

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>

VASILİ TOPORKOV
STANİSLAVSKI PROVADA

STANİSLAVSKI PROVADA

VASILİ
TOPORKOV

bgst

bgst YAYINLARI

STANİSLAVSKİ PROVADA

Vasili Toporkov

bgst Yayınları

bgst Yayınları- 73
Tiyatro - Kuram Dizisi - 3
Stanislavski Provada
Vasili Toporkov
İngilizceye Çeviren: Jean Benedetti
"Stanislavski in Rehearsal"
Translation and Introduction © 2001 Jean Benedetti
Türkçesi: Cüneyt Yalaz, Duygu Dalyanoğlu, Özgür Eren

Birinci Basım
İstanbul, Ocak 2017
© bgst Yayınları

Yayına Hazırlayan: Özgür Eren
Redaksiyon: Duygu Dalyanoğlu
Türkçe Düzelti: Songül Tuncalı
Kapak Tasarımı: Ayşe Damla Pinçe
Mizanpaj: Esra Aşan

Baskı: GD Ofset Matbaacılık ve Tic. San. A.Ş.
Atatürk Bulvarı, Deposite İş Merkezi
A5 Blok, 4. Kat No: 407
İkitelli OSB / Başakşehir / İstanbul Sert. No: 32211
0212 671 91 00

ISBN: 978-975-6165-76-8
Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu
Tomtom Mah. Kaymakam Reşat Bey Sok. 9 /3
Beyoğlu / İstanbul Sert. No: 11193
0212 251 19 21
www.bgst.org
bgstyayinlari@bgst.org

STANİSLAVSKİ PROVADA

Vasili Toporkov

Rusça Aslından İngilizceye Çeviren: Jean Benedetti

Türkçesi:

Cüneyt Yalaz, Duygu Dalyanoğlu, Özgür Eren

bgst Yayınları

Vasili Toporkov (1889-1970): St. Petersburg Tiyatro Okulu'ndan 1909'da mezun oldu. St. Petersburg ve Moskova'da farklı tiyatrolarda çalıştıktan sonra 1927 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu'na katıldı. Burada Stanislavski süpervizörlüğünde, Kataev'in *Dolandırıcılar* oyununda Vaneçka rolünü, Gogol'ün *Ölü Canlar* romanının bir uyarlamasında Çiçikov rolünü ve Molière'in Stanislavski'nin ölümünden sonra sahnelenen *Tartuŧŧe* oyununda Orgon rolünü oynadı. Stanislavski Sistemi'nin önde gelen savunucularındandı. Karakterlerini şekillendirirken toplumsal analize hassasiyetle yer veren, kişilendirmelerindeki psikolojik incelik ve duygusal derinlikle anılan bir oyuncuydu. 1949 yılında yazdığı, Stanislavski'nin son dönemine ışık tutan *Stanislavski Provada* adlı kitabının yanı sıra Stanislavski'nin eğitim yöntemini anlattığı makaleleri de mevcuttur. 1943 yılında kurulan Nemiroviç-Dançenko Okul-Stüdyosu'nda ders verdi ve bu okulda 1948 yılında profesör unvanı aldı. Toporkov 1970 yılında Moskova'da hayata gözlerini yumdu.

Jean Benedetti (1930-2012): Oyunculuk ve öğretmenlik eğitimi ni Rose Bruford College of Speech and Drama'da aldı. Oyunculuk, yönetmenlik ve metin yazarlığı yaptı. Aynı zamanda Fransızca, Rusça, İtalyanca ve Almanca bilen yetenekli bir dil uzmanıydı. Brecht'ten ve Fernando Arrabal'dan oyunlar çevirdi. Sonradan geri döndüğü Rose Bruford College'da 1970'lerden 1987'ye kadar yöneticilik yaptı. İngiltere'deki tiyatro okullarının eğitim kurumları olarak güvenilirlik ve süreklilik kazanmaya çalıştıkları yıllardı. Jean Benedetti okulunun bu anlamda öncü bir rol üstlenmesini sağladı. Sonraki dönemde Stanislavski'nin yaşamı ve eserleri üzerine araştırmalarına yoğunlaştı. Benedetti her tiyatro okulunun müfredatında merkezi bir yerde duran Stanislavski'nin İngilizce çevirilerinin yanlış olduğunu ve Stanislavski anlayışının değişmesi

gerektiğini görebiliyordu. Zamanını bu hataları düzeltmeye çalışarak, Rusça arşivleri inceleyerek, diğer Stanislavski uzmanlarıyla tartışarak ve Stanislavski'nin elyazmaları üzerinde çalışarak geçirdi. Benedetti'nin çevirileri Stanislavski araştırmalarına ve oyunculuk teorisi çalışmalarına yeni bir standart getirmiştir.

İÇİNDEKİLER

9	Giriş
16	<i>Yazar Hakkında</i>
18	<i>Yolculuk Başlıyor</i>
32	<i>Dolandırıcılar</i>
77	<i>Ölü Canlar</i>
86	Önoyun
100	Vali'nin Evinde
113	Manilov'un Evinde
120	Nozdriyov'un Evinde
132	Pilyuşkin'in Evinde
148	Koroboçka'nın Evinde
157	Meclis
164	Vali'nin Evindeki Balo ve Akşam Yemeği
170	<i>Tartuŧŧe</i>
170	Önhazırlık Tartışmaları ve Çalışmanın Başlangıcı
240	Dışsal Kişilendirme Üzerine
246	Tartuŧŧe'ün Moskova Sanat Tiyatrosu İdaresine ve Yönetmenlerine İlk Sergilemesi
254	Sonuç

GİRİŞ

Vasili Toporkov'un *Stanislavski Provada* adlı kitabı, Stanislavski'nin şahsı ve çalışma yöntemi hakkında yazılmış en değerli ve ulaşılabilir kitaplardan biri. Sonuç bölümü haricinde, kitabın genelinde teori ve jargon sınırlı tutulmuş. "Sistem" in belirli anahtar terimleri tabii ki karşımıza çıkıyor, çünkü bunlar prova esnasında düzenli olarak kullanılan terimler.

Toporkov, Stanislavski'yle birlikte çalıştığı on bir yıllık dönemin canlı bir kişisel anlatısını sunuyor. "Sistem" le uzlaşmayı öğrenen birinin neredeyse harfi harfine kaleme aldığı bir anlatı bu. Toporkov'un anlatısının sahiciliği Stanislavski'nin kendi yazılarına benzeyen bölümlerin sayısına bakınca anlaşılıyor.

Toporkov, Moskova Sanat Tiyatrosu'na dışarıdan kabul edilen nadir insanlardandı. Kumpanyadakilerin çoğu ya kurucu üyeydi ya da Moskova Sanat Tiyatrosu Okulu'nun öğrencileri olup Stanislavski'nin düşüncelerine o ya da bu şekilde aşinaydı.

Toporkov, Moskova Sanat Tiyatrosu'na katıldığında otuz sekiz* yaşındaydı. St. Petersburg'dan 1909 yılında mezun olmuştu. Oyunculuk eğitiminin en iyi okullarda dahi nasıl kusurlu verildiğini kitabında çok aydınlatıcı bir şekilde anlatmaktadır. 1927'yle 1938

* Toporkov, Moskova Sanat Tiyatrosu'na katıldığında otuz sekiz yaşındaydı; İngilizce metinde yaşı bir yazım hatası nedeniyle yirmi sekiz olarak geçmektedir. Bunu düzeltmeyi uygun bulduk. -ç.n.

arasında geçen bu on bir yıl Toporkov'un oyunculuk zanaatını yeniden düşündüğü ve yeniden öğrendiği dönem oldu.

Toporkov, Stanislavski'nin kişiliği hakkında çok yönlü bir anlatı ortaya çıkarıyor: Kibar, esprili, talepkâr, titiz, sinirli, acımasız, zorba, kendini işine adanmış, hastalığına rağmen birikimini aktarma konusunda gözü kara. Stanislavski'nin hiddetinde kişisel olana çok az yer vardı. Taviz vermeyen tavrının arkasında sanatsal mükemmelliğin peşinde olması yatıyordu. Her şeye rağmen insanda büyük bir kişisel bağlılık ve sevgi hissi uyandırır. Çünkü kendisinin yapamadığı hiçbir şeyi başkasından istemez, zorlanarak da olsa gerektiğinde kendisi yapardı. O yaşlı ve çelimsiz hâliyle bile bir şey göstermesi gerektiğinde ayağa kalkar ve gösterirdi.

Toporkov'un kitabı esas olarak üç prodüksiyonun prova kayıtlarını içeriyor: *Dolandırıcılar* (1928), *Ölü Canlar* (1932) ve *Tartuŭŭe* (1938). Üzerindeki muazzam iş yükü nedeniyle, Stanislavski çoğu prodüksiyonda süpervizör konumundaydı. Oyunun bir yönetmeni olurdu ve kadro kendisini Stanislavski'ye sergileme yapmaya hazır hissedinceye kadar bu yönetmen prova yaptırırdı. Sonra Stanislavski oyunu elden geçirir, değiştirir ve içine sininceye kadar oyun üzerinde düzeltmeler yapardı.

Kataev'in *Dolandırıcılar* adlı prodüksiyonu, Stanislavski'nin, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun yeni kurulan Sovyetler Birliği'ndeki konumunu sağlama almak için yürüttüğü mücadelenin bir parçasıydı. Moskova Sanat Tiyatrosu Lenin tarafından savunulsa da aşırı sol kesim onu geçmiş dönemin bir kalıntısı olarak görüyordu. 1923 ve 1924'teki Avrupa ve Amerika turnelerinin sebeplerinden biri Moskova Sanat Tiyatrosu'nu savaş alanından uzaklaştırmaktı. Stanislavski de bu kurumun yeni toplumda uygun bir yeri oldu-

ğunu ve savunduğu gerçekçiliğin yeni Sovyet seyircisini alakadar edebileceğini kanıtlamak zorundaydı. "Sistem" in hem estetik hem de güncel beklentiyi karşılayacak performanslara erişmek için en iyi araç olduğuna inanıyordu. Dolayısıyla "sistem" i geliştirme, uygulama ve öğretme azmi, gitgide ahlaki ve etik bir çaba hâlini alıyordu. Hiç kimseyi kayırmadı. İkinci en iyi, yeteri kadar iyi değildi ona göre. İşte Toporkov'un büyük bir saflıkla içine girdiği ortam buydu. Bu prodüksiyon onun zorlu başlangıcıydı. Kitapta bu çabalarını büyük bir dürüstlikle aktarıyor.

Daha sonra üç yıllık bir boşluk var. *Dolandırıcılar* 1928 Nisan'ında perde açtı ve o yılın sonbaharında Stanislavski kalp krizi geçirdi. Bu olay onun oyunculuk kariyerine son verecek ve bütün yaşam biçimini değiştirecekti. Bundan sonraki on yıl boyunca biraz kendi tercihiyle, biraz da zorunluluktan, yönetmenlikten uzaklaşarak artık adına Fiziksel Aksiyon Yöntemi dediği "sistem" i geliştirip öğretmeye yöneldi. Yine de 1930'ların ortasına kadar Moskova Sanat Tiyatrosu'nun sanat politikasını belirlemeye devam etti. Bir yandan kurumun seri üretime geçerek bol bol prodüksiyon çıkarmasını isteyen parti memurlarına karşı -Stanislavski onlara "esnaf" derdi- Moskova Sanat Tiyatrosu'nu savunuyor, diğer yandan oyuncuyu büyük bir tiyatro makinesinin çarkındaki dişliye indirgeyen sözde avangardlara karşı koyuyordu. Bu durum Bulgakov'un *Ölü Canlar* uyarlaması çalışmasında apaçık biçimde ortaya çıkmaktadır.

Ölü Canlar'ın yönetmeni kâğıt üzerinde Sahnovski'ydi. Stanislavski'nin hastalığı nedeniyle iki yıla sarkan provalara düzensizlik hâkimdi. Oyuna belirli bir sıra gözetilerek çalışılmıyordu, daha ziyade sahneler hazır olduğunda Stanislavski'ye sergileme yapılıyordu. Oyun metninin üç ayrı versiyonu oluştu. Stanislavs-

ki çalışmayı bitirdiğinde orijinal prodüksiyondan ya da tasarımdan geriye çok az şey kalmıştı. Stanislavski, oyunu Sahnovski'nin görkemli dekorlardan oluşan sahnelemesinin "biçimci" tuzakları olarak nitelendirdiği her şeyden arındırmış, karşılıklı etkileşime ve karakterlerin psikolojilerine odaklanmıştı. Aslında bu hususta tam olarak Gogol'ün *Müfettiş*'in ilk oyuncu kadrosu için yazdığı notlardaki öğütlerini tutuyordu: Öncelikle karakterlerin nasıl hissedip düşündüğüne, onları yönlendiren şeyin ne olduğuna odaklanın, sonra da dışsal davranışları ve kostümleri hakkında düşünün. Stanislavski tarafından yeniden düşünülen ve tasarımı yenilenen prodüksiyon, eleştiriyle karışık tepkilerle karşılandı. Fakat bunlar daha çok metindeki kusurlarla ilgiliydi. Oyun metni dramatik gelişimi zayıf, küçük sahnelerin arka arkaya sıralanmasından oluşmuş gibiydi. Ama Bulgakov'un oyun metninin üçüncü versiyonu, oyuncular için harika bir malzeme sağlıyordu. Stanislavski de bu malzemeden sonuna kadar yararlandı. *Ölü Canlar*'ın 1960'lara kadar repertuvarda kalmasının asıl sebebi Stanislavski'nin oyuncu kadrosuna sergilettiği performansların gerçekliği ve canlılığıydı.

Stanislavski *Tartuŭŭ* üzerine çalışacağı zaman çok hastaydı ve evden dışarı çıkamıyordu. Leontievski Sokağı'na* gelen oyuncu grubuna bir prodüksiyon çıkarma amacı olmadığını, yalnızca Fiziksel Aksiyon Yöntemi'ni uygulamak istediğini açıkça söyledi. Bu yöntemin büyük bir klasik oyuna uygulanabileceğini ispatlamak istiyordu. Toporkov'un aktarımı, Stanislavski ve asistanlarının Opera-Dramatik Stüdyo'daki** öğrencilerle kullandığı, *Stanislav-*

* Stanislavski'nin evinin bulunduğu Leontievski Sokağı. -ç.n.

** Stanislavski'nin asistanlarıyla birlikte faaliyet yürüttüğü son stüdyo. 1935'in ortalarından 1938'de Stanislavski'nin ölümü arifesine kadar faaliyete devam etmiştir. -ç.n.

ki ve Oyuncu adlı kitapta anlatılan yöntemlerin aynılarını deneyimli profesyonellerle de uyguladığını gösteriyor.

Stanislavski oyun üzerine yürütülen çalışma tamamlanmadan hayatını kaybetti ama yapması gerekeni yapmıştı: Oldukça yetenekli oyuncular kendi "sistem"inde ve Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nde eğitime işini tamamlamıştı. Oyuncuların oyunun geri kalanına çalışırken onun ilkelerini uygulamaları, kalitesi ve yeniliği üzerinde herkesin hemfikir olduğu bir performans sergilemeleri Stanislavski'nin yaklaşımının doğruluğunu kanıtladı.

Toporkov'un kitabının daha geniş bir tarihsel önemi vardır. 1949 ile 1950 yılları arasında yazılan kitap, Stanislavski'yi sahne çalışması yürütürken tasvir eden ilk kitaptı. Stanislavski, yaşamı boyunca Sovyetler Birliği'nde sadece iki eser yayımladı: *Sanat Yaşamım* (1926) ve *Oyuncunun Çalışması, Birinci Bölüm* (1938). *Bütün Eserleri*'nin sekiz ciltlik baskısı 1954'e kadar ortaya çıkmadı. *Oyuncunun Çalışması, İkinci Bölüm* ise ancak 1955'te ortaya çıktı; bu kitap Amerika'da farklı bir isimle, *Bir Karakter Yaratmak* olarak, 1950'de yayımlanmıştı.

Stanislavski'nin çalışması dar bir çevre tarafından biliniyordu ve evrensel olarak kabul görmemişti. Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin çelişki ve çatışmalara vurgu yapan yönüyle sosyalist gerçekçilik teorisine uygun olmadığını düşünenler de vardı. Çünkü sosyalist gerçekçilik tam da çatışmanın yokluğu üzerine kuruluydu. Ama politikaya karar veren Stalin'di ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun, kendi tiyatrosunun, bütün Sovyet tiyatroları için model olmasına ve "sistem"in oyuncu ve yönetmen eğitime yöntemi olmasına karar veren de Stalin'di. Avangardı yok etmiş, Meyerhold'u infaz

etmiş, diğerlerini de susturmuştu. Kurgulanan şey, 1934 Yazarlar Kongresi'nde ilan edilmiş hâliyle, sosyalist gerçekçiliğin on dokuzuncu yüzyıl Rus gerçekçiliğinin soyundan geldiğiydi. Böylelikle, gençlik yıllarından bu yana Gogol'ün, Ostrovski'nin, Şepkin'in ve de Mali Tiyatrosu'nun doğal vârisi olarak görülmüş olan Stanislavski en önemli figür hâline geldi. Bu sürecin başlangıç aşamasını Toporkov'un kitabının son paragraflarında görebiliriz. Bu sözcükler kayıtsız şartsız bir kafa sallama gibi okunabilir. Ama hiçbir şeyin itinalı bir sansürden geçmeden yayımlanmadığını düşünürsek Toporkov'un bu sözlerinin resmi parti çizgisini temsil ettiğini kabul edebiliriz.

Son olarak, Toporkov'un kitabının beklenmeyen bir yan etkisi oldu. Stanislavski'ye başlarda muhalif olan, daha sonra ise onu onaylamak konusunda temkinli davranan Brecht, kitabın 1955'te çıkan Almanca çevirisini okudu. Önceden Stanislavski "sistem"ini Amerika'da karşılaştığı, her şeyin oyuncunun şahsı etrafında döndüğü, duygusal olarak kendine odaklı oyunculuk tarzıyla özdeşleştiriyordu. *Stanislavski Provada* ona aksiyon, yapı ve anlamla ilgilenen, tamamıyla farklı bir Stanislavski göstermişti. Toporkov'a bu kitabın Stanislavski'nin çalışma yöntemiyle ilgili olarak karşısına çıkan en iyi kaynak olduğunu yazmıştı. Aslında Brecht 1953'ten beri Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin farklı yönlerini deniyordu.

Stanislavski Provada'nın çevirisi, *Stanislavski: Bir Giriş*'le başlayan ve *Stanislavski ve Oyuncu* ile devam eden bir kitaplar dizisini tamamlamayı amaçlamaktadır. Bu üç kitabın "sistem"in ve Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin uygulamalı ve kuramsal açıdan kapsamlı bir tanıtımını oluşturması ümit ediliyor.

Bu kesinlikle kelimesi kelimesine bir çeviri değildir. Bu kitap bir oyuncunun oyunculuk hakkında konuştuğu, Rus sanatçıların kullandığı gündelik dili kullanarak yazdığı bir kitaptır. Ben de İngilizce konuşan oyuncuların ve yönetmenlerin kendi aralarında kullandığı dili elimden geldiğince yansıtmaya çalıştım. Kitabın sonlarına doğru son sayfaların aceleyle yazıldığını ve yetersiz bir metin düzeltisinden geçtiğini gösteren ibareler var. Okuyucular bazen birbiri ardına gelen paragraflarda aynı fikirlerin biraz farklılık gösterecek şekilde tekrarlandığını görecekler. Ben bu malzemeyi toplama isteğime direndim.

Az sayıda teknik terim kullanılmıştır. Bunlar *Stanislavski ve Oyuncu* adlı kitapta enikonu açıklanıyor. Ancak bir kelimeyi özel olarak vurgulamak gerekiyor: Organik. Bu Stanislavski'nin son yılları için anahtar bir kelime. Maalesef günümüzde bu kelimeye belirli bir anlam yüklendi. Stanislavski için bunun yeme içmeyle ilgisi yoktu. O bu kelimeyi insanın organizmasıyla, onun doğal işleyişiyle ilgili olan orijinal anlamında kullanıyordu. Organik, doğal insan süreçleriyle uyumlu olan neyse odur. Oyunculuk normal fizyolojik ve psikolojik süreçlere dayanıyorsa, yapay değilse organik. Stanislavski'nin ortaya koyduğu gibi:

Bir fidanlıktaki gerçek bitkilerle bir fabrikada üretilen yapma çiçekler nasıl farklıysa bu iki teknik de birbirinden o kadar farklıdır.

Saygın tiyatro tarihçisi Dr. Viktor Borovski'ye bütün minnettarlığımıla teşekkürlerimi sunuyorum. Kendisi çeviri taslağını satır satır inceledi ve Rus tiyatrosuna dair derinlikli bilgilerine dayanarak çok değerli önerilerde bulundu. Kendisi aynı zamanda Toporkov'u sahnede oynarken görme şansına da erişmiş. Her ne hata varsa, tabii ki, tamamıyla bana aittir.

YAZAR HAKKINDA

Petersburg'daki tiyatro okulunu 1909'da bitirdim. Yirmi yaşındaydım, kendime güvenle doluydum; yeteneğime, bilgime, teknik yeterliğime olan inancım tamdı ve oyuncuların arşınlamak zorunda olduğu o zorlu patikaya doğru yola çıktım, bir adım attım ve sendeledim.

Tiyatro hakkındaki toy, çocuksu gevezeliklerim, mezun olur olmaz dahil olduğum kumpanyadaki kendinden emin, güçlü profesyonellik içinde kısa sürede eriyip gitti.¹ O tarihten itibaren birbirini takip eden umut ve hayal kırıklığı anları yaşadım. Bunlar beni sıklıkla umutsuzluğun eşiğine getirdi. Tiyatroda bir ömür geçiren her oyuncunun bildiği bir şeydir bu.

Oyunculuğa dair teorik bir temelden yoksun olmayı ve detaylı bilgi eksikliğini tiyatronun doğası olarak gören ve bunu doğal karşılayanlar vardır, ama aslında bu durum ıstırap dolu yaratım krizlerinin temel sebebidir.

Stanislavski yaratım sürecindeki belirsiz yönlerin çoğuna dair bizi aydınlattı ve bilinmeyen yan yollarda amaçsızca gezinmekten kurtardı. Sanatımızda ustalaşmaya dönük daha güvenli, daha doğru yollar göstererek yaptı bunu.

1 Tiyatronun ismi, the Guardians of Public Temperance [Halkın İtidal Muhafızları].

Doğrudan onun rehberliğinde olma ve onunla çalışma şansına nail oldum.

Stanislavski bir oyuncuyu eğitirken, onu kendi ustalığıyla donatmakla kalmaz, aynı zamanda ona toplumun bir üyesi olarak sanatına nasıl hizmet edebileceğini göstererek birçok açıdan ruhsal olarak gelişmesine de yardımcı olurdu. "Sanatta kendimizi değil, kendimizde sanatı sevmeliyiz," derdi.

En ileri teknikle donatılmış, modern dünyanın sunduğu en iyi düşüncelerle toplumu eğitime misyonuna sahip bu türden sanat, Stanislavski'nin daimi idealiydi.

Stanislavski'nin muazzam otoritesi, oyuncunun yaratıcı doğasına dair kapsamlı bilgisi ona oyuncularla girişilen cüretkâr deneylere rehberlik etme hakkını verirdi. Onun karşılanması oldukça zor olan talepleri, nihayetinde bir karakterin fiziksel kişilendirmesi meselesine daha basit, daha kolay çözümler bulunmasını sağlardı.

Büyük tiyatro öğretmenin onuruna, ona hiçbir zaman geri ödeyemeyeceğim şekilde borçlandığımın farkında olarak, onun fikirlerinin yayılmasını sağlamayı hayatımın temel amacı hâline getirdim.

Genç oyuncularla teknik hakkında her konuştuğumda, Stanislavski'yle ilgili herhangi bir şeye yönelik inanılmaz bir ilgiyle karşılaşırım. Bu da beni bu dehayla birlikte çalıştığım o son dönemi yazma fikrine yöneltti; bir performans ve bir rol yaratmanın yeni keşfedilmiş yönlerini tartışmak ve böylelikle araştırmacı genç oyuncuların Stanislavski'nin yöntemini anlamaya dönük engeli patikasını biraz düzeltebilmek fikrine.

YOLCULUK BAŞLIYOR

Hayatımda iki kez oyunculuk eğitimi aldım: İlki Aleksandrinski Tiyatrosu'na (1906-1909) bağlı Petersburg İmparatorluk Tiyatrosu Okulu'ndaydı. İkincisi de Stanislavski'yle Moskova Sanat Tiyatrosu'nda çalıştığım dönemdeydi (1927-1938).

Geriye dönüp ilk çalışma dönemime baktığımda ve bu dönemi Stanislavski'den öğrendiklerimle kıyasladığımda şuna giderek daha fazla ikna oluyorum: Petersburg okulunda aldığım bütün eğitimin işlevi, o zamanki iyi yönlerine rağmen, elime çalışmalarımı tamamladığımı bildiren resmi bir kâğıt parçası tutuşturmaktan ibaretti. Buna karşın Stanislavski'yle olan çalışmam bana oyunculuğun temellerini kavramam için gerçek bir şans verdi.

Bu bağlamda, Stanislavski, sistemini oluşturmadan önce tiyatro okullarının ne durumda olduğunu hatırlamayı oldukça önemsiyorum. Konuyu biraz saptırarak böyle dolambaçlı bir yola girmek benim için zor değil. Çünkü az önce söylediğim gibi, tiyatro eğitimimi reform öncesi bir okulda aldım. Stanislavski o zamanlar oyunculuğun teorik temellerini keşfetmek üzere yaptığı deneylerine henüz yeni başlıyordu ve özellikle Petersburg'daki bizim gibi öğrenciler için onun görüşleri bu alanda pek bir önem taşımıyordu.

Petersburg'daki İmparatorluk Tiyatrosu Okulu'nda tartışmasız bir

otoriteye sahip bir öğretmen vardı: Davidov.² Kendisi Aleksandrinski Tiyatrosu'nda ünlü bir oyuncuydu. Ak saçlı baba figürüydü. Onun öğrencilerinden biri olmak büyük şans addedilirdi. Öğrencileri ona tapar ve sorgulamadan itaat ederlerdi. Derslerindeki disiplin ibretlikti. Birçok kez sadece gözlemci olarak bulunmakla kalmayıp onun öğrencileriyle yaptığı provalara katıldım. O zamanlar bu benim üzerimde büyük bir etki yaratmıştı ve doğrusunu söylemek gerekirse dersleri sahici bir ilginin odağıydı.

Bu saygıdeğer sanatçı prova odasına geldiğinde, genç öğrencileri etrafında toplardı ve tiyatro hakkında, büyük Rus oyuncular hakkında ve çok değer verdiği ve başarılı bir şekilde taklit ettiği saygın İtalyan oyuncu Tommaso Salvini hakkında ilham verici konuşmalar yapardı. Sonra prova edilecek olan oyuna geçer, her oyuncuya neye yeteneği olup olmadığını anlatırdı. Oyun hakkında ve oyundaki her karakter üzerine detaylı konuşmalar yapardı. Tamamıyla ikna edici, temiz ve kolay anlaşılır konuşmalardı bunlar. Oyuncular hemen sahneye atlayıp provaya başladıklarında, az önce bu kadar basit, açık ve kolay görünmüş olan şeyi yapamadıklarını fark edeceklerdi. Teknikleri yetersizdi. Sevgili öğretmenlerinin onlara açıkça anlatmış olduğu şeylerin yüzde birini bile yapamazlardı. Öğretmen sözlerini yalınlaştırdıkça onlar kendilerini daha âciz ve işe yaramaz hissederlerdi. Sahneden can sıkıntısı, monotonluk ve hayal kırıklığı akardı. Öğrencileri neşeli bir komediye monoton bir şekilde oynarlarken, büyük usta ya uyuyakalırdı ya da hiddetle esip gürler, sırayla her oyuncuya fırça çekip oyunculuklarını moral bozucu bir biçimde karikatürleştirerek canlandırırdı. Sonra ilerlemiş yaşına ve şişmanlığına rağmen genç bir adam

2 Vladimir Nikolayeviç Davidov (1849-1925).

gibi sahneye atlayıp bütün bölümleri harika bir şekilde oynar, grubunun alkışları eşliğinde yerine döner ve "Bu ben miydim, yoksa insan kılığına girmiş şeytan mı?"³ diye keyifle böbürlenirdi.

Başarısının tadını çıkardıktan bir süre sonra keyfi yerine gelir ve eğlenceli hikâyeler anlatarak ya da oldukça şaşırtıcı hokkabazlık numaralarını sergileyerek dersi sonlandırırdı. Öğrencilerine hokkabazlık sanatı üzerine çalışmalarını öğütlerdi: "Bir oyuncu oynamak, şarkı söylemek, dans etmek ve numara yapmak dahil her şeyi yapabilmeli."

Bu büyük oyuncunun kişisel cazibesi, insanın içine işleyen ikna edici yorumları, profesyonel yeteneğini sergileyişi, öğrencilerine gösterdiği ve okul sınırlarını aşan babacan ilgisi, ister istemez geleceğin genç sanatçılarının yeteneklerinin gelişiminde muazzam etkiliydi. Davidov gibi öğretmenler, Şepkin⁴ tarafından oluşturulmuş ve o zamanın tiyatrolarında yaygın olan gerçekçi oyunculuk tarzını severek öğretiler. Hem Moskova ve Petersburg'da hem de tiyatro akademilerindeki büyük oyuncular evreninde oyunculuklara bakıldığında bu tarzı görmek mümkündü. Davidov'un etkisi altında, onun öğrencileri taşralı ve alaylı oyuncuların biraz daha farklı görünmeye başlamışlardı.

Dönemin diğer öğretmenlerinin kendilerine has kişisel özellikleri, genç oyuncuları eğitmek için kendilerine has becerileri vardı ama hepsinde eksik olan bir şey vardı: Sağlam bir teorik temel ve tutarlı bir eğitim yöntemi. O dönemde sistemli olarak kabul edilen

3 Onun en sevdiği sözlerden biri.

4 Mihail Semyonoviç Şepkin (1788 -1863), Puşkin ve Gogoî'nin arkadaşı, Mali Tiyatrosu'nda 1830'dan ölümüne kadar da başoyuncuydu. Stanislavski onu model almıştır.

şeyler, Stanislavski'nin sonradan yaptığı somut, pratik çalışmalarla kıyaslayacak olursak boşa kürek çekmeye benziyordu.

Ama tabii ki ben Petersburg'da eğitim görmüştüm ve sadece oradaki eğitimi biliyordum. Belki de Moskova'da daha farklı bir ortam vardı? Ben Moskova'ya hiç gitmedim, Lenski⁵ ve Sadovski⁶ gibi öğretmenlerden hiç ders almadım. Ama onların öğrencilerinden aldığım bilgiye göre, ki onlardan büyük saygıyla bahsediyorlardı, Moskova'da da neredeyse aynı ortam vardı.

Lenski ve Davidov, tabii ki, haklı olarak gurur duyduğumuz bir oyuncu kuşağını yetiştirdiler. Aksi düşünülemez. Yine de bir sanat olarak oyunculuğun gelecekteki gelişimi adına eğitim yöntemlerinde bir ilerlemeye ihtiyaç duyuluyordu. Stanislavski oyunculuk tekniğinin birçok "sır"rını ortaya çıkarmayı başardı. Bunlar büyük oyuncuların bildiği ama içtenlikli çabalarına rağmen öğrencilerine açıklayamadıkları "sırlar"dı.

Çalışmalarımı Stepan Yakovlev'in sınıfında tamamladım. Aleksandrinski Tiyatrosu'nda bir oyuncu olan Yakovlev meslektaşlarından oldukça farklıydı. Davidov'dan eğitim aldıktan sonra Moskova'ya, Aleksandr Fedotov'la⁷ çalışmaya gitti. Petersburg'a, oyunculuk eğitimiyle ilgili, o zamana göre yeni olan fikirlerle döndü. Bu düşünceler onun gelecekteki gelişimini bir nebze belirledi.

5 Aleksandr Pavloviç Lenski (1847-1908), Stanislavski'nin hayran olduğu, büyük incelik ve zarafet sahibi oyuncu.

6 Mihail Provoviç Sadovski (1847-1910), Mali Tiyatrosu'ndaki başoyunculardan biri. Şepkin'den eğitim almış, Ostrovski'nin eserlerinde ustalaşmıştı.

7 Aleksandr Filipoviç Fedotov (1841-1895) Stanislavski'nin özellikle Sanat ve Edebiyat Derneği'ndeki ilk öğretmenlerinden biriydi.

Yakovlev'in eğitim yöntemi Davidov'unkinden çok daha yenilikçiydi ve derslerine değişik bir hava hâkimdi. Bunu fark ediyordum çünkü aynı zamanda Davidov'la da çalışıyordum. Davidov eski öğrencisinin derslerini onun hastalığı nedeniyle devraldığında, biz gençler, bu büyük oyuncuya olan bütün saygımıza ve hayranlığımıza rağmen onun modası geçmiş yöntemlerini bir şekilde eleştirmeye başladık.

Yakovlev'in eğitim yöntemi hangi açıdan daha yenilikçiydi? O günlerde konuşma sanatı -melodramatik konuşma- revaçtaydı ve tiyatro okullarında bu derslere önem veriliyordu. Birinci yılın ilk yarısında öğrenciler temel, uzmanlık gerektiren konulardan ziyade, oyuncuların aslında sahnede yaptıklarıyla pek de ilgisi olmayan "ezberden okuma"yı öğrenirlerdi. Sahneyle ilgili hiçbir şey çalışmazlardı. Yılın üç çeyreği ya yararsız ya da daha da kötüsü onlara oyuncu olarak bir dereceye kadar zararlı olan çalışmalarla geçerdi. Konuşma sanatında iyi olan öğrenciler gerçek oyunculuğa döndüklerinde genellikle kendilerini yetersiz ya da hazırlıksız bulurlardı.

Yakovlev ilk yıl alınan derslere temel değişiklikler getirdi ve rotayı daha uygun bir yöne çevirdi. Daha ilk dersinde ezberden okuma ile oyunculuk arasındaki ayrımı açıkladı. Hiçbir zaman konuşma sanatı öğretmedi ya da böyle bir şeyi aklından bile geçirmede. Oyunculuğa hazırlık aşamasında, edebiyat eserlerinden alınan pasajları farklı bir yorumla okuma çalışmaları, ya da daha modern bir ifade kullanacak olursak, sözel aksiyon alıştırmaları yaptırmayı düşündü. Bu fikirle daha sonra defalarca karşılaşacağımız için detaylara girmeyeceğim. Yakovlev'in eğitim yöntemi bu çizgileri izlerken her şey yolunda gitti ve öğrenciler ilk gerçek adımlarını

atarken sağlıklı bir gelişme kaydettiler. Fakat Yakovlev, belli bir süre edebi pasajlar üzerine çalıştıktan sonra, öğrencilerin eğitimlerinin sonuna dek uygulamaları gereken bu tamamen gerekli ve yararlı alıştırmayı bir kenara bırakıp toptan yanlış bir yola savrulacaktı.

Doğası gereği içinden geldiği gibi hareket eden ve derin duyguları ifade edebilen bir sanatçı olarak (oyunculüğün da böyle olması gerektiğini düşünürdü), derslerinde duygulanım meselesine yaklaşımında öğrencilerine karşı çok talepkârdı. Ama Yakovlev çok yetenekliydi ve onun için kolay olan, öğrencileri için hiç de kolay değildi. O, duygusunun nereden geldiğini ya da karakterlerini nasıl duyguyla donatacağını hiç düşünmek zorunda kalmamıştı. Bir "sıçrama tahtası"na ihtiyacı yoktu. Bir şeyi istemesi, gerçekleşmesi için yeterliydi. Her biri birbirinden farklı kişiliğe, akla ve huylara sahip yirmi öğrencisi içinse mesele başkaydı. Yakovlev bir oyuncunun içtenlikli hislere, içtenlikli organik duyguya erişebilmek için geçmesi gereken dolambaçlı yollar hakkında hiçbir şey bilmiyordu. Bunlar, Stanislavski'nin ileride keşfedeceği, içinden geçtiğinizde hedefinize daha güvenli bir şekilde varabileceğiniz "geçit"lerdi.

Yakovlev ilk dönem izlediği o doğru yoldan saptı ve duyguyu zorlamak diye adlandırabileceğimiz yasaklı yola girdi. Betimleyici özellikteki edebi pasajlarla ilgili çalışması bitince öğrencilerine duygusal yükü ağır eserler ya da konuşmalar verdi. Lermontov'un "Şairin Ölümü"nü, Çatski'nin⁸ final konuşmasını, sahte Dimitri'nin⁹ bir konuşmasını ya da bu türden başka şeyler verirdi. Bütün iste-

8 Çatski, Griboyedov'un *Akıldan Bela'sındaki* ana karakterdir.

9 Puşkin'in *Boris Godunov*'unda yer alır.

diği, okumanın enerjiyle ve yüce duygularla dolu olmasıydı. Eğer istediğini alamadıysa, okuma onun tabiriyle "gevezelik"ti. Bize hiçbir somut yardım sunmaz ve kesinlikle bahane kabul etmezdi.

"Bugün gerçekten havamda değilim. Hiç duygu bulamıyorum."

"Beni ilgilendirmez," diye cevapları. "Duygu olmak zorunda. Bu şiiri oku ve gözyaşı dök."

"Ama bende hiçbir duygu uyanmıyor!"

"O zaman git de Volkov-Semyonov'dan bir şeyler ödünç al." (Oyun metinlerini ödünç aldığımız tiyatro kütüphanesi için bu tabiri kullanırdık.)

Yakovlev'in yaklaşımına göre bir oyuncu hiç şüphesiz yüksek enerji ve duyguya sahip olmalıydı. Oyuncu belli bir anda bunların hiçbirine sahip değilse, o zaman aynı başarısız konuşmayı, sahneyi ya da şiiri üst üste tekrarlayarak kendini gaza getirmek zorundaydı ki o enerjiyi ve duyguyu yakalayabilsin. Bir oyuncuyu coşkullandırmak için başvurduğu özel bir yolu vardı. Çalışma sırasında akışı kesmemek için ayağını yere vururdu. Halbuki o sırada "bir tutkuyu parçalarcasına zorlamakla meşgul olan" oyuncuyu durdurursa, sakinleştirse ve onu birbirini takip eden düşüncelere, imgelere doğru yönlendirse, Stanislavski'nin öğrencilerinde canlı, içten duygular uyandırmak için çalışmalarında kullandığı diğer teknikleri uygulasa daha iyi olurdu.

Öğrencileri Yakovlev'in örneğini takip ederek, duygusal enerjileri üzerinde, bireysel ve toplu olarak, âdeta bir görev bilinciyle çalıştılar. Akla gelebilecek her biçimde, cayır cayır kükreyerek şöyle hamasi cümleler söylediler: "Ey yüce Tanrı'm, sen benim şahidimsin!", "İşte burada, seni ikiyüzlü!", "Hayır, bu kadarı fazla ama!",

"Yalan söylüyorsun Haham Efendi!" Bu ve benzeri sözleri sarf ettiklerinde öğrenciler ne yazık ki "içsel gözlerinde" cümlelerin içerdiği imgeleri görmediler. Sadece coşkuyla ayak vuran idollerini, Yakovlev'i gördüler.

Yakovlev kahraman rollerine yatkın, gözde kadın öğrencilerinden birine okulda okuduğu üç yıl boyunca her sınıfta Jan Dark'ın¹⁰ bir konuşmasını okuttu. Böylelikle öğrencide kahramanlık hissiyatını uyandırmaya çalıştı. Fakat ne Ermolova'nın¹¹ bu konuşmayı nasıl yaptığının parlak bir örnek olarak verilmesinin ne de Yakovlev'in bitmek bilmeyen enerjik ayak vuruşlarının bir faydası oldu. Genç oyuncunun duygusal kaynakları serbest değildi ve şans eseri bir kıvılcım çaktıysa bile bu Yakovlev'in yönteminin sonucu değil, bu yöneme rağmen olmuştu. Bir duyguya tutunmanın imkânı yoktu. Duygu geldiği gibi gitti. Duyguya tutunabilmek için, içten duyguya nasıl erişileceğini bilmeniz gerekir. Ama maalesef, Yakovlev bu bilgiden yoksundu.

Düzenli sahne provalarına geçildiğinde, Yakovlev'in eğitim yöntemleri yine iyiyle kötü arasında bocaladı. Şu ya da bu rolün nasıl oynanacağını doğrudan göstermeyi ilkesel olarak reddetti. Bunu uygulamakta kararlıydı. Üç yıllık eğitim boyunca bir kez bile öğrencilerine ne yapacaklarını göstermek için sahneye çıkmadı. Kendi öğretmenini Davidov bunu sık sık yapardı. Ayrıca Yakovlev küçük fiziksel aksiyonlarda gelecekteki bir oyunculuk yönteminin tohumunu görememesine rağmen onların önemini -biraz belli be-

¹⁰ Schiller'in *Orleans'lı Bakire*'sinde yer alır.

¹¹ Marya Nikolayevna Ermolova (1853-1928), Mali Tiyatrosu'nda baş aktristi. Stanislavski onun büyük kahraman rollerindeki başarısına hayrandı.

lirsiz de olsa- anlardı ve dikkatimizi onlara çekerti. "Eğer gerçek hayatı canlandırırıyorsanız sahnede yaptığınız her şey -çay içmek, patates soymak vesaire- gerçeğe uymak zorundadır," derdi.

Yakovlev öğrencilerini doğrudan sonuca, dışsal bir imgenin taklidine yönlendirmekle suçlanamaz. Öğrencilerini Stanislavski'nin öğrettiği şu doğru yoldan saptırmadı: Kişinin kendi doğasından, kendi duygularından ve oyundaki verili durumlar içinde bunların kişisel ifadesinden yola çıkması. Yakovlev bunu uyguladı, ama kullandığı eğitim yöntemleri yüzünden yaptıkları tamamen heba oldu. Yakovlev, bahsetmiş olduğum doğru şeylerin hepsinden söz etti ve bunları bir dereceye kadar da uyguladı. Ama sonra faydacı düşüncelere boyun eğerek kendisiyle çelişti.

"Sizleri oyuncu yapıyorum. Çoğunuz gidip taşrada çalışacaksınız. Oralarda iki ya da üç provada rol yaratacaksınız. Buna hazırlıklı olmanız lazım. Yani, her şeyin ötesinde, pratik becerilere ihtiyacınız var. Burada okulda bir prodüksiyonu iki haftada hazırlayacağız. Buradan ayrıldığınızda elinizde bir repertuvar ve uzmanlığınız olacak."

Ne çeşit bir uzmanlık? Sıradan performanslara yönelik bir uzmanlık. Ama Yakovlev bir ölçüde haklıydı. Taşra tiyatrolarının geniş bir repertuvara sahip, hızlı çalışabilen ve her türlü koşula ayak uydurabilen oyunculara ihtiyacı vardı. Ayrıca kaç oyuncu eğitimi-ni bitirir bitirmez başkentteki iyi tiyatrolarla anlaşabilecek kadar şanslıydı ki?

Oyuncu eğitimi süresi üç yıldı. Bu süre yeterli görülürdü. Daha fazla gelişim imkânı profesyonel bir tiyatroda yürütölen gerçek bir çalışmaya bağlıydı. Bu görüş oyunculuk sanatı hakkındaki bilginin sınırlı olmasından kaynaklanıyordu.

Eski eğitim yöntemlerinin yetersizliklerinden bahsediyorum, ama bundan bahsederken dönemin tiyatro okullarının tiyatro kültürümüzün gelişimindeki önemini küçümsemek ya da aynı zamanda Rus sahnesinin büyük sanatçıları olan öğretmenleri kötülemek istemem. Bu okullardaki birçok seçkin oyuncu -Davidov, Yuri-ev, Petrovski, Ozarovski, Sanin ve son olarak kendi öğretmenim Yakovlev- oyuncu eğitimi konusunda önemli çalışmalar yaptılar. Hepsi de tiyatro okullarını sevdiler, onlara değer verdiler ve kişisel kazanç beklentisi olmadan bütün kudretlerini sundular. Bu tür okullara karşı tamamen negatif bir yaklaşımı olan çoğu zamane oyuncusunun sempatisini hak ettikleri şekilde kazanamadılar. Çağdaş bilgi birikimi açısından onların eğitim yöntemlerinin başarısızlıklarına mahsus dikkat çektim ki, Stanislavski'nin ileriye doğru yaptığı büyük atılımı daha iyi tanımlayabileyim. Dehasıyla Stanislavski, deneylerini Rus gerçekçiliğinin tiyatrodaki geleneğinin en iyi temsilcilerinin deneyim zenginliği üzerine inşa etmiştir.

Yönetmenlik sanatı basit sahne yönetiminden daha yaratıcı bir şey olmaya doğru ilk, kararsız adımlarını atıyordu. Yuri Yuriev anılarında, Ostrovski'nin *Burning Heart* [Ateşli Kalp] oyununun provaları esnasında Aleksandrinski Tiyatrosu'nda gerçekleşen bir olayı aktarıyor. Davidov çalışmayı durdurup sahnedeki öğrencilerinden birini düzelterek geleneksel prova yöntemlerini ihlal etmiş. Sahne akıymıyormuş ve sahneyi doğru yola sokabilmek için Davidov sahnenin tekrar tekrar alınmasını istemiş. Bu da diğer oyuncularını kızdırmış. Davidov'a "Burası okul değil" demişler. Tabii bunu söyledikleri kişi kumpanyada büyük otoritesi olan ve Rus sahnesinin gururu olan kişi. Hâl böyle olunca başına bir sürü büyük oyuncu toplanmış olan sıradan bir yönetmen ne yapsın?

Bu dönemde Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki "acayip yöntemleri" hakkında söylentiler dolaşıyordu. Hem anlaşılmaz hem de birbiriyle çelişen söylentilerdi bunlar. Kimi diyordu ki, Stanislavski oyuncularını kendi despotik iradesinin kurbanları olarak sadece efendilerinin emirlerini yerine getirecek kuklalara ve/veya eğitilmiş maymunlara çeviriyormuş. Kimi de buna karşılık diyordu ki, prova yaparken bazen oyuncuların doğaçlamalarını istiyormuş, hem de hiç belirgin bir hareket ya da sahneleme vermeden ya da diğer standart prosedürleri kullanmadan. Sonra şu akıl almaz dedikoduyu duyduk: Stanislavski Uralov ismindeki oyuncusuyla Gogol'ün *Müfettiş*'indeki kaymakam rolü üzerine çalışırken "Kaymakam Pazarda" diye bir sahne prova ediyormuş; bu sahne ne metnin son hâlinde yer alıyormuş ne de yazılmış herhangi bir taslakta.

Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan oyuncular bazen diğer tiyatrolardan oyuncularla da sahneye çıkarlardı. Özel tarzlarını, oyunculuğa dair özel anlayışlarını, özel, gizemli çalışma terminolojisini nasıl kavradıklarını, bir rol yaratmaya dönük özel yaklaşımlarını sergilerlerdi. Bunların hepsi de oldukça cesur yeniliklerdi, geleceğe meydan okuyorlardı. Stanislavski'nin "acayip yöntemleri" Aleksandrinski'deki kumpanyadan güçlü bir tepki gelmesine neden oldu.

Enteresan bir olay aklıma geliyor. Uralov, Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan Petersburg'daki Aleksandrinski'ye geldi. Moskova'da *Müfettiş*'te kaymakamı oynadığı için bu rolü Davidov'la dönüşümlü olarak oynamaya başladı. Bir keresinde, bir prova arasında Uralov saygılı bir biçimde Davidov'a dönerek oyunculukla ilgili bir soru sordu. Aralarında şöyle bir diyalog geçti:

"Anlatır mısın Vladimir Nikolayeviç, birinci perdede memurlara doğru antre yaparken beraberinde ne getiriyorsun?"

"Ne demek bu şimdi, beraberinde ne getiriyorsun?" diye anlamamış gibi cevap verdi Davidov.

"Hangi haletiruhiye içindesin, duyguların neler, niyetin ne? Moskova Sanat Tiyatrosu'nda bize öğretilene göre..." (Bunun ardından farklı görevler ve verili durumlarla ilgili uzun bir açıklama geldi.)

Davidov öfkesini ve horgörüsünü içinde tutarak bir müddet sabırla dinledi, sonra Uralov'un sözünü şu alaycı cevabıyla kesti: "Senin Moskova Sanat Tiyatrosu'nda beraberinde ne getirdiğini bilmiyorum. Ama ben Gogol oynamak üzere imparatorluk tiyatrosunun sahnesinde olduğum düşüncesini ve Vladimir Nikolayeviç Davidov'u getiriyorum beraberimde, insan kılığına girmiş şeytanı değil!"

Bunu söyler söylemez sırtını döndü, konuşmanın sona erdiğini gösteriyordu.

Bunlar elbette meşhur Davidov'dan daha akıllı olmaya çalışan bir ukalaya öfkeyle söylenmiş sözlerdi. Davidov zanaatının ustasıydı; sadece yeteneğiyle hak ettiği üne kavuşmuş biri değil, rolünü derinlemesine düşünebilen ve analiz edebilen, oyunculuğun incelikli yönlerini keşfeden, çok yönlü, parlak bir performans çıkarabilen bir ustaydı. Hatta *Müşetti*'teki ilk antresini yaptığında, Uralov'la konuştuğu sırada gösterdiği kendini beğenmişlikten eser yoktu. Tam tersine, kaymakam olarak antresi, devletle başının belaya girmesinden korkan bir bürokrati sergileyen davranışlarının ince, anlatımcı mantığıyla bizi çok etkilemişti. Kaymakamın "beraberinde ne getirdiğini" görmek için bakmanız yeterliydi. Ama bu büyük

oyuncunun bu sonuçlara nasıl eriştiği bizim için tamamen sis perdesinin ardındaydı. İşte büyük reformcu Stanislavski'nin sonraları delici bakışlarını çevireceği şey bu sis perdesi olacaktı.

Stanislavski'nin Moskova'daki çalışmasıyla ilgili olarak Petersburg'da kulağıma gelen söylentiler ilgimi çekmişti. İlk başta başkaları gibi benim de ilgimi çekmesinin tek sebebi bunun sıradışı olmasıydı, ilginç bulduğumu söyleyemem. Ama sonra üzerine düşündükçe ve fikirlerini daha dikkatlice analiz ettikçe, içlerimde bir doğruluk payı olduğunu hissettim. Petersburg'da izlediğim ilk Moskova Sanat Tiyatrosu turnesi, özellikle de *Vişne Bahçesi* prodüksiyonu (Aleksandrinski'de de oynanıyordu), sonunda beni asıl meselenin bu olduğuna ikna etti. Dikkat çekici sanatsal kalitesiyle şaşkına dönmüştüm. Benim eski idolüm Aleksandrinski Tiyatrosu'nun ne kadar da çağdışı kaldığını açıkça gösteriyordu. İmparatorluk tiyatrosunun en iyi temsilcileri (Davidov, Dalmatov, Varlamov, Miçurina, Yakovlev) aynı sahnede yan yana gelse bile Moskovalı meslektaşlarının birbiriyle uyum içindeki topluluğuyla boy ölçüşemezdi. Bu toplulukta anlı şanlı isimler yoktu ama yenilikçi yönetmenlerinin iradesi onlara rehberlik ediyordu.

Bu performans kaderimi belirledi. Bütün düşüncelerim bu yeni tiyatroya, yeni bir oyunculuk biçimine doğru yönelmişti. Stanislavski'nin yanına yaklaşmanın yollarını aramaya başladım. Hayalim ancak yirmi yıl sonra gerçekleşti. Bu uzun aralığın tamamen yararsız geçtiği söylenemez. Petersburg'da, Moskova'da ve taşrada birçok rol oynayarak, deneyim kazanarak hayli iş yaptım. Özellikle sonraki yıllarda Moskova Sanat Tiyatrosu'na girmeden önce çalıştığım eski Korş Tiyatrosu'nda¹² başarılıydım. Burada ye-

12 Fyodor Adamoviç Korş (1852-1923) Moskova'daki en başarılı ticari tiyatronun yöneticisiydi.

tenekli, deneyimli oyuncu ve yönetmenlerle tanıştığım için çok şey öğrendim. Bunların hepsi anılarıma malzeme oluşturabilir, ama bunun yerine mevcut kitabıma dönüyorum.

DOLANDIRICILAR

Bir oyuncuyu Moskova Sanat Tiyatrosu'nun değerler sistemi ve ileri tekniğinde yetiştirebilmek için uzun ve sıkı bir çalışmaya ihtiyaç vardır. Oyuncu öğrenirken aynı zamanda dışarıdan gelen zararlı etkilere karşı da korunma ihtiyacı duyar. İşte bu yüzden "dışarıdakiler" nadiren içeri buyur edilirlerdi. Oyuncular, Stanislavski'nin belirttiği üzere, tiyatro içinde "beslenmeliydiler". Benim Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan aldığım davet de tiyatro yöneticilerinin çeşitli sebeplerle onay verdiği bu nadir istisnalardan biriydi.

Önceden de söylediğim gibi, Moskova Sanat Tiyatrosu kumpanyasına neredeyse yirmi yıllık oyunculuk geçmişimin ardından katıldım. O zamana kadar Stanislavski beni sahnede ya da sahne dışında hiç görmemişti ve beni tiyatroya davet etmeye birlikte tiyatroyu yönettiği meslektaşlarının tavsiyeleri üzerine karar vermişti. Onların kanaatine güvenmemek için hiçbir sebebi yoktu. Ama Stanislavski bir oyuncunun Moskova Sanat Tiyatrosu'na girişini çok önemli bir mesele olarak gördüğü için son kararın verilmesi oldukça ertelenmişti.

Davetin gerçekleşmesinden iki yıl önce bu fikri Stanislavski'ye çıtlatmışlar. Stanislavski meseleyi enine boyuna düşünmüş, farklı yerlerde farklı insanlarla konuşarak beni araştırmış. Sadece nasıl bir oyuncu olduğumu değil, nasıl bir insan, aile babası ve vatandaş olduğumu da sorup soruşturmuş. Nihayet, tiyatrodaki çalış-

ma odasında ilk buluşmamız¹³ gerçekleştiğinde ikimiz de o kadar gergindik ki, aynı sandalyeye oturmaya çalıştık. Onun delici bakışlarını üzerimde hissettim. Sanki koleksiyonuna yeni bir parça alıyordu ve yanlış bir seçim yapmaktan korkuyordu.

Stanislavski'nin yeni bir oyunculuk tekniği oluşturmaya ve bunu öğretmeye dönük ilgisi o kadar derindi ki, tiyatrodaki yaptığı diğer her şeyden daha öncelikli hâle gelmeye başlamıştı. Özellikle hayatının son yıllarında... Dolayısıyla diğer tiyatrolardan oyuncularla tanışmak ve onları kendi düşünce biçimine yaklaştırmak için uğraşmakla özel olarak ilgilenirdi. Bana gelince, ben uzun süre boyunca bu büyük sanatçıyla tanışma hayalini kurmuştum. Tiyatro çevrelerinde söylenti yoluyla duyduğum onun müthiş -fakat hâlâ anlaşılması güç- oyunculuk tarzı hakkında ilk elden bir şeyler öğrenebilmek uğruna her şeyi göze alabilirdim. Öğitmen ve öğrencisinin bu karşılıklı ilgisi birlikte çalıştığımız süre boyunca hiç eksilmedi.

İlk buluşmamızdan sonra -bu buluşmayı daha çok anlatabilirim ama geçiyorum- Leontievski Sokağı'ndaki evinin çalışma odasında bir araya geldik. Burada kendi sınırlarını aşan her oyuncunun hissettiği heyecanı, neşeyi, korkuyu, şüpheyi ve umudu yaşadım.

İkinci buluşma oldukça uzun sürdü -iki, üç, dört saat- ve sıcak bir ortamda gerçekleşti. Belli ki ortam özel olarak bizim konuşmamız için hazırlanmıştı. Masada Stanislavski'nin ikram ettiği fındık fıstık, tatlı ve meyve kâseleri vardı. Tabii ki tiyatro hakkında konuştuk. Beğenilerim konusunda beni dikkatle sorguladı. Oynamış olduğum rollerden hangilerini tercih ederdim ve neden bu roller? Ne oynamak isterdim? Beni en çok ne memnun ederdi, Sa-

nat Tiyatrosu'na katılmak mı, yoksa herhangi başka bir tiyatroya mı? Başka bir deyişle, bugünlerde, onun izinden giden bir tiyatro yönetmeninin kendi kumpanyasına yeni bir oyuncu alırken sorabileceği bütün soruları sordu. Fakat o zamanlar bu yeni bir şeydi ve Stanislavski'nin sorduğu soruların fazlalığı, bu sorulara verdiği önem bende büyük bir etki uyandırmıştı. Stanislavski benden detaylı cevaplar bekledi. Cevaplarımı dikkatle dinledi ve benim cevaplarımın ne yönden onunkilerden farklılaştığını anlattı.

Konuşmamız oldukça kayda değer ve öğreticiydi. Ama şansa bakın, o kadar heyecanlıydım ki, hemen ardından bu buluşmayı etraflıca kaydetmedim. Şimdi o kadar yıldan sonra gerçeği çarpıtmadan bu konuşmayı birebir aktarmak çok zor. Bu yüzden bu işi bir kenara bırakıyorum. Bütün söyleyeceğim, buluşma boyunca bana dönük davranışları karşısında hayrete düştüğüm. En çok tiyatroyla ilgili herhangi bir şeye ve her şeye gösterdiği sıradışı ilgiden etkilendim. Dikkate değer olmayan tek detay bile yoktu. Benim bütün cevaplarıma, ağızımdan çıkan her cümleye dönük ilgisini gizlemeye ve tartışmamızı sıradan, gündelik bir konuşma gibi sürdürmeye çalışıyordu. Ama ben durumun farkındaydım; ilgisini gizlemeyi her zaman başaramıyordu. Moskova'daki oldukça başarılı (Stanislavski'nin izlemiş olduğunu bildiğim) bir prodüksiyonu övmeye başladığım zaman, birden gözlerinde öyle bir dehşet gördüm ki cümlemin ortasında durmak zorunda kaldım. Ne kadar yersiz konuştuğumu ancak yıllar sonra anlayacaktım. Stanislavski önce kızgın, sonra alaycı bir şekilde o prodüksiyonun ardında yatan düşüncenin yetersizliğini göstererek tiyatroyu ve yönetmenini şiddetle eleştirdi. Sonra ansızın, oyunu niteleyen mânâlı bir jest yaptı. Gülmekten kendimi alamadım, ancak bu sayede biraz sakinleşir gibi oldu.

Ancak genel olarak sakin ve hoş bir sohbet gerçekleşiyordu. Konuşmanın bir yerinde Stanislavski bana bir soru sordu, ama telefon geldiği için cevaplama fırsatım olamadı. Özür dileyerek yakındaki telefona gitti. Tiyatrodan arıyorlardı. Konuşmayı oldukça anlaşılır bir şekilde duyabiliyordum. Epey önemsiz bir mevzu hakkındaydı, ama ilkesel bir mesele üzerine karara varmaya çalışarak en az bir saatini harcadı. Arayan kişinin kendisiyle aynı fikirde olup olmadığı onun için önemli değildi. Gelecekteki benzer kararlar için de geçerli olabilecek bir ilkeyi oturtmaya çalışıyordu. Bu konuşmadan dolayı sinirleri çok bozulmuştu; oturduğunda bir müddet sanki onu arayan benmişim gibi kızgın gözlerle bana baktı. Ben ürkekçe onun bana bir saat önce sorduğu soruya cevap vermeye çalışırken "Bunun meseleyle hiç ilgisi yok!" diye şiddetle bağırdı. Sonra yavaşça kendisini topladı ve sohbetimiz devam etti. Onun zamanını almaktan korkarak birkaç kere kalkmaya çalıştım ama beni bırakmadı. Nihayet konuşmamız bitti. Beni ön kapıya çıkan koridordan götürürken, Stanislavski çok nazik ve özenliydi.

Ziyaretim boyunca Stanislavski'nin bana karşı yaklaşımının, derinlikli oyunculuk anlayışının, kendisini tiyatroya sonsuz bir biçimde adanmış olmasının bende uyandırdığı izlenimi şu anda tasvir etmem çok zor. Ama bütün meslek hayatım boyunca bundan daha güçlü bir şey yaşamadığımı söyleyebilirim. Tiyatroda kurduğu yaratıcı ortam, çalışma tarzı ve karakteri, kumpanya üyeleri arasındaki ilişkiler, gözlemlediğim her şey izlenimimi pekiştirdi. Sonra birden hayatımda daha önce hiç olmadığı kadar önemli bir şeyin meydana geldiğini fark ettim. Yeni, bilinmez, heyecanlı bir şeylerin eşiğinde olduğumu biliyordum. Yalnızca bir tiyatrodan diğerine geçmek değildi bu; çok daha önemli bir şeydi.

Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki sanatsal kariyerim başarıyla başladı. Stanislavski'nin meslektaşları, Kataev'in kabaca prova edilmiş *Dolandırıcılar*¹⁴ prodüksiyonunu Stanislavski'ye sergilemek üzere hazırlanıyorlardı. Sergilemeden önce birkaç gün daha çalışılacaktı ve henüz kimin oynayacağı belli olmayan küçük bir rol vardı. Oyunun yönetmeni Sudakov bu rolü benim almamı istedi. Bir karakter rolüydü, mizahi bir roldü; hazırlanmak için önümde sadece iki ya da üç prova olmasını dert etmiyordum. Buna alışkındım. Bu rolle sahneye çıkışım çok başarılıydı; Stanislavski oyunundaki ağırlıklı rollerden birini, Khlemev'in* çalıştığı veznedar Vaneçka rolünü bana vermeye karar verdi. Benim rolüm ise Khlemev'e verilecekti. Bu, Stanislavski'nin benimle ilgili düşüncesi hakkında önemli bir göstergeydi. Mutluluktan havalara uçmuştum. Bundan sonra her şey tıkır tıkır işleyecek diye düşündüm. Görünüşe göre Moskova Sanat Tiyatrosu'nda oynamanın zorluklarıyla ilgili korkularım hayal ürününden öte bir şey değildi. Böylelikle sonbaharda, yaz tatilinden sonra tekrar *Dolandırıcılar*'ı prova etmeye başladık; veznedar Vaneçka'yı oynayacaktım.

Kısa bir hikâyeden uyarlanmış olan oyun, dramatik yapı bakımından gevşekti. Daha ziyade bir revü taslağı gibiydi. Muhasebeci Filip Stepanoviç ve veznedar Vaneçka yanlışlıkla büyük bir miktar parayı zimmetlerine geçirirler, kısa bir süre sonra kendilerini boğazına kadar suça batmış olarak bulurlar ve yeni maceralara atılırlar. Bütün parayı har vurup harman savurduktan sonra eve geri dönüp suçlarını polise itiraf etmek zorunda kalırlar. Oyunun öyküsü boyunca kendilerini hem dramatik hem komik durumların içinde bulurlar. Bu da "oyunculuk" için güzel bir malzeme sağlar.

14 20 Nisan 1928'de prömiyer yaptı.

* Nikolay Pavloviç Khmelyov -ç.n

Eski anlayışa göre standart bir karakter rolü olarak Vanečka bir aptal oğlan tipiydi. Tiyatro okulunda oynamayı öğrendiğim türden bir roldü. Büyük bir heyecanla çalışmaya koyuldum. Fakat bu rol kendi kendime çıkarmaya alışık olduğum ve başarılı bir çıkış yapmamı sağlayan küçük yan rol gibi değildi. Vanečka oyun boyunca sahnede bulunmaktadır ve diğer karakterlerin ve prodüksiyonun bütününe hâkim olan üslupla uyumlu olmalıdır. Başım beladaydı. Korş Tiyatrosu'nda oynarken kimse bana üslubumun Moskova Sanat Tiyatrosu'ndakinden oldukça farklı olduğunu söylememişti. Tam tersine, onların üslubuna olan yakınlığım oraya davet edilmemin sebebiydi. Her şeye rağmen, yönetmenin ve diğer oyuncuların arasına karışmam gerektiğinde kaçınılmaz olarak sorunlar ortaya çıktı ve keyifsiz anlar yaşandı. Rolü bırakmayı bile denedim. Ama sonunda her şey yerli yerine oturdu ve oyun artık Stanislavski'nin izlemesi için hazırды. Beklenen gün gelmişti.

Sergileme sahnede değil, tiyatronun fuayesinde gerçekleşti. Bu benim için yeni bir şeydi; seyirci neredeyse burnumun dibindeydi. Ayrıca seyirci de seyirciydi yani! Oyuncular dekor işaretlerinin arasında, sahne sahne oynadılar. Performans üstünkörüydü. Rollerin gerçeğinden ziyade taslağı gibiydi. Ben buna alışık değildim, ama yine de bütün zorlukların üstesinden geldim ve ilk sergilememi epey başarıyla sonuçlandırdım. Stanislavski benim performansımdan memnundu ve genel olarak izlediklerinden tatmin olmuştu. Gösterinin açılışının an meselesi olduğunu ve her halükârda en kötü sorunların çözüldüğünü, Moskova Sanat sahnesine ve Moskova Sanat seyircisine giden yolun benim için açık olduğunu sandım. Sadece performansımı biraz parlatmam gerekiyordu. Ama bu da gerçek seyirciyle canlı temastan çıkacak bir şeydi. Ne kadar da yanılmışım! Gerçek zorlu çalışma Stanislavski provaya dahil

olduktan sonra başladı. O zamana kadar yaptığımız her şey ancak kaba bir taslaktı.

Stanislavski'nin bu oyun için yaptığı provalar gerilim ve endişe doluydu. Bir şekilde işlerin yolunda gitmediği ortadaydı. Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki tecrübeliler bile zor durumdaydı. Asıl odak noktası yenilerinse hâli tamamen haraptı. Ama benim tesellim, daha önce hiç bilmediğim harika yöntemlerin ilk defa, burada tam önümde çalışıldığını görmektir. Her provadan zenginleşmiş ve cesaretim kırılmış olarak ayrıldım. Yeni bir tiyatral dil ve yeni, tamamen alışılmışın dışında çalışma yöntemleri beni serseme çevirdi, kalakaldım. Deneyimli bir oyuncuydum, ama kendimi züccaciye dükkânına girmiş fil gibi hissediyordum.

İlk prova KO diye adlandırılan odada gerçekleşti. KO "komik opera"nın kısaltmasıydı. Nemiroviç-Dançenko bir zamanlar bu odayı *Matmazel Angot*'u prova etmek için kullanmıştı. Bu odaya verilmiş olan isim o zamandan kalmıştı. Hiç hareket etmeden, "masa başında" prova yaptık. Stanislavski bizimle konuştu, gelişigüzel bir şekilde bazı sahnelerin üzerinden geçti, bize sorular sordu ve bir iki yorum yaptı.

"Masa başı" provaları Moskova Sanat Tiyatrosu'nun bir buluşuydu. Stanislavski bazen bu provaların üzerinde değişiklikler yapmış, fakat değerlerini hiçbir zaman inkâr etmemişti. Eski taşra tiyatrolarında ve başkentte masa başındaki tek prova ilk okumaydı. Oyun metni gözden geçirilir ve makaslanırdı. Ertesi gün sahneye çıkılır, elde metin, oyuncular baştan sona metnin üzerinden geçerlerdi. Hareketler ilk provada belirlenirdi. Sonra oyuncu kadrosu "kitabın dışına çıkar", her oyuncu kendi rolü için "doğru tonu" bulmaya çalışırdı. Sonra kostümlü, makyajlı tam bir prova yapılırdı. Sonra

da herkesin kendinden sorumlu olduğu ve elinden geleni yapmaya çalıştığı performans gelirdi.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun yönetmenleri kendilerine çok daha zor görevler biçmişlerdi. Dolayısıyla daha iyi prova yapmanın yollarını bulmak zorunda kalmışlardı. "Masa başı" provaları da bunlardan biriydi. Kadro bu provalarda, yönetmenin liderliğinde, oyunun her bölümünü analiz eder, hatta oynamanın farklı yollarını araştırırdı. Stanislavski benim kendi sahnelerimden birini oynamamı istedi. Kendimi alışılmadık bir durumda bularak, bana yol gösterecek hiçbir ipucu olmadan, Stanislavski'yle yüz yüze, ne yapacağımdan emin değildim. Ama malum tiyatral deneyimim özgüvenimi artırdı ve kısa sürede önceki provalarda hazırlamış olduğum o "doğru ton"u yakaladım. Oyunu Stanislavski'ye sergilediğimiz ilk seferde ne yaptıysam az çok yine aynısını yaptım. Ama beklentilerimin tersine, yüzünde onaylamaya dair herhangi bir belirti göremedim. Sahneyi izledikten sonra bir süre sessiz kaldı, sonra öksürdü ve yüzünde nazik bir gülümsemeyle şöyle dedi:

"Kusura bakma, ama belli bir 'ton' kullanıyorsun..."

"Nasıl yani?"

"Rolü önceden hazırladığın belli bir 'ton'da oynamaya çalışıyorsun."

Neden bahsettiğini bilmiyordum. Başka ne yapacaktım ki? Tabii ki bir "ton" vardı. Buna bir hayli kafa patlatmıştım. Sonuçta sergilemede yaptığımı beğenmişti! Şimdi ne oluyordu? Ona ne demek istediğini anlamadığımı söyledim. Stanislavski oyunculukta en kıymetli şeyin her rolde yaşayan bir insanı, kendini bulabilmek olduğunu anlattı.

"Kafanda hazırlamış olduğun bir şeyi yüklemiştin kendine, bu da seni yaşayan bir insan olarak etrafında olan bitene tepki üretmekten alıkoyuyor. Yaşayan bir insanı değil, bir karakter tipini oynuyorsun."

"İyi ama nasıl?"

"Anlat bakalım, büronda ne var?"

"Anlayamadım..."

"Sen bir veznedar değil misin? Büronda ne var?"

"Para..."

"Evet, para. Peki başka? Daha çok detay ver. Para diyorsun. Güzel, ne kadar para? Ne parası? Ne çeşit para? Nerede tutuyorsun parayı? Ne türden bir masan, ne türden bir sandalyen var? Odada kaç lamba var? Peki, anlat bakalım, işleri nasıl yürütüyorsun?"

Uzun bir süre hiçbir şey söylemedim. Sabırla cevabımı bekledi. Sonunda uyandım ve sorularının bir tanesini bile cevaplayamayacağımı, neden bütün bunları bilmem gerektiğinden de emin olmadığımı söyledim. Son yorumumu görmezden gelerek bir süre düşünmemi ve sonra bu sorulardan sadece birini cevaplamamı önerdi. Hiçbir şey söylemedim.

"Görüyorsun işte, karakterin için, onun gündelik işleri için en gerekli olan şeylerin neler olduğunu bilmiyorsun. Yaşama sebebini, kaygılarının neler olduğunu..."

Elimizde veznedar Vanečka var. Mülayim, mütevazı, genç bir adam. Bürosu onun evi. Orası onun için yücelerin yücesi. Hayatındaki en iyi şey. Bu odayla ilgili her şey onun kaygıları hakkında fikir verir:

Mekânın temizliği, gündelik işleri için gerekli şeyleri sıraladığı düzen. Büyük çelik kasadan tut da, en iyi dostu addettiği ve Konstantin Sidoroviç adını taktığı sevimli kırmızı-mavi kalemine, elektrik lambasına kadar. Bu lambayı öylesine temiz tutar ki departmandaki en parlak ışık kaynağı gibidir bu lamba, onun gururudur. Ateşe dayanıklı kasanın kilitleri güzelce yağlanmıştır ve hiçbir terslik çıkarmadan kolayca açılıp kapanır. Hoş bir şekilde çıt sesi çıkarmaları çok güzeldir, kulağına âdeta müzik gibi gelir bu ses. İçerideki raflarda banknot desteleri sıralanmıştır. Yüzlük, binlik, on binlik, yüz binlik banknotlar vardır. Ne zaman sorarsanız sorun, Vaneçka her daim orada ne kadar para olduğunu söyleyebilir. Vaneçka bilfiil hesaba para yatırma ve hesaptan para ödeme işlemlerini sever. Departmandan para çıkarmak ve onu denetlemek kutsal bir ayın, bir sanattır onun için. İçeride para kalmadığından alacaklılara ödeme yapamadığı zamanlar onun için bir trajedidir. Vaneçka hiçbir zaman hata yapmaz, hesaplarının doğruluğu efsanevidir. Bütün gençliğine ve tevazusuna rağmen, muhasebe dünyasında kendi çapında meşhurdur ve hiçbir şey ona bu şöhretinden daha fazla gurur veremez.

Muhasebe şefi onu çok sever. Vaneçka ise orduda bir asker ulu bir generale nasıl taparsa ona öyle tapar. Vaneçka, dünyasındaki en ufak bir rahatsızlıktan iliklerine kadar sarsılır. Allah korusun, ya patronu artık masasında olmazsa? Ya da lambasının ampülü üzerinde sinek pislikleri olursa? Ya da kâtiplerden biri ana defteri doğru çizgide imzalamazsa? Bunlar Vaneçka'nın boş zamanında sonsuza kadar bahsedebileceği işgünü rahatsızlıklarıdır. Araya mali bir hata karışsa ya da bir deste paradan bir iki tane eksik çıkarsa neler olacağını düşünmek bile korkutucu. Böyle şeyler gerçekte hiç başına gelmemiştir. Bunları sadece kâbuslarında görür.

Öyleyse, bir dizi şeytani olayın ardından şuursuzca sarhoş olduktan sonra, Leningrad'a* giden bir trende, yataklı vagonda, yanında sarhoş vaziyette, kendini kaybetmiş muhasebe şefi, üst yatakta da bir fahişeyle uyandığında ve zimmetine 100.000 ruble geçirdiğini fark ettiğinde bu adamın neler hissedeceğini bir hayal edin.

Bu mutlak deliliktir, tüm dünyasının korkunç yıkımıdır, bir trajedidir! Ama sen bu dünyayı yaratmadın, içine girip deneyimlemedin, sahnede bu dünyayı canlandırmadın. Yazarın bunu göstermemiş olması önemli değil. Ama sen çalışma odanda yalnızken, pencere kapalı olduğundan seni kimse göremezken, çalışma sırasında ya da provalar başlamadan önce kendi küçük köşende gerçekten karakterinin küçük aksiyonlarını yaşadın mı: Toz almak, lambayı temizlemek, paraları istiflemek, kalemleri açmak vs.? Olsa olsa diyalogu söylemenin farklı yollarını bulmaya çalışıyordur. Rolünün seyircinin görebildiği bölümü başladığında, büronun camını açtığındaki ilk repliğini nasıl vereceğini deniyordur. Halbuki rolünü besleyecek olan kökleri salmadın hiç."

Bu, Stanislavski'nin bana provada söylediklerinin özetiydi. Sözlerindeki temel gerçeğin farkına vardım, ama bunları nasıl uygulayacağıma dair hiçbir fikrim yoktu. Nasıl prova yapacaktım? Tartışmaya çalıştım, mümkün olan diğer çalışma yöntemini gösterdim, eski başarılarımdan söz ettim, ama bütün savlarım Stanislavski'nin mantığı tarafından kolaylıkla çürütülüyordu.

"Birkaç rolü çok iyi oynadım."

"Bu gayet mümkün. Ama oyunculuğunu geliştirmek istiyor musun?"

"Bunu söylemeye bile gerek yok."

* Günümüzdeki St. Petersburg. Kitabın yazıldığı Sovyetler Birliği döneminde şehrin ismi Leningrad'dı. -ç.n.

"Sana bunu nasıl yapacağını göstereceğim. Ayrıca bir rol üzerine çalışırken yanlış yola saptığında sana ıstırap veren bu karmaşadan da seni kurtaracağım."

Teslim olmayacaktım. Ona meydan okumaya devam ettim. Stanislavski bir of çekerek şunları söyledi:

"Yeni arkadaşımız belli ki tartışmayı iyi biliyor!"

Böylece, prova sona erdi, daha birinci sahnede çıkmaza girmişti. Bu kadar zamanın "boşa" harcanmasına çok şaşırdığımı hatırlıyorum. Korş Tiyatrosu'nda olsak çoktan bütün oyunun üzerinden geçmiştik. Ama Stanislavski'nin zihnime ekmiş olduğu düşünceler şaşırtıcı bir şekilde beni etkisi altına aldı ve sonraki provaya kadar gelişip serpildi. Stanislavski'nin katılmadığı bu provada göstermelik dekor ve aksesuarlarımız vardı. Biraz mahcup bir hâlde, onun önermiş olduğu her şeyi yapmaya çalıştım. Ama bu benim için o kadar yeniydi ki ne zaman biri beni izlemeye başlasa kızarıyordum.

Hayır, bu tamamen şeytani bir komploya benziyordu! Eski günlerde her şey ne kadar kolaydı: Hareketlerin belli, diğer oyuncuların ne yapacağı belli, repliklerin belli, haydi oynamaya başla, ama şimdi... Fakat yine de tekrar tekrar denemek zorundaydım. Etrafıma bir kere daha bakarak, toz almaya, kalem açmaya, ortalığı toplamaya başladım. Ama yok, olmuyordu. Bunların hepsini provadan önce yapıyordum, prova henüz başlamamıştı. Fakat bütün dekor hazırды.

O zaman, haydi bir daha deneyelim, ama bu kez tamamen gerçek hayattaki gibi olsun. İşte benim küçük masam. Öyleyse tamamen düzenleyelim. İşte bir toz zerresi, orada da bir leke, uğraşıp bunları çıkarmak zorunda kalacağım. Bu işi özenle yapmaya çalışıyo-

rum, az çok beceriyorum. O zaman, haydi devam edelim. Masa sallanıyor. Titremesini durdurmam, sabitlemem lazım. Yapamıyorum, bu yüzden altına koyacak bir şey bulmaya çalışıyorum. Bir tahta parçası buluyorum ve masanın bacağına altına koyuyorum. Masa artık sallanmıyor, tertemiz oldu. Şimdi her şeyimi mükemmel bir düzene sokmalıyım.

Yaptığım şeye kendimi ne kadar kaptırdığımı fark etmemiştim. Bunu yapmaktan memnundum. Kalemim ve kalem açacağım oradaydı işte, öyleyse neden kalemlerimi mükemmel bir şekilde sivirtmeye çalışmayayım ki? Bütün dikkatimi vererek, eğlenerek bunu yapmaya koyuldum, ama o da ne? Bir harala gürele var, insanlar sahneye çıkıyor... Aman, prova başlıyor. Başlama işaretimi duyuyorum, büromun penceresini açıyorum ve sahneye başlıyorum.

*Dolandırıcılar'*ı her gün prova ettik. Stanislavski bazen provaları yürüttü, bazen de gelmedi. Bütün bu prova yapma tarzı Moskova Sanat Tiyatrosu geleneğine derin bir şekilde kök salmıştı; benim için ise oldukça alışılmışın dışındaydı. Stanislavski'nin yürüttüğü provalarda, özellikle kendi sahnelerimde keşfettiğim bu yeni, beklenmedik çalışma yöntemlerine hayran kalıyordum. İlgi çekiciydi, büyüleyiciydi, ama bence uygulamayla alakası yoktu. Elbette söylediklerini yaparak bazı sınırlı sonuçlara ulaşabilirdim, ama bu, seyircinin göreceği bir şey değildi ki. Peki, benim oynayacağım sahne ne olacak? İşin garibi asıl diyalogla ilgilenmiyormuş gibi görünüyor. Ağzımı açmamla beni kesmesi bir oluyor ve hiçbir şeyle alakası olmayan bazı "ufak detaylara" odaklanıyor.

"Allah aşkına izin verin, bir replik söyleyeyim! Bir işe yarar belki."

"Eğer hazır değilsen hiçbir işe yaramaz."

"Ama üzerine çalıştım."

"Ama doğru şeyin üzerine çalışmadın. Yaptığın şey seni sahneye sokmayacak. Kulaklarını sonradan kurtulmakta zorluk çekeceğin yanlış replik okumalarıyla doldurmanın hiçbir faydası yok. Replikleri düşünme, nasıl söyleyeceğini düşünme, işte o zaman olacak. Ne yaptığını düşün. Böylece sen, belli bir karakter ya da diğeri değil *sen*, büronda toplanan muhasebecilere birkaç bin rubleyi dağıtmak zorunda kalacaksın. Son kuruşuna kadar sorumlusun bu paradan. Bu durumda nasıl davranırsın? Hatırla bak, bu muhasebecilerin hepsi çaylak ve sen çok dikkatli olmalısın. İşini nasıl yapacaksın? Nereden başlayacaksın? Her şeyin hazır mı? Hangi kâğıtlara, hangi formlara ihtiyacın var? Yeterli nakdin var mı? Pencereyi açtığında, gördüğün insanların sayısına göre ne kadar paraya ihtiyacın olduğunu hesaplıyorsun. Belki de ödemeyi yüzde elliyle sınırlı tutarsın? Bir dizi pratik sorun yaratıp bunlara uygun çözümleri bulmak zorundasın. İnan bana, önemli olan bu, seyircinin izleyeceği şey bu, olayların gerçek olduğuna onları ikna edecek olan şey bu. Buraya gelene kadar sadece sözleri söylemekten çok daha fazlası olduğunu görebiliyor musun? Replikleri söyleme şeklin ne düşündüğünle, ne yaptığınla ilgili. Ama sen gerçek hayatta ihmal edilemeyecek her şeyi ihmal ediyorsun. Pencereni açtığında replik sıranı bekliyorsun ve repliğini nasıl söyleyeceğini düşünüyorsun. İyi de, sen insan davranışının en basit kurallarını çiğnerken o replik nereden gelecek, nasıl canlı, doğal olacak?"

Böylece, bir muhasebeci olma yolunda çalışmalara başladık: Para saymak, formları kontrol etmek, kolonları çizmek vs. Yine zaman kaybediyoruz diye endişelenmeye başladım. Oyunu prova ediyor olmalıydık. Çok büyük bir rolüm vardı. Doğru, bu muhasebecilik

oyunu zaman zaman ilgi çekici oluyordu. Eğer bir replik çıkarabilirsem ve o kulağa sıcak ve samimi gelirse, diğer oyuncular da iyi bir tepki doğurursa bütün bu olan bitenin bir anlamı olduğuna inanabiliyordum. Ama bu tamamen şans eseri ortaya çıkan bir şey oluyordu. Hem ortaya çıkmasıyla kaybolması bir de olabiliyordu. Böylece kanıtlanmış oldu: Herhangi bir şeyi sabitlemeye çalışıp aynısını tekrar etmeye kalktığım anda işler ters gidiyordu. Aslında daha önceki çalışmalarımda alışık olduğum türden güvende olma hissini duymuyordum: Oyunu okumak, elde metin prova yapmak, hareketleri sabitlemek, rol için doğru tonu aramak, bireysel replik okumalarını, "işin trüklerini" keşfetmek, halkın kolayca anlayabileceği "zenginliklerin" yavaşça birikmesi. O zamanlar Stanislavski'nin çalışmasının asıl önemi benim için hâlâ bir muammaydı. Yoğun, aktif bir prova dönemi boyunca, kimse sonuca -performansa- önem vermiyormuş gibi görünüyordu. Onları izlemeye gelecek seyirciyi göz ardı ediyor gibiydiler. Çok ilginç bir şekilde, seyircinin görmeyeceği şeylere çok daha fazla dikkat ediyorlardı.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nda gördüklerim karşısında şaşkınlığa düşmemin bende bir hayal kırıklığı yarattığını söylemeyeceğim. Tam tersine mutlak surette büyülendim, bu durum aklımı ve imgelemimi canlandırdı ve bende öğrenme isteği uyandırdı. Tiyatro okulundaki ilk seneme, oyunculuk sanatının mucizeleri ve tekniğiyle ilk karşılaştığım zamanki korku dolu günlerime geri dönmek gibiydi. Yine de bu yeni yöntem biraz karışık görünüyordu.

Stanislavski'nin çalışma sisteminin şaşırtıcı tutarlılığını ancak yıllar sonra açık bir şekilde kavrayacaktım; yönetmen, öğretmen ve tiyatro yöneticisi olduğum zaman. Onun pratiğinin bütün bu

yönleri provada bir araya geliyordu. Onun çalışmasının farklı aşamalarını bir performans şekillendirirken anlamaya başladım. Bir performansın şeklini kimsenin onun kadar hissedemediğini ya da seyirci tarafından anlaşılır kılmaya onun kadar dikkat etmediğini fark ettim. Ama kesinlikle anlamadığım temel yaklaşımları vardı.

Dolandırıcılar üzerine çalışma devam etti. Oyun sürekli şekil değiştiriyordu. Bazı sahne çalışmaları çoktan tiyatroya taşınmıştı. Her ne kadar oyuncuların hiçbiri hareketlerini sabitlemeye çalışmıyor ve sık sık doğaçlama anları oluşuyor olsa da sahnelemenin nasıl olacağı aşama aşama netleşiyordu. Gerçi bu Stanislavski'yi pek ilgilendirmiyordu.

Sahnede yaşlı muhasebecinin apartman dairesindeyiz. Karısı ve iki çocuğundan oluşan ailesi endişe içinde. Akşam yemeği vakti gelip geçeli çok olmuş, ama o hâlâ ortalarda yok. Gerilimin doruk noktasına tırmandığı bir anda kapı zili tiz bir sesle çalar. Muhasebecinin eşi koşar, kapıyı açar ve kocasıyla memuru Vanečka'yı zilzurna sarhoş ama pek keyifli bir hâlde karşısında bulur. Bir meyhaneye uğramışlardır ve muhasebeci sarhoşken kızını memuruyla evlendirmek fikrine kapılmıştır. Sonra şarabı ve etli börekleri kapıp buraya gelmişlerdir. Ama muhasebecinin karısı sert bir Polonyalı kadın olarak onları öyle küfürlerle karşılar ki, Vanečka böylesini muhtemelen hiç duymamıştır ve ödü patlar. Muhasebeci giderek uzayan ve çirkinleşecek gibi görünen tartışmayı sonlandırmaya çalışır ve biraz zorlanarak da olsa karısını başka bir odaya götürür ki ona açıklama yapabilsin. Vanečka, sarsılmış ve mutsuz, tek başına kalır. Bir süre sonra muhasebeciyle karısının odalarında ne yaptıklarını dinlemeye başlar. Yükselen sesler duyar ama kelimeleri seçemez. Hemen kapının yanına gider, sesler

kısılr, anahtar deliğinden bakmak için eğilir ve kızgın kadının doğrudan ona doğru gelmekte olduğunu görür ve zıplar.

"Söyle bakalım ne yapacaksın?"

"Pardon?"

"Odada yalnızsın ... Bu koşullarda başından geçenleri ve şimdi ne yapacağını düşün. Senin sahnen."

"İyi de bunda bir şey yok ki! ... Ayakta duruyor, sonra kapıya gidiyor, gizlice dinliyor, anahtar deliğinden bakıyor ve zıplıyor. Hepsi bu."

"Bu senin için yeterli değil mi? Tamam o zaman, sadece kapıya git, dinle, gözetle ... Dur! Gerçekten dinliyorsun?"

"Evet."

"Hayır, dinlemiyorsun. Oyunculuk yapmaya çalışıyorsun. Gerçekten duyduğun filan yok. Neden gizlice dinlemek istiyorsun?"

"Meraktan."

"Hiç sanmıyorum. Tamam, sadece dinle. O odada olanları her ne pahasına olursa olsun dinleyip anlamak zorunda olsaydın ne yapardın? Sen oynama isteğiyle dolusun. Hiç gizlice dinlemedin mi? Nasıl yaptığını hatırlamaya çalış. Tamam, boş ver. Devam edelim. Git ve anahtar deliğinden bak. Oradan bir örgü şişi doğrudan gözüne batırılıyor. Çabucak zıplamaya çalış ... Berbat. Hiçbirine inanmıyorum, bir hareketine bile... Ona da inanmadım... Sorun nedir? Bir daha yap. Neden bu kadar gerginsin?"

Tekrar tekrar yaptık, defalarca. Sonunda bir yere geldik.

"Güzel. Ama fazladan bir dokunuş vardı."

"Neyi kastediyorsunuz?"

"Fazladan bir dokunuş vardı."

"Anlamıyorum. O ne demek?"

"Gerçekçi bir şekilde icra edildi. Ama gerçekliğe bir şey ekledin, zor fark edilebilen, fazladan bir dokunuş ekledin, belli ki güldürmek için yaptın bunu."

"İyi de zaten bunu yapmam gerekmiyor mu? Bu mizahi bir sahne sonuçta."

"Sadece minimumda gerekli olanı yaparsan daha da komik olacak. En ifade yüklü seviye odur. Artılar, ekstralar hiçbir yere varmazlar. Kocaman bir yalandır tüm bunlar. Bunlara 'tiyatrallık' deriz. Doğru seviyeyi bul, bu bizim işimizdeki en zor şeydir. O zaman, yeniden dene... Bu tamamen doğru oldu. İşte her zaman uğraşman ve yapman gereken bu. Anladın mı? Tamam, devam edelim."

İtiraf ediyorum, hâlâ pek fazla anlamamıştım, ama şu "fazladan dokunuş"u aklımda tuttum. Vanečka nazik, mütevazı bir genç adam. Koşulların vahim bir şekilde bir araya gelmesiyle tesadüf eseri bir dolandırıcıya dönüşmüş. Gündelik kaygılarını, memuriyetteki faaliyetlerini önceden tanımladım, ama başka bir şey daha var ki bu belki de onun en kıymetlisi: Yıkık dökük bir kulübe içinde çocukluğunu geçirdiği köyü Beryozovka. Yaşlı annesi hâlâ o kulübede yaşamakta.

Böylece elimizde iki "dolandırıcı" var: Yaşlı bir muhasebeci ve bir muhasebe memuru. Bunlar yüzlerce ve binlerce rubleyi sağa sola, ortaya saçıyorlar, kasaba kasaba geziyorlar, hayatın deneyimlerini "araştırıyorlar" ve şans eseri veya değil, yolları Vanečka'nın

köyünden çok da uzak olmayan bir küçük kasabaya düşüyor. Bir çayhanede bazı çiftçilerle yapılan bir toplantının Vanečka üzerinde sarsıcı, duygusal bir etkisi oluyor. Onlara buraların çocuğu olduğunu söylüyor, Beryozovka köyünün nerede olduğunu ve annesinin yaşadığı küçük kulübenin nerede bulunduğunu anlatıyor.

Vanečka'nın bu uzun konuşması oyuncudan büyük bir duygusal kuvvet talep eder. Bir zamanlar ona hoş gelen ve şimdi sonsuza dek yok olmuş olan şeyleri hatırladıkça bu mutsuz genç adamın zihninde çok sayıda düşünce ve duygu uyanır. Bana göre, o konuşma bu roldeki diğer her şeyin var olma sebebiydi.

Eskiden olsa role çalışmaya bu konuşmayla başlardım. Öyleyse hemen mevzuza girelim! Ama tabii ki öyle yapmıyoruz, hâlâ ıvır zıvıra dalmış durumdayız. Ne zaman konuya gireceğiz? İşte o zaman, gerçek duygularımı, ne kadar gerçek duygusal enerjim olduğunu göstereceğim. "Fazladan dokunuşlarla" suçlanacağımı hiç sanmıyorum.

Bu konuşmaya çalışarak pek çok uykusuz gece geçirdim; konuşmayı yapmanın farklı yollarını arayarak, duygularımı uyandırmak için elimden gelen çabayı harcayarak. Bazen işe yaradı ve o sözcükler ağızından çıkarken gözyaşlarım yanaklarımdan aşağıya süzülürdü. "İşte burası... annemin... yaşadığı... yer."

Stanislavski'yle prova günü geldi çatdı. Konuşmama başladığımda beni durduracağından ve duygumu öldüreceğinden korkuyordum. Ama ilginçtir, öyle yapmadı ve beni sonuna kadar dinledi. Fakat beklenen gerçekleşmedi. Hissiyat sönümlendi ve geriye sadece zavallı seğirmeler ve içli, "yapmacıklı" bir ses kaldı. Mahcup olmuşum ve ilk itiraf eden de ben oldum:

"Olmadı."

"Neyin peşindeydin?"

"Evde güzel oluyordu."

"Anlam mı?"

"Oldukça duyguluydu... Ağladım bile."

"Düşüncenin odağında da bu mu vardı, 'Duygularımı kaybetmemeliyim'i mi düşünüyordun? Tamamen yanlış bir görev. Senin için her şeyi mahvetti. Çiftçilerle konuşurken Vanečka'nın düşündüğü şey bu muydu? O zaman sen de bunu düşünme. Neden sen ağlayasın? Bırak seyirci ağlasın."

"Ama daha dokunaklı olur diye düşündüm..."

"Saçmalık. Ucuz duygusalılık bu. Beceriksiz oyuncu bozuntularının yaptığı şeydir bu ve her zaman istedikleri etkinin tam tersini uyandırırılar, sadece rahatsız edicidirler. Vanečka burada ne yapıyor? Çiftçilerden ne istiyor? Onlardan annesinin oldukça karışık olan gerçek adresini vermelerini istiyor. Ama çiftçiler biraz budala. Bunda aktif ve belirgin bir görev var, görmüyor musun? Gözyaşlarının bununla ilgisi yok. Beryozovka'ya giden bütün yolları, patikaları, yön bulma işaretlerini ve annenin kulübesini hayal ettin mi? Hiç sanmıyorum, az önce yaptığından belli. Halbuki asıl önemli olan bu. En anlaşılmas ve karmaşık doğa manzarasını hayal et. Seninle ilgilenip ilgilenmediklerini görebilmek için her bir çiftçiyi sürekli izlerken hayalini açıkça resmetmeye çalış, ayrıca şahsi deneyimlerin ve duygularına yönelik her türden ilgiyi kandan at."

Birden aklıma bir şey geldi. Provaya devam ettim. En sonunda ko-

nuşma iyi gitti ve Stanislavski memnun kaldı. Ama eve döndüğümde bir anda gözümün önünde beliriveren o anıya daldım.

Moskova Sanat Tiyatrosu'na katılmamdan birkaç yıl önce, Korş Tiyatrosu'nda bir komediyi prova ediyordum. Benim oynadığım karakter, başrol, dara düşmüştür ve biraz para kazanabilmek için bir filmde figüran rolü almıştır. Hayatını riske atarak bir uçurumdan denize atlamak zorundadır. Atlamadan hemen önce seyirciye döner ve onları anlayışa davet ederek uzun bir konuşma yapar. Onu risk almaya yönelten sefalet içindeki yaşamı hakkında dramatik gerilimle dolu bir konuşmadır bu. Bu atlayıştan sağ çıkacağına inanmaz ve böylece onlara sonsuza dek veda eder. Son sözlerinde seyirciden, onun ölümünden sonra kız arkadaşlarıyla sinemaya gittiklerinde onun beyazperdede son defa görüldüğü ve kayıtsızlığın derin çukuruna daldığı bu sahneyi izlediklerinde, onu hatırlamalarını ister. Hatırlamalıdırlar vs.

Çok dokunaklı, şefkatle yazılmış bir konuşmaydı. Çok dramatikti, mizahi bir yönü de vardı. Mutlu sonla biten bir komedide olması gerektiği gibi. Çok sevmiştim. Mutlu sonu sezdirmeden, fakat doğrudan ve duruma uygun şekilde oynamaya karar vermiştim. Konuşma seyirciyi derinden etkilemeliydi ki mutlu son geldiğinde seyirci daha çok memnun olsun.

Konuşma üzerinde çalışırken, yani konuşmayı birkaç kere okurken, hislerimi açığa çıkaracak anahtar arıyordum. Bazen başarılı oluyordum, bazen de olamıyordum. Bir provada tamamen başarılı olmuştum. Çalışma arkadaşlarım beni alkışladılar ve tebrik ettiler. Ziyadesiyle mutluydum. Rol genel olarak başarılıydı, gereken tek şey son bir dokunuştı. Onu bir bulsam, her şey tam olacaktı. Bir sonraki prova bir hayal kırıklığıydı. Konuşmaya başlarken huzur

doluydum, daha büyük bir başarı bekliyordum, ama beklediğim şey gerçekleşmedi. Daha ilk satırdan itibaren yanlış bir şeyler olduğu hissiyatı başladı ve doğru yola sokmak için, bir önceki gün çok iyi yakaladığım şeyi yakalamak için ne kadar uğraşırsam uğraşayım hiçbir işe yaramadı. Tam tersine, ne kadar üstüne gittiysem, o kadar kötüleşti. Yaşayan tek bir satır yoktu, gerçek yaşam hissi yoktu, hepsi tamamen ölüydü, boştu, yapaydı. O kadar utanmıştım ki yer yarılıp içine girseydim daha iyiydi. Neyse, ertesi gün bir şeyler yaparım, diyerek kendimi avuttum. Akşam evde çalışacaktım ve her şey yoluna girecekti. Başarısızlık da olağan bir şeydir.

Ne yazık ki, bir sonraki provada ve sonrakilerde işler daha da kötüye gitti. Bütün çabalarım rağmen iyi geçen provalarda gelmiş olan duygular bir daha geri dönmüyordu. Geriye tek çare kalmıştı, oyuncunun ebedi tesellisi: Seyirci karşısında oynarken duygu gelecek. Kostümlü prova tam bir felaketti. Sonunda, uykusuz bir gecenin ardından, ilk oyunumu oynamaya gittim. İlk antrem daha iyi olamazdı, her şey yolunda gidiyordu, tam bir başarıydı. Sahneler ilerledikçe daha da iyiye gitti. Büyük konuşma sahnesine fazla kalmamıştı ki gümbürtülü bir alkış koptu. Bir duygu yoğunlaşması ve sanatsal haz hissettim. Tek yapmam gereken konuşmaya kadar bu duyguya tutunmaktı. Hiçbir şeyin dikkatimi dağıtmasına izin vermemeye çalıştım, oyuncu arkadaşlarımdan uzak durdum, yalnız kaldım. Sonunda, o an geldi. Ramp ışıklarına doğru yürüdüm ve ilk cümlemi söyledim. Seyirciler arasından biri, cümlemin sonuna doğru rahatsız edici bir şekilde öksürdü. Devam ettim, ama bir sebepten ötürü konuşma tarzım oldukça durgundu, sanki içimdeki hisleri açığa vurmaktan çekiniyor gibiydim. Ama asıl rezalet şuydu ki, içimde hiçbir şeyin olmadığını hissedebiliyordum. Seyirci giderrek daha çok öksürmeye başladı ve ben hem onlara hem de ken-

dime kızmaya başladım. Sonunda "elimden geleni yapmaya" karar verdim ki bu daha da kötü sonuç verdi. Seyirci bana olan bütün ilgisini kaybetti ve konuşmayı anlaşılmasın bir uğultuyla bitirdim. Seyircinin bana ve kaderime olan ilgisizliğine karşılık, ölümcül atlayışımı gerçekleştirmek üzere utanarak sahneden çıktım.

Dörtte üçü çok iyi oynanmış bir rol tam bir başarısızlık olarak değerlendirilecekti, çünkü her şeyin vardığı doruk noktası kötü oynanmıştı. Daha sonraki performanslar ilkinin birer kopyasıydı. Bir kez deneyimlemiş olduğum duyguların geri gelmesi için ne yapacağımı bilmiyordum. Geri gelmemekte ayak diriyorlardı. Sana-tın zor olduğunu, çalışman gerektiğini söylerler. Bunların hepsini biliyordum ve bu lanet olası konuşmanın hakkından gelmek için çalışmaya hazırdım. Ama nasıl çalışacaktım? Ne yapmam gereki-yordu?

Ben üstüne düştükçe daha da kötüleşti. Yeteneksizliğime dair duyduğum utanç, bu duyguyu bütün oyuncular bilir, beni alt et-mişti. Bu duyguyu defetmek için, bir performansta, özellikle o ölümcül an yaklaştığında, oyuna ve oyundaki rolüme dair alaycı bir ilgisizlik tonu edindim. Büyük konuşma öncesinde diğer oyun-cularla gevezelik ettim, komik hikâyeler anlattım, güldüm, onlara göz kırptım ve tam bir ilgisizlikle ramp ışıklarına doğru yürüdüm, en yakındaki seyirciye sakince baktım ve ilk cümleyi ona doğru nazıkçe söyledim. Oturdu ve dinledi. A, demek ilgileniyorsun... sen de ilgileniyorsun... etrafa bakıyorum... diğerleri de beni ilgi-y-le dinliyor. Bundan cesaret alarak daha da ileriye gittim. Bütün salon sessizdi. Bütün tiyatronun ilgisini hissettim. Üst balkondan beni duyup duymadıklarını, düşüncelerimin onlara ulaşp ulaşma-dığını merak ettim. Onlara doğru da konuştum. Beni mükemmel bir şekilde anladıklarını ve bana sempati duyduklarını hissettim.

Giderek artan bir ruh ve hevesle onlarla karşılıklı konuşmaya devam ettim. Ani ve içten bir şekilde, filmi izlemelerini ve ölümcül atlayışımı yaptığım anda beni hatırlamalarını talep ederek konuşmayı bitirip sahneden çıktığımda salonda büyük bir alkış koptu. İşte olmuştu! Her şey ortaya çıkmıştı. Role konsantre olmamak gerekiyordu. Tam tersine, olabilecek her şekilde ondan ayrı durmak gerekiyordu. Bu çok kolaydı ve çok basitti. Yeni bir yasa keşfetmişim! Bu, başarı uğruna başvurduğumuz ve hiçbir zaman kendimize kanıtlayamadığımız bir oyuncu "hokus pokusu" gibi bir şey değildi. Her şey ikna edici ve açıktı. Kaç kapıyı boş yere çalmıştım, ama birdenbire, beklenmedik bir şekilde biri açılıvermişti.

Fakat sonraki performansta umutlarım suya düştü; "buluşum"un yanıltıcı olduğu ortaya çıkmıştı. Rolden nefret etmeye başladım. Şansıma, oyun bir süre sonra repertuvardan kaldırıldı. Ama benim şoktan kurtulmam uzun zaman aldı. İşte şimdi, birkaç yıl sonra Vanečka'nın konuşmasını Stanislavski'yle prova ederken başımdan geçenleri hatırladım ve bu sıradışı ustanın bir oyuncunun yaratıcı potansiyelini ortaya çıkarmak, ona yaşaması için alan açmak ve samimi duygular ortaya çıkarmak için kullandığı araçların basitliğine hayran kaldım. Bir karakterin içine girmek için samimi bir şekilde role tamamen konsantre olmak gerektiğini fark ettim. Öncelikle neye konsantre olman gerektiğini bilmelisin. Benim o talihsiz oyundaki başarısızlığımın sebebi yanlış yoldan gitmiş olmamdı. Gitmem gereken yönün tersine gitmişim ve daha iyi sonuçlar almak için gerisingeri dönmem gerekiyordu. Başarıya giden yolu hasbelkader bulmuştum. Ama her zaman bu kadar şanslı olmayız. Yanlış yolu reddetmek, her zaman Stanislavski'nin Vanečka'nın sahnesi için yapılan provalarda bize gösterdiği dinamik, samimi aksiyona çıkan doğru yolu bulmak anlamına gelmeyebilir. Ben o doğru yola az önce anlattığım sahnede şans eseri se-

yircilerden biriyle göz teması kurduğumda denk gelmiştim. O seyirci bana olumlu bir tepki vermişti ve sonra aşama aşama bütün seyirciyi kendi dünyama çekmiş ve her birine atlayış öncesi son arzumu yerine getirme sözünü verdirmeyi gerçekten istemiştim.

Köylülere annesinin nerede yaşadığını anlatırken Vanečka'nın görevi de benzer değil midir? Ama ilk oyunda ben normalde, oyuncular açısından gerekenin aksine, sahnedeki insanlarla değil seyirciyle temas kurmak zorundaydım; bu da oldukça az rastlanan bir durumdur. "Atlayışım" sırasında gerçekleşen şeyin asıl sebebi, bana göre buydu.

Stanislavski'yle birlikte geçen provalar da beni o yöne sevk etti. Tabii söylemenin lüzumu yok, o zamanlar şu anda yazarken sahip olduğum gibi açık bir kavrayışım yoktu. İçsel duygulara yönelik arayıştan ziyade görevlerin yerine getirilmesi Stanislavski'nin en büyük buluşlarından biridir ve biz oyuncuların en büyük sorunlarından birini çözer.

Bu onun işimizin duygusal yönünü reddettiği anlamına mı gelir? Hiç de değil, çalışmanın her aşamasında bundan bahsederdi ve oyunculuğun ancak sanatçı işin içine samimi duygu ve enerji kattığında yüksek sanat olacağını söylerdi. Ama oyuncuyu özgür bıraktı ve onun duyguyla meşgul olarak kendisine işkence etmesine son verdi. Oyuncunun kendi duygularına âşık olması hâline son verdi ve ona samimi insani duyguları ortaya çıkarmanın doğru, doğal yolunu gösterdi. Bu yolda oyuncular görevleri gerçekleştirmeye yönlendirilir ve etkin bir şekilde diğer oyuncuları uyarırlar.

Bahsettiğim bu provadan yıllar sonra Stanislavski'yle "yaratıcı durum", oyuncunun kendine hâkim olması ve kontrolü, *Dolandırıcılar* provalarının diğer yönleri ve daha önceleri Korş Tiyatrosu'nda

başına gelenler hakkında konuştum. Konsantrasyonun ve genel olarak bir performansa yönelik ciddi yaklaşımın her zaman en iyi sonucu vermediğini söyledim. Birçok oyuncu bir parça gamsızlığın, çalışmaya dönük ilgisizlik ve dalgacılığın genellikle çok daha fazla başarı getirdiğine inanır. Her oyuncunun aşına olduğu anlar vardır; özellikle iyi oynamaya çalışır ve bir sebepten ötürü çok daha kötü oynar. Bu "o veya bu kişi" oyunu izlerken olur. Oyuncu bütün gücünü devreye sokar, konsantre olur, ama çoğu kez sonuç tam bir başarısızlıktır.

Stanislavski'ye çok dikkatli bir şekilde benim de bu görüşü paylaştığımı belirttim; kendi deneyimlerim bana bunun doğru olduğunu göstermişti. Özellikle oyun okuması yaparken oluyordu bu. Okuyucu olarak başarılı olduğum zamanlar enderdi; bu da okumadan sonra bir yere yetişmek için, sözgelimi biriyle buluşmak için acele ettiğim akşamlarda oluyordu.

"Peki, sence neden iyi okudun?"

"Hissetme şeklimden ötürü ve..."

"Ve..."

"Seyirci beğendiği için..."

"İkisi de asılsız olabilir."

"Ama yöneticiler ve oradaki insanlar benim okumamdan sonra dediler ki..."

"Hımm! Şu esnaflar. Kötü oynadığında sebep senin konsantrasyonun, kontrolün, ciddiyetin ve bir sanatçının ihtiyaç duyabileceği bütün diğer temel şeyler değildi. Aslında doğru bir şekilde konsantre olmamıştın; bütün sorun da burada yatıyor. Yanlış türden

bir konsantrasyon oyuncuya ayak bağı olur ve onu bir kere çözdüğünüzde artık daha iyisiniz demektir. Performans esnasında içten, insani bir dikkatle güçlerinizi somut bir görevi yerine getirmeye yoğunlaştırabiliyorsanız işte o zaman gerçekten iyisiniz demektir.”

Ne tiyatro okulum ne de sonradan birlikte çalıştığım yönetmenler bana bir ritim anlayışı kazandırmışlardı. Moskova Sanat Tiyatrosu'na girmemin hemen ardından birkaç yıl bu sözü bazı profesyonellerin ağzından sık sık duydum, ama onlar da bana bu kavramın doğasını açıklamadılar (tiyatroyla ilgili ritimden bahsediyorum). Dolayısıyla benim açımdan, bu son derece önemli soru hâlâ yanıtsızdı.

Şimdiye kadar da bana hiçbir zaman ritmin net bir tanımı verilmedi. Şu gerçeği kabul etmek utanç veriyor: Ritim, tempo, tempo-ritim, ritim-tempo sözcükleri yönetmenlerin, oyuncuların, tiyatro akademisyenlerinin ve eleştirmenlerin dilinden düşmez. Ama bu insanların herhangi birinden bunların ne anlama geldiğine dair net bir tanım almaya çalışın, hiçbir pratik değeri olmayan ve merakınızı zerre kadar gidermeyen muğlak genellemelerle cevap vereceklerdir size. Eski dönemlerde, tiyatro jargonunda neredeyse evrensel bir sözcük vardı: "ton". Rol için bir ton vardı, oyun için "genel bir ton" vardı ve oyuncu ya "ton"u bulurdu ya da bulamazdı. Tonun "düşük" olduğu bir performans olabilirdi ve aksiyon ortasında bir oyuncudan antresinden hemen önce, nasıl yükselteceğini kimse bilmemesine rağmen, tonu "yükseltmesi" istenirdi. Böylece oyuncu oynamaya devam ettiğinde sadece diğerlerinden daha yüksek sesle konuşmaya başlardı. Bu hiçbir işe yaramazdı; oyuncu "tonu bulamazdı" ve bir süre sonra cesareti kırılırdı. Böy-

lelikle aksiyon "düşük" olmaya devam ederdi, ta ki kadroya rağmen bir şey olup da ton "yükselene" kadar. Bu da oyuncular arasında bir tartışmaya sebep olurdu. Bu tartışma her zaman sonuçsuz kalırdı, çünkü kimse başına ne geldiğini ve bu kadar ilgilendiği "performansın tonu"nun aslında ne anlama geldiğini bilmezdi.

Bence onların aradıkları şey, Stanislavski'nin sonradan "ritim" olarak tanımladığı kavramdı. Onun konu hakkındaki bilgisini provada nasıl uyguladığını görme şansına eriştim. Yavaş, hantal bir sahnenin nasıl büyümlü bir şekilde heyecanlı, gerçek bir olaya dönüştüğünü gördüm. Dramatik ritim hakkında titizlikle oluşturulmuş düşüncelerini ustaca pratiğe dökme şekli sayesinde sahnedeki olay yoğun bir çatışmaya kavuşuyordu. Mesela, *Dolandırıcılar*'dan küçük bir sahne prova ediyorduk. Muhasebe memuruyla birlikte bir yük treninde seyahat eden yaşlı muhasebe şefi üçkâğıtçı kumarbazların eline düşer, iskambil oynamaya başlar ve hâlâ Vanečka'nın cüzdanında duran bütün çalıntı parayı kaybetme riskine girer. Bu durum zavallı muhasebe memurunu dehşete düşürür. Bir durağa gelirler, muhasebeci oyunu bitirir ve biraz votka almak için büfeye gider. Tren biraz bekleyecektir. Vanečka trenden atlar, ortağını kompartımana dönmeyip olduğu yerde kalmaya ikna etme ya da en azından dikkatini dağıtıp trenin yola çıktığını görmemesini sağlama umuduyla onun yanına gider. Ama aşırı heyecanlanan muhasebeci o kadar kolay kandırılamayacaktır. Kafayı kaybettiği parayı geri kazanmaya takmıştır ve trenin yakında kalkacağını duyuran zil çaldığında onu büfede tutmak çok zordur; üstüne üsluk Vanečka'nın "Filip Stepanoviç! Filip Stepanoviç!" diye haykırmak dışında repliği yoktur. Yazarın ona verdiği bütün replik bu kadardır. Sahne iyi gitmedi ve tamamen benim hatam olduğunu hissetmeme rağmen suçu yazara attım. Sonuçta

elinizde hepi topu bir replik varken ne yapabilirsiniz ki!

Sahneyi muhteşem oynayan Tarhanov'a göre hava hoştu. Onun bir sürü kelimesi, oynayacak bir şeyleri varken benim elimde sadece bir cümle vardı. "Filip Stepanoviç! Filip Stepanoviç!", hepsi bu kadar.

Dolayısıyla Stanislavski şunu dediğinde benim şaşkınlığımı bir hayal edin:

"Unutma, bu senin sahnem, başrol olan sensin, Tarhanov değil."

"Ama elimde sadece 'Filip Stepanoviç!' var."

"Mesele o değil. Oldukça etkin bir görevin var. Her ne olursa olsun, muhasebeciye yapışıyorsun ve onun trene binmesini engelliyorsun. Bunu yapma şeklin senin yeteneğini gösterecek."

"Ama bunu yaparken kullanabileceğim hiç kelimem yok, böyle çok zor..."

"Önemli olan kelimeler değil. Eşzamanlı olarak hem Tarhanov'dan hem de kalkmak üzere olan trenden gözünü ayırmamaya çalış. Senin kurtuluşun burada. Dene bakalım."

"Dene bakalım!" Söylemesi kolay tabii. Nasıl olacak? Kafa karışıklığı içinde orada öylece durdum.

"Tamam, Tarhanov nerede, tren nerede? Her şeyi gayet net bir şekilde kurmaya çalış. Tarhanov'a bak. Ne yapıyor ve tren ne yapıyor? Bu sahnem ritmini hissedebiliyor musun?"

İşte! "Ritim" kelimesi. Ne anlama geldiğine dair en ufak bir fikrim bile yok.

Sonra o devam ediyor:

"Doğru ritimde durmuyorsun!"

Ritim içinde durmak! Nasıl ritim içinde durabilirsiniz? Yürümek, dans etmek, şarkı söylemek tamam, ama durmak?

"Tarhanov'un trene binmesi senin için ciddi bir tehdit oluşturuyor gibi ayakta dikilir misin?"

"Üzgünüm, ama ritmin ne anlama geldiğini anlamıyorum."

"Önemli değil. Köşede bir fare var. Bir sopa al, ona pusu kur ve yerinden çıkar çıkmaz öldür. Yok, öyle kaçırsın. Yakından izle, yakından. Elimi çırpıtığım anda vur ona. Bak gördün mü, çok geç kaldın. Bir daha dene... bir daha. Konsantre ol ve vuruşu el çırpmasına denk getir. Gördün mü, şimdi öncekinden farklı bir ritimde duruyorsun. Farkı hissedebiliyor musun? Durmak ve fareyi izlemek bir ritimdir, sana sessizce yaklaşan bir kaplanı izlemekse başka bir ritim. Tarhanov'u dikkatle izle, onun bütün aksiyonlarını gözlemlle. Treni unuttu, kafasını dağıtıyor. Senin için bu iyi. Bir an için rahatlayıp trenin ne yaptığına bakabilirsin. Hatta bir süreliğine perona koşup, hızlıca geri dönüp Tarhanov'a konsantre de olabilirsin. Onun niyetini tahmin etmeye ve düşüncelerini okumaya çalış. Treni hatırladı ve votkanın parasını ödeyebilmek için ceplerini karıştırıyor. Onu ne pahasına olursa olsun büfede tutmak için kendini hazırla. Senin bir eylemi tamamlamaya dönük atikliğın seni şu an içinde olduğundan farklı bir ritme zorlayacak. Öyleyse, dene bakalım."

Oyunculuk tekniğının bu yönüyle, ritimle aşırı şekilde ilgilenmiştim. Heyecanla çalışmaya devam ettim. Özünü kavramaya çalıştım ama beceremedim. Stanislavski'nin önerdiği şeylerin hiçbirini yapamadım. Bazen çok hızlı ve hareketli olmama karşın oyuncu arkadaşımı dikkate almadım; bazen de tam tersine, ona biraz dik-

kat etmeyi becerdim, ama bu sefer de bütün hareketlerim yavaş ve ağır kaldı.

Stanislavski beni doğru yola sokmak için bir sürü farklı yöntem denedi ve çeşitli ritimlere hâkim olma konusundaki ustalığını çok iyi bir şekilde sergiledi. Gerçek hayattan, bir durak büfesinden gazete almak gibi çok basit bir olayı alır ve onu farklı ritimlerde oynardı. Beklemek için bir saati varken ve nasıl zaman öldüreceğini bilmezken gazete alırdı, ya da ilk veya ikinci zil çaldığında veya tren hareket etmeye başlamışken gazete alırdı. Eylemler aynıydı ama tamamen farklı ritimlerdeydi. Bu alıştırmayı herhangi bir sırayla yapabiliirdi, hızlanarak ya da yavaşlayarak, hangisi olursa. Hayret vericiydi. Bu kontrole sürekli çalışmayla ulaşmış olduğunu fark ettim. Ustalığı, tekniği, gerçek ve görünür oyunculuk tekniğini gördüm.

Stanislavski'yle önceki provalarımda gördüğüm ve anladığım şeyler içinde beni en çok bu heyecanlandırmıştı. Halen gerçekten hiçbir şey yapamıyordum, ama bunun bir oyuncu için çok önemli olduğunu anladım ve sonunda öğrenilebileceğini hissettim. Bunun keman alıştırmalarına ya da teknik müzik alıştırmalarına -genel olarak etütlere- benzediğini fark ettim. Eski bir müzisyen olarak bunu biliyordum. Aynı etüt farklı ritimlerde, farklı yay kullanımıyla, farklı sonlara ulaşacak şekilde çalınabilir. Parmakların özgür olmasının ve güven, esneklik ve maharet kazanmasının nasıl bir mutluluk olduğunu biliyordum. Bundan dolayı bir müzisyenin bir alıştırmanın özenle ve düzenli bir şekilde belli bir dönem uygulandığında tekniğini geliştireceğine dair hiçbir şüphesi olmadığını da biliyordum. Bu provalarda, Stanislavski kendi ritim tekniğinin kolaylığını ve sadeliğini göz kamaştırıcı bir şekilde sergilediğinde, diğer sanatlarla yakınlığı net bir şekilde gördüm.

"Ne düşünüyorsun? Gerçekten çok basit. Başka bir ritimde yaşamaya çalış. Keşfedebilmek için dışsal unsurlardan faydalanabilirsin. Çabucak otur, kalk, tekrar otur, pozisyonunu saniyede on on iki kere düşünmeden değiştir. Sahneyi müziksel olarak yönet. Senden isteselerdi bu sahneyi nasıl yönetirdin? ... Yok, *andante* değil, bu *presto*. Unutma, Tarhanov'u büfede tutmak ya da tutmamak bir ölüm kalım meselesi. Eğer gerçekten mesele bu olsaydı, düşünmek için bu kadar zaman harcar mıydın? Ne yapardın?"

Kendimizi oyunumuza ne kadar kaptırdığımızı fark etmemiştik. Tarhanov odayı terk etmeye çalıştı, ama buna izin vermedim. Ayrıca onunla fiziksel temas kurmayacaktım. Bu mutlak bir koşuldu ve oyun birden ciddi bir yarışmaya dönüştü. Mücadeleyi sürdürmenin daha kurnazca yollarını bulduk. Stanislavski durumu anladı, hiçbir şey demedi ve geri durdu. İsteddiği buydu. Oyun giderek kızıştı. Ansızın tren zili çaldı. Rahatladık.

"Neden durdunuz?"

"Bitti, tren gitti. Artık çekişmenin bir âlemi yok."

"Hiç de değil, daha yeni başladı! Bu sadece ikinci zildi. Üçüncüsü var, sonra düdük var. Sen ancak düdükten sonra rahatlarsın. Sonra da savaş biter. O ana kadar devam eder, ritim hızlanır, hızlanır... Haydi!"

Mücadelemize yeniden başladık, Stanislavski üçüncü zilin ve düdüğün kendi işaretiyle çalmasını emretti. Bizi bu yoğun çekişme içinde yirmi dakika daha tuttu, ama biz yaratıcılığımızda bir zayıflama hissetmedik. Tam tersine daha büyük derinlik, daha büyük çeşitlilik, daha büyük yoğunluk geliştirdik. Nihayet trenin kalkışını ve muhasebeciyle muhasebe memurunun çatışmasının bitişini du-

yuran düdük çaldığında, büyüleyici oyunumuzun sona ermesinden dolayı oldukça üzgündüm. O atan nabızı, içimdeki dinamizmi hissetmek çok güzeldi! Tarhanov'la iletişim kurmanın farklı yollarını bulmuş olduğum için mutluydum. Ortada hiçbir şey yokken böyle bir sahne yaratılabilmesine şaşırmıştım. Elimdeki metinde tekrar edip duran aynı laflar vardı, "Filip Stepanoviç! Filip Stepanoviç!" Benim yerimde hangi oyuncu olsa aynı şeyi söylerdi: "Burada oynayacak hiçbir şey yok." Böyle olacağını kim düşünebilirdi ki?

Bu sadece küçük bir sahneydi, dolayısıyla, sonradan büyük bir kısmı makaslandı. Bu vukuat gerçekte anlatmış olduğum şekilde oynanamazdı. Ama yaptığımız çalışmanın bir faydası oldu. Kısa olmasına rağmen bayağı inandırıcı bir sahneydi. O provalarda ilk kez, belli belirsiz de olsa, tiyatral ritmi anlamaya başladım. Bu anlayış daha sonra geliştirildi, inceltildi ve hatta profesyonel çalışmamda daha önemli bir yere oturdu. Tiyatral problemleri çözmeye mucizevi bir araç oldu.

Provalar devam etti ve her seans yeni bir keşifle sonuçlandı. Provası bile oyunun şekillendiğini hissedebiliyordunuz. Bir süre sonra akışlar başladı. Stanislavski'nin çalışması oldukça değişik bir biçim kazandı. Hatta zaman zaman bir antrede akışı durdururdu. Tren kompartımanında muhasebeci ve muhasebe memurunun taşbaskı işi yapan gezgin satıcıyı polis dedektifi sandığı sahneyi prova ederken durdurduğunu hatırlıyorum. Stanislavski birden satıcının vagona girişine yoğunlaştı. Türüne az rastlanır bir inatla her detayın, her hareketin üzerinde durarak bizim anlayamadığımız bir amaca ulaşmaya çalışıyordu. Bu bezdirici çalışma iki ya da üç saat sürdü. Başta satıcıyı oynayan oyuncu olmak üzere hepimizin sabrı tükenmeye başlamıştı, birazdan pek de yolunda

gitmeyen bu sahnenin tamamını oynamaya başladığımızda neler olacağını hepimiz merak ediyorduk. Ama Stanislavski satıcıdan bir şey elde etmek istiyordu, öyle ki sonrasında sahnede neyin geldiğine dair bütün ilgisini kaybetmiş gibi görünüyordu. Ne istediğini anladık. Satıcının içeriye gerçekten profesyonel bir dedektif gibi gelmesini istiyordu; bazı dolandırıcıların izinde, kendisine şöhret kazandıracak bu altın fırsatı kaçırmak istemeyen azimli bir dedektif gibi. Ortaya çıkan etki kayda değerci ve Tarhanov da ben de dehşete düşmüştük. Sahneyi büyük bir inandırıcılıkla oynadık. Stanislavski durmadı, sadece Tarhanov'a şunu önerdi: "Gerilimin en yükseğe tırmandığı anda bir sigara yakmaya çalışıyorsun, ama düşürüyorsun, böylece kibriti ıskalıyorsun."

Tarhanov bunu muhteşem bir yetenekle icra etti. Provadaki insanlar kakkahayı patlattılar.

Sonra Stanislavski dikkatini aksesuarlara yöneltti. Kullanılanlar muhasebecinin bir yerlerden eline geçirdiği çocuk oyuncaklarıydı. Oldukça basittiler. Stanislavski onlara baktı ve Tarhanov'a dönerek şöyle dedi:

"Uygun oyuncaklara ihtiyacımız var. Bunlar oyunculuğunuzun inceliğiyle örtüşmüyor, fazla basitler."

Sonraki sahneye geçti.

Yine de şunu söylemeliyim, bunun gibi tekil sahnelere vakit ayrılması artık istisnaydı, genele yayılan bir durum değil. Şu anda daha geniş bir problemle ilgileniyordu: Provada yapılan bütün çalışmayı bir araya getirip onu bir oyuna doğru şekillendirmek.

En nihayetinde oyun açılış yaptı. Tarhanov ve Batalov görkemli bir şekilde oynadılar ve prodüksiyonda iyi anlar vardı. Ama dra-

matik açıdan konuşacak olursak, malzemenin zayıflığı ve herhangi bir heyecan verici fikrin olmaması performansın altını oydu. Fikirler olmadan Stanislavski bir sanat eseri yaratamazdı. Bütün o ustalığına rağmen, bu gevşek, yüzeysel oyundan hiçbir şey çekip çıkaramadı. Seyirci maharetli bir şekilde yönetilmiş, mükemmel oynanmış fakat nereye gittiği ya da bağlamı belirgin olmayan bir dizi vukuat izledi. Bu da Stanislavski gibi bir ustayı hiç tatmin etmedi. Bu oyunun çalışmaları ona bir sanatçı olarak endişe ve acı veriyordu. Oyun bir süre sonra gösterimden kalktı. Stanislavski sahneye çıkışının yirmi beşinci yılı vesilesiyle bana gönderdiği bir mektupta "*Ölü Canlar* üzerine olan zorlu ama neşeli çalışmamızı ve *Dolandırıcılar* üzerine olan zorlu ama neşesiz çalışmamızı anımsıyorum," diye yazmıştı.

Oyunculuğumun iyi olup olmadığından emin değildim. Moskova Sanat Tiyatrosu'nda oynadığım ilk rolümdü ve başarı veya başarısızlık benim için çok önemliydi. İyi, kötü ve sıradan gibi karışık eleştiriler aldım. "Burada," dedi bazıları, "okula geri dönmüş ve ölmüş iyi bir oyuncu var." Söylediğim gibi iyi olup olmadığından emin değildim. Ama nasıl olursa olsun, oyun devam etti ve ilk başlarda çok sık oynandı. Benim performansım bir süre sonra "açıldı", beğenilen ve hatta bazen alkış alan, göze çarpan anlar bile oldu. İlk performanslarda değil ama. Durumdan memnundum. "Bu," dedim, "Stanislavski'nin çalışmasının meyvesi. Gösteriyi izleyememesi ne kötü! Neyse, bir şekilde izler herhalde." Gerçekten de bir süre sonra izledi.

Stanislavski baharda bizi Leningrad turnesine götürdü. *Dolandırıcılar* repertuvardaydı. Leningrad'ın benim için özel bir anlamı vardı. Burası benim evimdi. En iyi anılarım buradaydı: Tiyatro okulum, kariyerimin başladığı Aleksandrinski ve Suvorin Tiyatroları.

Leningrad'da arkadaşlarım ve eşim dostum *Dolandırıcılar* prova-
larındaydı. Aralarında fazlalık edenler olduğu gibi Stanislavski'nin,
özellikle Moskova Sanat Tiyatrosu turnedeyken, yeniden sahneye
koyduğu bir oyunu nasıl titizlikle çalıştığını görmek için gelenler
de vardı. Ama ben sakindim. Performansım artık oldukça parlaktı,
tek istediğim oyunculuğumun ihtişamını Stanislavski'ye ve prova-
ya geldiğini bildiğim insanlara göstermekti.

Prova meyhanedeki sahneyle başladı, zor bir kalabalık sahnesiy-
di. Ben ilk bölümde yoktum. Sonradan girdim. Benim antreme ka-
dar her şey düzgünce ilerledi. Sıra bendeydi. İşaretimi sabırsızlıkla
bekledim ve sahneye koştum. Bugünkü koşarak içeriye dalışımdan
özellikle memnundum, ve birden:

"Dur!"

Prova durdu ve herkes dondu. Ben niye durduğumuzu anlayama-
dım. Her halükârda benim hatam değildi. Ben bugün formumday-
dım.

"Berbat! Ne yapıyorsun? Sana bunu yapmanı kim söyledi?" Asis-
tanlarıyla biraz fısıldaşmanın ardından, "Sana diyorum, Topor-
kov!"

Gerçekten çok şaşırmıştım. "Ne oldu?"

"Harkov'da oynadıkları gibi oynuyorsun sevgili oğlum. Berbat!"

Koltuklardan bana merakla ve acımayla bakan Leningradlı dostla-
rına kaçamak bir bakış attım.

"Bir daha, lütfen, daha kibarca."

Tekrar koştum ve tekrar o sesi duydum: "Dur".

"Ne olacağını, nerede olacağını ve olayların nasıl gelişeceğini zaten biliyordun, sen içeri biraz 'oyunculuk' yapmak için koştun. Meyhanenin içine neden koşuyorsun? Önemli haberleri Filip Stepanoviç'e iletmek için. Nerede oturduğunu biliyor musun? Ne yapacaksın? Ayrıca hani ritim? Ritim! Neden bu cansız ritim? Tekrar. Aman Allah'ım, Allah'ım, Allah'ım!"

Bütün dört saatlik prova benim içeriye koşturama harlandı. İstediklerini aldığı anda Stanislavski provayı bitirdi. Sadece bir sahne alınmıştı.

Sonraki gün *Dolandırıcılar*'ın ikinci ve son provası vardı. Stanislavski'nin oyunun tekil bölümlerine ayıracak fazla zamanı yoktu, ama başından sonuna kadar ve akşamki performans boyunca beni ne kadar yakından izlediğini hissedebiliyordum. Gösteriden sonra bana Stanislavski'nin ertesi gün beni oteline çağırıp sohbet etmek istediğini söylediler.

Beni nazik ve sıcak bir şekilde odasında karşıladı ve biraz sıkılarak söze girdi. "Bak oğlum, sana öğrettiğim her şeyi unutmuşsun. Yaptığın şey berbat, eski usullere geri dönüyorsun."

"Dünkü provada bir parça isteksizdim, bu yüzden akşamki performansım da iyi gitmedi. Ama şimdiye kadar Moskova Sanat Tiyatrosu'nda epey başarılı oldum, seyirciler de beni tuttular."

"Oyunculuk hakkında böyle düşünmen çok üzücü. Seyirciler bazen yanlış şeyi beğenirler. Kim olduğunu söylemeyen birisinden bir telefon geldi. Arayan kişi performansından dehşete düşmüş."

O zamanlar bu "kim olduğunu söylemeden arayan kişi"nin Stanislavski'nin oyuncunun canını sıkmak için kullandığı bir öcü

olduğunu bilmiyordum. Bu "anonim" şahsı tarafsız birisi olarak icat etmişti, hata bulmaya oldukça meyilli olan kendisinin tam tersiydi.

Uzun bir sohbet boyunca bana rolün bir zamanlar ne olduğunu ve şu an ne hâle gelmiş olduğunu açıkladı.

"Zamanında rolde kesintisiz, organik bir aksiyon çizgisi buldun ve olaydan olaya hedefinin peşinde ilerledin. Sonra performans esnasında seyirci sana tepkileriyle başarılı parçaları gösterdi ve sen onlara konsantre olmaya başladın, onlara tutundun ve ilgiyi onlara çekmeye başladın. Bu başarılı bölümlere, replikleri söyleme ve hareketleri yapma şekline öylesine âşık olmuştun ki geri kalan her şeyi görmezden geldin. Ucuz şöhrete kavuştuğun o gözde anlar için sabırsızdın ve rol zarar gördü, dağıldı, bir bütün olarak anlamını, amacını yitirdi. Önceden performansının sönük olduğuna dair bir izlenimin vardı. Pekâlâ öyle de olabilir, ama gerçeklik duygusuyla oynuyordun ve tekil başarıların peşine düşmeyip, keşfettiğin bu gerçeklik üzerine gitmeli, kesintisiz aksiyon çizgisini güçlendirme-lydin. Gerçekten parlak bir performansla sonuçlanırdı. Ama sen oldukça farklı bir istikamete gittin. Sana ne dediğimi hatırla. Yanlış yola sapmaktan, tekil küçük parçaları oynamaktan, bir sahne esnasında ya da sahneden çıkarken ucuz alkış için oynamaktan sakınmanı öğütlemiştim. Role bir bütün olarak bak. Seyirci senin mücadelenin oluşturduğu mantığı izlesin, başından geçenlerle ilgilenmelerini sağla. Öyle ki senden gözlerini alamasınlar. O kadar ki bırak alkışlamayı, senin davranışındaki incelikleri görmelerini engelleyecek en küçük hareketi yapmaktan bile korksunlar. Gerçek oyunculuk budur. Eğlendirmez, seyirciyi kalbinden vurur."

Stanislavski'yle birlikte yaptığım iki önemli prodüksiyon arasındaki boşlukta onunla zaman zaman buluştuk; ya sadece bir sohbet için ya da bazen onu içinde yer almadığım prodüksiyonlar üzerine çalışırken izlemek için. Bir keresinde *Vişne Bahçesi*'ni yeniden sahneleyeceğini öğrendim ve Yepihodov rolünde Moskvin'in¹⁵ yedek oyuncusu olacağım için provalara katılmamı istedi. Bu haberi almak ne zaman olsa beni heyecanlandırırdı. Ama özellikle bu dönemde ve bu sebepten ötürü çok heyecanlanmıştım.

Anlattığım olaylardan yirmi sene kadar önce Moskova Sanat Tiyatrosu Petersburg'a turneye gelmişti ve onları oynarken ilk kez izlemiştim. Oyun *Vişne Bahçesi*'ydi. Oyunun üzerimde yarattığı etkiyi daha evvel anlatmıştım. Gösteriden sonra Litieni Prospekt'te tiyatro kulübüne gittim. Oyuncuların toplaşmayı sevdiği bir yerdi. Ama o akşam her zamanki atraksiyonlara -oyun masalarına, barakılmamıştım. Yalnız olmak ve tiyatrodaki izlediğim şey üzerine düşünmek istedim. Kulüpteki huzurlu odalardan birinde bir koltukta oturuyordum. Halkın en çok sevdiği oyuncularından biri, harika bir sanatçı ve nevi şahsına münhasır bir adam olan Yuriev içeri girdi. Dışarıdan biraz mesafeli görünmesine rağmen insanlara karşı genellikle yumuşak ve kibardı ve özellikle bana yakınlık beslerdi. Aleksandrinski Tiyatrosu'ndaki mezuniyet performanslarım hakkında bayağı onur verici görüşleri olduğu söylendi bana. Şimdi onun fevkalade hoş, kadife sesi dalmış olduğum düşüncelerden beni çekti aldı:

"Derdini söylemeyen derman bulamazmış."

Yanıma oturdu ve konuşmaya başladık. Loş bir ışıkla aydınlatılmış

15 Ivan Moskvin, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurucu üyelerinden biri, rolü 1904'te yaratmıştı. Provalar 1928 Mayıs'ında başladı.

oda, rahat koltuklar ve diğer her şey bizi şafak sökene kadar muhabbette tuttu. Moskova Sanat Tiyatrosu'yla başladık. Yuriev bu tiyatronun sanatı konusundaki heyecanımın çoğunu paylaşıyordu, ama eleştiriyordu da. Kendi gözdesi Aleksandrinski Tiyatrosu'nu ve Moskova'daki Mali'yi savunurken Moskova Sanat Tiyatrosu'nu bazen oldukça sert eleştiriyordu. Tiyatro, oyunculuk ve yaratıcılık sorunlarımız hakkında konuştuk. Yuriev kendi tekniğini mükemmelleştirmek için düzenli olarak, yorulmak bilmez bir şekilde çalışan oyuncular dandı. Bu oyunculara göre zirvelere ya da yakınına erişmenin tek yolu çalışmaktan geçirdi. Sabahın ilk ışıklarıyla ayrılırken bir kez daha *Vişne Bahçesi* ve özellikle Yepihodov rolünü harika oynayan Moskvin hakkında duyduğum heyecanı paylaştım. Biraz da kendi beklentilerim üzerine söyledim. Güle güle derken elimi aldı ve şunları söyledi: "Sevgili dostum, geleceğin hakkında endişe etmene gerek yok. Yeteneklerin şüphe götürmez. Gerektiği gibi çalışmaya başla, yakında fark edileceksin, istediğin tiyatroyu seçebileceksin ve yirmi yıl sonra, biliyor musun, Moskova Sanat Tiyatrosu'yla çıktığın turneyle buraya döneceksin ve Yepihodov'u oynuyor olacaksın, ben de seni alkışlayacağım."

O zamanlar onun her zamanki nezaketini gösterdiğini düşündüm, öte yandan söyledikleri bana hırs verdi.

Benden Moskvin'in yedek oyuncusu olmam istendiğinde bu olayı hatırladım ve gerçekten Leningrad'a gidip Yepihodov'u oynadığımda özellikle anımsadım. Litieni Prospekt'teki tiyatro kulübünde Yuriev'le yaptığım konuşmanın üstünden yirmi yıl geçmişti.

Stanislavski *Vişne Bahçesi*'ni sahnelerken her zamanki gibi oyuncuların performanslarındaki klişeleri elemekle uğraştı. Ama bu sefer kendisini sadece bununla sınırlamadı, bana öyle geliyordu

ki, oyunun kendisine ait orijinal yorumunu da revize etmeye çalışıyordu. O yorumdan kalan bütün duygusallık izlerini kaldırıyor, olaylara daha çağdaş bir gözle bakmaya çalışıyordu. Ancak bir dereceye kadar başarılı oldu. Provaların sınırlı sayıda olması ve kadrodaki direnç onu amacını hakkıyla gerçekleştirmekten alıkoymuştu.¹⁶

Moskvin, Yepihodov'u çalıştı ve ben sadece o olmadığında bazı sahneleri deneme fırsatı bulan bir "yedek"tim, ama Stanislavski yoktu. Onun benimle çalışmak için zamanı yoktu, özellikle Gayev'i oynadığı için. Sadece kısa bir süreliğine, gözü bana takıldığında bana üzerine düşünecek bir iki fikir verdi.

"Unutma, bir aptalı oynamaya çalışırsan hiçbir yere varamazsın. O tutkulu bir İspanyol ve çok 'medeni', ama yüzü..." Burnunun ucunu parmağıyla bastırdı; bu, yüzünü inanılmaz komikleştirmişti. "Ve numaracı olma, onu düzgün, medeni, bir şeye toslamadan ya da bir şeyi devirmeden ya da kargaşa çıkarmadan bir yere gide-meyen birisi gibi oyna. Gerçekten vardır böyleleri. Ama ona göre bütün bu olanlar onun kaderidir. Karşı gelmenin bir mânâsı yoktur. Sadece gülümseyebilirsin."

Yepihodov'u ilk oynadığımda Stanislavski gösteriden önce benim makyajımı inceledi, bir sürü son dakika tavsiyesi verdi ve performans boyunca müsait olduğu her an bir gözü daima bendeydi. İlk perdede dikkate değer bir reji bölümü vardı. Herkes Ranyevskaya'yı karşılamaya gitmiştir. Sahne boştur. Uzaktan, yaklaşan bir at arabasının çingirak sesi duyulur, sonra uzaktan gelen sesler, sonra yeni gelenlerle onları bekleyenlerin karşılaşması,

¹⁶ Prova zamanındaki eksiklik yetkili mercilerin son dakikada verdikleri kararlar, planlanmış olan *Vanya Dayı* prodüksiyonuna izin vermemelerinden kaynaklanıyordu. Onun yerine *Vişne Bahçesi*'ni önermişlerdi.

neşe çılgınlıkları, kahkahalar, öpücükler vs. İlk başta bunları zorlukla duyabilirsiniz, sonra bütün bu sesler giderek yükselir, tam üzerinize gelene kadar giderek yaklaşır ve Ranyevskaya peşinden gelenlerle birlikte heyecanla sahneye koşar... Bundan sonra her şey metinde olduğu gibidir. Bütün bu sahne dışı aksiyonu yönetmenin imgelemenin ve uzun, sıkı çalışmasının bir sonucuydu ve seyirci üzerinde harika bir etkisi oldu. Teknik olarak bunu başarmak için oyuncular kuliste uzak bir noktada, demirden bir kapının ardında merdivene yerleştirildiler. Sahne ilerledikçe demir kapı yavaşça açılır, bütünüyle açılana kadar kapının aralığı genişletilir. Oyuncular kapıdan geçip Ranyevskaya'nın gelişini oynayarak bir kalabalık hâlinde sahneye doğru koşarlar ve oyun devam eder.

Yepihodov'u ilk oynadığımda bir şekilde çok heyecanlanmıştım ve merdivenlerin oradaki demir kapıya gittiğimde kapı kapalıydı, diğer bütün oyuncular öbür taraftaydılar. Kapıyı açmaya korktum ve yerimde kalakaldım. Onların kapıyı açmalarını bekledim ki, onlara sahnede dahil olabileyim. Diğerleriyle birlikte sahneye çıktığımda Stanislavski bana şüpheli bir bakış attı ve kafasında benim hakkımda ani bir düşünce belirlediğini anladım. Perdenin sonunda beni soyunma odasına çağırdı ve "Neden durman gereken yerde durmuyordun?" diye sordu.

"Kusura bakmayın, kafam karıştı ve kuliste kayboldum."

"Peki kendini kapının yanlış tarafında bulduğunda sahneye katıldın mı?"

"Evet, evet, tabii ki," diye yalan söyledim.

"Rezalet!.. Sahneyi mahvettin. Allah'ım, yarabbim! Her şeyden önce bizi göremezken sahneyi nasıl oynayabildin? O zaman seste değişiklik oldu tabii. Kapının arkasındayken sesimiz boğuk çıkı-

yor, ama ötesinde olduğun anda senin sesin oldukça farklı gelir. Çok incelikli bir sahne bu, her şey nüanslara bağlı ve sen onları mahvettin."

Orada utanç içinde dikildim.

"Genele bakarsak performansın oldukça iyiydi. Peki, ilk çıkışında kapı aralığında neden ayağın takılıyor? Daha baştan bize komik bir karakter olduğunu göstermek için mi? Bu kartvizit niye? Rol aşama aşama gelişmeli. Seyircinin seni başlangıçta ciddiye alması çok daha iyidir. Senin lehinedir. Rolü geliştirerek ve seyirciye sürekli karakterinin yeni özelliklerini göstererek onların ilgisini başından sonuna kadar canlı tutmayı başarabilirsin. Öyleyse niye onlara başlangıçta 'Unutmayın, ben bu oyunun komedi rolüyüm, sizi güldüreceğim' diyesin ki? Seyirci senin kim olduğuna kendisi karar verecek. Senin işin kesintisiz aksiyon çizgisini tamamen düzgün bir şekilde takip etmek. Böylece ince komedi oynayacaksın, kaba komedi değil."

Çok sonraları *Vişne Bahçesi*'nde kendime güvenmeye başladığımda ve Yepihodov'u birkaç kez oynadıktan sonra, Stanislavski Leontievski Sokağı'ndaki dairesinde bir prova ayarladı. Genç oyuncularından biri, Dünyaşa mı, Yaşa mı, yoksa Şarlotta mı olduğunu hatırlamıyorum, bu rollerden birinde deneniyordu. Stanislavski'ye ikinci perdenin başını, Yepihodov, Yaşa, Dünyaşa ve Şarlotta'nın çayırda oturup sohbet ettiği sahneyi sergilediler. Bütün sahneyi baştan sona oynadık. Stanislavski uzun bir süre sessiz kaldı, sonra dedi ki: "Bu sahnenin nasıl bir deha eseri olduğunu tam olarak anladığınızı sanmıyorum. Çehov'un burada ne çeşit insanları bir araya getirdiğinin farkında mısınız? Nasıl bir birleşim olduğunu düşünseniz, kendinizi gülmekten alamazsınız. Bir mizah zenginliği

var içinde. Düşünün. Birisi kendini hastalıklı, narin, kibar bir genç hanımefendi zanneden aptal, şişman, sağlıklı bir köylü kızı [Dunyaşa]. Yanında iki kıskanç âşık var. Biri entelektüelliğine, bilgisine ve her şeyin kaderinin yazgısı olduğuna kendini inandırmış sakar, ayakları içe basan bir zırcahil. Diğeriyse Paris'te birkaç yıl geçirdi diye kendini bir Fransız aristokratı, marki sanan genç bir hödük. Bir de gruba eklenen bir Alman mürebbiye var. Bir zamanlar bir sirkte at binicisi ve bir panayır oyuncusu olan, Rusçası zayıf, acayip bir tip. Hepsi de birbirini etkilemeye çalışıyor. Birisi duygularının inceliğiyle ve deneyimleriyle, diğeri kibar tavırlarıyla, bir üçüncüsü entelektüelliği ve bilgisiyle, bir dördüncüsü de oldukça renkli hayat hikâyesiyle. Kimse başka herhangi birini dinlemek istemiyor, sadece kendilerini düşünüyorlar. Ne kadar etkin bir görev olduğunu görüyor musunuz: Herkesin dikkatini çekmek, diğeri insanların meziyetlerini küçümsemek, onları seni dinlemeye zorlamak. Sonra bir de Yaşa, Dünyaşa ve Yepihodov arasındaki karmakarışık aşk hikâyesi var. Bu gerçek mizah, Çehov'un dehası bu. Buna nasıl yaklaşacaksınız? Bunu nasıl oynayacaksınız? Elimizde hayatın gerçeği var, elimizde Çehov'un özgün zekâsı, tam bir abartısızlık, yine de aynı zamanda zengin bir mizah var. Her oyuncu kendi önemine inanarak bu sahnedeki kendi çizgisini takip etmeli, onu düzgünce oynamalı. İki rakip arasındaki savaş hem kurnazca diplomasiyle hem de bir tabancayla savrulan doğrudan tehditlerle (ne İspanyol tutkusu ama) ne kadar ciddi yürütülürse Çehov'a o kadar yaklaşırsınız. Ufak trüklerle vakit kaybetmeyin, yüksek sanatı ucuz farsa, sıradanlığa çevirmeyin. Sanatçı olarak kendinize karşı katı olun. Çehov öyleydi ve mizahın zirvelerine bu sayede erişebildi."

Daha sonra Stanislavski'yle *Ölü Canlar* üzerine çalışmadan önce yaptığımız toplantılar hafızamda pek iz bırakmamış. Açık konuşmak gerekirse bu toplantılar pek sık gerçekleşmedi ve büyük önem arz etmiyorlardı. Ama oyun üzerine yürütülen çalışmanın başlamasından bitişine kadar her prova, onunla yaptığımız her tartışma zihnime kazındı. Öyle ki küçük detaylar sanki dün olmuş gibi büyük bir canlılıkla birden geri dönüyor.

Çiçikov rolü üzerine çalışmak kariyerimde çok önemli bir dönüm noktasıydı. Artık benim için daha önce muğlak olan Stanislavski sisteminin öğelerini bilinçli bir şekilde anlamaya başlamıştım. Tabii bu bir gecede olmadı. Zorlu bir yolu izledim. Bol miktarda acı, defalarca yaşanan şoklar, hatalar, hüsranslar... Ama hiçbir şey Stanislavski'nin gösterdiği doğru yolda olduğuma dair inancımı sarsamadı. Ayrıca bu yol beni ilk performanslarda başarıya ulaştırmadıysa da, sonunda beni okuldan beri hayalini kurmuş olduğum yola kavuşturdu. Bu yolun arayışıyla karanlıkta dolanıp durmuştum. Benim açımdan kariyerimde ileriye gitmek için bir şanstı bu.

Anlattığım çalışma sürecine aşina olan okuyucu teorik bir açıklama yapmanın benim için zor olduğunu fark edecektir. Dolayısıyla benim için büyük önem arz eden bir şeyin anlatımına, *Ölü Canlar* üzerine çalışırken Stanislavski'yle yaşadığım karşılaşmaların hatırasına geçiyorum.

ÖLÜ CANLAR

15 Eylül 1932'de, *Ölü Canlar*'ın yönetmeni Sahnovski¹⁷ Sovyet Sanatı dergisinde şunları yazdı: "Stanislavski'nin *Ölü Canlar* kadrosuyla yaptığı çalışma Sanat Tiyatrosu'nun tarihindeki en önemli fasıllardan birini teşkil eder. Bazı provalar kelimesi kelimesine kaydedilmiştir, diğerleriyse kısmen. O provalar, katılmış olan herkesin hafızasında kalacak. Sadece bir dâhinin yönetmenliğinin değil, bir rol yaratmanın yeni yöntemlerinin çarpıcı kanıtı olarak da hatırlanacaklar. Bazı provalarda aşına olunan rolleri yeniden yaratma yönteminde yaptığı devrimden ötürü kadro Stanislavski'yi çığgınca alkışlardı."

Stanislavski'nin mucizeler yaratmasının yolunu bu prodüksiyonu çevreleyen çok özel koşullar açtı. Bir yönetmen ve eğitmen olarak bütün dehasını, bütün becerilerini bu uğurda seferber etti ve provalarda bulunanların onun ustalığına ve yeteneğine hayran olmaları mümkün değildi. Peki, Stanislavski'nin enerjisinde böylesi bir patlamaya yol açan bu çok özel koşullar nelerdi? Kısaca açıklamaya çalışayım.

O çok da uzak olmayan eski zamanlarda, tiyatrolarımızın çoğu,

17 Stanislavski, 1924'te Amerika'dan döndükten sonra onun yöntemlerini bilen ve ilk provalarına katılmış olan asistanlarıyla çalıştı. Onların yapmış oldukları üzerinde yeniden çalışacaktı. Hastalığından sonra çalışmaların çoğu onun apartman dairesinde gerçekleşti.

tutucu biçimciliğin elindeydi.¹⁸ "Daha fazla dışavurumculuğun" ve "yenilikçi akımların" arayışında, o zamanlar moda olan toplumculuğun bayağı bir çeşidinin küçük yan yollarında kayboldular. Ortalık bir yönetmenler cümbüşü gibiydi. Yetenekli yönetmenlerde, özellikle genç olanlarda oldukça içtenlikli bir heves vardı; sıradanlar ve amatörlerde ise çoklukla naif bir taklitçilik hâkimdi, bir de bulanık suda balık avlamaya meraklı, akıllı maceracılar vardı.

Bu "yenilikçilerin" anlamsız sapkınlıklarıyla ilgili bir kitap yazılsa oldukça ilginç olurdu. Tiyatro literatürümüzü oluşturan iyi yapılandırılmış, muazzam eserler küçük epizotlara bölünüyor ve sonra bunlar kabaca birleştirilerek daha çok yamalı bohçaya benzeyen bir "eser" meydana getiriliyordu. Karakterler yönetmenin keyfine göre tamamen tanınmaz hâle gelene kadar çarpıtılıyorlardı, yazarın esas niyetiyle uzaktan yakından ilgileri kalmıyordu. Mesela Ostrovski'nin *The League of Nations* [Milletler Cemiyeti] oyununda karakterler çoğunlukla ya bir trapezde sallanıyor ya da ip üstünde yürüyordu.

Sanat eleştirmenleri tabii ki bu "yenilikçilerin" tarafındaydı. Fazlasıyla etkin ve saldırganlardı, tiyatrodaki mantıklı düşünce üreten herhangi bir şeye kelimenin tam anlamıyla saldırıyorlardı. Tabii ki mızraklarını daha çok Moskova Sanat Tiyatrosu'na doğrultmuşlardı. Sanat Tiyatrosu sadece kendi gerçekçilik geleneğini muhafaza etmeye çalışmakla kalmıyor, bu geleneği sosyalist gerçekçilik

¹⁸ Başta Meyerhold ve Eisenstein tarafından temsil edilen biçimcilik Stalin'in emirleriyle 1934'te mahkûm edilmişti. Sosyalist Gerçekçilik günün modası hâline gelmişti. Toporkov da 1940'ların sonlarında yazarken parti çizgisine uygun davranıyor. Bütün bu bölümün bu politik bağlam dahilinde okunması gerekir.

doğrultusunda geliştirmeye de çalışıyordu. İvanov'un *Zırhlı Tren* 14-69'u gibi bir oyunun prodüksiyonu da bu sürece tanıklık ediyordu.¹⁹

Ancak Sahnovski provalara Grotesk eğilimine uymanın ötesinde bir ilgiyle başladı. Stanislavski'nin ya da Nemiroviç-Dançenko'nun hazırlık çalışmalarına katılıp katılmadığını bilmiyorum, ama her halükârda onlar provalarda değillerdi.

Sahnovski çok nevi şahsına münhasır bir yönetmendi ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nda henüz yeni yeni kendi yolunu bulmaya başlamıştı. Abartılı ifade olanakları için engellenemez bir arayışı vardı fakat oyunları nasıl yönettiğimizi henüz yeteri kadar bilmiyordu. İyi eğitim almış biriydi; gösterişli, parıltılı paradokslarla düşünüp konuşurdu ve oyucularla çalışmasının da paradoksal bir karakteri vardı. Profesyonel bir yönetmen gibi pratik bir şekilde çalışmazdı; daha çok edebi ve felsefi bir çalışma tarzı vardı. Gogol'ün oyunuyla uğraşp onda daha da derinleşmek için her türlü şeyi yaptık ama ne yazık ki tüm bunların ihtiyaç duyduğumuzla alakası yoktu.

Onunla sonu gelmeyen tartışmalar yaptık. Gogol'ün kişiliği, dünya görüşü ve çağdaşlarıyla olan ilişkisi gibi konular hakkında bir sürü zekice tahmin yürütülüyordu. Çeşitli portreleri görmek için müzelere gittik, onun eserlerini, mektuplarını ve biyografisini araştırdık. Ölmüş bir insanla ilgilendiğimize dair farkındalığımızı derinleştirmek için bir mezarlığı ziyaret etmemi önerdi. Söyledikleri ilgi çekiciydi ve merak uyandırıyordu ama çok muğlaklı. Defalarca mezarlığa, müzelere, resim sergilerine gitmemize, defalarca çok enteresan tartışmalara dalmamıza rağmen, pratik çalışmayla

19 8 Kasım 1927'de prömiyer yaptı. Prodüksiyon yeni Sovyet tiyatrosunun en iyi örneklerinden biri olarak kabul edildi.

kıyaslandığında bunların hepsi çok soyut kalıyordu ve ölü bir ağırlık oluşturunuyordu. Hepimiz bu işe hevesle kendimizi verdik; bir şeyler keşfederek, diğerlerini kaybederek ama genellikle nereye gittiğimizi bilmeden debelenip durduk, ta ki Stanislavski'nin geldiği kostümlü provaya kadar. Kostümlü provanın detaylarını ve prova hakkındaki izlenimlerimi anlatmayacağım. Sadece şunu söyleyeceğim: Bu provadan sonra Stanislavski'nin dili tutuldu. Yönetmenlere izlediğinden hiçbir şey anlamadığını, çıkmaz sokağa girmiş olduğumuzu ve her şeyi atıp en baştan başlamanız gerekeceğini söyledi. Söyledikleri aşağı yukarı böyle şeylerdi.

Stanislavski'nin yönetmenlerle, uyarlamayı yapmış olan Bulgakov'la ve diğer çalışma arkadaşlarıyla yaptığı tartışmalarda ben yoktum. Bu yüzden söylenenleri sadece bahsettiğim kişiler tarafından bana anlatılanlardan ve ayrıca Stanislavski'nin sonradan kişisel olarak bana anlattıklarından yola çıkarak kabaca aktarabilirim.

Stanislavski'nin oyunu kurtarıırken izlediği yolu, onun *Ölü Canlar* üzerine yaptığı çalışmanın bütün ufak detaylarını, provalar sırasında bize öğrettiği her şeyi hatırlayarak oldukça doğru bir şekilde gösterebileceğimi sanıyorum.

Hiç şüphesiz ilk görevi, kusurlu bir metnin dramatik merkezini bulmaktı. Olay örgüsünü nasıl kuracaktı? Seyirci ne görmeliydi? Gogol'ün romanının uyarlamalarından hiçbiri sahnede başarılı olmamıştı (bu uyarlamaların sayısı yüzden fazlaydı). Bunun sebebi romanın dramatik yapısının gevşekliği idi. Önceki zamanlarda *Ölü Canlar*'dan tekil sahneler büyük başarıyla oynanmıştı. Ama bunları bir akşamda bir araya getirin, elinizde sadece herhangi bir merkezi tematik gelişmesi olmayan, ölü canların satın alınmasıyla

ilgili olarak tekrar eden sahneler dizisi olur. Bu da seyircinin dikkatini olayların gelişimine yeteri kadar çekemez. Oyunda Varlamov, Davidov ve Dalmatov gibi önde gelen sanatçılar yer alsa bile seyirciler oyunun yarısında sıkılmaya başlar.

Bütün o uyarlamalarda en nankör rol bir deha eseri olan Çiçikov'dur. Bütün oyun boyunca sahnededir, fakat aynı şeyi her sahnede tekrar edip durduğu için kısa süre içinde seyirci ondan sıkılır ve ona yönelik dikkati ya azalır ya da kaybolur. Çevresinde tüccarlar, çiftçiler ve memurlar -tipik Gogol karakterlerinin bir geçidi- olduğu için seyircinin Çiçikov'a olan dikkati daha da azalır.

Fakat Stanislavski oyunun tematik gelişimini Çiçikov üzerine kurmaya karar verdi. Uyarlama biraz değiştirilmişti ve Stanislavski provalarda bu versiyon üzerinden gitti.

Stanislavski'nin kararı üzerine oyunun konusu ve seyircinin izlemesi gereken şey "Çiçikov'un Gelişimi" olacaktı. Peki, bu onun prodüksiyonu sadece tek görevle sınırladığı anlamına mı geliyordu? Tabii ki hayır. Tiyatroya ve onun kanunlarına uygun davranıyordu. Ayrıca bir oyunun yapısı ne kadar iyi kurulursa, düşünceleri iletmede de o kadar başarılı olacağını biliyordu. Bir oyun eğer kusurluysa onu geliştirmek yönetmenin işidir. Fakat yönetmen bunu seyircinin ilgisini esas meselelerden kaydıran alakasız süsler ekleyerek değil, oyunun kesintisiz aksiyon çizgisini güçlendirerek yapmalıdır.

Stanislavski bir provada şunları söyledi:

"Çiçikov'la ilgili olarak ne yapacağız? Onun sürekli çıkagelip aynı konuşmayı monoton bir düzende tekrar etmesi olgusunun üstesinden nasıl geleceğiz? Bunun tek cevabı kesintisiz aksiyon çizgisidir.

Tesadüfi bir olayın ölü canları satın alma planını gündeme getirdiğini ve bu planın nasıl büyüdüğünü, olgunlaştığını, doruk noktasına ulaştığını ve sonra nasıl tamamen çöktüğünü gösterebilmeliyiz. Bu roldeki kesintisiz aksiyon çizgisi üzerinde ustalaşırsan sana şapka çıkaracağım. Ama bu zorlu olacak."

Stanislavski'nin belirlediği görev hem genel olarak hem de özel olarak zordu. Çiçikov'u oyunun kahramanı olarak seçmişti ama elinde bu rolün üstesinden gelebilecek oyuncu yoktu. Benim tiyatral becerilerim Stanislavski çalışmaya başlamadan önce bizim talihsiz bir şekilde "grotesk" olarak çizmeye çalıştığımız figür için yeterli olmuş olabilirdi ama Gogol'ün romanındaki sahici Çiçikov için hiç de yeterli değildi. Üstelik bizim Gogol'ün karakterini çarpıtma çabalarımız, yaşayan bir insan yerine bir grotesk, bir maske yaratma çabalarımız, zaten kusursuz bir biçimde abartılı çizilmiş bir karakteri daha da "abartma" çabalarımız doğal olarak sahip olduğumuz bütün gerçeklik düşüncesini -var olması muhtemel görünen, insani ya da doğal olana dair gerçeklik düşüncesini- darmadağın etmişti. Ayrıca benim yeteneğimi ve yaratma isteğimi de felce uğratmıştı.

Yaygın tiyatral moda daha provanın en başında bizi yanlış bir yaklaşıma yönlendirmişti ve çıkmaz bir sokağa sokmuştu. Bizi oradan ancak hatırı sayılır derecede uygulamalı eğitime sahip birisi çıkarabilirdi.

Kostümlü provadan sonraki ilk tartışmamızda Stanislavski "Bütün eklemlerin yerinden çıkmış durumda," dedi. "Tek bir parçan bile bütünlük arz etmiyor. Seni tedavi edip bütün kemiklerini tekrar yerine yerleştirmemiz lazım. Yürümeyi, oynamadan sadece yürümeyi yeniden öğrenmen lazım."

Kısacası, küçük memur Çiçikov'un gelişiminin basit hikâyesini en baştan alarak tiyatral bir form içinde hakkıyla anlatabilmemiz için Stanislavski'nin üstesinden gelmesi gereken temel koşullar bunlardır. Stanislavski zamanı gelmeden bu oyunun sunduğu büyük görevler hakkında bizimle hiç konuşmadı. Onun sistemi buydu.

"Pazarlık yapabilir misin?" diye sordu bana.

"Pazarlık?"

"Evet, ucuza alıp pahalıya satmak, alıcının gözünü boyamak, kendi çıkarını kollayıp diğerlerininkini engellemek, karşındakinin önerebileceği fiyatları tahmin etmek, fakir olduğunu söylemek, yalan yere yemin etmek gibi?"

"Yok, zerre kadar anlamam."

"Öğrenmek zorunda kalacaksın. Senin rolün için en önemli şey bu."

İlk provalarda Stanislavski sadece beni çağırdı, yerinden çıkmış uzuvlarımı tedavi etmek için. Benimle hastasıyla ilgilenen bir doktor gibi dikkatlice ve büyük ilgiyle çalıştı. Çiçikov'un fiziksel davranışının organik çizgisinin yaratılması ve şekillenmesiyle ilgilendiğimizi ancak şimdi anlıyorum. Bu onun tedavi yöntemiydi. Sonraları nihai olarak tamamen köşelerinden arındırılmış bir karakter çıkarma amacına erişmenin en iyi yolu hâline getirdiği ve "Fiziksel Aksiyon Yöntemi" olarak adlandırılacak yöntemiydi.

Çalışma tartışmalarla başladı, ama bunlar bizim daha önce yaptığımız tartışmalara hiç benzemiyordu. Stanislavski bizi yeryüzüne geri indirdi. Bize sorduğu soruların basitliği, açıklığı ve pratikliği bizi şaşırtıyordu. Hatta biraz hayal kırıklığına uğramıştım ve kafam karışmıştı. Hepsisi çok basitti, gündelikti ve bizim yarım yamalak

anlayabildiğimiz o amaçlardan dağlar kadar farklıydı. Dahası, önceden yapmış olduğumuz çalışma aklımı öylesine köreltmmişti ki, en basit soruyu cevaplarken büyük güçlük çekiyordum.

Stanislavski birden "Peki, Çiçikov neden ölü canlar satın alıyor?" diye bana sordu.

Ne cevap verebilirdim? Neden satın aldığını herkes bilirdi, ama...

"Neden? Kitapta öyle yazıyor. Onları muhafızlar heyetine ipotek ediyor ve böylece para alıyor."

"Neden?"

"Neden?"

"Buradan ne kazanç sağlıyor, paraya neden ihtiyacı var, parayla ne yapacak? Bunu düşündün mü?"

"O kadar detaylı düşünmedim."

"Düşün o zaman."

(Uzun bir duraklama.)

"Yani, canlar ipotek edildi, parayı aldın, peki şimdi?"

(Bir duraklama daha.)

"Yaptığın her şeyin özel amacının ne olduğunu en ince ayrıntısına kadar bilmen lazım. Bunu etraflica düşün, Çiçikov'un yaşam öyküsünü gözden geçir ve üzerinde çalışabileceğin malzemeyi topla."

Stanislavski nazikçe, sanatlı bir şekilde beni istediği düşüncelere yönlendirdi, ama hiçbir zaman hazır pişmiş cevaplar koymadı önüme. Yalnızca benim imgelemimi harekete geçirdi.

"Kendini Çiçikov'un yerine koy. Bu koşullarda ne yapardın?"

"Ama ben Çiçikov değilim, kârla ilgilenmem ki."

"Ama ya ilgilenseydin, eğer kâr etmekle aşırı derecede ilgilenseydin, ne yapardın?"

Bu tartışmalarda Çiçikov'un hayatındaki en basit, en gündelik unsurları belirledik. Bunların hiçbirisi karmaşık ya da anlaşılması güç değildi. Militan biçimciliğin o dönemki temsilcilerinin bayıldığı şeyler gibi değildi. Andrey Bely'in Sanat Tiyatrosu'nu hedef alan sivri bir eleştirelilikle kaleme alınmış "Bilinmez Gogol" makalesinde yazdıkları gibi de değildi: "Gogol'ün metnindeki sembolik detaya dair bir iki kelime daha edelim. *Ölü Canlar* Çiçikov'un at arabasının tasviriyle başlar. O gelirken orada olan köylüler onun at arabasının tekerlekleri hakkında yorumlar yaptılar. Çiçikov'un maskesinin düşürülmesinde can alıcı bir rolü olan Koroboçka tarafından Çiçikov'a ipotek edilen canlar arasında Koleso [tekerlek] adında bir köylü vardı. Çiçikov'un eyalet başkentinden kaçtığı anda at arabasının tekerleğinin hasar gördüğü fark edildi."

Bu alıntıyı buraya sadece Stanislavski'nin *Ölü Canlar* üzerine bu türden "sembolik detaylarla" hiç ilgilenmediğini belirtmek için koydum. Bu çeşit analizleri konuyla alakasız "saçmalık" olarak görürdü. Öncelikli olarak onu ilgilendiren, Çiçikov'un en basit, yaşayan, gerçek kaygılarıydı: Ne kadar parasının olduğu, Muhafızlar Heyeti'nin Sekreteri'ne ne zaman rüşvet verdiği, bu rüşvetin ne kadar olduğu gibi.

Stanislavski karakterin yaşamının en ince ayrıntısına kadar bilgi talep ediyordu. Bütün bu soruları kendim için cevaplamak zorundaydım. Çalışmaya doğru dürüst başlamayı beklerken bu soruları

cevapladım. Aslında çalışma çoktan başlamıştı, ama benim için alışılmadık bir yöntemdi bu.

Ön Oyun

Tartışmadan aksiyona geçtiğimiz anı güçlkle fark edebildik. Oyunları unuttuk ve Ön Oyun'u prova etmeye başladık. İşte Ölü Canlar uyarlamasının Ön Oyun metni.

ÖN OYUN

Başkentte bir meyhanede bir oda.

ÇİÇİKOV

Sekreter Bey!

SEKRETER

Bay Çiçikov! Yine mi siz? Ne demek şimdi bu? Sabahleyin Muhafızlar Heyeti ofisinde bana musallat oluyorsunuz, akşam olunca da meyhanede yapışıyorsunuz. Beni yalnız bırakın. Daha önce açıkladım, sevgili arkadaşım, sizin için hiçbir şey yapamam.

ÇİÇİKOV

Siz bilirsiniz Ekselansları, ama bir cevap alana kadar buradan ayrılmıyorum.

SEKRETER

Patronunuz mahvolmuş durumda.

ÇİÇİKOV

Denizdeki kum taneleri kadar sonsuz sayıda insan tutkusu mevcut Ekselansları.

SEKRETER

Sonsuz sayıda gerçekten. Kâğıt oynadı, içki içti ve tabii ki her şeyi har vurup harman savurdu. Patronunuzun malvarlığı daha ber-

bat olamazdı ve siz canları kafa başına 200 rubleden muhafızlara ipotek etmek istiyorsunuz! Ona kefil olmayı kim kabul edecek?

ÇİÇİKOV

Neden bu kadar acımasızsınız Ekselansları? Malvarlığının harap olmasının sebebi sığır ateşi, kötü hasat ve ahlâksız bir kâhya.

SEKRETER

Hımm!

ÇİÇİKOV

(Rüşveti çıkarıp Sekreter'e verirken) Bunu düşürdünüz herhalde.

SEKRETER

Sadece ben yokum. Heyette başkaları da var.

ÇİÇİKOV

Onları da unutmayız. Ben de kamu hizmetinde bulundum. İşlerin nasıl döndüğünü bilirim.

SEKRETER

Güzel, bana kâğıtları verin.

ÇİÇİKOV

Yalnız şöyle bir mesele var, köylülerin yarısının ölü olduğunu bilmeniz lazım, yani sonradan sorun olmasın.

SEKRETER

(Güler) Ne malvarlığı ama! Harap olmakla kalmamış. İnsanlar da ölü.

ÇİÇİKOV

Diyordum ki, Ekselansları...

SEKRETER

Diyordum ki, müfettişin raporuna göre sayımda canlı olarak kaydedilmişler.

ÇIÇIKOV

Canlı olarak mı kaydedilmişler?

SEKRETER

Neden korkuyorsunuz ki? Biri ölür, diğeri doğar, her şey yoluna girer. Resmi rapora yaşıyor olarak kaydedildiklerine göre canlı olmalılar.

ÇIÇIKOV

Aa...

SEKRETER

Ne?

ÇIÇIKOV

Yok bir şey.

SEKRETER

Tamam o zaman. Belgeleri verin. (Çıkar)

ÇIÇIKOV

Off! Ben kalın kafalı bir salağım. Burnumun dibindeki şeyi görmüyorum! Bir sonraki resmi sayımdan önce ölmüş herkesi satın alırım... Bin tanesini aldım diyelim, sonra da onları heyete kafa başına 200 rubleden ipotek ettim mi, elime 200.000'lik sermaye geçer. Ama toprak sahibi olmadan hiçbir şeyi satın alamazsın ya da ipotek edemezsin ki. (Heyecanlı) Fakat onları satın aldıktan sonra taşıyabilirim. Herson'da sana bedava toprak verirler, yeter ki sen üstüne insan koy. Bütün ölüleri oraya taşıyım. Herson'a, hem de hepsini! Orada huzur içinde yaşayabilirler. Şimdi tam zamanı. Allah'tan yakınlarda bir salgın oldu da insanlar öldü, hem de bir sürü insan! Kendime yerleşecek bir yer arıyordum gibi yapacağım ve bana gereken bu insanları, başımı belaya sokmadan, ucuza satın alabileceğim yerleri köşe bucak arayacağım. Önce gidip bir Vali'yi görmem lazım. Zorlu ve yorucu bir iş ola-

cak bu. Bundan dolayı başıma gelebilecekleri düşünmek bile çok korkutucu. Tutuklarlar, herkesin ortasında kırbaçlarlar ve ardından Sibirya'ya gönderirler. Ama insana boşuna beyin verilmemiş ya. Bir de en güzeli, kimsenin bu işin oluruna inanmayacak olması. Her şey o kadar inanılmaz ki, kimse buna inanmayacak. Ben yoluma giderim arkadaş!

(*Sahne kararır.*)

Hayatında gerçekleşen bir dizi felaketten sonra, Çiçikov bir kez daha başladığı yere geri dönmüştür, ama bu sefer belli ki dünyadan umudunu kesmiştir. Boynuna ilmeği geçirmişlerdir. Çok şüpheli bir işi üzerine almıştır. Üzerindeki insanların yarısının ölü olduğu, batmış bir malvarlığını ipotek ettirecektir. Bunu yapabilmek için Muhafızlar Heyeti'nin Sekreteri'nden onay almak zorundadır. Bu adam öyle herkesin parmağında oynatamayacağı birinci sınıf bir alçaktır. Çiçikov ısrarlarıyla onu çoktan rahatsız etmiştir. Rüşvet verme fırsatı giderek kaybolmaktadır. Ama toptan iflas ve yoksullukla tehdit edilen bir insan her şeyi yapmaya hazırdır. İşte bu yüzden Çiçikov akşam vakti bir dedektif gibi Sekreter'in izini sürer ve onu bir meyhanede bulur. Bunun bir ölüm kalım savaşı olduğuna karar vermiştir.

Bütün bunlar Çiçikov'un önyayındaki davranışına başlangıç noktası olarak Stanislavski'yle tartışılan şeylerdi.

"Peki, bu verili durumda ne yapardın?"

"Bence Çiçikov'un burada hissettiği şey..."

"Onu düşünme, ne yaptığını düşün. Evet?"

Sessizlik.

"Karşında rol arkadaşın Vsevolod Alekseyeviç var. Ondan önemli bir cevap alman gerekiyor. Her şeyden önce, onun karşısında rahat olmaya bak. Gözlerinin içine bak ve neye dayanabileceğini gör, düşünme, anında oynamaya çalış."

Birkaç denemeden sonra bir şeyler ortaya çıkar gibi olduğunda Stanislavski sözüne devam etti: "Peki ya seni dinlemeyi reddeder ve oradan ayrılırsa? ... Vsevolod Alekseyeviç, sen terk et, onu dinleme, dikkatini ona verme ve sen Toporkov, durdur onu, ellerinle değil, herhangi bir fiziksel güçle değil, ama gitmesine izin verme. Hayır, böyle olursa gider."

"Ne yapmam gerektiğini bilmiyorum."

"Gerçek hayatta onu gerçekten durdurmak isteseydin, ne yapman gerektiğini bilirdin. O hâlde şimdi niye yapamıyorsun? Daha basit olamazdı. Çok basit bir alıştırmaya yapın. Birinizin görevi aniden sandalyeden kalkıp o kapıya doğru gitmek, diğerinizin göreviyse onun niyetini daha oluşmadan engelleyip onu durdurmak. Belli bir noktayı aşmasına engel olmak. Hakikaten çok basit. Ama oynamaya çalışmayın, içtenlikle, doğal bir şekilde yaptığınız şeyle ilgilenin."

Bu alıştırmayı önceki *Dolandırıcılar* çalışmamızdan biliyordum.

Stanislavski'nin benden bu sahnede yaşayan, organik davranış elde etmeye çalışırken öğrettiği bütün incelikleri burada sıralamayacağım. Sadece şunu belirtmeliyim ki, çalışmamız uzundu, acı vericiydi ve sadece fiziksel davranışla meşgul oluyorduk: Diğer oyuncunun neredeyse tam arkasında otururken onun seni görmeyeceği ama senin onu izleyebileceğin şekilde masanın yanında nasıl saklanılır, karşıdaki kişi aniden nasıl durdurulur, kapıya gi-

derken yolu nasıl kesilir ve kimseye çaktırmadan karşıdaki kişiye nasıl rüşvet verilir gibi. Oyun metniyle alakamız yoktu.

"Şimdi bir fiziksel aksiyonlar dizisini nasıl icra edeceğini öğrenmiş durumdasın. Onları kesintisiz bir çizgi hâlinde bir araya getirdiğinde elinde Önoyun'un fiziksel aksiyon şablonu olacak. Temel olarak neyi yapabilmen lazım? Pusuda bekleyip diğer oyuncunun en ufak hareketini dahi gözleyebilmen lazım. Gitmeye çalıştığı anda onu durdur, yolunu ustalıkla tıka, bir şekilde ilgisini çek, kafasını karıştır, şaşırt ve kimse görmeden rüşveti ver. Şimdilik bu yeterli. Bu, yolun ilk kısmı ve ziyadesiyle önemli olan bölümü. Nasıl yapacağını keşfet. Eğer kelimelere ihtiyacın varsa tamam, ama metindeki kelimelerin birebir aynısını değil, sadece ifade ettikleri düşünceleri kullan. Hiç oyunculuk yapma, sadece davran. Bir de bunu bizim için değil, diğer oyuncu için yap. Davranışının doğru olup olmadığını anlamak için onu kullan."

Önoyun'un ikinci yarısında, Çiçikov'un "Off! Ben kalın kafalı bir salağım!" ile başlayan uzun konuşmasına doğru ilerleyen bölümde, Stanislavski yine fiziksel aksiyonlar dizilişini ortaya çıkardı. Halbuki görünürde Çiçikov'un bütün yaptığı, masada oturup repeliklerini söylemekti.

"Bu bir söylev değil, diyalog. Mantık ile duygu arasında şiddetli bir münakaşa söz konusu. Bu ikisini birbirinden ayır. Biri kafanın içinde, diğeryse karın boşluğunda bir yerde. İkisinin birbiriyle konuşmasına izin ver. Kimin üstün geldiğine bağlı olarak, Çiçikov ya herhangi biri planını uygulayacağını fark etmeden kaçmak için masadan fırlamaya çalışır, ya da kendini olduğu yerde, masada oturtmak için bütün gücünü harcar. Durumun farkındasın, aksi-

yonu yönlendiren bu itkileri gayet iyi biliyorsun, o zaman hadi bu itkileri canlandır bakalım.”

Şimdilik, her şey salt fiziksel aksiyon etrafında döndü. Fiziksel aksiyonlar üzerine çalışmak ve onları mükemmelleştirmek için çeşitli yaklaşımlar kullandık. Aksiyonların sıralanışı daha önce *Dolandırıcılar* çalışmamızdakinden çok daha büyük ve çeşitliydi. Çalışma bazen eğlenceli oyunlar, bazen alıştırma, bazen de en basit fiziksel aksiyonların unsurları üzerine çalıştığımız dersler biçimindeydi. Bu derslerde Stanislavski en titiz, en detaycı öğretmene dönüşüyordu. Bazen de çalışma, karakterlerin Önoyun boyunca sıralanan bütün davranışlarını anlatmakla geçiyordu. Bu çalışma bize verilen görevi az çok tatmin edici bir şekilde gerçekleştirebildiğimiz ve fiziksel aksiyonlar örgüsünü rahatlıkla anlatıp icra edebildiğimiz zamana kadar devam etti.

O zamanlar hâlâ bu tarz bir çalışmanın tam önemini kavramamıştım. Stanislavski'nin sırrının şu anlama geldiğini bilmiyordum: Fiziksel aksiyonları gerçeklik duygusuyla icra ederek ve onların mantık ve ardışıklığını takip ederek en karmaşık hissiyatlara ve deneyimlere ulaşabilirsiniz. Çalışmamızın ilk döneminde beceriksizce yakalamaya çalışmış olduğumuz vasıflardı bunlar. Şimdilik ne Stanislavski ne de kadro, konuşurken ya da düşünürken sıradan olanın ötesine geçmişti. En basit dramatik problemler üzerine çalıştık ve mümkün olan en mükemmel çözümü bulmaya gayret ettik. Sonra da neredeyse fark edilmez bir şekilde, adım adım yazarın metnine ihtiyaç duyduğumuz, sözcüklerle konuşmak istediğimiz o ana geldik. İşte Sekreter'in karşısında ayakta durmuş şunları söylüyordum: "Siz bilirsiniz Ekselansları, ama bir cevap alana kadar buradan ayrılmayacağım."

Aniden el çırpma sesi ve Stanislavski'nin nazik, mahcup sesi geldi: "Çok çok özür dilerim, fakat söylediğinin ne olduğunu anlayamadım."

"Siz bilirsiniz Ekselansları, ama bir cevap alana kadar buradan ayrılmayacağım."

"Neydi o? 'Siz bilirsiniz'?"

"Siz bilirsiniz Ekselansları, ama bir cevap alana kadar..."

"Yok, özür dilerim, beni bağışla, anlamıyorum işte... Hımm... hımm... Galiba kulaklarımdan dolayı. Duyma zorluğu çekmeye başladım." Yardımcılarına döndü. "Metinde ne diyor?" Yardımcıları repliği son derece berrak bir şekilde söylemeye çalıştılar, ama Stanislavski hâlâ boş boş bakıyordu. Ben bile onun için üzüldüm ve en ince vokal nüanslarını kullanarak, oldukça anlatımcı bir şekilde dedim ki: "Siz bilirsiniz Ekselansları, ama bir cevap alana kadar buradan ayrılmayacağım."

"Şimdi anladım. Sekreterle bu netlikte konuş. Seni dinlemek istemeyen birini ikna etmek zorundasın. Bütün aksiyonlarında ne kadar dinamik olman gerektiğini anlıyor musun? Haydi öyleyse."

Repliği tekrar ettim.

"Berbattı! Her kelimeyi vurguluyorsun. '*Siz bilirsiniz Ekselansları, ama bir cevap alana kadar buradan ayrılmayacağım.*' Cümle bütün aksiyonunu yitirdi. Eğer repliğin, uzun bir replik olmasına rağmen, sadece tek vurgusu olsaydı anlamı daha net ortaya çıkardı. Az evvel bana repliği söylerken böyle söylemiştin. Neden o zaman başarılı olmuştu? Çünkü düşündüğün şeyi anlamamı gerçekten istiyordun, şimdiyse davranmayı bırakıp oynamaya

başladın. Tekrar yap, lütfen. Rezalet! ... Hani replikteki vurgu, nerede? Cümleyi 'incele'. Konuştuğun adamdan ne istediğini ifade etmek için vazgeçemeyeceğin o kelime hangisi? Ya da bu sahnede seni anlaşılır kılacak tek kelime nedir?"

"Ondan ne istiyorsun? Seni tatmin etmek için ne yapmalı? Cevabı repliğin içinde var! Ne düşünüyorsun? ...'a kadar buradan ayrılmayacağını söylüyorsun, nedir o?"

"Alana kadar..."

"Neyi?"

"Bir cevap."

"Hah! İşte önemli olan vurgu kelimesi bu. O zaman cümlede sadece bu kelimeyi vurgula."

Repliği sadece tek bir vurgu verecek şekilde söylemeye çalıştım.

"Neden koşturup diğer bütün kelimeleri tek bir kelimede topluyorsun? Acele etmemelisin, ya da bütün kelimeleri bir araya getirip sıkıştırmamalısın, onları vurgulamaman yeterli. Haydi bakalım!"

Repliği bir kez daha söylüyorum.

"Son kelimeye neden öyle vuruyorsun?"

"Vurmak?"

"Cevaba' neden vuruyorsun?"

"Ama vurgunun olduğu yer orası!"

"Fakat o kadar sert vurmak zorunda değilsin. Bütün yapman gereken diğer kelimeleri vurgulamamak, böylelikle doğal bir vurgu oluşacak. Haydi bakalım!"

Konunun yabancıları olan kişiler Stanislavski'nin provalarındaki oldukça zorlu anlara tanık olduklarında yapılanları genellikle abartılı bulurlar, oyuncular açısından fazla ileri gidildiğini düşünürler. İnsanlara bu kadar eziyet edemezsiniz. Ayrıca kişisel yaratıcılık bunun neresinde? Bir oyuncuyu böyle hırpalamanın onun kafasını karıştırmaktan başka hiçbir faydası yok. Aslına bakarsanız bir cümle üzerine iki ya da üç saat çalıştıktan sonra genellikle artık kelimelerin mânâsını anlamaz olduğunuzu hissedersiniz. Ama bu sadece geçici bir durumdur. Daha sonra cümlelerin ve kelimelerin anlamı çok açık bir hâl alır ve bu "arındırıcı ateş"in içinden geçmiş biri olarak size bu kadar çabaya mal olan bir repliğe belli bir saygı duyarsınız. Gevezelik eder gibi söylemezsiniz, gereksiz vurgularla doldurmazsınız, o kadar sert "vurmazsınız". O replik sizin için gerçektir artık, ahenklidir.

Bir oyuncu bireysel olarak kendine karşı bu kadar talepkâr olabilir mi? Kendi tekniğini mükemmelleştirmek için bu derece bıkmadan çalışabilir mi? Hayır, çünkü kendisini göremez ya da duyamaz ya da hatalarını fark edemez. Yıllar boyunca gelişmiş olan kötü alışkanlıklar hızlıca yapışırlar. Oyuncunun ihtiyaç duyduğu şey bolca sabır, cesaret ve yaratıcı sürecin kanunlarından anlayan, dışarıdan bir insanın yardımudur. Bu nedenle Stanislavski provalarda bizi böyle aşırı derecede zorlarken hiç şikâyet etmedik. Oyuncular onun sıkı eğitimine maruz kalmamış olsalardı, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kültürel etiği hiçbir zaman vücut bulamazdı.

Neyse, provalara geri dönelim. Stanislavski oyunculuğun yegâne, tartışmasız temelini aksiyon olduğunu düşünüyordu. Diğer her şeyi acımasızca dışarıda bıraktı.

"Bunu niye yapıyorsun? Bunun kesintisiz aksiyon çizgisine katkısı nedir? Amacımızın, üstün görevimizin tamamlanmasına yönelik olmayan her şey fuzulidir. Her fiziksel aksiyon dinamik olmalı ve herhangi bir amacın gerçekleşmesine yönelik olmalıdır. Tabii bu, sahnede söylediğiniz her replik için de geçerlidir." Sıklıkla şu vecizeyi sözlerine eklerdi: "İşte o zaman kelimeleriniz boş ya da esleriniz suskun olmayacak."

Stanislavski'nin bize kelimeleri harekete geçirmeyi ve sözel aksiyonu daha fazla keskinleştirmeyi öğretmek için birçok yöntemi vardı. Tüm bunlar iki kategoriye ayrılırdı: Birisi dışsal çizgiyi takip etmek, cümlelerin mantıksal yapısına çalışmak; diğeryse içsel çizgiyi takip etmek, oyuncunun doğru zihinsel imgeleri ve diyalogun ardındaki resimleri geliştirmesini sağlamaktı. Az önce dışsal çizgiye dair bir örnek vermiştim ("Siz bilirsiniz Ekselansları..."). Orada Stanislavski oyuncunun uzun bir cümlede tek bir vurgu yapmasını sağladı. Bu vurgu cümlede "cevap" kelimesindeydi, böylelikle cümlelerin dinamik ve etkin olması sağlanıyordu.

"Size düşüncelerden oluşan bir rol verilmiş durumda. Bu düşünceler 1'den 1813'e kadar sıralanabilir. Bütün düşünceleriniz 1813'üncü düşüncüyü doğurur ve rengini bu düşünceden alır."

Sözel aksiyonda oyuncunun görevi, oluşturduğu içsel imgeleri diğer oyuncuya iletmektir. Bunu yapabilmek için hakkında konuştuğu şeyi çok açık bir biçimde görselleştirmesi gerekir. Yaratmakta olduğu resmi diğer oyuncunun "içsel gözüyle" açık ve detaylı bir biçimde görebilmesini ancak bu şekilde sağlayabilir.

Sözel aksiyon ve ardında yatan içsel imgeler üzerine çalıştıktan sonra, Önoy'un ikinci yarısını ve Çiçikov'un son konuşmasını ele almamız gerekti. "Off! Ben kalın kafalı bir salağım..." vs. Konuş-

mayı yaparken gösterişli bir şekilde koşturarak oynadığımı hatırlıyorum, bir de son sözlerde "Ben yoluma giderim arkadaş" derken efekt olsun diye elimi masaya vurdum. Sonra kalktım, masadan uzaklaştım ve muzaffer bir edayla Stanislavski'ye baktım.

"Hımm! ... Hımm! ... Sevgili oğlum, hiçbir şey görmüyorsun..."

???

"Kelimeleri söylüyorsun. Harfleri görüyorsun, onların sayfaya nasıl basıldığını görüyorsun, ama Çatski'nin o harflerin ardında gördüğü şeyleri görmüyorsun."

Çiçikov demek istemişti, ama dalgınlıkla ağzından Çatski²⁰ çıktı. Bu beni tamamen afallatmıştı.

"Anlamıyorum."

"Mesela, diyorsun ki 'Tutuklarlar, herkesin ortasında kırbaçlarlar ve ardından Sibiry'a gönderirler.' Bunu söylerken anlıyorsun ki (burada da Çiçikov'a Klestakov²¹ dedi) ... bu kelimelerin ardında bir cezalandırmayı, herkesin gözü önünde kırbaçlanmayı, seyahatinin yarıda kesilmesini, Sibiry'nın sertliğini görüyorsun... En önemlisi bu. Haydi, yeniden yap."

"Off! Ben kalın kafalı bir salağım..."

"Hiçbir şey görmüyorsun, kelimeleri sıralıyorsun. İmgelerini bul, kendini kalın kafalı bir salak olarak gör, sonra da böylesine aptal olduğun için kendine lanet et. Ama kim ki bu kalın kafalı salak? Onu nasıl görüyorsun? Haydi, lütfen."

²⁰ Griboyedov'un *Akıldan Bela* oyunundaki ana karakter.

²¹ Gogol'ün *Müfettiş* oyunundaki ana karakter.

"Off! Ben ..."

"Neden 'Off!', yani 'Off!' değil de 'Off! Ben kalın kafalı bir salağım.' Vurgulanan kelime hangisi? Eğer yanlış bir vurgu varsa bu bahsettiğin şeyi görmediğin anlamına gelir."

Sonra da provada hepimizin fazlaca aşına olduğu o krizi yaşadık.

En sonunda, hem tek tek anlara hem de büyük resme odaklanarak yaptığımız bu sert çalışmanın kargaşasının içinden oyunun açılışı, yani Önoyun yavaş yavaş belirmeye başladı. Bu noktada Stanislavski'nin oyunun güçlü, yankılanan hislerle başlamasını istediğini ve bize de bunu yaptırmaya çalıştığını anladım. Onun önem verdiği şey, bütün aksiyonlarımızın tam olarak doğru ritimde icra edilmesi idi. Bunun hemen başarılamayacağının farkındaydı, oyuncunun içinde yetişmesi gerekiyordu; doğru geçitleri oluşturmanız, bir oyuncunun enerjisinin akacağı kanalları açmanız gerekiyordu. Bu çalışma az çok tamamlandığında Stanislavski artık "sonuç" hakkında konuşabilirdi.

"Şu anda provasını yapmış olduğumuz Önoyun," dedi, "bütün oyunun atmosferini belirliyor. Bunun nasıl bir sorumluluk olduğunun farkında mısınız? Öyleyse sahnenin neye ihtiyacı var? Dikkat, konsantrasyon, berrak içsel imgeler ve bir gerçeklik duygusu, o kadar. Masandan Muhafızlar Heyeti Sekreteri'ni izliyorsun ki, onun meyhaneden ayrılmasına izin vermeyesin. Hayatın buna bağlı... İhtiyacın olan ritmin, düşüncelerin farkında mısın? Her an onun yolunu kesebilmek için on on beş metre atlamaya nasıl da hazır olman gerektiğinin farkında mısın? En basit fiziksel aksiyonu dene... Böylelikle ona yönelttiğin ilk sözlerde —'buradan ayrılmayacağım' - bu imgeyi ona ilet ki, hareket etmeye devam ederse se-

nin meyhanede olay çıkaracağını açıkça anlasın. Bunun ne demek olduğunu anlıyor musun?"

"Daha sonra, onun seninle konuşmasını sağlamayı başardığında, meyhanedeki hiç kimsenin dikkatini çekmeden ona rüşvet vermenin bir yolunu bulmalısın. Böylece sorun çıkarmak isterse ve suçu sana atmaya çalışırsa reddetmen daha kolay olacak. Hepsinden de öte, hızlı davranmak zorundasın, çünkü 'patronun yarın buradan ayrılıyor'. Zehir damlası Çiçikov'un zihnindeki hazır toprağa düştüğünde bir saniye bile kaybetmeden bu oldukça riskli işi üstlenmeye girişmek için karar vermesi lazım. İşte bu an, içsel imgelere en çok ihtiyaç duyacağın an olacak... Anladın mı? Bir yanda herkesin önünde kırbaçlanma... zincirler... Sibirya... Diğer yandaysa 200.000 ruble, yüklü bir malvarlığı... Bir eş, çocuklar, bir aile, yeryüzünde bir cennet, ömür boyu uğrunda çabaladığın her şey. Ya şimdi ya da hiç; görmem gereken, hem de bütün açıklığıyla görmem gereken bu. Yani hangi yönü seçersen seç, içsel olarak doğrulanmış olacak ve kararın kesin olacak."

Bize böyle çok açık bir şekilde sunulduktan sonra bile, sahnenin üstesinden gelebildiğimizi ya da zorlanmadığımızı söyleyemem. Ama ne yapmamız gerektiği ve ne üzerine çalışmamız gerektiği konusunda hiç şüphe yoktu. Şu ya da bu anın neden olmadığını ve olması için ne yapmam gerektiğini şimdi daha iyi anlıyordum. Bu kısa ve çok da önemli olmayan sahnede bir oyuncu için sınırsız olasılığın var olduğunu gördüm. Bunun böyle olduğuna dair hiç şüphem yoktu. Ama çok fazla çaba...

"Çaba olmadan hiçbir şey başarılamaz, sadece çaba harcanarak başarılmış olan şey değerlidir," dedi Stanislavski.

Vali'nin Evinde

Önöyün'dan hemen sonra gelen sahnenin adı *Çiçikov Vali'nin Evinde* idi. Nasıl ki Önöyün'da Çiçikov aksiyona geçmeye karar vermekten başka bir şey yapmadıysa, bu sahnede de aksiyon hali-hazırda başlamıştır, Çiçikov planını uygulamaya koymaktadır.

VALİ'NİN EVİNDE

VALİ

(Robdöşambrını giymiş, boynunda Aziz Anna madalyonu asılı, şarkı söyleyerek gerçeğin başında oturmaktadır)

Doğrusu kız oğlan kız asla,
Açık sözlü olmamalı fazla.
Uluorta sevemez kimseyi,
Öyle ki tutmalıdır dilini.

UŞAK

Ekselansları, mektepli danışman Pavel İvanoviç Çiçikov sizi görmek için buradalar efendim.

VALİ

Çiçikov mu? Ceketimi alayım! *(Şarkı söyler)*
Açık açık konuşayım mı sana,
Âşık yaşlı adamlar budaladır budala.
(Uşak ona ceketini verir) Onu içeri al. (Uşak çıkar)

ÇİÇIKOV

(Girerken) Kasabaya gelir gelmez, buranın en önde gelen şahsiyetlerine saygılarımı sunmayı ve kendimi Siz Ekselansları'na tanıtmayı esas görevim saydım efendim.

VALİ

Seninle tanıştığıma çok memnun oldum. Otur bakalım. *(Çiçikov oturur)* Daha evvel nerelerde görev yaptın?

ÇİÇİKOV

Önce Hazine'de başladım, sonra kariyerim çeşitli yerlerde devam etti. İnşaat heyetindeydim...

VALİ

Neyin inşaatı?

ÇİÇİKOV

Moskova'daki İsa Mesih Kilisesi'nin inşaatı, Ekselansları.

VALİ

Güzel bir sıralama.

ÇİÇİKOV

Müthiş bir fırsattı. Mahkeme salonlarında ve gümrükte de hizmet verdim.

VALİ

Gümrükte mi?

ÇİÇİKOV

Evet, ama henüz düşük rütbeliler dünyasında kıvranan zavallı bir solucanım ben. Fakat sabırlıyım, hatta sabrın ta kendisiyim. Büromda hayatıma kasteden düşmanlarıma gelince, onların düştüğü hâli ne kelimeler, ne resimler, ne de fırçalar anlatabilir. Hayatım fırtınalı bir denizde yol alan bir gemiye benzetilebilir, Ekselansları.

VALİ

Gemi mi?

ÇİÇİKOV

Evet, bir gemi, Ekselansları.

VALİ

Adam eğitilmiş biri yahu!

ÇİÇİKOV

Bu Vali aptalın biri!

VALİ

Nereye gitmeyi düşünüyorsun?

ÇİÇİKOV

Küçük bir yer bulacağım, giderek azalan ömrümün son günlerini orada geçirmek arzusundayım efendim. Artık ne kadar ömrüm kaldıysa... Fakat ışığı görmek ve fırl fırl dönen dünyayı gözlemlemek, tabiri caizse, yaşayan bir kitap ya da ikinci bir bilim gibidir.

VALİ

Doğru, doğru.

ÇİÇİKOV

Sizin vilayetinize gelmek, Ekselansları, sanki cennete girmek gibi.

VALİ

Neden?

ÇİÇİKOV

Yollar kadife gibi yumuşacık. (Vali utanarak gülümser) Akıllı memurları görevlendiren vilayetler çokça övgüyü hak ediyor.

VALİ

Sevgili... Pavel Ivanoviç?

ÇİÇİKOV

Pavel Ivanoviç, Ekselansları.

VALİ

Seni bugün verdiğim bir resepsiyona davet edeyim.

ÇİÇİKOV

Davetiniz benim için büyük bir şereftir. O zaman izninizi rica edeyim. Ah, bu kenar süsünü kim böyle incelikle işledi acaba?

VALİ

(Alçakgönüllülükle) Bir para kesesinin kenarını işliyorum.

ÇİÇİKOV

Gerçekten mi! (Hayranlıkla) O şeref bana ait... (Çıkar)

VALİ

Efendi bir delikanlı. (Şarkı söyler)

Açık açık konuşayım mı sana,

Âşık yaşlı adamlar budaladır budala.

(Sahne kararır)

"Çiçikov'un kesintisiz aksiyon çizgisini uzun bir zincir gibi düşünürsek, bu bölüm o zincirin içinde nasıl bir halka oluyor? Vali'yi ziyaret ederken Çiçikov'un kendine belirlediği görev tam olarak nedir? Bu konuda net olmalısın ki, sonradan bu görevi nasıl yerine getireceğine karar verebilesin. Onun amacına ulaşmasını en iyi şekilde mümkün kılan aksiyonlar hangileri?"

Bu sahne üzerine yaptığımız masa başı anlatı çalışmasını atlayacağım ve doğrudan ulaştığımız sonuca gideceğim.

Bu ziyaret Çiçikov için çok önemliydi. Öncelikle Vali'nin evinde sonradan "mallarını" satın alacağı toprak sahipleriyle ve formaliteleri tamamlamak için kullanabileceği memurlarla tanışabilirdi. Ama onlarla tanışmaktan daha da önemlisi, Çiçikov'u bu çevreye tanıtan kişi Vali olmalıydı; onun referansını alması şarttı. Fakat eğer olması gereken buysa Çiçikov'un bu kısa ziyareti boyunca başarması gereken şey neydi?

"Tek kelimeyle ifade et. Aksiyon çizgini yoğunlaştıracak bir fiille tanımla."

"Vali'yi memnun etmek."

"Güzel, ama daha kesin ifade et."

"Ona yağ çekmek."

"Peki onu kazanmak, onun kalbini kazanmak diyemez miyiz... Anladın mı?"

"Evet."

"Peki senin amacına yüzde yüz ulaştığını göstererek seni tatmin edecek olan somut işaretler hangileri?"

Sessizlik.

"Ziyaretin boyunca Vali'den kesintisiz aksiyon çizgine yardımcı olacak herhangi bir şey aldın mı?"

"Evet."

"Ne aldın?"

"Bana karşı nazikti. Gülümsedi, bir de elimi sıktı..."

"Ev sahibi olarak rol yapıyor da olabilir."

"İstediğin neydi? Onun evine giriş hakkı kazanmayı neden istedin?"

"Toprak sahipleriyle tanışmak ve..."

"Peki, evine nasıl gireceksin? Neyi elde etmen lazım?"

"Bir davet..."

"Peki, alabildin mi?"

"Evet, 'Seni bugün verdiğim bir resepsiyona davet edeyim' dedi."

"İşte bu senin ziyaretin boyunca elde edebildiğin en önemli, en somut şey. Sahnenin olayı bu. Her şeyin buna yönelik olmasını sağla. Senin istediğin şey bu. Senin görevin bir davet koparmak... Şimdi, ne yapacaksın?"

"Onunla konuşurken çok mütevazı olacağım."

"İyi de o zaman 'Ne yağcı herif!' diyecek ve sana kesin üç dakika içinde yol verecek. Taktik geliştirebilmek için uğraştığın kişiyle ilgili net bir fikre sahip olman gerekir. Asıl önemli an işte burası, ona doğru yöneldiğin, onun hissiyatını almaya çalıştığın an; ama burada anlık bir karar verdin... Vali'yi ilk defa görüyorsun ve bal-tayı taşa vurmak istemiyorsan ilk yapman gereken şey, karşında duran adamın nasıl biri olduğuna ve ona en iyi şekilde nasıl yaklaşıcağına hızlıca karar vermek. Cüretkâr bir hamleyi ancak sohbetinizin ikinci bölümünde yapabilirsin. Bu sahnedeki ilk aksiyonun hızlıca ona yönelmek, dikkat nesneni ölçmek. Gerçek hayatta hep yapıp sahnede hiç yapmadığımız şey bu işte. O zaman, haydi başlayalım."

"Tam olarak ne yapacağımdan emin değilim. Replikleri mi söyleyeceğim?"

"Repliklere ihtiyacım yok, bir şey yap."

"Ama diğer karakter..."

"Ben oynarım."

"Öyleyse koridordan dışarı çık ve ilk kez geliyormuşsun gibi geri gel. Üzerimde olumlu bir izlenim bırakacak şekilde davran."

"İyi de diyalog ne olacak?"

"Diyalogu ne için istiyorsun? Kendi işlerimizle ilgili konuşalım. Beni asıl ilgilendiren senin davranışın."

Sonra da Önoyun'da yapılan çalışmaya benzer bir ruhla yine meşakkatli bir çalışma başladı.

"E, ne düşünüyorsun? Gerçek hayatta hiç kendini başkasına sevdirmek gibi bir görevin olmadı mı?"

"Evet, ama hiç işe yaramadı ki."

"Niye?"

"Çünkü düşündüğünüz başkadır, yaptığınız başka."

"Peki, düşündüğünü yapmış olsaydın işe yarar mıydı?"

"Evet, işe yarayabilirdi."

"O zaman yap düşündüğün şeyi. Önceden seni engelleyen şey utangaçlıkmiş. Şimdi seni tutan bir şey yok, öyleyse, haydi lütfen."

Ev sahibinde olumlu bir izlenim bırakmak isteyen bir misafirin davranışındaki nüanslar üzerine adım adım çalıştık: Özellikle tasarlanmış bir biçimde sessizce kapıdan içeriye giriş, önemli bir ev sahibinin huzurunda huşu içinde ona bir bakış, onun düşüncelerine yönelik büyük bir ilgi, öte yandan kişinin kendi davranışındaki alçakgönüllülük, odadaki nesnelere (antikalara) yönelik saygı dolu tavır ve sorulara karşı verilen iyi düşünülmüş, akla uygun, güven telkin eden cevaplar gibi. Ama en önemlisi, her şey içten olmalı, Çiçikov'un gerçek doğasını ortaya çıkaracak en ufak bir açık verilmemeli. Önoyun'u izlememiş olan bir seyirci Çiçikov'u gerçekten efendi, alçakgönüllü bir dost olarak görmeli; önoyunu

izlemiş seyirci ise bu üçkâğıtçının yeteneği karşısında şaşkınlığa düşmeli.

"Peki, onun karakteri, davranış biçimi ne olacak? Yaptığım şey Çiçikov değil ki."

"Dur bakalım. Çalışmamızda her zaman kendimizle, kendi şahsiyetimizle işe başlamalı, sonra da yaratıcı sürecin kanunlarını takip etmeliyiz. Çiçikov'un davranış biçiminden sana ne? Şu anda yaptığın şey üzerine etraflıca pratik yap; kolayca, ustalıkla ve amaçlı bir şekilde yapabilmeye başladığında zaten karaktere yaklaşmışsın demektir."

"Ama Gogol Çiçikov'un özel bir selamlaması olduğundan bahsetmiş."

"Ee?"

"Ben bunu beceremiyorum."

"Pratik yaptın mı?"

"Evet, yapmaya çalıştım ama bir türlü olmadı."

"Uygun bir alıştırma bul... Mesela, soyut olarak başının tepesine bir damla cıva yerleştir ve sırtından başlayarak topuğuna kadar yuvarlanmasını sağla, öyle bir şekilde yap ki, sonunda yere düşmesin. Bunu her gün birkaç kez yap. Haydi, yap bakalım ... Berbat! İki parça hâlinde büküldün ve tahta gibi katıydın. Damlayı başının üstüne yerleştir ... Damlayı hissedebiliyor musun? Dur. Şimdi, dikkatlice başını arkaya doğru eğ ki, cıva ilk olarak ensenden aşağı süzölsün ... Sonra sırtının alt kısmına doğru ilerlesin ... İşte böyle devam et."

"Kasabaya gelir gelmez, buranın önde gelen şahsiyetlerine saygılarımı sunmayı ve kendimi siz Ekselansları'na tanıtmayı esas görevim saydım efendim."

"Hımm! Hımm! 'Buranın önde gelen şahsiyetlerine saygılarımı sunmayı' ve 'kendimi siz Ekselansları'na tanıtmayı', bunların iki ayrı düşünce, anahtar kelime olduklarını fark ettin değil mi? Dolayısıyla, bu örnekte 'siz Ekselansları' tek kelime oluyor. 'Buranın önde gelen şahsiyetlerine saygılarımı sunmayı'dan sonra bir virgül var, sonra cümleyi 'kendimi siz Ekselansları'na tanıtmayı'ya doğru güçlendiriyorsun, sonra nokta, ses dimdik düşüyor."

Bu şekilde metin üzerinde titizlikle çalıştık, ayrıca Stanislavski Vali'yle olan sahne malzemesini aşağıda görüleceği üzere özenle şekillendirdi.

Vali bir resmi tatil gününde, öğle yemeğinin ardından, çalışma odasında gergefin başında oturmuş, bir para kesesi deseni üzerinde mutlu mutlu çalışmaktadır. Kendinden geçmiş vaziyette, detone olarak odanın içini dolduran popüler bir şarkı söyler. Bu şarkıyı önceki gün bir yerde duymuştur ve şarkı çok hoşuna gitmiştir. Uşak aniden Çiçikov adında birinin geldiğini duyurur. Bu haber Vali'yi derin bir umutsuzluğa sürükler. En sevdiği meşgalesini elinden bırakmak istememektedir. Hayır mı demeli acaba? Ama bu Çiçikov'un kim olabileceğini kim bilir? Robdöşambrını çıkarmak ve ceketini giymek zorundadır ... Başka ne yapabilir ki? Yüzünü şeytan görsün şu herifin!

"Ceketimi alayım!"

Vali daha şimdiden bu Çiçikov'dan nefret etmektedir ve onu mümkün olduğu kadar soğuk ve mesafeli şekilde karşılamaya karar verir. Ceketini giyer, masasına geçer ve asil bir poza bürünür.

"Gir."

Çiçikov içeri girer. Bakışları iki kılıç gibi kesişir. İşte, böyle bir anda birbirlerine yönelirler. "Bu adamla şaka olmaz, bana anında kapıyı gösterecek," diye düşünür Çiçikov, "ordudaki gibi olacak herhalde." Çiçikov derin saygısını vurgulayarak düzgün bir şekilde eğilir ve görev icabı bildiriyormuş gibi konuşur:

"Kasabaya gelir gelmez, buranın önde gelen şahsiyetlerine saygılarımı sunmayı..."

Görünen o ki, ilk hamle başarılı olmuştur. Çiçikov'a bir oturma daveti lütfedilir, ama o hâlâ davranışlarında oldukça ihtiyatlıdır. Masaya dikkatlice yaklaşır, böyle bir şahsiyet karşısında oturmanın yakışık almayacağını göstererek bir sandalyeyi arkaya iter, sonra da bu "antika" sandalyeye oturmadan önce bir an tereddüt eder. Nihayet sandalyenin tam kenarına ilişir. Sonra Vali, Çiçikov'a birkaç soru sorar. Çiçikov bu soruları alçakgönüllülükle, temiz ve saygılı bir şekilde, dalkavukluk yapmadan yanıtlamalıdır; çünkü bu esnada her ikisi de birbirini tartmaktadır. Böyle davranmaları için ikisinin de haklı sebepleri vardır, bilhassa Çiçikov'un. Kaderi belirsizdir. Vali'ye göre Çiçikov'un sadık bir vatandaş ve eğitimli bir kişi olduğu ortadadır. Çiçikov Vali'nin aptalın biri olduğunu fark eder. Artık ikisi de bu doğrultuda davranırlar: Vali biraz nezaket ve saygıyla yaklaşır, Çiçikov ise arsızca dalkavukluk yapar. Saatin gongu çalar. Bu Çiçikov'a bir devlet memurunun vaktini daha fazla almaması gerektiğini hatırlatır. Hızlıca kalkar ve talihine olan minnettarlığını gösteren özel bir reverans yapar. Resepsiyon için bir davet koparmıştır artık, gerçekten mutludur ve Vali'nin gönül cömertliği karşısında mahcup olma sahnesini oynamak onun için kolaydır. Bir kez daha reverans verir ve kapıya yönelir, fakat

birden gözüne bir kenar süsü takılır. Bunun kime ait olduğunu anında kavrar ve sanki tesadüf eseriymişçesine bu kenar süsüyle oyalanır. Sonra sessizce başka bir küçük sahneyi oynar. Bu kenar süsüne biraz daha ilgiyle yaklaşır ve bu sanat eserine hayran kalır. Gözlerini ondan ayıramıyormuş gibi görünmektedir. Vali'nin orada olduğunu, bütün kibarlığını unuttur, o kadar afallamıştır ki, o noktada donup kalır. Nihayet, uzun bir aradan sonra, gözlerini oradan uzaklaştırmayı başarır ve şaşkınlıkla Vali'ye bakar.

"Bu kenar süsünü kim böyle incelikle işledi acaba?"

"Ben... Bir para kesesinin kenarını işliyorum..."

Çiçikov küçük dilini yutmuş durumdadır. Kendinden geçmiş bir şekilde, şaşkınlıkla ağzını açar ve bir tasarıma, bir de onu yaratan dehaya bakarak sakarca kapıdan dışarı çıkar.

"Efendi bir delikanlı!" diye düşünür Vali ve kenar süsüne ve şarkısına geri döner.

Stanislavski'nin yönetimi sadece oyunun serim bölümünün bir parçası olan önemsiz bir küçük sahneyi; keskin, anlamlı ve ilgi çekici, mizahi ve felsefi gözlemle dolu bir sahneye dönüştürmüştü. Sahnede bir baş, bir orta ve bir son vardır: Çiçikov'la düşmanca duygularla buluşan Vali, onu bir dost olarak uğurlar; Vali'nin bir ejderha olduğunu düşünmüş olan Çiçikov, onun serçe parmağında oynatabileceği sempatik bir aptal olduğu kanısıyla oradan ayrılır. Ayrıca ilişkilerinin gelişimindeki her aşama apaçık, mantıklı, doğrulanmış, sıralanmış ve ikna edicidir. Ama kafanızda bir sahne planlamak başka şeydir; bu sahneden canlı, organik bir performans elde etmek, böylece sahnede oyuncuların değil de yaşayan gerçek insanların olması başka bir şey.

Stanislavski bir rolü ustalikle icra edebilmenin asıl sırrının karakterin fiziksel davranışına çalışmakta yattığını uzun zamandır anlamış bulunuyordu. Eğer bu fiziksel davranış gerçeklikle doluysa, sizi ikna ediyorsa, o vakit konuşma kalıplarını bulmak da kolay ve doğal olacaktır.

Oyuncu Stepanova'nın²² anlattığı bir hikâyeyi hatırlıyorum. Stanislavski'yle yaptığı ilk çalışmayla ilgiliydi. On altı ya da on yedi yaşlarında genç bir oyuncuydu²³ ve kumpanyaya henüz yeni katılmıştı. Katılır katılmaz *Çar Fiyodor*'da²⁴ Mstislavskaya rolü verilmişti ve hemen aynı gün provaya çağırılmıştı. Rolü öğrenmeye çalışmanın hiçbir yararı yoktu. Bunun için hakikaten hiç zaman yoktu. Stepanova tiyatroya gitti, korku içinde bir köşeye saklandı ve kaderine razı olup bekledi. Onun sahnesine geldiler, Stanislavski "Mstislavskaya'yı kim oynuyor?" diye sordu. Genç oyuncu utanarak öne çıktı ve onu Stanislavski'ye tanıttılar. Stanislavski onunla sıcak bir şekilde selamlaştı ve sahneye çıkıp provaya başlamasını söyledi.

"Ama ne yapacağımı bilmiyorum. Replikleri öğrenmedim daha."

"Öğrenmemiş olmana sevindim. Metni kenara koy ve genç sevgilinle buluşmak için bahçeye çık... Senin için çitlere tırmanacak. Onu bekle... Dikkatle dinle, hangi yönden geleceğini tahmin etmeye çalış. Çitlerden atladığında onunla bir çeşit oyun oyna, saklanıp korkut onu. Bunu yapabilir misin? Haydi başla..."

22 Moskova Sanat Tiyatrosu'nun büyük yıldızlarından biri olan Angelina Stepanova kumpanyaya 1924'te katıldı. Seksenli yaşlarında bile hâlâ iyi oynuyordu.

23 Aslında on dokuz yaşındaydı.

24 Aleksey Tolstoy'un yazdığı tarihi bir oyun. Moskova Sanat Tiyatrosu tarafından sergilenen ilk oyundur. 1898'de oynanmıştır.

"Ama ne diyeceğim?"

"Bu verili durumda ne söylemek istersen."

Kariyerimde başka anlar da hatırlıyorum. Sezonun bitmesine birkaç gün kala, tatile gitmeden evvel vedalaşmak için Stanislavski'yi görmeye gittim. *Ölü Canlar* çalışmasının en yoğun zamanlarıydı.

Ayrılmadan önce "Tatilde rolüme nasıl çalışmalıyım?" diye sordum.

"Rolü ve metni bir kenara bırak. Dinlen, ama boş zamanında her türlü dolandırıcılığı planla. Komşularından birini kurban olarak seç ve onu nasıl kandırabileceğini, onu nasıl tanıyacağını, onun güvenini nasıl kazanacağını en ince detayına kadar tasarla. Güven kazanmak en önemlisi. Çiçikov'un güçlü olduğu yönü bu, kurbanının güvenini kazanmak. Planın çok kesin ve detaylı hazırlanmış olmalı. Her şeyi gerçekten yapacakmışsın gibi planlamalısın. Bir planı tasarlamayı bitirdiğinde, karakteri, gelir durumu ve toplumsal statüsü farklı bir komşu için başka bir plan hazırlamaya koyul. Kişi farklı olduğu için plan da bambaşka olacak. Bu problemi çözdüğünde diğerine geç, hep şu soruyu sor: Eğer özellikle bu insanı kandırmam gerekseydi, şu belirli kişilik özelliklerine sahip, şöyle şöyle bir yerde yaşayan bu insanı... vs. Eğer onu dolandırmam gerekseydi, bu koşullarda ne yapardım? Tatilden döndükten sonra, tasarladığın ilginç, akıllı 'dolandırıcılık' vakaları serisinin hepsini bana anlatabilirsin. Bunun senin Çiçikov rolünde ustalaşmana çok faydası olur. Sana şans dilerim. Güle güle, iyi dinlenmeler."

Özellikle görev bilinciyle hareket eden ve kendini adanmış bazı oyuncular ilk provaya tek kelimeyle mükemmel olarak gelirler. Bu, eski kafalı yönetmenleri çok hoşnut eder, ama Stanislavski'yi endişelendirirdi. O bir oyuncuya repliklerini çok erken söyletmek-

ten korkardı. Ona göre asıl tehlike, repliklerin "dilin kaslarına" yerleşmesiydi. Repliklerin söyleniş biçimi kassal antrenmanın bir sonucu olmamalıydı. Bu, kaçınılmaz olarak replikleri boş, soğuk ve katı bir hâle dönüştürürdü. Artık hiçbir anlam ifade etmeyip sonsuza dek sabitlenirlerdi. Eğer oyuncu ilk olarak karmaşık olanı yani yaratıcı aygıtının öteki yönlerini hazırlamadıysa ve çalışmaya metnin kendisiyle başladıysa bu durum yine kaçınılmaz olarak ortaya çıkardı. Diğer yandan eğer samimi amaçların, ihtiyaçların; berrak içsel imgelerin, berrak düşüncelerin, bir karakteri yaratmakta kullanılabilecek şeylerin sonucu iseler, replikler her zaman canlı, organik, berrak olurdu. Bir oyuncu rolü yaratırken bu unsurlara dikkat etmeliydi.

Bir *Tartuŧŧe* provasında Stanislavski şöyle dedi: "Öncelikle, fiziksel aksiyonlarının mantıksal dizilişini kurmalısın. Çalışmaya bu şekilde başlamalısın. Dil kaslarına dayanarak yapılan çalışma memurun çalışması gibidir, ama bir oyuncu içsel imgelere sahip olduğunda işte bu yaratıcı çalışmadır."

Manilov'un Evinde

Manilov'la olan sahnenin çok zor olduğu ortaya çıktı ve ilk başta oynanması imkânsız gibi görünüyordu. Sorun, ana karakterin aksiyon çizgisini tanımlayamıyor olmamızdı. Gogol'ün yazmış olduğu metin oldukça ikna edici, berrak ve tamamlayıcı bir özelliğe sahip, ama bu yazılanlar sahne diline nasıl aktarılacak, Manilov'un üşengeçliğini etkin bir şekilde nasıl ifade edeceğiz?

Manilov rolünü, ileride bir yönetmen olacak olan Mihail Kedrov oynuyordu. Kesin, aktif görevler tanımlanmadığı müddetçe bütünlüklü bir karakter yaratamayacağını herkesten çok o anladı.

Fakat bu türden görevler bulmak, deyim yerindeyse karakterin nefesini bile duymak oldukça zordu. Kedrov şu sorunun cevabını bulamadı: Manilov ne ister? Çiçikov'u ağırladığında bütün kalbiyle arzuladığı şey nedir? Sahnovski'nin önerdiği açıklamalar öyküyle ilgiliydi, Manilov'un kim olduğuna dairdi ve tabii ki, bu açıklamalar performansını doğru yola sokmaya çalışan talepkâr bir oyuncuyu tatmin edemiyordu. Kedrov'la yönetmen arasındaki bu fikir alışverişi o kadar uzadı ki, Kedrov inatçılık ettiği ve bunu mahsus yaptığı izlenimi yarattı.

"Anlamadığın nedir?" diye sordu Sahnovski.

"Her şey."

"Her şey? Sana ne söyleyeceğimi gerçekten bilmiyorum."

"Bana onun ne istediğini söyle."

"Nasıl bir şey isteyebilir ki? Adam hiçbir şey değil, insan ırkındaki bir boşluk o."

"Bu bana hiçbir şey ifade etmiyor. Nasıl bir şey isteyemez? Diyor ki 'Bu durumda, Pavel İvanoviç, seni bu koltuğa oturmaya davet ediyorum. Bu koltuk özellikle misafirlere ayrılmıştır.'"

"Yani?"

"Onun bir sebepten ötürü özel olarak ayrılmış olan bu koltukta oturmasını istiyor."

"Of Allah'ım! Bu imkânsız! Sonuçta, o duygusal biri ve..."

"Onun kim olduğunu biliyorum. Gogol bize bunu zaten anlatmış. Senden bunu nasıl oynamam gerektiğini söylemeni istiyorum. Bak, yemekten sonra masadan henüz kalkmışlar. Manilov Çiçikov'u daha fazla yemeye davet ediyor, ama o reddediyor ve iş konuş-

mak için biraz zamanını almayı rica ediyor. Manilov onu çalışma odasına davet ediyor, rahat bir koltuğa oturtuyor, bir pipo ikram ediyor ve uzunca hayallere dalarak, iltifatlar yağdırarak, Çiçikov'u evinde ağırlamaktan duyduğu mutluluğu dışa vuruyor, bir karaağacın gölgesinde Çiçikov'la bir hayatı paylaşmanın hayalini kuruyor, falan filan. Bütün bunlar ne için? Hepsi o kadar 'genel olarak' yapılan şeyler ki. Onu genel olarak eğlendiriyor, onu genel olarak koltuğa oturtuyor, genel olarak hayal kuruyor. Bütün bunlardaki gizli amaç nerede, kesintisiz aksiyon çizgisi nedir? Ne yapacağına sadece bunun ışığında karar verebilirsin ..."

"Allah aşkına ne amacı olabilir ki! Hiçbir amacı yok."

"Olamaz. O zaman oynayacak hiçbir şey yok demektir, kimse dinlemez bunu."

Bu tarz bir tartışma her provada değişik şekillerde tekrar ediyordu. Kedrov'un yönetmen olma yönünde arzularının olduğunu o zamanlar tam olarak fark etmemiştim. Hatta kendisi bile bundan emin değildi. Ama haklıydı. Hiçbir şeyi "genel olarak" oynamamalıyız. Çiçikov ile Manilov arasındaki sahne için berrak bir tiyatral dilin, aksiyon dilinin bulunması gerekiyordu. Çiçikov'un görevi apaçık ortadadır: Manilov'u kendisine ölü canlar satmak üzere ikna etmek. Eğer seyirci onun aksiyonlarının mantığını anlayacak ve takip edecekse, eğer bu onların ilgilerini çekecekse ortada karşılaşılan engeller olmalı. Bu engeller diğer kişilerin -Manilov'un- aksiyonlarının mantığından kaynaklanır. Ama bu mantığı bulmak için onun ne istediğini bilmeniz gerekir. Tabii ki bu istekleri kitabın özet kısmında aramanın bir mânâsı yoktur. Onlar sahnenin kendisinden doğmalı ve karakter kendi kararlarını verdikçe anlaşılır olmalılar.

Bu hem Manilov'un karakteri hem de dramatik malzemenin kendisi nedeniyle karmaşık hâle gelmiş, çok zorlu bir problemdi.

Doğrudan sahnenin metniyle başlayacak olursak, Manilov sadece misafirperver, nazik, hatta çekici ve cömert bir ev sahibi olarak görünebilir. Çiçikov'un konuşabileceği ve kolayca istediğini alabileceği biri gibidir. Olabilir. Fakat bu Manilov'un, sadece Gogol'ün kitabının başında görünen hâlidir. Giderek kötüleşir ve kısa bir süre sonra ondan bıkmaya başlarız. Bunu sahnede nasıl göstereceğiz? Hangi "istekler", hangi aksiyonlar bunu anlatabilir?

Kedrov'un sorularının sebebi buydu, provada elde etmeye çalıştığı şey buydu. Bu beladan kurtulabilmek için bazı çekici dışsal unsurları kullanmayı denedik, ayakta duruş biçimi ya da konuşmadaki tuhaflıklar gibi. Ama bunların hiçbirisi işe yaramadı. Bu özellikler teferruattı, diğerlerini belirlemeyi ertelemiş olduk ve bir süre sonra da rahatsız edici bir hâl aldı.

Ama Kedrov'un çabaları ve sorgulamaları başarısız olmadı. Provalar devam ettikçe yer yer bazı cevaplar buldu. Sahnenin başarılı olabileceğini ve bizi kavrayabileceğini hissetmeye başladık. Manilov'un davranışında belli bir birleştirici mantığın farkına varmaya başladık ve bu iyi oldu. Kedrov doğru yoldaydı ama kendine güveni yoktu. Manilov'un davranışındaki mantığı anlamaya, onu tanımlamak için doğru kelimeleri, doğru fiili bulmaya çok ihtiyacı vardı. Bunu yapana dek güvensizlik hissini üzerinden atamayacaktı ve bu onun tavrında ister istemez etkili olacaktı.

Sahne Stanislavski'ye sergilendiğinde başlarda tuhaf bir şey oldu. Manilov'un odası kabaca kurulduğunda ve Kedrov'la ben yerlerimizi aldığımızda, Stanislavski kendi alışıldık tarzıyla "Oynamak yok, ben burada değilim," dedi ve bizden başlamamızı istedi. Ama

daha biz ağzımızı açmadan Sahnovski'ye döndü ve fısıldamaya başladı. Bekleyelim dedik ama Sahnovski'yle sohbet devam etti. Birbirimize baktık ve sessizce beklemeli miyiz, yoksa sahneyi başlatmalı mıyız, onu tartışmaya başladık. Birimiz ısrarla başlayalım diyene kadar tartışmaya devam ettik, ama ilk replikleri ancak söylemiştik ki sahne kesildi.

"Neler oluyor? Niye birden abartılı oynamaya başladınız? Çok iyi başladınız, ama şimdi aniden karşımızda -mış gibi yapıyor."

"Ama biz daha başlamamıştık..."

"Tabii ki başlamıştınız. Birbirinize replikleri bağırmaya başlamadan evvel gayet güzel ilişki kurmuştunuz, bu şekilde devam etmeniz gerekirdi. Sahnenin anlamı nedir? Ne Manilov ne de Çiçikov odaya ilk giren olmak ister ve ikisi de birbirine hürmet eder. Siz de diğerine kimin daha akılcıca saygı göstereceğine dair bu tartışmayı başlatmıştınız. Kendi konuşmamla meşgul olmama rağmen sürekli sizi izledim ama birden her şeyi bozdunuz... Tam bir rezalet!"

Ona gerçekten ne olduğunu anlatmadık ve prova devam etti.

Sahne bittiğinde Stanislavski "Güzel, burada gerçeklik namına birçok şeyi keşfetmişsiniz ve gerçeklik duygusuyla yaşıyorsunuz," dedi. "Şimdi neye ihtiyacınız var biliyor musunuz? Ölü canların bu ilk satın alınışı en zor olanıdır, bir köşe taşıdır. Çiçikov Manilov'la başlamayı seçmiştir, çünkü en kolay hedefin o olacağını hesaplamıştır, ama o en zoru çıkar. Bunu nasıl açığa çıkarmalıyız? Aksiyon ve karşı-aksiyon nedir? Çiçikov'un görevi nettir ama önüne engeller konması gerekir. Manilov'un Çiçikov'un işini zorlaştırması gerekiyor. Kedrov, Çiçikov'u koltuğa nasıl buyur ediyorsun? Onu mümkün olan en rahatsız pozisyonda oturtmaya çalış, o duruşunun güzelliğine hayran ol ve oturuşunu değiştirmeye çalışırsa de-

rin acılar içinde kıvranmaya başla. Toporkov, sen de çaktırmadan pozisyonunu değiştirmeye çalış ve özel bir konuşmaya hazırlan. Kedrov, sen onu izle, ya pozisyon değiştirmesine izin verme ya da onu daha da eğri büğrü bir hâle sok. Çatışmanın bir unsuru budur. Bulmaya çalışın."

Stanislavski yaptığımız bir dizi alıştırma izledi.

"Manilov'un ve Çiçikov'un görevleri arasındaki farkı anlıyor musunuz? Eğer Manilov sadece candan, misafirperver, cömert bir ev sahibi olsaydı, her şey çok kolay olurdu. Ama o kendine âşıktır. Gerçekten candan, cömert bir ev sahibinin dert ettiği şey misafirin rahatıdır. Manilov ise kendi rahatını düşünür ve misafirine işkence eder. Bir olayı sahnelemekle ilgilenmektedir: 'Çiçikov'la ben masada yemek yiyoruz', 'Koltuklarda oturuyor ve felsefe konuşuyoruz', 'Çiçikov'la ben aynı çatı altında bir yaşamın hayalini kuruyoruz' gibi. Yani onun misafiriyle ilgili dert ettiği şeyler, bir fotoğrafçının bir grup fotoğrafını ayarlarken dert ettiği şeylerdir. Bunun bir insanın sabrını ne kadar zorlayacağını varın siz düşünün. Çiçikov gibi tehlikeli ve hassas bir meseleyi tartışmaya gelmiş bir insanı bile zorlar. Böyle bir şey yapmaya çalışın."

Bu görevi sevdik. Ortada kendimizi verebileceğimiz bir şey vardı. Başladık. Stanislavski'nin bize vermiş olduğu düşünceyi geliştirirken, doğaçlamamıza giderek daldık ve bir dizi canlı, komik an yarattık, üstelik her şeyden önemlisi, inanabileceğimiz somut bir şeye sahip olduğumuzu hissettik; çarpışmanın, tartışmanın, çatışmanın ne olduğunu anladık.

"Mevzuyu kavradınız mı? Hassas, karmaşık bir iş için gelmiş olan Çiçikov, onun ziyaretini 'Çiçikov benim konağımda' temalı bütün bir 'fotoğraflar' serisi çekmek için kullanmayı kendine görev

edinmiş bir adam bulur karşısında. Görevlerinizin birbirinden ne kadar farklı olduğunu ve ikinizin de bir diğerinin isteğine ulaşmasına nasıl engel olduğunuzu görüyor musunuz? Çiçikov için kafası bulutlarda duygusal 'fotoğraflar' yaratan bu takıntılı 'fotoğrafçı'yı alt edip onu yeryüzüne indirmek zordur. Manilov için de beklenmedik şekilde ortaya çıkan ölü canları kendi 'fotoğraflar'ının bir parçası yapmak zordur.

İkiniz de görevlerinize büyük güç ve enerji kazandırmalısınız. Çiçikov öfkesine güçlkle hâkim olabilmektedir, ama kibar ve anlayışlı olmak ve konuşmanın kontrolünü ele geçirebilmek için ustalıklı bir strateji denemek zorundadır. Üstelik sonra da, ölümcül kelimeler ağızdan çıktığında ve Manilov'un şaşkınlıktan nutku tutulduğunda, muhatap olduğu kişinin deli olup olmadığına karar vermek zorunda. Manilov'un aklını başına getirmek ve onu ölü canlar işinin en nihayetinde arkadaşlıklarını pekiştireceğine ikna etmek için Çiçikov'un inanılmaz bir çabaya ve maharete ihtiyacı vardır. Bir kez ikna olduğu anda, Manilov heyecanla yanıp tutuşur ve içinde karısının ve çocuklarının da yer aldığı bir grup fotoğrafı yaratmayı düşünür. Bundan sonra Çiçikov en zorlu göreviyle karşı karşıya kalır: Ne pahasına olursa olsun Manilov'un evinden çıkmak. Manilov'un göreviyse onun gitmesine izin vermektense ölmektir. Buradaki ritmi anlıyor musunuz? Oyunculüğünüz çok uyuşuk. Burada tutkuya ihtiyacımız var. Sahnenin başını deneyin. Çiçikov ölesiye tok bir hâlde masadan kalkar, ama Manilovlar ona daha çok yedirmek isterler ... Hayır, yemesi için rica etmek değil, yedirmek dedim, *yedirmek*, zorlamak, baskı uygulamak. Bundan koca bir sahne yaratabilirsiniz, sonra da çalışma odasına ilk kimin gireceği tartışması var vs. Çiçikov Manilovların evinden sırtından ter boşanmış olarak çıkar. Bütün bunları anladınız mı?"

"Evet, tabii ki."

"O zaman deneyin bakalım. Ama doğru dürüst yapacak hâle gele-
ne kadar gerçekten anladığınız hayaline kapılmayın."

Tabii ki daha uğraşacak çok şey vardı, ama Stanislavski'nin açık,
somut yönlendirmesi bu zorlu malzemenin altından kalkmamız için
gerekten yolu açmıştı. Artık Gogol'ün karakterlerini parlak biçim-
de canlandırabileceğimize dair kıskırtıcı bir düşünce sarmıştı bizi.

Nozdriyov'un Evinde

Stanislavski diğer yönetmenlerle sık sık özel toplantılar yapar, bu
toplantılarda yönetmenlerin çalışmalarını onlarla tartışır ve git-
meleri gereken yolu gösterirdi. Bu toplantılardan birinden sonra,
Sahnovski'ye önceki gün ne konuştuklarını sorduk. Önce biraz te-
reddüt etti, fakat sonra bize Stanislavski'nin düşüncelerinin özü-
nü aktardı. Temel olarak tartışma Stanislavski'nin oyunculara ve
oyunun gittiği yöne dair eleştirilerine odaklandı. Sonra da onun
işaret ettiği zayıf noktalardan ve bunları geliştirmek üzere yap-
tığı önerilerden söz edildi. Bütün yorumları oyunculukla ilgiliydi.
Ona göre, Gogol'ün romanını ete kemiğe büründürmenin tek yolu
oyunculuktaki incelik ve zenginlikti.

"Bütün sahnelerde dikkatimi başka yöne kaydırmadan oyuncula-
rın gözlerini görmeme izin verecek bir dekora ihtiyacım var. Hare-
ketlere ihtiyacımız yok. Pilyuşkin ile Çiçikov karşı karşıya oturup
konuşurken beni ilgilendiren tek şey onların gözleri."

Aslında doğru dekor arayışı esnasında Stanislavski, Dimitriyev ta-
rafından yapılmış bir tasarımın iki versiyonunu reddetti ve ancak

Simov²⁵ tarafından yapılmış olan bir üçüncüye razı geldi. Ama halen tam anlamıyla memnun değildi. Dimitriyev'in ilk versiyonunu reddettiğinde şu öğüdü verdi: Sahnenin gerçekleştiği (ve sürekli sınırlandırılmış olan) yer oyun alanıdır; her şey mükemmel ve gerçek olmalı, ama merkezden uzağa gittikçe her şey daha az belirgin hâle gelmelidir, karakalemle yapılmış bir resim, bir arka plan, gri bir duvar gibi. Dekor bir eskiz gibi durmalı. Dekor için yapılan model oldukça albenili görünmüştü ve uygun olacak gibiydi. Ama dekor kurulup da oyuncular üstüne çıktığında, dikkat dağıttığı apaçık ortadaydı. Bundan sonra tasarım işi Simov'a teslim edildi. Simov sahnenin bütün gereksiz alanlarını kaplayarak sadece oyun alanını serbest bırakan bir sürü renksiz kumaş önermişti. Bu prensip oyunculukta da uygulandı.

Stanislavski oyuncularla çalışma yöntemi konusunda mutlak surette ısrarcıydı.

"Şimdi Sahnovski, sen oyunculara 'göstermede' çok başarılısın. Şüphesiz yeteneğin var. Sen oyunculuk yapmalısın. Ama oyunculara 'göstermek'le mesafe katetmen çok zor. Onlara doğru 'yem'i atarak onları ayartmalısın. Eğitimci-yönetmenin sanatı budur. Müthiş bir imgeleme sahip oyuncular vardır, tek yapman gereken onlara doğru yönü göstermektir; ama öyle oyuncular vardır ki, gelişip ilerlemeleri için imgelemelerini sürekli uyandırman gerekir. Bu iki tip oyuncuyu birbirine karıştırma, ya da onlara aynı yöntemi uygulama. Bir oyuncuya hazır cevaplar sunmamalısın. Senin işin doğru 'yem'i kullanarak onları ayartmak. Oyuncuyu neyin kıskırtacağı ve bunun hangi koşullarda gerçekleşebileceği konusunda uyanık olmalısın."

25 Simov, Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ilk yıllarında birlikte çalıştığı ilk genç tasarımcıydı.

Sahnovski Stanislavski'nin söylediği hiçbir şeyi atlamamaya gayret ederek sözlerini şöyle bitirdi: "Herhalde size her şeyi anlatmışımdır. Şimdi unutun bunları. Stanislavski endişeli bir şekilde hiçbir şey söylemememizi tembihledi."

Stanislavski'nin doğru yemi bulma, oyuncunun imgelemine ve yaratıcı güçlerini uyandırma konusundaki dikkate değer kabiliyeti onun bazen provalarda ilham verici anlar yaratmasına imkân veriyordu. Çiçikov ve Nozdriyov arasındaki sahnenin bir provasını hatırlıyorum. İki dolandırıcının bulunduğu canlı, enerjik bir sahneydi. Bu Çiçikov'un ilk başarısızlığıdır ve çok kötü sonuçları olur. Moskvın, Nozdriyov'u alışıldık mizahı ve enerjisiyle oynadı. Bu sahne benim için diğerlerinden çok daha kolay ilerledi. Daha Stanislavski izlememiş olmasına rağmen biz sahneyi iyi idare ediyorduk. Gayet izlenir bir sahneydi, Stanislavski'den tam not alırdık umuduyla sergileme yapmak için can atıyorduk. Fakat havadan sudan sebeplerden dolayı sergileme ertelendi. Sahne yolunda gitti, sonunda Nozdriyov'un Çiçikov'la oynadığı bir dama oyununa kadar sahnenin gerilimi yerindeydi. Bütün oyun boyunca aynı cümleleri çevirip dururlar. Biri "Ben dama oynamayalı çok oldu" der. Diğeri "Ne kadar kötü oynadığını hepimiz biliriz" diye cevap verir.

Bu oyun her şeyi berbat etti. Su gibi akan bir sahneyi tamamen durdurdu. Bu oyunun sahnenin akışına ket vurmasını engellemek için ne yapacağımızı bilemedik. Nozdriyov Çiçikov'u eğlendirir ve birtakım kirli işlere bulaştırmak için onu sarhoş etmeye çalışır. Çiçikov daha fazla içki almayı reddeder, çünkü tam da ölü canları satın alma konusuna girmek üzeredir. Misafirin kendisine bir şeyler teklif edeceğini hisseden Nozdriyov, kayınbiraderini sepetler ve Çiçikov'la karşı karşıya kalır. İki dolandırıcı birbirine olta

atmaya başlar. Nozdriyov Çiçikov'un "ölü canlar" satın alma dileğini duyar duymaz, onu bu işin oluruna dair öneriler yağmuruna tutar: Ölü canları hediye olarak vermeyi teklif eder, karşılığında bir aygırı çok ucuza alacaktır, ya da bir yavru kısırağı ya da başka bir şeyi, ya da bir köpeği, bir köpek yavrusunu vs. Ya da ölü canları bir at arabasıyla değiştirmeyi veya onlar üzerine "bahis tutuşmayı" önerir. Çiçikov bütün bu önerileri reddederek Nozdriyov'u çileden çıkarır. Sonunda kendisine yağdırılan hakaretlerden rencide olmuş hâlde Nozdriyov'un pençesinden kaçmayı ve onun çiftliğinden ayrılmayı düşünür. Ama öyle olmaz. İflah olmaz bir kumarbaz olan Nozdriyov, kurbanının gitmesine o kadar kolay izin veremez. Bir dama oyunu önerir.

"Bu sadece hilekârlıktan ibaret iskambil oyunu değil ki. Zekâ ister bu oyun."

Çiçikov kendisinin oyuna çekilmesine izin verir, çünkü bu oyunda ne kadar iyi olduğunu bilmektedir. Nozdriyov'un ölü canlarına karşılık yüz ruble koyarak oyuna oturur.

O ana kadar sahne gayet sıkıydı, çok incelikli değildi belki ama heyecanı, enerjisi, çekiciliği ve güzel bir mizahı vardı. Ama dama oyununa oturduğumuz anda sahne durdu. Sahnenin sonu aksıyordu ve öncesinde yaptığımız bütün çalışma mahvoldu.

Her şeyi denedik: Sahneyi kısaltıp hızlandırmayı, mizahi numaralarla oyundaki belli anları "süslemeyi", replikleri söyleme biçimlerimizi çeşitlemeyi, doğaçlamayı ve son olarak da hepsini birden atmayı. Ama bunların hiçbirisi bizi tatmin etmedi. Sahnenin bu bölümündeki başarısızlığımız Stanislavski'ye yapacağımız sergilemeyi ertelememize neden oldu. Kendi çözümümüzü bulup sonra da sahneyi bütün ihtişamıyla göstermek istiyorduk. Ne yazık ki,

hiçbir şey işe yaramadı ve sahneyi olduğu gibi sergilemek zorunda kaldık. Düşündük ki, belki de bir şekilde yoluna girer; girmezse de o cevabı bulur.

Sahneyi sergiledikten sonra Stanislavski "Peki, sizce sahne çıktı mı, çıkmadı mı?" diye sordu.

"Dama oyunu bölümünü atmamız lazım değil mi?"

"Neden?"

"Her şeyi mahvediyor. Her yolu denedik ama işe yaramadı. Oynamak çok zor. Fuzuli görünüyor. Anlamsız."

"Dama oyunu sahnedeki en önemli an, görmüyor musunuz?"

"Ritmi durduruyor."

"Öyle mi! Burası bütün sahnenin en gergin anı. Aniden... ritim en üst düzeye çıkıyor."

"Anlamıyoruz. Oturup taşları hareket ettiriyorlar..."

"Hiç satranç turnuvasına katılmadınız mı? Orada da otururlar ve taşları yerinden oynatırlar, ama gerilimin tırmandığı anlar vardır. Bu sahne için çok çalıştığınızı söylüyorsunuz. Güzel, ama belli ki doğru yönde çalışmamışsınız. Nasıl çalıştığınızı ve neler yaptığınızı bana anlatın bakalım."

Ona anlatabileceğimiz her şeyi detaylarıyla anlattık.

"Hımm! ... Hımm!" Es. "Lütfen söyleyin, Çiçikov'un potu ne kadar yüksek?"

"Yüz ruble."

"Peki Nozdriyov'un ki?"

"Nozdriyov mu? O ortaya hiçbir şey koymuyor, o ölü canlara oynuyor."

"Doğru" Es. "Peki, kaç tane var?"

"Neyi?"

"Ölü canları."

Es.

"Kaç tane ölü canı olduğunu sordum."

"Şimdi, aşağı yukarı... Kaç tane olduğu yazmıyor... Muhtemelen oldukça az... Ama... Bilmiyorum."

"Bilmiyor musun? Peki, sen Toporkov, sen biliyor musun?" dedi bana dönerek.

"Kesinlikle hayır."

"Allah'ım, yarabbim!.. Ne yapacağım ben?.. Demek ki siz... Ben size neyin eğitimini verdim? Hımm!.. Hımm!.. Başka bir yoldan gidiyorsunuz... Aman Allah'ım, aman Allah'ım! En baştan başlamak zorunda kalacağız. Tabii ki oynayamazsınız bu sahneyi, ne kadar uğraşırsanız uğraşın. En önemli şeyi, yani neden kumar oynadığınızı ve ortaya konan paranın ne kadar yüksek olduğunu bilmiyorsunuz! Birkaç peni için oynamak başka bir şeydir, bütün bir servet için oynamak başka. Bunlar farklı şeylerdir. Çalışmaya başlamadan evvel, ne istediğinizi bilmek zorundasınız. Bu sahneyi nasıl adlandırırdınız? 'Kumar oynayan aptallar' mı? Yoksa 'Kumar ateşi' veya 'Ölüm kalım' mı? Yoksa başka bir şey mi? Ne yaptığınızı bilmeden sahneyi oynamaya çalıştınız. Çalışmanızın doğru hatlar üzerinde ilerlemediği belli. Temel olan şeylerin değil, teferruat-

ların, trüklerin peşinden gitmişsiniz. Öyleyse, düşünün bakalım, Nozdriyov'un kaç ölü canı var?"

Provanın geri kalan zamanını toprak sahiplerinin, kölelerinin yaşam tarzlarıyla ilgili canlı bir tartışmaya ayırdık. Düşüncele-rimizi, önerilerimizi tartıştık; *Ölü Canlar*'dan bölümler okuduk. Nozdriyov'un diğer toprak sahipleri arasındaki konumunu belirle-memiz, servetini tahmin etmemiz, nüfus sayımına göre her daim canlı olarak sayılabilecek ölü canlarının sayısının kaç olduğunu kabaca hesaplamamız gerekti. Stanislavski tartışmayı zekice doğ-ru noktaya çekerek ve ele alınan konudan sapmamızı engelleye-rek konuşmayı yönlendirdi.

En nihayetinde, Nozdriyov'un resmi olarak canlı sayılabilecek ölü kölelerinin sayısının yaklaşık iki yüz olabileceğini tespit ettik. Çiçikov'un ihtiyacı olanlar bunlardı. Eğer bu ölü canları kazansay-dı ve muhafızlar heyetine kafa başına iki yüz rubleden ipotek et-tirseydi, nakit olarak 40.000 ruble alacaktı.

"Şimdi Çiçikov'un ne çeşit bir oyun oynadığını anlıyor musunuz? Yüz rubleyi riske atıyor ve 40.000 -yani bir servet- kazanma şansı var. İşte anlamak zorunda olduğunuz şey bu. Her hamlenin onun için ne ifade ettiğini, ayrıca Nozdriyov hile yaptığı için o muazzam meblağı kaybetse nasıl hissedebileceğini görüyorsunuz! Bunların hepsini baştan sona dikkatlice düşünün ve bu verili durumda ne yapacağınızı anlamaya çalışın."

Bu sözlerle birlikte Stanislavski bir sonraki provada görüşmek üzere bizi bıraktı, zaten sonraki prova da çok kısa bir süre için-de gerçekleşti ve tamamen dama oyunu bölümüne ayrıldı. Sta-nislavski bana kumar oynamakla ilgili bir sürü soru sordu. Bana iskambil oynadığımda hiç büyük meblağlar için oynayıp oynama-

dığımı, büyük paralar kazanmak ya da kaybetmekle ilgili tecrübem olup olmadığını, heyecanın doruğa tırmandığı anda ne yaptığımı vs. sordu. Ona geçmişimden birkaç vukuat anlattım.

"Oynarken karar verme anlarındaki içsel ritmi hatırla. Oynayan kişinin nasıl davrandığını anlatabilir misin?"

"Nasıl olursa olsun, kazanmak zorundasın. Bu bir onur meselesi, hayat memat meselesi ya da ne istersen onun meselesi olabilir. Dama bir şans oyunu değil, zekâ oyunu, hesaplama oyunudur. Galibiyete yönelik hamleler kombinasyonunu oluşturma konusunda altın fırsatı kaçırmamak için becerilerini nasıl sıralarsın? Kendi hayatından iyi hikâye olabilecek anları hatırla. Mesela Irkutsk'ta büyük bir meblağı riske attığın an gibi."

"O zaman şöyle hissetmiştim..."

"Hayır, hislerinle ilgilenmiyorum, bana ne yaptığını anlat. Hatırla."

"Bankacının kendi kâğıtlarına bakma şeklini izledim, ardından kaç tane yüksek kâğıdı olduğunu ve ne yapacağımı kestirmeye çalıştım: Daha çok kâğıt satın almak ya da beşliyle devam etmek."

"O ne yaptı?"

"Galiba o da beni yakından izliyordu."

"Neden yakından olduğunu düşünüyorsun?"

"Bunu gözlerinden okuyabiliyordum."

"Moskvin'in gözleri ne renk? Ne bakıyorsun? Bunu zaten bilmen gerekir. Onunla provada kaç kere dama oynadın! Ama gözlerinin rengini gerçekten hatırlayamıyorsun! Fakat muhtemelen

İrkutsk'ta birlikte oynadığın adamın gözlerini hâlâ hatırlayabiliyorsun. Şimdi eksik olan ne? Ne kayboldu? Kumar oynama tutkusunu nereye gitti? Aslında sen Moskvin'e, birlikte oynadığın oyuncuya hiç dikkat etmedin. Dikkat unsuru, yakın dikkat unsuru eksikti. Çalışmaya buradan başlaman lazım: Konsantrasyonunu eğit, ona meşgul olacağı bir şeyler ver, başka bir oyuncuya dikkat etme kabiliyetini geliştir, basit şeylerle başla, sonra daha incelikli şeylerle devam et, ardından daha incelikli şeylerle. Şunu unutma, eğer bir sahneden sonra partnerinin davranışlarındaki zar zor anlaşılabilirlik daha iyi noktaların hepsini hatırlayabiliyorsan, o sahneyi iyi oynamışsın ve bir oyuncunun ihtiyacı olan en önemli özelliğe sahipsin demektir: Konsantrasyon. İrkutsk'ta iskambil oynarken bunu içgüdüsel olarak yaptın, çünkü kaybedersen felakete uğramaktan korkuyordun. Sahnede hiçbir gerçek tehlike yoktu, ama kendi deneyiminin sana ne yapman gerektiğini söylemesi lazım. Bunun için eğit kendini. İyi dama oynar mısın?"

"Hayır, çok zayıfımdır."

"Tahtayı yerleştir. Başla oynamaya... O hamleyi neden yaptın? Hamleyi yapmadan önce iki ya da üç hamle ötesini görmeyi lazım, bir de Moskvin'in hamlesinin ne olacağını, ardından kendi taşlarının hangi pozisyonunda olacağını tahmin etmeye çalış... Onun hamlelerini tahmin ettin mi?"

"Hayır."

"Biraz daha oynayın, yine sadece iki hamle ötesini düşün ve aynı zamanda Moskvin'in sol elini izle. Senin yüz rubleni aşırarak masadan. Moskvin, sen bunu yap, Toporkov sen de o, eliyle bu yönde en ufak harekette dahi bulunamadan parayı korumaya çalış ve hamlelerini düşün... Yeterli, oynamaya devam edin. Yalnız sonuna

kadar oldukça doğal oynayın. Bu oyunda kimin daha iyi olduğunu göreceğiz... Hah! ... gördün mü, yüz rubleni kaptırdın, konsantrasyon eksikliği yüzünden oldu bu. Konsantrasyon, konsantrasyon, konsantrasyon! ... Moskvin, hileni çok belli ettin. Öyle olsa Çiçikov anında bırakırdı oynamayı. Doğru zamanlamayı bulmalısın... Oynamaya devam et."

Bu alıştırmalar uzun zaman devam etti. Ancak doğru yönde yapılan istikrarlı, sıkı çalışma sonucu elde edilebilecek türden bir değişim gerçekleşene kadar. Oyunumuza gerçekten dalmıştık, birbirimizi yakından izliyor, dolayısıyla artık sandalyelerimizde rahat oturmıyorduk. İki kumar müptelası arasındaki gerilimi, onların ritmini ve şunları söylediklerinde dışarıdan sakın gözükme numaralarını hissedebiliyordunuz: "Ben dama oynamayalı çok oldu", "Ne kadar kötü oynadığını hepimiz biliriz". Bu sözler iki kumarbazın gerçek hislerinin altını çizebilen yegâne sözlerdi. Moskvin'in gözlerinin nasıl parladığını gördüm. Akabinde bu, bütün oyun içindeki favori sahnemiz oldu.

Stanislavski'yle bir sonraki provamız çok daha sonraki bir zamanda, *Ölü Canlar* oynanmaya başladıktan ve repertuvara alındıktan sonra gerçekleşti. Fakat hem yönetmen yardımcıları hem de bizzat Stanislavski oyunu geliştirmekle ilgileniyorlardı. Stanislavski görmeden ve onay vermeden bırakın ana rolleri, yan rolleri bile yedek oyuncu devralamazdı.

Nozdriyov'u Livanov devraldı. Çok yetenekli bir karakter oyuncusuydu. Bitmez tükenmez bir imgelemi, ayrıca komedi rollerine çok uygun olan taşkın bir mizacı vardı. Karakteri hızlıca yakalama işteğindeki sabırsızlığı (aynı zamanda mükemmel bir karikatüristti)

genelde onun çalışmalarının ilk başlarda bir nebze kaotik olması-na neden oluyordu. Oyunculugu düzensiz, genellikle yüzeysel ve dışsal görünürdü. Fakat o bu durumun farkındaydı. Başarısızlığını derinden hisseder, doğru biçimi ve dengeyi bulana dek çalışmaya devam ederdi. Aynı durum Nozdriyov için de geçerliydi. Rol tamamen onun becerisi dahilindeydi ve rolünü sevdi. Sadece uyarlama yapmakla tatmin olmayıp Gogol'un romanındaki çeşitli bölümlerden alınma birtakım şeyleri oyuna dahil etti. Uzun bir konuşma oluşturdu, bu konuşmada yöresel panayırda ne kadar mutlu olduğundan, bazı memurlarla geçirdiği güzel zamanlardan, Çiçikov'un arkadaş olabileceğinden emin olduğu Teğmen Kuvşinikov adında birine dair anılarından bahsediyordu.²⁶ Sahne Stanislavski'ye sergilendi. Livanov genel olarak fena oynamadı, ama elinden gelenin en iyisi değildi. Oyunculuğunda Nozdriyov'un dışadönük şahsiyetinin samimi içsel hazzı eksikti, ayrıca genel olarak dışsaldı. Konuşma çok yüksek bir teknik seviyede oyunculuk talep eden zor bir konuşmaydı.

"Güzel, şimdi, sevgili oğlum, bu idare eder... Aşağı yukarı, ama konuştuğun şeyi gerçek anlamda görmüyorsun. Anlat bakalım, panayırda memurlarla aran nasıldı?"

Livanov, az önce de dediğim gibi, müthiş bir imgeleme sahip bir insandı ve sarhoş memurlarla geçirdiği zamanın bir dizi farklı veriyonunu anlattı.

Stanislavski sanki başka bir şey düşünüyormuş gibi onu yarım kulak dinledi ve sonunda şöyle dedi: "Bunlar sadece çocukça şeyler. Onlar gerçekten memur muydular? Kız öğrencilere daha çok benziyorlardı. Sadece hepsini hayal et."

26 Bu sahne hatırı sayılır ölçüde makaslandı. (Toporkov'un notu.)

Sonra öyle hikâyeler anlattı ki şaşkınlıktan ağzımız açık kaldı, kendimize gelene kadar uzun bir süre geçmesi gerekti. Tutamadığımız bir kahkahayla yıkıldık ve Stanislavski'nin söylediklerinin geri kalanını duymak için kendimize hâkim olmaya çalışırken zor anlar yaşadık. Birbiri ardına sıraladığı canlı ve renkli sahnelerde memurların yaptığı bütün ahlaksızlıkları, bütün terbiyesizlikleri resmetti, sonra da Teğmen Kuvşinikov'un ne yaptığını ve Nozdriyov'da nasıl böyle bir izlenim bıraktığını ayrıntılarıyla tasvir edince attığımız kahkahalarla sandalyelerimizden düştük. Stanislavski gibi mütevazı, masum bir adamın aklına böyle imgelerin nasıl geldiğini anlatmak imkânsız, ama bu onun hikâyesine özel bir etkileycilik kattı.

Biraz sakinleştüğümüzde sahneyi yeniden yaptık, şimdi Livanov'un konuşması epey farklı duyuluyordu. Gözleri parlıyor ve ışıltıyordu. Stanislavski'nin o parlaklıkla tasvir ettiği her şey onun iç gözünde canlandı, onun için yaşayan bir hâle geldi ve Livanov memurların dünyasının kendisi üzerinde bıraktığı müthiş izlenimi, Çiçikov'a aktaracağı renkleri bulmak için bütün enerjisini topladı. Ayrıca Teğmen Kuvşinikov'a atıf yaptığı yerde Stanislavski'nin vermiş olduğu resim aklına geldi, bu yüzden "Teğmen" ya da "Kuvşinikov" kelimelerini ağzından zor çıkardı, çünkü dizginlenemez bir kahkahayla sarsılmıştı. Hisleri gemlerinden boşanmış ve doyasıya gülmüştü. Canlı, insani bir kahkaha hissettiği her şeyi ele geçirmişti. Nozdriyov'un bulaşıcı kahkahasıydı bu. Gogol'dü.

Provalar genel olarak neşeliydi. Stanislavski'nin keyfi yerindeydi. Livanov da genellikle buna katkıda bulunuyordu. Çalışmasını ve konuşmasını daima esprilerle süsleyen akıllı bir insandı. Burada olduğu gibi sahneyi başarıyla tamamladığımızda Stanislavski ona dönüp dedi ki:

"Şimdi, sevgili oğlum, bu şimdi tek kelimeyle harika... Bir başyapıt."

"Evet, doğru," diye cevapladı Livanov, "ama kimse bunu ikinciye yapamaz..."

"Hiçbir surette."

"İşte sorun da bu ya. Bunun bir başyapıt olduğunu söylüyorsunuz, sonra ne oluyor? Eğer bu, diyelim ki, bir resim olsaydı anında sattardım ama bizim elimizde sadece bu 'ıvır zıvır' var."

Stanislavski uzun uzun ve gürültülü bir şekilde güldü ve oradan ayrılırken Livanov'u tiyatronun da kendine göre avantajları olduğu yönünde teskin etti. Ama Livanov esprisini uzattı ve ümitsizce bu lafları kulak ardı etti, sonra da kayıp başyapıtına ağlamaya devam etti.

Pilyuşkin'in Evinde

Stanislavski'nin Leontievski Sokağı'nda bulunan çalışma odasında yaptığımız provalardan birinde sohbet tiyatro sanatındaki yeni akımlara geldi. Artık tiyatroya gidemeyen Stanislavski Moskova'daki prodüksiyonlar hakkında anlattıklarımızı büyük ilgi ve dikkatle dinledi. Ona bazı yönetmenlerin o dönemin birtakım grupları tarafından, özellikle de sosyetik olanları tarafından imrenilen biçimci buluşlarından bahsettik. Bu yönetmenlerin modası geçmiş, akademik Moskova Sanat Tiyatrosu'nun yerini alacak avangard olduğunu düşünüyorlardı.

"Bunu soğukkanlılıkla karşılamalı ve cesaretimizi yitirmemeliyiz," dedi Stanislavski. "Sanatımızı ve tekniğimizi mükemmelleştirmeye devam etmeliyiz. Son sözmüş gibi görünen yanlış deneyler ve

akımlar vardır. Gerçekçiliğin temellerini tehdit ediyormuş gibi görünürler, ama bütünüyle yok edemezler. Biçimcilik geçici bir olay, bunun bitmesini beklemek lazım; bu sırada da ellerimiz boş durmamalı, çalışmalıyız. Gerçek sanatın canlı filizlerini, onu boğmaya çalışan yabancı otlardan koruma görevini birilerinin üstlenmesi lazım. Bu sanatın gelişeceği ve çiçekleneceği an gelecektir, bundan emin olabiliriz. Yabancı otlar solacak, ama biz filizleri korumalıyız. Her ne kadar zor olsa da bizim görevimiz bu. Bizim kutsal görevimiz, sanata olan borcumuz bu.”

Sözcükleri neşeyle ve güvenle çınladı, gözleri parladı. Fakat sonra bir Moskova tiyatrosunda oynanan Shakespeare’in *Hamlet*’i yorumunu dinlerken -bu yorumda o muhteşem düşünür-filozof karakter mizahi bir şekilde oynanmıştı ve Ofelya figürü de yönetmenin buyruğuyla bir fahişe olarak oynanmıştı- Stanislavski güçten düştü ve derin bir of çekti, hüznle şunları söyledi:

“Bu, sanatın ölümüdür.”

Sonra büyük bir enerjiyle çalışmaya başladı. O gün bize özellikle eleştirel davrandı. Talepleri imkânsız denecek kadar yüksekti. En ufak hatamızda ya da bir uygunsuzluk emaresinde bize saldırdı. Hatta zalim ve vicdansız olduğu zamanlar da oldu. Shakespeare’in dehasına hakaret edenlerin cezasını biz çekiyorduk.

Ölü Canlar’daki önemli bir bölüm uyarlamada pek kotarılamamıştı. Pilyuşkin odasındadır. Çiçikov girer ve onu evin kâhyası zannederek konuşmaya başlar. Hatasını fark ettikten sonra, bunu yaşlı adama karşı bir hayır işi gibi göstererek, çevirdiği dolabın esas niyetini gizler, ardından da ölü canlarından feragat ettiğine dair adamın onayını almış olarak bu cimri toprak sahibinin mül-

künden ayrılır. Pilyuşkin karakteri tanınmış bir oyuncu olan ve bu karakteri oynamak için bütün meziyetlere sahip olan Leonidov²⁷ tarafından canlandırılıyordu. İlginç bir adamdı. Yaşı; uç noktadaki nevi şahsına münhasırlığı; insanı delip geçen, şüpheci bakışları; güçlü, tenor benzeri, bazen neredeyse "feminen" olan sesi; trajediye yatkınlığı Pilyuşkin rolünün iyi ellerde olduğunun ve tiyatronun ölümcül bir tutkunun yavaş yavaş kemirdiği, bir zamanlar önemli bir insan olmuş bir adamın, iyi bir ev sahibinin ve bir aile babasının, derin trajik yönünü gösterebileceğinin garantisiydiler. Ama karakterin romanda dolu dolu, sevgiyle ve zenginlikle tasvir edilen bütün bu çetrefillikleri nasıl gösterilebilirdi? Gogol'un tasvirlerini ve şiirsel arasözlerini paketleyip bir uyarılmanın içine sokmanın yolu yoktur. Oyunda bu sadece küçük bir epizottur, ölü canların satışıyla ilgili bir iş tartışmasıdır, o kadar. Bu Leonidov'u rahatsız etti. Kişiliğini ve yeteneklerini özgür kılacak yeterli imkânın olmadığını hissetti.

Leonidov Stanislavski'ye her daim saygı duyardı. Stanislavski'yle olan her prova onun için heyecanlı bir olaydı. Sahneyi Stanislavski'ye ilk sergilediğinde hazırlıksız görünmek istemiyordu, bu nedenle çok çalıştı, aynı zamanda hem kendisine hem de bana karşı çok talepkârdı. Ben biraz zorlanıyordum; o da iyi bir Çiçikov'u yoksa kendi rolünün de batacağının farkında olarak bana elinden gelen her şekilde yardımcı oldu.

Sahnenin iyi gitmediği ortadaydı. Leonidov'un repliklerini veriş biçiminin iyi gitmediği ortadaydı. Leonidov'un repliklerini veriş biçiminin olağanüstü temizdi, cimri Pilyuşkin'in belli anlarını harika bir şe-

27 Leonid Mironoviç Leonidov (1873-1941). Moskova Sanat Tiyatrosu'nun 1930 yılında çıkardığı, başarılı olamayan prodüksiyonunda Othello'yu oynadı. Oyunculuk yorumu Stanislavski tarafından şekillendirilmişti.

kilde aktardı. Ama sadece belli yerleri ilginçti. Bütüne bakıldığında genel olarak sıkıcıydı ve seyirciyi yakalamıyordu.

Provalarda sürekli bulunan küçük seyirci topluluğundan bahsediyorum, daha "kendi" seyircimize kancayı takmayı beceremediyssek, biz oynarken salonda bulunan, bizi tanımayanlardan oluşan bir seyirciden ne bekleyebilirdik ki? Neyse ki oyuna kadar biraz süremiz vardı ve şu an için en önemli aşama çalışmamızı Stanislavski'ye göstermekti.

Stanislavski'yi hiçbir provada, ona çalışma odasında Pilyuşkin sahnesini ilk kez gösterdiğimiz o günkü gibi, konstantre olmuş hâlde gördüğümü hatırlamıyorum. Dikkati benden ziyade Leonidov üzerindeydi. Benim oyunculuğum zayıftı, kendimi yardıma muhtaç hissediyordum ama beni tamamen görmezden geliyordu, sanki onun için ben yoktum. Gözlerini ayırmadan, en ufak bir hareketini, nefesini, konuşma tarzını kaçırmaktan korkarak Leonidov'u izledi. Hiç kıpırdamadan oturuyordu. İtiraf ediyorum, oynarken bazen gözüm ona kayıyordu, düşüncelerini yüzünden okumak mümkündü. İfadesinin bizim açımızdan pek olumlu olduğunu söyleyemeyeceğim.

Sahneyi bitirdik. Uzun, ıstırap veren bir sessizlik oldu.

Stanislavski kelebek gözlüklerini çıkardı ve bakışlarını bir noktaya sabitledi. Üzücü tespitlerini ifade edecek sözleri bulmaya çalıştığı belliydi.

Leonidov'un beti benzi atmış, başı önde bekliyordu.

Ben çaresizliğimi kayıtsız ve sakın duruşumun arkasında saklamıştım. Yardımcı yönetmenler ve asistanlar not almaya hazırды.

"Hımm!... Hımm! Çok iyi... Leonidov bazı iyi şeyler bulmuşsun...

(Uzun bir es) Ama çok biçimsiz, çok 'genel'. Henüz şekillenmemiş, ve haletiruhiyen işe yaramıyor. Sahnede başlangıç, gelişme, dönüm noktası, final yok. Pilyuşkin bir cimri ama kibar olduğu anları da bulmalısın... Kibar değil cömert, müsrif, hovarda olduğu anları bulmalı ve bunu rolün dönüm noktası hâline getirmelisin. İşte o zaman cimriliğin işleyecek, sahnenin son repliğinde açıkça ve güçlü bir biçimde ortaya çıkacak: 'Hayır, saatimi ona ölümümün ardından bıraksam daha iyi, böylece beni hatırlayacaktır.' Cimriliğini nasıl ifade edersin? Sadece başından geçenlerden yola çıkarak ifade edebilirsin. Ama onlara hiç dikkat etmiyorsun, çok fazla kendine, iç dünyana dönüksün. Sahne boyunca aslında cimrinin teki olduğunu göstermekten korkuyorsun, bu doğru değil. Bugün olan bitenle başlamalısın. Her anı ayrıntılı olarak oyna. Bir karakteri geliştirmenin tek yolu budur.

Ne olmuş? Pilyuşkin her zamanki gibi çerçöpü toplayıp eve dönmüş. Yerdeki yığının üzerine ekleyecek bir kova dolusu süprüntüsü var. Ama Pilyuşkin için bu süprüntü ya da çöp değil, zengin bir antika koleksiyonu demek. Uzun zamandır ortalarda yoktu. Ev boş kalmıştı ve dolayısıyla etrafta hırsızlar olduğunu düşünüyor. Bir kova dolusu hazineyle soyulmadan eve girmek öyle zor olmuştu ki! Odaya girdiğinde de etrafına endişeli bir bakış atar ve onun yokluğunda içeri kimsenin girmediğinden emin olmak ister.

Biraz sakinleştiğinde yığına yaklaşır ve koleksiyonundaki parçaları ayıklayıp saymaya başlar. İşte perdenin kalkıp sahnenin başladığı an bu andır.

Aksiyonun başlangıcı burasıdır. Seyirci Pilyuşkin ve odasını ilk defa görür. Her şey ilgi çekicidir. Acele etmene gerek yok. Burada 'Pilyuşkin koleksiyonunu araştırır' konulu koca bir sahneyi oy-

nayabilirsin. Oynayabilir misin? Sadece bunu? Bunun bir oyuncu için ne olağanüstü bir malzeme olduğunu farkında mısın? Eğer bu sahneyi detaylı, insani bir dürüstlük içinde oynarsan tek bir kelime etmeden mest olmuş seyircinin dikkatini kendine çekersin. Fakat bu fırsatı tepiyor, görmezden geliyorsun ve Çiçikov'la diyaloga çok erken giriyorsun. Bunu kurtuluşun sanıyorsun ama yanılıyorsun. Çiçikov ilk repliğini söyleyene kadar sahnede Pilyuşkin için seyirci olarak bizim ilgimizi çeken pek çok olay ve deneyim mevcut. Biz yaşlı bir kadın gibi görünen yaşlı bir adam görüyoruz, bir çöp yığınının içine büyük bir dikkatle dalan ve nal olsun, eski bir ayakkabı tabanı olsun çıkarttığı her eşyayı sevgiyle inceleyen bir adam... Yaptığı şeyin esiri olmuş hâlde bulunduğu odaya giren Çiçikov'un kapıyı yavaşça açtığını duymuyor. Çiçikov ise gördüğü yaşlı bir kadın mı, yoksa bir köylü mü, anlamaya çalışıyor. Pilyuşkin birinin ona baktığını hissediyor, Çiçikov'a dönüyor ve ikisinin gözleri buluşuyor. Bu Pilyuşkin için ne demek? Hayatı boyunca korktuğu şey, değişmeyen kâbusu, bir hırsızın kıymetlilerini yürütmesi demek. Hem de nasıl bir hırsız! Civarda, evinin yakınında yaşayanlardan biri değil, onların hepsini bilir; hayır, bu yeni biri, kim bilir belki de soygun ya da cinayette uzmanlaşmış şeytanın teki.

Ne yapmalı? Bir anlık şokun ardından, Pilyuşkin hayatını kurtarmak için bir dizi önlem alır. Öte yandan korkusunu hırsızdan saklar ki, onu kandırıp odadan fırlasın ve yardım çağırsın.

Bu koşullarda Çiçikov için bir sohbet başlatmak zordur; ayrıca bu karşılıklı yanlış anlama, bu iki karşıt amaç (birinin sohbet başlatmak, diğerininse odadan kaçmak istemesi) çarpıcı bir tiyatral an yaratır.

Sonunda ilk sözler söylenir, durum aşağı yukarı açıktır ve diyalog başlar.

Ama siz hemen diyaloga başlıyorsunuz ve ilginç şeyi yani birbirlerine yöneldikleri, birbirlerine yapıştıkları anı atlıyorsunuz.

Gerçek hayatta bunu asla atlamazsınız. Ama bir nedenle sahnede bunu yapıyorsunuz. Sizi temin ederim bu çok önemlidir, seyirciyi en çok ikna eden ve oyuncuyu gerçekliğe ve yaptığı şeyin doğruluğuna inandıran yola götüren şey budur. Bu en önemli şeydir.

Birine ilk yöneldiğiniz an kısa, neredeyse fark edilmez olabilir ama bazı durumlarda tam tersi de olabilir. Birbirinizi fark ettiğiniz an karşınızdaki konuşana kadar değişmez. İlk sözlerin pek etkisi yoktur çünkü her iki taraf da karşısındakini henüz tartmamıştır. Birbirlerini hissetmeye çalışırlar ki karşındakini en iyi şekilde manipüle edebilsinler. Bu, Pilyuşkin gibi şüpheli biri için bilhassa geçerlidir.

Gördüğünüz gibi Pilyuşkin, Çiçikov'un kim olduğunu anlayıp kendisinin muazzam cömertliği ve alçakgönüllülüğüne minnettar, kendisine cennetten gönderilmiş bir melekten başka bir şey olmadığına ikna olmadan önce onun bir hırsız, iyi bir yemek yemeyi uman bir toprak ağası ya da beş parasız bir er olduğunu düşünür. Tüm bunlar amacınıza yöneldiğinizde ortaya çıkar, ilişki kurarsınız, tekrar yönelirsiniz, yeni koşullar ortaya çıktıkça tekrar ilişki kurarsınız.

İkinci bölüm ise 'Pilyuşkin bir hayırsever bulduğunu fark eder' olacaktır. Ona olan minnettarlığını nasıl göstermelidir ki onu kazansın ve o da hayırseverliğine devam etsin? Bunun üzerine Pilyuşkin bir 'ziyafet' düzenler. Semaveri kurdurur, üç yıl önce ai-

lesi tarafından ona verilmiş olan paskalya çöreğinin kırıntılarını getirir. İşte şimdi eşi benzeri görülmemiş bir şölen veren zengin bir toprak ağası, mükemmel bir ev sahibidir. Pilyuşkin'in cimriliğini unut gitsin, onu müsrif, savurgan bir adam gibi oyna. Yerine getireceğin tek görev şu olsun: Hayırseverini eğlendirmek, bonkörlüğünün ölçüsüyle onu şaşırtmak ve aynı zamanda ölü canları satmakla ilgili formaliteleri olabildiğince hızlandırmak. Bu ikinci yarıda neredeyse bütün işin güme gitmesine sebep olabilecek iki önemli an mevcut: Biri Pilyuşkin'in kasabaya gidemiyor oluşu, diğeri de boş bir kâğıdının olmayışı.

Bunlar hayati anlar, acele etme ve onları olması gerektiği gibi oyna.

Pilyuşkin için boş kâğıdının olmaması kritik. Önemli olan, boş kâğıdı doğal bir tavırla aramak. Hislerinin derinliğini sadece nasıl aradığınla aktarabilirsin. Büyük bir konsantrasyona ve tam olarak odaklanmaya ihtiyacın var. Yani hissetme, bir şey yap.

Sonunda engeller aşılar ve iş tamamlanır. Çiçikov, yani muhteşem hayırseverimiz, sadece ölü canları değil, kaçakları da almıştır.

Sahnenin üçüncü bölümü bu sıradışı adama hak ettiği şekilde nasıl teşekkür edileceğiyle ilgilidir. Fazlasıyla kibar ve cömert davranmış, hatta içecek teklifini bile reddetmiştir.

Bu bölümün amacı 'Çiçikov'u yolcu etmek'tir. Sadece tek bir şey düşün, misafirine sevgini, saygını, minnettarlığını nasıl göstereceksin? Pilyuşkin'in tüm aksiliğini, fesat dırdırlanmalarını, insandan kaçan hâlini unut. Şimdi o sıcak, insan canlısı biri. *Eski Zaman Beyleri'*ndeki²⁸ Afanasi Ivanoviç'i oyna.

Şimdi de sahnenin son bölümü geliyor, 'Pilyuşkin yalnız başına'. İlk birkaç dakika boyunca bir türlü geçmek bilmeyen bir endişe içindedir, çok değer verdiği misafirini memnun etmek için gereken her şeyi yapmış mıdır acaba? Birden ona minnettarlığını gösterecek çok az şey yaptığını fark eder. Pencereye koşar, Çiçikov'un at arabasına binmekte olduğunu görür, bir şeyler yapma arzusuyla mücadele ederek çöp yığınının ya da çalışma masasına koşar. Sonunda kendisini daha iyi hisseder, morali yükselir, akli başına gelmiştir. Masasının çekmecelerini titizlikle karıştırır ve 'bu cep saatini ona vereceğim' der. Saati bulur. 'Delikanlı sayılır, bir cep saati olmalı ki nişanlısını memnun edebilsin..' vs. Üstündeki tozu üfler, ona yakından bakar, misafirini gitmeden yakalamak için kapağına koşar, ama yarı yolda durur.

İşte burada 'büyük' es dediğimiz şeyi kullanabiliriz. Bir dakika önce hemen bir hediye vermek için yanıp tutuşan adam, şimdi kendisini iflasın eşiğine getirebilecek, affedilemez bir müsrifliğe teşebbüs ettiği düşüncesinden dolayı dehşete düşmüştür...

Bu anlık bir düşünce değildir. Es boyunca yükselmeli ve büyümelidir. Tüm sonuçlarını idrak ettiğinde, görevi bu değerli eşyayı -neredeyse elinden kayıp gitmesine izin verecekti- saklayabildiği kadar saklamak olacaktır. Eşyayı gerçekten sakladığından emin olmadan içi rahat etmez ve sakladığı yeri sürekli değiştirir. Saat, sonunda iyi bir yere yerleştirilmiştir... Peki ama hayırsever ne olacak? Sorun değil. 'Vasiyetimde saatimi ona bıraktığımı yazarım, böylece beni hatırlayacaktır.'

Pilyuşkin yine kendisi olmuştur. Endişe içinde eşyalarını kontrol etmeye başlar. Beklenmeyen ziyaretçisi bir şey alıp gitmiş olabilir mi?

Bu noktada perde iner.

Bu parçaların her biri gerçeklik duygusuyla, mantıksal bir diziliş içinde oynanmalıdır. Her parça kendinden önce gelenleri geliştirir-meli ve onlardan bir kesintisiz aksiyon çizgisi oluşturmaktadır.

Karakter üzerine, ne hissettiğin ya da ne deneyimlediğin hakkında düşünme. Birbirinden oldukça farklı duygular barındıran bir dizi epizodun var. Hepsine aynı haletiruhiyeyi -cimrilik, aksilik vs.- uygulayamazsın. İçinde aynı zamanda kibarlık, cömertlik ve neşe de vardır. Bütün eylemlerin birbirinden farklıdır. Bir aksiyondan genellikle tam zıddı olan diğer aksiyona beklenmedik geçiş, cimrideki kişisel kazanç sağlama çabasını ortaya çıkarır. Her bir epizodu sonuna kadar geliştir ve her şeyi aksiyonlara dök. Her epizotta fiziksel davranış kalıplarını oluştur ve tüm bunları tek bir aksiyon çizgisi oluşturacak şekilde bir araya getir. Bu, Gogol'ün karaktere koyduğu düşünceleri somutlaştırmanın şaşmaz bir yoludur."

"Peki ya benim çizgim ne olmalı?" diye sordum.

"Sen her aşamada kendini diğer oyuncuya uyarlamalısın. Pilyuşkin zor bir vaka ama onun kalbini kazanmalısın. Seni sevmesi lazım. Bunu nasıl yapacaksın? Kendini Pilyuşkin'in yerine koy ve neye ihtiyacı olduğunu düşün. Herkes onun cimrinin teki olduğunu düşünür, fakat sen onun cömertliği, misafirperverliği karşısında hayrete düşmelisin ki sana güvenmesini sağlayasın. Adam yüzbaşı olan komşusu hakkında şunları söylüyor: 'Bir akrabaymış. Bana amca, amca diyor, elimi öpüyor ama o benim ne kadar dedemse ben de onun o kadar amcasıyım.' Gördüğün gibi, adam elini öpmesine rağmen ona inanmıyor. Yani sen de çok kurnaz olmak zorundasın. Pilyuşkin'in bütün endişelerinin derinine inmeli, onu anlamalı, ona yakınlık duymalı, bir an için Pilyuşkin olmalısın.

Hatta bir süre için Çiçikov'u değil, onun ilişki kurduğu toprak sahiplerini prova etmen daha hayırlı olabilir. Hiç şüphesiz bunun sana faydası olacaktır."

Pilyuşkin'i oynayan diğer oyuncu Petker'di, Moskova Sanat Tiyatrosu'na benim gibi Moskova Komedi Tiyatrosu'ndan (eski Korş Tiyatrosu) gelmişti. Bu genç sanatçı yetenekli bir karakter oyuncusuydu ve Leonidov için bir yedek oyuncu gerektiğinde o seçilmişti. Stanislavski bu yeni oyuncuyla çalışarak onu tanıyacaktı.

Yardımcı yönetmenler Teleşeva ve Sahnovski'yle yapılan birtakım hazırlık provalarının ardından Petker, Stanislavski'yle prova yapmak için çağrıldı. Hepimizden bir veya iki saat önce gelmesi istenmişti; biz yokken neler olduğunu sonradan kendi ağzından dinledim.

Petker kendisine söylenen saatte küçük avluya girmiş ve Stanislavski'yi bir tentenin altında masada otururken bulmuştu. Yanında da Teleşeva ve Sahnovski vardı. Biraz ileride tasarımcı Simov ve yakın zaman önce Moskova'daki bir festival için gelmiş olan ve yönetmenlik tekniğine ilgi duyan Türk yönetmen Muhsin Bey* oturuyordu. Stanislavski ona provaları izlemesi için izin vermişti.

Stanislavski Petker'i oldukça sıcak bir şekilde karşılamış, onu Simov ve Muhsin Bey'le tanıştırmıştı.

Kısa bir sessizliğin ardından Stanislavski diğer yönetmenlere dö-

* Muhsin Ertuğrul -ç.n.

nüp provaların nasıl gittiğini, neyin iyi olup neyin olmadığını sordu. Sorularına tatmin edici cevaplar aldıktan sonra şunu sordu:

"Peki ya yaş? Pilyuşkin nereden baksan yetmiş yaşında. Bu büyük bir sorun."

Diğer yönetmenler onun endişelerini gidermeye çalıştılar. "Petker oldukça iyi bir karakter yarattı. Yaşlı rollerini oynamaya oldukça alışkın."

"Hımm!... Hımm!... Ne yazık ki 'yaşlı adam oyunculuğu' yapıyordu. Herhangi bir genç adama bakın ve yaşlı birini ne kadar da iyi oynadığını görün. Aslında oynamıyordur, üstelik bunun Gogol'ün cimrilüğün evrensel olarak ete kemiğe bürünmüş hâli olan Pilyuşkin karakteriyle uzaktan yakından alakası yoktur. Tamam, haydi deneyelim. Sahnenin herhangi bir yerinden başla. Sahnovski bana sufle ver. Ben Çiçikov'u oynayacağım. Haydi başlayalım."

Petker kendi sınırları içinde, standart bir yaşlı ve cimri adam portresi çizmek için elinden geleni yaptı.

Stanislavski, karşısında replikleri söyledi ve onu dikkatle izledi. Sonra durdurdu ve sordu:

"Kiminle konuşuyorsun? Karşında kim oturuyor?"

"Stanislavski."

"Ne alakası var? Ben bir üçkâğıtçıyım."

"Nasıl yani?"

"Gördün mü? Bak, şimdi sahneyi oynarken bana daha dikkatli bakmaya başladın. İşte şimdi yaşayan bir şeyler var. Eğer ben bilinen bir üçkâğıtçı olsaydım, konuşurken bana nasıl bakardın? Şimdi

bana bir üçkâğıtçıymışım gibi bak. Benim niyetimi çözmeye çalış, tarif et. Bir yerime sakladığım bir bıçağım var mı? Evde sakladığın değerli bir eşyayı düşün. Hiç oyunculuk yapma. Sadece kendi zihninde görselleştir. Hâlâ oynama isteğine devam ediyorsun. Henüz hiçbir şeyi oynayamazsın, önce düşüncelerini bir sıraya sok.”

Daha sonra Stanislavski masada duran kaleme uzandı, tam not alacaktı ki, Petker ani bir hareketle onu elinden kaptı ve gözden kaybetti.

”Mükemmel. Şimdi de bundan sonra ne yapacağımı tahmin etmeye çalış. Bana bak. Hayır oynama, gerçekten bak. Hâlâ oynuyorsun!... Gel seninle avluda bir yürüyüşe çıkalım. Ben senin komşum ve burası senin mülkün. Bana işlerin nasıl gittiğini anlat.” Binalardan birini işaret ederek tüm ciddiyetiyle ”Bu ambar ne için kullanılıyor?” diye sordu.

Petker genel hatlarıyla cevapladı ama Stanislavski tatmin olmadı ve detaylar üzerine sorular sormaya devam etti.

O esnada bir yük arabası sevkiyat yapıyordu. Stanislavski hemen oraya yöneldi, giderken de neyin teslim edildiğini, neden teslim edildiğini sordu.

Petker açıkladı. Stanislavski dikkatle dinledi, fakat kapsamlı bir cevap alıncaya kadar soruları birkaç kez tekrar etti. Daha sonra avluda dolaşmaya devam ettiler ve oyunlarını oldukça ciddi bir şekilde sürdürdüler. Ardından masaya oturup ekinler, hasat, köylüler gibi konulara değinerek mülk hakkındaki sohbetlerine devam ettiler.

Onlar konuşurken ben geldim. Stanislavski’yi ciddi bir şekilde

Petker'le konuşurken gördüm. Bana hiç prova yapıyorlarmış gibi gelmedi ve bir süre uzakta durarak selam vermek için doğru anı bekledim.

Stanislavski beni gördü ve sessizce Petker'e, "Bak, kim geldi. Ona çok dikkat et, çok yaklaşma, o bir dolandırıcı," dedi.

Ben de ne olup bittiğini anladım ve oyuna katıldım.

Stanislavski zemini hazırlamıştı, bir anda bir toprak ağasından yönetmene dönüştü ve bizi yakından izlemeye başladı.

Petker'in yanına gider gitmez, onun sandalyeden atlaması ile koşması bir oldu.

"Hımm!... Hımm!... Oynuyorsun Petker. Birkaç adım atıp uzaklaşman yeterli... Şimdi Toporkov, tekrar yanına git. Hımm!... Hâlâ 'oynuyorsun'. Çiçikov ondan korktuğunu hemen anlayacak, dolaşısıyla sadece tehlikeden uzaklaşmak için gerekeni yap."

Yavaş yavaş önce kendi sözcüklerimizle, sonra da metne bağlı kalarak konuşmaya başladık. Konuşmamız ne zaman oynamaya dönse, insani olmaktan uzaklaşsa Stanislavski bizi kesiyordu. Tekrar tekrar alarak bizi gerçekliğe getirdi.

"Oynamana gerek yok. Sadece dinlemeli ve Çiçikov'la olan konuşmanın nereye gittiğini takip etmelisin. Tek ihtiyacın olan şey konsantrasyon... Bu davetsiz misafirin neden geldiğini tahmin etmeye çalış. Şimdi ondan oturmasını iste. ... Hayır öyle değil, unutma, sana bıçak saplayabilir. ... Öyle de değil... Daha kolay bir yolunu bul... ve senin için daha az tehlike arz edecek bir yolunu bul."

Bir oyuncunun yaşayan tepkilerini adım adım bulup çıkardı ve oyunculığa ait, basmakalıp, abartılı her şeyi temizledi. Hatta

Petker'in klasik "yaşlı adam" oyunculuğundan da kurtuldu. Şimdi ortaya yaşayan bir yüz, temkinli ve kuşkucu bakan gözler çıkmıştı. Ben de ona gerektiği şekilde karşılık verdim ve aramızdaki karşılıklı çıkar bağıını hissetmeye başladık. Ben işimin ne olduğunu dikkatlice ifade etmeye başladım. O da mevzunun aslında ne olduğunu anlamaya çalışarak beni dinledi.

Kendimizi çok iyi hissettik. Küçük seyirci kitlemiz konuşmamızı dinledi, konuşmanın girdiği rotayı izledi.

Sonra Petker'in Pilyuşkin rolünde, Çiçikov'un ona sunduğu iyiliğe fazlasıyla minnet duyduğu bölüm geldi ve benim "Size olan saygımdan ötürü satın alma işlemlerinin masraflarını ben üstleniyorum" repliğimden sonra yüzü aydınlandı. Uzun bir süre konuşmadı ve şaşkınlık içinde bana baktı. Seyircilerimiz bundan sonra ne olacağını büyük bir merak içinde bekliyorlardı. Petker'in yüzü kasılarak seğirdi. Bu ana kadar Stanislavski oturup sahneyi sessizce izliyor ve yolunda giden sahneyi kesmemeye çalışıyordu. O an temkinli bir şekilde şunu önerdi:

"Şimdi artık oynayabilirsin, yüzünle ya da istediğin şekilde oynayabilirsin. Bu hakkı kazandın. Yükseltebildiğin kadar yükselt, dilini dışarı çıkar, daha neler neler... Korkma... Evet!"

Konuşurken keyifli bir kahkaha attı ve diğer herkes de onunla birlikte güldü. Bunun ardından provayı bitirdi.

"Bu çok iyiydi... Bir role dikkatli bir şekilde girmen gerektiğini, iplikleri ilmek ilmek örmen gerektiğini ve dokuduklarını çözmemen gerektiğini anlamış oldun. Kendi düzenlerinde güçlü, kopması zor bir halat hâline gelecekler. Çalışmaya devam et, hiçbir şeyi zorlama, başlangıç noktan olarak en basit, yaşayan, organik aksiyonları seç. Karakteri düşünme. Karakter senin gerçeklik duygusu

içeren aksiyonları verili durumlarda icra etmen sonucu ortaya çıkacak. Bu örnekte bir küçük gerçekten diğerine ilerleyerek, kendini test ederek, imgelemine serbest bırakarak bir yolu nasıl inşa edebileceğini, böylelikle de canlı, dışadönük bir karakteri nasıl elde edebileceğini gördün. Bu ruhla çalışmaya devam et." Diğer yönetmenlere dönerek, "Ne yapmanız gerektiğini anladınız mı?" dedi ve ekledi, "Bir süre sonra bana yeniden sergileyin."

Fakat bu sahneyi Stanislavski'ye sergileme fırsatını bir daha asla yakalayamadık. Başka şeylerle meşguldü. Bir defasında beni arayıp Petker'in rolünün nasıl gittiğini sordu. İki saat boyunca konuştuk. Role ve bu yeni oyuncuya olan muazzam ilgisi ortadaydı. Nasıl cevap vereceğimi bilemedim çünkü benim durumum oldukça hassastı. Eğer onu rahatlatacak şekilde konuşursanız size inanmayı bırakıp bir polis memuru gibi şaşırtmalı sorular sorarak sizin açığınızı yakalamaya çalışırdı; hatalardan ve neyin kötü gittiğinden bahsederseniz de arkadaşınızı "satmış" ve Stanislavski'yi boş yere sinirlendirmiş olurdunuz.

Olabildiğince kaçamak cevaplar verdim. Yaş sorunu konusundaki endişe verici bir soruya cevap verirken ölçüyü kaçırdım ve "Ah, hiç merak etme... Petker bu sorunla çok iyi baş ediyor... Çok çok yaşlı, hasta bir adamı göstermeyi nasıl da başarıyor inanamazsın" dedim.

"Hımm!... Hımm!... Eğer hasta oynuyorsa, bu çok fena... Hasta ne demek? Akıl hastası mı? Bunun olması gerekenle hiçbir alakası yok. Buradaki anafikir Pilyuşkin'in istiflemeye düşkün olması. Tıpkı Çiçikov'un yaşlanınca olacağı gibi. Pilyuşkin'in eklemleri serttir, kolayca kalkıp oturamaz, görüşü zayıflamıştır o kadar. Bunlar dışında tamamen sağlıklı ve normaldir."

"Buyrun gelin, sizi provada görmek ve sahneyi bir daha sergilemek isteriz."

"Bakalım, gelmeye çalışırım ama biliyorsunuz vakit yok, yapacak başka işlerim var. ... Gelebilir miyim, bilmiyorum. Ama lütfen beni arayıp neler olup bittiğini anlat. ... Ayrıca lütfen... olan biteni benden saklama. ... Hımm... Hımm... Benimle dürüst konuşacak mısın, ha?"

"Tabii ki."

"Hoşça kal."

Korobočka'nın Evinde

Oynarken, birkaç dakikalığına bile olsa her şeyin samimi olduğu, sahnede bütün ince ayrıntılarıyla bir gerçek yaşam hissini oluşturduğu bir boyuta geçmeyi başarmak ne muazzam bir keyiftir. Karşınızdaki oyuncu yaşayan bir insan olur. Onu gerçekmiş gibi görür, yüzündeki ifadeden ve gözlerinin hareketinden ne düşündüğünü tahmin edersiniz. Düşünceleriniz de samimidir. Bir durumu anlamak için duraklamaktan çekinmezsiniz. Seyirciye karşı hiçbir yükümlülük hissetmeden diğer oyuncu veya oyuncularla sürekli, incelikli ve sürükleyici bir mücadele sürdürürsünüz. Bugün dünden farklıdır ve yarın da bugün gibi olmayacaktır.

Stanislavski'nin bütün düşüncesi bir oyuncuyu sıradan bir icracı seviyesine çeken her şeyden kurtarmak ve onu organik, insanı yaratıcılığın sınırlarına yönlendirmektir. Bunu gerçekleştirmek için sayısız yolu vardı. Bunlar oyuncunun yaratıcı sürecine dair incelikli anlayışına ve tüm oyuncu hastalıklarını tedavi etmeye dayanan yöntemini geliştirirken edindiği büyük deneyime dayanıyordu.

Toprak sahibi Korobočka rolü Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurucularından biri ve şimdiye kadar bir dizi parlak rol yaratmış mükemmel bir oyuncu olan Lilina'ya²⁹ verilmişti. Yazdığım dönemde yeni roller deniyordu ve Korobočka onun ilk yaşlı kadın rolü olacaktı. Bu nedenle bu kadar zorlandı. Mizaha yatkın bir oyuncuydu, doğuştan yeteneği vardı ve yıllarca alımlı genç kadınları ve kızları oynamıştı. Korobočka yaşlı rollerinin ilkiydi ve ona oldukça uzak olan, Gogol'ün üslubunun da epey dışında olan bu yaşlı toprak sahibini anlamaya çalışırken biraz bocaladı. Şaşmaz sezgileri hiçbir işine yaramadı. Titizlikle her kaçış yolunu tıkadı, ilerleyebileceği hiçbir çatlak kalmamıştı. Aşına olmadığı bir çalışma yöntemi izledi. Bu yöntem titizlik, yıkıcı bir analiz, gereksiz kusur bulma, sıkı bir otokontrol içeriyordu ve sahip olduğu anlık sezgilerini, naifliği ve kişisel albeniyi, yani bütün değerli özelliklerini öldürmüştü. Stanislavski'nin başka bir kadın oyuncu için söyledikleri onun için de geçerliydi: "Sahnedeki her şeyi anlamak zorunda değilsin, bir kısmını anlasan yeter. Fazla titiz olmak bazen oyuncunun başına bela açar. Oyuncu işleri karmaşıklştırmaya başlar ve kendisiyle diğer oyuncular arasına gereksiz bir karışıklık yığını koyar."

Zorlama fikirler labirentinde ve gereksiz bir karışıklığın içinde kaybolmuş zavallı Lilina kendisini dağılma noktasına gelene kadar zorladı. Gogol'ün karakterini oluşturmaya çalışırken, her prova da adım adım gitmek istediği yönün tersine gitti. Bir eğitmen dehasına sahip olan Stanislavski bile ona yardım etmek istediğinde durumu kurtaramadı. Lilina şok hâlindeydi, hiçbir şey anlamadı; Stanislavski'yle olan çalışması da Çiçikov ile Korobočka arasında geçen sahnenin yeniden üretimi gibiydi. Stanislavski oldukça akıllı bir şekilde "Çiçikov Korobočka'nın Evinde" sahnesini bir saati

29 Stanislavski'nin eşi. O zamanlar altmış beş yaşındaydı.

tamir etmeye benzetti. Saatçi (Çiçikov) işini gayet iyi bilir, işleri yoluna koymaya çalışır fakat her seferinde, son anda, çalışmayı bıraktığında, bir nedenle büyük zemberek gürültüyle boşalır ve Çiçikov her şeye baştan başlamak zorunda kalır. Deneyimli bir zanaatkâr olan Çiçikov soğukkanlılığını kaybetmez fakat ne zaman sakince işini düzeltmeye başlasa ve vidaları sıkarsa en kritik anda bir çatırtı duyulur ve yay yine atar. Çiçikov sabrını takınıp tekrar işe başlar ve çalışmaya devam eder. Fakat sonunda sabrı tükenir ve bir hiddet anında saati var gücüyle yere fırlatır, saat beklenmedik bir şekilde çalışmaya başlar. Saat ve tamir işi Koroboçka'nın kafasının içinde olup bitenlerdir ve Çiçikov'un görevi de neyin ters gittiğini anlayıp kadının onu anlamasına engel olan her neyse onu düzeltmektir. Koroboçka gerçekten ölü canlarını satmak ister, bu onun yararına olacaktır ama çok ucuza satmaktan ve onu zengin edecek olağanüstü bir fırsatı kaçırmaktan korkar. Hata yapmaktan çekinir. Çiçikov'un gerçekte ne söylediğini anlamaya çalışmaz, bunun yerine onun dile getirmediklerini, "altmetnini" anlamaya çalışır. Dolayısıyla Çiçikov'la olan sahnesinde Koroboçka'nın sürekli bir görevi mevcuttur: Hata yapmamak ve çok ucuza satmamak. Dolayısıyla uğraşıp Çiçikov'un kesin niyetinin ne olduğunu hesap etmek zorundadır. Tabii ki Koroboçka Çiçikov'un da dediği gibi âciz bir budaladır. Yine de sadece bir aptalı oynayamazsınız. Gereksiz çabası, ortada olmayan sorunları çözmeye çalışması onun aptallığını daha açık bir biçimde ortaya çıkaracak. Bunun için oyuncu samimi bir şekilde dikkatini partnerinin eylemlerine ve davranışlarına vermeli. Bu açıkça yapılacak en basit şeydi fakat Lilina tüm çabasına ve hatta Stanislavski'nin yardımına rağmen yapamadı.

Bir keresinde Stanislavski "Görüyorsunuz değil mi? Öylesine muh-

teşem, en incelikli anları oynayabilen bir oyuncunun bu kadar temel bir görevi yerine getiremiyor olması garip.”

Tekrar tekrar üstüne giderek Lilina’nın tatsız bir çalışma yöntemi uygulayarak oluşturmuş olduğu zincirlerden onu kurtarmaya çalıştı, fakat işe yaramadı. Lilina şoka girmişti ve tek bir eylemi bile rahat, bilinçli bir şekilde icra edemedi. Denediği her şey aşırı, yapmacık gerginliği açığa vurdu. Açılışı ertelememek ve sabit bir zaman sınırına bağlı kalmadan role çalışmaya devam edebilmesi için rolü bırakmak zorunda kaldı. Rol Zueva’ya verildi ve oyunun ilk gösterimlerinde o oynadı.

Ölü Canlar pek çok kez oynandıktan bir süre sonra Stanislavski sahneyi Lilina’yla prova etmem için beni Leontievski Sokağı’na çağırdı. İçim rahat bir şekilde gittim. Bu prova Lilina içindi; ben sadece replik verecektim, rolümü çıkarmış, birçok defa oynamıştım. Yine de Stanislavski’yi çalıştırırken izlemek önemliydi, öğretici olacaktı ve provaya gitmek benim için sorun değildi. Ama işler tersine döndü. Hiç beklenmedik bir şekilde Stanislavski tamamen bana odaklandı. Lilina’nın ilk birkaç repliğine hiç dikkat etmezken ben daha ağzımı açmadan bana bağırırmaya başladı. Hapı yutmuşum.

“Ne yapıyorsun?”

“Üstümdeki yağmur damlalarını silkiyorum.”

“Birincisi, o öyle yapılmaz; ikincisi, neden masanın dibinde yapıyorsun? Ev sahibine karşı hiç nazik değilsin.”

“Ama ev sahibini görmüyor.”

“İnanmıyorum. Nasıl olur da görmez? Nasıl görmüyorsun?”

"Tiyatroda, sahnedeysen böyle sergiliyorduk. Şimdi bu odada olunca..."

"Nasıl sergilediğinizle değil, mantıkla ilgileniyorum. Eğer ıslanmışsan, burada, bu verili durumlarda ne yaparsın? Berbat... Ne yapıyorsun?"

- Ben... istedim ki...

"Söylediğin tek bir kelimeye bile inanmıyorum..."

Bir şekilde sahne açılışını hallettik ve diyaloga geldik:

- Çay alır mıydınız beyefendi?

- Hiç fark etmez hanımefendi.

"Rezalet! Saçmalık. Tek bir kelimesini bile anlamadım! ..."

- Hiç fark et-mez ha-nı-me-fen-di.

"Devam et..."

- Çayınızla beraber ne alırdınız beyefendi? Şişede biraz meyve likörü var.

- Hiç fark etmez hanımefendi. Ekmek ve likör...

"Aman Allah'ım! Aman Allah'ım! Aman Allah'ım! Her şeyi unutmuşsun... Sadece kelimeleri söylüyorsun. Masada nasıl davranacaksın? Sana çay ve likör ikram edildi. Sana karşı nazik davranıyor, sen de aynı şekilde davran. Buna dair hiçbir şey görmüyorum. Haydi, başlayın..."

Devam ettikçe kılı kırk yarararak benim üzerime geldi. Lilina'ya hiç dikkat etmedi. Bana kalırsa o da en iyi performansını sergilemiyordu.

Çok çaresiz hâldeydim. Tüm gücümle Stanislavski'nin acımasız, delici bakışlarından kurtulmaya çalışıyordum. Biraz daha zorlasa, her şeyi terk edip, her ne pahasına olursa olsun provayı bırakacaktım. Ama bir de ne göreyim? Kelimeler ağzımdan samimi, canlı bir şekilde dökülüyordu. Sürahiye uzandım, bir bardağa likör doldurdum, Koroboçka'ya baktım, Lilina'nın berrak, dikkatli bakışlarıyla karşılaştım (şimdiye kadar sanki gözlerini bir sisin arkasından zorlukla seçiyordum) ve onunla iletişime geçme ihtiyacı hissettim.

- Adınız ne? (diye sordum) Böyle kendi evimdeymişim gibi davrandığım için... beni bağışlayın, vardığımda akşam olduğu için...

Özrüm içtendi. Stanislavski hiçbir şey söylemedi, aslına bakarsanız onu unutmuştum. Sadece karşımda oturan yaşlı hanımla ilgileniyordum. Yavaş yavaş keyifli bir sohbete daldık. O bana hayatından bahsetti, yaptığı hatalardan yakındı ve bir anda her şey ilgimi çekmeye başladı. Onu ikna etmek, 15 rubleye tüm ölü canlarını satın almak istiyordum. Yaşlı hanımın aptalın teki olduğu ortadaydı, birkaç dakikada bu işi bağlayabilirdim.

- Satın onları bana hanımefendi.
- Nasıl satacağım?
- Kolay...
- Ama öldüler.
- Yaşadıklarını kim söyledi ki? Onlar için halen vergi ödüyorsunuz ama ben sizi tüm bu zahmetten ve ödemelerden kurtaracağım, vereceğim 15 ruble de cabası. Anlaştık mı?
- Açıkçası beyefendi, aklım almıyor...

Lilina'nın gözlerinin parladığını görebiliyorum. Bakışları bazen hırsla bana kilitleniyor, bazen de paranın üzerinden akıp gidiyor. O bakışlardan gelecek cevabı bekliyorum. Konuşmasına ihtiyaç yok. Bakışlarının şüpheyile dolu olduğunu görebiliyorum.

- Görüyorsunuz değil mi hanımefendi (açıklamaya çalıştım), para bu para ve para öyle ağaçta yetişmez. Balınızı kaç sattınız? Bu günah yüzünden vicdan azabı çekersiniz, hanımefendi.

Lilina, Korobočka'nın düşüncelerini o kadar hakiki bir biçimde yaşıyor ki niyetini repliklerini duymadan bile anlayabilirim.

- Güzel, lakin o baldı... bal. Burada aslında satacak bir şey de yok, size bir hiç karşılığı 20 ruble veremem, 15 ruble vereceğim. Bakın burada bozuk paradan değil, banknotlardan bahsediyoruz.

Korobočka'nın gözlerinde anladığına dair bir parıltı seziyorum, iş iyi gidecek gibi, ama aniden:

- Hayır, yine de zarara girmekten korkuyorum...

Yay şak diye atmıştı. Lilina'nın karşısına oturdum, sessizce ona bakmaya ve en iyi yöntemin ne olabileceğini bulmaya çalıştım. Ne gariptir ki, o sırada bizi izleyen insanların kahkahalarını duyuyordum. Buna hiç takılmadan yeniden Korobočka'yı ikna etmeye çalışmaya başladım. Tam gözlerimi ona dikmiş ve işe koyulmuştum ki Lilina'nın Gogol'ün komik yaşlı kadınına, ev sahibi Korobočka'ya dönüştüğünü fark ettim, kahkahamı zor tuttum. Bakışları bana kilitlenmişti. Gözleri biraz şaşkınlıkla bakıyor olsa da bakışları merak doluydu. O bakışlar akıl almaz bir aptallık içeriyordu ve beni, aksiyonlarımı, düşüncelerimi o kadar ciddiye alıyordu ki, kendimi tutmak için büyük çaba sarf etmeli ve ben de meseleyi onun kadar ciddiye almalıydım.

Sahnenin geri kalanı saat gibi işledi. Birbirimize sorular sorduk, karşımızdakinin düşüncelerini ve niyetlerini tahmin etmeye, birbirimizi kandırmaya, korkutmaya, ikna etmeye, acındırmaya çalıştık, fevri bir şekilde karşımızdakine saldırdık, geri çekildik, dinledik ve mücadeleye yeniden başladık. Tüm eylemlerimiz bir mantık, amaç, yaptığımızın önemli olduğuna dair bir inanç ve birbirimize dönük bir konsantrasyon içeriyordu. Düşünmediğimiz tek şey seyirciydi. İyi oynayıp oynamadığımız üzerinde pek durmadık. Yapmamız gerekeni yapıyorduk. Her ne pahasına olursa olsun Koroboçka'nın kafasının içindeki çetrefilli mekanizmanın çalışmasını sağlamak zorundaydım. Bu benim yegâne amacımdı. Özel bir şey yapmadık. Sahne çok basitti, hiçbir komedi trüğü olmamasına ve odada çok az seyirci bulunmasına rağmen Stanislavski gülmekten yerlere yattı. Neredeyse fenalaşacaktı. Bir an için Gogol üslubuna oldukça yakınlaştığımızı hissettim. Stanislavski'nin bile reddedemeyeceği türden bir groteskti bu.

Provanın sonunda Stanislavski "Burada ne yaptık?" diye sordu. "Kabaran sezgileriniz sizi sürükleyiverdi ve sahneyi fazlasıyla iyi oynadınız." Sezgi, sanattaki en önemli şeylerden biridir. O olmadan sanatlar da var olamaz. Sahneyi bir daha böyle oynayamayacaksınız. Daha kötü ya da daha iyi oynayabilirsiniz ama bir daha asla az önce yaptığınız gibi oynayamayacaksınız. Tekrar etmeyi deneyin, olmayacak. Nasıl oynadığınızı kalıcı olarak sabitleyemezsiniz. Sadece sizi bu sonuca ulaştıran yolu sabitleyebilirsiniz. Toporkov, seni zorladım ki en basit fiziksel aksiyonlardaki gerçeklik duygusunu bulabilesin. İşte, sezgilerini uyandırmanın yolu budur. Seni sahici, insani iletişimin basit mantığına, dizilimine yönlendirdim. Davranışının mantığını fark ettiğin anda aksiyonlarına inandın ve sahne içtenlikle canlandı. Bu mantığı kontrol

edebilir, düzeltebilir, anlayabiliriz; sezgiye ulaşmanın yolu budur. Başka hiçbir şeye yönelmeden bu yolu izle, sonuçları göreceksin. Toporkov'un ilk adımlarını atmasında ona yardım ettim, sonra o hiçbir yardıma ihtiyaç duymadan kendi yolunu buldu."

"Peki ya Lilina?"

"Lilina sadece çalışmamıza, yani Toporkov'u yavaş yavaş canlandırma sürecine ilgi duymaya başladı. Bir kere ilgi duymaya başlayınca karşısındakine gerçekten dikkat etmeye başladı; bu da gerçek bir konsantrasyon nesnesi demektir. Tüm engelleri aştık, onu zincirlerinden kurtardık ve onun yaşayan bir kimseyle canlı bir iletişim kurmasını sağladık. Her biri diğerini tetikledi, birbirini teşvik etti ve sonucun seviyesini gördünüz."

Provaya Lilina için çağrılmış olmama rağmen provada Stanislavski'nin neden onu görmezden gelerek bana odakladığını anlamıştım. Bu özel bir oyuncuya ulaşmak için özel bir yöntemdi.

Çok sonraları bir *Tartuŭŭe* provasındayken Stanislavski şunu demişti:

"Pek çok insan sistemi bilir ama pek azı uygulayabilir. Ben kendim bile sistemi bilmeme rağmen henüz uygulayamıyorum ya da şöyle diyeyim, henüz uygulamaya yeni başlıyorum. Eğer benim geliştirdiğim sistemde ustalaşmak istiyorsanız dünyaya yeniden gelmeli, altmış yaşına kadar yaşamalı ve oyunculuğa silbaştan başlamalısınız."

Stanislavski'nin bu yaklaşımı sisteme meydan okuyanlar için nihai bir cevaptı, ister sistemi kabul etsinler ister reddetsinler.

Meclis

Oyunda "Meclis Sahnesi" adlı bir sahne mevcuttu. Korkmuş ve yılmış devlet memurları şehirde Çiçikov hakkında dolanan skandal boyuttaki söylentileri tartışacakları bir meclis toplantısı için Savcı'nın evinde bir araya gelirler. Bu durumun çok vahim sonuçları olabilir. Ben bu sahnede yoktum. Sadece sahne dışından oynadığım tek bir repliğim vardı. Böylece Stanislavski'nin yönetiminin inceliğini kulisten izleme fırsatını yakaladım. Bu sahne oyundaki en iyi sahne olabilirdi, oyunun doruk noktasıydı. Burada Çiçikov'un tuhaf, akıl almaz ölü canlar dalaveresine bulaşan tüm karakterlerin foyası ortaya çıkıyordu. Bu görece küçük ama canlı sahne, romanı sahneye uyarlayan Bulgakov tarafından şahane bir biçimde oluşturulmuştu. Gogol'ün en keskin fikirlerinin ve durumlarının hepsi bu sahnede yoğunlaştırılmıştı. Oyunun önhazırlık çalışmasında her şeyi abartma eğilimindeydik ve bu sahnede Sahnovski ve Teleşeva en uç ve grotesk olanı bulmak için sonuna kadar gitmişlerdi. Gogol'ü Gogol olmaktan çıkarmak istemişlerdi. Fakat ne kadar deneseler de, ne kadar çok parlak fikirle gelseler de hiçbirisi işe yaramadı; sadece oyuncular yormuş oldular. Gogol'e has ikna edicilik, gerçekçilik ve tipik iğneleyicilik performasta fazlasıyla abartılmış görünüyordu. Dışarıdan bakınca tutarlı olabilirdi ama içeriden soğuk, boş ve ikna edicilikten uzaktı. Oyuncular sahnede yaptıkları hiçbir şeye inanmıyorlardı.

Stanislavski meclis sahnesine çalışmaya başladığında yaptığı ilk şey abartılı ve dışsal diye tabir ettiği yöntemlerimizi boşa çıkarmak oldu. Onları mantıktan uzak olarak niteledi.

"Neden odaya geldiğinizde öyle bir surat takınıyorsunuz?"

"Çünkü dehşete kapıldık. Son olaylar bizi çok korkuttu."

"Dehşeti oynayamazsınız... Kendinizi tehlikeden sakınmanız gerekiyor fakat tehlike burada değil, orada, geldiğiniz yerde. Bu oda-
dayken evinizdesiniz ama halen bir şeylerden korkarak bakıyorsunuz. Hiçbir mantığınız yok. Rahatlama yerine dehşeti 'oynamaya' çalışıyorsunuz, ayrıca yaptıklarınız tatsız ve abartılı. Abartılı bir biçim yalnızca davranışların mantıksal dizilişi sayesinde başarılabılır. Mantığınıza inanmadığımda ellerinizin üzerinde yürüyüp, beş burun, sekiz kaş yapıştırırsanız bile beni hiçbir şeye ikna edemezsiniz. Bir kaba komedide çok iyi bir oyuncu izlemiştim. Pantolonunu çıkartıp onunla üvey annesine vurmuştu. Harikaydı ve şu kadarcık bile çok edici değildi çünkü oyuncu seyirciyi davranışının mantıklı olduğuna ve başka bir alternatifi olmadığına ikna edebiliyordu. Bizi yavaş yavaş, adım adım buna hazırladı. Abartılı biçimler mi istiyorsunuz? İçeriğin gerçekliğinden, hakiki insani duygulardan, mantıksal eylem dizilişinden yola çıkın ve gidebildiğiniz noktaya kadar aşama aşama geliştirin."

Stanislavski sahneyi çalıştıkça bizim gittiğimizin tersi bir yönde ilerledi: Hiçbir aşırılık, abartılı oynama yoktu. Fazladan bir şey ekleme yönündeki her girişimin kökü kazındı.

"Ne yapıyorsun o mendille?"

"Alnımı siliyorum."

"Neden?"

"Çünkü çok korktu ve alnı ter içinde kaldı, o nedenle de sildi."

"Kimse alnını öyle silmez. Bu abartılı. Alnını silmiyorsun, yine 'oynamaya' başladın. Alnını doğal bir şekilde silmeye çalış."

Sahnedeki herkes bu uzun alıştırmada yer aldı. Stanislavski art

arda en önemsiz detaylarla, çok görünür bir kıymet-i harbiyesi olmayan en basit fiziksel eylemlerle uzun süre uğraştı ve doğru icra edilmesi için ısrar etti. Oyundaki bu dönüm noktasını seçen Stanislavski çalışmayı kasti olarak bir oyuncunun tekniğinin en basit öğelerine indirgedi. Yöntemini hiç bu kadar titiz uygulamamıştı.

Sahne şimdi canlı, ilgi çekici bir hâle gelmişti ve doğru gerilimle oynanıyordu. Fakat Stanislavski bu sahne üzerine daha incelikli, karmaşık bir çalışma yaptı ve oyuncularını olaylara dair daha organik bir bilince yönlendirdi. Sırayla birinci, ikinci, üçüncü memurlar girer. Stanislavski her bir antreye o kadar çok zaman ayırıyordu ki!

"Unutmayın, size doğru gelen bir tehdit var. Hepiniz ortak bir tehlikenin altındasınız. Birbirinize kimin aklında bir çıkış yolu olup olmadığını anlayacak şekilde bakmaya çalışın. Şimdi buradasınız, ahbabların arasında kendinizi daha rahat hissediyorsunuz. Bunun farkına varın ve gerektiğinden fazlasını oynamayın, abartılı oynamayın. Sadece içeri girin ve tüm ahbablarınızın bir arada olduğunu fark edin. Kaslarınızı gevşetin! Haydi! Hayır, öyle değil. Her memurun antresi kendi başına ayrı bir sahne olmalı. Buraya kadar sanki düşman ateşi altındaymış gibi parmak ucunda geldiniz ama eşiği geçtiğiniz anda nispeten güvendesiniz. Onlar kurtuluşu sizin gözlerinizde ararken siz de diğerlerinin gözlerinde çareyi arayın. Fazladan hiçbir şey eklemekten sadece bunu oynayın. Bu durumdan kurtulmanın bir yolunu bulmak hepinizin kesintisiz aksiyon çizgisini oluşturuyor. Her öneriyi dikkatle dinleyin. Ne anlama geliyor? Kim ağzını açarsa ona kilitleniyorsunuz, onlara bakıyorsunuz ve onları ölçüp biçiyorsunuz... Gözlerinizi onlardan ayırmayın, bir arada durmalısınız."

Bir dizi "konsantrasyon" alıştırması yaptık. Stanislavski'nin ilk antreleri ve üç memurun Savcı'nın evinin odasında buluşmasını geçmesi çok uzun sürdü. Bütünüyle organik davranış ve titiz bir konsantrasyon talep etti. Basit fiziksel eylemlerle başladı ve mutlak hassasiyet ve incelik bekledi. Oyuncuların anlaşılır bir mantıktan yola çıkmasını sağladı, hiç zora sokmadı, onları aşacak görevlerle kapasitelerini zorlamadı, sadece izleyecekleri yolu tarif etti.

Stanislavski oyuncuların yaşayan, insani davranışın öğelerinde ustalaşmalarına ve tam anlamıyla birbirlerine odaklanmalarına yardım etti. Daha önceden kullandıkları abartılmış duygulara kıyasla bu daha canlı bir etki yarattı. Oyunculara sahneyi nasıl oynamaları gerektiğini anlatmadı, hiçbir şekilde göstermedi. Yöntemini tüm inceliği ve yaratıcılığıyla uyguladı. Oyuncuları "oynatmaktansa" mantığın yoluna, aksiyonlarının gerçekliği inancına yönlendirdi. Rollerinde temelde insani olanı keşfetmelerine yardımcı oldu. Oyuncuların inisiyatifi, dinamizmi bizde sahnenin gelişeceği ve büyüyeceği ümidini oluşturdu. Oyuncular yavaş yavaş memurların hissettiği telaşı keşfediyor gibi görünüyordlardı. Ortamdaki herkesin aşırı bir gerilim altında olduğuna inanılabilirdi. Bir kumpas hissiyatı oluşmuştu. Oyuncular kendilerine, eylemlerine inanmaya başladılar. Gerçeklik duygusu oluşturuldu. Gayet izlenebilirdi ama henüz bir alıştırmadan öteye gitmemişti. Çalışma devam etti. Stanislavski özenli ve dikkatli bir şekilde sahneyi etekemiğe büründürdü.

Polis Şefi girer. Çiçikov'un kaldığı handan geliyordur. Herkes ona hücum eder.

"Ee?"

"Süt ve incirle ağzını çalkalıyordu."³⁰

Stanislavski'nin "Berbat!" diyen sesi sahneyi kesti. "Burada yapmakta olduğumuz her şeyi berbat ettin. Söylediğinin bir kelimesini bile anlamadım."

"Süt ve incirle ağzını çalkalıyordu."

"Bak ne kadar önemli bir haber getirdin: 'Süt ve incirle ağzını çalkalıyordu.' Bunu nasıl değerlendiriyorsun? Olumlu bir şey mi, olumsuz bir şey mi? Görüyorsun değil mi, daha kafanda oturtmamışsın ama konuşmaya başlıyorsun. Aman Allah'ım, aman Allah'ım, aman Allah'ım! Ee! Bu haberi nereden getiriyorsun?"

"Handan."

"Haydi, bize oraya nasıl gittiğini, ne planladığını, onu nasıl gözetlediğini falan anlat."

"Ben... hana gittim... Çiçikov'un hangi odada kaldığını sordum... anahtar deliğinden baktım ve onun ağzını çalkaladığını gördüm."

"Bu kadar mı? Aman yarabbim bu nasıl bir imgelem kıtlığı! Bu gerçek bir olay! Polis Şefi bir suçluyu takip ediyor, bu bir şeydir! Bir planı kurması ve han sahibiyle aracılık yapması için anlaşması lazım ki görülmeden, kimliğini saklayarak içeri girebilsin. Aksi takdirde nasıl bir curcuna kopacağını hayal edebilirsin. Hatta kılığını bile değiştirebilirsin. Ne olacağını kim bilebilir! Bunların hepsini etraflıca düşün. Polis şefinin bu değerli 'süt ve incirle ağzını çalkalıyor' bilgisini edinebilmek için çabaya, yeteneğe, yaratıcılığa ve maharete ihtiyacı var. Bu bilgiyi getirdiğin zaman şimdi yaptığın gibi ucuza satma. Olup bitmiş şeyleri sahnede beraberinde

30 Incir suyuyla tatlandırılmış süt. Dönemin ağız yıkama biçimi.

getirmiyorsun, çünkü olup bitenin ne olduğunu bilmiyorsun. Bu herkes için önemli. Herkes sadece oynananı değil, aynı zamanda ona sebep olanı ve onun devamında olacakları da bütün detaylarıyla bilmelidir. Eğer böyle olmazsa oynadığın şeyin ne olduğunu bilmezsin, anlıyor musun? Hepsi birbirine bağlıdır. Rol kesintisiz akan bir film gibi olmalıdır. Bu olmadan sahneyi oynayamazsın, sahne parçalara ayrılır. Haydi, bana Polis Şefi'nin handa ne yaptığını anlat."

Stanislavski meclis sahnesindeki herkese, organik davranışlar çıkarabileceği reçetelerinden birini ya da diğerini kullanarak, kusursuz bir tedavi uyguladı. "Grotesk" ya da abartı asla vurgulanmadı. Söz konusu olan sadece aksiyonların icrasındaki mantık ve gerçeklik duygusuydu. Savcı'nın odasındaki sahne yavaş yavaş canlandı.

Memurlar akıllarını yitirircesine korkmuşlardır ve odanın içinde cin çarpmış gibi dolanmaktadırlar. Önce bir öneriye, sonra diğerine atlamakta, sonra reddetmekte ve papağanın cırlaması gibi en ufak bir sestən bile ürkmektedirler. Böylesine paniğe kapılmış bir hâldeyken Çiçikov'un gizli faaliyetleri konusunda her hikâyeye inanacak durumdadırlar. Sanki gerçeği öğrenseler bir şekilde faciayı defedebileceklerdir.

Bu sahnenin en değerli yönü Stanislavski'nin oyunculara uyardığı ciddiyetin boyutuydu. Sahnenin bütün esprisi buradaydı, önhazırlık alıştırmaının, yorucu ve zahmetli çalışmaların sebebi de buydu. Sonuçları çarpıcıydı. Nozdriyov'un yalanlar söyleyeceği bir sonraki sahne için harika bir temel atılmıştı. Nozdriyov korkmuş memurların olduğu odaya gelir. Mutlu ve hafif çakırkeyif bir şekilde geldiğinde odada var olan resmin oldukça dışındadır.

Her zaman karşılaştığı güvensizliğin aksine, memurlar tarafından âdeta yalan söylemeye teşvik edilir. Dudaklarına kenetlenmiş bir hâlde, söylediği her söze sarılırlar. Nasıl yalan söylemesin? Oyuncular ne kadar ciddi olursa, herkesin onu dışladığı ve onunla her türlü temastan kaçındığı birinci sahneyle ("Vali'nin Daveti") tezat o kadar iyi çıkacaktı! Şimdi her şey tamamen farklıydı. Nozdriyov konuşuyor ve herkes onu dinliyor, hatta yalanlarına zemin hazırlıyorlar.

"Kalpazan mıymış?"

"Evet."

"Aynı zamanda casus muymuş?"

"Evet."

"Düşüncesi bile korkunç ama kasabada Çiçikov'un Napolyon olduğuna dair söylentiler dolanmıyor mu?"

"Evet."

Nozdriyov için nasıl bir özgürlük ama! Yalanlarına eşi benzeri görülmemiş bir ilgi gösterilmesi onu nasıl da zevklendirir. Moskvin'in Gogol'ün harika repliklerini böyle içten bir ilgiye karşılık oynaması ne kolaydı! Memurların Nozdriyov'a gösterdikleri ilginin içten ciddiyeti seyircinin sahnedeki olaylara iyice konsantre olmasını sağlıyordu. Ayrıca Stanislavski Moskvin'i, onunla başta biraz Nozdriyov'un bölümlerini oynayarak ne kadar da mükemmel çalıştırmıştı!

Nozdriyov'u oynayan oyuncunun rolünü "oynamadan" icra etmesi önemlidir. Diğerleri onun için oynar. Aynı zamanda çok sarhoş olmak zorunda da değildir. Bunun konuyla çok alakası

yoktur. Gerçekten çok sarhoş olan biri Allah bilir ne yalanlar söyleyecektir. Sarhoşluğa özgü bir durum yoktur. Nozdriyov hafiften sarhoştur ve çevresindeki güven ve ilgi ortamında açılır. Bu ortam Stanislavski'nin mükemmel mahareti ve ustalığı sayesinde kuruldu.

Vali'nin Evindeki Balo ve Akşam Yemeği

Stanislavski'nin bu kutlama sahnesini ("Vali'nin Evindeki Balo ve Akşam Yemeği") yönetirken edindiği görev başkarakterin kesintisiz aksiyon çizgisini daha da ilerleterek inşa etmekte.

Vali'nin evindeki balo ve akşam yemeği uyarlamada bir perde tutuyordu ve neredeyse bir mim sahnesiydi. Hakikaten metin yoktu. Bu bir yönetmen için vilayet balosunun tüm gösteriş ve ihtişamıyla canlı bir resmini kurabileceği eşsiz bir fırsattı. Stanislavski bu çözümü reddetti. Sahneyi temkinli bir şekilde yönetti, tüm o canlılığın içinde dikkatlerin ana karakter Çiçikov'dan kaymamasını sağladı. Balo ve akşam yemeği onun için bir arka plan oluşturmalıydı; şöhretinin doruk noktasında ve tüm meclisin gözleri önünde gerçekleşecek çöküşünün aksiyonlarını vurgulamalıydı. Bunu öylesine ustalıkla, öylesine etkili bir biçimde yaptı ki! Bu sahnede hepi topu dört beş repliği olan Çiçikov sahne boyunca seyircinin odak noktası hâline geldi. Perde kalktığında seyirci Vali'nin evindeki geniş bir odayla karşılaşır ve müzik duyar. Yaşlı konuklar, hanımlar ve beyler, sahnenin önünde sandalyelerde ve koltuklarda otururken, gençler de sahnenin arkasında dans ederler. Balo henüz canlı ya da eğlenceli değildir, henüz doruk noktasına erişmemiştir, ama artık pek çok fısıldaşmaya ve sahnenin orasında burasında toplanmış konukların heyecanlamaya başladığına tanık oluruz. Bir haber yayılmaya başlamıştır besbelli. Nihayet odanın

farklı yerlerinden gelen heyecanlı "Çiçikov, Çiçikov!" nidalarını duyarız.

Yavaş yavaş herkes onları memnun edecek birinin, gece kıyafeti ve eldivenleriyle göz kamaştıran şanlı Çiçikov'un geldiği kapıya bakmaya başlar. Bir odaktan diğerine geçer, her birinde sıcak bir şekilde karşılanır vs. Attığı her adım gelişinin yarattığı etkiyi güçlendirir. Bütün hanımlar gizlice ceketine birer kurdele illeştirmeye çalışır.³¹ Vali'nin kızıyla sohbetini bitirip masaya geçtiğinde ceke-ti ısıll ısıll kurdelelerle parlamaktadır. Balo odasının genişliğinde, masada ya da konukların kalabalığının arasında Çiçikov hiçbir şey yapmamasına rağmen bir saniyeliğine bile seyircinin odağından kaymaz. Çünkü diğerleri onun için "yapmaktadırlar". Çiçikov balo ve akşam yemeği olay örgüsünü geliştirmek ve seyircinin ilgisinin kendi üzerinde kalmasını sağlamak için her zaman ön plandadır.

Bu perdenin başını çalışma biçimimiz her zamankinden farklıydı. Stanislavski konukların davranışlarının genel ritmiyle başladı. Bir orkestra şefi gibiydi. Masada oturan oyunculardan davranışlarını birbirinden oldukça farklı ritimlere göre çeşitlemelerini istedi. Birkaç ritim kalıbı belirlendi, nötr yani statik olandan oldukça aktif olana doğru gidiyordu. Masada oturup sessizce sohbet eden yirmi insan vardı. Yarısı konuşuyor, yarısı dinliyordu. Sesleri düşük ve yumuşaktı. Bu 1 numaralı ritimdi. 2 numaralı ritim neredeyse aynıydı fakat sesler biraz daha yüksekti. 3 numaralı ritimde sesler daha yüksek ve tempo daha hızlıydı, aynı zamanda dinlemesi gerekenler konuşanların sözünü kesmeye yelteniyordu. 4 numaralı ritimde sesler daha da yüksek, tempo ise hem daha sık hem de daha düzensizdi, dinleyenler dinlemeyi bırakmış, sade-

31 Onunla dans etmek istediği anlamına gelir.

ce konuşanların sözünü kesmeye çalışıyordu. 5 numaralı ritimde herkes çok yüksek sesle konuşuyor, kimse dinlemiyordu. Konuşmalar sıçrayan, senkoplu bir ritme sahipti. 6 numaralı ritim son derece yüksek seslerden, aşırı senkoptan oluşuyordu, kimsenin dinlemediği ve herkesin sadece duyulmak istediği bir ritimdi. Her şey bir oyun provasından çok, bir müzik alıştırması gibiydi. Olağanüstü ve etkileyiciydi. Kimse kayıtsız kalamazdı. Herkes, hoşuna gitsin gitmesin, aynı ritme kapılmıştı, kendisini bunun büyüsüne kaptırmış, kendisini bu ritme ayarlamıştı. Şimdiye kadar ritmin ne olduğuna dair aklımda bazı fikirler vardı ama bu kadar net ve tanımlanabilir olabileceğini hiç fark etmemiştim. Bu benim için yeni bir şeydi. Tamamen mekanik alıştırmalar gibi görünen bir şeyin bu derece yaşayan, organik, incelikli, renkli ve mânâlı insani davranışların dizilişiyle sonuçlanması karşısında hayrete düşmüştüm. Fakat böyle sonuçların kolayca elde edildiğini ya da tek yapmanız gerekenin bir dizi farklı ritim belirleyip hareket etmek olduğunu düşünürseniz yanılırsınız. Sonraları, sahnedeki ifade yüklü gerilim anlarının tamamen dışsal ritimle elde edildiğine tanık oldum. Fakat sadece dışsal kalarak asla kalıcı bir etki yaratamazdı. Bir oyuncuyu içsel olarak doğrulanmış bir ritme yönlendirmek, sahici gerilimi ve yaşayan, organik dinamizmi yaratmak sahne yönetiminin en zor yönlerinden biridir ve bu boşluk genellikle sahne buluşlarıyla kapatılır.

Vali'nin balosu çalışmalarında ilerledikçe Stanislavski detaylara, sahnedeki doğru yerlerini almalarını sağlayarak, giderek daha çok incelik verdi. Balodaki konukların davranışlarının tamamen dışsal özelliklerini kusursuz hâle getirmek için çok fazla vakit ayırdı ve emek harcadı: Hizmetliler tepsileri nasıl getirmeli ve yemekleri konuklara nasıl ikram etmeli, konuklar sıra onlara geldiğinde ye-

mekleri hanımlara nasıl ikram etmeli, beyler hanımları nasıl dansa kaldırmalı ya da onlara nasıl sandalye tutmalı, nasıl yemeğe davet etmeli, konuklar nasıl yemeli, içmeli, kadeh tokuşturmalı, çatal bıçaklarını nasıl tutmalı vs. Bazen bu görünüşte önemsiz detaylardan göze çarpan bir tanesiyle saatlerce uğraşır ve oyuncuların bunları tamı tamına, ustaca, düzgün bir şekilde icra etmelerini talep ederdi. Kadronun davranışları kusursuz, oynadıkları karaktere ve döneme uygun hâle gelmeden içi rahat etmezdi. Oyuncuları önce bir türlü, sonra diğer türlü çalıştırırdı, sonra hepsini tek bir görevde birleştirdi. Sonunda oyuncuların, içinde olağanüstü doğaçlamalar yapabilecekleri güzel, incelikli, yıllar içinde netliğinden ve mükemmelliğinden hiçbir şey kaybetmeyecek bir sahne resmi yaratırdı.

Stanislavski *Ölü Canlar*'ın açılış gecesinden önce kadroya yaptığı konuşmada şunları söyledi:

"Oyun henüz gerçekten hazır olmasa da sahnelenmesine izin veriyorum... Henüz halen Gogol olmadı ama şu an ileride Gogol olacak şeylerin tohumlarını attığınızı görebiliyorum. Bu yolu takip edin, Gogol'ü bulacaksınız. Ama bu, bugünden yarına olmayacak."

Bana baş başayken şunu söyledi:

"Hastalığını atlattın, yürümeyi ve bir ölçüde aksiyonlarla başa çıkmayı öğrendin. Yaşayan aksiyon çizgisi halen zayıf, onu güçlendirmelisin. Beş altı yıl içinde Çiçikov'u oynayacak hâle geleceksin ve yirmi yıl içinde de Gogol'ün ne demek istediğini anlayacaksın."

Eleştirmenler bize karşı eleştireldi. Tabii ki ilk akşam bu ölümsüz romanı hak ettiği gibi iyi sunamadık. Peki ama o zamanlar bunu

kim yapabildi ki? "Sanat" eleştirmenleri bizim prodüksiyonumuzu daha önce belirttiğim biçimci eğilimleri olan başka bir tiyatronunla mukayese ettiler ve o tiyatronun kendisine has bir sürü tekniği kullanarak bu zor problemi dâhiyane bir şekilde çözebileceğini savundular.

Tarih bu görüşün ne kadar yanlış olduğunu gösterdi. Biçimci tiyatrolar uzun süredir ortada yoklar.³² Fakat *Ölü Canlar* atılan içten, anlamlı sanat tohumlarından serpildi ve elli yıl boyunca devam ederek kalıcı bir başarının tadını Sovyet seyircisiyle beraber çıkardı. Özellikle başarılı performanslarda, bir iki sahnede, oyuncular gerçek Gogol'ün hissedilebileceği bir yoğunluk yakaladılar.

Stanislavski'nin oyuncuya olan ilgisi tiyatronun sınırlarını aştı. Oyuncunun varoluşunu ve yaratıcı gücünü etkileyen her şeyin önemini kavramıştı. Oyuncu üzerinde iyi ya da kötü etki oluşturabilecek her şeyi yakından izledi. Zor zamanlarda oyunculara yardımcı dokunabilecek her şeyle ilgilendi ve başlarını beladan kurtaracak hiçbir fırsatı kaçırmadı. Bu sadece başrol oyuncularını için geçerli değildi, yan rollere çıkanlar, bilhassa gençler için de geçerliydi.

Kumpanyayı yönettiğim dönemde Stanislavski'yle oyuncularımız hakkında konuşurdum. Genellikle telefonda konuşurduk. Her oyuncunun kim olduğunu, tiyatrodaki nasıl ve ne ölçüde faydalı olacağını bilir, bana fikir vermeye çalışırdı.

"En yüksek sanata ulaşmak için geniş bir haletiruhiye ve renk

³² Toporkov bu arada Meyerhold'un 1936'da acımasızca kapatılan tiyatrosunu ima ediyor. Meyerhold 1940'ta idam edildi.

aralığına ihtiyacın vardır. Bazıları nadiren kullanılacak olsa da elimizde bulunmalıdır. Moskova Sanat Tiyatrosu'nda da durum böyledir. Kumpanyamız bir ressamın paleti gibidir; her oyuncu eşsiz bir renk gibi değerlidir. Konumu ne olursa olsun ona özen göstermeliyiz. Yerine başkasını koymak bizim için zor olacaktır. Bizimle birlikte büyümüştür ve dünya görüşümüzün bir parçasıdır.

Sorumluluğunun bir parçası da en değerli varlığımızı, oyuncuyu korumak olmalı. O olmadan tiyatro var olamaz. Bu ilgi alanı sadece büyük meseleleri değil, oyuncunun hayatıyla ilgili küçük detayları da kapsar. Ne kadar ağır bir yükün altına girdiğinin farkında mısınız?"

TARTUFFE

Önhazırlık Tartışmaları ve Çalışmanın Başlangıcı

Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki son ve tamamlanmamış projesi Molière'in *Tartuffe*'üydü. Ölümünden kısa bir süre önce küçük bir oyuncu grubuyla ve kesinlikle eğitim amaçlı bir yaklaşımla çalışmaya başladı. Bu nedenle söz konusu olanın herhangi bir oyunu prova etmek değil, çalışmaya dahil olan oyuncuların tekniğini geliştirmek olduğunu söylemek daha doğru olur.

Bildiğimiz gibi Stanislavski'nin hayatı boyunca ilgilendiği şeylerden biri, oyuncunun kendisi ve rolü üzerinde çalışma yapmasını olanaklı kılacak yeni ve gelişkin yöntemler keşfetmektir. Stanislavski için, ilerleme denen şey -tek bir adım bile olsa- oyunda rol alan oyuncuların ilerlemesiydi.

Oyuncuların teknik maharetleri tarafından sağlama alınmayan, oyuncular tarafından güvenli bir biçimde hayata geçirilmeyen türden prodüksiyon planlarını reddediyordu. Uygun olmayan araçlarla çok yüksekleri hedefleyen verimsiz bir girişimde bulunmuyordu; daha mütevazı, basit, oyuncuların yeteneklerini temel alan bir çerçeveyi yeğliyordu. Oyunculuk sayesinde ete kemiğe bürünmeyen bir prodüksiyon planı bir performans değil, yalnızca bir plandır. Yönetmenin hayal gücünü takdir edebiliriz ama bu

türden bir prodüksiyon hiçbir zaman seyircinin yüreğine dokunamaz ve bu yüzden de hiçbir değeri yoktur.

Stanislavski yeni, gelişmiş ve daha etkili bir oyunculuk tekniği kullanarak, Molière'in ölümsüz eserine öz ve biçim kazandıracak tiyatral imgeler bulmaya çalıştı.

Stanislavski klasikleri oynamayı öğrenmenin Sovyet sahnesi için acil bir görev olduğunu düşünüyordu. Klişelerle dolu geleneksel *Tartuŧte* oynama biçimi onun gibi büyük bir sanatçının yorulmak bilmez ve sonsuz derecede yaratıcı mizacını tatmin edemezdi.

Çağdaş oyunculuk eğilimleri onu tatmin etmiyor ve giderek daha çok endişelendiriyordu. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun geleceği için kaygılanıyordu. Stanislavski oyuncu ve yönetmenlerle her buluşmasını fikirlerini tartışmaya açmak için kullanıyordu. Katıldığı bütün provalar oyuncunun yaratıcı sürecinin doğası üzerine yapılan deneylere dönüşüyordu. Hem oyuncuların hem de yönetmenlerin kendi yöntemini anlayıp bu yöntemde ustalaşmalarını sağlamaya çalışıyordu. Yöntemi anlamamanın onu çalıştırmayı becerebilmek anlamına geldiğini düşünüyordu ve bunun için bir yönetmenin oyuncunun ruhuna nüfuz edebilmesi gerekiyordu. Sonuçta yönetmen dahil olmadan bir prodüksiyonun kadrosu tamamlanamamıştır. Yönetmen prodüksiyonu pratiğe döker. Yönetmene ait olan bu yeni prodüksiyonun ilk provasının tanıklarından biriydim. Aralarında Sahnovski, Teleşeva, Gorçakov'un da bulunduğu on yönetmen Leontievski Sokağı'ndaki prova odasında bir araya gelmişti. Ayrıca tiyatronun yöneticisi Egorov, Stanislavski'nin sekreteri Tamantseva ve birkaç oyuncunun da aralarında bulunduğu bazı gözlemciler vardı.

Grup büyük odada bir araya geldi ve hevesle Stanislavski'nin

içeri gelmesini bekledi. Yanılmıyorsam tarih 1938'in baharıydı, ölümünden birkaç ay önce. Kendisini çok iyi hissetmiyordu; gücü giderek azalıyordu. Gripten yeni kurtulmuştu ve bacaklarında sorun vardı. Herkes dikkatle Stanislavski'nin her zaman içeri girdiği kapıya bakıyordu. Günün geç bir saatiydi, oda neredeyse karanlıktı. Bu yarı karanlığın içinden garip bir grup ortaya çıktı: Önce beyaz önlüğüyle bir hemşire, ardından uzun ama omuzları çökmüş hâli ve kar beyazı saçlarıyla Stanislavski. Kollarından tutmuşlardı. Bacaklarını güçlükle hareket ettirebiliyordu. Masaya gitti, herkesi başını eğerek selamladı ve çalışmaya başladı.

Genel meseleler üzerine bir süre sohbet ettikten sonra yönetmenlere "Pekâlâ, ne yapmayı düşünüyordunuz?" diye sordu.

"Daha ziyade, Gogol'ün *Bir Evlenme*'si üzerine çalışmayı düşünüyorduk."

"*Bir Evlenme* mi? Of, of, of. Neden böyle zor bir oyun seçtiniz ki? Peki... Önemi yok... Lütfen..."

Bir zamanlar, artık aramızda olmayan çok yetenekli bir Sovyet oyun yazarının tamamlanmamış ve basılmamış bir romanını okumuştum. Bölümlerden birinde genç bir yazar tiyatrodaki (Moskova Sanat Tiyatrosu'nu kastediyor) ilk oyununda yaşadığı sıkıntıları anlatıyordu.³³ Bir yönetmenin hiciv dolu portresinden bahsediliyordu, bu portrenin Stanislavski'ye ait olduğunu anlamak zor

³³ Burada Bulgakov'a ve Michael Glenny tarafından İngilizceye çevrilen romanı *Siyah Kar*'a referans yapılmaktadır. Bulgakov 1940'ta hayatını kaybetmiştir. Roman Sovyetler Birliği'nde ilk kez 1965'te yayımlanmıştır.

* Roman birbirinden farklı adlarla Türkçeye çevrilmiştir: *Bir Ölünün Anıları*, *Bir Ölünün Değteri*, *Tiyatral Bir Roman: Siyah Kar* -ç.n.

değildi. Bahsettiğim bölümde, bir sahnenin başyönetmene -yani Stanislavski'ye- sergilendiği bir anın tasviri vardır: Genç yazarın kendi oyunculuğunu çok beğendiği bir aşk sahnesi. Bütün sahneyi seyrettikten sonra yönetmen sahne hakkındaki hoşnutsuzluğunu ifade ettiğinde yazar şaşkına döner. Yönetmen aşağı yukarı şunları söyler: "Korkunç! ... Bu bir aşk sahnesi! Ama siz hanımefendiyi zerre kadar sevmiyorsunuz. Aşkın ne demek olduğunu biliyor musunuz? Aşk şu demektir: Hanımefendi sizin her şeyinizdir. Anladınız mı? Onun için otururum, onun için yürürüm. Ne yaparsam onun için yaparım. Anladınız mı?"

Sonra birden:

"Aksesuarlar!!"

Aksesuar sorumlusu telaşla içeri girer.

"Bir bisiklet getirin."

Bu beklenmedik istek deneyimsiz oyun yazarını ve iki âşığı tamamen serseme çevirir. Bisiklet getirildiğinde Stanislavski beti benzi atmış oyuncudan bisikletle âşığının etrafında dönmesini ister.

"Ama bunu, onun için yapmalısınız, anladınız mı? Sadece onun için."

"Ama ben bilmiyorum... yani bisiklete binmeyi... gerçekten bilmiyorum."

"Ama onun için yapmak *zorundasınız*. Haydi. Lütfen..."

Hiç şüphesiz romanın yazarı bu provayı zekice tasvir ettiğini ve Stanislavski'nin yönetmenliğini güzel bir şekilde alaya aldığı-nı düşünüyordu. Ne var ki birkaç abartıyı bir kenara bırakacak

olursak, olaya mizah katan şeyin, yazarın tasvir ettiği yöntemin Stanislavski'nin ayırt edici özelliği olduğunu söylemek gerekir. Hepimiz bu yöntemi gayet iyi biliyoruz ve bizde yarattığı etki yazarı yarattığıyla aynı değil.

Romanda tasvir edilene benzer bir olay yönetmenin çalışması sırasında yaşandı. Stanislavski *Bir Evlenme*'nin müstakbel kadrosuna basit bir alıştırma önerdi.

"Lütfen... Hepiniz bir mektup yazın. Hayali nesneler kullanarak ama çok ayrıntılı bir biçimde yazın: Kalem nasıl alıyorsunuz, mürekkep şişesini nasıl kullanıyorsunuz, nasıl açıyorsunuz, ne kadar mürekkep kaldığını nasıl kontrol ediyorsunuz, kâğıdı nasıl alıyorsunuz, vs. Ne kadar ayrıntılı olursa o kadar iyi. Telaş etmeyin, yaptığınız işe yoğunlaşın, bunu sadece kendiniz için yapın, bir gösteri olmasın..."

Stanislavski verdiği alıştırmaı yakından takip etti ve bu alıştırmaı sadece oyunculara değil, odada bulunan herkese yaptırdı. Ayrıntıları eleştirdi, bize aynı şeyi defalarca yaptırdı ve nedendir bilinmez, en çok da, sırf merak ettiği için orada bulunan Egorov hakkında konuştu.

Oyundakinden oldukça farklı basit fiziksel aksiyonlara dönük alıştırmaı başlatan Gogol'ün oyununun çalışma sürecinin nasıl ilerlemiş olabileceğini, bir sonraki aşamanın ne olmuş olabileceğini söylememiz mümkün değil. Çünkü yapılan tek ve biricik çalışmaydı. Stanislavski'nin sağlık durumu ve diğer nedenler bu çalışmaya devam etmesini engelledi. Bu çalışma, kendisi için koyduğu hedefleri göz önüne alırsanız, hiç şüphesiz yeni ve deneysel yöntemler içerecekti. Bu çalışma, Stanislavski'nin bir süredir, Molière'in *Tartuŧŧe*'ü üzerine (Kedrov'un yönetmenliğinde)

bir grup oyuncuyla sürdürdüğü radikal çalışmanın³⁴ tesadüfi bir parçasıydı.

Stanislavski -daha sonra *Tartuŧŧe*'ün kadrosunu oluşturacak- bir grup seçilmiş oyuncunun tiyatrodaki normal görevlerinden azat edilmelerini istedi, mevcut repertuvarda rol alanlar hariç. Daha üretken bir çalışma olanağına ve düşüncelerini hayata geçirme ufkuna sahip olduğundan emin olmak istedi.

Bence bu oyunu seçmesindeki temel nedenlerden biri kadrosunun dar olmasıydı. Böylece tiyatro zarar görmeden az sayıda oyuncuyu yükümlülüklerinden azat edebilecek ve onları tamamen Stanislavski'ye emanet edebilecekti.

İkinci bir neden, Stanislavski'nin, yönteminin genellikle düşünüldüğü gibi sadece Moskova Sanat Tiyatrosu repertuvarına (yani Çehov'a) uygulanabilir değil, evrensel bir yöntem olduğunun nesnel bir ispatını sunmak istemesiydi. Dahası, Stanislavski'nin oyunu sevdiği aşikârı. Bildiğimiz gibi daha önce bu oyunu sahnelemek üzere çalışmış ama birtakım nedenlerden ötürü prodüksiyonu tamamlayamamıştı.

Grup şu tiyatrocuların oluşuyordu: Kedrov (yönetmen, kumpanyanın müdürü ve *Tartuŧŧe*), Knipper ve Bogoyavlenskaya (Madam Pernelle rolünü paylaşıyorlardı), Korenyova (Elmire), Geyrot (Cléante), Bedina (Dorine), Bordukov (Damis), Miheyeva (Marianne), Kislyakov (Valère) ve Orgon rolünde de ben.

Çalışma ilerledikçe kadroda birkaç değişiklik yapıldı. Bazı nedenlerle Knipper çalışmamızda aktif rol alamayacaktı, bu yüzden de Madam Pernelle rolü Bogoyavlenskaya'ya gitti. Ancak *Tartuŧŧe*

34 Çalışma bir yıl önce 1937 yılının Nisan ayında başlamıştı.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nda defalarca oynandıktan sonra Knipper gösteriye dahil edildi ve birkaç oyunda oynadı. Bordukov grubu bıraktı, yerini Komissarov aldı. Ama bu çok daha sonraki bir dönemde, Stanislavski vefat edip de nihai prodüksiyonun sahneye taşınması işi tamamen Kedrov'un üzerine kaldığında oldu. Kedrov şu oyunculara daha küçük roller verdi: Voinova (Madam Pernelle'in hizmetçisi), Kuroçkin (Loyale) ve Kirilin (bir memur).

Bogoyavlenskaya ve ben oyunculuğun yanı sıra bir miktar yönetmenlik de yaptık. Bogoyavlenskaya genç oyuncularla olan sahnelerde çalıştı, ben de Kedrov'un oyunculuk yaptığı sahnelere süpervizörlük yaptım.

Stanislavski, bize yaptığı ilk konuşmada, her birimizle çalışmamızın doğası ve aramızdaki ilişkiler üzerine sıkı bir tartışma yürütmeye çalıştı. Hepimizin dürüst ve açık olmasını istedi.

"Eğer bütün istediğiniz bir parça daha güncel bir teknikle yeni bir rol oynamaksa, sizi peşinen hayal kırıklığına uğratacağım. Bir gösteri sahnelemek gibi bir niyetim yok; artık tiyatral şan şöhret kazanmakla ilgilenmiyorum. Benim için artık bir prodüksiyon fazla ya da eksik sahnelemiş olmanın bir önemi yok. Artık benim için önemli olan, bilgi sandığımdakileri size aktarabilmek. Size tek bir rolü nasıl oynayacağınızı değil, bütün rolleri nasıl oynayacağınızı öğretmek istiyorum. Bunu düşünün. Bir oyuncu her zaman kendisi üzerinde çalışmalı, yeteneklerini geliştirmelidir. Sadece şu anda çalıştığı rol değil, bütün roller üzerinde mümkün olan en kısa zamanda ustalık kazanmak için uğraşmalıdır.

Bana dürüstçe cevap vermenizi istiyorum: Öğrenmek istiyor musunuz? Samimi olun. Burada yalana yer yok. Siz olgun insanlarsınız, hepiniz tanınmış oyuncularsınız, her biriniz kendinizi parlak

bir profesyonel olarak görme hakkına sahipsiniz, hayatınızın geri kalanını tiyatroda geçirebilirsiniz. İki ya da üç parlak rolü oynama beklentisini uzun ve meşakkatli bir çalışma sürecinden daha çekici bulabilirsiniz. Bunu gayet iyi anlıyorum. Bunu fark etme cesaretini gösterin. Onaylıyormuş gibi görünmektense dürüstlüğe daha fazla saygım var. Ama size tüm dürüstlüğümlle, böyle bir çalışmaya girmezseniz çıkmaz bir sokakta olduğunuzu söyleyebilirim.

Sanat Tiyatrosu'nda uyguladığımız sanat, sürekli olarak yenilenmeyi ve kişinin kendi üzerinde sürekli çalışmasını talep eder. Bu sanat, hayatın, gerçekten yaşadığımız şekliyle yeniden üretilmesine ve aktarılmasına dayanır; ne kadar güzel olurlarsa olsunlar fosilleşmiş biçimlere ve geleneklere müsamaha göstermez. Bu sanat canlıdır ve yaşayan her şey gibi sürekli bir akış hâlinindedir. Dün işe yarayan şey bugün yaramayacaktır. Yarının performansı bugünküyle aynı olamaz. Bu tarz bir oyunculuk özel bir teknik gerektirir; var olan yöntemler üzerinde çalışmaya dayalı bir teknik değil, insani yaratıcılığın yasalarına hâkim olmanın, bu yaratıcılığı etkileme ve kontrol etmeyi becerebilmenin tekniğidir bu; her gösteride insanın yaratıcı özelliklerini, sezgilerini açığa çıkarabilmesinin tekniğidir. Bu sanatsal bir tekniktir ya da bizim adlandırdığımız şekliyle psikotekniktir. Bu teknik ve onun sonuçları tiyatromuzun temelini oluşturmalı ve onu diğer tiyatrolardan ayırtırmalıdır. Bu, güzelliğin sanatıdır. Ama tekrar ediyorum: Bu, sürekli olarak kişinin kendisi üzerinde çalışmasını gerektirir. Aksi takdirde tiyatromuz çok çabuk, hatta sandığınızdan da çabuk düşüşe geçip bir hiç hâline gelecek ve sıradan vasat tiyatroların düzeyinin altına inecektir. Kesinlikle daha da altına inecektir çünkü bu tiyatroların en azından iyice öğrenilmiş standart teknikleri, kuşaktan kuşağa devredilen yerleşik gelenekleri vardır. Bütün

bunlar bu topluluklara belli bir nitelik, bir düzey sağlar. Bizim tarzımızdaki tiyatrolar kırılığandır ve onu yaratanlar sürekli olarak özen göstermezse, tiyatroyu ileri götürmezse, geliştirip mükemmelleştirmezse kısa süre sonra ölüp gidecektir.

Bu teknikte ustalaşmak bütün topluluğun meselesi olmalıdır; bütün oyuncuların ve yönetmenlerin... Sanatımız bir ansambl sanatıdır. Bir gösterideki parlak bireysel oyuncular yeterli değildir. Bir gösteriyi, tek bir sanatsal yaratım içinde bütün öğelerin uyumlu birlikteliği olarak düşünmemiz gerekir.

Bu hayattan ayrılırken bu tekniğin temellerini size aktarmak istiyorum. Bunlar sözlü ya da yazılı olarak aktarılamaz. Pratik olarak üzerinde çalışılması gerekir. Eğer iyi sonuçlar alırsak ve siz de bu tekniği anlarsanız, onu yaymayı ve daha da geliştirmeyi becerebilirsiniz.

Size kestirme bir yol vereceğim. Temel olarak "sistem" in, hayatınız boyunca oynayacağınız bütün rollerde doğru yolu bulmanızı sağlayacak beş ila on kuralı vardır.

Unutmayın, kendisiyle uğraşan her iyi oyuncunun belli aralıklarla (dört ya da beş yıl) okula dönmesi gerekir. Zamanla değiştiği için sesini yeniden yerleştirmesi, gösteriş, sahtelik gibi kötü alışkanlıkları, kiri pası temizlemesi gerekir. Kültürünü ve eğitimini geliştirmeli ve beş altı yıl geçtikten sonra en az altı aylığına okula geri dönmelidir.

Önünüzde uzanan görevin mahiyetini kavrayabiliyor musunuz? Tekrarlıyorum, gösteri gibi şeyler düşünmeyin; sadece çalışma ve daha çok çalışma olacak. Eğer bunu kabul ediyorsanız, haydi başlayalım. Eğer etmiyorsanız hiç kuyruk acısı duymadan ayrılalım.

Tiyatroya dönersiniz ve çalışmalarınıza uyum içinde devam edersiniz; ben de başka bir grup kurarım ve görevim olduğunu düşünüyüm şeyi onlarla hayata geçiririm.”

Ardından çalışma başladı. Başlangıçta Stanislavski'nin gözetiminde Kedrov yürütücülük yapıyordu. Çalışmanın çok özel bir niteliği vardı. Ama bu konuya daha sonra değineceğim.

Herkesin bildiği gibi, Stanislavski'ye göre tiyatronun geleceği, kökenlerinin dayandığı gerçekçiliği geliştirmekte ve pekiştirmekte yatıyordu. Yalnızca, "insan ruhunun yaşamını" gerçeğe uygun bir biçimde yansıtan bilinçli gerçekçilik seyirciye dokunmanın ve onu eğitmenin uygun bir aracı olabilir. Stanislavski radikal derecede gerçekçi düşüncelerine fiziksel biçim kazandırmanın canlı ve hakikaten organik yollarını buldu. Bunun için, oyuncuyu yeniden hayatın içine yönlendirmek ve gerçek insani benliğini seyirciden gizleyen tiyatral trük ve klişe takımını ortadan kaldırmak zorundaydı.

"Prova yaparken," diyordu Stanislavski, "önce kendinizden ve kim olduğunuzdan yola çıkmalısınız, sonra yaratıcılığın yasalarına uymalısınız, daha sonra da başka bir insanın yani bir insan olarak karakterin mantığına biat etmelisiniz. Eğer zihnimi eski klişelerden gerçekten temizleyemezsem hiçbir rolü oynayamam."

Stanislavski gerçekçi oyunculuğun üstün bir biçimini, Rus tiyatrosunun geleneklerinin gelişmiş hâlini; daha gelişmiş, geleceğe bakan, inandırıcı bir biçimi arıyordu.

Oyuncu bir kez başka birinin mantığını kabul edip de onu sahnede ete kemiğe büründürdüğünde, oyuncunun davranışı hakiki hâle

gelir ama aynı zamanda kendi duygularını yaşar; koklar, dinler, kendi organlarının ve sinirlerinin süzgecinden geçirerek görür; eylemleri hakikidir, rol yapmaz ya da eylemleri temsil etmez.

Stanislavski şöyle diyordu: "Gerçek oyunculuk henüz ortada karakter yokken ama farazi koşullardaki bir 'ben' ortaya çıkmışken başlar. Eğer durum bu değilse, kendinizle teması kaybedersiniz, rolü dışardan görürsünüz, onu taklit edersiniz. Sistemi uygun bir biçimde kullandığınızda iyi ya da kötü oynayabilirsiniz, ama mesela Coquelin³⁵ gibi iyi 'oynamazsınız'.

İyi 'oynamak' çok zor bir sanattır. Çok miktarda zaman, çaba, sabır ve kesinlik gerektirir, ama bizim yapamadığımız ve aslında yapmayı da pek sevmediğimiz bir şeydir. Aslında bu bizim için iyidir çünkü Coquelin oynadığında sizde yalnızca bir izlenim uyandırırken, Ermolova³⁶ sizin hayatınızın, ruhunuzun bir parçası hâline geliverir."

Stanislavski oyuncularına ilham verirdi ve onlara dramatik olayları her defasında yeniden, ilk kez deneyimleme becerisini kazandırır.

"Benim yöntemim bugün sahip olduğum duygularla ilgilenmektir. Burada, bugün, şimdi, diyelim ki Çiçikov'u cezalandıracağım, onu tutuklayacağım vb. Bir roldeki belli bir ana, bir jest, bir repliğe odaklanırsınız. Onlarla çok fazla ilgilenmeyin, onlara takılıp kal-

³⁵ Constant Coquelin (1841-1909), ünlü Fransız oyuncu, *Oyuncunun Sanatı* adlı kitabın yazarı. Bu kitapta karakter yaratımına tamamen teknik ve dışsal bir yaklaşımı savunuyordu.

³⁶ Marya Nikolayevna Ermolova (1853-1928) Mali Tiyatrosu'nun önde gelen oyuncularından. Stanislavski'nin büyük hayranlık duyduğu Ermolova tutkulu bir biçimde Stanislavski'nin çalışmalarını desteklemişti.

mayın, onların yerine daha iyi bir şeyler koyun ve onların klişe hâline gelmesine izin vermeyin. Elinize bir sünger alın ve hepsini temizleyin."

Bizimle yaptığı son çalışmaya Stanislavski'nin yepyeni ya da sistem hakkındaki önceki öğretilerine karşıt bir şeyler getirdiği söylenemez. *Tartuŕŕe* provalarını anlattığım bölümde de bu açığa çıkacaktır. Ama artık Stanislavski'nin yöntemi daha zengin, daha pratikti ve daha iyi tanımlanmıştı: "Fiziksel Aksiyonlar Yöntemi".

Çalışma hayatı boyunca Stanislavski'nin, sistemindeki farklı kilit noktaları araştırdığını biliyoruz: ritim, düşünceler, görevler vb. Artık sistemi tamamen fiziksel aksiyona dayanıyordu ve Stanislavski oyuncunun bunu açıkça anlamasını engelleyen her şeyi ortadan kaldırmaya çalışıyordu. Herhangi birisi kendisine eski yöntemlerini hatırlattığında, ona neden bahsettiğini bilmediğini söylüyordu. Bir defasında birisi şunu sormuştu: "Bu sahnedeki haletiruhiye nedir?"

Stanislavski şaşkın şaşkın baktı ve şöyle dedi: "'Haletiruhiye'. İyi de o ne? Hiç duymadım şimdiye kadar."

Bu doğru değildi. Bu kendisinin de kullandığı bir ifadeydi. Fakat şu anki durumda, bize doğru yönü göstermesinin önünde duran bir engel gibiydi. Gitmek istediği yere gitmesini engelleyecek diye geriye dönüp bakmaktan sakınırdı. Oyunculardan biri kendisine birkaç yıldır birlikte çalıştıkları bütün provaların ayrıntılı notlarını tuttuğunu ve bu sahipsiz hazineyi ne yapacağını bilemediğini söylediğinde, Stanislavski ona "Yakın onları" demişti.

Bizim tarzımızdaki oyunculuğun en hayati ve inandırıcı yönü samimiyetidir. Samimi bir biçimde yapılan ve söylenen hiçbir şey

şüphe uyandırmaz. Samimi kahkaha cezbedicidir; sahte, -mış gibi yapılan kahkaha çirkindir. Gerçek gözyaşları sizi her zaman etkileyecektir; ama "oyunan" kedere ve sahte gözyaşlarına hiçbir zaman inanmazsınız. İnsanlara cazibe ve çekicilik katan şey samimiyettir. Sahne üzerinde samimi olabilen oyuncu şüphesiz bu iki özelliğe de sahip olacaktır. Tam da bu yüzden oyuncunun çekiciliğini onun samimiyetinden ayıramazsınız. Belirli rollerde samimi olan oyuncu çekicidir ama aynı oyuncu samimi olmadığı başka rollerde dayanılmaz hâle gelir. Gündelik hayatta albeniye ve çekiciliğe, güzel bir ses tonuna, fiziksel güzelliğe sahip olup da tiyatroya hiçbir yeteneği olmayan birçok oyuncu biliriz. Sahneye çıkar çıkmaz çekicilikleri yok olup gider.

Sahnede çekici olmak gerçek tiyatral yeteneğe sahip olmaktır.

Bütün büyük oyuncularımızın sahip olduğu ortak özellik nedir? Sahnedeki davranışlarının samimiyetidir. Varlamov³⁷ neden büyük oyuncuydu? Onun taklidi imkânsız mizahının sırrı neydi? Koca göbeği mi, kalın bacakları mı, grotesk biçimi mi, sesi mi? Hiçbiri. Dışsal görünüşü onunki kadar iyi olan bir sürü oyuncu vardı. Buna rağmen Varlamov tiyatro tarihinde eşsizdi. Varlamov Varlamov'du çünkü yeteneği aşılmazdı ve yeteneği temel olarak tiyatral imgeleme tamamen teslim olabilme ve sahne üstünde insani davranabilme kapasitesinde yatıyordu. Strelskaya'da³⁸ da aynı nitelik vardı. Bu iki büyük sanatçı sahnede karşılaştıklarında mucize yaratıyorlardı. Sahneyle hayat arasındaki engeli ortadan kaldırıyor-

37 Konstantin Aleksandroviç Varlamov (1848-1915) St. Petersburg'da Aleksandrinski Tiyatrosu'ndaki büyük komedi oyuncusu.

38 Varvara Vasilyevna Strelskaya (1838-1915) Aleksandrinski Tiyatrosu'nun önde gelen aktrislerinden.

lardı. Sıklıkla en boş, en aptalca komedilerde ve skeçlerde oynasalar da samimiyetleri ve performanslarının hakikiliğiyle seyirciyi fethediyorlardı. Bu oyuncular bu kapasiteye, bu tiyatral yeteneğe doğuştan sahiptiler, hatta Varlamov hayatı boyunca kendisini geliştirmek için hiçbir çalışma yapmamasına rağmen büyük bir oyuncu olarak kariyerini sürdürdü. Her oyuncunun ihtiyaç duyduğu diğer maharetleri de geliştirseydi, şüphesiz çok daha büyük bir oyuncu olabilirdi. Davidov şöyle diyordu: "Bana Varlamov'un yeteneğini verin, dünyayı fethedeyim." Varlamov'un yeteneği ona bu kadar büyük bir şöhret sağladığına göre, ne kadar paha biçilmez olduğunu siz tahmin edin.

Stanislavski oyuncuların bir gerçeklik duygusuna sahip olmalarını isterdi; ayrıca oyundaki olaylara kendilerini sakınmadan, kolayca ve samimi bir biçimde kaptırma, sürekli olarak eylemlerinin mantığını takip etme ve diğer insanların eylemlerinin mantığına samimi bir biçimde inanma yeteneğine sahip olmalarını isterdi. Bizden, yani *Tartuŧte* kadrosundan istediği şey tam olarak buydu. Varlamov bunu sezgisel olarak başarabiliyordu ama bu yetenek sürekli sıkı çalışma sayesinde belli bir ölçüde edinilebilirdi. Stanislavski böyle düşünüyordu.

Bu amaca ulaşmak uğruna nasıl çalışılacağı sorusu karmaşık bir sorudur. Stanislavski bizi çalışmaya davet etti.

Bizi defalarca, yaratıcı çalışmaya soğuk, rasyonel bir yaklaşım geliştirmememiz konusunda uyardı. Laf değil eylem istiyordu.

"Bir oyuncu iradesini göstermekten korktuğunda, herhangi bir yaratma arzusu duymadığında konuşmaya başlar. Arabayı çekmeye gücü olmadığında yeri eşeleleyen bir at gibidir. Cesur bir biçimde eylemek istiyorsanız, yeri eşelemeniz faydasızdır; eylem için yo-

ğün bir arzu yaratmanız gerekir. Bir şeyi gerçekten yapmak istiyorum, o hâlde onu cesur bir biçimde yapacağım. Eylem iradeden, sezgiden gelir; muhakeme ise beyinden, kafadan gelir. Sistemimin tek varoluş nedeni oyuncunun yaratmaya dönük doğal gücünü açığa çıkarmaktır. Oyuncu açısından hiçbir şeyin işlemiyormuş gibi görüldüğü anlar için vardır.”

Stanislavski doğanın ve doğanın işleyişinin oyuncunun yaratıcı çalışmasındaki belirleyici güç olduğunu düşündüğünden, doğaya ulaşmak için bir sistem yarattı. Rol yaratma sürecinde fiziksel davranışın öğelerini hiçbir zaman görmezden gelmedi. *Dolandırıcılar* üzerinde çalıştığımız sırada, en önemsiz fiziksel aksiyonda bile dikkatimizi nasıl kontrolün, kesinliğin ve parlaklığın önemi-ne çektiğini hatırlıyorum. *Ölü Canlar*’da da büyük ölçüde aynı durum geçerliydi. Bunu daha önce anlatmıştım. Kariyerinin son döneminde, *Tartuŧŧe* üzerine çalışırken, Stanislavski bu öğeyi fevkalade önemli kabul ediyordu.

Ne var ki, bazı daha az yetenekli takipçilerinin genellikle düşündüğü gibi, Stanislavski’nin, fiziksel eylemi ve diğer yönetim tekniklerini kendi içlerinde birer amaç olarak düşündüğünü sanmak gerekir. Stanislavski’nin yönetmen olarak kullandığı her bir teknik aygıt temel amacına, yani *bir karakter fikrinin mümkün olan en kapsamlı fiziksel sunumuna* ulaşmada kullandığı ikincil şeylerdir. Fiziksel aksiyonun ve verili durumların seçimi gibi şeyler her zaman bir amaca ulaşmanın araçlarıdır.

Fiziksel aksiyonu, aksiyonu temsil eden ifade yüklü hareket olarak görmek de eşit derecede hatalı olacaktır. Hayır, fiziksel aksiyon hakiki, tam anlamıyla amaca yönelik, doğrulanmış aksiyondur; icra edildiği an psikofiziksel hâle gelmektedir.

Stanislavski bizimle çalışırken uyarılarına hep şu sözlerle başlardı:

"Pekâlâ buradaki fiziksel aksiyon dizilişi nedir?"

Bu, sahnenin fiziksel aksiyon diline tercüme edilmesi anlamına geliyordu ve aksiyon ne kadar basit olursa o kadar iyiydi. Örneğin karşılıklı uzun konuşmalar içeren, Tartuffe ile Elmire arasındaki önemli sahne en basit fiziksel aksiyonlara indirgenmişti. Zar zor algılanabilen yüreklendirme işaretleriyle Elmire Tartuffe'ün hatalı bir hamle yapmasını sağlar ve onu tuzağa düşürür.

"Bunu nasıl yapacaksınız? Şu anda diyaloga ihtiyacım yok. Bir aksiyonlar kalıbı üzerinde çalışın; Tartuffe'ü nasıl ağızınıza düşürecek-siniz, cılız atılımlarıyla nasıl uğraşacaksınız." Tartuffe'ü oynayan Kedrov'a da şöyle diyordu: "Sana gelince, burada, şimdi, bugün, evin hanımı ve yüksek tabakadan bir kadın olan Elmire'ye karşı hangi tavrın daha uygun olacağına karar ver.

Ya da başka bir sahneyi ele alalım. Mesela Elmire, Cléante ve Dorrine karşı çıksa da Orgon bir evlilik sözleşmesi yapmaya zorlamak üzere Marianne'i aramaktadır. Bu sahnede ne tür bir fiziksel aksiyon vardır?

Bana duygulardan bahsetmeyin, duyguları sabitleyemezsiniz. Yalnızca fiziksel aksiyonu uyandırabilir ve sabitleyebilirsiniz. Buradaki vakada fiziksel aksiyonu 'saklamak' kelimesiyle tanımlayabiliriz. Marianne'i zalim babasından saklamanız gerekmektedir. Yapmanız gereken şey budur. Peki, nasıl? Sıradan oyuncu klişelerini kullanırsanız ellerinizi arkaya doğru uzatır ve endişeli görünürsünüz vs. Ama eğer yaratıcıysanız, o zaman bunu nasıl gerçekleştireceğinizi bilemem. Ama temel mesele onu 'saklamak'tır."

Replikleri ezberlememizi kesinlikle yasaklardı. Bu, çalışmamızın

kesin koşullarından biriydi ve eğer aramızdan biri Molière'in sözcükleriyle konuşmaya başlarsa Stanislavski anında provayı durdururdu. Oyuncunun metne, sözcüklere, yazarın kendi sözcüklerine sıkı sıkıya sarılmasını onun bir tür zayıflığı olarak görürdü. Eğer bir oyuncu bir sahnedeki fiziksel aksiyonlar kalıbını asgari sözcükle icra edebilirse, bunu büyük bir gelişme olarak kabul ederdi. Sözcükler yalnızca yardımcı bir rol oynayabilirdi.

Diğer tiyatrolarda yaygın olan çalışma yöntemlerini kullanmamızı da kesinlikle yasaklamıştı. Replikleri ezberlemenin ya da sahne trafiğini önceden oturtmanın bizim provalarımızda yeri yoktu. Metin yalnızca fiziksel aksiyonlar dizilişinin ne olduğunu tanımlamak için kullanılırdı.

Stanislavski defalarca bize şunları söylemişti:

"Metni boş verin, sahne hareketlerini boş verin, sadece sahnenin neyle ilgili olduğunu bilin ve fiziksel aksiyonlar kalıbını oynayın; bu durumda rolün yüzde otuz beşini çoktan çıkarmış olursunuz. Öncelikle aksiyonlarınızın mantıksal dizilişini kurmanız gerekir. Böyle hazırlanmanız gerekir.

Bir ressamın, resmindeki daha ince, karmaşık psikolojik öğelere yönelmeden önce düşüncelerinin taslağını kanvas üzerine yerleştirmesi, nesnelerini 'oturtması', 'ayakta tutması' ya da 'yatırması' gerekir (ve bunu da o nesnelerin gerçekten 'oturduğuna', 'ayakta durduğuna' ya da 'yattığına' inanacağımız şekilde yapmalıdır). Bu, yapacağı resmin planıdır. Ne incelikler eklerse eklesin, eğer resmindeki poz doğanın yasalarına uymuyorsa, içinde gerçeklik yoksa, eğer oturur olarak betimlediği kişi gerçekten 'oturmuyorsa', diğer bütün incelikler resmi başarılı hâle getirmeye yetmeyecektir.

Oyunculuk sanatında da fiziksel aksiyonların dizilişi aynı öneme sahiptir. Ressam gibi oyuncu da nesnesinin 'oturmasını', 'ayakta durmasını' ya da 'yatmasını' sağlamalıdır. Ama söz konusu olan biz olduğumuzda durumu karmaşıklaştıran bir etken vardır: Biz hem sanatçıyız hem de nesneyiz ve sabit bir poz değil, geniş bir koşullar çeşitlemesi içinde soluk alıp veren, etkin bir insan bulmamız gerekir. Ayrıca oyuncu, bu kalıp içinde yaratabileceği ve tasarlayabileceği ve bu kalıp içindeki davranışının hakikiliğine inanacağı ana kadar başka hiçbir şey düşünmemelidir."

Deneylerinin son aşamasında Stanislavski'nin en önem verdiği şey bir roldeki fiziksel aksiyon kalıbını yaratmaya dönük çalışmaydı. Şöyle diyordu:

"Bir rol üzerinde çalışırken öncelikle fiziksel aksiyonların dizilişini daha sıkı ve güçlü hâle getirmemiz gerekir. Hatta onları yazıya dökmek faydalı olacaktır. İkincisi, bu fiziksel aksiyonların doğasını keşfetmemiz gerekir. Üçüncüsü, cesur olmamız gerekir; düşünmemeli, *yapmalıyız*. Bir kez bir şeyi yapmaya başlayınca, onu doğrulama ihtiyacı duyacaksınız."

Eğer oyuncu bu doğrultuda çalışırsa Stanislavski'nin -temsili sanatının karşısı olarak- deneyimleme sanatı dediği türden oyunculığa hakikaten yaklaşımaya başlar. Hakiki, insani davranış, deneyimlemenin samimiyeti, tiyatroda en çok ikna edici olan niteliklerdir. Seyirciye kancayı takan, seyircinin zihnini ve yüreğini etkileyen nitelikler bunlardır. Büyük sanatçılara özgü bu nitelikleri ve sanatı örnek alırız.

"Bir role anında hâkim olamazsınız. Her zaman o rolün içinde tam olarak anlayamadığınız bir şeyler olacaktır, size direnen bir şeyler. Bu nedenle en açık, en berrak olanla, en ulaşılabilir olanla,

yani oturtulması en kolay olanla işe başlayın. Sizin için bariz olan en basit fiziksel aksiyonların gerçekliğini keşfetmeye çalışın. Fiziksel aksiyonların gerçekliği sizi önce inanca, sonra 'Ben ...'yım' noktasına ve en sonunda da yaratıcı aksiyon seline götürecektir. Size sanatsal yaratımın kapılarını açıyorum."

Fiziksel aksiyon yöntemi, onun izinden giden oyuncunun inanca ve daha derin bir deneyimleme ve duygu düzeyine ulaşmasını sağlar. Bir karakter yaratmanın daha kısa bir yolunu sunar. Aynı zamanda, yaratılmış bir karakterin korunmasının ve geliştirilmesinin bir yöntemidir.

"Eğer fiziksel aksiyonların dizilişi sizin hayatınızdaki kişisel koşulları takip ediyorsa, eğer sizin şahsi damganızı taşıyorsa, o zaman duygularınız kurusa da endişelenmeye gerek yoktur. Fiziksel aksiyonlara geri dönün, onlar kayıp duygularınızı yeniden canlandıracaktır."

Fakat fiziksel aksiyonlar oyuncuyu bir karakter yaratırken doğru yöne sevk etmekle kalmaz, onlar aynı zamanda oyuncunun en iyi ifade aracıdır. Bu yüzden de Stanislavski'nin oyuncuyu fiziksel aksiyonlar ustası olarak tanımlaması tesadüf değildir. Hiçbir şey bir insanın ruhsal durumunu onun fiziksel davranışından, yani bütün bir fiziksel aksiyonlar dizisinden daha berrak ve daha inandırıcı bir biçimde aktaramaz. Büyük oyuncuların sık sık fiziksel aksiyonlara rücu etmesi boşuna değildir. Ermolova, Savina, Davidov ve Dalmatov'un kazandığı tiyatral başarıları hatırladığımızda, çoğu zaman şunu deriz: "Falancaya şu ya da bu lafı dediği ve sinirlice eldivenlerini çıkarıp da kanepeye fırlattığı, sonra da masaya gittiği anı hatırlıyor musun?"

Ya da:

"Kocasının sigara izmaritini kül tablasına koymak istediğini, ama tablada âşığının sigarası durduğu için kadının çabucak başka bir kül tablasını onun yerine koyduğunu hatırlıyor musun?"

"Duse'un *Kamelyalı Kadın*'ın son perdesinde ayna karşısında nasıl oynadığını hatırlıyor musun?"

Sayırsız örnek verilebilir. Sözcüklerin ustası ve gerçek bir virtüöz olan Davidov bile hemen her zaman rolünün doruk noktasını "büyük" bir es ile taçlandırır. Bu es sırasında yalnızca bir iki kelimeyle, hatta genellikle hiç kelime kullanmaksızın, karakterinin gizli duygusunu incelikle tasarlanmış, sürükleyici fiziksel aksiyonla ifade eder ve işte yalnızca o belirli anda onun gerçek doğası seyirciye görünür hâle gelirdi.

Stanislavski provalardan birinde "Beş duyumuzun işleyişi en küçük fiziksel aksiyonlara ayrıştırılabilir; bu yüzden onları kâğıda dökün ve birer hatırlatıcı olarak kullanın," demişti.

Stanislavski fiziksel aksiyonları tiyatral ifadenin temel ögesi olarak gördüğü için fiziksel aksiyonları kullanırlarken oyuncularına karşı oldukça talepkârdı. Fiziksel aksiyonların her zaman kesinlik içinde ve maharetle icra edilmesini talep ederdi. Deyim yerindeyse, fiziksel aksiyonlarda iyi "diksiyon"a ulaşmaya çalışırdı. Bu yüzden bir oyuncunun gündelik "arınma" setinin bir parçası olması gereken hayali nesne alıştırmalarına odaklanmamızı tavsiye ederdi. Hayali nesnelerle yapılan alıştırmalar oyunculuğun temel niteliklerinden biri olan konsantrasyonu geliştirir. Oyuncu bu alıştırmaları her yapışında, onları giderek daha ayrıntılandırılmış hâle getirir, onları çok küçük parçalara ayırır ve böylece fiziksel aksiyonların "diksiyon"unu geliştirir.

Bir kâğıdı imzalamak tek bir eylem gibi görünebilir, ama hakiki bir sanatçı olan bir oyuncu için bu tek eylem koşullara göre yüz bir tane eylem olabilir. Bir kâğıdı imzalama eyleminin kendi içinde hiçbir anlamı olmayabilir ve böylesi basit bir eylem içindeki gereksiz ayrıntılar rahatsız edici olabilir. Ama başka bazı durumlarda bu, bir roldeki en önemli an olabilir ve oyuncu bu basit aksiyonu icra etmek için yüz bir ya da daha fazla nüansa ihtiyaç duyabilir.

Tekrar ediyorum, oyuncularla yaptığı son çalışmada Stanislavski en çok fiziksel aksiyonlar yöntemi olarak tanımladığı yönetime önem veriyordu. Bir provada "Geliştirdiğim bu tekniği kimse gerçekten bilmiyor. Ama ona ulaşmak üzere çalışmanız gerekiyor," demişti.

Stanislavski *Tartuŭŭe* üzerine yürüttüğü çalışmayı sadece eğitsel amaçlar için üstlendi ve buna uygun olarak da çalışma son derece özenli ve tamamen yöntemsel olarak yürütülüyordu. Sıradan, geleneksel prova süreçlerine kayılıp ödün verilmiyordu. Stanislavski ve Kedrov'un bize dayattığı çok özel koşullar göz önüne alındığında geleneksel prova süreçlerini uygulamak son derece güçtü. Provaların keşfetme olarak adlandırılabilir ilk aşaması tekil olarak sahneleri ve bir bütün olarak oyunu öğrenmeyi kapsıyordu. Provaları üstlenen Kedrov her oyuncuya, içeriğin, daha doğrusu oyunun konusunun kesin, berrak bir dökümünü çıkarttırmaya çalıştı. Oyuncuların sadece yalın öykü akışını sunmaları gerekiyordu. Gereksiz ayrıntılandırmalar kabul edilmiyordu. Yalnızca şu soruyu cevaplamamız gerekiyordu: Ne oluyor, olup biten ne? Oyunun basit, yalın dökümü on yaşında bir çocuğun oyunu izlediğinde çıkaracağına benzer bir döküm olmalıydı. Bir başlangıç adımı olarak oyunun olaylarını yazmamız tavsiye ediliyordu.

"Alçak olduğu belli biri, sinsice dindar bir insan kılığında zengin bir burjuva olan Orgon'un hizmetine girmiştir vs."

Çıkarılan dökümün niteliği yönetmenin ortaya koyduğu sorulara ve anlatıcının kişiliğine göre değişir. Ama ne olursa olsun bu döküm etkin fiziksel görevleri tanımlamaya yöneliktir ve içinde yaratıcı bir tohum taşır. Eğer anlatıcı Orgon'un evinde gelişen çatışmanın bir aşamasına işaret edecek kesin, berrak bir fiil bulursa yeterli olarak kabul ediliyordu. Öykü akışını anlatmanın amacı kesintisiz aksiyon çizgisini ve karşı aksiyonu oluşturmaktır. O zaman her iki taraftaki çatışan güçleri ayırtırmak ve onlara şu soruyu sormak kolay olacaktı:

"Çatışma şu ya da bu yönde gelişirse siz hangi tarafta yer alırsınız? Konumunuz nedir? Davranışınızın mantığı nedir?"

Ardından provada son derece karmaşık, son derece zorlu, önemli bir an geldi çatı; bu an, oyuncudan hatırı sayılır miktarda düşünce, hayal gücü ve eldeki malzemeyi daha ileri düzeyde çözümleme kapasitesi talep ediyordu. Bu, karakterin kaba bir taslağına, davranışlarının mantığına, çatışmanın mantığına dönük ilk girişimdi. Karakterin maceralarının, başarı ve başarısızlıklarının bir dökümü, dışarıdan gözlem yapan biri gibi değil, bizzat karakterin kendisi gibi, olayların akışının tam da içinde olan biri gibi yapılmalıydı. Başka bir deyişle, konuştuğu zaman bu olayların içinde yaşamalıydı, dinleyicilerini olayların gelişimine dahil etmeliydi. Sözlü anlatı kadar yazılı anlatı oluşturmaya da çalıştık. Bu anlatıların edebi niteliği önemliydi çünkü yazdıklarımızı daha kesin hâle getirmeye çalışırken anlatılan olayların çözümlemesini daha derinlemesine yapmak zorundaydık. Oyuncunun ille de iyi sonuçlar alması önemli değildi; önemli olan çabaydı (bizim çalışmamızda

genellikle başarısızlık faydalıdır. Başarı çok daha sonra, tam da oyuncunun en az beklediği bir anda gelebilir.).

Masa başı çalışması sırasında, oynayacağınız karakteri tamamen berrak bir biçimde anlayamazsınız. Bu yalnızca ön bir keşiftir, bir başlangıç noktasıdır; provalar sırasında çok değişikliğe uğrayacak zihinsel bir çalışmadır. Bu çalışmanın ne kadar önemli olduğunu *Tartuffe* üzerine yürüttüğümüz çalışmanın sonunda ve kariyerimin geri kalan kısmında tamamen anladım. Birçokları için fazla naif gelebilir: "Peki bütün bunlar nedir? Elbette, her şeyden önce oyunun ne hakkında olduğunu bilmem, rolün nasıl geliştiğine karar vermem ve ardından prova etmeye başlamam gerekir. Bunda yeni olan ne var ki?"

Yeni olan şey çalışmanın doğası, eksiksizliği idi. Bu "keşfetme" sürecine her zamankinden çok daha fazla zaman ayırıyorduk. Bu bir israf değildi. Her oturum taze sonuçlar ürettiyordu. Daha önce oyuncuların çalışmalarının daha ileri aşamaları için bu şekilde hazırlandıklarını hiç görmemiştik. Her birimiz Orgon ailesinin hikâyesini en ince ayrıntısına kadar biliyorduk. Hatta gerçek bir olay olduğuna inanmaya başlamıştık ve sahne üzerinde canlandırmak için karşı konulmaz bir arzu duyuyorduk. Bu şekilde, yönetmenin oyuncularını çalışmanın "keşif" kısmına yönlendirdiği bu özgün yöntem adanmış hâle geldi.

Bu çalışma oyuncunun rolünü büyük oranda anlamasını ve çalışmada dirayetli olmasını, oyuncuların imgelemelerini kavrama ve kışkırtma kapasitesini gerekli kılıyordu. Böylece oyuncular olayları değerlendirip seçebileceklerdi. Bu, oyunculara, oynayacakları karakterin bütünlüklü, berrak ve ayrıntılı bir tasvirine ulaşmalarını sağlayacak etkin malzeme sunuyor ve yazarın fikirlerinin daha derinlikli bir çözümlemesini mümkün kılıyordu.

Takip eden çalışma bir nedenden ötürü dikkate değerdı: Oyuncunun çabuk sonuçlar peşinde koşmaya yönelik doğal itkisinin sınırlandırılması. Oyunu ve oyundaki insanların dinamik hattını hali hazırda biliyorduk ve karakterler giderek açığa çıkmaya başlıyordu.

"Çok küçük bir sahne olsa bile, haydi onu prova etmeye başlayalım şimdi."

Kendimizi buna hazır hissediyorduk; ama o da ne, yine durduruldu. Kabul, bu kez masa başında çalışmıyorduk, ama önceden olduğu gibi çalışma biçimimiz hâlâ alışılmışın dışındaydı bizim için. Prova yapacağımız özel bir oda ya da oynama mekânımız yoktu; kostüm odasının iki katı vardı sadece. Bu iki kat Orgon'un evinin, çok odalı bir zengin burjuva evinin, iki katını temsil ediyordu. Oyunculardan evin planını bilmeleri ve odaları aile fertleri arasında paylaştırmaları isteniyordu. Bu gayet ciddi ve işbilir bir biçimde yapılmalıydı. Odaların bölüştürülmesi işi, kafadaki dramatik bir epizodun performansına göre yapılmayacaktı. Her biri ayrı boyutlarda yirmi odalı bir evin, yaş, konum ve karakter bakımından birbirinden farklı on kişilik bir aileye nasıl bölüştürüleceği gibi hakiki, gerçek yaşamdan alınmış bir soruya yanıt olarak yapılması gerekiyordu. Yemek odasının, yatak odalarının, hizmetçilerin müstemilatının nerede olacağına karar vermemiz gerekiyordu. Her şey rahat bir biçimde ve uygun olarak bölüştürülmeliydi. Çıkarlarımızı güçlü bir biçimde, uzlaşmaksızın savunmamız isteniyordu. Buna karşın bütün tartışmalarımız mevcut aile ilişkileriyle uyumlu olarak yürütülmeliydi. Bu, insanın tüm dikkatini toplamasını gerektiren bir durumdu. Uzun tartışmalar yapıldı, bütün aile koridorları dolaştı, odaları ölçtü biçti, planlar çizdi, tartıştı, çeşit çeşit öneri yapıldı: "Eğer evin hanımı hastalanırsa ne olur?

Senin verdiğin odada rahat edebilecek mi? Ayrıca bu oda, şu ya da bu nedenle çok gürültülü olabilir," vb. Yatak odası değişmişti ve onunla bağlantılı olarak diğer her şeyin de değişmesi gerekti. Birkaç prova sonra odaların düzenlemesini az çok rahat bir şekilde oturttuk ve onların içinde "yaşamaya" başladık. Çan çaldığı zaman hepimiz odalarımızdan çıkıp yemek odasına gidiyorduk. Dorine merdivenlerde bir aşağı bir yukarı koşturarak bize hizmet ediyordu. Hayat sakin ve huzurluydu. Bu, Tartuffe gelmeden önceki durumdu.

Evin hanımının hastalığı gibi ailevi durumlar yaratıldı. Bu, evdeki insanların hepsinin davranışlarını belirledi. Yani, hepimizin sevdiği birinin evin içinde ciddi bir biçimde hasta olduğunun farkında olarak, yemek için buluşuyor, ardından odamıza çekiliyor ya da yürüyüş yapıyorduk.

Ardından başka koşullar ya da olayları denedik, mesela "Tartuffe'ün eve ilk gelişi" gibi. Onun gerçekte karakterini kimse bilmiyordu, bu yüzden de hepimiz onu gerçekten Tanrı'nın adamı olarak görüyorduk. Tartuffe'ün davranışları başlangıçta şüphe uyandırmamıştı. O, uysallık ve alçakgönüllülüğün ta kendisiydi. Buna uygun olarak herkesin ona karşı tavrı sempati doluydu. Bu arka plana karşılık "Tartuffe zıvanadan çıkıyor" ya da "Orgon aklını kaybetti" gibi bir dizi ilginç doğaçlama icra ettik. Oyunlarımız çocuk oyunlarında bulduğumuz türden bir naif hakikat ve içtenlikle icra edilmeliydi. Bunu seviyorduk. Provaya gidip oyun oynamaktan hoşnuttuk. Bazen oyunlar iyi gidiyordu ve kendimizden hoşnut kalıyorduk, bazen de oyunlar işe yaramıyordu ve bizim de canımız sıkılıyordu: "Al işe buradayız, yetişkin insanlar, kalkmış aptalca çocuk oyunları oynuyoruz."

Ne yaptığımıza dair, tiyatro içinde, kimi gerçek kimi gerçekdışı, çeşit çeşit hikâye vardı. Çalışmamıza devam etmemize, hatta bazen büyük bir şevkle devam etmemize rağmen, biz de çalışmanın yararlılığı konusunda tamamen ikna olmuş durumda değildik. Yine de kendimize çıkardığımız ve yönetmenlerin çözmeye çalıştığı sorunlar yaratıcı bir niteliğe sahipti ve biz de hedefimize ulaşmak için yolumuzdan sapmadan ilerliyorduk. Ama bunu çok daha sonra anlayacaktık.

Stanislavski şöyle diyordu:

"Siz bir teknede giden kalabalık bir grup insansınız. Güvertede oturuyorsunuz, yemek yiyorsunuz, içiyorsunuz, konuşuyorsunuz ve hanımlarla flört ediyorsunuz. Tüm bunları gayet iyi yapıyorsunuz. Ama bu, sanat mıdır? Hayır, bu hayattır. Şimdi başka bir durumu ele alın. Provaya geliyorsunuz. Güverte sahne üzerinde, bir masa yerleştirilmiş. İçeri girin ve kendinize şunu sorun: 'Eğer neşeli bir arkadaş grubuyla aynı teknede yol alıyor olsaydık, ne yapardık?' İşte tam bu noktada yaratıcı çalışmanız başlar."

Orgon'un evinde oynadığımız daha sonraki oyunlarımızın konuları, Molière'in oyunu deyince aklımıza gelen şeylere daha çok yaklaştı: "Orgon'un annesi Madam Pernelle kendisini engellemeye çalışan aile fertlerini dehşete düşürerek öfke ve hiddetle evden ayırılır."

Ya da: "Orgon kızını evlilik sözleşmesini imzalamaya zorlarken, ailenin geri kalanı kızın bunu imzalamaması için yalvarmaktadır."

Stanislavski "Tanrı aşkına Molière'in gerçek repliklerini ya da kurgulanmış hareketleri kullanmayın" diyerek bizi zorluyordu.

Belirli bazı sahneler üzerinde bir süre çalıştıktan sonra çabaları-

mızın sonuçlarını Stanislavski'ye göstermeye karar verdik. Önce Madam Pernelle'in ayrılışını, yani oyunun açılışını sergiledik. Oyuncu kadrosu kendi sözlerini kullanarak sahnenin genel anlamını takip etti. Uzun süre oynayamadık. Başladıktan çok kısa bir süre sonra Stanislavski provayı durdurdu.

"Davranmıyorsunuz, yalnızca kelimeleri söylüyorsunuz, tamam, yazarın kelimeleri değil bunlar, ama onlara o kadar çok alışmışsınız ki bunlar oyun metni hâline gelmiş. Öğrendiğiniz bir şeylermiş gibi duyuluyor, ne var ki Molière kadar iyi değil. Kelimelere ihtiyacım yok, fiziksel davranışa ihtiyacım var. Olayların fiziksel dizilişi nedir? Lütfen, hepiniz oturun. Dikkatle dinleyin. Orgon'un ailesindeki ortam son derece gergindir. Evin sahibi ayrılmış, Tartuffe'e bakma işini annesine bırakmıştır. Orgon'un annesi bu aziz insanı kutsar. Oğlu dönüp de annesinin Tartuffe'ü yalnız bırakarak aile evini terk etmeye karar verdiğini öğrendiğinde ne yapacaktır? Evde nasıl bir gürültü kopacaktır, Tartuffe bu durumdan nasıl yararlanacaktır, onu alt etmek daha ne kadar zorlaşacaktır? Bu yaşlı ve öfkeli kadını zaptetmek ve yatıştırmak için elinizden gelen her şeyi yapmanız gerekir. O da bırakın sizin argümanlarınıza teslim olmayı, sizin ağzınızı bile açmanıza izin vermemelidir. Herhangi biri onunla tartışmaya kalktığında çarçabuk onu bertaraf eder, aşağılar ve karşısındakinin tartışmaya devam etme arzusunu tamamen öldürür. Molière bu, Çehov değil. Burada kargaşa kargaşa, kavga kavgadır. Peki, öyleyse fiziksel diziliş nedir? Size ne cazip geliyor?

Bir kafes hayal edin, içinde kaplanlar ve bir kaplan terbiyecisi var. Her an onu parça parça etmeye hazırlar, o da kaplanları ancak gözlerini onlardan hiç ayırmazsa kontrol edebiliyor. Niyetlerini

gözlerinden okuyor ve yılanın başını küçükken eziyor. Herhangi bir şey yapmalarına izin vermiyor. Eğer kaplanlardan biri ona saldırmaya kalkarsa, öyle bir kırbaçlıyor ki hayvan kuyruğunu kıstırıp kaçmaya başlıyor. Unutmayın, kafeste yalnızca bir kaplan yok, beş altı tane var ve terbiyeciler gözlerini ayırdığı anda her biri üstüne atlamaya hazır. Peki, bu durumda ne yapardınız? Deneyin, deneyin... Ama hiçbiriniz doğru ritimde oturmuyorsunuz! Doğru ritmi bulmaya çalışın! Sen, sevgili evladım, sen kavgaya hazırlanmıyorsun, ayaklarını uzatıp gazete okumaya hazırlanıyorsun." (Oyuncu ayağa kalkar.) "Hayır, ayağa kalkma. Otururken bile infilak etmeye hazır olabilirsin. O hâlde, ne yapabileceğini görelim bakalım. Hayır, bu değil... Orada oturan hepinize söylüyorum, doğru iç ritmi bulun. Sinirli bir ritim. Son derece küçük aksiyonlarda görülebilir. Hayır... hayır bu değil... gerçekten basit şeyler yapma kabiliyetinden yoksun musunuz? Tekniğiniz nerede? Bütün yapmamız gereken oyun metnini, yani 'koruyucu'nuzu bir kenara bırakmak; sonra gerisi gelecektir. *Yapmayı*, fiziksel aksiyonları yapmayı öğrenmenizi istiyorum. Kelimelere ve düşüncelere daha sonra, bu eylemleri güçlendirmek ve geliştirmek için ihtiyaç duyacaksınız. Ama şu anda bir kavgaya hazırlanmanızı istiyorum. Bunu yapmak sizin için bu kadar zor mu?"

Gerçekten de zordu bizim için. İsteddiği şeyi yapamıyorduk. Stanislavski bizimle ne kadar uzun süre boğuşursa boğuşsun sonuç olumsuzdu.

"Of, of, of!... Hiç isteğiniz yok. Bu korkunç! Böyle çalışılmaz."

İsteğimiz olduğuna, görevi yerine getirmeyi gerçekten istediğimize ama bizim için tamamen alışılmadık olması nedeniyle başaramadığımıza onu ikna etmeye çalıştık. Oturarak sinirli bir ritimde

oynayamadık. Tamamen hatalı şeyler ortaya çıktı, yaptığımız şeye kendimiz de inanmıyorduk; sersemlemiş hâldeydik. Aslında tüm bunların imkânsız olduğunu düşünüyorduk.

"Kesinlikle saçmalık! Ritim gözlerde, en küçük hareketlerde hissedilmeli. Bunlar temel şeylerdir. Sizden belirli bir ritimde oturmamızı istiyorum, davranışınızın ritmini değiştirmenizi. Herhangi bir üçüncü sınıf öğrencisi yapabilir bunu."

Belli ki can evinden vurulmuş olan oyuncuların biri sordu:

"Peki, siz yapabiliyor musunuz?"

Hepimiz donduk kaldık. Kıyametin kopmasını bekledik ama Stanislavski doğrudan, neredeyse hiç ara vermeden sakince cevapladı:

"Elbette. Sinirli bir ritim istiyorsunuz. İşte."

Hemen orada ve o anda, koltukta otururken bir anda dönüşüm geçirdi. Hâd safhada kaygılı, diken üstünde bir insan gördük. Saatini çıkardı, zar zor ona baktı ve geri koydu, sonra kalkmaya hazırlandı ama tekrar yerine oturdu, sonra her an fırlamaya hazır, hareketsizce oturdu. Çok sayıda seri hareket yaptı. Her biri içsel olarak doğrulanmıştı ve tamamen inandırıcıydı. Gösteri harikaydı ve hepimiz kendimizden geçmiştik. Alıştırmaya devam etti ve kısa bir süre sonra sessizce sordu:

"Başka bir ritimde devam etmemi ister misiniz?"

Ardından yeniden başladı, ama bu kez tamamen soğukkanlı, sakin bir insan vardı; sanki yatmaya gitme kararını vermiş de bu eylemi erteliyormuş gibi. Son derece inandırıcıydı.

"Peki, bunu biz nasıl yapacağız?"

"Günlük alıştırmalar sayesinde. Şu anda yapmakta olduğunuz şey gayet iyi ama buna ritim üzerine çalışmayı da ekleyin. Ritme hâkim olmadıkça fiziksel aksiyon yöntemine de hâkim olamazsınız. Her fiziksel aksiyon sağlam bir biçimde kendine özgü bir ritme bağlıdır. Her şeyi her zaman kendi kişisel ritminize göre yaparsanız, farklı insanları nasıl karakterize edebilirsiniz?"

Biraz önceki gözü pek oyuncu "Peki ama ya benim gerçekte, sizin de söylediğiniz gibi, son derece tembel bir kişisel ritmim varsa?" diye sordu. "Kendimizden, kendi kişisel özelliklerimizden yola çıkmamız bekleniyor, öyle değil mi? Ya benim kızgın bir ritim hakkında hiçbir fikrim yoksa?"

"Peki... ya birisi senin bam teline basarsa? Aynı miskin ritimde davranmaya devam mı edersin?"

"Evet, ama..."

"Sizin miskin ritminiz birisi sizi can evinizden vuruncaya kadar sürer. Canlandırdığınız oyundaki olaylar sizde belki de uyandırma-ları gereken etkiyi uyandırmıyor olabilir. Peki, başka türlü olursa? Sanki siz, kendiniz can evinizden vurulmuşsunuz gibi davranın. Öncelikle, daha ileriki aksiyonlara itki olarak oluşturduğunuz fiziksel aksiyonları kullanın. Ama onları oynamayın, sadece ifade edin: Şunu yapabilirim, ama henüz yapamam. Aksiyonlarınızın mantıksal dizilişine riayet edin ve rolünüze çalışırken oyun yazarının kelimelerini değil, kendi kelimelerinizi kullanın; oyun metnini okurken bile yüksek sesle okumayın. Hatırı sayılır bir cesaretle çalışın. Özeleştiriden kaçının: 'Allah kahretsin, bu yanlış oldu!' demeyin.

Sahne üstünde inanç ne demektir? Cesur ve kararlı biçimde hareket etmelisiniz, yani berrak bir mantıkla. Seyirci yaptığınız şeyi seyredecektir. Eğer serinkanlılıkla yola devam ederseniz, kendi çalışma süreciniz tarafından büyülenmiş hâle getirilirsiniz ve bu kısmi inançtır. Ama bir seyirciyi ele geçirmek için bu kısmi inanç bütünsel inanç hâline gelmelidir.”

Prova bu sözlerle sona erdi. Stanislavski bir kez daha dikkatimizi ritmin önemine çekti ve çalışmamızın sonuçlarından tam anlamıyla tatmin olmamış olsa da gitmemize izin verdi. Kedrov’la konuşurken, bizim çok istekli olmamamızdan yakındı, hatta aramızdan bazılarının çalışmaya devam etmek istemediğini düşündüğünü söyledi. Herkes gerçekten isteyip istemediği konusunda sorgulanmalıydı.

Bir önceki sergileme sürecinde yaşanan her şeyden ders çıkararak yeni sergileme için hazırlanmaya başladık. Ritim üzerine günlük çalışmalar yaptık ve her çalışmada bir ya da iki sonuca ulaştık. Sergilemeye hazırlandığımız sahnenin ritmini bulduk. Bilinçli bir şekilde başka bir sahne (“Orgon ve evlilik sözleşmesi”) seçtik. Bu sahne çılgına dönmüş aile üyeleriyle açılır; bu aile üyeleri zavallı Marianne’i koruma altına almışlardır ve Orgon’un, kızını Tartuffe’le evlendirme yönündeki inanılmaz kararını nasıl bertaraf edeceklerini tartışmaktadırlar. Bu şiddetli tartışma sırasında elinde sözleşmeyle Orgon odaya dalar.

Bu özel durumda hangi ritimde davranacağımızı belirten belli sözcüklerin altını çizdik: “ailenin çılgına dönmüş üyeleri”; “bu şiddetli tartışma sırasında Orgon odaya dalar” gibi.

Sahneye başlamadan önce Stanislavski'ye, uzun uzun ve ayrıntılı olarak ne yapmak istediğimizi, ne kadar *şiddetli* bir biçimde tartıştığımızı, ne kadar *çığlına dönmüş* bir durumda olduğumuzu, Orgon'un nasıl odaya *daldığını*, akrabaların Orgon'u nasıl püskürttüklerini vs. anlattık.

Stanislavski açıklamalarımızı kesti:

"Bu tür sahnelerde, oyuncular 'onu püskürteceğiz, şunu yapacağız, bunu yapacağız' diye düşünmeye başladığında, bu sadece isteği zayıflatır. Bunu düşünmeyin, yapın, püskürtün onu. Peki, ne yapacaksınız şimdi?"

Sahneyi icra ettik ve kötü olmadığımızı düşündük.

"Bütün bu olan bitenler neyle ilgiliydi? Şiddetli bir tartışmayla mı? Elinde bıçakla evin içinde koşturan çıldırmış bir adam vardı, bulunca bıçaklamak için kızını arıyordu ve sizin tüm yapabildiğiniz 'şiddetli bir tartışma' mı? Onu kurtarmanız lazım, bu konu üzerinde konuşmanız değil... Bu tiyatro. Buradaki fiziksel diziliş nedir? Önce buna karar verin. Çıldırmış adam nereden içeri dalabilir? Bütün dikkatinizi kapıya, yok yok, pirinç kapı tokmağına yöneltin. Aynı zamanda Marianne'i nereye saklayabileceğinizi düşünün, tartışın, birbirinize küfredin, ama birincil meselenizi bir an olsun unutmayın: Evin içinde elinde bıçakla dolanan çıldırmış bir adam var. Eğer kapıyı açarsa artık çok geç olacaktır. Kapı tokmağının en küçük bir hareketi sonrasında Marianne şimşek hızıyla saklanmalıdır, böylece Orgon kızının orada olduğu şüphesine kapılmasın. Pekâlâ, şimdi ne yapacaksınız?"

Stanislavski'nin bütün talimatları gibi bunlar da çok basit göründü bize. Daha fazla açıklamaya gerek yoktu. Ama oynamaya başlar

başlamaz söylediklerine ulaşmaktan ne kadar uzak olduğumuzu hissettik ve sahneyi en iyi şekilde icra ettiğimizde bile istediklerinin yüzde birini veremediğimizi anladık. Bütün yaptığımız, parlak bile olsa tiyatral klişelerin bir tekrarından ibaretti.

"Pekâlâ, oyunu unutun... Yok öyle bir oyun. Orgon yok, Marianne yok, kimse yok. Sadece siz varsınız. Haydi, bir oyun oynayalım. Toporkov odanın dışındaki koridora çıkacak ve kapıdan belirli bir mesafe uzaklıkta duracak. Siz odada bulunanlar, onun ne kadar uzakta olduğuna karar vermeye çalışacaksınız. Kapı tokmağı hareket edene kadar odadaki kimsenin olduğu yerden kıpırdamaya hakkı yok; tokmak hareket eder etmez de Marianne'i istediğiniz yere saklayacaksınız; ama bunu kapı açılıp da Toporkov içeri dalmadan önce yapmaya çalışın. Marianne'in nereye saklandığını görememeli. Toporkov da içeri girer girmez Marianne'in nerede olduğunu tek seferde bilmek zorunda. Bilemezse o kaybeder, bilirse siz kaybedersiniz. Haydi, ben yönetmenlerle konuşurken siz oyuna başlayın lütfen."

Bizi izlemediğini vurgulamak için Stanislavski gözlüğünü çıkardı, ardından notlarına baktı ve yönetmenlerle konuştu.

Oyuna başladık. Başlangıçta hiçbir şey işlemedi. Bu kadar kısa bir zaman aralığında Marianne'i saklamak imkânsızdı. Odaya daldığımda henüz onu yeni tutmuş oluyorlardı; saklamış olsalar bile nereye sakladıklarını rahatça görebiliyordum. Ama aşama aşama, her seferinde kendimizi oyuna kaptırmaya başladık. Birbirimizi beceriksizlikle suçladık, ağız dalaşına girdik ve ne pahasına olursa olsun kazanmak istemeye başladım. Aralarından bir tanesi kapı tokmağının yanı sıra yaklaşan ayak seslerimi de dinlemeleri gerektiğini söylediğinde, ayakkabılarımı çıkarıp çoraplarımla oyna-

maya başladım. Kısacası oyuna kendimizi o kadar kaptırdık ki, aralarındaki sohbeti çoktan bitirmiş, bizim heyecanlı oyunumuzu bir futbol maçı gibi seyreden Stanislavski'yi ve yönetmenleri unuttuk. Marianne'i saklamayı beceremedik. Koşullar çok zorluydu.

Oyunun doruk noktasında Stanislavski bizi durdurdu.

"Artık bu tiyatro değil. Bu, konsantrasyon ve kararlılıkla dolu hakiki, gerçek hayat aksiyonu. Bu sahnede ihtiyacım olan şey bu. Onu icra etmediniz; ama bugün oynadığınız oyundan sonra bu insanların fiziksel davranışının altında yatan şeyin ne olduğunu artık anlıyorsunuz. Yapmış olduğunuz şeye, davranış biçiminize inanmalısınız ve aynı konsantrasyonu, dinamizmi, hakikati, ritmi ve epizoda dahil oluştunuz sonucunda ortaya çıkan her şeyi sonraki bütün provalarda bulmaya çalışmalısınız. Seyirciyi düşünmeyin, sanki seyirci yok, siz ilgilenmediğiniz müddetçe seyirci var olmaz ve bunu ne kadar tam yaparsanız, seyirci aksiyonlarınıza o kadar dikkat kesilecektir; tıpkı bizim şimdi yaptığımız gibi. Tiyatronun yasası budur."

Bu uyarılardan sonra Stanislavski yönetmenlere döndü ve şöyle dedi:

"Bu oyun sırasında sahnelemenin ne kadar dikkat çekici biçimde ayrıksı ve beklenmedik olduğunu gördünüz mü? Bunu önceden planlayamazsınız. Her defasında yeni baştan yapabilesek iyi olur. Hayalim oyuncunun dört taraftan hangisinde seyirci olduğunu bilmediği bir gösteriyi gerçekleştirmektir."

Stanislavski, ayrılırken, her birimizden provada olup bitene inanmamızı, değer vermemizi ve keşfettiğimiz şeyi ileride denememizi ve mükemmelleştirmemizi talep etti.

"Şunu aklınızda tutun," dedi, "duyguları hatırlayamazsınız ve kuramazsınız; yalnızca fiziksel aksiyonların dizilişini hatırlayabilirsiniz, onu daha güçlü hâle getirebilirsiniz, ona alışkanlığın pürüzsüzlüğünü katabilirsiniz. Bu sahneyi prova ettiğinizde en basit fiziksel aksiyonlarla başlayın, onları tam anlamıyla gerçeğe uygun biçimde icra edin, her detayda hakikati arayın. Bu şekilde, kendinize ve yaptığınız şeye inancınız gelişecektir. Aksiyonlarınızla bağlantılı olan her şeyi dikkate alın; özellikle de diğer her şey gibi verili durumların sonucu olan ritmi dikkate alın. Basit fiziksel aksiyonları nasıl icra edeceğimizi biliriz, ama verili durumlara bağlı olarak bu fiziksel aksiyonlar psikofiziksel hâle gelir."

Soyut alıştırmalar ve çeşitli oyunculuk tekniği öğeleri gibi görünen şeylerle başlayan *Tartuŧŧe* provaları farkına varmaksızın Molière'in oyununa giderek yaklaştı. Gündelik alıştırmalar ve doğaçlamaları hazırlık niteliğinde bir arındırma süreci gibi yapmaya devam ettik.

Provalarımızın kendine has bir niteliği vardı; ama bizimle konuştuğu zamanlarda Stanislavski daha önceleri değinmekten kaçındığı konulara değiniyordu bazen. Doğrusu, bu gerçekleştiği zaman, ne yaptığının çabucak farkına varıyor, her şeyi kendisine eğitmen olarak saptadığı görevle ilişkilendirmeye ve bizim geleceğe bakma yönündeki çabalarımızı sınırlandırmaya çalışıyordu.

Nitekim bir gün oyundaki iki başkarakter, Orgon ve Tartuŧŧe'ü, tartışıyorlardık ve şöyle bir soru ortaya atıldı: Tartuŧŧe, Orgon üzerinde bu kadar etkili olabilmek için ne tür özel yöntemler kullanıyor? Stanislavski'nin deyişiyle nasıl onun "gözünü boyuyor"? Orgon gibi tamamen normal bir adamı dolandırabilmek için çok

özel bir şeyler yapıyor olması lazım. Eğer Orgon'un acemice yapılmış alelaide bir maskaralıkla tezgâha gelecek kadar ahmak olduğunu düşünüyorsanız o zaman oyunu sahnelemenin hiçbir mânâsı yoktur. Tam tersine son derece incelikli bir zanaat gerektirir bu iş. Tartuffe tehlikeli bir üçkâğıtçıdır. Tehlikelidir çünkü hiç de aptal olmayan insanları aldatabilmektedir ve onları aldatmanın pek çok kurnaz yöntemini bilir. Dahası, o anki kurbanının mizacına göre bu yöntemleri değiştirir.

Metinden de bildiğimiz gibi Orgon ile Tartuffe arasındaki ilk karşılaşma kilisede gerçekleşir. Orgon Tartuffe'ün şevkle dua edişi karşısında çarpılır.

Her gün kiliseye gelir, önüm sıra diz çökerdi.

Öyle can-ü gönülden dua ederdi ki, bütün bakışlar ona çevrilirdi.

İçini çeker, kendinden geçer, durmadan eğilip yerleri öperdi.*

Yaptığı şey tam da buydu: Alışıldık ikiyüzlü sofu gibi görünmeyip ilgiyi kendine çekmenin yeni yollarını bulmak.

Bir başka önemli anı ele alalım: Tartuffe'ün Elmire'yi baştan çıkarırken yakalandığı anı. Kendini aklamaya dair zerre kadar umudu yokken, yine de kazasız belasız atlatır durumu. Nasıl yapar bunu? Evet, bütün meseleyi zekice karman çorman hâle getirdiği uzun bir konuşması vardır ve bu gibi anlarda bütün o tumturaklı ifadelerin arasından hakikati çekip çıkarmak oldukça güçtür. Her şey ayan beyan ortadadır, koca öfkeden kudurmaktadır ve gerginlik hâd safhadadır. Evet mi hayır mı, diye sorar Orgon, ve Tartuffe cüretkâr bir biçimde evet yanıtını verir. Ama yine de, tekrar ediyorum, kazasız belasız atlatır durumu.

* *Tartuffe* alıntılarının Türkçesi için Orhan Veli Kanık'ın 1944 yılında Maarif Matbası tarafından basılan çevirisinden faydalanılmıştır. -ç.n.

Peki, yeniden soracak olursak, nasıl becerir bunu? Elbette şunu diyebiliriz: Orgon Tartuffe'e öyle bir inançla bağlıdır ki, bunu da günaha batmış ailesinin uydurduğu bir hikâye olarak görür. Orgon her şeye, hatta Tartuffe'ün Elmire'yi en yüce amaçlar uğruna baştan çıkarmak istediğine bile inanabilir ve hatta bundan hoşnutluk duyabilir. Ama biz olayların bu yorumunu kesinkes reddettik. Hayır, Orgon bu kadar aptal değildir. Karısını sever, Tartuffe'ün karşısındaki kanıtlar çürütülemez kanıtlardır ve tarifsiz bir öfkeye kapılır. Tartuffe karmaşık bir görevle karşı karşıyadır: Umutsuz bir durumdan sıyrılmak. Akıl yoluyla sıyrılamaz, en azından şimdilik, belki bu daha sonra işe yarayabilir. Şaşırtıcı ve sersemletici olması gerekmektedir, ama nasıl? Bunu Kedrov'la tartıştık. Tanıdığımız sahte sofuları, insanları nasıl etkilediklerini anlayabilmek amacıyla, şöyle bir gözden geçirdik ve provalardan birinde bu konuyu Stanislavski'ye açtık.

"Kesinlikle doğru... Peki, şimdi Toporkov'u hayrete düşürmeye çalış... Ama gerçekten hayrete düşür."

"Nasıl hayrete düşürebilirim onu? Hepimiz birbirimizi gayet iyi tanıyoruz... Çok zor."

"Niye? Hiç de zor değil. İhtiyacınız olan tek şey cesaret. Karşımda, başkalarının karşısında çeşitli maskaralıklar yapın, sadece yalnız olduğunuz zaman yapacağınız şeylerden. Düşünmeyin. Kim denecek?"

Kimse.

"Benim yüzüzlük dediğim şeye sahip olmadığınızı gösteriyor bu. Yüzüzlük oyuncuların yeşertmesi gereken bir şeydir."

Yarı şaka yarı ciddi, biraz utangaç, cüretkârlık konusunda birbi-

rimizle yarışarak, Kedrov'la "yüzsüzlük" üzerine alıştırma yapmaya başladık. Stanislavski bizi durdurmadı. Bir alıştırma diğerini takip etti ve bir süre böyle devam etti. Alıştırma uzadıkça biz giderek daha atak ve gözü pek hâle geldik. Mümkün olan en uç noktaya kadar gittik ve durduk.

"Bu çok iyiydi. Oynarken kullanabileceğiniz sonsuz sayıda çeşitleme vardır..." Ardından kendi yaşamından bir ya da iki ilginç, hayat dolu hikâye anlattıktan sonra şöyle devam etti: "Bir öfke patlamasına kapılmış hâlde sana saldıran ve olay yerinde seni öldürmek isteyen birini nasıl durdurabileceğini çözmeye çalış. Kararlı davranman gerekir, bu yüzden isteksiz olma. Kullanacağın araçları düşünme; yalnızca sana saldıran kişiyi ve onu bugün nasıl durduracağını düşün. Yarın tamamen farklı olabilir. Her seferinde Toporkov'u yeni bir yolla hayrete düşür, afallat. Aksi takdirde sopasıyla sana vuracak."

Bu alıştırma sonucunda Tartuffe'ü oynayan Kedrov, Orgon'la Üçüncü Perde'deki sahnesini oynamanın harika bir yolunu buldu. Kapana kısılmış ve suçluluk içinde, elinde İncil, odanın ortasındaki divanın yanında durur, tuzağa düşmüş bir hayvan gibi kurtulmanın yolunu arar. Orgon Tartuffe'e doğru yavaşça yaklaşır, tıpkı öfkeli bir panter gibi, sinsice; sopası vurmak üzere havaya kalkmıştır ve keskin bir alayla sorar:

- Duyduğum bu korkunç şey gerçek olabilir mi?

Gergin, ürkütücü bir ses çıkarır; ardından Tartuffe cevap verir:

- Evet!

Sopa havaya kalkar ve aniden... tiz bir çığlık duyulur. Zekice ve görünmez bir biçimde Tartuffe divanı tepetaklak etmiştir ve şaşkın-

lık içindeki Orgon'un sopası havayı döver. Sopayı düşürür ve ne olduğunu anlayamadan etrafa bakınır. Küfründen ötürü onu cezalandırmak için cennetten bir yıldırım mı düşmüştür yoksa? Soran gözlerle Tartuffe'e bakar. Tartuffe ona aldırış etmeden Orgon'un yere düşürdüğü sopayı öpmektedir ve gökyüzünde bir yerlerde olan Tanrı ile konuşmaktadır. Tanrı'ya Orgon'a ne yapması gerektiğini sorar gibi görünür: Onu af mı etmelidir, yoksa cezalandırmalı mıdır? Tartuffe'ün pozisyonu, onun biriyle yaptığı bu anlaşılmaz konuşma Orgon üzerinde beklenmedik bir etki oluşturur. Kafası karışmıştır, ne yapacağını bilemez; öte yandan soğukkanlılığını tamamen koruyan Tartuffe laf ebeliği yapmaktadır:

- Evet, kardeşim, korkarım ben günahkâr bir adamım.

Orgon dinler. Bu "aziz"in sesinde sadece pişmanlığın değil, sarsılmış masumiyetin tınısını da duyar. Ardından Orgon bu pişmanlığın, düşmanların provokasyonundan başka bir şey olmayan bu mevcut duruma dair değil de, onun genel günahkâr durumuna dair bir pişmanlık olduğunu idrak etmeye başlar.

İlk darbeyi etkisiz hâle getiren Tartuffe için Orgon'u manipüle etmek ve onun bütün öfkesini başka bir yere yöneltmek hiç de zor değildir.

Başarı sık sık başarısızlıkla harmanlanıyordu. Bazen Stanislavski uzun süreli bir çalışmanın sonucu olarak sunduğumuz sefil sahneler yüzünden kederleniyordu. Ama onun canını sıkın şey hazır olmayışımız ya da belirli bir sahnedeki başarısızlık değil, onun metoduna yeterince hâkim olamayışımızdı. Üçüncü perdedeki meşhur sahneyi (Orgon, Dorine, Marianne) hiç de fena olmayan bir bi-

çimde oynadığımızda, Stanislavski gülümsemedi bile ve sonunda üzülerek şunları söyledi: "Sahne hazır; bu sahneyi Moskova Sanat Tiyatrosu'nda oynayabilirsiniz. Ama ben olmadan da bu sahneyi böyle oynayabilirdiniz. Sizi buraya bunun için getirmedim. Zaten bildiğiniz şeyi tekrar ediyorsunuz, ama ileri doğru hamle yapmanız gerekiyor ve ben size bunu yapmanız için bir yöntem öneriyorum. Görevinizi kolaylaştıracağını umuyordum ama siz reddediyor ve eski yöntemlerinize geri dönmek istiyorsunuz. O yüzden, Moskova Sanat Tiyatrosu'na geri dönün, onlar kısa sürede sizin için bir oyun koyacaklardır."

Lakin öyle ya da böyle, sonunda provada bir sonraki aşamaya ulaştık ve bu aşamada metne ihtiyacımız vardı. Keşfettiğimiz ve prova ettiğimiz aksiyon kalıplarının, düşünceler ve sözcükler vasıtasıyla daha fazla ifade ve bütünlük kazanmaya ihtiyacı vardı. Yeni bir evreye geçtiğimizi Stanislavski'nin mi, yoksa yönetmenlerden birinin mi ileri sürdüğünü hatırlamıyorum. Kendiliğinden, aşama aşama ve içten gelen bir ihtiyacın dışa taşması gibi gerçekleşmişti. Doğrusu, çalışmamızın daha erken bir evresine geri döndüğümüz zamanlar oluyordu. Her provadan önce "arınma"ya devam ediyorduk; ama artık başka görevlerimiz de vardı, bazılarımız için bir sahnenin şekillenmesi anlamına gelen karmaşık görevler. Kısacası, sözcükler üzerinde çalıştık. Üzerinde çalıştığımız aksiyona yol açan "itkiler" etkin sözcükler vasıtasıyla geliştirilmeli ve tamamlanmalıydı. Karakterleri dinamik bir sözel çatışma içinde karşı karşıya getirmeliydik. Önceki çalışmamız boyunca bunun için hazırlanmıştık, ama çalışmamızın bu evresinde Stanislavski'nin talepleri öylesine büyüktü ki biz de ıstırap duyuyorduk. Stanislavski "içsel bir imge"yle doğrulanmamış tek bir boş ifadenin, tek bir boş sözcüğün bile sahnede yer almasına izin vermiyordu.

"Kendinizi dinlemeyi bırakın, hakkında konuştuğunuz şeyin ne olduğunu hayattaki kadar apaçık ve detaylı olarak görün. O zaman o şey sahne üzerinde de apaçık hâle gelecek ve seyirci de onu daha açık görecektir."

Bu işin içsel yönüydü, dışsal yönü ise:

"Molière'in karakterleri Fransız'dır; duyguları güçlü, düşünceleri bir kalem darbesi kadar keskindir; açıklamalarla vakit kaybetmezler. Hızlı ve kolay bir biçimde değişirler. Her düşünce bir cümledir. Oyunun manzum olarak yazıldığı düşünülürse bu daha da karmaşıktır."

Hiçbirimiz manzum metni seslendirme ya da metnin ritmini ve veznini anlama hususuna gerçek anlamda hâkim değildik. Ama bu konuda da Stanislavski büyük taleplerde bulunuyordu:

"Veznin ritmi oyuncunun içinde yaşmalıdır, konuştuğu anda da sustuğu anda da. Bütün performans ritimle yüklü olmalıdır, o zaman sözcüklerle sözcük öbekleri arasında es verebilirsiniz ve hepsi doğru ritme oturur."

Birinci Perde'de Orgon ve Dorine arasında geçen o meşhur sahneyi doğru icra edene kadar kahredici derecede uzun zaman geçmişti. Köyden döndüğünde Orgon, kendisi yokken evde neler olup bittiğine dair Dorine'i sorguya çeker; karısının korkunç hastalığının bütün ayrıntılarını öğrenir ama yine de aynı soruyu sormaya devam eder:

- Ah! Peki ya Tartuffe?

Gözdesi hakkında verilen tüm rahatlatıcı raporlara rağmen, sahne boyunca beş altı kez, bazen telaşla, bazen de müşfik gözyaş-

larıyla "Zavallı adam!" demeyi sürdürür. Bu sahnenin mizahının ve cazibesinin tamamen farkındaydım ama aktaramıyordum. "Ah! Peki ya Tartuffe?" ya da "Zavallı adam!" demenin birbirinden farklı birçok biçimini bulmama rağmen, kelimeler cansızdı ve Dorine'in konuşmasının hoş yapısına oturmuyordu. Havada asılı kalıyorlardı, ağırdılar, gerçekdişiydılar. Kendime inanmıyordum ve umutsuzdum. Bir oyunu okuduğunuzda en sevdiğiniz sahne, en büyük umutlarınızı bağladığınız sahne çoğu zaman en zor sahneye dönüşür ya da sahne üzerinde bir türlü işlemez ya, şimdi de olan buydu. Herkes bana sempatik davrandı, nasıl oynamam gerektiği konusunda tavsiyelerde bulundu. Sahne hakkında konuşabiliyordum ama onu oynayamıyordum.

Benim ümitsizce sahne hakkında eveleyip gevelediğimi gören Stanislavski "Sorun nedir?" diye sordu.

"Bilmiyorum, sadece bu sahnenin işlemesinin hiçbir yolu yokmuş gibi geliyor bana. Sahnenin nükteli ve zarif bir sahne olduğunun farkındayım ama ne zaman oynamayı denesem duygusuz, acemi ve sıkıcı oluyor."

"Hımm! ... Hımmm... Sahneyi gerçekten algıladığınızı düşünmüyorum. Sahnenin dış tabakasını, zarafetini algılıyorsunuz ve onu oynamaya çalışıyorsunuz, ama zihnini karının yatak odasına, Tartuffe'ün odasına, Dorine'in seninle konuştuğu yere yönlendirmen ve 'zihinsel imgeler' yaratman gerekiyor. Onu dinlemiyorsun. Dorine'in ne düşündüğünü anlamaya çalış. Onun hikâyesini dinle:

- Karınız hasta düştü.

Sadece dinle. Ellerini, kafanı hareket ettirmeye gerek yok. Ama gözlerin, ona inanan gözlerin bütün olayı Dorine'in içinden çekip çıkarıyor:

- Aile üyeleri nasıl? Ne olup bitiyor?

Her kelimeden önce es veriyorsun. Her şey senin dilindeki kaslar-da. 'Zihinsel imgeler'in yok, kendi yatak odanı bilmiyorsun; oysaki en ince detayına kadar bilmen gerekir.

- Karınız hasta düştü.

Zihnin karının ateşler içinde yattığı yatak odanızda; evde kimse-cikler uyumuyor, herkes telaş içinde. Bunu algılamak lazım. Doktoru çağırıyorlar, buz getiriyorlar, her yerde gürültü ve koşuştur-ma var. Ama kendi kendine tam da sizin yatak odanızın yanındaki küçük odada Tartuffe'ün Tanrı ile konuştuğunu düşünüyorsun. Bütün bu olup bitenler onu Tanrı ile konuşmaktan alıkoyuyor. Kar-rını unutmuşsun, dünyayı unutmuşsun, bir an önce Tartuffe hak-kında bilgi almak istiyorsun. 'Ah! Peki ya Tartuffe?'

Üzerinde çalışman gereken şey bu. Dizelerini nasıl söyleyeceğin üzerine kafa yorma. Dorine'i dinle, gerçekten dikkatle dinle ve bu koşullarda Tartuffe'ün başına neler geliyor olabileceğini hayal et-meye çalış. Senin 'Ah! Peki ya Tartuffe?' soruna, Dorine şu yanıtı veriyor:

- O yedi, hanımımın karşısında tek başına iki tane keklikle bir ya-rım koyun budunu mideye indirdi.

Tanrı'm! Kimbilir ne kadar çok kendini helak etti ki bu denli acıktı:

- Zavallı adam!

Dorine'in neler söylediğini dinle ve metinde olmayan ama so-nucunda metne etki edecek varsayımlarını üret. Sahnenin sırrı dinleme kapasitesinde yatar. Dorine'e gelince: O da senin onun repliklerine verdiğin tepkileri dikkate almalı ve o tepkilere göre

tepki vermelidir. Senin düşüncelerini gözlerinden anlamalıdır. Çok zekidir ve her ne olursa olsun seni çok iyi tanımaktadır. Oyun metniyle paralel giden bir diyalog vardır. Oyun metnini, dile getirilmeyen düşüncelerle bir araya getirirseniz şöyle bir şey elde edersiniz (İtalik olarak yazılanlar Molière'in metnidir):

DORINE

*Hanımefendi hepimize her şey için çok teşekkür etti.*³⁹

ORGON

Tanrı'ya şükür, her şey yolunda. Herkesin ne kadar keyifli olduğunu hayal edebiliyorum. Ama bütün o sevinçleri içinde, hiç şüphesiz hanımı iyileştiren zavallı Tartuffe'ü unuttular. Belki de yemek bile vermediler, zavallı adam. Ve o da odasında, teva-zu içinde, tek başına boynunu büküp oturdu.

DORINE

Haaa, anladım, bu adam, kendi kutsal efendisi için endişeleniyor.

ORGON

Ah! Peki ya Tartuffe?

DORINE

Biliyordum! Hele sen biraz bekle, ben sana göstereceğim!

Hanımımın ne kadar güç kaybettiğini biliyor ya.

İşte şimdi keyfin kaçtı.

Bir an önce onu iyileştirdi.

ORGON

Tanrı'm. Ne yaptı? Kanını mı verdi! Yoksa başka bir şey mi! Tanrı aşkına, bir an önce...

³⁹ Bu dize Molière'in özgün metninde yoktur. Oyunun Rusça çevirisi oldukça serbest yapılmıştır. Stanislavski'nin betimlediği iç monoloğa uygun olması için burada Rusça versiyonu kullanıyorum.

DORINE

Ha, siz ne fedakârlık yaptığınızı bilmek istiyorsunuz. Kusura bakmayın ama öyle şapşalsınız ki hâlâ anlayamadınız.

Dört bardak şarabı memnuniyetle yuvarlayıverdi.

Kahvaltı niyetine.

ORGON

Aman Tanrı'm, ama o içmez ki. Hepimizi ne kadar çok sever. O kadar neşe dolu ki kendi sağlığını yitirdi.

Zavallı adam!

Elbette burada çok hareketsiz olmamanız gerekir. Fransızların mizacı öyledir ki, düşünceleri zihinlerinden hızla akıp gider, bir durumunu kısa sürede tüm detaylarıyla anlayabilirler ve hemen çözüm üretebilirler.

Ama sizi bu replikleri söylemeye yönelten düşüncelerin girift yapısını unutmayın. İnsanların zihinlerinden geçen yüzde onunu dile getirdiklerini, geriye kalan yüzde doksanın dile getirilmediğini unutmayın. Tiyatroda insanlar bunu unuturlar, sadece yüksek sesle dile getirilen şeylere dikkat ederler ve canlı hakikati tahrip ederler.

Bir sahneyi canlandırırken, her şeyden önce, verili olan bir repliğin öncülü olan bütün düşünceleri kurmanız gerekir. Onları dile getirmeniz gerekmez, sadece yaşayın yeter. Belki de bir defalığına her şeyi yüksek sesle dillendirebilirsiniz, bu sayede kendinizin ve diğer oyuncunun dile getirilmeyen repliklerine hâkim olabilir ve onunla düşünce alışverişinde bulunabilirsiniz; böylelikle, dile getirilmeyen düşünceleriniz onunkilerle uyumlu hâle gelebilir.

Biraz önce bana sergilediğiniz sahnede öğrenilmesi gereken en

önemli şey dinlemek -özellikle de Orgon için- ve rol arkadaşınızın gizli düşüncelerinin neler olduğunu tahmin etmektir. O zaman 'Peki ya Tartuffe?' ve 'Zavallı adam!' gibi klasik replikler otomatik olarak yerine oturur. Onları düşünmenize gerek yoktur. Dorine'e gelince, onun bütün bunları Cléante'in çıkarına bir gösteri gibi kurguladığını unutmamak lazım; böylelikle Cléante'a söylemiş olduklarının somut bir örneğini sunabilecektir. Dorine çıkınca Cléante Orgon'a 'Birader, bu kız sizi adam yerine koymuyor' der. Göreviniz nedir, biliyor musunuz? Orgon'u kışkırtmak ve böylece sizin istediğiniz gibi davranmasını sağlamak.

Davranışınızdaki bu öğelerin tamamen ayırdında olmanız ve repliklerde yazılanları değil, onların aralarında saklı olanları prova etmeniz gerekir. [Dorine'i oynayan] Bendina her provadan önce Toporkov'u kışkırtmanın, oyuna getirmenin yollarını bulmalıdır ki o her seferinde tuzağa düşsün. Dorine'in Orgon'la olan bu sahne- de yapmak zorunda olduğu şeyin doğasını anlayacağı an tam da burasıdır.

Bu sahneye giden yolu hazırlamadan, düşüncelerinizi, içsel im- gelerinizi bir düzene ve disipline sokmadan bu sahneyi oynaya- bilmeyi istediniz. Çabucak sonuca ulaşmayı ya da kafadan uydur- mayı istediniz. Tamamen basit görünüyor, ama gördüğünüz gibi çuvalladınız. Elbette, hasbelkader başarılı olabiliirdiniz; ama ola- madığınıza göre, size karşılaştığınız zorlukları aşmak için bir yol öneriyorum. Gerçekten çok zor bir sahne bu. Unutmayın, Molière komedilerinin klasik bir örneğidir.

Dorine'den evde olup bitenler hakkında bilmesi gereken her şeyi öğrendikten sonra Orgon hizmetçisini sepetler ve kayınbiraderi Cléante'la baş başa kalır. Uzunca sohbet ederler. Cléante sözle- rine özene bezene başlar ama sonra Tartuffe geldiğinden beri

Orgon'un aile hayatında yanlış giden şeyleri açık seçik anlatmaya koyulur. Öte yandan, Orgon da Cléante'ı, bu aziz adam aralarına geldiğinden beri ailesinin güzel, dini bütün, Tanrı'yı hoşnut edecek bir hayat sürmeye başladığına inandırmaya çalışır.

Her ikisi de düşüncelerini uzun konuşmalarla ifade ederler. Sahne 'diyaloga dayalı'dır. Genellikle bu şekilde oynanır: Biri kendi konuşmasını yapar, diğeri bekler; sonra da tersi. Biri kendi rep-liklerini tutkulu ve enerjik bir biçimde yorumlar, diğeri daha soğukkanlı ve rasyoneldir ama olup biten kelime patinajından başka bir şey değildir. Bu sahne her oyunda olduğu gibi kaçınılmaz bir şekilde sıkıcı bir dışavurum olarak oynanır ve maalesef perdeyi kapatan sahnedir. Bir seyirci perde sonunda ilgisini kaybetti mi, doğal olarak bu durum her zaman gösteri için kötüdür. Bu sahneyi, kendisinden önceki çalkantılı olaylar mertebesine nasıl yükselebiliriz? Hatta sadece o olayların mertebesine değil, daha da ötesine? İşimiz tam da bundan ibarettir."

BEŞİNCİ SAHNE Orgon, Cléante⁴⁰

CLÉANTE

Birader bu kız sizi adam yerine koymuyor. Darılmayın gücenmeyin, ama doğrusu hakkı da var. Bu sizinkisi görülmemiş bir şey. Bu adama öyle kanınız kaynamış ki gözünüze dünyalar görünmez olmuş. Herif sayenizde sürünmekten kurtulmuş yine de siz ona...

ORGON

Durun hele, kayınbirader, siz onun nasıl adam olduğunu bilmiyorsunuz.

CLÉANTE

Pekâlâ öyle olsun, bilmiyorum. Ama nihayet onun nasıl bir adam olabileceğini anlamak için...

ORGON

Ah, birader, onu tanısaydınız ne kadar hoşnut kalacaktınız. Memnuniyetiniz ne kadar sonsuz olacaktı. Bu öyle bir adam ki, öyle bir adam... Ah öyle bir adam ki ... adam yani, onun sözünü tutan, sonsuz bir huzura kavuşur, hiçbir şeye aldırış etmez. Evet, onunla konuştuğça dünyayı başka türlü görüyorum. Bana hiçbir şeye esir olmamanın yolunu o öğretti. Ruhumu bütün bağlardan o kurtardı. Şu anda, kardeşimin, çocuklarımın, anamın, karımın, cümlesinin öldüğünü görsem de zerre kadar gam yemem.

CLÉANTE

Kardeşim, insanlık dediğin de böyle olur.

ORGON

Ah, ona nasıl rastladım, bir görseydiniz, muhakkak siz de benim kadar severdiniz. Her gün kiliseye gelir, önüm sıra diz çökerdi. Öyle can-ü gönülden dua ederdi ki, bütün bakışlar ona çevrilirdi. İcini çeker, kendinden geçer, durmadan eğilip yerleri öperdi. Dışarı çıkacağım zaman benden evvel davranır, kapıda bana, okunmuş su verirdi. Her şeyde tıpkı onun gibi hareket eden uşağından kimin nesi olduğunu, ne kadar zaruret içinde bulunduğunu öğrenince ufak tefek bazı yardımlarda bulunayım dedim. Verdiğim paraları utanarak alır, bir kısmını da daima geri vermek isterdi. "Bu kadarı bile bana çok, yarısı bile çok, ben sizin merhametinize layık değilim" derdi. Ben geri almak istemeyince de parayı, gözümün önünde fakir fukaraya dağıtırdı. Tanrı nihayet onu bizim eve gönderdi. İşte o gün bu gündür, evimize bet bereket getirdi. Her şeye mukayyet olur, karıma bile. Onun ırzını, benim namusumu korur. Kim karıma yan baksa, gelir, hemen bana haber verir. Onu benden çok kıskanır. Dindarlığının ne dereceye vardığını dünyada tahmin edemezsiniz. Yaptığı en küçük şeyi günah sayar. Çoğu zaman bir hiç yüzünden içi içini yer. O kadar ki, geçen gün, dua ederken bir yerini pire ısırmış, o da can havliyle pireyi öldürüvermiş, nasıl hayıflandı bilemezsiniz.

CLÉANTE

Vallahi birader siz galiba aklınızı kaçırmışsınız. Bunları söyleyip benimle alay mı ediyorsunuz? Bütün şu zırvalardan ne çıkıyor yani?

ORGON

Kardeşim bu sözlerinizde imansızlık kokusu var. İçiniz bozuk. Size evvelce de seksen defa söyledim ya. Bu yüzden günün birinde başınıza bir iş gelecek.

CLÉANTE

İşte, sizin gibilerin baş lakırdısı bu. İstiyorsunuz ki herkes kendiniz gibi kör olsun. Açık fikirli olmak, sizin nazarınızda Allah'a karşı isyan. Bir insan bir sürü ıvırzıvıra inanmadı mı, yandı; kafir yapar, çıkarsınız. Haydi haydi, bu saçmalarınızla ben kılımı bile kıpırdatmam. Benim sözüm ne ise özüm de odur Allah da şahidim. Bu gösterişinizle kimseyi avlayamazsınız. Kimisi yalancı pehlivandır, kimisi de yalancı sofı. Nasıl alnı ak yüzü pak, gerçekten kahramanlar hiçbir vakit ortalığı velveleye verenler değillerse, peşlerinden gitmemiz gereken sahici dindarlar da işi ağız burun hokkabazlığa dökenler değillerdir. Nedir yani? Hakiki züht ile mürailik arasında hiçbir fark göz etmeyecek misiniz? Her ikisi için de aynı dili kullanmak olur mu? Yüze de maskeye de aynı itibarı göstermek, samimiyetle yapmacıklığı bir tutmak, hakikatle gösterişi birbirine karıştırmak, insanın gölgesine de şahsına verilen kıymeti vermek; kalp para ile sahici arasında fark görmemek? Şu insanların çoğu garip garip mahluklar vesselam; hiçbir zaman hakiki çevreleriyle görünmezler. Mantığı dar bulurlar. Hangi mizaçta olurlarsa olsunlar, daima hudutlarını aşarlar. En asil şeyi, ifrata kaçır, berhad ederler. Neyse, kısa keselim enişteciğim.

ORGON

Evet, siz, muhakkak, eli öpülecek bir âlimsiniz. Bütün dünyanın bilgisi sizde. Yeryüzünün tek hâkimi, tek aydını sizsiniz. Bir ke-

hanet sahibi, âdeta asrımızın bir Canton'usunuz. Sizin indinizde bütün insanlar budala.

CLÉANTE

Hayır, birader, ben ne eli öpülecek bir âlimim ne de dünyanın bütün bilgisi bende. Yalnız, bildiğim bir şey varsa, o da sahte ile sahiciyi birbirinden ayırdedebilmek. Bence dünyada nasıl hakiki zahitlerden daha çok takdire layık bir insan tasavvur edilemezse, nasıl hakiki bir imanin ilahi vecdinden daha asil, daha güzel hiçbir şey bulunamazsa uydurma bir zahit edası takınıp elâlemin gözünü boyamaya çalışan insanlardan daha bayağısı da düşünülemez. Ah, o laf ebeleri! Ah, o mürailler! Bunlardan daha aşağılığını tasavvur edemiyorum. En aziz, en mukaddes şeylerimizi, o, Allah korkusunu hiçe sayan sahte görünüşleriyle nasıl oyuncak hâline getirir, nasıl fütursuzca istismar ederler. İçleri menfaat hırsıyla yanar. Sofuluk ellerinde bir zenaat, bir esnafılık vasıtası. O sahte tavırlarına, o uydurma heyecanlarına karşılık itibar isterler, mevkii beklerler. Zahirde, misli görülmemiş bir ibadet; halbuki niyet, Allah yoluyla dünyaya rağbet. Yana yakıla dualar eder, ver Allah'ım ver, her gün daha fazlasını isterler; sonra geçip elâlemin karşısına tarik-i dünyalık tavsiye ederler. Kusurlarını hamiyetleriyle pek güzel telif ederler. Fırsat düşkünüdürler, kincidirler, imansızdırlar, yapmacıklıdırlar. Birine külah giydirmek isteseler hodbinliklerini utanmadan din perdesi arkasına gizlerler. Allah bir de hışımlarına uğramaktan muhafaza buyursun. Bütün hürmet ettiğimiz şeyleri karşımıza silah olarak çıkarırlar. Hak namına hepimizi diri diri kesseler hoş görür, kızmakta hakları vardı deriz. Bu çeşit sahtekârlara az mı rastlıyoruz? Bereket, hakiki dindarlar hâllerinden bellidir de görür görmez kolayca ayırdedebiliriz. Asrımızda, çok şükür, böyle nice nice güzel örnekler var. İşte Ariston, işte Peri Andre, işte Oronte, Alcidas, Polydore, Clitandre. Bunlara zahit, sofı dendi mi değeri. Hiçbiri öyle, ötekiler gibi, ahlak şaklabanı değil. Hiçbirinde o tahammül edilmez azameti görmezsin. İtikatları daima insanidir,

daima akla yakındır. Hiçbir vakit işlerimize burunlarını sokmazlar. Üstelik başkalarının karışmasını ukalalık sayarlar. Geveze-liği ötekilerine bırakıp bize yalnız hareketleriyle örnek olurlar. Kötülüğe iyilikle mukabele ederler. Hileleri, hud'aları yoktur. Herkesin iyiliğini isterler. Kimsenin, günah işledi diye, tepesine binmeye kalkmazlar. Düşmanlıkları doğrudan doğruya günahın kendisinedir. Allah'ın gözüne gireceğiz diye hiç yoktan gece gündüz ibadetler edip Allah'ın emrettiğinden fazlasını yapmaya kalkışmazlar. İşte benim aradığım insan. Şimdi anladınız mı, nasıl olmalıymış? İşte böylesinden örnek almalı. Sizin bu zat hakçası, onlardan değil. Onun dindarlığını büyük bir hüsnüniyetle göklerle çıkarıyorsunuz, ama öyle sanıyorum ki bu işte yanılıyorsunuz; o, birtakım yalancı hareketlerle, sizin gözünüzü boyuyor.

ORGON

Sevgili kayınbiraderim efendim, bitirdiniz mi sözünüzü?

CLÉANTE

Evet.

ORGON

Çok şükür, müsaadenizle. *(Gitmek ister)*

CLÉANTE

Yalnız, bir kelime daha, kardeşçğim. Bu bahsi burada keselim. Valère'i damat edeceğinize dair kendisine söz vermiştiniz, biliyorsunuz, değil mi?

ORGON

Evet.

CLÉANTE

Üstelik böyle hayırlı bir iş için gün bile kesmiştiniz.

ORGON

Doğru.

CLÉANTE

Düğünü niçin geciktiriyorsunuz öyleyse?

ORGON

Kim bilir?

CLÉANTE

Yoksa başka bir niyetiniz mi var?

ORGON

Belki.

CLÉANTE

Sözünüzden cayıyor musunuz yoksa?

ORGON

Öyle bir şey söylemedim.

CLÉANTE

Caymanız için de hiçbir sebep yok zaten.

ORGON

Belli olmaz.

CLÉANTE

Vereceğiniz cevap, alt tarafı, bir kelimelik şey. Bunun için bu kadar düşünüp taşınmaya ne hacet? Valère beni size bilhassa bu işi görüşmek için gönderdi.

ORGON

Güzel, Allah razı olsun.

CLÉANTE

Peki, ne diyeceğim şimdi ona?

ORGON

Ne isterseniz deyin.

CLÉANTE

İyi ama sizin niyetiniz ne ise bunu da bilmek lazım; nedir, söy-
lesenize.

ORGON

Takdir ne ise o olur.

CLÉANTE

Doğru dürüst konuşalım. Valère'e bir söz vermişsiniz. Sözünüzü
tutuyor musunuz tutmuyor musunuz?

ORGON

Allahısmarladık.

CLÉANTE

Valère'e yazık olacak diye korkuyorum. O kadar seviyor ki. Bari
gideyim de bütün olup biteni kendisine anlatayım.

Hayır! Elbette ki bu, akliselim sahibi⁴¹ iki insanın arasında geçen
rasyonel bir tartışma değildir. Akademik bir münazara da değildir.
İki ana karakter arasında geçen ölüm kalım meselesi niteliğinde
bir mücadeledir. Muhtemelen, bir olay Orgon'u son anda durdur-
ur ve onu cinayet işlemekten alıkoyar (ne de olsa kâfir Cléante
Tanrı'nın gazabından kaçamayacaktır). Birbirine karşıt kahraman-
lardan biri konuşmasını yaparken diğeri öylece durup beklemeye-
cektir, hayır. İkisi de diken üstündedir. Söyledikleri her bir sözcük
diğerinin sinirlerini germektedir. Bu çatışmadan sonra iki akra-
ba birbirlerinin ölümcül düşmanı hâline gelirler. Burası oyunun
dönüm noktasıdır. Bu andan itibaren Orgon'un akrabalarıyla ve
ailesiyle ilişkileri yeni bir evreye girer; iki taraf arasındaki çatışma

41 "Akliselim sahibi insan" ya da "akıl yürüten kişi" Molière'in zamanın-
daki komedinin standart bir karakteridir. Her zaman orta yolu temsil
eden Cléante "akıl yürüten kişi"nin mükemmel bir örneğidir.

daha şiddetli hâle gelir. Orgon biricik kızını Tartuffe ile evlendirmeye karar vermiştir ve böylece düşmanlarını silahlarından yoksun bırakır.

Bu sonuca, sahne üzerinde ayrıntılı bir çalışma yürüttükten sonra ulaştık. Ne var ki bir sonuca ulaşmak için sadece bir kısmıydı; aynı zamanda o sonucun işlemlerini sağlamak zorundaydık. Bu sahneyi nasıl planlamalıydık? Ulaştığımız bütün kararlar hâlâ çok "genel"di. Evet, bir ölüm kalım mücadelesi vardı ama bu mücadele neyi içeriyordu? Zincirdeki tekil halkalar nelerdi? Her bir ana karakterin somut görevi neydi? Ne tür bir kavga olacaktı bu? Fiziksel aksiyonların dizilişi nasıldı? Vesaire vesaire... Ve bütün bunları pratik anlamda nasıl somutlayacaktık? Kendimizi nasıl eğitecektik? Bize faydalı ve akıl dolu önerilerde bulunan Kedrov'la elimizden geldiğince iyi bir çalışma yürüttük ve birkaç sonuca ulaştık daha fazla talimat almak için Leontievski Sokağı'na gittik.

Bekleneceği gibi, Stanislavski'nin dikkatimizi çektiği ilk şey iki ana karakterin fiziksel davranışının -ki belli bir düzeye kadar keşfetmiştik- mükemmelleştirilmesine duyulan ihtiyaçtı. "Kızgın kömürler üzerinde yürümeyi" analiz ettik ve onun her türlü çeşitlemesini sunduk. Öfkeli akrabalar arasındaki kavganın bütün kalıbını ayrıntılı biçimde geliştirdik; bunu yaparken de prova sırasında kendiliğinden ortaya çıkan replikler haricinde replik kullanmadık. Bizim için en önemli şey karakterlerin fiziksel davranışlarıydı. İçimizden biri oturduğu yerden ayağa fırladı ve diğerini yerine oturttu (elbette fiziksel olarak değil, içsel güç vasıtasıyla). Sandalyede oturan, tuzağa düşmüş bir hayvan gibi her an aniden saldırmaya hazırdır. Düşmanını gırtlığından yakalamak ve paramparça etmek için uygun anı kollamaktadır. Ona saldırmış olan ise istediği

her şeyi söylediğini ve daha fazla konuşmanın kendisini alakadar etmediğini açıkça ortaya koyar. Sakin bir biçimde sandalyesinde oturur ve bir gazete çıkarır. Bu, rakibini daha çok çileden çıkarır. Hayal gücünü çalıştırıp rakibinin sabrını taşırmaya uğraşır ama başaramaz. Düşmanının soğuk kayıtsızlığı sapasağlamdır. Ne var ki vücudunun üst tarafı sakin tavrını korusa da çizmesinin ucu hafifçe yeri dövmeye başlamıştır. Bu onun hakiki ritmidir. Nihayet gazetesini odanın bir köşesine fırlatır, arı sokmuş gibi ayağa fırlar ve iki ana kahraman dövüşen horozlar gibi göz göze, ayakta dikilirler.

Bu şekilde prova yaparak, nihai prodüksiyona taşıyacağımız, önemli miktarda malzeme keşfetmeyi başardık. Ama sahneyi nasıl oynayacağımızın yolunu gösteren keşiflerimizin çoğu sonradan kullanılmadı. Kavga bizi içsel gerilimi zayıflatmayan, tam tersine güçlendiren daha kontrollü, daha terbiyeli biçimlere yönlendirdi.

"Sonunda Cléante teslim olur," dedi oyuncuların biri. "Onun bütünlüklü aksiyonu aşama aşama teslim olmaya dairdir."

Stanislavski şöyle yanıtladı: "Sonuç teslimiyettir ama aksiyonun kendisi 'teslim olmak istemiyorum'dur."

Sahnedeki fiziksel davranışların kalıbını bir kez anladıktan sonra kelimelerle baş etmeyi öğrenmek zorundaydık. Bu, kesintisiz yaratıcı çaba gerekiyordu. Cléante'in retorik içeren tiratları zorludur çünkü zamanınızın tümünü bu konuşmaların retorik olarak algılanmamasını sağlamaya harcarsınız ve Cléante tutkulu tiratlarını icra ederken Orgon Molière'in canlı ve zengin mizahına uygun olmalıdır.

Elbette ki her zaman olduğu gibi Stanislavski temel meselelerle başladı.

"Konuşmanıza, artikülasyonunuza, beş günde on beş dakika değil, her gün, her saat sürekli özen gösterin. Konuşma dersindeki on beş dakika boyunca düzgün konuşuyorsunuz, geriye kalan gündelik hayatınızdaki yüz on dokuz saat kırk beş dakika boyunca konuşmuyorsunuz. Bu saçmalık. Sözel aksiyon bir oyuncunun bir diğer oyuncuya zihinsel imgeleriyle temas etmesidir. Ve bunu yapmak için hakkında konuştuğunuz her şeyi berraklıkla görebilmeniz gerekir; böylece karşınızdaki oyuncu da bu şekilde görecektir. Sözel aksiyonun yelpazesi çok geniştir. Düşünceyi sözcüklerinizle, ses perdesinin değiştirilmesiyle, nidalarınızla aktarabilirsiniz. Düşüncelerin aktarılması da aksiyondur. Düşünceleriniz, kelimeleriniz, içsel imgeleriniz diğer oyuncu için var olur. Peki siz ne yapıyorsunuz? Sen, Toporkov, tüm sahne boyunca bir gözün seyircide oynadın. Bütün bu süre zarfında onların farkındaydın. Bu olmaması gereken bir şey. Partnerinize odaklanmanız gerekir. Bu sahnedeki amacın nedir?"

"Cléante'ı ikna etmek..."

"Öyleyse, onun gözlerindeki ifadeyi, sana nasıl baktığını gör. Bu ifadeyi değiştirmeye, onu daha parlak hâle getirmeye çalış. Ne yapman gerekir? Kendi içsel imgelerini aktarman, onun, etrafındakileri senin gözlerinle görmesini sağlayan gerekir. Kulaklarına hitap etme, gözlerine hitap et. Tehdit edebilir, pohpohlayabilir, yalvarabilirsin; ne istersen onu yapabilirsin. Bunu yalnızca onun için, partnerin için yaparsın, başkası için değil. Yaptığın şeyin sonuçlarını onun gözlerindeki ifade sayesinde gör; zihinsel olarak arınıza herhangi bir şeyin girmesine izin verme. Elbette, bundan kaçamazsın. Seyirci her zaman bir çekim odağıdır. Kendinizi onlardan kurtarmayı ve nesnenize dönmeyi becerebilmeniz gerekir.

'Ah, Tartuffe'ü benim gördüğüm gibi gördünüz mü?' dediğinde 'Ah'tan sonra bir es veriyorsun. Neden es var orada? Bu çok ace-mice. Bunu kendin için yapıyorsun, Cléante için değil. Orgon ne söylemeye çalışıyor? 'Eğer sen de Tartuffe'le benim tanıştığım gibi tanışsaydın, sen de onun arkadaşı olurdun.' Düşmanı değil, *arkadaşı olurdun*; Orgon'un söylemeye çalıştığı şey budur. Öy-leyse neden 'Ah' kelimesinden sonra anlamsız bir es versin ki? Bunu repliğini süslemek için düşündün. Ne kadar iyi duyulduğunu duymaya çalışıyordun. Hiçbir zaman bir kelimeyi ya da aksiyonu önceden planlamayın. Kendine güveniniz olacak, sezginiz değil. Önceden yapabileceğiniz tek şey konsantrasyon gücünüzü ha-zırlamak ve daha önce bahsettiğim yaratıcı 'arınma'yı işletmek. Bütünlüklü düşüncelerinizi dile getirmelisiniz. Onların ikna edici olup olmadığına ancak partneriniz karar verebilir. Onun gözlerin-den, ifadesinden başarıp başaramadığınızı anlayabilirsiniz. Eğer başaramadıysanız, başka bir şeyler, yeni zihinsel imgeler bulun, haletiruhiyenizde ya da tonlamanızda bir değişiklik yapın. Sahne üzerinde yaptığım şeyin doğru olup olmadığına karar verebilecek yegâne insan partnerimdir. Buna kendim karar veremem. Bir rol üzerinde çalışırken en önemli şey zihinsel imgelerdir. Diyorsun ki 'Sen de Tartuffe'le benim tanıştığım gibi tanışsaydın ne olur-du?' Onunla nasıl tanıştığını gerçekten biliyor musun? Ayrıntılı olarak bana anlatabilir misin? Kilisenin yerleşim düzeni nasıldı, Tartuffe'ü dua ederken ilk nerede gördün, içerisi nasıldı, vs. vs., kısacası sende bu izlenimi uyandıran her şey nasıldı? Bütün bun-ları zihninde canlandıramadıkça Cléante'ı ikna edecek dinamizmi, haletiruhiyeyi, enerjiyi bulamayacaksın. Aksiyonlarınız ancak siz somut ve ayrıntılı içsel imgelere sahip olduğunuzda ikna edici ve organik olur. Aksi takdirde ikna etmeye dönük girişimleriniz zor-

lama ve üzerinize iliştirilmiş gibi görünecek ve seyirciyi rahatsız edecektir.

Kendini kasten Orgon'un Tartuffe'e duyduğu esrik, naif, saplantılı aşkın içine sokmaya çalışma. Duyguları zorlayamazsınız. Bu saplantının hikâyesini en ince ayrıntısına kadar yarat, hiçbir şeyi dışarıda bırakma. İmgelemeniz çalışmaya ihtiyaç duyar. Hikâyenin sürükleyici olaylarla ve dokunaklı detaylarla dolup taşması gerekir. Tartuffe'e dair içsel imgelerin insanlığın sahip olduğu en iyi imgelerden oluşmalıdır. Tablosunu yarattığın kişi biricik olsun. Onu son derece berrak bir biçimde görmeyi gerekir. Belki de saygı duyduğun, yaşayan ya da yaşamış biridir, mesela Lev Tolstoy gibi. Hikâyeti kurarken azizvari birini resmet. Ardından partnerin için bir tablo yaratmaya çalış. Renkler yelpazesini bonkörce kullan, onları değiştir, onları sürekli bir sürprizin parçası hâline getir. Bu aynı zamanda sahnenin ritmini de tanımlayacaktır. Eğer başaramazsan, bu yeterince düzgün göremediğin anlamına gelir; o zaman Tartuffe'e dair içsel imgelerini değiştirmen gerekir, çünkü şu anda gördüğün Tartuffe ya çok belirsizdir ya da Orgon için değerli değildir; bu durumda söylenecek bir şey kalmaz. Unutmayın, Gogol'de olduğu gibi Molière'de de ateşli olmayan tek bir an yoktur. Bu demektir ki eğer dua eden Tartuffe'ün hikâyesini anlatmak istiyorsan, bütün enerjini, bütün ateşini bu anlatımın içine katman gerekir. Bu, ancak, hikâye için bu ateşi yakacak bir tema bulduğunda mümkün olabilir. Molière'in tipik bir örnek olarak sunduğu pire hikâyesine bakın. Orgon şöyle der:

O kadar ki, geçen gün, dua ederken bir yerini pire ısırmış,
O da can havliyle pireyi öldürüvermiş,
Nasıl hayıflandı bilemezsiniz.

Tartuffe'ün bu iyilik ve yumuşak kalplilik dolu tablosunu gerçekten görebiliyor musun? Gecenin bir yarısı çırilçıplak, soğuktan titreyerek yataktan fırlamış ve bir mum yakıp uşağı Laurence'a⁴² bu faciayı nasıl anlatmıştı, ikisi birlikte uzun süre pireyi nasıl aramıştı, Tartuffe pireyi bulunca hohlayarak onu ısıtmaya ve canlandırmaya nasıl çalışmıştı; daha sonra nasıl pireyi temiz bir kâğıt parçasının üzerine koymuş ve bütün geceyi gözyaşları içinde, dua ederek geçirmişti. Orgon, Cléante'in bu azizvari adama saygı duymasını sağlamaya çalışırken içsel gözünle görmeyen gereken resim bu tür bir resimdir.

Ve size bir kez daha, bir kez daha söylüyorum; bütün bunlar Cléante'in yararınadır. Sars onu, ister korkuyla ister gözyaşlarıyla; hangisinin daha iyi olduğunu sen bulursun. Eğer bu işe yaramazsa, replikleri farklı renklere boya, uyarla ve onları nasıl söylediğini kafaya takma. Tek cümleli repliklerle konuşmamalı, bütünlüklü bir resim çizmelisin. Venüs'ü paramparça etme, onu bütün hâlinde göster. Seyirci dikkat dağıtıcı bir odaktır. Ritim ve berrak içsel imgeler vasıtasıyla partnerinizle yakın bir bağ kurmalısınız. Bir oyuncunun iradesinin zayıf olması bu yüzden korkunçtur. Bütün enerjini Cléante'in Tartuffe'e olan tavrını değiştirmeye yoğunlaştır. Onunla satranç oynuyorsun. Onun hamlelerinin ne olacağını bilmiyorsun, ama temel unsurları hesaba kat: Sesini, ses perdesinin değişimini, gözlerini, kaslarının her hareketini. Partnerin hangi yöne gideceğini sana söyleyecektir. O zaman bu, gerçek aksiyon hâline gelir.

Şimdi hayal edin: Bunu yapan bir Orgon var ve Orgon devam ettikçe daha çok kulak kesilen Cléante var. Orgon artık tanrıtanımaz

42 Molière'in oyununda böyle bir karakter yoktur.

Cléante'ı doğru yola soktuğuna emindir ve pireyle ilgili hikâyeyi bitirdiğinde muzaffer bir tavırla ona bakar; ama Cléante sadece şöyle der: 'Aman Tanrı'm, sen aklını mı kaçırdın be adam?' Bunun Orgon için ne anlama geldiğini biliyor musunuz? Molière'in mizahı tam da buradan çıkar. Bu sahneyi her seferinde yepyeni bir ruhla oynamalısınız, çok alışık olduğunuz eski yöntemleri unutun; aksi takdirde yaptığınız şey sadece bir virtüöz oyunculuk gösterisi olacaktır. İstedğim şey her defasında canlı, organik aksiyonu yakalamanız. Sadece görevinizi hatırlayın: Her ikiniz de kesinlikle haklı olduğunuza inanıyorsunuz ve ne pahasına olursa olsun karşısındaki sizin inançlarınızı kabul etmesini tutkulu bir biçimde istiyorsunuz. Bu sorunu, bugün, burada, şimdi çözün. Kendi içsel imgelerinizi karşı tarafa aktarın. Biri Tartuffe'ü ölü pire için gözyaşı döken bir aziz olarak görürken, diğeri bütün aileyi boğazlamayı planlayan bir sahtekâr olarak görüyor."

Bu sahne üzerinde çalışırken Stanislavski arada bir fiziksel aksiyonlar kalıbına geri döndü; diğer zamanlardaysa sadece sözcüklerle ilgiliydi; ses berrak hâle gelene kadar şu ya da bu repliği tekrarlattırıyordu bize. İçsel imgelerimizi daha önce sınamış olmasına rağmen fiziksel aksiyonların dizilişine geri dönüyordu hep.

"İkna etmek'ten söz ediyorsun. Bu, psikolojik bir aksiyon mu, yoksa fiziksel bir aksiyon mu?"

Ya da Cléante'a dönüp şunları diyordu:

"Orgon'u dinlemenin tatsız olduğunu söylüyorsun. Bu bir aksiyon değil, bu bir ruh hâli. Buradaki fiziksel aksiyon nedir? 'Dinlememek' olabilir; işte size basit bir fiziksel aksiyon. 'Soğuk bir kayıtsızlık' göstermek bir diğeridir. Bunu nasıl yapacaksın? Yapabileceğin bin tane farklı şey var; ama her bir farklı durum için onları önce-

den planlayamazsın. Önemli olan, kovmayı ya da cesaretlendirmeyi becerebilmek. Dinlemek istemediğinizde işte böyle davranırsınız: Kayıtsız görünürsünüz ve aynı zamanda partnerinizden gelen her şeyi küçümsersiniz. Başlangıçta, insanlar genellikle ne yapıyorlarsa onu yaparsınız; yakından, ilgiyle dinlersiniz, sonra tam tersini yaparsınız. Sizin davranışınız partnerinizin davranışının tonunu belirler, sizin pozisyonunuzdaki her bir değişim onun için bir işarettir.”

Stanislavski'nin önerilerini uyguladık. Cléante'dan gelen farklı cevaplara karşılık ben hep aynı konuşmayı yaptım; bazen sessizce dinleyerek beni daha da açık davranmaya teşvik etti; bazen benim bütün tutkulu sözcüklerime kasten aldırmayarak esnedi, masanın üzerinde duran bir gazeteye gömüldü ya da neşeli bir melodiyi ıslıkla çaldı. Başka bir üçüncü durumda, Cléante her an Orgon'a müdahale etmeye hazır görünüyordu ve gümbür gümbür bir söyleve girdi. Ardından bu söylev sırasında bu üç tavır arasında gelişigüzel geçişler yaptı. Bu alıştırmalar çok faydalıydı. Bütün bu süre içinde Cléante'ı izlerken Stanislavski'yi ve onun hükümlerini unutmamıştım. Kendime ve aksiyonlarıma inanmayı kolay bulmaya başladım, dinamik hâle geldim; özellikle de Cléante'ın dikkatini çekmem ve onun beni kesmesine müsaade etmemem gereken anlarda. Daha berrak, daha sıradışı bir ton ve ses perdesi aralığı mevcuttu.

Ne var ki Stanislavski hâlâ tatmin olmamıştı ve daha zengin bir ton çeşitlemesi ve daha geniş bir uyarılma aralığı talep ediyordu.

“Unutmayın, insanların uyarılma biçimleri ve duygularını ifade etme biçimleri sonsuz sayıdadır ve neredeyse hiçbir zaman açık seçik değildir. Heves her zaman hevesle ifade edilmez, hatta çoğu

zaman tam tersi gibi görünen bir şeyle ifade edilir: 'Bu oyuncu ne kadar muhteşem!' En büyük hevesi zorbalık, yumuşaklık, aşağılama vb. tonlar içinde ifade edebilirsiniz ama duygu aynı duygudur."

Stanislavski bütün bu örnekleri harika bir şekilde sergiledi. Daha sonra konuşmamın bir bölümünü bana tekrarlattı; bu konuşma sırasında Tartuffe karşısında çeşitli biçimlerde kendimden geçiyordum: Zorbalıkla, aşağılamayla, yumuşaklıkla, ümitsizlikle, uyarıyla, alayla, kederli bir tonda vs. vs. Ama bunların hepsinin Tartuffe'ün ruhsal yüceliğinin ifadesi olması gerekiyordu.

Bu öyle bir adam ki, öyle bir adam...

Ah öyle bir adam ki... adam yani, onun sözünü tutan, sonsuz bir huzurakavuşur, hiçbir şeye aldırış etmez.

Evet, onunla konuştukça dünyayı başka türlü görüyorum.

Bazen ilk iki satırı şevkle söyledüğimde Stanislavski'den kısa bir komut alıyordum:

"Öfke!"

Ve tonumu değiştiriyordum.

O zaman Stanislavski yine komut veriyordu:

"Ümitsizlik!"

Ben de tonumu ümitsizliğe çeviriyordum, vb.

Bu, Stanislavski'yi çok ilgilendiren bir sahneydi. Mütemadiyen bu sahnenin üzerinde çalışmıştı; çünkü birincisi, bu sahneyi oyun için çok önemli görüyordu; ikincisi, bu sahne teknik alıştırmalar için çok iyi bir zemin oluşturunuyordu.

Stanislavski bizimle çalışırken sisteminin bütün unsurlarının üzerinden geçiyormuş gibi geliyordu bana. Bir defasında insanlar arası iletişim anlarına dikkat etmişti.

"Neyiniz var sizin bugün? Hiç iletişiminiz yok; dikkat nesnenizi kaybetmişsiniz. İletişim bir gelip bir gidiyor; yoksa dikkat nesnesi bir Fransız oyunu için çok sıkıcı bir şey mi?"

Stanislavski genellikle oyuncuların bu hayati canlılık sürecini ihmal etmelerini, üzerinde çalışmamalarını, bütün ufak bağlantıları bilmemelerini ve özellikle de -en temel meseleyi- sadece insanların değil hayvanların bile tavır ürettikleri, aksiyonu önceleyen anı bilmemelerini aşığıldardı. Bize sık sık şunu söylerdi:

"Bir köpeğin odaya girişine bakın. İlk olarak ne yapar? İçeri girer, ortalığı koklar ve sahibinin nerede olduğunu saptar. Onun yanına gider, onun ilgisini çeker ve ancak o zaman onunla 'konuşmaya' başlar. Aynı şey insanlar için de geçerlidir; ama çok daha çeşitli ve incelikli bir biçimde.

Peki ama oyuncular ne yapar? İçeri girerler, hareketlerini yaparlar, nereye gitmeleri gerekiyorsa oraya gider, diğerlerinin kendisini dinlemeye hazır olup olmadıklarına bakmaksızın birdenbire konuşmaya başlarlar. Odadaki kadının yerine bir erkek koyun fark etmeyeceklerdir bile; odadaki erkeğe ilan-ı aşk edeceklerdir. Öncelikli olarak tavırlarınızı bulmazsanız, organik, canlı süreç tahrip olur. Oyuncu yalan söylemeye başlar, kendi aksiyonlarına inanmaz ve 'klişe' oyunculuğa kapılır. Bir oyuncu ancak gerçek davranışın inceliklerine itaat ederek sahne üstü gerçekliğinin farkına varmayı ve yaratmaya dönük organik durumu ile temas kurmayı başarabilir.

İletişimin öğeleri nelerdir?

1) Tavırlarınızı keşfetmek, 2) amacınızı aramak, 3) bu amaca konsantre olmak, 4) bu amacı seslendirmek, 5) içsel imgeler, yani, bir kimseyi sizin gözlerinizle görür hâle getirmek, 6) sözleri nasıl söylediğinizi asla düşünmemek, daha ziyade içsel imgelerinizi düşünmek, yani o imgeleri ve olayları en iyi şekilde nasıl aktaracağınızı düşünmek.

Biraz önce iki insan arasında geçen öfkeli bir diyalog oynadınız. Doğrudan içine girdiniz. Temel bir hazırlık aşamasını atladınız: Tavırlarınızı bulmayı, birbirinizi tartmayı, birbirinize uyum sağlamayı, bu zahmetli tartışmaya başlamanızı daha kolay hâle getirecek 'radyo dalgaları'nı tesis etmeyi. Bu incelikler, bu ufak fiziksel aksiyonlar, kısmen daha önce vuku bulurlar, kısmen ilk beş altı replik sırasında; sahnenin aksiyon zincirindeki ilk halkalardır. Eğer onları dışarda bırakırsanız hakikate zarar verirsiniz.

Bir adam diğer adama gider ve ondan kendisine bir iyilik yapmasını ister. Ama sonuca ulaşmadan önce, hatta tek bir kelime bile etmeden önce başarılı olma şansı hakkında çoktan bir karara varmıştır; diğeri de bu yaklaşmanın amacının ne olduğunu tahmin etmiştir. Bu, durumun bir bakışta hızlıca özetlenmesinin, birine yaklaşmanın, birbirini tartmanın, birbirinin aksiyonlarını ve davranışlarını yakından gözlemlemenin sonucudur. Karşılıklı şakalaşıldıktan sonra, tartışmayı daha kolay hâle getiren türden bir mesafeyi koruyarak, bütün koşulları incelemiş ve diğeri'nin hangi ruh hâlinde olduğunu görmüş olarak, kişilerden biri konuya -işine ya da ricasına- gelir.

Hiç şüphesiz ki bütün bu psikolojik incelikler gündelik insani temaslarda mevcuttur. Oynarken onları ihmal edemezsiniz, onlar

sizin için belirleyicidirler. Hem oyuncuyu hem de seyircileri sahnede olup bitenlerin samimiliğine, gerçekliğine ikna ederler. Bu incelikler tekniğimizin, yani deneyimleme tekniğinin önemli bir parçasını oluştururlar. Tartışma sahnemiz birbirinizi tartmakla, kontrol etmekle başlamalıdır. Bir doruk noktasına ulaşır ve tam bir kesintiyle sona erer. Ancak ve ancak bu şekilde, seyirci sizin tartışmanızı sarsılmaz bir dikkatle takip eder ve bu tartışma mantıksal sonucuna ulaşana kadar gerilim hâli içinde kalır. Eğer temel mantığı yıkarırsanız, seyirci size inanmayı bırakacak, ilgisini kaybedecektir ve onların dikkatini yeniden kazanmak için insani iletişimin bütün ince mantığına bir kez daha riayet etmeniz gerekir. Sahnede yalnızca bulunmanız yetmez, zanaatınız üzerinde çalışmanız gerekir, konuşmanız, davranmanız gerekir. Sahneye girdiğinizde ilk cümleleriniz atmosferi belirlemelidir. Dördüncü ya da beşinci cümlede şunu belirlemeniz gerekir: 'İşte burada davranıyorum, şurada oynuyorum, şurada sadece sahnede mevcut durumdayım, ve şurada da gerçekten canlıyım.' O zaman hakiki teması inşa etmek temel öneme sahiptir. Güzel! Şimdi nefesi ve sesi doğru hâle getirmeliyiz. Doğru, güzel.

Bir oyuncu, performansının iyi mi kötü mü olduğunu söyleyebilmelidir. Performansı hakkında soğukkanlı olmalı, ona duygusal bir bulanıklıkla yaklaşmamalıdır. Sahne üzerinde neye ihtiyaç duyarız? Odaklanma ve duyarlılık, ayrıca verili durumlar üzerine konsantrasyon. Yaratıcı durumu oluşturabilmek için gerekli önkoşul budur. Bu, inanç ve gerçeklik duygusuna sahip olduğunuzda ortaya çıkar. 'Ben ...'yım' durumuna bu iki öge vasıtasıyla ulaşırsınız. O zaman gerçeğe uygun şekilde davranmaya başlarsınız. Sahne üzerinde şunları birbirinden ayırt edebilmeniz gerekir: 'Şurada yalan söylüyorum, burada gerçeğe sadığım, şurada davranıyorum, burada sabitim, şurada seyirciyi düşünüyorum, burada doğallım.'

Yalan söylemeyi kutsayan, onu besleyip büyüten tiyatrolar vardır. Diğerleri yalandan korkarlar. Size şunu söylemek zorundayım: Yalanlardan korkmayın; yalanlar hakikatin sınanmasıdır. Onları besleyip büyütmeniz gerekmez tabii, ama onlardan korkmanız da gerekmez.

Tek bir rol oynamadım ki klişelerden yola çıkmamış olsun. Kendimi tamamen soğukkanlı hissedip bir tanrı gibi oynadığımı düşündüğümde, bu, klişelerle oynadığım anlamına geliyordu ve yaratıcı etkinliğimin amacı 'Âdeta bir tanrı gibi oynuyorum' düşüncesi idi. Oyuncular genellikle iyi olabilmek için her şeyi denerler ama bu, ulaşılamazdır, imkânsızdır. Sahneye oynamak ve fethetmek için değil, davranmak için çıkmalısınız. Soğukkanlılığı 'oynayamazsınız'. Soğukkanlılıkta gerçeğe uygunluk olması gerekir. Duyguları, tutkuları, aksiyonları genelleştirilmiş bir biçimde oynayamazsınız; doğaya uygun olarak davranmanız gerekir. Son bir şey daha: Ne kadar az çabalarsanız, seyircinize o kadar çok ulaşırsınız. 'Daha çok çabalamak' ne anlama gelir? Seyirciyi baştan çıkarmaya çalışmak anlamına gelir; sizin amacınızın seyirci olduğu anlamına gelir. Bir oyuncunun en kötü huylarından biri budur. Seyirciyi 'baştan çıkarmaktansa', onu hiç fark etmemek daha iyidir."

Stanislavski oyunculuk tekniğiyle ilgili sorulardan bizim performansımıza geçerek tekil sahneleri pekiştirmeye, karakterleri, oyunun temel fikirlerini tanımlamaya özel önem verdi ve bizlere daha derin bir yorum elde etmenin yollarını gösterdi.

"Sıradan oyuncuların Molière'e yönelik yaklaşımından kaçınılıyoruz; bu yaklaşımda sahne üzerinde gerçek insanlar değil, çok iyi bilinen 'Molière' karakterleri, klişe tipler vardır. Bu her zaman berbat, sıkıcı ve inandırıcılıktan uzaktır. Eğlenceli bir kome-

dinin bu şekilde oynanacağını düşünmek zararlı bir varsayımdır. Dramatik olayların gerçekliğine inanmanız ve kendinizi karakterlerin yerine koymanız şarttır. Oyuncu için dram, komedi, trajedi yoktur. Ortada bir Ben vardır, verili durumlar içinde bir insan. Ne olup bittiğine karar verirsiniz: Rasputin Orgon'un evine yerleşmiş ve aile hayatını sekteye uğratmıştır. Orgon ve annesi dışında, oyundaki bütün karakterler için oyunun temel aksiyonu Tartuffe/Rasputin'den kurtulmaktır. Öte yandan Orgon ve annesi içinse Tartuffe'ü ailenin bağrına basmak, sonsuza dek orada kalmasını sağlamak ve hayatlarının geri kalanını onun iradesine teslim etmektir. Oyunun aksiyonu bu acı mücadelenin etrafında döner ve her bir karakter kendi mantığıyla tutarlı bir biçimde davranır ve mücadele eder.

Unutmayın, sahne üzerinde haykırış güce değil zayıflığa işaret eder. Vokalin gücü, gerçeğe sadık uyarlamalar ve vokal renkleri üreten çok kuvvetli ve sezgisel bir itkiyi bulmanın sonucudur! 'Forte' 'piano' değildir; 'piano' da 'forte', hepsi bu. Ama bunlar birbirlerini dışlamazlar.

Orgon'u oynayan oyuncu roldeki mizahı düşünmemelidir. Komedi ve mizah olayların akışından çıkar. Orgon için, olan biten her şey gerçek bir trajedidir. Bunu hakkını verecek şekilde enine boyuna düşünür, kendinizi onun yerine koyarsanız o zaman düşünceniz şu şekilde olabilir: 'Sayesinde Tanrı'yla doğrudan temas kurabileceğim bir adamla karşılaştım. Buna içtenlikle inanıyorum. Ailemin iyiliğini istiyorum, onları seviyorum, onlar için mutlu, güzel bir hayat kurmak istiyorum, gerçekten aziz niteliğinde bir adam getirdim evime. Bu, benim hayattaki en büyük başarım; bu, parlak bir gelecek kurmak için bir dönüm noktası; bunu görmemek için kör

olmak lazım.' Ama aile fertleri bunu özel bir lütuf ve Tanrı tarafından bahşedilmiş bir hediye olarak görmemekle kalmaz, Tanrı'nın bu elçisine alçakça zulmetmeye başlar ve günahkârca ona kara çalmaya ve onu evin dışına atmaya çalışırlar.

Orgon büyük bir içtenlikle en sevdiklerini ikna etmeye, onları Tanrı'nın gazabından korumaya, onların ölümlü ruhlarını kurtarmaya çalışır. Karısıyla ve kayınbiraderiyle ilişkisini koparır, oğlunu evden atar ve evlatlıktan reddeder. Sonra birdenbire, masanın altındayken, korkunç bir hata yaptığını fark eder. İçeri aldığı kişi Lev Tolstoy ya da İsa değil, bir sahtekârdır. Bu bir trajedi değil midir?

Molière'in komedisinin doruk noktası Orgon'un, karısıyla Tartuffe arasındaki aşk sahnesine tanık olduğu, masanın altından çıktığı ve dikkate değer şu sözleri sarf ettiği andır: 'İtiraf etmeliyim ki bu adam tam bir canavar.'

Genellikle Orgon'u oynayan oyuncu bu noktada büyük, alaycı bir kahkaha almaya çalışır. Ama eğer siz, Toporkov, kahkahayı değil gerçek bir sempatiyi kıskırtmayı becerirseniz, o zaman bu bir zafer olacaktır. Oyunun derindeki anlamı üzerine daha dikkatlice düşünün, olaylara bir oyuncunun değil, gerçek bir insanın gözüyle bakın. Kendinizi Orgon'un yerine koyun, oyundaki sevdiklerinize -karınıza, kızınıza, oğlunuza ve diğerlerine- yakınlaşın, onları sevin ve onların cehennem azabına doğru yol aldıklarını seyrettiğinizin, bunun onlarla olan tüm bağlarınızı koparacak olduğunun farkına varın. En azından bu yola girerseniz, Tartuffe'ün azizliğine olan inancınız nasıl da güçlü olmalıdır. Eğer bütün bunları dikkate alırsanız ve tam anlamıyla kavarsanız, enerjinizin tamamen depolandığını hissedecek ve Tartuffe'ü savunurken ulaşabileceğiniz duygu derinliğini fark edeceksiniz. Bunlar Shakespeareyen

tutkularıdır. Tartuffe'ün dikkatini çekmek istersiniz. Basit bir insanın dikkatini çekmek bir şeydir; ama duygu derinliğiniz sebebiyle İsa'nın dikkatini çekmek bambaşka bir şeydir. Bu, özellikle İsa evinize geldiğinde tam anlamıyla haklılaşır. Bunun inanç sahibi bir insan için ne ifade ettiğini biliyor musunuz? Anlamanız gereken şey budur, Orgon'un trajedisi budur. Komik yönü kendiliğinden açığa çıkacaktır, sizin davranışınız ile evde gerçekten olup bitenler arasındaki uyuşmazlıktan mizah açığa çıkacaktır. İçinde bulunduğunuz durumun mizahına dair bir farkındalığa varacaksınız. Onu dert etmeyin, başka şeylerle ilgilenin. Orgon'un zihninin içine girmeye, her olayı onun bakış açısından değerlendirmeye çalışın. Bunu bir trajedi gibi yaşayın; o zaman yüksek komediye ulaşacaksınız. Bu bir ahmağın inatçılığı değildir, hayatında en iyi ve en parlak olan şeyleri ya da bizzat yaşamın kendisini savunan birinin inatçılığıdır. Bu düşünceler, bu içsel imgeler sizin bir parçanız hâline ne kadar çok gelirse, rolü o kadar zengin hâle getirirsiniz ve ikiyüzlülük günahını o kadar acımasızca ve kesin bir biçimde yaftalamış olursunuz. Oyunumuzun hedefi, üstün görevi, Molière'in oyununun teması budur.

Ama her şeyi hemen yapmaya çalışmayın. Bu sizi aşacaktır, sizi fazla yıpratacaktır. Prova yaparken kalkış için gerekli olan yolu aşama aşama hazırlayın, fiziksel aksiyonların dizilişini yumuşak ve rahat hâle getirin, onları içsel imgelerinizle geliştirin ve zenginleştirin. Bütün oyunu komik bir hikâye gibi oynayabilirsiniz ama böyle bir prodüksiyonun gayesi ne olacaktır? Hayranlık dolu bir seyirciyi eğlendirmek mi? Tiyatro böyle bir şey midir? Yaptığımız her prodüksiyon bir fikre dayanmalıdır. Asla oyunu icra etmek ve hikâye çizgisini takip etmek dışında başka bir yola girmemeli ve hiçbir zaman üstün görevden ayrılmamalıyız."

"Petersburg'a turneye gittiğimiz zamanı hatırlıyorum. Bize tahsis edilen tiyatrodaki defalarca prova yaptık. Bazen provalar sabah ikiye, üçe kadar sürdü. Bir keresinde, otelime dönmek ve dinlenmek üzere tiyatrodan yorgun argın çıktım ve gördüklerim karşısında şaşkına döndüm. Dışarıda şiddetli bir ayaz vardı. Karanlıkta, orada burada yakılmış şenlik ateşleri vardı. Bütün meydan insanlarla doluydu. Kimisi kendisini şenlik ateşiyle ısıtıyordu, diğerleri ellerini, ayaklarını ve kulaklarını ovuşturuyordu ve bazıları da ayakta dikiliyor ve hararetle tartışıyorlardı. Ortalık şenlik ateşlerinin ısıltısı ve binlerce insanın homurdanmaları ile doluydu. Ne olup bittiği hakkında hiçbir fikrim yoktu ve yakında dikilen birine sordum: 'Ne oluyor burada?' 'Bu insanlar oynayacağınız oyunun biletleri için bekliyorlar.' 'Aman Tanrı'm,' diye düşündüm, 'bütün gece burada donarak bekleyen bu insanların ruhsal ihtiyaçlarını tatmin etmek ne büyük bir sorumluluk; onlara ne büyük kavramlar ve düşünceler aktarmak zorundayız!'

Basit, komik bir hikâye anlatarak onlara borcumuzu ödeyebileceğimizi düşünüyor musunuz peki! O gece taşıdığım ağır sorumluluk duygusu yüzünden uykuya dalmam bir hayli zaman aldı. Bana öyle geldi ki bir oyunun üstün görevinin yanı sıra bir üstün üstün görevinin de olması gerekiyor. Henüz onun ne olduğunu tanımlayamıyordum ama o gece, o meydanda gördüğüm insanlar, onlara getirmiş olduğumuz şeyden daha fazlasını hak ediyorlardı. Seyircinin Orgon'da kendisini görmesi gerekir. Orgon'un safdilliğinden ve dikkatsizliğinden ötürü içine düştüğü gülünç durumlar aklına geldiğinde, zaman zaman, gerçekten kahkaha atabilirler. Zaman zaman düşünceye dalabilir, kendilerine kızabilir, mutluluklarını yakınlarındakilerin zayıflıkları üzerine inşa eden parazitlerin alçaklıklarına öfkelenebilirler. Hatta bazı yerlerde ağlayabilirler,

ama oyun yine de komedidir. Komedî, komedi olarak, küçük bir ısırtık içerir ve seyirci tiyatroyu zenginleşmiş olarak terk eder."

Dışsal Kişilendirme Üzerine

Stanislavski bizimle yürüttüğü çalışmalarda oyunculuk tekniğinin tek bir unsurunu bile atlamıyordu. Eğer ilk dönemde sırf fiziksel aksiyona yoğunlaşmışsak, sonrasında oyunculuğun diğer yönleri üzerine aynı itinayla derinlemesine çalışıyorduk: Sözcükler, ritim, düşünceler, içsel imgeler, manzum konuşma, vs. Hiçbir şey Stanislavski'nin dikkatli gözünden kaçmadığı için bu çalışmalar farklı zamanlarda ve farklı sahnelerde gerçekleşiyor, sonra da alıştırılmalarımıza yediriliyordu.

Tartuŭŭe prova kayıtlarında bunun açıkça anlaşıldığını düşünüyorum. Son olarak, üzerine sadece bir iki kelime etmek istediğim bir konu var, bir oyuncunun tekniğindeki en önemli unsurlardan biri: Bir role tamamlanmış bir fiziksel ifade kazandırmak, rolü dışsal olarak kişilendirmek. Prova notlarımda bu meseleye çok az değindim, çünkü Stanislavski asla özellikle bu mesele üzerinde durmazdı. Kendisine göre sebepleri vardı ve bu sebepler eğitimimizin en önemli yönleri olduğunu düşündüğü şeylere dayanıyordu. Yine de onun dışsal kişilendirme konusuna ikincil önem atfettiğini düşünmek bir hata olurdu. Kendisi seçkin bir oyuncu, bir fiziksel kişilendirme ustasıydı; doğal olarak öğrencilerini de benzer bir ustalığa yönlendirdi, tabii ki kendi özel yöntemiyle.

Ona göre oyunculuk, deneyimleme ve fizikselleştirme sanatıydı. Karakteri ya da duygularını oynamaya *kalkmamızı* kesin olarak yasakladı. "Karakter olarak *davranmalısınız*," derdi. "Tabii ki duygularınız olmadan davranamazsınız, ama duygularınızı dert

etmeyin ya da düşünmeyin, duygular verili durumlar içindeki dinamik aksiyona olan ilginizin sonucu olarak ortaya çıkarlar.”

Benzer şekilde, fiziksel özelliklere yönelik arayış, karakterin içsel dünyasının derin bir şekilde kavranmasıyla başlamalıdır. Karakterin davranışının bütün mantıksal çizgisi kavranıp hayata geçirildiğinde karaktere özgü fiziksel özellikler daha kolay keşfedilir. Bir karakterin içsel “öz”ünün keşfi kaçınılmaz olarak dışsal “öz”ü ima eder. Daha vakti gelmeden dışsal olana gösterilen ilgi oyuncuyu sadece kopya etmeye iter ve yaşayan bir organik davranış kalıbı oluşturmanın önünde engel olabilir. Dışsal kişilendirmeyle bir oyuncu, çalışmasına son dokunuşlarını yapar.

Peki bu, Stanislavski’nin her rolde kendimizi tekrar etmemizi, hoşumuza giden alışkanlıkları kullanmamızı ve bir rolü kendi sınırlarımıza indirgememizi önerdiği anlamına mı gelir? Tabii ki hayır. Bir oyuncu bir karakterin aksiyonlarının dizilişine fiziksel bir biçimin nasıl verileceği sorununu çözerken kendinden, kendi doğal özelliklerinden yola çıkar, sonra da çalıştıkça bunları yaratıcı bir şekilde geliştirir. Oyuncunun bu özellikleri genişletmeye çalışması ve bunları oyunun talep ettiği ya da prodüksiyonu meydana getiren insanların -oyuncuların ve yönetmenlerin- imgeleminin tasavvur ettiği seviyeye çıkarması gerekir.

Stanislavski bizi fiziksel kişilendirme üzerine çalışırken halen tiyatrodan geçerli olan o ucuz yöntemlerden korumak için bildiği her yolu denedi. Canlı bir yüzü daha en baştan bir maskeyle kapatma arzusuna dayanan yöntemlerdi bunlar. O maskeyi oluşturan parçalar, yıllanmış bir koleksiyondan alınan “tipik” özelliklerdi: Pelteklik, kekemelik, kendi doğal sesini değiştirme, kelebek gözlüğünü çıkarma (bir doktor) ya da bıyığını burma (bir ordu mensubu),

vs. vs.; kısaca bir oyuncuyu en kolay ya da en tanıdık bulduğu şeye yapışmaya özendiren her şey. Bunlar tamamen cilalanmış bir performansla yol açmakla kalmaz, aynı zamanda performansın dış kabuğunu, dışsal özelliklerini "oynamaya" ve karakterin kendisini "oynamaya" yönlendirirdi. Yineliyorum, Stanislavski bunun zararlı olduğu kanısındaydı. Role böyle bir yaklaşım, yaşayan bir karakterin gelişimini engeller, hatta onu öldürürdü.

Bir oyuncu karakterin davranışının mantıksal dizilişine hâkim olurken ve onun düzgün akmasını sağlarken, tabii ki aynı zamanda, kendiliğinden, belki de bilinçsiz olarak karakterin dışsal özelliklerini keşfetmektedir. Kaçınılmaz bir şeydir bu. Oyuncu başlarda dışsal olanlardan sakınmak, yüksek önem arz edene konsantre olmak için ne kadar uğraşırsa uğraşsın, dışsal görünüşü imgeleminde belirecek ve arada bir, o ya da bu şekilde ona ne olduğunu hatırlatacaktır. Bunda korkacak bir şey yok. Prova esnasında doğal olarak, zorlama olmaksızın ortaya çıkan her şey minnetle kabul edilmeli ve kullanılmalıdır.

Stanislavski provaların nispeten erken aşamalarında doğrudan dışsal özellik arayışı ihtimalini ya da gerekliliğini kapsam dışında tutmazdı. Ama yine bunun da kendine has bir yöntemini buldu ve oyuncu sadece kopyalamaya yöneldiğinde onu her fırsatta engelledi. Bunun için Kedrov'un Orgon'u şaşırtmanın bir yolunu bulduğu Tartuffe provasını hatırlamanız yeterli. Tartuffe'ün kendine has dışsal özelliklerine dönük bir araştırma değil midir bu? Öyle olduğu inkâr edilemez. Fakat bu aniden beliren keşif anı dinamik aksiyonun keşfiydi. Orgon'u şaşırtma aksiyonunun üstesinden gelmenin bir yolu keşfedilmişti. Diğer durumlarda da aynısı geçerliydi.

Provanın son aşamalarında, bir rolün dışsal görünüşünün nasıl olacağı sorusu büyük önem arz ediyordu. Ama cevap, öncesinde

olup bitenlerden kaynaklanmalı ve bunların mantıksal sonucu olmalıydı.

Stanislavski bir defasında Stanitsin'in yönettiği, Dickens'ın *Bay Pickwick'in Maceraları'nın* bir kostümlü provasını izledikten sonra benimle sohbet etmişti. Ben Pickwick'in hizmetkârı Sam Weller'ı oynuyordum. Telefonda yaptığımız bu konuşmayı hafızamda kaldığı kadarıyla naklediyorum.

Stanislavski dedi ki:

"Dışsal özelliklerin bayağı iyiydi. Gençsin, çeviksin, iyi hareket ediyorsun, fakat amacının ne olduğunu biliyor musun? Çeviklik olsun diye çeviklik edilir mi? Bunu sirklerde yaparlar. Aksiyonların yeteri kadar belirgin değil, genel bir amaç tarafından birleştirilmiş değiller, bazı anlarda tutarsız oluyorlar, başka anlarda da gereksiz duruyorlar. Karakterinin içsel 'özü' henüz olgunlaşmamış. Bütün hareketlerini ve aksiyonlarını birleştirecek ve yaptığına inanmanı sağlayacak olan bu."

"Bu roldeki öz ne olmalı?"

"Bunun üzerine düşünmek lazım. Çabucak cevap vermek zor. Pickwick'in dadısı olmaktır belki? Yani, yaptığın her şeyin tek bir sona hizmet etmesi için uğraş: Pickwick'e bakmak ve onun ihtiyaçlarını gidermekle meşgul olmak... Bu amaca ulaşmak için neye ihtiyacın olduğunu seç, sonra da kendi içinde ne kadar iyi olursa olsun geri kalanları at. Bundan sonra karakter dinamikleşir, amaçlayacak bir şeyi vardır artık. İşte bu içsel çizgidir. Dışsal 'öz' ise, bu kadar çevik ve keskin yorumladığına göre muhtemelen bir akrobattır ya da bir maymundur veya buna benzer bir şeydir, senin için en heyecan vericisi hangisiyse odur..."

Rus tiyatrosunun en büyük oyuncularından biri olan Davidov öğ-

rencileriyle konuşurken sürekli şu sözleri tekrarlardı:

"Her şeyden önce, rolün gövdesini keşfedin, sonra büyükçe dallarını, sonra ince dalları, filizleri ve yaprakları, en son olarak da yapraklardaki damarları keşfedin."

Aynı şekilde Stanislavski de bir karakter yaratmanın yolunu, belirgin bir diziliş olarak tanımlıyordu. Bir aksiyonlar çizgisiyle başlayıp onu güçlendirmektir bunun yolu. En öncelikli olan buydu, dışsal biçim de dahil olmak üzere geri kalanlar daha sonra geliyordu. Ama tabii ki, bir roldeki çeşitli unsurların her biri diğerlerini de beraberinde getirir: Bir oyuncu, çalışmasının ilk aşamasında fiziksel aksiyon örgüsünü oluştururken, kısmen karaktere özgü birtakım niteliklerin arayışına girmiştir bile. Biri olmadan diğerini elde edemezsiniz. Ama oyuncu için önemli olan, henüz bunu düşünmemesi gerektiğidir. Stanislavski rolün dışsal özelliklerini, görünüşünü çalışmaya başlama anı gelip çatığında, ancak bu noktada dışsal özellikler hakkında konuşurdu. Fakat oyuncudan o veya bu özelliği değiştirmesini istediğinde aşırı temkinli bir şekilde ilerlerdi. Aşama aşama, ona imkânsız görevler sunmaktan kaçınarak, daha çok her bir detayda onun mantıksal olarak gelişmesine yardım ederek ilerlerdi.

"Şişman bir adam nedir? Davranışları zayıf bir adaminkilerden nasıl farklılaşır? Şişman bir adamın vücudu her zaman arkaya doğru eğilir, bacakları çarpıktır. Neden böyledir? Tombul bir adamda ağırlık merkezi göbeğe kaymıştır ve bu onu dengesini sağlamak için arkaya doğru eğilmeye iter. Ayrıca kalın, şişman uylukları yüzünden bacaklarını normal bir insanınki gibi yerleştiremez. Bunun sonucu olarak yürüyüşü değişir."

Stanislavski böyle yorumlar yaparak bir oyuncudan bacaklarını

aça aç a bir odada dolanmasını ve karnının daha ağır olduğunu hayal etmesini isterdi. Sonra da oyuncu tamamen kendisini rahat hissedene kadar bu yeni özelliği önce bir sahneye, daha sonra da diğerine taşımaya çalışırdı. Ortaya çıkan sonuç canlı ve organikti. Hatta hiç dolgu malzemesi kullanılmamasına rağmen seyirci onun şişman olduğuna inanırdı. Böylece oyuncu dolgu malzemesini üzerine giydiğinde bunu yabancılamayacak, kendi bedeninin doğal bir parçası olarak görecekti.

"Yaşlı bir adam nedir? Aslolarak eklemleri katılaştırmıştır. Elleriyle bir şeyden destek almadan oturup kalkamaz. İlk öğrenmeniz gereken şey budur. Sarhoş bir adamın davranışının mantığı onun sendelemesi değil, sendelememeye çalışması üzerine kuruludur. Bunun nasıl yapıldığını bulun."

Dışsal özelliklerin bu şekilde analiz edilmesi, oyuncuya bu özellikler üzerinde ustalaşma yolunu gösterdi ve bunun için uygun alıştırmaları ortaya koydu. Stanislavski'nin, Çiçikov'u oynadığım *Ölü Canlar* provaları sırasında, bana verdiği başın üzerine dökülen bir damla cıva alıştırmasını hatırlamanız yeterli.

Peki karaktere yönelik bu tamamen mantıksal yaklaşım, gerçekten asla değişmez bir yasa mıdır, yoksa başka yöntemler de olabilir mi? Bir oyuncu kendi rolünü okurken doğrudan karakterin neye benzediğine dair ya da şahsi özelliklerine dair bir resim elde edemez mi? Sonra da doğrudan bu resmi cisimleştirerek işe başlayıp aynı sonuca –tamamlanmış karmaşık bir tasvire- ulaşamaz mı? Tabii ki bu, kapsam dışında tutulamaz. Birçok oyuncu bundan bahsetmiştir, Stanislavski de *Sanat Yaşamım* kitabında buna değinir. Yine de onun bir yönetmen ve bir oyuncu olarak yıllara dayanan tecrübesini dikkate almak durumundayız. Bu deneyim ona içeriden dışarıya gitmenin daha güvenli, daha organik ve karaktere

rin dışsal özelliklerini kopyalamaktan ziyade, onun içsel yaşamını yansıtmak üzere tasarlanmış oyunculuk yöntemimize daha yakın olduğunu söylüyordu. Stanislavski'nin yönteminin bu yönünün verimliliği hakkında şüpheyi düşmek, onun yöntemine bütünüyle şüpheyi yaklaşmak anlamına gelir. Stanislavski'nin kendi yöntemini "işler yolunda gitmediğinde" kullanılmak üzere önerdiğini unutmamamız gerekir. Eğer başka bir yöntem kullanarak ya da hiç yöntem kullanmadan işler yolunda gidiyorsa bunu istisna olarak görmeli ve büyük sanatçıların neyi gerekli görüyorlarsa o şekilde çalıştıklarını kabul etmeliyiz.

Kendi kariyerimi hatırladığımda —şu an itibarıyla kırk yıllık bir zamandan bahsediyorum— ve başarılarımla başarısızlıklarımı bilinçli bir şekilde birbirinden ayırdığımda, Stanislavski'nin bana gösterdiği yolun, bu yöntem üzerinde yuvarlanırken ve el yordamıyla kendi yolumu bulmaya çalışırken, hatta onunla tanışmadan önce bile bir sanatçı olarak bana her daim uygun düştüğünü belirtmeliyim. Bu yoldan herhangi bir sapma şaşmaz bir şekilde başarısızlık ve hayal kırıklığıyla sonuçlandı.

Tartuŕŕe'ün Moskova Sanat Tiyatrosu İdaresine ve Yönetmenlerine İlk Sergilemesi

1938'de, Stanislavski'nin vefatından sonra, *Tartuŕŕe* üzerine çalışmış olan, öksüz kalmış bir grup sanatçı kendilerini ne getireceği belli olmayan bir durumun içinde bulmuştu. Birçok sebepten ötürü Stanislavski olmadan deneysel çalışmamıza devam etmek imkânsız görünüyordu. Ama devam etmemek de çalışmaya yazık etmek olurdu. Bir prodüksiyon sahneleyerek, başlamış olduğumuz çalışmayı tamamlamak en uygun sonuç gibi duruyordu. Ama tiyatro yönetiminin buna hazır olup olmadığımıza dair en ufak bir fikri

yoktu. Bunu kendim bile bilmiyordum. Stanislavski'nin çalışması genel olarak kabul görmüş normlardan o kadar farklıydı ki, herhangi bir şeyi sorumlu bir şekilde sahneleyebilecek noktaya erişip erişemediğimize karar vermek oldukça güçtü.

Epey çalışma yapmış olduğumuzu, çalışmalarda kendimizi açtığımızı, o veya bu konuda başarılı olduğumuzu biliyorduk, oyunu ve kendi bireysel rollerimizi iyi bildiğimizden emindik. Hatta bir iki sahneyi oynayabilirdik, ama bu sahnelerin iyi olup olmadıklarını bilmiyorduk. Bütün bildiğimiz, bir sahneyi, o sahne için belirlediğimiz "notalara" göre doğru veya yanlış bir şekilde oynayıp oynamadığımızdı. Henüz oyunun bir perdesini baştan sona almamıştık, bütün sahneleri çalışmamıştık, hatta son perdeye dokunmamıştık bile. Haletiruhiyemiz iyimser olmaktan çok uzaktı. Tiyatrodakiler bizim *Tartuŧŧe*'ü seyirci karşısında başarıyla oynayabileceğimize belli ki inanmıyorlardı.

Hakkımızda herhangi belirgin bir görüşü olmayan tiyatro idaresi ve yönetmenleri prodüksiyonumuzun kaderine, yapmış olduklarımızı gördükten sonra karar vermeyi uygun buldular.

Prova için zamana ve mekâna ihtiyacımız vardı. Sanat yönetmenine (Sahnovski) ve kurul üyelerine göstermek için bir iki perdeyi bir araya getirmek zorundaydık. Bu noktadan sonra çalışmamız yeniden canlı bir nitelik kazandı. Molière'in oyunu prova çizelgesinde yerini aldı ve kendimizi çalışmaya attık. Çalışma artık daha pratik bir nitelik edinmişti. Tasarlanan binanın en azından bir kısmını göstermek için tekil parçalara bir çekidüzen vermeli, bunları bir düzen içine sokmalı, yapı iskelesini kaldırmalıydık. Enerjiyle ve coşkuyla çalıştık. Öğretmenimizin adına leke sürdürmemek için elimizden gelenin en iyisini yapmak istedik. Ve eğer yaratıcı bir

grupta kaçınılmaz olan birkaç fikir ayrılığını saymazsak, dostane bir çalışma yürüttüğümüzü söyleyebiliriz.

Başarılı olup olamayacağımıza dair en küçük bir ipucu olmaksızın sergilemede boy gösterdik. Ayrılırken verdiği öğütte Kedrov, artık grubumuzun tek lideri oydu, sadece çok çaba harcamamızı, hiç "oyunculuk" yapmamamızı" tembihledi bize.

"Hislenme yok, süsleme yok, sadece aksiyonlarınızdan emin olun," dedi.

Sergilememizin sonuçları beklentilerimizin ötesindeydi.

Kimse "oyunculuk" yapmazken, yalnız "birbirine ayak uydururken", "birlikte şekillendirirken", ilk hareketler, ilk replikler, seyircide büyük bir konsantrasyon oluşturdu, bunun da ister istemez oyuncuların hissetme biçimine bir yansıması oldu. Daha da yakınlaştık ve daha da konsantre olduk. Bize sıradan ve basmakalıp gelmeye başlamış olan, o kadar ki artık farkına bile varmadığımız her şey, bariz bir şekilde kısmen edindiğimiz teknik, bizi izleyenler için yeni, taze ve beklenmedikti. İlgiyerini uyandırdı, dikkatlerini üzerine topladı ve oyundaki olaylar üzerine konsantrasyonumuz arttıkça, bize daha çok tutundular, Orgon'un evindeki aile kavgasının yarattığı türbölansa da daha çok kapıldılar. Aksiyonlarımızdaki tutarlılık ve mantık bir inanç duygusu oluşturdu, enerjimizi ve dinamizmimizi açığa çıkardı. Oyuncular tanınmaz hâldeydi. Yetenekleri başka, alışılmadık bir şey olarak ortaya çıktı ve beklenmedik bir şekilde çiçek açtılar. Bu kadar uzun bir dönem boyunca yapmış olduğumuz her şey, Stanislavski ve Kedrov'un bütün o yorumu, bitmek bilmez çalışmaları, ki bunları tam olarak anlamamıştık, ve o kadar zamandır varlığından bihaber olduğumuz meyveler aniden bize beklenmedik sonuçlar getirdi. Arkadaşlarımızı oynar-

ken izlediğimde, onların bir görevden diğerine hiç düşünmeden nasıl kolaylıkla geçtiklerine şaşırmıştım. Sanki zamanında hiçbir zorluk yaşamamış, şüpheye kapılmamışlar gibi, sanki provalarda hiç kan, ter ve gözyaşı akmamış gibi görevleri temiz, ikna edici bir şekilde yerine getiriyorlardı. Kendi performansım hakkında hiçbir şey söyleyemem. Cléante'la olan, onu Tartuffe'ün azizliği konusunda ikna etmeye çalıştığım sahne hariç. Stanislavski'nin "içsel imgeler" dediği şeyin oyunculuktaki derin önemini ilk defa gerçekten anladım. O provada, ilk kez, Tartuffe kilisede dua ederken onunla buluşmamı, o piyere nasıl ağladığını ve onun genel görünüşünün nasıl olduğunu açık bir şekilde hayalimde canlandırdım. Birden bunların hepsini Cléante'a (Geyrot oynuyordu) aktarmak için şiddetli bir arzu duydum ve rahatsız oldum: Neden anlayamadı? Gözlerindeki ifadeden, ağzının her an alaycı bir gülüşe evrilmeye hazır bir şekilde aşağı doğru çekilmiş şüpheli köşelerinden, sabırsızlıkla geriye doğru çekilmiş omuzlarından, vs. vs.den anlamadığını görebiliyordum. Gizil bir direnç emaresi olabilecek tek bir işareti bile kaçırmadım. Bütün düşüncelerini okudum ve her biri ateşe benzin döktü. Tekrar edeyim, iyi mi oynadım yoksa kötü mü, bunu söyleyemem. Ama bu unsurların hepsi Cléante ile olan sahnede vardı ve Geyrot da bana sahnenin sonunda gözlerimin nasıl beklenmedik bir şekilde canlı, nasıl anlamlı olduğunu ilk kez gördüğünü söylediğinde, anladım ki o da bu prova sürecinde aynı teknikte ustalaşmış. Her ikimizin de bir gün önce aşılmaz görülen zorlukların üstesinden gelmiş olduğumuzu fark ettik.

Sergileme bir zaferle sonuçlandı. Çalışmamızın ilk aşamasını başarıyla tamamlamıştık. Hakkımızdaki görüşler değişmiş, koridorlardaki konuşmaların rotası değişmişti. Ertesi gün tiyatronun sanat yönetmeni olan Sahnovski, diğer yönetmen arkadaşlarıyla uzun

bir görüşme yaptı. Kedrov, Bogovlenskaya ve ben de oradaydık. Sahnovski bu "yeni tarz" oyunculuğa şaşırmıştı.

"Molière'in bu komedisinin ya da aslında oyunlarından herhangi birinin böylesine ikna edici bir şekilde oynanabileceğini, canlı bir niteliğinin olacağını hiç düşünmemiştim. Antre yapan herkesin 'kulisten' sahneye değil de, gerçekten bir odaya girdiğine ve kişisel önemi olan bir mevzu üzerine oraya geldiğine inandım. Hepiniz binlerce aile bağıyla birbirinize bağlanmıştınız. Elmiere'in ve Marianne'in sadece rollerini oynayan oyuncular değil de Orgon'un karısı ve kızı olduklarına inandım. Kısacası, baştan sona bunun gerçek yaşam olduğuna inandım, aile üyelerinin evlerini savunurken hissettikleri tutkuyu anladım, aynısını ben de onlar için hissettim. Oyunu âdeta ezbere bilmeme rağmen, bu mücadelenin gelişimine kayıtsız kalamadım ve her an bunun içinde yer almaya hazır hissettim. O kadar heyecanlandım, o kadar sarsıldım ki! Tipik, geleneksel, bütün dünyaca bilinen Molière sahnelemesinden kurtardınız beni. Performansınızın ayırt edici özelliği karakterlerin yaşamlarıyla kendinizinkiler arasında bağlantı kurmuş olmanızdı; kendi samimi, canlı duygularınızı bu karakterlere aşıladınız ve Molière oynayanlarda görmeye alıştığımız bütün o yıllanmış eski klişeleri söküp attınız. Tek korkum şu ki, dönem peruklarını ve kostümlerini giydikten sonra klişeler performansınıza sızabilir."

Çalışmamızın böyle bir takdirle karşılanmasının bize verdiği tatmin duygusunu anlatmakta kelimeler kifayetsiz kalır. Bu, Stanislavski'nin bizi yönlendirmiş olduğu oyunculuk biçimini bir ölçüde başardığımız anlamına geliyordu. Geriye yalnızca başarmış olduğumuz şeye tutunmak ve onu Molière'in oyununun tamamlanmış bir icrasına doğru daha da geliştirmek kalmıştı.

Bu görevi Kedrov üstlendi ve amaçlarımızın değişiminden kaynak-

lanan diğer sorunları çözmeye çalıştı. Eğer bundan önceki süreç teknik üzerine, oyuncunun eğitimi üzerine çalışma ve kişinin kendi üzerinde çalışmasının yeni bir yöntemine ulaşılması olarak adlandırılabilirse, şimdi de öğrenmiş olduklarımızı temel alarak nihayete ermiş bir prodüksiyon ortaya koymak zorundaydık ki bu da tiyatronun bütün unsurlarının bir sentezi olacaktı. Bu oyun ustaca ortaya çıkarılmış standart tipler hakkında değil, büyük tutkular hakkındadır; duyguların yoğun bir şekilde yüksek seyrettiği fırtınalı durumlarla dolu bir komedidir. Üç yüz yaşında olmasına rağmen, *Tartuŧŧe*'ü tutkulu, çağdaş bir oyun olarak yeniden hayata döndürmek istedik; böylece Molière'in zamanında olduğu gibi, bizim zamanımızda da kızgınlıkla, güçlü bir biçimde ikiyüzlülüğü açığa çıkaracak, dindarlık taslayan şarlatanlığa bir son verecekti. Stanislavski bunun için gereken temelleri atmıştı ve hatırı sayılır miktarda çalışmadan sonra Kedrov *Tartuŧŧe*'ü 4 Aralık 1939'da⁴³ sahneledi. Aşağıdaki satırlar afişlerde ve program dergisinde yer almıştı:

Bu çalışma Halkın Sanatçısı K. S. Stanislavski'nin yönetiminde başlamıştı ve onun anısına adanmıştır.

Tartuŧŧe hakkındaki açıklamalarından birinde Kedrov şöyle diyor:

"Bu prodüksiyonu yaptığımızda fiziksel aksiyon yöntemini kullandık. Nedir bu yöntem? Stanislavski dedi ki, 'fiziksel aksiyonlar' hakkında konuşurken oyuncuyu yanlış yönlendiriyoruz. Onlar psikofiziksel aksiyonlardır, fakat biz gereksiz tartışmadan kaçınmak için onları fiziksel olarak adlandırıyoruz, çünkü fiziksel aksiyonlar gerçektir, belirlenebilirler. Bir aksiyonun kesinliği, herhan-

43 Stanislavski'nin ölümünden on beş ay sonra.

gi bir oyundaki somut icrası bizim oyunculuk tarzımızın temelini oluşturur. Bir aksiyonu, onun mantığını kesin olarak bilirsem, o benim için müzikal bir skor gibidir. O aksiyonu bugün, burada, şimdi, belli bir seyirci için icra etme tarzım yaratıcı bir andır, fakat halen skorum mevcuttur.”

Tartuffe üzerine yaptığı çalışma aracılığıyla, Stanislavski oyuncu için çok yönlü, ileri görüşlü bir eğitim önerdi; onun çalışmasını tamamlayan Kedrov, içinde insan seslerinin duyulduğu bir performans yarattı. Molière genellikle bir oyunculuk şöleni olarak sahnelenir. Gösteriş uğruna yapılan bir gösteriştir bu. “Tiyatrallık” uğruna trüklerin birbirini kovaladığı bir havai fişek gösterisinin soğukluğunu barındırır içinde her daim. Bu bayağı görgüsüzlük Moskova Sanat Tiyatrosu’nda silindi gitti. İnsanlar bütün o insani samimiyetleri içinde sergilendiler. Oyuncular da bunun içinde tiyatrallığın en üst düzey biçimine yönlendirildiler. Moskova Sanat Tiyatrosu’nun prodüksiyonunun öneminin, özünün burada yattığını düşünüyorum.

Prodüksiyon, seyircilerle birlikte belirgin bir başarıya kavuştu. Eleştirmenler de heyecanlanmışlardı ve uğrunda çabaladığımız özellikleri takdir etmelerinden dolayı ayrıca memnun olduk. Her şeyin tam ortasında olduğum için ve olaylara dışarıdan bakma imkânım olmadığı için, kendi adıma, eriştiğimiz sonuçlar hakkında herhangi bir yorum yapamıyorum.

Tartuffe kumpanyası için kesin olan tek bir şey vardı, o da performanslar esnasında sahne üstünde ve sahne dışında yaratıcı bir atmosferin varlığıydı. Taşıdıkları ağır sorumluluğu hem anlayan hem de hisseden oyuncuların bahsetmiyorum sadece. Kedrov’un özel bir konuşma yaptığı bütün sahne arkası kadrosu

da bu gösterinin önemini anladı ve gösteri üzerinde yaratıcı bir şekilde çalıştı.

Stanislavski'nin aramızdaki görünmez varlığını hissettik ve üstün üstün görevimiz onun anısına leke sürmemekti.

SONUÇ

"Oyunculuk hakkında daha çok düşündükçe," dedi Stanislavski, "iyi oyunculuğun ne olduğuna dair tanımım da kısalıyor. Nasıl tanımladığımı bana soracak olursanız, cevabım şudur: 'İçinde bir ÜSTÜN GÖREV ve bir KESİNTİSİZ AKSIYON ÇİZGİSİ bulunan oyunculuk türüdür. Kötü oyunculuksa bunların hiçbirinin olmadığı oyunculuktur.'"

Stanislavski'nin sanattan asıl beklentisi, içermesi gereken fikirler üzerineydi. Ama soğuk, sıradan bir teknik kullanarak dramatik bir eserin barındırdığı fikre canlı bir biçim kazandırmaya itibar etmedi hiçbir zaman. Sahici, insani duygularla iletişime girebilecek ve sahici, insani deneyimler ve tutkular hakkında konuşabilecek bir tekniğin hayalini kurdu.

"Bir rolü oynamak insan ruhunun yaşayışını sahne üzerine taşımaktır," derdi Stanislavski. İnsan yaşamının dalgalı akışını gerçek anlamda yaratmadan bunu yapabilir misiniz? Tabii ki sahnede olup bitene dair mutlak gerçek şudur ki, organik olan, dramatik bir sanat eseri yaratmaz. Ama gerekli olanlar seçilerek ve gereksiz ya da fuzuli olanlar atılarak organik bir örgü oluşturulduğunda, oyuncu ya da yönetmen dramatik yaşamın akışını ikna edici hâle getirir ve ona bir anlam ve amaç verir. Öyle nitelikler yaratır ki, bunlar fark yaratan özelliklerdir, bir sanat eserinin kendine özgü gerçekleridirler ve örgü ne kadar organik ise bunlar da nitelik ola-

rak o kadar üstün olur, imgesel yaşamımız gerçek yaşama o kadar yakınlaşır.”

Stanislavski oyunculuğun çağdaş durumundan hiç memnun değildi. Sık sık şöyle derdi: "Oyunculuğumuz hâlâ amatör, çünkü hiç teorimiz yok. Oyunculuğun kanunlarını bilmiyoruz, oyunculuğu meydana getiren unsurları bile bilmiyoruz. Müziği ele alalım örneğin. Kesin bir teorisi var ve bir müzisyenin tekniğini geliştirmek için ihtiyaç duyduğu her şey onun kullanımına sunulmuş durumda. Bir sanatçı olarak ihtiyaç duyduğu becerilerin eğitimini almak için elinde sayısız alıştırma ve etüt var: Çevik parmaklar, gelişkin bir ritim duygusu, iyi bir kulak, yay kullanma tekniği vs. Şunu çok iyi bilir ki sanatındaki esas unsur sestir. Kullandığı gamların sesini bilir, kısacası mükemmelliğe erişmek için ne yapması gerektiğini bilir. Tek bir kemancı yoktur ki konserlerde çalmanın dışında günde dört ya da beş saat çalışmasın; ikinci kemanların mütevazı bir üyesi bile yapar bunu. Bu diğer sanatlar için de geçerlidir. Peki bana performans ve prova dışında tekniğini mükemmelleştirmek için herhangi bir şey yapan bir oyuncu gösterebilir misiniz? Gösteremezsiniz, yoktur öyle bir oyuncu, çünkü mevzubahis olan oyunculuk olduğu için nereden başlayacağını bilmemektedir. Sanatımızın temel unsurlarını bilmiyoruz. Gamlarımız yok, etütlerimiz ya da alıştırmalarımız yok, yeteneğimizi nasıl eğiteceğimizi ve geliştireceğimizi bilmiyoruz. Şaşırtıcı olan da bunun kimsenin umurunda olmaması. Aslında bu, bizim sanatımızın özel albenisi gibi görülür; ileriki gelişimi matematik gibi bezdirici bir çeşit teoriye bağlı değil, tamamen 'ilham'a bağlıdır çünkü."

Bir yönetmen ve oyuncu olarak yürüttüğü yaratıcı çalışmada zirveye ulaşmış olan Stanislavski, bu yaratıcı çalışmanın temel kanunlarını hakkıyla incelediği için de dikkate değerdi. Bir oyuncunun

tekniklerini ilerletebilmesi için, kişinin yetişmesi ve gelişmesi için ve aynı şekilde tiyatronun da bir bütün olarak büyümesi ve ilerlemesi için sınırsız imkânların önünü açan bir yöntem geliştirdi.

Büyük oyuncuların çalışmalarını izlerken, şunları anlamaya ve ayırttırmaya çalıştı: Onların oyunculuklarını gerçekten büyük sanat yapan özel nitelikleri, bunun başarılması için kullanılması gereken araçları, bir rol üzerine çalışırken hangi yöntemi kullandıkları, baştan sona sanatsal süreçlerinin ne olduğu, sanatsal kişiliklerinin ne olduğu ve oyunculuğun unsurları bir kez tanımlandığında bir teknik yaratmanın mümkün olup olmadığı. Bu teknik yoluyla sıradan oyuncular sıkı çalışma ve günlük alıştırma ile kendi sınırlarını daha kolay aşip tekniklerini mükemmelleştirip düzeltebileceklerdi. Bir oyuncunun doğal yaratıcı kişiliğine uzanan en doğru, en kısa yol buydu.

Stanislavski'nin oyuncularla çalışması onların yaratıcı becerileri önündeki engelleri kaldırma süreciydi.

Repertuvar oyunculuğunda dramatik bir anla başa çıkmak için kullanılan bir ya da iki, en fazla on yöntem vardır, ama doğanın sonsuz sayıda yöntemi vardır. Bu yüzden doğayı zorlamayın, onun kanunlarına uyun. Uygun olan tek yol budur. Kendi tekniklerinizi mükemmelleştirmek için düzenli bir şekilde çalışmak sizi doğayla uyum içine sokar. İnanç ve gerçeklik organik yaratıcılığa giden yoldur. Organizmamızı ve bilinçdışımızı çalışmaya dahil etmek için olağan bir olay akışı oluşturmak zorundayız.

Herhangi bir sanat dalının esas unsurları bilinmezken, bu sanatın nasıl teori ya da teknik geliştirebileceğini görmek zordur. Herhangi bir sanat dalının unsurları var olandan daha belirgin olmalıdır. Müzikte bu unsurun sesler olduğundan, resimde renkler, çizim-

de çizgi, mimde jest, edebiyat ve şiirde kelimeler olduğundan kim şüphe edebilir? Peki oyunculukta? Tiyatrodaki birkaç kişiye sorun ve hepsi de size farklı birer cevap versin; çoğunlukla verilen cevap binlerce yıl önce su götürmez bir gerçek olarak kabul edilmiş olan şey olmayacak. Oyunculuktaki esas unsur eylemdir, Stanislavski'nin vurguladığı üzere "içtenlikli, organik, üretken, doğru eylem"dir.

Bir oyundaki karakter her şeyin ötesinde eylem, aksiyon içinde olan bir insandır. Oyuncudan karakterin yazılı olan dramatik aksiyonlarının dizilişini sahnede ete kemiğe büründürmesi istenir. Oyuncu oyunu epizotlara böler, çatışmanın kırılmaz zincirini oluşturacak olan her bir bağlantının mantığını tanımlar. Bir rol üzerine çalışmak bu şekilde başlar. "Görevlerin", "kesintisiz aksiyon çizgisinin", rolün "özünün" tanımlanması hızlıca halledilemez. Bu, uzun bir sorgulamanın sonucudur. Dolayısıyla işe en basit, en açık olan "görevleri" tanımlayarak başlarız. Oyuncu bir epizottan diğerine geçerken bütün davranış çizgisini, çatışmasını ve davranışlarının oyundaki mantıksal gelişimini açık bir şekilde görmeye başlar. Bu çizgi, oyuncunun zihninde sürekli bir çizgi hâline gelir. Oyunun başlangıcından çok önce başlar ve son perde kapandıktan sonra da devam eder. Oyuncu sahnede değilken de sürekliliği bozulmamalıdır. Karakter gereksiz şüphelerden arındırılarak, temiz, belirgin biçimde canlandırılmalıdır ve tamamıyla gerçeklik duygusuyla dolu ve organik olmalıdır. Tıpkı gerçek hayatta birisinin isim yapmak ve çevresindekilerde güven yaratmak istediğinde eylemlerinde ihtiyatlı davranması gerektiği gibi. Hiçbir zaman eylemlerinin mantığını ve dizilişini aksatmamalı, onları gerçeklik duygusuyla icra etmelidir.

Oyuncunun ikna kabiliyeti bu kurallara dayanır. Bir karakterin davranışının mantıksal dizilişini oluşturmak, sonra canlandırma esnasında bu mantıksal dizilişi yaşayan ve organik hâle getirmek; işte kapsamlı bir karakter yaratmanın temeli budur. Böylece bir oyuncunun çalışması bu dizilişe ve onun "organik doğasına" yönelik bir arayışla başlamalıdır. Doğru olan yol, ya da daha doğrusu, doğal olarak doğru olan tek yol budur. Herhangi bir eyleme canlı bir biçim vermek için insan davranışını oluşturan her unsuru bir araya getirmek zorundasınız. Hayatta bu bilinçsizce, bir çeşit dışsal olaya verilen doğal bir tepki olarak gerçekleşir; sahnedeysse bütün olaylar hayal ürünüdür, dolayısıyla doğal bir tepkiyi kıskırtmazlar. Peki, oyundaki bir karakterde organik bir davranış dizilişini nasıl elde ederiz?

Stanislavski herhangi bir insan eyleminde dikkatimizi en somut olan, en elle tutulur olan neyse ona çekti: Eylemin fiziksel hâline. Yönetmenliğinde ve öğretmenliğinde, özellikle de son yıllarında, çalışmanın başlangıcını tasarlarken en büyük önemi rolün yaşamının bu yönüne verdi. İnsan davranışının fiziksel yönünü diğer unsurlarından ayırmak tabii ki suni bir ayırmadır, ama o bunu bir eğitim yöntemi olarak kullandı. Oyuncuların dikkatini hislerden ve psikolojik olandan uzaklaştırıp onları "saf fiziksel" aksiyonların icrasına yönlendirerek, oyuncuların icra esnasında hislerini organik, doğal bir yoldan elde etmelerine yardımcı oluyordu.

"En basit fiziksel aksiyon kalıbını oluşturun," derdi Stanislavski, "bunu kesintisiz bir çizgi hâlinde takip edin, işte rolün yüzde otuz beşine hâkim oldunuz bile."

Fiziksel aksiyon kalıbı, üzerine bir insan karakterinin bütün asli unsurlarının oturtulabileceği kemiklerden ibarettir. Aynı zaman-

da sahne üstü davranışımızın organik olup olmadığını sına-
ma yöntemidir ve karakterin deneyimlediği hislerin ve onun hakkın-
daki her şeyin en mânâlı yansımasıdır.

Stanislavski'nin talep ettiği teknik uzmanlık nadiren kolaylıkla or-
taya çıkar. Hatırı sayılır miktarda sıkı çalışmayla ve hayat boyu
yapılacak günlük alıştırmalarla elde edilebilir. Kendisine her şeyin
"gökten gelen bir yetenek" şeklinde bahşedildiği o dâhilerin ara-
sında yer alabileceğini hayal etmek saçmalaktır. Bir dâhiye nadi-
ren rastlanır, o yüzden kendinize kati olarak şunu söylemeniz çok
daha iyi olur: Oyunculuk zordur, zor olanın üstesinden ancak ısrar
ve pratikle gelinebilir. Ne yazık ki bunu anlayan az kişi var, çünkü
oyunculuk dışarıdan basit ve zahmetsiz görünür. Bir oyuncunun
eseri ne kadar başarılı olursa o kadar basit ve zahmetsiz görünür.

Kendisine canlı, ikna edici insan karakterleri yaratma becerisi su-
nan tamamen gelişmiş bir tekniğe sahip bir oyuncunun, memle-
ketimizin içtenlikli bir sanatçıya sunduğu onur makamına erişme
hakkı vardır. Sanatı derindir, inceliklidir, damgasını vurur ve se-
yirciye ulaşır. Ona canlandırıcı bir coşku anı için müteşekkik olur-
lar, bu hissi yanlarında eve götürürler ve performans hayatlarına
değer. Gerçeklik sanatına hâkim olmuş böyle bir oyuncuya ancak
derin bir saygı duyabiliriz ve onun yüreklerimiz üzerindeki gücü-
nün farkına varmamız gerekir.

Eğer sahnede gerçeklik yaratmak istiyorsanız, buna dair bir far-
kıncılık geliştirmeniz gerekir. Bu bir müzisyenin kulağı gibidir. Ye-
teneğin büyük ya da küçük kısmı doğuştan gelir, ama aynı zaman-
da yetenek geliştirilebilen bir şeydir. Tiyatral gerçeklik ve organik
davranış oyuncunun düzenli olarak kariyeri boyunca kendi üze-
rinde çalışmasını, yaşamı ve kendi çağını incelemesini gerektirir.

Aynı zamanda hemen göze çarpmayan bütün nüansları, ki insan ilişkileri bu nüanslardan oluşur, bu nüansların zar zor anlaşılan, neredeyse görünmez fiziksel aksiyonlarla nasıl ifade edildiklerini etraflıca incelemesi ve onları kendi günlük alıştırmalarına eklemesi gerekir. Gerçek hayatta kolayca, bilinçsizce yaptığımız şeyleri yeniden bilinçli bir şekilde yapmalı ve ardından onları kolay, bilinçsiz ve alışlagelmiş hâle getirmeliyiz. Stanislavski öğrencilerine bu amaca yönelik her türden alıştırmayı verirdi.

Tiyatrodaki önde gelen figürlerimizden çoğu -yöneticiler ve eleştirmenler de dahil olmak üzere- sıklıkla Stanislavski'nin önerdiği tekniğin karşısında durmuşlardır. Bu tekniği "matematik", "hassas cihaz mühendisliği", vs. diyerek yaftalarlar. Bunun tek nedeni aralarından sadece birkaç kişinin yeni tekniklerin araştırıldığı pratik çalışmaya girmiş olmasıdır, bu yüzden çok azı bunları anlar. Bu teknikleri çalışmak büyük zorluklar yaratır. Ama oyuncularla birlikte dramatik bir eser sahnelemesi istenen yönetmenin, ve yönetmenin yazarın fikirlerini seyirciye aktarmadaki aracısı olarak oyuncunun her ne kadar başta zor görünse de kendi tekniklerini geliştirme fırsatlarını görmezden gelme şansları yoktur. Bu tekniğe sahip olmayan ve aynı zamanda tiyatrodaki sıradan yöntemlerle mutlu olmayan yönetmenler ve oyuncular ya bilinçli stilizasyonla ya da oyunculuğu kazara eline geçen herhangi bir şeyle değiştirerek yeni ifade olanakları ararlar, sonra da yeni oyunculuk türleri bulduklarına ikna olurlar. Bu tam bir aldanmadır. Temel olarak insan yaşamının bir aynası olan tiyatral performans ancak canlı, organik aksiyonlarla ifade edildiğinde inandırıcılık taşıyabilir. İçtenlikli, canlı, sanatsal karakterler yaratma yeteneği oyuncunun sanatına özgü bir fırsattır ve bu altın fırsatı geri çevirmenin, böyle yaparak da o sanatı fakirleştirmenin hiçbir anlamı yoktur. Ama

canlı insan tasvirleri yaratmak, tekrar söylüyorum, çok özel bir tür ustalık, özel bir teknik gerektirir. Bu sözler okunduğunda genelde anlaşılan şeyden (ki o da sanatın sıradan bir kopyasından başka bir şey değildir) oldukça farklıdır. Bir fidanlıktaki gerçek bitkilerle bir fabrikada üretilen yapma çiçekler nasıl farklıysa bu iki teknik de birbirinden o kadar farklıdır.

İncelikleriyle ünlü olmayan -hatta tam tersi bir üne sahip olan- kimi oyuncuların mükemmel bir tekniğe sahip olarak tanımlanması nadir görülen bir şey değildir. Onlar hakkında genellikle şöyle denir: "Evet, tatsız, inceliksizler, ama çok geniş kapsamlı bir teknikleri var." Acemi, inceliksiz oyunculuk yaratan teknik, teknik filan değildir, ya da daha doğrusu bizim konuştuğumuz anlamda teknik değildir. Saf ve tecrübesiz bir seyirciyi iyi çalışılmış, ucuz efektlerle, kıvraklıkla etkileyebilme kapasitesi, komik bir replik ya da temiz bir diksiyonla söylenen duygusal bir özlü söz "vermek", tam bir alkış almak, gösterişli antreler ve çıkışlar yapmak, gösterinin sonunda bise çağrılmak, diğer oyuncuları gölgede bırakmak ve repliklerini ezmek ya da diğerlerinin başarısını kendi başarısına dönüştürmek için onların repliklerini akılcıca kullanmak vs., sadece beylik endüstriyel becerilerden ibarettir. Dediğim gibi, inceliksiz olabilirler, ya da daha talepkâr bir seyirci onların becerilerinin işlediğini gördüğünde daha incelikli de olabilirler, ama aslolarak Stanislavski'nin sanatsal teknik diye bahsettiği şey olarak değerlendirilemezler ve bu yüzden bizi ilgilendirmiyorlar.

Dolayısıyla, büyük oyunculuk içtenlikli, yaşayan insanlar olan karakterlere ihtiyaç duyar. Zaman zaman oyundaki karakterle kendisi arasında bir kaynaşma yaratmayı başaran oyuncu, hiç şüphesiz önemli bir şeyin vuku bulduğunu hisseder ve sanatsal

hazı deneyimler. Bu çok sık gerçekleşmez, bu yüzden bunu bir kere hissetmiş olan oyuncular çalışmalarında bunun yerine geçen herhangi bir şeye karşı her zaman tatminsizlik hissederler. Rutin bir performans seyirci karşısında başarılı olduğunda dahi yaşanır bu tatminsizlik. Hayır, bir oyuncu sadece imgeleminde yarattığı karakterin yaşamını içtenlikle yaşamış olduğunda, o varlığın mantığı kendi mantığı hâline gelmiş olduğunda ve bu mantığın dikte ettiği eylemler oyuncu/kişinin canlı organları tarafından bütün ince yönleriyle icra edildiğinde, zihninin ustaca tasarlamış olduğu bütün deneyimler, olaylar kendi sinir sistemi tarafından emilmiş olduğunda, içtenlikli bir sanat eseri yaratmış olan bir ustanın keyfini hissedebilir.

Stanislavski, Rus tiyatrosunun engin geleneklerinden yola çıkarak, oyunculuk ve yönetmenliğin tekniklerini inceleyerek dünya tiyatrosunda eşi benzeri görülmemiş sonuçlar elde etti. Onun, siyasi olarak adanmış gerçekçiliği -ulusal tiyatromuzu her daim ayırt edilir kılmıştır- ileri görüşlü bir güç olarak geliştirip güçlendirmekte ve oyunculara bu amaca ulaşmaları için yardım eden teknikler önermekte attığı devasa adım tiyatroya yapılmış paha biçilmez bir hizmettir. Bunun için Sovyet anavatanının bu dâhisine şükretmeliyiz.

Büyük sosyalist Ekim Devrimi Stanislavski'nin yaratıcı deneyleri için ancak rüyamızda görebileceğimiz sınırsız fırsatlar yarattı. Bu büyük tiyatro ustasının ömrü boyunca parlak bir şekilde sürdürdüğü çalışmalarını tamamlamasını sağladı.

Stanislavski'nin mirası etraflıca incelenmeli ve kültür cephesindeki büyük fikir mücadelemizin en mükemmel silahı olarak iyice öğrenilmelidir.

**STANİSLAVSKİ PROVADA,
STANİSLAVSKİ'NİN FİZİKSEL
AKSİYONLAR YÖNTEMİ'Nİ
GELİŞTİRDİĞİ SON ON BİR YILINA
TANIKLIK EDEN BİR OYUNCUNUN
RENKLİ ANLATIMINDAN OLUŞUYOR. BU
KİTABI OKURKEN STANİSLAVSKİ'NİN
PROVALARINA KATILMA ŞANSINI ELDE
EDECEK, "SİSTEM"İN GELDİĞİ SON
AŞAMAYI SAHNEDE ONUN KARŞISINDA
TERLEYEN BİR OYUNCUNUN GÖZÜNDEN
İZLEYECEKSİNİZ.**



VASİLİ TOPORKOV

"BRECHT, KİTABIN 1955'TE ÇIKAN ALMANCA ÇEVİRİSİNİ
OKUDU. ÖNCEDEN STANİSLAVSKİ 'SİSTEM'İNİ
AMERİKA'DA KARŞILAŞTIĞI, HER ŞEYİN OYUNCUNUN
ŞAHSI ETRAFINDA DÖNDÜĞÜ, DUYGUSAL OLARAK
KENDİNE ODAKLI OYUNCULUK TARZIYLA

ÖZDEŞLEŞTİRİYORDU.

**STANİSLAVSKİ PROVADA ONA
AKSİYON, YAPI VE ANLAMLA
İLGİLENEN, TAMAMIYLA FARKLI BİR
STANİSLAVSKİ GÖSTERMİŞTİ.
TOPORKOV'A BU KİTABIN
STANİSLAVSKİ'NİN ÇALIŞMA
YÖNTEMİYLE İLGİLİ OLARAK
KARŞISINA ÇIKAN EN İYİ KAYNAK
OLDUĞUNU YAZMIŞTI."**



TOPORKOV, MOLIÈRE'İN
TARTUFFE OYUNUNDA
ÖRGON ROLÜNDE

JEAN BENEDETTI, 2001

ISBN: 978-9756165768



9 789756 165768

