

Oyunculugun, duyguları hissetmekle ilgili olduğunu,
oyuncuların karakterin içinde bulunduğu duruma ait duyguları
gerçekten hissetmesi gerektiğini düşünen
ama bunun rasyonel olarak nasıl mümkün olacağı üzerine
hiç düşünmeyen kuramcılar,
uzun yıllardır hepimizi şaşalı cümlelerle, iddialı repliklerle
“büyü”ledi ve büyülemeye devam ediyor.

Hepimizin bildiği bir çocuk masalında,
üzerinde elbise olmayan kralı, iki kurnaz terzi,
bu elbiseyi ancak zeki olanlar görür diyerek kandırır.
Ne kralın çevresindekiler ne de halk,
aslında ortada elbise olmadığını, kralın çıplak olduğunu
söylemeye cesaret edemezler.

Son derece trajik bir sahneyi başarıyla oynarken,
ne kadar iyi oynadıklarının mutluluğunu ve coşkusu değil de,
oynadıkları karakterin yaşadığı acıyı hissettiklerini söyleyenler,
kralın çıplak olduğunu gördükleri halde,
“aman kral çıplak dersem zeki olmadığımı düşünürler”
diyenlere benzerler.

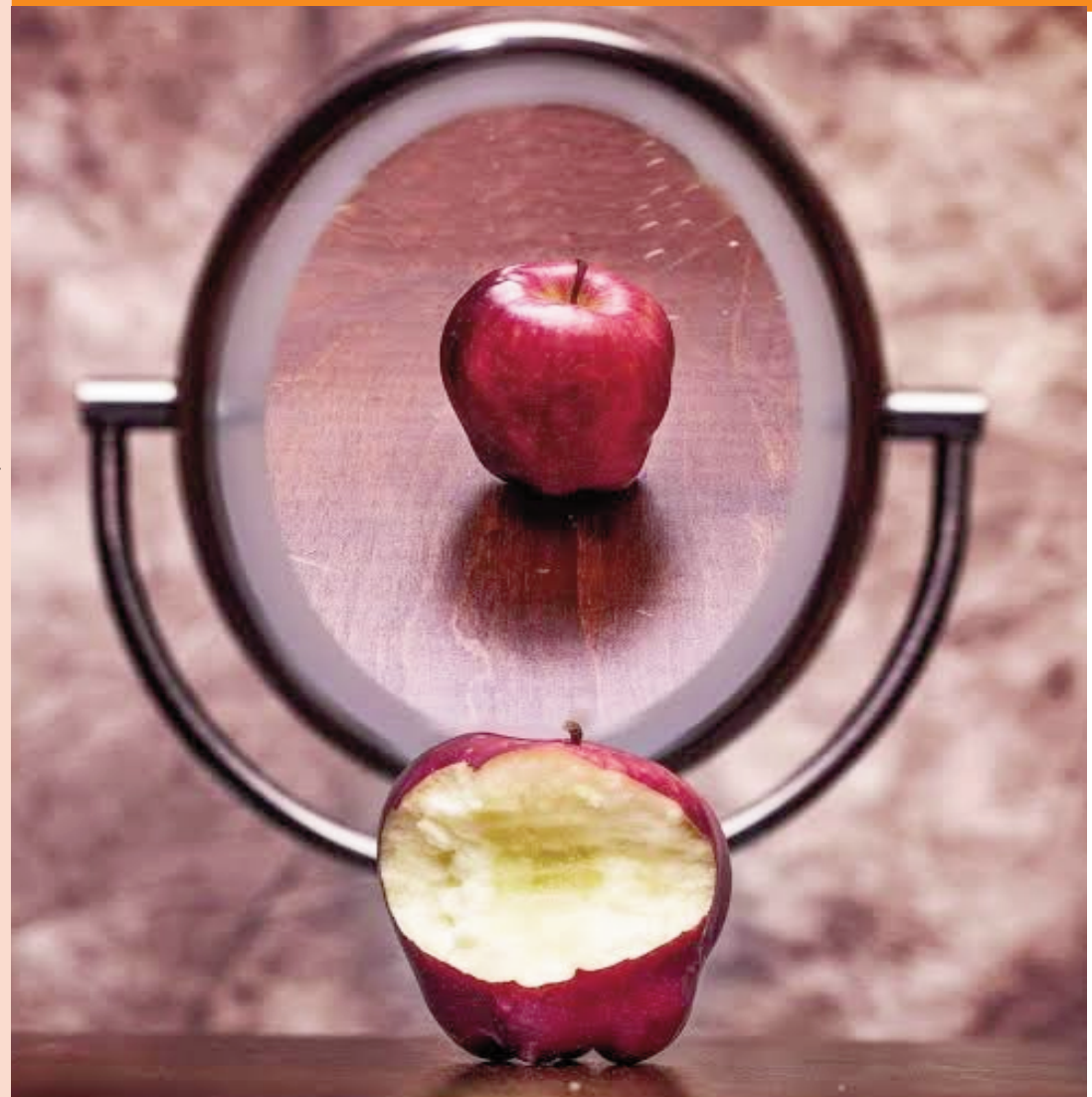
Sahne üzerinde, karakterin sahip olduğu varsayılan duyguları
aslı gibi yaşamak mümkün değildir ama o duyguların dışsal
göstergelerini inandırıcı bir şekilde sanki gerçekmiş gibi yansıtmak
mümkündür ve bir oyuncuyu iyi oyuncu yapan da budur!

Sizce de kral çıplak demenin ve *büyübozumu*’nun
zamanı çoktan gelmedi mi?



NAZIM UĞUR ÖZÜAYDIN

Oyunculugun Büyübozumu



NAZIM UĞUR ÖZÜAYDIN

OYUNCULUĞUN BÜYÜBOZUMU

NAZIM UĞUR ÖZÜAYDIN
OYUNCULUĞUN BÜYÜBOZUMU

TIYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ • 170

Türkiye Yayın Hakları:
TEM Yapım Yayıncılık Ltd, 2020

Baskı: Mutlu Print Basım Tic. Ltd., Topkapı/İstanbul.
Davutpaşa Cad. Güven İşmerkezi C Blok, No. 256 / Sertifika No: 48627

1. Baskı: 2020

ISBN 9786057904508

Mitos-Boyut®
TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti.
Osmanlı Sok., Osmanlı İşmerkezi, 18/12, Taksim-Beyoğlu/ İstanbul
Tel. 212. 249 87 37-38; Faks. 212. 249 02 18
E-posta: mitosboyut@gmail.com
web: www.mitosboyut.com.tr

Mitos-Boyut® * TİYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ 170

NAZIM UĞUR ÖZÜAYDIN

OYUNCULUĞUN
BÜYÜBOZUMU



*Biricik eşim Bergen'ime
ve
canım kızım Cemre'me...*

İÇİNDEKİLER

Önsöz, 7
Oyunculuğun Büyübozumu, 11
Sahneleme Üzerine Eleştirel Bir Bakış, 29
Ekler, 39
Kaynakça, 59
Yazarın biyografisi, 65
Dipnotlar, 67

ÖNSÖZ

Oyunculukla uzaktan ya da yakından ilgilenen hemen herkes Aristoteles'in tragedya tanımını öyle ya da böyle bir yerlerden duymuştur. Bu tanım son derece açık ve nettir. Tragedya ya da tiyatro sanatı, bir eylemin taklididir. Taklit, aslına çok benzeyebilir ve ne kadar benzerse, bizim gözümüzde o kadar başarılıdır ama hiçbir zaman taklit edilen şeyin aslı değildir. Anlaşılan Aristoteles iki bin beş yüz yıl önce, bize oyunculukla ilgili en temel ve doğru bilgiyi vermiştir. Sahnede en sevdiği insanın ölüm haberini alan birini oynadığımda, en sevdiği insanın ölüm haberini alan birini taklit ediyordum; babasının amcası tarafından öldürüldüğünü öğrenen birini oynadığımda, babamın amcam tarafından öldürülmesinin acısını yaşamıyor, babası amcası tarafından öldürülen birinin acısını taklit ediyordum. Duygularım hiçbir şekilde en sevdiği insanın ölümünü ya da büyük bir ihaneti haber alan birinin duyguları değildir. Ben, bir oyuncu olarak, sadece, sanki öyleymiş gibi eylemde bulunuyor, ağlıyor, haykırıyor ya da öfkeyle bağırıyorumdur. Bu acıyı, öfkeyi ya da mutluluğu ne kadar iyi taklit ediyorsam o kadar başarılıyım.

Ancak, tiyatroya gönül veren, oyunculuk eğitimi alan herkes gibi ben de uzun bir zaman boyunca, duyguların doğasını ve tiyatronun bir eylemin taklidi olduğunu unutarak, bir role girmenin, o duyguları yaşamamanın, kendini kaptırmanın gereğine inandım. 1988 yılında İ.B.Ş.T Çocuk Eğitim Birimi'ne girdiğim andan itibaren, kendimi oynadığım karaktermiş gibi hissetmeye, sözelimi onun çektiği ama benim hiç tecrübe etmediğim bir acıyı ya da onun yaşadığı ama benim hiç bilmediğim bir mutluluğu hissetmeye zorladım. Kendimi bunu yapabildiğimi düşündüğüm oranda başarılı hissettim. Ta ki...

Ta ki yıllar içinde, hem kendimde, hem birlikte rol aldığım arkadaşlarımda hem de sahneye çıkan ve rol yaparken neler yaşadıklarını içtenlikle anlatan dostlarımda gördüğüm bir şeyi fark edene dek. Hem ben, hem rol arkadaşlarım, hem dostlarım, en duy-

gusal sahneleri oynarken bile – diyelim katıla katıla ağlarken ya da patlamaya hazır bir bomba gibi öfke doluyken – gerçekte ne üzülp acı çekiyor, ne de öfkeleniyorduk. Biz sadece dışarıdan öyleymiş gibi görünüyor, bu duyguların dışsal göstergelerini taklit ediyorduk. Oysa içimizde, söz gelimi hüngür hüngür ağlayan Desdemona'yı ya da kıskançlıktan gözü dönmüş Othello'yu oynarken, “Bu akşam tam da bu sahnede ağlayabildiğim ne iyi oldu, nasıl da gerçekçi ağlıyorum, ne kadar iyi oynuyorum”un mutluluğunu ve coşkusunu yaşıyorduk. Bu mutluluğumuz haksız bir mutluluk değildi kuşkusuz. Ancak iyi oynuyor oluşumuzun nedeni karakterin yaşadığı duyguları yaşıyor oluşumuz değildi ki bu zaten imkânsızdı.

Şimdi, şu an, kötü bir haber alsam, üzülmeye karar vermeme gerek kalmadan üzülrüm ve bir zaman sonra bu üzüntümü hatırladığımda bile aynı şekilde hissedemem. Ama o üzüntüyü yaşamamın bedenimi nasıl iki büklüm yaptığını, kendimi yere çökmüş bulduğumu, yüzümü nasıl ellerimin arasına aldığımı, nasıl haykırdığımı, tir tir titrediğimi, yani nasıl eylemde bulunduğumu, yaşadığım duyguların fiziksel karşılığını hatırlarım. Ve sahne üzerinde oynamam gerektiğinde, duyguların fiziksel karşılığını, bedenimin devinimlerini taklit ederim. Hatta bu acıyı hiç yaşamamış olsam bile.

O halde biz, tiyatro oyuncular, tiyatro eğitimi alanlar, şu ya da bu platformda, profesyonel ya da amatör olarak sahneye çıkanlar neden “duyguya girmemiz” gerektiği düşündürülerek eğitildik? Üniversitede psikoloji eğitimim sırasında öğrendiğim şeylerden biri de duygularımızı ancak bir noktaya kadar kontrol edebileceğimiz, bize zarar veren duygulardan kurtulamadığımızda ise bir profesyonelden yardım almamız gerektiği idi. Zaten psikologlar da bunun için vardı. Ancak hiçbir yerde, eğer zihinsel olarak rahatsız değilsek, sahte duygular oluşturabileceğimizden ve o duygulara sahiciymiş gibi inanabileceğimizden söz edilmiyordu. Duygular bizim inisiyatifimizde olan şeyler değilken, bir zamanlar gerçekten yaşadığımız bir acıyı hatırlarken bile o ilk andaki gibi hissetmemiz mümkün değilken, neden onlarca yıldır binlerce oyuncu oyunculuğun bir eylem ve taklit etme sanatı olduğunu unuttu? Böyle bir şey sanki mümkünmüş gibi birtakım duyguları yaşamaya çalıştı ve bunların da o duyguların asılları olduğunu iddia etti?

Bana her zaman, David Hume zihnimize sunulan her şeye sevinç, öfke, üzüntü gibi bütün zihinsel hallere (mental states) algılar adını verirken ve bu algıları, zihinsel halleri, izlenimler (impressions) ve ideler olarak ikiye ayırırken, sanki oyunculuğa dair de bir ipucu veriyor gibi gelmiştir. En güçlü ve açık olan algılarımız, izlenimlerimizken, o izlenimlerimizin cansız birer kopyası ise idelerimizdir. İzlenimler, andaki algılarımdır, idelerse ise o izlenimler, yaşadığım o anlar hakkındaki düşüncelerimdir. Buna göre, örneğin yaralandığımda, o yarayı ve yaranın acısını hissetmek izlenimdir ama yarayı hatırlamak bir idedir ve kuşkusuz bu yaralandığım anda hissettiğim şey değildir. O halde ben, sahnede yaralanıyorsam, gerçekten yaralanmış gibi acı çekmem doğal olarak mümkün değildir; ancak zihnimde böyle bir acıya dair bir ide vardır ve ben birinci elden o acıyı hissettiğim için değil, o ideyi o idenin dışsal göstergelerini bildiğim için yere kapaklanıyor, yaramı tutuyor ve ağlıyorumdur.

Ama 2019-2020 sezonunda Tiyatro BAB'da *Martı* oyununun provalarına başladığımızda Arkadina rolüne hazırlanırken, Aristoteles'i ve Hume'u unutmuş, oyunculukla ilgili kafamdaki bütün ezberler başıma üşüşmüş, sanki kendi hayatımın canlı yayınını yapan bir belgesel çekecekmişim gibi "hissetme" meselesine kapılmıştım. Kendimi hep Nina olarak düşünürken şimdi nasıl olur da koskoca Arkadina olacaktım? Ben nasıl onun gibi bir âşık, bir kadın, bir anne olacaktım, nasıl olup da oğlumun acısını onun gibi hissedecektim? Hissedemezdim, hissetmedim de... Ama sahnede oğlunu intihardan vazgeçirmeye çalışan bir anne gibi ya da kendisini bırakmaması için sevgilisine yalvaran bir kadın gibi ağladım, çırpındım, bağırdım, öfkelen dim. Ben Bergen'dim, karşımdaki de rol arkadaşım Barlas Kartal'dı, benim oğlum değildi. Gerçekten ölecek değildi. Az sonra oyundan çıkınca birlikte oyunun kritiğini yapıp nasıl oynadığımızı tartışacak, kahve içecek, gülüşecektik. Sanırım, benim o anda gerçekten evladını kaybetmek üzere olan ya da kaybetmiş bir anneyle aynı şeyleri hissettiğimi hiçbir kuramcı iddia edemez.

Ve bu sezon, yine Tiyatro BAB'da, *Othello* oyununda Desdemona'yı oynarken, Othello üstüme yürüdüğünde ve boğazımı sıktığında, Othello'nun beni gerçekten öldüreceğini hiç düşünmedim, sahnede öldürölme korkusunu hiç duymadım. Hissettiğim şey,

kadın cinayetine kurban giden nice kadınların son anlarında hissettikleri şey değildi elbette. Tıpkı bir yarayı hatırlamak gibi, bir izlenimi düşünmek, o kadınların acılarının fiziksel karşılığı olan eylemleri taklit etmektir. Kendimi kurtarmak için çırpınmak, ellerimle boğazımı sıkarak elleri tutup açmaya çalışmak, çaresiz gözlerle bakmak, beni öldürmesin diye ağlaya ağlaya yalvarmak. Bu duygunun, bir zamanlar sevdiğin ama şimdi katilin olmak üzere olan bir adamın eliyle ölme korkusunun, sahne üzerinde gerçekten yaşandığını iddia etmek, bu duyguları gerçekten yaşayanlara yapılan bir haksızlık olduğu kadar, hem seyirciyi hem de kendini kandırmaktan başka bir şey değildir. Ve o meşhur *katharsis*, oyuncuların değil, seyircinin yaşaması gereken şeydir.

Oyunculüğün duyguları hissetmekle ilgili olduğunu, oyuncuların karakterin içinde bulunduğu duruma ait duyguları gerçekten hissetmesi gerektiğini düşünen ama bunun rasyonel olarak nasıl mümkün olacağı üzerine hiç düşünmeyen kuramcılar, uzun yıllardır hepimizi şaşalı cümlelerle, iddialı repliklerle “büyü”ledi ve büyülemeye devam ediyor.

Hepimizin bildiği bir çocuk masalında, üzerinde elbise olmayan kralı, iki kurnaz terzi, bu elbiseyi ancak zeki olanlar görür diyerek kandırır. Ne kralın çevresindekiler ne de halk, aslında ortada elbise olmadığını, kralın çıplak olduğunu söylemeye cesaret edemezler. Son derece trajik bir sahneyi başarıyla oynarken, ne kadar iyi oynadıklarının mutluluğunu ve coşkusunu değil de, oynadıkları karakterin yaşadığı acıyı hissettiklerini söyleyenler, kralın çıplak olduğunu gördükleri halde, “aman kral çıplak dersem zeki olmadığımı düşünürler” diyenlere benzerler. Sahne üzerinde, karakterin sahip olduğu varsayılan duyguları aslı gibi yaşamak mümkün değildir ama o duyguların dışsal göstergelerini inandırıcı bir şekilde sanki gerçekmiş gibi yansıtmak mümkündür ve bir oyuncuyu iyi oyuncu yapan da budur!

Sizce de kral çıplak demenin ve büyübozumunun zamanı çoktan gelmedi mi?

Bergen COŞKUN ÖZÜAYDIN

20.09.2020

ÖYUNCULUĐUN BÜYÜBOZUMU

Oyunculuğu, “duygusal bir yaratım”¹ olarak değerdendiren oyunculuk yaklaşımının temsilcileri, oyunculuğun bir “hissetme sanatı” olduğunu iddia etmiş; duyguyu oyunculuğun temel unsuru olarak göstermişlerdir.

Bu yaklaşımın temsilcisi olan oyunculuk kuramcılar, oyunculuğun, oyuncunun oynadığı rolü “yaşamasına” dayalı bir sanat formu olduğunu ileri sürmüşlerdir.² Bu yaklaşıma göre, oyuncu, oynadığı role dair duyguları hissetmeli³, oynadığı rolün yaşadıklarını sahici deneyimler olarak deneyimlemeli⁴, yani oynadığı rolü “yaşamalı”dır.⁵ Zira – bu yaklaşıma göre – oynamak, yaşamaktır.⁶

Söz konusu oyunculuk kuramcılar, oyunculuğu, “varsayımları veya hayali uyaranları gerçek kılmak”⁷; “hayali koşullar altında sahici duygular yaratmak”⁸; “hayali koşullar altında sahici bir biçimde yaşamak”⁹ olarak da tanımlamışlardır.

Bu yaklaşıma göre, oyuncu, kendi duygularını uyarmak – “duyguya girmek” – için, birtakım psikolojik tuzak ve hilelere başvurarak¹⁰ ve kendi bilincini manipüle ederek¹¹, kendi kendini psikolojik olarak etkilemeli - tahrik etmelidir.

Söz konusu yaklaşımın temsilcilerine göre, oyuncu,

-Oyundaki kurgusal gerçeklikleri, hayal gücü vasıtasıyla kendisi için gerçek kılmaya¹² - oyundaki kurgusal gerçekliklere hayal gücü vasıtasıyla bir gerçeklik atfetmeye¹³, böylece oyundaki kurgusal gerçekliklere “inanmaya”¹⁴ - kurgusal olanın gerçek olduğuna “kendini inandırmaya” çalışarak veya:

- Oyundaki kurgusal gerçeklikleri hayal gücü vasıtasıyla kendisi için tahrik edici hale getirmeye çalışarak; veya,

- Oyundaki kurgusal gerçeklikleri, kendisi için daha kişisel ve daha tahrik edici - kışkırtıcı olan gerçekliklerle değıştirerek¹⁵; veya,

- Oyundaki kurgusal gerçekliklerin yerine, kendisinin geçmişte yaşadığı deneyimleri koyarak¹⁶; veya,

- Oyunun kurgusal gerçeklikleriyle herhangi bir ilgisi olmayan sahte uyaranlar - kışkırtıcılar kullanarak;¹⁷ duygularını harekete

geçirmeye çalışmalıdır.

Bu yaklaşımın temsilcileri, oyuncunun, bu ve bunun gibi tekniklere başvurarak kendini psikolojik olarak etkilemesi ve duygularını harekete geçirmesi gerektiğini; harekete geçen duyguların da kendiliğinden dışsallaşarak fiziksel eylemlere dönüşeceğini savunmuştur. (Söz konusu kuramcıların bu doğrultuda vermiş oldukları örnekler için bakınız: Ek 1)

Fakat, oyuncunun, bir şey düşünerek-hayal ederek-hatırlayarak kendini etkilemeye - kendi duygularını manipüle etmeye (ve bu şekilde harekete geçen duygularının kendiliğinden dışsallaşarak fiziksel eylemleri doğurmasını umarak oynamaya) çalışmasına dayalı oyunculuk yaklaşımı, pratikte, oyuncuya yardımcı olmaktan ziyade, oyuncuyu çoğu zaman başarısızlığa uğrattır.

Oyunculuk kuramları oluşturulurken yapılan en büyük hatalardan biri, oyuncululuğun işleyiş sürecinin, bir insanın gerçek hayattaki davranış süreciyle aynı olduğunu sanmaktan kaynaklanmaktadır. Oysa gerçek hayattaki mekanizma ile oyunculuktaki mekanizma tamamen farklıdır. "Sahne de doğal olmaktan söz ederiz, fakat kastettiğimiz şey doğal görünmektir. Bu ikisi aynı şey değil."¹⁸ Gündelik hayattaki duygular, gerçek nedenlerden kaynaklanır, kişinin organik olarak ait olduğu durum ve bu durumun içindeki gerçek etkiler, kişinin içinde birtakım duyguların harekete geçmesine neden olur¹⁹; fakat sahnede gerçek olan hiçbir şey yoktur.

Sahne de, bir ayıyla karşı karşıya olduğunu hayal etmek, gerçek bir korku duygusunu harekete geçirmez. Oyuncu, gerçekten tehdit altında ve tehlikede olmadığını bilir. Gerçek bir korku duygusunun oluşması için, tehdidin de gerçek olması gerekir.²⁰

"Korku, bize zarar verecek bir şeyin beklentisi ile birlikteyse; açıkça, kendisine bir şey olmayacağına inanan bir kimse korku duymaz; bize olmayacağına inandığımız şeylerden ya da bize kötülük gelmeyeceğine inandığımız kimselerden korkmayız; kendimizi olabilecek şeylere karşı güvenli hissettiğimiz zaman da korkmayız."

Oyuncunun duyguları, oyun esnasında, yaşamda olduğu gibi kendiliğinden harekete geçmez; çünkü oyun, yaşam ya da gerçeğin kendisi değildir.²¹ Gerçek hayatta, kendimizi zihinsel durumumuz tarafından kendiliğinden dikte edilen dışsal belirtilerle ifade ederiz. Fakat, eğer, bu süreci sahneye aktarırsak, ikna edici olmaktan uzak ve etkisiz sonuçlar elde ederiz. Sahnede hiçbir şey, tam olarak doğada olduğu gibi gerçekleşmez.²²

“... kendimizi gıdıkladığımızda gülmeyiz – çünkü ‘beyniniz emri gönderenin siz olduğunuzu bilir.’ Aynı şekilde, oyuncular olarak biz de az ya da çok, neyin geleceğini biliyoruz. Oynarken, gündelik bilişsel fonksiyonlarımızdan farklı yollarla üretiyoruz, düşünüyoruz, işlem yapıyoruz.”²³

Oyuncu, oynarken, beyninin frontal korteksinin dil-düşünme bölümünü kullanır; bu nedenle, duyguları gerçek hayatta olduğu gibi kendiliğinden ve sahici bir biçimde deneyimleyemez. Zira, beynin bu kortikal bölgesinin kullanımının yarattığı duygusal tepkiler, amigdalanın verdiği kendiliğinden, doğrudan ve hızlı duygusal tepkilerden çok farklıdır. Oyuncu, oynarken, gündelik bilişsel-duygusal deneyimlerden farklı şekilde işleyen bir dizi sinirsel modeli kullanır. Bu sinirsel modeller ise, korteksin, yönlendirmelere-direktiflere cevap veren, aynı zamanda oynuyor olduğumuzu (tıpkı kendi kendimizi gıdıkladığımızı “bilmemiz” gibi) “bilen” dil-düşünme bölümünü, ayrıca, izleniyor olduğumuzu “bilen” bölgelelerini kullanmaktadır.²⁴

“Uzmanlaşmış oyuncu, ‘benimsemiş görüldüğü’ tüm duyguları seyircinin de hissetmesini sağlar. ‘Benimsemiş görüldüğü’ diyorum, çünkü oyuncu o duyguların gerçek sahibi değildir. ... Hiçbir oyuncu, önceden saptanmış durumlar içinde gerçek, taze duygularla hareket edemez; örneğin, oyuncu, daha sonra onu kaygılandırarak ya da korkutacak sözleri bildiği halde, nasıl gerçekten kaygılanıp korkabilir?”²⁵

Duygularımızı kontrol edemeyiz.²⁶ Duygular, bizim ürettiğimiz şeyler değil, maruz kaldığımız şeylerdir.²⁷

“Gerçek heyecan bambaşkadır: İnanç eşliğindedir. Nesnelere

izafe edilen nitelikler hakikatmiş gibi kavranır. Bundan tam olarak neyi anlamak gerekir? Az çok şunu: Heyecana maruz kalınır. İnsan canı istediğinde kurtulamaz ondan, o kendiliğinden söner, biz onu durduramayız.”²⁸

Duygular, bilişsel olarak yönetilebilir - kontrol edilebilir şeyler değildir. İnsan, herhangi bir duyguyu hissetmeyi veya hissetmemeyi seçemez.²⁹ İstek, duyguları yönetemez³⁰, duygular istemden bağımsızdır.³¹ Duygular, istemin değil, doğanın faaliyetidir.³² Duygular, isteme bağlı olmaksızın, kendiliğinden ortaya çıkar; eylemlerse, duyguların tersine, kişinin isteklerinin sonucudur. Duygular zorlanarak uyandırılmaz. Bu nedenle, duygular zorlanmamalıdır; kendi isteğimizle kontrol edebileceğimiz, yönetebileceğimiz, yaptıklarımızdır, yani fiziksel eylemlerimizdir.³³

“Duygu hali çok önemlidir; ancak bu, isteme bağlı değildir. Üzgün olmak istemiyorum: Üzgünüm. Bu insanı sevmek istiyorum: Ondan nefret ediyorum; çünkü duygular istemden bağımsızdır. Öyleyse, duygu halleri üzerinden eylemleri koşullandırmaya kalkışanlar yanılığa düşerler.”³⁴

Bir duygudan diğerine geçiş, sadece, bu duyguların fiziksel karşılığı olan eylemlerin (yüz ifadelerinin, jestlerin, hareketlerin vs.) kontrollü ve istemli bir biçimde icra edilmesi ile mümkündür. Oyuncunun, birbirinden farklı birçok duyguyu; istediği anda, gerçekten deneyimlemesi imkânsızdır.³⁵

Bazı oyunculuk kuramcıları, bir fiziksel eylemi gerçekçi bir biçimde icra etmenin, dıştan içe bir yolla, duyguları harekete geçireceğini iddia etmişlerdir. Örneğin, oyuncunun, gözlerini büyükçe açarak, kaçmaya başlamasının, korku duygusu hissetmesini³⁶; teselli etme eylemini gerçekleştirmesinin, acıma duygusu hissetmesini³⁷; belli bir yüz ifadesi takınmasının, o yüz ifadesine karşılık gelen duyguları hissetmesini³⁸; titremesinin, üşüdüğünde hissettiği nahoş duyguları hissetmesini³⁹; kapıyı yumuşak bir tavırda çalmasının, çekingenlik duygusu hissetmesini sağlayacağını⁴⁰; *Amadeus* adlı oyunda, Salieri’yi oynayan oyuncunun, bardağı alması, içine şarap koyması, zehri dökmesi ve bardağı Mozart’ı oynayan partnerine sunmasının, Salieri’nin Mozart’ı öldürmeye karar verdi-

gi andaki karmaşık psikolojik durumunu hissetmesini sağlayacağını⁴¹ ileri sürmüşlerdir. Oysa, bir duygunun fiziksel karşılığı olan eylemleri icra etmek, o duyguyu hissetmeyi sağlamaz.⁴² Bir duygunun fiziksel ifadesini icra etmek, o duygunun uyarılması için yeterli değildir.⁴³ Duygular, sadece fizyolojik aktivasyonla, dıştan içe bir biçimde harekete geçmez. Duyguların dıştan içe bir yolla uyarılacağı – “kaçtığı için korkmak” – iddiası, psikoloji biliminde James-Lange kuramı olarak adlandırılan kuramın yanlış yorumlanmasından kaynaklanır. Bu kuram, duyguların fizyolojik durumdan ayrı tutulamayacağını söyler; ama fiziksel bir devinimin bir duyguyu tetikleyeceğini söylemez.⁴⁴

“... sadece kendilerine indirgenen davranışlar, bizim nesneye verdiğimiz heyecansal niteliği nesne üzerine ancak şematik olarak yansıtırlar. Bir kaçış sırf koşmakla nesneyi ürkünç kılmaya yetmez. Bu kaçış daha çok nesneye biçimsel bir ürkünçlük niteliği verecek ama bu niteliğin nüvesini vermeyecektir. Ürkünçlüğü gerçekten kavrayabilmemiz için sadece onu taklit etmek gerekmez, kendi heyecanımızla büyülenmiş ve coşmuş olmamız gerekir, davranışın biçimsel çerçevesinin bu davranışa neden olan yoğun ve ağır bir şeyle doldurulmuş olması gerekir.”⁴⁵

Oyunculuk sanatının temeli eylemdir. Oynamak, bir eylem icra etmektir, yani bir şey yapmaktır (hareket, jest, mimik, ifade, söz, ses, es, nefes, ton, vurgu vs.).⁴⁶ Oyunculuk, ürünü insan eylemleri ve ifadelerinden oluşan bir sanattır.⁴⁷ “Dram” kelimesinin Yunanca kökeni “*dran*”, “yapmak”, “eylemek” anlamına gelir.⁴⁸ Oyuncu, sahnede, “yapar”, “eyler.” Ressam için boya neyse, müzisyen için nota neyse, yazar için sözcük neyse, oyuncu için de eylem odur.

“Öğrenciler olarak, genellikle, bizden istendiğini düşündüğümüz inanma haline giremediğimiz için bir suçluluk duygusu hissederiz. Karaktere ‘girmekten’ bahsederiz. Role ‘girmekten’. Sahnede ya da sınıfta, bir oyun ya da bir sahne oynadığımızı bir şekilde ‘unuttuğumuz’ o sihirli andan. Ve her zaman bu hali, oyuncu olduğumuzu ‘unuttuğumuz’ ve bir karakter

‘olduğumuz’ bu sihirli psikoz halini yakalamamız gerektiğini düşünürüz. Sanki oyunculuk, bir sanat ya da beceri değil de, kendini kandırarak sanrısız bir duruma sokma yeteneğiymiş gibi. Fakat bu müzik için geçerli mi? Bir müzisyen, bütün enerjisini önündekinin piyano olduğunu unutmaya mı adar? Bir dansçı, dans etmekte olduğunu unutmaya ve yaptığına yürümek olduğuna inanmaya mı çalışır? İşte bu nedenle, transfer, duyu belleği, coşku ya da duyu belleği gibi fikirler, hem zararlıdır, hem de işe yaramaz. Oynamak, seyirciyi kandırmak olmadığı gibi, kendini kandırmak da değildir. Oynamak, bir şey yapmaktır - icra etmektir.”⁴⁹

Oyunculuk, duyguları hissetmekle değil; duyguların fiziksel karşılıklarını icra etmekle ilgilidir. Oyuncunun ustalığı, duyguyu hissetmesinde değil, duygunun dış belirtilerini inandırıcı bir biçimde yansıtmaktadır.⁵⁰ “Aktör sevinci de hüznü de oynar ama sevinçli de hüznü de değildir, zira bu davranışlar kurmaca bir dünyaya yöneliktir.”⁵¹

“Oyuncu, inancı pek sağlam olmayıp da Hazreti İsa’nın çektiği güçlükleri vaaz eden bir papaz gibi ağlar; sevmediği, ama aldatmak istediği bir kadının dizlerine kapanmış bir zampara gibi ağlar; sokakta ya da bir kilise kapısında, acıma duygunuza uyandırmaktan umudunu kesmiş bir dilenci gibi ağlar; ya da hiçbir şey duyumsamadığı halde, kollarınız arasında kendinden geçmişe benzeyen bir orospu gibi ağlar.”⁵²

Oyuncunun, inandırıcı olmak için, oynadığı role dair duyguları hissetmesi değil, bu duyguların fiziksel karşılıklarını (göstergelelerini) gerçekçi bir biçimde icra etmesi gerekir.⁵³

“Horatius’un dediği gibi, ‘Beni ağlatmak istiyorsan, önce sen yas duymalısın!’ Başka bir çeviride Horatius’un sözleri şöyle: ‘Beni ağlatmak istiyorsan eğer, önce üzüntünü inandırıcı bir biçimde ifade et!’ İkincisi sanırım Horatius’un demek istediğine daha uygun. Buradaki ‘ifade et’ sözleri oyunculuk sanatı açısından daha geçerli.”⁵⁴

Oyuncunun işi, duyguların fiziksel karşılıkları olan eylemleri

üretmek - icra etmektir.⁵⁵ Fiziksel eylemler, oyunculukta performansın temel öğeleridir.⁵⁶ Duyguların fiziksel karşılıkları, yüz ifadelerini, nefes alıp verme biçimlerini, göz hareketlerini ve müskuloskeletal (kas-iskelet sistemine dair) aktiviteleri de kapsar.⁵⁷

Nasıl ki bir piyanistin, Chopin'in *Cenaze Marşı*'nı doğru bir biçimde çalabilmek için büyük bir keder içinde olması gerekmiyorsa, oyuncunun da bir duyguyu ifade ederken gerçekten o duygunun içinde olmasına gerek yoktur.⁵⁸ Nasıl ki, bir sihirbazın illüzyon yaratmak için gerçekten doğüstü güçlere ihtiyacı yoksa; oyuncunun da illüzyon yaratmak için, oynadığı role dair duyguları gerçekten hissetmeye ihtiyacı yoktur. Sihirbaz, seyircinin zihninde bir illüzyon yaratır. Oyuncu da öyle.⁵⁹ Oyunculuk, bir gerçeklik illüzyonu yaratmaktır.⁶⁰

“Oyuncu, rolünün duygularını uygun yoğunlukta ifade ettiğinde, seyirci, oyuncunun içinde gerçeğin mükemmel bir karşılığını görür ve oyuncunun temsil ettiği duygu tarafından ele geçirilmiş olduğuna inanır.”⁶¹

Oyuncunun seyirciye ilettiği duygusal ifadeler, oyuncunun, o anda içinde hissettiği duyguların ifadeleri değil; oyuncunun oynadığı role dair duyguların ifadeleridir. Oyuncu, kendi bedeni üzerinde tam bir hakimiyete ve duyguların fiziksel karşılıklarını ifade etme yeteneğine sahip kişidir.⁶² Oyuncu, tekniği sayesinde, kendi mevcut duygu durumundan tamamen bağımsız, gerçekçi, inandırıcı duygusal ifadeler üretir. Böylece, seyirciye – kendisi o anda ne hissediyor olursa olsun – oynadığı role dair duyguları iletir.

Oyuncunun, “inanması”, “hissetmesi”, “yaşamayı” gereken bir şey yoktur; oyuncunun “yapması” gereken şeyler vardır. “Oyuncu yaşamaz, oynar.”⁶³ Oynamak, yapmaktır. Duygular, yapılabilir veya uygulanabilir, dolayısıyla “oynanabilir” şeyler değildir. Zira fiziksel olmayan bir şey, yapılamaz - icra edilemez. Yani oynanamaz.⁶⁴ Oyuncunun, oynayabilmek için, duygulara fiziksel bir biçim vermesi gerekir.⁶⁵ Oyunculuğun temeli, fiziksel ve yapılabilir olan eylemlerdir.⁶⁶

“Sahnedeki, bir köpeğin saldırması nedeniyle korkan, korkudan kaçan birini oynamam gerek. Peki ne yapmalıyım? ...

kendi içimde, bir köpeğin havlamasından korkan birinin duygularını mı bulmalıyım? Hayır.”⁶⁷

Oyuncunun bir eylemi gerçekleştirmek için, önce duygularını harekete geçirmeye gereksinimi yoktur; oyuncunun “yapmak” için önce “hissetmeyi” beklemesi bir hatadır. Oyuncu, sahneye “bir şeyler hissetmek” için değil, “bir şeyler yapmak” için girer. Oyuncu, “bir şeyler hissetmeye” değil, “bir şeyler yapmaya” dönük tercihler yapmalı⁶⁸; kendini belli bir ruh veya duygu durumuna sokmaya çalışmamalı⁶⁹, kendini birtakım duyguları hissetmek için zorlamalı, anın fiziksel çözümüne odaklanmalıdır.⁷⁰

Oyuncu zaman zaman esin - ilham anları yaşayabilir; fakat bunlar geçicidir, tesadüfidir ve bel bağlanabilir değildir. Oyuncu, yarattığı etkilerden emin olmak için, iyi öğrenilmiş ve doğru bir şekilde tekrarlanabilen bedensel aktivitelere bel bağlamalıdır.⁷¹

“Psikolojik yaklaşımın hiçbir çözüm getiremeyeceği bir dizi sorun vardır. Teatral yapıyı psikolojik temel üzerine kurmak evi kum üzerine inşa etmeye benzer. Çöküş kaçınılmazdır.”⁷²

Oyunculuk, zihinsel ya da duygusal bir egzersiz değil, fiziksel bir beceridir. Tıpkı spor gibi⁷³, dans gibi, şarkı söylemek gibi, enstrüman çalmak gibi, fiziksel bir “performanstır”.⁷⁴ Dansçının veya müzisyenin işi, bir takım duyguları hissetmeye çalışmak değil; bir koreografiyi veya bir partiyonu “icra etmek”tir (“İcra etme”nin İngilizcesi: “Perform”). Oyuncunun işi de, bir takım duyguları hissetmeye çalışmak değil, eylemleri icra etmektir.⁷⁵

Duygular, oyuncudan seyirciye doğrudan – telepati veya ısı-nım yoluyla – “geçmez”. Duyguların seyirciye “geçmesi”, yani duyguların seyirci tarafından algılanabilmesi, seyircinin görebileceği ve duyabileceği fiziksel, somut göstergeler olan eylemler sayesinde gerçekleşir. Seyircinin, oyuncunun oynadığı role dair duyguları algılayabilmesi, oyuncunun, duyguları hissetmesine değil, duyguların fiziksel karşılıklarını biçimlendirmesine bağlıdır. Oyunculukta önemli olan, oyuncunun duyguları hissetmesi veya hissetmemesi değildir; oyuncunun duygunun dış belirtilerini inandırıcı bir biçimde yansıtmasıdır.⁷⁶

“Son kertede oyuncu için önemli olan, duygulanımların iç

hakimiyetinden çok, yorumladığı duygulanımların izleyici tarafından okunabilir olmasıdır. Bu sonuncusunun gerçek yaşamdaki aynısı olan duygulanımları yakalaması ... gerekli değildir.”⁷⁷

Seyirci yalnızca gördüğünü ve duyduğunu alımlar.⁷⁸ Seyirci, oyuncunun oynadığı role dair duyguların neler olduğunu, oyuncunun ürettiği fiziksel göstergeler sayesinde algılar.⁷⁹ Duyguların seyirci tarafından okunabilir olması için, oyuncunun duyguları hissetmesi değil; duyguları fiziksel eylemlere dönüştürmesi gerekir.⁸⁰

“Oyuncunun neyi hissedip neyi hissetmediği üzerine derin bir içe bakışa dalmak yerine ... duygulanımsal içeriklerin biçime sokulması ve kodlanmasından yola çıkmak daha doğru olur.”⁸¹

Performans, seyirci için icra edilir. Oyun, seyirci için yapılır. Seyirci tarafından algılanamayacak, seyirciye “geçmeyecek” hiçbir şeyin anlamı yoktur. Oyuncu, tıpkı bir partiyon veya koreografi gibi, temsilin algılanabilecek bütün göstergelerini kapsayan bir fiziksel eylemler dizgesi üretmelidir.⁸²

Oyuncunun görevi, “gerçek duyguları” hissetmek değil, duyguların dışsal karşılıklarını (seyirci tarafından algılanabilir fiziksel göstergelerini) inandırıcı bir biçimde üretmektir. Duygu, yüz ifadesinin, jestin, duruşun ve sesin doğru kullanımıyla, inandırıcı bir biçimde yansıtılabilir.⁸³ Oyuncu bunu başardığında, seyirci üzerinde, oynadığı role dair duyguları gerçekten hissettiği illüzyonu yaratır.

“Soru: Seyirci, oyuncunun oynadığı karakterin hissettiği her şeyi nasıl hisseder?”

Cevap: Kısmen tekstten, kısmen de oyuncunun yaptıklarından – veya yapmadıklarından.”⁸⁴

Duyguların fiziksel karşılıklarını üretmek, oyunculukta temel beceridir.⁸⁵ “Aktörün ‘yeteneği sandığınız gibi, duygusallığa değil, yorum ve temsil gücüne dayanır. ... bunlar da duygusallık dışı şeylerdir.”⁸⁶ Oyuncunun, duyguların fiziksel karşılıklarını inandırıcı bir şekilde icra edebilmek için, güçlü bir tekniğe ihtiyacı vardır.

Oyunculukta teknik, duyguların fiziksel dışavurumları olan bedensel tepkiler üzerindeki hakimiyette ustalıktır.⁸⁷ Oyuncu, virtüöz bir müzisyenin enstrümanına olan hakimiyeti gibi, bedeni ve bedensel tepkileri üzerinde hakimiyet sahibi olmalıdır.⁸⁸ Tekniğin zayıflığı, performansın kalitesini tehlikeye atar, performansın istikrarsız ve öngörülemez olma riskini beraberinde getirir.⁸⁹

“... kendimizi ne denli yaratıcı hissedersen hissedelim, tekniğimiz olmadıkça, yaratıcı gücümüzü akıtacak kanalımız olmaz. Teknik, zanaatkarlık demektir, zanaatımızın teknik bilgisi demektir. Yaratıcılığınız ne denli güçlüyse, kaynaklarınızı gürül gürül akıtacak gerekli dengeye ulaşmak için zanaatınız da o denli sağlam olmalıdır. Bu temel düzeyden yoksunsak, çamuru kesinlikle boylarız.”⁹⁰

İyi oyuncu, örneğin, ağlayabilmek için, kendini üzecek şeyler düşünmeye ihtiyaç duymaz. İyi oyuncu, tekniği sayesinde, herhangi bir üzüntü duygusu hissetmeksizin ağlayabilir⁹¹, gözyaşlarını doğrudan getirebilir.⁹² Fiziksel tepkiler, bilinçli olarak incelenebilir ve yeniden üretilebilir.⁹³

“... gerçek aktör her zaman eyleme hazırdır. Ne zaman olursa olsun rolünü oynamaya başlayabilir ve anında istenen etkiyi yaratabilir. Gülmemizi, ağlamamızı, korkudan titrememizi sağlar. Fakat onun bu duyguları deneyimlemesine ya da yukarıdan onu aydınlatmak için bir lütuf gelmesini beklemesine gerek yoktur.”⁹⁴

Oyuncunun işi duyguyu yaşamak değil, duyguyu yansıtmaktır; duygusal bir deneyim yaşamak değil, duygusal deneyimin dışsal karşılığı olan fiziksel eylemleri - ifadeleri icra etmektir. Oyuncu duyguları hissetmek üzerinde değil, duyguları fiziksel olarak yansılamak üzerinde ustalaşmalıdır. “Çünkü yansılamada denetim ve tasarım vardır. Sarhoşu oynamak için sarhoş olmak gerekmez.”⁹⁵

Oyuncu bir duygu hissetmeye değil, duygunun fiziksel karşılığını üretmeye odaklanmalıdır. Zira, duygularımızı kendi isteğimizle yönlendiremeyiz - kontrol edemeyiz.⁹⁶ Duygular kontrol edilemez, duyguların fiziksel karşılıkları kontrol edilebilir; fakat bu da

kolay bir iş değildir, insanların çoğu bunu başarılı bir biçimde gerçekleştiremez.

“İşte bu yüzden, duyguların ifadelerini kontrol etmekte hünerli olan iyi oyuncular izlemek için o kadar çok para ödüyoruz.”⁹⁷

Oyuncu, bedeninin fizyolojik süreçlerini ne kadar iyi bilirse, enstrümanını (bedenini) o kadar iyi kullanabilir. Oyuncunun teknik yeterliliği, duyguların bedensel karşılıkları üzerindeki hakimiyetiyle doğru orantılıdır. Oyuncu, tekniği sayesinde, kendini duyguları hissetmeye çalışmaya zorlamaksızın, her türlü duyguyu ve ani duygu değişimlerini ifade edebilir.⁹⁸

“Yaşamdaki fiziksel eylemler hızla ve çoğu zaman bilinçsizce akar. ... Oyuncu, yaşamında ne yaptığının farkında değilse, oyunculukta bir şeyi nasıl yapabilir? ... Oyuncu önce (günlük yaşamdaki) kendi yapma biçimlerini görmelidir ki bu ‘yapışları’ (eylemleri) daha sonra sahnede bilinçli olarak kurabilsin.”⁹⁹

Fiziksel teknik, deneme yanılma, uygulamayla, “yaparak” geliştirilir.¹⁰⁰ Bazı oyunculuk kuramcıları, eylemlerin tekrar yoluyla kas hafızasına yerleşeceğini; oyuncunun kas hafızası yoluyla bu eylemleri hatırlayarak yeniden üretebileceğini ileri sürmüşlerdir. Aslında, fizyoloji bilimi açısından bakılırsa, kas hafızası diye bir şey yoktur. Kaslar hiçbir şeyi hatırlayamaz, hatırlayan ve yeniden üreten beyindir.¹⁰¹

Oyunculuğun bir “hissetme sanatı” olduğunu savunan yaklaşımın temsilcileri, oyunculuğun temel unsurunun “kendini inandırmak” olduğunu ileri sürmüşlerdir.¹⁰² Söz konusu kuramcılar, kişi gerçek yaşamda bir şeye nasıl inanıyorsa, oyuncunun görevi ve sorumluluğunun sahnede bu inanç düzeyini yaratmak olduğunu¹⁰³; oyuncunun, oyundaki kurgusal gerçekliklere inanınca, sahne üzerinde gerçek bir deneyim yaşayacağını ve oyuncunun tüm fizyolojik tepkilerinin bu deneyime eşlik edeceğini iddia etmişlerdir.¹⁰⁴

Oysa, oyunculuğun, inanmakla herhangi bir ilgisi yoktur. Oyunculuk, kendini oyunun kurgusal koşullarının gerçek olduğu-

na inandırmaya çalışmak gibi halüsinatif veya hipnotik bir şey değildir. Oyuncunun, oynamak için, kurgunun gerçek olduğuna “inanmaya” ihtiyacı yoktur.¹⁰⁵ Oyuncu, oyunun bir kurgu olduğunu bilir, oynamakta olduğunu unutmaz ve sahnede olan bitenin gerçek olduğuna inanmaz. İnsan, gerçek olmadığını bildiği bir şeye kendini inandıramaz. Kendimizi bir şeye inanmaya zorlayamayacağımız gibi, neye inanacağımızı da kontrol edemeyiz.¹⁰⁶ Bu nedenle, oyuncu, sahnedeki kurgusal gerçekliklere kendini inandırmaya çalışmamalıdır. Kurgunun gerçek olduğuna inanma çabası ancak boşuna, nafi bir çaba olacaktır.¹⁰⁷

Oyuncululuğun bir “hissetme sanatı” olduğunu savunan yaklaşımın temsilcileri, oyuncunun, oynadığı rolü “yaşamayı”, oynadığı role “dönüşmesi”, oynadığı rol “olması” gerektiğini ileri sürmüşlerdir.

Söz konusu yaklaşımın temsilcileri, bu bağlamda, oyuncunun,

- Oynadığı rol kişinin, oyun başlamadan önceki tüm geçmişini¹⁰⁸, ve oyun sırasında sahne üzerinde olmadığı tüm anlarda neler yaşadığını¹⁰⁹, eksiksiz ve detaylı bir şekilde hayal etmesi;

- Oynadığı rol kişisini, hayal gücü vasıtasıyla, oyunun koşullarının dışına çıkararak, gündelik bir olayın içine yerleştirmesi¹¹⁰;

- Oyun sırasında, sahnede olmadığı anlarda da oynamaya devam etmesi¹¹¹;

- Günlük yaşamında, hem yalnızken, hem de diğer insanlarla beraber olduğu sırada, oynadığı rol kişisi gibi düşünmesi, hissetmesi¹¹², davranması¹¹³ ve yaşamayı¹¹⁴ gerektiğini iddia etmişlerdir. (Söz konusu kuramcıların bu doğrultuda vermiş oldukları örnekler için bakınız: Ek 2, Ek 3, Ek 4)

Oysa rol, gerçek bir insan olmadığı gibi; rolün içsel yaşamı da, geçmişi de, bir biyografisi de yoktur.¹¹⁵ Rol, sayfa üzerinde yazılı repliklerden ibaret olan bir taslaktır.¹¹⁶ Oyuncunun söylediği replikler ve yaptığı eylemler, seyircinin zihninde yan yana gelerek bir karakter illüzyonu yaratır.¹¹⁷

Yaşamda kişinin diğer insanlar hakkında bilgi edinmesi de tiyatrodaki seyircilerin sahnedeki karakter hakkında bilgi edinmesi de, eylemler vasıtasıyla gerçekleşir. Farklı karakterleri belirleyen unsur, farklı eylemlerden oluşan kombinasyonlardır. “Rol” veya

“karakter”, gerçek bir varlık değil, bir dizi seçim ve davranıştır. Sahnedeki yegâne gerçek varlık, oyuncudur.¹¹⁸

“Bir oyunda, karakter, yazar tarafından verilmiş replikleri söyleyen oyuncunun fiziksel varlığıyla beslenen bir illüzyondur, başka bir şey değil.”¹¹⁹

Oyuncu, oynadığı karaktere “dönüşmez”; oynadığı karakter “olmaz”.¹²⁰ “... oynadığınız karaktere dönüşmeniz imkânsızdır. Tiyatroda karakter, oyuncunun fiziksel eylemleri ve oyun yazarı tarafından ortaya konan şartların ve metnin yarattığı bir illüzyondur.”¹²¹

Oyuncu, oynadığı karakter “olmaz”, oynadığı karaktere “dönüşmez”; kendisini oynadığı karakter gibi gösterecek fiziksel eylemler icra eder, yani “oynar”.¹²²

“Oyuncu, rolünü oynadığı kişi değildir, o sadece o kişiyi oynar ve öylesine iyi oynar ki, kendisini o kişi sanırsınız: bu yalnızca sizlerin kapıldığınız bir kuruntudur, oyuncu kendisinin o kişi olmadığını pek iyi bilir.”¹²³

Bir rol kişisini gerçek bir kişi zannetmek, manzara resminde piknik yapmaya çalışmaya benzer. Oyuncunun, oynadığı role sanki et ve kandan oluşan gerçek bir insanmış gibi yaklaşması; daha sonra da bu “insanı” tam anlamıyla tanımaya - bilmeye, onun iç dünyasına girmeye, ruhunun derinliklerine dalmaya çalışması, onun geçmişinde yaşamış olduğu her şeyi (nasıl bir çocukluk geçirdiğini, büyüdüğü yerin nasıl bir yer olduğunu, ailesini, arkadaşlıklarını, aşklarını vs., kısacası oyun başlamadan önce yaşamış olabileceği her şeyi) ve yaşamına dair tüm detayları (oyun süresince sahenin dışında olduğu anlarda yaşadıklarını, gününü nasıl geçirdiğini, rüyalarında neler gördüğünü, sevdiği ve sevmediği şeyleri vs.) belirlemeye çalışması gereksizdir.¹²⁴ Oyuncu, “Karakter bu noktaya nasıl geldi?” (Öğle yemeğinde ne yedi? Hangi okula gitti?) gibi sorulara değil, “Ben ne yapmalıyım?” sorusuna odaklanmalıdır.¹²⁵

“Bir yönetmen, oyuncuya şöyle sorar: ‘Oynadığın karakterin, oyunda ‘Birkaç yıldır Almanya’dayım’ diye bir repliği var. Bu tam olarak kaç yıl?’ ... verilecek en yerinde cevap şudur: ‘Size

yardımcı olamam.’ Öncelikle, oyun yazarı bile bunun ‘kaç yıl’ olduğunu bilmez. Oyun bir fantezidir, tarih değil. Oyun yazarı bilgileri saklamaz, bildiği her şeyi, yani oyun ile ilgiyi tüm bilgiyi bize sunar. ‘Karakter’, Almanya’da hiç zaman geçirmemişti, hatta Almanya’da hiç bulunmadı. Karakter diye bir şey yok, sadece beyaz sayfa üzerinde siyah harflerden oluşan replikler var. Almanya’da bulunduğunu söyleyen gerçek bir insan, ‘ne süredir’ sorusuna cevap verebilir. Siz gerçek bir insansınız, fakat karakter sadece bir taslaktır, bir sayfanın üstündeki birkaç satırdan ibarettir ve karakterin ‘Almanya’da kaç yıl geçirdiğini’ merak etmek, bir portre resmine bakıp, ‘Acaba nasıl bir iç çamaşırı giyiyor?’ diye sormak kadar anlamsızdır.”¹²⁶

Kelime anlamı olarak “rol”, “görev” demektir; bu görev, oyuncunun yapması - icra etmesi gereken eylemlerden meydana gelir. Oyuncunun, rolünü doğru oynaması, eylemleriyle metnin (oyun metninin), yani yaptıklarıyla söylediklerinin (repliklerinin) birbiriyle uyumlu - tutarlı olmasına bağlıdır.¹²⁷ Oyunculuk ile ilgili belki de gelmiş geçmiş en doğru öğüt şudur: “Yaptığın söylediğini tutsun, söylediğin yaptığını.”¹²⁸

Sanat, insan duygusunu ifade eden formlar yaratmaktır.¹²⁹ Bir sanat eserindeki duygu, sanatçının yaşadığı - hissettiği ve istemsizce dışavurduğu bir şey değildir; sanatçı, sanat eserindeki duyguyu “tasarlar” ve duyguyu temsil edecek simgesel biçimi yaratır.¹³⁰

“Şimdi sanat eserinde duyguların ifadesinin – sanat eserini ifadesel bir form yapan bir işlemdir bu – hiç de belirti türünden bir şey olmadığına inanıyorum. Bir trajedi üzerine çalışan bir sanatçının, kişisel olarak depresyonda ya da şiddetli bir buhranda olması gerekmez.”¹³¹

Oyuncu, sahne üzerinde ne yapacağını ve nasıl yapacağını, yani “nasıl oynayacağını” akıl yoluyla planlar-tasarlar; sonra da bunu uygular-icra eder.¹³² Oyuncunun oynarken yaptığı, hissettiği duyguları dışavurmak değil, tasarladığı eylemleri icra etmektir. “Oyuncunun gözyaşları, beyninden iner.”¹³³ Oyuncu, ölçüyü bulmak için aklını kullanır¹³⁴, “bir aldatma oyunu ustası olarak ekler

ve çıkarır, önerir ve geri alır; devinen bedenini ve değişken sesini havada biçimler.”¹³⁵ Oyunculukta, içten gelme ve kendiliğindenlik yalnızca seyircinin zihninde oluşan bir illüzyondur; her şey önceden tasarlanmış ve çalışılmıştır.¹³⁶ Bu bağlamda, oynamayı öğrenmek, aslında, kendi kendini yönetmeyi öğrenmektir.¹³⁷

“Fakat nasıl olur, denecek, şu anne yüreğinin derinliklerinden kopan ve benim yüreğimi de bu kadar şiddetle sarsan, böylesine dertli, böylesine acı feryatlar, analık duygusunun eseri değil midir? Gerçek bir duygu değil midir bunları meydana getiren, umutsuzluk değil midir bunları ilham eden? Kesinlikle değildir; ve bunun ispatı, bunların ölçülü olmaları, bir deklamasyon sisteminin parçaları olmalarıdır; bir çeyrek tonun yirmide biri kadar daha pes, ya da daha tiz oldukları taktirde, falsolu hale gelmeleridir; bir birlik yasasına uymalarıdır; armonide olduğu gibi, hazırlanmış ve düzenlenmiş bulunmalarıdır; bu feryatlar, gerekli bütün şartları, ancak uzun bir araştırma ve inceleme ile yerine getirirler; bir problemin çözülmesine yardımcı olurlar; doğru bir şekilde koparılabilmesi için belki yüz kere prova edilirler. ... Acısının haykırıları kulağında önceden yer etmiştir. Umutsuzluğunun jestleri ezberlenmiş ve ... hazırlanmıştır. Mendilini çıkaracağı ya da gözyaşlarının akacağı anı tam tamına bilir; kesin olarak, filan kelimeyi, ya da falan heceyi söylerken olacaktır bu iş, ne daha erken, ne daha geç. Bu ses titreşimi, bu yarım kalmış kelimeler, bu boşuk ya da uzatılmış heceler, organların bu titreyişi, dizlerin bu sallanışı, bu kendinden geçişler, bu coşup taşmalar sırf taklittir, ezberlenmiş bir derttir, yüzün o acıklı ifadeleri ise yüce bir maymunluktur. Aktör bu derse çalıştıktan sonra ... yalnızca bedeni bir güç sarf eder. Artık komedya ya da tragedya sona ermiş, aktörün sesi kısılmıştır, müthiş bir yorgunluk duymaktadır, ya çamaşır değiştirmeye, ya da yatmaya gider; ama kendisinde ne huzursuzluk, ne ıstırap, ne melankoli, ne de ruh perişanlığından eser vardır. Bütün bu izlenimleri edinen sizlersiniz. Aktör bitkindir, sizlerse hüznün içinde kalmışsınızdır; çünkü o, hiçbir

şey hissetmeden çırpınıp durmuş, sizlerse hiç çırpınmadan hissetmişsinizdir.”¹³⁸

Psikolojik bir bakış açısından bakılırsa, oyuncunun, oynarken, oynadığı role dair duyguları hissettiği söylenemez. Peki, bir oyuncu sahnede ne hisseder? Sahneye çıkan herkesin hissedebileceği şeyleri. Yüzüne vuran ışığı, kendisine bakan ve ondan bir şeyler bekleyen bir, iki veya sekiz yüz insanı, kıyafetlerinin neden olduğu kaşınmayı, makyajının aktığını, başarılı olma arzusunu, kaygısını, gerginliğini, heyecanını veya kişisel hayatında olup bitenlerden kaynaklı bir takım şeyleri.¹³⁹ Oyuncunun oynarken hissettiği duygular, oynadığı rolün içinde bulunduğu kurgusal durumdan kaynaklı duygular değil; kendisinin o anda içinde bulunduğu gerçek durumdan kaynaklı duygulardır.¹⁴⁰

Bilişsel duygu teorisine göre, duygular, kişinin içinde bulunduğu durum ile etkileşiminden kaynaklanan, kişinin durumsal taleplerle başa çıkma konusundaki endişelerine ilişkin işlevsel tepkilerdir. Durumsal taleplerin, kişinin kaygılarının tehdit edilmesi veya durumun kişisel çıkarlar, güdüler veya hedeflere dair potansiyel bir memnuniyet sağlaması, duyguları harekete geçirir. Kişisel kaygılar ve durumsal talepler arasındaki etkileşimin sonucu, duygusal deneyimin temelini oluşturan ve belli bir duyguyu belirleyen “durumsal anlam yapısı”nı oluşturur.¹⁴¹ Oyuncunun duygularını belirleyen ana kaynak, oynadığı rolün içinde bulunduğu durumsal anlam yapısı değil, oyuncunun kendisinin içinde bulunduğu durumsal anlam yapısıdır, ki bu, oyuncunun hem kişisel hayatındaki durumları, hem de sahnedeki performans (oynuyor olma) durumunu kapsar.¹⁴² Kısacası, oyuncunun oynarken hissettiği duygular, oynadığı rolün değil, oyuncunun kendisinin içinde bulunduğu durumsal anlam yapısından kaynaklanır.¹⁴³

Oyuncu, oynarken, aynı zamanda kendini izleyen bir seyircidir. Oyuncunun, oynarken hissettiği duygular, sahnede oynuyor olma (performans) durumundan ve sahnede yapması gerekenleri ne ölçüde başarıp başarmadığı hakkındaki düşüncelerinden kaynaklanır. Bizatihi “oynuyor olma durumu”, oyuncunun içinde yoğun duygular uyandıran başlıca kaynaktır.¹⁴⁴ Oyuncu, iyi oyna-

dığını düşünüyorsa, bundan estetik bir haz alır¹⁴⁵, sanatsal bir coşku hisseder. Oyun esnasında iyi oynadığını düşünen bir oyuncunun, sahnede ağlarken hissedeceği duygu – oynadığı rol acı çekiyor olsa bile – acı değil, sevinçtir.¹⁴⁶ Profesyonel oyuncular, oynadıkları rollere dair duygular ne kadar üzücü, korkutucu, trajik vb. negatif duygular olursa olsun, performans esnasında hissettikleri duyguların, coşku, heyecan, konsantrasyon, meydan okuma gibi pozitif bir doğaya sahip duygular olduğunu belirtmişlerdir.¹⁴⁷

Oyuncunun oynarken hissettiği duygular, oynadığı role dair duygulardan farklıdır. Araştırmacılar Helga Weisweiler ve Elly Konijn tarafından yapılmış olan araştırmalar, prova veya oyun esnasında, oyuncuların fizyolojik aktivitelerindeki değişimlerin, oynadıkları rollerin duygularıyla değil; oyuncuların o anki kişisel duygularıyla bağlantılı olduğunu ortaya koymuştur. Weisweiler'in araştırmalarına göre, oyuncuların oyun esnasındaki kalp atış hızları ve salgıladıkları katekolamin (adrenalin, norepinefrin, dopamin) hormonu seviyeleri, prova esnasındakine göre daha yüksektir. Yine, oyuncuların söz konusu fizyolojik reaksiyonları, monologlar (tiratlar) esnasında, diyaloglar esnasındakine göre daha yüksek olmaktadır; oyuncuların kalp atış hızları, monologlar sırasında en yüksek seviyelere ulaşmaktadır (dakikada 180 atış).¹⁴⁸

Weisweiler'e göre, oyunculardaki bu fizyolojik reaksiyonların, oynadıkları role dair duygularla hiçbir ilişkisi yoktur.¹⁴⁹ Fizyolojik stres göstergelerindeki bu fark, rollerin duyguları ile değil; sahneye çıkmak - sahnede olmak ile ilgilidir.¹⁵⁰ Araştırmalar ayrıca, oyuncuların oyun esnasında hissetmekte oldukları duyguların, oynadıkları role dair duygulara değil; kendilerinin oyun başlamadan hemen önce hissetmekte olduğu duygulara yakın - benzer olduğunu göstermiştir.¹⁵¹

Profesyonel oyuncular, duygusal deneyimleri ile duygusal ifadelerini birbirinden ayırabilir.¹⁵² Konijn'in 341 profesyonel oyuncu (bu 341 oyuncunun tümü oyunculuk eğitimi veren okullardan mezun olmuştur, çoğunun on yıldan fazla oyunculuk deneyimi vardır) üzerinde yaptığı araştırmalar, oyuncuların sahne üzerinde, performans esnasında hissettikleri duyguların, oynadıkları rollere

dair duygularla benzerlik içinde olmadığını-uyuşmadığını, oyuncuların, oynadıkları role dair duyguları hemen hemen hiç hissetmediğini¹⁵³; buna karşın, performans esnasında, oynadıkları role dair duyguların fiziksel karşılıklarını çok başarılı şekilde icra ettiklerini göstermiştir.¹⁵⁴ Bu da, oyuncunun başarısının, role dair duyguları “hissetmek”le ilgili olmadığını ortaya koymaktadır.

SAHNELEME ÜZERİNE ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

Tiyatroda gerçekçi sahneleme anlayışı, sahneyi gerçekliği yansıtan bir tür ayna olarak görmüş ve sahnedeki her şeyi, tıpatıp gerçek yaşamda olduğu gibi göstermeyi hedeflemiştir. Bu hedef doğrultusunda, sahnelemede, görsel, işitsel, hatta zaman zaman kokusal öğelerin gerçeğe benzer olmasına önem verilmiştir. Dekor, aksesuar, ışıklandırma gibi öğelerle görsel düzeyde, sahnedeki koşullara uygun ses efektleriyle işitsel düzeyde ve sahnedeki koşullara uygun kokuların seyirciye yayılması yoluyla kokusal düzeyde gerçeğe benzerlik gözetilmiş; bu yolla sahnede gerçeğe tıpatıp benzerlik yakalanarak bir gerçeklik yanılsaması yaratılması amaçlanmıştır.

“Oyun sırasında yağmur yağacaksa, bu tiyatrolarda seyirciler suyun sesini duyar; oyun kış mevsiminde geçiyorsa, pencerelerin arkasına veya ağaçların arasına beyaz kâğıt parçaları serpilir; rüzgâr varsa, pencerenin perdeleri dalgalanır; sahnede bir cadde olması gerekiyorsa, kalabalığın, arabaların ve hatta bir elektrikli tramvayın sarsılmasının ve zillerinin sesi kulaklarımıza ulaşır.”¹⁵⁵

Sahneye gerçeğe benzerlik ve aslına uygunluk niteliği kazandırmak doğrultusunda, sahne üzerinde dekor ve aksesuar olarak gerçek nesneler kullanılmış¹⁵⁶, sahne gerçekçi ayrıntılarla doldurulmuştur. Fransız yönetmen André Antoine’ın sahnede betimlenen kasap dükkânına gerçek et asması; bir kapının azıcık açılması ile kısmen görünen odaları dahi döşemesi¹⁵⁷; Amerikalı yönetmen David Belasco’nun sahnede gerçek çamaşır makinelerini çalıştırması; sahnede ucuz bir pansiyon odası dekoru yaratabilmek için, yoksul bir pansiyonun en köhne odalarından birinin içindeki her şeyi – yamalı perdeleri, havı dökülmüş halıyı, pis ve kırık havagazı ocağını, harap dolapları, isten pastan rengi belirsiz kapı ve pencere örtülerini, soluk duvar kâğıtlarını – olduğu gibi satın alması ve kullanması¹⁵⁸; Rus yönetmen Konstantin Stanislavski’nin *Vişne*

Bahçesi'ni sahneye koyarken vişne kokusu duyurmaya çalışması; 1876'da Comédie Française'te sahnelenen *My Friend Fritz* (Arkadaşım Fritz) adlı oyunda, bir çiftlik sahnesinde, pompadan gerçek su akıtılması, ağaçlardan gerçek kirazların yenmesi, gerçek yiyecek ve içeceklerin servis edilmesi ve yenmesi¹⁵⁹; Stanislavski'nin, *Üç Kız Kardeş*'i sahneye koyarken, pencereden, yeni açmış yeşil tomurcuklu ağaç dallarının uçlarının¹⁶⁰, dışarıdaki kar yağışı ve fırtınanın¹⁶¹, düşen sarı güz yapraklarının¹⁶² görülmesini; kuş cıvıltıları ve güvercin gurultularının¹⁶³, rüzgârın ve kar fırtınasının¹⁶⁴, uçan yaban kazlarının¹⁶⁵ duyulmasını sağlayacak bir sahnelemeye yönelmesi buna örnek gösterilebilir.

“Sahne üstündeki her şey, gerçeğe olabildiğince yakın olmalıdır: tavanlar, kornişler, şömineler, duvar kâğıdı, soba kapağı, havalandırma deliği gibi... Eğer sahne üzerinde gerçek bir şelale ya da yağmur olacaksa, o muhakkak gerçek suyla yapılmalıdır. Mesela, gerçek ahşaptan yapılmış küçük bir kilise, ince ahşap kaplamalı bir ev dekoru düşünün; evin pamuk dolgulu çift camları, buzlu camları vardır. Sahnenin her köşesi en ince detayına kadar düşünülmüştür. Şömineler, masalar ve şifonyerler meraklı ve dikkatli bir seyircinin bile bütün sahne boyunca algılayamayacağı türden, ancak dürbünle ayırt edilebilecek bir yığın ıvır zıvırla doludur. ... Pencereden gerçek bir gemi, fiyorda yanaşırken görülür. Sahne tasarımı, yalnızca bir dizi odayı değil, gerçek merdivenleri ve meşe kapıları olan birkaç apartman katını da içermektedir.”¹⁶⁶

Fakat, tiyatroda asla doğa tam olarak yeniden üretilemez. Sahnede gerçekçi ayrıntılar kullanarak, gerçekliğin en yakın taklidinin peşine düşmek, sahnenin gerçek olmadığına¹⁶⁷ ve ‘doğayla karşılaştırıldığında, tüm sahnelerin çok sahte, çirkin ve aptal’ olduğuna dikkat çekmekten başka bir işe yaramaz.¹⁶⁸

“Örneğin *Jül Sezar* oyununun birinci sahnesinde, çelengi salandıranın kulisten bir elin değil de rüzgâr olduğuna kim inanır? Oyuncuların pelerinlerinde en ufak bir kımıldama bile yoktur. *Vişne Bahçesi*'nin ikinci sahnesindeki karakterler ‘gerçek’ bir köprüden ilerleyip, ‘gerçek’ bir dere yatağından geçe-

rek, ‘gerçek’ bir kiliseye girerler, fakat gökyüzü ve bulut görüntüsü yaratmaya çalışan, tül fırfırlarla süslü, iki büyük mavi kumaş parçasının gerçeklikle uzaktan ya da yakından ilgisi yoktur. *Jül Sezar* oyununda savaş meydanındaki tepeler ufka doğru uzadıkça küçülüyormuş gibi tasarlanmış olabilir, peki oyuncular da seyirciden uzaklaşıp tepelere doğru ilerledikçe neden küçülmüyorlardır?”¹⁶⁹

Sahnede gerçeğe tıpatıp benzerliği yakalamak imkânsızdır. Yönetmen, doğayı tekrarlamaya, kopya etmeye veya hapsedmeye çalışmamalıdır; çünkü doğa ne hapsedilebilir, ne de herhangi bir kimsenin kendisini başarı ile kopya etmesine izin verir.¹⁷⁰

“... yönetmen için önemli olan doğal olana öykünmek değildir. Hiçbir zaman da böyle olanaksız bir şeyi gerçekleştirmeye kalkışmalıdır. Böyle bir yönetmen doğayı sahnede yeniden yaratmayı denememeli, doğanın en güzel ve yaşam dolu görüngülerinden kimilerini sahnede simgesel olarak göstermeye çalışmalıdır. Yoksa, tanrısal bir konuma ulaşma uğraşı içinde bulacaktır kendisini. Yönetmen doğaya öykünmekten ya da doğal olanı yakalamaya çalışmaktan uzak durduğu sürece böyle bir durumla karşı karşıya kalmayacaktır, çünkü hiç kimse doğal olana ulaşamaz ve onun kopyasını yapamaz.”¹⁷¹

Dekorda gerçeğe tıpatıp benzerliği yakalamamanın olanaksız oluşu gibi, ışıklandırmada da doğanın ışıklarını yeniden yaratmak olanaksızdır; bu nedenle, yönetmen, böyle olanaksız bir işe girişmemelidir.¹⁷² Zira gerçekte ışık gökyüzünden (güneşten, aydan), bir lamba ya da mumdan yayılırken; sahne, ancak spot ışıklarıyla aydınlatılabilir.¹⁷³ David Belasco’nun, sahne ışıklandırmasında gerçeğe tıpatıp benzerliği yakalamak için yapmış olduğu çalışmaların başarısızlığa uğramış olması, bu düşüncelyi destekler niteliktedir:

“Sahnelerimdeki ışık etkileri yıllarca süren deneyler ve birçok rejisörün gülünç bulacağı harcamalar sonunda elde edilebilmiştir. Gün batışının bin bir ayrıntılı rengini yakalayabilmek için beş bin dolar harcadığım, sonra da sahneyi bütünü ile kaldırıp bir yana attığım olmuştur. *The Girl of the Golden*

West piyesini sahneye koyduğum zaman Sierra Nevada dağları üzerindeki bir California akşamının değişen, yumuşak renklerini tastamam elde edebilmek için üç ay deney yaptığımı, sonra da deneyi bırakıp başka bir yönteme başvurduğumu hatırlarım. Güzel bir günbatımı idi bulduğum, ne çare ki, California günbatımı değildi.”¹⁷⁴

Ayrıca, sahne üzerinde bir dekoru, gerçeğe tüm ayrıntılarıyla, tıpatıp benzetme çabası, seyircide, gördüğü dekor ile gerçek yaşamdan bildiği mekânı karşılaştırma isteği uyandırır. Örneğin, sahnede, seyircinin karşısına bütün gerçekçi ayrıntıları ile bir lokanta çıkarılmışsa, seyirci, bu lokantayı belleğindeki lokanta ile karşılaştırır. Seyirci, bu karşılaştırmayı yaparken oyundan kopar, ilgisi ister istemez oyundaki dramatik aksiyondan uzaklaşır; zira dekordaki her türlü gerçekçi ayrıntı, adeta, ‘Bana bak, incele beni, kılı kırk yararcasına gözden geçir,’ der gibi durup dinlenmeden seyircinin ilgisini ısrarla kendisine çeker. Ayrıca, bu karşılaştırma, seyircide bir yabancılaştırma yaratır ve seyirciye bir tiyatroda bulunduğunu hatırlatır.¹⁷⁵

Dekor, ne kadar aslına uygun, ne kadar gerçeğe benzer olursa olsun, bu, seyirciyi kandırmaya yaramaz; seyircinin, izlediği şeyin bir oyun değil, gerçek yaşam olduğuna inanmasını sağlamaz. “Tiyatroda, sinemada, televizyon ekranı önünde, inanmazlığın askıya alınması, bir göstergeyi, gerçeklikmiş gibi kabul ettirecek kadar ileri götürmez.”¹⁷⁶ Dekorun gerçeğe benzerliği karşısında, seyirci, gerçek olmamakla birlikte dikkate değer, aslına tıpatıp uygun bir dekor seyretmekte olduğunu düşünür; zira insan gözü, sahte ile gerçek arasındaki farkı her zaman açıkça ayırt eder.¹⁷⁷ Seyircinin dikkati dekorun gerçeğe benzerliğine yöneldiğinde, inandırıcılık parçalanır. Bu bağlamda, gerçekçi sahneleme, dekorun, oyunun, kısaca her şeyin gerçekdışı olduğunun altını çizer; bu da, yaratılmak istenen gerçeklik yanılsamasını bozar.¹⁷⁸

“Eylemin konusu, eğer zengin bir kadın ile bir hırsız arasındaki ilişki ise, bu ilişkiyi var eden şey dekor ya da aksesuar değildir; öyküdür, eylemin kendisidir. ... Kendimizi eğer hırsızın tırmanıp içeri gireceği bir pencere, kırıp açacağı bir

kasa, zengin bir kadının aralayacağı bir kapı ve benzerleri olan gerçekçi bir dekorda bulursak... sinema bunun daha iyisini yapabilir! ... O halde tiyatro, teatral olma yoluyla yeniden hayata dönecektir.”¹⁷⁹

Gerçekçi sahneleme anlayışı, ayrıntılara olan düşkünlüğüyle, seyircinin hayal gücüne hiçbir alan bırakmaz¹⁸⁰ ve bu, seyircinin kendini tamamen kaptırabileceği bir tiyatro deneyimi yaratmanın önünde engel teşkil eder. Seyircinin hayal gücünün, gerekli resmi sahne tasarımcılarının tüm çabalarından daha iyi ve daha doğru bir biçimde oluşturabilme kapasitesine sahip olmasına rağmen¹⁸¹, seyircinin kendi aklının gözüyle görebileceği resimleri engellemek, yaratılmak istenen gerçeklik yansımasını tahrip eder.¹⁸²

“Tiyatroda, örneğin gündelik giysileri içinde olan bir oyuncunun, beyaz bir kar başlığı giyerek papayı oynadığını ima ettiğini düşünebiliriz. Vatikan’ı gözümüzün önüne getirebilmek için tek bir sözcük yeterlidir. Sinemada bu olanaksızdır. ... Tiyatroda düş gücü uzamı doldurur, sinemada ise perde bütünü temsil etmekte, çerçevenin içinde kalan her şeyin mantıklı ve tutarlı bir biçimde birbirine bağlanmış olmasını gerektirmektedir. Tiyatroda boşluk, düş gücünün araları doldurmasına izin verir. Çelişkili gibi görünebilir, ama düş gücü ona ne kadar az şey vererseniz o kadar mutlu olur, çünkü oyunlar oynamaktan zevk alır. ... Eğer gerisinde bir “uzay gemisi”ni ya da “Manhattan’da bir ofis”i yansılayan tek bir dekor parçası bile varsa, sinematografik inandırıcılık derhal araya girer ve dekorun mantıksal sınırları içine hapis olunur. Boş bir uzamda, bir şişenin bir roket olduğunu ve gerçek bir insanla buluşmak üzere bizi Venüs’e götüreceğini kabul edebiliriz. Daha saniyenin binde biri bile geçmeden, şişe hem uzamda, hem de zamanda değişebilir. Oyuncunun “Kaç yıldan beri buradayım?” diye sorması yeterlidir; böylece ileri doğru dev bir adım atmış oluruz. Oyuncu, önce Venüs’te, sonra bir süpermarkette olabilir, yeniden roket binip uçabilir ve benzeri her şeyi birkaç saniye içinde çok az sayıda sözcüğün yardımıyla yapabilir. Bunların hepsi eğer özgür bir

uzamdaysak olanaklıdır. Bütün gelenekler düşlenebilir ama bunları hepsi katı biçimlerin var olmamasına bağlıdır.”¹⁸³

Gerçekçilik, gerçek dışına bağlılığa dikkati çeker.¹⁸⁴ Gerçekçi sahneleme, gerçeklik illüzyonu yaratmaz, yaratılmak istenen gerçeklik illüzyonunu tahrip eder. Sahnede gerçekliğin taklidini yaratma çabası, seyircinin, sahnedeki hiçbir şeyin aslında gerçek olmadığını düşünmesine neden olur ve bu, seyircinin inancını zedeler. Yaşam ve sahne arasındaki ayrım ne kadar gizlenirse, o kadar belirgin hale gelir¹⁸⁵; oysa sahnede gerçekliğin taklidini yaratmak için hiçbir çaba gösterilmediğinde, gerçekliğe aykırı hiçbir şey seyirciyi rahatsız etmez.¹⁸⁶ Seyirci, hayal gücüyle ayrıntıları doldurabilme yeteneğine sahiptir.¹⁸⁷

“Birkaç seçilmiş ayrıntı kullandığımız zaman, izleyicinin imgelemi geri kalanını tedarik eder ve onları inandırıcılığı olan bir bütün haline getirir. Diğer taraftan yazar ve yönetmen ... ‘gerçek’ olması için çok uğraşırlarsa izleyicinin tepkisi ‘aslında gerçek değil’ ya da ‘Tanrım, öyle gerçek ki’ veya ‘gerçekten sevişmiyorlar’ ya da ‘Tanrım, gerçekten sevişiyorlar’ olur. Her durumda izleyici yönetmenin tekniğine dikkat etmesi için öykünün dışına çıkarıldığında inandırıcılık parçalanır. İzleyici kuşkulanması için neden sunulmadığı sürece inanır.”¹⁸⁸

Seyircinin ayrıntıları kendi hayal gücüyle tamamlamasına izin veren bir sahneleme, çok daha güçlü bir gerçeklik yanılsamasının yaratılmasını sağlar.¹⁸⁹ Bu bağlamda, gerçeğe benzerlik çabası, gerçekçi ayrıntılarda hassasiyet, sahnede yararsızdır.¹⁹⁰

“Yartsev’in *Manastır Yakınında* adlı oyununda, ilk sahne akşam çanlarının duyulduğu bir manastırda geçer. Pencere olmamasına rağmen çan sesleri sayesinde, seyircinin hayalinde, buz rengi kar kümeleriyle çevrilmiş bir avlu resmi canlanır; çam ağaçları, ayak izleriyle dolup taşmış yollar ve kilisenin altın kubbelerini görür gibi olur; bir seyirci bunu hayal ederken, ikincisi başka bir şeyi, üçüncüsü bambaşka bir şeyi düşleyebilir. Gizemli hava seyircileri etkisi altına almış ve onları düşler ülkesine sürüklemiştir. Fakat ikinci perdede,

yönetmen bir pencere ekleyerek manastırın avlusunu seyirciye gösterir. Seyircinin çam ağaçları, seyircinin kar kümeleri, seyircinin altın kubbeleri şimdi ne olacaktır? Bu durumda seyirci sadece inancını yitirmekle kalmaz, aynı zamanda öfkeye kapılır, çünkü gizem yitip gitmiş, düşleri paramparça olmuştur. ... İlk yapımda, üçüncü sahnedeki pencereler tek bir taraftaydı ve manzara görünmüyordu; oyuncular sahneye botlarıyla girip, şapkalarını, mantolarını ve şallarını silkelediklerinde, dışarıda çiseleyen sonbahar yağmuruyla, avluyu kaplayan çamur birikintilerini düşlememek imkânsızdı. İkinci yapımdaysa, teknik açıdan geliştirilmiş bir sahnelemede, manzara olduğu gibi gözükecek şekilde pencereler tamamen seyirciye dönüktü. İşte bu noktada, imgelem gücünüz sessizliğe gömülür, karakter manzarayla ilgili ne derse desin onlara inanmazsınız, çünkü arkadaki manzara asla onların betimlemelerine uymaz, gördüğünüz şey boyanmış bir tasarım olmaktan öteye gitmez.”¹⁹¹

Sahne gerçek yaşamın kusursuz bir biçimde taklit edilmesi olanaksız olduğundan, seyirciyi kandırma, hayatı ve doğayı taklit etme düşüncesinden kaçınılmalı; bunun yerine, stilize edilmiş bir gerçeklik tercih edilmelidir. Stilize unsurlar, dramatik aksiyonla yarışarak seyircinin dikkatini dağıtan gerçekçi ayrıntı zenginliğinin yerini alır.¹⁹²

“Gerçeklerin uşakça kopyası yapılmak istendikçe anlatım araçları anlatılmak istenenle karışıyor. Dekor burada verilmiş bir yerin sadık resminden başka bir şey değildir. ... Dekorun gerçeğin hizmetinde olduğu doğrudur. Ancak dekor bir resim olmamalı, gerçek en aza indirilmiş olmalı. Etkili dekor bir resim değil, anlatım aracıdır.”¹⁹³

Herhangi bir gerçek mekân, kendi doğal çevresinden koparılıp sahne üstüne olduğu gibi konulsa bile bu mekân ‘gerçek bir mekân’ olmayacaktır.¹⁹⁴ Gerçekçi sahneleme için kullanılan teknik olanaklar ne kadar gelişkin olursa olsun, bu seyirci üzerinde bir gerçeklik yanılsaması yaratmaya hizmet etmez; aksine onu baltalar. Örneğin, sahnede, rüzgârda dalgalanan perdeleri görmek, seyirci-

nin merakını uyandıracak ve aklında ‘Acaba rüzgâr makinesi nerede, perdeleri nasıl dalgalandırıyorlar?’ gibi soruların oluşmasına neden olacaktır.¹⁹⁵ Sahnedeki bir orman dekoru ne kadar gerçekçi olursa olsun, hiçbir seyirci kendini ormanda hissetmeyecektir; bunun yerine seyircinin aklında ‘Bu ağaçları acaba bu sahneye nasıl getirmişler?’ gibi sorular oluşacak ve seyircinin dikkati dağılarak dramatik aksiyondan uzaklaşacaktır.

“Domuzun çocuğa saldırdığı sahneyi izleyiciye göstermeden nasıl anlatabiliriz? Biz domuzu çocuğu hırpalarken görmek istemiyoruz. Neden? Çünkü izleyici her zaman iki sonuçtan birine ulaşır. İzleyicilerden her biri ‘gerçek’ olan bir şey gösterdiğimizde iki seçenektir birini seçer; ya ‘Bunların hepsi kandırmaca,’ der; ya da ‘Aman Tanrım, gerçekten hırpalanmış!’ Hiçbir şekilde biri diğerinden iyi olmayan bu seçenekler, izleyicinin anlatmakta olduğumuz öyküden uzaklaşmasına yol açar. ‘Yok canım, onunla gerçekten cinsel ilişkide bulunmuyorlar!’ ya da ‘Aman Tanrım, gerçekten cinsel ilişkide bulunuyorlar!’ Bunların her ikisi de izleyiciyi kaybettirir.”¹⁹⁶

Sahnelemede gerçekliği taklit etmek yerine stilizasyona başvurmaksa, seyircinin ilgi ve dikkatinin oyundaki dramatik aksiyona yoğunlaşmasını kolaylaştırır. “Günlük yaşamın ayrıntılarıyla dağılıp gitmektense, sahne yalnızca ‘olay örgüsünün gerektirdiği sahneyi seyircinin hayal gücünde olabildiğince kolay bir biçimde canlandırmasına yardımcı olacak kadarını’ sağlamalıdır.”¹⁹⁷

Stilizasyon, seyircinin, hayal gücünü yaratıcı bir biçimde kullanarak¹⁹⁸, sahnede fiziksel olarak var olmayan şeyleri varsaymasını¹⁹⁹ ve gerçekliğin bütününe imgeleminde tamamlamasını sağlar.²⁰⁰

“Büyük sahne, akla gelebilecek her türlü ayrıntıyla dolu olsa da, hiçbir şey karşınızda seyir halinde bir geminin güvertesi durduğuna sizi inandıramaz! Tiyatro sahnesinde seyir halinde bir geminin tasvirini yapmaktan daha zor bir şey var mıdır! Ama aslına bakarsanız, seyircinin imgeleminde bir gemi tasviri kurabilmek için bütün sahneyi devasa bir

yelkenle kaplamak yeterlidir. ‘Az olanla çok şey anlatmak – işte mesele bu. Ressamın görevi, en ekonomik yöntemlerle en büyük zenginlikleri yakalayabilmektir. Japonlar tek bir çiçekli dal tasviriyle baharı anlatırlar. Bizdeyse, ilkbahar tasviri her ayrıntısıyla yapılır, fakat akılda tek bir dal bile yer etmez!’²⁰¹

Sahnede gerçekliği tümüyle aktarmanın imkânsızlığı, gerçekliğin stilize edilmesi gerekliliğini doğurur.²⁰² Bu bağlamda, sahnede gerçeğe benzerlik yerine, bilinçli bir stilizasyona yönelmek gerekir. Stilizasyon, doğadaki gerçekliği aynen yansıtmaz, o gerçekliği imler (ima eder-anıştırır); bunun için de, gerçekliğin bütünselliğinde bir soyutlamaya gider.²⁰³

Sahnede, gerçekliğin imlenmesi için gerekli olan soyutlama, gerçekliğin,

- bütünü temsil eden parçalara indirgenerek “yalınlaştırılmasına”,
 - kendi özgün formundan uzaklaştırılarak “çarpıtılmasına”,
 - sembolik göstergelere dönüştürülerek “simgeleştirilmesine”
- başvurularak gerçekleştirilebilir.

“Sade bir yeşillik gölgesi belki de doğayı yaprak yaprak taklit eden kesilmiş bir mukavvadan çok daha iyi bir izlenim verecektir. Yoğun mor renkteki fon belki de muzaffer bir şafağın etkisini sağlayacaktır.”²⁰⁴

Sanat, yaşamın tıpkısı olmadığı gibi; tiyatro da, yaşamın bir kopyası, bir taklidi değildir. Sanatsal gerçek yaşam gerçeğinden farklı olduğu gibi²⁰⁵; tiyatronun gerçekliği de, yaşamın gerçekliğinden farklıdır.²⁰⁶ Sanatta biçim, gerçek yaşama benzerlik arayışından değil, hayal gücünden doğmalıdır.²⁰⁷ Tiyatroda gerçekçi sahneleme anlayışı ise, sahnede gerçekliğin kopyasını üretmeye çalışarak, hayal gücünden doğan yaratıcılığı öldürmekte²⁰⁸, tiyatroyu sanatsallıktan koparmaktadır.²⁰⁹ Oysa sanat gerçeğin kopyası değil, bir tasarımdır.²¹⁰ Gerçekliği kopya etmeye çalışmak, sanatı yadsımak, inkâr etmektir.²¹¹ Tiyatroya sanatsallığını geri kazandırmak, hayal gücünü ve yaratıcılığı özgürleştirmek için, sahnelemede, yaşamı kopya etmeye, doğayı yeniden üretmeye yönelik

anlayış, yaşam gerçeğine mutlak bağlılık ilkesi reddedilmeli²¹²; bilinçli bir stilizasyona yönelinmelidir. Zira sanatın olduğu yerde stilizasyon vardır.²¹³

“Kişiliklerden biri, ‘Bir köpeğin uluduğunu duyuyorum yine’ der ve kaçınılmazca köpek uluması duyulur. Seyirci yola çıkıldığını sadece uzaklaşan çingirak seslerinden değil, dere-nin üstündeki ahşap köprüyü döven nal seslerinden de öğrenir. Demir bir dama düşen yağmurun tıptırtısı duyulur. Kuşlar, kurbağalar, cırcır böcekleri işitilir. İşte bu konuda A. P. Çehov’un, Moskova Sanat Tiyatrosu’nda ikinci kez *Martı* provalarına katıldığında (11 Eylül 1898), oyuncularla yaptığı bir söyleşiden notlar: Oyunculardan biri bu oyunda sahne arkasında kurbağaların vıraklayacağını, yusufçukların tiz seslerinin duyulacağını ve köpeklerin havlayacağını anlatır. ‘Tüm bunlar niye ki?’ diye sorar Anton Pavloviç, hoşnut olmadığını belli eden bir ifadeyle. Oyuncu, gerçek izlenimini yaratıyor, diye yanıtlar. A. P., ‘Gerçek izlenimi yaratıyor,’ diye alaycı bir gülüşle yineler. Ve bir an sustuktan sonra ekler: ‘Sahne, sanattır. Kramskoy, portrelerinde yüzleri mükemmel bir biçimde çizmiştir. Eğer bu yüzlerden birindeki burun resmini çıkarıp yerine gerçek bir burun koyarsak ne olur? Burun gerçek olur, ama tüm tablo bozulur. ... Ayrıca sahne sanattır, sahne yaşamın cevherini yansıtır ve buraya yüzeysel hiçbir şey sokmamak gerekir.’”²¹⁴

EK 1

· Sahneye sevgilisi tarafından terk edildiği için hüzünlü bir halde girmesi gereken oyuncunun, sahneye girmeden önce, sahne arkasında zihninden Çaykovski'nin Altıncı Senfoni'sinin duygusal temalarını geçirmesi²¹⁵

· Ekonomik seviyesi çok düşük insanlar hakkındaki bir oyunda, bir dükkânda paketleme yaparken, paketleme bölümünün şefliğine terfi eden ve böylece haftalığına beş dolar zam yapıldığı için çok sevinçli olan bir tezgâhtarını oynayan oyuncunun, kendi kendine, Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi'nden *Neşeye Övgü*'yü söyleyerek veya hoşlandığı kızın kendisiyle çıkmayı kabul ettiğini hayal ederek bu sevinç duygusunu yakalamaya çalışması²¹⁶

· *Venedik Taciri*' de Shylock rolünü oynayan ve sahneye öfke duygusuyla girmesi gereken oyuncunun, sahne arkasında, tuğlaların içine gömülü demir merdiveni şiddetli bir biçimde sallamaya çalışarak ve fısıltılı bir sesle küfürler ederek kendini öfkeliendirmeye çalışması²¹⁷

· Salome rolünü oynayan oyuncunun, Vaftizci Yahya'nın başını tepside gördüğü zaman vermesi gereken duygusal tepkiyi üretmek için, ölmüş köpeğini düşünmesi²¹⁸

· Hamlet rolünü oynayan oyuncunun, Yorick'in kafatasını eline aldığı anda, ölmüş amcasını düşünerek ağlamaya çalışması²¹⁹

· Elektra rolünü oynayan oyuncunun, ölmüş Orestes'in küllerini taşıdığı kaba, kendi ölmüş oğlunun küllerini koyması ve bu sayede acı ve yasa dair duygularını harekete geçirmeye çalışması²²⁰

· Sınıf farkının bilincinde ve kendi sınıfsal durumuna duyduğu büyük bir öfke tarafından güdülenmiş bir tezgâhtarını oynayan oyuncunun, kendisinin bir yakınına kötülük yapıldığını düşünerek öfke duygusunu harekete geçirmeye çalışması²²¹

· *Othello*'da Iago rolünü oynayan oyuncunun, Othello'ya karşı hissetmesi gereken kıskançlık duygusunu harekete geçirmek için, Othello rolünü oynayan oyuncuya karşı hissettiği kişisel kıskançlık duygusunu kullanması²²²

· Bir kurşunun bedeninde yaratacağı acı ve fiziksel şoktan

korkma durumunu oynaması gereken oyuncunun, soğuk bir duş almak için banyoya girdiğinde soğuk suyun bedenine ilk temas edeceği an öncesinde hissettiği korkuyu kullanması²²³

- Giyotinle idam edilecek bir karakteri oynayan oyuncunun, soğuk bir duş alma imgesini kullanarak korku duygusunu harekete geçirmeye çalışması²²⁴

- Sapıklıkla suçlanan bir karakteri oynayan oyuncunun, geçmişinde yaşadığı travmatik bir anıyı hatırlayarak korku ve utanç duygularını harekete geçirmeye çalışması²²⁵

- *Üç Kız Kardeş* oyununda İrina'yı oynayan oyuncunun, Moskova'ya gitmeye dair özlem duygusunu harekete geçirmek için, kendini, ülkesine dönmek isteyen Afrika'daki bir barış gönüllüsü olarak düşünmesi²²⁶

- *Othello'da* Desdemona'yı oynayan oyuncunun, Desdemona'nın Othello tarafından öldürülmekle tehdit edildiği sahnede, Othello'nun gelmesini beklerken duyduğu korku duygusunu harekete geçirmek için, kendini hastanede ameliyat olmayı veya diş hekimi muayenehanesinde diş çektirmeyi beklerken düşünmesi²²⁷

- Ölen annesinin ardından ağlayan bir karakteri oynayan oyuncunun, ölmüş köpeğini düşünerek duygularını harekete geçirmeye çalışması²²⁸

- Kafasına silah dayanmış bir karakteri oynayan oyuncunun, bir köpek tarafından kovalandığı bir anısını hatırlayarak korku duygusunu harekete geçirmeye çalışması²²⁹

- Kocası tarafından takip edildiğini gören ve bu nedenle sevgilisinin evine korkuyla giren bir karakteri oynayan oyuncunun, buradaki korku duygusunu, geçmişinde, bir odanın kapısının birisi tarafından birden açılmasıyla, uygun olmayan, mahrem bir durumda yakalandığı bir olayı hatırlayarak harekete geçirmeye çalışması²³⁰

- Cinayet işleyen bir karakteri oynayan oyuncunun, bir sivrisineği veya böceği öldürdüğü bir olayı hatırlayarak duygularını harekete geçirmeye çalışması²³¹

- Jan Dark'ı oynayan oyuncunun, Jan Dark'ın "Tanrı'ya hizmet etmek için ülkesini kurtarma" amacını, kendi zihninde "sanata hizmet etmek için tiyatroyu kurtarma" amacına dönüştürerek duygu-

larını harekete geçirmeye çalışması²³²

· Medea'yı oynayan oyuncunun, Medea'nın, kendi çocuklarını öldürerek Iason'dan intikam alma isteğine dair duygularını harekete geçirmek için, kendisinde intikam alma isteği uyandıran başka bir olayı düşünmesi²³³

EK 2

· “Örnek olarak bir mağaza müdürünü ele alalım. ... Mağaza müdürü klasik bir biçimde giyinmiştir, çünkü yönettiği mağaza eski Avrupa geleneklerine dayandırılmıştır. Bu karakter hakkında söylenecek mantıklı bazı noktalar vardır. Eğitimin disiplinli olduğu Avrupa'da yetiştiği için her şeyden önce oldukça çalışkan biriydi. Mağazada bulunan her eşyanın değerini gayet iyi bilmekteydi. İşinde oldukça ciddiydi, bunu tiyatro dilinde anlatmaya çalışırsak, mağazasında bulunan antika eşyalar hakkında bir ders verebilecek düzeydeydi. Bir oyuncu, “ciddi olmayı” oynayamaz. Oyuncu, ciddiyetini seyirciye iletebileceği bir eylem bulmalıdır. Her zamanki ciddiyetiyle, mağaza müdürümüz evine gidip kendisi gibi bir antikacı olan babasıyla birçok konu hakkında konuşmaktadır. Şimdi onun hakkında bildiğimiz şeyler var, fakat aynı zamanda karakterimiz için inanılabilir ve işimize yarayacak bir geçmiş kurabiliriz: Ailesi uzun yıllardır el yapımı antika eşyalar kullanmaktaydı. Babası, o henüz küçük bir çocukken oğlunun antika eşyalara olan ilgisini fark etmiş ve dil eğitimi alması gerektiğine karar vermişti. Okuldan eve geldiğinde büyük bir hevesle ilk yaptığı şey babasıyla oturup öğrendiği yeni kelimelerle oyunlar oynamaktı. Babası da ona bu kelimelerle cümleler kurduruyordu. Buna karşın yaramazlıkları da olmuyor değildi. Zaman zaman, büyüdüğünde bir kovboy olmak istediğini söyleyerek babasını kızdırıyordu. Her gün akşam yemeğinden önce babasına bir şeyler okurdu. Akşam yemekleri oldukça resmiydi. Yemek için giyinmek zorundaydı. Yemek sırasında annesiyle konuşurdu. Annesi oğlunun ne işler başardığını duymak ister, oğlu da o gün neler öğrendiğini annesine büyük bir gururla anlatırdı. Anne, oğluyla o kadar gurur duyardı ki

ona bir takım hediyeler verirdi; fazladan çikolata ya da yeni bir kalem takımı. Oğlunun büyüdüğü kendisine kristallerin farklı çeşitleri hakkında bilgi vermesini ve gümüşün kalıplarındaki farkı anlatmasını büyük bir sevinçle dinler ve mutlu olurdu. Tıpkı kocası ve oğlu gibi iş hakkında o da uzmanlaşmaya başladı. Hem kendi, hem de babası bu gelişimi izlemekten oldukça keyif alırlardı. Annesiyle de gurur duyuyordu, zira annesi müşterilerle kristal hakkında konuşabiliyor ve onlara bilgiler verebiliyordu. Annesi bir müşteriyle bir kristalin değeri hakkında konuştuğunda ve o kristali çok iyi bir fiyata satmayı başardığında, hep birlikte güzel bir restorana akşam yemeğı yemeğı giderlerdi. 18 yaşına geldiğinde, ilk kez şarabın tadına baktı. O andan itibaren, akşam yemeklerinde masada her zaman bir şarap şişesi bulunmasına ailecek karar verdiler. Bildiğı şeyler hakkında oldukça titiz davranıyordu. Boş zamanlarının çoğunu hem evde hem de okulda okuyarak, araştırmalar yaparak geçiriyordu. İstediğı işe girebilmek için Avrupalı bir satış müdürüne benzemesi gerektiğini anlamıştı. İngiliz tarzında giyinmeye başladı. Gömleklerinin nasıl ütölendiğı, ayakkabılarının nasıl boyandığı konusunda aşırı derecede titiz davranırdı. Neşeli ve iyi huylu biriydi. Mağazaya gelen müşteriler ne alacakları konusunda bir fikre sahip olmadıkları zaman, onlara karar verme konusunda yardımcı olurdu. 21 yaşına geldiğinde, diğ er mağaza müdürlerinin, kristal ve gümüş konusunda onun bilgisine başvurdıklarını görüyoruz.”²³⁴

• “Elimizde veznedar Vaneka var. Mülâyim, mütevazı, genç bir adam. Bürosu onun evi. Onun için yücelerin yücesi. Hayatındaki en iyi şey. Bu odayla ilgili her şey onun kaygıları hakkında fikir verir. Mekânın temizliğı, gündelik işleri için gerekli şeyleri sıraladığı düzen. Büyük Çelik kasadan tut da, en iyi dostu addettiğı ve Konstantin Sidorovi adını taktığı sevimli kırmızı-mavi kalemine, elektrik lambasına kadar. Bu lambayı öylesine temiz tutar ki departmandaki en parlak ışık kaynağı gibidir bu lamba, onun gururudur. Ateşe dayanıklı kasanın kilitleri güzelce yağlanmış ve hiçbir terslik çıkarmadan kolayca açılıp kapanır. Hoş bir şekilde çıt sesi çıkarmaları çok güzeldir, kulağına adeta

müzik gibi gelir bu ses. İçerideki raflarda banknot desteleri sıralanmıştır. Yüzlük, binlik, on binlik, yüz binlik banknotlar vardır. Ne zaman sorarsanız sorun, Vanečka her daim orada ne kadar para olduğunu söyleyebilir. Vanečka bilfiil hesaba para yatırma ve hesaptan para ödeme işlemlerini sever. Departmandan para çıkarmak ve onu denetlemek kutsal bir ayin, bir sanattır onun için. İçeride para kalmadığından alacaklılara ödeme yapamadığı zamanlar onun için bir trajedidir. Vanečka hiçbir zaman hata yapmaz, hesaplarının doğruluğu efsanevidir. Bütün gençliğine ve tevazuuna rağmen, muhasebe dünyasında kendi çapında meşhurdur ve hiçbir şey ona bu şöhretinden daha fazla gurur veremez. Muhasebe şefi onu çok sever. Vanečka ise orduda bir asker ulu bir generale nasıl taparsa ona öyle tapar. Vanečka, dünyasındaki en ufak bir rahatsızlıktan iliklerine kadar sarsılır. Allah korusun, ya patronu artık masasında olmazsa? Ya da lambasının ampulü üzerinde sinek pislikleri olursa? Ya da katiplerden biri ana defteri doğru çizgide imzalamazsa? Bunlar Vanečka'nın boş zamanında sonsuza kadar bahsedebileceği iş günü rahatsızlıklarıdır. Araya mali bir hata karışsa ya da bir deste paradan bir iki tane eksik çıksa neler olacağını düşünmek bile korkutucu. Böyle şeyler gerçekte hiç başına gelmemiştir. Bunları sadece kabuslarında görür.”²³⁵

• “... bütün evi zihinsel olarak inşa edebiliriz, görebiliriz, mimarisini gözlemleyebiliriz, odalarının yerleşimini inceleyebiliriz. ... Evdeki hayatın daha ayrıntılı olarak incelemek için şu veya bu odanın kapısını aralayabilir ve evin diğer bölümlerime sızabiliriz, örneğin yemek odasına ve hemen yanında hizmetkarlara ayrılan odaya. Koridora çıkabiliriz vs. Evin bu kısmında, yemek saatlerindeki hayat, bize bir karınca yuvasını andırır. Hizmetkarların, efendilerinin odasının zeminini kirletmemek için ayakkabılarını nasıl çıkardığını, tabak çanakla nasıl oradan oraya koşuşturduğunu görürüz. Baş uşağın kıyafetini görebilirsiniz, ama efendisine sunmadan önce tıpkı bir gurme gibi yemeği test ederek, kilerden çıkarılan tabakları nasıl servis ettiğini görebilirsiniz. ... Uşakların kıyafetini, bulaşıkhanedeki hummalı çalışmayı, koridoru hızla geçip merdivenleri çıkmalarını görebilirsiniz. İçlerinden biri, şaka olsun

diye, bir hizmetçiyi kucaklar. Yemekten sonra, her şey sakinleşir ve efendi uyuduğu için herkesin ses çıkarmadan yürümeye gayret ettiğini görürsünüz. Efendinin horultuları, koridorda yankılanır. Daha sonra, misafirlerin gerçek hayat kostümlerini, zayıf ilişkilerini, çağrılan çocukları görürsünüz. Velinimetleri ve büyükbabaları olan insanın elini öpmeleri için Famusov'un çalışma odasına götürülürler. Çocuklar, özel olarak bu tür durumlar için ezberlenen şiirlerden okur ve yardımsever büyükbaba, onlara hediye ve ikramlar sunar. Sonra, bir köşede veya konuk salonunda çay içmek için bir araya gelirler. Bütün misafirler gittikten sonra, ev tekrar sessizliğe bürünür. Odalara büyük tepsiler içinde gaz lambaları taşındığını görürüm. Lambaların açıldığını, anahtar şıkırtılarını, merdivenlerdeki ayak seslerini, gaz lambalarının avize ve masalara yerleştirildiğini duyabilirsiniz. Karanlık çöktüğünde, uzayıp giden odaları sonunda, bir taraftan diğer tarafa hayal gibi hareket eden bir ışık noktası görürsünüz. Bunlar, yanan lambalardır. Bu hayal gibi ışıklar, bütün odalarda bir sıcaklık yaratır. Yatmadan önce oyunlar oynayan çocuklar, koridorlarda koşuşturur. Sonunda, dadının yanına götürülürler. Uzaktaki odalardan birinde, fortepiyano eşliğinde aşırı duygusal bir şarkı söyleyen bir kadın sesi duyulur. İhtiyarlar, kâğıt oyunları oynar. Bazıları Fransızca konuşur; bazıları da gaz lambasının ışığında örgü örer. Daha sonra, gecenin sessizliği çöker. Koridorlarda terlik sesleri duyabilirsiniz. Nihayetinde, en son kişi de odasına çekilir ve her şey sessizliğe gömülür. Uzaklardan, geç kalmış bir arabanın sesi, gece bekçisinin bağırduğu, saatin kaç olduğunu söylediği duyulabilir. ... Evde dolaşırken – büyük salon, odalar, salon, çalışma odası – kendimi dönemin kıyafetleri ve saç biçimine uygun olarak görürüm. Yemek odasında, ev sahibesinin gerçek hayat kıyafetinin yanında otururken görürüm. Bu kadar onurlu bir yer ayrılmasından dolayı mutluluk duyarım. Veyahut, kendimi masanın en ucunda, Molchalin'in yanında otururken görür ve kendimi kötü hissederim. ...Loş koridorda, bir şeyleri devirmemeye çalışarak ilerlerim. Sağdaki üçüncü kapıya gelirim. Kapıya vurup beklerim ve kapı özenle açılır. ... Famusov'un odasına giderim ve odanın ortasında geceliğiyle durduğunu ve ellerini bir orkestra şefi gibi sallayarak bir ilahi okudu-

ğunu görürüm. Tam karşısında küçük bir çocuk durmaktadır. Çocuğun yüzü buruşmuştur ve odaklanmak için sarf ettiği zavallı çaba yüzünden gergindir. Duanın sözlerini ezberlemeye ve hatırlamaya çalışarak, tiz sesiyle ilahiyi söylemektedir. Gözlerinde yaşlar vardır. Bir kenara otururum. İhtiyar adam, geceliklerinin içinde olmaktan dolayı hiç de utanç duymamaktadır ve ilahiyi söylemeye devam eder. ... Sofya'ya geçebilirim. Büyük salonda onunla karşılaşırım. Güzel giyinmiştir ve paltosunu aceleyle giyip çıkmaya hazırlanmaktadır. Lisa onun üzerine titremektedir, paltosunun düğmelerini iliklemesine yardım eder ve ev sahibesinin yanına alacağı bütün küçük paketleri hazırlar. Sofya, aynanın önünde üstüne başına çekidüzen vermektedir. 'Babası, Bakanlığa gitti,' diye akıl yürütürüm, 'ama kız, Kuznetski Köprüsü'ne doğru gidiyor, ünlü bir alışveriş merkezi, Fransız dükkanları, 'şapkalar, boneler, broşlar, iğneler' veya 'kitaplar ve pastacılar' veyahut 'başka bir neden' olabilir.' ... Molchalin'e doğru ilerledim. İsteğim doğrultusunda, Famusov'un akraba ve dostlarının bir listesini yazdı. O listedekileri ziyaret edip kendimi iyi hissetmek istedim. Molchalin'in mektuplarını resmi bir biçimde yazması hoşuma gitti. Ama işini tamamladığında, tekrar sıkılmaya başladım ve ziyaretlerime başladım. ... Önce, hiçbir yerin ortasına, kışlaya giderim ve bir asker modeli olan Sergei Skalogub'la görüşürüm. Skalogub'un yanından ayrılıp Khliostova'ya doğru yola çıkarım ve zihinsel olarak Tugoukhovski'ye giderim. Kiliseye gitmek için altı kişilik arabalarına biner, bütün ailesini görürüm. Zihnimde, o büyük arabaya binerim ve bir o tarafa, bir bu tarafa sallanmaya başlarım. Tam o anda, paskalya perhizi sırasında, eski Moskova'nın bahar ayazının nasıl olduğunu anladım. Zavallı Amfisa Khliostova'yı hatırladım ve kuzenimi görmek için 'bu ayazda yollara düşmenin' ne kadar zor olduğunu fark ettim. ... Prens, prence, altı küçük prenses ve ben – toplam dokuz kişi! Kendimi 'altı kişilik bir arabanın' içinde, konserve kutusundaki bir sardalye gibi hissettim. Neyse ki Pokrivka'da, Amfisa'nın evinin yakınlarında arabadan dışarı atladım. Beni bekleyen saygıdeğer hanımefendi, etrafındaki hizmetçileriyle birlikte oturmuş, monogramlarla uğraşıyordu. Tam karşısında küçük bir siyahı kız ve bir köpek vardı. Amfisa, köpeğe num-

ralar öğretiyordu. Küçük kıza, Rusça şarkılar öğretiliyordu. Geleneksel Rus önlükleri giymiş Matrioshka, Grushka, Akulinka şarkının nakaratına eşlik ediyordu. Küçük kız, şarkıyı tiz ve güçlü sesiyle söylüyordu. Amfisa'nın mutluluğu ve sıcak gülümsemesi, herkesi canlandırıyor. Amfisa, küçük kızın şarkısını bir an için keserek, yemekten sonra eğlenmesi gerektiğini açıklar. Amfisa'nın dediğine göre, bu sayede yemekleri hemen sindirmesine yardımcı olmaktadır. Jestlerinin ve sıcaklığının yerini, hakaret ve azarlamalar alır. Yapabileceğim hiçbir şey olmadığı ve çabucak sıkıldığım için çok uzun süre oyalanmam. Oradan, Sagoretski'ye, Repetilova'ya ve oradan da Dmitriyevna ve Mikhailovich çiftinin yanına gittim. ... balo salonuna giderim ve kendi kendime şöyle derim: 'Birazdan, Sofya ile Skalogub'un evlilik töreni gerçekleşecek ve 100 kişilik bir davetli grubu için büyük bir kahvaltı organize etmem istendi. Koltukları ve porselen takımları düzenlemenin en iyi yolu nedir?' Türlü türlü sorular sorulabilir: örneğin albay ve belki de bütün personeli orada olacak. Askerlerin rütbelerine göre yerleştirilmesi gerekecek. Hiç kimsenin, genç çiftten uzak kalmaktan dolayı rahatsızlık duymaması sağlanacak. Aynı düzenleme, akrabalar için de yapılacak. Bu onlarda da rahatsızlık yaratabilir. Bu kadar çok insanı bir araya getirdikten sonra, hepsi için doğru yeri bulmam ve bu beni endişelendirir. Genç çift ortaya yerleştirilecek bir masada otursa ve diğer masalar da onların etrafında bir çember oluşturacak şekilde yerleştirilse? Bu tür bir düzenleme, yerinden rahatsızlık duyacak kişilerin sayısını önemli ölçüde düşürebilir. Bu durumda, koltuk sayısı ne kadar çoksa, davetlileri rahatsız etmeyecek bir oturma düzeni bulmak o kadar kolay olur. Bu soruya uzunca bir süre ayırırım ve buna ilgim azalırsa, her zaman başka bir soru vardır: Skalogub için değil, Sofya ve Molchalin için yemek hazırlamak. Her şey farklıdır. Bir katiple evlenmek, birbiriyle denk olmayan iki kişinin evliliği olacaktır ve evlilik töreninin de daha basit olması gerekir. Sadece yakın akrabalar çağrılacak ve onların da hepsi gelmeye tenezzül etmeyecektir. Molchalin'in üstü olan kişi Famusov'un kendisi olduğundan, subaylar gelmeyecektir. ... Küçük çocuğa ilahi öğreten ve halen geceliğinin içinde olan Famusov'un yanına dönerim. İhtiyar ahmağı provoke etmeye

karar veririm. Biraz uzağına oturur ve ona sataşmak için bir bahane bulurum: ‘O söyledığınız şey de ne?’ diye sorarım. Ama Famusov, belki de duasını bitirmediği için yanıt vermeye tenezzül etmez. Epeyce bir ara geçmesine rağmen sessizliğini korur. ‘Çok güzel bir ezgiymiş,’ diye mırıldanırım. ‘Ezgi değil, kutsal bir ilahi,’ diye karşı çıkar. ‘Affedersiniz, unutmuşum... Peki ne zaman söylenir?’ diye sorarım. ‘Kiliseye git, görürsün.’ İhtiyar şimdiden rahatsız olmuştur, ama bunu eğlenceli bulur ve daha da çok üzerine giderim. ‘Uzun süre kalamayacağım için buradan ayrılmam gerekecek,’ derim nazikçe. ‘Burası neden bu kadar sıcak?’ ‘Sıcak mı?’ diye homurdanır ihtiyar. ‘Cehennem kadar sıcak değil.’ ‘O başka bir mesele,’ derim daha da nazik bir biçimde. İhtiyar bana doğru bir adım atıp, ‘Neden?’ diye sorar. Kendimi bir ahmak gibi göstermeye çalışarak, ‘Çünkü cehennemde kıyafetlere ihtiyaç yoktur. Orada Tanrı’nın sizi yarattığı gibi olursunuz,’ derim. ‘Bir Türk hamamında olduğu gibi, uzanıp buhar banyosu yapabilirsiniz, ama kilisede bir kürk paltonun içinde terlersiniz.’ ‘Senin gibiler, insanı günaha sokar.’ İhtiyar, gülmek ve ‘temelleri sarsmamak’ için oradan ayrılmaya karar verir. ... Sofya’nın ücra bir yer olan Saratova’ya gönderildiğini hayal ederim. Gizli nişanlısı Molchalin ne yapacaktır? Bunun bir çaresini bulmaya çalışırken, Sofya’yı uzaklara doğru yaptığı bir yolculukta kaçırmayı bile düşünürüm. Başka bir denemede ise, Molchalin’le birlikte bulunduktan sonra aile meclisinde Sofya’nın savunucusu rolünü üstlenirim. ... Başka bir denemede, Sofya’nın Skalogub’la beklenmedik bir biçimde nişanlandığını haber alır ve ... Skalogub’u vururum.”²³⁶

· Oyun başlamadan önce – Roderigo’nun geçmişi

“Roderigo kimdir? Sanırım, zengin bir ailenin çocuğuydu. Tüccardılar ve Venedik’te kadife ve diğer lüks mallar karşılığında tarım ürünleri alıyorlardı ve bu ürünleri Rusya da dahil olmak üzere yurtdışına yüksek fiyatlarla ihraç ediyorlardı. Roderigo’nun anne, babası ölmüştü. Bu kadar büyük bir işle nasıl başa çıkabilirdi? Hem babasının hem de kendisinin aristokratik çevrelere kabul edilmesini sağlayan babasının servetini har vurup harman savurmak dışında elinden bir şey gelmiyordu. Yüksek hayat standartları-

nın düşkünü ve saf biri olan Roderigo, kendisiyle aynı zevkleri paylaşan genç Venediklilere para akıtıyordu (elbette asla karşılığını beklemeden). Bu para nereden geliyordu? Çok sağlam olan işi, çok sadık olan eski yöneticiler sayesinde bir süreliğine devam etmişti. Ama şüphesiz çok uzun süre böyle gidemezdi. Kötü kader ağlarını örüyordu. Roderigo, bütün gece içtikten sonra sabahleyin kanalın yanında yürürken, gondola binen genç ve güzel Desdemona'yı, bir rüya ya da hayal gibi gördü. Desdemona, hizmetkârı ve Brabantio'nun evinde bakıcılık yapan başka bir yaşlı kadının eşliğinde kiliseye gidiyordu. Roderigo, dondu kaldı, gondolu durdurdu ve içkinin etkisiyle buruşmuş yüzüyle, Desdemona'ya uzun uzun ve haşın bir biçimde baktı. Bu, bakıcının dikkatini çekmişti. Desdemona'nın yüzünü bir peçeyle alelacele örttü. Roderigo, gondolu uzunca bir süre takip etti. Desdemona'nın peşinden kiliseye girdi. Duyguları öylesine güçlüydü ki onu ele geçirmişti. Kilisede dua etmiyor, sadece Desdemona bakıyordu. Bakıcı ise, halen Desdemona'yı ondan gizlemeye çalışıyordu. Ancak, Desdemona olanlardan hoşnuttu. Bu, Roderigo'yu beğendiği için değildi, evde sıkılmıştı ve eğlenmek istiyordu. Brabantio, ayin sırasında gelmiş, etrafına göz gezdirmiş ve sonunda kızının yanına oturmuştu. Bakıcı, ona bir şeyler fısıldadı ve Roderigo'yu işaret etti. Brabantio, ona ciddi bir biçimde baktı ama Roderigo, Roderigo olduğu için, hiç rahatsızlık duymadı. Desdemona gondoluna döndüğünde, gondolun içinin çiçeklerle dolu olduğunu gördü. Gondolcu, gondolun başında beklemek yerine, bir arkadaşıyla sohbete daldığı için ciddi bir azar işitti. Brabantio çiçeklerin suya atılmasını emretti ve kızını gondola bindirip bakıcı ile birlikte eve gitmesini istedi. Ama Roderigo, yakınlardaki bir köşeye gizlenmiş olup bitenleri izliyordu. Gondolu, Desdemona'nın gondolunun önündeydi ve kilisenin yakınlarındaki bütün çiçekçilerden aldığı çiçekleri, Desdemona geçerken suya fırlattı. Bu hareket, genç kadının hoşuna gitmişti. Neden? Çünkü mutluydu, çünkü gönlü okşanmıştı, çünkü bakıcısı öfkeliydi. Daha ilk görüşmede, Roderigo'nun akli başından gitmişti. Desdemona dışında bir şey düşünemez olmuştu. Penceresinin altında serenat yaptı. Kanala bakan penceresinden onu görebilirim umuduyla bütün geceyi gondolunda geçirdi. Desdemona pencere-

ye çıktığında onu bir iki kez görebildi. Desdemona belirli bir nedeni olmadan, sırf yaramazlık veya cilve olsun diye ona gülümsedi. Ama Roderigo, saflığının etkisiyle, emeline ulaştığını düşündü ve mutluluktan ne yapacağını bilemedi. Şiirler yazdı ve aşk şiirlerini sevgilisine ulaştırmak için Brabantio'nun hizmetkarlarına rüşvet verdi. Hizmetkarlar ondan epeyce para aldı ama şiirlerin hedefine ulaşip ulaşmadığını hiç kimse söyleyemezdi. Nihayetinde, Brabantio'nun emirleri doğrultusunda, erkek kardeşi bu istenmeyen aşığın karşısına çıktı ve bu yaptıklarına bir son vermesi için onu uyardı. Ama Roderigo devam etti. Başka yollar bulunması gerekiyordu. Roderigo'yu kovmak için hizmetkârları gönderdiler. Hizmetkârların pek nazikçe davrandığı söylenemezdi: Ona portakal kabukları, mutfak atıkları ve başka çöpler fırlattılar. Roderigo her şeyi sabırla karşıladı. Ama bir akşam Desdemona'nın gondolu ile karanlık kanal boyunca ilerlediğini gördü, ona büyük bir çiçek demeti ve kendi yazmış olduğu aşk şiirlerinden birini fırlattı. Fakat – o da ne! – Desdemona ona bakmadı bile; çiçekleri ve aşk şiirini kendi elleriyle suya fırlattı ve öfkeli yüzünü çevirirken peçesini indirdi. Roderigo yerin dibine batmıştı. Ne yapacağını bilemiyordu. O acımasız güzelden intikam almak için, bir haftalık çılgınca bir eğlenceden daha iyi bir şey düşünemedi. İntikam uğruna, gondolunu gösterişli şeylerle, çiçek ve lambalarla süsledi ve yanına aldığı hafifmeşrep kadınlarla birlikte, Brabantio'nun evinin yanından geçip durdu veya Desdemona'nın günlük yürüyüşlerini yaptığı büyük kanal boyunca turladı. Aklı başına gelince, melankoliye kapıldı ve sevdiği kadının yakınlarında gondolunun içinde saatlerce vakit geçirdi, ta ki hizmetkarlar yine onu kovmak için gönderilene kadar. Bütün bunlar, Othello gelmeden önce yaşanır. Desdemona'nın onu ilk gördüğü gün kalabalığın arasındaydı. Othello, kazandığı zaferin ardından Venedik'e dönmüştü. Askerler, Türkleri yenilgiye uğrattıktan sonra, şimdi de kadınların gönüllerini fethediyorlardı. Roderigo asker olmayı düşündü. Askerler, bir gecelik eğlencelerinde fahişelerle birlikte olmayı tercih ediyordu. Roderigo, her şeyin ödemesini üstlendi. Böylece askerlerle yaklaştı ve Iago'yla iletişim kurabildi. Bu eğlencelerin birinde, sarhoş askerler Roderigo'yu az kalsın dövecekti, ama Iago

onun imdadına koştı. Roderigo, ona minnettar kaldı ve bu hareketinin karşılığını ödemek istedi, ama Iago bunu bir karşılık beklemeden yaptığını söyledi. Böylece arkadaşlıkları başladı. O esnada, Othello ile Desdemona arasındaki aşk, güçlü bir biçimde geliyordu. Aracılık yapan Cassio, Roderigo'nun aşkından haberdardı. Onu sadece gece eğlencelerinden tanıyordu ve ne kadar saf olduğunu biliyordu. Othello ve Desdemona arasındaki ilişkiden haberdar olduğundan, Roderigo'nun aşkına karşılık bulma umutlarını gülünç buluyordu. Saflığıyla alay etti ve onu kızdırdı. Desdemona'nın bir yerde yürüyüş yaptığını veya başka bir yerde buluşma ayarladığını onu ikna etti ve Roderigo güzel kadını görebilmek umuduyla saatlerce bekledi. Aşağılanmış ve incinmiş bir biçimde onu koruması altına alan Iago'nun yanına gitti. Iago, onun intikamını alacağını ve Desdemona'yla evlenmesini sağlayacağına yemin etti, çünkü kara iblisle bir aşk yaşanabileceğine ihtimal vermiyordu. Roderigo, onu kendisine daha da yakın hissetti ve altına boğdu.”²³⁷

• Oyun başlamadan önce – Iago'nun geçmişi

“Iago, çekirdekten yetişme bir askerdir. Dışarıdan bakıldığında, dost canlısı, açık ve sadık biridir. Cesur bir askerdir. Bütün savaşlarda Othello'nun yanında yer almıştır ve bir keresinde onun hayatını kurtarmıştır. Zeki ve kurnazdır. Othello'nun askeri yetenekleri ve sezgisi sayesinde geliştirdiği savaş taktiklerini kusursuz bir biçimde anlar. Othello, savaştan önce ve savaş sırasında Iago'ya sıkça danışır. Iago da ona çoğu zaman zekice ve faydalı tavsiyeler vermiştir. Aslında iki kişidir; biri dışarıdan bakıldığında görülen adam, diğeri de onun gerçekte olduğu kişi. Biri samimi, basit ve iyi yüreklidir; diğeri ise kötü ve iticidir. Taktığı maske, onun gerçek yüzünü öylesine gizler ki herkes (ve belirli ölçüde kendi karısı da) onu yeryüzündeki en basit ve en dürüst insan olarak bilir. Desdemona'nın siyah bir çocuğu olsaydı, çocuğunu bir bakıcı yerine bu cesur, kaba ama iyi kalpli adama seve seve emanet edebilirdi. Çocuk da bu kuzu postuna bürünmüş kurdu, öğretmeni olarak kabullenirdi. Othello, savaştaki cüretini ve acımasızlığını görmüş olmasına rağmen Iago'ya bu gözle bakar. Savaşta kendisi de dahil herkesin hayvana dönüştüğünü bilir. Ancak bu onun nazik, duygu-

lu ve neredeyse utangaç olmasını engellemez. Dahası Othello, Iago'nun zekasını ve kurnazlığını takdir eder. Iago, savaşta ona sık sık iyi tavsiyeler vermiştir. Kampta, Iago'nun sadece danışmanı değil aynı zamanda bir arkadaşıdır. Othello, hayal kırıklıklarını, şüphe ve umutlarını ona açmıştır. Iago her zaman onun çadırında uyumuştur. Uykusuz gecelerde, büyük kaptan kalbini açmıştır. Iago onun uşağı, bakıcısı ve gerektiğinde doktoru olmuştur. Yaralı bir adamı giydirmeyi, gerektiğinde cesaret vermeyi, müstehcen ama eğlenceli bir şarkı söylemeyi veya iyi bir öykü anlatmayı ondan daha iyi bilen yoktur. İnsanlar onu mazur görür, çünkü çok iyi bir arkadaştır. Iago'nun şarkıları ve alaycı öyküleri çoğu zaman bulunmaz bir nimet olmuştur. Örneğin askerler yorulduğunda ve öfkelendiğinde, Iago şarkılarıyla ve alaycı öyküleriyle onların ruh halini değiştirmiştir. Bazen de hayata küsmüş askerleri kendine getirmek için bir şeyler yapmak gerektiğinde, onların hoşuna gitmesi için bir tutsağa işkence etmekten veya birini vahşice öldürmekten çekinmemiştir. Elbette ki Othello bunların hiçbirini bilmez; soylu Mağribi işkenceye karşıdır. Gerektiğinde birinin başını tek bir kılıç darbesiyle uçurur. Iago dürüsttür. Kimsenin parasını veya malını çalmaz. Riske girmeyecek kadar akıllıdır. Ama bir ahmakla karşılaşsa (ki Roderigo dışında da etrafında birçok ahmak vardır) fırsatı kaçırmaz. Onlardan her şeyi alır: para, hediyeler, davetiyeler, kadınlar, atlar, köpekler vs. Bu ek gelirler, sefahat içinde yaşamasına yardımcı olur. Emilia, belki de tahmin ediyor olsa da bunların hiçbirini bilmez. Iago'nun Othello'ya yakınlığı, çekirdekten yetişmiş olması, Othello'nun çadırında uyuması, onun sağ kolu olması vs. doğal olarak diğer rütbelilerde kıskançlık, askerler arasında ise ilgi uyandırır. Ama herkes ondan korkar ve ona saygı duyar, çünkü gerçek bir askerdir, ideal bir askerdir, sık sık onların başını dertten kurtaran veya felaketleri önleyen bir savaş adamıdır. Askeri hayat için yaratılmıştır. Ama Iago, göz kamaştırıcı görünüşü ve formalitesiyle, soylularının düzenlediği ve Othello'nun katılmak zorunda kaldığı büyük resepsiyonlarıyla Venedik'e uygun değildir. Komutan, her şeyden önce kültürlü ve eğitilmiş bir adam değildir. Eksikliklerini tamamlayacak birine, başkan veya senatörlerle ilişkilerini yürütebilecek bir emir subayına ihtiyaç duyar. Mektup yaza-

bilecek veya anlamadığı bir askeri teoriyi açıklayabilecek birine ihtiyacı vardır. Iago bunu yapabilir miydi? Elbette ki eğitilmiş olan Cassio bu görev için çok daha uygundur. Cassio, Floransalı'dır ve o tarihte günümüzün Parislileri gibidir. Zerafet ve ince zevklere sahiptir. Iago bir mesajı Brabantio'nun evine götürmeyi veya Desdemona'yla gizli bir randevu ayarlamayı başarabilir miydi? Sadece Cassio bu tür işlerin altından kalkabilir. Othello'nun onu yardımcısı, emir subayı yapmasının şaşılacak bir yanı yoktur. Dahası, Mağribi olası bir aday olarak bile Iago'yu aklından geçirmemiştir. Bu tür bir makama ihtiyacı olmadığını düşünmüştür. Iago zaten yakın arkadaşdır, aileden biridir. Öyle kalmasında fayda vardır. Eğitimsiz, görgüsüz birini gülünç bir duruma düşürmek ve alay konusu yapmak yersizdir. Othello'nun düşünceleri bu yöndedir. Ama Iago böyle düşünmüyordu. Bütün hizmetleri, cesareti ve kahramanlığı, komutanın hayatını birden fazla kez kurtarmış olması, arkadaşlığı, bağlılığı sebebiyle emir subayı başka biri değil, kendisi olmalıydı. Yüksek rütbeli biri veya ordudaki arkadaşlarından biri bu göreve atanmış olsaydı, kendine bu kadar dert etmeyebilirdi, ama birdenbire ortaya çıkan ve savaş hakkında hiçbir şey bilmeyen bu genç subay da nereden çıkmıştı! Sırf okuma yazması olduğu, kadınlarla konuşmayı ve soylulara yaltaklanmayı bildiği için seçilmişti. Iago komutanın mantığını anlayamaz. Cassio'nun göreve atanması, kendisine yapılmış bir hakarettir; bunu bir aşağılanma olarak algılar ve öfkesini dizginleyemez. Üstelik bu görev için hiç düşünülmemiştir. Othello'nun en yakın ve derin duygularını – Desdemona'ya aşkını ve genç kadının kaçırılmasını – kendisine değil de Cassio'ya açmış olması bardağı taşıır. Cassio'nun Othello'nun emir subayı olarak görevlendirilmesi yüzünden, Iago'nun üzüntüye boğulmasında şaşılacak bir yan yoktur. Belki de kendisini içkiye verdiği akşamların birinde, Roderigo ile tanışmış ve arkadaş olmuştur. Yeni arkadaşıyla yaptığı gece sohbetlerinde, en çok konuştukları konuların başında, Roderigo'nun Iago'nun yardımıyla Desdemona'yı kaçırmayı ve Iago'nun komutanın davranışları hakkındaki şikâyetleri gelir. Kinlerinin ateşini daha da beslemek için her şeyi; Iago'nun meziyetlerini ve daha önceleri göze çarpmayan ama artık inkar edilemeyecek boyutlara varan

nankörlüğünü konuşurlar. Orduda Emilia hakkında çıkan söylentileri hatırlarlar. Iago, Othello'nun en yakın arkadaşıyken söylentiler çıkmıştı. Askerler, kendilerini eğlendirmek için Iago'nun komutanla yakın arkadaşlığı için türlü türlü nedenler üretmişti. Bunlardan birisi de Othello ile Emilia arasında geçmişte bir şeyler yaşandığı ve halen devam ettiğiydi. Doğal olarak, bu söylentiler Iago'nun kulağına kadar gitmişti. Ama Iago buna pek fazla kulak asmamıştı. Öncelikle Emilia'ya pek düşkün değildi ve onu aldatıyordu; ikinci olarak da ona karşı özel bir duygu hissetmiyordu. Onun dolgun vücudunu beğeniyordu, iyi bir ev kadınıydı, şarkı söyleyip ut çalabiliyordu, neşeliydi, biraz parası olabilirdi, iyi bir tüccar aileden geliyordu ve o dönem için iyi yetiştirilmişti. Onunla komutan arasında bir şeyler olsaydı (ki zaten bir şey olmadığını biliyordu) buna çok kızmazdı. Ama acımasızca aşağılandıktan sonra, Emilia hakkındaki söylentileri de hatırladı. Onunla komutan arasında bir şeyler olmasını istiyordu, buna ihtiyacı vardı. Bu ona karşı nefretini, intikam alma arzusunu haklı gösterecekti. Iago, aslında yalan olduğunu bildiği için bu söylentilere hak vermek ister. Emilia, Othello'yla iyi anlaşır. Othello, ünlü, sevecen ve yalnızdır; bakacak kimsesi yoktur; evine bir kadın eli değmez ve bu iyi ev kadını da gelip komutanın evini temizleyip düzenler. Iago bunu bilir. Onu Othello'nun odalarında görmüştür, ama hiçbir şey söylememiştir, ama şimdi onu bu gerekçeyle suçlar. Kısacası, Iago, hiç olmamış bir şeye inanmak için kendini zorlar. Bu, ona öfkesi için bir gerekçe yaratır. Masum olan Othello'yu suçlar ve lanetler; kendi kini ve garzını uyandırır. Iago, bu koşullar altında hayret verici, beklenmedik, anlaşılabilir bir haber alır: Desdemona'nın kaçırılması. Komutanın evine gittiğinde gözlerine inanamaz. Onun gözünde artık siyah iblise dönüşmüş olan Mağribi, güzeller güzeli bir kadınla sarmaş dolaştır. Bu darbe öylesine etkilidir ki, beyni duracak gibi olur. Cassio'nun yardımıyla bir araya gelen âşıkların, gizli gizli nasıl buluştuğunu öğrenince ve kendisiyle alay edercesine gülen neşeli seslerini duyunca, içinde fokurdayan öfkeyi gizlemek için oradan hızla uzaklaşır. Desdemona'nın kaçırılması, onu yalnızca incitmez, aynı zamanda Roderigo'nun karşısında gülünç duruma düşürür. Iago, onu soyup soğana çevirirken, sürekli aynı sözü vermiştir:

Brabantio ikna olmazsa, gerekirse kızı kaçıracağına ve Roderigo'ya getireceğine dair yeminler etmiştir. Ahmak Roderigo bile, Iago'nun kendisini kandırdığını anlamıştır. Iago, komutana gerçekten de yakın olabilir mi? Roderigo, onun arkadaşlığına inanmaz. Uzun lafın kisası, arkadaşlıkları sona ermiştir. Roderigo, tıpkı ahmak, inatçı bir çocuk gibi öfkeli. Iago'nun onu sarhoşların atacağı dayaktan kurtardığını da unutmaz gider. Iago, olup bitenleri öğrendikten sonra pes etmemeye karar verdi. Henüz her şeyin sona ermediğine inandı. Bütün kente yayılacak bir skandal yaratabilirse, Othello'yu insanların gözünde küçük düşürebilirdi ve belki de evlilik, daha yüksek bir yetkili tarafından geçersiz kılınabilirdi. Elbette ki haklıydı. Savaş olmasaydı, muhtemelen bu planında başarılı olabilirdi. Ama yönetimdekiler, Othello'ya çok fazla ihtiyaç duyuyordu ve böylesine kritik bir anda evliliğini hükümsüz kılamazdı. Savaş sona erdikten sonra, Iago evliliği hükümsüz kılmaya çalışabilirdi. Ama kaybedilecek vakit yoktu. Eylem gerektiğinde, Iago şeytani bir enerji ile hareket eder. Bütün olasılıkları göz önünde bulundurur. Yeni evli çiftin yanına döner, onları kutlar, birlikte eğlenirler ve kendisini bir ahmak olarak nitelendirir. Evlilik haberini aldığı gün o kadar aptalca davranmasının nedeninin, çok sevdiği komutanını kıskanması olduğunu söyler ve Desdemona'yı buna inandırır. Daha sonra, soluğu Roderigo'nun yanında alır. Roderigo, olup biteni öğrendiğinde, çocuk gibi gözyaşlarına boğulur, arkadaşına sövüp sayar ve arkadaşlıklarına son verdiğini söyler. Iago, planını açıklamakta zorlanır: Bir skandal yaratacaktır, bütün şehri sarsacaktır ve onların boşanmasını veya evliliğin feshedilmesini sağlayacaktır. Iago'nun Roderigo'yu zorla bir gondola bindirdiği ve Brabantio'nun evine götürdüğü an, bu iki arkadaşı görürüz. Brabantio'nun evine ulaştıklarında, gondolcu kıyıya atlar, gondolu bağlar ve beklemeye başlar. Planlarını hayata geçirmeleri gerekmektedir ama Roderigo halen ayak diremektedir ve Iago'yla konuşmak istemez. Roderigo, çok ama çok öfkeli. Iago, çok ama çok şaşkıncı ve aralarındaki buzu eritmeye çalışır. Öncelikle, Roderigo onun hazinesidir ve bütün şehri ayağa kaldırmak için ona ihtiyacı vardır. Kaybedilecek vakit yoktur; aksi halde düğün gecesi gelip geçecek ve işler geri döndürülemez bir hal alacaktır.”²³⁸

• Üçüncü Perdeden Önce Günün Çizgisi

“Desdemona’nın girişi ve mendil sahnesinin ardından (Perde III, Sahne iii) Othello Kıbrıslılarla akşam yemeği yer. Resmi bir yemektir. Komutan, tuhaftır ve kafası karışıktır. Hastalığını bahane eder: başı ağrıtmaktadır. Desdemona üzüntü duyar. Aristokratik adabıyla, misafirlerin akşam yemeğinden sonra çok fazla oyalanmamasını sağlar. Mağribi yorgundur. -Daha dün seferden dönmüştür. Desdemona, evliliklerinin ikinci gününde kocasına ilgi gösterir. Onu ilk kez hasta görmüştür. Sıcak sözler fısıldar. Ama Othello, onun sözlerini kötü algılar. Desdemona onun kafasını dağıtmak için konuyu değiştirir ve hiç düşünmeden, Cassio hakkında konuşmaya başlar. Kadınlık gururu işin içine girmiştir. Evliliklerinin ilk gününde, kendisine göre küçük bir ricanın ne gibi bir mahsuru olabilir? Sohbeti uzatmakta ısrar eder. Elbette ki bunun, komutanın üzerindeki etkisi büyük olur, çünkü zihni zaten yalanların yarattığı çizgide ilerlemektedir. Elbette ki her şey olup bittikten sonra, Othello’nun bu yolu izlemeye hakkı vardır. Desdemona’nın ısrarını şu şekilde açıklar: Cassio’ya duyduğu ilginin nedeni, bilinçdışı aşkıdır. Genç bir kadının, genç bir erkeğe bilinçdışı bir yakınlık duymasının anlaşılır olduğunu, Desdemona’nın bunun için suçlanamayacağını, çünkü bunun farkında olmadığını düşünür. Bu düşünce çizgisi de onu acı verici sonuçlara ulaştırır: ‘Yaşlıyım, evlenmekle hata yaptım, onun hayatını berbat edebilirim.’ Onu özgür bırakmaya karar verir. Bu düşünceler acı vericidir. Bu düşüncelerle boğuşurken, farkına varmadan bunları bir alışkanlığa dönüştürür ve hepsine daha da fazla inanmaya başlar. Aynı günün akşamında, saat beş veya altı sularında, Desdemona ve Cassio’nun arasındaki aşk fikri, Othello’nun zihninde ve kalbinde daha fazla yer eder. Desdemona’nın genç, yakışıklı, zeki subayla iletişimini düşündükçe, bu fikri daha da sabitleşir. Daha önce dikkatini çekmeyen ve şüphe uyandırmayan şeyler bile, artık daha farklı görünür. Bu şüpheler yavaş yavaş su yüzüne çıkar: (1) Cassio, Desdemona ve Othello’nun randevusunu ayarlamak için epey çaba sarf etmişti. Brabantio’nun evine çok sık gitmişti. Bu şüpheliydi. (2) Cassio, Desdemona’yı sık sık örtülü bir gondolla almıştı.

Yanlarında bir hizmetkar da bulunuyordu, ama biraz para karşılığında kendisine söyleneni yapabiliyordu. (3) Cassio'nun evlilik için sarf ettiği çaba da şüphe uyandırıcıydı. Neden bu kadar çok çaba sarf etmişti? Evliliğin ardından, Desdemona'ya daha yakın olabilecekti ve zaman içerisinde, hatta evlilikten hemen sonra kur yapmaya başlayabilir ve planını sistematik bir biçimde uygulayabilirdi. (4) Arkadaşça sohbetleri ve bakışları, fazla sevgi dolu ve ihtiyatlıydı. Cassio'nun kendisi bile Desdemona'yı görünce yüzünün nasıl değiştiğini fark etmiyordu. Othello geriye dönüp baktığında, daha önce gördüğü ama anlayamadığı şeylerin önemini fark etmişti. Othello, bütün her şeyi anımsadı ve şüphesi daha da güçlendi. Othello'nun gözünde Desdemona'nın saflığı bozulmamıştı. Desdemona'nın kendisi olup bitenlerden şüphe duymamıştı. Öte yandan, Othello'nun anıları Desdemona'yı kendisinden uzaklaştırdıkça, Desdemona onun için daha güzel, daha prestijli ve daha erişilmez hale geldi. Yine düşüncelere daldı. Desdemona'nın gençliğinden gelen cazibesi, şüphe götürmezdi. Othello'nun yaşlı bir adam olarak yaptığı hata, kendisinden daha genç biriyle evlenmekti. Bu sonuç, onun gözünde gittikçe daha çok netleşti. Othello, ona bir tek konuda sitem edebilirdi: Neden bunu kendisine açıkça söylememişti? Ama Desdemona onun bütün açıklığıyla gördüğü gerçeği bilmiyor olabiliyordu. Othello kendi kendine defalarca 'O halde bir karım yok,' der. 'Ancak, güneş birazdan batacak, gece çökecek ve onun yanına gitmem gerekecek, tıpkı dün gece yatakta onun yanına gittiğim gibi.' Ama bir önceki gün kendisine masal gibi görünen şeyin düşüncesi bile tüylerini ürpertir. Artık onunla olmaktan korkar. Ondakı kaçır. Önce bahçeye, daha sonra da kaledeki en ücra odalara sığınır. Bir kapıyı açar, merdivenlerden yukarılara doğru tırmanır ve kendisini kule tepesinde bulur. Aşağıda neler olmaktadır? Benim gittiğimi ve öldüğümü mü düşünüyorlar? Arasınlar bakalım. Sessizliğimi bozmayacağım ve ne yapılması gerektiği ortaya çıkacak. Sadece kendisinden ve Iago'dan değil herkesten kaçmıştır. Bu iki düşman, onu gölge gibi takip eder. Iago tıpkı açığöz bir dedektif ve provakatör gibi sürekli onun peşindedir. Othello'nun ruh halinin doğası hakkında neler söyleyebilirsiniz? Desdemona'yla çok mutlu olmuştur. Balayı bir rüya gibi geç-

miştir ve tutkunun doruklarına ulaşmışlardır. ... Kuledeki sahnede de bu konuya döner. ... Azap çekerek geçirdiği uykusuz gecelerde, bütün hayatını gözden geçirir. Yitirdiği şey için gözyaşı döker; yitirdiği şey onun gözünde gittikçe daha kıymetli hale gelir ve onu hayalinde canlandırdığı geleceğiyle karşılaştırır. ... Othello bu sahnede insanlardan kaçmak ve ruh halini onlardan gizlemek için önce kulenin tepesine çıkar ve daha sonra çöplerle dolu bir mahzene iner. ... 'Beni aldatıyor mu? Beni?' ifadesini deneyimlemek için kuleye çıkmıştır. ... Bu aşk için ona bütün kalbimi verdim ve her türlü fedakârlığı yapmaya hazırdım. Bana iki sözcükle durumu açıklayamaz mıydı: 'Cassio'yu seviyorum.' Ona istediğini vermek için elimden geleni yapardım. Buralardan giderdim veya onu korumak için yanında kalırdım. Ben kendimi ona adanmışken, bunun karşılığını aldatarak, ihanet ederek mi ödüyor?"²³⁹

EK 3

- *Julius Caesar*'da, Brutus rolünü oynayan oyuncunun, Brutus'un bir konsey toplantısına nasıl hazırlandığını hayal etmeye çalışması²⁴⁰;

- *Othello*'da, Desdemona rolünü oynayan oyuncunun, Desdemona'nın, Othello ile tanışmadan önce, bir Venedik balosuna gitmek için nasıl hazırlandığını hayal etmeye çalışması²⁴¹;

- *Hamlet*'te, Horatio'yu oynayan oyuncunun, Horatio'nun, Wittenberg'deki bir sınavına nasıl çalıştığını hayal etmeye çalışması²⁴²;

- *Othello*'da, Roderigo'yu oynayan oyuncunun, Roderigo'nun uyumadan önce neler yaptığını hayal etmeye çalışması²⁴³;

- Diachenko'nun *Practical Man* adlı oyununun prova döneminde, yönetmenin, oyuncuların, oynadıkları karakterleri ve bu karakterlerin aralarındaki ilişkileri, provaların dışında, günlük yaşamlarında da sürdürmelerini istemesi²⁴⁴

- Oyuncunun, provaların dışında, günlük yaşamında da, kendisi gibi değil, oynayacağı karakter gibi davranarak, karakterin oyunun koşulları dışındaki davranış biçimini belirlemeye çalışması; karakterin tavır ve davranışları üzerinde pratik yapmak için bir alan

olarak kendi sosyal yaşamını ve kişisel ilişkilerini kullanması

- Yönetmenin, oyundaki rolü ne kadar büyük ya da küçük olursa olsun, her oyuncudan – hatta oyunda hiç repliği olmayan oyuncularından bile – oynadıkları rollere dair detaylı bir biyografi talep etmesi²⁴⁵

- Rekabetçi bir karakteri oynayan oyuncunun, rekabet halinde olduğu karakteri oynayan partneriyle tavla oynayarak söz konusu rekabeti yaratmaya çalışması²⁴⁶

- Salieri’yi oynayan oyuncunun, Salieri’nin bütün hayatını: çocukluğunun nasıl geçtiğini, evini, evin odalarını, sokakları, okulunu; ailesinin, erkek ve kız kardeşlerinin, arkadaşlarının kim olduğunu; müziği ilk kez duyduğu ve mutluluktan gözyaşlarına boğulduğu kiliseyi, o gün kilisenin hangi sırasında oturduğunu, havanın güneşli mi yoksa bulutlu mu olduğunu, atmosferin nasıl olduğunu; hayatının her önemli anındaki koşulları, insanları, mobilyaları, piyanosunu, ışığı, ruh halini vs. ayrıntılı olarak yaratmaya çalışması²⁴⁷

EK 4

- Anton Çehov’un *Martı* adlı oyununun son perdesinde, Nina ve Treplev arasında geçen sahne esnasında, diğer karakterler başka bir odada yemek yemektedirler. Bu karakterleri oynayan oyuncular, bu esnada, sahne dışında olmalarına rağmen, sahne arkasında bir yemek masasına oturup yemek yemiş ve sohbet etmişlerdir.²⁴⁸

- *Marathon Man* adlı filmin çekimleri sırasında, günlerce uykusuz kalan Babe Levy adlı rol kişisini oynayan Dustin Hoffman, yetmiş iki saat uyumamıştır (Hoffman’ı bu halde gören rol arkadaşı Laurence Olivier de, Hoffman’a, “Neden sadece oynamayı denemiyorsun?” diye sormuştur).²⁴⁹

- Konstantin Stanislavski, Puşkin’in *Pinti Şövalye* adlı oyunundaki rolüne çalışmak için, yalnız başına, bir şatonun zindanlarında, farelerin içinde saatlerce kilitli kalmış; fakat eline soğuk algınlığından başka bir şey geçmemiş ve bu çalışmanın herhangi bir faydası olmadığı görülmüştür.²⁵⁰

KAYNAKÇA

- Adler, Stella: Aktörlük Sanatı, Çev: Nazım Uğur Özüaydın, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2006
- Agarkov-Miklashevsky, Tamar: “Chekhov’s Academy of Arts Questionnaire”, The Drama Review: TDR, Vol. 27, No. 3, Sonbahar 1983, s. 22-33
- Antoine, Andre, “Dördüncü Duvarın Gerisinde”, Sahneye Koyma Sanatı, Derleyen: Suat Taşer, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1967, s. 9-25
- Aristoteles: Retorik, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000
- Artaud, Antonin: Tiyatro ve İkizi, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993
- Baumeister, Willy: “Dekorda Diyalektik”, Türk Dili – Tiyatro Özel Sayısı, 15/178, 1966, s. 964-965
- Belasco, David: “Atmosfer Yaratma”, Sahneye Koyma Sanatı, Derleyen: Suat Taşer, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1967, s. 26-42
- Benedetti, Jean: Stanislavski: His Life And Art, London, Methuen Drama, 1999
- Blair, Rhonda: The Actor, Image, And Action: Acting And Cognitive Neuroscience, Oxon, Routledge, 2008,
- Braun, Edward: Yönetmen ve Sahne: Natüralizmden Grotowski’ye, çev. Bahadır Sina Şener, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2013
- Briusov, Valery: “Realizm and Convention on the Stage”, Theories of the Avant-Garde Theatre: A Casebook from Kleist to Camus, Ed. By. Bert Cardullo, Maryland, The Scarecrow Press, 2013, s. 69-80
- Brook, Peter: Açık Kapı, Çev. Metin Balay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004
- Bruder, Melissa, Lee Michael Cohn, Madeleine Olnek, Nathaniel Pollack, Robert Previto, Scott Zigler: Oyuncu için Pratik Elkitabı, Çev. Deniz Ölmez, İstanbul, Metis Yayınları, 2013
- Candan, Aysın: Öncü Tiyatro, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003
- Carlson, Marvin: Tiyatro Teorileri: Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir Bakış, çev. Eren Buğralılar, Barış Yıldırım, Ankara, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2008
- Carnicke, Sharon Marie: “Stanislavky’s System: Pathways For The

- Actor”, Twentieth Century Actor Training, Ed. by., Alison Hodge, London, Routledge, 2006
- Chubbuck, Ivana: The Power Of The Actor, New York, Gotham Books, 2005
- Copeau, Jacques: “Dramatik Ekonomi”, Sahneye Koyma Sanatı, Derleyen: Suat Taşer, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1967, s. 78-93
- Coquelin, Constant: Art and the Actor, New York, Dramatic Museum of Columbia University, 1915
- Craig, Gordon: “The Actor and the Über-Marionette”, The Mask: The Journal of the Art of the Theatre, 1/2, 1908, s. 3-15
- Craig, Gordon: Tiyatro Sanatı Hakkında, çev. Nureddin Sevin, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1946
- Craig, Gordon: “Tiyatro Sanatçısı”, Sahneye Koyma Sanatı, Derleyen: Suat Taşer, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1967, s. 46-51
- Craig, Gordon: “Tiyatro Sanatı: Birinci Söyleşi”, 20. Yüzyılda Tiyatro, Derleyen: Aziz Çalışlar, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 46-51
- Damasio, Antonio: The Feeling of What Happens, New York, Harcourt, 1999
- Dennis, Rea, Lisa Lewis, “Diderot’s Body and Cognitive Science: Sensation, Impulse and Action in Performer Training”, Studies in Theatre and Performance, 38:1, 2016, s. 36-47
- Diderot, Denis: Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1984
- Diderot, Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceler, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 1999
- Esslin, Martin: Dram Sanatının Alanı, Çev. Özdemir Nutku, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996
- Eustis, Morton: Players at Work, New York, Theatre Arts, 1937
- Fischer-Lichte, Erika: “From a Rhetorical to a ‘Natural’ Art of Acting: What the Networks of the Seventeenth and Eighteenth Centuries Achieved”, Poetics and Politics: Net Structures and Agencies in Early Modern Drama, Ed. by. Toni Bernhart, Jaša Drnovsek, Sven Thorsten Kilian, Joachim Küpper and Jan Moschs, Berlin, De Gruyter, 2018, s. 199-214
- Frijda, Nico H.: The Emotions, Cambridge, Cambridge University Press, 1986
- Fuchs, George: Revolution In The Theatre: Conclusions Concerning the Munich Artists’ Theatre, New York, Cornell University Press, 1959
- Gillett, John: “Experiencing or pretending - Are We Getting to the Core

- of Stanislavski's Approach?", *Stanislavski Studies*, 1: 1, 2012, s. 87-120
- Gordon, Mel: *The Stanislavsky Technique: Russia*, New York, Applause Theatre Book Publishers, 1987
- Gray, Paul: "The Reality Of Doing – Interviews with Vera Soloviova, Stella Adler, and Sanford Meisner", *Stanislavski And America*, Ed. by., Erika Munk, New York, Hill And Wang, 1966, s. 210-22
- Hagen, Uta: *Respect For Acting*, New York, Wiley Publishing, 1976
- Hagen, Uta: *A Challenge For The Actor*, New York, Scribner, 1991
- Hirsch, Foster: *A Method To Their Madness: The History Of The Actors Studio*, Cambridge, Da Capo Press, 2002
- Hopkins, Arthur: "Seyirciyi Zaptetmek", *Sahneye Koyma Sanatı, Derleyen: Suat Taşer*, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1967, s. 102-113
- Hornby, Richard: *The End of Acting: A Radical View*, New York, Applause Books, 1992
- Hull, S. Loraine: *Strasberg's Method As Taught By Lorrie Hull*, Connecticut, Ox Bow Publishing Inc., 1985
- Jackson, David: *Not a Dry Eye in the House: Tears in Performance*, Paris-Sorbonne Université, *Tears on Demand: What Can Science Tell Us about Controlling Emotions on Stage?*, 2014
- Karabulut, Tufan: *Modern Tiyatro*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2014
- Kemp, Richard J.: *Embodied Acting: Cognitive Foundations of Performance*, Doctoral Dissertation, University of Pittsburgh, 2010
- Kirby, John Joseph: *The Place of Emotion in Contemporary American Acting*, Tuscon, The University of Arizona, 1952
- Koldaş, Nihal Geyran: *Tiyatroda Mekân ve İnsan: Metin Deniz*, İstanbul, Maya Kitap Yayınları, 2003
- Konijn, Elly: "Actors and Emotions: A Psychological Perspective", *Theatre Research International*, 20, 1995, s. 132-140
- Konijn, Elly: *Acting Emotions: Shaping Emotions on Stage*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000
- Konijn, Elly: "The Actor's Emotions Reconsidered: A Psychological Task-Based Perspective", *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide*, Ed. by. Philip B. Zarrilli, London and New York: Routledge, 2002, s. 62-81
- Krasner, David: "I Hate Strasberg: Method Bashing in the Academy", *Method Acting Reconsidered*, Ed. by. David Krasner, New York, St. Martin's Press, 2000, s. 3-39
- Krasner, David: "Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting", *Twentieth Century Actor Training*, Ed. by., Alison Hodge, London,

- Routledge, 2006, s. 129-150
- Langer, Susanne K.: *Feeling and Form*, New York, Scribner's, 1953
- Langer, Susanne K., *Sanat Problemleri*, Çev. A. Feyzi Korur, İstanbul, Mitos-Boyut, 2012
- Leach, Robert: "Meyerhold And Biomechanics", *Twentieth Century Actor Training*, Ed. by., Alison Hodge, London, Routledge, 2006, s. 37-54
- Lewis, Robert: *Method Or Madness*, New York, Samuel French Inc., 1958
- Lewis, Robert: "Emotional Memory", *The Tulane Drama Review*, Vol. 6, No. 4, Haziran 1962, s. 54-60
- Macgowan, Kenneth: "The New Path of the Theatre", *Theatre Arts*, 3/2, 1919, s. 84-90
- Malaev-Babel, Andrei: *The Vakhtangov Sourcebook*, New York, Routledge, 2011
- Mamet, David: *Film Yönetmek Üzerine*, çev. Gülnur Güven, İstanbul, Doruk Yayınları, 1997
- Mamet, David: *True and False: Heresy and Common Sense for the Actor*, New York, Vintage Books, 1997
- Mamet, David: *Theatre*, London, Faber and Faber, 2010
- McKee, Robert: *Story: Senaryo Yazımının Özü, Yapısı, Tarzı ve İlkeleri*. Çev. Nuray Yılmaz, Ertan Yılmaz, Fatih Kınalı, İstanbul, Plato Film Production Co. Yayınları, 2007
- Meisner, Sanford, Dennis Longwell: *Sanford Meisner on Acting*, New York, Vintage, 1987
- Meyerhold, Vsevolod: *Tiyatro-Devrim Ve Meyerhold*, Haz. Ali Berktaş, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997
- Meyerhold, Vsevolod: *Tiyatro Üzerine*, çev. Tuğçe Kanbur, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2014
- Miller, Allan: *A Passion For Acting: Exploring The Creative Process*, New York, Back Stage Books, 1992
- Moore, Sonia: *Stanislavski Sistemi*, Çev. Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz, İstanbul, BGST Yayınları, 2006
- Moston, Doug: "Standards And Practices", *Method Acting Reconsidered*, Ed. by. David Krasner, New York, St. Martin's Press, 2000
- Moulton, Casey Richard: *Presence and the Actor's Craft*, *Electronic Theses and Dissertations*, Paper 2414, 2016
- Mullin, Dan W.: "Acting Is Reacting", *The Tulane Drama Review*, Vol. 5, No. 3, Mart 1961, s. 152-159

- Nutku, Özdemir: Oyunculuk Tarihi 1, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2002
- Ormsbee, Helen: Backstage with Actors, New York, Crowell, 1938
- Pais, Ana: "From Effect to Affect: Narratives of Passivity and Modes of Participation of the Contemporary Spectator", *Studia Ubb Dramatica*, LX, 2, 2015, s. 123-149
- Pavis, Patrice: Gösterimlerin Çözümlemesi, Çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1996
- Rapoport, Iosif: "The Work Of The Actor", *Acting: A Handbook Of The Stanislavski Method*, Ed. by., Toby Cole, New York, Three Rivers Press, 1995,
- Riccoboni, Francesco: *L'Art du Theatre*, Venedik, C. F. Simon Fils & Giffart Fils, 1762
- Richards, Thomas: Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak, Çev. Hülya Yıldız, Aysın Candan, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2005
- Roach, Joseph R.: *The Player's Passion: Studies In The Science Of Acting*, Michigan, The University Of Michigan Press, 1993, s. 206
- Rooney, Ellen M.: *Proposed Exercises for Memory and Emotion in Acting Pedagogy: A Shared Narrative with Science*, Theatre Ph.D. Dissertations, 1, 2010
- Sartre, Jean-Paul: *Heyecanlar Üzerine Bir Kuram Taslağı*, Çev. Kenan Sarılioğlu, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2018
- Schechner, Richard: "Stanislavski at School", *The Tulane Drama Review*, Vol. 9, No. 2, Kış 1964, s. 198-211
- Schechner, Richard: "'Would You Please Talk To Those People?' – An Interview With Robert Lewis", *Stanislavski And America*, Ed. by. Erika Munk, New York, Hill And Wang, 1966
- Shakespeare, William: *Hamlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1974
- Soto-Morettini, Donna: *The Philosophical Actor: A Practical Meditation for Practicing Theatre Artists*, Chicago, Intellect Books, 2010
- Stanislavski, Konstantin S.: *Çehov'un 'Üç Kızkardeş' Oyunu-Reji Defteri*, Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1995
- Stanislavski, Konstantin S.: *Bir Aktör Hazırlanıyor*, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 1996
- Stanislavski, Konstantin S.: *Bir Karakter Yaratmak*, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 199
- Stanislavski, Konstantin S.: *Bir Rol Yaratmak*, Çev. Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1999

- Stanislavski, Konstantin S: Bir Rol Yaratmak, Çev. Tufan Göbekçin, İstanbul, Alfa Yayınları, 2013
- Strasberg, Lee: A Dream Of Passion, Boston, Penguin Books, 1998
- Sudakov, Ilya: "The Creative Process", Acting: A Handbook Of The Stanislavski Method, Ed. by., Toby Cole, New York, Three Rivers Press, 1995, s. 85-127
- Toporkov, Vasili: Stanislavski Provada, Çev. Cüneyt Yalaz, Duygu Dalyanoğlu, Özgür Eren, İstanbul, Bgst Yayınları, 2017
- Vakhtangov, Evgeni: "Fantastik Gerçekçilik", Sahneye Koyma Sanatı, Derleyen: Suat Taşer, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1967, s. 94-101
- Vicentini, Claudio: Theory of Acting: From Antiquity to the Eighteenth Century, Napoli, Marsilio & Acting Archives, 2012
- Vicentini, Claudio: The Art of Watching Actors: A Practical Manual for Spectators of Theatre, Cinema and Television, Napoli, Marsilio & Acting Archives, 2013
- Whyman, Rose: "The Actor's Second Nature: Stanislavski and William James", New Theatre Quarterly, 23, 2007, s. 115-123
- Whyman, Rose: The Stanislavsky System Of Acting: Legacy And Influence In Modern Performance, New York, Cambridge University Press, 2008
- Whyman, Rose: Oyunculukta Stanislavski Sistemi: Modern Performans Alanındaki Mirası ve Etkisi, Çev. Hakan Gür, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2012

NAZIM UĞUR ÖZÜAYDIN

Doçent, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Anasanat Dalı Öğretim Üyesi.

1980 yılında İstanbul'da doğdu.

Sırasıyla Beylerbeyi İlkokulu, Vefa Anadolu Lisesi, Adnan Menderes Anadolu Lisesi, Edirne Fen Lisesi ve Üsküdar Fen Lisesi'nde okudu.

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Anasanat Dalı'ndan 2003 yılında mezun oldu. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı'nda 2006 yılında Yüksek Lisans, 2011 yılında da Sanatta Yeterlilik eğitimini tamamladı.

İstanbul Devlet Tiyatrosu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları ve çeşitli özel tiyatrolarda birçok oyunda rol aldı.

Çeşitli özel tiyatrolarda ve kurmuş olduğu Tiyatro BAB'da birçok oyun yönetti.

Yönetmiş olduğu oyunlar arasında, *Othello*, *Martı*, *Şeylerin Şekli*, *Düğün Şarkısı*, *İnkâr*, *İçkiye Benzer Bir Şey*, *Nar-ı Aşk*, *Harikalar Avlusu*, *Glengarry Glen Ross*, *Ful Yaprakları*, *Antigone*, *Uçurtmanın Kuyruğu* adlı oyunlar yer almaktadır.

Hakemli dergilerde yayınlanmış olan makaleleri arasında, "Tiyatroda Gerçekçi ve Karşı Gerçekçi Sahne Tasarımı Anlayışlarının Karşılaştırmalı Analizi", "Oyunculukta Karakter Yaratma Yaklaşımları Üzerine Bir İnceleme", "Oyunculukta Fiziksel Eylemler Yönteminin Analizi", "Bir Oyunculuk Tekniği Olarak Transfer", "Bir Oyunculuk Tekniği Olarak Amaç", "Bir Oyunculuk Tekniği Olarak Coşku Belleğinin Analizi", "Michael Chekhov'un Oyunculuk Yaklaşımının Konstantin Stanislavski'den Ayrıldığı Noktalar Üzerine Bir İnceleme", "Tiyatroda Gerçeklik İllüzyonunun Yaratılmasında Oyuncunun Sahiciliğinin Önemi", "Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu'nun Aralarındaki Temel Farklar Açısından Karşılaştırılması" adlı makaleler bulunmaktadır.

Haliç Üniversitesi Konservatuari Tiyatro Bölümü'nde ve Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yaptı.

2018 yılında Doçent unvanı aldı.

Halen İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuari Tiyatro Anasanat Dalı'nda Doçent olarak görev yapmakta; ayrıca İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Drama ve Oyunculuk Bölümü ve Haliç Üniversitesi Konservatuari Tiyatro Bölümü'nde ders vermektedir.

Diğer eserleri

Gerçekçi Oyunculuk: Etki-Tepki Yöntemi Yayınları, 2015	-	Mitos-Boyut
Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu Yayınları, 2011	-	Mitos-Boyut
20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce Yayınları, 2006	-	Mitos-Boyut
Yeniden Sev Beni (Roman) 2006; 2. Baskı 2008	-	Arion Yayınları,

İletişim:

Web: www.nazimugurozuaydin.com
e-posta: ozuaydin@gmail.com

DİPNOTLAR

- 1 Sanford Meisner, Dennis Longwell, Sanford Meisner on Acting, New York, Vintage, 1987, s. 136
- 2 Ivana Chubbuck, The Power Of The Actor, New York, Gotham Books, 2005, s. 100
- 3 Konstantin S. Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 1996, s. 41
- 4 David Krasner, “Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting”, Twentieth Century Actor Training, Ed. by., Alison Hodge, London, Routledge, 2006, s. 131
- 5 Konstantin S. Stanislavski, Bir Karakter Yaratmak, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 1996, s. 315
- 6 Lee Strasberg, A Dream Of Passion, Boston, Penguin Books, 1998, s. 63
- 7 Uta Hagen, Respect For Acting, New York, Wiley Publishing, 1976, s. 188
- 8 S. Loraine Hull, Strasberg’s Method As Taught By Lorrie Hull, Connecticut, Ox Bow Publishing Inc., 1985, s.xiii
- 9 Meisner, Longwell, Sanford Meisner on Acting, s. 45
- 10 Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, s. 256
- 11 Joseph R. Roach, The Player’s Passion: Studies In The Science Of Acting, Michigan, The University Of Michigan Press, 1993, s. 206
- 12 Hagen, Respect For Acting, s. 188
- 13 Iosif Rapoport, “The Work Of The Actor”, Acting: A Handbook Of The Stanislavski Method, Ed. by., Toby Cole, New York, Three Rivers Press, 1995, s. 61
- 14 Strasberg, A Dream Of Passion, s. 137
- 15 Meisner, Longwell, Sanford Meisner on Acting, s. 138
- 16 Robert Lewis, Method Or Madness, New York, Samuel French Inc., 1958, s. 36
- 17 Meisner, Longwell, Sanford Meisner on Acting, s. 86
- 18 Helen Ormsbee, Backstage with Actors, New York, Crowell, 1938, s. 243
- 19 Rapoport, “The Work Of The Actor”, s. 61
- 20 Elly Konijn, Acting Emotions: Shaping Emotions on Stage, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000, s. 93
- 21 Özdemir Nutku, Oyunculuk Tarihi 1, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2002, s. 273
- 22 Claudio Vicentini, Theory of Acting: From Antiquity to the Eighteenth Century, Napoli, Marsilio & Acting Archives, 2012, s. 190
- 23 Donna Soto-Morettini, The Philosophical Actor: A Practical Meditation

- for Practicing Theatre Artists, Chicago, Intellect Books, 2010, s. 138
- 24 Soto-Morettini, The Philosophical Actor: A Practical Meditation for Practicing Theatre Artists, s. 141
- 25 Nutku, Oyunculuk Tarihi 1, s. 173
- 26 David Mamet, True and False: Heresy and Common Sense for the Actor, New York, Vintage Books, 1997, s. 12
- 27 Soto-Morettini, The Philosophical Actor: A Practical Meditation for Practicing Theatre Artists, s. 141
- 28 Jean-Paul Sartre, Heyecanlar Üzerine Bir Kuram Taslağı , Çev. Kenan Sarı alioğlu, İstanbul, Kı rmı zı Kedi Yayı nevi, 2018, s. 61
- 29 Nico H. Frijda, The Emotions, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, s. 486
- 30 Thomas Richards, Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak, Çev.Hülya Yıldız, Aysın Candan, İstanbul, Norgunk Yayınları, 2005, s. 141
- 31 Richards, Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak, s. 59
- 32 Andrei Malaev-Babel, The Vakhtangov Sourcebook, New York, Routledge, 2011, s.182
- 33 Richards, Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak, s. 143
- 34 Richards, Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak, s. 59
- 35 Erika Fischer-Lichte, “From a Rhetorical to a ‘Natural’ Art of Acting: What the Networks of the Seventeenth and Eighteenth Centuries Achieved”, Poetics and Politics: Net Structures and Agencies in Early Modern Drama, Ed. by. Toni Bernhart, Jaša Drnovsek, Sven Thorsten Kilian, Joachim Küpper and Jan Moschs, Berlin, De Gruyter, 2018, s. 205
- 36 Rose Whyman, The Stanislavsky System Of Acting: Legacy And Influence In Modern Performance, New York, Cambridge University Press, 2008, s. 231
- 37 Whyman, The Stanislavsky System Of Acting: Legacy And Influence In Modern Performance, s. 258
- 38 Allan Miller, A Passion For Acting: Exploring The Creative Process, New York, Back Stage Books, 1992, s. 53
- 39 Whyman, The Stanislavsky System Of Acting: Legacy And Influence In Modern Performance, s. 232
- 40 Richard Schechner, “‘Would You Please Talk To Those People?’ – An Interview With Robert Lewis”, Stanislavski And America, Ed. by. Erika Munk, New York, Hill And Wang, 1966, s. 235
- 41 Whyman, The Stanislavsky System Of Acting: Legacy And Influence In Modern Performance, s. 67
- 42 Soto-Morettini, The Philosophical Actor: A Practical Meditation for Practicing Theatre Artists, s. 128

- 43 Konijn, Acting Emotions: Shaping Emotions on Stage, s. 99
- 44 Rose Whyman, Oyunculukta Stanislavski Sistemi: Modern Performans Alanı ndaki Miras ve Etkisi, Çev. Hakan Gür, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları , 2012, s. 283
- 45 Sartre, Heyecanlar Üzerine Bir Kuram Taslağı , s. 61
- 46 Mamet, True and False: Heresy and Common Sense for the Actor, s. 69
- 47 Casey Richard Moulton, Presence and the Actor's Craft, Electronic Theses and Dissertations, Paper 2414, 2016, s. 1
- 48 Sharon Marie Carnicke, "Stanislavsky's System: Pathways For The Actor", Twentieth Century Actor Training, Ed. by., Alison Hodge, London, Routledge, 2006, s. 24
- 49 Mamet, True and False: Heresy and Common Sense for the Actor, s. 68
- 50 Denis Diderot, Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1984, s. 26
- 51 Sartre, Heyecanlar Üzerine Bir Kuram Taslağı , s. 60
- 52 Diderot, Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceler, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları , 1999, s. 23
- 53 Konijn, Acting Emotions: Shaping Emotions on Stage, s. 156
- 54 Nutku, Oyunculuk Tarihi 1, s. 53
- 55 Rea Dennis, Lisa Lewis, "Diderot's Body and Cognitive Science: Sensation, Impulse and Action in Performer Training", Studies in Theatre and Performance, 38:1, 2016, s. 8
- 56 Ellen M. Rooney, Proposed Exercises for Memory and Emotion in Acting Pedagogy: A Shared Narrative with Science, Theatre Ph.D. Dissertations, 1, 2010, s. 154
- 57 Richard J. Kemp, Embodied Acting: Cognitive Foundations of Performance, Doctoral Dissertation, University of Pittsburgh, 2010, s. 165
- 58 Constant Coquelin, Art and the Actor, New York, Dramatic Museum of Columbia University, 1915, s. 60
- 59 Mamet, True and False: Heresy and Common Sense for the Actor, s. 9
- 60 Morton Eustis, Players at Work, New York, Theatre Arts, 1937, s. 61
- 61 Francesco Riccoboni, L'Art du Theatre, Venedik, C. F. Simon Fils & Giffart Fils, 1762, s. 164
- 62 Constant Coquelin, Art and the Actor, s. 54
- 63 John Gillett, "Experiencing or pretending - Are We Getting to the Core of Stanislavski's Approach?", Stanislavski Studies, 1: 1, 2012, s. 3
- 64 Mamet, True and False: Heresy and Common Sense for the Actor, s. 96
- 65 Konijn, Acting Emotions: Shaping Emotions on Stage, s. 146
- 66 Stella Adler, Aktörlük Sanatı , Çev. Nazım Uğur Özüaydın , İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları , 2006, s. 74
- 67 Whyman, The Stanislavsky System Of Acting: Legacy And Influence In

- Modern Performance, s. 233
- 68 Doug Moston, "Standards And Practices", *Method Acting Reconsidered*, Ed. by. David Krasner, New York, St. Martin's Press, 2000, s. 141
- 69 Uta Hagen, *A Challenge For The Actor*, New York, Scribner, 1991, s. 147
- 70 Robert Leach, "Meyerhold And Biomechanics", *Twentieth Century Actor Training*, Ed. by., Alison Hodge, London, Routledge, 2006, s. 39
- 71 John Joseph Kirby, *The Place of Emotion in Contemporary American Acting*, Tuscon, The University of Arizona, 1952, s. 71
- 72 Vsevolod Meyerhold, *Tiyatro-Devrim Ve Meyerhold*, Haz. Ali Berktaş, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997, s. 320
- 73 Mamet, *True and False: Heresy and Common Sense for the Actor*, s. 19
- 74 Mamet, *True and False: Heresy and Common Sense for the Actor*, s. 80
- 75 Mamet, *True and False: Heresy and Common Sense for the Actor*, s. 68
- 76 Denis Diderot, *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1984, s. 80
- 77 Patrice Pavis, *Gösterimlerin Çözümlemesi*, Çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1996, s. 83
- 78 Richard Hornby, *The End of Acting: A Radical View*, New York, Applause Books, 1992, s. 125
- 79 Konijn, *Acting Emotions: Shaping Emotions on Stage*, s. 92
- 80 Pavis, *Gösterimlerin Çözümlemesi*, s. 78
- 81 Pavis, *Gösterimlerin Çözümlemesi*, s. 84
- 82 Pavis, *Gösterimlerin Çözümlemesi*, s. 123
- 83 Roach, *The Player's Passion: Studies In The Science Of Acting*, s. 138
- 84 Konijn, *Acting Emotions: Shaping Emotions on Stage*, s. 92
- 85 Rooney, *Proposed Exercises for Memory and Emotion in Acting Pedagogy: A Shared Narrative with Science*, s. 155
- 86 Nutku, *Oyunculuk Tarihi 1*, s. 176
- 87 Dennis, Lewis, "Diderot's Body and Cognitive Science: Sensation, Impulse and Action in Performer Training", s. 6
- 88 Dennis, Lewis, "Diderot's Body and Cognitive Science: Sensation, Impulse and Action in Performer Training", s. 7
- 89 Dennis, Lewis, "Diderot's Body and Cognitive Science: Sensation, Impulse and Action in Performer Training", s. 2
- 90 Richards, *Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*, s. 25
- 91 Konijn, *Acting Emotions: Shaping Emotions on Stage*, s. 140
- 92 Dennis, Lewis, "Diderot's Body and Cognitive Science: Sensation, Impulse and Action in Performer Training", s. 10
- 93 David Jackson, *Not a Dry Eye in the House: Tears in Performance*, Paris-Sorbonne Université, *Tears on Demand: What Can Science Tell Us*

- about Controlling Emotions on Stage?, 2014, s. 5
- 94 Coquelin, Art and the Actor, s. 57
- 95 Nutku, Oyunculuk Tarihi 1, s. 179
- 96 Antonio Damasio, The Feeling of What Happens, New York, Harcourt, 1999, s. 47
- 97 Damasio, The Feeling of What Happens, s. 48
- 98 Ana Pais, "From Effect to Affect: Narratives of Passivity and Modes of Participation of the Contemporary Spectator", *Studia Ubb Dramatica*, LX, 2, 2015, s. 134
- 99 Richards, Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak, s. 142
- 100 Richards, Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak, s. 21
- 101 Rose Whyman, The Actor's Second Nature: Stanislavski and William James, *New Theatre Quarterly*, 23, 2007, s. 120
- 102 Adler, Aktörlük Sanatı , s. 70
- 103 Strasberg, A Dream Of Passion, s. 137
- 104 Strasberg, A Dream Of Passion, s. 132
- 105 Mamet, True and False: Heresy and Common Sense for the Actor, s. 57
- 106 Mamet, True and False: Heresy and Common Sense for the Actor, s. 58
- 107 Dan W. Mullin, "Acting Is Reacting", *The Tulane Drama Review*, Vol. 5, No. 3, Mart 1961, s. 157
- 108 Rapoport, "The Work of The Actor" s. 60
- 109 Konstantin S. Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, Çev. Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 1999, s. 239
- 110 Hagen, Respect For Acting, s. 136
- 111 Hagen, Respect For Acting, s. 5
- 112 Strasberg, A Dream of Passion, s. 164
- 113 Hull, Strasberg's Method As Taught By Lorrie Hull, s. 165
- 114 Tamar Agarkov-Miklashevsky, "Chekhov's Academy of Arts Questionnaire", *The Drama Review: TDR*, Vol. 27, No. 3, Sonbahar 1983, s. 27
- 115 David Mamet, Theatre, London, Faber and Faber, 2010, s. 35
- 116 Mamet, True and False: Heresy and Common Sense for the Actor, s. 60
- 117 Mamet, True and False: Heresy and Common Sense for the Actor, s. 10
- 118 Rhonda Blair, The Actor, Image, And Action: Acting And Cognitive Neuroscience, Oxon, Routledge, 2008, s. 82
- 119 Mamet, Theatre, s. 129
- 120 Mamet, True and False: Heresy and Common Sense for the Actor, s. 9
- 121 Melissa Bruder, Lee Michael Cohn, Madeleine Olnek, Nathaniel Pollack, Robert Previto, Scott Zigler, Oyuncu için Pratik Elkitabı , Çev. Deniz Ölmez, İstanbul, Metis Yayınları , 2013, s. 89
- 122 Adler, Aktörlük Sanatı , s. 79

- 123 Denis Diderot, Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1984, s. 27
- 124 Claudio Vicentini, The Art of Watching Actors: A Practical Manual for Spectators of Theatre, Cinema and Television, Napoli, Marsilio & Acting Archives, 2013, s. 46
- 125 Mamet, Theatre, s. 134
- 126 Mamet, True and False, s. 60
- 127 Konijn, Acting Emotions: Shaping Emotions on Stage, s. 156
- 128 William Shakespeare, Hamlet, Çev: Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1974, s. 79
- 129 Susanne K. Langer, Sanat Problemleri, Çev. A. Feyzi Korur, İstanbul, Mitos-Boyut, 2012, s. 89
- 130 Susanne K. Langer, Feeling and Form, New York, Scribner's, 1953, s. 176
- 131 Langer, Sanat Problemleri, s. 25
- 132 Denis Diderot, Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceler, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 1999, s. 47
- 133 Denis Diderot, Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceler, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 1999, s. 23
- 134 Shakespeare, Hamlet, s. 79
- 135 Pavis, Gösterimlerin Çözümlemesi, s. 84
- 136 Hornby, The End of Acting: A Radical View, s. 144
- 137 Mamet, Theatre, s. 143
- 138 Denis Diderot, Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1984, s. 25
- 139 Konijn, Acting Emotions: Shaping Emotions on Stage, s. 92
- 140 Konijn, Acting Emotions: Shaping Emotions on Stage, s. 103
- 141 Elly Konijn, "The Actor's Emotions Reconsidered: A Psychological Task-Based Perspective", Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide, Ed. by. Philip B. Zarrilli, London and New York: Routledge, 2002, s. 65
- 142 Konijn, "The Actor's Emotions Reconsidered: A Psychological Task-Based Perspective", s. 65
- 143 Konijn, "The Actor's Emotions Reconsidered: A Psychological Task-Based Perspective", s. 67
- 144 Elly Konijn, "Actors and Emotions: A Psychological Perspective", Theatre Research International, 20, 1995, s. 134
- 145 Konijn, "The Actor's Emotions Reconsidered: A Psychological Task-Based Perspective", s. 66
- 146 Hornby, The End of Acting: A Radical View, s. 121
- 147 Konijn, "The Actor's Emotions Reconsidered: A Psychological Task-Based Perspective", s. 77

- 148 Konijn, "The Actor's Emotions Reconsidered: A Psychological Task-Based Perspective", s. 77
- 149 Konijn, Acting Emotions: Shaping Emotions on Stage, s. 109
- 150 Konijn, "The Actor's Emotions Reconsidered: A Psychological Task-Based Perspective", s. 77
- 151 Konijn, Acting Emotions: Shaping Emotions on Stage, s. 136
- 152 Konijn, "The Actor's Emotions Reconsidered: A Psychological Task-Based Perspective", s. 77
- 153 Konijn, "The Actor's Emotions Reconsidered: A Psychological Task-Based Perspective", s. 62
- 154 Konijn, "The Actor's Emotions Reconsidered: A Psychological Task-Based Perspective", s. 71
- 155 Valery Briusov, "Realizm and Convention on the Stage", Theories of the Avant-Garde Theatre: A Casebook from Kleist to Camus, Ed. By. Bert Cardullo, Maryland, The Scarecrow Press, 2013, s. 70
- 156 David Belasco, "Atmosfer Yaratma", Sahneye Koyma Sanatı , Derleyen: Suat Taşer, Ankara, Bilgi Yayınları, 1967, s. 30
- 157 Andre Antoine, "Dördüncü Duvarın Gerisinde", Sahneye Koyma Sanatı , Derleyen: Suat Taşer, Ankara, Bilgi Yayınları, 1967, s. 17
- 158 Belasco, "Atmosfer Yaratma", s. 36
- 159 Tufan Karabulut, Modern Tiyatro, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları , 2014, s. 63
- 160 Konstantin Stanislavski, Çehov'un 'Üç Kızkardeş' Oyunu-Reji Defteri, çev. Aziz Çalımlar, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları , 1995, s. 8
- 161 Stanislavski, Çehov'un 'Üç Kızkardeş' Oyunu-Reji Defteri, s. 55
- 162 Stanislavski, Çehov'un 'Üç Kızkardeş' Oyunu-Reji Defteri, s. 159
- 163 Stanislavski, Çehov'un 'Üç Kızkardeş' Oyunu-Reji Defteri, s. 8
- 164 Stanislavski, Çehov'un 'Üç Kızkardeş' Oyunu-Reji Defteri, s. 55
- 165 Stanislavski, Çehov'un 'Üç Kızkardeş' Oyunu-Reji Defteri, s. 159
- 166 Vsevolod Meyerhold, Tiyatro Üzerine, çev. Tuğçe Kanbur, İstanbul, Agora Kitaplığı , 2014, s. 30
- 167 Marvin Carlson, Tiyatro Teorileri: Yunanlı lardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir Bakış, çev. Eren Buğralı lar, Barış Yılları , Ankara, De Ki Basın Yayınları Ltd. Şti., 2008, s. 334
- 168 George Fuchs, Revolution In The Theatre: Conclusions Concerning the Munich Artists' Theatre, New York, Cornell University Press, 1959, s. 99
- 169 Meyerhold, Tiyatro Üzerine, s. 13
- 170 Gordon Craig, "Tiyatro Sanatçısı", Sahneye Koyma Sanatı , Derleyen: Suat Taşer, Ankara, Bilgi Yayınları, 1967, s. 60
- 171 Gordon Craig, "Tiyatro Sanatı : Birinci Söyleşi", 20. Yüzyılda Tiyatro, Derleyen: Aziz Çalımlar, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları ,

- 1993, s. 50
- 172 Craig, “Tiyatro Sanatçısı”, s. 60
- 173 Briusov, “Realizm and Convention on the Stage”, s. 71
- 174 Belasco, “Atmosfer Yaratma”, s. 29
- 175 Arthur Hopkins, “Seyirciyi Zaptetmek”, Sahneye Koyma Sanatı , Derleyen: Suat Taşer, Ankara, Bilgi Yayınları, 1967, s. 111
- 176 Martin Esslin, Dram Sanatının Alanı , Çev. Özdemir Nutku, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları , 1996, s. 48
- 177 Briusov, “Realizm and Convention on the Stage”, s. 71
- 178 Hopkins, “Seyirciyi Zaptetmek”, s. 111
- 179 Peter Brook, Açık Kapı , Çev. Metin Balay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları , 2004, s. 29-30
- 180 Carlson, Tiyatro Teorileri: Yunanlı lardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir Bakış, 332
- 181 Briusov, “Realizm and Convention on the Stage”, s. 78
- 182 Edward Braun, Yönetmen ve Sahne: Natüralizmden Grotowski’ye, çev. Bahadır Sina Şener, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları , 2013, s. 48
- 183 Brook, Açık Kapı , s. 27-28
- 184 Hopkins, “Seyirciyi Zaptetmek”, s. 110
- 185 Briusov, “Realizm and Convention on the Stage”, s. 72
- 186 Braun, Yönetmen ve Sahne: Natüralizmden Grotowski’ye, s. 46
- 187 Meyerhold, Tiyatro Üzerine, s. 7
- 188 Robert McKee, Story: Senaryo Yazımının Özünü, Yapısı , Tarzı ve İlkeleri. Çev. Nuray Yılmaz, Ertan Yılmaz, Fatih Kınalı , İstanbul, Plato Film Production Co. Yayınları , 2007, s. 154
- 189 Meyerhold, Tiyatro-Devrim Ve Meyerhold, s. 124
- 190 Gordon Craig, Tiyatro Sanatı Hakkında, çev. Nureddin Sevin, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Konservatuvarı Yayınları , 1946, s. 29
- 191 Meyerhold, Tiyatro Üzerine, s. 7
- 192 Jacques Copeau, “Dramatik Ekonomi”, Sahneye Koyma Sanatı , Derleyen: Suat Taşer, Ankara, Bilgi Yayınları, 1967, s. 80
- 193 Willy Baumeister, “Dekorda Diyalektik”, Türk Dili – Tiyatro Özel Sayısı , 15/178, 1966, s. 964
- 194 Nihal Geyran Koldaş, Tiyatroda Mekân ve İnsan: Metin Deniz, İstanbul, Maya Kitap Yayınları , 2003, s. 48
- 195 Briusov, “Realizm and Convention on the Stage”, s. 72
- 196 David Mamet, Film Yönetmek Üzerine, çev. Gülnur Güven, İstanbul, Doruk Yayınları , 1997, s. 64
- 197 Carlson, Tiyatro Teorileri: Yunanlı lardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir Bakış, 325
- 198 Braun, Yönetmen ve Sahne: Natüralizmden Grotowski’ye, s. 144

- 199 Meyerhold, Tiyatro Üzerine, s. 91
- 200 Meyerhold, Tiyatro-Devrim Ve Meyerhold, s. 125
- 201 Meyerhold, Tiyatro Üzerine, s. 91
- 202 Meyerhold, Tiyatro Üzerine, s. 132
- 203 Kenneth Macgowan, "The New Path of the Theatre", Theatre Arts, 3/2, 1919, s. 88
- 204 Carlson, Tiyatro Teorileri: Yunanlı lardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir Bakı ş, 302
- 205 Meyerhold, Tiyatro-Devrim Ve Meyerhold, s. 167
- 206 Antonin Artaud, Tiyatro ve İkizi, çev. Bahadı r Gülmez, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları , 1993, s. 76
- 207 Evgeni Vakhtangov, "Fantastik Gerçekçilik", Sahneye Koyma Sanatı , Derleyen: Suat Taşer, Ankara, Bilgi Yayınları , 1967, s. 94
- 208 Meyerhold, Tiyatro-Devrim Ve Meyerhold, s. 293
- 209 Vakhtangov, "Fantastik Gerçekçilik", s. 94
- 210 Craig, Tiyatro Sanatı Hakkı nda, s. 112
- 211 Aysı n Candan, Öncü Tiyatro, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları , 2003, s. 17
- 212 Gordon Craig, "The Actor and the Über-Marionette", The Mask: The Journal of the Art of the Theatre, 1/2, 1908, s. 5
- 213 Meyerhold, Tiyatro Üzerine, s. 23
- 214 Meyerhold, Tiyatro-Devrim Ve Meyerhold, s. 130
- 215 Meisner, Longwell, Sanford Meisner on Acting, s. 80
- 216 Meisner, Longwell, Sanford Meisner on Acting, s. 119
- 217 Meisner, Longwell, Sanford Meisner on Acting, s. 80
- 218 Hull, Strasberg's Method As Taught By Lorrie Hull, s.158
- 219 Foster Hirsch, A Method To Their Madness: The History Of The Actors Studio, Cambridge, Da Capo Press, 2002, s. 142
- 220 Hirsch, A Method To Their Madness: The History Of The Actors Studio, s. 142
- 221 Strasberg, A Dream of Passion, s. 87
- 222 Mel Gordon, The Stanislavsky Technique: Russia, New York, Applause Theatre Book Publishers, 1987, s. 238
- 223 Lewis, Method Or Madness, s. 13
- 224 David Krasner, "I Hate Strasberg: Method Bashing in the Academy", Method Acting Reconsidered, Ed. by. David Krasner, New York, St. Martin's Press, 2000, s. 18
- 225 Meisner, Longwell, Sanford Meisner on Acting, s. 136
- 226 Richard Schechner, "Stanislavski at School", The Tulane Drama Review, Vol. 9, No. 2, K1 ş 1964, s. 201
- 227 Hagen, Respect For Acting, s. 40
- 228 Paul Gray, "The Reality Of Doing – Interviews with Vera Soloviova,

- Stella Adler, and Sanford Meisner”, Stanislavski And America, Ed. by., Erika Munk, New York, Hill And Wang, 1966, s. 215
- 229 Malaev-Babel, The Vakhtangov Sourcebook, s. 186
- 230 Robert Lewis, “Emotional Memory”, The Tulane Drama Review, Vol. 6, No. 4, Haziran 1962, s. 56
- 231 Richard Schechner, ““Would You Please Talk To Those People?” – An Interview With Robert Lewis”, s. 238
- 232 Hagen, A Challenge For The Actor, s. 278
- 233 Hagen, A Challenge For The Actor, s. 278
- 234 Adler, Aktörlük Sanatı , s. 167-168
- 235 Vasili Toporkov, Stanislavski Provada, Çev. Cüneyt Yalaz, Duygu Dalyanoğlu, Özgür Eren, İstanbul, Bgst Yayınları , 2017, s. 40-42
- 236 Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, Çev. Tufan Göbekçin, İstanbul, Alfa Yayınları , 2013, s. 155-168
- 237 Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, Çev. Tufan Göbekçin, İstanbul, Alfa Yayınları , 2013, s. 44-47
- 238 Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, Çev. Tufan Göbekçin, İstanbul, Alfa Yayınları , 2013, s. 47-52
- 239 Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, Çev. Tufan Göbekçin, İstanbul, Alfa Yayınları , 2013, s. 52-55
- 240 Hagen, Respect For Acting, s. 136
- 241 Hagen, Respect For Acting, s. 136
- 242 Hagen, Respect For Acting, s. 136
- 243 Hagen, Respect For Acting, s. 136
- 244 Jean Benedetti, Stanislavski: His Life And Art, London, Methuen Drama, 1999, s. 19
- 245 Sonia Moore, Stanislavski Sistemi, Çev. Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz, İstanbul, BGST Yayınları , 2006, s. 67
- 246 Hagen, Respect For Acting, s. 193
- 247 Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, Çev. Tufan Göbekçin, İstanbul, Alfa Yayınları , 2013, s. 130-131
- 248 Hagen, Respect For Acting, s. 5
- 249 Konijn, Acting Emotions: Shaping Emotions on Stage, s. 14
- 250 Benedetti, Stanislavski: His Life And Art, s. 29

Mitos-Boyut • TİYATRO/KÜLTÜR DİZİSİ

01. BİR AVUÇ ALKIŞ (Anılar) /Mücap Ofluoğlu
02. TİYATRO KAVRAMLARI SÖZLÜĞÜ/ Haz. Aziz Çalışlar
03. TİYATRO ADAMLARI SÖZLÜĞÜ/Haz. Aziz Çalışlar
06. TİYATRO OYUNLARI SÖZLÜĞÜ Cilt 1 (Dünya Tiy.)
07. SHAKESPEARE SÖZLÜĞÜ / Haz. Aziz Çalışlar
08. OYUNCULUK ELKİTABI /Gerhard Ebert
10. TİYATRO OYUNLARI SÖZLÜĞÜ. Cilt 2 (Türk Tiy.)
17. BALE SÖZLÜĞÜ/G. Grant
18. HALK TİYATROSU ve DARİO FO /Metin Balay
19. UYUMSUZ TİYATRODA GERÇEKÇİLİK/Zehra İpşiroğlu
20. YÖNETMEN PETER STEIN / Aziz Çalışlar
21. ÇAĞDAŞ TİYATRO ve DRAMATURGİ /Esen Çamurdan
22. OYUNCULUK SANATI 1 / Toby Cole
23. TİYATRO DEVRİM ve MEYERHOLD / Ali Berktaş
25. Çağdaş Türk Tiyatrosundan ON YAZAR / Ayşegül Yüksel
26. 2000'Lİ YILLARA DOĞRU TİYATRO / Zehra İpşiroğlu
28. ARADIĞIMIZ TİYATRO / Ahmet Cemal
29. ELEŞTİRİNİN ELEŞTİRİSİ / Zehra İpşiroğlu
30. OYUN YAZMAK / Steve Gooch
32. ÇAĞDAŞIMIZ SHAKESPEARE / Jan Kott
34. ÇOCUK TİYATROSU / Nihal Kuyumcu
35. NASIL OYNANMALI / Jean Genet
36. SAHNEDEN İZDÜŞÜMLER (Oyun Eleştirileri) / Ayşegül Yüksel
39. DÜNYA TİYATRO TARİHİ cilt 2/ Özdemir Nutku
41. TİYATRODA DEVRİM /Zehra İpşiroğlu
42. 100 MONOLOG (Yabancı Oyunları) Cilt 1 / Haz.: T. Yılmaz Öğüt
43. 100 MONOLOG (Türk Oyunları) Cilt 2 / Haz.: T. Yılmaz Öğüt
46. ÇAĞDAŞ TİYATROMUZDA GELENEKSELLİK / Yavuz Pekman
47. ELVEDA DÜNYA MERHABA KÂİNAT (Memet Baydur)/Haz. Sevdâ Şener
48. SAHNEDE ELLİ SENE /Ahmet Fehim
49. 100 MONOLOG (Yeni Oyunlar-Genç Yazarlar) C. 3 /T. Yılmaz Öğüt
50. 100 MONOLOG (Antik ve Klasik Oy.) C. 4 / T. Yılmaz Öğüt
51. DRAM SANATI/ Sevdâ Şener
53. TİYATRO OYUNLARI SÖZLÜĞÜ Cilt 3 (Dünya Tiyatrosu)
55. SUYA YAZI YAZANLAR / Mücap Ofluoğlu
56. VASİF ÖNGÖREN'in TİYATRO DÜNYASI / Doç. Erbil Göktaş
58. DOĞAÇLAMA / Gerhard Ebert
59. 100 DİYALOG (Türk Oyunları) cilt 1/ Haz. T. Yılmaz Öğüt
60. ŞİDDET ile OYNAMAK (Türk Tiyatrosunda Şiddet)/E. Çamurdan
61. ÇOCUKLAR İÇİN TİYATRO / Wolfgang Schneider
62. SAHNE TOZU (Tiyatro Yazıları) / Esen Özmen
63. EPİK TİYATRO / Marianne Kesting
65. TİYATRO NEDİR / İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu
66. AYNADA (Tiyatro Anıları) / Mücap Ofluoğlu

67. 20. YÜZYIL TİYATROSUNDA ESTETİK DÜŞÜNCE /N.Uğur Özüaydın
68. ANTİK YUNAN TRAGEDYALARI / Joachim Latacz
69. BRECHT'LE HAVANA'DA / Manfred Wekwerth
70. 100 DİYALOG Cilt 2 (Yabancı Oyunlar) / T. Yılmaz Öğüt
72. ANTİK TRAGEDYALAR ve ÇAĞDAŞ YORUMLARI / Jan Kott
73. SEYİR DEFTERİ (Oyun Eleştirileri) / Hasan Anamur
74. ÇOCUK TİYATROSU MU DEDİNİZ / Nihal Kuyumcu
75. AHMET VEFİK PAŞA ve MOLIÈRE ÇEVİRİLERİ / Atila Tolun
76. AKTÖRLÜK SANATI / Stella Adler
77. HAYAT AĞACINDA TAVUS KUŞLARI / Atila Alpöge
78. DEĞİŞEN TİYATRO / Cevat Çapan
79. YÖNETMEN / Turgut Denizer
80. TİYATRODA KÜLTÜRLER ARASI ETKİLEŞİM / Zehra İpşiroğlu
81. KÖY SEYİRLİK OYUNLARI / Nurhan Tekerek
82. ASYA KUKLA TİYATROSU / Jayadeva Tilakasiri
83. POETİKA / Aristoteles
86. TİYATRO ve ÇOCUK / Moses Goldberg
87. DÜNYA TİYATROSU TARİHİ. Cilt 2 / Prof. Özdemir Nutku
88. MERKEZE DÖNMEK / Aslıhan Ünlü
90. BİR AKTÖRÜN SERÜVENLERİ / Yaman Tüzcet
91. DERLEME TİYATRO SÖZLÜĞÜ / Turgut Erim
92. SURATINA TİYATRO (In-Yer-Face) / Aleks Sierz
94. VIEWPOINTS KİTABI / Anne Bogart-Tina Landau
95. ŞİDDETİN METAFİZİĞİ /Türel Ezici
96. 100 MONOLOG (Yeni Türk Oyunları)
97. YÜZDE 100 TİYATRO (Oyun Eleştirileri) / Üstün Akmen
98. REJİ SANATI / Erhan Gökgücü
99. TİYATRODA YAPISALCI ÇÖZÜMLEME / Dilek Zerenler .
101. GÜNGÖR DİLMEN 50. SANAT YILI SEMPOZYUMU KİTABI / Anonim
102. GÜLMENİN OYUNSU ÖZGÜRLÜĞÜ / Esen Çamurdan
103. TRAGEDYA ve SİYASET / Banu Kılan Paksoy
104. SAHNEYE BAKMAK 2 / Prof. Dr. Murat Tuncay
105. Dram Sanatında EZGİ ve UYUM / Prof. Dr. Ayşegül Yüksel
106. Pnrofesyonel MAKYAJ / Sevtap Aytuğ
107. SEYİR DEFTERİ 2 / Prof. Dr. Hasan Anamur
108. STANİSLAVSKİ SİSTEMİ ve METOT OYUNCULUĞU/N. Uğur Özüaydın
109. GELİŞİM SÜRECİNDE TÜRK TİYATROSU / Prof. Dr. Sevda Şener
110. DOĞAÇLAMA TİYATRO YÖNTEMİ (Action Theater) / Ruth Zaporah
111. ÇAĞDAŞ BİR KLASİK - BERNARD-MARIE KOLTES / Beki Helava
112. BİR AKTÖR HAZIRLANIYOR / Stanislavski
113. SERMET ÇAĞAN Yaşamı-Sanat Anlayışı ve Yaptıklarıyla / Nalan Sınay
114. FORUM TİYATRO / Nihal Kuyumcu
115. YAZI UÇTU SAHNEYE KONDU (Oyun Eleştirileri) / Üstün Akmen
117. SAHNEYE BAKMAK 3 / Prof. Dr. Murat Tuncay
120. DRAM SANATINDA SINIRLARI ZORLAMAK / Prof. Dr. Ayşegül Yüksel
122. KOLTUK TOZU / Üstün Akmen

124. ÇAĞDAŞ DOĞAÇLAMA / Selda Ergün
125. ORTAÇAĞ TİYATROSU / Murat Tuncay
126. STANİSLAVSKİ OKULUNDA OYUNCULUK EĞİTİMİ/ Rüstem Mürseloğlu
127. DEVLET TİYATROLARI TARİHİ KAYNAK KİTABI / Turgut Akter
128. ÖZDEMİR ABİ'NE MEKTUPLAR (Oyun Eleştirileri) / Üstün Akmen
129. MODERN TİYATRO / Tufan Karabulut
130. OYUNCUYA- Oyunculuk Tekniği Üzerine / Michael Chekhov
132. GERÇEKÇİ OYUNCULUK (Etki Tepki Yöntemi) / N. Uğur Özüaydın
133. FEMİNİST TİYATRO / Özlem Belkis
134. OYUNCULUĞUN YOLCULUĞU / Anonim
135. TİYATRODA DEKOR ve SAHNE TASARIMI / Tuğçe Mine A. Çakır
136. SAHNE KOSTÜMTASARIMINDA TEMEL UYGULAMALAR/F. Dönmez
137. SAHNE IŞIKLARI (Tiyatro Anıları) / Esen Özman
140. OYUN ÖNSÖZLERİ / Çiğdem Kılıç
141. OYUN ANALİZİ / M. Melih Korukçu
142. BEDEN SES İMGELEM -Chekov Tekniği / David Zinder
143. EĞİTİMDE SOVYET EKOLU- YÖNETMENLİK / Rüstem Müdürrisoğlu
144. POSTDRAMATİK TİYATRO ve İNGİLİZ TİYATROSU / A. Deniz Bozer
145. ZENNELER / Çiğdem Kılıç
146. HANGİ ÇOCUK TİYATROSU / Nihal Kuyumcu
147. HAŞMET ZEYBEK'i Anlamak-Derinden Akan Irmak/ F.Zeybek
148. 1980 SONRASI TÜRK TİYATRO EDEBİYATI/ Fehmi Demir
149. TİYATRO TARİHİ / Oscar Brockett-Hildy
151. SANATTA DİRİJİZM / Bünyamin Aydemir
152. JEAN GENET'in EZİLENLERİ ve HAINLERİ / Banu A. Akın
153. ANTİK YUNAN KOMEDYALARI / B. Zimmermann
155. ÇAĞDAŞ TİYATRODA ANLATI (Tiyatrotem Üzerine) / Ceren Özcan
156. Cumhuriyet Devrimleri Üzerine DRAMA UYGULAMLARI / Fulya Canbolat
157. YAŞAM GÜCÜ-BERNARD SHAW'UN OYUNLARI / Dilek Zerenler
158. KOSOVA TİYATROSU / Senem Cevher
159. PERFORMANCE and THEATRICALITY / Esra Çizmeci
160. OYUNCULUKTA SES ÜRETME SANATI / Cavit Mürtezaoğlu
161. TÜRK TİYATROSUNUN POSTMODERN POETİKASI / Gürkan Korkmaz
162. ÇAĞIMIZDA OYUN YAZARLIĞI / Banu Çakmak Duman
163. KARA MİZAHTAN KARA KOMEDYAYA YANSIMALAR / V. Yasin Akyüz
163. KARA MİZAHTAN KARA KOMEDYAYA YANSIMALAR / V. Yasin Akyüz
164. SAHNE DÖVÜŞÜ, KOREGOGRAFİSİ ve ESTETİĞİ / Murat Turhan
165. ABSÜRD TİYATRO ve IONESCO OYUN ÇEVİRİLERİ / Onur Özcan
166. DİLİN DRAMATİĞİ-Oyun Yazım Dili-T. Sözlü Örgü / Bünyamin Aydemir
167. MEISNER TEKNİĞİ / Yiğit Kocabıyık
168. POSTDRAMATİK TİYATRO-Tiyatronun Yeni Rejimi-Alman Tiyatrosu / Emre Yalçın
169. ONLINE YARATICI DRALMA EĞİTİMİ / Fulya Adaher Canbolat
170. OYUNCULUĞUN BÜYÜBOZUMU / Nazım Uğur Özüaydın

