

Bellekten Yapılmış Bir Tılsım:

Oyuncu Dramaturjisinde Alıştırmanın Önemi¹

Eugenio Barba

Çevirenler: Özlem Ersoy, Celal Mordeniz.

Kaynak : Phillip B. Zarilli (Ed.), Acting (Re)considered. A Theoretical and Practical Guide, Routledge, 2002, s. 99-105.

GÖRÜNMEZİN DEVRİMİ

20. yüzyılda görünmez bir devrimi meydana gelmiştir. Gizli yapıların önemi, fizikte olduğu gibi sosyolojide, psikolojide olduğu gibi sanat ve mitte ortaya çıkarılmıştır. Benzer bir devrim tiyatrodada gerçekleşmiştir; ancak bu kez görünmez yapılar, gerçekliğin nasıl işlediğini anlamak için keşfedilecek bir şey değil, daha ziyade sahne kurgusuna daha büyük bir canlılık kazandırmak amacıyla sahne üzerinde yeniden yaratılacak bir şeydir.

Seyircinin gördüğü şeye hayat veren bu görünmez “şey”, oyuncunun alt-skorudur. Alt-skor ile gizli bir yapı iskelesini kastetmiyorum. Kastettiğim şey bir tınlama, bir hareket, bir itki, düzenlemenin ileri düzeylerini destekleyen bir hücrel düzenleme [*cellular organization*]

¹ Bu düşünceler, teması “Biçim ve Malumat: Çokkültürlü Bir Boyutta Oyuncunun Bilgisi.” olan dokuzuncu ISTA kongresinden (Umea, İsveç, Mayıs 1995) derlenmiştir.

düzevidir. Bu düzeyler, oyuncunun bireysel mevcudiyetinin yarattığı etkiden kendi aralarındaki iç içe geçmiş ilişkilere ve mekânın organizasyonundan dramaturjik seçimlere doğru yayılır. Düzenlemenin farklı düzeyleri arasındaki organik etkileşim, performansın seyirci için varsaydığı anlamı ortaya çıkarır.

Alt-metin - Stanislavski'nin tanımladığı şekliyle – alt-skorun özel bir türüdür. Alt skor, karakterin ifade edilmeyen niyetlerinden, düşüncelerinden ve onun güdülerinin yorumundan oluşmak zorunda değildir. Alt-skor, bir ritimden, bir şarkıdan, nefes almanın belirli bir yolundan veya kendi orijinal boyutlarıyla uygulanmayan ancak oyuncu tarafından özümsemiş ve küçültülmüş bir eylemden oluşabilir - oyuncu bu eylemi göstermez ancak hareketsizlik halinde bile onun dinamizmi tarafından yönlendirilir.

Fiziksel Eylem:

ALGILANABİLİR EN KÜÇÜK EYLEM

Pek çok kişi tarafından psikolojik yorumun ustası kabul edilen Stanislavski, karakterleri ve güdülleri bir romancının titiz kavrayışı ile analiz etmiştir. Onun amacı, alt metnin girift ağından “fiziksel eylemler”in canlılığı için bir dizi destekleyici nokta çıkarmaktı. Ve Stanislavski fiziksel eylemlerden bahsettiğinde, bilhassa, tavırların veya hareketler silsilesinin kendi iç canlılıklarına sahip olmalarını kastediyordu.

Eğer kendime fiziksel eylemi tanımlamam gerekirse, ekin başağını sallayan yumuşak bir rüzgâr esintisini düşünürüm. Ekin seyircinin dikkatidir. Bu ekin söz gelimi bir fırtınanın orta yerindeymiş gibi sarsılmaz, o yumuşak esinti onun dikeyliğini bozmak için yeterlidir.

Bir oyuncuya bir fiziksel eylemi göstermem gerektiğinde, fiziksel eylemin eleme yoluyla, basit bir “hareket” ya da “jest”ten ayırt edilerek fark edilmesini öneririm. Ona derim ki: bir “fiziksel eylem”, “algılanabilir en küçük eylem”dir ve mikroskobik bir hareket yapsanız bile (örneğin eli çok hafifçe kaydırmak gibi) vücudun tüm etkin gücünün [*tonicity*] değişmesiyle ayırt edilebilir. Gerçek bir eylem tüm vücudunuzun geriliminde ve bunu takiben seyircinin algısında bir değişiklik yaratır. Diğer bir deyişle, gerçek bir eylem, gövdede, omurilikte meydana gelir. Eli hareket ettiren dirsek, kolu hareket ettiren omuz değildir; gerçekte her dinamik itki gövdeden kaynaklanır. Organik eylemin var olması için gerekli koşullardan biri budur.

Organik eylemin yeterli olmadığı açıktır. Eğer bu eylem en sonunda ruhsal bir boyutla canlandırılmıyorsa eylem boş kalır ve oyuncunun skorun formu tarafından kontrol edildiği görülür.

Ruhsal yaşamı doğuran tek bir yöntem olduğunu düşünmüyorum. Yöntemin bir olumsuzlama yöntemi olduğuna inanıyorum: kişinin ruhsal yaşamının gelişimini engellemek.

Bu ancak, sanki öğrenilemeyecek bir şey söz konusuymuş gibi davrandığınızda öğrenilebilir.

ALİŞTIRMALAR ÇAĞI

Görünmez devrimi, tiyatrodaki alıştırma dönemi başlatmıştır. İyi bir alıştırma, bir dramaturji paradigmasıdır, yani oyuncu için bir modeldir. “Oyuncu dramaturjisi” ifadesi performans düzenlemesinin düzeylerinden birine veya iç içe girmiş dramaturjik yapının bir yönüne tekabül eder. Aslında, her performansta çok sayıda

dramaturjik düzey vardır, bunların bazıları diğerlerine göre daha belirgindir ve hepsi de yaşamın sahnede yeniden yaratılması için gereklidir.

Peki, geleneksel anlamda dramaturjiyle, yani komedi, trajedi veya fars ile (“bir dramaturji paradigması” olarak tanımladığım) alıştırma arasındaki asıl fark nedir? Her iki durumda da, iyi tasarlanmış bir eylemler ağı sorunu mevcuttur. Ancak komediler, trajediler ve farslar birer biçim ve içeriğe sahipken, alışırmalar saf birer biçim, hikâyesiz ve olay örgüsüz birer dinamik gelişmedirler. Alışırmalar, oyuncuların, kendilerini günlük yaşamdaki davranışlarından uzaklaştırmalarını ve sahnenin gündelik-dışı davranış alanına girmelerini sağlayan paradoksal bir düşünme biçimini kullanabilmelerini sağlayan, kendi beden-zihinlerinin iz sürebileceği ve bu izin kaynağına ulaşabileceği küçük labirentlerdir.

Alışırmalar, oyuncunun yanında taşıdığı tılsımlar gibidir. Amaç, bu tılsımlarla gösteriş yapmak değil, bu tılsımlardan, ikinci bir sinir sistemini yavaşça geliştiren belli niteliklere sahip bir enerji açığa çıkarmaktır. Bir alıştırma, hafızadan, vücut-hafızasından oluşur. Alıştırma, tüm vücutta etkinlik gösteren bir hafızaya dönüşür.

Stanislavski, Meyerhold ve arkadaşları 20. yüzyılın başlarında oyuncuların eğitimine yönelik “alıştırmalar”ı keşfettiklerinde, aynı zamanda bir paradoksun doğumuna da yol açtılar. Onların alıştırmaları, öğrencilerin tiyatro okullarında takip ettikleri eğitimden oldukça farklıydı. Geleneksel olarak, oyuncular eskrim, bale, şan çalışıyorlar ve hepsinden önemlisi, klasik oyunların belirli parçalarını yüksek sesle okuyor ve oynuyorlardı. “Alışırmalar” ise, en küçük

detaya kadar kodlanmış olan ve kendi içlerinde bir amaç barındıran gelişmiş skorlardı.

Bize ulaşan en eski alıştırması, yani Meyerhold'un tasarladığı ve "biyomekanik" olarak adlandırdığı ve "sahneye özgü hareketin özü"nü öğretmeyi amaçladığı alıştırması dikkatle incelediğimizde bütün bunlar açıklıkla görülür.

Bir alıştırmanı ayırt eden ve dramaturji tarafından oyuncuların halka açık olmayan -yani kendi üzerlerinde yaptıkları- çalışmalarına ayrılan etkisini açıklayan en az 10 karakteristik özellik vardır:

1. Alıştırması, her şeyden önce eğitsel birer kurgudur. Oyuncu, oyuncu olmayı öğrenmemeyi, diğer bir deyişle, oynamayı öğrenmemeyi öğrenir. Alıştırması, tüm beden-zihinle nasıl düşünüleceğini öğretir.
2. Alıştırması, gerçek bir eylemin ("gerçekçi" değil, yalnızca gerçek) nasıl sürdürüleceğini öğretir.
3. Alıştırması, biçimdeki kesinliğin, gerçek bir eylem için elzem olduğunu öğretir. Bir alıştırmanın başlangıcı ve bitişi vardır ve bu iki nokta arasındaki yol doğrusal değildir, ani ve beklenmedik değişimlerle, sıçramalarla, dönüşüm noktalarıyla ve zıtlıklarla doludur.
4. Bir alıştırmanın dinamik formu, bir dizi aşamadan oluşmuş bir sürekliliktir. Bir alıştırmanı tam olarak öğrenmek için alıştırma parçalara ayrılır. Bu süreç, devamlılığın, iyi tanımlanmış çok küçük aşamaların (ya da algılanabilir

eylemlerin) ardı ardıncılığı olarak nasıl düşünölebileceğini öğretir. Alıştırma hareketlerden oluşmuş bir ideogramdır ve tüm ideogramlarda olduğu gibi her zaman aynı diziyi takip etmelidir. Ancak her bir hareketin şiddeti, sıklığı ve hızı çeşitlenebilir.

5. Bir alıştırmanın her bir aşaması, bütün vücudu harekete geçirir. Bir aşamadan diğerine geçiş bir “sats”tır.²

6. Bir alıştırmanın her aşaması, günlük davranışın belli dinamiklerini genişletir, inceltir veya küçöltür. Bu yolla, bu dinamikler soyutlanır ve “düzenlenir”, bir kurgu haline gelir ve gerilimin, zıtlıkların, karşıtlıkların –diğer bir deyişle, gündelik davranış sahnenin gündelik-dışı davranışına dönüştüren basit dramatik yapının- tüm unsurlarını belirgin hale getirir.

7. Alıştırmanın farklı aşamaları, oyuncunun, bedenini bir bütönlük olarak değil, eş zamanlı eylemlerin merkezi olarak deneyimlemesini sağlar. Başlangıçta bu deneyim, oyuncunun kendiliğindenliğinin yitimindeki acı hissine denk gelir. Daha sonra ise oyuncunun temel bir özelliğine dönüşür: aykırı yönlere hedeflenmeye hazır ve seyircinin dikkatini cezbetmeyi becerebilen bir mevcudiyet.

8. Alıştırmalar bize tekrar edebilmeyi öğretir. Tekrar etmeyi öğrenmek, bir skorun hep daha büyük bir kesinlikle nasıl gerçekleştirileceğiyle ilgili bir mesele olduğu sürece zor değildir. Öğrenmek sonraki aşamada zorlaşır. Buradaki zorluk, sürekli tekrarın donuklaşıp ruhsuzlaşmadan yapılmasında yatar ki, bu da bilinen skorun içinde yeni detayları ve yeni hareket noktalarını keşfetmeyi ve harekete geçirmeyi gerektirir.

9. Alıştırma bir reddetme yoludur: ağır zahmet ve mütevazi bir görev üstlenme yoluyla feragat etmeyi öğretir.

² Performansçılar tarafından kullanılan özel türde bir sahnesel enerji tanımı olan “Sats” kavramı için Bkz. E. Barba, *The Paper Canoe: a Guide to Theater Anthropology*, New York: Routledge 1995 s.55-61.

10. Bir alıştırma, metin üzerinde değil, kendi üzerinde bir çalışmadır. Bir dizi engel yoluyla oyuncuyu teste tabi tutar. Kendi kendisinin analizini yaptırarak değil, kendi sınırlarıyla yüzleştirek, oyuncunun kendisini bilmesine izin verir.

Alıştırmalar tekrar edilebilen biçimleri kullanarak görünür olanın üzerinde nasıl çalışılacağını öğretir. Bu biçimlerin içi boştur. Başlangıçta, bu biçimler her bir aşamayı başarılı bir şekilde uygulayabilmek için gerekli olan konsantrasyon ile doldurulur. Bir kez hâkimiyet altına girdiklerinde bu biçimler ya ölürler, ya da doğaçlama kapasitesi ile doldurulurlar. Bu kapasite, farklı aşamaları, bunların gerisindeki imgeleri (örneğin ayda astronot gibi hareket etmek), bunların ritimlerini (farklı müziklerin ritimleri), zihinsel çağrışımlar silsilesini çeşitleme kabiliyetine bağlıdır. Bu yolla, alıştırmaların skorundan bir alt skor gelişir.

Görünenin (skorun) ve görünmeyenin (alt skorun) değeri, bu ikisinin bir diyalog sürdürmesine imkân verir ve bunu, hareketlerin tasarımının ve kesinliğinin içinde bir alan yaratarak yapar.

Görünen ve görünmeyen arasındaki diyalog tam olarak oyuncunun kendi iç dünyası ve hatta bazı durumlarda meditasyon olarak deneyimlediği şeydir. Ve bu diyalog, seyircinin yorum olarak deneyimlediği şeydir.

DUYGU KARMAŞIKLIĞI [COMPLEXITY OF EMOTION]

Dramaturjiden bahsettiğimizde, montajı düşünmeliyiz. Performans, herbiri kendi içinde tutarlı ve hepsi kendi aralarında ve dışarıdakiyle etkileşimde olan farklı unsurların birleştiği, kendinde ve kendinden bütünlüklü bir sistemdir.

Oyuncunun dramaturjisi, her şeyden önce, yaşamdaki eylemi karakterize eden karmaşıklığın eşdeğerini inşa etme kapasitesi anlamına gelir. Karakter olarak algılanan bu inşa, seyirci üzerinde duyumsal ve zihinsel bir etkiye sahip olmak zorundadır. Oyuncunun dramaturjisinin hedefi, etkileyici tepkileri harekete geçirme becerisidir.

Bu bir paradoks gibi görünebilir, zira pek çok kişi Brecht'i sıradanlaştırarak (bu kişiler özellikle onun yönettiği gösterileri seyretmemişlerdir) oyuncunun seyircileri duygusal olarak etkilememesi gerektiğini, onları bağımsız düşünceye ve karara teşvik etmesi gerektiğini ileri sürerler.

Hâlbuki düşünce, idrak ve yargı da duygusal reaksiyonlardır. Bunlar birer duygudur.

Duygunun karşı konulamaz ve insanı ele geçiren bir güç olduğuna dair naif bir düşünce vardır. Ancak duygu, bir uyarıcıya verilen tepkilerin karmaşık bir düzenidir.

“Duygu” terimi ile ifade edilen karmaşık tepki ağı, düzenlemenin sırayla birbirlerini engelleyen ancak hepsi de aynı anda var olan en az beş düzeyini harekete geçirmesiyle tanımlanır:

1. Genelde “his” olarak adlandırdığımız öznel bir değişim, örneğin, korku (yolda arkamdan bir köpek gelir);
2. Bir dizi bilişsel değerlendirme (köpeğin iyi huylu olduğuna kanaat getiririm);
3. İstem dışı özerk tepkilerin belirmesi (kalp atışında veya nefes alış-verişte hızlanma, terleme);

4. Tepki vermek için bir itki (hızlıca yürüyüp gitmek isterim)
5. Nasıl davranılacağına dair karar (sakin bir şekilde yürümek için kendimi zorlarım).

Bu, oyuncunun yeniden kurması gereken belirsiz bir his değil, bir duygu karmaşıklığıdır.

Bu nedenle, "duygu"yu tarif ederken tanımladığımız tüm farklı düzeyler üzerinde çalışmalıyız. Bunlar – her ne kadar görünmezsin dünyasına ait olsalar da - gene de fiziksel olarak somutturlar.

Üstelik bu düzeylerin her biri, kendi tutarlılığı tarafından yönlendirilir. Karmaşıklık, basit unsurların rekabet veya uyum içerisinde, ancak her zaman aynı anda birbirinin içine girmesiyle gerçekleştirilir. Tüm bunlar, teatral anlamda sınırsız olanaklar sunar. Bedenimin farklı bölümleriyle ayrı ayrı çalışarak köpeğe karşı tepkilerimi oluşturabilirim: örneğin; bacaklarım cesaretle hareket eder, hafifçe içe dönen gövdem ve kollarım, değerlendirmeyi ve düşünceyi ortaya çıkarır; başım ileriye hareket edecekmiş gibi tepki verirken, gözlerimi kırıştırmaya ritmim istem dışı özerk tepkilerin eşdeğerini yeniden kurar.

Sonucun karmaşıklığına basit unsurlar üzerine çalışılarak ulaşılır. Bunların her biri ayrıdır, ancak sonradan düzey düzey birleştirilir ve tekrar tekrar iç içe örülürler. Ta ki her yaşayan formu karakterize eden karmaşıklığın özünü açığa çıkaran organik bir bütünlük içinde eriyip karışmaya değin...

Alıştırmanın öğrettiği şey, bu basitten “eşzamanlı çeşitliliğe” geçiştir. Söz konusu olan, algılanabilir en ufak eylemlerin, ani ve beklenmedik değişimlere, sıçramalara, dönüşlere ve zıtlıklara tâbi olan ve açıkça tanımlanmış aşamaların etkileşimi yoluyla gerçekleşen gelişimdir. Kısacası alıştırma, karmaşıklığı yapay bir şekilde yeniden kurarak, tiyatro sanatıyla karşılaşır.

Eugenia Barba'nın, Odin Tiyatrosundaki egzersiz çalışması fotoğrafları ile ilgili notu: "Yıllar boyunca, birçok alıştırmanın denge ve omurga üzerine yoğunlaşarak, gündelik olandan farklı bir dinamik geliştirmeyi hedefledi."



Torgeir Hethal, 1960'larda çalışma sırasında. (Foto:Odin Teatret)



Iben Nagel Rasmussen, 1970'lerde çalışmada. (Foto: Torben Huss.)