



**DRAMATİK TİYATRO BAĞLAMINDA TEMEL
OYUNCULUK ÖNERMELERİ**

Gonca ÇILGI

Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı

2024

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANA SANAT DALI

DRAMATİK TİYATRO BAĞLAMINDA TEMEL OYUNCULUK ÖNERMELERİ
(Suggestions on Fundamental Acting in the Context of Dramatic Theater)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gonca ÇILGI

Danışman: Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR

Erzurum
Nisan 2024



KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Gonca Çılgı tarafından hazırlanan “Dramatik Tiyatro Bağlamında Temel Oyunculuk Önergeleri ” başlıklı çalışması 17 / 05 / 2024 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sahne Sanatları Ana Sanat/Bilim Dalı, Sahne Sanatları Sanat/Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı: Prof. Dr. Bünyamin Aydemir
Atatürk Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Danışman: Prof. Dr. Bünyamin Aydemir
Atatürk Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Elif Özhanlı
Atatürk Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Filiz Keskin
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Enstitü Yönetim Kurulunun
.../.../.... tarih ve sayılı
kararı.

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof.Dr.Ahmet Selim Doğan

Enstitü Müdürü

Aslı Islak İmzalıdır



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Dramatik Tiyatro Bağlamında Temel Oyunculuk Önergeleri ” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

17/05/ 2024

Gonca Çıktı

Aslı Islak İmzalıdır

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

ÖNSÖZ

Dramatik tiyatro bağlamında temel oyunculuk üzerine odaklanarak, bu sanatın inceliklerini ve gerektirdiği becerileri ele almaktadır. Oyunculuk, sadece rolü oynamakla kalmaz, aynı zamanda karakter analizi yapma, metni anlama, bedensel ve vokal yetenekleri geliştirme, iş birliği içinde çalışma ve sahne üzerinde etkili iletişim kurma gibi birçok beceriyi içerir. Bu becerilerin ustaca kullanılması, sahnedeki performansın kalitesini ve etkisini belirleyen önemli faktörlerdir.

Ayrıca bu çalışmada dramatik tiyatrodaki temel oyunculuk becerilerini detaylı bir şekilde inceleyerek, bu becerilerin nasıl geliştirilebileceği üzerine bir rehber sunmaktadır. Karakter derinlemesine analizinden, sahne mekaniği ve jestlerin doğru kullanımına kadar, oyunculuğun çeşitli yönlerini ele alarak, tiyatro sanatına ilgi duyan herkes için faydalı bir kaynak oluşturmayı hedeflemekteyiz.

Akademik sanat hayatımın emeklemeye başlayıp meslek hayatıma atılana kadar bana yol gösteren, meslek hayatımda her zaman desteğini üzerimden eksik etmeyen kıymetli hocam, Sayın Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR'e sonsuz teşekkür ederim. Çalışmam sürecinde her zaman yanımda olan anneme, babama, ablama minnet ve hürmetlerimi sunarım. Meslek hayatım boyunca beni yetiştiren, pişiren, eğitimciliğe hazırlayan canım öğrencilerime ve Saniye Sena GİRĞİN'e, kişisel gelişimimde ve bireysel çalışmalarımda yardımcı olan ağabeyim Süleyman Nazif OSMANOĞLU'na da teşekkürü bir borç bilirim.

Ve son olarak, çalışmam sürecinde beni sabırla dinleyen, çalışmalarımı bir editör edasıyla ince eleyip sık dokuyan akademik hayatıma başladığım günden beridir yol arkadaşım, meslektaşım, hayat arkadaşım Emrah ÇILGI'ya, çalışmalarımın en büyük motive kaynakları olan can parçalarım Ravza Ilgın ve Mustafa Ali'ye ve bu tez sürecimde beni hiç yalnız bırakmayan şu anda karnımda olan henüz ismini bile koymadığımız kızımıza teşekkürlerimi sunarım.

Erzurum, 2024

Gonca ÇILGI

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DRAMATİK TİYATRO BAĞLAMINDA TEMEL OYUNCULUK ÜZERİNE ÖNERMELERİ

Gonca ÇILGI

Danışman: Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR

Nisan 2024, 117 Sayfa

Tiyatro, insan deneyimini derinlemesine anlamamızı sağlayan, duygularımızı ve düşüncelerimizi şekillendiren güçlü bir sanat dalıdır. Sahnede sergilenen performanslar, izleyicilerin duygu ve düşünce dünyalarını zenginleştirirken aynı zamanda toplumsal mesajları iletme, tartışmalara yol açmak ve insanlığın ortak hikayesini anlatmak için güçlü bir araç olarak kullanılır. Bundan dolayı oyunculuk, tiyatronun temel taşlarından biridir ve sahne sanatının merkezinde yer alır.

Dramatik sanatların evrensel dili, insan ruhunun derinliklerine seslenir ve zamanın ötesinde bir köprü kurar. Bu tez, temel oyunculuk becerilerinin ve dramatik tiyatronun bu güçlü etkisini nasıl şekillendirdiğine dair bir incelemedir. Sahne sanatlarının köklü geleneğinde oyunculuk; duyguları, düşünceleri ve insan deneyiminin çeşitliliğini ifade etmenin en saf hali olarak kabul edilir. Bu çalışma, oyunculuğun temellerini, tekniklerini ve dramatik tiyatro içindeki rolünü ele almaktadır. Bu sanat dalının toplum üzerindeki etkisini derinlemesine analiz etmektedir.

Tiyatro yalnızca bir eğlence kaynağı olarak değil, aynı zamanda kişisel ve toplumsal dönüşüm için bir araçtır. Oyunculuk sanatı, bu dinamik sürecin merkezinde yer alır. Oyuncular, metni ve yönetmenin vizyonunu canlandırarak, seyirciyi bir yolculuğa çıkarır ve onlara ayna tutar. Bu tez, oyuncunun araçları, hazırlık süreci ve performans sırasında karşılaştığı zorluklar üzerine yoğunlaşarak, dramatik tiyatronun bu büyümlü dünyasına ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Dramatik tiyatronun temel oyunculuk üzerine önermelerini sunarken, bu tez; sahne sanatlarının tarihine, teorilerine ve uygulamalarına dair kapsamlı bir bakış sunarak ve oyunculuk eğitiminin önemini vurgulayacaktır. Okuyucuya, sahne üzerindeki her hareketin ve sözün, derin bir anlam taşıdığı titiz bir çalışmanın ürünü olduğu bir perspektif sunmayı hedefliyoruz.

Bu tez, oyunculuk sanatına gönül vermiş herkes için bir rehber niteliğindedir. Oyuncular, yönetmenler, tiyatro öğrencileri ve sanatseverler; bu sayfalarda, sahne sanatlarının zenginliğini ve oyunculuğun inceliklerini keşfedeceklerdir. Tiyatronun büyümlü, bu çalışmanın her satırında yaşamaktadır ve umarız ki, bu tez; dramatik tiyatronun geleceğine ışık tutarak, yeni

ufuklar açacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, dramatik tiyatro, jest, mimik, oyunculuk, ses, nefes, rol, oyunculuk teknikleri, dans, hareket.



ABSTRACT

MASTER'S THESIS

SUGGESTIONS ON FUNDAMENTAL ACTING IN THE CONTEXT OF DRAMATIC THEATER

Gonca ÇILGI

Advisor: Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR

April 2024, 117 Pages

Theater is a powerful art form that provides a deep understanding of the human experience and shapes our emotions and thoughts. Performances on stage enrich the emotional and intellectual worlds of the audience, while at the same time being used as a powerful tool to convey social messages, provoke debate and tell the common story of humanity. Therefore, acting is one of the cornerstones of theater and is at the center of stage art.

The universal language of dramatic arts speaks to the depths of the human soul and builds a bridge across time. This thesis is an examination of how basic acting skills shape this powerful effect of dramatic theater. In the long tradition of the performing arts, acting is recognized as the purest form of expressing emotions, thoughts and the diversity of human experience. This study explores the basics of acting, its techniques and its role within dramatic theater, and analyzes in depth the impact of this art form on society.

Theater is not only a means of entertainment, but also an engine of social change and personal transformation. The art of acting is at the center of this dynamic process. Actors bring the text and the director's vision to life, taking the audience on a journey and mirroring them. This thesis aims to shed light on this magical world of dramatic theater by focusing on the actor's tools, the preparation process and the challenges they face during performance.

In presenting the premises of dramatic theater on basic acting, this thesis will provide a comprehensive overview of the history, theories and practices of the performing arts and emphasize the importance of acting training. We aim to offer the reader a perspective in which every gesture and word on stage carries a deep meaning and is the product of meticulous work.

This thesis is a guide for everyone who is devoted to the art of acting. Actors, directors, theater students and art lovers will discover the richness of the performing arts and the subtleties of acting in these pages. The magic of theater lives in every line of this work and we hope that this thesis will open new horizons that will shed light on the future of dramatic theater.

Keywords: Theater, dramatic theater, gesture, mimic, acting, voice, breath, role, acting techniques, dance, movement.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI	i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI	ii
ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
Giriş	1
BİRİNCİ BÖLÜM	4
Oyuncu	4
Tiyatro Nedir	4
Tiyatro Oyuncu İlişkisi	7
Tiyatroda Oyuncu.....	11
Oyuncu Kimdir	12
Tarihsel Süreç İçerisinde Oyuncu	14
İKİNCİ BÖLÜM	25
Dramatik Tiyatro Bağlamında Oyunculuk Eğitimi	25
Oyunculuk Eğitimi	25
Beden.....	29
Ses.	34
Nefes.	47
Diksiyon	53
Tirad.....	57
Konsantrasyon.....	59
Hareketin Tanımı	61
Hareket ve Vücut	63
Hareket Küresi	64
Hareketin Sürekliliği.....	65
Hareket Dizileri	66

Dans	71
Dansın Kökeni ve Gelişimi	73
Dans, Hareket Kavramının Önem Kazanması.....	75
Oyunculuk Teknikleri.....	76
Meisner Tekniği.	76
Stanislavski Tekniği.	81
Sihirli Eğer.....	83
Verili Durumlar	83
İnanç ve Gerçeklik.....	84
Duygu, Düşüne Alışverişı.....	85
Tempo ve Ritim	86
Coşku Belleği	87
Meyerhold Tekniği.....	90
Odin Tekniği.	92
Epik Oyunculuk.....	93
Gestus Tekniği.....	98
SONUÇ	100
KAYNAKÇA.....	101
ÖZGEÇMİŞ	105

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. <i>Gırtlak</i>	35
Şekil 2. <i>Akçiğerler</i>	43
Şekil 3. <i>Nefes Alma, Nefes Verme</i>	50
Şekil 4. <i>Göğüs Nefesi Alma, Verme</i>	51
Şekil 5. <i>Isınma Hareketleri</i>	64
Şekil 6. <i>Hareket Küresi</i>	64
Şekil 7. <i>Lecoq'un Yapılandığı Üç Doğal Hareket</i>	66
Şekil 8. <i>Wuppertal Dans Tiyatrosu – Orpheus Und Eurydike 2005 / Paris</i>	71
Şekil 9. <i>Wuppertal Dans Tiyatrosu – Nefes 2003 / İstanbul</i>	71
Şekil 10. <i>Bajart Ballet Lausanne – Aradaki Dans 1991 / Fransa</i>	72
Şekil 11. <i>Stailavski'nin Sistemi</i>	82
Şekil 12. <i>Meyerhold'un Biyomekaniğindeki Denge</i>	90
Şekil 13. <i>Doğrudan Oyuncu</i>	90

GİRİŞ

Tiyatro insanlığın var olduğu andan itibaren başlamıştır. Avcılık zamanında ortaya bir ateş yakarak avladıkları hayvanların postunu giyip dans eden topluluk tarafından keşfedilmiştir.

Tiyatro, sahne sanatıdır ve kendine özgü kuralları vardır. Vücut dilini ve sesi kullanarak duyguları, olayları, durumları anlatmaktır. Tiyatro, "İnsanı, insana, insanla, insanca anlatma sanatıdır". Tiyatronun anlatım aracı insandır ve onun kaynağı hayattır. Bunun yanı sıra tiyatro için edebiyat çok önemlidir. Yazılı metinlerin sahnede, canlandırılması olduğu için diğer türlerden ayrılır. Yazılmış bir tiyatro oyunu, seyirciye canlı olarak sahnede sergilenirken, diğer eserler genellikle okunur ya da dinlenir.

Tiyatro, oyuncular ve seyircileri olan, insanların günlük yaşamından beslenen bir sanat dalıdır. Psikolojik davranış özelliklerine dayanarak kitlelidir. Oyuncu-sahne etkileşimi, seyircinin oluşu yoluyla gerçekleşir. Sanatsal alanlar, bireyleri ve toplumsal olayları ayrıntılı bir şekilde inceler. Duyuş, hissediş özellikleri ve beğenme ölçütleri, tiyatro kuralları ve yöntemlerinin olaylara odaklanması gereken unsurlardır. Bunun yanı sıra, tiyatro sanatının, bireylerin toplumsal duyarlılığını artırmanın ve niteliksel gelişime katkıda bulunmanın da önemli görevleri olduğu söylenebilir.

Tiyatro, Tanzimat Dönemi'nde devletin ideolojik düşüncelerini halka duyurmak için araç olarak kullanılmıştır. Okuma yazma bilmeyen topluluk, gelişen olaylardan tiyatro ile bilgi sahibi oluyordu. Hayatın her alanında var olan tiyatro düşünce mekanizmasının birer parçasıdır aklın kurduğu hayal de devam eden bu sanat her yerde varlığını sürdürmüştür.

Tiyatroda oyunculuk ilişkisi birden fazla teknikle gelişmiştir. Grotovski Tekniği, Barba Tekniği, Stanislavski Tekniği, Meisner Tekniği, vb. Her yeni buluş tiyatrodaki kullanılmıştır. Her birinin fiziksel, duyuşsal, görsel veya müziksel olarak farklı tekniği vardır.

Barba, Grotovski tekniğinden etkilenecek kendine tiyatro topluluğu kurmak ister fakat topladığı topluluk amatör olunca ya provalara geç gelir ya da hiç gelmez. Tiyatronun bir disiplin olduğunu savunan barba devlet tiyatrolarına kabul edilmeyen oyuncuları bularak bunlarla bir tiyatro topluluğu oluşturur. Burada Odin Tiyatrosunu kurar, hareket ön plandadır.

Tiyatro ve sinema oyunculuğu arasında bir ayrım yapılır. Tiyatro, sahneye taşınmadan önce oyunculuk sadece bir oyun eylemi iken, tiyatro sahneye taşındıktan sonra bir sanat haline gelmiştir. Tiyatrodan sonra sinema, oyunculuğun sahneden kameraya geçmesine yol açmıştır. Bu

nedenle, profesyonel oyuncunun şu anda iki farklı yerde bulunduğunu görmekteyiz.

Birinci mekân, sahnede oynayan oyuncunun yeridir.

İkincisi, kamera karşısında oynayan oyuncunun yeridir.

Tiyatro oyuncusu bir role aylarca çalışır, kendinden emin olana kadar her gün provalara özenle katılır ve karakterine birden fazla anlam yükler. Oyuncu, bazen sesli bazen sessiz sahne olmadan da oynayabilir.

Oyuncunun sergilediği karakterin özelliklerini gösterebilmesi için bu hususa ilişkin kabiliyetini geliştirmesi şarttır. Çünkü o zaman rolünü inandırıcı olarak sergileyebilecektir. Hiçbir zaman oyuncunun karakteri, sergilediği rolünün önüne geçmemelidir. Yetiştiği ortam rolünün her zaman arkasında kalmalı, onu rolünü daha iyi yapmasına sebep olmalıdır, çünkü yaratıcılık kişinin arkadan itilmesiyle ortaya çıkar.

Bir oyuncuda aranacak özellikler disiplinli olması, diksiyonunun iyi olması, giyim kuşamı, araştırma isteği ve hayal gücüdür. Oyuncu bunlardan herhangi birine sahip ise eğitim alanında kendini daha ileriye götürür.

Oyunculuk eğitiminin en önemli görevlerinden biri, oyuncunun canlandıracağı rolü ayağa kaldırma sürecinde öğrenciyi yönetmektir. Bu aşamada, öğrencinin güçlü ve zayıf yönlerini belirlemek için oyuncuya tanınmış bir yöntem uygulanır. Ardından, sorunları çözmek için çözümler sunulur.

Oyunculuk eğitimindeki sorumluluklardan ikincisi ise oyuncunun yaratıcılığını sahneye taşıyacağı metni araç olarak kullanabilmeyi öğretmektir. Bunların alt dalları olarak 1. Beden, 2. Ses, 3.Nefes, 4.Diksiyon- Tirad, 5.Konsantrasyon, 6.Hareketin Tanımı bunların alt dalı olarak, Hareket ve Vücut, Hareket Dizileri, Hareket Küresi, Hareketin Sürekliliğidir.

Beden, oyuncunun enstrümanıdır. İzleyiciye sergilemek istediği şeyleri beden diliyle (büründüğu kişilik, mimikler, hareketler) gösterir.

Ses oyuncunun aletidir. Göstermek istediği kişiliği sesle destekler. (ağız, ses tonu, tınısı vb.)

Nefes oyuncunun hayatında doğru tempoyu sağlar. Diyaframı doğru kullanmayı öğrenir. Müzikal oyunlarda veya tempo gerektiren oyunlarda doğru nefes kullanmak sahnede uzun süre kalmayı sağlar.

Diksiyon seslerin, kelimelerin, vurguların anlam ve coşku duraklarını gerektiği ölçüde söylemesini sağlar.

Konsantrasyon oyuncunun sahnede dikkatli davranmasını sağlar.

Tezin sonunda varmak istediğimiz sonuç, bir oyuncu adayının oyunculuk mesleğine ve rolüne nasıl hazırlanması gerektiğinin aşamaları ve teknikleriyle birlikte incelemektir.



BİRİNCİ BÖLÜM

OYUNCU

Tiyatro Nedir

“Tiyatro; Yunanca “theatron” yani “görme yeri” manasına gelmektedir. Bugünkü

Tiyatronun temelleri M.Ö.ye dayanmaktadır. Eski Yunan Dönemi’nde bağ bozumu tanrısı olarak kabul edilen Dionysos’da düzenlenen dinsel içerikli tören ve gösteriler bugünkü tiyatronun temeli sayılmaktadır ve ilk örnekleri olarak tarih de yerini almıştır. Tanrı Dionyos için düzenlenen şenlikler ilk olarak M.Ö.534 yılında yapılmıştır” (Vikipedi Özgür Ansiklopedi, 2024).

Antik Yunanda da bu tür gösteriler "Agora" olarak bilinen meydanlarda yapılırdı. İzleyiciler bir çember oluşturarak oyunu orada oynarlardı. Günümüzde de çevresel sahne düzeni olarak adlandırılan bu durumda, oyuncu-izleyici etkileşiminin daha yoğun olduğu ve izleyicilerin birbirleriyle karşılıklı bakış - duruş gösterisini izleme zevkinin arttığı söylenebilir.

Tiyatro, sahne sanatıdır ve kendine özgü kuralları vardır. Vücut dilini ve sesi kullanarak duyguları, olayları ve durumları anlatmaktır. Tiyatro, "İnsanı, insana, insanla, insanca anlatma sanatıdır". Anlatım aracı insandır ve onun kaynağı hayattır. Bunun yanı sıra tiyatro için edebiyat çok önemlidir. Tiyatro, yazılı metinlerin sahnede canlandırılmasına dayandığından, diğer türlerden ayrılır. Yazılmış bir tiyatro oyunu, seyirciye canlı olarak sahnede sergilenirken, diğer eserler genellikle okunur ya da dinlenir. Tiyatroyu yazılı metinlerin sahnede canlandırılması olarak tanımlasak da, her tiyatro oyunu için yazılı bir metnin olması gerekmez. Doğaçlama olarak da bir oyun oynanabilir.

“Tiyatronun tarihi incelendiğinde, yazının icadından önce ortaya çıktığını göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında, tiyatronun önemli özelliğinden birinin, herhangi bir metin olmadan var olabilmesidir” (Nutku, 2002:31) (Franks, 1963)'e göre Karagöz ve Hacivat gölge oyunları buna bir örnektir. Karagöz ve Hacivat gölge oyunlarının ilk örnekleri yazılı metinlere bağlı değildi, ancak daha sonra yazılı metinlere bağlı olarak oynatılmaya başlanmıştır.

Tiyatro aynı zamanda çok sayıda anlatım yöntemini kullanır. Vücut, jest, mimik ve ses bunlardan bazılarıdır. Ses, tiyatro anlatımı için en önemli araçtır. Tiyatro oyuncusunun sesi kullanma yeteneği, oyunun kalitesini önemli ölçüde etkileyen bir ölçümdür. Tiyatro oyuncusu, canlandırdığı karaktere göre sesini değiştirirken sesinin esnekliğini de kontrol edebilmelidir.

Tiyatro, oyuncularını, seyircileri olan ve insanların günlük yaşamından beslenen bir sanat dalıdır. Psikolojik davranış özelliklerine dayanarak kitlelidir. Oyuncu-sahne etkileşimi, seyircinin oluşu yoluyla gerçekleşir. Sanatsal alanlar, bireyleri ve toplumsal olayları ayrıntılı bir şekilde inceler. Duyuş, hissediş özellikleri ve beğenme ölçütleri, tiyatro kuralları ve yöntemlerinin olaylara odaklanması gereken unsurlardır. Bunun yanı sıra, tiyatro sanatının, bireylerin toplumsal duyarlılığını artırmanın ve niteliksel gelişime katkıda bulunmanın da önemli görevleri olduğu söylenebilir.

“Eski Yunancada "tiyatro", izleyiciler (kalabalık) karşısında oyun oynanan yer anlamına gelir. Bununla birlikte, bazı topluluklar tiyatro, drama ve oyun sanatına da atıfta bulunur. Tiyatro oyuncularını, sahneden eyleme (ses, konuşma, jest ve mimik) dönüşen bir oyunu tiyatro sanatı olarak nitelendirirler. Yaşama ve benzetme, tiyatro oyuncularını tarafından canlandırılan bir oyunun, gerçek hayatta meydana gelmiş ya da gerçekten meydana gelebilecek olayların canlandırılmasını sağlar. Haldun Marlı'nın "Mimik Rol Alıştırmaları ve Temel Tiyatro Bilgisi" adlı kitabında da belirtildiği gibi, oyun türlerinin yapısına göre sahne, sunum olanakları olarak açık hava, kapalı mekân tiyatro salonları, sokaklar, meydanlar ve oyuncu-izleyici iletişimini sağlayan tüm alanlarda gerçekleştirilir. Tiyatro, güzel sanatların en renklisi olmakla birlikte, diğer sanat dallarını birleştirerek işlevselliğini güçlendirir. Oyun, yazar ve oyuncunun dekor, kostüm, aksesuar, ışık, ses, mimari, resim, müzik ve dansın bir kombinasyonu ile izleyici karşısına çıkmasıyla gerçekleşir. Yönetmen, dramaturg ve diğer ilgili uzmanlar, oyunun oynanmasından önce belirtilen özelliklere uygun olarak tasarlanan tiyatro faaliyeti için iş birliği yaparlar. Tiyatro esas olarak kolektif bir sanattır. Tiyatro sanatının gerçekleşmesinde, belirtilen her sanat dalının kendi alanlarıyla birlikte katkıda bulunduğu göz önüne alındığında, tüm bu sanat dalları yalnızca kendi disiplinleri içinde çalışarak katkıda bulunmuştur. Tiyatro, diğer sanatsal faktörlerle birlikte kolektif yapısı ile bir eseri canlandırırken estetize ederek tarihe ışık tutar.

Yanı sıra oyuncuların ve seyircilerin tiyatro sanatı için gerekli olduğu açıktır. Bir oyunun sahne, dekor, kostüm, müzik ve diğer bileşenler olmadan sahnelenmesi mümkündür. Bu nedenle, tiyatro sanatı tarih boyunca kendi hikâyelerini yaratırken, insanların, toplulukların ve seyirciyi etkilemenin yanı sıra yaşamı anlama ve yönlendirme gücüne sahiptir. Tiyatro eylemi, izleyici-oyuncu ilişkisine dayanmaktadır. Bu nedenle, tiyatroyu tanımlamak için "İnsanı insana insanla ve insanca anlatan bir sanat dalıdır" yaklaşımı esastır.

Yukarıda belirtilen özelliklerin bir sonucu olarak, tiyatro sanatının toplumsal bir niteliğe dönüşmesi ve geleceğe iz bırakması, izleyiciyle kurduğu güçlü bağ sayesinde gerçekleşir. Tiyatro sanatının toplumsal olması nedeniyle, insanlar arasındaki ilişkileri, çelişkileri, çözüm veya çözümsüzlükleri incelemesi çok önemlidir. Tiyatro eserleri, insanın evrende iletişim kurabileceği

her şeyden kaynaklanmaktadır. Eserin sahneye taşınması, bireyin toplumsal duyarlılığına katkısının bir göstergesidir. Tiyatro sanatının bilimselliği sayesinde toplumsal yaşamı etkilediği söylenebilir, çünkü oyuncu-izleyici ilişkisinin doruk noktasına ulaştığı an, karşılıklı iletişimin gizemliliği sayesinde büyümlü bir ortam yaratır. Tiyatro eyleminin insan nesli var oldukça, etkisini her çağda geliştirerek sürdürmesi kaçınılmazdır.

Haldun Marlı'nın "Mimik Rol Alıştırmaları ve Temel Tiyatro Bilgisi" adlı kitabında da belirtildiği gibi, eski Yunanlıların, mitler sayesinde yaşamlarını sürdürdüklerine inandıkları için, tanrılaştırdıkları Dionysos (Bakkhus) adına hayata bereket verdiği ve gönül borçlarını ödemek için onun adına şenlikler, şölenler düzenledikleri bilinir. Her yıl mart ayında bu özel günü tekrarladıkları görülür çünkü bu şölenler hayatlarına mutluluk, sevinç ve coşku getirmiştir. Bu şenlikler zamanla kimileri için eğlence aracı, kimileri için geleneğe dönüşürken, birileri için eğlendiren, ve verimli bir gün olarak görüldü ve günümüze kadar düzenli bir iş haline geldi. Tiyatro eyleminde, bu gösterileri yapma cesareti gösteren tek kişi, zamanla ikinci bir oyuncu ile iletişim kurarak sanatlarını sergilemişlerdir. Bu, sanatın başlangıç evrelerini oluşturmuştur. Önce monologla başlayan, anlatan, güldüren, eğlendiren ve konuşan bireyler, zamanla karşılıklı iletişim kurmuşlardır ve üçüncü oyuncunun katılmasıyla "trialogos" oluşmuştur. Ayrıca, oyun, tiyatro, insan, seyirci ve seyir yeri kavramlarının bir araya gelmesiyle sanatsal bir yapıya dönüştürüldüğü görülmüştür.

Dionysos ile başlayan eğlence, coşku ve sevinç şenlikleri, yetenekli oyuncularını ödüllendirir. Zamanla, oyun metni, eser ve yazar kavramları, bu dönemin yazarlarına ilham kaynağı olarak daha düzenli hale gelmiştir. Bu sürekli çaba ve oyuncuların seyirci karşısında daha tutarlı hale gelmesi, yazarların düzenli olarak oyun yazmaları, tiyatro olarak bilinen sanatın tohumlarının atılmasına yol açtı.

Yeni ozanların, yazarların doğmasına ve tiyatro sanatının gelişmesine önemli katkılar sağlayan oyunlar, halk tarafından ilgiyle izlenmiştir. Amfi tiyatrolar, seyircilerin oyuncularını izlemesini zorlaştıran bu dar alanların bir sonucu olarak kurulmuştur. Bu gösterileri binlerce seyirci rahatça izledi ve zamanla yirmi bin otuz bin kişilik Amfi tiyatrolar kuruldu. Oyuncular, sahnenin ön kısmındaki koronun yanında yan ve arka bölümlerde duruyordu.

Bahsi geçen tiyatro yapılarının birçoğunun günümüze kadar geldiği, yıpranmış yapıların restorasyonları yapılarak ayakta kaldığı ve yeni gösterilerde tekrardan eski ihtişamı gibi olduğu bilinmektedir. Batı ve Güneybatı Anadolu'da bulunan bu önemli miras, kültür ve sanat adına önemli eserler olarak görülmektedir.

Tiyatro Oyuncu İlişkisi

60'lı yıllarda Eugenio Barba, Jerzy Grotowski'nin öğrencisiydi ve bu, şüphesiz onun tiyatro anlayışı, arayışı üzerinde önemli bir etkiye sahipti. Çalışma düzeninin ilk aşamalarında, Jerzy Grotowski'nin "ters yol" olarak bilinen via negativa yöntemi, bir oyuncunun performansındaki bütüncül varlığını, fiziksel alıştırmalar yoluyla geliştirerek sağlamıştır. Dolayısıyla performansın odak noktası, bedenin bilinçli ve öğrenilmiş hareketliliğidir.

Barba'nın ürünleri de benzer şekilde tasarlanmıştır. Grotowski'nin "ters yol" çalışma yöntemini incelediğimizde, temel amaç açıktır: Sahne üstünde "gerçek eyleme" ulaşma arzusudur. Sık kullanılan bir metafor olarak bu yöntem, bir heykeltıraşın nasıl çalıştığını gösterir. Heykeltıraş, bir taşı, ağacı veya mermeri kullanarak işlediği malzemeden fazlalıkları atmaya başladıkça eser ortaya çıkmaya başlar.

Grotowski'nin via negativa (ters yol) oyunculuk yönteminde, duygu ve deneyim biriktirmekten ziyade, oyuncunun fazlalıklardan kurtulmaya yönelik çabalarını ve alıştırmaları görmek mümkündür. Bu, alışılmış düzenden farklı olarak görülebilir. Oyuncunun bedeninde var olan şey aynı zamanda onun hareketlerini değerli kılacak olan şeydir.

Bu, antropoloji bilimi ile tiyatro antropolojisi arasındaki farklılıkları gösterir. Tiyatro antropolojisinin amaçladığı "ilkelerin biçimi", Doğu tiyatrosu örneklerinde görüldüğü gibi, klasik antropolojinin amaçlarından farklıdır.

Oyuncu bedeninin sahne üstü hareketini var eden ve anlamlı kılan hareketlilik, seyirci ile sağlıklı bir şekilde etkileşim kurmasını sağlar. Grotowski, bu iletişimin olanaksızlığını düşünüp para-tiyatro evresine varmadan önce, ilk dönem çalışmaları içinde bu sisteme bakıldığında, bir bakıma oyuncunun "kendi ilkeleridir".

“Grotowski'den önce Stanislavski bu arayıştaydı. Bir mirasın sonucu olarak, sahne üzerindeki oyuncunun gerçek bir varlık olarak görüldüğü ve hareketlerinin ayrıntılı olarak incelendiğini görüyoruz. Bununla birlikte, Stanislavski'den Grotowski'nin araştırmalarına varmadan önce Vsevolod Meyerhold, sürece katkıda bulunur “(Wolford, 2010, s. 200).

Meyerhold, sahne üstünde yaşayan ve düşünen bir varlık olarak insanın davranış kaynaklarının inandırıcılığının sorgulandığı bu arayışta beden hareketliliğini esas almanın yanında onu kendi biyolojik ve mekanik haliyle incelemeye başlar. Oyuncu yaşamında "alıştırma" çok önemlidir. Bu nedenle, "sahne hareketinin özüne" ulaşmak için bir model

geliştirir. Bu yapının mirasından beslenen Barba, Grotowski ile birlikte yürüttüğü çalışmalar yoluyla bir dizi prensip ve kazanım elde etmiştir. Bunlar, oyuncunun performansa dönüşecek çalışması üzerinde bir etkiye sahiptir. İnsanlar, özellikle kültürlerarası çalışmalarda, iki tiyatro türünü ortak bir kaynak ve gözlem alanı olarak kullanmaktadır.

Grotowski ve Barba'nın bu kaynaklar üzerine çalışma temelleri, Doğu tiyatrosundan büyük ölçüde etkilenmiştir. Bu nedenle, kaynak ve çalışmanın aynı sorunu paylaştığı düşünülebilir.

Doğu formunun "gösterimcisinin" sahne varlığını ele almak ve onun beden malzemesini ve hareketliliğini incelemek temel bir yaklaşımdır. Bu benzerlik, yaklaşımın temelini oluşturur. Daha sonra Barba, 1964 yılında Odin Tiyatrosu'nu kurarak kendi işine başlamıştır. Bu, Barba'nın önceki çalışmalarından bir başka çalışma yöntemini alıp geliştirdiğini gösterir. Bununla birlikte, oyunculara kolektif bir yaşam biçimi öneren ve bu yaşam biçimine göre düzenlenen eğitim süreçlerinin kendisidir. Kolektif yaşam, "eğitim süreci" kavramını genişletir. Eğitim, bir gösterim sürecidir ve bu süreç hem sanatın hem de eğitimin en önemli bileşenidir.

Bu noktada, tiyatro sanatının ana konusu oyundan ziyade bu süreç etrafında şekillenmeye başlamıştır. Barbanın çalışmalarında "süreç" kavramı "bütünsel edim" anlamına geliyordu. Barba'da "alt hareket dizisi" bu sürecin devamıdır. İlgili başlıkta konu kapsamlı bir şekilde ele alınmaktadır. Eserleri incelendiğinde, hem pratik çalışmalarının hem de sonrasındaki kuramsal çalışmalarının merkezinde olduğu açıkça görülmektedir.

“Odin Tiyatrosu, oynadığı oyunlardan çok, dışa dönük farklı etkinliklerle ve özellikle 60 ve 70'li yıllarda giderek önem kazanan bir yaşam ve çalışma tarzı olan kolektif çalışma biçimleriyle dikkat çekmeyi başarmıştır.”Kocabay'e (2002, s. 108) göre, bu, Barba'nın otoritesini sarsmayan, ancak oyunculara bireysel gelişme fırsatları sunan bir çalışma biçimidir. Odin Tiyatrosu'nun "süreç"i ilerleyen zamanlarda kültürlerarası çalışmaları bir hareket noktası olarak işlemeye başlamıştır. Farklı kültürlerden gelen eğitmenler oyuncularla çalışmışlardır. Tiyatro oyuncuları zamanla bu çalışma alanını genişletmiş ve kendi atölyelerini kurmuşlardır “(Ledge 2012, s. 8). Oyuncunun tek varlık "aracının" gösteri olmadığı bu yapıda, oyunculuk sanatının sadece sahne olarak değil, aynı zamanda hayatla birebir ilişkisi de incelenir.

Çalışmaları, tiyatro ya da gösterim-dışı yaşamın bir parçası haline gelecektir. Barba'nın kendi tiyatro sisteminde gelişen bu gelenek, farklı kültürlerdeki gösterimcilerin yaşamlarını bir tiyatro ve oyunculuk sanatı araştırmasının konusu haline getirebilir.

Bu nedenle Odin Tiyatrosu, günümüzde de kendilerine ait mekânda sürekli yerleşik bir şekilde çalışmak, uluslararası alanda çalışmalar, atölyeler ve gösteriler düzenlemektedir. Dolayısıyla, Odin Tiyatrosu'nun süreç ve üretim aşamalarının her safhasına bu kültürlerarası çalışma sistemi yerleşmiştir.

Farklı grupların ve oyuncuların aynı etkinliklerde ya da gezilerde bir araya gelmesi, gösterimlerin farklılıklarını ve benzerliklerini daha net hale getirmiştir. Böylece toplanan veriler de karşılaştırmalı bir şekilde incelenmeye başlanmıştır.

Tiyatroda Oyuncu Kimdir

Tiyatro ve sinema oyunculuğu arasında bir ayrım yapıyoruz. Tiyatro sahnesine taşınmadan önce oyunculuk sadece bir oyun eylemi iken, tiyatro sahnesine taşındıktan sonra bir sanat haline gelmiştir. Tiyatrodan sonra sinema, oyunculuğun sahneden kameraya geçmesine yol açmıştır. Bu nedenle, profesyonel oyuncunun şu anda iki farklı yerde bulunduğunu görmekteyiz.

Birinci mekân; sahnede oynayan oyuncu,

İkincisi mekân ise kamera karşısında oynayan oyuncudur.

Bir mekân ve bu mekânın kullanımı oyunculuk açısından çok önemlidir. Sahne oyuncusu veya tiyatro oyuncusu, mekânı daha rahat kullandığı için oyununu istediği kadar geniş bir alana yayabilir ve daha rahat oynayabilirken, kameraya oynayan bir sinema oyuncusu, sahnede oynayan bir oyuncuya göre daha dar ve kısıtlı bir çerçevede oynamak zorunda kalacaktır. Bu da sinema oyuncusunun oyununu en aza indirmesini sağlar.

Kameraya giren oyuncu, mümkün olduğunca tüm oyunculuk öğelerini küçültmelidir. Sinema oyunculuğunda, oyuncu ile hedef kitle arasında doğrudan bir bağlantının olmaması, örneğin bir objektifin araya girmesi veya kamera ile oyuncunun tek başına kalması, oyunculuğun boyutunu farklı noktalara taşır. Tiyatro oyunculuğunun sinema, televizyon ve kamera oyunculuğundan daha zor ve daha önemli olduğunu iddia eden birçok akademisyen ve başarılı oyuncu vardır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, profesyonel kamera oyunculuğu eğitiminin tiyatro eğitime göre daha kapsamlı olmasıdır. Bu, kamera oyunculuğunun profesyonel anlamda yeni gelişme göstermesi nedeniyle ilgilidir. İki oyunculuğu ayrı disiplinler olarak görmek gerekir ve sadece zorluk derecelerine odaklanmak yerine nasıl olması gerektiği üzerine odaklanmak gerekirse, iki farklı oyunculuk modeli de gelişecektir.

Tiyatro oyunculuğu sahnemiz, sinema oyunculuğu kamerasız düşünülemez. Göz oyunculuğu da kamera oyunculuğudur. Kamera karşısında oyununu geliştiremeyen oyuncu, tüm çabayı mimiklerine verir ve özellikle gözleri önemli bir rol oynar.

Sahne de oynadığı bazı oyunlarla seyirciyi kandırabilir ama kamera önünde oynadığında başaramaz. Örneğin, ağlaması gereken bir sahnede oyuncu, eliyle yüzünü kapatarak rolünü rahatlıkla oynayabilirken, kamera karşısında oynayan oyuncunun elini yüzüne kapatmak gibi bir lüksü olmadığından işi daha zor ve sıkıntılıdır. Ancak tiyatro oyunculuğunda hareket sözlerden daha önemli ve daha etkilidir.

Tiyatro ve sinema oyunculuğu arasındaki en önemli fark, oyunculuğun ne kadar doğal olduğudur. Başka bir deyişle, bir tiyatro oyuncusu tam bir rol oynar. Kamera önünde daha açık olmalısınız. Kamera rolü kabul etmez, bu yüzden kaybedersiniz. Kameraya girersiniz, olması gerekir, oradasınız ya da değilsiniz. İzleyici rolü hemen anlar.

“Tiyatro oyuncusu oyunu için aylarca çalışır, provalar yapar ve rolünde bölünme olmaksızın oyununu sahneye koyar. Ama sinema oyuncusunun böyle bir şansı yoktur, o yüzden çekimler defalarca tekrarlanır” (Alpar, 2014:15-21).

“Kamera oyunculuğunun temel ilkeleri şunlardır:

-Oyuncu daha az şey yapar,

-Oyuncuyu gerçekçi ve daha samimi hale getirir, tamamen yumuşatır,

-Oyuncuyu çok daha içsel hale getirir, performansı küçültür,

Çok daha hareketsiz olur, daha az yüz ifadesi kullanır, küçülür,

-Oyuncu doğal olur” (Alpar, 2014: 23).

Tiyatro ve sinema oyunculuğunda da sufle tekniği kullanılmaktadır. Tiyatroda, oyuncuya sahne arkasına gizlenmiş biri tarafından replikler söylenir, ancak sinema oyunculuğunda, kamera açısına girmeyen ve bu işi profesyonel olarak yapan biri tarafından sufle verilir. Tiyatro oyuncusuna repliklerin hepsi söylenmez, sadece unuttuğu ya da takıldığı yerlerde sufle verilir.

Ayrıca tiyatro oyuncusu repliklerini unuttuğu yerde doğaçlama oynar. Kameraya karşı oynayan oyuncuya ise eğer çekim sufleli yapıyorsa başından sonuna kadar bütün replikler oyuncuya söylenir ve oyuncu da sadece bu metne göre oynar. Bununla birlikte sinema oyuncusunun gerçek sesi yerine başka birinin sesi de kullanılabilir, fakat tiyatro oyuncusunun

sahnede sesini kesip yerine başka birinin seslendirme yapması düşünülemez.

Tiyatro oyuncusunun seyirci kitlesinin bir sınırı vardır ve bu da salonda seyirciye ayrılan bölüm kadardır. Sinema oyuncusunun ise hedef kitlesinin, izleyenin bir sınırı yoktur. Bu yüzden görünürlüğü ve tanınmışlığı daha fazladır. Böylece sinema ya da başka bir deyişle kamera oyunculğunda oyuncunun narsistik duyguları daha çok ön çok plana çıkmaktadır. Çünkü yaptığı işi milyonlar izleyebilmektedir. Bu durum ise sinema oyuncusunun narsist duygularını harekete geçirebilir.

Milyonlar tarafından görünmek, izlenmek, takdir toplamak her insanın hoşuna gider ve bu durum da insanda narsist duyguları harekete geçirir. Böylece kameraya karşı oynayıp belli bir şöhrete sahip olan insanlar, çok özel oldukları düşüncesine kapılır ve kendi benliklerini de abartılı bir şekilde, doğallıktan uzak bir şekilde topluma sunmaya başlarlar.

“Narsist kişinin etrafındaki herkes yalnızca onun güzelliğini onaylamak için vardır. Narsisizmin en temel özelliği, kişinin benliğini abartılı bir şekilde olumlu görmesidir. Narsist kişiler öyle olmamalarına rağmen statü, zekâ, yaratıcılık ve güzellik olarak başkalarından çok daha iyi olduklarına inanmakta, kendilerini özel, öncelikli ve benzersiz olarak görmektedirler” (Twenge ve Campbell, 2010: 44 Akt: Alanka,Cezik, 2016).

Tiyatroda Oyuncu

Tiyatro performansı, oyuncunun bedenini ve kimliğini bir "oyun karakteri" arkasına saklayarak gerçekleştirilebilir. Başkaları tarafından hayal edilen kişileri canlandırmak yerine, oyuncunun kendi bedenini, deneyimlerini ve izlenimlerini paylaşması veya sergilemesi mümkündür.

Tiyatroda oyunculuk önce eğitimle başlar. Oyuncu kendini ve bedenini tanır. Böylece oyuncu; ses, konuşma, dans özelliklerini geliştirir. Bir karakterde kendini yeniler. Nasıl hareket edeceğini sahnede gözlemler. Oyuncu kendini sahnede tanır.

“Tiyatroda ses, oyuncunun kişiliğini yansıtmalarının bir parçasıdır. Sesi uyumlu bir karakter, sesini iyi kullanan bir karakter, vücudunu da iyi kullanıyorsa başarılı bir karakter sayılabilir”(Arıkan, Yılmaz (2007) ss.13).

Oyuncu Kimdir

“Oyuncu demek, yeryüzünde en zor kazanımlardan biridir. Bu araç, insanoğlu tarafından kazanılmıştır. Üretim yapan, düşünebilen, ortaya çıkarma kabiliyeti olan yeryüzündeki tek varlık insandır. İnsanoğlunun bu mesleğe sahip olabilmesi ise bilgiyle, sezgiyle, kavrama kapasitesiyle ve zorlukları çalışarak kolay kılmakla mümkün olmaktadır. Oyunculuk mesleğini yapmayı kafaya koyan kişinin insanüstü çaba göstermesi, bıkkınlık hissini yaşamaması, özveride bulunması, tekrardan kaçınmaması çokça çaba göstermesi mecburidir” (Nutku, 2004; 9-23).

Oyunculuk mesleği, yukarıda belirtilen alanlarda konumlanan bir paylaşımı içerir. Oyuncu ve izleyici arasında bir paylaşım vardır. Oyuncu, yazarın yazdığı kelimelerin içindeki duygu ve düşünceleri izleyenlere aktarır. Oyuncu ve seyirci bu süreci birlikte yürütürler. Bir seyir yerinde birlikte çalışırlar. Milattan önceki oyunculuk mesleğinde de aynı detayların bulunması mümkündür. Sanatta ve günlük yaşamda var olan paylaşımlar ve ortaklıklar, insanın gelişmesine yardımcı olmuştur.

Oyuncunun sergilediği karakterin özelliklerini gösterebilmesi için bu hususa ilişkin kabiliyetini geliştirmesi şarttır. Çünkü o zaman rolünü inandırıcı olarak sergileyebilecektir. Hiçbir zaman oyuncunun karakteri sergilediği rolünün önüne geçmemelidir. Oyuncunun yetiştiği ortam, rolünün her zaman arkasında kalmalı, rolünü daha iyi yapmasına sebep olmalıdır, çünkü yaratıcılık kişinin arkadan itilmesiyle ortaya çıkar.

“Temel oyunculığa ilişkin mesele, eğitim tekniklerinin bilgili ve eğitim konusunda tecrübeli eğitmenler tarafından kullanılarak oyuncuların yetiştirilmesidir. Çünkü netice de oyuncu da insandır, yani okuyarak, düşünerek ve de yorumlayarak mesleğini icra edebilecek bir enstrümandır” (Nutku, 2004; 9-23).

Her oyuncunun malzemeleri, kendi özelliklerini taşır. Çünkü herkesin kişilik ve karakter özellikleri kendine mahsustur. Bu sebeple de her bir oyuncunun ruhsal, düşünsel ve fiziksel özellikleri birbirinden farklıdır. Bunun için de yöntem ve tekniğin her oyuncuya kendine has reçeteler verilerek çalışmasını sağlamak gerekir. Ülkemizde etik ve estetik bakımdan oyuncu eğitimi, tam olarak çözüme kavuşturulamamıştır.

Oyuncu olmak isteyenlerde aranan ilk şart, kabiliyetli olmasıdır. Çünkü bu özellik sonradan kazanılmaz, doğuştan var olan bir meziyettir. Kabiliyet, olayları kavrayabilme, iletişim sağlayabilme karışımıdır. Tabi ki bu özellikler ve meziyet tek başına yeterli değildir, bu özelliklerin yanında güçlü karaktere sahip olma ve ahlaklı iyi bir dünya görüşüne sahip olmak da gerekmektedir

Oyuncu olmak isteyen adayların, güzel konuşabilme, dil hakimiyeti, nefes kontrolü, odaklanma, rol, gerçekleştireceği her türlü hareketleri, tiyatro tarihini, çözümleme kabiliyeti görsel beğeni ve farklı sanatsal faaliyetlerde bulunma gibi alanlara hakim olması gerekir. Yakışıklılık ve güzellik gibi fiziksel kavramlar oyuncu için ilk sırada yer almamalıdır. Önemli olan oyuncunun, seyirci karşısında, seyircilerin beğeneceği kavramları temin edip seyirciye gösterip bunu başarabilmesidir. Daha da önemlisi vasat üzeri zekasıyla algılama yetisinin bulunmasıdır. Yani oyuncuların fiziki güzellikleriyle birlikte üstün zekâyâ sahip olmaları kusur olmayacaktır.

Oyuncuların çevresinde ve dünyada meydana gelen olayları gözlemleyebilmeleri ve olaylara ilişkin görüş beyan edebilmeleri, yorumlayabilmeleri gereklidir. Yine her bir oyuncu, çevresindeki yanlış ve eksikliklere karşı tepki koyabilmek için entelektüel olmalıdır. Çünkü yanlışla isyan etmek sanatçıların oyuncuların özelliklerindendir.

“Oyunculuğa yeni başlayan ile profesyonel olmuş oyuncular arasında eni iyisi ben olayım gibi düşünceleri bulunmaktadır. Bu düşünceler kişinin dünya görüşüyle de ilgilidir. Bu düşünce ben merkezli kandırmacadan başka bir şey değildir. Bütün bu arzular ve istekler, şan, şöhret, para ve ünlü olmak isteğinden başka bir şey değildir. Oyuncularda diğer meslek grupları gibi mevcut durumdan şikayetçilerdir. Aslında şikâyet edilen durumları kendileri birlikte besleyip ortaya çıkarmaktalar “(Nutku, 2004; 9-23).

“Oyuncu, birlikte oynayacağı kişilerle çalışma disiplinine sahip olmalı, kolektif uyumu sağlamalı, disiplinli çalışmalıdır. Hem işiyle hem mesleği hem de kişisel olarak ahlaklı, güzel davranışlar içerisinde olmalıdır. Stanislavski’nin, bu etik anlayışı hususunda: “Kendinizde sanatı sevin, sanatta kendinizi değil” şeklinde sözü her şeyi özetlemektedir”(Shelly, 2013: 278).

“Stanislavski, oyunculuktaki üç tehlikeyi aşağıdaki gibi sıralamıştır.

1.Mekanik Oyunculuk (Mechanical Acting): Oyuncunun duygularını zorla ifade etmeye çalıştığı, doğal olmayan ve yapay bir performans sergilediği durumdur. Bu durumda oyuncu, duygularını içselleştirmek ve karakteri gerçekçi bir şekilde canlandırmak yerine, dışarıdan taklit etmeye çalışır.

2.Gösterişli Oyunculuk (Theatricality): Oyuncunun performansını izleyicilere gösterişli ve abartılı bir şekilde sunmaya çalıştığı durumdur. Bu durumda oyuncu, karakteri gerçekçi bir şekilde canlandırmak yerine, dikkat çekmek ve izleyicileri etkilemek için abartılı hareketler ve duygusal tepkiler kullanır.

3. Taklitçi Oyunculuk (External Acting) : Oyuncunun, karakteri canlandırmak için dışsal özelliklere odaklandığı karakterin, içsel dünyasını anlamadan sadece dış görünüşünü taklit etmeye çalıştığı durumdur. Bu durumda oyuncu, karakterin duygularını ve düşüncelerini anlamak yerine, sadece dış görünüşünü ve davranışlarını taklit etmeye çalışır.

Stanislavski'ye ait bu üç tehlike günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Stanislavskiye göre oyuncuların tespit ettiği bu ve benzeri tehlikelerden uzak durmalarının zorunlu olduğunu belirtmektedir.

“Oyuncuların üstlendikleri rolü iç dünyalarında yaşamaları ve o rolü içselleştirmeleri, rolle bütünleşmeleri kısaca o rolü yaşamaları gereklidir. Stanislavski bu hususu kısaca, oyuncunun seyirci için değil kendisi için oynamalı şeklinde değerlendirmektedir. Sergilenen karakterlerin canlandırılması demek tamamen o karakter olmak manasına da gelmemelidir. Oyuncunun kendini denetlemesi öz denetimini yapması her zaman dikkat edilmesi gereken husustur. Kısaca, Oyuncu, sistemi başından sonuna dek bilinçli şekilde bir teknik üzerine oturtmalıdır”(Moore, 2006: 120).

Group Theatre (New York), 1930'lu yıllarda Konstantin Stanislavski tarafından Moskova Sanat Tiyatrosu'nda geliştirilen bu oyunculuk kuramını popülerleştirdi. Lee Strasberg, 40'lı ve 50'li yıllarda Actors Studio'da onu geliştirdi.

Bu kuramda oyuncunun, psikolojik davranışlarını, zihinsel durumunu, düşünce ve kıyaslama şeklini, üretken konuma getirmesi ve bunu sürekli, iradeli, istikrarlı bir şekilde oluşturması amaçlanır.

Bu kuramda, oyuncu sahnede oynadığı role yani, oyuna gerçekmiş gibi inanması ve inanarak oynamasıdır.

“Oyuncu rolüne hazırlanırken, geçmiş yaşamından, çevresel olaylardan, kısaca anılarından bir kaynak olarak faydalanabilir. Ancak oyunu ya da rolünü sadece ve sadece bu duygularla değil, oynadığı rolün çevresini, koşullarını iyice araştırarak bunların hepsinin üzerine, kendi düş gücünü de koyup ekleyip, rolüne hazırlanmalıdır” (Hornby, Richard 4 Mayıs 1987).

Tarihsel Süreç İçerisinde Oyuncu

“Tarihi olarak bakıldığında tiyatronun, araç olarak hemen hemen bütün toplumlarda etkili bir şekilde kullanıldığını belirtmek doğru bir tespittir. Cumhuriyetimizin kuruluşuyla birlikte, devrimlerin korunması, vatan aşkı, izleyiciye tiyatro aracılığıyla aktarıma başlandığı söylenebilir” (And, 1983: 365).

Cumhuriyetimizin yeniden kurulmuş olması ve yarının gençliğine, umut ve güven duygularının aşılabilmesi, halkımızın kültür ve eğitim seviyelerinin artırılabilmesinde tiyatronun önemli yer aldığı açıktır. Bu sebeplerle geçici tiyatrolar, geniş halk kesimlerine ulaşılmasında yer almışlardır. Tiyatro oyunculuğunun yetiştirilmesi, ilk okulların açılması, devlet tiyatrolarının kurulması cumhuriyet dönemi ile birlikte gerçekleştirilmiştir.

“Oyun, insanlık tarihi boyunca tarih öncesi dönemden bugüne kadar aksiyon olarak yer almıştır. Bütün asırlarda insan, varlığını ve de var olma şeklini oyun aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Schiller’e göre insan oynayan bir varlıktır ve oynaması tam bir insanlık göstergesidir” (Schiller, 1990, s.76).

“Ancak oyun yalnızca, insanoğluna has bir olay değildir. Hayvanların da oyun oynadıkları bilinmektedir. Huizinga bundan dolayı oyunu, kültürden daha önce ortaya çıkmış bir netice olduğu yönünde değerlendirmektedir” (2013, s.20).

“Huizinge göre yok iken de oyun vardı. Hayvanlar bu oyunu öğrenmeleri için insanoğlunu beklememişlerdir. İnsanı, öteki varlıklardan ayıran algısal düşünme ve bir şeyleri ortaya çıkarma gücü, oyun eylemini çok daha hızlı şekilde ilerilere taşımasına böylece bir yaşam biçimi oluşturmaya imkân sunmuştur. Örnek verecek olursak, ilk çağda yaşayan insanların avlanmadan öncesinde av dansları yapıp, avlanacak avını büyü yoluyla etkilemek için onları izleyenlerle birlikte toplu gösteri şeklinde icra etmeleri, bugünkü şekliyle tiyatro oyununu ve tiyatro seyircisini tarif etmektedir. Toplumsal olarak da yapılan büyü dansları, danslara iştirak edenleri avlanma başlamadan psikolojik ve fiziksel olarak hazır etmek, *“toplumsal eğitim aracı olarak gerek fiziki ve mesleki, gerekse etik ve estetik eğitim aracı olarak işlev görmektedir”* (Kagan, 1982, s.240).

“Ernst Fischer göre av dansının oyunsal yönü, hem avlanana hem de avcıyı izleyenlerin güvenini artırdığı, doğada ayakta kalabilmek için bir varoluş savaşı olarak ilk çağ insanların sanatı ortaya çıkarma gücünü artırdığını tanımlamaktadır. 2017, s.52). Öteki anlamına baktığımızda da büyü içerimsi oyunun, birlikteliğin selamlaşması bu şekilde de kişinin kendini inandırmasıyla taleplerinin gerçekleştirmesini sağlamaktadır. *“Bu iç güç onun ‘daimon’udur. Daimo’un özelliği kolektif olarak ortaya çıkarılması ve yine kolektif olarak duyumsanmasıdır”* (Andiç, 2019, s.36, 37).

“İlk çağda yaşayan insanların tek başına bir mücadeleye girmesi, doğada tek başına hayatta kalabildiğini göstermesi, bu mücadeleyi kazanmasını bazen büyüyle bazen de ortam koşullarıyla kendini bu ortama yerleştirme çabasıyla birlikte kişide var olan oyun yönünün ortaya

çıkmasıyla birlikte gelişmesine de sebep olmuştur. Günlük ana ihtiyacını temin eden insanoğlu, yaşamında karşılaştığı olayları farklı ses, dans ve gösteriyle dile getirip, hislerini ve düşüncesini anlatmıştır. İlkel çağdaki bu davranışlar ve oyunlar zaman içinde belirginleşmiş ve sistemli düzenli hal alarak ritüele, inançsal tören aşamasına gelmiştir” (Yıldırım, 2021, s.17).

“Öte yandan vakti değerlendirmek ve eğlenceler için birçok oyunlar oynayan homo ludens (Huizinga, 2013, s.16) (oynayan insan), Oyunlar sayesinde kişinin yaşam biçimini göstermesini yaşamın tam ortasına yerleştirmiştir. Homo, oyun davranışıyla değişen yaşamı, araç durumundan, toplumsal bir iletişim dili kuran birey-toplum ağının ortaya çıkmasına katkıda bulunduğunu tespit etmiştir” (Tekerek, 2006, s.47).

Ortak görüş, Dionysos kültüründen tiyatronun ortaya çıkmasıyla beraber eylem olarak oyun ortaya konması sanat olarak oyunculuk mesleğini ortaya çıkarmıştır. Bakıldığında insan, hayatın bütün kısımlarının tam ortasında yer almaktadır. Ancak bu işin meslek olarak paradoksal olarak tartışmaların ortasında yer alarak yüce vasıflar atfedilirken, diğer taraftan da en aşağı iş kolu olarak görülmüştür.

Oyunculuk, bütün sanat dalları içerisinde insanlar tarafından fazlaca bilinmeyen meslektir. Birçok insan, ressamın, müzisyenin, yazarın, sporcunun mesleklerini nasıl icra ettikleri hakkında doğru bilgi ve fikre sahip olsa da herhangi bir aktörün mesleğini nasıl icra ettiği, icra etmeden önce nasıl hazırlandığı konusunda, doğru bilgi ya da fikir sahibi değildir. Bu hal değerlendirilmeden geçilmiş ve bu durum sır olarak kendini saklamıştır.

“Bu genel değerlendirmeler 2 başlık olarak toplanmıştır:

- 1) Mistik yani inançsal bakışla Allah vergisi,
- 2) Gerçek bakışla da tamamı akıl işi. “

“Bu iki görüş de oyunculuğu sanat olarak tanımlamaktan kopartan değerlendirmedir. Mistik bakış açısı bunu, olağanüstü ve insanüstü bir gizlilik olarak tanımlarken, rasyonalist bakış ise daha çok güzelleştirme yaklaşımına sahiptir. Daha çok kabul gören bu fikirler ışığında oyunculuk, eğitimiyle alakalı olduğu değerlendirilmeyen, güzellik, iyi bir ses, harikulade bir fizik gibi daha çok dış özellikler olarak tanımlanmaktadır” (Hornby, 1983, s.19).

Ancak oyunculuk tarihine bakıldığında ise fiziki görünümünden bahsedilirken sadece fiziki güzelliklere sahip olmayan çok başarılı oyuncular da bilinmektedir. Oyunculuk, iç dinamikleri içinde yapılması zor, fazlaca fedakârlık isteyen meslek kolu olmakla birlikte insanoğlunun varoluşundan bu yana var oluşunu ve gücünü muhafaza etmiş ancak mesleki değer olarak da hak

ettiği yeri alamamış, var oluşunu, sahipsiz bir şekilde var oluşunu devam ettirmiştir. Kısaca oyunculuk, tarihi, meslek itibarı, iniş ve çıkışlı meslek kolu olsa da insanlığın varoluşundan bu yana kendinden söz ettirmeye ve popüleritesini sergilemeye devam etmiştir.

“Yunan antik tiyatrosu oyuncularını hipokritler olarak tanımlamıştır. Bu hipokritler profesyonel olan ilk tiyatro oyuncularındır” (Schuyberg & Carlson, 1961, s.68).

“Oyuncu, sahneye çıkıp replik yapan, replikle birlikte de söz söyleyen kişi olarak tanımlanmıştır. Bakıldığında hypokritesin kelime anlamı etimolojik olarak cevaplayan manasını taşımaktadır. Oyuncu kadrosunda yer alıp koro ya da farklı rollere figüran olarak görev alanlar, oyuncu / hypokrites olarak tanımlanmaktadır. Bu kişiler cevaplayan pozisyonunda değildirler. Koroya, choregos (korobaşı) karar verir ve paralarının ödemesi korobaşı tarafından yerine getirilir. Gösterilerde koro, oyuncularından farklı olarak sahnede değil, sahne arkası orkestranın bulunduğu yerde dururlar. Tabi ki oyuncunun diğer oyuncularından durumu ve konumu olarak farklıdır. Çünkü bu oyuncular devlet tarafından işe alınmaktadır, ücretleri de devlet tarafından ödenir” (Haigh, 1889, s.197).

“Antik çağda oyunculuk mesleğine bakıldığında, Platon bu mesleğe karşı çıkmıştır. Platon’un bu mesleğe karşı çıkmasının sebepleri, şairlerin tanrılar ve insanlar hakkında yalan söylemesi bu yalanları da insanlara anlatmalarındır. Devlet en çok da bundan şikayetçidir. Platon, duyguların ve algılardaki nesnelerinin gerçeğe ilgisinin bulunmadığını kabul etmektedir, bunların ancak gerçeğin kopyaları olabileceğini düşünmektedir. Bu bakımıyla sanatçı, ikinci biçimi seçerek gerçekten uzak durma amacı gütmektedir. Platona göre gerçek bir sanatçı, gerçek olmayan şeylerle ilgilenmez, gerçekleri kabul eder ve onunla uğraşır, kopyasıyla uğraşmaz. Platon’un bu bağlamdaki yaklaşım tarzı sanat-hayat arasındaki bağlantıyı bu şekilde ilk olarak ortaya koymaktadır. Platon, mimesis (taklit) kavramını, yukarıda anlatılan ilişkiyi tanımlamak için ilk olarak kullanmıştır. Platona göre bu cümle aşağılayıcıdır. Aristotelese gelince Omimesis’e anlamlı bir görev yüklemiş ve itibarını vermiştir” (Carlson, 2007, s.17).

“Platon’un tiyatronun istek ve hevesleri tetiklediği düşüncesine karşı, Aristoteles tam tersi olarak seyirciyi tutkulardan ve benzeri duygulardan temizlediğini öne sürmüştür. Tragedyalarla verilen acıma ve korku duyguları homeopatik ilaç işlevi görmektedir. Bu davranışlar da ancak taklit etme yollarıyla sağlanabilmektedir. Kısaca Aristoteles’e göre bütün sanatların ana dayanağı taklit edilmekten gelmektedir. Ancak taklit edilirken de orijinalinin birebir alınması değil, belirli biçim şekil ve ölçülerde yansıtılmasıdır” (Aristoteles, 1987, s.43).

“Ozanlar, genelde insanların diğer insanlardan daha iyi olanlarını veya daha kötü olanlarını, bazen de ortalama insanların davranış ve eylemini taklit etmektedirler. Aynı davranışları ressamda da görmekteyiz. Polygnotos en iyi olanları, Pauson daha da kötü olanları, Dionysios ise gerçeğe en uygun en yakın olan kişileri taklit etmeye çalışmışlardır”(Aristoteles,1987, s.13).

“Bu geçmişten gelen sanatın aktörü olan oyuncu, oyunculuğun en başında fazla eleştirilere, itirazlara, karşı olmalara maruz kalabilir. Oyuncunun bu safhada izlediği davranışlar, Onun ileride mesleğinde nerelere geleceğine bir gösterge olabilir. Farklı görüşler olsa da tiyatro, dionysos kültüründen ortaya çıkmıştır. Yunanlıların şarap ve bereket tanrısı Dionysos adına okunan şiirler, ditramboslar ve ritüel danslar, bu harika sanatın filizlenmesini ve doğmasının en büyük sebebidir. İsmi bugüne kadar gelen ve halen konuşulan, koronun karşısına tek oyuncu koyarak, monologdan diyaloga geçiş vesile olan entrikayı, mizansenin sanatın içerisine ekleyen ilk oyuncu Thespis'tir” (Haigh, 1889, s.198,199).

“Tiyatro sanatı ortaya çıktıktan sonra da farklı aşamalarla oyunculuk sanatı ilerleme kaydetmiştir. Oyunu yazan ile oyunu oynayan kişinin aynı olmamasına dikkat edilmiş, oyun yazarı ile oynayan oyuncular farklı kişiler olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır. Bu durumda hem yazarın hem de oyuncunun ayrı kişiler olması sebebiyle kişilerin gelişimi artmış, nitelik ve nicelik olarak daha da ön plana çıkmışlardır. Böylece bu sanatın değeri daha da artmıştır. Aristoteles'e göre Aiskhylos ikinci oyuncuyu, Sofokles ise üçüncü oyuncuyu eklemiştir” (Thomson, 1990, s.208).

“449'lu yıllarda oyunculukla yazarlık birbirinden ayrılmış, böylece oyunculuk kendi başına bir meslek olarak ortaya çıkmıştır. Yunan'da aktörler komedya ya da tragedyalardan herhangi birini seçip aktörlük yapmışlardır. Burada asıl önemli olanın oyunculuk mesleği olduğu açıktır. Bu nedenle de tiyatro topluluğu için oyuncunun tanınırlığının anlamı yok sayılmıştır. Roma'da ise bu düşüncenin değişikliğe uğradığı görülmektedir. Bu düşünceye göre oyuncu, tragedya ve komedya icra edebilir veya iki alandan biri üzerine uzmanlık yolunu seçebilir. Çünkü topluluklardaki yıldız oyuncular temsil edilirken diğer oyuncudan çok daha değer addedilir” (Yıldırım, 2013, s.47).

“ Oyuncunun gelişmesi, kendini yetiştirmesi gereklidir. Bu gelişimin birincisi ses yetisini geliştirmesidir. Çünkü sesin tonunun iyi ayarlanması gerektiği gibi, canlandığı karaktere de uygun olarak seslendirmek ve koca salonlarda sesin duyulmasını sağlamak asıl önemli olan husustur. Kısaca temsiliyette “konuşma, resitatif ve şarkı” (Brockett, 2000, s.36) çok önemli özelliktir. “Anlatılan özelliğe sahip olmuş bir sanatçı Yunan halkında çok özel konuma

ulaşmaktadır. Hatta sıralamalarda yazarların önünde yer almaktadır. O dönemin oyuncusu Aristoteles kendisinin yazarlardan daha fazla itibar gördüğünü söylemektedir. Devletin, oyuncu ve sanatçıları önemli görevlere yerleştirmesi buna delildir.

Örnek verecek olursak, tragedya oyuncularından Aristodemus'u Yunan Devleti Makedon devletine iki kez elçi olarak atamıştır" (Nutku, 1995, s.27).

"Bu husus devlet ve toplum nazarında o kadar kabul görmüştür ki dini temsiliyeti bulunan Dionysos hizmet eden oyuncular askerlik yapmaktan muaf tutulmuşlardır" (Kargı, 1991, s.15).

"Yunan devletinde dramalara destek vermek büyük bir onur ve itibar olarak addedilmiştir. Dionysos festivallerindeki oyunlara finansör olmak çok büyük ve değeri ölçülemeyecek bir onur olarak kabul edilmiştir. Oyunların, finansörlüğünü üstlenen zenginlere 'khoregos' denilmektedir. Aristokrat bu görevleri üstlenenlere saygı duyulur, toplumca çok da fazla önem verilirdi" (Freeman, 2003, s.258).

"Antik Yunan'da çok değer gören oyunculuk, Roma'da ise aşağılayıcı bir meslek ve uğraş olarak değerlendirilmekteydi. Antik Yunan'daki oyuncu, çok iyi eğitimler alıyor çok da itibar görüyordu. "Tanrı Dionysos'un rahipleri olarak görülüyorlardı" (Nutku, 1995, s.32).

"Roma'da bu durum Yunandan tam tersiydi. Roma'da, oyunculuk özgür olmayan (kölelerin) kişilerin uğraştığı ve onlara uygun görülen meslekti. Eğitim alabilmeleri imkansızdı. Diksiyon ve benzeri eğitimleri alamadıklarından dolayı hareketleri kaba, icralarında ise zarafet yoktu. Kısaca, *"Yunanistan'da oyunculuk ritüelistik bir yücelik taşıırken, Roma'da oyuncu eğlencelik sayılıyordu"* (Nutku, 1995, s.32).

Roma'da oyuncu olmanın dinsel itibarı olmadığı gibi devletin de desteği söz konusu değildi. Bu nedenle bu meslek sahiplerinin çoğu, okuma yazma bilmeyen, nezaketten yoksun kaba insandan oluşmaktaydı.

Roma'daki seyircinin davranış ve tutumu, tiyatro oyunlarına doğrudan etki etmiştir. Eğlenmek için gelen insanları kontrol edebilmek, oyuncu için de bir özellik ya da yetenek haline gelmiştir. Hatta bu durum rolden de öne geçmiştir. Her oyuna müdahalede bulunan seyirciye karşı onları sakinleştirmek sadece oyunculuk yeteneği ile değil aynı zamanda başkaca meziyet ve hüner sergilemek gerektirmekteydi. Bu durum o zamanki oyuncular için çok ağır bir sorumluluktur. Çünkü bu dönemde oyunun ve oyuncunun başarılı olmasının kriterleri içerisinde seyirciyi kontrol edebilme yeteneği ile mümkün olmaktadır. *"Trentius usta oyuncuların oyunu başarılı kılıp değersiz bir oyuna seyircinin paye verebildiğini gözlemlemiştir"* (Trentius, 1946,

s.1).

“O dönemki oyuncuların ortaya koyduğu oyunların amacı sadece ticari nitelikli bir gösteriydi” (Çalışlar, 1995, s.30).

“Krallar, Tanrılar çıkacak bir oyunu başından sonuna kadar komedya etmek bence hiç yakışık almaz ama ne yapalım, içinde bir köle var, onun için, demin de dediğim gibi yarı tragedyaya ederim, yarı komedya” (Aktaran Şener, 2003, s.57).

“Roma’da oyunculara karşı oldukça fazla olumsuz bir bakış hakimdi. O dönem en aşağı olarak görülen köleler ile fahişelerle aynı seviyede addediliyorlardı. Hatta o kadar ileri gitmişlerdi ki özgür doğanlar oyuncu olmaya karar verilerse vatandaş olma hakkı ellerinden alınıyordu. İfade hürriyet ve özgürlükleri yoktu, hatta bir adım da ileri gidip, oyuncuyu, mahkemeye gerek kalmadan öldürebilirdi” (Schyberg & Carlson, 1961, s.68).

“Bu sosyolojik davranışın altında kodları işlenmiş Roma anlayışı hakimdi. Egon Friedell’a göre Romalı insanlar, hayatın her alanında kurnazlık ve kandırmacadan nefret eden toplumlardan ibarettir ve bu yapıya sahip insanlardır demiştir (1999, s.49).”

“Orta Çağ (476-1450), oyunculuk mesleğinin sessiz çağı olarak görülebilir. Roma döneminde değer görmeyen aktörler, bu dönemde daha zor ve sıkıntılı bir duruma maruz kalmışlardır. Aktörler her türlü suçlamalara maruz kalmışlar, köşeye sıkıştırılmışlar, sorgu sualsiz öldürülmüşlerdir. Roma topraklarının genişletmiş olması otoritenin zayıflamasına sebebiyet vermiş, sonucunda da M.S 476 yılında Roma, Batı ve Doğu olarak ikiye ayrılmıştır. İşte bu ayrılış tarihi Orta Çağ’ın başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Diyebiliriz ki Orta Çağ, Roma’nın kalıntısının üzerinde doğmuştur” (Le Goff, 1992, s.3).

“Bu dönem hızlı bir şekilde yayılan tek tanrılı inanç sistemi, topraklarını hızlı ve geniş bir şekilde büyüten Roma İmparatorluğu’na kabul edilmiştir, hızlıca yayılmaya başlamış olan bu dinin ilk mezhebi Gnostisizm öğretisini yayma çabaları, Hristiyanlar ve Paganlar arasında savaşlar ve çatışmalara sebep olmuş ve körüklemiştir. Bu inanç arayışları, doğu mistisizme ilgi ve Museviliğin katkısı bu dinin (Hristiyanlık) yayılmasını hızlandırmıştır” (Doğan, 2003, 73).

“Sonrasında da “Hristiyanlığın baş temsilcisi Katolik Kilisesi’nin etkisiyle Antik tiyatro çöküntüye uğramış ve (bu çöküntü) Rönesans tiyatrosunun yeşermesine dek sürmüş, feodal toplum düzeninin karşılığı bir oyunculuk ve tiyatro sanatı oluşmuştur” (Çalışlar, 1995, s.472).

Pagan inancına dayalı oyunculuk, kiliselerin hayatın belirli alanlarında önemli bir güç haline gelmesi nedeniyle sanatın üzerinde olumsuz bir etkiye sahiptir. Sessizlik asrında kiliselerin mücadele ettiği başlıca konular, Roma Dönemi'nde oyuncunun şehveti, cinselliği ve eğlenceyi anımsatan başarılarıdır. Kilise, seyircilerin oyunlar nedeniyle pornografi ve şiddet gibi eylemlere katıldıklarını ve bu kötü şeyler nedeniyle dünya hayatını şehvete kurban ettiğini düşünmektedirler. Bu faktörler, Orta Çağ'da tiyatroya ve oyuncularına karşı sert kurallar ve yasaklar getirdi.

Ancak halkın tiyatro izleme isteğine bu yasaklar engel olamamıştır. Bunun üzerine din adamları, topluma tiyatronun ve onu icra edenlerin kötü olduğu fikrini yaymaya başlamış ve bu suçlamalarla toplumun gözünden düşürmeyi amaçlamışlardır. Aslında *“kiliseye göre günahkâr doğan insanın günahlarından arınması için öncelikle bir kul olduğunun bilincinde olması ve kilisenin buyruklarına boyun eğmesi gerekmektedir. Ve bedenin tüm isteklerini reddederek kurtuluşa erebilir”* (Şener, 2003, s.70).

“Kiliseler, halkın bu ahlaksızlıklara kendilerini kaptırmaması hususunda sürekli uyarılar yapmakta, eninde sonuna asıl olan ve herkesi üzecek olan oyunun ortaya çıkacağını bu günde ise bu işe sebep olan oyuncuların bir trajedide yaptıklarından daha yüksek sesle çığlık atacakları kıyamet günü olduğunu her platformda söylemektedirler”(Schwyberg& Carlson, 1961, s.70).

Kiliselerin güçleri ve de otoriteleri çoğaldıkça etki alanları da genişlemiş ve halk üzerinde daha etkili bir hale gelmişlerdir. En etkili oldukları zaman X. yüzyıl ile XIII. yüzyıl arasındadır.

Kiliseler, yasaklara rağmen engelleyemedikleri tiyatrodan faydalanma yoluna gitmişlerdir. Buradaki amaç, cahil olan halkın tiyatro sayesinde etkilenecek Hristiyan inancının yayılmasını hızlandırmaktır. Kilisenin bu sanata el atmak istemesinin nedeni, kiliselerin uzak olmadığı bu alana girmektir.

‘Mass ve Saatler’ ayini bu duruma bir örnektir. İki bölümden meydana gelen Mass ayini giriş, ekmek ve şarapla kutsanma şeklindedir. Giriş bölümünde İncil’den o güne uygun dualar seçilerek ilahiler okunurdu. Sonrasında ise standartlaşmış o kutsanma ayini yapılırdı. Sonuçta *“Mass ve Saatler ayinin tiyatronun ortaya çıkmasında rolü büyüktür”* (Brockett, 2000, s.100).

Bu *“diyaloglardan rahiplerin geliştirdiği basit dramatik yapılar zaman içinde karmaşık liturjik dramalar haline gelmiştir”* (Carter, 2011, s.19).

Zaman içinde bu yapılar biraz daha büyüyerek ve gelişerek konusunu, İncil’den, Hristiyan öğretisinden alan oyunlara dönüşmüştür. *“Oyunların konuları hep İncil’den ve İsa ile azizlerin yaşamlarından alınıyordu”* (Baltacıoğlu, 2006, s.16).

Vücu, tahrik edici olarak sergilendiği için günah olarak kabul edildiği Orta Çağ'da, zaman içerisinde Kilise'nin baskısının hafiflemesi, yavaş yavaş insana değer verilmeye başlanması, yönün antik dünyaya doğru dönmesi üzerine, oyunculuk mesleği de değer görmeye başlamıştır. Bu başlangıç Rönesans'la birlikte olmuş ve bundan sonra da itibarını kazanmıştır.

Bütün bu gelişmeler ışığında bakıldığında tiyatro, Antik Yunan ve Latin izleri taşıyan bir yapıt olarak ortaya çıkmıştır. Orta Çağ'ın baskıcı dönemi son bulmuş, asla dönüşler başlamıştır. Bazı yazarlara antikite Rönesans'ı yarattığı kadar, Rönesans da antikiteyi yaratmıştır şeklinde farklı görüşler ortaya koyulmuştur. Bu sebeple metamorfoz düşüncesiyle eserler meydana getiren yazarlardan Oviud ve Apuleius'un bu dönemde fazlaca ilgi görmeleri tesadüf ortaya çıkmış bir sonuç değildir.

“O dönemki yazarlardan yazarlarından Hollandalı hümanist Justus Lipsius “Politics” adlı eserinde “her şey benimdir.” fakat aynı zamanda “Hiçbir şey bana ait değildir.” Düşüncesini savunmuştur. Rubert Burton da “Anatomy of Melancholy” eserinde ise “hepsi benim, hiçbiri benim değil” (Omme meum, nihil meum) temasını işleyerek Rönesans Çağı'nı ortaya koymuşlardır” (Burke, 2015, s.29, 30).

Yeniden doğuş ortaya çıkış manasını taşıyan Rönesans'ta antikiteden ilham alan yazarlar ve eleştirmenler bu harika sanatımızı, kiliselerin karşı çıkmasına rağmen savunmuşlar, oyunların insanları eğittiğini, insanların eğitimlerine katkı sağlayarak yardımcı olduğunu, bu işlevi de bu mesleği icra eden oyuncuların yerine getirdiğini beyan etmişlerdir.

Halkın çoğunluğunca kabul edilen tiyatro, yasakların kilisenin gücünün zayıflaması ve zamanla kaybetmesi ile XV. ve XVI. yüzyılda Avrupa'da yavaştan ortaya çıkmaya başlamıştır. Toplumun diğer kesimi tarafından da ilgi görmüştür.

Tiyatronun halkın büyük kesimi tarafından ilgi görmesi üzerine, oyuncu olmak isteyenlerin bu mesleğe kabulü başlamıştır. Böylece oyunculuk sanat olarak ortaya çıkmış ve itibar kazanmaya başlamış, bunun sonucunda sahne ve oyuncularla oyun daha da estetik bir hal almaya ve bu şekilde irca edilmeye başlanmıştır. Orta Çağ Dönemi'nde itibar görmediği için oyunculuk eğitim olmayan insanların icra ettiği dönem sona ermiş, daha eğitilmiş ve kaliteli insanlarca bu meslek icra edilmeye başlanmıştır.

“Orta Çağ sahnede yer alan rolü olup olmayan ve sahnede bulunan dikkat dağıtan insanlar sahnelerden çekilmiş, yerine mesleğini iyi icra eden oyuncularla birlikte oyunculuk daha gösteriş ve etki alanıyla birlikte çok önemli bir konuma yükselmiştir” (Şener, 2003, s.74).

Bu değişikliklerle birlikte, Avrupa'nın çeşitli devletleri, kendi kültür ve toplum yapılarına, teknolojik ve siyasi gelişmelere bağlı olarak kendi ulusal sanat yapılarını oluşturmaya başlamıştır.

“XV. ve XVI. yüzyıllarda Rönesans'ın her alanda hakim olmasına rağmen dini içerikli dramaların Avrupa'nın her yerinde oyuncular tarafından sergilendiği görölmektedir. Örnek verecek olursak Floransa kentinde ‘Ermiş Yohanna Günü Şenliği’ çerçevesinde kutsal kitaplar Tevrat ve İncil'den bir kısım bölümleri sahnelenmiş, Viyana “Viyana Paskalya Oyunu” düzenlenmiştir. Metz'de “Ermiş Katerin” isimli oyun on sekiz yaşındaki genç kızca sahnelenmiştir. Amatör olarak oyun icra eden oyuncular tarafından dinsel konularla alay edildiği gerekçesiyle, 1548 yılında dinsel inançların içerisine dünyevi içerikler ve konulara yer verildiği için Paris Belediyesi tarafından bu tür oyunlara yasak getirilmiştir. Ancak kentin dış semtlerinde, banliyö içlerinde sahnelenmesine müsaade edilmiştir” (Nutku, 1995, s.57).

Bu yasaklar kilisenin kışkırtması ve yönlendirmeleriyle 17.Yüzyılın başına kadar devam etmiştir. İspanya, İngiltere ve bir kısım Avrupa ülkeleri bu yasakların arkasında durmuş ve desteklemişlerdir. 1577 yılında T. Wilcocke adında bir rahip verdiği vaazda, veba salgını sebebiyle tiyatroların kapatılmasının yeterli olmayacağını asıl sorumluların oyuncular olduğu için bütün insanların günaha saplandıklarını öne sürmüştür.

“Bu ve benzeri vaazların sonucunda bir kısım devlet ve yazar da Kiliselere destek vermiştir. Hatta Gosson adlı bir yazar “School of Abuse” başlıklı yazı kaleme alıp oyuncu ve tiyatroları ‘Sövgü Okulu’ şeklinde nitelendirmiştir” (Şener, 2006, s.77,78).

Bütün bu yasaklar ve suçlamalara rağmen bir kısım aydınlar ise bu sanatı bir bütün olarak ele almış ve savunmuşlar. Bu tür savunma ve değerlendirmeler hem bu sanata karşı olanlara bir cevap niteliği taşımış, hem de bu sanata bir kısım ölçülerin getirilmesine vesile olmuştur.

“XV. ve XVI. yüzyıllara ait olan klasik yapıtlar incelenmiş, böylece orta çağ düşüncesi tamamen çürümüştür. Eflatun, Aristoteles gibi yazarların ortaya koydukları eserler, hümanizmanın güçlenmesine katıklar sağlamıştır. Geçmiş dönemdeki gibi benzer olarak yine insan merkeze alınarak, insanla birlikte güzellikler ortaya çıkmıştır. Hümanizmle birlikte ‘Bilgi’ değerlenmiş, bu şekilde de sanat akımların gelişimi hızlanmıştır”(Coşkun, 2003, s.57).

“Bunun için de “tarihçiler Rönesansı, antik çağ üstüne yapılan incelemelerin yenilenmesi olarak tanımlarlar”(Hançerlioğlu, 1967, s.232).

15. ve 16. yüzyılda Avrupa’da yaşayan insanlar, Orta Çağın âdetleri ve dinsel yapıyla gelişmelerinin mümkün olmayacağını, güzel ve özgür bir hayata ulaşamayacaklarını anlamışlardır. Bu sebeple içinde bulundukları bu durumdan kurtulmak için büyük çabalar harcamışlardır. Harcadıkları bu çabanın merkezine insan unsurunu yerleştirmişlerdir. İşte bundan dolayı hümanizm düşüncesi yavaş yavaş kendini geliştirmiştir. Ve sonunda Orta Çağ’ın dini öğretimleriyle bilinen dünya, merkezinde insan olan bireyci yaklaşımlarla yeniden ele alınmış ve değerlendirilmiştir. Sonuç olarak. “Tanrı Devleti yerine yeryüzü devleti; dinsel bir kozmoloji yerine fiziksel bir kozmoloji; insanın kul olarak görüldüğü bir toplum/devlet düzeni ileri sürülmeye başlanmıştır” (Çüçen, 2006, s.26).

Rönesans dönemiyle birlikte tiyatrolar yönünden bazı yenilikler getirilmiştir. Daha önceki dönemlere ait olan Antik Yunan ile Roma tiyatro anlayışı tekrar uygulamaya konulmuştur. Roma’dan Horatius’un “Ars Poetika”sından, sonra da Yunan’dan Arsitoteles’in “Poetikasından” etkileneilmiştir. Platon’un sanatçılar yönünden mutluluk kaynağı görüşünün bu dönemde etkili olduğu görülmüştür. Antik dönemin düştüğü yerden tekrar kalkması ile tiyatroya ait eserler yeniden yayınlamaya ve eserlerin yayınlanmasına ve de sergilenmesine başlanmıştır.

Bütün bunlar yeniden ortaya çıkınca oyunculuk sanatı da gelişmiştir. Bunlara rağmen oyunculuk sanatı her ne kadar gelişmiş ise de metin yazarlığının gerisinde kalmıştır. Bu gelişmeler beraberinde sahne makinelerini ortaya çıkarmış, hatta makineler o kadar hızlı gelişim göstermiştir ki metin yazarlığının ve yazılan metinlerin önüne geçmiştir. Bu durum da tiyatronun kuramsal platformda sıkışması ve teknolojik gelişmeler, profesyonel oyuncuların kendine yeni yol çizmesi zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır. Profesyonellere sadece bazı metinlerin canlandırılması için ihtiyaç duyulduğundan, onlar da gezici topluluklar halinde mesleklerini icra etmişler, icra ederken de amatör oyuncularla rekabet etmek zorunda kalmışlardır.

Çünkü oyuncular gerek kilise’nin gerek devletin koyduğu yasaklar ve artırdıkları vergiler sebebiyle geçimin zar zor sağlamaktaydılar. Saraylardaki oyuncuların koşulları çok daha iyiydi. Ancak saraydaki amatörlerin görevlerindeki bıkkınlık ve ezberdeki zorluklar sebebiyle profesyonel oyuncular karşısında tutunamadılar. Çünkü bu oyuncular daha iyi performans göstermekteydiler Saray bu vaziyete vakıf olunca işlerini iyi yapan daha ucuza mal olan profesyonel oyuncuları tercih etmeye başlamışlardır. Saraylara amatörler değil profesyonel oyuncular davet edilmiştir. Böylece oyunculuk mesleğinin değeri çok daha iyi anlaşılmış ve daha nitelikli oyuncular itibar görmeye başlamışlardır.

İKİNCİ BÖLÜM

DRAMATİK TİYATRO BAĞLAMINDA OYUNCULUK EĞİTİMİ

Oyunculuk Eğitimi

Oyuncunun rolünü bir araca dönüştürerek yaratıcılığını kullanması, parçası olduğu bütünün neresinde yer aldığını görebilmesi, yönetmenin tasarımına katkıda bulunması gerekir.

“Oyunculuk eğitiminde ise, eğitmen öğrencide bu duyarlılığın gelişmesini sağlamalıdır. Çünkü oyuncu sahnede ancak böyle var olabilir” <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193404>).

Oyunculuk eğitimini incelediğimizde, oyuncu eğitmeninin iki farklı sorumluluğunun bulunduğunu görüyoruz.

Oyunculuk eğitimindeki sorumluluklardan birincisi, oyuncunun canlandıracağı rolü ayağa kaldırma sürecinde öğrenciyi yönlendirme sorumluluğudur. Bilindik bir yöntemin aktarıldığı bu aşama, öğrencinin güçlü ve zayıf yönlerini tespit ettikten sonra oyuncuya mahsus, çözüm yolları getirilerek ortaya çıkan sorunların aşılmasıdır.

Oyunculuk eğitimindeki sorumluluklardan ikincisi ise oyuncunun yaratıcılığını sahneye taşıyacağı metni araç olarak kullanabilmeyi öğretmektir.

Oyuncu açısından üzerinde durulması gereken noktalardan biri de zaman zaman ortaya çıkan, oyuncu, rolünü inşa etmek için yapması gereken hazırlık çalışmalarını yeterli bulmamasıdır. Adından anlaşılacağı gibi bu, oyun değil aşama (hazırlık) kısmıdır.

Oyuncu için hazırlık aşamasını tamamlamış olmak, o rolü inşa etmek için tek başına yeterli görülmemelidir.

Bunlardan şu sonucu varmalıyız; oyunculuk eğitimi, sadece hazırlık aşamasından ibaret değildir, yani hazırlık aşaması tek başına yeterli değildir. Çünkü oyuncu, kendisinin hazırlamadığı ve tasarlamadığı, başka birinin (yönetmenin tasarladığı) dünya içerisinde var olmak zorundadır.

Oyunculuk eğitiminin temelini oluşturan “Ses-Nefes-Konuşma” üçlüsüne baktığımızda, bu üçlü antik çağdan, zamanımıza kadar ulaşan zamanda oyunculuk mesleği için çok önemli sorun olarak görülmüş, bu sorunun, eğitim yoluyla ortadan kaldırılması için çok çeşitli yollar

denenmiştir.

Birçok kuramcının yedi oyunculuk yöntemlerinin içerisinde bu üçlü soruna değindikleri görülmüştür. Bunlardan, Konstantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba gibi kuramcılar, bu üçlüye ilişkin oyuncuların bilgi becerilerini artırmak için çaba göstermişlerdir. Şöyle ki, bu önemli isimler kendilerine ait laboratuvarında, Ses-Nefes-Konuşma üzerine çeşitli doğaçlamalarla bu sorunlara çözüm yolları aramışlar, buldukları çözümleri de oyuncularına öğretmişler.

Berlin Oyunculuk Okulu öğretim elemanlarınca hazırlanmış olan, Oyunculuk El Kitabı (Berlin Oyunculuk Okulu Öğretim Elemanları, 2014, s. 263) isimli çalışmada, sahadaki oyuncunun konuşan birey olarak, konuşma becerisinin ne demek olduğunu bilmesinin yanında” Ses-Nefes-konuşma” üçlüsü üzerinde oyuncunun hâkimiyetin olması gerektiğini belirtmişlerdir.

Oyunculuk mesleği konusunda, Ses-Nefes-Konuşma üçlüsü sessizleştirilmiş bir kuvvet olarak görülmektedir. Oyuncu veya oyuncu adayı, bu üçlüyü, detaylı şekilde pratik ve teorik olarak bilmelidir. Yine diksiyon oyunculuk bölümlerindeki eğitimler sürecinde, küçük bir ayrıntı gibi gözükse de bu konu, üzerinde fazlaca durulan, okulların eğitim programlarında yer almış derslerden biridir.

Üçe ayrılmış olan nefes, ses, konuşma hususunda, insandan yola çıkılmış ve oyunculuga doğru gidiş gözlemlenmiştir.

Bahsedilen bu alan ile ilgili olarak yayımlanmış olan bilimsel ve sanatsal bütün eserler araştırılmış, incelenmiş ve sonunda da oyunculuk mesleği yönünden yorumlanarak örneklendirilmiştir. Yine, nefesle ilgili olarak bu sisteminin çalışmasıyla, nefes alışveriş sırasında meydana gelen vücutsal olayları, diyafram ve göğüs nefeslerinin hangi anlam ifade ettikleri, seslerin oluşumları, ses yolu ve organların tanımı, oyunculuk için sesin önemi, diksiyon, fonetik ve retorığın birbirleri arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları oyunculuk meslek dahilinde gösterilmiştir.

Nefes konusunu incelediğimizde;

Oyuncu, nasıl nefes alır, nefes alıp verirken bedenin duruşu, solumanın çeşitleri, günlük dil ve sahne dili arasındaki nefes farkı nasıl ortaya çıkar, soluma olayı çalışarak geliştirilebilir mi bu konudaki çalışma yöntemleri nelerdir konularında bilgi sahibi olması gerekir.

Yine “Ses” konusuna gelince, sesin doğru kullanımı her şeyden önce nefese bağlıdır. Sesin ortaya çıkmasındaki süreç hem tıbbi hem de oyunculuk mesleği açısından iyice bilinmesi gerekir.

Oyunculuk eğitiminde dikkat edilmesi gereken birkaç hususu sıralayalım:

-Bedeninizi sürekli zinde tutacaksınız.

-Doğaçlama çalışmaları sayesinde sadece sahnede kendinizi göstermekle kalmaz, aynı zamanda günlük hayatta kullanabileceğiniz faydalı fikirler geliştireceksiniz.

-Yazı dili ile konuşma dili arasındaki farkı anlayacaksınız.

-Dünya tiyatro tarihine damga vurmuş oyunları okuyarak hem genel kültürünüzü genişletecek hem de bu oyunları incelemiş olacaksınız.

-Ayrıca odaklanma egzersizi ile sahnede harika bir performans sergileyeceksiniz. Hayata bakış açınızı değiştirecek ve sahnede sizi ilerletecek.

-Sadece sahnede değil, günlük hayatta da doğru nefes alma ve etkili konuşma ile kendinizi iyi ifade edebileceksiniz.

-Anlaşılır olacaksınız.

-Bir kitabı, özellikle de bir oyunu incelemeyi öğreneceksiniz.

-Dünya tiyatro tarihinin başlangıcından günümüze uzanan bir yolculuk sizi bekliyor.

-Bu çerçevede Türk tiyatrosunu kapsamlı bir şekilde ele almış olacaksınız. Sahnede hangi metodu uygulamanız gerektiğini öğrenecek ve verilen çalışma karşısında hemen uygulayabileceksiniz.

Oyuncunun sahnedeki duruşunu soyut bir nitelik olarak kabullenmek, cevaplanması gereken soruları da beraberinde getirmektedir. Nitelik dediğimiz olgu neleri içermektedir, içerdği bu özellikler geliştirilebilecek veya öğrenilebilecek şeyler midir? Sadece algılarla ne kadar zengin olunabilir? O’na şahit olanlar neleri deneyimlemiş olurlar? Yine sahnedeki oyuncu bu durumda neleri deneyimleyebilir? gibi pek çok soruya cevap aranmaktadır. Son yıllarda mevcudiyet üzerine yapılmakta olan araştırmalar, bu ve bunun gibi soruların çözümü etrafında şekillenmektedir.

Bu alanda uzman olan Jane Goodall, bu durumu oyunculuk eğitim programlarındaki farklılıklar ve çok kültürlü araştırma yöntemleriyle bağlamıştır. Yine sahne mevcudiyetine ilişkin yapılan araştırmaların bir kısmının yüzünü doğu kültürüne ve tiyatrolarına döndüğü görülmektedir.

“Araştırmalar sonucunda ortaya çıkan beden farkındalığıyla, enerji çalışmaları yanı sıra oyuncunun, varlığını bazen de nicel deneyle desteklemekte olan nörolojik araştırmalardan da söz etmek gerekmektedir. Yani, fiziksel araştırmadan ruhsal öğretiye, somatik çalışmadan maske kullanımına kadar çok geniş araştırma” (Jane Goodall, Stage Presence, New York: Routledge, 2008, s. 12). Yelpazesi sunan mevcudiyet kavramlarını, ilk olarak kendi başına bir kavram diye incelemek sonrasında ise oyuncunun varlığıyla ilişkilendirilebilecek biçimde sınırlama getirilmesi gerektiği kabul edilmiştir.

Johann Wolfgang von Goethe, On dokuzuncu yüzyılın başlarında, Weimar Court Tiyatrosunu yönetirken, oyuncuların eğitimlerine dair hazırlamış olduğu kurallar listesinin seksen altıncı maddesinde, oyuncunun varlığıyla sahneyi doldurması gerektiğinden söz etmektedir. Bu şekilde olması halinde oyuncu, sahnedeiken seyirciye kendini fark ettirip, dikkatleri üzerine çekebileceğinden bahseder.

Johann Wolfgang von Goethe'nin hazırlamış olduğu bu kurallar, oyunculuk sanatı ve eğitimiyle ilgili ilk başladığı zamana denk gelmektedir.

Bu ve bunun gibi görüşler, oyuncunun ve oyunculuğun ön plana çıkarıldığı, oyuncunun sanatının araştırıldığı görüşleri temsil etmektedir. Oyuncunun varlığı yani mevcudiyeti, ideal bir oyuncu figürünün taşıması gerekli özellik olarak tanımlanır. Günümüzde bu görüş hala geçerliliğini korumaktadır. Bu konu ile ilgili tamamına yakını, oyuncunun sahnedeki varlığının sanatını zenginleştirdiğine, performansını güçlü kıldığına yine bedenine canlılık ve zindelik getirdiğine değinmektedir. Oyuncunun sahadaki varlığı, oyun anını ve performansının niteliğini bütünüyle değiştirebilmektedir. Anthony Frost ve Ralph Yarrow'a göre, oyunculuk içinde bulunduğu zamanda gerçekleşmektedir. Bu nedenle, o ana ilişkili bir deneyimdir ve aynı zamanda yaratıcıdır. Kısaca oyuncu, içinde bulunduğu o an mekânı, konsantrasyonu ile doldurmaktadır. Bu hal ve davranış oyundan bağımsız ve oyuncunun sahnedeki varlığıyla ilgilidir.

Bir oyuncunun başarılı olabilmesindeki ilk adım, kendisine ve oynadığı yakın çevreye karşı duyarlı olması ve bu duyarlılığını artırmasıdır.

Cormac Power'ın belirttiği gibi, oyuncunun beden ve zihnen tüm dikkatleri açık şekilde o zaman dilimi içerisinde orada olduğunu bilmesidir.

Blair'e göre ise oyuncu bu durumdayken, kendisi oynadığı o karakter değildir, yani özenle şekillenmiş bir skor oynarken, karakteri aracılığıyla yaşamı tecrübe ederken aynı zamanda da yaşar. İşte bu sebeptir ki oyuncunun sahnedeki varlığı, oynadığı oyundan bağımsızdır, direkt olarak o andaki deneyimiyle ilişkin ve sürekli değişkendir. Oyuncunun, oyunculuğa bu şekilde yaklaşması onu canlandıracağı karakterden özgürleştirir. Yani, oyuncunun oynadığı karakterin yerine, oyunculuk deneyimine odaklanması, oyunculuğu "iyi- daha iyi- kötü", "doğru-yanlış", "olmuş-olmamış" gibi bütün değer yargılarından kurtarabilmesi için oyuncuya imkânlar sağlayabilir.

Oyunculuk mesleğinin, metinler ya da karakterler üzerinden açıklanması ve araştırılmasına alternatif olabilecek bu düşünce, oyunculuk mesleğinin direkt oyunculukta geçerli olan araçlarla incelemeyi, oyuncunun deneyimleri olarak çalışmalarını kolaylaştırmaktadır. Yani, oyuncunun varlığıyla ilgili bakış açısıyla yapılacak olan her türlü çalışma, oyunculuk eğitimiyle, yönetimine çok büyük katkılar sunmuş olacaktır.

Bu tür çalışmalar, oyuncunun varlığının geliştirilmesi mümkün müdür? sorusundan yola çıkıp, öncelikle mevcudiyet tanımını tartışıp, oyuncu için kavramsal bir şekil oluşturduktan sonra, oyunculuk eğitiminde kullanılabilecek uygulamalar için atölye çalışmaları önermeyi amaçlamaktadır.

Beden

Oyuncunun temel eğitimi, her alanda olduğu gibi yeni yöntemler ve değişiklikler gerektirir. Konuşma Sanatı Eğitimi olarak da bilinen diksiyon dersleri, beden kullanımını kullanarak oyunculuğu ve oyunu seyircisine izletmelidir. Sadece doğru konuşan ve tonlayan değil, aynı zamanda sözcükler kadar anlamlı bir şekilde bedenini kullanan ve nefesi kullanarak seyircisine oyunculuğu ve oyunu yaşatma yeteneğine sahip olmalıdır. Ayrıca günlük hayatta çok önemli olan nefesi kullanarak oyunu sergilemelidir.

İletişimin sözlü ve sözsüz şekli vardır. Sözlü iletişimin bileşenleri, dilin pratikleri, konuşma ve sesleri gibi birçok unsurdan oluşur. Oyunculuk, dilin olanakları aracılığıyla duyguların, düşüncelerin izleyiciye aktarılmasını sağlar. Alexander Tekniği aracılığıyla "bedenin duruşu" kavramı, bedenin bu işlevler üzerindeki yerinin araştırılması ve değerlendirilmesi için kullanılmıştır.

Sözsüz iletişimi tanımlarken, konuşulan dilin haricinde, jest, mimik veya diğer dilsel olmayan işaretler aracılığı ile tanımlanan iletişim şekillerini kapsadığını görmekteyiz. Hayatımızda sürdürdüğümüz günlük iletişimlerin büyük çoğunluğu sözsüz iletişimle sürdürüldüğü bir gerçektir. Sözsüz iletişimde, bilginin iletimin kültürlerle bağlı olarak değişiklik gösterebildiği gibi, cinsiyetlere bağlı olarak da değişim gösterebilmektedir.

Tarihi belgeler incelendiğinde, insanoğlunun var olduğu ilk çağlarda, sözden evvel bedeni ifadelerle iletişimin kurulmuş olabileceği, sözün gelişimiyle iletişim şeklinin unutulduğu anlaşılmaktadır. Bu hususlar 1960 yılı sonrasındaki araştırmalarla ortaya konulmuştur.

Tarihi boyunca ve günümüzde de insanların birbirleriyle karşılaşmalarında, duyguların karşısındakine iletilmesinde, sözden evvel beden diliyle yapıldığı görülmektedir. Yani kişi karşısındakinin, sinir, mutluluk, üzgünlük gibi duygusal mesajlarını, sözden önce bedenin yansıttığı şekilde almaktadır. Sonrasında ise söz ile bedenin aksettirdiği şekillerin sebepleri duyulur. İşte bu sebeptir ki beden, duyguların ve düşüncenin karşısındakine aksettirilmesi için önem arz etmektedir.

UCLA'dan Profesör olarak görev yapan Albert Mehrabian, 1967 senesinde, sözlü ve sözsüz mesajlara ilişkin bu alanda bütün dünyaya çığır açan bir çalışma gerçekleştirmiştir. Anlamaların %55'nin bireyin duruş şekline, jestine ve yüz ifadesine; %38'inin ise kişinin ses perdesine, ses tonuna, konuşma hızına %7'sinin ise sözsüz ipucuna dayanmakta olduğunu kanıtlamıştır. Bir başka ifadeyle, iletişimlerin %90'ından fazlasının sözsüz ipuçlarına dayandığını tespit etmiştir.

Sözsüz iletişimlerin bedenin üzerindeki unsurları incelendiğinde; jestler, el ve kolun beden üzerindeki konumu, seslerin tonu ile şiddetleri, yüz ifadesiyle bedenin duruşu unsurları olarak kabul edilmektedir. Her bir unsur bile tek başına sözsüz mesajlar iletmektedir.

Kişinin pozisyonunu, statüsünü, hayattaki yerini, sadece sözle değil bedensel olarak da ortaya koyabiliriz. Beden dilinin oyunculuk mesleği içerisinde de kullanılması gerekmektedir. Örnek vermek gerekirse, kral rolündeki kişinin beden dili yani mesajlarıyla kralın tebası rolündeki kişilerin bedensel dilleri yani verdiği mesajları da aynı olamayacaktır.

Oyuncu sadece bedeniyle mesajlar verebilir. Bu konuyla ilgili olarak, Viola Spolin, doğaçlama egzersizlerinde oyuncularından sözsüz olarak mekân, zaman ve durumu açıklamalarını istemiştir. Oyuncunun bunu yapabilmesi için hissettiği duyguların vücudunda yansması gerektiği fikri, bu egzersizde oyuncuların bu mesajı iletebilmesi için gerekli olduğu anlamına gelir.

Yer ve Olay Ekleyerek Oluşturma: Örnek verecek olursak, bir kadın sahnede otururken adam içeri girer; endişelidir, kadını görür görmez yürümeye başlar, biraz ilerler ve oturarak kıza bakar, sonra kızın tam karşısına geçerek, kızı yavaşça başıyla selamlayarak gülümseyiverir. Daha sonra yüzünü asarak, kızın tam yanına oturur. Birbirlerinin yüzlerine bakmazlar. Erkek yavaşça kıza doğru yanaşarak, Onun elini tutup sıkar, sonrasında elini hızlıca bırakır. Karşısına geçer, kız arada bir erkeğe bakar vb. Orada bulunan diğer kişiler ise neler olduğunu ve doğaçlamadaki kişilerin olduklarını anlamaya çalışırlar.

Oyuncunun beden dili, tüm bedeni kullanacak biçimde ortaya çıkar. Bedenini kullanılmasıyla birlikte dinleyen ve izleyenler üzerinde inandırıcılığını artırır. Çünkü beden sözü desteklemektedir. Hatta sözün kaçak ve yalanını da ortaya çıkarmış olur. Konuşmacı veya oyuncu kim olursa olsun sözleriyle bedenini ortak hareket ettirmek zorundadır. Verilecek mesajın doğru anlaşılmasını sağlamak için bunu yapmak hem gereklilik hem de zorunluluktur. Oyuncu ya da konuşmacı, konuşması sırasında duygularını ne kadar saklamaya çalışırsa çalışsın bedeni, bu mesajları çeşitli şekillerle ortaya çıkarmaktadır.

“Gerçek duyguları saklayabilmek için, gülümsenebilir ya da başı hafif şekilde sallayarak herkesi kandırdığınızı düşünebilirsiniz. Ancak, beden size ihanet ederek, kişisel düşüncelerinizi ve de duyguları ele verebilir” (WEBSTER, 2017, s. 26).

Dünyanın her alandaki değişim hızı, değişen her şey gibi sanatın her dalını da etkilemiştir. Koca koca binalardaki tiyatro mekânları, gittikçe küçülüp seyirciye daha yakınlaşan, aynı zemine kadar inen dahi ilerisi küçücük bir odanın sahneye dönüştürülmüş biçimleri şeklinde yenilenmektedir.

Seyirciyle olan bu yakınlık, uzaktan izleyenlere göre daha fazla veriye sahip olduğunu gösterir. Çünkü sahnedeki oyuncunun beden hareketi, jesti ve el-kol kullanım tercihi, seyirci üzerindeki inandırıcılığını ya artıracak ya da azaltacaktır.

Bazı oyunlarda ise söz tamamen devre dışı bırakılıp, yalnızca bedenin kendisiyle duygularını ve düşüncelerini ifade etmeyi tercih edilir. Bu, bedenin bir araç olma fikrinden hareketle, bu aracın yalnızca ses ve sözlerden oluşmadığının kanıtlanmasını amaçlamaktadır. Bu araca dil dışı öğeler de yardımcı olur. Bedenin alt ve üst bölümleri, eller, kollar ve yüz ifadesi bu enstrümana dahildir.

İletişim kavramı, sözlü ve sözsüz olarak ikiye ayrılır. Sözlü iletişimin unsurlarının, dilin imkanları aracılığıyla oyunculuktaki etkileri, duygular ile düşüncelerin izleyiciye iletilmesi sırasında; dilin pratikleri, konuşma, sesletim gibi birçok özelliklerin faaliyetleri hususunda daha

çok durulmuştur. Bedenin, bu faaliyetler içerisindeki yerini Alexander Tekniği üzerinden “bedenin duruşu” kavramına yoğunlaşarak incelenmiştir. Retorik kavramlarının hukuki ve politik ekseninde, dili formüle etmesi ile kendi araştırma konularını yaratmasından dolayı, beden dili kavramı ayrı bir çalışma olarak başlamış, sözsüz iletişim noktasında oyunculuk yönünden yerini inceleme mümkün olmaktadır.

“Sözsüz iletişim, konuşulan dilin haricinde, jest, mimik veya diğer dilsel olmayan işaretler yardımıyla ifade edilen iletişim biçimlerini kapsamaktadır. Günlük iletişimlerin büyük bir bölümü sözsüz iletişimle sağlanır. Sözsüz iletişimde bilginin iletimi, kültüre bağlı değişiklikler göstereceği gibi, cinsiyete bağlı olarak da değiştirebilmektedir” (Wikipedia - Sözsüz İletişim, 2020)

İnsanlığın yaşamını sürdürmeye başladığı zamandan beri, sözden önce bedenin ifadeleriyle iletişimlerin sağlanmış olabilmesi muhtemeldir. Ancak sözün gelişimiyle birlikte bedenin ifadeleriyle iletişim biçimi de unutulmuştur. Bu konuda ancak ve ancak 1960 yılları sonrasında araştırmalara başlanmış ve unsurları ortaya konulmuştur” (Layıcı, 2007, S. 21).

İnsanlar birbirleriyle karşılaştıklarında, duygularını beden diliyle ifade ederler. İlk olarak, karşıdan gelen kişinin sinirlilik, mutluluk veya üzümlük gibi duygusal mesajları, bedenin yansıttığı şekilde alınır. Daha sonra, duygusal mesajların nedenleri söylenir.

Beden, duyguların ve düşüncelerin karşısındaki bireye iletilmesi çok önemlidir. “1967’de UCLA’dan Profesör Albert Mehrabian, sözlü ve sözsüz mesajlar konusunda 2 çığır açan çalışma yapmıştır. Anlamaların %55’inin kişinin duruşuna, jestlerine, yüz ifadelerine; %38’inin ses perdesine, ses tonuna ve konuşma hızına ve %7’sinin ise sözsüz ipuçlarına dayandığını ispatlamıştır. Kısaca özetlemek gerekirse, iletişimlerin %90’ından fazlası sözsüz ipuçlarına dayanmaktadır” (Webster, 2017, S. 22).

Sözsüz iletişimin bedenin üzerindeki işaretleri, jestler, el ve kolların durumu, seslerin ton ve şiddeti, yüz ifadesi ve bedenin duruşu gibi unsurları içerir. Bedenin üzerinde bulunan organlar, sözsüz bir şekilde bir mesaj gönderir. Beden, insanlar arasındaki soyut ayrımı bile ortaya çıkarabilir.

“Demek ki kişinin pozisyonunu, statüsünü, hayattaki konumunu yalnızca sözleriyle değil aynı zamanda bedensel olarak da ortaya koyabilmekteyiz. Bu durumu oyunculuk mesleği içerisinde kullanmamamız gerekmektedir. Şöyle ki kralı oynayan oyuncunun bedensel mesajlarıyla, tebaasını oynayacak olan oyuncunun bedensel mesajları ayrı olacaktır. Oyuncu, sadece bedeniyle de söze ihtiyaç duymadan birçok mesajlarını gönderebilir. Viola Spolin,

doğaçlama egzersizlerinde kimi doğaçlamalarında oyuncularına sözsüz anlatımla mekân, zaman, durum tanımlarını yapmalarını istemiştir” (Ergün, 2003, s. 166-167). Oyuncunun mesajlarını iletebilmesi için vücudunda duygularının yansıması gerekir, bunun bir örneğini verebiliriz.

Beden dili, bütün bedeni kullanabilecek biçimde meydana gelir. Bedenin kullanımıyla izleyici ve dinleyici üzerindeki inandırıcılık artış olur, çünkü beden dili sözü desteklemiş olur. Hatta ve hatta sözün kaçaklarını ve yalanlarını dahi ortaya çıkarmış olur. Bir konuşmacı veya oyuncu, sözleriyle, bedeninin birlikte hareket etmelerin sağlamak zorundadır. Oyuncunun vereceği mesajın doğru anlaşılabilmesi için bu gerekli bir zorunluluktur. Konuşmalardaki duygular karşıdakinden saklanmak istense de beden, bu mesajları farklı şekilde ortaya çıkarmış olacaktır. “Gerçek duygularınızı saklamaya çalışıyorsanız, gülümseyebilir ve başınızı hafifçe sallayarak herkesi kandırdığınızı düşünebilirsiniz. Ancak, bedeniniz size ihanet ederek en kişisel düşünce ve duygularınızı dahi ele verecektir” (Webster, 2017, s. 26) .

Her şey gibi sanat da dünyanın değiştiği hızda değişti. Büyük tiyatro mekânları, zamanla küçülen, seyirciyi daha yakına çeken, aynı zemine inen ve hatta tek bir odaya dönüştürülen sahneler olarak yeniden tasarlanmaktadır. Oyuncu, uzaktan izleyen seyirciyle karşılaştırıldığında daha fazla bilgiye sahiptir. Bu nedenle, oyuncunun beden hareketleri, jestleri ve el-kol kullanım tercihleri, seyircinin güvenini artıracak veya yapaylığı ortaya çıkaracak şekilde tasarlanmıştır. Bazı oyunlarda söz tamamen yoktur ve bedenin kendisiyle duyguları ve düşünceleri ifade eder.

Bedenin bir araç olarak hareket etmesi, ses ve kelimelerin yalnızca beden oluşturmadağı göstermiştir. Enstrüman olarak tabir ettiğimiz bedene dil dışı bileşenler de dahil edilir. Bu enstrüman, eller ve kollar, yüz ifadesi gibi bedeni oluşturan alt ve üst bölümleri içermektedir. Bu nedenle, oyuncu, bedenini iyi tanımalı, kullanım özelliklerini öğrenmeli ve iletebileceği mesajları bilmelidir. Beden dili, ses ve sözü desteklemelidir. Aksi halde seyircinin inandırıcılık noktasında duygu ve düşünceler mesajda sorun yaratacaktır. Her şey akılcıca seçilmeli ve ölçülü ve dengeli olmalıdır. Shakespeare'in "Hamlet" adlı eserinde, oyunculara bu durumu şöyle ifade etti:

Oyuncu, kendini tanımalıdır. Yani bedeninin kullanım imkânlarını öğrenmeli, seyirciye ileteceği bedeninin vereceği mesajları bilmelidir, oyuncu için bu bir zorunluluktur. Bedenin kullanımında, sesler ile sözlerle birbirleriyle örtüşmelidir. Yani her ikisi birbirini desteklemelidirler. Aksi durumda oyuncunun inandırıcılık noktasında, duygu ve düşünceleri iletecek mesajlarda da sorunlar olacaktır. Kısaca, her şey ölçülü aynı zamanda da dengeli olmak zorundadır. Oyuncu her şeyi akıl yoluyla tercih etmiş olmalıdır. Shakespeare bu durumu, oyuncularına “Hamlet” adlı eserinde şu şekilde ifade etmiştir;

Sahne II.

Şatoda bir salon.

Hamlet ve üç oyuncu girerler.

HAMLET

“Verdiğim parçayı, ne olur, dediğim gibi, rahat, özentisiz söyle. Çünkü birçok oyuncular gibi söz parlatmaya kalkacaksan, mısralarımı şehrin tellâline okuturum daha iyi. Elini kolunu da havalara savurma öyle; ölçüsünde, tadında bırak her şeyi. Duyduğun coşkunluk bir sel, bir fırtına, bir kasırğa gibi de olsa, onu dindirecek bir hava bulmalı, buldurmalsın. Doğrusu, yürekler acısı geliyor bana gürbüz bir delikanlının, takma saçlar sakallar içinde, bir acıyı yüreğini parçalarca, didik didik edercesine bağırıp halkın kulaklarını yırtması; o halk ki çok kez anlaşılmaz, dilsiz oyunları, gürültü gümürtüyü sever. Bir oyuncu Tergant’ın kendisinden daha yaygaracı, Nemrut’tan daha nemrut oldu mu, hak ettiği şey kırbaçtır bence. Bu hallere düşme, rica ederim.”

OYUNCU

Düşmem efendimiz.

HAMLET

“Fazla durgunda olma; aklını kullanıp ölçüyü bul. Yaptığın söylediğini tutsun, söylediğin yaptığını. En başta gözeteceğimiz şey, yaradılışa tabiata aykırı olmamak.” (Shakespeare, Hamlet, 1993, s. 84).

Ses

Diyafram nefesi olarak da bilinen bu nefesi doğru ve etkili bir şekilde kullanabilmek için oyunculuk eğitiminde kullanılmalıdır. Bu nedenle, diyafram nefesi nedir sorusunu sorarak bu nefesi iyi bilmek ve uygulanmasını öğrenmek gerekir. Nefes egzersizleri yapmak, daha az nefesle daha az enerji harcayarak diyafram nefesini kontrol etmeyi öğrenmek için önemlidir. Bu egzersizleri uzun süre yaparak, sözler ya da sahne üzerinde şarkıları daha net olarak söyleyebilmeyi öğrenebiliriz.

Kor, ön tarafta karın kaslarının, arka tarafta paraspinal ve gluteal kasların ve aşağıda pelvik taban kaslarının oluşturduğu bir kafes olarak düşünülebilir. Kor egzersizleri, omurga ve

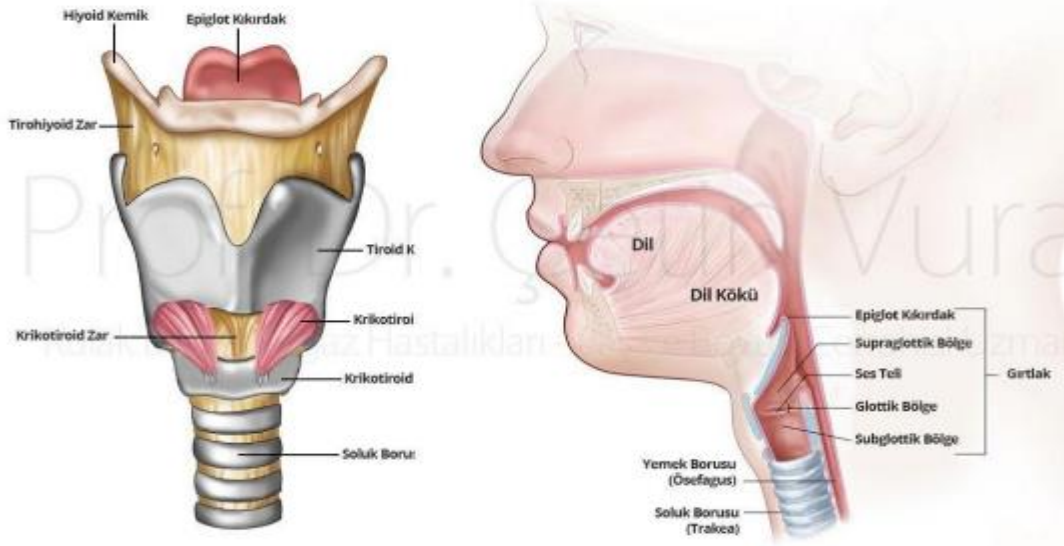
kalçayı dengede tutan birçok kasın kuvvetlendirilmesinde sıklıkla kullanılan bir yöntemdir. Bu tür egzersizler, karın, bel ve kalça hareketlerini kontrol ve stabilize eden kasları çalıştıran egzersizleri içerir. Her biri hareket sırasında vücudun dengede kalmasını sağlamak için birlikte çalışır. Her biri hareket sırasında vücudun dengede kalmasını sağlamak için birlikte çalışır. Kısacası, kor güçlendirme ve stabilizasyon eğitimi, solunumu, kas gücünü ve kas dengesini iyileştirir.

Önce Sesin tarifini yapmak gerekmektedir.

Ses; hava ile dolmuş olan akciğerlerdeki havanın, diyafram kası aracılığı ile ses yoluna gönderilmesi, gönderilen havanın ses tellerini titreştirmesiyle oluşur

Şekil 1

Gırtlak



Gırtlak, alt ve üst tarafı açık bir mekanizmadan oluşmaktadır. Gırtlaktan ve akciğerden boşalan hava geçerken, sesi oluşturmak için birtakım işlemlere uğrar. Şayet bu mekanizma olan gırtlak olmasaydı, soluk borusundan geçen hava, titreşime uğramadan serbest oynamaya geçmiş olacaktı. İşte gırtlak denen bu mekanizma tam olarak bu durumu engellemektedir. Akciğerlerden gelen havayı, ses telleri aracılığıyla titreştirip üst bölgeye ses olarak iletmektedir. Şekli sebebiyle de âdemelması olarak isimlendirilmiştir. Erkeklerde daha belirgin olmakla birlikte kadınlarda ise bu belirginlikler bulunmamaktadır.

“Gırtlak, üç kısımdan meydana gelmektedir.

1-Supraglottik Bölge,

2- Glottik Bölge

3- Subglottik Bölge.

1-Supraglottik Bölge; Bu bölge Arieplottik plikalardan başlayıp, yalancı ses tellerine kadar uzanmaktadır. Yalancı ses telleri ile ses telleri arasında vantrikül’ün (Sinüs Morgagni) girişi bulunmaktadır. Bu vantriküllerin, insanlarda sesin şiddeti artırıcı etkisi tespit edilememiştir. Ancak kişinin ses rengini etkilediği ve tonların çevrilmesinde etki ettiği düşünülmektedir” (Cevanşir & Gürel, 1982, s. 17-18) .

Yukarıda yapılan tanımlara göre bu bölge, ses tellerinin hemen üzerinde bulunmaktadır.

2-Glottik Bölge; ses tellerinin tamamını içine alan bölgedir.

3-Subglottik Bölge; ses tellerinin hemen altından başlayarak, krikoid kıkırdağın alt kenarına kadar ulaşır. Şarkının ve konuşma sesinin tını değişiklikleri burada oluşur. İnsanda oluşan sesi bir enstrüman gibi düşünebiliriz.

Gitar çalmak için sağlam bir tele ihtiyaç vardır. Bu bölgede aynı şekilde çalışır. Bu noktada nefes ses olarak yüzümüzdeki boşluklara gönderilir. Ne kadar tıbbi terimlerle dolu görünse de, oyuncunun bu bölümü iyi anlaması gerekir. Ses bozukluklarının yaygın olduğu ve riskli sorunların ortaya çıktığı yerdir. Bu bölgedeki polipler, nodüller veya üç ila dört hafta geçmeyen ses kısıklıkları tıbbi müdahale gerektirebilir.

Gırtlak bölgesi, oyuncu ya da konuşmacı tarafından egzersizlerle sahne öncesinde ısıtılmalı ve sıcak tutulmalıdır. Isınmamış kalan bölge, zorlanma sebebiyle ağır hasar alabilmektedir. Örneklendirecek olursak ısınmadan hareketlere başlayan sporcunun kas yırtılması ya da benzeri sorunlar yaşattığı gibi gözlemlenebilir. Bir başka örnekte olarak da bizim buraya araba örneğini verdiğimiz motor kısmıdır. Sesin bütün kısımlarının en çok gerçekleştirildiği yer burasıdır. Bunlar; ses üretimi, ses rengi ve tınısıdır. Mutlaka bu bölgenin korunması, zarar verici her türlü etkenlerden temizlendirilmesi gerekmektedir.

Bu bölümün bir başka önemli noktası da ses telleridir.

Ses telleri gırtlakın içerisinde yer almaktadır. Akciğerlerden gelen havanın titreştirilip sese dönüştürülmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Doç Dr. İsmail Koçak bu yapıyı açıklarken; “Ses teli iki dokudan oluşan kıvrımdır. Bu dokunun üç tabakası bulunur. Derinde bir kas tabakası vardır. Onun üstünde jölemsi bir tabaka bulunur. En üstteyse zar tabakası vardır. Kas tabakası üzerindeki tabakaları taşır ve açılıp kapanma hareketleri ile soluk alış-verişi ve ses çıkarma görevlerini yapar. Bu teller açıldığı zaman havanın giriş çıkışı sağlanır ve kapandığı zamanda titreşim yaratarak sese dönüşür “ tanımını yapmıştır” (<https://www.youtube.com/watch>, 2013).

Hayatın devamı için her canlının havaya ihtiyacı vardır. İnsanoğlunda ise bu durum biraz daha farklıdır. Kişinin, yaşamı için ihtiyaç duyduğu kadar, konuşabilmesi ve ses çıkarabilmek (konuşabilmek) için de havaya ihtiyacı vardır. Yani havanın, ses yolu aracılığıyla, sese dönüştürülebilmesi için havanın ağız boşluğu, dil, çene ve dudak uyumuyla harflere dönüştürülmesi gerekmektedir. Bunu başarabilmenin tek aracı da havadır.

“Helvacıya göre; insanda ses, belli bir basınç sonucunda, akciğerlerden gönderilen havanın, gırtlak içerisindeki ses tellerini titreştirmesiyle oluşmaktadır. Ancak bu olay tek başına konuşmaya yetmemektedir. Çünkü konuşabilmeyi organize eden beynin bir bölgesidir. Beynin bu bölgesinde düşüncenin ana yapısı meydana getirilir, sonra bu durum kulak ve gözlerden gelen sinyallerle birleştirilerek boğaza sinyal olarak gönderilmektedir” (Helvacı, 2012, s. 5)

Bilimsel olarak yapılan tespitlerden de anlaşılmaktadır ki,

Beynin gönderdiği emirle hareket eden diyafram, akciğerlerde birikmiş olan havayı göndererek ses tellerine görevi aktarır. Burada titreştirilen hava, ağız boşluklarında dil, dudak ve çene yardımıyla daraltılıp, genişletilerek sese dönüştürülmüş olur.

Kişi, yaşantısında iletişimi için yaşantısında en çok sözlü iletişimi kullanmaktadır. Bu sebeple, nefes ve onun oluşturmuş olduğu ses dizgisine çok fazla ihtiyaç duymaktadır.

Millî Eğitim Bakanlığınca, Büro Yönetimi dersleri için hazırlanan diksiyon ise SESİN ortaya çıkmasını aşağıdaki şekilde tarif etmiştir.

“Gırtlakın içerisinde, iki sağ, diğer ikisi ise sol tarafta olmak üzere toplamda dört tane kiriş bulunmaktadır. Ses çıkartmaya yarayan bu kirişler iki adettir. Ses çıkartılmak istenince bu kirişler, gereğine uygun olarak birbirlerine yaklaşp gerilirler. Böylece Akciğerlerden gönderilen hava, bu kirişlerde, isteğe göre ince, kalın, sert, yumuşak vb. sesler biçiminde perdelenir. Böylece ses, ağız içerisinde farklı değişimlere uğrayıp boğumlanmış olur, Daha sonra da konuşma, ses

biçimine girer” (Milli Eğitim Bakanlığı, 2011, s. 7) .

Çoğu kez bir enstrüman örnekleme yapılan, Ses sistemi görev olarak 3 bölgeye ayrılmıştır;

1) Basınç bölgesi olarak kabul edilmiş olan, nefesi alınan akciğerlerin ve diyafram kasının bulunduğu bölge,

2) Havanın titreştirilerek sese dönüştürüldüğü gırtlak olarak isimlendirilen bölge,

3) Burunla, ağız boşluğundan yararlanılan, tınlaticıların yer aldığı, içerisinde ağız boşluğu, dil, çene ve dudak aracılığıyla sesin boğumlandığı, maske ve göğüs bölgesi olarak tabir edilen bölge.

Yukarıda belirtilen görev dağılımlarına göre örneklendirmek gerekirse, herhangi bir aracı düşünebiliriz. Bu aracın hareket etmesi için öncelikle yakıtı ihtiyacı bulunmaktadır. Alınan yakıt, çalışan motor tarafından yakılarak egzoz aracılığıyla da araçtan dışarıya atılmaktadır. İnsanlar tıpkı araçlar misali, ihtiyaç hissettikleri havayı, yakıt amacıyla basınç bölgesindeki akciğerlere doldurmaktadır. Diyafram aracılığı ile de bu yakıtı (havayı) motor sistemi olarak adlandırabileceğimiz yutak ile gırtlaktan oluşan bölgeye gönderip ses olarak yakılmasını sağlamış olur. Daha sonra motor tarafından yakılan gazın, egzoz aracılığı ile dışarıya atılmasına benzer şekilde, boşlukların yer aldığı kafa bölgesinden dışarıya atılır. Sistem aynen bu şekilde çalışmaktadır.

Mesleklerin gelenekleri vardır. Oyunculuk mesleğinde, duygu ve düşüncelerin dışa aktarılmasında, sesli iletişim yöntemini kendisine gelenek olarak almıştır.

Yazar veya yönetmenin, iletmek istediği duygularla düşünceler, icracı kişiler (tiyatro, sinema ve seslendirme sanatçıları) tarafından izleyiciye aktarılır. Bu aktarımlar, yönetmenin tasarımı içerisinde bazen konuşma ve diyaloglarıyla, bazen resitatif şekilde bazen ise şarkı söyleme şeklinde gerçekleştirilir.

Oyuncu, yönetmenin hangi tasarısını icra edecek olursa olsun, yönetmenin gözünde en güçlü ifadeye sahip kişi konumunda olması gerekmektedir. Çünkü tasarlanan oyundaki rol seçimlerinde, role aday oyuncunun, entonasyonu iyi, kolay anlaşılır, temiz ve güçlü sese sahip olması, sesinin kuvveti ve niteliği gibi birçok farklı özelliklere sahip olması oyuncuya her zaman avantaj sağlamış olacaktır.

Tiyatro ile ilgi yapılan araştırmalar incelendiğinde, en çok sese önem verildiği görölmüştür.

Antik Yunan tiyatrosuna bakıldığında da bir oyuncuda aranan en güçlü özelliğin sesi olduğu görölmüştür. Şiirin dili, maske kullanımı ve oyunların dış mekânlarda oynaması tiyatronun seyirci açısından sesi çok daha değerli hale getirmiştir. Öyle ki sesi çok güzel olan ve beğenilen oyuncuların, oyunlarda başrol yıldızları oldukları kaynaklarda sabittir.

Antik Yunan oyunculuk sanatı incelediğinde, sanatın dört ana özellik üzerinde durulduğu görölmektedir. Bu özellikler;

- 1- Güçlü ve temiz bir ses,
- 2- Karakter yapımının doğruluğu,
- 3- İnandırıcı ve doğal bir esneklikle sağlanan tasarım gücü,
- 5-Algılama-anlama yetisidir.

Antik Roma Tiyatrosunda ise oyuncunun, teknik olarak geliştirildiği görölmüştür. Burada da oyunun seyredilme yeri dışarıdadır. Ancak farklı olarak mimari bakımdan sahne çok daha büyütölerek daha büyük seyir alanına dönuşmüştür. Sahneyle beraber oyunculuklarda büyütölüp, seyircinin çok daha yakından görebileceği hareketlere dönuştürölüp, sesler kuvvetlendirilmiştir.

Orta Çağa baktığımızda oyunlar, kilisenin içerisine girinceye kadar, şehrin belirli yerleri olan pazar yerlerinde, dışarılarda oynanılmaya devam etmiştir. Yıllar içinde ses, dışardaki sahnelere uygun şekle getirilmiş ve geliştirmiştir. Bu çalışmaların tamamı, oyunculukta sesin çok önemli olduğunu göstermiştir.

Oyuncu, yıllar önceye dayanan tiyatro tarihinin içerisindeki birçok rolde, iletişim aracı olarak sesini kullanmıştır. Oyuncu, sahne yapısının fiziki koşulu, tasarımcıların isteği doğrultusunda, sesini eğitmek için birçok yol aramış ve kendisini yetiştirmeyi hedeflemiştir. Oyuncu için ses, seyirciyi ikna etmedeki kuvvetli silahlardan biridir. Bu sebeptendir ki oyuncu adayı ses yolundaki becerisini geliştirmek ve artırmak zorundadır. Oyuncu, sesini daha iyi kullanabilmek için, basınç ve gırtlak bölgelerindeki kaslarını ustaca kullanabilmek için onları eğitmiş bu şekilde de her şeyin kendiliğinden ve çabasız gözükmesini ortaya koymuştur.

“Oyuncular, sahnede cümlelerin, kelimelerin, duyguların, düşüncelerin seyirciye aktarılmasında aracıdırlar. Bunları yapabilmek için de oyuncuların çok iyi eğitilmiş ve sahne üzerinde neyi, niçin yapacağını bilmeleri gereklidir. Oyuncu, kelimeleri, kitapların sayfalarından

çıkartıp onların seyirciyle birlikte hayat bulmalarını sağlayan kişidir. Oyuncu sesinin, üzerinde mühendisler gibi çalışıp işleyip, sonunda da ortaya harika bir yaşam çıkarır “Cole ve Chinoy (1997:24) .

Oyuncunun aklında tutmak zorunda olduğu üç şey;

1- Sesin genliği,

2-Sesin titizliğinin ayarlanması

3- Ritim’dir.

Oyuncu, sesindeki oktav genişliği bakımından da gelişimini sağlamak zorundadır. Sesin, oktav olarak geniş aralığa sahip olması, ancak oyuncunun oynayacağı karakterdeki doğal sesin keşfiyle mümkün olmaktadır.

Örnek verecek olursak, oyuncunun, oynadığı karakterin solunum darlığı ya da şiddetli soğuk algınlığı hastası olduğunu varsaydığımızda, oyuncunun burada seslendireceği ses, tabii ki sağlıklı insan sesi şeklinde düzgün ve kuvvetli çıkamayacaktır.

Oyuncunun, bu tür rollerde oynarken, göğüs bölgesinden hırıltılı bir ses çıkarmayı tasarlaması gerekmektedir. Bir başka örnek, karakter çok gürültülü bir ortamda sessizce bir başkasının dedikodusunu yaptığı durumda sahne gereği gizli konuşurken sesi daha maske bölgesinde olacak şekilde kullanacaktır.

Oyuncu hikâyeyi seyirciye, ancak bu şekilde aktarabilecektir. Yine oyuncunun, bir çocuğu seslendiriyor olduğunu varsaydığımızda sesini daha kafa sesi bölgesinde kullanıp tizleştirecektir. Bu gibi önermeler açısından sesin oktav genişliğinin önemli olduğu ortaya çıkmış olacaktır.

“Oyuncunun, ses konusunda başarılı olabilmesi için yapabildiğinin ve çıkarabildiğinin üzerinde farklı ses aralıklarında konuşma melekesi edinmesi gerekir “(Nutku Ö. , 2002, s. 242).

Oyuncu yetiştiren okullarda, ses eğitimleriyle (diksiyon, ses, nefes, fonetik) birlikte şan eğitimi de verilerek oyuncunun, oktav aralıklarının geliştirmesi düşünülmüştür. Böyle bir ihtimal için şu söylenilebilir; Şan öğrenmek, sadece şarkılar ve ulak çalışması için değil, karakterlerin de ortaya çıkmasında oyuncu adayının araçlarından biri olabilir.

Oyuncu, kendini geliştirme sürecindeyken, sesiyle olan ilişkide sesiyle hâkimiyet kurması gereklidir. Oyuncu, sesinin kontrolünü tıpkı orkestra şefinin müziğini yönettiği şekilde estetik,

doğru, çabası ve parlak kullanabilmelidir. Sesini yönetebilmelidir, sese, istediği ton ve tınıyı yaptırabilmeli böylece kuvvetinde istediği şekilde oynayabilmelidir. Sesi, kimi zaman kısık, kimi zaman da şiddeti kuvvetli şekilde frekanslara çıkabilmesi gerekmektedir. Bunların arasında, çabası ve sağlıklı bir geçiş yapabilmelidir.

Oyuncu, oynadığı her karakterin kimliğine, yaşına, sosyal statüsüne vb. özelliklerine göre en uygun sesleri aramak zorundadır. Karakteri ortaya çıkarırken, O'nu ilk olarak taklit etmeye sesten başlar. Oyuncu oynayacağı rol üzerinde seste bulduğu tüm imkanları tespit ederek onu güçlendirmeye çalışır ve onu güçlendirir. Oyuncu karakter yapımına ilk olarak sesten başlar.

Bunların hepsi, sakın ve doğru alınan nefes ile birlikte becerileri geliştirilmiş sesle yapılır. Örnek verecek olursak, Hekabe karakterini, Kreon'u Roberto Zucco'yu, Estragon'u canlandıran oyuncu, roller arasındaki kişilik farklılıklarını, sesinde keşfettiği ton ile tınlarla seyirciye göstererek oyuncuya kimlik ve karakter kazandırmış olacaktır.

Sahne üzerindeki oyuncunun en büyük yardımcılarının başında nefes gelir. Oyuncu; rahat, doğru ve ekonomik nefes almasını bilmelidir. Kendisini bu konuda eğitmiş ve disiplin etmiş oyuncu, sahnede nefese ilişkin kaslarını en verimli kullanabilen sanatçı olarak göze batar. Oyuncunun aldığı doğru nefes, doğru ses yolu kullanımını ve kelimelerinde doğru artikülasyonunu getirmiş olacaktır.

Sesin ortaya çıkabilmesi için nefes çok önemlidir. Nefes alışverişi sırasında, nefesin kesinlikle bir düzensizliğe uğramaması gerekmektedir. Örnek verecek olursak;

Yeterli nefes alamamak, akciğerlerde birikmiş olan nefesin doğru kullanılamaması gibi sebepler sesi ortaya çıkaracak olan enerjiye zarar vermektedir.

Soluk alan kişinin dikkat etmesi gereken noktalar:

“Derin, düzenli, gergin ve aralığı uzun olmayan, sessiz solunum” (ŞENBAY, Alıştırma Diksiyon Sanatı, 1988, s. 10).

Derin nefes almak, akciğerlerdeki boşlukların havayla doldurabilmesi bakımından çok önemlidir. Bu sebeple, derin nefes almak cümleye başlarken çok önemli bir diksiyon görevini yerine getirmiş olur. Sık sık nefes almayı ise cümledeki ara duraksamalarda kullanmış olduğumuz küçük nefes şeklinde görebiliriz. Çabuk nefes alabilmek, konuşma hızı ve tartımı bakımından önem arz etmektedir. Konuşma hızını bozacak nefes alma şekli anlatımı da bozmuş olacaktır. Sinirlenmeden nefes alıp vermek hem oyuncu hem de konuşmacı yönünden önemlidir.

Vücutta oluşacak gerginlik, vücudun diyafram olarak bilinen on altı bölgesindeki kasılmalarla nefes alış-veriş düzenini de bozacaktır. Bu durumda da ihtiyaç hissedilen doğru nefes alıp verme kaybedilebilir. Solunum (nefes alma-verme) seyircinin iştmemesi ve duymaması gereken bir durumdur. Çünkü bu durum seyirciye hem rahatsızlık verir hem de tıbbi bozukluğa işaret etmiş olur. Geniz eti ya da burun eti problemleri gibi...

Oyun metinlerini icra edecek olan oyuncunun, karakterde aradığı kavramdan biri de hız ile tartımdır. Canlandırılacak olan karakterin, kendi mahsus hız ve tartıma sahiptir. Oyuncu, bütün bu nitelikleri etkin şekilde ortaya çıkaran kişidir.

Bu hususa verilebilecek en iyi örneklerden biri; William Shakespeare'in Hamletidir. Hamlet oyunun 1.perde ve IV. Sahnede;

Horatio, hayalet babasına doğru koşarken Hamlet'i uyarmak için hızlı bir şekilde, korkarak ve de telaşlı bir şekilde şunları söylemektedir;

“Ya sizi denize doğru çekerse, efendimiz? Yahut denize inen uçurumun korkunç tepesine doğru götürür de orda aklınızı başınızdan alacak başka bir korkunç şekle girerek sizi cinnete sürüklerse? Düşünün bir kere: O tepe zaten başka bir sebep olmadan da, dibindeki kulaçlarca derin denize bakıp dalgaların gümbürtüsünü işiten her insanı hayattan ümit kesmek çılgınlığına kaptırır” (Shakespeare, Hamlet, 1993, s. 35).

Oyuncu bu karakteri canlandırırken, bütün telaşıyla birlikte bir nefeste söylenmesi gereken tiradın başlangıcında, çok derin bir nefes alması gerekmektedir. Ara nefes cümlelerini de sık sık almalı ancak bunu seyirciye fark ettirmemesi gerekir. Ancak bunu çok seri şekilde yapabilmeli ve usulca göstermelidir. Bütün bu anlatımlar sonucunda oyuncu için nefesinin çok önemli olduğu ve bu sisteme ihtiyaç duyulduğu görülmüştür.

“Nefesi doğru alabilmek için bedenin ihtiyacı olan nefes alma şekli ancak ve ancak sakin ve özgür bir duruş sergilenişidir. Nefesin kendisini özgür hissedebilmesi için ilk olarak vücudun dik duruş sergileyerek göğüs kafesine alan açılması gereklidir”(Gray, 1999, s. 164).

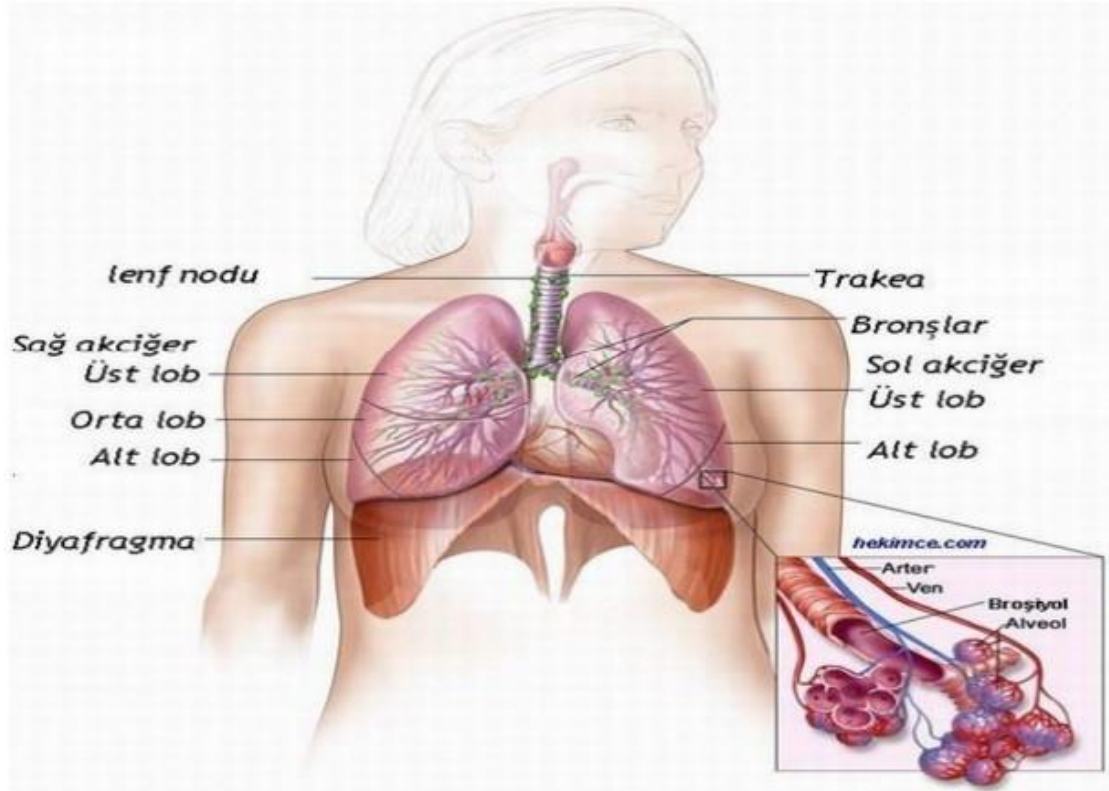
Vücudun içerisine hapsedilmiş olan havanın, akciğerdeki kapladığı alanın genişliği ile diyaframın itiş gücü açısından, vücut duruşun önemli bir görevi bulunmaktadır. Nefes alma olayı sırasında, dikkat edilmesi gerekli olan başka bir nokta da duruş bozukluk şekilleridir. Çünkü vücudun eklemelerinin kasılmış halde bulunması, yalnız nefes 17 olayı yönünden değil, sesin çıkış şekli ile konuşma işlevi bakımından problem meydana getirir.

Bu anlatılanların olabilmesi için sesin, diyaframda anlatıldığı şekilde özgür ve rahat bırakılabilmesi gereklidir. Sahnedeki ortaya çıkabilecek her bir gerginlik, ses yolunun kapanmasıyla birlikte sesi de zorlamaya neden olacaktır. Bu gerginliklerden kurtulup, sesteki sorunları çözebilmenin yolu da sesi eğitmekten ve günlük yaşamda korumaktan geçer. Bütün bu sebeplerden dolayı oyuncu adayı, sesini en iyi şekilde eğitebilmeli ve koruyabilmelidir.

“Sesin üretilmesi akciğerlerden dışarı atılan hava ile oluşturulmaktadır. Buna koşut olarak ciğerlerin kapasitesinin büyük oluşu uzun cümlelerin rahat söylenmesine olanak tanır”(Şener, 2005, s. 16).

Şekil 2

Akciğerler



“Soluk alma sırasında (inspiration) göğüs boşluğu, özellikle diyaframın aşağı doğru aktif hareketi ile genişlemektedir. Böylece dışarıdaki hava burun, ağız, farenk, larenks, trakea, bronşlar ve bronşiolardan geçerek akciğer alveollerine ulaşır. (Akciğer boşluklarında alçak basınç) Kaburgaların inmeleri ve diyaframın pasif olarak yükselmesi ile göğüs boşluğunda bir daralma olur ve akciğer boşluklarında yüksek bir basınç yaratılır. Böylece hava akciğerlerden aynı solunum yollarını izleyerek dışarı atılır. (Expiration)” (Cevanşir & Gürel, 1982, s. 2) .

Bir oyuncu adayının akciğerlerdeki hava kapasitesini engelleyecek her türlü zararlı aktiviteden kaçınması gerekir; tütün mamullerinin tüketimi, uykusuzluk gibi durumlar oyuncu adayının akciğer kuvvetinin azalmasına sebep olur. Bir oyuncu adayı akciğerlerine maksimum havayı alıp ve maksimum vereceği şekilde sağlıklı tutmalıdır. Soluğun hacmi konuşmayı etkileyen büyük bir faktördür. Bu hacim vital kapasite olarak tanımlanır. Vital kapasite ölçümleri spirometre adı verilen bir aletle yapılır. Ciğerlerdeki 42 havanın alete üflenmesi sonucu akciğer solunum kapasitesi ve sağlığı hakkında bilgi alınır. Vital kapasitenin (soluk hacmi) erkek ve kadınlardaki oranları şu şekildedir: “Erişkin bir erkekte 3000-5000 cm³, kadınlarda ise 2000-4000 cm³dür. Vital kapasite; kişinin cinsiyetine, iriliğine, vücut yapısına ve antrenmanlı olup olmadığına bağlıdır.” (Cevanşir & Gürel, 1982, s. 10) Oyunculuk okullarında vital kapasite ölçümlemelerini yapmak, oyuncu adaylarının gelişimini takip etmek eğitimin verimliliği açısından önemli olmakla birlikte, adayın, kendi gelişimini görmek, bir özgüven yaratma ve sonraki çalışmalara teşviki açısından önemli olabilir.

Oyunculukta Sesin Kullanımı: Oyunculuk mesleği duygu-düşünce aktarımında sesli iletişimi gelenek edinmiştir. Yazarın ve yönetmenin iletmek istediği duygu ve düşünceler icracı kişiler (tiyatro, sinema ve seslendirme sanatçıları) aracılığı ile seyirciye gönderilir. Bu gönderiler yönetmenin tasarımı içerisinde kimi zaman konuşma diyalogları ile kimi zaman resitatif biçiminde kimi zaman da şarkı söyleyerek gerçekleştirilir.

Oyuncu hangi tasarımı icra etmek durumunda olursa olsun yönetmen gözünde en güçlü ifadeye sahip kişi olmak zorundadır. Çünkü tasarlanan oyundaki rol seçimlerinde, role aday oyuncunun, entonasyonu iyi, kolay anlaşılır, temiz ve güçlü sese sahip olması, sesinin kuvveti ve niteliği gibi özellikleri her zaman avantaj sağlayacaktır. Tiyatro tarihi araştırmalarında sese verilen önemin çok fazla olduğunu görülebilir.

Antik Yunan Tiyatrosunda ses, oyuncunun en güçlü özelliği olmak zorundadır. Şiirin dili, maske kullanımı ve oyunların dış mekânlarda oynanması sesi seyir açısından en önemli yere koymuştur. Hatta sesi iyi olduğu söylenen ve beğenilen kişilerin başrol yıldızları oldukları da bazı kaynaklarda belgelenmektedir. “Yunanlıların en büyük önemi sese verdikleri anlaşılıyor. Çünkü oyuncular her şeyden çok ses tonlarının güzelliği, konuşma tarzını ruh hali ve karaktere göre uyarlama yeteneği ile değerlendiriyorlardı.” (Brockett, 2000, s. 36) Ses özelliği kuvvetli olanlar oyundaki rollerden “baş oyun kişileri”ni rahatlıkla alıp dönemin yarışmalarında boy gösterebiliyorlardı.

Peki, ses sadece güzelliği açısından mı önemlidir? Açık havada oynanan oyunlar ve antik tiyatroların bulunduğu bölgeleri düşündüğümüzde, doğa sesleri ya da canlı seslerinin oyun alanına karıştığı festival alanında, yazarın yazmış olduğu tragedyanın seyirciye aktarımı sırasında meydana gelen zorluklar ve maske kullanımı sesin önemini vurgular niteliktedir.

Antik Yunan oyunculuk sanatına baktığımızda dört temel nitelik üzerinde durulduğunu görürüz;

Bunları sıralayacak olursak;

1. Güçlü ve temiz bir ses,

2. Karakter yapımının doğruluğu,

3. İnandırıcı doğal bir esneklikle sağlanan tasarım gücü,

4. Algılama-anlama yetisidir” (Nutku Ö. Oyunculuk Tarihi "Başlangıcından XIX. Yüzyıla", 1995, S. 28).

Antik Roma Tiyatrosu, oyuncunun teknik açıdan geliştirildiğini göstermektedir. Bir fark olsa da, seyir yeri yine dışarıdadır. Çünkü sahne mimari olarak büyümüş ve daha büyük bir seyir alanına dönüşmüştür. Oyunculuklar büyütülmüş, seyirci tarafından izlenebilecek hareketlere dönüştürülmüş ve sesleri güçlendirilmiştir. Orta Çağda da oyunlar kentin belirli yerlerinde, pazar yerlerinde ve dışarıda oynanmaya devam etmiştir. Tüm bu çağları aşarken, ses kendini dış sahnelerin şekline adapte etmiştir ve gelişmiştir. Bu, oyunculukta sesin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Oyuncu, binlerce yıllık tiyatro tarihinde sesini iletişim aracı olarak kullanarak birçok rolde oynamıştır. Aktarılan duygu ve düşünceler, sahne yapılarının fiziksel koşulları ve tasarımların istekleri doğrultusunda sesini eğitmenin yollarını aramış ve hedeflemiştir. Çünkü seyirciyi ikna etmek için ses en etkili araçtır.

Oyuncu adayı bu yüzden ses yolundaki becerileri iyi dokumak zorunda kalmıştır. Oyuncu basınç ve gırtlak bölgesindeki tüm kaslarını ustaca kullanmaya yönelik eğitmiş ve her şeyin kendiliğinden, çabasız gözükmelerini sağlamıştır. “...tiyatro ister büyük olsun ister küçük, oyuncunun sesinin ortalamanın üstünde olması gerekliydi. Bunun için Antik Yunan oyuncusu, tıpkı bir opera sanatçısı gibi, müzikli ve müziksiz olarak yıllarca sesini eğitir, gösteriye her çıkışında sesini ısıtır ve yerleştirirdi” (Nutku Ö. , 1995, s. 28) .

“Oyuncular sahnede cümle dağıtıcılarıdır ve her kelimenin, her duygunun ve düşüncenin seyirciye iletilmesine araçlardır. Bunu iyi yapacak olan kişiler de, iyi eğitilmiş ve sahne üzerinde neyi, neden yaptığını bilen oyuncularından oluşmaktadır. Oyuncu, kelimeleri sayfalardan çıkararak hayat bulmasını sağlar. Onun üzerinde bir mühendis gibi çalışarak işler ve ortaya bir yaşam çıkarır. Sadece düşüncelerin tasarlandığı gibi ulaşmasını amaçlar. Cole ve Chinoy (1997:24) aşağıda aktarımı yapılan üç maddede her oyuncu kendini yıllarca eğitir. “Bir oyuncunun aklında tuttuğu üç şeydir: Sesin genliği, tizliğinin ayarlanması ve ritim” (Cole & Chinoy, 1997, s. 25) .

Ses konusuna bir de bu açıdan bakmak önemlidir. Oyuncunun sesi de oktav genişliği yoluyla gelişebilir. Sesin oktav olarak geniş olması, canlandırılacak karakterin doğal sesini keşfetmek için çok önemlidir.

Oyuncunun oynadığı karakterin nefes darlığı ya da şiddetli soğuk algınlığı olan bir hasta olduğu varsayıldığında, bu ses normal sağlıklı bir insan sesi kadar güçlü mü olacak? Oyuncu, bu rol için daha göğüs bölgesinde ve hırıltılı bir ses tasarlayabilir. Örnekte, karakter gürültülü bir ortamda sessiz bir şekilde 56 başkasının dedikodusunu yapıyor. Sahne gereği gizli konuşurken sesi daha maske bölgesinde olacak şekilde kısık kullanacaktır. Çünkü hikâyeyi seyirciye aktarma şekli buna göre tasarlanacaktır. Bir çocuğu seslendirdiğini varsayılırsa, sesini daha fazla kafa sesi bölgesinde kullanarak tizleştirecektir. Bu tür öneriler için sesin oktav genişliği çok önemli olacaktır.

“Oyuncunun yapabildiğinin ve çıkarabildiğinin üzerinde farklı ses aralıklarında konuşma melekesi edinmesi gerekir “(Nutku Ö. , 2002, s. 242).

Aslında, pes ve tiz tonlar arasındaki oktav genişliği bu şekilde gösterilir. Oyunculuk okulları, diksiyon, ses, nefes ve fonetik gibi ses eğitimlerinin yanı sıra şan eğitimi vererek oktav aralıklarını geliştirmeyi amaçlamaktadır. Söylenebileceği gibi, oyuncu adayının şansı sadece şarkı ve kulak çalışması için değil, aynı zamanda karakterini geliştirmek için de kullanılabilir. Oyuncu, yaratım sürecinde sesi ile olan ilişkisini kontrol etmelidir. Bir orkestra şefinin müziği yönetmesi gibi doğru, estetik, çabasız ve parlak bir şekilde sesi kullanmalıdır. Sesini kontrol edebilmeli, istediği ton ve tınıyı oluşturmali ve gücünü kullanabilmelidir. Bazen çok düşük tonlarda, bazen de çok yüksek frekanslarda çalışmalıdır. Bunlar arasında sağlıklı ve çabasız bir geçiş yapmalıdır.

Oyuncu, her karakterin kimliğine, yaşına, sosyal statüsüne ve diğer özelliklerine göre en uygun pes ve tiz sesleri arar. İlk olarak karakterin seslerini taklit etmeye çalışır. Kendi sesinin renklerinin arasında dolaşarak hareket eder. Seste bulduğu her fırsatı bulur ve onu güçlendirir.

Bir karakter oluşturmak sesle başlar. Tüm bunlar, sakın ve doğru alınan bir nefes ve geliştirilmiş ses becerileriyle yapılabilir. Örneğin, Hekabe karakteri, Kreon'u Roberto Zucco ve Estragon'u oynayan oyuncuların kişilik farklılıklarını sesinde keşfettiği ton ve tınlarla seyirciye gösterecek ve ona kimlik kazandıracaktır. Tüm bunların gerçekleşmesi için, diyaframda belirttiğimiz gibi sesin özgür ve rahat olması gerekir. Sahne üzerindeki herhangi bir gerginlik, ses yolunun kapanmasına ve sesi zorlamaya neden olacaktır. Bu gerginliği azaltmak ya da ses sorunlarını çözmek için sesi günlük yaşamda korumak ve eğitmek gerekir.

Bu yüzden oyuncu adayı sesini eğitmeli ve onu korumalıdır. “Ünlü Alman oyuncu Ernst Possart bir akşam yemeğinde cep termometresini çorbaya, şaraba ve diğer içeceklerle bastırırken “Mein Organ ist mein kapital” (Sesim benim sermayem) demiş. Sesini korumak için yiyeceği yemeklerin sıcaklığını ölçmüş” (Stanislavski, 2012, s. 45) .Sesin korunması gerekliliği üzerinde durmuştur.

Stanislavski farklı bir şekilde bu konuyu desteklemiştir. Kelimeler sessiz kaldığında cümleler oluşmaz. Bu nedenle korunması gerekir. Oyuncu dikkatli olmalıdır ve sağlığını korumalıdır. Bu nedenle ses yolundaki her parça çok önemlidir. Sahne üzerinde sesini zorlamamak ve ses yolunun tıkanmaması için diyafram ve ses yolu arasındaki bağlantıyı güçlendirmek gerekir. Oyuncunun verimi ve parlaklığı da bu artışla birlikte yükselecektir. Okullar, oyuncu adaylarına bu ses yolu çalışma yöntemlerini ders olarak sunar.

Oyuncu ya da oyuncu adayının şahsi çabaları ve derslerin tekrarlarıyla, becerilerini artırmaları beklenir. Nefes ile ses görülebilen ya da dokunulabilen varlıklar değildirler. Bunlar soyut kavramlardır, soyut kavramı da ancak oyuncu veya oyuncu adayının kendisi takip etmek zorundadır.

Nefes

“Nefes, burundan alınan havanın akciğerlere dolması sebebiyle kendiliğinden oluşan eylemdir. Nefes yaşamın kendisidir. Tıpkı koku duyu organı gibi nefesimiz de anılarımızı canlandırır. Her insanın nefes alış şekli birbirinden farklıdır. Oyunculukta ise nefes, role hayat veren demektir. Doğru nefes alıp vermek nasıl ki, yaşamımızı çok daha kaliteli bir duruma getirip yaşam süremizi uzatıyor ise aynı şekilde rolün işlenişinin de kalitesini ve izlenebilme süresini arttırır. Nefes kullanılmadan yapılan jest, bedenin içinde aşağıya basınçlanır, torsoda sıkışıp kalır, yapılan jest de tutuk bir hal alır “(Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Kasım’12 Özel Sayı Issn 1308-2698 214) .

Nefes şekilsizdir, duyguları ve ifadeyi kendiliğinden içinde taşır. Ancak eğitim süresinde yapılan hatalardan biri de nefesin, duyguyu unutarak sadece tekniğe bırakılması ve sesi daha güçlü, daha ileriye fırlatabilmek ve konuşma kondisyonunu arttırmak için kullanılan bir araç olarak görülmesidir. Sesi ve hareketi bilinçli bir şekilde sentezlemek için nefes, üzerinde ilk olarak çalışılması gereken konuşma araçlarından biri ve sahnelenen performansın inandırıcılığı, samimiyeti, uyumu ve yaşayabilirliğini sağlamak için de amacı olmalıdır. “Sessiz bir nefes vermenin uçsuz bucaksız bir alanı vardır. Bir nefes, uzun, kısa, ağır ya da hafif olabilir ve dokusu çeşitlilik gösterebilir. Gergin, güçlü ya da zayıf duyulabilir. Dil de her nefes verişle yol aldığı için o da nefes gibi uçsuz bucaksız tasarım olanağına sahiptir” (Zaporah, 2011:94).

Oyuncu, doğru nefes yöntemini keşfederek karakteri doğru bir şekilde çözecektir. Duygusal yaratıda nefes yollarında çeşitlemeler yapmak, oyunculuğuna renk ve canlılık katacak, teknik olarak doğru boğumlama ve artikülasyona yardımcı olacaktır. Doğru nefesi yakalamak için ses çalışmalarının temel amacı, sesin ve nefesin doğru ya da güçlü bir şekilde çıkmasını engelleyen faktörleri belirlemektir. Bunun için oyuncu öncelikle kendi sesinin gücünü keşfetmeli, bedensel ve zihinsel gerginliklerini azaltmak için çaba göstermelidir. Ayrıca, kendini kısıtlayan ve kabuk bağlayan faktörleri ortadan kaldırmalıdır. Bu nedenle ses özgürce yaratabilir. “Sesi serbest bırakmak için insanı serbest bırakmak gerekir ve her insan, bölünmez bir zihin – beden birlikteliğinden meydana gelir. Sesin tınısı fiziksel işlemler yoluyla üretildiğinden, iç kasların, beyinden gelen ve konuşmayı oluşturan duyarlı itkileri alabilmesi için serbest olması gerekmektedir. Doğal sesi en belirgin biçimde engelleyen ve bozan şey, bedensel gerginliktir, ama doğal ses duygusal engellerden, zihinsel engellerden ve ruhsal engellerden de zarar görür.

Bu engellerin hepsi psikofizikseldir. Bunlardan bir kere kurtulunca, insan sesi bütün duyguları ve düşünce nüanslarını iletebilir. Sesin sınırları sadece yeteneğin, hayal gücünün ya da yaşam deneyiminin sınırları kadardır” (Linklater,1976:2).

“Dolayısıyla oyuncu bu üç niteliğini iyi tanımalı ve sınırlarını aşmak üzere çalışmalıdır. Bu niteliklerini iyi sentezleyebilmelidir. Bunun için de genelde konuşma sanatı derslerinde çok da üzerinde durulmayan anatomiye iyi hakim olmalıdır”(Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Kasım’12 Özel Sayı Issn 1308-2698 215).

Oyuncular beden ve ses arasındaki bağlantıyı unuturlar. Levent Suner’in de dediği gibi; “Birçok oyuncu bedenin kendisine sunacağı olanakları kısıtlar ve hep aynı malzemeyi kullanmaya başlar. O malzeme denenmiş ve sonuçları alınmıştır. Böyle bir durumda oyuncu kendini güvende hisseder. Bir oyuncu elbet hangi malzemelere güveneceğini bilmelidir. Ancak her durumda aynı araçları kullanması onu bilinir hale getirir. Bu oyuncu kısıtlanmıştır ve özgür

değildir. Oysa ki, oyuncu açık olmalı, sesin nasıl çıkacağı ile ilgili önceden tasarlanmış düşünceleri olmamalı ve aynı seslere takılıp kalmamalıdır.

Bu aşama, oyuncunun kendisine rahat gelen şeyden kurtulması ve bildik alışkanlıklarından uzaklaşması için hazır olmasını içerir. “Oyuncu, sesinin bütün olanaklarını açığa çıkarmalıdır. “

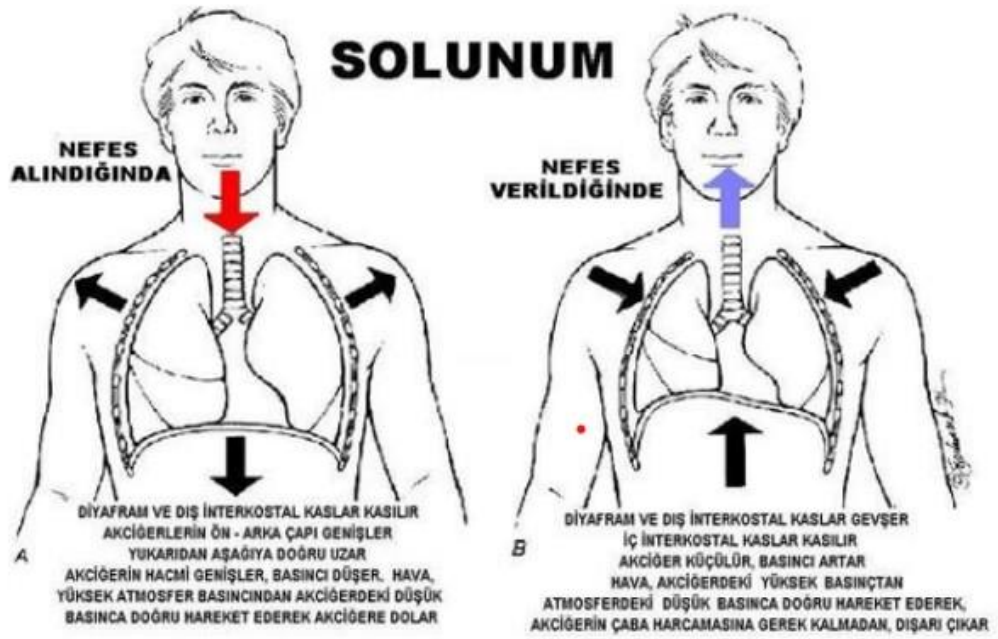
Seyirci tiyatrodan oyunun mesajını konuşarak mı ayrılır, yoksa oyuncunun sesinin kendisini nasıl etkilediğini konuşarak mı? Kristin Linklater, bu tür “iyi eğitilmiş sesler” üzerine şöyle söylemektedir:

‘İyi yerleştirilmiş’ ve ‘iyi modüle edilmiş’ olduğu için dinlemesi çok hoş olan bir ses, kendisinin ‘iyi eğitilmiş bir ses’ olmasından başka bir şey ifade etmeyecektir. Ben iyi eğitilmiş bir sese kolay kolay güvenmiyorum, çünkü iyi eğitilmiş bir ses, nasıl algılanmasını istediğini bilen ve arzu edileni yerine getiren bir kişiyi işaret etmektedir. Sürekli olarak hoş bir ses Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Kasım’12 Özel Sayı IssN 1308-2698 216 tonu sunacak kadar kontrollü olan kişi birçok şeyi saklıyor demektir “(Linklater,1976:97).

“Solunumu kısaca tarif etmek gerekirse, dışardaki havanın akciğerlere taşınması ile daha sonra akciğerlerdeki havanı geri atılmasıdır. Solunum sırasında ses yolunda meydana gelen titreşimlerle ses oluşur bu sırada ağzın aldığı şekiller harfleri ortaya çıkarır. Bakıldığında kolay bir dizgi gibi görünse de bu dizginin karın bölgesinde yer alan kasların kullanımı bakımından birçok zorluğu bulunmaktadır. Bunları yapabilmek bir beceridir, bu becerilerin öğrenilebilmesi gerekmektedir”(Adıgüzel, 2005, S. 83).

Şekil 3

Nefes Alma, Nefes Verme



İnsanın bedeni yaşayan bir mekanizmadır. Yaşayan bu mekanizma birçok sistemden oluşmaktadır. Bu mekanizmayı oluşturan sistemler;

- a) Sinir sistemi,
- b) Kas sistemi,
- c) Solunum sistemi,
- d) Dolaşım sistemi,
- e) Sindirim sistemi,
- e) Boşaltım sistemi.

Bunlardan, nefes bakımından inceleyeceğimiz olan sistem solunum sistemidir. Çünkü solunum sistemi, sesin oluşabilmesinde en önemli sistemlerden başında gelmektedir.

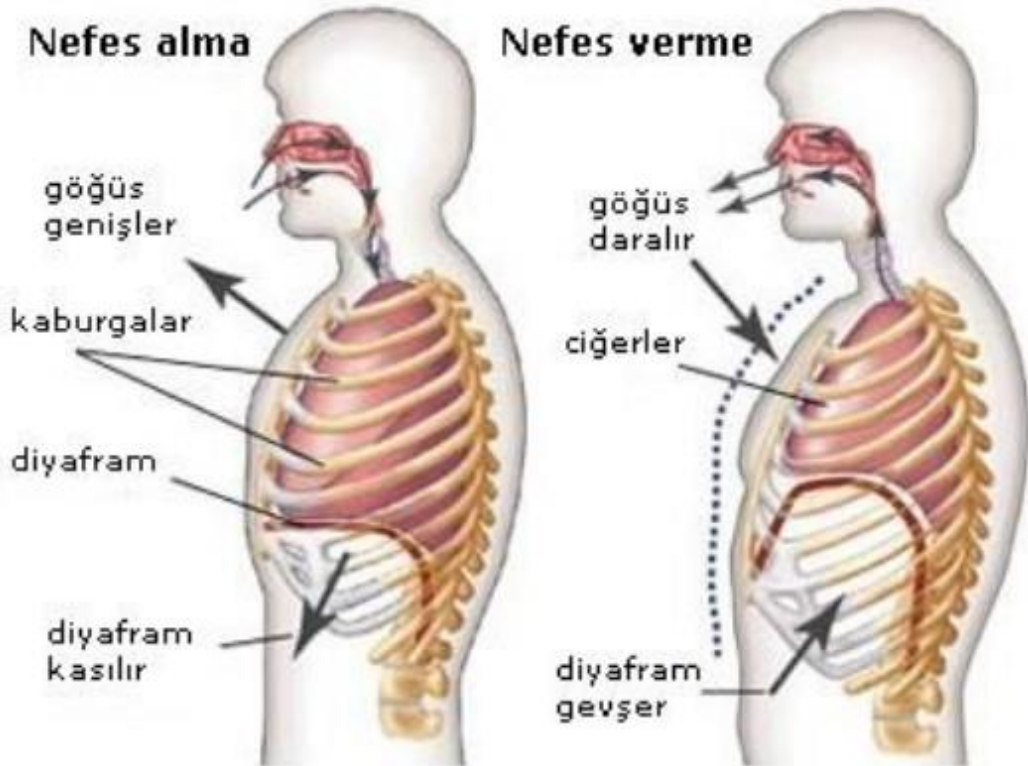
Solunum, insanın edinmeyi ihtiyaç duyduğu en önemli sistemdir. İnsan vücuduna sağladığı en önemli katının başanda sesin, üretim enerjisi olmasıdır. Solunum enerji sistemi ile ses yolları aktifleştirilip, insandaki konuşma yeteneğini ortaya çıkarmış olur. Türkçede, dilin yapısı incelendiğinde, nefesin çok önemli olduğu görülmüştür.

Diller ile ilgili araştırmalarda dilimiz olan nefes verilme sırasında konuşulan diller arasında Türkçe bulunmaktadır. Konuşmasının etkili olması için başlıca kaynaklarından birisi de bu dili konuşan insanın solunum anında doğru tekniği bilmesi ve bunu da kullanabilmesi gereklidir. Burada aslolan nefestir. Çünkü nefes, seslerin tınlamasını ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenlerle, nefesin doğru ve de düzenli bir şekilde kullanılması zorunludur.

Doğu kültürlerini incelediğimizde, yoga ve yoga benzeri i içe yolculuklarda, beden ve zihnin koordinasyonunu geliştirmek, beden ve kas gerginliklerini azaltmak, konsantrasyonu artırmak ve daha fazla farkındalık kazanmak için doğru nefes tekniklerinin kullanıldığı grlmektedir. Nefes alma tekniklerinin amacı, Ortadoğu ve uzak doğu kültürlerinde sakinlik ve hafiflik sağlamaktır. Dingilikler, seanslar ve terapiler yoluyla incelenmektedir. Nefes, ruha ihtiyaı olan enerjiyi sağlar.

şekil 4

Göğüs Nefesi Alma, Verme



Göğüs nefesini almak hayatta kalmak için yeterli gelse de, oyuncunun performansı için zor ve yorucu hale gelecektir. Nefes problemi nedeniyle oyuncu, sahnede kurmuş olduğu cümlelerin manalarını kaçırmış olacak ve bu da oyuncuyu gerginleştirecektir. Oyuncunun zihni

daha sonra sakinleşmeyecek ve oyuncu rol üzerindeki kontrolünü kaybedecektir. Teknik olarak yapılan bu hata, daha fazla soruna yol açacaktır. Rol ile ilgili iyi bir duygu oluşmayacaktır.

“Nefes seansında, vücudun oksijen alımı artar böylece nefes alışverişimiz normale dönmüş olur. Deniz canlıları olan balinalar, yunuslar, foklar, timsahlar, hipopotamlar suya dalış yaparken nefeslerini tutarlar. Bu hayvanların haricindeki, nefes alan canlıların tümü, yüksek oksijen seviyesiyle beraber şimdiki zaman farkındalığını koruyabilmek için bağlantılı nefes almak zorundadırlar. İnsanların da nefes alırken duraksamalarının sebebi, akciğer kapasitesinin sadece yüzde yirmilik kısmını kullanabilmesindendir. Kısaca oksijen, yaşamın tamamıdır, yani kendisidir” (Brown, 2015, s. 129).

Nefes, vücuda burun ve ağız yoluyla alınır. Uzmanların tavsiye ettiği doğru şekilde nefes alma tekniğinin, burun yoluyla alınan nefestir. Çünkü nefes, burun yoluyla alındığında, burun içindeki kıllar, havadaki pislikleri solumayı engellerler, tıpkı filtre görevini üstlenmektedirler.

“Bu nedenle ağız yoluyla filtresiz olarak solunan havadan, burun yoluyla solunan hava daha temiz olarak akciğerlere gönderilmektedir. Burun görevi sadece bu değildir. Burun, 20.000’e yakın sinir ucu sayesinde alınmakta olan her on bir nefeste belirlenen sinirleri uyarıp vücut sistemin dengede kalmasını sağlamış olur” (Ceviz, 2019, s. 24).

Nefese ihtiyaç duyan canlılar, nefesi tek bir durumda ağız yoluyla solurlar. Bu durum gribal ve üst solunum yolu hastalıkları sebebiyle bronş dediğimiz burun boşlukların kapanmış olmasıdır. Hastalık haricinde ağız yoluyla nefes almak kabul gören ya da önerilmiş olan yöntemlerden biri değildir.

“Selçuk Üniversitesi Meram Tıp Fakültesi Göğüs Hastalıkları Anabilim Dalı Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Emin Maden, bir gazeteye vermiş olduğu röportajda bu hususla ilgili olarak; “Ağızdan alınan nefes, kirli havanın akciğerlere kadar ilerlemesine, boğazda tahriş yapmasına ve öksürük, nefes darlığı gibi şikâyetlerin artmasına neden olur” (<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/yanlis-nefes-almak-hasta-ediyor-19418455>, 2011).

Bütün bu açıklamalar ve bilgilerle birlikte değerlendirildiğinde;

Oyuncunun veya konuşmacının ağız yoluyla nefes almalarının önemli bir hata olduğu ortaya çıkmıştı. Doğru nefes alma, kullanabilme tekniklerini öğrenmek ve geliştirmek için her oyuncu adayı kesinlikle çalışmalıdır. Oyunculuk mesleğinin kalitesi, oyuncunun yaşam kalitesini artıran doğru nefes kullanabilme yeteneğine bağlıdır.

Diksiyon

Dil becerileri, telaffuz, söyleyiş, akıcı konuşma, ses tonu ve tüm bunların bedenle desteklenmesini içeren geniş bir çerçevede tanımladığımız diksiyonu, etkili ve güzel konuşmanın vazgeçilmez aracı olarak görürüz.

Yine diksiyon için farklı tanımlar vardır;

“Kağıt üzerinde dizili duran sözler, birtakım fikirlerin ve heyecanların iskeletidir, diksiyon onlara vücut ve sanatkârda o vücuda ruh verir”(İ.Galip Arıcan 1947, Tiyatroda Diksiyon).

“Konuşulan dilin incelenmesi ve kullanılması; seslerin sözcüklerin, vurguların, anlam ve heyecan duraklarının hakkını vererek söylemektir” (Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük ö.Baskı, Ankara, TDK Yayınları 1974, s.224) .

“Kelime seçimi, söz tarzı, ifade, üsluptur”(Yeni Redhous Lügati, İstanbul Amerikan Bond Neşriyat, 1966, s.278, Raif Özben, Türkçe Diksiyon).

“Bir şiir, bir nutku, bir piyesteki rolü söylemek okuma tarzını belirten sanattır”(Meydan Laurousse C.III, s.686) .

“Tiyatro ve benzeri sözlü edebiyat ürünlerinde, dilin müzik karakterini en büyük başarı ile yaşatabilme yeteneğidir” (Sami Akalın, Edebiyat Terimleri Sözlüğü, İstanbul Varlık Yayınları, 1966, s.39) .

“Söz Söyleme Sanatı, sözü söyleyenin önce kendini iyi dinlemesi ve kendindeki kusurları tespit etmesiyle başlar “(Total Actor, Raymond Rizzo).

“Güzel söz söylemek; kabul edilebilir olmaktır” (Cicely Berry) .

“Diksiyon, kelime seçimi, söz tarzı, ifade, üsluptur” (Yeni Redhous Lügati, İstanbul, Amerikan Bord Neşriyat 1966, s.278 (Raif Özben,Türkçe Diksiyon) .

“Bir şiiri, bir nutku, bir piyesteki rolü söylemek okumak tarzını belirten sanattır”(Meydan Laurousse, C.III, s.686).

“Tiyatro ve benzeri sözlü edebiyat ürünlerinde, dilin müzik karakterini en büyük başarı ile yaşatabilme yeteneğidir”(Sami Akalan, Edebiyat Terimleri Sözlüğü, İstanbul Varlık Yayınları 1966, s.39.) .

Diksiyon, dilbiliminde “kavram” “nesne”, özellikle o nesnelerin özellikleri üzerine edinilmiş genel düşünce ve bu varlıkların her birinin zihindeki temel bilgisi olarak tanımlanmaktadır.

Teori, insan beynindeki dış gerçekliğin bir yansımasıdır. Düşünürken ya da konuşurken bir fikir zihinde uyandığında, bir kelime onu çağırıştırabilir.

Montaigne ise kavramlar ve kelimeler arasında tam bir uyum olmadığı görüşündedir. Dil ve düşünce birbirinden ayrı iki yetenektir. Dil olmasa da düşünce vardır ve düşünce işler. Dil ve söz düşünceyi destekler. Montaigne'e karşı Saussure, düşüncenin "dil göstergesi olmaksızın tek başına bulutlu, biçimsiz bir şey olmaktan öteye gidemeyeceğini" belirtir.

Wilhelm von Humboldt, eskilerin dil ve düşünceyi aynı sözcükle karşıladıklarını, yani "Logos" sözcüğüyle karşıladıklarını belirterek, söz ve düşüncenin bir anlamda birbirinden ayırt edilemeyeceğini söylüyor. Dil göstergesine başvurmaksızın, bir ulusun dilinin, onun düşünceleriyle aynı olduğunu iddia edecektir.

Cicero; insanın yetenekleriyle eşanlamlı olduğunu vurgular. "Yılan" sözcüğünü ele alırsak, genel anlamıyla zehirli bir sürüngendir (temel kavram), Kleopatra'ya göre son nefesini verdiği, aşkı Antonius'a kavuşturan ölüm meleği, bir doktora göre Hipokrat yemini, tıpkı düşünürler arasında söz ve düşünce kavramlarının farklı algılanışları gibi, insanların zihninde ne anlama geldiğini, sözcüğün yansıttığı kavramda aynı kalsa bile değişecektir.

Yan anlamlar, temel anlama bağlı olarak kullanılan yeni anlamlardır.

Temel anlam ve yan anlam üzerine kısa bir açıklamadan sonra, sözlü anlatım biçimlerinin tümüyle ilgili bir diksiyon anlayışına ulaşmak için, sözcüğün temel anlamının dışında metinde yer alan hareketli ve taşıdığı diğer anlamları kavramak ve sabitleştirdiğimiz yorumu en iyi şekilde sunmak; yani ne söylediğimizi bilmek, nasıl söyleyeceğimize karar vermek ve "nasıl söylerken" teknik ve estetik sorunları göz ardı etmemek. Bu nedenle, çağdaş tiyatrunun sadece teknik olarak anlaşılan diksiyon anlayışına dayalı olarak, sahne üzerinde mekanikleşmiş oyuncular yerine düşünen, algılayan ve ne söylediğini bilen oyuncular yetiştirmek, kendi içimizde meydana gelen değişiklikleri gözlemlemek gerektiğini düşünüyorum. Oyuncunun yaratıcı yeteneği burada ortaya çıkar.

Rodin'ın heykeli nasıl yarattığı ile ilgili şu sözünü örnek alabiliriz.; “Taş üzerindeki fazlalıkları atıyorum, geriye heykel kalıyor”

“Diksiyon; konuşulan herhangi bir anadilde veya bir dilde, sözcüklerin dural anlamlarına veya metin içerisinde kazandıkları içeriksel niteliklere göre, gerekli boğumlanma, söyleyiş, soluk baskısı, şiddet, yükseklik, akış ve tempo içinde sesletilme becerisidir. Jest, mimik, tavır gibi hareketler ise bu beceriye dıştan katılırlar” (Frankofoni, Ankara 1993, sayfa; 5).

Deneyimlerimizin bir sonucu olarak yorumların gerçekliği değiştirdiğini hissediyoruz. İnsanlar hiçbir zaman aynı şeyi aynı şekilde değerlendirmezler veya aynı şekilde düşünmezler; yalnızca farklı insanlar arasında değil, aynı insanın kendi hayatında da farklı zamanlarda, düşünce ve imgelem gücü kendi yaşamıyla sınırlıdır. Aktardığımız insansa, aktardığımız insanın düşüncelerini onun kavramlarını kavrayarak dile getirmektir. Susmak bile yalvarmak gibidir; doğru düşünce, doğru ifadedir.

Diksiyon Sanatında Yeterlilik Genel Anlamda Neden Gereklidir?

“Güçlü olmak istersen söz ustası ol dil; yiğit elindeki kamçı gibidir İyi konuşan, iyi dövüşenden daha merttir. Yüreği cerbezeli olanı, iyilikle dize getiremezler. Atalar dilini güzel konuşan, adaletle hüküm sürer (Akın Önen Unutmayalım ki Çiçeron ve Demosthenes’den başlayan bir çabadır “iyi söz söyleme arzusu”. “İyi söz söylemenin hayat içinde oynadığı mühim rolü kim inkar edebilir?” diyor” (Galip Arcan ve sene 1947.) .

Teknolojik gelişmelere rağmen, birebir iş görüşmelerine ihtiyaç duyulmaktadır. Konferansların sayısının artması ve daha fazla konuşmacının katılımı, sektördeki kâr oranının artmasına neden olur.

Amerika Birleşik Devletleri'ndeki son araştırmaya göre, ulusun çoğunluğunu oluşturan şirketlerdeki yöneticilerin %98'i topluluk karşısında konuşma durumundadır. J. Michael Spruale, Speech Making adlı kitabında, gelişen dünyada insanların "konuşma sanatında" yeterli düzeye gelme arzusunu duymakta olduklarını ve bu arzunun gün geçtikçe artacağını söylüyor.

2001 yılında ve yeni bin yılda, en hassas iletişim aracı olan konuşmanın, sadece "Sözlü Sahne Sanatında" değil, aynı zamanda eğitim, siyaset, iş dünyası ve diğer alanlarda estetik bir teknik kullanması gerektiği açıktır.

İnsanlar; ne kadar zaman geçse de, ne kadar yıl geçse de, kendi seslerini ve diğer sesleri aramaktan vazgeçmeyecektir. İnsanlar var oldukça, tıpkı yaşamlarında olduğu gibi, iletişimde de estetik arayışlarına devam edeceklerdir.

Diksiyon sanatı, konuşma becerilerinin yanı sıra anlama ve yargılama gibi düşünme becerilerini de geliştirecektir. Önce evrendeki sesi ve ardından kendini bulmak.

"Tiyatro Sanatı", var olduğu günden bu yana insan yaşamının temelini oluşturan ve örnek teşkil eden bir sanat türüdür. Sanat, insanın en derin duygularını sözlerle ifade eder. "Temsil sanatı" beşerin heyecanlarını ve bütün ihtiraslarını bazen musikileşebilen "söz"le terennüm etmiştir. Tiyatro sanatı, asırlar arasında ve muhtelif medeniyetlerin tesiri altında birtakım istihaleler geçirmiştir. Fakat mitolojik olaylardan ve büyük kahramanların cenk hayatlarından bahseden bir "trubadur" için söz ne ise bugünkü "mümessil" için de o'dur, yani en esaslı sermaye "söz" ve "söylemek"...

İyi konuşma, söz söyleyenin önce kendini iyi duyabilmesi ve konuşmasındaki kusurları tespit etmesiyle başlar. Bu da daha iyi dinleyici ve daha iyi bir analizci olmak demektir. "Söz Söyleme Sanatı" aynı zamanda "İyi Dinleme Sanatıdır" derken, diksiyonun yabancı bir dil öğrenircesine yaklaşılmaması gerektiğini, ifade tekniğindeki hatalı kelimeyi keşfedip yerine doğru olanı koymalı, dolayısıyla kendini iyi dinleyip, analiz etmeyi öğrenmenin gerekliliğini vurgulamadan geçemeyiz.

Tiyatroda diksiyon; bir metin içerisindeki sözcüklerin oluşumuna neden olan anlardaki anlamı oluşturan eylemin ne olduğunu kavrayıp, bu niteliği, teknik ve kurallar içerisinde üst beceriyle gerçeğe en yakın biçimde sunabilmektir.

"Ana dil, aslında anamızdan duyduğumuz dil değildir. Bizi sarmalayan yanlış kullanımdan sıyrılıp, yeni bir dil öğrenircesine hevesli olmamız gerekmektedir. Total Actor, Raymond Rizzo, s.70. 8 i"(Galip Arcan, Tiyatroda Diksiyon, 1947 Ankara, sayfa; 7.) .

Konuşma biçimi açık olmayan ve yerel ağza sahip birini düzeltmek için tek bir doğru olduğunu söyleyemeyiz. Sadece kabul görmediğini, örneğin fazla İskoç aksanlı ya da Cookney ya da Kensington yahut konsonların pürüzlü, yeterince düzgün olmadığını yahut vokallerin değerini veremediğini böylece iletişimi tümüyle gerçekleştiremediğini söyleyebiliriz

Önemli olanın kabul edilebilir olmak olduğunu ve yöresel lehçenin yok edilmemesi gerektiğini kimi zaman bunun da gerekli olacağını, dolayısı ile kabul edilebilir bir standart tutturarak, diğer şivelerin de farkında olunması gerektiğini ve her lehçenin en iyi biçimde aktarılabilmesinin de önemi üzerinde dururken, kişinin kendini iyi dinleyen bir oyuncu olması temel amaçtır. Konuşurken var olan gerilimin yok edilmesi, doğal bir konuşma biçiminin resmi bir biçimden kurtarılması, standardı yumuşatıp, kendi stilini, kabul edilebilir şekilde ortaya koymaktır. Türk tiyatrosunun temel aldığı Türkçe; İstanbul Türkçesidir. Bu standart Türkçe üzerinde biz, estetik ve teknik donanıma kavuşurken, özenli ama özentisiz olmalıyız.

Tirad

Oyuncunun ara vermeden uzun süre boyunca konuşmuş olduğu dramatik söylem şekline tirad denmektedir. Diyaloglardan oluşmuş olan tiradın 2 şekli bulunmaktadır. Bunlar;

1) Oyun, oyuncunun kendisi ile hesaplaşması ve bu şekilde seyircinin, oyuncuda saklı olan gizli düşüncesini öğrenebilmesi,

2) Doğrudan seyirciye yönelerek, seyircilerle söyleşmesidir.

“Birincide oyun kişisi olan oyuncu kendine oynarken, ikinci de ise oyuncu seyircisine oynamaktadır” (George Tabari, Kavgam, (Çev.:K. Boztepe, Can yayınları, İstanbul 1992, s.32-33. 6).

Tirad, tiyatro oyunlarında oynayan oyuncunun metinde veya konuşmasında bir kez söylediği parçadır. Bir düşüncenin kesintisiz gelişimi; uzun ve tımtırlı konuşma olarak da tanımlanabilir. Tirad daha çok başrolde oynayan oyuncuların yapmış olduğu uzun konuşmalardır.

Tiradlar, On yedinci yüzyılda sıkça kullanılmış olmalarına rağmen, metinli tiyatronun ortaya çıkışıyla birlikte varlıklarını devam ettirmektedirler. Uzun metinlerden oluştuğu kadar, işlevsel bakımdan da etkili olan tiradlar, klasik tiyatrolarda uzunca bir şiir niteliklerini taşımaktadırlar. Tiradların uzun metinlerden meydana gelmiş olması, kendinden önce ya da sonra gelecek olan replik düzeneğinin kısa olmasıyla belirgin bir karşıtlık oluşturarak, oyunların ritimlerine hem renk hem de çeşitlilik kazandırmışlardır. Böyle bir karşıtlık, aynı zamanda kişilerin birbirleriyle olan ilişkilerde ortaya çıkan kopmaları da açığa çıkarmıştır. Bu huşa, Marivaux’un Gönül ve Kısmet Oyunu’ndaki Silvia’nın tiradını örnek vermek tiradı çok iyi anlatmış olacaktır.

Tirad, kahraman rolündeki oyuncunun, karşısında yer alan kahraman rolündeki oyuncuya, söz hakkı vermeksizin konuşmasıdır. Kahraman rolündeki oyuncular tiradlarda, açıklamalarda yapmaktadırlar, sorular sormaktadırlar, şayet o olay için suçlu kabul edilmişler, suçlu olamadıklarına ilişkin delil ortaya koyarlar, kendilerinin ne kadar özverili olduğunu anlatırlar.

Örneklendirmek gerekirse;

“ANNE: Seni ben mi, ben mi doğurdum Roberto? Sen benden mi çıktın? Seni burada doğurmuş olmasaydım, seni çıkarken görmeseydim, sonra da beşiğine konulana kadar seni izlemeseydim; beşiğine konulduğundan itibaren gözlerimi üzerinden ayırmamış olmasaydım; vücudundaki değişimleri görmeyecek kadar onları fark etmeyecek kadar yakından izlememiş

olsaydım Şu yatakta, benden çıkanın aynısını Őimdi karşımda görecek kadar yakından izlemiŐ olmasaydım, karŐımdakinin oğlum olduğuna inanamazdım. Oysa, seni tanıdım Roberto, vücudunun biçimini, boyunu, posunu, saçının rengini, gözlerinin rengini, ellerinin biçimini...Sadece annenin boynunu okŐamaya, ldrdĞn babanın boynuna sarılmaya kullandığın ellerini tanıdım. Yirmi dört sene boyunca öylesine uslu duran ocuk, neden birden Yirmi dört sene boyunca öylesine uslu duran ocuk, neden birden deliriverirdin? Raydan nasıl çıktın, Roberto? Dipsiz bir kuyuya düŐmen için bu doğru yolun üzerine kim bir ağaç gövdesi bıraktı? Roberto, hendeğe düŐüp paramparça olan bir araba tamir edilemez. Rayından çıkmış bir tren rayların üstüne tekrar oturtulmaya çalıŐılamaz, bırakılır unutulur. Seni unutuyorum Roberto, seni unuttum”(Akarçay, a.g.e., ss. 46-47 83).

Yüz iki eserde tiradın kullanılıŐ biçimi incelenmiş, bu incelemeler neticesinde; delilleri veya doğrulamaları onaylamak için değil, daha fazla kişilerin ilişkisinin ve bu kişilerin durumlarının açılımı Đeklinde kullanıldığını rahatlıkla söylenebilir. Bu durum da eserin farklı bir kısmını ortaya koymaktadır. Anne, Zucco’ya sevgisinin, nefrete nasıl dönüŐtüĐünü açıklayarak anlatmaktır.

Tirad, istenilen Đekle geldikten sonra oynanan oyuna ait metnin kalan kısmını inceleyebiliriz. Metindeki konuşmanın ritmi, temposu, haleti ruhiyesi, kendisinden önce ve kendisinden sonra gelen sahnelerle karŐılaŐtırılmaktadır. Hamlet’i bu tiradda ie dönük ruh haliyle izlerken, sonraki sahnede ise Ophelia karşısında dışa dönük ve kk düŐürücü sözler söyleyen, kavgacı biri olarak görürüz. Bu ve bunun gibi özellikler, oyuncunun oynayacağı o rolün yapımında değerlendirmesi gerekli özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu kısma kadar anlatılan süreç, oyuncuda rolün oluşturulmasına ilişkin hazırlık safhasıdır.

Asıl alıŐma oyuncu adayı olan öğrencinin bu durumdan yola çıkıp kendisine ait olan yaratıcılığını ortaya koymasıyla başlamış olacaktır. Bir sonraki aşamada, o oyunun parçası olabilme, oyunun sahnelenmesi sürecinde yaratıcılığın sürece eklenebilme aşaması olacaktır. Oyuncu adayı olan öğrencinin, canlandıracağı oyuna ait metine, bütünsel bakış açısıyla yaklaşması gerekmektedir.

Oyuncu, oynayacak olan rolü, bir araç olarak görmedikçe, oyunu yönetecek olan yönetmenin gözüne girmeyecektir. Sadece oyunun hazırlık aşamasını tamamlayarak sorumluluğunu gerçekleştirmiş olmanın yeterli olduğunu düŐündüĐü sürece, sahnede sergilenen bütünsel tasarımın herhangi bir parçası olamayacaktır.

Ülkemizde son dönemlerdeki oyunculuk sanatı yönünden çözülmesi gereken sorunlardan biri de sayıları her gün artarak devam eden ve sahnelerde oyunların genel tasarımlarının dışarısında kalan, gerekli ve yeterli hazırlıkları tamamlamadan sahnede rollerini oynamaya çalışan oyuncular sebebiyle ülkemizdeki tiyatro sanatımızın geriye gitmesine, oyunculukla ilgili standartların düşmesine yol açmıştır.

Oysaki oyunculuk eğitimlerinde, hazırlık aşamalarında, rutin şekilde yapılmak zorunda olanlar belirlenmiştir. Belirlenen hazırlıkları yaparak, oyuncu kendisine verilmiş olan rolünü ayağa kaldırmış olacaktır. Oyuncunun asıl işi o zaman başlamış olacaktır.

Tiradı seçmenin başlıca koşulları şunlardır:

- 1) Oyunun ve tiradın anlamını kavramış olmalısınız,
- 2) Okuduğunuzda tirat ve karakter hoşunuza gitmeli,
- 3) Donanımınıza; özellikle bedeninizin ve sesinizin olanaklarına uygun olmalı.

“Seçeceğiniz ilk tiratlar kısa (en fazla on cümle) olmalıdır. Uzun bir tiradı, anlam bütünlüğünü bozmadan, kısaltabilirsiniz. Bu tiratlar aynı zamanda anlayışınıza ve donanımınıza uygun olmalıdır. Sizi fazlasıyla zorlayan bir tiradı sahneleyemediğinizde hevesinizi yitirebilirsiniz. Örneğin, şarkı söyleyemiyorsanız ya da espri yeteneğiniz yoksa, başlangıçta, bunları içeren bir tirat oynamanızın anlamı yok. Önemli olan zoru oynamak değil, basit olanı en iyi şekilde oynamaktır. Zamanla, donanımınız arttıkça, daha zor tiratları oynayabilir ve kendinizi daha çok geliştirebilirsiniz” (<https://www.mimesis-dergi.org/2015/11/yeni-baslayanlar-icin-tirat-sahneleme-rehberi>).

Konsantrasyon

Konsantrasyon; dikkatleri bir noktada toplayabilme, bir araya getirebilme, yığmadır. Oyuncunun sahnedeki her saniyesi bir konsantrasyon ânıdır. Oyunun içindeyken ya bir obje üzerine ya da bir sese, partnerinize yahut içinizdeki duygusal akışa konsantre olursunuz. Disipline edilmemiş bir akıl “Tiyatro da bu akşam ne kadar dolu !”, “Sesim hiç de fena çıkmıyor !”, “İşte arkadaşlarım da 3.sırada oturuyorlar !” gibi işine engel olacak düşüncelere kapılabilir.

Bazı insanlar, ailelerin aracılığıyla ya da eğitim hayatları sürecinde bu konu ile ilgilenmiş ve istisna kabul edilebilecek hocalar aracılığıyla konsantre olma durumunu erken öğrenirler, ancak bu imkanlardan yoksun kalmış, konsantrasyonda zorluk çeken çok insan vardır. Şanslılar hem üretken hem de donanımlı olurlar. Bir konuya yoğun bir şekilde konsantre olup, bunu uzun

bir zaman dilimine yayabilenler başarılı ve güçlü olurlar. İyi konsantre olmuş oyuncu seyirciyi etkileme gücüne sahiptir. Bu konuyu Stanislavski şöyle açıklıyor: “Oyuncunun konsantre olması demek, seyircinin de oyuna konsantre olması demektir, böylece seyirci de aynı olayla heyecanlanır, hayale kapılır, düşünür ve duygulanır”(My Life in Art; 464-465).

Konsantrasyon yıllarca önce, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda oyuncular çalışmaya başlarken yoğunlaşmak için on-on beş dakikalarını tümüyle sessizlik içinde geçirirlerdi. Dönemin tanınmış kadın oyuncularından biri başına bir şal koyardı ve "konsantrasyonunu" bozma korkusuyla kimse yanına yaklaşmaya cesaret edemezdi. O zamanlar Stanislavski, sahne üzerindeki yaratıcı duruma ulaşmak için konsantrasyonun anahtar olduğuna inanıyordu. Stanislavski, bilimsel yasaları takip ederek. Sahne dışındaki dikkat dağıtan faktörlerin önüne geçmek için oyuncunun dikkatini sahne üzerindeki dikkat çekici nesnelere yoğunlaştırması gerektiğini söylüyordu. Bununla birlikte, oyuncunun seyirciyi de unutmaması gerekir. Oyuncunun kendisini yalnız olduğuna, yani seyircilerden kimseyi görmediğine, onlardan gelen herhangi bir sesi duymadığına inanmaya zorlaması gibi. Tiyatro sanatı açısından bir çelişki oluşturur.

Seyirci gösterinin önemli bir ortak-üreticisidir. Fakat korkmamak, rahat hissetmek, kaygıları ve sahne yaratıcılığını engelleyecek her şeyi unutmak ve Stanislavski'nin kamusal yalnızlık dediği şeye ulaşmak mümkündür. Kamusal yalnızlık ancak, oyuncunun fiziksel eylemlerine ve imgeleminde o eylemleri çevreleyen şeylere azami dikkat göstermesiyle mümkündür. Somut bir düşün kimileri "kamusal yalnızlık" kavramının anlamını çarpıtarak "özel anlar" kavramını kullanır; herhalde Stanislavski bunu duysaydı hayrete düşerdi. Somut bir düşüncenin bedensel ifadesi ve somut bir fiziksel eylem oyuncunun dikkatini ayakta tutacaktır. Tümüyle yoğunlaşmış dikkat fiziksel eylemin tam uygulanmasına bağlıdır.

Oyuncu sahne üzerinde her seferinde yeniden görmeyi, duymayı, düşünmeyi öğrenmelidir. Çünkü doğal psiko-fiziksel bütünlüğü dağılmıştır ve bu onun becerilerini felç etmiştir. Oyuncular sık sık görüyormuş, duyuyormuş ya da düşünüyormuş gibi yaparlar. Eğer oyuncu sahne üzerinde yaşayan bir insan olacaksa becerileri hayattaki gibi işlemelidir. Oyuncunun gerçekten gören gözü seyircinin dikkatini çeker ve onu nereye istiyorsa oraya yönlendirir. Gerçekten görmeyen gözler ise seyircinin dikkatini sahneden uzaklaştırır. Oyuncu sahne üzerindeki herhangi bir şeyi -örneğin bir vazoyu, bir kitabı ya da bir resmi- gerçekten görmeyi, bu nesnenin çevresine kendisine çekici gelecek bazı imgesel detaylar ekleyerek sağlayabilir.

Oyuncu konsantrasyon üzerine ne kadar çok alıştırma yaparsa o kadar kısa sürede konsantrasyon otomatik hale gelecek ve sonunda oyuncunun ikinci doğası olacaktır. Eğitimin başlangıcında yakınlardaki bir nesneyle pratik yapmak gerekir. Oyuncu onun her detayını incelemelidir. Rahat olunmalı ve çok büyük bir çaba sarf edilmemesidir. Oyuncu dikkatini nesneye yoğunlaştırırken hiçbir fiziksel gerilim taşımamalıdır. Her eylem o eylemin gündelik hayatta gerektirdiği kadar konsantrasyonla icra edilmelidir. Deneyimsiz oyuncu her zaman kendini yeterince ifade edemediğini hisseder. Buna karşın Stanislavski "yüzde % 95'ini atın" der. Oyuncunun seyirciyi oyalamaya çalışması gerekmez. Eğer oyuncu imgeleminin yardımıyla nesneleri görürse ve vücudu hislerini ve düşüncelerini yansıtırsa seyircinin de ilgisi uyanacaktır. "The Stanislavski System" de Sonia Moore Stanislavski'nin, fiziksel eylemlerin icrasında konsantrasyonu kolaylaştırmak için "dikkat halesi" kavramını öne sürer. Oyuncu dikkatini, sahnedeki nesnelerin yardımıyla oluşturduğu sahnenin birbirinden ayrı parçalarıyla sınırlamalıdır.

Oyuncunun kendisini ve belki bir de yanındaki masayı ve üzerindeki içeren küçük bir alandır. Oyuncu bu küçük alanın merkezidir ve dikkati alanın içindeki nesneler tarafından kolayca cezbedilir. Orta dikkat halesi ise birkaç kişi ve bir grup mobilyayı içerir. Oyuncu tüm bunları bir anda algılamayı denemek yerine yavaş yavaş, derece derece incelemelidir. Dikkat halesi büyüdükçe, dikkatin dağılmasını önlemek de güçleşir. Oyuncu dikkatinin dağıldığını hissettiğinde acilen basit bir nesneye yönelmeli ve ona konsantre olmalıdır. Bu zorluğun üstesinden geldiğinde dikkatini önce küçük dikkat halesine, sonra orta dikkat halesine ardından da büyük dikkat halesine yeniden yönlendirebilir. Oyuncu, sahne üzerinde gördüğü şeylere konsantre olmayı öğrendiği kadar duyduğu seslere ve zihnindeki nesnelere konsantre olmayı da öğrenmelidir.

Hareketin Tanımı

Hareket kavramının birçok tanımı mevcuttur. Maxine Sheets'in The Phenomenology Of Dance adlı incelemesinde yer alan tanımlarda;

Hareket;

-Bir cismin yer değiştirmesi,

-Bir kimsenin bedenini, bedenin bir bölümünü oynatması, kıvıltatması, durumunu değiştirmesi

-Bir şeyin, bir aracın, bir insanın, bir topluluğun yer değiştirmesi

-Hareket etme,

-Tepki gösterme,

- Bir kimseye karşı alınan tavır, davranış gibi birçok anlamı bulunmaktadır.

1920'li yıllarda, sanatsal çalışmalar yönünden Almanya önemli bir rol oynamaktaydı. Önce Weimar, sonrasında Dessau yönetimindeki Bauhaus Okulu, görsel sanatlar, mimarlık, endüstri tasarımı, dans ve tiyatrolarda ortaya konan deneysel çalışmaları ve devrimci eğitimiyle uluslararası düzeyde önemli bir kurum haline gelmişti. Alman Mimar Walter Gropius (1883-1969) tarafından kurulan ve idare edilen bu kurum, sanat ve modern teknoloji arasında köprü vazifesini görmüştür. Bauhaus'tan kaynaklanan güçlü mimari etkiler sonucu yüzyılımızın en belirgin öğeleri arasına giren şehir planlamacılığı alanı gelişmiştir.

Bauhaus dönemi incelendiğinde, görsel sanatların da çok önemli yerlere geldiği görülmektedir. Bauhaus'ta sahne tasarımı alanında ders veren Oscar Schlemmer, uzam içindeki insanlar konusuyla çok yakından ilgilenmiştir. Dansçıları, hayal gücünün yaratımlarıydı. Ölümsüz ya da cinsiyetsiz insan tipleri uzam içinde, çok farklı şekillerde, tıpkı mekanik kuklalar gibi hareket ediyorlardı. Schlemmer, dansçıları Kunstfigur adını verdiği mekânını insan figürlerine dönüştürmüştür. Dansa ve tiyatroya bir ressamın gözüyle bakmaya çalışmıştır. Oluşturmuş olduğu dans tiyatrosu, tümü ile dans dışı bakışın ürünüdür. Sahnede yer alan hareketin tüm edebi ve duygusal yanlarını ortadan kaldırarak, geometrik örgüler içinde hareket eden plastik görüntüler üzerinde durmuştur.

Önceki çağlardan günümüze gelinceye dek insanoğlu bilinçli bir şekilde ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla hareket ettiği gibi halen hareket etmeye devam etmektedir. Her hedef için mutlaka hareket gerekmektedir. Hedefleri anlayabilmek için de hareketin belirli bir nesneye yönelmesi gerekmektedir. Örnek verecek olursak, toplayıcılıkla geçinen toplumların, meyveleri toplayabilmek için ağaçların dalına uzanmak, yakacak için yerden odunları toplayabilmek için de eğilmesi gerekmektedir.

Tek bir hareket, birden çok farklı anlam ortaya koyabilir. Bu da hareketin yönelmiş olduğu hedefin, somut veya değer taşımış nesne olmasından ya da zihnin herhangi bir durumu ortaya koymasından kaynaklanmaktadır. Hareketin ritmi ve şekli, hareket halindeki olan kişinin o hal üzerindeki düşüncelerini ve davranışlarını gösterir.

Hareket, hareketi gerçekleştirmiş olan kişinin bulunduğu ortamdan etkilenmektedir. Örnek verecek olursak, bir meyveyi koparabilmek için elini yukarı doğru uzatma hareketi, farklı tarihsel dilimlerde, farklı kimlikler, farklı yaş grupları, farklı cinsiyet grupları ve farklı fiziksel özellikler doğrultusunda farklı biçimlerde gerçekleşmektedir.

Aslında bu hareket, basit biçimde yukarı uzanmak ve bir nesneyi almak olarak tanımlansa da bütün bu etkenler hareketin niteliğini değiştirmiş olacaktır.

Hareket, ortaya çıktığı doğal ortamla bir bütün olarak algılandığı için, hareketi gerçekleştiren kişinin fiziksel ve psikolojik özellikleri, atmosferin, coğrafyanın etkisi, hareketin gerçekleştirilme anındaki zihinsel ya da fiziksel durum gibi etkenlerin farkına varmak ya da bu etkenleri ayırtmak çok zor olmaktadır. Ancak, yukarıda aç kalan hareketi, dansçının veya oyuncunun sahnede yeniden canlandırması gerektiğinde, aynı etkiyi yaratmak için tüm ayrıntılarıyla incelemesi ve sahnede yeniden üretilmesi gerekmektedir. Oyuncu, hareketin gerçekleştirilmesinde önemli olan tüm bu etkenleri tek tek çözümleyerek sahne üstüne taşımış olacaktır.

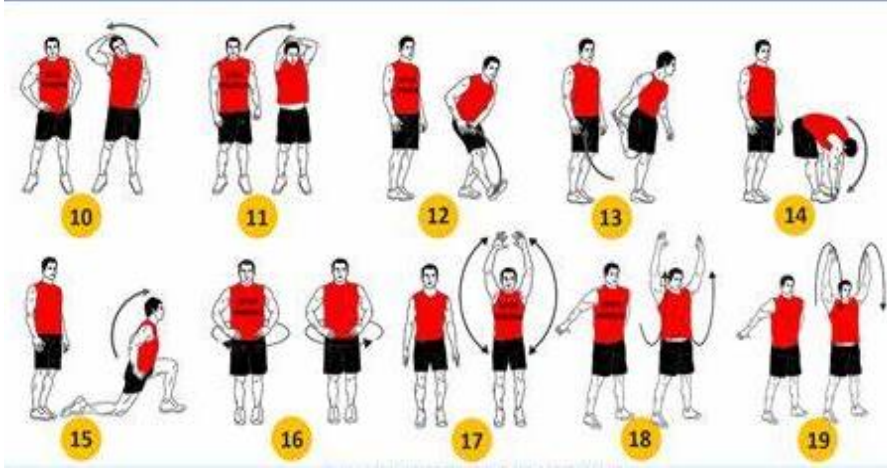
Yukarıda tanımlanmış olan hareket, bir tek kişi tarafından gerçekleştirilen harekettir. İki ya da daha çok kişi söz konusu olunca hareketin tanımı bu kez yeni bir boyut kazanacak ve bu hareketin olduğu ilişkiler sistemini de göz önünde bulundurmak gerekecektir. Grup hareketlerinin taşıdığı anlam, tek kişinin hareketlerinin çözümlenmesinden çok daha zordur.

Hareket ve Vücut

Hareketi görünür hale getiren vücuttur. Bu sebeple vücudun kaç bölümden oluştuğunu, bölümlerin hangi hareketleri, hangi eksenlerde yaptıklarını bilmek önemlidir. Ayrıca bu hareketler gerçekleştirildiği sırada vücudun kas, iskelet ve sinir sisteminin nasıl işlediğini de bilmek gerekmektedir.

Şekil 5

Isınma Hareketleri



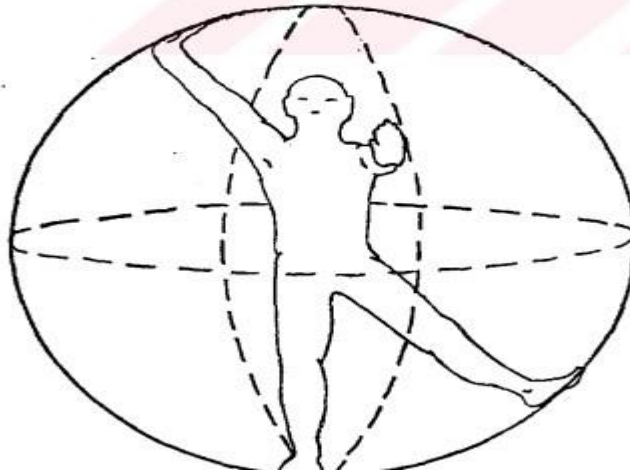
Hareket Küresi

Bilindiği üzere vücudumuz üç boyutlu yapıdan oluşmaktadır. Bunlar en, boy ve derinliktir. Ayakta dururken, yani en, boy ve derinlik oluşabileceği son noktalara kadar uzatıldığında vücudun çerçevesinde üç boyutlu bir alan oluştuğu görülmektedir. Bu noktalar kullanıldığında vücudun çerçevesinde oluştuğu varsayılan, küreye Hareket Küresi denilmektedir.

“Hareket Küresi manasına gelen Kinesfer terimi, Irmgrad Barteniff tarafından kullanılmıştır” (Irmagard Barteniff, Body Movement: Coping with the environment, New York, Gordon and Breach Science Publishers, 1983, s 25).

Şekil 6

Hareket Küresi



Hareketin Sürekliliği

“Hareket, vücudun merkezi olan gövdeden başlar, sonrasında ise düzenli olarak kollara ve bacaklara doğru yayılır. Organlar hareket etmeye başladığında vücudun merkezi veya gövdesi hareketsizleşmeye başlar. Ancak, hareketin sürekliliği hareketin tarzına göre farklılık gösterebilir. Bu doğal akış ani bir eforla kesintiye uğradığında ya da akışın herhangi bir anında ortaya çıkan yavaşlama söz konusu olduğunda hareketin anlamı da farklılaşacaktır. Bunun yanı sıra bazı hareketlerin ortaya çıkışı vücudun merkezi yerine uzuvlarda yoğunlaşabilir. Bu tür hareket akışlarını özellikle halk danslarında çok daha fazla görmekteyiz”(Irmagard Bartenieff, Body Movement: Coping with environment, s 16).

Hareketi tek merkezli almak yerine vücudun her bir parçasında ortaya çıkabilecek biçimlerini belirlemek ve harekete parçalara ayırarak anlam kazandırmak açısından çok daha etkili olacaktır. Hareketin sürekliliği veya akışındaki kontrol, vücudun her bir bölümündeki kontrollerle birbirine geçmiştir.

Vücut hareketlerini dört ana bölüme ayırabiliriz.

1-Adımlar,

2-Gövdenin hareketi, karın, omurga,

3- Kolların ve ellerin hareketleri, jestler,

4-Yüz anlatımları.

Adımlar;

1-Bacak hareketlerinden oluşan adımlar;

Yürüme, zıplama, dönme, sekme değişik biçimlerde ortaya çıkar. Bu hareketlerdeki özellikler, hareketin uzam içinde belirlendiği farklı faktörler tarafından açıklanabilir.

2-Gövdenin hareketi:

Karın ve omurga hareketleri; büzülme-uzama hareketleri (vücudun açılıp kapanması), omurganın kullanımı ile ortaya çıkan farklı hareket türleri söz konusu olabilir.

3-Kolların ve ellerin hareketi:

“Kolları döndürmek; El bileklerinden başlayarak dirsek kemiğine ve oradan da omuz eklemine kadar sürdürülen hareketler, kanat hareketleri, el bileklerinden başlayan ve parmakların teker teker çevrilmesiyle oluşturulan yelpaze hareketleri ve ellerle yapılan kavrama, uzaklaştırma jestleri” (<http://nek.istanbul.edu.tr>).

4-Yüz hareketleri:

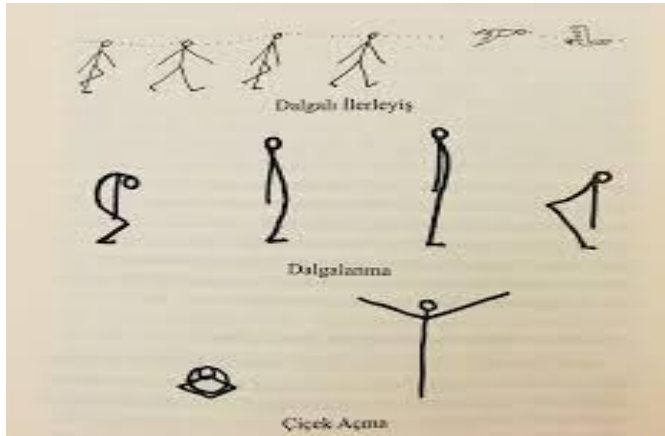
Başın değişik yönlerdeki hareketleri, gözlerin, kulakların, ağzın ve yüz kaslarının birbirinden farklı hareketleri bu bölümde yer almaktadır.

Sonuçta hareketin her anı, ağırlığınca küçük değişim, vücudun herhangi bir bölümünün en küçük hareketi, içsel dünyamızla ilgili en önemli bilgileri ortaya koyar. Her hareket, sinir hücrelerinin hareket itkilerini ilemesiyle ortaya çıkar. Sinirler ya ani etkilene duygusunu ortaya çıkarır ya da daha önceden bu etkiyi yaratan hareketlerin hafızada saklanması sağlar. Sonuçta, sinirler tarafından kontrol edilen sistem içinde hareket ya istemli ya da istemsiz bir şekilde ortaya konacaktır. İskelet hareketin uzam içinde hangi mesafede ve hangi yönde gelişeceğini belirler. Ancak bunun için de vücudun yer çekimi kuvvetine karşı koyup harekete geçebilmesi için sinirler ve kaslar devreye girecektir.

Hareket Dizileri

Şekil 7

Lecoq'un Yapılandırdığı Üç Doğal Hareket (Lecog, 2015: s. 90)



Amaç: Yaşamımız boyunca kullandığımız hareketleri teatral açıdan harmanlayıp sunmaktır.

Temrin: Lecog'un yaptığı üç doğal hareketin tekrarlayarak yapılmasıyla gerçekleşir.

Temrin: Temrin Lecoq'un yapılandığı üç doğal hareketin art arda yapılmasıyla gerçekleşir.

“Tam karşımda bir kuş bulunur ve uzaktan ona bakarım. Kafamın üzerinden dikey şekilde yükselir; bakışlarım onu takip eder. Düşecektir; bir adım geri giderim.

Düşer; yerde ona bakarım. Sonra kuş ufka doğru uçar gider”(Lecoq, 2015, s: 89-91) .

Sonuç: Kafadan beri oluşan bu her zaman günlük hayatımızda yaptığımız hareketler bütün bedene hizmet vermektedir. Yaptırdığı bu hareketler oyuncu da dramatik yönü öne çıkartır.

Oluşturulan hareket dizileri ve bu hareket dizilerinin farklı iç eylem ile uyamlanması bizde farklı birleşimlere yol açar.

Mesela beş hareketten meydana gelen bir diziyi düşünelim.

1-Koşmak,

2-Durmak,

3-Dönmek,

4-Düşmek,

5-Yuvarlanmak.

Bu beş değişik hareketi dört efor ögesi bakımından farklılaştırdığımızda, bu dizinin sıralanışını değiştirmeden, değişik hareketler elde etmek mümkündür.

Hareket tiyatrosu çalışması, dürtülerin beden bütünü imkanlarını (ses, hareket, düşünce, imgeleme, duygu, nefes) kullanıp daha soyut bir şekilde forma dönüştürüldüğü çalışma şekli olarak tanımlayabiliriz. Burada deneysellik çok daha ön plana çıkmaktadır. Her iki çalışmada, oyuncu adayı vücuduyla düşünmeyi öğrenir. Hareket tiyatrosu oyuncusunun dürtülerini bir hareket formunda ifade edebilmesi ve metinle birleştirmesi gereklidir. Ayrıca çoğu zaman hazır bir metin olmayabilir bu yüzden metnini kendisinin oluşturması ve oluşturduğu hareket biçimi ve metin ilişkisini dengelemesi gerekecektir. Bu yüzden Hareket Tiyatrosu oyuncusu televizyon ya da sahne oyuncusuna göre derslerde biraz daha farklı çalışmalar yapar. İki taraf da özünde aynı kavramlar üzerinde çalışacak ancak farklı noktalara yoğunlaşacaktır.

Doğu kültürünü incelediğimizde, tiyatroyu danstan ayırmak imkansıza yakındır. (Baharatanatyam, Noh Tiyatrosu, Kathakali, vb.) Tiyatro/dans formları bir arada incelendiğinde, dansçının bir hikâye canlandığı, oyuncunun da bedeninin hareket imkânlarından büyük ölçüde faydalandığı görülmektedir.

Doğu tiyatrosunda daha çok fiziksel kodlu tiyatro/dans şekilleri görülmekteyken, Batı tiyatrosunda ise bedensel hareket biçimi danstan, soyut fiziksel eylemden uzaklaşıp daha doğal, günlük hayatı yansıtan, günlük hayatı birebir sahneye taşıyan eylem biçimlerine dönüşür. Bu yüzden batıda beden günlük hayatta rastlanmayacak, daha soyut hareketlerle teatral eylemlerin altını çizdiğinde ya da metine ve hikâyeye alışılmışın dışında ince ayar bir yoğunluk ve bilinçle destek verdiğinde bu hareket tiyatrosu olarak adlandırılır.

Doğudaki tiyatro biçimlerinin birçoğu, teatral anlatımı vücudun belirli bir formda (biçimde) hareket etmesine bağlı kalarak gerçekleştirmektedir. Canlandırılan bu biçimler özel figürlerin yanında, kasların kasılma yoğunluğundaki farklar, ritim değişikliği, yüz mimiği, denge kullanımı gibi fiziksel seçimlerle oyuncuya hikâyeyi anlatacağı bir fiziksel dünya, bir çerçeve sunar. Hikâye bu çerçeveden belirli fiziksel kodlarla anlatılır. Her eylemin bir amacı, fiziksel akış biçimi ve duygusal mesajı vardır. Doğudaki çoğu tiyatro-dans şekillerindeki hareket etme, iletişim kurma biçimleri günlük hayattan çok farklıdır. Bu durum, günlük hayattaki hareket etme biçimini ayrı bir yere, sahne üzerinde oluş biçimini başka bir yere koyar.

Batıya baktığımızda ise sahne ile televizyon oyunculuğunda genel olarak günlük hayat dışı hareket biçimleri yer almaz. Batıda oyuncu, (Dell'Arte ve deneysel tiyatro dışında) günlük hayatın hareket kalıpları ve iletişim biçimleriyle oluşturulmuş bir dünyada işler. Oyuncu, karakterin psikolojik dünyasını ve yolculuğunu seyirciyle günlük hayat hareket etme biçiminden paylaşır. Bu hareket biçiminde her oyuncunun tekrar etmesi gereken belirli bir kodlama yoktur. Doğal oyunculuk tarzı denilen bu biçim, oyuncuya büyük bir yaratım alanı sunar. Böylelikle batıda oyuncu kendi eylem formunu, hareket dünyasını yaratma potansiyeline sahiptir. Ancak enstrümanını tanımayan bir oyuncu için bu yaratım süreci verimli sonuç vermeyebilir. Oyuncu, günlük hayattaki fiziksel alışkanlıklarını sahneye taşıdığı anda bu fiziksel alışkanlıklar yorumladığı her karaktere aynen geçer. Bu yüzden bedenini tanımadaki eksiklik oyuncunun hep aynı tip rollerde oynamasına yol açabilir.

Oyuncunun vücudu ile olan bağlantısı, vücudun göndermiş olduğu sinyalleri algılayarak, vücudun bütünü kullanıp (el ve yüz dışındaki bölgeleri) eylemini gerçekleştirmesi, onun şablon jestler ve alışılmış yüz mimikleriyle sınırlı kalmaması demektir. Oyuncunun batı tarzı oyunculukta kim olduğunu ortaya koyması, bedeniyle tesadüfi olmadan bağlantı

kurabilmesi önemlidir. Duygusal mesajları ve karakterin düşünme haritasını, kendi kişiliğinin verdiği ipuçları ve açtığı kapılarla fiziksel eyleme geçirmesi, ona bir sahne sanatçısı olarak rolüne kendine özgü bir yorum katma imkânı verir.

Oyuncunun kendi bedenini tanımasına yardım edecek dalların başında dans gelmektedir. Modern ve etnik danslar (Afrika dansları, Hint dansları, Flamenko vb) ya da savunma sporları, beden ile daha derin bağlantı kurabilmek, fiziksel eylemi günlük hayat dışında başka bir formda deneyimlemek için çok faydalıdır. Dansta duygu, düşünce, kavram, imge estetik bir biçimde harekete dönüşüyor. Daha bütün ve doğal bir fiziksel varoluş için hareket sınırlarını araştırmak” günlük ” olmayan hareket etme biçimlerini denemek faydalı olacaktır. Dansın ya da doğu sporlarının, özellikle bedeni topraklama (yerle bağlantıya geçirme), hareket çeşitliliği kazanma, farkındalık ve hareketle iletişimin pekiştirilmesinde kişiye yardımcı olduklarını gözlemliyorum.

Ülkemizin zengin halk danslarıyla anlatılmak istenen meram, derin bir ihtiyaçla bedenlerden doğmuş olduğuna ve bu otantik mesajların bu dansları yapan vücutlarda açılımlara anahtar olabilecekleri bir gerçektir.

(Halk danslarında toprakla birlikte bütünleşmek, toprağı döven sert adımlar şeklindeki çömelmelerde, toprağı el değdirmelerde görülmektedir.

Hayatın içinden gelen jestlerin harekete dönüşerek hikâyeyi beslemesine sıkça rastlanır: Tohum atma, yağmur duasına çıkma, omuzda kar silkelememe; imgelerin harekete dönüşmesi, hamsi balığının hareketi, kartal figürleri gibi örnekler çoğaltılabilir, bu anlamda çok zengin bir ülkede yaşıyoruz).

Bu danslar ayrıca oyuncunun bedenine alan farkındalığı, zihin beden bütünlüğü, hareketin eyleme dönüşmesi, beraber hareket etme, hareketin bir ihtiyaçtan doğması ve iletişim için kullanılmasıyla ilgili fikir verebilir. Halk dansları ya da etnik danslar bedenin doğal dürtülerini keşfetmede doğrudan olmasa da dolaylı rol oynar ve bedenin hareket dağarcığının gelişmesine ve kendini ifade etmesine katkıda bulunur, ancak oyuncu için yeterli değildir. Bununla beraber kasları güçlendirmek, koordinasyon, kişiye hareket etme zevki ve güveni kazandırmak adına dans etmek oyuncu için en faydalı uğraşlardanır.

Yine dans haricinde oyuncular için fiziksel güç, esneklik, dayanıklılık, koordinasyon, farkındalık, hareket doğaçlama, metin ve beden ilişkisi çalışmalarının, sahne üzeri rahatlık, yaratıcılık, doğal bir oluşu kazanmak açısından çok yararlı olduklarını görüyorum.

Bütün bunların yanı sıra akrobasi, çeşitli beden teknikleri, oyuncunun günlük fiziksel, düşünsel alışkanlıklarının farkına varması, değiştirmek istediği alışkanlıkları değiştirebilmesi için öncelikle çeşitli kavramların fiziksel olarak anlaşılmasının faydalı hatta gerekli olduğuna inanıyorum.

Bütün bu temel kavramların birkaçı: Yerçekimi /alan, ritim, gevşeme, esneme, koordinasyon, kasların güçlenmesi/derin kaslarla bağlantı, proprioceptive farkındalık (bedeni iç gözle hissedebilme), kinestetik farkındalık (bedenin doğal dürtülerini izleyebilme), nefes beden ve metin ilişkisi. Bu kavramlar oyuncunun bedeni tarafından algılandığında yada algılama süreci başladığında bedende aralanacak yeni enerji, duygu, düşünce kapıları zamanla kişiye özgü yaratıcılığın yolunu açacaktır. (Hazal Selçuk, İstanbul, 2005- <https://hazalselcuk.net/oyunculukta-vucut-ve-hareket-tiyatrosu>)

19. yüzyıl sonundan itibaren oyuncunun hareket eğitimi, ciddi bir araştırma konusu olmaya başlamıştır. Oyunculuk eğitiminin bütün dünyada yaygınlık kazanıp bağımsız bir alan haline gelmesinde Jerzy Grotowski'nin payı çok büyük” (Patsy Ann Clark Hecht, “Kinetic Techniques for the Actor: An Analysis and Comparison of the Movement Training Systems of François Delsarte, Emile Jaques Dalcroze and Rudolf Laban” Yayınlanmamış Doktora Tezi, Graduate Division Theater, Wayne State University, 1971.s.1).

Grotowski kendinden önceki hareket teorilerine çok iyi çalışmış ve yorumlamıştır. Grotowski'nin oyunlarını izleyip, hareket konusuna özel bir ilgi göstermemek oldukça zordur. Hareket üstüne yoğunlaşmak isteyen bir oyuncunun önünde öncelikli olarak şu seçenek mevcuttur: Daha önceden başarıya ulaşmış ve uluslararası bir üne kavuşmuş tiyatro adamlarının çalışmalarını taklit etmek. Ancak söz konusu oyuncunun özgül koşulları bu tiyatro ustalarının varoluş koşullarından çok farklı olacağından, ustaların çalışmalarını olduğu gibi alıp uyguladığında basit bir taklitçi olmaktan öteye gidemeyecektir. Bu sebeple oyuncu bu ustaları onları yaptıkları çalışmalara götüren düşünce iklimiyle birlikte kavramaya çalışmalıdır.

Sonuç olarak hareket çalışmasının oyunculuk sanatının paradoksal dengesini korumak için gerekli olduğu ve ayrıca oyunculuk sanatının merkezi probleminin hareket olduğu sonucunu çıkaracağız. Hareket problemine yoğunlaştıkça tiyatrodaki anlaşılabilir görülen birçok meselenin aydınlığa kavuşacağını söyleyeceğiz.

Dans

Düşünce ve duyguları anlatan ritmik insan hareketlerinin bütünüdür şeklinde bir tanımda bulunabiliriz.

Şekil 8

Wuppertal Dans Tiyatrosu – Orpheus Und Eurydike 2005 / Paris



Burada Pina Baush bedeni tiyatral öğeyle göstermiştir.

Şekil 9

Wuppertal Dans Tiyatrosu – Nefes 2003 / İstanbul



Pina Baush teatral bir iletişim ile dönüşümü, kelimelerin ve söz kullanımının bedenle birleştirilmesini göz önüne getirmiştir. Sözü farklı tarzda kullanmıştır. Bunlar genel de bir konuya gönderme yapan söz kullanımı tarzındadır. Dansçı oyuncuların genel de söz kullanım tarzları haykırma ve bağırma şeklindedir.

Şekil 10

Bajart Ballet Lausanne – Aradaki Dans 1991 / Fransa



Diğer dansçılardan biri de Maurice Bejart'dır. Dansçı olarak başlamıştır fakat daha sonra hayatını koreograf olarak devam ettirmiştir hayatını. 250'den de fazla koreografiye imza atmıştır. İlk tanındığı eser 1959 yılında Theatre Royal de la Monnaie için gerçekleştirdiği “Bahar Ayini” koreografisidir. Yukarıda ki resimde İlk kurduğu dans topluluklarından biridir. Koreografisini 30 dansçıyla devam ettirir.

Dans, görsel olarak öğrenilen, duymasal olarak hissedilen, ritmik olarak tasarlanan bir olgu olarak da tanımlanmıştır.

Franz Boas Dansı; Kolların dalgalanması, gövdenin, başın hareketi ya da bacakların ve ayakların hareketleri gibi vücudun herhangi bir bölümünün ritmik hareketidir.

“Kurah ise dansı; bir pozlu görüntüler ve uzam üzerinde zamanın belli birimlerine bağlı olarak değişik biçimler yaratmak suretiyle, amacı görsel tasarımlar meydana getirmek olan ritmik hareketlerdir. Statik ve kinetik olmak üzere iki elemanı vardır. Klasik bale ya da modern dansa olduğu gibi değişen önemliliktedirler ve sanatsal algı, amaç ve duygular ile vücudun farklı parçaları tarafından ortaya konur “(a.g.e.,s.8).

Bu tanımda ise pozlu görüntüler ve uzamda değişik biçimler kavramları daha çok klasik bale ile örtüşen kavramlardır ve modern dans örnekleriyle ilgisi yoktur.

Başka bir tanıma göre dans; deneyimin, sembolik tansformasyonudur ve eylemin son noktasıdır. (Maxine Sheets, The Phenomenology of Dance, The University Of Wisconsin Press, 1966, s.5)

Dans, amaçlı, istemli olarak ritmik ve kültürel olarak biçimlendirilmiş, günlük hareketlerden farklı olarak ortaya çıkan sözsüz vücut hareketlerinden oluşan insan davranışdır ve estetik değerler taşır. İnsan davranışını dans olarak nitelendirmek için dört ölçütün bulunması gerekmektedir.

Bu dört ölçütte;

-Amaç olmalıdır,

-Ritmik olmalıdır,

-Kültürel olmalıdır,

-Sözsüz olmalıdır.

Dansın Kökeni ve Gelişimi

Belli döneme ve belli insan topluluklarına ait olan dansın kökeniyle ilgili kesin ve net bilgiler bulunmamaktadır.

Bu konuyla ilgili olan bilgiler, on beşinci yüzyılda ortaya çıkmaya başlamış, bununla beraber insanoğlunun doğumundan itibaren her dönemin bir dans tarzı ile sembolize edildiği de bilinmektedir.

“Dansın en genel tanımı; Düşünce ve duyguları anlatan ritmik insan hareketleridir” (A.H.Franks, Social Dance: A.Short Histry, Londra, 1963, s.2) .

Ritmik insan hareketleri, çok geniş bir anlama sahiptir ve yaşanan bölgenin yapısına göre de bu tanım farklı anlamlar yüklenebilmektedir. Örnek vermek gerekirse, batıda yaşayan insanların hareketlerinin daha çok bacaklar, kollar ve başın hareketinden oluştuğu, doğuda yaşayanların ise daha çok kollar ile vücudun çok önemli bir rolü bulunmaktadır. Doğu kültüründe yer alan hareketler bacaklar ritmi vermek ya da destek olmanın dışında başka bir göreve sahip değildir. Bu nedenle hareketin çok geniş bir yelpazesi vardır. Buradan yola çıkacak olursak, dansın çok değişik gerekçelerden kaynaklandığı söylenebilir. Bu gerekçelerden en ilkeli, ilkel insanlarda görülen çok güçlü duygusal tepkilerdir. Bu tepkiler ilkel insanda ani kas hareketlerine yol açmıştır. Ancak, uygarlığın gelişmesi ile birlikte bu tepkilerin giderek zayıfladığı görülmüştür. İlk İnsanın gündelik hareketleri ile ilgili çok az bilgi olmasına rağmen, yaşamında dansın her tür duygulu dışa vurmasında anlatmasında çok önemli yer tuttuğu da gerçektir.

“İnsanların uygarlaştıkça, içerisinde yer aldıkları etkinliklerin nesne ve işlevi haline gelmişlerdir. Az ya da çok bilinçsiz olarak harekete geçen ilkel insanlar ise özellikle danslarında, duyguyla tepsiyi yakalamak için küçük bir dürtüden yararlanabiliyorlardı. Ancak dans aracılığıyla duyguların, tepkilerin ifade edilmesi, yalnızca ilkel insana özgü değildi. Klasik Yunan’ın Atinalıları şüphesiz ilkel insanlardan farklıydı. Bu nedenle Platon ideal halkının oluşmasında dansın, soyluluğun, uyumun ve zarifliğin elde edilmesinde en iyi yöntem olduğunu düşünmüştür” (Walter Scorell, Social Dance, New York, 1980, s 4).

Yine baktığımızda Socrates, öğrencilerine dans etmelerini önermiştir. Lycurgus’da gençlerin eğitimlerinde dansın çok önemli bir rolü olduğunu düşünmektedir.

On altınca yüzyıla kadar dans, birkaç akrobatik dansın yanı sıra, çok sayıda farklı biçime bölünmüştür. on dördüncü ve on beşinci yüzyılda saray dansları, halk danslarından çok farklıydı, fakat her dans formu zamanla birbirlerinin gelişmesini güçlendirmiştir.

On beşinci ve on altıncı yüzyılın sosyal dansı (popüler ya da salon dansı) daha sonra bale adı ile anılacak olan bir tür teatral eğlencenin ortaya çıkmasına yol açtı. Önceleri balo salonlarında yapılan dans figürleri ile baledeki figürler arasında hiçbir fark yoktu. Ancak, bale sahne üzerindeki gelişimin sürdürdüğünde dansçılar profesyonelleştiğinde, dansın biçimi de değişti ve balo salonlarında yapılan danslardan ayrıştı.

Bütün bunların sonucu olarak teatral dans (sahne dansı) ile sosyal dans arasındaki farklılık giderek artmıştır. Paul Spencer, society ant The Dance adlı kitabında, Lincoln Kistein’in dansla ilgili şu sözlerine yer vermektedir.

Danslar iki bölüm şeklinde bölünmüştür. Bunlar;

- Sosyal amaçlar sebebiyle ortaya çıkan danslar,
- Din veya büyü amacı ile ortaya çıkan danslardır.

Doğumda yapılan danslar, yeni kabile üyelerinin kabilenin gizlerine ve cinsel bilgilere ulaşma dansları, düğün dansları ve savaş danslarıdır. Burada büyü-din arasında çok keskin ayrımlar yoktur.

“Ancak bu dansların işlevleri arasında farklar ortaya çıkmaktadır. İlkel kabilelerin danslarında kabile tanrısı Güneş, Ay, Ateş, Nehir ya da Yılan ve Aslan kendi tohumlarını kabileye saçar. Bu danslar mimiklerin ve büyüünün kullanıldığı daha dramatik danslardır ve diğerlerinden çok daha yoğundurlar. Bu danslar yağmur yağması istenildiğinde ya da yiyeceğe,

balığa ihtiyaç duyulduğunda, sellerin sona ermesi istenildiğinde yapılırdı. Bir savaşçı hasta olduğunda, içindeki şeytanı kovmak için dans edilirdi. Biri öldüğünde onun ruhunun ve geride kalan yakınlarının zarar görmemesi için dans edilirdi “(a.g.e. s 20).

Rönesansın ortaya çıkmasıyla beraber, kültür dinden farklılaşarak gelişmeye başlamıştır. Din dışı müzik ve resim artık kendilerine ait bir yaşam tarzı oluşturmuştur. Ne var ki, kilise ile bağlantı henüz tam olarak kopmuş değildi. Ancak, dans bu dönemde yeni bir başlangıç yaşamıştır.

14 ve 15 yüzyılda Saray eğlencesi çok daha önemli bir rol oynadı. Sarayda gelişen eğlence tarzı, şatolarda ve konaklarda da yaygınlaştı. 14.yüzyılın sonlarında yarışmaların düzenlendiği çeşitli eğlenceler hem halk arasında hem de sarayda giderek yaygınlaştı.

Dansın gelişimi Yirminci yüzyıla kadar sosyal ve teatral dans (bale) olarak iki ayrı düzeyde devam etti. Yirminci yüzyılla birlikte dans biçimlere de değişti ve yeni biçimler ortaya çıktı.

Dansta Hareket Kavramının Önem Kazanması

1930’lu yıllarda çok önemli buluşlar ile çalışmalar söz konusudur. Stanislavsk’dan, Meyerhold’a, Vakhtangov’dan Copeau’ya birçok isimler Rusya’da, Fransa’da, tiyatro alanında önemli araştırmalar gerçekleştirmişlerdir. Yine Almanya’da özellikle dans-hareket alanında önemli çalışmalar yürüten Jaques Dalcroze’den, Laban ve Wigman’a kadar önemli isimler bu dönemde ortaya çıkmışlardır. Bu çalışmaların en önemli teması uygulayan ya da performer (oyuncu/dansçı-oyuncu) kavramı ve bu kavramın oluşturduğu teatral anlatım ve iletişim tarzlarıydı. Aslında hem dans hem de tiyatro için temel olan tek bir soru vardı; sahnenin eski, artık hiçbir anlamı kalmamış durumu nasıl yıkılır, parçalanır? Gerçek –dışlılıktan gerçek dışı olan öğelerden nasıl kurtulunur? Sahnedeki eylem nasıl daha inandırıcı, gerçekçi ve geçerli bir duruma getirilebilir? Bu arayış da aslında doğalcı tiyatronun çok daha ötesinde, karakterlerin öykülerinin, dilin, hareketlerin, dekorların gerçeklik taşıyan bir noktaya ulaşmasıyla sağlanabilirdi. Bununla birlikte başlayan araştırmalar, sahne üzerindeki insanın organikliğini sağlamayı hedefliyordu. O dönemin yazarları tarafından sıklıkla kullanılan organiklik terimi, gösterim sırasında anlatım yönlendiren fiziksel, entelektüel ve duygusal mekanizmaları dönüştürebilecek, tümüyle bilinçli ve yetkin bir vücut ve zekanın harekete geçirilmesi anlamına geliyordu. Bu araştırmacılara göre sahne üzerindeki gerçekliğe de, yaratım sürecinde uygulayanın tümüyle bilinçli hareket etmesiyle ulaşılabilir, bu da gündelik gerçeğin biçimsel bir taklidi değildir.

Bu aşırın ilk yılları Almanya’da, dans araştırmalarında çok önemli bir yer tutmaktaydı. Felsefi sosyolojik ve pedagojik etkiler vücudu ve hareketi yeniden oluşturmanın peşine düştü. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru, Alman dansı”ekspresiyonist” olarak tanımlamaya başlandı. Tüm tehlikeleri ve avantajlarıyla yaratıcılığın peşinden giden dansçılar ya da yeni tanımlarıyla “dansçı oyuncular” bu yeni tarzın çeşitliliğinden ve zenginliğinden ama daha çok da anlatım anında ortaya çıkan doğaçlama ve amatör yaklaşımından yararlandı. Özellikle Mary Wigman’ın çalışmaları, dans zerine Almanya’da yürütülen bu ilk dönem araştırmalarının en çok başarıya ulaşanı, en çok dşnleni ve en iyisi olarak grlmektedir. Bu çalışmalara daha sonraki nesiller için de bir referans kaynağı oluşturdu.

Dansta okumayı bilmek; bedeninin nasıl devindiği görme, işitme ve hissetme eylemiyle başlar.

“Dans okuyucusu, hareket içerisindeki resmi görmeyi ve hissetmeyi, metnin  boyutluluğunu anlamayı, anatomik olanaklarına ve çekim gücüyle olan ilişkisine karşı duyarlı olmayı, bedeninin gerçekleştirildiği jestleri ve biçimleri tanımayı ve hatta bunları, farklı dansçılar tarafından yapıldıkları sonrada yeniden keşfetmeyi öğrenmek zorundadır. Okuyucu ayrıca hareketin esneklik özelliklerindeki değişimleri de onu gerçekleştiren dinamiği ve çabayı ve dansçıların yolunu temsilin bir parçasından bir ötekine izimlenir” (a.g.e, s 46).

Oyunculuk Teknikleri

Meisner Tekniği

Oyunculuk ile ilgili birçok çok yaklaşımlar ile metodlar ne sürülmüştür. Bu tekniklerin en yaygını olan aynı zamanda herkesçe bilinen yaklaşım Stanislavski’ye aittir.

Meisner tekniği, oyuncunun sahne üzerindeki her şeyi nasıl yapması gerektiğini belirler. Oyuncunun sahnede ne yapacağını ve bunun nedenini anlaması kolaylaşır. Karakterler, diğer karakterlerin uygun davranış sergilemesini sağlar. Meisner, geciken oyuncudan tiksindiğini söylüyor. Meisner iki ayrı örnek kullanır. İlk başta oyuncudan dışarı çıkmasını ve sınıfa tekrar girmesini ister, ancak derse geç kalan rolün de oyuncusuna ilgisizdir. Bir oyuncuyu kaldırır ve sınıfa girmesini ister. Oyuncu dışarı çıktığında, sınıftaki diğer oyunculara geç kalan oyuncunun babasının tiyatro atmosferini ayarladığını sylar.

Geç kalan oyuncu sınıfa girdiğinde, Meisner elini sıkar ve sevecen davranır. Her iki tutumda da Meisner’in karakteri aynı kalır. Meisner, iki oyuncu arasında farklı betimlemeler yaparak eylemleri belirler. Meisner’in amaçladığı içgüdüler, düşünmeden oynamayı geliştirir.

Oyuncunun odak noktası kendine yer olmadığı için rolü düşünmeye de yer yoktur.

1900'lerin başında Stanislavski, kendisinden sonra gelen tiyatro uygulayıcıları için bir ekol oluşturdu. Stanislavski, gerçekçi oyunculuk anlayışından yola çıkarak oyunculuk yöntemini geliştirdi. Stanislavski'nin çalışmalarından ilham alan dünya tiyatrosunun önemli oyuncularını, kendi oyunculuk yaklaşımlarını geliştirdiler. Sanford Meisner, bu önemli isimlerin Amerikan Tiyatrosu'ndaki bir örneğidir. Bu çalışmada Meisner Tekniği bir rol çalışma yöntemi olarak ele alınmış ve örnek uygulamalarla sistemleştirilmiştir.

Meisner Tekniği ve Temel İlkeleri;

“Sanford Meisner, oyunculuğu ‘verili koşullar altında dürüstçe yaşamak’ diye nitelendirmiştir”(William Esper, 2008:19). “Bu nitelendirme yani tanım, yöntemin temelini oluştururken ‘verili koşullar’ ile oyun metninde, yazarın yarattığı kurmaca dünya kastedilmektedir. Meisner’e göre, ‘Oyun yazarı, metinde bütün koşulları vermektedir, oyuncu bu koşulların içini hayatla doldurmalıdır’ (Longwell, 1987:49).

“Gerçek hayatta birey, sürekli şekilde çevre ile diğer bireylerden gelen bilinmeyen olaylara tepki verir. Bu doğrultuda oyuncudan doğruya ulaşabilmesi için çevreye ve partnerine tepki vermesi beklenir. Sanford Meisner’in oyunculuk yöntemi, oyuncunun uygulaması için tasarlanmış egzersizlerden oluşmaktadır. Oyuncu olmanın 20 yıl aldığını söyleyen Meisner” (Longwell, 1987:xv). Öğrencilerinin onunla olan çalışmalarını bir meşenin dikilmesine benzetir.

“Yine Sanford Meisner’in öğrencilerinden biri olan Louise Stinespring de benzer bir metafor kullanarak meşe palamudunun ağaç haline gelmesinin yıllarca sürdüğü gibi oyuncunun da tam olarak verimli olabilmesi için, yöntemin uzun bir gebelik döneminde çimlenmesine ihtiyaç duyduğunu belirtmiştir”(Stinespring, 1999:67).

Meisner Tekniği’ndeki ön alıştırmalara geçmeden önce Meisner Tekniği’nin ilkelerine göz atmamız, egzersizlerin nedenselliklerini anlamamıza yardımcı olacaktır.

“Tekniğin bütününe yönlendiren, dört ilke şunlardır:

1. Oyuncu, dürüst bir şekilde davranır. Odak noktasında kendine yer vermeden, yaptığı işe odaklanarak. B. Partnere ve çevreye tepki veren davranışlarla.
2. Karakter, hayali koşullara uyarak kendisi gibi davranan oyuncudur.
3. Metnin performansı, yapılan eylemler ve tepkilerin sonucudur.

4. Performans seyirci için değil, yalnızca seyirci önünde yapılır” (Stinespring, 1999:68). Birinci ilke, Meisner’in ‘oyunculüğün temeli gerçekten yapmaktır’(Longwell, 1987:16) sözünde saklıdır.

“Orada ve o an gerçekten var olan oyuncu dürüst davranan oyuncudur”(Yiğit Kocabıyık, Sibel Erdenk · Güncel Bir Rol Çalışma Yöntemi: Meisner Tekniği).

“Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi Oyunculuk aynı yaşamın kendisi gibi anlarda gizlidir. Geçmiş veya geleceği düşünmekten uzaklaşmak ‘an’da kalmayı, planlı hareketten uzaklaşmayı ve dürüst davranmayı getirir” (Santana, 2006).

“Meisner’e göre dürüst davranmanın temelinde ‘düşünmeden’ ve ‘içgüdüler ile’ hareket etmek vardır” (Stinespring, 1999:71).

Oyuncunun içgüdülerini canlandırmak için sürekli olarak "düşün!" telkinini dile getirerek onu düşünmeden harekete itmek ister.

Meisner'e göre, oyuncu sadece içgüdülerini kullanarak gerçek hayattaki gibi davranabilir ve bu nedenle dürüst olabilir.

“Ayrıca Meisner yaklaşımını şu şekilde açıklar: Benim yaklaşımım, oyuncunun duygusal dürtülerine dönmesini sağlamaktır ve içgüdüsel olarak kök salmış oyunculığa dayanmaktadır. Bütün iyi hareketlerin kalpten geldiği ve içinde bir düşünselliğin olmadığı gerçeğine inanmaktayım “(Longwell, 1987:37).

Meisner'in bu ifadesinden yola çıkarak, akıl ve düşünce olmaksızın doğal duygunun oyuncuyu doğru şeyler yapmaya iteceği söylenir. Bu nedenle, içgüdü ile birinci ilkedeki "davranmak" terimi arasında bir ilişki olduğu vurgulanmalıdır.

Meisner Tekniği'ndeki egzersizlerin çoğu, oyuncunun içgüdülerini keşfetmeye ve bu içgüdülerle hareket etmeye yöneliktir. Sanford Meisner Master Class adlı belgeselde eğitmen Martin Barter, oyunculğu bir davranış biçimi olarak tanımlanmıştır. Önce duygularımız, sonra hareketlerimiz vardır. Davranış sözlerden önce gelir.

“Diğer yöntemler daha çok karakterle ilgilenirken Sandy (Sanford Meisner) önemli olanı keşfetmiştir. Önemli olan bilinçten uzaklaşmaktır. Bu ancak dinlemek ile olabilir. Oyuncu ne zaman dinlemeye odaklanırsa o zaman bilinçten uzaklaşır “(Santana, 2006).

İkinci ilkeye göre karakter, metinde yer alan hayali koşulları kendi kimliğine alan oyuncudur. Egzersizler bölümünde ayrıntılı olarak tartışılacak olan bu tanımdan yola çıkarak, oyuncunun aslında bir karakter olduğunu söylemek mümkündür. Bunun bir sonucu olarak, karaktere farklı anlamlar yükleyerek rolden uzaklaşmak yerine, oyuncunun yazarın belirlediği koşullara kendi kendine uyması işi daha basitleştirecektir. Meisner, gözlem alıştırmalarında karakterin aslında bir oyuncu olduğunu vurgulamak için sürekli olarak oyuncuya "Şu an bu eylemi yapan sen misin yoksa karakter mi?" sorusunu sormaktadır. Bu soru daha sonra ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

“Üçüncü ilkeye göre metnin performansı, yapılan eylemler ve tepkilerin sonucudur. Genellikle oyuncu metinde ilk sözcüklere dikkat eder. Nasıl söylendiği ile ilgilenildiğinde oyuncunun söyleyiş biçimine etki eden sözcükler oyuncuyu yanılsıza götürür. Meisner’e göre her sözcük çevreden ya da partnerden gelecek etkinin bir sonucu olarak ortaya çıkmalıdır “(Santana, 2006). Bu nedenle, karşıdaki kişinin etkisine göre verilecek tepki de anlık olarak değişecek ve oyunun kaçınıcı temsilinde olursa olsun alışılmış eylemler yerine sürekli canlı ve gerçek olan anlık eylemler olacaktır.

“Dördüncü ilkeye göre ise performans seyirci için değil, yalnızca seyirci önünde yapılır. İzleyicinin ‘önünde’ olan performans, oyuncunun herhangi bir şekilde kitleyi hesaba katmadan sergileyebileceği bir performansla dönüşür. Bu yüzden Meisner Tekniği’ne göre oyuncunun dikkati hiçbir zaman kendinde veya bilincinde olmamalıdır “(Santana, 2006). Oyuncuda odak noktasından kaynaklı ortaya çıkan izlenme hissi sonucu performans ‘seyirci için’ yapılmaya dönüşür. Ancak Meisner Tekniği’nde oyuncunun odak noktasında yaptığı iş ve partneri olduğundan performans ‘seyirci önünde’ gerçekleşmektedir.” Bu ikilem Adolphe Appia’nın sahneyi tanımlayışıyla daha net açıklanabilir. 20.yy tiyatrosunda uluslararası alanda yeni bir gerçeklik ve yaratıcılık yolu açan İsveçli sahne tasarımcısı Appia’ya göre “Sahne, içinden gizlice bakarak yakaladığımız koca bir anahtar deliğinden başka bir şey değildir” (Aktaran Candan, 2013: 15).

Bu durumda seyirci, kendisi için düzenlenen bir gösteriye katılmak yerine sahnede olup bitenleri gizlice "gözetliyor". Dördüncü ilkeye göre, oyuncunun benmerkezciliğini ve seyircinin oyuncu dengesini değiştiren bu yöntem oyuncu için çok önemlidir. Bir bütün olarak ele alındığında, Sanford Meisner’in ideal oyunculuğun nasıl olması gerektiğine dair tavsiyelerde bulunur.

Ayrıca bu ilkeler ışığında egzersizleri incelemek yöntemin nedensellikleri ile beraber kavranmasını sağlayacaktır. Tekniğin ilk adımı: Ön Alıştırmalar Meisner'e göre dinlemeyi bilmeyen oyuncu iyi bir oyuncu değildir (Santana, 2006). Bu yüzden oyuncuda yaratmak istediği ilk farkındalık dinleme duyusu üzerinedir. "Beni dinliyor musun, beni gerçekten dinliyor musun?" (Longwell, 1987: 16) sorusunu sorup olumlu bir yanıt aldıktan sonra, oyuncuların bir dakika boyunca gözlerini kapalı tutarak dışarıda duydukları arabaların seslerini dinlemelerini ve saymalarını ister. Dinleme işlemi tamamlanmasının ardından oyuncular duydukları araç sayılarını belirtir" (Yiğit Kocabıyık, Sibel Erdenk · Güncel Bir Rol Çalışma Yöntemi: Meisner Tekniği 6 Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi).

Bu ve bundan sonraki ön alıştırmaların tamamında ilke 2'yi (oyuncunun karakter olduğu) net olarak kavraması için oyuncuya, "Bu eylemi yapan sen misin? Yoksa bir karakter mi?" sorusu yöneltilir. Her ön alıştırma sonunda aynı sorunun ıslarla yinelenmesi oyuncu ile karakter arasında bir ayrım yapılmaması gerektiğini güçlendirmektir. İlk iki alıştırma tamamlandıktan sonra oyuncuların bir melodi seçmelerini ve kendi duyacakları kadar ses seviyesinde söylemeleri istenir. Alıştırmanın ardından Meisner bir erkek oyuncuya "Melodiyi Hamlet gibi mi ya da kendin gibi mi söyledin?" (Longwell, 1987:18) sorusunu yöneltirken aslında yine İlke 2'de yer alan fikri yani karakterin oyuncu olduğunun dolayısıyla tek varlık olduğunu ortaya koymaktadır. Bir sonraki çalışmada oyuncular sınıftaki lambaları sayarken Hamlet, Othello, Lady Macbeth veya Juliet olarak değil kendileri olarak saydıklarını tam olarak anlamaları istenmektedir. Örneğin lamba sayma alıştırmalarında oyuncudan lambaları Hamlet olarak sayması istenseydi yine sonuç aynı olacaktır.

"Sonuç olarak, kendisi görevi yerine getirecekti" (Stinespring, 1999: 83). Tüm bu çalışmaların basit olması dolayısıyla kolay uygulanabileceği açıktır. Bunun yanı sıra, nedenselliklerin güçlü olması nedeniyle oyunculuktaki zorluklarla ilgili korkuları da ortadan kaldırdığı gözlenir. Ön alıştırmaların tamamında oyuncuların bireysel olarak çalışması istenir. Her oyuncu bağımsız olarak belirli görevleri yerine getirirken kendi kapasitesine güvenmek zorundadır "(Stinespring, 1999:84). Burada önemli olan oyuncuda birçok anlamda farkındalık yaratmaktır.

Meisner, oyunculuğu "Verili koşullar altında dürüstçe yaşamak" olarak tanımlar. Oyun yazarının yarattığı kurgusal evrenin içinde oyuncunun yaşamsal öğelerle doldurulması, oyunculuk yaklaşımının temelini oluşturur. Meisner, bu noktada oyuncunun gerçeğe ulaşabilmesi için rol arkadaşıyla ve çevresiyle kurduğu ilişkinin önemli olduğunu söyler. Meisner, bu şekilde oyuncunun içgüdülerine güvenerek hareket etmesi mümkün kılınabileceğini söyler. Meisner'in içgüdüsel olarak kök salmış oyunculuğa dayanan yaklaşımı, oyuncunun duygusal dürtülerine

dönmesini sağlamak için içgüdüsel olarak kök salmış oyunculığa dayanan bir yaklaşım olduğuna inanır. İyi hareketlerin içinde düşünmenin olmadığı ve içgüdüsel olarak kök salmış olduğuna inanır. Oyuncunun içgüdüleriyle hareket ederek gerçek hayattaki gibi davranabileceğini ve bu nedenle dürüst olabileceğini savunur.

Meisner'in sözleriyle, bu yöntem oyuncuya basitliğin sanatını öğretiyor. Ön alıştırma ile başlayan uygulamalar daha sonra sahne çalışmalarına geçer. Oyuncunun metnin koşullarını dikkate alarak hareket etmesi, yöntemin temelini oluşturur. Bu yöntem, gerçekçi oyunculuk üretmek için tasarlanmıştır; oyuncu, metnin performansını izleyiciler önünde sergileyerek partnerine ve çevresine tepki vermeyi öğrenir. Bu yöntem, karakterin oyuncu olduğunu vurgular. Bu ilke, oyuncunun karaktere farklı anlamlar yükleyerek rolden uzaklaşmak yerine, yazarın belirlediği koşulları kendi kendine üstlenmesi yoluyla karmaşık sorunsalın basitçe çözüldüğü anlamına gelir. Meisner, duygusal hazırlık için hayal gücü kullanmayı önerir.

Bununla birlikte, oyuncunun duygusal hazırlığıyla ilgilenmez. Oyuncunun koşulları hayal etmesi çok zor olduğu gibi, yapması gereken duygusal hazırlığın da bu anlamda çok yaygın olarak kaldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Tekrarlama sırasında ortaya çıkan davranışlar, oyuncuların o anda birbirleriyle olan ilişkilerini yansıtır. Bunun yanı sıra, oyuncunun fiziksel olarak ve ton olarak daha özgür ve kendiliğinden tepki verdiği gözlemlenir.

Böylelikle oyuncu, sahne çalışmasında tonlamaları kendi düşüncelerine göre değil, partnerinin etkisine göre şekillendirmeye hazırlanmış olacaktır. Meisner Tekniği'ndeki egzersizleri uygulayan oyuncu, kendini izlemek ve akıl yoluyla hareket etmek yerine koşulların gerektirdiği duruma uygun olarak sürekli yanıt verebilecek biçimde algılarını açık tutmalıdır. Bu nedenle, tepkilerinin gerçekçi ve samimi olması beklenir. Meisner yöntemi, oyuncuların doğaçlama yeteneğini geliştirir ve sahnede onları sürekli görmesini sağlar. Prova veya performans sırasında oyuncu, bu yöntemle daha fazla özgür ve güvenli hissedebilir. Oyuncunun bu rahatlığı, gerçekçi ve samimi tepkiler vermesine neden olur. Meisner yöntemi, özellikle doğallık ve gerçeğe yakınlık arayanlar için hatırlanmalı ve keşfedilmelidir.

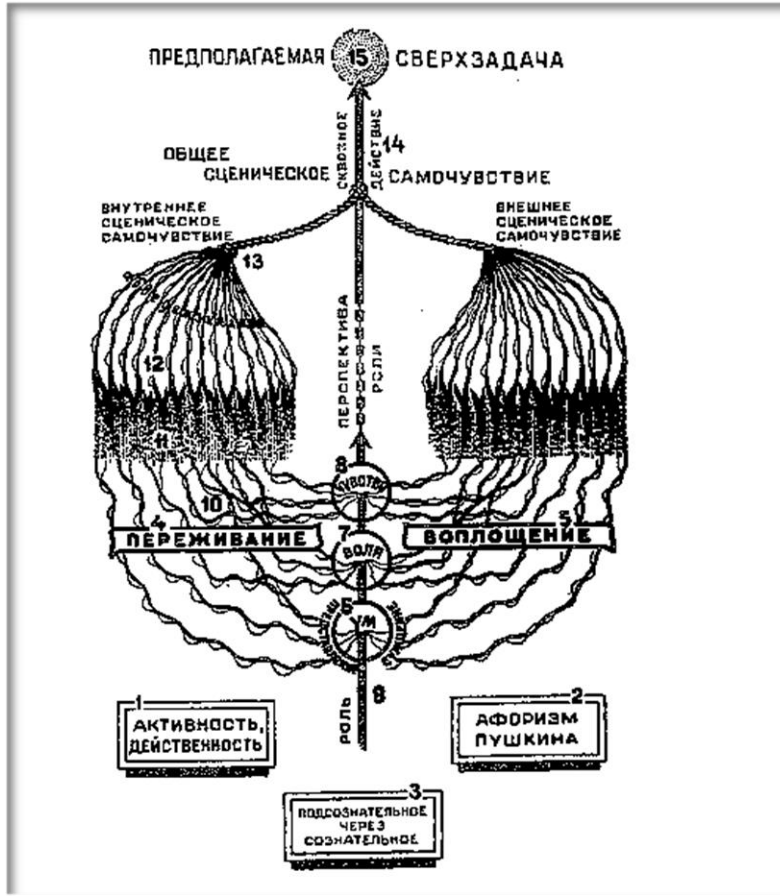
Stanislavski Tekniği

“Sistem ve Metot, dışsal kalıplara dayalı, göstermeci oyunculuk biçimlerini reddeder ve oyuncunun sahne üstündeki tüm davranışlarının sahici olması gerektiğini vurgular. Oyuncunun, duyguları “göstermesi” değil, “hissetmesi” gerekmektedir. Oyuncu sahnede, oynadığı karakterin yaşadıklarını, dışsal bir taklide dayalı değil, sahici deneyimler olarak yaşamalıdır; oyuncunun duyguları, –mış gibi, sahte değil, yapmacık değil, gerçek olmalıdır; duygular gösterilmemeli,

hissedilmelidir. Oyuncu sahnede “oynamaz”, “yaşar” (Özüaydın, N. U (2013) ss.(27).

Şekil 11

Stanislavski'nin Sistemi



“Stanislavskinin sistemi yukarıdaki resimde gösterilmiştir. Aşağıdan yukarıya doğru sıralanışı;

- 1.Dinamizm
- 2.Veri Koşulları
- 3.Bilinç Araçlığıyla Bilinçaltı
- 4.Tecrübe Etmek
- 5.Vücuda Getirmek
- 6.Zihin
- 7.İrade
- 8.Duygu

9.Rol, replikler takip edip rolün perspektifini bulmak

Genel Tiyatral Ben duygusu. Solu ise Dış Tiyatral Ben Duygusu

Önerilen Üstün Görev

Fotoğrafın Akciğere benzemesi dikkat çekmiştir. Stanislavski'nin yoga dersinde nefes hareketlerinden adapte ederek kullanmıştır.

Burada Jenn Bendetti Stanislavski ve Aktör kitabından bir alıntı vardır. Stanislavski'nin kurduğu tekniği tablo şeklinde göstermiştir. Her şeyin bir eylemi olduğunu ve birimlerden oluştuğunu savunur. İlk izlenimin oyunu hissetmesi gerektiğini hissettikten sonra karakterle bütünleşip onu yaşatacağını dile getirir.

Sihirli Eğer

Stanislavski, oyuncunun sahne üzerindeki olayların gerçekliğine ve gerçekliğine dürüstçe inanabileceğini düşünmüyordu; ancak, oyuncunun sahne üzerindeki olayların gerçekliğine ve gerçekliğine inanabileceğine inanabileceğini söyledi. Sadece bir oyuncu. Kral Lear'ın yerinde olsaydım ne yapardım? sorusuna cevap vermeyi denemelidir. Stanislavski, bu "sihirli eğer" ile karakterin amacını oyuncunun amacına dönüştürür. Eğer oyuncuyu imgesel ortamlara sokuyorsa, fiziksel ve içsel eylemler için etkili bir uyarıcıdır. Oyuncunun, "Eğer... yerinde olsaydım ne yapardım?" sorusuna yanıt verirken X kişisi olduğunu düşünmesi gerekmez. Sonuç olarak, bir varsayımdır. Bir şeyin gerçekten var olduğunu ima etmez. Oyuncu bunun sayesinde kendisine sorunlar çıkarır. Bu sorunları çözmek için harcadığı çaba onu fiziksel ve içsel eylemlere yönlendirecektir. Düşünce ve mantıklı eylem için güçlü bir uyarıcıdır. Ve biliyoruz ki, doğru bir şekilde gerçekleştirilen mantıklı bir eylem oyuncunun içsel coşku mekanizmasını harekete geçirecektir.

Verili Durumlar

Oyunun konusu, olayların geçtiği yer, zaman ve dönem verilen durumlardır. Yaşam koşullarını, yönetmenin ve oyuncunun yorumlarını, dekoru, aksesuarları, ışık ve ses efektlerini ve bir oyuncunun rolü oluştururken karşılaştığı her şeyi içerir. Bir kişinin fiziksel ve psikolojik davranışları, yaşadığı çevrenin dışsal etkilerine tabidir. Oyundaki belirli koşullar içinde karakterin ne yaptığını ve neden yaptığını anlamak için bir eylem eylemi kullanılır. Bu eylemler, belirli koşullar altında karakter geliştirir. Oyuncu, oyun sırasında karşılaştığı koşullara aşina olmalı. Eylemi kışkırtan koşullar, onun özelliği ve rengini belirleyecektir. Oyun, olaylar ve olası koşullar üzerinde çalıştıktan sonra, oyuncu duygularını ve diğer içsel deneyimlerini içeren

eylemleri seçebilir.

İnanç ve Gerçeklik

Hayat gerçekliği sahne üstü gerçeklikten farklıdır. Oyunlarda her şey kurmacadır ve gerçek olaylar yoktur. Sahnede inanmak, oyuncunun halüsinasyonlara ya da hipnoza girmesi anlamına gelmez. Oyuncu, Kral Lear'ın gerçekten var olduğunu düşündüğünde şok olmuştur. "İnanç" terimi, bir oyuncunun sahnedeki kişiye ya da şeye oymuş gibi davranması anlamına gelir. Oyuncu, arkadaşının babası ya da bir imparator olmadığının farkındadır, ancak arkadaşına babasıymış gibi davranabilir. Bir şeye kanat çırpın bir kuş gibi hareket edebilir.

Oyuncunun, seyirciyi istediği şeye inandırabilmesi sahne gerçekliğini oluşturur. Sahne sanatı, oyuncunun bunda başarılı olduğu anlar tarafından oluşturulmuştur. Fiziksel eylemi gerçekleştirirken mantıksal ardışıklığı kullanır, "sihirli eğerler" kullanarak her şeyi haklılaştırır. Oyuncu verili durumları düşünürse, aşırı oynamayacak ve davranışları gerçeğe uygun olacaktır. Çünkü yaptığı şey günlük hayatta olduğu gibi yapacaktır, kendini zorlamadan yaptığı şeye inanacaktır. Herhangi bir nesne yardımı olmaksızın yapılan fiziksel eylem, oyuncunun konsantrasyonunu, imgelemine, inanç ve gerçeklik duygusunu ve nesnelerin ölçülerini doğru saptama yeteneğini geliştirir. Bu tür alıştırmalar, oyuncunun eyleminde maksimum gerçekliğe ulaşmasını sağlar. Stanislavski'ye göre, bir piyanist için notaların ve bir solist için ses kullanımı önemli olduğu kadar, bir oyuncu için bu alıştırmaların da o kadar önemli olduğunu düşünüyordu.

Özellikle oyunun zorlu anlarında, iyi bir fiziksel eylem oyuncu için önemlidir. İçsel bir trajediye odaklanması, oyuncuyu aşırı oynamaya ve coşkularını engellemeye teşvik edebilir. Oyuncunun psiko-fiziksel sistemini harekete geçirecek ve becerilerini işlemlerini sağlayacak basit bir fiziksel eylem, gerekli coşkuyla ilişkilendirilmiş ve gerçeğe sadık bir şekilde gerçekleştirilir. Oyuncu, doğal olarak çizdiği karakterin içsel deneyimlerine nüfuz edecek ve verilen koşullar içinde gerçeğe sadık coşkularını sergileyecektir.

Oyuncu, yaptığı her şeyi azami gerçeğe sadık hale getirdiğinde, bedenini ve zihnini birbirine bağladığında ve "ben... yım.. Durumuna ulaşır". Psikolojik dünyanın gerçekliği, fiziksel eylemin icrasında küçük bir hatadan bile etkilenecektir. Oyuncunun gerçekçi bir şekilde küçük bir fiziksel eylemi gerçekleştirmesi, sahne üzerinde meydana gelen şeylere daha fazla inanmasına yardımcı olur.

Oyuncu davranışlarını gerçeğe uygun hale getirmeye çalışırken gerçeğin çeşitli türlerinin olduğunu hatırlamalıdır. İğrenç, beklenmedik gerçeklik vardır. Oyuncu, içsel veya fiziksel hareketlerinde her zaman beklenmedik olanı yapar. Fakat gerçek olanı aramalıdır. Eylemleri ilgi çekici olmayan ayrıntılardan uzak olmalıdır. Ek olarak, eylemler lezzetli olmalıdır. İşler sıra dışı

ve farklı olursa önemli olacaktır. Oyuncu, gerçeğin bu türden sıra dışı biçimlerinin farkına varmak için tüm olası sonuçları kaydetmek ve izlemek zorundadır.

Duygu, Düşünce Alışverişi

Oyuncunun seyircilerle ve diğer oyuncularla dolaylı iletişim kurması gerekir, böylece eylemlerin mantığı ve anlamı seyirci tarafından anlaşılabilir. Stanislavski, özel durumlar dışında (örneğin, *commedia deli "a rte"*de olduğu gibi) bir oyuncu seyirciyle doğrudan bir ilişki kurduğunda, oyuncu canlı bir karakter olmaktan ziyade sadece bir anlatıcıdır. Bu ilişki, gerçek performansı zedeler ve seyirciyi oyundan uzaklaştırır. Bununla birlikte, oyuncular arasındaki gerçekçi ve kalıcı duygu-düşünce alışverişi, seyircileri sahne üzerinde meydana gelen olayın bir parçası haline getirir.

Oyuncu, hayali bir kişiyle değil, gerçek bir partneri ile duygu-düşünce alışverişinde bulunmalıdır. Bir karakter olarak, oyuncunun davranışları çevresindeki insanlara bağlıdır; örneğin, bazı insanlarla arkadaşça veya düşmanca ilişkiler kurar. Oyuncunun "sihirli eğerleri" ve kendi imajını kullanması, meslektaşlarına karşı uygun bir şekilde davranmasına yardımcı olacaktır. Sahnede meydana gelen çatışma, sempati, antipati ve karakterler arasındaki diğer ilişkiler, tüm grubun çabalarının bir sonucudur.

Sahne üzerinde başka biriyle duygu-düşünce alışverişi yapmak, onun da sizi duymasını ve anlamasını sağlamak anlamına gelir. Bu, karşılıklı etkileşimin olduğunu gösterir. Seyirciyi etkilemek için oyuncunun resimlere bakması ve meslektaşlarına aktarması gerekir. Bir oyuncu, repliklerin aktif aktarımı yoluyla meslektaşının görmesini ve duymasını istediği şeyi zihninde canlandırır. Oyuncu, resmettiği karakterin deneyimine kendini "kaptıracaktır" kendi eylemini bilir ve enerjik bir şekilde diğer oyuncuya iletebilir. Oyuncular kararlı ve sakin bir şekilde iletişim kurarlarsa, karşısındaki oyuncu kötü dahi olsa ona tepki verecektir. Bir oyuncu, diğer oyuncuların düşüncelerini, sözcükleri ve davranışlarını ilk kez duyuyormuş gibi davranmalıdır. Sohbet sırasında konuşanın ve dinleyenin zihinleri arasında düşünceler, tasarılar, anılar veya kararlar akıp gitmelidir. Diğer oyuncu konuşurken veya duraklama ve sessizlik anlarında birbirlerine yönelik tepkileri kesintiye uğramamalıdır. Bir oyuncu olarak partnerini etkilemek için çaba gösterirken. Kesin bir fiziksel sonuç elde etmeye çabalarsa (örneğin bir gülümseme, bir omuz hareketi veya bir omurga hareketi), amacı somutlaşır; imgelemi kışkırtacak, dikkati çekecek ve oyuncu güçlü bir duygu-düşünce alışverişi yapacaktır. Sözcüklerden önce ve sonra gelen jestler, sözcüklerin hiçbir şekilde ifade edemediği şeyleri ifade etmelidir. Fiziksel eylem sözel eyleme bağlıdır.

Bununla birlikte, oyuncu sahne üzerinde kendisiyle konuşur. Monolog, karakterin düşüncelerini, duygularını ve ruh halini yansıtan yüksek sesli düşünmenin yoğunlaştırılmış bir şeklidir. Stanislavski, kendisi ile duygu-düşünce alışverişi içinde olmak için nasıl davrandığını tasvir etti, ancak onu sistemin bir parçası olarak önermedi. Güneş sinir sistemi, beyin ve diğer sinir sistemlerinin birbiriyle "konuşmasını" sağladı. Sanki iki Ben'e sahipmiş gibi hissediyordu ve sanki iki oyuncuymuş gibi güçlü bir diyalog kuruyordu.

Oyuncunun "sihirli eğer" i kullanarak hayali bir nesne ile iletişim kurması, örneğin Hamlet 'in babasının hayaleti. Bir hayalet gördüğünde kendisine açıkça söylemesi gerekir. Ayrıca, sahnedeki nesnelerle olan ilişkisi, oyuncunun seyirciyi etkileme yeteneğine sahiptir; bu nedenle, oyuncunun bu nesnelerin farkında olması gerekir.

Bir oyuncunun diyalogu diğer bir kişi olmadan çalışmamalıdır; aksi takdirde, sahnede tepki veren bir kişiyle iletişim kurmakta zorluk çekebilir. Seyircinin ilgisini çeken ve önemli olan şey karakterler arasında olup bitendir. Bu nedenle oyuncunun meslektaşına nasıl tepki vereceğini öğrenmesi gerekir. Duygu-düşünce alışverişinde, bir oyuncunun entonasyonunda küçük bir değişiklik, diğer oyuncunun entonasyonunda büyük bir değişiklik yaratabilir. Ek ses, bir oyuncunun yüzündeki bir değişikliğin başka bir oyuncunun yüzündeki değişikliği teşvik ettiğinde meydana gelir. Partnerin duygu ve düşünce alışverişinin bir sonucu olarak hareket ve jestler değerlidir.

Kalabalık sahnelerde, bir oyuncu çok sayıda insanla iletişim kurar. Oyuncu, bir kişi veya kalabalığın tamamı ile duygusal olarak etkileşimde bulunabilir. Stanislavski, başrol oyuncularını ve kalabalık sahnelerde oynayan oyuncular dahil olmak üzere her oyuncudan karakterlerinin ayrıntılı bir biyografisini talep ediyordu. Söyleyecek tek bir sözü bile olmayan oyuncular, derinlikli karakterler yaratarak sahneye bireysel yaşamı taşıyorlardı.

Güçlü bir duyguya sahip bir oyuncu, düşünce alışverişi yetisini geliştirmek için duyularını keskin bir şekilde kullanabilmelidir. Stanislavski'nin tanımladığı şekilde, zihinsel süreçleri bedeni aracılığıyla ifade etmek, oyuncu herhangi bir gerilim olmaksızın yoğun bir şekilde görür ve duyar. Bütünsel bir "kavrayış" yaşar.

Tempo ve Ritim

Tempo ve ritim, fiziksel eylemlerin somutluğu ve gerçekliği açısından çok önemlidir. Yaşamın her dakikasında ritim (deneyimin değişken yoğunluğu) ve tempo (hız) vardır. Her hareket, olgu veya olay doğru tempo ve ritim içinde gerçekleşir. İşe gider ve eve döneriz. İtfaiye sirenini duyduğumuzda, müzik dinlerken içimizde farklı tempolar ve ritimler oluşur. Güzel bir manzaraya bakıyoruz ve bir trafik kazasını izliyoruz. Sahnedeki her hareket yaşamın gerektirdiği

tempo ve ritimde yapılmalıdır. Psikolojinin yasalarına göre doğru tempo ve ritim, oyuncuyu dikkatini dağıtıcı unsurlardan korur. Eylemlerin mantıklı ve düzenli olmasını sağlar. Tempo ve ritim mevcut koşullara uygun olmalıdır. Eğlenceli bir ortamda oyuncu uyuşuk bir şekilde oynayamaz. Çok hızlı veya çok yavaş olurlarsa, eylemlerin gerçek amacı ortadan kalkar. Bir rolde çatışma yaratmak, ritmik yapıyı etkiler. Çatışmanın amacı değiştiğinde ritim ve araçlar değişir. Tempo ve ritim, içsel katılımın derecesini gösterir ve eylemi gerçekleştirmek için gereken fiziksel hazırlığa bağlıdır.

Her bireyin kendine özgü doğru ritmi vardır. Oyuncu, oynadığı karakter için uygun ritmi belirlemelidir. Bu, bir oyuncunun rolü için rahat hissetmesine yardımcı olur ve bir yönetmenin bütün gösteri için doğru ritmi bulması ne kadar önemliyse, bu da bunu yapar. Oyuncunun rolünün uygun temposunu bulması da o kadar önemlidir. Ek olarak, uygun tempo ve ritim, eylemin gerçekçi olmasına yardımcı olur. Oyuncunun duygularını da canlandırır. Duygu-düşünce alışverişi, bir grup insanın birlikte oynamasına neden olur. Ritim, içsel deneyim ile fiziksel ifade arasında bir bağ oluşturur. Bir oyuncu, diğer oyuncuların dengesini bozduğu için yanlış tempo ve ritim kullanır. Sonuç olarak, seyirci söylenenlere ve yapılanlara inanmaz.

Coşku Belleği

Stanislavski, insanın içsel yaşamının tüm yönleri hakkında daha fazla bilgi edinmeye çalıştı. Tiyatroya ilişkin teorik ve tarihsel metinlerin yanı sıra fizyoloji, psikoloji ve estetiği de incelemiştir. Çeşitli alanlarda uzmanlaşmış entelektüellere ve bilim adamlarına danışmış ve özellikle Fransız psikolog Theodule-Armand Ribot (1839-1916) ile yakından ilgilenmiştir. Stanislavski Armand Ribot'un "duygusal bellek" kavramını kullanmıştır. 1930'larda bu adını değiştirerek "coşku belleği"ni seçmiştir.

Oyuncunun sahnede yaşadığı şey, günlük hayatta yaşadığı şeyden farklıdır. Oyuncunun sahne üzerinde hem bir karakter olarak hem de karakteri yaratan bir oyuncu olarak yaşaması, bu iki durum arasındaki farklılığı oluşturur. Oyuncunun ve karakterin deneyimleri birbirini etkiler ve özel bir özellik kazanır. Oyuncunun oynadığı karakterin yaşadığı deneyimler. Sahnede gerçek hayatta olduğu kadar içten ve kapsamlı olacaktır. Oyuncunun performansı, onun deneyiminin gerçekliğine bağlıdır. Bununla birlikte. Stanislavski, sahneyi "hayat deneyiminin şiirsel bir yansıması" olarak tanımlar. Stanislavski, "Zaman mükemmel bir süzgeçtir, zaman geçmişte yaşanılmış coşkulara dair anıların mükemmel bir arıtıcısıdır" diye yazdı. Ayrıca zaman mükemmel bir ressamdır. Anıları temizlemekle kalmaz, aynı zamanda şiirselleştirir."

Oyuncu gerçek deneyimler yaşamalıdır, ancak Sahneye ait deneyimler olmalıdır. Stanislavski'ye göre, oyuncu sahnede "tekrarlanan" bir deneyim yaşar ve bu deneyim "orijinal" değildir. Eğer bir oyuncu sahne deneyimi yaşadıysa, her oyuncu gerçek hayatla sahne deneyiminin farkını bilir. Aslında, oyuncular gerçek hayatta aynı deneyimleri yaşasalar, karakterin aklını yitirdiği ya da her gösteriden sonra sahne üzeri deli ve katillerle dolu olurdu. Oyuncunun günlük deneyimleri ve şokları yaşadığı gösterileri sürdürmesi mümkün değildir. Bununla birlikte, sahne üzerinde acı çekmeyi başaran oyuncu bundan gerçekten zevk almaktadır.

Sahnedeki coşku, öncelikle gerçek bir nedenden kaynaklanmadığından, günlük hayattaki coşku ile aynı değildir. Oyuncunun kendi içinde ihtiyaç duyduğu bir coşkuyu kışkırtma yeteneğine sahip olmasının tek nedeni, daha önce kendi hayatında benzer bir coşkuyu sık sık yaşamış olmasıdır. Hayatımız boyunca yaşadığımız her olay, merkezi sinir sistemimizde bir iz bırakır ve bu da sinirlerimizin benzer bir uyarana daha duyarlı hale gelmesine neden olur. Oyuncunun sahne üzerinde yaşadığı heyecanlar, her yetişkinin yaşadığı gibi değildir; ancak, her yetişkinin bu heyecanı yaşama nedeni farklı olabilir. Örneğin, insanlar bir hayvanı, güneş ışığını, bir elbiseyi veya bir insanı sevebilir. İnsanlardan, böcekten veya savaştan nefret ederiz. Tüm bu durumlarda ortak olan bir şey vardır: bu duyguların niçin sevgi ve nefret olarak adlandırıldığı.

Bilimsel bulgulara göre coşku belleği sadece bir hatıranın akılda kalmasını sağlar. Aynı zamanda çeşitli duyguların sentezini de yapar. Arkadaşı daha iyi bir işe sahip olduğunda arkadaşına piyangodan para çıktığı için veya arkadaşısı bir oyunda iyi performans gösterdiği için kıskançlık hissediyorsa bu duyguları daha önce yaşamışsa bu durumların her birinde ortak olan şey, onun belleğinde derin bir iz bırakacaktır. Stanislavski, "Yaşanmış şeylerden geriye kalan çok sayıda izden" dedi. Aynı mizacı paylaşan coşkuların daha da yoğunlaştırılmış. Büyük ve derin bir belleğe sahip olur. Bu tür bir bellekte gereksiz şeyler yoktur. Bu esastır. Bu, aynı türden tüm duyguların bir kombinasyonudur. Bu küçük sentezidir. Ayrı ve özel bir örnek değildir. Aynı mizaca sahip örnekleridir. Oyuncu, sahne üzerinde ihtiyacı olduğunda şartlı bir uyarana yanıt olarak geçmiş deneyimlerini kullanma yeteneğine sahip olmalıdır. Provalar yoluyla bir şartlı refleks geliştirir. Sahnedeki uyaran, oyuncunun coşkusunu kışkırtır.

Yeniden canlanan bir heyecan. "orijinal" heyecandan. Oyuncuyu tamamen kapsamıyor. Gerçek hayatta yaşarken kişi aynı zamanda şu anda yaşamaktadır ve bu durum. Yaşamı etkiler. Trajik bir olay meydana geldiğinde, o olay tamamen bizi içine alır, ancak daha sonra hatırladığımızda, diğer ilgi alanlarımız bu olaya sızar. Üzüntümüz gerçek olsa bile farklı bir özellik kazanır. Oyuncunun sahnedeki durumu bundan kaynaklanmaktadır. Oyuncu karakterin gerçek hayatını yaşar. Rolünü asla unutmaz.

Stanislavski, oyuncunun yaratıcı çalışmasının iki kaynağı olduğunu söylüyor: oyuncunun içsel yaşamı ve dış dünyaya dair gözlemleri. İlki sonsuz bir kaynaktır. Oyuncunun hayattan derlediği şeyleri kendisine ait hale getirmesi gerekir. Coşku belleğini geliştirmek için çevresinde ne olup bittiğini izlemelidir. Örneğin, okumalı, müzik dinlemeli, müzelere gitmeli ve insanlara bakmalıdır. Oyuncunun canlı deneyim tiyatrosu oynaması için iyi geliştirilmiş coşku belleği en önemli gerekliliklerden biridir. Geçmiş deneyimler coşku belleğinde saklanır ve sahnedeki mutluluğun tek kaynağıdır.

Sistemin ilk aşamalarında, oyuncular heyecanlarını artırmak için sistemin farklı parçalarını kullanarak yaratıcı bir duruma girmeye çalışırlar. Bununla birlikte, bu durum her zaman meydana gelmeyebilirdi ve oyuncular coşkularını "oynuyorlardı". Ayrıca oyuncuları coşku belleğinden zorla çıkarmak, onları içsel histeriye götürdü. Stanislavski, bu tür bir eğilimin sanatçının ruhsal sağlığını tehlikeye atacağından korkuyordu. Ek olarak, deneyimler gösterdi ki, sistemin parçalarının yalıtılmış bir şekilde kullanılması ve çalıştırılması, sistemi sonradan bir bütün haline getirilemeyecek şekilde parçalara bölüyor. Öğrenciler kendilerini "konsantrasyon"a atıyor. "Rahatlama" veya "olmayan nesne" alıştırmaalarında virtüöz olabiliyorlardı, ancak bu organik öğeleri içeren bir eylemi gerçekleştiremezlerdi. Sonuç olarak, oyuncunun coşkuları kışkırtıldığında psiko-fiziksel sistemin devreye girmesi sistemin ana hedefiydi.

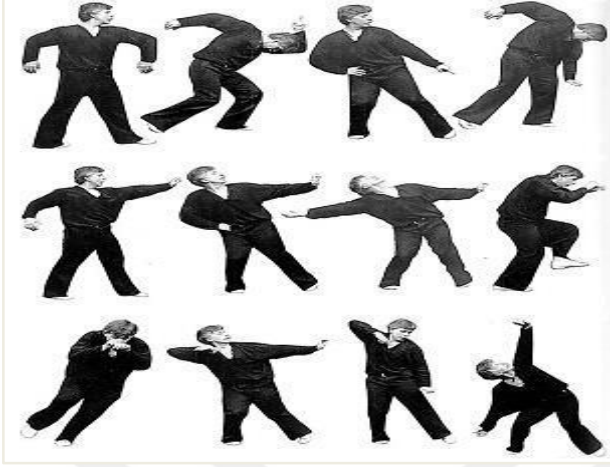
Stanislavski, bir oyuncunun yaratıcı duruma ulaşmak için kullandığı araçları fiziksel eylemler yoluyla devrimciyeştirdi. Coşku belleği, geçmişte yaşadığımız şeyleri hatırlar ve onlara yeniden hayat vermek için kullanılır. Veri ortamında, oyuncuların kaçınılmaz olan mantıklı fiziksel eylemleri gerçekleştirmesi gerekir.

Stanislavski, ölümünden birkaç yıl önce genç oyuncularından oluşan bir grup oluşturdu ve onlardan fiziksel eylem tekniklerini kullanarak Moliere'in Tartuffe oyununu sahnelemelerini istedi. Moskova Sanat Tiyatrosu oyuncularına Stanislavski, "Ben uzun süre hayatta kalmayacağım" dedi. Oyunculara bilgi ve deneyimlerimi aktarmak benim sorumluluğumdur. En basit fiziksel hareketleri organik ve doğru bir şekilde kullanmayı öğrenmelisiniz. Bu eylemlerin ardışıklığı ve mantığı, içsel deneyimlerimizin karmaşık boyutunu ortaya çıkaracaktır. Bir oyuncu için, fiziksel eylemin mantığına ulaşmak, coşkuların mantığına ulaşmaya yol açacaktır."

Meyerhold Tekniği

Şekil 12

Meyerhold'un Biyomekaniğindeki Denge



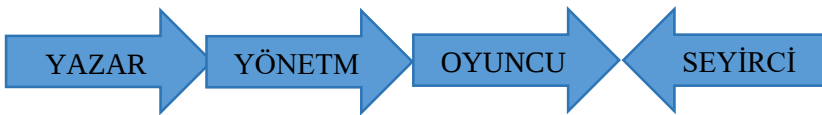
Burada oyuncuların alması gereken bedensel pozisyonlar gösterilmektedir. İki ayağımızın üzerinde denge de durmada ya da geriye doğru eğilmeden ve tek ayak üzerinde dengenin sağlanılmasında, sırtla beraber kavis alma ya da yan dönme gibi farklı unsurlar teker teker gösterilmiştir.

Bu alıştırma sayesinde öğrenci kendi vücudunu tanıyacak ve nerede nasıl hareket edeceğini keşfedebilecektir. Bedenini denetlemeyi öğrenecek ve oyuncu sahne de nasıl hareket edeceğini bilecek ve birden fazla şey yaptığını görecektir. Meyerhold oyuncu bedenini tanırsa daha rahat hareket edeceğini savunur. Belli başlı hareketler ile bu savusunu doğrular.

Doğrudan Oyuncu

Şekil 13

Doğrudan Oyuncu



Oyuncu ve Seyirci arasındaki duvarlar mesafeler kaldırılmalıdır.

Meyerhold'un sahne ve oyunculuk alanında titizlikle durmasının amacı oyuncu ve seyirci etkileşimini güçlendirmek istemesinden kaynaklıydı. Dietrich Meyerholdun biyomekanik anlayışını üç aşamada belirtmiştir. Bunlar;

Öncelikle amacın belirlenmesidir, oyuncu metni okur belirlenen roller için biyomekanik ölçütler belirlenir. Örneğin; yoksul ve zengin rolü için ayrı bir ölçüt göstermesi gibi. İkinci aşama amacın artık gerçekleştirilmesidir. Tavır, hareket, konuşma olarak gerçekleştirdikleri izlenimdir. Üçüncü ve son olan da gerçekçi bir alan tasarlamak.

Meyerhold biyomekanik tekniğini şu şekilde formüllemişştir.

$$N=A1+A2$$

$$N=OYUNCU$$

$$A1= TASARIMI YAPAN$$

$$A2=TASARIMI YORUMLAYAN” (Oyuncunun bedeni)$$

Burada öne çıkan şey oyuncunun bedenini yorumlayabilmesidir. Meyerhold tiyatro oyuncusunun bedenini kullanabilmesini göz önünde bulundurmuştur. Bunların temel unsurları denge, dikkat, düşünce, beden, diksiyon ve uyum olarak sıralanabilir.

Yirminci yüzyılın başlarında tiyatrodaki birçok alanda önemli değişiklikler yaşadı. Oyun yazarı, tiyatro için yeni bir yaratıcıydı. Bu kişi liderdir. Tiyatro, yeni sanatsal ve estetik araçlarla zenginleşen yönetmenin ana figürüne dönüşmüştür. Zamanının gereklerini yaratıcı bir sezgiyle hisseden ve yeteri kadar kaliteli bir sanat eseri üretmek isteyen yönetmenler, işlerinde yeni değişiklikler yaptılar. Vsevolod Emilyevich Meyerhold da bu yönetmenlerden biridir. Yirminci yüzyılda Rus tiyatro düşüncesini etkileyen ve çehresini belirleyen birçok yönetmen vardır. Meyerhold, tiyatro yönetmeni, teorisyen, oyuncu, eğitmen ve sahne düzeni ve biyomekanik oyunculuk anlayışının yaratıcısıdır. Meyerhold'un Rus tiyatro sanatına katkıları, Stali'nin "Büyük temizlik" veya Stalin Reprisiyası siyasetine karşı tutumu ve dönemin siyasi gelişmeleri bu çalışmada tartışılmıştır. “Büyük Temizlik”in kurbanlarından Meyerhold, sahne dekoruna da yenilikçi bir yaklaşım getirerek seyirciyi sahneye katmıştır. Sahne ile seyircilerin bulunduğu yeri birleştirerek.

Çalışmalarında Meyerhold, teatral olanı öne çıkarmaktadır. Meyerhold, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda öğrenciyken Stanislavski ile hem teatral hem de kişisel olarak yakın bir ilişkiye sahipti ve Stanislavski onu insani olandan uzaklaştırmakla suçladı. Meyerhold, gerçekçi yaklaşımın sahnede nasıl uygulandığını çok iyi bilmektedir ve bu bilgiyi kullanarak yenilikçi girişimlere kalkışmaktadır. Bu çalışmaların bir sonucu olarak, biyomekanik çalışması, oyuncunun sahne üzerinde gündelik gerçeklik kurallarını göz ardı ederek yeni bir davranış biçimi geliştirme yeteneğine sahiptir. Barba da dahil olmak üzere birçok yönetmen, Meyerhold'un tiyatroya özgü bir dil ve uygun bir oyunculuk tarzı oluşturma çabalarından etkilenmiştir.

Meyerhold, sahnede sinema tekniğini kullanarak sinemanın tiyatroya dahil edilmesini sağladı. Aynı zamanda oyuncu ve seyirci arasındaki engelleri ortadan kaldırarak seyirci-oyuncu etkileşimini geliştirmiştir. Meyerhold, oyuncuda bedensel hareketin önceliklendirilmesi gerektiğine inanıyor. Çünkü o, sanatsal bir gösteride en iyi beden dili ile bedensel hakaretin gerçek ve gerçekçi oyunculukla bütünleşmesinin savunucusuydu. Meyerhold'a göre sahne gerçek hayattan farklıdır. Oyuncu sahnede gerçek hayattaki olayların aynısını yapmamalı ve taklit etmelidir. Oyuncunun sahnede bedensel hareketleriyle gerçek hayattaki benzerlikleri göstermek amacı olmalıdır. Klasik tiyatronun oyuncu-seyirci ayrımı yaptığı sahne dekoruna da yenilikçi bir yaklaşım getirerek seyirciyi sahneye katar.

Odin Tekniği

Eugino barba Grotowski'nin tiyatrosuna giderek onun yaptığı tekniği görerek etkilenmiştir. Ondan aldığı bilgilerle sahnede oyuncunun neyi neden yaptığını bulmasını amaçlamıştır.

“Tiyatronun özü, estetik kalitesinde ya da yaşamı temsil etme ya da eleştirme kapasitesinden ziyade bireysel ve kolektif bir varlık biçiminin, zorlu sahne tekniği ile yayılmasındadır. Tiyatro, bir dünya görüşünü, bileşenlerinin her birinin reddine rehberlik eden değerler bütünüdür, sosyal bir hücre olabilir” (Barba 2002a: 16).

Yirminci yüzyılda tiyatro düşüncesini önemli ölçüde etkileyen Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski ve Konstantin Stanislavski, oyunculuk sanatının teatral estetik içindeki yeri üzerine çok kapsamlı araştırmalar yapmışlardır.

Bu tiyatro insanları, oyuncuların hedefledikleri teatral estetiği gerçekleştirmek için düzenli olarak egzersiz yapmaları ve sahne üzerinde günlük yaşamdan farklı bir şekilde davranmaları gerektiğini vurguladılar. Bu çalışmalar, oyunculuga dair kuramsal çalışmaların ortaya çıkmasına yol açtı.

Tiyatro sahnesinde kurgulanan gerçekliğin gündelik gerçeklik ile ilişkisi ne boyutta olursa olsun, sahne üzerinde sergilenen bir gösterimin içinde hareket edecek oyuncunun, günlük yaşamda sergilediği otomatikleşmiş davranış biçimini bir kenara bırakması ve sahne üzerindeki bağlamın gerekleri çerçevesinde şekillenmiş bir teknik geliştirmesi gerekir.

Bu nedenle, oyuncunun izleyici ile iletişiminin şekli ve türü geliştirilen yönetime bağlıdır.

Bu çalışma, Odin Tiyatrosu'nda oyuncunun gündelik-dışı sahne davranışının temelleri ve oyuncunun tekniğinin üzerine kurulu olduğu yinelenen ilkeleri ortaya koymaktadır. Çalışmalar, 20. yüzyıl tiyatrosuna yön veren Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold ve Jerzy

Grotowski'nin yaklaşımları ışığında yürütülmektedir.

Eugenio Barba'nın organik dramaturji kavramı, Odin Tiyatrosu performanslarında oyuncu ve izleyici iletişimini analiz eder.

Epik Oyunculuk

Berthold Brecht bu yöntemi geliştirdi. Siyasetin bir sonucu olarak kurulan bir topluluktur. Epik tiyatro türlerinin gerçeküstücü, dışavurumcu vb. biçimlerine karşı çıkmıştır. Sahnedeki olaylardan uzaklaşmaktır. Olaya eleştirel bir bakış açısıyla bakmayı gerektirir. Gerçekçi olmak yerine duygusal düşünmek gerekir. Sahnedeki herkes olaya tanık olur. Seyirciye bunun bir oyun olduğunu sürekli hatırlatır. Oyunculuk, izleyici ile sahne veya sahne ile dekor arasında belirli bir mesafe belirlenir.

Bertolt Brecht ile sistemli hale getirilmiş epik tiyatro kuramıdır. Bertolt Brecht, düşünceleri ile 20. asra damga vurmuştur. Hem şair hem yazar hem yönetmen hem kuramcı hem de düşünürdür. 1898 ila 1956 yılları arasında yaşamış ve II. Dünya Savaşı sonrası aşamada genç tiyatrolara ve yazarlara önemli bir kaynaktır. Bu bakımdan onun hakkında az da olsa bilgi sahibi olmadan onun sistemleştirdiği kurama bakamayız.

Bertolt Brecht'in Sanat Dünyası

Prof. Dr. Özdemir Nutku, Bertolt Brecht'i şu şekilde ifade eder: “ Maddecî felsefenin tiyatro anlayışını ilk kez belli bir yönetime ve yönelişe oturtan ...”

1. “Bertolt Brecht materyalist bir dünya görüşündedir ama bu dünya görüşünü kabul etmeden önce farklı aşamalardan geçen bir düşünce ve fikir dünyası mevcuttur. Bertolt Brecht'e göre insanlar yalnızca çevre yolu ile anlaşılabilir çünkü insanın kişiliğini değişen dış dünya koşulları oluşturur. Ama Bertolt Brecht ilk zamanlar anarşist ve nihilist idi. Bu zamanlarda “dünya boş bir evrendi” onun gözünde. Yazdığı oyunlarda da bu konuya yakın konular işlerdi”:

“-1928 , Üç Kuruşluk Opera : Dünya fakir insan kötüdür

-1925, Adamlar Adamdır: Yaşayan en aşağılık varlık en zayıf yaratık insandır” (Özdemir Nutku, Dünya Tiyatrosu Tarihi (XVII. Yüzyıl Sonundan Günümüze Kadar), Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Yayınları No. 221, 1972, C.II, s. 627) .

Sonraki oyunlarda da durum değişmedi. Sadece duruma göre işleyişi biraz daha farklı bir biçimde ele aldı:

“1938, Seçan'ın İyi İnsanı: “Ne biçim bir dünya ile karşılaştık, bayağılık, pislik. Dağlar, bayırlar bile tanınmaz olmuş. Güzelim ağaçların başlarını tellerle yok etmişler, dağların ardından

koyu koyu dumanların yükseldiğini gördük, top seslerini dinledik. Bütün bunlar arasında paçasını kurtaran tek kişiye rastlamadık”

2.”Bertolt Brecht için erdemlerin bir önemi yoktu; bu fikrini de ‘Cesaret Ana’ adlı oyununda şu şekilde işler:1939, Cesaret Ana: “ Görüyorsun ya, iyi bir ülkede, iyi bir kral ya da generalin hiçbir erdeme ihtiyacı yoktur. İyi bir ülkede erdem gereksizdir; herkes olağan, orta zekalı ve korkak olsa ne çıkar?”

3. “Bertolt Brecht’in fikir ve sanat dünyasında fakirler aşağılık ve zenginler acımasızdı. Zenginler, fakirleri ezen acımasız insanlardır ama bir fakir de bir olanak kazanıp zengin olursa o da kapitalist bir düzenin ürünü olacak ve o da fakirleri ezecektir”

4. “Bertolt Brecht nedeni ne olursa olsun savaşa karşı idi ama elbette böyle bir dünya düzeninde savaş kaçınılmazdı. Ama yine böyle bir dünya düzeninde adalet beklemek gereksizdi. Bu yüzden de Bertolt Brecht her oyununa bir yargı sistemi kurdu”

5. “Bertolt Brecht’e göre bu kötü dünya “ resmin ancak bir yüzü” idi. Oyunlarında pek bahsetmese de maddeci felsefe ile gelen bir de olumlu yanı söz konusu idi”

6. “Bertolt Brecht Marksçı yapıdaydı ve bu yüzden de katı Alman rejimi tarafından pek sevilmedi. Her oyununda bir değişimden bahsederdi ve derdi ki “Dünyayı değiştirin çünkü değiştirmek gerekiyor” ama bu değişimi ne olduğundan pek fazla söz etmiyordu. Belli ki o, Marks anlayışındaki devlet yönetiminden çok Marks eleştiri tarzını alıyordu”

7. “Bertolt Brecht, bir Alman olarak halk Almancasını çok iyi kullanıyordu. Bu bakımdan da oyunlarında süslü, sanatlı bir dili hiç tercih etmedi”

8. “Bertolt Brecht’e göre şaşırmış bir toplumda kötü davranışlar iyi niyetle yapılabildiği gibi iyi davranışların da kötü sonuçları olabilir. Ona göre iyilik ve dostluk derin ve olumlu duygulardır ama yanlış bir düzende her zaman doğru değildir. Bu yüzden de onun oyunlarındaki toplumsal ve ahlaksal öğeler seçilmiş öğelerdir” (Özdemir Nutku, Dünya Tiyatrosu Tarihi (XVII. Yüzyıl Sonundan Günümüze Kadar), Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Yayınları No. 221, 1972, C.II, s. 627 – 636).

Epik Tiyatro

Bu açıklamalardan sonra Bertolt Brecht’in epik tiyatro kuramına bakılmalıdır. Bu da soru-cevap yöntemiyle incelenir.

1. Tiyatroda üslup nedir?

Tiyatronun da roman gibi bir üslubu olmalıdır. Brecht’in Küçük Bilgi Aracı, bu kavramı iyi açıklar. Bu durumda, sanatın yaşamı yansıtmaya niyeti varsa, özel aynalar kullanılmalıdır. Yine

de sanat herhangi bir şekilde gerçek dışı olmamalı ve izleyiciler tiyatro gösterilerini gerçek hayatla karşılaştırmalı. Bununla birlikte, tiyatro üslubu seyirciyi rahatsız etmemelidir.

2. Epik tiyatro kuramı neyi temel alır?

Epik tiyatro kuramı, ifade biraz katı olsa bile seyircinin kendisi ile hesaplaşmasını temel alır. Bu nedenle, seyirciler sahneden sahnelenen oyunu eleştirmeli ve bu oyundan eleştirel sonuçlar çıkarmalıdır.

3. Epik tiyatrodan amaç / erek nedir?

Öncelikli amacı toplum gerçeğini sahneye yansıtmaktır. Bu amaçla birlikte, izleyenleri gösterilen gerçekler üzerinde düşünmeye zorlamak da var. Peki seyircilerin bu konu hakkında neden düşünmeleri gerekiyor? çünkü ancak bu şekilde yozlaşmış toplum yapısını değiştirebilir.

4. Epik tiyatro bu amaca ulaşmak için neyi kullanır?

Seyircinin hissettiği duygular, onun bu yargı sürecine geçmesini sağlar.

5. Piscator kimdir? Epik kuramda rolü nedir?

Piscator, 1929 yılında Politik Tiyatro adında bir kitap yazdı ve epik tiyatronun yaratıcısı olarak kendini tanıttı. Bir yerde doğru olsa da Brecht, bu kuramı maddeci felsefe anlayışı ile sınırlar. Bu nedenle Brecht, kuramın temelini atmıştır.

6. Epik tiyatrodan dram var mıdır?

Epik tiyatronun kuruluşunda temel bir öykü vardır ama dramatik ve trajik öğeler ayrıntılarda ortaya çıkar. Oyun, komik olsa da dramatik ve trajik bölümlerle doludur.

Kişisel ilişkiler, epik ilişkilerden daha iyidir. Dram, yani acı ve gülünç olaylar, toplumsal ilkelere kaynaklanır. Toplumsal bakış açısı, kişisel duyguların ortaya çıkmasına izin verir.

7. Dramatik tiyatro ile epik tiyatronun farkı nedir?

Bu konuyu daha net anlayabilmek amacıyla aradaki farkları, maddeler halinde sıralayalım.

a. Dramatik Tiyatro

- Eylemler gelişir ve seyirci sahne üzerindeki aksiyona katılır.
- Etkinliği harcanıp tüketilir.
- Seyircide birtakım duyguların uyanması sağlanır.
- Seyirciye yaşamın bir kesiti sunulur.
- Seyirci bir olay içine sokulur.

- Aşılama yani telkin yolu ile çalışılır.
- Seyircinin duyguları olduğu gibi kullanılır.
- Seyirci olup bitenlerin ortasında, olup bitenlerle bir yaşantı birliği içine sokulur.
- İnsan, bilinen bir değer olarak önceden kabul edilir.
- İnsan hiç değişmez.
- Seyircinin merakı son üzerine toplanır.
- Her sahne bir ötekisi için vardır: organik büyüme,
- Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir
- Olayların gelişimi evrimsel bir zorunluluk taşır.
- İnsan belirli bir niceliktir: dünya olduğu gibi yorumlanır yani statiktir.
- Düşünce var oluşu yönetir.
- Ön düzeyde duygudur.
- İdealar ve ideoloji estetik varoluşun temelidir: Felsefi idealizm
- En yüksek ülkü: Sonsuzluk (Nirvana) ; soylu bir yolda ölebilmek
- İdeal Seyirci: yakından tanımadığı şeylere tanıdıkmiş gibi bakan kimse çünkü sonsuzluk ilkesine yüzeydeki görünüşleri ile kabul eder.

b. Epik Tiyatro

“-Anlatıma başvurulur ve seyirci bir gözlemci durumunda bırakılır ama etkinliği uyanık duruma getirilir.

- Seyircinin birtakım kararlar vermesi sağlanır.
- Seyirciye bir dünya görüşü sunulur.
- Seyirci bir olayın karşısında tutulur.
- Deliller ve kanıtlar ile çalışılır.
- Seyircinin duyguları geliştirilip bilince, tanımaya eriştirilir.
- Seyirci olup bitenlerin karşısında, olup bitenleri inceler durumda tutulur; insan değişkenliği içinde inceleme konusu yapılır.
- İnsan değişir ve değiştirir.
- Seyircinin merakı oyunun gelişimi üzerinde toplanır.

- Her sahne kendi için vardır: montaj tekniği
- Olaylar sapmalar ve örnekler ile gelişir.
- Olayların gelişi atlamalıdır.
- İnsan oluşum durumundadır: Dünya olasılığı içinde yorumlanır yani dinamiktir.
- Toplumsal varoluş düşüncesi yönetir.
- Ön düzeyde akıldır.
- Tarihsel gerçek, estetik varoluşun temelidir: Felsefî materyalizm
- En yüksek ülkü: Özgürlük yani sınıfsız toplum; yararlı bir yolda yaşamak

-İdeal Seyirci: Bütün tanıdık şeylere tanımazmış gibi bakan kimse, çünkü insan gelişiminin her evresindeki fark edilmemiş potansiyelleri anlamak ister” (Özdemir Nutku, Dünya Tiyatrosu Tarihi (XVII. Yüzyıl Sonundan Günümüze Kadar), Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Yayınları No. 221, 1972, C.II, s. 640)

Epik Tiyatro ve Yabancılaştırma

“İnsani ve toplumsal değerlerin kaybı çağdaş toplumlar da yabancılaşmaya neden olur. Yabancılaşma olgusu, Brecht’in insani anlamları bulma çabalarında kullanılır. Brecht’in dünya görüşüne göre insan, kavramsal olarak bilinen ve çözülmüş bir kavram değil, incelemesi gereken bir kavramdır. Epik tiyatrod a amaç, seyircinin oyuna eleştirel bir bakış açısıyla bakmasını sağlamaktır. Böylece seyirciler kendi hayatları hakkında bir öz eleştiri yapacaktır. Eleştirinin en önemli özelliklerinden hangisi? dürüst olması. Bu nedenle, seyirci tarafsız bir bakış açısı ile oyunu izlemelidir. Bu nedenle Brecht, seyirciyi oyundan uzaklaştırır ve ona objektif bir eleştiri sunar. Bu nedenle, oyunu objektif bir şekilde eleştirmek için daha az çaba harcayacaktır. Olayı objektif bir şekilde izleyen kişi tarafsız olacak ve en acımasız eleştiri yi yapacak duygu yoğunluğuna ulaşacaktır. Bu nedenle Brecht, epik tiyatrunun temel unsuru olarak yabancılaşma yöntemini kullanıyor”

“Kuramcıya göre seyirci oyuna şu yöntemlerle yabancılaştırılır:

- Seyirci bir gözlemcidir.
- Oyuncu seyirciye bunun bir oyun olduğunu sık sık hatırlatır.
- Oyuncu, canlandırdığı karakterin duygularını canlandırmaz, o karakterin eğilimlerini gösterir.
- Dekorda bütünlük yoktur. Dekor parça parçadır.

Epik tiyatro jسته dayanır. Jest onun hammaddesidir ve görevi bu hammaddenin amaca uygun biçimde işlenmesidir” (Benjamin, 2000,17).

Walter Benjamin, epik tiyatronun jestel olduğunu söylüyor. Bu ifade, anlatıma dayanan bir tiyatronun basitçe jestlerden oluşması gerektiğinin altını çiziyor. Jest kelimesi ile hareket arasında bir fark olduğunu da belirtmek gerekir.

“Çünkü Brecht, jسته ile gestus kelimesi arasında özellikle bir farkın altını çizer. Bu amaçla jestin epik tiyatroda farklı Brecht, jest ile gestus kelimesi arasında özellikle bir farkın altını çizer. Bu amaçla jestin epik tiyatroda farklı oluş ve işleyiş biçimini özellikle belirtebilmek için gestus kelimesini Latince'den türetilmiştir” (Ferran, 200, 7).

Brecht'e göre üç tür jest vardır:

1. Birinci Jest: Bu jest türü, bir kişinin toplumdan farklı olduğunu gösteren bedensel işaretlerdir. Örneğın, "evet" ya da "hayır" gibi kelimeler yerine geçen baş sallamaları gibi.

2. İkinci Jest: Bu jest türü, bir nesne ya da olayı betimleyen jestlerdir. Örneğın, bir masanın büyüklüğünü göstermek veya bir uçağın yere düşmesini betimlemek gibi.

3. Üçüncü Jest: Bu jest türü, belirli ruh durumlarını ifade eden jestlerdir. Örneğın, merak, küçümseme gibi duyguları gösteren jestler.

Bu sınıflandırma, jestlerin toplumsal, betimleyici ve duygusal ifadelerini ayırt ederek iletişimin farklı boyutlarını anlamaya yardımcı olur.

Gestus Tekniğı

Brecht estetiğinin temel kavramlarından biri Gestus'tur. Bununla birlikte, bu fikir sadece teknik bir terim olarak da kullanılabilir. Bu açıdan bakıldığında, hareket yalnızca bir sahne buluşu olarak kalacaktır. Bununla birlikte, zekice bulunmuş tiyatral bir pratiğın adı olarak okunduğında, hareket kavramıyla ilgili özellikler unutulur. Çünkü epik tiyatro, kuramın diğer unsurlarıyla bağlantılı bir kavramdır. Brecht estetiğinin önemli bir kavramı olan yabancılaştırma ile aynı şeyler söylenebilir.

Epik tiyatroda bir oyuncunun somut olarak göstermesi gereken şey Gestus tarafından belirtilir. Daha açık bir deyişle, bir karakterin bir şeye veya birbirine karşı davranışını ve nedenlerini ortaya çıkarır. Bu tamamen bir toplumsal ilişki veya durumdur.

Gestusların varlığında birbirine bağılı iki koşul ortaya çıkar.

“Birincisi gestusların toplumsal bir perspektifi örgütlemesi gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında gestus kavramı epik tiyatro sisteminin bir başka ögesiyle yabancılaştırma ile temas halindedir. Brecht, yabancılaştırma efektinin oluşturulmasına tekniklerin biri olarak “gestusların yabancılaştırılmasından” da söz etmiştir” (Bertolt Brecht, Epik Tiyatro s. 192).

“Toplumsal olanın vurgulanmasının yanı sıra ikinci özellik olarak, Gestuslar oyuncunun, karaktere ilişkin çelişkileri seyircilerin eleştirisine sunmasında olanak sağlar. Bütüncül olarak bakıldığında ise metnin toplumsal ve ideolojik arka planın açığa çıkarılmasına yol açar. Açığa çıkarma X(Qclarifisation), gestusun en önemli niteliklerinden biridir” (Maclean, 2001:91). Bir rolün provası sırasında, rol kişinin en küçük davranışlarının bile ardında yatan sınıfsal ve ideolojik nedenler ortaya çıkarılmaya ve gestuslar yoluyla sergilenmeye çalışılır.

“Gestuslara odaklanmak, Brecht’in epik tiyatronun asli öğelerinden biri olarak nitelendirdiği şekilde, oyuncunun karakterin davranışlarından yola çıkması anlamına gelir. Davranışlar bir kişiyi tanımak onu belli bir uzaklık gerisinden sergilemek açısından kilit öneme sahiptirler. Çünkü kişiliğin sahip çıktığı ya da inandığı değerlerin daha doğru bir değişle onun ideolojisinin açığa çıkmasını sağlarlar” (Karaboğa, 2005:218).

Gösterinin sadece bir sahne buluşu olduğu ve sahne estetiğinin ötesine gidemediği söylenebilir mi? Başka bir bakış açısına ve dünya görüşüne sahip tiyatrolarda da benzer oyunculuk örnekleri görülebilir mi? Bu soruları sormak, en azından yalnızca hareket olgusuna odaklanıldığında haklı görülebilir. Bununla birlikte, başta da belirtildiği gibi epik tiyatroyu kapsamlı bir şekilde ele almak çok önemlidir. Ek olarak, epik tiyatronun oyunları nasıl ele aldığına belirli bir dünya görüşünden kaybolduğunu unutmamak gerekir. Gestus fikri sahneyi estetikleştirdiği ve izleyiciyi eğlendirdiği açıktır. Bununla birlikte, onu diğerlerinden ayıran şey, olayların tüm yönleriyle taraf tutmadan izleyiciye "buyur" etmesidir.

“Brecht Gestus’u açıklarken; birbirlerinden çok farklı jestlerle sözlü anlatımlardan oluşmuş bir insanın başkaları tarafından yargılanması, danışma görüşme, bir savaş vb. gibi ötekilerden ayırabilir bir olayın temelinde saklı yatan ve olayda rol sahibi bütün kişilerin toplu tavrı, Galile’nin itirafı vb. gibi tek tek insanlarda görülüş kimi olaylara yol açan bir jest ve sözler bütünü ya da memnurluk gibi, bekleme gibi bir insanın temel tutumunu anlatır” (Brecht, 1997 b, 138).

SONUÇ

Bir sanat türünün uzun bir geçmişe sahip olması, onun çok tanınan ve değerli olduğu anlamına gelmemektedir. Bu meslek, dönemin koşulları tarafından konumlandırılır ve bunun olumlu olumsuz sonuçları vardır. Oyunculuk sanatının sanatsal ve toplumsal önemini göstermesi bakımından, Antik Yunan'da sanatı düşünme ve yaşama biçimi önemli bir örnektir.

Yunan tiyatrosu, toplumla kurduğu bağ nedeniyle bu kadar değerlidir. Sonuç olarak, devlet oyuncularını ve tiyatrocularını önemli görevlere atamıştır; tiyatro sahnelerinin ibadethanelerin yanına yerleştirilmesi, tiyatro festivallerinin iyileştirilmesi ve devletin bu festivalleri finanse etmesi ve devletin tiyatro ve oyunculuk sanatına yaklaşımıdır. Sonuç olarak, oyunculuk sanatı yaşamın bir parçası olmalıdır. Bu nedenle tiyatro, bir toplum bilimi olarak tanımlanabilir. Yaygınlaşması, gelişmesi ve sanatsal estetik kazanması, yaşamla kurduğu bağla mümkündür.

Tiyatro ve oyunculuk sanatı yaşamın yansımasıdır. Estetikten yoksun hale gelmesi, oyunculuk ve tiyatro alanında eğitimin önemsizlenmesi, bu sanatın ilerlemesinin sekteye uğraması ve itibarının yerle bir olması, dönemin yapısının bir sonucu olarak değerlendirilmelidir. Romalıların tiyatroyu aşağılık bir meslek olarak görmesi, nasıl yaşadıklarının bir sonucudur. Bu nedenle tiyatro, bir toplum bilimi olarak dönemini yansıtmaktadır. Bu sanatın Rönesans'ta aydınlanmanın bir gereği olarak itibar kazanması ve yeni kapılar açması da bunun bir göstergesidir.

Tiyatro, hayata odaklanır. Anlatım da insandır ya da bireyleri imgeleyen karakterlerdir. Bu nedenle, diğer sanat türlerinden daha fazla somut gerçekliğe güvenmektedir. Hayatın canlandırılması, yani yaşamın estetize edilmesi, yaşamı eleştirel bir ayna görevi görmektedir. Bu, gerçeği kurgusal gerçeğe dönüştürerek, gerçeği değiştirmese de bir oyun olarak kalsa da, yaşamı yansıtır. Tiyatro, hayat oyununu bozuyor ve gerçek hayat tüm çıplaklığıyla ortaya çıkıyor. Bu durum, eleştirel yaklaşımlar, yeni bakış açıları ve kısaca sorgulamalara yol açar. Bu nedenle, bir grup insan, grup, inanç sistemi ve siyasi erk gibi toplumu şekillendirenler bu durumdan rahatsız olabilmektedir.

Tüm bunların üstesinden gelebilmek için, tiyatronun ontolojisine sadık kalınarak, tiyatronun bir toplum bilimi olduğunu, oyunculüğün da bu bilimin çerçevesinde doğduğunu yinelemek gerekir. Oyunculuk, sanatçıya özgü dünya görüşüyle hayatın yeniden yaratılması anlamına gelir. Bu, her platformda farklı çalışmalarla yinelenmiştir.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel, B. (2005). *Aktörlere Yönelik Ses-Konuşma- Vücut Eğitimi ve Geliştirilmiş Uygulama Yöntemleri (Yüksek Lisans Tezi)*. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Akalın, L. S. (1970). *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Alanka, Ö., & Cezik, A. (2016). *Dijital Kibir: Sosyal Medyadaki Narsistik Ritüellere İlişkin Bir İnceleme* (Cilt 1). Trt Akademi.
- Alpar, A. (2014). *Kamera Oyunculuğu*. Avrupa Yakası Yayınları.
- Arıcı, O. (2012). Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine. (18).
- Arslan, E. (2001). Yaşama Sanatına Brecht'in Katkısı: Diyalektik, Hegemonya ve Yabancılaştırma Kuramı. *Praksis Dergisi*, s. 60-81.
- Arslan, E. (2001). Yaşama Sanatına Brecht'in Katkısı: Diyalektik, Hegemonye ve Yabancılaştırma Kuramı. *Praksis Dergisi*, 60-81.
- Arthur, W. (tarih yok). .
- Aydemir, B. (2023). *Anılarda ve Tanıklarla Erzurum'da Tiyatro*. Erzurum, Türkiye: Atatürk Üniversitesi Yayınları No:1342.
- Barba, E., & Savarese, N. (2017). *Oyuncunun gizli sanatı tiyatro antropolojisi sözlüğü*. (A. Candan, Çev.) İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bartenieff, I., & Lewis, D. (1980). *Body Movement*. Amerika Birleşik Devleti: Routledge.
- Bertolt, B. (1997). *Epik Tiyatro*. (K. Şipal, Çev.) Cem Yayınevi.
- Blair, R. (2007). *The Actor, Image And Action* . Taylor & Francis.
- Brown, M. (2015). *Varoluş Süreci*. (C. Göçmen, Çev.) İstanbul Butik Yayıncılık.
- Candan, A. (2013). *Öncü Tiyatroda ve Dijital Çağda Gösterim*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ceviz, O. (2019). *Yoga Nefes Tekniklerinin Koro Öğrencilerinin Nefes Kapasitesine Etkisi (Yüksek Lisans Tezi)*. Malatya: İnönü Üniversitesi.
- Cole, T., & Chinoy, H. K. (1997). *Ünlü Oyunculardan Oyunculuk Sanatı*. (A. M. Balay, Çev.) İstanbul: Mitos- Boyut Yayınları.

Devrim, H., & Araz, N. (tarih yok).

Ergül, S. (2003). *Çağdaş Doğaçlama*. İzmir : Dokuz Eylül Yayınları.

Franks, A. H. (1963). *Social Dance A Short History*. London .

Galip, A. İ. (1947). *Tiyatroda Diksiyon*. Ankara: Halkevleri Yayınları.

Helvacı, A. (2012). *Şarkı Söyleme Eğitimi Temel Konular ve Uygulamalar*. Bursa: Ekin Basım Yayın.

İpekli, E. (2012, Kasım). Tiraddan Oyuna, Öğrenciden Oyuncuya. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ART-E*, s. 60-66.

John, G. (1999). *Alexander Tekniği Rehberiniz*. (O. Erkoldaş, Çev.) Ankara: İmge Yayınevi.

Karaboğa, K. (2005). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul : Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Koltês, B. M. (2003). *Seçme Oyunlar Roberto Zucco Tabataba Sallinger Çöle Geri Dönüş*. (A. Akarçay, Çev.) Ankara: Dost Kitapevi.

Komisyon. (2006). *Diksiyon 1 Mesleki Teknik ve Eğitim Programlar Ve Materyaller*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.

Layış, Ş. (2007). *Beden Dili* . İstanbul: Yakamoz Yayıncılık.

Ledge, A. J. (2012). *Odin Teatret Theatre In A New Century*. Palgraveaus Publisher Publications.

Longwell, D. (1987). *Sanford Meisner on Acting*. Vintage.

Nutku, Ö. (tarih yok).

Nutku, Ö. (1972). *Dünya Tiyatrosu Tarihi: XVIII. Yüzyıl Sonundan Günümüze Kadar* (Cilt 2). Ankara: Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Nutku, Ö. (1995). *Oyunculuk Tarihi "Başlangıcından XIX. Yüzyıla"*. . İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Nutku, Ö. (2004). *Yeni Başlayanlar İçin Oyuncunun Çalışması*. İstanbul: Alkım Yayınevi.

Oruç, K. (2015). *Yeni Başlayanlar İçin Tirat Sahneleme Rehberi*. 14 Ocak, 2024 tarihinde Mimesis Sahne Sanatları Portalı: <https://www.mimesis-dergi.org/2015/11/yeni-baslayanlar-icin-tirat-sahneleme-rehberi/> adresinden alındı

- Önen, A. (2004). *Türkçeyi Türkçe Konuşmak, Eski Bir Mısır Şiiri*. İnkılâp Kitapevi.
- Özben, R. (1989). *Türkçe Diksiyon*. İstanbul: Anka Ofset.
- Özçelebi, A. (1993). Montaigne ve Dil. *Frankofoni*.
- Özüaydın, N. U. (2013). STANİSLAVSKİ SİSTEMİ VE METOT OYUNCULUĞU'NUN ARALARINDAKİ TEMEL FARKLAR AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 35(35), 23-36. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000294
- Ravid, O. (2014). *DEVELOPING PRESENCE THROUGH PSYCHOPHYSICAL ACTOR-TRAINING*. Toronto: York University.
- Selçuk, H. (2005). *Oyunculukta Vücut ve Hareket Tiyatrosu*. studylibtr.com: <https://hazalselcuk.net/oyunculukta-vucut-ve-hareket-tiyatrosu> adresinden alındı
- Sezgin, K. (2013). *Sözün Bestesi Diksiyon*. İstanbul : Mitos Boyut Yayınları.
- Shakespeare, W. (1974). *Hamlet*. (S. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Sheets, M. (1966). *The Phenomenology of Dance* . Wisconsin: Madison: University Of Wisconsin Press.
- Sonia, M. (2006). *Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı - Stanislavski Sistemi*. (B. Sezgin, Ö. Çiçek, & C. Yalaz, Çev.)
- Sorell, W. (1981). *Dance In Its Time*. New York: Anchor Press/Doubleday.
- Stanislavsky, K. (2004). *My life In Art*. University Press of the Pacific.
- Stinespring, L. M. (1999). *Principles of Truthful Acting: A Theoretical Discourse on Sanford Meisner's Practice*.
- Şenbay, N. (1988). *Alıştırırmalı Diksiyon Sanatı* (Cilt 1). Ankara: Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi.
- Tabori, G. (1992). *Kavgam*. (K. Boztepe, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- TDK. (1974). *Türkçe Sözlük* Ö. Baskı. 224. Ankara: TDK Yayınları.
- Vikipedi Özgür Ansiklopedi*. (2024, Şubat 20). Vikipedi: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Tiyatro> adresinden alındı

Wayne, L. F. (1995, eylöl 8). *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/1995/09/08/business/leaping-to-the-lectern.html?searchResultPosition=4> adresinden alındı

Webster, R. (2017). *Beden Dili Rehberi*. İstanbul: Olimpos Yayınları.

Wolford, L. (2010). Actor Training. *Grotowski's Vision Of The Actor: The Search For Contant*, 199-214. (A. Hodge, Dü.) Group, Taylor & Francis.

Yeni Redhouse, L. (1966). Amerikan Bord Neşriyat Dairesi.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Gonca ÇILGI
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	
Y. Lisans Öğrenimi	
Bildiği Yabancı Diller	
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	

