

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



OYUNCULUKTA ENGELLERİN OLUŞUMU: KARAKTER VE BEN
İLİŞKİSİ SORUNU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÖZGE KESKİN

Temmuz, 2013

OYUNCULUKTA ENGELLERİN OLUŞUMU: KARAKTER VE BEN İLİŞKİSİ SORUNU

ÖZGE KESKİN

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

KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ

Temmuz, 2013

KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

OYUNCULUKTA ENGELLERİN OLUŞUMU: KARAKTER VE BEN
İLİŞKİSİ SORUNU

ÖZGE KESKİN

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Çetin Sarıkartal (Danışman)

Kadir Has Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil

Kadir Has Üniversitesi

Ezel Akay

ONAY TARİHİ:

“Ben, Özge Keskin, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.”

ÖZGE KESKİN

ÖZET

OYUNCULUKTA ENGELLERİN OLUŞUMU: KARAKTER VE BEN İLİŞKİSİ SORUNU

Özge Keskin

Film ve Drama, Yüksek Lisans

Danışman: Prof. Dr. Çetin Sarıkartal

Mayıs, 2013

Bu tez, oyunculukta karakter yaratımının önünde engel oluşturan unsurların incelemesini yapmayı hedeflemektedir. Blokaj olarak tanımlanan bu engeller oyuncunun karakter yaratım sürecinde ‘benliğiyle’ karaktere müdahalesinden oluşur ve psikolojik ve zihinsel, fiziksel ve toplumsal ilişki kaynaklı blokajlar olarak çeşitlilik gösterir.

Anahtar Kelimeler: Oyunculuk, Benlik, Blokaj, Karakter

ABSTRACT

THE FORMATION OF BLOCKAGES IN ACTING: PROBLEMATIC OF CHARACTER AND “I” RELATIONSHIP

Özge Keskin

Master of Arts in Film and Drama

Advisor: Prof. Dr. Çetin Sarıkartal

May, 2013

This thesis aims to examine the elements that form obstacles to the creation of character in acting. These obstacles defined as blockages arise from the intervention of the actor's “I” to the process of character creation and they vary as psychological and mental, physical, and those rooted in social relationships rooted.

Keywords: Acting, Self, Blockage, Character

Teşekkür Notu

Benimle uzmanlığını ve araştırma derinliğini paylaşan tez danışmanım Prof. Dr. Çetin Sarıkartal'a rehberlik ve katkılarından dolayı şükranlarımı sunmak istiyorum. Çalışma sürecimde beni yönlendiren, destekleyen ve yüksek lisans eğitimim boyunca oyunculığa dair yepyeni kapılar açan sevgili hocalarıma, çalışmam süresince değerli fikirlerini esirgemeyen Başak Kıvılcım Ertanoğlu'na ve çıktığım yolda desteğini eksik etmeyen ailem ve canım arkadaşlarım Munise Nur Aktan ve Dolunay Soysert Tuzcu'ya, desteği olmasa tezi bitiremeyeceğim Barkın Sarp'a ve beraber sahneyi, fikirlerimi, tiyatro sevgisini paylaşabildiğim tüm arkadaşlarıma içtenlikle teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

| | Sayfa |
|--|-------|
| Giriş | 1 |
| Bölüm 1: Oyuncu ve Karakter İlişkisi | 5 |
| 1.1. Karakterin Diğer Teatral Öğeler Hiyerarşisindeki Yeri | 11 |
| 1.2 Oyuncu ve Karakterin İnşası..... | 17 |
| Bölüm 2: Bloajların Tanımı | 23 |
| 2.1 Psikolojik ve Zihinsel Kökenli Bloajlar..... | 25 |
| 2.2 Fiziksel Bloajlar..... | 31 |
| 2.3 Toplumsal İlişki Kaynaklı Bloajlar..... | 34 |
| Bölüm 3: Örnek Olay İncelemesi - Oyuncu Mülakatları | 38 |
| Sonuç | 50 |
| Kaynakça | 54 |

GİRİŞ

Bu tez, oyunculukta karakter yaratımının önünde engel oluşturan unsurların incelemesini yapmayı hedeflemektedir. Çok uzun zamandır tartışılan karakter yaratımı meselesinin genel oyunculuk temrinleri açısından zaman içinde geçirdiği yolculuğu gözlemleyerek önemli noktaları işaret etmeyi önermektedir. Karakter yaratımı süreci incelenirken bunun yanında oyunculunun sadece sanatsal boyutu değil, son zamanlarda yeniden keşfedilen psikanalizle olan ilişkisinin de ele alınması hedeflenmiştir. Karakter yaratımı sürecinde genel olarak karşımıza çıkan engeller çalışmanın odak noktasını oluşturur. Bu engellerin tespit edilmesi, çözüme gidecek yolu aydınlatması bakımından önemlidir, çünkü bu süreçte engeller olarak bahsedeceğimiz en önemli unsur, oyuncunun *kendiliğinden (kendi benliğinden)* karaktere taşıdıklarıdır.

Karakter yaratımı; oyuncunun bir metinde veya bir metne bağlı olmaksızın çerçevesi çizilmiş bir performans için özellikleri belirlenmiş bir rolü oynadığı ana kadar çalıştığı süreci kapsar. Bu sürecin nasıl işleyeceği ile ilgili oyunculuk alanında birçok farklı yöntem bulunmaktadır. Hatta bu yöntemler oyunculunun çalışıldığı coğrafyaya göre bile farklılıklar gösterir. Örneğin karakter yaratımı söz konusu olduğunda Avrupalı oyuncular ile Asyalı oyuncular arasında ciddi farklar bulunabilir. Phillip B. Zarilli'nin de belirttiği gibi doğu disiplinlerinde bir oyuncunun "karakter olabilmek" için; yaşam boyu süren fiziksel temrinlerle şekillenen, yapının ve yaptığı bir olduğu bir hal gerekmektedir.¹ Batıda ise daha farklı bir bakış açısı mevcuttur. Batılı düşünce için değişim ve ilerleme hakikatin ve gerçeğin özüdür. Batılı bir oyuncu için bilimsel bilgi ve araştırma temeldir. Doğru ve yanlış olarak adlandırdıklarını bizzat deneyimlemek, yapmak üzerinden çözümlerler. Ancak bu

¹ Phillip B. Zarilli, "What Does it Mean To Become the Character?" in *By Means of Performance*, eds. Richard Schechner and Willa Appel, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

noktada, bu tezin hazırlandığı tiyatro ortamıyla sınırlı kalmak, yani görece Batılı tarzda oyunculuğu göz önünde bulundurmamak doğru olacaktır.

Birçok oyunculuk kuramı karakter oluşturma sürecini formüle edecek yöntemler önerirler. Bunların oyunculara sağladığı faydalar tartışmasız olmakla birlikte üzerinde özellikle durulması gereken nokta, Richard Hornby'in kitabında belirttiği gibi, yeni dönem oyunculuk meselesinin kendi sorunları ve onlardan doğan yeni ihtiyaçlara yöneldiğidir.² Diğer bir deyişle, oyunculuk yöntemleri genel olarak çalışılan dönemin oyunculuk problemlerine cevaben şekillenmiş yöntemlerdir. Örneğin, Stanislavski kendi öğretilerini dönemin Rusya'sında geleneksel oyunculuk yöntemlerine karşı üretmiştir. Bu tez, son dönem oyunculuk meselesini özellikle de Türkiye'deki oyunculuk anlayışı göz önünde bulundurularak irdelenecektir. Bu nedenle, bu tezde Hornby'nin kitabında 'kendini oynamak' olarak aktardığı olgunun karakterin yaratımı sürecine bir engel teşkil edebileceği ihtimali üzerinden tartışmaya açılması hedeflenmektedir.

Bu çerçeve kapsamında, temel araştırma soruları;

- Oyuncu oynarken, hayatını yaşayan bir insan yani bir ben olarak nerede ve nasıl konumlanır?
- Bu konumlanmanın karakter yaratımı sürecine olumlu ve olumsuz etkileri nelerdir?
- Bu süreçte oluşabilecek engellere ne tür öneriler getirilebilir?

Bu tezde, karakter yaratım sürecini ve oyuncunun 'beninin' durduğu yeri anlamak ve açıklamak için tümdengelim kuramsal yaklaşımı kullanılacaktır. Ayrıca

² Richard Hornby, "The End of Acting", Applause Theatre Books, New York, 1992.

tarihi betimsel araştırma tekniği ve hâlihazırda bulunan literatürün birincil ve ikincil kaynakları içerecek şekilde analitik incelemesinin yapılması hedeflenmiştir. Tezin son kısmında ise oyuncularla, çalışmış oldukları karakterler üzerine yapılacak mülakatlara yer verilmesi tasarlanmıştır. Tezin hipotezi şöyle özetlenebilir: Ne türlü bir rol çalışılırsa çalışılsın karakter yaratım sürecinde oyuncu ‘benliğiyle’ sürece müdahale ediyor olabilir. Böylesi bir müdahalenin tespiti için özel çalışmaların tasarlanması gerekebilir. Bu çalışmaların tek tek oyunculara yönelik unsurlar içerebileceği düşünülebilir. Bununla birlikte, beliren genel unsurların kavramsal olarak betimlenmesi, iletilebilecek teorik bir bilgiye dönüşmesi, pratik çalışmalar için yararlı bir zemin oluşturacaktır.

Tezin ilk bölümünde, karakterin oyuncuyla ilişkisi ışığında tezde kullanılacak oyuncu, karakter, oyun kavramları için bir zemin oluşturulacaktır. Bu zeminin oluşturulmasından sonra karakterin diğer teatral öğeler hiyerarşisindeki yeri tartışılacaktır. Buna bağlı olarak öncelikle oyuncu ve karakter kavramlarına değinilecek; aralarındaki bağlantı teorik temelde irdelenecektir. Oyuncunun ve karakterin inşasının aşamaları ve bu inşa sürecindeki yapıcı ve yıkıcı noktalar ortaya konulacaktır. Bu noktaların farklı tiyatro anlayışlarındaki karşılıklarından bahsedilecek ve psikanalizin ben ve karakter kavramlarına getirdiği öneriler tartışılacaktır.

Tezin ikinci bölümünde ise oyuncuların karakter yaratım sürecinde yaşadığı bloklara değinilecektir. Bu bloklar tanımlanacak ve blokların genel çerçevesi çizilerek alt başlıklara ayrılacaktır. Blokların psikolojik ve zihinsel bloklar, fiziksel bloklar ve toplum kaynaklı bloklar şeklinde kökenlerine göre ayrıştırıldığı ve tanımlandığı üç bölümde incelenecektir. Bu tanımlarla oluşturulacak yapıdan hedeflenenler teorik bir tartışma yapılacak ve üçüncü bölümde ise

oyuncularla, çalışmış oldukları karakterler üzerine yapılacak mülakatlara yer verilecek, deneyimledikleri blokajlar oluşturulan çerçeve içinde betimlenecek ve önerilerle tezi sonuç bölümüne taşıyacaktır. Sonuç bölümünde tezin birinci ve ikinci kısmı arasındaki bağ ve bu bağ sonucunda tez boyunca ifade edilmeye çalışılan blokajları ortadan kaldırmak adına çözüm önerileri geliştirilmesi hedeflenmektedir.

1. OYUNCU VE KARAKTER İLİŞKİSİ

Oyunculuk teorileri ile karakterin ilişkisi çok uzun dönem boyunca çeşitli şekillerde kurulmuştur. Hatta bu zaman sonunda karakterin ölümünün gerçekleştiği bile ilan edilmiştir. Ancak bu çalışma oyuncunun karakteri inşa etmesinin bir gereklilik olduğunun kabulü üzerine kurulmuştur. O nedenle, öncelikle oyuncunun karakteri yaratacağı zeminin hazırlanması ihtiyacı doğar. Karaktere hazırlanmak için birçok oyunculuk tekniği geliştirilmiştir ancak ondan önce oyuncu kimliğinin kurulması önemlidir. Oyuncu kimliğinin kurulması için de hayatını yaşayan insan olarak oyuncunun ben'inden ayrı bir kimlik geliştirmesi gerekiyor. Bu nedenle öncelikle ben'i açıklamak yerinde olacaktır.

'Ben' çok eski zamanlardan bu yana tanımlamaya çalışılan ve her dönem ve kültüre göre farklı anlaşılan bir kavram olmuştur. Eski Yunan'da benlik; kendine dikkat etmek, kendine özen göstermek olarak tanımlanırken, Helenistik dönemde ise Stoacılık ile birlikte 'benlik' ne yapmış olunduğu ve ne yapılması gerektiğinin bir incelemesi olarak tanımlanmıştır.³ Erken Hristiyanlıkta 'ben' günahların kaynağı ve tam bir itaat ve teslimiyet sağlamak için kurtulunması gereken bir kavram olarak görülmüş ve bu düşünceye temel olarak da kendinden vazgeçmenin bir sembolü olarak şehitlik alınmıştır.⁴ On sekizinci yüzyılda Rousseau ise ilk defa tekilliğe vurgu yaparak 'bağımsız ben'i' ortaya atar ve herkesin benzersiz olduğunu savunur. Ona göre benlik şimdiki haline zaman içinde, kronolojik olarak gelmiştir.⁵ Ancak daha sonraları Rousseau fiili ben'i terk eder ve ben ile ben olmayan arasında sınırları kaldırarak bir totaliteye bir'liği savunur. Buna göre gerçeklik ve hayal edilen

³ Foucault, Michel-Gutman, Huck-Hutton, Patrick H, *Kendini Bilmek*, Om Yayınevi, 2003.ss. 38-39, 64.

⁴ Ibid ss.,77-84.

⁵ Ibid.s. 89.

gerçeklik birlikte ben'i oluşturur.⁶ Benzer şekilde Foucault ben'in oluşumunda deneyimlerin bir zemin sağlamayacağını, sadece anlık birer anlamlandırma oluşturabileceğini söyler ve ben'in sürekli değişen ve gelişen öznel bir yapı olduğunu iddia eder.⁷

Freud'a göre ise 'ben' hissi bir düşüncedir. Kişide zaman zaman bu düşünce değişebilir ancak anılarla bir bütünlük oluşturulduğu için kişiye aynı insan olduğunu hissettirir.⁸ Freud 'ben' duygumuzdan daha sağlam bir şey olmadığını, özellikle dışarıya karşı net ve keskin sınır çizgileri çeker gibi olduğunu söyler.⁹ Ancak her ne kadar ben duygusundan daha sağlam bir şey olmadığını hissetsek de, "ben duygusu bozukluklara açıktır ve benin sınırları sabit değildir."¹⁰ Çünkü hazzı arayan ve acıdan kaçmak için kendini korumaya alan ben, hazzın ve acının bazı kaynaklarının ben'den mi, dışarıdan kaynaklı mı olduğunu keşfedemeyebilir. Freud'un benin bozulmalara açık olan bu halinin tanımını oyuncunun karakter yaratırken bir tür ben bozulması yaşadığı yanılgısını yaratabilir. Tam da bu nedenle oyuncunun hayatını yaşayan benden ayrı bir imge yaratması gerekir, yaratamadığı durumlarda beni koruma güdüsüyle oynamanın önüne engeller koyma eğilimi gelişir. Bir başka deyişle,

*"Gerçekliği kabul etme işi hiçbir zaman tamamlanmaz, hiçbir insan iç ve dış gerçekliği birbiriyle ilişkilendirme deneyiminden kurtulmuş değildir ve bu gerilimden kurtulma imkânını sağlayan, sorgulanmayan bir ara deneyim bölgesidir (sanat, din, vs)."*¹¹

Winnicott'un tanımladığı bu ara bölge, Freud'un bahsettiği okyanusvari bir duygu olan sonsuzluk duygusuyla da yakındır, çünkü ben ve öteki arasındaki farkın kalmadığı, dışarıyla beni ayırmadığı bir deneyim alanı açmaktadır. İşte bu alan,

⁶ Foucault, Michel-Gutman, Huck-Hutton, Patrick H, *Kendini Bilmek*, Om Yayınevi, 2003.ss.103-106

⁷ Ibid. s.131

⁸ Freud, Sigmund, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Metis Yayınları, Beyoğlu İstanbul, 2011, s.27

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Winnicott, D.W, *Oyun ve Gerçeklik*, Metis Yayınları, Beyoğlu İstanbul, 2010, s.32.

performatif sanatlar için oyunun kurulduğu alandır. Çünkü organizmanın ben'den ayrı 'oyuncu kimliği' yaratarak açtığı bu performans alanında yaratacağı karakter, dış gerçekliği de içinde barındıracağı için okyanusvari sonsuzluk hissiyle yeniden bağlanma olanağını sunar. Bu bir anlamda, benden özgürleşmeyi de sağlayan, organizmanın olanaklarının benden bağımsız kullanılabileceği bir alandır. Winnicott'un oyun alanı olarak ifade ettiği bu ara bölge, hayattan ayrı performansın oluşturulduğu bölgedir. Bu oyun alanı içinde ruhsal gerçeklik yoktur, oyun oynayanın dışındadır ve dış dünya (hayat) olarak da adlandırılmaz.¹² Oyun alanı, bu anlamda hayatın kesintiye uğradığı bir alandır. Tıpkı Huizinga'nın belirttiği gibi "Oyunda, yaşamın doğrudan gereksinimlerini aşan ve eyleme anlam katan bağımsız bir unsur "oynamaktadır"¹³ O nedenle oynamak kaçınılmaz olandır. Akılla algılanmayan ama bilinci de inkâr etmeyen bir irrasyonelliktedir.¹⁴ Her şey, dünya rasyonelken, birbirine hizmet eden bir dizge içerisindeyken "oyun" buna dâhil değildir. Gerçek olmayan eylemlerin bütününden oluşan bir gerçekliktir oyun.

Bu aynı zamanda, oyunun içindeki kişinin bu ara bölgede nerede durduğu sorunsalını getirir. Bu konuda Schechner, oyuncunun sahnede gerçeklik yaratmasının imkânsızlığından bahsetmiştir. Ona göre asıl gerçek, oyuncunun sahnede ne tam olarak kendi, ne de tam olarak karakter olmasıdır.¹⁵ Bir liminallik söz konusudur. Oyuncu sahnede kendisinden olabildiğince uzaklaşmaya, kendisini reddetmeye, kendisiyle karakterin arasını olabildiğince açmaya mecburdur. Ama asla karakter de olamaz; yani ne kendisidir ne de icra ettiği. Bu ikilik durumu, iki kimlik arasındaki kaygan zemin oyuncunun eşikte olduğu andır. İşte bu eşik anını doğru

¹² Winnicott, "Oyun ve Gerçeklik", s.72

¹³ Huizinga, Johan, "The Nature and Significance of Play as a Cultural Phenomenon", in *The Performance Studies Reader*, ed Henry Bial, Routledge, 2004.

¹⁴ Ibid,

¹⁵ Schechner, Richard, *The Foundations of Performances: Ritual* in "The Future of Ritual", London: Routledge, 1995.

yönetebilme becerisi ise Stanislavski'nin metodunun özüdür; Schechner'in sözleriyle kesiştiği yerdir. Oyuncu karakterle benliğinin arasını açmak için çeşitli çalışmalar yapar. Oyun oynarken olduğu gibi gündelik dışı bir konsantrasyon geliştirilmelidir. Nefes ve vücut kontrolü en üst seviyede olmalıdır. Bir oyun oynadığının farkında olunmalıdır. Fiziksel açıdan performans icracısı tüm gerginliklerinden, günün getirdiği tortulardan, yaşamsal sıkıntılardan arınmalıdır. Zihin, dış dünya ile iletişimini belli ölçüde ve belli bir süreyle bekleme konumuna getirmelidir. En önemlisi de reji alabilecek bir bilinçlilik halinde seyretmelidir zihin. Kişi performansın icrası süresince bu eşikte olmalıdır; fiziksel açıdan özgür, bilinci tamamen açık ve performansın ve geçmiş temrinlerinin farkında.

Aynı şekilde Winnicott, oyun alanını tarif ederken kolayca terk edilemeyen, dışarıdan müdahalelere de pek açık olmayan bir alan olduğunu, bunun iç ruhsal gerçeklik değil, bireyin dışında olan ama dış dünya da olmadığını belirtir. Ona göre oynayan "varolanı görmeksizin, rüya potansiyelinden bir örnek yaratır ve dış dünyadan seçtiği parçalardan oluşan bir ortam içinde bu örnekle birlikte yaşar."¹⁶ Winnicott oyun oynamanın bedenle ilgili olduğunu o nedenle bir takım bedensel uyarıların oynayanın içgüdülerinin beni olduğu kadar oyunu da tehdit ettiğini, özerk bir birim olarak varlık duygusunun devamının gerekliliğini belirtir.

Yine Winnicott önemli bir noktaya işaret eder. Ona göre "bir çocuk ya da yetişkin ancak oynarken ve sadece oynarken yaratıcı olabilir ve bütün kişiliğini kullanabilir; birey de kendini ancak yaratıcı olduğunda keşfedebilecektir."¹⁷ Ancak burada yanlış anlaşılması gereken nokta bireyin kendini keşfetmesinin oyunun nihai hedefi olmamasıdır. Bir başka deyişle, ileride psikolojik blokajlarda değinileceği gibi sanat dalları, özellikle oyunculuk kendini arayan insanlarla dolu

¹⁶ Winnicott, "Oyun ve Gerçeklik", s.72

¹⁷ Ibid. s.75

olabilir. Ancak bilinmelidir ki, kendini arayan kişi sanat açısından başarılı işler çıkarmış olsa da kendini bulamamış olabilir. Buradaki yanılsama, yaratıcı bir süreç geçiren sanatçının kendini bu süreç içinde tamamlanmış ya da bir bütün hissetmesi olabilir.

Bu anlamda oyunun performansla birçok benzer özelliği vardır. Zarilli çalışmasında “Performans anında aktörün hisleri o aktörün kendi kişiliği veya duygusal hayatıyla eş değildir. Performansı yapan kişinin o anki mevcudiyeti kendi egosu ve kendi öz benliğinden ayrıdır,”¹⁸ der. Schnechner ise yine bu konuda kişinin performans anında günlük hayatından performans dünyasına ve normal hayattaki zaman ve mekândan performans zaman ve mekânına geçtiğini belirtir.¹⁹ Buradan anlaşılacak oyun oynamak için ara bir bölgede bulunmak gerektiğidir. Diğer bir deyişle, benlikten ayrı bir oyuncu halinin bulunmasının gerekliliği gerçeğidir.

Karakter ise, oyuncunun ara bölgedeki halinin üzerine inşa edeceği rol kişisidir. Fuchs’a göre “Aristoteles’in söylediği gibi karakter, tiyatroyu çifte anlam doluluğu ile donatan ‘konumlanmış’ davetini en iyi davet eden teatral unsurdur.”²⁰ “Karakter, tiyatronun, bütün bir insanlık zinciri içinde temsil ile alımlamayı birbirine bağlamasını sağlayan bir sözcüktür.”²¹ Karakter kelimesinin yaygın bir şekilde kullanımından sonra, "bir aktör tarafından oynanan kısmı" duygusu gelişmiştir.²²

Karakter inşası her ne kadar batılı ve doğulu aktörlerin oynayacakları role hazırlanırken ifade ettikleri şey olsa da Hintli kathakali ya da Japon noh oyuncular tarafından farklı anlamlarda kullanılacaktır. Phillip B. Zarilli’ye göre yaşam boyu süren fiziksel çalışma ve psikofiziksel her an performansa hazır olma haline erişme

¹⁸ Zarilli, "What Does it Mean To Become the Character?"

¹⁹ Schnechner, Richard, *The Foundation of Performance: Ritual/Ritual, Play and Performance*, sf.1-18; *Ritual, Play and Performance*, Tisch School of Arts, 2002.

²⁰ Fuchs, Elinor, “*Karakterin Ölümü*”, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2003, s.23

²¹ *Ibid*, s.23

²² Harrison, Martin, *The Language of Theatre*. London: Routledge. 1998, s.51

Batılı kültürde çok şey ifade etmeyebilir. Ancak ritüellerden beslenen Doğu kültüründe performanslar güç, mevcudiyet ve aşkınlık üzerine, bugün anladığımız oyuncu egosu yerine kişiselleşmekten uzak, *nabhi mula* adı verilen göbeğin iki parmak altındaki merkezden, *personal ch'i*'yi yani enerji akışını düzenleyen ve olma halini performans içinde yaşayan hali temel alır. Yıllar süren bir teknik, disiplin ve çalışma gerektiren bu doğu düşüncesinde Batılı dünyada kullanılan mimesis ve persona kavramlarının kafa karıştıran 'kendilik' hali, Asya disiplinde seyirci ve aktör arasında yaşanan bir mevcudiyet halini alır.²³ Batı'da ise oyuncu nadiren bu fiziksel özelliklere ve enerji akışına sahip olur ve oynayacağı karaktere odaklanarak kişisel olarak kendisinde onu öldürmanın yollarını arar.

Her şekilde oyun performanstan farklı olarak zamanda ve mekânda kırılma yaratır, ve yaratılan, bu görsel kırılma anı boyunca geçen sürede bir illüzyonun oluşmasıdır. Oyunla ilgili tartışılan kavramlar bu nedenle Blau'nun örneklediği gibi Beckett ya da Zeami'nin oyunlarında yokluğun bulunması gibi; gerçekten hiçbir şeyin olmadığı görülür ancak hiçbir şeyin yapılmaması da aslında bir yapıma yoludur. Olmamış bir şeyin temsili, kaybedilenin bulunması anlamına gelir.²⁴ Ancak sıklıkla kullanılan tarih, kaçınılmaz bir biçimde performansın yeniden ortaya çıkması, aslında performansın illüzyonunu yok eden neredeyse illüzyonun geleceğini yok eden – tiyatronun gerçek yaşam olduğunu işaret eden bir şey olduğunu işaret eder. Ancak bu, karakter yaratımı süresince bütün varlığıyla orada bulunan oyuncunun benliğiyle değil, varlığıyla hizmet edeceği bir alandır. Artaud da aynı şekilde yeni bir tiyatro biçiminden değil temsiliyetin yıkılışından bahseder, yani temsiliyetin temsil edilmeyen, yaşamla aynı halinden. Çünkü mış gibi olmaktan

²³ Zarrilli, "What Does it Mean To Become the Character?"

²⁴ Blau, Herbert, *Universals of Performance, or Amortizing Play, The Eye of Prey*, Indiana University Press, 1987.

kaçınmak için daha gerçek olmaya çalışılsa da bu bir illüzyondur. Blau'nun bu konuda söylediği en önemli cümlelerden biri performansın beklentiyle gözlem arasında oluşmasıdır; ne sadece olmaktadır, ne de sadece görünümüdür. Bu nedenle oyuncunun oyunun kendi kuralları içinde o anda varlık göstermesi daha önemli hale gelir. Bunun için de karakter yaratımı elzemdir.

1.1 Karakterin Diğer Teatral Öğeler Hiyerarşisindeki Yeri

Günümüz tiyatrosunda karakter, tek bir ana başlık altında tartışılmayacak kadar geniş ve çeşitlilik gösteren bir alandır. Bu nedenle, öncelikli olarak Aristoteles ile birlikte oluşmaya başlayan tiyatro terminolojisini referans alarak ilerlemek tartışmayı anlamlı kılacaktır, çünkü Aristoteles'in oluşturduğu tragedya tanımı ve öğeleri etrafında şekillenmeye başlayan tiyatronun etkilerini günümüzde de görmek mümkündür.

Aristoteles tragedyanı “...eylemde bulunan kişilerce temsil edilir, salt bir öykü değildir, tragedyanın ödevi uyandırdığı korku ve acıma duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis).”²⁵ şeklinde tanımlanmıştır. Bu tanıma ek olarak Aristoteles tragedyanın altı temel öğesi olduğunu söyler. Olmazsa olmaz bu altı öğeden üçü taklit edilen nesne, ikisi taklit etme aracı, biri de taklit etme şeklidir.²⁶ Sırasıyla bunlar; öykü (olay örgüsü), karakterler, düşünce, sözel ifade, sahne düzeni ve ezgi düzme.

Tragedyada taklidi eyleme dönüştürecek olanlar oyunculardır. Bunu karakter ve düşünce öğelerini kullanarak yaparlar. Yaptıkları şey eylemi taklit etmektir. Burada taklit etmek kopyalamak anlamında değil, tragedyanın hayata benzeyen, olası yanını kullanmaktır. Çünkü karakter, “belli koşullar içinde yapılan tercihleri

²⁵ Aristoteles, “Poetika” , Remzi Kitapevi, 9. Basım, 2001, s.22.

²⁶ Poetica <www.bgst.org/tb/egitim/docs/poetica.doc>

belirleyen kişisel özellikler” olarak tanımlanmıştır. Bu nedenle, karakter taklit edilemez. Duygulanımlar ancak karakterlerin eylemesiyle oluşur.²⁷ Ve ‘kişisel özellikler’den ibaret karakter ancak eyleyerek var olabilir. Öykü hayattaki eylemlerin taklidi olarak kalırken, karakter, özellikleri davranışlarından (eyleme kapasitesinden) anlaşılacak kişidir.

Burada durulması gereken önemli noktalardan birisi, tragedyanın karakersiz olup olmayacağı meselesi değil, Aristoteles’in tragedyanı kurarken olay örgüsünü merkeze yerleştirmesidir. Bütünlüklü yapısında kendi içinde tutarlı bu seçim özellikle ‘karakterin’ konumunu açıklarken günümüz tiyatrosu açısından neyin merkezde düşünüldüğünün bir incelemesi olacaktır. Örneğin Fuchs tiyatro alanında ayrımların yapılması gerektiğini savunurken;

“Ayrım tiyatrosunda, her bir göstergesel unsur -ışık, görsel tasarım, müzik, vs. ve tabii ki öykü ve karaktere ilişkin öğeler- bir dereceye kadar bağımsız bir oyuncu rolü üstlenir. Sanki tiyatromun bütün Aristotelesçi unsurları yaşamaya devam etmiş ancak önceki hiyerarşik yapılanmalarında bir kayma olmuştur.”²⁸

Bunu söylenen metin ve sahnelemeyle ilgili Pavis mercek altına almıştır. Pavis’in tüm öğelere ek olarak metnin temsilde ön planda olduğu Batılı geleneğe yönetmenin işlevinin tanımlanmasıyla sahnelemenin çözümlenmesinde birçok başka etkenin de dikkate alınmaya başladığını belirtir.²⁹ Ayrıca Aristoteles’in altı temel öğesinden “sahne düzeni/sahnelemenin” Fuchs’un belirttiği gibi hiyerarşik düzende en üst basamağa yerleşmesi bu inceleme bakımından önemlidir.

Çağdaş tiyatro anlayışının Pavis’nin tipolojisinde belirttiği doğalcı, gerçekçi, simgeci, dışavurumcu, epik ve teatralleştirilmiş sahneleme çeşitlerinde metnin de

²⁷ Poetica <www.bgst.org/tb/egitim/docs/poetica.doc>

²⁸ Fuchs, Karakterin Ölümü, s.34.

²⁹ Patrice Pavis, “Sahneye Koyulan Metin”, Gösterimlerim Çözümlemesi, Dost Yayınları, 2000, s. 235-6.

ötesinde tartışılması gereken olgu post-dramatik tiyatro ve onun etrafında gelişen karakterlerdir. Post-dramatik tiyatro tam olarak yukarıda belirttiğimiz özellikle dramatik metnin ve Aristotelesçi gelenekten gelen diğer dramatik öğelerin hiyerarşide yer değiştirmesi ve yeni biçimlerin denenmeye başlandığı bir dönemi ifade eder. Tüm öğelerden vazgeçilmesi söz konusu olmasa da biçim bakımından oldukça yenilik getirici, deneysel tarzlar oluşmuştur.

Bu anlamda Aldo Milohnic'in üzerinde durduğu nokta da önemlidir. Değişkenler artık sadece sahne üzerinde bulunmaz. Hans-Thies Lehmann'ın katılımcı olarak ifade ettiği izleyicileri de kapsayan ve onunla iletişimi yeniden tanımlayan bir anlayıştır. Lehmann şöyle der: "Teatral iletişimde artık seyircinin yüzleştirilmesi gibi bir öncelik yoktur, daha çok katılımcıların kendilerini sorgulayacakları ve kendi kendilerine deneyimleyecekleri durumların ayarlanması söz konusudur." Bu değişimi Lehmann dramatik ve post-dramatik performans türleri arasındaki kırılmayı tanımlarken yapar; "/bir öyküden doğan/eylem yerine görünüm, temsil yerine performans". Ancak bu kırılma artık karakter yaratım sürecini de derinden etkileyecek bir kırılmadır. Milohnic'in ifadesiyle bu performatif kırılma "kendini olumsuzlamak için, doğrudan kendi varlığı dolayısıyla ortaya çıkan yeni gerekli ön koşullara uygun ortam yaratır."³⁰ Lehmann'ın *afformance* olarak tanımladığı bu performansın olumsuzlanması, bir anlamda olaysızlıktır. Ancak Milohnic bu olaysızlığın da teatral ortamda olay haline geleceğinin unutulmaması gerektiğini ifade eder.

Post-dramatik tiyatro Derrida'nın yapısökümcü Batı felsefesi ve Batılı tiyatro geleneği okumalarından şekillenen bir kavramdır. Daha sonra Fuchs'un da kitabında takip edeceği gibi "görünüşte katı yapıların ve hiyerarşilerin dikkatli bir inceleme

³⁰ Aldo Milohnic "Public Private and Political in Post-dramatic Theatre" s.13 Maska

altında çözünme eğilimi göstereceği”³¹ esasına dayanarak işler. Bu nedenle Aristoteles’in kurduğu yapılara dayanan çalışmalarla ilerlemek anlamamızı kolaylaştıracaktır.

Lehmann’ın da post-dramatik tiyatroyu tanımlarken yaptığı en büyük katkılardan biri, Aristoteles terimleriyle kurduğu bağlantıdır.³² Böylelikle üzerine daha rahat tartışılacak bir alan açmıştır. Post-dramatik tiyatroyu “Oyuncularla seyircilerin aynı zamanda aynı alanda ve oynama ile izleme eylemlerinin bir arada gerçekleştiği bir bileşim” olarak tanımlamıştır. Burada kastettiği alan biraz önce belirtilen katılımcıların kendilerini sorgulayacakları ve kendi kendilerine deneyimleyecekleri boş bir alanın yaratılmasıdır. Peter Brook ise “boş alanı” seyirciyi kendi varlığıyla yüzleşmek üzere bıraktığı alandır şeklinde ifade eder.³³ Bu nedenle Luk Van den Dries post-dramatik tiyatroyu “Esas olarak bir yokluk ve boşluk alanı” olarak tanımlar.

Yeni tiyatronun eylemsizliğin de bir eylem olarak algılandığı, boşluklarla var olması savunulan yapısı aynı zamanda tiyatronun politikliğiyle ilgili soruları da beraberinde getirmiştir. Kendi kendine deneyimlemenin de politik bir konu olduğunun anlaşılmasıyla feminist kuramdan çıkan “kişisel olan politiktir” düşüncesi, bir yandan tiyatrodaki başa gelen hadiselerin sadece bir kişinin hikâyesi olmaktan öte bulunduğu toplumsal yapının da bir parçası olduğuna işaret etmesi bakımından önemlidir. Beliz Güçbilmez’in Türk tiyatrosunu incelediği “Zaman-Zemin-Zuhur” adlı yapıtında tiyatronun bu toplumsal hafızayı güçlü tutacağı düşüncesinden hareket edilmiştir.³⁴ Ancak tiyatronun bu zemininde oluşan

³¹ Fuchs, Karakterin Ölümü, s.26

³² Luk Van den Dries “Leap Into the Void. Reflexions on Postdramatic Theatre” s.8 Maska Kış/Bahar 2004

³³ Ibid.

³⁴ Beliz Güçbilmez, Zaman Zemin Zuhur, Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu, s.10.

ilerlemeler aynı zamanda karakter yaratımının da artık oyuncunun dâhil olduğu bir yapı içinde mümkün olabileceğinin bir işaretidir.

Burada sayılan ve sayılmayan, ancak post-modern ve tiyatro, tiyatro ve dramatik tiyatro arasında uzaklaşmalar ve yakınlıklarla kurulan bağlar ve üretilen yeni gösterim şekilleri tanımlanmaya devam ediliyor. Bütün bunların yanında, kültürel anlamda da farklılıkların yeni türler konusunda belirleyici olabileceğini belirtmek gerekir. Örneğin İngiltere’de çıkan in-yer-face akımı ya da Japonya geleneğinden beslenerek evirilen butoh sanatı, bazen derin bir kültürel gelenekten gelip günümüz tiyatrosunun etkin bir parçası haline gelmiş, bazen de güncel sorunlar ve durumların oluşturduğu yeni bir tür olarak doğmuştur.

Bunlara ek olarak bağımsız sanatçıların oluşturdukları gösterim dillerinden de söz etmek mümkündür. Robert Wilson buna en iyi örneklerden biridir. Metinden çok biçimi önemseyen, oyunculukları bile oluşturduğu görsel atmosferin içine işleyen bir yönetmendir. Ya da teknolojiyi kullanarak kendi dilini oluşturan *flash mob* gibi.³⁵ Bir anda belki bir mesajla onlarca kişiyi organize edip boş bir alanı teatral bir sahneye çeviren bu teatral jestler seyircilik edenle eyleyenin birbirine karıştığı ve boşluk alanını genişletmek isteme, varlığın tam tersi bir etki yaratarak sahici karşılaşmalar yaratmayı sağlayabilir.

Yukarıda belirtildiği gibi birçok tür ve türevde ve gittikçe daha hızlı bir şekilde değişen performans dünyası, yeni arayışlarla kendini tanımlamaya devam edecek. Ancak ne türlü olursa olsun onları tartışmak için kullanılan zemin de hala yerinde. Bunun en büyük göstergesi, bu çalışmada olduğu gibi Aristoteles’le başlayan ve hiç sonlanmayan performansın karakter yaratımı sürecinde kendini sorgulayan yüzü, aynı zamanda çalışmanın başlarında ifade edildiği üzere tanımlanan

³⁵ Van den Dries “Leap Into the Void. Reflexions on Postdramatic Theatre” s.8

tüm unsurların hiyerarşik düzeninde oluşan kaymalarla yeni yeni deneyimleri başlatması ve kendi dinamiklerini oluşturması.

Günümüz tiyatrosunda karşılaştığımız örnekler, "post-modernizmin için içinde olduğu, fark edilebilir bir ve geri çevrilemez bir kültürel değişim yaşadığımızı"³⁶ kanıtlar şekildedir. Aristoteles'in 'öykü'sünün önceliğinden özellikle modern tiyatrodaki romantiklerle birlikte 'karakter'e kayması ve ardından bu hiyerarşinin bir çok başka öğeye büyük bir hızla evrilip değişmesi, sürekli geleneksel kabul edilen sınırların yıkılmasını öngörmüştür. Bugün üzerinde durmamız gereken pot-modern tiyatro artık kültürler, disiplinler, sanatlar arasında geçişliliğin norm olarak kabul edildiği bir alan olmuştur.

Yukarıda örneklenen geçişler post-modern işlerin artık avant-garde tiyatro başlığı altında, birbirinden oldukça farklı ancak artık karakterin merkezde olmadığı, tersine bireyin odak dışına itildiği bir ortaklıkta bulunmaktadır. Fuchs'a göre "Foreman artık oyunda bireysel karakterlerle değil birbirini yansıtan ve kendisi de verili bir toplumda kodları, biçimleri ve olası toplumsal tercihleri yansıtan bir dil akışının vuruşuyla birbirine karışan bir dizi aynalar gibi olan karakterler"³⁷in biçimini alan bir anlatı düzeni kurduğunu söyler. Bütün karakterler artık ortak bir torbadan seçiliyor ve herhangi bir karakterle özdeşleşme ya da derinleşme hedeflenmiyordu. Tersine bütün teatral öğelerin akışkanlığı içinde var olunmaya çalışılan bir biçim gelişti. Ancak sistemin, genel bir çerçevenin ister istemez çizildiği yeni işlerde karakterin bütün bütün ölümünün gerçekleştiğini iddia etmek de doğru olmayacaktır. Tüm teatral öğelerle birlikte aynı potada erimeye bırakılmış, görece merkezdeki yerini son yüzyıl boyunca diğer öğelerle paylaşmak durumunda bırakılmıştır. Ancak yeni dünya düzeninde karakter bireyselliğinin bir kenara

³⁶ Fuchs, Karakterin Ölümü, s..222.

³⁷ Ibid, s.226

bırakıldığı bu yapı içerisinde oldukça bireysel bir yere evirilen oyunculuk anlayışları tam da bu nedenle karakter yaratım sürecinde benden gelen engeller olarak önümüze çıkar.

1.2 Oyuncu ve Karakterin İnşası

Daha önce belirtildiği gibi "oynayan kişinin o anki mevcudiyeti kendi egosu ve kendi öz benliğinden ayrıdır." Peki o mevcudiyet karakterle nasıl eşleşir? Karakterin imgesi nasıl olup da oyuncunun vücuduna yerleşir? Oynama anında oyuncu aynı zamanda oynadığının da farkındadır. Hayatta herhangi bir eyleme anında, nasıl eylediğimize dair bir imgeyle hareket ederiz. Oyun sırasında ise, ben imgesinin yerini karakterin imgesinin alması gerekir. Eğer oyuncu ben imgesini bir kenara koyamamış ise; rol, oyuncunun imgesinin görünmesini engellemek için giyilen bir maske gibi görünür. Diğer bir deyişle, bir karakteri oynarken, oyuncunun ben imgesini bir kenara koyamaması onun blokajı (engeli) olur.

Oynarken ben imgesiyle eylemek yerine rolün imgesiyle eylemek bu anlamda bilinçli bir şizoid durumun oluşmasına neden olur.³⁸ Ancak buradaki önemli noktalardan biri, oyuncu organizmasının Var'lık duygusunun, yani bir organizma olarak "kendiliğin" diğer insana açılmak için gerekli olmasıdır. Bu aynı zamanda, karakterin imgesi benimsenene kadar, oyuncunun "ben" imgesini ötekileştirmesi anlamına gelir. Ancak bu ötekileştirme nasıl olur? Neden oyuncunun ben imgesi arada durmaya çalışır ve imgeler neden çatışır? Bu, tezin ana sorusunu oluşturmaktadır.

Oyuncu organizmasının varlık duygusunu tutarak, karakter oyuncuda belirene kadar karakterin koşullarının durumunu hayal etmesi en etkili yöntemlerden biridir.

³⁸ Çetin Sarıkartal

Buna bağlı olarak, oyuncunun karakteri yaratırken o insan olmaya çalışması ancak ‘‘o başka bir insanın’’ yerine geçmeyi sağlar, oysa oynayabilmek, ‘ol’abilmek için karakterin imgesine ihtiyaç duyulur. Stanislavski bu konuda şunları söyler:

‘‘Bir role, kendi kişiliğiniz içinde bakmak ile bir başkasının kişiliğinde yaklaşmak ve değerlendirmek, bir role yazarın ya da yönetmenin ya da tiyatro eleştirmenlerinin gözüyle bakmak ile kendi gözünüzle bakmak arasındaki ayrımı artık fark etmişsinizdir umarım.

Kendi kişiliğiniz içinde rolü yaşarsınız, bir başkasının kişiliği içinde ise onunla sadece oyalanırsınız, oynuyormuş gibi grnrsnz. Kendi kişiliğiniz içinde rolü aklınızla, duygularınızla, arzunuzla ve içsel varlığınızın tüm öğeleriyle kavrarınız, buna karşın bir başkasının kişiliği içinde, çoğu durumda, bunu sadece aklınızla yaparsınız. Bir rolde sırf akla bağlı bir analiz ve kavrayış bizim istediğimiz bir şey değildir.

Ruhsal ve fiziksel olarak tüm varlığımızla, hayali karakteri ele geçirmeliyiz. Kabul edebileceğim tek yaklaşım budur.’’³⁹

Hayatta psikolojik blokajlar, insanların komplekslerinin maskesini bırakmak zorunda olduğu ama bırakamadığı için kendiyile kavga ettiği anlardan oluşur. Oysa ki oynarken oyuncunun ben maskesi yerine oynadığı karakterin maskesinin oluşması gerekir. Örneğin, Grotowski oyuncu blokajlarını açıklarken bu nedenle oyuncunun kendi kişiliğinden bağımsız egzersizlerin altını sıkça çizer ve prova alanı ile hayatı net ve kesin çizgilerle ayırır.⁴⁰ Bu nedenle üzerinde karakter imgesinin yaratılabileceği bir oyuncu kişiliği oluşturulmasının gerekliliği rahatça söylenbilir.

³⁹ Konstantin Stanislavski, Bir Karakter Yaratmak, ev: Suat Taşer, Papirüs Yayınları, İstanbul, 2004

⁴⁰ Richard Schechner and Lisa Wolford (eds.), The Grotowski Sourcebook, London; New York: Routledge, 2001.

Stanislavski tiyatro sanatının "canlı, organik yaşantının yeniden yaratımı ve iletimi"⁴¹ üzerine kurulduğunu söyler. Bu anlamda Stanislavski'nin tiyatrodaki günlük gerçekliği ve kişisel koşulları sahne üzerinde yeniden üretmeye çağırdığı söylenebilir. Buradaki gerçek sadece temsile değil temsil edilmeyen tarafa da dayanan bir durumdur. Asıl ince nokta, gündelik hayatına gidilen kişinin yani karakterin, izleyenlerin hayatına giden mekanizmaları çalıştırdığı ölçüde çalışmasıdır. Bu nedenle karakteri oluştururken, onun sunuluyor olması da oyuncuda oluşabilecek blokajları açıklayan bir öge olabilir. Stanislavski'nin sisteminin temelinde yer alan varsayımlardan biri izlenildiğini bildiğinde oyuncuda oluşan karmaşadır. Bu karmaşa bazı temel hataları da beraberinde getirebilir; kasılma, teşhir ve aşırı oynama gibi. Oysa oyun sırasında "aktarım"ın olması anlamlıdır, bu bir çeşit iletişim olarak görülebilir. Aktarım "kişinin içgüdüsel yaşamının, yani idin, ben haline gelmesini, gerçekliğin bütünlenmesini ve olgunluğun kazanılmasını sağlayan bir 'dinamizm'dir."⁴²

"Bilinçdışının yoğunluğunun ve yaşam kaynaklarının yıkılmazlığını ve gücünü taşıyan çocuksu yaşam deneyim tarzlarının, ön bilince, gündelik hayata ve çağdaş nesnelere aktarımı olmaksızın, ya da böyle bir aktarım başarısızlığa uğradığı ölçüde, insan yaşamı kısırlaşır ve boş bir kabuk haline gelir."⁴³ Loewald'a göre aktarım yeteneği bir erdemdir. O'na göre aktarım şimdiki zaman ile geçmiş zaman ya da bilinçle bilinçdışı arasında psikolojik olarak yer değiştirmektir, yaşama canlılık katandır. İşte tam da bu nedenle aktarım, deneyimlerin şekillenmesine ve anlam kazanmasına yardımcı olur. Loewald bu konuda "Aktarım olmadan ne gerçeklik ne

⁴¹ Kerem Karaboğa, "Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks" Habitus Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.61

⁴² Loewald, Hans W. (1960), "On the Therapeutic Action of Psychoanalysis", Papers on Psychoanalysis içinde, 221-56, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1980, s.250

⁴³ Nancy J. Chodorow, "Duyguların Gücü Psikanalizde, Cinsiyette ve Kültürde Kişisel Anlam", İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

de gerçek ilişki diye bir şey söz konusu olabilir. Her ‘gerçek ilişki, bilinçdışı imgelerin hâlihazırdaki nesnelere aktarımını içerir.’⁴⁴ demiştir. Aktarım ile birlikte oyuncu oyun esnasında, bilinç ve bilinçdışı arasında kurduğu ilk köprü sonrası, seyirci ile karakteri arasında da ikinci bir köprü kurabilmektedir. Aktarım köprüleri bir kez kurulduğunda yaşama canlılık katılır, yaşanan deneyim her iki taraf için de daha anlamlı hale gelir.

Üzerinde durulması gereken noktalardan bir diğeri de oyuncunun “ben”i hakkında oluşturduğu gerçek gibi görünen düşüncelerin de aslında hayal gücü ile, muhayyile ile oluşturulduğudur. “Biz dış dünyanın ta kendisini doğrudan ve olduğu gibi değil, sadece kendi bilincimizin içeriği olan fenomenler aracılığıyla temsili olarak algılıyoruz aslında.”⁴⁵ Bir başka deyişle, insan beyninin zaten tahayyül ederek çalıştığını söyleyebiliriz. Tura bunu şöyle açıklar:

“Beyinde çok sayıda görsel uzam haritası vardır. Yani duyuşsal alanlarınızda ve beynin başka bölgelerinde bedeniniz de çevre de nöral yapılanmayla topografik olarak temsil edilir. Ayrıca beyninizin motor alanlarında da bedeniniz nöral olarak temsil edilmiş durumdadır.”⁴⁶

Bunun aynı zamanda "düşünen ben" yanılısamasının bir parçası olduğunu belirten Tura; bu yanılısamaları dört parçaya ayırır. Bunlar; zihin diye bir şeyin var olduğu kabulü, zihnin bedenden ayrı ve ayrılabilir olduğu, zihnin doğal neden sonuç ilişkilerinin dışında bir inisiyatife sahip olduğu ve bedenin hareketlerine neden olduğu şeklinde özetlenebilir.⁴⁷ Bu insanın bütün bir organizma olarak algısının önündeki yanılısamalar, daha önce oluşmuş ben algısının da yanılısamalarıdır. Yaptığı çalışmalarda Grotowski zihinsel ve fiziksel özdeşliğin kurularak, bütüncül aksiyona

⁴⁴ Loewald, “On the Therapeutic Action of Psychoanalysis”, s.254.

⁴⁵ Saffet Murat Tura, “Histerik Bilinç”, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s.32.

⁴⁶ Tura, “Histerik Bilinç”, s.83.

⁴⁷ Tura, S. M. 2011. Madde ve Mana. İstanbul: Metis Yayınları. ss.338-39

engel olan şeylerin ortadan kaldırılması gerektiğini söyler ve o nedenle her oyuncunun kendi blokajları olduğunu ve birebir çalışma gerekliliğini belirtir. Ancak karakteri yaratırken daha önce belirttiğim gibi oyuncunun kendi imgesinin bir engel şeklinde ortada durması yaratıcı eyleme gücünü engeller. Tura'nın “öznesiz doğal süreçleriz” tezi tiyatro pratiğinde ne gibi sonuçlar doğurur bilinmez ancak daha önce bu konuyla ilgili getirilmiş çözüm önerilerine bakmakta fayda var.

Grotowski, oyun alanıyla, oyuncunun kendi hayatında kullandığı şeylerin olabildiğince ayrılması gerektiğini savunur. Oyun alanında hayatta, hayatta da provada kullanılan sözcükler dahi kullanılmamalıdır. Peki, bu sorunu nasıl tespit ederiz? İmge çatışması genel olarak sahnede karakterin inandırıcılığının ve tutarlılığının olmaması şeklinde görülebilir. Bu sorunsal Aristoteles'e kadar uzayan bir problemdir ancak örneğin Stanislavski; “Tonlar ve Duraklar”da hayatta zaten doğru konuştuğumuzu söyler, ancak bunun sahnede otomatik ve organik bir şekilde gerçekleşmediğini anlarız. Bunun gerçekleşmemesinin nedenlerinden biri söz ile yazı arasındaki farktır. Çok genel bir düzeyde, biz gerçek insan “kişilikleri” ve üstlendikleri “rollerle” yazarların ve oyuncuların yarattığı “karakterler” arasında çok fazla ortak nokta bulabiliriz. Ancak büyük bir duyarlılıkla insan psikolojine büyük oranda bağlı kalarak üretilmiş karakterlerle, hayatta karşılaştığımız kişilikler arasında maddi farklar vardır. Çünkü kişiliğin tüm hayat örgüsü içinde yaratılmış bir sonuç gibi şekillenmiş olması, buna karşılık da karakterin belirli bir süre zarfında kendisine ait belirgin özellikleri sergilemesi beklenir. Çünkü sanat olarak oyunculuktan izleyici için de yeni bir deneyim üretmesi beklenir, bu nedenle üretilen rollerin odağı dramatik yapıyı güçlendirecek ve karakterin özgünlüğünü koruyacak çizgide olmalıdır. Hâlbuki sözlerdeki isteği yaratacak yapıyı karakterin kurduğu düşüncesi burada ihmal edilmemelidir. Çünkü dramatik metinler sözün değil aslında aksiyonun

şifresini oluşturur. Rolün isteklerinin tamamlanacağı bu yapıda ise 'itkiler' kaçınılmaz olarak oluşacaktır.

Bu tez, yazarı olan ya da olmayan oyun parçaları için karakter yaratımı sürecinde oyuncunun deneyimleyebileceği yollar üzerinde durmaktadır. Bunu ürün bandında çeşitli aşamalardan geçen bir ürüne benzetebiliriz. Tabiatı olarak belirli bir şekilde üretilmiş ancak her yeni düzenlemeyle başka bir evin masasına konacak şişe gibi. Her girdiği ortam ve koşul sonucunda yeni anlamlar ifade edecek olan bir şişe. Ancak unutulmaması gerekir ki, yazar tarafından şişe olarak belirlenmiş ürünün, nasıl bir şişe olacağı sorusu, oyuncunun karakter yaratım sürecini simgeler ki, bu tez, bu yolda oyuncunun bir insan olarak yıllar içinde oluşturduğu beninin kişiliği ile oyun karakteri arasında karşılaşılabilecek sorunlara ışık tutmayı umut ediyor.

2. BLOKAJLARIN TANIMI

Oscar Wilde, Dorian Gray'in Portresi romanında, romanın kahramanı Dorian Gray'in Londra'nın kenar mahallesinde tiyatro gösterilerine çıkan genç Sibyl Vane'e âşık olma hikâyesinden sözeder. Her gün başka bir karaktere bürünen Sibly Vane Dorian'da zaman içinde büyük hayranlık uyandırır. Sibly de Dorian'a hayranlık duyar ve kısa süre içinde Dorian'a âşık olur. Bir süre sonra Sibyl sahnede rol icabı âşık gibi davranmak yerine daha güçlü olduğunu düşündüğü için kendi aşkı oynamayı seçer. Oysa daha önce her gün sahnede harikalar yaratan Sibly'nin performansı artık çok kötüdür ve izleyicilerin de büyük tepkisini çeker. Sibly o an sahnede yaşadıklarını;

“Seni tanımadan önce, hayatımın tek gerçeği oyundu. Yalnız sahnede yaşıyordum. Oynadıklarımı gerçek bellemişim. Bir gece Rosalind, ertesi gece Portia'yım, Beatrice'in kıvancı benim kıvancım, Cordelia'nın üzüntüsü benim üzüntümdü. Hepsine inanıyordum bunların. Birlikte oynadığım bayağı insanlar, gözüme, tanrısal varlıklar gibi görünüyorlardı. Boyanmış dekor dünyamdı benim. Gölgelerden başka bildiğim yoktu. Onlar gerçektir benim için. Sonra sen geldin (güzelim benim!); ruhumu tutsaklığından kurtardın. Bana asıl gerçeğin ne olduğunu öğrettin. Bu gece ilk olarak, üzerinde oynadığım sahnenin hiçliğini, saçmalığını, yalan yanlışlığını sezdim. Bu gece ilk olarak, Romeo'nun yaşlı, boyalı, tiksindirici olduğunu, meyve bahçesindeki ayışığının sahteliğini, dekorların bayalığını, söylemek zorunda olduğum kelimelerin gerçek olmadıklarını, bambaşka kelimeler söylemek istediğimi kavradım. Sen, bana daha yüce bir şey getirdin. Sanat, ancak onun yankısıdır. Bana aşkın, ne olduğunu anlattın gerçekten. Sevdiğim! Sevdiğim! Güzel Prensi! Hayatın prensi! Gölgelerden bıktım artık. Sanat senin yerine hiçbir zaman geçemez: Oyunlardaki kuklalarla ne işim var benim. Bu gece, içim sanki boşalmıştı. Bunun olabileceğine aklım ermiyordu.

Olağanüstü bir oyun çıkaracağımı sanıyordum. Ama artık hiçbir şeyi beceremeyeceğimi anladım birden."⁴⁸

Yukarıdaki parça bu tezde anlatılan, oyuncunun hayatını yaşayan kişi olarak benliğinden getirdiği blokajları örneklemek için kullanılmıştır. Daha önce belirtilen ve daha çok günümüz oyunculuk anlayışının bir parçası olan oyuncunun 'kendisini oynamasının' beklendiği durumlarla birebir örtüşmemekle birlikte büyük benzerlikler gösterir. Ancak bu örnek, birçok farklı açıdan incelenecek olan oyuncunun hayatını yaşayan kişi olarak 'benliğinin' durduğu yerin anlaşılması meselesini daha iyi tanımlayacağı düşüncesiyle kullanılmıştır.

Yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere, oyuncu kendi imgesinden getirdiklerini karakterin imgesiyle değiştirmiş ancak izleyicinin karşılaştığı bu çatışma rolün iyi oynanmadığı düşüncesine neden olmuştur. Oysa oyuncu oynarken, arkada benliğinin devam ettiğini hisseder. Bu, bedeninin farkındalığını bir organizmanın çalışmakta olduğunu hissetmeye devam etmesidir. Herkesin buna benzer fiziksel hissiyata dayanan kendisiyle ilgili bir imgesi vardır, ancak oynarken oynanan karakterin imgesini bununla değiştirmek gerekir. Bunun yapılamaması bir takım engellerin oluşması nedeniyle gerçekleşir. Blokaj olarak adlandırılan bu engeller genel olarak bilinçsiz olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun nedeni, oyuncunun 'ben' duygusunun yarattığı yanılsamalardır.

Bu örnekten hareketle, blokajların oluşmasını üç başlık altında incelemek uygun olacaktır. Bunlar, psikolojik ve zihinsel kökenli blokajlar, fiziksel blokajlar ve toplumsal ilişki kaynaklı blokajlardır. 'Benliğin' ön plana çıkarak oyuncu için engel oluşturmasında yukarıdaki blokajlar birlikte de çalışabilir. Ancak olası engelleri

⁴⁸ Oscar Wilde, Dorian Gray'in Portresi, Sosyal Yayınlar, 1984, İstanbul, s.94

tanımlamak amacıyla yola çıkıldığı için sorunsal çeşitli başlıklar altında incelemek, onu anlamak ve tanımlamak için yerinde olacaktır.

2.1 Psikolojik ve Zihinsel Blokajlar

Psikolojik blokajlar incelenmesi oldukça zorlu ve derin bir konu olmasına rağmen tanımlamaya da en çok ihtiyaç duyulan alanlardan biridir. Psikolojik ve zihinsel blokajlar, genel olarak oyuncunun 'ben'inin en çok düşünsel anlamda müdahale etmesiyle oluşur. Her ne kadar oyuncu kimliğinin oyuncunun hayatını yaşayan insan olarak beninden ayrılmasının bazı blokajları engelleyeceği ifade edilmişse de pratikte blokajların olduğu durumlar gözlemlenebilir. Çoğu, aslında tiyatro karşıtı önyargılardan beslenen bir yumağın parçalarını oluşturur. Buna en iyi örneklerden biri oyuncunun “oynama, ol” direktifi ile karşılaşması ki yeni tiyatro ortamında sıkça tavsiye edilen genel bir prensip halini aldığı kolaylıkla söylenebilir. Bu da oyuncunun duyumsamasını engelleyecek, hassasiyetini azaltacak ve performansı için kullanacağı enerji kaynağından kopmasına neden olacak zorlukları üreten bir mekanizma haline gelebilir.⁴⁹ Çünkü bu direktif aynı zamanda oyuncu tarafından benliğiyle bütünleşmesini isteyen bir teklif olarak görülebilir.

Bu noktada yanlış anlaşılan durumlardan birisi, oyuncunun oluşturduğu oyuncu kimliğinin de tıpkı hayatını yaşayan beninin olduğu gibi değişimlere açık olduğu, tek bir katı parçadan oluşmadığıdır. Goffman benliği hayatta oynadığımız rollerle ve etkileşimlerle tanımlar, benzer şekilde oyuncu kimliği de bizim hayatta oynadığımız rollerin akışkanlığına ve çeşitliliğine benzer şekilde işler. Onun tek bir kimlik olduğunu düşünmek oyuncunun oynadığı karakterlerin de birbirine benzemesine ve tek tipleşmesine neden olur.

⁴⁹ Richard Hornby, “The End of Acting”,s. 22

Tehlikelerden biri diğeri; hayatta oynanan rollerle sahnede oynanan roller arasında bağlantı kurmaktır ve onların birer maske olduğunu düşünmektense ulaşılmaması gereken idealler haline getirmektir. Çünkü hayatını yaşayan insan o rolleri ulaşılmaması gereken idealler şeklinde benimser. Bu çalışmanın sorunsalını oluşturan “kendini oyna” direktifi birçok oyuncunun hayatını yaşayan insan olarak kendi korkularına, bastırıldığı duygulara yöneltecektir oyuncuyu. Oyuncu herhangi bir karakteri inşası süresince o karaktere yakınlaşmak, karakterin imgesini oluşturmak adına çözümlenme girişimlerinde bulunur. Bu girişimlerin sonucu en tehlikeli olanlarından biri kendi geçmişinden getirdiği bir “hatıra”yı, karakterin yaşadığı bir “an” la değış tokuş etmektir. Örneğın; çalışılan karakter ilişkisini bitirmenin kararını vermek üzeredir ve bu karar oldukça zordur. Oyuncu eğer karakterin ilişkisini, onu bu duruma getiren sebepleri, geçmiş diyalogları ve tüm bunlarla birlikte ilişkiyi sonlandırma konuşmasında alacağı tavrı, duruşu imlemek yerine kendi “ben”inden getirdiklerini örneğın ailesinden en sevdiği kişinin ölümünü hayal ederse çok büyük bir ihtimalle kendi hayatından getireceğı blokajlarla uğraşmak durumunda kalacaktır. Bu uğraş sonucunda bir buluş olması kaçınılmazdır ancak bunun karakter olup olmadığı konusu muallaktır. “Ben”inden getirdiğı anılarla bloke olan süreç karakterin organik bir şekilde ortaya çıkmasına engel oluşturur. Konunun en ilgi çekici noktası ise oyuncunun bu durumun nedenlerini genellikle anlamlandıramaması ve sonucunda karakterin dramaturgisinin yanlış anlaşılması olacaktır.

Bu problem aynı zamanda çalışılan oyunculuk metoduyla da alakalı bir problemdir. Genel olarak karakteri, hayatını yaşayan insan olarak oyuncunun beniyile bütünleştirmeye çalışan metotlarda daha sonra oyuncular da bir takım rahatsızlıkların çıktığı bilinen bir gerçektir. Bunların en bilinenlerinden biri Lee Strasberg'un Metodu'dur. Metot oyunculuğı olarak da bilinen bu akımda oyuncunun

kişisel deneyimlerinden yararlanarak karakteri yaratması beklenir. Ancak bu yöntemle çalışan oyunculara değişik zaman ve şiddetlerde yorgunluk, korku, utanç, uyku yoksunluğu, kişilik değişiklikleri ve psikotik bozukluklar görülmüştür. Ne yazık ki bu belirtilerin bir kısmı yine sahnede blokajlar olarak görülebilir. Doktor Hamden bu konuda oyuncuların çoğunun geçmişlerinde travmatik vakalar yaşadıklarını ve onlara başka biri olma fırsatını tanıdığı için oyunculuğu seçtikleri iddiasında bulunuyor.⁵⁰

Bunun yanında, oyuncu kimliği olarak tanımlayamayacağımız ancak oyuncunun sektör içinde kalmasını sağlayacak şekilde ajanslar ve basın tarafından şekillendirilen, her an alıcıya ulaşmak üzere pazarda kalması hedeflenen bir örnek oyuncu kimlikleri yaratılmıştır. Sektör süreç içinde seyircinin beğeni kriterlerini merkeze alarak oluşturulduğu iddia edilen bazı rollerin aynılaştırılarak benzer karakterlerin çıkmasına neden olmuştur. Bu da oyuncuların sınırlı roller için seçilmelerine, o yaratılan kimlik üzerinden benzer rollere seçilmelerine neden olmuştur.

Buna bağlı olarak izleyici algısı dolayısı ile şekillenen oyuncu blokajlarından da söz edilebilir. Yinelenen bir örnek oyuncu kimlikleri, oyuncu dramaturgisinin de belirli bir çerçevede kalmasına, gelişmemesine sebebiyet verir. Oyuncu, yolculuğu boyunca karşılaşacağı her yeni karakteri, sektörel fayda ve izleyici algısında yaratılan - üretilen sabitlenmiş bir örnek karakter – tip - ile pekiştirerek, üretme olanaklarını bloke etmiş olur.

Psikanaliz, ego, egonun tahlili ve ego kaynaklı problemler üzerine çalışmaların oldukça sık yapıldığı bir alan olsa da, tiyatro üzerine oldukça az çalışılmıştır. Ancak çalışmalar sağlıklı bir insanın sahip olması gereken şeyin güçlü

⁵⁰ Hamden, Raymond. "Clinical and Forensic Psychology". Interview. Dubia Today. Arabian Radio Network. Dubai. 14 April 2010.

bir ego duygusu olduğunun altını çizer. Oysa oyuncuların görece zayıf benliklere sahip olduğuna dair çeşitli önyargılar vardır çünkü kendi benliklerini her an bir rolle değiştirmeye hazırlardır. Lacan'a göre "egonun hayali bir fonksiyonu"⁵¹ vardır. Çünkü benlik egoyla aynı şey değildir sadece bir idealdir, bir ideal olma düşüncesidir. Buradan yola çıkarak güçlü bir benlik duygusunun oyuncu için oynanacak rollerin çeşitliliğini arttırdığı söylenebilir. Bu en başından beri ayırmaya çalıştığımız hayatını yaşayan insan olarak oyuncunun benliğidir, kimliğiyle karıştırılmamalıdır. Oyuncunun bedenini farklı kullanıcılara (rollere) açması, bu anlamda hayatını yaşayan insan olarak benliğinin sağlamlığının işareti olabilir, çünkü bedeninin ortak kullanımını dışında oyuncunun hayatını yaşayan insan olarak kendisini dışarıda konumlandırmasını sağlayabilir.

Yanlış anlaşılabilir alanlardan birisi de oyunculuğun her ne kadar psikanalizle yakından bir konu olarak görünse de bir sanat dalı olduğunun unutulmasıdır. Bu nedenle aslında oynarken hayatını yaşayan insan olarak kişinin duygularının boşalması hali değildir. Oyuncunun benliğiyle ilgili yapılan çalışmaların hataları da buradan kaynaklanır. Stanislavski'nin "Bir Aktör Hazırlanıyor"⁵² kitabında sıkça yapılan çalışmalar psikanaliz değildir. Tersine oyunculuk boyutunun ihmal edilmemesi gereken parçalarıdır. En büyük oyunculuk problemlerinden biri de oyunculuğun günlük duygusal salımı veya duyguların boşalması hali olarak görülmesidir. Oyuncuların hakkında önyargı oluşmasının nedeni de budur. Oyuncuların birçok defa nevrotik olarak algılanmalarının nedeni bu duygusal karmaşıklığın yok edilmemesi olmuştur.

⁵¹ Jacques Lacan, The Seminar of the Jacques Lacan, Book I, ed. Jacques-Alain Miller, trans. John Forrester, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, s.193.

⁵² Konstantin S. Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, Papirüs Yayınevi, 1996.

Oyunculuk “şimdi ve burada” gerçekleşmesi gereken eylemler bütünüdür ancak benlik geçmişle ve gelecekle kurduğu bağlantılarla kendini sürekli yeniden tanımlar ve bu nedenle geçmiş ve gelecek kalıntılarıyla blokaj oluşmasının yolunu açar. Rol için geçmişte yaşanan bir deneyim ya da gözlemlenmiş bir olay karakter inşası sürecinde tetikleyici olabilecekken blokaj oluşturabilecek olması da ikili bir durum yaratır.

Sahne oluşturan blokajların bir bölümü de sahne korkusundan kaynaklanır. “Bir Aktör Hazırlanıyor”⁵³ kitabında Kostya sahnede büyük bir utanç, boşluk yaşar; ta ki karakter onda oynamaya başlayana kadar. Çoğunlukla başarı endişesi böyle bir korkunun kaynağıdır. Stanislavski’ye göre tiyatro bir mühendislik dalı değil, başarının asla garanti edilemeyeceği bir sanat formudur.⁵⁴

Psikolojik ve zihinsel blokajların oluştuğu noktalardan biri de, oyuncunun hayatını yaşayan insan olarak karakteri hayal etmeye çalışmasıdır. Oysa tüm detaylarıyla hayal edilmesi gereken karakterin içinde bulunduğu durumda nasıl tepki vereceğidir. Önemsiz gibi görünse de imgenin benlik dışında kurulması blokajların oluşmasını engellemek için önemlidir. Stanislavski’nin belki de en çok yanlış anlaşılan önerilerinden biri bu olmuştur. Çünkü Stanislavski için iyi oyunculuk duyguların oluşmasını gerektirir, ancak duygular sonuçtur, sebeplerden oluşmaz.

Yine Stanislavski’nin yanlış anlaşıldığı noktalardan birisi, ‘gerçek oynamak’ kavramıdır. “Gerçek oynamak; doğru olmak demektir, mantıklı, tutarlı, düşünerek, çaba sarfederek, hissetmek ve rol ile uyum içinde davranmak demektir.”⁵⁵ Bu gerçeklik tanımının da yanlış anlaşılması nedeniyle, oyuncular gerçek olma adına hayatını yaşayan kişi olarak benliklerinden gelen duyguyu oynamaya

⁵³ Konstantin S. Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, Papirüs Yayınevi, 1996.

⁵⁴ Hornby, “The End of Acting”, s. 71

⁵⁵ Konstantin S. Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, Papirüs Yayınevi, 1996.

çalışmaktadırlar. Gerçeklik ölçütü dış dünyada değil, oyun içinde aranmalıdır ve aynı zamanda duygular oyuncunun benliğinden değil karakterden gelmelidir.

Shelley Russell-Parks'ın oyuncuların süreçleri hakkında birçok farklı seviyeden oyuncuyla yaptığı görüşmelerin yer aldığı çalışmasında “Oyuncuların çoğunun katılacağı üzere, bir çeşit algısal dönüşüm oluşmakta ve erişim olanakları son derece bireysel ve nadiren tamamen güvenilir olduğunda bile bu bir sanatsal metot olmaktadır.”⁵⁶ yargısı çıkmıştır. Ancak burada hissedilen algısal dönüşüm aslında benin genişlemesi olarak da algılanabilir. Barba bu konuda şunları söyler:

“Bir rolü oynamak karakterle özdeşleşmek anlamına gelmez. Oyuncu rolünü ne yaşar ne de dışarıdan resmeder. Karakteri kendi doğasıyla boğuşma, kişiliğinin gizli katmanlarına ulaşma, en acı veren ve sır dolu kalbinin en derininde yatan şeylerden sıyrılmaya aracı olarak kullanır. Biz burada onsuz hiçbir sanatsal yaratımın, hiçbir iletişimin olmayacağı, her günkü zindanımızı korumak için dikkatle göz ardı ettiğimiz korkutucu soruların açığa vurulmayacağı, acı verici, acımasız kendini keşfetme süreci ile ilgileniyoruz. Oyuncu toplumsal kimliğinin kabuğunu kasıtlı bir biçimde kırar. Stereotipin bu şekilde parçalanması bir tür kurban etme, bir vazgeçiş ve bir alçakgönüllülük edimidir”⁵⁷ “

Daha önce Winnicott'un ifade ettiği gibi sanat dallarıyla uğraşan kişiler çoğunlukla kendilerini arıyor olabilirler ancak bu giriştikleri sanatın nedeni olamaz ancak sonucu olabilir. Yine Freud'un okyanusvari olarak tanımladığı duruma geçmek o anlamda ancak oyuncu kimliğinin karakterle sarıp sarmalandığı ve artık ben ve öteki arasındaki farkın kalmadığı bir an oluşur. O an belki bir çok oyuncuya vazgeçilemeyecek bir sonsuzluk hissi verebilir ancak o anda kalmak sürekli mümkün

⁵⁶ Shelley Russell-Parks, “Perception and the Actor’s Process: A Phenomenological Analysis of the Creative Act”, Ph. D. dissertation, Florida State University, 1989, p. 18.

⁵⁷ Eugenio Barba, “Ritüel tiyatro”, Çev.Çiğdem Genç, Mimesis, Yoksul Tiyatro Özel Sayısı, 1991. Ss.49-50.

değildir. Hedef o anda kalmaya çalışmak yerine her an 'birşeye' dönüşebileceği o açıklık durumunu sağlamaya çalışmak olmalıdır.

2.2 Fiziksel Blokajlar

Fiziksel blokajlar diğer blokajlardan farklı olarak oyuncunun hayatını yaşayan insan olarak getirdiği bedensel alışkanlıklarla yakından ilgilidir. Diderot'un söylediği gibi oyuncunun sahnede yaşadığı tam bir paradokstur, çünkü yapıyor görüldüğü şey aslında yaptığı şey değildir. Bu nedenle oyuncunun dışsal ya da içsel motivasyonla oynadığını iddia eden sistemler gelişmiştir, ancak her şekilde fiziksel blokajları fark etmek bir oyuncu için oldukça güç olabilir. Çözüm olarak ikili bir yapıyı öneren Diderot oyuncunun "kendisi umursamaz ve ilgisiz bir seyirci olmalıdır" der. Böyle bir ikili yapı başından beri gerekliliği savunulan bir düşünce olsa da altını çizmemiz gereken aslında içsel ve dışsal mekanizmaların birlikte çalıştığı ve birbirinden etkilendiğidir. Bu nedenle oyuncu kendini iki farklı parçadan oluşmuş düşünmemeli, her iki taraftan gelen itkilere de açık olmalıdır. Aynı anda düşünüp, hissetmeli ve kendini eylemin dışında değil, içinde konumlandırmalıdır. Çünkü böyle olmadığında özellikle fiziksel blokajların oluşması kaçınılmaz hale gelir.

Fiziksel blokajların bir kısmı dışsallık ya da içsellik olarak yapılmış oyunculuk tercihinden kaynaklanıyor olabilir. Bunlardan bazıları bedeni dinlememek ya da aşırı dinlemek, nasıl yaptığını kontrol etmek, karakteri yargılamak, fiziksel jestlerle duygulanımı zorlamak, vs şeklinde olabilir. Oyunculuğa ilk başladığı yıllarda İngiliz aktör John Gielgud karakteri anlamakta nasıl bir güçlük yaşadığını şöyle anlatıyor:

"Tabi ki, bütün oyunculuklar karakter oyunculuğuydu ancak o günlerde bunu fark etmemiştim. Benim gibi olmayan genç bir adam

*hayal edemiyordum. Benim kendi kişiliğim sürekli müdahale ediyordu ve ben sürekli nasıl görüldüğümü, yürüyüşümün kötü olup olmadığını, nasıl durduğum üzerine düşünüyordum, dikkatim sürekli dağınıktı ve temsil etmeye çalıştığım karakteri tutamıyordum.*⁵⁸

Bir çok oyuncu farklı sebeplerle de olsa benzer şekilde problemler yaşıyor olabilir ancak en büyük etken zihinsel ve duygusal süreci fiziksel süreçten ayrı tutmakla başlıyor. Damasio "Hayali olan yalnızca zihinle beyin arasındaki ayrım değildir"⁵⁹ der, çünkü zihinle vücut arasındaki ayrım da büyük olasılıkla en az onun kadar kurgu ürünüdür, çünkü zihin, beynin olduğu kadar tam anlamıyla vücudun da bir parçasıdır."⁶⁰ Bu nedenle herhangi bir durumla ya da her hangi bir olayla karşılaştığınız zaman, bu konuda uzman olsanız bile "vücudunuzda ne olduğu ile beyninizde ne olduğunu açıkça ayırt edemezsiniz."⁶¹

Bu süreç daha çok döngüsel algılanmalıdır, birbirinden ayrılamaz ve sürekli etkileşim içinde... Damasio bunu öz adını verdiği "son derece gerçek bir zihinsel yapıdır ve temeli, bütün organizmadaki, yani ana vücut ve beyindeki etkinliklere dayanır."⁶² şeklinde ifade eder. "Öz sürekli yeniden inşa edilen biyolojik bir haldir."⁶³ Özün, zihinde olan her şeyi bilen ve gözetleyen merkezi bir varlık olmadığını da belirtmek gerekir. Oyuncunun fiziksel olarak yaşadığı blokajların bir kısmı özün bu biyolojik halini algılayamamasından kaynaklanır. Öz hali büyük oranda, "geçmişe ve planlanmış geleceğe ait anıların bir birleşimi olan kimliğimiz hakkındaki güncellenmiş imgelerin sürekli yeniden etkinleştirilmesi"⁶⁴nden oluşur. Ancak anımsayarak elde ettiğimiz kopyalar da hiç bir zaman aslı ile bir değildir,

⁵⁸ John Gielgud, "Creating My Roles", in Cole and Chinoy, 1970, s.398.

⁵⁹ Antonio R. Damasio, "Descartes'in Yanılgısı" İstanbul: Varlık Yayınları, 2006, s.130

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid, s.227

⁶² Ibid, s.234

⁶³ Ibid, s.234

⁶⁴ Ibid, s.246

imgenin yeniden oluşturulmuş bir yorumudur.⁶⁵ Belki de tam da bu nedenle oyuncunun elini kolunu nereye koyacağını bilememesi, hareketini zorlayacak derecede vücudunda oluşan gerginlikler, nefes alımının değişmesi, kasılma vs gibi fiziksel olarak yaşadığı değişiklikler oyuncunun hayatını yaşayan insan olarak müdahalesinden kaynaklanır. Böyle durumlarda, beyin ve vücut bütünlük içinde işlerken, kişinin ben imgeleminde - ki bunun artık bir yorum olduğu söylenebilir – oluşan yargılardır. Oysa oynadığını bilmek oyuncuya geniş bir hareket alanı sağlayacaktır, çünkü hayatını yaşayan kişi olarak orada bulunmamaktadır. Tersine, rolü kendine uydurmaya çalışması engellenemeyecek "gerçek duygunun serbest bıraktığı otomatikleşmiş süreçlere"⁶⁶ neden olacaktır.

Benzer şekilde, oyuncunun duygu yoğunluğunun artmasıyla veya kendini rolle özdeşleştirme isteğini çok güçlü duyması nedeniyle oyuncunun kontrolünü zaman zaman kaybettiğine dair örnekler bulunmaktadır. Bu tip durumlar, beden farkındalığının neredeyse unutulduğu; benliğin müdahalesiyle oluşan durumlardır. Oyuncunun kendini kaybederek üzerine anlaşılmış rejide değişikliklere gitmesi, rol arkadaşına şiddet göstermesi, kendi beden farkındalığı azaldığı için kendine bile zaman zaman zarar verecek hareketlerde bulunması gibi durumlar gözlemlenmiştir. Ne yazık ki aynı sebeple melodramatik oyunculuklar da görmek mümkündür. Rolün iç hayatının oldukça yoğun yaşandığının ifade edildiği bu durumlarda yine ben müdahalesi rolün iç yaşantısından çok, hayatını yaşayan kişi olarak oyuncunun yorumudur. Ancak "kendi içsel gerginliğinin bilincinde olan oyuncu, sahneye bir uyurgezer gibi çıkar"⁶⁷.

⁶⁵Ibid, s.114

⁶⁶ Ibid ,s.155

⁶⁷ Christopher Innes, "Avant-garde Tiyatro 1892-1992" Dost Kitabevi, Ankara 2010 içinde 'Ervin Kalser, Von Morgens bis Mitternacht'a program notu, Lessingtheater, 1916, s.69.

Daha önce Freud'un ben ve öteki farkının bebeklikte kurulduğunu ve bebeğin hazzın kaynağının dışarıda olduğunu algılamasıyla başladığını ifade ettiği belirtilmişti. Aynı şekilde bebeğin oral fazına geçişi de önemli dönemlerden biridir. Başta ağız olmak üzere tüm erojen bölgeler, benliğin kurulması bakımından büyük önem taşır. Ancak ağız bunlardan ilki ve dilin de kurulduğu yer olması bakımından etkilidir. Lacan'ın dediği gibi “dil benliktir, dilsiz bir kimlik, kimliksiz bir dil düşünülemez.”⁶⁸ Dil büyük oranda benliğin ifade edildiği önemli alanlardan birisi olduğu için de blokajların oluşabileceği bir alandır.

Dilin ifade ediş gücünün yanında, sınırladığını da belirtmek gerekir. Dilin benliğin bir ifadesi olduğu belirtilmişti ancak bir oyuncu için dil bir blokaj haline de gelebilir çünkü hayatını yaşayan insan olarak oyuncunun hayatıyla doğrudan bağlantılıdır. Bazen bir blokaj oluşturan durumlarda sesten, konuşma şeklinden şüphelenilebilir. Bu yüzden sesin özgürleştirilmesi ve bu anlamda tüm karakteristik öğelerden bağımsızlaştırılması önemlidir.

Karakterin yaşı, sosyal konumu, sesi kullanma merkezi, titreşimlerinin gerçekleştiği yer, eşsizdir ve karakter inşasının en önemli parçalarından birini oluşturur. Oyunculüğün herkesin yapabileceği bir eyleme hali olarak görülmesi oyuncunu durumunu zayıflatan etkenlerden birisidir çünkü oyuncunun bedeni aynı zamanda malzemesi durumundadır. Aslında oyuncunun rolü oynadığını düşünürüz ancak rol oyuncuyu oynar.⁶⁹

2.3 Toplumsal İlişki Kaynaklı Blokajlar

Jung'un *persona* tanımından yola çıkarak Grotowski bu konuda bir insanın diğerleriyle yaşayabilmesi için toplumsal uzlaşıdan faydalanarak şekillendirdiği bir

⁶⁸ Shoshana Felman, Jacques Lacan and the Adventure of Insight, Cambridge, MA: Harvard, 1987, p.164.

⁶⁹ Richard Hornby, “The End of Acting”, Applause Theatre Books, New York, 1992, s.57

maskesinin olduğunu belirtmiş ve buna persona demiştir. Grotowski için uygar toplum artık persona'nın hakimiyetinde insanlardan oluşur. Oyuncu için böyle bir durumda Grotowski benden söz etmez ancak persona'nın maskelerinden kurtulmak gerekliliği ifade eder. Ona göre toplumsal ilişkilere göre şekillenmiş maskeler olarak algıladığımız değerlerin oyuncuların karşısına blokajlar olarak çıktığı gerçeğidir.

Toplumsal ilişkileri özellikle Türkiye'de düşünürsek İslam dininin bunun bir parçası olduğunu atlamamak gerekir. Türkiye seküler bir ülke olmasına rağmen özellikle toplumsal ilişkilerde dinin bu anlamda etkili olduğu söylenebilir. İnsanlar belli kalıplara göre yetiştirilirler ve çoğunluğun Müslüman olduğu böyle bir ülkede dinin öngördüğü kuralları en azından hayatının bir bölümünde öğrenerek geçirirler. Sahnede açıklığın gerektiği ya da mahremiyetin bir miktar bile bozulması gerektiği durumlarda yani bu kalıpların dışına çıkmaları gerektiğinde blokajlarla karşılaşabilirler.

Üstelik sadece İslam diniyle sınırlı değildir tabular, cinsiyet tasarımı da önemlidir. Eşitlikten uzak bir toplum olduğu için Türkiye'de kadın oyuncu olarak yaşamak da sahnede yine bir çok blokajın oluşmasına neden olur. Çünkü aslında toplumdan topluma değişmekle birlikte, hemen hemen her toplumda kadın-erkek eşitsizliği görmek mümkündür. Özellikle toplumdaki cinsel işbölümü ve roller konusunda din özellikle bu kalıpların benimsenmesine ve içselleştirilmesine neden olur çünkü kutsal sayılır. Dinsel dünya görüşleri, dindar yada değil, toplumun tamamının bilinçaltında var olur. Gündelik yaşamlarını etkiler. Kültürlerin dünya görüşleri kadın imgelerini de içerir ancak bu imgeleri yaratan kadınlar değil, erkeklerdir. Bu nedenle oyuncu olarak kadının, karakter yaratımı sürecinde karşılaştığı blokajlar hem cinsiyet eşitsizliğinin tasarımındaki hem de dinin tayin ettiği engellerden oluşur.

Ayrıca özellikle sinema ve dizi sektöründe oluşan bir tabu da kapitalizmin güzellik algısının farklı şekillerde özellikle kadınların üzerinde kurduğu baskıdır. Kadın oyuncuların her daim güzel görünmeleri gerektiği düşüncesi kimi zaman en büyük blokajların oluşmasına neden olabiliyor. Çünkü kişinin beninden ayrı toplumun ondan görülmesini beklediği şekilde ve bu görüntüyü sürekli temin ve devam etmek üzere bir maskeyle dolaşmak durumda kalıyor. Buna ek olarak yine özellikle kadın oyuncular için geçmişten beri kadının cinsel bir obje olarak algılanması, tiyatrodaki tacizlere uğramasına, bazı rejilerle kadın bedeninin metalaştırılmasına neden olmuş. Özellikle kadın oyuncular için yapılan seçimlerde bu anlamda tatsız olaylar yaşanmıştır. Ancak bunun tespiti ve oluşturduğu blokajlar tespit edilemeyecek kadar derin olabilir, çünkü oyunculuğun özellikle Türkiye'de meslek olarak ne kadar saygı gördüğü açılan bir pankartla Başbakanı karşılama mitinginde kendini göstermiştir: "Halit Ergenç (Muhteşem Rezalet) 75 milyonun önünde karını Kenan İmirzalıoğlu götürüyor ses çıkarmadın. İki ağaç için mi adam oldun?"

Toplumsal yapının katmanlarından birisi de aynı zamanda politikayla ilgilidir. Oyuncuların neo-liberal bir düzen içinde kendi oyunculuk tasarımlarını yapabilmeleri gerekiyor, hatta yapmak durumunda kalmaya başladılar. Sarıkartal bu durumu her oyuncunun aynı zamanda kendisinin menajeri olmak zorunda kalması şeklinde tanımlar. Oyuncu hem sanatını icra etmekte hem de kendisi olan ürünü sektörde pazarlamak durumunda kalmıştır. Bu nedenle Türkiye gibi dizi-film sektörünün yeni yeni gelişmekte olduğu ve bir standarda kavuşmaya başladığı yıllarda, oyuncunun sektörde verdiği savaş çetin olmaktadır. Ancak bu yine ne yazık ki, sahneye çıkan oyuncunun blokajları şeklinde geri döner. Çünkü pazarladığı ürün

kendisidir ve bu kendisiyle ilgili imajı bir şekilde o alanda tutması gerektiren bir zorunluluk halini alır.

Bunun yanında toplumsal algının toplumsal olaylar tarafında etkilendiğini eklemek gerekir. Sanatçıların kendi özgürlüklerinin kısıtlandığını hissettikleri için destekledikleri son günlerde yaşanan Gezi Parkı Direnişi, aynı zamanda oyuncunun siyasi atmosferin şekillendirdiği baskıdan kurtulmak ve kendini özgürleştirmek adına attığı önemli adımlardan biridir. Henüz sonuçlarını görmek için erken olabilir ancak din, cinsiyet ayrımı, etnik ayrımcılık gibi oldukça fazla konuyla birlikte algılandığında, oyuncunun birlikte çalışan blokajları düşünüldüğünde büyük bir özgürlük alanı açması umut edilir.

3. ÖRNEK OLAY İNCELEMESİ - OYUNCU MÜLAKATLARI

Yukarıda belirtilen blokajların daha iyi anlaşılmasını sağlamak ve çözüm önerileri üretebilmek için; oyuncularla sahnede yaşadıkları engeller konusunda görüşmeler yapılması, bu tez için oldukça büyük önem taşımaktadır. Bunun gereği olarak tiyatro, televizyon ve sinema alanlarında farklı deneyimlere sahip; farklı altyapılardan gelen; çeşitli yaş ve cinsiyetteki oyuncularla yapılan görüşmeler aşağıda yer almaktadır. Bu görüşmeler sonucunda yapılan çıkarımlar, bu tezin örneklem ayağını oluşturacaktır. Görüşme yapılan oyuncuların istekleri üzerine kimlikleri gizili tutulacak olup;, yalnızca yaş, cinsiyet ve tecrübeleri üzerinden paylaşımında bulunulacaktır.

İlk görüşme 28 yaşında tiyatro oyuncusu bir erkekle yapılmıştır. Oyuncu kendi blokajlarını aşağıdaki gibi tanımlamıştır: "Sahnede bir şeylerin olması gerektiği gibi olmadığını hissediyorum. Çünkü sahnede sürekli düşünüyorum. sürekli ne yaptığımı düşünüyorum. Oynamaya çalıştığımı fark ediyorum. Sahneye çıkmak artık acı veren bir şey oldu. Çünkü her seferinde kendimi sevdirmeye çalışıyormuş gibi hissediyorum. Ve bu beni çok rahatsız ediyor. Kendim dışında da böyle kendini sevdirmek isteyen oyuncular gördüğüm için ve o duruma düşmek istemediğim için. Böyle bir algı geliştirdim. Genel olarak ne yaptığımı bilmez bir haldeyim. Ya büyük büyük oynarken kendimi yakalıyorum; ya kendimi sevdirmeye çalıştığımı düşünüyorum, ya da bazen tamamıyla oynamayı bırakıyorum. Ve oynamayı bıraktığım zamanların kimisinde bazen çok iyi olduğumu düşünüyorum. Ben oynamadığımda rol geliyor gibi bir şey. Buna inanıyorum ama niye geliyor ne zaman geliyor bilmiyorum." Görüşme yapılan oyuncuya oynamaya çalıştığını nasıl fark ettiği sorulduğunda, "Çok kuvvetle hayatını yaşayan insan olarak 'ben'in' orada olduğunu hissediyorum. Her şeyi o yapıyor; yani 'ben'. Hissettiğim şey 'ben'im

oynadığı." yanıtını vermiştir. "Rol kişisi yok, karakter yok, eyleyen olarak ben varım. Ve ben de oradaki duyguları mimikleri oynamaya çalışıyorum. Bu beni çok rahatsız ediyor çünkü çok dışarıdan bir şey. Bir bu var; bir de son zamanlarda oynadığım rollerin yapısından olsa gerek, daha önce yaptığım şeyler bir yerde beğenilirse, bunu oynadığım role yedirmeye çalışıyorum. Özellikle çocuksu tavrım beğenildiği için oynadığım rolde çocuksu tavırlara kaçıyorum. işte bu kendimi sevdirmekle ilgili olan şey." Fiziksel olarak oyuncunun bunu fark ettiği zamanlar, ellerini cebine doğru götürüp kıyafetini kıvırmaya başladığı zamanlara denk geliyor. "Sahnede sıkıştığımda, yani kendimi oynarken yakalayıp, "Oynamıyorum beni sevin. Ben aslında sempatik bir oyuncuyum" demeye çalıştığımı fark ediyorum. Ellerime sığınıyorum. Ve bunu da fark ettiğimde, her şeyi bırakıyorum ve sahnenin bitmesini bekliyorum. Kendi oyunculuk sorunumun üstüne gitmek için, bir çocuk parçası seçtim, çocuk oynarken çocuk olmaya çalışmak çok rahatsız edecek ve oynamayı bırakacağım diye düşünmüştüm. Ancak ilgiyle izlendiğimi fark edince, oynamayı bırakamadım.. Çünkü çocuğu, rol oynuyor diye düşündüm."

"Eskiden hiç düşünmezdim, iyi müzik beni o hale getiriyordu. Kavramların hiçbirini bilmeden. bu hale geliyordum. Olması gereken hale daha sık geliyordum ve müzikle yapıyordum. Şimdi olması gerekenle ilgili bir yargım var. Ben buradayım. Olması gereken şey orada ve aradaki bağlantıyı kuramıyorum."

"Tiyatro dışında yakın arkadaşlarım izlemeye geldiğinde kendimi oyunculuk yaparken yakalanmış gibi hissediyorum, utanmaktan ve sıkılmaktan oynayamıyorum. Yargılamayacaklarını biliyorum. Ama yine de kendime dinletemiyorum. Ama yargılandığımı hissettiğim bazı görüşmelerde kendimi kapatıyorum. Oynayacağım oyunun kötü yazılmış bir oyun olduğunu düşünüyorsam; oyuncu olarak muhalefet

edip, her konuda sorun çıkartıyorum. Kendi oyuncumla bir süredir barışık değilim. Beni çok yolda bıraktığımı düşünüyorum. Ve yaptığım işten daha az zevk alıyorum."

Oyuncu güçlü bir oyuncu kimliği kuramadığı için sık sık 'Ben'inden gelen müdahalelere maruz kalmaktadır. Ancak bununla ilgili farkındalığının artması çözüm için ona yardımcı olmamıştır. Çünkü kendisine rol verilmesini sağlayan özelliğinin çocuksu ve sempatik halinin beninden geldiğine dair bir çelişki yaşamaktadır. Bu çok düşünme ve beğenilme isteği, psikolojik ve fiziksel blokajlardan olup; fiziksel engel olarak. Ellerini yana götürüp kıyafetini kıvrmasıyla da kendini göstermektedir. Aynı zamanda toplumsal ilişkili blokajı da yakın arkadaşları onu izlemeye geldiğinde, yargılamayacaklarını bildiği halde, tedirginlik yaşayıp rolden çıkmasıdır.

İkinci görüşme 31 yaşında, dizi sektöründe tecrübeleri olan kadın bir oyuncu ile yapılmıştır. Görüşme sırasında blokajları nedeniyle yaşadığı bir olayı şu şekilde anlatmıştır. "Sahne, insanımın asla yapamayacağı şeylerden oluşan bir sahneydi. Sahnede Rus gizli teşkilatının ikinci adamıydım, Osmanlı'dan bir adamı öldürmek için yeniçeri avratı olarak dans edip, onu etkileyerek ve ona hissettirmeden, dişiliğimi kullanarak onu zehirleyecektim. Dansöz kıyafetine benzer, açık bir kıyafet giymiştim. Set çok kalabalıktı, yaklaşık 60 kişi izlemeye gelmişti. Sabit bir koreografi yoktu o nedenle doğaçlama yaparak oynamam gerekiyordu. İlk yaptığım çalışmalardan biri kendimi geride bırakmakla ilgili çalışmaydı, rol kişinin rahatça oynamasını sağlamak için. Ancak o gün çok gergin olduğum için çalışmayı düzgün bir şekilde yapamadım, aklımın bir tarafında gerilim duruyordu. Çünkü çok dişi ve çok dans içeren bir sahneydi ve bunlar benim oyunculuk yaparken zorlandığım alanlardandı. Bunu bildiğim için çok rahat olmam ve hızlı alışmam gerektiğiyle ilgili motive edip kendime telkinlerde bulundum. Prova yaptık üç dört kere, provalar çok iyiydi, herkes çok beğenmişti. Provalarda o alana hakim olmaya çalışıyordum, çünkü

çekim yapılırken gerilmeyeceğimi garanti etmek istiyordum, o nedenle kendimi tamamen vermişim, o anda dışarıdaki hiç bir şeyi görmüyordum. Benim insanımla öyle bir dansın arasında çok büyük bir mesafe olduğu için. sürekli kendimi o karakter olduğumu hatırlamaya zorladım. Kamera kayda girdiğinde gerilim artmaya başladı. Benim insanımın isteği bunu kesinlikle yapmamaktı, ve bir çatışma başladı. Provalar çok uzamaya başladığında insanımın, insanların ortasında böyle dans etmek istememesi; iyi oynama isteğimden daha baskın çıktı. Gittikçe onların oyuncuma değil de insanıma baktığını düşünmeye başladım. Bir kadın olarak bana bakmaktan haz almaya başladıklarını fark ettim. Bundan çok rahatsız olmaya başladım. Gözüme taciz gibi göründü. Mesela gerilimin çok yükseldiği bir ara karşımda ışık şefinin güneş gözlükleriyle oturduğunu fark ettim. Beni daha rahat izleyebilmek için gözlük taktığına düşündüm, ve 'Lütfen karşımdan çekilebilir mi?' dedim. Ancak ışık şefi uyuyormuş.

Rahat olmamama rağmen rahatmış gibi davranmaya çalıştıkça gerginliğim gittikçe arttı. Örneğin yönetmen gülümsememi istediğinde, o gülümsemenin suratımda kasılıp kaldığını hatırlıyorum. Dans kısmı bittiğinde ben hala çok sinirliydim. Küçük bir ara verildi ve hiç rahat olmadığımı, hiç iyi hissetmediğimi, çok mutsuz olduğumu, burada olmaktan nefret ettiğimi, kendime itiraf ettim. Tamamen insanımın isteklerini dinledim. Bunu yaptıktan ve biraz yürüdükten sonra gerilimim artık bitmişti ve sahnenin geri kalanında daha rahat oynadım. Yani orada, ben ile karakteri ayırma tekniğim işe yaramadı ancak kendimi dinleyip kendimle barış sağladığımda işime devam edebildim.

Karakterin isteği benim isteğine yakınsa ve ben aslında kendi isteğimden utanıyorsam o isteği kullanmayıp, mekanik şeyler yapıyorum. Kendimi birkaç kez böyle yakaladım. Bu durumlarda vücudumda bir çeşit gerilim hissettim. Ancak

tersine, isteği kabul ettiğim zamanlarda enerjimin yükseldiğini ve daha iyi işler çıkardığımı da fark ettim. Bunun yanında, işim gereği fiziksel olarak bazı şeyleri tekrar etmek zorunda kalıyorum, bu da kendimi dinlememe neden oluyor. Kendimi dinlemek de otomatik olarak izlemeye dönüşüyor. Yüzümdeki mimikleri, kasların hareketlerini kontrol etmeye başlıyorum çünkü az vakit var ve devamlılığı tutmak, bazı şeyleri kısa bir sürede çözmek zorundayım. Dinlemek çok risk alamamama neden oluyor, çok fazla dağılmadan oyunu tekrar edebileyim diye enerjiyi çok kontrollü kullanmak kaygısına düşebiliyorum. Kontrol etmek, daha az alan ve nesne kullanmaya, bu da daha az çeşitliliğe neden oluyor. Bu aslında benim mükemmeliyetçi, kendime hiçbir zaman hata yapma hakkını vermeyen bir insan olmamla da ilgili. Bir şeyi yeni öğreniyorum demekten utanıyorum ve bilene kadar yapıyorum diyemiyorum. Genellikle beklentim; 'bu kadar çalıştık. şimdi her şey mükemmel olmalı.' şeklinde oluyor. Bu da beni yaratıcılıktan uzak bir yere götürüyor."

Oyuncunun burada deneyimlediği durum fiziksel bir blokaj olarak kendini göstermiştir, dans etmekte zorlanması ve gülerken yüzünün kasılıp kalması şeklinde, ancak aslında bunun temel nedeni zihinsel ve psikolojik olarak kendisini bloke etmesidir. Oyuncu kendi beninin zarar göreceğini düşündüğü durumlarda role kendisini bırakamamış, kendisini rol ile beni arasında, arafta, bırakmıştır. Bu aynı zamanda toplumsal ilişkili blokajın da sonucudur. Toplumda genellikle oyuncunun beni ile oynadığı karakterin özdeş düşünülmesi, oyuncunun bu algı karşısında duyduğu korkuyla sahnede kendisini kısıtlamasına neden olmuştur. Aynı sahnede tezde kategorileştirilen blokajların birlikte çalıştığı iddiasını destekler niteliktedir. Oyuncunun başarılı olma ideali, mükemmeliyetçi tutumu, rolün daha kısıtlı bir alana indirgenmesine neden olur ve zihinsel bir blokaj olarak görünür.

Üçüncü görüşme, 40 yaşında sinema ve dizi sektöründe tecrübesi olan bir kadın oyuncu ile yapılmıştır. Oyuncu blokajlarını bir örnek üzerinden anlattı. Zengin ve mutlu bir ailenin annesi rolündedir. Ailenin çocuğu kaçırıldıktan sonra, fidye telefonu alınmış kararlaştırılan para ile birlikte dedektif çocuğu almak üzere gönderilmiştir. Ancak o sırada bir kurye aileye bir paket getirir. Kocasını paketi açar, çığlık atar ve bırakır. Kadın kutuyu açmak ister, adam izin vermez. Zorla kutuyu elinden alır açar ve kesik bir parmakla karşılaşır. Oyuncu karşılaştığı durumu şöyle açıklar; "Benim burada karşılaştığım mesele, senaryonun başından beri oradan bir parmak çıkacağını biliyor oluşum ve sette parmağın yapılışına tanık olmam. Her kutuyla karşılaştığımda oradan parmağın çıkacak olduğunu biliyor olmam en büyük sıkıntı oldu. Bunu defalarca tekrar ettik, her seferinde doğru ifadeyi, şoku oynayacağımı düşünmekten oyunun oyununu oynamanın getirdiği bir şeyle hiç bir zaman bir parmak gördüğüme dair inandırıcı ifadeyi yapamamış olmam.

Sonra üzerine düşününce bunun hazırlıklı olma ve olmama üzerine bir şey olduğunu fark ettim. Hayatımda bir parmakla karşılaşsam ne olurdu diye düşündüm, veya bir annenin kayıp bir parmakla karşılaşması nasıl bir şeydir hepsini düşündüğümde oyun hep daha abartılı ve dışında bir şey oldu. Hayatımızda sıklıkla karşılaşmadığımız bir şey olduğundan vücudun vermiş olduğu tepkiyi zihnimde oluşturamadım. Defalarca o kutuyu açıp parmağı fırlattım. Aklımda çeşit çeşit bağırışlar, tepkiler ve şoklar kurguladım. Her seferinde başarısız oldum. Buradaki en büyük zorluk sürprizlerin reaksiyonunu organik olarak verebilmek, çünkü anladığım kadarıyla ben bugüne kadar her şeyi tasarlayıp oynamışım. Herhangi bir şeyle karşılaşmanın da tasarımı buna dahil. Bu tasarımı kendi biçimimde birini koyarak, onu oynatıp dışarıdan izleyerek yapıyorum. Sahneleri okurken ve çalışırken kafam sinsice reji yapıyorum."

Oyuncu aynı zamanda oyunculuğun farkındalıkla yapılması gereken bir şey olduğunu düşünürken, aslında bu farkındalığın onda blokajlar oluşturduğunu ifade etmiştir. Ancak anlaşılan o ki burada da benliğin bir müdahalesi olarak oyuncunun beninin farkındalığı aktiftir, oysa ki rol farkındalığı aktif olmalıdır. Geçmişte hep ben farkındalığı aktif olduğu için bu aynı zamanda onda otomatik olarak çalışan bir alışkanlığa neden olmuş, zihinsel ve fiziksel blokajlar süreçte birlikte çalışmaya başlamıştır.

"Oynarken düşünüyorum. Eskiden elimi kolumu nereye koyacağımı da hesaplardım, hareketlerimi matematik olarak dizdim. Kafamın içerisinde çektiğim zaman çünkü hareketi belirlemiş oluyorum. Ancak gözümde rejiyi ne zaman canlandırırıyorsa, o an oyunum sahteleşiyor. Gerçeklikle arama bir engel giriyor, oyun oynadığının çok farkında olma hali, işin içerisine de girmemi geciktiren bir şey oluyor." Winnicott'un oyun alanını tarif ederken "dışarıdan müdahalelere de pek açık olmayan bir alan olduğunu, bunun iç ruhsal gerçeklik değil, bireyin dışında olan ama dış dünya da olmadığını" belirtmesi bu nedenledir. Oyuncu müziğin bu alanda konsantrasyonumu arttırdığını ve kafasında yaptığı rejiyi yok eden bir unsur olduğunu da ekliyor.

Bir başka sorunu ifade ederken, yine bir örnekle devam ediyor; "Oturarak oynamam gereken bir sahnede vardı, ve aynı zamanda sahnede telaşlı bir bekleyiş içinde olmam gerekiyordu. Ancak oynamaya başladığımda yürüme enerjisi geliyordu. Vücudum yürümeyi çok isterken, oturtulup sabitlendiğimde duyguyu bir türlü yakalayamadım, çünkü ancak hareket içinde bunun mümkün olacağını düşünüyordum. Otururken kendimi zincirlenmiş gibi hissettim. Hareketin doğru olduğuna ikna olduğum için duygularım kilitlendi, bir şey yapamadım. Ayağa kalkıp, reaksiyon göstermem gereken yerde de o bastırılmış enerji o kadar büyük çıkıyordu

ki o da gerçek olmuyordu. Vücudumun oyuna nasıl bu kadar engel olduğuna ben de inanmadım. Aynı şekilde günlük sıradan konuşmalar yapmam gerektiğinde çok zorlanıyorum çünkü benliğim rol kişisini de kontrol etmeye çalışıyor, özellikle rolde karşıma çıkan spontane şeyler sırasında o kontrol kaybolduğunda öfkeleniyorum ve bu öfke genelde ben'imden gelen bir duygu oluyor."

Oyuncu ayrıca televizyon sektörünün çok hızlı çalışan bir sektör olduğunu, oyuncunun oyuna hazırlanması için verilen sürenin her zaman verilemeyeceği endişesi taşıdığını belirtti. Bunun yanında oyuncunun yaratılmış imajı üzerinden kendi beklentilerinin de arttırdığını, her yaptığına mükemmel olması gerekliliğini taşımak durumunda kaldığını, bunun da sevilme kaygısı gibi, sevimli kalmak, aile kadını gibi görünmek gibi beklentileri beraberinde getirdiğini ifade ediyor.

Oyuncunun kurgu yapması zihinsel olarak sürece oldukça müdahaleci bir tavır geliştirdiğini gösteriyor. Hatta zaman zaman kendi alışkanlıklarının fiziksel olarak oyununu etkileyecek şekilde blokaj oluşturduğunu da ifade etmiş bulduk. Ancak oyuncunun tüm bu engellerin farkına varması blokajların kırılmasına neden olmamıştır, çünkü blokajlar genelde oyuncunun farkındalığının role girmesini engelleyecek bir kontrol mekanizmasına dönüşmesi nedeniyledir. Bunun yanı sıra, oyuncunun yaratılmış imajının toplumsal ilişkili blokajları tetiklemesini gözlemlemek mümkün olabiliyor. Genelde oyuncuların rolle alakası olmayan sevilen bir kimlik oluşturması ve sıkıştıklarında onu kullanmayı seçmesi gibi zihne ve vücuda yerleşen bilinçli bazı alışkanlıklar bu gibi durumlarda oyuncunun rol yaratımı sürecinde engel oluşturmaya sebep oluyor.

Dördüncü görüşme 34 yaşında, erkek bir tiyatro oyuncusu ile yapılmıştır. Oyuncu kendisine deneyimlediği blokajları sorulduğunda, oynadığı bir oyunun prova sürecinde yaşadığı sıkıntıları şu şekilde açıkladı; "Sanırım en temel blokajım çok

emin yerden oynamak. Şu anda yüksek lisans seviyesinde tiyatro eğitimi görmekteyim. Beraber çalıştığım yönetmen ve oyuncu arkadaşların eleştirileri de bu yönde. Bir sene önce rol aldığım bir oyunun provalarında bu konuda çok sorun yaşadım. Oynadığım karakter bir rahipti. Karakteri çıkarmakta sıkıntılar yaşıyordum. Karaktere ve oyuna sürekli dışarıdan bakıyordum. Karakterin yapacağı her şeyi kafamda kurgulamaya çalıştığım için karakteri aramama yardım edecek doğaçlamaları yaparken çok sıkıntı yaşıyordum. Örneğin oynarken kendi sesimi duyuyordum ve hareketlerimi dışarıdan izliyordum. Karakterin yapacaklarını daha önce hayalimde kurguladığım için ve bu nedenle hareketlerimi tamamen dışarıdan izliyor olmam, beni kısıtlıyor ve denememe engel oluyor, ayrıca karakterin içsel tarafıyla bağ kurmamı engelliyordu. Oyuncu arkadaşlarımın yaptığı doğaçlamaların da oyunun yapısını bozduğunu söylüyordum. Aslında oyun gerçekçi bir komediydi. Yapı olarak böyle doğaçlamalara müsaitti. Ancak yalnızca karakterime değil oyunun da içine tam anlamıyla giremediğim için provalar devam ettikçe, yönetmene oyuncuların nasıl durması, nerde konuşup nerede lafa girmesi gerektiği ile ilgili direktifler vermeye başladım.

Provalar ilerledikçe bu kafamda tasarladığım şeyi eksiksiz oynama çabam, kendime sürekli dışarıdan bakmam beni komedi oyundaki en sıkıcı karakter haline getirdi. Prova süreci benim için çok acılı geçti. Benim için eğlenceli ve rahat olması gerekirken bir yandan da iyi yapamıyor oluşum endişelenmeme neden oldu ve süreç bu endişelerim yüzünden daha sıkıntılı bir hale geldi. İki ay süren bu provalardan sonra oyun oynanmaya başladı. Oyun oynanırken kendime dışarıdan izlemeye devam ettiğimi ve emin olduğum, iyi oynadığımı düşündüğüm yerden oynadığımı fark ettim. Ancak bunun farkına varmam ufak da olsa rahatlamamı sağladı ve bana sahnede deneme cesareti verdi. Şu anda bu temel problemle

çalıştığım yeni oyunda da mücadele ediyorum. 'Emin yerden oynama' zaafım çocukluk aile ilişkileri ve eskiden beri hissettiğim 'çok dikkat çekme işini yap' kaygımdan kaynaklandığını düşünüyorum.

Oyuncu bir önceki oyuncuya benzer şekilde sahnedeyken bile sorunun farkında ancak onun da role tamamen kendisini açmakla ilgili blokajları bulunuyor. Burada, diğer örnekten farklı olarak toplumsal ilişkili blokajların hiyerarşik anlamda daha üstte olduğu ifade edilebilir. Oyuncunun kendini sürekli dışarıdan bir yerden izlemesi ve hatta rol arkadaşlarını bile yönetmeye çalışması oyun alanına giremediğini işaret ediyor olsa da, sahnede benliğinden gelen sosyal anlamda kendisini konumlandığı noktanın sağlam durması isteği içinde. Aynı şekilde zihinsel anlamda kendine güvenli bir yer sağlaması ve bu alandan 'emin olduğum' yer olarak bahsetmesi blokaj oluşmasına neden olurken, tipik bir rol dışı sevilen bir kimlik yaratılması vakası olarak görülmektedir.

Beşinci görüşme, 31 yaşında, kadın bir tiyatro oyuncusu ile yapılmıştır. Oyuncu kendi blokajlarını anlatırken, sahnedeki performansı sırasında başına gelen bir olaydan şöyle söz etmiştir. "Oynadığım oyunun belki de otuzuncu temsiliydi. Oyun psikolojik çözümlerle dolu bir gerilimdi. Oyunun belirli bir bölümünde rol arkadaşım olan adama ilaç verdikten sonra boğazına sarılmam ve tartaklamam gerekiyordu. Sonrasında da ilaçlar neticesinde adam ölecekti. Oyunun bu bölümüne kadar, önceki temsillerden farklı olarak, ilerdeki öldürme sahnesini düşünmeye ve aklımdaki bu düşünce vasıtasıyla "öldürme" kararına ulaşmaya çalıştım. Peşi sıra eklemlenen sahnelerim yoktu. Adamın evine ona yardımcı olmak, bir nevi hemşirelik yapmak niyetiyle girip çıkıyordum. Fakat o gece 'an'larla ilgilenmek yerine sadece kendimi dinleyerek, 'öldürmeye' ulaşmaya çalıştım. Nihayetinde sahne geldi, ilaçları verdim ve öldürmek için adamla boğuşmaya başladım. Boğazına sarıldım. Belli bir

süre debelenip, sonrasında teslim oldu ve monologumu oynadığım bölümle birlikte neden adamı öldürmek istediğimi anlattım. Bu da oyunun sonu demekti. Diğer oyunlardan farklı olarak 'öfkeyi' ya da 'öldürmeyi' oynamadığımı hissettiğim halde selam sırasında çok huzursuzdum. Kadının öldürmeye nasıl geldiği konusunda yine bedenimi ve iç seslerimi dinleyerek selamı bitirdim ve kulise adım attım. Ama adımımı atar atmaz rol arkadaşım üzerime yürümeye başladı.. Gerçekten boğazını kontrolsüz bir şekilde sıktığımı, öleceğini zannettiğini söyledi. Beni kendime gelmem konusunda uyardı. Kızgınlığımı sanırım kelimelerle anlatamam. Buna karşılık ben ise şaşkınlıkla ona bakıyordum. Ne olduğunu anlayamamıştım ve gözlerim büyük açılmış bir halde beni itip kakmasına karşı koymaksızın sahnede ne olduğunu hatırlamaya çalışıyordum.

Daha önce hiç böyle bir şey başıma gelmemişti. Sahnedeki kontrolümle böbürlenebileceğimi bile düşünürdüm zaman zaman. Ama durumlar her zaman sizin istediğiniz yönde gelişmiyor. Uzun bir müddet ne olduğunu düşündüm. Ama cevaba ulaşamadım. Hatta bu arada bir gece daha o oyun oynandı ve ben ruh gibiydim. Sürekli düşünerek ve tekrarlanmasından korkarak 'oynadım'. Sonrasında aydınlanma ise çok erken gelmedi. Çünkü insanlar, özellikle de oyuncular, kendileri dışındaki kişilere karşı acımasız oldukları kadar kendilerine acımasız davranmaya ürküyorlar sanırım. Nihayetinde sahnede iletişimi, oyuncu arkadaşımı dinlemeyi ve 'an'ları nasıl kaçırdığımı ve kendi dramaturgi çözüme ulaşmak için nasıl anlamsızca çabaladığıma ulaştım. Korku beni o noktaya getirmişti. Ya onu öldürme isteği son ana kadar gelmezse korkusu."

Daha önce psikolojik blokajlarda belirtilen, aslında benlik müdahalesiyle oluşan ancak oyuncunun aşırı duygulanım hissettiği için rol kişinin istekleriyle karıştırdığı ve bu nedenle başka bir oyuncu arkadaşına zarar vermesine neden olacak

kadar farkındalık yitiminin yaşandığı bir örnektir. Benliğin müdahalesi diğer örneklere benzer şekilde oyuncunun ideal olduğunu düşündüğü duygulanım şeklinin kendi benliğinde bir karşılığını aramak olmuştur. Oysa daha önceki oyun deneyimlerinde oyuncu rol farkındalığı içindedir.

SONUÇ

Bütün blokajları bir tezle kapsamak mümkün olmasa da, çeşitliliğini görmek açısından önemliydi. Bunun yanında yukarıda bahsedilen blokajların büyük bir kısmı oyunculuk metotları ile ilgilidir. Bir kısmı blokajları aşmak üzere çalışmalar sürdürmüş, bir kısmı da ne yazık ki blokajların çoğalmasına neden olmuştur. Ancak incelenenlerden rahatça söylenebilir ki, oyunculuk çalışmaları hangi oyuncuya ne kadar etki ettiğinin anlaşılamayacağı bir alandır. Çünkü sanatlı yaratımlarda anlaşılana o ki yaratıcı bir alan oluşturulması başarılsa bile oyun alanı istikrarsız bir alandır.

Yine de bazı önerileri yerine getirmek ve oyuncuların kendi işlerine yarayacak egzersizleri ve yöntemleri keşfetmeleri sağlanmalı, genelden özele bir çalışma sistemi organize edilmelidir. Hornby iyi oyunculuğu cinsel anlamda uyarılmak ya da uykuya dalmak gibi yarı-gönüllü insan deneyimlerine benzetir.⁷⁰ Bu tür eylemler kişinin yaptığı ama kişinin başına geliyor gibi görünen eylemlerdir. Cinsel anlamda uyarılmak ya da uykuya dalmak, kişinin direk kontrolünün olmadığı, olmasına karar verip aç-kapa düğmesine basılamayacak eylemlerdir. Hornby'nin bu yarı-gönüllü eylemler tasarımının gerçekleştiği koşullar oyunculuk içinde eşit oranda uygulanabilir. Bunlar; “soyutlanma, rahatlama, odaklanma ve karşılık verebilirlik”.⁷¹

Soyutlanma seks ve uyku için gereklidir. İkisi de sıradan, gündelik aktiviteden ve müdahalelerden uzak olmalıdır. Aynı şekilde rahatlık, yani gerginliğin işlevselliğe engel olmaması gerekir. Hem seks hem uyku için odaklanmak da önemlidir. Cinsel uyarılma sırasında gündelik sıkıntıları düşünmek ya da kişinin sadece kendi cinsel uyarılmasına odaklanması uykuya dalmanın ya da tahrik olmasının önünde engel oluşturacaktır. Halbuki karşılık verebilirlik önemlidir,

⁷⁰ Hornby, “The End of Acting”, s. 75

⁷¹ Ibid, s. 76

uykuda sıcak ve rahat yatağı, sessizliğı ve karanlığı görmezden gelemeyiz. Tiyatronun de yukarıda verilen dört koşulu tamamlamayı sağlayacak izole bir ortam sağladığını unutmamak gerekir.

Bu tez, ne türlü bir rol çalışılırsa çalışılsın karakter yaratım sürecinde oyuncu 'benliğıyle' sürece müdahale ediyor olabilir iddiasıyla yola çıkmıştı. Önerisi ise böylesi bir müdahalenin tespiti için özel çalışmaların tasarlanması gerekebileceğı ve bu çalışmaların tek tek oyunculara yönelik unsurlar içerebileceğinin düşünölebileceğı yönündeydi. Bununla yanında, beliren genel unsurların kavramsal olarak betimlenmesi, iletilebilecek teorik bir bilgiye dönüşmesi, pratik çalışmalar için yararlı bir zemin oluşturması da hedeflenmişti.

Ancak tüm sistem geliştirmeler adına post-modern bir çağda her modern işin avangard sayıldığı ve bir denemenin parçası olduğu için hoşgörü savını güdüyoruz. Ancak tanımların da gittikçe muğlaklaştığı Türkiye gibi bir coğrafyada belirgin bir sistem ayırımına gidebilmek için Türkiye tiyatro akımlarının incelenmesi gerekir. Oysa bu konu tezin konusu ve içeriğı açısından fazlasıyla kapsamlı kalmıştır.

Bu tez özellikle çalışıldığı coğrafyadaki oyunculuk blokajlarını incelemeyi hedeflese de ne yazık ki Türkiye'de bu konuda yapılan araştırmaların yetersizliğı nedeniyle genel bir takım sorunları incelemekle sınırlı kalmıştır. Öncelikle bilinmelidir ki Türkiye'de dünyada olduğu gibi oyunculuk anlamında geliştirilen öğretiler genelde bir takım ihtiyaç anlarında belirmiş ve diğer bölgelere de yine ihtiyaca göre adapte edilmiştir. O nedenle bildiğimiz tiyatro öğretilerinin farklı anlayışlarla çalışıldığını görmek şaşırtıcı değildir.

Bu tezi yazmaktaki hedef, giderek daha fazla 'birey'in birim değer olarak algılandığı oyunculuğun kişinin özel ve önemli hissetmek yollarından biri olarak göröldüğü bir çağda, diğer bir deyişle 'ben'i kuvvetlendirmenin aksinin

düşünülemeyeceği bir dönemde, özgün karakterlerin yaratılması önündeki engelleri açıklamaktı. Oysa öznenin yokluğunu kabul etsek bile yazar olarak nelerin içeride, nelerin dışarıda kalacağı konusu her ne kadar bütün oyuncuların faydası göz önüne alınarak hazırlansa da yazarın seçimleriyle sınırlı kalmıştır. Bu nedenle bu tez karakter yaratımı süresince oyuncunun kendi için çalışma yöntemleri geliştirmesini salık verir. Ancak bu noktada dikkat edilmesi gereken nokta bu önerinin bireysel bir politika üretmekle değil, her oyuncunun farklı blokajlarla karşılaşması ve uğraşması sonucu gelişen bir öneri olmasıdır.

Oyuncuların performans içinde kendilerini nasıl özgürleştirebileceklerini bulmaları gereklidir çünkü karakter yaratmak için bazı oyuncular en başından beri doğaçlama çalışmaları, maske çalışmaları, hayvan egzersizleri, kostüm ve aksesuar denemeleri gibi çalışma parçalarından oluşurken bazıları için bütünlüklü konsantrasyon çalışmaları gereklidir. Ancak her şekilde oyuncunun "karakterle oynayabilmesi için önce kendiyile oynamanın yollarını öğrenmelidir."⁷²

Bunun yanında bu tezin ulaştığı noktalardan biri, blokajların bir tezle açıklanamayacak kadar çok ve kapsamlı olmasıdır. Burada betimlenen blokajlar birbirinden bağımsız ve birlikte de çalışabilirler. Genel bir gözlem, blokajların çoğunlukla birlikte çalıştığı yönünde. Bu nedenle de tezin başındaki iddianın yani özel çalışmaların tasarlanması gerekebileceği ve bu çalışmaların tek tek oyuncularla yönelik unsurlar içerebileceği iddiasını desteklemeye devam edeceğim ancak unutulmaması gereken noktanın, oyuncunun hayatını yaşayan insan olarak beninin zihinsel bir tasarım olduğu gerçeği. İşte bu nedenledir ki karakterler için açıkça yeni

⁷² Hornby, "The End of Acting"

tasarımla yapılabileceği gerçeği, çünkü "beden, çalışan, işleyen bir kaynak olarak düşünöldüğünde, kökleri olmadan yaşabilir insan."⁷³

⁷³ Christopher Innes, "Avant-garde Tiyatro 1892-1992" Dost Kitabevi, Ankara 2010 içinde Brookla Söyleşi, TDR, Vol. 17, No.3 (1973), s.47.

KAYNAKÇA

- Aristoteles, “*Poetika*”, Remzi Kitapevi, Ankara, 2001.
- Blau, Herbert, *Universals of Performance, or Amortizing Play, The Eye of Prey*, Indiana University Press, 1987.
- Barba, Eugenio, “Ritüel tiyatro”, Çev.Çiğdem Genç, Mimesis, Yoksul Tiyatro Özel Sayısı, 1991.
- Chodorow, Nancy J., “Duyguların Gücü Psikanalizde, Cinsiyette ve Kültürde Kişisel Anlam”, İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Damasio, Antonio R., "Descartes'in Yanılgısı" İstanbul: Varlık Yayınları, 2006.
- Felman, Shoshana, “Jacques Lacan and the Adventure of Insight”, Cambridge, MA: Harvard, 1987
- Freud, Sigmund, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Metis Yayınları, Beyoğlu İstanbul, 2011.
- Foucault, Michel-Gutman, Huck-Hutton, Patrick H, *Kendini Bilmek*, Om Yayınevi, 2003.
- Fuchs, Elinor, “*Karakterin Ölümü*”, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2003.
- Gielgud, John, "Creating My Roles", in Cole and Chinoy, 1970.
- Güçbilmez, Beliz, “*Zaman/Zemin/Zuhur, Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu*”, Deniz Kitabevi, Ankara, 2006.
- Hamden, Raymond. “Clinical and Forensic Psychology”. Interview. Dubia Today. Arabian Radio Network. Dubai. 14 April 2010.
- Harrison, Martin, “*The Language of Theatre*”, London: Routledge. 1998.
- Hornby ,Richard, “*The End of Acting*”, Applause Theatre Books, New York, 1992.
- Huizinga, Johan, “*The Nature and Significance of Play as a Cultural Phenomenon*”, in *The Performance Studies Reader*, ed Henry Bial, Routledge, 2004.
- Innes, Christopher, "Avant-garde Tiyatro 1892-1992" Dost Kitabevi, Ankara 2010
- Karaboğa, Kerem, "Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks" Habitus Yayıncılık, İstanbul, 2010.
- Lacan, Jacques, The Seminar of the Jacques Lacan, Book I,ed. Jacques-Alain Miller, trans. John Forrester, Cambridge: Cambridge University Press,1988

Loewald, Hans W., “*On the Therapeutic Action of Psychoanalysis*”, Papers on Psychoanalysis, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1980.

Milohnic, Aldo, *Public Private and Political in Post-dramatic Theatre*, Maska, Ljubljana, Mart, 2004.

Pavis, Patrice, *Sahneye Koyulan Metin, Gösterimlerim Çözümlemesi*, Dost Yayınları, Ankara, 2000.

Russell-Parks, Shelley, “Perception and the Actor’s Process: A Phenomenological Analysis of the Creative Act”, Ph. D. dissertation, Florida State University, 1989.

Sarıkartal, Çetin

Schechner, Richard, *The Foundations of Performances: Ritual* in “The Future of Ritual”, London: Routledge, 1995.

Schechner, Richard, *The Foundation of Performance: Ritual/Ritual, Play and Performance*, Tisch School of Arts, 2002.

Schechner, Richard and Lisa Wolford (eds.), *The Grotowski Sourcebook*, London; New York: Routledge, 2001.

Stanislavski, Konstantin S., *Bir Aktör Hazırlanıyor*, Papirüs Yayınevi, 1996.

Stanislavski, Konstantin, *Bir Karakter Yaratmak*, Çev: Suat Taşer, Papirüs Yayınları, İstanbul, 2004.

Tura, Saffet Murat, “Histerik Bilinç”, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Tura, Saffet Murat, “Madde ve Mana”, İstanbul: Metis Yayınları, 2011.

Van den Dries, Luk, *Leap Into the Void. Reflexions on Postdramatic Theatre*, Maska, Ljubljana, Kış/Bahar, 2004.

Wilde, Oscar, “*Dorian Gray’in Portresi*”, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1984.

Winnicott, D.W, *Oyun ve Gerçeklik*, Metis Yayınları, Beyoğlu İstanbul, 2010

Zarilli, Phillip B., “What Does it Mean To Become the Character?” in *By Means of Performance*, eds. Richard Schechner and Willa Appel, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

“Poetica”, <www.bgst.org/tb/egitim/docs/poetica.doc>