişe ulaşmak kolay değildir ancak yöntem en basit olanla, yani oyunda basitçe görülen "amaçlar"ı

tanımlamakla başlanmasını ister. Bu amaçlarla ilgilenen oyuncunun “bir epizottan diğerine geçerken bütün davranış çizgisini, çatışmasını ve davranışlarının oyundaki mantıksal gelişimini açıkça görmeye başlayacağı” savunulur (Toporkov, 2021, s. 257). Oyuncunun zihninde oluşacak kesintisiz çizgi sadece oyun zamanıyla kısıtlı değildir, “oyun başlangıcından çok önce başlar ve son perde kapandıktan sonra da devam eder”. “Bir karakterin davranışının mantıksal dizilişini oluşturmak, sonra canlandırma esnasında bu mantıksal dizilişi yaşayan ve organik hale getirmek; işte kapsamlı bir karakter yaratmanın temeli budur.” sözleriyle tüm süreç özetlenmiştir (Toporkov, 2021, s. 258). Toporkov bu yolu oyunculuk için “doğal olarak doğru olan tek yol” olarak tanımlar. Stanislavski’nin rolü ağacın gövdesi, dalları, filizleri, yaprakları, yapraklarındaki damarlar üzerinden tarifi de (Toporkov, 2021, s. 244) yöntemin doğanın yoluna ve yasalarına ulaşma arzusunu gösterir.

Toporkov Stanislavski’nin “duyguların değil yalnızca fiziksel aksiyonların dizilişinin hatırlanabileceği ve onlar üzerinde alışkanlığın pürüzsüzlüğü için çalışılabileceği” sözlerini aktarır (Toporkov, 2021, s. 204). Fiziksel eylemler üzerine çalışmanın, onları gerçeğe en uygun biçimde icra etmenin inancı geliştireceğini iddia eder. Bu basit fiziksel eylemlerin verili durumlara göre yapılması da eylemleri psikofiziksel hale getirecektir (Toporkov, 2021, s. 204). Bu konunun önemi yine başka sanat dallarından benzetmeyle daha ayrıntılı açıklanır. Bir ressamın resmin inceliklerine geçmeden önce düşüncenin taslağını kanvasa geçirmesi ve bu taslağın doğa yasalarına ve mantığımızı uygun olmasını sağlaması gerekir. Ancak bu aşama başarılı olursa resmin inceliklerine, daha karmaşık psikolojik öğelerine yönelebilir (Toporkov, 2021, s. 186). Oyuncunun da fiziksel eylemlerin mantıksal dizilimiyle bu doğa yasalarına uygun iskelete ulaşması gerekir. Ancak iskelet tamamlandıktan sonra daha incelikli içsel süreçlere ve dışsal özelliklere geçilebilir.

Stanislavski’nin üstün amaç vurgusuna geldiğimizde, bunun aslında dizilen eylemleri bir arada tutan unsur olduğunu anlarız. Karakterin yaptığı her şeyin hizmet ettiği amaç olarak tarif edilebilecek üstün amaç doğru belirlendiğinde, oyuncu buna ulaşmak için gerekenleri belirleyip gereksiz tüm faaliyetlerini ayıklayabilir. Karakter sadece üstün amaç için gerekenlerle dolduğunda dinamikleşir ve bu oyuncuda “içsel çizgi”yi veya “içsel öz”ü yaratır (Toporkov, 2021, s. 243). Karakterin içsel dünyası derinleştikçe



karaktere özgü fiziksel özelliklerin de daha kolay keşfedileceği iddia edilir (Toporkov, 2021, s. 241). “Bir karakterin içsel ‘öz’ünün keşfi kaçınılmaz olarak dışsal ‘öz’ü ima eder.” (Toporkov, 2021, s. 241). Karakterin fiziksel özellikleriyle erkenden ilgilenilmemesi bu nedenle tavsiye edilir. Yani oyuncunun çalışmasında da belli bir çizgi takip edilmelidir. Oyuncu bu sıralamayı bozup ilk olarak karakterin fiziksel özellikleriyle ilgilenirse bu onu “kopya etmeye” itebileceğinden dışsal kişileştirme oyuncunun çalışmasının son dokunuşları olmalıdır (Toporkov, 2021, s. 241).

Toporkov’un yönetime dair anılarında metinle kurulan ilişki dikkat çeker. Bu provalarda repliğin önemsenmediğini, hatta uzun süre söylenmediğini görünce şaşırdığını ve direndiğini anlatır. Stanislavski buna karşılık, replikleri söyleyerek oynamaya başlayınca bu sözlerin “nasıl” söyleneceğiyle ilgilenildiğini ve sözcüklerin zamanla dil kaslarına yerleşen ve kurtulması çok zor olan belli biçimlere girdiğini söyler (Toporkov, 2021, s. 45). Repliklerle değil eylemlerle ilgilenildiğinde, replikler fiziksel eylemlerin mantıksal dizilişinin gerektirdiği noktada ortaya çıkar ve içsel imgelerle dolu, canlı olurlar. Stanislavski sözel aksiyonu “bir oyuncunun diğer bir oyuncuya zihinsel imgeleriyle temas etmesi” (Toporkov, 2021, s. 225) olarak tanımlar. Sözcüklerin içsel imgeleri oyuncu tarafından canlı olarak görüldüğünde karşıdaki oyuncu da bunu görebilir hale gelir. Bu, sözcüklerin sahnedeki esas işlevidir. Stanislavski’ye göre “dil kaslarına dayanarak yapılan çalışma memurun çalışması gibidir, ama bir oyuncu içsel imgelere sahip olduğunda işte bu yaratıcı çalışmadır.” (Toporkov, 2021, s. 113). Bu nedenle uzun süre replikler ezberlenmez, metne yalnızca eylemlerin dizilişini tanımlayabilmek için başvurulur ve oyuncuların eylemlerini asgari sözcükle gerçekleştirebilmesi için çalışılır (Toporkov, 2021, s. 186). Stanislavski bu yöntemde sözcükleri eylemleri güçlendirme ve geliştirme aşamasında devreye katmak ister. Ona göre “içsel bir imge”yle doğrulanmamış tek bir boş sözcük bile sahnede yer almamalıdır (Toporkov, 2021, s. 209).

İçsel imgeyle dolu olmayan sözcüklerle ilgili vurguların es’ler konusunda da aynı ölçüde geçerli olduğu görülür. Fiziksel eylemlerin dinamik ve amaca yönelik oluşunun, sözcükleri boş olmaktan kurtardığı gibi esleri de “suskun olmaktan” çıkardığı vurgulanır (Toporkov, 2021, s. 96). Bu tür “suskun olmayan” esleri örneklemek için dönemin ünlü oyuncusu Davidov tarif edilir. Davidov’un sözcükler üzerinde müthiş bir ustalığı olduğu halde rolünün doruk noktasını hep bir “büyük es” ile taçlandırdığı söylenir. Bu es

sırasında karakterin “gizli duygusunun sürükleyici fiziksel eylemlerle tarif edildiği ve o anda karakterin gerçek doğasının seyirciye görünür hale geldiği” söylenir (Toporkov, 2021, s. 189). Stanislavski karakterin gerçek yaşam hissini oluşturduğu böyle anların oyuncu için de çok keyif verici olduğunu belirtir ve böyle anlarda oyuncunun durumun gerektirdiği duraklamalardan çekinmeyeceğini, seyirciye karşı bir yükümlülük hissetmeden diğer oyuncuyla sürekli mücadelesini sürdüreceğini açıklar (Toporkov, 2021, s. 148). Stanislavski başka önemli bir konu olarak, sözcüklerin söylenmeden önceki sessizlik anını çoğu oyuncunun yok saymasından yakınır. Gerçek hayatta bu anların fiziksel eylemlerimizin dizilişinde başat rol oynadığı halde sahnede bu anların çoğunlukla atlandığını söyler. Oyuncuların replikleri söylemek için acele etmemesi çok önemlidir. Birine yönelirken bazen kısa ve fark edilmez, bazense uzun bir karşıdakini “tartma” anı olduğunu tarif eder (Toporkov, 2021, s. 138). “Aksiyonu önceleyen an” diye açıkladığı bu anı bir köpeğin odaya girip ortalığı kokladığı, sahibinin nerede olduğuna baktığı ve yanına gidip ilgisini çekmeye hazırlandığı an olarak betimler. Köpek ancak bu andan sonra sahibiyse “konuşabilir” (Toporkov, 2021, s. 232). Bu dizilim insanda da çok daha çeşitli ve incelikli ancak aynı mantıkta geçerlidir. Bu anın yok sayılmamasının ondan sonra gelecek fiziksel eylemleri canlı kıldığı açıklanır. Doğal ve mantıklı iletişim aşamalarını takip etmenin önemi vurgulanır. Ancak Stanislavski’nin yöntem çalışmalarında esler konusunda bu kadar cesaretlendiriciyken, bunların yanlış kullanımı konusunda da son derece hassas olduğunu unutmamak gerekir. Toporkov’u kelimelerden önce gereksiz es verdiği için birçok kez eleştirdiğini anılarından görebiliriz. Oyuncuyu bu konuyla ilgili olarak, dilindeki kaslara yerleşen söyleme biçiminin zihinsel imgelerden noksan olduğu ve bu söyleme biçiminin onu karşıdakini dinlemekten uzaklaştırdığı konusunda uyarır (Toporkov, 2021, s. 212). Verdiği esleri “kendisi için” yaptığını; eylemi desteklemediği sürece es vermenin yanlış olduğunu, hele repliği süslemek için, daha iyi duyulmak için böyle seçimler yapılmaması gerektiğini söyler (Toporkov, 2021, s. 226). Hiçbir kelimenin veya eylemin böyle önceden planlanarak yapılmaması gerektiğini, oyuncunun önceden hazırlayabileceği tek şeyin konsantrasyon ve yaratıcı arınma denen süreç olduğunu vurgular.

Yöntem çalışmasında hem eylemlerin hem sözcüklerin canlı ve organik olması konusu çoğu kez ritim unsuruna bağlanır. Stanislavski her fiziksel eylemin kendine özgü bir ritme

bağlı olduğunu belirtir ve fiziksel eylem yöntemine hakimiyetin ancak ritme hakimiyetle mümkün olacağını söyler (Toporkov, 2021, s. 199). Provalarda pek çok kez sadece aktif ve sözlü kısımların değil, aynı zamanda durmanın ve sessizliğin de ritminin kritik olduğunu belirttiğini görürüz. Toporkov, “doğru ritimde durmadığı” eleştirisini alınca uzun süre bunun ne anlama geldiğini anlayamadığını belirtir (Toporkov, 2021, s. 61). Ancak Stanislavski tüm eylemleri yükledikleri amaç ve bütün içindeki işlevleriyle birlikte gördüğünden, durmanın da yapıya uygun ve dolu gerçekleştirilmesi için gereken ritme gelmesi amacıyla oyuncuyu çalıştırır. Bu metnin söylenişi ve esler konusunda da aynı şekilde geçerlidir. Toporkov Stanislavski'nin manzum metnin söylenişi hakkında düşüncelerini de şöyle aktarır: “Veznin ritmi oyuncunun içinde yaşmalıdır, konuştuğu anda da sustuğu anda da. Bütün performans ritimle yüklü olmalıdır, o zaman sözcüklerle sözcük öbekleri arasında es verebilirsiniz ve hepsi doğru ritme oturur.” (Toporkov, 2021, s. 210)

Fiziksel eylem yönteminde Stanislavski'nin bir önceki bölümde açığa çıkan sürekliliğe dair çabalarının daha net ve uygulanabilir bir biçime oturduğunu görürüz. Stanislavski, amaçladığı müzik türü yapıyı fiziksel eylemleri merkeze oturtarak oyunculuğa uygulamış, bu yapıyı bozacak tüm unsurları yöntemin dışında bırakmıştır. Fiziksel eylemlerden üstün amacı gerçekleştirmeye yönelik kesintisiz bir çizgi oluşturmak bu yapının iskeletini oluşturmuştur. Oyun metni bu iskelet için bir araca dönüşmüş, çalışmadaki “dokunulmaz” özelliğini kaybetmiştir. Oyuncular kendi sözcükleriyle eylemleri gerçekleştirmeye motive edilmiştir, sözcüklerin söylenme amacı eylemlerle kısıtlanmıştır. Esler de bu amaçta yaşamsal bir noktada durur. Fiziksel eylemlerin tam ve canlı olarak gerçekleşebilmesi için gereken noktalarda es vermenin atlanmaması gerektiği vurgulanır. Ancak aynı şekilde, fiziksel eylemi engelleyecek her türlü duraklamadan kaçınılır. Esler eylemin kesintisizliğini tehdit etmeyecek, onu destekleyecek şekilde kullanılır, oyuncunun imgeleriyle yüklü olur ve üstün amaca hizmet ederler.

#### 4. STANİSLAVSKİ’NİN SÜREKLİLİK VE ES ÇALIŞMALARININ MODERN ÇAĞIN BİLGİSİYLE ANALİZİ

Bu bölüm tezin şimdiye kadar odaklandığı iki alanı birlikte analiz etme amacı taşıyor. İlk bölümde modernleşmenin insanların yaşamına getirdiği yeni kavramlar, yeni bilinç ve eylem biçimleri incelendi. İkinci bölümde yeni çağın Rusya’daki ve yoğun etkisi sebebiyle Batı tiyatrosundaki ilk önemli tiyatro insanlarından Stanislavski’nin üretimleri, bu dönemin ruhunu yansıtabileceği düşünülen es ve süreklilik bağlamında incelendi. Bu bölümde bu üretimlerin incelediğimiz çağa dair nasıl bir cevap ürettiğini, süreç içinde nasıl bir dönüşüm geçirdiğini yorumlamaya çalışacağım. Üretilen karşılığın ve dönüşümün incelenmesinin sanatın çağıyla girebileceği iletişim ihtimallerine dair bir bakış sunmasını amaçlıyorum.

Modern zamana dair yapılan incelemede en kritik noktalardan biri Bauman’ın vurguladığı gibi yeni çağın kendi kavramlarını oluşturması ve insanların yeni bir bilinçle çağını yorumlamasıdır. Tıpkı insanların hissettikleri kopukluk durumunu ifade edebilmek için “yabancılaşma”, “aidiyet” gibi yeni karşıtlıklara başvurmaları gibi sahnenin de bu tür ihtiyaçlarla yeniden yorumlanıp düzenlenmesi doğaldır. Bu nedenle tiyatrodaki daha önce tartışma konusu olmamış mekânsal, zamansal ve içeriğe dair bazı süreklilik ve kesinti meselelerinin bu dönemde tanımlanıp ortaya çıktığı gözlemlenir. Tezin de bu dönemde oyunculuk yapma ve sahneleme biçimine dair üretilen yeni kavramların, oluşturulan söylemlerin analizine odaklandığının altının çizilmesi gerekir. Bu tezde modern öncesi ile modern dönem ve bu dönemlerin tiyatroları arasında bir karşılaştırmada bulunularak sürekli-sürekli gibi bir ikili karşıtlık kurma amacı güdülmektedir. Modern zaman deneyiminin tarif edilme biçimiyle Stanislavski’nin tiyatrosunda kurulan zamanın yapısının tarifi arasındaki ilişki analiz edilmeye çalışılmaktadır.

Linda Nochlin’in modern dönemde hissedildiğini açıkladığı “bütünlüğün kaybı” fikrine de bu bakışla yaklaşmak önemlidir. Modern insan, yeni düzende hissetmeye başladığı değişim hızı, artan sosyal rolleri, şehir hayatındaki karmaşıklıkla deneyimlerini bir kayıp fikriyle açıklar. Daha önce deneyimlenen bir bütünlük olduğunu ve bu bütünlüğün

artık kalmadığını kendi deneyimi üzerinden kurgulayan modern insanın yaratıcı faaliyetlerinde de bu karşıtlığın farklı bakışlarla ifadesinin ağırlık kazandığını görürüz. Bu da, yaratıcı faaliyetlerde bahsedilen paradoksal birlikteliği doğurur. Parçalanmışlık ve bu parçalı halden ulaşılan bütünlük, dönemin sık başvurulmuş teması olur. Bunun tiyatro sahnesinin ve oyunculuğun tartışmalı konularından biri olarak olumsuzluk ve planlama meselesini ortaya çıkardığı söylenebilir. Modernliğin yapı taşlarından biri olarak incelediğimiz düzen arzusu sahnede kendini farklı şekillerde gösterir. Oyunculuk sanatının düzenini sağlama, yöntem fikirlerinin çıkışıyla kendini gösterir. Diderot'nun sahneyi o ana özgü olan ve önceden planlanmış olan karşıtlığı üzerinden açıklaması önemlidir. Oluşturulan bu karşıtlık artık sanatçı tarafından tavır alınması gereken bir mesele olarak duracaktır. Diderot bu karşıtlığın yarattığı sorunu oyuncuya olumsuzluk için alan bırakmayan, tamamen planlanmış, bütünsel ve soğukkanlı icrayı amaçlayan bir yöntemle çözmeye çalışır. Ardılları ve elbette Stanislavski de oluşturulan bu planlama ve spontanite karşıtlığında kendine bir konum belirlemeye çalışır.

Dram sanatında da, daha önce gözlenmemiş karşıtlıkların oluştuğunu inceledik. Eskiden sınırları belli olan kahraman-dış dünya çatışmasının belirsiz ve göreceli biçimde ele alındığı görüldü. Neden sonuç ilişkisine dayanarak koşulların insanı yönlendirmesine dikkat çeken anlayışların ağırlık kazanmasıyla dış dünyanın oyunlarda daha görünür olmaya başladığı, bunun da oyunun atmosferini kritik hale getirdiği savunuldu. Bu durumda karakterlerin eylemlerinin ve sözlerinin daha az berrak ve dominant olduğu, onun yerine çevrenin ritminin, akışının, sözlerin alt anlamının ve müziğinin ağırlık kazandığı anlaşıldı. Ancak bunu ifade etmişken, modern öncesi metinlerde sözlerin ötesinde bir anlamın hiç bulunmadığının, alt metnin olmadığına kast edilmediğini de eklemeliyiz. Dram sanatında söz ve ötesinin, metin ve alt metnin kavranma biçiminin değiştiğinin; anlam arayışının rotasının değiştiğinin kavranması önemlidir. Çehov metinleri için de geçerli olan bu gözlemlerin oyuncuyu içsel ve dışsal olanı, sözün yüzeyinde ve altında olanı, o ana ve geçmişe özgü olanı ayırt edip buna göre icra etmeye ittiği savunulmuştur.

Stanislavski'nin Çehov'la çalışmalarını incelediğimizde bu karşıtlıklara dair pek çok ize rastladık. Geçmişin tiyatrosunun "içine girilemeyen edebi akış"ına tezat olacak şekilde, odağımızdaki eslerin büyük önem kazandığını gördük. Aslında esler, yukarıda bahsedilen

tüm bu karşıtlıklarla tanımlanan alana girebilmek, bir yapının içine sızmak ve karışmak imkanı verecek araçlara dönüşür biçimde ele alınmıştır. Geçmişin kendini iyi ifade eden ve çatışmaları berrak şekilde gösteren kahramanları yerine sürekli engel çıkaran, puslu ve göreceli bakış sağlayan dünyaların içine girebilmek için kullanılır bu araç. Gerçek anlamın metnin arasında, altında gizli olduğu; sözcüklerin bunu gizlediği bir yapı fikrinde esler bu anlamı açık edecek, seyirciye görünür kılacak imkanlar olarak konumlandırılmıştır. Bu nedenle yönetmenin metnin paralelinde zamanın geçişini, karakterlerin iradelerine dair zayıflıkları, hayatın akışındaki tezatları vurgulamak için es aracını aktif bir biçimde kullandığı gözlemlenmiştir. Çehov sahnelemelerinde son derece planlı ve otoriter bir çalışma biçimini benimseyen Stanislavski'nin, bahsedilen özgürlük alanını seyirci için açtığı ancak oyuncunun sürecini sonraya bıraktığı iddia edilebilir. Bu aralıklarda yaratılan zamanda oyuncuya yeni bir bakış, anlayış sunma amacına dair elimizde bir veri yoktur, ancak seyirciyle paylaşılmak istenen zamanın niteliğine dair rejî notları bizi bilgilendirmektedir.

Calinescu'dan alıntılanan modernliğin zaman tanımı bu dönem için yol göstericidir. Modernliği “kapitalist uygarlığın nesneleşmiş, toplumsal olarak ölçülebilir zamanına ve kişisel, öznel, imgesel dureau'ye (süre) yani 'benlik' in açılmasıyla yaratılan özel zamana karşılık gelen değerler kümesi arasındaki uzlaşmaz karşıtlık” olarak tanımlayan düşünürün bahsettiği karşıtlığın dönemin sanatı için üzerinde çalışılacak bir yarıklık olarak belirdiği söylenebilir. Bu açılan yarıklık/çatlak/yara bahsettiğimiz gibi pek çok biçimde karşılanmıştır: kimi zaman ifşa edilen/gösterisi yapılan/alaya alınan, kimi zaman teğellenen/gizlenen/iyileştirilmeye çalışılan bir bakışla. Stanislavski'nin yukarıda bahsedilen Çehov sahnelemelerinin bu iki zaman arasındaki uzlaşmaz karşıtlığı metin rehberliğinde kavrayan, önemseyen ve öne çıkaran bir yapıda olduğu iddia edilebilir. Döneminin modernleşen toplumunda gittikçe ölçülebilir hale gelen, maddeleşen zaman; öznel zamanın üzerinde oyun boyunca belirginleştirilir. Bu iki zamanın karşıtlığı kelimelerin göreceli ve belirsizliğinin açığa vurulmasıyla daha da belli edilir. Seyircinin bu karşıtlığın bir arada durduğu dünyaya girebilmesi, bu zamanı deneyimlemesi için yapıda esler aracılığıyla açık kapılar oluşturulur. Bu deneyime dair kesin yargılara itilmez seyirci, bu yeni durumla baş başa kalması yeterli görülür.

Çehov sahnelemelerinde kurulduğu bahsedilen yapı elbette modernist sanatla aşına olduğumuz alanı sağlamaz. Stanislavski'nin çağdaşı ve ardılı olan kimi sanatçıların avant-garde akımlara dahil olan üretimlerinde bütünsel yapının darmadağın edildiği, mantık ve doğa kurallarına bağlılığın tamamen dışlandığı, seyircinin dahiliyetini zorunlu kılan yaklaşımlar incelenebilir. Stanislavski için gerçekçiliğin ağır bastığı bir anlayışla illüzyon yaratma, hayattan bir kesit sunma çabası her zaman baskındır. Gerçekçi anlayışa bağlı kalarak bu alanın içinde yeniliklerin peşinden gittiğini görürüz. Örneğin sahne tasarımı da, illüzyonu artırma amaçlı sahnenin ön ve yan taraflarının kullanımında bir devamlılık hissi uyandırmaya çalıştığını görebiliriz. Oyuncuların seyirciye arkasını dönerek oturabileceği banklar, seyircinin görüş alanından çıkarak devam eden yan dekor nesnelere sahnenin çerçevesinin sınırlarını aşarak daha geniş bir alanda devam eden bir mekân hissi yaratma amacını gösteriyordu. Bu dekoru, oyuncuların sahne ve sahne arkasında dolanarak sürdürdükleri eylem ve konuşma rejileriyle de güçlendirdiğini rejî defterlerindeki planlarından görebiliyorduk. Bu çabalar kendi anlayışı içinde yenilikçi adımlar olarak görülebilir. Bu çabaların bir yandan sahne çerçevesini aşan bir süreklilik hissi yaratırken bir yandan da esler ve çeşitli kesintilerle karşıtlığın açık edildiği bir yapı kurduğu iddia edilebilir. Nochlin bu dönemde ressamların insan bedenini bir bütün halinde çerçeve içine yerleştirme çabasından sıyrıldığını, çerçevenin adeta gelişigüzel hareket ederken anlık bir görüntüyü yakalamış hissi uyandırılmak için beden bir kısmının resmin içinde bir kısmının dışında kaldığını açıklamıştı. Stanislavski'nin bu dönem rejilerinde de benzer bir amaç görüldüğü söylenebilir. Sahne de, bütünlük ve parçalılık, ölçülebilir ve ölçülemez olan arasındaki tansiyonun açık edildiği bir alana dönüşmüştür.

Bu dönemin anlayışına dair vurgulanması gereken bir nokta Stanislavski'nin sessizliğin ancak sesle duyulabileceğine dair inancıdır. Metni kesintiye uğrattığı yerlerde yoğun çevre sesini bu şekilde savunan Stanislavski, kesintinin ancak süregiden bir çevre içinde algılanabileceğini düşünür gibidir. Ancak bu ses-sessizlik tansiyonunun tamamen sahne üzerinde kapalı bir yapı olduğunu da unutmamak gerekir. Stanislavski salonda seyircilerin konuşmalarına önem vermek, geç kalanları ara verilene kadar içeri almamak, orkestrayı ortadan kaldırmak gibi müdahalelerle sahne gerçekliğinin akışına gelebilecek tehlikeleri ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Sahnede gerçekçi akımın

paralelinde yaratılmaya çalışılan yanılısma salondan gelebilecek bütün müdahalelere karşı da korunaklı hale getirilir. Çünkü bu sahne ancak kendi içinde yaratılan es anlarına karşı hazırlıklıdır. Hayatı bu şekilde sahneye koymak, çağın gerçekliğine kesin bir cevap olarak değerlendirilebilir. Kesintilerin damgasını vurduğu bir zamanda, şimdiki zamanda yapılan bir sanat olarak tiyatrodaki seyirciyle paylaşılan anın getirebileceği tüm kesinti ihtimalleri ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır.

Çehov rejileri ne kadar ilgiyle karşılanırsa da Stanislavski'yi tatmin etmediği ortadadır. Hem MST içinden hem eleştirmenlerden elimize geçen izlenimlere göre verilen eserler bazen oyunu istenmeyen bir biçimde parçalı hale getirmiştir. Atmosferin içine girmesi için yaratılan boşluklar Nemiroviç Dançenko'nun aktardığı gibi "yorucu olmaya" başlamıştır. Burada Stanislavski'nin daha sonraki çalışmalarında vurguladığı paradoksal durum devrededir. Oyunun bütünlüğü için gerekli olan eser oyunu parçalamaya da sebep olabilir. Stanislavski'nin kendi oyunculuğu başta olmak üzere MST oyuncularına yapılan "fazla eslerden dolayı cümlelerin başını unutacak kadar aralıklı oynama" eleştirisi anlamlıdır. Metnin boşluklarından kendini duyuracak olan alt metni iletme işi öyle risklidir ki, bu çaba bazen metnin yüzeydeki anlamını da iletmeyi imkânsız hale getirebilir. Sahnede ayrıntıların ağırlığı artıkça gerçekçiliğin amaçladığı yoğun ve organik birlikten uzaklaştığı ve illüzyonun bozularak yapının seyirciye görünür olduğu bir parçalılığa kayıldığı tahmin edilebilir. Çehov metinlerinin önceliğinin ne olduğu tartışmaya açıktır ancak Stanislavski'nin gerçekçi tiyatronun gereksinimlerini öncelik saydığı ortadadır.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Stanislavski'nin bahsedilen yıllarda bir dönem gerçekçilikten uzaklaştığı, denemeler yapmak için MST dışında bir araştırma stüdyosu kurduğu da bilinir. Bu stüdyodaki çalışmalar Stanislavski'nin sanat anlayışındaki önemli bir kırılmayı işaret eder. Tiyatro yapmanın "gerçek işlevi"ne dair kuşkuları dolayısıyla açtığı bu alanı Meyerhold'un yönetimine bırakır. Stanislavski bu dönemdeki gerçekçilikle ilgili düşüncelerini şöyle belirtir: "Acaba biz sahne sanatçıları, bedenimizin maddeselliği yüzünden, yalnızca kaba gerçekçiliğin sonu gelmez hizmetine ve anlatımına mı mahkûm edildik? (...) Yeni stüdyonun kuruluş ilkesi, gerçekçiliğin ve yerel rengin, yaşamını tamamlamış ve artık toplumu ilgilendirmediği görüşüne dayanmaktaydı. Sahnede gerçek olmayanın çağı gelip çatmıştı. Yaşamı gerçekteki görünümü ile ortaya koymak değildi önemli olan; düşlerimizde, imgelemimizde, coşkulu ruhsal anlarımızda belli belirsiz hissettiğimiz biçimiyle sergilemekti." Stanislavski bu stüdyodaki çalışmalara uzaktan dahil olur, kısa süre sonra da hem Birinci Devrim hareketi hem de maddi imkansızlıklar dolayısıyla stüdyoyu kapatmak zorunda kaldığını belirtir. Bu stüdyo hakkında düşüncelerini anı kitabında anlatır. Aynı şekilde MST içinde fantastik-masalımsı çizgi olarak adlandırdığı denemelerinde de gerçekçiliğin dışında yaklaşımlar geliştirmeye çalışır. Stanislavski bu dönem çalışmalarını şu sözlerle değerlendirir: "(...) gerçekçilikten uzaklaşıp soyut alanlara girmede başarılı olabildik mi? doğrusunu söylemek gerekirse, biz bu sanatsal ereklere ulaşamadık. Gerçekçilikle



Bu noktada Stanislavski'nin bir sonraki dönemini incelemeye başlamak yararlı olur. Bir önceki dönemin çalışmalarının yapısının sebebi olarak ekibin henüz derin bir oyunculuk çalışmasına hazır olmamasını gösteren Stanislavski, çözümsüz kalan denemeleri için bir sistem geliştirme çabasına girmiştir. Oyuncunun performansında esinlenmenin payını azaltacak, onu anlık olanın getirdiği canlılıktan uzaklaştırmadan her gün sahici bir performans gerçekleştirmesini olanaklı kılacak bir sistem arayışıdır bu. Bunun her oyuncu ve her oyun üzerinde kullanılabilir bir çalışma biçimi olması önemlidir. Bu sistem fikrinin kendisinin bile çağının bilim ve düşünce dünyasının ürünü olduğu söylenebilir. Bilimsel araştırma metotlarının özelleşmesinin ve sanayileşmeyle gelen iş modellerinin insanlara her zaman geçerli, verimli, güvenli üretim yollarına dair bir inanç verdiğini önceki bölümlerde incelemiştik. Sanatsal süreç için de benzer bir inanca ulaşan Stanislavski anılarında şu sözlerle iddiasını açıklamıştır:

Felsefede ve psikolojide olduğu gibi, sistemin belirli kesimlerinde ve bütün yaratıcı süreçlerde de bu tür yasalar vardır. Bu yasalar her türlü kuşkunun dışındadır, tamamıyla bilinçlidir, bilimce denenmiş ve doğru bulunmuştur, herkesi bağlamaktadır. Her aktör bu yasaları bilmek zorundadır. Doğanın kendi yarattığı olan bu yasaları bilmeyen aktör, bilgisizliğinin bağışlanacağını sanmamalıdır. Bu bilinçli yasalar yaratıcılık alanında daha yüce, daha başka bir üstünbilincin uyarılması amacıyla var olmuştur. Üstünbilinç bizim kavrayışımızın dışındadır, ona ne zaman erişeceğimizi de bilememekteyiz. Bu bilinci esin yönetir. Bu mucize olmadan gerçek sanat var olamaz. İşte ben aktörün bilinçli tekniği ile bu mucizenin yaratılmasına nasıl yardım edilebileceğini saptamaya çalıştım. BİLİNÇ YOLUYLA ÜSTÜNBİLİNCE YAKLAŞMA!

1906 yılından bu yana yaşamımı adadığım, adamaya devam ettiğim ve canım gövdemde kaldıkça da adamaya devam edeceğim sorun işte budur. (Stanislavski, 1992, s. 401)

Stanislavski'nin burada da, sistem kitabında da doğaya dair vurgularının çok yoğun olduğunu görürüz. Doğanın kendi içinde bir düzeni olduğuna ve bu düzenin mantık kurallarına uygun olarak işlediğine inancı tamdır. Bu inanç onu doğanın bu mantığını çözmeye ve onu uygulamaya iter. İnsan eylemlerinde, sanatta ve oyunculuk ilkelerinde bu mantığın takip edilmesi gerektiğini söyler. Doğanın bir düzeni olduğu ve bunun insan

---

bağlarımızı koparınca, her zamanki gibi, bizim için son derece rahat ve yararlı olan yalın bir tiyatro şablonuna sarıldık; aktör de gerçek yaşam ve deneyimi yanlış anladı.” (Stanislavski, 1992, s. 412) Bu döneme dair daha ayrıntılı bilgi için bkz. Stanislavski, K. 1992. *Sanat Yaşamım*. S. Taşer (Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

tarafından keşfedileceğine dair inancın Rönesans ve aydınlanma çağından itibaren Batıda gücünü hissettiren bir bakış olduğunu incelemiştik. Perspektif kavramında tartışıldığı gibi, insanın doğanın “gerçekte” nasıl olduğunu kendi gözleri aracılığıyla keşfedebileceği inancı, oyunculukta da doğa yasalarını keşfeder ve buna uyarsa doğru oyunculığa ulaşacağı inancıyla paraleldir. Stanislavski'nin gündelik eylemlerimizde bu mantığı düşünmeden uyguladığımız halde, sahnede bu mantığın bulunmadığını düşünmesi ilginçtir. Sahnede aslında var olmayan mantığı oyuncunun bilinçli çalışmalarıyla getirmesi gerektiğini iddia eder. Sahne üzerinde her an ortaya çıkabilecek bir karşıtlık kurup bunun ortaya çıkmaması için oyuncuya sahnede oluşturulan bütünü bir arada tutma görevi verir.

Stanislavski sistemi oyunculukta perspektif denen bakışın da kaybedilmemesi gerekir. Bu oyuncuyu iki tür zamanı aynı anda yaşamaya iter. Oyuncu hem karakterin şimdiki zamanını mantıklı ve ardışık biçimde takip etmeli, hem de karakterin tüm hayatını bilen biri olarak geçmişi ve geleceğini de aklından çıkarmamalıdır. Bu, oyuncunun zamana bütün olarak hâkim olması gerektiği anlamına gelir. Kendi zihni ve karakterin zihninin zaman algılarını birbirine karıştırmadan, ama kendi zihnindeki zamanın karakterini yönlendirmesine izin vererek sahnede bulunmalıdır.

Stanislavski'nin “sistem” oyunculukta metnin sürekliliğine dair de benzer bir bakış görürüz. Stanislavski metnin boşluklu bir yapıda olduğunu kabul ederek başlar. Sahnede nasıl başta mantık olmadığı ön kabulü varsa metinde de süreklilik olmadığı kabul edilir. Ancak sahneye doğanın mantığını getirme görevi gibi, metne de kesintisizliği getirme görevi ortaya çıkar. Oluşturulan bu karşıtlıkta metnin boşluklu yapısı tamir edilmelidir. Ancak bu sayede “insan ruhunun yaşamı”na ulaşılabilir. MST'nin ilk Çehov sahnelemesi olan Martı'da, boşlukları yazar tarafından vurgulanmış bir metinle karşılaşınca Stanislavski'nin alt metin kavramıyla çalışmaya başladığını görmüştük. Çehov'un hayalinde bu boşlukların sahnede doldurulması var mıydı bilinmez; ancak Jonathan Pitches'in da vurguladığı gibi, postmodern sahnelemelerde yepyeni imkanlara şans tanıyan Çehov duraklamalarının (Pitches, 2005, s. 31) Stanislavski'de mantıkla çözülmesi gereken sorunlar olarak algılanması dikkate değerdir. Böylece alt metin, kesintisiz eylem çizgisinin metindeki eş değeri olarak devreye girer ve oyuncunun zihninde karaktere dair

bir metnin sürekli akması sağlanır. Alt metin, karakterin içinde akan imajları oluşturarak onun konuşma veya susma kararlarını almasına yön verir.

Bu noktada eslere dair bakışa gelebiliriz. Eslerin yapıyı bileşenlerine ayırma işlevi üstlendiği söyleniyordu. Burada oyuncunun bir dil veya belli bir tür müzik yapısı içinde olduğu kabul edilir. Müzikte notaları bölüm bölüm bir araya getiren esler gibi oyuncunun konuşmasındaki eslerin de parçalı olduğu kabul edilen yapıyı mantıklı bir biçimde bölümlerine ayırdığı düşünülür. Ancak bu, o bölümlerin kendi içinde bütün olması için değil, yapının tamamının daha anlamlı hale gelmesi için istenir. Bu nedenle esler her ne kadar gerekli olsa da, tehlikeli bir unsur olarak ele alınır. Yanlış kullanımının oyunu kesintiye uğratma riski vurgulanır. Oyuncu için en önemli risklerden biri eslerin kişiyi anın getirdiği hislere ve düşüncelere açık hale getirmesi gibi görülür. Oyuncu es sırasında duygu hafızasından gelenler nedeniyle kontrolü elden kaybedebilir, karakterin hayatını kesintiye uğratabilir ve kendi hayatından malzemelerin bu boşluğa dolmasına engel olamayabilir diye uyarılır. Bu nedenle yer altı suyu gibi olan alt metnin esler sırasında da akışı kritiktir.

Stanislavski'nin son dönem “fiziksel eylem yöntemi” çalışmalarına geldiğimizde oyunculuğun ana unsurlarının üstün amaç ve kesintisiz eylem çizgisine indirildiğini görürüz. Böylece geleceğe dönük ve doğrusal bir zaman anlayışı daha da güçlenirken eylem de müzikteki nota gibi, oyunculuğun ana maddesi olmuştur. Andre Lepecki modern öncesi dönemde dansın akışkan hareket üzerinden tanımına rastlanmadığını belirterek hareketin ve eylemin varlığının özünü oluşturduğu modernlik nedeniyle dans sanatının da akıştaki bir bedensel hareket gösterisi biçiminde tanımlanıp normlarının bu ana maddeyle oluştuğunu savunur (Lepecki, 2006, s. 3). Stanislavski'nin dönem Rusya'sının etkisiyle ve önceki denemelerinden hareketle geliştirdiği fiziksel eylem yönteminde bu tür bir eğilimin izini bulmak mümkündür. Artık sürekli ileri doğru akan bir zamanda kurulan sahnede oyuncu da sürekli eylem halinde olan insan olarak tanımlanır. Modernliğin “kinetik ütopya”sı fiziksel eylem yöntemiyle sahnede berrak bir biçimde yer bulmaya başlar.

Bu dönemi tezin bağlamı açısından sistem döneminden ayıran en önemli mesele, metin çalışmasındaki değişimdir. Metin, uzun süre ezberlenmeyerek ikinci plana atılır. Bir

harita gibi kullanılan metin eylemlerin belirlenmesi ve mantıklı sıralanması için bir araç haline gelir. Eylemlerin benimsenmesi için oyuncunun önce kendi kelimeleriyle başlaması istenir. Kelimelerin içinin dolu olması, yani alt metnin sağlam olması için yoğun çaba sarf edilir. Bir önceki dönemde eylemler ve metnin bir arada çalışıldığı bir stil görmüştük. Burada sürekliliğe tehdit olabilecek metin ve es problemleri vurgulanmıştı. Fiziksel eylem yönteminde eylemlerin mantıklı ve ardışık sıralanması ilk olarak çalışılarak süreklilik güvenceye alınmaya çalışılır. Böylece sistemde bahsedilen eslerin oyuncuyu kesintiye uğratması tehlikesi azalır, çünkü oyuncu her an gerçekleştirmesi gereken eylem dizgesini çoktan oluşturmuştur. Burada Stanislavski'nin eslerin önceden planlanmaması uyarısı önemlidir. Eylemlerin sıralanması metnin söylenişinde katı bir yapının oluşmasına yol açmamalıdır. Oyuncu o anın getirdiği etkiye, her ne kadar belirli bir akışın içinde olsa da, kendini açık bırakmalıdır.

Fiziksel eylem yöntemi çalışmalarında bir diğer dikkate değer nokta “aksiyon öncesi an” a dair vurgudur. Stanislavski yine doğadan örnekler vererek insanların belli bir eylemi gerçekleştirmeden, bir iletişime başlamadan önce hazırlandıkları, adeta askıda kaldıkları ana dikkat çekmişti. Bu anın sahnede çoğunlukla atlandığını, halbuki gerçek hayatta insanın çok ihtiyaç duyduğu bu anların sahnedeki gerçeklik için de şart olduğunu vurgulamıştı. Bu vurgunun Stanislavski'nin süreklilik-kesinti karşıtlığı arasında tansiyonlu bölgeye duyduğu ilgiyi işaret ettiği savunulabilir. Eylemlerin ardışık ve kesintisiz sıralanmasına duyduğu inanca rağmen bu eylemlerin askıda kaldığı küçük anlara da ilgisini hiç kaybetmez. Bu anların oyuncu için içinde durulması zor anlar olduğu tahmin edilebilir. Nasıl eslerin uzatılırsa oyuncunun özel hayatının dolacağı tehlikeli anlar olduğundan bahsettiysek, aksiyon öncesi an da oyuncuyu bir sonraki aksiyondan geri koyacak tehlikeleri içinde barındırır. Performans kaygısı, özel hayattan gelen hisler, oyunun geleceğine dair planlar o anın içine dolabilir. Oyuncunun bu karşıtlığın daha önce bahsedilen yarığı görünür hale getirmesinden korkması ve kendini bütünselliği dolayısıyla daha güvenli olan kesintisiz eylem akışının içine atmak istemesi tahmin edilebilir bir tercihtir. Ancak Stanislavski bu tansiyonlu alanda oynamayı ister çünkü bunun hayatın düzeninde var olduğunu vurgular. Aksiyon öncesi an Stanislavski'nin ardından Meyerhold tarafından da “pre-acting” diye vurgulanacaktır (Braun, 1998, s. 203). Eyleme hazırlık evresi olarak özetlenebilecek bu anda Meyerhold'ün daha çok

seyircinin alımlamasına dair kaygıları olduğu ileri sürülebilir. Barba'nın çalışmalarında da bu ana dair vurgu "sats" kavramıyla karşımıza çıkar. Sats oyuncunun eyleme hazırlanırken, "-mak üzere"yken içinde bulunduğu durum olarak tarif edilir ve bu an Stanislavski'nin "doğru ritimde durma" vurgusu alıntılanarak açıklanır (Barba & Savarese, 1991, s. 94). Doğu tiyatrolarında sıkça vurgulanan bu aksiyon öncesi anın batıdaki gelişimine bakmak araştırma konusu olarak durmaktadır. Stanislavski'nin bu konudaki vurgusunun, ondan etkilenen isimlerin aksiyon öncesi ana dair çalışmalarına yön verdiği gözlemlenebilir.

Stanislavski'nin çalışmalarını kronolojik olarak incelediğimizde, modern zaman deneyimine dair değişen bir bilinç ve tavırla karşılaştığımız sonucu çıkmaktadır. Çehov metinlerindeki yapı, Stanislavski'yi önceki çalışmalarında alışık olduğu dramatik yapıdan başka bir noktaya taşımış ve alışık olduğu araçları elinden almıştır. Yeni kavramlar ve yöntemlerle ele alması gereken bu metinlerdeki boşluklu yapıyı kurcaladığı ve ilgiyle ele aldığı görülür. Yazarın eserlerini artıran, bu eser içinde kendi ses dünyasını kuran yönetmen henüz bütünlüğün parçalanma tehlikesini önemsemeyen bu yarıklardan çağının insanının deneyiminin açığa çıkmasını amaçlar. Anlamını eskisine göre daha gizli tutan modern oyun metninde hep "gerçek anlam"ın eserle görünür olacağı fikriyle hareket eder. Geçmişin metni ve deklamasyon geleneğiyle sağlanan "edebi akış" bu sahnede yok olur. Yerine durmaya, hatta donmaya, boşluğa bakmaya, duymamaya imkan veren aralıklı bir yapı belirir. Ancak bu denemelerde zamanla yorucu olan, anlaşılmazlaşan, rahatsız eden bir durum ortaya çıkar. Böyle eleştirilerin dikkate alınmasıyla boşlukların bütünselliği bozmadığı, sahne üzerindeki eylem akışının sürekli kılınmasının öncelik olduğu yapıya kayma başlar. Bu kayma sayesinde gerçekçi tiyatronun amaçladığı illüzyon sağlama alınmak istenir. Aslında Stanislavski'nin örnek aldığı tiyatrocülardan Riccobini'nin yıllar önce yaptığı uyarı dikkate alınmış olur: "Duraklama süresi seyircinin sözlere çekilmesi için yeterince uzun ancak illüzyonu kaybetmeyecek kadar kısa olmalıdır." Bu dönemden sonra Stanislavski'nin denemelerinin gerçekçi düzenden ayrılmadığı, bu düzeni güçlendirecek yapının arandığı gözlemlenebilir.

Robert Leach, modernleşmenin insanın hayat deneyimini parçalı hale getirmesine çağın tiyatro insanlarının farklı şekillerde yanıt verdiğini belirtirken Stanislavski'nin isteğinin bu durumu "düzeltme/iyileştirme" olduğunu savunur (Leach, 2004, s. 14). Sistem

yıllarından itibaren süreklilik ve es çalışmalarında da bu argümanı destekleyen bir sonuç çıkmaktadır. Stanislavski, çağın parçalı zaman deneyimini görmezden gelmeden ancak bu deneyimi sahne üzerinde aşmak amacını taşıyarak oyunculuk yapmayı önemser. Parçalı zaman deneyimiyle süreklilik arasında bir hiyerarşi kurduğu söylenebilir. Her ne kadar tamamen kesintisiz bir zaman algısını da obsesyon olarak nitelese de mümkün olduğunca buna yaklaşan bir deneyimin sahne için şart olduğunu kabul eder. Oyuncunun parçaları görünür hale getirmesinin ancak parçaları birleştirmeyi amaçladığı sürece izin verilebilir olduğunu düşünür gibidir. Bu sadece karakterin yaşamını deneyimlerken değil, oyunculuk eğitiminde de geçerlidir. Hiçbir egzersizi sadece onu gerçekleştirmek için yapmamayı, egzersizin bir araç olarak kalması ve bütün içinde kesintiye yol açmamasını amaçlar. Kendi içinde bir süreklilik ve devamlılık amacı taşıyan bu oyunculuk çalışmasının da çağı için bir yenilik olduğu ortadadır.

Oyunu üzerinde çalışabilecek en küçük eylemlere bölmek, bunları geleceğe dönük amaçlar bağlamında sıralamak ve oyunu bir üstün amaca ulaşan yapı olarak kurmak çağının aydınlanmacı ve ilerlemeci bakışıyla barışık bir anlayış oluşturur. Jonathan Pitches amacı küçük parçaların sıralı gerçekleştirilmesiyle ulaşılabilecek şekilde kurgulamanın dönemin Taylorcı üretim mekanizmasıyla benzer olduğunu savunur (Pitches, 2005, s. 22). Böylece oyuncu bir yaratım sürecinde sürekli geleceği düşünerek eylem halinde olan, aktif bir birey olarak tahayyül edilir. Bunun, esinlenmeye dayalı oyunculuk fikrinden kökten ayrı olduğu aşıkardır. Esinlenmeyi, üzerinde hakimiyetimizin olmadığı ve kesintili bir güç olarak gören Stanislavski buna dayanan oyuncunun pasif olduğu bir sürece mahkûm kalacağını düşünür gibidir.

Stanislavski'nin süreklilik-kesinti karşıtlığının varlığının hissedilmesine dair çabasının hiç kaybolmadığını son yıllarına kadar esler ve "aksiyon öncesi an"lara duyduğu ilgiden anlayabiliyoruz. Esler aslında birbirinden ayrı parçalar bulunduğunu vurgular, ancak tamamen ayrılmalarına neden olacak şekilde de kurgulanmazlar. Geçmişinden tamamen kopmuş, şimdinin bile parçalı hale geldiği zamanı; kişilerin benliklerindeki parçalanmayı, kimliklerin birbiriyle çelişen unsurlarla dolu oluşunu düşündüğümüzde Stanislavski'nin kurduğu zaman yapısının bunları içinde kristalize ettiği söylenebilir. Modern çağda üretilen evrimci teorileri hatırladığımızda, bu yapıyla arasındaki benzerlikler görünür olur. Zaman, içinde kırılmalar olsa da doğrusal bir şekilde geleceğe doğru akan ve

gelişmeyi getiren yapıdadır. Böyle bir zaman anlayışının sosyalist devrimden sonra iktidar tarafından desteklenmesi de tutarsız görünmez. Robert Leach'ın tarif ettiği 1920 sonrası Sovyet düzeninde deneyselliğin ve belirsizliğin desteklenmediği sanat ortamını (Leach, 2004, s. 34) düşündüğümüzde, Stanislavski'nin kurduğu zaman yapısının nispeten kabul edilmiş kalması anlaşılabilir. Stanislavski kurguladığı zaman parçalanmış ve belirsiz değil; tutarlı, uyumlu ve mantıklıdır.



## 5. SONUÇ

Tezin son bölümünde, önceki incelemelerin sonuçlandırılmasının yanında günümüzdeki zaman deneyimi ve gerçekçi oyunculuk yaklaşımı ilişkisi hakkında bir tartışmaya kapı aralama ihtiyacı belirlemiştir. Tezin başında da belirtildiği gibi, Stanislavski'nin yaşamı ve geliştirdiği oyunculuk anlayışı yüz yıl kadar gerimizde dursa da kritik bir değişim dönemi olarak günümüze çok yakın gelebilecek özelliklere sahiptir. Bu benzerlikleri tartışmak ve oyunculuk sanatını bu benzerliklerle birlikte kurmak günümüze has, özgün bir anlayış geliştirmek için yararlı olabilir.

Bu tez çalışmasında Stanislavski'nin süreklilik ve es unsurları üzerine yaptığı çalışmalar çağının zaman deneyimiyle birlikte analiz edilmeye çalışılmış, sahnede yıllar içinde boşluklu bir yapıdan sürekli ve bütünsel bir yapıya kayışın izi sürülmüş, hem oyuncu hem seyirci için kesintisiz bir evren kurmanın nasıl bir önem üstlenmiş olabileceği araştırılmış, pek çok akım için kesinti yaratmanın bir aracı olarak kullanılabilecek es unsurunun sanatçının anlayışında nasıl bir konumda durduğu anlaşılmasına çalışılmıştır. Stanislavski, Avrupa ve özellikle Rusya için çok keskin bir eşik döneminde yaşamış bir sanatçı olarak önemli bilimsel, teknolojik, siyasi ve toplumsal devrimlere şahit olmuştur. Bu köklü değişiklikler sadece özel hayatında kırılmalar yaratmamış, uğraştığı sanatın koşullarını da derinden etkilemiştir. Tezin kapsamını aştığı için tartışılmasa da, sanatın bu köklü değişikliklere çok çeşitli hareketlerle karşılık verdiğini ve modernist sanat veya avant-garde akımlarla anılabilecek renkli bir yaratıcı ortamın oluştuğunu biliyoruz. Bu akımlar, hızla değişen hayatın ve insanın bu çağda içinde bulunduğu durumun daha önce hiç uygulanmamış, çağa özgü ifadelerini bulmaya çalışmışlardır. Stanislavski, kimi zaman inancını kaybetmiş ve yeni arayışlara girmiş de olsa, hayatı boyunca gerçekçi akımın içinde kalarak modern tiyatro anlayışını inşa etmiştir. Bu anlayışa uygun olarak doğa yasalarını keşfetmeyi, bunları mantığa uygun kabul ederek uyumlu ve bütünlüklü eserler yaratmayı amaç edinmiştir. Bu düzenin içinde tiyatro, seyirciye içinde yaşadığı dünya gerçekliğini gösterme ve onu bilgilendirme görevi üstlenmiştir. Oyuncu, hayatın içindeki düzeni ve şiiri hisseden ancak bunu sahnede daha da yoğun ve canlı hale getirerek aktaran bir sanatçı olarak belirlemiştir. Bu nedenle oyuncunun dikkatini, hayal gücünü, duyularını,



bedensel hakimiyetini, ifade gücünü zenginleştirecek çalışmalardan oluşan bir sistem yaratma fikri belirlemiştir. Oyuncunun mekanik olmadan, her an canlı ve yaratıcı bir ruh haliyle insan yaşamını sahnede deneyimlemesi ve seyirciye aktarabilmesinin ancak böyle bir sistem aracılığıyla gerçekleşebileceği savunulmuştur. Bu sistem yıllar içinde araçlarını değiştirmiştir, başlangıç noktasını psikolojik süreçlerden fiziksel olana kaydırmıştır. Üç bölüme ayırarak incelediğimiz sanat hayatında Stanislavski'nin sahnede kurduğu zaman yapısında da değişimler görülmüştür. İlk yıllarda eslere dair daha yenilikçi, deneysel ve Çehov'un metnindeki sessizlik/eylemsizlik imkanlarını değerlendirme eğiliminde olan Stanislavski'nin çağın çelişkili, parçalı ve tekinsiz zaman deneyimini sahne üzerinde de kurma çabasında olduğu gözlemlenmiştir. Pratik yaptığı yıllar içinde insan ruhunun yaşamını kesintisiz bir akışla deneyimletme isteğinin güçlendiği görülmüştür. Bu anlayışta kesintisizlik doğada var olduğu savunulan düzenin ana unsurlarından biri olarak konumlanmıştır. Süreklilik-kesinti karşıtlığına dair tansiyona duyulan ilgi hiç kaybolmasa da sahne üzerinde bütünsel, doğrusal ve ileri doğru akan bir zamanı tehdit edecek yoğunlukta olmamasına özen gösterilmiştir. Esler bir bütün olduğu kabul edilen yapının alt parçalarını belli edecek kadar görünür olur. Belirsizliği ve deneyselliği daha yoğun olan ilk dönemden son döneme gelirken sahnenin zamanı da belirgin, tutarlı ve mantıklı bir hale gelir. Bu durumda yöntemi uygulayan oyuncunun görevi de, her oyun yazarının dramının yapısı gereği boşluklarla aktarmak durumunda kaldığı evrenin aralarını doldurması, onu pürüzsüz bir akış haline getirmesi olur. Bu amaç uğruna fiziksel olarak kesintisiz eylem çizgisi, metinsel olarak da alt metin kavramları bulunmuştur. Stanislavski'nin kendi yaşam süresinde şahit olduğu kırılmaları ve parçalanmaları sahnede oluşturduğu çok katmanlı yapı ve oyunculuk anlayışı ile iyileştirme, düzene oturtma ve mantıkla açıklama çabasında olduğu savunulabilir.

Modernleşmeyi incelerken fikirlerine başvurduğumuz David Harvey, 1990 yılında yayımladığı Postmodernliğin Durumu adlı kitabında son yirmi yılda yaşananların insanların zaman ve mekân algısında köklü değişimler yarattığı iddiasıyla yola çıkar. Üretim ilişkilerinde ve çalışma şartlarındaki değişim, dijitalleşme ve bunun yol açtığı artan finansal hareketlerin hayatın hızında müthiş bir artış yarattığını açıklayarak bu durumun yüzyıl başındaki dünyayla deneyimsel benzerliklerine dikkat çeker (Harvey, 1997, s. 317). Harvey; insanların sadece üretim ve tüketim temposunun değil aynı

zamanda hayat tarzı ve dinlenme faaliyetlerindeki temponun da hızlı artışının etkisiyle tüm bu alanlarda bir “uçarılık ve gelip geçiciliğin” hakimiyetinden bahseder (Harvey, 1997, s. 319). Bu gelip geçiciliğin sadece materyal alanda kalmadığına; insan ilişkilerinin ve değerlerin de bu yönde değiştiğine dikkat çeker ve yine modernleşme bölümünde tartışılan Stanislavski’nin çağdaşı sosyolog Georg Simmel’in insanların bu koşullarda duygusal olarak duyarsızlaşmaya, basitleştirmeye ve nostaljiye kaydıklarına dair fikirlerinin güncelliğini koruduğunun altını çizer (Harvey, 1997, s. 320). Gelip geçiciliğin bu denli hâkim olduğu koşullarda süreklilik kavramı güncel hayatın neresinde durur? Edebiyatçı Italo Calvino, 1981 yılında bu konuya şu şekilde bakar:

Günümüzde yazılan uzun romanlar birer çelişkidir: zamanın boyutları paramparça olmuştur; ancak her biri kendi seyrini izleyen ve derhal gözden kaybolan zaman parçacıkları içinde yaşayabiliyor ve düşünebiliyoruz. Zamanın sürekliliğini ancak zamanın artık olduğu yerde sayar gibi görünmediği ama henüz berhava olmuş izlenimini doğurmadığı o zaman diliminin romanlarında yeniden keşfedebiliriz. (Calvino, 2022)

Harvey’nin odaklandığı yılların otuz yıl ilerisinde olduğumuzu düşününce, bu geçen sürede tarif edilen değişim hızının kat be kat arttığını gözlemlemek hiç zor olmaz. Robert Hassan, *Empires of Speed* adlı kitabında iki tür zaman deneyiminin karşılaştırmasını yapar: modernleşmenin getirdiği mekanla bağlantısı olan ve lineer “saat zamanı” biçiminden günümüzde kopulduğunu; küreselliği ve gelip geçiciliğiyle tarif edilebilecek “ağ zamanı” biçiminde bir deneyime geçtiğimizi iddia eder (Hassan, 2009). Ağ zamanı bilişim sistemleri aracılığıyla tüm dünyayı birleştirme ve bağlama amacındaki ana odaklarıdır. Bu biçimin ana maddesi hızlanmanın kendisi olmuştur, sabit birimlerin akışından değil ancak sürekli bir ivmeden bahsedilebilir. Bu keskin değişimde elbette yine ekonomik yapının etkisini es geçmemek gerekir. Neoliberal ekonominin üretim ilişkilerine ve finans sektörüne getirdiği hızın birkaç sene içindeki artışı bile çok yüksektir. Marios Emmanouilidis, bugünün ekonomisini akışkanlık, kuralsızlık ve esneklik kavramlarıyla açıklar. Finansal eylemlerdeki artış ve hızlanmanın insanı ekonomik anlamda çok küçük bir şimdiki zaman birimine kilitletiğini, geleceğin çok belirsiz ve kırılabilir birimler şeklinde oluşturulduğunu, her an bir sonraki zaman biriminin kaygılı bir şekilde kontrolüyle geçen bir zaman deneyiminin bireylere yerleştiğini açıklar (Emmanouilidis, 2022). Tarif edilen hızlanma aslında günlük hayatın her noktasında etkin

durumdadır. İnternetin hayatımıza gittikçe daha çok dahil olmasıyla etkisini artıran “ağ zamanı” deneyiminde en küçük faaliyetimizin bile zaman üzerinden düzenlendiğini düşünmek zor olmaz. İletişimi anlık hale getiren araçlarla; evrenin her noktasından her an haberdar olduğumuz sosyal medyayla; beslenmeden dinlenmeye, sosyalleşmeden sağlığa yaşamın her parçasını hızlı ve verimli hale getirmeyi vaat ederek bir tüketim nesnesine dönüştüren uygulamalarıyla bu girdabın içine girmeyen bir alan kalmadığını iddia etmek mümkündür. Hayatın her alanında “anında” arzın vaat edildiği ve bizim de “hemen” uyum göstermemizin beklendiği bu koşullarda modernleşmede tarif edilen zaman travmasının en az o şiddette bugün de yaşandığı iddia edilebilir. Anlık değişen durumlar içinde sürdürülen bu yaşamda sadece hızlı ve verimli değil, aynı zamanda esnek olmak da beklenir ve özne yaratılan sistem içinde var olabilmek için adeta bir “İsveç çakısı” gibi çok amaçlı, çok yönlü olma zorunluluğu hisseder (Sugarman & Thrift, 2020, s. 816). Sugarman ve Thrift bu zorunluluğun insanı parçalı düşünmeye, kişiliğini ve ilişkilerini parçalı kurmaya ittiğini iddia eder (2020, s. 818).

Hayatın düzenindeki bu değişimlerin tiyatroları ve oyuncularını etkilememesi olanaksızdır. Neoliberal düzende tiyatro ve oyuncuların durumu pek çok açıdan incelenebilir. Tarif edilen yüksek riskli ekonomik düzende faaliyet sürdürebilmek için kurumların ve hatta tek tek bireylerin yukarıda bahsedilen stratejileri uyguladığı, adeta bir markalaşma ve pazarlama süreci yürüttükleri iddia edilebilir. Bu süreç günümüz koşullarını daha iyi anlayabilmek için derinlemesine araştırmaları beklemektedir. Sanat pratiklerini incelerken, bu tezin bağlamında gerçekçi akımın akıbeti dışındaki alanlara girmemek yerinde olacaktır zira zaman deneyimi bağlamında örneğin postmodern tiyatro başlı başına bir araştırma konusu olur. Tiyatro ve oyunculukla parçalı bir ürün ortaya çıkarmanın; metinlerarasılık, pastiş, kolaj gibi yöntemleri kutlayan postmodern sanatın ana amaçlarından biri olduğu iddia edilebilir. Günümüz sanatında sürekli bir iç içe girme hali olsa da, gerçekçi oyunculuğun başka bir kanalda gelişimine devam ettiği iddia edilebilir.

Çetin Sarıkartal, neoliberal dönemde insanların yukarıda bahsedilen durumla paralel olarak yaşamlarına davranışlarında özel bir farkındalık haliyle devam ettiklerini iddia eder ve bu farkındalık halinin günümüzde çok yaygınlaşan kişisel gelişim sektörüyle ve yine etkisini sürekli artıran “reality show” programlarıyla görünür hale geldiğini savunur

(Sarıkartal, 2020, s. 515). Gerçekçi oyunculuk pratiklerinin de bundan etkilendiğini belirten Sarıkartal, sinirbilimde yapılan buluşlarla oyunculuk eğitiminde gerçekleştirilebilecek önerilerde bulunurken bu tezin kapsamına giren bazı bilgiler aktarır. Stanislavski'nin ölü veya mekanik olarak tanımladığı oyunculuk biçiminin metinde aktarılan Antonio Damasio'nun "yönlendirici temsiller" adını verdiği (Damasio, 1999, s. 194), kişiyi yeni bir deneyim yaşamının tehlikelerinden koruyarak daha önceki deneyimlerden oluşturulmuş bir tepki vermesini sağlayan sinir sistemindeki yapıyla benzer olduğu savunulabilir. Bu yapı kişide yeni durumlara halihazırda var olan deneyimlerden güvenli bir tepki oluşturmak ve kişiyi bu tepkiyi vermeye yönlendirmekle görevliken, Sarıkartal bunun neoliberal düzenin oyuncusunda da gittikçe yoğun olarak gözlemlenen bir eğilim olduğunu iddia eder (Sarıkartal, 2020, s. 525).

Yanılsamaya dayalı gerçekçi tiyatronun öncülerinden Stanislavski'nin oyuncularını çalıştırırken sık sık "Sana inanmıyorum" diye bağırdığı (Whyman, 2013, s. 13) ve oyuncuların karakterin gerçek yaşamını o anda deneyimlemesi için yoğun çaba harcadığını biliyoruz. Yukarıda tarif edilen oyunculuğun bu anlık deneyimden ne kadar uzak olduğu açıktır. Bu düzende bir oyunculuğun anın getirdiğine kapalı, güvenli ve verimli bir temsil sunma amacıyla olduğu söylenebilir. Aslında bu oyuncu kesin bir süreklilik haline ulaşır ancak bu süreklilik etkileşime kapalı ve ölü bir yapının sürekliliği olabilir. Bu süreklilik türü, tezde Nemiroviç-Dançenko'dan alıntılanan "edebi akış"a benzer. Oyuncunun sürecin getirebileceği canlı deneyime kendini kapatmış, karakterin canlı ruhsal yaşamına yabancılaşmış bir halde olduğu iddia edilebilir. Stanislavski'nin sistem kitabını incelerken, es çalışmalarının oyunu nasıl canlı kılacağına dair fikirlerine değinilmişti. Eslerin oyuncuya alt metni keşfetmek için imkân sağlayacağına ve es veren oyuncunun seyirciye bağlantıları kurması, beklemesi, süreçte bu tür zihinsel ve duygusal süreçlere dahil olabilmesi için alan açacağına dair fikirleri incelenmişti. Esler oyuncu için de hem karakterle bağını güçlendirecek hem de seyirciyle canlı bir alışveriş haline sokacak araçlardan biri olarak tarif edilmişti. Tezde incelenen tüm bu yaklaşımlar günümüz oyuncusunun zamanla kurduğu ilişkide önemli noktalara işaret eder. Günümüz gerçekçi oyuncusunun dönemin getirdiği güvenlikçi ve verim odaklı anlayıştaki, geçmişte tasarlanmış ve kontrol altına alınmış "şimdiki zaman"ından çıkarak daha tekinsiz, belirsiz ve aynı zamanda yaratıcı bir şimdiki zamanda oynayabilmesi için süreklilik ve es

egzersizlerine önem verilmesi gerekir. Stanislavski'nin gerçekçi oyunculuğa getirdiği yeniliğin oyuncunun anlık sürecine odaklanarak, itkileriyle yol alarak, daha önce belirlenmiş bir "temsil" dense verili koşullar altında o an doğacak tepkilerle şekillenecek bir performansa değer vermesi olduğu söylenebilir. Gerçekçi oyunculuğa böyle bir bakış, günümüzdeki riskten ve belirsizlikten kaçma eğilimini kırabilir. Oysa ki Stanislavski'nin çalışmalarında bu konuya verdiği önemden hareketle, hala çok baskın bir şekilde tercih edilen gerçekçi oyunculuğun canlı kalabilmek için kendi içindeki gerilimli oyunları, çatlakları ve aralıkları koruması gerektiği iddia edilebilir. Sürekliliğe bir tehdit oluşturma potansiyelini içinde barındıran es unsuru, oyuncuyu şimdiki zamanın belirsizliğinde tutacak bir fırsat olarak kullanılabilir. Stanislavski'nin yıllar içinde denediği farklı yaklaşımlar, sürekliliğe dair oluşturduğu yapılarda hissedilen farklı dozlardaki gerilimler bugünün oyuncusuna şimdiki zamanın yaratacağı ihtimalleri açığa çıkarmak için incelenecek verimli örnekler olarak durmaktadır. Kimi zaman oldukça öne çıkan kimi zaman saklanan bu çatlakların, üzerinde oynanmak ve oyuncunun zamanla ilişkisini derinleştirmek için zengin çalışma alanları olduğu düşünülebilir.

## KAYNAKÇA

- Allen, D. (2001). *Performing Chekhov*. New York: Routledge.
- Altschuller, A. (1999). Actors and Acting, 1820-1850. R. Leach, V. Borovsky, A. Davies (Der.). *A History of Russian Theatre* içinde (s. 104-123). New York: Cambridge University Press.
- Artun, A. (2007). Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm. C. Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı* içinde (s. 7-80). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barba, E. & Savarese, N. (1991). *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. New York: Routledge.
- Baudelaire, C. (2007). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bauman, Z. (2014). *Modernlik ve Müphemlik*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Benedetti, J. (2005). *Stanislavski: An Introduction*. New York: Routledge.
- Benedetti, J. (2007). *The Art of the Actor: The Essential History of Acting from Classical Times to the Present Day*. New York: Routledge.
- Berman, M. (1999). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (B. Peker & Ü. Altuğ, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Braun, E. (1998). *Meyerhold: A Revolution in Theatre*. London: Methuen Drama.
- Brinzeu, P. (1993). "Without a Word": Pauses in Beckett's Drama. *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 2, 229–234. <http://www.jstor.org/stable/25781170>
- Calinescu, M. (1987). *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- Çalışlar, A. (1996). *Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Calvino, I. (2022). *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*. (E. Y. Cendey, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Damasio, A. (1999). *Descartes'in Yanılgısı*. (B. Atlamaz, Çev.). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Emmanouilidis, M. (2022). *The Temporal Modality of Financialization and the Indebted Subjectivity. Searching for Ruptures*. [Çevrimiçi] <https://non.copyriot.com/the-temporal-modality-of-financialization-and-the-indebted-subjectivity-searching>
- Esslin, M. (2000). *The Field of Drama*. London: Methuen Drama.

Fischer-Lichte, E. (2001). *History of European Drama and Theatre*. New York: Routledge.

Frisby, D. (2012). *Modernlik Fragmanları: Simmel, Kracauer ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri*. (A. Terzi, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Gavrilova, L. V. & Karlova, O. A. (2018). The Mystery of the “Finest Hour” of Russian Theatre. *Journal of Siberian Federal University*, 11(8), 1243-1261.  
<https://doi.org/10.17516/1997-1370-0304>.

Giddens, A. (2016). *Modernliğin Sonuçları*. (E. Kuşdil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gottlieb, V. & Allain, P. (2000). *The Cambridge Companion to Chekhov*. Cambridge: Cambridge University Press.

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Hassan, R. (2009). *Empires of Speed*. Boston: Brill.

Hollis, J. R. (1970). *Harold Pinter: The Poetics of Silence*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

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

Kern, S. (1983). *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Massachusetts: Harvard University Press.

Leach, R. (2004). *Makers of Modern Theatre*. New York: Routledge.

Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge.

Lukács, G. (1968). The Sociology of Modern Drama. E. Bentley (Der.). *The Theory of the Modern Stage* içinde (s. 367-393). London: Penguin Books.

Marsh, C. (1999). Realism in the Russian Theatre, 1850-1882. R. Leach, V. Borovsky, A. Davies (Der.). *A History of Russian Theatre* içinde (s. 146-165). New York: Cambridge University Press.

Marx, K. (2014). *Komünist Manifesto*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Merlin, B. (2003). *Konstantin Stanislavsky*. London: Routledge.

Meyer-Dinkgrafe, D. (2001). *Approaches to Acting: Past and Present*. New York: Continuum.

- Nemirovich-Danchenko, V. (1989). Ayaktakımı Arasında: Reji Defteri-İkinci Perdeden Bir Sahne. (M. Göksel, Çev.). *Mimesis*, 2, 127-139.
- Nochlin, L. (1995). *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. New York: Thames and Hudson.
- Nutku, Ö. (1968). *Stanislavski'nin Sahneye Koyduğu "Martı"*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Nutku, Ö. (1995). *Oyunculuk Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pignarre, R. (1991). *Tiyatro Tarihi*. (P. Kür, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pitches, J. (2005). *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. London: Routledge.
- Rousseau, J. -. J. (2021). *Julie ya da Yeni Heloise*. (K. Paksoy, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Sarıkartal, Ç. (2020). Varsayılan Kullanıcıyı Kenara Bırakmak: Neoliberalizm, Sinirbilim ve Oyuncu Eğitimi. Y. Pekman & O. Arıcı (Der.), *Dikmen Gürün'e Yazılar* içinde (s. 514-525). İstanbul: Doğan Kitap.
- Şener, S. (2014). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Sennett, R. (2013). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. (S. Durak & A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sloterdijk, P. (2020). *Infinite Mobilization*. Cambridge: Polity.
- Stanislavski, K. (1926). Sezgi ve Ruh Hali: Martı. *Anton Çehov ve Oyunları Üstüne* içinde (s. 49-59). İstanbul: Agora.
- Stanislavski, K. (1992). *Sanat Yaşamım*. (S. Taşer, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Stanislavski, K. (1995). *Reji Defteri: Çehov'un Üç Kızkardeş Oyunu*. (A. Çalışlar, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut.
- Stanislavski, K. (2008). *An Actor's Work*. (J. Benedetti, Çev.). New York: Routledge.
- Sugarman, J. & Thrift, E. (2020). Neoliberalism and the Psychology of Time. *Journal of Humanistic Psychology*, 60(6), 807–828. <https://doi.org/10.1177/0022167817716686>
- Toporkov, V. (2021). *Stanislavski Provada*. (C. Yalaz, D. Dalyanoğlu & Ö. Eren, Çev.). İstanbul: BGST Yayınları.
- Whyman, R. (2011). *Anton Chekhov: Routledge Modern and Contemporary Dramatists*. New York: Routledge.
- Whyman, R. (2013). *Stanislavski: The Basics*. New York: Routledge.
- Worall, N. (1996). *The Moscow Art Theatre*. London: Routledge.



## ÖZGEÇMİŞ

### **Kişisel Bilgiler**

Adı Soyadı :Şükran Çakmak

### **Eğitim Durumu**

Lisans Öğrenimi

: Boğaziçi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi  
Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi

: Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Yüksek Lisans  
Programı

Bildiği Yabancı Diller

: İngilizce, Almanca