

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Stella Adler

Aktörlük Sanatı

Türkçesi
N. Uğur Özüaydın



STELLA ADLER / AKTÖRLÜK SANATI

STELLA ADLER – AKTÖRLÜK SANATI

[The Art of Acting]

Derleyen ve Düzenleyen

Howard Kissel

Türkçesi: Nazım Uğur ÖZÜAYDIN

TIYATRO/KÜLTÜR DİZİSİ 76

Baskı, cilt: Ulus Matbaası, Topkapı-İstanbul. Tel. 212. 544 65 81

Copyright © Applause Books, 2000

Türkiye Yayın Hakları:

Copyright © Tem Yapım Ltd., 2006

1. Baskı: 2007

Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları

TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti.

Ağa Çırağı Sok. 7/2; Gümüşsuyu/ 34437 İstanbul

Tel. 212. 249 87 37-38; Faks. 212. 249 02 18

E.posta: temyapim@yahoo.com; *web:* www.mitosboyut.net

STELLA ADLER

AKTÖRLÜK SANATI

[The Art of Acting]

Düzenleyen
HOWARD KISSEL

Türkçesi
Nazım Uğur Özüaydın



İÇİNDEKİLER:

MARLON BRANDO'nun Önsözü	5
ÇEVİRMEN'in Önsözü	6
DERS 1 Sahnede İlk Adımlar	7
DERS 2 Sahnenin Dünyası Sizin Dünyanız Değildir	25
DERS 3 Oynamak Yapmaktır	39
DERS 4 Oyuncu Güçlü Olmalıdır	47
DERS 5 Hayal Gücünü Geliştirmek	56
DERS 6 Oyunun Dünyasını Kendi Dünyanız Haline Getirmek	67
DERS 7 Oyuncululuğun Kontrolünü Ele Geçirmek	78
DERS 8 Eylemleri Öğrenmek	86
DERS 9 Eylemleri Yapılabilir Hale Getirmek	95
DERS 10 Eylem Dağarcığı Oluşturmak	106
DERS 11 Anlık ve İşsel Gerekçelendirmeler	117
DERS 12 Eylemleri Karmaşıklştırmak	130
DERS 13 Eylemlere Büyüklük Katmak	140
DERS 14 Metni Anlamak .	152.
DERS 15 Karakter Unsurları	170
DERS 16 Rolü Giydirmek	181
DERS 17 Bir Karakterin Ritmini Öğrenmek	191
DERS 18 Oyuncular Aristokrattır	200
DERS 19 Kostümü Gerçek Hale Getirmek	209
DERS 20 Oyuncu Savaşçıdır..	220
DERS 21 Stanislavski ve Yeni Realist Tiyatro	229
DERS 22 Sahnede Bir Sınıfı Resmetmek	243
SONSÖZ /Howard Kissel	256

ÖNSÖZ

Marlon BRANDO

Bana göre Stella Adler bir oyunculuk öğretmeninden çok daha fazlasıdır. O yaptığı işle bilgilerin en değerlisini sunuyor, kendi kendimizin ve dolayısıyla başkalarının duygusal mekaniğinin doğasını nasıl keşfedeceğimizi bize gösteriyor. O asla, iyi bilinen diğer sözde oyunculuk "metotlarının" yaptığı gibi bayağı sömürüle-re boyun eğmedi. Sonuç olarak da tiyatro kültürüne yaptığı katkılar büyük ölçüde arka planda kaldı, tanınmadı ve değeri bilinemedi.

Bildiğim kadarıyla o, insan davranışlarının usta bir gözlemcisi ve Rus tiyatrosunun en seçkin şahsiyeti olan Konstantin Stanislavski ile çalışmak için Paris'e gitmiş tek Amerikan sanatçısıydı.

Ülkeye Stanislavski'nin tekniğinin bilgisini getirmesinin yanı sıra, bu tekniği kendi verdiği eğitime de dahil etti. Bunu yaparken, öğretisinin dünya çapında tiyatro kültürüne yapacağı etkilerin pek farkında değildi. Dünya'nın neredeyse tüm film yapımcılığı Amerikan filmlerinden, Amerikan filmleri de Stella Adler'in öğre-tisinden etkilenmiştir. Çok sayıda seveni olan Stella Adler'e bu anlamda çok şey borçluyuz.

Stella Adler'e, yaşamuma yaptığı paha biçilmez katkılardan dolayı minnettarım; adımın onurla ve ailesiyle gerek profesyonel, gerekse kişisel bağlamda birlikte anılmasından da kıvanç duyuyorum.

ÇEVİRMENİN ÖNSÖZÜ

Nazım Uğur ÖZÜAYDIN

Amerikan tiyatro tarihinin en önemli oyunculuk eğitmenlerinden biri ve Konstantin Stanislavski ile çalışma imkânı yakalamış tek Amerikalı oyuncu olan **Stella Adler**, oyunculuk anlayışında Stanislavski'nin takipçisi olarak yola çıkmış, fakat hem New York ve Hollywood'daki uzun oyunculuk kariyeri, hem de daha sonra tiyatronun ve sinemanın en önemli oyuncularına haline gelen öğrencilerini yetiştirdiği eğitmenlik kariyeri boyunca, kendi üslubunu geliştirmiş ve kendi efsanesini yaratmıştır.

Stella Adler, sadece **Marlon Brando**'nun değil, aynı zamanda **Robert de Niro**, **Warren Beaty**, **Harvey Keitel**, **Henry Winkler**, **Matthew Modine**, **Martin Sheen**, **Roy Scheider**, **Vincent D'Onofrio**, **Mark Ruffalo** ve **Benicio Del Toro**, **Elaine Stritch**, **Mario Van Peebles**, **Candice Bergen**, **Meryl Streep**, **Melanie Griffith**

gibi oyuncuların ve onların kuşaklarının en büyük oyunculuk eğitmeniydi.

Stella Adler, bu kitapta, hayata, sanata ve tiyatroya dair kültürel bir bakış açısıyla, sadece oyunculuğu değil, aynı zamanda bir oyuncunun işine yaklaşımının nasıl olması gerektiğini, insan olmanın anlamını ve "büyüme"nin önemini öğretiyor.

Bu değerli eseri Türkçe'ye kazandırarak Türk oyuncularına, oyunculuk öğrencilerine ve oyunculukla ilgilenen herkese faydalı olmayı umuyor, çeviri sürecinde bana yardımcı olan sevgili dostum **Saygun Mehmet Cebeci** ve Sayın **Uğur Akpur**'a teşekkür ediyorum.

Ders Bir

SAHNEDE İLK ADIMLAR

Önümüzdeki birkaç ay boyunca tekrar tekrar oyunculuğun kendiniz hakkında olmadığını söylediğimi duyacaksınız. Ama en başta kendinizin de önemli olduğunu bilmenizi isterim.

Çok meşgul bir dünyada yaşıyorsunuz. Kahvenizi içmediniz, ya da kafeteryadan aldınız. Bebeğiniz evde ağlıyor, eşiniz sizi sevmiyor, ya da sevgiliniz sizi aramadı. Herkesin sorunları var.

Nerede olduğunu bilmeyen, dağınık biri çıkageliyor. Nedensiz yere geç kalmış, geç kalmış işte. Bu onun yaşam biçimi...

Şunu anlamalısınız ki, bu odadayken dış dünyayı dışarıda bırakırsınız. Burada kendinizin tamamına ihtiyacınız var. Babanıza, annenize, eşinize, çocuğunuza ihtiyacınız yok. *New York Times*'da neler olduğu sizi ilgilendirmez.

İhtiyacınız olan şey, kendinize dair %100 saygın bir bencilliktir.



Yaklaşık 2000 yıllık bir mesleği kucaklamak üzeresiniz. Fakat, bu sürenin büyük bölümünde oyuncu olmanın taşıdığı anlam, şu an taşıdığı anlamla aynı değil.

Günümüzde oyuncular, bundan elli yıl önce duyulmamış, hatta imkânsız sayılabilecek gereklilik ve gerçekliklerle yüz yüze. Bir aktristin Juliet'i oynamak için seçmeye katılmasının gerekliliği insanları fazlasıyla şaşırttı, örneğin. Ben genç bir aktrisken, seçme diye bir şey yoktu. Bir kumpanyanın bir parçası olurdunuz; sizi görürlerdi. Hatta sizi onlar yetiştirmiş olurdu.

Ellerinde yetenekli bir Romeo, yetenekli bir Juliet, iyi bir hemşire, iyi bir Rahip Laurence olduğundan kesin olarak emin olmadıkları sürece *Romeo ve Juliet*'i sahnelemeyi akıllarından bile geçirmezlerdi. Oyunculuğunuzun zaman içindeki gelişimini takip etmiş olduklarından, neyi yapıp neyi yapamayacağınızı da bilir-

lerdi.

Kumpanyaya katılıp eyaletleri gezerdiniz. Küçük roller oynardınız, oyunculuğu da bu şekilde oyunculuğu öğrenirdiniz. Mızrak tutmayı size onlar gösterirdi. Mızrağı yanlış tuttuğunuzu fark edip size doğrusunu gösterirlerdi; bu şekilde de mızrak tutmayı, ve en sonunda da *Hamlet*'i oynamayı öğrenirdiniz.

O kadar şanslı değilsiniz. Sadece öyle olduğunuzu düşünüyorsunuz, çünkü bir market köşesinde "keşfedilen" oyuncu olma düşüncinize işlenmiş. Ama bu düş gerçekleşse ve zirveye çıksanız bile, o mızrağı tutmayı asla öğrenmediğiniz için kötü bir oyuncu olursunuz. Nedenini de asla bilemezsiniz.

Mızrak tutmak sizi farklı biri yapar. O zamanlarda mızrak tutmanın ne demek olduğunu anlamalısınız. Günümüzde mızrak tutmak için bir neden yok, ya da olsa bile o günlerdekiyle aynı neden değil. O günlerde mızrak tutmak, bunu doğru yapmak için fevkalade önemli nedenler varmış. Büyük bir seremoni için mi? Yoksa savaş için mi? Bu nedenleri iyi anlamalısınız. Bu oyuncu olarak bizim işimizin özüdür.

Günümüzde işe, mızrak tutmadan, ama yine de en tepeden başlayabilirsiniz. Günümüzde arında oyuncu olanlar mevcut. Öyle ki, işe istenen yerden başlayabiliyorsunuz, hatta başrolden bile. Bu yepyeni bir olgu.

Kimse sizi bir marketten çıkarıp "Gel D'Artagnan'ı oyna," demezdi. Bir kumpanyada olurdunuz, genç bir adamı, belki de yaşlı bir adamı oynardınız. Biraz komedi, biraz drama oynardınız. Falstaff'ı oynayan biri asla Romeo'yu da oynayamazdı. Böyle bir kumpanyada olunca herkes yerini bulurdu.

Günümüzün oyuncularını bu paha biçilmez olanağa sahip değil. Siz ve yeriniz denklemin bilinmeyenleri durumunda. Günümüzün şartlarında yerinizi ve işinizi çabucak öğrenmenin -ki günümüzde oyunculuğun sizden talebi budur- tek yolu bir stüdyo, bir okul.

Bugünlerde oyunculuğu oynayarak öğrenmenin mümkün olmadığı yönünde züppece bir sav hâkim. Oyunculuğu sınıfta öğrenmek zorunda olduğunuzu düşünüyorlar. Ben oyunculuğu oynayarak öğrendim, ama o günler geride kaldı. Üzeri kapalı yük

arabalarında ülkeyi dolaşan insanlar vardı, onlar da geçmişte kaldı. Sınıf ortamı kusursuz ya da ideal bir seçim değil, ama elinizdeki tek fırsat bu. Bu yüzden buradasınız.

İki bin yıl öncesine dayanan bir geleneği öğrenmek için buradasınız. Tiyatronun kökleri Antik Yunan'a kadar uzanır. Dramatik edebiyat akımı Roma döneminden Elizabeth, Jacob, Restorasyon, Fransız Rönesans'ı, Romantik Dönem, Ibsen Realizmi ve natüralizme ve oradan da 20. yüzyılın başına kadar gider. Tiyatro geleneği, tüm bölgesel ve ulusal karakteristikleri, dilleri, kaymaları, tarzdaki değişimleri, farklı dönemleri, toplumun farklı tabakalarını, geçen yıllarla değişen değer yargılarını, kuşaktan kuşağa farklılık gösteren giyim tarzlarını, değişik mobilyaları, müziğin havada yankılanan tınısını, toprak kaptan kâğıt bardağa kadar uzanan evrimi, hep beraber kucaklar. Bu, bir bakıma oyuncuya, yani günümüzün tiyatro öğrencisine kalan mirastır.

Bütün bunlar oyuncular için fazla görünebilir, ama oyuncuların bunların farkında olması gerekir. Günümüzün genç oyuncularını "küçük" olma eğilimi gösterirler. Küçük sandalyelerinde, kotlarını giymiş, rahatça oturup sağdan sola kadar uzanan küçük dünyalarını izlerken, küçük duygularını korumak amacındadırlar.

Sadece kendi nesillerinin temposuna ayak uydurmuşlardır; nabızları ona göre atmaktadır. Kendilerini kendi dünyalarının sınırları içerisine hapsedmişlerdir; nabızı kendi nabızlarıyla ahenkli atmayan her olguya ve döneme uzaktırlar.

Bunun sonucu olarak da dünyaya karşı genel bir saygısızlık, kendi yaşam tarzına direkt uyum sağlamayan her şeye karşı bir yabancıklık ortaya çıkmaktadır. Hatta oyuncu kendi birikimlerinin ve hatalarının ne olduğuna dair yetkinliğini de kaybetmeye başlar; zira onları karşılaştırabileceği hiçbir şeye sahip değildir.

Artık at gözlüğünü çıkarmanın zamanı geldi.



Hepiniz toplumun farklı kesimlerinden, farklı mahallelerden geliyorsunuz. İnanın bana, şu anda sizi burada bir araya getiren şey yeteneğiniz. Size, "Bir şeyler yapmak istiyorum," dedirten şey,

işte o yeteneğinizin başladığı nokta.

Her zaman hatırlamanız ve önemsemeniz gereken şey şu: Bir yetişkin olarak yolunuzu bulmayı, formu doldurmayı, başvurunuzu yapmayı, buraya gelmeyi başaracak cesarete sahipsiniz. Şimdi kendinize bir puan kazandığınızı söyleyin, bunu kimse için gözden çıkarmayın. Bunu siz başardınız.

Eski binaları yıkıp yerlerine apartman dikilen bu toplumda, çoğunuz para kazanma amacı gütmektesiniz. Bir rahip bile bu işe soyunurken aklının bir köşesinde bundan para kazanmak vardır. Bunu bir rahibin kendisine henüz sormuş değilim, ama bir gün soracağım. İçinizde bu farklı amaçlar var; annenizin, babanızın düşündükleri var. Herkes size başarılı olmanız gerektiğini telkin ediyor. Bazılarınız için bu başarı televizyona çıkmak, filmlerde oynamak, sürekli çalışmak, alkışlanmak, kendine güveninizi taze tutmak anlamına geliyor.

Size büyük bir sır vereyim. Hiçbir oyuncu kendisi inanmadıkça, iyi olduğunu içinde hissetmedikçe başarılı değildir. Eğer siz iyi olduğunuza inanmıyorsanız, kazanacağınız hiçbir para, alacağınız hiçbir alkış, sizi buna inandıramaz. Başarıyı simgeleyen hiçbir şey bu duyguyu size veremez. Bir oyuncuda bu duygu, bu güven, her şeye rağmen daima içten gelmeli. İşte size kazandırmamız gereken ilk şey bu güven duygusu. Buna sahip olduğunuz zaman artık bana ya da başkasına ihtiyacınız olmayacak. Yönetmenle işbirliği içerisinde olacaksınız, ama ondan yardım istemeyeceksiniz.



Bir oyuncu kendini sağlam hissetmeli. Kendinizi sağlam hissetmeniz doğrultusunda size doğru tekniği gösterecek kişiyi bulmak için gerekirse 15000 kilometre yol gideceksiniz. Kendinizi sağlam hissetmek için öncelikle sürekli büyüme halinde olmanız gerek. Küçük hedefleriniz olmalı. Küçük hedefleriniz olursa kendinizi sağlam hissetmezsiniz. Kendinizi sağlam hissettiğinizdeyse daha çok büyürsünüz. Kendini geliştirmeyen bir doktor gibi, kendini geliştirmeyen bir oyuncu da işinin hamalı olmaktan öte-

ye gidemez.

Şunu bir yere yazın: "Benim amacım Bayan Adler'den ve diğer herkesten bağımsız olmak. Bunu siz ne kadar iyi biliyorsanız ben de o kadar iyi biliyorum, bu bağlamda da size gereksinim duymuyorum." Ve ben de, bu bağımsızlığı kazanmanıza yardım edeceğim.



Zaman zaman bana gelip "Siz 'Yöntem'i mi öğretiyorsunuz?" ya da "Siz 'Yöntem'in ta kendisi misiniz?" diye soranlar oldu.

Stanislavski bizzat gayet tutucu bir eğitmendi; ki bunu kendisiyle çalışma olanağı bulmuş tanıdığım tek kişi kendim olduğum için güvenle söylüyorum.

Eğer onun kitabını okursanız bunu göreceksiniz. Ama onun kitabını okumayın, çünkü hiçbir anlamı yok. O hepinizinkinden çok farklı bir kültürden geliyor, o yüzden de pek bir şey anlamayacaksınız. İkinci kitabı ve üçüncü kitabı tamamen bir sesli harfin güzelliği, "es" in ne anlama geldiği ve "es" in nasıl beş milyon farklı anlama gelebileceği üzerinde konuşmakla geçiyor. Olsa olsa kafanız karışacaktır. Kendisi "Yöntem" in sözde yorumuyla uzaktan yakından ilgisi bulunmayan şeylerle fazlasıyla meşguldü.

Stanislavski'nin kendi yöntemi vardı. Anlıyor musunuz? *Commedia dell'Arte* temelli Fransız oyunculuğunu ve İtalyan opera oyunculuğu ekolünü kapsayan bir yöntemdi. Stanislavski için en iyi oyuncu Salvini'ydi; Salvini, "Oyunculuk nedir? Ses, ses ve ses," derdi. Stanislavski de bunu yöntemine dahil etmişti.

Yöntem benim aracılığım la bulacağınız bir şey. Ben ondan ilham alan 2 milyon kişiden biriyim. Ama benim bireysel katkım sizi ondan bağımsız kılmak olacak. O andan itibaren de yöntemi kendinizce yeniden formüle edip kendi yolunuzda gitme yetisine kavuşacaksınız.

Bugünlerde 'Yöntem Oyuncusu' olmak moda. O yüzden de değişimin zamanı geldi. Bir şey fazla moda olduğunda, yolunda gitmeyen bir şeyler var demektir.

Günün birinde bir oyuncu bana gelip, "Ben bir Yönt..." dedi

ve sonra da bir şeyler geveledi. Ben de ona dedim ki, "Çık dışarı. Burada bu tarz şeyler istemiyorum, çok dejenere."



Yaşamınızda bunu öğrenmek için on kez şansınız olmayacak. Şanslısınız çünkü ben sizinle aynı toplumun içinden geliyorum. Toplum beni yutmadı, beni çiğneyip tükürmedi. Denedi, ama ben kurtuldum. Siz de bir şekilde bunu başaracaksınız.

Bir şekilde yaşamınızı sürdürmek zorunda olduğunuzu ve başarmak zorunda olduğunuzu biliyorum. Bizim toplumumuzda başarı önemli değilmiş gibi davranma şansına sahip olmadığımızı biliyorum. Ama bunun da ötesinde şunun farkına varmalısınız ki pek yakında karşınızda kendi resminizi göreceksiniz, tanımlayıcı bir fotoğrafınızı.

Bu fotoğraf size neyi yapıp neyi yapamayacağınızı ve hangi yönlerinizi geliştirmeniz gerektiğini söyleyecek. O noktadan sonra da başarı ve para gelebildiğiniz düzeyle orantılı olacak. Her yol ayrımında kendinize şu soruyu sormalısınız: "Bu kadar çalışma ve gelişimi bu kadar başarı ve parayla değişir miyim?" Tabii bazen para ve başarı sıfır olacak.

Günümüzde toplumun etkisi, insana olgunlaşmadan başarıya ulaşma yönünde bir baskı uyguluyor. Sizi, siz büyük, tatlı, muhteşem, genç potansiyel oyuncularını aşağı çekiyor. Sizi halihazırda o kadar aşağı çekmişler ki yok olmanın eşiğindesiniz. Ama gelin görün ki bunun farkında değilsiniz, çünkü başarılı olma azminiz var.

Sizin, "Bana bu rolü verebilirler ya da elimden alabilirler. Biliyorum ki ben bir oyuncuyum. Bana o rolü verseler de vermeseler de işimle nasıl yaşayacağımı biliyorum. Bana bir şans vermedikler zaman da bunu biliyorum," diyebilecek durumda olmanızı istiyorum.

Bunu nasıl başarırım? İyi bir tiyatrodan oynayabileceğimi bildiğim yerde, ticari bir oyunda oynamak zaten aklımdan geçmemiştir. Stanislavski, Guthrie ve Reinhardt gibi değerli insanları tanıdım. Onların hedefleri çoğu yönetici kadar düşük değildi. Onların

saygısını kazanmaya ihtiyacım vardı. Eğer, “Televizyona çıkmak istiyorum,” dersiniz, televizyonu elinizden aldıklarında ne yapacaksınız? Nasıl ayakta kalacaksınız? Ama Guthrie’den televizyonu alsalar bile o hâlâ Guthrie’dir. Aynı şey Reinhardt için de geçerli.

Tiyatroda kazanacağınız her kuruş için, “Bu para olmadan nasıl yaşayıp çalışacağımı bilmek istiyorum, bunu öğreneceğim,” demenizi öneririm. Tiyatrodan para kazanmak için harcayacağınız her saate karşılık, bir saatinizi başka bir işe ayırın. Bu saat kendiniz için olacaktır.

Bu size, sadece para olarak değil, aynı zamanda büyüme ve ayakta kalmak için daha güçlü bir duruş olarak geri dönecek, size dışarıdan bakıldığında görünen başarı duygusunun üzerinde, içinizde bir büyüme yetisi kazandıracaktır. Eğer çalışıp büyümeyi öğrenirseniz, yaşamınızın dış dünya tarafından yok edilemeyecek hale geldiğini de görürsünüz. Eğer günde sekiz saat çalışmanız gerekiyorsa, üç ya da bir saati para kaygısı olmadan kendinize ayırın. Bu benlik bilinci takviye edilmelidir.

Benimle olan çalışmanızın sonunda, “Nerede olursam olayım, yaşamım bana aittir,” diyebilmeniz gerek. Birileri size iş vermediği için başarısız duruma düşmemelisiniz. Başarısız duruma düşmemenin yolu da para kazanmak için harcadığınız her saat için sizi destekleyecek bir yol bulmaktan geçer. Zamanınızı bir süreye için bölmek alinyanızdır. Bu da bir rolü oynamak istemekle, o rolün bir parçası olduğu bir hayat yaşamak arasındaki farktır.

Başarılı olma amacının içinde kaybolup gitmiş olsanız bile –ki olabilirsiniz– bu eğitim işinize yarayacak, çünkü daima tiyatroya her türlü deneyiminizi getirmeniz gerektiğini bileceksiniz.

Aksi takdirde başarıyı size verecekler ve başarılı olacaksınız, ama başarıyı elinizden aldıklarında başarısız olacaksınız. Bu da yaşamınız için bir riziko. Yaşadığınız sürece her şeyin kontrolü elinizde olmalı. Oyuncu olduğunuza göre de kontrolde tutmanız gereken şey bu.

Esnek olmanız için ben size yardımcı olacağım, ama ilk başta amacınızın kafanızda net olarak şekillenmiş olması gerek.

Ders On Üç

EYLEMLERE BÜYÜKLÜK KATMAK

Şu ana kadar çalıştığımız eylemler basit düzeyde eylemlerdi, ama yine de eylemlerin hayal gücünüze bağlı olarak karmaşık olabildiğini anladığınızı umut ediyorum. Muhakkak ki bazı eylemler başlangıç için oldukça zor olabilir. Daha ağır oyunları sergilemek için onları anlamak zorundayız.

“Acı çekmek” eylemini ele alalım örneğin. Acı çekmenin nedeni, bir şeyi sonsuza dek kaybetmektir. Çok sevdiğiniz bir şey sizden alınmıştır. Bunu bir kaybetme tecrübesi olarak algılamalısınız. Genellikle bu, yaşadığınız ya da en azından gözlemlediğiniz bir eylemdir.

Bir diğer büyük eylem, “felsefe yapmak”tır. Felsefe yapmak, insan davranışını araştırmak, hayatın gizemine dalmak demektir. Bu entelektüel bir oyundur ve dolayısıyla da içinde eğlenceli unsurlar barındırmalıdır. *Shaw*’un oyunlarında sıklıkla karşılaştığımız gibi, bu kavram, içinde hararet taşımayan bir tartışma özelliği taşır.

Sıklıkla gerçekleştirmeniz istenecek olan bir eylem ise, “tavsiyede bulunmak” olacaktır. Birine tavsiyede bulunmak, birinin sizin açıklayabileceğiniz bir şeyi bilmeye ihtiyaç duyduğu anlamına gelir. Birine gayrimenkul, finans, ev hayatı veya onların kişisel yaşamları hakkında tavsiyede bulursunuz. Tavsiye almak için nereye gidersiniz? Bir doktorun muayenehanesine, bir avukatın ofisine, anne-babanıza ya da yan dairede oturan komşunuza.

Tavsiyede bulunmanın anatomisi düzen, akıcılık ve kendiliğindenlik içerir. Durağan olmanın aksine tavsiye, eylemin karakteristik jestleriyle –vurgu için parmağınızla işaret etme gibi– paralellik gösteren belirli bir ritme ihtiyaç duyar. Bu, tekrar eden bir eylemdir.

“Tavsiyede bulunmak” tamamen akılla ilgilidir. Kalple değil,

beyinle yapılır. Fakat tavsiye, benim kalbimden sizin kalbinize giden öğretme eyleminden farklıdır. Bir polise tavsiyesini almak için başvurduğunuzda, o size metroya nasıl gideceğinizi “öğretmez.” Aynı şekilde bir doktor da hangi ilaçları alacağınızı size “öğretmez.” Size tavsiyede bulunurlar. Size bir çöldeyken suyu nasıl bulabileceğiniz konusunda tavsiye verebilirim. Bunun için bir koruluğa giden develerin ayak izlerini takip etmeniz gerektiğini ve o korulukta da su bulabileceğinizi söyleyebilirim.

Tavsiyede bulunmak mantık gerektirir. Anlatmak istediğiniz şeyleri bir araya getirip onları bir sıraya koymalısınız: bir, iki, üç, dört. Oyunculuk eğitimi almak isteyen gençlere tavsiyeniz, okulun oyuncular için kötü bir yer olduğu şeklinde olabilir. İşaret etmek istediğiniz noktaları bir araya getirirsiniz: Okul sizlere kurtulması zor alışkanlıklar kazandırır ve yeteneğinize zarar verir. İçinizden geleni değil, size söyleneni yapmanız gerekir. Sizden yeteneğinizi en üst seviyeye çıkarmanız istenmez. Bunun tam aksine okul sizi kendi seviyesine indirir.

Soğuk ve gerekçeli mantığına ilave olarak, tavsiyede bulunmak genellikle ruh hali olarak karanlıktır. Bunun profesyonel olmakla yakın bir ilişkisi vardır. Tavsiyede bulunan oyuncu, sesin gerekli otoriter tonu vermek için, tavsiyede bulunduğu kişinin bilmediği çok önemli bir şeyi bildiğine kendisini ikna etmelidir.



Daha karmaşık yapıdaki bir başka eylem ise “itiraf etmek” ya da “açığa vurmak”tır. Kişinin kendisini açığa vurması, iç dünyasını ve en derinlerde sakladığı düşüncelerini sınırlamadan bir başkasına açmasıdır. Bu, tiyatrodaki sıklıkla karşılaştığımız evrensel bir insani deneyimdir.

İtiraf etme güçlü duygularla ilintilidir. Fakat diğer tüm eylemlerde olduğu gibi girişiminiz onları doğrudan ifade etmek olmamalıdır. Bunun aksine eyleme odaklanmalı ve eyleme bir tepki olarak duyguların kendiliğinden açığa çıkmasına izin verilmelidir. Eylemi daha da sıradan bir düzeye indirgeyelim: Doktora gidip “kendinizi anlattığınızda” ona belirtilerinizden söz ederek şöyle

İlk ödeviniz amacınızın ne olduğunu yazıya dökmek. Örneğin “Benim amacım tiyatronun parlaklığını, kahkahasını, eğlencesini tecrübe etmektir. Bunun için de dansa, hareket halinde bir bedene ihtiyacım var. Şarkı söylemeyi öğreneceğim. Müzik bilgisine ihtiyacım var. Komik, hızlı, iyi olan her şeyle, her daim tüm donanımımı gerektiren her şeyle başa çıkmayı öğrenmem gerek. Sadece şimdi değil, *Gilbert ve Sullivan*’ı oynadığımda da,” yazabilirsiniz.

Kısa süre içinde göreceksiniz ki, gerçek boyutunuzda başarıya ulaşmak için esnemek, genişlemek durumundasınız. Sahnede günlük konuşmanızla konuşamazsınız, bu işe yaramaz. Esnemek müthiş bir ayrıcalıktır. Sadece sanatçının esneme sorumluluğu vardır. Bu tamamen size kalmış bir şeydir ve kolay değildir. Ama sanatçı esnediğinde bütün dünya oyuna hazır olur.



Söze ilk başladığımda, işiniz üzerinde yoğunlaşan bir bencillikçe hakkınız olduğunu söylemiştim. Buraya bir sessizlik anlayışıyla gelmelisiniz. Bir şeyi unutursanız –“Kitabım nerede? Beni arayan olmuş mu?” – bunu yapamazsınız.

Ben sessizlik isterim. Her şeyden kurtulun. Gazeteden, not defterinden, rujdan, hepsinden kurtulun. Bunu yaptığınızda üzerinizden bir yükün kalktığını fark edeceksiniz.

Randevularınızı birbirine karıştırabilirsiniz, aynı anda iki kişiye randevu verebilirsiniz, bahane öne sürmeden bir partiye gitmeyi reddedebilirsiniz; ama dersi kaçıramazsınız. Ölüm dışında hiçbir nedenle dersten uzak kalmayın. Hastalanmayın, psikoloğa gitmeyin, sırt ağrısı çekmeyin. Bunlar tiyatroya ait şeyler değil.

Yüzde yüz sağlıklı olmalısınız. Sağlıklı olmalısınız ve sağlıklı olduğunuzu bilmelisiniz. Oyuncular sahnede hapsiz olmazlar, zatürreeye yakalanmazlar, üşümezler, kaşınmazlar, ayakları sızlamaz, bel ağrısı çekmezler. Kısacası onlara hiçbir şey olmaz.

Sağlık kendinize ve mesleğinize borçlu olduğunuz bir şeydir. Ömrüm boyunca hep bir aktristtim, ama asla baş ağrısı çekmedim. Teslim olmamalısınız. Bu, yaşamınızda tamamen kontrol altında

tutulan bir alan olarak kalmalı.

Hatalarınızı kendi kendinize çözmelisiniz. Ben evinize gelip de size hemşirelik yapamam, kimse de yapmaz. Hatalarınızı bilip onları düzeltmelisiniz. Stanislavski peltekti. Paris'te onunla birlikte çalıştığım sırada bana, "Sabah seni göremeyeceğim. Peltekliğim üzerinde 2 saat çalışmam gerek," dedi. Bunu, ölümünden 2 yıl önce, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun başkanı olan, 70'lerinde bir adam söylüyordu. Böyle bir sorunu olduğunun farkındaydı, üstesinden gelmek için hep çalıştı. Burada, herkesin üzerinde çalışacakları sorunları var. Çalışmak için böyle bir şansa sahip olmak da bir ayrıcalıktır.

Eğer bedeniniz ya da sesiniz iyi durumda değilse, oyunculuğunuz da iyi durumda olamaz. Anlıyor musunuz? Kilitlenmiş de hareket edemiyormuş gibi olursunuz. Olay, oynayamıyor olmanız değil, onda dokuzunuzun bu hapishanede kilitli kalması.



Büyük bir düzensizliğin egemen olduğu günümüzde, düzen yaşamımızı kurtaracak tek şeydir. Zaten tiyatro öğrencileri de kendilerine daha fazla düzen gerektiren bir meslek seçemezlerdi; zira perde saat sekizde açılacaktır ve tam saatinde orada olmanız gerekmektedir.

Kayıtsızlık oyuncuya işinde pek yardımcı olmaz. Rusya'da eğitmen sınıfa girdiğinde ayağa kalkan tiyatro öğrencileri gördüm. Sanatçı olarak geleneksel bir anlayış üzerine kurulu bir formaliteyi koruyorlar. Rusya'da genç bir öğrenciyle tanıştırıldığınızda, önünüzde reverans yapıyor. Ziyaretçiye kendini özel hissettirildiği anda da tiyatronun kendine özgü doğası bir kez daha kanıtlanmış oluyor.

Gün boyu kayıtsız olmakta ısrar ederseniz, sonunda farkına varılmayan biri haline gelirsiniz. *Shaw, Kırgınlar Evi*'nde, kendini sürekli yatıştırma yoluna gittiği için duygusuzlaşan bir kız çocuğu yaratmıştı. Kayıtsız tavrı benimsemek yerine, hata yapma riskini alın ve kendiniz olun. Çaba göstererek, aklınızı, kalbinizi ve ruhunuzu bulacak, kendinize güveninizi kazanacaksınız.



Benim peşinde olduğum şey yapabileceğinizin en iyisi. Yapabileceğinizin en iyisini keşfetmek zorundasınız. Sizin en iyiniz Barrymore'un ya da Olivier'in en iyisi değil, benim en iyim de değil, kendi en iyiniz. Herkesin kendi normları vardır; o normlara göre herkes bir yıldızdır. Olivier başının üzerinde dik durabilir, ama yine de siz olamaz. Sadece siz kendiniz olabilirsiniz.

Ne ayrıcalık! Kimse sizin yaptığınıza onu siz yaptığınız sürece ulaşamaz. O zaman yapın onu. Yapabileceğinizin en iyisine ihtiyacımız var, bedeninizle ve sesinizle yapabileceklerinizin en iyisine. Kimseyi taklit etmenize gerek yok, çünkü bu yapabileceğiniz ikinci en iyi şey olur. İkinci en iyi de en kötünden daha iyi değildir.

Eğer buraya dans öğrenmeye gelmiş olsaydınız, ders bacaklarınız üzerine olacaktı. Piyano öğrenmeye gelseydiniz, enstrüman üzerine olacaktı. Oyuncu bacaklarını kullanır. Oyuncu sesini, gözlerini, ellerini kullanır. Oyuncu bedeninin her parçasını kullanır. Bedeni onun enstrümanıdır.

Oyuncu sürekli teşhir halindedir. Sahnede ve spot ışığı altında durur. Her hareketi incelenir, saklanacak hiçbir yeri yoktur. Eğer canınız saklanmak istiyorsa, yanlış gere gelmişsiniz demektir. Oyuncunun yaptığı her şeyin bir sonucu vardır. Kaçamak sözler yoktur, söylenen her söz adeta Orient Ekspres'in rayları gibi döşenip sabitlenir.

Oyuncu bedenini geliştirmek durumundadır. Oyuncu sesiyle ilgili çalışmalar yapmalıdır. Ama oyuncunun üzerinde çalışması gereken en önemli ayrıntı aklıdır.



Günümüzde oyunculuk hakkında çoğunlukla söylenen şey, kendinizi bir karakterin içinde buluvermekten fazlası değil. Bu bana cazip gelmiyor. Tabii ki oynadığınız karakterlere kendi deneyimlerinizi uygulayacaksınız, ama şunu en baştan bilmelisiniz ki Hamlet "sizin gibi biri" değildi.

Benim içinde büyüdüğüm tiyatro, günümüzde olduğu gibi oyuncuların kendilerini oynamak istediği bir yer değildi. Kendile-

rinden farklı karakterleri oynama gibi bir hevesleri de yoktu. İstedikleri şey, kendilerinden büyük karakterleri oynamaktı.

Bizim tiyatromuzda oyuncular genellikle kendilerini karakterin düzeyine yükseltmezler, aksine karakterleri kendi düzeylerine indirirler. Korkarım ki küçüklüğe prim tanıyan bir dünyada yaşıyoruz. Abartıyor muyum? Evet. İstisnalar var mı? Mutlaka. Çok istisna var mı? Hayır.

Bir zamanlar *Oidipus'*u oynamak için önemli bir oyuncu olmanız gerekirdi. Otuz ya da kırk yıl öncesine kadar, herhangi bir önemli rolü oynamak için –ki bu, Hamlet de olabilir Willy Loman da– çapınız, büyüklüğünüz olması gerekirdi. Bunu bir köşeye yazın: Çapınızı geliştirmeniz, büyümeniz gerek. Burada bunun üzerinde çalışmak için bulunuyoruz.

Büyük bir yazara yaklaşırken onda büyük olan neyse onunla boy ölçüşebilmeniz gerekir. Yazarın büyüklüğünü ölçmeli, bu duruşla boyutu kendinizde bulmalısınız. Büyüklük sözcüğüne geri dönüyorum, oyunculuğun büyüklükle ilgisi vardır. Bu, oyunun kuralıdır.



Oyunculukla ilgili çoğu şey kolaylıkla anlaşılabilir şeylerdir. Çoğu oyuncu seslerini nasıl kullanmaları gerektiğinin ve bedenleriyle neler yapabileceklerinin bilincine daha işin başında varırlar. Yapacağınız bazı egzersizler size ilk başta mekanikmiş gibi görünebilir, ama sizi temin ederim ki mekaniklikleri sadece sizin izin verdiğiniz ölçüde olacaktır. Hepsi daha büyük şeylere ışık tutarlar.

Sizin işiniz yalnızca egzersizi yapmak değil, onu bir egzersizden daha fazla bir şeymiş gibi görerek yapmak. Ya egzersizi *La Scala*'nın galasıymışçasına ciddiye alarak yaparsınız, ya da *La Scala*'nın açılışının bir egzersizden farkı kalmaz. Anlıyor musunuz?

Oyuncu olarak yapacaklarımızın belli bir kısmı tamamen kontrolümüz altındadır. Teknik, her şeyden önce sahnede ne yapacağımızı kontrol etmenin bir yoludur. Ayrıca daha derin bir yere varmamız, daha soyut ya da daha zor bir şeyler yapmamız için bize

yardımcı olur; ki boğuşmayı sürdürebilmek için bunları öğrenmemiz gerekir.

Laurence Olivier makyajını bitirdiği ve kostümünü ayarladığı andan söz ederdi. Soyunma odasını terk etmeden önce aynaya son bir kez bakarmış. Zaman zaman bu bakışı yaptığında kendisini makyaj ve kostümle görmüyormuş gibi hissettiğini söylerdi. Bunun yerine gördüğünün onun karakterinin aynadan kendisine bakan yansıması olduğu gibi esrarengiz bir duyguya kapılmış.

Bir gece, Olivier *Othello*'yu oynarken büyüleyici bir performans sergilemiş. Öyle ki kendisi bile etkilenmiş. Seyirci durmaksızın alkışlıyormuş. Desdemona'yı canlandıran Maggie Smith de hayran kalmış. Perde indikten sonra da kendi soyunma odası yerine Olivier'inkine gitmiş ve onu karanlıkta yalnız başına otururken bulmuş.

"Larry, bunu nasıl yaptın?" diye sormuş ona.

"Bilmiyorum, bilmiyorum," yanıtını almış.

Olivier'in müthiş bir tekniği vardı. Bazen biz Amerikalılar İngilizler'in tekniğini fazlasıyla yüceltiriz. Bazen de tüm sahip oldukları tek şeyin teknikleri olduğunu, bizde çok fazlasıyla bulunan ham duygunun zerresinden nasiplerini almadıklarını düşünürüz. Olivier'in o geceki performansına tekniğiniz ve fevkalade bir tutkunuz olmadan ulaşmanız olası değil, ancak müthiş bir de duruşunuz olmalı.

İlginçtir ki, bu kayda değer performansın ardından Olivier korkunç bir sanatsal çöküntünün içine girdi. Sanırım orta yaş bunalımı dedikleri bu olsa gerek, ama bu alışılmadık şekilde şiddetliydi. Kendi kendini oyunculuktan hiç anlamadığına ikna etmişti.

Sahneye her çıkışında, ezberini unutup ya da rolünü beceremeyip sahne ışıklarının önünde diz çökerek seyirciye yalvaracağı, perdenin inmesini isteyeceği bir an geleceği korkusuna kapılıyordu.

Böyle bir şey hiç olmadı, ama yıllar boyu bunun olabileceği korkusu onu yiyip bitirdi. Yıllar sonra bir röportajda bu kriz hakkında konuştu, ben de acaba o yaşamındaki en iyi oyuncululuğunu sergileyip de nasıl yaptığını kendisinin de anlamadığı geceyle bir ilgisi var mı diye düşündüm.

Onunki bugünlerde görmeye alışık olduğumuz düzeyde bir

oyunculuk değildi. Hatta sözümü sakınmayarak diyorum ki, biz bu tip bir oyunculuktan ürküyoruz. Dedğim gibi, küçüklüğe prim veren bir dünyada yaşıyoruz. Ama üzerinde durduğunuz sahne geniş, yazar geniş, sadece siz küçüksünüz. Daha doğrusu şu ana kadar öyleydiniz.

Size basit bir örnek vereyim. Basit bir şekilde iki kere iki dört eder deyip işin içinden çıkabilirsiniz ve dediğiniz şey fark edilmez bile. Ama iki kere ikinin dört ettiğini öyle bir şekilde söyleyebilirsiniz ki, bunun keşfi milyonlarca yıl süren bir buluş olduğu gerçeği göze çarpar. Oyuncular olarak yapmamız ve nesilden nesile taşımamız gereken de işte budur. İşin büyüklük gerektiren kısmı da budur zaten.



Buraya getireceğim bir "Aranıyor" afişim var. New York'taki en tehlikeli oyuncuyu arıyorlar. Bu oyuncu bir katil. Sakın onun dünyasına adım bile atmayın. O dili katlediyor. Fikirleri öldürüyor, çünkü onları ayağa düşürüyor. Dünyamızda oyuncu, tiyatronun en küçük unsuru haline gelmiş durumda. Ben sizden onu yeniden en güçlü unsuru haline getirmenizi istiyorum.

Size büyüklük kazandıracak alışkanlıklar kazanmanızı sağlayacağım. İşe konuşma tarzınızdan başlayacağız. Ses kalitenizin gelişmesi gerekiyor. Televizyon için yeterli, ama tiyatro için yeterince "büyük" değil. Sahnede dururken sanki bütün dünyaya sesleniyormuşsunuz ve söyledikleriniz bütün dünyanın dinlemesini gerektirecek kadar önemliymiş gibi hissetmelisiniz.

Dünyayla kendi sesinizle konuşmuyorsunuz. Dünyayı değiştirmiş, dünya için sıradan olmayan, dünyadan öylesine gelip geçmekten fazlasını yapmış bir yazarın sesiyle konuşuyorsunuz. Günlük konuşmadaki dilinizle önemli yazarların dili arasındaki uçurumu ortadan kaldırmak için çalışmalıyız.

Babadan kalma bir dil kullanmayın. Sokak ağzı taklit etmeyin, sokak serserilerinin dilini kullanmayın. "Aranıyor" afişindeki oyuncunun güvendiği dil işte budur. O oyuncuya benzemeyin, aşın o sokakları. Gerçek yaşama dair çok sınırlı bilginiz var, bunun üzerine çıkmalısınız.

Ders On Sekiz

OYUNCULAR ARİSTOKRATTIR

Oyuncululuğun onda dokuzu öğrenciye yüklenen zorunluluklardır. Umut ediyorum ki şu ana dek, "Stella bana ne yapmam gerektiğini söyleyecek," fikrinden vazgeçmişsinizdir. Burada sadece beni dinlemek ve defterinize bunları not almak için bulunmuyorsunuz. Bu, öğrenme değildir. Hem yaşamın içinde hem de sahne de kendinizi geliştirmek için buradasınız.

Bu ders sizin kendinizden uzaklaşmanızı sağlamaya, kullandığınız dili bayağılıktan kurtarmaya ve belki de en çok demokratikleşmiş beyinlerinizden arındırmaya yardımcı olmayı hedeflemektedir. Size sıklıkla söylediğim gibi, sizler birer Amerikalı olarak içinde yaşadığınız toplumun sınıfsız olduğuna inanmaktasınız. Bu doğru değildir. Sınıflar, klasik Avrupa geleneğine uymamalarına karşın gene de varlar.

Birer oyuncu olarak bizler, sınıfsal yapıyı aşmalıyız. Birer işçi olmamıza rağmen, işçi sınıfı değiliz. Genellikle de orta sınıf ailelerinden gelmemize karşın, orta sınıf yapısına özgün önyargılardan ve geleneklerden kendimizi sıyırmalı ve özgür kılmalıyız. Bazen zengin bir sınıfa ait olabiliriz, ancak yine de benzer şekilde bu sınıfın fikir yapısına uygun hareket edemeyiz.

Eğer kendimizi bir şeyle özdeşleştireceksek bu aristokrasi olmalıdır. Amerika'da aristokrat sınıf yoktur. Birer aristokrat gibi davranan çok zengin ve varlıklı insanlar var, ama sadece harcamalarında... Bu insanlar, aristokrasiyi oluşturan unsurlardan paraya sahip olmalarına rağmen aristokratik bir klase sahip değiller. Özgürlüğü doğru bir biçimde algılayamazlar; geniş düşünemezler; bir aristokratın derin estetik duygusundan yoksundurlar.

Batı dünyasında dinin oldukça baskın olduğu bir dönem olan Ortaçağ'ın din adamlarını en saf halleriyle hayal edip çalıştık. Oyayacağınız din adamı karakterlerinin, çalışmış olduğumuz bu

modellere nadiren uyduğunu görseniz de, söz konusu modeller olması gereken ideal modellerdir.

Bir rahip ya da rahibenin nasıl olabileceğini ve bir zamanlar nasıl olduğunu en ince ayrıntısına kadar öğrenmek, modern din adamlığının yapısını öğrenmede bize büyük katkı yapacaktır. Bu çalışma bize modern anlayışın, din adamlarını Ortaçağ'da üstlendikleri rollerden nasıl alıkoyduğunu anlamamıza yardımcı olacaktır. Ortaçağdaki meslektaşlarının aksine modern din adamları umudunu yitirmiş ve kalbi kırık bir vaziyettedir. Modern dünyanın neleri yıkıp yok ettiğini bilmek, biz oyuncular için son derece önemlidir.



Şimdi, modern dünyanın bizleri mirasından alıkoyduğu aristokrat sınıfını ele alıp çalışacağız. Aristokrat sınıfı, tarihin bir döneminde tüm dünyada belirleyici sınıf olmuştur. Günümüzde bile bu rolü tekrar üstlendiği durumlarla karşılaşmaktayız. Birleşmiş Milletler 50. kuruluş yıldönümünü kutladığında, bu kutlamaya otoriteleri çok açık bir şekilde hissedilen kraliyet aileleri de davet edilmişti.

Aristokrat sınıfının, dünyaya egemen olduğu ve dünyanın da onun egemenliğini kabul ettiği çağlardaki saflığını ele alacağız. Egemen sınıfın sürgün edilip yok edilmesi, toplumlara belirli bir yararda bulunmuşsa da tiyatroyu yaralamıştır.

Birer Amerikalı oyuncu olarak zaaflarımızdan birisi de gelenek ve düzen eksikliği çekmemizdir. Bir İngiliz oyuncunun arkasında kraliyet tacı vardır. Prens Charles'ın, yalnızca tacı değil, aynı zamanda aristokrat bir aklı var. VIII. Edward tacını bırakmak zorunda kalmıştı. İngilizler bir şeylerden vazgeçmek ya da bir şeyleri muhafaza etmek gibi bir duyuya sahiptirler. Bu özelliklerden çoğuna bizler sahip değiliz. Amerikan Senatosunun birtakım gelenekleri vardır. Senatörler meslekleri gereği giyinirler, bezgin ve yorgun gözükmezler.

Buna karşın Amerikan oyuncularının bir geleneği yoktur. Bezgin ve yorgun görünürler. Giyinmezler. Televizyona teşekkür ede-



Tiyatro sözcükler üzerine kuruludur. Dilin edebi kalitesine üzerine kuruludur. Konuşma tarzınızı gözden geçirmenizi istiyorum. Başkalarının konuşmasına yoğunlaşın demiyorum, ama kendi konuşmanıza özen göstermelisiniz. Yani kendinizi düzeltmelisiniz. Kendinizi disipline sokmalısınız. Kesin ve net bir şekilde konuşmayı öğrenmemiz gerekiyor. Düşüncelerinizi akıcı ve açık seçik bir şekilde ifade edebilmenizi istiyorum.

Beslenme alışkanlığımızı da mükemmelleştirmeliyiz. Beslenme kendimizi düzeltmek için çok uygun bir alan. Amerikalılar yemek konusunda saplantılıdır. *New York Times*'ın en çok satanlar listesindeki 12 kitaptan 10 tanesi rejim üzerine. Edebiyatla ilgili hiçbir şey yok.

Günümüzde insanlar çok içiyor, bu da beden üzerinde olumsuz etki yapıyor. Oyuncunun böyle bir lüksü yok, kendini düzeltmek zorundadır.

Kendinizi düzeltmek işi, hayatınızın görevidir. Olay, seçmelerde ya da provalarda bitmiyor. Örneğin ben yemek konusunda ince eleyip sık dokurum, aynı şeyi okuma konusunda da yaparım. Bana istemediğim bir kitabı okutmanız, kahvaltıda sırf biri masaya koymuş diye votka içmem kadar olanaksızdır.

Kaç kişi amaçsız okur? Kaç kişi salt zevk için okur? Bunun için yaşıınız çok büyük. Okumak oyun için değildir, bilgi edinmek içindir. Nasıl artık üç tekerlekli bisiklete binmiyorsanız, Cin Ali'yi aşır Dante'ye geçmeniz de zamanıdır.

Rahmetli kocam, Mitchell Wilson, bir bilim adamıydı. Enrico Fermi'yle birlikte atom bombasının gelişimi üzerinde çalışmışlardı. Derdi ki, bu devirde insan yaşamına 10 yıl eklendi. Ama sonuna değil; olgunluğa 10 yıl eklemedik, ergenliğe ekledik. 28 yaşındayken hâlâ "çocuk" oluyoruz.

Size masumiyetinizden ödün verin demiyorum. Burada bulunmamızın bir amacı da masumiyetinizi eğitmek, onu korumak ve cilalamak. Ama sakın masumiyetle ergenliği birbirine karıştırmayın.

Ben sizin masum, bilge ve 95 yaşında olmanızı istiyorum.



Öğrenilecek bir kural var: Yaşam siz değilsiniz. Yaşam sizin dışınızda. Dışarıda olduğuna göre de siz ona doğru gitmelisiniz. Bir insanın üzerine doğru gitmelisiniz, eğer geri kaçıyorsa, bu onun sorunudur. Bilmeniz gereken en temel şey, yaşamın önünüzde olduğudur; ona doğru gidin.

Kendinizi önemli sanma gafleti içerisinde olabilirsiniz. Eğer öyleyse, dünyanın size gelmesini bekleyen kayıp bir yaratıksınız demektir. Bir oyuncunun yaşamı, dünyanın kendisine gelmesini beklerse mahvolabilir. Kendinize dünyanın dışarıda olduğunu, sizden gizli olmadığını, kendinize onun üzerine atarak dünyada rahat olacağınızı telkin edin. Kanınıza kadar yara alacağınız bir alan seçtiniz. Ama acı yüzünden geri çekilmek ölüm demektir.



Şimdi biraz size ve bana, nasıl birlikte çalışacağımıza değinelim. Bu bir iltifat dersi değil. Eğer tek duymak istediğiniz ne kadar harika olduğunuzsa, evinizde oturun ve annenizin önünde prova yapın. Kendime asla methiye düzmem; size de kesinlikle yapmayacağım.

Benden, sahneden, izleyiciden korkabilirsiniz. Korku izleyiciye sırtınızı döndürebilir. Ömrünüzü korkuya yardımcı roller oynayarak geçirebilirsiniz. İsteddiğiniz bu mu? "Ondan korkuyorum ama nedenini bilmiyorum. Sanırım otoriteden korktuğum için," diyebilirsiniz.

Açıkcası kendinize artık çocuk olmadığınızı ve otorite diye bir şey olmadığını söylemek zorundasınız. Benden, yönetmenden ya da eleştirmenden korktuğunuz şeklinde bencil ve arızalı görüşlere saplanmamalısınız. Demelisiniz ki, "Bayan Adler, ben sizden korkmak istiyorum, ama korkmayacağım, çünkü bu aptalca. Kafama silah dayamış değilsiniz ki."

Zaman zaman size kızacağım, bunu kişisel algılamamalısınız. Zira bu bizzat sizinle ilgili bir şey değil, benimle de ilgili değil. Ta-

manıyla işle ilgili. Sizin de benim kadar umursamanızı istiyorum.

Öğrencilerimi korkuttuğumun söylendiğini duydum. Neden söz ettiklerini biliyorum, ama bu yaklaşımı yerinde bulmuyorum. Bu derste korkudan ödünüz kopabilir, ama sizi korkutan ben olmayacağım, kendi kendinizi korkutuyor olacaksınız. Öğrenecek ne kadar çok şeyiniz olduğunu gördüğünüzde dehşete düşebilirsiniz. Bu tarz bir korku 19 ya da 26 yaşındaysanız iyi olabilir. Ama 36 yaşına kadar ertelerseniz, işte o zaman korku olmaktan çıkıp trajediye dönüşür.



Halil Cibran'ın *Ermış* adlı eserini okumanızı istiyorum. Cibran 1883 Lübnan doğumlu, babası bir Maruni rahibiymiş. O on iki yaşındayken ailecek Boston'a taşınmışlar, ama birkaç yıl sonra o Lübnan'a geri gitmek istemiş; Beyrut'ta bir Maruni okuluna başlamış. Mezun olduktan sonra da bütün Orta Doğu'yu gezmiş. Daha sonra Batı'ya geri dönüp Paris'te kendisi için ufukta sanatçı olarak çok parlak bir gelecek gören usta heykeltıraş Rodin için çalışmış. Öldüğü 1931 yılına kadar Doğu - Batı bilgeliklerinin bir arada sunulduğu, içlerinde en ünlüsü *Ermış* olan çok sayıda eser üretmiş.

Onun fikirlerinden birini alıp kendi kelimelerinizle sahnede anlatmanızı istiyorum.

Bu demek oluyor ki işiniz bir metinle, fikirlerle. Fikirlerin olmadığı bir metin diye bir şey yoktur. Okudukça size bir anlam ifade etmeye başlayacaktır. Size ödev olarak Cibran'ı vermemin nedeniyse, kendi gitmek istediği yere sizi de kaldırıp götürebilecek olması. Aklınız izleyici olma eğiliminde, ama o sizi yazdıklarının içine çekecek.

Size bebek muamelesi yapmak istemiyorum, ama bir bakıma mecburum; çünkü çoğunuz sizi tiyatroya hazırlayacak bir eğitim almadınız. Fikirler zordur, çünkü kâğıt üstündedirler. Ama onları birkaç kez üst üste ve yavaş yavaş okursanız sizin fikirleriniz haline gelirler; onları yansıtabilirsiniz.

Hiçbir şey fikirden üstün değildir. Ben de, başka hiç kimse de...

Oyunculuğun tümü vermektir. Oyuncu her şeyden önce cö-

mert olmalıdır, stok yapma lüksü yoktur. "Bu yazıyı okumanızı istiyorum, içinde harika fikirler var," demek zorundadır.

Ancak cömert olmak için öncelikle verecek bir şeylerinizin olması gerekir. Fikirler bacaklarınızdan çıkmaz, sesinizden fışkırmaz, aklınızda oluşur. Tiyatro, aklı geliştirmek üzerine kuruludur, aklınız için bir nevi eğitimidir. Aklınızı kullanmadan dans edebilir ya da şarkı söyleyebilirsiniz, ama rol yapamazsınız.

Dans düşünceyi elimine eder. Şunu anlamanızı istiyorum ki ben bir dans eğitmeni değilim. Aklınızı kullanmak için bedeninizi konsantre etmeniz gerekecek. Bayan Adler sizin güzel görünmenize ya da sesinizin güzel çıkmasına yardımcı olmak için yok. Ben Dale Carnegie değilim.



Her şeyi gözleyip hem beğendiğiniz ve hem beğenmediğiniz yönlerini not alma alışkanlığı edinmenizi istiyorum. Bunu her gün yapmanızı istiyorum. Hatta hemen burada başlayabiliriz. Bayan Adler'in elbisesinin rengini beğendim. Küpelerini beğenmedim, biraz kaba duruyorlar. İlk sıradaki çocuğun elindeki deri çantayı beğendim.

Birkaç hafta sonra beğendiklerinizi neden beğendiğinizi de belirtmenizi istiyorum. Kırık kaldırımları çekici bulduğunuz için sevdiğinizi, ya da her şeyin kendine özgü bir şekli olması gerektiğini düşündüğünüz için sevmediğinizi görebilirsiniz. Algılarınız ve zevkleriniz hakkında bazı ayrıntılar keşfetmeye başlayacaksınız.

Bu hafta göreceğiniz on beyaz, on mavi ve on kırmızı nesne getirmenizi istiyorum. Örneğin şu kızın üzerindeki süveter gibi kırmızı, ya da şu çocuğun sandalyesinin altına yerleştirdiği kitap gibi mavi.

Her şeyin ötesinde başka bir şey vardır: Oyuncunun gözleri. Gördüğünde ayrıntıları görür, genelleme yapmaz. Dikkatli olmalı, bir yarış arabasının kırmızısı, amber çiçeğinin kırmızısı, ya da kanın kırmızısı gibi farklı kırmızılar arasındaki farkları görebilmeli. Bunlar üç ayrı kırmızıdır ve üç farklı anlama gelirler.

Farkları görebilme yetisi farklara göre tepki verme yetisiyle bağdaşır. Bir kırmızıya verdiğiniz tepkiyle diğer kırmızıya verdiğiniz tepki aynı olmaz. Boyası solmuş bir yangın söndürücüye edilgen bir tepki verebilirsiniz, ama yanınızdan sirenleri çalarak geçen bir itfaiye arabasının parlak yanan ışığındaki kırmızıya edilgen bir tepki vermezsiniz.

Eleştirel bakış, kendinin farkında olmak, disiplin ve kendini kontrol etmek... bunlar, üzerinde çalışacağımız gerekli konular. Ama üzerinde uzmanlaşıldığı anda, bunların hiçbirisi enerji olmadan bir işe yaramayacak. Sahne için gereken enerjiye sahip olmalısınız. Bunu size Tanrı bahşetmez, elde etmek için çalışmalısınız.

Dünya gözünüzün önünde. Onu içinize çekmeniz, daha önceden görmediklerinizi görmeniz gerekir. Sonra da bunu dünyaya geri vermelisiniz.

Oyuncu olarak her yaptığınız şey önemlidir. Oyuncu olarak verebildiklerinizin önemli olduğunu hissetmek zorundasınız. Yaptığınız işe yönelik, eksiksiz bir sorumluluk duygunuz olmalı. Bu pratikte, kendinize iş ya da ders kaçırmama sözü vermeniz anlamına gelir.

Birbirimize bir söz verdik. Bu sözün manevi bir değeri olduğuna inanmalısınız. Bir zamanlar el sıkışmanın manevi bir taahhüt anlamına geldiğini ve erkeklerin verdikleri sözden dönmek ya da el sıkışmayla kastedilen sözde durmamak yerine ölmeyi yeğlediklerini iyi anlamalısınız.

Oyuncunun, tokalaşmanın bile manevi bir önemi olduğunu insanlara anlatmak için manevi güç kullanma yetisi vardır. Bir oyuncunun izleyiciye hissettirebileceklerinin ve anlatabileceklerinin hiçbir sınırı yoktur.

Yazarlar önemlidir, keza sahne sanatçıları ve yönetmenler de... Ama onların sazi ele almasına siz izin verdiniz. Biz oyuncular ilk sırayı yeniden geri kazanmak durumundayız. Bu dersin esas konusu da budur.

Ders İki

SAHNENİN DÜNYASI SİZİN DÜNYANIZ DEĞİLDİR

Oyuncu olmak için ilk öğrenmeniz gereken, tiyatronun ne anlama gelebileceği, ne kadar anlamlı olabileceğidir. Günümüzdeki temelinden sapmış haldeki tiyatrodan söz etmiyorum; iki bin yıllık tiyatro geleneğinden söz ediyorum.

Uygarlık, birinin ne kadar para kazandığıyla ya da insanların garajlarında kaç tane BMW olduğuyla ölçülmez. Metropolitan Sanat Müzesi'ni ziyaret ettiğinizde göreceğiniz, insanların banka hesapları değildir. Uygarlığın para birimi sanattır. Müzelerimizde ve kütüphanelerimizde korunan da sanatın ta kendisidir.

Bu iki bin yıllık zenginliği içinde taşıma olanağınız var. Ne var ki, size kalmayan bir şeyi siz miras bırakamazsınız. Bu bağlamda bir din adamı kutsal kitaplar üzerinde nasıl çalışıyorsa, siz de tiyatroya öyle çalışmalısınız. Tarihimizden gelen bağı geleceğe taşıma ayrıcalığına sahipsiniz.

Bugün tiyatro amacından sapmışsa, bunun nedeni bizim amacımızdan sapmış olmamızdır. Amerika'da çevremize baktığımızda gördüğümüz, insanların 5 Sent için hırsızlık yaptığı, derin bir vicdan azabı çekmeden cinayet işlediği, kimsenin inanca saygısının olmadığı, giyimine özen göstermediği, kendi bedenlerine bile saygı göstermediği bir yer olduğu gerçeğidir.

Kaçınılmaz şekilde tiyatro da bütün bunları yansıtıyor. Tiyatro sözcüğü Yunancadan geliyor, "görme yeri" anlamındadır. Yani insanların yaşam ve toplumsal durum hakkındaki gerçekleri görmeye geldiği yer. Tiyatro bir bakıma döneminin manevi ve sosyal röntgenidir. Sahne bizim kim olduğumuz hakkında röntgen ışınlarından daha fazla yalan söyleyemez, tiyatro insanlara yaşam ve toplumsal durum hakkındaki gerçekleri göstermek için yaratılmıştır.

İki bin yıl önce Sofokles Oidipus adlı bir adam hakkında bir oyun yazmıştı. Bu oyunda Oidipus bir adamı öldürüyor, ve onun dul karısıyla birlikte oluyordu. Öldürdüğü adam babası, yattığı kadınsa annesiydi. Bunu yapacağı konusunda kâhin tarafından uyarılmıştı, ama o kaderinin önüne geçebileceğini düşünmüştü.

Oidipus, toplumsal ahlak açısından tehlikeli olan, toplumunun tüm sosyal yaşamını tehdit eden bir şey yapmıştı.

Hâlâ belli başlı davranışların toplum düzenimizi kökten sarsabilecek sonuçları olabileceğini düşünüyoruz. Sofokles de bu konuda yazmıştı, erdem ve adaleti öğretmek istemişti.

Bunu anlamak için 2000 yıl öncesine gitmemize de pek gerek yok. 1947'de Arthur Miller, kendi fabrikasında üretilen bozuk uçak parçalarını devlete satan bir babanın anlatıldığı *Bütün Oğullarım* adlı bir oyun yazmıştı. Sonuç olarak bu babanın, kendi oğlunun ölümünden sorumlu olması gibi bir olasılık vardı. Babanın kâr etmeyi, sorumluluk duygusu üzerinde tutma kararı, hepimizin, her birimizin tehdit altında olduğumuz anlamında da gelmektedir.

Arthur Miller erdem ve adaleti öğretmek istiyor. Bu böyleydi, hâlâ böyle ve hep böyle olacak. Bunlar tiyatronun konuları. Eğer sizin konularınız bunlar değilse, ödediğiniz okul harcını geri almak için henüz zaman geçmiş değil.



Büyük sorular sormak, usta yazarlara büyük sorular hazırlamalarında yardımcı olmak için buradasınız. Sofokles'den beri yazarların yaptığı bu. Hazırlığınızın bir kısmı geçmişin dilini anlamak ve onu günümüzün izleyicisi için ilgi çekici hale getirmek.

Şunu fark etmelisiniz, derin önem taşıyan bir konu bile, onunla aşık atacak enerji ve ilginiz olmadığında zayıflatılıp önemsizleştirilebilir. Biliyoruz ki, insanlar büyük sorular sorabilecekleri gibi sizden bir sigara da isteyebilirler. Şu an onlardan biriyseniz, uzun süre böyle kalmayacaksınız demektir.

Kendinize kulak verin, komşularınıza kulak verin. Bir şeyler duyuyor musunuz? Yoksa günlük dedikoduların iç karartıcı na-

karatını kanıksamaya mı başladınız? Bu dört duvar arasında tartıştığınız her konuyu en yüksek noktasma kadar taşımayı öğreneceksiniz.

Sizden Cibran'a ait bir şey hazırlamanızı istememin nedeni, onun yazılarının *İncil* kalitesinde olmasıdır. O yazıların büyüklükleri var. Çoğunuz konuştuğunuzda ağzınızdan sadece hava çıkıyor. Söylediklerinizin bir sigara isterken duyduğunuzdan daha fazla ilgi ya da enerji içerdiği çok ender.

Tiyatronun epik olduğunu anlamalısınız. Yasanın, ailenin, büyüyen ağaçların geniş olduğu gibi o da geniş. Tabii bütün bunları besleyip büyütmelisiniz, ihmal edemezsiniz.



Yıllar önce Columbia Üniversitesi'ne gitmiştim. Mimariyle ilgileniyordum. Özellikle Şarlman mimarisinin nasıl Gotik mimariye dönüştüğüyle ilgileniyordum. Öyle çılgın bir öğrenciydim. Aynı zamanda Broadway'de oynamaktaydım, ama kendi kendimi Columbia'ya, Şarlman mimarisi okumaya sürükledim.

Öğretim üyesi Meyer Shapiro'ydu, tüm zamanların en iyi sanat ve mimari eleştirmenlerinden biri. Beni sınıfına kabul etti. Ödeme yapmayı düşünmedim, çünkü çok soyutumdur. Kimse de benden para istemedi, ben de sabah 10'da sınıfa girdim (Siz bu açıdan pek şanslı sayılmazsınız, biz her zaman ücreti talep etmeyi hatırlarız).

Sınıftaki diğer öğrenciler yüksek lisans öğrencileriydi. Biliyor musunuz, ben de yüksek lisans öğrencileri de ilk sabah söylenenlerden hiçbir şey anlamadık! Niye? Çünkü Şarlman'dan Gotik'e geçmek için konunun önce MÖ 6. yüzyıl'dan başlaması gerekti, oradan Bizans'a ve en sonunda da Şarlman'a geldik.

Haliyle sınıftaki herkes, "Evet Bay Shapiro, tabii Bay Shapiro," gibi şeyler söyledi. Sonra da hepimiz evde bütün gece kitaba gömülüp çalıştık ki onun dünyasına uzanabilelim.

Bazen düşünüyorum da, sanırım benim öğrencilerim de aynı ruh hali içinde bulunuyorlar. "Evet Bayan Adler, tabii Bayan Adler," diyorlar. Fakat aslında akıllarındaki tek şey, "Devam et şu lanet konuya."

Açıkçası bu lanet şeye öyle gelişigüzel devam edemezsiniz. Ya Meyer Shapiro'nun Şarlman mimarisini alırsınız, ya da gösteriyi. Ve eğer ben size gösteriyi veriyorsam sizi aldatıyorum demektir. Eğer sizin istediğiniz gösteriyse beni istemiyorsunuz demektir. Siz benim değil, ben sizin konuğunuzum. Shakespeare'in döneminde çoğu kişi *bear baiting* (Eskiden İngiltere'de boğa güreşi arenasına benzer yerlerde bir ayının zincirlenerek üzerine köpeklerin saldırılması suretiyle gerçekleştirilen "eğlence") izlemeyi *Hamlet*'e tercih ediyordu. Eğer aylarla köpeklerin boğuşmasını izlemeye geldiyseniz, yanlış arenaya gelmişsiniz demektir. Dünya Güreş (Amerikan Güreşi) Federasyonu'nu deneyin, onlar hem oyuncu hem de ayı.

Ben size, harap haldeki enstrümanınızı aktifleştirmek ve katonik (katatonik: insanın benlik bilincini yitirmesi ve fiziksel tepkilerinin en aza inmesi) haldeki ruhunuzu uyandırmak için gereken tüm tarihi sunuyorum.

Dürüst olun, okur musunuz? Eğer Dante'yi, Keats'i ya da Dostoyevski'yi okumuyorsanız, hiç okumuyor sayılırsınız. Fikirleri tartışmıyorsunuz, birbirinize ulaşmanın yolunu bilmiyorsunuz. Yaşamı adeta sıyrıp geçiyorsunuz.

Oyunculuk yeni doğmadı, 2000 yıllık bir gelenek. İngiltere'de büyük olduğunuzun düşünülmesi için *Hamlet*'i ya da *Kral Lear*'i oynamak zorundasınız.

Sizde bu gelenek yok. Asla Westminster Manastırı'na gömülmeyeceksiniz. Lordlar Kamarası'nın bir üyesi, ya da Britanya İmparatorluğu'nun lideri olmayacaksınız. Ama gözünüz yüksekte olmazsa asla büyük olmayı başaramazsınız. *Saticının Ölümü*, *Hamlet*'i oynamaya en çok yaklaşılabileceğiniz nokta. *Saticının Ölümü*'nde oynamak için hazır olmalısınız. Büyük oyunlarda oynamak için, oyunculuk menziliniz, esnekliğiniz, özünüz, yaşam tarzınız büyük olmalı.

Üç B olan Bach, Brahms ve Beethoven'in eserlerinde orkestra şefliği yapmadığınız sürece büyük bir orkestra şefi değilsinizdir. Bir senfoni yazmadığınız sürece büyük bir besteci, şiirsel bir anlatım sergilemedikçe büyük bir yazar değilsinizdir.

Time dergisi benimle bir zamanlar öğrencim olan Marlon Brando'yu konuşmaya geldiğinde, bana onun büyük bir oyuncu olup

olmadığını sormuşlardı. “Bilemeyiz,” dedim, “büyüklük onun mayasında var, ama dünyadaki hiçbir oyuncu büyük olup olmadığını büyük roller oynamadan bilemez.”



Tiyatroyu tarihi amacına oturtmalıyız; dünyanın her yerinde binlerce yıldır ne düzeyde bulunduysa o noktaya yükseltmeliyiz. Oyun yazarının dediğinden anladığımız kadarıyla, kurallar bunlardır, evrensel kurallar. İşte oyun yazarlığının özü de budur.

Şu anda bulunduğumuz noktadan bir zamanlar olduğumuz noktaya dönmek kolay değil. Günlük yaşamın şüpheciliği ve sanatsal ideallerin kayboluşu bir saygısızlık ortamı yaratıyor. Günümüzün öğrencisi kendini disipline etmekte geçmiş nesillere göre daha çok zorlanıyor. Öğrenciler sık sık bana, fiziksel ve ruhsal olarak dağılmış şekilde geliyorlar. Yaşamla olan bağları cansızlaşmış, görünüşe göre nerede olduklarına ya da nereye gittiklerine dair en ufak bir fikirleri yok.

Ama insanoğlunda kendilerini geliştirmek istemelerine neden olan temel bir dürtü var, büyümek isteyen bir kıvılcım. Bu kıvılcımın canlı tutulması şart. Net ve çalışkan bir gayretle büyüyebilir, boşluk ve duygusuzlukla “mezun” olup estetik olgunluğa ulaşabilirsiniz. Yerinde bir eğitimle yeteneklerinizi ölçülemeyecek derecede esnetebilirsiniz. İşte teknik denen şey bu yüzden var.



Üzerinde çalışacağımız ilk şey görmek, söylediklerimize enerji katacak görüntüler yaratmaktır. Bir şey söylediğinizde, sözünü ettiğiniz şeyi görün. Görene kadar da ağzınızı açmayın.

İşte bu yüzden sizin değişik kırmızılar ve değişik maviler arasındaki farkı görmenizi ve onlara nasıl tepki verdiğinizi gözlemlemenizi istiyorum. Posta kutusundaki kırmızıya dikkatli bakmış olan bir oyuncu bir daha asla onu, “Hah, işte bu bu yaptığım çalışmadaki kırmızı,” demeden görmeyecektir. Bir daha asla ojedeki kırmızıya bakıp da onu trafik lambasındaki kırmızıyla karıştırmayacaktır.

Oyunculuk soyut bir eylem değildir. Oyuncu haşır neşir olduğu her şeyi gerçeğe dönüştürmelidir. Eğer sahnede bir sandalye varsa o sandalye benim dikkatimin odağı haline gelmeli ki soyut bir nesne olarak kalmasın, benimle arasında ilişki bulunan bir nesneye dönüşsün.

Bazen bir sandalye bile bir oyunu tanımlamanıza yardımcı olabilir. Edward Albee'nin *Bessie Smith'in Ölümü* adlı eserindeki babaya baktığımızda, onunla ilgili hemen hemen her şeyi bildiğimizi görüyoruz, zira kendisi verandada harap haldeki bir hasır mobilyanın üzerinde oturuyor. Şunu ifade etmeliyim ki, hiçbir şey kim olduğunuzu harap haldeki bir hasır mobilya unsurundan daha iyi betimleyemez. Bunun bir yanı adeta der ki, "Ne oldu sana? Bir zamanlar beyazdın, şimdi beneklisin."

Albee'nin oyunu büyük bir sanatçının ölümüne sadece zenci olduğu için göz yuman bir toplumu anlatır. Büyük Blues Şarkıcısı Bessie Smith, Güney eyaletlerindeki beyazlara ait bir hastane kendisini kabul etmediği için ölmüştü.

Oyunda Bessie Smith'in kendisini hiç görmüyoruz, ama Albee, derisinin rengi yüzünden onu ölüme mahkûm eden bir kültür hakkında bize çok şey gösteriyor. Hasır mobilyanın üzerinde oturan baba nefret dolu bir adam; kızından, kendisinden, zencilerden, kasabanın kendisini görmeyecek olan belediye başkanından nefret ediyor. O, güreydeki düzenin çarpıklığını temsil ediyor. Ama bütün bunları harap haldeki hasır mobilyada görebiliyoruz.

Elimdeki sandalyeye gelince, gölgesinin rengindeki kahverenginin tam tonunu biliyorum. Arkasındaki her çentiği, nerelerindeki boyanın kalktığını, eğrilen yerlerin döşemenin nerelerinden fırladığını, bacakların oynak olup olmadığını, kollarının onarıma gereksinim duyup duymadığını, hepsini biliyorum.

Ayrıca sandalyenin benden beklentilerini de biliyorum. Dik oturmama izin verir mi yoksa kambur mu durmalıyım, bunu biliyorum. Bir plaj sandalyesinde oturduğumda bulunduğum yerin gerçeğine adapte olmam ne kadar sürer?

Stanislavski'nin söylediği bir şeyi benden de sık sık duyacaksınız: Sanattaki gerçeklik koşullardaki gerçekliktir; ve ilk koşul, her şeyi yöneten koşul, nerede olduğunuzdur.

Eğer sandalyeyi tam olarak anlamazsam, anlıyor numarası yapmak zorunda kalacağım. Bu bir oyuncunun yapabileceği en kötü şeydir. Dramatik bir metne de aynı şekilde yaklaşmalıyız. Onu tamamen anlamalı, her türlü çukurunu, çıkıntısını, garipliklerini tanımalıyız ki kendimizi ona egemen hissedelim. Bizden ne talep ettiğini anlamalıyız. Aksi takdirde onunla iletişim kuramayız, numara yapmaya başlarız ve her şey sahte olur. Bundan daha kötüsü olabilir mi?

Oyuncu, yalan söylemenin, numara yapmanın ne kadar kolay olduğunu bilir. Yapması gereken çevresini gerçek olan şeylerle donatmaktır. Onlara odaklandığı sürece de yalan söyleme dürtüsüne kapılmaz.



Oyuncu daima belli koşullar altındadır. Sahnede bize Cibran'ın fikirlerini anlatmak için durduğunuz sırada kendinize nerede olduğunuzu sorun. Bu sorunun birçok yanıtı olabilir. Gerçekçi olup da, "56. Cadde Batı adresinde Stella Adler Konservatuarı'nda, beyaz duvarları ve arkasında pencerelerin bulunduğu bir sahnesi olan bir odadayım, sahneye de şu an ışık geliyor," diyebilirsiniz.

Ya da hayal gücünüzü kullanıp diyebilirsiniz ki, "İnsanların beni dinlemek için toplanmış olduğu bir meydanın ortasında dikilmekteyim." Eğer hayal gücünüze başvuracaksınız son derece kesin olmalısınız. Meydanın çevresinde ne tarz binalar var? Ülkenin neresindesiniz? Hangi yıl? Hangi mevsim? Sizi kimler dinliyor? Üzerlerinde ne tip giysiler var? Hangi toplumsal sınıfı temsil ediyorlar? Tarihi binalarla çevrili eski bir meydanda mısınız, yoksa bir parkta mı? Eğer parksa hangi ağaç türleri mevcut? Hangi çiçekleri görüyorsunuz? Bu liste uzayıp gider. Çevrenizdeki koşullara ne kadar konsantre olursanız kendinizi o denli rahat hisseder-siniz.

Görmemizi sağlayan şey koşullardır. Daha kesin söyleyecek olursak, nerede durduğumuzu görmek zorundayız. Orada mevcut olmayan ise, biz onu oraya koyana kadar orada değildir. Eğer

oyuncu onu orda görürse, ancak o zaman gördüğünü izleyiciye gösterebilir. Oyuncululuğun ilk kuralı budur: Ortada birtakım görüntüler olmalıdır.

Oyuncu ne kadar iyiye, koşulları da o kadar özenle yaratır. Daima bir partneri vardır; bazen bu partner iletişim halinde olduğu, sahnedeki bir başka oyuncudur.

Bazen bu partner izleyicidir. Bugün sahneye çıkıp bize Cibran'ın fikirleri anlattığınızda partneriniz izleyici olacaktır. Burada sözü edilen izleyiciler, sizin dostunuz olan ve sizi anlasalar da anlamasalar da anlamış gibi görünüp gülümseyerek, sizi desteklemek için ellerinden geleni yapacak olan öğrenci arkadaşlarınızdan ibaret değildir.

Bir tiyatrodaki karşınıza çıkacak tarzda bir izleyiciyi hayal etmelisiniz; kimsenin sizi tanımadığı, balkonda oturmuş sizi duymakta güçlük çeken yaşlı kadınların olduğu bir izleyici kitlesini. Sahneye çıktığınızda o yaşlı kadınların söylediğiniz her sözcüğü duyması şarttır, bu da sizin işinizdir.

Biriyle konuştuğunuz zaman, ki bu sahnedeki başka bir oyuncu da, balkondaki yaşlı kadın da olabilir; en önemli şey onların görmesini sağlamaktır. İletişim, birinin sizin gördüğünüzü görmesini sağlamaktır. Ben iri sarı limonları olan iri ağaçlardan bahsettiğimde onları görüyor musunuz? Elinizden bir şey gelmez, mutlaka görürsünüz. Sahnede söylediğiniz her şey de en az bu kadar görülesi netlikte olmalıdır.



Cibran'ın *Ermiş* adlı eserindeki popüler makaleleri size ödev olarak veriyorum, çünkü konuları evlilik, çocuklar, zaman, neşe ve hüznün gibi evrensel meseleler. Eğer babadan kalma bir dille yazılmış yazılara kendinizi mahkûm ederseniz, göreceksiniz ki onlar doğaları gereği kafanızdan kalbinize gitmezler. Yazı bir fikirle olan ilişkinizi ortaya çıkarmalıdır, çünkü oyuncu, yazarın fikriyle bizzat haşır neşir olmalıdır. Fikir oyuncunun yorumunu taşımalıdır.

Cibran'ın fikirlerinden bazılarını öğrenip özümlediğiniz zaman, onları öncelikle öyle basit ve net bir hale getirmelisiniz ki,

herkes, cahil bile olsa, ne dediğinizi anlasın. Tiyatro sadece zeki insanlar için değildir.

İşiniz, bize ne denli akıllı ve görmüş geçirmiş olduğunuzu göstermek değil, edebi sözcükleri nasıl kullandığınızı göstermektir. Onun fikirlerini kendinizinmişçesine net ve eksiksiz şekilde anlamalısınız; sizin için kendi fikirlerinizmiş gibi önemli olmalı ki onları başkalarına aktarmanın önemini hissedesiniz. Söylemek istediğiniz şeylerin önemini ben hissetmeliyim. İzleyiciye görmüş olduklarınızı gösterme gereksinimi sesiniz için bir itici güç olmaktadır.

Kendinizi, bunu bir öğrenci olarak yapmadığınız fikrine alıştı-
rın. Bunu bir oyuncu olarak yapıyorsunuz. Eğer sadece bir öğren-
ci olarak yapıyor olsaydınız, sokakta konuştuğunuz sıkıcı ses to-
nunuzla, ayaklarınıza bakarak yapabildiniz. Ama sahnede yap-
manız gereken diğer her şey gibi, bunu da canlı kılmalısınız.

Fikir içinize girdikçe önem kazanırsınız. Fikri telaffuz etmek
yerine iletme, daima izleyicinin onu anlayabilmesi için daha ye-
rinde olur. Bunun için de en elverişli kelime dağarcığı, benliğinize
ve yaptığınız işe yakın olandır.

Makalenin, bir fikirle aranızdaki ilişkiyi açması beklenir. Örne-
ğin Cıbran der ki, "Pazar yerinde ya da yol kenarında arkadaş-
nızla karşılaştığınızda, sesinizin içindeki sesin onun kulağının
içindeki kulağa hitap etmesini sağlayın; zira onun ruhu, adeta şa-
rabın şişesi ortadan kalktığında tadının hatırlanıp da renginin
unutulduğu gibi, sizin kalbinizin gerçeğini saklayacaktır." Bunu
nasıl basit ve doğrudan aktarabiliriz? Örneğin şöyle: Bir arkadaş-
nızla konuştuğunuzda sadece sizin için gerçekten önemli olan söz-
leri kullanın ki unutmasın.

Fikri açıkladıktan sonra ona tepkinizi de verin. Makale amaçla-
dığımız gibi fikirle aranızda bir köprü kurmuştur.

Ayrıca bu fikirlerin evrensel olduğunuzu da anlamamızı sağla-
malısınız. Eğer Cıbran acıdan söz ediyorsa, sözünü ettiği o acının
başka bir zamanda ya da boyutta olmadığını hissetmeliyiz. O acı
şimdi sizin içinizde olmalı, örneğin baş ağrısıysa bile en az migren
düzeyinde olmalı.

Bu acı, Vietnam'ın ya da Bangladeş'in çektiği acı, ya da birinin

ölümünün verdiği acı olabilir. Bu acı, milyonlarca yıldır insanoğlunun yaşamında boy göstermiş, şu anda da sizin içinizi cayır cayır yakan bir acı olmalı.

Tabii bütün bunları bir anda başarmanızı beklemiyorum. Başarısız da olacaksınız; bu son derece doğal. Size bir sır vereyim, başarısız olmak başarılı olmayı öğrenmenizin tek yoludur. Öğrenmenin size bir maliyeti olması gerek. Eğer başarısız olur da başarısızlığınızdan bir şeyler öğrenirseniz, büyürsünüz. Üstüne basarak sürekli büyüklükten söz ediyorum. Başarısızlığı yaşamadığınız sürece büyüklük kazanamazsınız, ilerleme kaydedemezsiniz. Ancak başarısızlıklarınızdan ders çıkaramazsanız öğrenmeyi başaramamış olursunuz. Yüz üste yere çakılmak, aslında sizi o düştüğünüz yerden kaldıran şeydir!

Altı ay içerisinde bana gelip de "Bayan Adler, Cibran egzersizini yinelemek istiyorum. Şimdi ne amaç güttüğünü anladım," dersiniz gerçekten çok memnun olurum. Cibran'la başlamamız onun basit, gereksiz, ya da kolay bir egzersiz olduğu anlamına gelmez. Aslında tam tersi, üzerinde çalışacağımız hemen her şeyin temeli onda yatıyor.

Kim başlamak ister?

Pekâlâ Robert, cesaretini takdir ettim.

ROBERT: Cibran'ın evlilik hakkında söyledikleri...

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

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

STELLA: Bu açık ve netti. Ama senden biraz daha fazla şey olmalı. Cibran'ın ilişki kavramına yaklaşımına verdiği tepkiye ihtiyacım var. Onun dediklerini kendi cümlelerine dökerek yanıtlayan gereken bir sürü soru var. Sence evlilik bağı kurulduğu anda otomatikman daimi mi olmalı? Cibran'ın eşlerin birbirinin kişisel özgürlüklerine müdahale etmemesi yönündeki savına katılıyor musun? Her ana fikir

bir tepki, bir yorum ister.

Şimdi kim gelmek istiyor? Sağ ol Jennifer.

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

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

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

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

Sonuç olarak, sahnede yazarın kendisini istemiyoruz. Sizi, oyuncuyu ve yazarı istiyoruz ki fikir canlı performans filtresinden süzülerek karşımıza gelsin.



Sizden tüm beklenen, bütün bu egzersizlerin size kazandırmaya çalıştığı tek şey büyümedir. Bunu görebiliyor musunuz? Bir oyuncu olabilmek için büyümeniz gerekir. John Gabriel Borkman'ı ya da III. Richard'ı oynayabilmek için adam olmanız gerekir, çok şey bilen bir adam. Ama tüm bildikleriniz banliyölerden geliyorsa, Hedda Tesman'ı ya da Shaw'ın Jean D'Arc'ını oynayamazsınız.

Size tüm gün boyunca hayat veren –ya da sorun çıkaran– şeylerle dolu değilseniz sahneye çıkamazsınız. Sizi geliştiren budur.

Önümüzdeki derste doğadan bir nesne getirmenizi istiyorum. Bu nesneyi sahnede durup bize onu verebilecek kadar çalışın. Eğer bu bir çiçekse, tam ortasındaki sarı renkle yapraklarının ke-

narlarındaki sarı rengi birbirinden ayırabilecek durumda olmanızı istiyorum.

Ayrıca bu hafta getirdiğiniz kırmızı, mavi veya beyazlardan birini de geri getirip kendi konteksti içinde koşullara göre betimlemenizi istiyorum.

Bir abajurdaki maviyse, bize o plastik abajuru ters dönmüş bir çorba tası olarak göstermenizi istiyorum. Tepesi sekiz santim genişliğinde ve otuz santim yüksekliğinde bir tahta silindir üzerinde duruyor, tahta henüz bitmemiş. Lambaysa gri formika bir masanın üzerinde duruyor. Lambanın yanında çerçevelenmiş bir fotoğraf var. Bir şeyler canlandı mı?

Bu nesneleri bize öyle bir sunmanızı istiyorum ki bu renk ve bu nesne belli başlı bir zaman diliminde duruyor olsun. Eğer lamba plastikse ve masa formikaysa sadece günümüzde olabilir.

Abajurun tepesi ipektense günümüzde olabilir, ama oldukça zengin birinin evi olmalı. Masa maunsa günümüzde olabilir, ama ya çok eski moda bir dizayn, ya özellikle antikalarla donatılmış bir ev, ya da ancak ikinci el mobilya alabilecek maddi duruma sahip bir ailenin evi olabilir.

Oynarken, çevrenizde belli başlı bir dönemin dünyasını yaratmanız gerekir. Bunu yapabilmenizin tek yolu da kendi dünyanızı gördüğünüzden daha net görmektir.

Ayrıca sizden, gerçek yaşamda gözlemlediğiniz ve aslında sıradan olmayan bir eylem getirip bize onu sıradanmış gibi gördüğümüzü göstermenizi istiyorum.



Yaşamı öylesine bir şeymiş gibi görmemenizi, onu önemli bir olgu olarak algılamanızı gerektiren bir meslektesiniz. Thornton Wilder iş bunu anlamaya geldiğinde tam bir dehaydı. *Kasabamız*, neleri bize bahşedilmiş demirbaşlar olarak kabul ettiğimizi gerçekten görmemiz üzerine kurulu bir oyundur. Son perdede Emily ölmüştür, kendi cenazesini izlemektedir; geri gidip yaşamındaki bir günü tekrar yaşama şansı vardır. Bunu yapmaması tavsiye edilir, ama ısrar eder. Mutlu bir günü seçer. Bilge kayınvalidesi ona

önemsiz bir günü seçmesinin daha iyi olduğunu söyler. Gibbs ane Emily'ye der ki, "Zaten yeterince önemli olacak".

Emily on ikinci doğum gününü seçer. Cereyan eden her şey olabildiğince sıradandır... Annesi çocuklara bağırarak kahvaltıya inmelerini söylemektedir. Bu dünyanın her yerinde olmaktadır ve daima olagelmıştır. Bütün bu sıradanlığın ortasında, ölü olduğu için bu güne sadece katılmanın yanı sıra aynı anda onu gözlemlemede olan Emily, annesine yalvarır, "Ah anne, bana sadece bir an gerçekten beni görüyormuşsun gibi baksan."

Olaylar dizisi fevkalade entipüftendir, ama Emily olaydan kopup sahne yönetmenine döner ve der ki: "Yani bütün bunlar oluyordu da biz hiç fark etmedik öyle mi?"

En sonunda Emily gördüklerinin şiddetine artık dayanamaz. Sahne yönetmenine dönüp sorar: "Hiçbir insan evladı yaşarken yaşamın farkına varıyor mu? Eksiksiz her dakikasını?"

Sahne yönetmeni önce, "Hayır," der. Daha sonra da ekler: "Belki azizler ve şairler. Onlar bir kısmının farkına varıyor."

Çevremizde bulunanları "orada" olarak kabul etmişizdir. Bütün hepsinin yüzlerce yıldır süregeldiğini ve gerçekleştiklerini fark edemeyeceğimiz ölçüde yavaş değiştiklerini anlamayız. O yüzden de kendimizin ve geldiğimiz yerin bilincini kaybederiz. Tarihin devamlılığı duyumuzu, tarihin günlük yaşamda her gün devam ettiği bilincimizi yitiririz. Yaşamınızın her anında tarihi yaşıyorsunuzdur, ya da yeniden yaşıyorsunuzdur.

Gazete almaya giden bir adam görürsünüz. Kaç yüz yıldır insanlar gazete almaya gidiyordu? Birkaç yüz yıl? Üstelik de bütün dünyada olagelmıştır bu. Gazete almak sadece gördüğünüz bir şey değildir, siz görmeden çok önce de var olan bir şeydir. Bir tarihi vardır. Tarih bilinci de insanın yaşamı ve içindeki eylemleri bahşedilmiş birer demirbaş olarak algılamamasını sağlar.

Köpeğini gezdiren bir adam görürsünüz. Genç bir adam da olabilir, 60-70 yaşlarında bir adam da. Yüz yıllardır olagelmış bir durumdur bu. Köpeğiyle özel bir ses tonunda konuşur, ki bu da yüz yıllardır olagelmış bir şeydir. Bir kızla el ele tutuşmuş bir adam görürsünüz. Bu ne kadardır süregelmiştir? Adem ve Havva'dan beri. Sıradan değildir. Her ne kadar sıradan olduğunu dü-

şünme eğiliminde olsanız da, bunun ne kadar farklı olduğu görmek oyuncuya kalmıştır.

Yiyecek taşıyan bir kadın görürsünüz. Görmediğinizse şudur ki insanlar tarih çağlarının başlangıcından beri yiyecek taşıyagelmışlerdir. Olayın tarihsel yanı da, bugün kadının süpermarketten aldığı yiyecekleri naylon bir torbada taşıyor olmasıdır. Tarladan sebze toplayıp onları da kendi ördüğü bir çuvalın içinde taşımak durumunda değildir.

Her anı yaşamamanın önemini farkında olmalısınız. Abartmanıza gerek yok, sadece farkında olmalısınız. Tarihi ve sizin tarihin bir devamı olduğunuzu farkında olmalısınız.

Yaşamınızı bu kriterlere göre sürdürmeniz harika olurdu, ama biliyoruz ki kazın ayağı öyle değil. İşte bu egzersizlere tam da bu yüzden ihtiyacınız var.

Ders Üç

OYNAMAK YAPMAKTIR

Oynamak ve yapmak aynı şeydir. Oynarken, bir şey yapıyorsunuzdur; ama oynarken onu farklı bir şekilde yapmamayı öğrenmek zorundasınız.

Eylemlerin üzerinde bol bol duracağız. İlk eylemlerinizi için sizden, çok basit şeyler yapmanızı isteyeceğim, isterseniz de sahtesini yapamayacağınız şeyler. Eninde sonunda, sahnede zor da olsa her şeyi bu basit şeylerde olduğu gibi aynen yapmak durumunda kalacaksınız.

Öncelikle kara tahtaya bakın, piyanoya bakın, basamaklara bakın, kapıya bakın, bana bakın, yeleğime bakın. Pekâlâ, şimdi tekrar edelim. Kara tahtaya bakın, piyanoya bakın, basamaklara bakın, kapıya bakın, bana ve yeleğime bakın.

Çetrefilli bir şey değil. Eylemin ne olduğunun ya da ne gerektirdiğinin sorgulanmasını gerektiren bir durum yok.

Şimdi işi biraz daha ilerletelim. Sahnedeki en büyük sandalyeyi bulun. Oditoryumdaki en büyük mobilyayı bulun. Yanmayan lambaları bulun. Gözlüklü insanları bulun.

Her iki egzersizde de size bir şeyler yapmanızı söyledim, siz de yaptınız. Bunlar yavru eylemlerdir; küçük, zavallı şeylerdir. Hepsi gayet yapılabilir şeylerdi. Her eylemde öğrenmemiz gereken de işte bu, eylemi yapılabilir kılmaktır.

Dikkatinizi çekerim, asla “Bulun,” “Bakın,” ya da “Sayın,” demedim. Onun yerine “Işıkları sayın,” “Sandalyeleri sayın,” “Gözlükleri sayın,” dedim. Bir şeyi sayın, bir şeyi bulun, bir şeye bakın. Hep belli bir şeyi. Oyunculuk bir teorik bilim değildir.

Her eylemin bir yere bağlanması gerekir. Bir sonu olmalıdır, havada kalamaz. O bağlamda size sadece saymanızı söylesem işe yaramazdı. Ama odadaki mavi bluzları saymanızı istediğimde hemen işe yarıyor. Her eylemin bir sonu, bir amacı vardır. Bir eylem bitirilmediği sürece zayıftır.



Şimdi hepinizin birer partnerle eşleşmesini istiyorum. Partnerinizin giydiği en yumuşak kıyafeti bulun. Şimdi de partnerinizin göz bebeğinde parlayan en küçük ışığı bulun. Bu daha mı zor? Evet. Peki onu daha zor kılan nedir? Sonuç onu daha zor kılıyor, bu bariz. Yani sonuç eyleme bir güç veriyor, eylemi tanımlıyor.

Eğer sizden bileğinizdeki en geniş damarı bulmanızı istersem bu daha zordur. Sizden paketin üzerindeki renkleri saymanızı istersem bu daha da zor olur. Eylemin zorluk derecesi sonu tarafından belirlenir.

Geçen dersimizde sizden doğadan bir nesne getirmenizi istemiştım. Burada eylem nedir? Eylem doğadan bir nesneyi betimlemektir. Doğa üzerinde çalışmak her zaman işe yarar, çünkü doğa geniştir ve zamandan bağımsızdır. Çoğu zaman onu yaşamımızın bir demirbaşı olarak algılarız. Böyle yaparak yaşamı aşağılamış oluruz.

Bazen bir karı koca birlikte tatile çıktığında koca, "Aman Tanrım! Şunun ne olduğunu biliyor musun? Notre Dame!" der, karısı da, "Evet, görebiliyorum," şeklinde bir yanıt verir. İkisinin gördüğü Notre Dame birbirinden tamamen farklıdır. Oyuncu olarak gördüğünüz her şeyi canlı kılmak zorundasınız.

Diyelim ki bu bir taş: "Kocaman bir taş gördüm, güzel bir taş. Griydi ve yüzeyi pürüzlüydü. Yosun tutmuştu, ama yosunlar ölüydü ve sararmıştı." Taşı görmeyen ya da söylediklerimi tekrar edemeyecek olan var mı? İşte bu kadar basit ve açık olmak zorunda.

Getirdiğiniz şeyi betimlemenin ne kadar kolay ya da zor olacağı hangi nesneyi seçtiğunuze bağlıdır. Onu bana vereceksiniz, sonra da sahneye çıkıp anlatacaksınız; ben size onun hakkında bazı sorular soracağım.

Gönüllü var mı? Peki Sheryl. Gördüğünüz gibi Sheryl bir limon getirmiş.

STELLA: Biçimi hakkında bize ne söyleyebilirsin?

SHERYL: Minik sarı bir Amerikan Futbolu topu gibi, ama iki ucunda çıkıntılar var.

STELLA: Güzel Sheryl. Yüzey yapısı hakkında ne diyeceksin?

SHERYL: Pürüzsüz görünüyor, ama aslında yüzeyinde küçük noktalar var. Sarı renkte, ama tek tip bir sarı değil. Küçük noktalar aralarındaki alana göre daha koyu.

STELLA: Bravo Sheryl.

Limonu görebildiniz mi? Yani ben onu elimde tutuyor olmasaydım da onu başka bir odadaki başka bir kişiye anlatabilir miydiniz?

Bunun zor bir yanı var mıydı? Hayır. Sheryl hepimizin anlayacağı sözcükler kullandı. Ağdalı sözcükler kullanmayın. Ağdalı sözcükler ağdalı duygulara yol açar. Örneğin "ayırarak" diyeceğiniz yerde "birlikteliğine son vermek" gibi bir kalıp kullanmayın. Kasaptan bir kilo et istediğinizde, size "Yağlarını ayırayım mı?" diye sorar, "Etin yağlarıyla birlikteliğine son vereyim mi?" diye değil. Oyuncular, sınıfın ve kütüphanenin akademik dünyasından daha çok kasaplık işindedirler. Bana âşık olacağım sözcükler söyleyin. "Birlikteliğine son vermek" bana yapmacık geliyor. Bana ulaşabilecek sözcükler kullanın, bağlantı kurmakta başarısız olacak sözcükler değil.

Sırada kim var? Pekâlâ Linda. Linda bize bir gül getirmiş.

LINDA: Gül kıpkırmızı.

STELLA: Sonra?

LINDA: Yaklaşık on santim çapında.

STELLA: Matematik dersinde değiliz. Soyutlamalara ihtiyacımız yok. Görebilmek istiyoruz sadece. Bu şimdi kıpkırmızı mı?

LINDA: Hayır, kenarları pembe.

STELLA: Peki ya sapı?

LINDA: Sapı da koyu yeşil.

STELLA: Sonra?

LINDA: Yeşil iştir.

STELLA: Sapı hakkında bize söylemen gerekenin hepsi bu mu? Sapla ilgili en belirli şey nedir?

LINDA: Emin değilim.

STELLA: Dikenleri var! Gülün sapının en çarpıcı yanı dikenli oluşudur. Bazen en belirli şeyi saptamak ince ayrıntıları

görmekten daha zordur, ama biz her şeyi görmeliyiz. Bu gül hakkında bize başka ne söyleyebilirsin?

LINDA: Güzel bir gül.

STELLA: Bu çok açık. Güle bir kez daha bak. Polenlerin olduğu yerinin kıvrıkcık olduğunun farkında mısın? Ne kadar yumuşak olduğunun farkında mısın? Bunlar basit gözlemler, ama partnerine bunları söylersen kesinlikle hatırlayacaktır, görecektir.

Partnerinizin sizin görüp anladığınız şeyleri görüp anlamasını sağlamak belli bir enerji gerektirir. Sadece sizin görüp anlamanız yeterli değildir. Bana gülü verdiğinizde bu sizin oyununuzdur. Gülünüzü hayal edersiniz ve geri verirsiniz.

Sözcükler yalnızca gördüklerinizin sonucudur. Tek başına sözcükler bir şey ifade etmez. Sözcükler ancak gördükten sonra gelir. O yüzden de sözcüklere çalışmanın ya da ezberlemenin hiçbir yararı yoktur. Üzerinde çalıştığınız fikirleri ve nesneleri öldürme riskine girmiş olursunuz.



Oyuncu olarak üzerinde konuştuğunuz şeyi sevmeyi öğrenmelisiniz. İmgeleriniz için doğaya, gerçek dünyaya, deniz, gökyüzü, çiçek gibi yerlere gidin. Sinemaya ya da televizyona, ya da başka bir "ikinci el gerçekliğe" başvurmayın. Malzemenizi yaşamdan alın, yemekten, hayvanlardan, giysilerden...

Günün birinde trenle Pisa'ya gidiyordum. Tren penceresinden şehri görmek mümkündü. Bir tren penceresinden kafanızı uzatıp Pisa Kulesi'ni görebilmek gerçekten sıra dışı ve heyecan verici bir deneyimdi. Yanımda oturan bir adamın elinde seyahat dosyası vardı. Pencereden bakmak yerine dosyasındaki kent resimlerini incelemeyi tercih ediyordu. Tabii ki Amerikalı'ydı.

Yaşayan imgeler için doğaya başvurmak gerek. Betimlemek için mekanik nesneler seçmeyin. Seçiminiz bir ampul, radyo ya da bulaşık makinesi olmasın. Onlar küçük ve soğuktur. Doğa uçsuz bucaksızdır. Sonsuza dek baki kalacak şeylere gidin, örneğin bir taş ya da çiçeğe. Taş siz doğmadan öne vardı, şu an siz bakarken hâlâ orada; siz öldükten sonra da orada olmaya devam edecek. Ta-

şın onu betimlenmeye değer kılan belli bir de boyutu var.

Oyuncu olarak şunu fark etmelisiniz ki, gördüğünüz her şey, sadece var olduğu için birer mucizedir. Sonuçta bu mesleği seçtiniz, çünkü başka bir yaşam tarzı size imkânsız göründü. Oyunculuk kendinizi daha canlı hissettirecekti. Bu bağlamda, çevrenizde gördüğünüz şeyleri yaşatın ki sahneye çıktığınızda onları geri yansıtabilesiniz.

Güzel olan ne gördünüz? Onu bana da göstermelisiniz. Betimlemeniz üzerinde içinizdeki tüm heyecanı bana aktarabilecek düzeye gelene kadar çalışmalısınız. "Dünyadaki en zengin ve en derin kırmızı karanfili gördüm." O karanfilin içsel gerçekliğini zorla yaratamazsınız, o içinizde olmalı. Ben onu tecrübe etmeden önce siz etmelisiniz.

Bize seçiminizin heyecanını yaşatmalısınız. Açıklama yapmayın. Bizi oraya götürün. Bize, size ait bir şey gösterin, hediye edin.

Betimleme, sözcüklerden fıskıran duygulardan daha az önem taşır. Heyecanı ortaya çıkaran şey sizin seçiminizdir. Seçtiğiniz hayvan, seçtiniz çiçek ya da yiyecek. Betimlemenizde soğukkanlı olmayın (Eğer fazla soğukkanlı olursanız anlatımınız kulağa bir oyuncunun değil de bir genel müdürün sözleri gibi gelir). Nesnenin dört bir yanını ayrıntılarla çevirerek anlatımınızı zenginleştirmekten çekinmeyin. Fakat açıklama yapmayın. İnsan gereğinden fazla sözcük kullanmamalı, sadece sevdiği sözcükleri kullanmalı. Betimlemenin çağrıştırdığı duygu, betimlemenin kendisinden daha önemlidir.



Sıra geldi birlikte yapabileceğimiz bir egzersize. Gökyüzüne bir bakalım. Acele yok. Onu görüyor musunuz? Ne renk? Mavi mi? Hangi renkle karışık mavi? Hep aynı tonda bir mavi mi? Mavinin tonu binalara yakın yerlerde yukarıdakinden farklı mı? Bulutların biçimi nasıl? Bilimsel adlarından bahsetmiyorum, sizin algıladığınız biçimleri nedir? Günün geri kalanını bulutları izleyip onları nasıl betimleyebileceğinizi düşünerek geçirebileceğinizin farkında mısınız?

Gökyüzüne iki saat önce baksaydık tamamen farklı olmuş ola-

çağının, iki saat sonra baktığımızda da başka türlü olacağının farkında mısınız?

Her eylem bir dünyada gerçekleşir. Sizden kırmızıları, beyazları ve mavileri özel durumlarda betimlemenizi istemem, onları kendi dünyalarına yerleştirmenin bir yoludur. Her eylem gerçekleştirişimizde, bu eylemin içinde gerçekleştiği dünyanın farkında olmalıyız. O dünyayı ne kadar dikkatle inceleyebilirsek eylemini gerçekleştirmek de o kadar kolay olur.

Sahneye çıktığınızda sahne donanımının sizinle konuştuğunu söylersem kaçınız beni anlar? Sahne donanımı işinizi kolaylaştırır, ama onları görmek ve duymak zorundasınız. Bir şeyi görüyorsanız o vardır ve bir şekilde canlıdır. Ondaki canı görün. Her şeye saygı gösterin, böylece her şey sizinle konuşur.

Bir sonraki adımsa, hayal gücünüzle günlük yaşamınızda olduğu kadar net görebilmek. Hayal gücünüzü yaratıcı biçimde işletmenin daha ötesi yoktur. Bu içinde yıllardır saklı kalanları açığa çıkaracaktır.

Hayal gücünüz asla düşünmemiş olduğunuz şeyleri hatırlama becerinizden oluşur. Bunu kolaylıkla yapabilmeniz için belleğinizin ne kadar zengin olduğunu anlamanız gerekir. Hakkında hiçbir şey bilmediğiniz bir banka hesabınız varmış gibi düşünün. Zira insanoglunun belleği öyle bir işler ki, gördüğü, duyduğu ya da okuduğu hiçbir şeyi asla unutmaz.

Bildiğinizin çok küçük bir kısmını kullanırsınız. Her şeyi bilirsiniz, hepsi elinizin altında. Tek yapmanız gereken bildiklerinizi belleğinizden geri çağırmak. Bu yüzden de oyuncunun aklında müthiş bir malzeme zenginliği yatar, ama bu malzemenin açığa çıkacağı musluk sadece oyunlarda açılır. Siz doğmadan önce gördüğünüz, duyduğunuz ya da dokunduğunuz her şey bir yerinizde saklıdır.

Eğer sadece kendi neslinizin nabzını tutarsanız, kendinizi sokağınıza hapsedip nabızı sizinkine göre atmayan her şeyden kendinizi soyutlarsanız, dünyayı azat etmiş, her şeyi kendinize ya-bancı ilan etmiş olursunuz.

Amerikalı oyuncular genellikle ulusal ya da kişisel belleklerinin zenginliğini küçümserler. Bu bakımdan, kendilerini büyük öl-

çüde İngiltere'nin temel taşları olarak gören İngiliz oyuncularının tam tersidirler. Tipik bir İngiliz oyuncu, *Shakespeare*'deki kralı oynarken sanki çok da uzak olmayan bir a k r a b a s ı n ı oynar gibidir. Sizin hiçbir akrabanız yok. Tüm geleneklerinizi ve tarih bilincinizi bıraktınız; bu size oyuncu olarak zarar veriyor.

Hayal gücünüz üzerinde egzersizlere başlamak için, bilgi dağarcığınıza daha çok değer vermeli ve kendinizi daha çok takdir etmelisiniz.

Oyunculuk, sözcükler hariç, her şeydedir. Gördüklerinizi aktarmakla o görme anını bizzat tecrübe etmek farklı şeylerdir. Biri si gazete içindir, diğeryise sahne için. Eğer bir kadının bebeğini dövdüğünü söylerseniz bu aktarmaktır. Ya da "Şu bebeğini döven kadına bak. Ne kadar korkunç değil mi?" dersiniz, ki bu da sahne için fazla soğukkanlı olur. O anı yaşamalı, orada olmalısınız. Belli bir noktaya eğilirsiniz: "Aman tanrım, zavallı bebek, zavallı bebek...". Bunu yaptığınızda o an oradasınızdır, biz de izleyici olarak sizin gördüklerinizi aynen tecrübe ederiz.

"Şu zavallı ata bak, kamçı yiyor. Ne kadar korkunç," ... demekle, "Zavallı at kamçı yiyor," demek arasındaki farkı düşünün. Olayı şimdiki zamana taşıyarak gördüklerinizi gerçekten yaşamamızı sağladınız. Fark bugün olayı görmekle yarın onu gördüğünüzü söylemek arasındaki farktır. Bir çocuğa araba çarptığında önce çığlık ondan sonra tecrübe gelir.

Şu anda gördüğünüz ya da tecrübe ettiğiniz bir şey geçmişten hatırladığınız bir şeyden farklıdır. Bir doktor size iğne yapmak üzereyken, "O iğneyi istemiyorum, korkunç bir şey!" demenizin nedeni, daha önce iğnenin acısını yaşamış olmanızdır. Sonra evde annenize anlatırsınız: "Doktor bana bir iğne batırdı. Korkunçtu." Tabii bunların ikincisi daha pasiftir, ilkinin yakınlığına ve etkisine sahip değildir. İkincisi yaşamı hatırlamaktır, ilkiyse onunla karşı karşıya gelmek.

Buna karşın oyuncu bu tip durumlarda aşırı tepki vermenin etkisiyle amaçtan sapabilir. Ben bir öğrenciye doktorun elinde upuzun bir iğne olduğunu ve az sonra onu kendisinin koluna saplayacağını söylersen, öğrencinin tepkisi gereğinden fazla hazır olabilir. Bu da içeriden gelen tepkinin iğneyi göz önüne getirerek veri-

len tepkinin önüne geçmesinden ve dolayısıyla hissedilen bir tepki yerine yaratılan bir tepkinin verilmesinden ileri gelir.

Tepkiyi zorlamayla vermek yanlıştır. Tepki “doğmalıdır”. Elimde hayali bir çanak tutarken bir öğrenciye o çanağın içinde çok sıcak bir su olduğunu ve bana elini uzatmasını söylersem, o öğrenci anında kendini geri çekecektir. Kendinize demelisiniz ki, “Ben kendimi bunun olduğuna inandırmayacağım. Alışım yerli yerindeyse, bu gerçekten olacak.”

Umarım oyunculuğun akşam tiyatroya geldiğinizde başlayan bir iş olmadığını kavramışsınızdır. Yaşamınızın her anını hazırlamakla geçirdiğiniz bir iştir oyunculuk.



Ben normal çocukluk dedikleri şeyi geçirmediğim, çünkü gördüğüm en iyi oyuncu olan babamla yaşıyordum. Jacob P. Adler, Amerika’da tüm zamanların en iyi oyuncularından biri olarak kabul edilirdi. Stanislavski Amerika’ya geldiğinde babamı aramıştı, çünkü babam Stanislavski’nin Rusça oynayacağı bir oyunu Yidiş (Yahudi Almancası) dilinde oynamıştı; Stanislavski babamın bazı şeyleri nasıl yaptığını öğrenmek istiyordu.

Babam beni bir an bile rahat bırakmazdı. Sokakta yürürken bana birini gösterip, “Bak nasıl yürüyor. Ellerini kullanım şekline bak. Sesini taklit et,” derdi.

Boş boş yürümemem, daima bir şeyler yapmam söylenirdi. Babamın gözleri asla durmazdı. Çocukları her şeyi taklit etmek zorundaydı. Uyuyup uyuamadığımız umrunda değildi. Gecenin bir vakti bizi yatağımızdan kaldırırdı. Eşlik edecek biri de orada olurdu. “Kalkın ve öğretmeninizi taklit edin,” diye emir verirdi bize. Sürekli oynuyorduk.

“Gözlem! Gözlem! Gözlem!” derdi bize.

Günün birinde onunla tiyatrodaki bir locada oturuyorduk ve o sırada bir ötedeki locada oturan tikli bir kız gözüne çarptı. Onu inceledi ve derhal taklit etmeye başladı.

Bir dakika bile durmazdı. İşte böyle oyuncu olunuyor.

Eğitiminizi sınıfla sınırlandırma lüksünüz yok. Bütün evren ve tarih çağları sizin sınıfınızdır.

Ders Dört

OYUNCU GÜÇLÜ OLMALIDIR

Geçtiğimiz derste eylemler üzerine çalışmaya başladık. Tiyatroda yaptığımız her şey birer eylemdir. Oyunculüğün anlamı budur. Yani öğrenebileceğimiz daha önemli bir şey yok.

Bir bakıma oyunculuk çok basittir. Bir şeyi yapmaktan, mümkün olduğu kadar sahici bir biçimde yapmaktan ibarettir. İş zorlaştırırsa bu eylemleri sahnede yapıyor olmamız ve daima o platforma layık olmak zorunda oluşumuzdur.

O platform, o kahrolası platform sizi esir alır. Yaptığınız her şeye bir ağırlık, bir önem kazandırır. Burada yürürsem sadece yürüyorumdur. Ama sahnede, o platformda yürüyorsam, beni izleyen herkes bilir ki o yürüyüşün özel bir anlam ve önemi vardır.

Kendinize sormanız gereken ilk sorulardan biri, o platformda nasıl görünmek istediğinizdir. En iyi halinizle mi görünmek istersiniz? Konuştuğunuzda, en iyi şekilde konuşmak mı istersiniz?



Oyunculuk yaşamınızda kambur bir vücut kullanamazsınız. Korkarım ki bu, toplumunuzun size öğretemeyeceği bir olgudur. Kambur vücutlu insanlara, içe ya da aşağı dönük vücutlara sıkça rastlanan bir toplumda yaşıyorsunuz.

Yunan heykellerinde omuzlarını sarkıtmış birini hiç gördünüz mü? Hayır, vücutlar daima diktir. Bunu bilmeyenlerin oyuncu olmasına izin vermezlerdi. Hiçbir role çıkmanıza izin vermezlerdi, çünkü onlar, İngilizler, Fransızlar, Almanlar –kısacası Amerikalılar hariç herkes– bunu biliyordu. İçbükey bir adam daima kamburdur.

Bu atlarda, köpeklerde, çoğu canlıda vardır. Bazılarında da yoktur. Omurga yukarı doğru gider ve kafa onun üzerinde durur.

Her şey rahattır. Her zaman yukarıya yönelme bilincinde olmalısınız. Oturduğunuzda bile çökmemelisiniz. Eğer oturduğunuzda tüm bedeninizin çöktüğünü düşünüyorsanız karakterinizle ilgili bir şeyi açığa vuruyorsunuz demektir.

Size yol gösterecek kimse yok. Babalarınız, hatta kısmen dedeleriniz kamburdu. Kaç kişinin kötü yürümesine ses çıkarılmadı? Kimse size bunları anlamanız için yardımcı oldu mu? Bedeninizin sizi yukarı çekmesi fikrine sadık kalmanızı istiyorum.

Aynı şey sesiniz için de geçerli. Sahnede içine kapanık, mırıldanan bir ses işinizi görmez. Çok küçük bir sestən ziyade çok büyük bir sese sahip olmak yeğdir. Sesiniz çok büyükse, her zaman ayar yapabilirsiniz.

Çoğunuz kasabınıza bir parça daha biftek istediğinizi anlatabiliyorsunuz, ama sahnede bundan daha iyisine ihtiyacınız olacak. Her oyuncu televizyonda konuşabilir, ama çok az televizyon oyuncusu sahneye çıkabilir. Sahne onları bitirir. Enstrümanınızı "Hey buraya gelsene," diye fısıldadığınızda bile sesinizi ta odanın en arkasına kadar duyurabilecek şekilde esnetmelisiniz.

Sesiniz esnemeli. Derdinizi anlatabilecek tonu bulmalısınız. Oyunculuk sesiniz olmalı. Kulağa ne kadar çirkin geldiği umrumda bile değil, ama yüksek bir ses olmalı.

Konuşamazsanız oynayamazsınız. Sıkıcı olursunuz; bu, size söylenmelidir.

Size sesinizi inşa etme konusunda çok yardımcı olacak, yapması da gayet kolay olan iyi bir egzersiz, her gün bir gazetedeki baş makaleyi yüksek sesle okumaktır. Önce normal sesinizle okuyun, göreceksiniz ki "normal" sesiniz git gide büyüyor, güçleniyor. Sonra da, sizden 5 metre ötedeki birinin duymasını ve anlamasını istemişçesine okuyun. Sonra dinleyiciyi masanın karşısında hayal edin, sonra odanın diğer ucunda, sonra karşı sokakta, 15 metre ötede. Ses telleriniz ısınıp güçlendikçe mesafeyi arttırın.

Konuşma dışı doğru gider, değil mi? İçinize konuşamazsınız. Sadece akli dengesi yerinde olmayan insanlar kendi kendine konuşur. Duyulmak ve anlaşılmaq için konuşursunuz. Siz "Alo?" derken eliniz ne yapıyor? Siz ne yapıyorsunuz? Dışa doğru bir hareket yapıyorsunuz. Her konuştuğunuzda bir yere uzanıyorsunuz.

nuz. DIŞA. DIŞA. İçinize konuşmak deliliktir, hiçbir anlamı yok.

Neden? Çünkü her şeyin kendi doğası vardır. Bir eylemi incelediğimiz her seferde, onun doğasını ya da amacını çözümlemeliyiz. Konuşmanın doğası DIŞA doğrudur. Yürümenin doğası, sıkı.

Bedenin doğası – nedir bedenın doğası? Bir çocuk düşünün. Bir bebek ayaklarını iter, ellerini uzatır. Sürekli kıvranır durur.

Eğer siz de böyle değilseniz, bunu düzeltmek zorundasınız. İçinize konuşmak pek iyi bir şey değil. Beden için de içine kapanmak iyi değil. Bir ağacın içe doğru büyüdüğünü düşünsenize, hoşunuza gider miydi?

Bedeniniz sizi her dem yukarı çekiyorsa ve sesiniz odayı dolduracak kadar kuvvetliyse, o sahneye çıkmaya layıksınız demektir. Şu an için, hayatınız yapmayı umut ettiğiniz bu platformda kendinizi rahat hissetmenizi istiyorum.

Kalkıp orada durmanızı istiyorum. Sizi tutuyor, değil mi? Şimdi onun sizin için orada olduğunu hatırlayın. Ondan kaçıp gitmenize gerek yok. Bazen oyuncular burada durmaya cesaretleri olduğundan emin olamazlar. Sevimli, duygusal oyuncu arkadaşlarımız bazen iki ayakları üzerinde durabileceklerinden bile şüphelidirler. Ama bu platform her zaman burada. Dünya sizi esir alıyor mu? Her zaman sizin için orada olacak mı? Bu platform için de aynı şey geçerli.

Şimdi sahnede yürüyün. Gezin. Sizi tutuyor mu?

Eyleminiz nedir? Size bu soruyu hep soracağım. Eyleminiz nedir? Şu anda yanıt gayet basit, sahnede yürümek.

Parkta yürümekten biraz farklı, ya da bir uçağın içinde yürümekten. Pek ilginç bir eylem değil, ama kendine özgü bir doğası var. İleri geri yürüyün. Koltuğunuza gidin, sonra geri dönün. Bu eylem için bütün yapacağınız bu.

Eylem, daima kendi kendinize yaptığınız, yapabileceğiniz bir şeydir. Eyleminizin nesnesini siz tanımlarsınız, bunu altından kalabileceğiniz bir şey yaparsınız. Bu olayın temelidir. Size bunun için Stanislavski ya da Harold Clurman'ın yardım etmesi gerekmez. Hatta Actor's Studio'nun bile yardımına ihtiyacınız yok. Yapabileceğiniz bir eylem tanımlamak rahatlıkla becerebileceğiniz bir şey.

Olayı çetrefilli yapan nedir? Sokakta yürürken çevrenizdeki dünyanın farkında olabilirsiniz ya da olmayabilirsiniz. Sahnedeysen çevrenizde bir dünya var mı? Daima çevrenizde bir dünya vardır. Ama sahnede, hemen hemen her zaman, bu dünyayı sizin yaratmanız gerekir. Eğer bir dünya kurmadan sahnede gezinirseniz, eyleminiz sadece kendisi için yapılmış bir şey haline gelir. Sahneyi her zaman hayal gücünüzle doldurmalısınız. Bununla kendinizi çevrelemelisiniz.



Çok basit bir eylemle başlayalım; az önce yaptığınız bir şey, derse gelmek. Belki bugün derse nasıl geldiğinizi hatırlıyorsunuz, belki de hatırlamıyorsunuz. Zaten olay yaptığınız her şeyin aynen kopyasını çıkarmakta değil. Bu kadar harfi harfine bir yansıtma taraflısı değiliz. Oyunculuk günlük yaşantımızı taklit etmek değildir; onun özünü yakalamaktır. İzleyiciye bir eylemin ana fikrini aktarmaktır. Sahnede olanlar günlük yaşamdan daha kesin, daha yoğun ve daha ilginç olmalıdır.

Bu egzersizi yaparken izleyiciye bir oyunculuk dersine geldiğinizi yansıtmalısınız. Derse gelmek, bir cenaze levazımatçısına ya da tiyatroya gitmekle aynı şey değildir.

Şimdi her şeyinizi toparlayın, dışarı çıkın ve tekrar içeri gelin.

Çabuk olun! Acele edin! Bunun için ne kadar düşünmeniz gerekiyor ki?

Pekâlâ, yaptıklarınızı bir inceleyelim. Linda, sen gelir gelmez Jennifer'dan ödünç kâğıt aldın. Bu iyiydi. İçeriye elinde bir şeyle girmek yeterince iyi değil. Bir şeyi yapmaya dışarıda başlayıp onu içeride bitirmek çok daha iyi. Nesneler yeterli değil. Elinizde bir şey olması yetmez, bir şeyler yapmalısınız.

Robert, sen ceketini giyyordun. Ben bunun iç yüzünü biliyorum. "Bu kadın ceketsiz erkeklerden hazzetmiyor," diye düşünüdün. Ama izleyici bunu bilmiyor. O yüzden, açık ve belirgin bir algıya dayanmasına karşın, izleyicide iz bırakacak bir şey değil.

Jeremy, sen tişörtünü içeri soktun. Bu içten değil. Mantıklı bir nedeni yok. Tişörtün pantolonunun üzerinde sallanarak gezmi-

yorsun, o yüzden onu içeri sokmak için de bir nedenin yok.

Kalem çıkarmak yeterli bir eylem değil. Çoğunuz tiyatrodan olduğunuzu göstermek için metin okuyorsunuz. Okuduğunuz izlenimini veriyorsunuz. Bu biraz bulanık. Hiçbiriniz derse elinizde metnin gelmediniz.

Ancak eğer metnin içinde bir şey arıyormuş izlenimini verirken, fakat sahiden ararsak, o zaman geçerli olur.

Derse geldiğinizi içeri kahveyle girerek gösteremezsiniz; çoğunuz gerçekten bu şekilde girmiş olmanıza rağmen. Dersin teması yemek içmek değil. İzleyiciye yanlış izlenimler veriyorsunuz. Bir beyzbol maçına gittiğinizi sanacaklar.

Fikirlerinizin çoğu sokaktan geliyor. Bir televizyon programı için deneme çekimine gidiyor değilsiniz.

Belli bir odaya girmek gibi basit bir şey için bile hazırlık yapılmalı. Biz izleyicilerin kafasında nasıl bir yerden geldiğinize, nasıl bir yere geldiğinize dair bir fikir oluşmalı. Aralarında ne gibi farklılıklar var? Sizin bir şey yapıyor olduğunuz kanısına varmalıyız, boş boş dolaştığınızı düşünmemeliyiz. Hazırlık yapmak sizi sahneye eli boş çıkmanın beraberinde getireceği küçük düşmek, rezil olmak, yalnızlık, panik gibi durumlardan kurtarır.



Sahne daima sizi destekler, sizi asla yüz üstü bırakmaz. Onun üzerinde ölseniz bile sizi bırakmaz. Öldüğünüzde sizi çevreler, ki bu aslında daha bile iyi. Ama her zaman, onun üzerinde durmaya, size armağan ettiği düzgün bedensel görünüşe layık olmalısınız.

Sahneye her çıkışınızı ciddiye almalısınız. Ne yapacağınızı baştan düşünmelisiniz. Sahneye çıkmak asla sıradan bir şey değildir. Giydiklerinizle izleyiciye bir şey sunarsınız; fakat daha önemlisi, yaptıklarınızla izleyiciye bir şey sunmanızdır. İzleyici her koşulda sizi okuyacaktır, hiçbir şey sunmamak gibi bir seçeneğiniz yok; sadece doğru şeyi ya da yanlış şeyi sunmak gibi bir seçeneğiniz var.

Eğer hastasını muayene etmeye gelen bir doktoru canlandırıyorsanız bunu stetoskop takarak gösterebilirsiniz. Ama bu durumdur. Eylem halinde görünmelisiniz, örneğin hastanın dosyasına

bakarken. İyi bir oyun yazarı oyununu sözcüklerle başlatmaz. Bir yerle başlatır, oyuncu da bu yerin atmosferini derhal ve net bir şekilde izleyiciye taşımakla yükümlüdür. Bir oyuncu her konuşmasında kendisine o an onu konuşturan şeyin ne olduğunu sormalıdır. Bütün bunlar da hazırlık gerektirir.

Bir keresinde her öğrencimin evi, oyunun ihtiyaç duyduğu nesneleri edinmek üzere adeta soyulmuştu. Dantelli bir masa örtüsüne gerek varsa evden bir tane getirmek, ya da bir arkadaştan ödünç almak suretiyle ediniliyordu. Öğrencilerimden biri gerçek bir kollu şamdan getirmişti. Her şeyin evden getirilmesini istemiştim ki, öğrenciler gerçek bir şeylerden başlasınlar. Evleri bomboş kalacaktı, ama sahne çok gerçek görünecekti.

Korkarım ki nerede olduğunuzu bilmiyorsunuz. Sahnenizi tanımıyorsunuz. Nerede olduğunuzu bilmediğiniz sürece de oynamazsınız. İnsanların nerede olduklarını bilmedikleri tek yer akıl hastanesidir. Oyuncu olarak akıl hastanesindeki bir deliyi oynadığınızda bile nerede olduğunuzu bileceksiniz.

Size verilen her yere tanıdık olmalısınız. "Burada evimde gibiyim," diyebilmelisiniz. Bu, her şeyden önce gelir, sözcüklerden de, yetenekten de...

Stanislavski, büyük İtalyan oyuncu Salvini'nin Othello'yu oynadığında, tiyatroya perdenin açılmasından 3 saat önce sadece sahnede gezinmek için gittiğini söyler. Niye yapmıştır böyle bir şey? Kendini durumun ve koşulların bir parçası haline getirmek için.

Çoğunuzun eğitmenleri demiştir ki, "Sahnede yürüdüğünüz zaman önce kapıyı açarsınız sonra da kaparsınız. Sonra da boş bir şişe alıp içersiniz."

Açıkçası bu eğitmenler yalancıdır. Stella Adler onların yalancı olduğunu söylüyor.

Her eylemin kendine özgü hazırlıkları, kendine özgü istemleri ve gerekleri vardır. Bir şişeyi yerinden kaldırmak için o şişeyi kaldırma işinin nasıl yapılacağını kendinize sormalı, üzerinde en az yirmi dakika çalışmalısınız. Şişeyi doluyken de boşken de kaldırmalısınız. Kaslarınız hareketler zincirini harfiyen ezberleyene kadar tekrarlamalısınız bunu.

Kavanoz açma pratiği yapın. Önce kapağı normal şekilde sıkışmış bir kavanoz üzerinde çalışın. Sonra kapağı gevşek bir kavanoz alın elinize ve en sonda da kapağı neredeyse kapanmamış bir kavanoz üzerinde deneyin. Bunu defalarca tekrarlayın, ta ki kaslarınız her durumda tam olarak ne kadar enerji ve güç gerektiğini harfiyen ezberleyene kadar.

İğne iplikle de çok iyi egzersiz yapılabilir. Önce gerçek iplik ve gerçek bir iğneyle deneyin. Sonra gerçek ipliği hayali bir iğnenin deliğine geçiriyormuş gibi yapın, sonra da hayali bir ipliği var olan bir iğnenin deliğine yerleştirin. Şimdi iğneyi ve ipliği alıp küçük bir alan üzerine hayali bir desen diki. Bunu üst üste tekrar edin ki en sonunda aynı işi iki gerçek bir hayali nesneyle yapabilesiniz; yani iğne, iplik ve üzerine nakış işlediğiniz küçük alandan biri olmadan.

Bunun akılla bir ilgisi yok. Kaslara saygı göstermek zorundasınız. İş görebiliyorsunuz çünkü kaslarınız iş görebiliyor. Kaslar akla benzemez. Akıl çok karmaşıktır, kaslarsa öyle değildir. Onları bir eyleme alıştırdığınızda onu hatırlarlar.

Ama kaslar kül yutmaz. Kaslar çok titizdir. Tam dolu bir şişeyi yarı dolu bir şişe, ya da kapağı sıkı kapalı bir kavanozla kapağı gevşek bir kavanoz arasındaki farkı anlarlar.

Sahnede kullandığınız her aksesuar bir mücadeleyi temsil etmeli. Hepsi size yabancısıdır, onları kendinizin yapana kadar onlarla pratik yapmak zorundasınız.

Kullandığınız her aksesuarın hayal gücünüzden geçmesi gerekir. Asla sahne amirinden gelişigüzel bir şey almayın. O sadece muhtelif nesneleri bir araya toplamıştır. Siz o nesnelerini sizin yapmak zorundasınız. Sahicilik, sahnede evinde olabilme becerisi demektir, bunu başarmanın yolu da çevrenizdeki her nesneyi anlamlı kılmaktır. Bunu da hayal gücünüzle yaparsınız.

Sahnede gördüklerinizin ve kullandıklarınızın yüzde doksan dokuzu hayal gücünden gelir. Sahnede asla kendi adınıza ve kişiliğinizi sahip olmaz, asla kendi evinizde bulunmazsınız. Konuştuğunuz herkes oyun yazarı tarafından hayal gücüne dayanarak yazılmış olacaktır. Kendinizi içinde bulduğunuz her durum hayal ürünü olacaktır. Her sözcük, her hareket hayal gücünün süzgecin-

den geçirilmelidir.

Bunu bir yere not alın: "Bir gerçek hayal gücünüzden geçene kadar yalandır."

Hayal gücü çok hızlı çalışır. Bir oyuncu hızlı görmeli, hızlı düşünmeli ve hızlı hayal kurmalıdır, yavaş değil. Derste yaptığımız hayal gücünü uyarıcı egzersizlerde öğrencilerden anlık tepkiler beklerim. Hayal gücünün hızla devreye girmesi için oyuncunun tek yapması gereken onu serbest bırakmaktır. Bu, sık yapmanız gereken bir egzersizdir.



Görmenin prensibi, bir görüntüyü dikkatle ele alıp, ele aldığınız şeyi de tecrübe edip büyütmede yatar. Bir şeyi betimlemeden önce onu kafanızda canlı ve gerçek bir şekilde görebilmeniz gerekir. Ancak o zaman onu geri yansıtabilir, partnerinizin ya da izleyicinin sizin gördüklerinizi görmesini sağlayabilirsiniz.

Bu bağlamda, gözlerinizi açık tutup her şeyi görsel biçimde algılayanın önemini anlayın. Yaşam sizi gerçeklerle besler. Oyunlar sizi hayallerle besler. Bir şeyi betimlediğinizde o sizin içinizde yaşam bulmuş olmalı. Sizi sanatçı yapan olgu, onu nakletmekle, inançla ve hayal gücüyle sunmak arasındaki farktır.

Gözlem yapmanın en sık kullanılan, en sanatsal olmayan yöntemi benim "Hesaba yatırmak" diye tabir ettiğim olaydır. Bu yöntemde sadece soğuk gerçekler ve nesneler vardır. Elinde bir deste banknot tutan birisine, "Elinde ne var?" diye sorduğunuzda, "Beş, on, onbeş, yirmi, otuz, evet, otuz dolar nakit param var," diye, manavda ne gördüğünü sorduğunuzda da "Üzüm, armut ve muz," diye yanıtlıyorsa, ondan tam bir hesap adamı olur. Ama iyi bir oyuncu olmaz, çünkü o her şeyi muhasebeci gözüyle gören biridir.

Nesnelerin sizinle konuşmanıza, ne gördüğünüzü aklınıza kaydetmesine izin vermelisiniz. Eğer elinde banknotları tutan adam, "Elimde oldukça kirlenmiş banknotlar var. Belki temizleriyle değiştirebiliriz," diyorsa, meyveler konusunda da, "Çok lezzetli ve büyük ama bir o kadar da pahalı görünen armutlar ve uzun, tatlı Malaga üzümleri gördüm. Ayrıca minik yeşil olanlarından da vardı, hani şu yarım kilo yiyebildiklerinizden. Üstelik de çok

ucuzlar!” şeklinde yanıt veriyorsa, işte bu oyuncunun yapması gerekendir.

İşte hazırlığın esprisi bu. Hazırlığınızı adamakıllı yaptığınızda odaya nasıl girmeniz gerektiğini bilirsiniz; sahneyi nasıl kullanmanız gerektiğini de, sahnede gezinmenizi nasıl haklı göstereceğinizi de. Hepsini içten bir biçimde yapmayı öğrenirsiniz.

Haklı göstermeyi öğrenirsiniz derken, bu boş bir şeyi alıp da onun gerçek olduğuna insanları inandırmak demek değildir. Bunu kendinize yapmayın. Kötü bir alışkanlık. Bu bir yalandır; bedeniniz yalana tepki verecektir. Aklınızı rahatlıkla kandırabilirsiniz. Bedeninizi kandırmak içinse kırk fırın ekmek yemeniz gerekir. Beden yalanı anında saptar.

Sahnede bir kavanoz açarak ya da örgü örerek yarattığınız gerçek izleyicinin size inanacağı biçimde değildir, sizin kendinize inanacağınız biçimdedir. Oyunculuk, kendiniz ikna olduğunuzda içten ve sahici olur. Gerçekçiliğin esaslarından biri de budur, son derece sıradan şeyler yapılmak suretiyle başarılır.

Önümüzdeki hafta için şu basit aksiyonları prova edin: Ayakkabınızdan hayali bir çamuru temizleyin, var olan eteğinizden ya da pantolonuzdan hayali bir tüyü çekin. Elinizde tutkal varmışçasına, bir defada bir elinizi yıkayarak her parmağın o hayali tutkaldan temizlenip temizlenmediğine bakın. Kassal belleğin duyumsal gerçeğini öğrenin.

*Ders Beş***HAYAL GÜCÜNÜ GELİŞTİRMEK**

Burada bir müzik aletini öğrenmek için bulunuyor olsaydınız, ilk öğrenmeniz gerekenlerden bir doğru düzgün bir ısınma yöntemi olacaktı. Bir resitalden önce parmaklarınızın ve nefesinizin kontrolünün tamamen sizde olduğundan, enstrümanınızdan en iyi performansı alacağınızdan emin olabilmek için pratik yapacaksınız.

Oyuncu olarak bizim enstrümanımız bedenimiz, bu yüzden de onları zinde tutmak zorundayız. Örneğin piyanist olsaydık, klavye kendini saldıığında işimizi nasıl yapabilirdik ki? Siz de kendinizi salmamalısınız. Sınfa bakıp da askılarından düşmüş bir yağın mont görmeye tahammülüm yok.

Size daha önce de dediğim gibi, oyuncular kolay kolay hastalanmamalı, yorulmamalı da. Onlar farklı bir sınıfa ait insanlar. Onlar teslim olmaz, kendilerini çekidüzen altında tutar, kendilerini disipline ederler, kendilerine iyi bakarlar. Tetikte olurlar, parlak ve ilginçtirler. Ortadirek evlilik yorgunluğuna kendilerini kaptırmazlar.

İçinde yaşadığımız toplumun, insanları rahatına düşkün olma ya sevk eden gevşekliği tiyatro adına iyi bir şey değil.

Yerli yerinde bir duruşumuz olmalı ki nefesimiz de düzgün olsun. Formda olmalıyız. Sahnede varlık gösterebilmek için muazzam bir enerjiye sahip olmalıyız.

Büyük İtalyan aktör **Salvini** hakkında harika bir öykü vardır. Ona 70 yaşındayken Romeo rolünü oynamasını teklif etmişler. Romeo'yu canlandırmak için son derece esnek olmalısınız. Her neyse, Salvini de Romeo'yu oynamaktan mutluluk duyacağını, ama esneklik kazanmak için yedi aya ihtiyacı olduğunu belirtmiş. Esneklik kazanma çalışmaları bir oyuncu için pek eğlenceli değildir, ama işimizi yapmamız için hayati önem taşır.

Salvini Romeo rolünde atlayıp zıplamak durumunda olduğu için esneyip pratik yapmış. Siz Salvini kadar yaşlı değilsiniz, ama daha az hazır olma lüksünüz yok. İyi durumdaki bir beden sizin standart haliniz olmalı.

Aklımızı da hazır tutmak için yapmamız gereken en önemli şey kondisyon çalışması. Hayal gücünü uyarmayı öğrenin. Enstrümanı hayata geçiren hayal gücüdür, onu bakımlı tutar. Kontak anahartı gibidir, onsuz hiçbir şey işlev görmez.



Görüş yetinizi geliştirmek üzere egzersizler yaptık; kırmızı, beyaz ve mavinin farklı tonları arasındaki farkları görüp o farklara nasıl tepki verdiğimizizi ölçmeyi, çevremizdeki dünyaya bakıp onu özel ve tarihi kılanın ne olduğunu tahlil etmeyi, doğaya bakıp onun ne kadar zengin olduğunu, günün farklı saatlerinde gökyüzünün aynı küçük mavi parçasına bakıp da nasıl belirgin biçimde değiştiğini takip etmeyi öğrendik.

Ama en az bu denli önem taşıyan bir görüş biçimi daha var. İçinizde görmeyi öğrenmeniz gereken milyonlarca şey mevcut.

Amerikalı olmak enerjinizin posasını çıkarmış. Duyguları, anıları, içgüdüleri, geçmişisi kesip atıyor. Neden? Çünkü biz "bağımsızız!" Her istediğimizde sıfırdan başlayabileceğimizi sanıyoruz. Çok saçma değil mi bu? İlk doğduğumuzda bile taze bir başlangıç yapmıyoruz. Bir yaşam tarzının içine doğuyoruz. Bu sıkıcı, bireysel, benmerkezci "gerçek" yaşam niteliğini aşmak için başkalarının yaşamlarına girmeye başlamamız gerek.

Şimdi kendi paha biçilmez iç deneyimlerinizin ötesine geçmenin zamanıdır. Ben sizin bakıp gördüklerinizi bir izleyici kitlesiyle paylaşabilmenizi istiyorum, kendi içinizde sıkışıp kalmanızı değil. Strasberg öldü. Oyuncunun tüm malzemesini sadece kendi yaşamından ya da deneyimlerinden çıkarıp da oyunculuk konusundaki seçimlerini ve duygularını buna göre belirleme lüksü yoktur. Büyük oyun yazarlarının fikirleri hemen hemen her zaman, en iyi oyuncuların deneyimlerinden bile büyüktür.

Amerikalı oyuncular sahnedeki oyun yerine kendilerini tecrübe

etmeye ikna ederek onlara büyük bir kötülük yapıldı. Sizin tecrübeniz Hamlet'inkiyle aynı olamaz, tabii siz de onun gibi Danimarka Kraliyet Ailesi'nde bir prens değilseniz. Karakterin gerçekleri sizde değil kraliyet ailesinin koşullarında saklı. Hamlet'in ölümle yaşam arasında karar vermesi eylemi onun koşullarıyla örtüşmeli, sizinkiyle değil. Geçmişte mezuniyet balosuna kiminle gideceğiniz konusunda yaşadığınız çelişki yeterli değil.

Sahnedeki eylem ne olursa olsun, öncelikle koşulları yaratmalısınız. Stanislavski sahnede akşam yemeği yenemeyeceğini söylerdi. Demek istediği soyuttan belirğine doğru geçmeniz gerektiği idi. Öncelikle bir bıçağınız ve çatalınız olur, sonra da dantelli örtüsü olan bir masa ve basit gümüş şamdanlar. Kısa süre sonra içinde yemek olan bir tabak ve çorba kaşığı gelir. Bütün bunlar eylemin, yani akşam yemeğinin doğasına uygundur. Eylemin koşulları her şeyden önce oluşturulmalıdır. Koşulları değiştirerek sahnenin atmosferini değiştirebilirsiniz.

Eğer masa örtüsü dantelli değil de kaba kumaştan olursa, ya da masa örtüsü olmayıp da gaz lambası olursa, karşımıza çok farklı bir akşam yemeği çıkar. Koşullar oyun tarafından yönetilir, hayal gücünüz oyunun istemlerine denk olmalıdır.

Hayal gücünüze egzersiz yaptırmak için bilgi dağarcığınıza daha yüksek değer biçmelisiniz. Siz bir görüntü deposusunuz, ama sadece gördüğünüz görüntülerin değil, hayal ettiklerinizin de. Bu görüntüler çok güçlüdür. Kontak anahtarınızı çevirirler, bedeninizi ve aklınızı birleştirirler.

Şu andan itibaren sadece hayal gücü kuvvetli bir yaşam sürmelisiniz. Hayali koşullar içinde göreceksiniz ve oynayacaksınız. Bunu yapmak hayal edebildiğiniz her şeyin içinde sizin için bir gerçeklik payı olduğunu kabul ettiğinizde zor olmaz. Oyuncunun işini hayal ürünü olanı gerçek kılmaktır. Eğer bir limon ağacına ihtiyacınız varsa ve hayatınızda hiç limon ağacı görmemişseniz, kendinize bir tane yaratabilirsiniz; ve onu ne kadar ayrıntılarla donatırsanız onu görmüş olduğunuza da o kadar çok inanırsınız.

Bir şeyi hayal ediyorsunuz, öyleyse o vardır. Oyunculuğun çoğu gördüğünüz ve yaptığınız şeylerle ilgili anlık bilgiye dayanır. Hayal gücünüzün süzgecinden geçen her şeyin yaşamaya hakkı vardır.



Kolay bir egzersizle başlayalım. Bir taşra yolunda yürüyorsunuz, nerede olduğunuzu bilin. Gökyüzüne bakın. Güneş nerede? Gölgenizin uzunluğu ne kadar? Yol neye benziyor? Engebeli mi? Gölgenizin şeklini bozuyor mu? Gökteki bulutlar neye benziyor? Ne tür kuşlar görüyorsunuz?

Yol kenarına çit çekilmiş, ötesinde çayır var. Çimler ne kadar yeşil? Ne uzunlukta? Üzerinde otlayan inekler var mı? Eğer varsa ne renkler? Bana inekleri gerçek ve mantıklı yapacak üç dört tane şey söyleyin.

Uzun bir dal yola düşmüş. Bu olalı ne kadar süre geçmiş? Üzerindeki yapraklar hâlâ yeşil mi? Ya da dal uzun süre önce ölmüş mü? Onu düştüğü yerden kaldırıp çimlerin üzerine fırlatmak ne denli zahmetli?

Sağa sapan bir toprak yol görüyorsunuz. Onu takip edin. Kenarında ne tip ağaçlar yetişiyor? Meyveleri var mı? Meyveler olgun mu?

Yolun sonunda ahşap bir köprü var. Sağlam görünüyor mu? Korkulukları neye benziyor? Bir göletin üzerine kurulu bu köprü. Gölette ne tip balıklar görüyorsunuz? Su balıkları görmek için çok mu çamurlu? Göletin diğer yanında iki ağaç arasında bağlı bir halat var. Üzerinde giyecekler asılı; çocuk pijamaları, çoraplar, kot bir erkek gömleği, eski bir mutfak masa örtüsü, bir tulum.

Tulumu bakın, biçimine dikkat edin. Ne denli solmuş? Hangi noktalar onarılmış, ne sıklıkta? Masa örtüsünde nasıl bir desen var? Çamaşır ipinin altındaki çimler ne uzunlukta?

Şimdi gördüklerinizin tamamen sizin.

Bir oyunda oyun yazarı size asla size ait bir masa örtüsü vermez. Bu sizin işiniz. Metinde yalnızca "masa örtüsü" yazar. Ne kadar eski olduğunu, ne kadar buruşuk olduğunu, havının ne kadar dökülmüş olduğunu, ne kadar taze ya da ne kadar kolalı olduğunu belirlemek size kalmış. Onu canlı kılmanız gerekecek.

Eğer oyun yazarı güzel bir günden söz ediyorsa, masmavi, pamuk gibi bulutlarla ve kuş sürüleriyle dolu bir gökyüzü hayal et-

meniz gerekecek. Günün neresinin bu kadar güzel olduğunu keşfetmek size kalmış. Oyun yazarı size asla sizin olan bir taşra yolu vermez. Sadece, "Bir taşra yolunda yürüyorum," der, ayrıntıları tedarik edecek olan sizsiniz. Örneğin "Tozlu, pas rengi bir yol. Her iki yanında mısır tarlaları var."

Siz sahne üzerinde çalışırken, oynayacağınız onun canlılığıdır, gerçekler değil. Gerçekler, siz her şeyde bir yaşam olduğunu fark edene kadar ölü olarak kalacak. Oyuncu olarak, bize yaşamın mucizesini sunmalısınız, gerçekleri değil. İzleyiciye yaşamı vermelisiniz, ölümü değil.



Tiyatroda yaşam, oyunculuktan para kazandığınız zamandır diye bir şey yok. Sözleşme imzaladığınız ya da bir oyunda oynadığınız zaman da değil. Anladığınız zaman. Eğer anlarsanız, niye oynamak istediğinizi bilirsiniz; eğer anlamazsanız, oynamak istemezsiniz.

Siz ressamınız. Palet sizin içinizden gelir. Boyadığınız sözcüklerin altında siz varsınız. Eğer öyle değilse sözcükler boş demektir. Ayrıca kendinize bağnaz Amerikan etiğini örnek alıp da duygusal olarak boğulmayın. İngiltere'de oyunculuk Kraliçe Elizabeth zamanına dayanıyor, Victoria'ya değil.



Şimdi başka bir egzersiz yapalım. Bir Çin imparatorunun kaftanını hayal edelim. Amerikalılar olarak sorunlarımızdan biri de yaklaşım tarzımızın fazlasıyla pratik olması, gereksiz görülen şeylere o kadar kapalıyız ki, her şeyi kendi düzeyimize indirgiyoruz. Oysa hayal gücü daha geniş, daha güzel, daha heyecan verici bir dünyada yaşamamızı sağlar.

Önce imparatorun kaftanının kumaşına göz atın. Kaliteli ketenden mi yapılmış? Yoksa ipek mi? Ağırlığı ne kadar? Kırmızı mı? Altın rengi mi? Hangi tonda? Ne kadar uzun? Üzerinde ne deseni var? Dikişler ne kadar ince? Desenin içeriği doğadan mı? Bir ağacın yaprakları? Bir kuşun kanatları? Gerçekçi bir kuş mu hayal

ürünü bir kuş mu? Desen simetrik mi? Soyut mu?

Burada “doğru” yanıt yok. Yanıtlamaktaki amacınız da beni memnun etmek değil. Amaç tamamen kendi hayal gücünüzü, kendi hevesinizi ateşlemek. Tabii bir de izleyiciyle iletişim kurmak.

Öğrencilerimden biri bana benden korktuğunu söylemişti, güldüğüm zamanlar dışında. Ona bu durumda kendisini sınıfta bıraktığımı söyledim. Tiyatroda pek gülümseme yoktur. Eğer ona olacağı izlenimini verdimsem, onu kargaşa ve mutsuzluk dolu bir kariyere hazırlıyorum demektir. Memnun etmek zorunda olduğunuz kişi kendinizsiniz. Ama kendinizi kolay beğenirseniz bir yere varamazsınız. Mümkün olduğunca istemlerinizin fazla olmasına çalışmalısınız.

Pekâlâ, kim Çin imparatorunun kaftanını hayal etmek istiyor? Peki Jennifer.

JENNIFER: Benimki işlemeli turuncu bir kaftan.

STELLA: Müdahale etmek zorundayım Jennifer. Küçük bir kız gibi konuşuyorsun (*Taklit ederek*) “Benimki işlemeli turuncu bir kaftan... Nokta.” Çok hızlı gittin. Noktaya ulaşmak için çok acele ediyorsun. Kaftanı betimleyen ben olsaydım şunun gibi bir şey derdim: “Turuncu bir kaftandı, çok parlak turuncu bir kaftan.” Benim onu gördüğüm ama o anda betimlemek için uygun sözcükleri bulamadığım için zorlandığım duygusuna kapılırdın.

JENNIFER: İşlemeli turuncu bir kaftan gördüm. İmparatorun sırtından yarım metre kadar sarkıyordu. Kenarları zümrüt ve elmaslarla süslenmişti, arkasında çaprazlama yakut ve zümrüt parçaları vardı, üstü elmaslarla doluydu.

STELLA: Çok daha iyi, ama hâlâ tam doğru değil. Üzerine çalışılmış cümleleri tekrarlıyorsun. İlk defa gördüğünü, açık ve net bir şekilde gördüğünü hissetmiyorum. Bana zümrütleri ve elmasları anlatıyorsun, çünkü istediğimin bu olduğunu düşünüyorsun.

JENNIFER: (*Uzun süre bekledikten sonra*) Uzun, güzel, değişik bir işlemeli kaftan görüyorum. Çok parlak tonda bir turuncu. Kenarlarında pembe ve beyaz kakım kürkü var. Omuz-

ları pırlantayla bezenmiş, pırıl pırıl parlıyor. Sırtı daha da çarpıcı, ve bir dizi zümrütle yakut çaprazlama sıralanmış.

STELLA: Bu sefer gerçekten gördünüz; Jennifer da gerçekten konuşuyordu. Kullandığın sözcükler bile daha canlı ve doğaldı. Betimini genişleterek geliştirdi.

Jennifer bu sefer kaftanı anlatırken kıkırdamaya başladı, fark ettiniz mi? Çok belirgindi. İlk defasında sadece naklediyordu, ama son denemesi gerçekten oyunculuktu.

Bir gazeteyle sahne arasında büyük fark vardır. Bir muhabirin nesnel ve soğukkanlı olması gerekir. Oyuncununsa, tutkuyla dolup taşması gerekir. Eğer çok soğukkanlıysa sahneye çıkmak yerine bir şirketin genel müdürü olması daha yerindedir.

Televizyon bizi o denli cansızlaştırdı ki, bir vücudu ortadan ikiye kesip de hiçbir şey hissetmeyen bir cerrahıtan farkımız kalmadı. Doktor, anestezi altındaki hastalardan daha az şey hisseder. Bir ameliyathanede böyle olması gerekli, ama sahnede bunu yaparsanız hasta ölür.



Bir ikilemimiz var. Gördüklerimizin dümdüz ve ilgi çekmekten uzak olmasını istemiyoruz. Ama abartıp da insanların gözüne sokuyormuş gibi görünmek de istemiyoruz. Bunun çözümü sahici ve içten olmaktan geçer. Ne kadar çok ayrıntıyı hayal edersek, tepkilerimiz de o kadar dürüst, inanılır ve enerjik olur. Oyunculuğun onda dokuzu gördükleriniz ve yaptıklarınıza dair anlık bir bilgi-den ibarettir.

Oyuncu bir yazar gibidir, onunla konuşun bir sürü izlenime sahiptir. Oyuncu, "Ben pastırmayla yumurta istiyorum," demez. Bu işsiz bir tezgâhtarın konuşma tarzıdır.

Oyuncu pastırmayla yumurtayı aldığı anda onları tabakta görür, yanlarında domates, biber ve soğanla birlikte. Garsonu görür, masayı ve bütün koşuşturmacasıyla lokantayı görür. Yerlerin kirli masanına temiz olduğunu, çayın çok açık olduğunu ve fincanın çok küçük olduğunu, bu yüzden de sürekli garsonun dikkatini çekmesi gerektiğini görür.

Çevresine bir bakar ve masalarda oturan insanların birbiriyle hiç ilgilenmediğini fark eder. Herkesin acelesi vardır, bakışları ortada boş boş gezinmektedir. Bazen içeri kim giriyor diye kapıya doğru bakarlar.

Bir oyuncu bütün bunları özümser. Oraya gidip yemeğini yiyip hesabını ödeyip kalkmak ona göre değildir. Orada yaşar, izler, görür ve anlar. Kendisine bir oyun yazarının ya da ressamın yapacağı gibi nerede olduğunu, baktığı şeyin ne olduğunu sorar.

Oyuncu olarak bize yaşamın mucizesini sunmalısınız, yalnızca kuru gerçekleri değil. Çavuş Joe Friday sadece gerçekleri ister, çünkü o bir polistir. İnsanları sakın tutmak ister, sizse onları kışkırtmak.

Hayal gücüne canlılık kazandırmanın bir yolu onu mantıksız doğru iteklemektir. Biz bilim adamı değiliz. Her zaman makul ve mantıklı şeyler üzerinde çalışmak gibi bir zorunluluğumuz yok.

Bir gözlüğe bakarak hayal gücümü seyahate çıkarabilirim. Sanırım gözlük takan çok kişi vardır, ama genelde çirkin gözlüklerdir bunlar. Basit iki cam parçası. Görüş kalitesini arttırmaktan başka bir fonksiyonları yoktur. Ben de eskiden gözlük takardım, ama bıraktım. Sanırım bu fedakârlığı yaptım çünkü camın bana verebileceği hiçbir şey yok. Bu camların içinde şarap ya da viski olsa kendinizi daha iyi hissetmez miydiniz? Ama tek başına bu camın hiçbir kişiliği yok.

Gözlüğün çerçevesi opak. Opak olan taşları bilir misiniz? Hani şu soluk yeşil olanlar, ölümün renkleri. Kehribar olanları güzel, örneğin kehribar küpeler. Kehribar küpeler renk değiştirir. İnsanlar Paris dışında hiçbir yerde kehribar takmıyor artık, ama orada dükkanlar kehribar dolu. Fransızlar için bir şeyden vazgeçmek çok zordur.

Eğer psikiyatr olsam buna serbest çağrışım testi diyebilirdim, ama bundan daha kişisel ve içe dönük olmasını isterdim. Oyunculukta buna "yolculuk" diyoruz. Bir nesne seçiyorsunuz, ve o nesnenin hayal gücünüzü götürdüğü yere gidiyorsunuz. Ben kırmızı bir sandalye görüyorum, o beni Venedik'e götürüyor; Venedik bana El Greco'nun Metropolitan'daki kardinal portresindeki kaftanın gölgesini anımsatıyor.

İpek bir çiçeğe bakmak beni San Francisco'daki Çin Mahallesi-ne götürüyor; antik saatlere, akupunkturcunun ofisine, akşam ye-

meği sonrası bir sanatçıyı dinlemeye, anne babamın portrelerine götürüyor.

Bu egzersizde bildiğinizin farkında olmadığınız şeylerin farkına varıyorsunuz. Kullanılmış mobilyalar satan bir dükkânda gezinmek gibi adeta. Karşınıza ne çıkacağını ya da neyin işinize yarayacağını asla kestiremezsiniz.

Zaman zaman hayal gücümüzün ortalıkta cirit atmasına izin verebiliriz. Bazen de dizginlerimize elimize alıp onu biz içeri almak durumunda kalırız.



Egzersizlerimizden biri de kedileri betimlemek. Sizden üç kediyi betimlemenizi istiyorum: Park Avenue kedisi, Rego Park kedisi, ve Dokuzuncu Cadde kedisi. Neden sizden bu üçünü birden betimlemenizi istiyorum dersiniz? Sınıf farklarına dikkatinizi çekmek için. Amerika'da hepimiz eşitmiş gibi davranırız, ama öyle olmadığını da biliriz.

Park Avenue kedisi safkan olacak, muhtemelen iyi taranmış beyaz tüyleri olan, emredici bir görüntüsü olan bir İran kedisi. Yemeğini kendi küçük tasında alacak. Kilerin bir yerinde tuvaleti olacak; bir kâhya o tuvaleti sürekli tertemiz tutacak.

Tüylerinin parlak ve pürüzsüz görünümüne özen göstermek için aldığı bir sürü hapı, sağlığını iyi tutmak için bir sürü vitamini olacak. Büyük olasılıkla pençeleri alınmış olacak ki Park Avenue mobilyaları çizilmesin.

Dokuzuncu Cadde kedisi en büyük tezat olacak. Pençeleri olmadan yaşaması olası değil, kendiyle aşağı yukarı aynı boydaki farelere karşı kendini korumak durumunda. Ayrıca köpeklere ve diğer kedilere karşı da sürekli savunma halinde olacak.

Eğer şanslı günündeyse bir dükkân sahibi bir kutu konserveyi açıp önüne bırakacak.. Aksi takdirde çöplerde yemek aramak zorunda kalacak. Neyse ki Dokuzuncu Cadde'de çöpten bol bir şey yok.

Dokuzuncu Cadde'de yaşadığına göre safkan beyaz olmayacak. Büyük olasılıkla birçok rengin karışımı ve genel olarak biraz

isli olacak. Kimse onu fırçalamadığı için tüyleri üst üste binmiş durumda olacak. Zaman zaman girdiği kavgalardan hatıra kalan çizikleri hatta yaraları olacak.

Gözleri, eğer ikisi de yerinde duruyorsa, gergin bir görüntü verecek; sürekli değişik yönlere bakışlar atacak. Boş boş oturmak ya da kendine bakmak gibi bir lüksü olmayacak, çünkü kendi ayaklarının üzerinde durmak zorunda ve bu pek de kolay değil.

Park Avenue kedisi huzura ve durgunluğa alışık; Dokuzuncu Cadde kedisiyse bütün gün taksilerin ani frenlerinden gelen gürültünün, çöpçülerin çöpleri çöp arabasına yüklemek için kullandıkları haşmetli otomatik vinçlerden gelen öğütme seslerinin içinde yaşamaya.

Rego Park kedisi bu ikisinin arasında. Park Avenue kedisi gibi şımartılmayacak, muhtemelen safkan olmayacak, ama Dokuzuncu Cadde kedisi kadar da yavuz ve açık göz olmayacak. Park Avenue kedisi gibi kendi tabağı olmayacak, ama hiçbir öğünü geçiştirmek zorunda da kalmayacak.

Dışarıya çıkıp biraz fare peşinde koşma şansı da olacak. Bu durumda da pençelere ihtiyacı olacak. Zaten zarar verme olasılığı olan mobilyalar da o kadar değerli değil, hatta belki de üzerlerinde plastik korumalar var.

Bir oyuncunun neden bu farkları gözetmek durumunda olduğunu, hayal gücünün anlamasına ne denli yardımcı olduğunu görebiliyor musunuz?

Öğrencilerimden biri 1860'larda Boston'ın dışında bir evde bir oyuncunun içinde yaşadığı bir odayı betimlemişti. Demir bazalı bir yatak, üzerinde eski bir yatak örtüsü, kanepenin üzerinde duran bir yorgan, eski moda bir büro ve ona yakışan her türlü nesne, duvarda o tarza yakışan resimler, hepsini hayal gücüne dayanarak anlatmıştı. Bir yerde bütün bu malzemeyi kendi kafasından çizmişti, bildiklerinin ve bildiğini bilmediklerinin bir bileşkesi.

Oyuncu cahil olamaz. Oyuncu okumalıdır, resmî ve müzîği bilmelidir. Çünkü bunlar geçmişini anlamasına yardımcı olurlar, hayal gücünü beslerler.

Üstün bir hayal gücüne dayanarak yaratmak oyunculuğun temel taşıdır. Odayı bilmediğinizi, bilmenizin mümkün olmadığını

söylemezsiniz. Odayı yaratırsınız; tıpkı kaftanı yaratıp da bir anda onu kendinizin kıldığınız gibi. Kendinize bir şekilde o kaftanı işlevselleştirebileceğinizi söylemelisiniz. Aslında zaten bu oyuncu olarak sizin işiniz.

Eninde sonunda yaratıcılığınız başka noktalara uzanacak, yas tutuyor olmanın, toplumdan soyutlanmış olmanın, terk edilip bir köşeye itilmiş olmanın, nişanlı ya da evli olmanın nasıl bir duygu olduğunu bilmeye kadar.

Hayal gücünüzün boyutları sizi hayrete düşürecektir.



Bir sonraki ders için üç tane bahçe inşa etmenizi istiyorum: Washington'daki Fransız Büyükelçiliği'nin bahçesi, Boston'ın bir banliyösünde orta direk bir İtalyan işçi ailesinin evinin bahçesi ve Meksika'da harap halde bir bahçe.

Bildiklerinizi de hayal edebildiklerinizi de kullanın. İkisini birbirine bağlayarak işe koşun.

Sahneye çıkıp bize tur rehberliği yapacaksınız. Örneğin sahnenin ön tarafının soluna gelip Fransız Büyükelçiliği'nin bahçesindeki budanmış çalıları, ya da sahnenin arka tarafında İtalyan ailenin bahçesinin sarmaşık kafesini, ya da sahnenin tam ortasında Meksika bahçesinde ölmekte olan bir kaktüsü göstereceksiniz.

Fark ettim ki şunu size tekrar tekrar söylüyorum; sanattaki gerçeklik koşullardaki gerçekliktir. Sahneye çıktığınızda, hiçbir şey yapmadan önce kendinize sormanız gereken ilk soru "Ben neredeyim?" olmalıdır. Bahçeleri inşa etmek, sahnede kendinizi nasıl evinizde hissedeceğinizi anlamanız için ilk adımdır.

Ders Altı

OYUNUN DÜNYASINI KENDİ DÜNYANIZ HALİNE GETİRMEK

Oyuncular sahne gerisinde beklemekten rahatsız olurlar. Ciddi bir sahne korkuları yoksa bile kendilerini gergin hissederler. Bunu anlamak pek zor değil. Oyuncuların sahne gerisinde yapacakları hiçbir şey yoktur. Oraya ait değildirler. Oraya ait olanlar sahne teknisyenleridir, orada yapacak işleri vardır. Biz, sahneye çıkmadan önce orada sadece bekleriz.

Bekleyişimizi gereksiz endişeye kapılmak için bir fırsata çevirmek yerine, yerinde değerlendirmek için tek yapılabilecek şey sahneye çıktığımızda yapacaklarımıza odaklanmaktır. Sahneye çıktığımızda set ve ışık tasarımcıları nerede olduğumuzu anlamamızda bize yardımcı olacaklar. Birlikte çalışılacak oyuncu meslektaşlarımız olacak. Sahne gerisindeyken her şey bizim elimizde.

Kostümlerimizi inceleyip düğmelerin biçimine bakarak canlandıracağımız karakterin yaşadığı dönem ya da sosyal sınıfı hakkında ipucu elde edebiliriz. Kim bilir, belki de elimizde tuttuğumuz bir aksesuar oyunun atmosferine girmemize yardımcı olacak.

Size sahne gerisindeki zamanınızı nefes ya da rahatlatma egzersizleri yaparak değerlendirmenizi söyleyenler çıkacaktır. İyi fikir. Sahneye gergin bir bedenle çıkmayı asla istemezsiniz.

Ama vaktimizi değerlendirmek için en büyük yandaşımız kendi hayal gücümüzdür; bu yüzden de onu geliştirmeliyiz. Sizden üç bahçe hazırlamanızı istemiştım. Sahneye her çıktığınızda pratikte bir bahçe, içinde kendinizi rahat hissettiğiniz bir ortam hazırlıyorsunuzdur aslında. Sahne donanımıyla ve setle aranızda hayali bir bağ oluşmalı. Size yatak odanızdaki mobilyalar kadar samimi gelmelidir.

Kim bizi Washington'daki Fransız Büyükelçiliği'nin bahçesine götürmek ister? Gel bakalım George.

GEORGE: Arabanızı yukarı doğru sürerken...

STELLA: Sözü nü kesmek zorundayım. Arabayı yukarı doğru sürmenin konumuzla ilgisi yok. Otoparkla ilgilenmiyoruz.

GEORGE: Bir kâhya arabanızı park eder.

STELLA: Pekâlâ, bunu kabul ederim. Böylece çok resmi bir ortam olduğunu öğrenmiş oluyoruz. Devam et George.

GEORGE: Yüksek demir parmaklıkların arasından geçiyorsunuz. Zarif bir dizaynları var. Demirlerin bitki gibi kıvrımları var, ama tamamen simetrikler. Ortada da çevresindeki kıvrımların yansıması olacak şekilde zarifçe oyulmuş R ve F harflerini görüyorsunuz, bu da Republique Française demek oluyor.

STELLA: Çok iyi George.

GEORGE: İçeriye girdiğinizde çakıl taşlı yollardan geçiyorsunuz.

STELLA: Güzel. Biliyorsunuz 19. yüzyılda zenginlerin yanlarında bir yığın hizmetkâr çalıştırdıkları günlerde, işleri o çakılları dizmek olan adamları vardı. Devam et George.

GEORGE: Yolların kenarlarında çalılar var; şunu biliyorsunuz ki bir grup bahçıvan bunları vakti geldiğinde buduyor. Bahçenin ortasında 19. yüzyılda Fransa'dan ithal edilmiş gibi görünen bir çeşme var. Tam ortasında siyah mermerden oyulmuş bir tanrıça figürü bulunuyor. Bu avcı Diana ve okla yayını gökyüzüne doğrultmuş durumda. Kenarlarında heykele doğru su fışkırtan fıskiye ler var, güneş ıslak mermeri parlatıyor.

STELLA: İyiydin George. Büyükelçiliğin bahçesine yerleştirdiğin her şey kendini kabul ettirebilmeli, zarif olmalı. Onlar oraya davet edilecek kadar şanslı ya da önemli olan kişiyi etkilemek için konulmuş.

Pekâlâ, Boston'ın banliyösündeki orta direk İtalyan ailenin bahçesi için kim geliyor?

Gel bakalım Natalie.

NATALIE: Evin hemen yanında içinde menekşelerin ve nergislerin olduğu bir çiçek tarhı var.

STELLA: Şunu aklından çıkarma ki bu bir orta direk aile. Güzel çiçekleri olabilir, ama her şeyin bir fonksiyonu olduğu duygusunu vermelisin. O yeri sebzelere, örneğin bir sıra domatese, kabağa ya da marula ayırmaları daha olasıdır.

NATALIE: Bir üzüm çardağı koymayı düşünüyordum.

STELLA: Eğer öyle bir şey yapacaksan üzümlerin nasıl yetiştiğini iyi bilmelisin. Her halükârda sahnede durup her şeyi bize gösterebilecek kadar net görebilecek durumda olmalısın. Hatta belki bize birkaç hafta önce ekilen tohumların filizlerini göstermek için çömelmen gerekecek. Çömelme aksiyonu gördüklerin tarafından yönetilecek. Sahnede yapılan her şey karakterin kendini içinde bulduğu koşullar tarafından yönetilmelidir.

İtalyan bahçesinde kimseyi etkilemeye çalışmıyorsunuz. Bura-ya davet edilen kişiler arkadaşlar ve akrabalarından ibaret. Eğer bahçede bir heykel varsa, bu olsa olsa bir Meryem Ana heykeli olabilir. Masa varsa, ancak bir piknik masası olabilir. Biraz daha çalışman gerekiyor Natalie.

Kim bize Teksas sınırına yakın Meksika evinin bahçesini anlatacak? Peki Jason.

JASON: Evin kendisi bir karavan. Yakınında bir karavan daha duruyor. Yani bahçe bu iki karavanın arasında.

STELLA: Güzel Jason.

JASON: Bahçede topraktan ziyade kum var. Burada yetişebilecek tek şey kaktüs. Kaktüsün yanında orada yaşayan çocuklardan birine ait bir kırık oyuncak var.

STELLA: Tamam Jason, oturabilirsin.

Sahneye getirdiğiniz her nesne size canlandırdığınız karakterin ve içinde yaşadığı dünyanın koşulları hakkında bir şeyler söylemeli. Üzerinde çalıştığınız her nesneyi anlamalı ve kendinize uyarlamalısınız. Her nesneye yaratıcı biçimde yaklaşmalısınız. Diyelim ki sahneye bir kitap getirdiniz. Bunun ne tarz bir kitap olduğuna dair bir fikrimiz olmalı. Ansiklopedi mi? *İncil* mi? Onu taşıma biçiminizden bir ipucu çıkarabilmeliyiz.

Oyuncu olarak, bir çocuktaki kendini inandırma kapasitesi bizde de vardır. Bir çocuk hoplayıp zıplarken bacakları arasında olan tahta çubuğun bir at olduğuna inanır. Oyunculuğun temel unsuru da işte budur: Çocuğun çubuğun bir at olduğuna olan inancı. Bir oyuncu olarak siz bu duygudan sorumlusunuz. Eğer Dickens ya da Balzac için yeterince iyiye bizim için de öyledir.

Bir aksesuar kullanacaksınız öncelikle onun hakkında bir şeyler bilmelisiniz. Eğer bir silahınız varsa onu nasıl söküp takacağınızı, nasıl temizleyeceğinizi, nereye koyacağınızı, nasıl kullanacağınızı bilmeniz gerekir. Silahın kendine ait bir yaşamı var, siz bu yaşamın bir parçası değilsiniz. Bu yaşamı, bir polislinin copunun yaşamını anladığı gibi anlamalısınız.

Bir uzmanla altı ay çalışmadan kılıç kullanmanız olası değil. Kılıç kuşanmanın başlı başına bir geleneği var. Nasıl çıkarılır? Kınına nasıl geri sokulur? Çelik neyle temizlenir? Bir nesneyi temizlemeyi ve yerine koymayı bilmiyorsanız, onu kullanmayı bilmiyorsunuz demektir.

Kardeşim Luther Adler bir kez Madison Square Garden'da bir hayır işi için sahneye çıkmıştı. Masadan bir silah alıp birini vurması gerekiyordu, ama masada silah yoktu. Hayali bir silah alıp onunla ateş etti ve adam düştü. Çünkü yaptığında mükemmeliyetçi bir tavır vardı, çünkü kendi kendini ikna edebiliyordu; dolayısıyla izleyici de bir silahın ateşlenip bir adamı öldürdüğüne ikna olmuştu.

Moskova'da Rusya'nın en büyük oyuncularından birinin portatif bir merdiven dışında hiçbir şeyi olmayan bir sahnedeki performansını izlemiştim. Portatif merdivenin üzerine oturmuş balık tutuyordu, ki portatif merdiven bir nehir kıyısını temsil ediyordu. Oltası, zokası, yemi, hiçbir şeyi yoktu. Ama elini tutuşu, kolunu kaldırışı öyle iyiydi ki adeta sudaki oltayı, oltanın ucundaki yemi, balığın aniden zokayı yutuşunu görebiliyordunuz. Gerçekten dâhiceydi.

Her aksesuarın kendi gerçeği ve kendi doğası vardır. Oyuncu olarak her aksesuarı anlamanız gerekir. Ne yazık ki çoğu genç öğrencide her aksesuara hakkını verme duygusu pek yerleşmemiştir. Bir aksesuarı ona hakkını vermedikçe ve onu sevmedikçe kullan-

mazsınız. Onu kullanabileceğinizden emin olana kadar üzerinde çalışmalısınız.

Aksesuarı size özgü bir nitelikle donatarak onları kişiselleştirin. Yakanıza takacağınız bir gülü, üzerindeki suyu alarak ya da sapından bir diken kopararak kendinize uyarlayın. Çekmeceye koyacağınız bir süveteri, üzerinde ayrılmakta olan bir ipi keşfedip tamir ederek kişiselleştirin.

Ayrıca nesneye sizden ne talep ettiğini sormalısınız. Fötr şapka giyen biri onun yaşamını da bilmeli. Fötr şapka bir kutuda yaşar, bu da size onun doğası ve değeri hakkında bilgi verir. Bu şapkayı nasıl fırçalayacağınızı ya da nasıl yere bırakacağınızı biliyor musunuz? Giymek için iki elinizi de kullanmanız gerektiğini biliyor musunuz? Düz giymek için yapılmıştır. Onu giyen kişinin kontrollü bir konuşması, kontrollü bir yürüyüşü, kontrollü bir aklı vardır. Bu şapkayı giydiğinizde kendi kontrolden çıkmış kültürünüzü geride bırakmalısınız. Bu şapkanın toplumunda, insanlar da giysiler de sıkı kontrol altındaydı.

Sizin oyuncu olarak işiniz oyunun dünyasını kendinizinkiymiş kadar gerçek hale getirmek, hatta mümkünse daha gerçek. Siz kendi koşullarınızın içine doğmuşsunuz. Eğer hırslıysanız, bu koşulları değiştirebilirsiniz, ama çoğumuz onları düşünmeden kabul ederiz.

Sahneye çıktığınızda hiçbir şeyi demirbaş olarak kabul edemezsiniz. Koşulları büyük bir dikkat ve anlayışla incelemelisiniz. Orada kendinizi rahat hissetmeniz tek yolu budur. Sahnede yarattığınız koşullara yoğunlaşmanın avantajlarından biri de izleyiciye takılmayacak olmanızdır. Kendinizi kafayı onlara takmış bir halde buluyorsanız oyunun dünyasına kendinizi kaptıramamışsınız demektir.



Bir oyuncunun sahneye çıktığında ilk sorması gereken soru "Ben neredeyim?" dir. Bu soruyu dikkatle, düşünerek, üzerine düşerek yanıtladığında işe hazır demektir. O noktadan sonra yaptığınızla ilgili bir gerginlik olmamalıdır. Oraya ait olduğunu ve oyna-

yabildiğini bilir. Rahatlık da oyuncunun yarattığı koşulların gerçekliğiyle birlikte kendini gösterecektir.

Oyuncuların sahnede kendilerini rahat hissetmemelerinin en önemli nedenlerinden biri işe koşullar yerine sözlerden başlamalarıdır. Sözler bir yeri anlatabilir, ama size nasıl oynamanız gerektiğini söyleyen, yerin ta kendisidir.

Belki bazılarınız nasıl olup da 6. derse gelmiş olmamıza rağmen size hâlâ oynayacağınız bir sahne vermediğimi merak ediyor. Piyano çalmaya başladığınızda hemen **Beethoven**'ın sonatlarını mı çalışmaya başlıyorsunuz? Tabii ki hayır. Ölçüler üzerine, parmaklarınızı güçlendirmek üzerine, armoniyi anlamak üzerine çalışmalar yapıyorsunuz. **Beethoven**'ın sonatlarına geçmeniz zaman alıyor. Aynı şey tiyatro için de geçerli.

Henüz sözler üzerinde çalışmaya hazır değilsiniz. Aslında öğrenmeniz gereken en önemli şeylerden biri de oyunun temelde sözler üzerine kurulu olmadığıdır. Oyun, sözlerin arkasındadır. Yirmi yıl boyunca koşullarınızı bilmeden harıl harıl çalışsanız bile başarısız olursunuz. Oyuncu daima bir yerededir. O yeri anlamak da kendi sorumluluğudur. Boşlukta oyunculuk yapılmaz. Ayrıca koşullar içinden kurguyu da çıkartması gerekir, ki bunu da mekânın ona ne yapmasını söylemesine izin vererek gerçekleştirir.

Fransız Büyükelçiliği'nin bahçesinde orta direk İtalyan ailesinin bahçesindekiyle aynı şekilde davranmazsınız. Aynı şekilde giyinmez, hatta aynı şekilde konuşmaz, aynı şekilde oturmazsınız.

Tanımadığınız ama diplomat ya da hükümet yetkilisi olduğunuzu bildiğiniz kişilerin arasında bulunduğunuzda, şampanyanızı yudumlarken ya da kanepeleri ısırırken duruşunuza, sözlerinize ve davranışlarınıza, yıllardır tanıdığınız insanlarla bir piknik masasında otururken, olduğundan daha çok özen gösterirsiniz.

'Sizden bu bahçelerin her birinde cereyan eden komik, dokunaklı, rahatsız edici ve güzel bir şey düşünmenizi istiyorum.

Fransız Büyükelçiliği'nin en güzel yanı bir diplomatın karısının teşrifi olabilir. Eski bir film yıldızı olan, hâlâ her an fotoğrafı çekilecekmiş gibi giyinen çok çarpıcı bir kadındır. Onu gözünüzde nasıl canlandırdığınıza göre bu güzelden çok komik de olabilir.

İtalyan bahçesinin güzel yanıysa, ev sahibesi mutfaktan gelip masanın üzerine çeşnili bir tabak makarna bıraktığında herkesin "Aaa!" diye bir tepki vermesi olabilir. Tabii aynı şey bunun için de geçerli, onu gözünüzde nasıl canlandırdığınızla orantılı olarak bu durum da daha çok komik olabilir, ama olasılıkla diplomatın karısında olduğundan daha sıcak bir şekilde.

Eğer İtalyan annenin gözleri pişirdiği yemekten gurur duyduğu için ışık saçıyorsa ve o bu gururu saklamaya çalışıyorsa, alçakgönüllülüğünden etkileniriz. Eğer Fransız büyükelçisi birinden kahraman gibi söz edip onu onore ediyorsa, o kişi de böyle büyük övgüler almaktan rahatsız gibi görünüyorsa, bundan da etkileniriz. İki durumda da olan olaylar koşullara özgü. Soyut bir ortamda değil, belirli bir bahçede gerçekleşiyor.

Öğrenilecek en önemli şeylerden biri de mümkün olduğu kadar az " oynamak " tır. Koşulların yapacaklarımızı yönetmesine izin verirsek, her şeyin mantıklı bir nedeni olacak, her şey gayet doğal ve içten görünecektir. Yalnızca koşulları kavrayamadığımızda "rol yapmak" durumunda kalırız, ancak o zaman sahtesini yapmamız gerekir. İnanın bana, izleyici bunu hisseder.

Bizim işimiz izleyiciyi koşullara inandırmaktır, ama kendimiz tamamen sahnedeki dünyanın ve orada yaptıklarımızın bir parçası olursak, izleyici zaten bizimle gelecektir.

Konser veren bir piyanist yalnızca biraz yüksek sesle çaldığı için dinleyicinin çaldıklarını sevmeyeceği endişesine kapılmaz. Dinleyiciyi aklından bile geçirmez. Müziği düşünür. Çaldığı parçanın mantığını anlar, çünkü onu incelemiş ve özenle prova etmiştir. Parça yalnızca kâğıtta basılı olan notalardan ibaret değildir, notaların arkasındaki duygular da parçaya dahildir. Piyanist bu duyguları ne denli başarıyla ifade edebilirse, dinleyici de onunla birlikte parçanın o denli içine çekilecektir.

Biz de piyanist kadar hazır olmak, piyanist kadar olayın bir parçası olmak durumundayız. Bir bu kadar önemlisi de, olayın hazzının, "yapmak"ta olduğunu kavramalıyız. Eğer biz her şeyi kendimiz için ve oyun için yaparsak, izleyici de bizimle olacaktır. Oyuncunun oynamaktan duyduğu haz, seyircinin izlemekten duyduğundan çok daha fazladır.

Laurence Olivier ölmeden önceki son yıllarında sağlığını büyük ölçüde kaybetmiş olmasına rağmen asla oyunculuktan vazgeçmedi. John Gielgud asla oynamaktan vazgeçmiyor. Sahnede olmanın ne demek olduğunu bilen insan, bunu izleyiciler arasında olmakla asla değişmez.



Oyunculuğun bir stres kaynağından ziyade bir keyif kaynağına dönüştüğü noktaya ulaşmanız gerek. Çoğu kişi oyuncuların sinir hastası olduğunu düşünür. Çünkü onların hesaba kattıkları oyuncular kötü oyuncularlardır. Sonuçta piyasada sinirsel çöküntü halinde olmayı çok seven oyuncular da var. Korkarım ki onları bu çöküntülerine eğitmenleri itmektedir. Eğer öğrencilerin sinirleri laçkaysa, eğitmen daha güçlü gibi görünüyor. Bir bakıma eğitmene bağımlı kalıyorlar, ki ben asla böyle bir şey istemem. Eğitmen sürekli öğrencilerinin duygularını soran bir ebeveyn gibi, hatta daha kötüsü, bir terapist gibi oluyor.

Oyunculuğa yaklaşımın, karakterden ziyade sizin kim olduğunuza yoğunlaşan bir kısmı var. Aslında oyunculuk dünyadaki en sağlıklı meslek olabilir, çünkü size gerçek hayatta yapamayacağınız şeyleri yapma fırsatı tanır. Yaşamın size sunduğundan çok daha fazlasını tanıma ve anlama fırsatı sunar. Bu teknik tamamen yapmakla ilgilidir, hissetmekle değil.

Sizi çok fazla tanımıyorum, ama hiçbirinizin Danimarka Prensi olmadığınıza bahse girerim. İçimden bir ses diyor ki, hiçbiriniz babanızın amcanız tarafından öldürüldüğüne ikna olmadınız, hiçbiriniz bu suça alet olup sonra da katil amcanızla evlenen bir anneyle sahip değilsiniz.

Bunlar fazlasıyla kendine özgü durumlar. Bunların altını üstüne getirip hayal gücünü üzerlerinde kullanmak oyuncunun işidir; kendi yaşamından bu durumlarla örtüşen koşulları bulup çıkarmak yetmez. Zaten yoktur. Çok sevdiğiniz büyükanneniz öldüğünde mahvoldunuz. Çocukluğunuzdan beri baktığınız köpeğiniz bir arabanın altında kaldığında teselli edilemeyecek durumdaydınız. Bütün bunlar size Hamlet'in babasının ölümü hakkında-

ki duyguları için ipucu verebilir, ama yalnızca ipucu. Duygusal belleğinizden alıp yeniden inşa ettiğiniz hiçbir şey, hayal gücünüzü çalıştırarak ürettiklerinizin yerini tutamaz.

Hamlet'i ele aldığımızda, düşünsel içerikli monologları düşünme eğiliminde oluyoruz. Bunu yaptığımızda, her şeyin Hamlet'in duygularından ibaret olduğunu hayal etmek kolay. Oysa bu işin sadece bir kısmı. Bu rolü oynamanın zor yanı Hamlet'in yaptıklarında yatıyor. Deli numarası yapıyor, sevgilisine gaddarca davranıyor, en sonunda da onun babasını öldürüp ağabeyiyle de bir düello düzenliyor. Okul arkadaşlarının öldürülmesini organize ediyor. Köşesine çekilip de intihar planları yapan biri değil. Bütün bu eylemler müthiş bir hazırlık evresi gerektirir; her şeyden önemlisi, bu olayların içinde geçtiği dünyaya ait bir fikre sahip olmaktır.



Her dekorun kendine özgü bir atmosferi vardır. Bir oyuncunun yapabileceği en büyük hatalardan biri de atmosferi oynamaktır. Eğer koşulları anlarsanız atmosferi oynamanız gerekmez. Bu arada, eğer bir yapımda rol alıyorsanız ve yönetmeni ya da diğer oyuncuları "atmosferi oynamak" üzerine konuşturırken duyarsanız, derhal menajerinizi arayın. Sözleşmenizi feshedin. Böyle bir düşünceleri varsa, bu tekniklerinin hiç olmadığı anlamına gelir. Her şeyin sahtesini yapmaya alışıkırlar ve siz her şeyi yerli yerinde yapsanız bile o oyundan ne köy olur ne kasaba. Bir oyun daima koşullarla başlamalıdır, başka bir yol söz konusu olamaz.

Eğer bir kilisenin içini hayalinizde doğru düzgün yaratmışsanız, atmosferi de ayarlamış olursunuz. Kilisenin kendine özgü bir atmosferi vardır. Keza bir hastanenin, çocuk parkının, kütüphanenin, ya da pahalı bir otelde de bir arka sokakta da olsa her barın, kendine özgü atmosferleri vardır. Fiziksel gerçekleri yarattığınızda atmosferi de yaratmış olacaksınız.

Kendiniz için inşa ettiğiniz gerçeklik ne kadar eksiksizse, karakterin ve oyunun koşullarını o kadar etraflıca anlarsınız ve her şeyi kendiniz için o kadar kolaylaştırırsınız.

Sahneye çıktığınızda gergin olacağınız tek durum, hazırlığınızı yapmamış olduğunuz bir durumdur. Bir aksesuarı elinize alıyorsanız ve o sizin için yalnızca bir aksesuarsa, özel bir bağınız olan bir şey değilse, ya da dekora baktığınızda ona dair fikirler üretmemiş olduğunuzu fark ediyorsanız, işte o zaman gerilirsiniz.

Evden giyinmeden çıkarsanız, haliyle gergin olmanız gerekir. Koşulları inşa etmeden sahneye çıkmak da bundan çok farklı değildir. Çıplaksınızdır, hiçbir korumanız yoktur.

Sözcükler sizi kurtarmaz. Çok matrak ya da çok derin olduklarını düşünebilirsiniz, fark etmez. Şeffaf görüneceklerdir. Koşullarından içinden çıkıp gelmiyorlarsa boş görüneceklerdir. Eğer oyun, yalnızca sözcükler üzerine kurulu olsaydı, izleyiciler evlerinde oturup metni okusalar da olurdu. Tiyatroya gelmelerinin nedeni, oyuncunun sözcüklere kazandırdığı yaşamı tecrübe etmektir.

Hayal gücünün genel olarak fakirleştiği, zenginlikten ve derinlikten uzak romanların okunduğu, ergenlik çağındaki çocukların anlayışına hitap eden filmlerin ve banal televizyon programlarının revaçta olduğu, insanların kalitesiz bir eğlence anlayışına alıştırıldığı böylesine bir dönemde yaşadığımız için belki de müteşekkirmeliyiz. Yemek alışkanlıkları bile yozlaştı. İnsanlar makarnayla peynir yemeye ve fast food'a alışmış durumda. Sizse onlara bir ziyafet çekiyorsunuz. Bu sizin için büyük bir fırsat.

Başınızdaki dertse sonsuz çalışma gerektiren bir bölüm seçmiş olmanız. İşiniz bir oyunun içinde geçtiği siyasi süreci, karakterlerin sosyal sınıflarını, oyunun stili gibi şeyleri bilmeyi gerektiriyor. Tabii bu Harvard'a gitmeniz gerektiği ya da yaşamınızın kalanını Stella Adler Konservatuvarı'nda ders alarak geçirmeniz gerektiği anlamına da gelmiyor.

Okumanız, gözlemlemeniz ve düşünmeniz gerektiğini anlamına geliyor; ki böylelikle hayal gücünüzü ateşlediğinizde hareket edecek yakıtı olmuş olur. Bir aksesuarı elinize aldığınızda tek yaptığınız bir aksesuarı elinize almak değildir. O nesne sizinle konuşur, siz de o nesneyi izleyiciye oyunu anlatmasında yardımcı olacak bir hale getirebilirsiniz. Zaten işiniz de bu. Eğer oyunu bütün derinliğiyle izleyiciye yansıtamıyorsanız, zaten oyunculuk şaka

gibi bir şey olur, kendini tatmin etmenin ötesine geçmez.

Her hafta burada geçirdiğiniz birkaç saatlik süre yalnızca buz dağının görünen kısmı olmalı. Şu ana kadar öğrendiğiniz bir şey varsa bu da gözlem yapmak, ayrıntılı biçimde gözlem yapmak... Gözlemledikleriniz ve hayal ettikleriniz bir oyuncu olarak sizin zırhınızı teşkil eder. Sizi sahnede çıplak durmaktan kurtaran onlardır. Bu zırhın ne kadar dayanıklı ve koruyucu olacağı da sizin belirleyeceğiniz bir şeydir.

*Ders Yedi***OYUNCULUĞUN KONTROLÜNÜ ELE GEÇİRMEK**

Buraya oynamayı öğrenmek için geldiniz, ama ben size o y n a - m a m a y ı öğretmek istiyorum. Umarım biri size oyunculuk stili-nize bayıldığını söylediğinde, bunun aslında başarısız olduğunuz anlamına geldiğini biliyorsunuzdur.

Eğer bir başka oyuncu size yaptığınız şeyin göstermek olduğ-u nu söylüyorsa, aslında rol yaptığınızı söylemek istiyordu; bu, bi-rinin size söyleyebileceği en kötü şeydir.

Yüz yıl öncekinin izleyicisi, yapaylığı sineye çekmeye bugüne oranla çok daha yatkındı. O zaman oyuncunun yaptığı şeye gayet basit bir şekilde rol yapmak deniyordu. İnsanlar Sir Henry Ir-ving'i rol yaparken seyretmeye gittiklerini söylüyorlardı. Bugün-lerdeyse Al Pacino'nun çalışmasını izlemeye gittiklerini söylüyor-lar.

Günümüzde yapaylık hoş karşılanmıyor. Gerçekçilik isteniyor, o yüzden de eğer rol yapıyorsanız, izleyici onları aldattığınızı dü-şünüyor. Yapmayı öğrenmeniz gereken şey eylemleri gerçekleştirmektir. Çünkü bir eylemi gerçekleştirdiğinizde, bir şey yapıyor-sunuz demektir. Yani g ö s t e r m i y o r, yapıyorsunuz demektir bu.

Bizim işimiz eylemler üzerinde çalışmak, onları incelemek, anatomilerini, omurgalarını keşfetmek. Bir metni incelediğimizde, bizden ne gibi eylemler istediğini bulmaya çalışırız. Bu eylemleri gerçekleştirirken, öğretmek olsun, öğrenmek olsun, kaçmak, dua etmek ya da yalvarmak olsun, eylemin doğasında her ne varsa bu-nu izleyiciye aktarırız.

Bu eylemleri gerçekten yaptığımızda, rol yapmakla bir işimiz kalmaz. Bir şeyi gerçekten yapıyorsak, rol yapıyor durumuna düş-me endişesi duymamıza gerek yoktur.

Oynamak kelimesini hiç kullanmayalım isterseniz. Kontroller-

den bahsedelim. Kontrolleri kullandığınızda, bu yaptığınız her şeyin doğasını değiştirir. Sizi belli bir biçimde oynamaya iter. İşinizi kolaylaştırır. Genci ya da yaşlıyı oynayamazsınız, ama sizi yaşlı ya da genç gösterecek fiziksel kontroller bulabilirsiniz.

Topuklarınızın üzerinde eğilip gözlük takarak onların üzerinden dik dik bakmak gibi basit bir egzersiz yapabilirsiniz. Bu size arında yaşlı bir görünüm kazandıracaktır. Tabii bunu sahneye taşımadan önce topuklarınızın üzerinde eğilmenin bedeninizin gerisini nasıl etkileyeceğini, duruşunuzu nasıl değiştireceğini, hareket edişinize nasıl bir etkide bulunacağını kavramanız gerekir.

Bir oyuncu olarak bedeninizle ilgili her şeyden kesin ve net bir şekilde haberdar olmalısınız. Kaslarınızı işinizde ustaca kullanabilmelisiniz. Gerçekleştirdiğiniz eylemleri hangi kasların kontrol ettiğini ezbere bilmelisiniz. Yine en az bu kadar önemli bir başka ayrıntı da, her eylemin kaslara ne kadar efor sarf ettireceğini öğrenmenizdir.

Örneğin elime portatif metal bir sandalye alıp onu bedenimden uzakta tutarsam hangi kasları kullanırım? Bacaklarımdaki ya da ensemdaki kasları değil. Büyük ölçüde parmak uçlarımdaki kasları kullanırım. Ne kadar efor gerektirir? Pek fazla değil.

Eğer bir kütük alıp koltuk altınızda tutarsanız farklı bir kas grubunu kullanırsınız. Ellerinizdeki, bileklerinizdeki, kollarınızdaki ve omuzlarınızdaki bazı kasları kullanmış olursunuz. Hangi kasları kullandığınızı ve ne kadar efor harcadığınızı ezberlemelisiniz, tabii ki bu, metal sandalyedekinden çok daha fazla olacaktır.

Bunu gerçek bir kütükle yeteri kadar tekrarlamalısınız ki hayali bir kütüğe geldiğinizde bocalamayasınız. Nasıl yapılacağına ve ne kadar efor gerektirdiğine dair bilgi bedeninize işlenmiş olmalı. Eğer doğru düzgün hazırlanırsanız, bu bilgi gerektiği şekilde kaydedilir ve işleme koymanız gerektiğinde elinizin altında olur.

Şimdi o ağzı çok sıkı kapalı olan kavanoza dönelim. Hangi kaslar kullanılır? Ne kadar efor harcanır? Sürekli tekrarlayın. Şimdi de aynı hayali bir kavanozla yapın. Eğer gerçek kavanozun üzerinde denerken yeterince dikkat ettiyseniz, kaslarınız, sıra hayali bir kavanoza geldiğinde, tam olarak ne yapmaları gerektiğini hatırlayacaklardır. Aynı şeyi sıkışmış bir kapı üzerinde de deneyin.

Provada, hatta sıklıkla oyun esnasında, oyuncular kendilerini yarı hayal yarı gerçek koşulların içinde bulacaklardır. İşte bu durumda da kas hafızasının ne kadar kullanışlı olduğu kanıtlanır.

Fiziksel bir kontrolü elinize alarak bedeninizin hareket biçimlerini dikte etmesini sağlıyorsunuz. Eğer bedeninizin size söylediklerine yoğunlaşırsanız, gerçekçi bir şey yaparsınız. Yaptığınız "rol yapmak" ya da "göstermek" değildir. Bir şeyin sahtesini yapmıyorsunuzdur.



Pelteklği kontrol altına almak aksanlara adapte olmayı öğrenmenin ilk adımıdır. Her aksan için dilinizin sözcükleri biçimlendirme yöntemini ayarlamanız gerekir. Bu ayarları tutturduğunuzda da aksanları kontrol altına almışsınız demektir, artık taklit yapmıyorsunuz demektir.

İnsanların aksanlı konuştukları bir mahalleye gidin. Aksan üzerinde belirleyici rol oynayan iki ünlü bir ünsüz bulun. Bu mahallede yaşayan biri için küçük bir konuşma yazın. Şimdi seçtiğiniz iki ünlüyle bir ünsüzü her geçtikleri yerde uyarlayarak tekrar yazın. Aksanı konuşmanız üzerinde rahat ve doğal bir biçimde yansıtabildiğinizi hissedene kadar da yazdığınızın ikinci halini yüksek sesle okuyun.

Bir başka yararlı egzersiz de pelteklik ya da aksan gibi bir fiziksel kontrolü uygulayarak bir şiir okumaktır. Bu kontrol mekanikleşmelidir ki bu işi hakkıyla yapıp metne yoğunlaşabilesiniz.

Bir oyuncu bedeninin her parçasının kontrolünü elinde bulundurmalıdır.

Sesim üzerine çalışırken hiçbir şeyin çalışmamı bölmesine izin vermem, telefon, mesaj, randevu, hiçbir şey önüme çıkamaz. Bir oyuncu tiyatronun önüne çıkardığı zorluklarla baş edebilecek durumda olmak için, Antik Yunan'dan Shakespeare'e ve modern yazarlara kadar tiyatronun bütün tarzlarında oynayabilmek için, sürekli çalışmak zorundadır.

Bir oyuncu bedenin kontrolünü birçok farklı tür insanı canlandırabilecek ölçüde elinde tutmalıdır. Bedeninizi kontrol etmeyi öğ-

renmelisiniz ki alışık olmadığınız hareketleri yapabilesiniz ve canlandırdığınız karakterlere uygun yürüyüş stilleri geliştirebilesiniz.

Bedeninizin dizginlerini belli bir noktadan ele alın. Örneğin, tutuk bir diz ya da sırt olsun bu nokta, onların bu durumda olmasına neden olan ve onları kontrol eden kasları saptayın. Bu kontrol olayını o kadar iyi anlamalısınız, onun üzerine o kadar derinlemesine çalışmış olmalısınız ki onu mekanik olarak, farkında bile olmadan yapabilesiniz.

Çehov'un *Vişne Bahçesi* adlı eserindeki kâhya Firs'in sırtı kamburdur. Onu canlandıran oyuncunun bu sırtın hikâyesini bilmesi gerekir, nasıl ve hangi koşullar altında kambur kaldığını bilmelidir. Bu rahatsızlığı gidermek için bazı şeyler yapılmıştır, oyuncu bunlardan haberdar olmalıdır. Her an uyanık olmak, her yapılan harekette dikkatli olmak esastır. Kamburuna alışmış, onunla ve ona göre yaşamayı öğrenmiştir. Pardösüsünü giyerken dikkatli olmalıdır, dikkatli olmaya şartlanmıştır.



Şimdi tutulmuş bir diz gibi gayet basit bir şeyi ele almak suretiyle fiziksel kontroller üzerinde bir çalışma yapalım. Tutuk bir dizin yürüyüşümüzü ya da oturuşumuzu nasıl etkilediğini görürüz. Bu basit kontrolü elinize alıp onu bir saat, bir öğleden sonra, hatta bir gün boyunca rutininizin ayrılmaz bir parçası haline getirmeyi deneyin bakalım oluyor mu, bakalım onunla yaşayabiliyor musunuz. Bu onunla banyo yapmanız, onunla merdiven çıkmanız, onunla yatmanız anlamına geliyor. Eğer bu kontrolle en azından günün birkaç saatini geçiremiyorsanız, ya da bunu yapmak sizi çok yoruyorsa, bu kontrolü sahneye taşımaya henüz hazır değilsiniz demektir.

Aklınızda tutmanız gereken en önemli şey kontrolü normal göstermektir. Ses kontrolümüze dönelim; pelteklik: Peltek bir insan sizin bunun farkında olmanızı arzu etmez. Peltekliliğini gizleyip kendini net bir şekilde ifade etmeye, onun üstesinden gelmeye çalışır; vurgulamaya, altını çizmeye değil.

Aynı şey fiziksel kontrol için, yani tutuk diz için de geçerlidir.

Dizindeki tutulma yaşamının ayrılmaz bir parçası olan bir kişi elinden geldiğinde normal biçimde hareket etmeye çalışır. Dikkatinizi tutuk dizine çekmek istemez. Bununla birlikte dizi her hareketini etkiler. Siz de tutuk dizin bedene olan bu etkilerinin farkında olmalısınız, ama o etkileri ortaya koyarken farkında olmadan yapabiliyor durumda olmalısınız..

Clifford Odets'in *Uyanı ve Şarkı Söyle* adlı oyununda kardeşim Luther Adler, tahta bacaklı bir karakteri canlandırıyordu. Tüm dünya Luther'in tek bir bacağı olduğuna inanmıştı. Çünkü Luther, tek bacaklı bir adamın nasıl hareket ettiğini çok iyi etüt etmişti.

Bu yetiyi basit egzersizlerden başlayarak inşa edebilirsiniz. Yemek hazırlamakla ya da iki parmağınız tutukken yemek yemekle ilgili üç adet günlük faaliyette bulunun. Mutfakta bu günlük faaliyeti yaparken size gereken kasların hangileri olduğunu ezberleyin. Bir "kas belleği" oluşturacak kadar tekrar ettikten sonra da aynı işi nesne olmadan yapın.

Bu tür egzersizler sizi bedeninizin çalışma biçimlerine daha duyarlı hale getirir. Beden asla düz bir çizgide durmaz. Bir ayak üzerinde durup diğer ayağa daha az yük bindirebilecek durumda olmalısınız. Bu pozisyonda bir omuz aşağıda diğeriye yukarıdadır. Bedenin kıvrımları çok incedir. Eğildiğinizde dizin nereden eğildiğine ve bunun diğer ayağı nasıl etkilediğine dikkat edin. Ağırlığın daima bir yerde olduğunu, diğer tarafın rahat olduğunu gözlemleyin.

Normal şartlar altında bedeninizin nasıl davrandığını ne kadar iyi bellerseniz, onu bir oyunun kendine özgü koşullarına göre ayarlamakta da o denli başarılı olursunuz.

Bedeninizin duruşunun sesiniz üzerinde de büyük etkisi vardır. Belli başlı duruşlar bünyelerinde büyük bir güç barındırırlar ve sesin yüksek çıkmasını sağlarlar. Kendinizi mermer bir heykel olarak hayal edip de, "Seni öldüreceğim," dediğiniz zaman sesiniz nasıl çıkar? Normal sesinizle, "Bir taş atacağım," deyin. Şimdi tekrar mermer heykel olup bir daha söyleyin. Heykele dönüştüğünüzde sesiniz ne kadar güçleniyor!

Birisi olup da, "Bir taş atacağım," dediğinizde, bu konuşan Musa da olabilir, çünkü siz o anda canlandırdığınız karakter olup

mermere dönüştünüz. Mermerin sonsuzluk özelliği vardır. Buradan da, “Dostlar, Romalılar, vatandaşlar, beni dinleyin!” diyebilecek gücü alırsınız.

Julius Caesar’daki Marcus Antonius’un konuşması gibi ateşli bir konuşma, sözcüklerdeki tüm duygu ve gerilimle yapılmalıdır; ama bir taraftan da bunu, oyunculuğun gerginlikten sıyrılma üzerine kurulu olduğunu düşünerek, rahat bir biçimde yapmalısınız. Bedeninize egemen olduğunuzda ve bedeninizin neler yapabileceğini çözmüş olduğunuzda bunu başarabileceksiniz.



Bugün size söylemiş olduğum her şeyin kendine göre bir düzeni, sırası, yani bir yöntem anlayışı vardı. Ama oyunculuğun muhasebecilik gibi bir iş olduğu duygusuna kapılmanızı asla istemem. “Yöntem” kavramı işte bu yüzden tiksinti verici bir hal almıştır; oyunculuğun tamamen belli bir mantık dizisine dayalı, organize bir eylem olduğunu ima eder. İlk adımı yerine getirirsiniz, sonra ikinci adımı, sonra adım üç, ve işlem tamam! O andan itibaren bir muhasebeci değil oyuncusunuzdur. Eğer her şey bu kadar basit olsaydı, ortalıkta şu ankinden çok daha fazla oyuncu olurdu.

İşte bu yüzden hayvan egzersizlerine geçmek istiyorum. Bir hayvanat bahçesine gidip kendinize bir hayvan seçin ve onu inceleyin. Hareketlerini, çıkardığı sesleri gözlemleyin. Bir maymunun yaşamını inceleyin ki yaptığı bazı şeylerin aynılarını yapabilesiniz.

Hepimiz toplumsal yaklaşımlara tabiyizdir. Onlar arkasında saklanabileceğimiz bir kalkan görevi görürler. Hayvan egzersizlerinin amacıysa, oyuncuyu bu toplumsal maskesinden ve utangaçlığından kurtarmaktır. Bir hayvan olmak, insana özgü olmayan hareketler yapıp sesler çıkarmak, oyuncunun rezil olma endişesini, aptal gibi görünme korkusunu azaltır. Sizin sahnenin özgürlüğünü tecrübe etmenizi istiyorum, her şeyi, bir şeyi yapabilecek cesarete sahip olmanızı.

Maymun gibi haykırmayı öğrenin. Kuş gibi ötmeyi, aslan gibi kükmeyi. Utangaçlığınızdan kurtulun, yeteneğinize özgürlüğünü bahşedin. Kendinizi son raddeye kadar kullanın.

Bir hayvan olarak kim olduğunuzu bilmelisiniz, ama nasıl tepki vereceğinizi değil. Hayvan olmak size anlık davranışlar geliştirmeyi öğretir. Korktuğunuzda bir şey yapın, acıktığınızda başka bir şey. Daima belli ve kesin şeyler yapın, genellemelerden kaçının, yaptığınız her neyse onu tam, son raddede yapın. Bir hayvanla sahneyi paylaşmanın tehlikeli yanı da zaten budur: Onlar her şeyi en son raddede yaparlar.

Aynı şey Zero Mostel için de geçerliydi. O yüzden öğrencilerime sahneye asla bir hayvanla, bir çocukla, ya da Zero Mostel'le çıkmamalarını öğütledim.

Bir hayvan olarak size anlık davranma dürtüsü kazandıran sağlam bir benlik duygusuna sahipsinizdir. Bir kedi yavrusuysanız meraklısınızdır, ama aynı zamanda ürkeksinizdir ve iri hayvanlardan korkarsınız. Eğer bir güvercinseniz kendi işinize bakarsınız, tehlikeyi gözlemlersiniz ve ondan uzak durursunuz.

Bir hayvana dönüşmek son derece yararlı bir egzersizdir. Kendinize her gün onbeş dakika hayvan ve kuş sesleri çıkaracak biçimde bir program hazırlayın. Bu size sesinizi farklı biçimde kullanmayı öğretecektir. Ayrıca bunu yapmak yapabildiğinizi bilmediğiniz seslerden de sizi haberdar edecektir.

Laurence Olivier'nin en akılda kalıcı rollerinden biri, insanların Shakespeare'in yazmamış olduğunu düşünmeyi tercih ettiği, *Titus Andronicus* oyunundaki başroldü. Bu oyun tüyler ürpertici olaylarla ve fazlasıyla ateşli şiirlerle bezenmiş bir oyundur.

Buna karşın büyük bir oyuncu kötü bir oyunu bile unutulmaz bir şeye dönüştürebilir. Olivier'yi Titus rolünde izleyen hiç kimse onun insanın kanını donduran çılgınlığını unutamaz. Kendisi de bir keresinde bu çılgınlığın kendisini bir kakım olarak hayal etmesiyle ortaya çıktığını anlatmıştı. Kakım, kürkü için avlanan bir hayvandır. Kürküne zarar vermeyecek biçimde yakalamanız gerekir.

Kakım buza tuz dökülerek yakalanıyor. Kakım tuzu yaladığında dili buza yapışıyor ve tuzağa düşmüş oluyor. Olivier'nin çılgılığı da tuzağa düştüğü anı hayal etmesiyle ortaya çıkmıştı.

Bir hayvanı taklit etmek size bedeninizle ilgili inanılmaz derecede çok şey öğretir. Bir maymun gibi adım atlayarak koşmak müthiş bir özgürlük ve müthiş bir çeviklik gerektirir. Her hayva-

nın kendine özgü hareketleri vardır; siz bu hareketleri yeniden yaratmayı başardıkça, genel anlamda hareketlerinizin menzili de o kadar genişleyecektir.

Bedeninizin kontrolünü eline aldığınızı hissettiğinizde kalçalarınızı, dizlerinizin ya da omuzlarınızın oynamamasına özen göstererek biraz oynatın. Unutmayın, yalnızca kalçalarınızı. Bu değişikliği kontrol etme konusundaki yetiniz, profesyonelliğinizi sınamak için iyi bir araçtır.

Tüm bu egzersizlerin kendilerinin ötesinde bir amacı var. Bir ses kontrolünü ya da fiziksel kontrolü elinize aldığınızda, bir hayvanı taklit ettiğinizde, bu sizi dünyaya farklı bir açıdan bakmaya iter. Ayrıca sizi daha farklı hareket etmeye ve konuşmaya teşvik eder. Her durumda kendine özgü koşullara tepki veriyorsunuzdur. Eğer gerçek, dürüst ve içten bir tepki verirsiniz, oyunculuğunuzun yapay bir yanı kalmaz.

Bir karakteri oluşturan hissettikleri değil, yaptıklarıdır. Hissetmek yapmaktan doğar.

Ders Sekiz

EYLEMLERİ ÖĞRENMEK

19. yüzyılın sonlarında başlayan modern tiyatrodaki tartışmadan daha önemli bir eylem yoktur.

Ibsen ile başlayan tiyatrodaki bir oyunun eşit önem taşıyan iki düşüncesi, iki bakış açısı olmalıdır. Bundan daha da önemlisi, iki gerçeği. Oyun bu gerçekleri eşit bir ağırlıkla izleyicinin gözleri önüne serer, izleyiciye de hangisini kabul edeceğine karar vermek kalır. *Bir Bebek Evi* oyununun sonunda Nora Torvald'dan ayrılma düşüncesini açıkladığında, Torvald ona, "Senin öncelikli görevin kocana ve çocuklarına karşı," derken, Nora da ona, "Hayır, benim öncelikli görevim kendime karşı," diye yanıt verir.

Oyunu ilk izleyen izleyici için Nora'nın açıklaması şok etkisi yapar. Bunu ılımlı karşılarız, ama oyunun etkili olması için hem Torvald'ın hem de Nora'nın göreve ilişkin düşüncelerinin bir değeri olduğunu düşünmemiz gerekir. Nora'nın tarafında yer almaya meyilliyizdir. Durum böyle olduğunda da ortada oyun diye bir şey kalmaz, çünkü mücadele yoktur.

İzleyicinin önce bir fikri sonra da diğerini akla yatkın bulması gerekir ki tiyatroyu terk ettiklerinde hâlâ fikirlerle boğuşuyor olsunlar.

Çoğu modern oyun yazarı için oyuncuların fikirleri tartışabilecek durumda olması son derece önemlidir. "Tartışmak" eylemini anlayabilmek için de "konuşmak", "çene çalmak", "sohbet etmek" gibi bazı eylemlerden başlamakta yarar vardır.



"Konuşmak", iletişimin en temel biçimidir. Sürekli konuşuruz ve bunu ciddiye bile almayız. Günlük yaşamda, ulusal ekonomi

ya da uluslararası politika gibi bize bir şey ifade etmeyen ciddi şeyler üzerine konuşur dururuz.

Tüm yaşamımızı bu tarz şeyler üzerinde konuşarak, ama onları tecrübe etmeyerek geçiririz. Ayrıca konuşurken dikkatle dinlemeyiz. Konuşmanın bir başka tipik özelliği de sürekli birbirimizin sözünü kesmektir.

Bir eş seçip kirli duvarları boyamaktan ya da bozuk ışıkları veya kanepayı onarmaktan bahsedin. Ses tonunuz olağan, doğrudan, ama duygusuz olmalı.

“Çene çalmak”, günlük konuşmalarımıza yakındır, ama önemsizdir. Kulağa gelişinden de anlaşılacağı gibi belirgin bir hafifliği vardır. Çoğu zaman görüşleri tartışmayız, hatta pratik meseleleri bile konuşmayız. Adı üstünde, çene çalışıyoruz. “Aa, ne güzel şapka. Bu ton mavi elbisene çok iyi gitmiş.”

Birbirimize “Nasılsın?” derken bile aslında umursamıyoruzdur. Bu yalnızca diyalogu başlatmak için bir yöntemdir. O nedenle de asla, “Sorman ilginçti, sol ayak bileğimde çok garip bir ağrı var,” diye bir yanıt vermiyoruz. Çoğu zaman “İyiyim. Sen nasılsın?” demekle yetiniyoruz.

“Çene çalmayı” betimlemenin bir yolu da “laklak ettiğini” söylemektir. Bu çene çalmanın hoş, kibar, havai ve hafif olduğunu, ama boş olduğunu gösterir. Önemli değildir, hiçbir şey ona bağlı değildir, yalnızca vakit öldürmenin bir yoludur.

Aslında “çene çalmak” sahte bir eylemdir. Arabaya binmek için evimden çıktığım anda şoförüm biliyor ki kimseyle temas kurma havasında değilim. Ona, “Sizi görmek ne güzel,” diyorum, o bu sırada yola çıkmış oluyor. Bir önemi olmadığını o da biliyor. Gayet normal ve sahte.

Bu yüzden de çene çalmak beni rahatsız ediyor. Çene çalışıyorum, ama kontrol edilemeyecek bir eylem olduğu için, yaşamımın her anında dedikodudan sakındığım gibi ondan da sakınmaya çalışıyorum. Dedikodunun amacı söylemek istediğiniz şeyi büyütmek, kızıştırmaktır. Ona sanki kimsenin bilmemesi gereken bir şeyi söylüyormuşçasına bir sır niteliği kazandırarak onu olduğundan daha önemli göstermektir.

Bilinçli olarak “çene çalmak” iyi bir egzersizdir. Kas belleğini

geliştirmek için yaptığımız diğer egzersizler gibidir. Orada yaptığımız fiziksel kaslarımızı nesnelerin farklı ağırlıklarına alıştırmaktı. Burada da zihinsel kaslarımızı her türlü diyalog türünün farklı ağırlıklarına alıştıırıyoruz. Çene çalmakta yüksek ağırlıklar yoktur. Olabildiğine hafiftir.

Tabii aranızdan hiçbir diyalog türüyle tanışıklığı olmayan bazıları için çene çalmak bile pek kolay olmayabilir. Bir eş seçin ve “çene çalın”. Şunu unutmayın ki bu bir çeşit sözlü *badminton*’dur. (Tenise benzer bir oyun) Tenise kadar üst düzey bir enerji, hüner, ya da çaba gerektirmez. Olay topu ileri geri fırlatmaktan ibarettir.



“Tartışma” noktasına doğru ilerlememizde bir sonraki adım “sohbet etmek” olacaktır. Aynı “çene çalmak” gibi “sohbet etmek” de hafif seviyededir. Havai ve kibardır. “Çene çalmak”tan fazla bir ağırlığı olmasa da, kendine özgü sosyal koşulları vardır. Orta ve üst sınıfı ifade eder.

Resmi bir akşam yemeği davetine gittiğiniz zaman oradaki insanlarla sohbetinizin “tartışma” düzeyine ulaşabileceği ölçüde uyumlu bir iletişim kurup kuramadığınızdan her zaman emin olamazsınız, ama büyük olasılıkla karşınızdaki insana ulaşmak gibi bir arzunuz yoktur. Bu yabancıyı ikna etmeye çalışmıyorsunuzdur. Samimi olmak için bir neden yoktur. Dinlersiniz ve yanıtlarsınız, kimsenin sözünü kesmezsiniz.

“Çene çalmak”tan daha kişiseldir; pek derinliği yoktur. Sohbet edebilmek sosyal bir beceridir, fazlaca tanımadığınız birine dostça davranıp bir taraftan da mesafenizi bilerek ve isteyerek korumanın bir yoludur.

Eskiden uçakta yanınıza yabancı biri oturduğunda, vakit öldürmek için onunla çene çalar ya da sohbet ederdiniz. Dostça ve uygar davranmanın bir yoluymdu bu, ama sonu büyük bir samimiyete ya da derin konulara varmazdı. Fazla derinleşmemenin bir yoluymdu.

Şu günlerde insanlar uçaklarda pek uygar davranmıyor. Elleri-ne kitaplarını ve dergilerini alıp sanki orada yalnızlarmış gibi davranıyorlar.



"Konuşmak", "çene çalmak" ve "sohbet etmek" arasındaki derecelendirmeyi başarıyla yapabildiğimiz zaman, "tartışmak" kavramıyla da başa çıkabiliriz. Fikirlerin tartışılması modern tiyatronun merkezindedir. Ibsen'den itibaren her büyük oyunda tartışma unsurlarına rastlıyoruz.

Shaw'dan O'Casey'e, Beckett'a ve Pinter'a, O'Neill'den ve Odets'den Arthur Miller'a, Tennessee Williams'a ve Edward Albee'ye, modern, natüralist tiyatro, fikirlerin tiyatrosudur. İzleyiciyi yaşamdaki büyük sorular hakkında düşünüp öğrenmeye yönlendirmeyi hedefleyen bir tiyatrodur.

Eğer sahnedeki iki kişi aynı fikirdeyse işimiz bitmiş demektir. Ortada bir oyun, söylenecek bir şey kalmaz. Modern tiyatronun temeli iki ayrı fikri ele alabilme yetimiz üzerine kuruludur. Herhangi bir tiyatrodaki dramatik bir durumda, ben tartışılmakta olan bir fikrin yandaşı olabilirim, partnerim de karşıtı. Torvald Nora'nın kendisine ve ailesine karşı olan görevleri üzerinde duruyor. Nora ise kendi kendisine olan görevlerini ön plana çıkarıyor. İki karşıt görüş öne sürülüyor ve bunlardan birini seçme ya da alternatif bir yol bulma kararı da izleyiciye kalıyor. Tartışma bittiğinde kazanan kimse olmuyor.

Tartışma unsurunun tiyatroya girişi, orta sınıfın yükselişine ve bununla birlikte kolayca belirlenen ve büyük ölçüde kabul gören ahlaki değerlerin, daha keskin çizgilerle tanımlanmış sınıfsal yapının bir parçası olan davranış ve değer yargılarının yıkılmasına dayanır. Orta sınıfın değerleri görecelidir. Olaylara kesin çizgilerle belirlenmiş bir bakış açıları olmaması da her meselenin iki yönü olduğunu gösterir. Dolayısıyla, modern tiyatrodaki tek bir doğru yoktur.

Tartışmada meselelerin ağırlık ve ciddiyet düzeyleri arasındaki farklar göz önüne alınmalıdır. Ölümün kaçınılmazlığıyla hangi başkan adayına oy verilmesi gerektiği gibi konular arasında hangisinin daha önemli olduğu yargısının yapılması gerekir.

New York'un çok kalabalık olduğu görüşünü ele alıp bu görüşü daha yüksek bir boyuta taşıyarak, aşırı kalabalığın kent yaşamı-

nın bir parçası olduğu tartışmasını açabilirim. Dünyadaki her kent nüfus artışına tanık olacaktır. Bunu olumlu biçimde de algılayabilirsiniz, nüfus artışı sorununun salgın hastalık gibi gaddarca ıslah edilmesini de umabilirsiniz. Tiyatroda ilgi, fikir sahibi olmaktan doğar. Birey olarak başka görüşünüz varken, tiyatrodaki başka bir görüşünüz olabilir.

Kentli nüfus oranının aşırı artması gibi bir konuda tartışmaya başladığınızda konuya sadık kalmalı ve başka yollara kayıp destan yazmamalısınız. Konunun dışına çıkmaya ya da genellemelelere sığınmaya hakkınız yoktur.

“Tartışmak” fiilini diğer iletişim türlerinden (“konuşmak”, “çene çalmak” ya da “sohbet etmek”) ayıran ilk nokta partnerle olan ilişkidir. Adı geçen diğer türlerde partneri tanımayabilirsiniz. Önemli değildir, zira aranızdaki bağ asla pekişmez.

Gerçek bir tartışma yaratmak için her iki partnerin de meseleye karşı ciddi bir yaklaşım içinde olması gerekir. Bu, içeriğin önem taşıdığı ilk eylemdir; zaman öldürmek, kişisel olmayan bilgileri paylaşmak ya da kibarlık sergilemek için bir yol değildir.

Her partnerin farklı bir bakış açısı vardır, ama diğerini dikkatle dinler. Fikrini değiştirmeyebilir, ama dinler. Bu çene çalma, sohbet ya da konuşma değildir, tartışmadır.

Bir tartışmada her iki partner de fikirlerle samimi olarak ilgileniyor olmalıdır. Tartışmanın konusu ortak bir ilgi alanı olmalıdır. Sizin de bir oyuncu olarak her iki tarafta da yer alabilecek durumda olmanız gerekir. Eğer her iki tarafta da yer alamıyorsanız, bu yalnızca kendinizi oynayabildiğinizi gösterir.

Yapabileceğiniz en önemli egzersiz, kürtajı yasallaştırmak gibi önemli bir meselede taraf tutup o yönde tartışmak, daha sonra da diğer tarafı tutup onu savunmaktır. Bu savunmayı da o kadar etkili biçimde yapmalısınız ki dinleyen biri aslında hangi tarafı tuttuğunuzu çözemesin.

Gerçek bir tartışmada kazanmaya gerek yoktur. Bir tartışmada partnerinizin önünü kesmeniz gerekmez. Partnerinizin öne sürdüğü görüşler sizi heyecanlandırmalıdır. Görüş alışverişi size uyarıcı etki yapmalıdır.

Bu eylemde, diğer iletişim türlerinde çok ender göreceğiniz bi-

çimde gerçek bir anlayış vardır. Değiş tokuş doğaldır, zoraki değildir. Bu, belki de modern oyun yazarlığında göreceğiniz en önemli eylemdir, çünkü izleyici tartışmadaki iki tarafı da anlamakta ve oyundaki üçüncü partner haline gelmektedir. İzleyiciler tiyatroyu terk edip kendi görüşlerini kurabilirler.

Pekâlâ, şimdi kendimize eş seçip şu soruyu tartışalım: Bir erkek aile babası mı olmalıdır, yoksa sanatçı mı? Bir kadın aktris mi olmalıdır, yoksa bir eş ve anne mi? Birkaç dakika boyunca düşüncelerimizi düzenleyelim, sonra da tartışmaya geçelim. Kim başlamak ister? Pekâlâ, Hillary ve Bob.

BOB: Oyunculuk tam zamanlı bir iştir. Baba olmak da öyle. Bir erkek seçim yapmak durumundadır. Kadınların durumu farklıdır. Yalnızca kadınlar çocuk sahibi olabilir.

HILLARY: Hayır Bob, bu yanlış ve cinsiyet ayrımcılığını teşvik edici bir yaklaşım. Ben öyle hissediyorum ki...

STELLA: Canım, sözünü kesmek zorundayım. Onun dedikleriyle ilgilenmiyorsun, yalnızca konuşmaya can atıyorsun. Böyle tartışma olmaz. Tartışma partnerinin dediklerinden yola çıkarak oluşur, senin hissettiklerinden değil.

Sizin ne hissettiğinizi bilmek istemiyorum. Sanatın başka her şeyden daha önemli olduğunu söylediğinizde bunu haklı çıkara-bildiğinizi bilmek istiyorum. "Bende tıkanıp kalmamın önüne geçebilecek bir şey var," diyebilecek durumda olmanızı istiyorum.

Başarılı olabilen sanatçılar, bu konuların kişisel değil de evrensel olduğunu anlayanlardır. Bir kadının ailesiyle ilgilenmesinin esas olup olmamasının, sizin hoşunuza gidip gitmemesiyle bir ilgisi yoktur. Bu binlerce yıllık bir görüştür ve Tanrıyla başlar.

Tartışmanın düzeyinin daha yüksek olması gerekir. Bu iki durumun dünyaya neler getirdiği ya da getireceğine odaklanmış bir düzeyde olmalıdır. Son derece aydınlatıcıdır. Fazlasıyla bilgi verirsiniz, ama içinde yüreğiniz yoktur.

Benim "kışkırtma" dediğim şey burada yoktur. İçinizden kendinizi zorunda hissetmekdikçe ağzınızı açmayın.

Güzelliğinizin size yardımcı olacağını sanıyorsunuz, ama sanatınıza bir yardımı olmaz. Bir adım ileride başlamanızı sağlayabilir,

ama sanatınızın kökü başka yerdedir. Yaptıklarımızın bir önemi ya vardır ya da yoktur. Eğer önemi varsa, kişisel gururumuzun yolu-muza çıkmasına izin veremeyiz.

Partnerine pek konuşma şansı tanımadın. Oysaki görüşlerini sunmaya yeni başlamıştı. Eğer tartışmadaki görüşlerden yalnızca biri sunulursa, izleyici kendisinden ne düşünmesinin beklendiğini anlar. Ama bir görüşün iki yönünü de anlaması gereklidir. Tartışma izleyicinin bakış açısını değiştirmeli, ya da en azından tartışmaya tanıklık etmeden önceki duygu ve düşüncelerini bir kez daha gözden geçirmesini sağlamalıdır. Evlerine gittiklerinde yeni bir anlayış kazanmış olmalıdırlar.

Tartışma yalnızca fikirlerle ilgili değildir. Eğer her şey fikirlerden ibaret olsaydı, iki makale okuyarak ya da birilerinin bize iki makale okumasıyla da aynı işi kotarabilirdik. Ancak iki katılımcının alışverişini tecrübe etmemiz gerekir.

İkiniz de konuşmanıza konuyu duyurarak başlamamalısınız. Bu ancak resmi bir münazarada yapılır. Söylediğiniz her şeyin duygusal bir içeriği olmalıdır. Konuşmadan önce belirli bir ifadenin sizi kıskırttığını hayal edin. Onu duyun ve tepkinizi gösterin. Başlayan siz olduğunuzda bile tepki göstermelisiniz.

İkinci konuşan her kimse, onu konuşmaya başlatanın ne olduğunu açıkça belli etmelidir. Yapacakları daha önce prova ettiği tezleri sunmaktan ibaret değildir. Söylediğiniz her şeyi söylemeye, sizi daha önce duyduğunuz bir şeyin teşvik ettiğini hissetmeliyiz. Kendinizi ifade ederek başlamayın. Partnerinizin söyledikleri içinde sizi, "Ben buna katılmıyorum," demeye ne ittiyse oradan başlayın.

Aksi halde sahte bir durum ortaya çıkar, olayın sizin konuşmanızla başladığı bir durum. Oysa olay siz konuşmaya başlamadan önce başlamalıdır.

Pekâlâ, şimdi tekrar deneyelim.

JOHN: Sanatçılar topluma ve aileye mesafeli olmalıdır...

STELLA: Korkarım sözünü kesmek zorundayım. Ortaya koyduğün entelektüel bir görüş, ama Tanrı bilir sen bir entelektüel değilsin. Görüşlerini ortaya koymak için onları haklı çıkaracak, dolayısıyla da bizi onların okuduğün bir yazı-

dan değil de senden geldiğine ikna edecek bir yol bulmalısın.

Bir oyuncunun evlenip evlenmemesi gerektiği sorusu entelektüel bir mesele değildir.

İki görüşü de birçok yönden savunmak mümkün. Evliliğin sağlam ve uzun vadeli bir kurum olmasına karşın oyunculuğun garantili olmayan bir meslek olduğunu söyleyebilirsiniz. Ama bir oyuncunun sevgiye herkesten daha çok ihtiyacı olduğunu ve oyuncuların sevgi potansiyellerinin gayet yüksek olduğunu da savunabilirsiniz.

Bu noktalardan hiçbirini öne sürmeyin, ta ki onları anlayana ve onların sizi uyandırdığını hissedene dek. Diğer kişiyi yanıtlı vermaye itecek görüşlere eğilin. Diğer yönden bakınca, oyuncular asla güvende olmadığından evlilikte de iyi bir eş olamayacaklarını ve hiçbir kadının bir oyuncuyla evlenmek istemeyeceğini söyleyebilirsiniz.

Ayrıca bir oyuncu tüm vaktini işine ayırmak durumundadır. Oyuncunun kariyeri, onun bir aile kurmasına ya da evlilik ve çocuk sahibi olmak gibi sorumlulukları yüklenmesine izin vermez.

Bu tez, oyunculuğun neden önemli ve oyuncunun tüm benliğine hükmeden bir meslek olduğuna kadar iner.



Tanıdığım her oyuncunun sahneden çıkıp gittiği ve oyunu yaşatmayı beceremediği için kendini öldürmek istediği olur. Bu endişeden asla kurtulamazlar. Ama siz her şeyi bir arda elde etmek istiyorsunuz. Böyle bir şey olası değil. Anında üretebileceğimiz tek şey sahte oyunculuktur. Buna zamanla alışmak ve kendinizi büyütmek zorundasınız.

Harold Clurman'la evliydim, Amerikan tiyatrosunun kurucusu ve en büyük adamıyla. Atom bombasının yapım sürecinde Enrico Fermi'nin asistanlığını yapan Mitchell Wilson'a da evliydim.

Küçük düşünmedim, çünkü öyle yaşamak istemedim. Beni babam yetiştirdi; bizim evimizde asla geyik muhabbeti yapılmazdı.

Size gün boyunca hayat veren, sorun çıkaran, böylece sizi geliş-

tiren şeylerle dolu değilseniz sahneye çıkamazsınız.

Tartışma kavranılması güç bir eylemdir, çünkü gayet uygar bir faaliyettir. Bu ülkede pek tartışmayız, onun yerine atışıırız. Taksi şoförü gibiyizdir. Ulusal mizacımız gereği dinlemeye tahammülümüz yoktur.

“Atışmak”, eylem olarak “tartışmak” eyleminin ötesine gider. Atıştığınızda partnerinizi duyarsınız, ama aslında duymazsınız. Anladınız mı? Kafanızdaki düşünce neyse onunla yolunuza devam edersiniz. Atışmada tutku ve öfke vardır. Bu eylem akıldan ve mantıktan kopuktur.

“Atışmak”tan bir sonraki aşama “kavga etmek”tir. “Kavga etmek”, kontrolün olmaması ve tarafların birbirlerini nerdeyse hiç dinlemedikleri anlamına gelir. Her yönden saldırı söz konusudur. “Kavga etmek”, bir şeyin peşinden beklemeksizin gitmektir.

Atışmanın kavgaya dönüşmesinde doğal bir gelişim süreci vardır; iş kavgaya geldiğindeyse iletişim zincirinin son halkasına ulaşmışız demektir.

Ders Dokuz

EYLEMLERİ YAPILABİLİR HALE GETİRMEK

Geliştirmekte olduğunuz tekniğin bu evresinde eylemlere dair bir dağarcık oluşturmaktasınız. Her şeyin temeli eylemdir. Bir oyuncu, oyundaki karakteri yaptıklarıyla oluşturur. Bu yüzden de oyuncu eylemleri iyi anlamak zorundadır.

Ortaya konan her eylemin kendi doğası, kendi gerçeği vardır. Sahnede sahici olmak için, yaptığınız şeyin doğasını bilmeli, onu sahici bir biçimde yapmalısınız. Her şeyin kendine özgü bir mantığı olmalı. Gerçekliği, ilerlemesi (gelişimi), başlangıç, orta ve sonuç boyutları olmalı. Bir oyunu izleyici için anlaşılır kılan oyuncunun eylemleridir; oyuna yaşam verip an be an gerçeğini ortaya çıkaran, ayrı ancak mantıksal öğelerle birbirine bağlanmış fiziksel ya da psikolojik eylemleridir.

Modern oyunlarda, oyun yazarı önünüze yalnızca bir taslak ya da iskelet koyar. Ona et ve kan verip oyun yazarının fikirlerini somutlaştırmak size kalmıştır. Oyunun içeriğinin hayata geçirilmesi yalnızca sizin eylemlerinizle mümkündür.

Bir performansı performans yapan sözcükler değildir. En iyi oyuncu bile bildiği her şeyi sözcüklere dökemez, zira düşünceli ve iyi hazırlanmış bir oyuncunun karakteri hakkında bildikleri metindeki sözlerden yüz kat daha karmaşıktır. Ve bu yalnızca eylemlerde görülebilir.

Eylemler üzerine çalışmanın üç yolu vardır. İlki, “Ben bu eylemi yaptım mı?” diye sormaktır. İkincisiyse, “Ben bu eylemin yapıldığını gördüm mü?” diye sormaktır. Eğer her iki soruya verilen yanıt da hayırsa, üçüncü ve bazen en önemli yaklaşım hayal gücüne başvurmaktır.

Bir şişenin kapağını açmak gibi belli başlı hareketleri tekrarlamak üzerine çalıştık. Kaslarımızı tam olarak ne kadar efor gerekti-

ğini öğrenecek şekilde eğittik ki hareketi ortada nesne yokken tekrarladığımızda abartmayalım.

Bunlar ufak şeyler gibi görünür, ama önemlidirler. Oyunculukta bu tarz küçük fiziksel şeylerin bedene rahatça oturması gereklidir. Bir oyuncunun rahatını en çok kaçıran şey bir hareketi göstermesi, ya da şöyle bir üzerinden geçmesidir. Eylemin gereği olan fiziksel gerçekleri "göstermemek" ve "şöyle bir üzerinden geçmemek" tekniğinizin bir parçasıdır. Bu konuda hemfikir miyiz?

Bir şeyi açmak çok basit bir iştir, ama bir o kadar da eğitici. Bir şişeniz var... açmak zorundasınız... aman Tanrım, bu bayağı esaslı! Ama bir bakıyorsunuz açılıvermiş. Garip şekilde, eğer şişeyi açarsanız, eğer onu gerçekten açarsanız, zor olan kolaylaşmıştır, çünkü şişeyi gerçekten açmışsınızdır. Anlıyor musunuz?

Eğer şişeyi gerçekten açmamışsanız, derin bir oh çekeceğiniz o an asla gelmez. Anlatabiliyor muyum? Bu bir hünerdir, beden sahici olduğunda ruh da buna tepki verir. Beden yalan söylediğindeyse, ruh korkar. Sahici olduğunuzdan emin olmanın yolu, bu küçük gerçekliklere odaklanmaktan geçer.

Bütün eylemlerin ayrıntıları vardır. Eğer size, "Kitabınıza bir şey not edin," dersem, kitabınıza uzanıp sayfayı bulmak zorundasınız. Yaşamın doğası budur. Şimdi bütün bu ayrıntıların sahnede gerçek olması gerekmektedir. Bu fiziksel küçük şeylerin gerçek olması gerekir. Şimdi şunu kafanıza yazın: Tüm küçük gerçekliklerini içinde barındıran hiçbir fiziksel eylem provasız gerçekleştirilemez. İyice uzmanlaştığınızda belki yapabilirsiniz, ancak şimdi şu aşamada yapamazsınız.

İster ateş yakıyor olun, ister kahve yapıyor olun, ister bir gömlek ütülüyor olun, isterseniz bavulunuzu topluyor olun, hepsinde eylemin tüm parçalarının gerçek olması gerekir. Her eylemin içeriği sahici biçimde gerçekleştirilmeli. Bunu gösteremezsiniz. İnsanlarla konuşmayı ya da izleyiciye bakmayı nasıl gösteremiyorsanız, bu küçük gerçekleri de gösteremezsiniz. Göstermek gibi bir şansınız yoktur, olay gerçekleşmelidir.

Hedefleriniz küçük ve başarılabılır olduğu sürece kontrolünüz altındadır. Kontrol elinizde olduğunda da yaptığınıza hayat verebilirsiniz.

Hafta sonunda Wilmington'a gittim ve yanımda küçük bir kız vardı. Can sıkıntısına karşı savaşıma içgüdüüne sahipti; bu bağlamda çocuklar harika birer oyuncudur. "Aaa karanlıkta kaldık," diyordu, daha sonra da, "Şimdi de aydınlığa çıktık." Tekdüze bir biçimde, "Şimdi karanlıktayız ve şimdi de aydınlığa çıkıyoruz," demiyordu, olayın içindeki yaşamsal canlılığı yok etmek istemiyordu.

Yetişkinler her şeyin içindeki yaşamsal canlılığı alırlar. Bir şeyler uydurmak, hayal gücünü kullanmak, olan bir şeyi öldürmekten iyidir.

Fiziksel bir eylem üzerinde çalışmaya başladığınızda, gösteriye başlamayın. Kendinize telkinde bulunun; deyin ki, "Ben bir yönetmenim. Bununla bir uğraşayım, bakalım oluyor mu? Çünkü eğer kolay değilse onu izleyicinin önünde yapmak istemem."



Fiziksel eylem olarak derede çamaşır yıkamayı ele alalım. Yapılacak ilk iş derenin koşullarını inşa etmek. Terk edilmiş bir arsanın kenarında mı? Bir ormanın ortasında mı? Bu yalnızca başlangıç.

Küvette çamaşır yıkama eylemini tecrübe ederek işe başlayabilirsiniz. Size biraz deneyim kazandırır, ama yeterli değildir. Sabunu düşünün. Yıkadığınız şeye nüfuz ediyor, sonra suyun içine dalıyor. Bu her yaptığınızda büyüyecek küçük bir iş. Her şeyi kendinizin yapmalısınız, yaşatmalısınız. Küvette yaptığınız işle sahnede yaptığınız arasındaki fark da budur.

Derede bir külot yıkıyorum ve suyun çamurlu olduğunu görüyorum. Külotu suyun durulaşmasını beklemek için dışarı çıkarıyorum. Dere canlı, bana fena halde canlı görünüyor. Gayet duru, köpük köpük, tek kelimeyle harika. Ama bu tarafı bulanık. Su tekrar durulaşana kadar külotumu yıkamayacağım.

Deremi çok seviyorum, çünkü o yaşıyor. Her şey onun sayesinde gerçekleşiyor. Derenin yaya kalmasına, yaptığınız işteki canlılığın bir parçası olmamasına izin vermemelisiniz.

Ateş yakmak üzerine çalışın. Rastgele yapabileceğiniz bir şey değil. Bir odunun üzerine kibriti atıp ateşin yanmasını ya da yanar

durumda kalmasını bekleyemezsiniz. Kâğıt parçası gibi küçük bir şeyle işe girişmeniz gerekir. Kâğıdın üzerine çalı çırpı ve küçük dallar yerleştirebilirsiniz. Ateşin inşa olması gerekir. Önce küçük şeyleri yakmalısınız ki onlar da büyükleri yaksın. Odun en üsttedir ve altındaki her şey tutuşmadan o da yanmaz.

Bütün fiziksel eylemler bunun gibidir. Mantıklarını anlamanız gerekir. Onu yapılabilir hale getirmeniz gerekir. İnsanlar gerçek yaşamlarında rol yapmazlar. Bir anı, sonra da bir başka anı yaşarlar. Koşullara tepki verirler. Oyuncunun işi, sahnedeysen içinde bulunduğu koşulları eylemlerine yaşam verecek biçimde canlı ve hazır tutmaktır.

Güçlü ve zayıf eylemler vardır. Güçlü olmak için bir eylemin bir sona, bir hedefe ihtiyacı vardır. "Canım bir şey içmek istiyor," dediğimde bu zayıf bir eylemdir, ama eğer, "Canım kahve içmek istiyor," dersem, işte bu güçlüdür. Bir son, bir hedef olmalıdır, aksi takdirde eylem zayıftır. "Ben gidiyorum," zayıftır, ama, "Ben bu odayı terk ediyorum," güçlüdür. "Bir yerlere gitmek istiyorum," zayıftır, "Parka gidip dolaşmak istiyorum," güçlüdür.

Hayali bir ateş yakmak bize her eylemin kendine özgü bir mantığı olduğunu gösterir. Masayı hazırlamak ya da mektupları sıraya dizmek gibi eylemler üzerine çalışın. Masayı hazırlamanın temel taşları oldukça basittir. Bardakları, tabakları, çatal ve kaşıkları dizersiniz, peçeteleri katlarsınız. Ama bütün bunları sahnede yaptığınızda eylem gerçek hayattaki gibi sıradan olmamalıdır, zira gerçek hayatta kimse bu işi sıkıcı bir biçimde yapmanızı umursamaz. Sahnede bir an bile sıkıcı olma lüksünüz yoktur; gerçek zamanla sahne zamanı arasındaki fark da tam buradadır; gerçek hayatta bir işi yapmak için harcadığınız süreyle bu süreyi temsil etmek için sahnede harcamanız gereken süre arasındaki farkta gizlidir.

Günlük yaşamda bir eylemin karşılığı, tamı tamına onu gerçekleştirmek için harcadığınız süreye eşittir. Sahnedeysen gerektiğinde bir insanın otuz yılı iki buçuk saate sıkıştırılır ve karşılığı asla süresine eşit değildir. Bu bağlamda oyuncu mektup yazmak, kitap okumak ya da düğme dikmek gibi basit eylemleri gerçekleştirirken bunların zaman olarak karşılığının ne kadar olduğunu sürekli-

li sorgulamak durumundadır.

Eylemi sıkıştırmak dediğimi, şey, gerçek süreyi sahne süresine sığdırma tekniğidir; yani yaptığınız işi kısaltmak, düzenlemek, ucundan biraz kesmek anlamın gelir. Böylece izleyici ne yaptığınızı eksiksiz anlamaya devam edecek, ama işi uzattığınız duyusuna kapılmayacaktır. İzleyici her zaman en iyi hükmü verecektir, fakat oyuncu da onların tepkisini tahmin etmek zorundadır.

Eylemi sıkıştırmak için önceden plan yapmak gerekir. Sigara içmem gerekiyorsa, paket açtı ve içinden bir iki tane sigara ucunu dışarıya çıkarmış bakıyordu. Rolün bir parçası olmadığı sürece sahnede sigara bulmak için dönüp durmak gibi bir lüksüm yoktur.

Telefon rehberinde H harfiyle başlayan birinin telefon numarasını aramak için önce H'yi bulmak gerekir, bu da zaman alır. Kendimi önceden ayarlamalı ve tan olarak hangi sayfayı açacağımı bilmeliyim. Sonra birkaç isim kurum ve aradığım ismi bulduğumda da yanına kalemle bir işaret koyarım. Böylece eylemi gayet gerçekçi, ama bir o kadar da hızlı biçimde yapmış olurum. Bir kitabın 460. sayfasını açmak istiyorsam sayfaların arasına bir kibrit koyarım ki orayı çabucak bulabileyim.

Makyaj masasına oturunca, imel, ruj, allık gibi şeyler sürerim. Bütün bunlar tamamen gerçektir, ama sahne için fazlasıyla uzundur. Ruju tazeleyip kirpiğnize bir kez rimel sürmek yeterlidir. Sahnedeysen önünüzde kaç bir ömür yoktur. Eylemlerinizi can alıcı bir iki noktayı seçerek sıkıştırmalıyız.



Geçen sefer konuşma, çene alma, tartışma, atışma ve kavga etme öğelerini içeren eylemlerin üzerinden geçtik. Modern tiyatrodaki sık sık karşımıza çıkan bir elem de, oyun yazarlarının şiiri ya da şiirsel düzyazıyı kullanmak için sık sık başvurduğu "geçmişe dönüş" eylemidir. Daha güzel duygularla hatırlanan bir geçmişe dönüşün vurgulandığı bu aksiyon, yaşanmakta olan anın zaman zaman çekilmez hale gelen gereklerinden kaçmak için bir yöntem olarak göze çarpar.

Geçmişe dönüş eylemi monologlarla geçmişî hatırlamak ve ona yeniden hayat vermektir. Hatırlamaktan farklıdır, zira hatırlamak günlük yaşamla doğrudan ilişkilidir. Telefon numaranızı, alışveriş listenizi ya da bir mektuba yanıt vermeyi hatırlarsınız.

Geçmişe dönüş aksiyonunda insan sevdiği şeyleri geri getirir. Örneğin, "Bir nehir kenarında yürüyordum, sessiz sessiz akıyordu. Çok güzel bir gündü. Bir gölge bulup oturdum. Ortalık çok sessizdi. Dağları görebiliyordum, gökyüzüne baktım." Geçmişe döndüğünüzde ne kadar az fiziksel hareket gerektiğini görürsünüz. Çok sayıda sözcük kullanırsınız ve fazla bir jest ihtiyacınız yoktur.

Geçmişe dönüş eyleminin anatomisi baştan geçen olayın yeniden yaşanması ve daha önce görülenin yeniden görülerek güzel duygularla hatırlanmasıdır. Geçmişe döndüğünüzde dünyadan koparsınız. Şu anda oturduğum bu masa benim için artık yoktur, var olan tek şey o bahar gününde bulutsuz havada dağların arasındaki bir vadi boyunca kıyısında yürüdüğüm nehirdir.

Geçmişe döndüğümde dalıp giderim; sözlerim şiirsel bir nitelik kazanır. Geçmişe dönmek dünyayı yeniden keşfetmektir. Hatırlamaksa yalnızca aynı şeyi yeniden yaşamaktır, ki bu betimlemeye daha yakındır.

Betimlemenin jestle ifadesi, elin et doğrarcasına bir hareketiyle mümkündür. Geçmişe dönüşün jestlerindeyse el daha yumuşak, daha özgürce akarak bir hareket yapar; adeta el sallarmışçasına... Geçmişe döndüğünüzde geçip gitmiş olan her şey belirginleşir.

Geçmişe dönüş, sizi şu anki dünyadan koparıp geçmişteki bir zaman diliminde yeniden yaratır. Geçmişe dönüş, çoktan kaybolmuş ama hâlâ içinde yaşadığınız bir yaşama kendinizi bırakıvermek gibidir.

Zaman her şeyi daha belirgin kılar. Yaşam daha korkunç ya da daha güzel olur. Geçmişe dönerek elde ettiğiniz o yaşama sahip olduğunuzda şu anki yaşama ihtiyacınız kalmaz. Geçmişe dönüş, yaşamınızda büyük bir değişime neden olan eski bir olayla ilgilidir. Bu aksiyon daima üst düzey olmalıdır, asla sıradan ya da gelişigüzel olamaz.

Geçmişe dönmek bir öykü anlatmaktan farklıdır. "Küçükken

İngiltere'ye gitme şansım olmuştu...". Bu anlatmaktır, yaratmak değil. Bu eylem, partnerin bir önemi olmadığı birkaç eylemden biridir. Partnerinin onu duyup duymadığını umursamadan, kaybolmuş, yalnızca kendisinin yeniden hayat verebileceği bir şeyi geri getirmeye çalışır.

Geçmişe dönüşün içinde özlem, acı ve kaybetme vardır. Karanlık bir boyutta cereyan eder, aydınlık ya da neşeli değildir. *Arzu Tramvayı*'nda Blanche Dubois'in kaybolan zamanlarının arasında şunlara rastlarız:

"Daha çocuk denecek yaşta bir delikanlıydı. Ben de yeni yetişiyordum. On altı yaşındaydım. Aşkın ne olduğunu o zaman keşfettim. Bu çok birdenbire, çok mutlak bir şekilde oldu. San-ki o zamana kadar alacakaranlıklara gömülü bir şeyin üzerine birdenbire göz kamaştırıcı bir ışık tutulmuştu. Yazık ki talihsizmişim. Kader bana oyun etmiş... Bu gençte tuhaf bir başkalık, öteki erkeklerde görülmeyen bir duyarlılık, yumuşaklık, sıcaklık vardı. Halbuki hiç de efemine görünmüyordu."

Geçmişe dönüşün prensibi metni ezberlemek değil, düşünce akışındaki mihenk taşlarını imlemektir. Rol yapmayın ve kimseyi bir şeye inandırmaya çalışmayın. Yalnızca geçmişe dönüş zaman ayırın; olayları yeniden yaşayın. Kendi içinizde geçen bir monolog olduğu için bir partnere ihtiyacınız yok. Eugene O'Neill'in *Ufukların Ötesinde* adlı eserinin ilk perdesindeki Robert'in monoloğunda konu, yaşamaya, denize ulaşp onun gizemli gücünü tecrübe etmeye dair bir rüyadır.

Geçmişe dönüş aksiyonunun provasında gerekli adımlar öncelikle geçmişe dönüş için zemin hazırlamak ve onu kendinizin yapmaktır. Geçmişe dönüşte düşüncelerin belli bir akışı vardır. Bu akışı sözcüklere öyle bir dökmelisiniz ki, fikirler sizin içinizde olsun, sözcüklerin içinde değil. Akışı metinden bağımsız olarak kendi sözcüklerinizle doldurun ki yazarın sözleri size ait olsun.

Geçmişe dönüş başlamadan önce sahnede bir tur atın. Ama bir yere gitmeden yürümeyin, kafanızda başlangıç için bir görüntü belirleyin. Bu sahnede bir nesne olabilir, örneğin kanepeler ya da masa. Bir yerden başlayıp sonra onun ötesine gidirsiniz. Nesneden itici gücü aldıktan sonra kanepelerle veya masayla işiniz biter;

böylece zihninizdeki yalıtılmışlık halini, bir başka zaman ve mekâna gidişinizi hissedebiliriz. Geçmişe dönüşün tekdüzeliğinin önüne geçmek için zaman zaman odaya ve şimdiki zamana dönüp sonra yeniden geçmişe geri gidebilirsiniz.

Ufukların Ötesinde'de Robert, geçmişe dönüşünde Ruth'un varlığını kabul ediyor, doğrudan ona sesleniyor:

"Tarlaların üzerinden tepelere doğru bakardım, orada bir yerlere doğru, her nasılsa bir süre sonra çektiğim ne acı varsa onu unutup hayal kurmaya başladım. Bilirdim ki deniz o tepelerin ötesinde bir yerde yatıyor; annemler öyle söylemişti. Denizin neye benzediğini merak ederdim; kafamda onun bir resmini çıkarmaya çalışırdım. O zamanlar çok uzaklardaki o deniz benim için dünyadaki en büyük gizemdi, hâlâ da öyle. Şimdi beni nasıl çağırıyorsa o zaman da çağırırdı. Bazen de gözlerim sanki denizi ararmışçasına tepelere doğru ilerleyip, uzaklarda kaybolup giden o yolu takip ederdi. Büyüyüp de yeterince güçlü olduğumda o yolu takip edip onunla birlikte denizi bulacağıma kendime söz verirdim. Gelin görün ki bu yolculuğumun tek nedeni çok önceleri verdiğim o sözü tutmak."

Sahneleme notlarında O'Neill, "Evet görüyorum," diyen Ruth'un, "Robert'ın çocukluğundaki rüyalarını anlatan ince müzikal sesinden etkilendiğini," yazmıştır.

Robert devam eder:

"O zamanlar yaşamımdaki mutlu anlar bunlardan ibaretti, pencereye gidip hayal kurmak. O günlerde yapayalnız kalmayı severdim. Tüm değişik güneş batışı tiplerini ezbere bilecek biçimde öğrenmiştim; bütün o güneş batışları tam burada gerçekleşirdi, ufukların ötesinde. Git gide dünyanın bütün harikalarının o tepelerin diğer tarafında gerçekleştiğine inanmaya başlamıştım."

Bu monologda, Robert derdini net bir biçimde anlatabilmek için uğraşıyor, el yordamıyla yaşamının kaynaklarını arıyor. Her insanın zaman zaman yaptığı gibi gerçeğe bağlanmaktan kaçıyor ve yaşamının ana kaynağına, yani denize dönme özlemi duyuyor; böylece hayatı daha içgüdüsel olarak yaşamayı umuyor.

Geçmişe dönüş başlı başına bir eylem değildir. Bir eylemin eylem olmak için biraz içeriğe ihtiyacı vardır. Öylesine geçmişe dönemezsiniz. Belli bir konuda geçmişe dönebilirsiniz, sizin için önemli olan bir konuda. Kaybettiğiniz yuvanız, dört bir yana dağılan aileniz hakkında geçmişe dönebilirsiniz.

Aile yaşamının neredeyse tamamen ortadan kalktığı günümüzde bile, kaybedilmiş bir aile en etkili geçmişe dönüş temalarından biridir. Günümüzde gençler onsekiz yaşına geldiklerinde ailelerini terk ediyor; o eve yalnızca ziyaret için dönüyorlar. Öğrencilerimin çoğu evlerinden uzak. Ancak aile yaşamı John Van Druten'in *Annemi Hatırlıyorum* eseri gibi eserlerle gözler önüne serilebilir.

İşte Katrin'in ailesini hatırlayışı:

"Belki komik, ama geriye baktığımda hep Nels'i, Christine'i ve kendimi neredeyse bugünkü halimizde görüyorum. Sanırım bunun nedeni insanın sürekli gördüğü kişilerin kafasında daha aynı yaşta kalması. Ama Dagmar farklı. O her zaman ailenin bebeğiydi, o yüzden ben de onu bebek olarak görüyorum. Hatta annem bile, komik ama onu hep kırklı yaşlarında görüyorum. Her zaman kırk yaşında değildi ya!"

Öğrenciler bu metni çalıştıklarında, annenin giydiği etek ve bluz gibi giysileri, ayakkabıları, taktığı mücevherleri, "her Cumartesi gecesi annenin mutfak masasında oturup babanın küçük bir zarf içinde getirdiği paraları sayışını," betimleyerek dönemi kafalarında canlandırmaya çalışırlar.

Bir monologu kendi sözlerinize dökerken kafanızda belli bir görüntü olmalı. Sözcükler yerine bir yerle başlayın, bunu hep sözcüklere tercih edin. Eğer bir plajdaysanız, plajdaki ne gibi bir ayrıntı anneyi hatırlamanıza yardımcı olur? Deniz kabuklarından başlayın. Sizi uygun ruh haline sokacak bir şey yapın. Şu an ortada aile diye bir şey kalmamış. Geçmişe dönüşünüzde onları yeniden bir araya getirmelisiniz.

Seçtiğiniz nesneler size yardımcı olabilir, ya da aksine işinizi zorlaştırabilir. Örneğin bir radyo, mekanik bir cihaz, yanlış bir seçimdir. Onun yerine doğaya dönün. Radyo bir anda içinizi buz kestirebilir.

Örneğin bir öğrencimin bir şişe birayı hiç faydalı bulmadığını hatırlıyorum. William Saroyan'ın Ohio'da bir çiftlikte geçen bir çocukluğu konu alan *Hayatı Yaşamak* adlı eserini kendi sözlerine uyarlıyordu, sahnede bir masaya oturdu. Önüne bir şişe bira, bir de kocaman bir bira bardağı koyup şişenin yarısını bardağa boşalttı, sonra da biradan bir yudum alıp ailesinin ekonomik bunalım sırasında nasıl çiftliklerini kaybedip de kent merkezine taşınmak zorunda kaldığından söz ettiği monoloğuna başladı.

Vakti geldiğinde monoloğunu kesip partnerine döndü ve günlük konuşmaya uygun bir ses tonuyla, "İşte o zaman Chicago'ya taşındık," dedi. Daha sonra da o dalgın geçmişe dönüş moduna geri döndü. Ama birayla bira bardağı, bu geçmişe dönüşün kişiselliğine ve hassaslığına göre çok sıradan kalmıştı. Bira yalnızca midesinin içini doldurmuştu, geçmişe dönüşünün değil.

Öğrenciler yüklü içeriği olan kaynaklara başvurmakta gönulsüz görünüyor. Yukarıdaki gibi bir öykünün sıradan gerçeklerinin içindeki trajik düzeye inmeye, bir adamın ev ihtiyacı, bir ailenin hazin yıkımı, hayatın faniliği gibi daha büyük gerçekleri görmeye hevesli değiller.

Wordsworth der ki: "Şiir sükûnet içine yığılmış duyguların bütünüdür." İçine şiirsel nitelikler ekleyerek lise mezuniyetinize geri dönün. "O gün en sonunda gelmişti! Orada bir salon vardı... konferans salonu!". Doğal göstermeye çalışmazsınız. O yüzden doğal bir ses tonuyla geri gitmeye de çalışmazsınız. "Mezuniyet var mıydı? Var mıydı gerçekten? Bir elma ağacı var. Bir de saman arabası."

Onu gerçeğinizin içine taşıyamazsınız, sükûnet içinde kalmalı. Bu kaybolmuş dünyayı yeniden yaratıp yaratamadığınıza bakmalısınız. Geçmişe dönüş, gayet şiirsel bir eylem olması açısından, yalnızca bu dünyaya dayanamayan insanlar tarafından uygulanır.

Geçmişe dönüş rüya görmekle ilişkilidir. Her iki eylemde de bedeninizle olan bağlantınızı yitirirsiniz, ancak etkiyi hissetmek için kendinizi fazla zorlayamazsınız ve haddinden hızlı gidemezsiniz. Onu ilk kez gerçeğe dönüştürmelisiniz. Kasabamız'ın mucizesi bu. Koşan bir çocuk, bir elma ağacı... ikisi de ölmüş, siz onları geri getiriyorsunuz. İnsanoğlu, geçmişe dair bellek gibi ekstra

bir boyuta sahip. İlginçtir ki, bu ekstra boyutu sahneye de taşıyabiliyorsunuz.

Geçmişe dönüşün içinde bir mucize vardır. “Ve canlılardı...”. Yaşamın mucizesi... çok uzun süre önceydi, ama ben hâlâ görebiliyorum. Mucizeyi yenilemeye devam edin.



Bir sonraki ders için bazı egzersizler:

İçinde dik duran bir piyano ve 1900’lerden notalar, bir dikiş sepeti, sallanan sandalye, bir anne ve eski bir aile albümü bulunan eski moda bir taşra odası oluşturun. O zamanki yaşamınıza dönün, nasıl giyindiğinizi, neler yaptığınızı, piyanoyu kimin çaldığını, annenize nasıl yardım ettiğinizi gözünüzde canlandırın.

Bir tavan arası yaratın; çatırdayan merdivenlerden çıkışınızı, gördüğünüz örümcek ağlarını ve eski sandığı hatırlayın. Sandıktaki eşyaları gözünüzün önüne getirin: Kırık bebeği, 1900 yılında bir partiye gitmek için giydiğiniz elbise üzerinizdeyken çekilmiş fotoğrafınızı...

Geçmişe dönerek eylemden uzaklaşma ve sonra da eyleme geri dönme konusunda pratik yapın.

*Ders On***EYLEM DAĞARCIĞI OLUŞTURMAK**

Hepiniz buraya nasıl oynanacağını öğrenmek için geldiniz. Ben de sürekli size nasıl oynanmayacağını öğretmek istediğimi söyleyip duruyorum, eylemleri yerine getirmenin belirgin mantığı hariç.

Sahnede bir oyuncudan yapması istenilen şey hayatın kendisi kadar geniş ve sınırsızdır. Emrinde olması gereken hareketler silsilesi ise uçsuz bucaksızdır.

Oyunculuk öğrencilerinin ilk işi eylem dağarcığı oluşturmak olmalıdır. "Konuşmak", "çene çalmak", "sohbet etmek", "tartışmak", "atışmak" ve "kavga etmek" gibi eylemleri geçen derslerimizde gözden geçirdik. Geçmişe dönüşün ne anlama geldiğini inceledik.

Çalışmaya değer birçok eylem vardır: göz kulak olmak, öğrenmek, öğretmek, ders çalışmak, ifşa etmek, itiraf etmek, uyandırmak, kınamak, acı çekmek, beklemek, sabırsız olmak, telaşlı olmak, şaşırmak, dua etmek, almak ve satmak, tavsiye etmek... Bunlar, görece önemli ve sıklıkla kullanılan eylemler olmakla birlikte bunlardan çok daha fazlası da bulunmaktadır.

Bunların her biri kendine özgü koşullarda oluşur ve her biri oyuncunun bir partnerle çalışmasını gerektirir; geçmişe dönüş, kendini ifşa etme ve rüya görme gibi eylemler hariç. İçinde bulunan koşullar ve birlikte çalışılan partner, eylemi soyut bir eylem olmaktan çıkarır. Zayıf ve güçlü eylemler hakkında daha önce konuşmuştuk; herhangi bir eylemi güçlü kılmak için koşullar ve partner çok önemli bir rol oynar.



"Göz kulak olma" eylemini ele alalım. Eğer göz kulak olma eyleminin hedefi olarak bir kaktüsü ele alırsak, söz konusu eylemin

oldukça zayıf bir eylem olacağını söyleyebiliriz; zira kaktüs neredeyse hiç bakım gerektirmez. Fakat göz kulak olma eyleminin hedefinde hasta bir arkadaşınız varsa, söz konusu eylem daha güçlü ve çok daha ilgi çekici olacaktır.

Eylemlerin doğası aynı zamanda onu kimin gerçekleştirdiğine bağlı olarak da değişir. Eğer eylemi yapan kişi bir doktorsa, eylem, yaşlı bir göçmenin ya da bir çocuğun yapacağından oldukça farklı olacaktır.

Hadi bir egzersiz yapalım. Bir ağacın yüksek dalındaki yuvasından yere düşen yavru bir kuş hayal edin. Sanki kanatlarından biri yerinden çıkacakmış gibi yerde sere serpe uzanan çaresiz bir yavru kuş bu. Öyle görünüyor ki ölecek. Ona nasıl göz kulak olur, bakardınız?

Sahneye kim çıkıp bunu denemek istiyor? Çok güzel.

Şimdi herkes sahneye çıksın ve yere eğilsin. Yaralı yavruyu çok dikkatli bir şekilde yerden alıyorsunuz. Bu arada Brad'in ne yaptığını görüyor musunuz? Yere bir mendil sererek yaralı kuşu bu şekilde kaldırmaya çalışıyor. Hepiniz yaptığı işe tamamiyle kendinizi vermiş görünüyorsunuz. Seth, hareketlerin baştan savma görünüyor. Hayatın boyunca hiç yaralı bir hayvana bakmadın mı sen?

Şimdi Sarah sahneye çık ve bir hayvana bakıp ona göz kulak olma konulu küçük bir oyun yarat.

SARAH: Küçükken bir kaplumbağam vardı. Ona Gretel ismini vermiştim. Onu bahçeye çıkarmaktan büyük zevk alır, yüzmesi için bir kaba su koyar ve yemesi için de yeşil salata yaprakları hazırlardım. Günlerden bir gün yan dairede yaşayan küçük bir çocuk onu çaldı ve Gretel'i hayatım boyunca bir daha göremeyeceğimi düşünerek çok korktum. Ama Gretel yolunu bularak tekrar bahçeye dönmeyi başardı ve buna çok sevindim.

STELLA: Mükemmel, Sarah. Bize bir hayvana bakmanın ne anlama geldiğini tüm yönleriyle açıklayan güzel bir oyun sergiledin. Kaplumbağaya bakarken onun kendisine ait bir hayatı olduğunu da anlamışsın. Aynı zamanda bize hikâyenin küçüğü veya büyüğünün olmadığını da gösterdin. Onları küçülten sadece oyunculardır.

Birçok kez **Pablo Casals**'ı viyolonsel çalarken dinledim. Onunla sizin aranızdaki fark **Pablo Casals**'ın hiçbir şeyin küçük olmadığını bilmesidir. Hiçbir nota diğerinden daha önemsiz olamaz.

Şu ana kadar sıradan bir insan düzeyinde herhangi bir şeye göz kulak olmak eylemini çalıştık. Eğer bu eylemi profesyonel düzeyde yapmak zorunda kalsaydınız –bir doktor veya bir hemşire olarak– bu insanların işlerini nasıl yaptıklarını gözlemlemek için bir hastaneyi ziyaret etmek ve gördüklerinizin, sizin ikincil doğanız haline gelene kadar pratiğini yapmak zorunda kalacaktınız.

Aynı zamanda aramanız ve incelemeniz gereken şey insani çatışmanın kendisidir. Modern tıp anlayışında hastane, hasta ve doktorların hepsi mekanik hale gelmiştir. Kalbi devreden çıkartıp sadece mekanik olarak ilgilenme aşamasına gelinmiştir. Bir hastaya bakma eyleminiz ondaki karşı eylemi uyarıp harekete geçirecektir: “Tamam, unut gitsin. Beni aldatamazsın, asla iyileşemeyeceğim.”

Karşı eylemi kelimeler yerine devinime dökmek için, hastayı canlandıran oyuncu gözyaşı dökmeli veya bunu saklamalı ya da yalnızlık, korku ve izole edilmekten duyduğu acıyı anlatmak için bir şeyler yapmalı. Doktorun neşeli bir şekilde odadan çıktığı ve hastanın da gözyaşına boğulduğu bir oyun daha iyi olmaz mı?

Bu bize neyi anlatıyor? Hastanenin mekanik çalışması ile insan kalbi arasında daima bir çatışma bulunduğunu. Birer oyuncu olarak bizler insani çatışma olgusunu aramalıyız; zira eğer metni yorumsuz bir şekilde canlandırırsanız, hiçbir şey olmaz. Ve hasta ölür.

Bir keresinde öğrencilerimden birine, eğer hastası bir aktris olsaydı ona nasıl bakacağını sormuştum.

Bana verdiği cevap aynen şöyleydi: “Ona gönderilen bütün telgraf ve notları alır ve kendisine götürürdüm.”

“Bu çok fazla olurdu,” dedim. “Ölçü, sahnede göz önünde en fazla bulundurmanız gereken şeydir. Bir şeyi sıkıcı olmaya başlamadan sahneye ne kadar zamanda gerçekleştirebileceğinizi çok iyi hesaplamak zorundasınız. Önemsemediğiniz bir sürü şeyi sahneye getirmemelisiniz.”

Sahnede bu kadar çok şey yapmak zorunda değilsiniz. **Stanislavski** gerçekten çok yerinde bir şey söylemiş:

“Yaptığının %99’unu atın. Geriye yine de tiyatro için fazla olan bir %100 kalacaktır.”

İşte bu yüzden bu eylemleri çalışmak zorundayız. Eylemlerin özlerini nasıl ileteceğimizi anlamalıyız. Birine göz kulak olmak için kalbinizin sevgi dolu olması gerekir, içten gelen bir duyguyla bunu yapmalısınız. Göz kulak olmanın malzemesi yeteneğinizdir. Birçok öğrenci bunu tamamen yok sayıp göz ardı eder. Bu öğrenciler, en az doktorlar kadar mekanik ve klinik bir tavır sergilerler.



Şimdi de “öğretme” eylemini ele alalım. Bu eylem “açıklama” eylemiyle ilintilidir. Ama bundan daha karmaşık ve daha önemlidir. Açıklamak, herhangi bir şeyi birisine açık seçik bir biçimde anlatmaktır. Gerçeklere dayanır ve doğaldır.

“Öğretme”nin anatomisiyse, bildiğim şeyi ve sizin bilmeye ihtiyacı duyduğunuz şeyi size vermemdir. Bir oyuncu olarak her ne kadar bir makineli tüfeği nasıl kullanmam ya da elması nasıl kesmem gerektiğini daha önceden tecrübe etmemiş olsan da, size bir şeyler öğretmem için benim bir şeyler bilmem gerekir. Eğer bahsettiğim bu eylemleri daha önceden gerçekleştirmemiş ya da doğrudan gözlemlememişsek, onları hayal gücümüzü kullanarak nasıl gerçekleştirebileceğimizi öğrenmeliyiz.

“Öğretme” eylemini öğrenmek için yapılabilecek en faydalı egzersizlerden biri de sınıfa penisilinin nasıl yapıldığını göstermektir. Hiçbirinizin bilim adamı olmadığını varsayıyorum, buna karşın penisilinin nasıl keşfedildiği prensibini anlayabilirsiniz. Penisilin iyileştirici özelliklere sahip olan sıradan bir küftü. Köylüler sıradan bir küfün iyileştirici özelliği olduğunu yüzyıllardır biliyordu, ama bilim adamları bu özelliği ancak iki dünya savaşı arasındaki zaman diliminde anlayabildiler.

Şimdi kim sahneye çıkıp penisilinin nasıl yapıldığını bize öğretecek? Tamam, Gordon, seni izliyoruz.

GORDON: Şimdi size penisilinin nasıl yapıldığını göstereceğim. Bunu yapmak için bir ekmekle işe başlayabilirsiniz...

STELLA: Konuşmanı burada kesmek zorundayım. Üzgünüm ama bu olayı sıradanlaştırıyorsun. Hatta penisilin yapmayı,

dondurma yapma düzeyine indirgiyorsun. Bu şekilde onun önemini azaltıyorsun.

Öğrencilerin hangi sebeple buraya gelip penisilinin nasıl yapılacağını öğrenmek istediklerini dinlemiyorsun. Onu Einstein'ın ünlü teorisi kadar önemli kılan şey nedir? Onu sıradan, bayağı bir keşfe indirgemeyen olgu nedir?

Bunu ruhunla dinlemek zorundasın! Dinlediklerin bir kulağından girip diğerinden çıkmasın!

Bir öğretmen olarak partnerinizle doğrudan bir iletişim kurmak zorundasınız. Öğretme yoluyla, onun ruhuyla kurman gereken bağ ortada yok. Eğer amacın bize penisilinin nasıl yapıldığını öğretmekse, bunun için insanlığı kurtarma noktasının farkına varmamızı sağlaman gerekir. En az bunun kadar büyük bir şey olmalı. Söylediklerim yeterince açık mı?

Dramatik düzeyde değilsin. Süpermarket düzeyindesin. Bunu kendin için önemli kılman gerek. Penisilinin nasıl yapıldığını onlara öğretiyorsun, belki de bu ilaçlar Afrika'ya, onlara gerçekten ihtiyaç duyan insanlara gönderilecek. Belki senin anlattıklarından yapılacak ilaçlar tek bir çocuğun bile hayatta kalmadığı, hatta çocukların yendiği yoksul ve berbat bir ülkeye gönderilecek.

Yaptığın eylemin senin için önemli olmasını sağlamak zorundasın. Eğer bu zor geliyorsa, ruhunda bir öneme sahip olan bir şeyin olup olmadığını kendi kendine sormalısın. Senin için önemli olan şey nedir? Evlenmek ya da meşhur olmak mı?

İlk olarak edilgen bir eylemle bizlere ne yapacağını anlattın. Öğretmek, öğrencilere dünya hakkında ne hissettiğimizi anlatmak demek değildir. Bunun tavrıyla bir ilgisi yok. Bunun bir başlangıcı, bir önsözü yok. Penisilinin nasıl yapıldığını öğretme dürtüsü deneylerinde başlar.

Kendiniz için koşulları yaratırsanız, bu size yardımcı olacaktır. Sınıfın öğrencilerle dolu olduğunu, oda tamamen laboratuvar gereçleri ile dolu olduğundan öğrencilerin oturabilecekleri bir yerin olmadığını görürseniz; bu, yapacağınız söylemin önemini besleyecek olan gergin ve umut dolu bir atmosfer yaratacaktır.

Eylemle başlayın. Oyunculuk son derece disiplin gerektiren bir sanat dalıdır. Bu sanat, "Oyun hakkında bir şeyler söylemek için

buradayım,” cümlesi ile başlamaz. Oynamakla başlar. Perde açıldığında sizi izlemeye gelen insanlara Tennessee Williams’ın bir oyununu sergileyeceğinizi söyleyemezsiniz. Sahneyi oynamaya başlarsınız.

Bir eylemde, ne yaptığınızı, nerede yaptığınızı, ne zaman yaptığınızı ve neden yaptığınızı bilmek zorundasınız. Buna karşın onu nasıl yapacağınızı bilemezsiniz. Nasıl kavramı kendiliğinden ve beklenmedik bir şekilde ortaya çıkar.

Bir eylem ufak bölümlere ya da “vuruşlara” bölünebilir.



Şimdi de ‘kaçma’ eylemini anlamamıza yardımcı olacak bir egzersiz üzerinde çalışacağız.

Latin Amerika ülkelerinden birinde devrimci bir hareketin ortaya çıktığını düşünün. İçinde bir çocuk hastanesinin bulunduğu bir köy ele geçirilmiş. Hastanenin dışında silah sesleri var. Hastanede bulunan birkaç Amerikalı Barış Askeri hastaneden çıkıp sınırı geçmek ve acil bir şekilde ihtiyaç duyulan tıbbi malzemeyi sınırın diğer tarafındaki Amerikalı Kızılhaç görevlilerinden alıp gelmek zorundalar

Bunu yapmak için askerlerin düşman ateş hattını geçmeleri gerekiyor. Çatışmaların yaşandığı bölge oldukça zorlu ve tehlikeli. İçinde ölümcül zehre sahip yılanların olduğu bir bataklıktan geçmeleri şart. Bunun ötesinde de dikenli tellerle çevrili bir barikat var. Ayrıca bitki örtüsü sık çalılıklardan oluşuyor. Barış Personeli çapraz ateşe de göğüs germek zorunda kalacak.

Arkalarında gerçekten çok zor şartlar altında ayakta durmaya çalışan bir hastane var. Çocuklar aç ve susuz... Bazıları için kan nakli gerekiyor, bazılarınınnsa oksijen çadırına ihtiyaçları var. Barış Gönüllüleri şimdi yaşamsal derecede öneme sahip olan tıbbi teçhizatı hastanedeki Kızılhaç görevlilerine ulaştırmak zorundalar. Çocukların hayatta kalmaları buna bağlı.

Çapraz ateşten kaçmak için askerler çamurdan yaptıkları geçici bir kulübeyi kendilerine siper olarak kullanıyor. İçlerinden biri cebine koyduğu malzeme listesini çıkartıyor ve kulübenin karanlığında onu okumaya çalışıyor. Katlanmış reçete çamura bulanmış.

Okumak ve deşifre etmek hiç kolay değil.

Tarafız bölgede bir çıkış yolu bulmaya çalışan askerlerden biri tam üstlerinden geçen bir Kızılhaç helikopterini görüyor ve dik-katlerini çekmek için çılgınca işaretler veriyor. Ne var ki bu sırada açılan bir ateş sonucu yaralanıyor ve çok geçmeden yere yığılıp yaşamını kaybediyor.

Birkaç oyuncunun bir arada, herhangi bir konuşma olmaksızın oynamasını gerektiren bu egzersiz, belki de sadece iki dakika sü-recektir. Ancak "kaçma" sözcüğünü tam anlamıyla betimleyecek-tir. Bu eylemin içerisinde bir sürü başka eylemler de var, tüm bun-ların bir araya gelerek oluşturduğu esas eylemse, çocukların kur-tarılması eylemidir.

Bu egzersizin amacı zor ve değişken şartlar altında çalışmak, her an dıştan gelen etkilere karşı uygun tepkiler vermeyi öğren-mektedir. Esas hedef çocukları kurtarmak olsa da, hemen gerçek-leştirilmesi gereken, dolayısıyla da eylemlerin ilkinin oluşturan amaç, sınırı geçmek ve yardım istemektir.

Birer oyuncu olarak, eyleminizi beslemek için koşulları abart-malısınız. Bu egzersizde koşullar kendiliğinden abartılı durumda. Çocuklar hem düşman ateşi, hem de hastalık tehlikesi altındalar. Eğer ilaç onlara ulaşamazsa hayatta kalmaları imkânsız. Bataklık-tan geçmek hem zehirli yılanlar hem de çapraz ateş nedeniyle ol-dukça tehlikeli. Bunun hemen ötesinde de dikenli tellerle birlikte mayınlı bölge bulunmakta.

İkinci eylem ise, kâğıtta yazılan ilaç isimlerini deşifre etmek. Ancak kâğıt o kadar ıslak ve çamurlu ki artık okunması neredeyse imkânsız. Kafanızda size verilen talimatlara geri dönüyorsunuz. Yapmanız gereken, yazılanları kafanıza iyice işlemek. Üçüncü ey-lem, başınızın üzerinde uçan helikopter ile Amerikan bayrağı salla-yarak iletişime geçmeniz. Dördüncü eylemse, helikoptere işaret ve-rirken düşman hattından açılan bir ateş sonucu yere yığılıp ölmek.

Bir eylem olarak "kaçmak", zarar veren bir düşünceden ya da imgeden veya bir tehlikeden uzaklaşmaktır. Ne var ki kaçma eyle-minin her adımında bir başka tehlikeyle yüz yüze geliyorsunuz. Ondan kurtulmak ve tekrar kaçmak zorundasınız. Bu tıpkı, ayna-larla dolu olan bir odada sürekli kendi görüntünüzle karşılaşmak

ve asla çıkışı bulamamak gibi bir şey. Bir tehlikeden diğerine geçmek, "kaçmak" eyleminin kendisidir. Bu, Hamlet, Ophelia ve Macbeth'in eylemidir. Kaçmanın dramatik yapısı hiçbir kaçışın olmayışıdır.

Bu egzersiz, oyun olarak bizim asli görevimizin yapmak olduğu ve yapmanın kelimelerden önce geldiği fikrini desteklemektedir. Aksi halde kelimeler sahte olacaktır.

Bir eylem çok sayıda başka eylemleri de içinde barındırır: Sınırı geçme, kâğıtta yazılan isimlerini deşifre etme, yardım için işaret verme eylemlerini yaparken asıl yapmakta olduğunuz şey kaçmaktır. Asıl yapmakta olduğunuz şey, eyleminizin ta kendisidir.

Bir eylemin belli bir sonu olmalıdır. Çalıştığımız egzersizde, bu son, yardım çağırmaktır. Eylemin sonu eylemin kendisini belirler ve onun zayıf ya da kuvvetli kılar.

Bir eylemin kendisi oldukça karmaşıktır: Çalıştığımız egzersizdeki arazi yapısı, düşman hattından açılan ateş, barikatlar gibi.

Bir eylem sahici bir biçimde gerçekleştirilmelidir; öyle ki bizler sürekli değişen koşulların içinde ona devamlı bir biçimde inanabilmeliyiz.

Bir eylem kendi içinde bir başka partnerle çalışma olasılığını da barındırmalıdır. Bu partner bazen bir helikopter, bazen de yardım muhtaç çocuklar gibi bir insan olabilir.

Bir eylemin haklılığı kanıtlanmalıdır. Hasta ve ölmek üzere olan çocuklara tıbbi yardım getirmek için kaçmak haklı bir amaçtır.

Yapılan eylemin bir düzeyi veya bir atmosferi olmak zorundadır: aydınlık, karanlık ya da orta düzeyde. Üzerinde çalıştığımız egzersizde düzey kesinlikle karanlıktır.

Bir eylem ayrıca destansı bir anlamı da içinde barındırmalıdır: Çocukların hayatlarını kurtarmak için bir adamın kendi yaşamını tehlikeye atması gibi.



Bu egzersizi gruplar halinde çalışmanızı istiyorum. Herhangi bir eylemde bulunmadan önce de sahne arkasında sağlam bir hazırlık yapın. Olayın gerçekleştiği yeri gözünüzde canlandırın. Asli eyleminiz etrafı kuşatılan hastanedeki çocuklara yardım etmek.

Aksi halde, yardım ulaştırılamadığında çocukların yaşamlarını kaybedeceğini aklınızdan çıkarmayın. Çocuklarla ilgili hayal gücünüz ne kadar kuvvetli olursa, gerçekleştirdiğiniz eylemlerde o kadar kuvvetli ve sahici olacaktır.

Şimdi açılan ateşi simgelemesi için art arda yere vuracağım. Sahneye açılan arka kapıdan iki oyuncu tamamen yüzüstü yatmış bir şekilde birbiri ardına bu ateş çemberinde ilerlemeye çalışacak. Yaptığım diğer bir vuruşta da ateş altında eğilerek yürüyecekler ve sahne boyunca sürünerek ilerleyecekler.

Oyuncu, her bir adımda geçtiği bölgelerin özelliklerine uygun bir şekilde hareket etmek zorunda. Yükseltilmiş sahneden geçerek stüdyoya girecek, oradan bataklığı geçecek, dikenli tellerle çevrelenmiş barikatı aşacak, tarafız bölgeyi geride bırakacak ve açıklığa çıkacak. Tüm bunları yaparken de etrafında daima bir tehlikenin olduğunun farkında olacak... yılanlar, kara mayınları ve her an toprağı sarsacak düşman ateşi.

Hedefe ulaştıktan sonra içinizden biri ilaç listesinin yazılı olduğu buruşmuş kâğıdı cebinden çıkarıp onu anlamaya çalışacak. Bu arada üzerinden geçen helikopteri fark edecek ve kendisini ateş hattında açığa çıkarma pahasına ona işaret verecek. Tüm bunları yaparken de aklında, bütün tehlikeleri unutturan tek bir düşünce olacak: Hastanede çaresizce yatan çocuklar.

Amacınızı kaybetmeyin. Amacınız çocukları kurtarmak için kendi yaşamınızı riske atmak. Burada yazarın esas fikri nedir? O adam kendinden daha büyük ve yüce bir görevi üzerine alıyor. Bu amacı yücelttiğiniz oranda onu daha kolay anlayabilirsiniz. Birer oyuncu olarak bu çeşit bir sorumluluğı anlayabilirsiniz. Bu görevi kendi işinize karşı duyduğunuz sorumluluk duygusu ile ilişkilendirebilirsiniz.

"Bir oyuncu olarak, oyununuza geç kalır mısınız? Barış Personelinin sizde de mevcut olan, göreve karşı duyulan sorumluluk duygusu olmalı."

Her şart altında bir oyuncu oynadığı oyunu içselleştirmedir. Bu başkasının oyunu değil. Bu sizin oyununuz. Onu sizin oyununuz haline getirmenin, içselleştirmenin tekniklerinden biri de olay örgüsü ile fikirlerin sizinle ne kadar ilişkili olduğunu an-

lamaktır. "Görevimi başarıyla yerine getireceğim," dersiniz kendi kendinize; zira bilirsiniz ki her insan hayatının herhangi bir noktasında göreve çağrılacaktır.

Şimdi masaya kuvvetlice vurarak daha büyük bir gürültü çıkarıyorum. Karnundan vurulan oyuncu, büyük bir acı içerisinde yere yığılıyor ve yaşamını kaybediyor. Her oyuncu çektiği acıyı göstermek için uygun şoku arayıp bulmalı.

Bunu yapabilmek için "-mış gibi" değişkenliğini kullanmalısınız. Sonuçta, sergilediğiniz oyunda daha önceden tecrübe etmediğiniz, yaşamadığınız ve ihtimal ki yaşayamayacağınız sahneler bulunmaktadır. Bunlardan biri de ölmek. En üst derecedeki acı da belki bunlardan bir tanesidir. Şiddetli bir baş ağrısı durumunda da "-mış gibi" kavramını kullanırız; bu duruma sanki biri başımıza yumruk sallıyor ya da alnımızdan elektrikli bir matkapla kafamızı deliyormuş gibi tepkide bulunuruz. İngelem ne kadar dehşet verici olursa sonuç da o kadar iyi olur. Ölme rolünü gerçekleştirmek için yararlı olabilecek "-mış gibi"lerden birisi de bağırsaklarımızın karnımızdan dışarı aktığını ve bizim de onları içeri çekmeye çalıştığımızı hayal etmektir. En sonunda artık bu işi yapamayacak kadar bitkin düşüp yere yığılırsınız.

Bu sahnedeki eylemler birbiri ardına büyük bir süratle gerçekleşiyor. Buna karşın yine de oyuncunun kendini eleştirilmesi için zaman yaratması şarttır. Nerede doğru, nerede yanlış davranmıştır? Zamanı iyi kullanarak ilaç reçetesini deşifre etmek için gerekli vakti bulmak zorundasınız, aksi halde sahnenin bu bölümünün gerektiği gibi yerine getirilmemiş olacaktır.

Öğrencilerimden bir tanesi helikoptere işaret verme sahnesinde kendini o kadar kaptırdı ki, yaptığım sahne işaretlerini bile fark etmedi. Ne yaptıysam onun dikkatini kendime çekemedim. Durmadan yerinden zıplıyor ve helikoptere el sallıyordu. Bu durum oyunun akışını etkiledi ve ilerlememize engel oldu. Bu tür durumları göz önünde bulundurarak, bir oyuncu sahnede oynarken aynı zamanda da yaptığı hataları fark edip onları düzeltmeli ve duyularının yaptığı işi etkilemesine veya bozmasına izin vermemelidir.

Hâlâ düzeltilmesi gereken birçok şey kalsa bile bu egzersizi tamamladığınızda, oyunun olay örgüsünün kontrolünü ele geçirmiş

olacak ve kendinizden emin bir şekilde şöyle diyeceksiniz: "Bu durumda ben olsaydım eğer, bunu oynayabilirdim."



Bir oyuncu olarak, oyunun ne kadar sahici olacağının tamamen size bağlı bir şey olduğunu anlamaya başlıyorsunuz. İlk kez sınıfta kendi yeteneklerinizin bir işe yaradığını gördünüz. Ancak kendimi sizi uyarmak zorunda hissediyorum:

"Yeteneklerinizin işe yaradığını görmenin bir iyi, bir de kötü tarafı vardır. İyi tarafı yetenekli olduğunuzu bilmenin hazzıdır. Kötü yanı ise, bu bilgi sizlerin hayatında çok büyük bir tecrübe olarak kalacak ve başka hiçbir şeyden tatmin olmayacaksınız."

Kaçış sahnesinin tamamını yeniden gözden geçirin; geçici hastaneyi, Güney Amerika'daki köyü ve üzerinde konuşulan bölgeyi gözünüzde tekrar canlandırın.

Hayalinizde bir kulübe yaratın. Işık kulübeye nereden geliyor? Kulübenin yüksekliği ne kadar? İçinde ne kadar boş yer var? İçinde ayağa kalkabiliyor musunuz?

Ormandan kaçıştan itibaren ölüm sahnesine dek bütün gerçekliği an be an ortaya çıkarıp kurun.

Kendi kendinize içi gaz dolu bir odadan, her yanını ateşlerin sardığı bir evden, size saldıran bir çocuk katilinden ya da bir hapisaneden kaçma egzersizi yapın.

Şunu asla aklınızdan çıkarmayın ki, "kaçmak" eyleminin anatomisi gidecek hiçbir yerinizin olmadığı gerçeğidir. Bataklığın hemen ardından dikenli tellerle karşılaşıyorsunuz; dikenli tellerin hemen ardından da önünüze tarafız bölge çıkıyor. Kaçıp kurtulmak istediğiniz şey kaçabileceğiniz, kurtulabileceğiniz bir şey değil. Eğer bir sandalyeye bağlıysanız ve ondan kaçmak bir ölüm-kalım meselesi ise bunu başaramazsınız.

Peşine düşüp kovaladığınız hamamböceğinin kaçıp kurtulmasına imkân yoktur. Bir çıkış yolu bulmak için ne tarafa dönerseniz dönün, içinde bulunduğunuzdan daha büyük bir engelle karşılaşsınız.

Ders On Bir

ANLIK VE İÇSEL GEREKÇELENĐİRMELER

Oynarken, öncelikle bir eylem gerçekleştiririz. İkinci amacımız ise gerçekleştirdiğimiz eyleme bir neden yaratmaktır. Buna gerekçelendirme adını veriyoruz ve eylemleri analiz etmeye devam etmeden önce bunu dikkatle gözden geçirmeliyiz.

Gerekçelendirme, satırların arasında değil, sizin içinizdedir. Gerekçe olarak yarattığınız şey sizi heyecanlandırmalı, harekete geçirmeli, eylem ve duyguyu yaşamanıza yardımcı olmalıdır. Eğer tecrübenizde hiçbir şey hissetmiyorsanız bu durumda ölü bir seçim yapmışsınız demektir. Bu sizi role ısıtmaz. Sizi heyecanlandırmaz. Sizi uyandıracak bir şeyler bulmak zorundasınız.

Yeteneğiniz, gerekçelendirmenizi ne kadar iyi seçtiğinize bağlıdır. Gerekçelendirmeniz, gerçekleştirdiğiniz eylemlere büyüklüğünü veren şeydir. Canlandırdığınız her olayı destansı bir havaya sokmalısınız.

Bu şekilde çalışmak ilerlemenizi sağlayacaktır. Oynayarak kat edeceğiniz ilerleme, yaşayarak kat edeceğinizden fazladır. Oyunlardan elde ettiğiniz fikirler sizi yüceltir.

Gerekçelendirme, bir oyuncunun kafasının içinde sahnede olduğu müddetçe hiç durmaksızın devam eder. Sahnede yaptığınız her şey için bir neden bulmak, gerçekleştirdiğiniz eylemlerin sahibi olmasını sağlar. İşinizin yaratıcı tarafı olan gerekçelendirme, tiyatroda yaşam haline gelir.

İki çeşit gerekçelendirme yöntemi bulunmaktadır: anlık ve içsel. Anlık gerekçeler, yaptığınız şey için ivedi nedenler sağlar. Bu tür gerekçeler oyunculuğun soyut kısmını ortadan kaldırır. Sana âşıkam ne yaparım? Seninle şarkı söyler, dans ederim. Sen giyinirken paltonu tutarım. Sana çiçek veririm.

Duyguları fizikselleştirmek tiyatronun temellerindendir ve fizikselleştirme ya da gerekçelendirme ne kadar ayrıntılı olursa,

oyuncu o kadar başarılı olacaktır. Eğer sahneye bir sepet getiriyor-
sanız, onun ne kadar ağır olduğunu, içinde ne olduğunu, kime ait
olduğunu ve neden orda durduğunu bilmek isteriz.

Pencereyi neden açarsınız? Biraz temiz hava almak anlık gerek-
çe için bir örnektir. Dışardan gelen çarpışma sesine sebep olan ola-
yı görmek bunun bir başka sebebi olabilir. Pencereyi neden kapa-
tırsınız? Sineklerin içeri girmesini önlemek bunun anlık gerekçe-
lerinden bir tanesidir. Rüzgârın abajurları sallayıp durması da kapa-
ma için bir diğer nedendir.

Anlık gerekçeler, aniden ortaya çıkan ihtiyaçları besler nitelik-
tedir. Tüm bunlar, "kim, nerede, ne, ne zaman ve neden"le başla-
yan soru kalıplarımızın "neden" kısmını cevaplar.

Giyinme odasının kapısını neden kapattın? Çünkü giysilerimi
değiştiriordum. Mentşesi gıcırdayordu. Kapının açık kalmasını
sağlayan desteklere ihtiyacım vardı. İnsanları yeni kostümümle
şaşırtmak istedim. Prova müziğinden uzaklaşmak istedim. Bu an-
latılanların hepsi kapı kapama eylemi için kendiliğinden oluşan
(spontane) gerekçelerdir. Çok derin olmasalar da akla yakındırlar.

Anlık gerekçelendirmeye, çok ayrıntılı olamazsınız. Böyle bir
durumda, "Kapıyı kapadım çünkü salonda yüzünü görmek iste-
mediğim bir oyuncu vardı," diyemezsiniz. Bu, adına kurguya kur-
gu katma dediğimiz olaya bir örnek teşkil etmektedir. Hakkında
muhtemelen hiçbir şey bilmediğimiz bir kişi gereksiz yere resmin
içine sokulmuş olur. Bunu yaptığınızda anlık gerekçeniz pencere-
den uçup gitmiş olur.

Şimdi kim bana neden bir bardak su istediğini söyleyebilir?

JENNIFER: Vitamin hapları almam gerekiyor.

STELLA: Güzel.

ANNE: Gargara yapmak istiyorum.

STELLA: Güzel.

ROBERT: Susadım.

STELLA: Gayet açık ve net görünüyor, biliyorum, ama bu iyi
bir gerekçe değil. Neden "Susadım," iyi bir gerekçe olmaz?
Çünkü bu çok öznel bir durum. Bu, bir hal. Oysa siz, "ya-
pabileceğiniz" bir gerekçe bulmak zorundasınız. "İçkime
katmak için biraz su istiyorum." "Elbisemdeki lekeyi te-

mizlemek için suya ihtiyacım var.” “Aspirin içmek için su istiyorum,” gibi...

Anlık gerekçeler yaratırken öznel nedenlerden kaçınmalısınız. Neden masaya vuruyorum? Bunun için birkaç gerekçelendirme yapacağım. Hangisinin kabul edilemez olduğunu dışızlar söyleyeceksiniz: Dikkat çekmek için, bir hamamböceğini öldürmek için ya da sinirli olduğum için.

Bu çok zor değildi, öyle değil mi? Sinirli olduğunuzu ifade etmek, içinizde oluşan bir durumu ortaya çıkarmaktan başka bir şey değildir. Anlık gerekçeler için duygulara başvuramazsınız, o anın koşullarına ve bu koşullarda “yapılabilir” olan şeylere yönelmelisiniz.

Neden masadaki çekmeceyi açıyorsun? Bir kalem almak için. Anahtarlarımı çıkarmak için. Bir mektuba yapıştırılarak pula ihtiyaç duyduğum için. Çekmece kolunun tamir edilip edilmediğini görmek için. Her bir gerekçenin, kendisini daha da genişletilebilmesine olanak sağlar nitelikte bir mantığı olmalıdır. Mektup yazmak için bir kalem ve kırtasiye malzemesi almak. Çekmeceyi kilitleyip gitmek için anahtarlarımı çıkarmak.

Gerekçelendirme, hayatın her anında, hatta en sıadan günlük işlerde bile devam etmelidir. Bu, yapma ve hissetmek adına sizi uyandıran itici gücün ana kaynağıdır.

Şimdi hemen önümüzde içinde ağaçlar ve bir de/üzme havuzu olan bir bahçe olduğunu hayal edelim. Bu alanda yapabileceğiniz üç şey hayal edin ve bunların her biri için de bir neden yaratın. Gerekçelerinizi uygularken sadece tam önünüzde olduğu ile ilgilenin.

“Ben ağaca tırmanacağım.” Bu cümle, bir amaç ifadesi içermediği için örnek olarak yeterli bir cümle değildir. Neden sorusuna cevap vermiyor. “Bir elma koparmak için ağaca tırmanacağım.” İşte şimdi bir gerekçemiz var.

Öğrenciler bazen öne sürdükleri nedeni daha da çıp uzatmaya eğilimli olabiliyorlar: “Ağaca birkaç elma koparmak ve onları arkadaşlarıma vermek için tırmanacağım.” Bu cümledeki “arkadaşlarıma” ifadesi tamamen gereksiz bir şekilde eklemiştir. Bura-ya ait değildir. Bu örnekte öğrenciler kurguya kurgukatmaktadır.

Anlık gerekçelendirme sadece önünüzde olan şeyle ilgilenmek zorundasınız. Şunu söyleyebilirsiniz: "Afiyetle yiyeceğim sulu elmalardan birini koparmak için ağaca tırmanacağım." Bu durumda elmanın kendisi, eylemin esas amacı haline gelmiş olacaktır. Arkadaşlarınıza vermek için elma koparacağınızı söylemek sahte bir kurgudan öteye gitmez.

Şimdi bu bahçede, havuzun yanında başka eylemler gerçekleştirmeyi deneyin. Ellerinizi neden suya soktunuz? Cevabı oldukça basit: Denemek için. Bu mantıkla devam ederseniz bu şartlar altında başka neler yapabileceğinizi keşfedersiniz. Ellerinizi neden sil-diniz? Bu soruya verilebilecek en basit cevap ellerinizin ıslak olduğudur. Bir başka karmaşık ancak kabul edilebilir cevap ise havuz suyunun ellerinizi yapış yapış ettiği olabilir.

Sağ elinle neden yere doğru uzanıyorsun? İhtiyaç duymadığın ve bu mekânın mantığı dahilinde olmayan kibriti almak için değil herhalde. Bunun yerine kumsalda yatarken gerçekten ihtiyaç duyduğunuz bir şeyi, güneş gözlüğünüzü ya da güneş kreminizi almak için elinizi uzattığınızı düşünün. İçinde bulunduğunuz koşulların mantığı çerçevesinde devam edin.

Eylemi daha karmaşık kılmaya gerek yoktur. Örneğin, "havuzun parıltısından kaçmak için" bir ağacın altına sığınmazsınız. Bu oldukça hayalci olacaktır; harekete sahtecilik katmanının bir diğer örneği, bu aynı zamanda anlık gerekçelendirme değil.

Çok sıcak olduğu için üzerinizdeki kazağı çıkartıyorsunuz, yoksa "rahat hissetmek" için yaptığınız bir eylem değildir bu. "Sıcaktan ne kadar bunaldığımı anlatamam," şeklinde bir ifade kullanamazsınız. Bunun yerine, "Kazağım sıcaktan üzerime yapıştı. Üzerimi değiştirip bir duşa girmeliyim," demek daha yerinde olacaktır. Rahat, uygun, parıltılı, güzel gibi kelimeleri kullanmaktan özellikle kaçınmalısınız, zira bu tip kelimeler sizi içten gelen dür-tüsel eylemlerinizden oldukça uzaklaştıracaktır.

Eğer çok fazla konuşuyorsanız, yapmıyorsunuz demektir ve eğer yapmıyorsanız, bu, eyleminiz içi gerekli olan anlık gerekçeyi de bulamıyorsunuz anlamına gelir.

Gerekçelendirmeler mantıklı ve genel olabileceği gibi aynı zamanda yaratıcı ve alışılmadık da olabilir. Örneğin sokaktaki bir

adama yardım etmek için alışılmadık bir gerekçe olarak adamın kör olduğu ve hiç kimsenin de ona yardım etmediği şeklinde bir neden öne sürülebilir.

Verdiğiniz cevaptaki tam ve mutlak inanç, tercih ettiğiniz gerekçe seçiminizi dolaylı da olsa gösterir özelliktedir. Her gerekçe, hayal gücünüzden geçerek daha kişisel ve öznel bir hal almalıdır. Bu şekilde de seyirciye daha ilginç ve daha canlı gelecektir.

Neden o kitabı okuyorsun? Çünkü o, üzerinde çalıştığım antropoloji hakkında. Daha iyi bir neden şöyle olurdu: Bu kitabı okuyorum, çünkü kitap, üzerinde çalıştığım oyunculuğu anlatıyor. Sandalyeyi neden tamir ediyorsun? Çünkü o antika bir sandalye ve bu şekilde onu müzeye verebilirim.

Ayakkabılarını neden çıkarıyorsun? Buna cevap olarak ayakkabılarınızın ayaklarınızı çok sıktığını söyleyebilirsiniz. Ancak daha iyi bir cevap şu şekilde olurdu: Ayak parmaklarımin kan dolaşımını sağlamak için ayakkabılarımı çıkarıyorum.

Karşılık olarak ani tepkiler verebileceğiniz gerekçeler seçmek zorundasınız. Söylediğiniz şeye inanmak zorundasınız. Gerekçelendirmeler sayesinde bir oyuncu tiyatrodaki gerçek bir yer edinir, çünkü cümlelere hayat vermektedir. Eğer bir oyuncu hayal gücünü kullanmamışsa, bu onun yaptığı işe hiçbir katkıda bulunmadığı anlamına gelir.

Gerekçelendirmenin bir düzeyinin olması şarttır: aydınlık, karanlık veya ortası. Karanlık düzeydeki gerekçelendirme, Bowers'de bir kış sahnesini ya da Alp Dağlarında meydana gelen bir çığ felaketini betimlemekte kullanılır. Bu sahneler tehlike ve tehditleri kapsar. Ayrıntı ekleyerek olayı daha da kışkırtıcı bir hale getirebilirsiniz: Çığdan sonra insanları havlu ve battaniyelerle ısıtmak, düşen ağaçların arasından yürünebilecek genişlikte patika bir yol açmak ve hastaneye ulaşmak için çaba sarf etmek zorunlulukları gibi.

Eyleme kışkırtıcı unsurlar katmak oyuncunun duygularını etkiler. Düzeyler, içinde bulunulan koşullarla ilişkilidir. Eylemleri gerçekleştirmek ve bunları anlık gerekçelerle destekleyip kuvvetlendirmek, oyuncu üzerindeki gereksiz baskıyı yok edeceği gibi aynı zamanda şekilsiz ve inandırıcı olmayan duyguların da orta-

dan kaybolmasını sağlayacaktır. İnsanlar rol yapmazlar. Onlar bir şeyleri tecrübe eder, yaşarlar. İnsanlar bir anı, sonra diğer anı, sonra da diğer anı yaşarlar. Gerekçelendirme, yeteneğinizdir; Yeteneğinizin sizi takip etmeyeceği bir yere gitmeyin.

Şimdi içinizden birinin kalkıp sahnenin ucuna oturmasını istiyorum. Teşekkür ederim.

STELLA: Andrew, neden sahnenin ucunda oturuyorsun?

ANDREW: Burada oturuyorum çünkü sahnenin perspektifini daha iyi görmek istiyorum.

STELLA: Soruya cevap vermek için 'perspektif' gibi yapmacık bir kelime kullanma. Bunun yerine basit bir şekilde şöyle söyle: "Burada oturuyorum, çünkü sahneyi daha iyi görmek istiyorum."

"Sahneyi daha iyi bir perspektiften görmek istiyorum," dediğiniz zaman sizi canlandıran ve harekete geçiren kelimeleri kullanmamış olursunuz. İçinizi ısıtmayan kelimeleri kullanmaktan kaçının. Eğer bir şeyi görüyorsanız onu benim de görmemi sağlayın. Kullandığınız kelimeler soğuk ve uzak olursa gördüğünüz şeyi benim görmem imkânsızlaşır.

Önemli olan, oyunculüğün fiziksel ve yapılabılır kısmıdır. Eğer gazetede sevdiğiniz bir şeyler okuyorsanız, onu yırtıp atın. Bu eylem bize bir şeyler anlatır.

Eğer bir oyuncu sahnede gerçekleştirdiği eylemleri fizikselleştirerek kendisini korumada başarısız olursa, muhtemelen biz onu "rol yaparken", bir ruh halini "oyarken" yakalarız. Bir mektubu yerden alarak ya da anahtarları uzağa bir yere koyarak veya ışıkların açık olduğunu fark ederek kendisini korumak yerine, oyuncuyu duyguları oynamaya yeltenirken yakalarız. Bu durumda sahnede, oyunun duygusal atmosferi olacaktır, ama oyunun yaşamı, canı değil. İçeri yaşam girdiğinde, biz onu sonsuza dek överiz.



Kendinizi her zaman oyunun dışında tutun. Kendinize şunları söyleyin: Burada önemli olan ben değilim. Önemli olan oyu-

nun dünyası. Eğer güzelsem, gerçekleştirdiğim eylemlerde önemli olan bu güzellik değil. Güzel ya da acı çekmiş tarafım değil, yaptığım iş önemli.

Sahnede olduğu hayatta da başarımın sırrı ve değerimin ölçüsü benim kim olduğumla değil, ne yaptığım la ilgilidir. Bunun dışındaki her şey gösteriş, kibir ve kendini beğenmekten öteye gitmez.

Şimdi size bir soru soracağım ve içinizden birinin bu soruya anlık bir gerekçe bulmasını isteyeceğim. Sabahları dışarıya çıkmaktan neden şikâyet ediyorsunuz?

JANE: Çünkü asansörün yedinci kata gelmesini beklemek on dakika alıyor ve caddeye çıkmak için de yedi kat merdiven inmekten nefret ediyorum.

STELLA: Bu çok güzel Jane. Bu gerekçelendirme oldukça güçlü ve doğru. Bununla birlikte içinde bir tehlike de barındırıyor.

Birinci tekil şahsı ya da “sevmek” ve “nefret etmek” gibi oldukça yüksek derecede duygusal içerikler taşıyan kelimeleri kullandığınız anda gerekçelendirme talebi çok daha yüksektir. “Ben”i kullanmanın bedelini ödemek zorundasınız. Şu halde çıtayı gösterdiğiniz gerekçeye daha fazla yatırım yapman gereken bir yere çıkarın.

Peki, şimdi de içinizden birkaç kişinin anlık gerekçeler bulmasını istediğim bir başka soru daha soracağım. Neden Brad, sokakta karşıdan karşıya geçen adama yardım etti?

JENNIFER: Brad insanlara yardım etmeyi sever.

STELLA: Gösterdiğiniz gerekçe yeterince güçlü olmadıkça yardım etme, hissetme, sevmek ve ilgilenme gibi kelimelerden kaçınmak en iyisi olacaktır. Bunun yerine içinde bulunulan koşulları, yeri ve de gerçekten gördüğünüz şeyi kullanmak daha iyi olacaktır. Brad’ın insanlara yardım etmeyi sevdiğini göremezsiniz. Bundan çok, onun ne yaptığını bilmek isteriz.

Şimdi bir başka gerekçeyi tartışalım.

ANDREW: Brad adama yardım etti çünkü etrafta yardım edecek hiç kimse yoktu.

STELLA: Bu da çok iyi bir gerekçe değil.

ANNE: Brad karşıdan karşıya adama yardım etti, çünkü bu sırada kendi annesini düşünüyordu.

ROBERT: Brad karşıdan karşıya kadına yardım etti, çünkü o kadın Brad'i bir partiye davet etmişti.

STELLA: Verdiğiniz tüm bu cevaplar sahte hikâyeler, asla öğrenilmeyecek birer geçmiş zaman varsayımlarından başka bir şey değil. Tüm bunlar somutlaştırılma ve eylemi görselleştirme ihtiyacından kurtulmaya yönelik gerekçeler. Neden kontrol edebileceğiniz bir şeyden kaçıp, kontrol edemeyeceğiniz bir şeyi seçiyorsunuz? Verdiğiniz cevapların tümü bir haber niteliği taşıyor ve sahte. Tüm bunların yerine söylenilebilecek şey şu olabilirdi: "Brad karşıdan karşıya adama yardım etti çünkü onun yaşlı olduğunu ve taşıdığı ağır paketlerin altında güçlkle ilerlediğini gördü."

Sofrayı neden kuruyorsun? Eğer bu soruya "Çünkü erkek arkadaşım geliyor," şeklinde bir cevap veririm, hem gerekçeyi hem de eylemi zayıflatmış olurum. "Kapı çalıyor ve sofraya henüz hazır değil," ya da "Telefon çalıyor; biliyorum ki telefon eden annem ve ona sofrayı henüz hazırlamadığımı söylemek zorunda kalacağım," cümlelerindeki heyecanı yukarıda verilen cevapta görebilmek olanaksızdır. Telefonun çalması hadisesi beni eyleme geçmek için heyecanlandırıyor.

Sözü edilen her durumda içinde bulunulan koşullar canlı ve ani bir nitelik taşıırken aynı zamanda da sofrayı kurma eylemine kendiliğinden (spontane) gerekçeler kazandırmaktadır.

STELLA: Andrew, ışıkları neden söndürüyorsun?

ANDREW: Çünkü yorgunum.

STELLA: Bu yanlış bir cevap oldu. Yeniden dene.

ANDREW: Bu, kız arkadaşımın sürpriz partisi.

STELLA: Bu daha iyi, ancak daha da heyecan verici olabilir: "Hadi, ışıkları söndürelim. Odada hiç ışık olmasın. Bu bir sürpriz partisi."

Bir başka deyişle, eylemi yapılabilir hale getirmelisiniz. Ancak yeteneklerinizin sizi takip etmeyeceği yerlere gitmeyin. İcinizden kaç kişi bir müzik aleti çalıyor? (Öğrencilerin bir bölümü ellerini kaldırırlar.)

Öyleyse bir enstrümanın gamları olduğunu biliyorsunuz demektir: C, D, E, F. Enstrümanı neden gamlar olmaksızın çalmak istediniz? Yarım tonları ya da on iki ton sırasını bilmiyorsanız, onları çalmakta neden ısrar ediyorsunuz?



Anlık gerekçelendirme, motoru çalıştırmaya başlayan şeydir. Motorun çalışmasını devam ettirmek için, içsel gerekçelendirmeye sahip olmak zorundasınız. Anlık gerekçelendirme beni içten etkilememesine rağmen, içsel gerekçelendirme, bunun aksine beni duygusal olarak etkiler ve harekete geçirir. İçsel gerekçelendirmeyle oyuncu, oyun yazarının cümlelerine katkıda bulunur.

Metnin arkasında yatan şeyle ilişkili olarak, içsel gerekçelendirme nesnenin kendisiyle ilgilenmekten çok, nesnenin neden o şekilde kullanıldığını ve eylemin neden o şekilde gerçekleştirildiğiyle ilgilidir.

“Neden” sorusu, oyuncu için kişiseldir ve ona aittir. Oyun yazarı size ana hatlarıyla bir çerçeve sunar, buna karşın oyuncu olarak oyunu siz yazmalısınız. Ben birine, “Koşuşturmayı kesmelisin artık,” dediğimde, gerçekten söylediğim şey aslında şudur: “Sen çok kaygılısın.”

Hastane koridorunda meydana gelen bir sahne düşünün. Metne göre doktor hemşireye: “Hastaya ilacını verdin mi?” diye sorar. Hemşirenin bu soruya yanıtı, “Hayır,”dır. Burada hemşirenin telaffuz ettiği “Hayır” aslında kelimenin bilinen anlamının dışında daha güçlü bir anlama sahiptir. Çünkü hemşirenin içsel gerekçesi hastanın solunumunun durmuş olmasıdır.

Bir restoranda erkek, kadına dönerek onun şeker isteyip istemediğini soruyor. Kadın bu soruya, “Hayır, teşekkür ederim,” diyerek yanıt veriyor. Verdiği cevap son derece güçlü, çünkü buradaki içsel gerekçesi kendisinin diyabet hastası olduğu gerçeğidir.

Sınıfta, benim gibi siyah bir elbise giyen Pearl'e dönerek ona şöyle söyleyebilirim: "Lütfen siyah giyme." Söylediğim şey sadece bir cümle. Buna karşın içimdeki monolog, gerçekten söylemek istediğim şey, "Öğrencilerimin öğretmenlerini her zaman siyah elbiseler içinde görmelerini istemiyorum. Bu çok iç karartıcı," şeklindedir.

Her ne kadar Pearl'e söylediğim cümlelerin altında yatan gerçek sebebi ona söylemesem de, bu sebep kelimelerin ardında yatmaktadır ve kelimelerin ardında yatan şeyin izleyiciler tarafından anlaşılması şarttır. İçinizden birine: "Daha fazla plili etek giymeni istemiyorum," diyebilirim. Aslında burada gerçekten söylemek istediğim şey, eğer bir aktris olmak istiyorsa daha farklı tarz elbiselere de alışması gerektiğidir.

Ya da şunu söyleyebilirim: "Saçını örgülü yapsan bence daha iyi olacak." Bunu söylerken aslında içsel gerekçem: "Saçını örersen, bu, bir başka zaman diliminin tarzını sana hatırlatacak ve bu da rol için ihtiyaç duyduğun sadeliği verecek."

Eğer, "Jeniffer, daha fazla not almanı istemiyorum," deseydim, ima ettiğim şey: "Bütün dikkatini yazdığın şey üzerinde yoğunlaştırıyorsun ve sınıfta öğretilen şeyleri tamamen göz ardı ediyorsun. Bu bir lise öğrencisi alışkanlığı ve bunu yapmanı istemiyorum," olurdu.

Yazar size oyuncunun yapacağı katkısı sunmaz. Oyuncunun yaptığı monolog içsel gerekçelendirmedir. Oyuncunun gerekçelendirmesi her zaman devam bir eden bir süreçtir. İçinizde yaşadığınız şeyle söylediğiniz şey elbette farklı olacaktır. Bir öğrenciye: "Nasılsın? Dersi kaçırmaman çok güzel," diyebilirim. Aslında içimden şunu söylüyordumdur: "Çok hırslı biri. Devamlı cevap vermek için elini kaldırıyor. Onu sıkıcı buluyorum."

Oyuncu her zaman gerekçelendirmeyi sürdürmek zorundadır. Oyuncunun partneriyle, sahnede içinde bulunduğu koşullar ve sahne donatısıyla olan ilişkilerinin tamamında motor asla durmamalıdır. Eğer gerekçelendirme durursa oyuncu içsel olarak ölür ve sahnede ortaya cansız bir ürün çıkar.

Bir oyuncuya, "Bir ara seninle konuşmak istiyorum," diyebilirim. Tüm söylediğim bu olmasına karşın aslında kendi içimde

kurduğum monolog şu şekildedir: “Senin yalnız kalmak gibi bir alışkanlığın var. Bu durum seni toplumdan izole eder ve etrafını buzlarla kapatır. Bu buzları kırmanı istiyorum.”

İçsel gerekçelendirmenin ne kadar derine inebileceği konusunda hiçbir sınır yoktur.

Anne, sahneye çıkmanı istiyorum.

STELLA: Yanında ailenin hiç resmi var mı?

ANNE: Evet, var.

STELLA: Kendini modern biri olarak görüyor musun?

ANNE: Hayır, hiç görmüyorum.

STELLA: Seninle çok mu konuştum?

ANNE: Kişisel olarak hayır.

STELLA: Peki, şimdi sana ne düşündüğümü söyleyeyim. Sana birinci soruyu sordum çünkü üzerindeki giysilerden geleneksel yapıda biriymiş gibi göründün gözüme. Diğer kuşaktan etkilenmişsin. İkinci soruyu yönelttiğimde düşündüğüm şey ise, seni eski moda bir tabloya benzetmiş olmamandı. Bu tam anlamıyla bir iltifat değildi ,çünkü diğer kuşağın kazaklarını giyerek kendini o kuşakla birleştirdiğini düşündüm. Senin de gördüğün gibi gittikçe derinleşiyordum. Son soruyu sorarken de düşündüğüm şey şuydu: ‘Kendini bir oyuncu olmaya gerçekten vermiyorsun. Bu kalabalığa henüz katılmadın. Bir ziyaretçi gibi davranıyorsun. Bir oyuncu olarak teması sağlamıyorsun. İşte bu yüzden seninle henüz konuşmadım.’

Bu sorulara verilen cevaplara aynı zamanda içsel gerekçeler de verilmelidir. Eğer verdiğiniz cevaplar oldukça basit ve açık sözlü olursa, gerçeği söylemek gerekirse sıkıcı bir oyuncu olursunuz.

“Evde mi yaşıyorsun?” sorusuna verilecek yanıt birçok değişik yolla, değişik ses tonuyla ve değişik anlamlarla söylenebilir. Başarılı bir oyuncu bu soruyu cevaplarken, kendisinin evde kalmasına engel olan şeyleri yaşayan kişidir. Verdiği cevapla neden evden ayrıldığını ima edebilir.

İçinizde uyandırdığınız, harekete geçirdiğiniz şey kelimelere kattığınız anlamdır. Basit bir şekilde sadece gerçekleri tekrar ede-

mez, onlara hiçbir şey eklemeyen yapamazsınız. Gerekçe yaratma gerçekleri birer deneyime dönüştürür. Her insan sahip olduğu yetenekler doğrultusunda haklı gerekçeler öne sürer ve bulduğu gerekçeler onun yeteneği haline gelir.

Eğer eylemlerinizi gerekçelendirmezseniz, rol yapmış olursunuz. Shakespeare'in bir oyununda cümleler size ne yapmanız gerektiğini söyler. Modern oyunlarda ise ne yapılması gerektiği size bırakılmıştır ve yeterli ani ve içsel gerekçelendirmeniz olmadıkça oyun içi boş ve değersiz olacaktır.

Modern tiyatrodan "rol yaparken" yakalanmamalısınız, zira izleyiciler kendilerine benzeyen ve kendileri gibi davranan birini, halalarını, teyzelerini ya da kuzenlerini görmek istemektedir. 1860 yılındaki tiyatrocuların hiçbirisi size benzemiyordu ya da sizin gibi konuşmuyordu. Konuştukları şeyler tamamen nazımdı ve oyuncular ya aristokrat ya da üst sınıfa mensup kişilerdi. Görünüm olarak da sizden kolaylıkla ayırt edilebilirlerdi.

Sizler 1860 sonrasında ortaya çıkan demokratik dünyaya aitsiniz. O kadar estetik ve sade bir tarza ihtiyacınız var ki görünümüz ve sesiniz asla yapaylık barındırmayın. Eğer "rol yapmayı" kesip, bir şey "yaparsanız", "-mış gibi yapmayı" kesip, gerçekten "yaparsanız" bu, sahteciliği tamamen emecek ve yok edecektir. Yaptığınız şeyi gerekçelendirerek, göstermecilikten kaçınmış olursunuz. Modern oyunculuk sanatında, her şeyden önce, göstermecilikten uzak durmalısınız.



Şimdi gerekçelendirmeyi anlamanıza yardımcı olacak birkaç egzersiz yapalım. Soracağım bu sorulara beş neden bulmanızı istiyorum. Birine neden iltifatta bulundunuz? Neden işinizden ayrıldınız? Sokaktaki birine neden yardım ettiniz? Caddedeki adam neden bu kadar hızla karşıdan karşıya geçti? Anne neden paketini mağazada unutup gitti?

Pencereyi neden açtığınıza ve neden kapattığınıza dair beş neden bulmanızı istiyorum.

Şu duyguları hissederken içinde bulunduğunuz koşullar içeri-

sinde ne yaptığınızı betimlemenizi istiyorum: "Çok sevinçliyim.", "Çok kızgınum.", "Çok mutluyum".

"Buna çok sevinecek," cümlesine karanlık düzeyde on farklı gerekçelendirme yapın.

Kitap okuma, giyinme ve şehir merkezine gitme gibi eylemler için on içsel gerekçelendirme yapın.

Bir tiyatrodan, evde ya da bir metroda bir şeylerden şikâyet etmek için beş gerekçe bulun.

Bir kadın bir markete giriyor. Ne alacağını ve neden alacağını hayal edin.

Bir sepet hakkındaki şu sorulara yanıt verin. O ne çeşit bir sepet? Ağırlığı ne kadar? İçinde ne var? Sepet kime ait? Neden bir rafta duruyor?

Şimdi de bir poz verin. Poz için gerekli olanların dışında kalan tüm kaslarınızı gevşek bırakın. Pozu gerekçelendirin. Örneğin, elinizi kaldırdınız. Neden? Elinizi yukarı kaldırdınız çünkü ipe çamaşır asmak ya da sepetin düşmesini önlemek istiyorsunuz.

Dört tane poz verin ve her birine ayrı ayrı gerekçeler bulduktan sonra tüm gerekçeleri birbirleriyle ilişkilendirin.

Örnek:

1. Sağ elinizi yukarı kaldırın. 2. Elinizi alnınıza koyun. 3. Sol elinizi cebinize sokun.

Gerekçeler ise şunlardır:

1. Seyircileri susturmak için; 2. Söyleyeceğiniz kelimeyi hatırlamak için; 3. Notlarınızı arayıp bulmak için.

Ve son olarak işte size birkaç cümle. Kendi aranızda gruplara ayrılın ve bunları bizim için oynayın. Yüzeysel olarak bakıldığında hiçbir anlam ifade etmiyorlar. Bu cümlelere içsel gerekçeler bulmak sizin göreviniz. Onları mantıklı ve gerekli hale getirin.

"Yerinde olsaydım oraya girmezdim."

"Ne kadar zamandır böyle?"

"Elbisesinin üzerinde hâlâ lekeler var."

"O ayrıldı mı?"

"Saatler önce kapının çarpılıp kapandığını duydum."

"Ama mavi arabanın onun olduğuna eminim."

*Ders On İki***EYLEMLERİ KARMAŞIKLAŞTIRMAK**

Eylemleri çalışmak yeterli değildir. Onları anlamak da yeterli değildir. Onlarda ustalaşmak zorundasınız. Onları tamamen kendinize ait hale getirin. Bu, dramatik metinleri çalışmak için bir hazırlık olacaktır. Onlarda da ustalaşmak zorundayız. Yazarlar hakkında da uzmanlaşmamız gerekiyor.

Eğer Toscanini kalkıp, "Acaba Beethoven burada ne demek istedi?" diye sormuş olsaydı, işimiz Tanrı'ya kalmıştı. Oysa Toscanini'nin söylediği şey şuydu: "Tamam Beethoven, yakaladım seni."

Kontrol sizde olmalıdır. Asla kontrolü kaybetmeyin. Kontrolün dışına asla çıkmıyorsunuz. Usta olan sizsiniz. Egemenlik sizde. "Hadi Shakespeare," diyebilmelisiniz. "Hadi Shakespeare, ilerleyelim."

Fakat o kadar korkuyorsunuz ki kontrolü sağlayamıyorsunuz. İşte bu yüzden çalışmak, prova yapmak için çok zaman harcamalısınız; sınıfa geldiğinizde kendi kendinize şöyle söyleyebilmelisiniz: "Egemenlik bende. Stella bana yeni bir şey söylemeyecek."

Sınıfa bir patron olarak gelmek zorundasınız. Bana gelmeyin. Ben anneniz değilim. Bir bakıma öğretmen de değilim. Bu yaz atları izledim. Ata binmeyi öğrenen insanlar gördüm. Atlar ne yapmaları gerektiğini biliyorlardı. Atlar kendilerine verilen emirleri nasıl yerine getirecekleri konusunda eğitilmişlerdi. Atlayış çalışan insanları görmeliydiniz. Öğretmen orada değildi. Atları nasıl kontrol etmeleri gerektiğini bilmek zorundaydılar, yoksa boyunlarını kırabilirlerdi.

Siz sınıfta o atın üzerinde yalnızsınız. Size ancak bu kadarını verebilirim. İş kendi başınıza yapmak zorundasınız. Sizi taşıyacak hiç kimse olmayacak.

Şu ana kadar yaptığımız gizemli bir şey olmadığının farkına

varmış olmalısınız. Yaptığımız işte bir mantık var. Her zaman bir partnerle çalışıyorsunuz. Her zaman belli koşullar içindesiniz. Partnerinizle olan ilişkinizi anlamak, ki bu başka bir oyuncu olabileceği gibi seyircinin ta kendisi de olabilir, koşulları uygun bir biçimde inşa etmek sahnede yapmamız gereken her şeyin anahtarıdır.

Benim duygular hakkında konuştuğumu pek duymazsınız. Çünkü duygular, yapılabilir veya uygulanabilir şeyler değildir. Yapılabilir olan şeyler eylemlerdir ve eğer onları doğru bir biçimde yaparsanız, onlar duygularınızı harekete geçirir.

Stanislavski ile Paris'te çalıştığım zamanlarda bana hayal gücünün önemini özellikle vurgulardı. Sahnede hayal gücünü kullanmanın ne kadar önemli olduğunu her zaman anlatırdı. Koşulları kullanmanın da ne kadar önemli olduğunu tüm ayrıntılarıyla açıklardı. Altını özellikle çizdiği şey, nerede olduğunuzun, kim olduğunuzu, nasıl olduğunuzu ve ne olabileceğinizi belirlediği idi. Bulduğunuz yer, sizi besleyecek, size güç ve istediğiniz şeyi yapabilme yeteneğini verecektir.

Duyguları, oyunun koşullarında ve hayal gücünüz sayesinde bulabilirsiniz. Şunları kesinlikle anlamamız gerekiyor ki, ancak o koşullar içerisindeyseniz ve onları gerçekten yaşıyorsanız, sahnede sahici bir var oluşa sahip olabilirsiniz.

Eğer oyunda bulamadığınız bir eyleme ihtiyaç duyarsanız kendi hayatınıza dönebilirsiniz; fakat duygu için değil, benzer bir eylem için. Kendi kişisel deneyiminizde, duygusal bir tepki verdiğiniz benzer bir eylemi gerçekleştirmişsinizdir. Bu eyleme, eylemin geçtiği anda içinde bulunduğunuz koşullara geri dönün ve ne yaptığınızı hatırlayın. Eğer mekânı geri çağırabilirseniz, duygular da onunla birlikte size geri gelecektir.

Buna karşın sizi ağlatan ya da size eski bir duyguyu hatırlatan kişisel geçmişinizde kalmak yanıltıcıdır, çünkü şu an, o günkü koşulların içinde değilsiniz. Şu an, bir oyunun içerisindeyiz ve oyunun koşullarını, geçmiş bir eylemden bir duyguyu değil, o eylemin fiziksel yanını ödünç alarak doğru bir şekilde gerçekleştirebilirsiniz. Bir karakteri, evde beslediğiniz tavşanınız öldüğü ya da hastanede yatan büyükannenizi ziyaret ettiğiniz zaman hissettiği-

niz şeylerle birbirine bağlayamazsınız.

İşiniz sahneye girdiğiniz zaman başlamaz. Sahne arkasında başlar. Sahneye asla, sadece antre sıranız geldiği için girmemelisiniz. Sahneye her giriş veya çıkışınızda, belli koşulların içine girip çıkmaktasınız. Bu bir yerden gelip, bir yerlere gitmekte olduğunuz anlamına gelir. İyi bir oyuncu sahneye asla boş bir şekilde girmez. Öncesinde bir hazırlık yapar. Sahneye girmek için, antresinin gelmiş olmasıyla hiçbir ilgisi olmayan bir nedene ihtiyacı olduğunu bilir.

Sahneye her girişinizden önce nereden geldiğinize dair koşulları yaratarak bir hazırlık yapmalısınız. Bu çok ayrıntılı bir şekilde planlanmak zorunda değildir. Gereken tek şey, söz konusu mekânı sizin için gerçek bir yer haline getirecek küçücük bir ayrıntıdan ibarettir.

Aynı zamanda her giriş için bir gerekçe bulmak zorundasınız. Oyunun koşullarına neden dahil olduğunuza dair daima bir nedeniniz olmalıdır. Bunu yapmak için, gerekçenizi sadece kafanızın içinde tutmayıp, giriş eyleminizi fizikselleştirmelisiniz. Mektuplarınızı, sahneye girerken alın, girdikten sonra değil. Bozuk paranızı, cebinize sahneye girerken koyun. Asla bir şeye başından başlamayın. Perde, siz bir şeyleri yaparken, eylemin ortasında ya da sonundayken açılır.

Sahnede size gerçeklik duygusunu verebilecek bir aksesuar bulmanız en iyisidir. Aynı şekilde sahne üzerinde fiziksel olarak yapacağınız hiçbir şey yalan söylemez. **Harold Clurman** tiyatro hakkında bir kitap yazmış ve ona *Gerçeğe Benzeyen Yalanlar* adını vermiştir. Yalan sizin elinizde gerçeğe dönüşmelidir. Bir oyuncu olarak, dramatik hikâyedeki yalanı silip atmak sizin görevinizdir; hatta bu sizin en büyük sorumluluğunuzdur.

Oyuncululuğun büyük paradoksu şudur: Oyuncu gerçek olmayan, hayali bir dekor içerisinde gerçek bir şekilde davranmalıdır. Sahne dünyasını gerçek kılmak için elinizden gelen her şeyi yapmalısınız ve bunu da yaptığınız eylemlerle gerçekleştirebilirsiniz. Eğer anılarınıza dönerseniz, kendi oyununuzu yaratıyorsunuz demektir; yazarinkini değil.

Stanislavski'ye göre, bir oyuncudan bir şey yapmasını talep

edebilirsiniz. Fakat ondan asla bir şey hissetmesini isteyemezsiniz. Eylem dağarcığına sahip olmanız gerekliliğinin sebebi, Brooklyn'deki küçük hayatınıza değil, onların üzerine doğrudan gidebilmenizdir.

Eğer sizlere oyunculuk dersi vermek için sınıfa girmeyi göstermek isteseydim, girdiğimde üzerimdeki montu ve eldivenlerimi çıkarabilir, o gün çalışılacak konuların yazılı olduğu not defterimi masanın üzerine koyabilirdim. Belki de saçımı ders için yaptırmış olurdum. Eyleme, sahneye adım atmadan önce başladım, ki sahneye girdiğimde bitirebileyim. Montumu ve eldivenlerimi çıkartmam nereden geldiğimi gösterirdi.

Eğer bir eylemi yapmaya sahne dışında başlarsanız –montunuza çıkartmak gibi– ve sahneye adımınızı attığınızda da bunu yapmaya devam ederseniz, bu içinizde sahneye giriyormuşsunuz hissinin uyanmamasını sağlar. Bir yerden geliyorsunuzdur; eylem kendi içinde sahneye girerken hissedeceğiniz gerginliği azaltır.

Sahneye, elinde tepsile hastasına doğru yaklaşan ve gereğinden fazla neşeli görünen bir hemşire gibi şarkı söyleyerek girmeyin. "Da di da di da di... Sana güzel bir sürprizim var." Şarkı söylemek sahneye giriş yapmak demektir. Bunun psikolojik oyunculukla hiçbir ilgisi yoktur.

Sahnedan çıkmalı ve geri gelebilmelisiniz ki biz hayatın devam ettiğini anlayabilelim. Ya da başka bir odaya gidip elinizde farklı şeylerle sahneye girmeniz de yaşamın devam ettiğini gösterir. Bir odaya dört şey yaptıktan sonra girin ki, izleyiciler sizin sahnede olmadığınız zaman diliminde ne yapmış olduğunuzu kavrayabilsinler. Koridordan bir ofise girerken, ödenmesi gereken olan bir fatura ya da iade edilmek üzere bir kitapla bir şeyler yaparak girin.

Eğer içeri yeni toplanmış çiçeklerle girip onları bir vazoya koyarsanız, izleyiciler sizin bahçeden geldiğinizi anlayacaklardır. Hazırlık, gerginliğinizi üzerinizden alırken, aksesuar da sahici olmanızı sağlayacaktır.

Yapılabilir şeyler seçin, gösterilebilir şeyler değil. Bunların hiçbirisi seyircinin hatırına yapılan şeyler değil. Hepsi sizin için. İşinize kendinizi tam olarak vermelisiniz ki abarttığınızda bunu fark edebilesiniz.

Bunlar en temel eylemler. Sorun teşkil edebilecek eylemler ise hayal gücünüzü zorlayan eylemler olacaktır. Eğer size şimdi elinize bir kabak çizmenizi istesem, bu durumda bir eylem yapmış olursunuz. İşe şunu söyleyerek başlamalısınız: 'Bu şekli neyle çizeceğim? Sarı boya kalemikle bunu yapmalıyım.' Gerçeklik hissi-ne sahip olmak zorundasınız. Bu sizin için yeterince açık mı? Resim çizme eylemi kontrol edebileceğiniz bir eylem olmalı.



Daha büyük bir şey deneyelim. Elinizde bir palet ve fırça tutmanızı istiyorum. Hemen önünüzde de üzerine bir papatya çizeceğiniz küçük bir tuval var.

Tuvalin rengini görüyor musunuz? İşe şunu söyleyerek başlayın: "Fırçayı nasıl tutmam gerektiğini biliyor muyum? Fırçanın doğası nedir? Önce bunu bilmeliyim. Daha sonra da fırçayı doğru tutup tutmadığımı öğrenmeliyim. Tüm bunlardan sonra fırçayı yıkayıp beyaz boyanın içine daldıracağım ve eylemimi sürdüreceğim." Artık resmi çizmeye başlayabilirim. Çizmeye başlamadan önce tuvalin kenarlarının kurşun kalemle çizili olduğunu görüyorum. Bu şekilde tuvali ve fırçayı kendime ait kılıyorum. Basitçe: "İşte fırça ve ben de bir papatya resmi yapacağım," demiyorum.

Fırçanın kirlendiğini söylüyorum. (Bu, fırçanın artık benim olduğunu gösterir.) Artık boyayı kullanmaya hazırım. Gerçekleştirdiğiniz her fiziksel eylem eğer size aitse, sizin imzanızı taşıyorsa, her zaman daha iyi olacaktır. Kendi normlarınıza ulaşmak zorundasınız, benimkine değil. Her şeyi kendinize ait hale getirmelisiniz: fırçanızı, tuvalinizi, papatyanızı...

Sahici bir biçimde, fiziksel eylemlerle başlayın. Aynı zamanda neden bir papatya resmi çizdiğinizizi gerekçelendirin. Mesela bakıcılık yaptığınız küçük kız ona papatya resmi çizmenizi istediği; ya da bu Alman boyasının iyi olup olmadığına bakmak için olabilir. Ama ilk önce, "Bir papatya çizebilir miyim?" sorusunu sormalısınız. Sonra da diğer şeylerle bunu desteklemelisiniz.

Bir eylemi oluşturan temel ve basit unsurların neler olduğunu öğrendikten sonra onları daha karmaşık bir hale getirmelisiniz.

Diyelim ki eylemim dikiş dikmek. Neyi dikeceğim? Kumaşları birbirine dikeceğim. Bu eylemin size ait olmasını sağlamak için kumaşı bilmek zorundasınız. Eğer, “Bu kötü, kirli, iğrenç çorabı dikeceğim,” dersem o zaman onu anlamış ve tanımış olurum. Artık bana aittir. Eylemin size ait olmasını sağlayın. Onu göstermeci bir şekilde sunmayın.

Bu andan itibaren asla en kolay yolu seçmeyin. Ne demek istediğimi kimler anladı? En basit eylemler için bile onu daha karmaşık bir hale getirecek bir şeyler bulun. Bu aynı zamanda izleyiciler için de iyi bir şeydir; çünkü böylece eylem sıkıcı olmaz. Fakat sizin için çok daha yararlıdır, zira eylemin içerisinde kendinize ne kadar çok küçük görevler vererseniz, yaptığınız işe o kadar fazla yoğunlaşmak ve yaptığınız şeyi o kadar az göstermek zorunda kalırsınız.



Saç tarama eylemini ele alalım. Bu oldukça basit ve düz bir eylemdir. Onu daha karmaşık bir hale nasıl getirebiliriz? Saçımı kabartmamı istiyorsunuz. Bu iyi bir fikir. Bu, eylemi daha karmaşık, daha ilgi çekici ve biraz daha zor hale getirecek. Üzerinde saç filesi olduğu halde saçlarımı taramak. Güzel. Bu ilk önce saç filesini kafamdan çıkarmam gerektiği anlamına gelir. Saçlarımı üzerinde bigudiler varken taramak. Gayet iyi. İlk önce bigudileri çıkarmalıyım. Saçımda çiçekler var. Muhteşem. Bu, saçımı tırağı çiçeklerin etrafından geçirerek taramam gerektiği anlamına gelir.

Ayakkabı giyme eylemini daha karmaşık bir hale nasıl getirebilirsiniz? Ayakkabı bağınızı bağlayarak. Ya da ayakkabıların içinde kalıplar var. Ya da ayakkabılarınız ıslak. Ya da bağları kopmuş. Ya da ayakkabılarınızın üzerinde bir leke gördünüz ve bu yüzden ayakkabılarınızın boyanmaya ihtiyacı var. Bu saydıklarımın tümü çok basit bir eylemi daha ilgi çekici, karmaşık bir hale getirmeye yardımcı olacaktır.

Bir eylemi daha da karmaşık bir hale getirmek akli ve mantığı bir kenara atmanız gerektiği anlamına gelmez. Birkaç yıl önce sahneye altı sandalye koydum ve öğrencilerden oturmalarını istedim. Altı öğrenci gelerek sandalyelere oturdu. Onlardan kalkmalarını

istedim. Öğrenciler kalktıktan sonra da her sandalyeye bir kitap koydum. "İşte şimdi yaptığınız eylemi daha da karmaşık bir hale getirdim," dedim. Aynı öğrenciler bu kez de kitapların üzerine oturdular.

Daha sonra da her bir sandalyenin üzerine biraz kahve döktüm ve öğrencilerden oturmalarını istedim. Beş öğrenci kendilerinden isteneni tereddütsüz bir biçimde yerine getirip kahvenin üstüne otururken, altıncısı oturmadı. Arkadaşlarının yaptığına aksine bir bez bulup sandalyeyi sildi ve ıslaklığı kurutmadan da oturmadı.

"Çok şükür Tanrım," dedim.

Bir eylem her zaman büyük bir gerçeklikten meydana gelmez. Küçük gerçeklerden bir araya gelen bir eylem de olabilir. Eğer onlardan birini atlarsanız, sarsılırsınız. O anda şaşırır kalırsınız. Sahnede her zaman çok küçük gerçekler vardır ve bazen onları atlarsınız. Bu küçük gerçekleri nasıl bir araya getirip düzene sokacaksınız?

Bazen sahnede bir şeyler ararsınız, ancak gerçekten aramıyorsunuzdur. Ve bu sizi korkutur. Korkutmalı da. Eğer bir şeyi yalandan yaparsanız, bu yalan diğer bir yalanı, diğer yalan da başka bir yalanı beraberinde getirerek bir çığ gibi büyür ve bu arada yaptığınız şeylerden dehşete düşerseniz. Ve o zaman bir şey olur. Abartmaya ya da küçültmeye başlarsınız, zira korkmaktasınızdır.

Tüm eylemler karmaşık bir hale getirilebilir ve siz onları gerçekçi bir biçimde gerçekleştirme bilincine sahip olmak zorundasınız. Sabırlı olmak yerine, her şeyi hemen yapmaya dair tutkulu isteğinizle başa çıkmak zorundasınız. Eğer bir kıymık parçasını çıkarmak istiyorsam, iğneyi alır ve temiz olmadığı ve onu kullanıp kullanmamaktan emin olmadığı için, onu sterilize ederim. Bu arada siyahlaştığı için onu kullanıp kullanmamam gerektiğini bilmiyorum ve bundan emin olamıyorum.

Buna karşın sözünü ettiğimiz bu küçük gerçekleri tamamen yok sayarak iğneyi elime alıp: "Hemen o kıymığı oradan çıkaracağım," deseydim, ev ödevimi yapmamış olurum. Hiçbir fiziksel eylem bir anda, topluca yapılmaz. Birinden diğerine geçerek büyür. Eğer iğneyi elime alırsam kirlenecek ve eğer kirlenirse de biliyorum ki belki de onu silmem gerekecek. Ve eğer silersem de ha-

fifçe dışarı sarkan kıymığı çıkarmak zorunda olduğumu biliyorum. Bu şekilde çalışırsam hiçbir sorun yaşamam. Eğer tembel yaklaşım ve genellemeyi kullanırsanız, o zaman kendinizi rahatsız hissedersiniz.



Bir eylemi gerekçelendirmek onu daha karmaşık bir hale getirmenin yanı sıra daha güçlü kılar. Ayakkabılarımızdan hayali bir çamuru çıkarma eylemi üzerinde çalıştık. Eğer gerçekten çamuru çıkarmaya başladıysanız sizin için kendinizi rahatsız hissedecek hiçbir durum yok demektir. Daha sonra birini öldürdüğünüzü, kimsenin sizin sokakta olduğunuzu bilmesini istemediğinizi ve bu yüzden çok hızlı olmanız gerektiğini hayal ederek bu eylemi gerekçelendirirseniz, bu durumda da HÂLÂ çamuru ayakkabılarınızdan kazımak zorundasınızdır, ancak bu kez eylemi daha ilgi çekici bir hale getirmek için bir sürü nedeniniz vardır.

Her eylem, belirli koşulların içinde hayal ettiğinizde büyür. Şeylerin size ait olmasını sağlamak zorundasınız. Hiçbir şey oyunculuğun genel dünyasına ait değildir. Önemli olan da işte bu. Şeylere canlılığınızı katarak rahatlırsınız.

Şimdi birbiri ardına gelen şu üç basit fiziksel eylemi ele alalım ve onların etrafında bir hikâye kurgulayalım.

1. Pencereden dışarı bakın;
 2. Masayı düzeltin;
 3. Şapkanızı ve montunuzu alıp çıkın.
- Ya da;
1. Bir mektup yazın;
 2. Telefon edin;
 3. Not defterinizi alıp çıkın.

Bunların hiçbiri zor eylemler değildir. Ancak onları daha küçük eylemlere böler, bundan daha da önemlisi, her biri için ayrı gerekçelendirmeler yaratırsanız, bunları sahnede ilgi çekici bir hale getirebilirsiniz. Bu eylemleri kullanarak ilk önce aydınlık, daha sonra da karanlık düzeylerde olmak üzere oyunlar kurgulayım.

Unutmayın ki her eylem bir sürü küçük eylemden oluşur. Eğer

nihai eyleminiz tatile çıkmak üzere evden ayrılmaksa, sahnenin eylemi, bir valizin hazırlanması olacaktır. Tatilde giyeceğiniz şortları çekmecedan çıkartıp sabun, diş macunu, diş fırçası gibi malzemeleri banyodan alıp giysilerinizle birlikte valize yerleştirmek, tatile çıkma eylemiyle ilintili olan eylemlerdir. Ayrıca valizinizi hazırlarken hesap cüzdanınızı çıkarıp ne kadar paranız olduğuna bakabilirsiniz. Bu da tatile çıkma eyleminin doğasının bir diğer parçası haline gelebilir.

Hayat günlük yaşantınıza her an müdahale eder. Telefon çalar ve ona cevap vermek zorundasınızdır. Belki de bu telefon vergileriniz hakkında sizinle konuşmak isteyen muhasebecinizdendir. Belki de ayırttığınız tiyatro biletleri hakkındadır. Tüm bunlar eylemlerinize yaşamdan yön veren durumlardır.

Hâlâ odanızdasınız ve valizinizi hazırlıyorsunuz. Neden? Diğer bir deyişle, gerekçeniz nedir? Tatile gitmek. Aynı zamanda eylemin atmosferini de belirlemek zorundasınız. Aydınlık, karanlık ya da orta düzeyde mi? Karanlık düzey, ölmek üzere olan bir yakınınızı hastanede ziyaret etmek için evden ayrılmak olabilir. Hissettiğiniz şeyleri ona belli etmemek zorundasınız. Kendiniz bunun karanlık bir şey olduğunun farkındasınız.

Eğer sadece hafta sonu için evden ayrılıyorsanız eyleminizin düzeyi karanlık olmaktan çıkar. Hafta sonunu uzak bir yerde geçirmenin aydınlık bir anlamı var. Ama hâlâ karakter hakkında başka şeyler bilmeden, hafta sonu tatili için evden uzaklaşmayı oynayamazsınız. Ne işle uğraşıyor? Sosyal pozisyonu nasıldır? Ahlak değerleri nasıldır? Politik görüşleri nelerdir? Aile, toplum ve cinsellikle ilgili fikirleri nelerdir? Her bir seçim, karakterin hafta sonu olgusuna nasıl yaklaştığına etki eder.



Sizi eylemden uzaklaştıracak hiçbir şey yapmamaya dikkat edin. Buna karşın eylemi büyütecek her şeyi yapın. Aksesuarları tesadüfi olarak kullanmayın. İçinizde olan biteni dışarı yansıtın. Fizikselleştirmeniz sayesinde, seyirci hissettiğiniz duyguların farkına varacak ve eylemi anlayacaktır. Eylemle ilintili duygunuzu ve içinizde olan biteni açığa çıkarma için, aksesuar, dil ve düşün-

celerden oluşan bir seçme yapın. Jest ve hareketlerinizde seçici davranın. Bir karakter hakkında bilmeniz gereken şeylerin büyük bir bölümünü, karakterin “yaptıkları” sayesinde keşfedersiniz.

Stanislavski’nin sevdiği egzersizlerden biri, üç nesneyi bir yere koyarak, onlar etrafında ilk önce aydınlık, sonra da karanlık düzeyde oyunlar yaratmaktır. Üç nesne, bir kuş kafesi, bir valiz ve bir mont olsun. Bu üç nesneyi nereye koyduğunuz eylemin aydınlık ya da karanlık düzeyini belirleyecektir. Bu aynı zamanda hikâyeyi de etkileyecektir.

Sahnedede, bir durum içinde olmalısınız. Söz konusu durum, sizin hayali durumunuz değil, oyunun durumudur. Size düşen görev ise oyunu gerçeklerle doldurmaktır.

Bir diğer faydalı egzersiz ise, aşağıdaki diyalog çerçevesinde uygun gerekçeler yaratmak, böylece diyalogu önce aydınlık sonra da karanlık düzeyde oynamaktır.

A: Sana bunun tehlikeli olduğunu söylemiştim.

B: Başlangıçta tehlikeli değildi.

A: Kapı açıldığında bir şey duymuş olmalı.

B: Herkes duydu. Bu onun fikrini değiştiren şey değildi.

A: Fikrini değiştiren şey senin okuduğun mektuptaydı.

B: Onun ne demek istediğini sen de en az benim kadar biliyorsun.

A: Evet biliyorum ve bunun için üzgünüm.

Şimdi size oldukça karanlık bir oyun öyküsü çizmek ve onu nasıl geliştirdiğinizi görmek istiyorum. Pencereden parka bakıyorum. Kocam beni terk etti. Odanın köşesinde onun bıraktığı haliyle duran bir sürü ayakkabı var. Bu onun gitmeden önce yaptığı şeydi. Montunu giydi. Parmağındaki yüzüğü çıkarıp masanın üzerine bıraktı. Dışarı çıktı ve kapıyı arkasından kapattı. Bir daha asla dönmeyecek.

İlk önce erkeği tüm bunları yaparken görmek isteriz. Daha sonra da kadının geride kalan nesnelere nasıl bir tepki verdiğini görmek isteriz. Bir odada bulunan üç ya da dört nesneyle fiziksel olarak nasıl çalışacağınızı bilmek zorundasınız. Bu nesneler hayali olarak kurulan hikâyedeki duruma tepki vermenizi sağlayacaktır.

dersiniz: "Onu artık eskisi gibi hareket ettiremiyorum. İlaç kullanmaya ihtiyacım var."

Söz konusu eylem muayene olmak, her şeyi itiraf etmek, bütün belirtilerinizi açığa vurmak için doktora gitmektir. Bunu yaparak bir rahatlamaya erişmeyi umut edersiniz, ancak eylem itiraf etmektir, rahatlamak değil. Doktorunuz sizinle konuşacak, sizi rahatlatacak ve sakinleştirecektir. Tüm bunlar eylemin içinde olan şeylerdir. Rahatlamayı oynamazsınız.

Doktora gitmeyi klinik, sıkıcı bir hadise olarak algılayınız. Fakat diğer itiraf çeşitlerinde olduğu gibi, belirtileri açığa vurmak dikkatli ve özenli bir iç gözlemi gerektirir. Amacı da ağrıların dinmesi ve rahatlamaktır.

"İtiraf etme" tabirini duyduğumuzda genellikle aklımıza gelen şey suçtur. Eğer işlediğim bir suçu itiraf ediyorsam, bunu ya daha az bir cezayla kurtulabilmek ya da yanlış yere suçlanan birini korumak amacıyla yapıyorum demektir. Suçluluk duygusuyla dolu vicdanınızı rahatlatmak için itirafta bulunduğunuzu söyleyemezsiniz. Bu kendiliğinden gelecektir, zira duygular daima eylemin ardından gelmek zorundadır.

Çok zor şartlar altında birini öldürdüğünüzü hayal edin. Kendinizi öldürmekten başka hiçbir şeyin size yardımının dokunmayacağını düşünün. Taştan bir duvara karşı duruyor ve itiraf etmek istiyorsunuz. İçinizden, şu anda olduğunuzdan daha farklı olamayacağınızı size söyleyen bir şeyler bulun. Kimsenin elinden bir şey gelmez. Hepimizin içinde bir katil var.

Böyle bir cümle kurmak için yaşamın büyük meselelerinde her zaman başarısızlığa uğradığınızı kabul edin. Şunu söyleyebilirsiniz: "Yaşamamın tümünü boşa harcadım ve artık onu geri getirebilme gibi bir şansım yok." Kapana kısıtlanmış olma deneyimi neredeyse tüm modern oyunlarda karşımıza çıkan bir durumdur: çaresizlik ve başarısızlık hissi, herkesin sonunda başarısız olacağının farkına varış. Hiç kimse başarılı değil.

"Her şeyi başarabilirdim," diye kendi kendinize söylenip durursunuz. "Ama boş verdim. İnsanlar benim için zamanlarını ve paralarını harcadılar, ama ben tembeldim. Hiç önem vermedim. Şimdi her şey bitti ve giden şeyleri asla geri getiremem." Evet,

Terry Molloy gibi siz bile bir yarışmacı olabilirdiniz.

“Beni ilk kez gerçekten tanımanı istedim.”

Bu, Eugene O'Neill'in oyunundaki Anna Christie'nin, sevgili-si Matt ve babasına geçmişte fahişelik yaptığını itiraf etme eylemi-nin nedenidir. İtiraf ilgiyi üzerine çeker:

“Sen de dinleyeceksin! Son iki yıldır hemşirelik yapmıyordum, mektupta sana yalan söyledim; ben bir evdeydim, işte bu! Evet, hani sen, Matt ve gemicilerin limanlarda gittiği öyle bir evdeydim. Lanet olsun! Hepsinden nefret ediyorum! Hepsinden nefret ediyorum!”

İtirafıta amaçlanan şey bir tür arınmadır. Anna'nın Matt'in aşkı-nı kazandığı zaman elde edeceğini umduğu, kaybolan babası ile tekrar bir araya gelmek ve evrenle olan gerçek ilişkisinin kanlı ha-trasını tekrar canlandırmak için saf, temiz denize doğru koşarak aradığı tür bir arınma.

Bu, gerçeğin yırtılıp açığa çıkması, kişinin kendisinin bile ya-bancı olduğu iç dünyasını dışarı çıkarması, kişisel tüm gerçekleri-ni kusması eylemidir. Bu, en derin insani eylemlerden biridir. O'Neill, Odets ve Tennessee Williams'ın oyunlarındaki itiraflar-daki ders, çıkış yolu olmadığıdır.

Açığa vurma ya da itirafıta bulunma bir hastalık ya da nevro-zun belirtisi değildir, ama karanlıktan geçerek bazı gerçeklere nü-fuz etme, insan olmanın ne anlama geldiğinin farkına varmadır. Bu *Kutsal Kitap*'a ait bir ifadedir.

İster sanat ister bilim yoluyla olsun insanın tek arayışı büyük-lüğe sahip olmaktır; dünyaya ondan ne öğrendiğinizi anlatmak için kişilik gerekir. Tüm insanlık bu çabaya yönelmiştir ve bütün oyun yazımı bu amaca işaret etmektedir. Açığa vurmaktan anlaşıl-ması gereken şey, örtüyü çıkarıp atmak, ruhunuzun maskesini çı-karmaktır. Bu, oldukça geniş, destansı bir fırsattır.

Sizi derinden etkileyen, endişeye sürükleyen bir şeyi itiraf et-meyi deneyin.

“Bu adama âşığım. Çocuklarını da, karısını da seviyorum. Bu elimde değil.”

Oyunculuk yapabilmek için bu tür itiraflarda bulunabilmeniz gerek. Eğer nerede, kimde başarısızlığa uğradığınızı, ya da başarı-

sızlığınız hakkında ne hissettiğinizi açık bir şekilde söyleyebiliyorsanız bu, modern tiyatro dünyasının damarlarında hiç durmadan akan bir eyleme ulaşmışsınız demektir.



Oyunculuk yaratıcı ve müşfik bir tutumu gerektirir. Anlamsal olarak, yaşamı alçaltmaya değil, daha yüksek bir düzeye çıkarmayı amaçlamalıdır. Oyuncu, bu daha büyük anlam için cömert bir arayışa girmelidir.

İşte bu yüzden oyunculuk hiçbir zaman pasif bir şekilde yapılmamalıdır. İçinizden bazılarını izlediğimde, bende olaya gerçekten dahil olmadıklarına dair bir duygu uyanıyor. Bazılarınız, sınıftaki diğer öğrencilerin yaptığı şeyden tamamen kopuk ve ayrı duruyor. Ortada dile getirilmeyen bir eleştirelilik ya da kayıtsızlık var. Bu sınıfın uyumunu bozmakla kalmıyor aynı zamanda da sizi öğrenmekten alıkoyuyor. Bu, oyunculara özgü bir hastalık. Yargılamak ya da eleştirel olmak yerine sınıftaki diğer öğrencilerin yapmış olduklarını takdir edip onları onurlandırma yolunu seçmeliyiz. Diğerlerini eleştirmek ve küçümsemek kendimizi küçültmenin dışında bize hiçbir katkı sağlamaz. Ve eğer amaçladığımız şey her zaman büyüklük ise, bu yol yanlış yoldur.



Büyüklük gerektiren bir başka eylem ise "suçlama" eylemidir. Bu eylem bir düşmanın var olduğunu ortaya koyar ve içinde saldırı unsurlarını barındırır. Suçlamak, bir başka kişiyi yıkmak, yok etmek ve perişan etmektir. Bu, bir platformdan ya da tahttan konuşma gücüne sahip biri tarafından gerçekleştirilen bir eylemdir. Kraldan düşmanlarma karşı ya da *Lefty'i Beklerken* adlı yapıtta olduğu gibi bir grev liderinden patronlarına karşı.

Suçlama eylemi adi bir eylem değildir. Birini "gammazlamak" anlamına gelmez. Bu, küçüklük ve alçaklığı ima eder. Suçlama bir arketipten diğerine sürüp gelirken bireysel bir saldırıyı değil, bireylerin temsil ettiği kurumlara bir saldırı söz konusudur.

Suçlama eylemine Coriolanus'un, "Sizi adi köpek sürüsü!" diye başlayan konuşmasında da rastlarız. Cesareti, düşmanları tarafından bile büyük saygı gören Coriolanus, birçok savaş kazanmış ve minnettar Roma tarafından konsül ilan edilmişti. Fakat halkı alenen hor görmesi zalim sıfatını kazanmış ve sürgüne gönderilmesine karar verilmişti. Sürgün kararnamesinin okunması onu öfkeliendirmişti:

Sizi adi köpek sürüsü! Siz konuştukça burnuma,
 Çürümüş bataklıklardan yükselen iğrenç dumanlar geliyor;
 Gömülmeden yer üstünde kalmış,
 Soluduğum havayı bozan pis kokulu insan leşleri
 Benim için ne kadar değerliyse,
 Sizin sevginiz de o kadar değerli.
 Ben sizi sürüyorum!
 Olanca şaşkınlığınızla burada kalın!
 Dilerim her cılız söylenti yüreğinizi titretsin!
 Düşmanlar üstünüze geldiğinde,
 Tolgalarının tepesinde sallanan tüyler
 Yılgınlık estirsin içinize!

Suçlayan kişi hiç kimsenin ona dokunamayacağına inanır. Brutus, Coriolanus'a, "Kusurları olan bir insan gibi değil, cezalandırmaya yetkili bir Tanrı gibi konuşuyorsunuz," demişti. Bu konuşmasında Coriolanus, "Ben gerçekte neyi temsil ediyorsam oyum, ama siz öyle değilsiniz. Sizin gerçekte ne olduğunuzu söyleyeceğim," demektedir. Bu konuşmada ne bir yalvarış ne de soruna bir çözüm bulmaya dair bir yaklaşım bulabiliriz.

"Suçlamak" genç öğrenciler için oldukça zor bir eylemdir. Çünkü bu eylem büyüklük ve fiziksel görünüş gerektirir ve kültürümüze tamamen yabancıdır. Her birine oyuncu olarak bu eylemi bir yerlerden bulmak ya da ödünç almak zorundasınız. Mesela bir imge ödünç alın: Bir inşaat sahasında çalışan en büyük makine sizsiniz, örneğin vinç ve sizin yanınızda diğer makineler tamamen önemsiz duruyor.

Suçlama yapmak için bir güç duygusu oluşturmak zorundasınız. Bu da içinizden gelmeli, başlamadan önce içinizde ona sahip

olmalısınız. İşe bankerleri, petrol şirketi operatörlerini, savaşları başlatan insanları suçlayarak başlayın. Bedeninizi kelimelere uydurun. Beden, ifade edilen fikre eşlik etmelidir.

Yürüyüşünüzde ve duruşunuzda, jest ve hareketlerinizde, gerekli olan büyüklük ve gücü bulmak zorundasınız. İhtiyaç duyduğunuz güç bağırsaklarınızda, midenizde. Herhangi bir hareket için ne kadar enerji ya da çaba harcayacağınıza karar verin. Fiziksel olarak kendinizi tam olarak kontrol altına alın; öyle ki herhangi bir anda bedeninizi canlı bir heykele dönüştürebilesiniz.



Suçlamaya oldukça yakın bir başka eylem de “meydan okumak” eylemidir. Eğer meydan okuma eylemi için ellerinizi kullanırsanız, bu ellerinizle vurma, kırma, saplama, yarma gibi hareketler yapmayı gerektirebilir. Meydan okuma eylemi, birinin fikirlerini sanki bir ağacı kesip yere devirmişçesine yıkmaktır. Bu, bir devrimci ya da bir kralın otoritesini ve duruşunu gerektiren bir eylemdir. Ve bu yüzden genç öğrenciler için zordur.

Geçmiş derslerimin birinde öğrencilerimden biri “meydan okuma” eylemini gerçekleştirmek için sahneye çıktı. Ancak sahneye çıkar çıkmaz fiziksel görünümünden dolayı onun buna hazır olmadığını anlaşıldı; bunun için zayıf ve çocuksuydu. Bedeni statikti. Meydan okumaktan tamamen yoksundu. Konuşmaya başladığında, cümleleri oldukça ateşli olmasına rağmen ölüydü. Her cümlelerin arkasında bir kitap dolusu anlam olmalıdır, ama onun cümlelerinin içi boştu.

Meydan okuduğunda bedeni güç ve kararlılığı ifade etmeliydi, fakat tam tersine, bedeni meydan okuyan bir adamın değil de küçük bir çocuğun bedenini andırıyordu.

Bu onun “meydan okuma” eylemini gerçekleştiremeyeceği anlamına mı gelir? Elbette hayır. Bu eylemlerin hepsi içimizde mevcut, ancak onları gerçekleştirebilmek için önce onları bulmak zorundayız. Bedensel gücünü bulabilmesine yardımcı olmak için sahneye bir başka öğrenciyi çıkardım. Bunun için fiziksel olarak ondan daha kuvvetli bir oyuncu seçtim. Böylece iki oyuncu sahne-

de cümlelerini söylerken birbirleriyle boğuşabileceklerdi. Birbirlerine sarıldılar, ne var ki bu durumda da kelimeler daha güçlü çıkmadı. Küçük bir çocuğun cümleleri gibi kaldı.

Onu uzun zamandır eleştiriyordum ve bu bana öğrencinin cümlelerini ve bedenini büyütebilmesi için, karşısına benim çıkmam gerektiği fikrini verdi. Sonradan çıkardığım öğrenciyi indirdim, sahneye çıktım, karşısında durdum ve onu eleştirdiğim için bana meydan okumasını istedim. Fakat o alaycı cümleler söylemeye başladı. Ona durmasını söyledim. Alaycılık gücün değil, zayıflığın bir belirtisidir. Karşı karşıya gelmekten, yüzleşmekten korkmanın bir ifadesidir.

En sonunda onun doğasının pasif olduğu noktasında hem fikir olduk. Ve bu eylemi gerçekleştirmesi gereken rolleri oynayabilecek duruma gelmesi için, daha agresif parçalar çalışması gerektiğine karar verdik.

Oyunculuğu öğrenmek, beden ve aklımızı bu eylemleri gerçekleştirebileceğiniz düzeye çıkarmakla ilgilidir. Kültürünüz, gerekenden daha uzun bir süre çocuk kalmanızı teşvik etmektedir, ama birer yetişkin olmadan oyuncu olamazsınız.

Meydan okuma eylemi için gerekli olan büyüklüğü bulmak sizin için zordur. Problemin bir parçası, sizin eylemleri sadece kişisel olarak algılamanızda yatmaktadır. Onları daha geniş bir perspektifte ele almıyorsunuz. Eliza Doolittle en sonunda Henry Higgins'e meydan okuduğunda Shaw sadece, önceleri bir çiçekçi kız olan birinin bir profesörü nasıl azarladığını betimlemiyordu. Hizmetçi sınıfının efendilerinin düzeyine yükselişini yazıyordu. Başlangıçta kendisini bir hizmetçiden başka biri olarak hayal edemeyen kadın, şimdi zengin, asil bir sınıfa ait ve kendisini eğitip destekleyen adama, onunla eşit olduğunu söylüyordu.

Özellikle Shaw'un oyunlarında, her kelimenin duyulması şarttır. Bir aktris, ses tonunda yazarla birlikte yükselmelidir. Ses asla alçalmamalıdır, düşmemelidir. Aynı zamanda da ayakları yere basmalıdır. Kişi meydan okuma eylemini gerçekleştirirken asla havada yüzüyormuş gibi hareket etmemelidir.

Oyuncular meydan okurken gereğinden fazla duygusal olmak gibi bir eğilim içinde olurlar. Bu, meydan okuma eylemine tama-

men yabancıdır ve kontrolü kaybetmeyi beraberinde getirir. Buna ilaveten, özellikle **Shaw**'ın oyunlarında, cümleler coşkunun içerisinde kaybolup gitmemelidir. **Shaw**'da cümleler, işin en önemli parçasıdır.

Bir keresinde sınıfta, doğaçlama sırasında, öğrencilerimden biri "sadece beyazların su içebileceği" bir çeşmeye siyah kızını yaklaştırmamaya kararlı olan beyaz ırkçılara meydan okuyan, siyah bir babayı oynamayı denedi. Beş öğrenci arkadaşından, karşısına geçerek önünde bir hat oluşturmalarını istedi. Arkadaşları yerlerini aldığı anda onların karşısına geçerek yumruklarını onlara doğru sallayarak konuşmasına başladı: "Kızım o çeşmeye gidecek ve ben de onunla birlikte oraya gideceğim..."

Onu durdurmak zorunda kaldım. Çünkü işe kelimeleri kullanarak başlamıştı. Oysa, onun önünde bir duvar gibi duran arkadaşlarının ona verdiği bir şeyle başlamalıydı.

"İşe onlarla başla," dedim ona. "Onlara, 'Beni dövmeniz umurunda bile değil,' diyerek konuşmana başla." "Ya da onların her birini ayrı ayrı işaret ederek şunları şöyle: 'Sen mi beni döveceksin? Yoksa sen mi?' Bu şekilde partnerleriyle çabucak bir iletişim kurabilir ve meydan okuyacağın kelimeleri daha rahat ifade edebilirsin."

Kişiliğinize tamamen yabancı olan on eylem üzerinde çalışın. Bunu, sizi kişisel olarak sınırlayan şeylerden kurtulabilmek için yapın. Olası ki belki de bunun için oyuncu olmayı istediniz.



Oyunlarda sıklıkla karşılaştığımız bir başka eylem ise "hayal kurmak"tır. İçinde bulunduğumuz anı kaybetmeyi gerektirdiğinden, geçmişe dönüş, hatırlama eylemine yakın olsa da, geçmişe değil de geleceğe baktığı için ondan oldukça farklıdır. "Hayal kurmak", henüz sahip olmadığınız ancak sizin olmasını çok istediğiniz bir şeyi hayal etmektir. Önünüzde olan bir şeyi görmeyle ilgilidir.

Aynı zamanda oldukça basit de olabilir. Paskalya geldi ve okulunuz bir süreliğine tatil oldu. Sahile gitmeyi, kumların üzerinde

uzanmayı ve okyanusa dalmayı çok istiyorsunuz. Kumsalın ve denizin hayalini kuruyorsunuz.

Hayal kurarken aynı rüyadaki gibi bedeninizi terk edersiniz. “Esen rüzgârla birlikte masmavi göklerde uçmak ve altımdaki okyanusa bakmak istiyorum.” Hayaliniz kontrolü ele alır ve içinde bulunduğunuz anı kaybedersiniz. Hayal kurma eyleminde nerede olduğunuzla ilgilenmezsiniz. Eğer gündüz vakti metroda aniden hayale dalarsanız, tren ineceğiniz istasyona ulaştığında kurduğunuz hayalden sarsılarak uyanır ve yeniden gerçekliğe dönersiniz.

Hayal kurma, imgelerle zenginleşip bir büyüklük kazanır ve hayal gücünün yardımıyla da genişler. Hayal kurma, muazzam bir enerji gereksinimini de beraberinde getirir. Oyuncunun sesinin düşmesinden başka hiçbir şey bu eylemin zayıflamasında daha etkin bir neden olamaz. Hayaller bizi gerçekliğin çok üzerine çıkarır, fakat eğer enerjide bir düşüş olursa, eylem kısa sürede boş bir eylem haline gelir.

Öğrencilerimden biri bir tutuklunun özgürlük hayali kurmasını oynuyordu. İçinde bulunduğu mekânı bize tasvir etti. Odada bir masa bulunmaktaydı ve öğrenci arkadaşlarından birinden bu masaya oturmasını ve hücre arkadaşını oynamasını rica etti. Masanın üzerinde ise anteni katlanabilir portatif bir radyo bulunmaktaydı. Monoloğuna başlamak üzere masaya oturdu. Onu hemen edip durdurdum.

“Bu yasak,” dedim. “Asla bir sahneye oturarak başlama.”

Ondan oturmadan, önce hücrelerini tanımak için yürüyerek önündeki boş alanı kullanmasını, hücredeki en az bir ya da iki nesneyi bize göstermesini istedim. Yatak neredeydi? Nasıl yapılmıştı? Ondan ne çıkacağını görmek için, yatağın demir bir karyolanın üzerinde olduğunu söyledim.

Bir kez daha görüldü ki, hayali olarak odayı doldurmak üzere seçilen şeyler öğrencinin yeteneğinin bir göstergesidir. Eğer hayal gücüyle kendisini harekete geçirecek olan şeyleri bulabilmiş olsaydı, eylemi gerçekleştirebilirdi. Aksi halde çabası amatör bir düzeyde kalacaktı.

Öğrenci sahnede dolaşmaya başlayıp hücrelerini bu kez daha ayrıntılı bir biçimde betimlemeye başladı. “Yatak burada,” dedi. “Bir

şiltenin serildiği demir bir karyola. Şiltenin üzerinde lekeler var. Duvarda beyaz bir ev resmi var. Ayrıca günlerinin üzerine çarpı atılmış bir takvim var, çünkü tutuklu tahliye edilmek üzere. Bir de demir parmaklıklı bir pencere var.

Onu pencere hakkında düşünmesi için uyardım. "Bu pencerenin kendine ait bir hayatı var," dedim. "Pencereden, ağaçtan kopup düşen bir yaprak görülüyor. Kuşlar geçiyor. Günün son ışıkları sana bu pencereden süzülüp ulaşıyor. Bu pencereye saygı duyuyorsun."

İçinde bulunduğu koşulları inşa eder etmez öğrenci monoloğuna başladı. "Sadece beş gün kaldı. Sonra tamamen özgür olacağım. Yumuşacık yatağında ipek pijamalarımı yatacağım. Gündüz istediğim saate kadar uyuyabileceğim, gece de istediğim zaman yatağa gireceğim."

Daha sonra masanın üzerindeki portatif radyoyu aldı ve onu hücre arkadaşına göstererek şöyle dedi: "Küçük yaşlı bayanlara hizmet veren bir radyo ve televizyon tamir dükkânı açacağım."

Yaptığı şey doğrudu. Yanınızda biri olduğu halde bir şeylerin hayalini kurmak, hayali bir noktada terk edip karşınızdaki insana direkt olarak yönelmediğiniz müddetçe olanaksızdır. Eğer yanınızda bir partner varsa, kurduğunuz hayali bölmeniz gerekir.

Aksesuar olarak radyonun seçilmesi çok iyi değildi. Mekanik bir nesne, mekanik bir oyunculuğa yol açar. Kurulan hayal, yumuşak yatak, ipek pijamalar, sabah geç vakitlere dek uyumak gibi şeyler hakkındaydı ve gereğinden fazla rahat orta sınıf tercihleriydi. Draması yoktu.

Radyoyu seçtikten sonra, bozuk radyoları tamir edeceği bir tamirci dükkânı hakkında hayal kurmasını salık verdim. Ancak bu şekilde kurduğu hayalin bir önemi olacaktı.



Bir başka önemli eylem de "dua etmek"tir. Bu, istemek, dilemek, yalvarmak eylemlerin sonunda gelen bir eylemdir. Bu eylemlerden her biri sonuncusundan daha güçlüdür ve isteyen kişi ile istene kişi arasındaki ilişkinin özelliğine bağlıdır. Şimdi sizden

bir şey yapmanızı istesem bu aynı seviyede olduğumuz anlamına gelir. Ancak yalvarıp rica etsem bu sizin benden daha güçlü olduğunuzu gösterir ve böyle bir durumda da kendimi sizin karşınızda daha alçaltma gerekir.

“Dua etmek” bu serinin sonudur. Duanın birçok farklı çeşidi vardır. Shaw’ın *Uygunsuz Birliktelik* adlı oyununda, karakterlerinden biri bir Polonyalı bir kadın pilota dua ederken ne istediğini sorar. Polonyalı kendisine bu soruyu soranı azarlayarak bir şey istemediğini söyler ve soruyu şu sözlerle cevaplar: “Bir ruhum olduğunu kendime hatırlatmak için dua ediyorum.”

Buna karşın, insanların büyük bir çoğunluğu yardım bulmak ya da teselli aramak için dua eder. Yardım diliyorsunuz ve bu durumda gücü sonsuz olan birine yalvarıyorsunuz.

Bu eylem için iyi bir egzersiz şudur: Kendinizi tanrılara yağmur yağıdirmaları için yalvaran Mısırlı bir köylü olarak hayal edin. Bu eylem birçok sebepten dolayı size yabancıdır. Olasılıkla dua etmeye, özellikle de yağmur için dua etmeye alışık değilsiniz. Musluklarınızı tamir etmesi için kapıcınızı çağırırsınız. Dolayısıyla sizi harekete geçirecek koşulları inşa etmek durumundasınız. Şunu söyleyebilirsiniz: “Tanrım lütfen yağmur yağdır, çocuklar susuzluktan ölecek.”

Daha sonra çocukları hayal edin. Onları dilleri şişmiş, gözleri kıpkırmızı halde görün. Koşullar şimdi canlı ve eylem de gerçek bir hal aldı. Dua etme ihtiyacı kaçınılmaz bir hal aldı.

Eğer bir tanrıya erişebiliyorsanız, bütün tanrılardan yardım isteyebilirsiniz.

Egzersiz olarak, sizden daha yüksek varlıklardan yardım dilemeniz gereken dört hayali durum yaratın. Zeus’a, Buda’ya dua edin. Farklı imgelere, farklı şekillerde dualar ettiğinizden emin olun. Yardım istemek için, şükretmek için ve iç rahatlığına erişmek için dualar edin.

Birbirinden farklı üç eylemi ele alın (dua etmek, acı çekmek, atışmak) ve onları üç farklı zaman diliminde gerçekleştirin: Antik Yunan Çağı, 18. yüzyıl ve 19. yüzyıl.

Ve bana dua etmeyin. Bütün bunları kendi başınıza yapabileceğinizi umuyorum.

*Ders On Dört***METNİ ANLAMAK**

Şu ana kadar üzerinde çalıştığımız egzersizler, hayal gücümüzü canlandıran, bize büyüklük kazandıran ve bizi eylem dağarcığıyla donatan türden egzersizlerdi. Görme ve anlama yetimizi geliştirmeye çalıştık. Eylemler üzerinde çalıştık, gerçekleştirdiğimiz her eylemi gerekçelendirmenin ne kadar önemli olduğu gördük. Ne var ki seyirci tiyatroya yaptığımız bu egzersizleri izlemek için gelir, oyun seyretmek için gelir.

Seyirci, oyuncunun kendisini sergilemesini ister. Ancak bu, üzerindeki giysilere zemin oluşturan bir mankenin kendisini sergilemesi değildir. Oyuncuyu kostüm içinde, bizimkine hiçbir şekilde benzemeyen bir dünyada, daha ihtişamlı, daha sihirli ya da daha sefil bir halde görebiliriz. Fakat bir oyuncunun gerçekleştirdiği iletişim yalnızca kostümlerle ilgili değildir.

Oyuncunun bir şeyler sergilediğini söylediğimizde, kast ettiğimiz şey, kendi içindekilerdir. Daha açık bir ifadeyle, karakterinin içindekileri sergilemektedir oyuncu. Daha önceki tüm çabalarımız, bize karakterleri oynamak doğrultunda yardımcı olmaktadır.

Oyunculuk, tuhaf ve ilginç yollarla bir araya gelmiş bir insan davranışdır. Hamlet gibi bir arketip bile yüzlerce yeni ve heyecan verici yorumlamayla tasvir edilebilir; bir devrimci, bir korkak, bir romantik, bir entelektüel, hatta John Barrymore'un düşündüğü gibi Oidipus kompleksine sahip biri gibi.

Oyunculüğün en temel unsurlarından biri, insanlar ya da karakterler arasındaki farklılıkları gözler önüne sermektir. Bir İtalyan tasarımcısı, bir Rus köylüsü ve Çinli bir diplomatın davranış şekilleri birbirinden tamamen farklıdır. Duruşları, yürüyüşleri, konuşmaları, düşünme tarzları, sigara içişleri ve gülmeleri birbirinden farklıdır. Birikimleri, aldıkları eğitim, fiziksel davranışları, ah-

laki değerleri ve şartlanmaları birbirine benzemez. Buna karşın oyuncuya düşen görev sadece bu ulusal ve mesleki çizgileri ortaya çıkarmak değil, aynı zamanda bireyler arasındaki farklılıkları da gözler önüne sermektir; örneğin, iki İtalyan tasarımcının güzel bir müşteriye karşı nasıl farklı davrandığını göstermek gibi.



İşe, dış ve harici yanı göz önünde bulundurarak başlayabiliriz ancak içsel olana doğru hareket etmeliyiz.

Bu, geçtiğimiz yüz yıl boyunca yazılan oyunlar tarafından bize şart koşulan bir durumdur. Eğer Shakespeare oynuyorsanız, bilmeniz gereken her şey cümlelerdedir. Cümlelerin altında yatanlara ulaşabiliyorsanız, bu daha iyi bir oyuncu olduğunuz anlamına gelir, çünkü Shakespeare’de her şey kelimelerde, cümlelerdedir.

Romeo ve Juliet’in ilk sahnesinde sokakta geçen bir kavga tasvir edilir. Juliet’in babası, “Ne bu gürültü? Verin uzun kılıcımı bana, hey!” derken, annesi ise, “Koltuk değneği verin şuna, koltuk değneği! Ne yapacaksın kılıcı?” der. Capuletler hakkında bundan başka daha neyi bilmeye ihtiyaç duyarsınız ki?

Bu durum, Ibsen ve sonraki oyun yazarları için geçerli değildir. Stanislavski birtakım teknikler geliştirmek zorunda kaldı ve bunu da yaptı; çünkü başka türlü oynanamayacak oyunlarda rol aldı. Çehov’u sadece cümlelere bakarak oynayamazsınız. Ibsen’i, Strindberg’i ya da Tennessee Williams’ı... veya Odets’i sadece cümlelere bakarak oynayamazsınız.

Bunu yapamazsınız. Yapılacak şeyler cümlelerde değildir. Bu yazarlar o şekilde yazmıyorlar. Karakterlerini bu şekilde yaratmıyorlar.

Oyunculuk, yazılı cümlelerde değil, sizin içinizdedir. Bir oyuncunun cümleleri yorumlayışı açık seçik ve keskin olmalı. İşe cümlelerle başlasa da, daha sonra onların altındaki anlamlara ulaşmak zorundadır. Metinler incelenmelidir. Sözcüklerin etrafında ve altında sırlar vardır. Oyuncu, kelimelerdeki sırrı açığa çıkaran ve onları bir araya getiren kişidir.



Yaptığımız ilk egzersizlerden biri Halil Cibran'ın yazdığı bir metni incelemek ve kendi cümlelerimizle anlatmaktır. Bu, her metnin için yapmamız gereken bir çalışma. Kendi cümlelerimizle anlatmak, fikirleri kendinizin bir parçası haline getirmenizi sağlar. Metni kendi kelimelerinizle ifade etme yoluyla, onunla bir ilişki kurarsınız. Bu şekilde metin, beyninizin olduğu gibi kalbinizin de bir parçası haline gelir. Bu da, cümleleri seyirciye ulaştırabilmeniz için zorunludur. Eğer fikirler sizin için açıksa, seyirci için de yeterince açık olacaktır.

Ancak metindeki fikirleri anlayıp onlarda ustalaştıktan, onları kendinize ait kıldıktan sonra yazılı cümlelere geri dönebilirsiniz. Onlara şimdi taze bir biçimde bakabilirsiniz. Nokta, virgül ve ünlemlerin ötesindekileri yalnızca bu şekilde görebilirsiniz. Eğer noktalama işaretlerine takılıp kalıyorsanız, çalışmanız gereken yer tiyatro değil, kütüphanedir.

Oyun yazarı size cümlelerden daha fazlasını verir. Size koşulları verir. Her oyun, bir sosyal durumun içinden ortaya çıkar. Eğer sosyal durumu anlamazsanız, kör bir noktadan oynuyorsunuz demektir. Artık günümüzde sadece tipleri oynayabileceğiniz bir tiyatro yok. Yüzyıl önce bir gruba dahil olurdunuz ve bir tipi oynardınız. Tipe uygun bir görünümünüz olduğu, oynadığınız tipin ta kendisi olduğunuz için seçilirdiniz oraya.

Oyunculuk bu değildir. Oyunculuk, ancak karakter olarak kendinizi kullanmayı, kendinizi oynamayı reddettiğiniz yerde başlar. Oyunculüğün tarihi boyunca hiç kimse kendini oynamamıştır. Tarihte, Henry Irving'in, Bay Irving'i oynaması diye bir şeye rastlanamaz. Tiyatronun dışında bu belki bir anlam ifade edebilir, ama tiyatronun içinde asla. Bütün oyuncular bir karakteri oynamışlardır.

Karakterler sosyal durumlardan ortaya çıkar. Sosyal durum, sizi derinliklere götüren yol göstericidir. Her insan kendi zamanında yaşar. Her insan belirli bir ekonomik durumdan gelir. Her insan istese de istemese de dini bir atmosfer içerisinde yaşar.

Her insan döneminin ahlaki değerleri içinde yaşar. Karakterini-

zin ahlaki değerleri nasıldır? Ailenin bir arada yaşaması gerekliliğine inanıyor mu? Boşanmayı onaylıyor mu? Kürtajı onaylıyor mu?

Her insan, belirli bir politik durumun içinde yaşar. Karakteriniz kimdir, nedir? Nasıl büyümüştür? İnsanoğlunun tarih boyunca şekillendiren şey sosyal durumdur. Hermitler (inzivaya çekilmiş, yalnız yaşayan insanlar, Ç.N.) kendileri için oyun oynama ihtiyacı hissetmezler.

Eğer bir “babayı” oynuyorsanız, bu yine de bir tipi oynuyorsanız anlamına gelmez. Kendinize şunu sormalısınız: “Bu baba nereden geldi?” Hamlet’in babası mı? Hamlet’in babasının bir krallığı vardı. Bir hanedan yaratmıştı. Bunun devamını sağlayacak erkek bir evlada ihtiyacı vardı. Yoksa, Strindberg’in *Baba* adlı oyunundaki karakter mi? Strindberg’in oyunundaki Baba’sı hayattaki konumu tarafından aşırı derecede zorlanan biriydi ve otoritesi tehdit altındaydı.

Strindberg’in Baba karakteri, oldukça güçlü askeri bir düzenin egemen olduğu, erkeklerin durumunun oldukça güçlü olduğu ve eril gücün en üst seviyeye çıktığı bir toplumda otoritesinin tehdit edildiğini görür.

Sizin babanız, II. Dünya Savaşı’nın ardından Brooklyn’de küçük bir evde yaşayan ve iki oğlunu büyültmeye çalışan, ne yazık ki bir satıcı olarak geliri az olduğu için bunda başarısız olan biri mi? Willy Loman bir satıcı olduğu kadar aynı zamanda bir babaydı da.

Sözünü ettiğimiz tüm bu babalar birbirlerinden tamamen farklılar. Her biri, içinde bulunduğu sosyal panorama çerçevesinde anlaşılacak durumundadır. Hamlet’in babası, bulunduğu zaman sürecinde, güvenilir bir baba olma gereksinimi duydu. Strindberg’in Baba’sının ise belli birtakım sorunları, Arthur Miller’in *Satıcının Ölümü* oyunundaki babaninsa daha başka sorunları vardı.

Sosyal durumu bilmediğim sürece karakter hakkında nasıl düşüneceğimi, onunla ne yapacağımı bilemem. Siz de bilirsiniz ki bu konuların dışında pek de zeki sayılmam. Tanrı aşağıya bakıp bana şöyle demiş: “Stella, sen zeki birisin.” Bu konuların dışında, aptalın biriyim ben.



Sosyal durumu anlamamız, kelimelerin ve cümlelerin arasında kaybolmamamızı sağlar. Cümleler, size oyunun hikâyesini verir. Hikâyeden de sizi heyecanlandırıp harekete geçirecek, ilginizi çekecek, aydınlatacak bir ya da iki şey bulursunuz.

Ancak kelimelerin sizin üzerinde bir egemenlik kurmasına asla izin vermeyin, zira onlar ancak size bir insanın geleneği hakkında bilgi verebilir. Gelenekten ve tipten kaçınmak için, bu adamı yaratan topluma, karakterin ve hikâyenin geçmişine gitmelisiniz.

Bir insanı içinde bulunduğu sosyal durumdan çıkarıp alırsanız, o insan başka biri haline gelir. Kim olduğunu bilemez. Aynı zamanda siz de ikilemde kaldığınız için onu nasıl oynayacağınızı bilemezsiniz.

Dolayısıyla, politik çağın ne olduğunu, hangi ülkede ve hangi zamanda olduğunuzu bilmek zorundasınız. Sizin şanssızlığınız, sonsuz çalışma gerektiren bir şeyi seçmiş olmanız. Bir diğeri ise, ister sahiplenin ister terk edin, ama kimsenin hakkınızda bir oyun yazmaya gerek duymayacağı sosyal durumunuzdur.

Üzerinize düşen bir diğer görev de, oyun yazarının fikirlerine destansılık ve evrensellik katmaktır. Oyun yazarının söylediği şeyin büyüklüğü iletmek zorundasınız. Farz edin ki, rüzgârda sürüklenip giden topunun arkasından koşan bir çocuğun yaşadıklarına benzer, her gün meydana gelen sıradan bir olayı betimliyorsunuz. Anlamı, çocuğun rüzgâra yetişmek istediğini, onun doğayla oyun oynayabileceğini ve doğanın insandan daha güçlü olduğu fikirlerini katarak büyütebilirsiniz.

Oyuna itici gücünü büyük temalar verir, düştüğümüz en büyük tehlike onu küçültmektir. Modern oyunlar hayatı, onunla ne yapılması gerektiğini ve nasıl yaşamamız gerektiğini sorgular. Bundan dolayı oyuncular da fikirlere, sevgi ve aşk, sadakat ve arkadaşlık, aile ve çocuklar gibi evrensel konulardaki sorularla uğraşarak büyüklük katmaya alışkın olmalıdır. Bu gibi fikirler hakkında düşündüğünüz şeyleri açık seçik ifade etmek ve onları iletirken etkili olmak sizin sorumluluğunuzdur.



İşte size bir oyunun büyüklüğünü kontrol etme hakkında güzel bir egzersiz. Bir tutukluyu ziyaret eden bir adam hayal edin. Tutukluya şunları söyler: “Eğer söz konusu olan sen olmasaydın, buraya asla gelmezdim.” Demek ki koşulumuz bir hapisane. Ko-nu ise, tutukluya ihanet eden adamın onun ziyaretine gelmesi. Eg-zersiz, bu diyalogu devam ettirip bir oyun yaratmak. Ziyaretçi rolünü oynayan bir öğrenci şöyle söylemişti: “Noel’e kadar buradan çıkmış olacaksın.”

Ona oyunu en küçük anlamına indirgediğini söyledim. Anlıyor musunuz? Drama sanki bir süzgeçten geçmiş bir hale dönmüştü. Her durumun destansı niteliği aramak zorundayız.

Tarihin tüm dönemleri boyunca insanlar suçlu olmuşlar ve iha-net de insanoğlunun işlediği günahların en kötüsü olmuştur. İn-san suçuyla yüzleşmeli. Yaşadığı işkenceyi biraz olsun hafifletmek için tutukluyu ziyaret ediyor. Bir başka ifadeyle oyuncunun egzer-sizi oyunu büyütme ve onu önemsiz ve sıradan bir hale getirmekten kaçınmaktır.

Bir kabadayı hakkında yapılan bir egzersizde, oyuncu kavgacı bir ses tonunu benimseyerek partnerine şunları söylüyordu: “De-mek beni gammazlamak zorunda kaldın. Senin onların tarafında olduğunu asla anlamadım. Midemi bulandırıyor sun.”

Gerekli büyüklüğe sahip olmadığı için, uzak durulması gere-ken bir tavır kullanmıştı. Bir oyuncu, bir sistemi ya da Tanrı’yı aş-ağılamaktan çekinmiyorsa, başka birini aşağılamakta zorlanmaz. Bu öğrencide de bir çeşit “sert çocuk” öfkesine rastlamak müm-kündü.

Ona şu tavsiyede bulundum, bu arada size de aynı tavsiyeyi veriyorum: Öfkelerini sahnede gösterirken Marlon Brando ya da Luther Adler gibi büyük oyuncular dikkatle izleyin. Buradaki öf-ke patlaması muazzamdır, çünkü sekizde yedisi altıdır. Öğrenci-de ise bunun sekizde sekizi yüzeydeydi. Altta hiçbir gerçek öfke yoktu. Öğrencinin öfkesi bir taksi şoförünün gösterdiği öfkeye benzemektedir; bağırarak, gereksiz sözlerle dolu ve etkisiz... Tan-

rı ya da insanoğluna kızgınlık duymak bile bu "ben kazandım sen kaybettin" şeklindeki ucuz öfke gösterişinden daha iyidir.

Olayı tersine çevirmek ve "Seninle dövüşürsem ben kazanırım, sen de kaybedersin," demek yerine, "Sen kendi yolunu, ben de kendi yolumu kaybettim," demek daha iyi olacaktır. İngilizler bir oyunun ne olduğu konusunda mükemmel bir algıya sahiptirler. İngilizler kriket oynadıklarında galip gelmek isterler, ancak bunu başardıklarında, karşılarındakinin kaybettiği hissine kapılmazlar. Nihayetinde bir oyun oynadılar. Burada gerçek bir kazanma veya kaybetme yoktur. Amerika'ya özgü yarışma ruhundaki bozukluk işte budur. Kazandığımız zaman, rakibimizin kesinlikle yenildiği, başarısız olduğu duygusuna kapılırız.

Mücadeleyi ve öfkeyi destansı bir düzeye yükseltin. Stanley Kowalski, *Arzu Tramvayı*'nda, öfkelenildiği zaman, insanoğlunun sahip olduğu ruhu ortadan kaldırmak ister, çünkü bu onun erişemediği, elde edemediği bir şeydir. Kendinde Blanche'ın sahip olduğu manevi gücün eksikliğini hissettiği için onu yok etmeye kalkışır. Düş kırıklığının kendisinde yarattığı öfke ile sahip olamadığı her şeye saldırır.

Yazarın esas fikrini arayın –büyük Neden?– ve oyunun evrensel içeriğini bulun. Yaptığımız ilk egzersizlerden biri, sıradan bulduğumuz ama aslında evrensel ve sonsuz olan şeyleri aramaktır. Yaşamın küçük gerçekleri büyük anlamlar ortaya çıkaracaktır. Büyüklük, sizin ilişkili olduğunuz her şeyle –fikirler, insanlar, nesneler, deneyimler– olan iletişiminizi anlamınıza başlar.

Bir oyun yazarı, Shaw'un *Pygmalion*'da yaptığı gibi, farklı iki sınıftan insanlar hakkında yazarsa, oyun bir önem arz eder. Oyunun esas teması Eliza'nın, kendisini küçük gören birine karşı özgürlüğü için savaşmasıdır. Eliza tüm sınıfa, "Siz her şeye sahiptiriz, bizimse hiçbir şeyimiz olmadı," demektedir.

Bir oyuncu olarak, bir fikri sunuşunuz, en az fikrin kendisi kadar büyük olmalı. Sesinizi ve bedeninizi kullanmaktan korkmayın. Bana enerjinizi verin. Uğrunda savaşacağınız bir fikir verin. Seyirciyi zenginleştirin. Onları evlerine, elleri boş ya da küçük fikirlerle donatıp göndermeyin.



İster Shakespeare'in, ister Tennessee Williams'ın isterse de bir televizyon gösterisinin olsun, herhangi bir metine yaklaşırken, yapmanız gereken, onu sahneden geri yansıtmadan önce onu içinize almaktır. Her şeyden önce metnin fikrini tespit etmeli ve sonra da onun nasıl geliştiğini anlamalısınız. Fikirler sizi birbirini izleyen olaylara birbirine bağlı noktalara götürecektir.

Metindeki sıraya özellikle önem verin ve fikrin nasıl geliştiğini görmek için onu takip edin. Bir anın sizi diğerine götürmesine izin verin. Bir monolog oldukça duygusal bir andan daha az duygusal bir ana doğru gidebilir, ya da tam tersi, gittikçe yükselebilir, ya da ortadan başlayabilir. Birbirini izleyen olayları izleyerek ilerlemeyi keşfedebilirsiniz.

İşte size Shaw'ın *Pygmalion* adlı oyununun V. Sahne'sinde, Eliza Doolittle'in, Henry Higgins tarafından her zaman kullanıldığını anlaması sonucunda, öfkeye kapılarak söylediği sözler:

"Durduğun kabahat, kopar boynumu. Günün birinde bana el kaldıracığını biliyordum. Oha! İşin tamam Henry Higgins! Şimdi seninle nasıl başa çıkacağımı biliyorum. Daha önce düşünmediğim için ne aptalmışım. Kulağımın seninkinden iyi olduğunu söyledin. İnsanları hoş tutmasını bilirim. Bu da senin hiçbir zaman öğrenemeyeceğin bir şey. Artık istediğin kadar büyüklen, iri iri laflar et. Bana vız gelir! Gazetelere ilan vereceğim. Senin düşesin bir çiçekçi kız olduğunu, bin şilin karşılığında yeni düşesler yaratabileceğini bildireceğim. Topu topu altı ayda. Ne budala, ne sersemmişim, seninle aşık atacağımıza kulun kölen olmakla."

Eliza'nın monoloğu Henry Higgins kadar iyi olduğunu fark ettiği yoğun duygusal düzeyden, onun kendisini ezmesine izin verdiği için kendisine kızgın olduğunu söylediği düşük yoğunluklu duygusal düzeye ilerler. İzleyeceğimiz sıra şu olabilir:

1. Şimdi senin kadar iyi olduğumu biliyorum.
2. İsteseydim, çiçekçi bir kızdan bir düşes yaratma düzenbazlı-

ğını ortaya çıkarabilirdim.

3. Beni ezmeğe izin verdiğim için kendime çok kızgıyım.

Bir masa için en iyi temel üç adet bacaktır. Eğer bir metinde bir-biriyle ilişkili üç fikir bulabilirsiniz, oyunun kontrolünü ele geçirirsiniz.

Bir egzersizde, öğrencilerden biri kent yaşamının koşullarını iyileştirme hakkında bir konuşma yaptı. Üç nokta üzerinde durdu. İlk olarak ileri sürdüğü nokta, sokakların iyi aydınlatılmadığı ve bundan dolayı da işlerin kötü etkilendiğiydi. Daha sonra söylediği şey, bir grup işadamlarının sokakların daha iyi aydınlatılmasına katkıda bulunmak için bir araya geldiğiydi. Üçüncü olarak da, işadamlarının çabasının başarılı olduğu ve belediye başkanının sokak aydınlatmaları için ayırdığı bütçeyi arttırmaya karar verdiğini söyledi.

İmgeleri görmek, gözünüzde canlandırmak, konuştuğunuz şeyi anlamanızı sağlar. Eğer loş ışıklar altında, insanların yürümeye çekindikleri sokaklardaki mağazaları görürseniz, işadamlarının neden bir şey yapmak istediklerini anlarsınız. Aynı sokakları iyi ışıklandırılmış bir halde ve insanları da daha neşeli bir şekilde gözünüzde canlandırırsanız, işlerin neden canlandığını anlarsınız.

Görme, öğrencinin temasını umursamasına yardımcı oldu. Burası, artık daha iyi ve refah seviyesi artmış bir yer haline gelecekti. Öğrencinin sunumunda gösterdiği başarı, temayı birbirini izleyen üç noktaya bölmeydi.

Bir metinde bir andan diğer bir ana gidin, bir cümleden diğer bir cümleye değil. Noktalar ya da virgüller koymayın. Metnin mantığı ve sıralamayı tespit etmenizle birlikte, kendi nokta ve virgüllerinizi ortaya çıkarmış olacaksınız.

Okuma, çoğumuza, ne okuduğumuzu anlayamayacak kadar küçükken öğretildi. Noktanın o zaman bizim için bir anlamı vardı. Birbirini izleyen anların inişe geçtiği yere bağlı olarak nokta için kendi yerinizi bulacaksınız. Nokta, süreci durdurur. Ve süreçlerin nerede başlayıp nerede bittiğini bildiğiniz sürece noktaların metindeki önemi olmayacaktır.

Uzun süre boyunca, eylemleri, aksesuar ve kostümleri kendimize ait kılmak için hayal gücümüzü kullanmak üzerinde çalıştık. Sizden önce kâğıt bir bardaktan sonra da porselen bir fincandan kahve içmenizi istesem, sizden birbirinden farklı iki dünyayı anlamanızı istiyor olurdum. Bu, bir karaktere yaklaşırken göstermemiz gereken çabadır.

Bir karakter yaratmak için, onun geçmiş yaşamının tamamen farkında olmanız gerekir. Karakterin çocukluğunu, aile geçmişini, aldığı eğitimi, mesleki tecrübesini ve kişisel ilişkilerini tüm ayrıntılarıyla hayal etmek zorundasınız. Bir karakter üzerinde çalışırken yapacağınız ilk iş budur.

Geçmiş, beş soru kelimesine verilecek cevaplarla elde edilebilir; kim, ne, nerede, ne zaman ve neden... Bu sorulara verdiğiniz cevaplarla geçmiş yaşantı doğru yerini alacaktır. Örneğin, bir arkadaşınızdan bir buket nergis aldığınızı hayal edin.

Nergisler beş gündür oturma odanızdaki vazoda duruyordu ve sonra onları çöple birlikte dışarı attınız. Bu çiçeklerin size gelmeden önce, kendilerine ait bir yaşamları vardı. Hollanda'da bir fidanlıkta doğmuşlar ve özel bir toprakta yetiştirilmişlerdi. Buradan Amsterdam'a çiçek pazarına gönderilmişler ve düzenlenen mezatta satın alınmışlardı. Sonra bir kargo uçağına yüklenmiş ve Kennedy Havaalanı'na getirilmişlerdi. Buradan da ilk olarak 28. Caddé'deki toptan çiçek satış mağazasına, oradan da arkadaşınızın sizin için onları satın aldığı Village'deki dükkâna getirilmişlerdi. İşte şimdi, ne, nerede, ne zaman ve neden sorularının cevaplarını biliyoruz. İstenirse, artık nergislerden birini oynayabilirsiniz.

Aynı şekilde, oynadığınız her karakterin tüm geçmiş yaşam ayrıntılarını anlamak zorundasınız. Geçmiş, yaptığınız şeyi neden yaptığınızı ortaya koymalıdır.

Bir karakteri biçimlendirmekte, birçok etken önemli rol oynar. Bunlardan bir tanesi meslektir. Diğeri ise mensup olduğu sınıftır. İşe meslekle başlayalım. Amerikalılar mesleklerin varlığını kabul ederken, sınıfların varlığını reddederler. Günümüz Amerikan oyunculuk sanatında karşılaştığımız sorunlardan birinin nedeni, toplumun sınıfsız olmasıdır. Amerikalı oyuncular mesleklerini göz ardı edemeyeceklerini bilseler bile, sınıfları yok sayabilecekle-

rini düşünüyorlar.

Daima meslekten başlayarak çalışın. Şu anda çoğunuzun kendisinde gördüğü meslek öğrenciliktir. Bu, genellikle ne yaptığınızı ve elbette de ne yapmadığınızı yönetir.

Dilencilikğin bile bir meslek olduğunu anlamak zorundasınız. Sokaktaki bir dilenci gelişigüzel davranmaz. Nasıl dilenir? Tekniği nedir? Herkese yaklaşır mı? İnsanların kim olduğunu bilir mi? Onları yargılar mı? Düşünür mü? İşinden gurur duyuyor mu?

Bir şey yapmak zorundasınız. Bir şey yaparsanız, "biri" haline gelirsiniz. Bir nergis bile bir şey yapıyor, bir mesleğe sahip. Profesyonel bir biçimde, olarak etrafa koku yayıyor.

"Ben avukatım," ya da "Ben doktorum," veya "Ben stenografım," diyerek içeri girdiğinizde, bu sizin bir şeyler yapan biri olduğunuz anlamına gelir. İçeri replik söyleyerek ya da bir mizansenle girmezsiniz. İçeriye, bir şey yapan biri olarak girersiniz. Siz ne yapıyorsunuz? Bunun üzerine düşünün.

Bir karakteri çalışırken, sorulan ilk soru şudur: "Mesleği ne?" Bu, kim, ne, nerede, ne zaman ve neden soru dizisindeki "kim" sorusuna cevap verir ve bir eylemin gerçekleştirilebilmesi için öncelikle belirlenmesi gereken şey budur. Bir mesleğiniz var. Savunduğunuz şey nedir? Mesleğinize dayanarak, savunduğunuz fikirleri ve değerleri bana anlatabilmelisiniz. Anlıyor musunuz?

Meslekleri çalışmanın birçok dolaylı yararı vardır. Oynadığınız kişinin mesleğinin özelliklerini öğrenmek ve onun gündelik dünyasına girmeniz için, gözlemci yanınızı geliştirirsiniz.

Bir mesleği gözlemlerken ve oynarken geliştirdiğiniz uzmanlık, kişisel dünyanızdan sıyrılmanızı sağlamanın yanı sıra, kendinize olan güveninizi de artırır. Bir öğrenciyle ilişkilendirilen belirsiz ve değişken nitelikler ortadan kaybolur. Bunlar yerini yeni bir özgüvene bırakır. Meslekler aynı zamanda genç oyuncular doğal bir biçimde karakterlerin içine iter, zira ne yapıyorsanız osunuzdur.

Bir mesleği oynamanın tekniği basittir: Söz konusu meslekle ilgili inanılabilir bir geçmiş yaratın ve o noktaya nasıl geldiğinizi ve kim olduğunuzu biyografik veriler ışığında hayal edin. İçsel tavrınız eyleminizi geliştirecektir. Bir profesyonel olmanın en

önemli şartı, her zaman ne yaptığınızdan ve yaptığınıza egemen olduğunuzdan emin olmaktır. İşinize karşı mantıklı her yaklaşım profesyonelliğin kesin göstergelerinden biridir. Sizce de öyle değil mi? Kim olduğunuzun bilincindeyseniz, gerçekleştireceğiniz eylemler bu özgüveni yansıtacaktır.

Bir öğrenme egzersizi olarak, kendinize yakın bir mesleği değil, dışarı çıkıp gözlemlemenizi gerektirecek bir mesleği seçin. Matbaacı, dizgici, kuaför, makinist, denizci, hemşire, marangoz, hayat kadını, değirmenci, rahibe gibi belli ustalık gerektiren meslekleri çalışın. Bunu yaparken de, çalışmanıza, mümkün olduğunca bu mesleklere özgü kostüm ve aksesuarı dahil edin.

Ancak gereğinden fazla aksesuar kullanmaktan sakınımalısınız. Bir gün öğrencilerimden biri fotoğraf makinesi ekipmanıyla yüklü bir biçimde geldi; üzerinde omuzlarına asılı iki fotoğraf makinesi, bir çanta ve bir tripod vardı. Bir savaş fotoğrafçısını oynuyordu, hayali ateş hattından koşarak geçerken kendini yüz üstü yere attı ve fotoğraf makinesini seyirciye doğrulttu.

Tüm bunlar olurken tripodu yere düşürdü ve almak için geri döndü. Fotoğraf çekmeye devam ederken durdu, başka bir yöne atladı ve objektifini başka bir yere doğrulttu. Çok çapaklı, karma karışık ve tamamen disiplinden uzak bir performanstı. Onu izleyen hiç kimse onun mesleğine tam olarak egemen olduğu fikrine kapılmadı. Herkes onun profesyonel bir soytarı olduğunu düşündü.

Fotoğraf makinesi teknolojik bir alettir. Anı yakalamak için tasarlanmıştır. Fakat oyuncu anı ve eylemi sahteletmiştir. Aynı zamanda eylemi de yapmacıklaştırmıştır. Yaptıklarına hâkim değil, histerikti. Yere düştü, fakat nasıl düşülmesi gerektiğini bilmiyordu.

Tripodun yere düşmesi planlanmamış bir kazaydı. Bu, sahnede asla olmaması gereken bir durumdur. Önceden ayrıntılı bir biçimde planlamadan sahnede bir kazayı gerçekleştiremezsiniz. Kaza seyirciyi şaşırtmalıdır, oyuncuyu değil. Oyuncu her zaman aksesuarlarına hâkim olmalıdır.

Ona, "Bunun bir savaş olduğuna inanmadım," dedim. "Tüm yaptığın kendini yere atmaktı. Bir fotoğrafçı olarak çalışan birini

görmek istiyorum. İstedğim şey ustalık, drama değil. Drama ustalıktan şekillenerek ortaya çıkan bir şeydir. Bir savaşın fotoğraflarını çekiyordun, tehlike altındaydın, bunu gördüm. Buna karşın hiçbir şey görmeden makinenin deklanşörüne basıp durdun.”

“Tüm bedeninin gergindi ve bizi orada bir savaş olduğuna inandırmaya çalışıyordun. Gerçekçi tiyatro ekolünde, bir hikâyeyi değil, bir yaşam tarzını ifade etmek istersin.”

Bu öğrenciye tavsiyem, konusunu, savaş fotoğrafçılığından daha az dramatik olan, bir odanın mimarisinin fotoğrafı konusuyula değiştirmesi oldu. Bunu yaptığında, eylemin tüm ritmi değişmiş oldu.

Bir oyunda bir mesleğiniz olduğunda, mesleğin size, size ait olmayan bir ritim vermesine izin verin. Bir mesleği provalarda gerçekleştirmek sıklıkla oldukça çok zaman alan bir durumdur, zira olgunlaşana kadar tekrar tekrar yapılması gerekir.

Şimdi, kim bize bir meslek gösterecek? Pekâlâ, Bobby. Bize göstereceğin şey nedir?

BOBBY: Bir profesörü oynayacağım.

STELLA: Ne profesörü?

BOBBY: İngilizce profesörü.

STELLA: Fiziksel sınırlarından dolayı böyle bir mesleği seçmen beni korkutuyor ama devam et bakalım.

BOBBY: Günaydın, arkadaşlar. Bugün işleyeceğimiz konu...

STELLA: Sözüünü kesmek zorundayım. Sahnede bir profesör gibi hareket etmene karşın, ritmin çok sıkıcı. Aynı zamanda nereye gittiğine dair bize herhangi bir neden sunmadın. Ayaklarını sürüyerek yürüyorsun, ayaklarının altını yerden hiç kaldırmıyorsun. Yürüyüşünü düzeltebiliriz, ama mesleği kurtarıp kurtaramayacağımızdan pek emin değilim. Ne yapmakta olduğunu tahmin etmek zorunda kalacağımız bir meslekten çok, bir şey yapacağın bir meslek seç.

Kim bize başka bir meslek gösterecek? Pekâlâ, Sal. Sahneye çık. Sal hakkında söyleyebileceğimiz iyi şey, kostümü. Üzerinde, belinden aşağı sarkan, elektrikçilerin aletlerini koymak için taşıdığı bir kemer var; kemerin gözlerinde tornavida, pense, metre ve kar-

ga burun var.

Şimdi ne yapıyor? Öyle görünüyor ki karmakarışık olmuş telleri birbirinden ayırıyor. Aynı yerde gereğinden fazla kaldın, Sal. Eylemleri daha net ve temiz hale getirmeye çalışırken yaptıklarımızı hatırla. Eğer bir şeyin çalışmadığını göstermek istiyorsan, onu bozuk bir halde sunmalısın. Yanına seni tamamen kontrolü altına alan aksesuarlar almışsın.

Dış görünüşün de seçtiğin meslek için hiç uygun değil. Çünkü bir işçinin elleri ve yüzünün seninkiler kadar temiz olmasına imkân yok. Kolların tozlu ve kirli olmalı. Aynı zamanda pantolonun cebinden dışarı sarkan bir bez parçası da görmeliyiz.

Şimdi kim sahneye çıkmak ister? Pekâlâ, Sally. Senin bize göstermek istediğin meslek ne?

SALLY: Kütüphaneci.

STELLA: Evet, taşıdığın kitap yığınından senin bir kütüphaneci olduğunu anlayabiliyoruz. Beni endişelendiren şey kostümün. Kostüm, bir mesleği açığa çıkarmak için ustaca ya da beceriksizce kullanılabilir. Renkli bir bluz ve beyaz çorapların var. Başlangıç için çok fazla aksesuarın var, ancak uyumsuzluğu yaratan asıl şey kostümün. Doğru renk tonunda değiller. Sana baktığımda bir kütüphaneci göremiyorum. Üzerindekilerin hepsi aynı renkte olmalı. Elinde tuttuğun kitaplar renkleri ifade ediyor. Onların arkasında bir kurutma kâğıdı gibi durmalısın. Bu egzersizde, seyirciye ne kadar çok oynarsan ve onları ne kadar çok etkilemeye çalışırsan, o kadar az başarılı olursun.

Pekâlâ, şimdi kim sahneye geliyor? Evet, John.

John ne yapıyor? Sahneye koyduğu bir raflı dolabın üzerine bir sıra gözlük, onun arkasına ise pirinçten yapılmış iki şamdan ve yine pirinçten yapılmış bir vazo ve masanın üzerine sonradan kolaylıkla kaldırabileceği bir pano yerleştiriyor. Kenardaki masada duran folyolu kâğıtta ise beyaz bir gardenya bulunuyor.

JOHN: Ben, Tiffany Mağazası'nın ikinci kat departman müdürüyüm.

STELLA: Şu ana kadar gayet iyi, John.

John şimdi ne yapıyor? Eşyaları sayıp onları düzenliyor. Tek tek gözlükleri ve şamdanları kontrol ediyor ve her birinin üstüne satılık olduklarını gösteren etiketleri koyuyor. Çok iyi, John.

Şimdi sahneyi geçerek yan tarafta bulunan masaya gidiyor ve gardenyayı folyolu kâğıttan çıkarıyor. Çiçeği ceketinin düğme deliğine yerleştiriyor ve tekrar masasına geri dönüyor. Gözlükleri bir kez daha inceliyor, gömleğinin cebinden mendilini çıkarıp onları parlatmaya başlıyor.

İşte bu yanlış oldu, John. Bu yaptığın ilk büyük hata. Bir mağazanın departman müdürü tezgâhtaki gözlükleri kendi mendiliyle silmez. Bunun yerine bir parça bez kullanırdı.

Bunun ötesinde, gereğinden fazla bize, seyirciye oynuyorsun. Sürekli seyirciye dönük duruyorsun. Bizlere, "Bana bakın, bana bakın," der gibisin. Tavrında rol yapmaya dönük, abartılı, yapmacık ya da seyirciye göstermek için yapılmış en ufak şey, seni sahteliğe düşürür.

Bu durumu şu şekilde çözebiliriz: Seyirciye arkanı dön. Bu çok basit bir değişim, ama seni yaptığın işe ve kullandığın nesnelere yoğunlaşmaya zorlayacak. Eylemleri daha sahici bir hale getirecek.

Tiyatronun paradoksu şudur: Yaptığınız şeyi, ne kadar "seyirci için" yaparsanız, seyirci onu o kadar az isteyecektir. Willy Loman'ı berbat bir satıcı yapan da budur. Açıgözlülüğü.



Hazırlanmak için gerçekleştirdiğin birçok şey hiçbir şekilde göze görünmez. Sözünü ettiğimiz nergislere baktığımızda gördüğümüz şeyler onların renkleri, şekilleridir. Onların Hollanda'da yetiştirildiğini bilmeyiz. Konu çiçekler olduğu sürece, bu sorun değil. Sadece gördüğünüz şeyin bir önemi var. Ancak bu, karakterler için geçerli değildir. Karakterlerin geçmiş hayatlarıyla ilgili ayrıntıları bilmek zorundasınız.

Sahnede, şimdiki zamanda inandırıcı bir biçimde yaşayabil-

mek için, öncelikle canlandırdığınız karakterin geçmişine tam olarak egemen olmalısınız. Bu, bir oyuncunun bir karakteri çalışmaya başladığında yapması gereken ilk şeydir.

Örnek olarak bir mağaza müdürünü ele alalım. Her şeyden önce ne çeşit bir mağazayı yönettiğini belirlememiz gerekiyor. Bunun bir antika mağazası olduğunu varsayalım. Bu, bize hemen belli bir giyim tarzını şart koyuyor. Mağaza müdürü klasik bir biçimde giyinmiştir, çünkü yönettiği mağaza eski Avrupa geleneklerine dayandırılmıştır.

Bu karakter hakkında söylenebilecek mantıklı bazı noktalar vardır.

Eğitimin disiplinli olduğu Avrupa'da yetiştiği için her şeyden önce oldukça çalışkan biriydi.

Mağazada bulunan her eşyanın değerini gayet iyi bilmekteydi.

İşinde oldukça ciddiydi, bunu tiyatro dilinde anlatmaya çalışırsak, mağazasında bulunan antika eşyalar hakkında bir ders verebilecek düzeydeydi. Bir oyuncu, "ciddi olmayı" oynamaz. Oyuncu, ciddiyetini seyirciye iletebileceği bir eylem bulmalıdır.

Her zamanki ciddiyetiyle, mağaza müdürümüz evine gidip kendisi gibi bir antikacı olan babasıyla birçok konu hakkında konuşmaktadır.

Şimdi onun hakkında bildiğimiz şeyler var, fakat aynı zamanda karakterimiz için inanılabilir ve işimize yarayacak bir geçmiş kurabiliriz:

Ailesi uzun yıllardır el yapımı antika eşyalar kullanmaktaydı.

Babası, o henüz küçük bir çocukken oğlunun antika eşyalara olan ilgisini fark etmiş ve dil eğitimi alması gerektiğine karar vermişti.

Okuldan eve geldiğinde büyük bir hevesle ilk yaptığı şey babasıyla oturup öğrendiği yeni kelimelerle oyunlar oynamaktı. Babası da ona bu kelimelerle cümleler kurduruyordu.

Buna karşın yaramazlıkları da olmuyor değildi. Zaman zaman, büyüdüğünde bir kovboy olmak istediğini söyleyerek babasını kızdırıyordu.

Her gün akşam yemeğinden önce babasına bir şeyler okurdu. Akşam yemekleri oldukça resmiydi. Yemek için giyinmek zorun-

daydı. Yemek sırasında annesiyle konuşurdu

Annesi oğlunun ne işler başardığını duymak ister, oğlu da o gün neler öğrendiğini annesine büyük bir gururla anlatırdı.

Anne, oğluyla o kadar gurur duyardı ki ona birtakım hediyeler verirdi; fazladan çikolata ya da yeni bir kalem takımı gibi. Oğlunun büyüdüğü kendisine kristallerin farklı çeşitleri hakkında bilgi vermesini ve gümüşün kalıplarındaki farkı anlatmasını büyük bir sevinçle dinler ve mutlu olurdu. Tıpkı kocası ve oğlu gibi iş hakkında o da uzmanlaşmaya başladı.

Hem kendi, hem de babası bu gelişimi izlemekten oldukça keyif alırlardı. Annesiyle de gurur duyuyordu, zira annesi müşterilerle kristal hakkında konuşabiliyor ve onlara bilgiler verebiliyordu. Annesi bir müşteriyle bir kristalin değeri hakkında konuştuğunda ve o kristali çok iyi bir fiyata satmayı başardığında, hep birlikte güzel bir restorana akşam yemeği yemeye giderlerdi.

18 yaşına geldiğinde, ilk kez şarabın tadına baktı. O andan itibaren, akşam yemeklerinde masada her zaman bir şarap şişesi bulunmasına ailece karar verdiler.

Bildiği şeyler hakkında oldukça titiz davranıyordu. Boş zamanlarının çoğunu hem evde hem de okulda okuyarak, araştırmalar yaparak geçiriyordu. İsteddiği işe girebilmek için Avrupalı bir satış müdürüne benzemesi gerektiğini anlamıştı.

İngiliz tarzında giyinmeye başladı. Gömleklerinin nasıl ütüleniği, ayakkabılarının nasıl boyandığı konusunda aşırı derecede titiz davranırdı.

Neşeli ve iyi huylu biriydi. Mağazaya gelen müşteriler ne alacakları konusunda bir fikre sahip olmadıkları zaman, onlara karar verme konusunda yardımcı olurdu.

21 yaşına geldiğinde, diğer mağaza müdürlerinin, kristal ve gümüş konusunda onun bilgisine başvurdıklarını görüyoruz.

Mağaza müdürümüzü oynamaya hazırlık olarak yapabileceğimiz yararlı egzersizlerden biri, mağazayı tüm ayrıntılarıyla bir kâğıda çizmek ve oyun alanını belirlemektir. Daha sonra, bu mekânı zihninizde oluşturup kendi odanızda prova yaparken kullanın.

Mağazada yürüyün:

a) üzerlerinde her birini en ince ayrıntısına dek tasvir edebile-

ceğiniz eşyalar duran raflar;

b) bir grup ilgi çekici antika olan bir masa;

c) üzerinde siparişlerinizi yazdığınız bir masa;

d) farklı tarzlarda iki sandalye.

Mağaza müdürünün iş dışındaki hayatında –evde, samimi arkadaşlarının arasında, sosyal çevresinde– nasıl davrandığı konusunda konuşabilme gücüne sahip olun.



Mağaza müdürü hakkında yaptığımız her şeyi diğer meslekleri çalışırken de yapmalıyız. Bir bahçıvan, bir ressam ya da bir üniversite öğrencisi olsaydınız, sahneyi nasıl kullanırdınız?

İnsanların sabahtan akşama kadar yaptığı eylemleri gözlemleyin. Onları kilisede, otel lobisinde, bankada, mağazada izleyin. Uсталık gerektiren meslekler üzerinde çalışın ve bunun onları mesleklerinin dışındaki hayatlarında nasıl etkilediğine bakın. Bu eylemleri tamamen mesleklerinin koşulları dışında –evde, arkadaşlarıyla birlikte ya da spor yaparken– gözlemleyin.

Bir profesyonelin işini nasıl bir tavırla yaptığını tespit edin. Sınırlı mı, iyi huylu mu, dikkatsiz mi, düzenli mi, kaygısız ya da titiz mi?

Bir gece sahnede birdenbire ortaya çıkan boşluklar istemiyorsanız, oynadığınız karakterin yaşamının hiçbir noktasını gözden kaçırmayın.

*Ders On Beş***KARAKTER UNSURLARI**

Çalışmaya başlarken yapmanız gereken ilk şey, oyun yazarının dünyaya iletmek istediği fikirleri belirlemek için oyun metnini okumaktır.

Günümüzde, tiyatronun önemsiz olduğu gibi bir düşünce var. Aynı zamanda da dünyadaki en kokuşmuş seyirciye sahibiz; oyuncuların, hatta izlemeye geldikleri oyunun yazarının kim olduğunu bile kesinlikle bilmiyorlar. Oyun yazmak için masaya oturduklarında, büyük oyun yazarlarının niyeti, cahil bir seyirci kitlesini eğlendirmek değildir. Tiyatro, dünyaya seslenebileceğiniz bir platform, oyunculara bunun araçlarıdır.

Oyuncu, oyun yazarının yarattığı karakterler aracılığıyla, onun ortaya koymak istediğini keşfetmek zorundadır. Her ne kadar bir oyun belirli bir yerde geçiyor olsa da, amaç dünyaya hitap etmektir. Size, sahne üzerinde bir büyüklüğe sahip olmanız gerektiğini özellikle vurguluyorum, çünkü oyun yazarının fikirlerini iletmek için ihtiyaç duyduğunuz şeyin bu olduğunu aklınızdan çıkarmayın. Yazarın yarattığı karakterleri ne kadar canlı kılarırsanız, yazarın fikirleri de o kadar çok kişiyi etkiler.

Bir karakteri inşa etmenin yollarından biri, yazarın oyundaki insanları yaratırken kullandığı karakter unsurlarını belirlemektir. Aşağıda sıralayacağım listede üzerinde çalışmaya değer karakter unsurları bulunmaktadır:

- Kaygısız
- Sempatik
- Sorumlu
- Maceraperest
- Güvenilir
- Kendini gözlemleyebilen
- Hırslı
- Girişken
- Dürüst
- Bilgili
- Pratik

Karakter unsurları hakkına derinlikli bir bilgiye sahip olmak için, dünyayı kaynak olarak kullanabilirsiniz. Bu unsurları izleyip sonra da sizin için gerçek olan koşullara yerleştirirsiniz.

Yaşamda gözlemlediğiniz unsurları ele alarak, olağan şartlar altında kişisel yaşamınızda başvurmadığınız nitelikleri oyunculuğunuza katabilirsiniz.



İşe “kaygısızlık” unsuruyla başlayalım. Bu unsuru gözlemlemenin en iyi yolu kuşları incelemektir. Bir kuş herhangi bir yere konabilir; bir ağacın dalına, bir bacaya, bir elektrik direğine, bir çalıya ya da bir kayaya...

Eğer kaygısız bir çocuğu oynamak zorunda kalırsanız, onu bir bisikletin üzerine sıçrarken, bir tırabzandan aşağıya kayarken, bir elektrik direğinin etrafında sallanırken ya da bir yangın musluğunun üzerinden atlarken hayal edebilirsiniz. Üzerindeki giysilerle ya da tamamen çıplak bir halde kendini bir havuza atabilir. Çok resmi bir partiye üzerinde eşofmanlarıyla gelebilir ve arkadaşlarıyla karşılaştığında onları kucaklayabilir.

O, yaşamın her anında canlı, hayat dolu biridir. “Kaygısızlık” unsuru aynı zamanda, mantıksızlık, dış dünyaya karşı sorumsuz kalma ve yaşama uyum sağlayamama gibi anlamlar içerir. Gerçekleştirdiği eylemlerde mutlak bir amaçsızlık ritmi vardır.

Bir başka unsur, “güvenilirlik”tir. Güvenilirlik için hangi hayvanı örnek olarak alıp çalışabiliriz? İyi eğitilmiş köpek tamamen güvenilir, itimat edilebilir bir hayvandır. Bir egzersiz olarak, kendinizi tamamen güvenilirlik gerektiren bir durumda hayal edin. Genel düşünmeyin. Bu karakter özelliğini yansıtan fiziksel bir eylem bulun.

Üzerinde çalışmaya değer bir başka karakter unsuru da “titizlik”tir. Titizlik gerektiren mesleklerin başında doktorluk gelir. Bir doktor hastasını muayene ederken titiz davranmak zorundadır. Aynı şekilde ameliyattan önce ya da sonra da ellerini yıkarken, benzer titizliği gösterir.

Ben, kendi kişisel hayatımda, oldukça dikkatsiz biriyim. Bir keresinde tavaya yumurta koyup ocağı yaktığımı ve evden çıktığımı

hatırlıyorum. İşte bu yüzden insanlar benim asla mutfağa yaklaştırlmamam gerektiğini düşünüyorlar. Bununla beraber, sahnede oldukça titiz biri olduğumu söyleyebilirim. Sahnede hiçbir şey olmaması gereken yerde değildir.

Bir rolü oynarken, titizliğe dair bu derin bilgiden faydalanırım. Belirli kişisel unsurları araştırmakla, düzenli olarak güven duymadığınız birtakım nitelikler bile geliştirebilirsiniz.



Oyuncular gizli çalışan birer ajandır. Karakter unsurlarını incelemeli, insanları gözetlemelisiniz. Karakter unsurlarından hangilerinin incelediğiniz kişinin mesleğiyle ilişkili olduğunu, hangisinin onun yaşı ve uyruğuna uygun olduğunu anlamalısınız. Oyunculuk zordur, çünkü sadece kitapları değil, aynı zamanda da insan davranışları üzerinde sürekli çalışmayı gerektirir.

Size güven ve rahatlık verecek bir nokta, sahnede asla yalnız olmadığınız gerçeğidir. Belli koşullar, dekor, aksesuar ve kostümünüz var.

Aynı zamanda diğer oyuncu arkadaşlarınız da var.

Sahnedeyken her zaman partneriniz ve partnerinize dönük bir tavrınız vardır. Her durumda, eyleminizi size partnerinizin vermesi gerekir. Ve siz de partnerinizin her şeye karşı tavrını bilmek zorundasınız. Diyalog, metni seslendirdiğinizde değil, partnerinizi anladığınız ve ona tepki verdiğiniz zaman oluşur.

Şimdi içinizden iki oyuncu seçip sahneye çıkmalarını ve aynı kafesin içerisinde yaşayan iki maymunu oynamalarını isteyeceğim. Çok kısa zaman içinde belirli davranış biçimlerinin ortaya çıktığını göreceksiniz. Her iki maymun da, kısa süre içinde karşısındakine karşı düşman, kıskanç, şefkatli ya da daha farklı bir tavır geliştirecektir.

Hemen rol yapmaya başlama eğilimine karşı koyun. Eylemin onu yapmaya yönltecek bir yerlerden akıp gelmesine izin verin. Davranışsal klişelerden kaçının. Kavgayı haklı nedenlere dayandırmadan, gerekçelendirmeden –maymunlardan biri diğerine karşı herhangi bir eylemde bulunmadan– kavgayı başlatmayın. Eğer

biri, bir muzı diğerinden kaçınıyorsa, bu durumda öfke kamçılanmış olur ve kavgâ da daha ilgi çekici bir hal alır.

Oyunculuk tepki vermektir; sahte bir tepki biçiminde ortaya çıkmamalıdır. Ve oyunculuk her zaman bir partnerin var olduğunu varsayar.

Aslında birlikte bir şey yapmadan önce, bu iki maymunun bir süre ayrı yaşaması gereklidir, böylece kendi bireysel karakterlerini geliştirebilirler. Karşınızdakine düşüncesinin yavaş ve doğal bir şekilde biçimlenmesi için izin verin. Bir tavır gelişecektir ve seyirci de karakterlere karşı kendi tavrını geliştirecektir.

Şimdi sahneye birkaç oyuncu daha çıksın ve kendi aralarında tavuklar ve köpekler olarak iki gruba ayrılınsınlar. Birbirinizle ilişki kurmak için çeşitli yollar bulun. Öncelikle, her hayvan grubu, kendi koşulları içerisinde yaşamayı öğrenmeli. Bir çiftlik avlusunda mı yaşıyorlar? Eğer öyleyse, tavırları açık alandakinden farklı olacaktır.

Her ne koşulda olursa olsun, birbirinize karşı kavgacı bir tavır takınmamalısınız. Kavgâ etmek sahnede yapacağınız en ucuz şey olduğundan, bunun yerine hayal gücünüzü kullanarak tavuklarla köpeklerin bir arada yaşayabilecekleri bir ortam yaratmayı düşlemeniz daha yerinde olacaktır. Eğer köpekler tavukları rahatsız etmekten çekinirse, bu daha ilgi çekici olacaktır ve daha sahici tavırlar ortaya çıkacaktır.

Biri hakkında düşündüğünüz şey, ona karşı nasıl davranacağınızı belirleyen bir uyarandır. Oyunculüğün bilgeliği burada yatar. Birine karşı tavrınızı, onun söylediği şey değil, onun söylediği şeye gösterdiğiniz tepki yaratır. Bu tavır olmadığı müddetçe sahnede var olmayı başaramazsınız.

Partnerinize karşı bir tavra sahip olmak ne demektir ve nereden gelir? Gördüğünüz, karşılaştığınız, maruz kaldığınız her şeye gösterdiğiniz tepkiden.

Bunu en ilkel haliyle tasvir edebiliriz. Eğer yakınınızda bir yerde bir yılan görürseniz, yanına yaklaşıp onu yerden alır mısınız? Yılanlar hakkında daha önceden sahip olduğunuz bilgilerden, okuduğunuz ya da duyduğunuz şeylerden, *Kutsal Kitap*'ta anlatılanlardan, yılanlara karşı bir tavır geliştirmişsinizdir ve bu yüzden

böyle bir girişimde bulunmazsınız.

İnsanlar her şeye karşı bir tavır geliştirir, bir yılanı karşı bile. Farz edin ki, hastanede çalışan stajyer bir doktorsunuz; yapılan bir ameliyatın başarısız olduğunun çok geçmeden gözlemlediniz. Yapmanız gereken şeyleri, yani röntgenleri, hasta takip formunu ve EKG'yi inceledikten sonra her şeyin yanlış yapıldığı kanısına vardınız. Artık sorumlu doktor hakkında bir tavrınız vardır.

Çok zengin bir arkadaşınız olduğunu varsayın. Çok sevdiğini söyleyemeyeceğiniz kocasının öldüğünü hayal edin. Kocasının anısına arkadaşınız birçok kuruma para yardımında bulunuyor ve adına bir sürü anıt yaptırıyor. Şimdi tekrar evlenmek istiyor, ama aşk için değil, yalnızlıktan kurtulmak için.

Onun hakkında neler hissedersiniz? Ona karşı takınacağınız tavırlardan biri, onun parasını sömürme isteği şeklinde olabilir. Biraz daha bilgi verelim. Arkadaşınız parti vermeyi çok seviyor hatta partiye çok iyi tanımadığı insanları bile davet ediyor. Bu kadar insanı verdiği partiye davet ederek bir gecede 400 ya da 500 dolar harcamaya alışkın. Onun hakkında gerçekten ne düşünüyorsunuz? Ona karşı bir tavır geliştirmeye başlıyor musunuz? Sahip olduğu değerlerin yozlaştığını ya da onun aslında yalnız olduğunu mu düşünüyorsunuz? Veya bu kadar parası olmasına kıızıyor musunuz? Kafasının karışık olduğunu, müsrif ve aptal olduğunu mu düşünüyorsunuz?

Şimdi olayı kendimize daha da yakınlaştırmak adına, bu kadının bana geldiğini ve bu sınıftaki öğrencileri kullanarak bir oyun sahneye koymak istediğini söylediğini hayal edin. Ben de onun bu teklifine, "Neden olmasın?" şeklinde karşılık veriyorum. Parası var. Neden bir oyunu yönetmesin ki? Onu buraya, bu sınıftaki öğrencilerin rol alacağı oyunu yönetmesi için davet ediyorum. Bu durumda sizin göstereceğiniz tepki ne olurdu?

Kendisine profesyonel gibi davranılmasını istiyor. Aynı zamanda oyuncuların hiçbirisi sendika üyesi olmadığından, onlardan asgari ücretle çalışmalarını talep ediyor. Oyundan hemen sonra da oyun yazarı hakkında bir konferans vermek istiyor. Ben de tüm şartlarını kabul ediyorum.

Şimdi aranızdan kimler bu kadının oyununda rol almak ister?

Bu kadar hızlı ve duygusal hareket etmeyin. İstenilen şey nedir? İsteddiği her şeyi satın almaya çalışan bir kadına izin vermek, tiyatronun savunduğu bütün değerlere aykırı bir biçimde sanatı satışı çıkarmak. Brad, sen ne düşünüyorsun? Böyle bir kadının, oyun yönetirken vereceği kararlardan işe yarar olanı alıp işe yaramaz olanları da göz ardı edebilecek kapasiteye sahip olduğunu mu? Öyleyse onunla çalışmak senin için sorun değil.

Henüz gelip karşınıza çıkmadığı halde, her birinizin ayrı ayrı bu kadına karşı bir tavır geliştirmiş olmanız ve böylece bir dramanın ortaya çıkmış olması ilginç değil mi?

İnsanların kendilerini ifade etme biçimlerine karşı gösterdiği-miz çeşitli tepkiler yoluyla bir insana karşı bir tavır geliştiririz. Eğer, "Tüh, keşke gelebilseydim, ama ne yazık ki gelemiyorum," dersem bu bir tavrı ifade eder. Fakat, "Gelmeyi çok isterdim hayatım, ama gelemem," dersem tavır değişir. İlk cümle daha içten ve samimi-yken, ikincisi daha az gerçekçi ve hatta biraz da sahtelik barındıran bir ifadedir.

Bir oyunda, partnerinize karşı bir tavır geliştirmedığınız sürece başarılı olamazsınız.

Sahnede konuşmak için, sizi konuşmak zorunda bırakan bir şey tarafından kışkırtılmanız gerekir. Birisi bir şey söylemediği sürece, bir gürültü duymadığınız ya da başka bir şekilde teşvik edilmediğiniz sürece konuşmamalısınız. Bir cümleyi söylerken, doğal eğiliminiz bir cevap beklemek. Bu, partnerinize oyun imkânı tanı-mamaktır ve yapmamanız gereken bir şeydir. Diyalog için beklemeyin ve partnerinizi hemen bir cevap vermeye zorlamayın. Karşılıklı konuşurken, kendinize ait düşünceler hiç beklenmedik bir şekilde aklınıza gelebilir. Örneğin kır evinde olduğumuz bir gün, eşime şöyle söyledim: "Hava bugün çok soğuk. Köpeği dışarı çıkarmak istemiyorum. Lincoln'u öldüren adamı yakaladılar mı?"

Bu son cümle-nin, konuştuğumuz konuyla hiçbir alakası yoktu. Partnerinizi şaşırtabilir, ama konuyla ilgisiz düşüncelerin aklınıza gelmesi gayet doğaldır. Eğer gerçekten onunla konuşuyorsanız, partneriniz cevap vermek zorunda. Ancak bir tepkiye şartlandırıl-mayan basit bir şey söylerseniz, partneriniz buna cevap verebile-ceği gibi vermeyebilir de.

Her seferinde, sanki ilk kezmişçesine tepki vermelisiniz. Her seferinde, sizi konuşmaya itecek imgeleri yaratmak zorundasınız. Ayrıca her defasında, temaya sadık kalarak ve partnerinize tepki vererek, sizi konuşmaya yönlendirecek imgeler yaratmak zorundasınız. Eğer temaya sadık kalır ve partnerinize tepki vermeyi ihmal etmezseniz, bir oyununuz var demektir.

Oyunu kendinize uydurmaya çalışma dürtünüze karşı koymalısınız. Kendinizi oyuna uydurmalısınız..

Neredeyse bilinçsiz bir şekilde partnerinize nasıl tavır geliştireceğiniz konusuna örnek olarak size şu egzersizi öneririm: Bir yönetmen üç öğrenciyle bir oyun çalışıyor; senle, senle ve senle. Erkek bir sahne amiriyle birlikte bir de kadın yardımcı yönetmen var. Şimdi şu sorulara sadece evet ve hayır diyerek cevap verin. Cevaplarımızı yüksek sesle haykırın. Sizden hemfikir olmanızı beklemiyorum.

1. Sahne amiri, yönetmenle karşılıklı görüş alışverişi içerisinde mi?
2. Yönetmenin sahne amirine ihtiyacı var mı?
3. Yemeklerini beraber mi yiyorlar?
4. Yardımcı yönetmen, yönetmenle çok mu konuşuyor?
5. Yönetmen, yardımcısının prova yönetmesine izin veriyor mu?
6. Yardımcı yönetmen prova yönetmek istiyor mu?

Ve buna benzer birkaç soru. Olumlu ya da olumsuz bir tek cevapta bile, tavrınızın kısa süre içerisinde nasıl inşa olduğunu görebilirsiniz, belki de bazı durumlarda bu karakterlerin geçmiş deneyimlerinizdeki gerçek karşılıkları tavrınıza bir dayanak oluşturuyor olabilir.

Teatral metaforu bir adım ileri götürerek, bir yaz repertuar kumpanyası oluşturalım. İcinizden altı kişinin sahneye çıkmasını ve her birinizin yazı nasıl geçireceğinizi arkadaşlarınıza anlatmasını istiyorum. Verdikleri cevaplara bağlı olarak, verdiğimiz oylarla işe girecek kişileri seçeceğiz.

İşler şunlar:

1. Bilet gişesi müdürü: Parayı idare edecek, faturaları ödeyecek

ve rezervasyonları dengeleyecek,

2. Halkla ilişkiler müdürü: VIP'lerle ilgilenecek ve basın toplantıları düzenleyecek,

3. Sahne amiri: Çalışma programlarından sorumlu olacak,

4. Sanat yönetmeni ve edebiyat danışmanı: Oyunları seçip yönetecek,

5. Erkek rollerinin hepsi için bir yedek oyuncu,

6. Kadın rollerinin hepsi için bir yedek oyuncu.

Pekâlâ, oylarımızı verelim. Oylarınızı neden belirli bir iş için belirli bir kişiye verdiniz? Karakter unsurlarını özetleyip bulduğunuz özellikleri eyleme uygulayın; bu karakter özelliklerini farklı koşullara yerleştirin.

Çok zor olmadı, öyle değil mi? Yaz tatilini yazarak geçirmeyi planladığını söyleyen oyuncuyu dramaturg yaptık. Onun "bilgилilik" unsuru üzerinde yoğunlaşması gerektiğini söylediniz. Çünkü onunla ilişkilendirdiğiniz karakter özelliği dalgınlık ve düzensizlikti. Sally, yaz tatili projesi olarak, caz müzik çalan bir radyo istasyonu kurmak istediğini söyledi. Dolayısıyla biz de onu halkla ilişkiler müdürü yaptık. Yoğunlaşması gereken karakter unsurunun "sempatiklik" olduğu sonucuna varıldı.

Billy, yaz tatilinde dinleneceğini ve eğlenmek için kendisine zaman ayıracağını söyledi. Onun karakterinde öne çıkan özelliği "kaygısızlık" tı. Billy hiçbir iş alamadı.

John, yaz tatilinde bazı yatırımlar üzerinde çalışacağını söylediğinden onu bilet gişesi müdürü olarak tayin ettik. John için öne çıkan karakter unsuru "tutumluluk" olacaktı. Tutumluluğu eyleme dökmeye çalışırsak, örneğin sahnelenen oyun çok başarılı olur ve yönetmen de bir ay sonrası için biletleri satışa çıkarmanı isterse, bu durumda ne yaparsın, John? Doğru, seyirci sayısında herhangi bir düşüş olma olasılığına karşı, en fazla iki hafta sonrasına kadar bilet satışa yaparsın. Çok güzel.



İşte size partnerinize karşı tavır geliştirmeyi algılamaya yardımcı olacak bir başka egzersiz. Bir aktris ile bir mimar aynı daire-

yi, hatta bundan daha fazlasını paylaşmaktalar.

Aktris, arkadaşları için evde bir parti vermek istiyor. Buna karşın mimar, eve gelip sessiz bir ortamda çalışmak istiyor. Aktris, parti için sipariş ettiği likörün mağazaya geri gönderildiğinin farkına varıyor.

Bunun üzerine ikisi arasında bir tartışma başlıyor. Tartışmanın sebeplerinden biri para, diğeri ise farklı yaşam tarzlarına sahip olan iki kişinin ahlaki değerleri. Mimar, aktristen evi terk etmesini istiyor. Onun fena halde yoldan çıktığını ve kendini küçük düşürdüğünü düşünüyor.

Tartışmalarından, gerçekçi biriyle bir sanatçının, birbirlerinden tamamen farklı bakış açılarına sahip olduğu ortaya çıkıyor. Aktris, mimarın sahip olduğu prensiplere, başarıya olan ihtiyacına ve hayal gücünden yoksun orta sınıf yaşam tarzına saldırıyor. Buna karşın kısmen de ona bağlı bir durumda, zira çalışmadığı zamanlarda masrafları mimar tarafından karşılanıyor. Hatta ondan likör parasını dahi ödemesini bekliyor.

Mimar, aktrisin yaşam tarzının, daimi sanatsal güvensizliği gibi, onu başarısızlığa uğratacağını düşünüyor. Aktris ise kendi yaşam tarzını kabul etmekle beraber mimarı kısıtlamaları konusunda uyarıyor. Ayrıca onu titiz düzeni, yeterince hayat dolu ve kıskırtıcı olmaması, abartılı özdenetimi hakkında eleştiriyor. Mimar da onu, arkadaşları, giyim tarzı ve disiplinsiz yaşam biçimi konusunda eleştiriyor.

Kendini savunurken, aktris, her gece parti vermediğini, çalışmalarına özenle devam ettiğini ve dans kurslarına devam ettiğini söylüyor. Kent dışında sahnelenecek olan bir oyunda rol alacağını da konuşmasına ekliyor. Yanlış anlaşıldığını söylüyor.

Mimar ise, buna karşılık olarak, aktrisin durumu hakkında daha fazla bir şey anlamaya ihtiyacı olmadığını söylüyor. Yaşadıkları dairenin aynı zamanda kendi ofisi olduğunu, yaptığı işin çok önemli olduğunu, ayrıca da aktrisin sanat adı altında kendine çok fazla ayrıcalık yakıştırdığını söylüyor. Geçenlerde cüzdanını kaybeden aktör arkadaşlarından birine borç para verdiğini de sözlerine ekliyor.

Özet olarak, aktris şunları söylüyor: Dış dünyada kendi ayak-

larım üzerinde durabilirim. Bildiğim şeyleri yaşamın kendisinden öğrendim. İnsanlara ve onlarla birlikte olmaya ihtiyacım var. Kimse hiçbir şeyi önceden planlayamaz. Bunu denemenin bir yararı yok. Hiçbir şeyin garantisi yok.

Mimarsa şunları söylüyor: Ben bildiğim şeyleri kitaplardan öğrendim. Yaptığım iş beni tatmin ediyor. İnsanlara ihtiyacım yok. Yalnız kalmaktan korkmuyorum. Düzene ihtiyacım var. Hiçbir şeyin garantisinin olmadığını bilsem de yoluma devam etmeliyim ve elimden geleni yapmalıyım.

Aktrisin gerçekleştireceği eylem bir parti vermek. Bu eylemin içerisinde birkaç adım var: a) odayı düzenlemek, b) yiyecekleri hazırlamak c) parti için hazırlanmak. Mimarın eylemiyse, çok önemli olan projesini tamamlamak.

Bu küçük oyunu sahneleyebilmek için aktrise partiyi hazırlaması için bir dakika; mimara da eve çalışmak üzere gelmesi için yine bir dakika verebiliriz. Aktrisin, sipariş ettiği likörlerin mağazaya geri gönderildiğinin farkına varması ve bu konuda mimarla yüzleşmesi için de iki dakika verelim. Ve tüm bunların ardından çıkan, farklı yaşam tarzları hakkındaki tartışma için de birkaç dakika ayıralım.

Drama, aktrisin mimara, mimarın da aktrise karşı tavrundan ortaya çıkacaktır.

Şematik olarak aralarındaki farklılıklar aşağıdaki gibi gösterilebilir:

KADIN OYUNCU

İşsel büyümesi için güveni riske ediyor.

Hayatın gerçeği kendi içinde.

MİMAR

Güven istiyor.

Uzlaşma arıyor.

Esas eylem:

Kendi teatral hayatını yaşamak.

Esas eylem:

Birinin hayatını kontrol etmek

Eylemler:

1) parti için hazırlanmak

2) yaşam tarzlarını tartışmak

3) partnerinin geleceğini tahmin

Eylemler:

1) çalışmak için hazırlanmak

2) yaşam tarzlarını tartışmak

3) partnerinin geleceğini tahmin

Aktrisi veya mimarı oynayabilmek ve aralarındaki derin uçuşumu gözler önüne serebilmek için, tüm bu arka plan ve geçmiş yaşantı çalışmalarının yapılması şarttır. Ancak bu başarıyla gerçekleştirildiğinde kim olduğunuz ve ne istediğinizle ilgili bedeli ödemiş olursunuz. Ve ancak bu şekilde tartışmayı en üst noktasına kadar yükseltebilirsiniz: Sanat mı önemli, ticaret mi?



Gerekçelendirme ile abartılmış olan geçmiş deneyimler, şimdi ki zamanda konuşurken serinkanlı bir şekilde ifade edilebilir. Ancak önce bedelini ödemiş olmalısınız. Cümleler sadece bu geçmiş deneyimlerden ortaya çıkar ve bir oyuncu olarak işinizin zirvesidir. Hazırlığın karşılığını ne kadar fazla vererseniz, geçmişe yaptığınız yatırım ne kadar fazla olursa, inancınız ve anlayış gücünüz de o kadar artar. Kurduğunuz bu sağlam temel üzerine tavırları ve çatışmaları inşa edebilirsiniz.

Her durumda, eyleminizi size partnerinizin vermesi gerekir. Ve siz de partnerinizin her şeye karşı tavrını bilmek zorundasınız. Bir kez daha tekrar edecek olursak –ama son kez değil– diyalog, metni seslendirdiğinizde değil, partnerinizi anladığınız ve ona tepki verdiğiniz zaman oluşur.

Bu egzersiz üzerinde çalışırken, her iki rolü de oynayabilmelisiniz.

Ders On Altı

ROLÜ GİYDİRMEK

Altı erkek oyuncunun birbirlerinden iki adım uzakta duracak şekilde sahneye çıkmasını istiyorum. Nasıl giyindikleri konusunda geri kalanlarınız neler söyleyebilir? Giydikleri şeyler çekici mi? Tam olarak değil. Temiz ve düzenli. Seçkin bir giyim tarzları var mı? Katiyen. Sadece rahat ve günlük giysiler.

Babalarının giyindiği gibi mi giyiniyorlar? Bu babalarının yaşına bağlı. Eğer babaları 50'li yıllarda büyümüşse, büyük ihtimalle hâlâ ceket ve kravat giyiyorlardır. Onlar küpe takmadılar ya da bot giymediler. Ayrıca bezden spor ayakkabılar da giymediler. Eğer babaları 60'lı yıllarda büyümüşse, büyük ihtimalle bu genç insanlar gibi giyiniyorlardır.

Oyuncular, günlük elbiselerin bile tarihi bir değer taşıdığını görme yetisi geliştirmelidir. Kolları içeriye kıvrılmış ve boyundan bir düğme iliklenmemiş halde bir gömlek giydiklerinde, bu onların yirminci yüzyıl sonlarında yaşayan insanlar olduğunu gösterir. Aynı şey kravat takan, ama onu boynundan gevşeten kişiler için de geçerlidir.

50'li yıllarda gri flanel takım elbiseli adamlar hakkında çok şey söylenirdi. Bu insanlar Medison Avenue'de çalışırlardı ve üzerlerindeki gri flanel takım onların üniforması haline gelmişti. Önümüzde duran genç insanların hiçbirinde üniforma bulunmuyor. Birbirleriyle bir tarzı paylaşmıyorlar ve birbirleriyle hiçbir bağlantıları yok; tamamen ilgisiz durumdalar. Giysileri miras almalarına karşın bir kültürü miras almamışlar. Aldıkları kültür rastgele edindikleri şeylerden ibaret.

Günümüz insanı aklın değil, alışkanlıkların bir yaratsıdır. Diğer insanların görüşlerini duyuyor ve benimsiyor. Fikirler hayatlarında nadiren bir rol oynuyor. Çok çeşitli sebeplerden harekete geçebilmesine karşın, nadiren bir fikirden dolayı harekete geçiyorlar.

Oturabilirsiniz. Yapmak istediğim şey sizi eleştirmek değildi. Sizler kendi zamanınızın gençlerisiniz ve size bakarak bunu görüyor olabilmemiz gerekir. Birer oyuncu olarak, düşündüğümüz şekilde giyindiğimizi anlamalısınız. Günümüzde düşünmeden, rastgele düşünüyoruz, bu yüzden de öyle giyiniyoruz.

Şimdi nasıl oturduğumuza bakalım. Kaçımız, çocukken çok kez uyarıldığı gibi "dik oturuyor?" Çok fazla değil. Çoğumuz kambur oturuyoruz. Giysilerimiz bu şekilde oturmamıza olanak sağlıyor. Büyük büyükbabalarınız gibi kolalı gömlekler giymiyorsunuz. Orta ya da daha üst sınıfa mensup olduklarını varsayarak kambur oturmuyorlardı ve kıyafetleri de onlara kambur oturma fırsatı vermiyordu.

Başka bir dönemin kostümünü giydiğimizde, sadece "giyinme" eylemini gerçekleştiriyoruz. "Kendimizi inandırma" oyunu oynamıyoruz. Başka bir düşünce tarzını benimsiyoruz. Entelektüel ve manevi bir mirası giyiniyoruz.

Entelektüel ve manevi boyutlarda düşünmüyorsunuz. Bu, içinde yaşadığımız zamanın bir parçası değil ve bu yüzden de geçmiş sizin için tamamen içi boş bir kavram. Ancak birer oyuncu olarak, ona hayat vermek için geçmişçi açık seçik bir biçimde anlamak zorundasınız.

Arzu Tramvayı'nı ya da *Paul Green'in* 1931 yılında yazdığı *Connolly'lerin Evi* adlı, güney aristokrasisinin çöküşü hakkındaki oyunu, Amerikan tarihinde, Güney'in sosyal ve kültürel pozisyonunu bilmeden, örneğin Güneyli aile yaşantısında saf kanın taşıdığı önemi bilmeden oynayamazsınız.

Clifford Odets'in Lefty'i Beklerken adlı oyununda oynayabilmek için, büyük bunalımın yaşandığı 30'lu yıllar hakkında derin bir bilgiye sahip olmak zorundasınız. İşçileri ve sendikaları anlamanız şarttır. Aksi taktirde oyun hiçbir anlam ifade etmez.

Odets, Williams ve Green son dönem yazarlarıdır. Birer oyuncu olarak bize kalan miras birikimi binlerce yıl geriye uzanır ve *Sofokles'in* kullandığı dil ve o dönemin giysileri içinde de, ayaklarımızda bez ayakkabılar varken hissettiğimiz kadar rahat hissedilmeliyiz. *Sam Shepard* ya da *Lanford Wilson'un* kullandığı dil ve oyunlarındaki giysileri düşünün. Bazen modern ve antik ti-

yatronun temaları benzerdir, ancak kostümler ve deyimler asla birbirine benzemez.



Karakter ve meslekler üzerinde çalıştık. Karakter unsurlarını inceledik ve bir partnerle çalışırken ondan ne kadar çok şey alabileceğimizi keşfettik. Ancak asıl iş, bir dönemle ilişkili olan bir karakterle karşılaştığınız zaman başlar. Şimdi bunu çalışmalıyız.

İçinde bulunduğumuz zamanla işe başlayalım. Bu genç insanlardan giyinip kuşanmalarını ve giyinışlerine uygun bir konuşma yapmalarını isteseydim eğer, olasılıkla karşıma şu anki gibi kot pantolon ve tişörtlerle çıkmayacaklardı. Büyük olasılıkla ceket ve kravatla geleceklerdi. Bu, belki de bilinçsiz bir şekilde, giysilerin size bir güç verebildiğini kabullenmektir.

Sizin kendi giyim tarzınız güçle ilgili değil. Tamamen rahatlığınızla ilgilidir; zira rahatlığınız her şeyden önce geliyor. Sizi şu konuda uyarmama izin verin: Eğer rahatlığınıza bu denli sıkı sıkıya bağlı kalıyorsanız, oyunculuk sanatının bozulmasına katkıda bulunuyorsunuz demektir.

Giysileriniz, biçime ve egemenliğe önem vermediğinizi ifade ediyor. Kontrolün sizde olması umurunuzda değil. Sizin kaybettiğiniz şey işte bu. Çok daha sabit ve çok daha eski bir kültüre sahip olan İngilizler, biçim ve kontrolle ilgili endişelerini kaybetmiş değiller. Amerikalılar ise bununla birlikte eski dünya "dizginlerini" de terk ettiler. Bu evde tembellik etmek için iyi bir şey, ancak ne yazık ki sahnede tembellik edemezsiniz.

Amerikan yaşamı ve kültüründen farklı olarak, sahne hâlâ disiplin gerektirir. İnsanoğlunun, giymek için bir şeyler yarattığını, bu şeylerin bir biçime sahip olduğunu, bunların size güç verdiğini bilmek ve buna saygı duymak zorundasınız. Çıplak insanın kültürü olamaz. Bir askerin üniformasının onun rütbesini göstermesine benzer şekilde, bir insanın kıyafeti onun kültürünü temsil eder.

İnsanoğlu kravatı yarattı. Esas olarak kravat gömleğin yakalarını bir arada tutma amacıyla geliştirilmesine karşın, zaman içerisinde bir süs eşyasına dönüştü. Kravatın bir kişiliği vardır ve onu takan kişi hakkında bir şeyler söyler. Aslında bir kravatın imal

edilmesi görüldüğünden daha karmaşık bir iştir. Yapıldığı kumaşın kalitesi, ölçülüp biçilme metodu gibi şeylerin hepsi, onu giyen kişi hakkında bize bir şeyler anlatır. Kravata saygı duymayı öğrenmeli ve onun anlamını bozmamalıyız.

İnsanoğlu aynı zamanda gömleği de yarattı. Ayrıca ona düğmeler ekleyecek kadar zekiydi. Yüzyıllar boyunca gömlekler kazaklara benzer şekilde baştan aşağı geçirilerek giyilmişti; bu açıdan bakıldığında düğmelerin icat edilmesi önemli bir gelişmedir. Bir gömleğin uymamız gereken bir biçimi vardır. Aksi takdirde gömleğin size verebileceği gücü kaybedersiniz. Eğer gömlek vücudunuza tamamen yapışacak bir biçimde dikilmiş ve vücudunuzun bazı kısımları ondan taşar, sarkar şekilde duruyorsa, bu size herhangi bir güç kazandırmaz. Tam tersine, soytarıya dönersiniz. Aynı şekilde, eğer gömlek pantolonun içine sokulmamışsa, gücünü kaybeder. Eğer gömleğin kolları uzunsa bu şekilde kalmalı. Kolları kıvrırırsanız, güç kaybedersiniz.

İnsanoğlu pantolonları ve sonunda da fermuarları yarattı. Bir fermuarın bizi zorladığı belirli şeyler vardır ve üzerinizde bir güce sahiptir. Ancak bunları kabul ettiğiniz zaman, onun gücünü kullanabilirsiniz.

Öğrenmemiz gereken yaşamsal derecede önemli ders, biçimi bozmamaktır. Bunun önemli olmadığını düşünme eğilimindedir. Ben güce sahibim. Üzerinizdeki kıyafetler nasıl güçlü bir oyuncu olabileceğinizi size söyler niteliktedir. Ona önem verin. Ondan bir şeyler öğrenin. Giydiğiniz şey ve onu giyme biçiminizle, kontrolün sizde olduğunu ifade edersiniz. Üzerinize giydiğiniz her şeyin kendine özgü bir açıklaması bulunmaktadır. Buna uymaya dikkat etmelisiniz.

Sahne üzerinde, siz hiçbir şeysiniz. Giysileriniz sizi şekillendirir. Giysiler oto kontrolünüz, öz farkındalığınız ve sosyal farkındalığınız hakkında bir şeyler söyler. Giysileriniz kendinizi sınırlayabilme ve saygılı olabilme yeteneğiniz hakkında da bir şeyler ifade eder. Kendi kıyafetlerinizi giydiğinizde, kendi aklınız ve hafızanızla sınırlandırılmışsınız demektir. Bu şekilde oyunculuk yapmak zordur, sadece kendiniz olabilirsiniz.

Bu sınıfın, içinde bulunduğunuz zamana muhalif olduğunun

farkındayım. Zamanın varsayımlarına meydan okuyorsunuz. Fakat bir profesyonel olmak istiyorsunuz ve bu da 2000 yıllık geçmiş olan bir meslek.

Bir profesyonel, kendisine mesleğiyle birlikte karakterini veren bir kostüm giyer. Bir polis memuruyla kavga eder miydiniz? Hayır. Üzerindeki üniformadan otoritesini anlıyorsunuz. Polisler, cerrahlar, din adamları üniforma giyerler. Eğer bunu yapmazlarsa onlara aldırılmazdınız. Polisin üzerindeki üniforma kanun ve düzeni temsil eder. Aynı şekilde bir doktorun üzerindeki önlük ve ameliyat malzemeleri de uygarlığı ve iyileştirmeyi simgeler.

Bir hâkimin giydiği cübbe, o sizin hakkınızda bir yargıya varmadan önce sizin onun hakkında bir yargıya varmanızı sağlar. Kanunlar olmaksızın bir uygar bir yaşam düşünmek olanaksızdır. Bir hâkimin temsil ettiği şey işte budur. İngiltere’de hâkimler beyaz bir peruk takarlar. Bu size komik gelebilir, ancak İngilizler için korkuyla karışık bir saygı uyandırır. Böyle bir peruk taktığınızda, onun gücünün nereden geldiğini keşfetmek zorundasınız. Bu peruklar, bir hukukçu neslinden diğerine miras kalan eşyalardır. Bunların bazıları Amerika’dan daha eskidir.

İnsan bir kostüm giydiğinde aynı zamanda da kendindeki bir şeylerden feragat eder, özveride bulunur. Bir üniforma içerisindeki polis memuru, daha büyük bir şey için kendi benliğinden özveride bulunur. Bir din adamının kostümü, hizmet etmek için benliği siler ve yadsır.

Ne var ki içinde bulunduğumuz zaman diliminde insanoğlu kendi benliğini yadsımak istememektedir. Mesleklerinin otorite ve gücünü göstermekte rahat bir tavır içerisinde değiller. Üniforma giymek istemiyorlar. Jimmy Carter giyer miydi? Hayır. Ya Franklin Roosevelt? Evet.

Aynı şekilde içinde yaşadığımız zaman ve ülkede, insanların kullandıkları dilde de çok rahat olmadıklarına tanık oluyoruz. Bir İngiliz oyuncu, dile olan saygısıyla, biçim ve kontrolü anladığını gösterir. İngiliz oyuncularının kullandığı dil onlara güç verir. Günümüzde her türlü gücü ezici ve ayrıcalıklı bir şey olarak algılıyoruz. Bu saçma bir şey. Kötü bir güç olduğu gibi, asil ve yüce bir güç de vardır.



Giyinen ve konuşan insan sadece uygar insandır. Uygarlığın beraberinde getirdiği sorumluluğu, onun simgelerine saygı duyarak kabul etmek zorundasınız. Özellikle de bir oyuncu kesinlikle uygar olmak zorundadır. Oto-kontrole sahip olması şarttır. Bedenini ve kostümünü kontrol etmek zorundadır. Her yönüyle kendine egemen olmalı, kendini denetim altında tutmalıdır.

“Şeylere” ve onların gereklerine saygı göstermeyi öğrenmelisiniz. Bir yatak bize ne yapmamız gerektiğini söyler. Sandalyeyse bizi başka şeylere zorlar. Her sandalye belli bir yöntemle yapılır. Onun verdiği mesajı kalbinizde hissetmelisiniz. Bu mesajı onun üzerinden kayarak inkâr edebilir ve sızlayan belinizle bu eylemi sonlandırabilirsiniz. Bunu deneyin. Sandalyelerinizde kaymayı deneyin. Duruşunuzu ve aynı zamanda da kariyerinizi mahvedin. Kambur otururken kendini rahatsız hissedenerinizin kat etmesi gereken yol daha kısa. Ve kat ettiğinizde, anneniz sizinle gurur duyacaktır. Ve bundan daha da önemlisi Sofokles sizinle gurur duyacaktır.

Her “şey” bir amaç için yapılmıştır. Buna saygı gösterin. Onun gereklerini, istemlerini öğrenin. Bu, insanoğlunun yarattığı uygarlığı öğrenmenin ve ona saygı duymanın bir yoludur. Yaşama davranış biçiminiz ve nesneleri hor kullanışınız, bir yozlaşmayı gösteriyor. “Şey”ler için kullandığınız moda deyim “bok”. “Getirdiğim şu boklara bakın,” diyorsunuz. Bunu her şey için kullanıyorsunuz ve buna takılıp kalmışsınız. Her “şey”in bir geçmişi, tarihi, yaşamı, istemleri ve saygı duyulma nedenleri vardır.

İnsanoğlunun yarattığı mekânlara saygı duymasını öğrenin. Mekân size egemenliği dikte eder ve öğretir. Bir kilisede olmak üzerinizdeki kıyafeti ve nasıl davranacağımızı etkiler. Öyle bir dünyada büyüdünüz ki size, “siz”in her şey olduğunuz söylendi. Sahnede “siz” hiçbir şeysiniz. Ancak belli koşullar altında bir karakter olduğunuzda bir öneminiz vardır.

Davranış şeklimiz, içinde bulunduğumuz koşullar tarafından bize dikte edilir. Papaya başta savma bir biçimde “Selam!” diyebi-

lir misiniz? Peki ya bana? Hayır.

Tarihin bu kısmı hâlâ içinde ve sizi sınırlamakta. İnsanın ne olduğuna dair bundan daha büyük bir duyguyu yeniden kazanmak zorundasınız: resmi, sonsuz ve egemen.



Sözlerime başlarken, belli bir dönemle ilişkili bir karakteri anlamamız gerektiğini söylemiştim. İşte bir kez daha doğayla başlayalım. Doğadan her zaman bir şeyler öğrenebiliriz. Projektörü çalıştırıp birkaç uzun ağacın görüntülerine bakalım. Ağaçlar, gökyüzüne ulaşmaya çalışırcasına büyür, büyür, büyür... Bu, doğal uzama hareketi gökyüzüne doğru ilerlemesine karşın, doğal güçlere de teslim olmaktadır.

Şimdi ayağa kalkın. Bedeninizin uzamasını sağlayın. Kollarınızı daha yukarı gerin. Gökyüzüne uzanın, dokunmaya çalışın. Şimdi de esen rüzgârlarla mücadele ettiğinizi hayal edin. Sağa, sola, arkaya ve öne doğru sallanın, fakat zarafetle, hafifçe eğilerek sadece. Ağaçlar çökerler. Eğildiğinizi, çöktüğünüzü hissedin.

Şimdi de devasa bir kayanın görüntüsüne bakalım. Aynı ağaç gibi, kaya da toprağa kök salmış. Ancak ağacın aksine, kaya eğilmiyor, çökmüyor. Ne yaparsanız yapın, hiçbir şekilde etkilenmiyor. Asla hareket ettirilemez; ne ileri ne de geriye kımıldatılamaz. Tabiatın onu yenmesi oldukça zor. Rüzgârdan dolayı inceleyebilir ya da bir parçası kırılabilir, ama asla yok edilemez.

Bir kaya olarak kuvveti sağlam temelinden geliyor. Gücü, kökleşmiş olmasından kaynaklanıyor. Bizim tüm sorunumuz da bu. Köklerimiz yerlerinden sökülmiş durumda. İşte eski oyuncuların bizi ayıran bu. Bir temele sahip olduklarının farkındaydılar ve onun üzerinde kuvvetliyidiler. Bir kayanın insan üzerindeki etkisi budur. İnsanın güce, bu gücü sağlayacak bir temele ihtiyacı vardır.

Şimdi ayağa kalkıp kaya olalım. Bir insan gücünü, bir kaya gibi durarak elde edebilir. Gücü oluşturmak zorundasınız. Tüm bedeninizin bir kaya olduğunu görmeliyim; başınızın, boynunuzun, gözlerinizin... Bir kaya hiçbir zaman dayandığı zemini kaybetmez. Parçalara ayrılabilir, ama yine bir kaya olarak kalır. Eğilen, çöken

ağacın aksine, kaya rüzgârı yarandır, onun karşısında eğilen değil.

Şimdiki görüntü ise bir Yunan tapınağı harabesi. Bunlar, insanoğlunun kayayla neler yaptığıının ilk kanıtlarıdır. Yunan tapınaklarında, insanoğlu biçimi yaratmıştır. O, tasarım ve tekrar yoluyla doğayı kontrolü altına almıştır. İşte güç budur. Günümüzde ise biçimi yok ettik ve kendimizi biçimsiz bıraktık.

İnsanoğlu kendini, kendi dünyasını yaratarak ifade etmiştir. Orada olan bir şeyi, bir kayayı alıp ona biçim vermiştir. Kayayı kesmiş, bir şekle sokmuş ve bunu tekrar etmiştir. Bir devamlılık ve düzen hissi yaratmış ve bunun binlerce yıl boyunca kalmasını amaçlamıştır.

Bir sonraki görüntü, bir Yunan sütunu. Yunanlılar sayesinde kaya heykele dönüştürülmüştür. Sütun başları yontulmuş, sütunlar yivlerle süslenmiştir. Bu yapıların hiçbirinin kayanın gücünü azaltmaz. Harabe halinde bir tapınakta bile, kayanın gücünün varlığını sürdürdüğü görülür.

Yunanlılar kayaları insanların yarattığı şeylere dönüştürmüştür. Kaya, düzenli ve yontulmuş hale gelmiştir. Sütunları simetrik olarak bir sıraya dizmişler, aralarında kusursuz bir denge sağlamışlardır. İnsanlar yaratıcılıklarını kullanarak bir kayanın gücünün üstesinden gelmiş, ama aynı zamanda onu bir düzen simgesi haline getirmiştir. Sütunların herhangi bir noktasında bir rastgelelik göze çarpmaz.

İnsanoğlu mermerin gücünü alır ve onu kullanarak ona biçim, tasarım ve süsleme katar. Sağlam bir temel olmaksızın süsleme yapılamaz. Herhangi bir temeliniz yoksa, kendinizi de süsleyemezsiniz. Heykeltıraş, üzerinde çalıştığı kayanın kendisini ifade etmesini sağlar. Davranışlarınızı, ifadelerinizi ve kelimelerinizi tayin etmek için, böyle bir temele ve güce ihtiyacınız var. İnsanoğlu biçimi yaratarak en güçlü seviyesine ulaştı.

Sütunların üzerlerinde sütun başları ve taçlara rastlanır. İnsanoğlu temelini yapıyla birleştirdiği sütunun tepesine kendi gücünün simgesi olan tacı yerleştirmiştir. Belirli bir güce sahip olan biri olduğunuzu göstermek için, kendinizi süslersiniz. Krallığı, dekoratif biçimi kaybettiğimiz için kaybettik. İnsanlar güçlerinin simgesini üzerlerinde taşımalıdır: tacı veya takım elbiseyi.



Şimdi hepinizden sahneye çıkmanızı istiyorum. Öyle bir şekilde durun ki, duruşunuz gücünüzü yerden, topraktan aldığınızı gösterebilir. "Topraktan bedenime giren ve yukarı doğru çıkan gücü hissediyorum," deyin.

Şimdi de sanki bir sütunun temelini oluşturuyormuş gibi aranızda belirli mesafeler bırakarak bir çember oluşturun. Her iki yanınızdaki insanlara bakın. Kendinizi güçlü hissediyorsunuz, çünkü diğerlerinin aynısınız ve tekrar niteliği taşıyorsunuz. Yarattığınız biçimin farkında olun. Rastgele dağılmanızı istemiyorum.

Pekâlâ, şimdi hareket etmeye başlayın, ancak bunu yaparken temel gücünü koruyun. Düzen hissini koruyun. Hareket ederken, dikliğinizi bozmayın. Şimdi de hiçbir biçime sahip olmayan nesneler gibi durmanızı istiyorum. Sizleri eğri büğrü, çökük ve bükük görmek istiyorum. Bunu bir dakikalığına yapın. Şimdi tekrar sütun biçimine dönün. İnsanoğlu biçimsizliği yenmiştir. Artık kontrol elindedir. Kendi biçimini ve bir başkasınınkini fark edebilmektedir.

Şimdi de Ortaçağ'a ait bir katedrale bakalım. Bu yapıda da aynı basit formül kullanılmıştır. "Tekrar" özelliğine sahiptir. Simetrisi vardır. Devamlılığa işaret eder. Etrafa güç saçar. Katedralin üstünde süslenmemiş tek bir taş parçası bile yoktur. Süsleme ve güç birlikte hareket eder.

Birer oyuncu olarak, bize güç verecek şekilde giyinmeyi öğrenmek zorundayız. Günümüzdeki eğilim, sanki birer çöpmüşüz, süprüntüyümüz gibi giyinmektir. İnsanın ne olduğu konusunda fikrinizi değiştirmek zorundasınız; onu resmi, sonsuz ve egeyen biri olarak görmelisiniz. Bir oyuncu olarak bu güçten yoksun bir şekilde oynarsanız, gücü kullanmaya yetkin değilseniz, bu durumda sütunun etrafına çaresizce düşmüş ve bir araya gelerek kümelenecek yaprak yığınından bir farkınız olmaz.

İnsanoğlu, derinliklerinde bir yerde süslemeye ihtiyaç duyar. Sokakta çıplak yürümez; yürürken hiç kimse çıplak bir halde yürümez. Güç için süslenme hissini kaybetmeye başladık. Tamamen kaybedersek, hayatta kalma güdümüzü de kaybetmiş olacağız. Şu anda içinde yaşadığımız toplumun bir yapısı yok. İncelemekte öğ-

lumuz yapı, yani kilise, çıplak değildir. Tasarımlanmışır. Giyindiğinizde, kendinizi tasarımılamış olursunuz, tıpkı katedral gibi.

Günümüzde sizler tasarım ya da stile değil, modaya uymaktasınız. Moda sadece sömürür. Modanın ifade ettiği şey güç değildir, sadece y ü z e y s e l bir süslemedir. Katedraller inşa edecek kadar güçlüyüz. İnşa ettiğimiz katedrallere benzer şekilde, daha yukarı, daha büyük bir benliğe ulaşacak kadar güçlüyüz. Bu güç sizin içinizdedir. Buna ister Tanrı deyin, ister demeyin. Bu, katedralin süslemelerini ve gücünü aldığı, bizim de hâlâ kalbimizde duyumsadığımız şeydir. Ancak dışımızın içimizi –bozuk ve gevşek yanı değil, güçlü yanı– yansıtmalarına izin vermeliyiz.

Biçimin karakteri yarattığı ve karakterin de sağlam bir temelden yükseldiği bilincine sahip olmalısınız. Yunan tanrılarından ikisi uygarlıktan anladıkları şeyleri kendilerince tasvir etmeye çalışmışlardır. Bunlardan biri uygarlıktan anladığı şeyi olumsuz haliyle, yani nezaketten yoksun bir şekilde, diğeri de olumlu haliyle betimlemiştir. Bunlar, şarap ve eğlence tanrısı **Dionüsos** ile insanoğlunun uygar yanını temsil eden **Apollon**'du. Dionüsos, tüm çılgınlığı ve öfkesiyle erotik aşkı yüceltmesine karşın, Apollon, manevi aşkı yücelten ve diğer insanlara yardım eden sevgiyi temsil etmekteydi. Günümüzde hâlâ parti hayvanı Dionüsos'a sahibiz. Fakat Olimpos'umuzdan Apollon'u uzaklaştırdık. Apollon, bizim için oldukça geri kafalı kaldı.

Uygarlık, kendinize her istediğinizi yapmak için izin vermeme-niz anlamına gelir; kontrol ve sınırlandırma anlamına gelir. Uygarlığı anlamamanın, Ortaçağ ruhban sınıfına mensup insanları yansıtmaya çalışmaktan daha kolay bir yolu yoktur.

Bir sonraki derste, hepinizden din adamı gibi giyinmenizi istiyorum. Ortaçağ Katolik Kilisesinde bir rahip ya da rahibe için, kostüm karakterdir. Giydiğiniz şey karakterinizdir. Giydiğiniz şey iç dünyanızı etkiler.

Bir sonraki derse gelmeden önce üzerinizdeki kıyafetlere uygun jestler hazırlamanızı istiyorum. Ayrıca kostümlemlerinizle bize aktarmak için Kral James *İncil*'inden –modern çeviri olmayan– bir metin getirmenizi istiyorum. Bu ruhunuzu geliştirmeyebilir, ama oyunculuğunuzu geliştirecektir.

Ders On Yedi

BİR KARAKTERİN RİTMİNİ ÖĞRENMEK

Bugün görüyorum ki rahibe, piskopos, keşiş ve başrahibelerden oluşan bir oda dolusu insan karşımda duruyor. Hadi, rahibelerden birini sahneye alalım. Tarihin öyle bir dönemine şahit olduk ki bu zaman aralığı –kilise sayesinde– insanoğlunun içinde barındırdığı içgüdüsel her şeyden, bütün zevk ve tutkulardan vazgeçmesine –saflık, sevgi ve iletişimi sağlamak adına– neden oldu.

Rahibemizin alışkanlığındaki saflığa bakmanızı istiyorum. Başından aşağı doğru sarkan giysi onun tüm kadınsı güzelliğini saklamış. Saçları, göğüsleri, fiziksel olarak cezbeden her şeyi gizlenmiş durumda. Görsel olarak yüzünden başka görebileceğimiz tek şey onun “aklı başında ayakkabıları.”

Din adamları kilisenin kendilerine uygun gördüğü tarzda giyinirler. Kilise fedakârlığın doğasını anlayacak yetidedir. Yunan sütunlarına baktığımızda sağlam temelli yapılar görürüz. Kökteki gücü hissederiz. Aynı duyguları, dini kostüm giyen insanlar için de duyumsamamız gerekir. Din adamları bu sütunlu yapılara benzerler. Aynı tarzda giyinirler. Bu insanlar bireyselliğin birer temsilcisi değillerdir. Ezberlerinde tekrarladıkları şeyler onlara aidiyet duygusu vermektedir.

Onlar bir düşünce tarzını paylaşırlar. Onların aksine bizler kendi düşünce tarzımızda yalnızızdır. Bir başımıza bırakılmışızdır. Her birimiz kendi başınadır. Şu an bu odada bulunan insanlar tek bir şeyi, tiyatroya olan bağlılığı paylaşmakta. Ortak paylaşımlarımız hepimizin oyuncu olmasından kaynaklanıyor. Buna karşın onu üzerimize giyme gibi bir şansımız yok. Eğer bir dini tarikatın ya da mezhebin birer üyesiysek, giydiğimiz şeyler bizim Tanrı'ya olan bağlılığımızın kanıtı niteliğinde olacak, çektiğimiz acılar Tanrı'ya hizmet uğruna katlandığımız acılar olacaktır. Bu, birçoğumuzla oldukça yabancı olan bir düşünce tarzı. Evrensel değerler sizin

için yok oldu. Bildiğiniz tek şey m a t e r y a l i z m . Sonuç olarak reklam verenler mallarını sattıkları iyi müşterilerinin, manastır ve rahibe okullarında kaybolup gitmelerini asla istemezler!

Şimdi, beyazlar içindeki rahibemizden sahnede oturmasını rica ediyorum. Tam istediğim gibi. Bacaklarını birbirinin üzerine at. Ayakkabılarından birini çıkar. Çoraplarından birini buruştur. Ağırlığını dirseklerine verecek şekilde geriye yaslan. Bu şekilde oturmaktan memnun musun? Kendini rahat hissediyor musun? Elbette hayır. Üzerindeki kostüm sana dik oturma isteği veriyor.

Senden bu şekilde oturmanı isteyerek seni bir rahibeden çok hovardabir kadın haline getirdim. Bu, ne karaktere ne de kostüme uyan bir durum.

Şimdî gördüğünüz gibi, kostüm karakterin ta kendisidir. Üzerinize giydiğiniz şey karakterinizin kendisidir, iç dünyanızı etkiler. Dışarıda olan biten şeyler içinizde birtakım duyguların uyanmasına neden olur. Kıyafet, dürtülerimizin sulanıp bozulmasını engellemeye bize yardımcı olurken, aynı zamanda kendimizi rahat hissetmemizi sağlar.



Yunanlıların yarattığı dünyaya baktığımızda uygarlığın, istediğimiz her şeyi yapabilme ya da isteklerimize yenilme anlamına gelmediğini görüyoruz. Uygarlık, kontrol etme ve sınırlama anlamına gelir.

Rönesans çağında ressamalar Madonna ve çocuğunu yüceltme eğilimirdediler. Madonna'nın betimlendiği mükemmel resimlerden daha fazla sınırlanmış bir portreye sahip olmak neredeyse imkânsızdır. Tasvir edilen ifadeleri sevecenlik doludur. Sevgilerinin hepsi başkalarına dağıtılmış durumdadır. En derin bir duygu ve anlam ile karşımıza çıkarlar. "Ben" kavramı, bu Madonna'larda yok edimiştir. Sanki, "Her şeyi size verebilmek için benliğimi yok ettim," demektedirler.

Sözü edilen resimlerde betimlenen sevgi, betimlenişine alışık olduğunuz herhangi bir sevgi formundan daha nazik ve yumuşaktır. Sizin sahip olduğunuz sevgi anlayışı çok köşeli ve erkeksi.

Madonna'nın sevgisi kalplerimizden dış dünyaya akıp gider. Sizin sevginiz ise dış dünyadan ceplerinize akan türdendir.

Din adamları uygarlığın simgeleridir. Rahibeler beyaz ya da siyah giysilerle vücutlarını kapatırlar. Haç dışında hiçbir süs eşyası takmaz, saçlarını göstermezler.

Bir rahibi simgeleyen şey ise, din adamı olmanın simgesi olan yakalıdır. Bu, uygar olmanın bir alametidir. Bir din adamına ait olan her şey tam bir düzen içerisinde.

Bir rahip ya da rahibe için beden tamamen kapalı, saklıdır. Rahibin üzerindeki kostüm onun sıradan bir erkeğin sahip olduğu zevkleri yadsımasına yardımcı olur. Kostümü aynı zamanda ona çalma, uyuşturucu kullanma, cinsel birliktelik gibi birtakım dürtülerini dizginlemesinde, hatta öldürmesinde yardımcı olur. Kilise aracılığıyla uygarlığa hizmet etmek için, her şeyi feda etmelisiniz. Kıyafet kendi özünüzü saklar ve onu diğerlerine sunmamıza yardımcı olur. Aynı zamanda derinlerden gelen bir güçle sizi sarar. Tanrı'ya hizmet için bir şey yaptığınızı duyumsadığınız zaman hiçbir korku ya da tereddüt duymazsınız.

Her karakterin kendisine özgü bir ritmi olduğunu anlamak zorundasınız. Bu ritim kilisede barış ve huzurdur. Bir rahibe acele etmek zorunda değildir. İçinde bulunduğu şartlar altında kendisini güvende hissedebilir. Bunu üzerinizdeki kostümden öğrenirsiniz; kostüm size nasıl yürümeniz gerektiğini öğretir.



Şimdi hepimiz sahne üzerinde ayağa kalkalım ve beşerli sıra oluşturalım. Her sıranın ve birbirimizin arasında eşit mesafe bıraktığımızdan emin olmalıyız. Şu halde bize kuvvet veren aynılık (türdeşlik) için uğraş veriyoruz. Şimdi zili çalacağım ve zil sesini duyar duymaz siz de bir din adamı gibi davranıp onun hareketlerini yapacaksınız: diz çökecek, dua edecek ve istavroz çıkaracaksınız.

Her biriniz diğerinden farklı bir şey yapıyorsunuz. Bu size bir güç vermiyor, değil mi?

Bu sefer zili çaldığım zaman hepinizden diz çökmeyi istiyorum.

rum. Zili ikinci kez çaldığımda istavroz çıkarın. Üçüncü kez zili çaldığımda ise hep birlikte Kyrie Eleison'dan "Tanrım, Bize Merhamet Et"i söyleyecek ve istavroz çıkaracaksınız.

Bu çok güzel. Şimdi gidip sıralarınıza oturun; karakterden çıkmadan! Bireyselleşmeden...

Yaptığımız bu egzersiz, uygarlığın insanoğlunun dünyayla bağlantısını kurma amacıyla birtakım yöntemler geliştirdiğini anlamamıza yardımcı oldu. Kilisenin yöntemlerinde, kendinizi dünyayı bulma arayışıyla yoğurursunuz. Bu, hayvanların yaptığı bir şey değildir. Buna karşın insanoğlu dünyayı tanımayı başardı. Bunun için kelimeleri yarattı. Canlıların içinde yalnızca insanoğlu giyinme ve konuşma yetisine sahiptir.

İnsanoğlu kendisinin uygarlıktan sorumlu olduğunu anlamıştır. Dünyayı simgeleyen işaretleri tanımadığımız sürece uygarlığın bozulmasına neden olduğumuz gerçeğini kabul etmek zorundayız. Oyuncular uygar olmak, kendi kendilerini kontrol edebilen insanlar olmak zorundadırlar. Aynı zamanda bedenlerini de kontrol edebilmelidirler; kostüm içerisinde, bununla birlikte her zaman ve her şekilde kendilerini denetim altında tutmalıdırlar.

Bedenin denetim altında tutulması aynı zamanda davranışların da sınırlandırılması anlamına gelir. Eğer elleriniz bir zincirle bağlanmış olsa, onları ancak sınırlı bir şekilde hareket ettirebilirsiniz. Eğer bir tutuklu olsaydınız bu durumdan şikâyetçi olurdu. Buna karşın belirli bir göreve hizmet eden bir kıyafet giyiyorsanız, onun beraberinde getirdiği sınırlamayı da kabul edersiniz. Bunu bir boyun eğme daveti olarak görürsünüz. Bilirsiniz ki böyle bir durumda içinde duyumsayacağınız güç, duyacağınız aciz öfkeden daha şiddetli olacaktır.

Oyuncular geleneksel ve miras alınan klişelerden kurtulmak zorundadırlar. Sınırlandırılmış bir yaşam, içinde mutsuzluk barındırabilirse de mutsuz bir yaşam değildir. İçinde kendisine özgü bir mutluluk saklar. Bu durumda söz konusu mutluluğu (aynı zamanda mutsuzluğu) bulup çıkarmak zorundasınız. Bir çocuğun dünyaya gelmesi mutluluk veren bir olaydır. Buna benzer bir şekilde Tanrı'ya hizmet ettiğiniz ve bu şekilde dünyanın bir parçası haline geldiğiniz fikri de size haz verir. Daimi bir şekilde yükselen,

artan bir güven ve haz duyusunu duyumsamanız gerekiyor. Vermenin zevkine varmayı bilmelisiniz. Bu, beraberinde sevinç, huzur ve sağlık getirir; başkalarının da uygarlaşmasını sağlar.



Şimdi dört gönüllü istiyorum. Birbirinizin yüzüne bakacak şekilde sahnede oturun. Hatta oturduğunuzda yüzünüzde kendi kudretinize dair bir belirti görmek istiyorum. Her hareketinizde bir katedral gibi daha büyük bir aşamaya ulaştığınızı duyumsamak istiyorum. Katedraller inşa edecek kadar gücümüz olduğu gerçeğini unutmamanızı istiyorum. Kendi kendinize, "Ben güçlüyüm, tembel ya da umutsuz değilim," demenizi istiyorum.

Şimdi din adamlarının evlenmelerine izin verilip verilmemesi olayını tartışın. Bu, gerçekten büyük bir fikir. Herhangi bir şey söylemeden önce iyice düşünmenizi istiyorum. Ancak kıyafetleri göz önünde bulundurarak kendinizi sınırlamanız gerekiyor. Argümanlarınızı fikrin gücünden yola çıkarak belirleyin.

Hareketlerde dikkatli olun, zira düşünce hareketleri sınırlandırır. Konu ile ilgisi bulunmayan hareketler fikirleri etkiler. Bu durumda kendiliğinden oluşan hareketler gereksizdir. Hesapsız ve ani gelişen, anlamsız hareketlerimiz sınırlandırılmak zorundadır. Hareketlerimiz, genellikle yaptığımız gibi öylesine ve gelişigüzel olmamalıdır.

Eğer hareketlerinizi kullanıyorsanız, bunlar belirli bir devamlılığı sahip olan bir yapıda olmalıdır. Düşüncenin anatomisinden yoksun kişisel jestler-hareketler olmamalıdır. Katı ve bükülmez bir yapıdan çok, bir dalganın, bir eğrinin doğasına sahip olmalıdır.

Bu tartışmada hiçbir şekilde "ben" kavramını görmek istemiyorum. Bu, "benim" ne düşündüğüm ile ilgili bir durum değildir. Fikirler, yerleşmiş bir geleneğin yetkisine ve aynı zamanda da bir çapa sahip olmalıdır. Kilisenin düşünce yapısını anlamaya çalışmak bu durumda iyi bir egzersiz olacaktır, çünkü sıradan olmayı öğrenmek zorundasınız. Burada yeteneğinizi uyandırmak ve harekete geçirmeniz gerekir. Ancak her şeyden önce ruhunuzdaki kargaşa ve düzensizliği alt etmek zorundasınız.

Yaşamımızın bir düzeni olmalı. Güneş doğar ve batar. Bizler yaşar ve ölürüz. Yaşamda birtakım kalıplar vardır. Tiyatrolarda çocuklar olmaz, sadece yetişkinler ve fikirler kendisine yer bulur. Sahnedeki çocuk oyuncuların ve hayvanların kontrol altında tutulması şarttır, ancak yetişkin bir oyuncu kendi kendini kontrol etmelidir.

Oynamayı, sadece yaşamdaki daha büyük şeylere erişebilmek için istemelisiniz. Verici olmayı öğrenmedikçe yaşamın da, oyunculuğunuzun da sıkıcı ve kasvetli olduğu fikrini aklınızdan çıkar-mamalısınız. İşte bu yüzden bu egzersizler son derece yararlıdır. Bunlar, sadece belirli bir karakteri oynamayı öğrenmekle ilgili şey-ler değildir. Dünyanın kendisiyle ilgilidir.

(Oyuncular, din adamlarının evlenip evlenmemesini tartışmak-tadır.)

Pekâlâ, bu kadarı yeterli, artık başlayalım. Şunun farkına var-malısınız ki, yaptığımız bu egzersizler sadece bir kez yapıp sonra da unutacağımız türden egzersizler değil. Bunlar, 'kullan-at' kül-türünüzün bir başka parçası değil. Üzerinde çalışmaya istekli ol-duğunuz sürece bunlar size öğretmeyi sürdürecektir.

Bir din adamını oynadığınızda, kullanılan kelimelerin birer çaplarının olduğu, konuşan bir grubun üyesisiniz demektir. Bir mesaj iletmekle görevlendirilmiş olan bir düzenin parçasısınız. Bunu, yaşamınızda değerini düşürdüğünüz diğer şeylerin seviye-sine indirgemeyin. Eğer elinizden gelen sadece onu kirletmekse lütfen olduğu gibi bırakın.

Kral James'in *İncil*'inden seçtiklerinizi düşünün. Bu çevirideki kelimeler, anlamı ve güzelliği göz önünde bulundurularak seçil-miştir. Onları "doğal" bir nesir haline getirmeyin. Eğer bunu ya-parsanız, diğer insanları bu güzellikten mahrum ederken sadece kendinizi eğlendirmek için tüm Amerikan Tiyatrosunu çocuksu bir oyuna dönüştürüyorsunuz demektir. Zamanın sınavından geç-miş olan yerleşmiş gelenek ve fikirlerle alay edip onlarla eğlen-mektense, lütfen gidip başka bir yerde, başka bir oyun oynayın.

Kral James'in *İncil* metnini kim okumak istiyor? Sizden, daha önce hazırlanmış olduğunuz bir şeyi yapmanızı istiyorum. Şartla-rı nasıl oluşturup inşa edeceğinizi biliyorsunuz. Aynı şekilde kime

hitap edeceğinizi de biliyorsunuz. Bu kelimeleri söyleme gerekliliği dışarıdan gelmeli. *İncil* metnini bir grup rahibeye mi okuyorsunuz? Bu durumda sizden beklentileri ne olacaktır? Yoksa bir grup çocuğun önünde mi okuyorsunuz? Çocuklar sizden açıklama yapmanızı, öğretmenizi ve affetmenizi isteyecektir.

Bu metinlere hazırlanmanın bir parçası da arkalarında duran imgeleri görmektir. Eğer 23. Mezmur'u okuyorsanız, söylediklerinizin arkasında "yeşil bir doğa parçası" imgesi olmalı, aksi takdirde, "Biz onu biliyoruz," deriz. Bu da gerçekten kötü bir vaaz olur.

Yaptığınız şeyin kendini doğrular nitelikte olması gerekir. Nerede konuşmakta olduğunuza karar verin. Konuşacağınız yer bir sınıf mı yoksa bir manastır mı? Yoksa bir kürsüde mi konuşacaksınız? Kime hitap edeceksiniz? Bir oda dolusu keşiş mi, yoksa günah işlemiş bir çocuğa mı? Bir mezarın mı yanındasınız, yoksa bir tapınağın ya da sunağın önünde mi?

Yapmamız gereken şeylerin ötesinde, dini bir karakteri oynamak kelimelerle özel bir ilişkiye sahip olmamız gerekliliğini ortaya koymaktadır. Metnin, yazarın kelimelerinde değil, ancak içinde olduğunu sık sık size hatırlatıyorum. Siz onlara bir anlam katmadığınız sürece yazarın kelimeleri cansızdır. Ancak bir *İncil* metniyle ya da Shakespeare'le ilgileniyorsanız, bu durumda kelimelerin gerçekten özel bir hayat taşıdığının ayırdına varmalısınız.

Bu şu şekildedir: Eğer bir rahibe ya da rahipseniz, Tanrı'nın gücünü, kudretini ve otoritesini içinde taşıdığınız biliyorsunuz demektir. Tanrı'nın ne buyurduğunu bilirsiniz. Bir rahibe olarak her türlü durumla karşılaşmaya, onu anlamaya ve bir çözüm bulmaya yetkinsiniz demektir. "Problemler" o kadar da çözülmesi imkânsız ve yıpratıcı olamaz. İffet ve ölüm gibi şeyleri kolaylıkla anlayabilir, Tanrı'nın sözleriyle kendinizi güvende duyarsınız.

Bir rahibe olarak konuşuyorsanız bunu yaparken zorlanmadığınızı görmemiz gerekir. Sizin bunu zaten bildiğinizi biliyor olmalıyız. İnsanoğlu hakkındaki her şeyi ve onun yozlaşmasını biliyorsunuzdur. Tanrı içindedir ve bu sizi otoriter kılar. Dünyanın ruhuna hizmet edersiniz. Tanrı'nın bilgeliğini temsil ediyorsunuzdur. Alçakgönüllü olmayın; Tanrı, sizin aracılığınız ile konuşmaktadır.

Siz Tanrı'nın çocuğusunuzdur, sokak çocuğu değil. Üzerinizdeki kostüm size Tanrı'nın kudretini verir. İlahi otoritenin büyüklüğünü anlamak durumundasınızdır.

Bu, kelimelerin duygulardan daha fazla önem kazandığı bir durumdur. Bırakın bunu kelimeler yapsın. Gereğinden fazla "duyumsamayın". "Duyguların" kelimeleri bastırmasına izin vermeyin. Duygulardan daha fazla kelimeleri duymak istiyoruz.

Kullanılan dilden zevk almasını bilin. Eğer bunu yapamıyorsanız, üslubunuzu değiştirin. Bu kelimelerin gücünü hissetmelisiniz. Ritmi yakalayabilmek için düşüncelerle dil arasında bir köprü oluşturun. Yüksek sesle okuyun, ama sinirli olmayın.

Kısasa Kısas adlı oyunda Isabella'nın erkek kardeşine sarf ettiği sözler çalışmanız için mükemmel birer örnek olacaktır.

"Seni canavar seni! Seni mundar, ödle, onursuz pezevenk! Erdemlerimi feda edeceğim, sen de yaşayacaksın, öyle mi? Kız kardeşinin utancıyla yaşama dönecek kadar alçaksan, sen geçseydin ırzıma! Tanrı korusun beni! Acaba annem babama ihanet mi etti de, böyle bir ağabey çıktı kanından? Öl, geber, alçak! Kaderine razı ol, cehenneme git! Sadece ölmen için dua edeceğim; seni kurtarmak için parmağımı kıpırdatmam. Günahkârsın sen, gerçekten. Pezevenklik günahıdır. En iyisi gebermen! Hem de hemen."

Isabella, bekâretini korumak için kardeşini bir an önce ölmeye zorluyor. Sizin düşünce tarzınıza bundan daha yabancı gelecek başka bir fikir düşünemiyorum. Kullanılan dilin güzelliğini bir kenara bırakırsak, onun yalvarışı size, duygulardan çok, fikirler tarafından yönetilmenin ne anlama geldiği konusunda bir fikir verecektir.

Isabella büyük fikirlerin sahibidir. Sahip olduğu fikirler, ne "duyumsadığından" daha önemlidir. Kendisini dünyaya temiz bırakmak için bir an önce kardeşinin ölümünü istiyor. Bunu yaparken de dünyadaki misyonunun kardeşinin hayatından çok daha önemli olduğuna inanması gerekiyor.

Tüm bunlar Isabella'nın kardeşini sevmeyi anlamına gelmiyor. Ancak şunun bilincinde ki, insanları birbirine bağlayan sevgiden çok daha büyük ve yüce bir sevgi mevcut. Daha derin ve da-

ha güçlü bir sevgi adına kardeşine yalvarıyor. Birbirlerine karşı duydukları sevgi temiz bir sevgi olduğu için ondan böyle bir özveride bulunmasını isteyebilir.

Buna karşın Isabella, aynı zamanda kendisinin dini yaşama olan bağlılığını karşısındakinden görmesini istiyor ve onun bu yetisine güveniyor. Güvendiği bir başka kavram da bir rahibe olarak dünyaya yardım etmesinin, her ikisinin yaşamından çok daha fazla önemli olduğu fikri.

riz. Televizyon sizden kendiniz gibi davranmanızı ister. Ne var ki oyunculuk sanatı sizi istemez. Kendinizden ne yaratabiliyorsanız onu ister. İngiliz oyuncular bunun farkındadırlar.

Oyuncular, her şeyin tarihsel bir kökene dayandığı farkındalığına sahip bir tarih bilinci geliştirmek zorundadırlar. Biz bunu, mavi, kırmızı ve beyaz nesneleri dizip, kırmızının belirli bir zamandaki gölgesini görmeye uğraştığımızda, yani tekniklerin en başında biraz da olsa çalışmıştık. Bunu, kırmızının gölgesini çevreleyen şeyin de belirli bir zaman aralığını işaret ettiğini görmek için yapmıştık.

Eşyaların değerine karşı da duygudan yoksun bir haldeyiz. Bu aynı zamanda günümüz zihniyetini de yansıtan bir durumdur. Bir eşya görüyorsunuz, onu kullanıp sonra da işiniz bittikten sonra atıyorsunuz. Saati icat etmenin, bir parça kâğıdın ne anlama geldiğini anlamının bir uygarlık için binlerce yıla mal olduğunu göz ardı ediyorsunuz.

İçinde bulunduğumuz sosyal duruma baktığımızda, geçmiş duyusunun olmadığını görüyoruz. Mendil yerini kâğıt mendile bırakmış görünüyor. Beyaz, temiz ve düzenli duran bir kâğıt mendil tüm bu özelliklerine karşın geçici bir eşyadır ve kullanıldıktan hemen sonra miadını doldurup atılmaya mahkûmdur. Bu durum, kültürümüzün büyük bir kısmı için geçerlidir. Kâğıt bardak mükemmel bir tasarımın eseridir. Oldukça yararlıdır. Onu tüm dünya kullanabilir. Ancak buna karşın ömrü sadece kullanıldığı anla sınırlıdır, kullanıldıktan hemen sonra atılır. Birçok şeyi muhafaza etmenin imkânsız olduğu kullan-at kültürünün egemenliğindeki bir dünyada yaşıyoruz. Yenilerinin satın alınıp tüketilmesi için eski eşyaların onlara yol açması gereklidir ve bu işlem ne kadar hızla yapılırsa o kadar faydalıdır.

Tüm bunların aksine aristokrat düşünce tarzı süreklilik zihniyetine sahiptir. Bir aristokratın yaşadığı dünya, sahip olduğu şeylerin yüzyıllar boyunca muhafaza edildiği bir dünyadır. Bu yaşam, sürekliliğin –ve güzelliğin– ödüllendirildiği bir yaşam biçimidir.

Sözü edilen bu zihniyet birer oyuncu olarak bizim için çok önemlidir. Birkaç yüzyıl öncesine dek bir aristokratın geliri hak-

kında endişelenmesine gerek yoktu. Bundan çok hakları, görevleri ve zevkleriyle ilgilenirdi. Bizler oyuncu olarak böyle bir lükse sahip değiliz. Birer oyuncu olarak bizim için geçim sağlamak oldukça zor olduğu halde, sizden bu ders hakkında anlattıklarım-dan çıkarmanızı isteyeceğim en son şey, oyuncunun kendisine çıkar sağlamak için uğraşan cahil bir insan olduğudur.

Bir aristokrata benzer şekilde oyuncu da fikirlerle yaşar. Oyun yazarlar, fikirler hakkında yazar. Eğer fikirlerden söz ederseniz, onlar içinize girip sizin olurlar. Size güç veren, fikirlerin bir araya gelerek birikmesidir.

Bu fikirleri yaratacak beyinlere sahip olmalısınız. Tarih, düşüncelerini tüm dünyaya iletebilen Aristokrasi aklını yaratmıştır. Sizin de birer oyuncu olarak ait olduğunuz gelenek budur.



Başından beri vurgulamakta olduğum nokta gelişigüzel konuşmamanız gerekliliğidir. Birçoğunuzun beraberinde buraya getirdiği sıradan konuşma tonunu bırakmak zorundasınız. Bu, bizim için kelimeleri anlayamayacağımız kadar hızlı, gereğinden fazla modern ve bir o kadar da cahilcedir. Yeterli cesareti veya kendine güveni içinde barındırmadığı gibi yeterli saygınlığa da sahip değil.

Ortağınıza kendinizi sözselsel olarak nasıl ifade edeceğinizi anlamadığınız için konuşma tarzınız donuk ve duygusuz bir biçimde. Zira onun aklını hedef alarak konuşmuyor, bir anlam ifade etmek için çaba sarf etmiyorsunuz. Tüm bunların hepsinin yere düşmesine izin verme, değersizleştirme eğilimindedir.

Çalışmak için ayağa kalktığınız andan itibaren herkesi beraberinizde götürme niyetinde olduğunuz duygusuna kapılmalıyız. Çok sıklıkla davranışlarınızda dünyaya kızgın olduğunuzu ve onu hiçe saydığınızı sezinliyorum. Yalnızlık ve terk edilmişlik içerisinde yürüyor, kendi kendinize sanki, "Ben hiçbir şeyim," diyor-sunuz. Bundan kurtulun.

Kendinize güveniniz olsun. Değersizliğin alınıyınız olduğu fikrine kapılmayın; kendinizi özgür kılın. Yaşamdan daha büyük

fikirilere layık olduğunuzu hissedin. Aklınızın asaletinin, sahip olduğunuz gücün farkında olun. Kendinizle ilgili olarak, televizyonun ortaya koyduğundan daha güçlü bir duyuya sahip olmalısınız. Televizyonun size pasif bir imge sunmaktadır. Onun tek amacı, sizi aktif hale getirmek yerine pasifize etmektir. Eğer kendinizi uysal ve yumuşak başlı biri olarak görüyorsanız batacak, batacak ve batacaksınız demektir. Aristokratlar gibi düşünmeyi ve onlar gibi giyinmeyi hak ettiğinize inanmalısınız. Başınıza taktığınız şey bir beysbol şapkası değil, tacın kendisidir. Hiç kimse başındaki taçtan kurtulmaya çalışmaz.

Şimdi bana şunu söylemenizi istiyorum: "Sana yemin ediyorum ki Stella, bir oyuncu olarak, Tanrı'nın bana sunduğu büyüklüğe erişip onu elde edeceğim."



Bir aristokrat olarak nesilden nesle sahip devredilen miras geleneğini anlamakta güçlük çekmezsiniz. Size büyükannenizden miras herhangi bir şeyiniz var mı? Eğer öyleyse, miras kalan bir şeyin ne kadar değerli ve korunmaya değer olduğunun farkındasınız demektir. Bir aristokratın durumuna baktığımızda kendisine miras bırakılan şeyin sosyal statü, estetik duyusu ve erdem olduğunu görürüz. Size bırakılan şeyden çıkarmanız gereken sonuç, yalnız olmadığınız hissidir. Mirasınız her zaman sizinle olacaktır.

Bu şekildeki bir geleneksel devamlılık duygusu oyuncu olarak sizin konuşma tarzınızı belirlemelidir. Her önemli sözcüğe, tam ve eşsiz değerini vermelisiniz. Kişisel, istikrarsız ve kararsız bir ritminizle konuşma hakkınızın olduğu fikrini aklınızdan çıkarmalısınız. Siz geleneği olan bir kişisiniz. Size bırakılanlardan yoksun bir tavırla konuşmayın. 2000 yıllık mirasın size bıraktığı güç ve kudretinizi ne olursa olsun kaybetmeyin. Televizyonun sizi satın almasına izin vermeyin.

'Kullan-at' çağının ötesine geçmeliyiz. Köşede duran şu piyanoya bakın. Dimdik ayakta duruyor. Bundan on yıllar önce tasarlanmış ve dikkatlice yapılmış. Uzun süre kullanılmış, gerçekten kullanılmış bir müzik enstrümanı. Kalitesini yitirmiş. Tuşları artık

işlevini görmemeye başlamış. Ondan çıkan sesler artık bir kapı gıcirtısını andırıyor. En sonunda çöpe atılacak. Artık ömrünü tamamladı. Tamiri çok pahalı olacağı için atılıp gidecek.

Size büyükannelerinizden herhangi bir şey kalıp kalmadığını sormuştum. Bu, belki de üzerinde tıkaç olan bir parfüm şişesidir. İçindeki parfümden çok, onu manevi bir değeri olduğu için muhafaza edersiniz. Bu açıdan bakıldığında kullanışlı olmayıp tamamen dekoratif amaçlıdır. Bir parfüm şişesini miras bırakmak eski moda bir fikirdir. Onun muhafaza edileceğini düşünmek bir yanılsamadan ibarettir. Eğer böyle bir şeyi kızıma verirsiniz, artık kullanılmadığı için günün birinde birine verecek ya da çöpe atacaktır. Torunlarınızın gününde parfüm şişelerinde püskürteçler olacak. Hatta bir tıkaçın ne olduğunu veya ne işe yaradığını bile bilemeyecekler. Bununla birlikte geleneğin ne olduğunu da bilmeyecekler.

İstemeyerek de olsa dekorasyonun bir çeşit kullanım olduğunu kabul etsek de kullanışsız eşyalarla ilgilenmiyoruz. Artık kaleler inşa etmiyoruz. Bunların yerine vüksek yapılar dikeyiyoruz. Kaleler, içinde ısıtması ve su şebekesi olmayan yapılardır ve kullanışlı değildirler. Öyleyse onlara neden ihtiyaç duyalım? Sadece dekoratif amaçlı varlıklarını sürdürüyorlar; aynı Cunard vapur hatları gibi. Oysa jetler çok daha hızlı ve kullanışlıdır.

Öyle bir zaman diliminde yaşıyoruz ki ülkeler bile, yaşamların tükenişine benzer bir şekilde harcanıp yok oluyorlar. İçinde bulunduğumuz yüzyılın tüm edebiyat eserleri zaman ve değişimle ilgilenmekte. Çehov, soyluluğa sahip bir ülkenin geçirdiği değişimi bize duyumsatır. Bu ülke bir zamanlar çar'a ve yüksek sınıfa ait olan insanlara sahipti. Çehov'un oyunları, aristokrat aklın çürümeye yüz tutan bir ülke ve kültürüyle birlikte çöküşünü gözler önüne serer. O, yok olmaya yüz tutmuş şeyleri bize göstermektedir.

Çehov'un oyunlarında, ilk kez işçilerin durumu hakkında doğru bir anlayışa sahip olan bir işçinin sahneye çıkmasına şahitlik ederiz. "Kendi yerinde" olduğu zaman bile, Çehov'un betimlediği işçi karakteri, aristokrat aklıma sahip yüksek sınıfa ait olan kültürlü insanlardan daha fazla bir güce sahiptir.

Tennessee Williams, Çehov'dan çok etkilenmiştir. Williams'ın her oyununda, batağa saplanıp çöküşe geçen birkaç aristokrat bulunur.

Elbette ki tarih boyunca din adamlarının statü olarak iflas ettiği ve onların yerlerine aristokratların geçtiği bir dönem olmuştur. Kilise, uzun yüzyıllar boyunca baskın gücünü elde tutmayı başarmış ve bu gücünü de bireyi egemenliği altına almakta kullanmıştır.

Kilise felsefesi, aynı zamanda bireysel ifadeyi de reddedip yok saymıştır. Buna karşın fakirleri, ölmek üzere olanları, mutsuzları ve zayıfları övmüş ve ön plana çıkarmıştır. İnsanlara alçakgönüllü olmayı, Tanrı'ya hizmet etmeyi, dua etmeyi ve Tanrı'yı kutsamayı emretmiştir. Ne var ki bu kurumun yüksek idealleri bile yozlaşmaktan kurtulamamıştır. Kostümler gerçek anlamları dışında sahne birer işaretin, bir kalkanın simgeleri haline gelmiştir.

Aristokrat düşünce tarzının ilk görüşlerinden birisi bedenın saklanıp örtülmemesi gerektiğidir. Beden övünülmesi gereken bir varlıktır. Aristokrasi bu fikri de Yunan felsefesinden almıştır. Aristokrat sınıfına dahil olan kişinin güçlü bir fizik yapısına sahip, sağlıklı, zengin ve coşkulu olduğu varsayılır. Aristokrat, sağlıklı bir bedeni simgeleştirebilir. Sözü edilen sağlığın aynı şekilde devam etmesi savaş, macera, avlanma, oyunlar ve turnuvaları –neşeli, özgür ve güç gerektiren aktiviteleri barındıran her şeyi– beraberinde getirir.

Her sosyal sınıf ve her gelenekte, doğru biçimde yaşamayan düzenbaz ve sahtekârlar vardır. Aristokrasinin de zorba temsilcileri olduğu gibi, kilisenin de ikiyüzlü üyeleri ve Engizisyon Hâkimleri olmuştur. Bunlardan çok, asil örnekler üzerinde yoğunlaşın. Bir gelenekte kötüyü değil, iyi olanı örnek alın.

İyi, güçlü, asil, güzel, mutlu, "Tanrı'nın sevdiği" gibi tüm bu nitelikler, aristokrasinin sahip olduğu erdemlerdi.



Yunan asil sınıfı, kendisinden daha alt seviyede olan sınıflara hoşgörü ve acı hissiyle yaklaşmıştır. Bu tutum varlığını uzun za-

man korumuştur. Yüksek sınıfta dünyaya gelenler, mutluluklarının temellerini kibirli insanların yaptığığın aksine, düşmanlarına ve görece alt sınıftan olan insanlara karşı efendilik taslayarak atmamışlardır. Aynı şekilde mutluluğun eylemin ayrılmaz bir parçası olduğunu göz önünde bulundurarak daima güçlü ve yaşam dolu insanlar olarak yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Bu, ezilenlerin payına düşen mutluluktan tamamen farklı bir mutluluktur, zira ezilenler her zaman bir düşmanlık hissi içerisindeydiler. Bu da bir ihtiyaç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu aynı zamanda bir uyuşturucu, bir ilaçtır. Hatta huzur ve metanetle kaplanıp örtülmüş olsa da varlığını daima korumayı bilen bir fenomendir.

Gerçek ve soylu bir aristokrat, yaşamını güven ve açıklık içerisinde sürdürür. Öte yandan ezilmiş bir insan ise içtenlikten, dürüstlükten ve doğruluktan tamamen yoksun bir haldedir. Akli saklı yerleri, gizli patikaları ve arka kapıları sever. Saklı olan her şey ona güvenlik ve rahatlık hissi vermektedir. Beklemenin ne demek olduğunu bilir. Kendine isyan etmenin ve kendi kendini hor görmenin ne demek olduğunu da. Bu tanıma uyan ezilmiş insan figürleriyle dolu olan bir topluluk, kaçınılmaz olarak sonunda gerçek aristokrat sınıfının yerini alacaktır. Sahip oldukları kurnazlık ve düzenbazlık yetileri, en sonunda onlara kazanma duygusunu tattıracaktır. Bunlar birer yaratıcı değil, yaşamda kalmayı başaranlardır. Ancak sorulması gereken soru şudur: Bu insanlar kendilerinden sonraki kuşaklara nasıl bir yaşamı miras bırakacaklar?

Kesin çizgilerle çizilmiş bir düşüncesizlik; herhangi bir tehlike karşısında cesur bir korkusuzluk; kızgınlık, aşk, korku ve merakla karışık saygı ve intikam gibi duyguların ani çıkışları aristokrat sınıfın ruhunu oluşturan yapı taşlarıdır.

Ezilmişliğe gelince, aristokrat sınıfına dahil olan birinin bu duyguya kayıtsız olması söz konusu değildir. Ne var ki bu hissi ani hareketlerinde harcamayı ve ondan kurtulmayı bildiğinden onun kendisini zehirlemesine izin vermez. Şaşmaz bir şekilde ezilmişlik duygusu zayıf ve güçsüz olanları zehirler. Aristokrat düşmanının kötülüğünü ve gaddarlığını bilmesine karşın, onu ciddiye almaz. Bu, güçlü ve olgunlaşmış bir mizacın işaretidir. Böyle bir insan, kendisini sıkıntıya düşüren ve başka birinin kolaylıkla acı

çekeceği şeyden kolaylıkla sıyrılmasını bilir. Asil insan aynı zamanda düşmanına da saygı duymasını bilir; böyle bir saygı, sevgiye kurulan bir köprüdür. Bir aristokratın asla saygı duymadığı bir düşmanı olamaz.

Avrupalı insanın sınıfsal gerilemesi, karşı karşıya kaldığımız en büyük tehlikedir. Bizi sıkıntıya sokan olasılık budur. Günümüzde daha büyük ve daha yüce olmak isteyen hiçbir şey göremiyoruz. Sahip olunan her şeyin daha geriye gittiğine, daha da zayıfladığına, daha bayağılaştığına, daha acınacak bir hal aldığına, daha sıradan bir hale geldiğine ve daha önemsizleştiğine tanık oluyoruz. İşte bunalım tam da bu noktada yatıyor. İnsana duyduğumuz korkuyla birlikte insan sevgisini de –ona olan saygı ve ondaki umudu da– kaybetmiş bir haldeyiz. İnsanlığın içinde bulunduğu bu manzara bizi gerçekten yormakta. Eğer durum böyle değilse, o halde içinde bulunduğumuz nihilizm de neyin nesi? İnsanlardan bıkip usandık.

Birer oyuncu olarak bizler, tamamen yenilenmiş bir duyguyla, insanın güç ve güzelliğe sahip olduğu, asil insanların kalabalık yığınlar içinde kaybolmadığı duygusunu yeniden inşa etmeliyiz. Politikayı, kültür ve kişilikten ayırt etmesini bilmek zorundayız. Asil eşitler dünyasında birer aristokrat olmalıyız. Eski ve yeni, her iki dünyanın da en iyisini bulup onları koruma altına almalıyız.

Amerikalı oyuncular olarak, kendi içimizde İngilizler'in sahip olduğuna benzer bir görkem ve anlayışa sahip değiliz. İngilizler buna sahipler, çünkü arkalarında, "Ben bir oyuncuyum," duygusunu veren kraliyet tacı var. Bizlerse sosyalleşip demokratlaştık ve kim olduğumuzu bilmiyoruz.

Oyuncular aklın aristokratlarıdır. Ve de bu 2000 yıldan uzun bir süredir böyle.

Bir sonraki derse aristokratlar gibi giyinip gelin. Bir aristokrat süslenip iyi giyinmeyi kendisine bir hak olarak görür. Bu aynı zamanda oyuncuya kalan bir mirastır. Sizden yapmanızı istediğim şey kendinizi "süsleyerek" buraya, "Ben bunu hak ediyorum," demeye hazır bir şekilde gelmenizdir.

Ders On Dokuz

KOSTÜMÜ GERÇEK HALE GETİRMEK

Karakter, fizikselleştirmedir... gerçeklikle. Hatta size bunu yazmanız için izin vereceğim. Söylediğiniz her sözcük, yaptığınız her şey karakterinizi belirler. Dış dünya karakterinizin içerdiği şeyle şekillenir. Fiziksel kimliğiniz karakterinizin en önemli parçasıdır.

Yürüyüşünüzü ele alalım. Birçoğunuz yürürken, "Ben gencim. Yakışıklıyım. Aptalım. Birileri bana yardım etsin," gibi şeyler söylüyor. Ancak bir karakteri oynadığınız zaman üzerinizdeki kostüm yürüyüşünüzü değiştirmenizde size yardımcı olur.

Şu an üzerinizde bir kostüm olduğu için birçoğunuz her zamankinden daha vakur bir halde oturmakta. Çoğu zaman bacaklar açık, tembel ve rahat bir tarzda oturuyorsunuz. Devlet Başkanının önünde de bu şekilde oturabilir misiniz? Hayır, oturmamalısınız, öyle istesenez bile. Benim size bir şeyler öğretirken bu şekilde oturmamı ister misiniz? Elbette hayır. Bu, 20. yüzyılın sonlarında yaşayan ve bir karakteri oynamak isteyen bir oyuncu için yapılması zor bir iştir. Ancak miras aldığınız şeyi anlamak zorundasınız. Şu anda sizinle birlikte üzerinde çalıştığımız şey sokakta bulabileceğiniz bir şey değildir.

Üzerinizdeki kostümler olağanüstü. Onlar size, sınıf toplumuna ait olan bir kişinin düşünce yapısını anlamanızda yardımcı olacaktır. Bu şekilde giyinen insanların arkalarında Cambridge ya da Oxford vardır. Önemli olan şey kostüm değil, sahip olunan akıl ve düşünce yapısıdır. Sosyal statüleri bu insanlara bu şekilde giyinme hakkını verir.

Aristokrasiye sahip olan bir toplumda kıyafet, gerçek elmaslar gibi değerlidir. "Bakın! Bakın!" diye haykırır. Bir şekli olan ve güzellikle tasarlanıp oluşturulan her şeyin bir değeri vardır. İnsanlar üzerindeki kostümlerin düşünce tarzlarından bir şeyler ifade ettiğinin farkındadırlar. İngiltere Kraliçesinin sahip olduğu mücev-

herler çok dikkatli bir şekilde saklanır. Tacı, sıkı güvenlik kordonu altında Londra Kulesi'nde tutulur. Bu taç sadece bir nesne değildir. Nadiren bir kıyafetin parçası olarak kullanılır. Ama en çok, bir düşünce tarzını ve aklı yansıtır.

Üzerinizde bulunan kostümlerin içinde kendinizi güvende hissetmeniz önemlidir. Hiçbir şeyin bu ahengi bozmayacağından emin olup tam ve kesin bir kontrol içerisinde olmalısınız. Aynı zamanda bu kostümlerle birlikte biraz makyaj da işe yarayacaktır. "Gözlerini daha büyük ve uzun göstermek için bir şeyler yap, hayatım, yoksa şu yalın ve demokrat görünümlü yüzünden kurtulamayacaksın."

Bu şekilde giyindiğiniz için, bu bir oyunculuk dersi olmamalı. Aristokrat aklıyla düşünmek ve bu sınıfta yaşamak bir fırsat olmalı. Aristokrasi, kelimeler ya da duygulardan çok, fikirlerle uğraşmanız için sizi zorlayan bir kavramdır.

Aristokrat, berraklık ve açıklıkla ilgilenir. Bu, aristokrasinin kiliseye karşı kazandığı en büyük edimdir. Mistik ve karanlık bir dünyada yüzyıllar boyunca yaşadktan sonra insanlar anlayış ve berraklık beklentisi içerisinde girdiler. Bu yüzdendir ki aristokrasi kiliseye karşı büyük bir zafer kazanmıştır.

Kilise, insanın yenik bir duygu içerisindeki hiçliğini vurgulamıştır. Buna karşı aristokratik düşünce, yeni bir insan fikri ortaya atmıştır: yönetici, vatandaş ve sanatçı olarak. Tüm bu gelişmeler Rönesans insanı dediğimiz, klasik insanın yeniden doğuşuna önderlik etmiştir.

Aristokrat insan, düşüncelerini açık seçik ifade edebilen ve aynı zamanda da yaratıcı olan bir benliğin arayışındadır. Kendisini bir grup ya da topluluğun parçası olarak değil, bir birey olarak görür. Sadece kiliseyi değil, kendisini de güzelleştirmek ister. Güçlü ve bilgili olmak ister.



Sizden üzerinizde kostümlerinizi ayağa kalkmanızı istiyorum. Normalde yaptığınız gibi yorgun, bezgin ve bir savunma hali içinde durmamalısınız. Bir aristokratsanız, ayağa kalkışınız bile

kendinden emin ve kendini onaylayan bir nitelikte olmalıdır.

Üzerinizdeki kostüm sizi beslemeli. Kıyafetinizin sizi "inandırıcı" göstermesi konusunda dikkatli davranın. Bedeninize yalan söylememelisiniz. Eğer bunu yaparsanız, yeteneğinizi öldürürsünüz. Giydiğiniz şey sizin bir parçanız olacaktır. Onun içinde yaşayın. Onunla evlenin. Kostümünüzün itibarını düşürerek kendi itibarınızı da düşürmeyin. Dış görünümünüzü değiştirebilmeyi öğrenin. Aristokrat bir karakter haline gelin. Bu işi kendiniz adına yapmak için kendi içinizde vakar, asalet ve saygınlık gibi erdemlere sahip olun.

Kendinizi kostümlerle donatma biçiminizle aristokrasiye özgü güzellik sevgisini anlamışsınızdır. Bu, aldığı eğitimin doğal bir sonucu olarak bir aristokratın etrafını en iyi şeylerle donatmasından kaynaklanır. Kıyafet, aristokrasinin gücünü ve taşıdığı sorumluluğu anladığının bir dışavurumudur. Bir aristokrat olarak size düşen görev, bunu devam ettirmek, daha da yukarılara çekmek ve toplumun en üst düzey değerlerini açığa çıkarmaktır.

Üzerinize yüklenen bu misyonu sadece kıyafetlerinizle değil, aynı zamanda da hareketlerinizle de açığa çıkarırsınız. Hareketleriniz temiz ve kontrollü olmak zorunda. Bir hareketi ancak onu gerçekleştirmeye ihtiyaç duyduğunuz noktada yapmalısınız; sonra da onu zapt etmelisiniz. İhtiyaç duyduğunuz hareketlere iyi karar verin. Daha sonra da olması gerekenden ne daha fazla ne de daha az bir ölçüde onları yerine getirin. Aksi halde hareketleriniz sıradan, gündelik ve dağınık olacaktır.

Tüm bu modern ve çağdaş hareketler mükemmel, zira söyleyecek bir şeyiniz yok. Söyleyecek bir şeyiniz olduğundaysa kontrole ihtiyaç duyarsınız.

Her dersten öğrendiklerinizi kendinize katabilmelisiniz; sizi bir oyuncu yapan şey budur. Kemaniyla birlikte bir müzisyen gibi olun. Müzik kemandan gelir. Ona özen gösterin ve onu koruyun.

Bir aristokrat olarak sahip olduğunuz güçten zevk almayı bilmelisiniz. Güç, bir aristokratın şiir, müzik ve güzellik gibi şeylere inanmasını sağlar. Sanatın değerli olduğu fikri, aristokratlarla anlam kazanır

Sanat ve güç, insanlara, kilisenin daha önce onlara vermiş ol-

duğundan tamamen farklı bir yaşam fikri vermiştir. İnsan, sahip olduğu güçten faydalanarak şunu söyleyebilir: "Ben bir insanım! Pelerinimi üzerime atacağım. Etrafımdaki her şey büyük ve güzel olacak. İnsanların yaşamak istediği yaşam biçimini temsil edecek." Kral, etrafı otorite, güç, sanat ve görkemle çevreli olarak yaşamıştır. Kiliseye de ikincil derece önem vermiştir.

Krallar, ülkeleri yönetme görevini üzerlerine aldılar. Bu durumda bir kral yüklendiği sorumluluğu layıkıyla yerine getirebilmek için matematik, tarih, mimari, resim, müzik ve felsefe gibi disiplinleri bilmek zorunda olduğunu anlamıştır. Aristokrasinin ortaya çıkması ile birlikte eğitimin önemi fikri de ortaya çıkmıştır. Eğer **Prens Charles**, Harvard Üniversitesinin 350. kuruluş yıldönümünde konuşma yapmak için davet ediliyorsa, bu onun son derece eğitilmiş biri olmasından kaynaklanır. Harvard'da konuşma yapmaya hakkı vardır.

Aristokrat, duygularını açık seçik ifade edebilen ve yaratıcı olan 'benin' arayışındaki kişiyi temsil eder. Kendisini bir birey olarak görür. Kilisenin yanı sıra kendi dünyasını ve kendisini güzelleştirmek ister.

Aristokratik düşünce yapısının sahip olduğu prensip ve izlenimler soyut birer kavram değildir. Bunlar mimaride somutlaştırılıp görülebilir kılınmıştır. Bunun kanıtına Versailles'in dış görünüşünde şahit olmak mümkündür. Burası XIV. Louis'in yaşadığı yerdi. Bu muazzam yapı, "Güçlü bir adam nasıl yaşamalı?" sorusuna cevap verir niteliktedir. Etrafındaki her şey güzelleştirilmek zorundadır.

Boşluk, matematikte kontrol altına alındığı haliyle kontrol edilmelidir. Mimari, kontrol altına alınmıştır. Bahçeler de kontrol altındadır. Aynı şekilde patikalar, heykeller ve aklınıza gelecek her şey kontrol altındadır. XIV. Louis gibi saray da tamamen kontrol altındadır. Tasarım kontroldür.

Bir sonraki görüntü sarayın Aynalar Salonu'dur. XIV. Louis'in makamında insan, etrafını çevreleyen kültürün tüm avantajlarını kullanıp yaşayan bir birey haline gelmiştir. Artık kilise değil, tek bir bireyin gücüdür ülkeyi yöneten. İşte bu yüzdendir ki onu çevreleyen her şey bir kontrolü ifade etmek zorundaydı.

Mimarinin anlamı kontroldür, ancak bu kontrol kesin bir otorite anlamına gelmez. Mimari, güzelliğin coşku dolu aşkını yansıtır. O odada bir santimlik yer bile yalın, boş ve çıplak bırakılmamıştır. Buradan, karanlığa geri dönmek gibi bir ihtimal söz konusu olamaz.

Burada sanatçının ellerinin ritmini kullanabileceği yeterli yer var. Avizeyi yapan adam kuşkusuz çok iyi bir usta. Diğer ustalıkların öneminin de farkında olan biri. Mimarinin, heykelin ve resmin bir parçası olmak istemiş.

Aristokratik düşünce tarzının yükselmesiyle birlikte sanatçılar da gücü ele geçirmeye başladılar. Sanatçılar, kralın ve insanların hayranlık duyup sevgi ve saygı besledikleri kişiler haline geldiler. Sanatçının söylediği şey şudur:

“Yardımcılarımla birlikte ışığı, güzelliği ve biçimi yaratırım.”

Ne var ki günümüzde sanatçı bu duygu ve güce sahip değil. Mekanik hale gelen dünya, sanatı, insanın içinden söküp almıştır.

Kilisenin içine bir kez daha bir göz atalım. Güzel bir yer. Kolaylıkla akıldan çıkmayacak kadar güzel. Karanlık ve simetrik. Buna karşın insanın kendisini bırakması gerektiğini söyler bir havada. İnsan “beni” bırakmalı, ondan vazgeçmeli der gibi. Buna göre insanın, kendi kişisel mutluluğu ya da kişisel değeri için endişelenmesi yersiz.

Şimdi de tekrar Versailles’e dönelim. Bir zıtlık bu kadar dramatik olabilir mi? Burada boşluk, güzellik yaratmak için kullanılmış. Burada her şey aydınlık ve parlatılmış. Bu odaları yaratan sanatçıların adlarını biliyoruz. Kendi kimliklerini Tanrı’nın büyük ihtişamı için feda eden Ortaçağ sanatçı ve zanaatçıların aksine, Versailles’i inşa eden sanatçılar tarih sahnesinde bir role sahip.

Bu odada bulunan her şey el yapımı. Sanatçılar tarafından yaratılıp meydana getirilmiş. Hiçbir şey “imal” edilmemiş. Her yer tasarlanmış, örtülmüş ve süslenmiş. En basit yapı elemanları bile birer sanat eseri haline getirilmiş.

Yeni insan, bir parça odunu eline alıp şöyle der: “Bu bir sanat eseri haline getirilmek için kullanılacak.” Ve XIV. Louis için bir masa yapar. Bu masa düzenin, tasarımın ve güzelliğin simgesidir. Yeni insan, sıradan şeyleri –kaşıkları, tuzlukları, kâğıt ve kaplarını–

alarak onları birer gümüş ve altın haline getirir. Dokunduğu her şeyi sanata dönüştürür.

Yeni insan, korkulukları, tırabzanları ve avizeleri çıplak kadın formunda inşa eder. Buna karşın din adamları bedeni örtüp saklarlar. Yeni insanın söylediği şey şudur: "Beden güzeldir. Açığa çıkarılabilir. Süslenebilir ve gururla sunulabilir."

Böyle bir odaya gelip yerde oturamazsınız. Yerdeki halı bu amaç için yaratılmamıştır.

Din adamları yeryüzünün Tanrı'ya ait olduğunu söylediler. Kendileri de dahil olmak üzere her şey Tanrı'ya aitti. Yeni insan, din adamlarının tapınağı süslemesine benzer şekilde kendini süslemeye başladı. Buna layık olduğunu biliyordu. Kralın giydiği ya da kullandığı her şey –bastonu, ayakkabıları, pelerini, peruğu– tasarlanmış, kontrol edilmiş ve güzeldi. Bacaklarını ortaya çıkarmakta hiçbir utanç duymuyordu. Üzerine giydiği ve gördüğü her şey ona güç, ihtişam ve saygınlık kazandıracak şekilde tasarlanmıştı.

İşte I. Elizabeth'in görünüşü. Tepeden tırnağa kadar süslenmiş. Saçları tarakla kabartılmış, kıvrır kıvrır yapıp mücevherlerle bezenmiş. Giysisinin kollarındaki güzelliğe bakın. Üzerine giydiği şey bir sanat eseri ve ona güç veriyor.

İşte, birkaç yüzyıl sonra Gainsborough tarafından resmedilmiş bir asil ve eşine ait bir tablo. Resme baktığınızda birbirlerine ait oldukları duygusuna kapılıyorsunuz. Üzerlerinde kuş tüyü ve kurdeler, eldivenler ve görkemli şapkalar var. Kendilerini süslemek için çalışmışlar, böylece kendilerini tamamen güvende hissediyorlar. Bir 'Aristokrat'ı oynadığımızda bu güven ve emniyette olma duygusuna sahip olmamız şarttır.

19. yüzyılın ortalarında Kraliçe Victoria, Paris'i ziyaret etmişti. Kraliçe ve Prens Albert, kendisine İmparator unvanı veren III. Napolyon ve eşi "İmparatoriçe" Eugenie ile birlikte Paris Operası'na gitmişlerdi.

Yıllardan beri sahip oldukları kibarlık taslama geleneğini yapılan her davranışın ne anlama geldiğini fark etme becerisi olarak kullanan Paris halkı, bu davette herkesin yerini aldığı sırada Eugenie'nin bir anlık da olsa geriye bakarak uşağının sandalyesini

itip itmediğinden emin olmak istediğini gözden kaçırmamıştı. Öte yandan Kraliçe Victoria bakışını bile değiştirmeden sandalyesine oturmuştu, zira onun sandalyesinin olması gereken yere getirildiğinden en ufak bir kuşkusu bile yoktu.



Aristokratik düşünce tarzının fiziksel bir yapıya kavuşabilmesi için yapılması gereken ilk şey, resmiyet üzerinde ısrarcı olunmasıdır. Birer aristokrat olarak partnerlerinizle aranızda olan ilişkilerinizde bile belirli bir mesafe bırakmak zorundasınız. Böyle bir durumda sıradan, umursamaz Amerikan samimiyetine sahip olamaz ve buna göre davranamazsınız. Dürtülerinizle şekillenen anlık davranışlarda bulunamazsınız. Bu insanlar hiçbir şekilde kendilerinin gayri resmi bir havada görülmesine izin vermezler. Bir kralı asla bir masaya dayanmış bir şekilde göremezsiniz. Bu insanlar belirli mesafede durmayı önemserler.

Çalışmak için kalktığınızda, bir yere gitmiyormuşçasına yürümeyin. Bana öyle geliyor ki çoğunuz yürüdüğünüzde, "Sağlık için yürümem gerektiği söylendiği için böyle yürüyorum ve hiçbir yere gitmiyorum," diyorsunuz. Gitmek istediğiniz yerle ilgili açık bir anlayışla yürümelisiniz. Sadece bir sahneye ya da sınıfın içerisine doğru yürümüyorsunuz, belli koşulların içine giriyorsunuz.

Üzerlerinizdeki kostümlerle yürüdüğünüz zaman klasik anti-kitenin duygusunu sezinlemeli ve onun insan formundaki konuşmasının asaletini görmeliyiz. Sıkıcı ve olağan bir dünya yerine, her şeyin sonsuza dek var olduğu, felsefi fikirlerin önem arz ettiği, kelimelerin "duygulardan" daha çok şey ifade ettiği bir dünyada yaşıyor olduğunuzu hissetmeliyiz.

Aristokrat kendisinin "bir şey" olduğunun farkındadır. Çoğunuz için, "Ben bir şeyim," demek olanaksızdır. Asla bir şey olmadığınızı düşünüyorsunuz. Gerçek olan da şu ki, çoğunuz hiçbir şey olmaktan gayet mutlusunuz. Eğer bir oyuncu olmayı öğrenirseniz asla "hiçbir şey" olamazsınız. Çünkü o zaman fikirlerinizi açık seçik ifade etmeye yetkin olacaksınız demektir. Eğer bunu başarırırsanız "bir şey" oldunuz demektir.

Tüm bunların Amerikalılar için çok zor olduğunun farkındayım. Çünkü sizler kendinize önem vermekten utanmanız gerektiği şekilde yetiştirildiniz.



Şimdi hepiniz kendinize bir partner seçin. Vals yapabileceğiniz bir plak çalacağım. Aristokrat anlayışını öğrenebilmek için menuet üzerinde çalışmak faydalı olacaktır. Ancak içinizden hiç kimse- nin menuet bildiğini sanmıyorum, ancak yine de umarım vals biliyorsunuzdur. Pekâlâ, şimdi plağı çalacağım ve siz de sahnede vals yapacaksınız.

Üzerinizdeki kostümler yaptığınız hareketlerde size yardımcı oluyor, öyle değil mi? Birbirinizi kavırıyorsunuz, ancak aranızda belirli bir mesafe kalması gerektiğine dikkat edin. Kollarınız belirli bir biçimi yakalamak zorunda. Vals yaparken, birbirinizi fokstrotta yaptığınız şekilde kavrayamazsınız. Fokstrot daha rahat bir danstır. Birbirinizi daha samimi ve sıcak bir şekilde kavrarsınız. Vals ilk ortaya çıktığında, bunun bir skandal olduğu düşünülmüştü. Çok hızlı ve bir o kadar da sarhoş ediciydi. Ancak şimdi vals, şıklığın ve zarafetin bir göstergesi. Buna, giyilen kıyafetler ve yapılan hareketler katkı sağlıyor. Bunlar size bir “duruş” veriyor.

Pekâlâ, şimdi bir dakika duralım. Kısa bir süreliğine günümüzün moda danslarından birini yapın. Evet böyle. Bu çok çirkin. Üzerinizdeki kıyafetlerle hiçbir işe yaramıyor değil mi? Hatta komik görünüyor. Hangi kıyafet içerisinde olursanız olun, bu komik görünmeye devam edecektir. Bir hayvan ya da mekanik bir nesneden farklı olarak insanlar bu çeşit danslarda bir iletişim kuruyorlar mı? Bir biçime sahipler mi? Yaptıkları işte zarafet var mı? Bir “duruş” sergiliyorlar mı? Hayır. Günümüzde birer makine gibi dans ediyoruz. Ateşli robotlar gibi.

Şimdi valse geri dönelim. Plağı tekrar çalacağım. Çok güzel. Ritmi muhafaza edin – bir, iki, üç, bir, iki, üç. Ritmi devam ettirmenin sizi sınırladığını düşünüyor musunuz? Hayır. Tamam, bu bir dizginleme, sınırlama formu; ancak aynı zamanda da ritmin dansın zevkini arttırdığının bir vurgusu. Kendinizi müziğin ritmine

bırakın. Bir ritme göre hareket etmeye alışık değilsiniz, bu zevki hiç tatmadınız.

Şimdi altı kadın, altı da erkeğin sahneye çıkmasını istiyorum. Erkekler bir sıra, kadınlar da başka bir sıra oluştursun. İlk önce birbirinize reverans yapın. Bunu yaparken de üzerlerinizdeki süslerin açığa çıkmasını sağlayın. Bu, sahip olduğunuz gücü göstermenin bir yoludur.

Şimdi de erkeklerden kendilerini birer soylu kişi olarak ve selamladıkları kadınları da birer kraliçe olarak hayal etmelerini istiyorum. Daha büyük bir gücü ve bir şey olduğunuzu fark ettiğinizi duyumsamak istiyorum. Bunu yapmak için aristokrat benliğinizi kaybetmemelisiniz.

Reverans yapmanın, neden el sıkışmaktan daha etkili olduğunu anladınız mı? Japonlar neden hâlâ eğilerek selamlaşıyorlar? Bu, selamlamada daha derin bir ayrıntı yaratır.

Şimdi kadınlar, ellerinizi öpülmek üzere erkeklere doğru uzatın. Erkekler de onları öpmek için eğilsin. Bu şekildeki öpme sadece dudakların dokunuşundan ibarettir.

Birinizin kral olmasını istiyorum. Bence sen bunu iyi yaparsın. İlk önce kadınlar krala yaklaşıp onu selamlasın. Selamlama zarif, içten, ağırbaşlı olmalı ve derin bir saygı içermeli. Ancak tüm bunlar olurken aristokratik benliğinizden en ufak bir sapma ya da kayıp olmamalı.

Şimdi kraldan kulise girmesini istiyorum. Geri kalanlar konuşmaya başlasın. Şimdi kral içeri girsin ve onu fark ettiğiniz anda derin bir sessizliğe bürünün.

Hemen sonra da bir çizgi halinde dizilin. Kral önünüzden geçtiğinde onu saygıyla selamlayıp üzerinizdeki özel şeylerden birini ona gösterin. Onun önemini ve değerini doğrular gibi.

Artık sıralarınıza dönebilirsiniz; aristokrat davranış biçiminizi kaybetmeden. Oturduğunuz zaman sadece sınıftaki yerinizi almıyorsunuz. Bir tahta çıkıyormuş duygusuna sahip olmalısınız.

Kostümlerin yanı sıra hiçbir şey hayal gücünü davranışlar kadar besleyemez. "Tanrı aşkına," hâlâ düşünüyorsunuz. "Davranışlar hakkında da mı endişe etmeliyim?" Evet, etmelisiniz.

Kostüm ve davranışlardan elde ettiğimiz şey bir iç uyanıştır. Aristokratlar olarak davranışlarınız o kadar kendinden emin ve sağlam olmalı ki onları sınırlandırabilirsiniz. Bedenlerimiz sakatsa, egzersiz yaparak iyileştirmeye çalışırız. Jimnastik yaparız. Bedenlerimiz sağlıklı olduğundaysa bulmamız gereken şey estetik duruştur; bunu da sınırlandırılmış davranışlar ve kontrolle yapabiliriz. Valsi tekrar hatırlayın.

Sizler benim monarşiye özlem duyan ve kayıp çağın ayrıcalığını arayan yanılığ içerisindeki biri olduğumu düşünebilirsiniz. Ama öyle değil. Sınırlı tecrübenizin ötesinde nasıl davranacağınıza öğretiyorum. Öyle ki bu sayede herhangi bir karakteri oynarken sahnede yeterli güce ve kontrole sahip olun. Bir kralı oynamak için onu anlamalı, o olmalısınız. Aristokrasiye ait öz kontrolü öğrenmek size ihtiyaç duyduğunuz gücü ve beceriyi verecektir. Eğer aristokratlar başka hiçbir şey olmasalardı, muhteşem birer oyuncu olurlardı.

Şimdi birkaç oyuncunun sahneye çıkıp kendi aralarında tartışmasını istiyorum. Onlardan daha üst bir sınıfa ait bir soyluyu oynayan diğer bir oyuncu da tam bu sırada sahneye girsin ve basit bir baş hareketiyle tartışmayı sonlandırsın. Sınırlandırılmış bir hareketle insanların bir kısmını sağ elinizle sağ tarafa, diğer kısmını da sol elinizle sol tarafa gönderin. Geri kalanları da sadece eliniz, kafanız ve bakışınızla odanın dışına gönderin.



Şimdi de sizden, bu cümleleri söylerken, jest ve mimiklerinizle koşullara uygun hareketler yapmanızı istiyorum:

- "Sana meydan okuyorum," parmakla işaret ederek.
- "Kardeşim için hayatımı veririm," kollarınızı açarak.
- "Tanrıların gücünü kabul ediyorum," yere doğru eğilerek ve başınızı yere değdirerek

Koşullara uygun hareketlerle ve fiilleri vurgulayarak söylemenizi istediğim birkaç cümle:

- Kendimi takdim ediyorum.

- b. Tacı alıyorum.
- c. Burayı ben yönetiyorum.
- d. İnandığınız şeye değer veriyorum.
- e. Bana inanmanız için size meydan okuyorum.
- f. Oturmanızı emrediyorum.
- g. Muhafızları çağırıyorum.

Eğer bunun işe yaramadığını düşünüyorsanız, konuşmadan, cümleleri söylemeden sadece jestleri yapmayı deneyin. Onların sizi beslemesine izin verin, daha sonra konuşun. Sahte, melodramatik tonları kullanmayın. Ne zaman ki hareketleriniz kontrol altına alınır, o zaman sözcüğü duyarsınız. Yaptığınız jest, sözcüklerin üzerini asla örtmemeli.

Unutmayın, duygu Amerikan tiyatrosunun en ucu z malıdır. Kontrol ise teatral olarak her zaman daha ilgi çekicidir. Kontrolle birlikte kelimeler daha açık seçik bir hal alır.

Aşağıdaki üç emir cümlesini uygun şartlar altında söylemeyi öğrenin:

- a. "Onu içeri alın."
- b. "Başını eğerek selam ver."
- c. "Kralının önünde diz çök."

Bunları çalışırken bir aristokratın görevlerini bile zevkle yerine getirdiği gerçeğini aklınızdan çıkarmayın. Kendinize olan öz saygınızı muhafaza edin.

Birer aristokrat olarak, kibirden çok, kendinizi haklı çıkarır bir şekilde, "Benlik! Benlik! Muhteşem!" diyebilme gücüne sahip olmalısınız. Eğer benliğinizde sahip olduğunuz muhteşem şey bir değere sahipse, sadece bencillikten ibaret değilse, o zaman yetenekleriniz ve benliğinizle gurur duymalısınız.

Daha sonra da birer oyuncu olarak şunları söyleyebilmelisiniz: "Sizler! Oyuncular! Gielgud! Oyuncu krallar! Muhteşem!"

Ve buna inanın... oynamaksızın.

*Ders Yirmi***OYUNCU SAVAŞÇIDIR**

Sizinle birlikte olduğumuz haftalar boyunca bazılarınızın sınıfta öylece oturup seyrettiğini ve çalışmamayı tercih ettiğinin farkındayım. Korkarım ki sizler başarısız olacaksınız. Çalışmaya cesaret etmelisiniz. Aksi halde kalabalıklar içinde kaybolacaksınız. Sahneye çıkmalısınız. Geri çekilmeyin, ilerleyin!

Bu, oyunculukta askeri mantığı çalışmanın önemini gösteren sebeplerden bir tanesidir. Bir diğer sebep de askeri düzenin binlerce yıl boyunca tiyatro için bir arketip olma niteliğini taşımasıdır. Bununla beraber akla gelen diğer bir neden de askeri sistemin henüz gençken ve kimsenin güçlü olmasına izin vermediği bir çağda bir oyuncuya, "Ben kuvvetliyim," dedirtmesidir.

Gücü hissedin. Güçlü olun. Oyuncular bir çeşit saldırganlık ve içten gelen güce sahip olmalıdır. Sadece tek yönlü, sevimli, iyi ve hoş olmayın. Vasat olmaktan kurtulun. İçinizdeki katili bulun.

Askerlikten nefret eden bir zaman diliminde büyüdünüz. Resmiyetten nefret ediyorsunuz. Askerlik akıllarımızda yozlaşmış bir halde bulunuyor. Bir ülke olarak çok pasifiz. Ordunun destansı büyüklüğünü görmüyoruz.

Sovyetler Birliği zamanında bir general tiyatroya ya da restorana girdiğinde onun varlığı her yeri kaplardı. Tamamen işlemeli üniformasının üzerine kazandığı madalyaları takar ve kim olduğunun farkında olan bir ruh hali içinde olurdu. Uzun yıllardan beri bu ülkede böyle bir tutumu hoş görmedik.

General Patton muhteşem bir aristokrat asker mantığına sahipti. Bu düşünce tarzını da birliklerine aşılamayı başarmıştı. Bu ona, Almanya'nın içlerine kadar bir tereyağı gibi gurur, kibir ve beceri ile girebilmeyi sağladı. Ona bağlı Amerikalı askerler de keyifsiz ve bitkin bir halde değillerdi.

Bir ülkenin ordusundan daha güçlü hiçbir şeye sahip olmadığı

fikrini kaybetmiş görünüyoruz. Yüzyıllar boyunca ülkeyi ve insanları koruyan ordudur. Aynı zamanda geleneği de korumuştur. Bundan dolayıdır ki toplumda çok güçlü bir yere sahiptir.

Aristokrasiye benzer bir şekilde ordu da, kilisenin etkisini yitirmeye başlamasından sonra gücünü arttırmaya başladı. Ordunun tarihsel önemini kavramak zorundayız; zira askeri dimağ tiyatro edebiyatında yadsınamaz bir role sahiptir. Askeri düşünce yapısını anlamadıkça *Coriolanus*'u da anlayamazsınız.

Shakespeare'in yazdığı en büyük nutuklardan bazıları, savaş meydanında birliklerini cesaretlendirmeye çalışan bir kralın gösterdiği çabanın konu edildiği *V. Henry* adlı yapıtında karşınıza çıkar. Üzerinde çalışılabilecek muhteşem nutuk, "Bir kez daha yarmaya çalışalım, dostlarım, bir kez daha!"dır.

Sizi daima çapınızı genişletme, büyüme yollarını bulmanız için uyarıyorum. Bu satırların güç, kuvvet ve otoriteyle dolu olduğunu görmelisiniz. Bu sözler Shakespeare'in aracılığıyla size Tanrı'dan gelmektedir.

Metni alıp onun sizin olmasını sağlayın. Bir oyuncu yazarın fikirlerini benimseyip kendi fikirleri haline getirdiği zaman zenginleşir. Siz sadece bir oyuncu değil, orkestranın şefisiniz. İçinizde zayıf olamazsınız. Oyuncu metnin içindeki düşüncenin büyüklüğünün, kalitesinin ve gücünün farkında olmalıdır. Eğer o size bir şey ifade etmiyorsa, içgüdüsel olarak ona ya da parçasına sahip değilsiniz demektir.



Askeri egzersizler üzerinde çalışacağız, çünkü askeri enerji bizim ölçütümüz olmalı. Bir asker, görevi uğruna ölmeye hazırdır. Bu çeşit bir bağlılığı anlamak zorundasınız. Bu, oyunculuğun ölçütüdür.

Aristokrasi de ilk doğan erkek çocuk orduya katılır. İkinci erkek çocuk da donanmaya katılır. Bu, tarih boyunca karşılaştığımız bir arketip olmasına karşın sizin kültürünüzde yer almıyor. Bu kavram kanınızda yok.

Askeri beden ve aklın çalışmasını anlamak için birkaç egzersiz

yapacağız. Üzerinde çalıştığımız şey otomatik tepkinin kendisi; bir gücün, ülkenizin bekası ve savunması için ölmeye hazır olma gücünün bir parçası olma duygusudur.

Kilise üzerinde çalışırken şuna tanık olduk ki, sütunları andırıcısına, dini bir inancın üyeleri de güçlerini tekrardan ve düzenden alıyorlar. Burada da aynı şekilde sözünü ettiğimiz şey bireysel bir güç değildir. Durmaksızın emirleri takip eden ve onlara uyan bir grup insandan söz ediyoruz.

Askeri akıl nedir? Disipline edilmiş bir akıldır. Bir asker verilen emri düşünmeden yerine getirir. Akıllı ileri gitme, ilerleme üzerine yoğunlaşmıştır. Geri çekilme düşüncesine sahip değildir. İlerlemesi gerekir, çünkü korumak ve savunmak zorundadır.

Şimdi tüm sınıfın sahneye çıkmasını istiyorum. Aranızda belirli bir mesafe bırakarak ikişerli sıra yapın. Bu çok iyi. "Hazır ol!" dediğim zaman topuklarınızı sert bir hareketle yan yana getirin. Karnınızı yukarı ve içeri çekin. "Rahat!" dediğimdeyse ellerinizi arkada birleştirip ayaklarınızı açın. Şimdi de selam verin. Pekâlâ, şimdi de birkaç alıştırma yapacağız: Hazır ol! Rahat! Selam ver!

Olduğunuz yerde uygun adım yürüyün... Sol! sağ! sol! sağ! Dizler yukarı!

Her sıranın bir numarası olsun. Şimdi sol taraftaki sırayla başlayalım. Aynı şekilde yerinizde uygun adım yürümeye devam edin, ama bu sefer "sol! sağ!" yerine numaralarınızı söyleyin. Daha yüksek sesle!

Amansız ve daima ilerleyen bir gücün parçası olduğunuz hisini yakalayın. Onu hiçbir şey durduramaz. Bu gücün anlamını hissetmeli ve ne için kullanıldığını anlamalısınız. Ülkelerini koruyan ve kontrol altında tutan insanların destansı duygusunu, büyüklüğünü ve çaplarının genişliğini kavramak önemlidir.

Yürürken hissettiğiniz enerjinizle hep beraber şunları söyleyin: "Bir kez daha yarmaya çalışalım, dostlarım, bir kez daha!" İleri!

Oyuncuların eskrim çalışmasının nedenlerinden bir tanesi de saldırganlığı öğrenmeleridir –nasıl ilerleyeceğini, geri çekileceğini ve nasıl hamle yapacağını– ve bütün bunları ustalık ve zarafetle nasıl dolduracağını. Kılıçlar görevinizi yerine getirmenizi sağlar; şeref ve gururla öldürmenizi ve hatta yaptığınız eylemden zevk

almanızı sağlar.

Bedeninizi eğitmelisiniz. Cüretkâr ve risk almaya istekli olmalısınız. Askerin yaptığı şey budur. Oyuncunun yaptığı şey de budur.

Oyuncu ve askeri düşünce tarzı, hayal ettiğinizden daha fazla ortak bir yapıya sahiptir. Askeri düzenin en ünlü imgelerinden biri nedir? “Askeri akıl” dendiğinde aklınıza ilk olarak kim gelir? Napolyon. Bu konuda Napolyon’u kolaylıkla görselleştirebilmemizin sebeplerinden bir tanesi, onun nasıl hatırlanmak istediğinin tam olarak farkında olmasıdır. Ressamlar tutarak kendisini resmetmelerini isterken imajının sadece fethettiği ülkelerdeki insanlar üzerinde değil, aynı zamanda da gelecek kuşaklar üzerinde de önemli bir etkiye-sahip olmasını istemiştir.

Onun için çalışan ressamlar onun gücünün DESTANSI BÜYÜKLÜĞÜNÜ, bu güçten aldığı zevki ve zafere doğru ilerlerken duyduğu mutluluğu iyi kavramışlardı. Napolyon’un savaş meydanında resmedildiği tablolarla güç ve zaferi hissedersiniz.

Ancak Napolyon’un en fazla hatırladığınız imgesi hangisidir? Muhtemelen onun beyaz atı üzerindeki görüntüsüdür, zira bu betimlemede bedeni teatral bir görünümde. Şapkası, üzerindeki kıyafetlerin hepsi teatral özellikler taşır. Napolyon, “bir şey” olmak zorunda olduğu anlamıştı. Görkemli bir şekilde giyinip süslenmenin önemini kavramıştı.

Buna karşın Napolyon’un en ünlü resmi, onun bir elini yeleğine koyduğu halde resmedildiği halidir. Bu, onun çoğu tablosu için verdiği pozdur. Bu tesadüfi bir duruş mudur? Elbette hayır.

Önemli olan şey, hatırlanmak istediği, sahip olduğu gücü göstermek istediği bu duruşun ona Parisli bir oyuncu tarafından verilmiş olduğudur. Bu oyuncu, tarihin muhteşem kişiliklerinden birini kavrama biçimimizi şekillendirdi.

Napolyon’u bir savaş meydanında resmeden tablolarla, askerlerinin giyişini nasıldır? Onların hepsi de göz kamaştırıcı bir kırmızı, mavi ve beyaz üniforma içerisinde. Bu üniformalar rütbeleri gösterir, ama belki de bundan daha önemlisi hepsinin de gözle görülür teatral bir duruş sergilemesidir. Savaşın en şiddetli anlarında bile askerler bu üniformaları giymeyi ihmal etmezler. Ge-

lenek ve resmiyet fikrinden asla feragat edip ayrılmazlar. Herkes ve her şey sıkı bir disiplin altındadır. Ancak bu disiplin, kıyafetlerin sıkıcı ve kasvetli bir halde olmasını gerektirmez. Onlar rengârenktir.

II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından çekilmiş, Winston Churchill'in ünlü bir fotoğrafı vardır. Bu fotoğrafta Churchill oldukça süslü askeri bir üniforma giymektedir. Bu da simgesellik ve teatrallikle dolu bir görünümdür. Churchill'e bakarak şunu düşünersünüz: "Bu dünya, bu krallık, bu ada, bu İngiltere."

Amerika'da da benzer bir geleneğimiz var. Bizim en ünlü askeri imgemiz hangisidir? Washington'un Delaware'i geçişini konu alan resim. Bu resimde Washington, sandalın pruvasında ayakta durduğu, gerçek bir tacı andıran oldukça farklı bir şapka takmış olduğu halde tasvir edilmiştir. Üzerine aldığı pelerinin şekil olarak XIV. Louis'in kullandığı pelerinden hiçbir farkı yoktur. General gerçekten de bu sandalın pruvasında bu şekilde mi poz vermiştir? Ressam da gerçekten buna şahit olmuş mudur? Bunun bir önemi var mı? Önemli olan imgedir.

Generaller muharebe alanlarına tiyatro getirmenin önemini bilirler. Bu, günlük rutinin sıkıcılığından bir kurtuluş reçetesidir.

Washington'un üzerine giydiği kıyafet onun ilerlediğini, bir amaç için –tüm ülkeyi korumak ve tek bir ülke yaratmak– için ilerlediğini göstermektedir.



Bir başka savaşçıyı düşünelim. Bu örnekte, Fransız ordularını büyük zaferlere taşıyan 14 yaşındaki bir kızı ele alalım. Jan D'ark korkusuz biriydi. Cesaretini ve korku tanımazlığını kendisinden yaşça daha büyük ve kaba insanlara aşlamayı nasıl başarmıştır? Üzerine bir zırh geçirmiştir. Bu onları çok şaşırtsa da kabullenmek zorunda kalmışlar ve onun köylü elbiseleri giymesini bir daha istememişlerdi.

Jan, koskoca Fransız ordusunu yalnızca iyi kılıç kullandığı için mi etkilemişti? İyi bir dövüşçü olduğu için mi İngilizlere karşı kazanılan büyük bir zafere önderlik etmişti? Hayır. O, Fransızlara

aklı ve fikirleriyle –Fransa hakkındaki, Tanrı hakkındaki fikirleriyle– önderlik etmişti. Ve varlığı, kendi gücünün farkındalığıyla yol göstermişti.

Onun silahı aklıydı. Aklı sayesinde Fransız Kralının karşısına çıkabilmişti. Aklı sayesinde, en sonunda kendisini yakalayıp hapseden İngiliz düşmanlarıyla alay edebilmişti. Bu silahla onun özgür düşüncelerinden korkan kilisenin efendileri önünde ayağa kalkabilmişti.

Jan sahip olduğu bu silahla onlara karşı meydan okuyabilmiş ve onları yalancılıkla itham edebilmişti. Eğer ondan gerçekten korkmuş olmasalardı onu yakma gereğini hissetmezlerdi. Onda “kızlara özgü” hiçbir iz yoktu. Kendisini yenilmez yapan şey, açık seçik düşünme yeteneği ve binlerce insana kendisini liderleri olarak kabul etme isteği duymaları için fikirlerini iletebilme becerisiydi. Bir köylü kızı olmasına rağmen, Shaw onu aristokratik düşünce tarzına sahip olarak sunmuştur.

Shaw’ın oyununda Jan, tarihsel olarak tanınmış bir karakterdir. Shaw, onun bütün dünyadaki köylüleri temsil ettiğini söyler. Shaw, köylülerin gerçeği bildiğini de ileri sürer. Kilise yalan söylemektedir. Shaw’a göre eğer siz toplumdaki herkesi eğitirseniz, her insan başbakan olmak ister. Jan da bu sınıfı temsil etmektedir.

Jan, aynı zamanda gücün, fikrin büyüklüğünden geldiği gerçeğini de gözler önüne serer. Jan, kilisenin karşısına çıkarak, “Yalan söylediniz,” demiştir. Sahip olduğu fikirler ona mücevherlere, zenginliğin simgelerine, düşmanlarının üzerine geçirdiği zenginlik ve güce bakıp, “Hiçbiri bir işe yaramaz! Hepsi yalan!” diyebilme yetisini sağlamıştır. Düşmanları giydikleri görkemli kıyafetler içinde Jan’ın sahip olduğu özgüvenden yoksundular. Jan D’ark hiçbir şeyden korkmazdı. O, sizler için çok iyi bir model. Kendisini gerçeğin elçisi olarak görmüştü.



Askerleri sadece birer savaşçı olarak görüyorsunuz. Şu gerçeği de anlamak zorundasınız ki, askerler tarih boyunca sadece ülkelere değil, aynı zamanda da fikirleri de savunmuşlardır. Bir ordunun

amacı, düşmanlarını öldürüp onları bozguna uğratmak olabilir, ancak bununla beraber askeri akıl, anlamsız bir zorbalık ve şiddet değildir.

Askeri düzenin arkasında büyük ülküler vardır. Haçlı Seferleri, belirli bir uygarlık ve bunun düşmanlarının anlayışını yansıtır. *V. Henry*'deki etkileyici nutuklardan bir tanesinde, Henry askerlerini "Harry, İngiltere ve Aziz George" için savaşmaya çağırır. Bir başka konuşmasında da çoğu köylülerden oluşan adamlarına onlarla aynı saflarda, aynı rütbede biri gibi savaşacağını söyler. Bu, hiç kuşkusuz sınıf kavramının şu andakinden çok daha fazla şey ifade ettiği o dönemler için çok güçlü sayan bir fikirdir. Ordudaki subaylardan birinin daha fazla askere sahip olmaları konusundaki dileğine karşılık Henry şu cevabı verir:

Hayır bir tek kişi bile isteme!
 Aksine Westmoreland, Tanrıdan niyaz etmelisin!
 Bu savaşa yüreği yetmeyen varsa, hemen
 Ayrılın aramızdan. Ona geçit hakkı verilmelidir.
 Yol hakkı olarak cebine altın da koyulmalıdır.
 Bizimle birlikte ölüme gitmek istemeyen
 Birisinin yanında ölmeye razı olamayız.
 Bugün Crispian Yortusu günüdür,
 Bugünü yaşayıp da yurda sağ dönecekler
 Bugünü her zaman ayakta karşılayacaktır
 Ve Crispian adı ile gurur duyacaklardır.
 Bugüne tanık olup, yaşlanacak kimseler
 Her yıl bugün daha olmadan dostlarına
 "Yarın Aziz Crispian günü," diye seslenecek
 Ardından gömleğini çıkartıp yara izlerini gösterecek!
 Yaşlılar geçmişi unuttur. Her şey unutulabilir.
 Ama bugün gösterdikleri kahramanlıkları
 Her zaman gururla anımsayacaklardır. Ve adlarımız
 Her evde, dillerin pelesengi olacaktır:
 Kral Harry, Bedford ve Exeter,
 Warwick, Talbot, Salisbury ve Gloucester,
 Taşan kadehlerle hep yeniden anılacaklardır.
 Her iyi adam bu öyküyü oğluna aktaracak

Ve Aziz Crispian Yortusu dünyanın sonuna dek
 Her zaman anılmadan geçilmeyecektir.
 Ve bizler de birlikte anılacağız...
 Biz, birkaç kişi, biz mutlu kişiler, biz kardeşler
 Zira bugün savaşta kanını yanımda akıtacaklar
 Ne kadar kötü kişi bile olsalar, kardeşim olacaklardır
 Bugün onların durumunu düzene sokacaktır
 Ve şimdi İngiltere’de yataklarında olan Beyzadeler
 Burada bulunmadıkları için talihlerine küseceklerdir
 Ve Aziz Crispian gününde bizimle savaştıklarını
 Dile getirenlerin yanında erkekliklerinden utanacaklardır.

Winston Churchill, İngilizlere Batı uygarlığını kurtarmak için savaştıklarını söylemiştir. Fransızların meşhur milli marşları *Marseillaise* sadece güzel bir ülke hakkında kaleme alınan bir nazım değildir. Kan dökme hakkındadır ve kan dökme burada tüyler ürpertici bir eylem olarak görülmez. “Le jour de glorie est arrive!” (“Şan ve şeref günü geldi!”) Askeri akıl şan ve şerefle ilgili bir kavramdır.



Birer oyuncu olarak göreviniz söylediğiniz şeyin büyüklüğünü, kelimelerin altında yatanları anlamaktır. Fikirleri iletmek oyuncunun teatral görevidir. İçinde hiçbir gizem barındırmadan, yaşamın gerçeğiyle birlikte fikirleri iletebilmelidir. Oyuncu, gücü, kaliteyi ve düşünce büyüklüğünü duyumsamalıdır. Büyük yazarların fikirlerini öğrenmelidir, sadece replikleri değil. Siz papağan değilsiniz.

Kendinizde bir hak olarak gördüğünüz, değerini çoğu kez istismar ettiğimiz şeylerin de büyüklüğünü tanımak zorundasınız. İlkokula gittiğiniz ve ihtimal ki söylerken katlettiğiniz günden beri belki de Bağlılık Andı’nı hiç ezberden okumadınız. Askeri düşünce yapısını öğrenmenize yardımcı olacak bir egzersiz olarak, Bağlılık Andı’nı sanki bir askermişsiniz ve o şartlarda yaşamınızı sürdürüyormuşsunuz gibi ezberinizden okuyun.

Buna hazırlık için bir başka egzersiz olarak da, bir marşı bir sa-

vaş meydanında süründüğünüzü farz edip söyleyin. Kafanızda, üstesinden gelmeniz, geçmeniz gereken bir engel yaratın; bunları yaparken sürünmeye ve marşı söylemeye devam edin.

Sonra da sahneye birkaç kutu koyarak gruplara ayrılmanızı istiyorum. Her grupta bir kişi lider olacak ve düşman ateşi altında kutulara hücum etmeyi emredecek. Diğerleri de bu emre itaat etmeli. Bu arada her gruptan bir kişi savaş meydanında kendine yol açarken hem bayrağı taşıyacak hem de bir marş söyleyecek.

Aynı zamanda sizlerden askeri düşünceyi yansıtan birkaç metin – *V. Henry, Cyrano de Bergerac, Aziz Jan, Kapıdaki Kaplan* – üzerinde çalışmanızı istiyorum. Tüm bu oyunların içten gelen bir büyüklüğe ihtiyaç duymasına karşın, onları temel olarak askeri bir nutuk ritminde çalışın. Dil, kullanılan ritimle anlaşılmalıdır.

Birer Amerikalı olarak diğer insanların sizi çabucak anlayamadıklarını düşünüyorsunuz. İşte bu yüzden normal konuşma ritimlerinizde bir çeşit tembellik var. Tembel konuşma tarzı, tembel düşünmeye yol açar. Konuşma üslubunuz yeterince “sıkı” değil. Tembellik yansıtıyor, içinde hiçbir kesinlik barındırmıyor. Askeri düşünce açık ve kesindir. Ve aynı zamanda hızlıdır. Savaş meydanında kesin olmaya hiçbir şeye yer yoktur.

Bir şey daha... hiç şüphesiz siz askeri düşüncenin öfkeyle ilgili bir şey olduğunu düşünüyorsunuz. Öfke ucuzdur. Öfkeyi içinizden dışarı atın. O, düşünmenin, fikirlerin, kelimelerin yerini alamaz. Tarihe bir göz atın. Değişmez bir şekilde galip gelen taraf da ima fikirler için savaşan taraftır. Amerikalıların dehşet saçan kudreti bile Kuzey Vietnamlıları bozguna uğratmaya yetmedi, çünkü onlar ülkülerine ve fikirlerine yürekten inanmışlardı.

Ders Yirmi Bir

STANISLAVSKI VE YENİ REALİST TİYATRO

Bir keresinde Harold Clurman'la birlikte aynı anda Paris'te bulunmuştum. Benim için Harold bir kahramandı. Benim de bir parçası olduğum Group Theatre'ı kurmuştu. Ait olmak istediğim bir tiyatro yaratmıştı. Harold, yeteneklerimi ve aklımı açığa çıkarmamı, kendimi oyunlar hakkında eğitmemi sağlayan en önemli kişiydi. Tiyatro yaşantıma anlam kattı.

Paris'teyken Harold bana şöyle dedi: "Biliyorsun, Stella. Stanislavski de burada." O zamana kadar Stanislavski hakkında çok şey duymuştum. Stanislavski tekniğine katılan birçok insan tanı mı ş tım. Ben de sözde bu tekniğin kullanıldığı Group Theatre'ın bir parçasıydım. Bununla beraber dışarda oldukça fazla deneyime sahip bir kadın oyuncu olarak Group Theatre'da kullanılan yöntemlerin bazılarını benimsemiyordum.

Bu yüzden bir yabancı haline geldim. Oyuncuların prova yapma tarzlarından, oyunların yönetilme tarzlarından tamamen kendimi soyutladım. Bu, herkes tarafından biliniyordu. Group Theatre'da olan bitene karşı olduğum herkesçe biliniyordu.

Harold da hissettiklerimin farkındaydı. Benim Stanislavski'yle tanışmamın iyi bir fikir olduğunu düşündü. Ancak benim tereddütlerim vardı. Bu fikir beni korkutmuştu. Harold'a dönerek ona şunu söyledim: "Eğer onunla tanışırsam, Group Theatre ile benim istemediğim bir tarzda tanıştırılmış olacak gibi bir duygu var içimde."

Sonunda Harold ile birlikte Stanislavski'nin evine gittik. Stanislavski'nin yaşadığı yer, ufak bir Fransız asansörünün çalıştığı küçük bir Fransız apartmanındaydı. Harold kapıyı açtığında içeride birkaç kişi vardı. Küçük bir odaydı. Odanın uzak köşesinde Stanislavski duruyordu. Onunla karşılaşmak beni o kadar şaşırtmıştı ki kımıldayamadım bile. Harold ona yaklaşp selam verdi. Stanislavski'nin doktoru, bir arkadaşı ve Çehov'un dul eşi Olga

Knipper de odada bulunuyordu.

Madam **Çehov** yanıma, kapının kenarına gelip bana şöyle dedi: "Gidip Bay **Stanislavski**'nin elini sıkmalısın." Ona bakıp, "Hayır," dedim. "Gitmelisin," diye ısrar etti. "Gitmemeliyim," dedim ve söylediğimi de yaptım. Öylece ayakta kaldım, ne geri ne de ileri hareket edebildim. O an tamamen felç olmuş bir haldeydim.

Stanislavski, kısa bir süre sonra Champs-Elysees'e gitmemizi önerdi. Oraya gittiğimizde **Stanislavski** bir ağacın karşısındaki banka oturdu. Biz de onun etrafındaki yerimizi aldık. Oyuncuların sahip oldukları neşe, canlılık, akıl ve içtenliğe bol miktarda şahit oldum. **Stanislavski**'nin Madam **Çehov**'u azarladığını bugün gibi hatırlıyorum. Ona rolünü çok abartarak oynadığını söyledi. Madam **Çehov** buna çok güldü. **Stanislavski** zorbaymış gibi hareket ediyor, Madam **Çehov** da ondan daha güçlüymüş havasını vermeye çalışıyordu. Orada mizah ve insanlar arasında tam bir uyum vardı. Orada bulunmanın zevkini duyumsadım.

Stanislavski oradaki herkesle tek tek konuştu ve benim az konuşan biri olduğumu anlamış gibi gözüktü. Bunu anlaması gayet doğaldı, zira "görebiliyordu." Yakalayamayacağı hiçbir şey yoktu. En sonunda bana dönüp şöyle dedi: "Sizin haricinizdeki buradaki herkes benimle konuştu, genç bayan."

Bu, ona baktığım ve onunla göz göze geldiğim andı. Şunları söylediğimi hatırlıyorum: "Bay **Stanislavski**, siz gelene kadar tiyatroyu çok seviyordum, ancak şimdi ondan nefret ediyorum!" Bana ilk baktığından daha uzun baktı ve şöyle dedi: "O zaman yarın gelip beni görmelisin."

Bu en net hatırladığım andı. Birbirimize hoşça kal deyip oradan ayrıldık. Ertesi gün **Stanislavski**'yi görmeye gittim. Ona tecrübeli bir oyuncu olduğumu söylemeyi ihmal etmedim. Ailemi tanıyordu, çünkü babam Jacob P. Adler, Lev Tolstoy'un yazdığı *Yaşayan Ceset* adlı oyunda, **Stanislavski**'den çok önce rol almıştı. Adler bu oyunu oynayan ilk oyuncuydu ve bu da elbette herkes tarafından biliniyordu. **Stanislavski** benim Jacob P. Adler ile Sara Adler'in kızı olduğumu dolayısıyla da tiyatrocu bir aileden geldiğimi anlamıştı.

Çok geçmeden **Stanislavski** ve ben bir yönetmen ve oyuncu arasında olması gereken en yakın bağı kurmayı başarmıştık. Kısa

zaman sonra da bu ilişki bir aktör ve bir aktris arasındaki ilişkiye dönüştü. Onunla birlikte haftalarca çalıştık. Bu süre zarfında benden yapmamı istediği birçok şey oldu. Özellikle de şu noktayı açığa kavuşturdu: Bir oyuncu, bilinci tarafından dizginlenmeyen muazzam bir hayal gücüne sahip olmalı. Onun daha çok hayal gücüyle beslenen bir oyuncu olduğunu anladım. Sahnede hayal gücünün yaşamsal derecede öneme sahip olduğunu özellikle anlatırdı.

Aynı zamanda içinde bulunulan koşulları kullanmanın da ne kadar önemli olduğunu tüm ayrıntılarıyla anlatırdı. Nerede olduğunuz, kim olduğunuzu, nasıl biri olduğunuzu ve ne olabileceğinizi belirler derdi. Sizi besleyecek, size güç katacak ve ne yapmak isterseniz yapabileceğiniz yeteneği size verecek olan, bulunduğunuz yerdir.

Stanislavski bana Henrik Ibsen'in *Bir Halk Düşmanı* oyununda oynarken ne kadar zorluk çektiğini anlattı. Nereye dokunacağını bilememişti. Söylediğine göre bu oyun onun için çok zordu; aslında Ibsen'in kendisi de onun için zordu. Rolü çıkarmasının on yılını aldığını söyledi. Oyuncululuğu kolaylaştıracak olan bir tekniğe ulaşmak için gerekli malzemeleri bir araya getirirken, bir oyuncu olarak hayatı boyunca karşısına çıkan probleme yanıt bulmuştu; özellikle de *Bir Halk Düşmanı* üzerinde çalışırken karşılaştığı sıkıntılara.

Oyunun bir sahnesinde Stanislavski'nin oynadığı karakter biri insanlarla konuşuyor ve onlardan bir şey yapmalarını istiyordu. Bu çok yanlışti. Şunları söyledi: "İnsanların ruhlarıyla konuşmak zorundaydım. Eğer onların ruhlarına ulaşmayı başarabilirsem, bir yere varacaktım." Stanislavski'nin bu rolü oynamasından on yıl sonra oyun yeniden oynandı; artık rol kendisinin ve şimdi onu oynayabilirdi.



Stanislavski, yazılmakta olan oyunların geleneksel yollarla oynanamayacağını fark etti. Bu oyunların oynanabileceği bir yol, metot bulmak zorunda olduğunu biliyordu. Mümkün olan her tarz için kullanılabilecek bir yöntem geliştirmeliydi. Yöntemi, içinde insanın büyüklüğünü ve önemini, kontrol, disiplin ve iyi ko-

nuşmayla harmanlayarak barındırmalıydı.

İlgilendiği oyunlar, Ibsen, Çehov ve Strindberg'in realist oyunlarıydı. Ortaya konulan soru şuydu: Gerçek nedir? Kelimenin en basit anlamıyla bu bardak gerçektir. Gerçeklik, görüp doku-nabileceğiniz bir şeydir.

Öte yandan realizm aynı zamanda bir teknik, bir ustalıktır. Oyuncudan gerçeğe ulaşmasını isteyen, ulaştıktan sonra da onu açığa çıkarmasını arzu eden bir sanat biçimidir. Realizmin bize öğ-rettiği şey, oyundaki fikrin her şeyden önce göz önünde bulundu-rulması gereken nokta olduğudur. Oyunu ve karakteri, yazarın fikrini ortaya koymak için oynarsınız. Hiçbir zaman kendinizi o y-namazsınız. Oyuncunun amacı tiyatroya hizmet etmektir, asla kendisine değil.

Stanislavski'nin adeta boğuştuğu 19. yüzyıl oyunları, o döne-min insanların içinde bulundukları sosyal şartlarla ilgilidir. Top-lumcu gerçekçilikte kahraman ortadan kaldırılmıştır. Artık ne kahramanlar ne de kötü adamlar vardır. Herkes birer kahraman-dır. Yazar, doğru ve yanlış davranış biçimlerini gözler önüne serer; seyirci de kendi doğrularını seçmek zorundadır.

Realizmin esas amacı özel ve toplumsal hayatın yalanlarını de-vmek, onları yok etmektir. Realizm orta sınıfla, burjuvayla ilgili-dir. Dedikoduyla, kilise, eğitim ve hükümetler yoluyla miras alınan hastalıklı değerlerin orta sınıfa neden bulaştığını bulmaya çalışır.

Realizm insanoğlunun, orta sınıfın ve onun yaşam tarzının ger-çeklerine ulaşip onu açığa çıkarır. Nesir olarak yazılmış olsa da, re-alist üsluba yaklaşımınız, onu şiirsel bir biçimde ele almak olmalı-dır. Realizm dil üzerine inşa edilmiş olsa da, söylenen şeylerin ger-çek anlamlarını elde etmek için kendinizi eğitmek zorundasınız.

Aristokrat sınıf ya da askeri sınıf düzeninden orta sınıf (burju-vazi) düzenine geçmek gerçekten de büyük bir değişimdir. Aris-tokrat ve askeri mantık, resmiyete dayanır. Buna karşın orta sınıf mantığı gayri resmidir. Aristokratlar hayatlarını saraylarda, asker-ler ise savaş meydanlarında geçirirler. Buna karşın orta sınıf yaşamı ailenin içinde geçer. Napolyon poz verirken bunu tarih için yapmıştır. Orta sınıf insanı görkemle ilgilenmez. Ölümsüzlük için poz vermez.

Orta sınıf ailelerinde kibir ya da böbürlenme yoktur. Kraliçe

Elizabeth ya da XIV. Louis'i orta sınıf bir ailenin düzeyine indiremezsiniz. Onlar, böyle bir ev için çok büyüktür.

Realist oyun yazarlarının sıklıkla vurguladıkları şey şudur: Gösteriştten paylarına çok şey düşmemesine rağmen, düşündüklerini basit bir dürüstlük içerisinde davranışa dökmelerine karşın aile, monarşiden daha karmaşık bir yapıdır.



Bir Bebek Evi adlı oyununda Ibsen, bütün aile durumunun hatalı olduğunu gösterir. Bu büyük gerçek realizmin anahtarıdır. Bu, düşündüğünüzden daha karmaşık bir durumdur. Kazıp derinlere inmeli ve her sözcüğün anahtarına ulaşmalısınız.

Orta sınıf, kendilerine miras kalan geçerliliğini yitirmiş fikirlerle yaşar. Bize bırakılan şey yalanlardır. Harici fikirlerle yozlaşmış haldeyiz. "Fikirleri" alınılıyoruz, ama kendimizin ya da başkalarının doğrularını ifade ederken tedirginlik yaşıyoruz. Gerçek, eleştirmenlerin, politikacıların, eğitimcilerin ya da gazetecilerin söylediklerinden meydana gelmez.

Nora, orta sınıf aile yaşantısının yalanlarıyla mücadele ederken kocasına şöyle der: "Sen beni sevmiyorsun. Bana yalan söyledin. Beni sevdiğini söylüyorsun ama sevmiyorsun." Bunları söyledikten sonra da nasıl böyle bir sonuca ulaştığının analizini yapmaya başlar. Anlar ki babası da, kocası da kendi fikirlerini ona aşılamıştır. Kocasını ya da babasından farklı şeyler düşünmeye başladığında bunu bastırdığını fark eder. Kendisi için karar vermesine ya da düşünmesine izin verilmemektedir.

Bu gerçeği anladığınızda Ibsen'in cümleleri bir anlam ifade eder. Gerçek büyüktür; onu yok etmeyin. Ibsen'i duymak istiyoruz, sizi değil.

Ibsen'i anlamak için onun karakterleri hakkındaki her şeyi, mesleklerini, onların aileye, paraya, politikaya, cinselliğe, dine, eğitime kadar her şeye olan yaklaşımlarını bilmek zorundayız. Bir oyuncu için bu yavaş ilerleme anlamına gelir. Sadece cümlelere bakarak ihtiyacımız olan şeyi elde edemeyiz. Tüm sosyal durumu anlamak zorundayız. Oyun yazarının resmetmeye çalıştığı sosyal çatışmaları kavramalıyız.

Ibsen orta sınıfın parayla ilgilendiğini gösterir. Müzeler ya da kültürel büyüme onların umurunda değildir. Derin düşüncelere ilgi duyan bir sınıfı arkamızda bıraktık. Pratiklik ve hırs gibi kavramlarla zehirlenmiş bir sınıfın içerisindeyiz. Shaw, kendi döneminde aristokrat sınıfının materyalist bir hal aldığını, orta sınıfın kabalaştığını, alt sınıfın ise vahşileştiğini ifade etmişti.

Orta sınıf hem materyalist hem de kabadır. Fikirler ya da şerefle ilgilenmezler. Orta sınıf kâr getiren alışverişle ilgilenir. Bu sınıfın dile getirdiği şey, "Sana verdiğim şeyin karşılığında başka bir şey istiyorum"dur.

Orta sınıf, endüstrileşmeyle birlikte ortaya çıkmıştır. Orta sınıf mantığı para kazanmak için üretmektir. Bu sınıfın mantığında zaman kurtarılabilecek bir şey değildir; aksine harcanacak hatta sömürülecek bir şeydir. Telefon etmek yazmaktan daha kolay ve daha hızlıdır. Elektrik ışığını açmak, bir mum yakmaktan daha az zaman alır. Metro ya da otomobil kullanmak, bir atı arabaya koştırmaktan daha hızlıdır. Orta sınıf dünyasında sallanarak vakti israf edemezsiniz, zira vakit nakittir.

Orta sınıf dünyasında mallar, metalar, "şeyler" önem kazanmıştır. Amaç değişmiştir. Orta sınıfın ilgilendiği şey başarı olmuştur. Eşyaların tekrar satılabilir özellikte olması gereklidir. Bu amaç, her şeyin değerini aza indirmiş ya da tamamen yok saymıştır; özellikle de kişisel gelişimin ve sanatın.

İnsanlar daha fazla şeye sahip olmayı istemeye teşvik edilmiştir; arabalar, buzdolapları gibi. Fakat bütün bunlar insanın iç dünyasını da satıp yok etmiştir. Endüstrileşme ve kapitalizm çağı insanların mantığını, kalplerini ve ruhlarını silip süpürmüştür. Bu yeni amaca yani başarıya ulaşmak için insanlar kendilerinden olan en iyi şeyleri feda etmişler, ruhlarından çıkar sağlamaya başlamışlardır.

Kapitalist bakış açısı her şeyin içine süzülüp girmiş, her şeyin özünü değiştirmiştir. Hırs, başarı ve parasal güç her şeydir. Akı ve ruhu geliştirmeye çalışma çabası endüstrileşmeyle birlikte yok olup gitmiştir.

Pragmatik başarı için duyulan istek bir Churchill'in ortaya çıkmasını sağlamaz. Bir kültür de üretmez. Ürettiği şey eğitimi ve ül-

keye yön verecek donanımda insanlardır. Buna karşın elimizden geleneklerimiz alındı. Hiçbir geleneğe sahip değiliz artık.

Bu anlayış farklı bir görüş ritmi de ortaya çıkarmıştır. Bu, derinliği ve değeri yok sayan bir görüş biçimidir. Bu görüş biçimi, eşyalarla ağzına kadar dolu ambarları ve depoları olan ancak tamamen yoksul bir toplum yaratmıştır.



Amerika bir zamanlar oldukça zengin bir üst sınıfa sahipti. J. P. Morgan, 1907 Panik yılında Amerikan hükümetine ekonomiyi kurtarabilmesi için 100 milyon Dolar kredi vermişti. Sonunda bu işten hatırı sayılır miktarda kâr etmesine karşın yine de büyük bir jestti bu; tüm ülkenin ekonomisinin bataktan çıkmasını kişisel olarak sağlamak.

Morgan, bir kral ya da kraliçeyle konuşabilecek düzeyde zekâya sahip biriydi. Bir aristokrat gibi arabasına koştuğu atları bile büyük bir özenle seçerdi. Atların hepsi de bembeyazdı ve tarzları vardı. Bir duruşları vardı. Arabacısı resmi bir şapka takardı. Morgan kurnaz, zeki, güçlü bir insandı ve sanatçılarla ortak olan bir özelliği vardı; tarihte yaşayacağını, ölümsüz olacağını biliyordu.

Aristokratlara benzer bir şekilde güzel olan her şeye karşı sevgiyle dolu olan bu Amerikalı yüksek sınıfın anlayışını çalışıp anlamak çok da zor değil. Onların nasıl giyindiklerini, kendilerini nasıl taşıdıklarını anlamak için John Singer Sargent'in tablolarına bakın. Ya da gidip Frick Koleksiyonunu görün ve tüm bu portrelerin evlerinin bir dekoru olduğu zamanı, Bay ve Bayan Frick'in orada yaşadığı zamanı hayal edin. Bu Amerikalı yüksek sınıf saraylarda yaşamıştı. Avrupa aristokrasisinden çok da farklı değillerdi. Ancak aralarındaki temel farklılık sahip oldukları paranın onlara miras kalmamış olmasıydı. Kendileri kazanmışlardı. (Aslında Avrupa aristokrasisi çöküşe geçtiğinde, Amerikalı milyonerler onlara miras kalan bu hazineleri onlardan satın almışlardı. *Yurttaş Kane*'i düşünün.)

Bu insanlar en parlak dönemlerinde zevk ve tarza sahiptiler. Eskiden şu anda olduğumuz kadar baştan savma ve dağınık değildik. Dimdik oturuşumuzu, davranışlarımızı, bir geleneğe sahip

olduğumuz fikrini, ekonominin düşüşe geçtiği otuzlu yıllarda, yani bunalım yıllarında kaybettik. Acı olan şey, oyuncuların görkemi de bununla birlikte yok olup gitti. Seri halde üretilen filmler ve televizyon bunların yerini aldı.

Bu üst orta sınıf şu anda sahip olduğumuzdan tamamen farklı bir eşya yığına sahipti. Silindir şapka takarlardı. Silindir şapkalar neden yapılı, bilir misiniz? Keçe ve ipek kenarlıklardan. Onları bir yere götürebilir misiniz? Onları başınıza takıp sahile gidebilir misiniz? Hayır. Onları sadece belli koşullarda yanınıza alabilir veya takabilirsiniz. Bir silindir şapkayı nerede "muhafaza" edebilirsiniz? Özel bir rafın üzerinde, ya da kendi kutusu içerisinde. Onlara bir raf satın alır mısınız? Hayır. Özel olarak yaptırırsınız. Onları temizlemek için bile özel bir yöntem vardır; üzerinde kısıcık tüyler olan bezlerle bu işi yapmalısınız. Renkleri solmuş eşyalara bizler alışmışız. Aynı şekilde rengi solmuş bir şapkayı kullanır mısınız? Asla. Bu tüm amacınızı yerle bir eder.

Üst orta sınıfa mensup olan kadınlar yelpaze taşırlardı. Yelpazeler birer mücevher gibiydiler. Genellikle yurt dışından gelirlerdi ve üzerleri işlemeliydi. Yelpazenin kendisine has özel bir dili vardı. Konuşurdu. Eğer yelpaze ile şöyle yapsaydınız (bir hareket yapar) bu: "Bana yaklaşma," demenin bir biçimiydi. Böyle yaptığınızdaysa "Gelebilirsin," anlamı taşırdı. Bir keresinde bir Japon hanımefendisinden yelpaze dilini, onun bilekten nasıl kontrol edildiğini öğrenmiştim.

Üst sınıfa mensup erkekler ise baston taşırlardı. Bastonu sadece yürümek için değil, işaret etmek, çağırmak, döndürmek, yağmurun yağıp yağmadığını bakmak için perdeyi aralarken kullanırlardı.

Üst orta sınıfa mensup olanların opera gözlükleri vardı. Bunlar bazen kadınların mücevher kutularında muhafaza edilirdi. İnci, altın ve gümüşten yapılırlardı. Operanın tüm dünyası gözlüklerin içindeydi. Zarafet simgeleriydiler.

Üst sınıf erkeklerinin cep saatleri vardı. Eğer bu saati kullanan birine saati sorarsanız, karşınızdaki kişi saati bulunduğu yerden çıkarmak zorunda kalır. Bunun için sadece bileğini çevirmek yetmez. Dolayısıyla zamanı öğrenmek için zaman harcarsınız. Bura-

da verilmek istenen mesaj, zamanın gerçekten çok önemli olmadığıydı. Bu anlayış, bizim şu anda sahip olduğumuz zaman anlayışından ve ritimden büsbütün farklıdır.



Orta sınıfın sahip olduğu görüş ritmini bize öğretmeye yarayacak, aynı zamanda da bunu bir oyuncu ya da aristokrat ritminden ayırt etmemizi sağlayacak bir egzersiz olarak üç adet masanın üzerine bazı nesneler bıraktım.

Sizden birer birer ayağa kalkmanızı, etrafınıza bakmanızı, bir şey görmenizi, ona yönelmenizi, onu isimlendirmenizi, tanı koymanızı, ne işe yaradığını anlamanızı ve tüm bunları yaptıktan sonra da çabucak diğer nesneye geçmenizi istiyorum. Bana, "Bu bir kalem," deyin; yazı yazmaya yaradığını söyleyin. Bir telefon; konuşmaya yarar. Bir kitap; onu okuruz. Hiçbir duygusal bağlantı olmamalı. Sadece hızla eşyaları tanımlayın.

Bu yaptığımız orta sınıfın "şeylere" bakış açısını yansıtır. Hızlı ve derinlikten yoksun. Her şeyin bir kullanım amacı var. Bu eşyaların her biri milyonlarca kişi tarafından yapılabilir.

Ortaya çıkan sonuç bu "şeylerin" kalitesindeki kayıptır. Hiçbir şey bizi doyurmaz. Bunun doğal bir sonucu olarak da paraya yöneliriz. Ne kadara mal oldu? Telefon o ritme sahip olmalıdır. Kamera da aynı ritmi kullanır. Neden bir şeyleri boyuyoruz?

Eğer böyle hızlı bir ritimle görüyorsak, o zaman hiçbir boyuta sahip değiliz demektir. Bu ritimle düşüneyiz. Bu yüzden bizi hiçbir şeyin beslemediği bir toplumda yaşamaktayız. Bakma ve görme kültürü diğer ülkelerde çok daha fazla gelişmiştir. Böyle bir görme biçimi Amerikalı değil. Biz, nesneleri kullanışlı olup olmalarına göre değerlendiririz.

Buna karşın kullanışlı nesnelere bile derinlikli bakmanın bir yolu vardır. Seri üretim malı olan bir şişe bile size iki farklı bakış açısı sunar. Amerika'da soda eskiden şişelerde satılırdı. Şimdi ise teneke kutularda satılıyor. Fransa'da koyu yeşil renkte şişeler üretilir. Şişenin tabanında tortuların biriktiği bir boşluk bulunur. Etiket ise okunulabilir birtakım yazılarla birlikte parlak renklerle doludur. Bu şişe şarap için üretilmiştir, Coca-Cola için değil...

Hepimiz günde on beş dakikayı, egzersize ya da koşuya ayırdığımızdan daha az bir vakti bu şekilde düşünmeye; sessizlik içinde, "şeylere" değer vermeye çalışmaya ayırmalıyız.



Sizler kendinizi benlik fikrinden yoksun bıraktıran endüstrileşmenin bir parçasısınız. Hatta şunu söyleme noktasına geldiniz: "Hiçbir şey olmak çok moda." Her şeyi çabuk ve yüzeysel şekilde anlama eğiliminizden dolayı, bir şeyleri kaybettiniz. Yaşamınızı paranın haricinde hiçbir değerle sürdürmüyorsunuz.

Noel artık sadece alışverişle ilgili bir kavram haline geldi. Bunu kabul ediyoruz. İnsanlar Noel'in gelişine seviniyorlar; buna karşın Noel'in neyi ifade ettiğini hakkında hiçbir fikirleri yok. Noel için hazırlanan küçük tablolar, semboller, her şey terk edildi. Yaşamlarımızın anlamını yitiriyoruz.

Bu masaya bakın. Siyah. Hiç kaliteli değil. Versay Sarayı'ndaki masaların ayakları süslerle doluydu. Bu masanın ayakları sadece monte edilip saplanmış. Vurulmayı bekleyen birer mahkûma benziyorlar. Bunu kabul ediyorsunuz. Sizi neden bu kadar boş bir hale getirdiğini bilmiyorsunuz. Bu stüdyo neredeyse hiçbir şey ifade etmiyor. Sizi besleme amacı taşımadan size hizmet etmek için yapılmış.

Birer oyuncu olarak dışarıdaki dünyanın değerini verebilmek için onu analiz etmenin yolunu bulmak zorundasınız. Dışarıdan beslenmelisiniz. Sadece kendinizden besleniyorsanız, patolojik bir vakasınız demektir. Dışarıda olmayan hiçbir şeyde yaşam yoktur. Nesnelere zaman ayırmalısınız; sadece hizmet edilmek için değil, onlar tarafından beslenmek için.

Bu anlayışı işleyebilmek için telefon vasıtasıyla bir şeyler satmak iyi bir egzersiz olacaktır. Satacağımız şey herhangi bir şey olabilir: vitamin hapları, Fransızca dersleri, bir dergi aboneliği gibi.

Orta sınıf ritmini telefon tuşlarına basarak anlayabilirsiniz. Tuşlu telefon icat etmek şart olmuştu, çünkü çevirmeli telefon zaman kaybettiriyordu. Ritminiz teknolojik toplum tarafından size dikte edilir: hızlılık. Makineler sizin için önemlidir. Onlara yer açmak için kendinizi yeniden tasarımmanız gerekir. Aksi halde

yaşamınıza devam etme şansınız kalmayacak. Masanıza bir bakın, bilgisayar, elektrikli kalem açacağı, elektronik hesap makinesi... Şurada gördüğüm elektronik bir vazo mu? Evet öyle. Ekran koruyucu. Dijital çiçekler.

“Satmak” ne anlama geliyor? Bu, sahip olduğunuz her şeyin satılabilir olması gerektiği anlamına gelir. Bu nesnelere dair bir zamanda eşyalara bakış açısidir. Onu satabilir miyim? Ürün ne kadar önemli olursa, siz de öneminizi o kadar kaybedersiniz.

Telefonda bir şey sattığınızda karşınızdakinin kim olduğunu bilmezsiniz. Bu durum sizi, sesinizi tarafsız bir hale getirmeye zorlar. Sesinizi mekanik bir hale sokarsınız. Bu yapı içerisinde bir sıfırsınızdır.

Bundan birkaç yıl önce Robert Brustein’e bir telgraf çektim. Gönderdiğim telgrafın yaşam dolu olduğunu sanmıştım. Ardından operatör telgrafı bana okudu –tamamen duygusuz bir biçimde. Kelimeleri tamamen kişiliksiz bir hale soktu– anlamlarını çekip aldı. Kültürünüz kelimeleri dijital hale sokuyor, onlardan anlamı, tarihi ve sanatı söküp koparıyor. Kelimeler birer rakam haline geliyor, tercihen de üzerinde dolar işareti olan rakamlar bunlar.

Telefonda satış yaparken kullanabildiğiniz kadar çok aksesuar kullanın. Öyle bir toplumda yaşıyorsunuz ki bir şeyi asla yalnız başına gerçekleştiriyoruz. Sinemaya gittiğimizde bir elimizde patlamış mısır, diğer elimizde de kola oluyor. Hiçbir konsantrasyonunuz yok. Konsantre olmamakla modern olduğunuzu düşünüyorsunuz. Ya da konsantre olmayı bunu sizin için yapan bir elektrikli cihaz sayesinde gerçekleştiriyorsunuz. Makineleşmeyle ilgili sorun da burada; makineler yaşıyor artık, biz değil. Yapabileceğimiz tek şey sadece durup izlemek. Geriye ruhu yüceltecek hiçbir şey kalmadı. Bu yüzden psikologlara gidiyoruz.

Üşengeçlik ve pasifliğimiz, boşluğumuzun birer işaretidir. Vaktimizi sürekli bir şeylerin olmasını bekleyerek harcıyoruz. Sabırsızlığımızı, ayaklarımızı yere vurarak, masanın üzerinde parmaklarımızla tempo tutarak, ellerimizi birbirlerine sürterek ya da parmağımızdaki yüzüğü çevirerek ifade ediyoruz. Yaptığımız bütün bu şeylerde bedenimizin söylemek istediği şey şudur: “Hiçbir şey yapmıyorum. Sıkıldım.” Bu, Amerikan orta sınıfını fizikselleştirmenin, hepimizin çalışan bir motor haline geldiğini göstermenin

iyi bir yolu. Acele etmesi, çabuk olması gereken insanlar haline geldik. Fakat bazen yaşam bizi durdurur... bir trafik ışığıyla. Böylece bekleriz. Ama yine de yerimizde duramayıp kıpırdanırız. Tekrerklerimizi olduğu yerde ileri geri hareket ettiririz.

Pratik insan, içinde ruhsal dinginlik taşıya insan değildir. Durmaksızın bir şeyler yapar. "Arkasına yaslanıp uzanma" yetisinden yoksundur. Buna karşın pratik olmanın bedelini ödersiniz; hiçbir şey olmasa bile, sürekli ilerlersiniz. Tıpkı pilli bir oyuncak tavşan gibi.

Orta sınıfa mensup olanlar aynı zamanda hiç durmadan konuşurlar. Bu konuşma gerçekten herhangi bir şey hakkında değildir. Konuşmalar, hakkında konuştukları şeyler kadar, arabalar, televizyonlar, hisse senetleri gibi hazır kalıptır. Kolaylıkla bulunabilen, seri üretilmiş ve ucuzdur.

Gerçeği söylemek gerekirse bu çeşit bir karakteri, Amerikan yaşam tarzını tam olarak yansıtan insanları oynamanız oldukça zordur. İlginç olan nokta şu ki, bu sınıftaki hiç kimse "pratik" değil. Tüm eğiliminiz Amerikan ritmiyle içli dışlı olmamak üzerine kurulu. Kendinizi uyumsuz, hatta izole edilmiş hissediyorsunuz. Bu durumda size gerçeği söylemek oldukça ilgi çekici olacak; eğer birer oyuncuysanız ve kendinizi uyumsuz hissediyorsanız, bundan suçluluk duymamalısınız.

Pratik ve tutkulu insanları birbirinden ayırt etmek zorundayız. Birçok benzerliğe sahip olmalarına karşın, amaçları birbirinden farklıdır. Pratikler sanat formlarını içlerinde taşımazlar. Her şeyi yeryüzüne, "gerçekler" düzeyine "indirgerler."

Tutkulu insanlarsa şeylerin değerini aşağıya çekmezler. Bu kavram içinde "büyüklük" ve "benin" ötesinde bir şeyler barındırır. Tutku, güç ve tarihi değerlerin yanı sıra çağdaş unsurları da kapsayabilir. Aristokratik manada gücün birikmesi, değerlerin devam etmesi, sizden sonra da sürekli bir hale gelmesi demektir. Bir başka ifadeyle bu, müze ve kütüphanelerin kurulması anlamına gelir.

Pratik insanın söyleyeceği şey şudur: "Kâğıt bardaktan kahve içeceğim ve sonra da onu atacağım." Buna karşın tutkulu bir insan, "Kahveyi bir Limoges kupasından içeceğim," der. Morgan tutkulu bir insandı. Tutkusunun bir büyüklüğü vardı.

Tutkulu olmanın kötü bir yanı yoktur. Bir zamanlar İtalyanca öğrenme tutkum vardı. Bunun için neler yaptım? Çalışmak için erkenden kalktım. Dersler aldım. Garsonlarla konuşmak için İtalyan restoranlarına gittim. Bunları her gün, ama her gün yapmaya devam ettim. Eğer bir oyunda benim tutkumu göstermek zorunda kalsaydınız, bir dersten çıkıp diğerine giren ya da garsonlarla istekli bir biçimde konuşan bir karakter çıkardı ortaya.

Öğrencilerimden biri de keman çalmayı öğrenmek için oldukça hırslıydı. Bir taraftan gamları çalışırken diğer taraftan da metronomu giderek daha hızlı bir hale getirdi. Bu, her bir parmağını birbirinden bağımsız, sağlam ve güvenle hareket ettirmesini sağlayan bir yoldu. Her bir ölçü üzerinde defalarca çalıştı. Dört ayın sonuna gelindiğinde ise çaldığı eserde ustalaştı ve onu bir resitalde çalmak istedi. Bir oyunda onu, keman çalışmak için odasına koşan, kemanla daima bir şeyler yapan biri olarak oynardınız.

Kendinizde tutku görebiliyor musunuz? Unutmayın ki hiçbir karakteri tek bir unsura indirgeyemezsiniz. Bir bahçeye göz kulak olmak tutkuyla ilgili bir şey değildir.

Vladimir Horowitz olağanüstü bir piyanistti, ama aynı zamanda da tutkulu biriydi. Bu insan üstü ustalığı elde etmek için neler yapmıştı? Onun müzik dünyasını paylaşmayan insanlarla bir araya gelip konuştuğunda, müzik dehasını boş yere harcamamak için çocuksu yanını kullanırdı. *Times* dergisini okuduğunda, ilk olarak hisse senetleri sayfasına bakmazdı. Bir oyunda onu ancak piyano başındayken gösterebilirsiniz, kahvesini yudumlarırken değil.

Pratik zekâyâ sahip insan tipi ile hırslı insan tipi arasındaki fark Clifford Odets'in *Altın Çocuk* adlı oyununda görebiliriz. Burada, karakterin hırslı yanı piyano çalmak ve bir müzisyen olmak isterken, pratik yanı ise ün ve servete kavuşmayı istemektedir. Bunun doğal bir sonucu olarak da karakter bir ödül savaşçısı haline gelir.

Hırslı olmak her zaman insanı, pratik olmanın getireceği şeylerden daha büyük bir şeye yönlendirir. Pratiklik, içinde ruhu barındırmaz. Kemanınızda E telini tekrar tekrar çalmanın pratik yönü ne olabilir ki? Hollywood'da bir yıldız olmak pratikliktir; fakat Eugene O'Neill'in oyunlarında oynamak istemek tutkudur. Bu davranışlarda kesin bir farklılık vardır.



Orta sınıfla ilgili birçok oyunda dolaylı olarak belirtilen tema, kaybetme ve hayal kırıklığına hissi ile ilgilidir. Orta-sınıf yaşam belirli bir söz ileri sürer ve sonra da sizi hayal kırıklığına uğratar. Bütün o koşuşturmalar ve kazanımlar sizi gerçekten hiçbir yere getirmez. Biff Loman babasının değerlerini reddeder. Babası, Amerika'ya ve Amerikan tarzı yaşama inanmış biriydi. Şirketi için "Kuzey yolunu açmakla" övünürdü. İyi bir insandı. Oğluna, "Eğer sevilen biriyisen, ilerleyebilirsin," derdi.

Ama Willy işten çıkarılır ve Bill de babasının sahip değerlerinin bir işe yaramadığını görür. Amerika yanlış umutlar vermiştir. Satıcı olmanın bir onur olduğu söylenirdi, fakat bu doğru değildi. Willy kovulmuştu. Bunu, babasından dolayı hayal kırıklığına uğrayan bir çocuğun durumuna indirgemeyin. Bu Amerika'nın bir kaybidir.

Willy, Amerikalı, Jefferson tarzı rüyanın sona erdiğini kabul etmeyecektir. Buna karşın Biff, "Amerikan tarzı yaşamı" istemeyen bir Amerikalının sonsuz yalnızlığını yaşar. Bu destansı bir yalnızlıktır. Sistemin bir parçası olmadığı sürece başka bir ev almaktan başka hiçbir şey yapılamayacağını anlamıştır. Beş parasız ve güç bir durumdasınızdır. Kapitalizm size para verir, ama huzur vermez. Bu, başarılı bir yaşam değildir.

Yazarın burada anlatmaya çalıştığı şey, bu ülkede çalışmanın, başarının ve paranın dışında yaratabileceğimiz başka bir yaşamın olması gerektiğidir. Çoğumuz bu kısır döngüye yakalanmış durumdayız. Fakat sanatçının bu kısır döngüden çıkabilme gibi bir şansı var. Bunu, işinden aldığı zevkle telafi eder. Buna karşın orta sınıftan da dışlanır.

Arthur Miller, Biff'e, başarıya yönelik Amerikan yaşamından kaçabileceği gerçek bir yaşam biçimi vermez. Bir çiftçi olmak ona başarı sağlamayacaktır. Realizmde, orta sınıfla uğraşırken bir cevap elde edemezsiniz. Seyirci kendi kararını kendi vermelidir.

Ders Yirmi İki

SAHNEDE BİR SINIFI RESMETMEK

Yaşamdaki hiçbir şeye yabancı kalmayın. Bir karakteri oynadığınızda, canlandırdığınızda, onunla hangi yönlerinizin ortak olduğunu bulmak zorundasınız, ama hiçbir zaman bununla yetinmemelisiniz. Bu özellikle çalışacağımız son arketipte, yani köylü örneğinde son derece geçerli.

Bir köylünün bedenini nasıl bulabilirsiniz? Eğer nereye bakmanız gerektiğini biliyorsanız bunu kısmen gözlemleyerek başarabilirsiniz. Bunu seyahat ederek, yerinde inceleyerek yapabilirsiniz. Ama bir köylüyü anlamanın en iyi yolu Breughel'in *Düğün Dansı* resmine bakmaktır.

Onda fark etmeniz gereken ilk şey, onun etrafa saçtığı katıksız neşedir. Bu resim size yoksulluk, usanmışlık ya da zulme uğramışlıkla ilgili hiçbir şey vermez. Tedirginlikten eser yoktur. Köylüler, özgür, neşeli ve tamamen iyimserlik doludurlar.

Dans edişleri zarafetten yoksundur, ama son derece eğlendiricidir. Birlikte ve uyum duygusu vardır. Herkesin zevk alacağı şekilde nasıl bir araya nasıl geleceklerini bilirler. Bu bizim kaybettiğimiz bir şeydir.

Samimi bir ifadeyle bu resim toplumun resmidir. Bu köylülerin dünyasında hiç kimse yalnız, izole edilmiş ya da yabancı hissetmez. Onları bir araya getiren ve tutan ortak bir yapıları vardır.

Bu toplumun geleneklerden mahrum olmadığını farkına varın. Hem erkekler hem de kadınlar şapka takarlar. Hem de hiçbir pratik ihtiyaçları olmadığı halde. Her iki cinsiyet için de şapkalar tamamen süs amaçlıdır. Köylülerin çok paraları yoktur –bildiğimiz kadarıyla– buna karşın yine de süslenme duygusu içerisinde giyinirler.

Çok açık bir şekilde köylülerde aristokratların ve hatta orta-sınıfın resmiyeti yoktur. Fakat pasaklı ya da pis değildirler. Her ne

kadar düğün için bir şenlik havası içerisinde görünmek için çaba sarf etmiş olsalar da, efendilerine hizmet için eğlenceden gerektiğinde hemen ayrılacakları hissini verirler.

Breughel'in tarlalarda çalışan çiftçileri resmettiği tablosunda bu insanların yaptığı işin neredeyse ansiklopedik bir görüntüsünü bulabilirsiniz. Herkes işini nasıl yapması gerektiğini bilmektedir. Amatör birine rastlayamayız. Ağaçlarla çevrelenmişler, kendi topraklarında çalışmaktadırlar. Onları mutlu eden her şeye sahiptirler.

Bir köylüyü oynamak için, kendinizi bu tipe bedensel ve kasal olarak eksiksiz bir biçimde vermelisiniz. Yaşamın tüm hayvani yönleri, pisliği ve cinsel yanı ile iletişim kurmak zorundasınız. Bir köylünün yaşamına cesaret ve doluluk egemendir. Seçimleri sınırlıdır: yemek yer, içer, uyur, zina yapar ve dans eder. Cinsel ilişkinin için iyi bir şeydir. Yaşam iyidir ve ondan utanılmaz.

Yaşamla olan ilişkisi fizikseldir. Onu anlamak için, söylemek yerine, yapmalısınız. İncelik ya da zarafet yoktur. Ölüme karşı takındıkları tutum korku değildir. Bir köylü basit ve dolaysızdır. Sınırlanmadan yoksun bir kendiliğindenliği, doğallığı vardır.

Bununla beraber köylülerin iyi bir kavrayış gücüne sahip olmayacak kadar bayağı insanlar olduklarını ileri sürmek yanlıştır. Hieronymus Bosch tarafından resmedilen 16. yüzyıl Flaman tablosu *Çocuk İsa'ya Tapınma*'yı ele alalım. Ortama özellikle dikkat etmenizi istiyorum: bir ahır; oldukça zarif bir görünüme sahip. Ancak ne olursa olsun yine de basitçe ahır olarak adlandıracağımız bir yapı. Bu onu daha zevksiz mi kılıyor? Hiç de değil.

Kutsal Aile çiftlikte kullanılan aletlerle çevrelenmiş bir halde resmedilmiştir. Bu tasvir Hz. İsa'nın doğuşunu betimleyen birçok tabloda anlatıldığının aksine ortama samimiyet duygusu katmaktadır.

Aklınızı insanların "aşağı" olduğu düşüncesinden tamamen temizlemelisiniz. Köylüler farklıdır. Farklı kıyafetler giyerler. Daha az paraları vardır. Ama daha "aşağı" değildirler. Aslına bakarsanız uzun yıllar boyunca birçok moda evi, rahat ve rengârenk oldukları için tüm dünyada köylü giysilerini taklit etmiştir. Bizler kendimizi giysilerle saklıyoruz. Ancak köylüler kendilerini saklamaya-

cak giysiler giyiyorlar. Köylü giysileri hakkındaki temel şey onların cıvı cıvı ve yaşam dolu olmasıdır.

Bir köylünün neşeli olma sebeplerinden bir tanesi, onun asla kaybetmeyeceği bir şeyinin, toprağının olmasıdır. Kökleri oradadır. Anladığı evrensel gerçek budur. İnsanın toprağa bağlı olduğunu bilir.

Avrupalı köylüden bahsediyorum, özellikle de günümüzün veya geçen yüzyılın Avrupalı köylüsünden. Bundan yaklaşık yüz yıl önce, İngiliz roman yazarı Thomas Hardy'nin *Yuveya Dönüş* adlı romanındaki karakterlerden biri, bir şehirli, insanın taşraya gittiğinde, yaşamın sadece katlanılacak bir şey değil, zevk alınacak bir şey olduğu duygusunu yeniden kazandığını gözlemlemektedir.

Yaşadığımız yerde buna sahip değiliz. Amerika'nın zihni karışmış durumda. Hiçbir şeye bağlanmadık. Çok geç olmadan Amerikalı çiftçiler topraklarının geliştirilip satılabilecek bir şey olduğunun farkına vardılar. Toprak bir mirastan ziyade kullanılan bir mal gibiydi.

Bir köylünün sahip olduğu neşe, toprağın ona sunduğu şeylerden, bitkiler, sebzeler ve hayvanlardan gelir. Breughel'in tablolarında her şeyin bir arada yetiştiği, bir arada dans ettiği fikrine kapılırsınız. Tam bir doluluk ve açıklık hissi vardır. Toprak hiçbir şeyi saklamaz. Hiçbir şey gizli değildir. Bedenleri hakkında bir özgürlük duygusuna sahiptirler.

Avrupalı köylünün yaşamına bakıldığında herkesin bir aile kurduğu görülür. İtalya'nın fakir bölgelerinde bir çocuk herhangi bir kadının çocuğu gibidir. Kirlendiği ya da kaybolduğu zaman herhangi bir kadın onu alır, ona yardım eder, onu temizler ve onu tekrar aldığı yere bırakır. Dolayısıyla burada senin ya da benim ailem yoktur. Bundan daha fazla bir şey vardır: hepimiz bir aileyiz. Söz konusu olan deneysel bir birlikteliktir.

Köylüler kadın ve erkeğin hayvani doğasını kaybetmemişlerdir. Bir hayvan asla, "Hadi tanışalım," demez. Hayvanların dünyasında kader yoktur; erkek ve kadın bir şekilde bir araya gelirler. Kaderin olmadığını bilmek aklınızı başınızdan alacaktır.

Tüm bunlar köylülerin akılsız insanlar, hayatlarının da acısız

olduğu anlamına gelmez. Bir köylüyü oynuyorsanız, dişlerinizin hepsinin sapasağlam yerinde olması iyi bir fikir değildir.

Yaşamlarımızın büyük bir bölümünü bir şeylerden korunmakla geçirdik. Buna karşın köylüler her şeyle tam ve doğrudan bir temas içerisinde yaşarlar. Yaşam şartlarını toprakla paylaşır ve her zaman da bulutlara, yağmura, çamura ve gün ışığına karşı korunmasız bir biçimde yaşamlarını sürdürürler. Cinsellik için bir kılavuza ihtiyaçları yoktur. Zevk aldıkları cinsellik, hayvanların çiftleşmesine benzer. Bunda zevk ve baharın güzellikleri saklıdır.

Köylülerin alt sınıfa mensup insanlar olmadıklarını yeterince vurgulayamadım. Bizimkine benzemeyen bir yaşam tarzına sahipler, ancak daha aşağı değildirler. Arazi sahipleri tarafından onlara verilmiş toprakları, üzerinde yaşayacak yerleri vardır. Mortgage ile bir ilgileri yoktur, ticaret birliklerine üye değildirler. Saat ücretini düşünen tesisatçılara benzemezler, sadece yapmak zorunda oldukları işleri yapmayı düşünürler.

Toprak üzerinde gayet rahattırlar. Kaba, serseri ve zavallı insanlar değildirler. Yaşam ve ölümü birbirinin ve toprağın bir parçası olarak algırlarlar. Toprakla barışıktırlar. Bir köylüyü oynarken kirlenme kavramını unutun. Bu onun için kir değildir, toprağın ta kendisidir. Bu farkı anlamak zorundasınız. Bir köylü olarak üzerinizde topraktan bir parça olmak zorundadır. Açık olmalısınız.

Köylüleri anlamak için iyi bir egzersiz, patates bulmak için toprağı kazmaktır. Bunun için gerekli koşulları yaratmalısınız; toprak ıslak ya da kuru mu? Kendinize koyduğunuz sınırlamaları bir kenara bırakın. Toprağın her parçasının üstünde olduğunu kanıtlar gibi davranın.

Aristokratlar hakkında söylediklerimiz köylüler için de geçerli. Giydiğiniz şey, kim olduğunuzu etkiler. Köylüler sert ve dayanıklı ayakkabılar giyerler. Van Gogh'un tablosundaki köylü ayakkabılarına bakın. Burası hiçbir şeyin atılmak amacıyla yapılmadığı bir dünyadır. Her şeyin bir değeri vardır. Hiçbir şey eski veya çürük değildir. İnsanlar modası geçse bile aynı ayakkabıları giyerler. Nasıl önlük bir hizmetçinin parçasıysa, bu ayakkabılar da işçi sınıfının bir parçasıdır.

Bir karakter yaratırken kullanabileceğiniz bir yanınız mutlaka

vardır. O'Neill'in oyunundaki Anna Christie'yi oynayan aktrisin, karakteri anlamak için fahişelik yapması gerekmez. Bir sözleşmeye sahip olmanın ne anlama geldiğini muhtemelen bilmektedir. Fahişelik bir meslektir. İşini yaşamından ayırmayı bilir. Dışarı çıkması sadece para kazanma amacıyla. İşinde acımasız olmak zorundadır. Bir sözleşmeye imza attığında tüm dükkânı değil, sadece üzerinde anlaşılanı verir.

Buna karşın bir karakteri algılayışımız kendi yaşamımızın ötesine geçmelidir. Marlon Brando, Tennessee Williams'ın *Arzu Tramvayı*'nda Stanley Kowalski rolünü çalışırken, karakteri anlamasına yardımcı olması için Van Gogh'un tablosundaki ayakkabı tasvirini kullanmıştı. Stanley'i şehre gelen ve şehir tarafından umutları yıkılan, hayal kırıklığına uğramış bir köylü olarak görmüştü. "Çok iyi, Marlon," dedim ona. "Fakat bunu nasıl yapılabilir hale getireceksin? Onu nasıl umudu kırılmış olarak göstereceksin?"

Brando'nun yarattığı aylak serseri, Van Gogh'un tablosundaki ayakkabılardan tablolarında tasvir edilen karakterden daha ünlü oldu.



Sözünü ettiğimiz köylü sınıfı taşraya mensup olan köylülerdir. Aynı zamanda kent yaşamına ait olan çalışan sınıf geleneği de bulunmaktadır. Amerika'daki işçi sınıfı birçok aşamalardan geçmiştir, ama bunun içinde yaşayan biri bu değişimi anlayamaz.

Çağdaş işçi sınıfından söz etmenin bir yolu yok. Bu sınıf Amerika'da artık en saf haliyle yaşamıyor. Bundan dolayı işçi sendikalarının bu sınıfı iş dünyasının içine sokmasından önceki zamana, işçi sınıfının ruhunu anlayabileceğimiz dönemlere uzanmamız şarttır.

İşçi sınıfı, Avrupalı köylü sınıfından ortaya çıkmıştır. Bu sınıf bizler modern kentleri ve çok katlı yapıları kurmadan çok önce taşrada, küçük çiftliklerde çalışan köylülerden oluşmaktaydı. Bu insanlar doğrudan kendilerini toprağa emanet eden insanlardı. Dolayısıyla yaşadıkları yerler topraklarıydı ve topraklar da bir kente dönüştü.

Bu sınıf, toprakla çalışma temel prensibi üzerine inşa edilmiş-

tir. Bu tarihi öneme sahip işçi toplumunu müziğinden ve oyunlarından bağımsız ele almamız mümkün değildir. İşçi sınıfına mensup olan insanlar genellikle bir enstrüman –armonika ya da gitar– çalmaktaydı. Zaman ilerledikçe kendilerini diğer çalgı aletlerine ve oyunlara adapte ettiler.

İşçi sınıfının insanı, toprağın ve çalışmanın değerlerinden ortaya çıkmıştır. Çalışan insan benlik ve güç duyusuna sahiptir. Kendisine saygı duyar ve şöyle der: “Ölene dek çalışacağım!” İçinde düzenbazlık, dalavere ve umutsuzluk barındırmaz.

İsteddiği gibi ve özgürce hareket eder. Hantal ya da başboş değildir. Yaşamını, kendi topraklarında, etrafını çitlerle çevirdiği ahşap evinde geçirir. Bir insanın o şartlar altında yaşayabileceği en iyi şekilde yaşamını sürdürür. Tamir edeceği şey karışık bir makine ya da tahtadan bir pulluk da olsa onunla uğraşmayı sürdürür. Dürüst bir insanın işini, kendi işini yapmıştır.

Günümüz Amerika’sının çalışan insanını işçi sınıfı olarak adlandırmak olanaksızdır. Bu, babadan oğla geçen bir gelenektir, oysa bu durum şimdi eskisinden çok farklı bir boyutta.



Tarih boyunca sınıf farklılıkları bir uzlaşmaya vardırılamamıştır. Günümüzde sosyal özelemler artık yok. Bütün sınıfları demokratikleştirdik. Bu, sınıfları yok ettiğimiz anlamına gelmez. Sadece onları görüp tanımlamak daha da zor, o kadar. Buna karşın birer oyuncu olarak, sınıflara açık seçik bir biçimde tanı koymak sizin işinizin bir parçasıdır.

Oynadığınız karakterin sosyal sınıfını bilmek zorundasınız. Demokratik bir ülkede yaşıyoruz. Parası olan bir sınıfımız ve daha çok parası olan bir üst sınıfımız var. Daha az paraya sahip bir alt sınıfımız da var. Ancak adına işçi sınıfı dediğimiz bir sınıfımız gerçekten yok. Yaşadığım apartmanın kapıcısının New York’un en güzel yerinde üç evi var ve yeni arabası da her zaman kapısının önünde park halinde duruyor. Bu adam benim kapıcım. Benimse üç evim yok. Bu durum fakir kapıcıların olmadığı anlamına gelmese de şunu açıkça gösteriyor ki, artık birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış sınıflar yok. Sınıflar artık günümüzde esnek bir yapıya

sahipler; eskisi kadar katı değiller.

Tennessee Williams üzerinde çalıştığınız zaman tüm bu ayrımların farkında olmalısınız. Aynı zamanda Güneyi de anlamak zorundasınız. Güney, Yunanistan'a benzer bir yapı içerisinde kendini inşa etti. Kendi aristokrasisini, kendi değerlerini ve yaşam tarzını kurdu. Bu sınırlar içerisinde yaşayan kadın ve erkekler, sizin şu anda davrandığınızdan milyon defa daha farklı davrandı, daha farklı düşündü, daha farklı hareket etti ve fikirleri daha farklı algıladı. Buna karşın Tennessee'nin oyunları tüm dünyada oynanıyor. Moskova'da geçen yıl yedi oyununun sahnelendiğini duymuştum.

Güneyde, sınıflar karışık halde bulunuyordu ve bildiğiniz gibi pamuk endüstrisine sahiptiler. Bu, pamuk tarlalarında çalışan milyonlarca siyah insan demekti. İşte burası birçok eylemin olabileceği yerdı ve bunların çoğu da elbette ki dramaydı.

Eğer 1700'lü yıllarda bir dolarınız olsaydı, bir dönüm arazi alabilirdiniz. Aslında insanlar buraya ilk yerleştiklerinde onlara –her yabancıya– elli dönüm toprak tahsis edildi. Burası büyük bir ülkedy, toprakları boldu ve yapacak bir iş yoktu. Eğer haritaya bakarsanız sanki tüm dünyanın Güney'den ibaret olduğu hissine kapılırsınız. Buranın devasa bir büyüklüğü vardır.

İşçi sınıfından gelen bu insanların asil sınıfa geçerek sınıf atlamaları zordu. Burası aynı zamanda İngilizlerin suçlularını naklettiği, sürgüne gönderdiği bir yerdı. Böylece başlangıçta aristokrasi ve suçun kendi yollarından giderek bir kültür meydana getirmesiyle karşı karşıya kalındı.

Eğer toprak sahibi ve köle kültürü içerisinde yetiştirildiyse, bu sizin bildiğinizden farklı bir durumdur. Ve bazı insanlar Fransa Kralının sahip olduğu saraylar gibi görkemli mülkler edinmişti. Güney'deki bu görkemli yapıların benzerine Kuzey'de rastlayamayız, Fakat Güneyliler'in istediği ve çoğunun da inşa ettiği yapılar bunlardı.

Şimdi İç Savaşa bakalım. Kuzey kazandığı ve köleliği ortadan kaldırdığı için hepimiz bu savaşın iyi bir savaş olduğunu düşünüyoruz. Bu, romantik bir düşünce. Güney kültürü ile büyüyen Tennessee'nin bundan anladığı şey Yeniden Yapılanma periyodudur. Zira Yankee'ler (Kuzeyliler) için Yeniden Yapılanma Güneyliler'in

pamuk tarlalarını elde etme ve onu paraya çevirmekten ibaretti. Kuzeyliler, Güneyliler'in siyahları sömürerek çalıştırdıkları tarlalardan kazandıkları paraları istemiş ve bu uğurda savaşmayı göze almışlardı. Onlar Güney'i, Kuzey'in bir başka büyük endüstrisi haline getirmek istemişlerdi.

Güneyliler hiçbir zaman kendilerini Kuzeyliler'e yenilmiş olarak görmediler. Mağlup insanlar gibi davranmadılar. *Tennessee Williams*'ın oyunlarında Güney'in asla fethedilemeyen niteliğini görürsünüz.

Kuzey Carolina Üniversitesinde sergilenen tek perdelik oyunlarda jüri üyesi olmak için davet edilmiştim. Her akşam üç tane tek perdelik oyun izledim ve gördüklerim karşısında hayrete düştüm. Üzerinden çok uzun bir süre geçmemesine karşın bütün oyunlar İç Savaş üzerineydi ve istisnasız her oyunda Güney galip geliyordu. Her oyunda kahraman bir askerdi.

Klasik askeri mizacı anlamışlardı. Ordularına liderlik eden komutanları muhteşemdi. Halkına iyi davranıyor ve ordusunu seviyordu. Güneyliler liderliği seviyorlardı. Biz bu kavramdan hoşlanmıyoruz. Biz, insanı seviyoruz. Onlar liderlerine saygı duyuyor, onların izinden gidiyor, hatta onları örnek alıyorlardı. Onlara aristokrat niteliğini veren şey de buydu.

General Lee seçkin bir insandı. Sizi bir askeri lidere hayran bırakacak birini daha önce görmemişsinizdir. **General Lee**'ye ve tarzına baktıktan sonra **General Grant**'e baktığınızda Kuzey ve Güney arasındaki farkı anlarsınız. Güneyliler davranış ve görünümde birer aristokrat olan insanlar yetiştirdiler. Saygı duyulan aileler oluşturdular. Güney'de aile hayatına saygı duyulurdu.

Güneyde insanlar birbirlerinin giyim tarzlarından hangi sınıfa ait olduklarını, onların birer centilmen mi yoksa fakir beyazlar mı olduklarını anlardı. Bunu New York'ta anlayamazsınız. Hiç kimse görünüşüne bakarak yanındaki insanın kim olduğunu anlayamaz. Günümüzde ise Amerika'nın her yanında benzer şekilde giyiniyoruz; shortlar, kazaklar ya da tişört ve işçi tulumları... Tamamıyla homojen bir görünüm.

Williams, Güney'de sizin de anlayacağınız üzere, en az dört sınıf hakkında yazmıştır: fakir beyazlar, aristokratlar, işçi sınıfı ve

köleler. Burada öğrenilecek çok şey var. Onlar için ve aynı zamanda sizin için de. Bunu ya aralıksız sürdürmek ya da sonuçlarına katlanmak zorundaydılar. Aynı şekilde sizler de, onları oynayan birer oyuncu olarak bunun farkına varmalısınız.

“Beyefendi”den ne kast ettiğimi merak ediyor olabilirsiniz. İşçi sınıfında bile dış görünüş olarak beyefendi gibi davranan insanlar vardır. Bunu bilmek çok önemlidir, zira esas benzerliğin sosyal durumlarda neden değiştiğini takdir edeceksiniz. Bu insanlar üniformaya saygı duyuyorlardı. Bunun devam etmesini istediler. Beyazlar, fakir beyazlar da dahil olmak üzere herkes, İç Savaş bitmeye yüz tuttuğunda ve kendileri de yaşlanmaya başladıklarında generallerin aristokrasisini devam ettirmek istedi.

Bu çeşit davranış tarzını yıllar yılı korudular ve insanlardan onlara liderlik etmelerini istediler. Güneyliler’in çok büyük bir bölümü davranışlarından dolayı büyük bir saygı görmektedir. Ölüyorlardı ve aklıktan kırılıyorlardı, çünkü savaşı kaybetmişler ve pamuk fiyatları bir anda taban yapmıştı. Toprak parça parça satılmaya başlamıştı. Buna rağmen Güneyliler hâlâ birer beyefendiydi ve beyefendi gibi davranıyorlardı. İşte bu, Güneyli bir tavidir ve Tennessee Williams’ın ısrarla üzerinde durduğu bir konudur.

Güneyliler diğer insanların davranışlarını takdir ettiler. Onları örnek aldılar. Bu insanlar mert, saygılı, dikkatli ve nazikteler. Fakat artık nezaket şu anlama geliyor: “Sana başımı eğerek selam veriyorum, ama bu yaptığımda içten değilim.” Samimiyet söz konusu değil. Zengin ya da fakir olsalar da bu insanlar olağanüstü bir asalet ve nezaket duyusuna, güçlü bir yoldaşlık bağına sahiptiler.

Sizden anلمانızı istediğim şey işte bu. Davranışlar paraya bağlı değil. Asil bir insanın kendine karşı takındığı tavır, sahip oldukları kültürün doğası gereği idi: iyi bir zihin, eğitilmiş bir beden ve çok iyi eğitilmiş bir kafa yapısı. Eğer tüm bu niteliklere sahipseniz, olduğunuzdan daha çok saygı görürdünüz. Daha fakir sınıflara mensup olan insanlar bunlara saygı duyup sahip olmak istediler ve bu değerleri örnek aldılar.

Onların geçmişte yaptığı şeyler, bizim şu anda yaptıklarımızın tam tersi. Onların bakış açılarına göre bizler hâlâ birer Yankee’yiz. Kuzeyli dendiğinde paragöz, çuvalcı, sömüren, eğitimsiz, onursuz ve dürüstlükten yoksun bir insan akla gelmektedir. Bu, tam da Ku-

zeyliler'in fiziksel ve ekonomik gelişme için yaptığı yağmayı gösteriyor. Alabildiği al. Ya bedavaya al ya da çal... İşte bu Kuzeylilerin idealiydi.

Kuzeyliler'in yaptığı her şey parayla ilgilidir. Para için çalışan bir beyne sahibiz. Cahil, kötü huylu ve eğitimsiz insanlarız. Kuzey'in sözü edilen bu değerlerden tamamen mahrum olup neredeyse iflas ettiğini kaç kişi biliyor?

Kuzeyliler, siyahlara şöyle söyledi: "Özgürsün özgür olmasına, ama yine de bedavaya çalışmak zorundasın." Bir Güneyli'nin bakış açısıyla konuşmuyorum. Üç aşağı beş yukarı Tennessee'nin bakış açısıyla konuşuyorum.



İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında Güney tamamen yoksullaşmıştı ve bu durum Tennessee'nin oyunlarında işlenmiştir. Toprak parça parça satılmaya, bir şeylere sahip olmak tamamen riskli ve tehlikeli bir hal almaya başladığında karşınıza *Arzu Tramvayı* adlı oyun çıkar. Yapılacak hiçbir iş yoktur ve etrafa tam bir çöküntü egemen olmuştur.

Tennessee'nin ilk oyunlarında işlenen fakirlik o kadar kötü bir haldeydi ki, insanlar harap ve yıkık apartmanlarda, yaşanabilecek en kötü şartlar altında yaşamlarını sürdürüyorlardı. *Sırça Hayvan Koleksiyonu* adlı oyunda, iki odalı bir apartman dairesine girmenin tek yolu yangın merdivenidir. Şimdi sözü geçen fakirliği anlamaya başladınız sanırım: Yaşadıkları yerin hiçbir girişi yoktu. *Arzu Tramvayı*'nda, yoksul sınıfın davetsiz bir şekilde Stanley Kowalski'nin evine girdiğine tanıklık ederiz. Blanche Dubois'yı tanır, fakirliğin ona ve ailesine neler yaptığına tanık oluruz.

Blanche, Güney'den ayrılmak zorunda kalmıştı, çünkü ellerindeki her şeyi satmış ve iflas etmişlerdir. Hayatını bir işten diğerine giderek sürdürmeye çalışır. Güney'de eğitim görmüş, özel, kesinlikle çok özel olmak, yaşamda bir rol oynayacak kadar özel olmak isteyen, bir eski zaman aristokratıdır o.

Güneyli kadının yaşam tarzı bir maskeydi. Dokunaklı, etkili bir konuşma üslubu geliştirmişti. Bir eczaneye gittiği zaman bile bir beyaza özgü biçimde davranan bir beyaz kadın gibi olmalıydı. Fa-

kirlik içerisinde bile, cebinde on sent bile yokken, çiftlik yaşamının maskesini takmaya devam etti.

Güneyli kadın, yaşamın merkezinde bulunuyordu. O, yaşam gücüydü. Herkesten üstündü, çünkü üst sınıfa mensup beyaz çocukların ırkını devam ettirebilirdi. Güney'deki yaşamın merkezi, beyaz çocuk geleneğini sürdüren kadınlar olmuştur. Bu durum, erkekleri, kadınlara ayak uydurabilmek için üstün olmaya zorladı.

Erkekler, kadınları belirli bir tarzda davranmaya, daha iyi olmaya zorladı. İstedikleri şey kadındaki saflıktı. Bu saflıktan kastedilen şey şuydu: "Ben hiç kimse ile konuşmam. Hiç kimse ile samimi de değilim. Benden daha üstün olan anne ve babaminkilerden başka kimsenin elini sıkmam. Samimiyetten tamamen uzak bir haldeyim." Bu sahte niteliğe uygun davranışları ve bunu sürekli kılmasını gerekiyordu; öyle ki bu bir performans olarak takdir edilmeliydi.

Blanche içeri girer, etrafına bakar ve berbat bir haldeki iki odalı küçük beyaz bir dairede olduğunu görür. Yoksulluk karşısında şaşkına dönmüş, korkmuştur. Çabucak yıkılır.

Çoğunuz bunu anlamakta güçlük çekecektir. Hepiniz Mayflower (1620 yılında İngiltere'den Amerika'ya meşhur bir göçmen kafilesini götüren gemi. Ç.N.) ile mi geldiniz? Hayır. Hepiniz birer fakir beyaz ayaktakımındansınız. Bir şeceremiz ya da soyağacımız yok, sizden bunu anlamınızı istiyorum. Karakterleri kendi orta sınıf yaşam ölçütlerinize göre yargılayamazsınız. Onları kendi perspektiflerinden görmeli ve oynamalısınız. Aksi takdirde sadece kendinizi ve ailenizi oynamış olacaksınız. Sizden şunu anlamınızı istiyorum ki, iç savaştan önce Amerika'nın Güneyinde kendi beyaz çocuğunun annesi olması için bir kadın yaratan ve bu sayede de güce ve iktidara sahip olan bir erkek bulunmaktaydı. Kadın da kendi saflığından yapay bir şekilde biçimleniyordu.

Saflıktan artık kimsenin söz ettiğini sanmıyorum, öyle değil mi? Burada saf olan biri var mı?

Tennessee'nin kadınlarındaki dayanıklılık, başarıdan ve sonuçlarla yüzleşmekten uzaktır. Günümüzde herhangi bir kadının yaşlanacağını, hasta düşeceğini ve yaşamla savaşması gerektiğini anlamaktan uzak olduğunu sanmıyorum. Tennessee'nin oyunlarındaki kadınlar yaşamın sıradan sorunlarıyla yüzleşmezler. *Arzu*

Tramvayı'nda, yaşamın bu en kötü örnek karakterleri cumartesi geceleri kâğıt oynamak için bir araya gelirler. Blanche ise düzgün giyinip giyinmediğine bakmakla meşguldür. Stanley bunun nevroitik bir durum olduğunu düşünür. Ben de onunla aynı fikirdeyim.

Bu, bir noktaya kadar kadın ve erkeğin sahip olduğu rollere bir açıklık getiriyor mu? Bu oyun, XIV. Louis'in şatosuyla eşdeğer güzellikteki bir çiftlikte başlıyor. Daha sonra her şey bir anda yerle bir oluyor. Tamamen iflas ettiklerinden içinde bulundukları şartlar insanları yaşadığı yerden ayrılmaya ve diğer kentlere göç etmeye zorluyor. Artık o görkemli çiftliğin bir parçası olmaktan çıkıyorlar ve küçük bir kent hayatının gerçekleri ile yüzleşme zorunda kalıyorlar.

Tüm bu anlatılanlardan sonra, fakirliğin ne anlama geldiğini ve daha net fikirler edindik mi? Ayrıca bunun on yedi tane centilmen hayranı olduğuna inanan Güneyli bir anne için ne kadar zor olduğunu şimdi daha iyi anladık mı? Görüyorsunuz ki bu kadın bir zamanlar görkemli bir övgü çemberinde yaşamış, ona övgüler yağdıranların verdiği çiçeklerle bahçeleri bezenen bir kadın olduğunu hatırlamaktadır.

Sırça Hayvan Koleksiyonu'nda, Amanda, kötürüm ve iş göremez olan kızını tanıştıracak, ayda 10 dolardan daha fazla kazanamayan, aptal, görgüsüz ve önünde hiçbir geleceği olmayan bir erkek için, genç kızlığında giydiği kıyafetleri üzerine geçirir.

Bir taksi şoförü için bir zamanlar evlenirken giydiğiniz kıyafeti giymek... Bence bu muazzam bir kültür.



Üzerinde çalışacağınız oyunların çoğunda, bir çatışma vardır. Yaşamın iki yanı birbiriyle çarpışır. Bu her iki ucu da en üst dereceye taşımak, onlara hacim ve büyüklük kazandırmak, oyun yazarının temasının küçülmesini değil, aksine büyümesini sağlamak birer oyuncu olarak sizin göreviniz ve aynı zamanda da ayrıcalığınız.

Bu ilkeler üzerinde yeterince çalıştığınızda, güvenle, daima sizinle olacak bir oyunculuk tekniği öğrendiğinizi söyleyebilirsiniz. Hemen kendisini belli etmese bile daha sonra mutlaka açığa çıka-

caktır.

Eğer birer oyuncu olarak üzerinize düşen ev ödevinizi yapıyorsanız, ajanslara, yönetmenlere ya da yapımcılara başvururken alçakgönüllü veya çekingen davranmanız için hiçbir neden olmayacaktır. Bu, mesleğinizin size şart koştuğu ödevi yerine getirmenize bağlıdır. Tekniğinizi unutabildiğiniz zaman oyunculuk yapmaya başlayacaksınız; içinde, tekniğinizi bilinç düzeyinde çağırmaya gerek duymadığınızdan emin olduğunuz zaman. Kendinizi açmakla, böyle bir deneyimi yaşamınıza izin vereceksiniz.

Yeteneğinizi serbest bırakın ve onun çalışmasına izin verin. "Rol yapmama"nın beraberinde getireceği mucizeyle amacınızı tamamlamış olacaksınız. Bunu, asla "rol yapmayarak" başarabilirsiniz.

Fakat başarı bile geçici bir amaçtır. Hiçbir oyuncu kendisinin sonsuza dek iyi bir oyuncu olarak kalacağını düşünmez. İşini layıkıyla yaptığını ve iyi olduğunu anladığı zaman bile, yarın bunun böyle olmayacağını bilir.

Oyuncu içinde kırık bir kalp taşır. Bu bir şeyleri anlamasına yardımcı olur, onu kazanan biri yapmaz. Yaşamının sonunda bir bankere benzeyen hiçbir oyuncu yoktur. Seçkin görünür, ama galip biriymiş gibi görünmez.

Oyuncu bir bedel öder ve bu bedel de onun kalbidir.

SON SÖZ

Howard KISSEL

Yahudiler, gerçeği yüzyıllar boyunca dinsel metinlerde aradılar. Bu yüzyıldaysa başka bir yere baktılar: Çağın siyaseti, vaat edilmiş topraklara dönüş gibi kavramlara ve küçük ama konuşkan bir grupsa, tiyatroya.

Stella Adler'in oyunculuk tekniği dersleriyle ilgili yazıma dini bir eksende başlamam tuhaf mı geliyor? Gelmemeli. Bu dersleri izleyen kişinin en başından beri farkında olması gereken, Stella'nın oyuncunun sahneyle olan ilişkisini basit bir mekanik yaklaşımdan öteye taşıdığıdır.

Stella Adler'in tiyatroya dair yüce bir düşüncesi vardı. Sürekli vurguladığı gibi, bu 2000 yıllık bir tiyatroya ait bir düşünceydi. Onun kafasında tiyatro, şüphesiz, gerçeği keşfetmek ve yaymak için bir araçtı. Tiyatronun fikirler, düşüncelerle ilgili olduğunu tekrar tekrar vurgulamıştır.

Tiyatroya dair bu düşünceye ve sahnede durabilmeye layık olabilmek için, öğrenci kendini kiliseye yeni giren bir rahip adayı gibi, tam bir adanmayla tiyatroya hazırlamalıdır.

Bu onun öğrencilerine zaman zaman neden bu kadar sert davrandığını açıklayabilir; o bir meslek okulu yönetmiyordu. Onun meslek anlayışının "iş eğitimi" ile bir ilgisi yoktu. O, her bakımdan daha yüce bir çağrıydı ve Stella'nın, sanata dair yüce inançlarını paylaşmayan öğrencilere fazla tahammülü yoktu.

Stella Adler'in tiyatro anlayışı üç erkek tarafından şekillendirilmiştir: Yahudi tiyatrosunun en büyük yıldızlarından biri olan babası Jacob P. Adler, Group Theatre'in kurucusu ve manevi lideri olan kocası ve meslektaşı Harold Clurman ve modern tiyatronun kendine özgü problemlerinin ilk farkına varan ve bu problemleri çözmek için bir teknik geliştiren Rus oyuncu Konstantin Stanislavski.

Stella, tiyatrodan geçen yaşamından öğrendiği büyük bilgi birikimi için babasına çok şey borçludur. Jacob P. Adler, tiyatrosunun sadece yıldızı değil, aynı zamanda yöneticisiydi. Onunla yaşamak Stella'nın tiyatroyu her bakımdan öğrenme fırsatı sağlamıştır.

Babası sadece iyi bir oyuncu olsaydı da Stella bu deneyime sahip

olurdu, ama babası çok büyük bir oyuncuydu. Stella, **Stanislavski'nin**, Leo Tolstoy'un *Yaşayan Ceset* adlı oyunundaki başrolü, babasının ondan daha önce oynadığının farkında olduğunu anlatırken çok mutludur.

Stella, babasının kendisine ve çoğu kendi gibi sahneye çıkmış olan kardeşlerine bir oyuncu için temel alışkanlık ve davranışları öğrettiğinden söz eder. Aslında, Adler ailesinin 14 üyesi tiyatro dünyasına önemli bir güçle er geç girecek, ve Amerika'da önemli bir tiyatro hane-danı yaratacaktı.

Harold Clurman'la ilişkisi karmaşık ve fırtınalı olsa da, Stella derin bir tiyatro anlayışına sahip olan öğretmenine borcunu hiçbir zaman unutmamıştır. Stella, onun ileri görüşlü biri olduğunu biliyordu. Group Theatre'a biçimini veren de onun tiyatronun gücüne olan manevi inancıydı. Bunalım döneminin kasvetli günlerinde, bu grup, tiyatronun sadece bir eğlence olmaktan öte, Amerikan yaşamında çok güçlü bir rol oynayabileceğini hayal edenler için bir ışık oldu.

Wendy Smith, Group Theatre hakkındaki kitabı *Gerçek Hayat*'ta, oyunculara ilham ve misyon duygularını veren kişinin Clurman olduğunu belirtir. Stella Adler'in Group Theatre'a katılması maddi anlamda özveride bulunmasını ve git gide katlanan ününden vazgeçmesini gerektiriyordu, ama Stella bunu yaptı çünkü Clurman'ın vizyonunu paylaşıyordu.

Group Theatre üyelerinin çoğunluğunu Yahudilerin oluşturması bir tesadüf değildi. Bu, babalarının inancıyla artık bir ilgisi kalmamış olan bu kişiler için dini amaçlarına ulaşmanın bir yoluydu.

Aynı zamanda, Group Theatre'ın en uzun süren etkisinin pedagojik olması da bir tesadüf gibi görünmemektedir. Group Theatre, birçok iyi oyuncu ve büyük yönetmen yetiştirmiştir ama elde edilen en etkili sonuç, Group'un kısa (10 yıl) fakat çalkantılı yaşamında, savaş sonrası döneminin en çok saygı duyulan oyunculuk hocalarını yetiştirmiş olmasıdır: Lee Strasberg, Sanford Meisner, Robert Lewis ve tabii ki Stella Adler.

Birbirleriyle yaptıkları şiddetli tartışmalar Stanislavski'nin öğretilerinin yorumlanması hakkındaydı. Bunlar, kolaylıkla *İncil* ve *Tevrat*'taki karmaşık konular hakkında binlerce yıldır sürdürülen tartışmaların dünyevi sonuçları olarak da görülebilecek, dramatik metinleri yorumlamak için geliştirdikleri tekniklerdi.

Bir yüzyıl önce yaşamış olsalardı, hepsi birden, Doğu Avrupa'dan,

yetenekli öğrencilerin Tanrı'nın sözlerinin sırlarını öğrenmek için gönderildiği bilge kişiler olurlardı. Dramatik tekniğe ve dramatik edebiyata getirdikleri yoğunluk ve akıl, onların gözünde tutkulu adanmışlıklarından aşağı kalır şeyler değildi.

Onu etkileyen üçüncü faktör, Stanislavski'ydi. Stella Adler, Stanislavski'nin geliştirdiği teknikleri öğreterek hayatını kazanan insanların içinde onunla bizzat çalışmış yegane insan olmaktan gurur duymaktaydı.

Adler'in, Group Theatre ile olan ilişkisinin başından beri, Clurman ve Cheryl Crawford'la birlikte Group'un kurucularından biri olan Strasberg'in, Stanislavski'nin metotlarını kendine göre yorumladığı hakkında derin şüpheleri vardı.

Group'un acemi birçok üyesinin tersine, Stella'nın yıllar yılı ailesinin kumpanyasında oynayarak edindiği bir sahne tecrübesi vardı ve bu, Strasberg'in yaklaşımının pratik değer ya da değersizliğini değerlendirmesine yardımcı oluyordu.

Kendisiyle bizzat tanışana kadar, Strasberg'in, Stanislavski'nin fikirlerini nasıl değiştirdiğini bilmesine olanak yoktu. Tek bildiği, Strasberg'in Group Theatre üyelerini katı ve büyük ölçüde anlamsız bir biçimde azarlamasını kabul edemeyeceğiydi.

Onunla Paris'te tanıştıklarında, "Bay Stanislavski, siz gelene kadar tiyatroyu seviyordum. Ama şimdi nefret ediyorum," demişti.

Bir anlık suskunluktan sonra, Stanislavski, Adler'in kendisiyle görüşmeye gitmesini istedi. Böylece Adler'in, kendi teknikleri hakkında dolaysız bir fikir edinmesini sağlayacaktı. Ondan sonraki birkaç ay boyunca, gün be gün çalıştılar. Öğrendikleri, Strasberg'in Group üyelerine Stanislavski'nin metotlarını değil, kendi metotlarını öğretmekte olduğunu doğrular nitelikteydi.

Keskin bir biçimde ayrıldıkları konu, Stanislavski'nin oyunculuk üzerine düşünürken, önceki dönemlerde geliştirdiği fakat zaman ilerledikçe diğer fikirlerinden daha az önemli hale gelen duygu belleği konusuydu.

Strasberg'e göre deneyimlenmiş duyguların yeniden yaratımı oyuncunun görevinin kalbini teşkil eder. Adler'e, ve altını çizerek söylediği gibi aynı zamanda Stanislavski'ye göreyse, hayal gücü başta gelmelidir. Oyuncunun duygusal deneyimleri oynadığı karakterinkiyle aynı değildir. Zekâ ve hayal gücü, oyuncunun, oynadığı karakterin

zihnine girmesine öncülük eder. Adler, oyunculuğun, kendine doğru değil, seyirciye doğru gönderilen bir çaba olduğunu vurgulamıştır.

Adler için oyunculuk eylemlerdeydi. Eylemlerin hem oyuncu hem de seyircideki duyguları ortaya çıkaracağını söylemiştir. Eğer oyuncu gerçekleştirdiği eylemlerin doğasını anlayabilirse, seyirciye kendi davranışını daha derinden anlamasını sağlar.

“Hissetmek”ten ziyade “yapma”nın önemine yapılan vurgu vurgu, Adler’in yaklaşımını daha pratik hale getirmektedir. Adler ve Stanislavski, oyuncudan duyguları ortaya çıkarmasını beklemenin değil, eylemleri gerçekleştirmesini beklemenin makul olduğunu öne sürmüştür.

Yapmak üzerine yapılan vurgu, aynı zamanda *Tevral*’ta da bulunan bir özelliktir. Görülen, Tanrı’nın bir soyutlama olmadığı konusundaki ısrardır. O, belirli talepleri olan, yaşan bir güçtür: “Bunu yap, bunu yapma,” der. Doğrulanır ki, bir insanın inancı sadece dua ya da meditasyonda değil, belirli eylemlerdedir, fakirler alabilsin diye kendi tarlasının mahsulünü toplamadan bırakmak gibi.

Bir emir de şudur: “Bir yavruyu, annesinin sütünde pişirme.” Bu emrin özü, tüm yaşayan varlıkların kutsal olduğu bilinciyle onlara yaklaşmaktır. Hahamlar bu emrin nasıl yerine getirileceğini yüzyıllar boyunca tartıştılar. Tartışmaları, neyin haram olup neyin olmadığına dair yasaları ortaya koydu. Et ve sütün birbirine karıştırılmasını yasaklayarak, bir yavrunun annesinin sütünde pişirilmemesini kesinleştirdiler.

Adler’in oyunculuk yaklaşımının altında, eylemlerin derin ve gizli akıntıları olduğu ve bir eylemin doğasının tartışmaya değer olduğu düşünceleri yatmaktadır. Bu bağlamda, onun öğretisi ve sonradan oyunculuk eğitmeni olan Group Theatre mensuplarıyla yaptığı tartışmalar, Yahudilerin bin yıldır uğraştıkları yorum savaşlarının laik bir versiyonudur.

Strasberg ve Adler’in kişiliklerine bakıldığında, Strasberg’in daha tanınmış olması gerekirdi. Adler, son derece teatraldı. Güzel bir kadındı ve kendini muhteşem bir şekilde gösteriyordu. Besteci Richard Adler, 40’lı yıllarda, kendisi genç bir adamken, bir odada Charlie Chaplin olsa bile, Stella’nın her zaman o odadaki en fazla dikkat çeken, tüm gözlerin kendisine çevrildiği kişi olduğunu hatırlıyor.

Kendisine duyula saygı muazzam boyuttaydı. T-shirt ve kot pantolonu modern oyuncunun üniforması haline getiren Marlon Brando,

70'li yıllarda, Stella'nın öğrencisi olduğu dönemden yıllar sonra, bir gazeteciyi takım elbise ve kravat giyerek şaşırttı. Gazeteci neden böyle giyinmiş olduğunu sorulunca, Stella Adler'le öğle yemeği yiyeceğini söyledi.

İlginçtir ki, genel kişiliği çok gösterişli olmasına rağmen, Stella kendini tanıtmakta tecrübesizdi. 60'ların ortalarında, Strasberg ile birlikte, Stanislavski'nin sistemi üzerinde devam eden çalışmasını incelemek için Moskova'ya, Moskova Sanat Tiyatrosu'na davet edilmişti. Döndüğünde, kendi okulundaki öğretmenleri, ne öğrendiğini anlatmak üzere yemeğe çıkardı. Strasberg ise dönüşünde, bir basın toplantısı yaptı.

•

Bu kitap, Stella Adler'in Applause Books'un yayıncısı Glenn Young'la ilişki kurmasını sağladı. Young, Stella'yla olan dostluğunun, akşam yemeği ve çaylardan ziyade, Ibsen, Strindberg ve Çehov'un oyunları üzerine yaptıkları konuşmalardan kaynaklandığını hissetmiştir.

Young, "Benim ilgilendiğim, her zaman, metindeki boşluklar, belli anlar ve karakterlerin belli eğilimleri olmuştur," der. "Bence Stella'nın merakı, bu oyunlara genel değil özel ilgisi olan, bu oyunlarla atomdan küçük düzeylerine kadar inceleyen biri tarafından kamçılanmıştı. O moleküler seviyede çok iyi ilerledik."

"Stella'ya, oyunculuk üzerine bir kitap yazmasını söyleme cüretinde bulunduğum an, ilişkimizde bir dönüm noktası oldu. Ona, kendi adı altında yayınlamasına izin verilen kitaptan daha iyisini hak ettiğini söyledim."

"Stella'nın zenginliği bildiğini, onun zihninin Barok niteliğini bilen herkes, gururunun aynı anda birçok alana erişebileceğini bilir. Tiyatronun, tarihin, felsefenin, ekonominin, psikolojinin, renklerin ve ışığın birleşme noktası olduğunu bilen biri varsa, bu Stella Adler'di. Düşüncesinin niteliği küçültülemez. Aynı zamanda artılamaz da. Her zaman güçlü olarak kalacaktır."

"Yaradılışında abartılı bir yan vardı. Abartılı olmayı seviyordu. Bu entelektüel abartıya girmenize izin verirdi, fakat yayınlanmış olan kitap, bana göre, bunun antiteziydi."

"Tüm macera ve ateşin boşaltılıp silindiği, cansız, indirgeyici ve mekanik bir kitap. Bütün alevi söndürülmüştü."

"Bir gün, Stella beni Beşinci Cadde'de Metropolitan Müzesi'ne yakın yerde bulunan evine çağırdı. Bana, bütün duvarları boydan boya defterlerle dolu küçük bir oda gösterdi. "Canım, bu küçük odada benim bütün hayatım var. Bu odada zaman geçirmeni ve hayatımla ne yapmam gerektiğini bana söylemeni istiyorum," dedi.

"Stella'yı tanıyan herkes bilir ki, o aynı zamanda hem utangaç, mahcup bir çocuk, hem de emirler veren ciddi bir amir gibidir."

"Bana evinin anahtarlarını verdi ve Kaliforniya'ya gitti. Yaz boyunca her gün o odada birkaç saat geçirdim. Çalışmalarının bulunduğu defterleri okudum. Bu notların büyük çoğunluğu tekrardan ibaretti. Birçoğu kendi kendini tekrar eder gibi görünüyordu. Fakat bu kendini tekrarlayan anlarda bile, şaşırtıcı bir kıvılcım, yeni bir örnek, önerceği yeni bir istisna vardı."

"Öğretmenlik yaptığı Kaliforniya'dan döndükten kısa bir süre sonra, beni tekrar çağırdı ve tavsiyemi sordu."

"Bu noktada, Stella Adler'i layıkıyla temsil edecek tek yolun, onu içsel kimliğiyle eksiksiz bir biçimde yansıtmak olduğunu biliyordum. Onun sesini tam olarak duymadan, hiç kimsenin onun fikirlerinin gücünü hissedemeyeceğini biliyordum; bu, Stella'nın çalışmalarının nasıl kaydedileceği konusundaki en kalıcı görüşüm oldu."

"Doğru sesi çıkarmak için, düşüncenin sinapsları arasındaki yaşama ihtiyaç vardır. Birine Stella'nın bilgeliğini ve anlayışını öğretmek için, onun kişiliğinden, ruhunun genişliğinden ve asillikinden, hatta muhteşemliğinden bir doz enjekte edilmelidir. Bu, tiyatronun ve New York'taki oyunculuk eğitiminin kaybetmiş olduğu ruhtu."

"Sıra bu kitabı yayınlamaya geldiğinde kafamda, her satırda Stella Adler'in sesini duyurmaktan hiçbir sorun yoktu. Bu kitap için yapılabilecek en büyük iltifat, bir gün birinin kitabın bölümlerinden birini sahneleme hakkını almak istemesi olurdu."

"Stella Adler sınıfa girdiğinde, içeri manevi bir aristokrasiye ait biri girmiş olurdu. Okuyucunun, neden New York'un sanatçı ve oyuncu camiasının en alaycı, en çılgın, en saygısız gençlerinin bile, Stella Adler sınıfa girdiğinde hiç tereddütsüz ayağa kalkıp alkışladıklarını anlamasını istedim."

•

Bu bana Glenn Young'un verdiği emirdi, Stella Adler'in yalnızca öğretirken söylediği cümleleri değil, söyleşindeki havayı da açığa çı-

karmak.

Onun sınıftaki tavrında heyecansız bir yan bulunmazdı. Kendisiyle 1983 yılında yaptığım röportajda, öğretmeyi oyunculuğun bir biçimi olarak gördüğünü söyledi, ve benim de katıldığım, Tennessee Williams'ın ölümünden sonra yapılan ve etkileyici bir övgüyle başlayan o derse bakarak diyebilirim ki, gerçekten öyleydi.

Kasetten dinlediğim derslerinin çoğunda, dramatik bir yapı vardı: Resmi bir giriş, öğretilen şeye giderek derinleşen bir katılım, çoğu zaman öğrencilerin korkutucu çılgınlıklarını da içeren, duygusallığa doğru ani bir yükselme, ardından sakinleşme ve adeta bir onarım jesti olarak, beklenmeyen bir samimiyet havası.

Bu kitaptaki bölümler, oyunculuk tekniğini öğrettiği derslerin 1983 yılına ait kasetleri, Stuart Little'ın 1985 tarihli bir metni ve o metnin daha sonra küçültülerek basılmış bir versiyonu, Stella'nın derslerine ait Marjorie Loggia ve Milton Justice tarafından tutulmuş notlar, ve yine derslerinde tutulmuş diğer birçok diğer ders notu ve kendisine ait sayısız defter temel alınarak hazırlanmıştır. Aynı zamanda, tekniğini anlattığı 1988'de yayınlanmış kitabından da materyal bulunmaktadır.

Benim Stella'nın tekniğini algılayışımın temeli, onun öğrencilerinden birinden, Ivan Kronenfeld'den adlıgım paha biçilmez değerdeki derslere dayanır. Aynı zamanda, Stella'yla uzun yıllar boyunca yakın bir çalışma yürütmüş olan ve bana da kendi derslerini izleme olanağı tanıyan Ron Burrus'a da minnettarım.

Bu geleneksel bir "nasıl yapmalı" kitabı değil. Sanırım Stella Adler, böyle bir yaklaşımı onur kırıcı bulurdu. Onun için oyunculuk sanatı, oyuncunun işlevini yerine getirdiği dünya ve felsefeden ayrılmazdı. Onun gördüğü bu dünya, eski bir peygamberin de görmüş olabileceği gibi, günahkâr bir dünyaydı.

Aristokratik arketip hakkında söylediği gibi: "Avrupalı insanın sınıfsal gerilemesi karşı karşıya kaldığımız en büyük tehlikedir. Bizi sıkıntıya sokan olasılık budur. Günümüzde daha büyük ve daha yüce olmak isteyen hiçbir şey göremiyoruz. Sahip olunan her şeyin daha geriye gittiğine, daha da zayıfladığına, daha bayağılaştığına, daha acınacak bir hal aldığına, daha sıradan bir hale geldiğine ve daha önemsizleştiğine şahit oluyoruz. İşte bunalım tam da bu noktada yatıyor. İnsana duyduğumuz korkuyla birlikte insan sevgisini de –ona olan saygı ve ondaki umudu da– kaybetmiş bir haldeyiz. İnsanlığın içinde bulun-

duğu bu manzara bizi gerçekten yormakta. Eğer durum böyle değilse o halde içinde bulunduğumuz nihilizm de neyin nesi? İnsanlardan bı-kıp usandık.”

Bu bunalıma karşı, Stella oyuncuyu bir kurtarıcı olarak görür. Oyuncu, seyirciye, kim olduklarını ve ne olabileceklerini hatırlatabilir. **Edmund Wilson, Finlandiya İstasyonuna Doğru’da, Marx’ın, işçileri** dünyayı kurtarma potansiyeline sahip bir sınıf olarak görmesinin nedeninin, proleterayla Yahudilerin kimliklerinin yanlışlıkla karıştırıl-masından ileri geldiğini söyler. Adler de kendi iddialarını oyuncu için karşılaştırılabilir tanımlamalar haline getirmiştir.

Adler’in, “Avrupalı insanın sınıfsal gerilemesi” konusundaki göz-lemeleri, oyunculuktan ziyade felsefe dersine daha uygun gibi görüne-bilir, fakat bu, onun tiyatro yaklaşımı için belirleyicidir: Stella için ti-yatro, sadece eğlence sektörüne ait bir gösteri değil, düşünsel bir arenadır.

•

Öğrencilerinin hayalleri ne olursa olsun, Stella onları televizyon ya da sinemaya değil, eninde sonunda gerçekleşecek olan, dramatik ede-biyatın “kutsal metinleri”yle karşılaşmalarına hazırlıyordu. Onlara, Kral Lear’ı ya da Hedda Gabler’i oynamayı amaçlamalarını yakıştı-ıyordu, bir pembe dizide Lance ve Cherie’yi oynamayı değil.

Onlara öğrettiği ilkeler, oynadıkları metinler her ne olursa olsun, onları iyi bir yerde tutacaktı, ama onun vizyonu, Clurman’inki ve Sta-nislavski’ninki gibi, oyuncunun bir eğlendirici ya da ticari bir varlık değil, şiirin ve gerçeğin bir taşıyıcısı olduğu yönündeydi.

Collen Dewhurst, genç bir aktriske Adler ve Clurman’la çalışma-ya gittiğini ve onların öğrencilerinden kral ve kraliçeleri oynamalarını istediklerini görünce çok şaşırdığını hatırlıyor. O zamana kadar, Dew-hurst ve arkadaşlarına, bir mutfaktan ötesine bakmak öğretilmemiştir.

Böyle bir miyopluk, Stell Adler’in sesinin, tüm karmaşıklığı, ateşli tutkusu, bazen komik küçümsemeleri, abartılı öfkesi, gerçekçi bilgeli-ği ve inkâr edilemez saygıdeğer ihtişamı ile birlikte duyulmasını daha da gerekli hale getirmektedir; ve bu ses duyulmaya devam etmelidir.

Mitos-Boyut Yayınları • TİYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ

01. BİR AVUÇ ALKIŞ (Anılar) / Mücap Ofloğlu
02. TİYATRO KAVRAMLARI SÖZLÜĞÜ / Aziz Çalışlar
03. TİYATRO ADAMLARI SÖZLÜĞÜ / Haz. Aziz Çalışlar
04. TİYATRO İÇİN KÜÇÜK ORGANON / Bertolt Brecht
05. 20. YÜZYILDA TİYATRO / Haz.: Aziz Çalışlar
06. TİYATRO OYUNLARI SÖZLÜĞÜ Cilt 1 (Dünya Tiyatrosu) Haz. Aziz Çalışlar
07. SHAKESPEARE SÖZLÜĞÜ / Haz. Aziz Çalışlar
08. OYUNCULUK ELKİTABI / Gerhard Ebert
09. TİYATRO ÇALIŞMASI / Bertolt Brecht
10. TİYATRO OYUNLARI SÖZLÜĞÜ. Cilt 2 (Türk Tiyatrosu) Haz. Aziz Çalışlar
11. REJİ DEFTERİ (Üç Kız Kardeş) / K. Stanislavski
12. İNSANCA BİR TİYATRO / Giorgio Strehler
13. GEÇENİN MASKESİ / Özdemir Nutku
14. ÇEHOV ve MOSKOVA SANAT TİYATROSU / Konstantin Stanislavski
15. TİYATRODA DÜŞÜNSELİK / Zehra İpsiroğlu
16. DÜNYA BİR SAHNEDİR / Mücap Ofloğlu
17. BALE SÖZLÜĞÜ / G. Grant
18. HALK TİYATROSU ve DARIO FO / Metin Balay
19. UYUMSUZ TİYATRODA GERÇEKÇİLİK / Zehra İpsiroğlu
20. YÖNETMEN PETER STEIN / Aziz Çalışlar
21. ÇAĞDAŞ TİYATRO ve DRAMATURJİ / Esen Çamurda
22. OYUNCULUK SANATI. 1 / Toby Cole
23. TİYATRO DEVRİM ve MEYERHOLD / Ali Berktaş
24. KUTSAL ATEŞ / Juri Ljubimov
25. Çağdaş Türk Tiyatrosundan ON YAZAR / Aysegül Yüksel
26. 2000'Lİ YILLARA DOĞRU TİYATRO / Zehra İpsiroğlu
27. BRECHT'İ ANIMSAMAK / Hans Mayer
28. ARADIGIMIZ TİYATRO / Ahmet Cemal
29. ELEŞTİRİNİN ELEŞTİRİSİ / Zehra İpsiroğlu
30. OYUN YAZMAK / Steve Gooch
31. CUMHURİYETİN 75. YILINDA TÜRK TİYATROSU / Ş. Şener - A. Yüksel - Ö. Nutku....
32. ÇAĞDAŞIMIZ SHAKESPEARE / Jan Kott
33. OYUN YAZARLIĞI / Hülya Nutku
34. ÇOCUK TİYATROSU / Nihal Kuyumcu
35. NASIL OYNANMALI / Jean Genet
36. SAHNEDEN İZDÜŞÜMLER / Aysegül Yüksel
37. TİYATRO YAZILARI / Dikmen Gürün
38. COMMEDIA dell'ARTE / John Rudlin
39. DÜNYA TİYATRO TARİHİ / Özdemir Nutku
40. PANDOMİMİN ANATOMİSİ / Alke Gerber
41. TİYATRODA DEVRİM / Zehra İpsiroğlu
42. 100 MONOLOG (Yabancı O.) Cilt 1 / Haz.: T. Yılmaz Öğüt
43. 100 MONOLOG (Türk Oy. Cilt 2 / Haz.: T. Yılmaz Öğüt
44. Oyun Sanatbilim DRAMATURJİ / Hülya Nutku
45. HİÇKIRMAKLA HAYKIRMAK ARASI / Esen Çamurda
46. ÇAĞDAŞ TİYATROMUZDA GELENEKSELLİK / Yavuz Pekman
47. ELVEDA DÜNYA MERHABA KÂİNAT (Memet Baydur) / Haz. Sevdâ Şener - Aysegül Yüksel - Filiz Elmas
48. SAHNEDE ELLİ SENE / Ahmet Fehim
49. 100 MONOLOG (Yeni Oyunlar - Genç Yazarlar) C. 3 / T. Yılmaz Öğüt
50. 100 MONOLOG (Antik ve Klasik Oy.) C. 4 / T. Yılmaz Öğüt
51. DRAM SANATI / Sevdâ Şener
52. SAÇMANIN TİYATROSU / Abdülkadir Acarlıoğlu
53. TİYATRO OYUNLARI SÖZLÜĞÜ Cilt 3 (Dünya Tiyatrosu) Haz. Aysel Selen
54. SAÇMALARLA GERÇEKLER (Eleştiriler) / Nursen Karas
55. SUYA YAZI YAZANLAR / Mücap Ofloğlu.
- 55a. TİYATRO TARİHİ / Memet Fuat (MSM Yayınları)
56. VASİF ÖNGÖREN'in TİYATRO DÜNYASI / Doç. Erbil Göktaş
57. TİYATRODAN GÖSTERİ SANATLARINA / Ali H. Neyzi
58. DOĞAÇLAMA / Gerhard Ebert
59. 100 DİYALOG (Türk Oyunları) / Haz. T. Yılmaz Öğüt
60. ŞİDDET ile OYNAMAK (Türk Tiyatrosunda Şiddet) / Esen Çamurda
61. ÇOCUKLAR İÇİN TİYATRO / Wolfgang Schneider
62. SAHNE TOZU (Tiyatro Yazıları) / Esen Özmen
63. EPİK TİYATRO / Marianne Kesting
64. ULUSAL TİYATRO ve ULUS DEVLET / Coşkun İrmak
65. TİYATRO NEDİR / İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu
66. AYNA (Tiyatro Anıları) / Mücap Ofloğlu
67. 20. YÜZYIL TİYATROSUNDA ESTETİK DÜŞÜNCE / Nazım Uğur Özüaydın
68. ANTİK YUNAN TRAGEDYALARI / Joachim Latacz
69. BRECHT'LE HAVANA'DA / Manfred Wekwerth
70. 100 DİYALOG. Cilt 2 (Yabancı Oyunlar) / T. Yılmaz Öğüt
71. OYUNCULUĞUN FELSEFESİ / Müjdat Gezen
72. ANTİK TRAGEDYALAR ve ÇAĞDAŞ YORUMLARI / Jan Kott
73. SEYİR DEFTERİ (Çyun Eleştirileri) / Hasan Anamur
74. ÇOCUK TİYATROSU MU DEDİNİZ / Nihal Kuyumcu
75. AHMET VEFİK PAŞA ve MOLIERE ÇEVİRİLERİ / Atilla Tolun

ABD tiyatro tarihinin
en etkili ve önemli 'oyunculuk hocası'
Stella Adler (1901-1992),
kendi adını taşıyan koservatuvarda verdiği derslerle
dünyanın en önde gelen
tiyatro-sinema oyuncularını yetiştirmiş
ve
tiyatro eğitimi konusunda efsaneleşmiş bir eğitmendir.
Yetiştirdiği oyuncular arasında,
başta **Marlon Brando** olmak üzere,
bütün dünyanın tanıdığı
Robert De Niro, Warren Beaty, Harvey Keitel,
Meryl Streep, Roy Scheider, Candide Bergen
gibi çok ünlü sanatçılar bulunmaktadır.

Stella Adler bu kitapta,
yalnız tiyatro oyuncululuğuna değil,
yaşam sanatına da
kültürel bir bakış açısıyla bakıyor.

Kitapta ayrıca,
Marlon Brando'nun
Önsöz'ü de bulunuyor.

Kapak fotoğrafı:
Stella Adler, 1988