

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>

YOKSUL BİR TİYATROYA DOĞRU



6

agorakitaplığı

Yoksul Bir Tiyatroya Doğru

6

YOKSUL BİR TİYATROYA DOĞRU

Türkçesi: Osman Akınhay

'a
agorakitaplığı

Tiyatro 37

**Yoksul Bir Tiyatroya Doğru
Kolektif**

**Türkçesi: Osman Akınhay
Kapak tasarımı - mizanpaj: Sibel Yurt**

**© 2016; bu derlemenin yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.**

Birinci basım: Ağustos 2016

ISBN: 978-605-103-333-4

**Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79**

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

Dağıtım: Punto Kitap, Tel: (0 212) 496 10 50

İÇİNDEKİLER

Önsöz (<i>Peter Brook</i>)	ix
Yoksul Bir Tiyatroya Doğru (<i>Jerzy Grotowski</i>)	1
Tiyatronun Yeni Ahit'i (<i>Eugenio Barba</i>)	12
Tiyatro Bir Karşılaşmadır (<i>Naim Kattan</i>)	37
Akropolis – Metin İncelemesi (<i>Ludwik Flazsen</i>)	42
Dr. Faustus: Metin Kurgusu (<i>Ludwik Flazsen</i>)	59
Sadık Prens (<i>Ludwik Flazsen</i>)	77
O Tümüyle Kendisi Değildi (<i>Jerzy Grotowski</i>)	97
Yöntemsel İrdeleme (<i>Jerzy Grotowski</i>)	106
Oyuncu Eğitimi (1959-1962)	111
Oyuncu Eğitimi (1966).....	150
Oyuncu Tekniği (<i>Denis Bablet</i>)	181
Skara Konuşması (<i>Jerzy Grotowski</i>).....	199
Amerika Karşılaşması (<i>Richard Schechner - Theodore Hoffman</i>)	217
Temel İlkelerimiz (<i>Jerzy Grotowski</i>)	229

Jerzy Grotowski Tiyatro Laboratuvarı'nı 1959'da, Polonya'nın güneydoğusunda altmış bin kişinin yaşadığı bir şehir olan Opole'de kurdu. Laboratuvarın kurucu ortağı, Grotowski'nin yakın çalışma arkadaşı, tanınmış edebiyat ve tiyatro eleştirmeni Ludwik Flaszen'di. Ocak 1965'te Tiyatro Laboratuvarı, yarım milyon kişinin yaşadığı ve ayrıca Polonya'nın doğu bölgesinin kültürel başkenti sayılan, üniversite şehri Wrocław'a taşındı. Şu ânki hali olan Oyunculuk Araştırma Enstitüsü statüsüne bu şehirde kavuştu. Laboratuvarın faaliyetleri Opole ve Wrocław belediyeleri vasıtasıyla sürekli devlet yardımı almaktadır.

Laboratuvarın adı, girişimin niteliğini ortaya koyar. Bu, sözcüğün alışılmış anlamıyla bir tiyatro değil, bilakis genelde tiyatro sanatı, özelde oyuncu sanatı alanındaki araştırmalara yoğunlaşmış

bir enstitüdür. Tiyatro Laboratuvarı'nın yapımları, oyuncu sanatıyla ilgili güncel araştırmaların pratiğe uygulanabileceği bir tür işlerlikli modeli temsil eder. Tiyatro çevresi içinde bu yaklaşım Grotowski yöntemi olarak bilinmektedir. Laboratuvar ayrıca, metodolojik araştırma çalışmalarına ve seyirci önünde oynanan temsillere ilaveten, tiyatroyla bağıntılı diğer alanlardan oyuncular, yapımcılar ve insanların eğitimine de girişmiştir.

Tiyatro Laboratuvarı'nın, üyeleri eğitmenler işlevi gören kendi sürekli topluluğu vardır. İçlerinden birçoğu yabancı olan öğrenciler de kısa sürelerle laboratuvara kabul edilmekte; psikoloji, fonoloji, kültürel antropoloji, vb. gibi başka disiplinlerdeki insanlarla yakın temaslar sürdürülmektedir.

Tiyatro Laboratuvarı repertuar seçimi bakımından tutarlı bir çizgi izler. Temsil edilen oyunlar, işlevi miti kolektif bilince sokmak olan Polonya'nın ve uluslararası çaptaki büyük klasiklerine dayanır. Grotowski'nin yöntemsel ve sanatsal araştırmalarının ile ri evrelerini ortaya koyan yapımlar şöyledir: Byron'ın *Kabil'i*, Kalidasa'nın *Shakuntala'sı*, Mickiewicz'in *Forefathers' Eve'i*, Slowacki'nin *Kordian'ı*, Wysplanski'nin *Akropolis'i*, Shakespeare'in *Hamlet'i*, Marlowe'un *Dr. Faustus'u* ve Calderon'un *Sadık Prens'i*. Tiyatro Laboratuvarı yurt dışında temsil gezileri de düzenler. Jerzy Grotowski değişik ülkelerdeki çeşitli tiyatro merkezlerini sık sık ziyaret eder ve kendi yöntemiyle teorik ve pratik kurslar hazırlar.

Grotowski'nin bu araştırmada işbirliği yaptığı en yakın kişi, Fransız *L'Express* gazetesinden bir eleştirmenin fikrince Sadık Prens rolüyle bu yöntemin canlı imgesini oluşturan Ryszard Cieślak'tır.

ÖNSÖZ

Peter Brook



Grotowski eşsizdir.

Niçin?

Çünkü benim bildiğim kadarıyla dünyada hiç kimse, Stanislavski'den beri hiç kimse oyunculuğun doğasını, oyunculuk fenomenini, anlamını, zihinsel-fiziksel-coşkusal süreçlerinin doğası ve bilimini Grotowski'nin yaptığı ölçüde derinlemesine ve eksiksiz olarak sorgulamış değildir.

Grotowski kendi tiyatrosunu bir laboratuvar olarak nitelendirir. Bu doğrudur. Onun tiyatrosu bir araştırma merkezidir. Belki de yoksulluğu bir engel saymayan, parasızlığı deney yapmayı fiilen imkânsız hale getiren yetersiz araçların bahanesi olarak göstermeyen tek avangard tiyatrodur. Bütün gerçek tiyatrolarda olduğu üzere Grotowski'nin tiyatrosunda da, temel koşullar gözlemlen-

diği için, yapılan deneyler bilimsel açıdan geçerlilik taşımaktadır. Grotowski'nin tiyatrosunda küçük bir grubun mutlak bir yoğunlaşması ve sınırsız zaman imkânı söz konusudur. Dolayısıyla onun bulgularına ilgi duyuyorsanız Polonya'ya gitmeniz gerekir.

Ya da bizim gibi hareket edin. Grotowski'yi buraya getirin.

Grotowski bizim grubumuzla iki hafta birlikte çalıştı. Burada çalışmayı anlatmayacağım. Niçin anlatayım ki? Her şey bir yana, bu nitelikteki bir çalışma ancak güven varsa özgürdür ve güven de ona güvenenlerin ifşa edilmemesine bağlıdır. İkinci olarak, böyle bir çalışma özünde sözel değildir. Sözelleştirmek, jestle gösterildiğinde ve zihin ile beden bir olarak yerine getirildiğinde açık ve basit olan egzersizleri karmaşıklaşmak, hatta bozmak anlamına gelir.

Bu çalışmayla ne yapılmıştır?

Her oyuncu bir dizi şoka maruz bırakılmıştır.

Basit halledilemez güçlükler karşısında kendinle yüzleşmenin şoku.

Kendini kendi kaçamakların, numaraların ve klişelerini görürken yakalamanın şoku.

Kendi muazzam ve tıkanmamış kaynaklarından bir şeyleri anlamanın şoku.

Niçin bir oyuncu olduğunu sorgulamaya zorlanmanın şoku.

Bu tip soruların gündeme getirildiğini ve -İngilizlerde tiyatro sanatında uzunca bir süredir ciddiyetten kaçınmak gibi bir gelenek olduğu halde- bu sorularla mutlaka yüzleşilecek zamanının geldiğini fark etmek mecburiyetinde kalmanın şoku. Ve bu tip sorularla yüzleşmeyi istediğini anlamanın şoku.

Dünyanın bir köşesinde oyunculuğun mutlak bir adanmışlık, inzivailik ve totallik sanatı sayıldığını görmenin şoku. Artaud'nun dillere pelesenk edilmiş 'kendime karşı zalimlik' deyişinin haki-katen sayıları bir düzineyi geçmeyen bazı insanlar için -bir yerlerde- tam bir hayat tarzı olarak özümsemişliğini görmenin şoku.

Tek bir şartla. Oyunculuğa adanmışlık, oyunculuğu kendi başına bir amaç haline getirmez. Bilakis. Grotowski'ye göre, oyunculuk bir vasıta. Bunu nasıl ifade edebilirim? Tiyatro bir kaçış, bir sığınak değildir. Bir hayat tarzı, bir hayata açılan tarzdır. Bu

sizin kulağınıza dinsel bir sloganmış gibi mi geliyor? Öyle gelmeli. Zaten mesele de bundan ibaret. Ne daha fazlası, ne de daha azı. Peki, sonuçlar? Tahmin edildiği şekilde değil. Bizim oyuncularımız daha iyi mi? Daha iyi insanlar mı? Benim görebildiğim kadarıyla pek değil; başkalarının ileri sürdüğü gibi değil. (Elbette kendi deneyimleri onların başını döndürmüyordu. Bazıları can sıkıntısı içindeydi.)

Fakat, Arden'in söylediği üzere:

*İçinde büyüyecek bir tohum vardır elmanın,
Eksik olmaz canlılığı ve neşesi
Büyüyüp serpilen bir ağaç olacak
Daima ve bir gün.*

Grotowski'nin çalışmalarıyla bizimkiler arasında bazı paralellikler olduğu gibi, bunların birbirlerine değdiği yerler de vardır. Biz bu çalışmalar sayesinde, birbirimize sempati ve saygı duyarak biraraya geldik.

Ancak bizim tiyatromuzdaki hayat, her bakımdan onun tiyatro-sundaki hayattan farklı. O bir laboratuvar idare ediyor. Yer yer, sayıları az da olsa kendini izleyecek kişilere ihtiyaç duyuyor. Grotowski Katolik geleneğinden –ya da anti-Katolik; bu örnekte iki uç birbirleriyle buluşuyor. Bizse başka bir ülkede, başka bir dil ve başka bir gelenekle çalışmalarımızı sürdürüyoruz. Bizim amacımız yeni bir tasdik ayini değil, yeni bir Elizabethvari ilişki kurmak –özel olan ile kamusal olanı, mahrem olan ile kalabalık olanı, gizli olan ile açık olanı, kaba olan ile büyümlü olanı birbirine bağlamak. Bu açıdan bizim hem sahnede kalabalığa ihtiyacımız var, hem de seyreden bir kalabalığa – işte sahnedeki kalabalık kişiler en mahrem gerçeklerini, onlarla kolektif bir deneyim paylaşmak suretiyle kalabalık seyircileri oluşturan bireylere takdim ediyorlar.

Genel bir model (bir grup olma, bir bütün olma fikri) geliştirme amacıyla hayli yol kat etmiş durumdayız.

Fakat bizim çalışmalarımız, bireylerden meydana gelen kolektifin gelişmesi açısından hep fazla alelacele, hep fazla kabaca yürüyor.

Teoride her oyuncunun sanatını (piyanistlerin, dansçıların, ressamların yaptıkları gibi) gün aşırı sorgulaması gerektiğini, eğer bu sorgulamayı yapmazsa neredeyse kesin olarak bir tıkanma yaşayıp klişelere saplanacağını ve nihayetinde sanatının gerileyeceğini biliriz. Bu durumun farkında olmakla birlikte, yine de durumumuzu düzeltmek için çok az şey yapar ve devamlı yeni kan arayışı içinde olur, gençlik diriliğimizin peşine düşeriz – sadece ellerine gelen bütün fırsatları değerlendiren, mevcut zamanlarının çoğunu iyi kullanan en yetenekli istisnalar kendilerini bu tüzaktan kurtarabilirler.

Stratford Stüdyosu bu sorunun farkındaydı, ancak sürekli olarak repertuar sıkıntısı çekiyor, ekibini aşırı çalıştırmak zorunda kalıyor ve basit yorgunluklardan dolayı problem yaşıyordu.

Grotowski'nin çalışmaları, kendisinin bir avuç oyuncuyla neredeyse mucizevi biçimde ulaştığı başarıda, aralarında yüz elli kilometre bulunan iki devasa topluluğumuzdaki herkesin aynı ölçüyü yakalaması konusunda bir uyarıcıydı.

Grotowski'nin çalışmalarını yoğunluk, dürüstlük ve kesinlikle yürütmesi, arkasında tek bir şey bırakıyordu: sıkı bir meydan okuma. Fakat on beş günde bir, ya da hayatta tek bir defa karşılaşabilecek bir meydan okuma değildir burada kastettiğim. Her gün boğuşmamız gereken bir meydan okumadır bu.

YOKSUL
BİR TİYATROYA
DOĞRU

YOKSUL BİR TİYATROYA DOĞRU*

Jerzy Grotowski



Ne zaman bana, “Deneysel tiyatro yapımlarınızın kökeni nedir?” diye sorulsa sabrım taşacak gibi oluyor. Burada yürütülen varsayım herhalde şöyle: ‘Deneysel’ çalışma yüzeysel (her seferinde ‘yeni’ bir teknikle oynamak) ve talidir. Sonuç da muhtemelen modern sahneleme yöntemlerine (heykel ya da elektronik alanlarında güncel olan fikirlere, günümüz müziğine, soytarı ya da kabare klişelerini bağımsız biçimde yansıtan oyunculara baş-

*) Jerzy Grotowski'nin bu makalesi şu dergilerde yayınlanmıştır: *Odra* (Wrocław, 9/1965), *Kungs Dramatiska Teaterns Program* (Stockholm, 1965), *Scena* (Novi Sad, 5/1965), *Cahiers Renaud-Barrault* (Paris, 55/1966), *Tulane Drama Review* (New Orleans, T35, 1967). İngilizceye çeviren: T.K. Wiewiorowski.

vuran bir sahnelemeye) bir katkı şeklinde ortaya çıkacaktır. Ben bu sahneyi biliyorum: Kendim de onun bir parçasıydım. Bizim Tiyatro Laboratuvarı'ndaki yapımlarımız ise farklı bir doğrultuda ilerliyor. Birinci olarak, biz eklektizmden sakınmaya çalışıyoruz; tiyatronun çeşitli disiplinlerin bileşimi olarak düşünülmesine karşı koymaya çalışıyoruz. Biz neyin tiyatroya özgü olduğunu, bu faaliyeti diğer temsil ve gösteri kategorilerinden ayıran şeyi tanımlamanın peşindeyiz. İkinci olarak, bizim yapımlarımız oyuncu-seyirci ilişkisinin ayrıntılı soruşturmalarıdır. Yani biz, *oyuncunun kişisel ve sahne tekniğini, tiyatro sanatının özü sayıyoruz*.

Bu yaklaşımın tam kaynaklarının neresi olduğunu saptamak güçtür, fakat kendim bu gelenek üzerine konuşabilirim. Ben Stanislavski'nin elinde yetiştim; Stanislavski'nin kalıcı çalışmaları, gözlem yapma yöntemlerini sistematik biçimde yenilemesi ve kendisinin daha önceki çalışmalarıyla diyalektik bir ilişki kurmasına bakarak onu kişisel idealim saydım. Stanislavski kilit önemdeki metodolojik soruları ortaya atmıştı. Fakat bizim çözümlerimiz onunkilerden epeyce farklıdır –bazen onunkilerle taban tabana zıt sonuçlara vardığımız da olur.

Ben Avrupa'da ve Avrupa'nın ötesindeki belli başlı oyuncu eğitime yöntemlerinin hepsini yakından inceledim. Kendi amaçlarını açısından bu yöntemlerin en önemlileri Dullin'in ritim egzersizleri, Delsarte'in içedönük ve dışadönük tepkilerle ilgili araştırmaları, Stanislavski'nin 'fiziksel eylemler'le ilgili çalışmaları, Meyerhold'un biyo-mekanik eğitimi ve Vakhtangov'un sentezidir. Ayrıca, Doğu tiyatrosunun (bilhassa Pekin Operası, Hint Kathakalisi ve Japon No tiyatrosunun) eğitim tekniklerini de özellikle kayda değer buluyorum. Burada başka tiyatro sistemlerini de örnek verebilirim, fakat bizim geliştirmekte olduğumuz yöntem (bazen içlerinden bazı öğeleri kullanmayı tercih etmekle birlikte) bu kaynaklardan alınmış tekniklerin bir bileşimi değildir. Biz oyuncuya önceden belirlenmiş bir dizi beceriyi öğretmek ya da kendisine bir 'hileler torbası' vermek istemiyoruz. Bizimki becerileri toplamaya dayalı tümdengelimsel bir yöntem değildir. Burada her şey, oyuncunun (uca doğru bir gerilimle, tamamen soyunmayla, ken-

di içini ortaya koymayla ifade edilen) 'olgunlaşması'na odaklanır –bunların hiçbirinde egoizmin ya da kendini övmenin en ufak bir izine rastlayamazsınız. Oyuncu kendisinden tam bir armağan çıkarır. Bu da 'trans' tekniğidir, oyuncunun (kaynağı varlığının ve içgüdülerinin en mahrem katları olan, bir tür 'aydınlanmaya geçiş' gibi fışkıran) bütün psişik ve bedensel yetilerinin birleştirilmesi tekniğidir.

Bizim tiyatromuzda bir oyuncunun eğitilmesi ona bir şey öğretme meselesi değildir; biz oyuncunun organizmasının bu psişik sürece gösterdiği direnci ortadan kaldırmaya çabalıyoruz. Bunun sonucu, iç itkiler ile dış tepkiler arasında geçen zaman aralığından, itkinin dışsal bir tepkiye dönüşeceği biçimde kurtulmaktır. İtki ile eylem birlikte var olurlar: Beden kaybolur, yanar ve seyircinin gördüğü bir dizi görülebilir itkiden ibarettir.

Öyleyse, bizim yaklaşımımız *negatif yoldur* –becerilerin toplanmasından değil, engellerin kaldırılmasından meydana gelir.

Çalışmayla ve özel olarak düzenlenmiş egzersizlerle (fiziksel, plastik ve vokal eğitim araçlarından yararlanarak, oyuncuyu doğru şekilde yoğunlaşmaya yönlendirmeyi öngören çalışmalarla) geçen yıllar bazen bu yolun başladığı yerin keşfedilmesini sağlar. Öyle bir durumda, uyandırılmış olan şeyi özenle işlemek mümkün hale gelir. Sürecin kendisi (bir ölçüde konsantrasyona, güvene, kendini ortaya koymaya ve oyunculuk zanaatı içinde neredeyse erimeye dayanmasına rağmen) iradi bir süreç değildir. Burada gerekli ruh hali, etkin bir rolü gerçekleştirmeye edilgin biçimde hazır olma hali, 'şunu yapmak istemeyen' değil bilakis 'onu yapmaya razı olan' bir haldir.

Tiyatro Laboratuvarı'ndaki oyuncuların çoğu, böyle bir sürecin görülebilir olması ihtimali doğrultusunda çalışmaya daha yeni başlıyorlar. Bu oyuncular günlük çalışmalarında tinsel tekniklere değil, rolün bileşimine, biçimin kuruluşuna, işaretlerin ifade edilmesine (yani, yapıntıya) yoğunlaşıyorlar. İçsel teknik ile yapıntı (bir rolün işaretlerle ifade edilmesi) arasında bir çelişki yoktur. Biz, biçimsel bir artikülasyon ve rolün disiplinle yapılandırılması tarafından desteklenmeyen ve ifade edilmeyen kişisel bir sürecin

çıkar yol olmadığına ve bir şekilsizlik yumağı halinde çökeceğine inanıyoruz.

Yapay bileşim tinsel olanı sınırlamaz, fiilen ona varmayı sağlar. (İşsel süreç ile biçim arasındaki mecazi gerilim her ikisini de kuvvetlendirir. Biçim, tinsel sürecin kendiliğinden karşılık verdiği ve ona karşı mücadele ettiği bir yemdir.) Ortak 'doğal' davranışın biçimleri, hakikati perdeler; biz bir rolü, ortak görüş maske-sinin ardında duranı gösteren işaretler sistemi olarak kurarız. Ruhsal şoka sürüklenmiş, dehşete kapılmış, ölüm tehlikesiyle yüz yüze gelmiş ya da müthiş bir sevince boğulmuş bir insan 'doğal biçimde' davranmaz. Kendinden geçmiş bir ruh halindeki bir insan ritmik olarak artiküle edilen işaretlere başvurur, dans etmeye, şarkı söylemeye koyulur. Bir işaret (ortak bir jest değil), bizim gözümüzde ifadenin temel tamsayıdır.

Biçimsel teknik anlamında işaretleri çoğaltarak ya da (Doğu tiyatrosunun biçimsel tekrarlarında görüldüğü şekilde) işaretleri biriktirerek çalışmayız biz. Tam tersine, saf itkiyi perdeleyen 'doğal' davranış öğelerini ortadan kaldırarak, işaretleri *damıtmak* suretiyle eksiltiriz. İşaretlerin gizli yapısını aydınlatan başka bir teknik ise (jest ile ses, ses ile sözcük, sözcük ile düşünce, irade ile eylem, vb. arasındaki) *çelişkidir* – burada da *negatif yoldan* gideriz.

Yapımlarımızda hangi öğelerin bilinçle formüle edilmiş bir programın ürünü olduğunu ve muhayyilemizin yapısından nelerin türetildiğini kesin bir şekilde söylemek güçtür. Bana sıklıkla yöneltilen sorulardan birisi, bazı 'Ortaçağ' efektlerinin 'ritüel kökler'e dönme niyetini gösterip göstermediğidir. Oysa böyle bir sorunun tek bir cevabı olmaz. Şu ânki sanatsal bilinçliliğimizle, mitik 'kökler' sorunu, insanın temel durumu meselesi belirli bir anlamla yüklüdür. Yine de bu, bir 'sanat felsefesi'nin sonucu değildir, tiyatro kurallarının pratikte keşfedilmesine ve fiilen kullanılmasına dayanır. Yani, yapımlarımız *a priori* estetik postülalardan çıkmaz; bilakis, Sartre'ın söylediği üzere, "Her teknikten metafiziğe uzanan bir yol vardır"

Ben yıllardan beri, pratikten doğan itkiler ile *a priori* ilkelerin uygulanması arasında -aralarındaki çelişkiyi görmeden- kararsız

kalıp durdum. Dostum ve meslektaşım Ludwik Flaszen, benim çalışmalarına yansıyan bu kafa karışıklığına dikkat çeken ilk kişi oldu: Yapımı hazırlarken kendiliğinden ortaya çıkan ve çalışmanın kendi doğasından gelen malzeme ve teknikler ortaya koyucu ve vaatkâr nitelikliydi; fakat teorik varsayımların uygulanmış halleri olarak saydığım şeyler fiilen, aklımın yordamları olmaktan ziyade kişiliğimin işlevleriydi. Sahnelediğim yapımın bilincin ürünü olmaktan ziyade, beni bilince götüren bir şey olduğunun farkına varmıştım. 1960'dan beri durmadan metodolojiyi vurguluyordum. Yaptığım pratik deneylerle, ilk elde yönelttiğim şu sorulara cevap bulmaya çalışıyordum: Tiyatro nedir? Tiyatronun eşsiz yönü neresidir? Tiyatro, sinemayla televizyonun yapamayacağı neyi yapabilir? Burada iki somut anlayış kristalize oluyordu: yoksul tiyatro ile, bir ihlal eylemi olarak performans.

Yüzeysel kaldıkları anlaşılan şeyleri kademe kademe ortadan kaldırarak, tiyatronun makyajsız, özgül kostüm ve sahne düzenlemesiz, ayrı bir performans alanı (sahne) olmadan, ışıklıdırma ve ses efektlerine gerek duymadan da var olabileceğini saptadık. Tiyatro algısal, dolaysız, 'canlı' katılımlı bir oyuncu-seyirci ilişkisi kurulmadan var olamaz. Bu şüphesiz kökü eskiye dayalı bir teorik doğrudur, ancak pratikte sıkı bir denemeden geçirildiğinde tiyatro hakkındaki alışlagelen fikirlerimizin çoğunu eskitir. Bu teorik doğru, tiyatronun ayrı yaratıcı disiplinlerin (edebiyat, heykel, resim, mimari, ışıklıdırma, -bir yönetmen kılavuzluğundaki- oyunculuk) bir sentezi olması anlayışına karşı durur. Bu 'sentetik tiyatro', hemen 'Zengin Tiyatro' diye adlandırdığımız (çatlaklarıyla zengin olan) günümüz tiyatrosudur.

Zengin Tiyatro, başka disiplinlerden almaya, melez temsiller kurmaya, omurgasız ya da bütünlüksüz kümeler oluşturmaya dayanan fakat yine de organik bir sanat eseri ortaya koyan bir sanatsal kleptomaniye bağlıdır. Zengin Tiyatro özümsemiş öğeleri çoğaltmak suretiyle, filmler ile televizyonun getirdiği açmazı aşmaya çalışır. Sinema ile televizyon, üstünlüklerini mekanik işlevler (montaj, ânında yer değişikliği, vb.) alanında gösterdiklerinden, Zengin Tiyatro bunların karşısına, gösterişli bir telafi olsun

diye 'total tiyatro'yu çıkarmıştır. Başka türlerden alınan mekanizmaların birleştirilmesi (sözelimi, sahnede sinema perdesi kurmak), büyük bir hareketlilik ve dinamizm imkânı doğuran gelişkin bir teknik atölyeyi temsil eder. Şayet sahne ve/veya oditoryum seyyar olsaydı, perspektifin sürekli değişmesini sağlamak mümkün hale gelirdi. Oysa bu tam bir saçmalaktır.

Tiyatro kendi mekanik kaynaklarını büyük ölçüde genişletse ve onlardan faydalanmayı bilse bile, teknolojik bakımdan sinema ve televizyondan hep geri kalacaktır. Bu yüzden ben tiyatrodan yoksulluğu öneriyorum. Biz sahne-ve-oditoryum atölyesinden vazgeçtik: Her ayrı yapım için oyunculara ve seyircilere göre yeni bir uzam tasarlanıyor artık. Dolayısıyla, temsili icra eden-seyreden ilişkisinde sonsuz varyasyonlar kurmak mümkündür. Oyuncular (örneğin, Byron'ın *Kabil* ve Kalidasa'nın *Şakuntala*'sı gibi yapımlarımızda) seyirciler arasında, onlarla doğrudan bağ kurarak ve dramada onlara edilgin bir rol vererek oynayabilirler. Ya da oyuncular, seyirciler arasında yapılar kurabilir ve böylece onları aksiyonun mimarisine katabilir, seyircileri uzamın basıncı, sıkıştırması ve sınırlamasına tabi tutabilirler (örneğin, Wyspianski'nin *Akropolis*'i). Ya da seyirciler arasında oynayıp, onlarla bakarak seyircileri görmezlikten gelebilirler. Seyirciler (örneğin, üzerlerinden yalnızca kafalarının görüldüğü yüksek bir tahta perdeyle) oyunculardan ayrılabilir (Calderon'un *Sadık Prens*'i buna bir örnektir); böylece seyirciler, köklü bir değişime uğratılmış bu perspektiften hareketle, sanki bir ringde hayvanları seyrediyorlarmış ya da bir ameliyata bakan tıp öğrencileriymiş gibi oyunculara tepeden bakabilirler (hem bu mesafeli, aşağıya doğru bakış aksiyona bir ahlâki kuralı çiğneme duygusu katar). Ya da bütün salon somut bir yere dönüştürülür: Faustus'un, kocaman masalarda ağırlanan bir barok ziyafetin konukları olan seyircileri, hayatından epizodlar sunarak eğlendirdiği manastır yemekhanesindeki 'son akşam yemeği' bu açıdan kayda değer bir örnektir. Sahne-oditoryum ikiliğinin kaldırılması önemli bir şey değildir –bu basitçe, çıplak bir laboratuvar havası, araştırmaya uygun bir alan yaratır. Esas kaygı konusu, her temsil türüne uygun düşen doğru se-

yirci-oyuncu ilişkisini yakalamak ve bu karar fiziksel düzenlemelerle somutlaştırmaktır.

Biz aydınlanma efektlerinden vazgeçtik ve böylece oyuncunun, gölgeler, parlak spotlar ve benzeri öğelerle bilinçli çalışmalar yoluyla sabit ışık kaynaklarından faydalanmasına geniş bir imkân sağladık. Bir seyirci aydınlatılmış bir bölgeye konurken, başka bir ifadeyle görünür kılınırken, performansta bir rol yerine getirmeye de başlaması özellikle önemlidir. Burada açığa çıkan başka bir olgu, oyuncuların -El Greco'nun resimlerindeki figürler misali- kişisel teknikleriyle, bir 'tinsel ışık' kaynağı haline gelerek 'aydınlık yayabilmesi'dir.

Biz makyajdan, takma burunlardan, yastıkla şişirilmiş karınlardan, oyuncunun temsilden önce giyinme odasında taktığı her şeyden vazgeçtik. Gördük ki, oyuncunun -seyirciler izlemeye devam ederken- yoksul bir tarzda, sadece bedenleriyle hünerlerini devreye sokarak tipten tipe, karakterden karaktere, siluetten siluete dönüşmesi tamamen teatral bir durumdu. Oyuncunun kaslarını ve içsel itkilerini kullanarak sabit bir yüz ifadesi meydana getirmesi, makyajlı bir sanatçının hazırladığı maske bir hileden ibaret kalırken, çarpıcı bir teatral başkalaşım etkisi sağlamaktadır.

Benzer biçimde, özgül bir değeri bulunmayan, yalnızca belirli bir karakterle ve onun yaptıklarıyla bağlı olarak var olan bir kostüm, seyircinin önünde dönüştürülüp, oyuncunun işlevleriyle, vb. karşıt bir hale getirilebilir. Kendilerine ait bir yaşantıları bulunan (yani, oyuncunun yaptıklarından bağımsız bir şeyi temsil eden) plastik öğelerin kaldırılması, oyuncunun en temel ve belirgin amaçları yaratmasının zeminini hazırlar. Oyuncu, jestlerini kontrollü bir şekilde kullanarak döşemeyi bir denize, bir masayı günah çıkarma hücreğine, bir demir parçasını canlı bir partnere, vb. dönüştürebilir. Oyuncuların icra etmediği bir müziğin (canlı ya da kayıtlı) ortadan kaldırılması, sesler ile çarpışan nesnelerin orkestrasyonu yoluyla temsilin kendisinin müziğe dönüşmesine imkân sağlar. Biz metnin *kendi başına* tiyatro olmadığını, ancak

oyuncuların onu değerlendirmeleriyle, yani tonlamaları, ses çağrışımları ve dilin müzikalitesiyle tiyatro haline geldiğini biliriz.

Tiyatroda temel önemde olmayan her şeyden soyunmuş yoksulluğun kabul görmesi, bize yalnızca bu aracın omurgasını değil, bunun yanı sıra sanat-biçiminin derinliklerinde yatan zenginlikleri de göstermiştir.

Biz sanata niçin ilgi duyuyoruz? Sınırlarımızı aşmak, bizi kısıtlayan şeylerin ötesine geçmek, içimizdeki boşluğu doldurmak –yani, kendimizi gerçekleştirmek için. Bu bir durum değil, içimizdeki karanlığın yavaş yavaş şeffaflaştığı bir süreçtir. İnsanın kendi hakikatiyle giriştiğı bu mücadelede, hayat-maskesini çıkarıp atmak için sürdürülen bu uğraşta tiyatro, tamamen ete kemiğe kavuşmuş algısalılığıyla benim gözümde her zaman bir kıskırtma zemini işlevi görmüştür. Tiyatro, kabul edilemeyen klişeler olan görme, hissetme ve yargılamayı reddederek kendine ve seyircisine meydan okuyabilir –insan organizmasının soluğu, bedeni ve içsel itkilerinde yansıyarak daha sarsıcı duruma gelir. Tabuların bu şekilde reddedilmesi, bu çizgileri ihlal etme tutumu, maskeyi çıkartıp attıran şoku yaratır ve bizim kendimizi, tanımlanması mümkün olmamakla birlikte içinde Eros'u ve Caritas'ı barındıran bir şeye çıplak bir şekilde teslim etmemize imkân tanır.

Bu yüzden ben tiyatro oyunu sahneleyen biri olarak kendi çalışmalarımda, geleneğin kutsadığı arkaik durumlardan, (din ve gelenek alanları içinde) tabu olan durumlardan faydalanmayı hep cazip buldum. İçimde bu değerlerle yüzleşme ihtiyacı duydum. Onlar beni büyülediler, içimi benliğimi taşıran bir duyguyla doldurdular, ancak aynı zamanda küfredmenin çekiciliğine boyun eğmeme de sebep oldular: Onlara saldırmak, onların ötesine geçmek, daha doğrusu onları -çağımızın kolektif deneyimiyle belirlenen- kendi deneyimlerimle karşı karşıya getirmek istedim. Yapımlarımızda gözlenen bu öge çeşitli çevreler tarafından 'köklerle çatışma', 'alay etme ile apotheosisin diyalektiğı', hatta 'dinin küfürle ifade edilmesi, sevginin nefret aracılığıyla konuşması' diye adlandırıldı.

Pratik farkındalığım bilince dönüşür dönüşmez ve deneyler bir yöntemin yolunu açtığında, tiyatro tarihine -bilginin diğer dallarıyla, bilhassa psikoloji ve kültürel antropolojiyle ilişkisi içinde- yepyeni bir gözle bakmaya zorlandım. Mit sorununun rasyonel bir değerlendirmesini yapmak gerekti. O zaman açıkça gördüm ki, mit hem eski çağlara ait, hem de grup davranışına ve eğilimlerine ilham verecek şekilde sosyal grupların psikolojisinde bağımsız bir varlığı söz konusu olan karmaşık bir modeldi.

Tiyatro hâlâ dinin bir parçası olduğunda da tiyatroydu: Mit ile din dışı olan şeyleri birleştirerek, daha doğrusu onu aşarak cemaatin ya da kabilenin tinsel enerjisini özgürleştirmişti. Böylece seyirci, mitin hakikatinde kendi hakikatini yenilenmiş bir farkındalıkla görecekti, korkuyla ve kutsallık duygusuyla katarsise varacaktı. Orta Çağ'ın 'kutsal parodi' fikrini doğurmuş olması tesadüf sayılmazdı.

Ancak bugünkü durum çok farklıdır. Sosyal topluluklar gün geçtikçe daha az dinle tanımlanırken, geleneksel mit biçimleri erimekte, kaybolmakta ve yeni bir cisme bürünmektedir. Seyirciler, ortak hakikat ya da grup modeli olarak mitle ilişkilerinde gün geçtikçe daha fazla bireyselleşirlerken, inanç genellikle bir ahlâksal kanaat meselesi haline gelmiştir. Demek istediğim, hayat-maskesinin ardındaki psişik katlara ulaşmak için gerekli şoku yaratmak artık çok daha güçtür. Grubun mitle özdeşleşmesi (kişisel, bireysel hakikatin tümel hakikatle eşlenmesi) bugün fiilen imkânsızdır.

Mümkün olan nedir? Birincisi, mitle özdeşleşmekten ziyade *karşı karşıya gelme*. Başka bir deyişle, özel deneyimlerimizi kendimize saklarken sorunlarımızın göreliliğini, onların 'kökler'le bağlarını ve 'kökler'in günümüzün deneyimleri ışığındaki göreliliğini algılamak için mite -uygun olmayan yüzeyini göstererek- yeni bir şekil vermeye girişebiliriz. Yaban bir durum söz konusuysa, soyunup olağanüstü derecede mahrem bir katmana -onu ifşa ederek dokunursak, hayat-maskesi çatlayıp yere düşer.

İkincisi, inanılan 'ortak gökyüzü'nün kaybedilmesi ve aşılmasız sınırların yitirilmesi durumunda bile, insan organizmasının algı-

sal yönü varlığını muhafaza eder. Yalnızca mit (oyuncunun gerçeğinde, onun canlı organizmasında yeni bir hayat bularak) bir tabu işlevi görebilir. Canlı organizmanın bozulması, teşhirin öfkeyle aşırılığa vardırılması, bizi somut mitik bir duruma, insanın ortak hakikati deneyimine geri döndürür.

Yine, terminolojimizin rasyonel kaynakları kesin bir şekilde aktarılamaz. Ne zaman 'vahşet'ten söz açsam bana hep (onun formülasyonları farklı öncüllere dayanıyor olsa ve farklı bir yol izlese bile) Artaud'yu soruyorlar. Artaud muhteşem bir hayalperestti, ancak yazıları, uzun dönemli pratik sorgulamaların ürünü olmadığı için fazla bir metodolojik anlam taşımazdı. Artaud'nun yazdıkları hayret uyandırıcı bir kehanettir, ama bir program değildir. Öte yandan, ne zaman 'kökler'den ya da 'mitik ruh'tan söz açsam bana Nietzsche'yi soruyorlar; bunu 'grup muhayyilesi' diye nitelersem akla Durkheim geliyor; 'arketipler' dediğimdeyse, Jung. Oysa benim formülasyonlarım, çözümleme yaparken onlardan faydalanmakla birlikte beşeri disiplinlerden türetilmemiştir. Oyuncunun işaretleri ifade etmesinden söz açtığımda da bana Doğu tiyatrosunu, bilhassa (o konuyu hayli incelemiş olduğum bilindiği için) klasik Çin tiyatrosunu soruyorlar. Oysa Doğu tiyatrosunun hiyeroglif işaretleri bir alfabe gibi, esnek değildir; bizim kullandığımız işaretlerse, insan eyleminin iskeletvari biçimleri, bir rolün kristalize olması, oyuncunun özgül psişik yapısı-fizyolojisinin eklemelenmiş halidir.

Ben yaptığımız her şeyin yeni olduğu iddiasında değilim. Bizler bilinçli ya da bilinçsiz olarak, tıpkı bize hayat veren belirli bir kıtanın havasını solumamız gibi, geleneklerin, bilimin ve sanatın etkilerine, hatta bizi şekillendiren uygarlığa özgü boş inançlarla önsezilerin etkilerine maruz kalıyoruz. Tüm bunlar -bazen onları yadsımamız mümkün olsa da- bizim girişimlerimizi etkiliyor. Belirli teorik formüllere vardığımızda ve kendi fikirlerimizi -daha evvel değinmiş olduğum- bizden önceki kuşakların fikirleriyle karşılaştığımızda bile, önümüze açılan imkânları daha belirgin olarak görmemizi sağlayan bazı geçmişe dönük düzeltmelere başvurmak mecburiyetinde kalıyoruz.

Stanislavski'den Dullin'e ve Meyerhold'dan Artaud'ya kadar tiyatronun genel Büyük Reform geleneğiyle karşılaştığımızda, hiçbirimizin sıfırdan yola çıkmadığımızın, tanımlanmış ve özel bir atmosfer içinde faaliyetlerimizi yürüttüğümüzün farkına varırız. Araştırmalarımız birinin sezgisel parıltısını ortaya koyup doğruladığında içimizi bir mütevazılık duygusu kaplar. Tiyatronun bazı nesnel yasaları bulunduğunu ve kendimizi gerçekleştirmenin ancak o yasalar çerçevesinde, ya da Thomas Mann'ın belirttiği gibi, 'vakarlı dikkatimizi' yönelttiğimiz bir tür 'yüce itaat'le mümkün olduğunu anlarız.

Polonya Tiyatro Laboratuvarı'nda kendime göre önder bir konumdayım. Basitçe yönetmen, yapımcı ya da 'tinsel eğitmen' değilim. Birinci olarak, benim çalışmayla ilişkim kesinlikle tek yönlü ya da didaktik bir nitelik taşımıyor. Benim önerilerim mimarımız Gurawski'nin mekân bileşimlerinde yansımasını buluyorsa, bundan benim bakışımın Gruawski'yle yıllardır süren işbirliği içerisinde şekillenmiş olduğu sonucuna varılmalıdır.

Kendini bana emanet eden oyuncuyla çalışmalarımızda kıyaslanmaz derecede içten ve üretken bir şeyler oluyor. Oyuncu bu süreçte dikkatli, kendinden emin ve özgür davranmalı, çünkü bizim bütün çabamız onun imkânlarını azami ölçüde keşfetmesini sağlamak. Onun sağladığı gelişme gözlem, hayranlık ve yardım etme arzusuyla birlikte yürüyor; benim gelişmemse onda yansıyor, daha doğrusu *kendini onda buluyor* –ve ortak gelişmemiz bir aydınlık gibi parlıyor. Burada söz konusu olan bir öğrencinin yetiştirilmesi değil, başka bir kişi olmaya açılması (bunu sağlayan da, 'ortak ya da çifte doğum' fenomeni). Oyuncu (yalnızca bir oyun olarak değil, bir insan olarak da) yeniden doğar ve onunla birlikte ben de yeniden doğarım. Durumu ifade etmenin kaba bir yolu bu, fakat başardığımız şey bir insanın bir başka insanca tam kabul edilmesidir.

TİYATRONUN YENİ AHİT'İ*

Eugenio Barba



'Tiyatro Laboratuvarı' adı bilimsel araştırma yapıldığını düşündürüyor. Bu sizce münasip bir çağrışım mı?

'Araştırma' sözcüğü bilimsel araştırmayı düşündürmemeli. Hiçbir şey kesin bilimden, bizim yaptığımız şeyden daha uzak olamaz ve bunun sebebi böyle bir çalışma için gerekli vasıflardan yoksun oluşumuzun yanı sıra, buna ilgi de duymamamızdır.

'Araştırma' sözcüğü, mesleğimize daha ziyade, eline aldığı tahatta parçasında daha önceden var olan bir biçimi yeniden yarat-

*) Grotowski'nin Eugenio Barba'yla bu röportajı 1964'te yapıldı ve "The Theatre's New Testament" başlığı konarak *Alla Ricarica del Teatro Perduto* (Marsilio Editore, Padova, 1965) adlı kitabında, ayrıca *Teatrets Teori og Teknikk*'de (Holstebro, 1/1966) ve *Théâtre et Université*'de (Nancy, 5/1966) yayınlandı. İngilizceye Jørgen Andersen'le Judy Barba tarafından çevrildi.

maya çalışan bir Orta Çağ tahta oymacısı gibi yaklaştığımız düşüncesini içerir. Biz sanatçının ya da bilimcinin çalıştığı şekilde değil, onlardan daha ziyade, elindeki ayakkabıda çiviye çakacağı doğru yeri arayan ayakkabıcı gibi çalışırız.

‘Araştırma’ sözcüğünün diğer anlamı, insan doğasına nüfuz etme fikrini kapsadığı için bir parça akıldışı görünebilir. Bütün dillerin Babil Kulesi’ndeki gibi birbirine karıştığı, bütün estetik türlerin birbirinin içine geçtiği çağımızda tiyatro, sinemayla televizyon kendi alanına tecavüz ettikçe ölüm tehlikesiyle yüz yüze gelmektedir. Biz de böylece tiyatronun doğasını, tiyatronun diğer sanat formlarından ne kadar farklı ve onu yeri doldurulmaz kılan özelliğın ne olduğunu irdelemeye yöneliriz.

Araştırmalarınız sizi bir tanıma götürdü mü?

‘Tiyatro’ sözcüğünün anlamı nedir? Bu bizim sık sık karşılaştığımız ve birçok cevabı olabilen bir soru. Akademi dünyasına göre, tiyatro bir oyuncunun yazılı bir metni, onu daha kolay anlaşılmasını sağlayacak hareketler eşliğinde naklettiği bir yerdir. Bu şekilde yorumlanan tiyatro, dramatik edebiyatın faydalı bir aksesuarı olur. Entelektüel tiyatro bu anlayışın basit bir varyasyonudur. Entelektüel tiyatroyu savunanlar tiyatroyu bir polemik kürsüsü olarak değerlendirirler. Burada da metin en önemli öğedir ve tiyatro yalnızca bazı zihinsel argümanları tanıtmak, böylece onların karşılıklı konumlanışını pratikte göstermek işlevini görür. Bu, Orta Çağ’daki hitabet düellosu sanatının canlandırılmış bir şeklidir.

Ortalama tiyatro seyircisinin gözünde, tiyatro öncelikle bir eğlenme yeridir. Ortalama tiyatro seyircisi havai bir Musa görme beklentisi içindeyse metni hiç umursamaz. Ona cazip gelen, şakalar, komik efektler ve herhalde metne geri dönmesini sağlayan sözcük oyunlarıdır. Dikkati en fazla, bir çekim merkezi olarak oyuncuya yönelecektir. Oldukça kısa giyinmiş bir genç kadın, onun performansını kültürel ölçütlere tabi tutan bazı tiyatro seyircilerinin nezdinde (böyle bir değerlendirme aslında kişisel hayal kırıklığını telafi eden bir öğe olsa bile) kendi başına bir cazibe merkezidir.

Kültürel özelemleri önde tutan tiyatro seyircisi, bazen daha ciddi repertuar içinden seçilmiş temsillere, hatta belki de -melodramatik bir öge barındırması şartıyla- bir trajediye gitmekten hoşlanır. Böyle bir durumda beklentileri çok değişik olacaktır. Bir yandan, 'Sanat'ın güvence altında olduğu en iyi topluluğa ait olduğunu sergilemek zorundadır, öbür yandan kendisini tatmin edecek bazı duyguları hissetmeyi istemektedir. Zavallı Antigone'ye acısa, zalim Kreon'dan tiksinsese bile, oyunun kahramanı olan kızın kendini feda etmesine katılmaz, onun kaderini paylaşmaz, ama bunun yanında kendini ahlâken Antigone'yle eşitlemekten geri durmaz. Çünkü buradaki mesele 'asil' duygular hissedebilmektir. Bu tür bir duygunun didaktik özellikleri kuşkuludur. Seyirci (bütün Kreon'lar) temsil boyunca Antigone'den yana çıkabilir, fakat bu, seyircilerin her birinin tiyatrodan çıktıklarında Kreon gibi davranmasına engel teşkil etmez. Mutsuz geçirilen bir çocukluğu anlatan oyunların başarısı kayda değer bir noktadır. Masum bir çocuğun çektiği ıstırapları sahnede görmek, seyircinin talihsiz kurbanla empati kurmasını daha bir kolaylaştırır. Sonuçta ahlâki değerler konusunda yüksek bir standardının bulunduğu teyit edilmiş olacaktır.

Tiyatrocular genellikle tiyatro konusunda tamamen açık bir anlayışa sahip değillerdir. Ortalama oyuncunun gözünde, tiyatro öncelikle *kendisidir*, sanatsal tekniğiyle neyi başarabildiği değildir. Kendisi (kendi özel organizması) tiyatrodur. Böyle bir tutum, ortalama oyuncunun özel bir bilgi gerektirmeyen; yürümek, kalkmak, oturmak, sigara yakmak, elini cebine sokmak, vb. sıradan ve yaygın hareketleri sergilemesini sağlayan cüretini ve halinden memnuniyetini besler. Ortalama oyuncunun aklında bunlar, kendi kendine yeterli olmanın dışında, yukarıda belirttiğim üzere, oyuncunun, bay X'in *kendisinin* tiyatro olması dışında bir anlam ifade etmezler. Oyuncu seyirciyi sürükleyebilecek belirli bir çekim gücüne sahipse, bu doğrultudaki inancı daha da güçlenecektir.

Sahne tasarımcısının gözünde, tiyatro öncelikle bir plastik sanattır ve bu yaklaşım olumlu sonuçlar doğurabilir. Tasarımcılar genellikle edebi tiyatronun destekleyicileridir. Oyuncu gibi deko-

run da dramaya hizmet etmesi gerektiği görüşündedirler. Bu inanç edebiyata hizmet etme niyetini göstermez, sadece yönetmene karşı bir kompleksi ifade eder. Tasarımcılar, daha uzakta olduğu ve bu yüzden kendilerini daha az kısıtlayabileceği için oyun yazarının yanında olmayı tercih ederler. Pratikte en özgün sahne tasarımcıları, oyun yazarının imgelemine aşan ve ortaya koyan bir plastik görüş ile metin arasında bir karşı karşıya gelmeyi önermektedirler. Polonyalı tasarımcıların genellikle ülkemizdeki tiyatronun öncüleri olmaları herhalde basit bir tesadüf değildir. Polonyalı tasarımcılar yirminci yüzyılda plastik sanatların (bir ölçüde oyun yazarlarıyla yapımcılara da ilham veren) devrimci gelişiminin getirdiği çeşitli imkânlardan faydalanmışlardır.

Bu durum, içinde belirli bir tehlikeyi barındırır mı? Tasarımcıları sahneye hakim olmakla itham eden eleştirmenler, geçerli olan çeşitli nesnel argümanlar ileri sürseler de, onların öncülleri hatalıdır. Sanki bir arabayı salyangozdan daha hızlı gidiyor diye suçluyor gibidirler. Onları kaygılandıran, tasarımcının görüşünün oyuncuyla yapımcının görüşlerine hakim olup olmaması değil, budur. Tasarımcının görüşü klişelerden meydana gelmez, yaratıcıdır ve klişelere sapsansa bile, müthiş bir büyültme işleminden geçerek totolojik niteliğinden arınırlar. Buna rağmen, tiyatro-tasarımcıların hoşuna gitsin gitmesin- bir canlı tablolar serisine dönüşmüştür. Böylece bir tür anıtsal '*camera obscura*'ya, heyecan verici bir '*laterna magica*'ya (büyülü fener) dönüşmüş olur.

Son olarak, yönetmenin gözünde tiyatro nedir? Yönetmenler tiyatroya başka alanlarda başarısızlığa uğradıktan sonra gelirler. Zamanında oyun yazarı olma hayalini kurmuş birisinin kaderi genellikle sonunda yönetmen olmakta biter.

Başarısız bir aktör, bir zamanlar genç primadonnayı oynamış bir aktris, yaşlanınca yönetmenliğe girerler.

Uzun süre bir sanat hakkında kalem oynatmaktan başka bir şey beceremediği için acizlik kompleksi içindeki tiyatro eleştirmenleri de yönetmenliğe soyunurlar.

Akademik çalışmalardan bıkmış olan aşırı-duyarlı bir profesör, kendinde yönetmen olacak gücü görür. Dramanın ne olduğunu

bilmektedir –zaten kendince tiyatro, bir metnin gerçekleştirilmesi değilse başka ne olabilir ki?

Bu insanlara çeşitli psikanalitik dürtüler yön verdiğinden, yönetmenlerin tiyatroyla ilgili fikirleri alabildiğine değişken olacaktır. Onların çalışmaları çeşitli fenomenlerin telafisi işlevi görecek- tir. Örneğin siyasal eğilimlerini gerçekleştirmekte başarısızlığa uğ- ramış bir insan, genellikle yönetmen olmaya kalkışır ve böyle bir konumun kendisine sağladığı güçlülük hissinden çok hoşlanır. Tabii bu çok sık olarak sapkınca yorumlara sebebiyet vermiştir ve aşırı güç sahibi olmaya ihtiyaç duyan yönetmenler, yetkililere karşı polemik yürüten oyunlar sahnelemişlerdir; birçok ‘isyankâr’ temsilin ortaya çıkmasının sebebi budur.

Elbette yönetmenler yaratıcı olma arzusu içindedirler. Bu yüz- den -az çok bilinçli olarak-, sadece bir bahane saydıkları edebi- yattan bağımsız, özerk bir tiyatroyu savunurlar. Fakat diğer yan- dan bu türde yaratıcı çalışma ortaya koyabilecek insanlara nadi- ren rastlanmaktadır. Birçoğu edebi ve entelektüel bir tiyatro tanı- mıyla, ya da Wagner’in tiyatronun bütün sanatların sentezi olma- sı gerektiği görüşüne sahiplenmekle yetinecektir. Çok faydalı bir formül! Öyle ki, yadsınamaz temel öge olan metne saygı duymayı sağlar ve dahası, edebi ve filolojik çevrelerle herhangi bir çatışma- nın çıkmasına meydan vermez. Parantez içinde şu noktaya dikkat çekilmelidir ki, her oyun yazarı (kibarlıktan bu sıfatla anabilece- ğimiz kişiler bile) kendilerini Mickiewicz, Shakespeare gibi isim- lerin onurları ve haklarını savunmak mecburiyetinde hisseder, çünkü kendisine de onların meslektaşısı gözüyle bakmaktadır. Bu açıdan Wagner’in ‘total sanat olarak tiyatro’ teorisi, edebi alanda cesur bir barışı sağlamıştır.

Bu teori temsilde sahneye koymanın plastik öğelerinden fayda- lanmayı meşru kılmakta ve ortaya çıkan sonuçları buna bağla- maktadır. Aynı durum -ister özgün bir eser, isterse bir kurgu ol- sun- müzik için de geçerlidir. Buna birkaç tanınmış oyuncunun rastgele seçilmesini de eklersek, gelişigüzel koordine edilmiş bu öğelerden yönetmenin iddialarını karşılayan bir temsilin ortaya çıktığını görürüz. Artık yönetmen, gerçeklikte başkalarının ken-

disi adına gerçekleştirdiği yaratıcı çalışmalarla (tabii aslında bu koşullarda herhangi birine yaratıcı denebilirse) bağı bulunmadan onlardan faydalandığı halde, bütün sanatların en tepesine oturarak taçlandırılmıştır.

Demek ki, tiyatro tanımlarının sayısı pratikte sınırsızdır. Bu kısır döngüden kurtulmak için şüphesiz tanımları çoğaltma değil, azaltma yoluna gidilmelidir. Yani, öncelikle tiyatro açısından nelerin vazgeçilmez olduğu sorulmalıdır. Bakalım.

Tiyatro, kostümsüz ve dekorsuz var olabilir mi? Evet, olabilir.

Tiyatro, olay örgüsüne eşlik eden müzik olmadan var olabilir mi? Evet.

Tiyatro, ışıklandırma efektleri olmadan var olabilir mi? Kesinlikle.

Ya metin olmadan? Evet; tiyatro tarihi bunu teyit etmektedir. Tiyatro sanatının evriminde metin, eklenen son öğelerden biriydi. İnsanları kendilerinin birleştirip *commedia dell'arte*'deki gibi rollerini doğaçlama oynamalarına imkân tanıyan bir senaryoyla sahneye çıkaracak olsaydık, sözlerin telaffuz edilmeyip mırıldanarak söylenmeleri durumunda dahi temsil aynı ölçüde iyi geçerdi.

Peki ama, tiyatro oyuncusuz var olabilir mi? Ben bunu doğrulayan bir örnek bilmiyorum. Bu konuda akla kukla gösterileri gelebilir. Ancak onda bile sahne gerisinde, başka türde dahi olsa bir oyuncunun bulunması gerekmektedir.

Tiyatro seyircisiz var olabilir mi? Oyunun temsil haline gelebilmesi için en azından bir seyircinin olması gerekir. Demek ki geriye bize oyuncu ile seyirci kalıyor. Dolayısıyla burada tiyatroyu, "seyirci ile oyuncu arasında meydana gelen şey" olarak tanımlayabiliriz. Diğer öğelerin hepsi tamamlayıcı unsurlardır, belki gereklidirler ancak yine tamamlayıcı bir özelliğe sahip olurlar. Bizim tiyatro laboratuvarımızın, (plastik sanatlar, ışıklandırma ve müzikten sürekli faydalanan) zengin kaynaklara sahip bir tiyatrodan, son yıllarda dönüştüğümüz çileci tiyatro (geriye sadece oyuncularla seyircilerin kaldığı bir çileci tiyatro) olmaya doğru gelişmesi basit bir tesadüf değildir. Diğer bütün görsel öğeler (yani, plastik vb. öğeler) oyuncunun bedeniyile, akustik ve müzikal et-

kilerse oyuncunun sesiyle kurulur. Tabii bundan bizim edebiyatı küçümsediğimiz anlamı çıkmaz; fakat -büyük edebi eserler şüphesiz bu eğilimin doğuşunda uyarıcı bir rol oynamış olsa da- tiyatronun yaratıcı kısmını edebiyatta bulmadığımız anlamı çıkar. Bizim tiyatromuz yalnızca oyuncularla seyircilerden meydana geldiği için, iki öğeden de özel beklentiler içinde oluruz. Seyircileri -en azından sistematik olarak- eğitemezsek bile, oyuncuları eğitebiliriz.

Öyleyse, oyuncu sizin tiyatronuzda nasıl eğitim görüyor ve temsilde nasıl bir işlev görüyor?

Oyuncu, bedeniyle halkın önünde, bedenini açıkça sunarak çalışan bir insandır. Bu beden kendini olduğu şeyi göstermekle (ortalama herkesin yapabileceği bir şeyle) kısıtlarsa, tinsel bir edimi yerine getirebilecek uysal bir araç rolü oynayamaz. O beden, para karşılığında ve seyircilerin beğenisini kazanmak amacıyla kullanılırsa, o takdirde oyunculuk edimi fahişeliğin sınırına dayanır. Yüzyıllar boyunca tiyatronun, sözcüğün şu ya da bu anlamında fahişelikle birlikte anıldığı bir gerçektir. 'Aktris' ve 'metres' sözcükleri eskiden eşanlamlı olarak kullanılıyordu. Bugün ise bu iki sözcük bir parça daha kesin bir çizgiyle birbirlerinden ayrılıyorsa, bunun sebebi oyuncunun dünyasının değişmiş olması değil, toplumun değişmiş olmasıdır. Günümüzde saygın kadın ile kahpe arasındaki farklılığı gösteren çizgi bulanıklaşmıştır.

Bugünlerde hayata geçirildiği şekliyle bir oyuncunun çalışmasına baktığımızda bize çarpıcı gelen, onun sefilliğidir: Çünkü burada söz konusu olan, koruyucularının (yönetmenin, yapımcının) bir entrika ve isyan atmosferi yaratmak karşılığında sömürdüğü bir beden üzerinde pazarlık yapılmaktadır.

Tıpkı ancak büyük bir günâhkarın -teologlara göre- bir azize dönüştürebilmesi gibi (şu vahyi aklımızdan çıkarmayalım: "Madem ki ılıksın, ne soğuk ne sıcaksın, seni ağzımdan fışkırtacağım"). Aynı şekilde oyuncunun sefilliği de bir tür kutsallığa büründürülebilir. Tiyatro tarihi bunun çeşitli örnekleriyle doludur.

Beni yanlış anlamanızı istemem. İnanmayan biri olarak ‘kutsallık’tan bahsediyor, ‘seküler kutsallığı’ kastediyorum. Oyuncu kendini bir meydan okuma olarak görüp, herkesin önünde başkalarına meydan okursa ve aşırılığa, küfre ve öfkeyle kutsallığa saldırı yoluyla her gün giydiği maskesini yüzünden çıkarırsa, seyircinin benzer biçimde kendine nüfuz etme sürecine girmesini mümkün hale getirir. Oyuncu bedenini göstermeyip onu ortadan kaldırır, onu yakar, psişik itkilere karşı her türlü dirençten kurtarırsa, bedenini satmayıp feda etmiş olur. Böyle bir durumda oyuncu af isteğini tekrarlar; artık kutsallığa yakın bir yerdedir. Bu tür bir oyunculuk gelip geçici ve tesadüfi bir durumu yansıtmayacaksa, zamanda ya da uzamda öngörülemeyen bir olguysa, eğer günlük ekmeğini böylesi bir çalışmadan çıkaran bir tiyatro grubu istiyorsak, o takdirde özel bir araştırma ve eğitim yöntemi benimsememiz gerekecektir.

Pratikte ‘kutsal’ oyuncuyla çalışmak neye benziyor?

Ciddi deneyimi olan bir oyuncunun kendi ‘cephaneliği’ diyebileceğimiz birikimi (yani, yöntemler, hünerler ve trüklerden meydana gelen birikimi) nasıl oluşturabileceğini anlatan bir mit var. Biz bunlardan yola çıkarak her rol için belli kombinasyonlar seçebilir ve böylece oyuncunun seyircileri kavraması için gerekli ifade gücüne ulaşabiliriz. Bu ‘cephanelik’ ya da depo, böyle bir yöntemin ‘kahpe oyuncu’ anlayışından ayrılamayacağı bir klişeler koleksiyonundan başka bir şey olmayabilir.

‘Kahpe oyuncu’ ile ‘kutsal oyuncu’ arasındaki farklılık, bir kahpenin hüneri ile gerçek aşktan kaynaklanan alıp verme tutumu, başka bir deyişle kendini verme tutumuyla arasındaki farklılıkla aynıdır. İkinci örnekte esas olan, tasarlanabilen her sınırı aşma çabasında karşımıza çıkan rahatsız edici öğelerin hepsini kaldıracıdır. Birinci örnekte, önemli olan beden varlığı meselesidir; ikinci örnekteyse, beden yokluğu. ‘Kutsal oyuncu’ tekniği *tümevarımsal bir tekniktir* (yani, eleme tekniği), oysa ‘kahpe oyuncu’nun tekniği *tümdengelimsel bir tekniktir* (yani, hünerlerin biriktirilmesi tekniği).

Kendine nüfuz etme edimine girişen, kendini ortaya koyan ve en içindeki (dünyanın görmesi istenmeden, en çok acı çeken) yönleri feda eden oyuncu, en ufak bir itkiyi dahi dışa vurabilmelidir. Oyuncu, düş ile gerçeklik arasındaki sınırdan dolanan bu etkileri ses ve hareket aracılığıyla ifade edebilmelidir. Özetle, nasıl büyük bir şair kendi sözcüklerinden bir lügat yaratıyorsa oyuncu da ses ve jestlerle kendi psikanalitik dilini kurabilmelidir.

Örneğin ses sorununu ele alacak olursak, oyuncunun solunum ve ses aygıtının esnekliği sokaktaki insanınkinden sonsuz derecede daha gelişkin olmalıdır. Dahası, bu aygıt, düşüncenin araya girmesine meydan bırakmayacak -her türlü kendiliğindenliği ortadan kaldıracak- bir çabuklukla ses refleksleri doğurabilmelidir.

Oyuncu, bedeniyle ilgili kendinin ulaşabildiği bütün sorunların şifrelerini çözeabilmelidir. Bedeninin sesin çıkarılabildiği ve bir çeşit tınlayıcıyla yükseltilebildiği kısımlarına nasıl hava yollanacağını bilmelidir. Ortalama oyuncu yalnızca baştaki tınlatıcıyı bilir; yani, başını sesini yükseltmesini, daha 'asil', seyircinin daha kolay işitip anlayacağı hale getirmesini sağlayan bir tınlayıcı olarak kullanır. Bazen, olur olmaz durumlarda göğsündeki tınlatıcıdan da faydalanabilir. Ancak kendi organizmasının imkânlarını sıkı bir şekilde araştıran oyuncu, tınlatıcıların sayısının pratikte sonsuz olduğunu keşfeder. Bu bakımdan başından ve göğsünden faydalanabileceği gibi, başının arkasından (artkafadan), burnundan, dişlerinden, gırtlğından, karnından, omurgasından da faydalanabilir; ayrıca, fiilen bütün bedeninden oluşan bir total tınlatıcıyı ve henüz bilemediğimiz başka tınlatıcıları da kullanabilir. Oyuncunun keşfedeceği, sahnede karından nefes alıp vermenin yetmeyeceğidir. Fiziksel hareketlerindeki çeşitli aşamalar, eğer solunumundan ve vücudunun direncinden kaynaklanan güçlükler yaşamak istenmiyorsa farklı türde nefes alıp vermeyi gerektirir. Oyuncu, drama okulunda öğrendiği diksiyonun çoğu durumda gırtlğın kapanmasına sebep olduğunu anlar. Bu yüzden gırtlğını bilinçli biçimde açma ve açık mı kapalı mı olduğunu dışarıdan kontrol etme becerisini edinmelidir. Eğer bu sorunları çözemezse, önüne çıkması kaçınılmaz olan zorluklardan dolayı dikkati

dağılır ve kendine nüfuz etme süreci ister istemez kesintiye uğrar. Oyuncu bedeninin bilincindeyse kendine nüfuz edemez ve kendini ortaya koyamaz. Beden her türlü dirençten kurtarılmalıdır. Varlığı fiilen ortadan kaldırılmalıdır. Oyuncunun sesi ve nefes alıp vermesi konusundaysa, çeşitli tınlaticılardan faydalanmayı, gırtlığını açmayı ve belirli biçimde nefes alıp vermeyi öğrenmesi yeterli değildir. Tüm bunları oyunculuğunun doruğa çıktığı aşamalarında bilinçli olmadan yerine getirmeyi öğrenmelidir –tabii bu da bir dizi yeni egzersizi gerektiren bir durumdur. Oyuncu rolü üzerinde çalışırken başka teknik öğeler (tınlaticılar, vb.) ilave etmeyi düşünmemeyi öğrenmeli, karşılaştığı somut engelleri (örneğin, sesindeki direnci) kaldırmayı hedeflemelidir.

Bunları belirtirken her şeyi didik didik etmeyi öneriyor değilim. Burada farklılık, başarının derecesini belirleyecektir. Yani oyuncu hiçbir zaman devamlı ‘kapalı’ bir tekniğe sahip olmaz, çünkü kendini gözleyişinin her aşamasında, her meydan okumada, her uca varışta, gizli engelleri her yıkışında daha üst düzeyde yeni teknik sorunlarla karşı karşıya gelecektir. Oyuncu bunun için söz konusu engelleri, bazı temel egzersizler yardımıyla da aşmayı öğrenmelidir. Bu her şey (hareket, bedenin esnekliği, jestler yapma, yüz kasları yardımıyla maskeler oluşturma ve gerçekte oyuncunun bedeninin her detayı) için geçerlidir.

Ancak bu sürecin belirleyici faktörü, oyuncunun psikik nüfuz tekniğidir. Oyuncu rolünü sanki bir cerrahın vücudunu açacağı bir neşter gibi kullanmayı öğrenmelidir. Bu, oyuncunun belirli koşullarda kendi portresini çizmesi meselesi olmadığı gibi, epik tiyatrodaki görülüp soğuk hesaplamalara dayalı, mesafeli oyunculuk anlayışını sergilemeyi de gerektirmez. Önemli olan rolü bir sıçrama tahtası olarak, gündelik maskemizin (kişiliğimizin en içimizdeki özünün) ardında gizli olan şeyleri, onları feda edecek, ifşa ederek ortaya koyacak şekilde incelemeyi sağlayan bir araç olarak değerlendirmektir.

Bu gerek oyuncu gerekse seyirci açısından uç bir durumdur. Seyirci, böyle bir edimin kendisine aynı şeyi yapma daveti anlamına geldiğini bilinçli ya da bilinçsiz olarak anlar ve bu da genel-

likle itiraza yol açar ya da öfke uyandırır, çünkü günlük çabalarımızdaki amaç kendimiz hakkındaki hakikati yalnızca dünyadan değil, kendimizden de gizlemektir. Biz kendimiz hakkındaki hakikatten kaçmaya uğraşırız, halbuki burada durup daha yakından bakmaya davet ediliyoruz. Dönüp bakacak olursak, Lut'un karısı gibi tuzdan sütunlar haline getirilmekten korkarız.

Bahsettiğimiz bu edimi yerine getirmek (kendine nüfuz etmek, kendini ortaya koymak), atıl biçimde hazır duran, edilgin bir mevcudiyet içindeki oyuncunun -etkin bir oyuncuya dönüşmesini sağlayacak- bütün fiziksel ve tinsel güçlerini devreye sokmayı gerektirir.

Bu süreçte belirleyici faktörün mütevazılık, tinsel bir yönelim olduğunu vurgulamak için metaforik bir dile başvurmalıyız: bir şey yapmak için değil, bir şey yapmaktan *sakınmak* için, aksi takdirde uca varmak fedakârlıktan ziyade küstahlığa dönüşür. Demek ki oyuncu, trans halinde oyununu icra etmelidir.

Trans, benim anladığım kadarıyla, belirli bir teatral usule yoğunlaşma becerisidir ve asgari iyi niyetle ona ulaşılabilir.

Tüm bunları tek bir cümleyle söze dökecek olsaydım, olayın kendini verme meselesinden ibaret olduğunu söylerdim. İnsan kendini tamamen, en derindeki candanlığıyla, aşka teslim edişindeki gibi güvenle vermelidir. İşin düğümü buradadır. Kendine nüfuz etme, trans, *uca varma*, formel disiplin –tüm bunlar kendini tamamen, mütevazıca ve savunmasızca verme koşuluyla gerçekleştirilebilir. Bu edim bir zirvede doruğa çıkar. Dorukta ferahlama gelir. Oyuncunun eğitiminin çeşitli alanlarındaki egzersizlerin hiçbiri beceri egzersizleri olmamalıdır. Bunlar, kavranması zor ve tarif edilemez bir kendini sunma sürecine varan bir anıştırmalar sistemi geliştirmelidir.

Tüm bunları tuhaf karşılayabilirsiniz ve aklınıza 'soytarılığın' bir şekli gelebilir. Bilimsel formüllere bağlı kalacaksak, bunun *ideoplastik* bir gerçekleşmeyi hedefleyen özel bir telkin yolu olduğunu söyleyebiliriz. Şahsen kendim, bu 'soytarıca' formülleri kullanmaktan çekinmediğimizi itiraf etmeliyim. Alışılmadık ya da si-

hirli bir etki sağlayan her şey, gerek oyuncunun gerekse yönetmenin muhayyilesini uyaracaktır.

Ben zel bir oyuncu anatomisi geliştirilmesi gerekliliğine inanıyorum; sözgelimi oyuncu, farklı oyunculuk uşulleri için bedeninde çeşitli yoğunlaşma merkezleri bulabilmeli, bedeninde bazen enerji kaynağı olarak hissedeeği bölgeleri arayabilmelidir. Bel bölgesi, karın ve karın boşluğunun etrafındaki bölge sıklıkla enerji kaynağı işlevi görmektedir.

Söz konusu sürecin başlıca faktörlerinden birisi, biçime, yapaylığa yön veren dizginlerin geliştirilmesidir. Kendine nüfuz etme ediminde başarılı olan oyuncu, bir türde seyirciye davette bulunarak çeşitli ses ve jest refleksleriyle kaydedilmiş bir yolculuğa çıkmaktadır. Ancak bu işaretler birbiriyle bağlı olmalıdır. İfade edicilik her zaman için, belirli çelişkiler ve uyumsuzluklarla bağıntılıdır. Disiplinsizce kendine nüfuz etme özgürlük getirmez, biyolojik bir kaos biçimi olarak algılanır.

Kendiliğindenlik ile biçimde disiplini nasıl birleştirirsiniz?

Yapaylığın geliştirilmesi, seyircinin psişesinde çağrışımlar uyandıran ideogramlar (sesler ve jestler) meselesidir. Bu bize, bir heykeltıraşın -çekici ve keskiyi bilinçle kullanarak- bir taç bloğu üzerinde çalışmasını hatırlatır. Örneğin, sürecin her aşamasının bir işaretle, (ya oyuncunun gizli motivasyonlarını ânında ileten, ya da onlarla tartışan) bir ideogramla nasıl söze dklebileeeğine karar vermek üzere bir elin psişik bir süreçteki refleksini ve bu hareketin daha sonra omuzla, dirsekle, bilekle ve parmaklarla devamını çözümlerken görebiliriz bunu.

Yapaylığın (biçimin yön verdiği dizginlerin) bu şekilde işlenmesi genellikle, gerçeklikleri hâlâ yakalayamamıza rağmen hatlarını hissettiğimiz biçimler için organizmamızı bilinçle araştırmamıza dayanır. Bu biçimlerin bizim organizmamız içinde zaten var ve tam olduğu farz edilmektedir. Burada, bir sanat olarak resimden ziyade heykel sanatına daha yakın olan bir oyunculuk tipine değeriz. Resim renklerin eklenmesini kapsarken, heykel ise taç parçasında var olup, biçimi gizleyen şeyi atar ve böylece biçime dışarıdan şekil vermek yerine, onu açığa çıkarır.

İşte bu yapaylık arayışı da, bedeninin her kısmı için minyatür bir şekil oluştururken bir dizi ilave egzersize ihtiyaç duymaktadır. Her koşulda belirleyici ilke yine şöyledir: İçimizde gizli olan şeyi, uca varmakta, kendini ifşa etmekte, kendine nüfuz etmekte olan şeyi ne kadar özümsersek, dış disiplinimiz, yani biçim, yapaylık, ideogram, işaret o ölçüde katı olmalıdır. İfade etme gücünün bütün ilkesi burada kendini gösterir.

Bu tür bir tiyatroda seyirciden ne beklersiniz?

Bizim önermelerimiz yeni değil. İster resim, isterse heykel, müzik, şiir ya da edebiyat eseri olsun, her gerçek sanat eseri insanlardan neyi bekliyorsa biz de aynı şeyi talep ederiz. Biz tiyatroya giden insanın, kültürle temas kurmaya (başka bir ifadeyle, dostlarına anlatacak bir şeyi olmasına, şu ya da bu oyunu gördüğünden söz etmesine ve oyunun ne kadar ilginç olduğunu anlatmasına) yönelik olarak duyduğu toplumsal ihtiyacını karşılamaya kalkışmayız. Bizim var olma sebebimiz seyircinin 'kültürel ihtiyaçları'nı karşılamak değildir. Bu sahtekârlıktır.

Biz tiyatroya giden insanın zorlu bir işgününün peşinden dinlenmesini sağlamaya uygun yer de değiliz. Herkesin işten sonra dinlenmeye hakkı vardır ve bu doğrultuda, bazı tür filmlerden kabareye ve müzikhole kadar uzanan çeşitli eğlenme araçlarından birine yönelebilir.

Bizim ilgi duyduğumuz seyirci, gerçek tinsel ihtiyaçları olan ve -temsilde yüzleşerek- kendini çözümlemeyi gerçekten isteyen seyircidir. Bizim ilgi duyduğumuz seyirci, psikik bütünleşmenin başlangıç aşamasında duraklamaz; neyin iyi neyin kötü olduğunu kesin olarak bilip bundan asla şüphe etmeyerek, kendi küçük, geometrik, tinsel istikrarıyla yetinmez. El Greco, Norwid, Thomas Mann ve Dostoyevski ona değil, sonsuz bir kendini geliştirme serüvenine atılmış, huzursuzluğu genel olmayıp, kendisi hakkındaki hakikati ve hayattaki misyonunu aramaya yönelmiş kişiye hitap ediyorlardı.

Buradan hareketle sizinkinin elitlere uygun bir tiyatro olduğu saptamasını yapabilir miyiz?

Evet, fakat seyircinin toplumsal arkaplanı ya da mali durumuyla, hatta eğitimiyle belirlenen bir elit kesim değildir bizim açımızdan önemli olan. Ortaokul eğitimi hiç almamış bir işçi bu şekilde yaratıcı bir kendini arama sürecine girişebilirken, bir üniversite hocası bir cesedin korkunç katılığı ölçüsünde cansız, sürekli şekillenen, kalıptan kalıba giren bir halde olabilir. Bunu en başından açık biçimde ortaya koymalıyız. Biz sıradan bir seyirciye değil, özel seyirciye ilgi duyuyoruz.

Topluma cazip gelen her şey, eğlenceler, biçimler ve renk efektleri artık sinema ve televizyonun kontrolünde olduğu için günümüzde tiyatronun hâlâ gerekli görülüp görülmediğini bilemeyiz. Herkes aynı retorik soruyu tekrarlıyor: Tiyatro gerekli mi? Bizse yalnızca şu cevabı verebilmek için soruyoruz: Evet, tiyatro gereklidir, çünkü her zaman genç ve her zaman gerekli bir sanattır. Temsillerin satışı geniş çaplı olarak düzenleniyor. Oysa sinema ve televizyon seyircileri söz konusu olduğunda kimse aynı düzenlemelere girişmiyor. Bir gün bütün tiyatrolar kapatılsa, aradan haftalar da geçse halkın büyük kısmının ruhu bile duymaz, oysa sinema salonlarıyla televizyonu ortadan kaldıracak olsanız ertesi gün bütün halk infiale kapılacaktır. Tiyatrocuların birçoğu bu sorunun bilincinde olmakla birlikte, yanlış çözümlerin peşine düşerler. Sinema tiyatrodan teknik bakımdan üstün geldiğine göre niçin tiyatroyu daha teknik hale getirmeyelim diye fikir yürütürler. Bu doğrultuda yeni sahneler icat eder, sahne donanımında ışık hızıyla meydana gelen değişimlerin olduğu temsiller sahneye koyarlar, ışıklandırmayı ve sahne dekorunu karmaşıktırır, fakat sinema ve televizyonun teknik üstünlüğünü yine de yakalayamazlar. Tiyatro kendi sınırlarının farkında olmalıdır. Sinemadan daha zengin olamıyorsa, bırakın yoksul olarak kalsın. Televizyon kadar savurgan olamıyorsa, bırakın çilekeş olarak kalsın. Teknik bir cazibe yaratamıyorsa bütün dışsal tekniklerden vazgeçsin. Böylece bize, yoksul bir tiyatroda 'yoksul' bir oyuncu kalsın.

Sinema ve televizyonun tiyatrodan soyup alamayacağı tek bir öge var: canlı organizmanın yakınlığı. Bundan dolayı oyuncudan gelen her meydan okuma, oyuncunun (seyircinin tekrarlayama-

yacağı) büyümlü hareketlerinin her biri büyümlü bir şeye, olağandışı bir şeye, kendinden geçip esrimeye yakın bir şeye dönüşür. İşte bu yüzden sahneyi kaldırarak, bütün sınırları kaldırarak oyuncu ile seyirci arasındaki mesafeyi yok etmek gerekmektedir. Bırakın en zorlu sahneler, oyuncunun kolunu uzatarak ulaşabileceği, nefesini hissedebileceği ve teninin kokusunu duyabileceği bir yakınlıkta duran seyirciyle yüz yüze gerçekleşsin. Bu model bir oda tiyatrosunun zorunluluğunu ortaya koymaktadır.

Böyle bir tiyatro, bireye göre değiştiği varsayılan huzursuzluğu nasıl ifade edebilir?

Seyircinin oyuncuyla yüz yüze geldiğinde uyarılıp kendini çözümlemeye girişebilmesi için, ikisinin de dayandığı bir ortak zemin, ya bir jestle def edebilecekleri ya da beraberce tapınacakları bir şey olmalıdır. Dolayısıyla, tiyatro toplumun kolektif kompleksleri diye adlandırılabilir olan şeye, kolektif bilinçaltının -ya da belki bilinçüstünün, nasıl adlandırdığınız önemli değildir- özüne, zihnin icadı olmayıp insanın kanıyla, diniyle, kültürüyle ve iklimiyle miras aldığı mitlere saldırmalıdır.

Aklıma o kadar temel şeyler ve içten çağrışımlar geliyor ki, onları rasyonel bir çözümlemeye tabi tutmak bizim açımızdan oldukça güç. Sözelimi, dinsel mitler: İsa ve Meryem miti; biyolojik mitler: doğum ve ölüm, aşk sembolizmi ya da daha geniş bir anlamıyla Eros ve Thanatos; formüller şeklinde ifade edilmesi zor olan, ama yine de Mickiewicz'in *Forefathers' Eve*'inin üçüncü kısmını, Slowacki'nin *Kordian*'ını ya da *Ave Maria*'yı okuduğumuzda varlığını kanımızda canımızda hissettiğimiz ulusal mitler.

Tekrarlayayım; bazı öğelerin bir temsilde toplanması için spekülâtif bir arayışa girmek gibi bir sorunumuz olamaz. Bir tiyatro temsili ya da bir rol üzerinde en içimizdeki benliği yok sayarak, bizi en derinden yaralayabilecek fakat aynı zamanda, nihayetinde huzuru getirecek arılastırıcı hakikati eksiksiz biçimde hissettirebilecek şeyleri arayarak çalışmaya başlarsak, o takdirde kaçınılmaz biçimde kolektif temsillere varırız. Tutturacağımız doğru yolu bir kez bulduktan sonra kaybetmek istemiyorsak bu kavramı

iyice özümsemeliyiz. Ancak bu kavramı önceden dayatmak da söz konusu olamaz.

Bir tiyatro temsilinde bu nasıl işlev görür? Burada örnekler sıralama niyetim yok. Bence *Akropolis*, *Dr. Faustus* ya da başka temsillerin tanımlanmasında yeterince açıklama var. Ben burada sadece, büyülenme ile aşırı yadsımayı, kabul etme ile reddetmeyi birleştiren tiyatro temsillerinin özel bir niteliğini, kutsal olan (*kollektif temsiller*), tapınılan şeyi saldırmayı vurgulamayı istiyorum.

Seyirciyi kışkırtan bu sürecin kıvılcımını yakmak için, metnin temsil ettiği ve çeşitli genel çağrışımlarla yüklü sıçrama tahtasından sıçramak gerekir. Biz bunun için ya bir tür dindışılıkla, aynı zamanda hakikatini yeniden kuracağımız klasik bir metne, ya da içeriği bakımından bayağı ve klişeli fakat yine de toplumun psişesine derin kökler salmış modern bir metne ihtiyaç duyarız.

'Kutsal' oyuncu bir hayal değil mi? Kutsallığa giden yol herkese açık olmaz. Yalnızca seçilmiş kişiler o yoldan gidebilirler.

Belirttiğim gibi, 'kutsal' sözcüğünü dini anlamıyla yorumlamalıyız. Bu daha ziyade, sanatı aracılığıyla bir direğe çıkan ve kendini feda etme edimini gerçekleştiren bir kişiyi tanımlayan bir metafordur. Tabii ki haklısınız: 'Kutsal' oyuncularla bir kumpanya toplamak son derece güç bir iş. Sözcüğün kendi kullandığım anlamıyla 'kutsal' bir seyirci bulmak çok daha kolay, çünkü seyirci kendisiyle hesaplaşmaya girişmek amacıyla tiyatroya kısa bir süreliğine gelir ve bu da günlük çalışmanın zorlu işleyişini mecbur kılmayan bir şeydir.

Dolayısıyla, kutsallık gerçekdışı bir önerme mi? Bence kutsallık, ışık hızıyla yol alan hareketle aynı temele sahip. Bununla kastedtiğim, o noktaya hiç ulaşmadan da bilinçli ve sistematik biçimde o istikamete yönelip, pratik sonuçlara ulaşabileceğimizdir.

Oyunculuk, esasında nankör bir sanattır. Oyunculuk, oyuncuyla birlikte ölür. Oyuncuya, performansı iyi de olsa kötü de olsa genellikle hakkını pek teslim etmeyen değerlendirme ve eleştiriler dışında hiçbir şey kalmaz. Bu yüzden kendisine düşen tek tatmin kaynağı, seyircinin tepkileridir. Yoksul tiyatroda bunun

karşılığı çiçekler ve kesilmek bilmeyen alkışlar değil, ciddi bir büyülenmenin ama aynı zamanda hayli kızgınlığın, hatta tiksinnmenin söz konusu olduğu (seyircinin ona değil de tiyatroya yönelttiği) özel bir suskunluktur. Bu türde bir baskıya dayanmayı sağlayacak bir psişik düzeye gelmek oldukça güçtür.

Ben böyle bir tiyatroya ait olan her oyuncunun genellikle ticari tiyatrodaki olduğu gibi harareti övgülerin, adının yüksek sesle haykırıldığını duymanın, çiçeklerle ya da başka takdir sembolleriyle sarılmanın hayalini kurduğuna eminim. Oyuncunun çalışması da, aralıksız denetime tabi tutulmasından dolayı nankörce bir çalışmadır. Oyuncunun çalışması bir büroda, bir masanın başına geçmiş halde yaratıcı olmaya benzemez; yaratıcılık, oyuncunun sanatına dayalı bir tiyatrodaki bile, kendisinden normal bir tiyatroya kıyasla çok daha fazla ölçüde ısrarlı taleplerde bulunan, onu kendisine sıkıntı veren ve miktarı sürekli artan çabalarda bulunmaya sevk eden yönetmenin gözleri önünde gerçekleştirilir.

Böyle bir yönetmen ahlâki bir otoriteye sahip olmasa, önermeleri açık bir şekilde anlaşılmasa ve bilincin engellerinin ötesinde karşılıklı bir güven tesis edilmeseydi bu durum oyuncu açısından dayanılmaz bir azaba dönüşürdü. Fakat bu durumda bile yönetmen yine de bir zorbadır ve oyuncu bir öğrencinin öğretmenine, hastanın doktoruna, askerin üstlerine karşı sergilediği gibi, bazı bilinçdışı tepkileriyle onun karşısında durmak zorundadır.

Yoksul tiyatro oyuncuya bir gecede başarıya kavuşma imkânı sunmaz. Yoksul tiyatro, burjuvaziye özgü hayat standardı anlayışını reddeder; hayatın başlıca amacı olarak maddi zenginliğin yerine ahlâki zenginliği önerir. Buna rağmen kim içinde gizlice, birdenbire zengin olma arzusu taşııyordu? Açıkça formüle edilmese bile bu da itirazlara ve olumsuz tepkilere yol açabilir. Belli ki bu tür bir topluluk içinde çalışmak asla istikrarlı bir çizgide yürüyemez. Aslında çok ciddi bir meydan okumadır ve dahası, genellikle tiyatronun varlığını tehdit altına sokan güçlü nefret tepkileri uyandırır. Şöyle ya da böyle istikrarı ve güvenliği kim istemez ki? Yarın da en az bugünkü gibi bir hayatı olmasını kim umut etmez? Böyle bir statü bilinçli olarak kabul edilse bile, bi-

linçdişı yollarla o ulaşamaz, suyu ateşle, 'kutsallığı' 'kahpe'nin hayatıyla birleştiren sığınağın aranacağı da bir gerçektir.

Bununla birlikte, böylesine paradoksal bir durumun çekim gücü, başka tiyatrolarda gündelik hayatın parçasını oluşturan rol kavgalarının, iftiraların ve entrikaların tümünü ortadan kaldıracak derecede güçlüdür. Oysa insanlar yine insan olarak kalacaktır ve depresyon dönemlerinden, kinlerin bastırıldığı ruh hallerinden kaçınılamaz.

Buna rağmen şunu belirtmeye değer ki, böylesi bir çalışmanın getireceği tatmin gerçekten doyurucudur. Bu özel disiplin ve özveri, kendine nüfuz etme ve kalıp oluşturma sürecinde, olağan şekilde kabul gören bütün sınırların ötesine geçmekten korkmayan oyuncu, bir çeşit içsel uyum ve zihinsel huzuru yakalayacaktır. Bu oyuncu zihnen ve bedenen çok daha sağlam olacak, zengin tiyatrodan bu lanan bir oyuncununkinden daha olağan bir hayat sürecektir.

Bu çözümleme süreci psişik yapının bir türde dağılışına denk gelmekte. Oyuncu burada, zihinsel sağlık açısından sınırları aşma tehlikesiyle yüz yüze geliyor mu?

Hayır, ama kendini yüzde yüz çalışmasına vermesi koşuluyla. Burada söz konusu olan, yarı gönüllü biçimde, yüzeysel olarak, psişik bakımdan sancılı ve dengeyi alt üst eden bir çalışmadır. Eğer bu çözümleme ve kendini gösterme sürecine yüzeysel biçimde girecek olursak (ki bu da fazlasıyla estetik etki doğurabilecektir), yani her gün takındığımız yalanlar maskesini muhafaza etmeyi sürdürürsek, bu maske ile kendimiz arasında bir çatışmanın ortaya çıktığına şahitlik ederiz. Fakat bu süreç en uç noktasına vardırılsa, gündelik maskemizi tamamen bilinçli olarak -hangi amaca hizmet ettiğini ve altında neyi gizlediğini artık biliyor olarak- çıkarıp atabiliriz. Bu kendimizdeki negatif yönün değil pozitif yönün, en yoksul olan şeyin değil en zengin olan şeyin teyit edilmesidir. Bu ayrıca, psikanalitik terapiyle hemen hemen aynı şekilde komplekslerden kurtulmayı getirecektir.

Aynı durum seyirci açısından da geçerlidir. Oyuncunun davetini kabul eden ve belirli bir ölçüye kadar kendini aynı şekilde

hareketlendirerek oyuncunun örneğini takip eden bir seyirci, tiyatrodan iç uyumun daha fazla olduğu bir durumda çıkar. Ancak kendi yalanlar maskesini her ne pahasına olursa olsun indirmeye çabalayan bir seyirci, temsilden kafası çok daha karışmış halde ayrılır. Benim genel inancım, son verdiğim örnekte bile temsilin bir sosyal psikoterapi biçimini temsil ettiği, diğer yandan bunun bir oyuncu açısından sadece kendini işine tüm benliğiyle vermesi halinde bir terapi olabileceği yönündedir.

Tabii ki bazı tehlikeler söz konusudur. İnsanın tüm hayatı boyunca herhangi bir Bay Smith olması, Van Gogh olmaktan çok daha az risklidir. Fakat toplumsal sorumluluğumuzun tamamen bilincinde olarak, hayat sıradan insanlar açısından çok daha basit olsa bile Bay Smith'lerden daha fazla Van Gogh olmasını dileyebiliriz. Van Gogh, bütünleşme sürecinin eksik kalması örneğidir. Onun düşüşü, asla tam olarak gerçekleşmemiş bir gelişmenin ifadesidir. Sözgelimi Thomas Mann gibi büyük kişilikleri yakından incelersek, nihayetinde belirli bir uyum yakalayabiliriz.

Anlaşılan oyuncunun kendini çözümlediği bu süreçte yönetmene çok büyük bir sorumluluk payı düşüyor. Bu karşılıklı bağlılık kendini nasıl gösteriyor ve yönetmenin yanlış bir harekette bulunması ne tür sonuçlar doğurabilir?

Bu hayati önem taşıyan bir nokta. Yukarıda söylediklerimin ışığında bu size oldukça tuhaf görünebilir ama.

Temsil, seyirciyle bir tür psişik çatışmayı getirir. Bu bir meydan okuma ve uca varmadır, fakat ancak insanın ilgisine, ondan da fazla sempati duygusuna, kabullenme duygusuna dayalıysa herhangi bir etki doğurabilir. Aynı şekilde yönetmen, bu karmaşık ve zahmetli süreçte oyuncuya ancak, oyuncunun kendisine olduğu kadar duygusal bakımdan ve cana yakınlıkla açıksa yardımcı olabilir. Ben soğuk hesaplamalar içine girerek başarılı sonuçlara varılabileceği kanısında değilim. Oyuncunun meslektaşlarına karşı bir tür sıcaklık hissetmesi, insandaki çelişkileri anlaması, insanın ıstırap çeken fakat hor görülmemesi gereken bir yaratık olduğunu kavraması temel önemdedir.

Burada bahsedilen sıcaklıkla açık olma ögesi teknik açıdan somut bir durumdur. Meslektaşına karşı sıcaklıkla açık olma, eğer karşılıklıysa, tek başına oyuncunun kendisine gülünmesi ya da aşağılanması korkularına kapılmaksızın en uç çabalara girişmesini sağlayabilir. Böylesi bir güveni sağlayan çalışma şekli prova- larla söylenenleri gereksiz hale getirir. Çalışma aşamasında bir sesin, hatta bazen sessizliğin başlaması bile anlaşılmaya yeterli olacaktır. Oyuncuda doğan şey birlikte çoğaltılır, fakat nihayetinde sonuç, ‘normal’ tiyatrodaki provalarda ulaşılan sonuçlardan çok daha fazla kendisinden bir parça olarak görünür.

Bence bizim burada ele aldığımız konu, bir formüle indirgenmesi imkânsız olan ve basitçe öğrenilemeyen bir çalışma ‘sanatı’dır. Tıpkı bir doktorun ister istemez iyi bir psikiyatrist olmasının gerekmemesi gibi, tiyatronun bu biçiminde bir yönetmen de benzer şekilde ilerleyemez. Bir öğüt, ayrıca bir uyarı olarak hayata geçirilmesi istenen ilke şudur: “*Primum non nocere*” (önce, zarar vermeyin). Bunu teknik dille ifade edersek: Oyuncunun önünde ‘oynama’ya ya da ona entelektüel açıklamalar vermeye karşı, sesler ve jestlerle önerilerde bulunmak daha yeğdir; yardımına koşabilmek için oyuncunun psikolojik bakımdan sarsılması ve çökmesindeki aşamaları gözlemleyerek, insanın kendisini suskunlukla ya da bir göz kırpmasıyla ifade etmesi daha yeğdir. Bu konuda katı olmak lazımdır, fakat bir baba ya da ağabey gibi. İkinci ilke, bütün mesleklerde ortak olarak görülen bir ilkedir: Meslektaşlarınızdan herhangi bir talepte bulunuyorsanız, yapılmasını istediğiniz şeyi kendinizde en az iki defa uygulamalısınız.

Bu saptama, ‘kutsal’ oyuncuyla çalışmak için iki kere ‘kutsal’ bir yönetmen; yani, bilgisi ve sezgisiyle tiyatro tarihinin sınırlarını yıkan ve psikoloji, antropoloji, mit yorumu ve dinler tarihi gibi bilimlerdeki en yeni sonuçları yakından takip eden bir ‘üstün-aziz’ olması gerektiği düşüncesini mi içeriyor?

Benim oyuncunun sefilliğiyle ilgili bütün söylediklerim yönetmen için de geçerlidir. ‘Kahpe oyuncu’ metaforunu geliştirirsek, bunun yönetmenler arasındaki muadili ‘pezevenk yönetmen’

olacaktır. Tıpkı 'kutsal' oyuncuda 'kahpe'nin bütün izlerini silmenin imkânsız olması gibi, 'kutsal' yönetimde de 'pezevenk'in izleri hiçbir zaman tamamen silinemez.

Yönetmenin işi belirli bir taktik maharet, yani öncülük etme sanatını gerektirir. Genel düzlemde konuşursak, bu türde bir güç demoralize edicidir. İnsanların nasıl kullanılacağını öğrenmeyi zorunlu kıldığı gibi, bir diplomasi yeteneği, entrikalarla başa çıkmak için soğukkanlı ve insani olmayan bir yetenek gerektirir. İşte bu özellikler yönetmeni, yoksul tiyatrodan bile gölgesi gibi takip eder. Oyuncuda mazoşist öge diye nitelendirebileceğimiz özellik, sadistçe bir öge biçiminde yönetimde yaratıcı olan şeyin negatif çeşididir. Başka her yerde olduğu gibi burada da, karanlık ışıktan ayıramaz.

Yarı gönüllülüğe, vasatlığa ve haydan gelen huya gider anlayışına karşı bir tutum takınıyorsak, bunun sebebi, kesin biçimde ya ışığa ya karanlığa yönelen şeyler yaratmamız gerektiğidir. Ancak şunu da akılda tutmalıyız ki, içimizde aydınlık olan şeyin etrafında, içine nüfuz edebildiğimiz ama yok edemediğimiz bir karanlık bulutu bulunmaktadır.

Bize anlattığınız şeylere bakarsak, tiyatrodan 'kutsallığa' özel bir psişik disiplinle ve çeşitli fiziksel egzersizlerle ulaşılabilir. Tiyatro okullarıyla hem geleneksel hem deneysel tiyatrolarda ne böyle bir eğilim vardır, ne de benzer bir şey ortaya koymaya yönelik tutarlı bir girişim. 'Kutsal' oyuncularla yönetmenlere yolu hazırlarken ve onları eğitirken hangi doğrultuda ilerleyebiliriz? Gündelik 'cemaat' tiyatrosunun karşısında 'münzevi' tiyatroları yaratmak ne ölçüde mümkündür?

Tiyatrodaki krizin günümüz kültüründeki diğer kriz süreçlerinden ayırabileceğimiz kanısında değilim. Krizin temel unsurlarından birisi (örneğin, tiyatrodan kutsal olanın ve kutsal olanın ritüel işlevinin ortadan kalkması), dinin besbelli ve muhtemelen kaçınılmaz gerileyişinin ürünüdür. Üzerinde konuştuğumuz şey, tiyatrodan seküler bir *sacrum* yaratma ihtimalidir. Soru şudur: Uygarlığın gelişiminde bugünkü hızımız, bu faraziyeden kolektif ölçekte bir gerçeklik çıkarabilir mi?

Benim bu soruya vereceğim bir cevabım yok. Bunun gerçekleşmesine katkıda bulunmak gerekiyor, çünkü dinsel bir bilincin yerine seküler bir bilincin geçirilmesi toplum açısından psikotopluusal bir zorunluluk olarak görünmektedir. Tabii ki böylesi bir geçiş olmalıdır, ancak bu, ister istemez olacağı anlamına gelmez. Benim inancım, bunun -bir bakıma- insanın yoldaşlarına karşı kurt gibi davranmamasını söylemeye benzer, etik bir kural olduğu yönünde. Ancak hepimizin bildiği gibi, bu tür kurallar her zaman uygulanıyor değildir.

Her koşulda, ben bu yenilenmenin hakim tiyatrodan gelme-yeceğinden eminim. Yine de aynı zamanda, resmi tiyatrodaki sekülerler aziz katında değerlendirilmesi gereken birkaç kişinin (örneğin, Stanislavski) bulunduğuna dikkat çekmekte fayda vardır. Stanislavski tiyatrodaki uyanma ve yenilenme aşamalarının ilk işaretlerinin taşlaşmış, demoralize olmuş profesyonellerde değil, amatörlerde gözlemlendiğini savunuyordu. Vakhtangov'un deneyimi bunu doğrulamıştı; oldukça değişik bir kültürden örnek aktaracak olursak, talep ettiği teknik beceriden dolayı (yapısı kendisini yarı-amatör bir tiyatro olarak tutmasına rağmen) neredeyse 'üstün-meslek' diye tanımlanabilecek Japon No tiyatrosu da bu doğrultuda gelişmekteydi. Yenilenmenin kaynağı neresi olabilir? Normal tiyatrodaki koşullardan memnun olmayan ve az sayıda oyuncuda yoksul tiyatrocular yaratmayı, oyuncularını eğitecek enstitülere dönüştürebilecekleri 'oda toplulukları' kurmayı üstlenen kişiler olabilir; ya da, profesyonel tiyatronun sınırlarında çalışan ve kendi başlarına hakim tiyatronun gerektirdiğinden çok daha üstün bir teknik standardı yakalayan amatörler olabilir. Kısacası yenilenmenin kaynağı, kaybedecek hiçbir şeyi bulunmayan ve çok çalışmaktan korkmayan bir avuç deli olabilir.

Ortaokul düzeyinde tiyatro okulları düzenlemek için gayret gösterilmesi bence temel önemdedir. Oyuncu mesleğini öğrenmeye çok geç, psikik oluşumu tanımlandığında ve daha kötüsü, davranışları ahlâki bir kalıba oturduğunda ve aradan fazla bir zaman geçmeden, çok sayıda tiyatro okulu öğrencisinin karakteristik özelliği olan 'türedi' eğilimlerin zararlarıyla karşılaştığı bir dönemde başlıyor.

Bir piyanistin ya da dansçının eğitiminde olduğu gibi bir oyuncunun eğitiminde de yaş önemlidir –yani, eğitime ilk başlama yaşı on dördü geçmemelidir. Eğer mümkün olsa ben, pratik egzersizlerde yoğunlaşılın dört yıllık teknik eğitimle birlikte daha erken başlanmasını da savunurum. Aynı zamanda öğrenci, edebiyat, tiyatro tarihi ve benzeri alanlarda bilgi toplamaktan ziyade, duyarlılığını uyandırmayı ve kendisini dünya kültüründe en uyarıcı fenomenlerle tanıştırmayı hedefleyen yeterli bir beşeri eğitim almalıdır.

Oyuncunun ortaokul düzeyindeki eğitimi daha sonra, laboratuvar topluluğunda hem hayli oyunculuk deneyimi kazanabileceği, hem de mesleğinin gerektirdiği ölçüde (ama züppeler topluluğunda parlama fırsatı bulsun diye değil!) edebiyat, resim, felsefe, vb. alanlarda bilgilerini arttırmaya devam edebileceği bir çırac oyuncu olarak dört yıllık çalışmayla tamamlanmalıdır. Bir tiyatro laboratuvarında dört yıllık pratik çalışmasını bitiren öğrenci oyuncunun emekleri bir tür diplomayla taçlandırılmalıdır. Böylece, sekiz yıllık bir eğitimin ardından oyuncu, sonraki yıllar için görece iyi donanımlı bir duruma gelecektir. Her oyuncuyu tehdit eden tehlikelerden kaçıp kurtulması söz konusu değildir tabii, fakat kapasitesi artmış ve karakteri daha sağlam biçimlenmiş olacaktır. Burada ideal çözüm, yine yoksulluğa ve katı otoriteye tabi araştırma enstitüleri kurmak olacaktır. Bu türde bir enstitüyü kurup çalıştırmanın maliyeti, devletten yardım alan bir taşra tiyatrosunun harcaııp yutacağı miktarın yarısı tutarında kalacaktır. Enstitünün kadrosu, tiyatronun getirdiği sorunlarda uzmanlaşmış küçük bir gruptan, örneğin psikanalist ve sosyal antropolog gibi uzmanlardan meydana gelmelidir Normal bir tiyatro laboratuvarından bir oyuncular topluluğu, ortaokul düzeyindeki tiyatro okulundan bir grup pedagog, artı, başka merkezlerle düşünce alışverişini sağlayıp, komşu alanlarda araştırma yürüten ilgili kişilere gönderilecek pratik yönlemsel sonuçları basacak küçük bir yayınevi olmalıdır. Bu türdeki araştırmaların hepsinin, tiyatronun zayıf yönlerini dışarıdan (daha doğrusu, Şeytan'ın avukatı gibi) çözümleyen ve tamamlanmış oyunlarda -tiyatronun kendisinininkilerle aynı estetik ilkelere dayalı değerlendirmeleriyle- alarm veren öğeleri saptayan

bir ya da daha fazla tiyatro eleştirmeni tarafından denetlenmesi hayati önemdedir. Bildiğiniz üzere, bizim tiyatromuzda bu görev Ludwik Flaszen'e verilmiştir.

Bu türde bir tiyatro sizce zamanımızı nasıl yansıtabilir? Günümüzdeki problemlerin içeriğini ve çözümlemesini akılda tutarak soruyorum bunu.

Ben kendi tiyatro deneyimlerimize bakarak cevap vereceğim. Biz genellikle klasik metinlere başvursak bile, bizimki bugünkü davranışlarımız ve klişelerimizin kökleriyle yüzleşmemizi sağlayan ve bu açıdan bize 'dün'ün perspektifinde 'bugün'ümüzü, 'bugün'ün perspektifinde 'dün'ümüzü gösterdiği için bir çağdaş tiyatrodur. Bu tiyatro (sözcüğün semantik değerinin ötesinde, hatta oyunun temsil edildiği dili anlamayan bir kişinin bile anlayabileceği) temel bir işaretler ve sesler lugatine başvursa bile, böyle bir tiyatro belirli bir ulusal iklimde yoğrulmuş, dolayısıyla onun ayrılmaz parçası olan toplumsal süper-egomuzun geneline ve içgözleme dayandığı için ulusal bir tiyatro olmalıdır.

Zihnimizin ve davranışlarımızın mantığını gerçekten derinlemesine kavramayı ve onların gizli katlarına, gizli motorlarına ulaşmayı arzu ediyorsak, o takdirde temsilde kurulmuş bütün işaretler sistemi bizim deneyimlerimize, bizi şaşırtıp şekillendiren gerçekliğe, sokakta, işte, kafelerde rastladığımız jestler, mırıltılar, sesler ve tonlamalar diline, kısacası kendimizde izlerini bırakan bütün insan davranışlarına yaslanmalıdır.

Kutsallığa saygı göstermemekten konuşuyoruz. Gerçekte bu, açıklamalarımız ile gündelik hareketlerimiz arasındaki, içimizde yaşayan atalarımızın deneyimleri ile hayatta kalma mücadelesi yürütürken rahat bir hayat sürme arayışımız arasındaki, şahsi komplekslerimiz ile genel olarak toplumun kompleksleri arasındaki sert karşılaşmalara dayalı bir tür duruma göre davranma halinden başka nedir ki?

Dolayısıyla, her klasik oyun temsili, yalnızca geçmiş çağlardaki insanların nasıl düşünce ve duygular taşıdıklarını anlatmakla sınırlı kalmayıp, insanın aynada kendisine, fikirlerimiz ve geleceklerimize bakmasına benzeyecektir.

Çağımıza dahil bir temaya dayalı her oyun temsili, günümüzün yüzeysel nitelikleri ile o niteliklerin derinlerdeki kökleri ve gizli dürtüleri arasında bir karşılaşmadır. Temsil ulusal niteliklidir, çünkü tarihsel egomuzun içtenlikle ve kesin bir şekilde aranmasına dayanır; temsil gerçekçidir, çünkü aşırı bir hakikat barındırır; temsil toplumsaldır, çünkü toplumsal varlığa, seyirciye karşı bir meydan okumadır.

TİYATRO BİR KARŞILAŞMADIR*

Naim Kattan



Metinlerinizden birinde tiyatronun kostüm ya da dekor olmadan, müzik ya da ışıklandırma efektleri olmadan, hatta bir metin bile olmadan var olabileceğini belirttiniz. Sonra da şunu eklediniz: "Tiyatro sanatının gelişiminde metin, eklenen son öğelerden biriydi." Sizin görüşünüzce, tiyatronun onsuz yapamayacağı tek bir öğe var; o da, oyuncu. Oysa commedia dell'arte'den beri oyun yazarları oldular. Günümüzün yönetmeni geçmişi yüzyıllara dayanan tiyatro geleneklerini göz ardı edebilir mi? Bir yönetmen olarak metni nereye koyuyorsunuz?

*) Jerzy Grotowski Haziran 1967'de, Kanada'daki Expo 67 sırasında Montreal'de düzenlenen uluslararası bir tiyatro sempozyumuna katıldı. Bu günlerde Naim Kattan'la, *Arts et Lettres, Le Devoir*'da (Temmuz 1967) yayınlanan aşağıdaki söyleşiyi yaptılar. Söyleşiyi İngilizceye Robert Dawson'ın çevirdi.

Sorunun özü bu değil. Sorunun özü, karşılaşma. Metin, nesnel anlamda var olan bir sanatsal gerçeklik. İmdi, metin oldukça eskiye ve günümüze değin bütün gücünü muhafaza ederek gelmişse, başka bir deyişle metin bugün bizim gözümüzde güncelliğini yitirmemiş insan deneyimleri, temsiller, yanılsamalar, mitler ve hakikatlerle ilgili bazı yoğunlaşmalar barındırıyorsa – bu durumda metin, önceki kuşaklardan aldığımız bir mesaja dönüşür. Aynı anlamda yeni metin, deneyimlerimizi yansıtan bir tür prizma işlevi görebilir. Metnin bütün değeri yazılır yazılmaz zaten ortaya çıkmıştır; bu, edebiyattır ve biz oyunları ‘edebiyat’ın parçası olarak okuyabiliriz. Fransa’da kitap biçiminde yayınlanmış oyunlar *Tiyatro* başlığıyla satılır –benim fikrimce bu yanlıştır, çünkü bu tiyatro değil, dramatik edebiyattır. Bu türde bir edebiyatla karşılaşınca iki tutumdan birini takınabiliriz: Ya, metni oyuncuların yorumuyla, mizansenle, sahne donanımıyla, oyunun durumuyla gösterebiliriz ve böyle bir durumda sonuç tiyatro olmaz; böyle bir temsilde tek canlı öge edebiyattır. Ya da, metni fiilen göz ardı edebilir, onu yalnızca bir vesile olarak kabul edebilir, değişiklikler ve oynamalar yaparak onu hiçe indirgeyebiliriz. Kanımca bu çözümlerin ikisi de yanlıştır, çünkü iki durumda da sanatçı olarak görevlerimizi yerine getirmeyip, sadece bazı kurallara uygun hareket etmeye çalışıyoruzdur –sanat da kuralları sevmez. Şaheserler her zaman kuralların çiğnenmesine yaslanmıştır. Elbette yine de asıl test temsilde olur.

Stanislavski örneğine bakalım. Stanislavski’nin planı oyun yazarlarının tasarladığı her şeyi gerçekleştirmek, bir edebi tiyatro yaratmaktır. Çehov’un üslubundan bahsettiğimizde, aslında Stanislavski’nin Çehov’un oyunlarını sahnelemesindeki üsluba atıfta bulunuyoruzdur. Oysa Çehov da şu sözleriyle bu duruma itiraz etmişti: “Ben vodviller kaleme aldım, Stanislavski duygusal dramalar sahneye koydu.” Stanislavski hakiki bir sanatçıydı ve gayri iradi olarak nesnel bir Çehov değil, *kendi* Çehov’unu gerçekleştirmişti. Meyerhold ise bunun karşısında, elinden gelen bütün iyi niyetiyle, edebiyatın karşısında özerk bir tiyatro önermekteydi. Ancak sanırım onun yaklaşımı, tiyatro tarihinde Gogol’ün ruhun-

da, en yoğun anlamında derin kökler salmış bir temsilin tek örneğidir. Meyerhold'un *Müfettiş'i* Gogol'ün metinlerinden yapılmış bir tür kolajdı. Sonuç olarak, sınamayı meydana getiren bizim hoş fikirlerimiz değil, pratiğimizdir.

Tiyatronun edebiyatla ilgili görevi nedir?

Tiyatronun özü bir karşılaşmadır. Kendini ifşa edimine kalkışan bir insan, deyiş yerindeyse, kendisiyle temasa geçen biridir. Demek istediğim, aşırı bir karşılaşma, samimi, disiplinli, kesin ve total bir karşılaşma söz konusudur –yalnızca kendi düşünceleriyle değil, aynı zamanda içgüdüleri ve bilinçdışından en duru hali-ne kadar, bütün varlığını kapsayan bir karşılaşma.

Tiyatro ayrıca yaratıcı insanlar arasında bir karşılaşmadır. Yönetmen olarak, oyuncuyla ben karşı karşıya gelirim ve oyuncunun kendini ifşa etmesi bana kendimi ifşa etmemi sağlar. Oyuncular ve kendim, metinle karşı karşıya geliriz. Şimdi, metinde nesnel olan şeyi biz ifade edemeyiz ve aslında yalnızca gerçekten zayıf olan metinler bize eşsiz bir yorum imkânı sunarlar. Bütün büyük metinler bizim açımızdan bir tür derin uçurumu temsil ederler. Hamlet'i düşünün: Bu karakteri işlemeye sayısız kitap kalem alınmıştır. Üniversite profesörleri bize, her biri kendi adına, nesnel bir Hamlet keşfettiklerini anlatacaklardır. Bize naklettikleri devrimci Hamlet'ler, isyankâr ve iktidarsız Hamlet'lerdir, dışlanmış Hamlet ve benzeridir. Oysa ortada nesnel bir Hamlet yoktur. Eser buna meydan bırakmayacak kadar büyüktür. Büyük eserlerin kuvveti gerçekte katalizör etkisi uyandırmalarında görülür: Bize kapılar açarlar, kendimizin farkına varmamızı sağlayan mekanizmayı harekete geçirirler. Benim metinle karşılaşmam, benim oyuncuyla, oyuncunun benimle karşılaşmasına benzer. Gerek yönetmenin gerekse oyuncunun gözünde, yazarın metni bize kendimizi açmamızı, kendimizi aşmamızı, içimizde gizli olanı bulmamızı, başkalarıyla karşılaşma edimini gerçekleştirmemizi, başka bir ifadeyle yalnızlığımızı aşmamızı sağlayan bir tür neşterdir. Eğer şöyle demeyi tercih ederseniz, tiyatrodaki metin, antik çağların şairlerinin gözündeki mitle aynı işleve sahiptir. *Prometheus*'un

yazarı Prometheus mitinde hem bir kafa tutma eylemi hem de bir sıçrama tahtası işlevi, hatta belki de kendi yaratısının kaynağını görmüştür. Oysa onun *Prometheus*'u kişisel deneyiminin ürünüydü. Bu konuda söylenebilecek başka söz yoktur; bundan gerisi tamamen önemsizdir. Tekrarlıyorum: Metin kendi bütünlüğü içinde oynanabilir, bütün yapı değiştirilebilir ya da bir tür kolaja dönüştürülebilir. Öte yandan, metinde uyarlamalar ve oynamalar yapılabilir. İki durumda da mesele teatral yaratım değil, edebiyattır. Brecht başka yazarlar hakkındaki incelemelerden örnekler vermiştir, aynısını Shakespeare de yapmıştır. Kendime gelince, ne edebi bir yorumda bulunmayı ne de edebi bir incelemeye kalkışmayı dilerim, çünkü bunların ikisini yapmak da benim yeteneğimi aşar, benim alanım teatral yaratımdır. Bir tiyatro yaratıcısı olarak bana göre, önemli olan sözcükler değil, o sözcüklerle ne yaptığımız, metnin cansız sözcüklerine neyin can kattığı, onları 'Söz'e dönüştüren şeyin ne olduğudur. Biraz daha ileri gideceğim: Tiyatro, insan tepkileriyle itkilerinin, insanlar arasındaki temasların ürettiği bir eylemdir. Bu hem biyolojik hem tinsel bir eylemdir. Fakat bununla, seyirciyle aşk yapmayı kastetmediğimi hemen açıkça vurgulamak isterim –bu insanın kendisini bir satılık mal durumuna getirmesi anlamına gelirdi.

Yine de sahneye oyun koymak için metinlerle yazarları seçmeniz gerekiyor. Burada nasıl bir yöntem benimsiyorsunuz? Diğerlerini değil de herhangi bir oyunu ya da oyun yazarını nasıl seçiyorsunuz?

Karşılaşma, büyülenmeden doğar. Bir mücadele söz konusudur ve derinliğinde öyle benzer bir şey görülür ki, karşılaşmanın tarafları arasında bir özdeşlik kurulur. Her yönetmen kendi doğasına uygun karşılaşmalar peşinde olmalıdır. Bana göre bunun anlamı Polonya'nın büyük romantik şairleridir. Ayrıca, Marlowe ve Calderon'dur. Büyük bir geleneğe ait metinleri çok tuttuğumu açıklıkla ifade etmem gerekiyor. Benim gözümde bunlar atalarımın sesleridir, Avrupa kültürümüzün kaynaklarından bize ulaşan seslerdir. Bahsettiğim türde eserlerin beni büyülemesinin sebebi, samimi bir yüzleşme (bir tarafta hayatın, önceki kuşakların inanç-

ları ve deneyimleri ile, öbür tarafta kendi deneyimlerimiz ve önyargılarımız arasında katı ve kıyıcı bir yüzleşme) imkânını sağlamalarıdır.

Sizin fikrinizce dramatik bir eser ile onun şekillendiği çağ arasında bir ilişki söz konusu mu?

Evet, metnin tarihsel bağlamı, yaşanan çağ ile metin arasında gerçekten bir ilişki söz konusudur. Fakat bizim eğilimlerimizi ve bu eserlerle yüzleşme arzumuzu belirleyen bağlam değildir. Bugün benim seçimimi, deneyimlerimden oluşan bağlam belirler. Örneğin, Homeros'a bakalım. Şimdilerde *İlyada* ve *Odyssey*'i incelememizin sebebi nedir? O çağda yaşayan insanların kültürel ve toplumsal hayatını öğrenmek için mi? Bunun cevabı belki evettir, fakat bu aslında araştırmacıların işidir. Sanatın perspektifiyle, eserler her daim canlıdır. *Odyssey*'in karakterleri hâlâ güncelliklerini korurlar, çünkü dünyada hâlâ gezginler var. Gerçi onların yolculuğu bizimkinden farklı olmuştur ve zaten bu sebeple o kitapları okumak bizim kendi durumumuza yeni bir ışıkla bakmamızı sağlar.

Sanat alanında fazla spekülasyona girilmemelidir. Sanat, bilimin kaynağı değildir. Sanat, kendimizi başkalarına açtığımızda, kendimizi anlamak üzere başkalarıyla karşı karşıya gelip yüzleştirmizde (tarihteki bir çağın bağlamını yeniden yaratmayı öngören bilimsel bir anlamda değil de, temel ve insani bir anlamda) edindiğimiz deneyimlerdir. Anaların ıstırap çektiği uzun dönemlerde de bizi ilgilendiren Niobe'nin tarihsel bağlamı değildir. Elbette, sesini işitip anlayabildiğimiz müddetçe geçmiş şimdidir. Niobe'nin sesi bize biraz tuhaf gelebilir. Şüphesiz onun sesi, Auschwitz'de çocuklarına ağlayan annenin sesinden çok farklıdır ve bütün tarihsel bağlamı da bu farklılık meydana getirir. Bu, gizlenmiş bir farklılıktır ve eğer onu ayırmaya, vurgulamaya ve ortaya çıkarmaya çalışırsak her şeyi kaybederiz, çünkü sanatsal deneyim açık ve doğrudan bir deneyimdir.

AKROPOLİS – METİN İNCELEMESİ*

Ludwik Flaszen



Wyspianski'nin draması, yönetmenin amaçları doğrultusunda kısmen değiştirilmiş. Fakat özgün metindeki birkaç ufak oynama ve değişiklik şairin üslubunu bozmuyor. 'Bizim Akropolis'imiz' ya da 'kabileler mezarlığı' gibi bazı deyişlerin takıntılı ölçüsünde tekrarlanması metnin dengesini bir ölçüde kaydırmış. Bu özgürlük mazur görülüyor, çünkü söz konusu deyişler oyunun etrafında

*) Tiyatro Laboratuvarı'nın edebi danışmanın kaleme aldığı bu metin *Pamiętnik Teatralny* (Varşova, 3, 1964), *Alla Ricerca del Teatro Perduto* (Marsilio Editori, Padova, 1965) ve *Tulane Drama Review*'da (New Orleans, T 27, 1965) yayınlanmış, İngilizceye Simone Sanzenbach tarafından çevrilmiştir. *Akropolis* sahneye Jerzy Grotowski tarafından konmuştu. Yönetmenin bu yapımdaki esas çalışma ortağı, ünlü Polonyalı sahne tasarımcısı olan, kostümlerin ve sahne donanımının da tasarımını yapan Josef Szajna'ydı. Sahne mimarisi Jerzy Gurawski'nin imzasını taşıyordu. Oyunda başlıca karakterler şunlardı: harpçi, ölen kabile reisi Jacob (Zygmunt Molik); Rebecca Cassandra (Rena Mirecka), Isaac (Antoni Jaholkowski), Angel Paris (Zbigniew Cynkutis ya da Mieczysław Janowski), Esau (Ryszard Cieslak).

değindiği motifleri oluşturuyor. Prolog, Wyspianski'nin mektuplarından birinden, 'Akropolis'e özgül bir uygarlığın en üst noktadaki sembolü olarak atıfta bulunduğu bir parça.

Grotowski'nin yönettiği bütün oyunlar içerisinde *Akropolis*, özgün edebi metne en az sadık kalan oyunu. Yazara ait kalan tek şey, şiirsel üslup. Oyun, şairin planladığından tamamen farklı olarak, sahnedeki koşullara göre uyarlanmış. Bir tür kontrpuan kalıbında, girişimin tali bir sonucu olarak özgül bir teknik anlayışın doğurduğu düşünce çağrışımlarıyla zenginleştirilmiş (çalışmanın sözel boyutu aktarılacak ve dış sahne donanımının organlarına aşılacak durumundaydı). Aşılama öyle bir ustalıkla yapılmalıydı ki, sözler tiyatronun dayattığı koşullardan kendiliğinden geliyor görünsün.

Oyundaki aksiyon Krakow katedralinde geçer. Diriliş gecesinde heykeller ve duvar kilimlerindeki karakterler Avrupa geleneğinin köklerinin uzandığı antik çağdan ve Eski Ahit'ten sahneleri yeniden canlandırırlar.

Yazar eserini, ana akımları Polonya Akropolis'inde temsil edilen Akdeniz kültürüne panoramik bir bakış şeklinde tasarlamıştır. Yönetmenin anlayışı ile şairin anlayışı, Wyspianski'den aktaracak olursak bu 'kabileler mezarlığı' fikrinde buluşur. Yönetmen ile şairin ikisi de uygarlığın yekûnunu temsil etmenin ve uygarlığın değerlerini günümüz deneyimlerinin mihenk taşında test etmenin peşindedirler. Grotowski'ye göre, 'çağdaş', yirminci yüzyılın ikinci yarısı demektir. Bu yüzden Grotowski'nin deneyimi Wyspianski'ninkinden sonsuz derece daha vahşicedir ve Avrupa kültürünün kökü yüzyıllara dayanan değerleri ciddi bir sınavdan geçmektedir. Üstelik onların birleşme noktaları artık, şairin rüyasını gördüğü ve dünya tarihi üstüne yalnız başına kafa yorduğu eski katedralin huzurlu dinlenme yeri değildir. Bunlar, yüzyılımızın yansıttığı çokdilli karışıklığın ortasında aşırılığa varmış bir dünyanın vaveylasında, yani bir temerküz kampında çarpışırlar. Karakterler kültürel tarihimizin büyük ânlarına yeniden can verir, oysa onların can verdikleri şey geçmişin anıtlarında ölümsüzleşmiş kişiler değil, Auschwitz'den çıkıp yayılan dumanlar ve diğer şeylerdir.

Hakikaten bir ‘kabileler mezarlığı’ vardır, ama Galiçyalı şairin düşünüp zihninde tasavvur ettiği aynı şekilde değil. Bu sözcüğün düz anlamıyla bir ‘mezarlık’tır: tam, kusursuz, paradoksal; en cecur şiirsel figürleri gerçeklik haline getiren bir mezarlık. Umutla gözü körelmiş ‘bizim Akropolis’imiz, İsa-Apollon’un Diriliş’ini görmez: Daha geride, kolektif deneyimin esrarengiz dış çeperlerinde kalmıştır. Oyun şöyle bir soruyu formüle eder: Total bir şiddetle karşılaştığında insan doğasına ne olacaktır? Jacob’un Melek’le mücadelesi, tutsakların bellerini büken angaryalar, Paris’le Helena’nın aşk düeti, esirlerin duyulmayan feryatları, İsa’nın dirilişi ve fırınlar –zıtlıklarla ve çürümüşlükle malul bir uygarlık...

Köklerinin tuzağına yakalanmış bu insan ırkı görüntüsü, dehşete ve acımaya yol açmaktadır. Çürümüş değerlerin traji-komedi, eski şairin felsefi-tarihsel oyununun sonucu olan pırıltılı ilahlaştırmanın yerine konmuştur. Yönetmen, ıstırapın hem korkunç hem çirkin bir şey olduğunu göstermiştir. İnsanlık, temel hayvani reflekslere indirgenmiştir. Dokunaklı bir samimiyette katil ile kurban ikiz gibi görünürler.

Sahne sunumunda bütün aydınlık noktalar bilerek karartılmıştır. Nihai umut bakışı kâfirce ironiyle ezilmiştir. Sunulduğu şekliyle oyun, seyircinin etik belleğine bir sesleniş, ahlâki bilinçaltına bir çağrı şeklinde yorumlanabilir. Seyirci boş bir insan kabuğuna mı dönseydi? Yoksa karşılıklı avuntular için uydurulmuş kolektif mitlerin kurbanı mı olacaktır?

TEMSİL: OLGUDAN METAFORA

Oyun, bir temerküz kampının şiirsel açılması şeklinde tasarlanmıştır. Edebi yorumlarla metaforlar bir gündüz düşündeki gibi birbirlerine karışır. Tiyatro Laboratuvarı’nın kuralı, aksiyonu bütün tiyatroya ve seyirciler arasına dağıtmaktır. *Akropolis* için oyuncularla seyirciler arasında doğrudan bir temas bulunmaması kararlaştırılmıştır: Oyuncular nihai deneyimlerine girişmiş olanları temsil edenler, ölüdürler; seyirciler, yeni başlayanlar çevresinin dışında kalanları temsil ederler, gündelik hayatın akışı içinde ka-

lırlar, onlar canlıdırlar. Seyircilerin yakınlığıyla birleşen bu mesafe, ölümlerin canlıların rüyalarından doğduğu izleniminin doğmasına katkıda bulunur. Mahpuslar bir kâbustadırlar ve uyuyan seyircileri her taraftan kuşatıyor görünürler. Baş dönmesi hissi uyardırıp her yerde var olmayı tehdit ederek, aynı anda ya da bir silsilenin sonunda farklı yerlerde görünürler.

Odanın ortasında kocaman bir sandık duruyor. Sandığın üstüne madeni hurdalar yığılmış; değişik uzunluk ve genişlikte soba boruları, bir el arabası, bir küvet, çiviler, çekiçler. Her şey eski, paslı ve hurdacıdan gelişigüzel alınmışa benziyor. Sahne donanımının gerçekliği pas ve metalden oluşuyor. Aksiyon ilerledikçe oyuncular onlarla saçma bir uygarlık inşa edecekler; oyuncular tellerden asılır ya da yere çivilenirken bütün odayı süsleyecek soba borularıyla duyurulan gaz odalarından menkul bir uygarlık. Böylece olgudan metafora geçiş gerçekleşir.

KOSTÜMLER

Kostümler, çıplak bedenleri örten delikli çuvallardır. Delikler, tenin yırtılmasını düşündürecek bir malzemeyle yapılmıştır; o deliklerden bakarak yaralı bir gövdeyi görebilirsiniz. Ayaklar için ağır ahşap ayakkabılar, başlar için tekbiçimli bereler. Bu, kamp üniformasının şiirsel bir versiyonudur. Kostümler birbirlerine benzerlikleriyle insanları kişiliklerinden soyar, cinsiyet, yaş ve toplumsal sınıfı belli eden işaretleri silerler. Oyuncular tamamen özdeş varlıklar haline gelirler. İşkence edilmiş bedenlerden ibarettirler.

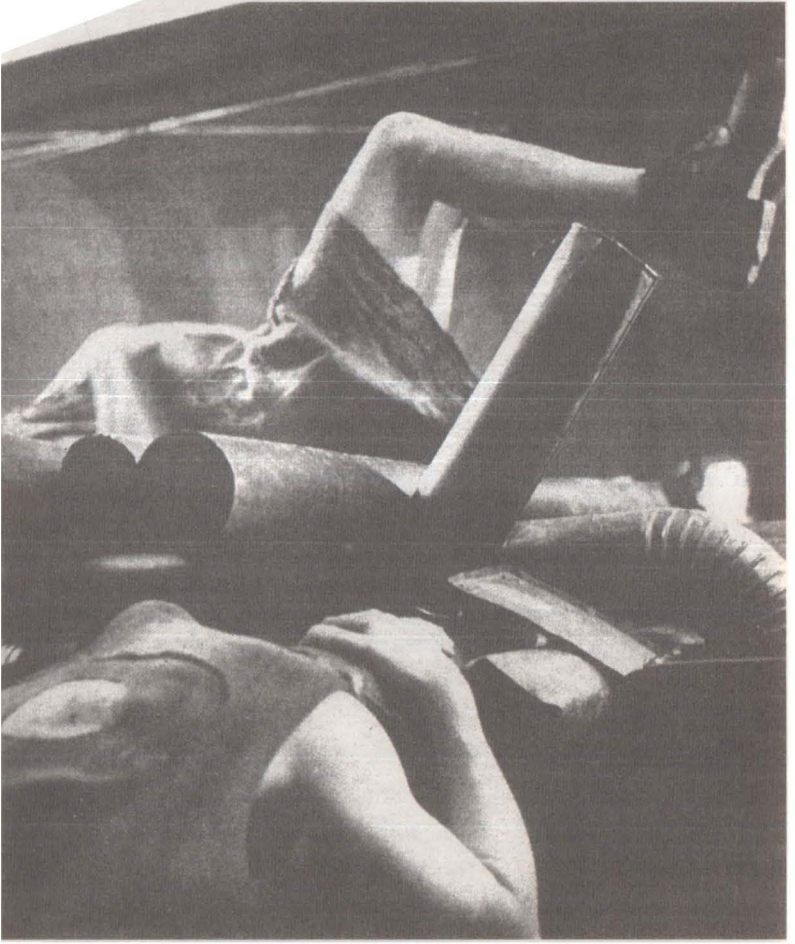
Kampın sakinleri baş roldedirler ve daha üstün, yazılı olmayan bir yasa adına kendilerinin işkencecileri olmuşlardır. Temerküz kampının amansız koşulları, hayatlarını sürdürdükleri ortamı meydana getirir. Gördükleri işler kendilerini büyüklükleri ve faydasızlıklarıyla ezer; gardiyanlardan ritmik işaretler alınır; mahkûmlar feryat edip dururlar. Ancak büyüme ve sevmeye hakkı uğruna verilen mücadele gündelik hızıyla sürer gider. Her komutla, sağ olup olmadıkları bile anlaşılamayan insan enkazları, yeni uygarlığın inşasını gösterirler; görülen iş mahkûmun -her bir hareketiyle sürekli- teyit edilmekte olan- inatla yaşama iradesini ifade eder.

Kendi bireysel özellikleriyle başkalarından ayrı bir yerde duran ne bir kahraman, ne bir karakter vardır. Yalnızca, topluluk; en aşırı halindeki bütün türün imgesi. Fortissimolarda ritim sözler, şarkılar, çığlıklar ve gürültülerden müteşekkil bir dorukta dağılır. Her şey çok şekilli ve şekilsiz görünecektir, sonra ürpertici bir birlikte yeniden şekillenir. Bu bir mikroskobun altındaki bir damla suyu hatırlatır.

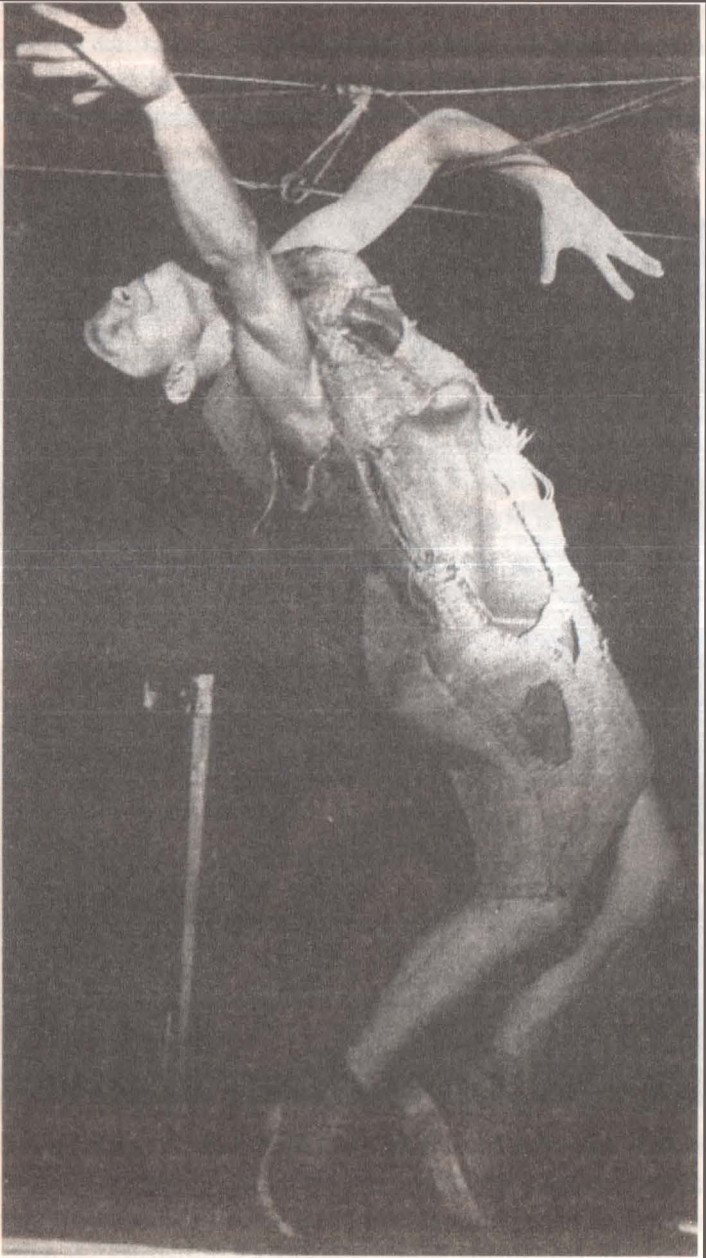
MİT VE GERÇEKLIK

Çalışmadaki molalarda bu fantastik topluluk gündüz hayallerine kapılır. Sefil kişiler İncil'deki ve Homeros'un kahramanlarının isimlerini alırlar. Kendilerini onlarla özdeşleştirir, sınırlılıkları dahilinde efsaneleri kendi versiyonlarınca yerine getirirler. Bu hayalle gerçekleştirilen bir dönüşümdür; oyun sergilediklerinde kendilerinininkinden farklı bir gerçeklikte yaşayan esir topluluklarının iyi bildiği bir olgudur bu. Vakarla, asaletle ve mutlulukla hayallerine bir gerçeklik ölçüsü katarlar. Bu, gerçeklik kendilerine ihanet ederken esirlerin özlemleriyle alay eden zalimce ve acı bir oyundur.

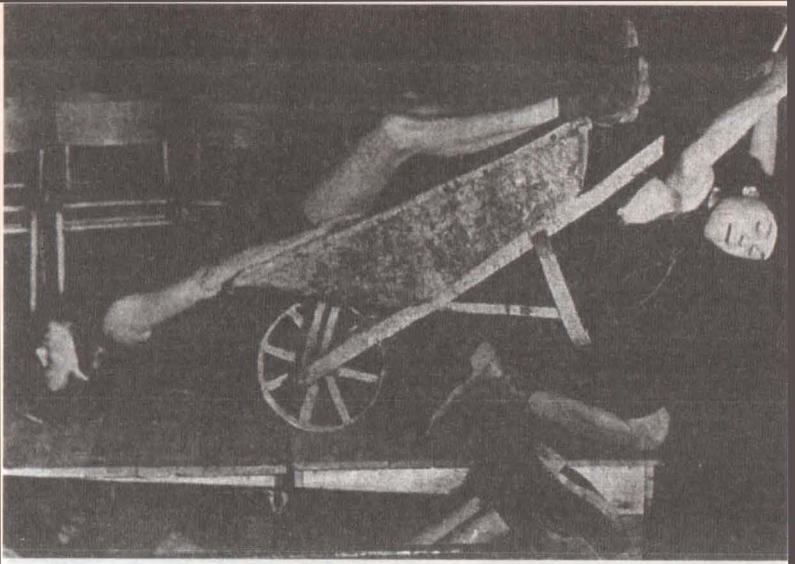
Jacob, evlensinler diye Rachel'in elini uzatmasını isterken mistakbel kayınpederini ölüme gönderir. Aslında onun Laban'la ilişkisine patriyarkal yasa değil, hayatta kalma hakkının mutlak talepleri yön vermektedir. Jacob ile Melek arasındaki mücadele iki mahkûm arasındaki bir kavgadır: biri diz çökmüş, arkasında diğerinin başı aşağıda, arkaya dönük biçimde üstüne yattığı bir el arabası tutmaktadır. Diz çökmüş haldeki Jacob, başını yere çarpan yükü Melek'ten kurtulmanın derdindedir. Melek'in çabasıysa ayaklarıyla başına vurarak Jacob'u alt etmeye yöneliktir. Fakat ayakları hedefini bulmaz, yanlışlıkla el arabasının kenarına çarpar. Jacob da bütün kuvvetiyle yükünü kontrol altına tutmayı istiyordur. Baş rol kişileri birbirlerinden kaçamazlar. İkisi de aletine çivilenmiştir; yaşlı öfkelerini dışa vuramadıklarından çektikleri eziyet daha yoğundur. Eski Ahit'ten alınma ünlü sahne, mecburiyetten, kavgalarında ifade edilen anonim güçten birbirlerine eziyet eden iki kurbanın çekişmesi şeklinde yorumlanacaktır.



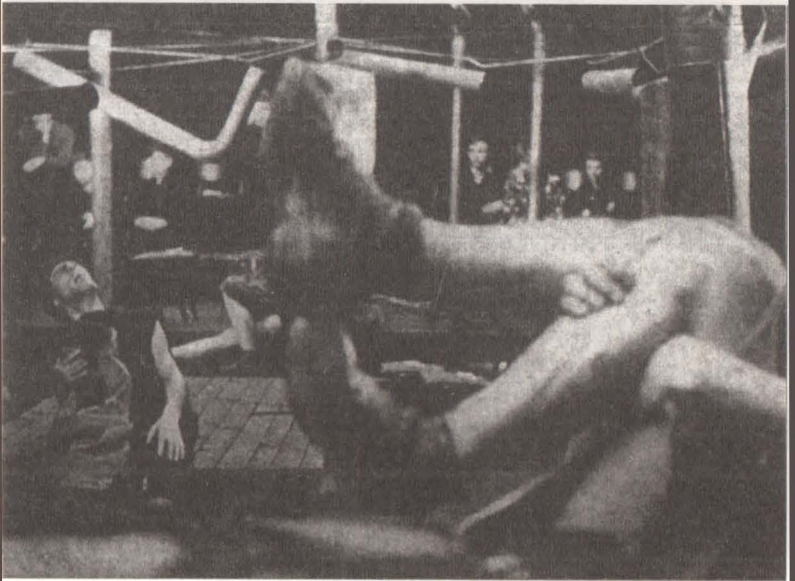
Akropolis: İki anıt arasında diyalog (Rena Mirecka ve Zbigniew Cynkutis).
Fotoğraf: Teatr-Laboratorium.



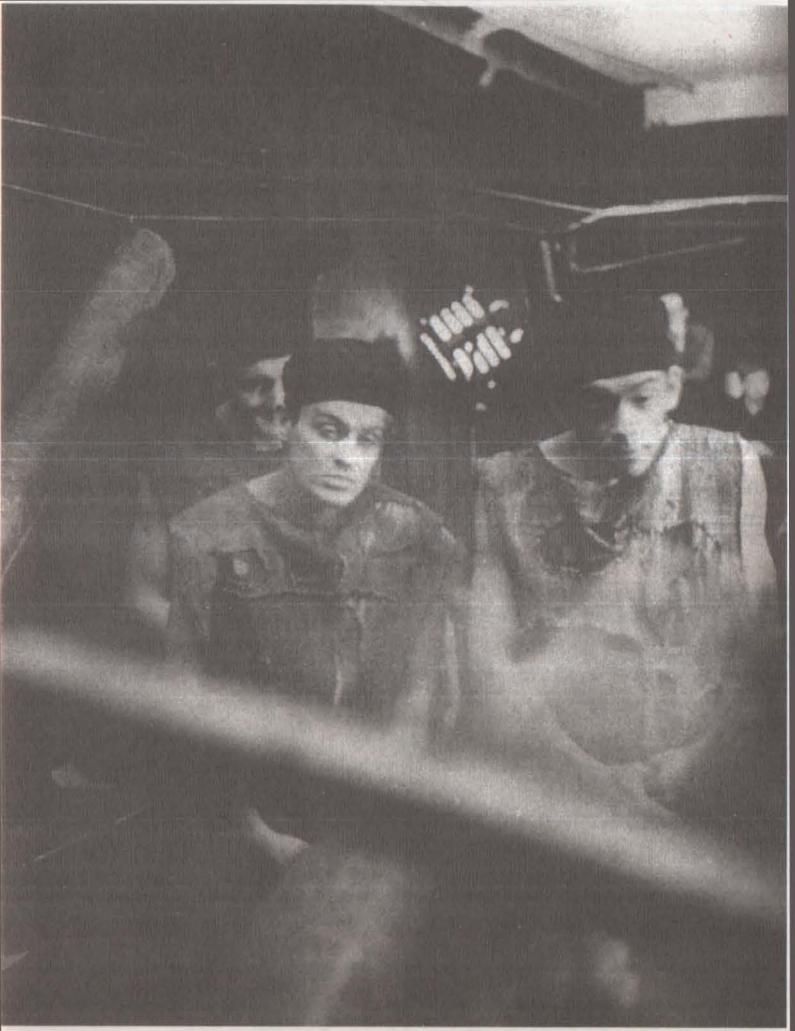
Akropolis: Esau (Ryszard Cieslak), avcı hayatının özgürlüğüne övgüler düzen bir şarkı söylüyor. Fotoğraf: Teatr-Laboratorium.



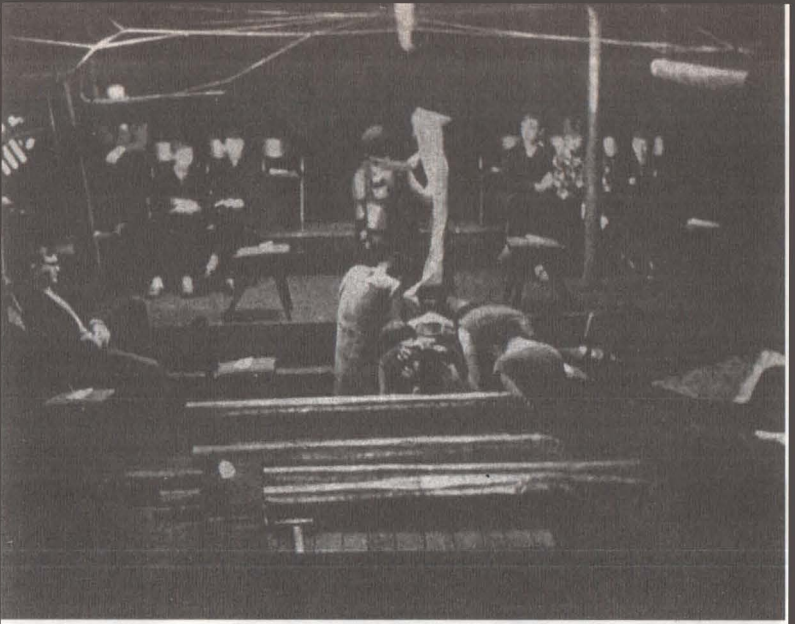
Akropolis: Jacob ile Melek arasındaki kavga (Zbigniew Cynkutis ile Zygmunt Molik)



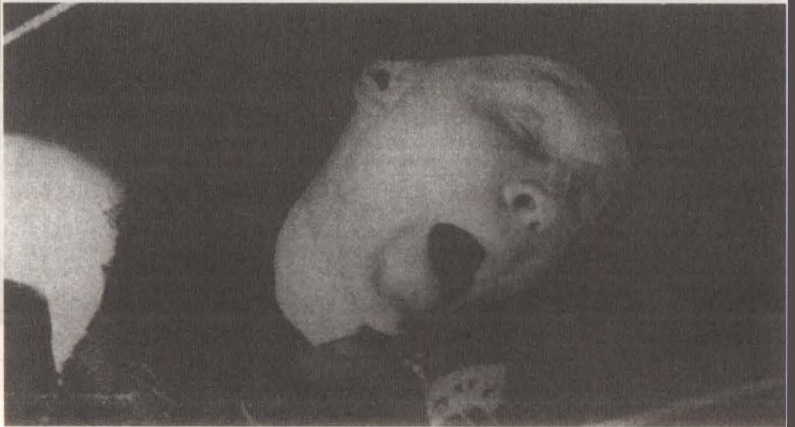
Akropolis: Mahkûmlar dinleniyor. Fotoğraf: Teatr-Laboratorium.



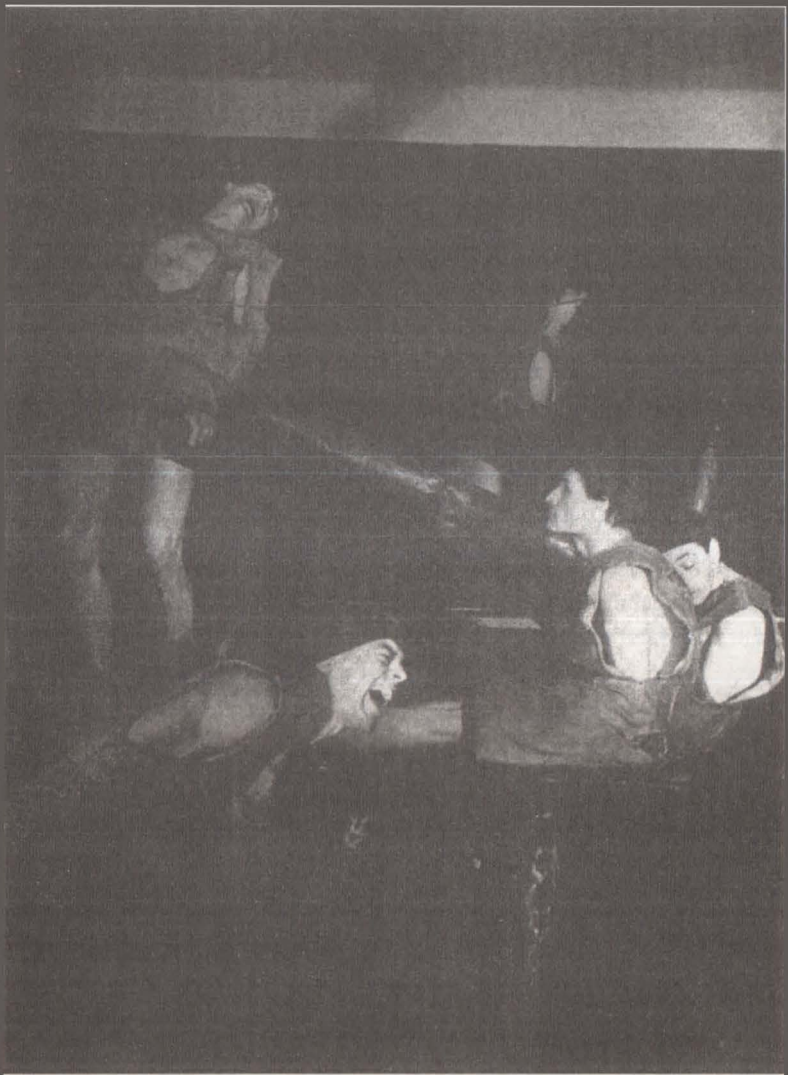
Akropolis: Zamanımızın Akropolis'ini kurmaya çalışmanın yürüyüşü: bir temerküz kampı (Zbigniew Cynkutis ve Ryszard Cieslak). Fotoğraf: Teatr-Laboratorium.



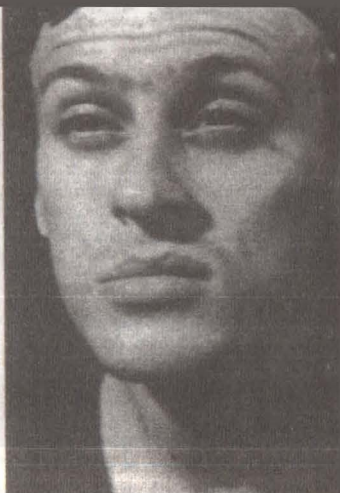
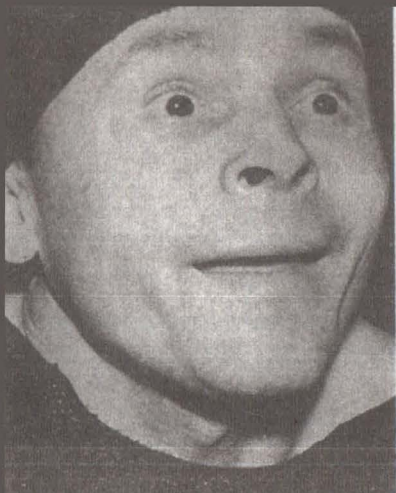
Akropolis: Rebecca ile Jacob'un nikâh töreni. Jacob (Zygmunt Molik) yolu gösteriyor, gelinin yerine şefkatle tuttuğu bir boru parçası taşıyor. Fotoğraf: Teatr-Laboratorium.



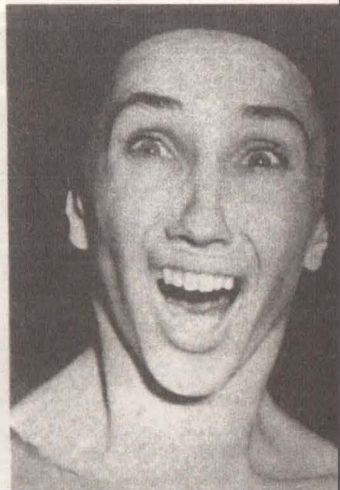
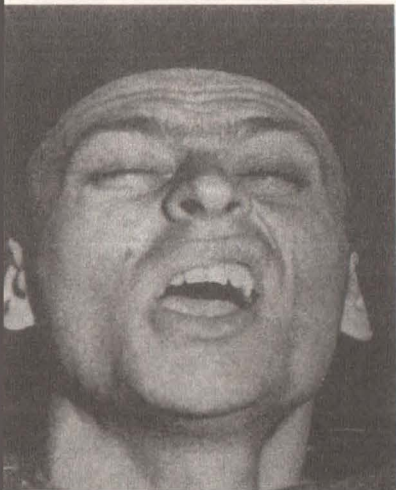
Akropolis: Harpçi Jacob, ölen kabilenin reisi (Zygmunt Molik). Fotoğraf: Teatr-Laboratorium.

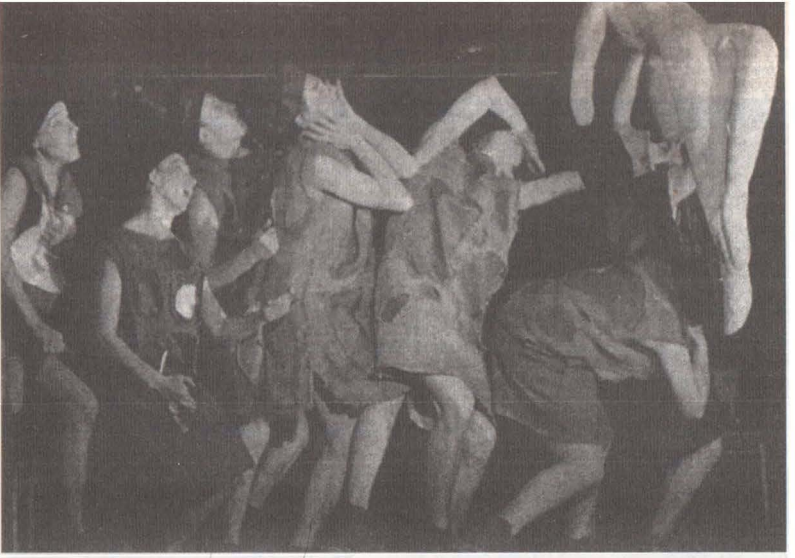


Akropolis: Paris ile Helena duyusal aşkın kutsallığını gösteriyorlar, fakat Helena bir erkektir. Fotoğraf: Teatr-Laboratorium.



Akropolis: Sadece yüz kaslarıyla yaratılan masklar (Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Rena Mirecka). Fotoğraf: Teatr-Laboratorium.





Akropolis: Kurtarıcı geldi. Başsız cesedin İsa olduğuna inanılıyor; sevinçle kendilerinden geçmiş esirler onu takip edip kurtuluyorlar. Fotoğraf: Teatr-Laboratorium.



Akropolis: Kurtuluşa düşmek: krematoryum. Fotoğraf: Teatr-Laboratorium.

Paris ile Helena, duyuşal aşkın cazibesinin ifadesidirler; fakat Helena bir erkektir. Aşık düetlerine, biraraya toplanmış mahkûmların kaba kahkahaları eşlik eder. Mahremiyetin imkânsız olduğu dünyayı alçalmış bir erotizm idare etmektedir. Cinsel duyarlılıkları tek cinsiyetli topluluklarınkine, örneğin orduya benzemiştir. Aynı biçimde Jacob, şefkatini telafi edici nesnelere çevirir: Gelini bir duvak değıl, paçavraya sarılmış bir soba borusudur. Donanımı bu olan Jacob, bütün mahkûmların bir halk şarkısı söyleyerek katıldıkları ağırbaşlı düğün alayının başında yürür. Doğaçlama törenin en yoğun ânında, nâfîçe ve bir parça ironik biçimde basit mutluluk düşünüyü akla getiren bir altar çanının açık sesi duyulacaktır.

Erteleme umudundan yoksun olarak mahkûm edilmiş insanların çaresizliğı gözler önüne serilmiştir: Dört mahkûm vücutlarını şehitler gibi tiyatrun duvarlarına bastırırlar. Jacob'un düşündeki Melek'in anlattığı Tanrı'nın yardımıyla umuda dua ederler. Duada İncil'in ritüel kederi ve geleneksel yası belirgindir. Bu halleriyle Ağlama Duvarı'nın önündeki Yahudileri akla getirmektedirler. Kaderlerine isyan eden mahkûmların saldırgan bir çaresizliğı de söz konusudur: Cassandra. Mahkûmlardan bir kadın, yoklama sırasında öne çıkar. Vücudu histerik biçimde kıvranmaktadır; sesi kaba, boğuk ve içlidir; kendine odaklanmış bir ruhun çektiğı eziyetleri dile getirir. Aniden yumuşak şikayet tonuna geçerken, belirgin bir rahatlamayla topluluğı nasıl bir kaderin beklediğini duyurur. Fakat monologu, sayım sırasındaki mahkûmların gırtlaktan gelen ve sert sesleriyle kesilir. Sayımda tane tane çıkarılan sesler, Wyspianski'nin metninde belirtilen kavga gırtlaklarının yerini almıştır.

Umuda gelince, Şarkıcı'nın başını çektiğı insan enkazları grubu kendi Kurtarıcısını bulur. Kurtarıcı korkunç bir şekilde toplama kamplarının sefilane iskeletlerini hatırlatan başsız, mavimtrak, hayli hırpalanmış bir cesettir. Şarkıcı lirik bir jestle, ayın kadehini kaldıran bir rahip gibi cesedi kaldırmaktadır. Kalabalık dinsel bir etkilenmişlikle bakarlarken, kortej halinde şefi takip eder, Kurtarıcı'nın onuruna bir Noel ilahisi söylemeye koyulurlar. Şarkının sesi yükselir, feryatlar ve histerik kahkahalarla yırtılan

esrik bir ağıt halini alır. Kortej, odanın ortasındaki kocaman sandığın etrafında halka olur; eller Kurtarıcı'ya uzanır, gözler hayranlıkla seyreder. Bazıları tökezler, yere düşer, tekrar doğrulmaya çalışır ve Şarkıcı'nın etrafında öne fırlarlar. Kortej Orta Çağların dinsel kalabalıklarını, kırbaççıları, heyula gibi çöken dilencileri andırmaktadır. Onları dinsel danslara özgü bir vecd halidir. Ara ara kortej durur, kalabalık sessizleşir. Şarkıcı'nın sofuca duaları sessizliği aniden yırtarken, kalabalık cevap verir. Tam bir esrime halinde kortej uzun yolculuğunun sonuna varır. Şarkıcı sofuca bir feryat koparır, sandıkta bir delik açar ve Kurtarıcı'nın cesedini peşi sıra sürükleyerek delikten içeri girer. Mahkûmlar teker teker, fanatikçe şarkılar söyleyerek onu takip ederler. Mahkûmların sonuncusu da görünmez olduğunda sandığın kapağı gü-rültüyle kapanır. Ortalığı birden sessizlik kaplamıştır; az bir süre sonra sakince, hakiki bir ses işitilir. Ses, "Gittiler, duman sarmal şekillerle yükseldi," diyordur. Sevinç dolu hezeyan hali gerçekliğini krematoryumda bulmuştur. Son.

DİNAMİK ORKESTRASYON OLARAK SAHNE DONANIMI

Sahne donanımından en kesin şekliyle bağımsız kalmak, Tiyatro Laboratuvarı'nın başlıca ilkelerinden birisini oluşturur. Oyuna en başında orada olmayan bir şeyi sonradan sokmak kesinlikle yasaktır. Tiyatroda belli sayıda insan ve nesne toplanmıştır. Oyunun çeşitli durumlarını halletmeye bunlar yeterli gelmelidir.

Sözcüğün alışılmış anlamıyla 'dekorlar' yoktur. Dramatik aksiyonun vazgeçilmez öğelerini meydana getiren nesnelere indirgenmiştir sahne. Her nesne oyunun anlamına değil, dinamiğine katkıda bulunmalıdır; her nesnenin değeri çeşitli kullanımlarındadır. Soba borularıyla madeni hurdalar dekor şeklinde kullanıldığı gibi, görüşün yaratılmasına katkıda bulunan somut, üç boyutlu bir metafor işlevi görmektedir. Ancak metaforun kaynağı, soba borularının işlevinde görülür; aksiyon ilerledikçe, daha sonra geride bırakacağı faaliyetten ileri gelir. Oyuncular tiyatrodan

ayrıldıklarında, arkalarında oyuna somut bir motivasyon sağlayan borular bırakırlar.

Her nesnenin çeşitli kullanımları söz konusudur. Küvet bildik bir banyo küvetidir; öte yandan, sembolik bir küvettir: İnsan bedenlerinin sabun ve deri yapımında kullanıldığı tüm küvetleri temsil eder. Aynı küvet aşağı döndürüldüğünde, mahkûmların bir ilahiyi okudukları altara dönüşür. Yüksek bir yere yerleştirildiğinde Jacob'un gerdek yatağı olur. El arabaları her günlük çalışma araçlarıdır; cesetlerin taşınmasını sağlayan acayip cenaze arabalarına dönerler; duvara yaslandıklarında Priam ve Hecuba'nın tahtları olurlar. Jacob'un hayal gücüyle dönüştürülmüş olan soba borularından birisi, onun grotesk gelini rolü haline gelir.

Bu nesneler dünyası oyunun müzikal enstrümanlarını temsil etmektedir: Ölüm ile manasız ıstırapın monoton kakofonisi – metalin metale sürtünmesiyle, çekiçlerin vurulmasıyla, bir insan sesini yansıtan soba borularının gıcirtısıyla çıkan sesler. Bir mahkûmun hızla çaktığı birkaç çivi mihrap çanını andırır. Tek bir gerçek müzik enstrümanı vardır: keman. Leitmotif, vahşi bir sahnenin lirik ve melankolik fonu, ya da gardiyanların düdükleriyle komutlarının ritmik bir yankısı şeklinde kullanılır. Görsel imgeye neredeyse her zaman sessel imge eşlik etmektedir. Sahne donanımı son derece sınırlı sayıdadır; her eşyanın birden çok işlevi vardır. Çocukların oyunları ve doğaçlama oyunlarda olduğu gibi çok sıradan nesnelerle dünyalar yaratılmıştır. Uyandırılmış içgüdü'nün kendiliğinden kendi büyümlü dönüşüm araçlarını seçtiği yaratım sürecinin ortasında, embriyonik evresinde yakalanmış bir tiyatrodur karşımızda olan. Tüm bunların arkasındaki güç ise canlı bir insan, oyuncudur.

YOKSUL TİYATRO

Yoksul tiyatroda oyuncu, yüz kasları marifetiyle organik bir mask edinmelidir; böylece her karakter tüm oyun boyunca aynı şiddetli yüzü yansıtır. Bütün vücut koşullara uygun olarak hareket ederken, mask çaresizlik, ıstırap ve kayıtsızlık ifadesiyle oldu-

ğu gibi kalır. Oyuncu kendini bir tür, rolünü çok sesli olarak yerine getiren melez benlikte çoğaltır. Bedenin farklı kısımları, genellikle çelişkili nitelikteki farklı reflekslerin dizginlerini serbest bırakırken, dil yalnızca sesi değil, jestleri ve mimikleri de yadsır.

Tüm oyuncular pandomimden alınmış jestler, duruşlar ve ritimler kullanırlar. Her oyuncunun değişmez biçimde sabit olan kendi silueti vardır. Sonuç, karakterlerin kişiselleşmeden yoksun olmasıdır. Bireysel özellikler silindiğinde oyuncular türlerin klişelerine dönüşürler.

Çok küçük bir çocuğun karmakarışık mırıltılarından tutun en karmaşık belagatli ezberlere kadar sesle ifadenin bütün araçları kullanıldığı için, sözlü ifadenin araçları büyük ölçüde genişlemiştir. Bir mana ifade etmeyen inilti, hayvan kükreyişleri, dokunaklı halk şarkıları, kilise ilahileri, lehçeler, teatral şiir okumaları –her şey buna dahildir. Sesler, tüm dil biçimlerini toplayan karmaşık bir ‘defter’de birbirine karışmıştır. İmha edilmelerinden hemen önce yabancı halklarla yabancı dilleri çatıştıran bu yeni Babil Kulesi’nde birbirlerine karışmışlardır.

Birbirleriyle bağdaşmayan öğelerin -dilin çarpıtılmasıyla da birleşerek- karışması temel refleksler doğurur. Gelişkinliğin kanıtları, hayvani davranışlarla yan yana konmuştur. Düz anlamıyla ‘biyoloji’ ifade araçları, çok geleneksel düzenlemelerle ilintilidir. *Akropolis*’te insanlık çok ince bir elekten geçmek mecburiyetindedir: İnsanlığın dokusu oldukça arıtılmış olarak görülür.

DR. FAUSTUS: METİN KURGUSU*

Ludwik Flaszen



Faustus'un önünde, cehennem ve ebedi lanetlenme uğruna şehit olmadan önce yaşayacak bir saati vardır. Bu yüzden dostlarını son bir akşam yemeğine çağırır; bu, İsa'nın bedenini ve kanını sunması gibi kendi hayatından epizodlar sunacağı bir toplu itiraf törenidir. Faustus misafirlerini (seyirciyi) geldiklerinde karşılar,

*) Burada Marlowe'un özgün metninin tek bir sözcüğü dahi değiştirilmezken, senaryo sahnelerin dizilişinin değiştirildiği, yeni sahneler tasarlandığı ve eserin aslındaki bazı sahnelerin çıkarıldığı bir 'kurgu'yla yeniden düzenlendi. Bunlar, Eugenio Barba'nın kaydettiği şekliyle sahneye koymayla ilgili notlardır. Metin *Tulane Drama Review* (New Orleans, T 24, 1964) ve *Alla Ricerca del Teatro Perduto*'da (Marsilio Editori, Padova, 1965) yeniden yayınlanırken, İngilizceye Richard Schechner tarafından çevrildi. *Dr. Faustus*'u sahneye koyan Jerzy Grotowski'ydi. Kostüm tasarımı Waldemar Krygler'in, sahne mimarisi Jerzy Gurawski'nin imzasını taşıyordu. Başlıca karakterler şunlardı: Faustus (Zbigniew Cynkutis), androjen Mephistopheles (Rena Mirecka ve Antoni Jaholkowski), Benvolio (Ryszard Cieslak).

kendilerinden odanın iki tarafına kurulmuş iki uzun masaya oturmalarını ister. Faustus üçüncü, manastır yemekhanesindeki önceki örneği andıran daha küçük masada yerini alır. Havaya bir Orta Çağ manastırı duygusu hakimdir; hikâye görünüşte yalnızca keşişler ve misafirleri hakkındadır. Metnin temelinde yatan arketip budur. Faustus'la diğer karakterler farklı tarikatların alışkanlıklarına uygun giyinmişlerdir. Faustus beyazlar içindedir; aynı anda hem bir erkeğin hem de bir kadının oynadığı Mephistopheles ise siyahlar içinde. Diğer karakterlerin giysileri Fransiskanlar tarzındadır. Ayrıca, gündelik giysileri içinde seyircilerin oturduğu masalarda iki oyuncu daha vardır. Onlardan daha sonra çokça söz edilecektir.

Bu dinsel temaya dayalı bir oyundur. Tanrı ile Şeytan baş roldeki kişilerle birlikte entrikaya girmişlerdir –oyunun bir manastırda geçmesinin sebebi budur. Alay ile ilahlaştırma arasında diyalektik bir ilişki söz konusudur. Faustus bir azizdir ve azizliği, mutlak bir saf hakikat arzusu biçiminde ortaya konur. Aziz azizliğiyle bir olacaksa, dünyanın yaratıcısı olarak Tanrı'ya başkaldırmalıdır, çünkü dünyanın yasaları ahlâkla ve hakikatle çelişen tuzaklardır.

Stipendium peccati mors est. Hal Stipendium, etc.

Ölümdür ödülü günahın. Zorlu bir ödül.

Si peccasse negamus, fallimur

Et nulla est in nobis veritas.

Dersek hiç günahımız yok diye

Kandırırız kendimizi, kalmaz içimizde hakikat.

Neden sevmeliyiz öyleyse günahı,

Öleceksek sonucunda mutlaka,

Ah, varmalıyız sonu olmayan bir ölüme!

(I, I, 39/47)

İyi ya da kötü, ne yaparsak yapalım lanetlenmişiz bir kere. Aziz, insana tuzak kuran bu Tanrı'yı kendine model alamaz. Tanrı'nın yasaları yalanlardır, bizi daha iyi lanetlesin diye ruhlarımızda şerefsizlik arayıp durur. Dolayısıyla, aziz olmayı arzuluyan biri karşı gelmelidir Tanrı'ya.

Peki ama, aziz neyi gözetmelidir? Elbette, kendi ruhunu. Modern bir ifadeye başvuracak olursak, kendi özbilincini. Faustus felsefeye ya da teolojiye ilgi duymaz. Bu türden bir bilgiyi reddedip başka bir arayışa girmelidir. Arayışı tam da Tanrı'ya başkaldırışında başlar. Fakat nasıl isyan etmektedir? Şeytan'la anlaşma imzalayarak. Aslında Faustus, yalnızca bir aziz değil aynı zamanda bir şehittir –üstelik Hıristiyan azizleriyle şehitlerinden daha fazla öyledir, zira hiçbir ödül beklememektedir. Bilakis, görevinin sonsuz lanetlenme olacağının bilincindedir.

Böylece karşımıza bir aziz arketipi çıkıyor. Bu rolü, genç ve masum görünüşlü bir oyuncu yerine getirir; onun psişik-fiziksel özellikleri St. Sebastian'ı andırmaktadır. Ancak bu St. Sebastian dine karşıdır, Tanrı'yla savaş halindedir.

Alay ile ilahlaştırmamanın diyalektiği bu durumda, seküler azizler ile dini azizler arasındaki (bir azizle ilgili olağan fikirlerimizi çürüten) çatışmadan meydana gelir. Fakat aynı zamanda bu mücadele günümüzün 'tinsel' bağlanışına hitap etmektedir ve burada ilahlaştırmayı görürüz. Sahnelenen yapımda Faustus'un hareketleri bir azizin hareketlerinin grotesk bir açılımıdır; buna rağmen Faustus, aynı zamanda bir şehidin dokunaklı pathosunu ortaya koymaktadır.

Metin, oyunun Marlowe'un metninin 5. Perde, 2. Sahnesi'yle (Faustus'un üç âlimle tartıştığı bölümle) başlayacağı bir şekilde yeniden düzenlenmiştir. Üstünden mütevazılık akan, bomboş gözlerle şehadet beklentisi içinde yitmiş haldeki Faustus, küçük masasında otururken misafirlerini selamlar, kollarını çarmıha gerilmiş gibi açar. Sonra itiraflarını anlatmaya koyulur. Bizim genellikle erdem dediğimiz şeyleri (teolojik ve bilimsel incelemelerini) o günah olarak adlandırmaktadır; bizim günah dediğimiz şeyleri de (örneğin, Şeytan'la anlaşma yapmasını) erdem olarak. İtirafları sırasında Faustus'un yüzü içinden gelen parıltıyla ışıldar.

Faustus Şeytan'dan ve ilk büyü hilelerinden konuşmaya başladığında, ikinci gerçekliğe (geriye dönük sahnelere) girer. Aksi-

yon daha sonra, Faustus'un kendi hayatından epizodlar naklettiği, bir tür biyografik yolculuğunu anlattığı iki masaya kayar.

1. Sahne: Faustus misafirlerini karşılar.

2. Sahne: Wagner, efendisinin ölmek üzere olduğunu bildirir.

3. Sahne: Faustus'un çalışmalarını açıkça günah sayarak itiraf ettiği ve Şeytan'la anlaşmasını erdem olarak yücelttiği bir monolog.

4. Sahne: Geriye dönüşle Faustus hayat hikâyesini anlatmaya koyulur. Birincisi, teolojiden vazgeçip büyüye geçmeye karar verdiği ânı hatırlatan bir monolog vardır. İçindeki bu mücadele, bilgi sahibi kişiliği simgeleyen baykuş ile inatçı tembelliğiyle baykuşun bilgisine karşı duran bir eşek arasındaki çatışmayla temsil edilir.

5. Sahne: Faustus, kendisine ilk defa büyüü öğreten Cornelius ve Valdes'le konuşmaktadır. Cornelius bir masayı günah çıkartılan bir hücreye çevirir. Faustus'un konuşmasına izin verip günahlarını çıkardığında Faustus yeni hayatına başlar. Söylenen metin genellikle yorumuyla çelişmektedir; örneğin, bu satırlar büyüünün hazlarına işaret eder. Ardından Cornelius, Faustus'a büyü törenlerini gösterir ve ona (bilinen bir Lehçe dinsel ilahiden başka şey olmayan) gizemli bir formül öğretir.

6. Sahne: Faustus ormandadır. Rüzgârın esmesini, yaprakların dökülmesini, gecenin seslerini, gece hayvanlarının bağırtılarını taklit ederek kendini, Mephistopheles'e seslenen aynı dinsel ilahiyi söylerken bulur.

7. Sahne: Mephistopheles'in (Müjde'nin) çıkışı. Faustus saygısını belli eden bir duruşla diz çökmüştür. Tek ayak üstünde, süzülen bir melek olan Mephistopheles, melekler korosu eşliğinde dizeler halinde şarkı söyler. Faustus kendisine, Tanrı'ya karşı yirmi dört yıl yaşamak karşılığında ruhunu Şeytan'a teslim etmeye hazır olduğunu bildirir.

8. Sahne: Faustus'un küçük düşmesi. İyi ve Kötü Meleklerin savlarının kışkırttığı mazoşistçe bir sahne. Faustus kendi tükürüğünü yüzüne sürer, başını dizlerine vurur, cinsel organını koparır –tüm bunlar olurken sakince dizelerini okumayı sürdürmektedir.

9. **Sahne:** Yürüyüş esnasında Faustus, ruhunu teslim etme kararını Mephistopheles'e anlatır.

10. **Sahne:** Faustus'un vaftizi. Faustus sözleşme imzalamadan önce bir nehirde (masalar arasındaki kısımda) neredeyse boğulacaktır. Böylece arınır ve yeni hayatına hazır olur. Derken dışı Mephistopheles onun bütün dileklerinin yerine getirileceği vaadinde bulunur. Faustus'u kucağında sallayarak rahatlatır (Pietà).

11. **Sahne:** Anlaşmanın imzalanması. Faustus, Mephistopheles'le yaptığı sözleşmeyi ticari bir ses tonuyla okur. Fakat jestleri, kendisine eziyet eden çileyi bastırmaya uğraştığını ele vermektedir. Nihayetinde tereddüdünü aşır, sanki kendine tecavüz ediyormuş gibi giysilerini yırtarak çıkarıp atar.

12. **Sahne:** Ayın jestlerine başvuran çifte Mephistopheles, Faustus'a yeni giysilerini gösterirler.

13. **Sahne:** Faustus'un 'Şeytan-karısı'yla sahnesi. Faustus karısına, sanki o doğanın tüm sırlarını içinde bulunduran bir kitapmış gibi davranmaktadır.

*Şimdi görebileceğim bir kitabım var
Gökyüzünün tüm huylarıyla yıldızlarını, bilebilirim
Hareketleriyle yörüngelerini.*

*İçinde görebilirim boy atan yeryüzünde
Tüm bitkileri, otları, ağaçları.*

(1604 Quarto, I, v, 618-620, 634-635)

Aziz, bir kitabı dikkatle okuyormuşçasına iffetsiz kadını süzer. Vücudunun her kısmına dokunur ve onları 'yıldızlar', 'bitkiler', vb. diye okur.

14. **Sahne:** Mephistopheles, Faustus'u ayartır. 13. Sahne'de genç aziz Şeytan'ın da Tanrı'nın hizmetinde olduğundan şüphe etmeye başlamıştı. 14. Sahne gerçeklikte esaslı bir kopuşa denk gelmektedir; temsilin bu anında Mephistopheles bir polis muhbirine benzemektedir. Üç rol takınır: Mephistopheles'in kendisi, İyi Melek ve Kötü Melek. Çifte Mephistopheles'in Faustus'u ayartıp günah işlemeye sürükleyen bir Cizvit tarzında giyinmiş

olması tesadüf değildir. Oysa Faustus hareketlerinin sonuçlarını anlamaya başladığında, İyî Melek'in söylediklerini sakın bir edayla değerlendirecektir. İyî Melek olarak Mephistopheles, Faustus'a Tanrı'yla buluşma ayarlamayı teklif eder. Gecenin kör bir vak-
tinde bir manastırdaymışlar gibi oynarlar; memnuniyetsiz iki ke-
şiş herkesin duyacağı şekilde sakince konuşuyorlardır. Ancak
Faustus yaptığı herhangi bir şeyden dolayı tövbe etmeye yanaş-
mayacaktır.

15. Sahne: Astroloji hakkında tartışmalar. Mephistopheles, efendisinin gök kürelerinin sesini çıkarmadaki ustalığının uyu-
mu ve kusursuzluğunu övüp duran sadık bir hizmetkâr rolünde-
dir. Bira içmekten ve fahişelerden bahseden iki misafir konuşmayı
böler. Gelenler, tüm temsil boyunca seyirciler arasında oturarak
beklemiş olan iki oyuncudur. Bütün fars rollerini (Robin, Vint-
ner, Dick, Carter, Âlimler, İhtiyar Adam, vb.) yerine getirmişler-
dir; oynadıkları sahnelerde, gündelik hayatımıza damgasını vur-
muş olan bayağılığı gösterirler. Komik sahnelerden birisi (at satı-
cısıyla oynanan sahne), Faustus'un Mephistopheles'e "Şimdi bana
dünyayı kimin yarattığını söyle bakalım?" demesinden hemen
sonradır. Bizim gündelik sıradan konuşmalarımız zaten Tanrı'ya
karşı çıkan savlardır. Bizim aziz böyle bir dünyanın yaratılması-
nın kimin sorumluluğunda olduğunu bilmeyi ister. Tanrı'nın kö-
tü arzularının hizmetkârı olan Mephistopheles ise gerçekten pa-
niğe kapılır ve "Söylemeyeceğim!" diyerek soruyu cevaplamaya
yanaşmaz.

16. Sahne: Lucifer, Faustus'a yedi ölümcül günahı tek tek gös-
terir. İsa'nın Maria Magdalena'yı affetmesine benzer biçimde Faus-
tus da o günahları affeder. Yedi Ölümcül Günah'ı aynı kişiler, çif-
te Mephistopheles oynar.

17. Sahne: Faustus, çifte Mephistopheles'in oynadığı iki ejder-
hayla Vatikan'a götürülür.

18. Sahne: Papa'nın ayağının dibinde görünmez haldeki Faus-
tus, St. Peter'deki bir ziyafettedir. Ziyafet masası, On Emir'i sırala-

yan çift Mephistopheles'in vücutlarından oluşmaktadır. Faustus, onurunu ve kibrini kıracak şekilde Papa'yı tokatlar. Sonra Papa'yı mütevazı birine dönüştürür – bu, Faustus'un mucizesidir.

19. Sahne: Faustus, İmparator V. Charles'ın sarayında halk ef-sâneleri geleneğine uygun mucizeleri icra eder. Toprağı ikiye ayırır ve Büyük İskender'i çıkarır. Sonra, kendisini öldürmek isteyen bir saray mensubu olan Benvolio'yu alt eder: Benvolio'nun öfkesi masalara yönelir – masaların üst kısımlarını söker, parçalarını yere atar ve böylece Faustus'u paramparça ettiğini sanır. Derken Faustus, Benvolio'yu küçük bir çocuğa çevirir.

20. Sahne: Şimdiki zamana geri dönüş – Faustus'un son akşam yemeği. Faustus misafirleriyle sohbetে koyulur. Bir dostunun dürtmesiyle, komik anıştırmalarla dişil biyolojik işlevlerin mas-kesini indirerek Truva'lı Helena'yı çağırır. Helena onunla seviş-meye başlar – derken ânında bir bebek doğurur. Sonra, erotik po-zisyonda ağlayan çocuğa dönüşür. En sonunda da meme emen açgözlü bir bebek olur.

21. Sahne: Çifte Mephistopheles Faustus'a Cennet'i gösterir. Tanrı'nın buyruklarına itaat etseydi, güzel, sakın ve dindarca bir ölüme kavuşacaktı. Sonra yine çift Mephistopheles, Faustus'a ken-disini bekleyen cehennemi, sarsıcı ve şiddetli bir ölümü gösterir.

22. Sahne: Son sahne. Faustus'un birkaç dakikalık ömrü kal-mıştır. Tanrı'yı son defa ve en öfkeli biçimde kışkırttığı uzun bir monolog attırır:

Ah Faustus

Şimdi sadece bir saatin kaldı yaşayacak

Sonra lanetleneceksin ebediyen!

(V, II, 130-131)

Özgün metinde yer alan bu monolog, Faustus'un ruhunu Şey-tan'a satmış olmasından duyduğu pişmanlığı dile getirir; Tanrı'ya geri dönmeyi teklif eder. Oyunda bu açık bir mücadele, aziz ile Tanrı arasında büyük karşılaşmadır. Tanrı'yla tartışan jestlere baş-vuran ve şahit olarak seyirciyi gösteren Faustus, eğer Tanrı arzu

ederse, eğer Tanrı gerçekten merhametliyse ve lanetlendiği anda bir ruhu selamete eristirecek ölçüde her şeye gücü yetiyorsa ruhunu kurtaracak önerilerle ortaya çıkar. İlk Faustus, Tanrı'ya gök kürelerini (zamanı) durdurmasını teklif eder, fakat boşunadır.

Bakin, bakın, İsa'nın kanının boşaldığı gökkubbe!

Kurtarırdı ruhumu bir damlası, hatta yarım damlası bile!...

(V, II, 143-144)

Oysa İsa, Faustus'un kendisine yakarmasına rağmen kaybolur ve buna mukabil Faustus misafirlerine, "Nerede şimdi o? Gitti," (V, II, 147) diye seslenir. Derken Tanrı'nın kızgın yüzünü görürüz; Faustus ürkmüştür:

...Bakin, orada Tanrı

Uzatmış kolunu, öfkeyle çatılı kaşları!

(V, II, 147-148)

Faustus toprağın yarılıp kendini yutmasını istiyor, kendini yere atıyor:

Dağlar, tepeler, haydi, haydi yıkılın üstüme

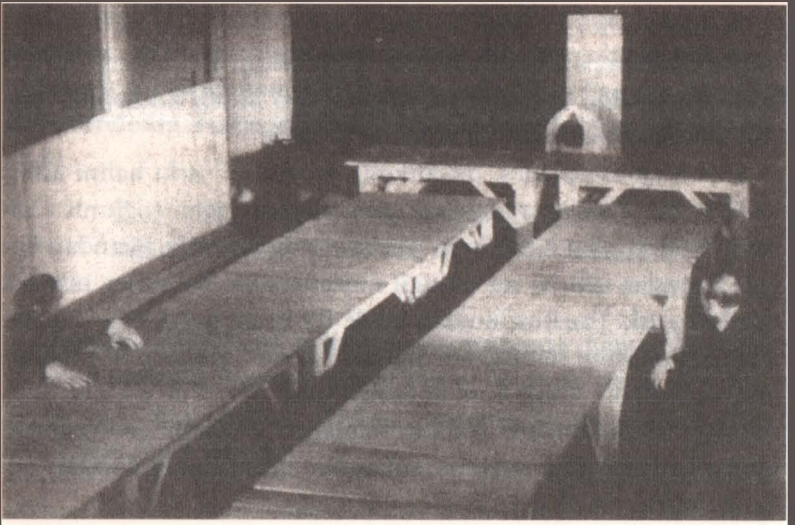
Saklayın beni Tanrı'nın korkunç gazabından.

(V, II, 149-150)

Ne ki toprak Faustus'un yakarışlarına sağır kalır, o da feryat figan, "Ah hayır, almayacak beni içine!" (V, II, 153) der. Gökyüzü Söz'le yankılanır; odanın her köşesinden fırlayan gizli oyuncular, keşişleri taklit ederek Ave Maria ve Pater Noster gibi dua şarkıları söylerler. Gece yarısı ses verir. Faustus'un vecd hali onun Çile'sine dönüşür. Azizin (misafirlerine suçlu kayıtsızlığı, evet, hatta Tanrı'nın günahını gösterdikten sonra) şehadete hazır olduğu ebedi lanetlenme ânı gelir çatar. Vecd halinde sesinin kısılması Çile ânında bir alay anlaşılmaz feryada (tuzağa düşmüş bir hayvanın insanın içine işleyen, acınası iniltilerine) dönüşür. İki papaz kostümü giyinmiş çifte Mephistopheles girer ve Faustus'u cehenneme götürürler.

Mephistopheles, ayaklarından tutarak Faustus'u sırtına vurmuştur; azizin başı neredeyse yere degecektir, elleri yerde sürüklenir. Bu şekilde, çarmıha sürüklenen biri misali kurbanlık hayvan gibi taşınarak ebedi lanetlenmeye uğrar.

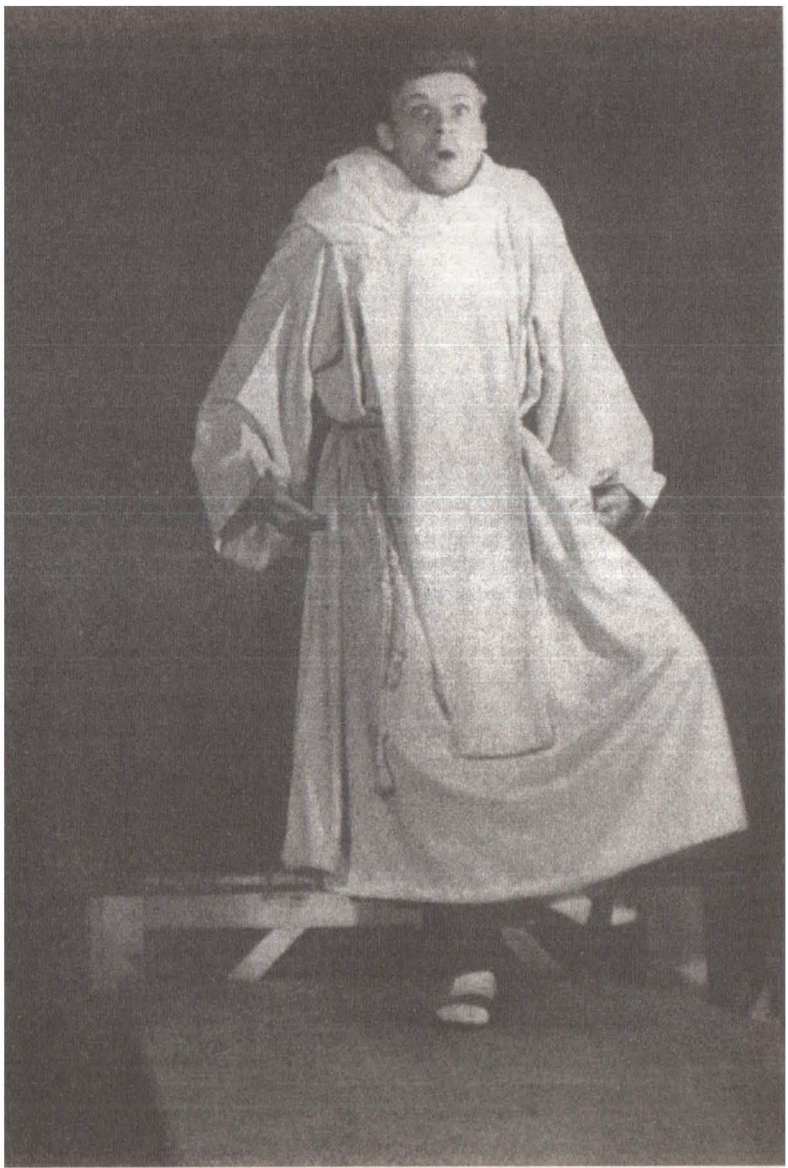
Dişi Mephistopheles, melankolik bir dinsel şarkı halini almış kederli bir marş mırıldanarak peşlerinden gider (oğlunu Calvary'ye takip eden Kederlerin Ana'sı gibidir). Azizin ağzından boğuk feryatlar işitiriz; ne olduğu anlaşılmayan bu sesler insanca değildir artık. Faustus bundan böyle bir insan değil, nefes nefese kalmış, kimsenin sahiplenmediği bir hayvan, vakarsız inleyen bir insan enkazıdır. Tanrı'nın karşısında aziz 'zirvesi'ne çıkmış, Tanrı'nın gazabını tatmıştır. Galiptir –ahlâken. Fakat bu galibiyetinin bütün bedelini (her şeyinin, vakarının bile elinden alındığı cehennemdeki ebedi şehadetiyle) ödemiştir.



Dr. Faustus: Sahne düzenlemesinin genel görünüşü. Faustus (Zbigniew Cynkutis) misafirlerinin (seyircilerin) gelişini bekliyor. Fotoğraf: Opiola-Moskwiak.



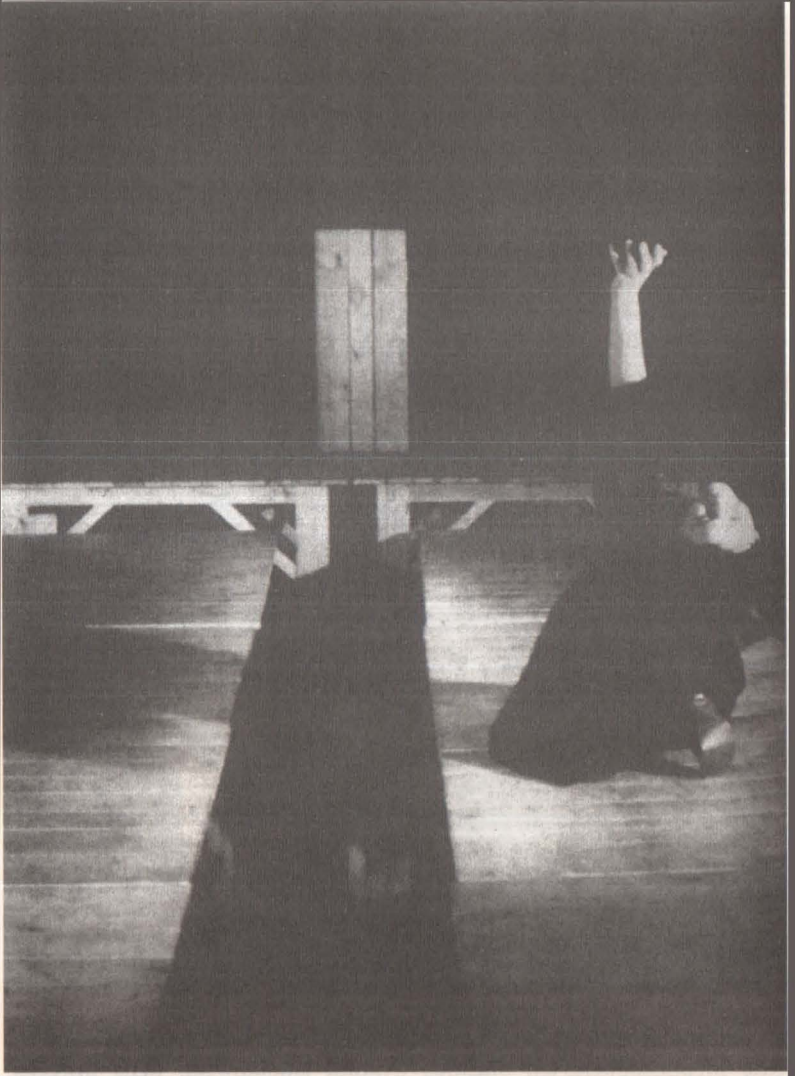
Dr. Faustus: Çifte androjen Mephistopheles (Rena Mirecka ve Antoni Jahkowsky). Fotoğraf: Opiola-Moskwiak.



Dr. Faustus: Faustus'un (Zbigniew Cynkutis) büyü yapmaya karar verdiği monologu. Fotoğraf: Opiola-Moskwiak.



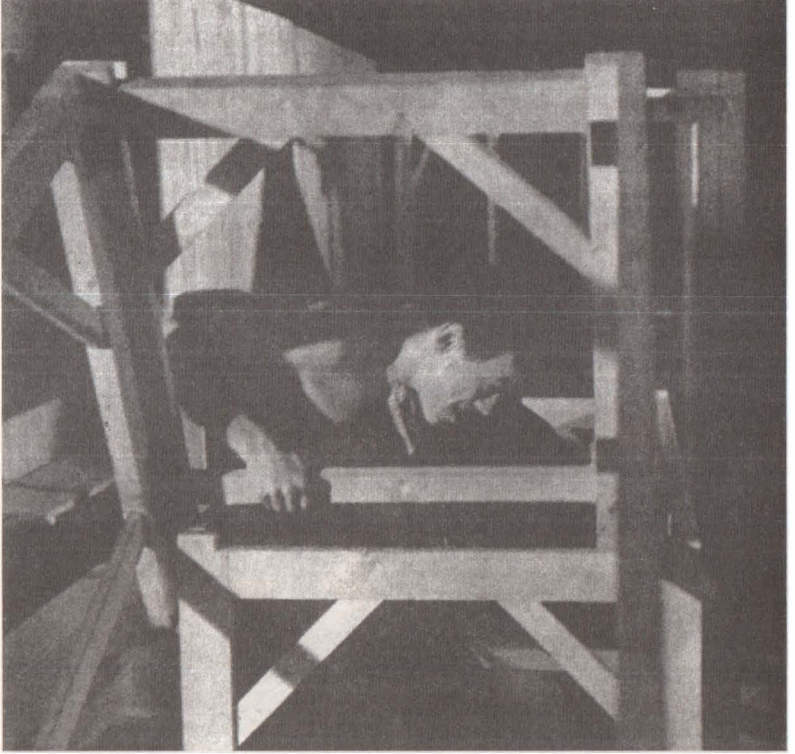
Dr. Faustus: Faustus büyüye başlıyor (Zbigniew Cynkutis ve Ryszard Cieślak). Fotoğraf: Opiola-Moskwiak.



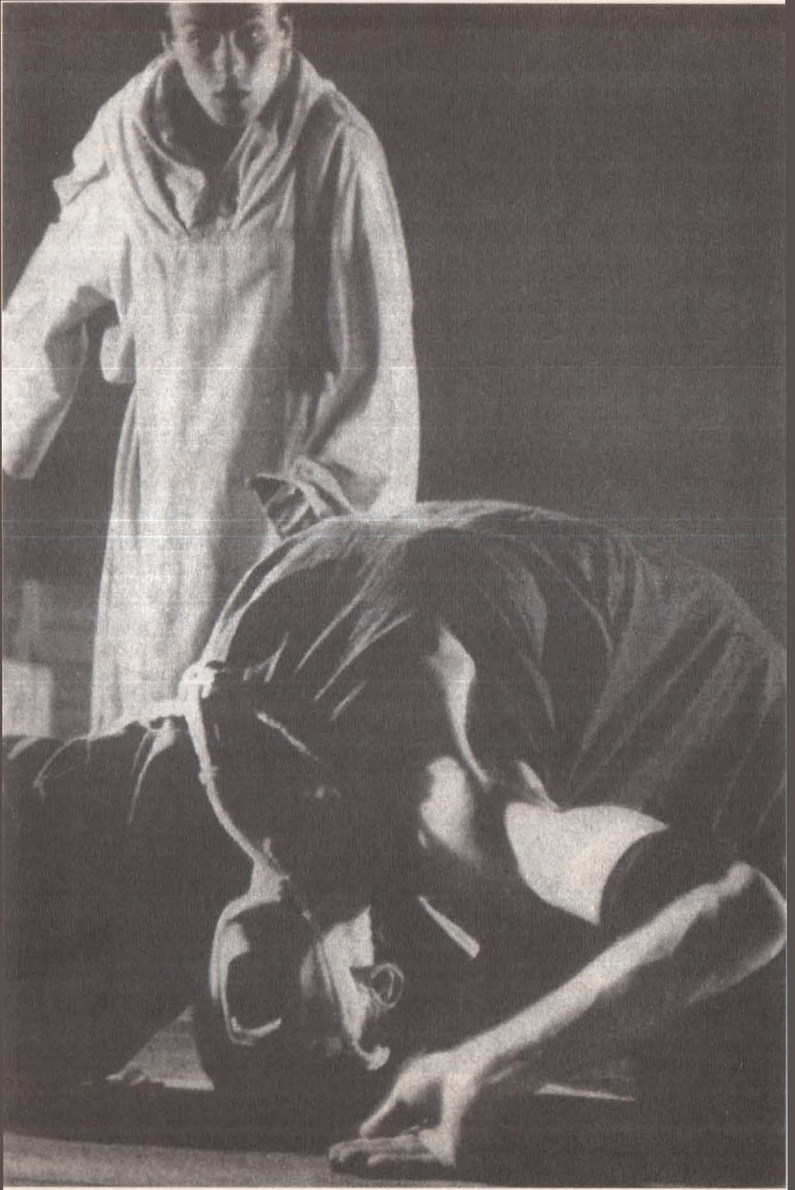
Dr. Faustus: Yedi ölümcül gūnahtan biri (Rena Mirecka). Fotoğraf: Opiola-Moskwiak.



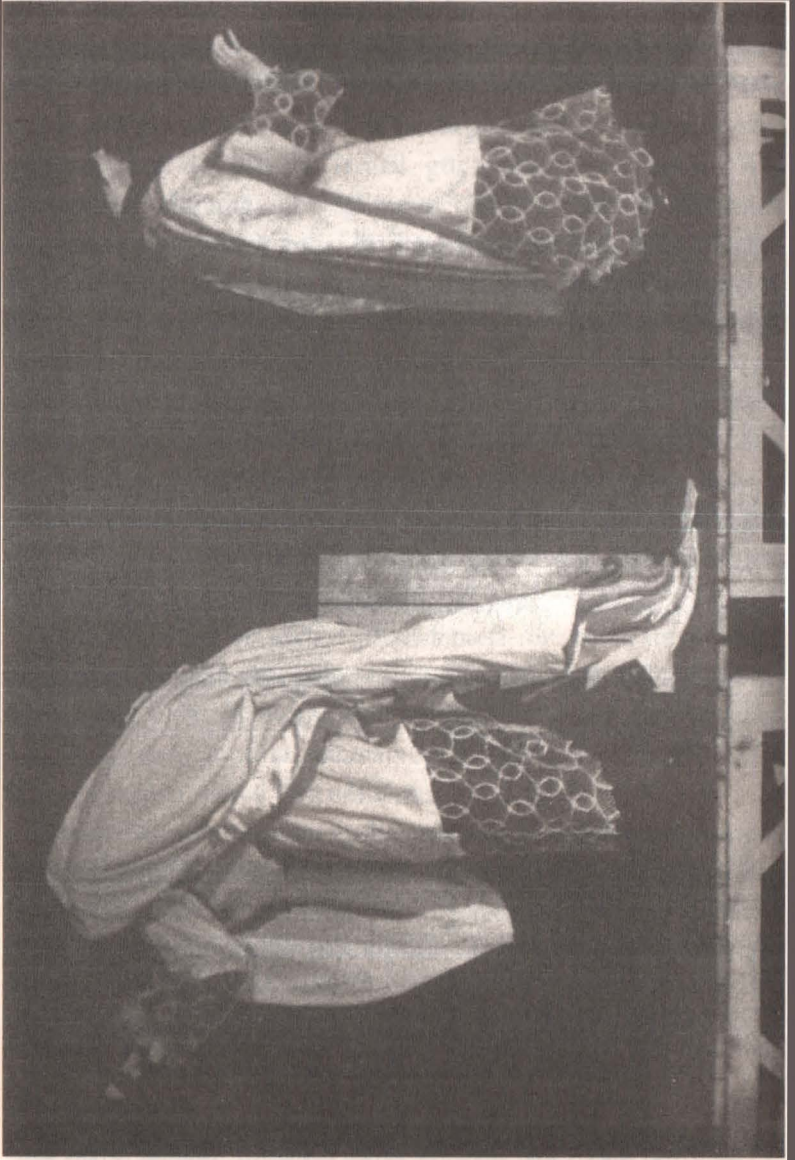
Dr. Faustus: Görünmez Faustus, Papa'nın ziyafetine katılıyor. Papa'nın tahtı, çifte Mephistopheles'ten oluşmuş (Antoni Jaholkowski, Rena Mirecka, Zbigniew Cynkutis ve Ryszard Cieslak). Fotoğraf: Opiola-Moskwiak.



Dr. Faustus: Öfke içindeki Benvolio (Ryszard Cieslak), Faustus'u öldürmeye kalkışarak seti yıkıyor. Fotoğraf: Opiola-Moskwiak.



Dr. Faustus: Faustus, Benvolio'yu yatıştırıyor (Zbigniew Cynkutis ve Ryszard Cieślak). Fotoğraf: Opiola-Moskwiak.



Dr. Faustus: Çifte Mephistopheles, Faustus'u cehenneme taşıyor (Antoni Jacholkowski, Zbigniew Cyntuis ve Rena Mirecka). Fotoğraf: Opiola-Moskwiak.

SADIK PRENS*

Ludwik Flaszen



Bu temsilin senaryosu, on yedinci yüzyılın büyük İspanyol oyun yazarı Calderon de la Barca'nın kaleme aldığı ve önde gelen romantik şairlerden Julius Slowacki'nin mükemmel bir çeviriyle Lehçeye aktardığı metnini temel alıyor. Fakat yönetmen, *Sadık Prens*'i olduğu şekliyle sahnelemeyi amaçlamamış. Yönetmenin hedefi oyuna dair kendi bakışını sunmak; yönetmenin senaryo-

*) Ludwik Flaszen'in kaleme aldığı bu sunuş metni Lehçe program dergisinde yer almıştır. *Sadık Prens*'i sahneye Jerzy Grotowski koydu. Kostümleri Waldemar Krygier tasarladı, sahne mimarisini Jerzy Gurawski üstlendi. Başlıca karakterler: Sadık Prens (Ryszard Cieslak), Kral (Antoni Jaholkowski), Fenixana (Rana Mirecka), işkenceci Tarudant (Maja Komorowska), işkenceci Muley (Mieczysław Janowski), birinci mahkûm (Stanisław Scierski).

sunun özgün metinle ilişkisi, müzikal bir varyasyonun özgün müzikal temayla ilişkisini andırıyor.

Açılış sahnesinde Birinci Mahkûm, işkencecileriyle işbirliğine giriyor. Ritüel bir yataktaki mahkûm, ilk olarak sembolik biçimde hadım ediliyor ve üstüne bir üniforma geçirildikten sonra, 'topluluktan biri'ne dönüşüyor. Temsil, güç, vakar ve cesaretin görünümünün olmadığı bir 'eğilmeme' fenomeninin incelenmesi. Kendisine daha ziyade tuhaf bir hayvanmış gözüyle bakan kişilere göre, İkinci Mahkûm (Prens), onları daha üstün bir zümreye atfederek sadece edilginliğe ve inceliğe karşı koyuyor. Anlaşıldığı kadarıyla, insanların çirkince ve haince hareketlerine hiç itirazı yok; onlarla tartışmıyor bile; onlar tasavvurunun ötesinde kalıyorlar. Prens onlardan biri olmayı reddediyor. Dolayısıyla, onu güç alanları içinde tutar görünen Prens'in düşmanları, aslında onun üzerinde en ufak bir etkiye sahip değiller. Prens onların kötülüklerine karşı çıkmamakla birlikte, esime derecesinde bağımsızlığı ve saflığını muhafaza ediyor.

Oyunun sahne ve seyirci düzenlemesi, bir arena ile ameliyat odası arası bir şeyi akla getiriyor. Dolayısıyla aşağı bakınca görülebilen şey, antik bir Roma arenasındaki vahşi bir spor karşılaşması ya da Rembrandt'ın *Anatomy of Dr. Tulp*'da resmettiği bir cerrahi operasyon olarak farz edilebilir.

Prens'i kuşatan insanlar (yabancılaşmış ve özgül bir topluluk), bilhassa değişik türden insanlarla karşılaştıklarında güçlerinden faydalanmaktan zevk aldıklarını, yargılarından emin olduklarını belli eden togalar, külot pantolonlar ve çizmeler giyerler. Prens, saflığın belirgin bir sembolü olan beyaz bir gömlek ile bazen örtüye dönüşebilen bir kırmızı palto giyer. Oyunun sonunda Prens çıplaktır; insan kimliğinden başka kendini savunacak hiçbir şeyi kalmamıştır.

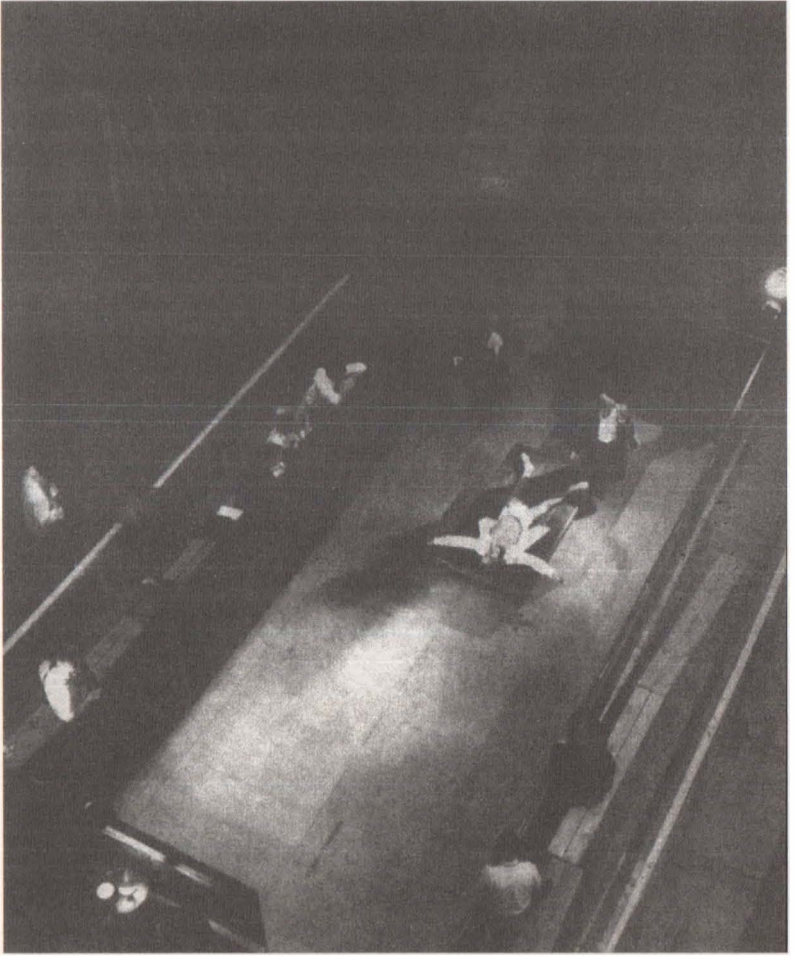
Etrafındaki topluluğun Prens'e karşı hisleri hepten düşmanca değildir. Bilakis, bir tür büyülenmeyle birlikte bir farklılık ve tuhaflık duygusunun ifadeleridir ve bu bileşim bağrında, şiddet ve

hayranlık gibi aşırı reflekslere savrulma ihtimalini barındırır. Herkes kendisi için şehit olmak isterken, temsilin sonunda etrafındakiler sanki kıymetli bir eşyaymış gibi Prens uğruna kavgaya girerler. Bu arada kahraman sürekli olarak sonsuz çelişkilerle karşı karşıyadır; düşmanlarının iradesine boyun eğmek durumundadır. Her şey bitince Prens'e öldüresiye işkence eden insanlar tavırlarından dolayı pişmanlığa kapılıp onun kaderine yas tutarlar. Yırtıcı kuşlar birden kumrulara dönmüşlerdir.

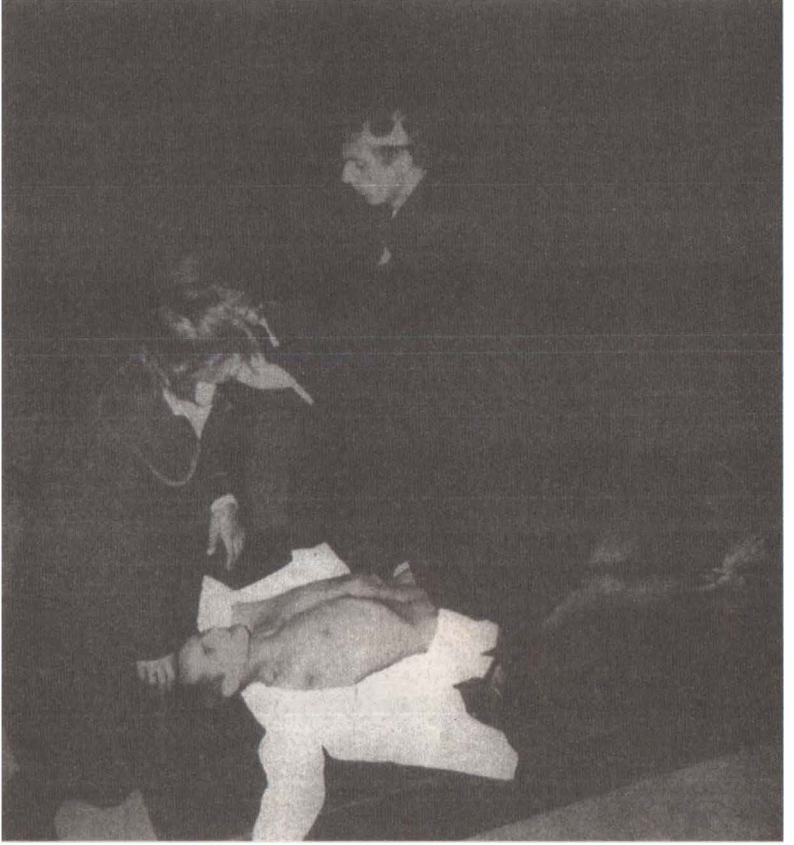
Prens sonunda, sorgulanıp işkence edilmiş ve aşağılanmalara maruz kalmış olmasına rağmen insan varlığına saygı olarak canlı bir ilahiye dönüşür. Prens'in kendinden geçmesi, ancak kendini hakikate -aşka düşmüş gibi- teslim ederek dayanabileceği ıstırapıdır. Bu yüzden oyun temsili, paradoksal biçimde, trajik durumu ortaya koyacak bir girişimdir; bizi trajik yönü kabullenmeye zorlayabilecek tüm öğelerin çıkarılmasından meydana gelir.

Yönetmen, Calderon'un metnine harfi harfine sadık kalmamakla birlikte, oyunun içsel anlamını muhafaza ettiğine inanmaktadır. Temsil, barok çağın (görme yetisi, müziği, somut olanı benimseyişi ve tinselciliği gibi) en karakteristik özellikleri ile derin antinomilerin başka bir düzleme taşınmasıdır.

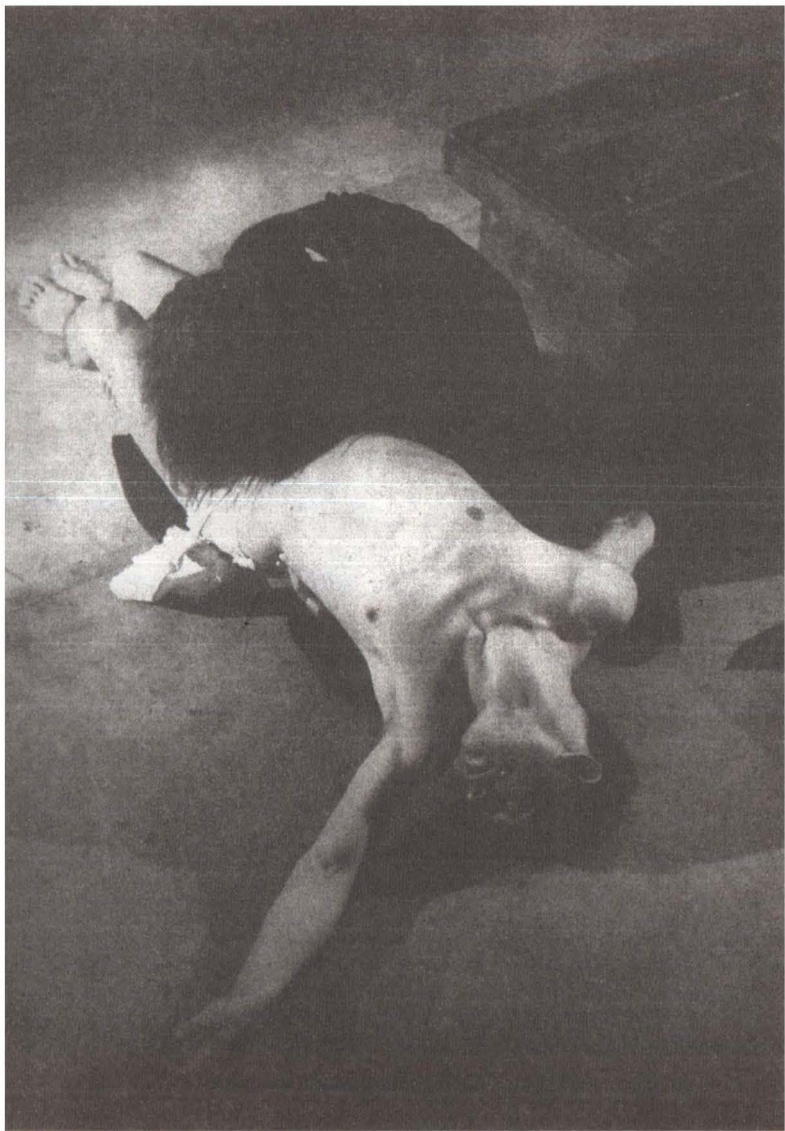
Oyun ayrıca, Grotowski'nin oyunculuk yönteminin teyit edilmesini sağlayan bir tür egzersizdir. Her şey oyuncuda; onun bedeninde, onun sesinde ve onun ruhunda yoğunlaşmıştır.



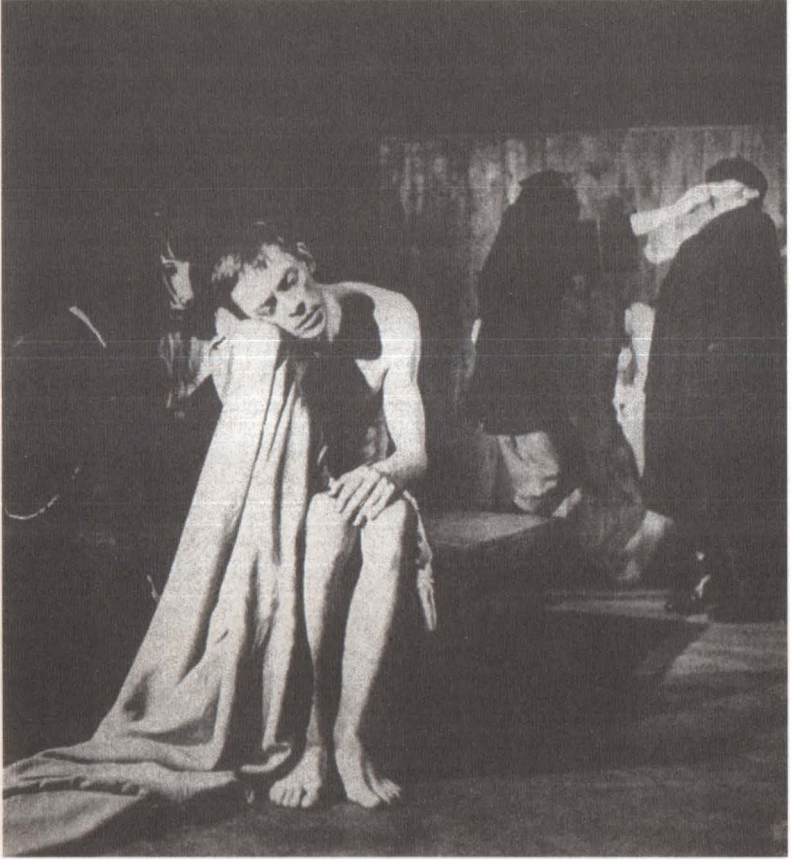
Sadık Prens: Sahne düzenlemesinin genel görünümü. Seyirciler-dikizleyiciler yasak bir eylemi seyredermiş gibi yukarıdan bakıyorlar. Ortada, birinci mahkûm (Stanislaw Scierski). Fotoğraf: Bernand.



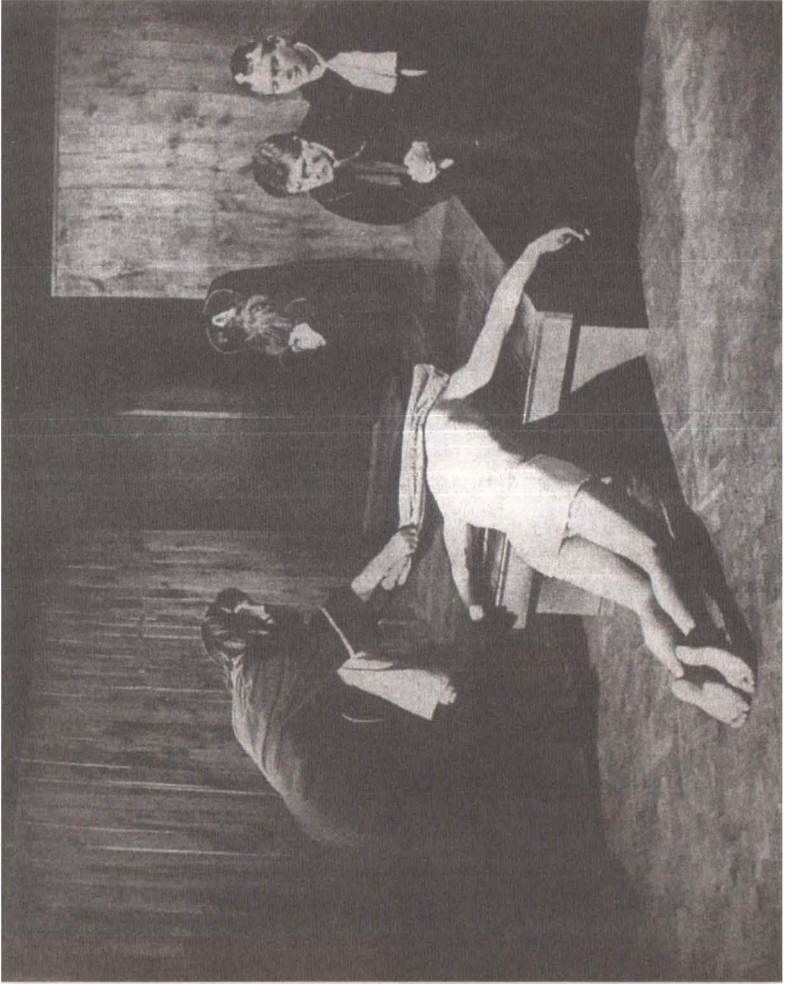
Sadık Prens: Birinci mahkûmun işkence edilmesi: Büyülenme ve rekabet, onu kendi saflarına çeken işkencecilerini sarmış. Fotoğraf: Bernand.



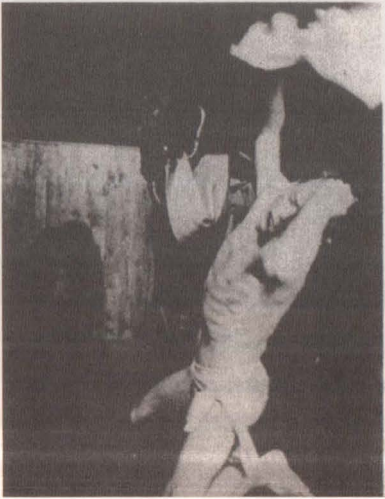
Sadık Prens: Pietà. İşkencecilerinden biri Sadık Prens'in üstüne kapanıyor.
Fotoğraf: Teatr-Laboratorium.



Sadık Prens: İşkenceciler günahlarını kurbanlarına itiraf ediyorlar (Rena Mirecka ve Ryszard Cieslak). Fotoğraf: Teatr-Laboratorium.



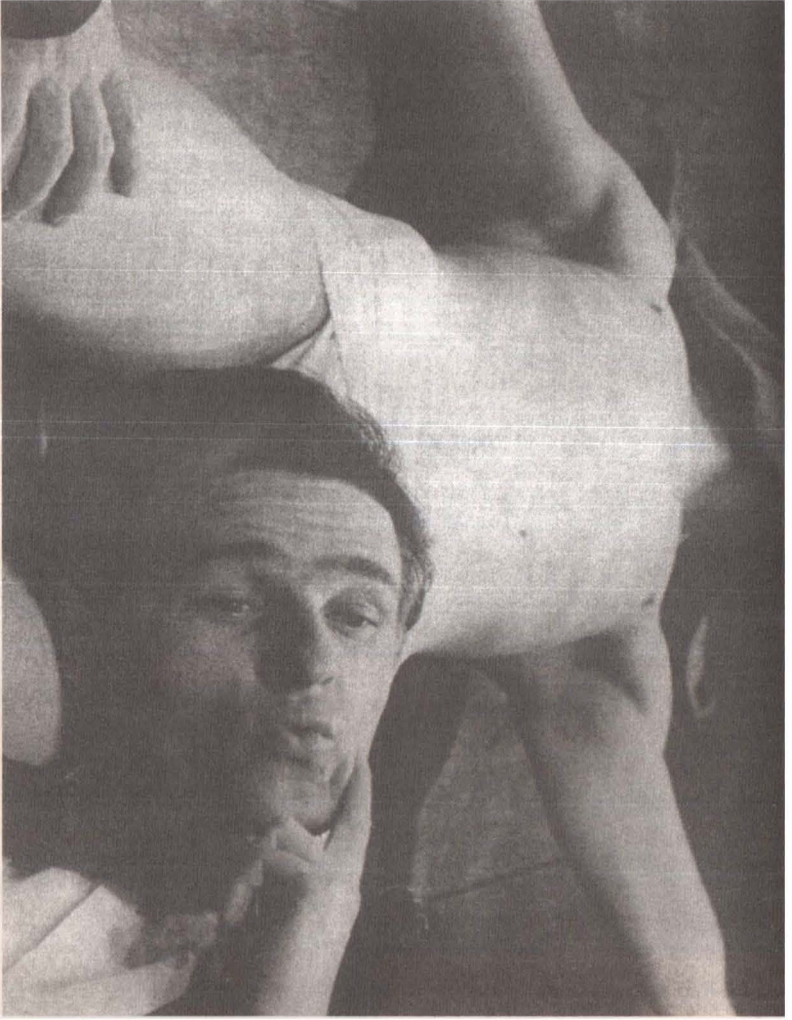
Sadık Prens: İşkencecileriyle işbirliği yapmayı reddeden Sadık Prens (Ryszard Cieslak) saray hizmetkârları dua ederken işkence görüyor. Fotoğraf: Teatr-Laboratorium.



Sadık Prens: Sarayda bir balo düzenleniyor. İşkence görenin feryatları saray dansının müziğini oluşturuyor (Rena Mirecka ve Ryszard Cieslak).
Fotoğraf: Bernand.



Sadık Prens: Kral, Sadık Prens'i şehit etmeden önce, mutlaklığını sağlamak için tacını ona veriyor. Fotoğraf: Teatr-Laboratorium.



Sadık Prens: Sadık Prens ölmüş. Şimdi onu ilahlaştırmanın ve onun adına başkalarını öldürmenin zamanı. Fotoğraf: Samosiuk.

Sadık Prens olarak Ryszard Cieslak'ın Monologları:

Onu zirveye taşıyan adımlar

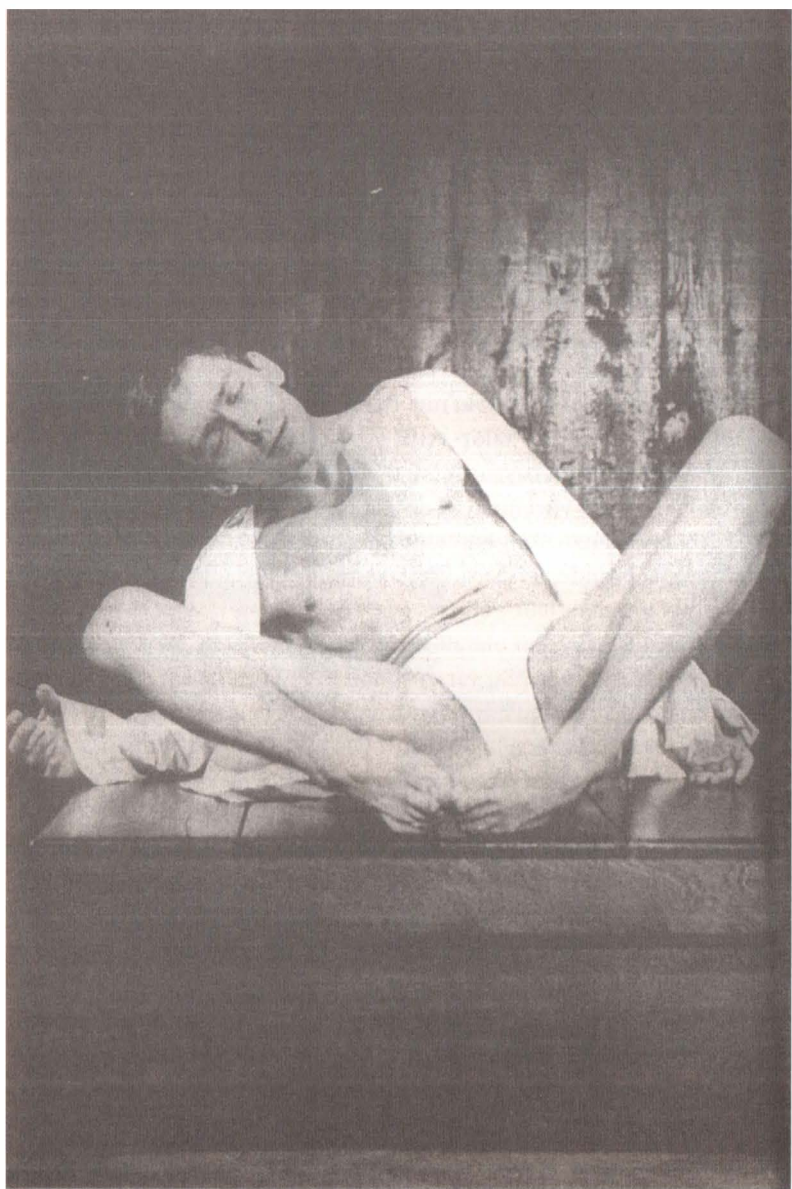
Benim görüşümce *Sadık Prens*'in gücü ve hatta başarısı esas olarak baş karakterine bağlı. Oyuncunun yaratımında, Grotowski'nin teorisinin temel öğeleri, yalnızca yönteminin gösterilmesiyle değil, aynı zamanda doğurduğu güzel meyveleriyle doğrulanabilecek olan kesin somut biçimlere bürünüyor.

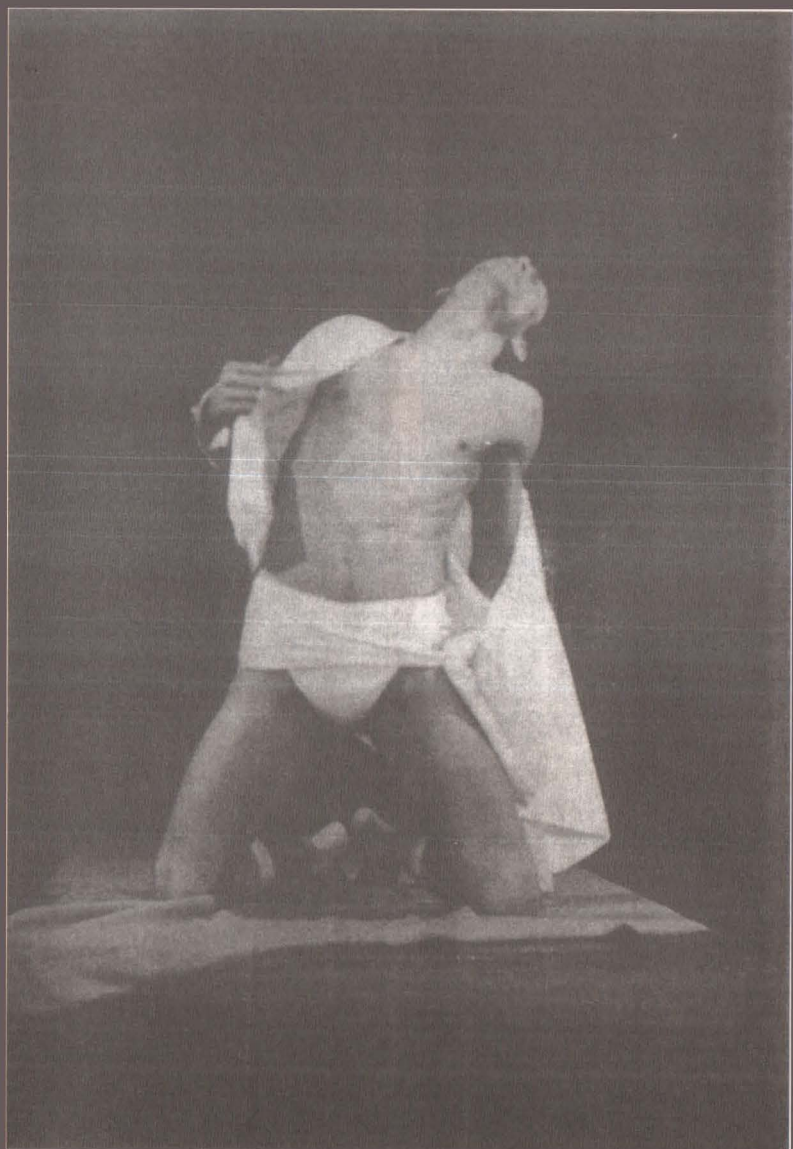
Bu meselenin özü aslında, oyuncunun sesini şaşırtıcı biçimde kullanışında ya da ifade gücünü arttıran hareketli biçimler yaratabilmek için neredeyse çıplak bedeniyle sahnede yer alışında olmadığı gibi, bedeni ve sesinin tekniğinin uzun ve bezdirici monologlarda ve fiziksel bakımdan akrobasinin sınırına gelişinde bir birlik oluşturmada da değil. Meselenin özü bambaşka bir yerde.

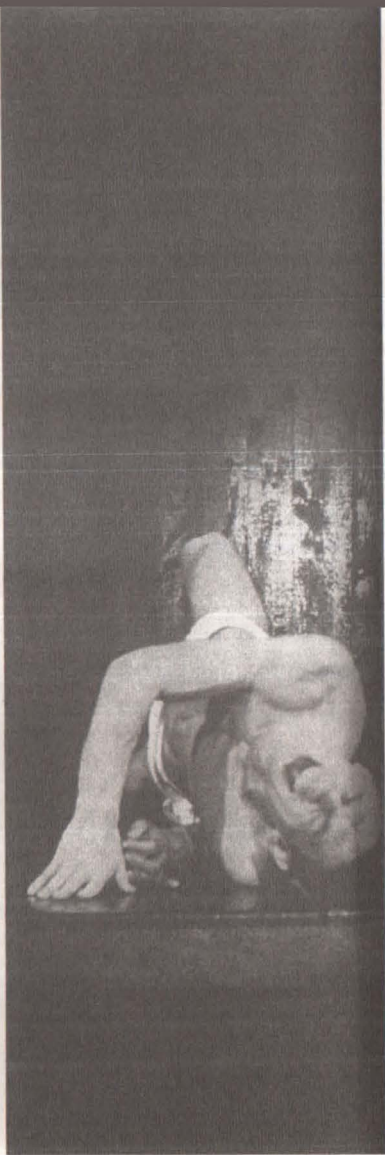
Biz her zaman, Grotowski'nin oyuncuyla çalışmasında elde ettiği önemli teknik sonuçları takip ettik (ve onları genellikle benimsedik). Yine de Grotowski'nin başvurduğu, oyuncunun çalışmasını psikik bir ihlal edimiyle, keşifle, yüceltmeyle, derinde yatan psikik özlerin ortaya çıkarılmasıyla kıyaslanan argümanlar konusunda belli bir şüpheciliği korduk. Bununla birlikte, Ryszard Cieslak'ın yaratımıyla karşılaşıldığında bu şüphecilik tartışmalı hale gelir.

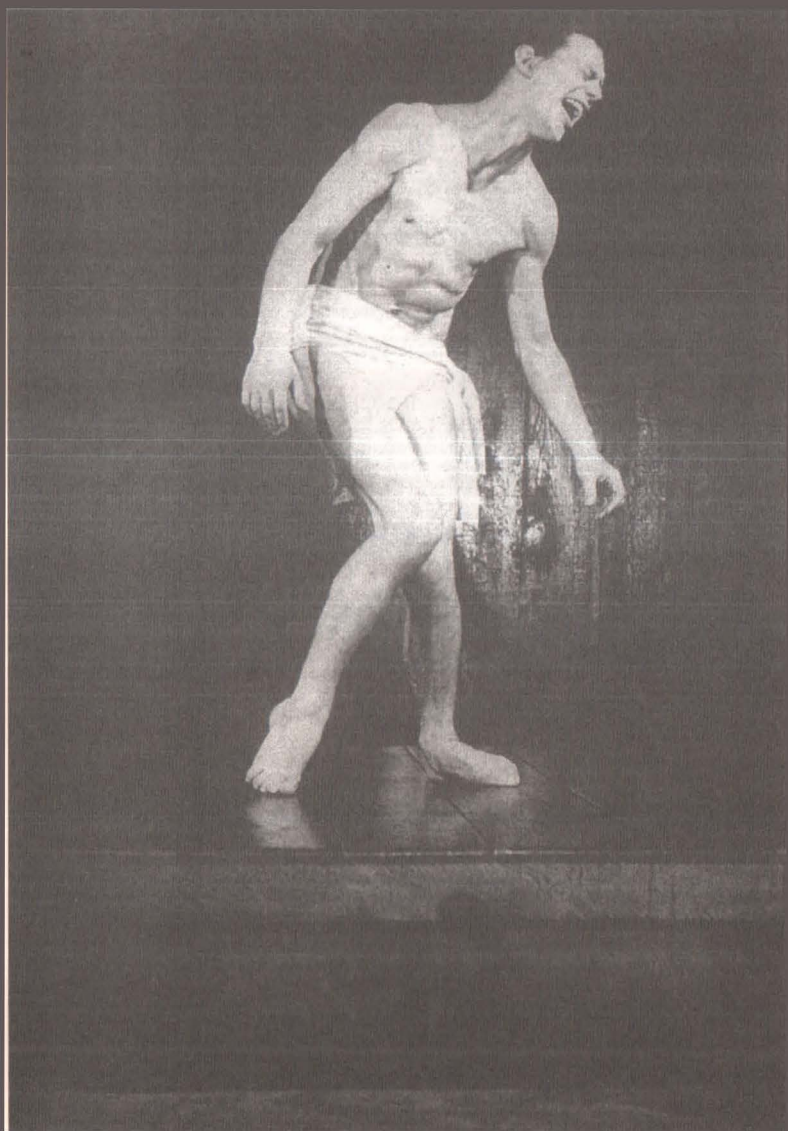
Bir tiyatro eleştirmeni olarak kendi mesleğimde, belirli bir durumda oldukça doğru görünen "Bu yaratı 'ilham dolu'" şeklindeki türkütlü de-recede sıradan ifadeyi kullanma arzusunu hiçbir zaman hissetmedim. Fakat şimdi, yakından baktığımda belirli bir şaşkınlıkla bu cümleyi kurmadan edemeyeceğim; eğer bu saptamanın tiyatro eleştirisi aleminde haklı bir yeri hâlâ varsa, karşımıza kesinlikle bundan daha iyi bir fırsat çıkmayacağından eminim. Şimdiye değin Grotowski'nin kullandığı 'seküler kutsallık', 'mütevazıca hareket', 'arındırma' benzeri terimleri hep belli bir ihtiyat payıyla kullandım. Bugünse o terimlerin *Sadık Prens* karakterine kusursuzca uyduklarını teslim ediyorum. Oyuncudan bir tür psikik aydınlanma yayılıyor. Başka bir tarif bulamıyorum. Rolün doruğa çıktığı anlarında, teknik olan her öğe sanki içeriden aydınlatılıyormuş, göz kamaştırıcı bir ışıkmış gibi görünüyor. Her an oyuncu havaya yükselecekmiş gibi. Sanki inayete ermiş. Ve onun etrafında, kafirlikleri ve aşırılıklarıyla bu 'vahşet tiyatrosu', kutsanmış bir tiyatroya dönüşmüş.

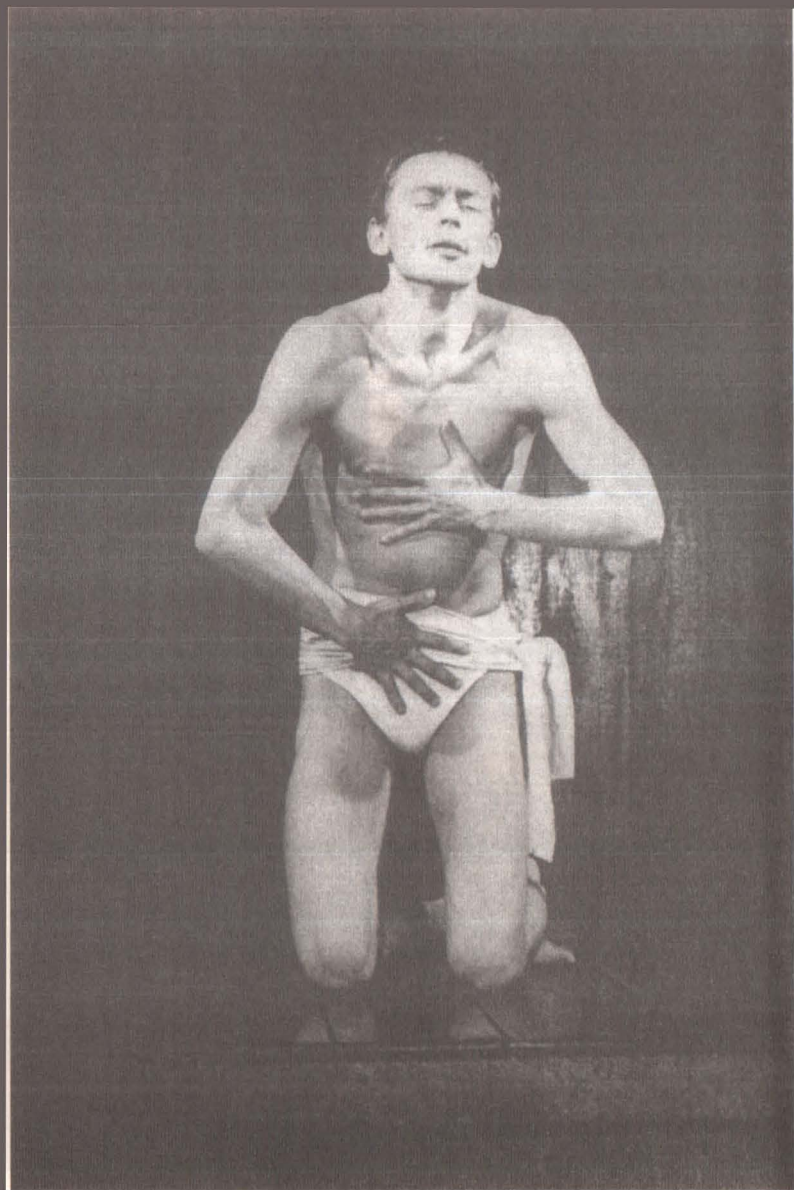
Josef Kelera
Odra XI, 1965

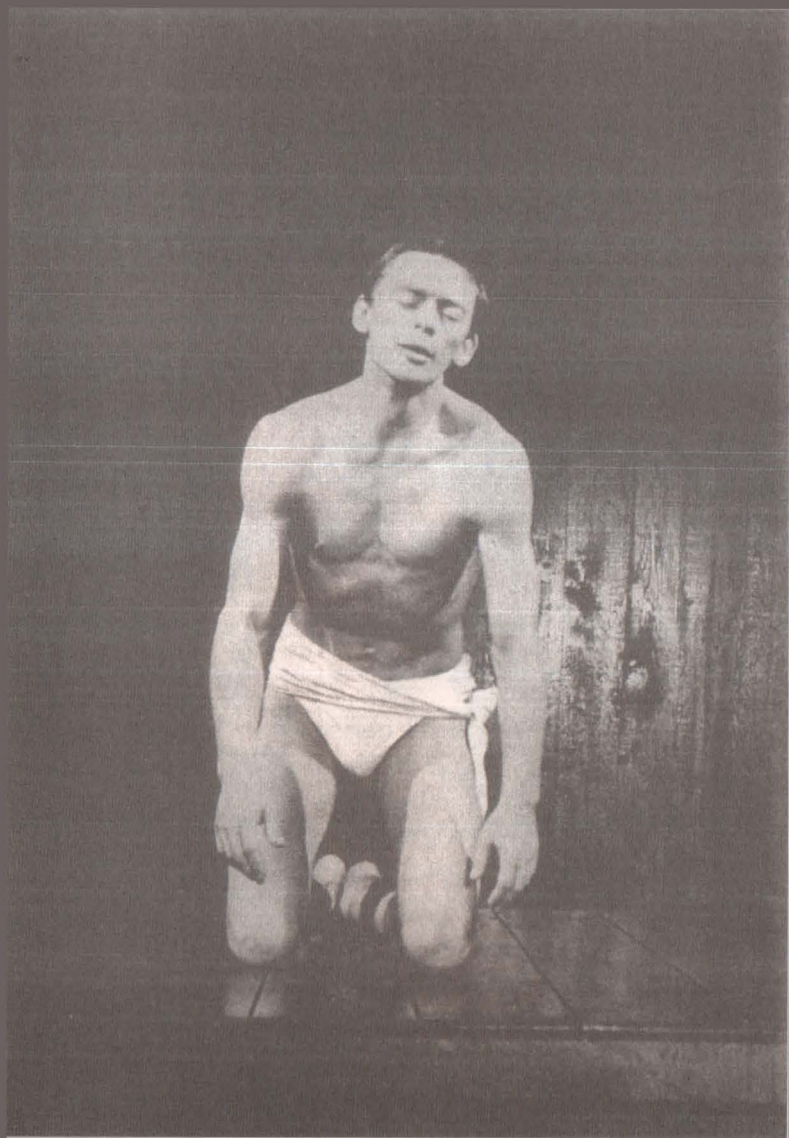


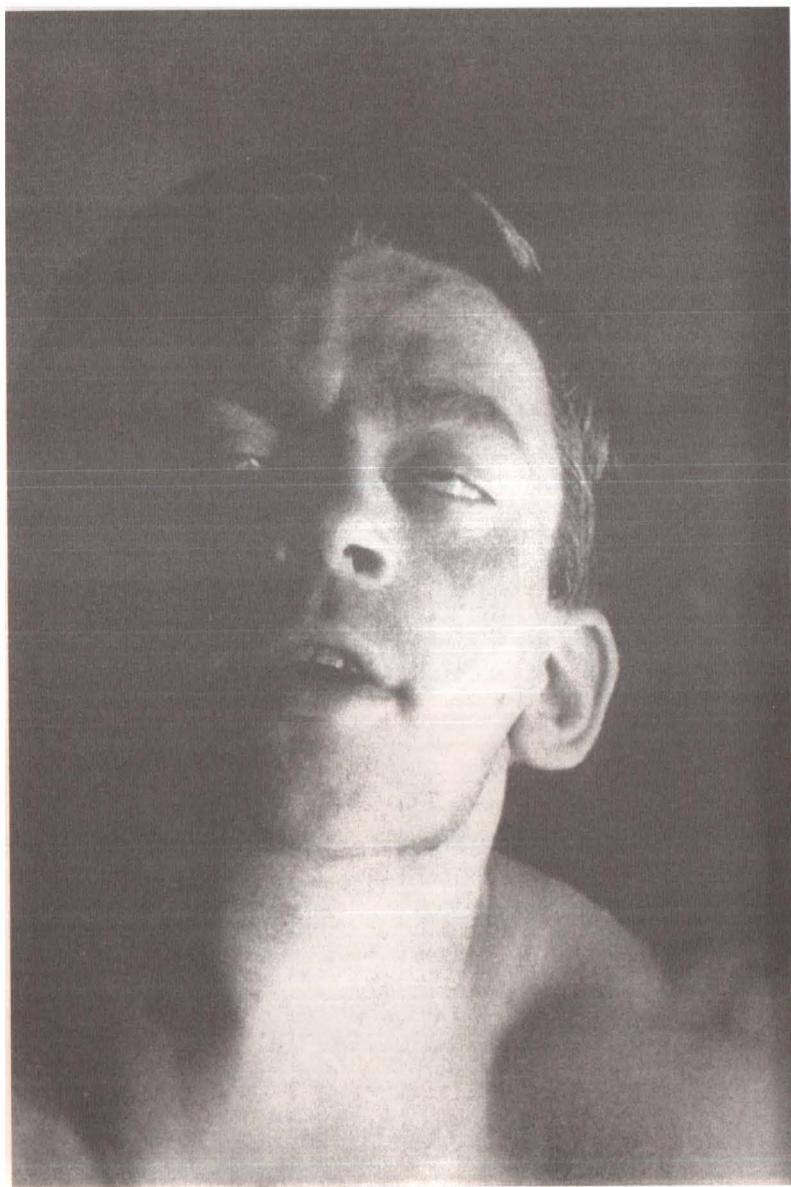












O TMYLE KENDİSİ DEĞİLDİ*

Jerzy Grotowski



Stanislavski'nin dnceleri kendi takipçilerinden zarar gr-
mtr. Stanislavski tiyatroda ilk büyük oyunculuk yöntemi ku-
rucusuydu ve tiyatronun sorunlarına ilgi duyan hiçbirimizin,
onun gündeme getirdiği sorunlara kişisel cevaplar vermekten
daha fazla ansı yoktur. Çeşitli Avrupa tiyatrolarında 'Brecht teo-
risi'nden esinlenen oyunları seyredip, 'Verjremdungseffekt' (yabancı-
latırma etkisi) denilen şeyin yerini gerek oyuncuların gerekse
yönetmenlerin inansızlığının almasından dolayı aşırı sıkıcılıkla
boğumak mecburiyetinde kaldığımızda, aklımıza hemen Brecht'in
kendi yapımları gelir. Brecht'in kendi yapımları muhtemelen teo-
risine daha az uyuyordu, fakat öte yandan çok şahsi ve yıkıcıydı-

*) Jerzy Grotowski'nin bu makalesi *Les Temps Modernes*'de (Paris, Nisan 1967) ve Royal Shakespeare Theatre Club'ın *Hourish*'de (Yaz 1967) yayınlanmıştır.

lar, derinlikli bir mesleki bilgiyi yansıtıyorlardı ve bizi hiç bezgin bir halde yüzüstü bırakmamışlardı.

Biz Artaud çağına giriyoruz. 'Vahşet tiyatrosu' kanonlaştırıldı, yani önemsizleştirildi, ağızlara sakız edildi ve çeşitli yollarla ayaklar altında çiğnendi. Peter Brook gibi başarılı üslubu ve kişiliği bulunan önemli bir yaratıcı yüzünü Artaud'ya çevirdiğinde, kendi zayıflıklarını örtmeye ya da insanı maymun gibi taklit etmeye kalkışmaz. Sadece gelişiminin belirli bir aşamasında, kendini Artaud'yla anlaşıp bir çizgide bulur, onunla yüzleşme ihtiyacı hissederek, Artaud'yu *sınar* ve bu sınavdan geçen şeyleri elinde tutar. Yani, kendisi olarak kalır. Fakat birçok ülkenin avangard tiyatrosunda görebileceğiniz berbat temsiller, bir çocuğu dahi ürkütmeyen ve vahşet denilen bir akımın kaotik, güdük çalışmaları söz konusu olduğunda, ancak mesleki yeteneksizliği, el yordamıyla aramayı ve kolay çözümlere düşkünlüğü ele veren tüm bu happeningleri, şiddetin sadece yüzeysel kaldığı (bizi incitmeleri gerektiği halde bunu başaramayan) sahnelemeleri gördüğümüzde, işte yazarlarının tinsel babaları olarak Artaud'yu işaret ettikleri tüm bu alt-ürünleri seyrettiğimizde, belki de gerçekten bir vahşetin söz konusu olduğunu fakat bu vahşetin bizzat Artaud'nun kendisini hedef aldığını anlarız.

Artaud'nun paradoksu kendi önerilerini hayata geçirmenin imkânsızlığındadır. Peki bu, Artaud'nun yanıldığı anlamına mı gelir? Kesinlikle hayır. Ancak Artaud arkasında somut bir teknik bırakmamış, hiçbir yöneme işaret etmemişti. Bu kesinlikle Artaud'un kişiliğinin bir yansıması ve kısmen de bir ânlığına yakaladığı şeyleri pratiğe aktaracak zamanı ve araçları bulamamasının sonucudur. Bunu ayrıca, Artaud'nun hatası diyebileceğimiz bir duruma, ya da en azından onun özgüllüğüne bağlayabiliriz. Artaud incelikle, mantıksal-olmayan, neredeyse görünmez ve elle tutulmaz bir yolla çalışmalarını sürdürürken, yine neredeyse elle tutulamayan ve uçup gidici bir dile başvuruyordu. Ne ki mikro-organizmalar hassas bir aletle, mikroskopla incelenmektedir. Ne kadar görünmez olursa olsun her şey kesinlik ister.

Artaud tiyatronun büyüünden bahsediyordu ve onun bu büyüü ortaya koyusu bize bir şekilde dokunaklı gelen imgeler bırakmaktadır. Belki onları tamamen anlamıyoruz, ama onun söylemsel bir aklı ve psikolojiyi aşan bir tiyatronun peşinde olduğunu kavrarız. Güzel bir günde tiyatronun özünün ne bir olayın anlatısında ne seyirciyle bir hipotezi tartışmakta ne hayatın dışarıdan görüldüğü şekliyle temsil edilişinde hatta ne de bir bakışta yattığını keşfettiğimizde; tiyatronun başka insanların önünde oyuncuların organizmalarıyla *şimdi ve burada* icra edilen bir eylem olduğunu, teatral gerçekliğin hayatın bir örneği ya da *yalnızca benzerlik yoluyla* hayatla ilintili bir şey de değil *anında* meydana geldiğini anladığımızda, tüm bunları keşfettiğimizde kendimize şu soruyu yöneltiriz: Artaud sadece ve sadece bundan mı bahsediyordu?

Tiyatroda makyaj ve kostüm hileleri, sahte göbekleri ve takma burunları kullanabildiğimizde, oyuncuya kendini seyircinin gözleri önünde, yalnızca içsel itkilerini, bedenini devreye sokarak dönüşmesi gerektiğini önerdiğimizde, tiyatronun büyüünün *doğma evresindeki* böyle bir dönüşümde oluştuğunu dile getirdiğimizde bir kere daha şu soru önümüze konur: Artaud hiç başka türde bir büyü önermiş miydi?

Artaud 'kozmetik trans'tan bahsetmektedir. Bu da bizi, cennetin geleneksel sakinlerinden temizlendiği ve bizatihi bir kült nesnesi halini aldığı bir zamanın yankısına döndürür. 'Kozmetik trans' kaçınılmaz olarak 'büyülü tiyatro'ya yol verir. Oysa Artaud bilinmeyenle bilinmeyenle, büyüü büyüyle açıklamaktadır. Ben 'kozmetik trans'la neyin kastedildiğini bilmiyorum, çünkü genel olarak konuşursam, kozmosun -fiziksel bir anlamda- insan adına aşkın bir referans noktası olabileceğine inanmıyorum. Referans noktaları ötekilerdir. İnsan bu ötekilerden birisidir.

Artaud tiyatrodaki söylemsel ilkeye, yani bütün Fransız tiyatro geleneğine karşı durmuştu. Fakat onu bu yolda bir öncü sayamayız. Orta Avrupa ve Doğu'daki birçok tiyatro canlı bir söylemsel olmayan tiyatro geleneğine sahip olmuşlardır. Vakhtangov'u ya da Stanislavski'yi nasılölçeceğiz?

Artaud dramatik metinleri göstermekle yetinen bir tiyatroyu reddetmişti, tiyatronun kendi başına yaratıcı bir sanat olması, edebiyatın yaptığı şeyleri kopyalamaması gerektiği iddiasındaydı. Bu tutumu kendi adına büyük bir cesaret ve bilinç göstergesiydi, zira oyun yazarlarının tüm eserlerinin “Oyunlar” ya da “Komediler” olarak değil, “Molière Tiyatrosu” ya da “Montherlant Tiyatrosu” diye anıldığı bir dilde, yani Fransızca olarak yazmaktaydı. Öte yandan, özerk tiyatro fikrini biz çok daha önceden, Rusya’da Meyerhold’dan biliyoruz.

Artaud oyuncular ile seyirci arasındaki engeli kaldırmayı tasarlıyordu. Anlaşılan dikkat çekici bir niyetti bu, fakat kendisinin ne oditoryumdan ayrılmış bir sahneyi ortadan kaldırmayı ne de her yeni yapıma uyarlanan, böylece oyuncularla seyircilerin oluşturduğu iki ‘bütün’ arasında gerçek bir karşılaşma temeli sunan farklı bir yapı kurmayı önerdiğini bilhassa aklınızda tutmanızı isterim. Artaud’nun önerisi basitçe, seyirciyi merkeze koymak ve oyunu odanın dört köşesine yaymak şeklindeydi. Bununla sahne/seyirci engeli kaldırılmış olmasa da, klasik kukla tiyatrosunun yerine başka bir katı yapı koymak anlamına gelecektir. Üstelik Artaud’nun bu düşüncelerini gündeme getirmesinden yıllar önce, Reinhard, Mister oyunları yapımlarında Meyerhold ve daha sonra, ‘eşzamanlı tiyatro’ anlayışını geliştiren Polonya’da Syrkus zaten bu yönde kesin adımlar atmışlardı.

Bunu belirterek, Artaud’ya atfedilen bazı nitelemeleri gerçek öncülerine iade etmiş olduk. Bizim Artaud’nun kendisinin yapımında Beatrice Cenci’yi soymasına benzer biçimde Artaud’nun paçavralarını üstünden çıkartarak bir şehitlik sahnesi hazırlamakta olduğumuz düşünülebilir. Gelgelelim, birini işkence etmek amacıyla soymak ile gerçekte ne olduğunu anlamak için soymak arasında farklılık vardır. Başkalarının da başka yerlerde benzer önerilerde bulunmuş olması, Artaud’nun keşiflerini bilfiil çektiği acılarla, kişisel takıntılarının prizmasından bakarak kendisinin gerçekleştirdiği ve kendi ülkesi söz konusu olduğunda her şeyi bizzat kendisinin icat ettiği şeklindeki hayati önem taşıyan gerçeği değiştirmez.

Fakat şu noktayı yeniden vurgulamalıyız ki, Artaud elinin altında gerekli malzemelere sahip olsaydı, görüşü yine tanımlanmamış olandan tanımlanmış olana doğru gelişir miydi ve onları bir biçime, -ya da daha iyisi- bir tekniğe dönüştürmesi söz konusu olur muydu? Böyle bir durumda, diğeri reformcuların hepsinin önüne geçen bir konumda olurdu, çünkü güncel söylem mantığının ötesine geçecek cesaret ve güçle hareket ederdi. Tüm bunlar olabilirdi, fakat hiçbir zaman olmadı.

Artaud'nun sırrı öncelikle, bilhassa verimli yanlışlar yapması ve yanlış anlamalar doğurmuş olmasında yatar. Bali tiyatrosunu tanımlayışı (hayal gücü bakımından ne kadar yol gösterici olabilse de) aslında vahim bir yanlış okumadır. Artaud, Balililerin genel olarak anladıkları bir işaretler alfabesindeki somut ifadeler, özgöl teatral harfler olan gösteri öğelerini 'kozmik işaretler' ve 'üstün yetiler çağrıştıran jestler' şeklinde çözümlemişti.

Artaud'nun gözünde Balililerin gösterileri bir falcının kristal küresini andırıyordu. Bu deneyim onun kendi derinliklerinde bulunan tamamen farklı bir temsil anlayışını ortaya çıkaracaktı ve Bali tiyatrosunun kıskırtmasıyla şekillenen Artaud'nun bu çalışmaları bize kendisinin büyük yaratıcı potansiyeline dair bir resim sunmaktadır. Fakat Artaud tanımlamadan teoriye geçer geçmez, büyü-yü büyüyle, kozmik transı kozmik transla açıklamaya koyulur. Bu, sizin neye ihtiyacınız varsa o anlama gelebilecek bir teoridir.

Fakat Artaud, tanımında kendisinin pek farkında olmadığı temel bir şeye temas eder. Bu, kutsal tiyatronun doğru dersidir; ister Orta Çağ Avrupa dramasından, isterse Balililerin gösterileri ya da Hint Kathakali'sinden bahsedelim, kendiliğindenlik ve disiplinin -birbirini zayıflatmak ne söz- birbirlerini pekiştirdiğı bir bilgidir bu; temel olan, parıldayan bir tür oyunculuğun gerçek kaynağı haline gelerek kurulmuş olanı besler ve bunun tersi de geçerlidir. Bu dersi ne doğal itkilerin öne çıkmasına izin veren Stanislavski anlamıştır, ne de bir rolün kurulmasına çok fazla vurgu yapan Brecht.

Artaud mite sezgisel olarak, tiyatro performansının dinamik merkezi gözüyle bakıyordu. Bu bakımdan yalnızca Nietzsche onun

önündeydi. Artaud ayrıca, mitin çiğnenmesinin temel değerlerini yenilediğini ve “alay edilen normları yeniden kuran bir tehdit ögesine dönüştüğü”nü (L. Flaszen) bilmekteydi, bununla birlikte, çağımızda bütün dillerin iç içe geçerek karıştığını, tiyatro aleminin kendisini mitle özdeşleştiremeyeceğini, çünkü tek bir inanç olmadığını hesaba katmıyordu. Yalnızca bir yüzleşme mümkündü.

Artaud tiyatro aracılığıyla yeni mitler oluşturmayı hayal etmişti, oysa bu güzel hayal onun kesin olmayışından doğuyordu. Mitler bütün kuşakların deneyimlerinin çerçevesinin temelini meydana getirmesine rağmen, sonraki kuşaklara düşen tiyatro değil, onu yaratmaktır. Tiyatro en iyi ihtimalle, mitin kristalleşmesine katkıda bulunabilir. Fakat o zaman da güncel fikirlerin yaratıcı hale gelmesine çok benzer bir durum ortaya çıkar.

Yüzleşme bir ‘denenme’, geleneksel değer sınıfına giren şeylerin sınanması durumudur. Elektrik dinamosu gibi deneyimlerimizi geçmiş kuşakların deneyimlerine (ve bunun tersi olacak şekilde) uyduran bir performans, geleneksel ve çağdaş değerlere karşı savaşmak (‘çiğneme’nin kaynağı budur) şeklinde kavranan bir performans – benim gözümde mitin tiyatro işleminin tek gerçek fırsatı burada yatar. Doğru düzgün bir yenilenme ancak bu çifte değerler oyununda, bu bağlanma ve reddiyede, bu isyan ve uysallıkta bulunabilir.

Öte yandan, Artaud bir kâhindi. Metinleri özel ve karmaşık bir öngörüler ağını, gerçekleşmesi imkânsız sanılan anışturmaları, telkin etkisi yüksek görüşleri, uzun vadede belirli bir sağlamlığa sahip görünen metaforları barındırıyordu. Tüm bunların olması zorunluydu. Nasıl olacağını hiç kimse bilmiyor ama, bu kaçınılmazdır. Sonunda olur da.

Artaud’da budalaca yanlış anlamalar yakaladığımızda zafer kazanmış gibi bağırırız. Doğu tiyatrosunda herkesçe bilinen bir alfabenin parçası olan işaretler, Artaud’nun kavradığı şekliyle, her işaretin bilinen psikolojik ya da kültürel çağrışımlara bağlı olarak, bambaşka bir şeye dönüşmeden önce ayrı doğmasının gerektiği Avrupa tiyatrosuna taşınmaz. Artaud’nun nefes alıp vermeyi eril, dişil ve nötr diye bölümlere ayırması, Doğu metinlerinin yan-

lış yorumlanmasından ibarettir ve bunların pratikte birbirlerinden ayrılmaları mümkün değildir. Artaud'nun 'hislerin sporu'nu incelemesi bazı zekice saptamaları içermekle birlikte, pratik çalışmalarında -her duyguya ayrı olmak üzere- klişeleşmiş jestlere yol açacaktır.

Bununla birlikte, Artaud bizim farklı bir yolla ulaşabileceğimiz bir şeye dokunmaktadır. Oyuncu sanatının bam teli; oyuncunun başardığı şeyin (adlandırmaktan korkmayalım!) total bir eylem olması gerektiği, yalnızca kol ve bacaklarının mekanik (ve bu yüzden katı) jestleriyle, yüzünü buruşturarak değil, mantıklı bir değişimin ve düşüncenin yardımıyla bütün benliğiyle elinden geleni yapması gerektiği. Hiçbir düşünce bir oyuncunun bütün organizmasına canlı bir şekilde yön veremez. Düşünce oyuncuyu uyarmalıdır ve yapabileceği de bundan ibarettir. Organizma bir şeye bağlanmazsa canlılığını kaybeder, itkileri yüzeyselleşir. Total bir tepki ile bir düşüncenin yönlendirdiği tepki arasında, bir ağaç ile bir bitki arasındaki farklılığın aynısı söz konusu olur. Nihayetinde burada tinsel olan ile fiziksel olanı birbirinden ayırmanın imkânsızlığından bahsediyoruz. Oyuncu organizmasını 'ruhun hareketi'ni göstermek üzere kullanmamalı, bu hareketi organizmasıyla yerine getirmelidir.

Artaud bize kimsenin yadsıyamayacağı büyük bir ders öğretir. Bu ders kendi hastalığıdır. Artaud'nun talihsizliği, hastalığının, paranoyasının çağın hastalığından farklı olmasıdır. Uygarlık, anlak ile hissi, beden ile ruhu birbirinden koparan şizofreniden mustariptir. Toplum Artaud'nun farklı bir şekilde hastalanmasına göz yumamaz. O yüzden peşine düşmüşler, elektroşok tedavisiyle ona işkence etmişler, söylemsel ve beyinsel aklı kabullenmeye, yani toplumun hastalığını üstlenmeye zorlamışlardır. Artaud hastalığını, Jacques Riviere'e yazdığı bir mektupta çarpıcı sözlerle tanımlamıştı: "Ben tümüyle kendim değilim." Yalnızca kendisi değildi, başka bir şeydi. Kendi açmazının yarısını, nasıl kendisi olunacağını kavriyordu. Diğer yarısı ise dokunulmadan kalmıştı, nasıl bütün olunacağı, nasıl tam olunacağı.

Görüşler (sezgiler) bölgesi ile bilinçli zihni arasındaki derin uçurumu kapatamıyordu, zira düzenli olan her şeyden vazgeçmişti ve kesinliğe ya da şeylere hakim olmaya ulaşmak için herhangi bir çaba sarf etmiyordu. Tersine, kaosu ve iç bölünmesini nesnel hale getirmişti. Onun kaosu hakiki bir dünya imgesiydi. Terapi değildi ama teşhisti (en azından başka insanların gözünde). Başkalarının kendinin bilgisine ulaşmasına katkıda bulunduğu için kaotik patlamaları kutsaldı.

Artaud'nun takipçileri arasında kaos hiçbir anlamda kutsal sayılmadığı gibi, yeterince belirlenmiş de değildir: Güvenli bir varoluş için bitmemiş bir şeyi saklamaya, bir zaafı gizlemeye gerek yoktur. Artaud bu kaosa bir anlam katmıştır, ki bu da bambaşka bir konudur.

Artaud büyük bir serbestlik fikrini, uzlaşımların ciddi ölçüde çiğnenmesini, şiddetin ve vahşetin arındırılmasını gündeme getirir; sahnede kör yetilerin uyandırılmasının bizi hayatın içinde onlardan koruması gerektiğini teyit eder. Fakat bu kör yetilerden bizi, hiçbir şey yapmadıkları apaçık biçimde ortadayken, korumasını nasıl isteyebiliriz? Karanlık güçlerin denetleyebileceği yer tiyatro değildir; daha muhtemel olan, bu güçlerin tiyatronun yüzünü kendi amaçlarına çevirmesidir. (Tiyatroyla ilgili olduklarını düşünmememe rağmen, çünkü ellerinde muazzam egemenlik araçları bulunmaktadır.) Tiyatro nihayetinde bizi ne korur ne de korunmasız bırakır. Ben Sodom ile Gomora'nın bir sahnede göz alıcı biçimde resmedilmesinin, bu iki şehrin günahkâr dürtüleri sebebiyle cezalandırıldığı biçimde bizi sakinleştireceği ya da yücelteceği kanısını taşıyorum.

Yine de Artaud serbestlikten ve vahşetten bahsettiğinde, başka bir yolla doğrulayabileceğimiz bir hakikate dokunduğunu hissediyoruz. Bizim kanımız, bir oyuncunun samimiyetle bir edimi yerine getirdiğinde, yüzündeki peçeyi indirdiğinde, kendini aşırı, ciddi bir jestle açıp teslim ettiğinde, geleneklerin ve davranışların getirdiği bir engelin önünde geri çekilmediğinde mesleğinin özüne ulaştığı yönünde. Dahası, bu aşırı derecede içten gelen edim canlı bir organizmayı model aldığı anda, itkilere, nefes alıp verme

şekliyle, düşünce ritmiyle ve kan dolaşımıyla bir model oluşturduğunda, kaosta ve biçimsel anarşide kaybolmayıp düzenli hale gelip bilince çıkarıldığında –özetle, tiyatro aracılığıyla yerine getirilen bu edim *total* olduğunda, o takdirde, bizi karanlık güçlerden korumasa bile en azından total biçimde reaksiyon göstermemizi, yani var olmaya başlamamızı sağlayacaktır. Her günde potansiyelimizin ancak yarısıyla reaksiyon gösteririz.

Eğer ‘total edim’den bahsediyorsam bunun sebebi, ‘vahşet tiyatrosu’nun bir alternatifi bulunduğu kanısını taşımamdır. Ancak Artaud bu noktada, muhtemelen çalışmalarından ziyade tiyatro aracılığıyla kurtuluş fikrine sahip olmasından dolayı bir meydan okumayla karşımıza çıkar. Bu adam bize, kendi azabıyla, terapi olarak tiyatronun parlak bir kanıtını sunmuştur. Ben Artaud’da dikkate değer iki saptama buldum. Birincisi, anarşinin ve (karakterini körukleyen bir öge olarak ihtiyaç duyduğu) kaosun bir düzen duygusuyla, fiziksel bir teknik olarak değil zihninde kavradığı şekliyle birbirine bağlanması gerektiğini hatırlatır. Keza, Artaud’nun sözde takipçileri hatırına bu deyişi aktarmaya değer: “Vahşet katıdır.”

Diğer saptama, oyuncunun aşırı ve nihai hareketi içeren sanatının temelini gösterir: “Oyuncular, bağlandıkları yerden bize hâlâ işaret gönderirken diri diri yakılan şehitler olmalıdırlar.” Şunu da ekleyelim ki, bu işaretler söze dökülmelidir; fakat belirli bir çalışmanın kesin bir şekilde ona ihtiyaç duymaması dışında, her şeye ve hiçbir şeye hitap eden sayıklamalara ya da saçmalamalara dönüşmemelidirler. İşte böyle bir koşulla, bu alıntının kâhince bir üslup taşıdığını, kendiliğindenlik ile disiplini, total eylemi doğuran *bu karşıtların birliği* sorununu kapsadığını teyit ederiz.

Artaud büyük bir tiyatro-şairiydi, yani, dramatik edebiyatın değil, tiyatronun imkânlarının şairiydi. Mit kâhini İsaiah gibi Artaud da, tiyatro adına açık bir şey, yeni bir anlam, yeni bir vücut bulma ihtimali öngörmektedir. “Sonra Emmanuel doğdu.” İsaiah gibi Artaud da Emmanuel’in geleceğini, neyi vaat ettiğini biliyordu. Onun varlığını isli bir camın ardından görmüştü.

YÖNTEMSEL İRDELEME*

Jerzy Grotowski



I.

Bohr Enstitüsü nedir?

Bohr ve ekibi, son derece olağandışı nitelikte bir enstitü kurdular. Burası, değişik ülkelerden fizikçilerin deneylere giriştikleri ve mesleklerinde 'vatansızlığa' ilk adımlarını attıkları bir buluşma yeri. Burada insanlar kendi teorilerini birbirlerinininkiyle karşılaşıyor ve Enstitü'nün 'kolektif hafızası'ndan faydalanıyorlar.

Artık aramızdan ayrılmış bulunan Niels Bohr ile çalışma arkadaşları bu ortak araştırma okyanusunda bazı yönlendirici eğilimler

*) Jerzy Grotowski'nin bu makalesi, kurduğu Enstitü'nün amacını açıklamak üzere kaleme alınmıştı. Makale *Tygodnik Kulturalny*'de (Varşova, 17/1967) yayınlanmış ve İngilizceye Amanda Pasquier ile Judy Barba tarafından çevrilmiştir.

keşfetmeye çalıştılar. Kendi disiplinlerinin olduğu alanda başkalarına ilham kaynağı oldular ve öncülük ettiler. Hem memnuniyetle aralarına aldıkları hem de teşvik ettikleri insanların çalışmalarını sayesinde, temel verilerini derleyebildiler ve dünyanın en gelişkin ülkelerinin endüstriyel potansiyellerinden faydalandılar.

Bohr Enstitüsü belirli tipte bir faaliyeti örneklemeye modeli olarak bana çoktandır büyüleyici geliyordu. Şüphesiz tiyatro bilimsel bir disiplin değildir; benim dikkatimin yoğunlaştığı oyuncu sanatı olarak da kesinlikle böyle anılamaz. Yine de tiyatro ve özellikle oyuncu tekniği (Stanislavski'nin iddia ettiği gibi) yalnızca ilhama ya da yetenek patlaması, yaratıcı imkânların aniden ve şaşırtıcı biçimde çoğalması gibi öngörülemeyen başka faktörlere dayalı olamaz. Niçin? Çünkü oyuncunun yaratısı (diğer sanatsal disiplinlerden farklı olarak) mecburidir; yani, belirli bir zaman dilimi içerisinde, hatta kesin bir anda kendini gösterir. Oyuncu yeteneğin kabarmasını bekleyemeyeceği gibi aniden ilhamın gelmesini de bekleyemez.

Öyleyse, onlara ihtiyaç duyulduğunda bu faktörlerin ortaya çıkmasını nasıl sağlayabiliriz? Yaratıcı olmayı arzulayan oyuncuyu bir yöntemde ustalaşmayı zorunlu tutarak.

II.

Bizim fikrimizce oyunculuk sanatının temel koşulları aşağıda sıralanmıştır ve yöntemsel bir araştırmaya tabi tutulmalıdır:

- a) Bilinçaltının gidebildiği kadar geçmişe uzanarak kendini ortaya koyma sürecini teşvik etmek, fakat bu uyarıcıyı da gerekli tepkiyi alacak şekilde kanalizasyon etmek.
- b) Bu süreci ifade edebilmek, disiplin altına almak ve işaretlere tahvil edebilmek. Somut düzlemde bunun anlamı, notaların küçük temas öğeleri, dış dünyanın uyarıcılarına tepkiler olduğu (bizim 'verip almak' dediğimiz) bir 'defter' tutmaktır.
- c) İnsanın kendi organizmasının hem fiziksel hem psişik düzlemde (ikisi bir bütün oluşturmaktadır) çıkardığı engellerle dirençleri süreçten çıkarmak.

Bu şekildeki kişisel ve bireysel süreçleri yönlendiren yasalar nesnel biçimde nasıl yorumlanabilir? Nesnel yasalar bir 'reçete' ortaya koymadan (ve tüm 'reçeteler' bayağılığa vardığına göre) nasıl tanımlanabilir?

Biz bu bireyselliğin yerine getirilmesinde önemli olanın yeni şeyler öğrenmek değil, eski alışkanlıklardan kurtulmak olduğuna inanıyoruz. Her oyuncu açısından, mahrem çağrışımlarını engelleyen ve buna bağlı olarak kararsızlığa sürüklenmesine, ifade etmekte kaosa girmesine ve disiplinli davranamamasına yol açan, onu özgür olduğu hissini yaşamaktan alıkoyan şeylerin neler olduğu açıklıkla saptanmalıdır ki, organizması tamamen özgür ve güçlü kalsın, yeteneğiyle erişemeyeceği hiçbir şey kalmasın. Öyleyle soruyu şöyle ifade edebiliriz: Buradaki engeller nasıl kaldırılabilir?

Biz oyuncudan onu ketleyen şeyi alırız, fakat oyuncuya nasıl yaratımda bulunacağını (sözgelimi, Hamlet'i nasıl oynayacağını, trajik jestin karşılığının ne olduğunu, bir farsı nasıl icra edeceğini) öğretmeyiz, çünkü yaratıcılığı kovan sıradanlığın ve klişelerin tohumları tam da bu 'nasıl'a ekilmektedir.

Bu içerikte bir araştırma yürütmek, insanın kendisini fonoloji, psikoloji, kültürel antropoloji, semiyoloji, vb. bilimsel disiplinlerin sınırlarına koyması demektir.

Bu tür araştırmaları hedefleyen bir enstitü, Bohr Enstitüsü gibi, bu alanda her ülkedeki farklı tiyatrolardan gelen en verimli kişilerin topladığı deneylerin süzüldüğü, buluşmalarla gözlemlerin yapıldığı bir yer olmalıdır. Dikkatimizi yoğunlaştırdığımız alanın bilimsel bir alan olmadığını ve o alandaki her şeyin tanımlayamayacağını (ki zaten birçok şey aslında bir tanıma sığdırılmaya çalışılmamalıdır) hesaba kattığımızda, yine de hedeflerimizi bilimsel araştırmalara özgü bir kesinlik ve sonuca bağlamaya göre saptamaya çalışıyoruz.

Burada çalışan oyuncu, gerek yaratıcı eylemleri gerekse onları yönlendiren yasalar kendi uğraş alanına girdiğinden zaten bir profesyoneldir. Yöntemsel araştırma yürütmeye uygun bir enstitü, oyuncularını eğiten ve işi onları 'sahneye hazırlamak' olan bir

okulla karıştırılmamalıdır. Keza bu faaliyet, araştırmanın özü bir temsilin çalışılmasını ve onun seyirciye takdim edilmesini gerektirmesine rağmen (sözcüğün olağan anlamıyla) tiyatroyla da karıştırılmamalıdır. Hem yaratıcı eylemden uzak durup hem de bir yöntem geliştiremezsiniz.

III.

Benim oyuncuyla ilgilenmemin sebebi onun bir insan olması. Bu iki temel noktayı öne çıkarıyor. Birincisi, başka bir insanla buluşmam, temas kurmam, karşılıklı olarak birbirimizi anlamamız ve kendimize başka bir varlığa açmış olmanın, onu anlamaya çalışmamızın bıraktığı izlenim. Kısacası, yalnızlığımızı aşma çabası. İkincisi, başka bir insanın davranışlarıyla, onda kendini bularak birini anlama gayreti. Oyuncu kendisine öğrettiğim bir hareketi yeniden yaparsa, buna bir nevi 'terbiye' diyebiliriz. Sonuç, yöntemsel açıdan sıradan bir harekettir ve ben en içimde bunu önümde hiçbir şey açmayan kısır bir hareket sayarım. Fakat yakın bir işbirliği içerisinde oyuncunun, gündelik dirençlerinden kurtulmuş halde kendini bir jestle derinlemesine ortaya koyduğu noktaya varırsak, o zaman bunu yöntemsel açıdan etkili bir çalışma sayarım. Böyle bir durumda kendim de şahsen zenginleşirim, çünkü bu jest vasıtasıyla bir tür insani deneyim ortaya konmuş, oldukça özel bir şey bir kader olarak, bir insan durumu olarak tanımlanabilmiş olacaktır.

Aynı bağı yönetmen ile tek bir oyuncu arasındaki ilişki için de kurabiliriz, ancak bu anlayışı bütün topluluğu kapsayacak şekilde genişletecek olursak, kolektif hayatın sınırlarında, inançlarımızın, düşüncelerimizin, önyargılarımızın ve günümüz hayatının koşullarının ortak zemininde yeni bir perspektif açılır.

Böyle bir ortak zemin söz konusuysa, bütün samimiyetimizle ve kaçınılmaz olarak geleneksellik ile çağdaşlığın, mit ile inanmanın, bilinçaltı ile kolektif muhayyilenin birbirinin karşısına konduğu noktaya geliriz.

Ben zaten bildiğim şeyleri başkalarına öğreteyim diye oyun sahneye koymam. Benim aklımı kullandığım evre yapımın tamamlanmasından sonrası değil, öncesidir. Bilinmeyene uzanmayan her yöntem kötü yöntemdir.

“Tepkisi cansız olmayacaksa aksiyon oyuncunun bütün kişiliğini dahil etmelidir” dediğimde, abartılı jestler ya da trükler gibi ‘dışsal’ bir şeyden bahsetmiyorum. Öyleyse neyi kastediyorum? Benim kastettiğim, oyuncunun çağrısının, kişiliğinin farklı katmanlarını (bilinç ve düşünce kanalıyla biyolojik-içgüdüsel kaynaktan tutun, tanımlaması zor olan ve her şeyin birlik haline geldiği doruk noktasına kadar) birbiri peşi sıra ortaya koymasına imkân tanıyan bir tepkinin özütyle ilgili bir sorundur. İnsanın varlığını tümüyle soyunmasına işaret eden bu hareket, engellerin ve aşkın ihlal edilmesinin eşiğine gelmiş benliğin bir yetisine dönüşür. Ben bunu total bir eylem diye adlandırıyorum. Oyuncu performansını bu şekilde yerine getirirse, seyircinin nezdinde bir tür kışkırtma işlevi görecektir.

Yöntemsel bir açıdan bunun etkili olmasının sebebi -elbette kaostan, histeriden, yüceltmeden sakınması koşuluyla- oyuncuyu azami bir telkin gücüyle donatmasıdır. Bu nesnel bir edim, yani artiküle edilmiş, disipline edilmiş bir edim olmalıdır. Fakat yöntemsel yetkinliğe varmanın ötesinde, seyircinin önüne yeni bir perspektif de açılacaktır. Oyuncunun başarısı, gündelik hayatın yarı önlemlerini, beden ile ruh, anlak ile hisler, fizyolojik hazlar ile tinsel özlemler arasındaki içsel çatışmayı aşmasında görülür. Oyuncu kendini bir anlığına kendimizi gündelik hayatta karakterize eden yarı-bağlanmanın ve çatışmanın dışında bulur. Oyuncu bunu seyirci için mi yapmıştı? ‘Seyirci için’ ifadesi belli bir cilveleşmeyi, belli bir sahteliği, kendiyle pazarlık etmeyi içerir. Oysa seyirciye ‘ilişkin’ ya da onun ‘yerine’ denmesi daha isabetli olmaktadır. Kışkırtmanın yattığı yer de tam olarak burasıdır.

Ben yöntemden bahsediyorum, sınırların aşılmasını, bir karşılaşmayı, kendini bilme sürecini ve belirli bir anlamda terapiyi vuruluyorum. Böyle bir yöntem açık kalmalı (ki sürekliliği bu koşulla bağlıdır) ve her kişi için farklı olmalıdır. Böyle olmalıdır, çünkü içsel doğası onun tekil olmasını gerektirmektedir.

OYUNCU EĞİTİMİ (1959-1962)



Bu bölümdeki egzersizler 1959-1962 yıllarında yürütülen çalışmaların ve araştırmaların sonucudur. Tiyatro Laboratuvarında bulunduğu dönemde Eugenio Barba tarafından kayda geçirilmiş olup, benim yorumlarımla ve kendi yönlendirmelerim doğrultusunda eğitimi idare eden eğitimcilerin yorumlarıyla tamamlanmıştır.

Ben bu dönemde pozitif bir teknik, başka bir deyişle oyuncuya muhayyilesinde ve kişisel çağrışımlarında kök salmış, nesnel olarak yaratıcı bir vasıf kazandırabilecek belirli bir yöntem arayışı içindeydim. Söz konusu egzersizlerdeki belirli öğeler, sonraki dönemin eğitiminde muhafaza edildi, fakat amaçları değiştirildi. Yalnızca “Bu nasıl yapılabilir?” sorusuna cevap oluşturan bütün egzersizler çıkarıldı. Egzersizler artık, kişisel bir eğitim biçimi geliştirmenin vesilesi olmuştu. Oyuncu

yaratıcı görevinde kendisine engel teşkil eden dirençleri ve engelleri bulmalıdır. Dolayısıyla egzersizler, bu kişisel engelleri aşmanın bir yoluna dönüşmüştür. Oyuncu artık kendisine “Bunu nasıl yapabilirim?” sorusunu yöneltmez. Tersine, neyin yapılmayacağını, kendisini neyin engellediğini biliyor olmalıdır. Egzersizleri kendine uyarlayarak, her oyuncuya göre değişiklik gösteren bu engelleri kaldıracak bir çözüm bulunmalıdır.

Negatif yol derken kastettiğim budur: eleme süreci. 1959-1962 dönemindeki eğitim ile sonraki aşama arasındaki farklılığın en belirgin biçimde görüldüğü yer, fiziksel ve sessel egzersizlerdir. Fiziksel egzersizlerin temel öğelerinden çoğu korunmakla birlikte, bir temas arayışına yönlendirilmişlerdir: dıştan gelen uyarıcıları alıp, bunlara tepki göstermek (başka bir yerde değinmiş olduğumuz ‘verip alma’ süreci). Ses egzersizlerinde tınlaticılar hâlâ kullanılsa da, bunlar çeşitli itkilerle devreye sokulur ve dışarıyla temasa geçerler.

Teoride hiçbir nefes egzersizi yoktur. Ben bu egzersizleri kaldırmamın sebeplerini “Oyuncu Tekniği” (bkz. s. 181) adlı yazımda açıkladım. Tek tek durumda güçlükler saptanmakta, bunların sebepleri belirlenmekte ve daha sonra çözüme bağlanmaktadır. Biz doğrudan nefes alıp vermeyle çalışmayız, nefesi dolaylı yolla, neredeyse her zaman psiko-fiziksel niteliği bulunan egzersizlerle düzeltiriz.

Jerzy Grotowski

Eğitim, oyuncuların geliştirdikleri ya da başka sistemlerden uyarlanmış egzersizlerden meydana gelir. Oyuncunun kişisel araştırmasının sonucu bulunmayan egzersizler bile, yöntemin kesin hedeflerini karşılayacak şekilde geliştirilip üzerinde çalışılmıştır. Seçilmiş egzersizlerle ilgili terminoloji daha sonra değiştirilmiştir. Oyuncular belirli bir egzersizi benimseyince, kişisel çağrışımları ve düşüncelerine dayanarak kendileri ona bir ad verirler. Muhayyilede daha uyarıcı bir etki bıraktığından bilinçli olarak bir tür mesleki jargon tercih edilmektedir.

Bir günlük eğitimin kaba ana hatlarını aşağıda bulabilirsiniz.

A. FİZİKSEL EGZERSİZLER

1. Isınma

- 1) Kolları ve elleri döndüre döndüre ritmik yürüme.
- 2) Parmakuçlarında koşma. Vücut akışkanlık, uçma, ağırlıksızlık duygusunu hissedebilmelidir. Koşma itkisi omuzlardan gelir.
- 3) Dizler bükülü, eller kalçada yürüme.
- 4) Dizler bükülü, ayak bileklerini kavrayarak yürüme.
- 5) Dizler hafif bükülü, eller ayakların yan taraflarına değerek yürüme.
- 6) Dizler hafif bükülü, parmaklarla ayak parmaklarını tutarak yürüme.
- 7) Bacaklar, sanki ellerin tuttuğu hayali iplerce çekiliyorlarmış gibi gergin ve sabit (kolların da öne uzatıldığı) bir halde yürüme.
- 8) Çömelmiş bir durumda başlayıp, kısa adımlarla ileri doğru sıçrama, her seferinde eller ayakların yanında, ilk çömelme konumuna gelerek devam etme.

Not: Oyuncu bu ısınma egzersizlerinde bile eğitimin her ayrıntısını (gerçek ya da hayali) belirgin bir görüntüyle pekiştirmelidir. Vücut söz konusu görüntünün gerçekleşmesi sırasında hiçbir dirence karşı koymasa bile egzersiz doğru uygulanır. Bu yüzden vücut ağırlıksız, itkilere karşı hem yumuşak hem esnek, destek işlevi gördüğünde çelik kadar sert, yerçekimi yasasını dahi alt edebilecek kuvvette görünmelidir.

2. Kasları gevşetme ve omurgayı yumuşatma egzersizleri

- 1) 'Kedi'. Bu egzersiz, bir kedinin uyanıp gerinirken seyredilmesine dayanır. Eğitilen kişi gerili yüzün aşağı doğru, tamamen gevşemiş halde yere uzanır. Bacaklar ayrılır, avuç içleri yere konmuş, kollar vücutla dik açı teşkil edecek şekilde durur. 'Kedi' uyanır, ellerini göğsünde tutar, dirseklerini yukarı kaldırır ve bu suretle avuç içleri bir destek

noktası meydana getirir. Kalça kalkık iken, bacaklar ellere doğru parmak uçlarında 'yürür' Sol bacak yana doğru kaldırılıp gerilirken, baş kaldırılır ve o da gerilir. Sol bacak yerine konurken, ayakların parmak uçlarıyla desteklenir. Aynı hareketler sağ bacakla, baş hâlâ yukarıda tutulacak şekilde tekrarlanır. Omurga gerilir ve önce yerçekimi omurganın merkezine denk getirilirken, boynun arkasına doğru dikleştirilir. Sonra dönülüp sırtüstü düşülür ve gevşenir.

- 2) Göğsünüzün etrafına madeni bir bant sardığınızı hayal edin. Sonra onu gövdenizi kuvvetle genişleterek zorlayın.
- 3) Duvara yaslanarak amuda kalkın. Bacaklarınızı ağır ağır, mümkün olduğunca açın.
- 4) Dinlenme pozisyonu. Çömelikken başınızı öne eğin ve kollarınızı dizlerinizin arasından bırakın.
- 5) Dikilme pozisyonu, bacaklar bitişik ve dümdüz. Baş dizlere değecek şekilde gövdenizi yere eğin.
- 6) Gövdenizi belinizden yukarısını sertçe döndürerek çevirin.
- 7) Bacakları bitişik tutmaya devam ederken, bir sandalyeye sıçrayın. Sıçramanın itkisi bacaklardan değil, gövdenizden gelsin.
- 8) Tam ya da kısmi esnemeler.
- 9) Dimdik pozisyondan başlayarak, vücudunuzu arkaya doğru, eller yere değene dek 'köprü' oluşturacak şekilde eğin.
- 10) Sırtüstü gergin bir şekilde yere yatın. Bütün vücudunuzu kuvvetle soldan sağa yuvarlayın.
- 11) Diz çökme pozisyonunda başı arkaya, baş yere değene dek 'köprü' vaziyetinde eğin.
- 12) Kanguru adımlarını taklit ederek durmadan sıçrayın.
- 13) Bacaklarınız bitişik halde yere oturup, öne doğru gerinin ve vücudunuzu dik tutun. Elleriniz ensenizde bağlı, başınızı dizlerinize değene kadar öne ve aşağı bastırın.
- 14) Göğsünüzü ve karnınızı yukarı kaldırıp, elleriniz ve ayaklarınız üzerinde yürüyün.

Not: Bu egzersizler dizisini cansız hareketlerle yerine getirmek aynı derecede yanlıştır. *Egzersiz araştırmaya hizmet eder.* Yalnızca otomatik tekrardan ya da kas masajının bir şeklinden ibaret değildir. Örneğin, egzersizler sırasında karmaşık gelişmeleri çözümlayıp onları tek tek her eklem ve kas repertuarınıza bağlayarak, bedeninizin ağırlık merkezini, kasların gerilme ve gevşeme mekanizmasını, çeşitli kuvvetli hareketlerde omurganızın işlevini araştırın. Tüm bunlar tekil hareketlerdir ve sürekli, bütünsel araştırmaların sonucudur. Yalnızca ‘araştıran’ egzersizler oyuncunun bütün organizmasını kapsar ve gizli kaynaklarını harekete geçirir. Tekrarlayan’ egzersizler yetersiz sonuçlar verir.

3. ‘Baş aşağı’ uygulanan hareketler

Not: Bu egzersizler akrobasiden alınmış pozisyonlardır ve Hatha Yoga kurallarıyla uyum içinde çok yavaş bir hızla yerine getirilirler. Söz konusu hareketlerin uygulanmasının başlıca amaçlarından birisi, organizmada meydana gelen değişikliklerin incelenmesidir; yani, nefes alıp vermenin, kalbin atış ritminin, denge yasalarının, duruş ile hareket arasındaki ilişkinin incelenmesidir.

- 1) Alnınızdan ve her iki elinizden destek alarak amuda kalkın.
- 2) Amuda kalkın – Hotha Yoga duruşu.
- 3) Sol (ya da sağ) omzunuzun, yanağınızın ve kolunuzun desteğiyle amuda kalkın.
- 4) Ön kollarınızı destek yaparak amuda kalkın.

4. Uçuş

- 1) Çömelmiş pozisyonda topuklarınız üzerinde, uçup gitmeye hazırlanan bir kuş misali sıçrayıp sallanın. Ellerinizi hareket sırasında kanatlar işlevi görsün.
- 2) Sıçramaya devam ederken kalkıp dik pozisyona gelin, bu arada elleriniz vücudunuzu kaldırmaya çabalayan kanatlarınız gibi çırpınsın.
- 3) Yüzme hareketine bir derece benzer şekilde sürekli ileri hareketlerle uçuşa geçin. Vücut bu yüzme hareketlerini yeri-

ne getirirken yerle tek bir temas noktası (mesela, bir ayağın parmakları) olsun. Parmaklarınız üstünde dururken ileri doğru hızla sıçramaya devam edin. Başka bir yöntem şöyledir: Hayallerinizde yaşadığınız uçuş hissinizi aklınıza getirirseniz, kendiliğinden bu uçuş biçimini tekrarlayacaksınız.

4) Kuş misali yere konun.

Not: Bu egzersizleri düşme, takla atma, sıçrama, vb. hareketlerle birleştirin. Bir kuşun havalanması gibi başlayıp, yere konması gibi bitiren uzun bir uçuş sıçraması gerçekleştirmeyi hedefleyin.

5. Sıçramalar ve taklalar

- 1) Ellerin destek olarak kullanıldığı öne taklalar.
 - a) Elleri kendini iterek atılan öne taklalar.
 - b) Elleri hiç kullanmadan atılan öne taklalar.
 - c) Öne takla attıktan sonra bir bacak üstünde durma.
 - d) Ellerin arkada durduğu şekilde atılan öne takla.
 - e) Bir omuzla yerden destek alarak atılan öne takla.
- 2) Arkaya taklalar.
- 3) 'Kaplan' sıçrayışı (ileri dalış). Hazırlık koşusu yaparak ya da yapmayarak, kollar serbest, önündeki bir engeli aşarak takla atma, sonra bir omuz üstünde durma. Aynı hareketi yaparak ayağa kalkma.
 - a) Yüksek 'kaplan' sıçrayışı.
 - b) Uzun 'kaplan' sıçrayışı.
- 4) 'Kaplan' sıçrayışından hemen sonra arkaya takla.
- 5) Vücudu, sanki içinde bir yay olan bir kukla gibi kaskatı tutarken takla atma.
- 6) Farklı yüksekliklerde havada birbirlerine teğet geçen iki oyuncunun aynı anda 'kaplan' sıçrayışı yapması.
- 7) Sopaların ya da başka silahların kullanıldığı 'savaş' durumlarında, taklalarla birlikte 'kaplan' sıçrayışları.

Not: Burada sıralanan egzersizlerde, insanın kendi organizmasını inceleyişi ve 'araştırma' faktörünün dışında ritim ve dans öğeleri yer alır. Egzersizler (bilhassa 'savaş' seçenekleriyle yapılanlar)

davul, tef ya da başka bir alet çalınışı eşliğinde yerine getirilir; sonuçta hem egzersizi yapan hem de ritmi vuran kişi doğaçlama yolla birbirlerini uyarmış olurlar. ‘Savaş’ kısımlarında fiziksel tepkiler kendiliğinden ve anlaşılmaz çılgınlıklarla birlikte meydana gelir. Oyuncu tüm bu yarı-akrobatik egzersizleri kişisel dürtüleriyle temellendirmeli, egzersizin ilk ve nihai aşamasının bileşimini vurgulamalıdır.

6. Ayak egzersizleri

- 1) Bacaklarınız hafif kalkık biçimde yere uzanın. Ayakla aşağıdaki hareketleri yerine getirin.
 - a) Bileklerinizi eğip gererek öne ve arkaya hareket ettirin.
 - b) Bileklerinizi eğip gererek yanlara hareket ettirin.
 - c) Ayaklarınızı döndürme hareketini yapın.
- 2) Ayakta durma pozisyonu.
 - a) Kollar serbest biçimde, ayaklarınızı yerde hep aynı noktaya basar halde dizlerinize kadar eğilip kalkın.
 - b) Ayaklarınızın kenarlarına basarak yürüyün.
 - c) Ayaklar içeri dönük vaziyette (yani, parmaklar içe dönük, topuklar ayrık halde) parmak uçlarınıza basarak yürüyün.
 - d) Topuklarınız üzerinde yürüyün.
 - e) Ayak parmaklarınızı tabanınıza doğru eğin, sonra ters yönde kaldırın.
 - f) Ayak parmaklarınızla küçük şeyler (bir kibrit kutusu, kurşunkalem, vb.) toplayın.

7) *Asıl olarak ellere ve ayaklara yoğunlaşmak suretiyle mim egzersizleri.*

8) *Yürürken ya da koşarken yerine getirilen, herhangi bir temayla oyunculuk çalışmaları.*

B) PLASTİK EGZERSİZLER

1) Temel egzersizler

Not: Buradaki egzersizler Dalcroze'un yöntemine ve Avrupa'da benimsenmiş diğer klasik yöntemlere dayanmaktadır. Temel ilke, karşıt vektörlerin çalışılmasıdır. Karşıt hareketlerin (mesela, el bir yönde daireler çizerken dirseğin karşıt yönde hareket etmesi) ve birbirine zıt görüntülerin (mesela, bacakların reddederken ellerin kabul etmesi) vektörlerinin çalışılması bilhassa önemlidir. Bu şekilde her egzersiz, oyuncunun kendi ifade araçlarını, onların dirençlerini, organizmadaki ortak merkezlerini 'araştırması' ve incelemesine yarayacaktır.

- 1) Kollar yana açık biçimde ritmik adımlarla yürüyün. Dirsekleri elinizden geldiğince geriye çekerken kollarınızı ve omuzlarınızı döndürün. Eller, omuzlarla kolların tersi yönde dönsün. Bütün bedeniniz bu hareketlere güç verirken, omuzlarınızı -döndürmeye devam ederken- boynu da kapsayacak şekilde kaldırın. Yunus olduğunuzu farz edin. Dönüşlerinizin ritmini kademeli olarak arttırırken, bir yandan parmak uçlarınızda yürürken vücudunuzu yükseltin.
- 2) 'Halat çekme'. Önünüze hayali bir ip gerin, bu ip size yardımcı olacaktır. Vücudu çeken kollar ve eller değil, ellere doğru hareket eden gövdedir. Arkada kalan bacağınızı dizinden yere değdirene dek kendinizi ileri itin. Bedenin hareketi, bir geminin pruvasının dev bir dalgayı yarmasını andırır şekilde sert ve güçlü olmalıdır.
- 3) Parmak uçlarımıza basarak ileri sıçrayın, yere inerken dizleriniz kıvrılsın. Esnek ve enerjik bir hareketle ayakta durma pozisyonuna dönmün ve yine parmak uçlarınızda durup ileri sıçramayı tekrarlayın, sonra dizleriniz yine kıvrık olmalıdır. İtme, kıvrılma aşamasını ve onun peşinden sıçramayı düzenleyen yay işlevi gören uyluklardan gelecektir. Kollar yana açılmıştır; bir avcunuzla okşar gibi yaparken, diğer

avcunuz bu okşama hareketini geri itsin. Burada sünger gibi, son derece hafif, yumuşak ve esnek bir halde olduğunuz hissetmelisiniz.

- 4) Karşı yönde dönme hareketleri. Bacaklar ayrı olarak, ayakta durma pozisyonu. Başınızı sağa doğru dört kez döndürün, sonra gövdenizle sola, omurganızla sağa, kalçalarınızla sola, sol bacağınızla sağa, uyluklarınızla sola, ayak bileğinizle sağa dönün ve sağ kolunuzu sola doğru çevirirken, ön kolunuzu sağa ve elinizi sola döndürerek hareketlerinize devam edin. Harekete bütün vücut katılmaktadır, fakat itki omurganın en altından gelir.
- 5) Bacaklar ayrı, kollar başın üstünde kavuşturulmuş, avuçlar birbirine dokunur şekilde durun. Gövdenizi elinizden geldiğince yere eğerek döndürün. Bu çifte dönme ve kıvrılma hareketine kollarınız da eşlik etsin. İlk pozisyonunuza dönün ve geri eğilmeye devam ederken egzersizi bir 'köprü' kurarak tamamlayın.
- 6) Ritmik adımlarla yürüyüş. İlk adım normal olsun, ikinci adımda kalçanız topuklara değene dek dizlerinizi bükün, gövdeniz yine dik kalsın. Aynı ritimle kalıp ayakta durma halinize gelin ve diz bükülürken normal adım atma bölümünü tekrarlayın.
- 7) Ellerle doğaçlamalar. Çeşitli nesnelere, maddelere, dokulara dokunun, sıyırın, hissedin ve okşayın. Bütün vücudunuz bu hassas dokunuşları ifade edecektir.
- 8) Kendi vücudunuzla oyunlar yapmak. Vücudunuzun bir tarafının diğer tarafına karşı durmasına benzer şekilde kendinize bir görev belirleyin. Sağ tarafınız çekici ve uyumlu hareketlerle zarif, maharetli, güzel olsun. Sol tarafınız hareketlerini kızgınlık ve nefret belli eden duygularla donatırken, sağ tarafı kıskançlıkla takip etsin. Altta kalmışlığının öcünü almak için sağ tarafa saldırırsın ve sağ tarafı aşağılayıp yok etmeye çalışsın. Kazanan sol taraf olacaktır; fakat aynı zamanda kaybetmek zorundadır, çünkü sağ taraf olmaksız-

zın var olamaz, hareket edemez. Bu sadece tek bir örnek. Vücut kolayca birbirine karşı kısımlara bölünebilir: Örneğin, bedeninizin üst yarısı alt yarısına karşı olabilir. Aynı doğrultuda tek tek organlar birbirlerine karşı olabilirler – bir el bir bacağın, bir bacak diğer bacağın, baş bir elin, vb. karşısında. Burada önemli olan, hem vücudun harekete katılan kısımlarına hem de katılmayan kısımlarına hayat ve anlam katması gereken hayal gücüne tam olarak odaklanmaktır. Sözgelimi, bir el ile diğeri arasındaki kavga sırasında bacaklar dehşeti, baş hayreti ifade edebilir.

- 9) Beklenmedik hareketler. Mesela, iki kolunuzu birden döndürmek gibi bir hareket yapın. Bir yönde başlayan bu hareketin birkaç saniye sonra yanlış bir hareket olduğu, yani amaçlanan şeyin tersi yönde yapıldığı anlaşılabacaktır. Yön daha sonra, kısa bir duraksama anını takiben değiştirilmiştir. Hareketin başlangıcı her zaman vurguyla yapılmalı ve sonra ansızın -kısa bir duraksama anını takiben- doğru harekete çevrilmelidir. Başka bir örnek: sanki güçlük çekiyormuşsunuz ve gayret ediyormuşsunuz gibi ağır ağır yürümeye koyulun. Ansızın, yine bir ân durduktan sonra, çok hafifçe ve zarif bir tempoyla koşmaya geçin.

2) Kompozisyon egzersizleri

Not: Bu egzersizler, Afrika ve Doğu tiyatrosunda olduğu gibi Avrupa'daki Antik Çağ ve Orta Çağ tiyatrosunda da jestle dayalı ideogramların oluşma sürecine göre uyarlanmıştır. Yine de bu, örneğin oyuncunun belirli bir çiçeği resmetmek için yüzyılların geleneklerinden miras aldığı özgül ve değişmez bir jest yaptığı Pekin Operası'ndaki gibi sabit ideogramlar arama meselesi değildir. Sürekli yeni ideogramlar araştırılmalı ve onların bileşimi hemen, kendiliğinden görünmelidir. Böylesi jest biçimlerinin çıkış noktası, oyuncunun muhayyilesinin uyarılması ve kendisindeki ilkel insani tepkilerin keşfedilmesidir. Kompozisyonla ilgili bu

egzersizler sınırsız imkânlar sunar. Aşağıda bunlardan yalnızca birkaçını, daha fazla gelişmeye uygun olanlarını belirteceğiz:

- 1) Bedenin bir nevi çiçek açıp solması. Ritmik adımlarla yürüyüş. Bitkilerde gözleendiği üzere bitki özü ayaktan başlayıp, bütün vücuttan yukarı doğru yayılarak, tüm vücudu kapsayacak şekilde birden patlayıp kollara ulaşana dek yükselir. İkinci aşamada organlar-dallar birer birer solar. Egzersizi ilk baştaki aynı ritmik adımla tamamlayın.
- 2) Hayvan imgesi. Bu imge dört bacaklı hayvanın düz şekilde ve gerçekçi bir taklidiyle oluşmaz. Oyuncu hayvanı 'oy-namaz', fakat özgül nitelikleri insanın durumunun bir yönünü ifade eden bir hayvan figürü yaratarak bilinçaltına saldırır. Burada bir çağrışımın yola çıkılmalıdır. Acıma, kurnazlık, bilgelik çağrışımı yapan hangi hayvan vardır? Çağrışım sıradan, klişe olmamalıdır –aslan kuvvetliliği, kurt kurnazlığı temsil eder, vb. Ayrıca hayvanın hayat merkezinin (köpeklerde burun, kedilerde omurilik, ineklerde karın, vb.) belirlenmesi önemlidir.
- 3) Çağrışım ögesi olarak insanları, durumları, hatıraları kullanarak kendinizi bir ağaca dönüştürün. Kaslar, kişisel çağrışımı ifade ederek tepki gösterirler. Başlarken, bedeninizin özel bir kısmıyla ilgili çağrışımlarda yoğunlaşın. Tepkilerin yoğunluğu arttıkça vücudunuzun geri kalanını da sürece katın. Bu ağacın hayatıyeti, gerilimleri, gevşemeleri, mikro-hareketleri çağrışımlarla beslenecektir.
- 4) Çiçek. Ayaklar köklerdir, gövde sap ve eller de taç yaprakları temsil eder. Bütün vücut çağrışımlar doğrultusunda çiçeğin patlayıp açılması sürecinde yaşar, titrer, sallanır. 'Çiçeğe' mantıksal bir anlam katın, ki aynı zamanda kederli, trajik ve tehlikeli olsun. 'Çiçek', onu yaratan süreçten ayrılır ve ellerle ifade edilen kısmı bir diyalogdaki retorik bir jest misali kullanılır.
- 5) Farklı şekillerdeki (yumuşak, kaygan, sert, düz, ıslak, kaba-rık, dikenli, kuru, karlı, sıcak kum, su kenarı, vb.) zemin-

ler, yüzeyler ve maddelerde yürüdüğünüzü hayal ederek çıplak ayakla yürüyün. Ayaklar, vücudun kalan kısmına tepkilerini yansıtarak, ifade gücünün merkezi olur. Aynı egzersizi ayakkabı giyerek tekrarlayın ve çıplak ayağın ifade gücünü korumaya çalışın. Aynı egzersiz daha sonra, özgün malzemeleri ve yüzeyleri (hâlâ hayali elbette) hissedene, dokunana, okşayan ellere uygulansın. Şimdi ellerinizle ayaklarınız eşzamanlı olarak, genellikle birbirine karşıt itkilerle tepki göstereceksiniz.

6) Yeni doğan bebekle benzerlik kurma.

- a) Yeni doğan bir bebeği gözleyip, tepkilerini kendi vücudunuzun tepkileriyle karşılaştırın.
- b) Davranışlarında bebekliğinizden kalan şeyler olup olmadığını araştırın (mesela, birisi çocuğun annesinin memmesini emmesi gibi sigara içme).
- c) Bebekliğinizdeki ihtiyaçları yeniden gündeme getiren uyarıcıları (örneğin, insana güvenlik duygusu, emme arzusu, sıcaklık hissi ihtiyacı, kendi vücuduna duyduğu ilgi, avunma arzusu, vb.) bulun.

7) Farklı yürüyüş şekillerini inceleme.

- a) Hareket merkezini vücudun değişik kısımlarına aktararak, yaşa göre belirlenmiş yürüyüş şekli. Bebeklikte hareket merkezi bacaklardır; gençlikte omuzlar, yetişkinlikte gövde, olgunlukta baş, yaşlılıkta yine bacaklar. Hayat ritmindeki değişiklikleri yakından gözleyin. Ergenlerin gözünde dünya, kendi hareketlerine nispeten yavaş ilerlerken; yaşlılıkta dünya hızlanır. Elbette yorum yapma konusunda muhtemel olan yalnızca iki anahtar bulunur.
- b) Farklı psikik dinamiklere (kavgacılık, asabiyet, huyusuzluk, uyuşukluk, vb.) bağlı olan yürüme tipleri.
- c) Başkalarından gizlenmek istenen özellikleri açığa çıkarmanın bir aracı olan yürüyüşler.
- d) Fizyolojik ve patolojik özelliklere bağlı olarak değişik yürüme şekilleri.

- e) Başka insanların yürüme şekillerinin parodisini yapma. Temel olan, yürüme şeklinin sonucuna bakmak değil, dürtüleri yakalamaktır. Gizlenen şeyin açığa çıkarılması, eğer kendisiyle alay etme ögesi barındırmıyorsa, başkalarıyla eğlenmek kendi zararına işlemiyorsa yüzeysel olmak zorundadır.
- 8) Duygusal bir itki (örneğin, ağlamak) belirleyin ve onu, anlam katacak şekilde bedenin belirli bir kısmına (örneğin, ayağa) aktarın. Bunun somut bir örneği, yüzünü ya da kollarını kullanmadan bütün vücuduyla 'öpüşen' Eleonora Duse'dir. Vücudun iki farklı kısmında birbirine zıt olan iki itkiyi belirtin. Ayaklar ağlarken eller gülsün, mesela.
- 9) Işığı vücudun değişik kısımlarıyla tutun. Biçimler, jestler, hareketler meydana getirerek o kısımları canlandırın.
- 10) Kasların yoğrulması. Omuz bir yüz gibi feryat eder; karın böbürlenir; diz açgözlülük eder.

C) YÜZ MASKİ EGZERSİZLERİ

Bu egzersizler Delsarte'nin çeşitli önerilerini, örneğin yüzdeki her tepkinin içe dönük ve dışa dönük itkilere bölünmesini temel almaktadır. Her tepki aslında aşağıdaki kategorilerden birine dahil edilebilir:

- 1) Dış dünyayla (dışa dönük) teması sağlayan hareket.
- 2) Özneye (içe dönük) yoğunlaşabilmek için dış dünyadan dikkat çekmeye yönelik hareket.
- 3) Ara ya da nötr aşamalar.

Bu üç reaksiyon tipinin mekanizmasının yakından incelenmesi bir rolün bileşimi açısından çok faydalıdır. Delsarte bu üç tepki tipi temelinde, insan bedeninin, hatta bedenin kaşlar, kirpikler, göz kapakları ve dudaklar gibi kısımlarının tepkilerinin ayrıntılı ve kesin bir çözümlemesine girişmiştir. Delsarte'nin bu üç reaksiyon tipini yorumlayışı yine de, on dokuzuncu yüzyılın tiyatro

geleneklerine bağı kaldığından kabul edilemez. O yüzden tamamen kişisel bir yorum yapılmalıdır.

Yüzün tepkileri bütün vücudun tepkilerine çok yakındır. Fakat bu, oyuncuyu yüz egzersizlerini yapmaktan alıkoymaz. Bu bakımdan, Delsarte'nin çözümlerine ilaveten, klasik Hint tiyatrosu Kathakali'den alınarak oyuncunun uyguladığı yüz kaslarını eğitime tipi uygun ve faydalıdır.

Bu eğitim yüzün her kasını denetlemeyi, böylece klişeleşmiş mimiklerin aşılmasını hedefler. Bilinci devreye sokar ve oyuncunun yüz kaslarının tek tek hepsinden faydalanmayı kapsar. Yüzdeki çeşitli kasları aynı anda fakat farklı ritimlerle harekete geçirebilmek çok önemlidir. Sözgelimi, yanak kasları yavaş yavaş hareket ederken kaşlarınızı çok hızlı titretin ya da yüzünüzün sağ tarafı daha ağır kalırken sol tarafınızın canlılıkla tepki vermesini sağlayın.

Bu bölümde anlatılan bütün teknikler araya girilmeden, dinlenmek ya da özel tepkiler vermek üzere duraklamadan yerine getirilmelidir. Verilen kısa aralar bile, amacı kasları geliştirmek ya da fiziksel mükemmelliğe ulaşmak olmayıp, bedenin direnç gösterdiği yerlerin ortadan kaldırılmasını sağlayacak bir araştırma sürecini temsil eden egzersizlerin ayrılmaz parçası olarak birleştirilmelidir.

SES TEKNİĞİ

İletme Gücü

Sesin seyircinin hem oyuncunun söylediklerini çok iyi işitmesini, hem de sanki bir sterefonik imiş gibi içine işlemesini iletme gücüne özel bir dikkat gösterilmelidir. Seyirci, oyuncunun sesiyle, sanki ses yalnızca oyuncunun durduğu noktadan değil, her yönden geliyormuş gibi kuşatılmalıdır. Duvarlar bile oyun-

cunun sesiyle birlikte dile gelmelidir. Sesin iletme gücünün üstünde bu kadar durulması, ciddi olabilecek sesle ilgili sorunlardan kaçınmak söz konusu olduğunda daha da gereklidir.

Oyuncu sesini, seyircinin tekrarlayamayacağı ya da taklit edemeyeceği sesleri ve tonlamaları çıkaracak şekilde kullanmak mecburiyetindedir.

Sesin iyi bir iletme gücüne sahip olmasını sağlamakta iki koşul öne çıkar:

- a) Havanın sesi taşıyan kolonu belirli bir güçle hareket etmeli ve engellerle (sözgelimi, kapalı bir gırtlakla ya da çenenin yeterli ölçüde açılmaması gibi durumlarla) karşılaşmamasıdır.
- b) Ses, fizyolojik tınlaticılarla yükseltilmelidir.

Tüm bunlar doğru nefes alıp vermeyle yakından ilintilidir. Eğer oyuncu yalnızca göğsünden ya da karından nefes alırsa, yeterince hava depolayamaz ve böylece kendini havayı tutumlu şekilde kullanmak, gırtlaklı kapatmak ve böylece sesi çarpıtmak ve nihayetinde sessel bozukluklara meydan vermek zorunda bırakır. Yine de tam (üst göğüs ve karın bölgelerinden) nefes alıp vermeyle yeterli olandan daha fazla hava toplayabilir. Bu noktada, hava kolonunun gırtlaklı kapanması ya da sadece yarı açık çeneyle konuşma eğilimi benzeri herhangi bir engelle karşılaşmaması hayati önemdedir.

Nefes Alıp Verme

Yapılan ampirik gözlemler nefes alıp vermenin üç tipi olduğunu göstermiştir

- a) Avrupa'da (bilhassa kadınlar arasında) yaygın olan, göğsün üst kısmından ya da göğüs boşluğundan nefes alma.
- b) Alt, yani karından nefes alma. Karın, göğüs kullanılmadan şişer. Tiyatro okullarında genellikle öğretilen nefes alıp verme çeşidi budur.

- c) Tam (göğsün üst kısmından ve karından) nefes alma. Burada önde olan karın aşamasıdır. En sağlıklı ve işlevsel soluma tipi budur; çocuklarda ve hayvanlarda geçerlidir.

Tam soluma oyuncu açısından en etkinidir. Ancak bu konuda dogmatik olmamak gerekir. Her oyuncunun nefes alıp verşi fizyolojik yapısına göre değişir ve tam nefes almayı gerçekleştirip gerçekleştirilememesi buna bağlı olmalıdır. Ayrıca, erkeklerle kadınların nefes alıp vermeleri konusunda belirli bir doğal farklılık söz konusudur. Kadınlarda doğru nefes alıp vermede -göğsün üst kısmındaki işlevi erkeklerden biraz daha gelişkin olmakla birlikte- karın aşaması belirgindir. Çeşitli konumlar ve fiziksel hareketler (örneğin, akrobasi) tam olandan başka türde bir solunumu gerekli kıldığından oyuncu farklı şekillerde nefes alıp verme yoluna gitmelidir.

Tam solumaya alışmak şarttır. Yani oyuncu, solunum organlarının işlev görmesini denetleyebilmelidir. Değişik yoga okullarının (Hatha Yoga dahil olmak üzere), kendiliğinden hale gelen nefes alıp vermenin biyolojik işlevini denetlemek ve bundan faydalanmak için günlük olarak nefes alıp verme pratiği yaptıkları bilinmektedir. Nefes alıp vermeyi bilinçli duruma getirmek için bir dizi egzersiz yapma gereği buradan kaynaklanır.

Solunumun tam olup olmadığını doğrulamanın çeşitli yöntemleri bulunur

- a) Omurganızın dimdik duracağı şekilde yere ya da sert bir yüzeye uzanın. Bir elinizi göğsünüze, diğer elinizi karnınıza koyun. Nefesi içinize çekerken karnınızdaki elinizin ilk önce, daha sonra göğsünüzdeki elin kalktığını, ikisinin düz, sürekli bir hareket oluştuklarını hissetmelisiniz. Tam nefes alıp vermeyi iki ayrı aşamaya bölmemeye dikkat etmelisiniz. Göğsün ve karnın genişletilmesi gerilimsiz olmalı ve iki aşamanın söz konusu olduğu anlaşılmamalıdır. Aşamaların birbirini takip etmesi gövdenin biraz şiştiği hissini vermeli-

dir. Aşamaların alt bölümlere ayrılması ses organlarında yanmalara, hatta sinir bozukluklarına sebebiyet verebilir. Başlangıçta oyuncu çalışmasını, bir eğitmenin kılavuzluğunda yürütmelidir.

- b) Hatha Yoga'dan uyarlanan yöntem. Omurga tamamen düz olmalı, bu yüzden sert bir zemine uzanılmalıdır. Bir burun deliğinizi parmağınızla kapatırken, diğeriyle nefes alın. Sonra bu işlemi tersine çevirin. Az önce nefes aldığınız burun deliğinizi kapatıp, başta kapattığınız burun deliğinizle nefesi verin. Üç aşama birbirini aşağıdaki ritimle takip edecektir:

Nefes alma: 4 saniye

Nefesi tutma. 12 saniye

Nefesi verme: 8 saniye

- c) Klasik Çin tiyatrosundan alınmış olan aşağıdaki yöntem temelde en etkili yöntemdir ve -önceki iki yöntem mutlaka yere uzanmayı gerektirirken- her pozisyonla uygulanabilir. Ayakta dururken ellerinizi en alttaki iki kaburganızın üstüne koyun. Nefes alma, ellerin konduğu noktada başladığı (dolayısıyla, elleri dışa ittiği) izlenimini uyandırmalıdır ve göğüs kafesi boyunca devam ettiğimizde hava kolonunun ta başa kadar çıktığı duygusu vermelidir. (Bunun anlamı, önce nefes alırken karın ve alt kaburgaların, daha sonra düz bir geçişle göğsün genişlemesi demektir.) Karın duvarı kasılırken, kaburgalar genişlemiş olarak kalır ve böylece havanın depolanmasını sağlayıp, ağızdan çıkan ilk sözlerle birlikte dışarı kaçmasını önleyecek bir temel teşkil eder. Karın duvarı (içe doğru daralırken), (dışa doğru büyüyen) alt kaburgaları genişleten kasları farklı yöne doğru çeker ve böylece nefes alıp verme sırasında onları mümkün olduğunca içinde tutar.

Bu noktada düşülen ortak bir hata, nefes alıp verme tamamlanmadan önce, yalnızca üst göğüs kafesini nefes alıp durumunda bırakarak karın kaslarının sıkıştırılmasıdır. Soluk verme tersi yön-

de gerçekleşir: baştan göğüs kafesine ve avuç içlerinin konduğu noktaya. İçe giren havayı çok fazla sıkıştırmamaya -yukarıda değinildiği gibi- dikkat edilmelidir, bütün süreç pürüzsüz işlemeli, başka bir deyişle karın aşaması ile göğüs kafesi üstü aşaması arasında bir kesinti olmamalıdır. Böyle bir egzersizin amacı iş olsun diye nefes alıp vermeyi öğretmek değil, sesi 'taşıyacak' bir nefesi hazırlamaktır. Bu egzersiz ayrıca, daralarak havanın ve dolayısıyla sesin kolayca ve kuvvetli bir şekilde çıkmasını sağlayan bir temelin (karın duvarının) nasıl oluşturulacağını öğretir.

Tam nefes alıp verme sırasında çok fazla hava depolamayın ya da havayı fazla sıkıştırmayın. Oyuncu organik nefes alıp verme konusunda mümkün olan en fazla bağımsızlıkla hareket etmeli, metnin okunmasını sekteye uğratabilecek duraklamaları gerektiren bir nefes alıp verme şeklinden uzak durmalıdır. İyi bir oyuncu sessizce ve çabuk çabuk nefes alır. Metinde (ister düzyazı ister şiir olsun) mantıksal olarak duraklamanın olacağı yerde nefes alır. Zamandan tasarruf ettiği ve lüzumsuz duraksamalara fırsat bırakmadığı için işlevsel bir yoldur bu, metnin ritmini düşürdüğü için de gereklidir.

Oyuncu ne zaman nefes alacağını daima bilmelidir. Sözgelimi, hızlı ritimli bir sahnede, arkadaşı bitir bitirmez kendisi konuşmaya hazır olmak için eşinin son sözlerinin sonunda nefes almalıdır. Öte yandan, arkadaşının konuşmasını bitirmesiyle nefes alırsa, diyalogun ortasında, ritimde bir 'deliğe' yol açan kısa bir sessizlik ânı meydana gelecektir.

Çabuk ve sessizce nefes egzersizleri.

- a) Elleri kalçalarında ayakta dik duran oyuncu, çabucak ve sessizce, dudaklarıyla dişleri arasından ve birkaç söz söylemeden önce ağız dolusu nefes alır.
- b) Hızları giderek artacak şekilde, arka arkaya kısa sessiz nefesler alın. Normal şekilde nefesinizi dışarı verin.

Nefes egzersizlerinde aşırıya kaçmayın. Nefes alıp vermek organik ve kendiliğinden bir süreçtir; egzersizlerle onu sıkı bir

kontrole almak değil, kendiliğindenliğini muhafaza ederken doğal olmayan yanlarını düzeltmek amaçlanır. Bu yönde nefes ve ses egzersizleri birleştirilmeli ve gerek görülen yerlerde nefes alıp verme düzeltilmelidir. Eğer egzersiz sırasında oyuncu, kendini bilinçli olarak kontrol etmeye zorlayarak ama yine de bu düşünce- den kurtulamadan nefesine yoğunlaşırsa, nefes egzersizlerinin yanlış uygulandığını söylemek doğru olacaktır.

Gırtlakı amak

Konuşur ve nefes alırken gırtlakın açık olmasına özellikle dikkat etmelisiniz. Gırtlakın kapanması havanın etkin biçimde dışarı çıkarılmasını önler, böylece oyuncunun sesini doğru kullanmasını sağlar.

şu durumlarda gırtlakın kapalı olduğunu söyleyebilirsiniz:

- a) Ses düz çıkıyorsa,
- b) Gırtlak boğazda somut olarak hissediliyorsa,
- c) Nefes alırken hafif bir ses işitilebiliyorsa,
- d) Ademelması yukarı hareket ediyorsa (rneğin, yutkunma sırasında gırtlak kapalı, Ademelması kalkık olur),
- e) Ensedeki kaslar kasılıyorsa,
- f) ene altındaki kaslar kasılıyorsa (bunu başparmağınızı enenizin altına bastırıp, işaret parmağınızı alt dudağın altında tutarak kontrol edebilirsiniz),
- g) Alt ene kemiği çok ileri ık mış ya da çok geride kalmışsa.

Eğer ağzın arkasında genişçe bir boşluk olduğu duygusunu hissediyorsanız (esnemedede hissedildiği gibi) gırtlak her zaman açıktır.

Gırtlakın kapanması genellikle tiyatro okullarında edinilen kötü alışkanlıkların sonucudur. Bu türde en sık karşılaşılan örnekler şunlardır:

- a) ğrenci nefesini kontrol etmeyi öğrenmeden diksiyon egzersizlerine girişir. Sadece diksiyonunun yardımıyla etkin

bir iletme gücüne ulaşmayı hedefler ve içine çektiği havayı tasarruflu kullanarak gırtlığını kapatır.

- b) Öğrenciden genellikle nefesini aldıktan sonra yüksek sesle sayması istenir. Ne kadar çok sayarsa, nefesini ekonomik kullanma yeteneğini kazanmasıyla tebrik edilir. Oysa bu affedilmez bir hatadır, çünkü öğrenci bu noktaya gelmek için gırtlığını kapatacak, bu suretle iletme gücünü zayıflatmış olacaktır. Dolayısıyla tam tersine, çok derin nefes alıp havayı tasarruflu kullanmaya çalışmamak temel önemdedir. Ağızdan çıkan her sözcük, havayı emiyormuş gibi özellikle sesli harflerle sarılmalıdır. Yine de sözcükler arasında havasız kalmamaya dikkat edilmelidir.
- c) Doğru gibi gözükebilen yanlış nefes alıp verme. Öğrenci genellikle, içine nefes çekiyormuş gibi karnını şişirir, oysa gerçekte yalnızca göğüs kafesinin üstüyle nefes alıyordu.

Gırtlığı açmak için (Çinli hekim Ling'in önerdiği) temel egzersiz şöyledir:

Başınız dahil olarak vücudunuzun üst kısmını dik tutun, sonra hafif öne eğin. Tamamen gevşemiş olan alt çene baş parmağa dayalı dururken, işaret parmağı alt çenenin düşmesini engellemek için alt dudağın hemen altında durur. Sonra üst çenenizle kaşlarınızı kaldırın, aynı esnada alnınızı da buruşturun ki şakaklarınız esnerken olduğu şekilde geriliyormuş duygusunu hissedin, başınızın üstü ve arkasındaki ve ensenizdeki kasları hafifçe kasın. Son olarak, sesin çıkmasını sağlayın. Bütün egzersiz süresince çenenizin altındaki kasların gevşek ve yumuşak kaldığını kontrol edin, çeneye bastıran baş parmak herhangi bir dirençle karşılaşmamalıdır. Böyle bir egzersizde genel olarak yapılan yanlışlar çenedeki ve boynun ön kısmındaki kasların kasılması, alt çenenin yanlış biçimde durması (çok arkaya gitmesi), baş kaslarının gevşemesi ve üst çenenin kaldırılması yerine alt çenenin indirilmesidir.

Tınlaticılar

Fizyolojik tınlaticıların görevi, çıkan sesin iletme gücünü artırmaktır. Tınlaticıların* işlevi, hava kolonunu bedenın ses yükseltici olarak seçtiğı kısmına sıkıştırmaktır. Burada öznel olarak, insanın bedeninin o kısmıyla (örneğin, üst tınlaticı kullanılıyorsa başıyla) konuştuğıu izlenimi edinilir.

Gerçeklikte, oyuncunun kendi fiziksel aygıtındaki kontrolüne bağılı olarak neredeyse sonsuz sayıda tınlaticı vardır. Burada kendimizi sadece birkaçına değinerek sınırlandırıyoruz:

- a) Avrupa tiyatrosunda en çok kullanılanlardan olan üst, yani baş tınlaticısı. Teknik bakımdan hava akımının başın ön kısmına doğru bastırılmasıyla işler. Elinizi alnın üst kısmına koyup ‘m’ ünsüz harfini telaffuz ederek, belirli bir titreşim hissedebildiğinizde bu tınlaticıyı kolaylıkla fark edebilirsiniz. Genel konuşursak, üst tınlaticıya yüksek perde konuşmalarda başvurulur. Öznel olarak hava kolonunun geçtiğı, sıkıştırıldığı ve nihayet başın üst kısmına çarptığı hissedilebilir. Tınlaticı kullanıldığında oyuncu ağzının başının üstünde durduğıu hissini duymalıdır.
- b) Çok nadiren bilinçli olarak kullanılmasına rağmen Avrupa’da bilinen göğüs tınlaticısı. Bu tınlaticı alçak perde konuşmalarda işlev görür. Tınlaticının çalışıp çalışmadığını anlamak istiyorsanız, bir elinizi titreşiyor olması gereken göğsünüze koyun. Bunu kullanmak için sanki ağzınız göğsünüzde duruyormuş gibi konuşun.
- c) Avrupa’da bilinen burun tınlaticısı. Bu tınlaticı ünsüz ‘n’ harfi telaffuz edilince otomatik olarak işlev görür. Tiyatro okullarının çoğunda yanlış yere uygulamadan kaldırılmıştır. Bir rolün belirli kısımlarını, hatta bütün rolü karakterize etmekte faydalanılabilir.

*) ‘Tınlaticı’ teriminin kaynağı geleneklerdir. Bilimsel bir açıdan bakıldığında, içe çekilen havanın vücudun belirli bir bölgesine bastırılması (böylece o noktada dışsal bir titreşim yaratılması), bu bölgenin nesnel olarak bir tınlaticı şeklinde işlev görmesini sağlayacaktır. Yine de, bu baskının (açık belirtisi olan titreşimle birleşince) sesi ve onun iletme gücünü değıştirdiğı bir olgudur.

- d) Doğu ve Afrika tiyatrolarında kullanılan gırtlak tınlaticısı. Çıkarılan ses vahşi hayvanların kükreyişini andırır. Bazı siyah caz şarkılarının (örneğin, Armstrong'un) karakteristik özelliğidir.
- e) Artkafa tınlaticısı. Bu tınlaticıya çok yüksek perdeden konuşmalarda ulaşılabilir. Hava akımını üst tınlaticıya doğru yönlendirir ve perde sürekli yükselerek konuşma yapılırsa hava akımı artkafaya yönelir. Eğitim sırasında bu tınlaticıya yüksek perdeden bir miyavlama sesiyle ulaşılabilir. Artkafa tınlaticısı yaygın olarak klasik Çin tiyatrosunda kullanılmaktadır.
- f) İlaveten, oyuncuların genellikle bilinçdışı yollarla başvurdukları bir dizi tınlaticının varlığı söz konusudur. Sözcüğümü 'içten' diye anılan oyunculukta, çene altı tınlaticısı (çenelerin arkasında) devreye girer. Karında, keza omurganın orta ve alt kısımlarında başka tınlaticılar da bulunabilir.
- g) En verimli imkân bütün vücuttan tınlaticı olarak faydalanmaktır. Baş ve göğüs tınlaticılarını eşzamanlı kullanarak bunu sağlayabilirsiniz. Teknik bakımdan, konuşulan ânda otomatikman kullanılmayan tınlaticıya odaklanılmalıdır. Sözcüğümü yüksek perdeden konuşulduğunda normal olarak baş tınlaticısı kullanılır. Bu yüzden aynı ânda göğüs tınlaticısından da faydalanılmaya yoğunlaşmak gerekir. Bu örnekte 'yoğunlaşmak', hava kolonunu etkin olmayan tınlaticıya doğru bastırmak demektir. Düşük perdeden konuşulduğunda bunun tam tersini yapmak gerekir. Normal olarak göğüs tınlaticısı kullanımda olduğundan, baş tınlaticısına yoğunlaşılmalıdır. Bütün vücuda ulaşan baş tınlaticısı total bir tınlaticı diye tanımlanabilir.

İki tınlaticıyı eşzamanlı olarak birleştirmek suretiyle ilginç etkiler doğurulabilir. Örneğin, artkafa ve gırtlak tınlaticılarının eşzamanlı kullanılması, Yma Sumac'ın yenilenen Peru şarkılarında elde ettiği ses efektlerini doğurur. Bazı durumlarda iki tınlaticı birleştirilebilir; onlardan birisinin 'solo', diğerinin 'eşlikçi' işlevi

görmesi sağlanabilir. Mesela üst çene tınlaticısı 'solo' verebilirken, göğüs tınlaticısı tekbiçimli bir 'eşlik' oluşturabilir.

Ses temeli

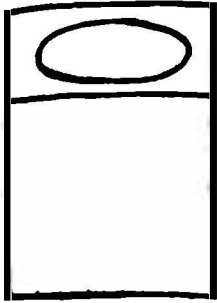
Herhangi bir tınlaticının kullanılması, sıkıştırılabilmesi için bir temelin bulunmasına bağlı bir hava kolonunun varlığını öngerektirir. Oyuncu kendi içinde bu hava kolonuna temel bulmayı bilinçli olarak öğrenebilir. Bu temel iki şekilde sağlanabilir

- a) Karın duvarının genişletilmesi ve kasılmasıyla. Bu yöntemi genellikle, içlerinden birçoğu kas genişlemesinin ardında yatan gerçek dürtüden bihaber olsa bile Avrupalı oyuncular kullanırlar. Opera şarkıcıları bu temeli genellikle, ellerini karınlarında çapraz yaparak, alt kaburgalarını ön kollarıyla bastırıp hayali bir mendil tutar gibi yaparak pekiştirirler.
- b) Klasik Çin tiyatrosunda kullanılan yöntemle. Oyuncu belini kalın bir kemerle sıkı sıkıya bağlar. Total nefes aldığı anda (karın ve göğüs üstü solunumu yaptığı anda) bu kemer karın kaslarını bastırıp, hava kolonuna uygun bir temel oluşturur.
- c) Total biçimde (karınla ve göğüs üstü solunumla) nefes alıp verdikten sonra, karın kasları sıkıştırılır, otomatik olarak hava yukarıya itilir. Alt kaburgalar dışa çıkarılır ve bu şekilde hava kolonuna bir temel sağlanır. Daha önce bahsedildiği üzere, yaygın olarak düşülen bir hata, tam nefes alıp verme süreci tamamlanmadan önce (ki bunun sonucu yalnızca göğüs üstüyle nefes alıp vermektir) karın kaslarını bastırmaktır.

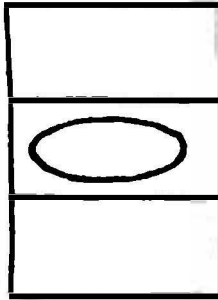
Burada da gırtlığın kapanmasına yol açacağı için, karın kaslarının kasılması sırasında çok fazla hava depolamamak önemlidir. Karın kasları yeterince yavaş kasılmazsa sersemletici bir baş dönmesi hissedilir.

Hava kolonuna temel oluşturmanın daha birçok yöntemi bulunur. Oyuncu rolüne ve koşullarına göre herhangi birinden faydalanmak için bu yöntemlerden birçoğunda ustalaşmalıdır.

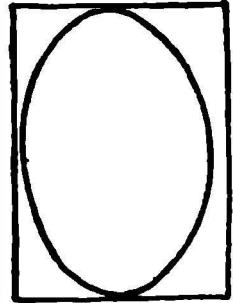
Tiyatro Laboratuvarı'nda mekânsal çözümler. Burada gösterilen çoğu projenin de yazarı olan mimar Jerzy Gurawski bu konuda çok önemli bir rol oynamıştır.



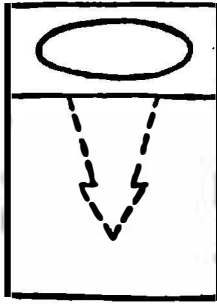
a.



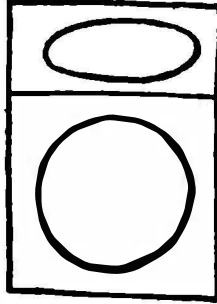
b.



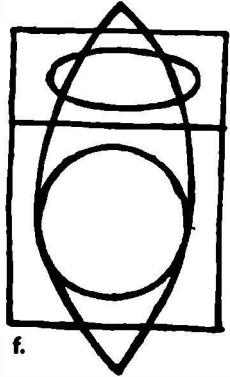
c.



d.

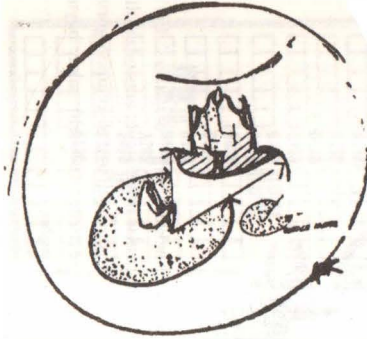


e.



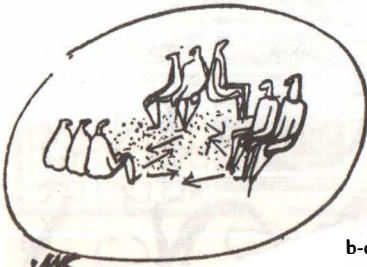
f.

- a. İtalyan sahnesi. Oyuncular seyirciden ayrılır ve her zaman aynı sabit alan içinde rollerini yerine getirirler.
- b. Yuvarlak içinde (orta sahnede) tiyatro. Sahnenin konumu değişmesine rağmen oyuncuyla seyirci arasındaki engel kalkmaz.
- Tiyatro Laboratuvarı. Oyuncularla seyirciler artık birbirinden ayrılmaz. Bütün alan sahneye dönüşür ve aynı zamanda seyircilere ayrılan yer olur.
- d. Yüzyılımızın başındaki tiyatro reformu döneminde, oyuncuları zaman zaman seyirciler arasına çekmeye yönelik (Meyerhold, Piscator ve diğerleri tarafından) girişimler de bulunulmuştu. Yine de aksiyon merkezi hâlâ sahnedir.
- e. Seyirciler potansiyel katılımcılar birliği şeklinde değerlendirilir. Oyuncular onlara hitap ederler, hatta bazen onların ortasına geçtikleri de olur.
- f. Tiyatro Laboratuvarı. Burada yönetmen, yöneteceği iki 'bütün' (oyuncular ile seyirciler) bulunduğunu hiç aklından çıkarmaz. Temsil, bu iki 'bütün'ün birleşmesinin ürünüdür.

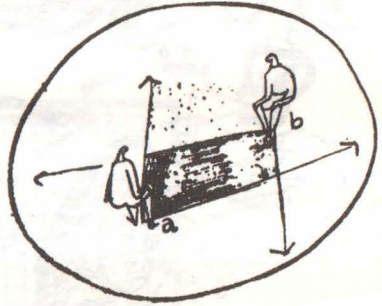


a.

a. Geneleksen İtalyan sahnesi: Mekân-
dan kısmen faydalanılıyor.



b.



b.

b-c. Oyuncularla seyircilerin geçişimi, seyirci-
lerin birbirlerini gözlemlemelerine de yol
açar. Burada, aralarındaki sessel ve görsel
ilişkinin iki örneğini görüyorsunuz.

d. Oyuncular (siyahlı) ile seyirciler arasın-
daki ilişki. Seyirciler sahne aksiyonunda
birleşiyor ve temsilin özgül öğeleri sayılı-
yorlar.



Seyirciler

Oyuncular

d.



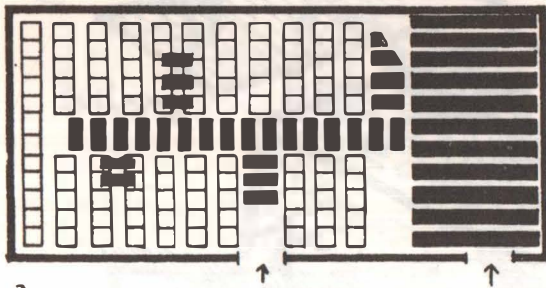
a.

A. Mickiewicz'in *Forefathers' Eve*'nde oyuncular ile seyirciler arasındaki ilişkiyi yansıtan sahne aksiyonunun görünüşü. Seyirciler (beyazlı) salon boyunca dağılmışlar.

Tiyatro Laboratuvarı'nda, İtalyan sahnesinden başlayıp seyirciler içinde bile salonun tümünden faydalanma noktasına gelerek, mekânın fethi.

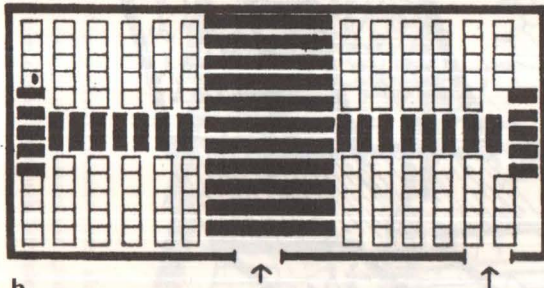
Siyah bölgeler: Oyuncuların aksiyon yeri

Beyaz bölgeler: Seyirciler



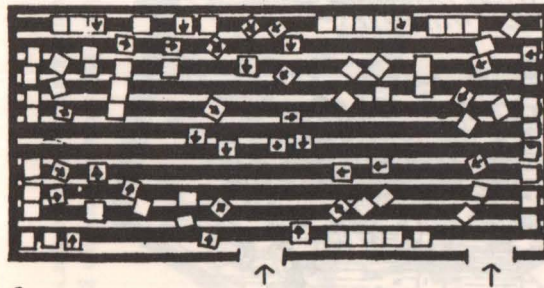
a.

Byron'ın metnini
temel alan Cain.



b.

Kalidasa'nın metni-
ni temel alan Sha-
kuntala.

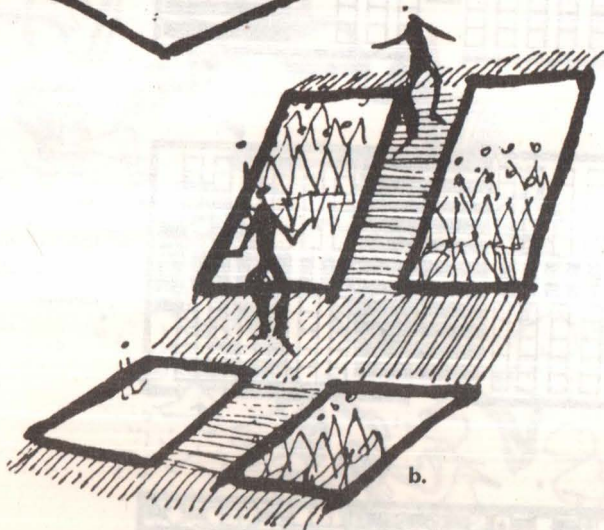


c.

Mickiewicz'in met-
nini temel alan Fo-
refathers' Eye.



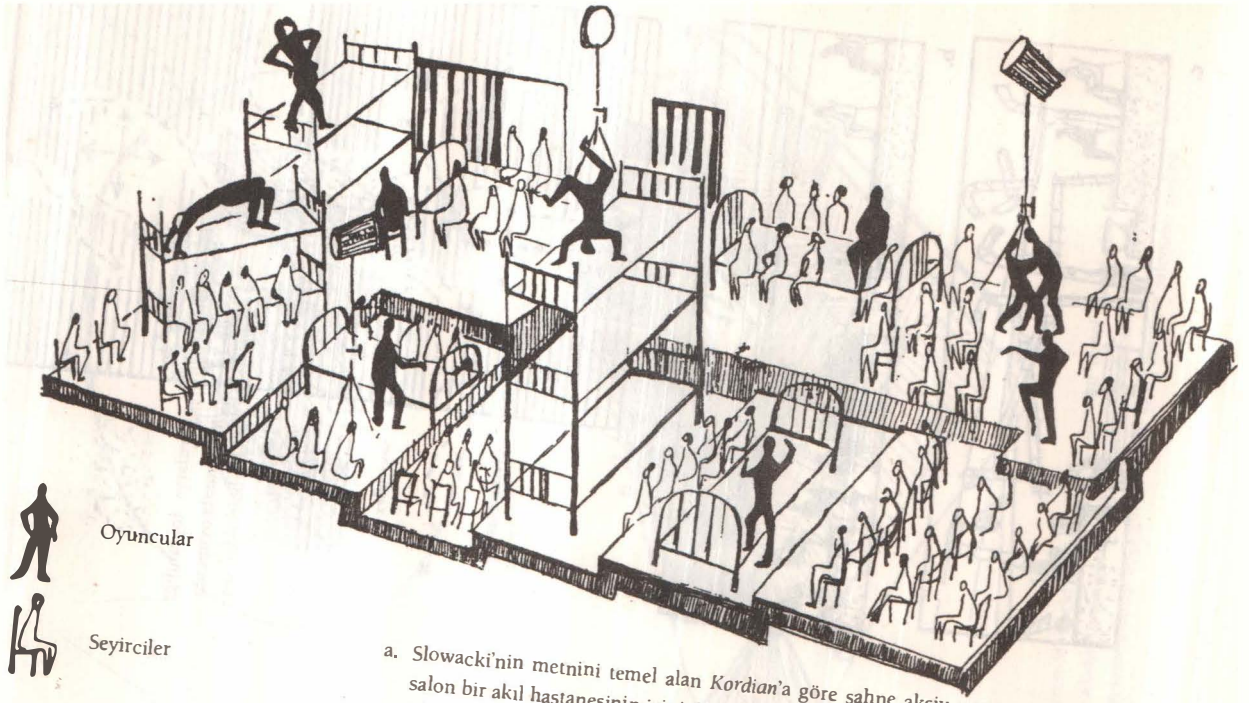
a.



b.



c.

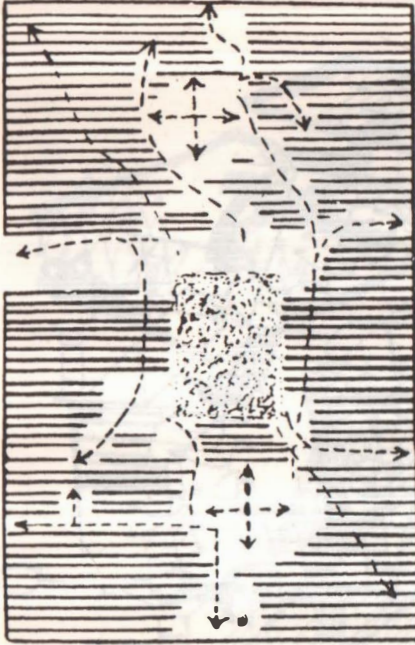


Oyuncular

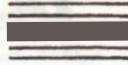
Seyirciler

a. Slowacki'nin metnini temel alan *Kordian*'a göre sahne aksiyonunun görüntüsü. Tüm salon bir akıl hastanesinin içini düşündürecek şekilde düzenlenmiştir ve seyirciler hastalar olarak bu yapıyla bütünleştirilir.

Wyspianski'nin metnini temel alan Akropolis'te aksiyon bölgelerini ve hareketi gösteren diyagram.



Boruların toplandığı
ve sonunda oyuncuların
kayboldukları orta
'bölge'.

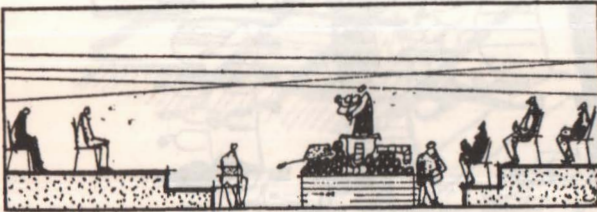


Seyirciler

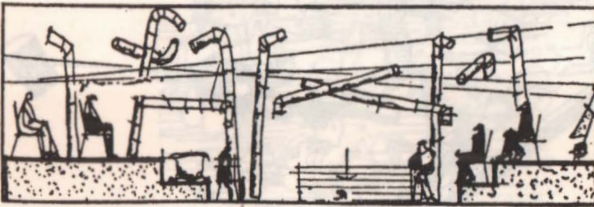


Oyuncular

a.



b.

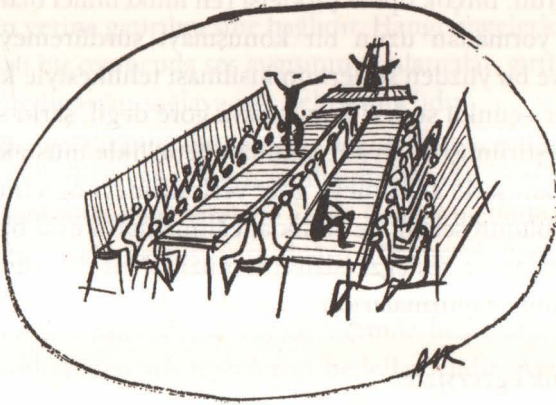


c.

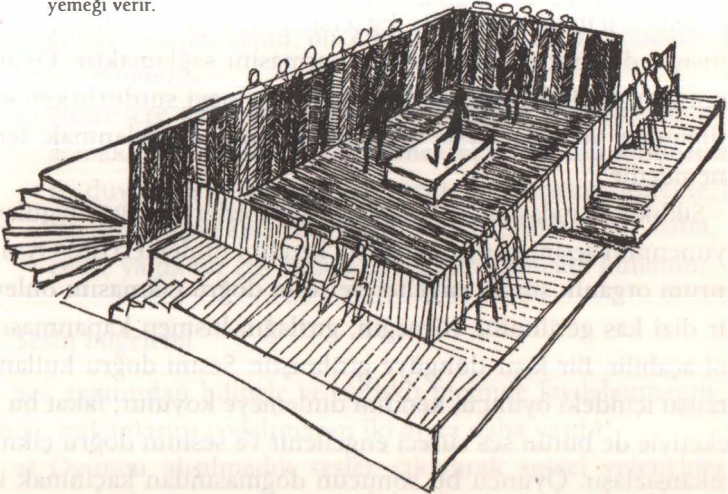
Akropolis

b. Temsilin başında salon.

c. Temsilin sonunda salon.



- a. Marlowe'un metnini temel alan *Dr. Faustus* için sahne aksiyonunun görünümü. Ölümünden bir saat önce Faustus dostlarına (seyircilere) son bir akşam yemeği verir.



- b. Calderon-Slowacki'nin Marlowe'un metnini temel alan *Sadık Prens* için sahne aksiyonunun görünümü. Seyirciler yasak bir eylemi hor görürler ve onların konumlanışı boğa güreşi alanını ya da ameliyat salonunu andırır.

Sesi yerleştirme

Görevleri birbirlerininkinden hayli ayrı olduğundan, biri oyunculara, diğeri şarkıcılara uygun düşen, sesi yerleştirmenin iki farklı yolu vardır. Birçok opera şarkıcısı (en mükemmel olanları bile), seslerini yormadan uzun bir konuşmayı sürdüremeyecek haldedirler ve bu yüzden seslerinin kısılması tehlikesiyle karşı karşıya gelirler –çünkü sesleri konuşmaya göre değil, şarkı söylemeye göre yerleştirilmiştir. Tiyatro okulları genellikle müstakbel oyunculara sesini şarkı söylemeye göre yerleştirmeyi öğretme hatasını yaparlar. Bunun sebebi de sıklıkla, eğitimcilerin eski opera şarkıcıları olmaları ve ses egzersizlerini müzikal bir enstrüman (piyano) eşliğinde yaptırmasıdır.

Organik egzersizler

Oyuncuyu organik nefes alıp vermeden yoksun kalmaması yolunda uyaran önceki gözlemler, tınlaticılar, gırtlığın açılması ve ses temeli için de geçerlidir. Egzersizlerin amacı, oyuncunun potansiyel diyaazonunun farkına varmasını sağlamaktır. Oyuncu açısından bu imkânlardan, rolünü icra etmeyi sürdürürken kendiliğinden ve neredeyse bilinçaltı yoluyla faydalanmak temel önemdedir.

Sıklıkla karşılaşılan bir durum, egzersizlerini kötü uygulayan oyuncunun sesini kontrol etmesi, 'kendini dinlemesi'dir. Oysa bu durum organik süreci engeller ve sesin doğru çıkmasını önleyen bir dizi kas gerilimine (örneğin, gırtlığın kısmen kapanmasına) yol açabilir. Bir kısır döngüye girilmiştir: Sesini doğru kullanma arzusu içindeki oyuncu, kendini dinlemeye koyulur; fakat bu hareketiyle de bütün ses süreci engellenir ve sesinin doğru çıkması imkânsızlaşır. Oyuncu bu sonucun doğmasından kaçınmak için kendi sesini kontrol etmeyi öğrenmeli, sesini içinden değil dışından dinlemelidir. Bu amacı göz önünde tutan etkili bir egzersiz, duvara doğru bir ses çıkarıp sesin yankısına kulak vermektir. Gerçi yankı edilgin biçimde dinlenmez, fakat onu duvardan yaklaştırıp

uzaklaştırarak, dilediğince yükseltip alçaltarak ve tınlaticıları, ses rengini ve tonlamayı değiştirerek bilinçli biçimde yönlendirir.

Bir oyuncunun rolünün çoklu gerekleri doğrultusunda nefes ve ses aygıtlarından organik biçimde faydalanması, bireysel araştırmaların yerine getirilmesine bağlıdır. Hangi imgelerle çağrışımların belirli bir oyuncuda ses aygıtının (tınlaticılar, gırtlak ve benzerinin) 'açılması'nı sağlayacağı belirlenmelidir.

Örneğin bazı oyunculara, üst (baş) tınlatici, konuşma esnasında sesi ellerle tavana doğru yönlendirdiğinde, yani sesi yukarı ittiğinde kendiliğinden harekete geçer. Benzer biçimde, alt tınlaticılardan birisi ellerle sesi yere doğru yönelterek harekete geçebilir.

Oyuncu her zaman için, soğuk biçimde hesaplananlardan ziyade kendiliğinden ses tepkilerini hedeflemelidir. Aşağıdaki egzersizler bu bakımdan yardımcı olacaktır:

- a) Sesi etrafınızda bir 'sert' ya da 'yumuşak' hava halkası yaratmakta kullanın, sesinizle sırayla daha büyük ve küçük hale gelecek çanlar yapın, önce geniş, sonra dar bir tünelden bir ses gönderin.
- b) Nesnelere karşı ses hareketleri. Sesinizi duvarda bir delik açmakta, bir sandalyeyi devirmekte, bir mumu söndürmekte, duvardan bir resmi düşürmekte, okşamakta, itmekte, bir nesneyi sarmakta, yeri süpürmekte, sesinize bir balta, el, çekiç ya da bir çift makas işlevi gördürmekte kullanın.

Sesin imgelemi

Ses aygıtından bilinçle ve sağlıklı biçimde faydalanmanın dışında, imkânlarını çoğaltmanın iki aracı daha vardır:

- a) Oyuncu alışılmadık sesler çıkararak sessel yeteneklerini zenginleştirmeyi öğrenmelidir. Bu konuda aşırı derecede faydalı bir egzersiz, doğal seslerle mekanik gürültüleri (su-yun damlamasını, kuşların cıvıldaşmasını, motorun uğultusunu, vb.) taklit etmektir. İlk olarak bu sesleri taklit edin. Daha sonra onları, iletmeyi dilediğiniz ses çağrışımını uyan-

dıracak şekilde (sözcükleri 'renklendirerek') sözlü bir metne uydurun.

- b) Oyuncu doğal yeteneğinin bulunmadığı perdelerde (yani, normalden daha yüksek ya da alçak perdelerde) konuşma yeteneğini geliştirmelidir. Tabii bu, sesi yöntemsel ve sürekli biçimde alışık olunmayan perdelerle yükseltip alçaltmak demek değildir sadece; ama özgül durumlarda, yapaylıklarını herhangi bir şekilde gizlemeden yapaylığı doğal olmayan perdelerde çalışmak demektir. Başka perdelerle yapay seslerle ulaşmanın başka bir faydalı yolu, kadınların, çocukların, ihtiyarların, vb. seslerini alaycı biçimlerde taklit etmektir. Yine de oyuncu, diyelim 'erkeksi' bir ses elde etmek için kendisini hiçbir zaman yöntemsel olarak doğal perdesini düşürmeye zorlamamalıdır. Boğazda yanmaya, hatta sinir bozukluklarına yol açtığı için bu eğilime kapılmak özellikle zarar verecektir.

Ses kullanımı

Oyuncu üstesinden gelinemeyen hafif bir ses bozukluğunun sıkıntısını çekiyorsa, derdini gizlemeye çalışmak yerine oynadığı rollere göre ondan farklı şekillerde faydalanmaya bakmalıdır.

Diksiyon

İyi diksiyonun başlıca kuralı, ünlüleri kesip ünsüzleri 'çiğnemek'tir.

Harfleri fazla belirgin şekilde telaffuz etmeye kalkmayın. Oyuncu sıklıkla, bir sözcüğü tüm olarak telaffuz etmek yerine, onu oluşturan harflere göre bölmeye girişir. Böyle olunca, bir kitaptan yabancı dil öğrenmekte olduğu gibi sözcüğe aynı nitelikleri kattığından onu cansız hale getirir. Burada yazılan sözcük ile telaffuz edilen sözcük arasında temel bir farklılık bulunur; yazılan sözcük sadece yaklaşık olarak vardır. Diksiyon bir ifade aracıdır. Hayatta var olan diksiyon çeşitlerinin çokluğu sahneye de yansıtılmalıdır. Tek bir diksiyon çeşidiyle sınırlı kalmak, ses etkilerini yoksul-

laştırır ve oyuncunun elindeki tüm araçlardan faydalanmayı reddetmesi anlamına gelir (sanki bütün oyuncular aynı kostümleri giymeye zorlanıyorlardır). Tıpkı hayatta tek bir diksiyon çeşidi olmayıp, belirli bir kişideki yaşa, sağlığa, karakter ve psikosomatik yapıya bağlı olarak sayısız çeşidi bulunması gibi, tiyatrodan da tek bir sahne diksiyonu çeşidi olamaz. Oyuncu, telaffuzunu değiştirerek ya da yeni bir diksiyon çeşidine başvurarak, oynadığı karakterin iç dürtüleriyle psikik evrelerini vurgulamalı, parodileştirmeli ve dışsallaştırmalıdır. Bu da nefes alıp verme ritminin değiştirilmesini getirecektir.

Genel olarak sahnede diksiyon, sanatsal açıdan sıkıcılığının yanı sıra, yapmacıklık eğilimi uyandıran kesin ve tekdüze bir telaffuzla belirlenir. Gündelik hayatta gözlemlenecek farklı diksiyon çeşitleri temel alındığında, kişinin fiziksel ve psikolojik özelliklerine bağlı olarak oyuncu, rolünü karakterize etmesine, parodileştirmesine ve maskesini indirmesine yardımcı olacak başka yapay diksiyon çeşitlerini hedeflemelidir.

Her rol farklı bir diksiyon çeşidini zorunlu kılar ve aynı rolün çerçevesi içinde bile, koşullara ve durumlara göre diksiyon çeşidi değiştirmenin sağladığı imkânlardan sonuna dek faydalanılmalıdır.

Bunu göz önünde tutarak birkaç egzersiz aktaralım.

- a) Yakından tanıdığınız kişilerin diksiyonunu parodileştirin.
- b) Sadece diksiyona başvurarak çeşitli karakterlerin (pinti, sonradan görme, obur, sofı, vb.) portresini çizin.
- c) Diksiyon aracılığıyla belirli psikosomatik özellikleri (dişlerin dökülmüş olmasını, kalbin zayıflığını, nevrasteni, vb.) karakterize edin.

Ünsüz harflerin çok fazla bastırılması yanlış bir eğilimdir. Asıl ünlü harfler vurgulanmalıdır. Ünsüz harflerin fazla vurgulanması gırtlığın kapanmasına sebep olur. Diksiyon pratiği yaparken ünsüz harfleri vurgulama gereği ortaya çıktığında, aynı nispette ünlü harfler de vurgulanmalıdır. Her cümle, gırtlığın kapanmasını önleyen uzun bir nefes dalgası gibi çıkmalıdır ağızdan. Ünsüz harflerin vurgulanması bu örnekte sadece fısıldarken söz konusu olabilir.

Diksiyon egzersizleri hiçbir zaman, yorumu çarpıtmaktan sakınmak için temsilde kullanılan metinle yapılmamalıdır. Diksiyonda en iyi eğitim oyuncunun özel hayatında gerçekleştirilir. Oyuncu iş ortamının dışında olduğunda bile telaffuzuna hep dikkat etmelidir. Başka bir etkili diksiyon egzersizi, bir cümleyi çok ağır okumak, her seferinde biraz hızlanarak ve ünlü harfleri kesmeden onu tekrar etmektir.

Ritmi kontrol etme egzersizleri bir metronom yardımıyla ya da oyuncunun kendi nabzına başvurarak yerine getirilebilir. Aynı hız sonuna kadar muhafaza edilmelidir. Şiirde durakların ardından ya da düzyazıda cümlelerin sonunda hızlanmaya kalkmayın.

Oyuncu bağırırken ya da çok yüksek bir tonda konuştuğunda bile, gerektiğinde sesini yükseltmesini sağlayacak bir havayı içinde tutmalıdır. Aksi takdirde konuşurken sesinin zorlandığı hemen anlaşılabilir.

Oyuncu rolünü asla yüksek bir tonla ezberlememelidir. Bu kendiliğinden yorumda bir 'kemikleşme' doğurur. Benzer biçimde, rolünü özel hayatında eğlence olsun diye tekrarlamamalı ya da temsilin sahne donanımıyla eğlenmemelidir. Çünkü bu, zanaatına saygısızca davranmış olmasının yanı sıra, kendisi farkında bile olmadan bayağılaşma tehlikesi doğurur. Oyuncu provalar aşamasında, bilinçli şekilde kullanabileceği etkileri (yankılar, keskin ya da boğuk titreşimler, vb.) keşfetmek, bu etkileri rolünün yapısına katmanın yollarını öğrenmek üzere, oyununu sergileyeceği salonun akustik imkânlarının bilincinde olarak hareket etmelidir.

Duraklamalar

Duraklamaları yanlış kullanmamak önemlidir. Bir ifade yolu olarak duraklama, amacına şöylesi koşullarda ulaşır:

- a) Yalnızca bir ifade kattığı yerde, en pintice kullanılması.
- b) Sanatsal bir işlev görmeyen ve rolün yapısına bağlı olmayan her duraklamanın (kişisel yorgunluğa, sözün doğal uzunluğuna, vb. göre) kaldırılması.

- c) Hep hızlı ve düz olması gereken nefes aralarının kısaltılması. Nefes aralarının mantıksal duraklamalarla çalıştırılması tavsiye edilebilir.
- d) Bir aradan dolayı yapay' ya da 'yanlış' duraklamalara öncelik tanımak. Burada 'ara'yla kastedilen, sesin bir tonundan başka bir tonuna geçmektir. Oyuncu hep, uzun olanlardan çok daha güç olan kısa aralıklarla çalışmalıdır.

Hatalardan faydalanma

Oyuncu, temsil sırasında elinde olmadan düştüğü (diksiyondaki ya da hareketlerindeki) hataları, hızla rolün yapısına sokma becerisine sahip olmalıdır. Böyle bir durumda oyununu kesmek ya da baştan başlamak yerine, hatadan bir etkiymiş gibi faydalanan rolünü sürdürmelidir. Sözgelimi bir oyuncu bir sözcüğü yanlış telaffuz ederse onu düzeltmemeli, başka pasajlardaki başka sözcüklerde de telaffuz hatalarını tekrarlamalıdır ki seyirci onu rolün yapısı içinde bir efekt olarak algılasın. Doğallıkla bu teknik, reflekslerine hakim olma, ayrıca doğaçlama yapma yeteneği gerektirecektir.

Telaffuz tekniği

Şiir ezberiyle düzyazı ezberi arasında esastan bir farklılık söz konusu değildir. İkisinde de önemli olan ritim, ifade kurma ve mantıksal vurgulardır.

Düzyazıda ritim keşfedilmek, daha doğrusu deşifre edilmelidir; metnin özgül ritmi hissedilmelidir. İyi bir oyuncu, telefon rehberini dahi ritmik bir tempoyla okuyabilir. Ritim tekdüzellikle ya da değişmez bir prozodiyle değil, nabızla, çeşitlemeyle, ani değişimle eşanlamlıdır. Yorumun genel planına göre metinde çeşitli mantıksal vurguları belirledikten sonra, o vurgulara denk düşen bir ritim de zorunlu kılınmalıdır. Fakat düzyazıda bile, ritim biçimsel mantığın zarar göreceği şekilde öne çıkarılmamalı, ya da başka bir uç seçenek olarak, yalnızca metnin mantıksal anlamında yoğunlaşmak adına ritim göz ardı edilmemelidir. Keza, metnin

ritmi bölünmemeli ya da mantıksal vurgu duraklamalarla vurgulanmamalıdır. Bir cümlenin mantıksal vurgusu ayrı tutulmamalıdır: Bu, tek bir nefes dalgasının ve melodik dalganın yarattığı ritmik bir akışın doruk noktasını temsil eder. Sıklıkla karşılaşılan bir durum, mantıksal vurgunun aynı cümlede (belki de birbirlerinden tamamen ayrı duran) iki farklı sözcüğe yapılmasıdır.

Oyunculukta cümleleri kullanma becerisi önemli ve gereklidir. Cümle, tek bir ses dalgasıyla ya da melodik dalgayla sürdürülebilecek duygusal ve mantıksal olarak, bütünleyici bir birimdir. Cümle, mantıksal vurgunun ya da vurguların oluşturduğu bir merkez üste toplanmış bir hortumdur. Bu merkez üssün ünlü harfleri kısaltılmamalı, bilakis özel bir değer katmak için, yanlış duraklamalarla cümlenin birliğini bozmamaya özen göstererek hafifçe uzatılmalıdır. Özgül bir biçimsel etki hedefleniyorsa elbette bu kuralın istisnaları olabilir: Böyle bir istisnai durumda merkez üs perdelenebilir, cümleler bölünebilir.

Şiirde de cümle, tek bir nefes dalgasıyla söylenebilecek mantıksal ve duygusal bir varlık sayılmalıdır. Şiirde birkaç (bir buçuk, iki ya da daha fazla) dize genellikle cümleyi oluşturur. Burada her dizenin ritmi tekdüze yollara başvurmaksızın belirlenmelidir. Dizenin ayrıncı özelliği korunmalı, bu doğrultuda sadece tek bir araca değil, ton vurgusu ya da dizeler arasında duraklamak gibi çeşitli araçlara başvurulmalıdır.

Her dizenin ritmini muhafaza etmenin sayısız yolu bulunur. Yoruma bağlı olarak dizenin sonuna virgöl konabilir ya da dize bitince durulabilir, başka bir dizenin son sözcüğünde mantıksal bir vurgu yapılabilir ve bir üçüncü dizenin sonunda (ton değişikliğiyle) ara verilebilir.

Nefes duraklamalarını belirlemenin gerekliliği şiirde olduğu gibi düzyazıda da görülür. Nefes duraklamaları, nefessiz kalmaya yol açmaması için çok yakın belirlenmemelidir. Öte yandan, bu duraklamalar çok ayrı olur ve oyuncu nefesini devam ettirmeye çabalarsa, bu defa gırtlak kapanır.

Diğer formel öğeler de şöyle kullanılabilir:

- a) Bir cümlenin ritminin hızlandırılması ya da yavaşlatılması.
- b) Ritimde ani değişiklikler.
- c) Cümlenin mantıksal vurgusunu taşıyan sözcüklerden önce gizlemeden nefes alma.
- d) Mantıksızca, cümlede normal olarak yapılmayacak bir yerde nefes alma.

Her oyuncu -teknik ustalığa sahip olanları bile- birkaç yıllık bir dönemin ardından bir tür ses kriziyle karşılaşır. Krizin kaynağı, bedeninin fiziksel yapısını değiştiren, yeni bir tekniğin uyarlanmasını gerekli kılan yaştır. Durağanlıktan kaçınmak isteyen oyuncu, periyodik biçimde hep yeniden başlamalı, nefes alma, telaffuz ve tınlaticılarını kullanmayı yeniden öğrenmelidir. Sesini yeniden keşfetmelidir.



Grotowski sunuş kısmında, seyirci ile oyuncu arasındaki temasın tiyatrodaki hayati önem taşıdığına değiniyor. Aklında bu düşünceyle, derslerine şu düsturla başlıyor: “Tiyatronun esas oyuncu, onun eylemleri ve yapabilecekleridir.”

Grotowski'nin ders şeması ve çeşitli egzersizleri yılları alan deneyimlerine, oyuncu teknikleriyle ilgili yaptığı bilimsel ve yöntemsel araştırmalara, fiilen sahneye çıkmış olmasına dayanıyor.

*) Aşağıdaki metin, Brüksel'deki Institut des Arts Spectaculaires'den (INSAS) Franz Marjnen'in, Jerzy Grotowski ile çalışma arkadaşı Ryszard Cieslak'ın 1966'da verdikleri bir kursta tuttuğu notlardır. 1959-1962 döneminin kurslarındaki egzersizlerle kıyaslanınca, son birkaç yılın çalışmalarından hareketle eğitimin yönelimi ve amacında belirli bir değişim saptanabilmektedir. Grotowski'nin egzersizlerinde *negatif yolla* sunduklarının temel ilkeleri, bu kitabın “Yoksul Bir Tiyatroya Doğru”, “Oyuncunun Tekniği” başlıklı yazıları ile Skara seminerinde yapılan kapanış konuşmasında anlatılmıştır. Çeviriyi Vita Pedersen yapmıştır.

Ses egzersizleri

Başlarken, Grotowski bir kişinin çalışması sırasında benimseyeceği tutumla ilgili birkaç söz söylüyor. Oyuncu olsun seyirci olsun salonda bulunanlardan mutlak sessizlik istiyor. İlk başta egzersizler sirk gösterilerini andırıyor olsa bile kahkahaları bastırmak gerekiyor. Onun yöntemine aşına olmayanlar böyle bir izlenim edinebilirler, fakat birkaç dersine katılıp elde edilen sonuçları görünce bu izlenim hemen siliniyor. Seyirci (bu örnekte, egzersizlerle aktif rol almayan kişiler) öğrencilerin karşısında 'görünmez ve işitilmez' olmalıdırlar.

Sesin uyarılması

Her öğrenci bir metin seçiyor ve o metni ezberden okumakta, şarkı olarak söylemekte, hatta bağırarak nakletmekte özgür. Bu egzersiz hep birlikte uygulanıyor. Grotowski ise öğrenciler arasında dolaşıyor, bazen konuşurlarken göğüslerine, sırtlarına, başlarına ya da karınlarına dokunup durumlarına bakıyor. Hiçbir şey dikkatinden kaçmıyor.

Egzersiz tamamlanınca dört öğrenciyi seçiyor. Diğerleri mutlak sessizlik içinde yerlerine dönüyorlar; öğrenci arkadaşlarının yaptıklarını bulundukları yerden izleyecekler.

Grotowski bir öğrenciyi ortaya yerleştiriyor

- Öğrenci bir metni dilediği gibi ezberden okurken, sesi gide-rek yükseliyor.
- Sanki kafatasının üst kısmı konuşuyormuş gibi sözcükler tavanda yankılanıyor. Gırtlığın kapanmasına yol açacağı için başın geriye atılmaması gerekiyor. Yankı yapınca tavan, soru cevap biçiminde yürütülmesi gereken diyalogda bir partnere dönüşüyor. Egzersiz sırasında Grotowski öğrenciyi kolundan tutup salonda dolaştırıyor.
- Sonra duvarla bir konuşma başlıyor –tabii yine doğaçlama yolla. Burada da cevabı yankının oluşturduğu hemen anlaşılıyor. Yankıya bütün vücudun karşılık vermesi gerekiyor. Ses göğüsten çıkıp yayılıyor.

- Sonra ses karına yerleştiriliyor. Bu şekilde döşemeyle konuşma yapılıyor. Bedenin duruşu 'şişman, ağır bir ineği' andırıyor.

Not: Grotowski tüm bu egzersizlerde düşüncenin devre dışı tutulması gerektiğini işaret ediyor. Öğrenciler metni düşünmeden ve duraklamadan okuyacaklar. Bu yüzden Grotowski, egzersizlerde öğrencinin düşündüğünü her seferinde araya giriyor.

Egzersizler dizisi aşağıdaki sıralamayla uygulanıyor:

- Baş sesi (tavana doğru)
- Ağız sesi (oyuncunun önünde havaya konuşuyormuş gibi)
- Artkafa sesi (oyuncunun arkasında tavana doğru)
- Göğüs sesi (oyuncunun önüne yansıtılarak)
- Karın sesi (yere doğru)
- Şuralardan gelen sesler
 - a) kürek kemiğinden (oyuncunun arkasında tavana doğru)
 - b) sırtın en dar bölgesinden (oyuncunun arkasında duvara doğru)
 - c) bel bölgesinden (yere, duvara ve oyuncunun arkasındaki salona doğru)

Grotowski öğrenciyi rahat bırakmaz. Öğrenci konuşurken etrafında gezinip vücudunun bazı bölgelerini uyarıp 'yoğuruyor', böylece sesi otomatik olarak ileten canlı itkilerin serbest kalmasını sağlıyor.

Egzersizlerin ritmi çok hızlı. Bütün vücudun egzersizlere (ses egzersizlerine bile) katılması gerekiyor.

Bir gevşeme egzersizi duvarla her türlü gerilimden uzak, doğaçlama yapılan bir konuşmadan meydana geliyor. Öğrenci yanının yakalandığının sürekli ayrımında olmalı.

Grotowski'nin başlıca oyuncusu ve en yakın çalışma arkadaşı, bu egzersizleri sayısız kere uygulamış ve seyretmiş olması gereken Cieslak'ın, öğrencilerin ilerlemelerini mümkün olan en büyük dikkat ve ilgiyle takip etmesi kayda değer bir not.

‘Kaplan’ egzersizi

Bu egzersizin açık hedefi, öğrencinin kendini tamamen salmasını ve aynı zamanda gırtlak tınlaticısını harekete geçirmesini sağlamak. Grotowski egzersize bizzat katılıyor. Avına saldıran kaplanı oynuyor. Öğrenci (av) kaplan gibi kükreyerek tepkisini gösteriyor (Armstrong’un ses doğaçlamalarıyla karşılaştırın). Ama mesele kükremeden ibaret değil.

Sesler, bu egzersizde süreklilik taşıması önemli olan metni temel almalı.

Grotowski: “Daha yaklaş.. Metin. Bağır. Kaplan benim, sen değil. Seni yiyeceğim.” Bu şekilde öğrenciyi oyuna tam olarak katılmaya dürtüyor. Öğrencilerin egzersize kapılmaları önemli bir nokta. Şimdiye kadar en ufak bir ürkeklikleri kalmadı. Önlerindeki tek engel, doğaçlamada sözcükler kolay akla gelmediği için bildikleri bir metnin olmaması.

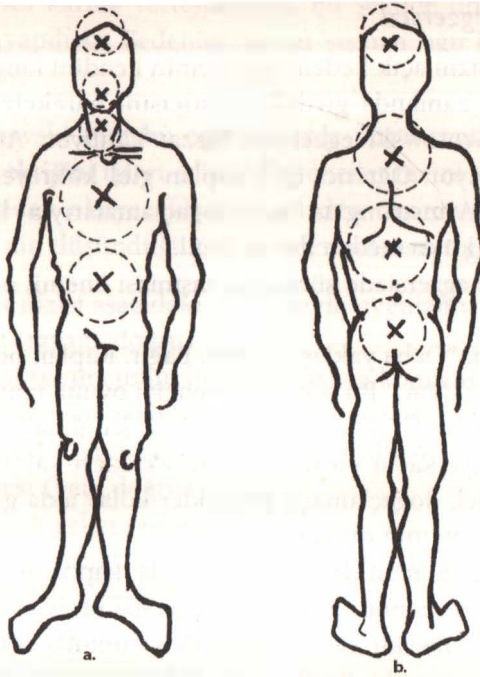
Grotowski aniden (kendilerini fazla kaptırdıkları için bazı öğrenciler farkına bile varmadan) egzersizi kesiyor ve öğrencinin bir şarkı söylemesini istiyor. Anlaşılan bununla sesi gevşetmeyi amaçlıyor. Grotowski, özellikle bu tür bir egzersize ilk defa katılan öğrenciler için, sesin gevşetilmesine çok büyük önem atfediyor. Ses organları henüz bu şekilde kullanılmaya alışmamış.

Grotowski’nin pedagojik kuvvetinin göstergesi, bir egzersiz sonrasında öğrencileri frenlemenin zorluğu.

‘King-King’ egzersizi

Bu egzersizin esası, ‘King’ sözcüğünün çok yüksek perdeden ve süratli bir tempoyla, çok alçak notadan en yükseğe uzanan çeşitlemelerle tekrar tekrar söylenmesi. Nihayetinde ses, o anda ağza dönüşen artkafadan gelir. Grotowski, giderek yükselen bir tonla bu sözcükte doğaçlamalar uygulayarak en şaşırtıcı sonuçlara ulaşır.

Yaklaşık beş dakika sonra öğrenci, Grotowski’nin zorlayıcı rehberliğinde, ses ölçeğinde kendisine tamamen yeni gelen bir yüksekliğe varır. Öğrencilerden birçoğunun şaşkın gözlerle baktığını fark ediyoruz.



a-b. Tınlatıcılar.

'La-La' egzersizi

Bu egzersiz öğrencinin dolaşıp 'La-la-la' diye şarkı söylemesiyle başlar.

Grotowski daha sonra öğrencinin yanında yere uzanır. 'La-la' şimdi tavana, duvara ve yere doğru, baş, karın ve göğüs sesinin birbirinin yerini almasıyla söylenir. Grotowski, gevşemesi için öğrencinin karnına masaj yapar ve oradaki tınlatıcının işlev görmesini sağlar.

Egzersizin ardından öğrenci bir süre, tamamen gevşemiş halde yerde kalır.

Not: Sonuç kayda değerdir, ilk dersin bitiminden sonra dahi söz konusu öğrencinin sesi, daha önce çıkarabileceğini hiç bilmediği tonlamalara ve kapsamlara ulaşır.

Grotowski yine, ilk öğrenciye uyguladığı aynı egzersizler dizisiyle başlar.

Farklı tınlaticılardan gelen ses itkilerinin uyarılması.

- Baş sesi (tavana doğru)
- Ağız sesi (oyuncunun önünde havaya konuşuyormuş gibi)
- Artkafa sesi (oyuncunun arkasında tavana doğru)
- Göğüs sesi (oyuncunun önüne yansıtılarak)
- Karın sesi (yere doğru)
- Şuralardan gelen sesler:
 - a) kürek kemiğinden (oyuncunun arkasında tavana doğru)
 - b) sırtın en dar bölgesinden (oyuncunun arkasında duvara doğru)
 - c) bel bölgesinden (yere, duvara ve oyuncunun arkasındaki salona doğru)

Sırtta gevşetilecek tınlaticılar ve merkezler sayfa 154'deki diyagramda 'x' işaretiyle gösterilmiştir.

Sonraki egzersiz

En geniş ölçekle bir kedi miyavlaması.

- a) tonlama
- b) nüanslar
- c) perde

Grotowski birdenbire bir metnin normal olarak ezberden okumasına dönüyor.

KAPLAN

Bir kaplanın gürlemesi şeklindeki ses ifadeleri. Bir önceki öğrenciyle kıyaslanırsa gözle görülür ilerleme işaretleri. Ses egzersizleri sinsice dolaşma, yuvarlanma ve pençe atma hareketleri eşliğinde uygulanıyor. Grotowski'nin deneyimlerinden hareketle şu dersi öğrenmiş olduğu belli. Öğrencilerin kendilerini egzersize tam olarak bırakmaları için bu çağrışımlara ihtiyaçları oluyor.

Öğrencinin ulaşabileceği en değişken tonlamalarıyla, mümkün olan her türlü anlaşılmaz sesin çıkarılması. Sanki öğrenci, içindeki bitkiler ve hayvanlar aleminin gizlice kapatıldığı bir kafesin kapısını açıyor gibidir.

Bu egzersizlerin şaşırtıcı bir temposu vardır. Bazı bakımlardan sonuçlar da şaşırtıcıdır, çünkü bu öğrenci de, sonradan ileri sürdüğü gibi önceden hiç ulaşamamış olduğu bir diyaazon genişliğine varmaktadır. Öğrenci bunun kendiliğinden gerçekleştiğini ve sonuçların yapılan egzersizler dizisiyle yakın işbirliğine bağlı olduğunu bildirir. Ayrıca, egzersizlerin uygulanışındaki içtenlik ile başkalarına sempatiyle yaklaşmak, küçümsenmemesi gereken bir rol oynamaktadır.

Sonraki alıştırma

Oyuncu gevşek bir halde yere sereserpe uzanmıştır. Grotowski onun muhayyilesine seslenir, bunun yanında onu elinden geldiğince az düşünmeye teşvik eder. Tepki peşine düşülmemelidir. Tepkiler kendiliğinden oluşmazsa bir faydası dokunmaz.

Grotowski avcunun içiyle öğrencinin bedeninde güneşten ısınmış yerleri gösteriyor. Bu arada öğrenci sakince şarkı söylemektedir. Bir süre sonra ses değişiyor; şarkının gücünde ve etkililiğinde, öğrencinin bedeninde Grotowski'nin dokunduğu kısımlara göre değişen farklılıklar gözleniyor.

Ara verildiğinde oyuncuların kendi aralarında konuşmalarına, bilhassa fısıldaşmalarına izin verilmiyor. Daha sonra Grotowski bunun sebeplerini açıklayacaktır. Öğrenci bu sırada elden geldiğince sessiz beklemelidir.

Her öğrenci için egzersizlerde yaklaşık süre otuz dakikadır.

Üçüncü bir öğrenciden öncekilerin yaptığı aynı ses egzersizlerini uygulaması isteniyor.

Fakat burada Grotowski, egzersizlere yeni bir öge sokuyor: yoga amudunun bir şeklini. Oyuncu başı üstünde dururken bir metni ezberden okumak, bir şarkıyı söylemek zorundadır. Birkaç dakika sonra bir gevşeme egzersizi yapılır. Daha sonra Grotowski bu egzersizin faydalarını açıklar. Gırtlığı kapalı ya da engellenmiş oyuncular açısından büyük önem taşımaktadır.

Egzersiz sırasında seyirciler kahkahalarla güldüler. Grotowski onlara müdahale edip sessizliği sağlamakta tereddüt etmedi.

Sonraki egzersiz

Öğrenci yere uzanmış yatıyor.

Grotowski. “Sıcak bir nehirde suyun üstünde yattığınızı ve sıcak suyun vücudunuzun üstünden aktığınızı farz edin. Bir süre sessizce durun, sonra şarkı söyleyin.”

Bu arada Grotowski, bedeninin sıcak suyla temas eden kısımlarına eliyle dokunuyor. Öğrenci basit bir tepki vermeli.

Benim fikrimce bu egzersizler, konuşmakta olduğunuz ya da itkinin geldiği kişiye ya da yere en yakın ses merkezlerini uyarı-maya yarıyor.

Aynı amacı güden başka bir egzersiz

Karınüstü yere yatın.

- Öğrenciye tavanla konuşma talimatı verin.
- Kullanılacak ses merkezleri sırtta, yani boynun altında, kürek kemiklerinin arasındaki ve sırtın ortaya doğru inen alt kısmındadır.

Hayvan sesleriyle yapılan egzersizler

Kaplan: Uzayan, aynı tonlama ve nefesle sürdürülen bir kükreme.

Yılan: Uzayan, aynı tonlama ve nefesle sürdürülen bir tıslama.

İnek: Uzayan, aynı tonlama ve nefesle sürdürülen bir böğürme.

Bu egzersizlerde vücut, çıkarılan sesleri belirginleştirmelidir. Anılan hayvanların en temel hareketleri vücutla gösterilmelidir.

Grotowski bu egzersizle de biraz daha ilerler. Örneğin kendisine karşı saldırganca bir tutumla öğrenciyi belli tepkiler vermeye yönlendirir.

Hayvanları konu alan başka egzersizler

Oyuncu boğadır, Grotowski ise boğa güreşçisi, elinde bir yerlerden temin ettiği kırmızı kumaş parçası. Oyuncu şarkı söylerken saldırmalıdır.

Grotowski bazı açıklamalarda bulunmak üzere bir ânlığına egzersizi keser. Oyuncular kısa süre ara veriyorlar, fakat birbirleriyle konuşmalarına, hatta fısıldaşmalarına izin yoktur.

Grotowski: "Ses egzersizleriyle uygulanan tüm bu teknikler, normal yöntemlerin zıddıdır. Diksiyon derslerinde yalnızca sessiz harfler çalışılmıştır. Piyano benzeri müzikal bir enstrümanın kullanıldığı özel sesli harf çalışmaları da söz konusudur. Dersler sırasında nefes alıp vermeye ve değişik nefes alma tekniklerine özen gösterilir. Bu yanlıştır. Örneğin karından nefes almakta herkes ustalaşamaz. İnsanlar nefes alıp vermeyi kendi insani hareketlerine göre uyarırlar. Yani nefes alıp verişleri, hareketlerinin durumuna bağlıdır. Nefes alıp verişinde gerçek zorluklar yaşayan birine, ileri nefes yöntemlerinin önerilmesi konusunda dikkatli olmalısınız. Bu bakımdan sorun yaşamayan birine özgül bir nefes tipi ya da belirli bir teknik dayatmak aptalca olacaktır. Oysa çoğu tiyatro okulunda gördüğümüz şey budur. Bir kişinin kullandığı nefes alma çeşidi gözetilmelidir.

Kaldı ki, mutlak bir kural vardır.

Bedenin hareketi önce gelir, sesle ifade sonra.

Çoğu oyuncu tersi bir sırayla çalışır.

İlkin masaya vurup, sonra bağırmaya kalkın!

Ses süreci gırtlığın düzgün çalışması olmadan rahat yürümez. İlkin gırtlak gevşetilmelidir, daha sonra çene ve çene kemikleri.

Gırtlak gevşek ve açık olmazsa, bunu sağlayacak bir yol bulmaya çalışmalısınız. Bu yüzden ben üçüncü öğrenciden amuda kalkmasını istedim. Eğer amuda kalkarsa ve aynı zamanda konuşur, bağırır veya şarkı söylerse, gırtlığın açılma şansı yüksektir.

Şiddetli bir ses krizi yaşayan bir aktris tanıdım. Doktorlar kendisine yardım edemiyorlardı. Bir gün herkesin önünde yanığına sıkı bir tokat akşettim. Bunun üzerine kendiliğinden şarkı söylemeye koyuldu.”

Bütün bir sürece bu bağlamda değinilebilir:

Temas - gözlem - uyarı - tepki

Sesle çalışırken bedenin bütün kısımları titreşmelidir. İlk önce bedenle, daha sonra sesle konuşmayı öğrenmemiz -ki bunu hep tekrarlayacağım- son derece önemlidir.

Masadan bir nesneyi seçmek, bedende karmaşık bir sürecin sonucudur.

Gözlem - uyarı - tepkiler (cevap)

Ses maddidir. Her şey için kullanılabilir. Bedenin bütün uyarıları sesle dile getirilebilir. Örneğin, aşağıdaki sözcüklerle bağlı olarak sesin çağrışım imkânlarını bir düşünün:

- bıçak
- yumuşak
- yılan
- köpek

Beden bir tepkiler merkezi olmalıdır. Her şeye bedenimizle tepki vermeyi öğrenmeliyiz – gündelik bir konuşmaya bile. Kademe kademe bütün fiziksel formaliteleri davranışlarımızdan çıkarmaya çalışmalıyız: Kolları kavuşturmak tepkileri engeller.

Tüm bunlar -sesin ve bedenin ifadeleri- her birimiz tarafından öğrenilmelidir. Dolayısıyla, bedenimizle ve sesimizle ilgili her şeyin düzenli günlük kontrolünü yapmak temel önemdedir. Öğretmen ya da danışman sadece güçlüklerle karşılaşılınca müdahale etmelidir. Sonuca ulaşmanın iyi bir imkânı olduğu sürece kişisel sürece hiç karışmamalı, onu değiştirmeye kesinlikle kalkışmamalıdır. Doğal fizyolojik süreç (nefes alıp verme, ses, hareket) asla yanlış biçimde dayatılan sistemler ve teorilerle kısıtlanmamalı ya da engellenmemelidir.

Sesle ilgili birkaç saptama daha

“İnsan sesi yankılanacağı öğeler arar. Beden -ve özellikle onun daha önce değinilen kısımları-, sesin tınlamasının ilk ve doğru yeridir.”

“*On est créateur seulement quand on fait des recherches*” (Sadece ara-yışlar içine girdiğimizde yaratıcı oluruz).

“Tiyatroda da böyledir. Her durum ve onun sesle her yorumu için uygun yankılanmayı yakalamaya çalışabilirsiniz. Ne ki bu eği-tim için geçerlidir, fakat role hazırlanmakta geçerli değildir. Eg-zersizler ile yaratıcı çalışma kesinlikle birbiriyle karıştırılmamalıdır. Ortam, çağın ruhu, zihniyet –tüm bunlar iyi bir sesin oluşma-sının ciddi engelleri olabilirler.

En temel -ve en acilen düzelmeye ihtiyaç gösteren- yanlış, bedenle ko-nuşmak unutulduğu için sese aşırı yüklenmektir.

Çoğu ülkede ve hemen hemen bütün okullarda ses eğitimi yan-lış kavranıp uygulanıyor. Doğal ses süreci engellenip aşındırılıyor. Doğal olmayan teknikler öğreniliyor ve böylece asıl iyi alışkanlık-lar gözden kaçırılıyor.

Benim temel ilkem şudur: *Ses enstrümanının kendisini düşünme-yin, sözcükleri düşünmeyin, ama tepki verin – bedeninizle tepki verin.*

Beden ilk titretici ve yankılatıcıdır.”

* * *

Grotowski: “Bugün sizin şu anda yerine getirmeniz imkânsız görünen bazı egzersizler göstereceğiz. Bay Cieslak'ı dikkatle göz-leyin. Yalnızca gözlem bu egzersizlerde kısa sürede ustalaşmanıza katkıda bulunabilir.”

Cieslak'ın egzersizi esas olarak şöyle anlatılabilir:

- yoğunlaşma
- dikey konumda vücudu yuvarlayıp döndürme
- (omuzlar üstünde durarak) omuz üstü amuda kalkış
- yere uzanmış biçimde vücudu yuvarlayıp döndürme
- sıçramalar: duraksamasız ve giderek zorlaştırılmış şekliyle bir dizi sıçrama

Not: Öğrencilerden aynı egzersizleri ellerinden geldiğince iyi yapmaları isteniyor.

Bence egzersizlerin çoğu yoga egzersizleri ilkesini temel alıyor. Bilhassa dikkate değer olan, Cieslak'ın derin ve devamlı konsant-rasyonu. Bütün hareketlerine tanımlanmış bir doğrultu hakim, bunların ardından eller ve ayaklar, daha sonra yakın gözlem, hatta kaslar geliyor. Bu egzersizler ile yoga arasındaki temel farklılık, dışarıyı hedefleyen dinamik egzersizler olmaları. Yoganın tipik özelliği olan içleştirmenin yerini burada dışlaştırma alıyor.

Sıçramaların ardından gevşemek için mecburi bir ara.

Yukarıdaki egzersizler kolektif biçimde yapılıyordu. Şimdi Cieslak her öğrenciyle tek tek çalışmaya koyuluyor.

Kedi

Kedi doğaçlamaları. Cieslak bir örnek aktarıyor: uyuduktan sonra gerinip gevşeyen bir kedi.

Pek çokları gibi bu egzersizin de temel amacı omurganın esnemesini sağlamak.

Grotowski'yle Cieslak bu egzersizlerin çıplak ayakla uygulanmasında ısrarcılar. Yerle teması hissetmek can alıcı önemde.

Kıvrık kolun desteğiyle omuz üstünde durma egzersizleri

Önce nasıl düşüleceği konusunda bir açıklama yapılıyor. Düşme, doğru uygulandığında her türlü pozisyondan acısızca düşmeyi sağlayacak özel bir teknik gerektiriyor.

Gösterinin ardından bütün öğrenciler aynı egzersizi yapmaya çağırılıyorlar.

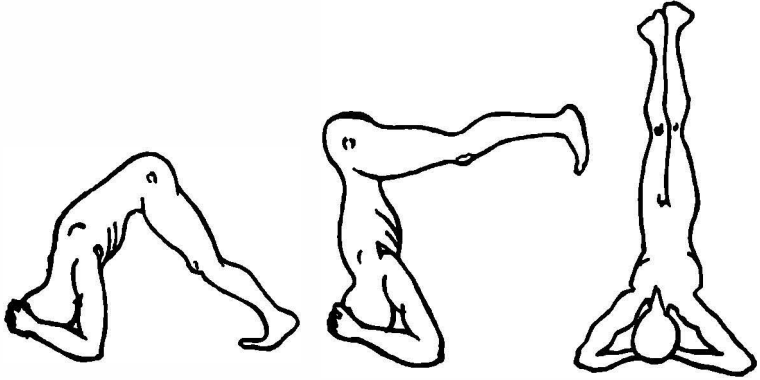
Herkesin sergilediği çabalardan anlaşılan şu: Bizim öğrenci oyuncularımız yeterli fiziksel eğitim almamıştı. Dahası, oyuncularımızın fiziksel durumlarını daha ciddiye almaları ve bu konuya daha fazla vakit ayırmaları gerektiği açıktı. Yaralanıp berelenmeden bir merdivenden düşebilmek yeterli olmuyor. Bu bir akrobasi meselesi ve cesareti olan herkes yapabilir. Asıl sorun, her ayrıntıda en ufak bir hareketimizi dahi kontrol edebilmemize imkân

sağlayan sağlam bir hareket tekniği edinmek. Can sıkıcı olan, bir oyuncuyu yüzü buruşmuş ve eklemleri gıcırda halde dizleri üstünde çökük bir halde görmek.

Cieslak tüm bir hareket dizisi gösteriyor. Her hareketi tarif edilemez bir konsantrasyonla ve hem bedenini hem nefesini tamamen kontrol ederek yerine getiriyor.

Dirsek duruşu

Bu, avuç içleri yerine her iki dirsekle desteklenen bir amuda kalkma duruşu. Eller başın arkasında birleştiriliyor. Denge duygusunun gelişmesine katkıda bulunan bir egzersiz.

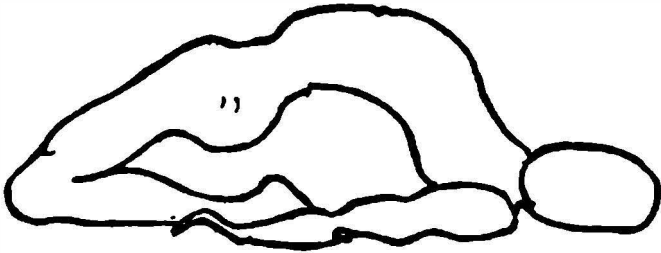


a-c. dirsek duruşu

Sonraki egzersiz

Bacaklarınızı biraz ayırarak dizüstü çökün; belden gelen itkiyle göğsünüzü kemer şeklinde öne çıkarın. Sonra, baş yere değene kadar vücudunuzu hafifçe arkaya eğin; kemer duruşunu bozmamak ve dengeyi korumak için beliniz sürekli ileri itilsin. Yine belinizi öne doğru itmek suretiyle, vücudunuzu kaldırıp tekrar ilk konumuna getirin. Göğüs tüm bu sürede, hatta son harekette bile kemer duruşunda kalmalıdır, aksi takdirde egzersizin faydası dokunmayacaktır.

Aşağıda, omurganın esnekliğini geliştirmeye yardımcı olacak başka bir egzersizin şeklini görüyorsunuz:



a.

Omuzüstü duruş

Amuda kalkmaya hazırlanmak için dizlerinizin üstünde çökün. Ellerinizin içini başınızın arkasında birleştirirken, ön kollarınızla bir üçgen meydana getirin. Son pozisyonda, destek sağlayıcı nokta omuzlar olacaktır.

Burada da son derece önemli olan etken telaş etmemektir. Telaş etmeden denge noktası aranırsa bu egzersizi başarıyla yapma şansınız çok fazladır.

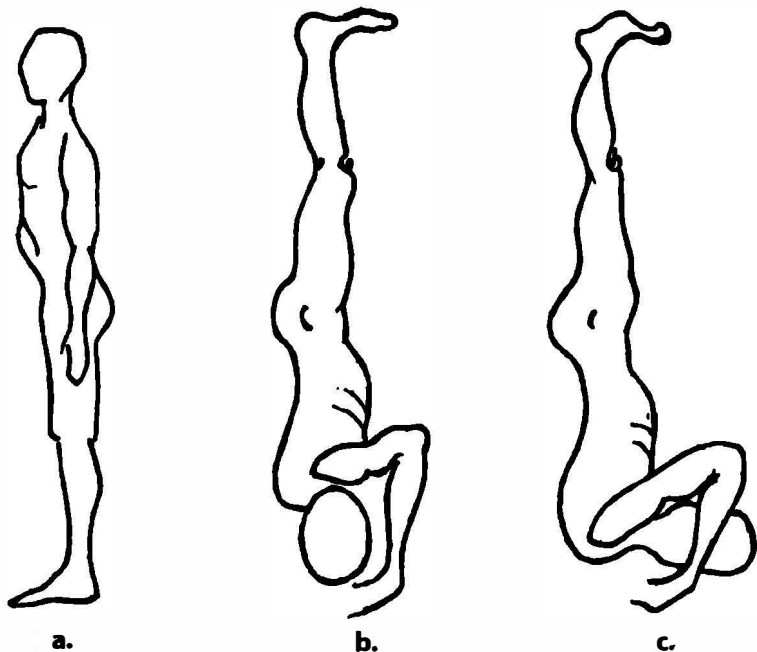
Grotowski bir kere daha, “Zamanı iyi kullanın,” diye uyarıyor.

Yavaş hareket

- Ayakta dik duruşla başlayın.
- Başla amuda kalkma pozisyonundan, omuzüstü duruşuna geçin (önceki egzersizle karşılaştırın).
- Bacaklarınız hâlâ havadayken, vücudun ağırlığını omuzlardan ensenize kaydırın, kollarınızla elleriniz destek sağlamak için yere bastırsın.
- Bacaklar yere uzanırken -hâlâ yavaş hareketle- yuvarlanın.
- İlk baştaki dik duruşunuza geri dönün.

Bu egzersiz belli ölçüde hayal gücünüzü devreye sokarak yerine getirmelidir. Egzersizi belirli yönde sürdürmek için birisiyle sürekli temasta olduğunuzu hayal etmelisiniz.

Bu egzersizin büyük ifade gücü bacak kaslarını kontrol etmektir. Ayak parmakları hep sabit bir yöne doğru gerilir. Bacaklardan biri hareketin sonunda yere değdiğinde kollar idareyi alır. Burada koordinasyon temel önemdedir. Bacak hareketi tamamlanmadan hemen önce, kol aynı yönde ve aynı şekilde hareket etmeye başlar.



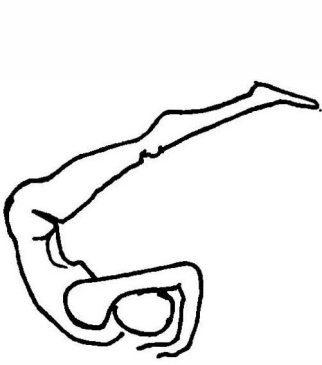
a-c. yavaş hareket

El/parmak egzersizi

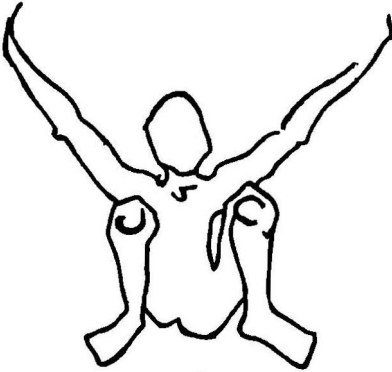
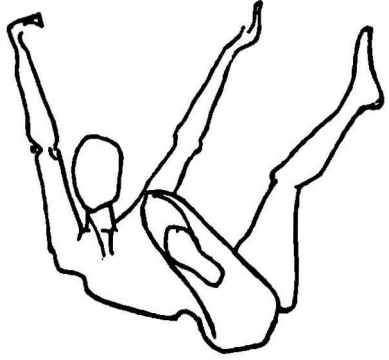
Cieslak elle yapılacak bir oyundan örnek veriyor. Hayret uyandırıcı! Bir kelebek ve biraz kuş tüyü gerekiyor. İlk kol ile el iyice gevşetilmeli. Tamamen gevşeyince el, üst kolun kaslarıyla titreştirilmeli. O esnada sadece bu kaslar hareket halinde olsun.

Egzersiz sırasında *bir* el sürekli hareket halindedir.

Böylece sol el korunan, sağ el aktif, kavrayan konumundadır.



d.



f.



g.

d.e.f.g. yavaş hareket

Yapay bir döngünün çeşitli kısımlarını koordine etmekten oluşan egzersiz

Süreç aşağıdaki gibidir

- kucaklamak
- tutmak
- kendine almak
- sahip olmak
- korumak

Tüm bu öğeler koordineli bir hareketle birbirine bağlanmalıdır. En önemlisi, egzersiz boyunca omurganın sürekli hareket halinde kalmasıdır. *Omurga, ifade merkezidir. Yine de itici güç belden gelir. Her canlı itki -dışarıdan görünmese dahi- bu bölgede başlar.*

Cieslak'ın örneğini takip eden öğrencilere bu hareket ilkin tek tek, sonra çiftler halinde tekrarlatılır. Çiftli çalışmada belirli bir çağrışım şekillenmiştir:

- kucaklamak
- tutmak
- itmek

Grotowski'nin en çok önem verdiği ilkesine daha önce değinmiştik: ilk olarak vücut, sonra ses. Burada Cieslak bir kere daha, bu egzersizde önemli olanın harekete vücudun başlayıp, daha sonra ellerin devreye girdiğini vurguluyor. Eller bir anlamıyla sesin yerine geçiyor. Eller vücudun amacını, hareketin itkisinin omurgadan gelişini belirtmekte kullanılıyor. Dolayısıyla egzersizin *vücutta*, omurgada, gövdede başlaması gerekiyor. Bu süreç gözle izlenir olmalıdır.

Egzersizin son kısmı, itmedir.

İtme tüm sürecin sonudur ve ellerle yapılır. Somut bir hareket olması gereken itme, hareketten de önce gelmelidir ama. İtki görünür biçimde vücuttan gelmelidir. Belden çıkar, oradan genişir. Eller süreç bitmeden önce harekete katılmaz. Oyuncu açısından egzersizin özü, fiili itme hareketinin meydana gelmesinden önce

içsel bir itmenin gerçekleştiğinin bilincinde olmaktır. Bu egzersiz de ağır ağır, telaş etmeden yerine getirilmelidir. Bu örnekte yönü belirleyen, göğsün duruşudur.

Egzersizlerden sonra Grotowski bazı tamamlayıcı açıklamalarda bulunuyor

“Bu egzersizde size bir hareketi çözümlemenizi sağlayacak bazı ayrıntılar sunduk. Umarım hayati itkinizle uyuşmayan, *bizzat* izah edemeyeceğiniz bir şeyi asla yapmamanız gerektiğinin çok önemli olduğunu açıkça anlarsınız.

Toprak bizi tutar; havaya zıpladığımızda toprak bizi bekliyor olur.

Giriştığımız ne olursa olsun onu fazla aceleye kapılmadan, ama büyük bir cesaretle yerine getirmeliyiz; başka bir deyişle, uyur-gezer bir halde değil de tüm bilincinizle, dinamik biçimde, belirli itkilerin sonucu olarak yapmalıyız. Ne yapıyor olursak olalım onda şahsi sorumluluğumuz bulunduğunu süreç içinde öğrenmeliyiz. Araştırmalıyız. Eğer iyi araştırırsak tüm bu egzersizler yeni öğeler ve şahsi deneyimlerle zenginleştirilebilir.

Bu araştırmalarda özellikle vücudun jestlere uyarlanması (ve bunun tersi) hedeflenmelidir. Vücudumuz kendini her harekete uyarlamalıdır.”

Grotowski egzersizlerin hepsinin üzerinizde en az giysiyle yapılması konusunda ısrarcıdır. “Pratik olarak çıplak kalmalısınız. Hareketlerimizi engelleyen hiçbir şey olmamalıdır. Her şeyden önce, ayakları yaşamaktan, hareket etmekten alıkoyan herhangi bir çeşit ayakkabı giyilmemelidir. Ayaklarımız yere dokunmalıdır. Bu temas onları canlı kılacaktır.”

Grotowski bir kere daha altın kuralına döner: “Bütün vücudumuz -ne kadar küçük olursa olsun- her harekete uyum sağlamalıdır. Herkes kendi usulünce ilerlemelidir. Kimseye klişeleşmiş egzersizler zorla yaptırılamaz. Yerden bir buz parçasını alırsa, bu harekete ve buzun soğukluğuna bütün vücudumuz tepki vermelidir. Yalnızca parmaklarımız değil, yalnızca bütün elimiz değil,

ufak buz parçasının soğuk olduğunu bütün vücudumuz belli etmelidir.”

Sırada başka bir egzersiz serisi var. Cieslak’ın uyguladığı bu egzersizler vücudun her harekete nasıl uyum sağlaması gerektiğini gösteriyor.

Önceki derslerde ayrıntılı olarak ve ayrı ayrı uygulanan bütün egzersizleri şimdi Cieslak koordineli bir harekette gösteriyor. Hareketleri tam bir döngüye çeviriyor. Bütün vücudu kendini her harekete, en ufak ayrıntısına kadar uyarlıyor. Konsantrasyonunu hiç kesmeden ve tüm kaslarına hakim olarak bütün döngüyü -doğaçlamalar ekleyerek- tamamlıyor. Hepsini yapması yaklaşık on beş dakika sürüyor.

Bu egzersizlerde döngüyü kendiniz fazla teknik engelle karşılaşmadan yapacak şekilde ustalaştığınızda, doğaçlama yolla onları birleştirmeye başlayabilirsiniz. Böyle bir durumda egzersizler bahanelere, Grotowski’nin deyişiyle ‘ayrıntılar’a dönüşür. Cieslak egzersizi yaparken tüm bu ayrıntıları önceden hazırlanılmayan bir doğaçlamayla birbirine bağlamıştır. *Hiçbir hazırlık yapılmasına izin yoktur.*

Tek gerekli olan sahiciliktir; bu mutlak bir yükümlülüktür. Doğaçlamalar tamamen hazırlıksız olarak yapılmalıdır, aksi takdirde bütün doğallığı ortadan kalkar. Dahası, ayrıntılar titizlikle uygulanmazsa doğaçlamaların hiçbir anlamı kalmaz.

Egzersizler ile performans arasındaki bağ

Egzersizler durumlarda ve oyunun ayrıntılarında yalnızca bir sıçrama tahtası işlevi görür. Sahnede birey olarak bulunmalısınız. Oyunun durumlarına uyarlanan egzersizler şahsi damganızı taşımali ve çeşitli öğelerin koordinasyonu da bireysel nitelikte olmalıdır.

İçeriden gelen bir şey, yarı doğaçlamadır. Dışsal olan şey, tekniktir.

Grotowski'nin eşlikçisi olan Cieslak'la birlikte yapılarak dön-güyü tamamlayan bütün egzersizlerde hiçbir zaman bir simetri işareti görülüyor.

Bir şey simetrik ise organik değildir!

Simetri, tiyatroya uygun bir fiziksel eğitimin değil, jimnastiğe uygun bir kavramdır. Tiyatro organik hareketlere ihtiyaç duyar.

Bir hareketin anlamı kişisel yoruma bağlıdır. Seyircinin gözünde, oyuncunun sahnedeki hareketleri oyuncunun kendi zihninde olduğundan bambaşka bir anlam taşır.

Cieslak'ın bize gösterdiği egzersizlerin -ki fiziksel egzersizlerdir bunlar- yalnızca sporculara göre, güçlü kuvvetli ve esnek vücutlu kişilere göre tasarlandığını düşünmek yanlıştır.

Herkes kendi hareketler dizisini yaratabilir; mahrem deneyimleri gerektirdiğinde başvurabileceği kendi hareketlerini toplayabilir. Bununla birlikte, o hareketlerin dışında kalan her şeyi devre dışı bırakması gerektiğini unutmamalıdır. Bu toplam yalnızca hareketleri içermemeli, tercihen bu hareketleri meydana getiren öğeleri de kapsamalıdır.

Grotowski derslerden biri bittikten sonra, aynı derste Cieslak'ın gösterip öğrettiği egzersizlere ve çeşitli ayrıntılara dayalı, doğaçlama bir egzersiz hazırlama talimatını veriyor.

Üçüncü dersin başında öğrenciler iki gruba ayrılıyorlar. Gruplardan ayrı ayrı kendi doğaçlama egzersizlerini uygulamaları isteniyor.

Öğrencilerde sürekliliğin gözlenmeyişi hemen dikkati çekiyor. Doğaçlama egzersizinin özü, egzersizin farklı kısımları arasında kesintisiz bir sürekliliğe ulaşmak.

İki grup da egzersizlerini gösterdiklerinde Grotowski, uygulama ve teknik bitiriş hakkında bazı açıklamalarda bulunuyor. Başlıca yanlışlar, daha önce belirtildiği üzere sürekliliğin olmayışı ve çeşitli duruşlarda dengenin sağlanamaması. Bu da esas olarak telaştan kaynaklanıyor.

Her öğrenci kendi güçlükleriyle başa çıkmak durumunda. Gro-towski ve Cieslak her öğrencinin yanlışlarını gösterdikten sonra, öğrenciler uygulamada kusursuzlaşana kadar, egzersizin en güç kısımlarını tekrarlamaları gerekiyor.

Bir düzeltme yaparken her seferinde hatanın kökenini aramalı, hatanın kendisine fazla yoğunlaşmamalısınız.

Cieslak, öğrencilerin çoğunun zorlandığı güçlüklerle karşılaş-tığında duraksayarak, egzersizi bir kere daha gösteriyor. Bu tür güçlüklerin esas sebeplerinin kontrol eksikliği ve fazla acele et-mek olduğu anlaşıyor.

Gro-towski'nin yanlışları ve gereksiz hareketleri ortaya koyar-ken öğrenciyi de sürece dahil etmesi kayda değer bir durum. Eg-zersizleri birlikte en iyi şekilde yapmaya çalışıyorlar. Cieslak, tak-la atarken yerde karşılaştığı, belli ki o hareketi niye yaptığını bil-meyen bir kızı işaret ediyor. Bu bir hata. *Tek bir çağrışım doğurmu-yor.* Kız egzersizi tekrarlayınca, Cieslak hatanın teknik bir engel-den kaynaklandığını fark ediyor. Önceden hazırlanan belirli bir jest, egzersizin sürekliliğini engelliyordur. Önceden hazırlanan jestlerden kaçınmak gerekiyor. Jest tam da yapıldığı anda kendi-liğinden bir çağrışım ile ilişkilendirilmelidir.

Karın kaslarının zayıflığından ileri gelen bir hata, hafif bir de-ğişiklikle (örneğin, ellerin dikkat çekmeyen desteğiyle) ortadan kaldırılabilir. Burada amaç teknik performansı geliştirmek. Tek-nik hatalar, daha sonraki bir aşamada ortaya çıkan çağrışımı önle-mez. Cieslak bunu bir örnekle gösteriyor.

Egzersizin parçası olarak yerde uzanıp yatarken bile, yere uzanmanın bir sebebi bulunduğunun hep bilincinde olmalısınız. Onu bir şeyle ilişkilendirmelisiniz.

Egzersizin değişik kısımlarını koordine ederken, o anda yeni çağrışimler bulmaya çalışmaksızın sürekli en iyi koordinasyon yöntemini aramalısınız. Yalnızca farklı egzersizleri kusursuz bi-çimde kontrolünüz altında bulundurarak tüm döngüyü, daha ön-ce tasarladığınız bir çağrışım ile tamamlayabilirsiniz. Ayrı egzersiz-lerin dökümü sabit değildir. Herkes doğru duruşları ve uygulama yöntemlerini bulmak adına kendi başına deneylere girişmelidir. Oyuncuların eğitilmesinin temel noktası budur.

Yorgun omurganın gevşetilmesi

İdeal gevşeme duruşu, başın neredeyse yere değecek ölçüde öne itildiği ve kolların öne uzatılıp avuç içlerinin yere dokunacağı şekilde çömelmeştir.



a.

El ve parmak egzersizleri

Çoğu aktör ve aktrisin elleriyle parmakları serttir. El ve ayaklar büyük bir ifade gücüne sahiptir. Bu yüzden daima esnek ve kıvrak durumda tutulmalıdırlar. Bu amacı güden çok sayıda el ve parmak egzersizi geliştirilmiştir. Cieslak bu tür egzersizlerden bir dizi gösterir.

Grotowski ses egzersizleriyle başlar. Bu egzersizlerde özellikle, önceki egzersizlere katılma fırsatı bulamayan öğrenciler amaçlanmıştır.

Başlangıçta tüm döngüyü tamamlamış olan dört öğrenci bir kere daha, bu defa karışılmadan egzersizleri yapmaya koyulurlar:

- sesin uyarılması
- yankı yaptırılması, duvarla, tavanla, yerle, vb. konuşma

Grotowsk burada bir açıklama yapar: “Duvardan yankı biçiminde bir cevap gelmesini bekliyorsanız, bu muhtemel cevaba bütün vücudunuz tepki vermelidir. Bana bir cevap verecekseniz, bunu ilk önce vücudunuzla yapın. Böyle bir tepki canlıdır. Şimdi aynı hareketi duvarla tekrarlamayı deneyin. Yankıyı kullandığınız egzersizler sesi dışsallaştırmaya katkıda bulunur. Oyuncu dışa doğru, etrafındaki uzama saldırarak ve her defasında başka bir kişiyle ya da kişilerle temas halinde tepki vermelidir. Sesin içe dönmesine yol açacağı için hiçbir zaman kendini dinlememelidir. Oysa oyuncu genellikle kendini dinlemenin ayartıcılığına karşı koyamaz; böyle olduğunda hiç olmazsa kendi sesinin yankısını dinlemelidir.”

Grotowski şimdi iki öğrenciye yoğunlaşıyor

Onların ses çeşitlerini belirlemek için iki öğrenciyle bir konuşma oyunu başlatıyor. Oyun tarafların karşılıklı olarak birbirlerini gözlemeleriyle başlar; taraflar bu süreçte vücudun hangi kısımlarının birbirleriyle konuşacağını öğrenmek durumundadırlar.

Grotowski daha sonra, vücudun tüm kısımlarını partneriyle temas kurmaya hazırlayan, daha doğrusu o kısımlarını harekete geçiren bir egzersiz öneriyor.

Bu egzersiz vücudun aşağıdaki kısımlarını harekete geçirmektedir:

- ayaklar
- dizler
- uyluklar
- alt karın bölgesi - karın
- göğüs
- kollar ve eller

Vücut konuşuyor.

Hazırlık egzersizlerinin ardından ses harekete giriyor.

Grotowski her seferinde ayrı bir öğrenciyle çalışıyor

Grotowski, öğrencinin vücudun her tarafına yayılan enerji merkezlerini, birleştirdiği parmak uçlarıyla kısa darbeler vurarak uyarıyor. Bu bağlamda uyarılacak esas yerler şunlardır:

- kürek kemikleri arası
- sırtın alt kısmı
- baş: üstü ve artkafa
- göğüs: kaburgaların birleştiği kenarlar

Oyuncu bu uyarıları canlandırıp onları tekrarlanan hareketlerle etkinleştirmelidir. Bu egzersiz sesle ve içeriden yapılmalıdır. Vurma yöntemine başvurmak tamamen yanlıştır. Farklı yerlere ulaşmak için vücudunuzun belirli dönüşümler geçirmesine imkân tanınmalıdır. Beden doğal olmayan bir şekilde kıvrıldığında konuşmak kesinlikle doğru olmaz. Doğal olmayan duruşlardan ancak belirli bir maksadı güttüğünüzde, dolayısıyla sese pek zarar veremediklerinde faydalanılabilir. Aslında, örneğin gırtlığın açılması egzersizinde faydalı olabilirler. Öğrenci başının üstünde dururken bir süre bu pozisyonda konuşmalı, şarkı söylemeli ve bağırmalıdır.

Ses egzersizleri

- ses merkezlerini uyacak egzersiz
- ‘Hii’ sesini temel alan ses egzersizi
 - çok alçaktan çok yüksek sese
 - çok yumuşaktan çok gür sese
 - çok uzundan çok kısa sese
- aynı egzersiz, fakat bu defa ‘Ha’ sesiyle
- bundan sonra, daha önce değinilmiş olan kaplan yorumu gelecektir.

Yukarıdaki egzersizlerde hiçbir zaman herhangi bir şekilde duraklamamak özellikle önemlidir. Ses egzersizleri sırasında ezbere iyi bildikleri metinleri kullanmak öğrencilere çok önemli gelecektir. Bir metni doğaçlama yolla düşünmek zorunda kalırlarsa

sürekliliği kaybederler. Ezbere birkaç şarkı bilmek de çok faydalı olacaktır.

Bu şekildeki farklı egzersizlerde metinden tamamen bağımsız hareket etmelisiniz. Zihninizde metni aramak düşünme sürecini gerektirir ve bu da kesinlikle kaçınılması gereken bir durumdur.

Ses egzersizlerinin yapılmasından sonra Grotowski her öğrenciyi bir gevşeme egzersizini uygulamaları için serbest bırakıyor. Yaklaşık yirmi dakikalık bir dinlenme süresi bu; dinlenme esnasında ne konuşmaya ne de fısıldaşmaya izin veriliyor. Soğuk içecekler içmek de sesi kötü etkileyebilir.

Sonra Grotowski seyircilerden gelen bazı soruları cevaplıyor

1) “Egzersizlerden sonra konuşmaya ya da fısıldaşmaya niçin izin verilmiyor?”

Grotowski. “Çoğu öğrenci açısından bunlar oldukça yeni egzersizler. Ses aygıtı henüz bu tekniklere uyarlanmış değil. Daha önce hiç duyulmamış sesler çıkarıldı. Sessizlik, egzersizlerden hafif etkilenmiş olan ses aygıtını korumanın en iyi yolu.”

2) “Egzersizlerde metin bir rol oynuyor mu? Yoksa herhangi bir metin olabilir mi?”

Grotowski. “Metnin büyük önem taşıdığı kanısında değilim. Bunu söyleyerek söz konusu olanın herhangi bir metin olabileceğini, hatta olması gerektiğini kastediyorum. Önemli olan, beden ve ses tekniğiyle bu metne, olağan koşullarda o özelliğe sahip olmadığı bir ilginçlik katmak. Bu egzersizler, hareketler ve ses tekniklerinden faydalanarak dikkat çekmeye çalışırsınız. Temsil sırasında bunun karşılığı, seyircinin dikkatini üstünüzde toplamaktır.”

Bedenin farklı tınlaticılarını harekete geçirecek egzersizler

Seyirciler içinden birisinden, vücudun söz konusu kısmının doğru kullanılırsa gerçekten titreştiğini bizzat görmesi için farklı tınlaticılara dokunması isteniyor. Oyuncu bütün ses tekniklerin-

de ustalaşırsa, vücudun en akla gelmez kısımlarında bir yankılanma elde edebilir.

İnsanlarla dolaylı temas kurmakta ve bir konuşma yapmakta, ana tınlaticıları harekete geçirebilmek çok önemlidir.

Çağrışım egzersizleri

Öğrenci, aşağıdaki şeylerden biriyle çağrışım kurarken bir şarkı söylemelidir:

- bir kaplan
- bir yılan
- kıvrılmış bir yılan
- bir bıçak - kesmek
- bir balta - yarmak

Sonra, Grotowski'nin yaklaşık bir metre uzaklıktaki elinde tuttuğu bir kâğıt parçasında yazılanları 'şarkı olarak söylemek' durumundadır.

Daha sonra, sesini tavanda belirli bir noktaya temas ettirecek şekilde şarkı söylemelidir. Ses, gösterilen noktaya uzanmaya çalışması gereken bir kola benzer.

Çağrışım egzersizlerinden sonra Grotowski, farklı tınlaticılarda titreşimlerin olduğunu gösterir

Grotowski öğrenciden tınlaticıyı başının arkasına (artkafaya) yerleştirmesini istiyor. Bir kibrit yakıyor ve onu tınlama noktasına yakın bir yerde tutuyor. Alev gerçekten hareket etmekte, titreşmektedir.

Grotowski aynı şekilde, oyuncularla bir egzersiz yaparken basitçe titreşime vurarak bir camın kırılmasını sağlamıştı.

Böylece sesin maddi bir güç de olduğunu kanıtıyor.

Bu egzersizlere bakıldığında Grotowski'nin tekniklerinde çok iyi ustalaşılması gerektiği açıkça ortaya çıkıyor.

Onun sesi ve hareketi dahil eden bilimsel araştırmalarının ileri aşaması bu etkilerle kanıtlanıyor. Bu bakımdan Grotowski'nin

tüm bu sürecin bir sonuca varmasını sağlamakta vazgeçilmez köşe taşı olarak *disiplini* vurgulaması dikkate değer.

Sorular

1) “Kendinizi dışarıdan uyarmanız mümkün mü? Başka bir ifadeyle, ses merkezlerinizi kendinize vurarak ya da sıkıştırarak uyarmanız mümkün mü?”

Grotowski: “Bu imkânsız, hatta tehlikeli bir şey! Çünkü bu şekilde doğal tutumunuzu kaybedersiniz. Bedenimiz, farklı yerlere ulaşmaya çalışırken kendiliğinden doğal olmayan bir duruşa geçer ve bunun neticesinde ses organlarınız normal işlevlerini yerine getiremez olurlar.”

Bu yönetime dair deneyimlerimden hareketle, sanırım bu yanlış uygulamadan kaynaklanan psikolojik yan etkiler olacağını söyleyecek kadar ileri gidebilirim. Eğer kendi ses merkezlerinizi uyar-maya ve harekete geçirmeye başlarsanız, sesi oluşturup şekillendiren organları ve sesin kendisini tehdit eden tüm tehlikelere rağmen bazen rastlanan bir sonuçtan dolayı bu yöntemi etkili saymanız gibi bir risk ortaya çıkar. Bence buna bakarak, belirli bir narsisizmden bile bahsedebileceğimiz kanaatindeyim.”

2) “Bize çok sayıda teknik ayrıntı gösterdiniz, peki ama sizin sanat felsefeniz ne?”

Grotowski: “Bir felsefe her zaman teknikten *sonra* gelir! Söyleyin bana. Eve bacaklarınızla mı dönüyorsunuz yoksa fikirlerinizle mi? Provalar sırasında sanatla ve benzeri konularla ilgili olarak bilimsel ve tumturaklı tartışmalara girmeyi seven birçok oyuncu çıkıyor. Böyle oyuncular girdikleri bu tartışmalarla kendilerini çalışmaya veremediklerini ve azami çabayı göstermeyeceklerini gizlemeye çalışıyorlar. Provada kendinizi tamamen çalışmanıza verirken aklınıza tartışmak falan gelmez. Tartışmada kendinizi sahte bir maskenin ardına gizlemiş olursunuz.”

Grotowski bu yorumunu aktardıktan sonra bir dersle devam ediyor. Sonraki egzersizlerde, çağrışımlar ile sesin bu çağrışımlara uyum sağlaması vurgulanıyor.

Grotowski, harekette her türlü simetriden kaçınılması gerektiğini bildiriyor. Oyuncular jimnastiğe göre değil, oyunculuk öğretilerini diye eğitim görüyorlar çünkü.

Çağrışımlar

- 1) Çayırda otlayan bir ineği hayal edin. Bu ineğin duruşunu alın. Karnınız aşağı doğru olsun. İneğin yapacağı şekilde toprakla konuşun. Sesinizi karnınıza yerleştirin, fakat topraktan bir cevap, bir yankı bekleyin.
- 2) Şarkı söyleyen bir kaplan hayal edin. Şarkı söyleyin ve melodiyi unutmayan notaları kükreyerek telaffuz edin. Bu çağrışımlara rağmen, ilk önce bedeninizin hareket etmesine özen gösterin. Beden, duruşu ve yönü arayarak sesin görevini kolaylaştırmalıdır.

Maske

Grotowski: “Adınızı şarkı gibi söyleyin. .. Joseph. Joseph’i şarkı gibi söyleyin. Joseph’i çağrıştırın. Kim o, bu yabancı mı? Adınızı şarkı olarak söylemeye devam edin – Joseph – soruyorsunuz: Joseph, sen kimsin? Sen nesen? Joseph’in yüzündeki maskeyi bulun. Bu gerçekten Joseph’in maskesi mi? Evet, bu esas Joseph. Şimdi bu şarkı söyleyen esas Joseph, şu maskesi.”

Öğrencinin sesinin değiştiğini, derinleştiğini ve tanınmaz hale geldiğini fark ediyoruz.

Kısa bir duraklamanın ardından bütün öğrencilerden ileri çıkmaları isteniyor. Grotowski onlara kendilerini bir hayvan olarak farz etmelerini, tercih ettikleri ya da sevdikleri bir hayvanı akıllarında tutmaları gerektiğini söylüyor. Kısa bir yoğunlaşmanın ardından öğrenci, seçtiği hayvanın çıkarabileceği sesleri ifade etmeye çalışmalıdır, fakat bu süreç bütün vücudu kapsamalıdır. Başka bir deyişle, beden kendini organik olarak, sestten önce ge-

len itkilere uyarlamalıdır. Bu yüzden ilk önce hayvanı vücutla ifade etmek gerekiyor.

Egzersizin çözümlemesi

- 1) Seçilen hayvanı, kademe kademe vücudunuzla, acele etmeden araştırmaya koyulun.
- 2) Hayvanın doğru itkilerini bulduğunuzu düşünüyorsanız, sesinizi harekete geçirmeye başlayın. Bir metin ya da bir şarkıyla hayvan sesi çıkartmaya koyulun.
- 3) İki hayvanın sevişmesini canlandırın. Sesinizi kullanın.

Burada vücut başlıca faktördür.

Egzersizin ikinci kısmı sesle başlar. Yani, ilk önce itkiler yakalanıp, onlara ses katmanız *gerekeceği* şekilde güçlenene kadar bir süre üzerinde çalışılmalıdır.

Bir sonraki egzersizde her öğrenci kendisini bir bitki ya da bir ağaçla karşılaştırmalıdır. Bu süreç kaçınılmaz olarak yerde başlar. Bir bitki ne şekilde büyür?

- bitki konuşur
- bitki şarkı söyler
- bitkinin suskunluğu

Bir ağacın suskunluğu. Bu suskunluk işitilebilir, der Grotowski. Ağaçlardaki rüzgâr – rüzgâr giderek kuvvetlenir – bir fırtınaya dönüşür – ağacın tümü hareket eder.

Birden Grotowski araya girip farklı yorumları keser ve başka bir yöne atlar.

- ağaç güneşte şarkı söyler
- ağaçta kuşlar şarkı söylerler

Bu farklı yorumların hepsi hareketle ve metinle gerçekleşir!

Grotowski bu tür bir egzersizin ardında bekleyen tehlikeyi işaret eder

“Bu egzersizlerde bitkinin biçimini dışarıdan taklit ederek, aldatmak ve doğal itkilerden kaçınmak kolaydır. Elbette kompozis-

yonla başlayabilirsiniz, fakat bu başka bir egzersiz olur. Böyle egzersizlerde de düşünmeye izin verilmez. Sonuç meslektaşlarınızınkinden çok farklı olsa bile, hemen kendiniz içindeki ilk itki üzerinde çalışmaya koyulmalısınız. Asla başkalarına bakmayın; başkalarının sonuçlarını kesinlikle kopya etmeyin. *Etrafınızda kimse olmayacak.* Yaptığınız şeyler kendi benliğinize aittir ve kimseyi ilgilendirmiyor.”

Son olarak Grotowski, tekniğinin en önemli öğeleriyle kurallarının kısa bir özetini çıkarıyor:

- “Şunu hafızanıza kazıyın. Önce beden çalışmalıdır. Sonra ses gelir.
- Bir şeye başlıyorsanız kendinizi tamamen ona vermelisiniz. Kendinizi yüzde yüz vermelisiniz –bütün bedeninizi, bütün zihninizi, mümkünse en mahrem çağrışımlarınızı. Bir oyuncu prova sırasında, üzerinde çalışacağı bir doruğa ulaşabilir. Aynı jestleri ve aynı duruşları muhafaza eder, fakat hiçbir zaman aynı mahrem doruğa ulaşamaz. *Bir doruğun tepesi bir daha yeniden prova edilemez. Siz sadece kendinizi o doruğun tepelerine çıkaracak sürecin hazırlık aşamalarını uygulamak durumundasınız. Doruğa pratik yapmadan varılamaz. Doruğun kendisi hiçbir zaman yeniden elde edilemez.*
 - Yaptığınız her şeyde sabit bir kural, bir klişe bulunmadığını aklınızda tutmalısınız. Esas önemli olan, her şeyin beden ve beden aracılığıyla gelmesidir. Öncelikle, bizi etkileyen her şeye fiziksel tepki verilmeli. Sesle tepki vermeden önce bedenle tepki vermelisiniz. Eğer düşüncekseniz bedeninizle düşünün. Yine de hiç düşünmeyin, hareket etmek ve risk almak daha yeğdir. Size düşünmemenizi söylediğimde kafanızla düşünmemenizi kastediyorum. Elbette düşünmeniz gerekir, ancak bedeninizle, mantıksal olarak, kesinlik ve sorumlulukla. Bütün bedeninizle, hareketleriniz aracılığıyla düşünmelisiniz. Sonucu aklınıza getirmeyin, sonucun ne kadar güzel olabileceğiniyse hiç düşünmeyin. Canlı

itkiler gibi kendiliğinden ve organik yolla gerçekleşirse nihayetinde ustalaşırsınız ve her zaman sonuç güzel olur –üstelik hesaplanmış sonuçların toplamının ortaya koyabileceğinden çok daha güzel olur.

Benim terminolojimin kaynağı şahsi deneyimlerim ve şahsi araştırmalarım. Herkes kendine göre bir ifade yolu, bir söylem, kendi hislerini belirleyecek tamamen şahsi bir yol bulmalıdır.”

OYUNCU TEKNİĞİ*

Denis Bablet



Jerzy Grotowski, sizden ilk olarak, örneğin Stanislavski, Artaud ve Brecht'inkiler gibi çeşitli oyunculuk teorileri karşısındaki konumunuzu tanımlamanızı, bunu yaparken, doğal olarak kişisel deneyimlerinizden hareketle, hem amaçlarını hem araçlarını ortaya koyarak kendi oyuncu tekniğinizi geliştirme noktasına nasıl geldiğinizi anlatmanızı istiyorum.

Bence yöntemler ile estetiği birbirinden ayırmak gerekiyor. Örneğin Brecht, oyuncunun hareketi üzerindeki söylemsel kontro-

*) Jerzy Grotowski'nin Tiyatro Laboratuvarı, 1967'de Paris'te Théâtre Laboratuvarı'nda *Sadık Prens'i* sahneledi. 1966'da Danimarka, İsveç ve Norveç'e çıkılan bir turun ardından yapılan bu Paris gezisi, daha kalabalık sayıda bir seyirci topluluğuna Grotowski'nin yöntemiyle elde edilen sonuçları değerlendirmesi fırsatını sağladı. Paris'te kaldığı sırada Jerzy Grotowski'nin Denis Bablet'le yaptığı bu söyleşi kaydı daha sonra *Les Lettres Françaises*'de (Paris, 16/22 Mart 1967) yayınlandı. Metni İngilizceye Amanda Pasquier ve Judy Barba çevirmiştir.

lünü içeren bir oyunculuk tarzının imkânları, yani *Verfremdungseffekt* konusunda çok ilginç şeyler anlatmıştı. Oysa bu gerçekte bir yöntem değildi. Bilakis, oyuncudan yerine getirmesi beklenen bir tür estetik görevdi. Brecht aslında kendisine hiç, “Bu nasıl yapılabilir?” diye sormamıştı. Bazı açıklamalar ortaya koymuş olmasına rağmen bunlar sadece genel. Brecht kesinlikle oyuncu tekniği üzerinde çok ayrıntılı biçimde çalıştı, ancak bunu her zaman oyuncuyu gözleyen bir yönetmenin bakış açısıyla yaptı.

Artaud’nun durumu daha farklıdır. Artaud, oyuncunun imkânlarıyla ilgili araştırmaların yapıldığı yerlerde tartışma götürmez ölçüde teşvik edici bir tutum benimsemekle birlikte, onun önerdiği şey nihayetinde yalnızca görüşlerdir, oyuncu hakkında bir tür şiirdir ve onun açıklamalarından pratik sonuçlar çıkarılamaz. *Le Théâtre et son Double*’deki “Un Athlétisme Affectif” başlıklı makalesinden bildiğimiz üzere, Artaud bedeniyle çalışan (örneğin, ağır bir şeyi kaldıran) bir insanın çabaları ile psişik süreçler (örneğin, bir darbe almak, misillemede bulunmak) arasında haki ki bir paralellik bulunduğunun çok iyi farkındaydı. Bedenin, sporcunun tepkilerine ve psişik çabaları bedeniyle yeniden ortaya koymak isteyen oyuncunun tepkilerine karar veren bir merkezinin olduğunu biliyordu. Fakat onun ilkeleri pratik bir bakış açısıyla çözümlendiğinde, stereotiplere (özel bir duygu çeşidini dışsallaştırmak için belirli bir hareket türüne) yol açtığı anlaşılmaktadır. Sonunda buradan klişeler çıkmaktadır.

Fakat Artaud araştırmalarını yürüttüğünde ve bir oyuncu olarak (insani tepkilerin tıpatıp taklidinden ve hesaplı kurgulardan kaçınmanın yollarını arayarak) kendi tepkilerini gözlediğinde ortada bir klişe yoktu. Biz şimdi onun teorisini inceleyelim. Artaud’nun teorisi kesinlikle faydalı bir uyarıcı içermektedir. Bununla birlikte, bu teori bir teknik olarak değerlendirilirse klişelere varır. Artaud araştırma yapmaya uygun bir verimli çıkış noktasını ve estetik bir bakış açısını temsil eder. Oyuncudan nefes alıp vermesi üzerinde çalışmasını, oyuncululuğunda solunumun farklı öğelerinden faydalanmasını istediğinde, ona imkânlarını genişletme, yalnızca sözcüklerle değil anlatılamayan şeylerle de (nefes

alma, nefes verme, vb.) rol yapma fırsatı tanımaktadır. Bu son derece verimli bir estetik önermedir. Bir teknik değildir.

Aslında oldukça az miktarda oyunculuk yöntemi vardır. Bu yöntemlerden en gelişmiş Stanislavski'nindir. Stanislavski en önemli soruları gündeme getirmiş ve kendi cevaplarını vermişti. Araştırmayla geçen uzun yıllar içerisinde yöntemini geliştirdiyse de, takipçileri bunu sürdüremediler. Stanislavski'nin her döneminde takipçisi olmuştu ve her takipçisi de belirli bir dönemine bağlanmıştı, teolojik düzenden çıkan tartışmaların kaynağı buydu. Stanislavski her zaman deneylerini kendisi yapmış ve herhangibir reçete ortaya atmamıştı, bunun yerine, "Bu nasıl yapılabilir?" sorusunu her türlü somut durumda cevaplayarak oyuncunun kendini keşfedebileceği araçları göstermişti. Bu nokta temel önemdedir. Stanislavski doğallıkla tüm bunları kendi ülkesinin, kendi zamanının tiyatrosu ortamında, bir gerçekçilik ortamında ortaya koymuştu...

Bir iç gerçekçilik.

Varoluşsal bir gerçekçilik, sanırım, daha doğrusu varoluşsal bir doğalcılık. Charles Dullin birçok iyi egzersizler, doğaçlamalar, masklı oyunlar ya da yine 'insan ve temalar', 'insan ve hayvanlar' benzeri temaları olan egzersizler de geliştirmişti. Bunlar oyuncunun yalnız muhayyilesini uyarmakla kalmıyor, doğal tepkilerinin gelişmesini de sağlıyordu. Yine de bu, oyuncunun oluşması doğrultusunda bir teknik meydana getirmez.

Çeşitli anlayışlar karşısında sizin konumunuzun özgünlüğünü nasıl açıklarsınız?

Oyunculuk alanında var olan tüm bilinçli sistemler şu soruyu yöneltiliyor: "Bu nasıl yapılabilir?" Olması gereken de bu. Bir yöntem, bu 'nasıl'ın bilincinde olmaktır. Ben bu soruyu insanın kendisine hayatta bir kere sorması gerektiği inancındayım, fakat ayrıntılara girer girmez artık sormamak gerekir; onu formüle etmeye başladığımız ân stereotipler ve klişeler ortaya çıkmaya başlar. O zaman şu soru yöneltilmelidir: "Ne yapmamalıyım?"

Teknik örnekler her zaman için en belirgin olanlarıdır. Nefes alıp vermeye bakalım. “Nasıl nefes alıp vermeliyiz?” sorusunu yöneltirsek, kesin, kusursuz bir nefes çeşidi, belki karından alınacak nefes üzerinde çalışmaya başlarız. Çocukların, hayvanların, doğaya en yakın yaşayan insanların esasen karından, diyagramdan nefes alıp verdikleri bir olgudur. Fakat sonra ikinci soru karşımıza çıkar: “Karından nefes almanın hangi türü en iyisidir?” Elimizdeki örnekler arasından bir nefes alma çeşidi, bir nefes verme çeşidi, omurgaya uygun belirli bir duruş keşfetmeye çalışabiliriz. Bu korkunç bir hata olur, çünkü herkes için geçerli, kusursuz bir nefes alıp verme türü olmadığı gibi, her fiziksel ve psişik duruma uygun bir türü de yoktur. Nefes almak, her birimizde özgül durumlara, ayrıca çeşitli koşullara, çabalara, fiziksel hareketlere bağlı bir fizyolojik tepkidir. Çoğu insan açısından doğal olanı, rahatça nefes alıp verirken karm nefesini kullanmaktır. Ancak karından nefes almanın türleri de sınırsız sayıdadır. Ve elbette istisnalar söz konusudur. Sözgelimi, gırtlakları çok uzun olduğundan çalışmalarında karından nefes almayı doğal biçimde uygulayamayan aktrisler görmüştüm. Dolayısıyla onlar açısından omurganın kontrolünde başka bir nefes çeşidi bulmak gerekli bir durumdu. Oyuncu kendisine yapay olarak kusursuz, nesnel karın nefesini dayatmaya kalkarsa, kendi türü doğallıkla diyagramdan alınsa bile doğal bir şekilde nefes alıp verme sürecini engellemiş olacaktır.

Bir oyuncuyla çalışmaya koyulduğumda kendime yönelttiğim ilk soru, “Bu oyuncu nefes güçlükleri çekiyor mu?” sorusudur. İyi nefes alıyor; konuşacak, şarkı söyleyecek kadar hava biriktiriyor. Öyleyse niçin ona farklı bir nefes çeşidi dayatarak başına sorun çıkaralım ki? Öte yandan, belki de nefes güçlükleri çekiyordur. Peki niçin? Fiziksel sorunları mı var?.. Psişik sorunları mı var? Psişik sorunları varsa bunlar ne tür sorunlar?

Örneğin bir oyuncu kasılmış olsun. Niçin kasılmıştır? Hepimiz şu ya da bu şekilde kasılırız. Birçok tiyatro okulunda öğretildiği doğrultuda tamamen gevşemek söz konusu olamaz, çünkü tamamen gevşeyenler benim nazarımda ıslak bir bez parçasından

başka bir şey değildir. Yaşamak ne kasılmak ne de gevşemektir; yaşamak bir süreçtir. Fakat oyuncu her zaman için çok kasılıyorsa, doğal nefes alma sürecini engelleyen -ve hemen her seferinde psişik ya da fizyolojik nitelikli olacak- sebep mutlaka bulunmalıdır. Biz öncelikle oyuncunun doğal nefes alma çeşidinin hangisi olduğunu belirlemeliyiz. Ben oyuncuyu tam psişik-fiziksel hareketlenmeye zorlayacak egzersizler önerirken kendisini iyi gözlerim. Keza onu çatışma ânında, oyunda, başka bir oyuncuyla flört ederken, bir şeyin kendiliğinden değiştiği ânlarda gözlerim. Oyuncunun doğal nefes alma çeşidini bilince, doğal tepkilerini engelleyen faktörleri daha eksiksiz tanımlayabiliriz ve daha sonraki egzersizlerin amacı bu faktörleri ortadan kaldırmak olur. Bizim tekniğimiz ile başka yöntemler arasındaki temel farklılık burada kendisini gösterir: Bizimki pozitif değil, negatif bir tekniktir.

Biz reçeteler peşinde, profesyonellerin ayrıcalığı olan stereotipler peşinde koşmayız. “Asabilik nasıl sergilenir? Nasıl yürümek gerekir? Shakespeare nasıl oynanmalıdır?” benzeri sorulara cevap aramaya kalkmayız. Bunlar hep ortaya atılan sorulardır. Oysa oyuncuya şunu sormak gerekir: “En içgüdüsel olandan en rasyonel olana kadar psiko-fiziksel kaynaklarınızı değerlendirmesi gereken total eyleme yaklaşımınızda önünüze çıkan engeller nelerdir?” Biz oyuncuya nefes alma şeklinde, hareketlerinde ve -en önemlisi- insan ilişkilerinde ayak bağı olan şeyleri bulmalıyız. Ne tür dirençler söz konusudur? Onları nasıl kaldırmak gerekir? Oyuncunun elinden kendisini rahatsız şeyleri almak, çalmak isterim. Onun içinde yalnızca yaratıcı dürtüler kalmalıdır. Bu özgürleşmedir. Eğer içinde hiçbir şey kalmamışsa, demek ki yaratıcı bir dürtüsü de yoktur.

Oyuncuyu tehdit eden en büyük tehlikelerden birisi elbette disiplinsizlik, kaostur. İnsan anarşi halindeyken kendini ifade edemez. Oyuncunun disiplini eksik ise ya da kendiliğinden hareketleri olmuyorsa gerçek bir yaratıcı süreçten bahsedilebileceğine inanmıyorum. Meyerhold çalışmalarını disipline, dışsal oluşuma dayandırmıştı, Stanislavski gündelik hayatın kendiliğindenliğini öne çıkarıyordu. Bunlar elbette yaratıcı sürecin birbirini tamamlayan iki yönüdür.

Oyuncunun 'total eylemi' derken neyi kastediyorsunuz?

Yalnızca yukarıda sözünü ettiğim bütün kaynakların harekete geçirilmesini değil. Ayrıca, çalışma açısından son derece somut olmakla birlikte tanımlanması çok daha zor olan bir şeyi kastediyorum. Bu, kendini çıplak bırakma, gündelik hayatın maskesini çıkarma, kendini dışsallaştırma eylemidir. 'Kendini göstermek' amacıyla değil, ki bu teşhircilik anlamına gelirdi. Ciddi ve esaslı bir kendini ifşa etmekten bahsediyorum. Oyuncu tamamen içten davranmaya hazırlıklı olmalıdır. Oyuncunun organizmasının -bilincin ve içgüdü'nün birleştiği- doruğuna doğru atılan bir adım gibi.

Öyleyse pratikte oyuncunun oluşumu her duruma ayrı uyarlanmak.

Evet, ben reçetelere inanmam.

Dolayısıyla oyuncuların oluşumu diye bir şey yok, her ayrı oyuncunun oluşumu diye bir şey var. Bunu nasıl başarıyorsunuz? Onları gözleyerek mi? Onları sorgulayarak mı? Daha sonra ne oluyor?

Egzersizler var. Biz çok az konuşuruz. Eğitim sırasında her oyuncudan (hatıralarını deşmek, karşılayamayacağı tüm ihtiyaçlarını ortaya koymak suretiyle) kendi çağrışımlarını, kişisel çeşitlemelerini araması istenir.

Eğitimi kolektif olarak mı yapıyorsunuz?

Eğitimin başlangıç noktası herkes açısından aynıdır. Yine de örnek olarak fiziksel egzersizlere bakalım isterseniz. Egzersizlerin öğeleri herkes açısından aynıdır, fakat herkes bu egzersizleri kendi kişiliği doğrultusunda uygulamalıdır. Dışarıdan bakan bir kişi kişisel özelliklere göre farklılıkları kolayca ayırt edebilir.

Temel sorun, oyuncuya 'emniyet içinde' çalışma imkânı sağlamaktır. Oyuncunun çalışması tehlikededir; sürekli denetime ve gözetime tabidir. Oyuncunun kesinlikle her şeyi yapabileceği, anlaşılabileceği ve kabul göreceğini hissettiği bir atmosfer, bir çalışma sistemi yaratılmalıdır. Oyuncu genellikle tam bunu anladığı anda kendini ele verecektir.

Dolayısıyla farklı oyuncular arasında, onlarla sizin aranızda tam bir güven söz konusu.

Oyuncunun yönetmenin kendisinden istediğini yapmak zorunda kalması gibi bir sorun olmaz. Oyuncu istediği şeyi yapabileceğinin farkında olmalıdır; nihayetinde kendi önerileri kabul görmese bile, bunların kendisine karşı asla kullanılmayacağını da bilmelidir.

Oyuncu değerlendirilecek, ama mahkûm edilmeyecek...

Bir insan olarak, olduğu gibi kabullenilmesi şart.

Oyuncunun performansı ile bütünleşmesi konusunda, 'rol' yerine 'defter' terimine başvuruyorsunuz. Bu nüans belli ki sizin çalışmalarınız açısından çok büyük önem taşıyor. Oyuncunun 'defter' ile neyi kastettiğinizi tam olarak açıklayabilir misiniz?

Rol nedir? Aslında hemen her zaman bir karakterin metnidir, daktiloya çekilerek oyuncuya verilmiş olan metindir. Aynı zamanda, karaktere dair belirli bir yaklaşımdır; burada yine karşımıza stereotip çıkar. Hamlet büyüklüğü olmayan bir entelektüeldir, ya da her şeye değiştirmeye istekli bir devrimcidir. Oyuncunun kendi metni vardır; sonra bir karşılaşma olması gerekir. Rolün oyuncunun bahanesi olduğu söylenemeyeceği gibi, oyuncu da rolün bahanesi değildir. Rol, oyuncunun kendinin bir kesitini ortaya koymasına, kendini çözümlemesine ve bu şekilde başkalarıyla temasını yeniden kurmasına uygun bir araçtır. Rolünün açıklanması oyuncu için yeterli olmuşsa nerede oturacağını, nerede haykıracağını biliyordur. Provaların başında çağrışımlar normal yolla uyandırılır, fakat yirmi temsilde oynadıktan sonra geriye hiçbir şey kalmaz. Oyunculuk salt mekanik hale gelir.

Oyuncu böyle bir durumla karşılaşmaktan kaçınmak için, müzisyen gibi bir nota defterine ihtiyaç duyar. Müzisyenin defteri notalardan meydana gelir. Tiyatro bir karşılaşmadır. Oyuncunun defteri insani ilişkinin öğelerinden meydana gelir: vermek ve almak. Başka insanlara bakın, kendinizi onlardan biriyle, kendi de-

neyimleriniz ve düşüncelerinizle karşılaştırın ve bir cevap verin. Bu bir ölçüde mahrem olan insani karşılaşmalarda her zaman için ‘vermek ve almak’ unsuru söz konusudur. Süreç tekrarlanır, ama her zaman *hic et nunc* (şimdi ve burada), yani hiçbir zaman tamamen aynı olmayarak.

Her yapım için bu ‘defter’, oyuncuyla sizin aranızda süreç içinde gelişiyor, değil mi?

Evet, bir tür işbirliğiyle.

Öyleyse oyuncu özgür. Her temsilde, oyuncunun onu fazla karıştırmadan, salt mekanik bir disipline çevirmeden ‘defter’ini uygulamaya geçirmesine imkân tanıyan yaratıcı hali bulmayı nasıl başarıyorsunuz (ki bu, Stanislavski’nin vurguladığı büyük sorunlardan birini oluşturuyordu)? ‘Defter’in hayati önemdeki varlığı ile oyuncunun yaratıcı serbestliğini, ikisini birlikte nasıl muhafaza ediyorsunuz?

Bu soruya birkaç sözcükle cevap vermek zor, fakat izniniz olursa popülerleştirerek cevap vereyim. Oyuncu provalar sırasında defterini (tepkilerinin kalıbı, ‘vermek ve almak’) doğal, organik bir şey olarak kuruyorsa ve oyununu icra ederken hiçbir şey saklamadan bunu itiraf etmeye hazırsa, o zaman her temsil tamlığına ulaşacaktır.

‘Vermek ve almak’... Buna seyirci de dahil mi?

Oyunun oynanması sırasında seyirciyi akla getirmemek gerekir. Doğallıkla bu hassas bir soru. Öncelikle, oyuncu kendi rolünü yapılandırır; ikincisi, ‘defter’ini yapılandırır. O anda ifade için gerekli işaretlerin yanı sıra bir tür aralık arıyordur (lüzumsuz olan şeylerin kaldırılmasının peşindedir). Sonra şöyle düşünür: “Yaptığım şey anlaşılabilir mi?” Bu soru seyircinin varlığını içerir. Ben oradayım, çalışmanın başında duruyorum ve oyuncuya, “Ben anlamıyorum”, “Ben anlıyorum” ya da “Ben anlıyorum ama inanmıyorum,” diyorum. Psikologlar hemen şöyle bir soru yöneltirler: “Sizin dininiz nedir?” –dogmalarınızı ya da felsefenizi değil, yö-

nelim noktanızı soruyorlardır. Oyuncu yönelim noktası olarak seyirciye sahipse, bir anlamıyla kendini ona satmak durumundadır.

Bu teşhircilik olmaz mı?

Bir tür fahişelik, beğenisizlik. Bu kaçınılmaz. Savaştan önceki büyük bir Polonyalı oyuncu bunu '*publico tropism*' (halka oynamak) diye nitelemişti. Yine de ben oyuncunun seyircinin var olduğunu ve kendisine, "Orada kimse yok," dediğini göz ardı etmesi gerektiğine inanmıyorum, çünkü bu yalan olur. Özetle, oyuncu seyirciyi bir yönelim noktası olarak görmemeli, fakat onun varlığını da görmezlikten gelmemelidir. Yapımlarımızın her birinde bizim oyuncularla seyirci arasında farklı bir ilişki yarattığımızı biliyorsunuz. *Dr. Faustus*'da seyirciler konuklardır; *Sadık Prens*'te dışarıdan gözleyenler. Ancak bence temel nokta, oyuncunun seyirci için oynamaması, seyirciyle karşılaşmış bir halde, onların varlığında oyununu icra etmesidir. Daha da iyisi, oyuncu seyircilerin yerine hakiki bir eylem, aşırı fakat disiplinli bir içtenlik ve sahicilikle bir eylem yerine getirmesidir. Oyuncu kendini vermeli ve geri almamalıdır, kendini açmalı ve içine kapanmamalıdır. Aksi takdirde narsisizme saplanacaktır.

Oyuncunun, bazı kişilerin 'kavimden çıkma' diyeceği bir duruma erişmeden önce, temsilde uzun bir hazırlık dönemine ihtiyaç duyacağı kanısında mısınız?

Oyuncu gündelik hayatında yaşadığı her türlü sorunu ve aklını kurcalayan sıkıntıları bir kenara bırakacak vakti bulmalıdır. Kendi tiyatromuzda, oyuncunun kostümleriyle hazırlandığı ya da bazı sahnelerin üstünden geçtiği, otuz dakika süren bir sessizlik dönemi uyguluyoruz. Bu çok doğal. Yeni bir uçağı ilk defa kaldırmayı deneyen bir pilot, uçuşa başlamadan önce birkaç dakika kendi kendine kalmayı ister.

Sizin oyunculuk tekniğinizin başka yönetmenlerce de uygulanabileceğini, başka amaçlara da uyarlanabileceğini düşünüyor musunuz?

Burada yine benim çalışmalarımnda estetik ile yöntemin birbirinden ayrılması gerektiğini hatırlatmakta fayda var. Elbette Tiyatro Laboratuvarı'nda kendime özgü, başkalarınca taklit edilmemesi gereken bir estetiğin öğeleri bulunuyor, zaten böyle bir yola girilmesi halinde sonuç ne sahici ne de doğal olacaktır. Fakat biz oyuncu sanatı konusunda bir araştırma enstitüsüyüz. Oyuncu bu teknik sayesinde çok geniş bir ses aralığında konuşup şarkı söyleyebilmektedir. Bu nesnel bir sonuçtur. Oyuncunun sahnede konuşurken herhangi bir nefes sorunu yaşamaması da nesnel bir durumdur. Oyuncunun birçok insana çok zor gelen farklı fiziksel ve ses tepkilerinden faydalanabilmesi de nesnel bir durumdur.

Demek ki şu anda çalışmalarınızın iki yönü bulunuyor: bir yanda bir yaratıcının bilinçli estetiği, diğer yanda oyunculukta teknik arayışı. Sizce hangisi önce gelir?

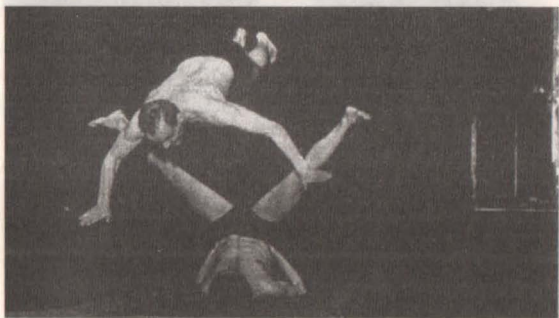
Bugün benim gözümde en önemlisi, oyuncu sanatının öğelerini yeniden keşfetmek. Ben önce oyuncu eğitimi aldım, sonra yönetmen. Krakow ve Poznan'da sahnelediğim ilk yapımlarımda taviz vermeyi ve teatral muhafazakârlığa yönelmeyi reddettim. Giderek kendimi geliştirdim ve kendimi gerçekleştirmemin, başkalarının kendilerini gerçekleştirmelerine yardımcı olma imkânları üzerinde çalışmaktan çok daha az verimli bir yol olduğunu anladım. Bu fedakârlığın bir şekli değil. Tam tersine, bu daha da büyük bir serüvendir.

Nihayetinde bir yönetmenin serüvenleri kolaylaşıyor, ancak başka insanlarla karşılaşmaları da daha güç, daha verimli ve daha uyarıcı hale geliyor. Ryszard Cieslak'ın *Sadık Prens*'te başardığı gibi bir oyuncudan -onunla işbirliği içerisinde- tam bir kendini vermeyi elde edebiliyorsam, o zaman bu benim açımdan salt bir oyun sahneye koymayı tasarlamaktan, ya da salt kendi adıma yaratmaktan çok daha verimlidir. Dolayısıyla kendimi azar azar oyuncu sanatı alanında bilimsel-ötesi bir araştırmaya yönelttim. Bu ilk başta öngörmüş olduğum bir planın değil, kişisel bir evrimin sonucudur.

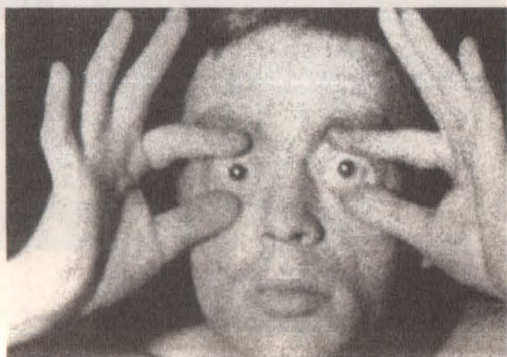
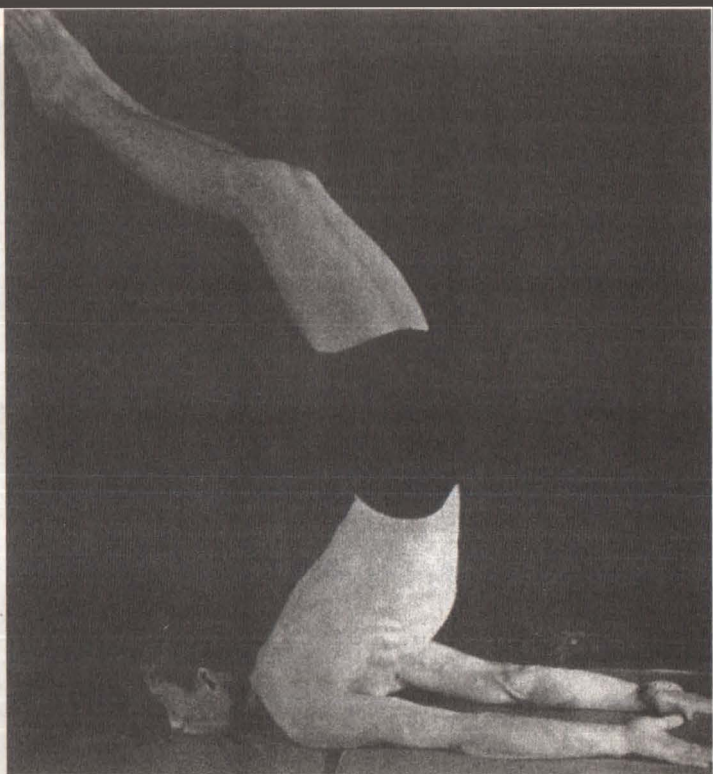


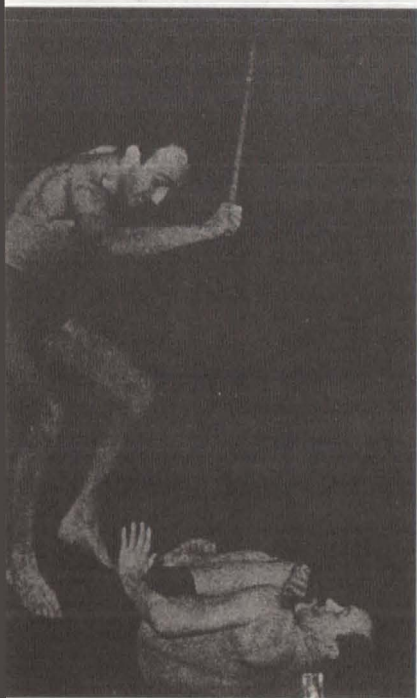
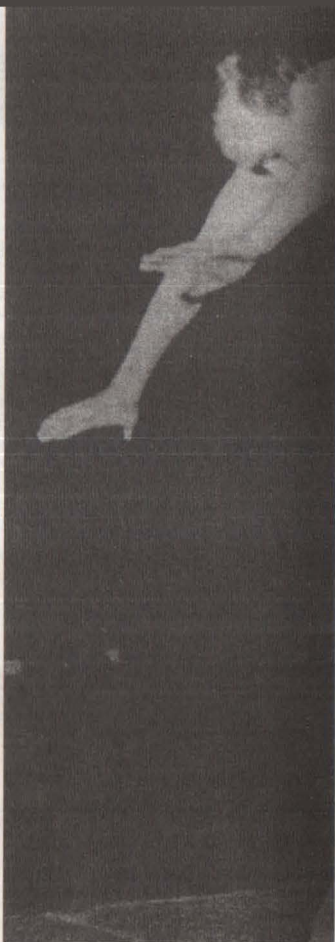
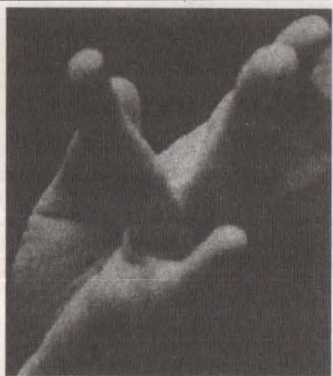
EĞİTİM

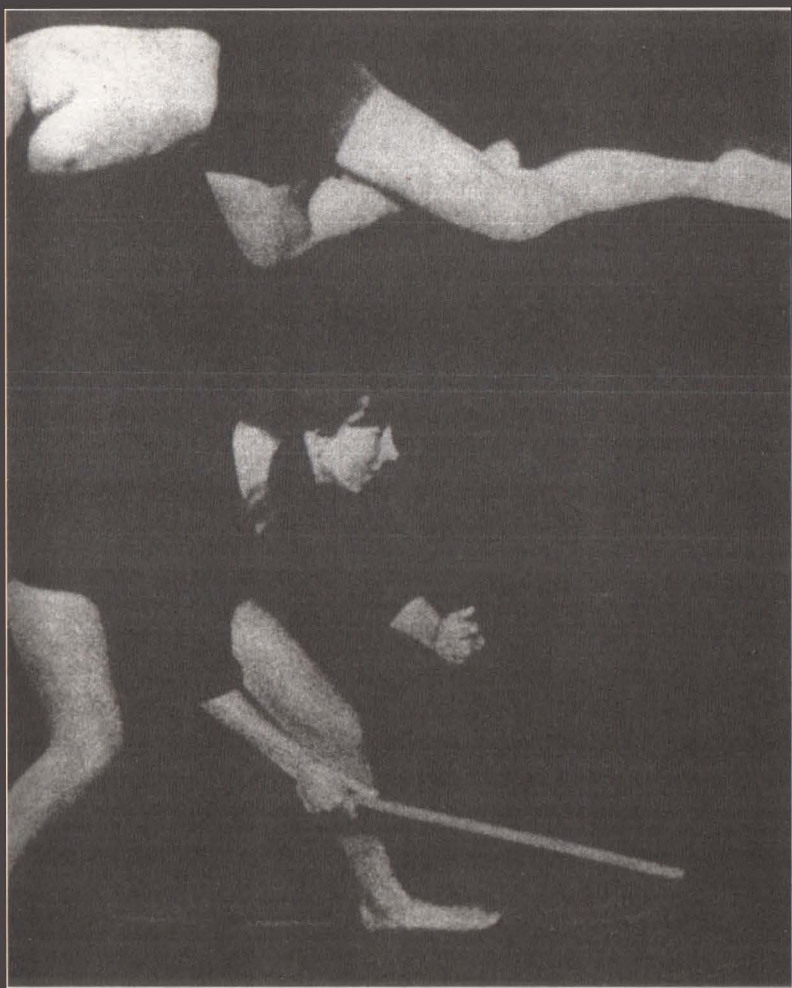
Fotoğraflar:
Teatr-Laboratorium
Fredl Graedl

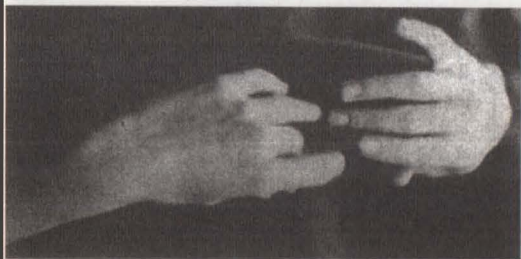


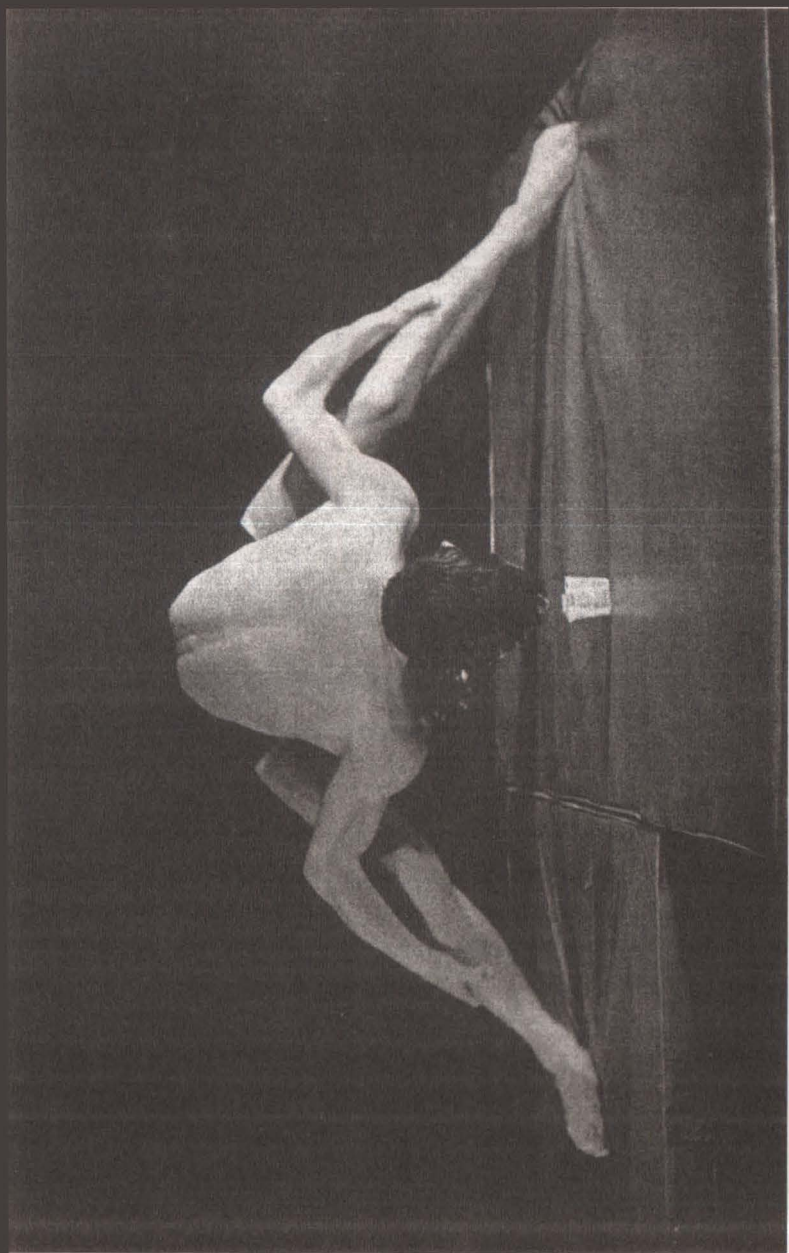














SKARA KONUŞMASI*



İsmarlama yöntemler öğretilemez. Belirli bir rolün nasıl oynanacağını, sesinizin perdesinin nasıl ayarlanacağını, nasıl konuşulacağı ya da yürüneceğini öğrenmeye çalışmamalısınız. Bunlar basit klişelerdir; dolayısıyla onlardan dolayı sıkılmanıza gerek yoktur. Ancak stereotiplere yol açacağı için her duruma uygun ismarlama yöntemler peşinde koşmayın. Kişisel sınırlarınızı, kişisel engellerinizi ve onları nasıl alt edeceğinizi kendiniz için öğrenin. Ondan sonra, her ne yapıyorsanız kendinizi bütün kalbinizle

*) Aşağıdaki metin, Jerzy Grotowski'nin Ocak 1966'da Skara Tiyatro Okulu'nda (İsveç) düzenlenen ve çalışma arkadaşları Ryszard Cieslak, Rena Mirecka ve Antoni Jaholkowski'yle işbirliği içinde kendisi tarafından yönetilen on günlük seminerin kapanış konuşmasıdır. Burada atıfta bulunulan fiziksel, plastik ve sessel egzersizler daha önceki bölümlerde anlatılmıştır. Metni İngilizceye Colette Holt çevirmiştir.

verin. Her çeşit egzersizden, salt jimnastik nitelikli olan bütün hareketleri çıkarın. O tür (jimnastik, hatta akrobasiyle ilgili) bir şey yapmak istiyorsanız, her zaman onu dış dünyayla, başka insanlar ya da nesnelerle ilintili kendiliğinden bir hareket olarak yerine getirin. Bir şey sizi uyarırsa tepki verirsiniz; işin tüm sırrı burada yatıyor. Uyarılar, itkiler ve tepkiler.

Kişisel çağrışımlardan çok bahsettim, ancak bu çağrışımlar düşünceler değildir. Onlar hesaplanamaz. Şimdi elimle bir hareket yapacak olursam, o zaman çağrışımlarını ararım. Hangi çağrışımlar? Belki birine dokunduğum bir çağrışımdan bahsediyorumdur, oysa bu düşünceden ibarettir. Bizim mesleğimizde çağrışım nedir? Yalnızca zihinden değil, bedenden de gelen bir şeydir. Kesin bir anıya geri dönüştür. Bunu zihninizde çözümlemeye kalkmayın. Anılar her zaman fiziksel tepkilerdir. Unutmuş olan derimizdir, unutmuş olan gözlerimizdir. İştittiğimiz şey hâlâ içimizde yankılanabilir. Bu genel olarak okşamak gibi bir hareket değil ama, örneğin bir kediye okşamak gibi somut bir edimi gerçekleştirmektedir. Soyut bir kedi değil, görmüş olduğum, temas etmiş olduğum bir kedi. Napoleon ya da başka bir şey, adı olan bir kedi. Şimdi okşadığımız bu belirli kedidir. Bunlar çağrışımlardır.

Hareketlerinizi bir anıyla ilişkilendirerek somutlaştırın. Bunu yaptığınıza inanıyorsanız, o zaman hangi anıların söz konusu olduğunu tam olarak çözümlemeye kalkmayın –somutlaştırın, bu yeter. Böyle bir durumda sorunlara aldırış etmeyin. İtkilerle tepkilerin sorunlarından konuşurken, konferans boyunca temassız bir itki ya da tepki olmadığını vurguladım. Birkaç dakika önce hayali bir partnerle temas etmenin sorunlarını ele aldık. Fakat bu hayali partner de bu gerçek odanın mekânında sabit olmalıdır. Partnerinizi belirli bir yere yerleştirmeden tepkileriniz kendi içinizde kalır. Demek istediğim, kendinizi kontrol ederseniz zihniniz size hakim olur ve bir tür duygusal narsisizme ya da bir gerilime, bir şekilde kendini kısıtlamaya sürüklenirsiniz.

Temas kurmak, en temel öğelerden birisidir. Genellikle bir oyuncu temas içinde olmaktan bahsettiğinde ya da temas kurmayı düşündüğünde, bunun sabit bir şekilde bakmaktan ibaret ol-

duğuna inanmaktadır. Oysa bu temas değildir. Bu yalnızca bir duruş, bir durumdur. Temas bakmak değildir, görmektir. Şimdi ben sizinle temas halindeyim, hanginizin bana karşı olduğunu görebiliyorum. Birinizin kayıtsız olduğunu, bir başkanının beni ilgiyle dinlediğini, bir üçüncününse gülümsediğini görüyorum. Tüm bunlar benim hareketlerimi değiştirir; bu temastır ve beni oyunculuk tarzımı değiştirmeye zorlar. Kalıp daima sabittir. Örneğin bu durumda size son öğütleri vermektir. Önümde size ne söyleyeceğim konusunda bazı temel notlarım var, ancak sizinle nasıl konuştuğum kurduğumuz temasa bağlı. Örneğin birinizin fısıldadığını duyarsam daha yüksek, daha sert bir ses tonuyla konuşurum ve sesimdeki değişiklik, kurulan temastan dolayı bilinçdışı yolla gerçekleşir.

Demek ki 'defter'inizin -açıkça tanımlanmış metin ile aksiyonun- önceden belirlendiği temsil sırasında daima partnerlerinizle temas içinde olmalısınız. Partneriniz -iyi bir oyuncuysa- hep 'defter'deki aynı hareketleri takip edecektir. Hiçbir şey şansa bırakılmaz, hiçbir ayrıntı değiştirilmez. Fakat belirlenmiş 'defter'inizde ufak tefek değişiklikler olduğu için, partneriniz her seferinde biraz daha farklı bir şekilde oynar; dolayimsız tepkilerine karşılık vererek onu yakından izlemeli, dinlemeli ve gözlemelisiniz. Her gün aynı ses tonuyla "Günaydın" diyordur, tıpkı evinizin yanındaki komşunuzun size hep "Günaydın" demesi gibi. Bir gün halinden memnundur, başka bir gün yorgundur, başka bir güne acelesi vardır. Hep "Günaydın" der, ama her seferinde biraz farklı olarak. Bunu görmelisiniz, ama zihninizle değil, sadece görüp duymalısınız. Gerçeklikte her zaman ayrı karşılığı verir, "Günaydın" dersiniz, ancak onun sesini gerçekten dinlediyseniz her gün biraz farklı olanı fark edersiniz. Eylem ve tonlama aynı olsa da, temas rasyonel yolla çözümlemenin imkânsız olacağı denli bir ânlıktır. Bu bütün ilişkileri değiştirir; insanlar arasındaki uyumun sırrı da burada yatar. Bir kişi "Günaydın" dediği ve bir başkası ona karşılık verdiğinde, ikisi arasında kendiliğinden bir ses uyumu çıkar. Sahnede uyumsuzluk saptadığımızda genellikle bunun sebebi oyuncuların partnerlerini dinlememeleridir. Sorun dinle-

mek ve hangi tonla konuşulduğunu kendine sormak değil, sadece dinleyip cevap vermektir.

Şimdi, bilinçdışı yolla çevirmenimin sesiyle uyum içinde ses tonumu değiştirerek konuşmalıyım. Bu iki sesli bir konser ve gerekli temas kurulduğu için hemen bir tür kompozisyon ortaya çıkıyor. Çeşitli egzersizlerle bunu başarabiliriz. Örneğin oyun hazır olduğunda, bir gün oyuncuların birine, diğerleri sabit hareketlerine bağlı kalırlar ve bu çerçevede her biri kendince tepki verirken, tamamıyla farklı bir şekilde oynama görevi verilebilir. Şimdi başka bir egzersiz: İki partner kendi 'defter'lerine bağlı kalmalıdır, fakat hareketlerinin arkasındaki motivasyon farklıdır. Örneğin, iki dostun tartışmasına bakalım. Belirli bir günde içlerinden birisi her zamanki gibi hareket etse de içten değildir. Ortada zorlukla fark edilebilecek çok hafif değişiklikler vardır, fakat partneri 'defter'i değiştirmeden dikkatle dinliyorsa buna uygun şekilde karşılık verebilecektir. Bu tür egzersizler yardımıyla temas kurmak öğretilir. Bu egzersizlerin tehlikesi nedir? Tehlike, oyuncunun belirlenmiş 'defter'ini değiştirebilmesindedir. Yani oyuncu, durumlar ve hareketlerde değişiklik yaparak 'defter'ini değiştirmiştir. Bu yanlıştır. Kolaycılığa saptır. 'Defter'inizi muhafaza etmeli ve temasınızı her gün yenilemelisiniz.

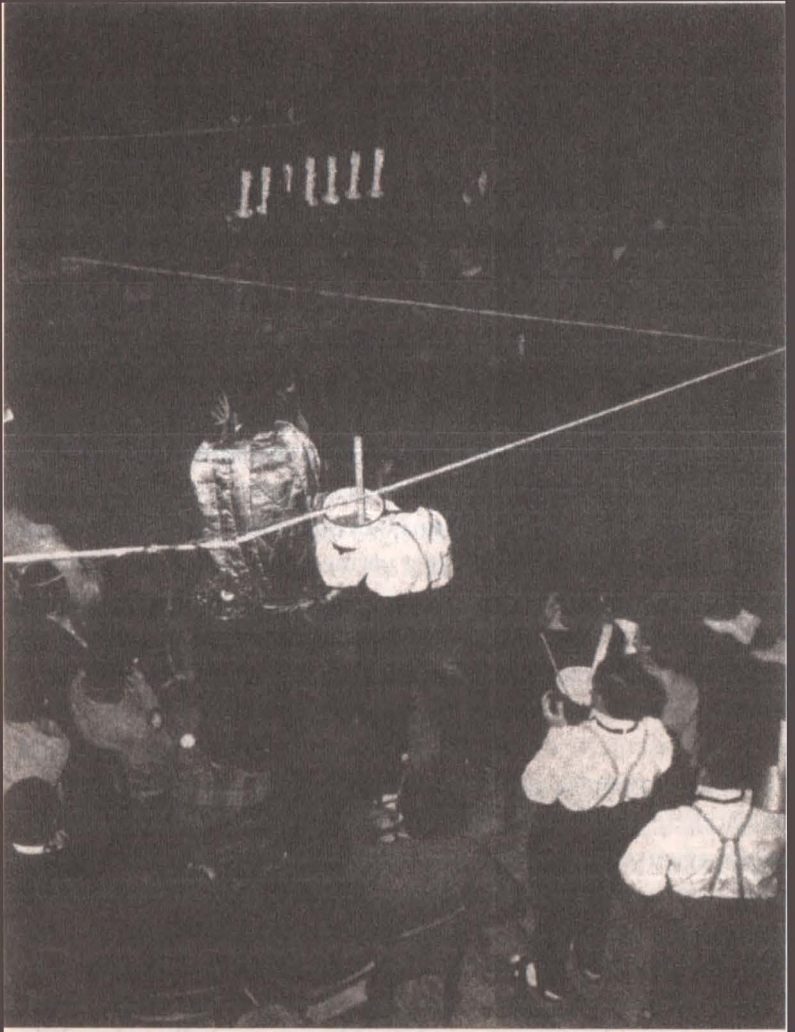
Üzerinde henüz çalışılmamış roller bilinçli olarak ses tınlatıcılarına dayandırılabilir, fakat çalışılmış rollerde bunun ötesine geçilmelidir.

Bütün bedenimiz bir tınlatıcılar -yani, titreşim sağlayıcılar- sistemidir ve tüm bu egzersizler sesin imkânlarını genişletme eğitimi verirler. Sistemin karmaşıklığı hayret uyandırıcıdır. Biz bir şeyle ya da birisiyle temas halinde bir itkidenden bahsediyoruz. Elin çeşitli duruşları sesteki tınlamayı değiştirir. Bunu beyinle tamamen kontrol altında tutmak imkânsızdır. Tınlatıcılarla yapılan egzersizler sesin imkânlarını genişletme yolunda yalnızca bir başlangıçtır ve daha sonra, bu imkânlarla hakim olduğunuzda, hesaplı bir düşünce söz konusu olmadan yaşamalı ve rolünüzü yerine getirmelisiniz. Hatta bunun da ötesine geçip, tınlatıcıları herhangi bir çaba sarf etmeye gerek kalmadan bulmalısınız. Egzersizler esnasında

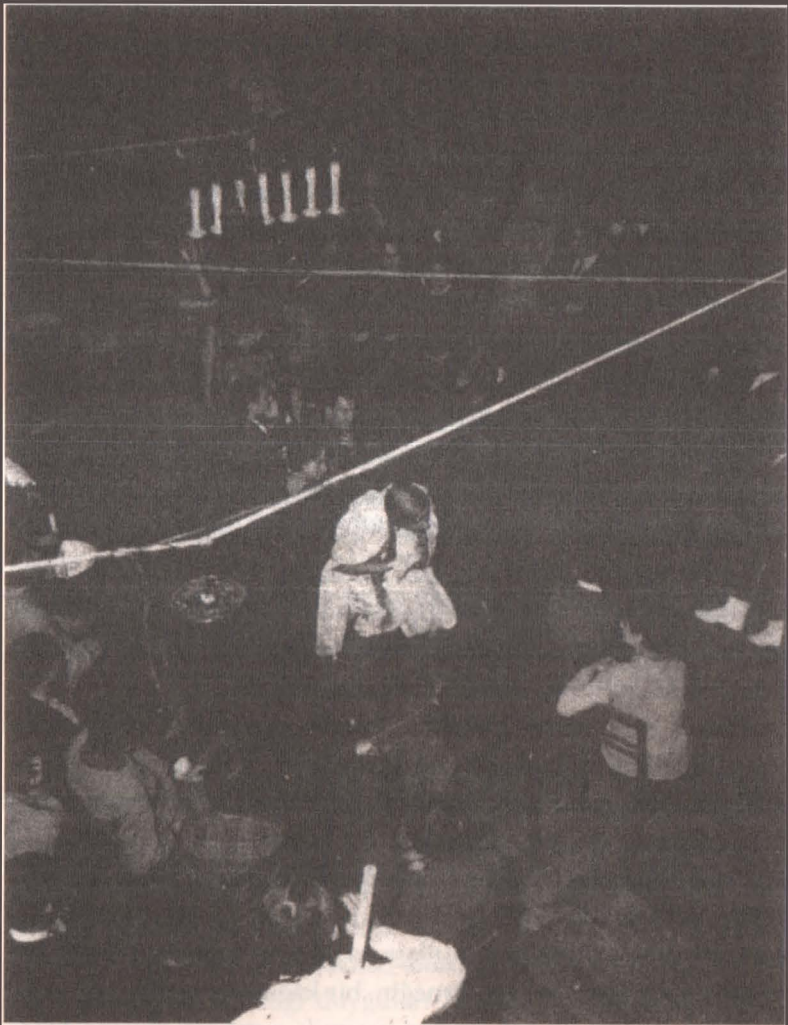
bağırmanın. Yapay sesler diye adlandırılan şeylerle başlayabilirsiniz –pek çok kişi açısından en doğrusu budur. Fakat bu egzersizlerin mümkün kıldığı bir gelişme olarak başka bir ses, doğal bir ses aramalı ve bedeninizin farklı itkileriyle bu sesi açmalısınız. Herkes gerçek sesini kullanmaz. Doğal biçimde konuşun ve bu doğal ses hareketleriyle beden tınlatıcılarının çeşitli imkânlarını harekete geçirin. Derken, bedeninizin herhangi bir itkiye gerek kalmadan tınlatıcıyı bulacağı bir gün gelecektir. Bu dönüm noktasıdır, başka bir sesin doğumunu andırır ve ancak tamamen doğal ses hareketleriyle gerçekleştirilebilir.

Sesinizle nasıl çalışmanız gerekiyor?

Kendinizi bilincinizle kontrol etmemelisiniz. Bedeninizin titreşim yerlerini kontrol etmeye kalkmayın. Yalnızca bedeninizin çeşitli kısımlarıyla konuşmalısınız (en iyi temel egzersiz budur). Örneğin ağız, başın üstündedir ve ben tavanla konuşuyorum. Bunu fiilen yapmalıyım, yani, metinde doğaçlama geliştirmeli ve “Bay Tavan, beni duyabiliyor musun?.. Duyamıyor musun? Ama niçin bana kulak vermiyorsun?” demeliyim. Tavanın konuşup konuşmadığına, size cevap verip vermediğine dikkat kesilin. Asla kendi sesinizi dinlemeyin – bu hep yanlış olur. Fizyolojik bir kuraldır bu. Kendinizi dinlerseniz gırtlığınızı engeller, tınlama süreçlerini tıkarsınız. Her zaman hareket edin, konuşun, tartışın ve somut şeylerle temas edin. Ağızınızın göğsünüzde olduğu izlenimine sahipseniz ve duvara hitap ediyorsanız, duvardan cevap geldiğini duyacaksınız. Bedeniniz içindeki bütün tınlatıcılar sistemi harekete geçirmenin yolu budur. Hayvan rolü yapabilirsiniz, ancak egzersizleri gerçek dışı hayvanları, kendi karakterinizden uzak olan hayvanları oynamaktan kaçınacak şekilde geliştirmelisiniz. Başka bir deyişle, bir köpeği gerçek bir köpek gibi oynamayın, çünkü siz köpek değilsiniz. Kendinizdeki köpek benzeri özellikleri yakalamaya çalışın. Şimdi tepki veriyorum. Doğal sesimi koruyorum ve bir köpeğin sesini taklit etmeye kalkmadan dişlerimi kullanmaya başlıyorum. Bu küçük bir farklılıktır. Ses imgelemenizin imkânlarını keşfetmek amacıyla bir köpek sesini taklit etmekle başlayabilirsiniz, ancak daha sonra gelişim içerisinde ken-



Forefathers' Eve. Oyuncular kırsal bir ritüelde seyirciler arasındaki hayaletlerle çağrışım yapıyorlar. Fotoğraf: Mozer.



Forefathers' Eve. Genç bir kızın hayaleti (Rena Mirecka), canlılarla (seyircilerle) temas kuruyor. Fotoğraf: Mozer.

di doğal benliğinizi bulmalısınız. Temas, fiziksel egzersizlerde aynı derecede önemlidir. Daha önce egzersizlerde görmüş olduğumuz yerle, toprakla temas, her zaman hakiki bir diyalogdur: “Bana iyi davran, toprak, beni sev, sana güveniyorum. Beni duyabiliyor musun?” Ellerimiz de bu hakiki teması aramaktadır.

Gelelim bedenın farklı kısımları arasındaki diyalog sorununa. Bir el dize dokunduğunda ya da bir ayak başka bir ayağa değdiğinde, yapılan şey emniyet arayışıdır. Sanki ayak şunu söylüyordur: “Bu biraz acı veriyor, ama sabretmek lazım.” Bir ayak bir başka ayağa dokunduğunda geçen diyalogun özü budur. Buradaki diyalog her zaman somut olmalı, ama beyinden gelmemelidir. Diyalogun sözcüklerinizi kafanızda hesaplamayın. Hareketi hakiki bir şekilde yapıyorsanız, bunun doğru olduğunu hissederiz – şimdi kalçama dokunuyor ve diyalogumun ne olduğunu düşünmüyorum, fakat bu somut bir dokunuştur.

Kalçamla elim aracılığıyla konuştum. Herkes kendi tarzını arayıp bulmalıdır. Birisine göre herhangi bir tarz gerekli değilse onu hemen bırakmalıdır. Katı kurallar yoktur. Bugün seminere katılanlardan biriyle sohbet ederken kendisine öne çıkarılması gereken başka bir öğe bulunmadığını anlattım, ancak şimdi genel anlamıyla, çoğunluğu dikkate alarak konuşuyorum, çünkü çoğu kişi de tam da bu türde engellerle karşılaşmaktadır.

Plastik egzersizlere bakalım. Plastik egzersizler nihayetinde stereotipleşmiş ayrıntıların toplanmış halleri olduğundan, her zaman için somut bir tepki vermeyi düşünmeli, yani somut harekete yakınlaşmalıyız. Sözelimi bir kadını okşayın ve klişeleşmiş her öğeyi atın. Açıktır ki herkes bu hareketi kendi tarzınca yerine getirmelidir. Eğer bu hareketi hesaplı bir düşünceyle yaparsanız arzu edilen sonuca ulaşamayacağınızı doğru bir şekilde anlamanızda fayda vardır. Örneğin, bir kâğıt alıp üstüne şunu yazın: “Sol ayağım ile sağ ayağım arasında nasıl bir diyalog geçecek?” Bu aptalca bir cümle. Kendine ait bir dili olan ayağınızla değil de zihninizle konuşmuş olduğunuz için kayda değer bir sonuç doğurmaz.

Şimdi size bir nasihatte bulunmak istiyorum. Çoğu tiyatrodan nihayetinde oyuncuyu değil, yönetmeni ilgilendiren sorunları fazla kafanıza takmayın. Engellerin atlatılmak istendiği bazı özel tiyatrolarda bunlar zaten oyuncunun sorunları haline gelmiştir. Oysa sizin muhtemelen çalışacağınız tiyatrolarda durum daha farklıdır.

Her şeyden önce, makyajın kötü ve bu yüzden kaçınılması gereken bir şey olduğunuzu aklınıza getirmeyin. Sadece kendinizi makyaj yardımı olmadan nasıl değiştirebileceğinizi düşünün. Ancak makyaj yapmak zorunda kalırsanız da bundan geri durmayın. Makyajsız gerçekleştirilmesi muhtemel değişiklikleri gerçekten incelediyseniz, makyajı kullandığınızda ifade gücünüz artar ve bütün teknik trükleri aşabilecek durumda olursunuz.

Sabit itkiler ve tepkilerle, sabit bir ayrıntılar 'defter'iyle kişisel ve içten olan ne varsa onları arayın. Bu noktada önünüze çıkacak tehlikelerden birisi, başkalarıyla hakiki bir uyum sağlayamamanız olur. Bu örnekte kişisel öğeye bir tür hazineymiş gibi yoğunlaştığınızda, kendi duygularınızdaki zenginliği ararsanız sonuç bir tür narsisizme varır. Her ne pahasına olursa olsun duygu hissetmek, zengin bir 'psişe'ye sahip olmak, yani içsel sürecinizi yapay yolla uyarmak isterseniz, sadece duyguları taklit edersiniz. Bu da hem başkalarına hem kendinize yalan söylemekten başka bir anlam taşımaz.

Bu süreç nasıl başlar?

Her seferinde, aşına olmadığınız duygular ya da psikik tepkilerle başlar. Örneğin, oyundaki bir karakter annesini öldürecek olsun –ama siz gerçek hayatta hiç annenizi öldürdünüz mü ki? Hayır. Fakat belki başka birini öldürdünüz. Eğer öyleyse bu deneyime göre hareket ettiğinizde sahnede her şey yolunda gider, ancak kimseyi öldürmediyseniz, annesini öldüren bir kişinin psikik durumuyla hissettiği duyguları kendinizde aramamalı ya da kendinize sormamalısınız. Böyle bir deneyiminiz bulunmadığından o duyguları bilmek sizin açınızdan imkânsızdır. Fakat belki de bir defasında bir hayvan öldürmek durumunda kaldınız. Belki de bu sizin açınızdan güçlü bir deneyimdi. Hayvanı nasıl gördü-

nüz? Elleriniz ne şekilde hareket ediyordu? Yoğunlaşmış mıydınız yoğunlaşmamış mıydınız? Onu isteyerek mi öldürdünüz yoksa içinizde bir çatışma meydana geldi mi? Belki hiç yapmamanız gerekiyordu da eğlence olsun diye bu şekilde hareket ettiniz. Nihayetinde, annenizi öldürmeniz gereken oyunda bir kedi öldürdüğünüzde hissettiğiniz duygulara başvurarak bu rolü oynayabilirsiniz ve bu durumun ağır bir çözümlemesi anlamına gelir, zira sergilediğiniz oyunculuk görkemli ve trajik bir nitelik taşımaya-
cak, sadece küçük bir şahsi takıntınızı yansıtmış olacaktır. Dahası, annenizi öldürmek zorunda kaldığınızda bir kediyi öldürdüğünüz hafızanıza geri dönmeniz pek de bayağı bir duruma dönüşmeyecektir.

Ancak bir hayvan öldürmek zorunda olduğunuz bir sahneyi icra etmek zorundaysanız, gerçekten bir hayvan öldürmenin neye benzediğiyle ilgili somut anılarınız yeterli gelmez –sizin açınızdan daha zorlu bir gerçeklik bulmalısınız. O esnada zalim, yani çok dramatik olduğunuzu göstermek sizin açınızdan zor olmaz. Dolayısıyla sizin açınızdan bir fedakârlık söz konusu değildir. Daha mahrem bir şey bulun. Örneğin, bu sahnede bir hayvan öldürecek olmanızın sizde bir tür titremeye yol açacağı, sizi bir şekilde doruğa çıkaracağı kanısında mısınız? Belki bu soruya cevabınız ‘evet’ tir; ‘evet’ demek isterseniz kendi anılarınız içerisinde, başkalarıyla paylaşamayacak derecede kıymetli, yoğun fiziksel doruklar yaşadığınız ânları arayın. Oyunda hayvanı öldüreceğiniz ânda hafızanıza, çok mahrem olan, sizin açınızdan kolay olmasa da başkalarının gözünde fazla bir şey ifade etmeyen bu somut anınıza dayanmalısınız. Ama bu hareketi gerçeklikte yaparsanız, bu anınıza geri dönerseniz, gerginlik yaşamamız ve dramatik bir havaya girmemiz söz konusu olmaz. İçtenliğin şoku çok kuvvetli olacaktır. Size çok ağır gelen bir görevin karşısında, sizi neredeyse ezen bir görevin karşısında silahsız ve gevşemiş durumda kalacaksınız. Bu hareketi yaparsanız bu büyük bir ân olur ve somut ayrıntılar yardımıyla kişisel olana ulaşmanın mümkün olana dikkat çektiğim zaman kastettiğim budur. Bunu başardığınızda saf olursunuz, arınmış olursunuz, günahsız olursunuz. Eğer anınız bir günahını-

zı gösteriyorsa daha sonra bu günahınızı içinizden çıkarıp atmış olursunuz. Bu bir tür kefarettir.

Şimdi de temsil esnasında yol gösterici bir 'defter' olmadan asla kendiliğindenlik peşine düşmemenizi salık vermek istiyorum. Egzersizlerde bu bambaşka bir şeydir. Bir temsil sırasında 'defter' olmadan gerçek bir kendiliğindenlik söz konusu olamaz; kendiliğindenliği kaosa yıkmış olacağınız için, olsa olsa kendiliğindenliğin taklidi olur. Egzersizler sırasında 'defter' sabit ayrıntılardan meydana gelir; ben de size (yönetmeninizin ya da öğretmeninizin önerdiği çok özgül doğaçlamalar dışında) yalnızca bu ayrıntılar çerçevesinde doğaçlama yapmanızı tavsiye ederim. Demek istediğim, bir egzersizin ayrıntılarını bilmelisiniz: Bugün ben şu şu ayrıntılarım olsun istiyorum. Ben şu şu ayrıntıları yaratacağım ve siz de farklı çeşitlemeler ve gerekçeler bulmaya çalışabilirsiniz. Böylece hakiki bir doğaçlamanız olacak -aksi takdirde kurduğunuz yapının temeli olmaz. Rolünüzü yerine getirirken 'defter'iniz artık ayrıntılardan değil, işaretlerden meydana gelmektedir.

Şimdi bir işaretin ne olduğunu açıklamaya kalkmayacağım. Nihayetinde bu, üstün önemi olmayan tüm parçalardan, tüm ayrıntılardan arınmış bir insani tepkidir. İşaret apaçık itki, saf itkidir. Oyuncunun hareketleri bizim gözümüzde işaretlerdir. Belirgin bir tanımınız olmasını istiyorsanız daha önce söylediğim şeye bakın. Algılamıyorsam işaret yok demektir. 'Anlamadığımda' değil 'algıladığımda' dedim, çünkü anlamak beynin bir işlevidir. Oyun sırasında sıklıkla anlamadığımız fakat algılayıp hissettiğimiz şeyler görebiliriz. Başka bir deyişle, hissettiğim şeyin ne olduğunu biliyorumdur. Fakat onu tanımlayamıyor, sadece ne olduğunu biliyorumdur. Zihinle yapabileceğim bir şey değil, başka çağrışımlarla, bedenin başka kısımlarıyla ilintili. Fakat algılıyorsam bir işaret var demektir. Gerçek bir itkinin sınanışı, o itkiye inanıp inanmadığımdır.

Size salık vermek istediğim başka bir konu, gerçek bir şaheser yaratmak istiyorsanız klişelerden daima uzak durmanız gerektiği. Çağrışımlarda en kolay yola sapmayın. "Ne güzel bir gün!" dedi-

ğinizde her zaman mutlu bir ses tonuyla “Ne güzel bir gün!” dememelisiniz. “Bugün biraz üzgünüm” dediğinizde bunu her zaman kötü bir ses tonuyla söylememelisiniz. Bu bir klişedir, basmakalıp sözdür. İnsan çok daha karmaşıktır. Kendi söylediklerimize bile zorlukla inandığımız olur. Bir kadın “Bugün üzgünüm” dediğinde, sahiden neyi düşünüyordur? Belki de “Gidin başımdan” ya da “Çok yalnızım” demek istemiştir. Sözlerinizin ardında yatan hareketin bilincinde olmalısınız. Örneğin ‘güzel’ sözcüğünü kullandığımda bunu sesimde neşeli bir tınıyla söylerim. Tepkimizin derindeki anlamı neredeyse her zaman gizlidir. Sözcüklerin yansıttığı hakiki tepkinin gerçekte neyi ifade ettiğini bilmeli, bunu yalnızca sözcüklerle göstermeyi düşünmemelisiniz.

Bir kişi dua okurken değişik tepkiler, değişik itkiler ve değişik dürtüler gösterir. Belki yardım arıyordur ya da şükrediyordur. Belki nahoş bir şeyi unutmanın derdindedir. Sözcükler her zaman vesilelerdir. Sözcükler hiçbir zaman resmedilmemelidir; hareketlerle aynı durum söz konusudur. Örneğin gerçekçi bir oyunun belirli bir sahnesinde (kasten gerçekçi oyun örneğini veriyorum, çünkü söylediğim her şey gerçekçi repertuara da uygulanabilir) sıkılmanız beklenen yerler olur. Her şey sizi sıkmalıdır. Böyle bir durumda kötü oyuncu ne yapar? Hareketi resmeder; jestleri ve hareketleriyle sıkılmış bir adam rolünü taklit eder. Oysa sıkılmak gerçekte sizi ilgilendirebilecek bir şey bulmaya çalışmaktır. Böyle bir durumdaki bir kişi çok aktif olur. Bir kitap okumaya başlayabilir, fakat kitap ilgisini çekmez. Sonra bir şey yemek isteyebilir. Ancak bugün yediği her şeyin tadı kötüdür. Bahçeye çıkıp bir şeyler görmek istese de bugün bahçe gözüne güzel gözükmez; hava kapalı, atmosfer boğucudur. Bir de uyumayı dener. Bu da somut bir harekettir. Ne ki bugün uyku bir türlü gelmiyordu. Başka bir ifadeyle, bu kişi hep aktiftir. Sıkılan bir adamı oynayacak vakti yoktur. Başka durumlarda olduğundan çok daha fazla eylemde bulunur. Stanislavski’nin verdiği örnek budur. Yine de gerçekçilik tiyatrosuyla uyum içindedir, çünkü bir kişi somut bir şey yaptığında, örneğin başkaları için bir şey yaptığında, çalışıp görevlerini yerine getirdiğinde, işte bu hareketlerin içerisinde fiilen yaptığı

şeylere, hareketlerinin dışsal fikrine denk düşmeyen kişisel tepkiler mutlaka vardır.

Başka bir örnek: Bir oyuncunun egzersiz yazması gereksin. Oysa gerçekte yazarken her birimize farklı proje verilmektedir. Birisi, daha önemli gördüğü başka bir şeye vakit ayırabilmek için yazmayı başkasına havale etmek ister. Bir başkası yazmaktan hoşlanmıyordur; kalemini sevmiyordur, kâğıda yakın değildir, ne yazsa yanlış olur. Bir başkası iyi öğrenci olmak ve egzersizini ne kadar iyi yapabileceğini göstermek istiyordur: “Diğer öğrencilerin kalemlerinin ucu küt, oysa ben kendiminkini sivrilттіm. Başkaları yıpranmış, kirli kâğıtlara yazıyorlar, oysa benimki temiz. Başkaları gerçekten düşünmeden yazıyorlar, oysa ben iyi yoğunlaşıyorum.” İşte bu, gerçekliktir.

Demek istediğim, hiçbir zaman bayağılığa düşmeyin. Yani, yazarın sözleriyle ifadelerini resmetmeye kalkmayın. Gerçek bir şaheser yaratmak istiyorsanız hiç güzel yalan söylememelisiniz: Takvimde her günü gösteren yaprakta okuduğunuz özdeyişler hep şuna benzer: “Başkalarına iyi davranan kendisi mutlu olur.” İşte böyle klişelere kendinizi kaptırmamalısınız. Çünkü bu doğru değildir. Bu yalandır. Seyirci belki memnun olacaktır. Seyirci kolay hakikatlere bayılır. Oysa biz sahneye seyirciyi memnun edelim ya da onun arzusunu doyuralım diye çıkmıyoruz. Biz hakikati söylemek için sahneye çıkıyoruz.

Meryem Ana örneğine bakalım. Seminere katılan Finlandiyalı bir kadınla konuşurken, bana bunu anlatan bir örnek verdi. İster dinsel isterse dinsel-olmayan bir oyunda olsun, ister Bâkire Meryem konusu ister analık konusu işlensin, Meryem Ana’yı oynarken bu kutsal annenin her zaman çocuğuna sevgiyle sarılan bir anne imgesiyle temsil edildiğini aktardı. “Fakat,” dedi, “Ben de anneyim ve anneliğin aynı zamanda hem Meryem Ana’lık hem de ineklik olduğunun farkındayım. Asıl gerçek bu,” diyerek sözlerini tamamladı. Bu bir metafor değil, bir gerçek. Anne çocuğunu sütüyle besliyor ve bir ineğinkinden pek farklı sayılamayacak fizyolojik tepkiler veriyor. Biz annelikte gerçekten kutsal olan öğeler de görebiliyoruz. Hakikat karmaşıktır. Dolayısıyla, güzel yalanla-

ra sapmayın. Her zaman için seyirciye şeylerin bilinmeyen yönlerini göstermeye çalışın. Seyirci itiraz eder, ancak daha sonra sizin yaptıklarınızı unutmaz. Aradan birkaç yıl geçtikten sonra aynı seyirci, “Bize hakikati söylemişti, o büyük bir oyuncu,” diyecektir.

Her zaman için asıl gerçeği arayın, gerçeğin popüler şekilde kavranmış halini değil. Kendi gerçek, özgül ve içten deneyimlerimize başvurun. Yani, genellikle açıksözlü olduğunuz izlenimi uyandırın. Hep sahiciliği hedefleyin.

Bu seminerin başında size ölümü temsil etme örneğinden bahsetmiştim. Ölümü ölüm olarak oynayamazsınız, çünkü ölüm hakkında en ufak bir bilginiz yok. Sadece kendi en içten deneyiminizi temsil edebilirsiniz. Örneğin aşk deneyiminizi, ölümle ya da ıstırapla karşılaştığınızda hissettiğiniz korku deneyiminizi. Ya da ölen biri karşısındaki fizyolojik tepkinizi ortaya koyabilir, kendiniz ile ölen kişi arasında bir tür karşılaştırma yapabilirsiniz. Bu analitik bir süreçtir. O kişinin ölümüne sebep olan şey nedir? Şu anda gevşemiş durumdayım, hareket etmiyorum, ama canlıyım. Niçin? Çünkü, düşünce var. Kısacası, size her zaman için kendi deneyiminizle en içinizden ilintili olan şeyi yapmanızı salık veririm.

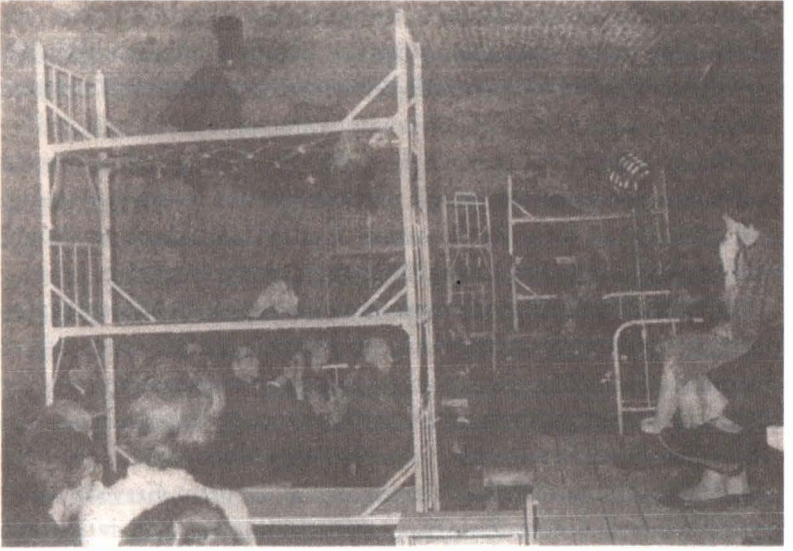
Oyuncunun kendini soyması, en şahsi halini alacak şekilde serbest bırakması ve bunu her zaman sahicı biçimde yapması gerektiğine daha önce değinmiştim. Seyircinin nezdinde bu bir tür aşırıya gitmek olacaktır. Oysa sizin bunun için gayret sarf etmeniz gerekmiyor. Sadece tüm benliğinizle hareket edin. Rolünüzün en önemli ânında, en kişisel ve sıkı sıkı koruduğunuz deneyiminizi ortaya serin. Başka ânlarda yalnızca işaretlere başvurun, ama bu işaretleri gerekçelendirin. Bu yeterlidir. En başından bu noktaya gelmeniz gerekmez. Adım adım ilerleyin, sadece sahteliğe düşmeyin, hareketleri taklit etmeyin, hep kendi kişiliğinizi, kendi bedeninizi esas alın. Sonuçta bir gün bedeninizin total olarak tepki vermeye başladığını, yani neredeyse yok olduğunu, artık var olmadığını fark edeceksiniz. Artık size başka bir direnç gösteremeyecektir. İtkileriniz özgür kalmıştır.

Son olarak çok önemli, aslında çalışmamızın esasını oluşturan bir mesele: ahlâk. Burada alışılmış, günlük anlamıyla ahlâktan bah-

setmediğimi anlıyorsunuzdur. Örneğin sizin birini öldürmüş olmanız kendi etik meselenizdir. Beni çalışma arkadaşınızdan, yönetmenden daha fazla ilgilendirmiyor. Benim gözümde ahlâk, çalışmanızda bütün hakikati ifade etmeniz. Bunu başarmak zor ama mümkün. Sanatta büyük olan şeyleri yaratan da bu. Birini öldürme deneyiminden bahsetmek kesinlikle çok daha kolay. Burada pathos var. Fakat suçun büyük pathosunun söz konusu olmadığı çok daha kişisel sorunlar da vardır ve onlardan bahsetme cesaretini sergilemek sanatta büyüklüğü yaratacak olan şeydir.

Temel önem taşıdığına inandığım için burada defalarca değindiğim bir nokta, çalışmanızda kesin olmanız, iyi düzenlenmiş ve disiplinli olmanız gerektiği, çalışmanın yorucu olması mutlak bir şarttır. Genellikle, zihnin direncini kırmanız ve hakikatle hareket etmeye başlamanız için tükenmiş bir halde olmalısınız. Tabii mazozist olmanız gerektiğini kastediyor da değilim. Gerekli olduğunda, yönetmeniniz size görev verdiğinde, provalar ilerledikçe –böyle durumlarda zamanın ve bitkinliğin sizi sınırlamasına izin vermeyin. Çalışmanın kuralları katıdır. Kırılğanlığından dolayı hiç dokunulmaması gereken mimozaların burada yeri yoktur. Ama kederli ıstırap çağrışımları, zulüm çağrışımları aramanız da lüzumsuzdur. Parlak ve aydınlık olan şeylere yönelin. Güzel günlere dair duygusal hatıralar, kayıp cennet anıları, kendi başarılarına kısa süren, gerçekten açıldığımız, gerçekten güven duyduğumuz, gerçekten mutlu olduğumuz ânlar genellikle sizi açabilir. Şüphesiz bu, koyu gerilimlere dalmaya çalışmaktan daha zordur, çünkü kimseye armağan etmek istemediğimiz bir hazinedir. Ama bize de çalışmasına güven duyma, teknik nitelikte olmasa bile doğru itkiye temellenen bir şekilde gevşeme imkânını sağlar.

Örneğin çalışma sırasında sessizlik ihtiyacından bahsettiğimde, pratik açıdan sağlanması güç fakat mutlak anlamda gerekli bir şeyden bahsediyorumdur. Dışa dönük bir sessizlik tesis edilmeden içe dönük sessizliğe, zihnin sessizliğine ulaşamazsınız. Hazinesizi, kaynaklarınızı ortaya sermek istediğinizde sessizlik içinde çalışmalısınız. Özel hayatın, özel temasın, fısıldamanın, konuşmanın, vb. tüm öğelerinden uzak durun. Çalışırken keyif alabilir-



Kordian. Sahne düzenlemesi. Olay bir akıl hastanesinde geçer; seyircilere hasta mualemesi yapılır. Kordian'ın hareketleri (Z. Cynkutis) deliliğinin semptomları sayılır. Kendisinin, ciddi ciddi kanını ülkesi uğruna feda ettiğini söyleyerek Mont Blanc'ın tepesinde olduğuna inanırken (bkz. alttaki fotoğraf), gerçekte bir yeri kanamakta ve hasta rüyalarından arınmaktadır (Z. Cynkutis, Z. Molik, A. Jaholkowski). Fotoğraf: Weglowski.



siniz, ancak özel bir şekilde değil, çalışmanın sınırları dahilinde. Aksi takdirde iyi sonuç almanız mümkün olmayacaktır.

şimdi de size yönünüzü halka çevirirseniz büyük doruklara ulaşamayacağınızı anlatmak istiyorum. Burada halkla doğrudan temastan değil, bağlılık çeşidinden, beğenilme arzusundan, alkışlanmayı ve saygıyla anılmayı ifade eden sözler duyma arzusundan bahsediyorum. Gerçi bu şekilde çalışırsanız büyük bir şey yaratmanız zaten mümkün olmaz. Büyük eserler her zaman çatışma kaynaklarıdır. Gerçek sanatçılar kolay hayatlar srmezler ve ilk elde alkışlanmaz, omuzlarda taşınmazlar. İlk başlarda ve hatta uzunca bir süre sıkı bir mücadele içine girmek gerekecektir. Sanatçı hakikati söyler. Bu hakikat hemen her zaman için halkın hakikat anlayışından farklı olacaktır. Halk sorunlarla boğuşmayı sevmez. Seyirci açısından bir oyunda zaten bildiği şeyleri görmek daha kolayına gelir. Dolayısıyla, bir çatışma söz konusudur. Fakat aynı halk daha sonra, adım adım, bu insanların unutamadığı aynı sanatçılar, aynı özel sanatçılar olduğunu fark etmeye başlayacaktır. O durumda, şana ulaşmayı başardığınız söylenebilecek bir n gelir. Artık halkın beğenmediği hakikatleri söyleme hakkını kazanmışsınızdır. O nda iki ihtimal çıkar. Ya bu toplumsal konunun kendi nezdinizde çok önemli olduğunu görürsünüz ve bunun karşılığı, daha fazla gelişmeyi mümkün kılan öğelerin önüne set çekmeniz olur; konumunuzu kaybetmekten korktuğunuz için sadece başkalarının söylediklerini tekrar eder bir hale gelirsiniz. Ya da hâlâ kendinizi bir sanatçı olarak zgr hissediyorsunuzdur. Dikkatiniz henüz hâlâ halka dönük değildir. En derin yerlerde gizli olsa bile daima hakikatin peşindesinizdir. O takdirde ilerlemenizi srdrtr ve büyük bir insan olarak kalırsınız.

Polonya'da savaştan önce, halka yönelmeyi mkemmek bir sözle ifade eden ünlü bir oyuncu vardı. Bitkiler güneşe doğru yükselir. Biz bu bağlamda bir yönelimden bahsediyoruz. Andığım oyuncu olan Osterwa da 'halka yönelim'den bahsediyordu, ki bu bir oyuncunun en koyu düşmanıdır.



Kordian. Seyircilerin sardığı doktor, hastalarından birini tedavi ediyor. Fotoğraf: Weglowski.



Richard Schechner: Siz sıklıkla ‘sanatsal etik’ten, sanatsal hayat sürmenin ne anlama geldiğinden söz açıyorsunuz?

Burada verdiğim kurs boyunca ‘etik’ sözcüğü hiç ağızımdan çıkmadı, fakat yine de anlattığım şeylerin hepsinin özünde etik bir tutum yatıyordu. ‘Etik’ sözcüğünü niçin hiç kullanmadım? Etik-ten dem vuran insanlar genellikle başkalarına belirli türden bir ikiye bölme, etik işlevi gören bir jestler ve davranışlar sistemini dayatırlar. İsa da takipçilerine etik ödevler koyuyordu, fakat mu-

*) Bu söyleşi metni, 1 Aralık 1967’de New York’ta yapılan daha kapsamlı bir söyleşinin bir kısmından oluşuyor. Jerzy Grotowski, çalışma arkadaşı Ryszard Cieslak’la birlikte New York University’nin Scholl of the Arts bölümünde bazı öğrencilere yönelik dört haftalık bir kursu yeni bitirmişti. Söyleşide Theodore Hoffman, Richard Schechner, Jacques Chwat ve Mary Tierney bulundular. Jacques Chwat, gerek kurslarda gerekse söyleşide Jerzy Grotowski’nin çevirmenliğini üstlendi. Söyleşinin tam metni *The Drama Rewiew*’da (Cilt: 13, No: 1, Sonbahar 1968) yayınlandı.

cizeler yaratma yeteneğine rağmen insanlığı iyileştirmeyi başaramadı. O zaman niçin böyle bir çabayı tekrarlayıp duralım ki?

Kendimize belki de yalnızca hangi eylemlerin sanatsal yaratıcılığın önünü tıkadığı sorusunu yöneltmeliyiz. Örneğin, yaratım esnasında kişisel hayatlarımızda işlevi olan bazı şeyleri gizlersek, yaratıcılığımızın eksileceğinden emin olabilirsiniz. O takdirde kendimize dair gerçekdışı bir görüntü sunmuş oluruz; kendimizi ifade etmeyiz ve bir nevi entelektüel ya da felsefi flörte kayarız – hilelere başvurunca da yaratıcılığa ulaşmak imkânsız hale gelir.

Kişisel, temel şeyleri (onlar günah da olsalar) gizleyemeyiz. Tam tersine, bu günahların kökleri çok derinlere uzanıyorsa (ki belki de bunlar günah bile değildir, ayartılmalardan ibarettir), çağrışımlar döngüsüne kapıyı açık tutmalıyız. Bununla beraber yaratıcı süreç, yalnızca kendimi ortaya koymaktan değil, bunun yanında, ortaya konmuş olan şeyi bir yapıya oturtmaktan oluşur. Kendimizi tüm bu ayartıcı öğelerle ortaya koyarsak, onları aşar, bilin-cimiz aracılığıyla onlara hakim oluruz.

Gerçekte, etik sorunun özü budur: Malzeme ister ahlâki ister ahlâki olmayan bir şey olsun, temel olan şeyi saklamayın, sanat-taki ilk yükümlülüğümüz, kendimizi en şahsi dürtülerimizle ifade etmektir.

Yaratıcı etiğin başka bir yönü risk almaktır. Bir şey yaratmak istiyorsanız, mutlaka başarısızlığa uğrama riskini göze alacaksınız. Dolayısıyla, eski ya da bildik yolları yeniden kullanamayız. Bir yola girdiğim ilk seferinde, bilinmeyene nüfuz edilir; çelişki-den kaynaklanarak özel bir 'ışınım' yayan ciddi bir araştırma, in-celeme ve yüzleşme sürecine girilir. Buradaki çelişki, kendini bil-memekten başka bir şey olmayan bilinmeyene hakim olmak ve onu oluşturmanın, yapılandırmanın ve gerçekleştirmenin teknik-lerini bulmaktadır. Kendini bilme süreci oyuncunun çalışmasına ciddi bir güç katacaktır.

Aynı malzemeyle buluştuğumuz ikinci defasında, eski yoldan gidersek artık atıfta bulunacağımız içimizdeki o bilinmeyene ulaş-mamız mümkün olmaz; geriye yalnızca hileler kalmıştır –felsefi, ahlâki ya da teknik nitelikli olabilecek hilelerdir bunlar. Anlıyor-

sunuz, bu etik bir mesele değildir. Burada ‘büyük değerler’den dem vurmuyorum. Kendini araştırma mesleğimizin hakkı, ilk görevimizdir. Siz bunu etik olarak adlandırabilirsiniz, ancak şahsen ben onu, sevimli ya da ikiyezölüce olması hiçbir anlam taşımadığından tekniğin bir parçası saymayı tercih ederim.

‘Etik’ olarak değeriendirilebilecek üçüncü konu, süreç ve sonuç meselesidir. Çalışırken (ya bir ders sırasında ya da oyun yönetirken) söylediklerim asla nesnel bir hakikate karşılık gelmez. Söylemiş olduğum şeyler, oyuncuya yaratıcı olma fırsatı sağlayan uyarıcılardır. “Dikkatinizi şuna yoğunlaştırın” diyorsam, bunu ciddi ve bilinebilir bir süreç olarak düşünün diyorumdur. Sonucu aklınıza getirmemelisiniz. Fakat aynı zamanda, sanatta belirleyici faktör nesnel bir açıdan sonuç olduğu için, onu görmezlikten de gelemezsiniz. Bu açıdan, sanat ahlâkdışıdır. Sonuca varan, haklıdır. Vaziyet budur. Fakat sonuç elde etmek için (ki bu paradokstur) onun peşine düşmemelisiniz. Sonucun peşine düşerseniz doğal yaratıcı süreci engellersiniz. Bakarken yalnızca beyin işler; zihin zaten bilinen çözümler dayatır ve bilinen şeylere yönelmeye koyulursunuz. Bu yüzden, dikkatinizi sonuca yoğunlaştırmadan bakmalısınız. Neyi arıyoruz? Sözelimi, benim çağrışımlarım, benim kilit önemdeki hatıralarım nelerdir –bunların farkında olmak düşünerek olmaz, bedenimin itkileriyle mümkündür; onların bilincine vararak, onlarda ustalaşıp onları düzenleyerek, şimdi eski biçimlenmemiş hallerinden daha güçlü olup olmadıklarını tartarak. Bunlar bizim açımızdan daha çok şey mi daha az şey mi açığa çıkarırlar? Eğer daha az ise, demek ki o çağrışım ve hatıraları iyi düzenlememişiz demektir.

Sonucu gözetmemeliyiz; o nasılsa gelir; sonuç uğruna mücadele etmenin tamamen bilinçle ve kaçınılmaz olarak yürütülmesi gereken, tüm zihinsel aygıtımızı kucaklayan bir ân mutlaka gelecektir. Tek sorun, bunun zamanıdır.

Canlı yaratıcı malzememizin somut olarak kendini gösterdiği ân budur. Dolayısıyla bu noktada insan zihnini çağrışımlarını bir yapıya oturtmakta ve seyirciyle ilişkisini incelemekte kullanabilir. Daha önce yasaklanmış olan öğeler burada kaçınılmaz bir nitelik

taşıır. Elbette kişilere göre değişik çeşitlemeler söz konusudur. Bir kişinin zihnini oyunuyla başlayıp, daha sonra bunu bir süreliğine bırakıp, sonra tekrar geri dönmesi muhtemeldir. Sizin yolunuz böyle şekilleniyorsa, yine de sonucu değil, canlı malzemeyi tanıma sürecini gözetmelisiniz.

‘Etik’ diye adlandırılan başka bir soruna geçelim. Formüle etmek üzere olduğum şey formüle edilirse, bu çok etik bir sorun olarak farz edilir; fakat bunun temelinde tamamen nesnel ve teknik bir sorun gördüğümü söyleyebilirim. İlke şudur: Oyuncu kendini gerçekleştirmek için, kendi üzerinde çalışmamalıdır. Oyuncu, başkalarıyla ilişkisine nüfuz ederek (temas öğeleri üzerinde çalışarak) içinde olan şeyi keşfedecektir. Oyuncu kendini tam olarak vermelidir.

Yalnız burada bir sorun var. Oyuncunun önünde iki imkân bulunur. Ya, 1) tiyatronun işlevini düşünecek olursak tamamen doğal biçimde, bir tür flörtleşme anlamına gelecek şekilde seyirci için oynar, ki bu da kendisi için, kabul görme, sevilme, beğenilme duygusunu karşılamak amacını güdecektir ve sonuçta narsisizme varır; ya da, 2) doğrudan kendisi için oynar. Bu da duygularını gözlemesi, psişik durumlarda zenginliği araması demektir –ikiyüzlülüğe ve histeriye varmanın en kısa yolu budur. Niçin ikiyüzlülük? Çünkü gözlenen bütün psişik durumlar yaşanmıyordu, çünkü gözlenen duygu artık duygu değildir. Oysa duygular irademize bağlı değildir. Kendi içimizde duyguları taklit etmeye başlarsak, bu düpedüz ikiyüzlülüktür. Derken oyuncu kendisinde somut bir şey arar ve bunun en kolayı histeridir. Oyuncu histerik tepkilerini, kaba jestler ve çığlıklarla dolu şekilsiz doğaçlamalarını içinde saklar. Bu da narsisizmdir. Öte yandan, oyunculuk seyirciyi ve kendini gözetmiyorsa, geriye ne kalacaktır?

Bu cevabı zor bir sorudur. Oyuncuya başkalarıyla ilişkisini araştırma fırsatı sağlayan sahneler bularak başlanabilir. Oyuncu bedeninde temasın öğelerine nüfuz eder. Temas biçiminin kesin olarak gösterdiği hatıralarla çağrışımları somut yolla aramaya çıkar. Oyuncu kendini bu araştırmaya tümüyle vermelidir. Bu anlamıyla sahici sevgiye, derin sevgiye benzeyecektir. Ancak “Kime

duyulan sevgi?” sorusunun cevabı yoktur. Bizim kuşağımızda artık bir işlevi kalmayan Tanrı’ya değil. Doğaya ya da panteizme de değil. Bunlar bulanık gizlerdir. İnsanlar her zaman, mutlak anlamda oynayabileceği ve anlayabileceği başka bir insana ihtiyaç duyarlar. Ancak bu Mutlak olanı ya da İdeal olanı sevmeye, sizi anlayan fakat hiç karşılaşmadığımız birini sevmeye benzeyecektir.

Siz birini arıyorsunuz. Bunun tek, basit bir cevabı yoktur. Bir nokta açıktır: Oyuncu kendini vermeli ve kendisi ya da seyirci için oynamamalıdır. Oyuncunun arayışı kendi içinden dışarıya yönelmelidir, ama dışarıya için olmamalıdır.

Oyuncu temas kurarak çalışmaya, birisiyle (sahnedeki partneriyle değil de kendi hayat öyküsünde partneriyle) ilişki içinde yaşamaya başladığında, bedeninin itkilerini inceleyerek nüfuz etmeye başladığında, bu temas ilişkisi, bu karşılıklı ilişki süreci her zaman için oyuncuda bir yeniden doğum anlamına gelecektir. Ondan sonra diğer meslektaşlarını hayatının partnerinin ekranları gibi kullanmaya, şeyleri de oyundaki karakterlere yansıtmaya koyulacaktır. Bu da onun ikinci yeniden doğumudur.

Son olarak oyuncu, benim ‘güvenilir partner’ diye adlandırdığım şeyi, her şeyi onun önünde yaptığı, başka karakterlerle onun önünde oynadığı ve en kişisel sorunlarıyla deneyimlerini ona açtığı özel varlığı keşfeder. Bu insan (bu ‘güvenilir partner’) tanımlanamaz biridir. Ancak oyuncu ‘güvenilir partneri’ni keşfettiği anda üçüncü ve en kuvvetli yeniden doğum gerçekleşir (oyuncunun davranışında gözle görülür bir değişikliğe yol açan bir yeniden doğumdur bu). Üçüncü yeniden doğum esnasında oyuncu, en güç sorunların (başkalarının kontrolü altındayken nasıl yaratacağının, yaratma güvenliği olmadan nasıl yaratacağının, tiyatro bizim başkalarınca kontrol edildiğimiz ve bize zorunlu kılınan saatler boyunca çalıştığımız kolektif bir yaratı olmasına rağmen kendimizi ifade etmek istiyorsak kaçınılmaz olan bir güvenliği nasıl bulacağının) çözümlerine ulaşacaktır.

Oyuncuya bu ‘güvenilir partner’i tanımlamaya ihtiyaç duyulmaz; yalnızca “Kendinizi tamamen vermelisiniz” demeniz yeter. Çoğu oyuncu bunu anlayacaktır. Her oyuncunun önüne bu keşfi

yapma fırsatı çıkar ve bu herkes açısından tamamen farklı bir fırsattır. Üçüncü yeniden doğum insanın ne kendisi ne de seyirci içindir. En paradoksal olan kısım burasıdır. Üçüncü yeniden doğum oyuncuya en geniş imkânlar yelpazesini sunar. Bunu etik nitelikli varsayabilirsiniz, oysa gerçekte teknik niteliklidir –aynı zamanda gizemli olmasına rağmen.

Richard Schechner: Birbiriyle ilintili iki sorum olacak. Çeşitli defalar öğrencilerinize (bilhassa daha sonra değineceğim plastik egzersizler sırasında) 'kendinizi aşmak'tan, 'cüretli olmak'tan, 'ötesine geçmek'ten bahsettiniz. İnsanın 'yapmama'ya razı olması gerektiğini de belirttiniz. Birinci sorum şöyle: Kendini aşmak ile razı olmak arasındaki ilişki nedir? İkinci sorum da -ki ikisini birlikte sormayı, sebebini bilmesem de onların birbirleriyle ilintili oldukları kanısı taşıdığımdan istiyorum- şöyle: Siz yine çeşitli defalar Shakespeare'in, "Metni oynamayın, siz Juliet değilsiniz, metni siz yazmadınız," dediği sahnelerle çalıştığınızda neyi kastetmiştiniz?

Sorularınız tabii ki birbiriyle ilintili, itkileriniz çok isabetli. Fakat açıklaması çok zor. İlişkinin ne olduğunu biliyorum da onu mantıksal terimlerle ifade etmekte zorlanıyorum. Bunu kabul ediyorum. Belirli bir noktada geleneksel mantık işe yaramıyor. Kendi meslek hayatımda her şeye mantıksal açıklama getirmeyi istediğim bir dönem oldu. Apayrı iki süreci kapsayabilecek kadar soyut formüller geliştirdim. Ancak bu soyut formüller gerçek değildi; her şeyin mantıksal olduğu izlenimi uyandıran güzel cümleler kuruyordum sadece. Sahtekârca bir şeydi ve sonra bunu bir daha tekrarlamamaya karar verdim. Sebebini bilmesem de formüller tasarlamaya kalkmıyorum artık. Hayatta hem formel hem paradoksal mantığı kullanıyoruz zaten. Paradoksal mantıksal sistem bizim uygarlığımıza yabancı, ama Doğu ya da Orta Çağ düşüncesinde çok yaygın. Sorularınızda değindiğiniz ilişkiyi açıklamak benim için zor olsa da, bu ilişkinin sonuçlarını açıklayabilirim sayıyorum.

"Kendinizin ötesine gidin" dediğimde dayanılmaz bir çabayı kastediyorumdur. Burada bitkin düşmeye rağmen durmamak ve

yapamayacağımızı iyi bildiğimiz şeyleri yapmaya çalışmak söz konusu. Demek istediğim, cesaretli olmak da bir mecburiyete dönüşüyor. Bu neye yol açıyor? Zihnin kontrolünü, bizi engelleyen bir kontrolü kıran bazı bitkinlik noktaları vardır. İmkânsız olan şeyleri yapma cesaretini topladığımızda, bedenimizin bizi engellemediğini keşfederiz, imkânsızı yaparız ve içimizde anlama ile bedenin yeteneği arasındaki bölünme ortadan kalkar. Bu tutum, bu kararlılık sınırlarımızın ötesine nasıl geçileceği yönünde bir eğitimidir. Bunlar bizim doğamızın sınırları değil, rahatsızlığımızın sınırlarıdır. Bunlar bizim kendimize dayattığımız, yaratıcı süreci engelleyen sınırlardır, çünkü yaratıcılık asla rahat bir durumda gerçekleşmez. *Plastik egzersizler* sırasında, beden hareketlerini bir kişisel itkiler döngüsüne çevirip gerçekten çağrışımlarla çalışmaya koyulursak, o anda kararlılığımızı pekiştirir ve kolay yollara sapmaya kalkışmayız. Bir hareketi, bir bakışı ve düşünceleri hesaplayarak, kötü anlamda ‘ oynayabiliriz’. Bu da şişirmeden ibaret olur.

Doğal ve bütünleyici imkânların önünü açan şey nedir? Eylemek – yani tepki vermek – süreci yürütmemek, kişisel deneyimlere atıfta bulunmak ve yürütülmesini sağlamak. Süreç bizi götürmelidir. Böyle ânlarda içsel olarak pasif kalmalı, dışsal olarak aktif olmalıyız. ‘Yapmama’ya razı olma formülü bir uyarıdır. Ancak oyuncu, “Şimdi deneyimlerimle mahrem çağrışımlarımı bulmaya karar vermeliyim, ‘güvenilir partnerim’i bulmalıyım” derse çok aktif olur, ama bu, her şeyi güzel cümlelerle zaten yazarak itiraf etmiş birinin durumuna benzer. İtiraf eder, oysa ortada hiçbir şey yoktur. Ama kendisi bu güç şeyi ‘yapmama’ya razı olur ve gerçekten kişisel, bunları dışsallaştıran şeylere yönelirse çok zorlu bir hakikate erişir. Buradaki içsel pasiflik oyuncuya götürülme fırsatı sağlayacaktır. Çalışmayı yürütmeye çok erken başlarsa süreç engellenmiş olur.

Richard Schechner: *Bu yüzden mi “Metni oynamayın” diyorsunuz. Henüz zamanı değil mi yani?*

Evet. Oyuncu metni oynamak isterse, en kolay yola sapmış olur. Metin yazılmıştır; oyuncu metni hissederek okur ve ken-

disini kendi başına bir şey yapma yükümlülüğünden kurtarır. Fakat, kursun son günlerinde yaptığımız gibi, -metnin yalnızca düşüncelerinde olduğuna işaret ederek- sessiz bir 'defter'le çalışırsa kişisel eylem ve tepkisinin olmayışının maskesini indirir. O zaman oyuncu, bağlamı içerisinde kendine atıfta bulunmak ve kendi itkiler silsilesini yakalamak durumunda kalır. Ya metin hiç söylenmeyebilir, ya da bir alıntı gibi 'ezberden okunabilir' Oyuncu alıntı yaptığını düşünüyordur, oysa önünde, sözcüklerde ortaya konmuş düşünce silsilesi vardır. Birçok ihtimal söz konusudur. Desdemona'nın öldürülmesi sahnesinde kurs boyunca metnin erotik bir aşk oyunu işlevi görmesi üzerinde durmuştuk. Bu sözcükler aktrislerin sözcükleri haline geldi -onları kendisinin yazmamış olması önemli değildi. Sorun hep aynıdır: aldatmayı bırakın, sahici itkilerinizi bulun. Amaç, metin ile oyuncu arasında bir buluşma noktası yakalamaktır.

Theodore Hoffman: Öğrenciler özel çalışma yürütürlerken siz mutlak sessizlik istiyordunuz. Bunu yakalamak zor oldu, çünkü oyuncu arkadaşımıza 'sevgi'yle karşılık veren bizlerin 'sempati'yle yaklaşan meslektaşlarımızda birlikte sahneye çıktığımız geleneğimize aykırı düşünüyor. Bu konuda birkaç şey söylemenizi istesem.

Nezaketten yoksun olmak benim kendime has bir özelliğim. Bu ülkede sizin günlük maskenizin parçası olan belirli bir dışsal dostaneliği hep gözlemişimdir. İnsanlar çok 'dostane' davranıyorlar oysa onların sahici temas kurmaları korkunç derecede zor; temelde hepsi çok yalnız. Etiketsiz ya da törensiz, çok kolayca kardeşlik kurabiliyorsak doğal temas imkânsızdır. Bir başkasıyla samimi ilişki kurarsanız, diğeri buna sizin günlük maskenizin bir parçası muamelesi yapacaktır.

Ben insanların bu noktada araçlar ya da nesneler gibi hareket edip davrandıklarını gözledim. Örneğin (ki bana sık sık olan bir şey) dostum olmayan kişiler beni bir yerlere davet edip duruyorlar. Birkaç içki yuvarladıktan sonra histeri derecesinde itiraflarını saçmaya koyulup beni de yargıç kürsüsüne oturtuyorlar. Sanki üzerinde oturulacak bir sandalyeymişim gibi, bana zorla dayatı-

lan bir rol bu. Oysa benim yargıçlığım, bir mağazaya giden bir tüketici olduğumdan daha fazla değildir; mağaza o kişi için orada bulunmaz, o kişi mağaza için oradadır.

Her ülkede bir yaratımda bulunurken kırılması gereken davranış özellikleri vardır. Yaratıcılık günlük maskelerimizi kullanmak değil, günlük maskelerimizin işlemediği istisnai durumlar ortaya koymak demektir. Oyuncuyu örnek alalım. Oyuncu başkalarının önünde çalışır, en kişisel dürtülerini itiraf etmeli ve sakladığı şeyleri söze dökmelidir. Üstelik bunu belirli bir yapı dahilinde bilinçli biçimde yapmalıdır, çünkü iyi ifade edilmemiş bir itiraf itiraf sayılmaz. Onu en fazla engelleyen şey oyuncu arkadaşları ile yönetmendir. Başkalarının tepkilerini dinlerse kendini kapatır. Gerçi itiraflarının eğlenceli olup olmadığını merak etmektedir. Arkasından konuşulan bir kişi haline geleceğini düşünebilir ve bu yüzden kendini ortaya koyamaz. Bir başka oyuncunun mahrem tartışmalarını gizliden konuşmaya kalkan her oyuncu, kendi kişisel dürtülerini de ifade ettiğinde başkalarının şakalarına hedef olacağını iyi bilir. Bu yüzden oyuncularla yönetmene kendi aralarında ağırbaşlı davranılması şart koşulmalıdır. Bu etik bir sorun değil, doktorlardan ve hukukçulardan beklediğimiz çerçevede mesleki bir yükümlülüktür.

Sessizliğin sağlanması başka bir öğedir. Oyuncu her zaman 'halka oynama'yı cazip bulur. 'Bu da önceden bahsettiğimiz flörtleşmeyle sonuçlanıp derinde yatan süreçleri engeller. Örneğin bir oyuncu pozitif anlamda eğlenceli denebilecek bir hareket yaptığında arkadaşları gülerler. Sonra oyuncu, arkadaşlarını daha fazla güldürmek için uydurmaya başlar ve ilk başta doğal bir tepki olan şey giderek yapaylaşır.

Ayrıca, yaratıcı pasiflik sorunu vardır. Bunu ifade etmesi güçtür, ama oyuncunun hiçbir şey yapmadan başlamasıyla ilgilidir. Sessizlik. Tam sessizlik. Sessizliğe oyuncunun düşünceleri dahildir. Dış sessizlik bir uyarım işlevi görür. Mutlak sessizlik sağlanmışsa ve oyuncu bir süreliğine hiçbir şey yapmadan durmuşsa iç sessizlik başlar ve oyuncunun bütün doğası kendi kaynaklarına yönelir.

Richard Schechner: Şimdi bununla ilintili bir alana geçelim. Kurs sırasında bir hayli çalışma yaptınız ve benim anladığım kadarıyla, topluluğunuz plastik egzersizler yapmakla ilgileniyor. Bunu tam olarak çevirmek istemiyorum, çünkü bu çalışma bizim İngilizcede 'beden hareketi' diye anladığımız şeyin aynısı değil. Sizin egzersizleriniz psişik-fiziksel, fiziksel olan ile psişik olan arasında mutlak bir birlik söz konusu. Bedenin çağrışımları aynı zamanda hislerin çağrışımları. Bu egzersizleri nasıl geliştirdiniz ve bu egzersizler sizin eğitimlerinle mizansenlerinizde nasıl işlev görüyorlar?

Bütün hareket egzersizleri ilk başta bambaşka bir işlev görüyordu. Onların gelişimi ciddi deneylerin sonucudur. Örneğin, mutlak konsantrasyonu sağlamak için yogayla başladık. Bize, yoganın oyunculara konsantrasyon gücü sağlayıp sağlamadığı soruluyor. Bizse bütün umutlarımıza rağmen bunun tem tersinin gerçekleştiğini saptadık. Belirli bir konsantrasyon oluyordu, ancak bu içe dönüktü. Bu konsantrasyon bütün ifadeyi yok eder; iç uykudur, ifadesi bulunmayan bir dengedir; her türlü hareketi sona erdiren büyük bir dinlenme. Yoganın hedefi üç süreci (düşünme, nefes alıp verme, boşalma) durdurmak olduğundan bu açıkça bilinmelidir. Yani bütün hayat süreçleri durdurulur ve bilinçli ölümden, kendi çekirdeğimize kapalı özerklikte tamlık, tam gerçekleşme aranır. Ben bu düşünceye saldırmıyorum, fakat oyunculara göre olmadığını görüyorum.

Bunun yanında, belirli yoga duruşlarının omurganın doğal tepkilerine çok fazla yardımcı olabileceğini gözlemledik; bu duruşlar bedende bir kesinliği, mekâna doğal uyum sağlamayı gerçekleştiriyor. O yüzden niçin onları bir kenara atalım ki? Sadece onların yönelimlerini değiştirmemiz bizim için yeterli olacaktır. Biz bu egzersizlerde farklı temas biçimleri araştırmaya, aramaya başladık. Fiziksel öğeleri insani temasın öğelerine nasıl dönüştürebildik? Bir partnerle oynayarak. Bedenle, muhayyilemizde partnerimizle ya da belki de bedenin kısımları arasında kurduğumuz, diyalogu sözlere ya da düşünceye çevirmeden elin ayakla konuştuğu canlı bir diyalogla. Bu neredeyse paradoksal duruşlar doğalcılık sınırının da ötesine geçmektedir.

Delsarte sistemiyle de çalışmaya başladık. Delsarte'nin insan ilişkisinde içe dönük ve dışa dönük tepkiler bulunduğu tezini çok önemsedim. Aynı zamanda bu tezi çok klişe buldum, oyuncunun eğitimi sırasında gerçekten çok eğlenceli oluyordu, ancak pürüzlü bir yanı vardı ve ben de bunun üzerine gittim. Delsarte'nin programında klişe olmayan öğeleri aramaya koyulduk. Daha sonra programımızın hedefini gerçekleştirecek kendimize göre yeni öğeler bulmamız gerekiyordu. O zaman, eğitmenlik yapan oyuncunun kişiliği bir araç haline geldi. Fiziksel egzersizleri büyük ölçüde oyuncular geliştirmişlerdi. Ben sadece sorular sormakla yetiniyordum, gerisini oyuncular araştırıyorlardı. Sorular birbirini izlemekteydi. Egzersizlerin bazıları, onlarda güçlük çeken bir aktris tarafından belirleniyordu. Buna bakarak kendisini eğitmen olarak görevlendirdim. İddialıydı, zaten şimdi de bu egzersizlerde hayli usta oldu –ama birlikte araştırma yapmaya devam ettik.

Daha sonra, bu egzersizler salt fiziksel yanıyla değerlendirilirse peri dansındaki duyguların ortaya çıktığı, duygusal bir ikiyüzlülüğün söz konusu olacağı bir durum meydana geleceğini gördük. Dolayısıyla ondan vazgeçtik ve küçük ayrıntılarda küçük vesileler aramaya koyulduk. Şaşırtıcı bir duyguyla, beklenmedik öğelere -beklenmedik olan gerçek gerekçelere- yönelerek nasıl kavga edileceği, nasıl kaba jestler yapılacağı, nasıl kendiyle alay edileceği konusunda meslektaşlarımızla çalışmaya devam ettik. O andan itibaren egzersizlere ayrı bir canlılık geldi.

Bu egzersizlerde bir yapının ögesi ile, onu her oyuncunun tarzına dönüştüren çağrışımlar arasında bir bağlantı kurmayı hedefledik. Nesnel öğeler nasıl muhafaza edilebilir ve salt öznel bir çalışmaya doğru onların ötesine nasıl geçilebilirdi? İşte, oyunculuğun çelişkisi burada yatmaktadır. Eğitimin özü de budur.

Farklı türde egzersizler söz konusudur. Program her zaman açıktır. Bir oyunun sahnelenmesi üzerinde çalıştığımızda egzersizleri oyunda kullanmayız. Kullanmaya kalkarsak bundan klişeler çıkar. Fakat bazı oyunlarda, bazı sahnelerde özel egzersizler uygulamak durumunda kalabiliriz. Bazen bunlardan temel programa kalacak bir şeyler çıkar.

Hiç egzersiz yapmadığımız dönemler olmuştur –bu süre sekiz aya kadar çıkmıştır. Egzersizleri sırf egzersiz olsun diye yaptığımızı anlayınca onlara ara verdik. Oyuncular kusursuzluğa yaklaşıtlar, imkânsız olan şeyler yapmayı başardılar. Durum kuyruğunu yiyen bir kaplanı andırıyordu. O noktada egzersizleri sekiz aylığına kestik. Yeniden başlattığımızda da artık bambaşka egzersizler haline gelmişlerdi. Beden yeni dirençler geliştirmişti, insanlar aynıydılar ama değişmişlerdi. Yeniden başladığımızda kişiselleştirme ögesi daha fazlaydı.

TEMEL İLKELERİMİZ*



I.

Modern uygarlıkta hayatın ritmini hız, gerilim, mahvolma duygusu, kişisel dürtülerimizi saklama isteği ve hayatta çeşitli (ailemizde, işte, arkadaşlar arasında ya da toplum hayatında, vb. farklı farklı) rollerle maskeler olduğu varsayımı belirler. Uygarlığın yönünün belirlediği bir tutum olarak, söylemsel ve akılsal nitelikte 'bilimsel' olmayı isteriz. Fakat bunun yanında biyolojik benliğimize, fizyolojik diyebileceğimiz hazlara borcumuzu ödemeyi de isteriz. Biz bu alanda kısılıp kalma niyetlisi değiliz. Dolayısıyla çifte bir anlak ve içgüdü, düşünce ve duygu oyunu oynuyoruz; ken-

*) Jerzy Grotowski bu metne Tiyatro Laboratuvarı'nın içinde kullanılması amacıyla ve özel olarak da topluluğa kabul edilmeden önce deneme döneminden geçen oyuncuların, çalışmayı esinlendiren temel ilkeleri bilmeleri amacıyla kaleme almıştır. İngilizceye Maja Buszewicz ve Judy Barba tarafından çevrilmiştir.

dimizi yapay olarak bedene ve ruha bölmeye çalışıyoruz. Kendimizi bundan tamamen kurtarmaya çalıştığımızda bağırmaya ve ayaklarımızı yere vurmaya koyuluyor, müziğin ritmiyle sarsılıyoruz. Özgürlük arayışımızda biyolojik kaosa varırız. Çoğunlukla bütünsellik eksikliğinin, kendimizi heba etmenin zararını görürüz.

Tiyatro (oyuncunun tekniği, canlı organizmanın üstün dürtülerini sergilemeye çalıştığı sanatı aracılığıyla) bütünleşme diyebileceğimiz, maskelerin atılmasını, gerçek tözün ortaya çıkışını, fiziksel ve zihinsel tepkilerin tamlığını sağlayan bir fırsat sunar. Bu fırsat disiplinli bir şekilde, getirdiği sorumlulukların tamamen bilincinde olarak değerlendirilmelidir. Burada tiyatronun günümüz uygarlığında yaşayan insanlar açısından gördüğü terapötik işlevi görebiliriz. Oyuncunun bu eylemi başarıyla gerçekleştirdiği doğrudur, fakat bunu ancak seyirciyle (içtenlikle ve gözle görülür biçimde, bir kameramanın, kostümcünün, sahne tasarımcısının ya da makyajcı kızın ardına saklanmadan) karşılaşarak, seyirciyle doğrudan yüzleşme içerisinde ve bir şekilde onun 'yerini alarak' başarabilir. Oyuncunun (yarı önlemleri kabullenmeyen, kendini ortaya koyan, kendini açan, kapanmaya itiraz ederken kendinden çıkan) eylemi seyirciye bir davettir. Bu eylem, iki insan arasındaki çok derin kökler salmış, hakiki bir aşk eylemiyle kıyaslanabilir –tabii bu sadece bir kıyaslamadır, çünkü 'kendinden çıkma'ya sadece benzerlik kurma yoluyla atıfta bulunabiliriz. Paradoksal ve sınırda olan bu eylemi total eylem olarak niteliyoruz. Bizim fikrimizce total eylem, oyuncunun en derinindeki çağrısını özetler.

II.

Niçin sanatımıza bunca enerjiyi hasrediyoruz? Başkalarına öğretmek için değil, onlarla birlikte varlığımızın, organizmamızın, şahsi ve tekrarlanamaz deneyimlerimizin bize ne vereceğini öğrenmek için; bizi kuşatan engelleri yıkmak ve kendimizi bizi geri tutan bağlardan, kendimiz hakkında her gün bize ve başkalarına uydurup durduğumuz yalanlardan kurtarmak için; bilgisizliğimizin ve cesaretsizliğimizin yol açtığı sınırlamaları ortadan kaldır-

mak için, kısacası, içimizdeki boşluğu doldurmak, kendimizi gerçekleştirmek için. Sanat ne (olağanüstü, öngörülemez bir ilham ânı olması anlamında) bir ruh durumu ne de (bir meslek ya da toplumsal işlev anlamında) bir insanlık halidir. Sanat bir olgunlaşma, bir evrim, karanlıktan ışığın parlaklığına çıkaran bir yükselmedir.

Demek istediğim, biz kendimize dair hakikati keşfetmek, kendimizi deneyimlemek, her gün ardına saklandığımız maskeleri çıkarıp atmak için mücadele ediyoruz. Biz tiyatroyu (özellikle onun dokunulabilir, cismani yönünü) bir kışkırtma, oyuncunun kendisine ve ayrıca dolaylı olarak başkalarına meydan okuma yeri olarak görüyoruz. Tiyatro ancak bize klişeleşmiş bakışımızı, geleneksel duygularımızla adetlerimizi, değerlendirme ölçülerimizi aşma imkânı tanıyorsa anlamlıdır –burada amaç sırf bunu gözetmek değil, bu sayede, günlük kaçışlarımız ve bahanelerimizden sıyrılmış olarak, tamamen savunmasız bir çıplaklıkla gerçek olan şeyi deneyimleyebilmemiz, kendimizi verebilmemiz, keşfedebilmemizdir. Bu şekilde -şok ederek, günlük maskelerimizle tutumlarımızı bırakmamızı sağlayan ürpertilerle- hiçbir şey saklamadan kendimizi adlandıramayacağımız fakat Eros'un ve Charitas'ın içinde yaşadığı bir şeye emanet edebiliriz.

III.

Sanat, yaygın ahlâk yasalarıyla ya da dinsel öğretilerle sınırlanamaz. Oyuncu -en azından yerine getirdiği rolde- yaratıcıdır, modeldir ve bir yere doğru yönelen yaratımdır. Oyuncu teşhirciliğe sürüklenecek ölçüde utançsızlığa kapılmamalıdır. Cesaretli olmalıdır, ama yalnızca kendini sergileme cesareti (diyebiliriz ki, pasif bir cesaret) olarak değil: Savunmasızların cesaretiyle, kendini ortaya koyma cesaretiyle ortaya çıkmalıdır. İç dünyaya dökülen bir şey de benliğin tamamen soyulması da, hazırlık sürecinde olsun tamamlanmış bir eserde olsun bir yaratıcı eylemi doğurduğu müddetçe kötü bulunmamalıdır. Böyle öğeler kolayca çıkmı-

yorsa ve patlamanın değil ustalığın işaretleri iseler, yaratıcıdırlar: Kendimizi aşarken bizi ortaya serer ve arındırırlar. Aslında bizim ilerlememizi sağlarlar.

Dolayısıyla, bir oyuncunun çalışmasının mahrem konularla ilgili olan her yönü rastgele konuşmalardan, düşüncesizliklerden, kayıtsızlıktan, manasız yorumlardan ve şakalardan uzak tutulmalıdır. Kişisel alan (hem tinsel hem fiziksel anlamda) önemsiz şeylerle, hayatın sefil yönleriyle, insanın kendisine ve başkalarına karşı kaba hareketleriyle (en azından işyerinde ya da onunla bağlantılı yerlerde) 'bataklığa' çevrilmemelidir. Bu varsayım soyut bir ahlâki düzeni andırır. Oysa değildir. Oyuncunun çağrısının özünü kapsar. Bu çağrıya cismani olan öğeyle varılır. Oyuncu kendini açıklamamaklı, organizması sayesinde 'ruhun edimi'yle bunu yerine getirmelidir. Böylece oyuncu iki uç seçenikle yüz yüze gelir: Ya kendini sanatsal fuhuşun nesnesi konumuna düşürerek gerçek 'cisimleşmiş' benliğiyle kendini satabilir, onursuzlaştırabilir; ya da kendini verebilir, gerçek 'cisimleşmiş' benliğini kutsallaştırabilir.

IV.

Bir oyuncuya yalnızca yaratıcı faaliyetini tüm kalbiyle yürüten biri yol gösterebilir ve esin kaynağı olabilir. Yönetmen (oyuncuya yol gösterir ve ilham verirken) aynı zamanda kendisini oyuncunun kılavuzluğuna ve ilham vericiliğine bırakabilmelidir. Bu bir özgürlük, ortaklık meselesidir ve yalnızca disiplinsizliği değil, başkalarının özerkliğine saygı duymayı da kapsar. Başkasının özerkliğine saygı duymak yasaızlık, talep olmaması, hiç bitmeyen tartışmalar ve hareketin yerini sürekli konuşup durmak anlamına gelmez. Tam tersine, özerkliğe saygı müthiş talepler, azami yaratıcı gayret beklentisi ve insanın en şahsi haliyle ortaya sermesi anlamına gelir. Oyuncunun özgürlüğünü gözetmek bu şekilde kavrandığında, bunun kaynağı tamlığın olmayışına değil, yol göstermenin eksiksizliğine bağlı olabilir. Bu konuda bir eksiklik olması dayatmayı, diktatörlüğü, terbiyenin yüzeysel kalmasını getirir.

Yaratı eyleminin dışsal rahatlıkla da geleneksel insan nezaketiyle de, yani herkesin mutlu olduğu çalışma koşullarıyla yakından uzaktan ilgisi yoktur. Yaratı eylemi, azami sessizliği ve en az sözcük kullanılmasını gerektirir. Bu tür bir yaratıcılıkta biz açıklamalarla değil, öneriler, hareketler ve canlı organizmalarla tartışırız. Nihayet zorlu ve genellikle neredeyse elle tutulmaz bir yola girdiğimizde bunu saçmalayarak ve özensiz davranarak kaybetme hakkımız olmaz. Dolayısıyla, yaratıcı sürece devam ediyor olacağımız ara sürelerde bile davranışlarımızda ve hatta özel ilişkilerimizde bazı doğal suskunlukları gözlemek mecburiyetindeyiz. Bu kendi çalışmalarımız için olduğu kadar partnerlerimizin çalışmaları için de geçerlidir, Kendi işlerimizden dolayı telaş ediyoruz diye çalışmayı kesmemeli ya da dağıtmamalıyız; çalışmamız konusunda özel hayatımızda gevezelik etmemeli, yorumlar ya da şakalar yapmamalıyız. Her koşulda, oyuncunun çağrısında eğlenmekle ilgili düşüncelerimizin yeri yoktur. Yaratıcı görevlere karşı yaklaşımımızda, tema bir oyun bile olsa hep hazır bir halde olmalıyız ve buna 'ciddiyet' de diyebiliriz. Bir uyarım işlevi gören çalışma terminolojimiz çalışmadan koparılıp özel bir bağlamda kullanılmamalıdır. Çalışma terminolojisi sadece hizmet ettiği işlevle ilişkilendirilmelidir.

Bu nitelikte bir yaratıcı edim bir grupta birlikte yerine getirilir ve dolayısıyla belirli sınırlar dahilinde kendi yaratıcı egoizmimizi ketlememiz gerekir. Bir oyuncunun partnerini, kendi performansına daha fazla imkân sağlayacak bir kalıba sokma hakkı olmadığı gibi, çalışma lideri yetki tanımadıkça partnerini düzeltme hakkı da yoktur. Başkalarının çalışmalarındaki mahrem ya da hassas öğelere dokunamazsınız; hatta kendilerinin yokluğunda onlara dair yorumda bile bulunmamalısınız. Özel çatışmalar, kavgalar, duygular, anlaşmazlıklar her insan grubunda rastlanan durumlardır. Onları çalışma sürecini sekte uğrattırıp bozabilecek şekilde kontrol altında durmak bizim yaratıya karşı görevimizi teşkil eder. Kendimizi bir düşmana bile açma yükümlülüğüyle karşı karşıyayız.

VI.

Daha önce birkaç defa değinmiş olsak da, yaratıcı eylemle bağlantılı herhangi bir konudan (yani yer, kostüm, sahne donanımı, oyuncunun defterinden bir öge, melodik bir tema ya da metinden cümlelerden) kesinlikle şahsi bir fayda beklemememiz gerektiğini çok sık vurgulayıp açıklayamayız. Bu kural en ufak ayrıntılar için dahi geçerlidir ve bunun istisnası olamaz. Biz bu kuralı sadece özel bir sanatsal bağlılığa borcumuzu teslim etmek amacıyla koymadık. Tumturaklı ve soylu ifadelerle karşı karnımız tok, ama bizim bilincimiz ve deneyimlerimiz, bu tür kurallara sıkı sıkıya bağlı kalmazsak oyuncunun 'defteri'nin psişik dürtüler ve 'ışınım'dan mahrum kalmasına yol açacağını söylüyor bize.

VII.

Her oyuncunun çalışmasında düzen ve uyum, yaratıcı bir eylemin onlarsız gerçekleşmeyeceği temel koşulları gösterir. Burada biz tutarlılık bekleriz. Tiyatroya gelen oyuncuların, bilinçli olarak kendilerini uç bir konuda, her birimizden tam bir tepki almaya çalışan bir tür meydan okumada denemelerini isteriz. Bu oyuncular, 'tiyatro'nun anlamının ötesine geçen ve bir yaşama şekline, varoluş tarzına daha fazla benzeyen çok belirli bir şeyde kendilerini sınamaya gelirler. Bu çerçeve sanırım hayli belirsiz görünmektedir. Teorik bir düzlemde izah etmeye çalışırsak, tiyatronun ve oyunculuğun bizim açımızdan kendimizden çıkmamızı, kendimizi gerçekleştirmemizi sağlayan bir tür araç olduğunu söyleyebiliriz. Bu konuya daha fazla zaman ayırabilirdik. Ancak burada deneme süresinden daha fazla kalan biri, üzerinde konuştuğumuz şeyin tumturaklı sözlerden ziyade bir çalışmanın bütün öğeleriyle beraber ayrıntıları, gerektirdikleri ve kurallarıyla kavranabileceğini zaten çok iyi öğrenmiştir. Temel öğelerden rahatsız olan, örneğin kendisinin ve başkalarının oyunculuk tarzına saygı göstermeyen, rolünü taklide yönelerek ya da otomatize bağlayarak oyunun yapısını bozan birisi, ortak faaliyetimizin tanımlanamaz, yüksek dürtülerini gözetmeyen birisi olur. Görünüşte kü-

çok olan ayrıntılar, çalışma boyunca keşfedilen öğelerin kayda geçirilmesi gibi temel sorunların kararlaştırıldığı arkaplanı oluştururlar. Çalışmamızın kendiliğindenliğinin tehdit altında olduğu hissine kapılmadıkça hafızamıza bel bağlamayız ve o zaman bile kısmi bir kayıt tutmamız gerekir. Bu hem temel bir kuraldır, hem de metnin tamamen ezberlenmesi gibi katı ölçütleri gerektirir. Bir kişinin çalışmasında ne şekilde olursa olsun hilekârlığa sapması hiçbir şekilde kabul edilemez. Oyuncu, düzenlemeyi ve partnerlerinin eylemlerinin öğelerini kontrol etmek için bir sahneyi irdelemeli, sahnenin ana hatlarını çıkarıp çalışmalıdır. Fakat bu durumda bile oyuncu hareketleri dikkatle takip etmeli, dürtülerini iyi kavramak için kendini onlara bakarak tartmalıdır. Sahnenin ana hatlarını çıkarmak ile hilekârlığa sapmak arasındaki farklılık burada yatar.

Bir oyuncu tam da grubun belirlediği anda yaratıcı eyleme katılmaya daima hazır olmalıdır. Bu bakımdan sağlığı, fiziksel durumu ve özel ilişkileri sadece kendi sorunu olmaktan çıkar. Belirtilen nitelikte yaratıcı bir eylem, ancak canlı organizma tarafından beslenirse gelişip güçlenir. Dolayısıyla hepimiz, görevlerimize daima hazır olmak bakımından kendi bedenlerimize her gün ayrı bir özen göstermeliyiz. Özel zevklerimiz için uykumuzdan kesmemeli, ertesi günkü çalışmaya yorgun bir halde ya da içkiden bitkin düşmüş olarak gelmemeliyiz. Burada kural, bir kişinin çalışma yerinde zorunlu olarak bulunması değil, yaratmak üzere fiziksel varlığıyla orada olmasıdır.

VIII.

Yaratıcılık -özellikle oyunculuk söz konusu olduğunda- sınırsız bir içtenlik ama yine de disiplinli olmaktır, yani işaretler yoluyla kendini ifade edebilmektir. Bu yüzden yaratıcı kişi, malzemesinin bu konuda bir engel oluşturmamasına dikkat etmelidir. Oyuncunun malzemesi kendi bedeni olduğundan, yaratım anında hiç yokmuş gibi psişik itkilerine itaat etmeye, uysal olmaya, sadece pasif tepki vermeye göre eğitilmeli, herhangi bir direnç

sergilememeyi öğrenmelidir. Kendiliğindenlik ve disiplin, bir oyuncunun çalışmasının temel yönleridir ve yöntemsel bir anahtara ihtiyaç gösterirler.

Bir kişi bir şey yapmaya karar vermeden önce ilkin bir yönelim noktası belirlemeli, daha sonra buna uygun biçimde ve tutarlılıkla hareket etmelidir. Söz konusu yönelim noktası kendi gözünde çok açık, hayattaki doğal inançlar, ön gözlemler ve deneyimlerin ürünü olmalıdır. Bu yöntemin ana temelleri bizim topluluğumuzun yönelimini meydana getirmektedir. Bizim enstitümüz, bu yönelim noktasının sonuçlarını irdelemeyi öngörmektedir. Dolayısıyla buraya gelip kalan hiç kimse, topluluğun yöntemsel programını bilmediğini iddia edemez. Gelip burada çalışan ve daha sonra (yaratıcı bilinç konusunda) mesafesini korumak isteyen herkes, kendi bireyselliğinde yanlış bir yol tutturur. 'Bireysellik' sözcüğünün etimolojik anlamı, bir şeyde tam var olma anlamına gelen 'bölünmezlik'tir: Bireysellik, yarı gönüllülüğün tam zıttıdır. Bu yüzden, buraya gelip kalan kişilerin bizim yöntemimizde kendileriyle ilintili, hayatları ve deneyimlerinin onlara hazırladığı durumlarla kökten ilintili bir şey keşfettikleri görüşündeyiz. Gelen kişiler bunu bilinçli olarak kabullendikleri için de, katılan herkesin yaratıcı yolla eğitim görmeye kendini mecbur hissettiğini ve kendisinden, risklere ve araştırmalara açık yeni yöneliminden ayıramaz olan kendi üslubunu oluşturmaya çalıştığını farz ediyoruz.

IX.

Bu durumda esas önemli olan, bir oyuncunun herhangi bir türde reçete ya da bir 'sihirbaz kutusu' edinmeye çalışmamasıdır. Burası ifade araçlarının hepsinin toplanacağı bir yer değildir. Bizim çalışmalarımızın ağırlık noktası, oyuncuyu, engelleri yıkma arzusuyla, 'doruk' arayışı, totallik arayışı çabasıyla kendini ifade ettiği şekilde iç olgunlaşmaya doğru iter.

Oyuncunun öncelikli görevi, buradaki hiç kimsenin ona bir şey vermek istemediğini kavramasıdır; tersine, herkes ondan çok şey almayı, genellikle derinden bağlı olduğu bir şeyden (direncin-

den, ketumluğundan, maskelerin ardına saklanma eğiliminden, yarı gönüllüğünden, bedeninin yaratıcı eylemin önüne diktiği engellerden, alışkanlıklarından ve hatta her zamanki 'iyi huyluluğu'ndan) vazgeçmeyi planlamaktadır.

X.

Bir oyuncu total bir eylemi gerçekleştirmeden önce, bazıları pratikte sözcüklerle tanımlanamayacak derecede incelikli, elle tutulmaz nitelikte olan çeşitli gereklilikleri yerine getirmek zorundadır. Bunlar yalnızca pratik uygulama sonucunda açık hale gelirler. Yine de, total bir eylemin gerçekleştirilemeyeceği ve oyuncunun hareketlerinden hangilerini yerine getirmesinin imkânsız olduğu koşulları tanımlamak daha kolaydır.

Oyuncu, en üstün biçimiyle kavranan yaratımdan ziyade cazibeyle, kişisel başarıyla, alkışlarla ve parayla daha fazla ilgileniyorsa total bir eylemi gerçekleştiremez. Oyuncu bu durumu kendi rolünün büyüklüğüne, temsildeki yerine, güne ya da seyircinin türüne göre koşullu olarak değerlendiriyorsa yine başarılı olamaz. Oyuncunun -tiyatronun dışında olduğunda bile- yaratıcı itkisini heba ediyorsa ve daha önce söylediğim üzere ona gölge düşürüyor, engelliyor, özellikle de şaibeli nitelikteki bağlanmalarıyla ya da yaratıcı eylemi kendi kariyerini ilerletmenin bir aracı olarak kullanmaya niyetlenerek önünü tıkıyorsa total bir eylemden kesinlikle söz edilemez.

Yoksul Bir Tiyatroya Doğru

“Tiyatro, kostümsüz ve dekorsuz var olabilir mi? Evet, olabilir.

Tiyatro, olay örgüsüne eşlik eden müzik olmadan var olabilir mi?

Evet, olabilir. Tiyatro, ışıklandırma efektleri olmadan var olabilir mi?

Kesinlikle olabilir. Tiyatro, metin olmadan olabilir mi? Tiyatro tarihi bunun olabildiğini de teyit etmektedir. Peki, tiyatro oyuncusuz var olabilir mi? İşte, tiyatro tarihinde bunu doğrulayan bir örnek bilmiyorum.

Peki, tiyatro seyircisiz var olabilir mi? En azından bir seyirci gerekir.

Öyleyse, tiyatro için elimize geriye oyuncu ile seyirci kalmaktadır.”

“Bize göre tiyatro sanatının özü, oyuncunun kişisel ve sahne tekniğidir.

İnsan tiyatroda kendini tamamen, en derindeki candanlığıyla, aşka teslim edişindeki gibi güvenle vermelidir. Bu açıdan, tiyatro bir karşılaşmadan ibarettir. Kendini ifşa edimine kalkışan bir insan, deyiş yerindeyse öncelikle kendisini soyan, en şahsi halini alacak şekilde kendisini salan, dolayısıyla kendisiyle temasa geçen birisidir çünkü.”

“Tiyatro, gereklidir. Fakat kendi sınırlarının farkında olmalıdır.

Tiyatro, sinemadan daha zengin olamıyorsa, bırakın yoksul olarak kalsın.

Tiyatro, televizyon kadar savurgan olamıyorsa, bırakın münzevi olarak kalsın. Tiyatro teknik bir cazibe yaratamıyorsa bütün dışsal tekniklerden vazgeçsin. Böylece bize, yoksul bir tiyatroda ‘kutsal’ bir oyuncu kalsın.

Çünkü sinema ve televizyonun tiyatrodan söküp alamayacağı tek bir öğe vardır: insanın canlı organizmasının yakınlığı ve elle tutulurluğu.

Bu yüzden sahneyi kaldırarak, bütün sınırları silerek, oyuncu ile seyirci arasındaki mesafeyi yok etmek gerekmektedir...”

(Jerzy Grotowski)



agora kitaplığı • 507

ISBN 978-605-103-333-4



tiyatro • 37

www.agorakitapligi.com