

Kızım Sevi ve torunum Alya'ya...

İçindekiler

Teşekkür • 9

1. Bölüm: 18. Yüzyıl Batı Tiyatrosu'ndan Bugünün
Tiyatrosuna... Oyunculüğün Tarihsel Serüveni • 13

2. Bölüm: Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL) • 63
Amerika'dan Dönüşümüzden Tiyatro Araştırma
Laboratuvarı'nın Kuruluşuna... • 63
Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'nın (TAL) Kuruluşu • 71
TAL'in Amacı ve Kimliği • 87
TAL Düşünsel ve Estetik Altyapısının Pratik
Çalışmalara Aktarımından Örnekler • 102

3. Bölüm: Bugünün Oyuncusu'na... • 110

4. Bölüm: Anılarımdan... • 122
Anılarımin Asıl Kahramanı • 122
Anadolu Kulübü... Beklan ile Tanışmam • 126
Büyükada... Beyoğlu... Annem • 130
6-7 Eylül Beyoğlu • 133
Masal gibi • 134
Oyunculuk Serüvenimin Başlangıcı • 136
Beklan ile New York'ta • 141
Tiyatro Nedir? • 143
Deney ve Tiyatro • 146
Karakteri İnşa Etmek • 150
Berlin Schaubühne • 154
Zaman-Dekor, Mekân-Oyunculuk • 160
"Koca Öküz" • 162
ABBA Grubu • 164
Çil Horoz ve Muhsin Hoca • 168
İşçi Tiyatrosu • 173

Rumeli Hisarı'ndaki Oyunlar • 179
İstinye'deki Yalı • 182
Jean Marie Pradier • 183
Orkestra Oyunu, Gerçek Bir Hikâye • 184
Sinekler Oyunu • 187
İmgeli Beden • 190

Özgeçmişler • 195
Ayla Algan'ın Fotoğraf Albümünden • 209
Kaynakça • 231
Dizin • 235

Teşekkür

Yazım aşamasında beni destekleyen Sevrin Uysal'a,
Araştırma aşamasında destek olan Sevinç Özer'e,
Yapı Kredi Yayınları'na,
Yayına hazırlık sürecinde destek olan Nadide Altuğ'a ve
Cennet Türker'e,
Bu kitabın okurlara ulaşmasında katkısı olan herkese...
Sonsuz teşekkürlerimle...
İyi ki varsınız...

Sevgili Oyuncu, Tiyatrosever Okurlarım,

20. yūzyılın ikinci çeyreğinde doęup Tūrkiye’de ve dūnyada sayısız siyasal, kūltūrel ve toplumsal olaya tanıklık ettim. Eksilmeyen merak, ōęrenme ve arařtırma isteęim sayesinde 21. yūzyılın hızına ayak uydurabildim. Bu kitapla sizlerin de merakınızı, arařtırma ve ōęrenme isteęinizi kamılayabilmek adına kendi oyunculuk yolculuęumda ōnemli bulduęum bilgileri çok derinine inmeden sizlere aktarmaya çalıřtım. Her sanat dalında olduęu gibi Tiyatro’da da her ūlke geliřimsel olarak birbiriyle çoęu zaman farklılık gōsterse de hepsi birbirinden etkilenererek geliřimlerini sūrdūrmūřtūr. Globalleřen dūnyamızda ise bu etkileřim çok daha hızlı ve bilgiye ulařmak çok daha zahmetsiz olduęundan bireysel ve mesleki geliřiminizi sūrdūrūrken bugūnūmūzūn oluřmasına katkıda bulunan dūřūnūrlerden, sanatçılardan, edebiyatçılardan, kuramılardan feyz alıp geleceęe birer kōprū olabilmeniz dileęimdir.

Ayla Algan

1. Bölüm

18. Yüzyıl Batı Tiyatrosu'ndan Bugünün Tiyatrosuna... Oyuncululuğun Tarihsel Serüveni

Tarihte her yeniliğe önce karşı durulmuş, sonra bu karşı duruş da yeni yenilerin oluşmasını tetiklemişti. Hümanizm ve Rönesans'ın izinde insanın varoluşsal sorunları, akıl ve deney yoluyla çözümlenmeye çalışılmış, birey kavramının oluşmasıyla ulus devlet düşüncesi de tarihteki yerini almıştı. "Akıl Çağı" olarak adlandırılan 17. ve 18. yüzyıllarda dünyayı etkisi altına alan klasisizm ve romantizm akımları ile devamında 19. yüzyılda ortaya çıkan realizm akımı edebiyatın yanı sıra tiyatro kuramlarının oluşmasına ve gelişmesine de zemin oluşturmuştu. Aynı dönemde farklı akımlardan eserler görmek de elbette mümkündü.

16. yüzyılda İtalya'da, Saray Tiyatrosu'nda, Antik Yunan tiyatrosunun devamı niteliğinde tragedya ve komedyalar sahnelenirken, buna karşı olarak doğaçlama oyuncululuğa, oyuncuların yaratıcılıklarına dayanan Commedia dell'Arte adlı halk tiyatroları oluşmuş ve turneler vasıtası ile de ünleri birçok ülkeye yayılmıştı. Klasisizmin tiyatrodaki en başarılı ürünleri Fransız tiyatrosunda verilmiş, özellikle biçim üzerine akılcılığa dayanarak konulan kurallara uyulması zorunlu kılınmıştı. Biçim-içerik ile akıl-duygu karşıtlıkları da en çok Fransızlar tarafından tartışılmıştı. Klasisizmin tiyatrodaki temsilcilerinden ve 17. yüzyılın en önemli Fransız yazarlarından biri olan Pierre Corneille'in (1606-1684), estetik açıdan başarılı ama teknik açıdan yanlış bulunan *Le Cid* adlı oyunu, biçim ve içerik açısından dönemiyle uyumlu fakat biçim açısından farklıydı. Oyun, bu yenilikçi yaklaşımı yüzünden dönemin kuramcıları tarafından eleştirilmiş, "üç birlik kuralı"na (yer, zaman, olay birliği) göre yazılmamış olması büyük tartışmalara sebep olmuştu. Yeni kurulan Fransız Akademisi de tiyatro yazarlığına katı kurallar getirmişti.

Corneille ise tiyatroya getirilen bu katı kuralların, oyuncunun yaratıcılığını olumsuz etkilediğini ve doğallıktan uzaklaştırdığını savunmuştu. Corneille'in ardından biçimsellik üzerinde soru işaretleri oluşmuş, üç birlik kuralı üzerindeki tartışmalar yıllarca sürmüştü.

O dönemde yazar tiyatrosu yapıldığından oyuncu, yazarın emrindeydi. Oyuncunun en sükseli zamanı ise insanı, dolayısı ile oyuncu insanı anlatmaya çalışan bilimlerin ortaya çıkmaya başladığı zaman olmuş ve oyuncunun büyüklüğü, yaratıcılığı da böylece anlaşılabilmişti. Oyuncunun yaratıcılığı dendiğinde de bizim Ortaoyunu'nu işaret etmek yanlış olmaz çünkü bugünün en modern tiyatrosu da aslında bir anlamda odur.

Corneille'in *Le Cid* adlı oyununu 15 yaşındayken Fransa'da Théâtre National Populaire'de (Ulusal Halk Tiyatrosu) izlemiştım. O zamanlar Paris'te okuyordum ve okul, bizi sık sık tiyatroya götürüyordu. Dünya çapında üne sahip olan tiyatro ve sinema oyuncusu Gérard Philipe (1922-1959), oyunda başroldeydi. Oyun başladığında, tek başına sahneye girmiş ve tiradını söylemişti, "Küçük bir topluluk peşimden geliyordu, 50 kişi ile yola çıktık, binlerce kişi ile bitirdik bu yolculuğu..." Ve bu tiradı söylerken arkasından geldiğini söylediği o asker topluluğunu da oynamıştı. Sahnede "boşluk" vardı, ondan başka kimse yoktu ama o, arkasından gelen askerlerin önünde yürüyordu. Tıpkı Ortaoyunu'nda olduğu gibi boşlukları doldurmuştu ve ben de onu o boş sahnede izlerken arkasındaki binlerce kişiyi, bütün izleyicilerle birlikte, gerçekten görmüştüm. Öyle iyi bir oyuncuydu. Biz buna, "görünmeyende görünen" diyoruz. Şimdiki tiyatro bilgilerim olmasaydı *Le Cid* adlı oyunda, ne 17. yüzyılda yazar olarak Corneille'in ne de 20. yüzyılda oyuncu olarak Gérard Philipe'in ne yaptığını anlayacaktım.

Corneille, aslında bugünün tiyatrosunu yazmıştı, yazar olarak Commedia dell'Arte'nin yani bir anlamda Ortaoyunu'nun ilkelerini benimsediği için kendi dönemindeki bilgilerle anlayamamıştı ve o da haklı olarak Fransız Akademisi'nin katı kurallarının, oyuncunun yaratıcılığını yok ettiğini söylemişti. Türler gelişmediğinden, Corneille'i döneminde anlamak zordu tabii ki. Üç birlik kuralı tartışmaları da Ortaoyunu ilkelerini bilmediklerinden kaynaklanmıştı. Ortaoyunu'nda, oyuncu "Aaa... Dağa geldik" deyip dağa çıkar, seyirci de bunu görür. Halbuki ortada ne dağ vardır ne başka bir şey... Gérard Philipe de tiradında, arkasında binlerce kişi varmış

gibi yürümüştü. Beklan Algan, “Yaratıcı oyunculuk, yaratıcı seyirci getirir” diyordu. Peter Brook da oyunculara, “Boş alanları boş bırakmayın” derken yaratıcı oyunculuktan bahsediyordu.

Gérard Philipe, bilmeden Ortaoyunu ilkelerine oynayıp büyük sükse yapmıştı, sanatta estetik çağın da böylece başlamış olduğunu söyleyebiliriz. Estetik çağ başladığı zaman da oyuncu yaratıcı olmaya başlamıştı. Çok eskide, aslında bugünün anlayışındaki oyunculuk vardı diyebiliriz ama o devrede oyuncu, yaratıcı olamadığından ve insan bilimleri henüz eksik olduğundan Corneille gibi çağının ilerisinde olanlar anlaşılammıştı. Yaratma eylemi, estetik ve sanat etkinlikleri alanında öne sürülmüştü. Bu nedenle, bu alanla sınırlı kalmış, bu alana özgü bir kavram gibi yorumlanmıştı. Tarihsel süreçteki yeri, iyi, doğru güzel sorunsal düzeyinde, Platon ve Aristoteles’in düşünceleri ile başlasa da onlar, estetik çağa girişte birer trampen görevi görmüşlerdi. Biz de Şehir Tiyatroları’nda önce Aristotelyen tiyatro yapmıştık sonra çağdaş tiyatroya yönelmiştik.

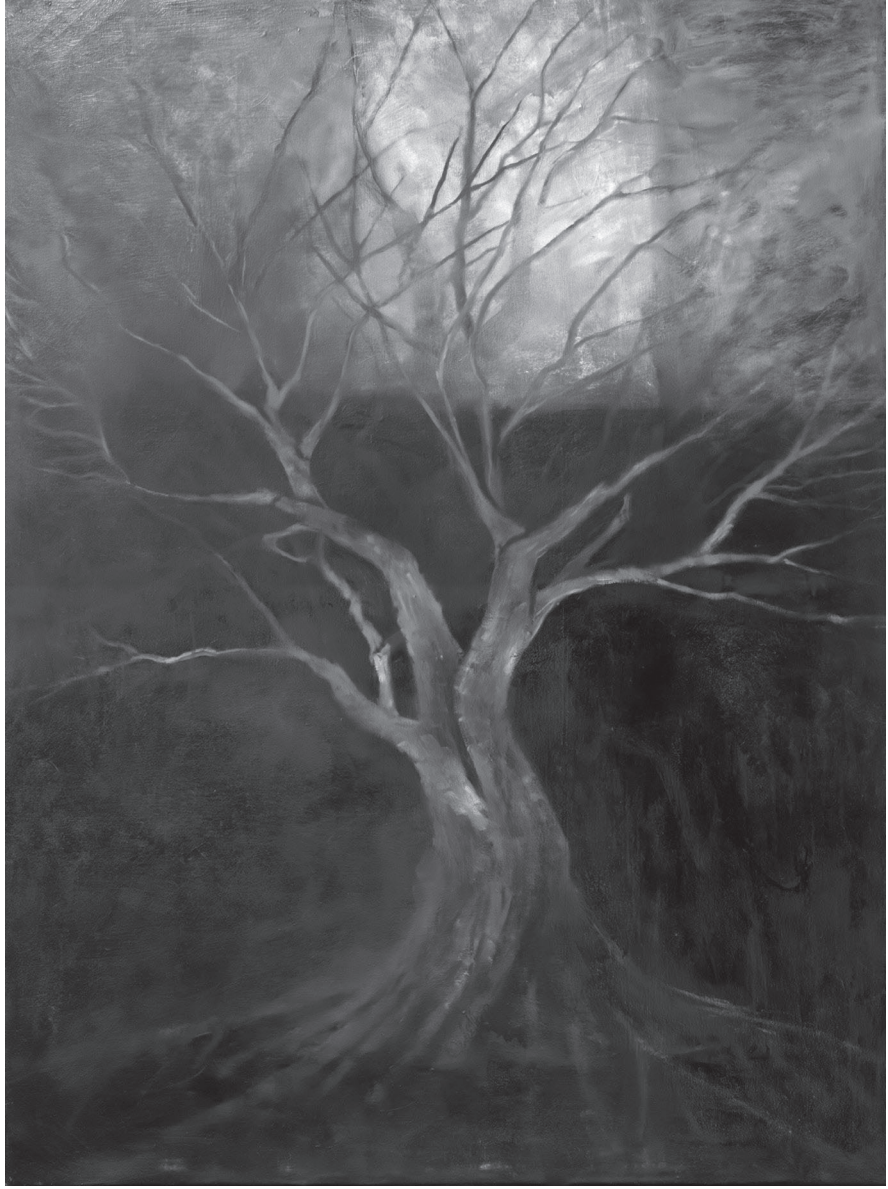
18. yüzyılda tiyatrodaki yeni eğilimler ortaya çıkmaya başladığında, sınırsız coşkunluk ve başkaldırı, romantizm akımında doruğunu bulmuştu. Romantizm, tiyatronun gelişimine çok büyük katkı sağlamış olsa da bu dönemde oyunculuk hâlâ oyuncuya ve rejisöre bağlı değildi, yazar tiyatrosu abartılı bir biçimde icra ediliyordu. Profesyonel oyuncular, toplumun birçok mevkiinde saygı duyulan gerçekten nezih insanlardı ama Kilise’ye rağmen resmen tanındıklarında, ünlü ailelerin çocukları da oyuncu olmaya ve tiyatrolara alınmaya başlamışlardı. Yoksa oyuncular, mahkemede şahit bile olamıyorlardı. Türkiye’de de oyunculuğun saygın bir meslek olarak anılması uzun zaman almıştı.

Özellikle İngiltere’deki ve Almanya’daki bazı yazarlar, oyunculukta ve resimde doğrudan yansıtılan doğallığın sanat olmadığını, doğanın ham, cilasız ve kaba bir gerçek olduğunu, aksine sanatın “şairin gün düşlemesi gibi” doğanın geliştirilmiş yani düzeltilmiş, yüceltilmiş hali olduğunu ileri sürmüşlerdi. “Şairin gün düşlemesi gibi” derken sanatsal yaratıcılıktan bahsediliyordu çünkü şair, doğayı kendisine göre anlatır. Hegel de “Yaratılan yapıt, doğadan güzeldir” derken estetikten bahsetmişti. Dolayısıyla yaratıcılık kavramı da estetik alanda öne sürülmüştü.

Aristoteles, Platon’a zihin-beden ilişkisini eklemişti, Hegel de zihnin fenomenolojisini çıkarmıştı. Estetik, eşdeğerlerle gidiyordu.

İnsanoğlu, yaratıcılıkla türleri öğrenmiş, sonra kendi de yaratıcı olabilmisti. Aristotelyen tiyatrodaki, 1. sahne, 2. sahne, 3. sahne diye sırayla düşünme ve yazma vardı. Ontolojinin gelişmesiyle birlikte sanat ontolojisi, müzik ontolojisi gibi ayrımlar oluştu. Süleyman Velioğlu, “Tiyatro, ontik bir sanattır” demişti. Çünkü tiyatrodaki, bir sürü birbirine benzemeyen öge bir araya gelir. Kostüm dekora, yazar oyuncuya, rejisör müziğe benzemez. Tiyatrodaki, ontik tasarım yapılmaya başlandığında, bütün öğelerin seçilmesi de fenomenoloji ile olmuştur, yani dekor, kostüm, müzik, ışık gibi bütün öğeler kendi tasarımcılarıyla ortaya konulmuştur. Öncesinde, yazar tiyatrosu yapılırken, her şey yazara sorulmak zorundaydı çünkü.

Günümüzde ontoloji, oyuncunun “o anda” olabilmemesini sağlarken tasarım yapabilmemesine de kolaylaştırıcı bir estetik getiriyor. Yazar ve rejisör kadar artık oyuncu da oyunculuğunun tasarımını yapabiliyor. Örneğin ben, oyunculuğumda, tasarım için ağacı kullanıyorum, kendi yaptığım yağlı boya bir ağaç resmi, bana yardımcı oluyor. Onunla, oyunculuğun tasarımını, öğrencilerime de anlatabiliyorum. Çünkü insan yaşamının, bir geçmişi, şu an ve geleceği var. Ağacın kökleri, insanın kültürünü simgeliyor. Bazen ben, o kültürü bedenimde taşıyorum, yani bir Laz’ı canlandırdığımda, karakterin kültürünü konuşmama koyuyorum, orada diyalektler geliyor, diyalekt gelince konuşma ritimleri de geliyor. Mesela bir Egeli, kelimeleri uzatarak yavaş konuşur çünkü vakti vardır. Yani bir oyuncunun, oynadığı karakterin kültürünü de oyununa eklemesi, o kültürü bedenine geçirecek göstermesi gerekir. Dolayısıyla insanı, “zihin ve beden” diye ayırdığımız zaman, ağacın kökleri kültür, gövdesi insanın kendisi, dalları ve yaprakları da sosyal kişilikleri, rolleri olur. Öncesinde, her şey sıralı olduğu için a’dan sonra b gelmek zorundaydı çünkü tasarım yapabileceğimiz bilimler henüz gelişmemişti ama şimdi a’dan sonra c’yi ya da z’yi de getirebiliyoruz. Stanislavski’nin *Building a Character (Bir Karakter Yaratmak)* adlı kitabında anlatıldığı gibi bir mühendis ya da bir mimar gibi karakterin nasıl inşa edildiğini, oyunculuğun tasarımının nasıl yapıldığını anlatabiliyoruz. Bu yüzden oyuncunun, bütün bilimleri bilmesi gerekir. Geçmişte, zihnen yazara, rejisöre bağlı olan bedensiz oyuncu, bugün zihin ve beden birlikteliği ile canlandırılacak karakterin tasarımını yapıp yaratıcı oyuncu olabiliyor. Ağacın dallarındaki sosyal benliklerini bulabiliyor.



Kendi çizimim olan oyunculuk tasarımı için kullandığım ağaç: Kökleri "genetik kök-
türler", gövdesi "ben" (self), dalları da "sosyal ben"i temsil ediyor.

Eskiden yazarlar estetiğe girmiyorlardı, her yazar kendi düşüncesinde, felsefesinde oyununu yazıyordu, kendileri zaten başlı başına bir felsefeydi. Oyuncuya, canlandıracağı kimliği ve durumu veriyorlardı. Dolayısı ile de oyuncu taklit ediyor, yaratıcı olamıyordu. Yani “yegâne”yi yaratamıyor, bir Leonardo da Vinci’nin *Mona Lisa’sı* gibi olmuyordu. *Mona Lisa’yı*, Louvre Müzesi’nde seyrettiğiniz zaman sabitleşmiş o güzel kadının, bazen size doğru sağa baktığını, bazen de sola baktığını zannedersiniz. Bazen ağlıyor, bazen de gülüyor gibidir. Leonardo, bu eseriyle bir bilgi objesi ve teknik getirmişti; *Mona Lisa’yı* parçalara bölerek üzerinde çalışmış, tekrar tekrar çizmiş, sonunda yumuşak gölgelendirmeyi yani “Sfumato” tekniğini bulmuştu. Böylece ağzının ve gözlerinin kenarlarındaki yumuşak gölgelendirmeler sayesinde *Mona Lisa*, yegâne olabilmisti. Yani güzel bir kadın olduğu için değil. Ondan önce de sonra da bir sürü güzel kadın resmi yapan olmuştu ama onlar, bu ilkelerden yoksundu ve hiçbir eser *Mona Lisa’nın* ününe erişememişti. Sonra bu teknik, birçok ressam tarafından da kullanıldı. Bugün de hâlâ kullanılmaktadır. Oyuncular ise özgür olamadıklarından, hâlâ yazarlara bağlı olduklarından yegânelerini yaratamıyorlardı. Bu yüzden seyirci, yazarlara gidiyordu. Victor Hugo’nun, Goethe’nin tekstleri başroldeydi, oyun tuttuysa tekst tuttu oluyordu, bugünkü gibi “Başrol oyuncusu çok iyi oynadı” denmiyordu.

Fransa’da oyunculuk için yapay tonlamalar öneren kuramcılardan biri olan Jean-Léonor Grimarest (1659-1713), Corneille ile Racine’den örnekler vererek her duygunun bir tonlama olduğunu, bunun için de bir duygunun yalnızca o tonlamayla ifade edilebileceğini ve her tutkunun da yalnızca tek bir görsel biçimi olduğunu yazmıştı. Grimarest, ses kullanımında da kısıtlayıcı sert ilkelerden bahsederken, gerçekten duyan bir oyuncunun yani tekstteki duyguyu anlayan bir oyuncunun, uygun yüz ifadesini bulabileceğine işaret etmişti. Yazar tiyatrosu oyuncusu, tekste, “Kızar, tekme atar, bağırır” diye yazıyorsa aynen yazılanı yapıyor, yazılan gibi konuşuyor, kendi duygularını oyununa katamıyordu. Halbuki bugünün yaratıcı oyuncusu, ana duyguyu yarattığı gibi ara duyguları da oynayabiliyor. Bilhassa sinemada ve dans tiyatrosunda oyuncu, beden ve zihin ile çalıştığından daha da yaratıcı olabiliyor.

Comédie Française oyuncularını, Voltaire'in (1694-1778) gösterişli tragedyalarını beğeniyle izleyen seyirciye karşın, onu başarılı bulmuyorlardı. Voltaire ise tragedyanın görkemli ve şiirli, konuşma örgüsünün de günlük olandan daha abartılı olması gerektiği üzerinde dıretiyordu. Bu düşüncesini daha da ileriye taşıyıp insanların zaafından çok tutkularından hoşlandıklarını ve bu yüzden tragedyanın, komedyayı alt edeceğini iddia ediyordu. *Brutus* adlı mazlum tragedyası, Théâtre Français'de (Comédie Française) ilk kez oynandığında, olağanüstü bir ilgi görmüş ve iddiasında haklı olduğu anlaşılımişti. Gösterişli tragedyalar, oyuncuya da büyük, gösterişli oyun getiriyordu. Bunu, bugünün sinema bilgisi olmayan tiyatro oyuncusunun, sinemada büyük oynamasına benzetebiliriz. Biz, sinemada buna, "sitcom oyunculuğu" diyoruz. Eski oyunculukta yani yazar oyunculuğunda, başrolde oyuncu değil yazar vardı. Yazarlık da insanın zihninde, aklında, aklının sonrasında olduğundan oyuncu yoktu yani sahnede beden kullanımı yoktu, sadece jest ve mimik vardı. Üç birlik kuralına (yer, zaman ve olay birliğine), biz bugün karakteri de ekliyoruz. Oyuncu, canlandırdığı karakterin içinde bulunduğu durumu taşıyan bedeniyle sahnede yer alabiliyor çünkü.

Diderot (1713-1784), tiyatro estetiği üzerine yazılar yazmaya başladığında, Comédie Française artık iyice olgunlaşmış bir topluluk olarak yolunda yürüyordu. 18. yüzyılın sonunda, Tuileries'e taşındığında ise topluluğun seyirci sayısı giderek artıyordu. Londra'da olduğu gibi oyundan çok oyuncular ilgi çekiyordu. Bu çok mühim bir gelişmeydi çünkü Comédie Française oyuncularını, zihinlerindeki oyuna artık bedenlerini eklemeye başlamışlardı yani tekste yazmayanı, kendi beden dilleriyle yaratıyorlardı. Böylece oyun, artık yazarın değil oyuncuların oluyordu. Comédie Française oyuncularını, her ne kadar bedenlerini kullanmaya başlamış olsalar da henüz bunu, bugünkü tiyatro anlayışıyla yaptıklarını söyleyemeyiz. O devirde, onlar da yaptıklarının bilincinde değillerdi çünkü henüz Hegel'in tinin fenomenolojisi de yapısalcılık da yoktu. Biz, bugünkü bilgimizle, oyunculuk tarihinin izini sürerken, onların bu başlangıcı yapmış olduklarını söyleyebiliyoruz. Dolayısı ile ben de Hegel'e dayanarak zihin-beden bileşkelerinden bahsedebiliyorum.

"Duyu, durum getirir" ama o dönemde oyuncu, tabii ki yazar ne yazdıysa o durumu oynuyordu.