T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

OYUNCULUK SANATINDA DIDEROT'UN KURGU ÜSTÜNLÜĞÜ İLKESİ IŞIĞINDA DAVID MAMET'İN PRACTICAL AESTHETICS (PRATİK ESTETİK) YÖNTEMİ

Hazırlayan:
Emirhan YEŞİLYUVA

Danışman:
Doç. Dr. Sibel ERDENK

İZMİR / 2021

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "**Oyunculuk Sanatında Diderot'un Kurgu Üstünlüğü Işığında David Mamet'in Practical Aesthetics (Pratik Estetik) Yöntemi**" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve doğrularım.

...../...../.....

Emirhan YEŞİLYUVA

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğreti Yönetmeliği'nin.....maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Emirhan YEŞİLYUVA'nın "**Oyunculuk Sanatında Diderot'un Kurgu Üstünlüğü İlkesi Işığında David Mamet'in Practical Aesthetics (Pratik Estetik) Yöntemi**" konulu tezini incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğunu oy ..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

Oyunculuğun bir sanat disiplini haline evrildiği yirminci yüzyıl, Konstantin Stanislavski öncülüğünde disiplinlerarası çalışmalar ile oyunculuk sanatına yeni bir boyutun kazandırıldığı yüzyıl olmuştur. Doğal ve gerçekçi bir performans için duyguyu ve psikolojik çalışmaları merkez alarak oluşturduğu oyunculuk yaklaşımıyla Stanislavski, kendisinden sonraki duygu merkezci oyunculuk yöntemlerinin kaynağını oluşturmanın yanında, aynı gerçekçi oyunculuk modeli yaratmak adına duygu çalışmalarına karşı durarak geliştirilen biçimsel ve kurgusal oyunculuk yaklaşımlarının da ilham kaynağı olmuştur. Bu tez çalışması, David Mamet'in Pratik Estetik Yöntemi'nin oluşumunu, yöntemin içeriğini, beslendiği alanları saptamak ve Denis Diderot'nun **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler** adlı kitabında söz ettiği kurgusal bütünlük, kurgu üstünlüğü ilkesi, duygu karşıtlığı tanımlarıyla karşılaştırarak değerlendirmek ve kurgusal bir oyunculuk yaklaşımını tartışmak üzere hazırlanmıştır. İki bölümden oluşan bu tez çalışmasının birinci bölümünde, Aydınlanma Dönemi gelişmelerinin tiyatro ve oyunculuk sanatı üzerindeki etkileri, 18. Yüzyıl filozofu olan Diderot'nun oyunculuk sanatı üzerine saptadığı sorunlar, oluşturduğu teorik çözümler ve oyunculuk sanatına bir öneri olarak sunduğu kurgu üstünlüğü ilkesi araştırılmıştır. İkinci bölümde ise doğal ve gerçekçi oyunculuk kapsamında Stanislavski ve ondan sonra geliştirilmiş oyunculuk yaklaşımları, David Mamet'in imzasını taşıyan Pratik Estetik Yöntem'i oluşturan koşullar, yöntemin etki alanları, aşamaları, eleştirileri, uygulama örnekleri araştırılmış; Diderot'nun kurgu üstünlüğü ilkesi ışığında karşılaştırmalı olarak incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Bu çalışmanın amacı, her oyuncu adayının rol çalışmaları sırasında karşılaşabileceği duygu, konsantrasyon, farkındalık, amaç ve özgüven sorunlarına karşı çözüm önerisi olarak oluşturulmuş, her bireye uygun, anlaşılabilir, pratik, güncel ve iyi hissettiren Pratik Estetik Yöntem'i oyunculuk eğitimi ve role hazırlık sürecinde değerlendirilebilecek bir yöntem önerisi olarak literatüre kazandırmaktır.

Anahtar Kelimeler: pratik estetik yöntem, kurgu üstünlüğü ilkesi, David Mamet, Denis Diderot.

ABSTRACT

The twentieth century, in which acting has evolved into an art discipline, has been the century in which a new dimension has been brought to the art of acting with interdisciplinary studies under the leadership of Konstantin Stanislavski. Stanislavski, with his acting approach that he created by centered on emotion and psychological studies for a natural and realistic performance, became the source of the emotion-centered acting methods after him, as well as the formal and fictional acting approaches that were developed against emotion studies in order to create the same realistic acting model. This thesis study has been prepared to determine the formation of David Mamet's Practical Aesthetic Method, the content of the method and the areas it is supported and to evaluate and discuss a fictional acting approach by comparing it with the definitions of fictional integrity, the principle of superiority of fiction, and anti-emotion, which Denis Diderot mentioned in his book, **The Paradox of Acting**. In the first part of this thesis, which consists of two parts, the effects of the Enlightenment Period developments on the art of theater and acting, the problems that Diderot, the 18th century philosopher, determined on the art of acting, the theoretical solutions he created and the principle of fiction superiority that he presented as a suggestion to the art of acting were investigated. In the second part, on the other hand, Stanislavski and acting approaches developed after him within the scope of natural and realistic acting, the conditions constituting the Practical Aesthetic Method bearing David Mamet's signature, the effects of the method, its stages, criticisms, examples of application have been researched and analyzed comparatively in the light of Diderot's principle of fiction superiority. The aim of this study is to create a solution to the problems of emotion, concentration, awareness, purpose and self-confidence that every actor candidate may encounter during role studies and to introduce the Practical Aesthetics Method, which is suitable for every individual, understandable, practical, current and feeling good, to the literature as a method proposal that can be evaluated in the process of acting education and role preparation.

Keywords: practical aesthetics, principle of fiction, David Mamet, Denis Diderot.

ÖNSÖZ

Her oyuncu adayı, yetenek sınavını kazandıktan sonra eğitimle başlayan ve mezuniyetle devam eden oyunculuk serüveninin her zaman eğlenceli, göz kamaştırıcı olduğunu hayal eder. Fakat süreç eğlenceli olmasının yanında oldukça sancılı, sabır isteyen, fiziksel ve mental olarak yorucudur. Hatta pek çok oyuncu adayının kendini suçlu hissettiği, kendisinden istenileni anlamadığı ve bu sebeple hatayı kendinde arayarak özgüven sorunlarına yol açacak mental sorunlar yaşadığı gözlemlenebilir. Çünkü yöntemler her oyuncu adayına uygun olmak zorunda değildir. Bugün David Mamet ve onun yöntemi ile tanışmam, oyunculuk eğitimi aldığım süreçte Stanislavski'nin coşku belleği çalışmasını sorgulamam ile başlamıştı. Her duygu, ona bağlı her anı ile sahneye taşınacak ise bu gerçekleştirilmesi oldukça güç; bir oyuncu ve insan olarak kişiyi yoran, duygularını aşındıran paradoksal bir süreçtir. Benzer şekilde her oyuncunun başına gelebilecek duygudan çıkma, duyguya girememe, odaklanamama sorunları, bu sorunlara karşı araştırmalar ve okumalar yapmama vesile oldu.

Tez çalışmam boyunca konumun şekillenmesinden tezin sonuçlanma aşamasına kadar bilgi ve tecrübeleriyle bana yön veren, her türlü imkan ve desteği sağlayarak yardımcı olan ve öğreten danışman hocam Doç. Dr. Sibel ERDENK'e en içten teşekkürlerimi ve saygılarımı sunuyorum.

Tanıştığım ilk günden itibaren her anlamda ve koşulda beni kollayan, öğreten, büyüten, yönlendiren, arkamda duran ve tez çalışmam boyunca da elini omzumdan bir an eksik hissetmediğim değerli ağabeyim ve hocam Öğr. Gör. Mehmet KARAMAN'a; maddi manevi desteklerini esirgemeyen, her durumda yanımda olan ve büyük sabır gösteren annem Sevgi, babam Levent YEŞİLYUVA'ya; sürecin en başından bu cümlelerin yazıldığı en sona kadar benimle olan, eksiklerimi kapatan, boşluklarımı dolduran, varlığı, duaları ve enerjisiyle bana güç veren yol arkadaşım Melis DUĞAN'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Emirhan YEŞİLYUVA

İÇİNDEKİLER

OYUNCULUK SANATINDA DIDEROT'UN KURGU ÜSTÜNLÜĞÜ İLKESİ IŞIĞINDA DAVID MAMET'İN PRACTICAL AESTHETICS (PRATİK ESTETİK) YÖNTEMİ

YEMİN METNİ ii

TUTANAK iii

ÖZET iv

ABSTRACT v

ÖNSÖZ vi

İÇİNDEKİLER vii

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM: DENIS DIDEROT VE TİYATRODA KURGU ÜSTÜNLÜĞÜ İLKESİ 11

1.1. Aydınlanma Dönemi'nde Sanat 15

1.2. Diderot ve Tiyatro – Oyunculuk Üzerine Fikirleri 22

1.3. Kurgu Üstünlüğü İlkesi 30

1.3.1. Metin Kurgusallığı 35

1.3.2. Sahne Kurgusallığı 37

1.3.3. Performans Kurgusallığı 39

İKİNCİ BÖLÜM: DAVID MAMET VE OYUNCULUKTA PRATİK ESTETİK YÖNTEM 43

2.1. David Mamet'in Sanatı.....49

2.2. David Mamet'in Tiyatro Düşüncesi.....57

2.3. Pratik Estetik Yöntem.....61

2.3.1. Fiziksel Eylem.....71

2.3.2. Sahne Analizi.....74

2.3.3. Ânın Gerçekliği.....78

2.3.4. Dış Araçlar.....82

SONUÇ.....87

KAYNAKÇA.....93

ÖZGEÇMİŞ

GİRİŞ

Merkezinde oyun güdüsünü barındıran tiyatro sanatı, Aristoteles'in düşünceleri ışığında dithyrambos şiirlerinden komedya ve tragedyaya kadar, içerisinde taklit eylemini barındıran, hayatı anlamlandırmak için başat bir eylemdir. Çünkü insan, duyularıyla deneyimlediği dünyayı empati kurmadan, onu kendi zihninde yeniden yansılayıp yorumlamadan anlamlandıramaz. Bu sebeple taklit, hem akıp giden hayat içerisinde, insanın, kendisini ilgilendiren önemli unsurlarla iletişim kurabilmesinin hem de oyun olgusunun en temel yapısıdır. İnsan, taklidin eylemsel ve bilgilendirici bütünlüğünden keyif alır; bu yüzden taklit, hayatın bütünleştirici ve anlamlı bir etkinliğidir. Bu çerçeveden bakıldığında gündelik doğallıkta var olan nitelikleri estetik kaygılarla donatarak her seferinde yeniden temsil edilmesini sağlayan oyuncu da hem dramatik eserin hem de hayatın önemli bir hizmetçisi konumundadır. Buna bağlı olarak dramatik bir oyunu, oyuncudan ayırarak incelemek mümkün olsa da, oyun eyleminin ortaklığı, oyuncuyu oyunun tamamlayıcı etkin bir parçası kılmaktadır (Karaboğa, 2011: 11-23). Kurgusal bir zeminin sınırlarında kalarak gündelik gerçeğin yaratılması adına anlaşılabilir ve izlenebilir bir etkinliğin; ritüelden sahneye, hikâye ile seyirci arasında doğrudan bir bağ oluşmasının en somut ve başat ögesi olan oyuncu, içinde bulunduğu dönemin koşullarına bağlı olarak değişim göstererek varlığını sürdürmüştür.

Antik Yunan döneminin tiyatro düşüncesi gereği seyircide yaratılması amaçlanan katartik etkide, oyuncunun varlığı yadsınamayacak derecede önemli olmuştur. Dönemin oyuncularından, kaynağını mitlerden alan büyük karakterlerin felaketlerle dolu hikâyelerini sahneye taşıyabilmek için, öncelikli olarak, iyi eğitimli ve güçlü bir sese sahip olması beklenmiştir. Çünkü oyuncunun duygusal gerçekliği yakalaması yerine role uygun bir ses tonuna, sözcüklerini seyirciye iletebilmek için ses gücüne, az sayıda oyuncunun çok sayıda rol kişisinin seslendirilmesi zorunluluğunda ötürü geniş bir ses aralığına ve dönemin oyunlarını bütünleyen sağduyunun sesi koronun ritmik sözlerini doğru iletebilmek için ezgili bir konuşma biçimine ihtiyacı vardır. Ayrıca, kullanılan maskenin oyuncunun yüzünde yarattığı gizem; büyük ve stilize edilmiş simgesel tavırlar gündelik yaşam gerçeğinden uzaklaşmış görünse de, seyirci üzerinde yaratılmak istenen katartik etki bu yolla sağlanmış olur (Brockett, 2000: 28-42). Metinden sahneye,

kullanılan kostümler, aksesuarlar ve oyunculuk biçemi kapsamında bakıldığında biçimsel anlatımın kullanıldığı bu dönemde, performanslarına yaratıcılık eklemek yerine daha çok icra eden, temsil eden oyuncu olarak yer almıştır. Ayrıca toplum gözünde inanç etkinliği olarak da değerlendirilen tiyatronun oyuncuları, gelirleri devlet üzerinden karşılanan yarı profesyonel kişilerdir Tüm bu özellikler ışığında Antik Yunan dönemi içerisinde oyuncu, eğlendirmenin yanında, bilgilendirmek ve duyguları sağaltmak adına gerçekleştirdiği performansları ışığında, sahneye taşıdıkları tanrıların dünya üzerindeki temsilcileri olarak görülmüştür.

Antik Roma'nın hem cumhuriyet hem de imparatorluk evrelerinde toplu kutlamalar, inanca dayalı ritüeller, özel günler ve kişiye özgü onursal anma törenleri birbirinden farklı özellikler gösteren ve sıkça düzenlenen gösterimler olmuştur. Akrobasiye, hayvan gösterilerine, müziğe, taşlamaya, atletik yarışmalara, farslara ilgi duyan halk, içerisinde heyecan ve yarışma unsuru barındıran pek çok etkinliği takip etmiş, finansal açıdan desteklemiştir. Dönemin oyunculuk yaklaşımında Antik Yunan'dan miras alınan tragedya ve komedya türleri ile Antik Roma'da gelişen mimus ve pantomimus gösterilerindeki ayrım göze çarpmaktadır. Antik Yunan geleneğinin devam ettirildiği tragedyalarda yavaş, söylem üslubunda ve görkemli bir tavır benimsenirken; komedyalarda ise hızlı ve günlük konuşma şeklinde bir tavır uygulanmıştır. Başlangıçta tragedya, seyirciler tarafından ilgi görmüş olsa da zaman içerisinde ağırlığını komedya, mimus ve pantomimus gösterilerine bırakmıştır. Çünkü bu gösteriler, içerisinde kaba şakaları, itişmeleri, fars unsurlarını barındırmaları sebebiyle toplum tarafından daha ilgi çekici görülmüştür. Bu sebeple biçimsel oyunculuk yaklaşımının baskın olduğu gösterilerde güçlü ve esnek bir bedene, iyi taklit yeteneğine ve ahenkli bir sese sahip olması beklenen oyuncuların, iyi teknik eğitim almış ya da yetenekli kişiler oldukları bilinmektedir. Bir kısmının köleler, bir kısmının da özgür bireyler oldukları bilinen oyuncuların, özellikle pantomimus gibi tek kişilik gösterilerde dönem içerisinde yıldızlaştığı bilinse de, genelinin halk üzerindeki itibarı, Antik Yunan'a göre düşük konumdadır (Brockett, 2000: 59-79). Sahne gösterilerinin ve oyunculuk performanslarının bir ‘eğlence’ etkinliği olarak görüldüğü bu dönemde, etkinliğin eğlendirici özelliği bakımından oyunculuk biçemlerinin daha çok sözlü ifadeyi, hareketi

ve olay ya da durum ifadelerinin tasvirlerini içerisinde barındıran biçimsel bir oyunculuk yaklaşımı görebilmek mümkündür.

Roma İmparatorluğu'nun ekonomik, sosyal ve kültürel boyutlardaki iç ve dış bunalımları, barbar kavimlerinin istikrarlı istilaları ve ordunun dağılması ile birlikte, coğrafya genelinde görülen feodal toplum ekonomisine dönüşüm, zamanla kilisenin egemen olduğu Orta Çağ'ın tetikleyici unsurlarından bazıları olmuştur. Katolik kilisesinin denetim ve gözetimindeki yaklaşık bin yıllık süreci kapsayan görkemli Orta Çağ dönemi, pek çok alanda olduğu gibi, tiyatro sanatındaki değişimlerin de kaynağını oluşturmuştur. Kilisenin, cemaati etkilemek, doktrinlerini daha anlaşılır kılmak, halkın dinsel konulara olan ilgisini sürekli yüksek tutabilmek için oluşturduğu *İbret* ve *Mucize Oyunlar*'ını, şenlikleri ve gösterileri kapsayan dinsel tiyatro, antik tanrılardan sonra Hıristiyan tanrısının ve onun öğütlerinin yeniden üretiminin önemli bir ayağı haline dönüşmüştür. Başlangıçta sahne olarak kiliselerin, oyuncu olarak ise Latince söylemleri rahat telaffuz edebilecek rahiplerin seçildiği, Noel ve Paskalya gibi özel dini günlerin etkinlikleri olarak gerçekleştirilen tiyatro; zaman içerisinde kilisenin maddi manevi güç kazanması sonucu, tanrının ihtişamını simgeleyebilmek adına büyük ve görkemli gösterilere dönüşmüştür. Temsil sayısının sıklaşması, oyuncu ihtiyacı gibi sebeplerle yürütmenin esnaf loncalarına, yapım ve denetlemenin de kiliseye bırakılması kararı alınmıştır. Kilisenin dışına taşan oyun gösterimleri artık halk ile birlikte gerçekleştirilen bir etkinliğe dönüşmüştür. Pageant gibi yeni gösteri yöntemlerinin kullanıldığı, ses ve görüntü anlamında büyük prodüksiyon çalışmalarının yapıldığı bu dönemde, oyunculuk arka planda kalmış görünmektedir. İfadeden ziyade içeriğin ön planda tutulduğu oyun metinleri ve büyük prodüksiyonlarla oluşturulan atmosfer ile sağlanmaya çalışılan katartik etki, oyuncu ihtiyacını minimuma düşürmüştür. Rahiplerden, tüccarlardan ve işçi sınıfından seçilmiş amatörlerden oluşan oyuncular, sahne üzerinde gündelik konuşmalara yakın, zayıf sesli ve renksiz performanslarıyla gerçekçi olmaktan ziyade kendilerini oynayan kişiler olarak tanımlanmaktadırlar (Tuncay, 2014: 9-55). Nicelik olarak köklü yatırımların yapıldığı fakat oyuncu niteliği bakımından oldukça zayıf olarak değerlendirilebilecek bu dönemde, oyunculuk biçemi ise biçimsel anlatımdan uzak, konuşmaya dayalı sözsel ifade şeklinde olmuştur.

Orta Çağ'ın egemen skolastik düşüncesine karşı oluşan Rönesans ve Reform hareketleri bilimden sanata pek çok alanın köklü değişimine sebep olmuştur. Kilise döneminin amatör, ruhsuz ve tekdüze oyunculuğu, insanların gözünde başarılı bir oyunculuk performansını ve teknik anlamda eğitimli oyuncuyu unutturmuştur. Var olan oyuncular ise daha çok küçük gezici topluluklardan oluşmaktadır. Rönesans hareketi ile yeniden ivme kazanmış olan tiyatro sanatı, öncelikli olarak 16. Yüzyıl'da İtalya'da ön plana çıkmıştır. Soylu elitlerin ve halkın arasında iki farklı düşünce yaklaşımıyla değerlendirilen tiyatroda elit ve uzman kuramcılar, metnin ağırlığına, önemine ve geleneğe bağlı bir tiyatro ve oyunculuk düsturunu desteklerken diğer yandan ise sokakta Commedie Dell'Arte adında yeni bir kültür oluşmaya başlamıştır. Metni olmayan, söze dayalı, belirli tipleri ve tiplere özgü masklarıyla kendine has bir yapısı olan Dell'Arte'de maskların yansıladığı tipler, toplumdaki çeşitli grupların temsilcisi niteliğindedir. Vücut dili ve çeşitli beden hareketleriyle anlatılan olay, duygu ve durumlarla Dell'Arte, oyuncudan güçlü, esnek ve dinamik bir beden beklemektedir. İtalyan halkının genelinde kendine geniş yer bulmuş olan bu tür, Avrupa'nın pek çok ülkesindeki sanatçıyı da etkilemiştir (Nutku, 2002/1: 81-93). Aynı zamanda maskların simgelediği kişilere ek olarak belirli çatışma ve duygu durumları da, önceden belirlenmiş bir dizi hareket şeklinde ifade edilmektedir. Belirtilen özellikleri kapsamında Dell'Arte, gerçekçi üsluptan ya da katartik etki yaratma kaygısından uzak bir açıyla değerlendirildiğinde, biçimsel anlamda ilk yöntemsel yaklaşım olabileceğini söylemek yanlış olmayacaktır. Diğer yandan İngiltere'de ise tiyatro, öncelikle saray otoritesinin ışığında ve saray eğlencelerinde kendine yer bulmuş, saray ve çevre soylular tarafından maddi destek almış; fakat zamanla halkın geneline yayılmıştır. Shakespeare gibi önemli oyun yazarlarının ortaya çıkmış olduğu bu dönemde süslü bir dile sahip, şiirsel, derin karakter yapısı olan, alegori yüklü oyunları sahne üzerinde temsil edecek yetkinlikte oyuncular yetenekli görülmüştür. Öğretmenlerin, usta oyuncuların ve koro şeflerinin eğitmiş olduğu oyuncular, sahne üzerinde görkemli, ritimli, ahenkli ve güçlü performanslarıyla ya sarayın ilgisini çekip düzenli oyuncu olarak seçilerek ya da halk tiyatrolarına seçilerek geçimlerini sağlamak durumunda kalmışlardır. Öte yandan bazı oyuncular ise, iyi oyunculuklarından ötürü birtakım soylu ya da dükün himayesi altında girmiştir. Görsel olarak sade bir sahnede, oldukça ihtişamlı kostümlere sahip olan dönemin oyuncuları, rol

yapma yetenekleri ve oynadıkları rol kişilerini oyunun başından sonuna kadar başarılı bir şekilde sürdürmeleri bakımından seyirciler tarafından oldukça beğeni toplamışlardır (Cole; Chinoy, 1997: 57-62). Zamanla saray egemenliğinden uzaklaşarak halk tiyatrolarında kendine alan yaratmış olan oyuncular, gelirlerini saray ve soylular yanında halktan da kazanmaya başlamış; oluşturdukları lonca sebebiyle halk üzerindeki algılarını güçlendirerek, özellikle Elizabeth döneminde meslek olarak kabul edilmeye başlanmıştır (Brockett, 2000: 178-180). İspanya'nın Altın Çağı'nı yaşadığı, Fransa'nın da tiyatro toplulukları ile anıldığı 16. ve 17. Yüzyıl'ın Avrupa'sına bakıldığında, oyunculuğun, amatörlükten profesyonelliğe doğru geçişi oldukça net görülebilmektedir. Meslek tanımı alan oyunculuk sanatı, kurulan kumpanyalar sonucu halk tiyatrolarına dönüşerek hem gelirlerini halktan kazanmaya hem de içerisinde barındırdığı usta-çırak ilişkisi sonucu kendi oyunculuk eğitimlerini aktarmaya çalışan bir düzene oturmuştur. Kendisinden önceki dönemlerde, daha çok hikayelerin ve olayların biçimsel ifadecileri, temsilcileri ya da icracıları olarak görülen oyuncular, özellikle bu yüzyıllardan itibaren biçimsel ve duygusal ifade bütünlükleriyle, ele aldıkları kurgusal karaktere dönüşmelerini sağlayan illüzyon yetenekleriyle toplumsal anlamda yeniden inşa edilen oyuncu kavramının öncüleri olmuşlardır.

Özellikle 18. ve 19. Yüzyıllarda içerisinde sosyoloji ve psikoloji alanlarının bulunduğu sosyal bilimlerdeki ilerleyiş, pek çok bilim alanında olduğu gibi artık bir disiplin olarak görülmeye başlanan oyunculuk sanatını da büyük oranda etkilemiştir. Antik Yunan'dan 16. Yüzyıl'a kadar toplum gözünde bedenini ve sesini biçimsel anlamda teknik bir malzeme olarak görüp eğiten ve bağlı olduğu toplumun eğitim, inanç ve tatmin duygularına hitap eden zanaatkâr oyuncu, 18. Yüzyıl'dan itibaren sadece biçimsel unsurlarıyla değil, aynı zamanda psikoloji ve duygu durumları gibi iç dünyasının da dahil edildiği, performansına sadece bedenini değil imgelemini de katarak yaratıcılık sürecini oluşturan sanatçı kimliğine dönüşmüştür. Aynı zamanda örnek dönemler bağlamında yansıtmanın başat ögesi olan oyuncu, kendisine yaratımı da dahil ederek derinlik katmıştır. Oyunculuk sanatına eğitim olgusunun dahil edilişi, beraberinde bir mantık sürecini barındırdığı için teknik ve yöntemsel anlamda yeni çalışmaların oluşmasına

olanak sağlamıştır. Denis Diderot, geliştirdiği yaklaşımı dolayısıyla oyunculuk sanatının sistemleşmesi ve yöntemleşmesi adına ilk önemli adımı atan isimlerden biri olmuştur.

18. Yüzyıl Avrupa'sının genelini etkilemiş ve her alanda egemen olmuş bilimsel ilerleyişe bağlı akılcı yaklaşım, insanlığın, geleneksel anlama ve yorumlama biçimlerinden uzaklaşıp yeni perspektifler oluşturulmasını sağlamıştır. Bu dönem, kendi içerisinde biçim ve içerik anlamında yeniden düzenlenen, sistemleştirilen, kurallı bir bütün haline getirilen pek çok alanın olduğu gibi oyunculuk sanatının teorik ve pratik anlamda değişimi adına da önemli kırılma noktalarından birini oluşturmuştur. Dönemin öne çıkan filozoflarından Diderot, **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler** adlı kitabında, gözlemleri ışığında alanın derinlerine inerek, içerisinde barındırdığı çelişkileri tartışarak, oyunculuğun, düstur ve tekniğe ihtiyaç duyan, tiyatrodan ayrı sanat disiplini olarak değerlendirilmesinin önünü açmıştır (Karaboğa, 2011: 7-18).

Bilimsel ilerleyiş ve alanların birbirleriyle etkileşimli olmasına bağlı olarak disiplinlerarası çalışmalar, birçok bilim alanında olduğu gibi oyunculuk alanında da deneysel çalışmaların önünü açmıştır. 20. Yüzyıl'da şekillenen modern dram sanatıyla birlikte, tiyatro, sadece insanların değil, uygulayıcılarının da kendi alanlarına dönük düşüncelerinin değiştiği, yeni fikirlerin oluştuğu, teoriden oyun yazarlığına ve performans çalışmalarına kadar pek çok alanın yüksek eğitim kurumlarında akademik birer çalışmalara dönüşmüştür (Shepherd-Barr, 2019: 10). Psikoloji ve psikanaliz gibi çeşitli bilim alanlarının saptamalarını yönteminde değerlendirmiş olan Konstantin Stanislavski, oyunculuk eğitimine kattığı teknik bir boyut sayesinde kendisinden sonraki isimleri etkileyerek 20. Yüzyıl'ın ve oyunculuk sanatı tarihinin önemli isimlerinden biri olmuştur.

Stanislavski'nin temellerini attığı, içerisinde coşku belleği ve fiziksel aksiyon çalışmalarını barındıran 'sistem' adını vermiş olduğu oyunculuk yaklaşımı, kendisinden sonra geliştirilmiş olan yöntemlerin kaynağını oluşturan bir merkez yöntem özelliği taşımaktadır. Oyuncunun beden, ses, kulak gibi fiziksel kabiliyetlerinin yanında varoluşu, duyguları, deneyimleri, psikoloji dünyası ve imgelemiyle de bir bütün olduğunu savunan Stanislavski, gündelik gerçeğe uygun doğal bir oyunculuk performansı için, belirtilen

bütün unsurların ustaca değerlendirilmesi, birleştirilmesi ve birbiriyle uyumlu hâle getirilerek sahneye taşınması gerekliliğini savunmuştur (Özüaydın, 2011: 5-35). Stanislavski'yi içine alan 20. Yüzyıl'a kadar süregelmiş oyunculuk performansları değerlendirildiğinde, genel olarak biçimsel boyutta kaldıkları göze çarpmaktadır. Biçimsel anlatımı dış formlarıyla bütünleyerek sahneye taşımış oyuncunun, iç dünyası, performansına dahil edilmemiştir. Fakat bir sanat disiplini olma özelliği kazandıktan sonra üzerine laboratuvar çalışmalarının yapıldığı bir alana dönüşen oyunculuk, sahnede doğala yakın gerçekliği yakalayabilmek için, oyuncunun iç dünyası ile sahne performansını eşleştirmenin yollarının aranmaya çalışıldığı bir alana evrilmiştir. Bu sebeple Stanislavski'nin sistem adını verdiği oyunculuk yönteminin açtığı yolda, pek çok oyunculuk yaklaşımı türemiştir. Michael Chekhov, imgelem çalışmaları üzerine giderek, oyuncunun aktif hayal gücü düzleminde uygulamalar geliştirmiştir (Ergün, vd, 2017: 165-177). Bu sayede duygu çalışmalarının yanında imgelemin aktif olarak kullanılması, oyuncuyu sadece anılarıyla değil, gündelik hayattaki gözlemleri, edinimleri ve birikimleriyle de yaratıcı oyuncu olabilmesinin önünü açmıştır. Sistem ekolünü devam ettiren Amerikan Tiyatro Laboratuvar'ında eğitim görmüş ve Grup Tiyatrosu üyelerinden biri olan Lee Strasberg ise, metod adını verdiği yönteminde, Stanislavski'nin coşku belleği çalışmalarını derinleştirirerek, duyu belleği ve duygusal bellek çalışmalarıyla, oyuncunun, rol kişisine atfedilmiş duyguları kendi anı ve deneyimlerinden yola çıkarak sahne üzerine taşımasının yollarını aramıştır (Erbulun, 2002: 9-61). Duygu merkezci yöntemler içerisinde duygu çalışmalarını en yoğun biçimde kullanan metod, oyuncuyu, oyunun rol kişisinden daha önemli ve yukarıda tutarak, oyuncunun gerekirse rol kişisini sahnede yeniden inşa etmesine olanak sağlayan, yaratıcı oyunculuk tekniklerinde sınırları en geniş olan yaklaşımlardan biri olmuştur. Diğer yandan Grup Tiyatrosu'nun diğer üyelerinden Stella Adler ise, Strasberg'in aksine, Stanislavski'den birebir ders aldığı için son dönem düşüncelerine de hakim biri olarak, duygusal bellek yerine fiziksel aksiyon üzerine çalışmalarını geliştirmiştir. Oyuncunun sahne üzerinde doğru eylemi belirlemesi ve bu doğrultudan performansını şekillendirmesini savunan Adler, duygusal durumu destekleyici olarak duyu belleğini kullanmayı tercih etmiştir (Adler, 2016: 39-77). Fiziksel aksiyonun öncelendiği, akif hayal gücünün kullanılmasını içeren bu yöntemle birlikte oyuncu, hedeflenen duygu durumunu sahne üzerinde deneyimlemesinin

yanında yaratıcı hayal gücünü kullanarak ve doğru hareket bütünlüğü oluşturarak performansını oluşturabilecektir. Grup Tiyatrosu'nın bir diğer ismi olan Sanford Meisner ise yönteminde daha çok sahne üzerindeki partner etkileşimine mercek tutarak, oyuncuların kurgusal bir zemin olan sahne üzerinde karşılıklı alışverişleri üzerinden sağlanabilecek gerçek ânın ve performansın izini sürmüştür (Ergün, vd, 2017: 328-229). Bu sayede oyuncu sahne üzerinde yaratıcı kimliğini sadece rol analizi sonucu duygu ve hayal dünyası ile tek başına değil, performans ânında sahne partneriyle girdiği doğal, karşılıklı ve andalık ilişkiyle sağlayacaktır. Güncele en yakın yöntem önerilerinden bir diğeri ise Eric Morris'in çalışmaları olmuştur. Diğer yaklaşımların aksine oyuncuya psikoterapik bir açıdan yaklaşan Morris, oyuncunun gerçek bir performans sunabilmesinin ölçütünü karaktere bürünmeye çalışmak değil, karakterin kendisine dönüşmeye çalışmak olduğunu belirtmiştir. İç dünyasını sözsel ifadelerle dışa vurarak sağaltan ve sosyal endişelerden kurtulan oyuncunun, yarattığı beyaz sayfa olan iç dünyası üzerinden, rol kişisini inşa etmeye çalışmasının yollarını aramıştır (Morris, 2018: 15-45). Sözü edilen yöntemlerden ayrı bir yerde konumlanmış olan Morris'in yaklaşımıyla oyuncu, yaratıcı oyuncu kimliğine dönüşmenin yollarını aramak adına sosyal bir varlık olarak zihnini sıfırlayıp benliğini şeffaflaştırırken aynı zamanda duygu dünyasını, hayal gücünü, gözlerimlerini ve deneyimlerini de kullanarak rol kişisi olmaya çalışacaktır.

Sahne üzerinde doğal ve gerçekçi bir oyunculuk performansını hedefleyen oyunculuk yöntemleri, çözümü, sahne üzerinde rol kişisine atfedilen duygu durumlarının, oyuncu tarafından birebir olarak yaşanması gerektiği şeklinde değerlendirmiştir. Ayrıntılandırılan, örneklendirilen ve uygulamalara dökülen yöntemler fiziksel aksiyon, duygusal bellek, duyu belleği, konsantrasyon, imgelem gibi önemli çalışma başlıkları altında desteklenmiştir. Birbirlerinden ayrıldıkları pek çok ayrıntı olsa da yöntemlerin ortak noktaları oyuncunun konsantrasyonu, iç dünyası, duygusal ve psikolojik durumu olmuştur. Teorik olarak değerlendirildiğinde oldukça açık ve net görünen bu yöntem önerileri aynı zamanda oyuncudan sağlıklı ve dengede bir psikoloji, sarsılmaz bir irade, rol karakteriyle ve partner ile ilişkili uzun çalışma süreleri, adanmışlık ve güçlü duygusal farkındalık talep etmektedir. İç dünya ile bağını bu kadar güçlü tutan oyunculuk yaklaşımlarının aksine David Mamet'in Pratik Estetik Yöntem adını vermiş olduğu

oyunculuk yaklaşımı, ayrıntılı metin analizi, doğru eylem planı, partner etkileşimi önerileriyle tiyatro sanatının kurgusal bütünlüğünü merkezine alarak kendisinden önceki yöntemlerden ayrı bir noktada durmaktadır. Diderot'nun kurgusal bütünlüğü önceleyen ilkesini ve kendisinden önceki yöntem önerilerinin çeşitli ayrıntılarını bünyesinde barındıran Pratik Estetik Yöntem, oyuncunun duygu dünyasını dışarıda bırakarak sahne üzerinde oynama etkinliğini arttırmanın ve performansın her temsil aynı ölçüde tekrarlanabilir olması sağlamanın yollarını aramıştır. Yaklaştığı kurgusal zemin üzerinden oyunculara pratik öneriler sunan yöntem, günümüz oyunculuk sanatı için önemli bir güncel alternatif olma özelliği taşımaktadır.

Bu çalışma, David Mamet'in Pratik Estetik Yöntemi'nin oluşumunu, yöntemin içeriğini, beslendiği alanları saptamak ve Denis Diderot'nun **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler** adlı kitabında söz ettiği kurgusal bütünlük, kurgu üstünlüğü ilkesi ve duygu karşıtlığı tanımlarıyla karşılaştırarak değerlendirmek üzere hazırlanmıştır. Çalışma boyunca sözü edilen oyunculuk yaklaşımlarının dışında kalan yöntem önerileri duyguyu merkeze alarak, dramatik bir metinden sahneye, bireysel olarak oyuncu üzerinde duygu-mantık, partner etkileşimi, sahne ve rol analizi çerçevesinde örnekli uygulanabilir bir etüt oluşturmadıkları gerekçesiyle liste dışı bırakılmışlardır.

BİRİNCİ BÖLÜM:

DENIS DIDEROT VE TİYATRODA KURGU ÜSTÜNLÜĞÜ İLKESİ

BİRİNCİ BÖLÜM:

DENIS DIDEROT VE TİYATRODA KURGU ÜSTÜNLÜĞÜ İLKESİ

Tiyatro sanatı, varoluşundan günümüze kadar, içinde bulunduğu dönemin sosyo-kültürel ve ekonomik iklimine göre şekillenmiş; buna karşılık dönemin egemen düşüncesinin yaygınlaştırıcısı ve yeniden üretimin en dinamik araçlarından biri olmuştur. Bu karşılıklı etkileşimin en çarpıcı örneklerine rastlanan dönemlerden biri de kökleri 16. Yüzyıla dayanan, 17. Yüzyıl ve 18.Yüzyıl Avrupa'sında gelişen Aydınlanma Dönemi'dir.

Avrupa insanının bireysel ve toplumsal yaşamını yeni bir anlayışla oluşturma çabası olarak nitelenebilecek bu dönem, batı uygarlığının tarihsel gelişiminin ve değişiminin düşünsel ve kültürel sonucu olmuştur. İlk önce İngiltere'de başlayan toplumsal değişim (kapitalizmin doğuşu) daha sonra Fransa'da özgürlük hareketi olarak devam etmiştir. Batı uygarlığının 18. Yüzyıl'da vardığı Aydınlanma Düşüncesi, aslında Orta Çağ'da gelişen düşünsel ve toplumsal değişimlerin üzerinde yükselmiştir (Çüçen, 2006: 25-26). Buna bağlı olarak, Orta Çağ'da kilise hükmündeki inanç sisteminden kopuş, kendisini 16. Yüzyıl'da skolastik düşünceye karşı akılcı tutum olarak göstermiş, Hümanizm düşüncesi, Rönesans ve Reform hareketleriyle de pekiştirilmiştir.

Aydınlanma Dönemi ile ortaya çıkan kapitalizm, ticaretin yaygınlaşması, ülkeler arasındaki çekişmeler ve özellikle deniz yolunun yaygın bir ticaret alternatifi oluşu ile başlayan kültürler arası etkileşim, Aydınlanma Düşüncesi'nin, Avrupa'da hızla yayılmasına sebep olmuştur. Özellikle beşeri ve fen bilimleri tanımlarının kapsadığı her alanda, kendi ve kendisinden sonraki dönemleri etkileyecek büyük gelişmelere imza atılmış, kısacası Aydınlanma Döneminin temel dinamosu bilim olarak kendini göstermiştir (Tanilli, 2020: 11-14). Matematik, astronomi, fizik, tıp gibi etkinliklerini sürdüren geleneksel bilim dallarının yanında, ilk kez sosyoloji, psikoloji, tarih, davranış bilimleri gibi yeni disiplinler oluşmuş; yine bu dönemde felsefe, sosyoloji, hukuk, edebiyat ve sanat alanında yenilikçi pek çok fikir ortaya atılmıştır.

İnsanlık tarihinde "Bilimsel Devrim" olarak adı yazılan bu dönemde Galileo, Descartes, Newton gibi bilim insanları, kendisinden sonraki iki yüzyıllık dönemde ortaya atılacak her türlü bilimsel gelişmeyi etkileyecek ve yönlendirecek kuramları geliştirmişlerdir. Newton ve Kopernik öncülüğünde değişmeye başlayan insanın evreni anlama ve yorumlama düşüncesi, Descartes ve I. Kant ile felsefi bir temele yerleştirilmiştir (Topdemir, Özsoy, 2013: 248). Aydınlanma Dönemi düşünürleri, kendisinden önceki dönemlerin filozoflarının aksine, aklın evreni kavramasına ve evrenin de insan ihtiyaçlarına boyun eğeceği mottosuna sıkı sıkıya bağlı kalmışlardır. Aklı başat olarak kabul edip, matematik ve fizik alanlarının yöntemleri ışığında doğa kanunlarının evrensel uygulanabilirliği üzerine kurulmuş yeni bir evren tanımına ulaşmışlardır. Bu tanım, vahiy, esin, kan bağı, gelenek veya tanrısal olanın aksine, gözleme dayalı bir gerçek temelinde sistemleşmiştir. Fen bilimlerinin doğa kanunlarına olan yaklaşımı gibi benzer şekilde kültürel alandaki toplum araştırmaları politik, dini, sosyal ve ahlaki olguların da akıl kapsamında değerlendirilmesine sebep olmuştur. Bu nedenle yöneldikleri alandaki geleneksel ve mantık dışı olan olguları, gelişime ve insan doğasını anlamaya engel olarak görmüşlerdir (Zariç, 2017: 34-36). Bu düşünürlerin amacı toplumu rasyonel bir temelde baştan aşağı yeniden inşa etmektir. Onlar, acımasız mutlakiyetçi iktidarını ayakta tutmak için insanları dini, boş inançlarla besleyen bir toplumsal düzenine korkusuzca karşı çıkmış ve insanların, afyon ve yanılsama olmaksızın yaşayabilecek canlılar olarak saygın bir hayat sürebilecek bir gelecek hayali kurmuşlardır (Eagleton, 2015: 96). Özellikle inanç kültüründe saptanan mantık dışılığa ve batıl inançlara karşı duruşla başlayan özgür irade savunusu, benzer şekilde baskıcı yönetimler ve kraliyet üzerinde de kendine yer bulmuştur. "Geleneksel dine savaş açan bu düşünürlerin gözünde, geleneksel Hıristiyan Tanrısı, Newton'un düzenli işleyen dünya makinesinin yaratıcısı olamayacak kadar keyfi ve kaprislidir" (Cevizci, 2017: 174). Bu gelişmeler ışığında kan bağıyla devam ettirilen krallık, birey hakları eleştirel olarak gündeme getirilmiş, insan hakları, anayasa ve insanın yönetimde söz sahibi olması üzerine parlamento oluşturmak gibi yeni fikirler ortaya atılmıştır.

Akılcı tutum yaklaşımıyla ortaya atılan yenilikçi fikirlerin pratik bir sonucu olabilmesi için, öncelikle yazıya aktarılıp derlenmesi, basılması ve toplumun geneline

yayılması önem arz etmektedir. Bu ihtiyaçtan ortaya çıkan **Ansiklopedi**, Aydınlanma Dönemi'nin sembolü olmuştur:

> "Filozoflar düşüncelerini trajediler, epik, öğretici ve yerici şiirler, romanlar, yergi eserleri, diyaloglar, sistem açıklamaları ve sözlüklerle ortaya koymuşlardır. Bütün eserler arasında, en başta gelen de bir sözlüktür. D'Alembert'le Diderot'nun yayımladıkları Fransız Ansiklopedisi 18. yüzyılın bir özetidir. Eserin ilk cildi, başında d'Âlembert'in yazdığı bir Önsöz'le, Temmuz 1751'de yayımlanır; siyasal iktidarın yığınla engeline karşı 1764'te tamamlanır; 17 cildi metin ve 17 cildi de resimlere ayrılmıştır. Çoğu hali vakti yerinde ve resmi unvanlara sahip avukat, hekim, profesör, rahip, akademisyen, sanayici, üretici 130 yardımcının katıldığı ve fiyatı bakımından da büyük aydın burjuvaziye hitap eden Ansiklopedi, bir burjuva eseridir. Başlıca "Filozoflar" arasında, Voltaire, Diderot gibi evrensel yazarlar, Montesquieu gibi hukukçular, d'Alembert gibi matematikçiler, genel olarak burjuvazinin çeşitli katlarından çıkıp gelmiş insanlardır" (Tanilli, 2020: 66).

Ansiklopedi, yeni düşüncelerin halka sunulmasında, yeni bakış açılarının yaygınlaştırılması konusunda bir araç niteliği de taşımıştır. Sistemsel bir bütünlük içerisinde olan ve sözlük niteliğindeki bu eser aynı zamanda mevcut krallık yönetiminin eksikliklerinin eleştirilmesinde, dinsel hoşgörüsüzlüğün ve muhafazakârlığın yerilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Oluşturulmaya çalışılan yeni bir insanlık ve iyilik düşüncesiyle de, içinde bulunduğu ülkenin dünya görüşünü değiştirmeyi amaçlamıştır. Bu sebeple Aydınlanma Dönemi'nin yıldız sözcüğü olan "akıl", yapıtın her alanında kendine yer bulmuştur. Sonuç olarak eser, "sunuş yazısında belirtildiği üzere, bir ansiklopedi olarak, insan bilgilerini, elden geldiğince bir sıra, düzen ve bağlantı içinde vermek, sonra da bilimler, sanat ve mesleklerin açıklaması olarak, her bilimin her sanatın temel ilkelerini sunmak amacındadır" (Günyol, 1984: 9). Toplumlara yerleştirilmeye çalışılan yeni düşünce, her ne kadar engellemeler ya da yasaklamalara maruz kalmış olsa da, düşünürlerin yayınları aracılığıyla halka iletilmeye çalışılmıştır.

Aydınlanma Dönemi'nin insanlık tarihi açısından bir diğer önemli gelişmesi ise Aydınlanma Felsefesi olmuştur. Fransız İhtilali'nin ateşleyicisi olmuş olan bu felsefenin siyaset alanında etkilediği en önemli nokta, iktidarın kaynağının tanrısal değil, halka ait olduğu düşüncesidir. Tasarlanan yeni insan ve toplum anlayışının benimsenip aydınlanmanın gerçekleştirilebilmesi için, dönemin düşünürlerine göre, üzerine saptanan birtakım ilkelerin gözetilmesi gerekmektedir. Felsefenin temel ilkeleri şu şekilde

sıralanabilmektedir: İnsana doğru düşünceyi ve doğru eylemi sunan aklın, tek gerçek ve doğru rehber kabul edildiği Akılıcılık; evreni anlayabilmek adına evrenin yasalarını gözlemleyebilmenin ve insanlığın ilerlemesindeki en önemli faktörün bilim ve teknoloji olarak görüldüğü Bilimcilik; çelişkiler, mucizeler, batıl inançlar içermeyen, kilisenin baskıcı görüşüne karşı çıkan, deist, yenilenen, güncellenen bir inanç yapısının gözetildiği Aydınlanmış Din; gözlemlenemeyen ve deneyimlenemeyen tüm unsurların reddedildiği Metafiziğin Reddi; fakirlikten zenginliğe, kötüden iyiye, doğaya bağımlılıktan özgürlüğe, özetle olumlu yönde ilerlemenin savunulduğu İlerlemecilik; dünyadaki tüm fiziksel ve olgusal yapının insan için olduğu, bu sebeple insanın kendisini tanıması ve geliştirmesi gerektiği üzerine temellenen İnsancılık; araştıran, düşünen, sorgulayan ve özgür bireylerin oluşmasını savunan Bireycilik; aydınlanma düşüncesinin yalnızca insan hak ve özgürlüklerinin tanımlandığı, korunduğu ve yasal güvenceye alındığı toplumlarca gerçekleştirilebileceğini öne süren İnsan Hakları ve Özgürlük*;* ve son olarak insanlığın evrensel ilkeler ile şekillenmesini savunan Evrenselcilik, Aydınlanma Felsefesi'nin temel ilkelerini oluşturmaktadır (Çüçen, 2006: 31-32). Bu ilkeler ışığında, bireye, toplumda herkesin eşit olduğu, özgür olduğu ve özlük haklarının güvence altına alındığının teminatını veren felsefe, toplumda pek çok kesimin bu güvenceden faydalanmasını sağlamıştır. Özellikle ticari ilişkilerdeki adaletsizliğin, mal varlığının korunmasının, siyasi anlaşmazlıkların garantörü niteliğine dönüşen felsefi ahlâk, Avrupa'da en çok, ticaret üzerinden zenginleşen Burjuva sınıfının yükselişine sebep olmuştur. Ticari anlamda iş alanını genişleten burjuva, siyasi anlamda ise yönetimde söz sahibi olmanın temellerini atmıştır. Ticaretin önemli gelir kaynağı haline dönüşmesiyle ticaret üzerinden zenginleşen, şehir merkezinde ikamet eden burjuva sınıfının güçlenmesi, uzun süredir varlığını ve saygınlığını koruyan aristokrasi (soylu) sınıfının bu durumundan olumsuz etkilenmesine sebep olmuştur. Toprak zenginliği üzerinden varlığının devamlılığını sağlayan soylu sınıfı, değişen zaman ve gelir modelleri sebebiyle maddi problemlerle yüzleşmeye başlamıştır. Öyle ki, birçok soylunun, varlığını devam ettirebilmek adına burjuva sınıfından insanlarla evlilik bağı oluşturduğu görülebilmektedir. Bu sebeple soyluların arasına karışan burjuva sınıfı hem statüleri hem de zenginlikleri açısından toplumun egemen sınıfı haline dönüşmüştür.

Toplumun karar verici sınıfı olan burjuva, varlıklarının ve ahlâk anlayışlarının devamlılığını sağlayabilmek için birçok alanda olduğu gibi, Aydınlanma Dönemi'nin sanat anlayışının şekillenmesinde de önemli bir rol oynamıştır.

1.1. Aydınlanma Dönemi'nde Sanat

Aydınlanma Düşüncesi'nin temelinde bulunan doğa kanunlarının yalın oluşu ve bütün bunların akılla kavranabileceği fikri, sanat yapıtlarında da etkilerini göstermiştir. Bu sebeple sanat yapıtlarında, doğa yasalarının temel ilkelerini benimsemiş ve doğadaki yalınlığın ve ölçülülüğün aynısını insan davranışlarında ve toplum ilişkilerinde yansıtmaya çalışması önemli bir nokta olmuştur (Şener, 2015: 115). Dönemin sanat anlayışını etkileyen bir diğer önemli nokta ise mevcut krallıklar, yöneticiler ve yönetimlerin dönemin gelişen düşüncesine uyarlanabilmesidir. Bunun sonucu olarak Aydınlanma Dönemi hükümdarları -özellikle Prusya Kralı Büyük Friedrich (1740-86), Avusturya İmparatoru II. Joseph (1780-96) ve bir yere kadar Fransa Kralı XIV. Louis (1774-93) becerikli yönetimleriyle birlikte pek çok kez soylular, ruhban sınıfı ve yerel yönetimlerin daimi imtiyazlarını çiğneyerek maddi ilerlemeyi teşvik etmeye, adalet, hoşgörü ve hayırseverlik ilkelerini uygulamaya çalışmışlardır (Fleming, Honour, 2016: 607).

Yüzyıl boyunca sanatın hemen her alanında yenilikçi fikirlerin ön plana çıkmış olduğu görülmüş olsa da, özellikle yüzyılın ilk yarısında sanat bağlamındaki estetik algı, kendisinden önceki sanat akımlarının devamı niteliğini taşımaktadır. Avrupa'nın geneline bakıldığında, resim, heykel ve müzikte Rönesans döneminden beri yaygın olan sanat yaklaşımlarının etkilerini sürdürdüğü, hatta bazılarının değişime uğrayarak yüzyıla özgü bir yapıya dönüştüğü görülebilmektedir. Barok sanat anlayışı bu değişim şekline örnek olarak verilebilir. Portekiz dilinde barocco kelimesinden oluşan ve "kusursuz inci" anlamına gelen Barok, inci kadar güzel olma anlamının yanında, Rönesans sanatına özgü olan mükemmellik ve denge unsurlarından yoksun; daha dramatik (hareketli) ve yoğun biçime sahip bir sanat anlayışıdır. Caravaggio, Bernini, Rubens, Rembrandt gibi pek çok sanatçıyı bünyesinde bulundurmuş olan Barok, terim olarak mimari, müzik, dans ve edebiyat alanları için de kullanılmıştır (Dickerson, 2019: 177). Bu üslup klasiğin sağlam,

açık ve kesin hatlı formlarının gevşemesi, biçimlerin bir kompozisyon içinde erimesi ve birbiriyle kaynaşmasıdır. Klasiğin sakin ve duru figürü, barokta hareketlenmekte ve sessizlik, gürültüye dönüşmektedir. Üsluptaki formların doğması, büyümesi ve dağılmaya başlaması, aslında bir doğa kanunu olarak bütün hayatı temsil etmektedir. Klasik eser, bazı prensiplere ve kurallara bağlıdır. Barok ise, bu kurallar ve prensipleri reddeder. Gerçekçi görüşlerin yanında mitolojiyi, tarihi ve özellikle Hıristiyanlığı bir araya getirip kaynaştıran bu sanat, anlamını da bu kaynaşmanın özünden almaktadır (Turani, 2010: 447-251). Dönemin müzik sanatına da egemen olmuş olan barok anlayış, kantata ve opera gibi sahne sanatlarının ilgi görmesinden ötürü yeniden filizlendiği, armoni tekniğinin mükemmelliğe ulaştığı, senfonik orkestraların tohumlarının atıldığı; Johann Sebastian Bach (1685-1750) ve Georg Friedrich Handel (1685-1759) ile başlayıp Wolfgang Amadeus Mozart (1757-91) ve Joseph Haydn (1732-1809) ile sona eren bir dönem olarak tanımlanabilmektedir. İtalyan bestecilerin dünyasında doğup gelişen, Alman bestecilerle birlikte nihayete ulaşan Barok müzik, sonorite (ses olgunluğu), ritim, anlatım ve ruhsal derinlik gibi müziğin her öğesinde karşıtlığın (kontrast) oluşturulduğu bir yaklaşımdır. Konçerto geleneğinin ilk adımlarının atılmış olduğu bu kontrast tarzında karşı karşıya getirilmiş olan aynı tınıdaki çalgıların, birbirleri ile mücadele halinde olması gözetilmiştir. Düşünce ve duygularını en canlı şekilde müziğe aktarmaya çalışan besteciler, coşkuyu, arzuları, tutkuyu ve gizemi anlatabilmek için barok yaklaşımının karşıtlık kurgusundan beslenmişlerdir (Yıldız, 2010: 71-72). Benzer şekilde plastik sanatlarda da, Avrupa'nın geneline bakıldığında, Rönesans döneminden o güne kadar aktarılmış estetik yaklaşımların baskın olduğu görülmektedir. Avrupa'da kilise, manastır ve dini vakıfların inşalarında ya da süslemelerinde kullanılmak üzere üretilen resimlerin ve heykellerin üretimi sürse de özellikle Fransa'da görülebileceği üzere, bu üretimler, eski dönemim ruhsuz taklitlerinden oluşmaktadır. Aydınlanma Dönemi'nin özellikle ilk yarısında Fransa'da gelişen narin, tensel ve hırçın sanat ilk bakışta aydınlanma düşüncesi ile ters düşmüş ancak daha sonrasında Rokoko (deniz kabuğu veya kabuk benzeri biçimlerden oluşturulan içi boş bir şekerlemeye verilen isim) adını alan bu anlayış, egemen sınıfın arzularını tatmin etme hayreti olarak görülüp kıymet verilmemiştir. Akademik sınırlardan, kurallardan kurtulmak, kendiliğindenlik ve yenilikçi görüntü kazanma ilkelerinin itici gücünü oluşturduğu Fransız Rokoko sanatı, ününü, içinde

bulundurduğu nüanslardan, farklı biçimlerin hissettirilmeden birleştirilmesinden, renklerin zarifçe derecelendirilip karıştırılmasından ve hareketli motiflerin dans eden figürlerinden almaktadır. Klasik kuralları bilerek ihlâl eden bu yaklaşım, mimaride ise Vitruvius düzenini dikkate almamıştır. Aydınlanma Dönemi sanatının önemli gelişmelerinden biri olan Rokoko, ilk defa Klasizmin etkin bir sanat eğitimi sisteminin kılavuz ilkesi haline getirildiği Fransa'da ortaya çıkmıştır (Fleming, Honour, 2016: 607-609). Tüm bu gelişmeler ışığında, plastik sanatlar ve müzikteki durağanlığın aksine tiyatro sanatı, dönemin en değişken ve yenilikçi fikirleri bünyesinde barındıran bir sanat dalı olarak dikkat çekmektedir.

Aydınlanma Dönemi, tiyatro sanatının tarihindeki önemli kırılma noktalarından birini oluşturmaktadır. Diğer sanat dallarının aksine Avrupa toplumlarının geneline sirayet etmiş olan tiyatro, hem aydınlanma düşüncesi ve felsefesinin yaygınlaştırılmasında, hem de burjuva sınıfının ahlâk anlayışının yeniden üretiminin sağlamasında oldukça önemli bir rol oynamıştır. O güne kadar tiyatro sanatına hakim olan soylu sınıfın tiyatroyu bir eğlence yolu olarak kullanmasına karşılık burjuva sınıfı, eğitici, gerçekçi ve kendine has durumları sahnede görmek istemiştir. Emekle kazandığı bu statüyü zedeleyecek ahlâki bir yozlaşmanın önünde durmaya çalışan burjuva seyircisi, kendi eğilimlerini, ahlâk anlayışlarını, kurdukları bu düzenle beraber taşıdıkları ilkeleri amaç edinen oyunlar izlemek istemişlerdir. Buna bağlı olarak da açık saçık sahnelerden, aile düzenini yozlaştıracak unsurlardan kaçınılmasını talep etmişlerdir. Aynı zamanda ticaret ile kalkınan ve çokça tiyatronun maddi yatırımında önemli bir rol oynayan bu sınıf, göz kamaştırıcı ve abartılı temsiller yerine ders verici, süssüz, düşük bütçeli ama içeriği güçlü yapıtlar talep etmişlerdir (Nutku, 1993: 226-230). Bu sebeple dönemin tiyatro sanatı öncelikle anlaşılabilir, sade bir dile sahip olmalıdır. Süslü bir dil, seyirci ile kahraman arasındaki etkileşimi engellemektedir. Dilin yalın oluşu gibi, oyun kahramanları da gündelik olaylarla boğuşan gündelik kişilerden seçilmiş olmalıdır. Çünkü seyirci, ancak ve ancak kendisine yakın gördüğü karakterlerin hikayelerinden etkilenmektedir. Kralların başına gelen travmatik hikayeler, seyirciyle etkileşim sağlamak adına oldukça uzak olduğu için, antik tragedya unsurları yetersiz bulunmaktadır. Gündelik olayların yaşandığı gündelik karakterler ile seyirci arasında

etkileşim sağlamanın en önemli noktası ise seyirciyi duygulandırmak olarak saptanmıştır. Dönemin fikir sahipleri, seyircide gerçek bir etki yaratabilmek için, tragedyalar yerine daha gözü yaşlı, içli dramlar ile seyircinin yüreğini sızlatmayı; komedyalar yerine ise kötü olanın altının çizildiği ciddi oyunlar sunarak seyircide keskin bir etki yaratmayı amaçlamışlardır. Bu yönelimin ilk adımlarının atıldığı ve en büyük etkiyi uyandıran ülke Fransa olmuştur.

Aydınlanma Dönemi'nde Fransa, içinde bulunduğu yüzyıl boyunca güçlü bir ülke olma sıfatını devam ettirmiş, Yüzyıl boyunca Avrupa'nın en önemli kültür merkezlerinden biri olma gücünü elinde bulundurmuştur. Moliére, Racine ve Corneille'ın dramatik yazında elde ettikleri küresel başarı sayesinde de kültürel bir otorite konumunda değerlendirilen Fransa, oyun yazarlığında merkez fikir öncüsü olarak kabul edilmiştir. 18. Yüzyıl başlarında Fransız tiyatro yazarlarının birçoğu Racine'in izinden gitmiş, onun diline yakın oyunlar yazmaya çalışmış fakat içsel çatışmaları ön plana almak adına oluşturdukları çarpık kurgu ve karakterler, eserlerini niteliksiz hale dönüştürmüştür. Bütün gelişmelere karşın dönemin Fransa'sının yazın ve felsefe alanlarını tek başına biçimlendirmiş olan Voltaire (1694-1778), tragedya türünde de öncü olarak bilinmektedir. Özellikle ilk oyunu Oedipe (1718)'den sonra pek çok oyun metni kaleme alan Voltaire, Fransız tiyatrosu için önemli bir sembol niteliğindedir (Brockett, 2000: 328-327). Fakat zaman içerisinde değişen toplum kültürü karşısında klasik akım tiyatro yapıtları seyircinin beklentilerini karşılamak konusunda yetersiz kalmış, bu sebeple yeni ara türler ön plana çıkmıştır.

Seyirciyi duygulandırarak etkileme bağlamında yeni fikirler öne sürülmüş, "içli dram" (sentimental dram), "gözü yaşlı komedya" gibi ara türler ortaya belirmiştir. Özellikle 1750'li yıllardan sonra yaygınlık kazanan bu türlerin öncülerinden biri, ansiklopedinin de editörü olan Denis Diderot (1713-1784) olmuştur. Diderot'nun öncü fikirleri, hazırlanan Ansiklopedi içerisindeki, tiyatronun da dahil olduğu sanat bölümündeki geleneksellik kavramının tartışılması üzerine şekillenmiştir. Bu bölümler kapsamında çıkan **Le fils naturel, ou Les éprevuves de la vertu** (**Doğal Evlat, ya da Erdem Sınavı,** 1757) ve **Le pére de familie** (**Aile Babası**, 1758) adlı iki tiyatro metniyle bütünlenmiştir. Diderot, neoklasik öğretinin, dramatik anlatı türlerini komedya ve

tragedyayla sınırlayacak kadar dar bir bakış açısı içerisinde değerlendirmiştir. Bu sebeple onun düşünceleri ışığında tiyatro, ‘ara’ türlerin -dram (domestik tragedya) ve erdemliliğe önem veren komedya- kullanımıyla işlevselleştirilmeli ve zenginleştirilmelidir. Sahneleme üzerine de fikir sunmuş olan Diderot, seyircinin izlediğinden zevk alabilmesi için, sahnede gösterilenlerin gerçeğe yakın olması gerektiğini savunmuştur. Bu sebeple ona göre bir yazar, oyunun konusunu gündelik yaşantıdan oluşturmalı ve bu yaşantı gerçekçi bir üslupla hazırlanıp, bu gerçekliğe uygun mekanlarda sunulmalıdır. Sahne üzerinde ise estetik bir replik yerine konuşma tınısında bir diyalog örgüsünün kullanılmasını uygun gören yazar, bu diyalogların pantomim benzeri mimik ve jest kullanımlarıyla desteklenmesi gerektiğini savunmuş, oyunculukta ‘dördüncü duva’ (seyirciye aldırmaksızın oynamak) geleneğini desteklemiştir (Brockett, 2000: 330). Tiyatronun gelişmesinde, Diderot'nun düşünsel olarak açtığı bu yeni fikirlerden etkilenerek, tragedya ve komedya arasındaki dram türünü benimsemiş olan önemli isimlerden biri de Beaumarchais (1732-1799) olmuştur.

Beaumarchais de aynı Diderot gibi, oyunların, sıradan insanların başına gelen gündelik konular çerçevesinde yazılması gerektiğini, ancak bu şekilde seyircinin etkilenebileceğini savunmuştur. Beaumarchais'nin (1732-1799), 1767 yılında yazmış olduğu **Eugine** adlı oyununun önsözündeki fikirleriyle, ortaya çıkmış olan yeni akımın öneminin altı çizilmektedir. **Ciddi Tür Üzerine Deneme** adlı önsözünde Diderot'yu esin kaynağı alan Beaumarchais, insan eylemlerinin gerçek boyutuna, klasik tragedyanın biçimleriyle değil, ancak yeni dram ile erişilebileceğini belirtmektedir. Kahramanlık tragedyalarından daha gerçekçi, neşeli komedyaların yüzeyselliğinden çok daha derin olan dramın, daha güçlü bir ilgi ve ahlâkilik sunduğunu savunan yazar, kaderin işleyişini sunan klasik tragedyanın insana sadece kadercilik ve yazgıya boyun eğmeyi öğrettiğini savunmaktadır. Ona göre sahne yapıtları seyirciyi etkiliyorsa bu yapıtın seyirciye uzaklığı ya da ihtişamlı olmasından değil, seyircinin karakterle arasında kurduğu bağ sayesinde olabilmektedir. Bu sebeple bir tragedyanın, izleyiciye kralları değil, insanları göstererek ciddi drama yaklaştığı ölçüde etkileyebileceğini savunmaktadır (Carlson, 2008: 164). Beaumarchais'e göre öncelikle krallar ve kadercilik yerine insan ve gündelik gerçek durumlar ön plana çıkarılmalıdır. Bu yolla seyirci ve kahraman arasında bir bağ

kurulabilir ve ancak ciddi bir oyunla kötülüğün karşısında iğreti duygusu yaratılabilir ya da seyirci ağlatılabilir. Fransa'da içli dram (sentimentalizm) akımının özellikleri en açık şekilde Marivaux (1688-1763) eserlerinde görülebilmektedir. Marivaux oyunlarının neredeyse hepsi karakterin yüreğinden yeniden alevlenen aşk duygusunu ele almaktadır. Diğer komedyalarda görüldüğü gibi sevgililerin aile ya da kendisinden sorumlu kişilerce, yani dış etmenler yüzünden ayrılmaları yerine, yazarın oyunlarındaki engeller, karakterlerin iç çatışmalarından kaynaklanmaktadır. İnsan duygularına verdiği önemle, içli dram türünün gelişimine büyük katkıların olan Marivaux, yaratıcılığı sayesinde çağdaşı birçok yazardan daha çok ön plana çıkmıştır (Brockett, 2000: 329). Moliére'i örnek almasının yanında Racine'in yalın ama derin dilinden de etkilenmiş olan yazar, karakterlerinin konuşmalarının yanında kişiliklerinde de derinlik oluşturmasıyla, dönemin Fransa'sı için önemli bir isim olmuştur. Marivaux ve Beaumarchais gibi dönemin gerekliliklerine karşılık veren birçok yazarın, Diderot'nun dram sanatı üzerine oluşturduğu öncü fikirlerinden esinlenmiş oluşu açıkça görülebilmektedir.

Aydınlanma Düşüncesi'nin tiyatro üzerindeki yansımalarını sadece yazınsal alanda değil, aynı zamanda oyunculuk üzerinde de görmek mümkündür. 1780'li yıllara kadar pek çok oyuncunun taşra bölgelerinde sahnelenen operaların uvertürlerinde sahneye çıkıp deneyim kazandığı bilinmektedir. Ek olarak bazı oyuncuların, dönemin büyük oyuncularının yanında usta-çırak ilişkisiyle deneyim kazanıp, sonrasında Paris tiyatrolarına kabul edildiği öte yandan Paris'teki, Comédie Française, Comédie Italianne gibi önemli tiyatro topluluklarına kabul edilmenin bir o kadar zor olduğu bilinmektedir. Çünkü topluluklara başvuran oyuncuların, öncelikle aktörler komitesinin onayını alması gerekmekte, sonrasında halka açık sergilenmiş üç farklı oyunda rol almak zorundaydı. Ancak bu şekilde bir oyuncu, ona verilen en düşük rütbe ile bu toplulukların bir parçası olabilmekte, kabul edilen genç oyuncular ise yedek ya da yardımcı oyuncu olarak göreve başlamaktadır. Aynı zamanda oyuncuya verilen roller de, oyuncunun mesleki yeterliliklerine göre değerlendirilmektedir. Rollerin önemli olanları ise tragedyalarda krallar, zorba hükümdarlar, aşıklar, prensesler, anneler ve aşık kadın kahramanalar iken; komedyalarda yaşlı adamlar, aşıklar, hizmetkarlar, köylüler, ihtiyar kadınlar, işveli kadınlar ve hoppa hizmetçilerden oluşmaktadır. Bu rol tanımlamalarının dışında kalan

ikinci sınıf roller ise, uvertürlerden alınmış oyuncular ile desteklenmiştir. Oyuncu sayısına da bağlı olarak yıldız oyuncu tanımının bulunduğu bu dönemde tragedya ya da komedya ayırt etmeksizin bazı oyuncular, iki oyun türünün ana kahramanlarını da oynamak durumda kalmışlardır. Zaman içerisinde yetersiz bulunan bu oyuncu yetiştirme yaklaşımı yerine, dönemin önemli oyuncu topluluklarından biri olan Comédie Française'in bir kolu olarak, 1786 yılında, bugünkü konservatuarın temeli olan, Kraliyet Tiyatro Okulu açılmıştır. Aynı zamanda dönemin sembol topluluklarından olan Comédie Française de, 1720-1780 yılları arasında, çok sayıda yetenekli oyuncu yetiştirmiştir. Bunlara örnek olarak Charlotte Desmares, Etienne Baron, Matmazel Duclos, Matmazel LaGaussin isimleri verilebilir. Fakat 18. Yüzyıl'ın en ünlü oyuncuları ise Matmazel Dumesnil, Matmazel Clairon ve Lekain olarak belirtilmektedir (Brocket, 2000: 337-338). Dönemin oyunculuk yaklaşımı değerlendirildiğinde ise zaman içerisinde bir değişimin olduğu açıkça görülebilmektedir. 1701 yılında oyunculuk mesleğinin kilise tarafından da resmen tanınmasıyla başlayan süreçten 1720'li yıllara kadar öncü nesil olan oyuncular, Fransız klasik oyunlarının çizdiği geleneksel oyunculuk yaklaşımını benimsemişlerdir. Buna bağlı olarak sahne üzerinde inandırıcı ve etkileyici olmak adına birçok oyuncunun kendi esin, ilham anlarının yönlendirmeleri üzerine hareket ettiği, duygularının oluşturduğu izlekte yol aldığı, bu nedenle de sahne üzerinde şiddetli ve tuhaf hareketler yaptıkları bilinmektedir. Seyircinin şiir dizelerini daha iyi anlayabilmesi için günlük konuşmanın daha estetize edilmiş halini kullanan oyuncular, ciddi bir ses tonuyla repliklerini ifade etmiştir. Sahne üzerinde duygularını çılgınlar gibi, kulak tırmalayıcı biçimde ifade eden oyuncuların yeri geldiğinde ise sert duruşlarıyla, ağlamaya yakın ses tonlarıyla performans gösterdikleri bilinmektedir. Bu dönem içerisinde doğal ve sade bir oyunculuk yaklaşımı oldukça nadir görülen bir özellik olmuştur (Nutku, 2002: 158-170). Dönem içerisinde oyunculuk sanatının kaynağı ve yöntemi üzerine pek çok fikir sunan isim görülebilmektedir. Bunlara örnek olarak Sainte-Albine (1699-1778), Comédie Italienne'nin kurucusu Luigi Riccoboni (1676-1753) ve oğlu Francesco Riccoboni (1707-1772) örnek olarak verilebilir:

> "İngiltere gibi Fransa'da da oyunculuk teorisinin gelişmesi on sekizinci yüzyıl boyunca yerleşik bir eleştirel ilgi odağı oldu. Bu alandaki öncü çalışmalardan biri Luigi Riccoboni'nin (1676-1753) (jest de konuşma da dahil olmak üzere)

> yapmacık ve yapay çağdaş Fransız oyunculuk üslubunu mahkûm eden *Hitabet Üzerine Düşünceler*'i idi. Yazar burada, yansıtma ve üslup konularını ele almadan önce, oyuncuların mekanik olarak öğrenilemeyecek kadar çeşitli ve karmaşık olan "ruhun tonları"nı yakalaması gerektiğini söyler. Oyuncu ancak "kişinin dediği şeyi hissederek" bu tonlara, böylece de sahnenin temel amacına, "seyircilerde yansılama yaratma" sonucuna ulaşabilir. Luigi'nin oğlu Antonio Francesco Riccoboni (1707-1772), kısa *Madam xxx'e Tiyatro Sanatı* (1750) yazısında bu teoriye itiraz eder. Genç Riccoboni'ye göre, rolünün duygularını gerçekten hisseden bir oyuncu, oynamayı başaramayacaktır. Onun rolü daha çok başkalarının doğal tepkilerini bütünüyle anlamak ve bunları, ifadesini tam olarak denetim altında tutarak sahne üzerinde taklit etmektir. Bu, Diderot'nun daha sonraki meşhur Paradoks'unda bütünüyle geliştireceği düşüncenin özet biçimidir" (Carlson, 2007:166).

Sonuç olarak Aydınlanma Dönemi sanat anlayışı, kendisinden önceki yüzyılların sanat akımlarının etkinliklerini sürdürdüğü fakat gelişen akılcı yaklaşım fikriyle çeşitli değişimler göstererek varlıklarını devam ettirdikleri bir dönem olarak göze çarpmaktadır. Böylece mimariden resime, heykelden müziğe pek çok alanda egemen olan barok sanat anlayışının yanında, döneme özgü ve kısa süreli varlık gösterebilmiş rokoko gibi sanat yaklaşımları da görülmüştür. Dönemin deviniminden en çok etkilenmiş sanatı olan tiyatro ise, hem yazınsal hem de sahneleme yöntemleri açısından çeşitli değişimler göstermiştir. Buna bağlı olarak Denis Diderot, tiyatronun iki alanı üzerine de geliştirmiş olduğu fikirleri kapsamında, dönem özelinde, önemli bir isim olmuştur.

1.2. Diderot ve Tiyatro - Oyunculuk Üzerine Fikirleri

Aydınlanma Dönemi'nin sembol isimlerinden biri olan Denis Diderot, sadece yazarlarından biri olarak bulunduğu **Ansiklopedi** çalışmasıyla değil, yüzyıla damgasını vuracak felsefi düşünceleri ve sanat alanındaki yorumlarıyla da önemli bir noktada durmaktadır. Bu özellliği ile Diderot, 18. Yüzyıl'ın akılcı, yenilikçi ve devrimsel fikirlere sahip yazar ve filozofu olarak da adlandırılmaktadır. Diderot'nun, yenilikçi fikirlerini, esin kaynaklarını ve tüm bunları besleyen dinamikleri nasıl kullandığını anlayabilmek için onun yaşam hikayesine de değinmek yerinde olacaktır.

Diderot, burjuvanın karar verici olduğu ideolojik ve siyasal ortam içerisinde olan Fransa'da, kendisi de bu sınıfın bir ferdi olarak dünyaya gelmiş ve yetişmiştir. 5 Ekim 1713 yılında Fransa'nın Champagne ilinin Langres kasabasında doğan Diderot'nun bıçak

ustası ve hatırı sayılır saygınlığı olan babası, bıçak ustası küçük burjuva kökenli olarak belirtilmektedir. Hatrı sayılır bir saygınlığı olan babası, gelenek ve görenekleri ışığında Denis Diderot ve kardeşi Didier'i cizvit kolejine; Denis'in kız kardeşlerinden birini ise baskıyla manastıra yollamıştır. Kız kardeşinin yaşadığı bu durum, Diderot'nun **Rahibe** kitabının ana meselesini oluşturmaktadır. Hızlı öğrenen, oldukça meraklı ve zekası hemen fark edilen Diderot, retorik eğitimini tamamladıktan sonra, babasının da isteğiyle ilahiyatçı olması için Paris'teki d'Harcourt kolejine yollanmıştır. Burada eski dilleri öğrenmesi ve matematik alanıyla ilgilenmesi, ilahiyata karşı isteksizlik yaratmıştır. Kolej eğitimini 1732'de tamamlayan Diderot, ruhban sınıfı ve çevresiyle alakalı olmadığı, ilahiyat konularıyla da ilgilenmediği gerekçesiyle babası tarafından cezalandırılmıştır. Maddi destek almayan Diderot, doğduğu yer olan Langres'e dönmeyip Paris'te bir avukatın yanında çalışmaya başlamıştır. Geçimini sağlamak için matematik ve ingilizce dersleri vermiştir. Birkaç yıl geçimini bu ve benzeri şekilde sürdüren düşünür, 1741 yılında çamaşır satılan küçük bir dükkanda çalışan Antoinette Champion ile evlenmiştir. Evlendikten sonra daha çok kitap çevirileri ile geçimini sağlamaya başlayan Diderot, çevirisi ile ilgilendiği bir tıp sözlüğü üzerine, yavaş yavaş ansiklopedi fikrini düşünmeye başlamıştır. Aynı dönemde Rousseau ve Condillac ile arkadaşlık kurmasıyla, onlarla bir kabarede sık sık görüşerek çeşitli konularda tartıştığı bilinmektedir (Cresson, 1965: 6-11). 1746 yılı ise Diderot için önemli bir yıl olmuştur. Adını belirtmeden yayınladığı **Felsefe Konuşmaları** kitabını yayınlanmıştır. Fakat kısa sürede dikkatleri üzerine çeken kitap, tanrı karşıtı ağır eleştiriler barındırmamasına rağmen, bu gerekçeyle toplatılıp yaktırılmıştır. 1749 yılında yayınladığı, **Görenlerin Yararına Körler İçin Mektup** adlı kitabı ise materyalist felsefenin önemli parçalarını barındırmaktadır. Aynı yıllarda edebiyat alanında da çalışmalarda bulunan yazar, **Boşboğaz Mücevherler**, **Beyaz Kuş**, **Mavi Öykü** adlı öykülerini kaleme almıştır. Sonrasında çıkardığı kitapların gölgesinde kalan bu ilk eserleri Fransız toplumunun katı ahlakçı çevrelerinin yerildiği, siyasi eleştirilerin bulunduğu öykülerden oluşmaktadır. Diderot birçok çalışmasını adını belirtmeden çıkartmış olmasına rağmen hükümet görevlilerince takip edilmiştir. Hükümet ve halk arasındaki siyasi gerginliğin zirve yaptığı 1749 yılının yaz aylarında, yazdıkları edebi yazılardan dolayı birçok sanatçı ve yazar gibi 24 Temmuz'da tutuklanan Diderot, yirmi sekiz gün Vincennes'de hapse çarptırılmıştır. 3 Kasım 1749'da serbest

bırakıldıktan sonra uzun zamandır aklında olan Ansiklopedi fikrini hayata geçirmek için hızlıca harekete geçmiştir. Ansiklopedi çalışmaları devam ederken 1751 yılında Diderot, **Körler Üzerine Mektup, Sağır ve Dilsizler Üzerine Mektup** adında bir dizi estetik sorununu tartıştığı deneme kitabını yayınlamıştır. Aynı yılın devamında ise **Ansiklopedi**'nin Başlangıç Yazısı'nı içeren ilk cildi yayınlanmıştır. Ansiklopedinin özellikle ikinci cildinin yayınlanmasından itibaren cizvitler ve ruhban çevresiyle çeşitli sorunlar yaşayan Diderot, oluşan sorunlara rağmen 1757 yılına kadar her yıl bir cilt yayınlamaya devam etmiştir (Tanilli, 1984: 25-35). Bu süreçte kişisel eserlerinin yayın hızı yavaşlasa da üretmeye devam etmiş, buna 1754 yılında yayınladığı **Doğanın Yorumu Üstüne Düşünceler** adlı yazısını eklemiştir. Aynı yıllar, aristokrasinin soylu ve antik sanatının yerine burjuva sınıfının yeni sanatı yaygınlaşmaya başlamıştır. 1757 ve 1758 yıllarında kaleme aldığı **Doğal Evlat ya da Erdem Sınavı** ve **Aile Babası** adlı oyunlarının yanında, **Dramatik Şiir Üstüne Denemeler** başlıklı yazısında, dram anlayışını sistemleştirmeye başlamıştır.

Diderot, özellikle bu yıllardan itibaren **Ansiklopedi**'ye karşı uygulanmaya çalışılan engellemelerle meşgul olmak zorunda kalmıştır. Ruhban sınıfının kilise ve çevresi aracılığıyla yarattığı baskı önce d'Alembert, Voltaire, Rousseau gibi birçok arkadaşıyla iş bağlarının kopmasına sebep olmuş; sonrasında ise eserin dağıtılmasının yasaklanması üzerine resmi olarak çalışmalar durmuştur. Diderot, pek çok engele karşın pes etmeyerek **Ansiklopedi**'yi tamamlamış, 1772 yılında son iki cildi yayınlamıştır. Özellikle mahkumiyetinden sonra odağını Ansiklopedi üzerinde topladığı için 1755-1772 yıllarında kişisel çok az eser tamamlayabilmiştir. Bu sebeple kaleme almış olduğu birçok eser de ölümünden sonra yayınlanmıştır (Billy, 1949: 122-162). 1773 yılına kadar yayınladığı eserler şu şekilde örneklenebilir: **D'Alembert'le Diderot Arasında Konuşma**, **D'Alembert'in Düşü**, **Konuşmanın Arkası** (1769); **Madde ve Hareket Üzerine Felsefi İlkeler** (1770); **Bougainville Seyahatine Ek** (1772). Felsefi ya da deneme çalışmalarının yanında edebi eserleriyle de adından bahsettirmiş olan Diderot, **Rahibe**'yi (1760), **Rameau'nun Yeğeni**'ni (1762), **Kaderci Jacques ve Efendisi**'ni (1763) kaleme almıştır. Felsefe ve edebiyat kadar sanatla da yakından ilgilendiği bilinen yazar, **Güzelin Kökeni ve Doğası Üstüne Felsefi Atışmalar** (1751), **Resim Üstüne**

Deneme (1759) başlıklı yazılarını yazmıştır. Denis Diderot'nun, yalnızca dramın teorik kısmına değil, oyunculuk alanına da önemli katkıları bulunmuştur. Kendisinden sonraki yüzyılda geliştirilen oyunculuk yaklaşımlarını da yakından etkilemiş ve nihayet 1773 yılında yazdığı **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler** kitabı, bu alan için en önemli çalışmalardan biri olmuştur.

1773 yılına gelindiğinde artık Diderot 60 yaşına gelmiştir. Çeşitli maddi olanaksızlar çekmesi sebebiyle ve kızına lazım olan bir miktar para için kitaplığını satılığa çıkaran yazara destek, dönemin Rus Çariçesi II. Katerina'dan gelmiştir. Çariçe Katerina, Fransa'daki burjuva hareketlerini yakından takip eden bir lider olarak Voltaire, D'Alembert gibi birçok önemli isme düzenli maaş karşılığında danışmanlık, yeni işlerini Rusya'da geliştirme ya da Prensler gibi önemli kişilere hocalık yapma teklifinde bulunmuştur. Diderot'nun kitaplığını da satın alan Katerina, onun ölümüne dek kitaplığını kullanmasına izin vermiştir. Bunun karşılığında Diderot, çeşitli sanat ve edebiyat konularında uzaktan danışmanlık etmiştir. Öyledir ki uzaktan yaptığı danışmanlığı yeterli görmeyen Diderot, aldığı çok sayıda ısrarlı davet üzerine, 1773 yılında Hollanda üzerinden Rusya'ya, Petersburg'a gitmiştir. Sanattan edebiyata, siyasetten politikaya birçok konuda karşılıklı fikir alışverişi yapan ikili bir süre sonra yollarını ayırmışlardır. Rusya'da fazla vakit geçirdiğini düşünen yazar tekrar Hollanda üzerinden Paris'e geri dönmüştür. Geçen zaman içerisinde Voltaire, d'Alembert gibi birçok tanıdığını da kaybeden Diderot, çeşitli rahatsızlıklarından ötürü 1 Ağustos 1784 yılında hayatını kaybetmiştir (Tanilli,1984: 38-45). Birçok eseri vefatından sonra yayınlanıp yaygınlaşan Diderot, bugün dahi felsefe ve sanat adına birçok kuramsal düşünceye öncülük etmiş fikirleriyle ilham vermeyi de sürdürmüştür. Özellikle tiyatro ve oyunculuk üzerine düşünceleriyle 20. Yüzyıl'ın oyunculuğuna metot üzerinden yaklaşan araştırmacılara rehberlik etmiştir.

Ölümüne yakın tarihlerde basılabilmiş ve ölümünden sonra yaygınlaşmış olan, 1770-1778 yılları arasında yazıldığı bilinen fakat 1780 yılında basımı tamamlanmış olan **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler** (**Paradox sur le Comédien**) adlı kitabı bu duruma örnek olarak verilebilir. Diderot'nun, oyunculuk üzerine kaleme aldığı tek ve en büyük eseri olan bu kitap, oyunculuk alanının bir disiplin ihtiyacı içerisinde olması,

yöntemsel birtakım gereksinimleri olmasının belirtildiği, çeşitli sorunlara karşı çözüm önerilerinin bulunduğu oldukça önemli bir başyapıt niteliği taşımaktadır. Bununla birlikte Diderot, oyunculuk mesleğinin tiyatro sanatından ayrı olarak tek başına bir sanat dalı olması gerekliliğinin altını çizmiştir. Diderot'nun, yine aynı adlı kitabında belirttiği dönemin oyunculuk anlayışı, sorunları ve çözüm önerilerini doğru anlayabilmek için yenilikçi fikirlerinin esin kaynaklarına da bakmak oldukça önemlidir.

Diderot'nun, belirli zaman aralıklarıyla belirtmiş olduğu tiyatronun işlevselliği, metinsel kaygıları ve oyunculuk üzerine söylemlerini ayrı ayrı değerlendirmek gerekir. Öncelikle Diderot, döneminin tiyatro tutkusuna kapılmış, tiyatroya düzenli olarak giden bir tiyatro seyircisidir. Bu duruma örnek olarak **Körler Üzerine Mektup, Sağır ve Dilsizler Üzerine Mektup** adlı kitabında, oyunculuk üzerine söylemleri verilebilmektedir (Diderot, 2019:87-88). Aynı zamanda felsefe alanında etkin bir isim olan Diderot, akılcı felsefe çerçevesinde, tiyatro sanatının seyirciyle bağ kurabilmek adına hangi mekanizmaları harekete geçirmesi gerektiği ya da içerik olarak neleri değiştirmesi gerektiği üzerine bir dizi çıkarımda bulunmuştur. Bu çıkarımlara **Doğal Evlat** (1757) ve **Aile Babası** (1758) adlı oyunlarının önsözüne eklemiş olduğu **Dramatik Şiir Üstüne Denemeler** adlı yazısından ulaşılabilmektedir.

Diderot'ya göre tiyatronun amacı, erdemi harekete geçirmek, kötülüğe karşı dehşet uyandırmak ve ahmaklığı sergilemektir. Aynı zamanda kişinin her temsilde salonda olduğunun bilincinde olmasına rağmen doğaya en yakın olan temsilin en çok hazzı vereceğini savunmuştur. Oyuncuların abartılı, tuhaf giysileri, kendilerine özgü kafiyeli ve ritmik konuşmaları ve benzer birçok uyumsuzluk sebebiyle ona göre tiyatro, bu unsurlarıyla hazzı azaltmaktadır (İpşiroğlu, 1988:22). Benzer şekilde dram sanatının amacı olarak ahlâki dersin gerekliliğini de savunmuştur. **Dramatik Şiir Üzerine Denemeler** adlı yazısında da bahsetmiş olduğu gibi Diderot, ahlâka ve gerçekliğe en iyi hizmet edecek olan bu yeni yapının komedya ve tragedyanın arasında, günlük yaşamın gerçekliğini ve koşullarını betimleyecek yeni bir tür, **Ciddi Tür *(genre sérieux)*** olacağını ileri sürmüştür. Doğal olarak bu yeni tür, yeni oyun konularını da beraberinde getirmiştir. Bireyi konu alan bu oyunlarda, kahramanlarının kendilerine özgü taraflarına değil, burjuvanın da talebiyle, toplumsal ve aile içi rolleri üzerine yoğunlaşılmalıdır. Bu sebeple

işadamı, politikacı, yurttaş, koca, kız kardeş rolleri artık bu yeni yapıtların merkez karakterleri haline dönüştürülecektir. Hatta belirtilen yeni türün geniş yelpazesini oluşturmuş olan yazar, geleneksel ya da neşeli komedyayı, nesnesi gülünç ve kötü öğelerin bulunduğu oyunlar olarak; ciddi komedyayı (comédie sérieuse) nesnesi insanın erdemi ve görevlerini içeren oyunlar olarak; dramı ya da diğer adıyla ciddi türü (drame/genre sérieux) nesnesi ev içi talihsizlikler olan oyunlar olarak; geleneksel tragedyayı ise nesnesi kamusal yıkımlar ve büyüklerin talihsizliklerini içeren oyunlar olarak sınıflandırmıştır. Gerçeklik ve doğallık konusunda oyunculuk performanslarını ayrıca değerlendirmiş olan yazar, oyun metninde, geleneksel, ritmik, kafiyeli ve bütünüyle estetize edilmiş diyalog yerine günlük konuşmalara benzer nitelikte kopuk, bozuk ve düzensiz bir diyalog diziliminin yapılmasını savunmuştur. Ona göre bir yazar ya da şair, birtakım duygu seli ile yazmış olduğu metinlerinin sahne üzerinde performansa dönüştüğünde, oyuncunun nefes alıp vermeleri, sözcüklerin bazılarını kendine göre değiştireceğini, eksik ya da fazla sözcük sarf edeceğini, bastırılmış aksanlarıyla ifade edeceğini bilerek bu metinleri kaleme almak zorundadır. Kendisi de oyunlarında desteklediği bu diyalog sistemini kullanmıştır (Carlson, 2007:156-162). Yazınsal alanın yanında oyunculuk alanı üzerine de birtakım çıkarımlarda bulunan Diderot, oyunculuk sanatı üzerinden daha derin bir tartışmanın içerisinde yer almıştır.

Diderot'nun oyunculuk üzerine fikirlerinin oluşmasına özellikle dönemin son çeyreğinde ortaya çıkmış tartışmalar kaynak olmuştur. İki farklı temel üzerinden yapılan oyunculuk tartışması, mesleğin tiyatro sanatındaki önemi ve yeri bakımından belge niteliği taşımaktadır. Bunlardan ilki, oyunculuğun akılcı bir süreç içerisinde, idealize edilmiş gerçekliğin zarif ve estetize edilmiş bir tasvirini oluşturacak teknik araçlarının incelenmesini ve buna göre performansın oluşturulmasını desteklemiştir. Diğer fikir ise duygusal içgörü ve sempatik imgeleme vurgu yaparak, duyguların aklın ötesine geçmesini ve sahne üzerindeki performansın bu bağlamda gerçekleştirilmesini savunmuştur. Bu iki merkez tarafından şekillenen tartışmanın oluşmasının sebebi ise klasik gelenek ve akılcı yaklaşımın çatışması olmuştur. Bu sebeple eleştiride aklı, kuralları ve bütünlüğü vurgulayarak geçmişteki klasik geleneğe bakanlar; esini, dehayı ve etkisi azaltılmış gerçeklik yoluyla romantizmin haberlerini verenler ile karşı karşıya

gelmişlerdir (Carlson, 2007: 169). Pek çok ismin yazılarıyla dahil olduğu bu iki merkez çatışmasında, Diderot'nun **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler** adlı kitabının esin kaynakları olarak da, Luigi Riccoboni, Sainte-Albine ve Francesco Riccoboni önemli bir yerde durmaktadır.

Comédie Italienne'nin kurucusu olan Luigi Riccoboni (1676-1753), 1728 yılında başladığı italyan komedilerinden yaklaşık on iki yıl sonra, sahnelere veda etmesi üzerine kaleme aldığı 1200 dizelik **Oyunculuk Sanatı Üzerine** (**Dell'arte rappresentativa**) adlı şiirinde, oyunculuk üzerine düşüncelerini yazıya aktarmıştır. Oyunculuğun salt yetenek ile değil, üzerine çalışılarak geliştirilebileceğini iddia eden Riccoboni, bir tragedya oyunculuğunun gündelik davranışların ötesinde, doğal olana ek güzellik ve yücelik gerektirdiğini savunmuştur. Ona göre birtakım doğayı taklit etme düşüncelerini savunanların aksine doğanın bir taklidini savunmanın yanında, aynı zamanda taklidin yüceltilmiş ve soylu bir biçimde yapılması gerektiğini belirtmiştir. Buna bağlı olarak onun düşüncesiyle bir oyuncu, manzum eserler çalışarak bu gerekliliğe ulaşabilmektedir. Luigi Riccoboni'nin iki temele oturttuğu düşüncesinde oyuncu, öncelikle sahne üzerindeki performansının içeriği olan duyguyu mutlak derinden hissetmesi ve ikinci olarak da seyirciye bunu gösterebilmesi gerekmektedir. Rolünün içeriği olan duyguları gerçekten hisseden oyuncu, hareketlerini yüreği ile ölçtüğünde, bu durum onu doğru bir eyleme yönlendirecektir. Fakat duygunun yaşanması ve seyirciye aktarılması iki önemli sorunsal olduğu için aynı zamanda oyuncunun mimiklerini bir ayna karşısında çalışması gerektiğini öğütlemiştir. Sahnedeki görsel anlatımın kaynağının ruh olduğunu düşünen Riccoboni, bir oyuncunun, ele aldığı duyguyu yaşıyor olma halinin, sahne üzerinde onun hitabet ve vücut hareketlerine yansıyacağını düşünmektedir (Nutku, 2002: 170-171). Diderot'ya bir diğer esin kaynağı olan Pierre Remond de Sainte-Albine (1699-1778)'nin oyunculuk üzerine fikirleri de benzerlik göstermektedir. Oyunculuğun doğayı ve aklı esas alan bir performans olduğunu düşünen Albine, 1747 yılında yayınlamış olduğu **Oyuncu** (**Le Comedien**) adlı denemesinde, bu oyunculuğa dair düşüncelerini belirtmiştir. Birçok kez tekrara düştüğü, toplam 307 sayfadan ve iki bölümden oluşan eserinde Albine, tartışma merkezini sempatik imgelem (duyarlılık) üzerine konumlandırmıştır. Luigi Riccoboni'den de çokça esinlendiği bilinen Albine, kitabının birinci bölümünü

oyuncunun doğadan esinleneceği asal ilkeler; ikinci bölümünü ise oyuncunun sanattan yararlanacağı noktalar olarak belirlemiştir. Albine'e göre bir oyuncu, öncelikle kavrayış, duyarlılık, dinamizm ve belli ölçüde figür niteliklerinin bilincinde olmak zorundadır. Böylece kavrayışa sahip olan oyuncu, yazarın metin üzerinde anlattıklarına hakim olacak; duyarlılık özelliğine sahip olan oyuncu, duygunun yürekten gelebilmesi için kendi kişiliğini bir kenara bırakarak ve rol karakterine dönüşerek performansını sergileyecek; dinamizme sahip oyuncu, yazarın isteğinden çıkmadan çabuk karar vererek duruma göre hızlı hareket edecek ve son olarak figür özelliğiyle de rol karakterini seyircinin gözünde bütünleyecektir. Kitabın ikinci bölümünde ise daha çok güzel konuşma, etkin bir ses tonu üzerine fikirlerini belirten yazar, oyuncunun, sahne gerçeği üzerinde olabildiğince doğal ve gerçekçi görünebilmek için gerçeğe en yakın konuşma ve davranış bütünü içerisinde olması gerektiğini belirtmiştir (Carlson, 2007: 166-167). Francesco Riccoboni (1707-1772)'nin ise, 1750 yılında kaleme almış olduğu 106 sayfadan oluşan **Tiyatro Sanatı** (**L'Art du Théâtre**) adlı çalışmasında hem babası Luigi Riccoboni ile hem de Sainte-Albine ile çeşitli noktalarda fikir ayrılığına düştükleri görünmektedir. Ayrı düştüğü temel nokta ise oyuncunun sahne üzerindeki performansının yapısıdır. Ona göre bir oyuncu sahne üzerinde performans halindeyken, onun bir oyun olduğunun bilincinde olmalıdır. Yani karakterin kimliğine girmeye çalışmak doğru bir yönelim olmayacaktır. Francesco Riccoboni'nin kendisinden önceki oyunculuk düşünceleriyle ters düşüşü, başka bir tarafta Diderot'nun düşüncelerine giden yolu açmıştır. Oyuncunun, her zaman doğayı taklit ettiği gerçeğini kabul etmesi gerektiğini düşünen Francesco, kitabını hareket, ifade, hitabet, tempo, algılama ve ses/tonlama olarak altı başlık altında değerlendirmiştir (Nutku, 2002: 172). Bu başlıkların geneline bakıldığında ise Francesco için bir oyuncunun başarılı olması adına sadece kendine ve içe dönük olması değil, aynı zamanda çevresinde gördüğü başka insanların doğal tepkileri üzerine de bilgi edinmiş olması gerekmektedir. Bu da ona göre yalnızca gözlemle sağlanabilmektedir. Sahnedeki anlatımı tamamlamak için bir oyuncunun, gerçek duygu durumunu yakaladığı an, gözlemini yaptığı ayrıntıları eklemesi yeterlidir. Aynı zamanda oyuncunun, oyun yazarını da doğru anlaması gerektiğini düşünen Francesco, her rolü olay dizisi ile başından sonuna kadar ilişkili bir şekilde düşünmeli, sahne üzerine ezbere konuşmamalı, mekanik tepkiler vermemeli düşüncesini taşır. Bunun yerine sahnenin gerektirdiği duyguları doğru analiz edip, yaşamda

olabileceği şeklinin olasılıklarını araştırıp, performansını sergilemelidir. Fakat doğadaki salt doğallık, belirsiz ve soluk görüneceği için, oyuncu, performansının jest ve hareketlerini bir ölçüde büyütmelidir. Francesco Riccoboni'nin, Diderot'yu en çok etkilemiş görünen yorumu ise, oyuncunun duygu durumunu deneyimlemesi üzerine olmuştur. Aynı babası gibi, bir oyuncu olan Francesco, seyircinin, genelde oyuncu tarafından sahne üzerinde temsil ettiği karakterin duygularını gerçekten yaşadığına inandığını düşünmektedir. Ama durum bunun tam tersidir. Temsil edeceği duygu durumunu sahne üzerinde yaşayan bir oyuncunun oynayabilmesi imkansızdır. Çünkü ona göre taklit edilmemiş olan, temsil edilirken deneyimlenen duygu hali oyuncunun hareketlerine engel olacaktır. Hiçbir oyuncu, estetik kaygılar sonucu oluşturulmuş oyun metinlerindeki karakterlerin hızlı değişen duygu durumlarına ayak uydurup bunlara dürüst duygusal tepkiler gösteremez. Aynı zamanda hiçbir oyuncu daha önceden bilinen, saptanmış duygu durumlarına gerçek ve taze duygusal tepkiler veremez (Nutku, 2002: 165-173). Bu sebeple bir oyuncu, performansının bir noktasında ağlaması gerektiğini biliyorsa, bunun bilinmesi oyuncunun ağlayabilmesi için büyük bir sorun haline dönüşecektir.

Hayatına pek çok alandan değerli eserler sığdırabilmiş olan Diderot, özellikle **Ansiklopedi** çalışmasından sonra tiyatro sanatı üzerine eğilmiş, içerisinde içli dram, gözü yaşlı komedya gibi ara türlerin bulunduğu yenilikçi fikirleri, Beaumarchais gibi pek çok ismi etkilemiştir. Oyunculuk sanatının yöntemi üzerine Luigi Riccoboni, Sainte-Albine ve Francesco Riccoboni tarafından yapılan soğukkanlı oyunculuk - duyarlı oyunculuk tartışması, Diderot'un **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler** kitabındaki fikirlerinin oluşmasında önemli esin kaynağı olmuştur.

1.3. Kurgu Üstünlüğü İlkesi

Diderot, oyunculuk sanatında, oyunculuğu mesleki bir disiplin olarak görmesinden ve fikirlerini bu çerçevede değerlendirmesinden dolayı önemli bir isimdir. Bir oyun metninin aktarıcısı, oyunun canlı yaratıcısı olan oyuncunun, sıkı çalışma disiplininin ve üstün zekânın birer temsilcileri olarak sanat alanında yeniden dikkate ve saygıya değer görülmelerinin öncülerinden olmuştur. Oyunculuk sanatında da, aynı oyun

metinleri gibi gündelik gerçeğin ve doğallığın izini süren düşünür, oyunculuk sanatında duyarlılık (sempatik imgelem) ve hesaplılık (soğukkanlılık) tartışmasına 1780 yılında basımı tamamlanan, **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler** olarak çevrilmiş kitabıyla dahil olmuştur.

> "Diderot, seküler bir eylem olarak yol yapmanın en büyük kuramcısıydı. Rol üzerine 16. ve 17. Fransız kuramlarının çoğu aktörün rolü oynama tarzıyla oynadığı rolün içerdikleri arasında ilişki kuruyorlardı. Konuşulanların doğruluğu ile aktörün ne kadar iyi olabildiği arasında bir bağ vardı. Böylece rol yapma düşüncesini retorik başlığı altına yerleştirmek ve retorikten ahlâk ve dinle bağlantısı açısından söz etmek olanaklıydı. Bu formüle göre rahipler en büyük hatip sayılırlardı, çünkü anlattıkları şeyler mutlak doğruydu" (Sennett, 2010:153).

Diderot'nun oyunculuk sanatı üzerine kaleme aldığı tek eser olan **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler** kitabı, uzun soluklu diyaloglar halinde yazılmış bir deneme kitabıdır. "Birinci" ve "İkinci" adlı iki kişinin karşılıklı olarak, dönemin Dumesnil, Clairon gibi ünlü oyuncuları ve onların performanslarını örnekleyerek oyunculuk sanatı üzerine çeşitli teknik ve felsefi sorunları tartıştıkları bir eserdir. Merkez noktası duyarlılık/soğukkanlılık tartışması olan kitap, bu merkeze bağlı olarak aslında pek çok önemli tartışmaya da yol açmıştır. Örneğin bunlardan biri, bir performansın tekrar edilebilir olması gerekliliğidir. Diderot'ya göre, rol kişisi oyun yazarı tarafından birtakım estetik kaygılar gözetilerek oluşturulduğu; sahnenin ise gerçek hayatın modellenmiş halinin yansılanabildiği bir platform olduğu gerekçesiyle, duyarlı bir şekilde yaklaşılan oyunculuk anlayışı mantıklı ve işlevsel değildir. Çünkü bir rol kişisinin birden çok karmaşık duygu durumu içinde olması, bir oyuncunun bunların hepsini yaşamasının önüne geçmektedir (Konijn, 2000: 22-24). Bu eser aracılığıyla duyarlılık ve hesaplılık tartışmalarına yanıt veren Diderot, Francesco Riccoboni'nin sözlerinin de destekleyicisi olmuştur. Diğer bir ifadeyle rolün içinde bulunduğu duygu durumunu deneyimleyen ve buna göre hareket eden bir oyuncu, bu duygunun dış görüntüsünü gözlem ile analiz edip, ustaca taklit eden oyuncu tartışmasında Diderot, akılcı düşüncenin tarafındadır. Ayrıca özgür hareket/emredici kurallar ve oyun alanı/gündelik hayat karşıtlıklarını değerlendiren yazar, oyunculuk mesleğinin paradoksal unsurlarını da değerlendirmiştir.

Diderot, iyi bir tiyatro seyircisi, bir oyun yazarı ve çokça oyuncu çevresi olan bir düşünür olarak, bir oyuncunun, başarılı performans elde etmesi için küçük bir ölçü de

olsa duyarlılık (sempatik imgelem) durumuna sahip olmasının bilincindedir. Saint-Albine'nin **Le Comédien** adlı kitabında doğal bir oyuncu yeteneği olarak da bahsedilmiş olan duyarlılık, bir oyuncunun, çalıştığı rol kişisi olmaya çalışması anlamına gelmektedir. Çünkü ancak duyarlı bir oyuncunun duygularının gerçek olabileceği ve bu sebeple de ikna edici olduğu varsayılmaktadır. Fakat salt duyarlılık durumu dizginlenemezdir. Bu sebeple oyuncu, duyarlılığını akıl ve teknikle birleştirmelidir. Ona göre usta oyuncular kendilerini duyguların kucağına bırakmamakta, sadece duygunun dış göstergelerini kusursuz bir biçimde taklit etmektedirler. Buna bağlı olarak da izleyici, bu çalışılmış kusursuzluğa inandırılırmaktadır. Usta oyuncular oyunun neresinde ağlayacağını, güleceğini ya da öfkeleneceğini aklına not etmiştir ve bu duygu durumlarının jestleri ustaca prova edilmiştir. Fakat tüm bunların yanında duyarlı oyuncu ise kontrol edilemeyen duygu durumu sebebiyle oldukça kararsız ve değişken bir performans sergilemektedir. Duyarlılık durumu gerçek bir andır, yaşanır ama kontrol edilemezdir. Fakat sahne gerçekliği aksiyonun, diksiyonun, jest ve mimiğin gündelik hayata değil, yazar tarafından yaratılan ve çoğunlukla oyuncu tarafından geliştirilen ideal bir tipe uydurulma durumudur (Carlson, 2007: 168). Buna bağlı olarak **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler** kitabında bu iki zıt noktayı örnek isimler üzerinden değerlendiren Diderot, dönemin Comédie Française oyuncu topluluğundan oldukça ünlü iki kadın oyuncu Madam Dumesnil ve Madam Clairon temsiliyetinde kendi sonucuna ulaşmıştır.

Yapılan karşılaştırmada esin durumuna göre performans gösteren duyarlı oyuncuyu Madam Dumesnil; duygusal durumunu yok sayarak, soğukkanlılıkla ve gözlem yeteneği ile duygu durumunun dış formları üzerine çalışan oyuncuyu Madam Clairon temsil etmektedir. Sözlerine öncelikle Clairon'u anlatarak başlayan Diderot, çevresini iyi gözlemleyerek rolüne en doğru modeli oluşturduğu performansını pek çok temsilde aynı kalitede sergilediğini belirtmektedir. Performansının bu denli göz alıcı olmasının kaynağının hayal gücü olduğunu belirten yazar, kendisini oynayan bir oyuncunun oldukça zayıf bir performansı olacağını, oyuncunun ancak kendi benliğinden ayrı bir karakter tasarımı yaparak başarılı olabileceğini savunmaktadır. Karşılaştırmasına Dumesnil ile devam eden Diderot, esin haliyle hareket eden oyuncunun ise pek çok kez sahnede önceden bir şeyi planlamadan bulunduğunu, bu sebeple durağan bir

performansının olacağını belirtmektedir. Anlık olarak büyük coşkularla birlikte üstün performansa ulaşan duyarlı oyuncuların her temsilde bu özelliklerini sürdüremeyecekleri için, başarılı bir oyunculuk sergileyemeyeceklerini savunmaktadır (Diderot, 2007: 8-9).

Sahne üzerindeki performasın aynı ölçüde tekrar edilebilir olması, bir diğer tartışma konusu olmuştur. Duyarlı bir oyuncunun performansı, o anki ya da o günkü esin durumuna göre değişkenlik gösterebilmektedir. Aynı zamanda duygu durumu içerisinde olan oyuncunun akıl ve taklit yetisi kısıtlanmaktadır. Fakat Diderot'ya göre duyarlı bir oyuncunun aksine rolüne gözlem yapan ve soğukkanlılık ile yaklaşan bir oyuncu başarılı bir oyunculuk performansı sergileyebildiği gibi, bu performansı her temsil aynı kalitede sürdürebilmektedir. "Birinci" isimli karakteri üzerinden dile getirdiği düşüncelerinde öncelikle soğukkanlı oyunculuk tanımıyla başlayan yazar, sağlam muhakeme yeteneği olan oyuncunun, hayatı da belli ölçüde uzaktan yorumlayabilme ve taklit edebilme yeteneğine sahip olacağı düşüncesindedir. Buna bağlı olarak da taklit yeteneği iyi olan oyuncunun, doğru tanımlanmış bir rolü her temsilde aynı başarı ölçüsünde sergileyebileceğini savunmaktadır. Bu düşünce yapısıyla rolüne yaklaşan oyuncunun Augustus, Cinna, Orosmane, Agamemnon, Muhammed gibi çeşitli büyük ve göz kamaştırıcı rolleri hem doğru bir dış form ile gösterecek hem de rolünün oyun boyunca duygusal anlamda iniş çıkışlarını doğru analiz edip kendini dizginleyecektir. Her temsilde rolüne yeni bir olumlu özellik ekleyen soğukkanlı oyuncu, duyarlı oyuncunun aksine sahne üzerinde nasıl hareket edeceği, nereye kadar gidip duracağı konusunda kendinden emin olacaktır. Rolüne bu denli düzenli ve sıralı bir biçimde hazırlanan oyuncu, böylece sahne üzerindeki sözlü ifade biçimi ve hitabet konusunda da ahenkli, ikna edici ve akıcı peformans sergileyecektir (Diderot, 2007: 6-7).

Aktörlük Üzerine Aykırı Düşüncel*er* kitabının pek çok kişi tarafından felsefi boyuta da çekilmesinin sebebi olan bir diğer tartışma alanı ise oyuncunun ikilemi ya da paradoksu durumudur. Bu paradoksal sorun üç açıyla incelenebilir. Bunlardan ilki, oyunculuğun özgürce sergilenebildiği oyun alanı içerisindeki kendiliğindenlik eylemi ile bu eylemin sistematik ve kurallı bir performansa dönüşmesidir. Kendiğindenlik ve biçimsel disiplinin bir aradalığı paradoksal bir durumdur. İkinci sorun, kendi içerisinde bir gerçeklik ve amaç barındıran, tekrar edilebilir niteliğiyle bir oyun ile gündelik hayatın

karmaşık yapısı arasındaki paradoksal durumdur. Oyuncu hem hayatın hem de oyunun bir parçası olarak, sahne üstü benliği ve gündelik hali arasında, sanatsal tavrını netleştirmek adına bir denge kurmak zorundadır. Üçüncü sorun ise paradoksal durumun merkezini oluşturmaktadır, bu da rol yapma paradoksudur. Oyuncu sahne üzerinde bir rol kişisini canlandırmaktadır. Duyarlılık ile rolüne yaklaşan bir oyuncu rol kişisi olmaya ve onun gibi hissetmeye çalışıyor ise bu durum gündelik hayattaki salt benliği ile rol kişisi olması arasında bir paradoks oluşturacaktır (Karaboğa, 2011: 15). Buna bağlı olarak farklı başlıklar altında tartışılan pek çok sorunsal, Diderot'nun kurgusal bütünlük, kurguyu öncüleme fikirlerinin de ana gerekçelerinden biri olmuştur.

> "Sorarım size, eğer filanca aktör ya da falanca aktris, sanıldığı gibi, kendilerini tümüyle oyunlarına vermiş olsalardı, bunlardan biri localara bir göz atmayı, ötekisi kulise bir gülücük yollamayı, bu arada her ikisi birden partere doğru konuşmayı ve bir ara fuayeye girip bir üçüncünün aşırıya kaçan kahkahalarını keserek göğsüne bir hançer saplamak üzere sahneye çıkmanın sırası geldiğini ona hatırlatmayı akıl edebilirler miydi?" (Diderot, 2007: 23).

Diderot'ya göre bir oyuncunun yapması gereken, yazar tarafından belirlenen oyun metni üzerindeki rol kişisinin duygularını sahne üzerinde yaşamaya çalışmak değil, onları her seferinde yeniden ve aynı kalitede temsil etmeyi sağlayacak bir model oluşturmak, yani, metinsel olanı sahne için yeniden kurgulamaktır. Yeniden kurgulama eyleminde başat olan şey, belirlenen duygu durumuna kolayca girip çıkabilmektir. Bu da duyarlı bir yaklaşımla değil, ancak soğukkanlı bir yaklaşımla yansıtılabilmektedir. Buna bağlı olarak oyuncu, hiçbir şey hissetmediği halde hissediyormuş gibi yapabilmekte ve kendisiyle alakası olmayan bambaşka bir karakteri yansılayabilmektedir (Karaboğa, 2011: 34). Diderot'nun oyunculuk performansı üzerine yapmış olduğu kurgusallık vurgusu, aslında benzer şekilde oyun metni ve sahnenin kendisini de içine alan geniş bir tanımdır. Çünkü onun için oyun metni de şair ya da yazar tarafından birtakım estetik kaygılar göz önüne alınarak tasarlanmıştır. Benzer şekilde sahnenin kendisi de her ne kadar gündelik hayatı konu alsa da onun estetik ve fiziksel ölçüde yeniden kurgulanmış bir halidir. Buna bağlı olarak oyunculuk performansı da kurgusal birtakım kaygılar gözetilerek tasarlanmalıdır.

Diderot'nun aynı ölçüde tekrar edilebilir soğukkanlı oyunculuk tasarısındaki kurgusallık yaklaşımı, metin ve sahne üzeri de dahil edildiğinde kurgusal bir bütünü

oluşturmaktadır. Bu sebeple aslında Diderot'nun düşüncelerine göre, tiyatronun metin, sahne ve performans alanlarının tümünde kurgusallık öncelenmelidir. ‘Kurgu Üstünlüğü’ tanımı bu açıdan bakıldığında önemli bir zemine oturmaktadır. Kurgu Üstünlüğü, ilk kez Denis Diderot tarafından **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler** adlı kitabında kendine yer bulmuş; bir söylem olarak literatürde ise Kerem Karaboğa'nın **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks** adlı kitabıyla kendine yer bulmuştur:

> "...Yukarıdaki yöntemleştirmelerden ilk ikisi, Diderot'nun duyguların kişisel duyarlılıktan sıyrılmış bir biçimde temsiline ve sanatta kurgusallığın önceliğine dayalı modelinin karşısında yer alır, hatta ona anti-tez oluşturarak şekillenir. Bu modellerde, oynayışta 'gerçeklik' hissiyatının oluşturulabilmesi temel belirleyicidir, ki bu yolla, gündelik gerçekliğin duyular üzerinde yarattığı kısıtlamalardan kurtulmak hedeflenir. Sonraki iki modeldeyse, Diderot'nun 'kurgunun üstünlüğü' ilkesi, soğukkanlı oynayış tarzı benimsenmektedir, ancak bununla birlikte, sanatsal niyet gündelik gerçekliğin siyasal açıdan dönüştürülmesi yönündedir" (Karaboğa, 2011:17).

Kurgu Üstünlüğü ile anlatılmak istenen, sahne üzerinde, doğallığa ve ândalığa karşı kurgusal hazırlıktır. Belirli bir sahne estetiği gözetilerek kaleme alınmış oyun karakterlerinin, oyuncu tarafından, duyarlı bir şekilde kendi duygularıyla ifade edilmesinin aksine, bir gözlem sonucu, soğukkanlılıkla, duygunun dış formlarının belirlenmesiyle, gündeliğe en yakın ve sahne estetiğine en uygun bir şekilde sahnelenmesi olarak tanımlanabilmektedir. Diderot'ya göre tiyatro metninin içerisindeki rol kişisinden sahne üzerindeki dekora, ışığa, sahne akışına kadar her şey kurgusal bir yapının bütününü oluşturur. Bu sebeple oyuncu da bu kurgusallığı tekrar edilebilir olması, aynı başarı ölçüsünde yineleyebilmek adına rol kişisine benzer bir kurgusal hazırlık ile yaklaşmalıdır. Buna bağlı olarak kurgu üstünlüğü üç başlık altında değerlendirilmiştir. Bunlar metin kurgusallığı, sahne kurgusallığı ve performans kurgusallığı olarak belirlenmiştir.

1.3.1. Metin Kurgusallığı

Diderot’ya göre, klasik anlayışta yazılan oyun metinleri, tanrısal varlıklar ya da krallar vb. yüce karakterlerin başlarına gelen yürekler acısı olayları işlemektedir. Aynı zamanda aşırı estetik kaygılarla yazılmış karakter replikleri, süslü ve stilize bir tiyatro seyirliği sunmaktadır. 18. Yüzyıl'ın akılcı düşüncesine taban tabana zıt olan bu görüş, yerini sıradan insanların başına gelen gündelik olayların kaleme alınması düşüncesini gün

yüzüne çıkarmıştır. Genel tanımıyla dram türünün oluşmasında kaynak olan bu bakış, oyun metinlerinin sadece konuları ile ilgili değil, aynı zamanda karakterlerin düşüncelerini aktaran sözlerinin de bu yeni dram türüne uygun olması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır.

Klasik tiyatro görüşünün estetize edilmiş diyaloglarına vurgu yapan Diderot, öncelikle metnin, dönemin algısına uygun olması konusunda net bir duruş sergilemektedir. Geleneksel ritmik, kafiyeli ve kendi kendinin çok farkında olan geleneksel diyalog yerine günlük konuşmalardan kopya edilmiş, buna bağlı olarak da bozuk ve düzensiz bir dil için çabalamıştır. Dolayısıyla kendi oyunlarında da aynı dili kullanmıştır. Ona göre oyun yazarı, repliklerini, sadece tutkularının izleğinde ve oldukça süslü bir diyalog yerine, sahne üzerinde replikleri somutlaştıran oyuncunun aksanlı bir şekilde konuşabileceğinin ya da nefes alıp vereceğinin ön bilgisi ile kaleme almalıdır (Carlson, 2008: 160). Bu sebeple Diderot, oyun metinleri üzerine geliştirdiği öncü fikirlerinde, metinlerin gündelik yaşam gerçeğine yaklaştırılmasının önemini belirtmiştir. Fakat özellikle 1770'li yıllardan itibaren Diderot'nun, oyun metinleri ya da oyun karakterleri üzerine fikri açıkça netleşmiştir. Bu duruma örnek olarak **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler** kitabındaki gerçek ve kurgusal karakter yorumu gösterilebilmektedir:

> "BİRİNCİ — ...Diyelim ki, siz bir müraisiniz, bir cimrisiniz, bir adamcılsınız; bunu oynarsınız; ama, yazarın yarattığı şeyin çapına asla varamazsınız; çünkü, o, Mürai'yi, Cimri'yi, Adamcıl'ı yaratmıştır. İKİNCİ — Siz bir mürai ile Mürai arasında ne gibi bir fark buluyorsunuz? BİRİNCİ — Mültezim Billard bir müraidir, Rahip Grizel bir müraidir, fakat Mürai değildir. Banker Toinard bir cimriydi, fakat Cimri değildi. Cimri ile Mürai dünyanın bütün Toinard'ları ve bütün Grizel'leri örnek alınarak meydana getirilmiştir: Onların en genel ve en belirgin çizgileridir bunlar, yoksa hiçbirinin tıpatıp benzer bir portresi değil; ve hiç kimse bunlarda kendisini aynen teşhis edemez. Neşe ve fantezi komedyaları abartılmış şeylerdir; hatta karakter komedyaları da öyle. Sosyete şakaları o kadar hafif bir köpüktür ki, sahnede uçup gidiverir; tiyatro şakaları ise, topluma aktarıldıklarında, yaralayıcı keskin bir silah olur. Gerçek varlıklara gösterilmesi gereken itibar, uydurma varlıklara gösterilmez. Bir mürai üzerine hiciv yazılır. Mürai üzerine ise komedya. Hiciv, kusuru, ayıbı olan birine kancayı takar, komedya ise bir kusurun, bir ayıbın kendisine. Şayet bir ya da iki tane Gülünç Kibar bulunsaydı, bundan bir hiciv çıkarılabilirdi, yoksa bir komedya değil" (Diderot, 2007:37-38).

Diderot'nun verdiği örnekten de anlaşılacağı üzere, ona göre bir oyun karakteri, gündelik hayat içerisindeki birçok gerçek örneğinin ortalaması olarak belirlenmiş, seyirlik olabilmesi için yazar tarafından sözleri estetik kaygılarla süslenmiş bir kurgusal öznedir. Kitabında tartışmayı sürdüren yazar, kurgusal olanın ideal olanla yakından ilgisini başka bir açıyla ressam Le Grenee üzerinden anlatmıştır: Le Grenee'den, 'Resim'i tasvir etmesi istendiğinde tuvalin üzerine, baş parmağını palete geçirmiş, bir eline fırçayı almış, şövalenin karşısında duran bir kadın resmi yapacağını; 'Felsefe'yi anlatması istendiğinde gece, lamba ışığında, bir masanın başında, dirseğini dayamış, biraz derbeder kılıklı, saçları dağınık, hülyaya dalmış gibi düşünen ya da okuyan bir kadın resmi yapacağını; 'Güzellik' istendiğinde ise sanatından sadece güzel bir kadın resmi istendiğini düşünceceğini savunmuştur. Örneğine plastik sanatlardan devam eden Diderot, heykel yapımının, var olan bir modelin kopya edilmesiyle başlanan, daha sonrasında heykeltıraşın estetik yargılarına göre kusurların kapatılması ile tamamlanan bir süreç olduğunu belirtmiştir. Bu durum, doğada var olan bir modelin, estetik kaygılara göre önce kaba sonra ince kusurları kapatılarak, örtülerek yeniden tanımlanması durumudur. Sonuç olarak heykeltıraşın tamamladığı eseri, başta bir model örnek alınarak oluşturulmuş olsa da, sonunda doğada var olmayan bir figüre dönüşmüştür. (Diderot, 2007:38-40).

Diderot'nun, oyun metinlerindeki karakterlerin, birtakım estetik kaygılar gözetilerek ve toplumdaki gerçek örneklerinin ortalamasının alınarak oluşturulması gerektiği düşüncesi, tiyatronun sahne üzerini ve oyunculuk performansını da derinden değiştirecek bir etkiye dönüşmüştür.

1.3.2. Sahne Kurgusallığı

Dram sanatı ile başlayan gündelik ve doğallık üzerine vurgu, sahne üzerindeki tasarım ve performans halindeki oyuncuların trafiklerinin de önemli belirleyicisi olmuştur. Diderot'nun sahne üzerindeki estetik bütünlüğü yeniden tanımlanmasında, dönemin süslü dili olan oyun karakterleri ve klasik oyunculuk yaklaşımının kaynak olduğu görülmektedir.

Dönemin klasik oyunculuk yaklaşımı, sahne üzerinde oldukça heybetli, güçlü hatta ilahi durmak adına büyük jestlerden oluşan bir hareket sistemini gerektirmiştir. Bu sebeple oyuncular birtakım yapay daireler belirleyip bunların dışına çıkmamakta, birbirlerine sürekli eşit uzaklıkta durmakta, birbirilerinin yüzlerine bakmamakta, seyirciye asla sırtlarını dönmemektedirler. Buna karşı Diderot ise, daha gerçekçi ve bütün gözükebilmek adına, akışkan, doğal hareketi ve bir resimdeki gruplamaları andıran gelişigüzel düzenlemeler önermiştir. Ona göre bir oyun esnasındaki beklenmedik değişikliklerin (coup de théatre) yerini tablo (tableau) almalıdır. Çünkü ancak karakterler sahne üzerinde öyle doğal ve gerçekçi bir biçimde düzenlenirse, bir ressam tarafından aslına sadık bir şekilde tuvale aktarılmış bir eser hazzı uyarılabilmektedir (Carlson, 2008: 160). Diderot'nun, benzer şekilde resim ve tablo üzerinden vermiş olduğu örnekler, **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler** kitabında da kendine yer bulmuştur:

> "İKİNCİ — Ama sokakta herhangi bir kaza ya da felaket dolayısıyla toplanmış bir sürü insan, birdenbire ve her biri kendi tarafında, doğal duyarlılıklarını sergilediklerinde, aralarında herhangi bir uyum, bir anlaşma olmasa bile, yine de harika bir temaşa, heykeltıraşlık, resim, müzik ve şiir için binlerce değerli örnek meydana getirirler. BİRİNCİ — Doğru. Ama, bu görünüm, sanatçının onu sokak ortasından sahneye ya da tuvale aktarırken içine katılacağı iyi düşünülüp taşınılmış uygunluktan, ahenkten doğacak temaşa ile kıyaslanabilir mi? Bu iddiada iseniz, size şu karşılığı veririm: Mademki sanat, ham ve kaba doğanın ve rastgele düzenlemenin ondan daha iyi yaptığı şeyleri bozmaktan ibarettir, o halde sanatın o dillere destan büyüsü ne oluyor? Doğanın güzelleştirilebileceğini inkâr mı ediyorsunuz? Bir kadını, Raffaello'nun bir Meryem Ana tablosu kadar güzel olduğunu söyleyerek övdüğünüz olmadı mı hiç? Güzel bir manzara karşısında, "Aman ne kadar romanesk!" diye haykırmadınız mı hiç? Hem siz bana gerçek bir şeyden söz ediyorsunuz, bense size bir taklitten söz ediyorum. Siz bana doğanın geçici bir ânından söz ediyorsunuz, bense size, tasarlanmış, uzun uzun düşünülmüş, kendi ilerleyişleri ve süresi olan bir sanat eserinden söz ediyorum. Sözünü ettiğiniz o aktörleri birer birer alın, o sokak sahnesini tiyatrodaki gibi değiştirin, ve kişilerinizi, sırasıyla, teker teker, ikişer ikişer, üçer üçer gösterin bana, onları kendi aksiyonlarının mutlak efendileri olacak şekilde, kendi hareketlerinde serbest bırakın ve ortaya çıkacak garip kakafoniyi kendi gözlerinizle görün. Bu kusuru önlemek için onlara toplu halde prova mı yaptıracaksınız? O zaman da doğal duyarlılığa elveda demektir, en iyisi de budur zaten" (Diderot, 2007:19).

Etkili bir oyun hazırlamak için seyircide güçlü bir illüzyon etkisi yaratılmasını düşünen Diderot, sahne estetiğinde kurgusallığın bütününün bozulmaması adına,

performansın, sanki seyirci salonda yokmuş gibi oynanması gerektiğini savunmuştur. Diderot'nun bu düşüncesini, **Tiyatroda Devrim** adlı kitabında Zehra İpşiroğlu açıkça özetlemektedir:

> "Diderot her şeyden önce yazardan ve oyuncudan bilinçli bir davranış bekler. Her ikisi de sahneye bir oyun konulduğunu seyirciye unutturmaya çalışmalıydılar. İzleyiciden bağımsız, kendi içinde bir dünya yaratılmalıydı sahnede. "Ben yazdığım zaman da oynadığım zaman da izleyiciyi hiç düşünmem, sanki izleyici yokmuş gibi" der Diderot. "Sahneyi izleyiciden ayıran yüksek bir düşünün ya da perde hiç açılmamış gibi oynayın". İzleyici, sahnenin bu görünmez dördüncü duvarının ardından gerçek olaylara kulak kabartan sözde davetsiz bir konuğu andırdığı anda, tam bir benzetmeciliğe ulaşılacaktı" (İpşiroğlu, 1988:22-23).

Sahnenin kurgusal bütünlüğünü, seyircide güçlü bir illüzyon etkisi yaratmak için destekleyen Diderot, kendisinden sonraki yüzyıllarda oldukça kullanılacak bu yaklaşımın öncülerinden biri olmuştur.

1.3.3. Performans Kurgusallığı

Diderot'nun bir oyuncudan beklentisi, soğukkanlı bir yaklaşımı olmasının yanında kurgusal bir iş yaptığı gerçeğinin farkında olmasıdır. Çünkü ona göre oyun metni, gündelik hayatın içerisinde olan insanların ortalamalarının alınıp estetize edilmiş ve sahne yapısına uygun hale getirilmiştir bir eserdir. Bu sebeple oyun karakteri aslında kurgusaldır. Gerçek değildir:

> "Tiyatroda hakiki olmak denilen şey ne demektir, düşünün bir an. Acaba bu, hayatta olup bitenleri olduğu gibi sahnede göstermek demek midir? Hiçbir zaman. Hakikat, bu anlamda, aleladelikten başka bir şey olamaz. O halde, sahne hakikati ne demektir? Bu, aksiyonların, konuşmaların, figürün, sesin, hareketin, jestin, yazar tarafından tasarlanan ve komedyen tarafından çoğu kere abartılan bir ideal modele uyması demektir. İşte harikuladelik budur. Bu model, sadece ses tonunu etkilemekle kalmaz, yürüyüşü de, duruşu da biçimlendirir" (Diderot, 2007:17).

Bu sebeple bir oyuncu, rolüne duyarlı bir şekilde değil, tam tersine mesafeli ve soğukkanlılıkla yaklaşmak zorundadır. Diderot'ya göre ancak çeşitli duygu durumlarının dış göstergelerinin başarılı taklitleri, seyircide, kurgusal bütünlüğü bozmadan illüzyon etkisi uyandırabilmektedir. Diderot, bir komedyenin (oyuncunun), gerçek bir illüzyona ancak doğru çalışılmış ve prova edilmiş dış formlarla ulaşabileceğini savunmuştur:

> "Demek oluyor ki, tiyatrodaki duygu imajları, abartılmış portrelerden, birtakım itibari kurallara bağlı büyük karikatürlerden başka bir şey değildir. Şimdi, kendi kendinizi sorguya çekin ve sorun bakalım: Hangi artist acaba bu konulmuş kurallara harfi harfine uyar? Hangi komedyen bu zorunlu abartmayı daha iyi kavrar? Kendi öz karakterinin hükmü altında olanı mı, yoksa karaktersiz doğmuş olanı mı, ya da yoksa daha büyük, daha soylu, daha zorlu ve daha yüksek bir karaktere bürünmek için kendi karakterinde sıyrılabilen mi? İnsan, yaratılıştan kendi kendisidir, taklitle başkası olur; bizde var saydığımız ruh, kendi ruhumuz değildir. Öyleyse, hakiki yetenek nedir? Hakiki yetenek: Eğreti olarak benimsenen ruhun dış görünüşlerini iyice bilmek, bizi dinleyenlerin, bizi görenlerin duygularına seslenmek ve bu görünüşleri taklit ederek onları aldatmak yeteneğidir. Öyle bir taklittir ki bu, dinleyenlerin, görenlerin kafasında her şeyi büyütür ve onların muhakemelerinin kuralı haline gelir; çünkü, içimizden geçenler hakkında başka bir hüküm vermek mümkün değildir. Hem zaten onların bu işi duyarak ya da duymayarak yapmalarının ne önemi var, yeter ki biz bunun farkına varmayalım? Demek oluyor ki, en iyi şekilde tasarlanmış bir ideal modele göre, bu dış belirtileri en iyi kavrayan ve en mükemmel şekilde sunan komedyen, en büyük komedyendir" (Diderot, 2007:58-59).

Seyirci ve eser arasındaki ilişkide oyuncunun canlı bir yansılayıcı, aktarıcı görevini üstlendiğini ve bunu unutmaması gerektiğini düşünen Diderot, metin, sahne ve performans üzerindeki kurgusallığın ana sebebinin, seyircide yaratılması gereken illüzyon olduğunu belirtmektedir. Seyircinin, sahne üzerinde gözyaşı döken kişileri değil, gözyaşı döktüren sözler söyleyen kişileri izlemek için tiyatroya geldiğini düşünen yazar, seyirciye aktarılan dramın ya da komiğin, gerçeğe birebir benzer şekilde kesik, örtük, tutuk ya da yer yer donuk olmasının aksine, sistemli, sıralanmış, ahenkli bir akış halinde sunulması gerektiğini savunmaktadır. Ona göre bu şekilde oluşturulmuş bir oyun akışı, seyirci karşısında başarılı bir illüzyon sağlamanın en gerekli unsurudur (Diderot, 2007: 80).

Sonuç olarak Diderot, sanat akımlarının genelinde tartıştığı estetik ve ideal yaklaşımını, Aydınlanma Dönemi'nin akılcı düşüncesiyle birleştirerek, tiyatro sanatını köklü değişikliklerle etkilemiş önemli bir isim olmuştur. Oyunculuk sanatının, bir sanat dalı olarak tanımlanmasının altında yatan gerçeğin, kurgusal ve estetik olarak yeniden düzenlenmesi olduğunu düşünen Diderot, bu düşünce doğrultusunda oyun metinlerinin, sahne üstünün ve bununla birlikte oyunculuk performansının nasıl olması gerektiği ile ilgili çeşitli önerilerde bulunmuştur. Oyunculuk üzerine yaptığı derin gözlemleri ve önerileriyle yazar, mesleğin ayrıca bir sanat değeri taşıması gerektiğinin altını çizmiş ve

oyunculuk sanatı tarihinde, oyunculuğun bir disiplin olması adına önemli düşünsel adımlar atmıştır. Sanatın yöntemsel yaklaşımında bir öncü olan Diderot, alan özelinde açtığı bu yolda kendisinden sonraki yüzyıllarda ortaya çıkan pek çok oyunculuk yaklaşımının esin kaynağı olmuştur. Özellikle 20. Yüzyıl'ın başlarında Stanislavski ve onun 'sistem' adı verdiği yöntemi, beraberinde pek çok yaklaşımın gelişmesinde etkin bir rol oynamıştır. Günümüze kadar varlığını ve etkinliğini sürdürmüş olan oyunculuk yaklaşımları, bulundukları dönemin koşullarına göre çeşitli yönelimler göstermiştir. 21. Yüzyıl'ın gündelik hayatının akışı ve değişen çalışma pratikleri kapsamında David Mamet'in Pratik Estetik Yöntem'i bu duruma örnek olarak verilebilmektedir. Oyuncuyu psikolojik olarak role hazırlamanın önerildiği birçok oyunculuk yaklaşımının tersine, kurgusal olarak hazırlamanın altını çizen Mamet, bu bakışıyla Diderot'nun Kurgu Üstünlüğü İlkesi ile benzerlikler taşımaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM:

DAVID MAMET VE OYUNCULUKTA PRATİK ESTETİK YÖNTEM

İKİNCİ BÖLÜM:

DAVID MAMET VE OYUNCULUKTA PRATİK ESTETİK YÖNTEM

18. Yüzyıl'ın yenilikçi fikirleri, hayatın pek çok alanında görüldüğü gibi, tiyatro sanatında da önemli gelişmelerin başlangıç noktası olmuştur. Dönemin tartışmalarından esinlenen Denis Diderot, oyunculuğun hem ayrı bir sanat disiplini olarak; hem de yöntemselleşmesi için önerilerde bulunarak, üzerinde çalışılabilecek bir yapıya dönüştürülmesi fikrinin öncüsü olmuştur. 19. Yüzyıl'ın en önemli isimlerinden Konstantin Stanislavski'nin Diderot'dan etkilenmesi bu duruma örnek olarak verilebilir. 'Sistem' adını vermiş olduğu oyunculuk yöntemiyle Stanislavski, dönemini ve kendisinden sonraki dönemleri oyunculuk sanatı anlamında etkilemiş en önemli isim olmuştur. Öyle ki bu tez çalışmasının araştırma konularından biri olan David Mamet'in doğal ve gerçekçi bir oyunculuk adına geliştirmiş olduğu Pratik Estetik Yöntem'i doğru kavrayabilmek, anlamlandırabilmek, kendisinden önceki gerçekçi ve duygu merkezci oyunculuk yaklaşımlarıyla benzer ya da karşıt durduğu noktaları değerlendirebilmek için Stanislavski'nin temellerini atmış olduğu düşüncelere, yaklaşımlara ve yöntemsel kavramlara sıkça başvurulacaktır.

Rasyonel bilimlerin egemenliğinden etkilenmiş olan tiyatro sanatı, belirtilerini ilk olarak 19. Yüzyıl'da, Gerçekçilik akımı adı altında, oyun metinlerinde göstermiştir. Ibsen ve Strindberg gibi önemli oyun yazarlarını içinde barındıran gerçekçilik akımı, kendi oyun metinlerini sahne üzerinde temsil edecek uygunlukta bir oyunculuk performansı arayışının da başlangıç noktasını oluşturmuştur. 20. Yüzyıl'ın başlarında, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda eğitmen, oyuncu ve yönetmen olan Konstantin Stanislavski, hem oyunculuk sanatını ilk defa sistematik bir biçimde ele almış, hem de teori ve pratikte birbirleriyle çelişmeyen, dönemin metinlerine uygun bir model sunmuştur (Özüaydın, 2011: 6-7). Yöntemini ilk ve geç dönem olarak iki süreçte tamamlamış olan Stanislavski, düşüncelerini **Bir Aktör Hazırlanıyor**, **Bir Karakter Yaratmak**, **Bir Rol Yaratmak** adlı çalışmalarında ayrıntılandırmıştır. Oyuncunun imgelemini harekete geçirerek, oynadığı rol karakterini kendi içinde bulup onu içten kavramasını sağlamak olarak tanımlanabilen bu yaklaşımda, mekanizmalar içsel ve dışsal olarak ikiye ayrılmıştır.

Stanislavski'nin, içsel mekanizmaları oluşturduğu ilk dönem çalışmaları, bilinçaltı esininin bilinçli bir şekilde kullanımını destekleyen 'coşku belleği' üzerine iken; geç dönemde ise metin analizinin önerildiği 'verili koşullar', sahne üzerindeki eylemlerin rol karakteri ve oyuncuyla uyumunu destekleyen 'fiziksel eylemler' üzerinde bütünlenmiştir. Dışsal mekanizmalar ise oyuncunun bedenini bir enstrüman olarak tanımlayarak, doğru akord edilmesi gerektiğini savunduğu aşama olmuştur. Burada oyuncudan etkili bir ses, yetkin bir kulak, uygun bir fizik, güçlü ve esnek bir vücut beklenmektedir. İçsel mekanizmaların bir ögesi olan 'coşku belleği', yöntemin merkezini oluşturmaktadır. Stanislavski, oyuncunun, sahnede gerçek ve doğal bir oyunculuk performansı sergileyebilmesi için, öncelikle bunu gerçekten yaşaması gerektiğini savunur. Bu yaklaşıma göre oyuncu, analiz ettiği karakter doğrultusunda belirli kilit duygu durumlarını saptayarak, bu duyguları kendi hayatından, anıları üzerinden bulup belirlemelidir. Sonrasında sık ve yoğun provalar ile yakaladığı bu duyguyu sahne üzerine getirmeye çalışan oyuncu, bunu başardığında doğru performansa ulaşmış olacaktır. Fakat bu yaklaşımda dikkat edilmesi gereken bir ayrıntı, oyuncuyu birebir sarsacak mahrem anıların dışarıda tutulmasıdır. Ek olarak oyuncu, performansına destekçi olması adına imgelemini ve gündelik hayatındaki gözlemlerini de kullanabilmektedir (Özüaydın, 2011: 21-35). Hem içinde bulunduğu dönemi hem de oyunculuk sanatı tarihini bir devrim boyutunda etkilemiş ve değiştirmiş olan Stanislavski sistemi, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda eğitim alan oyuncular ve öğrenciler tarafından kısa sürede benimsenip Amerika'ya taşınmıştır.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Amerika turneleri ve tiyatroda eğitim alan çeşitli isimlerin Amerika'ya yerleşme kararı alması, Rusya'daki oyunculuk disiplininin bu coğrafyaya taşınması ve sonrasında uluslararası boyutta ünlenmesinin başlangıç noktasını oluşturmuştur. Moskova Sanat Tiyatrosu'nda oyunculuk yapıp, Stanislavski'den eğitim almış olan Richard Boleslavski ve Maria Oupenskaya, Amerika'ya yerleşmiş, 1923 yılında, Amerika'nın ilk tiyatro laboratuvarı olan Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu (American Laboratory Theatre) adlı oyunculuk okulunu kurmuşlardır. Lee Strasberg ve Stella Adler gibi isimlerin de yetişmiş olduğu Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu'ndaki eğitim, Stanislavski'nin yöntemi ve yöntem üzerine çeşitli eğitimci yorumlarının

birleşiminden oluşmaktadır. Boleslavski ve Oupenskaya'nın 'sistem' izleğinde verdiği oyunculuk eğitimi, Stanislavski'nin ilk dönem çalışmalarından oluşmuştur. Laboratuvar eğitiminde temel olarak oyuncunun bedeni, sesi, entelektüel birikimi geliştirilmeye çalışılmış; doğru metin analiziyle birlikte, sahneye taşınacak karakterin eylem planını doğru oluşturmak üzerine çalışmalar yapılmıştır. Oyuncunun bireysel donanımının yanı sıra ekip çalışmasına da uygun bir yapıya elverişli olmasının amaçlandığı bu eğitimde, dikkatin odaklanması, bellek ve duygu egzersizleri, dramatik aksiyon planı, karakterizasyon, gözlem ve tartım çalışmaları bulunmaktadır (Nutku, 2002/2: 190-196). Moskova Sanat Tiyatrosu'nda eğitim alan ve oyunculuk yapan, sonrasında kariyerini Amerika'da devam ettirmiş bir diğer önemli isim ise Michael Chekhov olmuştur. Başarılı bir oyuncu olarak tanınan Chekhov, aynı zamanda Amerika'da vermiş olduğu oyunculuk eğitimleri sonucunda, bugün, Chekhov Tekniği olarak da adlandırılan oyunculuk yaklaşımını 1953 yılında çıkarmış olduğu **Oyuncuya; Oyunculuk Tekniği Üzerine** (**To the Actor; On the Technique of Acting**) adlı kitabında ayrıntılandırmıştır. Stanislavski sisteminden 'görev', 'hedef' ve 'üstün amaç' başlıklarını kendisine katan M. Chekhov'un oyunculuk tekniğinde merkez, oyuncunun imgelemini/hayal gücünü tetikleyerek onu cesaretlendirmektir. Yöntemde oyuncuyla benliği arasına, yazar ya da yönetmen gibi dış unsurların girmemesinin altını çizen Chekhov, rolü canlandıracak kişinin kendi zayıf ve güçlü yönlerini iyi analiz edip, bu doğrultuda rol kişisine yaklaşması gerektiğini belirtmiştir. Stanislavski'nin coşku belleği çalışmasını da yönteminde değerlendirmiş olan Chekhov, coşku belleğinin yeteri kadar imgelem gelişimiyle, oyuncunun anıları olmadan da tetiklenebileceğini savunmuştur (Nutku, 2002/2: 197-203). Oyunculuk sanatını Stanislavski ile oldukça benzer noktalarda değerlendiren Chekhov'un 'sistem'den ayrıldığı nokta ise yaratıcı imgelemi ana merkez olarak kullanması olmuştur. Stanislavski yönteminde oyuncudan, rol karakterini gündelik insan davranışlarında araması beklenirken, Chekhov yönteminde oyuncudan, rol karakterini imgelem ve sezgi önderliğinde oyunun atmosferinde araması istenmiştir.

Stanislavski'nin ilk dönem çalışmalarından beslenerek, üzerine ayrıntılı bir oyunculuk yaklaşımı geliştiren bir diğer önemli isim ise Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu'ndan çıkan Lee Strasberg olmuştur. Grup Tiyatrosu'nun (Group Theatre)

kurucu ekibinde yer almış olan Strasberg, özellikle buradaki eğitici kimliğiyle de, gerçekçi oyunculuğun gelişmesi adına önemli çalışmalarda bulunmuştur. Grup Tiyatrosu döneminde imgeler, imgelem, enerji ve enerjinin dağılımı, dikkatin odaklanması, gözlem, doğaçlama, kas denetimi, duygu ve duygu kontrolü üzerine yoğunlaşmış olan Strasberg, 'metot' adı verilen tekniğini de bu başlıklar üzerinde temellendirmeye çalışmıştır. Oyuncunun sahne üzerinde doğal ve gerçekçi bir performans sergileyebilmesi için duygularına tam kontrol sağlaması gerektiğini düşünen Strasberg, çalışmalarını, Stanislavski'nin 'coşku belleği'ni merkeze alarak; onu daha ayrıntılı ve uygulanabilir bir modele dönüştürmek adına 'duyu belleği' ve 'duygusal bellek' olarak ikiye ayırmıştır. Sahne üzerindeki gerçeklik duygusunun sağlanabilmesi adına duyguların kontrol edilmesi gerekliliğinden yola çıkan metot oyunculuğu, içerisinde barındırdığı mahrem an, hayvan ve dans gibi çeşitli egzersizler ile oyuncunun yaratıcı hayal gücünü harekete geçirmek ve zihnini serbest bırakarak andalık duruma erişmesini sağlamayı amaçlamıştır (Erbulun, 2002:14-18). Grup Tiyatrosu'ndan sonra etkinliklerine Actors Studio'da eğitmen olarak devam etmiş olan Strasberg, geliştirdiği metot ve yetiştirdiği Al Pacino, Robert De Niro, James Dean gibi öğrencileri ardından, Actors Studio ile birlikte dünya genelinde oyunculuk sanatı adına önemli bir isim haline gelmiştir. Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu öğrencilerinden olup, aynı zamanda Grup Tiyatrosu üyelerinden de biri olan Stella Adler, Strasberg'in aksine, Paris'te kendisinden kısa süreli eğitim alarak Stanislavski'nin sadece ilk dönem çalışmalarının değil, geç dönem çalışmalarının da takipçisi olmuştur. Ayrıca Adler, aktörlük üzerine deneyimini ve oyunculuğa yaklaşımını içeren **Oyunculuk Tekniği** (***The Technique of Acting***) adlı kitabını 1988 yılında yayınlanmıştır. Stanislavski'nin geç dönemde oluşturduğu 'verili koşullar' ve 'fiziksel eylem' yaklaşımlarına hâkim olan Adler, yöntemini geliştirirken ayrıca Vakhtangov, M. Chekhov, Boleslavsky, Oupenskaya isimlerinin düşüncelerinden de faydalanmıştır. Yönteminin büyük bir ağırlığını verili koşullar, fiziksel eylem ve imgelem üzerine dayandıran Adler, öncelikle metnin doğru analiz edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Ayrıca yönteme göre oyuncunun, metnin verili koşulları doğrultusunda, imgelemini kullanarak bu durumu ve içinde bulunduğu mekânı aklında canlandırması gerekmektedir. Fiziksel eylemi ayrıntılandıran, derinleştiren ve buna yönelik uygulamalar sunan Adler, oyunculuğun mümkün olduğu kadar gerçek olmasını ve buna karşı belirlenen fiziksel

eylemler doğrultusunda hareket edilerek yapılması gerektiğini belirtmiştir. Oyuncu, role yaklaşabilmek için sürekli kim olduğunu ve nerede olduğunu sormalı; olduğu yere ait ayrıntıları zihninde canlandırmalıdır. Kullandığı aksesuarın dahi tüm bilgi ve ayrıntısına hakim olması gereken oyuncu, aynı zamanda imgelemini kullanarak da onu kişisel bir nesne haline getirmelidir. 'Coşku Belleği'ne ise, Stanislavski'den aldığı öğretiler sonucu mesafeli duran Adler, 'duyu belleği'ne ağırlık vererek, duyguları tetikleyen duyuların üzerine gitmiş, oyuncuya, duygunun yaratımı anlamında destek olmaya çalışmıştır. Ayrıca ona göre duygular sadece kişinin geçmiş anılarına odaklanarak değil, doğru bir eylem planı ve duyu belleği çalışmalarıyla desteklenerek de sahne üzerine getirilebilir (Adler, 2016: 58-97). Başlangıç noktasını Stanislavski'den alarak yöntem önerisinde bulunan Grup Tiyatrosu'nun bir diğer önemli ismi de Sanford Meisner'dir. Meisner Tekniği olarak bilinen yöntemini geliştirirken, öncelikli olarak Stanislavski'den, bunun yanında Strasberg, Adler ve M. Chekhov'un çalışmalarından etkilenmiş olan Meisner, daha çok oyuncunun ve rol karakterinin ayrımı üzerine eğilmiştir. Onun için oyuncu rol karakteri olmamalıdır fakat kurgusal gerçeklik içerisinde inandırıcı olmak durumundadır. Diğer bir deyişle, oyuncu, metnin verili koşulları dahilinde gerçekçi olmak zorundadır. Kendisinden önceki yaklaşımlar gibi gerçekçi oyunculuk performansı için duyguların doğal ifadeleri üzerinde yoğunlaşan Meisner, yönteminde konsantrasyon ve andalık üzerine dikkat çekmiştir. Ona göre oyuncu için konsantrasyon en önemli unsurlardan biridir. Oyuncu, seçtiği bir eylemi sahne üzerinde sahte ya da sembolik olarak değil, gerçekten yapmalıdır. Bu sebeple Meisner, hem duyguları tetiklemek hem de konsantre bir şekilde gerçek bir eylemde bulunmak için oyuncunun partnerine odaklanması gerektiğini savunmaktadır. Oyuncu sahne üzerinde partnerini izlemeli, onu gözlemlemeli ve onun tepkilerini okumaya çalışmalıdır. Bu sayede sahnede bir eylemi sembolik olarak değil, gerçekten yapmak konusunda pratik bir yeti kazanacaktır. Ayrıca eğitimlerinde, içgüdülerini serbest bırakarak, onların yönlendirmesi ile oyuncunun hareket etmesini öğütleyen Meisner, sahne üzerinde iki partner arasında gözlemlenerek gerçekten yapılan eylemlerin, bir noktada gerçekten yaşanmaya başlayacağına işaret etmektedir. Bu yönelimlerin pratik bir karşılığı olabilmesi açısından, oluşturduğu teknik içerisinde tekrar ve etki-tepki örnek uygulamalarıyla yöntemini desteklemiştir (Ergün, vd, 2017: 328-229).

Oyuncunun gerçekçi performansının kaynağını duygusal durum ve psikolojik farkındalık olarak alan ve Stanislavski'nin düşüncelerinden beslenen son dönem isimlerden biri de Eric Morris olmuştur. Kendi yöntemini geliştirirken Stanislavski başta olmak üzere Strasberg ve Meisner gibi isimlerin çalışmalarını örnek alan Morris, bu isimlerin, duygu dünyasına psikoterapik açıdan çekimser yaklaştıklarını fakat oyuncuyu özgür kılmak için, süreci engelleyecek tüm unsurların ortadan kaldırılması gerektiğini savunmuştur. Morris psikolojiyi merkezine aldığı yönteminde, bir oyuncunun, rolü içsel ve dışsal şekilde yansılaması değil, rol kişisi ile oyuncunun kişiliğinin birebir örtüşmesi gerektiğini savunmaktadır. Sahne üzerindeki gerçek bir yaşam anının, andalığın ve bu duruma ulaşma çabasının ortak anlamı olarak 'olma' sözcüğünü tekniğinin anahtar sözcüğü olarak kullanmıştır. Ona göre olma durumuna ulaşmak için, bir oyuncunun hissettiğinden daha azını ya da fazlasını yapmaması gerekmektedir. Olma durumu, zihni geri plana alarak, kişinin içsel yaşantısını ön plana çıkaran; bir dürtüden diğerine geçişine izin veren bir durum olarak yorumlanmaktadır. Salt gerçeklik halinin yaratılabileceği tek durumdur. Oyuncu, olma durumuna geçmeden önce kendisini anlamalı, her anlamda tanıyabilmeli, en önemlisi kendi olabilmeli, toplumsal baskı ve yönlendirmelerden kendini zihinsel olarak tümüyle uzaklaştırmalı ve şeffaflaşmalıdır. Çünkü ona göre insan hayatının gizliliği ve kompleks yapısı, oyuncu olmanın önünde büyük bir engel oluşturmaktadır. Ancak bu şekilde hazırlanmış bir psikolojik zemin üzerine rol çalışması inşa edilebilir (Morris, 2018: 15-45). Bireyin psikoterapik bir yaklaşımla derinine inip, onu tamamen olma durumuna ulaştırmaya yönelten yaklaşım, bu sebeple, diğer oyunculuk yaklaşımlarına kıyasla çok sayıda alıştırmaya sahiptir.

Sonuç olarak, 18. Yüzyıl'ın gelişmeleri ışığında hem bir sanat alanı olma özelliği kazanan hem de üzerinde adeta laboratuvar çalışmalarının yapıldığı özgün bir alana dönüşen oyunculuk sanatı, Stanislavski ve 'sistemi' ile yüzyıl boyunca üzerine yeni yöntem önerilerinin inşa edilip geliştirildiği bir disiplin olmuştur. Stanislavski'nin 'coşku belleği'ni başlangıç noktası olarak belirleyen oyunculuk yöntemleri, sahne üzerinde gerçekçi ve doğal bir oyunculuk performansı oluşturabilmenin yollarını aramışlardır. Doğal ve etkili oyunculuğun, sahne üzerinde birebir deneyimlenmiş gerçek duygu halinin yaratılmasıyla sağlanabileceğini savunan bu yöntemler, bunun için imgelem, fiziksel

aksiyon, konsantrasyon, coşku belleği, duyu belleği gibi pek çok ana başlık altında alıştırmalarla çalışmalarını desteklemişlerdir. Her yöntemin birbiriyle benzeştiği ya da ayrıldığı yerler olsa da el belirgin ortak nokta oyuncu, oyuncunun psikolojisi, duygu durumu ve konsantrasyonu olmuştur. Etkilerini günümüzde de sürdüren bu yöntemler, oyuncudan kendisi ve rol karakteri üzerine uzun çalışma süreleri, büyük bir adanmışlık, sarsılmaz bir irade, sağlıklı bir psikoloji, güçlü bir duygusal hâl talep etmektedir. Fakat duygu durumunu merkeze alan oyunculuk yöntemleri karşısında, David Mamet'in Pratik Estetik Yöntem'i, ayrıntılı metin analizi, doğru eylem planı, partner etkileşimi önerileriyle, kurgusal olanı merkez alarak, kendisinden önceki yöntemlerden ayrı bir yerde durmaktadır. Diderot'nun kurguyu önceleyen ilkesi ve Stanislavski'nin fiziksel aksiyon yaklaşımıyla oldukça benzer noktalara sahip olan Pratik Estetik Yöntem, hem kurgusal zemini olması hem de oyuncuya yardımcı pratik çözüm önerileriyle günümüz oyunculuk sanatı için önemli bir güncel alternatif olma özelliği taşımaktadır.

2.1. David Mamet'in Sanatı

Yönetmen, senarist, eğitimci kimliğinin yanı sıra Amerikan tiyatrosunun önde gelen çağdaş oyun yazarlarından biri olan David Alan Mamet, 30 Kasım 1947 yılında Chicago'da doğmuştur. Avukat bir baba (Bernard Morris Mamet) ve öğretmen bir anne'nin (Lenore June Mamet) evladı olarak dünyaya gelen Mamet, Büyük Depresyon zamanı bu bölgeye göç eden dedesi gibi, Polonyalı bir Yahudi olarak, çocukluğunu Chicago'daki bir Yahudi mahallesinde geçirmiştir. Döneminin oyun yazarları içerisinde kendisini ön plana çıkaran, kariyerinde önemli bir nokta olan 'müzikli/ahenkli dil'i amatör bir dil bilgisi ilgilisi olan babası ve yıllar içerisinde birçok kez başlayıp ara verdiği, fakat bir şekilde devam ettiği piyano dersleri neticesinde kendisine destek olan annesine borçlu olduğu dile getirmiştir. Daha henüz Rich Central High School'da (1963) lise eğitimi alan Mamet, tiyatro kariyerine de aynı dönem başlamıştır. Bir yandan Chicago Second City'de garsonluk yapan Mamet, bir yandan da yerel bir tiyatro olan Hull House Tiyatrosu'nda sahne arkasında çalışmıştır. Hukukçu olan babasının, avukat olması yönündeki baskısına karşı çıkarak Plainfied, Vermont'daki Goddard Koleji'nde İngiliz Edebiyatı üzerine lisans eğitimi almaya başlayan Mamet, başlayacak olan tiyatro kariyerinin en büyük adımlarını yine kolej eğitimi aldığı 1965-1969 yılları arasında atmıştır. Henüz kolej

eğitiminin başındayken aynı zamanda New York'daki küçük tiyatrolarda sahne amiri ve ışıkçı olarak görev alan Mamet, bir yandan da New York'daki Neighborhood Tiyatrosu'nda Sanford Meisner'den oyunculuk eğitimi almaya başlamıştır. Fakat iki aşamalı eğitim sürecinin ikinci aşamasına seçilmeyen Mamet, kısa sürede buradaki eğitimini sonlandırmıştır. Okuduğu İngiliz Edebiyatı alanından 1969 yılında, yazdığı 'Camel' isimli bitirme çalışmasıyla mezun olan David Mamet, aynı yıl hem **Sexual Perversity in Chicago**, **Reunion** ve **Duck Variations** oyunlarının taslaklarını yazmaya başlamış; hem de Montreal'daki McGill Üniversitesi'nin tiyatro ekibine katılarak, burada Harold Pinter'in **Homecoming** isimli oyununda oyuncu olarak sahne almış ve çeşitli oyunlarda sahne amirliği yapmıştır (Nadel, 2008: 11-47). Fakat oyunculuk eğitimini de tamamladıktan sonra birkaç aylık süreçte oyunculuk yapan Mamet, kendi deyimiyle 'berbat bir oyuncu' olduğunu düşünerek oyunculuk kariyerine bir daha yapmamak üzere ara vermiştir (Nadel, 2008: 69). David Mamet'in kariyerinde en sakin geçen fakat daha sonra yazarlık alanında başarılı olmasını sağlayan dönem ise 1969-1970 yılı olarak değerlendirilebilmektedir. Bu bir yıllık süreçte tiyatro alanından uzaklaşan Mamet, taksi şoförlüğü, aşçı, fabrika işçisi ve hatta Chicago'nın Kuzey bölümündeki bir emlak ofisinde hem satış temsilcisi hem de ofis müdürlüğü yapmıştır. Fakat, bu kadar çeşitli meslek grupları içinde bulunması, Mamet'in oyun yazarlığı kariyerini ve oyunlarının konularını direkt olarak etkilemiştir (Mamet, 1994: 5).

David Mamet ile ilgili 'yazılmamış bir oyunun yazarı' atıfında bulunulması ise 1970 yılında, Vermont'daki Marlboro Koleji'ne başvurması ile başlamıştır (Erkut, 2010: 81-3). Marlboro Koleji'nden, oyunculuk dersi vermesi adına davet alan Mamet, tanıtım formuna kendini 'yazılmamış bir oyunun yazarı' şeklinde tanımlaması, kolej yetkililerinin ilgisini çekmiştir. Aynı yıl içerisinde, kendisinden 'yazılmamış oyunu' yazması ve sahneye koymasının istenmesiyle, literatürde kaleme aldığı ilk metin olan **Lakeboat** oyunu sahnelenmiştir. Bir yıllık eğitim ve sonrasında yazılıp sahnelenen bir oyun sonrası Mamet, mezun olduğu Goddard Koleji'nden oyunculuk dersleri vermesi adına davet alması üzerine, öğrenci olarak mezun olduğu okuluna 1971 yılında misafir sanatçı ünvanıyla ders vermek adına geri dönmüştür. Goddard Koleji'nde eğitmenlik yaptığı süre boyunca öğrencilerle de bağı gelişen David Mamet, ileride sıkı dost olacağı

ve beraber sinema piyasasında birçok ortak iş yapacağı William H. Macy ve devamında Steven Schahter ile St. Nicholas Tiyatro Topluluğu'nu kurmuştur. Aynı yıl **Sexual Perversity in Chicago**, **Duck Variations** oyunlarının yazımını tamamlayan yazar, St. Nicholas Tiyatro Topluluğu'nda bu oyunları sahneye koymuştur. St. Nicholas Tiyatro Topluluğu'nu kurması üzerine başta az sayıda bir izleyici kitlesi olmasına rağmen, en azından kaleme aldığı oyunları sahneleme fırsatı bulan Mamet, zaman içerisinde önce Chicago ve New York geneline, sonrasında tüm kıtaya oyuncularını ulaştırmıştır. İlk iki yıl içerisinde kendisinin Chicago'ya geri dönmesi, burada çeşitli çalışmalarda bulunmasının yanı sıra metinleri de çeşitli tiyatrolarca sahnelenmeye başlamıştır. 1972 yılında, **Duck Variations** ve **Litko** oyunlarını sahneleyen Body Politic Tiyatrosu buna örnek olarak gösterilebilmektedir. Fakat Mamet'in üne kavuşmaya başlayacağının habercisi ilk olarak 1974 yılında gerçekleşmiştir. O yıl hem **Sexual Perversity in Chicago** metni, Organic Theatre tarafından yönetmen Stuart Gordon rejisi ile sahneye konmuş; hem de kurdukları St. Nicholas Tiyatro Topluluğu adıyla kendisi sanat direktörü olarak; William H. Macy, Steven Schachter ve Patricia Cox'un ise oyuncu olarak yer aldığı **Squirrels** ve **Sexual Perversity in Chicago** oyunlarının başarıları kendisine Joseph Jefferson Ödülü'nü getirmiştir. 1975 yılında, Mamet'in oyunları arasına **American Buffalo** da katılmıştır. Henüz tamamlanmış olan American Buffalo oyunu, ilk defa Gregory Mosher rejisiyle Chicago'daki Goodman Tiyatrosu'nda prömiyer yapmıştır. Aynı yıl, **Sexual Perversity in Chicago** ile **Duck Variations** oyunları, bir off-off-Broadway yapılanması olan St. Clement's Theatre'da, New York'da sahnelenmiştir. Bu gelişme, Mamet için Broadway yolunu açan ilk önemli gelişmelerden biri olmuştur. Goodman Tiyatrosu'nda sahnelenen **American Buffalo** oyununun yarattığı güçlü etki 'En İyi Yeni Oyun' dalında Mamet'e Obie Ödülü kazandırmıştır. Başarı haberleri beraberinde Mamet'e, Oui adlı bir magazin dergisinde danışman ve editör olarak davet edilmesinin yolunu açmıştır (Sauer ve Sauer, 2003: 1-3).

Jefferson ve Obie ödüllerinin alınmış olmasıyla Mamet metinleri, Chicago genelinde talep artışına sebep olmuştur. Bu süreçte St. Nicholas Topluluğu için sanat direktörü olarak 1976 yılında yeniden imza atan Mamet, 1977 yılında ise, **American Buffalo** oyununu Broadway'e taşımayı başarmıştır. Broadway'de sahnelenen oyunu

sonrası yazar, New York Drama Critics! Circle Ödülü'ne lâyık görülmüştür. Yeni oyunlarını piyasaya sürmenin yanı sıra reji çalışmalarını da yürüten Mamet, **All Men Are Whores** isimi oyunu Yale Cabaret Tiyatrosu'nda sahnelerken, o yıl kaleme almış olduğu **A Life in the Theatre** oyunu da Goodman Tiyatrosu'nda prömiyerini yapmıştır. Hatta perdelerini açtığı ilk haftadan itibaren büyük ilgi gören oyun, sonrasında New York'daki Theatre de Lys'de sahnelenmiştir. Bu sırada programlarına yenilerini ekleyen St. Nicholas Tiyatro Topluluğu'da Mamet kalemi ve rejisi ile **Woods** oyununu kendi sahnelerinde; **The Revenge of the Space Pandas or Binky Rudich** ile **Two Speed Clock** oyunlarını da St. Nicholas oyuncu ekibi olarak New York – Quees'deki Flushing Town Hall'da sahnelemiştir. 1977 yılının Mamet adına kişisel olan gelişmesi, oyuncu Lindsay Crouse ile evlenmesi olmuştur. William H. Macy ile ortak arkadaşlığı bulunan oyuncu Lindsay Crouse ile evliliğinden 1982 yılında Willa, 1988 yılında Zosia olmak üzere iki çocuk sahibi olan David Mamet, 1990 yılında bu evliliği sonlandırmıştır. 1977 yılının uluslararası ilk büyük gelişmesi ise, **Sexual Perversity in Chicago** ile **Duck Variations** oyunlarının Londra'daki Regent Tiyatrosu'nda sahnelenmesi olmuştur. 1978 yılında 'Seçkin Oyunyazını' dalında Outer Critics Circle John Gassner Ödülü kazanırken; Goodman Tiyatrosu ile yakından ilişkisi ve tiyatro hayatındaki başarısı sayesinde Goodman Tiyatrosu'nun sanat direktörü Gregory Mosher tarafından, tiyatroya sanat direktörü yardımcısı ve oyun yazarı olarak davet edilmiştir. Aynı süreçte Joseph Papp'ın yapımcılığı ve organizasyonunu üstlendiği **The Water Engine** oyunu önce New York Shakespeare Festival Public Tiyatrosu'nda daha sonra da bir Broadway kuruluşu olan Plymouth Tiyatrosu'nda sahnelenişi ile Mamet, oyun yazarlığı sıfatıyla ikinci Broadway deneyimini yaşamıştır. Mamet'in **American Buffalo** oyunu ise kendi adına ilk Avrupa prömiyerini aynı yıl, Ulusal Tiyatro'da sahnelenmesi ile gerçekleştirmiştir. Oyunları kıtalararası üne kavuşmaya başlayan Mamet, birçok yeni akım girişimlere de girmekten çekinmemiştir. Teknolojinin de gelişmesiyle birlikte özellikle yetmişli yılların sonuna doğru atak yapan karasal, kablolu televizyon kanalları ve radyolar, tiyatro metinlerinin radyo tiyatrosu olarak temsil edilmesine ya da televizyon dizisi olarak uyarlanmasına imkan sağlamıştır. Buna örnek olarak 1978 yılında David Mamet'in **The Water Engine** oyununun, National Public Radio'da okuma tiyatrosu olarak; 1979 yılında ise **A Life in the Theatre** oyununun, PBS kanalında yayınlanması örnek olarak gösterilebilmektedir.

Tiyatro ve dolasıyla oyun metinlerinin gücünü birçok farklı alanda sergileme fırsatı bulan Mamet, 1979-80 yılları arasında **A Life in the Theatre** oyunu ile Londra'daki Open Space Tiyatrosu'nda; **Lone Canoe or the Exploler** oyunu ile de Goodman Tiyatrosu'nda ayrı ayrı prömiyer yapmıştır. Aynı yıl revize ettiği **Lakeboat** oyunu ise, revize edilmesinin hemen ardından Milwaukee Repertory Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir (Nadel, 2008: 92-111).

Mamet için 1980 yılı ve sonrası, kariyerinde önemli değişimlerin yaşandığı dönem olarak belirtilebilmektedir. Bu dönemi önemli olarak belirleyen durumlar kısaca şöyle sıralanabilir: Mamet, kendi bölgesi ve eyaletinden çıkarak tüm Amerika kıtasına ulaşmayı hatta sınırlarını daha da genişleterek Avrupa'nın birçok ülkesine oyunlarını taşımayı başarmıştır. Artık özellikle İngiltere başta olmak üzere Avrupa'nın geneline yayılan David Mamet metinleri, 1992 yılında **A Life in Theatre** oyunu ile Ankara Devlet Tiyatrosu'nda prömiyerini yaparak, ülkemizde de 1992 yılından itibaren sahnelenmeye, oyunları dilimize çevrilip yayınlanmaya başlamıştır (Ankara Devlet Tiyatrosu, 1992). David Mamet için ikinci önemli durum ise 1980 yılından itibaren sinema sektörüne güçlü bir adım atışı olmuştur. Sinema sektörüne adını yazacak ilk işi 1981 yılında, bir senarist olarak bulunduğu, James M. Cain'in romanı **The Postman Always Rings Twice**'ı, Bob Rafelson'un aynı adlı filmi olmuştur. 1982 yılında yazmış olduğu **Edmond** adlı oyunu, Goodman Tiyatrosu'nda o yıl prömiyerini yaparak, aldığı olumlu eleştiriler üzerine New York'da oldukça yankı uyandırmış; bu sebeple aynı oyun Obie Ödülü'ne lâyık görülmüştür. Sinema sektöründeki ilk büyük gelişmesi ise Mamet tarafından senaryoya uyarlanan **The Verdict** filminin, 'En İyi Uyarlama Senaryo' dalında Oscar Akademi Ödülleri'nde adaylığa lâyık görülmesi olmuştur. 1983 yılında ilk kez yayınladığı **Glengarry Glen Ross** oyunu ile, tiyatro alanında yeniden popülerlik kazanan yazar, prömiyerini Goodman Tiyatrosu'nda yapıldıktan sonra, artan talep üzerine, oyununu Broadway'e taşımıştır. Broadway'de bulunduğu sürede toplam üç yüz yetmiş sekiz temsile ulaşan **Glengarry Glen Ross** oyunu 1984 yılı sezonu içerisinde, aynı yıl Pulitzer Ödülü, 'Yılın En İyi Amerikan Oyunu' dalında Drama Critics' Ödülü, Joseph Dintenfass Ödülü kazanmış, bunun yanı sıra, içerisinde 'En iyi Oyun' ve 'En İyi Yönetmen'in dahil olduğu toplam dört Tony Ödül adaylığı kazanmıştır. 1984 yılının henüz başında ise David

Mamet ve Mosher, New Theatre Company (NTC – Yeni Tiyatro Topluluğu)'i kurmuşlardır (Sauer ve Sauer, 2003: 9). New Theatre Company açıldığı 1984-1985 sezonlarına çok hızlı bir giriş yapmış, Mamet'in romandan uyarladığı **The Cherry Orchard** oyunu bile perdelerini açarken, paralel olarak, **Prairie du Chien** ve 1985'de yazımı tamamlanan **The Shawl** metinleri Gregory Mosher rejisiyle, New York'daki Mitzi Newhouse Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Aynı yıl **Edmond** metni ise Royal Court Tiyatrosu ortak yapımı ile Newcastle Playhouse'da Avrupa prömiyerini yapmıştır. 1985 yılının sonlarına doğru ise David Mamet, ileride Pratik Estetik atölyelerini yapacağı, bugün hâlâ eğitim ve sahnelemelerine devam eden Atlantik Tiyatro Topluluğu'nu (Atlantic Theatre Company), William H. Macy ile birlikte New York'da kurmuştur. Yazar, 1986 sezonundan itibaren sinema sektörüne ağırlık verecek olsa da, tiyatro tiyatro metinleri kaleme almaya, eğitimci, yönetmen ve yazar kimliğiyle atölyeler yapmaya devam etmiştir. 1987 yılında ise, Broadway ve Pulitzer Ödülü gibi, Mamet'in adının dünya genelinde tekrar yankı uyandırmasını sağlayacak olan, **The Untouchables** filminin senaryosunu yazmıştır. Aynı yıl Mamet'in hem yazıp hem de yönettiği **House of Games** filmi, New York Film Festivali'nin kapanış filmi olarak seçilmiş; film, 'En İyi Senaryo' dalında Golden Globe Adaylığı kazanmıştır. Tiyatro ve sinema alanları arasında sürekli olarak üretimde bulunan yazar, 1990 yılında, Anton Çehov'un **Three Sister** oyununu revize ederek yeniden uyarladığı aynı adlı oyunu, Atlantik Tiyatro Topluluğu tarafından, Philadelphia'daki Festival Tiyatrosu'nda, daha sonrasında Harrogate ve Goodman Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. 1991 yılında, hayatından önemli bir yer kaplamış olan babasını kaybetmesinin yanında oyuncu olan Rebecca Pidgeon ile evlenmiştir. Bu evliliğinden ise 1994 yılında Clara adında bir evlat sahibi olmuştur. David Mamet'in **American Buffalo** ve **Glengarry Glen Ross** oyunlarından sonra tiyatro ortamlarında en çok tartışılacak oyunu **Oleanna,** 1992 yılında yazılmıştır. American Repertory Tiyatrosu'nda prömiyer yapan oyun; New York'daki Orpheum Tiyatrosu'nda ise yeniden açılış oyunu olmuştur. Aynı yıl Mamet, **Glengarry Glen Ross** oyun metnini senaryoya dönüştürmüştür. Yayınlanışının üzerinden henüz bir yıl geçmişken, 1994 yılında ise yazar, **Oleanna** oyununu senaryoya uyarlayarak ve yönetmenliği yaparak beyazperdeye aktarmayı başarmış; henüz yazımını tamamladığı **The Cryptogram** oyunu ise Gregory

Mosher'in rejisi ile Londra'daki Ambassadors Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir (Nadel, 2008: 141-195).

David Mamet, özellikle 1997 yılında, birçok alanda ve dalda ödül adaylığına hak kazanmıştır. Hilary Henkin ve David Mamet tarafından senaryosu hazırlanan **Wag the Dog** filmi, hem 'En İyi Film', 'En İyi Senaryo' ve En İyi Aktör' dalları ile Golden Globe Ödülleri'ne adaylık; hem de benzer adaylıklarla Academy Awards ve Writers Guild of America ödüllerine adaylıklar kazanmıştır. Aynı yıl Mamet'in senaryosunu yazdığı ve yönettiği film **The Spanish Prisoner**, Toronto Film Festivali'nin açılış filmi olarak gösterime sunulmuştur. **The Old Neighborhood** oyunu, 1998 yılında, henüz Royal Court Tiyatrosu'nun sahnelemesiyle Britanya prömiyerini yapmışken, yapımcılığını John Frankenheimer'ın yaptığı **Ronin** filminin ve Terrence Rattigan'ın aynı isimli romanından uyarlanan **The Winslow Boy** filminin senaryoları Mamet tarafından kaleme alınmıştır. Hem senayosunu hem de yapımcılığına destek olduğu **Lansky** filmi, HBO tarafından yayınlanmıştır. Özellikle 1999'da yazdığı **Boston Marriage** oyunundan itibaren yazar, yüzünü daha çok sinema ve eğitmenlik alanına çevirmiştir. Hem yazarlığını hem de yönetmenliğini yaptığı **Boston Marriage** oyununu American Repertory Tiyatrosu'nda sahneleyen yazar, aynı yıl senaryosunu yazdığı **State and Main** filminin aynı zamanda yönetmenliğini yapmış; prodüktörlüğü yaptığı **Lakeboat** filmi ise, Joe Mantegna rejisiyle beyazperdeye taşınmıştır. Yapımcılığını, senaristliğini ve yönetmenliği yaptığı filmleri **Lakeboat** ve **State and Main** filmlerinin 2000 yılının başlarından çıkmasıyla birlikte Mamet, önündeki yaklaşık dört yılı daha çok sinemaya yönelerek, ve deneme kitapları yazarak değerlendirmiştir. Özellikle 2001 yılında hem senaryosunu yazdığı hem de yönettiği **Heist** filminden sonra yine aynı yıl, **The Untouchables** filminden sonraki en büyük prodüksiyon yapımının içerisinde kendisini bulmuştur: **Hannibal**. 1991 yılında beyazperdeye taşınan, başrolünü Anthony Hopkins'in canlandırdığı, Jodie Foster ve Scott Glenn gibi güçlü isimlerle dolu kadroya sahip olan **The Silence of the Lambs** filminin, gişede büyük ilgiyle karşılanması sonrası, filmin başrolü Doktor Hannibal Lecter'a özel bir film yapılması kararı alınmıştır. Yönetmenliğini Ridley Scott'ın yaptığı, başrolünü Anthony Hopkins'in üstlendiği, müziklerinin ise Howard Shore tarafından yapıldığı **Hannibal** filminin senaryosuna ise David Mamet imzasını atmıştır (Nadel, 2008: 187-

226). İçerisinde bulunduğu **Heist** ve **Hannibal** yapımlarından sonra sinema sektörüne bir yıl ara veren sanatçı, 2004 yılında yönetmenliğini yaptığı **Spartan**, 2005 yılında ise aynı isimli kendi oyunundan senaryolaştırmış olduğu **Edmond** filmini senaristliğini yapmış, bu iki yapımda da eski dostu William H. Macy ile çalışmıştır. Sinema kariyeri kaldığı yerden devam ederken, tiyatroyu da ihmal etmeyen yazar, sırasıyla 2004 yılında **Faustus**; 2005 yılında ise **Romance** oyunlarını kaleme almıştır. 2007 yılında tamamladığı **November** oyunu, yayınlandıktan bir süre sonra Broadway'de prömierini yaparken, 2008 yılında ise aralarında Oscar adaylığı olan Chiwetel Ejiofor'un da olduğu, kendisinin senaryosunu yazdığı **Redbelt** filmi perdeye taşınmıştır. 2008 yılından itibaren **Race** (2008), **The Anarchist** (2012), **China Doll** (2015), **The Penitent** (2017) oyunlarını kaleme alan yazar; sinemada ise son yönetmenliğini başrolünde Al Pacino'nun olduğu, 2013 yılında çekilen **Phil Spector** filmi ile yapmıştır. Özellikle 2013 yılından itibaren daha çok bilgi birikimini hevesli tiyatro, sinema ve oyuncu adaylarına aktarmaya çalışan sanatçı, 2017 yılında World Class isimli online atölye dersleri veren bir platform ile anlaşarak yaklaşık yirmi altı dersten oluşan **David Mamet Teaches Dramatic Writing** adlı online eğitim programına da imzasını atmıştır.

David Mamet'in içinden geçtiği tiyatro ve sinema dünyası üzerine edindiği deneyimler, özellikle 2000 yılı sonrasında onu, yetkin bir eğitimciye dönüştürmüştür. İlk kitabı olan **Film Yönetmek Üzerine**'yi (**On Directing**) çıkardığı 1991 yılında, henüz yeni bir sinema senaristi ve yönetmeni olmasına rağmen, öğrencilere verdiği yenilikçi fikirleriyle adından söz ettirmiştir. Sanford Meisner'den oyunculuk eğitimi almış, sonrasında bir oyun yazarı ve yönetmeni olmuş biri olarak tiyatronun her alanına nüfuz etmiş olan yazar, deneyimlerini sık sık paylaşmaktan çekinmemiştir. İlk kitabını çıkardıktan yedi yıl sonra sinemada oyuncu – yönetmen ilişkisini ve dramatik anlatım üslubunu açıkladığı **Bıçağın Üç Kullanımı** (**Three Uses of the Knife**) adlı kitabını yayınlamıştır. Chicago Üniversitesi, Columbia Üniversitesi gibi birçok üniversite ve kolejde dersler veren, mesleğin tekniğinden ve mantığından bahseden yazar, özellikle oyunculuk eğitimi ve sanatı ile ilgili fikirlerini 1999 yılında çıkarmış olduğu **Doğru ve Yanlış: Oyuncu İçin Sapkınlık ve Sağduyu** (**True and False: Heresy and Common sense for the Actor**) adlı deneme kitabında ayrıntılandırmaya çalışmıştır. Hatta

oyunculuk hakkındaki düşüncelerini ve çalışmalarını, yakın dostu olan oyuncu William H. Macy ile düzenlediği Pratik Estetik (Practical Aesthetics) adlı atölyelerde, hevesli oyuncu adaylarıyla paylaşmıştır. Macy ile beraber kurmuş oldukları Atlantic Tiyatro Topluluğu, Pratik Estetik Atölyeleri'nin düzenli olarak yapıldığı bir tiyatrodur. Bugün, hâlâ etklinliğini New York'da sürdüren Atlantic Tiyatro Topluluğu, yaptığı atölyeler ve çalıştırdığı öğrencilere, David Mamet'in imzası olan Pratik Estetik atölyelerini, bir oyunculuk yöntemi olarak yapmaya devam etmektedir.

2.2. David Mamet'in Tiyatro Düşüncesi

David Mamet'in tiyatro ve oyunculuk sanatı üzerine hem teorik hem de pratik düşüncelerinin temelini büyük ölçüde Amerikan tiyatrosunun çağdaş oyun yazarı olması oluşturmaktadır. Çünkü onun için temel öğe olan metin (hikâye) hem tiyatronun, yani hikaye anlatımının özünü oluşturmakta, hem de oyunculuk yaklaşımının bütünlenmesinde önemli bir dayanak noktası olmaktadır. Hikaye anlatımı ve seyirci etkileşimini başlangıç noktası olarak belirleyen yazar, hem oyun yazmanın hem de sahnede başarılı bir oyunculuk performansı oluşturabilmenin kendine özgü inceliklerini değerlendirmiştir. Bu sebeple David Mamet'in tiyatro sanatının yazınsal kısmını, oyunculuk fikirlerinden ayrı olarak değerlendirmek, sanat fikrini anlamak adına daha anlaşılır bir yol olacaktır.

Tiyatro kariyerine 1970 yılından itibaren oyun metinleri yazarak başlamış olan Mamet, oyunlarının kaynaklarını genellikle anılarından ve deneyimlerinden almaktadır. Üniversitede edebiyat eğitimi almış, taksi şoförü, fabrika işçisi, aşçı, emlak satış temsilcisi, otobüs şoförü yardımcısı gibi pek çok alanda deneyim elde etmiş olan yazar, deneyimlerini karakter ya da olay bağlamında oyunlarına yansıtmıştır. Bu duruma örnek olarak verilebilecek olan **Glengarry Glen Ross** oyunu, satış temsilcisi kişilerin, emlak satışı üzerine çekişmeye girdikleri, müşteriyi ikna edebilmek ve sistem içerisinde var olabilmek adına mücadelelerini anlatmaktadır (Mamet, 1994: 5-11). Benzer şekilde, hayatının önemli bir bölümünü geçirdiği, fabrika şehri olarak da adlandırılan Chicago'nun sokak dili, işçi sınıfı jargonu oyunlarında sıkça görülebilmektedir. Aynı zamanda Büyük Depresyon döneminde Amerika'ya göçen Polonyalı - Yahudi bir aile kökenine sahip olan

yazar, sahip olduğu etnik köken gereği de politik ve kültürel gelişmelerle içli dışlı olmuş; modern hayatın açmazlarını, Amerikan kültüründeki paradoksları, ekonomik sorunların kültürler üzerindeki yozlaştırıcı sonuçlarını oyunlarında değerlendirmiştir. Bu sebeple oyunları, karakterleri tarafından değilse de dil olarak ahlaki itiraflarla dolu olmuştur. Çünkü Mamet'in karakterlerinin işlevsel bir geçmişi yoktur; karakterler şimdiki zamana mahsur kalmış durumdadır ve zamanla anlamını yitirmiş ifadeler tekrarlamaktadırlar. Oyunları bireycilik, yabancılaşma ve yalnızlaşma sonucu suça teşebbüslere dönüşmüştür. Devrimci dil, travmaya; aşk, saldırgan bir cinselliğe; güven ise basit bir paranoyaya yerini bırakmıştır. Karakterleri açgözlülük, egoizm tarafından motivelendirilen bir komplocu olarak vücut bulmuştur. Oyunlarında insan nesli, tükenmekte olan bir tür olarak yer almaktadır. Karakterleri nasıl iletişim kuracaklarını unutmuşlar ve kendilerine varlıklarının dahi nedenini sormayı bırakmışlardır. Onların hayatı ruhsal olarak kurak, duygusal olarak iflas etmiş bir hayattır. Oyunlarının ana temasını genellikle kayıp olarak belirleyen yazarın karakterleri, rastgele olaylar içerisinde bir tür anlam aramakta ve tehditkar bir kaostan düzen oluşturmaya çalışmaktadırlar. Fakat güven talep ettikleri kişileri aldatırlar. Kendi ürettikleri ironilerin kurbanları olurlar. İnsani ve ahlaki bir dünyanın dilini iyi bilir ve kullanırlar (Bigsby, 2004: 204-206).

David Mamet'in, oyun yazarı olarak, kendisini çağdaşlarından farklı kılan en büyük özelliği ise dili kullanmadaki özgünlüğü olmuştur. Dil bilgisine olan merakı amatör bir dil bilgini olan babasından, ritimli dili ise çocukluğundan gençliğine kadar aldığı piyano derslerinden temellendiği bilinmektedir. Gündelik gerçekliği ve doğal akışı oyunlarındaki repliklerle göstermeye çalışan yazarın karakterleri argo ifadeler, küfürlü diyaloglar, sokak ağzını vurgulayan deyimleri sık sık kullanmaktadırlar. Birbirleriyle uzun uzun ama kısa cümlelerle konuşan karakterler, doğaçlamaya yakın doğallıkta kesintilere maruz kalmaktadırlar. Parçalı diyaloğa, bozuk söz dizimine ve eksik cümlelere sahip olan replikler, sözlü içerik yerine daha çok sese ve ritme indirgenmiştir. Diyalogları çoğunlukla sanki hiçbir düşünceyi öne sürmüyormuş gibi kısa, düzensiz, tek heceli, basit soru işaretlerinden, kısaltılmış ifadelerden oluşmaktadır. Düşünce nidaları, kararsız bakışmalar, kekelemeler, üst üste konuşmalar ve anlamsız bakışmalar sık sık kullanılmaktadır. Eleştirmenlerin, diyaloğunu tanımlamak adına kullandıkları

MametSpeak, sonrasında Mamet ile özdeşleşen bir tanım olarak literatüre geçmiştir. Mamet'in dile olan ilgisi büyük olsa da yaklaşımı oldukça temkinli olmuştur. Dilin eylemden önce geldiğini bilmektedir ve dilin gücünden de korkmaktadır. Onun için sofistike, karmaşık ve ayrıntılı kelimeler tehlikelidir; açık, basit, bir veya iki heceli ifadeler söylediklerinden daha fazlasını aktaran seçimlerdir (Nadel, 2008: 4-9). Mamet'in, dilini oluşturmak konusunda, usta oyun yazarları Harold Pinter ve Samuel Beckett'ten de ilham aldığı bilinmektedir. **Glengarry Glen Ross** oyununun adandığı kişi olan Harold Pinter gibi Mamet de duraklamalarla ve konuşmalarla gerçekte söylenenler arasındaki boşluklarla ilgilenmektedir. Parçalı ifadelerin, oyunlarının bir parçası olmaları üzerine yoğunlaşır. Yine de sundukları vizyon hiçbir zaman tamamen karanlık değildir; ya karakterin kendini bulma arayışıyla ya da karakterin boş ve sıradan hayatlarına gizledikleri olağanüstü bilgelikle aydınlatılır (Schcey, 1988: 88-89).

Mamet'in oyunlarında dili besleyen bir diğer unsur ise hikaye anlatımında önem verdiği kurgu olmuştur. Başarılı bir hikaye anlatımının doğru tasarlanmış bir olay dizisi ile sağlanabileceğini savunan yazar, bu konuda Hemingway'i örnek aldığını, **Film Yönetmek Üzerine** (1997) adlı kitabının önsözünde açıkça belirtmektedir:

> "...Bu görüş, Hemingway'in *'öyküyü yaz, tüm güzel satırları çıkar ve hala öykünün işe yarayıp yaramadığına karar ver*" sözleri ile de açıklanabilir. Benim yönetmen ve dramatist olarak deneyimim şudur: Yazarın atabileceği adım oranında parça devinmektedir. İyi bir yazar 'kesme'yi öğrenerek, süs, betim, anlatı ve özellikle derin anlam ve duygu öğelerini çıkararak daha iyiye ulaşır. Peki, geriye kalan nedir? Öyküdür. Öykü nedir? Öykü, kahramanın hedefine ulaşmaya çalışırken başına gelen birbiriyle ilintili bir dizi önemli olaydır" (Mamet, 1997).

David Mamet'in, sonrasında hikaye anlatımına bağlı olarak oyunculuk düşüncelerini de şekillendirecek olan bir diğer ilham noktası ise Aristoteles'in düşünceleri olmuştur. Aristoteles'in belirtmiş olduğu 'kahramanın tek bir hedefe ulaşmaya çalışması' durumundan ortaya çıkan eylem birliği fikri, yazarın 2010 yılında çıkarmış olduğu **Theatre** adlı kitabında kendine geniş bir yer bulmuştur. Başarılı bir tiyatro etkinliğinin en büyük ölçütünün oyuncu ile seyirci arasında ilişki kurulabilmesi olduğunu belirten yazar, bunun için de hikayede doğru bir olay dizisi (plot) oluşturulması gerektiğini savunmuştur. Pek çok yazarın **Poetika'**yı dikkatlice yeniden okumasını öğütleyen yazar, eserde bahsedildiği üzere, seyirci için en önemli unsurun hikaye konusu olduğunu

belirtmiştir. Bu sebeple seyirciyi etkileyebilmek için de ilgi çekici, içerisinde komplo barındıran, her adımda daha da merak ettiren, sürükleyici ve gittikçe tırmanan olay dizisi yaratmanın, en önemli nokta olduğunun altını çizmektedir:

> "...Aristoteles'in Poetika'sını okuyun. Orada olayların (yani sahnelerin), kahramanı oyunun başında belirtilen amacın çözümüne yönelik girişimde bulunmaya iten her yeni olayın başarısızlığının sebebinin, olay örgüsünden kaynaklandığını görüyoruz. Thebes'de bir veba var. Kral Oidipus, amacını bulmaya koyulur. Sonunda sebebin kendisi olduğunu keşfeder. Oyun biter. Aristoteles'e göre hem şaşırtıcı hem de kaçınılmaz bir şekilde sona erdiğine dikkat edin. Oyun neden binlerce yıl hayatta kaldı ve Aristoteles onu neden bir paradigma olarak benimsedi? Mükemmel konusu yüzünden. Çağdaş oyun yazarı ne yapmalı? Bir olay dizisi yazmayı öğrenin. Nasıl olur? Yazarak, gözden geçirerek, aşamalandırarak ve yeniden başlayarak. İyi şanslar." (Mamet, 2010: 75-79).

Mamet'e göre tiyatro sanatının özü, seyirci ile etkileşim kurulan özel anlarda saklıdır. Ona göre iyi bir olay dizisine sahip hikayenin beslediği bu özün kaynağı ise avcı-toplayıcı dönemlerde kamp ateşi başındaki av hikayerinden gelmektedir. Avcılar tarafından deneyimlenmiş avın her bir aşamasının merak uyandıracak şekilde ateş başında paylaşımının, dinleyende uyandırdığı etki ile tiyatro seyircisinde yaratılması gereken etki arasında paralel bir bağ kurmaktadır. Çünkü ateş başındaki dinleyici, kendisini baş karakter olan avcıyla aynı konuma yetleştirmektedir. Hikaye boyunca amacının ne olduğunu bilen dinleyici, aynı kahraman gibi, başına gelen olaya karşı yapacağı en iyi hamlenin ne olduğunu belirlemeye ve olayı hikaye karakteriyle eşlenik olarak zihninde tasarlamaya çalışmaktadır. Tasarısını hikayedeki rakibi ya da düşmanını gözleyerek oluşturan dinleyici, zihninde, aynı kahraman gibi hareket ederek karşılıklı etkileşimin bir öğesi konumuna dönüşmektedir (Mamet, 2010: 10-13). Ona göre tiyatro, seyirciyle bu şekilde yakalanan karşılıklı etkileşim anlarında amacına ulaşmaktadır. Ek olarak 1997 yılında yayınlanmış olan **True And False: Heresy and Common Sense for the Actor** adlı kitabında Mamet, seyircinin, tiyatro salonuna, izlediği şeye ikna olmaya gönüllü olarak gelmiş olduğunu da belirtmektedir. Ona göre sahne üzerinde gerçekleşen pek çok durum, inancı sarsacak kadar absürt bir şeye dönüşmedikçe seyirci tarafından kolaylıkla kabul edilecektir. Bunun örneğini televizyonda verilen bir son dakika haberi üzerinden anlatan Mamet, hapisten kaçan bir zanlının birkaç insanı rehin aldığı haberinde, gür sakallı bir adamın fotoğrafını gördüğümüzde, fotoğraftaki kişinin bunu yapmış

olabileceği bilgisine hızlıca ikna olabileceğimizi; fakat fotoğraftaki kişinin, zanlıyı etkisiz hale getirip insanları kurtaran biri olduğu bilgisi verildiğinde ise, gür sakallı bu kişinin ne kadar iyi niyetli ve ahlâkı bütün bir kişi olduğuna kanaat getirilebileceğini dile getirmiştir (Mamet, 1997: 71-72). Bu örnekten hareketle seyirci, kendisine sunulan bilgiyi kabul etmeye hazır bir şekilde salona gelmektedir. Seyirciye başarılı bir tiyatro deneyimi yaşatabilmek için gereken başat gereksinim ise oyun metninde doğru kurgulanmış olay dizisidir. Bu bakış açısı Mamet'in sadece oyun metinleri kapsamında değil, oyunculuk yönteminin de şekillenmesinde önemli bir noktada durmaktadır.

2.3. Pratik Estetik Yöntem

David Mamet'in hem kısa süreli olarak Sanford Meisner'den almış olduğu oyunculuk eğitimi hem de tiyatronun diğer alanlarında kariyeri boyunca elde ettiği deneyimler sonucu oluşturduğu oyunculuk düşünceleri, özellikle 1980'li yıllardan itibaren yakın dostu olan oyuncu William H. Macy ile beraber gerçekleştirdiği Pratik Estetik adlı atölyelerde gün yüzüne çıkmıştır. Aynı zamanda 1997 yılında **Doğru ve Yanlış: Oyuncu İçin Sapkınlık ve Sağduyu** (**True And False: Heresy and Common Sense for the Actor**) ile 2010 yılında **Tiyatro** (**Theatre**) başlıklarıyla yayınladığı iki deneme kitabında öncü düşüncelerini belirtmiş olan yazarın oyunculuk yaklaşımı, atölye öğrencileri tarafından 1986 yılında yayınlanmış **Oyuncu İçin Pratik El Kitabı** (**Practical Handbook for the Actor**) adlı yapıt sonrasında kendisiyle birlikte anılan Pratik Estetik Yöntem adını almıştır. Bu sebeple Mamet denemelerinde ifade edilen öncü fikirler ve öğrencileri tarafından kitaplaştırılıp uygulamalarla örneklenen yöntem aşamaları sırasıyla değerlendirilecek ve Diderot'nun Kurgu Üstünlüğü İlkesi ışığında benzerlikleri ve farklılıkları da ortaya konulacaktır.

Diderot ve Mamet'in hem tiyatro sanatının genelinde hem de oyunculuk sanatı özelinde pek çok ortak düşünceleri bulunmaktadır. Bunlardan ilki ikisinin de hem tiyatro meraklısı hem de oyun yazarı olmalarıdır. Ayrıca iki yazarın da, kaleme aldıkları oyun metinlerinde gündelik, doğal konuşma dilini yakalamak için argo sözcükler, kesik konuşmalar ve nidaları sık sık kullandıkları bilinmektedir. Her ne kadar Mamet, tiyatro sanatının pek çok dalında deneyim kazanmış olsa da ikisi de, oyun yazarı olarak,

oyunculuk sanatı üzerine de çalışmalar gerçekleştirmiştir. Oyunculuk sanatında tespit ettikleri sorunları kendi dönemlerinin oyuncuları üzerinden gözlemleyen ve deneyimleyen iki yazar, tespit ettikleri sorunlara karşı, yayınlamış oldukları deneme türündeki eserleriyle çözüm önerileri sunmuşlardır. Diderot, içinde bulunduğu yüzyılın oyunculuk sanatındaki kendiliğindenlik, rasyonellikten uzak, ânlık, dengesiz, spontane ve salt olarak esine dayalı oyunculuk üzerinde negatif unsurları tartışmış iken, Mamet, dönemi içerisinde beraber çalıştığı oyuncuların psikolojiyi merkez alan oyunculuk yöntemlerinin kendilerinde bıraktığı negatif unsurları gözlemleyip, tespit ettiği sorunlara yönelik çözüm arayışları içerisinde girmiştir. Dönemlerinin oyuncuları üzerinden gözlemledikleri sorunlara çözüm aramaya çalışan iki ismin başlangıç noktalarındaki ortak nokta ise, ikisinin de oyunculuğa psikolojiyi ya da duyguyu merkeze alarak değil, kurgusal bir bakıştan yaklaşmış olmalarıdır. Oyun metninin önemini belirten iki isim de, oyunculuk sanatında duygu durumunu reddederek, yerine gözleme ve analize dayalı bir disiplin düşüncesi oluşturmuştur.

Mamet'in oyunculuk üzerine çıkarımlarının başlangıç noktasını dönemin yaygın oyunculuk yöntemleri ve bu yöntemlere göre eğitim alan oyuncuların çeşitli problemleri oluşturmaktadır. Yazar ve yönetmen olarak pek çok alanda oyuncularla beraber vakit geçirmiş olan Mamet, Stanislavski ve ondan türeyen oyunculuk yöntemlerindeki eksiklikleri, oyuncular üzerinden gözlemleyerek değerlendirmiştir. Mamet'e göre, Stanislavski sistemi ve sonrasında geliştirilmiş olan metot vb. yaklaşımların öğretildiği eğitim kurumları, oyuncunun psikoloji dünyası, duygu durumu ve bilinçdışı hâlini merkez aldıkları için pek çok oyuncu adayının uyum sorunu yaşamasına sebep olmaktadır. Sahnedeki performansın gerçek olabilmesi için geliştirilen metotlarda genel olarak oyuncunun saptanan duygu durumunu kendi hayat deneyimlerinden yola çıkarak, buna denk gelen anılarla eşleştirmesi ve sık provalar sonucu oyunun gerektirdiği yerde sahneye taşıması beklenmektedir. Fakat Mamet'e göre ise bu durum hem sürdürülebilir değil hem de sağlıklı bir yaklaşım değildir. Oyuncudan bilinçli olarak yaratması ve koruması istenilen psikoz durumu mantıklı ve tekrarlanabilir olmadığı gibi bu yöntemler pek çok kez oyuncunun kendini kötü, yararsız, işe yaramaz veya sorunlu olarak hissetmesine; zaman içerisinde daha da içe kapanmasına sebep olmaktadır. Duygu hafızası, duyu

hafızası vb. duygu çalışmalarının faydasız olduğunu düşünen Mamet'in karşı düşüncesi ise duygu durumunun kontrol edilemez mekanizmalardan oluşmasıdır. Ona göre sahne üzerindeki oyuncunun, kendisini zorla duygu durumu içerisine sokması zihin tarafından reddedilir. Dolayısıyla bir oyuncu hem duygu hâlinde olup hem de sahne üzerinde önceden belirlenmiş hareket dizisine bağlı kalamaz ve kontrolünü kaybeder (Mamet, 1997: 1-8). Kaybedilen kontrolün, artık bir oyunculuk performansı olamayacağını ifade eden yazar, savunduğu düşünceyi bir oyuncu örneği üzerinden açıklamaktadır:

> "Sahnede, kendi içinde bir 'durum' arayan ya da yaratmaya çalışan aktör, iki şeyden sadece birini düşünebilir: (a) Ben gereken duygu durumuna henüz ulaşmadım; eksiğim ve daha çok denemeliyim; veya (b) Gerekli duruma ulaştım, ne kadar da yetkinim! Hem (a) hem de (b) oyuncuyu oyundan çıkarır. Çünkü zihin zorlanamaz. Duygusal-psikolojik yapımız öyledir ki, herhangi bir şey düşünme veya hissetme emrine vereceğimiz tek yanıt isyan olur. İstisna yoktur. Kişi bilinçli düşüncelerine gerçekten hükmedebilseydi, istediği zaman duyguları çağırabilseydi, nevroz, psikoz, psikanaliz, üzüntü olmazdı" (Mamet, 1997: 8).

Duygu durumunun kontrol edilemez mekanizmalardan olması, benzer ölçüde Diderot'nun kurgu üstünlüğü ilkesini besleyen merkez düşüncelerden biri olmuştur. Diderot'nun, tiyatroya kurgusal düzlemde yaklaşmasının en önemli sebeplerinden biri, oyuncu performansının her temsilde aynı başarı ölçütünde olamaması ve dönemin yıldız oyuncularının rastlantısal olarak esin durumuna göre hareket etmesidir. Aynı Mamet gibi, Diderot'ya göre de duygu, kontrol edilemez mekanizmalardan biridir. Duygu durumu içerisinde olan bir oyuncu sahnede fiziksel ve mentâl kontrolünü sağlayamamakta ve oyunun doğru aktarımı için belirlenmiş hareket planına uygun şekilde eylemlerini gerçekleştirememektedir. Bu sebeple esin durumuna dayalı bir oyunculuk performansı, istisna zamanlar başarılı olabilmesinin yanında genellikle şansa dayalı, dengesiz, kurgusal bütünlükten uzak, her temsil yeniden aynı ölçüde tekrar edilebilir olmayan yaklaşımdır. Kontrol edilemeyen duygu durumuna karşı oyuncu, rol karakterinin gerektirdiği fiziksel ve duygusal dış formları gündelik yaşam içerisinde doğru gözlemleyip analiz etmeli ve aynı gerçeği birebir yaratmak adına sahne üzerine taşımalıdır. Bu yolla oyuncu hem doğru bir rol analizi yapmış olacak, hem gündelik hayatın gerçeğinin bir taklidini sahneye taşımış olacak, hem de metnin ve temsilin

kurgusal bütünlüğüne uygun hareket etmiş olacaktır. Özetle duygu durumunu reddeden iki yazarın ortak kaynağı, oyun metinlerinin kurgusal eserler olması olmuştur.

Bir yazar olarak Mamet, oyunculuk yönteminin temelini oluştururken, oyun metninin yerini her ne kadar en önemli noktaya koymuş olduğunu belirtse de aynı zamanda metinlerin kurgusal olarak tasarlanmış yapıtlar olduğunun da o kadar bilincindedir. Oyun metni her ne kadar gündelik hayatın gerçeği ve doğallığı gözetilerek oluşturulmuş olsa da, sahne matematiğine uygun olacak şekilde organize edilerek kurgulanmış yapıtlardır. Bu sebeple bir oyuncunun, gerçek hayatta hiç var olmamış karakterleri sahneye taşıyabilmesi için psikolojik olarak kendinde var etmeye çalışması beyhude bir çaba olacaktır. Bu bakış açısı, Diderot'nun kurgusal bütünlüğü ile ortak noktalar taşımaktadır. Çünkü Diderot'ya göre de metin kurgusal bir yapıttır. Gündelik gerçeğin bir analizi, yazar tarafından yeniden tasarımı ve estetik kaygılar gözetilerek biçimlendirilmiş hâlidir. Ona göre metinlerde yer alan karakterler de, benzer şekilde, gündelik yaşam içerisindeki duruma uygun gerçek 'tip'lerin, ortalaması alınarak, metnin hedefi olan olay akışı ya da durumu boyunca estetize edilerek repliklendirilmesi hâlidir. O hâlde oyuncu, aslında sahneye taşınarak 'doğallığı estetize edilerek bozulan' rol karakterleri ile özdeşleşim kurmak yerine, soğukkanlı bir yaklaşımla onu analiz etmeli, tip ya da karakter olmasının özünü oluşturan unsurları değerlendirmeli ve her temsilde yeniden sahnelenebilmesini sağlayacak taklit formunu oluşturmalıdır. Tez çalışması kapsamında metnin kurgusallığı olarak değerlendirilen bu bakış açısı, Diderot'unun kurgu üstünlüğü ilkesini bütünleyen ana unsurlardan biridir. İki isim arasındaki bu ortak nokta, David Mamet'in oyunculuk yönteminin şekillenmesinde önemli bir basamak niteliği taşımaktadır. Mamet'e göre oyuncular, gerçekçi bir performans sergileyebilmek için hem duygu çalışmaları yaparlar hem de metin üzerinde yazılı olan karaktere dönüşmeye çalışırlar. Fakat bu durum da tamamen yanlıştır. Çünkü metin bir tarih değil, fantazidir. Dolayısıyla metin üzerinde karakter diye bir şey yoktur, sadece yazılı diyalog satırları ya da beyaz sayfalarda bulunan siyah işaretler ve harfler vardır. Karakterler hiç var olmamışlardır ve olmayacaklardır. Bir oyuncunun da ısrarla metin üzerindeki karakteri, içinde var etmeye çalışmasının da bir anlamı yoktur (Mamet, 1997: 36-37). Bu sebeple Mamet, yöntemin mottosu olarak 'hiçbir şey icat etme, hiçbir şeyi reddetme'yi

benimsemiştir. Motto ile anlatılmak istenen, oyunu ilginç kılmanın yazarın görevi, performansı ilginç kılmanın da oyuncunun görevi olduğudur. Oyuncu, kendisine verilen olay ve karakterleri reddetmemeli, yazarın eserine müdehalede bulunmadan karakterini sahneye taşımanın yollarını bulmalıdır. Mamet'e göre gösterinin amacı oyunu seyirciye iletmektir. Oyuncu ise bundaki önemli bir araçtır (Mamet, 1997: 13-30). Dolayısıyla oyuncunun duygusal ve psikolojik iç çatışmalara kendisini sokmadan, rol karakterini kendisinde var etmeye çalışmadan ve oyun metni üzerinde aşırı yorumlara kaçacak değişimler yapmadan oyunu sahneye taşımanın, taşınan performansı da ilginç kılamanın yollarını bulmalıdır.

Mamet için kontrol edilemeyen mekanizmalardan bir diğeri ise konsantrasyon olmuştur. Stanislavski'nin 'dikkat çemberi' yaklaşımından ya da 'ayna çalışması' gibi çalışmalardan örnek veren Mamet, bunun da aynı duygu durumu ya da inanç gibi zorlanamaz ve kontrol edilemez olduğunu belirtmiştir. Mamet'in aksine Diderot'nun kurgu üstünlüğü yaklaşımı, oyuncunun konsantrasyonu üzerine ayrıca bir başlık içermemesine karşın sürekli olarak duygu durumu ile eşleştirilerek değerlendirilmeye çalışılmıştır. Francesko Riccoboni'nin düşüncelerini de yanına alan Diderot, duygu halindeki bir oyuncunun kontrolünün artık kendi elinde (mantık) değil, duygularında olduğunu, bu sebeple sahne üzerinde hem duygu durumuna erişebilen hem de hareket planını aksatmadan yerine getirebilen bir oyuncunun olamayacağını savunmuştur. **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler** adlı kitabında Diderot, performans durumu içerisindeyken, bir sonraki repliğini düşünen oyuncunun bir yandan seyirci ile göz kontağı kurması ya da sahnesinin ardından kulise geçeceğini biliyor olmasının aynı anda sağlanamayacağını, en azından iddia edilen salt duygusal durumun gerçek olamayacağını belirtmiştir. Örneklerini dönemin ünlü oyuncuları Madam Clairon ve Madam Dumesnil üzerinden vermeyi sürdüren yazarın, aynı Clairon'da olduğu gibi, bir oyuncunun hem sahne üzerindeki bir aksiliğe tepki verebilmesi, hem de oyunun kurgusal bütünlüğü içerisinde kalmaya devam edebilmesi için rolüne soğukkanlı ve mesafeli bir şekilde yaklaşması gerekmektedir. Rolünün ve oyun planının analizini doğru yapmış bir oyuncu, sahne üzerindeki ânlık aksaklıkları oyunun kurgusal bütünlüğünü bozmayacak ölçüde değerlendirebilecek kişi olacaktır. Mamet'e göre oyunculuğun konsantre olma becerisiyle

bir ilgisi yoktur. Konsantre olma halini aynı bir su gibi yorumlayan yazar, bir şekilde bu suyun kendi seviyesini arayacağını, yani her zaman oyuncunun çevresindeki daha ilgi çekici şeye akacağını; bu sebeple bir oyuncunun ilgisinin içe (kendisine) yönelik değil, dışa yönelik olması gerektiğinin altını çizmiştir. Ona göre konsantre olma durumu, ilginç bir şeye yönelme durumuyla doğal olarak ortaya çıkacaktır (Mamet, 1997: 59-60). Bu ilginç durumu yaratmak adına oyuncu için en doğru başlangıç noktası ise doğru bir eylem planı oluşturmasıyla sağlanabilmektedir. Mamet'in oyunculuk yönteminin merkezini oluşturan eylem, sahne üzerindeki amaç, hedef, sebep ya da varmak istenilen yol anlamına gelmektedir. Oyuncuda düşünceden çok hareketi, statik olmak yerine dinamik bir performansı hedefleyen Mamet, eylemi şu şekilde tanımlamaktadır:

> "...Üç haftamızı 'karakter' hakkında gevezelik ederek, inanmaya çalışarak ve bir şeylerin olmasını umut ederek geçiriyoruz ve bunların hiçbiri aslında bir işe yaramıyor. Prova sürecinde ne olmalı? İki şey. 1. Oyun engellenmemelidir. 2. Oyuncular gerçekleştirecekleri eylemler hakkında bilgi sahibi olmalıdır. Eylem nedir? Eylem, bir hedefe ulaşma girişimidir. Bunu daha da basit bir şekilde söyleyeyim: Eylem, bir şeyi başarmaya çalışmaktır. O halde, seçilen hedef gerçekleştirilebilir olmalıdır. İşte basit bir test: 'Pencereyi aç' doğru bir eylem değildir, eylem olamaz. Genel olarak yönetmenlerin ve öğretmenlerin size, 'kendinizle yüzleşin', 'öz saygınızı yeniden kazanın', 'boşluğu kullanın' dediklerini duydunuz. Fakat bunlar başarması zor değil, imkansızdır. Çünkü hiçbir şey ifade etmiyorlar. Oyuncu sahnede yalnızca seyirciye oyununu canlandırmak için vardır. Seyirci yalnızca o sahneden sonra ne olacağını bilmek ister. Ve sonra olacak olan şey, sizin (oyuncu) yaptığınız şeydir. Bu eylem her zaman basit olmalıdır. Basit değilse başarılamaz. Hepimiz gerçekten bir hedefe sahip olmanın ne demek olduğunu biliyoruz: Onu yatağa yatırmak, işi almak, çimleri biçmekten kurtulmak, aile arabasını ödünç almaya çalışmak... Oyundaki her karakter bir şey ister. Hamlet, Danimarka ülkesinde neyin çürümüş olduğunu öğrenmek ister. Bir aktör belki '*Ah, anladım - Hamlet düzeni yeniden sağlamaya çalışıyor'* diye düşünebilir. Sahnede, bahsedilen düzeni sağlamak için gerekli araçlar şunlar olabilir: Sorgulamak, yüzleşmek, müzakere etmek, gözden geçirmek… Fikri anladınız. Yukarıdakilerin tümü basit fiziksel olarak uygulanabilir hedeflerdir. Hazırlık gerektirmezler, bağlılık gerektirirler. Oyuncu, eylemleri basit ve doğru bir şekilde keşfetmeye ve gerçekleştirmeye adanmış bir akıl ve ruhla provaya giderse, keşiflerle birlikte bu ruhu sahneye çıkaracaktır. Oyuncu prova sürecini sihirli bir 'karakter' veya 'duygu' arayarak kendinden uzaklaştırırsa, aynı talihsiz kendini kandırma hâlini sahneye çıkaracak ve izleyiciden bunu onunla paylaşması için yalvaracaktır" (Mamet, 1997: 44-45).

Yöntemin merkez noktası olan eylemi doğru belirlemenin yanında, eylemin, oyunun sahnelerine ve geneline uygun olmasına da özellikle dikkat edilmesi

gerekmektedir. Stanislavski'nin ‘Birimler ve Hedefler’ çalışmasına benzer özellikler taşıyan bu çalışmasında Mamet, oyunculardan büyük görevleri küçük görevlere bölmelerini ve bu küçük görevleri gerçekleştirerek işe başlamalarını öğütlemektedir. Oyuncunun karaktere karşı sorumluluğu, sahne için basit bir eylem seçildiğinde yerine getirilmiş olur. Ona göre oyuncu bir sahneyi bitirdikten sonra, diğer sahne ile beraber başka bir görevle yüzleşmekte; her sahnenin bu şekilde icra edilmesi de oyunun servis edilmesi anlamına gelmektedir. Oyunun bilgisini her sahne üzerinde kullanmaya çalışmak başarısız bir performansa sebep olacaktır. Oyuncunun doğru uygulama birimi 'sahne'dir. Bu sebeple eylemlerini sahnelere göre değerlendirmeli ve bu sahneleri gerçekleştirmeye odaklanmalıdır (Mamet, 1997: 46). Sahne sahne belirlenmiş eylemler de birbirine bağlı olmak zorundadır, yoksa performansa dökülen karakterin akışı bozulabilir, bütünlüğü kaybedilebilir. Bu sebeple ‘can alıcı noktanın’ doğru analiz edilmesi gerekmektedir. Mamet'in can alıcı (punch line) adını verdiği üstün amaç, sahne sahne belirlenen eylemlerin oyunun tamamına hizmet edecek bir üst amaca bağlanması gerekliliği durumudur. Üstün amaca yönelik örneğini varılmak istenen yer olarak tanımlayan yazar, hedefin belirlenmesiyle, o hedefe ulaşmak için seçilmiş eylemlerin de netleşeceğini belirtmektedir (Mamet, 1997:51-52).

Mamet'in yönteminde eylem kadar önemli ve eylemi destekleyici özelliği olan bir diğer unsur ise 'sanki' çalışması olmuştur. Hem eylemi güçlendirmek hem de eylemin oyuncu ile bağını güçlendirmek için oluşturulan 'sanki' cümlesi, oyuncudan, hayal gücünü aktif olarak kullanmasının talep edildiği kısımdır. 'Sanki', oyuncunun, seçtiği eylemin sonuçlarını tartıp, deneyimleri ya da gözlemleriyle değerlendirme yaparak kendisini, içinde bulunduğu atmosfere daha çok adapte edebilmesini sağlamak için geliştirilmiş bir çalışma olmuştur:

> "...Benzer şekilde, eylemimizi belirlediğimizde, hafızamız için bir yolculuğa çıkmak isteyebilir ve bunun tadını çıkarabiliriz: '*Bu durum ne anlama geliyor?'* İşte '*sanki'* uygulanmasının en yararlı olduğu yer burasıdır. Bir pisliği temizlemek ne demektir? Sanki küçük kız kardeşinle alışverişe çıkmışsın ve o hırsızlık yaparken yakalanmış. Ve mağaza müdürüne gidip onun pisliğini temizlemeye çalışıyorsun. Sanki hiç satın almadığın ürünler için kredi kartı şirketi senden üç bin dolar talep ediyor. Bunların olduğuna inanmak zorunda değilsiniz. Birincisi, olmadıkları için imkânsızdır. Onlar fantazidir; ve ikincisi, onlara "inansanız" bile,

> sahneyi oynamanıza yardımcı olmayacaklardır. Bunlar, 'sanki'dir sadece, ihtiyaç duyduğunuzda sahnedeki eylemi kendinize netleştirmenize yardımcı olacak hatırlatmalardır. Bu sahnedeki eylemin bir karmaşayı temizlemek olduğunu unutmayın. Bu sahnede seçtiğiniz eylem veya amaç budur. Artık *'küçük kız kardeşim hırsızlık yaparken yakalandı'* gibi hissetmenize, hatta düşünmenize gerek yoktur. Bu basit analizde, kendiniz için basit, uygulanabilir bir hedef keşfetmek için mantık ve uygulama güçlerinizi kullandınız. Böyle bir hedefe ulaşmak için yaptığınız çalışma, kendinizi kontrol edebileceğiniz şeylere uyguladığınız için, size sadece anlayış değil, güven de verir" (Mamet, 1997: 55-57).

David Mamet'in için oyunculuk, sahnedeki hikâyenin seyirciye aktarımındaki önemli bir araçtır. Yazar tarafından hazırlanmış olan metin bağlayıcıdır ve ana izlektir. Bu izlek, doğru hazırlanmış olay dizisine sahip olmalıdır. Çünkü seyirci, kendisiyle bir bağ kurabileceği karakterin yolculuğunu sahnede görmek istemektedir. Oyuncu ile gerçekte var olmayan, repliklerden ibaret olan rol karakteriyle bütünleşmek için çeşitli duygu çalışmaları içerisine girmemeli, konsantrasyonunu sağlamak adına zihniyle beyhude bir çatışmaya girişmemelidir. Bunun yerine bir oyuncunun yapması gereken en önemli şey doğru bir eylem planı oluşturmaktır. Eylem, oyuncunun sahnede kendine ve sahneye özgü belirlediği bir amaçtır. Bu yönüyle eylem, harekete geçiricidir. Zaten Mamet'e göre bir oyuncu düşünmekten, içsel devinimden çok harekete geçmeli ve eylemini gerçekleştirmek için çaba sarf etmelidir. Belirli bir üstün amaç doğrultusunda sahne sahne belirlenmiş eylemlerin, oyuncu tarafından daha iyi yorumlanabilmesi için de sanki cümleleri kullanılabilmektedir. Bu sayede oyuncu, belirlediği eylemi kendisine daha yakın bir hâle dönüştürecek, kendisini atmosfere daha hızlı dahil etmiş olacaktır.

Diderot ve Mamet'i oyunculuk sanatına dair ortak noktada buluşturan en önemli özellik dönemlerinde hakim olan konvansiyonel tiyatro-oyunculuk anlayışlarına (esine dayalı – duygu merkezci) karşı öneride bulunmalarıdır. Ancak bu fikirlerin ortaya çıkma halleri birbirinden farklılık göstermiştir. Diderot, deneme olarak tanımlanabilecek **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler** adlı kitabında her ne kadar gözlemlediği oyunculuk sorununa pratik bir çözüm arayışı içerisinde olmuş olsa da düşünceleri teorik boyutta kalmıştır. Diderot'nun arzusu, oyunculuğun bir disiplin olarak, birtakım kurallara bağlı olarak sürdürülmesidir. Ona göre oyuncu metni doğru anlamalı, çevresini iyi gözlemlemeli ve bu gözlemlediği unsurları sahne üzerinde duygu durumuna girmeden

yansıtmalıdır. Bir bütün olarak oyunun kurgusallığı hiçbir açıdan sarsılmamalı, dördüncü duvar yıkılmamalıdır. Fakat önerilerin hiçbiri sahne üzerinde bir oyuncunun birebir ne yapması ile ilgili bir örnek uygulama barındırmamaktadır. Buna bağlı olarak Diderot, sahne üzerindeki performans ânı için değil, oyunculuk sanatının edinmesi gereken düsturu için bir öneride bulunmaktadır. Döneminin tiyatro sanatının her alanındaki eksiklikleri gözlemleyerek değerlendirdiği eseri, oyunculuk düşüncesi üzerine pratik bir öneri ya da örnek bir çalışma barındırmamaktadır. Bu sebeple düşünceleri sadece teorik açıdan ölçümlenebilir olarak kalmıştır. Mamet ise Diderot'nun aksine oyunculuğun hem sahne öncesi hem de sahne üzeri için çeşitli sorunlar saptayıp çözüm önerileri sunmuştur. Döneminin oyunculuk sorunlarını, eğitim problemlerini ve eğitimci kurumların yanlışlarını değerlendirdiği **True And False** adlı deneme kitabında, alana yönelik yaklaşımını sadece teorik boyutta tutmuş olan yazar, düşüncelerinin, atölye öğrencileri tarafından sistematik bir şekilde ve örnek uygulamalar ile bütünlenmesi üzerine hem teorik hem de pratik anlamda bir yöntem önerisi mimarı olmuştur. Sahne üzerindeki 'gerçeklik' hâlini, duygu durumunu reddederek yaratmaya çalışan Mamet, eyleme, sahne analizine ve ânın gerçekliğine dair örnek çözüm önerileriyle sahne üzerindeki performansın kendince gördüğü boşluklarını doldurmaya çalışmıştır. Özetle Diderot, oyuncunun performans ânını sistematize etmeye çalıştığı düşüncelerinde öğüt vermekten öteye geçememiş, oyuncuyu bir yönteme bağlı kalacak şekilde yönlendirememiştir. Bu sebeple oldukça teorik bir noktada durmasının aksine Mamet'in oyunculuk fikri, hem performans ânını hem de prova sürecini kapsaması; oyuncunun görev alanlarının tanımlanması ve süreç içerisinde disipline edecek öneriler sunaması gibi özellikleriyle hem teorik hem de pratik bir noktada durmaktadır. David Mamet'in oyunculuk düşüncelerinin Pratik Estetik Yöntem olarak anılmasının önemli bir aşaması, atölye öğrencilerinin 1986 yılında hazırlamış olduğu **Oyuncu İçin Pratik El Kitabı** adlı çalışma vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Mamet'in pek çok araştırmacıya göre dağınık dili, temelsiz yaklaşımları, kendisinden önceki yöntemlere benzer fikirleri ya da sert bakış açısı (Collard, 2010: 1-3), öğrencilerinin çıkarmış olduğu kitap ile sistematize edilmiş, kategorilendirilmiş ve örnek uygulamalarla bütünlenmiştir. Bu sebeple Pratik Estetik Yöntem'i anlamak için, **Oyuncu İçin Pratik El Kitabı**'na ayrıca bakmak gerekmektedir.

Yazarı olduğu eserin aynı zamanda editörü de olan Melissa Bruder'in, başlangıç bölümündeki Yazarların Notu adlı yazısında, kitabın büyük kısmının David Mamet ve William H. Macy'nin 1983-84 yıllarındaki yaz atölyelerindeki çalışmalarından; New York Üniversitesi'ndeki ve Chicago'da bulunan Goodman Tiyatrosu'ndaki oyunculuk derslerinden alınan notların derlenmesinden oluşturulduğunu belirtmektedir (Bruder, vd, 2017). Ayrıca New York Times'da, Stacey Okun'a verdiği röportajda Bruder, kitabın oluşumundaki başlangıç noktasını şu şekilde anlatmıştır:

> "*Kitap çok tipik bir Mamet tarzında ortaya çıktı. David, sınıfta esprili bir dille 'son zamanlarda oyunculuk hakkında iyi bir kitap okuyan var mı?' diye sordu. Kimse cevap vermedi. O da 'birini yazın o zaman' dedi*. Ve yaptılar da. Vintage Books tarafından yayınlanan kitap artık ikinci baskı başarısına ulaşmıştır. Ayrıca N.Y.U. ve Yale Üniversitesi'nin drama yaz programlarında da yerini almıştır" (Okun, 1987).

Tekniğe giriş yapmadan önce, oyunculuk mesleğine bakış açılarının ve nasıl olması gerektiğinin değerlendirildiği Oyuncunun Görevi adlı başlıkta öncelikle oyuncunun, görevini doğru şekilde tanımlamasının üzerinde durulmaktadır. Oyuncu sahne üzerinde yaratılan ve tiyatronun bu kadar seviliyor olmasını sağlayan, özel anları yaratan kişi değil, pek çok sahne etmeni ve ekip çalışması sonucu yaratılan o özel ânın bir parçası olduğunu doğru tanımlamalıdır. Sorumluluklarını listelemeli ve bu doğrultuda hareket etmelidir. Oyunculuk aynı bir marangozluk gibi belli beceriler ve araçlar gerektiren bir zanaattır da. Bir diğer beklenti ise oyuncunun esnek ve güçlü bir vücuda, etkili ve anlaşılır bir sese sahip olmasıdır. Bir stoa düşüncesi olarak 'kişinin sadece kontrol edebildiği faktörlere odaklanması' fikri, yöntemin mental hazırlık sürecinde aktif olarak kullanılmaktadır. Bu yaklaşımda oyuncu, ses, beden, metin analizi gibi kontrolü altında olan faktörlere yoğunlaşmalı; doğaçlamada gelişen aksilik, seyirci sayısı, tepkisi, duygu durumu ve kişinin kendine dışarıdan bakması gibi kontrol edilemeyen faktörlere kafa yormamalı, kendisine yüklenmemelidir. Sayılan özelliklerin olduğunun varsayıldığı oyuncudan mental olarak ise ona verilen bir metni basit ve oynanabilir şekle çevirmek için sağduyu; başarısızlık korkusu, utangaçlık ve başka bir sürü engele rağmen kendisini oyunun içindeki eyleme verebilmek için cesaret; kolay bir şey olmamasına rağmen ideallerine sadık kalabilmesi için de irade sahibi olması beklenmektedir (Bruder, vd,

2017: 19-22). Bu sebeple gerçekçi bir performansın oluşmasındaki noktalara mercek tutulan yöntemin gerekliliği adına Bruder, şu cümleleri kurmaktadır:

> "Yaşadığımız dünyada, birbirimizle basit ve dürüstçe, hissettiğimiz gibi iletişim kurmamız her gün daha da güçleşiyor. Yine de varoluşumuzla ilgili gerçeği paylaşmak için tiyatroya gidiyoruz ve gitmeye devam ediyoruz ve -ideal olarak- bu tarz bir iletişimin hâlâ mümkün olduğunu bilerek oradan ayrılıyoruz. Gerçeğin ve faziletin toplumun hemen her alanında bu kadar nadir olduğu bir zamanda dünyanın tiyatroya, tiyatronun da insan ruhunun gerçekliğini sahneye taşıyabilecek oyunculara *ihtiyacı* var. Tiyatro artık toplumda insanların gerçeği duymak için gidebileceği tek yer olabilir" (Bruder, vd, 2017: 22).

Mamet'in de desteklediği üzere oyunculuk, sahnedeki oyunun hayali şartları içerisinde gerçekçi bir şekilde yaşayabilmektir. Bu sebeple yöntem içerisinde bu süreç eylem ve ân olarak ikiye ayrılmıştır. Eylem, benzer şekilde sahnedeki amacımız, amaca ulaşmaya yönelik fiziksel süreç olarak tanımlanmaktadır. An ise, sahne üzerindeki oyuncunun çevresinde gerçekleşen şeydir. Bu sebeple sahne üzerindeki her ân, kendisinden önceki ânda gerçekleşmiş olan şeylerin sonucunu oluşturmalı, süreç bunun üzerine kurulmalıdır. Ancak bu şekilde oyunculuk, belirlenen hedefe ulaşmak adına sahnedeki partnerler ile gerçek anlamda bir etkileşim kurmaya dönüştürülebilir. Fakat oyuncu hem belli şartlara bağlı olarak kendisini hazırlamalı hem de duruma, bir aksiliğe ya da yönetmenin bir isteğine bağlı olarak doğaçlama davranabilecek şekilde hazırlığını yapmış olmalıdır. Bu sebeple hazırlanma süreci, oyuncunun eylemini belirlediği ve metin üzerinde analiz yaptığı süreç; doğaçlama ise belirlenen eylemin sahne üzerine tepkisel olarak seçilmesi durumu olarak yorumlanmaktadır. Çünkü seçimler, sahne üzerindeki partnerlerin yaptıklarıyla birebir bağlantılıdır (Bruder, vd, 2017: 23-25). Tüm bu bilgiler ışığında yöntem üç ana başlıkta değerlendirilmektedir. Bunlar sırasıyla Fiziksel Aksiyon, Sahne Analizi ve Ânın Gerçekliği bölümleridir. Ayrıca yazar tarafından karaktere konumlandırılmış topallama, kambur, aksan vb. özellikler ya da oyunculara verilen çeşitli pratik ipuçları, Dış Araçlar başlığı altında açıklanmıştır.

2.3.1. Fiziksel Eylem

Eylem, oyuncuların sahne üzerinde sürekli olarak yapacakları, kendisini ve seyirciyi beraberinde sürükleyen en önemli yapıdır. Bu sebeple oyuncunun sahnede her

zaman yapacak bir şeyi olması gerekmektedir. Kısaca tekrarlanacak olursa, eylem, sahnedeki bir amacın fiziksel olarak yerine getirilmesi anlamına gelmektedir ve yöntem genelinde oyunculuğun temeli olarak görülmektedir. Bu sebeple eylemin doğru seçilmesi de oldukça önemlidir. Eylem seçiminde, eylemin fiziksel olarak yapılabilir olmasına, eğlenceli olmasına, belirli (spesifik) olmasına, sahnedeki diğer kişi üzerinden test edilebilir olmasına, tek taraflı olmamasına, herhangi bir fiziksel ya da duygusal durumu varsaymamasına, manipülatif olmamasına, onu sona erdirecek bir hedefe sahip olmasına, yazarın niyetiyle çelişmemesine dikkat edilmelidir.

Eylem seçerken, herhangi bir anda yapmaya başlayabilmek oldukça önemlidir. 'Fiziksel' olarak tanımlanması onu gözle görülür, aşağı-yukarı hareketleri yapmak olarak değil, sahne üzerinde oyuncu tarafından gerçekleştirilebilir bir eylem olarak tanımlanmaktadır. Örneğin, 'birinden yardım istemek' hemen yapmaya başlanabilir ve takip edilebilir bir eylemdir. Fakat 'Amerikan rüyasının peşinden koşmak' bir anda gerçekleştirmeye başlanabilir bir örnek değildir. Bu sebeple öncelikle eylem, *fiziksel olarak yapılabilir olmalıdır*. Aynı zamanda oyuncunun seçtiği eylemin, onu gerçekleştirirken heyecan duymasının önemli bir ölçütü onu ilginç ve eğlendirici olarak seçmesinden kaynaklanabilir. Bu sebeple performansını düzenli olarak tekrarlanacağını, her temsilde yeniden o amaç için çabalayacağını bilen bir oyuncunun, eylemini eğlenceli seçmesi oldukça önemlidir. Örneğin oyuncunun 'bir arkadaşa bir şey itiraf ettirmek' veya 'birinin bilgi vermesini sağlamak' eylemlerini seçmesi, sahne üzerinde gerçekleştirirken keyif olmasını sağlayabilir. Bu yüzden seçilen eylem *eğlenceli olmalıdır*. Eylemin özelliğinin ölçütünü belirlemek, eylem seçmenin inceliklerinden biridir. Oyuncu her zaman genel yerine daha özel eylemler belirlemelidir. Örneğin, 'hayati bir bilgiyi söküp almak' eylemi, 'bir şeyle ilgili bilgi edinmek' eyleminin karşısında daha spesifik ve sahne üzerinde canlı tutan bir eylemdir. Bu sebeple eylem, *belirli (spesifik) olmalıdır*. Gerçekleştirilmeye çalışılan eylem sadece oyuncu ile değil, sahnedeki partner ile de ilişkili bir durumdur. Bu yüzden mutlaka sahne özelinde diğer oyuncularla alakalı olmak zorundadır. Oyuncu, seçtiği eylem sonucu, partneri üzerinden hedefini gerçekleştirmeye ne kadar yaklaşıp yaklaşmadığını gözlemleyebilmedilir. Örneğin, 'bir düşmana istediğimi yaptırmak' eylemi, sahne üzerinde anlık olarak hedefinizi gerçekleştirmeye ne kadar

yakın olduğunuzu görebilmenize olanak sağlayan bir eylemdir. Bu sebeple eylem, *sahnedeki diğer kişi tarafından test edilebilmelidir*. Eylemi belirlerken tek taraflı olmamasına dikkat etmek gerekmektedir. Tek taraflı eylemler sahnedeki partner üzerinden test edilemezler. Örneğin, 'bir mesajı yerine ulaştırmak' doğru bir eylem seçimi değildir, çünkü sahnedeki partner üzerinden gerçekleşip gerçekleşmediğini anlamaya gereksinim duymaz. Bu yüzden eylem *tek taraflı olmamalıdır* (Bruder, vd, 2017: 29-31). Eylemi seçerken açlık, öfke, keder, sarhoşluk gibi duygusal ya da fiziksel durum barındırmaması, dikkat edilmesi en gerekli noktalardan biridir. Çünkü duygu durumları kontrol edilemez mekanizmalardır. Bir oyuncunun uğraşıp kendini belirlenen o duygu durumu içerisine sokmaya çalışması onu, sahnedeki eyleminden uzaklaştıracaktır. Örneğin, 'kaba birine ne kadar öfkeli olduğumu göstermek' doğru bir seçim değildir, çünkü bu eylemi gerçekten öfkelenmeden gerçekleştiremezsiniz. Aynı sorun sahnedeki partneriniz için de geçerlidir. Örneğin, 'heyecanlanmış bir arkadaşı yatıştırmak' eylem olarak doğru seçim değildir, çünkü partneriniz heyecanlanmamışsa eylem gerçekleştirilemez. 'Bir arkadaşa özgüvenini kazandırmak' daha doğru bir seçim olabilir. Bu sebeple seçilen eylem, *herhangi bir fiziksel ya da duygusal durumu varsaymamalıdır*. Eylemin sahnedeki partner ile alakalı olması, seçilen eylemin manipülatif özellikler taşıması anlamına gelmemelidir. Örneğin, 'birini ağlatmak' manipülatif bir eylemdir, fakat 'bir arkadaşı gerçeklerle yüzleşmeye zorlamak' gibi bir seçim doğru olmakla birlikte sahnedeki partnerinizi gerçekten ağlatabilir. Sahnedeki partner ile ilgilenmek yerine sizi önceden belirlenmiş biçimde rol yapmaya yönlendirdiği için, eylem, *manipülatif olmamalıdır*. Eylemin gözlemlenebilir olmasının bir gerekçesi de onu sona erdirecek bir hedefe sahip olması gerekliliğidir. Sahne özelinde belirlenen eylemin, aynı şekilde sonuçlandığı test edilebilmelidir. Örneğin, 'bir arkadaş tarafından bağışlanmak' hedefi olan bir eylemdir; 'birinin ilgisini canlı tutmak' ise sürekli uğraştığınız ve sonunu göremeyeceğiniz bir eylemdir. Bu yüzden eylem, *onu sona erdirecek bir hedefe sahip olmalıdır*. Eylemleri uygulamanın çok sayıda yolu bulunmaktadır. Örneğin, seçilen eylem 'işin doğrusunu öğrenmek' ise sahne boyunca bir şeyleri talep ederek, göz korkutarak, tehdit ederek, korkutarak ya da anlaşmaya çabalayarak hedeften bilgi almaya çalışılabilir. Eylemi gerçekleştirecek bu denemeler, eylemin araçları olarak tanımlanmaktadır. Bu sebeple oyuncu, eylemini gerçekleştireceği araçları listelemeli ve prova sürecinde hepsini

denemelidir. Çünkü eylemi gerçekleştirmek için seçilmiş olan araçlar, ancak sahnedeki partnerin yaptıkları üzerinden değerlendirilebilir. Son olarak da eylem, *yazarın niyeti ile çelişmemelidir* (Bruder, vd, 2017: 31-34). Bu sebeple eylem seçimini yaparken üzerine çalışılan oyun metnini ve karakterlerini iyi anlamak, analiz etmek ve değerlendirmek gerekmektedir. Bu arayış, oyuncuyu yöntemin ikinci aşaması olan Sahne Analizi'ne yönlendirmektedir.

Fiziksel eylem, Diderot'nun kurgusal bütünlüğü önceleyen soğukkanlı oyuncu terimi ile benzerlikler taşımaktadır. Bu yeni terim sağlam muhakeme yeteneği, çok yönlü görüşü ve her şeyi taklit edebilme becerisi kısacası incelemelerinin titiz kopyacısı olan bir oyuncu portresi çizmektedir. Böylece ele aldığı rol kişisini, estetiği de gözeterek sahneye taşıyan oyuncu daha da coşacak, güçlenecek, sakinleşecek, bu sayede seyirciyi beraberinde sürükleyecektir. Aynı zamanda ona göre, duyarlı oyuncunun aksine soğukkanlı oyuncu sahne üzerinde ne zaman durması gerektiğini bilen, sahneye taşıdığı rol kişisini yaratırken imgelemini de aktif bir şekilde kullanan oyuncudur. Onun oyuncusu "kafasında her şeyi ölçüp biçmiş, düzene sokmuş, öğrenmiş ve sıraya koymuştur, deklamasyonunda ne tekdüzelik, ne uyumsuzluk bulunur" (Diderot, 2007: 6-7). David Mamet'in oyunculuk yaklaşımındaki fiziksel eylem çalışması, birbirleriyle nesnel bağları olmadığı bilinse de Diderot'nun soğukkanlı oyuncusunun ihtiyacı olan pratik bir uygulama niteliği taşımaktadır. Çünkü fiziksel eylem kavramı da belirli kurallar dahilinde, imgelem kullanılarak, geniş gözlem ve analiz vasıtasıyla oyuncunun sahne trafiğini düzene sokmak ve nerede duracağını bilmek adına yapılan bir çalışmadır. Bu açıdan fiziksel eylem, Diderot'nun soğukkanlı oyuncusunun, sahne üzerinde deneyimleyeceği pratik bir uygulama örneği niteliği taşımaktadır.

2.3.2. Sahne Analizi

Eylemin doğru olarak seçilmiş olmasının bir diğer önemli ölçütü ise oyun metniyle arasındaki bağın doğru kurulabilmiş olmasıdır. Sahne Analizi, Pratik Estetik Yöntem'in özünü içerisinde barındırmaktadır. Oyuncu her temsilde kendisini hedefine taşıyacak eylemi seçerken, oyun metniyle ile doğru bir bağlantı kurabilmesi ve metinle çelişmemesi için kendisine şu soruları sormalıdır:

"1. Oynadığım karakter tam olarak ne yapıyor?

2. Karakterin sahnede yaptığının özünü oluşturan eylem nedir?

3. Bu eylem bana göre neye benziyor? *Sanki*..." (Bruder, vd, 2017:35).

Metnin sözcük anlamına sâdık kalarak anlamaya, sayfada yazılanı yorumlamaya ya da süslemeye çalışmadan saptamaya çalışıldığı '*oynadığım karakter tam olarak ne yapıyor?'* sorusunda, oyuncu, sahne üzerinde birbiriyle uyumlu ya da çelişen söz ve eylem içerisindeki karakterin yaptığı her şeyin genelini kapsayan noktayı bulmalıdır. Karakterin ne yaptığını net ve kesin bir cümleyle belirlemek oldukça önemlidir. Örneğin, 'bir adam odaya girer, piposuna uzanır, tütün kesesini arar, tütün kesesini çalışma masasının çekmecesinde bulur, keseyi açar, piposunu doldurur, kibritini çıkarır' durumlarıyla karşılaşıldığında 'karakter piposunu içmek için hazırlanmaktır' tanımı yapılabilir. Bu örneğe karakterin yan odadan müzik açıp, koltuğa ayaklarını uzatması eklemesi yapılsa da durum değişmeyecektir. Karakterin net olarak ne yaptığını bilmek ve belirlemek oldukça önemlidir. Dikkat edilmesi gereken bir önemli nokta da, karakterin bu etapta yazılı metinde var olan bir karakter olduğu gerçeğinin unutulmamasıdır. Bu sebeple örnekler hep üçüncü tekil kişi şeklinde değerlendirilmelidir (Bruder, vd, 2017: 35-36).

Sahnede karakterin ne yaptığının doğru analizinin ardından, karakterin sahnede yaptığının özünü oluşturan esas eylemi seçmek gerekmektedir. *'karakterin sahnede yaptığının özünü oluşturan esas eylem nedir?'* sorusunun yanıtlanmaya çalışıldığı bu alan, oyuncunun sahnede gerçekleştireceği fiziksel eylemidir. Bu esas eylem, karakterin sahne üzerinde yaptıklarının temelini oluşturmaktadır. İlk aşamada 'karakter ne yapıyor' sorusunun ardından, ikinci aşamada oyuncu, 'sahnede ne yapacağım' sorusunu sormalıdır. Örneğin, Arthur Miller'ın **Satıcının Ölümü** oyunundaki Happy karakteri karakterine bakıldığında: 1. perde, 2. sahnede, babasının alt kattaki gürültüsünden uyanan Happy, üst kattaki ağabeyi Biff ile sohbet etmektedir. Bu sahnede Happy, (1) uzun bir ayrılıktan sonra Biff ile yeniden yakınlık kuruyor, (2) Biff'in kendisine açılmasını sağlıyor, (3) uzakta olduğu dönemde olan biteni Biff'e anlatıyor, (4) Biff'in hayatında neler olduğunu öğrenmeye çalışıyor, (5) kendi hayatıyla alakalı tatminsizliğini dile getiriyor, (6) Biff'in iş teklifini değerlendiriyor. 'Karakter ne yapıyor' sorusunun cevabı *ağabeyiyle yürekten bir konuşma gerçekleştiriyor* olarak değerlendirilebilir. Bu sahnede karakterin yaptığının

özünü oluşturan eylem ise *sevdiğim kişiyi yola sokmak* olarak seçilebilir. Bu eylemi gerçekleştirmek için seçilen araçlar ise dinlemek, azarlamak, yüzleşmek veya ders vermek olarak belirlenebilmektedir. Seçilen esas eylem mutlaka birinci tekil kişi şeklinde ifade edilmelidir. Her sahne için bir esas eylem bulma durumu söz konusu olmayabilir fakat fiziksel eylemi oluşturan kuralları doğru hatırlamak, oyuncuya her zaman sahne için bir eylem bulmasında faydalı olacaktır. Sahnede, her seferinde yalnızca bir eylem gerçekleştirilebileceği için, seçilen eylemin sahnenin bütününe uygun olması oldukça önemlidir. Diğer bir örneği de Tennessee Williams'ın **Arzu Tramvayı** oyunundaki Stanley Kowalski'nin meşhur 5. perde, 3. sahnesinden vermek daha belirleyici olacaktır. Bilindiği üzere bu sahnede Stanley, eşi Stella'nın eve geri dönebilmesi için dil dökmektedir. Kabaca değerlendirildiğinde 'karakter sahnede ne yapıyor' sorusuna *Stanley, Stella'nın eve dönebilmesi için haykırıyor* uygun bir seçim olabilir. İkinci aşama olan 'karakterin esas eylemi nedir' sorusunun cevabına ise birkaç örnek verilebilmektedir: *Sevdiğim birinden af dilemek, korkunç bir yanlış anlaşılmayı düzeltmek, kötü davranışımı telafi etmek, hakkım olanı geri almak...* Esas eylemi belirlerken, rol karakterlerinin aralarındaki ilişki dinamiğini doğru tanımlamış olmak da önemli bir noktadır. Oyuncunun, eline aldığı rolün, sahnede kiminle karşı karşıya olacağı, seçilen esas eylemin hangi araçlarla değerlendirileceğini büyük ölçüde belirlemektedir. Çünkü belirli durumlarda arkadaşlar düşman, evliler de yabancı haline gelebilir (Bruder, vd, 2017: 36-42). Doğru ve güçlü bir eylem seçmek, oyuncunun sahne üzerindeki sürekliliği için başat durum olarak yer almaktadır. Aynı zamanda oyuncunun, kişiliğini rol karakteri üzerinden oyuna taşıyabilmesine katkı sağlamaktadır.

Analizin üçüncü aşamasını oluşturan 'sanki' ise sürecin mantıksal olarak tamamlanmasının önemli bir öğesi konumundadır. Oyuncunun, seçtiği eyleme kendini psikolojik olarak yakınlaştırmasını, daha iyi kavramasını sağlayan 'sanki' aşaması, seçilen eylemde, oyuncu için somut ve kişisel bir ilgi alanı yaratımında önemli bir rol oynamaktadır. Oyuncunun oyun hissini güçlendirir. Seçilen eylemin, oyuncu tarafından ne anlam ifade ettiğini hatırlatmak adına kullanılan anımsatıcı bir araçtır. 'Sanki', duygu durumunu yaratma çalışmalarının aksine hayal gücünün etkin bir şekilde kullanıldığı, basit ve eğlenceli bir fantazi alanıdır. Fakat fiziksel olarak ne yapılması gerektiğinin

bilindiği fantazi alanlarını kapsaması oldukça önemli bir ayrıntıdır. Örneğin Stanley Kowalski üzerinden analize devam edilebilir. (1) Karakter ne yapıyor? *Stella'ya eve dönmesi için yalvarıyor*. (2) Karakterin sahnede yaptığı esas eylem nedir? *Sevdiğim birinden af dilemek*. (3) Bu eylem bana göre neye benziyor? *Sanki annemin değerli eşyalarını kırdım ve o da beni evden kovdu. Eve geri dönebilmek için ondan af dilemek zorundayım*. Verilen örnekteki sanki cümlesi, hem hızlıca harekete geçilebilmesi açısından hem gerçekten yaşanma ihtimali olan bir şey olması açısından hem de oyun yazarının niyetiyle çelişmeyen bir örnek olması açısından başarılıdır. Örnekten de anlaşılacağı gibi, belirlenen sanki cümlesi, oyuncunun zihninde kolayca ulaşabilmesi için birkaç cümleden uzun olmamalıdır. Oyuncunun hayal gücünü harekete geçirmeye yetecek kadar ayrıntı barındırmamalı; sahnenin yerine geçecek kadar ayrıntı içermemelidir. Sanki cümlesini anlatabilmek adına bir örnek daha vermek gerekirse: (1) Esas eylem nedir? *Korkunç bir yanlış anlaşılmayı düzeltmek.* (2) Sanki? *Sanki bir kız arkadaşımla jakuzide vakit geçirirken aniden sevgilisi geldi ve arkasından iş çevirdiğimizi düşündü. Onu durumun böyle olmadığını açıklıyorum* (Bruder, vd, 2017: 42-44). Sanki cümlesinin, oyuncuyu sahneye verebilmesi için zihnini harekete geçirmesindeki bir araç olduğu unutulmamalıdır. Özellikle belirlenen sanki cümleleri, sahnede oynanmaya çalışılmamalıdır. Sanki cümlesi esas eyleme yardımcı bir araçtır, sahne yerine geçemez. Sanki cümlesinin amacı, oyuncuyu sahneden ya da metnin kurgusallığından uzaklaştırarak kendi hayatından birebir erişebileceği ve sahnede kullanabileceği paralellikler sağlamaktır (Bruder, vd, 2017: 45).

Diğer bir önemli uyarı ise metnin rol karakterine işaret ettiği duygu durumları sorunudur. Oyuncu, sahnede, hikâyeyi seyirciye iletmek için önemli bir araç olduğunu unutmamalıdır. Oyun, rol karakterinin ağladığını belirtiyor olabilir, ama önemli olan, seyircilerin, oyuncunun üzgün olduğuna dair ikna edilmesidir. Örneğin bir oyuncu kız kardeşiyle alakalı bir sahne içerisindedir fakat belirlediği sanki cümlesi erkek kardeşiyle alakalı olabilmektedir. Seyirci, kendisine anlatılacak hikayeyi kabul etmeye hazır olarak; oyuncu ise hikayenin anlatımına yardımcı olmak için tiyatroya gelmektedir. Oyuncu, performansını, kendisini içerisinde olmadığı durumlara inandırmaya çalışarak değil, yarattığı hayal dünyasındaki araçlarla gerçekleştirir. Bu sebeple belirlenen sanki

cümleleri oyuncunun kişisel yaşamının çok içinde olan, hassas oldukları kişiler ya da durumlarla alakalı sankiler olmamalıdır, özel sırları ortaya dökecek bilgiler barındırmamalıdır; özetle oyuncunun üzerinde uzlaşacağı uzak durması gereken konular üzerinde sanki cümlesi belirlenmemelidir (Bruder, vd, 2017: 44-47).

Sahne analizi, benzer şekilde Kurgu Üstünlüğü İlkesi'ni pratik anlamda destekleyen bir çalışma aşaması olarak dikkat çekmektedir. Diderot'nun dördüncü duvara vurgu yapmasının kaynağını, oyunculuk yaklaşımındaki kurgusal bütünlüğü sağlamak ve performansın aksamasına izin vermeden her temsilde aynı başarıyla yinelemek düşünceleri oluşturmaktadır. Diderot'nun oyunculuk anlayışında metnin üstünlüğüne yapılan vurgu, diğer yandan sahne üzerine taşınan rol kişisinin bütünlüğüne yapılan vurgu ile aynıdır. Karakterin bütünlüğünü korumak, oyunun bütünlüğünü korumak kadar önemlidir. Diderot düşüncelerini şu şekilde belirtir:

> "Bazen, yazar, komedyenden daha güçlü bir biçimde hisseder, bazen de, çoğu kere belki de, komedyen yazardan daha güçlü bir biçimde tasarlar. Piyeslerinden birinde Clairon'u dinlerken "Bunu ben mi yazdım?" diye haykıran Voltaire'in bu haykırışı kadar hakikate uygun bir şey olamaz. Clairon, bu piyesi Voltaire'den daha mı iyi biliyordu? Hiç olmazsa o anda, Clairon'un inşat ederken göz önünde tuttuğu ideal model, Voltaire'in tasarladığı ideal modelden çok daha üstündü, ama aktrisin kendisi değildi. Neydi öyleyse aktrisin gösterdiği yetenek? Büyük bir hayalet tasarlamak ve onu dâhice kopya etmek yeteneğiydi bu" (Diderot, 2007: 43-44).

Diderot için metnin hatta karakterin bütünlüğü esastır. Oyuncu bunu doğru anlamalı ve değerlendirmelidir. Mamet'in oyunculuk yaklaşımındaki sahne analizi ise, Diderot'nun bu düşüncelerine karşılık gelebilecek önemli bir çalışmadır. Sahne analizi çalışmasının önemi oyuncu için kurgusal bütünlüğü sahne sahne değerlendirerek temellendirmek ve belirlenen izlekte hareket etmektedir. Bu sayede hem oyuncu sahne üzerinde her zaman ne yapması gerektiğini bilecek, hem de oyun ve karakterin kurgusal bütünlüğünü koruyacak ve her temsil aynı başarıda gerçekleştirilecektir.

2.3.3. Ânın Gerçekliği

Oyuncunun görevi öncelikli olarak uygun ve güçlü bir eylem bulmak için doğru metin analizi yapmak ve elindeki araçlarıyla oyunun hayali koşulları altında bütünüyle ve

gerçekçi bir şekilde yaşamaktır. Hayali koşullar altında bütün ve gerçekçi olarak yaşamak ânın gerçekliği aşamasının tanımlandığı yerdir. Bir oyuncu, sahneyi oynarken, orada gerçekten gerçekleşeni görmeyi ve onun üzerinden hareket etmeyi öğrenmesi gerekmektedir. Oyunculuğun zorluklarından biri, doğru metin analizi ve hazırlık yapmak ise diğer zorluğu da sahne partnerinde olup bitene göre davranmaktır. Oyuncu sahne üzerindeki her ânı kabullenmeli ve onu merkez alarak hedefini gerçekleştirmeyi öğrenmelidir. Dikkat edilmesi gereken noktalardan biri 'gıcırdayan kapı' olarak da tanımlanan, rastlantısal aksiliklerdir. Bir oyuncu, oynadığı sahnede bir odaya gizlice girmek zorunda kalabilir fakat o an için kapı gıcırdayabilir. Bu noktada oyuncu gıcırdamayı yok sayarak ses çıkarmadığını iddia ederse, seyircinin algısını bozmuş olacaktır. Dolayısıyla başına gelen durumu kabul edip, hızlıca mevcut durum üzerinden eylemini şekillendirmesi gerekmektedir. Bir diğer uyarı ise sahne partneriyle kurulması gereken doğru ilişkidir. Oyuncu, analizi sonucu belirlediği eylemini 'nasıl' veya 'ne zaman' gerçekleştireceğini sahne partneriyle yaptığı provalar, karşılıklı etkileşimler üzerinden belirlemelidir. Çünkü belirlenen eylem araçları, karşıdaki kişide neyin gerçekleştiğine bağlıdır (Bruder, vd, 2017:55-56)

Uyarıların en önemlilerinden biri de oyuncunun sahne üzerinde mümkün olduğunca dürtülerini serbest bırakmasıdır. Bazı temsillerde bir oyuncu olarak dürtülerin eylemlerle ters düştüğü görülebilir. Örneğin, oyuncu, kendisini affettirmeye çalıştığı bir sahnede, karşısındaki kişiye bağırarak onu incitebilir. Hemen bu durumu kabul ederek hata yapmış olduğu gerçeği ile hareket etmelidir. Sahne partneri ile oluşabilecek bir diğer problem ise ânlık iletişimsizlik sorunu olabilir. Örneğin, oyuncu, *bir arkadaşı kendine getirip makul davranmasını sağlamak* eylemini 'kızgın' bir şekilde gerçekleştirmeyi tercih etmiştir fakat sahne geldiğinde partneri, onda kızgınlık uyandıracak şekilde davranmamaktadır. Bu sorunun sebebi oyuncunun partnerine karşı uyumlu olmayan şekilde hareket etmesi, ona cevap vermek yerine belirlenen kızgınlık durumunu bekliyor olması ve duygu durumunu barındıran bir eylem seçmiş olmasıdır. Benzer şekilde oyuncu, partneriyle ilişkisinin aksine, seyirciden almayı düşündüğü tepkiye göre seçim yapmamalıdır (Bruder, vd, 2017:55-57). Oyuncu, dürtülerini serbest bırakmalıdır. İçinde bulunduğu sahne, kendisinde, önceden belirlemediği bir duygu durumu yaratıyorsa, bu

dürtüler doğrudur. Oyuncu bu dürtülere göre hareket etmeyi öğrenmelidir, çünkü düşünmeden önce hareket etmesi gerekmektedir. Ânda olanı mantık çerçevesinde değerlendirmek dürtülerin kaybolmasına sebep olur ve oyuncunun dikkati dağılabilir. Dikkatin dağılması, belirlenen eylemin de sekteye uğraması anlamına gelmektedir. Bu sebeple oyuncu, sahne partnerine konsantre olmayı öğrenmelidir. Her temsilde ortalama iki saatlik kesintisiz bir akışta oyunculuk yapmak fiziksel ve zihinsel anlamda yorucu bir iştir ve dikkatin dağılması da kaçınılmazdır. Konsantrasyonun dağıldığı anlarda dikkati sakince sahnedeki partnere odaklamak en doğru çözüm olacaktır. Aynı zamanda bir kas gibi çalıştırılabilecek olan konsantrasyonun, sıkı çalışmayla eskisinden daha az dağılması ya da dağılsa bile hızlıca toplanması sağlanabilir. Eğer sahnede partner, oyuncuya, dikkatini toplaması ya da odaklanması için hiçbir pas vermiyorsa bile bununla mücadele edecek yeni bir hedef oldukça harekete geçirici olacaktır. Örneğin eylem, *bir arkadaşın korkunç bir hata yapmasını önlemek* ise ve partner hiçbir şekilde oyuncuya pas vermiyorsa, oyuncunun görevi, o an yüzleştiği yeni bir engelle mücadele etmek olmalıdır. Oyuncu eğer yüzleştiği engeli ya da güç durumu kabul ederse, kendisini oyunun hayali şartları altında gerçekten yaşıyor olarak bulabilir. Eğer bir oyuncu eylemlerini bütünüyle uygulamaya çabalıyorsa, o ânı yaşıyor ve işini doğru yapıyor demektir (Bruder, vd, 2017:57-59).

Partner etkileşiminin yanında, sahne üzerinde tek kişilik performansların da kendi içerisinde sorunları olabilir. En zor olan durumlardan biri sahne üzerinde yalnızken ne yapılacağı durumudur. Bu durumda şu sorular sorulabilir: (1) Dikkat nereye yönlendirilmeli? (2) Eylemin başarılı olup olmadığı neye göre değerlendirilmeli? Olası sorunlar için duruma göre iki farklı yaklaşım, çözüm olabilir. Bunlardan ilki eylemin sağlamasını seyirciler üzerinden yapmak, yani sanki sahne partneriymiş onlardan geri bildirimler almaya çalışmaktır. Diğeri ise hayal gücünü kullanarak, sanki cümlesindeki 'sanki' kişisi üzerinden sağlama yapmaktır. Bu iki duruma da *Hamlet* oyunundaki 'Olmak ya da Olmamak' monoloğu üzerinden örnek vermek doğru olacaktır. Birinci çözüm için: (1) Karakter ne yapıyor? *Hamlet intiharın artılarını ve eksilerini tartıyor.* (2) Esas eylem nedir? *Tarafsız bir gözlemciden tavsiye alıyorum*. (3) Sanki? *Sanki, hocama, evlenmek zorunda olup olmadığımı soruyorum* şeklinde bir karar verilebilir. Bu yaklaşımda

doğrudan seyirciye hitap edilip, onları, size ne yapmanız gerektiğini söyletmeye çalışabilirsiniz. İkinci çözümde ise: (1) Karakter ne yapıyor? *Hamlet intiharın artılarını ve eksilerini tartışıyor.* (2) Esas eylem nedir? *Karışık bir gizemi çözmek.* (3) Sanki? *Sanki sevgilim aniden beni terk etti ve nedenini bulmak için en yakın arkadaşımla ilişkimi değerlendiriyorum.* Bu yaklaşımda ise monolog, sanki yakın arkadaşla konuşuluyormuş gibi ifade edilecektir. Bu örnek, sanki cümlesinin, sahneye kısmen dahil edildiği tek örnektir. Önceden de belirtilmiş olduğu üzere, sanki cümleleri, eylem yerine geçmezler ve sahne üzerinde kullanılamazlar (Bruder, vd, 2017: 60-61).

Ânın gerçekliği, Diderot ile Mamet'in, benzer noktalarda hem birleşip hem de ayrıldığı bir kavram olarak göze çarpmaktadır. Çünkü iki isim de anda kalma kavramını kurgusal bütünlüğü bozulmadan sağlanan kesintisiz bir akışı simgelemek adına kullanmışlardır. Diderot, oyunculuk düşüncesinde, soğukkanlı oyuncusunun sahne üzerindeki herhangi bir anda kalma durumundan uzak durması gerektiğinin altını çizmektedir. Onun oyuncusu hiçbir koşulda oyuna kendini kaptırmaz; yaptığı analiz ve amaç sıralaması ile görevini tamamlamaya kendini adar. Ne sahne partneri ile yaşanan andalık durumu ne de duygu durumu içerisine girme, doğru bir yönelimdir. Aynı zamanda kitabında dönemin oyuncularının sık sık anda kalma durumundan uzaklaştığının da altını çizmiş olan Diderot, 'anda kalma' kavramına yönelik örneklerini daha çok sahne üzerinde oyunsu bütünlüğü bozup bir oyuncu olduğu bilgisiyle seyirciyle bağ kuran kişiler üzerinden vermektedir. Fakat Mamet için ânın gerçekliği çalışması, oyuncuların, dıştan gelen etkileri kabul ettikleri, dürtülerini serbest bıraktıkları, kendilerini sahne partnerinin hareketlerine adadıkları ve iki oyuncunun arasında yaşanan ânda kalma durumunu belirli ölçülerde sabit tutmaya gayret ettikleri bir çalışmadır. Böylece Diderot için sahne etkinliğinden çıkarak seyirciyle iletişim haline geçmek; Mamet için sahne üzerindeki rol ve partner etkileşiminin kopması anda kalmayı bozmaktadır. İki ismin birleştikleri nokta ise, ânın gerçekliği çalışmasındaki provaya vurgudur. Mamet, sahne partneri ile etkileşimin mutfağı olarak gördüğü prova süreçlerine büyük önem vermektedir. Benzer şekilde Diderot da prova süreçlerinin önemini şu şekilde dile getirir:

> "Sık sık yapılan o bir sürü provanın amacı nedir biliyor musunuz? Aktörlerin değişik yetenekleri arasında, yekpare bir genel aksiyon sağlayacak tarzda, bir

> denge kurmaktır; ve aktörlerden birinin gururu böyle bir dengeyi kabule yanaşmazsa, bu daima bütünün mükemmelliği ve sizin zevkiniz aleyhine olur; çünkü, bir tek aktörün mükemmelliği, öbürlerinin kötülüğünü nadiren telafi eder, çoğu kere büsbütün ortaya çıkarır" (Diderot, 2007: 21).

İki yazar için de prova süreçleri oyuncu-rol kişisi ve oyuncu-partner arası uyumun arandığı, sağlandığı ve kurgusal bütünlük içerisinde uygulandığı bir aşamadır. Bu sebeple David Mamet'in ânın gerçekliği kavramı, Diderot için pratik uygulanabilir bir çalışma olarak uyumlu görünmektedir.

2.3.4. Dış Araçlar

Dış araçlar, oyuncunun, sahne üzerindeki hikaye anlatımına katkı sağlayan fiziksel ve görsel uygulamalar bütünüdür. Duruş, ses ya da konuşma değişiklikleri, fiziksel engellerin tanımlandığı Vücutsal Ayarlamalar; kostüm ve makyajın tanımlandığı Aksesuarlar; sarhoşluk, tükenmişlik, üşüme ya da hastalık hâllerinin tanımlandığı Fiziksel Durumlar olarak üçe ayrılmıştır. İlk iki araçta daha çok etkin ses kullanımı, role uygun ses tonu ve aksan pratiklerinin dikkatlice değerlendirilmesi, oyunun verili koşullarına uygun kostüm ve makyaj ayarlamaları açıklanmaktadır. Üçüncü araç ise diğerlerine göre daha çok ayrıntı barındırmaktadır. Öncelikle fiziksel durumlara çalışılırken bir oyuncunun unutmaması gereken en önemli şey, içinde bulunduğu durumu tecrübe etmek değil, durumun illüzyonu yaratmak olduğudur. Psikolojik ve fiziksel dışa vurumları gereği sarhoşluk örnek olarak değerlendirildiğinde, sarhoşu oynayabilmek için öncelikler sarhoşluk halinin dış göstergelerinin doğru saptanması olmalıdır. Konuşma güçlüğü, yalpalayarak hareket etme, dengede duramama bu duruma uygun örneklerdir. Sahne üzerinde, seçilen hareketlere konsantre olmamak için bu hareketlerin sık sık tekrar edilip bir alışkanlık haline dönüştürülmesi gerekmektedir. Alışkanlık haline getirilmiş olan fiziksel durum, eyleme birebir uygunlukta tercih edilmişse, güçlü bir illüzyon yaratımına yardımcı olacaktır. Örneğin, karakter sarhoşsa ve belirlenen eylem *bir saldırganın blöfünü görmek* ise, üstünlüğü ele geçirmek için konuşma yavaşlatılabilir, her kelime tane tane ve üzerine basa basa ifade edilebilir. Diğer yandan eğer eylem *bir arkadaşa iyi bir zaman geçirmek* ise, aynı bakış açısıyla sarhoşluğun verdiği etki sonucu sersem ve geveze birine dönüşülebilir. Özetle bir sahne için doğru eylemi bulduğunuzda, oyunla ve rol kişisi ile bağlantılı olarak fiziksel durumları belirlemek, netleştirmek, sahne

üzerindeki performansa büyük oranda katkı sağlayacaktır (Bruder, vd, 2017:66-67). Prova süreci, yapılan analizin sonuçlarına bakıldığı, doğaçlamalarla şekillendirildiği, partner etkileşimiyle netleştirildiği alanlardır. Bu sebeple başlangıçta mükemmel provalar geçirmeyi düşünmek hatalı bir yaklaşım olacaktır. Oyuncuların her sahne için değişik eylemler, her eylem için de ilgi çekici araçlar keşfetmeye çalışması en doğru çalışma yolu olacaktır. Provalar boyunca elbet doğru eylem ve fiziksel durum saptanmış olacak ve alışkanlık haline getirilecektir. Ayrıca sahne üzerindeki konsantrasyonun bozulmaması adına repliklerin iyi ezberlenmesi gerekmektedir. Ezber yaparken tonlama veya büyük vurgular yapmadan okumak oldukça önemlidir. Çeşitli sözcüklerin basmakalıp okunuşlarının alışkanlık haline gelmesini engeller. En akılda kalıcı ezber yöntemlerinden biri spor yaparken ya başka bir işle uğraşırken ezber yapmaktır (Bruder, vd, 2017:70-71).

Dış araçlar, Diderot'nun yaratmaya çalıştığı kurgusal bütünlüğün destekleyici pratik uygulamaları olarak görülebilir. Diderot'ya göre tiyatro metninin içerisindeki rol kişisinden sahne üzerindeki dekora, ışığa, sahne akışına kadar her şey kurgusal bir yapının bütününü oluşturur. Bu sebeple oyuncu da bu kurgusallığı tekrar edilebilir olması, aynı başarı ölçüsünde yineleyebilmek adına, rol kişisine, benzer bir kurgusal hazırlık ile yaklaşmalıdır. Oyun dekoru, kostümler, makyaj ve aksesuar da benzer şekilde, hem oyunun kurgusal bütünlüğüne uygun hem de gündelik gerçeğe olabildiğince yakın olmalıdır. Oyuncular sahne üzerinde birbirine uzak aralıklı durarak, birbirlerine dönmeyerek ve göz teması kurmayarak değil, tersine, gündelik gerçeğe uygun, uyumlu şekilde sahne trafiğini sağlamalıdır (Carlson, 2007: 156). Bu açıdan bakıldığında Mamet'in dış araçlar çalışması, Diderot'nun kurgusal üstünlük ilkesinin tamamlayıcı bir aşaması olarak görülebilir. Çünkü dış araçlar kapsamında yapılan değerlendirmeler genellikle role hakimiyet, oyunun kurgusal bütünlüğüne hakimiyet ve uyumun gözetildiği, yaratılmaya çalışılan kurgusallığı engelleyecek ara unsurlara karşı çözüm sunulan bir aşamadır.

Pratik Estetik Yöntem, güncel bir yöntem önerisi olarak değer kazandıktan kısa bir süre içerisinde tiyatro sanatı çevresinden pek çok önemli eleştirmen ve akademisyenin dikkatini çekmiştir. Psikoloji ve duyguyu merkez alan yöntemlere karşı daha kurgusal bir noktada duran, yazarın ağırlığını destekleyen, pratik çözümler sunan yöntemin,

oyunculara kendilerini suçlu hissetmeyecekleri, duygusal uyum sorunları yaşamayacakları çağdaş ve uygulanabilir bir oyunculuk yaklaşımı sergilemesinin pozitif eleştirilerin yanında, özellikle Mamet'in ifadelerindeki ton, esinlendiği ve eleştirdiği yaklaşımlar sebebiyle eleştirileri de üzerinde toplamıştır.

Eleştirilerin öncü basamağını Mamet'in bir yazar olarak, oyunculuğu kısıtlı bir açıdan değerlendirmesi olmuştur. Bu eleştiri bakış açısına göre Mamet, yazarı, hikâyeyi tasarlayan olarak en üst mekanizma olarak değerlendirmesidir. Ona göre yazar metni yazmıştır; fazlasıyla ya da eksiğiyle, üzerinde oynama yapılmadan metin sahneye konmalıdır. Fakat onun iddia etmiş olduğu gibi iyi ve sürükleyici olay dizisi, her oyun metninde bulunan bir özellik değildir; ya da her yazar metnini Mamet'in arzu ettiği gibi kaleme almayacaktır. Bu sebeple savunusu, nesnel bir sonuca çıkartılamayacak kadar sınırlıdır (Merlin, 2000: 254).

Yöntem üzerine yapılan eleştirilerin en temel noktası David Mamet'in, yöntemini ilk defa kendisi tarafından dile getirmiş olduğu **True And False** adlı deneme kitabında kullandığı dil üzerine olmuştur. Dili öfkeli ve kışkırtıcı olarak tanımlanmıştır. Stanislavski'den sonra türemiş oyunculuk metotlarının faşizanca savunulan, kültleşmiş, yararsız birer yöntem önerileri olduğu savunan Mamet'in, kendi düşüncelerini de net ve geri dönüşsüz bir tonda ifade edişi, eleştirdiği faşizan duruşa ters düşmüş olduğu ifade edilmektedir. Bu net ve tartışmaya kapalı olan dili sebebiyle, yöntemini doğru ifade edememiş olması; dolayısıyla yönteminin ayakları yere sağlam basan felsefi bir zemininin olmadığı belirtilmiştir. Ayrıca yöntemini savunmak yerine daha çok kült olan eğitim kurslarını, oyuncu okullarını ya da oyuncu okullarında kullanılan yöntemlere odağını çevirmesi, yöntemini anlatmanın oldukça önüne geçmiş olarak görülmektedir. Fakat yöntemi sistemli olarak değerlendiren ve örnek alıştırmalarla bütünleyen **Practical Handbook for the Actor** çalışması, yöntemin hem teorik hem de pratik zemini olmamasının önüne geçmiştir (McDougall, 2014: 114-115).

Mamet'in üzerine yapılan eleştirilerin bir diğer basamağı ise hem esin kaynağı olarak aldığı hem de sert bir dille eleştirdiği yöntem sahipleri olmuştur. Stanislavski'nin öncü çalışmalarına hakim olan yazarın, bu sebeple sürekli olarak 'duygu belleği'

çalışmalarına atıfta bulunduğu ifade edilmektedir. Bu sebeple Stanislavski'nin geç dönem çalışmalarından haberdar olmadığı iddia edilen Mamet'in, yönteminde değerlendirmiş olduğu Eylem aşamasının, Stanislavski'nin geç dönem çalışmalarındaki Fiziksel Aksiyonlar yaklaşımına pek çok açıdan benzerliği de dikkat çekmektedir. Pek çok ifadesinde 'sistem' yerine 'metot' olarak göndermelerini yapan Mamet'in, yine benzer şekilde, Stanislavski ve Strasberg çalışmalarını aynı potada eriterek eleştirdiği de sık görülen eleştiri konularından biri olmuştur. Birbirinden farklı aşamaları bulunan bu iki farklı yöntemi tek bir yöntem olarak değerlendirerek edindiği sonuçlar, dikkate değer görülmemiştir (Merlin, 2000: 250). Yöntem'de bulunan Ânın Gerçekliği aşaması da benzer şekilde Mamet'in, daha önceden öğrencisi olduğu Sanford Meisner'in çalışmalarından esinlenilmiş bir yaklaşımı olarak görülmektedir. Ânın Gerçekliği aşamasında Mamet, sahne üzerinde, belirlenen eylemin partner üzerinden sağlaması yapılarak değerlendirilebileceğini, provaların bu sebeple yapılması gerektiğini belirtmektedir. Ona göre sahne partnerinin hareketleri ve durumu üzerinden eylemi gerçekleştirmenin, sahne üzerinde gerçek bir ân yaratacağını, oyunculuğun gizinin burada olduğunu savunmaktadır. Bu bakış açısı da Meisner yöntemiyle benzerlikler taşımaktadır (Bigsby, 2004: 138-139).

Pratik Estetik Yöntem'e yapılan bir diğer eleştiri ise, içerisinde hem olumlu hem de olumsuz çıkarımlar barındırmaktadır. Yöntem, yeni bir oyunculuk yöntemi değil, aslında kendisinden önceki yöntemlerin güncellenebilir, modernize edilebilir, uygulanabilir ve pratik noktalarının birleştirilmesinden olmuşmuş bir 'türetilmiş' yöntem olmasıdır. Bu sebeple günceldir ve muhtemelen orijinallerinden daha işlevsel görülmektedir (Collard, 2010: 1-2).

Sonuç olarak Pratik Estetik atölyeleriyle başlayan oyunculuk düşüncesini, Pratik Estetik Yöntem olarak tamamlamış olan David Mamet'in kendisinden önceki oyunculuk yöntemlerini eleştirdiği alanlar olduğu gibi esin kaynağı olarak gördüğü, yönteminde değerlendirdiği de açıkça görülebilmektedir. Mamet için tiyatro, insanların birtakım hikâyelere ortak olmak, özdeşleşim kurmak için geldiği yer; karakter, metin üzerinde yazılı replikler; oyuncu ise oyunun seyirciyle buluşması için en büyük araçlardan biridir. Bu sebeple oyuncunun her temsil aynı başarı düzeyinde performans sunabilmesi için hem

oyunu ve rolünü iyi anlaması, hem de performans halinden keyif alması gerekmektedir. Fakat psikoloji ve duyguyu temel alarak oyuncuyu iç çatışmalara sokan oyunculuk yöntemleri, oyuncuların daha çok içe kapanmasını, performansının her temsilde aynı kalitede olamamasını ya da yeteneğinden şüphe duymasını gerektiren sorunlar oluşturmaktadır. Bu sebeple oyuncu için en doğru çözüm sahne üzerinde hareket etmek olmalıdır. Hareket, bir eyleme, yani gerçekleştirilmeye hazır bir hedefe bağlı olarak uygulanabilir. Ayrıca, sahne partnerine göre şekillenen eylemler, sahne üzerindeki hayali koşullar altında gerçekçi olarak yaşayabilmenin anahtarıdır. Bu bakış açısıyla Mamet, tiyatroya kurgusal bir gözlükle bakmaya çalışmaktadır. Ona göre şov her zaman devam etmeli, ettikçe seyirciyi daha çok içerisine alarak beraberinde sürüklemelidir. Mamet'in Pratik Estetik Yöntemi, duygu ve psikolojiyi temel alan oyunculuk yöntemlerinin karşısında kurgusal bir zeminden pratik öneriler sunan bir yöntem olarak, çağdaş alternatif oyunculuk yöntemi olarak görülebilmektedir.

SONUÇ

Tiyatroda oyuncu, 18. Yüzyıl'a kadar, güçlü ses ve esnek beden ile daha çok sahne üzerinde görsel anlatımın biçimsel bütünleyicisi iken, zamanla psikolojik ve duygusal iç dünyasıyla var olan, rol kişisi ile bütünleşmeye çalışarak bu çabayı sahneye taşıyan bir performans unsuruna dönüşmüştür. Hatta günümüzde, oyuncunun, imgelemini de kullanarak sadece icracı değil, yaratıcı-üretken olma hali başat bir özellik olarak göze çarpmaktadır. Oyunculuğu, tiyatrodan ayrı şekilde değerlendirerek kendi başına bir disiplin olmasının önünü açan Denis Diderot, bu anlamda oyunculuk sanatının kırılma noktasını oluşturan isimlerden biri olmuştur.

Aydınlanma Dönemi tiyatrosunun oyun yazarlarından biri olan Diderot, dönemin oyuncularının, sahnede yarattıkları etkinin kaynaklarını gözlemleyerek oluşturduğu fikirlerini **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler** adlı deneme kitabında toplamıştır. Böylece hem kurallı ve sistemli bir bütünlüğe sahip tiyatro hem de kurgusal bir oyunculuk yaklaşımının temellerini atmıştır. Diderot oyun metnini, sahneyi ve sahne performansını seyirci özdeşleşimini sağlamak ve dördüncü duvar algısını koruyabilmek adına kurgusal bütünlüğü önceleyen kurgu üstünlüğü ilkesini öne sürmüştür. Bu ilke bağlamında oyun metninin kurgusal ve estetik kaygılar gözetilerek yazılması ve sahnenin gerçek hayatın ölçeklendirilmiş estetik bir kopyasının olması bilgilerinden yola çıkan Diderot, buna bağlı olarak oyunculuk performansının da kurgusal olması gerekliliğini savunmuştur. Çünkü ona göre kurgusal bütünlük korunursa, her temsil aynı ölçüde başarılı olacak, seyirci etkileşimi her temsilde aynı ölçüde sağlanacaktır. Zira Diderot, oyuncuların, duygularını merkeze alarak, o anlık esin durumuna göre hareket ettiklerini gözlemiş ve buna karşı metni-karakteri doğru analiz eden, rol kişisi ile duygusal bir bağ kurmayan, duyguyu deneyimleyen değil, duygunun dış formlarını saptayıp ustaca taklit eden, gözlemlerini kullanan soğukkanlı adını verdiği oyuncu modelini öne sürmüştür. Fakat onun düşünceleri bir oyunculuk yönteminden ziyade tavsiye boyutunda kalmıştır. Bunun sebebi de sahne performansı adına teorik fikirler sunmasına rağmen, oyuncuya sahne öncesi için bir hazırlık ya da uygulanabilir, pratik bir çalışma örneklemesi önerememesi olmuştur.

Diderot'nun oyunculuk üzerine geliştirdiği fakat yöntem olma özelliği taşımayan bu düşünceleri, 20. Yüzyıl'ın önemli tiyatro isimlerinden Stanislavski tarafından takip edilerek oyunculuk adına daha büyük ve derin bir boyuta evrilmiştir. Diderot'nun kurgusal yaklaşımını takip etmemesine rağmen kendisinden büyük ölçüde etkilenmiş olan Stanislavski, duyguyu ve eylemi merkeze aldığı, beden ve imgelemin uyumuyla bütünlediği düşünceleriyle 20. Yüzyıl'ın gözlemlenebilir, uygulanabilir ve disipline dayalı en önemli oyunculuk yöntemini geliştirmiştir. Tüm çalışmalarıyla Stanislavski, oyunculuk sanatını sadece bir meslek olarak değil, içsel (oyuncunun zihni) ve dışsal (oyuncunun bedeni) unsurlarıyla bir yaşam biçimi gibi görerek, beden, psikoloji, duygu durumu ve hayal gücünün ortak çalışmasını sağlayacak bir zemin oluşturmaya çalışmıştır. Sahne üzerinde gündelik gerçekliğe yakın doğal bir performansın izini süren Stanislavski, rol kişisi üzerinde saptanan duygu durumlarının, oyuncunun anılarından etkileşimle, gerçekten deneyimlenmesi ve sık provalarla sahneye taşınmasını sağlamaya çalışmıştır. Oyunculuğu bir laboratuvar ortamı gibi görerek psikoloji ve psikanaliz alanlarından edindiği öğrenimler ile birleştiren Stanisvlavski, bu yolla oyunculuk sanatının bilimsel bir disiplin alanı olarak tanımlanmasının öncüsü olmuştur. Doğal ve gerçekçi bir performans modeli için duyguyu ve psikolojik çalışmaları merkeze alarak oluşturduğu oyunculuk yaklaşımıyla Stanislavski, kendisinden sonraki duygu merkezci oyunculuk yöntemlerinin kaynağını oluşturmanın yanında, aynı gerçekçi oyunculuk modeli yaratmak adına duygu ve psikoloji çalışmalarına karşı durarak geliştirilen biçimsel ve kurgusal oyunculuk yaklaşımlarının da ilham kaynağı olmuştur.

Stanislavski'den sonra duyguyu merkeze alarak, oyuncu üzerinde birebir çalışabilecek örnek uygulamalı yöntemlere bakıldığında; Michael Chekhov imgelem üzerine yoğunlaşarak oyuncunun yaratıcı hayal gücünü etkin kılmaya; Strasberg coşku belleği kavramında yoğunlaşarak duyu belleği ve duygusal bellek olarak ikiye ayırıp oyuncunun duygu haline erişmesine olanak sağlamak adına ayrıntılandırılmış örnekler sunmaya; Stella Adler eylemin izinden giderek, oyuncunun duygu durumu yerine belirlenen fiziksel aksiyonlara bağlı kalarak performansını gerçekleştirmesine; Sanford Meisner sahne üzerindeki partner etkileşimine odaklanarak, hayali şartlar altında gerçekten yaşayabilmenin yollarını aramaya; Eric Morris ise psikoterapik yönü ağır basan

yönteminde oyuncunun, hem duygusal hem de biçimsel olarak ele aldığı karaktere dönüşebilmesi üzerine çalışmıştır. Fakat oyuncunun duygularını, anılarını ve psikoloji dünyasını merkeze alan bu yöntemlerin her oyuncu adayına uygun olacağının bilinemeyeceği gibi duygusal anlamda da oldukça kişisel ve hassas zeminde durmakta; aynı zamanda kendilerine derin bir bağlılık, uzun çalışma süreleri, sağlıklı bir psikoloji ve sarsılmaz bir irade gerektirmektedirler. Bu sebeple, Mamet tarafından gerçekçi ve doğal bir performans sunmak adına kurgusal bir bakış açısıyla temellendirilmiş olan Pratik Estetik Yöntem, duygu çalışmalarını merkezine alan yöntemlere karşıt ve saptanan çıkarımlara çözüm önerisi olarak güncel, pratik bir yöntem özelliği taşımasıyla göze çarpmaktadır.

Diderot gibi, kurgusal bir düzlemden oyunculuk yaklaşımı sunan Mamet, merkezinde fiziksel eylem, sahne analizi ve partner etkileşimini önceleyen yönteminde, duygu durumunu kontrol edilemez mekanizma olarak görerek reddeder ve yerine hareket ve iletişime dayalı, endişe yaratmayan, içe kapanmanın önüne geçen, rasyonel, gözlemlenebilir, takip edilebilir ve sonuçları değerlendirilebilir bir yaklaşım sunar. Merkezine eylemi yerleştirmiş olan yöntemde oyuncu, öncelikle saptanmış duygu durumlarını göz ardı ederek daha çok oyuna ve rol kişisine odaklanarak doğru ve istikrarlı bir analiz yapmalıdır. Sonrasında sahne sahne ayrılan çalışmaların her sahnesi için, kuralları verilmiş olan fiziksel eylemler saptanmalıdır. Bu eylemler rol kişisi ve oyunun bütünlüğüyle uyumlu, karşılıklı diyaloğu sürdürebilen, derinleştiren, manipüle etmeyen, sona erdirilebilir ve sonuçları oyuncu tarafından sahne üzerinde görülebilir eylemler olmalıdır. Kağıt üzerinde belirlenen eylemlerin bir sonraki önemli aşaması prova süreçleridir. Prova süreçlerinde belirlenen eylemler, sahne partneri üzerinden uygulamalı olarak değerlendirilmeli, uyumlu değilse üzerinde değişiklik yapılarak uyumlu hale getirilmelidir. Oyuncunun, belirlenen eylemleri kendisine daha yakın hissetmesi adına gündelik hayatından ya da gözlemlerinden belirlediği, eyleme paralellik kurularak oluşturulan 'sanki' (as if) cümlesi ise, sahnenin yerine geçmemeli, itici bir güç olarak kullanılmalıdır. Bu yaklaşımlar ışığında Mamet, oyuncunun spesifik olarak duygusal durum içine giremeye çalışmasının önüne geçmiş, sahne üzerinde daha gözlemlenebilir, uygulanabilir pratik bir oyunculuk yöntemi oluşturmuştur. Metni oldukça önemli bir

noktaya yerleştirerek öncelemesi, aynı ölçüde tekrar edilebilir bir performans modeli yaratması, bütünlüğü korumak adına kurgusal bir oyunculuk yaklaşımı sunması dolayısıyla Pratik Estetik Yöntem, Diderot'nun, kurguyu önceleyen kurgu üstünlüğü ilkesi ile çeşitli benzerlikler taşımaktadır.

Tez çalışması kapsamında yapılan literatür taramalarında, birbirleriyle nesnel bir bağları, bağlantıları görünmemesine karşın, Diderot ve David Mamet'in metni ve kurgusal olanı önceledikleri yaklaşımları, zıt yönleri olmasına rağmen yapılan araştırmalara göre bazı noktalarda neredeyse organik boyutta birbirine bağlı görünmektedir. Öncelikle iki isim de tiyatro sanatında yazar olarak yer aldıkları için oyun metninin önemini en başa yerleştirmiştir. Ayrıca farklı dönemleri olmasına karşın kendi döneminin oyunculuklarını ayrıntılı bir şekilde gözlemleyip, çeşitli sorunlar tespit edip bu sorunlara karşı uygun çözüm önerisi getirmeye çalışmışlardır. İki yazar için de oyunculuk, sahne estetiği göz ardı edilmeden gündelik sahne gerçekliğine yakın doğallıkta olması ve oyuncunun, performans halinde duygu durumunu deneyimlemeye çalışmadan hareket etmesi oldukça önemli noktalardan biridir. Bu ayrıntı Diderot'nun düşüncelerinde duygu durumunun biçimsel dış formlarının ustaca taklidi; Mamet için ise eyleme bağlı olarak harekette olma, dış unsurlara, partner etkileşimine açık olma ve sanki cümlesi ile sağlanmaktadır. Bu sebeple Mamet'in yönteminin önemli bir aşaması olan fiziksel eylem, Diderot'nun soğukkanlı oyuncusunun, kurgusal bütünlüğü sağlamak ve her temsil aynı başarı ölçütünde performans sergileyebilmesi için önemli bir uygulama karşılığıdır. Benzer şekilde iki isim için de önemli olan kurgusal bütünlük, Mamet'in sahne analizi aşamasıyla daha uygulamalı, çözüm önerisi sunan pratik bir karşılık olarak yer almaktadır. İki isim için de prova süreci oldukça önemli bir aşamadır. Diderot'ya göre prova, kurgusal bütünlüğü sağlamak adına sık tekrarın yapıldığı, dördüncü duvarı oluşturacak tekrar edilebilir performansın oluşturulmaya çalışıldığı ve sahne partnerlerinin, birbirlerinin aşırılıklarını görerek dengelendikleri; Mamet'e göre ise sahne analizi sonucu belirlenen fiziksel eylemlerin sahne sahne değerlendirildiği, partner etkileşiminin sağlanmaya çalışıldığı bir süreçtir. İki isim için de partner etkileşimi kurgusal bütünlüğün oluşmasındaki önemli bir aşama olarak görünmektedir. Buna bağlı olarak Diderot'nun kurgu üstünlüğü ilkesi ışığında değerlendirilen Pratik Estetik

Yöntem'in aşamaları ve uygulanabilir çalışmaları, Diderot'nun teoride anlamlı ama pratikte uygulamadan yoksun olan soğukkanlı oyuncusunun boşluklarını dolduran, tamamlayıcı pratikleri olarak değerlendirilebilmektedir.

Yapılan tüm değerlendirmeler ışığında, Stanislavski ile birlikte disiplin olma özelliği kazanan oyunculuk alanı, teknik anlamda birbirine benzer ve farklı pek çok oyunculuk yaklaşımıyla, günümüz tiyatro eğitimcileri ve oyuncuları tarafından aktif olarak kullanılmaya, eğitimleri verilmeye devam etmektedir. Her biri kendi içerisinde derin, ayrıntılı ve anlamlı olan bu yöntemler, oyunculuk sanatı için oldukça önemli olmalarına karşın her döneme, oyuncu adayına ya da oyuncu ekibine uyumlu olamayacağını söylemek yanlış bir çıkarım olmayacaktır. Aynı zamanda sözü edilen oyunculuk yöntemlerini rol kişisi üzerinden çalışan bir oyuncunun, değerlendirmelerindeki rasyonel eksiklik reddedilemez bir gerçektir. Örneğin duygu merkezli yöntemler ışığında sahne çalışmış bir oyuncunun, hangi kişisel anısıyla rol kişisi duygusunu eşlediği teorik olarak belirlenmiş olsa da uygulamada karşılığı ispatlanabilir olmayacaktır ve her majör duygu durumuna göre spesifik bir anı saptamak, zihinsel bir yolculuğa çıkmak, duyguyu anımsamaya çalışmak ya da imgelem pratiği oluşturmak hem süre hem de mental efor bakımından oldukça ağır görünmektedir. Ayrıca 21. Yüzyıl'ın, beraberinde günümüze kazandırdığı hız, tatmin ve tüketim olgularına bağlı olarak çalışma pratiklerinin, oyun temsil sürelerinin, prova sürelerinin, temsil sıklığının, ekip dinamiğinin ve hatta gündelik hayatta bireylerin maruz kaldığı sosyal ve psikolojik sorunlar göz önüne alındığında, sözü geçen oyunculuk yöntemleri, uygulamada uyumsuzluk, aksaklık ve gecikme gibi olumsuz durumların yaşanmasına neden olabilmektedir. Bu sebeple duygu yerine mantığı devreye sokarak oyun metni/rol kişisi üzerinde oluşturulmuş hakimiyete, saptanan doğru fiziksel eylemlere ve harekete dayalı olarak tasarlanmış dinamik bir oyunculuk düşüncesi, bulunduğu kurgusal zemine bağlı olarak belirtilen sorunlara cevap verecek modern ve pratik bir yaklaşım olarak değerlendirilebilmektedir.

Kurgusal bir açıyla değerlendirilmiş olan Pratik Estetik Yöntem, oyun metni/rol kişisine bağlı kalarak saptanan fiziksel eylemleri, eylemleri uygularken kullandığı araçları ve performansın rasyonel sonuçlarının değerlendirilebilmesi bakımından örnek

bir oyunculuk yaklaşımı olarak göze çarpmaktadır. İçinde bulunduğumuz çağa uygun olarak daha gözlemlenebilir, pratik, nitelikli, her temsil aynı performans başarısını hedefleyen, oyuncuya kendini iyi hissettiren, sorumluluklarını ve eylemlerini doğru belirlemesine yardım eden, hemen her oyuncu adayına uygun olma özellikleriyle Pratik Estetik Yöntem, güncel ve uygulanabilir alternatif bir yöntem özelliği taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Adler, Stella (2016). *Aktörlük Sanatı*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Bigsby, Christopher W. E. (2004). *The Cambridge Companion To David Mamet*, Cambridge: Cambridge University Press.

Billy, André (1949). *Diderot'nun Hayatı*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Brockett, Oscar (2000). *Tiyatro Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Bruder, Melissa; Cohn, Michael Lee; Olnek, Madeleine; Pollack, Nathaniel; Previto, Robert; Zigler, Scott (2017). *Oyuncu İçin Pratik El Kitabı*, İstanbul: Metis Yayınları.

Carlson, Marvin (2008). *Tiyatro Teorileri*, Ankara: De Ki Basım Yayım.

Cevizci, Ahmet (2017). *Aydınlanma Felsefesi*, İstanbul: Say Yayınları.

Cole, Toby; Chinoy, Helen K. (1997). *Ünlü Oyunculardan Oyunculuk Sanatı*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Cresson, André (1965). *Diderot*, İstanbul: Oluş Yayınları.

Dickerson, Madelynn. (2019). *A'dan Z'ye Sanat Tarihi*, Ankara: Say Yayınları.

Diderot, Denis (2019). *Körler Üzerine Mektup, Sağır ve Dilsizler Üzerine Mektup*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Diderot, Denis (2007). *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Diderot, Denis (2018). *Felsefe Konuşmaları*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Ergün, Selda; Cevher, Senem; Yalçın, Emre; Acar, Yasemin; Ünsalan, Yankı; Güngör, İbrahim; Soyuerden, Ebru (2017). *Oyuncunun Yolculuğu; Stanislavski'den Morris'e*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Eagleton, Terry (2015). *İdeoloji*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fleming, J.-Honour, H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Alfa Yayınları.

İpşiroğlu, Zehra (1988). *Tiyatroda Devrim*, İstanbul: Çağdaş Yayınları.

Karaboğa, Kerem (2011). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Konijn, Elly (2000). *Acting Emotions*¸ Amsterdam: Amsterdam University Press.

Mamet, David (2010). *Theatre*, New York: D&M Publishers.

Mamet, David (1997). *True And False: Heresy And Common Sense for The Actor*, New York: Vintage Books.

Mamet, David (1994). *Oleanna*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Mamet, David (1994). *Glengarry Glen Ross*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Mamet, David (1994). *Şal*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Mamet, David (1994). *Tiyatroda Bir Yaşam*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Mamet, David (1997). *Film Yönetmek Üzerine*, Ankara: Doruk Yayımcılık.

Morris, Eric (2018). *Rol Yapmayın Lütfen*, İstanbul: ALFA.

Nadel, Ira (2012). *David Mamet: A Life in The Theatre*, New York: Palgrave Macmillian.

Nutku, Özdemir (1993). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Nutku, Özdemir (2002). *Oyunculuk Tarihi 1*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Nutku, Özdemir (2002). *Oyunculuk Tarihi 2*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Özüaydın, Uğur N. (2011). *Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Sennett, Richard (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Shepherd-Barr, Kristen E. (2019). *Modern Dram Sanatı*, Ankara: Dost Kitabevi

Şener, Sevda (2015). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Tanilli, Server (2020). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası; 18. Yüzyıl: Aydınlanma ve Devrim*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Tanilli, Server (1984). *Diderot; Çağı, Yaşamı ve Eseri*, İstanbul: De Yayınevi.

Topdemir, H.-Özsoy, S. (2013). *Uygarlık Tarihi*, Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Turani, Adnan (2010). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tuncay, Murat (2014). *Ortaçağ Tiyatrosu*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Makaleler

Collard, Christopher (2010). "Living Truthfully: David Mamet's Practical Aesthetics". *New Theatre Quarterly*, *26*(4), ss. 329-339.

Çüçen, A. Kadir (2006). "Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri ve Eleştirisi", *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İlke),* Özel Sayı, ss.25-34.

Günyol, Vedat (1984). "Bir Düşünce Öncüsü: Diderot", *Milliyet Sanat Dergisi*, 84, 15, Temmuz, ss.9

Mcdougall, Gordon (2014). Theatrical Truth: The Dialogue Between Audience And Performance, *Studies in Theatre and Performance*, 22(2), ss. 37-41

Merlin, Bella (2000). "Mamet's Heresy and Commons Sense: What's True And False in 'True And False'", *New Theatre Quarterly*, 16 (3), ss. 249-254.

Sauer, David K.; Sauer, Janice A. (2003). "A Research and Production Sourcebook", *Modern Dramatists Research and Production Sourcebooks,* 18.

Schvey, Henry I. (1988). "The Plays of David Mamet: Games of Manipulation and Power". *New Theatre Quarterly*, 4, ss. 77-89.

Yıldız, Evren (2000). "Dönemleri ve Bestecileriyle Klasik Müziğin Gelişim Süreci", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 2000, 2, ss. 67-78.

Zariç, Sami (2017). "Tarihsel Kökenlerinden Ülkelere Göre Türlerine Aydınlanma Felsefesi (Çağı) ve Türkiye Cumhuriyeti", *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(28), ss. 33-54.

Basılmamış Kaynaklar

Erbulun Sezgi, Ayşe Yasemin, *Bir Rol Çalışma Yöntemi Olarak Lee Strasberg Yöntemi ve Bir Örnek Uygulama,* Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı, 2002.

İnternet Kaynakları

Okun, Stacey (1987). Theater; Postgraduate Pioneers of the Mamet Method. *New York Times Newspaper 2, 5. https://www.nytimes.com/1987/08/02/theater/theater-postgraduate-pioneers-of-the-mamet-method.html* [22 Mayıs 2021].

Dergiler ve Broşürler

- (1992). Tiyatroda Bir Yaşam (David Mamet). Oyun Broşürü. Ankara Devlet Tiyatrosu

Özal, Erkut (2010). David Mamet; *Yazılmamış Bir Oyunun Yazarı*, K Dergi, 171, 8-13.

ÖZGEÇMİŞ

Emirhan YEŞİLYUVA

Turizm Meslek alanında aldığı lise eğitimi sürecinde aynı alanda çeşitli departmanlarda çalıştı. Lise eğitimini tamamladıktan sonra 2011 yılında Celal Bayar Üniversitesi'nde Tarih bölümünü kazanarak üniversite eğitimine başladı. Henüz ilk yılını tamamlamamışken eğitimine ara verip yetenek sınavlarına hazırlanarak 2013 yılında Muğla Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü'nü kazandı. Eğitimi süresince hem okul bünyesinde hem de Bodrum çevresinde çeşitli tiyatro etkinliklerinde oyunculuk ve reji çalışmaları içerisinde yer aldı ve 2017 yılında fakülte birincisi olarak mezun oldu. 2018 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları alanında Yüksek Lisans eğitimi almaya başladı. Yüksek lisans eğitimi boyunca askerlik görevini tamamlayarak Milli Eğitim Müdürlüğü'ne bağlı özel kurs merkezlerinde drama ve okula hazırlık eğitimleri vermeye başladı.