



Bir Montaj ve Düzenleme Pratiği Olarak Oyuncu Dramaturjisi

Actor's Dramaturgy as a Practice of Montage and Editing

Hakan Altun¹ 



¹Post Doctorate Researcher Dr., Goethe University, Theater Film and Media Department, Frankfurt, Almanya

ORCID: H.A. 0000-0001-9722-5895

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Hakan Altun,
Goethe University, Theater Film and Media
Department, Frankfurt, Almanya
E-posta/E-mail: delininyeri@gmail.com

Başvuru/Submitted: 29.03.2019
Kabul/Accepted: 09.05.2019

Atıf/Citation:

Altun, Hakan. "Bir Montaj ve Düzenleme Pratiği Olarak Oyuncu Dramaturjisi" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 28, (2019): 31-54.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.647976>

ÖZ

Bu çalışma, bir sanat alanı olarak kurulmasından itibaren, oyunculuğun temel uğraklarını ziyaret ederek oyuncu dramaturgisinin serüvenini tartışmayı hedeflemektedir. Oyuncu dramaturjisi, oyunculuk alanındaki iktidar ilişkilerinin, mücadele ve müzakerelerin izini içinde barındırır. Yönetmenin hegemonyası altında şekillenen oyuncu dramaturjisi, ağırlıklı olarak performans öncesi hazırlık aşamasının temel unsurlarından biridir ve başat anlamı ayrıcalıklı kılmak için anlam üzerinde gerçekleşen mücadeleye/müzakereye işaret eder. Bu alandaki mücadele, yönetmenin otoritesini ihlal eden oyuncunun özgürleşmesi lehine sürmektedir. Bu çalışma diğer yandan, gerek oyunculuğun gerekse oyuncu dramaturgisinin, kesintisiz bir biçimde karakter yaratma pratiği değil, her halükarda (tartışılan bütün yaklaşım ve metotlarda olduğu gibi) parça bütün diyalektiğiyle şekillenen bir parçalara ayırma, seçme, düzenleme ve kurgu pratiği olduğunu ileri sürmektedir. David Mamet'in önerdiği güzergah, kurguyu oyunculukta/oyuncu dramaturjisinde doğrudan bir yöntem olarak kullanırken, oyuncuya tanıdığı özerklikle, yönetmen merkezli paradigmanın sınırına gelindiğini de ortaya koyar.

Anahtar Sözcükler: Dramaturji, oyunculuk, oyuncu dramaturjisi, organik dramaturji, fiziksel aksiyonlar, müdahale edilmemiş eylemler, montaj

ABSTRACT

The aim of this study is twofold. Firstly, it attempts to discuss the background and fault lines of actor's dramaturgy by making rounds its basic moments since acting established as art. Actor's dramaturgy involves and reflects the power relations, struggles and negotiations of field of acting. Actor's dramaturgy, as a fundamental component of pre-performance stage, is shaped under the hegemony of director and indicates the struggles over the dominant meaning, beside struggle proceeds in favour of liberation of actor against authority of director. Secondly, it claims that both acting and actor's dramaturgy that formed in part-whole dialectics is the practice of segmentation, selection, editing and montage. The conceptual tool kit of cinematography is used for discussions on acting and dramaturgy to transgress the margins between theatre and cinema. Mamet's suggestion on acting/actor's dramaturgy is about using

montage directly and gives autonomy to actors. Indicating the edge of director-based paradigm makes his method important in this context.

Keywords: Dramaturgy, acting, actor's dramaturgy, organic dramaturgy, montage, physical actions, uninfected actions

*“Yönetmen noktalama işaretlerini koyar,
oyuncu kanyla yazar”*

Meyerhold

“Oyuncu yürümez, bir adımını diğerinin ardından atar”

Barba

“Oyun, oyuncu için kendi icrasının ötesinde
hiçbir anlam içermez”

Mamet

Giriş

“Oyuncu¹” verili bir tarihsel-toplumsal aralıkta, özerk bir sanat alanında (tiyatro), üretilmiş bir mekanda (tiyatro) ve bu “alan-mekan”ın aktörleri arasındaki iktidar ilişkilerinin dolayımında, parçalı bir güzergahta oluşur. Oyunculüğün çağdaş türevlerinden biri olan ve onunla aynı mücadele/müzakerenin izlerini taşıyan oyuncu dramaturgisinin de tek boyutta değerlendirilmesi mümkün değildir. Ancak her durumda oyuncu dramaturgisinden azade bir dramaturgi, aksak bir dramaturgidir. Oyuncunun sahne üzerinde ve özellikle de performans anındaki belirleyiciliği, öncelikle onun failliğini teslim etmeyi gerekli kılar. Yaratıcı sürecin ortaklarından biri olan oyuncu, bu sürece iki açıdan katılır. İlk olarak bedenini gerektiği gibi ve ustalıkla kullanabilen bir zanaatçıdır. İkinci olarak -aktörlerinden biri olduğu sanat alanının gereği- sürecin entelektüel taşıyıcılarından biridir. Bu bağlamda oyuncu dramaturgisi, oyunculukta zanaatla sanatı pekiştiren köprü olarak düşünülebilir. Bu köprü üç temel hat üzerinden kurulur. Düşünsel düzlemde oyunun (metnin) dramaturjik aksının bir devamıdır. Teknik olarak, oyuncunun temsil ettiği/gösterdiği/taşıdığı oyun kişisini ve ilişkiler ağını inşa ederken kat ettiği dramaturjik güzergah ve uğraklara işaret eder. Performans bağlamındaysa, yönetmen tarafından işaretlenen performans/oyun dramaturgisinin bedenle ve bedene yazılması olarak düşünülebilir.

Diğer yandan, teatral alanın halihazırda yönetmen ve oyuncu arasında tesis ettiği hiyerarşi oyuncuyu yönetmene tabi kıldığından, oyuncu dramaturgisi yönetmenin isterlerine göre şekillenir. Tiyatro, sanat alanına dönüştükten sonra (durum oyundan tiyatroya geçiş olarak özetlenebilir) ayrı uzmanlık dallarına bölündüğünde, bu alanları toparlayarak bir bütün haline getirecek bir yaratıcıya (yönetmene) gereksinim duyulmuştur. Ancak oyun yazarının sanatçı olarak sahneye

1 Oyuncu, Türkçede oldukça geniş bir anlam aralığına sahiptir. Kavramın müphemliğine karşın, kolektif/eşitlikçi bir alanın yankılarını halen içinde barındırması ve cinsiyetçi/hiyerarşik dikotomileri bozan queer potansiyeli hasebiyle ideolojik içerimi sahiplenilerek; bununla birlikte daraltılmak suretiyle, bir sanat alanı olarak ayrımlanarak inşa edilen tiyatronun asal öğelerinden biri olan aktör/aktrisi karşılamak için kullanılmaktadır.

çıkıldığı bu tarihsel eşik, aynı zamanda, paradoksal olarak sahneden (ve tiyatrodan) kovulduğu eşiktir. Böylece, metni sahneye ulayacak düşünsel, plastik ve teknik bir hat gerekli ve kaçınılmaz olduğunda, (kimi zaman dramaturgların, ama çoğu zaman adını zikretmeden yönetmenlerin üstlendiği) dramaturgi de bir alan olarak doğmaya başlar. Bu nedenle, teknik yönü ağır basan bir uzmanlık dalı olarak şekillenen oyunculuk, metin ve dramaturgi ile bağ kurmak için, çoğu zaman yönetmenin dolayımına (oyuncu dramaturgisine) gereksinim duyar. Yönetmenin, metne atfettiği öneme bağlı olarak, oyuncu için tanımladığı/sınırlarını çizdiği alan ve inşa edilmiş bu alanda oyuncudan beklentisi, kabaca oyuncu dramaturgisi olarak nitelenebilir. Bu süreçte oyuncunun özerkliği, ancak yönetmenin ona tanıdığı kadardır ve son kertede bir söylenden ibarettir. Oyuncu odaklı yaklaşımlar/sistemlerle oyuncu dramaturgisinin kapsamı arasında ters orantılı bir ilişki vardır. İronik olarak, oyuncuya yaratma özgürlüğü tanıdığını beyan eden birçok yaklaşım (ya da başka bir deyişle sistem), büyük ölçüde kurallı bir temsil öncesi (oyuncu dramaturgisini de içeren) çalışma güzergahı inşa ederken; odağına metni alan kimi yaklaşımlar ise oyuncuya (metinden ve yönetmenden bağımsız) daha fazla özerk alan tanır. Kısaca, oyuncu dramaturgisi oyuncu ve yönetmen arasındaki iktidar ilişkilerinin tezahürleri olan farklı veçhelerle sahiptir.

Her ne kadar, oyuncu dramaturgisi kavramını Barba dillendirmişse de, mevzuya detaylı olarak ilk eğilen Stanislavski olmuştur. Yazarın inşa ettiği evreni, yine onun yarattığı karakter aracılığıyla vekaleten sahnede “can”landırarak bir oyuncuya gereksinim duyan Stanislavski, beklediği teatral gerçekliği elde edebilmek için, oyuncunun kat etmesi gereken bir güzergah/dizge üretir. İstikameti, menzil ve merhaleleri belli/tanımlı olan bu güzergah, en nihayetinde oyuncunun kendi başına deneyimleyeceği/yaşantılayacağı bir yolculuk olarak nitelenebilir. Oyuncunun bir rolü yaratabilmesi için, yönetmenin ondan izlemesini istediği bu rotaya kısaca oyuncu dramaturgisi diyebiliriz. Öte yandan Stanislavski, murad ettiği hedefe erişebilmek için yöntemini tiyatro yaşamı boyunca geliştirmiş ve değiştirmiştir. Temel motivasyonu aynı kalsa da, yöntem, başladığı nokta ile ulaştığı son nokta arasında ciddi bir sapma gösterir. Bu sapma bağlamında, yöntem kabaca iki döneme ayrılabilir. “Coşku belleği” ile nitelenebilecek ilk aşama yerini “fiziksel aksiyonlar”la ifadesini bulan ikinci aşamaya bırakır. Stanislavski’nin daha yetkin bir döneminin ürünü olması ve kurulmaya çalışılan çerçeveye daha yatkın olması nedeniyle, çalışmada fiziksel aksiyonlar yaklaşımı dikkate alınacaktır.

Oyuncu ile başka bir biçimde ilişkilenen Barba ise, oyuncusunu² massederek onu bir avatar gibi kullanır ve adeta oyuncunun bedenine bürünerek temsilde görünür olmaya çalır. Son kertede, Barba’nın oyuncu dramaturgisine yaklaşımı oyuncuyu görünmez bağlarla kontrol edebileceği, onu eğip bükebileceği ve malzeme olarak kullanılacak bir kıvama getirebileceği medyum olarak iş görür. Oyuncu dramaturgisinde diğer bir eğilimin temsilcisi olan Mamet, tersine, metinden/yazardan referansla belirlediği uğrakları işaretledikten sonra oyuncuyu özgür bırakır. Stanislavski’nin fiziksel aksiyonlar yaklaşımına yakın, ancak oyuncuya ipotek edilen

2 Oyuncuyla kurduğu ilişkiyi beyan etmesi nedeniyle iyelik eki Barba’nın kendi kullanımından taşınmıştır.

psikolojizmi ve karakter yaratımını reddeden basit bir yöntem önerir. Oyuncudan talebi yazarın inşa ettiği evreni ve/veya karakteri canlı/yaşayan ve akışkan bir hale getirmesidir.

Bütün bu yaklaşımlar/yöntemler, oyuncunun role yönelik/performans öncesi hazırlık aşaması için önerdikleri dizgenin karakteristiğinde ortaklaşırlar. Oyuncu keşfeder, biriktirir, seçer, birleştirir, ayıklar, düzenler ve tekrar düzenler. Sinema sanatıyla analogi kurarak ifade edecek olursak, kurgucudan bir farkı yoktur. Kurgu ve düzenleme marifetiyle şekillenen bedeni aracılığıyla dramaturgiyi görünür kılar. Tam da bu nedenle, muradı oyunculuk aracılığıyla dramaturgiyi üreten ve dramaturgi üzerinden oyuncuyu inşa eden girift bir süreci irdelemek olan bu çalışma, oyunculuğun zaten fitratında olmayan karakter yaratmanın sürekliliği aldatmacasını bozduğu için sinema alanını ve karakteri canlandırma yetisinin oyuncuya ait olduğu kandırmacasını ifşa ettiği için de kuklayı aklında tutarak ilerleyecektir.³ İçinden geçtiğimiz tarihsel eşikte, yönetmenin -ve kısmen yazarın- görünür ya da örtük tahakkümü altında olan ve sahneleme/reji ideolojisini içselleştiren oyunculuk alanı için dramaturgi, son kertede bir montaj ve düzenleme pratiğinden oluşur. Oyuncunun, icrasıyla yaşam verdiği dramaturgi mevhumu, bizzat oyunculuğun inşasının da yapı taşlarından biridir.

Çalışman, oyunculuk performansını kesintisiz ve bir bütün olarak karaktere bürünme pratiği olarak değerlendirmek yerine, parça-bütün diyalektiği içinde irdelemeye yönelir. Montaj fikrini ortaya atan ve anlatım dilini de bu fikir üzerine inşa eden sinemanın dolayımı, tam da oyuncunun parçalardan bütün yaratma pratiğini görünür kılmak için kullanılmış ve bu nedenle sinema ile tiyatro arasındaki sınırın aşındırılması özellikle yeğlenmiştir. Böylesi bir tercih, bir ayrımla tanımlanan sinema ve tiyatro oyunculuğu kategorilerini de ilk adımda iptal eder.

Anlam Üzerinde Mücadelenin Başat Aracı Olarak Dramaturgi

İpşiroğlu'nun “düşünsel tasarım”⁴ olarak nitelediği dramaturgi, tiyatronun sanat alanı olarak fragmanlı bir yapıyla inşasının ardından, metinle icra arasında oluşan çatlağı kapatma ihtiyacına binaen metni sahneye ulamanın bir aracı olarak ortaya çıkmıştır. “Hem bir yapıtın mimari yapısı; hem de üretim sürecini, ürünün terkiibini ve izleyicinin idrakini kolaylaştıran yaratıcı stratejilerin ve ilkelerin derlemi olarak anlaşılmalıdır. Kuramsal perspektifi artistik pratiklere ilişitir.”⁵ Turner ve Behrnt de tasarım düşüncesine yakın durur. “Dramaturgi, bir eseri oluşturan ayrılmaz parçaların kesişmesi/kaynaşması ve bunların izleyici için nasıl bir araya getirileceğiyle ilgilenen bir teatral etkinliğin mimarisidir.”⁶ Etimolojik olarak Antik

3 Bu çalışmanın konusu olmamakla birlikte, bir yönüyle Grotowski'nin tiyatroya yaptığı gibi, oyunculuğun da kati suretle yoksullaştırması gerektiğinin altının çizilmesi gerekir. Böylece oyuncu, üzerine yıkılan fazlalıklardan kurtulduğunda, bu ağırlığın altında ezilen hünnerleri de ortaya çıkacaktır.

4 Zehra İpşiroğlu, *Dramaturgiden Sahne Çözümlemesine Tiyatroda Alımlama*. Habitus, İstanbul, 2004, 242.

5 Pil Hansen, “The Dramaturgy of Performance Generating Systems”, *Dance Dramaturgy Modes of Agency, Awareness and Engagement*, Ed.: Pil Hansen & Darcey Callison, Palgrave Macmillian, New York, 2015, 124.

6 Cathy Turner & Synne K. Behrnt, *Dramaturgy and Performance*. Palgrave Macmillian, New York, 2008, 18.

Yunan kökenli *dramatos* (drama) ve *ergosun* (üreten/ırgat) birleşiminden oluşan *dramaturgos* sözcüğüne dayanır. Antik Yunan tiyatrosunda tipik olanın, üretim sürecinin bütünselliği olduğu; yani, oyunu yazan ile sahneyen arasına ontolojik ayrımlar koymadığı göz önünde tutulursa, dramaturgos (drama-ırgatı) kavramının bir düşünceyi/anlamı üretmekten sorumlu kişileri nitelediği savlanabilir. Binlerce yıl sonra dramaturgi kavramı vücuda geldiğinde, anuyumlu olarak tutunduğu bu kavram kuşkusuz manidardır. Antik Yunan düşüncesinde, bugün kullandığımız anlamda -Shiner'in ifadesiyle “yaklaşık iki yüzyıllık geçmişi olan bir Avrupa icadı olan”⁷- sanat kavramı yoktur. Sanat yerine kullanılan *techne* sözcüğü “insanlardaki imal ve icra etme kabiliyetine işaret ediyordu. ... Aristoteles, sanatçı/zanaatçının belli bir hammaddeyi... alıp belli bir fikir ve işlem kümesini... kullanmak suretiyle belli bir ürün... imal ettiğine inanıyordu.”⁸ Dramaturginin seyrüseferi de, parçası olduğu alan gibi, yaklaşık iki yüzyıllık Avrupa merkezli bir geçmişe sahiptir. Bu süreçte, kavramın kapsamı ve niteliği değişse de, anlam üretmek olan başat işlevi baki kalmıştır.

Modern dönemin ürünü olan dramaturgi kavramı, üretildiği dönemden -kapitalizmden- soyutlanarak anlaşılabilir. Sanatın pazara entegrasyonunun başladığı tarihsel bir eşğin çıktısı olarak, modern kapitalizmin açtığı sanat ile zanaat arasındaki yarığa yerleşen tasarım kavramıyla yakından ilişkilidir. Çakır, tasarım düşüncesinin onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyılların endüstriyel devriminin bir parçası olarak uzmanlaşmayla birlikte oluştuğunu, sanat ve zanaattan farklılaşarak ortaya çıktığı fikrindedir. “Zanaatların düşünceye ve uygulamaya dayalı öğeleri arasındaki parçalanma tamamlanırken, tasarım modern anlam ve işlevini kazanır. ... Bir tasarım disiplini olarak mühendislik, bilim üretimine uygulanması amacıyla örgütlenir ve tasarım da sanatın üretime uygulanması amacıyla kurumlaşmaya başlar.”⁹ Tasarımın tiyatrodaki yansıması, çoğu zaman “yorum” sözcüğüyle ifadesini bulan dramaturgidir. Kapitalizm tiyatroyu tam da inşa ettiği anda sanat eseri ve meta olarak ikiye böler. Yapıt ve meta oluşu arasına sıkışan tiyatro, dramaturgiyle bu çatlağı örterek karşılık verir. Böylece alımlayıcı ve müşteri olarak karşısında duran soyut kitleyi de muğlaklaştırarak seyirciye dönüştürür. Dramaturgi, adı konya da konmasa da, düşünsel/edebi bir alanı (oyun) uygulama alanına (sahne) iliştiirmek için tarih sahnesine çıkar. Dolayısıyla, biri yapıta içkin anlamı üretmek/iletme, diğeri de ürünü pazar nezdinde cazip ve ayrıcalıklı kılacak stratejileri geliştirmek olan iki yönelimi içinde barındırır.¹⁰ Her durumda hedefinde mevcut üretim ilişkileri dolayısıyla yeniden üretilerek kuşatılan, “iskan edilecek çevre olarak soyutlamanın içine yerleş[tirilen]... imgelerle, işaretlerle ve ticari nesnelere doldurulacak”¹¹ sahne vardır. Son kertede imge/gösterge/şeylerle yeniden doldurulmak

7 Larry Shiner, *Sanatın İcadı Bir kültür Tarihi*. Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 21.

8 Shiner, aynı, 49 & 51.

9 Süreyya Çakır, “Geç Kapitalist Toplumun Değişen Dinamikleri ve Tasarım Kültürü”, *Medya ve Tasarım*, Ed.: Süreyya Çakır, Urzeni Yayıncılık, İstanbul, 2014, 17&20.

10 Dramaturginin pazara dönük ikinci yönelimi çalışmanın kapsamıyla ilişkili olmamakla birlikte, birinin diğeriyle ayrılmayacağı çalışma boyunca akıldaki tutulacaktır.

11 Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*. Çev.: Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014, 147.

(tasarlamak) üzere boşaltılan icra alanının mülkiyetine talip olan dramaturgi, dar anlamıyla düşünsel tasarım olarak ortaya çıkarken, tiyatronun diğer alanlarına da tasarım düşüncesi olarak bulaşır. “Sahnelemeyi amaçladıkları oyun metnini nasıl alımladıkları, nasıl bir düşünsel tasarımdan yola çıktıkları, kısaca metne nasıl bir yorum getirdikleri”¹² üzerinden tiyatronun bütün unsurlarının buluşacağı ortak bir zemin sağlar. Böylece “izleyiciyle kurulan köprünün bir aksamı olan yorum takımının bir parçasına dönüşür... Şüphesiz, icranın estetik üretimini kapsayan bu yorumlayıcı tavır oyunların da teorik iskeletini desteklemeye muktedirdir.”¹³

Tiyatro, kurucu bir parçalanmayla oluştuğunda, yazarı (edebiyat) arkasına alarak performansa (sahne sanatı) doğru yönelir. Estetik boyut olarak sahneleme ve düşünsel boyut olarak dramaturgi tiyatrodaki paradigmatik kaymanın asal öğeleri olarak su yüzüne çıkar. Bu parçalanmanın bakiyelerinden yönetmenin başat figür olarak arziendamı yeni paradigmanın alametifarikasıdır. Yazar (sahneden bağımsız yazan) ortaya çıktığı anda paradoksal olarak metin performanstan ayrılarak edebiyata dönüşür. Bu ilk adım, edebi alanın halesine gereksindiğinden, halen yazara odaklıdır. Ancak icra öncesi alanın ögesi olan yazarın eserini ve dolayısıyla işini tamamladığı varsayılarak sahne sanatı olan tiyatroya fiili erişimi engellendiğinden, hazırlık sürecinde gösterimin düşünsel hattını tasarlayacak yeni bir tür “yazar”a gereksinim vardır. Gösterim metninin anlamını/iletisini dokuyan bu yazara/yazarlığa, kabaca dramaturg/dramaturgi denebilir. Bu noktada “dramaturgi, bir düşünme kipi ve/veya bakış açısı olarak belirir.”¹⁴ Tiyatronun Avrupa/Batı merkezli yeni paradigması, son kertede yoruma (ya da başka bir deyişle tasarıma) odaklanırken, yönetmen de, yorumun faili olarak tiyatro tarihinde iz bırakmaya başlar. Tiyatronun varsıllaşması, yani eşanlı olarak ortaya çıkan öğelerinin özerkleşmesi, bu özerk öğeleri dramaturgi harcıyla birleştirerek sahneyi düzenleyen yönetmenin otorite(r)leşmesine neden olur. Böylece anlama hükmeden ve üretime damgasını vuran başat sanatsal güce dönüşür.

Bir sahne sanatı olarak biçimlenmeye başlayan tiyatrodaki sahne metni ontolojik bir öncelik tanımıyla doğar. Bu yüksek ivmeli öne çıkma, düşünsel olanın yazın alanında kalmasıyla sonuçlanır. Düşünsel alanla eylem alanının organik/bütünsel bağın kopması, yani birbirini dışlayan yazarlık ve sahneleme alanlarının ortaya çıkması, metinle gösteri arasında bir tür yeni bağ kurmayı gerekli kılar. Bu nedenle sahne sanatının doğum lekesi gibi duran ilksel eksikliği aşacak araçlara/stratejilere gerek duyulur. Bunlardan biri ve ilki kuşkusuz dramaturgidir. Yazılı (edebi) metin ile sahne metninin (performans) birleşimi olan bu organizmanın hareket edebilmesi için gerekli olan iki katı uzvun birbirine sürtünmesine engel olacak ara dokuyu dramaturgi sağlar. Dramaturgi, iki ayrı madalyonun ortak yüzüdür. Yazından başlayan ve gösterimi kuşatarak izleyiciye ulaşan düşünsel hat, bu süreç boyunca değişmeden kalan anlamsal/ideolojik

12 İpşiroğlu, ön.ver., 242.

13 Mary Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*. Cambridge University Press, Cambridge, 2006, 1&10.

14 Vida L. Midgelow “Improvisation Practices and Dramaturgical Consciousness: A Workshop”, *Dance Dramaturgy Modes of Agency, Awareness and Engagement*, Ed.: Pil Hansen & Darcey Callison, Palgrave Macmillian, New York, 2015, 106.

taşıyıcıdır. Sanat yapıtını yekpare hale getiren bu dikiş, ürün tersyüz edilmeden görülemez; Çamurdan'ın ifade ettiği gibi, “gösteri içinde yitmek üzere yapılan bir çalışmadır.”¹⁵ Metinle ilişkisi bağlamında dramaturgi, ister aktarılacak metni çözümlmek, isterse dönüştürülecek ya da esinlenilecek kaynak metni yeniden yazmak olarak konumlandırılın; her durumda, kısa bir söyleyişle yorumlama diyebileceğimiz bir işlemle bir yazara “ait” metnin ecebileştiği diyarlara yaptığı yeni yolculuğa eşlik etmek olarak nitelenebilir. Yorumlama, sabit ve dondurulmuş addedilen metinle hesaplaşma itkisiyle hareket eder. Metni en dikkate alan haliyle bile yorum, incelemeyi, anlamayı ve nakletmeyi içinde barındıran bir okuma sürecidir. Dramaturginin “okuma” sürecinde “asal işlevi oyunu yazım dilinden sahne [görüntü] diline aktarmak ve bunu denetlemektir. ... Metnin içeriğiyle sahnenin biçiminin diyalektik ilişkisini inceler ve gösterinin seyirci tarafından algılanmasını gözetir.”¹⁶ Metni kaynak olarak gören haliyle ise yazım/yeniden yazım olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda, dramaturgi, metne yönelik ya da metni kullanarak gerçekleşen doğrudan bir hesaplaşmadır. Gerçeğe benzer bir dünya yaratmayı amaçlayan yanılısma tiyatrosunun artık tükendiği fikrinde olan İpşiroğlu'nun ifade ettiği biçimiyle, tam da bu tükenmişlikten kaynaklanan hesaplaşmanın bir gereği olarak “oyunun bugün bize ne söylediğini bulgulamak”¹⁷ son kertede metnin içine yeni anlam(lar) üflemek anlamına gelir. “Amaç hazır bilgiler vermek, çözümler sunmak, aydınlatıcı ve öğretici olmak değil çelişkilerin vurgulandığı bir düşünme sürecini göstermektir.”¹⁸

Dramaturgi, diğer yandan, izleyiciyle kurulan yeni ilişkinin de zorunlu bir sonucudur. Seyircinin sayısı, yapısı, beklentisi ve muhtevisyatının farklılaşmaya başlamasıyla oluşan yeni sahne-seyir yeri ilişkisiyle birlikte, seyirci de massedilerek sahneden ve üretimden dışlanır. Anlam üretiminin bir parçası olarak değil, daha çok başat üretim ilişkileri dolayımıyla verili hale gelen anlamı sarf edecek bir konum olarak tasarlanır; böylece yönetmen, bakış açısına göre seçtiği/oluşturduğu anlamları (tekil performansta tikel olanı) bu tüketicilerin al(gıla)masını bekler. Dramaturgi, bu bağlamda, seyirciye neyin iletileceğini ve bunların nasıl algılanacağı/ anlaşılacağını belirlemeye yarayacak temel araçtır.

Dramaturgiyi anlam üretme sürecine yerleştiren bakış açısı açıklayıcı ve/fakat eksiktir. Bu eksikliğin kaçınılmaz olarak yanılışa dönüşmesini önlemek için bir adım daha ilerlemek gerekir. Bir sanat alanı olarak tanımlanıp anlama tebelleş olduğunda tiyatronun tahtına oturan yönetmen, anlamı peyda ederken dramaturgiyi de peydahlar. Yönetmenin elini uzattığı anda param parça olan anlam, alanın her bir yerine dağılır. Bu noktadan sonra yönetmenin elindeki araç, dağılan parçaları elinde tutanlarla girilecek mücadelede kullanılmaktan başka bir işe yaramayacaktır. Tiyatroda anlamların efendisine dönüşen yönetmen, tekil bir anlamı üretip iletilebileceğini varsaysa da, kaçınılmaz olarak metnin çoğul anlamlar matrisine yakalanır. Bu

15 Eser Çamurdan, *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*, Mitos Yayınları, İstanbul, 1996, 71.

16 Çamurdan, aynı, 74.

17 Zehra İpşiroğlu, *Tiyatroda Düşünsellik Dramaturgiye Giriş*, Mitos Yayınları, İstanbul, 1995, 77.

18 İpşiroğlu, aynı, 25.

matrise bağımlı olarak/bağlanarak ortaya çıkan (görsel) metin de yine/yeni bir matristir. Her anlam kendi sapmalarıyla birlikte oluşur. Onu, çevresiyle sonsuz sohbete girme yetisine sahip ve hareketli bir varlık olarak gören Bayard'ın formülasyonuna göre metin mevcut değildir. “Kapalı ve tamamlanmış bir nesne olmayan metin karşımıza bir dizi hareketli taslak gibi çıkar; taslakların hareketliliği ancak birbirine hem benzeyen hem de benzemeyen bir dizi başka metni ekleyerek az çok keyfi bir seçim yapmak pahasına sabitleşir.”¹⁹ Bayard, metnin sapmalarını, genel ve özel ayrımıyla parçaladığı anda yeniden sınıflayarak aşmaya çalışır. Tiyatro alanına uygularsak, *genel metin* bir yazarın yazdığı ve/veya editörün yayımladığı, edebi sıfatıyla varlık alanı bulan yazılı/kaynak metni; *özel metin* ise, üzerinde müdahale ve mücadelelerin izini taşıyan, olası bütün anlamların hayaletlerinin istilasını altında olan ve keşfedilmekten ziyade yeniden yazıma işaret eden görsel metni niteler. Dolayısıyla matuf konumunda olan metin, her bir olası okumanın/yeniden yazımın matufunu da değiştireceği göz önünde tutulduğunda, kayganlaşmaktan kurtulamaz. “[B]ir yapıt asla tamam değildir... okumanın amacı, *yapıtın eksik olmasıyla oynayarak çevresine ek uzamlar açmaktır*. ... Bir metin sadece bir metin değildir; metin metnin yalnızca gerekçesini, taşıyıcısını ya da bahanesini oluşturur.”²⁰ Metinlerin günümüzde yalnızca kuramdan geçtikten sonra mevcut olduğu ileri süren Bayard'ın haklı uyarısını dikkate aldığımızda; her bir atfı kendinin de bahanesi olan genel metni tutunduğu kuramla kat edip tamamlandığında, yani matufuyla buluştuğunda, üzerine yapıştığı matuf dolayısıyla diğer atıflar matrisinin de bir parçası olur. Diğer yandan Bayard, anlam çoğulluğunu sonsuza kadar çoğaltmaz. Bir metnin tamamlanabilmesi için genel metnin bu okumaya olanak tanınması gerektiği fikrindedir. Çoğulluğun kaynağını metne dayandıran Bayard gibi, alımlayıcıya dayandıran Eco da sınırını metinle çizer. Eco, metnin niyetiyle okuyucunun niyeti arasındaki diyalektiğe dikkat çekerek bu niyetlerin örtüşmesi gerektiğini ileri sürer.²¹ Ampirik okuyucunun yorumu/yeniden yazımının metin tarafından onayını gerekli görür. “Yorumlama bir metnin belli bir noktasında onaylanabilecek gibi görünüyorsa, ancak metnin bir başka noktasında doğrulandığında -ya da en azından tartışma konusu yapılmadığında- kabul edilebilir.”²² Eco, metnin yorumu doğrulamadığı noktayı aşırı yorum olarak niteler. Yorum metnin parametresi olduğunda, sınırın iki yanı eşanlı oluşur (sınırı tesis eden yazar/yönetmene karşı sınırları ihlal eden okuyucu/seyirci). “Okur, metnin alehine gelişecek şekilde, bir ölçü ve birimdir.”²³ Alımlayıcı tarafından bakıldığında, yapıt okuyucusu/izleyicisi tarafından tamamlanana kadar taslaktan ibarettir ya da Eco'nun ifadesiyle açık bir yapıttır. “İzleyici kendi akıl ve duygulanım kapasitesine bağlı olarak algılamasına dayanan uyararla, bu uyarana verdiği yanıt arasındaki bir oyuna katılır.”²⁴ Yapıtın açıklığı, onun gerçek/tek anlama sahip olduğu anlayışını reddeden

19 Pierre Bayard, *Hamlet Üzerine Soruşturma: Sağırlar Diyalogu*. Çev.: Muna Cedden, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007, 27.

20 Bayard, aynı, 46&53.

21 Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*. Çev.: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 2008, 38&79-81.

22 Umberto Eco, *Alımlama Göstergebilimi*. Çev.: Sema Rifat, Düzlem Yayınları, İstanbul, 1991, 37.

23 Bayard, ön.ver., 60.

24 Umberto Eco, *Açık Yapıt*. Çev.: Pinar Savaş, Can Yayınları, İstanbul, 2001, 10.

bir paradigmaya tutunur. Anlamlar rezervi olarak beliren yapıtın tamamlanabilmesinin koşulu alımlayıcıyla kuracağı diyalogdur. Başka bir deyişle, “yaratıcı yorumcuya *tamamlanacak* bir yapıt sunmaktadır. ... Her bir yorum yapıtı *açıklar*, ama onu *tüketmez*... yapıtın mümkün olan tüm öbür yorumlarının bir tamamlayıcısıdır yalnızca.”²⁵ Tiyatro alanında yapıtın sahibi olan yönetmen için de durum aynıdır. Aktarabileceği tekil anlam (metnin ve alımlayıcının ayak diremesi neticesinde) berhava olmuştur. Son tahlilde yönetmen açısından meseleyi, sıklıkla dile getirildiği gibi anlama hükmetme (üretme ve/veya iletme) yerine, anlam üzerinde mücadele biçiminde koymak daha doğru olacaktır. Anlam da tıpkı ışık gibi, birbirine gömülü doğrusal ve dalgalı yayılıma sahiptir. Dalgalı hareket, anlamla apriori olarak konumu sabit olan ideal izleyici arasındaki sapmanın nedenidir. Bu bağlamda dramaturgi, anlamı belirli bir banda sıkıştırarak sapmayı minimize edecek bir mercektir gibidir. Böyle bakıldığında sahnede gerçekleşen icraya gömülü düşünsel süreci niteleyen dramaturgi, artık başat anlamı ayrıcalıklı kılmak için anlam üzerinde gerçekleşen mücadeleye/müzakereye işaret eder ve gösterinin ideolojik fay hatlarını oluşturur. Sahnelemenin bir aracı olarak beliren ve metin ile sahne arasında mekik dokuyan dramaturgi, kendi sınırlarını aşarak dünya ile sahnenin ve estetik ile ideolojinin arakesiti olarak eserin yönünü belirlemeye ve bir dünya tasarımı üretmeye başlar.

Montaj ve Düzenleme Olarak Dramaturgi

Metinler, Bayard’ın ileri sürdüğü üzere, “günümüzde yalnızca kuramdan geçtikten sonra mevcuttur.”²⁶ Bu bağlamda kavramsal bir çerçevelenmeye işaret eden dramaturgi de, gösterime için düşüncenin tasarımı olarak tanımlandığında, sahne üzerinde gerçekleşen görsel metnin varlık nedenidir. Bayard’ın formülünü sahneye uygularsak, sahne üzerinde şu ya da bu şekilde oluşacak her metin zorunlu olarak dramaturginin dolayımına gerek duyar. Dolayısıyla asal çalışma alanını metne yaslayan ve performans öncesine odaklanan klasik dramaturgi anlayışı, performansın oluşumuna eşlik eden dinamik dramaturgi anlayışıyla aşılır; performansın şimdiki zamanında çalışır ve onu adeta bir arada tutan iskelet yapıdır. “Karmaşık bağlantılar açısından burada ve şimdi geçerli olacak bir anlam bütünlüğünü örgütleyip gösterim alanına ya da alımlama ve algılama alanına getirecek olan dramaturgiden başkası değildir.”²⁷ Dinamik dramaturgi, Ataseven’in işaret ettiği gibi, aynı zamanda performansın çoğul anlamlara açıklığının da garantisidir: “Ele aldığı bütünü kurmaya yönelik öğeler dünyasına inerek, onlarla alışılmadık şiirsel bağlantılar kurar ve de sürekli yeni anlamlar üretir.”²⁸ Benzer düşünceleri ileri süren İpşiroğlu da bu argümana dahil olur. “Dramaturgi çalışmasının en temel özelliği, alımlayanı çok yönlü düşünsel bir sürece sokmasıdır.”²⁹

25 Eco, aynı, 27&32.

26 Bayard, ön.ver., 60.

27 Haluk Şevket Ataseven, “Bütünlemenin Dramaturjisi.” *Gösteri Dergisi*. 125, 1991a, 83.

28 Haluk Şevket Ataseven, “Klasik ve Dinamik Dramaturgiden Dinamik Tiyatroya.” *Gösteri Dergisi*. 129, 1991b, 87.

29 İpşiroğlu, ön.ver., 1995, 62.

Dramaturgi kuramsal bir dolayım ile oluşan ideolojik bir hat olarak tanımlandığında, teknik düzlemde montajın mantığı da çalışmaya başlar. Çamurdan, dramaturginin niteliğini irdelerken, montaj mantığının temelinde yatan seçme/ayıklama işlemi kendini beyan etmeye başlar. Dramaturgi, Çamurdan'a göre, "sanatçının, dünya görüşü ve sanatsal beklentileri doğrultusunda gerçekleştirdiği bir ayıklama eylemidir."³⁰ Düşünsel bir hat olmasının yanı sıra, dramaturgi, onu yeniden kurgulayan izleyicinin algısında oluşur. Dolayısıyla da bir seçme/ayıklama, ekleme ve düzenleme işleminin sonucunda gerçekleşir. Bu noktada Sokolov'un "kurgu bir dramaturgidir"³¹ önermesi tersine çevrilerek dramaturgi bir kurgudur şeklinde ifade edilebilir. Eisenstein'in sinemanın temel grameri olarak belirlediği "kurgu" dramaturginin işleyişini anlamak için de uygun bir zemin sağlar. Bayard'ın kurduğu eleştirel okuma modeli dramaturginin montaj ve düzenleme pratiğini açıklamaya da muktedirdir. Bayard, modelini birbirini dik kesen iki eksen üzerine oturtur. Kaynak metin üzerinde gerçekleşen ve düş gücünün de dahil olduğu bir seçme işleminin ürünü olan yatay eksen, seçme eksenini tanımlayabiliriz. Kavramsallaştırma çalışmasının alanı olan dikey eksen de kavramsallaştırma eksenini tanımlayabiliriz. Okuma ya da dramaturgi her ikisi de aynı anda çalışan, biri seçme diğeri kavramsallaştırma çalışmasından geçerek oluşur. "Seçme ve kavramsallaştırma birbirinden ayrı ya da birbirini izleyen hareketler değildir, ikisi birden metinle karşılaşmanın yegane sürecini oluşturur."³² İki hareketi birbirinin içine yerleştiren süreç, son kertede bir montaj çalışmasının ürünüdür.

Oyuncu Dramaturgisinin Temelleri

İlk olarak yazar ile metin arasındaki bir ilişki olarak beliren dramaturgi, ardından sırasıyla metinle oyuncu ve oyuncuyla seyirci arasındaki ilişkiye de nüfuz etmeye başlar. Dramaturginin oyuncunun dahil olduğu ilişkiler ağına kaymasıyla oyuncu dramaturgisi de kaçınılmaz olarak ortaya çıkar. Sahnede gerçekleşen icrada (ayrıcalık tanınsa bile) metnin/yazarın bedeni namevuttur. Yazılı (genel) metin, temsille arasında oluşan yarıktan sızan hayaletler aracılığıyla sahneyi istila eder. Yazar, yönetmen ve oyuncunun dolayımından geçerek melezeleşen metin, anlatı olarak sahneye yerleşir ve anlatı dramaturgisiyle akort edilir. "Görsel dil ise aktör aracılığıyla gösterim alanında oluşur."³³ Dolayısıyla oyuncu, bir yanı sıra kanyak/genel metnin yorumcusu ve diğer yanı sıra görsel metnin ajanı (ve/ya yönetmenin vekil bedeni) olarak sahnede yerini alır. Anlatının temel taşıyıcısı olan oyuncu, bedeni aracılığıyla da anlam ürettiği için, bir yandan anlatı dramaturgisini kendi alanına/çalışmasına/tekniklerine zerk ederek sahneye taşırken diğer yandan bedeni görsel dramaturgi tarafından terbiye edilir. Tam da bu nedenle oyuncunun dramaturgiye angaje bedeni iki temel dinamiğe sahiptir ve dramaturjik beden bu iki dinamik arasında salınır ve/ya arada bir durağa yerleşir. Bunlardan ilki sahnede icra ettiği

30 Çamurdan, ön.ver., 75.

31 Aleksey G. Sokolov, *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*. Çev.: Semir Aslanyürek, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006, 8.

32 Bayard, ön.ver., 64.

33 Ataseven, ön.ver., 1991a, 83.

eylemler aracılığıyla gerçekleşir ve Stanislavski'nin önerdiği *fiziksel aksiyonlar* yaklaşımıyla ifadesini bulur. İkincisi bedenlerin anlatıdan bağımsız ürettiği görsel kodlar dolayımında zuhur eder ve Barba'nın *organik dramaturgi* kategorisine yerleşir.

Kurgu/montaj kavramıyla ifade edebileceğimiz oyunculuk alanındaki paradigmatic kaymayı ilk fark eden Diderot'tur ve adeta bir peygamber sezgisiyle yeni paradigmanın içinden konuşur. Oyunculunun bir sanat alanı olarak ortaya çıkışını tescilleyen Diderot'nun tespit ettiği paradoks, o alanın faili olan oyuncu için halihazırda kurucu/inşa edici olma niteliğini sürdürmektedir. Oyuncunun ontolojik travestiliğinden kaynaklanan “paradoks kavramı... oyunculunun birbirine aykırı unsurlarla biçimlendirilen doğasını tarif etmektedir.”³⁴ Özne olarak oyuncunun hisleriyle, ürettiği rolün teatrallığı/kurgusalılığı arasındaki mesafeyi tanımlayan paradoks oyunculunun mecburi istikametini de ifşa eder. Ben olmayan muhayyel bir varlığı temsil etmek üzere yaratılan rol, oyuncu tarafından tasarlanır ve sahnenin kendi hakikatini oluşturmak için kurgudan mürekkep bir metotla ortaya çıkar.³⁵ Oyuncunun, son kertede bir sahne gerçekliğine ulaşması ve sahnenin izole/steril ortamında bu gerçekliği her bir tekrarda yeniden üretebilmesi için kat etmesi gereken belirli bir mesafe vardır. Bu bağlamda oyuncunun izleyeceği rotayı belirleyecek olan ona rehberlik yapan teknik ya da metottur. Sahnede yanılısıma oluşturabilmenin (sanata ulaşmanın) ilk ve en önemli koşulu bu tekniği yetkin biçimde kullanma becerisi olan zanaatçı-oyuncunun varlığıdır. Teknik güzergaha yakından bakıldığında montaj fikrinin, hem fiziksel aksiyonlar hem de organik dramaturgi yaklaşımın kalbine saplı olduğu görülecektir.

Eylemin Bedeni Olarak Oyuncu: Stanislavski ve Fiziksel Aksiyonlar

Oyuncuların ortak paydası olarak yazılı metni esas alan Stanislavski, denkleminin paydaşı olan oyuncudan metnin anlatısına dahil olan “karakter”i “yaratma”sını bekler. Adını koymamış olsa da Stanislavski'nin beklentisi oyuncu dramaturgisidir. *Coşku belleğine* (karakter yaratmak) odaklanarak başladığı süreci, fiziksel aksiyonlarla (rol yaratmak) tamamlamıştır. Hedefini değiştirmeden yöntemini revize ettiği düşünüldüğünde, ikinci döneminde beklentilerine daha uygun yöneme yöneldiğini savlamak yanlış olmayacaktır. Stanislavski, fiziksel aksiyonlar yöntemiyle oyuncu dramaturgisinin temellerini atar. Oyuncuyu “eylem” kipi ile bedenleştiren fiziksel aksiyonlar yöntemi, Aristoteles'in tiyatronun eylemin taklidi olduğuna yönelik temel argümanının³⁶ da sağlamasını yapar. Stanislavski, önerdiği yaklaşımla yazar (metin) ve oyuncu (rol) arasında bağlantıyı kurmak için gerekli zemini, icra edilecek eylemlerin (fiziksel aksiyonların) üzerine yerleştirdiğinde, metin art arda sıralanmış epizotlardan (fiziksel aksiyonlardan) oluşan bir bütün³⁷ haline gelerek, rolüne hazırlanan oyuncuyu bir

34 Kerem Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. Habitus Yayınları, İstanbul, 2010, 15.

35 Denis Diderot, *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*. Çev.: Sabri Esat Siyavuşgil, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1984, 20, 27, 32, 53, 62, 67.

36 Aristoteles, *Poetika*. Çev.: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1987, 22.

37 Konstantin Stanislavski, *Bir Rol Yaratmak*. Çev.: Çiğdem Genç et al, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 1999, 231-9.

kurgucuya dönüştürür. Oyuncu, yazarın yarattığı durumlara uygun fiziksel aksiyonları seçip sıralayarak icra ettiğinde, kurgu ile yaşam arasında bir ara yüz olarak rolünü yaratmaya başlar. Stanislavski için temel mesele, vekil bedeniyle sahneye çıkan oyuncunun, metnin kurgusal atmosferinden sıyrılarak yaşama göz kırpbilmesidir. Dolayısıyla yazarın yarattığı karakterin sahnede sergilenmesi yeterli değildir. Oyuncunun yaşayan bir bedene dönüşmesi, sadece eylemlerin sahne üzerindeki taklidiyle mümkün olmadığından, onun daha uzun bir yolu kat etmesini gerektirir. Temel hatlarıyla ortaya konulacak olursa, üç aşamalı bir güzergahı önerir: kurgusal evrenin yapı taşları olan verili durumların analizi, bu verili durumlara uygun fiziksel aksiyonların gündelik deneyim repertuarından seçilmesi ve aksiyonların mantıksal dizilimi içinde art arda “an”lar halinde icra edilmesi. Böylece icracının sahnede dengeyi kuracağı uçayaklı bir yapı (rol) fikri ortaya çıkar: metinden taşınan verili durum, verili durumlara uygun yönelimleri olan karakter ve verili durumları/yönelimleri “an” içinde icra etmek üzere kendi imgesiyle harmanlayarak uyarlayan yaşayan/canlı oyuncu. Tam da bu nedenle oyuncu, hem bir kompozitör hem de bir montajcı gibi çalışmak durumundadır. Verili durumlar (metin), fiziksel aksiyonlar (karakter) ve icra (rol) bir araya getirilerek kompoze edilirken; anda kalarak canlı bir varlığa dönüşmek üzere epizotlardan oluşan tasarım, tanımı gereği, bütün fikrinden azade bir biçimde an be an kat edilerek montajlanır. “Karşılaştırın ve seçin”³⁸ diyen Stanislavski’nin, montaj fikriyle önerdiği oyuncu dramaturgisi, metnin analizini ve metnin mantığına uygun olan aksiyonların yaşam deneyiminden seçilerek sıralanmasını içerir. Metnin içinde karakterin üstlendiği aksiyonlar kümesiyle, “ben”in benzer durumlarda üsleneceği aksiyonların kesişim kümesi “an” ile ifadesini bulan oyunun yaşamını üretir. Bir anlamı üretmek için yaşamdan izole edilerek metnin bağlamına yerleştirilen ve sahnede icra edilen bu aksiyonlar, son kertede, montajlanarak birbirine bağlanmıştır. Oyuncu, montaj marifetiyle her bir anı oyun evreninin içinde deneyimlediğinde, Stanislavski’nin ray metaforuyla ifade ettiği gibi burada ve şimdi ortaya çıkacak ve her bir yinelemede taze kalacak yaşantıyı vücuda getirir.

*Demiryolu boyunca ilerlerken yepyeni yerlerden geçer, yeni yeni izlenimler edirsiniz. ... Fiziksel yönelimlerden oluşan raylarınızı döşedikten sonra, yeni diyarlara doğru yola çıkın –başka bir deyişle, oyunun yaşamına doğru. ... Rolümüzün ruhu kendi yaşayan ruhumuzun, arzularımızın, imgelerimizin parçalarıyla şekillenecektir. ... O zaman sahne üstünde karakterimiz yaşayacak ve kendi bireysel rengine sahip olacaktır.*³⁹

Sözü edilen deneyim, yaşamdan esintiler taşısa da en nihayetinde bir kurgudan ibarettir ve yazarın metnine göbekten bağlıdır. “Bir oyuncunun sahne üzerindeki deneyimi ile gündelik hayattaki deneyimi birbirinden farklıdır. ... Oyuncu hakiki deneyimler yaşmalıdır, fakat sahneye ait hakiki deneyimler.”⁴⁰ Bu çerçeveden bakıldığında oyuncu dramaturgisi, yazarın

38 Stanislavski, aynı, 264.

39 Stanislavski, aynı, 254-270

40 Sonia Moore, *Oyunculuk Eğitimi için bir El Kitabı*. Çev.: Özgür Çiçek et al, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2009, 49-73.

ve yönetmenin metninden mantık ve işleyiş olarak tamamen farklı olan bir performans/oyuncu metnini üretmek anlamına gelecektir. Oyuncu tarafından inşa edilen bu metnin icrası oyuncu dramaturgisinin düşünümsel bir parçası olarak değerlendirilmelidir.

Plastik Beden Olarak Oyuncu: Barba ve Organik Dramaturgi

Eugenio Barba, dramaturgi terimini, önceki kavrayışlarının topyekün bir reddiyesi olmayacak biçimde genişleterek yeniden kavramsallaştırır. Dramaturginin üç yüzünden söz ederken, anlatı dramaturgisinin yanına organik dramaturgiyi ve meydana getiren dramaturgiyi (ya da değişen konumların dramaturgisini) koyar.⁴¹ Dramaturginin eş anlı çalışan bu üç katmanını izole ederek bağımsız işleyişlerini tespit eden Barba, oyuncu dramaturgisini yönetmenlik formasyonunun bir türevi olarak değerlendirmek niyetindedir. Etki alanı genişleyen dramaturgiyle oyuncuyu plastik bir bedene dönüştürerek sahnelemenin bir aracı olarak kullanmayı murad eder. Oyuncuyu manipüle etmek üzere dramaturgi moleküllerine parçalanmaya başlandığında, Bayard'ın yapısal formülasyonunu icra düzleminde yeniden tanımlanmak gerekir. Birbirini dik olarak kesen yatay ve düşey eksenler çatılan bu yapının ard süremlili yatay ekseni anlatı dramaturgisini (dramaturjik tümceyi), eş süremlili düşey ekseni de icracının plastik bedeniyle üretilen sözcükleri (organik dramaturgiyi) kodlar. Barba, ağırlıklı olarak, dramaturginin düşey eksenini -derinleştirme ve ayrıştırma suretiyle- katmerleştirmekle ilgilenir. İlk adımda hücrelerine kadar parçalanan teatral alanın bütün öğeleri, ikinci adımda yönetmen marifetiyle tekrar inşa edilecektir. Performansın organik, anlamlı ve bir bütün olarak doğabilmesi için, bu yapısal parçalamanın da yeniden toplama işleminin de dramaturgi marifetiyle gerçekleşmesi gerekir. Yönetmenin öncelikli işi performansın bütüncül bedenini yaratmak için, katmanları ve parçaları ilişkilendirmek, yani bir dramaturjik hat oluşturmaktır. Barbanın ayırıcı yanı, (oyuncunun yerleştiği) dramaturginin düşey eksenine odaklanmasıdır. Performansın temel bileşenlerinden biri olan oyuncu için de parçalama ve toplama işlemi asaldır. Performansın inşasının yönetmen denetiminde gerçekleşebilmesi için, öncelikle -Barba'nın *gerçek eylem* (real action) olarak tabir ettiği⁴²- eylemin (basit bir bedensel devinim değil, bütün bedenin niteliğini değiştiren), artık bölünemeyecek olan idrak edilebilir en küçük birimine kadar atom düzeyinde parçalanması gerekir ki, yönetmen, kendi için gerekli parçaları seçebilsin. Barba, alımlayıcının bedenine *kinestetik empati*yle erişebilmek için⁴³ oyuncunun bedenine muhtaçtır. Barba'ya göre, oyuncunun bedeninde görsel kodlarla belirginleşen en küçük bir değişiklik, entelektüel malumatları kapsadığı kadar, bir derin dalga olarak izleyicinin bedeninde de ani değişikliklere neden olur. Görünür olan, paradoksal olarak deruni bir etkiyi de kışkırtır. Yönetmen, "izleyicinin enerjisini dönüştürmeyi sağlamak için

41 Eugenio Barba, *On Directing and Dramaturgy*. Çev: Judy Barba, Routledge, New York, 2010,10; Eugenio Barba, "The Deep Order Called Turbulence The Three Faces of Dramaturgy", *The Drama Review*. 44, 2000, 60.

42 Barba, ön.ver., 2010, 26.

43 Barba, aynı, 23.

oyuncunun enerjisini dönüştürür.”⁴⁴ Barba, denklemi en başından enerjileri dönüştürmek üzerine kurduğundan, dramaturgisi de (aklı baypas ederek) duyusal ve ritüelistik anlamı başatlaştırmak durumundadır. Dramaturjik mantık aynı şekilde işler, yalnızca değişen dramaturginin başatlaştırdığı anlamların kökleri başka topraklardadır ve anlamın asal üreticisi de yönetmendir. Dolayısıyla da dramaturginin vurgusu metinden ziyade performanstadır. Duyusal algının ayrıcalıklı üreticisi olan oyuncuyu (organik dramaturgi marifetiyle) kontrol altına almak performans için yaşamsaldır. Bu bağlamda, oyuncunun bedenine nüfuz edip sahne plastiğine iliştiirmek, son kertede bir düzenleme ve montaj pratiğine gereksinir. Dramaturgiden oyuncunun payına düşen, yorumun ajanı olan yönetmenin aksine, sahnenin kurmaca evreninde metnin anlamından bağımsız olarak gerçek eylemleri üretebileceği bir tekniğe sahip olmaktır. Stanislavski’nin terimleriyle ifade edecek olursak, oyuncunun işi gerçek eylemlerden bir *skor* üretmektir. Skor ve alt-skor “oyuncu için, en ince detayına kadar tanımlanmış, (yeniden) biçimlendirilen, kesilen ve düzenlenen eylemlerin örüntüsüdür.”⁴⁵ Son kertede, metnin hammaddesinden yönetmenin yardımıyla topladığı/devşirdiği ve can vererek dönüştürdüğü parçaları birleştirerek, yani -kendine tanınmış sınırlar içinde- düzenleyerek ve montajlayarak oyuncu dramaturgisinin ilk kademesini gerçekleştirir. İlk kademede üretilen yarı mamul bu fragmanlar (sahne uzamının diğer plastik öğeleri gibi) doğrudan anlatsal ifadeye bağlanmazlar. İkinci kademede yönetmen, bu fragmanlara şekil vererek kurgu birimlerine dönüştürür ve üçüncü kademede performansı örmekte kullanacağı materyalleri elde eder. Oyuncu, organik dramaturginin katmanlarından sadece biridir ve yerleştiği düzlemde kendi katmanlarından ve bunların harmanlanmasından sorumludur. Yönetmen ise oyuncuyu önce kendi skoruna, sonra bunu diğer oyuncu skorlarına, ardından da sahne plastiğinin tüm diğer öğelerine ulayacağı bir partisonun orkestrasyonundan sorumludur. “Dramaturgiden söz etmek, zorunlu olarak montaj fikrine götürür. Performans, her biri kendi mantığına tabi ve hem kendi içinde hem de dışarıyla etkileşimde olan farklı öğelerin kaynaşmasıyla oluşan, tamamlanmış bir yapıya sahiptir.”⁴⁶ Barba’nın sahneleme anlayışına eşlik eden dramaturgi kaçınılmaz olarak çok katmanlıdır ve çok katmanlı niteliğini yitirmeden izleyicisiyle katmerli bir ilişki kurmayı murad eder. Bu nedenle yoğun bir monyaj pratiğine gereksinir. Barba’nın montaj pratiği dramaturginin hem dikey hem de yatay ekseninde gerçekleşir. Ard süremli yatay ekseninde (zaman eksenini) aksiyonların ve durumların gelişimini takip edebileceğimiz bir montaj gerçekleşir. Bu eksene yerleşen her fragman, metnin parçalanması, parçaların bağlamından koparılıp işlenmesi ve yeniden-biçimlendirilmesi yoluyla yönetmenin dolayımından geçerek birbirine bağlanır. Ancak Barba’nın dramaturjik alametifarıkası, çok katmanlı tasarladığı düşey eksenin (uzam eksenini), zaman eksenine düşen gölgeleridir. Montajın külliyatlı kısmı da düşey eksenin katmanları arasında ve bu katmanların zamandaki yankılarında gerçekleşir. Barba, dramaturginin eş süremliliği, uzamda genleşen süreçlerinde,

44 Barba, aynı, 183.

45 Barba, aynı, 32.

46 Eugenio Barba, “The Amulet Made of Memory”, *The Drama Review*, 41, 1997, 130.

bir yandan, fiziksel/vokal aksiyon, motivasyon, ve bağlamı ilintilendirmeye/bağlamaya odaklanırken; diğer yandan da, çoklu-ekran olarak tasarladığı oyuncu bedenini parçalamaya ve bu parçaları zaman içinde uzatmaya çalışmaktadır. Çoklu-ekran yaklaşımını duygunun giriftliğinden yola çıkarak ortaya atar. “‘Duygu’ terimi ile ifade edilen [uyarıcılara karşı verilen] bu karmaşık reaksiyonlar ağı, sırayla birbirlerine ket vuran, ama eş zamanlı olarak bir arada var olan, en az beş organizasyon düzeyinin faal hale gelmesi olarak nitelenir.”⁴⁷ Tepkisel düzlemlerden ilki, itki karşısında öznel değişimle ortaya çıkan *hisler*dir. İkincisi bir dizi kavramsal değerlendirme ifadesini bulan *idraktır*. Üçüncü düzlem ise bedende/organlarda oluşan istemsiz otonom *reaksiyon*lardır. Dördüncü olarak uyarana tepki olarak ortaya çıkan *itkidir*. Son tepkisel düzlem ise nasıl davranılacağına *karar* vermektir. Barba, oyuncunun bedenini, eşanlı olarak var olan bu düzlemleri bir arada yansıtabilecek biçimde tasarlanmaya yönelir. Böylesi bir yaklaşım oyuncunun beden bütünlüğünü bozup, parçaladığı modüler beden hemhudut bölümleriyle değişik olayları/durumları ifade edebilmeyi murad eder. Barba’nın oyuncu dramaturjisinde problematik olan, tam da çoklu-ekran olarak oyuncunun tasarımıdır. Bu tasarıma en büyük itiraz -başka bir alan için konuşuyor olsa da- Sokolov’dan gelir. Sokolov, polikompozisyon kullanımının, yönetmenin iletmek istediği görüntülerden bazılarının izleyiciler tarafından görülememesiyle sonuçlanacağını iddia eder.⁴⁸

Montaj Olarak Oyuncu Dramaturjisi

Oyunculuk tarihinin kimi duraklarını (oyuncu dramaturjisi bağlamında) kat ederek irdelediğimiz yaklaşımlar, özellikle alımlayıcı algısı dikkate alındığında, oyunculuk performansının montaj mantığından azade olmadığına işaret eder. Pavis’e göre oyuncu, “bir rolü sistematik olarak kurar... bir ses ve hareket partiyonu yazar.”⁴⁹ Bu noktadan itibaren oyuncu (tıpkı yönetmen ve seyirci/alımlayıcı gibi) inşa metodundan bağımsız olarak bir kurgucuya dönüşür.

*Rolünü parçalardan oluşturduğuna göre, oyuncuyu (sinemadaki anlamıyla) kurgu yapan birisi gibi ele alabileceğiz: söz konusu parçalar, sonuçta her şeye rağmen bir bütünlük yanılması yaratan doğalcı oyunculukta, psikolojik ve davranışsal işaretlerdir; Meyerhold, Grotowski ya da Barba’da ise bir doğaçlamanın ya da jestle kurulan bir sekansın, fiziksel eylemlerin montajı için durmaksızın yeniden ele alınan, haddeden geçirilen, kesilen ve yeniden yapıştırılan biricik anlardır.*⁵⁰

Dolayısıyla da oyuncu dramaturjisi teknik düzlemde, oyuncunun montaj pratiğini mümkün kılan bir montaj masası ya da kurgu programı olarak iş görür.

47 Barba, aynı, 130.

48 Sokolov, ön.ver., xvi.

49 Patrice Pavis, *Gösterimlerin Çözümlemesi*. Çev.: Şehsuvar Aktaş, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 2000, 80.

50 Pavis, aynı, 87.

Bakışın Bedeni Olarak Oyuncu: Sokolov ve Kuklanın Estetiği

Sokolov, doğrudan oyuncu, oyunculuk ya da oyuncu dramaturgisi üzerinden konuşmaz. Temel mevzu sinemada görüntüdür. Ancak izleyicinin algısına eşlik eden fizyolojik mekanizmalar dikkate alındığında, bir kadraj içinde varlık kazanan görüntü, yine bir kadrajın içinde (algı söz konusu olduğunda teatral alanın da, son kertede bir çerçeveden ibaret olduğunu anımsatmalıyım) yaşam bulan oyuncunun muadilidir. Sokolov, polikompozisyonun insanın algılama olanaklarının sınırını aştığı fikrindedir. Sinema hakkındaki argümanları, sahnede/perdede görsel anlam taşıyıcılarından biri olan oyuncuya uyarlandığında, zaten yüzyıllardır halk tiyatrolarında oyuncuların sezgisel olarak kullandığı bir mekanizmanın sağlaması yapılarak kukla estetiğine ulaşılır. Kukla, eylemin ajanı olan oyuncunun bedenini değerlendirebilmemiz için gerekli olan mesafeyi sağlar. Bu noktada oyuncu dramaturgisi anlamını mikro düzlemde gerçekleşen bir anakronizmde bulur. Zamansal dizimin göz ardı edilmesi anlamına gelmeyecek bu anakronizm, yaşamın eşanlı dağınıklığının kurgusal/metinsel bir zaman anlayışıyla örülmesidir. Son kertede izleyicinin belleğinde gerçekleşecek bir kurgu için gerekli olan sıçrama noktalarının tasarımından oluşur. Eisenstein'nın mantığıyla ifade edecek olursak, oyuncu dramaturgisinin muhteiyatı parçalardan oluşur. Oyuncu bu parçaları kat ederek kendi bütünlüğünü icra ederken, alımlayıcı da bu parçaları belleğinde yeniden harmanlayarak, artık parçaların toplamından ibaret olmayan kendi anlama ulaşır.

Sokolov, tehlikeyle ilgili uyarıların iletildiği kanalın enformasyonun iletimi için de kullanıldığını iddia eder.⁵¹ Anlam bütüncül, süreğen ve doğrusal olarak değil; diyalektik, sıçramalı ve ters bağlantılı bir süreçte oluşur. “Algılama sürecimizin birinci ve en önemli niteliği, objeyi [metni/performansı] bir bütün olarak tasavvur edebilmemiz için devamlı suretle ayrıntılar arasında bir bağlantı arayışımızda ve bu durumu hayalimizde canlandırabilmemiz için de objeler [parçalar] arasında bir ilişki kurmaya çalışmamızda yatmaktadır.”⁵² Bellek bu mekanizmada kilit öneme sahiptir. Kültürel bellek havuzunda biriken ve gerektiğinde geri çağrılan hafıza-akyuvarları⁵³ olarak niteleyebileceğimiz stereotipler, gözün şahit olduğu olayla karşılaştırılarak anlamı oluşturmak üzere kurgulanır. “Karşılaştırma ilkesi yalnızca sinematografiye veya benzeri sanatlarla ait değildir, aynı zamanda insan bilincinin çalışma mekanizmasının da temel ilkesidir. ... Algılama süreci, aralıklı-kesintili bir karaktere sahiptir.”⁵⁴ Göz sürekli hareket halindedir. Sıçramalı bir şekilde görüntüleri tespit ederek duraklar, bu görüntüleri belleğindeki stereotiplerle karşılaştırarak gerekli enformasyonu toplayana kadar kurgu işlemine devam eder. “[E]n akla yatkın bağlantıları bulur bulmaz, olayların

51 Sokolov, ön.ver, 3.

52 Sokolov, aynı, 12-3.

53 Akyuvarlarlar, insan için zararlı olabilecek tek hücreli organizmalar bedene girdiğinde onları tanıyıp, direnç oluşturmak için savunma mekanizmalarını harekete geçirdiği için, stereotipleri karşılaştırma mekanizmasıyla çalışan mikro hafıza olarak düşünülebilir.

54 Sokolov, ön.ver., 14-5.

gelişmesiyle ilgili başka bir açıklama arayışına son verir.⁵⁵ Barba'nın dramaturjik modelinin sorunsalı bu noktada su yüzüne çıkar. Alımlayıcı nezdinde Barba'nın çok-ekranlı tasarımı, son tahlilde, dinamik bir kurguyla kadrajlar arası ilişkiye dönüşerek tekilleşir. Barba'nın ve Sokolov'un modellerini açıklamak için kullandıkları köpek mesellerini karşılaştırmak, bu bağlamda açıklayıcı olabilir. Barba, köpeklerle karşılaşan birinin eşanlı üreteceği tepkilere odaklanır: Karşıdan gelen köpeği gördüğünde korkması, tehlikeli olmadığını idrak etmesi, kalp atışlarının ve nefes ritminin artması, hızla kaçma itkisinin oluşması ve sakince yürüyerek uzaklaşmaya karar vermesi.⁵⁶ Bu tepkilerin hepsi eş zamanlı olarak gerçekleşir. Çok-ekranlı tasarım da bunların bedeninin olanaklarıyla aynı anda yansıtılmasını ön görür. Açıklamasını düşey eksenini derinleştirerek irdeleyen Barba'nın aksine, yatay eksenini genişleten Sokolov, kendi anlatısını montaj üzerine kurar. İşleyişi örnekleme üzere ormanda yürüten birinin, karşısına aniden çıkan bir figürün tehlikeli olup olmadığını anlamak için, göz (görüntü) ile beyin (stereotipleri karşılaştırma) arasında gerçekleştirdiği süreci daha ayrıntılı bir biçimde zaman çizelgesine yerleştirir. Gözün gönderdiği görüntüyü bellekte insan figürü ile eşleştiren beyin, göze gönderdiği sinyalle ayaklara odaklanmasını ister. Pantolonu gördüğünde erkek olma ihtimali belirir ve bunu netleştirmek için yüze odaklanır. Sakal görüntüsüyle bu ihtimali netleştirir. Ele odaklandığında tüfeği görür. Elbise, yürüyüş, tüfeğin durumu gibi karşılaştırmalar bellekte eşleşmeye devam eder. Bu arada hızla hareket eden bir objenin belirmesi, bakışın ona odaklanmasına sebep olur. Aynı süreçler bu obje için de işlemeye devam eder: Uzun kulaklı bir av köpeği, kuyruğunu sallıyor, gözlerinde zararsız bir ifade var. Bu süreçlerin sonucunda anlık bir yargıya vararak karşılaştığı figürün bir avcı olduğuna karar verir. Ardından bir başka mekanizma devre girerek av sezonunun başladığının anımsanmasıyla tehlikeli bir durum olmadığı açığa çıkar.⁵⁷ Bu fizyolojik mekanizma, odağına ormanda gezintiye çıkan karakterin olduğu bir anlatıya/performansa dönüştüğünde, aynı anda tek bir eylemi icra edebilme yetisi olan kuklanın performansı ile karşılaşırız. Kukla, montaj ve düzenleme hüneleriyle oluşan bir skor kat ederek canlanır. Bu çerçevede kukla ile rolünü manipüle eden oyuncu arasında ciddi bir fark yoktur. Oyuncu da içinde belli durakları olan ve parçalardan oluşmuş bir partiyonu icra eder. Barba'nın uzam içinde yankılanan oyuncusunun performansı izleyicinin bakışına yakalandığında (Sokolov'un anlatısında olduğu gibi), eşanlı vuku bulan bu performans dinamik bir kurguyla transpose edilerek uzam-zaman ekseninde seğirten bir parbole dönüşür. Sokolov'un görüntü kurgusu bağlamında ortaya koyduğu argümanlar, oyunculuk alanında montaj ve düzenleme pratiğinin yansıması olan kukla estetiğinde karşılığını bulur ve bu estetik oyuncu dramaturgisinin temel mantığını açıklamaya muktedirdir.

55 Sokolov, aynı, s. 23.

56 Barba, ön.ver., 1997, 131.

57 Sokolov, ön.ver., 11-2.

Anlatının Bedeni Olarak Oyuncu: Mamet ve Müdahale Edilmemiş Eylemler

Oyunculuk sertüvenine Stanislavski ve metod oyuncululuğu ekolüyle başlayan, ancak “oyunculuk hocalarının çoğu maalesef sahtekardır”⁵⁸ diyecek denli oyunculuk eğitimini sorunlu bulan Mamet, bir süre sonra yararsız bulduğu bu güzergahı terk ederek, edindiği deneyimlerle harmanladığı kendi rotasını çizer. Tiyatro ve sinemada yönetmenlik, yazarlık ve oyunculuk alanlarını iyi bilen, bu alanları eğitmenlik de dahil bütün boyutlarıyla deneyimleyen Mamet, oyuncululuğun kıstasını “izleyici için oyun/gösteri yapmak”⁵⁹ olarak belirler. Yapısal bir parçalanmayla inşa edilen dramatik sanatları, yazar, yönetmen ve oyuncu vasfıyla bünyesinde birleştiren Mamet, dramatik olanı gereksiz fazlalıklardan arındırarak en küçük ortak katı bulana kadar yoksullaştır. “Peki geriye kalan nedir? Geriye kalan öyküdür”⁶⁰ Mamet’e göre. Hikaye anlatıcılığını dramatik olanın taşıyıcı direği olarak tespit eder. Oyunculuk anlayışının nirengi noktası “sahnede, oyuncular arasında ve daha önemlisi oyuncu ile izleyici arasında meydana gelmesidir.”⁶¹ Ancak oyuncudan muradı bir karaktere bürünmesi değildir, yaklaşımında “karakter yoktur, karakter alışkanlık haline gelmiş davranıştır.”⁶² Geleneksel hikaye anlatıcısında olduğu gibi hikayeyi söze dökmesini de istemez. “Anlamı taşıyan sözcükler değildir, eylemlerdir.”⁶³ Oyuncunun bedeniyle hayat bulan görsel hikaye anlatıcılığına yönelir. Sahnede yaşayan ve hikayenin medyumunu olan bir oyuncu tasarlar. Bu kanal için en uygunu Aristoteles’in dram sanatını hareketin taklidi olarak gören yaklaşımıdır ki Mamet, bunu eylemin icrası olarak günceller. Eyleme odaklanan tarzıyla, Stanislavski’nin fiziksel aksiyonlar yöntemine göz kırpsa da rolün psikolojik boyutunu tamamen reddeder. Mamet’in ifadesiyle; “Düzmece duyguların peşinden sürüklenmek zaruriyetinde değiliz. Boş bir teneke değiliz, yaşıyoruz ve duygular/hisler her daim bizi takip etmeyi sürdürür.”⁶⁴

Rolü oluşturmada karakter ve psikoloji gibi role ait, duyu belleği ve coşku belleği gibi oyuncuya ait icra öncesi bütünlüklü inşaları reddeden ve hikaye anlatıcılığı, sahnede canlı var olma, eyleme odaklanma gibi an odaklı performansları tercih etmesi nedeniyle, Mamet’in oyunculuk yaklaşımında kurgu külliyatlı bir yer işgal eder. Sinemadan beslenmesi ve anlamı üretmek için izleyicinin belleğini denkleme katması da kurguyu vazgeçilmez yapar. Kullandığı güzergah Sokolov’un argümanlarının dramaturjik karşılığı gibidir. Stanislavski ve Barba’nın, dramaturgisi kurgu mantığını kullanırken, Mamet’de kurgu, adeta bir oyunculuk/oyuncu dramaturgisi metoduna dönüşür. Bir kurgucu gibi çalışan oyuncunun ilk işi metni parçalarına

58 David Mamet, “Giriş”, *Oyuncu için Pratik El Kitabı*. Melissa Bruder et al, Çev.: Beniz Ölmez, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, 14.

59 David Mamet, *True and False: Heresy and Common Sense for Actor*. Pantheon Books, New York, 1997, 4.

60 David Mamet, *Film Yönetmek Üzerine*. Çev.: Gülnür Güven, Hil Yayın, İstanbul, 2007, 12.

61 Brenda Murphy, *Understanding David Mamet*. University of South Carolina Press, Columbia, 2011, 16.

62 Mamet, ön.ver., 2007, 24.

63 David Mamet, *Three Uses of the Knife*. Columbia University Press, New York, 1998, 62.

64 Mamet, ön.ver., 1997, 65.

ayırmaktır. Artık parçalanamayacak olan en küçük birim içinde basit bir eylemi barındırır. Basit eylemler kurgu parçaları olarak düşünülebilir. Mamet, bu eylemlerin *müdahale edilmemiş* eylemler, yani basit fiziksel eylemler olması gerektiğini savunur. Bunlar dramatik eylemlerdir, duyguların bulaştığı eylemler ise anlamı kendi başına üretmeye yeltenir. Oysa Mamet, tıpkı sinemasal montajda olduğu gibi birbirinin peşi sıra icra edilen eylemlerin izleyicinin belleğinde tamamlanarak anlatıyı oluşturması gerektiği fikrindedir. Üstelik duygular, “oyuncunun kontrolünün dışındadır ... ne hissettiğinizi kontrol edemediğiniz için duygunuz her an sizi terk edebilir. ... Diğer taraftan fiziksel eyleme dayalı bir tekni[ği]... nasıl hissettiğinizden bağımsız olarak kullanabilirsiniz.”⁶⁵ Eisenstein ve Sokolov’un izlerini bariz olarak sürebileceğimiz Mamet’in yaklaşımına göre, öyküyü yaratan “izleyicinin belleğinde, üçüncü bir fikri yaratmak için farklı ve müdahale edilmemiş iki görüntünün [eylemin] ardı sıra dizilmesidir. ... İnsan algısının doğasında birbirleriyle ilgisiz görüntüleri bir öykü içinde birleştirmek vardır; çünkü dünyayı anlamlandırmaya ihtiyaç duyar.”⁶⁶ Oyuncu dramaturjisi ve oyunculuk icrasının temel odağı, içlerinde basit fiziksel eylemleri barındıran -ve kabaca sahne olarak adlandırılabilirler- parçalardır. “Etüd için doğru birim oyun değil, sahnedir. ... [Oyuncu] büyük vazifeleri, küçük parçalarına kadar ayırıp, bu küçük vazifeleri icra eder. Her bir sahne için basit fiziksel eylemleri gerçekleştirmek suretiyle oyuncu, karaktere karşı sorumluluğunu yerine getirmiş olur.”⁶⁷ Burada söz konusu olan Aristoteles’in eylem birliği ilkesinin sahnenin ölçüt alınarak oyuncuya uyarlanmasıdır. Şener’in eylem birliğini değerlendirmesi de, sahneyi bütünlüklü bir birim olarak alan Mamet’i destekler niteliktedir: “Eylem birliği... olayların olasılık ve zorunluluk kuralına göre başlaması, gelişmesi ve tamamlanması demektir. Aristoteles, eylem birliğinin kahramanda birlik anlamına gelmediğini özellikle belirtmiştir. Birliği yapan oyun kişisi olamaz.”⁶⁸ Bir başlangıcı ve sonu olan, yani kendi içinde bir bütünlüğü olan sahneyi tanımlayan, kendi içinde bir amacı, ya da Mamet’in ifadesiyle, *ana çizgisi* olmasıdır. Oyun/film kişinin de oyun/performans boyunca sahip olduğu başat istek oyuncunun değil, metnin sorunudur. “Oyuncunun işi, söz konusu isteği en küçük ortaktatına indirgeyip, bu doğrultuda harekete geçmektir. ... Sahne sahne bu isteğini gerçekleştireceği araçları bulur.”⁶⁹ İçine yerleştiği sahnenin bileşenlerinden biri olan oyuncu, icra ettiği eylem(ler)le bir amaca erişmeye çalışır ve sahne boyunca, eksikliğini duyduğu şeyi gidermek için harekete geçer; yani, bir *motivasyonu* vardır. Bu bağlamda oyuncu dramaturjisi, ilk adımda bütün metni parçalara ayırmak, ikinci adımda da bu parçaları kendi içinde yapılandırmak ve böylece anlatıyı/öyküyü bedenleştirirken tutunabileceği öğeleri tespit etmektir. Böylesi bir yöntem⁷⁰ oyuncunun icra etmesi gereken parçalara odaklanır ki, özellikle sinema gibi parçalı bir sanatın kotarılmasında oyuncuya büyük bir kolaylık sağlar.

65 Melissa Bruder, et al, *Oyuncu İçin pratik Elkitabı*. Çev.: Deniz Ölmez, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, 85-6.

66 Mamet, ön.ver., 1998, 71; Mamet, ön.ver., 2007, 63.

67 Mamet, ön.ver., 1997, 77-6.

68 Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1991, 23.

69 Mamet, ön.ver., 1997, 74.

70 Kuşkusuz bütün bu tartışmaların oyuncu dramaturjisi çerçevesinde değerlendirilmesi gerekir, Mamet’in, performans bağlamında oyuncu ile rol arasında kurduğu diyalektik ayrı bir tartışmanın konusudur.

Mamet'in nihai ereği epizodik/parçalı bir yapı kurmak değildir. Eserin/performansın organik bütünlüğünü gözetir. Ancak bu bütünlüğe erişmenin yolu bütünsel yapıyı doğrudan inşa etmek de değildir. Mamet, bütünlüğü uğrak-hedef diyalektiği ile oluşturur. Stanislavski'nin bir anekdotunu aktararak örneklediği tehlikeli bir kanalda ilerleyen gemi meseli, temel yaklaşımını doğru bir biçimde modeller. Kaptan nehri işaretli şamandıraları takip ederek geçer. “Kanal, kahramanın nihai hedefidir. İşaretli şamandıralar ise her sahnedeki küçük hedefler ve her vurgudaki daha küçük hedeflerdir. ... Her uğrak nihai hedefe hizmet ederken ve her uğrak kendi içinde güzeldir.”⁷¹ Yazarın/yönetmenin görevi rotayı çizmektir. Yönetmenin oyuncu ile birlikte gerçekleştirdiği dramaturgi/oyuncu dramaturgisi şamandıraların yerini belirler. İyi bir oyuncudan beklenen de her küçük parçayı/uğrağı mümkün olduğunca sade ve eksiksiz sergilemesidir. Anlatının temel kıstas olduğu Mamet'in yaklaşımında oyuncu, anlatının çıpaları dışında performansında tamamen özgürdür.

Parçaların icrası ve eyleme odaklı performans yaklaşımıyla kurgunun bir yöntem olarak kullanılması, son kertede Sokolov'da olduğu gibi oyuncuyu kukla estetiğine taşır. Her seferinde gerçekleştirilebilecek tek bir eylem vardır ve sahne tek bir eyleme indirgenemiyorsa “ya daha detaylı bir analiz yapma[k] ya da sahneyi birkaç değişik eyleme veya harekete bölme[k] gerekir. Burada hareket tek eylemi kapsayan bir birimdir. ... [Oyuncunun] görevi her defasında tek bir eylem canlandırmaktır. ... Bütünsel eylem sadece bir analiz aracı olarak vardır.”⁷² Anlatıyı da karakteri de ortaya çıkaracak olan parçaların birleştirilmesiyle oluşan kurgudur.

Oyuncu Dramaturgisinde Yeni Yönelimler

Yirminci yüzyılın sonlarından itibaren tiyatrunun, içinde üretildiği kültürel/toplumsal eşğin isterlerine göre uyarlanması, yaşadığı tıkanıklıkları aşma çabası, yeni toplumsal hareketlere uygun yeni politik/estetik araçlarla donanması ve yapım tarzlarını güncellemesi, dans ve performans gibi dramatik yapıyı zorlayan biçimleri bünyesine dahil ederek dilini post-dramatik olarak nitelenebilecek tarzda güncellemesi, sinema gibi farklı alanlarla temasının ve hikaye anlatıcılığı/sirk gibi pre-dramatik/geleneksel formların tazyikinin melezleşmeyle sonuçlanması gibi nedenlerle dramaturgi ve oyuncu dramaturgisi de yeni içerimlere sahip olamaya başlar. Dramaturgi bir metot olmanın ötesine geçerek icranın içine gömülmeye ve sürecin dinamik bir parçası olamaya başlar. Artık performans öncesi kolaylaştırıcı ya da yol gösterici bir çalışma niteliğini ardında bırakır. Boal'in, “oyuncu ile seyircinin arasındaki duvarı tahrip ettiğini, ... seyircinin eyleme dahil olduğunu”⁷³ savladığı kolektif yaratıcılığın bir vechesi olan *eşzamanlı dramaturgi* yaklaşımıyla birlikte, dramaturgi seyirciyi de içine alarak oyun çıkarma etkinliğinin temel bileşeni olur. Stalpaert, kartezyen paradigmanın açtığı akıl/teori-beden/pratik ikiliğine dayanan yarığın, akıl tarafına yerleşerek ve tam da bu nedenle gözün (aklın)

71 Mamet, ön.ver., 2007, 46&97.

72 Bruder et al, ön.ver., 39&48.

73 Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*. Theatre Communications Group, New York, 1985, 134.

egemenliğine dayanan dramaturgi anlayışının sorunsallaşmaya başladığını ve yeniden bedene yönelen yeni-politik dramaturginin bu çatlağı kapatmaya çalıştığını ileri sürer.⁷⁴ Stalpaert'in *paylaşılmış entelektüel sorumluluk* olarak adlandırdığı yeni-politik dramaturgi, “düşüncenin ve duyguların beklenmedik yollarıyla ifşa edilen... bir yeni/yeniden bedenleşmenin sonucunda ortaya çıkan kavramsal sınır ihlalidir.”⁷⁵ Böylesi bir dramaturjik yönelim kaçınılmaz olarak çoğuldur ve oyuncuyu kolektif üretimin parçasına dönüştürerek yönetmenin/yazarın (yani teatral tanrılarının hakim gözünün) egemenliğinden kurtaracaktır. Alternatif yaklaşımların ortak noktası, kolektif yapım tarzlarını yeğlemeleri ve yaratının merkezini sahneye kaydırarak yönetmen, yazar gibi otoriter figürlerin meşruiyetini sorgulamaya başlamaları olarak tespit edilebilir. Bu bağlamda Mamet, hiyerarşik yapıyı ya da klasik dramaturjiyi reddetmesiyle değil, ama kullandığı montaj tekniğiyle ağırlığını sahneye kaydırması ve oyuncuya sahnede failik tanınmasıyla, oyuncu dramaturgisinde klasik anlayışın ihlaline olanak sağlayacak sınırın eşiğinde durur. Yaklaşımının önemi de burada yatar.

Sonuç

Çalışma, sahnede/perdede anlamın ajanı olan oyuncuya anlam üretmesinde ve/veya iletmesinde eşlik eden oyuncu dramaturgisinin belli başlı tarihsel duraklarını ziyaret ederek, ayrıntılı olarak irdelemiştir. Her bir durağın yakın plan değerlendirilmesinden elde edilen sonuçlardan ilki, oyuncudan beklentileri farklı da olsa bütün yaklaşımların, oyuncu dramaturgisini bir parçalara ayırma, seçme, düzenleme ve yeniden ekleme pratiği olarak organize etme noktasında ortaklaşmalarıdır. Mevcut kılışal güzergahlar çerçevesinde oyuncu dramaturgisi, sanıldığı aksine, karakter vb yaratmak gibi bütünsel süreçlerle değil, bütünü bellek dolayımıyla inşa edecek parçalarla ilgilenmektedir. Dolayısıyla da oyuncu dramaturgisi teknik olarak bir kurgu ve montaj pratiğine yazgılıdır. İkincisi, oyunculuk pratiğine içkin olan oyuncu dramaturgisi, sahneleme anlayışının bir türevi olarak yönetmenin hegemonyası altındadır. Dolayısıyla oyuncu dramaturgisi, oyunculuğun bir sanat olarak ortaya çıkmasıyla sonuçlanan tarihsel/toplumsal eşiğin ürünü olan bir paradigmanın ifadesidir. Oluştugu tarihsel dönemin özgül koşullarına bağlı olarak (eklemlenme ve direnme/dönüştürme dinamiklerinin diyalektik ilişkisiyle damgalanan) kapitalizmin ürünüdür. Anlam üzerinde alanın aktörlerinin/ eyleyicilerinin sürdürdüğü mücadele, alanı dönüştürme mücadelesinin de bir yansımasıdır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, dramaturgi/oyuncu dramaturgisinde beliren ve antikapitalist itkilerin bir nişanesi olan yeni-politik dramaturgi, mevcut paradigmanın sınırlarına ulaştığını göstermektedir. Sahneye/perdeye yönelik kolektif yaklaşımlar ve yenilikçi çabalar, hegemonik ilişkide başat tarafın -yönetmenin- otoritesini ihlal ederek, oyuncunun/sahnenin failleşmesini/ aktifleşmesini kışkırtarak alanı özgürleştirmeye çalışmaktadır. Kurgunun çifte eksenini oluşturan teknik ve ideolojik vecheleri, Mamet'in yaklaşımında birbirlerine yakınlaşmaya

74 Christel Stalpaert, “A Dramaturgy of the Body,” *Performance Research*, 14, 2009, 121-2.

75 Stalpaert, aynı, 123-5.

başlar. Yönetmen, oyuncu ve yazar nosyonlarını içinde barındırması hasebiyle dramatik alanda akıl-beden ikiliğini bozan melez bir tavırla, Mamet, öykü anlatımının ve anlam üretmenin temel mekanizması olan montajı bedenleştirerek, son kertede, alanın özgürleşme çabasına katkı sağlar.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Aristoteles, **Poetika**, Çev.: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1987.
- Ataseven, Haluk Şevket, “Bütünlemenin Dramaturgisi” **Gösteri Dergisi**, 125 (1991a), 82-83.
- Ataseven, Haluk Şevket, “Klasik ve Dinamik Dramaturgiden Dinamik Tiyatroya” **Gösteri Dergisi**, 129 (1991b), 86-87.
- Barba, Eugenio, **On Directing and Dramaturgy**, Çev: Judy Barba, Routledge, New York, 2010.
- Barba, Eugenio, “The Deep Order Called Turbulence The Three Faces of Dramaturgy” **The Drama Review**, 44 (2000), 56-66.
- Barba, Eugenio, “The Amulet Made of Memory” **The Drama Review**, 41 (1997), 127-132.
- Bayard, Pierre, **Hamlet Üzerine Soruşturma: Sağılar Diyaloğu**, Çev.: Muna Cedden, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007.
- Boal, Augusto, **Theatre of the Oppressed**, Theatre Communications Group, New York, 1985.
- Bruder, Melissa et al, **Oyuncu İçin pratik Elkitabı**, Çev.: Deniz Ölmez, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.
- Çakır, Süreyya, “Geç Kapitalist Toplumun Değişen Dinamikleri ve Tasarım Kültürü”, **Medya ve Tasarım**, Ed.: Süreyya Çakır, Urzeni Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- Çamurdan, Eser, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, Mitos Yayınları, İstanbul, 1996.
- Diderot, Denis, **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler**, Çev.: Sabri Esat Siyavuşgil, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1984.
- Eco, Umberto, **Alımlama Göstergibilimi**, Çev.: Sema Rifat, Düzlem Yayınları, İstanbul, 1991.
- Eco, Umberto, **Açık Yapıt**, Çev.: Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul, 2001.
- Eco, Umberto, **Yorum ve Aşırı Yorum**, Çev.: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 2008.
- Hansen, Pil, “The Dramaturgy of Performance Generating Systems” **Dance Dramaturgy Modes of Agency, Awareness and Engagement**, Ed.: Pil Hansen ve Darcey Callison, Palgrave Macmillian, New York, 2015.
- İpşiroğlu, Zehra, **Tiyatroda Düşünsellik Dramaturgiye Giriş**, Mitos Yayınları, İstanbul, 1995.
- İpşiroğlu, Zehra, **Dramaturgiden Sahne Çözümlemesine Tiyatroda Alımlama**, Habitus Yayınları, İstanbul, 2014.
- Karaboğa, Kerem, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, Habitus Yayınları, İstanbul, 2010.
- Lefebvre, Henri, **Mekanın Üretimi**, Çev.: Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- Luckhurst, Mary, **Dramaturgy: A Revolution in Theatre**, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
- Mamet, David, **True and False: Heresy and Common Sense for Actor**, Pantheon Books, New York, 1997.
- Mamet, David, **Three Uses of the Knife**, Colubia University Press, New York, 1998.
- Mamet, David, **Film Yönetmek Üzerine**, Çev.: Gülnür Güven, Hil Yayın, İstanbul, 2007.
- Mamet, David, “Giriş”, **Oyuncu için Pratik El Kitabı**, Melissa Bruder et al, Çev.: Beniz Ölmez, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.

- Midgelow, Vida L., “Improvisation Practices and Dramaturgical Consciousness: A Workshop” **Dance Dramaturgy Modes of Agency, Awareness and Engagement**, Ed.: Pil Hansen ve Darcey Callison, Palgrave Macmillian, New York, 2015.
- Moore, Sonia, **Oyunculuk Eğitimi için bir El Kitabı**, Çev.: Özgür Çiçek et al, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2009.
- Murphy, Brenda, **Understanding David Mamet**, University of South Carolina Press, Columbia, 2011.
- Pavis, Patrice, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çev.: Şehsuvar Aktaş, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 2000.
- Shiner, Larry, **Sanatın İcadı Bir kültür Tarihi**, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.
- Sokolov, Aleksey G., **Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu**, Çev.: Semir Aslanyürek, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006.
- Stalpaert, Christel, “A Dramaturgy of the Body” **Performance Research**, 14 (2009), 121-5.
- Stanislavski, Konstantin, **Bir Rol Yaratmak**, Çev.: Çiğdem Genç et al, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 1999.
- Şener, Sevdâ, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1991.
- Turner, Cathy ve Behrndt, Synne K., **Dramaturgy and Performance**, Palgrave Macmillian, New York, 2008.