STANİSLAVSKİ



BİR KARAKTER YARATMAK

Çeviren
SUAT TAŞER

DOST

STANİSLAVSKİ
BİR KARAKTER YARATMAK

Dost Kitabevi Yayınları

●

Birinci Baskı: Mart 1988

DOST KİTABEVİ
Konur Sokak No:4 Kızılay,Ankara
Tel: 118 83 27

Ofset Hazırlık : **VMS** (Verso Matbaacılık Sanayii)
Baskı, Cilt : Özkan Matbaacılık Sanayii, Ankara

STANİSLAVSKİ

BİR KARAKTER YARATMAK

Türkçesi:
Suat Taşer

DOST

DİYESİM ŞU Kİ...

1

Tiyatronun, seyirci ile ortaklaşa oynanan bir oyun olduğunu herkes bilir. O halde, salonda yerini alan seyirci topluluğu da sahnedeki oyuncular gibi kendine düşen rolü gereğince ve yeterince oynamazsa, o oyunun ne tadı çıkar, ne de sanatın ışınları önsahne çizgisini aşıp ereklerine ulaşabilir. Çünkü, "Tiyatronun amacı, kusursuz bir oyun göstermekten çok, seyirciyi eylemin içine çekip almaktır. Yaratıcılık yalnız sahneden salona değil, salondan da sahneye akmalıdır." (*) Böylece, tiyatroda seyircinin edilgin değil, son derece etkin bir öge olduğu iyice belirmiş bulunuyor. Seyircinin gereken ölçüde etkin olabilmesi ise, gereğince eğitilmiş olmasına bağlıdır elbet. "Gereğince eğitilmek" sözü ile anlatılmak istenen nedir? Seyirci rolünü üstlenen kişinin ya da topluluğun beğeni ve değerlendirme ölçülerinin ilkellikten, yüzeysellikten, bayağılıktan kurtarılarak insanı yücelten, derinleştiren, daha da insanlaştıran gerçek sanata destek olacak bir düzeye çıkarılması. Bu eğitimin uzun süreli, çok yönlü, çok boyutlu ve karmaşık olduğuna kuşku yok. Ne yapalım ki, soylu tiyatronun sanatsal ve toplumsal işlevini tastamam yerine getirebilmesi de ancak böyle bir eğitimden geçmiş seyircinin varlığı ile olanak kazanır.

İyi seyircinin kötü tiyatrosu, kötü seyircinin iyi tiyatrosu olamaz. Olursa eğer, işte orada durup düşünmek gerekir. Evet, tiyatro seyirciyi eğitir, doğrudur; ama, seyirci de tiyatroyu eğitir ve de eğitmelidir. Gerçek tiyatronun adına da, tadına da hiç ya-

raşmayan ve yakışmayan bir takım sahne şaklabanlıkları, ne pahasına olursa olsun ucuz alkış toplama tutkusu yaygınlık kazanır da buna başarı denirse, o zaman bu tersine gidişin vebalini rahatlıkla seyirciye yükleyebiliriz. Tiyatro tarihi, seyircinin / toplumun bozulduğu dönemlerde tiyatronun da bozulduğunu söyler. Bundan, seyirci ile sahne arasındaki organik bağın ne denli güçlü olduğu gerçeği bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Kısaca, diyebiliriz ki, tiyatronun iyisinden de, kötüsünden de seyirciye büyük oranda sorumluluk düşmektedir.

Tiyatro konusunda seyircinin uzun süreli eğitimi sorunu; okul öncesi, okul içi ve okul dışı dönemleri kapsayacak biçimde ele alınırsa, verimli bir çözüme ulaştırılabilir. Bu doğrultudaki çeşitli eğitim yollarının başında, kuşkusuz, onlara tiyatronun iyisini sunmak gelir. Bundan başka, okulların derecelerine göre yapılacak bir düzenleme ile; tıpkı resim, müzik, beden eğitimi-yenileyin eklenen turizm-dersleri gibi, Tiyatro Eğitimi'ni de bir ders olarak planlayıp programlayarak okullara yerleştirmek düşünülebilir. Bunun için de gereken öğreticileri Öğretmen Okulları ile Eğitim Enstitüleri'nde yetiştirme yoluna baş vurulabilir. Öte yandan, şiirinden balesine, müziğinden mimarisine dek bütün sanatları bağrında toplayıp harman eden ve kendi etkinliğinin özellikleri içinde-seyirci karşısında; ışıklar, efektler, oyuncular aracılığı ile-onlara da yeni yeni anlatım ve etkinlik olanakları kazandıran tiyatronun teknik, sanatsal, estetik vb. sorunlarına ilişkin bilgilendirici, eğitici, yol gösterici yazma/çeviri yapıtların sayısı programlanarak daha da artırılabilir. Yıllar yılı çıkmazda bekleyen Bölge Tiyatroları yasa tasarısı - belki - çıkarılabilir. Amatör tiyatro topluluklarının değerlilerine göz kulak olunabilir. Özetle, iyi ve doğru sözlü, sanat özlü tiyatrodan korkulmuyorsa, onun gelişmesi ve yaygınlaşması uğrunda, başta Kültür Bakanlığı olmak üzere, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, belediyeler vb. kurum ve kuruluşlarca bir takım girişimlerde, atılımlarda bulunulabilir.

2

Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nde beş yıl,

değerli sanatçı ve seçkin öğretmen Profesör Carl Ebert'in öğrencisi olmak mutluluğuna ermişlerdenim. Saklamaya gerek yok, okul yılları süresince, tüm bilgim, çoğunlukla kulak, biraz deneyim ve gözlem yolu ile elde edilmiştir. Tiyatroda: oyunculuğun / yönetmenliğin / yazarlığın / seyirciliğin çeşitli konularıyla sorunlarını kapsayan ve bu konularla sorunlara değişik açımlamalar, çözümlemeler, çözümler getiren güvenilir yapıtların ışığından yoksun olarak öğrenimimi sona erdirdim. Erdirdim ama, profesyonel bir oyuncu niteliği ile profesyonel sahneye adımımı attığım anda (1947), nicedir içimde hissettiğim bir takım bilgi, anlayış, inanç, ilke, yöntem, görüş ve ölçüt eksiklikleri de prangalaştı, ayaklarıma sarıldı; sanat yolunda ilerlemek şöyle dursun, yürümekte bile güçlük çeker oldum. Oyunculuk sanatında gerçek doğru ile gerçek yanlışı, gerekli ile gereksizi, doğal olanla doğal olmayanı, basmakalıpla özgün olanı, yaratı ile benzetmeyi, güzel ile çirkini, biçem (üslûp) ile gelişigüzelliği, yüce ile bayağıyı, "Sanatta kendini sevenlerle kendinde sanatı sevenleri" (**), tiyatronun asalaklarıyla kurbanlarını birbirinden ayıran çizgiyi arayıp bulmam çok zor oldu. "Sahnede her parlayan altın değildir," diyen Stanislavski'ye ikinci elden / ağızdan değil de doğrudan doğruya ulaştığımda, içimdeki karanlıklar ışımaya, düğümler çözülmeye başladı. Oyunculuğun bir yetenek/sanat konusu olduğu kadar, aynı zamanda-hatta daha da fazla-çok yönlü/uzun süreli bir eğitim ve bilim konusu olduğunu öğrendiğimde ise, kendimden de, tiyatrodan da korkmaya başladım. Bu korku, merakla elbirliği ederek beni yıllar yılı yönetti, hâlâ da yönetir.

İşte, bu korku ile merakın yönetiminde ve beş yıl süren kitapsız Konservatuvar eğitim/öğretiminin içime doldurduğu öfkenin öncülüğünde tuttum, Stanislavski'nin, oyunculuğun grameri sayılan "Bir Aktör Hazırlanıyor" adlı yapıtını dilimize çevirdim; yapıt, 1967'de Milli Eğitim Bakanlığı'nca, M.E.B. Tiyatro Üzerine Eserler Serisi'nin beşincisi olarak yayımlandı. Şu anda elinizde tuttuğunuz "Bir Karakter Yaratmak" ise, büyük sanatçı / kuramcının, "Bir Aktör Hazırlanıyor"dan sonra, özellikle oyunculuğun, genellikle de sahne sanatının çok çeşitli ve çetrefil sorunlarını; uzun ve yoğun sanat yaşamından, deneyim-

lerinden, araştırma ve incelemelerinden süzüp çıkardığı ilkeler, kurallar, yasalar ve "Yöntem"le sağlıklı çözümlere kavuşturduğu en önemli yapıtlarından ikincisidir.

Oyunculuk/sahne sanatında yeni bir çağın başlamasına öncülük ederek dünya tiyatrosuna ve tiyatrocularına yön veren böyle bir yapıtın Türk Tiyatrosu'na ve tiyatrocularına da yararlı olacağını umarım.

Çevirinin basıma hazırlanması işlerinde yardımlarını esirgemeyen, başta E. Ü. Fen Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Sayın Abdullah Kızılırmak olmak üzere, Harika İlyasoğlu'ya, Nurgün Çakaloz'a, Hatice Kantarcı'ya ve yapıtı yayınlayarak okuyucuya ulaşmasını sağlayan YAZKO'ya teşekkürlerimi sunarım.

Suat Taşer

(*) Vsevolod Meyerhold (1874-1940). Rus yenilikçi sahne yönetmeni, oyuncusu, kuramcısı.

(**) Stanislavski.

İNGİLİZCEYE ÇEVİRENİN AÇIKLAMASI

Eşim Norman Hapgood ve ben, 1924'te, hem oyuncu, hem de yüzyılımızın en önde gelen tiyatro topluluğunun eğiticisi olarak deneyimlerinin sonuçlarını yayınlama olasılığı konusunu Stanislavski ile görüşüp konuştuk. Gelgelelim, bu ilk görüşmenin hemen ardından gelen yıllarda, büyük yenilikçiyi, isteğini gerçekleştirmekten alıkoyan çeşitli sorunlar baş gösterdi. Nemirovich-Danchenko ile kurup yönettikleri, aynı zamanda baş oyuncularından biri olduğu Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki çalışmalarının sorumlulukları tüm ağırlığı ile onun omuzlarındaydı. Ayrıca, kendi oyunculuk tekniklerini; müzik, söz ve eylem arasında tam bir birliktelik sağlamak amacıyla, Opera Stüdyosu'ndaki opera oyunlarına uyarlamaya çalışıyor, bu yüzden de yorgun ve bitkin düşüyordu. Engelleyici üçüncü bir etmen de Stanislavski'nin kendi yaratılışından gelmekteydi. Yaratıcı ve sanatçı dehası hiçbir zaman tam bir doyuma ulaşmıyordu. İşte bu doyumsuzluk, onu; öleceği güne değin, araştırmalarını, deneyimlerini sürdürmeye, oyunculuk sanatına yeni yaklaşımlar bulmaya itelemiş, bu yüzden de çalışmalarından elde ettiği verileri kesin bir sonuca bağlamada ikircime düşürmüştür. Stanislavski, kendisini yüce amacına ulaştıracak daha iyi bir yol bulma umudunu hiçbir zaman yitirmemiştir. Öte yandan, yazdıklarının bir takım değişmez gramer kuralları, kaskatı buyrultular, bir çeşit İncil gibi benimsenmesinden de hep kaygı duymuştur. En sonunda, onu; inceleme, araştırma ve denemelerinden elde ettiği verileri yazıya dökerek dünyadaki öteki sanatçı-

larla paylaşmaya inandıran düşünce, bu verilerin o sanatçılara kendi doğrultularında gösterecekleri çabalarda yeni atılım hızı kazandırabilme olasılığında odaklanıyordu.

Böylece, 1930'da, Rusya'da geçirdiği ciddi bir rahatsızlık sonucu, Sanat Tiyatrosu'ndan izinle ayrılıp eşimle bana yakın olmak isteği ile Güney Fransa'ya geldiğinde, uzun süredir hazırlanmakta olan kitaba son biçimini verme zamanı da gelmiş oldu. Bu evrede, hem bir yayımcı, hem de tiyatro eleştirmeni olan Norman Hapgood, Stanislavski'yi oyuncunun içsel hazırlıkları ile, bir karakteri seyirci önünde canlandırmada başvurulan dışsal teknik araçlardan oluşan yönteminin bu iki yönünü de tek bir ciltte toplamaya zorladı.

Riviera'da hazırlanan ilk taslakta iki yönde yanyana işlendi.

Sonra, Stanislavski, yeniden işinin başına geçmek üzere Rusya'ya döndü. Artık oynayacak durumda değildi; ama yeni yeni oyunlar yönetmeyi ve kitabını yazmayı sürdürdü. Aylarca sonra bana kitap olacak yeterlikte el yazması müsvetteyi yolladı. Yazdıklarının hepsini yayınlayacak zamanı ve gücü olmadığından, aynı zamanda bütün yazılarını bir ciltte toplamaya kalktığı takdirde kitabın oylumca hem çok kabaracağına, hem de basımının gecikeceğine inandığından, müsvettelerini, oyuncunun içsel hazırlıkları - ya da karakter yaratımı ile uğraşan herhangi bir sanatçının çalışma süreciyle sınırlamaya karar verdi. Kitap 1936'da, Rusya'da yayınlanmasından iki yıl önce, Theatre Arts, Inc. tarafından Bir Aktör Hazırlanıyor başlığı ile basıldı.

Stanislavski, mektuplarında olsun, 1937'deki ziyaretim sırasında olsun, bana, Bir Aktör Hazırlanıyor'un devamı olan bir yapıttan söz etmişti ki, işte o, elinizdeki bu yapıttır. Kitabın, Güney Fransa'da kaleme alınan bölümlerle, bana gösterdiği daha başka bölümleri de içereceğini söylemişti. Ayrıca, Sanat Tiyatrosu'nda sahneye konulan, fakat kendisinin denetlemesine izin verilmeyen bir oyunu (Othello) yönlendirmek amacıyla Fransa'da hazırladığı Othello Reji Defteri'ni de gösterdi. Bu defterin, İngilizce konuşan tiyatroculara da yararlı olabileceğini sandığını söyledi.

Gelgelelim, bu müsvettelerden hiç biri, o zamanlarda, kendisini doyuracak biçimde ve nitelikte değildi. Bütün bir yıl, ölü-

müne değin bu notlar üzerindeki çalışmasını sürdürdü. Kısa bir süre sonra araya İkinci Dünya Savaşı girdi ve 1940'ta, Rusya henüz savaşa katılmadığı halde, haberleşme çok güçleşti. Ailesi müsvetteleri postaladıklarını telgrafla bildirdiyse de, elime yalnız birkaç parça geçti ve ancak savaş sona erdikten sonradır ki, bu kitabı oluşturan metni elde edebildim. Geçen güz Theatre Arts'ın kitap yayım işlerini yöneten, daha önce de yönetmiş olan Robert McGregor, Bir Karakter Yaratmak'ı, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ellinci ve Stanislavski'nin onuncu ölüm yılı anısının bir bölümü olarak yayınlamayı planladıysa da, yeni müsvettelerle yeni yeni metinlerin yolda olduğu haberi gelince, kitabın yayınını ertelemek zorunda kaldı. Bu erteleme, bir bakıma, daha sonra gelen belirli bölümlere ilişkin çeşitli metinler arasından yapılan başlıca seçmelerle yeni basımlara olanak sağlamış oldu.

Bir Aktör Hazırlanıyor'un devamı olan bu yapıtta da eğitim alanı, sahnesi ve salonuyla gene her zamanki tiyatronun bir bölümünden oluşan drama okuludur. Genç oyuncuların kendine özgü topluluğunu meydana getirenler de gene aynı öğrenciler-tartışmayı seven deli fişek Grisha; sevimli ve uçarı Sonya; onun hayranı soytarı Vanya; kadınsı sezgileriyle Maria; içlerine kapanık çift, Nicholas ile Dasha; güzel vücutlu, akrobatik yapılı Vasya; hepsinin üstünde de, derslerin ayrıntılarını bir çeşit oyuncu günlüğü niteliğinde, steno ile inceden inceye not eden Kostya. Daha çok gelişim vaad eden her tasarıya canla başla sarılan, durmadan araştıran hali ile Kostya, herhalde, yıllar önceki Stanislavski'nin bir kopyası olsa gerek; öğretmen; okulun ve tiyatronun yönetmeni, olgun oyuncu, Tortsov takma adı ardına gizlenmiş olan Stanislavski'dir. Kendisine, Tortsov'un dediklerini tastamam gerçekleştirmede, görsel yardımlar sağlamada, alıştırmaları yönetmede yeniliklerle dolu Rakhmanov yardım etmektedir.

Stanislavski'nin (şimdilerde Mr. McGregor tarafından yayınlanmış bulunan) Sanat Yaşamım ve Bir Aktör Hazırlanıyor adlı yapıtlarında olduğu gibi bu kitapta da bir sanat olarak oyunculuğa ve sanatın, insan doğasının en yüce anlatımı olduğu görüşüne önem verilmiştir. Stanislavski "Yöntemi" diye bilinen

yöntemin temelinde, insan doğası üzerinde durup dinlenmeden yaptığı sürekli incelemeler yatmaktadır. Bütün kuramlarının ve düşünce yapısının temelini oluşturan bu incelemelerin az da olsa her zaman değişikliğe uğramasının nedeni ise, insan doğasını her inceleyişinde yeni yeni bilgiler edinmiş olmasıdır. Yöntemi hakkında bu kitapta söylediği gib: "O, ha deyince sırtınıza geçirip sahneye çıkabileceğiniz bir hazır giysi, ya da aradığınız tarifeyi bulmak içni yalnızca sayfalarını çevirme zahmetine katlanmanız gereken bir yemek kitabı değildir. Hayır, o, tümüyle bir yaşam biçimidir."

Stanislavski, bütün büyük oyuncuların bilinçli ya da bilinçsiz olarak uyguladıkları ilkeleri saptamış olmaktan öte bir iddiada bulunmamaktadır. Hiçbir zaman, söylediklerinin değişmez, katı kurallar olduğu ya da önerdiği alıştırmaların harfi harfine her duruma uygulanabilirliği, herkes tarafından kullanılabilirliği iddiasında bulunmamıştır. Diksiyon, özellikle de konuşma konularında alıştırmaların başta gelen amacının; oyuncu öğrencinin imgelemini harekete getirmek, kendi gereksinimleri yönünden, sanatının teknik araçlarının kaynaklandığı gizli güçlerin bilincine varmak olduğunun anlaşılmasını istemiştir.

Bununla birlikte, asıl amaç, hiç değişmemiştir: Oyuncunun zihinsel, fiziksel, ruhsal, coşkusal tüm yetilerini geliştirmesine yardım ederek seyircileri güldürecek, ağlatacak, unutulmaz coşkularla harekete getirecek güce eriştirilmesi doğrultusunda, rollerini, insanoğlunun, karakterlerin olanca boyutlarıyla doldurmasına olanak vermek.

STANİSLAVSKİ
BİR KARAKTER YARATMAK

Bölüm I

FİZİKSEL KİŞİLENDİRMEYE DOĞRU

Dersimizin başında, okulumuzun ve tiyatromuzun yönetmeni Tortsov'a, "Karakter yaratımı için gerekli ögelerin içimde köklenip gelişmesi sürecini kavrayabildim de, bu karakterin fiziksel yapıya nasıl kavuşturulacağını bir türlü açık seçik anlayamadım," dedim. Çünkü, gövdenizi, sesinizi kullanmaz; bir konuşma, yürüme, davranma ve canlandırmak istediğiniz imgeye uygun düşecek bir kişilendirme bulmazsanız, söz konusu imgenin duygularını, içsel yaşamını başkalarına aktaramazsınız.

Tortsov, "Evet," dedi, "Dışsal biçim olmadan imgenizin ne içsel kişiliği, ne de ruhu seyirciye ulaşır. Dışsal kişilendirme, açıklar, gösterir, bu nedenle de rolünüzün içsel yapısını seyircinize aktarır."

Paul ve ben, "Tamam!" diye bağırdık.

Ben, "Peki, bu dışsal, fiziksel kişilendirmeyi nasıl yapacağız?" diye sordum.

Tortsov, "Hemen her zaman, özellikle de yetenekli oyuncular açısından, yaratımı söz konusu bir karakterin fiziksel yapısı, doğru içsel değerler bir kez yerli yerine oturduktan sonra, kendiliğinden serpilip gelişir," diye açıkladı. "Sanat Yaşamım'da bunun bir çok örneği vardır. Bir tanesi, İbsen'in Bir Halk Düşmanı adlı yapıtındaki Dr. Stockman rolünde kendini göstermektedir. Doğru ruhsal biçim bir kez belirlendiğinde içsel kişilendirme, imgeye uygun ögelerle işlenip örüldü mü, o zaman, nereden geldiğini kimsenin bilmediği, Stockman'ın o sinirli gerginliği, silkintili yürüyüşü, yürürken boynunu öne uzatışı, fırlak iki parmak, kısaca, hareketli bir adamın tüm özellikleri ve nitelikleri beliriverir."

Tortsov'a, "Peki, ya biz bu özelliklere ve niteliklere sahip olacak kadar talihli değilsek?" diye sordum. "O zaman ne yaparsınız?"

"Ne yaparsınız? Ostrovski'nin Orman adlı oyununda, Peter'in kimseye görünmeden kaçabilmeleri için Aksyusha'ya neyi öğütlediğini anımsıyor musunuz? Şöyle der Peter, 'İndir göz kapaklarından birini - ol şaşı gözlü biri!' "

"Dışsal yönden kendinizi gizlemek zor değildir. Bir keresinde böyle bir şey benim başıma geldi; çok yakından tanıdığım biri vardı. Derin baso bir sesle konuşurdu, uzun saçlı, gür sakallı ve pos bıyıklıydı. Bir gün kestiriverdi saçını sakalını. Ortaya çekik çeneli, fırlak kulaklı minik bir surat çıktı. Dostlardan birinin bir akşam yemeğinde, bir aile toplantısında onunla karşılaştım. Masada karşılıklı oturduk ve söyleşiye koyulduk. Bir tanıdığımı anımsatıyor bana ama, kimi? Kendini anımsattığından hiç kuşkulanmadan kendi kendime hep bu soruyu sordum durdum. Dostum, baso sesini gizlemek için konuşurken yalnız tiz tonlara baş vuruyordu. Bu durum yemeğin yarısına kadar sürdü ve ben bu süre içinde bir yabancı ile konuşuyormuş gibi konuştum onunla.

"İşte başka bir olay daha. Tanıdığım çok güzel bir kadını arı sokmuş. Dudağı şiş, ağzı çarpık bir görünüm almış. Bu görünüm yalnızca onu tanınmaz hale getirmekle kalmamış, boğumlamasını (telâfuzunu) da değiştirmiş. Karşılaştığımızda yakın dostlarımdan biri olduğunun ayırdına varıncaya dek kendisiyle bir yabancı ile konuşuyormuş gibi konuştum."

Tortsov bu kişisel deneyimlerini anlatırken, sanki yenileyin çıkmakta olan bir arpacıktan rahatsızmışçasına gözünün birini belli belirsiz kıstı. Bu arada öbür gözünü iyice açtı ve kaşını kaldırdı. Bütün bunlar, yakınında duranların bile güçlükle ayırdına varacakları bir anda olup bitti. Bu kadarcık bir değişim dahi acayip etki yarattı. Kuşkusuz, karşımızdaki adam gene Tortsov'du, ama başka bir Tortsov'du ve bu Tortsov'a artık güven duyamazdınız. Baktıkça, karşınızdakinin: Hileci, hinoğluhin, kaba biri olduğu izlenimini ediniyordunuz, ki, bu niteliklerin, onun gerçek kişiliği ile hiç ilintisi yoktu. Gözleriyle oynamaktan vazgeçince, eski sevimli Tortsov'umuza yeniden kavuştuk. Fakat, kıssın gözünün birini-tüm kişiliğini değiştiren bu kadarcık bir hareketle al sana gene hileci bir adam.

"Gözümün kısık mı, açık mı; kaşımın kalkık mı, inik mi olduğuna aldırış etmeden," diye açıkladı, "içsel yönden değişmediğimin ve kendi kişiliğime göre konuştuğumun ayırdında mısınız? Eğer bir seğirme tuttursaydım, o da gözümün kısılmasına neden olsaydı, ben gene de kişilikçe değişmemiş olarak kalır, olağan ve doğal davranışımı sürdürürdüm. Gözümdeki ufacık bir kısılmadan dolayı içsel yönden ne diye değişecek mişim? Gözüm ister açık, ister kapalı, kaşım ister kalkık, ister inik olsun, ben benim.

"Ya da, diyelim ki, güzel dostumun başına gelen benim de başıma geldi: arının biri beni soktu ve ağzım çarpık çurpuk bir hal aldı."

Tortsov böyle dedi ve olağanüstü bir gerçeklikle ağzını, konuşmasını tümüyle değiştirecek biçimde, sağ yana kaydırdı.

Son derece değişik bir boğumlama yöntemiyle, "Yalnızca yüzümün dışsal çarpıklığı değil, aynı zamanda konuşmamın bozukluğu da kişiliğim ve doğal tepkilerim üzerinde etki eder mi? Kendi kendim olmaktan çıkmalı mıyım? Ne arının iğnesi, ne de ağzımın yapay çarpıklığı bir insan olarak benim içsel yaşamıma etki etmelidir. Peki, topallamaya (topalladı), kolların inmeli oluşuna (kolları üzerindeki denetimini o anda yitiriverdi), kamburlu omuzlara (belkemiği hemen tepkisini gösterdi), ayakların abartılı biçimde içe ya da dışa dönük basışına (Tortsov önce içe dönük, sonra da dışa dönük basarak yürüdü) ne demeli? Ya da, elleri ve kolları, doğru olmayan bir biçimde, çok önde veya çok geride tutmaya (yaparak gösterdi bunları) ne demeli? Dışa ilişkin bu önemsiz davranışlar benim duygularım, başkalarıyla ilişkilerim ya da rolümün fiziksel yapısı üzerinde etkili olabilir mi?"

Betimlediği bütün bu fiziksel kusurları-topallığı, felçliliği, kamburluğu, çeşitli kol ve bacak hareketlerini bu derece rahatlık, sadelik ve doğalhkla anında örneklemesi şaşırtıcıydı.

Peki, ya sesle, konuşma ile, boğumlama, özellikle de ünsüz harflerle sağlanabilen ve bir rolü canlandıran kişiyi tümüyle değiştiren o şaşılası dışsal beceriler! Eğer sesinizi değiştirecekseniz, şunu bilin ki, önce sesinizin yerine oturmuş olması gerekir; aksi halde, ne en üst, ne de en alt tonlarınızla şu kadarcık olsun konuşabilirsiniz. Boğumlamanızı, özellikle de ünsüz harflerin boğumlanmasını değiştirmeye gelince, yapılacak olan yalnızca şudur: Dilinizi geriye doğru çekin, kısaltın (Tortsov, söylediklerini aynı zamanda yaptı), böy-

lece,daha çok İngilizcedeki ünsüzlerin boğumlanışını anımsatan değişik bir konuşma biçimi elde edilecektir. Yahut dilinizi dişlerinize doğru biraz zorlayarak uzatın (gene söylediklerini uyguladı), böylece, budala gibi bir role uygun düşecek bozuk düzen boğumlamalı bir konuşma elde etmiş olacaksınız.

"Ya da, ağzınızı alışılmadık durumlara getirmeye çalışın, o zaman daha başka konuşma biçimleri elde edeceksiniz. Sözgelimi, üst dudağı kısa ve ön dişleri kazma gibi uzun bir İngilizi gözünüzün önüne getirin. Kısaltın üst dudağınızı ve dişlerinizi daha çok gösterin."

Ben, söylediklerini kendi üzerimde başarısızlıkla uygulamaya çalışarak, "Peki, nasıl yapabilirsiniz bunu?" diye sordum.

"Tortsov, 'Nasıl mı yaparım? Çok basit,' diyerek cebinden bir mendil çıkardı, üst ön dişleriyle üst dudağının altını kupkuru oluncaya dek sildi. Sonra, mendiliyle gizleyerek üst dudağını içeri doğru kıvırıp katladı, yapıştı kaldı dudak! Öyle ki, elini yüzünden çektiğinde dudağının kısalığı ve dişlerinin keskinliği karşısında şaşkına döndük.

Bu dışsal yanıltmaca onun alışık olduğumuz, olağan kişiliğini bizden gizledi; şimdi karşımızda az önce sözünü ettiği İngiliz durmaktaydı. Tortsov'a özgü her şeyin değişmiş olduğu izlenimi altındaydık; duruşu tavır ve hareketleri, yürüyüşü, elleri ve bacakları gibi boğumlaması ile sesi de başkalaşmıştı. Dahası var; tüm ruh yapısı da değişmişti sanki. Üstelik Tortsov bunun için hiçbir içsel çaba da göstermiş değildi. Derken, bir anda dudak oyunundan vazgeçti, kendi kendisi olarak konuşmasını sürdürdü ve hemen ardından gene mendilini ağzına götürdü, sildi dişlerini, dudağım, çekiverince de elini yüzünden, oluverdi gene o eski İngiliz.

Bu değişim sezgisel bir biçimde olup bitmişti. Bunun böyle olduğunu kendimiz uğraşıp saptadıktan sonradır ki, Tortsov olguyu kabullendi. Sezgisel yoldan çıkagelen tüm niteliklerle özelliklerin, üst dudağı kısa, ön dişleri uzun Centilmenin kişiliğine nasıl uygun düştüğünü, portresine nasıl oturduğunu- üstelik bütün bunların yalnızca yalın bir dışsal yanıltmacanın sonucu olduğunu o bize değil, biz ona açıkladık.

Bununla birlikte, içsel yetilerinin, yarattığı dışsal imgeye yanıt verdiği ve uygun düştüğü de apaçık bir gerçekti; söylediği sözler kendi

sözleri olmasa da, dile getirdiği düşünceler tastamam kendi düşünceleriydi.

Bu derste Tortsov dışsal kişilendirmenin sezgisel yoldan ve de tümüyle teknik, mekanik, yalın dışsal hilelerle üstesinden gelinebileceğini böylee canlı bir biçimde kanıtlamış oldu.

Peki, hilenin doğrusunu nasıl bulacağız? Bu noktada, canımı sıkan yeni ve çetrefil bir sorunla karşı karşıya idim. Doğru hile; öğrenimle, tasarlama ile elde edilen, yaşamdan alınan ya da anatomi incelemesi yaparken, kitapları karıştırırken rastlantı ile bulunan bir şey miydi?

Tortsov, "Evet - hilenin doğrusu, bu saydığınız yollardan gidilerek bulunur," dedi. "Her oyuncu kendi sezgisine, kendisi ve başkaları üzerindeki gözlemlerine göre, kendisinden yahut başkalarından yararlanarak gerçek ya da imgesel yaşamdan hız alarak dışsal kişilendirme sürecini geliştirebilir. Bu süreci, kendisinin ya da arkadaşlarımn yaşam deneyimlerinden, tablolardan, oyunlardan, çizgili resimlerden, kitaplardan, öykülerden, romanlardan ya da yalın bir olaydan başlatabilir - ayrım yapmaz. Ancak, bu dışsal kişilendirme araştırmasını sürdürürken kendi içsel benliğini yitirmemesi de baş koşuldur. Şimdi ne yapacağımızı ben size söyleyeceğim. Gelecek dersimizde bir maskeli balo düzenleyeceğiz."

Bu öneri genel şaşkınlığa yol açtı.

"Her öğrenci dışsal bir kişilendirmeye girişecek ve kendini o kişinin maskesiyle gizleyecek."

"Maskeli balo mu? Peki, ne türden dışsal bir kişilendirme?

"Ne türden olursa olsun, önemi yok. Dilediğinizi seçin-bir tecimen, bir İranlı, bir asker, bir İspanyol, bir aristokrat, bir sivrisinek, bir kurbağa-kısaca, kim ve ne ilginizi çekerse. Giysi ve makyaj konusundaki sorunlarınızın çözümüne tiyatro yardımcı olacaktır. Haydi, gidin ve giysilerinizi, perukalarınızı, makyajınız için gerekenleri seçin."

Tortsov'un bu sözleri önce şaşkınlığa, sonra tartışmaya, meraka, son olarak da tümel ilgiye ve coşkuya yolaçtı. Hepimiz bir şeyler düşünmeye, bir şeyler imgelemeye, notlar almaya, gizli gizli bir şeyler çizmeye, seçtiğimiz bir portreyi, giysiyi, makyajı hazırlamaya koyulduk.

Yalnız, Grisha, olup bitenler karşısında her zamanki gibi ilgisiz

ve isteksiz tutumunu sürdürdü.

Bölüm II

KARAKTERİ GİYDİRİP KUŞATMAK

Bugün bütün sınıfımız, biri fuayenin üstünde, öteki seyirci salonunun altında bulunan giysi ambarlarının büyüğüne koştu.

On, onbeş dakika içinde Grisha istediği giysiyi seçti ve kaçtı. Ötekilerden bazıları da aynı şeyi yaptı. Yalnızca Sonya ile ben ne seçeceğimize bir türlü karar veremedik.

Uçarı bir genç kadın olduğu için, gördüğü bunca güzel giysi karşısında gözleri kamaştı, başı döndü Sonya'nın. Bana gelince, ben, neyi canlandırmak istediğimi hâlâ bilemediğim gibi, uğurlu bir esine bel bağlamaktan da kendimi kurtaramıyordum.

Hoş görünüşlü bir imge çağrıştıracak giysiyi bulmak umuduyla bana gösterilen her şeyi titizlikle inceledim.

Dikkatim, eski, sade bir jaketataya takıldı. Bu, daha önce hiç görmediğim-kum rengi, yeşilimtırak, grimsi, olağanüstü bir kumaştan yapılma, lekelerle kaplı, kir pas içinde, soluk bir giysi idi. Bunu giyen kişinin bir hayalete benzeyeceği duygusuna kapıldım. Bu eski jaketataya bakarken, içimde, gizliden gizliye bir bulantı, aynı zamanda hafifinden dehşet verici bir yazgıcılık duygusu belirdi.

Eğer bu giysiye, kumaşın rengine ve tonlarına uygun düşen - yeşilimsi, sarımsı, grimsi, solgun ve ölgün bir şapka, eldiven, tozlu topraklı pabuçlarla bir de makyaj ve peruk ekleyebilseydiniz, korkunç olmakla birlikte yadırgamıyacağınız bir etki elde edebilirdiniz. Bunun ne güçte bir etki olabileceğini şu anda söyleyebilecek durumda değilim.

Gardıropçular, seçtiğim giysiyi ayırıp bir kenara koydular-pabuç, eldiven, bir peruk ve sakalla birlikte bir de silindir şapka sağlama-

ya çalışacaklarını vaad ettiler. Ama ben bu vaadle yetinmedim, gardırop sorumlusu sevimli bayan geceki oyuna hazırlık yapmak zorunda olduğunu söylediği ana kadar istediklerimi aramayı sürdürdüm.

Benim için, yalnızca o, lekelerle kaplı jaketatayı bir kenara ayırarak kesin karar veremeden çıkıp gitmekten başka yapacak bir şey kalamamıştı.

İçimde yanıt bekleyen şu karanlık soru ile, coşkulu ve üzgün bir halde giysi odalarından ayrıldım: ben bu paçavrası çıkmış jaketatayın içinde ne türlü bir kişilği canlandırmalıydım?

O andan başlayarak üç gün sonra verilecek maskeli balo gününe dek içimde bir şeyler olup durdu: her zamanki bilinçliliğimle ben, ben değildim artık. Yahut, daha doğru bir deyişle, yalnız değildim, içimde, aradığım ve de bulamadığım biriyle beraberdim.

Ben var olmaya vardım, günlük olağan yaşamımı sürdürüyordum, bununla birlikte, kendimi bu yaşama tümüyle vermemi engelleyen bir şey de vardı; o şey, olağan varlığımı tedirgin edip durmaktaydı. Sanki ikiye bölünmüştüm. Dikkatimi çeken her şeye bakıyor idiysem de, gördüklerimi açık seçik olarak değil, derinliğine inmeden, yüzeysel ve bulanık görüyordum. Bir takım şeyleri derinlemesine düşünmeden düşündüm. İşittiklerimi üstünkörü dinledim, koklardıklarımı yalnızca lâf olsun diye kokladım. Gücümün ve insansal yetimin yarısı yok oldu. Bu da dikkatimi, direncimi altüst etti. Üstlendiğim hiçbir şeyi bitiremedim. Son derece önemli bir şeyi başarmak gerektiği duygusu içindeydim. Gelgelelim, bilincimin üstüne bir kara bulut çöktü, ne yapacağımı bilemez hale geldim, zihnim karıştı, darmadağın oldum. İnsanı yiyip bitiren, kahreden bir durumdu bu! Tam üç gün sürdü; bu süre içinde, maskeli baloda kimi canlandıracağım sorusu yanıtsız kaldı.

Derken, bir gece ansızın uyandım ve her şey aydınlığa kavuştu. Olağan yaşamıma koşut olarak sürdürdüğüm yaşam, gizli, bilinçaltı bir yaşamdı. Bu yaşamda, giysilerini bir rastlantı sonucu bulduğum o hırpani adama ilişkin araştırma devam etmekteydi.

Ancak, beliren aydınlık uzun ömürlü olmadı. Yine kararadı zihnim, yine başladım yatağımın içinde uykusuz ve kararsız kıvranmaya. Sanki unuttuğum bir şey vardı ve o şeyin ne olduğunu ne anımsayabiliyor, ne de bulabiliyordum. Azap verici bir durumdu

bu; Bununla birlikte, sihirbazın biri çıkıp da beni bu durumdan kurtarmayı önermiş olsaydı, kabul eder miydim, kesin bir şey söyleyemeyeceğim.

Kendi içimde dikkatimi çeken bir başka olgu da şu: aradığım kişinin imgesini bulamayacağıma inanmış gibiydim. Ne var ki, araştırma gene de sürüp gitti. O günlerde bir fotoğrafçı dükkânının önünden, vitrindeki portreleri incelemeden, o portrelerin sahiplerinin kimliklerini anlamaya çalışmadan geçip gitmeyişim hiç de boşuna değildi. Şöyle bir soru sorabilirsiniz: Peki, niçin dükkândan içeri girip de şurda burda yığılı duran fotoğrafları gözden geçirmiyorsunuz? İkinci el fotoğraf satıcılarında sararmış, yıpranmış, tozlu topraklı daha çok fotoğraf yığınları bulabilirsiniz. Neden onlardan yararlanmıyorsunuz? O yığınları neden bir bir incelemiyorsunuz? Söz konusu fotoğraf paketlerinden en küçüğünü şöyle üstünkörü gözden geçirdim, ellerimi kirletirim korkusu ile ötekileri incelemekten vazgeçtim.

Neydi sorun? Bu uyuşukluk ya da çarpık kişilik duygusu nasıl açıklanabilirdi? Sanırım, bu duygu, o hırpanî kılıklı, kir pas içindeki kişinin, erinde gecinde yaşama kavuşarak beni kurtaracağı hakkında içimde yer eden, bilinçaltı olmakla birlikte, güçlü bir inançtan kaynaklanmaktaydı. O kişiyi "Aramanın yararı yok, bulmamak daha iyi", içimden gelen bilinçaltı bir ses böyle diyor gibiydi.

Daha sonra iki üç kez yinelenen garip bir şeyler oldu bende: kendimi cadde boyunca yürüyor gördüm, her şey birden aydınlığa kavuştu, olup bitenleri iyice kavramak amacıyla bir an durdum... bir saniye geçti, bir saniye daha, bazı ip uçlarını yakalar gibi oldum... gene saniyeler geçti, derken, içimde ışıyan şey yeniden karanlığa gömüldü, ben de bir kez daha şaşkınlığa uğradım.

Bir keresinde de kendimi, bana tümüyle yabancı, kararsız, tartımsız bir yürüyüşle yürürken yakaladım ve bu yürüyüşten de hemencecik kurtulamadım.

Geceleyin, uykum kaçtığında, garip bir biçimde avuçlarımı oğuşturmaya başladım. Kendi kendime "Kim avuçlarım böyle oğuşturur?" diye sordumsa da, gereken yanıtı bulamadım. Bildiğim, yalnızca, böyle bir harekette bulunan kişinin elinin küçük, ince, soğuk, terli ve de avuçlarının kırmızı olduğudur. Böyle, kemiksiz ve lâpa gibisinden bir eli sıkmak hiç de hoş olmayan bir şeydir... Kim

olabilir bu elin sahibi? Kim olabilir?

Bu içsel kargaşa, kararsızlık ve gelişi güzellik durumu içinde aradığımı bir türlü bulamıyordum; genel giyinme odasına gittiğimde, hepimiz, istemeyerek giysilerimizi giymek, makyajımızı yapmak zorunda kaldık. Kaldık ama, içerdeki konuşmaların gürültüsü patırtısı dikkatimizi yoğunlaştırmamızı güçleştirdi. Bununla birlikte, sarımsı gri peruk, sakal ve ötekileri takmakta olduğum gibi, ilk kez giyeceğim bu pisin pisi jaketatayı sırtıma geçirmek de o an için bana son derece önemli göründü. Bilinçaltı yolu ile aradıklarımı bulmama ancak o maddesel şeyler yardımcı olabilirdi. İşte bunu anladığımda, umudumun son kırıntısına sımsıkı tutundum.

Gelgelelim, çevremdeki her şey beni rahatsız etmekteydi. Yanımda oturan Grisha, çoktan Mephistopheles olup çıkmıştı. Görkemli siyah bir İspanyol giysisine bürünmüş, bu hali ile kendisini gören herkesin kıskançlık duygularını uyandırmaya başlamıştı. Ötekiler, kendini ihtiyar bir adam haline dönüştürmek amacıyla, çocuksu yüzünü bir yığın çizgiler ve boya lekeleriyle haritaya çeviren Vanya'ya baktıkça gülmekten iki büklüm oluyorlardı. Paul, bir züppenin bayağı giysisini giyip genel görünüşünü takınmakla yetindiğinden, beni sinirlendirdi.

Sonuç şaşırtıcıydı, çünkü, o ana kadar hiç kimse, Paul'ün, her zamanki bol dikimli giysileri içinde düzgün bacakları ile düzgün biçimli bir vücut gizlediğinden kuşkulanmamıştı. Leo, yeniden, bir aristokratı canlandırma çabasına girişerek bizleri eğlendirdi. Kuşkusuz, bu kez de başarı elde edemeyecekti; ama olsun, gösterdiği direnç karşısında kendisine bir şans vermemek olamazdı. Düzgün sakalı ile makyajı, boyunu uzatan yüksek topuklu pabuçları onu daha bir ince, etkili ve havalı bir görünüşe kavuşturmuştu. Yüksek topuklarından ileri geldiğine kuşku olmayan itinalı yürüyüşü de olağan günlük yaşamında görülmeyen bir incelik vermişti. Vanya da yaptıklarında gösterdiği umulmadık yüreklilikle hepimizi güldürerek övgülerimizi kazandı. Bu: atik ve tetik akrobat, bale dansçısı, opera hatibi, kişiliğini; Moskovalı bir tüccarın-saçı sakalı "a la russe??, göbekli, yeleği nakışlı, yakası geniş, uzun paltolu görünüşü, giyinişi ve kimliği ardına gizlenmeyi aklma koymuştu.

Giyinme odamız, sanki bir amatör temsilindeymişiz gibi, şaşkınlık ve hayranlık çığlıklarıyla çınladı durdu.

"Hiç tanımadım seni!" - "Sahi, o sen miydin?" - "Şaşılacak şey!" - "Deme! O sendin ha? İnanılır gibi değil!" bitmez tükenmez konuşmalar böylece sürüp gitti.

Bu övgü ve hayranlık dolu sözler beni çileden çıkardığı gibi, içimi kaplayan kuşku ve doyumsuzluk da umudumu tümüyle yitirmeme neden oldu.

"Yanlış olan bir şey var... Tastamam bilemiyorum bu yanlışın ne olduğunu... Kimden geldiğini, ama var. anlamıyorum, siz kim olmak istiyorsunuz? Kim olduğunuzu sanıyorsunuz?"

Verecek hiçbir yanıt bulamadan bu görüşleri ve soruları dinlemek benim için müthiş bir şeydi!

Ben kimi canlandırmaya çahşıyordum? Nasıl bilebilirdim? Eğer bunu kestirebilecek güçte olsaydım, kim olduğumu herkesten önce benim söylemem gerekirdi.

Alt kattaki makyajcının gelmesini rica ettim. Makyajcı gelip de yüzümü tiyatronun alışılmış solgun sarı rengine boyarken ben de gizli benliğimi keşfetme yolunda olduğumu hissettim. Usuldan usuldan hırpanî kılığıma bürünür, perukamı yerleştirir, sakalımı ve bıyığımı yapıştırırken içimden bir ışık sağanağı geçti. Odamda yalnız olup da dikkatimi dağıtan şeylerden uzak kalabilseydim, içimdeki esrarlı yabancının kim olduğunu kesinkes anlardım. Ne çare ki, sürüp giden konuşmalar, gevezelikler, kendi kendimi dinlememe, içimde olup bitenlerin derinliklerine inmeme fırsat vermedi.

Sonunda herkes Tortsov'un incelemesinden geçmek üzere okulun sahnesine çıktı. Bense, bitik bir halde, aynadaki bitkin suratıma çaresizlikle gözlerimi dikmiş, öylece ve tek başıma giyinme odamda kalakaldım. Başarısızlığıma artık içten içe iyice inanmış durumdaydım. Yönetmene kendimi göstermemeye, giysilerimi çıkarıp önümde duran korkunç görünüşlü yeşilimsi kremle makyajımı silmeye karar verdim. Parmağımı kreme daldırmış ve yüzüme sürmeye başlamıştım bile. Evet... sürmeye devam ettim; bütün renkler birbirine karıştı, sıvılaşan bir çeşit suluboya haline dönüştü. Suratım, giysimle çelişen yeşilimsi-grimsi-sarımsı bir renk aldı. Burnumun, gözlerimin, dudaklarımın nerede olduğunu kestirmek kolay değildi. Aynı kremden biraz daha alıp sakalıma, bıyığıma, derken baştan sona perukama da sürdüm. Perukamın kimi kesimleri yavaş yavaş yumak oldu... derken, sanki bir delilik nöbetine yaka-

lanmışçasına titremeye başladım, kalbim sıkıştı, kaşlarımı kaldırdım, rastgele pudraladım yüzümü, elimin sırtı ile yeşilimsi bir renk, avuçlarımın içiyle de açık pembe sürdüm. Paltomu düzelttim, boyunbağıma şöyle bir çekidüzen verdim. Bütün bunları bir anda ve güvenle yaptım, çünkü artık kimi canlandırdığımı ve canlandırdığım kişinin ne tür bir dost olduğunu biliyordum.

Silindir şapkamı başıma geçirip de hafifçe yana eğdiğimde, şimdi eskimiş, yıpranmış görünen bol dikimli pantalonumun bir zamanlar moda olduğunun birden farkına vardım. Bacaklarımı pantalonun ütü çizgisine uydurayım dedim, o da ayaklarımın iyice içe doğru çarpılmasına neden oldu. Gülünçleşti bacaklarım. Kimi insanların bacaklarının ne denli gülünç olduğuna hiç dikkat ettiniz mi? Ben bacakları böyle olan kimselerden her zaman nefret etmişimdir.

Ayaklarımın bu alışılmadık durumu sonucu, boyum sanki daha da kısalır gibi oldu, yürüyüşüm ise tümüyle değişti. Gövdem her nedense, hafifçe sağa doğru meyletti. Bir bastona gereksinimim vardı. Zihnimdeki tabloya tıpı tıpına uygun düşmemekle beraber, yakınımda duran bastonu uzanıp aldım. Şimdi, tek eksiğim, kulağımın üstüne yerleştirecek ya da dişlerimin arasına sıkıştıracak bir tüy kalemdi. Ayak işlerine bakan çocuğu çağırdım, böyle bir kalem getirmesini söyledim; onu beklerken de gövdemin üst kesimlerinin, yüz çizgilerimin nasıl hareket ettiklerini, ne halde ve görünümde olduklarını, görüp hissederek odada bir aşağı bir yukarı dolaştım durdum. İki üç kez dolaştıktan sonra, aynada acayip yürüyüşlü birini gördüm ve kendimi tanıyamadım. Aynaya baktıkça, içimde yeni, yepyeni bir dönüşüm meydana geldi.

Gırtlağımı sıkan sevinci bastırma gücünü kendimde bulamayarak, "İşte o, o!" diye haykırdım. Tüy kalem bir geliverseydi, hemen sahneye fırlayacaktım.

Koridorda ayak sesleri işittim. Herhalde çocuk, beklediğim kalemi getiriyor olmalıydı. Onu karşılamak için koştum, açılan kapıdan içeriye dalan Rakhmanov oldu.

"Beni çok korkuttun!" diye bağırdı Rakhmanov. "Sevgli dostum, kimdir bu? Nasıl bir değişimdir? Dostoyevski mi? Ebedi Koca mı? Yoksa - sen misin Kostya? Kimdir olmak, canlandırmak istediğin?"

Boğuk bir ses ve sert bir söyleyişle, "Bir eleştirmen!" dedim.

Cüretim ve delici bakışlarım karşısında biraz şaşalar gibi olan Rakhmanov, "Ne eleştirmeni, delikanlım?" diye sordu.

Sanki bir sülük gibi yapışmıştım ona.

Düpedüz küçümseyici bir tonla, "Ne eleştirmeni?" dedim. "Kostya Nazvanov'un içinde yaşayan o kusur bulucu eleştirmeni. İşini bozayım diye ben onun içinde yaşamaktayım. Çok hoşlanıyorum bundan! İşte, varlığımın amacı da budur."

Rakhmanov ile konuşurken kullandığım küstahça, çirkin tona; bakışlarımdaki alaycı, küçümseyici, kaba anlatıma kendim de şaştım. Sesimin tonu, kendime olan güvenim onu altüst etti. İşin içinden nasıl çıkacağım bilemediği için ne söyleyeceğini de kestiremez duruma düşmüştü. Tam bir şaşkınlık içindeydi.

Sonunda, çekinerek, "Gidelim," dedi, "ötekiler çoktan başlamış olmalılar."

İstifimi hiç bozmadan ve küstahça bakışlarımı da üzerinden çekmeden, "Eh, gidelim, madem çoktan başlamış bulunuyorlar, gidelim," diyerek şaşalamış durumdaki öğretmenimin sözlerini yankıladım.

Garip bir sessizlik oldu. İkimiz de kımıldayamıyorduk. Rakhmanov'un bu durumdan bir an önce kurtulmak istediği besbelliydi, gelgelelim, nasıl kurtulacağı belli değildi. Bereket, ayak işlerine bakan çocuk, elinde kaz tüyünden kalemle tam zamanında koşarak içeri girdi. Kaptığım gibi kalemi yerleştiriverdim dudaklarımın arasına. Kalem, ağzımı gerdi, düz ve öfkeli bir çizgi haline dönüştürdü. Bir yanda dudaklarımın gerilip keskinleşmiş kenarı, öte yanda yüzümün sertliğini silip süpüren tüylerin görünümü.

Rakhmanov, basık, hemen hemen ürkek bir sesle, "Gidelim," diye yineledi.

Ben de, gene küstahça ve küçümseyici bir tonla, "Gidelim!" karşılığını verdim.

Birlikte sahneye doğru yürüdük, bu arada Rakhmanov benimle gözgöze gelmekten hep kaçındı. Dekorun bir parçası olarak her zaman sahnede bulunan büyük gri çini sobanın arkasına gizlenip yalnızca zaman zaman silindir şapkamı ya da profilimi göstermek suretiyle oyunuma başladım.

Bu arada Tortsov-aristokrat ile züppeyi canlandıran - Leo ile Paul üzerinde çalışmaktaydı; bu kişiler birbirlerine yeni "tanıştırılmış-

lardı'', temsil ettikleri karakterlerin zihinsel yapıları gereği saçma sapan konuşup duruyorlardı.

Birden Tortsov'un, ''Ne var, ne oluyor? Kimdir o?'' diye ünlediğini duydum. ''Sobanın arkasında biri var galiba? Hangi şeytan... Hepinizi daha önce gördüm, biliyorum: kimdir o? Kostya, sen misin? Hayır, olamaz.''

Tortsov, belli bir şaşkınlıkla, dosdoğru bana seslenerek, ''Kimsin sen?'' diye sordu.

''Ben eleştirmenim,'' sözleriyle kendimi tanıttım ve gizlendiğim yerden çıktım.

Ne var ki, tam çıkarken, çarpık bacaklarım birden önüme fırladı, fırlamasıyla da gövdemin daha çok sağa eğilmesi bir oldu. Gösterişli bir hareketle silindir şapkamı çıkardım, kibarca eğilerek selâm verdim. Sonra, kısmen gözden kaybolmak üzere, gene, giysimin soluk rengiyle uyuşan sobanın ardındaki yerime çekildim.

Tortsov, biraz şaşkınlıkla, ''Eleştirmen mi?'' diye sordu.

Boğuk bir sesle, ''Evet, hem de cimri olanlarından biri,'' yanıtını verdim. ''Şu tüy kalemi görüyor musunuz? Diş yaralarıyla kaplı... Öfkemden... Ben bunu, ortasından şöyle bir ısırdım mı, o saat çatırdar ve başlar titremeye.''

Böyle dedim ve - şaşılacak şey, nasıl olduğunu hiç anlayamadığım biçimde, kahkaha yerine tiz bir çığlık salıverdim. O denli apansız oldu ki bu, gerçekten ben de hayretler içinde kaldım. Bu durum Tortsov'u çok etkiledi.

''Nedir bu?'' diye bağırdı, sonra ekledi, ''gelin bakayım buraya, daha yakına gelin, taban ışıklarına doğru.''

Önemsemeyerek, sallana sallana yürüyüp vardım.

Tortsov, beni tanımış gibi, tüm dikkatini bakışlarında toplayarak, ''Ne eleştirmenisiniz siz?'' diye sordu. ''Neyin eleştirmeni?''

''Birlikte yaşadığım kişinin,'' dedim.

Tortsov bir daha sordu, ''Kimdir o kişi?''

''Kostya,'' yanıtını verdim.

Bana vereceği repliği çok iyi bilen Tortsov, ''Siz onun derisine mi büründünüz?'' dedi.

''Tastamam öyle.''

''Bunu yapmanıza kim izin verdi?''

''O.''

Çığlığımsı kahkaha bir kez daha gırtlağıma yapıştı. Konuşmaya yeniden başlamadan önce kendimi denetim altına almak zorunda kaldım:

"O izin verdi bana. Oyuncular, kendilerini övenlerden hoşlanırlar. Ama, bir eleştirmen..."

Demeye kalmadı, yeni bir kahkaha tufanı ile tıkanıp kaldım. Tortsov'a dosdoğru bakabileyim diye bir dizimin üstüne çöktüm.

Tortsov, "Siz kimi eleştirebilirsiniz ki? Kara cahilin tekisiniz siz, başka bir şey değil," diyerek karşı çıktı.

Ben de bunu, "En çok eleştirenler kara cahillerdir," diye yanıtladım.

Tortsov, "Sizler hiçbir şeyi anlamadığınız gibi, hiçbir şeyin nasıl yapılacağını da bilmezsiniz," diyerek beni kışkırtmaya devam etti.

Taban ışıklarının gerisinde dikilmekte olan Tortsov'un yanında, sahnede kırıta kırıta otururken, "Hiçbir şey bilmediği halde öğretmenlik yapan da yok mu sanki?" dedim.

"Sizin bir eleştirmen olduğunuz doğru değil - siz yalnızca bir kusur bulucusunuz! Bir sülüksünüz, bir bitsiniz siz! Isırığınız tehlikeli değilse de, yaşamı dayanılmaz hale getirebilir."

"Sizi adım adım... acımasızca... yavaş yavaş dize getireceğim," dedim.

Tortsov, gizleyemediği bir nefretle, "Seni aşağılık yaratık seni!" diye patladı.

Tortsov'un dikkatini çekmek amacıyla taban ışıklarının üzerine eğilerek, "Aman Allahım, bu ne biçim söz!" dedim. "İnsan nasıl da kendini kaybediyor?"

Tortsov artık adeta kükremeye başlamıştı, "Seni iğrenç yaratık seni!"

Acı ve amansız bir neşeyle, "Güzel, güzel, çok güzel," dedim. "Ama sülüğü yok edemezsiniz. Sülüğün bulunduğu yerde göl de vardır... Gölde de çok sülük bulunur... Ne sülüklerden kurtulabilirsiniz... ne de benden..."

Bir anlık duraksamadan sonra, Tortsov, hızla taban ışıklarının ötesine geçti, gelip beni sıkıca bağrına bastı.

"İyi bir çalışma, delikanlım!"

Yüzümdeki yağı ona da bulaştırdığımı farkedince, şöyle dedim:

"Ne yaptığınızı hele bir düşünün! Artık beni hesaba katmamaz-

hk edemezsiniz.''

Ötekiler tatsızlığı onarmaya koştular, ama, ben,yönetmenin övgüsünden dolayı öylesine kendimden geçmiştim ki, çılgınca hopladım, zıpladım, sonra alkışlar arasında olağan yürüyüşümle sahneden çıkıp gittim.

Döndüğümde, elinde mendili ile nicedir yüzüne bulaşan boyayı silmeye çalışan Tortsov'u gördüm; bıraktı silmeyi, övgü ile ardımdan geldi.

Çok mutluydum. Ama, olağan duyumluluktan gelen bir mutluluk değildi benimki. Doğrudan doğruya yaratıcı, sanath başarıdan kaynaklanan bir mutluluktu.

Eve giderken, imgesini yarattığım karakterin jestlerini ve yürüyüşünü yinelerken yakaladım kendimi.

İş bu kadarla da kalmadı. Ev sahibi bayan ve öteki pansoniyer konuklarla akşam yemeğinde iken, adeta kendi kendim olmaktan çıkmış, o huysuz, sinirli, kusur bulucu, çekilmez eleştirmen haline gelmiştim. Ev sahibi bayanın da gözünden kaçmadı bu.

''Neniz var bugün sizin?'' diye sordu. ''Biraz fazlaca ileri gitmiyor musunuz?''

Hoşuma gitti bu söz.

Mutluydum, çünkü; bir başka kişinin yaşamını üstlenmenin, kendimi bir kişilendirme sürecinin içine kapıp koyvermenin ne demek olduğunu artık anlamıştım.

Bu, bir oyuncu için, son derece önemli bir olgudur.

Banyomu yaparken, Eleştirmen rolünü oynadığım sırada, gene de kendi kendim olma duygusunu yitirmediğimi anımsadım. Bunun da nedeni,bence, oyun sırasında, eleştirmen karakterine dönüşümümü izlemekten son derece hoşnutluk duymuş olmamdı. Bir yanım kusur bulucu, eleştirici kişiyi yansılarken, öbür yanım da aynı anda yaptıklarımı gözetlemekteydi.

Gene de, aslında, o kişinin benim bir parçam olmadığını söyleyebilir miyim? Gerçekte, iki ayrı kişiliğe bürünmüştüm. Biri, oyuncu olarak işlevini sürdürürken, öteki de gözlemcilik yapmaktaydı.

Bu ikilik, birbiriyle çakışmak şöyle dursun, tam tersine, yaratıcı çalışmama hız verdi; işin şaşılası yöne de buydu.

Evet, söz konusu ikilik beni yüreklendirdi, çalışmamı güçlendirdi.

Bölüm III

KARAKTERLER VE TİPLER

1

Bugünkü çalışmamız "Maskeli Balo" oyunumuzun eleştirel çözümlemesine ayrıldı.

Tortsov, Sonya'ya döndü ve şöyle dedi:

"Öyle erkek ve özellikle kadın oyuncular vardır ki, canlandırmak istedikleri rollere hazırlanma gereksinimi duymazlar, çünkü rolleri kendi kişisel yapılarına uydurmak onlara daha kolay gelir. Bu tür oyuncuların tüm başarılarımn temelinde çoğunlukla bu özellik yatar. Bu özellik olmadan saçsız bir Samson kadar çaresiz kalırlar.

"İnsanın belli bir role ilişkin coşkuları kendi içinde arayıp bulması ve o rolü kendi coşkularına daha çok uydurmak için değiştirmesi birbirinden çok ayrı şeylerdir.

"Sanatçının kendi insansal, doğal bireyselliklerini izleyicisinden gizleyebilen her şey bu tür oyuncular için tehlikeli olabilir.

"Güzel görünüşleri seyirciyi etkiliyorsa, seyircinin ilgisini ayakta tutabilirler. Çekicilikleri; gözlerinden, yüzlerinden, seslerinden, tavır ve hareketlerinden kaynaklanıyorsa, bu çekiciliklerini seyirciye senin ilettiğin gibi iletirler, Sonya.

"Başka bir kişilikte gerçek yaşamdakinden daha az çekici olacaksak, niye bürünelim o kişiliğe? Görüyorsun ki, Sonya, sen gerçekte, kendini rolde sevmekten çok, rolde kendini seviyorsun. Bu bir yanılgıdır. Yeteneklerin var senin. Salt kendini değil, yarattığın rolü de sergileyebilirsin.

"Çekiciliklerine inanan ve güvenen pek çok oyuncu vardır. Bu inanç ve güvenci seyircilerine yansıtırlar. Dasha ve Nicholas'ı ele alalım sözgelimi. Onlar çekiciliklerinin; duygularının ve yaşadıkla-

rı sinirsel gerginliğin derinliğinden kaynaklandığına inanırlar. Her rolü bu temel üzerinde, onu en güçlü, en doğal katkıları ile kaynaştırarak oynarlar.

"Öte yandan, sen, Sonya, kendi dışsal özelliklerine âşıksın. Dasha ve Nicholas ise, kendi içsel niteliklerine önem veriyorlar.

"Giysi ve makyajı niye dert edinelim - onlar senin buyruğundadır zaten.

"Bu da kendini kurtarmak zorunda olduğun bir yanılgı işte. Rolünü kendinde sevmeyi öğren. Onu canlandırmak için yaratıcı gizli güçlerin var senin.

"Gelelim öbür tipten oyunculara. Onları çevrende aramaya çalışma. Onlara benzemeye uğraşacak zamanın yok. O tür oyuncular; kendi özgün yollarıyla, son derece iyi işlenmiş basmakalıp roller çeşitliliği ile seyirciyi tutarlar. Sahnede salt bu basmakalıp oyunlarını sergilemek gereğiyle görünürler. Güçlü oldukları yanı ortaya koyacak olanağı vermiyorsa, neden kendilerini başka kişiliklere büründürmek zahmetine katlansınlar?

"Üçüncü tipten sahte oyunculara gelince, bunlar, teknik ve basmakalıp tavırlarda güçlü olmakla birlikte, bu güçlülüklerini kendilerinde geliştiremezler, ancak başka çağların ve ülkelerin oyuncularından edinirler. Bu türden kişilendirmeler çoğunlukla iyice gelenekselleşmiş bir oyunculuk anlayışına dayanırlar. Böylesi oyuncular dünya çapında yankı yaratacak her rolün nasıl oynanacağını bilirler. Onlar her rolü her zaman aynı basmakalıp tavırla, aynı geleneğe uygun olarak oynarlar. Böyle olmasaydı, kimi il ve ilçelerde yaptıkları gibi, her birinin yalnızca tek bir prova ile canlandırdıkları üç yüz altmış beş rolü bir yılda asla oynayamazlardı.

"Bu tehlikeli yola kolaylıkla sapma eğiliminde olan sizlerin vakti gelince uyarılacağınıza güveniyorum.

"Şimdi, senin durumunu ele alalım Grisha. Son dersimizde, dikkatli bir makyaj ve giysi seçimi sonucunda, Mephistopheles'in bir imgesini yarattığım, onun kişiliğine girdiğini, hatta onun içinde saklandığını sanma. Sanırsan, yanılırsın. Sen sahnede o sevimli adam olarak, kendin olarak kaldın. Sen sadece yeni bir dışa yönelik ve basmakalıp davranış biçimini benimsedin bu sefer; kendi özgün dilimizle adlandırdığımız gibi, Gotik ya da ortaçağ karakter kalıplarının bir listesinden seçip ayırdın onu.

"Biz seni, trajik olmaktan çok, komik olmayı amaçlayan ve bu amaca uyarlanan hemen hemen aynı donanım içinde gördük.

"Bir de senin çağdaş komedyalar, koşuk ya da düzyazı dramlar için modern giysi tutkunluğun var, biliyoruz. Hangi makyajı yaparsan yap, sırtına neyi geçirirsen geçir, hangi davranışlara ya da alışkanlıklara baş vurursan vur, sahnede oyuncu Grisha Govorkov olmaktan öteye geçemezsin. Tersine, kullandığın tüm yöntemler seni ona yalnızca daha çok yaklaştırır.

"Bununla birlikte - tümüyle doğru olmayabilir de - senin bu basmakalıp yöntemlerin sadece oyuncu Grisha Govorkov'a değil, bütün çağların aynı tipteki bütün oyuncularına varmanı da engeller.

"Jestlerinin, konuşma ve yürüyüş biçiminin kendine özgü olduğunu sanırsın. Oysa, değildir; bunlar, sanatı ticarete dönüştüren oyuncular tarafından klişeleştirilmiş, evrensel, genel, yapmacık biçimler ve jestlerdir. Eğer sahnede bize o ana kadar hiç görmediğimiz bir şeyi göstermeye kalkacak olsaydın, kendini gerçek yaşamındaki gibi göstermek isteseydin - yani oyuncu Grisha Govorkov'u değil de, insan Grisha Govorkov'u demek istiyorum - bu olağanüstü bir olay olurdu, çünkü bir insan olarak sen oyuncu Grisha Govorkov'dan daha ilginç ve daha yeteneklisindir.

"Bırakın da biz insan Govorkov'u izleyelim, çünkü oyuncu Govorkov bütün tiyatrolarda yaşamımız boyunca göregeldiğimiz bir oyuncudur.

"İnsan Grisha'nın, bütün bir karakter rolleri kuşağının babası olacağı inancındayım. Oyuncu Grisha ise, hiçbir şey ortaya koyamayacaktır, çünkü sahnede kullandığı o klişe ya da lastik damga haline gelmiş tüm anlatım araçları ile biçimleri son derece sınırlıdır ve iyiden iyiye de aşınmış eskimiştir."

Tortsov, Grisha'dan sonra Vanya'nın oyununu ele aldı. Yönetmenin ona karşı duyduğu kızgınlık giderek artmaktaydı. Kuşku yok ki, bunu oyuncunun gelişigüzel alışkanlıklarından kurtulması için yapıyor, bu da onun için hem sağlıklı, hem de yararlı oluyordu.

Tortsov, "Senin bize sunduğun şey," dedi, "bir imge değil, bir yanılgıdır. Bu şey ne insandı, ne de bir maymun, yalnızca bir baca süpürgesiydi. Yüz diye bir şeyi yoktu, yalnızca üst baş temizlemeye yarayacak kirli bir çaputtan ibaretti.

"Peki, tavırlara, hareketlere, eylemlere ne demeli? Neydi onlar?

Bir tür St. Vitus dansı mı? Kendini yaşlı bir adamın dışsal yapısı ardına gizlemek istedinse de, başaramadın bunu. Tersine, oyuncu Vanya Vyuntsov'dan bile çok daha açık seçik ve canlı olarak ortaya koydun kendini; çünkü, tüm maskaralıkların tipikti, çizmen gereken yaşlı adamınkini değil, kendi portreni çizdin sen.

"Abartılı oyun yöntemin yalnızca kendini daha güçlü bir biçimde ortaya koymanı sağladı; bu yöntem salt sana aitti, portresini canlandırmak istediğin yaşlı adamı yansıtmadı.

"Böyle bir kişilendirme, gerçek bir değişim, gerçek bir başkalaşma değildir. Bu yöntem yalnızca sizi engeller ve amacınızdan sapmanıza neden olur.

"Siz gerçek kişilendirme düşüncesini, kendinizi karakterinizin derisine büründürmeyi sevmiyorsunuz. Sevmek şöyle dursun, bunun ne olduğunu bile bilmiyor ya da bilmek gereksinimini duymuyorsunuz; böyle olunca, insan, sunduğunuz şey üzerinde ciddilikle tartışmaya pek yanaşmak istemiyor. Oyununuz, sahnede, herhangi bir koşul altında hiçbir zaman görülecek bir oyun değildi.

"Rolünüzdeki başarısızlığın, aklınızı başınıza toplayacağını, okulda anlattıklarıma ve yaptığınız çalışmalara karşı takındığınız adam sendeci tavır üzerinde sizi son olarak bir daha düşünmeye zorlayacağı umulur. Aksi halde hiçbir işe yaramazsınız!"

Ne yazık ki, çalışmamız bu sırada kesildi. Çünkü Tortsov beklenmedik bir çağrı aldı, böylece biz de çalışmamızı Rakhmanov'un bir takım alıştırmalarıyla sürdürdük.

2

Bugün Tortsov düzenlediğimiz Maskeli Balo'nun eleştirisine devam etti. "Kendi kişiliklerinden tümüyle değişik bir rolü kişilendirmekten kaçınan ve nefret eden oyunculardan daha önce söz etmiştim size.

"Şimdi ise, tam tersine, kişilendirme doğrultusunda değişik nedenlerle üstün çaba gösteren öteki oyuncu tiplerinden söz açacağım. Onlar bu çabayı gösterirler, çünkü olağanüstü güzel görünüşten, seyirciyi içsel ya da dışsal nitelikleriyle büyülemek gücünden yoksundurlar. Gerçekte, bireysel olarak kişilikleri tiyatroya elverişli değildir, bu da onları kişilendirmelerin içinde gizlenmeye, böylece

kendilerinde eksik olan yetilerle görünüş güzelliklerini arayıp bulmaya zorlar.

"Bunu başarmak için iyice gelişmiş bir tekniğe, aynı zamanda büyük bir sanatçılık duyarlılığına gereksinimleri vardır. Ne yazık ki, bu olağanüstü ve son derece değerli yeti çok az kimsede bulunur, bu yeti olmadan bir oyuncu basmakalıp ve abartılı oyunculuğun yanlış yollarına kolaylıkla sapabilir.

"Bir karakter yaratımına ulaşan yolların hangisi doğru, hangisi yanlıştır, bunu daha açık seçik örneklemek amacıyla, önceden tanıdığımız bir oyuncunun çeşitli görünümlerine ilişkin kısa bir açıklamada bulanacağım. Bunu yaparken bana verebileceğiniz daha başka örneklerden çok giysi ve makyaj yönünden gösterdiklerinizle yetineceğim.

"Bir karakteri sahnede genel çizgileriyle canlandırmak olasıdır. Sözgelimi, bir tüccar, bir asker, bir aristokrat, bir köylü gibi, çeşitli kategorilere bölünmüş kişileri canlandırmak söz konusu olduğunda, yüzeysel gözlem amacı için bir takım çarpıcı davranışlarla duruş ve hareket biçimleri bulmak zor değildir. Örneğin, uğraşı askerlik olan bir asker, kural gereğince, kasılır, olağan bir insan gibi yürüyeceği yerde askerce yürür, apoletlerini göstermek için omuzlarını oynatır, mahmuzlarının ses çıkarması için topuklarını birbirine çarpar, alışılmışın dışında yüksek ve sert bir tonla konuşur. Köylü ise, tükürür, burnunu mendil kullanmadan temizler, sallapati yürür, dangıl dungul konuşur, ağızım koyun pöstekisinden yapılma ceketinin koluna siler, Bir aristokrat her zaman silindir şapka giyer, eldiven ve monokl kullanır, yapmacıklı konuşur, saatinin kordonu ve monoklünün bağı ile oynamayı sever. Tüm bunlar karakterlerin canlandırılmasına yarayacağı sanılan yaygınlaşmış bir takım klişelerdir. Bu klişeler yaşamdan alınmışlardır, yaşamda gerçekten de vardırlar. Gelgelelim, bunlar karakterin ruhunu içermedikleri gibi, bireysellikten de yoksundurlar.

"İşte, Vasya, kendi sorununa son derece sadeleştirilmiş bu tavırla yaklaştı. Vasya bize zaman zaman belirli bir tüccar portresini yansıtan, fakat rolün karakterini yansıtmayan her şeyi sundu. Bu, rastgele bir tüccar değil, tırnak içinde bir tüccardı.

"Aynı şeyi Leo için de söylemek gerekir. Çünkü onun canlandırdığı aristokrat da Vasya'nın canlandırdığı tüccar örneği bir ge-

nelleme, yani tırnak içinde bir aristokrattı. Leo'nun aristokratı günlük yaşamda var olan değil de özellikle sahne için hazırlanan türdendi.

"Her ikisinin sundukları portreler de oyuncuların birçok tiyatrolarda 'canlandırdıklarını sandıkları' beylik, yaşamasız, bayağı portrelerdi. Bunlar gerçekten yaşayan kişiler değil, yaşar görünen kişilerdi.

"Gözlemleme güçleri daha keskin olan öteki oyuncular ise, basmakalıp insan tiplerinin genel sınıflanması içinde alt bölümler seçimini başarı ile gerçekleştirirler. Bu oyuncular askerler arasında ayrım yapabilirler; örneğin, sıradan bir askerle bir muhafız alayı askeri arasındaki, piyade ile süvari grubu üyeleri arasındaki ayrımı görebilirler; askeri, subayı, generali tanırlar. Tüccarlar arasında küçük dükkan sahiplerini, esnafları, büyük mağaza sahiplerini birbirinden ayırmayı bilirler. Bir aristokratın kimliğini neyin belirlediğini, onun başkentli mi, taşralı mı ya da Rus mu, yabancı kökenli mi olduğunu söyleyiverirler. Bu çeşitli gurupların temsilcilerini onlara özgü belirleyici nitelikleriyle donatarak canlandırırlar.

"Bu konuda Paul iyi bir iş başardı. Maskeli baloda canlandırılan bildiğimiz tüm asker tipleri içinde, sadece o, belli temel ve tipik özellikleri yansıtabildi. Bu da onun canlandırdığı karakteri, genel anlamda sıradan bir asker olarak değil de, bir takım özellikleri olan bir asker haline getirmesini sağladı.

"Karakter oyuncularının üçüncü kesiminde ise, daha da yoğun, daha da ayrıntılı bir gözlem duyarlılığına tanık oluyoruz. Artık adı sanı belli bir askerimiz var: İvan İvanovich İvanov; bu askerin özellikleri herhangi bir askerde rastlanan türden değildir, tümüyle kendine özgüdür. Böyle bir kişi, kuşkusuz, gene de genel anlamda bir askerdir, bununla birlikte artık bir bireydir o ve kendine özgü bir adı vardır.

"İşte böyle bireysel bir kişilik yaratma açısından yalnızca Kostya başarılıydı.

"Kostya'nın bize sunduğu yiğit ve sanatlı bir yaratıydı, bu nedenle de onu enine boyuna tartışmamız gerekmektedir.

"Şimdi, Kostya'dan, bu anlayış düzeyine hangi aşamalardan geçerek geldiğini soralım, Rolünü yaşamasına yardım eden bu yaratıcı süreci kavramak ilginç olacak bizim için."

Tortsov'un dediğine uyarak o yırtık pırtık giysili adamı içimde olgunlaştırma sürecine ilişkin günlüğüme yazdığım her şeyi zihnimde canlandırdım. Yönetmen beni dikkatle dinledikten sonra ayrıntılara daha çok inmemi istedi.

"Kendini o adamın imgesine iyice oturttuğunu hissettiğinde neler duyduğunu anımsamaya çalış şimdi."

"Özel bir doyum duygusu belirdi bende, şimdiye dek duyduklarımdan bütünüyle ayrı bir şeydi o," diye coşku ile yanıtladım. "Bu doyum duygusu, belki bir dereceye kadar, ilk öğrencilik gösterimizde Iago'lu Othello sahnesini oynarken yaşadığım o biricik anla karşılaştırılabilir. Bu duyguyu başka zamanlarda çeşitli araştırmalar yaparken çok daha az yoğunlukta yaşadım."

"Ne demek istediğini daha açık seçik anlatabilir misin bize?"

"Her şeyden önce, yaptığım ve duyduğum şeyin gerçekliğine, bütünü ile ve içtenlikle inandım; bunun sonucunda kendime, yarattığım imgenin doğruluğuna, eylemlerimin içtenliğine karşı bir güven duygusu belirdi. Dışa kapalı bir insanın, kendini önemseyen bir oyuncunun beslediği güven duygusu değildi bu; neliği (mahiyeti) daha değişik olan bir şeydi, o güven duygusunun doğruluğuna inanmak gibi bir şey.

"Sizden nasıl sıkıldığımı, bunaldığımı bir düşünün! Size karşı nasıl saygı ve hayranlık duyduğumu bilirsiniz. Günlük yaşamda kendimi özgürce dile getirmem yasaklanmıştı bana, sizinle konuşurken yönetmenle karşı karşıya olduğumu aklımdan çıkaramıyordum. Karşınızda coşkularımı hiç mi hiç dışa vuramıyordum, rahatça dile getiremiyordum. Ama başka bir adamın kimliğine bürünür bürünmez size karşı tavırlarım kökten bir değişikliğe uğradı. Hatta kimi zaman sizinle söyleşen bakışlarınız beni yalnızca rahatsız etmemekle kalmadı, tersine, yüreklendirdi, bana ilgi gösterişinizin nedeni de işte buydu. Yüzünüze çekinmeden bakmaktan hoşlanıyordum, aynı zamanda bunu korkusuzca yapmaya hakkım olduğunu hissediyordum. Böyle bir işin üstesinden ben ben olarak gelebilir miydim hiç? Hiçbir koşul altında, hiçbir zaman! Mademki öbür kişinin kimliğinde dilediğimce rahat hareket edebiliyor, sizinle de böyle korkusuzca yüzyüze gelebiliyordum, o halde taban ışıklarının ötesinde seyirci ile aynı biçimde ilişkiye girmekten çekinmemeliydim."

Öğrencilerden biri, "Ön sahne çerçevesinin gerisindeki karanlık

boşlukla karşılaştığında neler hissettin?" diye sordu.

"Farkına bile varmadım. Tüm belleğimi saran çok daha ilginç bir şey etkisi altına almıştı beni."

Tortsov, dediklerimi özetleyerek sözü şöyle bağladı, "Bu nedenle, Kostya, üstlendiği huysuz eleştirmen rolünde gerçekten yaşadı. Görüyorsunuz ki, Kostya, rolünde kendi duygularını nasıl kullanmışsa, bir oyuncu başka birinin kimliğindeyken kendi coşkularını, duygularını, içgüdülerini pekâlâ kullanabilir. "Şimdi sorun şu: aynı duyguları, kendini, yaratılmış bir imgenin içinde maskelemeksizin bize göstermeye cesaret edebilecek mi? Belki de varlığının derinliklerinde kendisini, öz benliğinden uzaklaştırıcı başka bir kişiliğin gelişmesine neden olan tohumlar gizlidir, kim bilir? Bunu hemen şimdi, burada bize kanıtlamasını istediğimizi varsayın, yani makyajsız ve giysisiz olarak. Buna cesaret edebilecek mi dersiniz?"

Tortsov bu son tümceyi meydan okurcasına bir tonla söyledi.

"Neden olmasın?" dedim. "Zaten çoğunlukla makyajsız oynamayı denemişimdir."

Tortsov, "Peki ama, role uygun yüz anlatımlarına, jestlere ve yürüyüş biçimine baş vurdunuz, değil mi?" diyerek bu önemli noktayı vurguladı.

"Elbette," dedim.

"Eh, ikisi de aynı kapıya çıkar. Önemli olan bu değil. İnsan makyajsız da yüz anlatımını etkili kılabilir. Senden yapmanı istediğim şey şu: iyi ya da kötü, önemi yok, kendi özelliklerini, olduğu gibi, herhangi bir imgenin arkasına gizlenmeden, en içten ve gizli yönleri ile kendi öz kişiliğinde sergilemendir," diye diretti Tortsov.

"Onu yapmaktan sıkılırım," diye itirafta bulundum.

"Kendini bir karakterin imgesi ardına gizleyecek olsaydın, gene de sıkılır mıydın?"

"Hayır, benden istediğinizi o zaman yapabilirdim."

Tortsov, "işte, gördünüz mü?" diye sevinçle haykırdı. "Maskeli baloda olan şeyin aynısı bu. Bir kadınla konuşamayacak kadar sıkılgan bir delikanlının birden bire nasıl cüretkâr bir insan haline geldiğini ve canlandırdığı kişinin maskesi ardından en gizli içgüdüleri ile niteliklerini - olağan yaşamda hiç kimseye fısıldamayı dahi düşleyemeyeceği bir takım duygu ve düşüncelerini nasıl dile getirdiğini gördük.

"Onu bu derece cüretkâr yapan nedir? Ardına gizlendiği maske, yani makyaj ve giysi, değil mi? Başka bir kişinin kimliğinde konuştuğu gibi kendi kişiliğinde konuşmaya hiçbir zaman cesaret edemez, çünkü o kişinin sözlerinden kendini sorumlu tutmaz.

"Demek ki, kişilendirme, birey - oyuncunun ardına gizlendiği bir maske oluyor. Oyuncu bu maskenin koruyuculuğunda ruhunu en derin, en gizli ayrıntılarma kadar sergileyebilir. İşte bu, kişilendirme olgusunun önemli bir görünümü ya da özelliğidir.

"Kendilerini başka karakterlere dönüştürmede titizlik göstermeyen, her zaman kendilerini oynayan, sahnede güzel, soylu, sevecen, duygusal yaratıklar olmakla yetinen erkek ve özellikle kadın oyuncular bulunduğuna hiç dikkat ettiniz mi? Bir de tam tersi olan karakter oyuncuları vardır; bunlar bozulmuş, kötü ve kabasaba kişileri oynamaktan hoşlanırlar, çünkü onlarda daha belirgin karakter çizgileri, daha renkli yansımalar, bir imgenin daha canlı, daha atılgan modelini bulurlar. Bunlar ise, oyunculuk açısından daha etkilidir ve de seyirci kitlesinin belleğinde daha derin izler bırakır, değil mi?

"Kişilendirme tam bir karakter dönüşümü, bir çeşit yeniden oluşum eşliğinde gerçekleştiği zaman başarı büyük olur. Nasıl, sahneye çıkan bir oyuncudan, kendini yalnızca seyirciye göstermesi değil de bir imge yaratması isteniyorsa, aynı şey hepimiz için de bir gereksinim olarak önümüzde durmaktadır. Başka bir deyişle, sanatçı olan, imge yaratıcısı olan tüm oyuncular, rollerinde 'yaratma' olanağını kendilerine veren kişilendirmelerden yararlanmalıdırlar."

3

Tortsov bugün okula geldiğinde kolu Vanya'nın omuzundaydı; Vanya ise, gözleri kızarık ve altüst olmuş bir haldeydi.

Konuşmalarını sürdürerek, Yönetmen, bir ara:

"Haydi bakalım, dene," dedi.

Bir dakika sonra Vanya odanın içinde sanki bir darbe yemiş gibi iki büklüm, topallaya topallaya yürümeye başladı.

Tortsov, "Hayır," diyerek onu durdurdu, "bu senin yansıtmak istediğin, insan değil, kafadan bacaklı bir balık ya da bir çeşit canavar. Abartma."

Daha sonra, Vanya, gençlik hızıyla topallamaya başladı. Tortsov, "Bu da çok gürültülü patırtılı oldu," diyerek onu gene durdurdu. "Yanılgın en az direnç yolunu seçmenden kaynaklanıyor: Sadece dışsal imgeleme kaptırıyorsun kendini. Bilesin ki, öykünmecilik özgün yapıt yaratmaz; bu, izlenmemesi gereken kötü bir yoldur. Yaşlılığın doğasını inceleyerek işe başlasan daha iyi edersin. Böyle yaparsan kendi yaratılışında ne araman gerektiği daha açık seçik belirir.

"Genç bir adam herhangi bir hazırlık yapmaksızın bir anda zıplayabilir, fırıl fırıl dönebilir, koşabilir, oturup kalkabilirken yaşlı bir insan neden yapamasın?"

Vanya, "Yaşlıdır da ondan, işte hepsi bu," dedi.

'Bu bir açıklama sayılamaz, salt fiziksel olan başka nedenler ve vardır."

"Örneğin, ne gibi?"

"Kanda tuzların birikmesi, kasların sertleşmesi ve insanın yapısını zamanla yıpratan öteki nedenlere bağlı olarak yaşlı bir insanın eklemlerindeki yağın azalması gibi. Yağ azaldı mı, eklemler paslı demirler gibi gıcırdar. Bu ise, jestlerin çeşitliliğini, gövde ve kafa hareketlerinin esnekliğini azaltır. Yaşh insan daha büyük hareketlere girişmeden önce o hareketleri bir takım küçük küçük hareketler serisine bölmek ve her birini de önceden hazırlamak zorundadır.

"Öte yandan, genç bir insan, elli-altmış derecelik kalça hareketlerini hızla ve kolaylıkla yapabilir; yaşlandıkça bu açılar yirmi dereceye kadar inecek ve çabucak eyleme dönüşemeyeceklerdir, ancak birkaç hamlede ve yavaş yavaş gerçekleşecektir. Yaşlı insanlarda hareketlerin hız ve tartımının bu denli yavaş ve gevşek olmasının nedeni budur.

"Bütün bu düzenleyici etmenler, rolleri canlandıran sizler açısından, piyesin kurgusunun 'belirli koşulları' ve 'sihirli eğer'i ile organik bir bütünlük oluşturur. Haydi bakalım başla, ama her hareketini izlemeyi de unutma. Yaşlı bir insanın tastamam ne yapıp ne yapamayacağını aklından çıkarma."

Sadece Vanya değil, hepimiz Tortsov tarafından açıklanan 'belirli koşullar' içinde yaşlı insanlar gibi davranmaya koyuluverdik. Ortam birden yaşlılar evi haline dönüştü.

Bunu yaparken önemli olan, şunu duyumsamaktı: Ben yalnızca

yaşlı bir insanın gövdesel davranışını belirli bir sınır içinde gerçekleştiriyorum; yaptığım salt rol ve mimik değildir.

Bununla birlikte, biz ne zaman gerçeğe ters düşmüş ya da doğruluktan sapmışsak, jestlerimizde aşırı özgürlüğe, aşırı hıza kendimizi kaptırmış ya da mantığa aykırı gövdesel eylemlere girişmişsek, Tortsov ile Rakhmanov bizi peşpeşe uyarmışlardır.

Sonunda, kararlı titizliğimiz sayesinde başarıya ulaştık.

Tortsov, "Şimdi de aşırılığın öteki ucuna doğru kayıyorsunuz," diye uyardı bize. "Hep aynı yavaş tartım ve adımlarla yürüyorsunuz, jestlerinizde de abartılı bir dikkat göze çarpıyor. Yaşlı insanlar böyle yapmaz. Bununla ne demek istediğimi açıklığa kavuşturmak için kendi deneyimlerimden bir örnek vereceğim.

"Bir zamanlar bu oda boyunca koşabilecek güce sahip yüz yaşında bir bayan tanımıştım. Koşmaya başlamadan önce, ayaklarını yere vurur, bacaklarını harekete getirir, küçük küçük adımlar atmaya çalışırdı. Bu hali ile büyük bir düşünce ve dikkat yoğunluğu ile ilk adımlarını atmaya hazırlanan bir yaşında bir çocuk izlenimi veriyordu. Yaşlı bayanın bacakları ısındığında, hareketleri kendisinin denetim altına alamadığı bir çeşit hız kazanıyordu. Nerdeyse, gerçekten gittikçe artan bir hızla koşuya kalkacakmışcasına ileri doğru eğiliyordu. Hedefine yaklaştığı zaman da onu durdurmak çok güçtü. Hedefine vardığında ise, istimsiz ve hareketsiz bir lokomotif gibi kalakalıyordu.

"Bir sonraki ve en zor işi, yani geri dönüşü yapmadan önce, uzun süre dinleniyordu. Sonra, bu dinlenmeyi, gene bulunduğu yerde uzun boylu hazırlıklar, yüzdeki o kaygılı anlatım ve tüm öteki önlemler izliyordu. Derken, dönüş yolculuğu olası en yavaş hızla sona eriyordu. Daha sonra bütün bu hareketler yineleniyordu."

Bu açıklamadan sonra hepimiz yeni yeni denemelere giriştik. Kısa adımlarla duvara kadar koştuk, sonra yavaş yavaş geri döndük.

Başlangıçta yaşlılığın belirli koşullarının gerektirdiği doğru eylemi yapamadığımız duygusuna kapıldım. Tüm yapabildiğim, yüz yaşında bir kadının ve onun Tortsov tarafından betimlenen hareketlerinin dışsal bir kopyasını yinelemekten ibaretti. Yine de sonunda kendimi yaşh insan yürüyüşüne ayarlayabildim ve hatta yaşlı bir insan gibi oturmayı bile denedim, yorgun, yaşlı bir insan gibi.

Tortsov beni izledi ve yaptığım sayısız yanlışlardan ötürü de suç-

ladı.

"Ne gibi yanlışlar?" diye sordum.

Tortsov, "Ancak gençler böyle oturur," dedi. "Fazla düşünmeden ve hazırlanmadan oturmak istediğine karar verdin ve hemen de oturdun.

"Ayrıca," diye devam etti, "oturmak üzere dizlerini büktüğün zaman beliren açıyı da bir düşün bakalım. Bu açı yaklaşık elli derece miydi? Yaşlı da olsanız, büyük bir olasılıkla dizlerinizi yirmi derecelik bir açıdan daha fazla bükemezsiniz. Hayır, hayır, bu da çok! Daha az... daha az... çok daha az. Tamam, şimdi oldu. Otur bakalım."

Arkaya doğru eğildim ve arabadan düşen bir yulaf çuvalı gibi sandalyeye yığıldım.

"İşte, gördün, senin yaşlı adamın iki büklüm oldu, olmasaydı bel ağırısına tutulurdu!"

Dizlerimi kıramadan oturmaya alışabilmek için her yolu denemeye başladım. Bunu yaparken de belimi bükmek ve ellerimin yardımına baş vurmak zorunda kaldım. Vücudumun ağırlığını ellerime verip koltuğun kenarlarına tutunarak dirseklerimi bükebildim, böylece saldım kendimi aşağıya.

Tortsov, beni izlerken, "Daha yavaş, daha yavaş... Dikkat et!" dedi. "Gerçek yaşlı bir adamın yarı yarıya kör olduğunu unutma. Böyle biri, ellerini koltuğun kenarlarına koymadan önce, mereye dokunduğuna ve nereye oturduğuna dikkat etmek zorundadır. Doğrusu budur. Haydi bakalım, şimdi yavaş yavaş yinele yapacaklarını, yoksa yeni bir ağrı daha yapışır sırtına. Eklemlerinin ağrılı, sancılı olduğunu, çok zor hareket ettiğini de göz önünde bulundur. Bu durumda daha da yavaş hareket etmelisin... Tamam!"

Koltuğa çarçabuk oturup da hemencecik arkaya yaslanmak üzereyken, Tortsov, "Dur, dur! Nedir akhndan geçen? Birden yapamazsın onu," diye karşı çıktı.

Sonra, "insan dinlenmek, kan dolaşımı için gerekli zamanı hesaba katmak zorundadır," diye açıklamada bulundu. Yaşlılıkta hızlı hareket edilmez. Yöntem budur. Şimdi, yavaşça yaslanın bakalım. Güzel! Önce elinin birini, sonra ötekini koltuğun kenarından çek ve dizlerine koy. Rahatla. İşte bu kez oldu.

"Peki ama, neden bu derece tedirginsin? En güç işin üstesinden

gelmiş bulunuyorsun. Artık yeniden ve birden gençleşebilir, daha etkin, daha güçlü ve hareketli olabilirsin; yürüyüşünü, tartımını değiştirebilir, daha yüreklice hareket edebilir, adeta bir delikanlıymışsm gibi eylemlerine daha bir güç katabilirsin. Katabilirsin ama, bütün bunlar doğal hareketlerinin yalnızca onbeş, yirmi derecelik bir oram içinde kalmalıdır. Bundan böyle bu oranı aşma, aşarsan son derece dikkatli ol - aksi halde vücuduna kramplar girer.

"Eğer yaşlı rolünü üstlenen genç bir oyuncu, güç ve geniş kapsamlı bir eylemi oluşturan eylemler bireşimini nasıl özümlemek ve nasıl ele almak gerektiğini göz önünde bulundurursa; abartıya kaçmadan ve kendini, yaşh kişiyi çevreleyen 'belirli koşullarla' piyesin, piyesteki karakterin sınırları içinde tutarak rolünü doğrulukla, dürüstlükle, dengeli bir biçimde oynarsa, o zaman o oyuncu, söz konusu yaşh kişinin sahnede canlandırılmasında büyük ve gerçekten etkili katkıları olan 'belirli koşullar'm koşutuna yaklaşımda başarı göstereceği gibi, yaşlı karakterin dışsal özellikleriyle tartımını ve yürüyüşünü benimsemekte de güçlük çekmeyecektir.

"Yaşhlığın 'belirli koşullar'ını bulgulamak, bu bulguları gerçekleştirmek güçtür. Ama bir kez de bulgulandı mı, tekniğin yardımı ile onlardan yararlanmak kolaylaşır."

Bölüm IV

ANLATIMLI VÜCUT

1

Okul koridorundaki kapalı kapıların ardında bulunan odalardan birinin, aynı zamanda konferans salonu olarak da kullanılmak amacıyla, müze haline dönüştürülmekte olduğu söylentileri dolaşıyordu. Kimileri, özgün sanat yapıtları.ve kopyaları ile dünyaca ünlü en iyi tablo ve heykellerin fotoğraflarının toplandığını duymuşlardı; bir başka söylenti de, bu odada dekor tasarımlar ile oyuncuların en başarılı rollerindeki fotoğraflarının toplanacağı idi. Genel kanı, okuldaki zamanımızın büyük bir kesimini bu tür şeylerle oyalanarak geçirmenin bize pek yarar sağlamayacağı, ama gene de bir güzellik ölçütü geliştirmemize yardımcı olabileceği merkezindeydi.

Bir başka söylenti de, eğitmenlerimizin daha ufak çapta bir yanhş sanat sergisi düzenlemeyi planladıkları biçimindeydi. Çeşitli şeyler arasında, en beylik ve gelişigüzel dekorların fotoğraflarıyla aşırı teatral giyimli, abartılı makyajlı, yüz çizgileri buruşuk, karışık ve dolaşık, jestleri yapay oyuncuların - kısaca kendimizden uzaklaştırmayı düşlediğimiz ne varsa hepsinin de fotoğrafları yer alacaktı. Duyduğumuza göre, bu koleksiyon Rakhmanov'un bürosunun yanındaki odaya yerleştirilecekti. Doğal olarak bu koleksiyon bir perdenin arkasına gizlenecek ve okuldan ayrılırken bir takım karşıt izlenimler alıp götürmemiz amacıyla bize gösterilecekti. Her iki girişimin de Rakhmanov'un eğitsel çabasının birer kanıtı olduğuna kuşku yoktu, söylentilerin bu boyutlara ulaşmasının nedeni de onun bu konudaki coşkusu ve gururuydu.

Bugün bu giz dolu odanın kapalı kapıları bize açıldı. Açıldı ama, "Müze" henüz hazır değildi. Büyüklü küçüklü alçı heykeller, bir-

kaç tablo, kimi çerçeveli, kimi hasırlara iliştirilmiş fotoğraflar; giysiler, dekor tasarımları, bale ve modern dansla ilgili büyük ve lüks ciltli kitaplar, sandalyelere, masalara, pencere kenarlarına, hatta yere serpiştirilmişti. Rakhmanov her ne kadar sergiyi olabildiğince eksiksiz ve etkili bir hale getirmek istemişse de, düzenleme işine yeterince zaman ayıramamıştı!

Bir duvarda Moskova ve yöresindeki tüm müzelerle sanat merkezlerinin açık olduğu gün ve saatleri bildiren bir çizelge gözüme ilişti. Bu çizelgedeki numaralar ve yetkelerin isimleri üzerinde kurşun kalemle yapılmış olan işaretler bende kendi sanatımızla yani oyunculukla ilgili konferansları da içeren bir programla bu müzelere ve sanat merkezlerine düzenli geziler yapacağımız izlenimini uyandırdı.

Odanın bir köşesi, bale terlikleriyle kültür fizik gereçlerinin yanı sıra kılıçlar, meçler, hançerler, eskrim kılıçları, maskeler, madeni göğüslükler ve boks eldivenlerinin de bulunduğu bir depo haline getirilmişti. Beden eğitimi ile ilgili yeni dersimiz, sanırım, bir sanat olarak düşünülmüş olmalıydı.

2

Tortsov bugün dersimize ilk kez İsveç jimnastik anlayışını getirdi. Herkesi bir bir izledi ve dersi her zamankinden yarım saat önce keserek bizi yeni müze - sınıfımıza götürdü, orada şunları söyledi:

"İnsanlar genellikle doğanın kendilerine bağışladığı fiziksel aygıtlarını nasıl kullanacaklarını bilmezler. Ayrıca, bu aygıtı ne geliştirmeyi, ne de düzeninde korumayı bilirler. Gevşek kaslar, yanlış duruşlar, çökük göğüsler, bunlar çevresimizde hep göregeldiğimiz şeyler. Bunlar fiziksel aygıtımızı yeterince eğitemediğimizi ve yanlış kullandığmızı gösterir.

"Vücudun şurasında burasında bir takım gereksiz çıkıntılar, insanı tökezletecek kadar çarpık bacaklar, kamburlu omuzlar, bunlar olağan yaşamda bir sorun yaratmayabilir. Bu ve benzeri kusurlara öylesine alışmışızdır ki, doğal sayarız onları.

"Fakat sahneye ayak basar basmaz daha az gibi görünen pek çok fiziksel eksiklikler hemen göze çarpar. Sahnede oyuncu binlerce seyirci tarafından, sanki bir büyüteç altındaymışcasına yoğun bir dikkatle izlenir ve incelenir. Oyuncunun amacı, fiziksel kusuru olan

bir karakteri, canlandırmak ise, bunu tam ölçüsü içinde gerçekleştirebilmelidir; ayrıca, yarattığı izlenimden bir şeyler eksiltmek şöyle dursun, ona bir şeyler katabilecek bir rahatlık içinde hareket etmelidir. Bunu başarabilmek için oyuncunun düzgün işleyen sağlıklı bir vücuda ve olağanüstü denetim gücüne sahip olması gerekir.

"Bu dersin başından beri epeyce yol almış bulunuyorsunuz. Her gün düzenli olarak yaptığınız alıştırmalar, yalnızca günlük yaşamda kullandığınız kaslarla eklemleri değil, varlığını bilmediğiniz daha başka kaslarla eklemleri de harekete geçirmiştir. Alıştırma yapılmazsa, tüm kaslar sertleşir; oysa, alıştırmalarla bu kaslara yeniden canlılık kazandırarak, onları akord ederek yeni hareketler yapma, yeni duygular yaşama, eylem ve anlatım doğrultusunda elverişli olanaklar yaratma gücünü kazanırız. Alıştırmalar fiziksel aygıtınızın daha hareketli, daha esnek, anlatımlı, hatta daha duyarlıklı olmasına katkıda bulunur.

"Alıştırmalarınız nedeniyle ortaya çıkan başka ve çok önemli bir nokta üzerinde durup düşünme zamanı gelmiştir..."

Kısa bir duraklamadan sonra, Tortsov, "Güçlü kuvvetli bir sirk oyuncusunun fizik yapısına hayranlık duyar mısınız?" diye sordu.

"Kendi payıma, omuzları insana değil de boğaya özgü olan, bütün vücudu kaslarının düğümleriyle kaplı bir insandan daha iğrenç bir yaratık düşünemiyorum. Siz bu güçlü kuvvetli adamları halter gösterilerinden sonra, özel giysileri içinde o güzel atları alanda dolaştırırken gördünüz mü? Bazı yönlerden bu adamlar palyaçolar kadar gülünç görünürler. Bu vücutların ortaçağdaki Venediklilerin giydikleri o daracık ve tene yapışık giysilere sığabileceğini ya da genellikle Romeo ve Juliet'teki erkeklerin giydikleri o rahat Rönesans ceketi ile pantalonunu giyebileceklerini düşünebiliyor musunuz? Ne kadar gülünç olurlardı!

"Spor alanında bu fiziksel kültüre ne ölçüde gereksinim duyulduğuna karar vermek benim yetkimin dışındadır. Benim biricik görevim, böylesine aşırı gelişimle elde edilen kazammların tiyatroda doğallıkla kabul edilemez olduğu konusunda sizleri uyarmaktır. Bizim güçlü kuvvetli, orantı içinde gelişmiş, düzgün, fakat doğal olmayan aşırılıklardan uzak vücutlara gereksinimimiz var. Jimnastik yapmaktaki amacımız, şişmanlamayı önlemek ve yapımızdaki kusurları gidermektir.

"Şimdi bir dört yol ağzında bulunuyorsunuz. Hangi yönü seçeceksiniz? Haltercinin kas geliştirme amacı doğrultusunda mı, yoksa sanatımızın istekleri doğrultusunda mı ilerleyeceksiniz? Ben sizi doğal olarak ikinci doğrultuya yöneltmeliyim.

"Şimdi de jimnastik eğitimimize heykelciliğin gereklerini ekleyelim. Bir heykel yontucusu, elindeki çelik kalemle nasıl doğru çizgiyi, kesimlerin dengeleri arasındaki güzel oranları arayıp bularak taş parçalarından heykeller yaratırsa, bir jimnastik öğretmeni de canlı vücutlar üzerinde aynı sonuçları elde etmeye çalışmalıdır. İnsanda ideal vücut yapısı diye bir şey yoktur. Bu yapının oluşturulması zorunluluğu vardır. Bu sonuca ulaşmak için de, önce vücudun incelenmesi, çeşitli kesimleri arasındaki oranların saptanması gerekir. Kusurlar bulununca da düzeltilmeye çalışılmalıdır; doğanın yapmadığı yapılmalı, yetersiz bıraktığı geliştirilmeli ki, omuz kasları ile göğüs genişleyebilsin. Öte yandan, bazı kimselerin omuzları geniş, göğüsleri kabarık olabilir. Bu kusurları alıştırmalar ne diye daha da çoğaltmalı? Bunları kendi hallerine bırakıp, sözgelimi, bacaklar orantısız biçimde inceyse, dikkatimizi öncelikle onlar üzerinde yoğunlaştırmak daha doğru olmaz mı? Böylece, kassal yapının gelişimi ile, tastamam uygun bir biçim elde edilebilir. Bu türlü amaçlar için atletik alıştırmaların yardımı olabilir. Geri kalan kusurlar giysi çizimcileri, giysiciler, iyi bir terzi ve ayakkabıcı tarafından düzeltilebilir."

3

Tortsov, bugün, jimnastik sınıfımıza ünlü bir sirk soytarısını getirdi. Ona hoş geldiniz derken de bizlere şunları söyledi:

"Bugün, etkinliklerimize takla atmayı da ekliyoruz. Her ne kadar garip görünse de bu, coşkularının doruğuna yükselen ve yaratıcı esine gereksinim duyan oyuncuya yardımcı olur. Şaşılacak şey, değil mi? Nedeni, akrobasinin, kararlılık niteliğinin gelişimine yardımcı olmasıdır.

"Bir akrobatın, *salto mortale*'den ya da başka tehlikeli bir gösteriden önce bir an dikkatsiz davranması çok zararlı sonuçlar doğurabilir. Böyle anlarda kararsızlığa yer yoktur; akrobat hiç durup düşünmeden kendini şansın ve becerisinin eline kapıp koyvermelidir. Ne olursa olsun atlamalı, yapacağını yapmalıdır.

"Bir oyuncu da rolünün doruğuna ulaştığı zaman aynı biçimde hareket etmelidir. Hamlet'in, 'yaralı geyik niçin gözyaşı döksün' dediği, ya da Othello'nun, 'Ah, kan, kan, kan!' diye haykırdığı anlarda oyuncu artık durup düşünmek, kuşkulanmak, tahminler yürütmek, kendini hazırlamak ve sınamak için vakit kaybetmez. Oyuncu, rolünü oynamalı, olanca gücüyle engeli aşmalıdır. Gelgelelim, oyuncuların büyük çoğunluğu bu konuda çok değişik bir tavır almaktadırlar. Oyuncular rollerinin doruk noktasından dehşete kapılırlar, ve çok önceden kendilerini bu noktalara özenle hazırlamaya girişirler. Bu ise, kendilerini tümüyle rollerine vermeleri gerektiği bir anda, doruğa yükselmelerini engelleyen sinirlilik ve baskı yaratır.

"Zaman zaman alnınızda bir çürük ya da bir şişkinlik olabilir. Eğitmeniniz bunun önemli bir şey olmadığını görecektir. Fakat, bilgi uğruna edinilecek hafif bir yaranın size fazla bir zararı dokunmayabilir. Bu, size, bundan sonraki atılımınızı uzun boylu düşünmeden, duraksamadan, kesin kararlılıkla, fiziksel sezginizi kullanarak yapmanızı öğretecektir.

"Gövdesel hareketlerinizde ve eylemlerinizde istencinizi kullanma becerinizi geliştirdiğiniz zaman, rolünüzü daha kolaylıkla yaşayabileceğiniz gibi, kendinizi sezginin ve esinin gücüne düşünmeksizin, anında ve tümüyle kapıp koyvermeyi de öğreneceksiniz. Her rolde bu türden güç yerler vardır; o zaman, bu güçlüklerin yenilmesinde bırakın da akrobatlar ellerinden geldiğince sizlere yardımcı olsunlar.

"Ayrıca, akrobatlar size başka bir hizmette daha bulunabilirler. Sahnede ayağa kalkmada, eğilmede, dönmede, koşmada, çeşitli güç ve ivedi hareketler yapmada daha çevik, fiziksel yönden daha yeterli olmanıza yardım edebilirler. Onlar size, eğitimsiz bir vücut için olanaksız olan ivedi hız ve tartımla hareket etmeyi de öğreteceklerdir. Bahtınız açık olsun!"

Tortsov sınıftan çıkar çıkmaz, yerde takla atmaya çalışmamız istend. Sözleri üzerimde derin izlenimler bıraktığı için, ilk gönüllü ben oldum. Olmasaydım, acaba kim, bir rolün trajik anları içinde yer alan güçlüklerden kendini kurtarmak isterdi!

Uzun boylu düşünmeden başımı yere koyarak atıldım ve gürültü ile yuvarlandım. Ödülüm, tepemde beliren kocaman bir şiş oldu.

O kadar kızdım ki, bir, bir daha, derken üst üste dört takla attım. Bu kez alnım da şişti.

4

Bugün Tortsov okulun açıldığı günden beri devam ettiğimiz dans dersi sınıfımıza gelip oturdu. Sonra da açıklamalarına geçti.

Öteki dersler arasında bu dersin vücudu çalıştırma yönünden pek fazla bir rolü olmadığını söyledi. Jimnastik dersi gibi bu dersin işlevi de, bizi, daha önemli başka alıştırmalara hazırlamada yardımcı olmaktan ibarettir. Bununla birlikte, bu gerçek, Tortsov'un, fiziksel gelişmeye yardımcı olarak dansa verdiği önemi azaltmaz. Dans, vücudun yalnızca dik durmasını sağlamakla kalmaz, aym zamanda hareketleri geliştirir, genişletir, onlara kesinlik ve kararlıhk kazandırır; bunlar ise, çok önemlidir, çünkü ikircimli, kararsız jestler sahneye uygun düşmez.

Tortsov, "Ben dansa da değer veririm," diye sürdürdü açıklamasını, "çünkü dans; kolların, bacakların, sırtın duruşlarını düzeltmede olağanüstü etkili olmaktadır.

"Bazı insanlar çökük göğüslü ve kambur oldukları için, kolları öne doğru sarkar, yürürken karınlarına ya da kalçalarına çarpar. Tavuk göğüslü olanların ise, geriye kayık omuzları ve fırlak karınları vardır. Bunlar kollarını arkalarından sallandırırlar. Ne birincisi, ne de ikincisi doğrudur. Kollar yanda sallanmalıdır.

"Kollar, genellikle, vücuda doğru, dirsek içe dönük olarak tutulur. Oysa, kolların, dirsekler dışa dönük olarak öte yana doğru tutulması gerekir. Bu da ölçülü yapılmahdır, çünkü, abartma, duruşu bozacağı gibi amacı da saptırır.

"Bacakların duruşu da daha az önemli değildir. Eğer bacaklar düzgün olmazsa, tüm gövdesel duruş da düzgün olmaz. O zaman insan biçimsiz, çarpık çurpuk, yampiri bir durum alır.

"Çoğu kadınlarda bacakların kalçadan dize kadar olan kısmı içe dönüktür. Aynı şey ayaklarımn tabanları için de doğrudur; ökçeleri çoğunlukla dışa, ayak parmakları ise, içe dönüktür.

"Bale barında yapılacak alıştırmalar, bu kusurların düzeltilmesinde son derece etkili olmaktadır. Alıştırmalar, bacakları kalçadan itibaren dışa döndürürler ve de doğru bir açıya yerleştirirler. Böylece, bacakların daha zarif görünmesi sağlanmış olur. Bacak-

ların kalçada uygun durumda olması, ayakları ve topukları etkiler. Sonunda her şey düzene girer, bacaklar durması gerektiği gibi durduğu zaman, ayak parmakları da dışa döner.

"Yalnız barda yapılan alıştırmalar değil, çeşitli dans hareketleri de gelişmenin sağlanmasına yardım eder. Söz konusu dans hareketleri, bacakların kalçadan başlayarak dışa yönelik ve ayakların uygun biçimde durması gerekliliğine dayalı değişik duruşları ile gelişir.

"Bunu akılda tutarak, size, daha çok evinizde yapmanız gereken başka alıştırmalar da önereceğim. Son derece basit alıştırmalardır bunlar. Sol ayağınızın parmaklarını döndürebildiğiniz kadar dışa döndürün. Sonra, sağ ayağınızı, gene parmaklar iyice dışa dönük olarak, onun önüne koyun. Bunu yaparken, sağ ayak parmaklarınızın, sol topuğunuza dokunmasına özen göstermelisiniz. Başlangıçta dengenizi koruyabilmek için sandalyeye tutunmak zorunda kalacak, bütün vücudunuzu büktüğünüz gibi dizlerinizi de iyice bükeceksiniz. Aslında kendinizi, bacaklarınızı, vücudunuzu dik tutmaya çalışmalısmız. Bu dikleşme, kalçada bacaklarınızı dışa dönmeye zorlayacaktır. Önceleri ayaklarınız birbirlerine pek yaklaşmayacaklardır, yaklaşmadıkları sürece siz de dik duramıyacaksınız. Zamanla bacaklarınız dışa dönmeye başladığında, size gösterdiğim duruşun üstesinden geleceksiniz. Bu alıştırmayı bir kez yapabildikten sonra, her gün, sık sık; vakit, sabır ve güç buldukça yineleyin. Bu biçimdeki ilk duruşu ne kadar sürdürebilirseniz, bacaklarınız da kalçada ve ayakta o ölçüde çabukluk ve kesinlikle dışa dönecektir.

"Vücudun esneklik ve anlatımlılık kazanmasıyla kolların, bacakların uzantıları olan el ve ayak bileklerinin, parmakların gelişimi aynı derecede önemlidir.

"Bu çalışmada balenin de, öteki dans alıştırmalarının da bize verecekleri çok şeyler var. Dansta ayaklar ve ayak parmakları yerde kayarken, değişik adımlar atarken çok anlamlı ve anlatımlı olabilir; her ikisinin bu nitelikleri, kâğıt üzerinde çetrefil desenler çizen sivri uçlu bir kaleme benzetilebilir. İnsan ayak parmakları üzerinde yükseldiği zaman, uçuyormuş hissine kapılır. Ayaklar ve ayak parmakları sarsıntıları hafifletir, harekete düzgünlük sağlar, incelik katar, dansın tartımı ile vurgularını belirtir. Bu nedenle, bale eğitiminde ayak parmaklarına, bu parmakların gelişimine üstün özen

gösterilmesinde şaşırtıcı bir şey yoktur. Bale sanatının ortaya koyduğu yöntemlerden yararlanmalıyız.

"Bilekler ve parmaklar konusunda bale yöntemlerinin kesinlikle salık verilebileceğinden emin değilim. Ben, bale dansçılarının bileklerini kullanış biçimlerini pek sevmiyorum. Bu kullanış biçimi yapmacıktır, beyliktir, duygusaldır; içinde güzellikten çok, sevimlilik vardır. Balerinlerin çoğu, ruhsuz ya da yalnızca bileklerinin kassal gerginliği ile dans ederler.

"Bununla birlikte, bale disiplininde, fiziksel aygıtınızın, genel görünüş ve tavır açısından, esneklikle kullanımı yönünden gelişimini hızlandırmasına yararh olabilecek bir şey daha var.

"Her yöne eğilip bükülebilen ve helezonumsu bir yaya benzeyen belkemiğinizin, tabanı üstüne sımsıkı oturtulması gerekir. Bu yay, en alttaki omura, şöyle diyelim, iyice vidalanmalıdır. Eğer insan bu vidalama dediğimiz işin sağlamlığını hissederse, o zaman vücudunun üst kesimi bir desteğe, bir yer çekimi merkezine, dengeye ve düzgün duruşa kavuşur. Fakat, tersine, bu vidalanmanın yapılmadığını hissederse, belkemiği de, tüm vücudu da dengesini, düzgün duruşunu, biçimliliğini, bunların yanı sıra hareket güzelliği ile jestlerdeki esnekliğini, akıcılığını da yitirir.

"Bu vidalanma, belkemiğini dik tutan bu merkezi nokta bale sanatında önemli bir rol oynar. Bundan yararlanmaya bakın ve dans derslerinden, omurganızı yerli yerine oturtma, güçlendirip geliştirme yollarını öğrenin.

"Bu amaç doğrultusunda, evde her gün yapmanızı istediğim, belkemiğinizi düzeltme alıştırmalarında yararlanabileceğiniz eski moda bir yöntem önereceğim size.

"Eski zamanlarda çocuk bakımcısı Fransız bayanlar, bakmayı üstlendikleri yuvarlak omuzlu, yani kambur çocukları, başları ve sırtları yere yapışacak biçimde düz ve sert bir düzeye yatmaya zorlarlardı. Çocuklar, sabırlı dadıları kendilerine yüksek sesle bir şeyler okurken, her gün bu biçimde saatlerce yatmak zorundaydılar.

"Kambur çocukların kamburluklarının giderilmesinin bir başka yolu da şudur: Dadı, bu çocukları, kıvrık dirseklerini arkalarına aldırarak öne doğru eğdirir, sonra da kolları arasına bir değnek koyar. Çocuk olağan durumuna geçmeye çalışırken, kolları, doğal olarak, sırtındaki değneği sıkıştırır. Bu basınç altında, çocuk, dikleş-

meye zorlanır. Çocuklar bu durumda, dadılarmın sıkı denetimi ve gözetimi altında, saatlerce yürümeye zorlanır, böylece belkemikleri de dik durma alışkanlığını kazanmış olur.

"Jimnastik, hareketleri kesinliğe kavuşturur, tartımı, adeta askeri bir vurgu ile güçlendirirken,dans da jestlere akıcılık, rahatlık, uyum sağlar. Her ikisi de jestin gelişimine, düzelmesine, biçim, yön ve incelik kazanmasına yardım eder.

"Jimnastik harekeleri düz çizgiler boyunca gelişir, dansta ise, bu çizgiler karmaşık ve çeşitlidir.

"Ayrıca, bale ile dans çoğunlukla jest ve hareketlerde aşırı biçimselliğe, incelikte abartıya, gösterişçiliğe götürür. Bu iyi değildir. Bir bale dansçısı,bazı pantomim gösterileri sırasında,sahneye giren ya da sahneden çıkan birini veya herhangi cansız bir nesneyi jestle işaret etmeye kalktığında, gereken yöne sadece elini uzatmakla yetinmeyecek, her şeyden önce, jestinin boyutunu göz alıcılığını artırmak amacıyla, o kişiyi ya da nesneyi sahnenin ta öte yanında gösterecektir. Her iki cinsten dansçılar orantısızca genişletilen, aşırılığa vardırılan bu hareketlerle gerektiğinden daha güzel, daha görkemli görünme sevdasına kapılıyorlar; bu da durusta, tavır ve davranışta duygusallık, yapaylık, doğaya aykırılık, çoğunlukla da gülünçlük derecesine varan bir abartı ile sonuçlanıyor.

"Bu konudaki düşüncelerimin yinelenmesine meydan vermemek için, daha önce bir çok kez söylediklerimi anımsamanız gerekmektedir. Oyunculukta hiçbir jest, salt jest olsun diye yapılmaz. Hareketlerinizin her zaman bir amacı ve rolünüzün içeriği ile bir bağlantısı olmalıdır. Amaçlı ve verimli eylem, gösterişçilik, yapaylık gibi tehlikeli sonuçları kendiliğinden önler."

Paul Shustov bugün beni amcasını göreyim, eski dostları olan ünlü bir oyuncu ile tanışayım diye sürükleye sürükleye evlerine götürdü. Öyle bir oyuncuyu görebilmek için bu fırsattan yararlanmam gerektiğinde direndi. Çok hakhymış. Gözleri, kulakları, ağzı, burnunun ucu ve hareketleri güçlükle sezilebilen parmaklarıyla konuşan olağanüstü bir oyuncu ile tanıştırıldım.

Bir insanın dış yapısını, bir nesnenin biçimini, bir manzaranın anahatlarını anlatırken, zihnindekileri dile getirmede şaşılası bir canlılığa sahipti. Sözgelimi, kendisinden daha şişman bir arkadaşının özel yaşam çevresini anlatırken, o kişinin gözünün önünde, göste-

rişli bir masa, tıklım tıklım dolu bir gardrop ya da kumaş kaplamalı bir sandalyeye dönüştüğünü görebilirdiniz. Bunu yaparken nesneleri kopya etmez, yaratıcılığın sınırlarını zorladığı duygusunu uyandırırdı.

Şişman arkadaşı ile kendisinin bu eşya arasında nasıl sendeleyerek yürüdüklerini anlattığı zaman, imgeleminizde o saat bir inde iki ayı canlanıverirdi.

Bir başka betimlemesinde de, tam hızla gitmekte olan bir tramvaydan atlayıp direğe çarpan birini öylesine canlandırdı ki, olay o anda gözümüzün önünde geçiyormuşcasına bastık çığlığı.

Daha da şaşırtıcı olan, Paul'ün amcası ile, gençliklerinde aynı kıza nasıl kur yaptıklarını birbirlerine sözsüz anlatmalarıydı. Shustov amca kendi başarısıyla öğünürken çok sevimliydi, oyuncunun yenilgisini anlatırken ise, daha da sevimliydi.

Oyuncu tek söz söylemedi ve öykünün belirli yerlerinde karşı çıkacak yerde, yalnızca bakışlarını orada bulunanların üzerinde gezdirmekle yetindi. Bu davranışıyla sanki şunları demek istiyordu:

"Düpedüz saygısızlıktır bu! Yalan söylüyor, siz aptallar da oturmuş onu dinliyor ve her dediğine inanıyorsunuz!"

Şişman kişi, bir ara, umutsuzluğa kapılmış, sabrı tükenmiş gibi gözlerini yumdu, başını geriye atarak hareketsiz kaldı, sonra da kulaklarını oynattı. Böylece, arkadaşının gevezeliklerini elleriyle değil de sanki kulaklarıyla bir yana itmek istiyor gibiydi.

Shustov amcanın bir başka öğüngen konuşması sırasında, konuğu, burnunu önce kötü niyetle sağa, sonra sola kıvırdı. Daha sonra, birbiri ardına kaşlarını kaldırdı, aynı şeyi alnı ile yaptı, dudaklarına minik bir gülümseme kondurdu. Bu ufak tefek, ha deyince dikkati çekmeyen hareketler, arkadaşının kendisine yönelik saldırılarını sözlerden daha çok ve daha etkili biçimde etkisizleştirdi.

İki arkadaş arasındaki bir başka gülünçlü tartışma da hiç söze baş vurmadan gerçekleşti; birbirleriyle yalnızca parmaklarını kullanarak tartıştılar; bununla birlikte, bir gönül olayından dolayı birinin öbürünü suçladığı açık seçik anlaşılıyordu.

Akşam yemeğinden sonra, kahvelerimizi içtiğimizde, Paul'ün amcası, konuğuna, Ostrovski'nin Fırtına adlı oyunundaki sözsüz sahneyi oynattı. Oyunu psikolojik açıdan olduğu kadar dışsal görünüş yönünden de canlıydı, öylesine ki, rolünü yalnızca yüz ve göz anla-

tımlarıyla canlandırdı da denebilir.

Bölüm V

HAREKETTE ESNEKLİK

1

Bir yandan ritmik beden hareketlerimiz sürerken, bugün Madam Sonova'mn yönetiminde harekette esneklik derslerimize başladık. Tortsov çalıştığımız tiyatro dehlizine gelip bizlerle konuştu.

"Bu yeni konuya yaklaşımınızın son derece bilinçli olmasını istiyorum, dedi.

"Esnek hareketin genellikle bir dans hocası tarafından öğretilmesi gerektiği düşünülür, ayrıca bale ile modern dansa özgü biçimsel duruş ve yürüyüşlerin de biz oyuncuların tiyatroda gereksinim duyduğumuz esnek hareketleri yansıttığı sanılır.

"Ama gerçekte böyle midir bu?

"Duruşları yapmacık, akıcı jestleri orantısız ve tumturaklı balerinlerle baş erkek dansçıların varlığından daha önce söz etmiştim size. Bunlar hareket ve esnekliği salt hareket ve esneklik adına yaparlar. Hareketleri hiçbir içsel içeriği dikkate almaksızın, öğrenirler, bu yüzden de anlamsız biçimler yaratırlar.

"Bir oyuncunun böyle salt dışsal, içi boş hareketlere gereksinimi olabilir mi hiç? Bunlar onların hareketlerine akıcılık ve incelik verebilir mi?

"Böylesi dansçıları sahneden inip kendi giysilerini giydikleri zaman gördünüz elbette. Biz gerçek yaşamdan bir karakteri canlandırmaya kalktığımızda onlar da bizim yürüdüğümüz gibi mi yürürler? Onların kendilerine özgü, son derece ince, hoşa giden hareketleri bizim yaratıcı amaçlarımıza uyarlanabilir mi?

"Bazı oyuncuların salt karşı cinsten hayranlarını etkilemek amacı ile bu tür esnek hareketlere baş vurduklarım biliyoruz. Bu oyuncu-

lar vücutlarının güzel çizgileriyle çeşitli duruş biçimleri oluştururlar ve kollarıyla da göz boyamak amacı ile bir takım şatafatlı hareketler yaparlar. Bu hareketler omuzlarında, kalçalarında, belkemiklerinde başlar; kollarının, bacaklarının yüzeyine iner, sonra hiçbir yaratıcı sonuç doğurmadan, eyleme itici herhangi içsel bir güç yaratamadan, belli bir amaca ulaştırmada etkin olamadan başlangıç noktalarına dönerler. Bu tür hareketler, içeriklerine aldırış etmeden, mektupları borunun içinden hızla çekip alan basınç gibi dolaşır.

"Bu hareketler akıcı olsalar bile anlamsız ve budalacadırlar; bir balerinin güzel görüneyim diye çırpınan minik elleri gibidir. Bizler, balenin dışsal ve yapay bir çizgi boyunca gelişen sahne duruşları ile teatral jestlerinden hiçbir zaman yararlanmayız. Bunlar Othello'nun ya da Hamlet'in insansal ruhunu asla yansıtamaz.

"Gelin, bu sahne alışkanlıklarını, bu duruş ve jestleri dirimsel bir amacı, içsel yaşantıları gerçekleştirme doğrultusunda kendimize uyarlamaya çalışalım. O zaman jest sadece jest olmaktan çıkar, amaçlı ve içerikli gerçek bir eyleme dönüşür.

"Bizim gereksinim duyduğumuz şey, içsel bir özü olan yalın, açık anlamlı eylemlerdir. Peki, bunları nerede aramalıyız?

"Az önce sözünü ettiklerimizden değişik türde dansçılar ve oyuncular da var. Onlar kendilerince hiç değişmeyen bir esneklik türünün dışına çıkmazlar ve fiziksel eylemlerinin o yönüne daha fazla bir ilgi göstermezler. Hareketleri varlıklarının bir parçası, kendi bireysel özellikleri, ikinci doğaları haline gelmiştir onlar için. Bu tür dansçılarla oyuncular akıcı olmayan hareketler yapamazlar.

"Yapılarına duyarlı bir kulakla eğilirlerse, kendi varlıklarıyla yüreklerinin derinliklerinden bir enerjinin yükseldiğini hissedeceklerdir. Bu boş bir enerji değildir, şu ya da bu eylemi yaratma doğrultusunda, içsel bir süreç boyunca kendisini harekete geçiren coşkularla, isteklerle, ereklerle güçlenen bir enerjidir.

"Coşku ile ısıtılan, istekle doldurulan, zekâ ile yönetilen enerji, tıpkı önemli görev üstlenen bir elçi gibi güvenle gururla hareket eder. Bu enerji; gelişigüzel, mekanik bir biçimde değil, ruhsal dürtülere uygun olarak gerçekleştirilmesi gereken, duygu, öz ve amaçla yüklü eylemde kendini gösterir.

"Söz konusu enerji,kassal yapınızın örgüsüne yayılırken, içinizdeki hareket merkezlerini uyandırarak sizi dışsal eyleme iter ve yal-

nızca kollarınız, belkemiğiniz, boynunuz boyunca değil, bacaklarınız boyunca da yayılır. Bacaklarınızı uyarır ve sizi belirli bir biçimde yürümeye zorlar; bu ise, sahnedeyken son derece önemli bir etmendir sizin için.

"Sahnedeki yürüyüşünüzün sokaktaki yürüyüşünüzden farklı olup olmadığını kendi kendinize sorar mısınız hiç?

"Evet, farklıdır. Çünkü, günlük yaşamda gelişigüzel yürürüz, sahnede ise, doğanın isteği doğrultusunda ve tüm yasalarına uygun olarak, doğru yürümek zorundayız. İşte en büyük güçlükler de burada yatar.

"Doğanın güzel, olağan bir yürüyüş biçimiyle donatmadığı ve böyle bir yürüyüş biçimini kendi kendilerine geliştirme gücünden yoksun kişiler, sahneye çıktıklarında bu kusurlarını gizlemek için her türlü önleme baş vururlar. Böyleleri doğal olmayan ve çok güzel görünüşlü, özel bir biçimde nasıl yürüneceğini öğrenirler. Gene de bu tür tiyatromsu, sahnemsi bir yürüyüş, doğa yasalarına uygun, gerçek bir sahne yürüyüşü ile karıştırılmamalıdır.

"Şimdi de bu gerçek yürüyüş biçimi ile onu geliştirme yollarından söz edelim. Böylece, birçok oyuncunun kendini hâlâ kurtaramadığı o özentili yürüyüşü ilk ve son kez sahneden defetme olanağını elde etmiş olalım. Başka bir deyişle, hem sahne üstünde, hem de sahne dışında nasıl yürünmesi gerektiğini yeni baştan öğrenelim."

Tortsov tam sözünü bitirmek üzereyken, gerçekten de bir kusursuzluk örneğini andıran Sonya, yürüyüşünü göstermek amacıyla yerinden fırladı, onun yanından geçti.

Tortsov, bir yandan Sonya'nın ufacık ayaklarını dikkatle süzerken, bir yandan da, anlamh bir söyleyişle, uzata uzata, "eveeeet" dedi. "Çinli kadınlar, insan ayağını sığırların tırnağına dönüştürmek için küçük, dar pabuçlar giyerler. Ya günümüz kadınları? Fiziksel yapımızın en karmaşık, en kusursuz kesimini - yaşamımızda çok önemli bir rolü olan insan ayağını bozup çarpıtmada Çinli kadınlardan pek mi farklıdırlar sanki? Ne barbarhktır bu kadınların, bu kadın oyuncuların yaptıkları? Güzel bir yürüyüş, kadının en büyüleyici çekiciliklerinden biridir. Bu çekicilik moda olan o aptalca ökçeler uğruna feda edilir.

"Bundan böyle bayan öğrencilerimizin sınıfa alçak ökçeli ya da en iyisi ökçesiz pabuçla gelmelerini isteyeceğim. Gardrobçumuz ba-

yan gereksinim duyduğunuz her şeyi sağlayacaktır."

Sonya'dan sonra akrobat Vasya'mız bize hafif yürüyüş biçimini gösterdi. Doğrusunu söylemek gerekirse, Vasya yürümedi, aktı.

Tortsov, "eğer Sonya'nın ayakları görevlerini yerine getirmiyorsa, seninkiler de biraz fazla yerine getiriyorlar," dedi. "Bundan bir zarar gelmez. Biçimi düzgün bir ayak geliştirmek güçtür, eylemini azaltmak ise, son derece kolaydır. Senin açından kaygım yok."

Önünden hantal hantal yürüyerek geçen Leo'ya şöyle dedi:

"Eğer hastalık ya da kaza sonucu dizin kaskatı kasılıp kalsaydı, ona eski esnekliğini kazandırmak için doktordan doktora koşardın. İki dizinin de eklemi işlemeyen sen, nasıl olur da bu sakatlığına bu derece ilgisiz kalırsın? Yürümede diz ekleminin esnekliği olağanüstü önem taşır. İnsan, kıvrılıp bükülmeyen, odunsu bacaklarla asla yürüyemez!"

Grisha'mn derdi ise, yürüyüşte önemli rolü olan belkemiğinin hareketsizliğinde, sertliğinde toplanmaktaydı.

Tortsov, Paul'e, paslı gibi görünen kalça kemiklerini yağlamasını önerdi. Bu, onun, bacağını yeterince ileri doğru fırlatmasına engeldi; uzun adımlarını kısalttı ve boyuna göre yürüyüş oranını bozdu.

Anna ise, kadınlar arasında sürekli rastlanan bir kusurun örneğini verdi. Kalçalarından dizlerine kadar bacakları içe dönüktü. Bacaklarının dışa dönmesini sağlamak için bale barında uzun uzun alıştırmalar yapmak zorundaydı.

Tortsov, benim de bacaklarımı tartımsız kullandığımı söyledi.

"Yürüyüşün, kimi insanların konuşmasına benziyor; böyleleri, sözcükleri sündüre sündüre konuşurlar, sonra da her nedense, sanki kızgın bezelye taneleriymiş gibi, sözcükleri birden takır tukur fırlatmaya başlarlar. Adımlarının bir kısmı ölçülü, sonra, birden ileri atıyorsun kendini. Hasta bir kalbin vuruşlarını andırıyor adımların."

Bu inceleme sonunda, yürümede hem kendimizin, hem başkalarının bilincine vardığımız gibi, yürümeyi hiç bilmediğimizi de anlamış olduk; bu önemli ve güç yetiyi, küçük çocuklar gibi, yeni baştan edinmek ve yerleştirmek zorundayız. Tortsov, bu konuda bize yardımcı olmak amacıyla, insan bacağı ile ayağının yapısım ve yürümenin temel kurallarını açıkladı.

"Sizler, bir oyuncu olarak, motör aygıtınızı, bir mühendisin ya

da bir mekanikçinin anladığı, tastamam değerlendirdiği gibi anlamak ve değerlendirmek zorunda değilsiniz," diyerek konuya girdi.

"İnsan ayağı, havsala kemiğinden ayağa kadar olan kesimi ile bana bir pulman vagonunun alt yapısını anımsatır. Her yönden gelen sarsıntının şiddetini karşılayan ve hafifleten yayların çokluğu nedeniyle, vagonun üst kesimi, yani yolcuların oturduğu yer, müthiş hıza ve darbelere karşın, hemen hemen hareketsiz kalır. Yürüyüş ya da koşma sırasında olması gereken de budur işte. Böyle hallerde, göğüs, omuzlar, boyun ve baş ile tam gövde, birinci mevki trende gitmekte olan yolcular gibi, sarsıntısız, rahat ve hareketlerinde tamamiyle özgür olmalıdır. Bu da büyük ölçüde belkemiğimiz tarafından sağlanır.

"Belkemiğinin işlevi, her türlü darbeden, ve sarsıntıdan olabildiğince kurtulması, özgün ve dingin kalması gereken omuzlarla başın dengesini korumak amacıyla, hangi yönden gelirse gelsin, en hafif bir etki ile eğilen helezoni bir yay gibi hareket etmelidir.

"Tıpkı bir demiryolu vagonunda olduğu gibi, bizim yaylarımız da gövdelerimizin, bacaklarımızın tüm eklemlerinin alt kesimine yerleştirilmiştir. Bu yayların rolleri, yürürken ya da koşarken veya herhangi bir yalpalama ya da yuvarlanma hareketinde gövdemizi ileri, geri ve yanlara sallarken darbeleri, sarsıntıları hafifletmektir.

"Bir başka görevleri de, taşıdıkları gövdeyi ileri doğru hareket ettirmektir. Bu, gene, demiryolu vagonunda olduğu gibi, gövdenin olabildiğince yatay bir çizgi doğrultusunda, çok az dikey-aşağı, yukarı hareketi ile başarılır.

"Size bu yürüme ve koşma biçimlerini anlatırken, beni çok etkileyen bir olayı ammsadım. Askerlerin geçişini seyrediyordum. Başları, omuzları, göğüsleri, beni onlardan ayıran çitin üstünden görülebiliyordu. Sanki yürümüyorlar da dümdüz bir yüzeyde patenle ya da kayakla kayıp gidiyorlardı. Sert adımlarla, yüksele alçala yürüme diye bir şey olmadığı için, insan böyle bir izlenim ediniyordu.

"Yukarda sözünü ettiğim yayların, bu askerlerin kalçalarında, dizlerinde, ayak bileklerinde ve parmaklarında görevlerini kusursuz yapmaları nedeniyle böyle bir etki meydana gelmiştir. Bahçe çitinin ardında, gövdelerinin üst kesimlerinin yatay bir çizgi doğrultusunda akıp gider görünmesi de işte bu yüzdendir.

"Bu kesimin işlevi hakkında size daha açık seçik bir fikir ver-

mek amacı ile, demiryolu vagonundaki yaylarla ölçüştürülebilecek biçimde, bu kesimleri tek tek ele alacağım.

"En yukarda havsala ve kalça eklemlerimiz bulunmaktadır. Bu eklemlerin işlevi iki yönlüdür. Birincisi, belkemiğinin yaptığı gibi bunlar da yürüme sırasında yanlardan gelen darbelerin şiddetini hafifletirler ve gövdenin sağa-sola, öne-arkaya eğilip bükülmesini sağlarlar. İkincisi, her adım atışta bütün bacağı ileri fırlatırlar. Bu hareket; boyumuza, bacaklarımızın uzunluğuna, adımlarımızın büyüklüğüne, istenen çabukluğa, yürüyüşümüzün karakteri ile hızına uygun biçimde rahat ve özgür olmalıdır.

"Bacak, kalçadan ileriye doğru ne kadar rahatlıkla fırlatılırsa, gene öylece geri gelir ve atılan adım da hem daha büyük, hem daha hızh atılmış olur. Bundan böyle, bacağın, kalçadan ileri ya da geriye doğru bu türlü fırlatılışı, çoğunca öne ve arkaya eğilerek yürüyüşümüzü hızlandırmaya çalışan gövdemize bağımlı olmadan, yalnızca bacaklarımızla yapılmalıdır.

"Yürüyüşümüzü geliştirmek, adımlarımızı kalçadan, özgürce ve geniş olarak atabilmek için özel alıştırmalara gereksinim vardır.

"Peki, ne türden alıştırmalar bunlar? Ayağa kalkın, öne sağ, sonra sol omuzunuz üzerine eğilin, gövdenizi kapının pervazına yaslayın. Bu destek, belirli bir dikey duruşu korumak için gereklidir. Böylece, gövdenizin herhangi bir yöne eğilip bükülmesi önlenmiş olur. Gövdenizin dikey duruşunu bu biçimde sağladıktan sonra, ağırlığınızı, pervaza yakın duran bacağınızın üzerine iyice yükleyin. Ayak parmaklarınız üzerinde yavaş yavaş yükselin, öteki bacağınızı, dizkapağınızı bükmeden, önce ileri, sonra geriye doğru fırlatın. Bu hareketi, doğru bir açıda yapmaya çalışın. Başlangıçta bu alıştırmayı kısa bir süre ve yavaşhkla yapmalısınız, sonra, bütün öteki kasları da çalıştırabilecek biçimde süreyi uzatmalısınız. Kuşkusuz, bu alanda istenilen sonuca hemen ulaşamazsınız; ahştırmalar yöntemle ve ivedisiz yapılmalıdır.

"Bu alıştırmayı, diyelim ki, ilkin sağ bacağınızla yaptınız, son da aynı alıştırmayı sol bacağınızla yineleyin.

"Her iki halde de, bacağınızı fırlatırken, ayağınızın sağa düşen açılarda değil, bacağınızın gösterdiği aynı yönde olmasına dikkat edin.

"Daha önce de belirttiğim gibi, yürürken, kalça iner, kalkar. Sağ

bacağınızı öne doğru fırlatırken, sağ kalçanız kalkar, sol bacağınız geride kalırken de sol kalçanız iner. Bu eylemlerin oluşumu sırasında, kalça eklemlerinizde çembersel (deri) bir devinim hissedersiniz.

"Havsala kemiğinin altında bulunan öteki yaylar, dizlerdir. Dizlerin de görevi iki yönlüdür: dizler, gövdenin ileri doğru hareketine yardımcı oldukları gibi, gövde ağırlığının bir bacaktan ötekine aktarılışı sırasında meydana gelen darbelerle dikey sarsıntıları da hafifletirler. Böyle bir anda gövdenin ağırlığını yüklenen bacak, omuzlarla başın dengesini koruyacak ölçüde ve gereklilikte, birazçık eğilir. Kalçalar, belden yukarısını ileri doğru hareket ettirme ve dengeyi sağlama görevlerini yerine getirdikten sonra, gövdeyi dik tutarak daha da ileri götürme sırası dizlerindir.

"Gövdemizin hareketlerini değiştiren ve kolaylaştıran yayların bir gurubu, ayak bileklerimize, ayaklarımıza ve ayak parmaklarımızın tüm eklemlerine yerleştirilmiştir. Bu, yürüyüşümüz açısından, hayli karmaşık, ilginç ve önemli bir mekanizma oluşturmaktadır, bu mekanizmaya özel bir dikkat göstermenizi istiyorum.

"Bacağın, ayak bileğinde bükülmesi, gövdeyi daha da ileri götürmesini sağlıyor. Ayakla ayak parmakları bu eyleme katılmakla birlikte, her ikisinin daha başka görevleri vardır. Bunlar, çembersel devinime elverişli yapıları nedeniyle, hareketten doğan sarsıntıları hafifletir, yumuşatırlar.

"Ayaklarımızda ve ayak parmaklarımızdaki bu mekanizmayı kullanmanın üç yolu vardır ve bu yollar üç tip yürüyüş biçimi ortaya koyar.

"Birinci tip yürüyüşte adım, ökçeden başlar.

"İkinci tipte, ayağın tabanı birden yere basar.

"Üçüncü tipte ise, Grecian ya da Isadora Duncan yürüyüşü diye bilinen biçimiyle, ilkin ayak parmakları, sonra ayağın tabanı, en sonra da ökçe yere basar. Böylece, ağırlık, bir çeşit çembersel devinimle yeniden ayak parmaklarına döner.

"Gövdenin ağırlığı ayak parmaklarının eklemlerine yüklenmeye başladığında, parmaklar gerilir ve hareket büyük parmağın ucuna varıncaya dek bu biçimde kendilerini yerden iterek uzaklaştırırlar. Gövdenin ağırlığı, ayak parmakları üzerinde dans eden bir balerinin yaptığı gibi, bir an orada kalır, fakat bu kalış ileri doğru hareketin hızını engellemez. Ayak bileğinden büyük parmağa kadar uza-

nan bu en aşağıdaki yay gurubu, bu noktada büyük ve önemli bir rol oynar. Bir insanın adımını geliştirmede ve yürüyüş hızını artırmada ayak parmaklarının etkisini göstermek için kendi deneyiminden bir örnek vereceğim size.

"Eve ya da tiyatroya doğru yürürken, ayaklarımla ayak parmaklarım görevlerini tastamam yaparlarsa, varacağım yere hızımı artırmadan; yapmadıkları,yani hareketlerimin çabuklaşmasındaki özel rollerini oynamadıkları zaman ise, daha geç varırım. Ayak parmaklarınızın, adımlarımzm oluşumunda en uç noktalarına kadar devinime katılması önemlidir.

"Ayak parmakları da, aynı biçimde, darbelerin şiddetini azaltmada son derece önemli bir rol oynar. Özellikle, düzgün yürüyüşümüzü koruma çabası içindeyken ve çok güçlü ani dikey sarsıntılara uğradığınız durumlarda gövdenizin ağırlığını bir ayağınızdan öbürüne aktarma sırasında söz konusu önem daha da artar. Bu, ağırlığm aktarılışı dönemi düzgün yürüyüşü korumada son derece tehlikelidir. Aktarma anında her şey ayak parmaklarınıza (özellikle de büyük parmağınıza) bağlıdır. Uçlarındaki hafifletici devinim nedeniyle bu parmaklar, ağırlığın aktarımında, gövdedeki bütün öteki yaylardan daha çok güce sahiptir.

"Bacaklarınızın değişik kesimlerinin işlevlerini, görevlerini size anlatmaya çalıştım, bu amaçla da söz konusu kesimlerin her birini ayrıntılarıyla gözden geçirdik. Gerçek şu ki, bu kesimler, birbirlerinden ayrı olarak değil, birbirleriyle bağıntılı olarak ve kendiliklerinden harekete geçerler. Söz gelimi, gövde ağırlığının bir bacaktan ötekine aktarımı anını, ikinci olarak, gövdeyi ileri doğru hareket ettirme ve üçüncü olarak da gövde ağırlığını yeniden öteki bacağa aktarma eylemini ele alalım; bu durumda, bacağın bütün devinim kesimleri, bir dereceye kadar birlikte hareket etmektedirler. Bu kesimlerin karşılıklı ilişkilerini ve yardımlarını bütünüyle sayıp dökmek olanaksız. Bunları, hareket halindeyken, kendi duygularınızın yardımı ile kendi içinizde kendiniz bulgulamak zorundasınız. Ben bu doğrultuda size, yalnızca, olağanüstü ve karmaşık bir aygıt olan insan bacağının çalışma durumunu incelemenizi önerebilirim."

Tortsov açıklamalarını sona erdirince, bütün öğrenciler, bu biçim yürümeyi denemeye başladılar, gelgelelim, önceki yürüyüşlerinden çok daha az iyi olan yürüyüşleri, ne eski alışkanlıklarına uyu-

yordu, ne de yeni yönteme. Tortsov, bende bir gelişim gördü, ama, hemen de ilâve etti:

"Evet, sizin omuzlarınız, başmız sarsılmıyor. Kayıp gidiyorsunuz, ama yalnızca yerde, havada uçmuyorsunuz. Bunun sonucu olarak da yürüyüşünüz, daha çok, ayak sürümeye ya da sürüklemeye benziyor. Lokantada çorbayı dökmekten korkan garsonların gürüdüğü gibi yürüyorsunuz. Bu garsonlar gövdelerini, kollarını, onlarla birlikte ellerindeki tepsileri böylece sarsıntıdan ve sallantıdan korurlar.

"Bu kayarcasına yürüme biçimi ancak smırlı bir ölçüde doğal sayılabilir. Bunun dışında abartıya kaçar, lokantadaki garsonlarda gördüğümüz gibi. Gövdenin belli bir oranda yükselip alçalması gerekir. Omuzlarınız, başınız ve gövdeniz havada uçabilir, fakat uçuş çizgisinin dümdüz olmamasına, hafifçe inişli çıkışlı olmasına dikkat ediniz.

"Yürüyüş, bir ayak sürüme değil, bir uçuş olmalıdır."

ikisi arasındaki ayrımı açıklamasını rica ettim.

Öyle görünüyor ki, ayakları sürürcesine yürüyüşte, gövdenin ağırlığını, diyelim, sağdan sola aktarmada, birinci hareket işlevini bitirince ikinci hareket kendiliğinden başlamaktadır. Başka bir deyişle, sol ayak, gövdenin ağırlığını sağ ayağa aktarmaya kalktığı anda, sağ ayak hemen işlevini üstlenmektedir. Sonuçta, ayakları sürüyerek ya da sürterek yürümede, gövdenin havada çok kısa bir an kalır gibi görünmesi ve bu arada tüm ağırlığın, önceden belirli eylem çizgisi boyunca işlevini tastamam yapan ayaklardan birinin büyük parmağı üzerine yüklenmesi söz konusu değildir. İnişli çıkışlı yürüyüşte ise, bir an vardır ki, o anda insan, parmak uçları üstünde yükselen bir bale dansçısı gibi, ayağını yerden kesmiş görünür. Bu ani yükselmeden sonra, düz, bellibelirsiz, sarsıntısız bir iniş başlar ve bu arada gövdenin ağırlığı bir ayaktan öbürüne aktarılır.

Tortsov'a göre, bu iki an-havaya yükselme ve gövde ağırlığım bir ayaktan ötekine sarsıntısız aktarma - çok önemlidir; çünkü, hafif, düzgün, akıcı yürüyüşe, yürüyüşün havada süzülür gibi görünmesine bunlar olanak sağlar.

Sağlar ama, süzülürcesine yürümek, göründüğü kadar basit bir iş değildir.

Güçlük, önce, yükselme anını yakalamakta kendini göstermektedir. Bereket, ben bunu hissedecek kadar şanslıyım. Daha sonra, Tortsov, benim dikey bir doğrultuda hoplayıp zıplayışımdan yakındı.

Ben, "Peki ama, böyle yapmadan nasıl yükselebilirim?" diye sordum.

"Yerden ayağınızı yukarı doğru değil, yatay bir çizgi doğrultusunda ileriye doğru hareket etmek üzere kaldırmalısınız," dedi.

Ayrıca, adım atarken gövdenin deviniminde hiçbir kopma ve yavaşlama olmaması gerektiğini de ısrarla belirtti. İleri atılış hareketinde bir anlık bile bir kesinti, bir kopuntu olmamalıdır. Ayaklardan birinin parmağı üzerinde dengeyi bulur bulmaz, aynı hızı sürdürerek hemen adımı atmaya geçmelidir. Bu tür adımda, ayak, yeri sıyırır, birden ve dikey olarak kalkmaz; tıpkı kalkışta ve inişte sert değil de süzülerek havalanan ve gene süzülerek piste dönen bir uçak gibi, yatay çizgi boyunca ileri, daha ileri doğru hareket eder; ayak belli belirsiz bir biçimde yerden ayrılır. Bu yatay ileri hareket hafifçe eğik, kıvrık, dalgamsı bir çizgi meydana getirir; dikey doğrultudaki hoplayıp zıplama hareketi ise, çarpık çurpuk, zikzaklı, köşeli bir çizgi yaratır.

Bugün sınıfımıza bir yabancı girmiş olsaydı, bir hastanenin dilsizler koğuşuna geldiğini sanırdı. Bütün öğrenciler, dikkatlerini kasları üzerinde yoğunlaştırmış ve şaşırtıcı sorunlarına dalıp gitmiş görünümleriyle, çevrede dönüp dolaşıp duruyorlardı.

Bu görünüm, hareket merkezlerinin karmakarışıklığını belirtmekteydi. İçgüdüsellikle kullandıkları şeyler, şimdi son derece biçimli bir denetimi gerektirmekte ve anatomi ile hareket ettirici kaslar yöntemi hakkında ne denli bilgisiz olduklarını açığa vurmaktaydı. Gerçekte biz, tüm yanlış ipleri çektik ve böylece bir kuklanın, ipleri dolaştığında, beklenmedik hareketler yapması gibi bir sonuçla karşı karşıya kaldık.

Dikkatin hareketlerimiz üzerinde odaklanması, bize, bacaklarımızın karmaşık yapısı ve işleyiş özellikleri hakkında olumlu bilgi sağlamakla sonuçlandı. Her şeyin nasıl birbirine bağlı ve birbirinin tamamlayıcısı olduğunu o saat anladık.

Tortsov, her adımımızı tastamam, dosdoğru atmamızı istedi bizden. Biz de onun dikkatli bakışları altında ve buyruğuna uyarak

adım adım yürüdük, yürüme sırasmda da kendi duygularımızı gözden geçirdik.

Eline bir çubuk aldı, sağ bacağımdaki kasların nerede ve ne zaman gerildiğini bir bir gösterdi. Aynı anda Rakhmanov da öbür yanıma geçerek elindeki çubukla sol bacağımda, sağdakilere karşılık düşen gergin kasları işaret etti.

Tortsov, "Dikkat et," dedi, "benim çubuğum, ileriye uzanan ve gövdenin ağırlığını yüklenen sağ bacağının üst kesimine doğru hareket ederken, Rakhmanov'un çubuğu da gövdeni ve ağırlığını sağ bacağına aktarmakta olan sol bacağın boyunca aşağı doğru hareket etmektedir. Şimdi de aynı hareket tersinden başlıyor, benim çubuğum aşağı doğru, onunki yukarı doğru hareket ediyor. Ayak parmaklarından kalçana, kalçandan ayak parmaklarına uzanan çubuklarımızın karşıt yönlerde gidip geldiklerine dikkat ediyor musun? Benim çubuğum yukarı çıkarken onun çubuğu aşağı iniyor ya da tersi oluyor. Bu, dikey tipte bir buhar makinesinde pistonların nasıl çalıştığnı göstermektedir. Eklemlerdeki gerilme ve gevşeme hareketlerinin yukardann aşağıya, aşağıdan yukarıya hasıl birbirini izlediğine dikkat edin.

"Üçüncü bir çubuğumuz daha olaydı, bu enerjinin bir kısmını, sarsıntıları hafifletip dengeyi koruyarak belkemiğiniz boyunca nasıl yayıldığını gösterebilirdik. Bu gerginlik belkemiğindeki işlevini tamamladıktan sonra, tekrar geldiği yere, ayak parmaklarına dönmektedir."

Tortsov, "gözlem altına almanız gereken bir ayrıntı daha var," diye sürdürdü sözünü. "Çubuklarımız kalçanıza geldiğinde, eklem noktasına dönüp tekrar aşağıya doğru hareket etmeden önce, bir anlık bir duruş olur."

"Kalça eklemlerinizdeki çembersel hareketi hissetmiyor musunuz? Gerçekten bacağı aşağı doğru hareket ettirmeden önce, sanki bir şey dönüyor gibidir. Bir hareket, bana, son istasyona ulaşan bir lokomotifin, karşıt yönde yeniden harekete geçmeden önce, yön değiştirten dönerli platformu düşündürdü. Bizim kalça eklemlerimizde de tıpkı o platformlara benzer dönerli platformlar vardır. Ben bu hareketin kesenkes ayırdındayım.

"Bir nokta daha. Kalça eklemlerimizin gerilme ve gerginliği atma sırasında nasıl becerikli çalıştığını biliyor musunuz? Bu eklem-

ler, bir buhar makinesindeki denge tekerlekleri gibidir, tehlike anında meydana gelen sarsıntıların şiddetini azaltırlar. İşte, kalçamızın yukardan aşağıya, aşağıdan yukarıya hareketi de bunu gösterir.''

2

Bugün eve giderken caddede beni görenler, her halde ya sarhoş sanmışlardır ya da anormalin biri.

Yürümeyi öğreniyordum.

Çok güç bir işti bu.

Özellikle, ağırlığımın bir ayağımdan ötekine aktarılması anı iyice karmaşık görünüyordu.

Zamanla, vücudumu bir ayağımdan ötekine - şöyle de diyebiliriz, sağ ayaklarımın parmaklarından sol ayağımın topuğuna, daha sonra (aktarma eylemi sol ayağımın tümüne yayıldıktan sonra) sol ayağımın parmaklarından da sağ ayağımın topuğuna sarsıntısız aktarmada başarıya ulaşarak yürüme sorunumu çözmüş gibiydim. Ayrıca, ileri doğru yapılacak düzgün ve kesintisiz bir hareketin, kalça ile dizler, ayak bilekleriyle topuklar ve ayak parmakları arasındaki dengeli işbirliğine, bacaklardaki tüm yayların karşılıklı devinimine bağlı olduğunu da kendi deneyimim yolu ile öğrendim.

Gogol anıtına her varışımda mola verirdim. Bir sıraya oturur, gelip geçenlerin yürüyüşlerini izlerdim. Peki, ne keşfederdim? İçlerinden hiç birinin ayak parmaklarının ucunu dikkate alacak biçimde tam ve doğru adım atmayı bilmediğini; sonuncu parmağın üzerinde, bir an olsun, duraklamadıklarını. Ayaklarını sürüyerek yürüyen o kadar kişi arasında süzülerek yürüyen yalnızca küçük bir kız gördüm, işte hepsi bu.

İnsanların bacak denen bu şaşılası aygıttan nasıl yararlanılacağını bilmediklerini söyleyen Tortsov gerçekten haklı.

Biz de bilmiyoruz. Biz de bu işe başından başlayıp - yürümeyi, konuşmayı, görmeyi, tavır ve hareketi yeni baştan öğrenmek zorundayız.

Tortsov evvelce bu konudan bize uzun uzun söz ettiğinde, içimden gülmüş, bütün bunları, durumu gözümüzde daha iyi canlandırmak için söylüyor diye düşünmüştüm. Şimdi ise, dediklerini olduğu gibi benimsiyor ve gelecekteki fiziksel gelişim programımıza

bağlıyorum.

Bu bilinç, savaşı yarı yarıya kazanmak demekti.

3

Tortsov, vücut yumuşatma dersimize bugün de geldi. Şunları söyledi:

"Ruhun derinliklerinden kaynaklanan ve içsel bir yön izleyen hareket ile eylem; tiyatro, bale, öteki sahne sanatlarıyla plastik sanatlarda etkinlik gösteren gerçek sanatçılar açısından büyük önem taşımaktadır.

Bunlar, bir karakterin fiziksel yapısını oluşturmaya kalktığımızda yararlanmamıza elverişli biricik hareket türüdür.

Öğrencilerden biri, "Nasıl yararlanacağız bu hareket türünden? diye sordu.

"Sorunun çözümünde Madam Sonova size yardımcı olacak."

Tortsov böyle diyerek bir süre için sınıfı Madam Sonova'ya bıraktı.

O da söze şöyle başladı; "Buraya bakın. Avucumda bir damla cıva var. Ben bu cıvayı şimdi işaret parmağımın ucuna içiteceğim (zerkedeceğim).

Bunları söylerken aynı zamanda imgesel cıvayı parmağına, parmağının kaslarına içitiyormuş gibi yaptı.

Kendi kendine, "Dikkat et ki, bütün vücuduna yayılsın cıva," diye buyurdu. "Acele etme. Yavaş yavaş içit. İlkin parmaklarının eklemlerinden geçsin-cıvanın avucuna, bileğine, daha sonra koluna ve dirseğine doğru inmesi için ger parmaklarını. Vardı mı oraya? Yuvarlana yuvarlana geçti mi içinden? Açıkça hissettin mi bunu? Acele etme, kendinde olup bitenleri hisset. Çok güzel. Şimdi, yavaş yavaş, cıvanın, omuzuna doğru hareket etmekte olduğuna dikkat et. Tamam. Olağanüstü! Kolunuz iyice gerildi, açıldı, eklem eklem yükseldi. Hayır, hayır, hayır! Ne diye kolunuzu öyle sopa gibi birden sarkıtıyorsunuz? Cıva aşağı doğru kayacak, sonra da yere düşecek! Onu yavaş yavaş omuzunuzdan dirseğinize kaydırmalısınız. Bükün şimdi, bükün dirseğinizi. Evet, öyle. Şimdilik kolunuzun geri kalan kesimini aşağı indirmeyin. Sakın ha! Aksi halde cıvayı yitirirsiniz. Tamam. Devam edin. Bileğinize doğru koşsun cı-

va. Çok hızlı değil. Bakın, dikkatle bakın. Bileğinizi niçin sarkıtıyorsunuz? Kaldırın yukarı! Cıvayı izleyin! Yavaş yavaş. Çok güzel. Şimdi de, cıvanın, elinizle parmaklarınızın eklemlerinden geçişini hissedin. Şöyle, elinizi ve parmaklarınızı aşağı doğru, evet, aşağı doğru sarkıtarak. Yavaşça, tamam. Bu son hareket. El şimdi boştur, cıva akıp gitmişti."

Paul Shustov'a hitap ederek, "Şimdi, cıvayı tepene içitiyorum;" dedi. "Bırakın boynunuzdan aşağı insin, belkemiğinizin bütün omurlarından geçsin, havsalanıza ulaşıp ordan sağ bacağınız, sonra gene dönüp havsalanızın öte yanından sol bacağınız boyunca ilerleyerek sol ayağınızın büyük parmağına kadar yayılsın. Şimdi, cıvayı tekrar havsalanıza, oradan belkemiğiniz yolu ile boynunuza, boynunuzdan da başınıza ve tepenize döndürün."

Bu imgesel cıvanın dudaklarımızda, omuzlarımızda, çenelerimizde, burunlarımızda ine çıka dolaşmasını izleyerek hepimiz aynı şeyleri yaptık.

Biz bu imgesel cıvamn, kassal yapımız içinde dolaşmasını gerçekten hissettik mi, yoksa hissettiğimizi tasavvur mu ettik?

Öğretmenimiz bize bu konuda bir an olsun durup düşünme fırsatı vermediği gibi, herhangi çözümleyici bir düşünceye pay ayırmadan hepimizi alıştırmalarımızı sürdürmeye zorladı.

Madam Sonova, "Bu konuda öğrenmeniz gereken her şeyi size yönetmen söyleyecek," dedi, sonrada ekledi, "o zamana kadar çalışmanızı dikkatle, titizlikle sürdürün ve bu alıştırmaları durup dinlenmeden yineleyin! Yaptıklarınızı gerçekten hisseder duruma gelinceye dek ahştırmaları yinelemek ve sürdürmek zorundasınız."

Tortsov, "Kostya, çabuk buraya gel," dedi, "dosdoğru cevap ver. Öğrenci arkadaşlarının hareketlerinde, şimdi, eskisine oranla daha çok akıcılık olduğunu hissetmiyor musun?"

Bakışlarım şişman Leo'ya yöneldi. Hareketlerindeki yumuşaklığa gerçekten şaştım. Fakat, hemen, bu yumuşaklığın, onun şişman yapısından ileri geldiği sonucuna vardım, yorumum böyle oldu.

Öte yandan, aynı şeyi, omuzları köşeli, dirsekleri ve dizleri sivri olan Anna için düşünemezdim. Peki, hareketlerindeki bu akıcılığı o nasıl elde etmişti? Bunu, imgesel cıvanın, vücudunda kesintisiz dolaşımı yaratmış olabilir miydi?

Dersin geri kalan kesimini Tortsov yönetti.

"Madam Sonova, fiziksel dikkatinizi, bir kas örgüsü boyunca yayılan enerji hareketine çekti. Aynı türden dikkati, gevşeme, yumuşama sürecinde kaslarımızda beliren kasılma noktalarını saptamada da kullanmaıdır - anımsayacaksınız, bu konuyu daha önce ayrıntılarıyla gözden geçirmiştik. Kassal kasılma ya kasınma, hareketi engellenmiş enerjiden başka nedir?

"Geçen yıl, dışımızdakilere belirli ışınlar yollama ya da karşımızdakilerle sözsüz iletişim kurma konularında yaptığımız alıştırmalardan (Bir Aktör Hazırlamyor'a bakımz-Yayımcı.), enerjinin yalnızca içimizde değil, aynı zamanda dışımızda da etkinlik gösterdiğini, varlığımızın derinliklerinden fışkırdığını ve dışımızdaki bir nesneye yöneldiğini öğrenmiş bulunuyorsunuz.

"Tıpkı o süreçte olduğu gibi, şimdi de dikkatinizi çok etkili bir rol oynayacağı esnek hareket üzerinde odaklamalıyız. Dikkatinizin, enerji akımı ile sürekli birlikteliği, birlikte hareket halinde oluşu önemlidir, çünkü, sanatımız açısından temel nitelik saydığımız sonsuz, kesintisiz çizgiin yaratılmasına işte bu birliktelik yardım eder.

"Öteki sanatlar için de geçerlidir bu. Sözgelimi, müziğin de kisintisiz bir ses çizgisine sahip olması gerektiğine inanmaz mısınız? Kuşku yok ki, bir keman, telleri üzerinde yayı düzgün ve düzenli hareket etmedikçe, melodiyi seslendiremez."

Tortsov, "Peki, ya bir ressamın deseninden bu kesintisiz çizgi çekilip alınsa ne olur?" diye sordu. "O çizgi olmadan, bir resmin yalın taslağını ortaya koyabilir mi ressam? Elbette koyamaz. O çizgi, ressamın vazgeçemiyeceği bir çizgidir.

"Sesleri kesintisiz bir tını ile çağıldatacak yerde, öksürürcesine, kesìk kesik çıkaran bir şarkıcı hakkında ne düşünürsünüz?"

Ben, alaylı bir eda ile, "O şarkıcının sahneye değil, hastaneye gitmesini öğütlerdim," diye açıkladım düşüncemi.

Tortsov, "Şimdi de, bir dansçıyı uzaklara uzanan, atılıp serpilen çizgisinden yoksun bıraktığınızı düşünün. Dansçı, bu çizgi olmadan, dansını yaratabilir mi?" diye sordu.

Ben, "Elbette yaratamaz," dedim.

"Güzel. Oyuncu da, herhangi başka bir sanatçı kadar, bu kesintisiz çizgiye sahip olmak zorunluluğundadır. Yoksa, bu çizgi olmadan da başarıya ulaşabileceğinizi mi sanıyorsunuz?"

Böyle bir sanıda olmadığımızı, kendisiyle aynı düşüncede oldu-

ğumuzu bildirdik.

O da, "işte bu yüzdendir ki, kesintisiz çizgiyi, bütün sanatlar için vazgeçilmez saymaktayız," diye sürdürdü sözünü ve ekledi, "gelgelelim, iş bu kadarla bitmiyor.

"İster ses, ister çizgi ya da hareket olsun, sanat, bu kesintisiz çizginin var olduğu anda belirir. Müzik yerine, yalnızca seslerin, notaların kesik kesik, kopuk kopuk çıkarıldığı; bir desen yerine ayrı ayrı çizgiler ve noktalar oluşturulduğu; eşgüdümlü hareket yerine bir takım kasıntılı sarsıntıların kendini gösterdiği yerde - ne müzik, ne şarkı, ne desen veya resimden, ne de danstan, mimariden, heykelden, en son olarak da dramatik sanattan söz edilebilir.

"Sizden istediğim, bu kesintisiz hareket çizgisinin nasıl elde edilebileceğine dikkat etmenizdir.

"Bana bakın ve yapacaklarımı yineleyin. Gördüğünüz gibi, parmaklarımdaki imgesel cıva nedeniyle kolum yanıma sarkıyor. Bense, metronumun en yavaş hızda, on numarada çalışmasına olanak verecek biçimde, kolumu yukarıya kaldırmak istiyorum. Dört vuruş, kolumu kaldırmam için dört dörtlük bir ölçü oluşturacak."

Tortsov daha sonra, metronumu çalıştırdı ve eyleme geçmek üzere olduğuna dikkatimizi çekti.

"İlk vuruşta-birinci çeyrek nota süresinde, bileşik hareketlerden birini, kolu kaldırma ve enerji akımının omuzdan dirseğe geçişi eylemini gerçekleştireceğim," dedi.

"Kolun henüz kalkmayan kesimi her türlü gerginlikten kurtularak gevşemeli ve bir kamçı rahatlığıyla sarkmalıdır. Gevşeyen kaslar, kola harekette rahatlık kazandırır, bir kuğu boynunun oynaklığı ile her yöne uzanışına olanak sağlar.

"Kolun öteki hareketlerinde olduğu gibi, kaldırılması ya da indirilmesinde de hareketin gövdeye yakınlığına dikkat etmelisiniz. Gövdeden uzakta tutulan bir kol ucu havaya kaldırılmış bir sopaya benzer. Elinizi kendinizden öteye uzatmalı, hareket başarıya ulaşınca da tekrar kendinize çekmelisiniz. Bu doğrultudaki jest omuzda başlar; koldan, dirsekten, bilekten geçerek parmaklara kadar uzanır, sonra omuzdaki ilk hareket noktasına döner.

"Devam edelim. Adım iki. Yani, ölçünün ikinci çeyreği; bu aşamada yapılacak yeni hareket, imgesel cıvanın, dirseğin üst kesimine, bileğe geçişi hareketidir.

"Adım üç. Hareketin bu üçüncü çeyreği, bileği ve parmakların eklemlerini birer birer kaldırmaya yönelik.

"Geldik dördüncü harekete, yani sonuncu çeyrek notaya; şimdi, bütün parmaklarınızı yukarı kaldıracaksınız.

"Bu açıklamaya tastamam uyarak, ben şimdi, kolumu, her dört bükülüş eylemine uygun düşecek bir çeyreklik nota ölçüsü ile kolumu aşağıya sarkıtıyorum.

"Bir, iki, üç, dört..."

Tortsov, bu kez, sayıları askeri bir sertlikle, komut verircesine bildirdi:

"Bir!" Sonra bir susma. "İki!" Gene bir susma. "Üç!" Susma. "Dört!" Susma ve böylece devam.

Hızın çok yavaşlığı nedeniyle, komuta sözcükleri arasındaki susmalar, iyice uzamıştı. Sessizliği ve eylemsizliği izleyen vuruşlar, herhangi bir hareketin akıcılığı ile engellenmişti. Kollarımız, bozuk yolda ilerleyen bir araba gibi sarsıla sarsıla hareket etti.

"Şimdi, aynı alıştırmayı, öncekinin iki katı hızla yineleyelim. Her çeyrek nota, basit sayılar yerine, müzikteki bir çift vuruş gibi, iki vuruşu içersin - bir, bir; sonra iki, iki; üç, üç; dört, dört. Sonuçta, her ölçüde aynı dört çeyrek notayı korumuş olacağız; olacağız ama, notaları sekiz parçaya ya da sekizliğe bölerek."

Alıştırmayı bu yolda sürdürdük.

Tortsov, "Gördüğünüz gibi," dedi, "sayılar arasındaki boşluklar gittikçe daha da kısaldı, çünkü, mezür içinde çok sayı vardı, bunlar hareketin belirli bir akıcılık kazanmasım kolaylaştırıyordu.

"Garip bir olgu. Sayının yalnızca seslendirilmesi kolun düzgün olarak inip kalkmasına etki edebilir miydi? Kuşku yok ki, giz, sözcüklerde değil, insanın enerji akımının yönetiminde odaklanan *Dikkat*'te yatmaktadır. Vuruşlar ne kadar küçülürse, mezür içindeki sayıları o kadar çoğalır, doldurur mezürü; dikkatin çizgisi de kesintisiz olduğu ölçüde enerji akımını hızlandırır. Mezür daha da küçük birimlere bölündükçe, daha çok yoğunlaşır, dikkat çizgisiyle enerjinin hareketi daha bir süreklilik kazanır, kolun hareketinde olduğu gibi.

"Haydi, buraya kadar söylediklerimi şimdi bir sınamadan geçirelim."

Bunun üzerine, bir sıra alıştırmalar yaparak çeyrek notayı üçe,

sonra dörde, altıya, on ikiye, yirmi dörde, hatta her mezür içinde daha da çok sayıya böldük. Hareketler, vuruşların yarattığı uğultuya benzer biçimde sürekli ve kesintisiz bir hale gelinceye dek birbiri içinde eridi: bir - bir - bir -bir - bir - bir - bir - bir - bir, iki - iki - iki - iki - iki - iki - iki - iki - iki, üç - üç - üç - üç - üç - üç - üç - üç - üç, dört - dört - dört - dört - dört - dört - dört - dört - dört..

Sonunda, hızın daha da artması nedeniyle artık sayamaz oldum. Dilim var gücüyle çalıştı çabaladı, koşturabildiğince koşturdu, ama, sözcükler anlaşılamadı. Hızın bu doruk noktasında, kolum, metronum hâlâ on vuruşu nedeniyle, kesintisiz ve çok yavaş hareket etti.

Sonuç olağanüstü bir düzgünlüktü. Kolum gerçekten bir kuğu boynu gibi indi ve kalktı.

Bunun üzerine, Tortsov, bize şunları söyledi:

"Bu kez, bir sandal motörünü dikkate alarak, başka bir koşutlama daha yapabiliriz. Motör, ilk çalıştığında, aralıklı patlama sesleri verir; bu sesler, giderek, pervanenin hareketinde olduğu gibi, aralıksız ve sürekli bir hal alır.

"Aynı şey sizin için de doğrudur. Siz de başlangıçta buyruğa hemen hemen dudak bükmüştünüz; şimdi ise, vuruşun çağrısı kesintisiz bir mırıltıya ve esnek bir harekete dönüştü. Bu olgu bu biçimiyle, güçlü bir ezgi ve harekette süreklilik elde etmeyi başarmış olmanız nedeniyle sanattaki amaca da uyarlanabilir.

"Alıştırmayı müziğe aktararak sayı saymada mırıldanmaktan vazgeçtiği zaman, bu olgunun daha da çok bilincine varacak ve güzel, kesintisiz bir müzik elde edeceksiniz."

Bu sırada Rakhmanov piyanonun başına geçti, ağır aksak bir şeyler çalmaya başladı. Bizler de çalınan parçalara uyarak kollarımızı, bacaklarımızı gerdik, belkemiğimizi yönlendirdik.

Tortsov, 'Enerjinizin kesintisiz çizgi boyunca nasıl görkemle ilerlediğini hissediyor musunuz?" diye sordu. İşte, akıcılığı, bizim için çok gerekli olan vücut hareketinin esnekliğini yaratan eylem budur.

"Bu içsel çizgi, varlığımızın derinliklerinden çıkıp gelir, yarattığı enerji de coşkuların istencin, yargılama ve anlama gücünün uyarısı ile doyuma ulaşır.

"Yöntemli alıştırmalar yardımı ile, eylemlerinizi dışsal bir çizgiden çok, içsel bir çizgiye dayandırma alışkanlığını kazanıp da bundan hoşlanmaya başladığınızda, hareket coşkusunun ne anlama gel-

diğini anlayacaksınız.''

Alıştırmaları sona erdirince, Tortsov şunları söyledi:

''Sanatımızdaki güçlü, kesintisiz eylem çizgisi, esnek biçim oluşturmamızı sağlayan ham maddedir.

''Tıpkı bir yün ya da pamuk elyafının iğ makinesinden kesintisiz geçişi ile biçimlenişi gibi, bizim eylem çizgimiz de sanatlı bir süreçten geçmek zorundadır. Bir noktada biz bu gerçeği kolaylaştırır, başka bir noktada güçleştirir, üçüncü aşamada hızlandırır, yavaşlatır, durdurur, yok eder, tartımsal vurgu ile güçlendirir, sonunda da hareketimizi hız ve tartımın yoğunluğuna göre dengeleriz.

''Eylemin hangi anları zihnimizdeki mezürlerin vuruşu ile uyum sağlamalıdır.

''Hissedilemiyecek derecede kısa olan bu anlar içinde, enerji, ayrı ayrı eklemlerden, parmak eklemlerinden ya da belkemiği omurlarından akıp gitmektedir.

''İşte, dikkatimizi çeken anlar bu anlardır. İmgesel cıva damlasını eklemden ekleme aktarırken, dikkat ettiğimiz bir an vardı ki, o anda, simgesel enerji omuzumuza, dirseğe geçer, bilek ve parmak eklemlerine yayılır. Müziğe uyarken de yaptığımız budur.

''Bununla birlikte, uyum gene de tam olmayabilir, istediğimiz anda olmayabilir, daha erken ya da daha geç olabilir. Ölçülü vuruşları tastamam değil de yaklaşık olarak sayabilirsiniz. Önemli olan, böylece bölünen eylemin sizi hız ve tartımla doldurması; bu arada sizin de sürekli biçimde ölçünün bilincinde olmanız ve dikkatinizin sürüp gitmesi, dilinizin ayak uyduramadığı artan sayı çokluğu ile baş edebilmesidir. Böyle olduğu halde, gene de kesintisiz bir dikkat çizgisi ile, peşinden koştuğumuz aralıksız eylem akışı sağlanabilmiştir.''

Bu konuda özellikle sevinilmesi gereken nokta, enerjinin içsel hareketinin bir melodiye bağlanmış olmasıdır.

Yanımda didinip duran Vanya, ''Müziğin tüm hareketlerimizi, gerçekten tereyağından kıl çekercesine bir rahatlığa ve yumuşaklığa kavuşturduğunu anladı.''

Seslerle tartım, eyleme düzgün bir süreklilikle yumuşaklık kazandırmakta, bunun sonucu olarak da kolun gövdeden dışa doğru uzanışına uyumlu bir görünüm vermektedir.

Bacaklarımız, belkemiğimiz ve boynumuzla da benzer alıştırma-

lar yaptık. Bu alıştırmalar da, enerji, tıpkı, kendimizi kassal gerginliklerden kurtarma çalışmalarımızda olduğu gibi, omurlarımız boyunca akıp gitti.

Enerji akımı aşağı doğru yöneldiğinde, biz de aşağıya sürüklenme duygusuna kapıldık. Enerji belkemiğimiz boyunca yukarı doğru yöneldiğinde ise, bu kez yerden yükseldiğimizi hisseder gibi olduk.

Bacaklarımıza ilişkin olarak yaptığımız bu ölçüştürmeli çalışma, yürümede bacağımızın eylemi ile ayaklarımızın kaslarını uyardı.

Ne zaman düzgün ve düzenli bir enerji akımı sağlayabildiysek, doğru, ölçülü ve esnek bir adım atmayı başarabilmişiz demektir. Enerjinin kesintili olması, eklemlerde ya da öteki hareket merkezlerinde engellenmesi sonucu, yürüyüşümüz düzensiz, gelişigüzel bir hal alır.

Tortsov, "Yürüyüşünüzün kesintisiz bir çizgisi olduğu sürece," dedi, "bu, aynı zamanda, hız ve tartımın da yerindeliği anlamına gelir.

"Kollarınızda olduğu gibi, burada da herhangi bir hareket, enerjinin eklemlerden (bacağın gerilmesi, vücudun ileri ve geri hareketi, ayakların değişimi, sarsıntıların hafifletilmesi vb. durumlardan) geçmesi sırasında kısa kısa anlara bölünmüştür.

"Bu nedenle, alıştırmalarınızı sürdürürken, adımlarınızdaki dışsal hız tartımınızın vuruşunu kollarınız ve belkemiğinizle ilgili çalışmalarda yaptığınız gibi, ona uygun düşen enerji hareketinin içsel çizgisindeki vuruşla eşgüdümlü hale getirmelisiniz."

Düzenli, tartımlı enerji hareketini gözlemek için en çok dikkate gereksinim var! En hafif bir gevşemeye fırsat verdiniz mi, istenmeyen sarsıntılar meydana gelir, hareketin akışı ve düzeni bozulur, vurgu geri teper.

Biz de enerji akımını durdurmak zorunda bırakıldık. Hız ve tartımda da aynı şey oldu. Sonuç, hareketsizlik. Bu hareketsizliğin doğruluğuna, içsel bir iti hak verdiği zaman inandık. Bu tip hareketsiz duruş, engellenmiş eyleme, canlı bir heykele dönüştü. İçsel itiye göre hareket etmek yalnızca çok doğal bir davranış değil, aynı zamanda hızda ve tartımda hareketsiz kalmak da olağandır.

Tortsov, dersi şu sözlerle bağladı:

"Önceki çalışmalarınızda, jimnastik ve dans derslerinizde, kol-

 nızla bacaklarınız ve vücudunuzun dışsal hareket çizgisiyle uğ-

raştınız. Bugünse, esnekliğin temeli olan içsel hareket çizgisi hakkında biraz daha fazla bilgi edinmiş bulunuyorsunuz.

"Bu içsel ve dışsal çizgiden hangisinin daha önemli olduğuna, sahnede insan yaşamınm fiziksel imgesini yaratmaya, bir karakteri canlandırmaya hangisinin daha uygun olduğuna karar vermek artık size kalmaktadır."

Düşünce birliğimiz Tortsov'a şunları söyletti:

"Hareket esnekliğinin temelinde içsel bir enerji akımının bulunması gerektiğini artık anlamışsınızdır.

"Bu akım, hız ve tartımın ölçülü vuruşlarıyla eşgüdümlü olmalıdır.

"Enerjinin vücuttaki bu içsel duygusuna, biz, hareket duyumu adını veririz."

Harekette esneklik sağlamada enerji akımının anlamını, kendi deneyimlerimle artık anlamış bulunuyorum. Sahnede tüm varlığımla eylem içindeyken nasıl hissetmek gerektiğini açık seçik kestirebiliyorum. Kesintisiz içsel çizginin varlığını hissedebiliyor, bu çizgi olmadan hiçbir güzel hareketin yaratılamayacağım kesinlikle seziyordum. Şimdi, kendimdeki bütün kırık dökük, yarım yamalak hareketleri horluyorum. İçsel bir coşkuyu dışa vuracak olan anlatımlı jesti gerçekleştirme becerisine henüz sahip değilim, ama sahip olmam gerektiğinin bilincindeyim.

Başka bir deyişle, şimdilik, ne harekette esneklik, ne de bir hareket duygusuna erişebildim, ama bu duyguların içimde var olduğunu seziyor, ayrıca, *dışsal esnekliğin, içsel enerji hareketi doğrultusundaki duygumuz üzerine dayalı olduğunu da biliyorum.*

Bölüm VI

TUTUMLULUK VE DENETİM

1

Bugün, müze haline getirilen sınıfımızın önüne, içerde etkili biçimde düzenlenmiş olan sergileri açıklığa kavuşturan ve bir uçtan bir uca uzanan büyük bir bez bant gerilmişti. Bandın üzerinde, "Tutumluluk ve Sonuçlandırma" sözcükleri yazılı idi.

Ama Tortsov hemen o sözcüklere geçmedi. Deli alıştırmasını (Bir Aktör Hazırlanıyor - YAYIMCI) anımsayıp anımsamadığımızı sordu. Bu başarılı doğaçlamada akıl hastanesinden kaçan bir adamın kapıda olduğuna inanarak ben elimde ağır bir sigara tablasıyla kendimi masamn altında bulmuştum, sigara tablası savunma aracımdı. Alıştırmanın belirli koşullarını inceden inceye sayıp döktükten sonra, onu yinelememizi istedi.

Söz konusu alıştırmayı bir kez daha oynamaya can atan biz öğrenciler buna çok sevindik ve olanca gücümüzle doğaçlamaya kapıp koyverdik kendimizi. Gerçekten, Maria'nın oturduğu apartıman dairesinde bulunduğumuza, azgın bir deli olan ve hastaneden kaçan önceki kiracının gelip buraya sığındığına inandık; şimdi, delinin yakalanmaktan nasıl kaçıp kurtulacağı sorunu ile karşı karşıydık; kapıyı kapalı tutan Vanya birden atıhverince, biz erkekler sağa sola kaçıştık, kızlar da bastılar içtenlikli çığlıkları. Kendimizi koruma içgüdümüzün yardımı ile kapının önüne barikat kurmak, hastaneye telefon etmek gibi önlemleri alıncaya dek biraz zaman geçti.

Sonunda, Tortsov, bizleri yarım ağızla övdü. Biz de skeçi çoktan beri oynamadığımızı, ayrıntıları unutmuş olduğumuzu ileri sürerek kendimizi haklı çıkarmaya çalıştık. Skeçi yineledik, ama onun tavrı değişmedi.

"Sorun nedir?" diye sorduk. "Nedir bizden elde etmek istediğiniz?"

Yönetmen, çoğunlukla yaptığı gibi, sorumuzu gene güzel örneklemeler ve benzetmelerle karşıladı. Şunları söyledi:

"Tutun ki, önünüzde çapraz çizgilerle, boya lekeleriyle kaplı bir tabaka beyaz kâğıt var. Gene tutun ki, sizden, bu kâğıdın üzerine kara kalemle güzel bir taslak-bir manzara ya da bir portre çizmeniz istendi. Bunu yapmak için, önce gereksiz çizgilerle boya lekelerini yok ederek kâğıdı temizlemelisiniz; temizlemezseniz taslağınız hiç bir şeye benzemez.

"Taslağınız için temiz bir tabaka kâğıt edinmek zorundasınız.

"Aynı şey bizim çalışma alanımızda da geçerlidir. Gerekenden çok jest, söz konusu kâğıt üzerindeki anlamsız, değersiz çizgilerle lekelerden ayrımsızdır.

"Bir oyuncunun rastgele jestlerle tıka basa yüklü oyunu da işte o kâğıttaki karmaşaya benzer. Bu nedenle, oyuncu, canlandıracağı karakterin dışsal yaratımına, fiziksel yorumuna, bir rolün içsel yaşamını o rolün somut imgesi haline dönüştürme işine girişmeden önce, her türlü gereksiz jestten kendini armdırmalıdır. Rolünün fiziksel yapısına gerekli biçim kesinliğini ancak bu koşullar altında kazandırabilir. Tutumsuz, rastgele hareketler, oyuncunun kendisine doğal gelse de, kesinlikle rolünün yapısını bozar, oyununu kararttır, tekdüze ve denetimsiz hale koyar.

"Her oyuncu, jestlerini, her zaman, kendisi onların değil, onlar kendisinin denetimi altında olacak biçimde kullanmalıdır.

"Bir insan büyük coşkusal bir acı içinde kıvranmakta iken, çektiği acı üzerine o anda tutarh biçimde konuşamaz; çünkü gözyaşı ve hıçkırıktan boğulmaktadır; sesi çıkmamaktadır, duyguları düşüncelerini allak bullak etmiştir; kendisine bakanların dikkati acıklı görünüşüne yönelmiştir, bu da yaşamakta olduğu acımn gerçek nedeninin, izleyenler tarafından anlaşılmasına engel olur. Fakat zaman, bu büyük iyileştirici, insanın içindeki çalkantıyı hafifletir ve ona geçmiş olaylara dinginlikle katlanabilme gücünü kazandırır. Böylece, o olaylardan tutarlılıkla, ivmeden, rahat anlaşılabilir biçimde söz edebilir ve anlattıkları dinleyenleri ağlatırken, kendisi, göreceli de olsa, dinginliğini sürdürür.

"Bizim sanatımız da işte tam bu sonuca erişmenin yollarını ara-

makta ve rolünün en acıklı kesimini yaşayan bir oyuncunun, evinde ya da provalarda doya doya ağlamasını, ama sonra dinginleşmesini, rolüne uymayan ya da zarar veren her duygudan kendini kurtarmasını istemektedir. Sonra bu oyuncu başından geçenleri açık seçik, anlamlı, derinlemesine duygulu, kolay anlaşılabilir ve akıcı bir bütünlük içinde seyirciye iletmek üzere sahneye çıkar. Bu noktada seyirciler oyuncudan daha çok etki altında kalacaklardır; oyuncu ise, seyircilerini, en çok gereksinim duyduğu doğrultuya yöneltmek amacıyla tüm güçlerini koruyacaktır, bu doğrultu da şudur: canlandırmakta olduğu karakterin içsel yaşamını yeniden yaratmak.

"Ancak, oyuncuların, sahnede, oynadıkları rollere uygun düşen doğru eylemi, bir takım aşırı, gereksiz ve yersiz jestlerle sarıp sarmalayarak karanlığa gömdükleri de çok sık görülegelen bir gerçektir. Yüz anlatımında olağanüstü ustalığa sahip olan oyuncu, elleri ve kollarıyla yaptığı jestlere aşırı düşkünlüğü nedeniyle yüzünü maskeler, böylece seyircinin, o yüzü doyasıya görmesine fırsat vermez. Bu tür oyuncular, göstermekle, sunmakla yükümlü oldukları o kusursuz nitelikleri başkalarının görmesini engelledikleri için kendi kendilerinin baş düşmanıdırlar.

"Suyun şarabı bozması gibi, jestin aşırı ölçüde kullanılması da rolü bozar. Bir bardağın dibine iyi, kırmızı şaraptan birazcık koyun, sonra bardağı su ile doldurun-yalnızca pembemsi bir sıvı elde edersiniz. Bir roldeki doğru eylem çizgisi, tıpkı coşku jestlerindeki çizgi gibi ayırt edilemez hale gelir.

"Oyuncunun oyununa ilişkin hiçbir eylemi dile getirmeyen bu tür bir jest, bağımsız bir hareket, azrak (nadir) durumlar, sözgelimi, belirli karakter rolleri dışında gereksizdir savında direniyorum. Yalın bir jest aracılığı ile ne bir rolün içsel yaşamını, ne de o rolün bütünlüğü içinde başından sonuna dek uzanan kesintisiz ana eylem çizgisini iletme olanağı vardır. Bunu başarmak için oyuncunun, fiziksel hareketlere yol açan eyleme baş vurması gerekmektedir. Bu hareketler, sonuç olarak, oynanan rolün içsel yaşamını izleyenlere iletir.

"Jestler, aslında, duruşla, kendini sergileme yolu ile güzelliklerini gösterme merakında olan oyuncuların baş vurdukları klişelerdir.

"Oyuncular, jestlerden başka, rollerindeki güç kesimlerin üstesinden gelmede kendi kendilerine yardımcı olmak amacıyla, iste-

meyerek daha birçok hareketler yaparlar. Bu hareketler, yarım yamalak oyunculardа bulunmayan dışsal coşkusal etkiler ya da coşkuların dışsal fiziksel görüntüsünü uyandırabilir. Tiyatroya özgü coşkuların doğmasını kolaylaştıracağı sanılan bu tür hareketler, sinir tutulmaları biçimine dönüşür, gereksiz olduğu kadar zararlı kas gerilmelerine neden olur. Bu hareketler yalnızca role zarar vermekle kalmazlar, aynı zamanda, sahne üzerindeki oyuncunun tutumu ile denetimini, doğru, doğal yaratma durumunu da engeller.

"Başta Vanya olmak üzere birçoğunuz bu konuda suçlusunuz.

"Sahnede bir oyuncuyu tutumlu görmek, bütün bu ıkınmalı sıkınmalı, kasıntılı jestlere kendini kaptırmamış görmek ne hoştur! Biz bu oyuncunun oyununu işte bu tutumluluk nedeniyle arı duru ve açık seçik olarak izleriz. Canlandırılmakta olan bir karakterin hareketleri, eylemi gereksiz, yersiz, yalnızca tiyatromsu jestlerle gölgelenmediği zaman anlamı ve çekiciliği ölçüsüz derecede artar.

"Bu aşırı hareket üzerine söylenecek bir şey daha var. Ikıntıh sıkıntılı oyun büyük ölçüde güç tüketimine neden olur; eğer bu güç, bir rolün başından sonuna dek uzanan atardamara yakından bağlı amaçlar uğrunda kullanılabilse ne iyi sonuçlar elde edilebilir.

"Jestte tutumlu olmanın, bir başka deyişle, aşırılıktan kaçınmanın ve denetimin ne olduğunu, ne anlama geldiğini kendinizde denediğiniz zaman, fiziksel anlatımınızın ne denli genişlediğini, yoğunlaştığını, nasıl daha açık seçik ve saydam hale geldiğini göreceksiniz. Aynı zamanda, jestlerinizdeki azalma da sesinizin bükümleri, yüz anlatımınızın değişkenliği gibi rolün içsel yaşamı ile coşkuların ince ayrıntılarını izleyenlere ulaştırmada çok daha etkili olan iletişim araçlarıyla karşılanacaktır.

"Jestte tutumluluğun kişilendirmedeki önemi büyüktür. Oyuncunun kendi benliğinden kurtulması, her rolde hep aynı dışsal anlatım araçlarını kullanmaması için, jestlerde bir seçme, bir azaltma yapmak zorunluluğu vardır. Sahne dışında bir oyuncuya doğal gelen her dışsal hareket, onu, canlandırdığı karakterden ayırır ve hep kendini ammsatır. Eğer oyuncu bir rolün benliğini ruhuna sindirmede kendi benliğinden kurtulamazsa, hiç değilse, o role özgü dışsal hareketlerle örtünmelidir.

"Bir oyuncu, çoğunca, ayırıcı özel nitelikli ancak üç ya da dört jest bulabilir. Bütün piyes boyunca bu jestlerle doyuma ermek için

harekette son derece tutumlu olmak gerekir. İşte, aşırılıktan sakınmanın büyük yardımı da burada kendini gösterir. Eğer bu tür jestler, oyuncunun rolüne değil de kendi kişiliğine ilişkin yüzlerce küçük el-kol hareketiyle boğulacak olursa, canlandırmaya üstlendiği kişinin imgesi yok olur ve ardından oyuncunun kendi doğal kişiliği belirir. Oynadığı her rolde böyle yaptığı takdirde de seyircide son derece tekdüze bir etki uyandırır.

"Oyuncu, tipik jestin, canlandırdığı karaktere yaklaşmada kendisine yardımcı olacağını, öte yandan ikide bir araya sokulan kişisel el-kol hareketlerinin ise, onu rolden uzaklaştırıp tümüyle kendi özel hareketleri doğrultusuna iteceğini unutmamalıdır. Bunun piyese ya da role hemen hemen hiç yararı olmaz, çünkü gereksinim duyulan kişisel el-kol hareketleri değil, rol kişisinin jestleridir.

"Kuşku yok ki, ayırıcı özel nitelikli jestler çok sık yinelenemez, aksi halde etkilerini yitirir ve sıkıcı olurlar.

"Bir oyuncu bu yaratıcı süreçte ne derece aşırılıktan sakınır ve kendini denetim altına alırsa, rolünün biçim ve yapısı o derece belirgin ve seyirci üzerindeki etkisi de gene o derece güçlü olur. Bu davranıştaki oyuncunun başarısı böylece daha da artabileceği gibi, piyes yazarının yaratısı da geniş seyirci kitlelerine ancak başarılı oyuncularla yönetmenlerin, yetenekleri ve emekleriyle temsile katkıda bulunanların ortak çabalarıyla ulaşabilir.

"Ünlü ressam Bryulov bir gün sınıfta öğrencilerinden birinin yapmakta olduğu resmi eleştirirken, tutar fırçayı, henüz tamamlanmamış olan tabloya sadece şöyle bir dokunur ve resime birden can gelir. Bu tansık (mucize) karşısında öğrenci şaşkınlıktan donar kalır.

"Bunun üzerine Bryulov şu açıklamayı yapar: 'Sanat en küçük dokunuşlarla başlar.' "

Ünlü ressamın sözlerini kendi sanatımıza da uygulayabiliriz. Biz de bir rolü yaşama kavuşturup son biçimine erdirmek için yalnızca çok küçük bir iki dokunuşa gereksinim duyarız. Bu dokunuşlar olmadı mı, kusursuz bir sorun parlaklığı da olmaz.

"Bununla birlikte, bu tür küçük dokunuştan yoksun rolü sahnede sık sık görmekteyiz. Böyle bir rol çok iyi hazırlanmış olsa da en önemli ögeden gene de yoksun kalabilir. Yetenekli bir yönetmen çıkagelir, söylediği bir tek sözcükle oyuncuyu tutuşturur, böylece rol de oyuncunun ruh prizmasından bütün renkleriyle yansır.

"Bu, her gün anacaddelerde yürüyerek konserler yönetmekle ünlü bir askeri bandonun yönetmenini akla getirmektedir. Bu yönetmen, bandonun önünde yürürken hep aynı hızı (tempo) kullanırdı. Başlangıçta, sesler dikkatinizi çekince, dinlemeye koyulurdunuz, fakat beş dakika sonra, gözünüz sadece sağ elindeki batonun otomatik hareketlerine takılır ve sol eli ile de yöntemli bir biçimde notalarının beyaz sayfalarını birbiri ardına açışını izlerdiniz. Aslında kötü bir müzikçi değildi. Bandosu bütün kentte ün kazanmış iyi bir bando idi. Bununla birlikte, müziği, en önemli ögeyi-içsel içeriği-dışa vuramadığı, dinleyiciye iletemediği için kendini dinleten, dinlemeye zorlayan bir müzik değildi. Her müzik parçasını oluşturan bütün kesimler tastamam ve tertemiz çalınmaktaydı. Gelgelelim, bunlar birbirini öylesine belirsiz bir biçimde izlemekteydi ki, dinleyiciler bir parçayı ötekinden ayıramıyorlardı. Her parça kendisini ve tümüyle yapıtı bütünleyecek gerekli dokunuştan yoksundu.

"Sahnelerimizde, gerekli bütünleyici 'dokunuş'a aldırış etmeden rollerini, piyeslerin başından sonuna dek hep aynı hız ve tartımla götüren pek çok oyuncumuz var.

"Baton-sallayıcı bu bando yönetmenine karşıt düşen, ufak tefek yapılı, fakat büyük bir müzikçi olan Arthur Nikisch'i anımsıyorum; Arthur Nikisch, çoğu kimsenin sözcüklerle anlattıklarından daha çoğunu seslerle anlatabilmekteydi.

"Elindeki batonun minik tepesiyle, orkestrasından bir ses okyanusu ve bu okyanustan da görkemli müziksel tablolar yaratırdı.

"Nikisch'in, orkestrayı başlatmadan önce müzikçilerini nasıl son derece titiz bir dikkatle gözden geçirdiğini, batonunu hareket ettirmeden önce de salon tam sessizliğe gömülünceye dek nasıl beklediğini unutmamak gerekir. O anda Niskisch'in batonu, dikkat! derdi, dinleyin! başlamak üzereyim.

"Bu hazırlık anında bile, Nikisch, her harcketini bütünleyerek kusursuz hale getiren o ayırdına varılmaz 'dukunuş'u yapmaktan geri durmazdı. Nikisch'e göre, her tam yarım, sekizlik, onaltılık notada, her uzatma işaretinde ve matematiksel tamlıktaki kontrpuanda, hoş naturellerde, hatta uyumda ve uyumsuzlukta çok değerli bir şey vardı. Bu şey, onun tarafından büyük bir hoşnutlukla ve yüreklilikle anlatıma kavuşturulmuştur. Nikisch, tek bir sesin bile izini sürmekte,o sese tam değerini vermekte hiçbir zaman kusur iş-

lememiştir. Batonu ile, müzikçilerin ruhlarının derinliklerinden ve çalgılardan alınabilecek her şeyin hepsini alırdı. Bu arada sol eli, bir ressamın anlatımlı renkler süren fırçası gibi, müziği kâh dinginleştiriyor, kâh yavaşlatıyor, hareketlendirip hızlandırıyordu. Matematiksel kesinlikte olduğu kadar, esinini engellemeyen, tersine, yüreklendiren olağanüstü bir sakınıma sahipti. Hızı aynı yüksekliketydi. Yavaşlığı, askeri bando şefinin metronomla belirlediği biçimde,bir tulum-çalgının sürdürmeli, can sıkıcı halinden, tekdüzeliğinden çok uzaktı. Nikisch'in ağır ölçüsünde hızlı ölçüler de yer almaktaydı. O hiçbir zaman müziği koşturmaz ya da engellemezdi. Ancak sonunda, her şey söylenip bittiği zaman, Nikisch, ya geride kalmış olanı yakalamak ya da tonlama yönünden önceki hızlı temponun alıp götürdüğüne dönmek amacıyla hızı artırır yahut yavaşlatırdı. Bunun için de yeni hızda bir müzik tümcesi hazırlardı. Sanki, 'Acele etmeyin! Müzikte ne varsa hepsini anlatıma kavuşturun,' der gibiydi. 'Şimdi, işin en nazik noktasma geliyoruz!' Nikisch'in tacı tüm yapıtın doruğuna nasıl yerleştireceğini kim önceden kestirebilir? Bu iş yeni ve çok ağır bir hareketle mi olup bitecek, yoksa tersine, Nikisch, beklenmedik yürekliliikte, hızda, şiddette bir bitirişle mi tamamlayacak işi?

"Orkestra yönetmenlerinden acaba kaçta kaçının bir müzik yapıtının ruhuna iyice sokulmasını bildiği, o yapıtın tüm inceliklerini ve güzelliklerini hissettiği, kavradığı; Nikisch'in yaptığı gibi, bu güzelliklerle incelikleri yalnızca bulup ortaya koymakla yetinmeyip aynı zamanda onları aydınlatarak dinleyiciye bu derece duyarlılıkla iletmeyi başarabildiği söylenebilir? Nikisch'in bu işteki başarısı, yalnızca yönetmenliğindeki görkemli sakınımdan değil, aynı zamanda müziği parlak, kesin ve keskin bir davranışla bitirişinden ileri gelmekteydi.

"Bir konuyu kimi zaman karşıtı ile açıklamak daha inandırıcı olmatadır; ben de bitirişin kendi çalışma alanımızdaki anlamını ve değerini belirtmek için bu yöntemden yararlanacağım. Farslarda, vodvillerde, müzikli güldürülerde sık sık izlediğimiz o ateşli, o şen şatır oyuncu tipini hepiniz tanırdınız. Bir tip oyuncular her zaman neşeli olmak, seyirciyi güldürmek, canlılıklarını ve sıcaklıklarını korumak zorundadırlar. Evet ama, kederliyken neşeli olmak güçtür. Bu yüzden onlar da söz konusu güçlüğü yenmek için dışsal bir yön-

teme baş vururlar. Bu yöntemi başarıya ulaştırmanın en kolay yolu, dışsal bir hız ve tartım bulmaktır. Bu tip oyuncular sahnede hızlı konuşurlar, piyesteki eylemlerini abartılı bir hızla gerçekleştirirler. Böylece, tüm oyun, seyircinin içinden çıkamayacağı bir kaos haline gelir. Böylece bir oyunda tutumluluk, aşırılıktan sakınma, bitiriş diye bir şey bulamazsınız.

"Tiyatroda en üstün düzeye erişmiş sanatçıların en önemli nitelikleri arasında, aşırılıktan sakınma ve bitirişteki ustalıkları başta gelir. Bu sanatçıların, bir rolü gözümüzün önünde işleyişlerini izler ve o rolün serpilip gelişmesini seyrederken, büyük bir sanat yapıtının doğuşu tansığı ile karşı karşıya olduğunuz duygusuna kapılırsınız.

"Tommaso Salvini türünden tiyatro dahilerinin yaratıları tümü ile bir sabır işidir. Bu tür büyük sanatçılar canlandırmayı üstlendikleri bir karakteri birinci perdede kimi zaman adeta cesaret kırıcı bir dininlikle biçimlendirirler, daha sonraki perdelerde de rolü parça parça, ivmeden, rahatlık ve güven içinde işleyerek geliştirirler. Bütünü oluşturan bu parçalar bir araya getirildiğinde, insanoğlunun kıskançlık, aşk nefret, öç, öfke gibi tutkuları üstüne kurulmuş ölümsüz bir anıta sahip oluruz. Bu anıtı denetimsiz, sakınmasız, tutumsuz kurma olanağı yoktur. Bir heykel yontucusu, düşünü bronza işler; bir oyuncu düşlediği bir karakteri bilinçaltı, içsel yaratıcı durumu, rolün alt-metni ve üstün-amacı yolu ile gerçekleştirir, sonra da sesi, hareketleri, zekâsı tarafından yönetilen coşkusal gücü ile yaşama kavuşturur."

2

Tortsov, "Sanat Yaşamım adlı yapıtta Salvini'nin oynadığı oyunlardan biri anlatılır," dedi, "o anlatıyı bir kez daha okumak yararınızadır."

O akşam Paul ile açtık kitabı, şunları okuduk:

"Büyük Perhiz sırasında Bolshoi Tiyatrosu'nda temsiller vermekte olan İtalyan Topluluğu ile Salvini'yi ilk kez gördüm.

"Othello'yu oynuyorlardı. Bu yüce dâhinin gelişine dikkat etmeyişimden veya dalgınlığımdan ya da her zaman, Othello'dan çok Iago'yu oynayan Possart gibi öteki ünlü sanatçıların gelişi ile şaşkına dönmüş olmamdan mıdır nedir, bilmiyorum, Iago'yu oyna-

yanın Salvini olduğunu düşünerek tüm dikkatimi ilkin Iago'ya yönelttim.

"Kendi kendime, 'Evet,' dedim, 'güzel bir sesi var. Bu kişide iyi bir oyuncunun ögeleri bulunmakta, güzel bir fizik yapıya sahip, rolünü İtalyan biçeminde (üslûbunda) oynuyor, bence olağanüstü hiç bir yönü yok. Othello'yu oynayan oyuncu da aynı derecede güçlü ve iyi. Onun da yapısı güzel, sesi, diksiyonu, duruşu ve hareketleri olağanüstü. Salvini'nin ilk sözleriyle hemen kendinden geçen, geçmeye hazır olan uzmanların coşkuları beni o kadar ateşlemedi.

"Büyük oyuncu, oyunun başlangıcında, sanki seyircinin ilgisini çekmek istemiyormuş gibi oynamaktaydı. Böyle anlarda amacına anlamlı bir susma ile ulaşıyordu. Daha sonra, oyunun senato sahnesinde de böyle yaptı. Bu sahnenin birinci bölümünde sanat yönünden yeni sayılabilecek bir şey yoktu; ancak, ben bu arada Salvini'nin yüzünü, makyajını ve giysisini inceleme olanağını bulmuştum. Bunlarda da olağanüstü bir şeyler vardı diyemem. Gerçekte, giysisini, ilk gördüğümde de, daha sonra da beğenmedim. Ya makyajı? Sanırım makyaj diye bir şey yoktu. Yüz kendi yüzüydü ve bu yüze makyaj yapmaya uğraşmanın da, diyebilirim ki, hiçbir yararı olamazdı. Sivri uçlu kocaman bir bıyığı, abartılı bir peruğu vardı. Ablaktı yüzü, oldukça da yağlı ve tombuldu yanakları. Belinden sarkan doğuya özgü kocaman hançeri, özellikle de Faslı giysisi ve başlığı kendisini olduğundan daha şişman gösteriyordu. Bütün bunlar Othello'ya, bir askere uygun düşen şeyler değildi.

"Değildi ama...

"Bir anda tepeden tırnağa dikkat kesilen Salvini yaklaştı senatörlerin bulunduğu kesime, sonra nasıl oldu bilmiyorum, koca Bolshoi Tiyatrosu'nu dolduran tüm seyirciyi avucunun içine alıverdi! Bunu, seyirciye bakmadan, adeta bir tek jestle yapıvermişti; elini uzatmış, sanki bizler karıncaymışız, sinekmişiz gibi hepimizi kıskıvrak avucunun içine alıvermişti. Sıktı yumruğunu - soluksuz kaldık, öleyazdık; açtı yumruğunu - yeniden can bulduk. Onun egemenliği altına girmiştik, oyun sonuna dek, belki daha da uzun süre bu egemenlikten kurtulamıyacaktık. Onun, bu büyük dehânm kim ve ne olduğunu artık anlamıştık. Başlangıçta, diyebilirim ki, Othello'su asla Othello değil, sanki bir Romeo idi. Gözleri Desdemona'dan başka hiçbir şey ve hiç kimseyi görmüyordu. Aklı fikri yal-

nız ondaydı, ona karşı beslediği inancın sınırı yoktu ve bizler Iago'nun bu Romeo'yu kıskançlık kurbanı bir Othello haline dönüştürmeyi başardığını gördüğümüzde şaşırıp kaldık.

"Salvini'nin üzerimde bıraktığı izlenimin güçlü etkisini nasıl anlatayım size? Belki, bir ozanın şu sözcüklerini yineleyerek, 'Yaratma, ölümsüzlük içindir.' Salvini de işte böyle oynadı."

Bölüm VII

KONUŞMA VE ŞARKI SÖYLEME

• 1

Okulumuzun da katıldığı tiyatronun bu geceki oyununda ben efektleri yönetiyordum; perde arasında, kuliste Tortsov ile bazı oyuncuların konuşmaları çalındı kulağıma.

Tortsov, oyunculardan birine, oyunu ile ilgili bir şeyler söylüyordu. Yazık ki, ne Tortsov'un dediklerini, ne de oyuncunun verdiği karşılığı işitebildim. Bununla birlikte, bir ara, Yönetmenin kendi kişisel deneyimlerinden söz ettiğini duyar gibi oldum. Her zamanki gibi eğitim ve öğretim yönteminin özünü gene bu deneyimler, onlardan çıkardığı sonuçlar oluşturmaktaydı.

Söyledikleri aşağı yukarı şunlardı:

"Ben şiiri kendi kendime seslendirdiğimde, dizeleri olabildiği kadar sade söylemeye, aşırı duygusallıktan, içtenliksiz tonal etkilerden, abartılı önemsemeden kaçınmaya çalışmışımdır. Bütün çabamı şiirin özüne yöneltmeye, bunun sonucu olarak da, dizeleri oluşturan sözcüklerin rahat, temiz, tımlı ve ezgili söylenmesi nedeniyle söyleyişim soylu, müzikal bir hal alıyor.

"Bu söyleyiş ya da konuşma biçimini sahnede uygulamaya kalktığımda, sesimde, diksiyonumda beliren yenilik ve değişiklik oyundaşlarımı şaşırttı. Ama sonra, sorunun tümüyle üstesinden gelmemiş olduğum ortaya çıktı. Bir oyuncu, kendi konuşması ve sesiyle yalnız kendini değil, salondaki seyircileri de hoşnut etmek zorundadır; söylediklerini onlara duyurmak, onların da anlamalarını sağlamak zorundadır. Sözcükler, tonlamalarıyla dinleyicilerin kulaklarına rahatlıkla erişebilmelidir.

"Bu ise büyük beceri ister. Ben ancak bu beceriyi kazandığım za-

man *sözcük duygusu* dediğimiz bu duygunun ne olduğunu anladım.

"Konuşma müziktir. Bir rolün ya da bir piyesin metni, bir melodidir, bir opera veya senfonidir. Sahnede boğumlanma şarkı söyleme sanatı gibi güç bir iştir; eğitim ister, virtüözlüğe varan bir teknik ister. Bir oyuncu, rolünün sözlerini iyi eğitilmiş sesi ve ustaca söyleme tekniği ile seslendirdiği zaman, kendimi onun bu üstün sanatına rahatlıkla kapıp koyverebilirim. Eğer o tartımlı konuşursa, ben de ister istemez katılırım, kaptırırım kendimi bu tartıma, etkilenirim ondan, onun bu üstün konuşma sanatından. Eğer o, rolündeki sözcüklerin ruhuna ermesini bilirse, kendisiyle birlikte hem kendi ruhunun, hem de piyes yazarının yapıtının giz dolu yerlerine çeker götürür beni. Sözcüklerin yaşam yüklü içeriğine sesin canlı ve sıcak nakışını işleyen oyuncu, kendi yaratıcı imgeleminin ürünü olan görüntüleri benim de kendi içsel gözümle görmemi sağlamış oluyor.

"Oyuncunun, hareketlerini denetim altına alarak onlara sözcükler ve ses katması, bence, güzel söylenen bir şarkıya uyumla eşlik etmektir diyebilirim. Sahneye çıkan adamın sesi, 'çello'ya ya da 'obua'ya benzer. Bu nitelikteki sese karşılık veren yüce ruhlu bir kadın sesi, bana bir keman ya da flütü düşündürür. Bir Dràma aktrisinin göğüsten gelen sesi, bir violanın girişini anımsatır. Soylu bir babanın kalın sesi bir fagot sesidir; kötü adamın sesi, içine salya birikmiş bir trombonun lıkırdamalı, guruldamalı, fokurdamalı sesidir.

"Yalnızca beş sözcükten oluşan şöyle sade bir tümcede bütün bir orkestra olduğunu oyuncular nasıl hissetmezlik edebilirler: 'Dön geri - ben sensiz yaşayamam!'

"Böyle bir tümce kaç değişik biçimde söylenebilir! Her seferinde de içine kaç çeşit anlam yüklenebilir! Suskuların, vurguların yerlerini değiştirin, her birinden nasıl anlamlar elde edeceğinizi göreceksiniz. Bir tümcede vurgu ile birleşen kısa duraklar, o tümcenin anahtar sözcüğünü öteki sözcüklerden belirgin bir biçimde ayırır. Uzun suskular sözcüklere yeni içerikler kazandırır. Hareketler, yüz anlatımı ve tonlama da bu içeriğe yardımcı olur. Bu tür değişiklikler yeni yeni coşkusal durumlar yaratacağı gibi, tümceye de baştan sona yeni bir anlam katar.

"Sözgelimi, bir daha dönmemek üzere giden bir erkeğin ardından umutsuzlukla söylenen tümcenin, bir susku ile bütünleşen *Dön geri* sözcüklerini ele alalım. Patetik bir aryanın başlangıcıdır bu.

"*Ben sensiz* sözcüklerini, tümcenin doruk noktası olan *yaşayamam* anahtar sözcüğünün anlamca daha da yoğunlaşarak güçlenmesine yardım eden bir durgu izler. Tümcenin en önemli sözcüğü. İşte bu sözcüktür.

"Eğer *yaşayamam* sözcüğü, acılar içinde kıvranan bir ruhtan yükselirse; eğer, her şeyini sonsuza dek kendine verdiği erkek tarafından terk edilen kadının tüm acılarını bu sözcüğe yükleyerek olanca gücüyle söylenirse, işte o zaman, ihanete uğramış bir kadının içinde olup bitenleri, paramparça olmuş bir ruhun sancılarını etkili bir biçimde dile getirmiş olur. Öte yandan, suskular ve durgular başka bir düzende uygulanırsa, o zaman da şöyle bir sonuca ulaşırız:

"*Dön geri* - duraklama - *ben* (soluk alma) *sensiz*... (soluk alma)... *yaşayamam!*

"Bu kez ağırlık *ben sensiz* sözcüklerine kaymış olur. Bu söyleyiş, bize, o kadın için yaşamanın artık hiç bir anlamı kalmadığını anlatır. Böylece de, bu terkedilmiş kadının bütün umutlarını yitirdiğini ve önünde bir uçurumun açıldığını hissederiz.

"Bir sözcüğe ya da tümceye ne kadar çok ve değişik anlam yüklenebildiğini, dilin ne derece zengin olduğunu bir düşünün. Dil, bir insanın ruhunda ve zihninde olup bitenleri başkalarına iletecek güçtedir. Gerçekten de minicik sözlerden oluşan, şu '*Dön geri. Ben sensiz yaşayamam!*' tümcesinde sözcüklerde, bütün bir insan yaşamının tragedyası yatmaktadır.

"Bununla birlikte, piyes yazarının geniş kapsamlı amacı doğrultusunda; bir sahnede, bir perdede ya da piyesin bütünü içinde bir tümcenin yeri nedir ki? Sadece bütünün bir zerresi, bir anı, önemsiz bir parçası.

"Evreni nasıl atomlar oluşturmaktaysa; tek tek sesler de sözcükleri, sözcükler düşünceleri,düşünceler sahneleri, sahneler perdeleri, hepsi birlikte insan ruhunun trajik yaşamını - sözgelimi, Hamlet'i, Othello'yu Hedda Gabler'i, Mme. Ranevskaya'yı kucaklayan büyük bir piyesin içeriğini oluşturmaktadır. Nice nice seslerden örülü kocaman bir senfoni!"

2

Stym ta'ĥiwy dor tıyawn piness!"
"Mutnunza kapaçman zamnıdır!"

Tortsov bugün sınıfa girince dudaklarından işte bu acayip sözler döküldü. Şaşkınlıkla ilkin ona, sonra da birbirimize baktık.

Kısa bir sessizlikten sonra Tortsov, "Anlamadınız mı?" diye sordu.

"Tek sözcüğünü bile anlamadık," karşılığını verdik.

Bunun üzerine Tortsov, "Mutluluğunuza kapı açmanın zamanıdır," dedi ve sözlerini şöyle sürdürdü:

"Bu tümceyi oyunun birinde bir oyuncu söylemişti; salonun her köşesinden işitilebilen iyi bir sesi vardı bu oyuncunun. Gelgelelim, bizler de sizin gibi tek sözcüğünü bile anlayamadık ve herhalde bizi azarhyor olmalı diye düşündük.

"Bu sıradan ve gülünç örneğin üzerimdeki etkileri öylesine ilginçti ki, sonradan bende neler olup bittiğini yeterince anlayabilmek için konuyu biraz daha genişletmek gereğini duyuyorum:

"Yıllar yılı oyuncu ve yönetmen olarak edindiğim deneyimler sonunda zihinsel ve coşkusal açıdan şu anlayışa eriştim ve inandım ki, oyuncu boğumlamada ve diksiyonda kusursuz olmak; yalnız sözcüklerin, tümcelerin değil, hecelerin, hatta harflerin de tadına varmak zorundadır. Burada dikkat edeceğimiz nokta, gerçek ne kadar yalın ise ona erişmenin de o derece güç olduğudur.

"Biz kendi dilimizin; ağzımızdan çıkan tüm tümcelerin, hecelerin, harflerin tadına varamıyoruz, bunca rahatlıkla bozuk konuşmamızın nedeni budur; v yerine f; k yerine g; s yerine z söyleyişimiz de işte bundandır. Gırtlaksı, burunsu seslerle ve daha başka bozukluklarla güzel konuşmanın çirkinleşmesinin nedenlerini de gene burada aramalıyız.

"Sözcüklerin yerlerine sözcüklerin kendilerini değil de, bir takım çarpıtılmış seslerden oluşan parçaları koymak, bence bir adamın ağzı yerine burnunu, kulağı yerine gözünü, burnu yerine parmağını koymaya benzer.

"Başlangıç sesleri birbirine karışarak acayip bir ses karmaşası haline gelen sözcük, bence, burnu ezilmiş bir surat gibidir. Sonu yutulan bir sözcük de, dudaksız bir adamdır.

"Sözcükten harflerin ya da hecelerin düşmesi, bana göre, bir adamın gözünü, dişini, kulağını yitirmesinden ya da buna benzer herhangi bir fiziksel eksiklik veya biçimsizlikten başka bir şey değildir.

"Gelişigüzel konuşan, dil duygusundan yoksun, adamsendeci,

sözcükleri birbiri içine tıkıştırmayı alışkanlık haline getirmiş birini dinlerken, ister istemez, bal kavanozuna düşen bir sineği ya da tüm güzellikleri çirkinleştiren sulusepkenli, sisli, çamurlu bir bahar havasını düşünürüm.

"Tümceye yavaşça başlayıp ortada birden çabuklaşan, sonra da ansızın bitiriveren biri, bir sarhoşun yürüyüşünü, aşırı derecede ivedi konuşan biri St. Vitus'un dansını düşündürür bana.

"Kuşku yok ki, eksik harfleri ve çeşitli yanlışlarıyla kötü basılmış kitaplardan, gazetelerden okuduklarınız olmuştur. Bu tür kitaplarla gazeteleri okurken, karşınıza çıkan bilmeceleri çözmeye, bitirilmezleri bilmeye zorlanmak, sizin için işkence olmuyor mu?

"İşte size bir başka işkence biçimi daha: harfleri ve sözcükleri okunamayacak kadar kötü, bozuk, eksik yazılmış mektupları okumak. Sözgelimi; 'Sizi y...de...' Böyle bir yazının içinden gelin de çıkın bakalım. Bunu yazan ne demek istiyor? Sizi şu gün ya da şu saatte bir yere mi çağırıyor? Anlamak olanaksız. Sizin sersem ya da sevgili, dost ya da aptal olduğunuzu mu sanıyor? Çözümleyemezsiniz.

"Kötü basılmış bir kitapla başa çıkmak her ne kadar zor ise de, yeterince çaba gösterirseniz, sözcüklerin gerisindeki duygu ve düşünceyi kavramada gene de başarılı olabilirsiniz. Basılmış ya da yazılmış olan şey önünüzdedir; tekrar tekrar okumak ve anlaşılmayanı çözmek için zamanınız vardır.

"Peki, ya tiyatrodaki oyuncular, sözcükleri, o yanlış dizilip kötü basılmış kitaplar örneği yanlış ve çirkin boğumlarlarsa; harfleri yutarlar, çoğunlukla piyesin temel yapısı yönünden büyük önem taşıyan tümceleri işitilmez, a laşılmaz hale getirirlerse ne yaparsınız? Oyun hızını alıp gitmekteyken, anlamadığınız bir sözcüğü ya da tümceyi ne yineletecek olanağınız, ne de gizlence (muamma) çözecek vaktiniz vardır. Yetersiz konuşma, yanlış üstüne yanlış doğmasına yol açar. Yetersiz konuşma, piyesi oluşturan düşünceyi bulandırır, sise boğar, darmadağın eder, giderek piyesin özünü ve kurgusunu da anlamsız hale getirir. Seyirci, oyun başlangıcında, sahne üzerinde söylenenlerle yapılanların hiçbirini kaçırmamak için tepeden tırnağa göz ve kulak kesilmiştir; kesilmiştir ama, söylenenlerle yapılanları rahatlıkla izleyemezse işte o zaman yerinde kıpırdanmaya, huzursuzlanmaya, birbiriyle fısıldaşmaya, derken sonunda öksür-

meye başlar.

"Bir oyuncu için, bu *öksürük* sözcüğünün ne demek olduğunu, ne dehşet verici bir anlam içerdiğini bilir misiniz? Bin kişiden oluşan bir seyirci topluluğu, tahammülünün smırını aşarsa, sahne ile ilgisini, ilişkisini yitirirse, haklı olarak oyunculara da, piyese de, tüm oyuna da öksürür, öksürür, derken böylece tiyatrodan uzaklaşıverir. Bu ise piyes için de, oyun için de tam bir yıkımdır. Böyle bir olasılıktan korunabilmenin biricik çıkar yolu ise, temiz, güzel ve canlı bir konuşma becerisine sahip olmaktır.

"Bütün bunlardan başka bir şeyi daha anladım: bozuk düzen konuşmamız aile çevremizde, günlük yaşamımızda bağışlansa bile, böyle bir konuşma ile sahneye çıkıp özgürlükten, ideallerden, katıksız aşktan söz etmeye kalkmak, hem saygısızlıktır, hem de gülünçtür. Harfleri, heceleri, sözcükleri insan durup dururken uydurmuş değildir; bunları ona güçlükleri, tepkileri, doğanın kendisi, zaman ve çevre esinlemiş, gereksinim olarak duyurmuştur.

"Harfler, seslerin sadece simgeleriydi; ancak bu gerçeğin ayırdına vardıktan sonradır ki, simgelerin, yani bu ses biçimlerinin haklarını tastamam verebilmek için doğal olarak, her birini yakından tanıyıp öğrenmek sorunu ile karşılaştım.

"Bu amaçla da abece'yi yeniden ele aldım, başladım harfleri bir bir incelemeye. Seslendirilmelerindeki kolaylık ve *şan yapmaya* elverişlilikleri nedeniyle, işe ünlülerle başlamayı uygun gördüm.

3

"Derin bir duygunun duru, aydınlık bir *A* sesiyle anlatılabileceğini hiç düşündünüz mü? Bu ses, anlatıma kavuşmak, başka bir deyişle, dışlaşmak isteyen bazı derin coşkusal yaşantılarla yakından ilişkilidir, göğsümüzün köşelerinden fışkırıp çıkması da zor olmaz.

"Başka bir *A* sesi daha vardır. Ama duru değil, bulanıktır; aydınlık değil, karanlıktır, boğuktur mağaradan, tekinsiz bir yerden geliyormuşçasına hırıltı ve gurultularla çıkar, uğursuz bir sestir. Bir de işitenin kulağına burgu gibi işleyen sinsi *AAA* 'lar var. Neş'e dolu, sevinç yüklü *A*, bir hava fişeği gibi fırlar göğüsten, somurtkan *A* ise tersine, insanın canevine bir kurşun külçesi gibi çöker.

"İç dünyamızın her zerresinin bu ses dalgalarıyla dışa vurduğu-

nu hissetmiyor musunuz? Bu sesler boş değildir; ruhsal, coşkusal içerikleri vardır her birinin.

"Ünlülerin ses biçimlerine ilişkin bu bilgileri ve bilinci edindikten sonra, ünsüzleri incelemeye koyuldum.

"Şan eğitimim sırasında bu sesler üzerinde gerekli düzeltmeler yapılmadığından, bu konudaki çalışmalarım kolay gelişmedi. Anlatımlı sözcük adlı kitabında Volkanski, 'Ünlüler bir nehirse, ünsüzler de o nehirin kıyı setleridir, taşkınlıkları önlemek için bu sesleri güçlendirmek gerek!' demiştir.

"Ünsüzlerin en çok tınılı olanları M,N,L,R,V,Z,G ve (sızmalı) Tlı'dır, sonra ötümlü B,D,G,W gelir.(*)

"Bu konudaki çalışmalarıma işte bu harflerle başladım.

"Bu sesler içinde hangi tonların ünlülere daha çok yaklaştığını saptamak sizin için güç olmasa gerek. Ötümlü ünsüzlerle ötümsüz ünsüzler arasındaki ayrım, bu harflerin seslendirilme olgusunda, yani, çıkak başkalıklarında kendini gösterir. Ton birikimi baskı ile engellendiğinde, boğumlanma sırasında harfin sesi hızla dışarı fırlar. *B* buna bir örnektir; birikmiş ton kapalı dudaklar ardında tutuklanmış ve *B* boğumlanış özelliğini böylece kazanmıştır. Ötümlü harfler, engellemeden kurtulunca, patlayarak boğumlanırlar. Bunlara aynı zamanda patlamalı harfler denmesinin nedeni budur.

"*B*'nin boğumlanmasında, birikmiş soluk birden ve hızla salıverildiğinde patlama meydana gelir. *M, N* ve *L*'nin boğumlanmasında ise, aynı süreç daha değişik, daha yumuşak bir biçimde gerçekleşir; *M* sesini çıkarmak için dudaklar hafifçe aralanır, *N* ve *L* seslerini çıkarmak için de dil üst diş etlerinin gerisine dokunur.

"*F* ve *S* gibi ünsüzlerin sesleri ise, tonlu değil, sızıcıdır.

"Bunlardan başka, bildiğiniz gibi, bir de *P,T,K* gibi patlamalı ünsüzler vardır. Bunlar, bir çekiç vuruşunu andırırcasına birden dışarı uğrarlar. Uğrarken de, arkalarındaki ünlüleri peşlerinden sürüklerler.

"Bu sesler hece, sözcük ve tümce oluşturmaya giriştiklerinde, doğal olarak kapsamları daha da genişler; böylece bize de içlerine da-

(*) Bu sınıflandırma anlaşılacağı gibi, Türkçeye göre değil, Rus dilinin ses yapısına göredir. (Çev.)

ha çok anlam sığdırma olanağı verirler. Sözgelimi, şu iki harfi *B* ile *A*'yı birlikte boğumlayalım."

Kendi kendime, aman Tanrım, yoksa abece'yi yeni baştan mı öğrenmek zorunda kalacağız diye düşünmeye başladım. Evet, çocukluğumuzun ilk öğrenim dönemine bir dönüş yapacağız, ama bu kez sanatlı bir amaçla.

Bütün sınıf bir koyun sürüsünü andırırcasına, koro halinde Ba ba ba... demeye başladık.

Az sonra Tortsov "Hele durun!" dedi, susturdu bizi. "Ben öyle değişik, açık, yeni ve geniş bir ba-a-a sesi istiyorum ki, şaşkınlığımı, sevincimi, içimin sıcak aydınlığını yansıtsın, yüreğimin neşe ile dolup taşmasını dile getirsin. Dinleyin: Ba. B'nin, içimin derinliklerinden uğuldayarak sürüp geldiğini, dudaklarımın bu sesin baskısına nasıl güçlükle karşı koyabildiğini; dudaklarım aralandığında engelin ortadan kalkmasıyla, sanki açılan kollar ya da konuksever bir evin kapı kanatları arasından fırlayarak sevdiği birini selamlamak, karşılamak isteyen bir ev sahibi örneği, sevinçle dopdolu, geniş, candan bir *A* ile nasıl birleşip ileri atıldığını hissediyorsunuz sanırım. Açıklamaya çalıştığım bu ünlemimi kâğıt üzerine geçirmeye kalksaydmız, şuna benzer bir şeyler yazmak durumunda kalacaktınız: g-m-B-A-a. İçimden kopup gelen bu sevinç ve neşe yüklü ses, benden size bir şeyler iletmiyor mu?

"BA hecesini şimdi de tamamiyle değişik bir içerikte ele alalım."

Tortsov, aynı sesleri, yani heceyi bu kez donuk, bulanık, yıkık bir içerikle boğumladı. Bu boğumlamada, B, deprem öncesinde yer altından gelen uğultuyu andırıyordu. Dudakları sevinçle açılmamıştı, kederle aralanmıştı. A sesi de, ilkinde olduğu gibi neşeli değildi; Tınısız, kasvetli ve cansızdı, dudakları arasından ses yerine, adeta bir buhar kazanından çıkan hışırtıya benzer bir şey işitildi.

"İki harften oluşan bu hece için bir çok çeşitleme örnekleri bulabilirsiniz; kuşkusuz, her birinde de insan ruhundan süzülüp gelen bir şeyler olacaktır. Sahnede bu çeşit harfler ve heceler yaşar; cılız, cansız, makinemsi bir boğumlanma ile üretilen sesler ise iskelet gibidir, yaşamı değil mezarı düşündürürler insana.

"Şimdi de üç harften oluşan hecelere geçelim; bar, ban, bat, bag. Her yeni eklenen harf, o andaki ruhsal durumda meydana gelen değişikliği yansıtmakta, her yeni ünsüz benliğimizin derinliklerinden

yeni bir şeyler süzüp getirerek dışa vurmaktadır. Harflerin sayısını iki hece oluşturacak biçimde artırdığımızda, coşkusal anlatım olanağını da artırmış ve kapsamını genişletmiş oluruz: Baba, banu, balu, bali, barbar, banyan, batman, bagrak...''

4

Geçen derste Tortsov ile incelediğimiz sesleri yeniden ele aldık, böylece kendi anlatım olanaklarımızı arayıp bulmaya koyulduk. Diyebilirim ki, harflerin seslerine ömrümde ilk kez kulak vermekteydim. Bu seslerin bizim ağzımızda ne kadar kusurlu olduğunu, Tortsov'un ağzında ise, ne kadar kusursuz olduğunu o zaman anladım. Tortsov, adeta, her sesin, her hecenin kokusunu bilen ve onlardan hoşlanan bir sesbilgisi(fonetik) uzmanıydı.

Odanın içi birbirleriyle yarışan, birbirini bastırmaya çalışan çeşitli gürültülerle dolup taştıysa da, bunca çabamıza karşın bir tek tınılı ses elde edemedik. Bizim ıkına sıkına çıkardığımız boğuk ünlülerimiz, bağıra çağıra ürettiğimiz buğulu ünsüzlerimizin yanında Tortsov'un pırıl pırıl ünlüleri, tın tın öten ünsüzleri odanın her köşesinden rahatlıkla işitilmekteydi.

Kendi kendime, ne kadar sade görünüşlü çetin bir sorun diye düşündüm. Gerçekten de, bir şey sadece ve doğal göründüğü ölçüde büyük güçlükler saklar içinde.

Tortsov'un yüzüne baktım; seslerin tadından ve güzelliklerinden hoşnut, ışıltılar içindeydi. Sonra gözlerimi arkadaşlarıma çevirdim; keder, çaresizlik, kasılıp gerilmeler içinde çabalayıp duran mimiklerine, yüz anlatımlarına katıla katıla gülmekten kendimi alamadım.

Tortsov'un ürettiği sesler, hem kendisine, hem bize zevk vermişti. Bizim çıkardığımız kulak tırmalayıcı, hırıltılı, gürültülü sesler ise, kendimizi olduğu kadar dinleyenlerimizi de sadece taciz etti.

Tortsov şimdi keyfe gelmiş, bildiğimiz sözcüklere eklediği hecelerle ya da, kendi uydurduğu sözcüklerle neşeli bir oyuna girişmişti. Bu sözcüklerden oluşturduğu tümcelerle bir çeşit monog söyledi; sonra yeniden sözcükler kurmak üzere sesleri ve harfleri yeniden ele aldı.

O, sesleri haz duyarak üretirken, ben de gözlerimi dudaklarına diktim. Bu dudaklar bana, valflerinden hiç hava sızdırmayan ku-

sursuz bir trombonu düşündürttü. Adeta matemaktiksel yapıya sahip olan bu dudakların çıkardığı sesler, son dereçe temiz ve pırıl pırıldı. Tortsov'un uğraşa didine kusursuz hale getirdiği konuşma aygıtında dudaklarının çıkarmayı üstlendiği ve çıkardığı sesler, inanılmaz derecede rahat, temiz ve eksiksizdi.

Bana gelince iş değişiyordu. Benim dudaklarım ucuz ve kusurlu bir trombonun valfleri gibiydi, gereğince sıkı kapanmıyordu. Hep hava kaçırıyordu, düzgün çalışmıyordu. Bu yüzden de benim ünsüzler gerekli duruluktan, temizlikten, tamlıktan yoksundu.

Dudaklarımın boğumlanma eylemi öyle yavaş, öyle zor gelişti ve herhangi bir virtüözlük ölçütünden o kadar uzak kaldı ki, hızlı konuşmayı hiç mi hiç beceremedi. Heceler, sözcükler, bendini aşan sular örneği, birbirine karıştı, karmakarışık oldu. Bu ise, ünlülerin sürekli taşkınlığı, ağızda da dilin şaşkınlığı nedeniyle meydana geldi.

Tortsov, "Ünlü şarkıcı ve öğretmen Pauline Viardot, öğrencilerine, dudaklarının ucu ile şarkı söylemelerini öğütlerdi," dedi.

"Bu nedenle sizler de boğumlanma eylemini üstlenen organlarınızdan en temiz, en doğru sesleri alma doğrultusundaki çalışmalarınızı yoğunlaştırmalısınız.

"Bu çalışmaların ayrıntılarına şimdilik girmek istemiyorum. Bu konuda gerekli alıştırmalar sırası geldiğinde sizlere verilecektir."

5

Bugün Tortsov sınıfa kolunda bir bayanla, Madam Zarenko ile girdi: ikisi de ışıl ışıl gülümseyerek sınıfın tam ortasında,yan yana durdular.

Tortsov, "Kutlayın bizi," dedi, "aramızda bir anlaşma imzaladık."

Öğrenciler, doğal olarak, herhalde evleniyor olmalılar diye düşündüler. Tortsov devam etti:

"Bundan böyle, Madam Zarenko, ünlülerle ünsüzleri dikkate alarak sesinizi yerleştirmede sizlere yardım edecek. Sonra ben ya da başkası, boğumlamanızı denetleyip gerekli düzeltmeleri yapacağız.

"Ünlüler, şan çalışmalarıyla yerlerine oturacağından, benim karışmama gerek kalmayacaktır. Ünsüzlere gelince, onlar üzerinde hem şan, hem konuşma çalışmalarında uzun uzun durmak zorundayız.

"Üzülerek söyleyeyim, genellikle sözcüklere ve ünsüz harflere yeterince önem vermeyen şarkıcılar vardır. Ayrıca, ton üretimine her zaman gereken önemi vermekten uzak diksiyon öğretmenleri de görülmektedir. Bunun sonucu olarak da, şarkıcıların sesleri çoğunlukla ünlü harfler için uygun, ama ünsüz harfler için uygun olmayan yerlere yerleşmiş oluyor. Öte yandan, diksiyon öğretmenleri de bunun tersini yapıyorlar; ünsüzleri abartılı bir biçimde boğumlarken, ünlüleri silik geçmektedirler.

"Bu koşullar altında sürüp giden şan dersleri de, diksiyon dersleri de doğal olarak hem yararlı, hem zararlı olmaktan geri kalmaz. Bu ise, bir ön yargıdan kaynaklandığı için, olağan sayılamaz. Sesi yerleştirme çalışmalarında, soluk alıp vermeye ve ses titreşimine üstün özen göstermek gerekir. Genellikle, konuşmada sadece ünlülerin önemli olduğu sanılır. Gerçekte, ünsüzlerin de titreşimine aynı özeni göstermek zorunluluğu vardır. Öyleyse niçin onları da ünlüler gibi titreşimli hale getirmek için özen göstermeyelim?

"Şan öğretmenleri öğrencilerine aynı zamanda diksiyon, diksiyon öğretmenleri de şan öğretebilselerdi ne iyi olurdu. Mademki bu şimdilik olanaksız, biz de her iki alanda birlikte çalışacak ayrı ayrı uzmanlara baş vururuz.

"İşte böylece, Madam Zarenko ile bir deneme yapmaya karar verdik.

"Ben günümüz sahnelerinde sürüp giden tumturakh konuşma biçimine karşıyım. Bu konuşma biçimi, sesi akordsuz olanlara bırakılabilir.

"Böyleleri sözlerini işittirebilmek için bir takım ses hilelerine, teatral, tumturakh konuşma yollarına baş vururlar. Sözgelimi, konuşmalarına bir ciddilik vermek istedikleri zaman, seslerini alçaltırlar. Ya da tekdüzelikten kurtulmak amacıyla bir an seslerini bir oktav yükselterek çığlık atarlar, sonra sesleri yetersiz olduğu için, gene tekdüzeliğe düşerler.

"Eğer bu oyuncuların sesleri gereken tınıya sahip olsaydı, böyle verimsiz yöntemlere başvurmak zorunda kalırlar mıydı?

"Konuşma sesinin iyisi az bulunur. Çoğu sesler güçten yoksun, oylumca yetersizdir. Oylumca yetersiz bir ses ise, insanın sahne üzerindeki yaşamını tastamam yansıtmaya yetmez.

"Büyük İtalyan Oyuncusu Tommaso Salvini, trajedyen olmak

isteyen kişinin neye sahip olması gerektiği sorulduğunda: Sese, sese, sese! karşılığını verir. Salvini'nin olsun, daha başkalarının olsun, bu ve buna benzer sözlerle vurgulamak istedikleri gerçeği şu anda ne ben tastamam açıklayabilirim, ne de siz yeterince kavrayabilirsiniz. Bu sözcüklerin içerdiği anlamın önemini ancak zihninizle olduğu kadar duygularınızla da yapacağınız kendi deneyim ve uygulamalarınızla değerlendirebilirsiniz. Yerine iyice oturtulmuş bir sesin size sağlayacağı anlatım olanaklarının kapsamını kavradığınız ve bu olanakları kullanabilecek hale geldiğiniz zaman, işte ancak o zaman Salvini'nin sözünde yatan gerçeğin derinliklerine iner, bilincine varabilirsiniz."

6

"İyi bir sese sahip olmak, yalnız opera sanatçısı için değil, tiyatro sanatçısı için de büyük nimettir. Fonemlerimizi denetim altına alabilecek, onlara dilediğimizi yaptırabilecek güçte olduğumuzu hissetmek; yaratıcılığınızın en küçük ayrıntılarını her türlü değişimlerle sesinize yansıtabilmek ne büyük kazanç!

" 'İyi bir sese sahip olmamak' bir şarkıcı, bir oyuncu için ne müthiş bir işkencedir! Sesinizi, denetim altına alamadığınızı hissetmek, salonu dolduran seyircilere iletememek! İçsel yaratıcı güçlerinizin size öylesine canlı ve derinden sunduğu duygu ve düşünceleri anlatıma kavuşturamamak! Bunların acısını ancak sanatçı olup da çekenler bilir. İçinin ateşinde nelerin olgunlaştığını, bunların sese ve sözcüğe nasıl dökülmesi gerektiğini ancak o bilir ve söyleyebilir. Sahnede sesinin çatlaması nedeniyle, içindeki o güzelim yaratıları olduğu gibi dışa vurup anlatıma kavuşturamayan oyuncu, büyük acı çeker.

"Doğal olarak sesten yoksun bir çok oyuncu vardır. Bu tür oyuncular güdük, boğuk, kısık sesle konuştukları için de anlatımları bozuk olur. Bununla birlikte, bu oyuncuların da ruhları müzikle doludur. Dilsiz birisinin, sevdiği kadına ince, şairane duygular anlatmaya kalkıştığını düşünün. Böyle bir kimse sesten yoksun olduğu için, sadee iğrenç bir takım bağırmalardan, ulumalardan, havlamalardan öteye geçemeyecektir. Bu yüzden de yüreğini ve ruhunu dolduran güzelliklerle incelikleri berbat etmiş olacaktır. Duygularını olduğu gibi dile getirememek, sonunda onu umutsuzluğa iter. Aynı şey, ince ve güzel duygular üretme yeteneğine, becerisine sahip,

öte yandan yetersiz, anlatımsız, zavallı bir sese ve ses aygıtına sahip olan oyuncu için de doğrudur.

"Doğuştan gelme, sevimli, yumuşak, anlatım gücü yüksek, gelelim, ön sıraları aşamayacak kadar oylumca yetersiz sese sahip oyunculara da sık sık rastlanmaktadır. Böyleleri, salonun ön sıralarından oturan seyircileri, seslerinin büyüleyici tınısı, temiz ve güzel anlatımlı konuşmalarıyla olağanüstü biçimde etkileyebilirler. Peki, arka sıradaki seyirciler ne olacak? Onlar can sıkıntısına mahkûmdurlar. Bu nedenle başlarlar öksürmeye; öksürükten hiç kimse hiçbir şey duymaz hale gelir, oyuncu da konuşmasını sürdürmekte güçlük çekmeye başlar. Bu durumda, o güzelim sesini zorlamaya kalkar, zorlayınca da yalnız sesi, boğumlaması, diksiyonu değil, aynı zamanda rolündeki coşkusal yaşam da bozulur.

"Bir de en yüksek ve alçak tondaki konuşmalarını salonun her köşesine rahatlıkla işittirebildikleri halde, orta tonları hiç bulamayan oyuncuları düşünün. Bunlardan bazıları, kaskatı kesilip sesleri çatlayıncaya kadar en üst tonlara çıkmaya, bazıları da hırıldar hale gelinceye kadar en alt tonlara inmeye çabalarlar. Herhangi bir zorlama, sesin tınısını mahvettiği gibi, beş notalık bir ses uzamının bütün anlatım gücünü de kısıtlar.

"Başka bir üzücü nokta da şudur: oyuncunun sesi, oylumu, akıcılık, anlatımlılık, bir roldeki her türlü duygu, düşünce içeriğini olanca ayrıntıları ve incelikleriyle dile getirme gücüne sahip olduğu halde, gene de çok önemli bir yetersizlikten zarar görüyor olabilir; bu yetersizlik, sesin istenilen tınıdan yoksun oluşudur. Eğer seyircinin kulağı ve kalbi o oyuncuya kapanırsa, sesinin oylumlu, akıcı, anlatımlı oluşu neye yarar?

"Doğuştan geldiği ya da hastalık sonucu ortaya çıktığı için, bu türlü kusurların düzeltilme olanağı bulunmadığı düşünülebilir. Bununla birlikte, çoğunlukla sesi yerine oturtmak, baskılardan, gerginliklerden, zorlamalardan, yanlış soluk alıp vermeden, yanlış boğumlamadan kurtarmak suretiyle bu kusurlar pekâlâ giderilebilir ya da hastalık sonucu meydana gelmişlerse, sağaltım yolları pekâlâ bulunabilir.

"Sonuç olarak diyebiliriz ki, doğuştan gelme iyi niyetli bir ses bile, şarkı söylemek için olsun, konuşmak için olsun, kesenkes işlenip geliştirilmelidir.

"Peki, ama nasıl? Operacı olacaklara uygulanacak yöntemle mi? Yoksa tiyatro tamamiyle değişik bir yöntem mi gerektirir?

"Kimileri ikinci görüşten yanadırlar; bunlar diyorlar ki, konuşmada açık seslere yervermek zorunluluğu var. Ben de deneyimlerimden çıkardığım sonuçla şöyle diyorum: sesin açıklığı, bayağılığa, renksizliğe yol açar, yayılır ve hepsinin ötesinde de sık sık tizleşir. Bütün bunlar ise, sahne yönünden istenmeyen olgulardır.

"Başkaları da saçma bularak, yukarıdaki görüşe karşı çıkmaktadırlar. Bunlara göre, konuşma sesi yoğun ve kapalı olmalıdır.

"Bu da, kendi deneyimlerime dayanarak söylüyorum, sesin daracık bir uzam içinde kalması, baskılı, boğuk olması sonucunu doğurur. Bu durumdaki ses bir fıçıdan gelir gibidir, uçarak çevreyi kaplayacağı yerde, konuşanın hemen ayağı dibine düşüverir.

"O halde ne yapmalıyız?

"Bu soruya karşılık vermeden önce, size oyunculuk çalışmalarım sırasında fonemler, sesler ve diksiyon üzerinde yaptığım incelemelerden söz etmek isterim."

Tortsov, "Gençliğimde opera şarkıcısı olmak istemiş, kendimi bu yolda hazırlamaya koyulmuştum," diye sürdürdü sözünü.

"Bu yoldaki çalışmalarım sırasında şarkı söylemede gerekli soluk alıp verme ve sesi yerine oturtma yöntemleri hakkında önemli bilgiler edindim. Aslında şarkı söylemek için bu bilgilere pek gereksinme duymuyordum; daha çok, doğal, güzel, üretken bir konuşma becerisini kazanmama en iyi yardımı olacak yöntemleri arayıp bulmada yararlandım bu bilgilerden. Bu tür konuşmanın işlevi; teorik biçimdeki yüce duyguları ya da dramla komedinin sadece, sıcak, zarif duygu ve düşüncelerini sözcükler aracılığı ile seyirciye iletmektir. Bu doğrultudaki araştırmama son yıllarda opera alanında yapmış olduğum yoğun çalışmalar öncülük etti. Şarkıcılarla ilişki kurdum, onlarla ses sanatı üzerine konuşmalar yaptım, sesi yerine oturmuş şarkıcıların şarkılarını dinledim, tınıları çok çeşitli seslerle karşılaştım; boğaz, burun, kafa, göğüs, arka kafa, gırtlak, kısaca değişik tonlar arasındaki ayrımları öğrendim. Bütün bunlar benim işitsel belleğime bir bir yazıldı. Sonunda; sert damaktan, nazal bozluklara, öteki tını odalarından oluşan 'maske'ye yerleşmiş seslerin sağladığı yararlarm bilincine vardım, önemli olan da buydu.

"Şarkıcılar şöyle dediler: 'Dişlere ya da kafatasına itilen ses, tını

ve güç kazanır; bunun tersi olduğu yani ses damağın yumuşak kesimlerine itildiği zaman da ses boğuklaşır, pamukla sarmalanmışçasına titreşim yapar.

"Bir başka şarkıcı da bana şöyle dedi: 'Ben şarkı söyleyeceğim zaman, sesimi tıpkı ağzı kapalı bir hastanın ya da uyuyan birinin inleyişi gibi inleyerek yerleştiririm. Sesimi böylece yüzümün önüne, nazal boşluğa yönelttikten sonra ağzımı açar, önceki gibi inlemeyi sürdürürüm. İnilti bu kez, rahatça çıktığı, çıkarken de nazal boşluklarla maskenin öteki boşluklarından geçerek tını kazandığı için ses haline gelir!

"Bütün bu yöntemleri, düşlediğim ses karakterini elde edebilmek umudu ile, çalışmalarımda titizlikle uyguladım."

7

"Rastlantılar da zaman zaman bana yol göstericilik yaptı. Bunlardan biri, ülke dışı bir gezim sırasında ünlü bir İtalyan şarkıcı ile tanışmamdır. Bu şarkıcı, bir gün, sesi gereğince titreşimden yoksun olduğu için, o akşamki konserinde şarkı söyleyemeyeceği korkusu içindeydi. Yanında bulunmamı, bir terslik olduğunda kendisine yardım etmemi rica etti. Sahneye doğru yürürken elleri buz kesiyordu, yüzü sapsarıydı, zihni allak bullaktı. Bununla birlikte, şarkısını olağanüstü güzel söylemeye başladı. Birinci bölümden sonra kulise geldi, son derece sevinçliydi, fısıldayarak:

"Geldi, geldi, geldi!"dedi.

Ben şaşkınhkla, "Nedir gelen?" diye sordum.

"Konserin ikinci bölümünde sahneye girmek üzere iken, 'Sesim,' dedi.

"Ben hâlâ şaşkınlık içinde, gene sordum, 'Nereye geldi sesiniz?'

"O, yüzünü, burnunu, dudaklarmı işaret ederek, 'Buraya,' dedi.

"Bir başka rastlantı ile, tanınmış bir bayan şan öğretmeninin öğrencilerinin şan konserinde bulundum ve öğretmenin yanında oturdum. Bu bana, onun heyecanlarını yakından izleme olanağı verdi. Korodaki öğrencilerden biri yanlış yaptığında, bu yaşlı bayan her seferinde ya koluma yapışıyor ya da sinirli sinirli dirseği ile beni dürtüyordu. Bu arada da kaygı ilé durmadan şu sözleri yineliyordu:

"Gene gitti, gene gitti, ya da sevinçten fısıldıyordu, 'Geldi, gel-

di!' Ben şaşkınlık içinde, 'Ne, nereye gitti?' diye soruyordum. O ise, korku ve umutsuzlukla, 'Ses, kafanın gerisine gitti, sonra da sevinçle şöyle fısıldıyordu kulağıma: 'Geldi, gene ağzına geldi, (sesin ön yüze geldiğini anlatmak istiyordu).

"Bu iki olayı ve 'geldi, gitti... ses öne geldi, geriye gitti,' sözlerini hiç unutamadığım gibi, şarkıcıların bu öne gelişlerinden sevinç, geri gidişlerden de dehşet duyuşlarını anlamaya çalıştım.

"Bu sevinç ve dehşet duygularının gerçekliğine erişmek için şan üzerinde çalışmak zorunda kaldım. Evdekileri rahatsız etmemek düşüncesiyle de çalışmalarımı ağzım kapalı olarak yavaş sesle sürdürdüm. Sonuç çok verimli oldu. Önce, sesi yerleştirme doğrultusunda yapılacak en iyi alıştırmanın, sese gerekli desteği buluncaya dek *hım* hecesini yavaş, yumuşak bir söyleyişle ve kesintisiz sürdürmek olduğu ortaya çıktı.

"Başlangıçta sadece orta perdeden bir, iki ya da üç nota saptadım, bu notaları maskenin tınlatma boşluklarına yerleştirerek çahşmaya başladım. Zaman zaman sesin tastamam yerine oturduğunu, zaman zaman da oturmadığını hissettim.

"Uzun süren çalışmalar sonunda, iki ya da üç notayı eskisinden bambaşka bir nitelikte - dolgun - yoğun, tınılı ses verecek biçimde yerleştirmenin yolunu buldum. Ama bu kadarla yetinmedim. Seçtiğim notaları, burnumun kökünü titretecek kadar tınlatarak ağzım açık seslemeye karar verdim.

"Bunu yapmak benim için zor değildi. Yapabiliyordum. Gelgelelim, o zaman da sesim tamamiyle nazal bir hal alıyordu. Bundan kurtulmak için yepyeni bir dizi alıştırma yapmaya girişmem gerekti. Uzun süre çalıştım; sonunda derdin gizi sade bir çözümle aydınlanıverdi. Yapılacak biricik şey, burun boşluğunun iç kısmındaki küçük ve güçlükle hissedilebilen gerginliğin, baskının giderilmesinden ibaretti. Gerçekten, ben de kendimde böyle hafif bir gerginlik ya da baskı hissetmekteydim.

"Uğraşa didine bu baskıdan kurtulmayı başardım. Notalar yerlerinden çıkıyorlardı, eskisinden de güç idiler; gelgelelim, titreşim yönünden fazla, istediğim ölçüde değildiler. Hâlâ ilkel sesin hoş olmayan izlerini taşıyorlardı; henüz kendimi kurtaramamıştım onlardan. Sesi geriye, gırtlağa düşürmemek için direndim durdum; zamanla bu güçlüğün hakkından kesenkes gelirim umudundaydım.

"Araştırmamın ikinci evresinde deneyimlerimin alanını genişletmeye çalıştım. Bir süre, sonra, yüksek ve alçak tonlar gibi orta tonların da temiz ve güzel çıktığını, nitelikçe daha önce elde ettiğim tonlara benzediğini hayretle fark ettim.

"Böylece yavaş yavaş, kendi ses sınırım içindeki doğal açık tonları denetim altına almayı, her birini arı duru hale getirmeyi başardım. Bütün bunlardan sonra işin en güç yanı başlıyordu; yüksek tonların sınırını bulmak; bu ise, herkesin bildiği gibi, yapay olarak yerleştirilmiş kapalı tonlarla olabilirdi.

"Eğer bir şey arıyorsanız, sahile gidip oturarak aradığımz şeyin kendiliğinden gelip sizi bulmasını beklemeyin; inceleyin, araştırın, bıkıp usanmadan araştırın, inceleyin! Ben de evde bütün boş zamanlarımı, yeni tınılar, yeni yeni ses yerleştirme noktaları bulmak çabasıyla 'hımmmm' alıştırmalarına ayırdım.

"Bu araştırma döneminde raslantıyla farkına vardım ki, sesleri maskenin önüne itmeye çalıştığım sırada başımı öne eğiyor, çenemi de aşağıya düşürüyordum. Bu hareket, sesin, alabildiğine önden çıkmasını kolaylaştırmaktaydı. Şarkıcıların pek çoğu bu yöntemi bilmekte ve uygulamaktadır.

"Ben de yüksek tonlar üzerindeki çalışmalarımı aynı yöntemle sürdürdüm. Başlangıçta yalnız ağzım kapalı olarak ve gerçek sesle değil, notaları 'möö'leyerek çalıştım.

"İlkbahar geldi. Ailem kasabaya göçtü, apartımanda ben yalnız kaldım. Böylece, 'möö'leme alıştırmalarımı, kapalı ağızla olduğu kadar ağzım açık olarak da yapma olanağını elde etmiş oldum. Ailemin kasabaya gidişinin ertesi günü eve akşam yemeğine geldim, her zamanki gibi divana uzandım ve başladım 'möö' lemeye. Tam bir yıllık aradan sonra, ilk kez ağzım kapalı olarak yerine yerleştirdiğim bir notayı, ağzım açık olarak çıkarma tehlikesini göze aldım.

"Çenemi araladığımda, daha önce hiç çıkarmadığım, fakat çıkarmayı hep düşlediğim ve ancak şarkıcılardan duyup işittiğim, olgun, güzel, pırıl pırıl bir ton ağzımdan ve burnumdan dışarı uğramasın mı? Birden bire, hem de umulmadık bir biçimde meydana gelen bu olay karşısında şaşırıp kaldım.

"Sesimi yükselttikçe, ton daha da güçleniyor, daha da güzelleşiyordu. Böyle bir ton üretebileceğimi hiç sanmıyordum. Sanki bir mucize olmuştu bende. O kadar sevinmiş ve heyecanlanmıştım ki,

bütün akşam boyunca o tonu ürettim durdum; sesim yorulmadığı gibi, gitgide güzelleşti de güzelleşti.

"Ben bu düzenli çalışmalara girişmeden önce, yüksek sesle ve uzun süre söylediğim şarkılarda, doğal olarak, gırtlağım yorulur, sesim kısılırdı. Şimdi ise, tam tersine, bu biçimde şarkı söylemek gırtlağım için de, sesim için de yararlı rahatlatıcı olmaktaydı.

"Başkaca hoş bir sürpriz daha meydana geldi bende: O güne değin ses sınırım içinde bulunmayan bir takım yeni tonlar da üretir oldum. Sesimde yeni bir renk, değişik bir tını, eskisinden daha çok yumuşaklik ve hoşluk belirdi.

"Bütün bunlar nasıl oldu da kendiliğinden meydana geldi? Besbelli ki, alçak sesle yapılan 'möö'leme alıştırmaları, sadece üzerinde çalışılan tonun gelişimini sağlamakla kalmamış, aynı zamanda bütün ünlüler arasında da bir denge yaratmıştır.

"Bu, yerine yenileyin yerleştirmeyi başardığım tonla, ünlülerin bütün açık sesleri aynı notaya, yani dişlerin hemen gerisinden başlayan sert damağa yöneldi, oradan da maskemin ön yüzündeki nazal boşluklara yansıdı.

"Daha sonraki denemeler göstermiştir ki, ses yükseldikçe tonun kapalı yapay sınırına girmekte, sesin destek noktaları da nazal boşluklara doğru kaymaktadır.

"Bundan başka, saptadığı bir şey de şu oldu: benim doğal açık notalarım, sert damağa karşı kendi kendilerini destekleyerek nazal boşluklara geçerken, nazal boşluklarda desteklenen kapalı notalar ise, sert damağıma yansıyorlar.

"Birçok akşamlar yeni sesimin büyüsü ile esrikleşerek boş evde dilediğim gibi bağıra bağıra şarkı söyledim. Ama çok sürmedi esrikliğim, tez vakitte ayıktım. Bir opera provasında, ünlü bir orkestra yöneticisinin, şarkıcılardan birini, tonlarını çok fazla öne ittiği, bu nedenle de çingenelere özgü burunsu sesler çıkardığı için eleştirdiğini işittim.

"Bu olay beni allak bullak etti. Yönetmenin dediği doğru idi; sesimi maskımın önüne yerleştirdiğim zaman, sözünü ettiği o hoşa gitmeyen sesin ben de ayırdına varmıştım.

"Böylece, yeniden araştırmalara ve çalışmalara koyulmak zorunluluğu baş gösterdi.

"Önceki bilgilerimin ışığı altında, yeni yansıtma yüzeylerini bul-

mak amacıyla, kıyı köşe başımı yeniden gözden geçirmeye başladım; gerçekten de sert ve yumuşak damağımın her noktasında, tepemde, hatta o kadar korktuğum, korkutulduğum bir bölgede yani başımın gerisinde, kısaca her yerde değişik yansıtma ve tınlama yüzeyleri buldum. Bu yüzeylerin her biri, tonun yükselip güçlenmesine şu ya da bu ölçüde katkıda bulunduğu gibi, yeni yeni renkler kazanmasına da yardım etti. 'Çingenelere özgü burunsu ses'i denetim altına almayı da böylece rastgele öğrenmiş oldum.

"Bu araştırmalardan, bu denemelerden şunu öğrendim ki, şarkı söyleme tekniği, benim sandığımdan çok daha ince ve karmaşık bir tekniktir ve bu tekniğin gizi de sadece maskın içinde değildir.

"Ne yazık ki, aydınlığa çıkarabildiğim biricik giz bu oldu. Bulunduğum şan sınıflarında, yüksek ton çalışmaları yapılırken öğretmenin, öğrencileri ikide bir, 'Esneyin!' diye uyarması beni şaşırtmıştı.

"Yüksek ton üzerinde çalışırken, gerginlikten kurtulmak için, çene ve gırtlak tastamam esneme durumuna getirilmelidir. Böyle yapıldığında, gırtlak rahatça açılıp genişler, istenmeyen gerginlik de ortadan kalkar. Bu yeni giz aydınlanınca, baskı ortadan kalktı, üst tonlarım olgunlaştı ve her biri kendine özgü bir tınıya kavuştu. Bu da beni çok mutlu etti."

8

Hemen ertesi ders, Tortsov, yaptığı araştırmanın öyküsünü anlatmayı sürdürdü:

"İşte, belirttiğim bu çeşitli çalışmalar, denemeler sonunda ünlüleri dosdoğru yerlerine oturtmamı sağlayan bir ses elde etmeyi başardım. Sesleme çalışmalarımı bu ünlüler üzerinde yürütebiliyordum. Sesim de bütün ses bölgelerinden güçlü, olgun ve düz olarak çıkıyordu.

"Ses alıştırmalarından sonra şarkı söylemeye giriştim; fakat, şaşılacak şey, söylediğim, şarkıya benzemiyordu, ses alıştırması yapmaktaydım gene; çünkü, sadece ünlüleri seslendirmekteydim.

"Ünsüzler ise, yalnızca sessiz kalmakla yetinmediler; bütün kurulukları, takır takır halleriyle şarkımı engellemeye kalktılar. O zaman, S. M. Volkonski'nin 'Ünlüler nehirdir, ünsüzler de onların setleri' diyen vecizesini ammsadım. Söylediğim şarkının cılız, iğreti

ünsüzleriyle; setsiz bir nehirde çağlayan, çevredeki bataklıklara yayılan su içine düşenleri boğan azgın sulara benzeyişi işte bundan ileri gelmekteydi.

"O günden sonra, dikkatimi doğrudan doğruya ünsüz harfler üzerinde yoğunlaştırdım. Bu harfleri ben nasıl boğumluyordum, başkaları nasıl boğumluyordu, titizlikle inceledim; operalarda, konserlerde şarkı söyleyenlere kulak verdim. Verdim de ne öğrendim? Şunu söyleyeyim ki, benim başıma gelen onların en iyilerinin de başına gelmiştir. Söyledikleri aryalarla şarkılar, ünsüz harflerin, iğreti, güçsüz, gelişigüzel boğumlanması yüzünden, düpedüz ünlü seslemeleri olmaktan öteye geçemiyordu.

"Kendi sorunumun içyüzünü, tanınmış bir İtalyan baritonunun, ünlü harfleri seslemedeki zayıflığım, ünsüzleri işin içine katarak sesinin oylumunu on katına çıkardığını görüp işittiğim zaman, ancak o zaman tastamam anlayabildim. Ben de aynı şeyi yapayım dediysem de istenilen sonuca kısa sürede ulaşılacak gibi değildi.

"Ayrıca, bu yoldaki çalışmalarından, ünsüz harflerin, ister tek başlarına, ister ünlülerle bir arada olsunlar, tonları olmadığı sonucuna vardım. Her harfi tam değeriyle sesleme konusunda olağanüstü uzun ve çetin çalışmalar, alıştırmalar yapmak zorunda kaldım.

"Akşamlarımı, harf ve sesle alıştırmalar, şarkı söyleme çalışmalarıyla geçiriyordum. Bütün alıştırma ve çalışmalarımda tam başarıya ulaştığım olmadı. Özellikle ıshklı ve 'gürültülü' harflerde hiç başarıya ulaşamıyordum. Herhalde, doğuştan gelme bir kusurum, bir yetersizliğim olmalıydı.

"Ünsüz harfleri tam ve doğru seslemenin tek koşulu, ağzı, dudakları ve dili gereken duruma getirmekti.

"Bu amaçla, diksiyonu çok güzel olan öğrencilerimden birinin yardımına başvurdum.

"Öğrencim çok sabırlı bir kişiydi. Bu da bana, yanlış sandığım ünlüleri boğumlarken, ağzını saatlerce gözleyip dudaklarıyla dilinin aldığı durumları bir bir not etme olanağı verdi.

"Kuşkusuz, iki insanın hiçbir zaman tıpatıp aynı biçimde konuşması düşünülemez. Herkesin şu ya da bu nedenle başkalık gösteren kendine özgü bir konuşma biçimi vardır.

"Bununla birlikte, ben gene de kendi boğumlamamı, sabırlı öğrencimin not ettiğim boğumlamasına benzetmeye çalıştım. Gelge-

lelim, sabır denen şeyin de bir sınırı vardır; öğrencim bu denekliğe daha fazla dayanamayacağını binbir özür dileyerek bildirdi. Bunun üzerine bilgili, deneyim sahibi bir diksiyon öğretmeninin gözetimi altında çalışmaya başladım, hayli de ilerleme gösterdim.

"Çok geçmeden bu başarının sevinci de yarıda kaldı. Birlikte çalıştığım opera öğrencileri her boğumlamada bir değil, birkaç tane ünsüz çıkarmaları nedeniyle öteki şarkıcılarla müzikçiler tarafından kıyasıya eleştirildiler. Eleştirenler haklıydılar. Bu biçim boğumlamada ünsüzler ünlülerden yoksun kalıyor, kaldığı için de boğumlama bütün ile anlamını yitiriyor, saçma sapan bir şey olup çıkıyordu.

"Şarkı söyleme çahşmalarına kendimi öylesine kaptırmışım ki, araştırmamın başlıca amacı olan sahne konuşması ile deklamasyon (*) yöntemlerini unutuvermişim.

"Neyi aradağımı anımsayarak, şarkı söylemek için öğrenmiş olduğum yöntemle konuşmaya çalıştım. Derken, sesim başımın gerisine kayıvermesin mi? o kadar uğraştım, didindimse de bir türlü onu oradan kurtarıp maskemin önüne getiremedim. Konuşmada maskeyi kullanmayı öğrendiğimde konuşmam tamamiyle yapay olup çıktı.

"Peki, ne demek oluyordu bu? Kendi kendime, şaşkınlık içinde hep bu soruyu soruyordum. Bir insan, şarkı söyler gibi konuşmamalıydı, bu açıktı. Profesyonel şarkıcıların, her zaman, konuşma biçiminden ayrı bir biçimde şarkı söylemeye özen göstermelerinde şaşılacak bir şey yoktur.

"Bu konu üzerinde ilgililere yönelttiğim sorular, bir çok şarkıcının konuşmada, şarkı seslerindeki tınıyı bozmamaya çalıştıkları gerçeğini ortaya çıkardı.

"Biz oyuncular içinse, bu konuda gösterilecek sakınma hiç de gerekli sayılamazdı; çünkü bizim şarkı söylemede güttüğümüz biricik amaç, sesimizdeki tını ile konuşma olanağına kavuşmaktı.

"Bu konu üzerinde titizlikle durup çalıştığım sıralarda, diksiyonu ve coşkusal anlatımının çarpıcılığı ile ünlü bir yabancı oyuncu

(*) Jest ve hareketleri, söyleyişi tumturaklı, abartılı kişinin başvurduğu konuşma biçimi. (Çev.)

bana şöyle dedi: 'Sesiniz bir kere yerine oturdu mu, o zaman rahatlıkla ve tastamam şarkı söyler gibi konuşursunuz.'

"İşte bu bilinçlenmeden sonra, denemelerim yeni bir yönde, hızla gelişmeye başladı. Şarkı söyleme ile konuşma sıra ile birbirini izledi; onbeş dakika şarkı söylüyor, onbeş dakika da konuşuyordum; sonra yine şarkı söylüyor, gene konuşuyordum. İstenen sonuca erişmemekle birlikte, bu alıştırma ve çalışmalarıma uzun süre devam ettim.

"Bu da doğaldı; çünkü, günlerce süren yalan yanlış, bozuk düzen konuşmaya karşılık bir kaç saatlik özenli konuşma bence neydi ki? Düzgün ve doğru konuşma, sürekli olmalıydı, alışkanlık haline gelmeliydi, yaşamıma karışmalı, ikinci doğam olabilmeliydi.

"Şan derslerinde siz öğrencilere sadece sesi yerleştirme alıştırmaları yaptırılmakla yetinilmemektedir. Sınıfta, bilgili ve deneyimli bir öğretmenin gözetimi altındaki çalışmalarda bir şeyler öğreneceğiniz, sonra da bu öğrendiklerinizi kendi kendinize, evde ve her yerde gün boyu uyguladığınız varsayılmıştır.

"Bu yeni yöntem bizi tümüyle sarmadıkça, bizim de onu gereğince özümledğimiz düşünülemez. Tiyatronun içinde, dışında, her yerde, her zaman doğru ve güzel konuşmakta olduğumuzu bilecek kadar uyanık bulunmalıyız. Bu tür konuşmayı ikinci doğa haline getirmenin, sahneye adım atarken diksiyonumuzdan korkmamanın tek yolu budur.

"Hamlet'i oynayacak oyuncu, sahneye girerken sesinde ve konuşmasındaki kusurları düşünmek zorunda kalırsa, zihnini onlara takarsa, yaratıcılığını üstlendiği rolün altından kalkamaz. Bu nedenle, ses ve diksiyon kusurlarınızı daha yolun başındayken kesinlikle çözüme bağlamanızı öğütlerim. Çünkü, her türlü duygu ve düşünceyi bütün ayrıntılarıyla, ustaca, güzel güzel anlatma ve iletme olanağını size konuşma kazandırır. Bu sanatın incelikleri üzerinde ömrünüz boyu durup dinlenmeden çalışmak zorunda oluşunuzun nedeni işte budur.

"Öğrencilik yıllarım sona erdikten sonra bile bu konudaki araştırmalarımı sürdürdüğüm herhalde dikkatinizden kaçmamıştır. Şunu söyleyeyim ki, işin üstesinden gelmem hiç de kolay olmadı. Ama, önemini kavradığım için, ben gene de elimden geleni sonuna dek yapmaktan geri durmadım.

"Durup dinlenmeden sesimi incelediğim zamanlar oldu. Kusurlu, yetersiz konuşma alışkanlıklarını dilimden söküp atmak için bıkmadan, usanmadan, aralıksız çalıştım.

"Derken, bir süre sonra, gündelik konuşmamda bir değişiklik, bir başkalaşma olduğunu hissettim. Kimi harflerin, hatta sözcüklerin, sözcük öbeklerinin sesleri doğru ve temiz çıkar oldu; o zaman, şarkı söyleme çalışmalarında öğrendiklerimi konuşmaya uygulamakta olduğumun ayırdına vardım. Tıpkı şarkı söyler gibi konuşuyordum. Bu terslik, hep, sesimin yumuşak damağa ve gırtlağa kaçmaya kalktığı kısa aralıklarda kendini gösteriyordu.

"Bugün de durum tamamiyle değişmiş sayılmaz. Bu gidişle, konuşma sesimi, şarkı sesim kadar rahat kullanabileceğimi sanmıyorum. Besbelli ki, her provadan ya da her temsilden önce bir takım alıştırmalar yaparak sesime çekidüzen vermem gerecek.

"Bütün bunlara karşın, bu konuda genellikle başarılı olduğum da bir gerçekti. Sözgelimi, yalnız şarkıları söylemede değil, konuşmada da, sesimi, istediğim anda ve rahatlıkla maskemin önüne yerleştirebiliyordum.

"Çalışmalardan elde ettiğim en önemli sonuç şu oldu: *şarkıda geliştirdiğim kesintisiz ses çizgisini konuşmaya da uygulayabilmek; bu çizgi olmaksızın gerçek bir söz sanatından söz etme olanağı yoktur.*

"Nicedir ardında koştuğum, düşlediğim de işte buydu; bu çizgi, sadece günlük konuşmamıza değil, özellikle şiiri seslendirişimize de (*) güzellik ve müzik katar.

"Bu kesintisiz çizginin, ancak, ünlülerle ünsüzlerin, şarkıda olduğu gibi, kendi değerleri içinde tınlama uyumu ile oluştuğunu da deneyimlerim sonucunda öğrendim. Eğer sadece ünlüler beslenir, korunur, güçlendirilir de ünsüzler savsaklanırsa, o zaman bir uçurumla, bir kopuklukla ve boşlukla karşılaşılır, kesintisiz çizgi yerine bir takım ses kırıntıları elde edersiniz. Bu çizginin oluşumuna yalnızca patlamalı fonemlerin değil, sızmalı, sızmasız, gürültülü, gürültüsüz bütün ünsüzlerin katılması gerektiğini de çok geçmeden an-

(*) Şiir okumak sözü, aslında yanlış olsa gerek. Şiir, bizce, ya söylenir ya da seslendirilir. Söylemek, yaratmakla karışabilir belki. Seslendirmek en doğrusudur diye düşünüyoruz. (Çev.)

ladım.

"Şimdi, benim konuşma sesim kesintisiz çizgiyi oluştururken şarkı sesine dönüşebilir; mırıldanma, vızıldama, hatta gürleme halini alabilir; ünlülerin seslerine, sızıcı ünsüzlere göre de tonlarıyla renklerini değiştirebilir.

"Sizlere uzun uzun anlattığım bu çalışma döneminin sonunda, her ne kadar sözcük ya da tümce duygusunu edinme aşamasına erişemedimse de hecelerin sesleri arasındaki ayrımların bilincine ulaştığımı söyleyebilirim.

"Bu konuda yaptığım araştırmalarla edindiğim sonuçları, yüksek sesle ve uzun uzadıya eleştirmekten çekinmeyecek uzmanlar çıkabilir. Varsın eleştirsinler. Benim yöntemim, deneyimlerimin, alıştırmalarımın, uygulamalarımın ürünüdür; elde ettiğim sonuçlar ise, her zaman incelemeye açıktır.

"Bu tür eleştiri; temiz diksiyon, fonemlerin, hecelerin, sözcüklerin ses üretimi sorunlarının yanı sıra, sahnenin isteklerine uygun sesin yerine yerleştirilmesi ve bu yerleştirmeyi öğretme yöntemleri açısından da yararlıdır.

"Son dersimizde size söylediklerimden sonra, sanırım, sesi yerleştirme, şarkı ve sahne diksiyonu konuları üzerinde gereken çalışmalara başlayacak yeterlikteki hazırlığı yapmış bulunmaktasınız.

"Okulda bulunduğunuz şu sırada bu çalışmaya girişmenin tam zamamdır.

"Sahneye çıkan oyuncu, her yönü ile ve tastamam donanmış olmalıdır. Oyuncunun sesi, yaratıcı çabasının en önemli aracıdır. Amatörlükten çıkıp da profesyonel oyuncular haline geldiğinizde, yanlış bir benlik anlayışı, sizi, abece'yi yeni öğrenen bir öğrenci gibi çalışmaktan alıkoyabilir. Bu nedenle, size diyorum ki: gençliğinizi, okul yıllarınızı çarçur etmeyin; her ikisinden de alabileceğiniz verimin en çoğunu alabilmek için çaba gösterin. Bu yıllarda, bu günlerde, burada, şimdi yapılması gerekeni yapmazsanız, gelecekte hiç yapamayacaksınız; bundan doğacak eksiklik de sahne üzerindeki yaratıcı çalışmalarınızın her adımında sizi engelleyecek, tökezletecektir. Sesiniz size zorluklar çıkaracak, hiçbir zaman yardımda bulunmayacaktır. Onuruna verilen bir akşam yemeğinde, ısıölçerini cebinden çıkarıp çorbasına, şarabına, kısaca her türlü içileceklere daldıran bir oyuncu, bir keresinde, 'sesim yazgımdır, servetimdir'

demişti. Sesine gösterdiği üstün ilgiden dolayı, ağzına koyduğu her şeyin ısısı ile yakından ilgilenmek zorunda kalıyordu. Bu da, yaratıcı doğanın en yüce armağanlarından birine - güzel, tınılı, anlatımlı ve güçlü bir sese karşı gösterilen ilgiyi belirlemekteydi."

Sözün bitiminde, Rakhmanov, bize yeni diksiyon öğretmenimizi tanıttı. Kısa bir ara konuşmasından sonra Madam Zaremko, Rakhmanov'la birlikte ilk dersimizi verdiler.

Kendi kendime, derste anlatılanları not edeyim mi, etmeyeyim mi diye sordum, sonunda, not etmeyi gereksiz buldum. Çünkü, anlatılanların hepsi, öteki okullarla konservatuvarlarda anlatılanların hemen hemen aynısıydı. Aradaki tek ayrım, bizim diksiyon kusurlarımızın sınıfta, anında iki öğretmenin gözetimi altında düzeltilmesiydi. Diksiyona ilişkin bu düzeltmeler, sıcağı sıcağına, şan öğretmenimizin yönetiminde yürüttüğümüz ses alıştırmaları çalışmalarına aktarılırdı. Aynı biçimde, şan dersindeki kusurlarımızın düzeltimi de, gene hemencecik konuşma sımfına iletilirdi.

Bölüm VIII

TONLAMALAR VE DURAKLAR

1

Bugün okul tiyatrosunun salonuna girdiğimizde, büyük bir karton üzerine yazılmış şu sözcüklerle karşılaştık: "Sahne Üzerinde Konuşma." Her zaman yaptığı gibi, Tortsov, yeni bir çalışma dönemine girdiğimiz için bizi kutlayarak dedi ki:

"Son dersimizde size, oyuncuların, heceleri oluşturan ünlü harflerle ünsüz harflerin niteliklerini içlerinde duyma alışkanlığını kazanmaları gerektiğini anlatmıştım.

"Bugün sözcükleri ve sözcük öbeklerini ele alarak incelememizi sürdürüyoruz. Konu üzerinde sizlere uzun uzadıya ders vereceğimi sanmayın, bu, konunun uzmanına düşen bir iştir. Benim size söyleyeceklerim, yalnızca, sahne üzerindeki Konuşma Sanatı'nın çeşitli yönlerine ilişkin kendi kişisel deneyimlerimle öğrendiklerimden ibarettir. Bunlar, 'Konuşma Yasaları' konusunda yapacağınız yeni inceleme ve alıştırmalarda sizlere yardımcı olacaktır.

"Bu yasalar ve sözcükler üzerine pek değerli kitaplar yazılmıştır. Bunlar arasında Rus oyuncularının gereksinmelerine en iyi karşılık vereni, S. M. Volkonski'nin Anlatımlı Sözcük üzerine yazdığı güçlü kitaptır. Sahne konuşmasına giriş derslerimiz boyunca bu kitaba sık sık baş vuracak, ondan alıntılar yapacak, örnekler göstereceğim. Bir oyuncu kendi dilinin bütün inceliklerini bilmelidir. Duygu incelikleri yetersiz bir konuşma ile anlatıma kavuşturulmak istenirse ne hale gelir? Birinci sınıf bir müzikçi, hiçbir zaman akortsuz bir sazı çalamaz ve çalmamalıdır. Konuşma konusunda bilimin verilerine gereksinme duymaktayız, ama, bu verilerden yararlanmanın en verimli yolunu da bulmak, bilmek zorundayız. Temel kural-

ları öğrenmeden kafamızı bir yığın yeni düşüncelerle doldurarak bunları sahnede uygulamaya kalkmanın hiç bir gereği yoktur. Bunun tersine hareket eden öğrencinin hem zihni allak bullak olur, hem de bildiklerini unutma ya da yok etme durumu başgösterir. Bilimle sanat ancak birbirlerini destekledikleri ve bütünledikleri ölçüde yararlı olabilirler."

Tortsov bir an düşündü, sonra şöyle sürdürdü sözünü:

"Sahneye çıkan bir kimsenin: görmeyi, yürümeyi, hareket etmeyi, başkalarıyla ilişki kurmayı yeniden öğrenmesi, bunun için de kendini eğitmesi gerektiğini size sık sık söylemişimdir. İnsanlarm büyük çoğunluğu, kendilerinde ve başkalarında var olan kusurların hem ayırdında olmak, hem de bu kusurlara alışmış olmak nedeniyle, günlük yaşamlarında doğru, düzgün ve güzel konuşmamaktadır. Sizler bu olgunun dışındasınız demiyorum. Şöyle diyorum: konuşma düzeltimi ve geliştirimi çalışmalarına başlamadan önce dilinizdeki kusurlarla yetersizlikleri saptamak zorunluluğu var; bunu yapmalısınız ki, kendi bozuk düzen konuşmalarını, sözüm ona oynadıkları rollere uygun düşmekte olduğu gerekçesiyle sahneye getirme alışkanlığındaki oyuncu takımından ayrılıp kurtulabilesiniz.

"Sözcükler ve onları söyleyiş biçimi, sahnede, günlük yaşamdakinden çok daha belirgin hale gelir. Pek çoğunda, oyunculardan, metni bağırıp çağırmadan, kendilerini yormadan yinelemeleri istenir. Bu bile bezginlikle, gelişigüzel yapılır.

"Çeşitli nedenleri var bunun; birincisi şu; günlük yaşamda insan, gereksinme duyduğu şeyi elde etmek, bir sonuca ulaşmak; doğru, güzel, yararlı konuşmuş olmak için, bir de konuşmak zorunda olduğu için konuşur. Kullandığı sözcüklere fazlaca özen göstermeden başkalarıyla rastgele gevezelik etmekte olan bir insan bile bu işi yaparken konuşmasında gene de vakit geçirmek, ilgi çekmek vb. gibi belli bir amaç gütmektedir; hepimizin yakından bildiği bir gerçektir bu.

"Sahnede durum değişiktir. Orada biz başka birinin, yazarın sözcüklerini söyleriz ve bu sözcükler de çoğunlukla, bizim kendi sözcüklerimizden, kendi gereksinmelerimizle isteklerimizi anlatmakta kullandığımız sözcüklerden başkadırlar.

"Dahası var, biz günlük yaşamda, gerçekten gördüğümüz ya da zihnimizde yer eden yani düşünüp hissettiğimiz şeyler üzerinde ko-

nuşmaktayızdır. Sahnede ise, görmediğimiz, kendimiz için hissedip düşünmediğimiz, fakat rolümüzün imgesel kişilerinin yaşamını oluşturan duygu ve düşüncelerini dile getirmek için konuşmak zorundayızdır.

"Günlük konuşmada nasıl dinleyeceğimizi biliriz; çünkü, söylenen şey ya ilgimizi çekmiştir ya o şeyi dinlemek gereksinimi içindeyizdir. Sahne de ise, çoğu hallerde, gerçekten dinlemek yerine, sadece dinler gibi yapmakla yetiniriz. Oyundaşımızın sözleriyle düşüncelerinin derinliklerine inmeye çalışmayız. İniyormuş izlenimini yaratmak için dendimizi zorlarız. Zorlayınca da oyun abartılı hale gelir ve klişeleşir.

"Bu arada, canlı, insansal tepkileri öldürmeye, söndürmeye yönelik olumsuz koşullar da yaratılmış olur. Provalarda, uzun süren temsillerde ha bire yinelenen tümceler, giderek makinemsi, otomatik bir hale gelir. Sonunda, metnin özü, ruhu kaçar, geriye kuru sesten ibaret kabuğu kalır. Sahneye çıkma hakkını elde edebilmek için, sahnede bir şeyler yapma yükümlülüğünün bilincine varmış olmak gerekir. Çoğu oyuncular ise, rollerindeki boşlukları doldurmak için tümcelerini otomatik bir biçimde yinelemekle yetinirler.

"Bunun sonucu olarak da, ezberledikleri tümceleri, sahnede öz anlamlarının derinliklerine inmeden, inmeye çalışmadan, makinemsi bir söyleyişle, düşünmeden, adeta papağanca söyleme alışkanlığını kazanırlar. Bu alışkanlığa bir kez yakalananlar da makinemsi konuşmaktan kendilerini kurtaramazlar. Böylece, kalıplaşmış, klişeleşmiş bir sahne konuşması ile karşı karşıya kalırız.

"Günlük yaşamda rastladığmız şu tür makinemsi konuşmaları hepimiz yakından biliriz: 'Nasılsınız?' 'Çok iyiyim, teşekkür ederim,' Ya da, 'Hoşça kal. İyi şanslar!'

"Bu sözcükleri otomatik bir biçimde söyleyen kişi acaba o anda ne düşünüyor olabilir? Gerçek şu ki, o kişi o anda bu sözcüklerin içerdiği duygunun da, düşüncenin de dışında bulunmaktadır. Zihnimiz tümüyle başka şeylere dalıp gitmişken bu sözler ağzımızdan adeta kende kendine dökülür. Okulda da aynı şeyi görmekteyiz. Ezberlediği şiiri seslendiren bir öğrenci, o anda genellikle zihninden kendi işlerini, öğretmenin vereceği notu geçirmektedir. Aynı olguyu oyunculardа da gözlemleyebiliriz.

"Bu tür oyunculara göre, bir rolü oluşturan duygularla düşün-

celer üvey çocuklardır. Başlangıçta, yani piyesi ilk okuma sırasında, oyunculara hem rolleri, hem de karşılarında bulunanların rolleri yeni ve ilginç gelebilir. Fakat bu sözcükler provalarda yinelendikçe, yenilikleri ve ilginçlikleriyle birlikte temel anlamlarını da tümüyle yitirirler. Yitirdikleri için de, varlıklarını artık oyuncuların kalplerinde ve bilinçlerinde değil, sadece dillerinin kasları üzerinde sürdürürler. Bu noktaya gelindiğinde, oyuncunun kendi sözleriyle başkalarının sözleri arasında hemen hemen hiç bir ayrım kalmaz. Bundan öte, önemli olan tek şey, konuşmayı durgusuz duraksız sürdürebilmektir.

"Sahne üzerinde bir oyuncunun, kendisine söylenen ya da sorulan bir şeyi gereğince dinleyip kavramadan, önemli bir düşüncenin tastamam açıklanmasına fırsat vermeden oyundaşının sözlerine girmekte acelecilik etmesi son derece anlamsızdır. Kimi zaman bir repliğin anahtar sözcüğü öylesine dikkatsizce baştan savma söylenir ki, seyirci o sözü duymamış olacağı için, ona verilecek karşılığın da artık hiç önemi ve değeri kalmaz. Bu durumda, oyuncunun, soruyu bir kez daha yönelemesini oyundaşından istemesinin de hiç bir yararı olmaz; çünkü, her şeyden önce, anahtar sözcük güme gitmiştir ve bunun sonucu olarak da karşısındaki oyundaşından ne isteyeceğini bilemez hale düşmüştür. Bütün bu bozukluklar, rolün sözcüklerine olan inancı ve sözcüklerin canh içeriğini öldüren geleneksel, klişe oyunculuk biçiminden doğmaktadır.

"Oyuncular sözlerini, söyleyişlerini bile bile çarpıttıkları zaman durum daha da beter olur. Çoğu oyuncuların, rollerindeki sözcükleri, kendi ses özelliklerini, sesleme tekniklerinin üstünlüğünü, diksiyonlarının, söyleyiş biçimleriyle biçimlerinin yetkinliğini sergileme amacına araç edindiklerini hepimiz biliriz. Bu tür oyuncular, sanat açısından, sattığı müzik aletlerinin, bestecinin amacına en iyi hizmet edebilme nitelikleriyle değil de, sadece görünüşteki göz alıcı parlaklıklarıyla yetinen bir satıcıdan öteye geçememektedirler.

"Hecelerin kimi harflerine üstün özen göstererek bir takım ses oyunlarına ve teknikçe etkileme özentisine kendini kaptıran; sözcükleri söylemede sadece ses gösterisi yapmak, seyircilerin kulak zarlarmı gıdıklamak ya da sızlatmaktan başka hiç bir amaç gütmeyen oyuncular da aynı şeyi yapmaktadırlar."

2

Tortsov bugün dersine şu sorularla başladı: "Alt - metin sözü ile neyi kastediyoruz? Bir rolün metnini oluşturan sözcüklerin gerisinde ve altında yatan nedir?"

Yamtlarını da şöyle açıkladı:

"Alt - metin, bir rolde var edilen insanı somutlaştırma, derinlemesine kavrayıp anlatıma ulaştırma doğrultusunda gösterilecek yaratıcı çabanın kaynağıdır; bu kaynak, metnin sözcükleri altında devinimini duraksız olarak sürdürür, sözcükler de yaşamlarıyla varlıklarının nedenlerini işte bu kaynaktan alırlar. Alt-metin: bir rolün, bir piyesin özünü oluşturan çeşitli ve sayısız örüntüler ağıdır; bu ağ, *sihirli eğer*'lerden, belirli koşullardan, imgelemin her türlü ürününden, ruhsal devinimlerden, dikkatin yöneldiği nesnelerden, büyüklü küçüklü gerçeklerle o gerçeklere duyulan inançtan, uyarlamalarla ayarlamalardan ve bunlara benzer daha bir çok ögelerden dokunmuştur. Sahne üzerinde bir piyesin sözcüklerini *söz* haline getirmeye bizi iten kaynak, işte bu *alt-metin*dir.

"Birbiri ile yakından ilişkili bütün bu ögeler, tek tek tellerin birleşerek bir kabloyu oluşturması gibi, hep birlikte piyesin örüntüsünü meydana getirir ve üstün amaca yönelir.

"İşte bu nedenledir ki, duyularımız, ancak, bir piyesin ya da bir rolün 'baştan sona eylem çizgisi'ni dokuyan alt-metin kaynağının derinliklerine inebildiği ölçüde gerçekleşmektedir. Bu da sadece gövdesel eylemlerle değil, aynı zamanda konuşma ile olmaktadır; sahne üzerinde duygu-düşünce aktarımı, gövdesel eylemlerle birlikte, sesle, sözcüklerle de sağlanabilmektedir.

"Eylem konusunda sözünü ettiğimiz *baştan sona çizgi*nin söz alanındaki koşutu, alt-metin'de gizlidir.

"Bir sözcük içsel içeriğinin ötesinde ve tek başına, kuru bir kalıptan öteye geçemez. Eğer bir rolün metni bu kuru kalıplardan örülmüş ise, o rol bir takım kof sesler yığınından başka bir şey olamaz.

"Sözgelimi, *aşk* sözcüğünü ele alalım. Dilimizi bilmeyen bir yabancı için bu sözcük, sadece bir takım harflerin acayip bir bileşiminden başka bir şey değildir. Yabancıya göre, yürek oynatıcı, iç gıcıklayıcı bir içerikten yoksun olduğu için bomboş, anlamsız bir

sestir. Eğer boşluğu imgelemle, duygu ve düşüncelerle doldurulur, beslenirse, o zaman sözcük dirilir, yaşam gücüyle birlikte dipdiri bir anlam kazanır. Kazanınca da, 'Seviyorum' sözcüğünü oluşturan sesler insanın içinde yangınlar çıkarmaya, yaşammı altüst etmeye yeter.

"Bir komut olarak şu 'İleri!' sözcüğü, eğer gerçek vatanseverlik coşkusu ile dopdolu söylenecek olursa, böyle bir komutu alan birlikler, kuşku yok ki, ölüme koşa koşa gider. Karmaşık düşünceleri iletme işlevini yüklenen sıradan sözcükler bile dünya görüşümüz üzerinde etkili olmaktan geri kalmazlar. İşte bu nedenledir ki, sözcük, düşüncenin anlatımında en somut gerçekliğe ulaşmıştır.

Bir sözcük, tek başına, insanın beş duyusunu harekete geçirebilir. Bir müzik parçasının adını andığımızda o müziği içimizde duyarız; bir tabloyu düşündüğümüz zaman onu zihnimizde görürüz; bunun gibi, koku, dokunma, tat duyuları da uyarıcı nitelikteki bir tek sözcükle hemencecik harekete geçebilir.

"Aynı biçimde bir tek sözcük, insanda, acı duygularını da tazeleyip canlandırabilir. *Sanat Yaşamım* adlı yapıtta, diş ağrısı üzerine anlatılan bir öykünün, dinleyen kişide diş ağrısı yarattığı yazılıdır.

"Sahne üzerinde ruhsuz, duygusuz hiçbir sözcüğün hiçbir zaman yeri yoktur. Sözcükler içerdikleri düşüncelerden, duygulardan ve eylemlerden soyutlanamazlar. Sahnedeki oyuncuda ve oyunlarda, onların aracılığı ile de salondaki seyircide her çeşit duyguyu, isteği, düşünceyi, imgeyi, kısaca tüm duyumsal tepkileri uyandırma işlevi sözcüğe yüklenmiştir.

"Soruna bu açıdan baktığımızda diyebiliriz ki, söylenen söz, bir piyesin metni kendiliğinden ve tek başına değer taşımamaktadır; ona değer katan, alt-metin'dir, alt metnin içeriğidir. Sahneye adım atarken akhmıza getirmediğimiz de işte budur.

"Ayrıca, yazılmış ya da basılmış bir piyesin, sahnede aktörlerce oynanmadıkça, gerçek insansal coşkularla diriltilip yaşama kavuşturulmadıkça bitmiş, tamamlanmış bir yapıt sayılamayacağını da unutma eğilimindeyizdir. Aynı şey bir müzik yapıtı, bir senfoni için de söylenebilir. Yapıtı oluşturan notalar bir orkestranın çalgıcıları tarafından çalınmadıkça, o, gerçek, tam ve etkin bir senfoni olamaz. Seyirciye iletilmek istenen bir piyesin sözcüklerinin derinliğindeki alt-metine oyuncu, bir müzik parçasını oluşturan notaların ge-

risindeki alt-metine de çalgıcı kendi duygularının sıcak soluğunu üflerse, işte o zaman coşkusal kaynak çağlamaya başlar; piyesin, şiirin yazılmasını, müzik parçasımn bestelenmesini esinleyen gerçek nedenler - içsel öz ortaya çıkar. Bu tür yaratmalarda tüm dikkatimiz ve olanca titizliğimizle gözönünde bulundurmamız gereken nokta, işte bu alt-metin'dir. Alt-metin'siz sözcüklerin sahneye çıkarılmasından hiçbir özüre, daha doğrusu hoşgörüye yer yoktur. Sözcükler yazardan, ama alt-metin oyuncudan gelir, gelmelidir. Eğer gelmezse, halkın da tiyatroya gelmesine, gelmek zahmetine katlanmasına gerek kalmaz; evlerinde otururlar, açarlar piyeslerini, okurlar, olur biter.

"Bir piyes tamlığına ve yaşamına ancak sahnede kavuşur. Bir piyes ve onun alt-metni sahnede oynandığı zaman, ancak o zaman gerçek özünü açığa vurur; bu ise, yeniden yaratmadır ve bu yaratı da seyirciye oyuncular aracılığı ile iletilir.

"Rolün metnine göre duygularının müziğini bestelemek ve bu duyguları sözcüklerde nasıl dile getireceğini bilmek oyuncuya düşer. Sözcüklerin, tümcelerin içerdikleri anlam ve duygu incelikleriyle güzelliklerine, ancak, o sözcüklerle tümcelerde yaşayan canlı ruhun ezgisini duyarak erişebiliriz.

"Bu okulda yaptığımız daha önceki çalışmalardan, bir rolün, üstün-amaç'a yönelen içsel gelişimli eylem çizgisini anımsayacaksınız. Ayrıca, rolünüzü yaşamada gerekli içsel koşulları yaratma doğrultusunda bu çizgiyi nasıl biçimleyeceğinizi, biçimlendiremediğiniz durumlarda Psiko-tekniğin yardımına başvuracağmızı biliyorsunuz.

"İşte bütün bu konularda işlevsellik gösteren süreçlerin hepsi, konuşmada, söz söylemede de aynen geçerli ve gereklidir."

3

"Bulut... savaş... akbaba... leylak..."

Bu sözcükler Tortsov'un dudaklarından hiçbir coşkusal içerik taşımadan ve her biri arasında uzun suskularla döküldü.

Bugünkü dersimize de böylece gene her zamanki yöntemiyle başlamış oldu.

"Bu sesleri işittiğinizde içinizde neler oldu? Sözgelimi, 'bulut' söz-

cüğünü ele alalım - ben bu sözcüğü söylerken sizde ne türlü bir çağrışım oldu, ne hissettiniz, neydi zihninizde canlanan?

"Benim zihnimde, duru bir yaz göğünde kocaman bir duman lekesi belirdi.

"Şimdi şu tümceye kulak verin bakalım: 'Haydi istasyona gidelim.' Bu sözcükler, işittiğinizde sizde ne türlü bir tepki uyandırmaktadır? Daha doğrusu, zihninizde ne olup bitmektedir?

"Benim zihnimde olanlar şunlar: kendimi evden çıkıp bir arabaya binerken görüyor, belirli sokaklardan ve ana caddelerden geçerek kısa bir süre sonra da demiryolu istasyonunda buluyorum. Leo, kendini bir peronda üç aşağı beş yukarı dolaşırken görüyor; Sonya'nın imgelemi ise, kendisini çoktan güney iklimlerine uçurmuş, eş dost ziyaretlerine doğru yola çıkarmıştır."

Her birimiz zihnimizde olup bitenleri sayıp döktükten sonra, Tortsov şu eleştiriyi yaptı:

"Açıkça görülüyor ki, tümceyi oluşturan üç sözcük ağzımdan çıkar çıkmaz, siz hemen, sözcüklerin içeriğini üstünkörü yorumlayıverdiniz. Bu ise, pek sağhklı bir sonuç vermedi. Benim minik tümcemin zihninizde uyandırdığı çağrışımları bütünü ile bana anlatmakta güçlük çektiniz! Bizde, görsel bir izlenim yaratmak, imgelemimizde olup bitenleri kendi gözünüzle gördüğünüz gibi görmemizi sağlamak amacı ile sesinize, tonlamanıza, söyleyişinize nasıl da üstün bir özen gösterdiniz! Söylediklerinizin tam ve kesin olduğuna bizi inandırmak için nasıl çabaladınız!

"Aynı zamanda, bir demiryolu istasyonuna yapılan imgesel yolculuğun sizde uyandırdığı içsel görüntüleri bize olduğu gibi, tastamam aktarmaya da hayli önem verdiniz.

"Sahne üzerinde olup bitenlere karşı da her zaman aynı özeni ve titizliği gösterir, sözlerinizi aynı ilgi ve anlam derinliği ile söylerseniz, çok geçmeden büyük oyuncu olursunuz."

Kısa bir susmadan sonra, Tortsov, 'Bulut' sözcüğünü pek çok değişik tonlarda yineledi, sonra da sınıfa, ne demek, neyi anlatmak istediğini sordu. Yanıtlarımız üç aşağı beş yukarı doğru idi.

Bulut imgesini nasıl aktarmış, dile getirmişti? Öykünme yolu ile mi, mimik anlatımlı mı, var olmayan bir şeyi göstermek çabasıyla bakışlarını tavanda gezdirerek mi?

Tortsov, "Hepsi ile," dedi. "Doğaya bakın, sezgilerinize kulak

verin; size onlar doğru yolu gösterecektir. Uzmanı olmadığım bir alanda konuşmaktan çekinirim. Bu nedenle de, bilinçaltımızın çalışmasına karışmaktan kaçınacağız. En iyisi, ruhsal ve örgensel doğamızı yaratıcı çalışmamıza daha çok katmanın yollarını öğrenmektir. Bir rolün sesel (vocal) etmenini; en derin duygularımızla düşüncelerimizi, zihin gözümüzün gördüğü imgeleri dile getirip başkalarına aktarmaya yardım edecek ölçüde duygulu, anlatımlı hale getirmeyi bilmeliyiz.

"Sözcükler aracılığı ile, *akbaba*'nın, *leklak*'ın, *bulut*'un somut görüntülerini şu ya da bu oranda başkalarına aktarmak güç bir iş değildir. Ama, adalet, hak, doğruluk gibi soyut kavramların sözcüklerle aktarımı son derece güçtür. Elimizden gelseydi de bu sözcükleri söylediğimiz sırada içimizde neler olup bittiğini inceleyebilseydik, kim bilir, ne ilginç sonuçlarla karşılaşırdık."

Adalet, hak, doğruluk sözcükleri üzerinde düşünmeye başladım, sonra da bu sözcüklerin bende uyandırdığı duyguların derinliğine inmeye çalıştım. Zihnim allak bullak oldu, hangi noktadan yola çıkmak gerektiğini kestiremez hale geldim.

Zihnim, sözcüklerin bende uyandırdığı tema üzerinde çalışmaya başladı, dikkatim bu tema üzerinde odaklandı, böylece, söz konusu sözcüklerin asıl anlamlarının derinliğine daha çok inmeye başladım. Sonunda içim yüce, önemli, aydınlık, soylu duygularla doldu. Doldu ama, bütün bu nitelikler de tanımdan yoksun, havada kalan sözcükler olmaktan öteye geçmiyordu. Derken, *Adalet, Hak, Doğruluk* sözcüklerinin kapsamına giren çeşitli formül tümceleri anımsadım.

Gelgelelim, kuru bir formül - tümce beni ne doyurdu, ne de harekete getirdi. Minik coşkularm ışığı içinde şöyle bir parlayıp söndü, o kadar. Evet, coşkulara yaklaşmıştım, ama ele geçiremedim onları, egemenliğim ve denetimim altına alamadım.

Soyutu içine yerleştirebilecek bir biçim, şöyle elle tutulur, gözle görülür bir kalıp arayıp bulmak gerekmekteydi. İşte bu çetin ve çetrefil noktada imgelemim harekete geçti, güzel imgeler üretmeye başladı bana.

Evet ama, *Adalet, Hak, Doğruluk* kavramları nasıl somutlaştırılabilecekti? Bir simge, simgesel bir öykü, bir biçim ya da bir çizimle mi? Belleğim, *Adalet, Hak, Doğruluk* kavramlarını kişiliklendir-

mede kullanılmış ne kadar beylik yöntem varsa hepsini bir bir ortaya serdi.

Elinde terazi, parmağı ile, açık duran bir yasa kitabının bir paragrafını işaret eden bir kadın figürü canlandı zihnimde.

Gene de, ne zihince, ne duyguca doyuma eriştim. Derken, imgelemim çalışma hızını artırarak yeni bir görsel yorum sundu: Adalet, Hak, Doğruluk ilkeleri üzerine kurulmuş bir yaşam. Bu düşünceyi, fiziksel kavramların kalıbı içine dökmek, soyut olanla uğraşmaktan daha kolaydı. Gerçek yaşama ilişkin düşünceler daa somut, daha belirli ve belirgin düşüncelerdir. Gözünüzle de görebilirsiniz bu düşünceleri, görünce de hissedersiniz. Bu düşünceler sizi kolaylıkla harekete geçirir, doğal olarak da içsel yaşam duygusuna yöneltir.

Kendi yaşamımda yer alan bir olayı anımsadım; imgelemimin bana sunduğu görüntüye yakın bir olay, adalet hakkındaki duygumu az buçuk doyurmaya yetti.

Kendi üzerimde yaptığım bu gözlemi, Tortsov'a anlattığımda, çıkardığı sonuçlar şunlar oldu:

"Doğa öyle bir düzen kurmuş ki, birileriyle sözel iletişime geçtiğimizde, bu düzen gereğince, söyleyeceğimiz sözcüğü, önce zihin gözümüzün retinasına götürür, sonra da gördüğümüze göre konuşuruz. Birilerini dinlerken de, önce, söyleneni işitir, sonra da zihnimizde, işittiğimiz şeyin imgesini (resmini) yaratırız.

"Dinlemek, söyleneni görmektir; söylemek de görsel imgeler yaratmaktır.

"Oyuncu açısından, sözcük sadece bir ses - ya da sesler bireşimi değil, imge çağıran, çağrıştıran, uyandıran, yaratan bir kaynaktır. Bu nedenle, sahne üzerinde konuşurken kulaktan daha çok göze hitap etmeye özen göstermelisiniz."

4

Tortsov, Paul'den ezbere bir şey söylemesini istedi; Paul'ün, ezberinde hiçbir şey olmadığını bildirmesi üzerine, yönetmen şöyle dedi:

"Öyle ise, çık sahneye, birkaç tümce söyle ya da şuna benzer bir öykü anlat bize: İvan İvanovich'in evine uğramıştım; perişan bir

haldeydi; karısı kendisini terk etmişti. Olanı biteni anlatmak, zavallı adamcağızın acısını dindirmeye yardımını istemek amacıyla, Peter Petrovich'e koşmak zorunda kaldım.''

Paul öyküyü anlattıysa da, doyurucu bir izlenim yaratamadı. Bunun üzerine Tortsov şu açıklamayı yaptı:

''Söylediğin sözlerin bir tekine inanmadığım gibi, senin olmayan bu sözcüklerle bana neyi aktarmak istediğini de anlamadım.

''Bu sözcükleri, gerisinde, imgesel koşullar bulunmadan nasıl içtenlikle söyleyebilirsin? Önce, bu koşulların bilincine varman, sonra da onları zihninde canlandırman gerekirdi. Gelgelelim, sen, verdiğim bu sözcüklerin, İvan İvanovich ile Peter Petrovich'in yaşam öyküleri açısından taşıdığı önem üzerinde durup düşünmedin, bu önemi kavramadan konuştun. Gerçekte, bu sözleri söylemeni hakh gösterecek nedenleri saptaman gerekirdi. Dahası, kendi imgeleminde olup bitenleri açık seçik hale getirmek için çaba göstermeliydin.

''Başkasına ilişkin sözlerin içini gereken duygu, düşünce ve imgelerle doldurduğun zaman, o sözler senin olur, senin kendi sözlerin olur; böylece de, karısı tarafından tekedilen İvan İvanovich ile Peter Petrovich'in kimliklerini, nerede, nasıl yaşadıklarım, aralarındaki ilişkiyi bilmekte güçlük çekmezsin. Bu kişiler ancak o zaman sence bir gerçeklik kazanırlar. Oturdukları apartıman dairesini, odaların düzenini, mobilyaları, ufak tefek eşyanın yerleştiriliş biçimini incelemeyi, yani bütün bunları zihninde yerli yerine koymayı ihmal etme. Bu arada önce İvan İvanovich'in evine, sonra oradan çıkıp Peter Petrovich'in evine gitmek, daha sonra da öykünü anlatmakla görevlendirildiğin yere gelmek zorunda olduğunu unutma.

''Bu arada, yürüyüp geçtiğin caddeleri, içine girdiğin evlerin kapılarını da görmelisin. Kısaca, İvan İvanovich'in aile tragedyasını sözleri, konuşması ve hareketleriyle gereğince sergileyebilmek için her türlü dekorla koşullardan oluşan canlı bir alt-metin, içsel görüntülerden meydana gelen başı bütün bir film hazırlamak zorundasın. Bu içsel görüntüler (imgeler) bir *duygu durumu* (*) yaratır,

(*) Duygu durumu (Mood): Sevinçli, dertli ya da coşkusal bir tepki göstermek için kişinin içsel hazırlığı. (Ruhbilim Terimleri Sözlüğü, TDK, Dr. Mithat Enç.) (Çev.)

duygu durumu da içinizdeki duyguları harekete getirir. Biliyorsunuz ki, sahne dışında bütün bu işleri sizin yerinize yaşamın kendisi yapmaktadır; sahne üzerinde ise, gerekli koşulları hazırlama işi oyuncunun omuzlarına yüklenmiştir.

"Bu, sadece, gerçekçilik ya da doğalcılık hatırı için değil, kendi yaratıcı doğamız, bilinçaltımız için de gereklidir. Bu nedenle de, her ikisinin inanabileceği, inançla içinde yaşayabileceği imgesel bir gerçeklik duygusuna dayanması gerekmektedir."

Bu açıklamadan sonra, rolünü yineleyen Paul, bence daha etkili oldu.

Gelgelelim, Tortsov gene de doyumlanmadı (tatmin olmadı). Bunun nedenlerini de, Paul'ün seyirciye aktarmak istediği imgeler için bir odak noktası bulamaması, bulamadığı için de söylediği sözlerin gerçeklikten, inandırıcılıktan yoksun olmasıyla açıkladı.

Söz konusu odak noktasını oluşturarak Paul'e yardım etsin diye Maria'yı sahneye çıkardı, sonra da şunları söyledi:

"Tut ki, dikkatinin odak noktası, Maria'dır; Maria, kendisine söylediğin sözleri yalnız işitmekle kalmayıp, aynı zamanda sen konuşmakta iken onun zihninde gördüklerini o da senin zihninde görmektedir."

Paul bu işin üstesinden gelebilecek yetiye sahip olup olmadığı hakkında kuşkuya düştü.

"Umutsuzluğa kapılma. Kendi doğanın davranışını engelleme, sadece senden istenileni yap, yeter. Önemli olan, sonuç değildir. Önemli olan, böyle bir durumda, senin, belirli bir amaca erişme doğrultusunda yapacağın atılımdır; rolünü nasıl oynayacağın, daha doğrusu, rolünün odak noktası olan Maria karşısında, onun içsel görüntü evrenine yaklaşmada göstereceğin çabadır. Önemli etmen, senin kendi içsel devinimindir, canlılığındır, yaşamandır."

Paul, deneyimini yaparken neler hissettiğini anlatmaya girişti.

"Duygularımın akışında beliren ayırıcı nitelikteki (karakteristik) anlardan söz etmek isterim," dedi. "İlkin, Maria'ya aktarmak istediğim duygu ve düşüncelerimi, aktarmadan önce bir düzene koymak zorunluluğunu hissettim. Söyleyeceğim sözlerin anlamlarını derinlemesine düşünmek, yeniden canlandırmak durumunda bulunduğum olayları, o olayları belirleyen koşulları anımsamak zorunluluğunu hissettim. Hepsini ve her şeyi önce zihnimde canlandır-

mak zorunluluğunu hissettim. Bu işler olup bittikten sonra; olgunlaşan, harekete geçmeye hazır hale gelen şeyi fiziksel anlatım araçları ile iletişim noktasına eriştirmiş oldum; o zaman zihnim, duygularımda, imgelemim, hareketlerim, yüz anlatımım, gözlerim, ellerim, gövdem - hepsi belirli amaca yaklaşmada doğru yolu kendiliklerinden arayıp bulmaya koyuldu. Bu olgu, büyük bir orkestranın akort edilmesini andırıyordu. Kendimi dikkatle izlemeye başladım."

Tortsov, "Kendini mi? Maria'yı izlemedin demek?" diye sordu. "Anlaşılan, Maria'nın seni anlayıp anlamaması, söylediğin sözlerin altındaki anlamları hissetmesi ya da İvan İvanovich'in yaşamında olup bitenleri senin gözünle görmesi hiç önemli değildi! Bu, Maria'ya hitaben konuştuğun sırada bile, zihnindeki görüntüleri onun da görmesini sağlayacak doğal tepkiden yoksun olduğun anlamına gelmez mi?

"Bu, doğrudan doğruya, eylemsizliğin belirtisidir, eylem yokluğudur. Eğer sözlerinin Maria tarafından anlaşılmasına gerçekten önem verseydin; az önce yaptığın gibi, ona bakmadan, hareketlerini onun hareketlerine göre uyarlamadan, tirat söyler gibi, monolog söyler gibi konuşmazdın, sözlerinin onun üzerindeki etkilerini görmek için zaman zaman susup beklerdin. Özellikle, bu söylediklerinin, yamacımızda oynayan kişi açısından, zihninizdeki görüntülerin (imgelerin) alt-metnini onun da kavrayıp özümlemesi açısından büyük önemi var. Duygu-düşünce inceliklerinin tümünü bir nefeste özümleyivermek olanağı yoktur çünkü. Özümleme süreci birden değil, evre evre, adım adım gelişir: siz söyler susarsınız, oyundaşınız söylediklerinizi özümler, siz gene söyler, gene susarsınız ve bu böylece sürüp gider. Kuşkusuz, siz böyle konuşa susa, susa konuşa eyleminizi sürdürürken, söyleyeceklerinizin tümünü de aklınızda tutmak zorundasınız. Anlam incelikleri, alt-metnin yazarı olarak sizce açık seçik belli ve bilinmekteyse de, oyundaşınız için böyle değildir, baştan sona yeni bir alt-metin'dir, bu nedenle de onun tarafından özemlenebilmesi için ilkin çözümlenmesi gerekmektedir. Bu ise, belli bir zaman birimi içinde oluşur. Sen bu noktayı göz önünde bulundurmadın, hesaba katmadın zamanı; bu yüzden de bütün yanlışlar canlı bir insanla konuşmada kendini göstermekle kalmadı, tiyatroda pek sık karşılaştığımız gibi, düpedüz monoloğa

dönüştü."

Sonunda, Tortsov, istediklerini Paul'e yaptırmayı başardı, zihnindekileri Maria'nın da işitip hissetmesini sağlamak için çaba göstermeye inandırdı. Böylece yalnız Maria değil, hepimiz, Paul'ün söylediklerinin gerisindekileri, yani alt-metni bir dereceye kadar gerçekten anladık ve hissettik. Paul ise, coşku içindeydi, tir tir titriyordu. İmgeleminde oluşturup geliştirdiği alt-metni başkalarına aktarmanın zihinsel ve coşkusal pratiğini ilk kez bugün gerçekleştirdiğini, yani hissettikleriyle söylediklerinin gerçekliğini ilk kez bugün yaşadığını söyledi.

Tortsov, dersi, "Bir piyesin tümceleri altında sürekli olarak akıp giden açıklayıcı anlam inceliklerini yaratıp aktarmanın ne demek olduğunu artık öğrenmiş bulunuyorsunuz," diyerek bağladı.

5

Eve dönerken, Paul yol boyunca, bugün oynadığı "İvan İvanovich skeçi" üzerine konuştu da konuştu. Besbelli, Paul'ü en çok etkileyen, zihnin kendinde olup bitenleri başka birine aktarırken duyduğu coşkuydu; Tortsov'un söylesin diye kendisine verdiği beylik sözlerin kendiliğinden kendi sözleri oluvermesi coşkulandırmıştı onu.

Paul, "Görülüyorki, adı geçen skeçin ağırlık noktası, İvan İvanovich'in karısının kendisini terk etmesidir, bütün öykü bundan ibarettir," diye başladı. "Eğer öykü yoksa, açıklayıcı bir alt-metnin dayanacağı herhangi bir şey de yok demektir. Böyle olunca, herhangi bir olayın zihinsel görüntüsünü hazırlamanıza ya da bu görüntüyü başkalarına aktarmanıza gerek kalmaz. İvan İvanovich'in yaşamında yer alan son derece önemli acıklı olayı bir takım ışınlar yayarak, jestler yaparak ya da mimikler aracılığı ile karşınızdakine aktaramaz, anlatamazsınız. Bu işi ancak konuşarak yapabilirsiniz!

"Ben de o sözlerin anlamını, önemini tastamam kavradıktan sonra gereğince konuşabildim. Sevdim o sözleri, sanki kendi sözlerimmiş gibi sevdim. Tutku ile benimsedim onları, dilimin altında evirip çevirdim, her birinin sesini ölçtüm, tarttım, tonlanışlarına gönülden vuruldum. Bundan böyle, sözcükleri, sesimin ya da tekniğimin araçlarıymış gibi kabullenip makinemsi ruhsuzlukla, robotçasına sıralamak yerine, dinleyicilerimi söylediklerimin önemine

inandıracak biçimde ve inandırmak amacıyla seslendirmeye özen göstereceğim.''

İçtenlikli, coşkulu konuşmasını, ''Hepsi bir yana, olup bitenler içinde benim en olağanüstü diyebileceğim şey neydi, biliyor musunuz?'' diyerek sürdürdü. ''Sözcükler kendi sözcüklerim haline dönüşür dönüşmez, sahne de evim olup çıkıverdi! Dünyanın neresinde bu gönül rahatlığı, bu denetim böyle birden bire beliriverir?

''Kendi kendimi yönetebildiğimi hissetmek, konuşurken acele etmemek, koşturmak hakkını kazanmak, beni dinleyip seyredenleri dinginlikle bekler hale getirebilmek gerçekten olağanüstü bir şeydi!

''Beni *dinleyenin* bilincine sözcükleri birbiri ardına ektim, bu arada da her sözcüğü taşıdığı açıklayıcı yeni anlam yükleriyle aktarmaya çalıştım.

''Sahnede susmak, yani konuşmadan durmak zorunda kaldığımızda nasıl korkular içinde kıvrandığımızı anımsarsınız, bugün hissettiğim dinginliğin, denetim gücünün anlamını, önemini de herkesten çok ancak siz anlar ve değerlendirebilirsiniz. İvan İvanovich rolündeki susmalarım da gerçekten susma sayılmazdı: çünkü, sustuğum anlarda bile hiçbir zaman oyun dışına kaymadım, oynamamazlık etmedim.''

Paul anlattıklarıyla coşturdu beni. Evinin önüne varınca içeri girmemezlik edemedim, girdim, akşam yemeğine kadar da oturdum.

Yemekte, yaşlı bir oyuncu olarak, yeğeninin gelişimi ve başarıları ile yakından ilgilenen amcası, bugün sınıfta yapılan çalışmalar üzerine inceden inceye sorular sordu. Paul de az önce bana anlattıklarını yineledi ona. Amcası dinledi, gülümsedi, onaylayarak başını salladı ve her seferinde de:

''İyi! Doğru! Güzel!'' demekten kendini alamadı.

Derken, bir ara yerinden fırladı ve bağırdı:

''Tamam, işte düğümü şimdi çözdüm: oyundaşım etkilemek! Dikkatini üzerinde odakladığın kişiyi etki altma almak! Onun ruhunun kıvrıntılarına iyice sokulmak, bunu yaparken aynı zamanda kendinin de etkilendiğini fark etmek. Şunu bilesin ki, sen etkinlendiğinde başkaları senden daha çok etkilenecektir. O zaman, söylediğin sözlerin harekete geçirme gücü iyiden iyiye artacaktır.

''Eylem-gerçek, belli bir amaca yönelik üretken eylem, yaratıcılıkta olduğu kadar konuşmada da en önemli etmendir.

"Konuşmak, eyleme geçmektir (oynamaktır). Bu eylem bizi belli bir amaca yöneltir: İçimizde gördüklerimizi başkalarının zihnine aktarmak. Başkalarının, sizin zihninizdekileri görmeleri ya da görmemeleri pek o kadar önemli değildir. Doğa ve bilinçaltı bu konuda gerekeni yaparlar. Size düşen, içsel görüntülerinizi başkalarına aktarmayı *istemektir; eylemi* işte bu istek doğurur.

"Bir topluluk karşısına çıkıp konuşmak, sonra da çekilip gitmek başka, sahneye çıkıp konuşmak (oynamak) bambaşka iki olaydır!

"Biri insansal, öteki teatral konuşmadır."

6

Tortsov bugünkü dersine şunları söyleyerek başladı:

"Bir olgu (Phenomenon) üzerinde düşünmeye durduğumuzda, kendimize bir amaç saptar, bir yol çizeriz, gerçek ya da imgesel yaşamdaki bütün deneyimleri uyandırıp ayağa kaldırırız; bunlara sadece duygularımızla tepkide bulunmakla kalmayız, aynı zamanda hepsini içsel gözümüzle bir bir yeniden gözden geçiririz.

"Bu işi yaparken dikkat etmemiz gereken önemli bir nokta var, o da oyuncu olarak kendi içsel görüş gücümüzün, sadece kendi özel yaşamımızla değil, doğrudan doğruya, canlandırdığımız kişinin yaşamıyla da bir bağıntı kurmasıdır; çünkü, kendi kişisel yaşamımız rol-kişiliğimizin yaşamıyla bir benzerlik, bir bağıntı kurmadıkça gereken uyum sağlanamaz.

"Sahnede bulunduğumuz sürece, her an başlıca kaygımızın, canlandırdığımız kişinin iç evrenini oluşturan örüntülere yakın ve uygun düşen kendi içsel görüntülerimizi yansıtmak olmalıdır deyişimizin nedeni işte budur. Belirli koşullarda, her çeşit zihinsel yaratılarla beslenen bu içsel imgeler akışı, role yaşam katar; o rol-kişisinin yaptığı her şeye; tutkularına, duygularıyla düşüncelerine bir temel sağlar; bundan öte, oyuncunun dikkatini, canlandırdığı kişinin içsel yaşamı üzerinde odaklamasına büyük ölçüde yardımcı olur. İmgelerin bu içsel akımı, dikkatin odaklanmasını destekleme doğrultusuna yöneltilmelidir."

Tortsov, "Bundan önceki derste, İvan İvanovich ile Peter Petrovich'e ilişkin kısa bir monolog üzerinde çalışmıştık," diye sürdürdü sözünü. "Şimdi, tutalım ki, bütün bir piyesin bütün sahne-

lerindeki bütün sözcük dizileri, *eğerler* ve *belirli koşullar* göz önünde bulundurularak, bir tutam sözcüklü önceki çalışmamızda gösterdiğimiz titizlikle, gereği gibi hazırlandı. Bu durumda, piyesin metnine alt-metinde yer alan imgeler akımı eşlik edecek demektir. Başka bir deyişle, sahne üzerinde konuştuğumuz, oynadığımız sürece bize yol göstermek üzere, bu imgeler, içsel görüntüler perdemize, tıpkı bir sinema perdesindeki görüntülerin beyaz perdeye yansıması gibi yansıyacaktır.

"Rolünüzü her oynayışınızda bu noktayı dikkatle göz önünde bulundurun. Belirtilen imgesel örneği rolünüzün söz dizileriyle anlatmaya, dile getirmeye çalışın. Söylediklerinizi bu imgeleri aktarsın, yalnız sözcükleri değil.

"Uygulayın diye size önerdiğim bu yöntemin gizi nedir? Giz yok bunda; çok açık ve sade bir yöntemdir bu: Bir metnin öz anlamını dile getirmek isteyen kişi, önce o metnin derinliğine inmek, o derinliği derinlemesine hissetmek zorundadır. Bu ise, kolay ve her zaman olanaklı değildir. Çünkü, her şeyden önce, alt-metin'de yer alan önemli ögelerden biri olan coşku belleği gelgeç, süreksiz, düzensiz, kararsız bir etmendir. Ayrıca, sözcüklerin ardındaki anlama erişip o anlamı dile getirmek isteyen kişinin çok iyi eğitilmiş bir dikkat gücüne sahip olması gerekir.

"Bütün duyguları bir yana bırakarak tüm dikkatinizi içsel imgeler üzerinde yoğunlaştırın. Bu imgeleri, elinizden geldiğince yakından inceleyin, tastamam, özümleyerek, canlı bir biçimde anlatmaya çalışın.

"Bunları yaparak oynamaya kalktığınızda, artık sözcükler sizin için, seyirciler için değil, oyundaşınız için söylenmiş olacak, böylece bu yöntem de daha güçlü, daha dengeli bir uygulanıma kavuşmuş olacaktır. Zihninizdekileri oyundaşınızın zihnine aktarma işi, yapacaklarınızı, söyleyeceklerinizi tastamam ve kusursuz biçimde yapmaya ve söylemeye bağlıdır; böylece istenciniz, onunla birlikte tüm içsel hareket ettirici güçleriniz, oyuncu olarak yaratıcı ruhsal ögeleriniz kamçılanmış olacaktır.

"Görsel belleğin bu olumlu niteliğinden niçin yararlanmayalım? İmgelerin bu sürekli akışını içimizde bir kez gerçekleştirip de yerleştirdik mi, o zaman alt-metnin gösterdiği doğru yönden ve eylem çizgisinden sapmak tehlikesi ortadan kalkar. Dahası gördüklerimi-

zi anlatmayı sürdürürken, aynı zamanda, coşku belleğinden toplanmış olan ve rollerimizi canlandırma, yaşama eyleminde pek çok gereksinme duyduğumuz coşkuları uyandırıp harekete geçirme işi de kolaylaşır.

"Bu içsel imgeleri zihnimizde tutarken rolümüzün alt-metnini de düşünüp hissetmemimizin gereği ve nedeni işte budur.

"Bu yöntem bizce bilinmedik, yeni bir yöntem değildir. Hareket ve eylem üzerindeki çalışmalarımızda buna benzer yöntemler kullandık. O zaman uyuşuk, düzensiz, süreksiz coşku belleklerimizin harekete geçmesine,rolümüzün kesintisiz çizgisinin yaratılmasına yardım etsin diye daha belirli, daha kesin bir takım fiziksel eylemlere girişmiştik.

"Şimdi aynı yönteme baş vuruyor ve aynı amaç için içsel imgelerin çizgisini arıyor, bunu da sözcüklerle aktarmaya çalışıyoruz.

"Önceleri, rolümüzün eylem yapısını kurmaya giriştiğimizde, duygularımızın uyanmasına yardım etsin diye bir takım fiziksel hareketlere baş vuruyorduk; şimdiyse, sözcüklerle ve konuşmayla eyleme geçtiğimizde (uğraştığımızda) duygularımızı içsel imgeler aracılığı ile uyandırıp harekete geçirmeye çalışıyoruz.

"Bu içsel imgeler filmini zihninizde sık sık oynatın ve kendinizi bir ressam, bir ozan yerine koyarak, her oynatışta neler gördüğünüzü, nasıl gördüğünüzü anlatın. Filmi ilk seyredişinizde, her zaman, sahnedeyken ne söylemeniz gerektiğini bilecek, anlayacaksınız. Belki aynı filmi tekrar tekrar seyredecek ve her seyredişten sonra, yeni yeni, başka başka anlatımlar elde edeceksiniz. Alışılmışın dışında kalan, umulmadık anda ve kendiliğinden gelen her şey her zaman yaratıcılık için en uygun itici güçtür.

"Bu yöntemin alışkanlık haline gelebilmesi için uzun ve düzenli çalışmak gerekir. Dikkatinizi yeterince yoğunlaştırmadığınız, rolünüzün alt-metin çizgisinin parçalanma tehlikesi ile karşılaştığını hissettiğiniz zamanlarda cankurtaran simidine sarılır gibi, hemen içsel görüntü evreninizdeki somut nesnelere yönelin.

"Aynı doğrultuda bir başka kolaylık ya da öneri daha; hepimiz biliriz ki, sık sık yinelemeler sonunda, bir rolün sözleri çok geçmeden eskir, çekiciliğini yitirir. Öte yandan, bu görsel imgeler, ne kadar sık yinelenirse, o kadar güçlenir, kapsamca daha da gelişir ve genişler.

"İmgelem rahat durmaz, boş oturmaz. İçsel görüntü evreninize yani içinizde durmadan çevrilmekte olan filme - her an yeni ve değişik katkılarda bulunur. Bunun sonucu olarak da, içinizdeki filmi sık sık oynatmakla sadece kendiniz kârlı çıkarsınız.

"Eh, artık, bir alt-metnin yalnız nasıl yaratılacağını değil, aynı zamanda o metni nasıl kullanacağınızı da öğrenmiş bulunuyorsunuz. Dahası, bu psiko-teknik yöntemin gizini de kavramış bulunuyorsunuz."

Tortsov bugünkü dersine, "Şu halde, sahne üzerinde söylenen sözün bir işlevi de, alt - metne dayalı olarak, oyundaşınızla iletişim sağlamak ya da o sözün içeriğini gözlerinizin önüne sermek, başka bir deyişle, işitseli görsele dönüştürmektir," diyerek başladı.

Vasya'ya dönerek, "Haydi bakalım, konuşmanın bu işlevi gereğince yerine getiriliyor mu, getirilmiyor mu, görelim," dedi. "Çık sahneye, seçtiğin herhangi bir tümceyi söyle."

"Yeminederimkisevgilimyaşayamam... olanaksız hale... gelireğer... sen... çekipgittiğinzaman..." Vasya'nın ağzından rahathkla, fakat yersiz durgu ve duraklarla, karmakarışık dökülen sözler, nesri zırvaya, şiiri de deli saçmasına dönüştürdü.

Tortsov, "Söylediklerinin bir tekini bile anlamadım, böyle giderse yani sözcük kümelerini çorbaya çevirmeyi sürdürürsen anlamama olanak da yok," dedi. "Bu biçim söylenişte herhangi bir altmetne yönelik hiçbir ciddi kaygı yok. Alt-metinden geçtik, ortada doğru dürüst bir metin yok. Bir takım sözcükleri istencinizin ve bilincinizin dışında, kendiliğinden, rastgele dudaklarınızdan döktünüz.

"Bu nedenle, daha fazla ileri gitmeden, monoloğunuzu oluşturan sözcükleri kümelendirerek bir düzene koymanız gerekmektedir. Hangi sözcüğün hangi sözcük kümesine ya da düşünce bütünlüğüne bağlı olduğunu ancak o zaman anlayabiliriz.

"Konuşmayı ölçülü parçalara bölmek için durgu ve duraklara ya da mantıksal susmalara baş vururuz.

Pek iyi bildiğiniz gibi, mantıksal susmaların temelinde çift yönlü ve çatışık bir işlev yatar: *Mantıksal susmalar sözcükleri kümeleştirir (ya da konuşma parçaları - mezürleri - haline koyar), aynı zamanda sözcük kümelerini (parçalarını - mezürlerini) birbirinden ayı-*

rır.

"Bir insanın yaşamı, hatta yazgısı işte bu susma'nın yerinde ve zamanında olup olmamasına bağlıdır dersem, inanır mısınız? Şu sözcükleri ele alalım: 'Bağışlamak olanaksız Sibirya'ya göndermek.' Mantıksal susmanın nerede olduğunu bilmeden bu sözcük düzeninin anlamını nasıl kavrayabiliriz? Mantıksal susma'yı yerine koydunuz mu, sözcüklerin anlamı ışıyacaktır. Ya: 'Bağışlamak - olanaksız Sibirya'ya göndermek, ya da: Bağışlamak olanaksız - Sibirya'ya göndermek!' diyeceksiniz. Birincisinde sevecenlik, ikincisinde de sürgün söz konusu (*).

"Şimdi, monoloğunu susmalara göre yeni baştan ele alalım; biz de böylece onu anlama olanağını bulalım."

Vasya, Tortsov'un yardımı ile, tümcesini sözcük kümelerine ayırdı ve söylemeye giriştiyse de ikinci kümede Yönetmen durdurdu kendisini.

"Metin - tümcenin içeriği, mantıksal bir susma sırasında elden geldiğince bir çırpıda ve bütünlüğü bozulmadan, adeta bir tek sözcüğe sığdırılmışçasma yoğunlukla söylenmelidir. Öyle senin yaptığın gibi, sözcük kümelerini paramparça ederek birbiri üstüne yığıştırıp tükürürcesine söylememek gerekir.

"Kuşkusuz, bir sözcük kümesinin ortasında susmak zorunda kaldığımız ya da kalacağımız durumlar da vardır. Bu durumları belirleyen koşullarla susma kurallarına ilerde, yeri geldiğinde değineceğiz."

Grisha, "Biz bunları önceden de biliyoruz," dedi. "Noktalama işaretlerine göre nasıl okumak ya da konuşmak gerektiğini öğrenmiş bulunuyoruz. Bağışlarsanız eğer, bunu daha ilkokulda öğretiyorlar diyeceğim."

(*) Dilimizdeki şu söz konuya daha da bir aydınlık getirecektir. "Çalış baban gibi eşek olma" Bu tümcede mantıksal susma yerlerine göre anlamlar başka başka almaktadır. Şöyle ki: "Çalış-baban gibi eşek olma!" Ya da "Çalış baban gibi - eşek olma!" (Çev.)

Tortsov, "Biliyorsunuz da neden doğru ve dürüst konuşmuyorsunuz peki?" diye çıkıştı. "Dahası, sahneye çıktığınızda, doğru konuşmanın gereklerini niçin tastamam yerine getirmiyorsunuz?

"Bundan böyle, elinize sık sık bir kitapla kalem almanızı ve okuyacağınız sayfaları konuşmanın gerektirdiği ölçülerde bölümlere ayırmanızı öğütlerim. Bu bölümleri, gözünüz, kulağınız, hatta elleriniz doyasıya görmeli, işitmeli ve hissetmelidir.

"Konuşma ölçüleri içinde yani yüksek sesle okumanın söze sağlayacağı pek büyük pratik bir yarar da şudur: rolünüzde kendinizi hissetme sürecine yardımcı olmak.

"Bir metni parçalara bölerek okumak, bizi, sözcük kümelerini, tümceleri yorumlamaya, böylece de içeriklerinin özünü kavramaya zorlar. Bunu yapmadığınız takdirde ise, o sözcük kümelerini ya da tümceleri nasıl söylememiz gerektiğini bilemeyiz. Ölçüler içinde ve ölçülere göre konuşma alışkanlığı, tüm zihninizi sürekli olarak, sahne üzerinde söylediğiniz sözün özüne vermeye zorlayacağı için, konuşmanız biçim yönünden daha bir incelik, içerikçe de daha bir tutarlılık ve derinlik kazanır. Bu noktada başarılı olmadıkça, sözcüklerin birincil işlevi olan, sözgelimi senin monoloğundaki gibi belirli bir alt-metnin aktarımını gerçekleştirmeye ya da hatta böyle bir alt-metni yaratma doğrultusunda yapılacak ön hazırlığa girişmenin hiç bir yararı yoktur.

"Konuşmada ya da sözcüklerde yapılacak çalışmada ilk iş, metni ölçülü parçalara bölmek ve mantıksal susma yerlerini titizlikle saptamaktır."

8

Bugün sahnede bir parça söylemeye ilk çağırılan ben oldum. İstediğim metni seçmeyi bana bıraktılar, ben de Othello'dan şu satırları seçtim:

'OTHELLO - Nasıl Karadeniz'in buzlu akıntısı ve sert cereyanı, kesilmek nedir bilmeden, dosdoğru Marmara ve Çanakkale'yi boylarsa, benim kanlı düşüncelerim de öylece müthiş adımlarla ilerleyecek, asla geri bakmayacak, asla kuvvetten kesilip alçalarak aşka doğru gelemeyecek: ta büyük ve kudretli, büyük bir intikam, ne var

ne yok hepsini birden yutuncaya kadar.' (*)

Koca parçanın içinde nokta diye bir şey yok, üstelik tümce o kadar uzun ki, bir an önce sonuna varabilmek için koşturmak zorunda kaldım. Bu uzun tümceyi, nefes almak için dahi duraklamadan, bir solukta söylemek zorunda olduğumu sandım. Sandım ama, gelgelelim, işin içinden de çıkamadım, yani söyleyemedim.

Sonuç olarak, kimi ölçülerin - yani sözcük kümelerinin - hakkını tastamam veremediğim gibi, tümceyi bitirdiğim zaman soluksuz kaldım, hem de gerginlikten ötürü mosmor kesildim.

Ben sözümü bitirince, Tortsov, "Böyle bir durumla bir daha karşılaşmamak için yapacağınız ilk iş, mantıksal susma eyleminin yardımına baş vurmak olmalıdır," dedi ve şunları ekledi: "Metni parçalara böl, rahatlıkla söyleyebilmek için, parçala metni."

Bunun üzerine ben de metni susmalarla bölerek aşağıdaki biçimde düzenledim:

OTHELLO - Nasıl Karadeniz'in buzlu akıntısı ve sert cereyanı / kesilmek nedir bilmeden / dosdoğru Marmara ve Çanakkale'yi boylarsa / benim kanlı düşüncelerim de öylece müthiş adımlarla ilerleyecek / asla geri bakmayacak, asla kuvvetten kesilip alçalarak aşka doğru gelemeyecek / ta ki büyük ve kudretli, büyük bir intikam, ne var ne yok hepsini birden yutuncaya kadar.'

Tortsov, "Tamam, alıştırma yerine geçsin," dedi, sonra da bu olağanüstü uzunluktaki tümceyi, susmalarla bölümlediğim düzende tekrar tekrar okuttu bana.

Sonunda, söylediklerimin dinlenmesinin ve anlaşılmasının daha kolay olduğunu belirtti.

"Gelgelelim, henüz hissedemiyoruz söylediklerini," diye de ilâve etti. "Buna biricik engel de sensin; öylesine bir telâşa kaptırıyorsun ki kendini, söylediğin sözlerin derinliğine inmeye, sözcüklerin gerisinde yatan duyguları yüze çıkarmaya vakit bulamıyor, dikkat ayıramıyorsun. Bu engeli ortadan kaldırmadıkça amacına bir arpa boyu dahi yaklaşamazsın. İşte bu nedenledir ki, bu yolda atacağın ilk adım, acelecilikten kendini kurtarmak olmalıdır."

(*) Shakespeare, OTHELLO, Perde III, Sahne III; Çev. Orhan Burian, M.E.B.Y., 1943.

Biraz şaşalamış bir halde, "Seve seve yaparım bunu, ama nasıl yapacağım?" diye sordum.

"Sana yolunu göstereceğim," dedi. Bir an düşündükten sonra şunları ekledi:

"Othello'nun sözlerini, mantıksal susmaları ve sözcük ölçüleri ile söylemeyi öğrendin. Şimdi aynı parçayı noktalama işaretlerine göre söyle bakalım."

"İkisi de aynı şey değil mi?"

"Evet ama, yüzde yüz değil. Noktalama işaretleri, özel ses bükümlülüğü, özel tonlama gerektirir. Nokta, virgül, ünlem ve soru işaretleri ile ötekilerin her birinin kendine özgü anlamları vardır. Tonlamalar bu anlamlara göre yapılmadıkça, noktalama işaretleri işlevlerini yerine getiremezler. Tümce sonunda noktayı sesin alçalan tonundan ayırdınız mı, dinleyici, tümcenin tamamlandığım, artık daha fazla bir şey beklememesi gerektiğini anlamakta güçlük çeker. Soru işaretinin kendine özgü fonetik çengeline, ses kıvrıntısına özen göstermezseniz, dinleyici, kendisine bir soru yöneldiğini ve kendisinden de bir yanıt beklendiğini bilemeyecektir.

"Bütün bu tonlamaların her birinde, dinleyicileri gerekli davranışı göstermeye zorlayan belirli bir etki yatmaktadır: Bir sorunun fonetik simgesi, yanıta yöneliktir; ünlem işareti sevgi, hayranlık ya da karşı koymaya; iki nokta üste üste, daha sonraki sözlere özel dikkat gösterilmesine yöneliktir vb. Noktalama işaretlerinin tonlamalarında büyük bir etki ve anlatım gücü gizlidir. Bu güçler sizi acelecilikten, konuşurken koşturmaktan alakoyan niteliklerdir. Ben de bu işaretler üzerinde işte bunun için bu derece ısrarla durmaktayım.

"Haydi bakalım, şimdi Othello'nun sözlerini noktalama işaretlerinin istemlerine göre bir kez daha yinele."

Monoloğu söylemeye kalktığımda, sanki yabancı bir dilde konuşuyormuş gibi hissettim kendimi. Bir sözü söylemeden önce, onu ölçüp biçmek, tartmak, beni o sözcüğü söylemede kuşkuya düşüren neden üzerinde durup düşünmek gereğini duydum - bu yüzden de durakladım, sürdüremedim sözümü.

"Bu, düpedüz, kendi dilinizi, özellikle de noktalama işaretlerini bilmediğinizi göstermektedir. Bilseydiniz, böyle tutulup kalmaz, monoloğunuzu rahatlıkla söyler geçerdiniz.

"Anlaşılıyor ki, konuşma kurallarını daha yakından, daha dikkatle incelemek sorunu ile karşı karşıya bulunuyorsunuz.

"Şimdilik, konuşmadaki başlıca güçlüğünüzün, noktalama işaretleri olduğu görülmektedir. Bu işaretleri sizin için engelleyici olmaktan çıkarıp yardımcı hale getirmeye çalışalım.

"Bütün bu işaretlerle uğraşamam; alıştırmamı içlerinden yalnız biri ile yapacağım. Eğer bu alıştırma sizi, görüşlerimi benimsemeye iterse, o zaman öteki işaretlerle de siz kendiniz alıştırmalar yapabilirsiniz.

"Bir daha yineleyeyim; amacım, kendimi size örneksetmek değil, konuşma kurallarını incelemeniz gereğine sizi inandırmaktır.

"Othello'dan seçtiğiniz parçada hemen hemen tek noktalama işareti olarak sadece virgül bulunduğu için, alıştırmamızı onunla yapacağız.

"Bir virgülle her karşılaşmanızda, içgüdüsellikle, ne yapmak istediğinizi ve ne yaptığınızı anımsayabilir misiniz?

"Her şeyden önce, sanırım, susmak istediniz. Aynı zamanda, virgülün önündeki sözcüğün son hecesinin ünlü harfinin sesini (mantıksal zorunluluk gerektirmedikçe vurgulamadan) yukarı doğru kıvırmak istediniz. Böylece elde ettiğiniz tiz sesi bir an için havada asılı bıraktınız.

"O kıvrıntı ile ses, adeta rafın alt gözünden üst gözüne taşınan bir eşya örneği, aşağıdan yukarıya çıktı. Bu yükselen melodik çizgi, her türlü kıvrıntıya, bükümtüye elverişli olduğu gibi,- istenilen yüksekliklere ulaşmaya da yatkındır; sözgelimi, perde ve nota aralarında kısa ve keskin bir yükselişle yukarıya fırlayabileceği gibi, geniş, düz, yumuşak, dalgalı vb. biçimleri de her zaman alabilir.

"Virgülün şaşılası yönü, tansık (mucize) yaratıcı niteliğe sahip olmasındadır. Hemen hemen uyarıcı bir eli andıran eğikliği, dinleyicilere, tümcenin sonunu sabırla beklemeleri gereğini anımsatır. Bunun, özellikle sizin gibi böyle sinirli ya da Vasya gibi coşkuları bu derece dengesiz kimseler için ne kadar önemli olduğunu anlıyor musunuz? Eğer virgülün kıvrık sesinin, dinleyicileri, sözünüzü hemen bitirmediğinize ve sizi sabırla dinlemeye devam edeceklerine inandırdığına siz de bir inanabilseydiniz, o zaman koştura koştura konuşmanıza, sözcükleri birbiri ardından kovalamanıza hiç gerek kalmazdı. Bu inanç sizi sakinleştirir, virgüle karşı, virgülün, yerini tut-

tuğu her şeye karşı sizde gerçek bir sevgi uyandırır.

"İşte bu doyuma ereydiniz, uzun bir öykü anlatır ya da az önceki gibi, uzun bir tümceyi söylerken, kimsenin sözünüzü kesmeyeceğinden ya da sizi koştura koştura konuşmaya zorlamayacağından emin olur, virgülün önünde fonetik çizginizi yükselterek konuşmanızı güvenle sürdürebilirsiniz.

"Ödevlerle eylemin karşıdaki kişiye bu geçici aktarımı bekleme sırasında size zihin dinginliği sağlar. Çünkü, daha önce, acele konşmak sizin için nasıl bir gereklilik görünmüşse, susmalar da hitabetiğiniz kişiye aynı biçimde bir gereklilik olarak görünebilir. Görüşümü paylaşıyor musunuz?"

Tortsov, soru işaretinin açık seçik bükümtüsü ile sözlerini bağladı. Bizden yanıt beklemeye koyuldu. Biz ise, ne diyeceğimizi bilemediğimiz, verecek yanıt da bulamadığımız için heyecanlandık. O, suskunluk kendisinden değil de bizden geldiği için son derece dingindi.

Susma sırasında Tortsov gülmeye başladı, sonra bunun nedenini açıkladı.

Geçenlerde, yeni ev hizmetçisine sokak kapısının anahtarını nereye asması gerektiğini söylerken dedim ki, 'Geçen gece eve geldimde anahtarı kapının üzerinde görünce...' Sonra da sesimi yükselterek bir an durakladım, ne diyeceğimi unutmuştum, çalışma odama geçtim. Beş dakika sonra kapım vuruldu, hizmetçi kadın kapı aralığından başını uzattı, bakışları merak dolu idi ve yüzü baştan sona soru işareti ile kaplanmıştı, 'Evet, anahtarı kapının üzerinde görünce ne oldu?' diye sordu.

"İşte görüyorsunuz ki, virgül önünde sesin bu yükselişi bütün bir beş dakika boyunca etkisini korumuş, sonra da tamamlanan tümce sonundaki yerini alçalarak almaktan geri kalmamıştır. Hiçbir şey engel olamamıştır buna."

Bugünkü dersimizde yaptıklarımızı gözden geçirirken, Tortsov, kısa bir süre sonra, susma korkusundan kurtulacağımı, çünkü konuşma sırasında başkalarını bekletmenin gizini artık öğrenmiş bulunduğumu söyleyerek beni yüreklendirdi. Bu aşamaya eriştiğimde, söz arasındaki boşlukları konuşmamın daha iyi anlatımı ve anlaşılması doğrultusunda doldurmayı, başkalarıyla giriştiğim iletişimi geliştirmeyi ve güçlendirmeyi öğrendiğimde, susmalardan yal-

nız korkmamakla kalmayacak belki de giderek onlara sık sık baş vurma eğilimi bile gösterir hale geleceğim.

9

Tortsov bugün sınıfa girdiğinde pek neşeliydi. Derken, birden, ortada hiçbir neden olmaksızın, dingin, ama son derece kesin bir sesle şöyle dedi:

"Eğer derslerinize tüm dikkatiniz ile sarılmazsanız, sizinle çalışmaktan vazgeçeceğim!"

Neye uğradığımızı bilemedik. Birbirimize bakınarak derslerine karşı olağanüstü ilgi duyduğumuza inanmasım söylemeye hazırlanıyorduk ki, ağzımızdan daha tek sözcük çıkmadan Tortsov katıla katıla gülmeye başladı.

Sonra da, "Keyfimin ne kadar yerinde olduğunu görüyorsunuz, değil mi?" diye sordu. "Az önce gazetede, çok sevgli öğrencilerimden birinin kazandığı üstün başarıdan söz eden bir yazı okudum, içim içime sığmaz oldu. Bununla birlikte, önceden hesaplanmış, belirli, kesin, karşı konulmaz bir anlam aktarım içinde sesime değişik bir tonlama vermem yetti; böylece, gözünüzün önünde bir anda sert, öfkeli, huysuz, yaşlı bir eğitimci olup çıkıverdim!

"Yalnız tek tek sözcükler ve noktalama işaretleri için değil, aynı zamanda sözcük kümeleri ve başı bütün tümceler için de belirli tonlamalar vardır.

"Bu tonlamaların da doğaya dayalı belirli biçimleri ve adları vardır. Sözgelimi, az önce baş vurduğum tonlama biçimine, 'kuğu boynu ya da çift eğimli tümce' denir. Ses, önce, mantıksal susmayı simgeleyen virgülün bulunduğu noktaya kadar yükselir, orada bir an durakladıktan sonra yeniden ve birden aşağı iner. İşte, olup bitenin çizimle görünüşü.

Tortsov bunları söyledikten sonra bir kâğıt parçasına şunları yazdı:

SARILMAZSANIZ SİZİNLE ÇALIŞMAKTAN VAZGEÇECEĞİM

EĞER DERSLERİNİZE TÜM DİKKATİNİZLE

"Bu tonlama, sesin bu biçimde bölümlenişi bir zorunluluğa dayanmaktadır.

"Her türlü sözcük kümeleri ve tümceler için çok çeşitli fonetik kalıplar vardır, ama ben öncelikle bu konunun öğretmeni olmadığım için bunların hepsini size öğretmeye kalkacak değilim; sadece konu hakkında biraz bilgi vermekle yetineceğim.

"Oyuncular bütün bu fonetik kalıplara alışmalıdırlar. Bu konuda ileri sürülebilecek bir çok nedenlerden, daha doğrusu oyuncuların izleyecekleri amaçlardan biri şudur:

"Oyuncu sahneye çıktığında, ister heyecandan, ister başka nedenlerden ileri gelsin, çoğunlukla ve elinde olmadan sesinin güdükleştiğini, oylumca daraldığını ve fonetik kalıplarının çizgisinden saptığını hisseder.

"Sözgelimi, Rus asıllı oyuncular, yüksek tonda konuşmayı yeğleyen Latin asıllı oyuncuların tersine, orta tonda konuşmaya eğilimlidirler. Bu tür ayırıcı özellik sahnede iyice belirgin hale gelir. Bir Fransız oyuncusunun, sevinç ünlemindeki anahtar sözcüğü çın çın öttürdüğü yerde, Rus oyuncusu aynı sözcüğü daha bir dinginlikle, hatta dümdüz söyler.

"Bir Fransızın bir tümceye tonlamada sesinin olanca gücü ile canlılık kattığı yerde, bir Rus aynı tonlamayı iki ya da üç nota aşağıdan yapar.

"Bir Fransız oyuncusunun, nokta önünde sesini düşürdüğü yerde, bir Rus alt tonlardan tırtıkladığı bir takım notalarla noktanın kesin gücünü zayıflatır, işlevini azaltır.

"Bu küçük ses hırsızlıkları halk şarkılarında yapıldığı zaman dikkati pek çekmez. Fakat, Rus oyuncu aynı şeyi Moliere'de ya da Goldoni'de denemeye kalktığında orta sesini çok tınılı yüksek tonlara dönüştürmek zorunda kalır. İşte bu noktada bilinçaltı işe girişmezse, oyuncunun tonlaması bütün çabasına karşın, yetersiz kalabilir.

"Peki, o zaman ne yapmah da bu kusuru ortadan kaldırmalı? Zorunlu kalıplardan habersiz kimseler, ister belirli bir tümcede olsun, ister belirli bir sözcükten yaratılmış olsun, bu tür kalıplarla karşılaştıklarında, kendilerini çözümlenemez bir sorun karşısında bulurlar; öte yandan, bu kahplardan haberli olanlar ise, dışsal fonetik ya da grafik çizgiden hareketle bu kalıpların ve sesel aralıkların içsel temellerine ulaşırlar.

"Bu gibi hallerde, konuşmanızın boyutunu, tonlamalarınızdaki geniş ses aralıklarını haklı içsel bir nedene dayatarak dıştan içe doğru genişletmeli ve geliştirmelisiniz. Aradığınız gerçeğe böylece daha da yaklaşmış olacaksınız. Duyarlılığınız bu işi anlamanızı kolaylaştıracaktır. Daha geniş bir ses boyutu ile tonlamada geniş aralıklar elde etmek, belirli bir ruh yapısına bağlıdır.

"Ötesi can sağlığı! Eğer duygularınız, tonlamalara, dıştan gelen itilere uygun olarak canlı bir biçimde yanıt verirse, istenen sonuç elde edilir.

"Tonlama, sesinizi düşürmenizi isterse, o zaman dışsal bir ses kalıbından hareket edin, bunun için gerekli nedeni bulun, sonra da sesinizi belirtilmesi istenen duyguya doğal yoldan yaklaşacak biçimde yönetin."

Tortsov konuşmakta iken, şamatacı sekreteri içeri girdi ve onu sımftan aldı götürdü. Tortsov, giderken, bir iki dakika içinde döneceğini söyledi. Böylece, derse kısa bir süre ara vermiş olduk. Bu arada Grisha her zaman yaptığı gibi bir takım karşı koymalarda bulundu. Zorlayıcı yöntemlerden bıkmıştı. Ona göre bu yöntemler, oyuncuyu bir takım belirli tonlama kalıpları kullanmaya zorlamakla yaratıcılığı öldürmekteydi.

Rakhmanov, Grisha'nm zorlama dediği şeyin, dilin doğal niteliğinin vazgeçilmez bir yönü olduğunu açık seçik ortaya koydu. Bununla da yetinmedi, doğal zorunlulukları yerine getirmenin, en üstün düzeydeki özgürlüğün bir gereği olduğuna inandığını da söyledi. Rakhmanov'a göre, zorlama, Grisha'nın inatla savunduğu, o geleneksel, tumturaklı konuşma biçiminin doğal olmayan ses bükümlülüğü, yani o acayip tonlama idi. Örnek olarak da, bütün çekiciliği tuhaf konuşmasından kaynaklanan küçük taşralı bir aktrisi ileri sürdü.

Grisha, "Görülüyor ki, başarılı olmuş, kendini kabul ettirmiş," diyerek görüşünde direndi. "Eğer konuşma kurallarını öğrenmeye kalksaydı, bugün var olamazdı."

Rakhmanov, "İyi söyledin," dedi, "eğer aktrisiniz üstlendiği bir karakter rolünün gereği olarak bozuk düzen konuşmak zorunda ise, bir diyeceğim yok, bırakın konuşsun, alkışlarım onu. Ama, bu biçim konuşma sadece böyle bir amaç söz konusu olduğu sürece hoş görülebilir, aksi halde, kusurdur, yakışmaz bir aktrisin ağzına. Bozuk düzen konuşma ile cilveleşmenin beğenilecek, savunulacak hiç bir yönü yoktur. Benim tarafımdan şunu söyle o aktrise, daha önce yaptıklarının aynısını bir kez de düzgün ve temiz konuşma ile yaparsa kendisine karşı duyduğum hayranlık iki katına çıkacaktır. Bu yolda göstereceği başarı seyirciyi büyülemeye yetecek, ham hallat bir konuşma ile rahatsız edilmemenin rahatına erdirecektir."

"İlkin bize, günlük yaşamda konuştuğumuz gibi konuşmamız, sonra da konuşmanın yasalarına ve kurallarına göre konuşmamız gerektiği söylendi. Eğer şöyle deyişimi hoş görürseniz, diyeceğim ki, sahne yönünden neyiniz eksikse, kafamıza dank edercesine sayılıp döküldü. Bu, günlük yaşamdakinden başka bir biçimde konuşmak zorunda olduğumuz anlamına mı gelmektedir? Yani, özel bir konuşma tartımız olmalı, öyle değil mi?"

Grisha'nın bu sorusunu, Rakhmanov, "Evet, evet, tastamam öyle," diye yanıtladı. "Günlük yaşamdaki gibi değil, özel bir tarzda konuşmalısınız. Sahne üzerinde, günlük yaşamda olduğu gibi bozuk düzen, ham halat konuşamayız."

Tortsov'un aceleci sekreteri lafın ortasına daldı, yönetmenin bugün artık derse gelemeyeceğini bildirdi.

Bunun üzerine, Rakhmanov, olağan dersi bıraktı, uygulamaya geçti.

10

Bugünkü dersimizde Tortsov, Othello'nun monoloğunu bana bir kaç kez yineletti ve her virgülde sesime doyurucu kıvrıntılar yaptırdı.

Bu kıvrıntılar, sesimin bu yükselen bükümleri, başlangıçta düpedüz biçimsel ve etkisizdi. Derken, bir ara, bu bükümlerden biri tastamam yerine oturdu, işte o zaman içimi birden bire bir sıcaklık, bir rahatlık duygusu kapladı.

Bundan yüreklenerek kendimi toparladım, monoloğun bütün fonetik dönemeçlerinde başarılı başarısız, kısa ve geniş büklümlerle, küçük ve çok büyük perde yükselişleriyle sesimi yönetmeye kalktım. Her seferinde, yakaladığım doğru ses kalıbı bende yeni ve değişik coşku anlarının uyanmasını sağladı.

Böylece, doğal konuşma tekniğinin gerçek, yapmacıksız tekniği de belirmiş oldu. Bir sözcük tonlama yolu ile, kişinin coşkularını, belleğini, duygularım etkilemektedir. Bunun böyle olduğunu kavradım.

Giderek, virgülün hemen ötesinde susmaları yakalamaya karar verdim. Bu çaba bana yalmz içimde olup bitenlerin derinliğine inme fırsatını vermekle kalmadı, aynı zamanda onları, o duyguları tastamam yaşamamı da kolaylaştırdı.

Fakat bir ara bir terslik baş gösterdi. Kendimi tümüyle duygularıma, düşüncelerime, yaptığım uygulamalara öylesine kaptırmışım ki, monoloğun tam ortasında ezberimi unuttum, şaşaladım, öylece kalakaldım. Bununla birlikte, Tortsov'un gözlerinde memnunluk ışıkları parlamaya devam ediyordu.

Sevinçle, "Tamam, işte sorun bu!" diye haykırdı. "Ben bu konuda baştan beri sadece kehanette bulunmuşken, sen susmanın ola-

naklarını birden keşfetmeye başladın. Gerçekten de mantıksal susmaların çoğunu *psikolojik susmala*ra çevirdin. Bu ise, psikolojik susma, mantıksal susmaların işlevini yüklenmemek, tersine, o işlevlere daha da çok destek olmak koşulu ile, tam yerinde bir olgudur. Daha da ileri gidersek, psikolojik susma, mantıksal susmayı yüklenmiş bulunan amacın gerçekleşmesine her zaman yardımcı olmalıdır, diyebiliriz. Aksi halde, Kostya, az önce senin başına gelen olay her durumda, herkes için de kaçınılmaz bir hal alır.

"Bu iki tip susmanın neliğini açıkladığımda, sakıntılı öğüdümün ne demeye geldiğini daha iyi anlayacaksınız. Mantıksal susma, söz bölüklerini, metnin tüm tümcelerini makinemsi yoldan biçimlendirerek anlaşılmalarını kolaylaştırırken, psikolojik susma da düşüncelere, tümcelere, söz bölüklerine can katar. Psikolojik susma, sözcüklerin altındaki içeriğin-alt-metnin-aktarımına yardımcı olur. Eğer mantıksal susmadan yoksun konuşma anlaşılmaz hale gelirse, psikolojik susmadan yoksun konuşma da yaşamasız hale gelir.

"Mantıksal susma edilgendir, biçimseldir, etkisizdir; psikolojik susma ise, etkin, etkili ve içerikçe zengin olmak zorundadır.

"Mantıksal susma aklımıza, psikolojik susma, duygularımıza yöneliktir.

"Büyük bir oyuncu vaktiyle şöyle demişti: 'Konuşmanız ölçülü biçili, susmanız uz dilli (*) olsun.' Psikolojik susma, tastamam: uz dilli bir sessizliktir. Bu sessizlik ise, insanlar arasındaki iletişimin son derece önemli araçlarından biridir. Bugünkü denemede, Kostya, yaratıcı amaçların doğrultusunda, sözünü ettiğimiz uz dilli susmaya baş vurmamazlık edemeyeceğini sen kendin keşfetmiş durumdasın. Sözcüklerin yerini alan bakışlar, mimikler, yayılan ışınlar, duygu ve düşünceleri anıştırmaya, duyumsatmaya yönelik belli belirsiz hareketler, bütün bunlar ve bilinçli bilinçsiz daha bir çok araçlar iletişimi oluşturan ögelerdir.

"Bu saydıklarım, sözcükleri doldurur, sözcükler yolu ile anlatılmak istenen anlamı besler, zenginleştirir. Ayrıca, daha çok içtenlik ve incelik yüklendikleri için de, sessizlikte, sözcüklerle birlikte kul-

(*) Beliğ - uz dilli: Sözün ya da yazının istenilen etkiyi sağlayacak biçimde güzel ve sanatlı olması; (Türkçe Sözlük, TDK) (Çev.)

lanıldıkları andakinden daha yoğun bir etki yaparlar. Bu sözsüz iletişim araçları, başka bir deyişle, sözcüklere baş vurmadan yapılan bu tür duygu ve düşünce aktarımı, sözcüklerle yapılandan daha da ilginç, daha da yoğun ve inandırıcı olabilir.

"Susma yolu ile iletişim, çoğunlukla yalnız bilinçli belleğimizden değil, aynı zamanda bilinçaltı belleğimizden kaynaklanan alt-metni aktardığı gibi, somut anlatıma da kolay kolay yaklaşamaz. Bütün bu oluşumlarla onların yansımaları, bildiğiniz gibi, sanatımız yönünden bizce son derece büyük önem taşımaktadır.

"Psikolojik susmanın iletişim işlevinde oynadığı rolü gereğince anlıyor musunuz şimdi? Psikolojik susma hiç bir kurala bağımlı değildir. Ama bütün kurallarıyla, konuşma, psikolojik susmaya bağımhdır.

"Psikolojik susma, mantıksal ya da gramatikal susmanın olanaksız göründüğü yerlerde ve hallerde hemen işe karışır. Sözgelimi, diyelim ki, topluluğumuz yabancı ülkelerde bir tura çıkıyor. Topluluğumuza iki öğrenci oyuncudan başka herkes katılmaktadır. Kostya, heyecanla, Paul'e, "Kim o iki öğrenci?" diye sorar. Paul, "Ben ve..." (Sözünün burasında, belirme olasılığı bulunan bir öfke patlamasını yumuşatarak önleme ya da tersine bir haksızlığa karşı çıkma düşüncesiyle psikolojik bir susmaya baş vurduktan sonra) "...ve...Sen!" diye yanıtlar.

" 'Ve' bağlacının hemen ertesinde hiçbir susmaya yer olmadığını herkes bilir. Bununla birlikte, psikolojik susma, böyle bir kuralın engelini aşmakta ve kural dışı bir boşluk yaratmakta hiçbir sakınca görmez. Dahası, psikolojik susma, kendinde, anlamını zedelemeden, mantıksal susmanın yerini alma hakkını görür.

"Bu tür susma, çok kısa bir zaman bölüğü içinde olup biter. Eğer zaman uzarsa, mantıksal susma, hemen psikolojik susmaya dönüşür ve uzamanın da sınırı önceden kestirilemez. Psikolojik susmanın zaman kaygısı yoktur. Herhangi bir eylemin oluşumu için gerekli zaman süresince uzayabilir. Bu süre, bir piyesin üstün amacı ve eylem çizgisi doğrultusunda seyircinin ilgisini çekmeye yöneliktir.

"Kimi zaman bütün sahneler psikolojik susmalarla işlenmiş olabilir. Biz bunlara, Yıldız Rolü Susma'ları adını veririz. Bununla birlikte, psikolojik susmanın, eylemi amacından saptıracak ölçüde uzayıp sürme tehlikesine karşı dikkatli bulunmak gerekir. Bu tehlike

baş göstermeden önce hemen söze başlanmalıdır.

"Psikolojik susma sade bir bekleyiş içinde ölüp gittiğinde, yalnız susmuş olmak için susma gibi bir terslikle karşılaşılır. Bu da, sanatça yaratım sürecinde bir kopuntuya, bir boşluğun meydana gelmesine neden olur.

"Bugün senin başına gelen de tastamam işte budur, Kostya; ben de aynı tehlike ile bir daha karşılaşmayasın diye seni uyarmak amacı ile, yaptığın yanlış üzerinde sıcağı sıcağına duymak gereğini işte bunun için duydum. Yüreğinin içindekilere göre mantıksal susmaların yerine psikolojik susmaları koy, ama bu susmaları, haklı bir neden olmaksızın uzatıp sürdürme.

"Konuşmada bunlardan başka bir susma daha vardır. Şarkı söylerken soluk almak için yaptığımız bir susma, daha doğrusu, bir anlık bir duraklamadır bu; çabucak soluk almaya yetecek kısalıkta bir duraklama. Aslında, şarkı ya da konuşma temposu içinde bir saniye kadar süren bu duraklama, herhangi bir kopuntu meydana getirmediği gibi, sesin akışını da engellemez.

"Olağan konuşmada, özellikle hızlı ya da acele konuşmada baş vurduğumuz bu soluklanma duraklaması, bazı belirli sözcükleri söylemek üzere iken yapılır.

"Sahne üzerindeki konuşmaya ilişkin bütün susmaları artık öğrenmiş bulunuyorsunuz. Bu susmaların hangi genel koşullar altında kullanılması gerektiği hakkında da bilgi edindiniz. Bizim konuşma tekniğimizde susma önemli bir öge, son derece etkili bir anlatım olanağıdır."

11

Tortsov, bugün, "Geçen dersimizde çeşitli susma türleri üzerinde önemli bulgular ortaya koyduk. Daha önce de, konuşmamızın başka önemli bir yönünü-tonlama konusunu incelemiştik," diye başladı.

"Tonlamayı, noktalama işaretlerine bağımlı olarak gözden geçirdik. Geçirdik ama, bu çetin konunun henüz üstesinden gelmiş değiliz. Bu doğrultuda sürdüreceğimiz çalışma, konuşmada temel sorunlarımızdan biri olan, *rolünüzün alt-metnini sözcüklere aktarma* sürecinde size çok yardım edecektir.

Aslına bakılırsa, başkalarıyla giriştiğiniz sözel iletişimde, bir de-

ğil, iki olanağa sahip bulunmaktasınız: tonlama ve susma. Olağanüstü anlatım olanakları! Bunlarla söze ve sözcüğe baş vurmaksızın, sadece seslerle, sesleri kullanarak sayısız duygu ve düşünceleri kolaylıkla aktarabilirsiniz.''

Sözün burasında Tortsov, bir koltuğa rahatça gömüldü, ellerini altına aldı, böylece harekete elverişsiz duruma geçtikten sonra, önce düzyazıdan seçme bir parçayı, sonra da birkaç şiiri büyük bir içtenlikle seslendirdi. Bir takım anlaşılmaz sözcükler son derece coşkulu bir biçimde ağzından dökülürken, tiradın kimi yerinde sesi doruğa yükseliyor, sonra da inebildiği kadar aşağı iniyordu. Derken, sözcüklere dökemediklerini bakışlarında toplayarak sustu. Bütün bunları içsel bir güçle, hiç bağırıp çağırmadan yaptı. Kimi patlamaları yani doruktaki söyleyişleri özenle titremli, derli toplu, açık seçik işitilir haldeyken, kimi sözcükleri de güçlükle işitilmesine karşın tıka basa duygu dolu idi. İşte bu duygulu anlarında gözlerinden yaş boşandı boşanacak gibi oldu, duygularını denetim altına almak için son derece etkili bir susuşla sustu. Sonra, içinde yeniden bir değişim oldu, sesi bir kez daha öylesine güçlenip dinçleşti ki, hepimiz şaşıp kaldık. Bu patlama da birden söndü ve Tortsov, gene az önceki neşeli dinçliğini tümüyle yok eden suskunluğa döndü.

Böylece oynadığı sahneyi, suskunluğun bu olağanüstü coşkusal geçişi ile bağladı. Seslendirdiği şiirler olsun, düzyazı parçası olsun, bunları aktarmada kullandığı dil de dahil, hepsi Tortsov'un kendi buluşu idi.

''Gördüğünüz gibi,'' diye sürdürdü sözünü, ''anlaşılmaz bir dille bir şeyler söyledim size, anlamadınız dediklerimi, bununla birlikte büyük bir dikkatle dinlediniz beni. Taş gibi hareketsiz oturdum, hiç kımıldamadım, gene de gözünüzü benden ayırmadınız. Sustum; suskunluğumun anlamını kavramak için çaba gösterdiniz. hiç kimse bana bir altmetin sunmadı, çıkardığım seslerin içine koymak istediğim kendi kavramlarımı, imgelerimi, duygu ve düşüncelerimi, kısaca, içimde olup biten ve sesime yansıyan her şeyi ben kendim ürettim. Kuşku yok ki, bu, belirli ve ağırlıkh özden yoksun, sadece genel ve yüzeysel bir iletişim ya da aktarım olayı idi. Bu aktarımın yarattığı izlenim de, doğallıkla, aynı doğrultuda kaldı. Bütün bu izlenimleri ben bir yandan sesler, bir yandan da tonlamalarla susmalar aracılığı ile gerçekleştirmeyi başardım. Yaban-

cı oyuncuların okuduklarını, söylediklerini dinleyip hoşlandığımızda da aynı olgu ile karşılaşmıyor muyuz? Onlar da bizde büyük etkiler, ruh değişimleri yaratmıyor, coşkularımızı ayaklandırmıyor mu? Bütün bunlar da o oyuncuların kendi dillerinde söyledikleri sözcüklerin bir tekini bile anlamadığımız halde olmuyor mu?

"İşte size başka bir örnek daha: geçenlerde bir arkadaşımla bir oyuncunun resitalindeydik; arkadaşım, oyuncunun okudukları karşısında kendinden geçiyordu. Bir ara, "Ne okuyor?" diye sordum.

Arkadaşım, "Bilmiyorum," dedi, "sözlerini anlayamıyorum.

"Evet, besbelli ki, oyuncu,sözcüklerden başka şeylerle de etki ve izlenim yaratma gücüne ve becerisine sahipti.

"Peki, bu oyuncunun etkileme gücünün gizi neydi, neredeydi bu giz, nelerden oluşuyordu?

"Gerçek şu ki, dinleyici, yalnız sözcüklerin içerdiği düşünceler, izlenimler ve imgelerle değil, aynı zamanda sözcüklerin aktaramadığını dile getiren, yansıtan renkli tonlarla, tonlamalarla, susmalarla da etki altına alınabilir.

"Tonlamalarla susmalar dinleyici üzerinde derin etki yaratma gücüne sahiptir. Anlaşılmaz bir dille yaptığım konuşmayı, seslendirdiğim şiiri buna kanıt olarak gösterebilirim."

12

Bugün Othello'dan seçtiğim parçayı yineledikten sonra, Tortsov'un eleştirisi şu oldu:

"Bu seferki söyleyişiniz yalnız işitilir ve anlaşılır olmakla kalmadı, yeterince güçlü olmamakla birlikte, az çok etkileyici de oldu."

Coşkusal etkiyi artırmak amacıyla sesimi yükselttim ve eski tiyatro geleneğine sığınarak tutkunun hatırı için tutkuyu yaşamaya çalıştım. Bu da, doğal olarak, gerginliğin yoğunlaşmasına, aceleciliğe, bütün tartım düzeninin bozulmasına neden oldu.

Tortsov beni kendime getirmek için ellerini birbirine sertçe çarparak, "Nedir bu yaptığın?" diye bağırdı. "Acelecilik yüzünden bütün işi berbat ettin! Duyguyu öldürdün, sözlerinin anlamı kalmadı!"

Ezile büzüle, "Duyguyu ve anlamı daha canlı, daha güçlü bir anlatıma kavuşturmak istemiştim," diyerek kendimi savunmaya gi-

riştim.

"Gücün, anlamla, söylediğin şeyin tutarlılığında olduğunu bilmiyor musun? Berbat ettin!

"İster sahnede olsun, ister sahne dışında, yapmacıksız, düzgün konuşmanın yükselerek veya alçalarak hiçbir ses oyununa, ses cambazlığına gereksinme duymadığını, yersiz ve gereksiz uzun ses aralıklarına dayanmadığını hiç mi işitmedin?

"Özentili ses gösterilerine kalkışmadan yapmacıksız ve yalın konuşma, çoğunlukla, karşı konulamayacak derecede güçlü bir etki yaratır. Önemli olan, düşünceleri açık seçik dile getirebilmek; sözcükleri yerli yerinde kullanabilmek ve konuşmayı denetim altına alabilmektir.

"Konuşmanızın gerçekten güçlü bir etki yaratmasını istiyorsanız, yapacağınız ilk iş, belirli ve gerekli susmalarla, başka bir deyişle, yerinden yapılacak durma ve duraklamalarla konuşmayı öğrenmektir."

Bunun üzerine, Othello'nun sözlerini önceki düzeninde bir kez daha yineledim. Sözcükler ve tümceler açık seçikti; gelgelelim, gene eskisi gibi kuruydu, yaşamasızdı. Kısır bir döngü içine düşmüş gibiydim, bu döngüden nasıl kurtulacağımı da bilmiyordum.

"Sanırım, konuşmanızın etki gücü üzerinde düşünebilmeniz için vakit henüz çok erken. Bu etki, bir çok koşullarla durumların örüntüsü içinde kendiliğinden doğup gelişecektir. Bunun yollarını arayıp bulmak zorundayız."

"Nerede? Nasıl?"

"Konuşma ile etki yaratma sorunu oyuncudan oyuncuya değişen bir konudur. Kimileri bu etkiyi gövdesel gerilim yolu ile elde etmeye çalışırlar. Böyleleri yumruklarını sıkarlar, ellerini kollarını sallarlar, heykel gibi çakılıp kalırlar, tepeden tırnağa çırpına çırpına konuşurlar; bütün bunları sırf dinleyicileri etkilemek için yaparlar. Bu yöntemle, şimdi şu anda benim yaptığım gibi, ses düz bir çizgi doğrultusunda baskı altına alınır.

"Oylumunu genişletmek amacıyla ses üzerinde yapılan bu baskıya biz tiyatro dilinde, 'yüksek gerilimli oyun' deriz. Gerçekte bu baskı sesin oylumunu genişletmez; tersine, daracık bir ses alanında, bağırtıya, hırıltıya neden olur.

"Dene istersen. 'Daha fazlasına göz yummam!" diyen şu kısa-

cık tümceyi, olanca gücünle bağırarak söyle bakalım."

Tortsov'un dediğini yaptım.

"Yeterli değil, daha çok bağır!" dedi.

Gücüm yettiğince bağırarak tümceyi yineledim.

Tortsov, "Daha yüksek, daha yüksek!" diye seslendi. "Sesinizin alanını genişletmeden bağırın!"

İstediği gibi bağırdım. Fiziksel gerginlik sonucu kendimde bir takım kasılmalar hissettim. Gırtlağım gerildi, sesim daraldı ve küçüldü.

Tortsov'un dediğine uyarak bütün gücümü sesime vermiş, sadece bağırabildiğim kadar bağırmıştım.

"İşte, sesinizi güçlü bir baskı altına aldığınızda, fiziksel bir olgu olarak 'yüksek gerilim' sonunda elde edeceğiniz sadece düz bir ses çizgisidir, o kadar.

"Şimdi de bunun karşıtı bir deneyime girişin bakalım. Ses aygıtınızın bütün kaslarını gevşetin, her türlü gerilim baskısından kurtulun, yoğun duyguları bir yana bırakın, sesin oylumu üzerinde fazlaca kaygılanmayın. Haydi, aynı tümceyi şimdi bağırıp çağırmadan, ama sesinizin olanca genişliği ve gerekli dalgalanmalarıyla bir kez daha söyleyin. Bunun için duygularınızı harekete getirmeye yardımcı olacak imgesel durumları ve koşulları tasarlamayı da unutmaym."

O anda zihnimde şöyle bir düşünce beliriverdi: ben bir öğretmen olsaydım, sınıfa üçüncü kez, hem de şamata ile yarım saat geç gelen Grisha gibi bir öğrencim olsaydı, bu densizliğin daha fazla sürüp gitmesini önlemek için acaba ne yapabilirdim?

Bu varsayım hem tümcemi söylememi kolaylaştırdı, hem de sesimin oylumunu zorlamasız genişletti, erimini (menzilini) uzattı.

Tortsov, "Tümcenin, bu kez, bağırdığın zamankinden nasıl daha etkili olduğunu görüyor musun? Üstelik kendini hiç de zora koşmadan," diye açıkladı.

"Şimdi aynı sözcükleri sesini daha da genişleterek söyle bakalım; yani sesinin hem oylumunu, hem de erimini artırarak demek istiyorum."

Bunu gerçekleştirmek için yeni bir varsayım icat etmek zorunda kaldım. Şöyle düşündüm: bütün kesin uyarmalarıma, ayıplamalarıma, azarlamalarıma, söylenmelerime karşın, Grisha, sınıfa gene geç gelmektedir; hatta bu kez yarım saat değil, tam bir saat geç gelmiştir. Artık sabrım tükenmiştir. Şimdi, son ve kesin bir adım at-

ma durumunda bulunduğumu hissetmekteyim.

"Bu gidişe daha fazla göz yumamam!!!" tümcesi ağzımdan fırlayıverdi. Cokşularım doruk noktasına varmadığından, bir de kendimi tuttuğumdan, sesim bağırtılı çıkmamıştı.

Tortsov, sevinçle, "Tamam!" diye haykırdı. "Güçlü, hem de zorlamasız bir söyleyiş. İşte, ilk söyleyişinizde olduğu gibi, sesi yüksek gerilime vardırmadan, ya da yatay bir çizgi haline getirmeden, dikey doğrultudaki iniş çıkış devinimleriyle neler yapılabileceğini göstermeye somut bir örnek.

"Ne zaman sesini güçlü bir kalıba dökmek, çok değişik ve renkli bir tonlama elde etmek istersen, al eline tebeşiri, geç kara tahtanın başına, düşünebildiğin bütün olasılıkları çizgilerle göstermeye çalış.

"Sadece yüksek sesle konuşarak güçlü olduklarını sanan oyunculara kendinize örnek edinmeyin. Yüksek sesle konuşmak güçlü olmak demek değildir; o sadece bağırmak ve haykırmaktır, o kadar.

"Sesin yüksekliği ya da alçaklığı ne fortedir, ne de piyano. Bildiğiniz gibi, forte kendi başına forte değildir; forte, sadece piyano değildir, o kadar.

"Bunun tersi?? olarak da, piyanonun piyano değil, forte olmadığı söylenebilir.

"Forte kendi başına forte, piyano kendi başına piyano değildir demekle neyi anlatmak istiyorum? Anlatmak istediğim şu: forte ya da piyano diye soyut bir kavram, kesin bir ölçü yoktur. Hiç kimse bu kavramları ölçüye, tartıya vurup kesin bir sonuca bağlayamaz.

"Forte, görece bir kavramdır.

"Diyelim ki, Othello'nun sözlerinin ilk tümcesini alçak bir sesle söylemeye başladınız, eğer ikinci tümceyi biraz yüksek sesle söylerseniz, artık ilk tümcedeki gibi piyano konuşmuyorsunuz demektir.

"Ondan sonraki tümce daha da yüksek tonlu, yani daha az piyano olacak, forteye varıncaya dek bu böyle sürüp gidecektir. Sesinizin oylumunu artıra artıra konuşmakta iken öyle bir noktaya gelirsiniz ki, işte o nokta, forte fortessimodur. Yüksekliğin görece-li derecelerine, ses merdiveninin en alt basamağı olan piyano piyanossimo ile en üst basamağı olan forte fortessimo arasında sahip bulunmaktayız. Bulunmaktayız ama, sesinizi bu derecelere göre kullanmaya kalktığınızda, hesabınızı titizlikle yapıp ölçünüzü çok iyi belirlemelisiniz; aksi halde, abartıya düşmeniz, doğallıktan sapma-

nız işten bile değildir.

"Konunun inceliklerinden pek haberli olmayan kimi opera sanatçıları, yüksek tonlarla alçak tonlar arasındaki karşıtlıklara birden inip çıkmayı ustalık ya da beceri saymaktadırlar. Böyleleri, Tchaikowsky'nin Serenadındaki ilk sözcükleri forte fortessimo, daha sonrakileri ise, işitilmeyecek derecede piyano piyanossimo söylerler. Sonra Serenadın, 'Gitarların ayartıcı büyülü sesleri' kesimine geldiklerinde gene forte fortessimo haykırmaya başlarlar; 'Gel sevgilim, gel bana' kesiminde de birden piyano piyanossimoya düşerek sürdürürler şarkılarını. Bu korkunç ses çöküntüleriyle fırlayışlardan, karşıtlarla böyle oynanmasından daha büyük bayağılık, daha beter beğenisizlik düşünülebilir mi?

"Aynı olgu tiyatroda da kendini gösterir. Oyuncuların, tarajik sahnelerde, söylenen sözcüklerin gerçek anlamına ya da sağduyuya hiç mi hiç aldırış etmeden bağıra çağıra konuştuklarını, hemen ardından da fısıltıya düştüklerini görür, işitirsiniz.

"Bir başka tip şarkıcı ile oyuncu daha vardır ki, bunlar, sesleri küçük, coşkusal yapıları da cılız olduğundan, doğal yetilerinin yetersizliğini gizlemek, azı çok göstermek amacıyla forteye ve piyanoya sık sık baş vurabilirler.

"Böyleleri arasında, çoğu, güçlü ses kaynaklarına sahiptir diye ün kazanmışlardır. Bununla birlikte, bu ünü kendilerine kazandıranın teknik ve sanat olduğunu da bilirler.

"Sahne üzerinde avaz avaz bağırarak, haykıra haykıra konuşma binde bir gerekebilir. Geri kalan dokuzyüz doksan dokuzunda ise, bu biçim konuşma, ancak, sanat anlayışından yoksun kişilerin kulak zarlarını patlatmaya yarar o kadar.

"Bu nedenle, sesine gerçekten güç vermek gereksinimini duyduğunda oylumu unut, tonlamalarınla susmalarını anımsa.

"Bir tirada, bir sahneye, bir piyese bütün tonlama yöntemleriyle araçlarının adım adım gelişimi, mantıksal ve kesintisiz değişimi, her türlü fonetik ölçüleri ve kalıpları uygulandıktan sonra, ancak ondan sonra ve bir an için, o da piyesin ruhu gerektirirse eğer, bitiş tümcelerinde ya da sözcüklerinizde sesinizi belki yükseltebilirsiniz.

"İlerlemiş yaşında, Tommaso Salvini'ye, oynadığı rolde böylesine bağırabilmek için gereken gücü nasıl kazandığını sorduklarında, o şu yanıtı vermiştir: 'Ben bağırmıyorum, benim yerime siz ba-

ğırıyorsunuz! Ben sadece ağzımı açıyorum, o kadar. Benim işim rolümü yavaş yavaş doruk noktasına doğru geliştirmektir; bunu başardığım zaman da, eğer gereksinme duyuyorsa, seyircinin bağırmasına izin vermektir.'

"Kuşkusuz, tiyatroda, yüksek sesle konuşmayı gerektiren ayrık (müstesna) anlar da bulunabilir. Bu, özellikle, kalabalık sahnelerde ya da müzik eşliğinde, şarkı söylenirken yahut gürültü arasında, bir takım ses efektleri için de geçerlidir.

"Böyle anlarda bile, bağırmanın göreceli olduğunu, ses merdiveninin en üst basamağındaki birkaç noktadan bir tekine bağlanıp kalmanın doğru olmadığını, aksi halde seyircinin rahatsız olacağını, sesi değişik derecelerde kullanmak gerektiğini hiçbir zaman unutmayın.

"Peki, konuşmada ses oyulumunun çeşitli yönleri üzerine söylediklerimizden nasıl bir sonuç çıkaracağız? Oylum, sesin yüksek geriliminde, bağırtıda, haykırıda aranmamalı; sesin yükselip alçalmalarında, tonlama dalgalanmalarında aranmalıdır; doğru olan da budur. Daha da ileri giderek diyebiliriz ki, oylumu, sesin piyanodan forteye doğru derece derece gelişiminde ve bu gelişimin yarattığı karşıhkh ilişkilerde aramak gerekir."

Bölüm IX

VURGULAMA: ANLAM YÜKLÜ SÖZCÜK

1

"Sonya, sahneye çıkıp da bize bir şeyler söyler misiniz?"

Bugünkü dersimize bu soru ile başlayan Tortsov'un sesinde daha çok bir buyruk tonu vardı.

Sonya, çıktı sahneye, başladı konuşmaya: "Olağanüstü bir kişi..."

Tortsov, "Peki ama, sözcüklerin hepsini aynı eşitlikte vurguladınız," diye seslendi. "Vurgularınızı sözcüklere rastgele serpiştiremezsiniz! Sözcüğe, tümceye uygulanan ve anlamı belirtme doğrultusunda yardımcı olması gereken vurgu, yerli yerine oturmadığından sözcüğü bozar, tümceyi sakatlar.

"Vurgu, işaret eden parmaktır. Vurgu, bir tümcedeki anahtar sözcüğü öteki tümcelerden seçip ayırır. Böylece, seçilip ayrılan sözcükte de biz alt-metnin özünü, ruhunu, doruk noktasını buluruz.

"Söz ise, hâlâ bu doruk noktanın öneminden habersiz olduğunuz için vurgunun işlevini de tastamam değerlendirmekten uzak bulunmaktasınız.

"Tonlama ile susmaları nasıl sevdinizse, konuşmanın üçüncü önemli ögesi olan vurguyu da öylece sevin.

"Olağan günlük konuşmanızda olsun, sahne üzerindeki konuşmanızda olsun, vurgularımz, otlakta yayılan koyun sürüsü örneği, bir başı boşluk hali göstermektedir. Vurgularınızı düzene koymalı, düzence altına almalısımz. Söyleyin şu 'Bireysel' sözcüğünü bakalım."

Kesin bir ses işitildi: "Ki-şi."

Tortsov, dudağının ucuyla, "Fena değil, fena değil," diye söy-

lendi. "Bu kez iki vurgu yaptınız, sözcük de ortasından bölündü. Sözcüğü iki bölükte değil de vurguyu son heceye vurarak bir çırpıda söyleyemez misiniz?"

Sonya, üstün bir çabayla, "Kişi," dedi.

Tortsov, alaycı bir tonla, "Sözcüğü vurgulamadınız, adeta kafasına bir tokmak indirdiniz," dedi. "Neden sözcüklerinizi böyle hırpalamak gereğini duyuyorsunuz? Sözcüğe sadece sesinizle sert bir darbe indirmekle kalmıyor, aynı zamanda dişinizi sıkarak, başınızı ileri doğru fırlatarak baskı da yapıyorsunuz. Bu iyi bir alışkanlık değil; ayrıca, oyuncular arasında böyle yanlış vurgular yapan tek kişi de siz değilsiniz. bir sözcüğün içerdiği anlamı, başın ileri fırlatılması ya da burnun havaya kaldırılması ile anlatmaya çalışmak! Ne kolay bir iş!

"Oysa, gerçek bunun tam tersi: vurgu, aslında; yapmacıklığı, kötü niyeti, saygıyı, küçümsemeyi, içtenliği, sinsiliği dile getirebilir; kuşkuyu, alaycılığı açığa vurabilir. Kısaca, vurgu, anlam belirten fonetik bir değerdir."

Tortsov, "Bir de," diye sürdürdü konuşmasını, "sözcüğü ikiye böldüğünüzde, birinci bölüğü yarım ağızla, adeta baştan savarcasına söylerken, ikinci bölüğü bir el bombası gibi patlattınız kulaklarımızda. İster bir tek sözcük, bir tek düşünce ve anlam olsun; ister seslerden ve hecelerden meydana gelen melodik bir çizgi olsun, siz sesinizi bunlara göre, perdeleyebilir ve dalgalandırabilirsiniz.

"Bir tel parçası alın elinize, eğin şurasını, bükün orasını, biçim yönünden az çok ilginç bir şey çıkar ortaya. Sözcükte bir doruk noktası vardır; bu noktada, yıldırım savarın havadaki elektirik akımını toplayışı gibi, vurguyu üzerine çeker, geri kalan heceler veya harfler de anlam kalıbını, bir başka deyişle, anlam çizgisini oluşturur. Tel parçası ile simgelediğimiz bu anlam çizgisinin belirli bir biçimi olduğu gibi, aynı zamanda bir bütünlüğü, bir tamlığı ve açık seçikliği de vardır. Bu çizginin bölük bölük bölünerek sağa sola rastgele saçılan tel parçaları haline getirilmesi gerekir. Haydi bakalım, şimdi, 'Kişisel' sözcüğünün fonetik çizgisini değişik tonlarla biçimlendirmeye çalışın."

Bütün sınıf bir ses karmaşası içinde, hep birden mırıldanmaya başladı.

Tortsov, "Makinemsi oluyor," diyerek susturdu sınıfı. "Kuru,

biçimsel içi boş, yaşamasız, birbiriyle sadece dıştan ilişkili sesler çıkarıyorsunuz. Can katın seslere, içlerini sıcak soluğunuzla doldurun."

Şaşalayarak, "Peki ama, nasıl?" diye sorduk.

"Her şeyden önce, sözcüğü, kulak zarımıza çarpan bir takım basit ses dalgalarına indirgeyerek değil, sözcüğün yapısındaki anlamı - düşünceyi, duyguyu imgeyi - belirtip yüze çıkararak.

"Sözcüğe kattığınız sesle öyle bir tablo oluşturun ki, zihninizden çekip çıkararak çizdiğiniz ve oyundaşınızın karşısına koyduğunuz kişi belirgin hale gelsin. Böylece oyundaşınız, sözcüğün gerisindeki kişinin: güzel mi-çirkin mi, uzun boylu mu-kısa boylu mu, sevimli mi-sevimsiz mi, sevecen mi- zalim mi olduğunu kolaylıkla anlayabilsin.

"Gördüklerinizi, duyduklarınızı karşınızdakilere ses, tonlama ve anlatımın bütün öteki araçları ile aktarmaya, iletmeye çalışın."

Bu açıklamalar üzerine Sonya bir atılım daha yaptıysa da, gene gereken noktaya erişemedi.

"Yanılgınız şurda: Siz önce sözcüğü söylüyor, daha sonra o sözcüğün ne demeye geldiğini anlamaya, algılamaya çalışıyorsunuz. Canlı bir örnekten hareket etmek istemiyorsunuz. Başka bir yolu deneyin: önce, tanıdıklarınızdan birini anımsayın, ressamın yaptığı gibi, o kişiyi gözünüzün önüne getirin, sonra zihninizin gözü ile neler gördüğünüzü bize anlatın."

Sonya söylenenlerin ışığı altında, olanca gücü ile bir atılım daha yaptı. Tortsov onu şu sözleriyle yüreklendirdi:

"Her ne kadar, ne tür bir kişinin portresini çizdiğinizi gereğince anlamamaktaysam da, o kişiyle beni tanıştırma doğrultusundaki çabanız, sözcüğün sizi eyleme geçirmede ve gerçek iletişimi sağlamadaki etkinliği bence şimdilik yeterlidir; bu konuda daha fazla bir şey söyleyecek değilim. Aynı sözcükleri benim için bir kez daha yineleyin bakalım."

"Olağanüstü... kişi." Sonya, sözcükleri tüm dikkati ve titizliği ile boğumladı.

"Önce, iki düşünüden ya da kişiden söz ediyorsunuz gibi geldi bana: kişilerden biri 'olağanüstü', öteki sıradan. Gerçekte ise, ikisi de aynı kişi.

"Bununla birlikte: 'Olağanüstü...' ile 'kişi' arasında gene de bir

ayrım vardır ve bu iki sözcük birbirleriyle birleşip kaynaşarak bir tamlama oluşturmuştur, 'olağanüstü kişi.'

"Şimdi, sıfat sözcüğü 'olağanüstü' ile 'kişi' sözcüğünü birbirinden ayrılmaz bir biçimde birleştirerek bir bütün haline getirdiğimde, sonuçta sıradan bir 'kişi' değil, 'olağanüstü kişi' kavramı ortaya çıkar.

"Sıfat, isme nitelik verir, renk ve özellik katar, onu öteki benzerlerinden seçip ayırarak belirler.

"Şimdi, önce, bu iki sözcükten vurguları kaldırarak söyleyişi sadeleştirelim, sonra da gene gerekli söyleyiş biçimine döneriz."

Bu sadeleştirme işi sandığımızdan daha güç oldu.

Ancak uzun çabalarımız sonunda, Tortsov, "Evet, işte böyle!" diyerek hoşnutluğunu belirtti.

"Şimdi, bu iki sözcükten birincisini gereğince vurgulayın. Yalnız vurguyu, lütfen, küt diye vurmayın; ağzınızı çarpıtmadan, kulağa hoş gelecek biçimde, dikkatle vurun. Sözcük ezilip büzülmesin, vurgu yumuşakça otursun yerine.

"Önce dinleyin; sözcükleri her türlü vurgudan arındırarak söylüyoruz: 'Olağanüstü kişi.' Dümdüz bir ses çizgisi ile söylediğimizde ilginç ve etkin olmaktan ne kadar uzak kaldığını görüyorsunuz, değil mi? Şimdi de, aynı sözcükleri hafifçe vurgulayarak söyleyelim - 'Olağanüstü kişi.' İlk sözcüğün ikinci hecesi üzerinde sesin nasıl tatlı bir kıvrım yaptığını hissediyor musunuz?

"Bir sözcüğe saf, kesin, yumuşak, sert anlam kazandırmanın sayılamayacak kadar çeşitli yolları vardır."

Sınıfça isteği üzerine yapmaya koyulduğumuz alıştırmalar sırasında Tortsov, bir ara hepimizi susturdu, dedi ki:

"Kendi sesimizi bu derece dikkatle dinlemenin hiçbir yararı yoktur. Böylesi bir davranış, kendinize hayranlığa, kendinizi sergilemeye varır. Bir sözcüğü nasıl söylediğiniz, o sözcüğü, başkalarının nasıl işittikleri ve özümledikleri pek o kadar önemli değildir. 'Kendi kendini dinlemek' bir oyuncu için hiçbir özel amaca yönelik olamaz. Önemli olan, oyuncunun zihninde ve yüreğindekileri başkalarına aktararak onları etkileyebilmesidir. İşte bu nedenle, sahnede oyundaşınızın yalnız kulağına değil, aynı zamanda gözüne de hitap etmelisiniz. Bir oyuncuyu doğru yoldan saptırıcı, zararlı bir alışkanlık olan kendi kendini dinlemekten kurtarmanın en iyi yolu bu-

dur.”

2

Tortsov bugün sınıfa girince gülerek Sonya’ya dedi ki:

“Söyleyin bakalım, sizin ‘Olağanüstü kişi’ ne âlemde?”

Sonya, ‘Olağanüstü kişi’nin çok iyi olduğunu söyledi; bunu söylerken de vurguyu tastamam yerine oturttu.

Tortsov, “Birincisini vurgulayarak aynı sözcükleri bir kez daha yineleyin,” dedi, sonra da, “Bu alıştırmayı yapmadan önce size iki kuraldan söz etmek isterim,” diye ekledi.

“Bunlardan birincisine göre, Rusça’da sıfatlar hiçbir vurgu almaz (*). Sıfatlar isimleri nitelendirir, belirler, tanımlar ve onlarla kaynaşır. Bu kural, sıfat sözcüğünün anlamı içinde yer almaktadır.

“İmdi, bu kurala bağlı kaldığımzda, benim dediğime uymanız ve vurguyu birinci sözcüğe, yani sıfata vurmamanız gerekir.

“Bununla birlikte, psikolojik susma gibi, bütün kuralları ve uygulamaları aşan güçlü bir yasa daha vardır. Bu, birliktelik yasasıdır. Bu yasa uyarınca, biz: duyguları, düşünceleri, anlamları, kavramları, eylemleri, imgeleri vb. dile getiren, her durum ve koşulda birliktelik içinde önemle belirtmek zorundayız.

“Bu ise, özellikle, sahne konuşmasında geçerlidir. Önce bunu deneyin ve nasılsonuç alacağınızı görün bakalım. İçinizden biri sert, öteki yumuşak sesle; biri yüksek, öteki alçak tonla; biri şu renk ya da tempo ile, öteki ona karşıt düşen renk ve tempo ile konuşsun. Bu alıştırmalardan istenen tek şey, iki duygu ve düşünce arasındaki ayrımın açık seçik ve elden geldiğince canlı bir biçimde belirtilmesidir. Gene bu kural uyarınca, eğer vurguyu o iki sözcüğünüzden birincisi üzerine yani sıfata vurmak isterseniz, o sıfatın önünde kesenkes karşıtlığı içeren bir isim sözcük bulunmalıdır.

“Öyle ki, zihninizden geçen, korkunç ve iğrenç değil de olağanüstü olanı rahathkla dile getiren sözcükleri söylemeden önce düşünüp...”

Bu arada Sonya’nın ağzından, ‘Olağanüstü kişi’ sözcükleri son derece doğal bir biçimde dökülüverdi.

(*) Türkçede durum tersinedir. (Çev.)

Tortsov, yüreklendirici bir sesle, "Tamam! İşte istediğim bu! dedi.

Sonra bir, iki, üç, daha sonra dört, beş, altı, derken bir öykü oluşturmaya yetecek kadar sözcük verdi. Öykü şu idi: "Olağanüstü kişi buraya geldi, fakat sizi evde bulamadı. Bulamayınca, büyük bir üzüntü ile, 'bir daha dönmem buraya,' dedi, çekti gitti."

Sözcük öbekleri çoğaldıkça, yani tümceler uzadıkça, Sonya da artan vurgulara kendisini öylesine kaptırdı ki, sonunda tümceleri birbirinden ayıramaz hale geldi.

Sonya'nın yüzündeki şaşkınlık, ilkin Tortsov'un pek hoşuna gitti. Sonra ciddileşti, dedi ki:

"Şaşkınlığınız, vurguları azaltacak yerde artırmak zorunluluğu duygusuna kapılmanızdan doğmaktadır. Bir tümcede vurgular ne kadar az olursa, yani anahtar sözcükler üzerinde ne kadar az vurgu bulunursa, o tümcenin anlamı o kadar saydam olur. Vurguları azaltmak da yerli yerine vurmak kadar güç bir sanattır. Her ikisini de öğrenmek zorundasınız."

Akşam oyunu olduğundan dersi burada kesti, bir süre alıştırma yapalım diye bizi Rakhmanov'a bıraktı.

3

Tortsov, "Vurguları artırmayı öğrenmeden önce, onları nasıl azaltacağınızı bilmeniz gerekmektedir sonucuna vardım," dedi.

"Başlangıçta öğrenciler, güzel konuşalım diye aşırı çabalara girişirler. Bu öğrenciler, vurguyu gereken yere vurmak kadar gereksiz yere vurulan vurguyu kaldırmayı da öğrenmelidirler. Daha önce de belirttiğim gibi, bu, başh başına ve çok güç bir sanattır. Bu sanat, her şeyden önce, sizi, kötü alışkanlıklar sonucu konuşmanızda pekişmiş bulunan yanlış vurgulamadan kurtarır. Yanlış vurgulamanın ne olduğu bir kez anlaşıldı mı, doğru vurgulama kendiliğinden ortaya çıkar. Ayrıca, bu azaltma sanatı, çetrefil düşünceleri ya da karmaşık olayları aktarma gibi güç durumlarda işinizi büyük ölçüde kolaylaştırır. Açık seçikliği sağlamak amacı ile, oyuncular, çoğu zaman, oynadıkları piyeste yer alan bir takım öykücükler, karmaşık ayrıntılar anlatmak durumunda kalırlar; böyle durumlarda oyuncular, anlatılarını dinleyicilerin dikkatini piyesin ana çizgisinden saptırmamaya özen göstererek gerçekleştirmek zorunda-

dırlar. Anlatı ya da yorum diyelim, baştan sona açık seçik, belirgin bir biçimde, bununla birlikte çok da coşkun olmamalıdır. Uzun, anlamca yoğun tümceleri yorumlama - söyleme - durumu ile karşılaştığınızda, sadece belirli bir iki sözcüğe önem vererek öteki sözcüklerin, dikkati zorlamadan açıklık ve kolaylıkla akışını sağlamalısınız. Böylece, yani bu tür konuşma becerinizle çetin ve çetrefil bir metin aydınlığa kavuşur, dinleyicilerce rahat anlaşılır hale gelir ki, oyunculardan beklenen de işte budur.

"Bu gibi hallerde, gereksiz vurguları ortadan kaldırma sanatı sizin işinize büyük yardımcı olur."

"Olağanüstü kişi" sözcükleriyle oluşturulan öykü bu kez Paul'e verildi ve kendisinden, sadece bir tek sözcüğü vurgulayarak geri kalan sözcükler için gereken önemi sağlayacak imgesel bir temel bulması istendi. Sorun, daha önce Sonya'nın başarısızlığa uğradığı aynı sorundu. Yaptığı bir takım başarısız denemelerden sonra Tortsov kendisine dedi ki:

"Sonya tüm dikkatini sadece vurgulamaya yöneltmişti, siz de dikkatinizi sadece onları yok etmeye yönelttiniz. Her iki yönelimde de abartıya, aşırılığa düşmemek gerekir. Sözcüklerin içerdiği düşünceler, aşırı ya da az vurgulama yüzünden zayıflar, iletişim çizgisinden sapar.

"Sonya'nın, vurguları, sözcüklere aşırı cömertlikle, daha doğrusu savurganlıkla serpiştirmesiyle, sizin vurgulamada gösterdiğiniz cimrilik, sonuçta aynı kapıya çıkmaktadır: İkiniz de sözcüklerinizin ardında neler bulunduğu, yani alt-metin hakkında yeterince açık seçik bir görüşe, bir anlayışa sahip değilsiniz. Baş sorununuz işte budur. Başkalarına iletmek istediğiniz duygu ve düşünceler için gerekli iletişim temellerini atmak, olanaklarım yaratmak da size düşer. Şimdi, öykünüzdeki anlam ve etki boşluklarını doldurmak, daha doğrusu bu yöndeki yetersizliklerinizi gidermek için imgeleminizi harekete geçirin."

Bu hiç de kolay bir iş değil dedim, kendi kendime.

Dedim ama, sanırım, Paul bu güçlükten bir ölçüde kendini kurtarmayı başardı. Ayrıca, az vurgulamayı gerektiren bir tümce düzeni kurmakla yetinmedi, Tortsov'un istediği gibi, sözcükten sözcüğe vurgu aktarmayı da becerdi. Şöyle düşünmüştü: Salonda oturan bizler, "Olağanüstü kişi"nin gelişi hakkında kendisini sorguya

çekmiştik. Sorgulamamız, bu gelişle ilgili olarak bize anlattıklarına karşı duyduğumuz kuşkuya dayanmaktaydı. Paul de kendisini savunmak için, söylediklerinin baştan sona dğru olduğu, öyküsünün her sözcüğünün gerçeği dile getirdiği hususunda direnmek zorunda kalmıştı. Vurgulu sözcükleri zihnimize iyice yerleştirmek istercesine birbiri ardına yineleyerek açıklığa kavuşturmaya kalkmasının nedeni budur.

"Olağanüstü bir kişi geldi..." ya da "Olağanüstü bir kişi geldi" gibi. Vurguyu böyle sözcükten sözcüğe dikkatle kaydıran Paul, sözcükler üzerindeki başkaca her türlü baskıyı düzenli bir biçimde kaldırıyor, her tümceyi kendi bütünlüğü içinde titizlikle yinelemeye özen gösteriyordu. Sözcükler, bağlamlarının dışında, ayrı ayrı ele alındıklarında, doğal olarak, tüm içsel anlamlarını yitirirler çünkü.

Paul alıştırmasını sona erdirince Tortsov şunları söyledi:

"Vurguları vurmayı olduğu kadar kaldırmayı da başardınız. Fakat acelecilik niye? Tümcenin şöylece geçiştirivermeniz gereken kesimini niçin o kadar önemsediniz?

"Acelecilik, sinirlilik, sözcükleri gelişigüzel boğumlamak, tümceleri birbiri üstüne yığmak, anlamı zedelemekle kalmaz, tümüyle ortadan kaldırır. Bu ise, bizim amacımıza ters düşen bir olgudur. Sinirli konuşmacı, dinleyicileri sadece rahatsız eder, onların da sinirlenmelerine neden olur; anlama güçlüğü yaratan, bu yüzden de yakıştırmalara ve tahminlere yolaçan bozuk düzen boğumlama dinleyicileri öfkelendirir. Kısaca, bütün bunlar dinleyicinin dikkatini çekeceği gibi, sizin, metinde şöylece geçiştirmek istediğiniz kesimlere üstün önem vermesine neden olur. Telâş ve huzursuzluk konuşmayı güçleştirir. Soğukkanlılık ve kendine egemenlik ise, konuşmada kolaylık sağlar. Bir tümceyi yumuşak söyleyebilmek, ölçülü, gösterişsiz bir tonlamaya, hemen hemen hiç vurgulama yapmamaya, yoğun bir denetimle kendine güven duygusuna bağlıdır.

"Bunlar seyirciye rahatlık verir.

"Önce anahtar sözcüğünüzü açık seçik olarak saptayın, sonra tümcenin genel yapısını oluşturmak için gerekli, aynı zamanda da vurgulanması gereksiz sözcükleri titizlikle, düşüne taşma, özenle seçip diziye katın. Vurgulamasız konuşma sanatının temeli işte budur. Derslerinizde bu konuda alıştırmalar yapacak, böylece konuşma denetimini elde edeceksiniz."

Bundan sonraki alıştırma da gene aynı olguya dayanıyor ve daha iyi anlaşılsın diye olay birbirinden ayrı epizodlara bölünüyordu.

Birinci epizod: Olağanüstü kişi gelir.

İkinci epizod: Ziyaretine geldiği kimse ile niçin görüşemeyeceğini öğrenir.

Üçüncü epizod: Olağanüstü kişi üzgün ve kararsızdır; beklesin mi, gitsin mi?

Dördüncü epizod: Gücenir, bir daha dönmemek üzere gitmeye karar verir ve çeker gider.

Böylece, her birinde birer vurgu bulunan dört bağımsız olay ortaya konmuş olur.

Tortsov, hepimizden her olayı açık seçik olarak anlatmamızı istedi. Bu amaçla biz de üzerinde konuşacağımız konuya ilişkin içsel, canlı bir görüntü yaratmak ve her tümceye özgü en anlatımlı vurguyu saptamak zorunda kaldık. Karşımızda bizi dinlemekte olan kişiye aktarmak istediğimiz imgeyi içimizde görmek zorunda kaldık. Bütün bunların ötesinde, Tortsov, Paul'e, epizoddaki kişinin geliş gidişini sadece anlatmakla yetinmemesini, aynı zamanda nasıl gelip gittiğini; sadece ne yaptığını değil, aynı zamanda nasıl yaptığını da hissetmesini söyledi.

Tortsov, "Olağanüstü kişi"nin ruhsal yapısından da söz etti: şen, neşeli biri miydi, yoksa kederli, hüzünlü biri mi?

Paul, kişinin ne türlü bir kişi olduğunu belirtmek amacı ile, vurgulamaya tonlamanın rengini de katmak zorunda kaldı. Tortsov daha da ileri giderek, kişinin zihinsel durumunu da bilmek gerektiği noktasında ısrar etti. Umut kırıklığı çok mu fazlaydı? Ziyarete geldiği kimseyi evde bulamayınca kızdı, öfkelendi mi? Yoksa pek o kadar sarsılmadı mı?

Dahasının dahası, çekip gitmek ve bir daha dönmemek kararını verdiği zamanki ruh hali ne idi? Bu bir kabullenme miydi, yoksa bir tehdit mi? Bu ruh halini belirleyici rengin, yalnız tümcenin doruk noktalarına değil, aynı zamanda epizodun tümüne yayılması gerekmekteydi.

Öteki öğrenciler de anlatılarına vurgu katmak ve vurguları azaltmak amacıyla benzer alıştırmalar yaptılar.

4

Üzerinde çalışmalar yaptığımız konuları doğru algılayıp algılamadığımdan emin olmak için, Tortsov'dan Othello'nun sözlerini benden bir kez daha dinlemesini rica ettim. Dinledi, sonunda da vurgulamada yaptığım çeşitli yanlışları bir bir sayıp döktü.

"Doğru vurgulama anlam aktarımını kolaylaştırır; öte yandan, yanlış vurgulama da engeller," dedi.

Yanlışlarımı düzelteyim diye, konuşmamdaki vurguları sözcükten sözcüğe değiştire değiştire yineletti.

Othello'nun sözlerini, daha önce belirlenen bölükler içinde ve her sözcüğün hakettiği önemi vermeye özen göstererek yineledim:

"Buzlu akıntısıyla
Karadeniz gibi..."

Sonra da şu açıklamayı yaptım:

"Alışkanhk uyarınca vurgu, 'deniz' sözcüğü üzerinde olmalıydı, öyle de oldu. Fakat şimdi şöyle düşünüyor ve diyorum ki, madem bu bölüğün doruğunu, 'akıntısıyla' sözcüğü oluşturmaktadır, o halde vurgu da onun üzerinde olmalıdır.

Tortsov, "Bu sizin görüşünüz" dedi, öteki öğrencilere dönerek de, "Doğru mudur?" diye sordu.

Bütün sınıf hep bir ağızdan konuşmaya başladı. Kimi, doruk noktasının "deniz", kimi "buzlu", kimileri de "kara" olduğunu söyledi. Vanya ise, "gibi" sözcüğünde direnerek herkesi geride bıraktı.

Vurgu şundaydı, yok ötekindeydi derken hepimiz çıkmaza girdik. Konuşmamızı belirli bir bölükteki her sözcüğü vurgulayarak sürdürdük. Sonunda Tortsov, bir tümcecikte ya da tümcede yer alan bütün sözcükler vurgulandığında, o tümceciğin ya da tümcenin anlamını yitireceğini, mantık dışı kalacağım belirtti.

Konuşmamı bu açıdan baştan sona gözden geçirdikse de, hiçbir kesin sonuca varamadık. Her sözcüğü vurgulayabileceğimi ve her sözcükten vurguyu kaldırabileceğimi, bununla birlikte gene de şu ya da bu anlamı koruyabileceğimi anladığımda, şaşkınlığım doruğuna ulaştı. Peki ama, bu iki şıktan hangisi doğru idi? Bu konuda hâlâ aydınlığa ermiş değilim.

Sanırım, bakışlarımı bir anda çok şeye yönelttiğim zaman da aynı hal gelmektedir başıma. Bir mağazaya, bir pastaneye girdiğim, hors-d'oeuvres masası karşısına geçtiğim zaman seçim yapmakta güçlük çekerim. Othello'nun sözlerinde o kadar çok vurgulama olanağı vardı ki, aklım başımdan gitti.

Bütün çabalarımıza karşın hiçbir olumlu sonuca varamadık; Tortsov da tek sözcük olsun söylemeye yanaşmadı: sadece, anlamlı bir gülümseme ile halimizi seyretti durdu. Uzun, daha çok da sıkıntılı bir susma sonunda, anlamlı gülümsemesini bir yana bırakarak şöyle dedi:

"Dilimizin kurallarını bilseydiniz bunların hiçbiri başınıza gelmezdi. Bu kurallar, gerektiği anda, gerekli ve uygun vurguları yerli yerine koymada hemen yardımınıza koşar, size bu doğrultuda kendiliklerinden yol gösterirlerdi."

"Bunun için ne yapmalıydık?" diye sorduk.

"Her şeyden önce, kuşkusuz, Rusçanın vurgulama kurallarını bilmeniz gerekirdi, sonra da... Diyelim ki, yeni bir daireye taşındınız, evinizin çeşitli eşyası, mobilyalarınız, hemen her şey dairenin şurasına burasına dağılmış. Böyle bir durumda nasıl gezer dolaşır, ortalığı düzene koyardınız?

"Sanırım, önce, bütün tabakları, çay bardaklarını, çatalı, kaşığı... kısaca bu türden şeyleri bir araya toplar, sonra da koltuk, kanape, masa, sandalye gibi şeyleri kullanılacakları yerlere yerleştirirdiniz. Böylece, çevrede gezinip dolaşmanız da kolaylaşmış olurdu.

"Vurguları yerli yerine koyabilmek için, aynı şeyi, bir metin üzerindeki ön çalışmada da yapmahsınız. Bu noktayı size daha iyi açıklamak amacıyla, S.M. Volkonski'nin *Anlatımlı Sözcük* adlı kitabında sözünü ettiği kurallardan birkaçına kısaca değineceğim. Unutmayın ki ben, bunu, sırf size kural öğretmiş olmak için yapmıyorum. Sadece, bu kuralları bilmeniz gereğini ve zamanla onlardan yararlanmayı nasıl öğreneceğinizi göstermek için yapıyorum. Bu kuralların hizmet ettikleri amacın değerini bir kez kavradınız mı, konuyu bilinçli olarak ele alıp incelemekte güçlük çekmezsiniz.

(Düşsü yönetmen-öğretmen Tortsov, burada, İngilizcedekilere uyarlanabilecek eşitlikte ve koşutlukta olmayan bir takım vurgulama kurallarından söz eder. Stanislavski'nin niyeti, vurgulamanın ayrıntılarını öğretmen olmadığına göre, İngilizce çeviriye o kesimi

aktarmamayı daha doğru bulduk. Bununla birlikte, belirtelim ki, her ne kadar iyi İngilizcede vurgulama kuralları fazla değilse de, dilin idiomatik kullanımı söz konusu olduğunda, durum değişmekte, belirli koşullar vurguları çoğaltmaktadır. Oyuncular İngilizcenin bu kullanım özelliğini de öğrenip uygulamalıdırlar. YAYIMCI.)

Tortsov, "Görüyorsunuz, kuralları uyguladığımızda ne çok sözcük ve vurgu ortaya çıkıyor," diye sürdürdü açıklamasını. "Sınıflandırılmamış ve vurgulanmamış sözcüklerle vurgulu sözcükleri birbirinden ayırmakta, sanırım, güçlük çekmezsiniz artık. Sayısız örüntüleri ile alt-metin, eylemin ve üstün amacın bir uçtan bir uca sürüp giden çizgisi de size bu yolda öncülük edecektir.

"Geriye sadece, vurgular arasında bir düzenleme yapmanız kalıyor! Çünkü, vurguların kimi sert, kimi daha yumuşak baskı ister.

"Bu, işimizin önemli ve çetin bir yönünü oluşturur; gelecek dersimizde konuyu ayrıntılarıyla ele alacağız."

5

Tortsov, daha önce söylediği gibi, bugün, ayrı ayrı tümcelerle birbirini izleyen tümcelerde yer alan çeşitli vurgular arasındaki düzenleme konusunu ele aldı. "İçinde vurgulu bir sözcük bulunan sözcük öbeği ya da tümcecik, kavranması en kolay, en sade olanıdır," diye açıkladı. "Sözgelimi, 'Tanıdığınız biri buraya geldi' tümcesini ele alalım. Bu tümcedeki sözcükleri ayrı ayrı vurguladığınızda her seferinde ayrı ayrı anlamlar ortaya çıkar.

"Aynı tümceye, diyelim, 'tanıdığınız' ve 'buraya' sözcüklerine iki vurgu uygulamaya çalışalım. Bu uygulama sonucu tümceyi gereği gibi söylemek o saat güçleşecektir. Niçin? Çünkü, bu uygulamayla tümceye zorla yeni bir anlam katmaya kalkışmış oluyorsunuz. İlkin, buraya gelen herhangi bir kimse değil, tanıdığınız biridir; sonra, o, herhangi bir yere değil, buraya gelmiştir.

"Üçüncü vurguyu 'geldi' sözcüğü üzerine yerleştirin, bu kez tümce anlam yönünden daha da karmaşık bir hal alır; çünkü bu vurgu, başka etmenlerin yanı sıra, gelen kişinin atla ya da arabayla değil, yaya olarak geldiğini belirler.

"Uzun bir tümcede yer alan bütün sözcüklerin, baskıyı gerektiren bir neden olmadan vurgulandığını düşünün. Böyle bir tümceyi,

doğrudan doğruya, vurgulu sözcüklerle dolu, anlamsız bir tümce olarak niteleyebilirsiniz. Bununla birlikte, alt-metnin gerekli kıldığı nedenler yüzünden, tümcenin bütün sözcüklerini vurgulamak zorunda kaldığımız haller de vardır; böylesi vurgular tümceye yeni ve değişik anlamlar katar. Bu vurguları ayrı ayrı, tek tek uygulamak, bütünlük içinde uygulamaktan daha kolaydır.''

Bu sırada Tortsov cebinden bir kâğıt çıkardı ve şöyle dedi:

''Burada, Shakespeare'in Antuan ve Kleopatra oyunundan alınma bir parça var:

Yürekler, diller, sayılar, saz şairleri, ozanlar
Duyamaz, söyleyemez, ölçemez, yazamaz, çalamaz,
dizelere dökemez,
dökemez hey!
Onun Antuan'a duyduğu aşkı...

Tortsov, ''ünlü yazın bilgini W. S. Jevons'' diye sürdürdü sözünü, Shakespeare tek bir cümleye altı özne ile altı yüklem sığdırmıştır, der. Biz bu tek tümceden otuz altı ayrı tümce elde edebiliriz.

''İçinizden kim üstlenir bu işi?''

Hepimiz sus pus olduk.

''Çok haklısınız. Ben de düşünemem üstlenmeyi doğrusu. Böyle bir işi başarabilmek için gerekli konuşma tekniğine sahip değilim. Ayrıca, şu andaki sorunumuz da bu değil. Şimdilik bizi ilgilendiren, otuzaltılık grup içinden tümceleri tek tek seçip ayırmanın teknik yöntemi ile her tümceye uygulanacak çeşitli vurgular arasındaki düzenlemedir.

''Uzun bir tümce içindeki anahtar sözcükle, önemi daha az olmakla birlikte bütünün kavranması yönünden gerekli olan bir dizi sözcüğü nasıl seçip ayıracağız? Bu sözcükler de eşit derecede önemli olmayabilirler; bu nedenle kimi daha çok, kimi daha az, kimi azdan da az vurgulanmak ister; bu sonuncuları hiç önemsemeden geçiştirmek, fonda bırakmak gerekir.

''Önemsiz, vurgusuz, ikinci derecede olmakla birlikte tümcenin genel anlamı bakımından işlevselliği bulunan sözcükler de şöylece geçiştirilerek fona itilmelidir.

''Bu sıralama, karmaşık vurgu işleminin üç derecesini belirler: Ağır, orta, hafif.

''Boyalı resimde renk, ışık ve gölge açısından nasıl güçlü, hafif,

yarım, çeyrek tonlardan söz edilebiliyorsa, konuşmada da buna koşut olarak baskı ve vurgulamanın çeşitli derecelerinden söz edilebilir.

"Bu dereceleri, güçlü vurguyu üstüne çeken anahtar sözcüğün etkisini artırmada yardımcı olarak, ölçülü biçili, dengeli, düzenli ve birliktelik içinde kullanmak gerekir. Birbirleriyle yarışmamalı bu dereceler. Daha çok, çetin bir tümcenin içeriğini dinleyicilere iletmeyi kolaylaştırma doğrultusunda işlevsellik kazanmalıdır. Bir tiradın, uzunca bir konuşma metninin bütününde olduğu gibi, ayrı ayrı parçalarında da bir bakışım (perspektif) bulunmalıdır.

"Resimde derinlik yaratmak için üçüncü boyutun nasıl kullanıldığını bilirsiniz. Aslında derinlik yoktur-kanava, bir çerçeve üzerinde gerilmiş dümdüz bir yüzeydir, ressam resmini işte bu yüzeye yapar. Bununla birlikte, yaptığı resim, çok ve çeşitli planlardan oluşmuş işlenimini verir. Bu planlardan bazıları kanavada derinleştikçe derinleşirken, bazıları da, seyredenin bakışlarını hemen kendilerine çekmek üzere önde belirginleşirler.

"Bize gelince, bizim de bir tümcede bakışım yaratan birçok konuşma planlarımız var. Konuşmada en önemli sözcük, tüm canlılığı ve belirginliği ile, ses düzeninin en ön planında yer alır. Daha az önemli olan sözcükler ise, bir dizi derinlikler yaratmak üzere arka planda kalır.

"Burada söz konusu olan, vurgunun nitelikçe pek o kadar oylumlu olması değildir.

"Önemli olan şudur: Vurgu yukardan mı, yoksa aşağıdan mı geliyor? Bu geliş sert bir inişle ağırca mı, yoksa hafifçe bir yükselişle mi oluyor? Vurgu kabaca mı, kibarca mı; çok mu belirgin, az mı; ansızın gelip geçti mi, yoksa bir süre uzayıcı nitelikte mi? Bütün bunlardan başka, vurguların bir de erkeklik ve dişilik diyebileceğimiz özellikleri var.

"Birincisi (erkek vurgu), örse inen çekiç gibi, kesindir, sert ve acımasızdır. Bu tür vurgu kısadır, vurur geçer. Ötekisi (dişi vurgu), daha az kesin olmakla beraber, birden sona ermez, bir süre daha uzar. Bu olguyu şöyle bir benzetme ile açıklayahm: Örse hızla indirdiğiniz çekici, yeniden indirmeye kolayhk olsun diye, hemen kendinize çekiyorsunuz, yani havaya kaldırıyorsunuz. İşte bu uzatmalı kaldırış eylemi dişi vurgu olarak nitelendirilebilir.

"Konuşma ve eylem konusunda bir başka örnek daha: Huysuz

ve öfkeli bir ev sahibi kızıp ta konuğunu kapı dışarı etmek istediğinde, sertçe kapıyı işaret eden jestin eşliğinde, ağır bir dil kullanır. İşte bu kişi, sözlerinde olsun, jestinde olsun, erkek vurgudan yararlanmaktadır.

"Eğer aynı şeyi daha iyi huylu biri yapmaya kalkarsa, o kişinin sözlerinde, jestinde kararh ve kesin olduğu, bununla birlikte, sesinde daha bir yumuşaklık, hareketlerinde daha bir yavaşlık bulunduğu ve öyle birden parlamadığı görülecektir. İşte, bu yumuşaklık ve yavaşhk içindeki kesinliğin belirlediği vurgu da dişi vurgudur.

"Vurguları seçmede, sözcükler arasında iş birliği sağlamada bir başka etmen de tonlamadır. Konuşmada güdülen amaçlarla konuşma biçimleri de, anlatımlıhk ve etkinlik yönünden, sözcüğe büyük katkıda bulunur. *Vurgu, tonlama ile kaynaştırılabilir.* Böylece, tonlama ile, bir sözcüğe: iyi niyet, kötü niyet, alaycılık, küçümseme, saygı vb. duyguların çeşitli renklerini katmak olanağı elde edilmiş olur.

"Bir sözcüğü belirgin hale getirmede, tonlamanın yanı sıra, daha başka ve çeşitli araçlara da sahibiz. Sözgelimi, biz istersek bir sözcüğü iki susma arasına yerleştirebiliriz. Bu susmalardan birini veya her ikisini daha da güçlendirmek için, bunları psikolojik susmalara dönüştürebiliriz. İkinci derecede önemli bütün sözcüklerden vurguları kaldırarak anahtar sözcüğü belirgin hale getirebiliriz. Bir sözcük karşıtlama yolu ile tek başına bırakıldığında, daha da güçlenir.

"Bütün bu vurgulu ve vurgusuz sözcükler arasında içsel ilişki bağları kurmak, sözcüklere uygulanacak baskının dereceleriyle vurgulamanın niteliklerini saptamak gerekir; ayrıca, konuşmada tümceye hareket ve canlılık katmak amacıyla, gerekli bakışımla birlikte temel bir plan yaratmak zorunluluğu da göz önünde bulundurulmalıdır.

"Sözcükler arasındaki düzenlemeden söz ettiğimiz zaman, kimi sözcüklerin ön plana geçirilmesi doğrultusunda uyum bütünlüğü, vurgulama oylumunda içsel ilişki derecelerini belirtmeyi amaçlıyoruz.

"Uyumlu bir biçimde, yapısal güzelliğe sahip bir tümceyi dile getirmenin yolu işte budur."

"Bir tümcecik ya da tümce içindeki sözcüklerin vurgulanmasma ve vurgulu sözcüklerin düzenlenmesine ilişkin söylediklerimizin hepsi, aynı ölçüde, bir öykü ya da tirat içinde yer alan ayrı ayrı tümcecikleri ön plana alma işlemine de uygulanabilir. Önemli tümcecik, önemi az olan öteki tümceciklere göre daha çok vurgulanabileceği gibi, o tümcecikdeki anahtar sözcük de öteki vurgusuz tümcecikllerde bulunan anahtar sözcüklerden daha çok vurgulanır.

"Anahtar tümcecik, iki susma arasına yerleştirilerek belirgin hale getirilebilir. Bu da vurgulu tümcenin fonetik tonalitesini yükselterek veya alçaltarak ya da yeni bir renk katkısı ile daha canlı bir tonlama biçimine baş vurularak yapılır.

"Bir öykü ya da tirat içindeki anahtar tümceyi belirgin hale getirmenin başka bir yöntemi de, o öykü ya da tirat içindeki ikinci derecede bulunan tümcelerin tartım ve hızını değiştirmektir. Aynı sonuca, vurgulu tümceciği kendi gücünde tutup bütün öteki satırları yumuşak ve satırlar içindeki vurgu noktaları hafif bir söyleyişle geçiştirerek de varılabilir.

"Benim görevim, sözcüklerde ve tümcelerde yer alan çeşitli vurgulama olanaklarını bütün ayrıntıları ile incelemek değildir. Ben sadece size bu olanakları ve onları kullanmanın yollarını göstermeye çalışıyorum, o kadar. Bundan yararlanmayı bilirseniz, tek tek sözcüklerle olsun, tümce bütünlüğü içinde olsun, karşınıza çıkacak en karmaşık vurgulama sorunlarını kolaylıkla çözüme ulaştırabilirsiniz.

"Eğer bunlar, alt-metin boyunca ve eylem çizgisi doğrultusunda bir piyesin üstün-amacı içinde kaynaşırsa, o zaman bu vurgular, sözlediğiniz sözcüklere olağanüstü anlatım gücü kazandırarak sanatımızın yüce ereğine erişmemize yardım edeceklerdir. Sanatımızın yüce ereği ise, bir piyeste ya da bir rolde insan ruhunun yaşamım yaratmaktır.

"Konuşma olanaklarınızdan en iyi sonuçları alabilmeniz, deneyiminize, bilginize, beğeninize, duyarlılığınıza ve yeteneğinize bağlıdır. Anadili ve gerçek sözcük duygularına sahip oyuncular, sözcüler arasında işbirliğini düzenleme, tümcelerinde planlar ve bakışımlar yaratma yöntemlerini geliştirirler, böylece de konuşmada us-

talık doruğuna yükselirler.

"Konuşma yeteneği az olanlar ise, anadillerini dikkatle inceleyerek bu konudaki bilgilerini genişletmek; deneyimde, uygulamada ve sanatta gelişmek için de çok çalışmak zorundadırlar.

"Bir oyuncunun araçları ve olanakları ne kadar çok olursa, konuşması da o ölçüde canlı, güçlü, anlatımlı, etkili, karşı konulmaz olur."

Bugün derste Othello'nun sözlerini bir kez daha yineledim.

Tortsov, "Çalışmamız boşa gitmemiş," diye beni yüreklendirdi.

"Genellikle yaptıklarınızın hepsi iyi, hatta yer yer güçlü denebilir. Gelgelelim, bütün olarak ele alındığında, konuşmanızın kimi yerlerde akıcılıktan yoksun olduğu, gelişim göstermediği görülmektedir. İki ölçü ilerliyor, sonra iki ölçü daha ilerlemek için geriliyorsunuz; sık sık yapıyorsunuz bunu.

"Belirli fonetik etkiler yinelendikçe güçlenir; tıpkı duvar kâğıtlarındaki gösterişli desenlerin sık sık yinelenerek tek düze bir görünüm almasına benzer, bıktırıcı olur.

"Anlatım araçlarınızı sahne üzerinde rastgele değil, belirli bir amaç doğrultusunda ve titizlikle kullanmalısınız.

"Bu konuda daha fazla açıklamalarda bulunmaktansa, Othello'nun sözlerini bir yol da kendim söylemeyi yeğlerim. Bunu da, konuşma becerimi sizlere göstereyim diye değil, oyun sırasında, oyuncunun zihnindeki çeşitli tasarımlarla düşüncelerin hem kendisi, hem oyundaşı üzerindeki dramatik etkisini olduğu kadar, konuşma tekniğinin gizlerini de adım adım açıklığa kavuşturmak amacıyla yapacağım.

"Bunun için de karşısında bulunduğum soruna biraz daha yakından bakmayı gerekli görüyorum." Böyle dedi, Paul'e döndü.

"Sorun şu: Siz, Iago rolünü üstlendiniz; bu durumda, Othello'nun içini kaplayan korkunç intikam duygusu doğrultusundaki temel itiyi size de hissettirmek ve bu itiye inanmanızı sağlamak. Bu amaçla da Shakespeare'in arzularına uygun olarak, kudurgun dalgalı Karadeniz'in canlı bir imgesiyle, ruhunda esen kıskınçlık fırtınaları yüzünden kuduracak hale gelen bir insanın görüntüsünü yanyana getirmeye çalışacağım. Bunun için de bütün güçlerimi, içimde

olup bitenlere sizi inandırma, böylece de duygularınızı harekete getirme yolunda seferber edeceğim. Bu, kolay bir iş değil, ama üstesinden gelinmez bir iş de değil; özellikle, yeterince canlı ve heyecan verici görsel, işitsel anlatım araçları ve olanaklarıyla tastamam donanmışsam, sorun daha az ürkütücü bir görünüm alır.''

Tortsov kısa bir hazırlıktan sonra, Desdemona'nm sadakatsizliğine karar veriyormuşcasına, bakışlarını Paul'e dikti.

Yumuşak, oldukça sakin bir sesle, "Karadeniz gibi..." dedi, ardından da:

"İçimde olup bitenlerin hepsini göstermeyeceğim! Beklenenden daha azını vereceğim," diyerek kestirip attı.

"Coşkularımı idareli kullanmalıyım, çarçur etmemeliyim.

"Tümcecik bu haliyle yeterli değil.

"Öyle ise, onu tamamlayalım:

"(Buzlu ve azgın akıntısı Propontic'e ve Hellespon'a yönelen...) Karadeniz gibi.

"Acele etmemeye özen göstermeliyim. 'gibi'den(*) sonra kısa bir durak yapmalıyım.

"Bu durak iki, en çok da üç notalık uzamalı.

"Öteki duraklara geldiğimde - ki pek çok durak var - sesimi biraz daha yükseltmem gerekecek.

"En yüksek noktaya çıkmam şimdilik gereksiz.

"Dikey doğrultuda hareket etmeliyim.

"Bundan öte yatay çizgide hareket etmek yok artık!

"Yüksek gerilim de yok!

"Dümdüz, çeşitlemesiz konuşmak da yok!

"Konuşmamda bir tırmanma olmalı, ama, birden değil, yavaş yavaş.

"İkinci bölümün birincisinden, üçüncünün ikincisinden, üçüncünün de dördüncüsünden daha güçlü olması gerektiğini unutma. Bununla birlikte bağırmak yok!

"Gürültü, bağırtı güç demek değildir.

"Güç yoğunlukta gizlidir."

(*) Türkçeye uygulamak amacıyla, İngilizce tümcecikteki sözcük sıralamasında değişiklik yapmak zorunda kaldık. İngilizcesinde "Like to the Pontic Sea" denilmekte ve durgu "Sea"dan sonraya konulmaktadır. (Çev.)

"(Propontic'e ve Hellespont'a yönelik) buzlu ve azgın akıntısı...

"Eğer her bölümü her seferinde biraz daha, biraz daha yükseltecek olursam, tümcenin geri kalan yirmi iki sözcüğü üç oktavdan fazla bir yükseklik isteyecektir. Bense böyle bir yüksekliğe erişecek ses olanaklarına sahip değilim!

"Bu nedenle, bir yükselişten sonra, sesimi hafifçe düşürmem gerekir.

"Beş nota yukarı, üç nota aşağı.

"Toplam yükselme: üç nota.

"Etki ise, beş notalık!

"Sonra yeniden dört nota yukarı, iki nota aşağı.

"Toplam: yalnız iki nota daha yüksek. Edinilen izlenim ise, dört nota yükseklik. Konuşmamı bu düzen üzere sürdürmeliyim.

"Sesimin genliğinde böyle ekonomik davranırsam, coşkularım yirmi iki sözcük boyunca sürer.

"Yalnız coşkularımda değil, sesimin uzamında da (register: perde) ekonomik olmaya özen göstermeliyim.

"Eğer, sesimi daha çok yükseltmek için uzamda yeterince nota bulamazsam, o zaman baskıyı artırmalı ve duyguları yeni baştan, titizlikle düzenlemeliyim!

"Dilimin altında gözlemeliyim doğruları!

"Bu da bir çeşit güçlülük izlenimi verir.

"Ama işte, susma sona erdi artık.

"Mantıksal bir susmaya ilâve olarak psikolojik bir susmayı da yerli yerine koymamı hiçbir şey engelleyemez.

"Durgu, merakı biler.

"Psikolojik susma da insanın doğal tepkileri, sezgisi... imgelemi... ve bilinçaltı... üzerinde aynı şeyi yapar.

"Durgu, bana, zihinsel görüntülerimi denetleme.. hareketler ve mimik aracılığı ile onları dışa vurma, ışınlar yollama fırsatını verir...

"Dramatik gerginlik bundan hiçbir zarar görmez.

"Tersine, dinamik, daha doğrusu canlı, güçlü ve içi dolu bir susma, sizi de, beni de heyecana iter!

"Evet ama, işi daha fazla teknik açıklamaya boğmaktan kaçınmalıyım.

"Kendimi sadece şu andaki işime vermeliyim. İşim ne pahasına olursa olsun, zihnimdeki görüntüleri sizlerin de *görmenizi* sağlamak-

tır.

"Etkin olacağım! Bir amaca göre oynayacağım.

"Ama... Susma'nın sünmesine, uzayıp gitmesine izin vermemeliyim.

"*Geri çekilmeyi asla düşünmeden* (Propontic'e ve Hellospont'a doğru akıp giderek)

"Peki ama, gözlerim neden gittikçe daha derinleşiyor?

"Böylece daha çok mu ışın yolluyorlar?

"Kollarım niçin yavaş yavaş gerilerek görkemle yukarı doğru kalkıyor?

"Bütün gövdemde ve benliğimde hissettiğim bu gerginliğin, bu kabarmanın nedeni ne?

"Birbiri üstüne atılan iri dalgaların tartımı mı bu?

"Önceden belliydi, tasarlanmıştı diye mi düşünüyorsunuz?

"Tiyatroca bir etki elde etmek için yani, öyle mi?

"Hayır! İnanın bana...

"Her şey kendiliğinden oluyor!

"Ben bütün bunların ayırdına, sadece oyunum sırasında ve her şey olup bittikten sonra vardım.

"Sonra hepsi sona erdi!

"Nedir bunu yapan?

"Sezgi mi?

"Bilinçaltım mı?

"Yaratıcı doğa mı?

"Belki.

"Bütün bildiğim, bunların, psikolojik susmanın sonucu olduğudur!

"Coşkusal davranışımı psikolojik susma başlatmış ve yönetmiştir!

"Evet, coşkuyu o harekete geçirmiştir!

"Coşkuyu kışkırtan da, eyleme geçiren de odur!

"Psikolojik susma, bilinçaltının çalışmasına da yardımcı olur!

"Eğer bütün bunları ben bilinçle tiyatroca etkiyi göz önünde bulundurarak yapmış olsaydım, davranışımın bir benzetme, bir öykünme olduğunu düşünebilirdiniz!

"Ama bunları yapan doğanın kendisidir... Bu nedenle de hepsine inanmak zorundasınız!

"Yapılanlar doğaldır çünkü!

"Ve de gerçektir!

"*Fakat, akar gider.*

"Propontic'e ve Hellespont'a doğru...

"Gene - post factum - içimi bir huzursuzluğun kapladığm hissettim!

"Bunun neden ve nasıl meydana geldiğini ben de bilmiyorum!

"Ama hoşnudum! Seviyorum bu huzursuzluğu!

"Psikolojik susmaya başvurmalıyım gene!

"Her şeyi dile getirmiş değilim henüz!

"Bu gecikme beni nasıl da kışkırtıyor ve ateşliyor!

"Üstelik gittikçe sabırsızlığım da artıyor!

"Doğaya bırakacağım kendimi!

"Bilinçaltımı harekete getireceğim!

"Bunu yapabilecek her türlü araca sahibim!

"Yüksek noktaya geldim: Hellespont!

"Bunu söyledikten sonra sesimi düşüreceğim! Sonuncu doruğa geçmeden önce şunları söyleyeceğim:

"*Amansız adımlarla ilerleyen benim kanlı düşüncelerim de, asla dönüp geri bakmayacak, geride kalan alçak gönüllü aşka bir daha asla dönmeyecek...*

"Bu dönemecin altım çiziyorum. Konuşmanın doruk noktası burasıdır çünkü.

"Alçak gönüllü aşka bir daha asla dönmeyecek...

"Ne var ki, yanlış ve abartılı bir duyguya kapılmaktan da korkuyorum.

"Amaçlarıma daha bir güvenle ve sımsıkı sarılmalıyım!

"İçsel imgelerim daha sağlam temellere dayanmalı!

"Sezgi, bilinçaltı, doğa!

"Dilediğinizi yapın!

"Dizginleriniz kendi elinizde!, Ama ben kendimi tutmayı ve size bağlı kalmayı, peşinizden gelmeyi bilirim.

"Kim kendini ne kadar tutabilirse, sonunda itici güçten yana o kârlı çıkar.

"Bütün durakları yok etmenin zamanı geldi artık!

"Bütün anlatım araçları seferber edilmeli!

"Her şey kurtuluş için!

"Tartım ve hız!

"Ve... söylemekten çekiniyorum...
"Hatta yüksek sesle konuşmak!
"Bağırmak değil!
"Bir sonraki tümceciğin sadece son iki sözcüğünde sesi yükseltmek.
"...geride kalan alçak gönüllü aşka bir daha asla dönmeyecek...
"Ve, görkemli bitiriş tümceciği:
"Bağışlamasız ve acımasız intikam hepsini yutuncaya kadar...
"Hızı kesiyorum!
"Anlama yükleniyorum!
"Sonra, ânı katıyorum işin içine.
"Bu ne demektir, bilir misiniz?
"Trajik bir konuşma, bir keder ânı mı?
"Son demektir bu!
"Ölüm demektir!
"Neden söz ettiğimi bilmek, anlamak, hissetmek ister misiniz?
"Tırmanın doruğun tepesine!
"Varın dipsiz bir uçurumun kenarına!
"Alın elinize kocaman bir taş...
"Atın...
"Uçurumun ta dibine!
"Eğer işitebilirseniz, taşın paramparça olduğunu işitecek ve hissedeceksiniz...
"Küçücük parçalara bölündüğünü...
"Düşüş dediğin böyle olmalı işte!
"İnsan sesinde de!
"Uzamın en yüksek noktasından en aşağı noktasına!
"Anın istediği de budur."

Bu anda içimde bir ayaklanma oldu. Böyle anlarda oyuncular bu türlü teknik düşünceler ve profesyonel kaygılarla gayrete getirilebilirler mi? Nerede kaldı esin? Gücendim ve yıkıldım.

8

Cesaretimi yeniden kazandığımda, Tortsov'a son dersten bu yana neler yaptığımı anlatmaya koyuldum.

"Çok geç artık," diyerek beni susturdu, öteki öğrencilere döndü

ve şöyle dedi:

"Konuşma eğitiminize ilişkin söyleyeceklerim sona ermiştir. Size hiçbir şey öğretmiş sayılmam; aslında niyetim de öncelikle bir şey öğretmek değildi. Bununla birlikte sizleri, yeni ve son derece önemli bir konuyu bilinçli bir biçimde inceleme gereği ile karşı karşıya getirdim.

"Yaptığımız birkaç deneyim sonunda, ses kullanımına ilişkin çeşitli araçları-seste renk değişimini, sesi bükümlemeyi, her türlü fonetik planlamayı, vurgulama derecelerini, mantıksal ve psikolojik susmaları vb. sanatımızın sözcüklere ve konuşmaya ilişkin istekleri doğrultusunda nasıl edinmeniz ve kullanmanız gerektiği konusunda bir anlayışa ermiş bulunuyorsunuz.

"Söyleyebileceklerimin hepsini söyledim. Ötesini, yeni öğretmeniniz, vurgulama uzmanı Bay Sechenov anlatacak."

Bay Sechenov öne doğru geldi. Tortsov da bir kaç güzel sözle onu bize, bizi ona tanıştırdı. Yeni öğretmenimizle ilk dersimize başlayalım diye salondan çıkıp gitmek üzereyken, yolunu kestim:

"Gitmeyin! En önemli şeyi bize söylemeden gitmemenizi rica ediyorum!" dedim.

Paul de beni destekledi.

Tortsov sinirlendi, kızardı, bizi bir kenara çekerek yeni öğretmenimize karşı bu davranışımızın doğru olmadığını sertçe bildirdikten sonra sordu:

"Derdiniz nedir? Ne var, ne oldu?"

Heyecandan soluğum kesilmiş bir halde, duygularımı ona aktarmaya çalışarak, "Korkunç!" dedim, "daha fazla konuşacak halde değilim! Sizden öğrendiklerimi konuşmaya ya da söylemeye uygulamak için o kadar çalıştım çabaladımsa da sonunda zihnim allak bullak oldu, iki sözcüğü bir araya getiremez hale geldim. Sözcüğün birine vurguyu vuruyorum, vurgu, kuralların buyurduğu noktada kalacak yerde, adeta bana baş kaldırıyor, fırlayıp gidiyor. Noktalama işaretlerinin isteklerine uygun olarak gerekli tonlamayı elde etmek savaşına giriştiğimde, sesim öyle acaip fonetik saldırılara geçiyor ki, şaşırıp kalıyorum. Bir düşünceyi konuşma kurallarına göre anlatmaya kalkıştığımda, kurallar arasında bocalamak yüzünden düşünceyi yitiriyorum ve zihnim bu kuralları nasıl uygulamak gerektiğini kestirmeye çalışarak başlıyor tümcenin şurasında bura-

sında dolaşmaya. Sonunda, aklım karışıyor, bitkin düşüyorum."

Tortsov, "Bütün bunlar sabırsızlıktan ileri gelmektedir," dedi. "Bu kadar acele etmemelisiniz! Derslere bağlı kalmalıyız. Sizin isteklerinizi karşılayabilmek için yürürlükteki programı alt üst ederek daha ileri gitmem gerekir. Bu ise, sizin kadar şikâyetçi ve aceleci olmayan bütün öteki öğrenciler için zararlı olur." Tortsov, konu üzerinde bir daha düşündükten sonra, gece saat 21.00 de evine gelmemizi söyleyerek çıktı gitti, bizler de yeni konuşma öğretmenimizle birlikte sınıfa döndük.

BÖLÜM X

KARAKTER YARATIMINDA PERSPEKTİF

Paul ile Tortsov'un evine vardığımızda saat tam dokuzdu.

Esinin yerine sahne kaygılarının geçtiğini anladığım zaman nasıl huzursuzlandığımı anlattım kendisine.

"Anlıyorum," dedi, "Oyuncunun ruhunun bir yarısı, üstünamaç, baştan sona eylem çizgisi, alt-metin ve içsel imgelerle içsel yaratıcı hali oluşturan ögelerin baskısı altındadır. Öteki yarısı ise, benim size gösterdiğim doğrultuda, az ya da çok, psiko - tekniğe dayalı olarak eylemini sürdürür.

"Bir oyuncu, oyun sırasında ikiye bölünmüştür. Tommasso Salvini'nin dediklerini anımsayın: 'Oyuncu sahne üzerinde yaşar, ağlar, güler, bu arada göz yaşlarını, kahkahalarını da gözlem altında bulundurur. Sanatı oluşturan da işte bu çifte benlik, yaşamla oyunculuk arasındaki bu dengedir.'

"Bu bölünme esine hiçbir zarar vermez. Zarar vermek şöyle dursun, biri ötekine destek olur. Şunu da söyleyeyim ki, bizler günlük yaşamımızda tek değil, çift benlikli bir yol izleriz. Bununla birlikte, bu ikilik ne yaşayışımızı, ne de güçlü coşkular beslememizi engeller.

"Amaçlarla baştan sona eylem çizgisi üzerinde çalıştığmız sıralar perspektifin iki koşut çizgisine ilişkin neler dediğimi anımsıyor musunuz?

"Bunlardan biri, rolün perspektif çizgisidir.

"Öteki de, oyuncunun perspektif çizgisi. Başka bir deyişle, oyuncunun sahne üzerindeki yaşamımn, oyun sırasındaki psiko-tekniğinin çizgisidir.

"Othello'nun sözleriyle size örneklediğim Psiko - teknik akım, oyuncu perspektifinin çizgisini oluşturmaktadır. Bu çizgi rolün perspektif çizgisine koşut olduğu gibi, aynı zamanda yakındır da, şose boyunca uzayıp giden patika gibi. Fakat zaman zaman, şu ya da bu nedenle, konu dışı herhangi bir etkenle, oyuncu, rolünün temel amacından saptığı anlarda, bu çizgiler birbirinden uzaklaşabilir. İşte o zaman, oyuncu, rolünün perspektifini yitirmiş demektir.

"Bereket ki, bir yayayı her zaman şoseye ulaştıran patika örneği, bize de her an doğru yolu bulduracak bir psiko-tekniğimiz var."

Paul ile ben, Tortsov'dan, söz konusu iki tip perspektif üzerinde daha ayrıntılı bilgi vermesini istedik. Eğitim plânımızı alt üst edeceği kaygısıyla, bu isteğimizi şimdi değil, daha sonraki çalışmalarda dikkate alacağını yineledi. Yineledi ama, zorla konuşturmaya başlayınca da kendini konuya öyle bir kaptırış kaptırdı ki, açıklamalarında ne kadar ileri gittiğinin ayırdına varamadı.

"Geçenlerde beş perdelik bir oyun seyretmeye gittim tiyatroya," diye başladı. "Birinci perde, oynanış yönünden olduğu kadar sahneleniş yönünden de hoşuma gitti. Oyuncuların canlandırdıkları kişiler yaşam doluydu, ateşli ve coşkuluydu; özgün oyunları son derece ilgimi çekti. Piyesin ve oyunun sonraki perdelerde nasıl bir gelişim göstereceğini iyiden iyiye merak etmeye başladım.

"Ne ki, ikinci perdenin sonunda, oyuncuların, birinci perdede ortaya koydukları ile yetindiklerini gördüm. İşte bu yüzden, benimki kadar seyircinin de ilgisi belirgin bir biçimde sönmeye başladı. Üçüncü perdenin sonunda oyuncular rollerinin yeni yeni derinliklerine inemedikleri için, evvelce yaptıklarını gene aynı biçimde, hatta fazlasıyla yinelediler, rol-kişilikleri donmuş, kalıplaşmıştı; oyunlarındaki coşkusallık artık seyircilerin ilgisini çekmez olmuştu. Aynı biçimde sürüp giden oyun sıkıcı, bunaltıcı, zaman zaman da rahatsız edici olmaya başlamıştı. Beşinci perdenin ortasında daha fazla dayanamaz hale geldim. O andan itibaren bakışlarım sahneye yönelmez, kulaklarım söylenenleri duymaz oldu; zihnimi kaplayan tek düşünce şu idi: kimsenin dikkatini çekmeden nasıl çıkıp gidebilirdim buradan?

"İyi sahnelenen, iyi oynanan, iyi bir piyesin ilgi çizgisinin gitgide düşmesi olgusunu nasıl açıklamalı?"

Ben, "Tekdüzelikle," diye atılıverdim.

Tortsov, "Bir hafta önce de bir konsere gittim," dedi. "Müzikte de aynı tekdüzelik karşıma çıktı. İyi bir orkestra iyi bir senfoniyi seslendirdi. Başladıkları gibi bitirdiler; hızı ya da sesin oylumunu ara sıra değiştirdiler, ayrıntılara hiç önem vermediler. Bu ise, dinleyici açısından son derece sıkıcı idi.

"İyi oynandığı halde, bu piyes; iyi bir orkestra tarafından seslendirildiği halde, bu iyi senfoni neden başarıya ulaşamadı? Her iki olguda da sanatçıların perspektiften yoksun oluşları mı bu sonucu doğurdu dersiniz?

Perspektif sözcüğünün içeriği üzerinde bir anlaşmaya varalım: Perspektif, bir piyesi ya da rolü oluşturan parçaların ölçülü biçili, uyumlu dağılımı ile aralarındaki içsel ilişkiyi kapsar.

"Bu da: kendine özgü perspektifi olmadan hiçbir oyunculuk, hareket, jest, düşünce, sözcük, duygu vb. olamayacağı gerçeğini ortaya koyar. Sahneye en sade giriş çıkışların, sahne üzerindeki herhangi bir eylemin, bir tümcenin, bir tiradın vb.nin kesinlikle perspektifi ve amacı (üstün-amacı) olmalıdır. Bunlar olmadan, bir oyuncunun 'Evet' ya da 'Hayır' demesi bile olanaksızdır. Tek başına alındığında, minicik bir tümcesinin bile minicik bir perspektifi vardır. Bir düşünceyi bütünü ile dile getiren bir sıra tümcemsiler de perpektifsiz amaçlarına ulaşamazlar. Bir konuşma parçası, bir sahne, bir perde, bir piyes: hepsinin de kendilerine özgü perspektifleri olmak gerekir.

"Konuşma konusunda genellikle mantıksal perspektif ağırlık kazanır. Bununla birlikte, tiyatrodaki uygulama bizi daha geniş kapsamh bir kavrama yöneltmektedir. Biz şu tanımlar doğrultusunda yürürüz:

1 - İletilmek istenen bir düşüncenin perspektifi. Bu, mantıksal perspektiftir.

2 - Bir öyküye, bir tirada renk ve canlılık katmak için başvurulan sanatsal perspektif.

"İlkinde perspektif, bir düşüncenin iletişimi doğrultusunda kullanılmıştır; mantık ve tutarlılık düşüncenin iletiminde, anlatımında, ayrıca anlatımı bütünleyen çeşitli parçalar arasındaki ilişkileri düzenlemede önemli bir rol oynamaktadır.

"Perspektif, uzun bir dizi anahtar sözcükle bu sözcüklerin tümceye anlam katan vurguları yardımı ile sağlanır.

"Bir sözcüğün şu ya da bu hecesini, bir tümcenin şu ya da bu sözcüğünü vurgularken, aynı zamanda düşünce bütünlüğünü kapsayan en önemli sözcük gurubunu belirgin hale getirmek, bu titizliği uzun bir öyküde, bir diyalogda, bir tiratta da görmek zorundayız. Aynı ilkeyi, uzun bir sahneyi, bir perdeyi vb. oluşturan önemli parçaların ve olayların seçiminde de uygulamamız gerekir. Bütün bu işlemlerden, kendi oylumlarına ve bütünlüklerine göre çeşitlenen bir dizi belirgin noktalar elde ederiz.

"Karmaşık duyguların iletimini sağlayan perspektif tümceleri, bir rolün içsel yapısında, alt-metinde yer alır. Bu tümceler, gruplanan, birleştirilen, ayrıştırılan, birbirine eklenen, vurgulanan, vurgulanmadan geçiştirilen içsel amaçları, istekleri, tutkuları, çabaları, eylemleri kapsayan tümcelerdir. Bunlardan bazıları temel amaçlara ilişkin olduğu için ön plana geçer. Orta derecede ya da daha az önemli olan öteki tümceler ise, piyesin bütünü içinde yer alan coşkuların gelişimini etkileyen özel etmenler olmak nedeniyle ikinci planda yer alabileceği gibi tamamiyle geri plana da itilebilir.

"Bir içsel perspektifin tümcelerini oluşturan amaçlar, geniş çapta ve önemli ölçüde anlatımlarını sözcüklerde bulur.

"Sanatsal perspektif tümcelerini renklendirmeye kalktığımızda, gene sürekliliğin niteliklerine, tona, uyuma bağlı kalmak yükümlülüğü ile karşılaşmaktayız. Yağlı boya resimlerde olduğu gibi, sanatsal renklendirme, konuşma planlarının birbirinden seçilip ayrılmasını sağlamada pek büyük bir rol oynar.

"Önemli kesimler iyice renklendirilerek tam belirgin hale getirilir; öte yandan, geri planda kalması gereken kesimler de tonal ayrıntılar yönünden daha az işlenir.

"Bir piyesi bütünü ile inceleyip çeşitli perspektif planlarını gereğince değerlendirerek düzenleyebildiğimiz zaman, işte ancak o zaman, parçaları ustaca birleştirir, kaynaştırır, konuşmayı hem biçim, hem öz yönünden uyumlu, çekici bir düzeye eriştirebiliriz.

"Bir oyuncu, rolünü, ancak ince eleyip sık dokur, çözümünü tastamam yapar, kendini rolünün bütünü içinde canlı bir kişi olarak hissedebilirse, önünde uzun, güzel, yol gösterici perspektifin açıldığını işte o zaman görür. Bu durumda, konuşması, rastgele, kısa ve dar görüşlü olmaktan çıkar, planlı, uzak görüşlü, uzun varışlı bir nitelik kazanır. Arka plandaki bu derinliğin önünde, oyuncu,

dar sınırlı amaçlara, ayrışık tümcelere ve sözcüklere bağlı olmaktan kurtulur, bütün eylemleri sergileyebilir, bütün düşünceleri rahatlıkla dile getirebilir.

"Önceden tanımadığımız, bilmediğimiz bir kitabı yüksek sesle ilk okuyuşumuzda perspektiften yoksunuzdur. Okuduğumuz metinde yer alan eylemler, sözcükler, tümceler ancak okuma sırasında zihnimize yansır. Bu tür bir okuyuş sanatlı ve doğru olabilir mi? Kuskusuz ki, hayır.

"Kapsamlı fiziksel eylemler, büyük düşüncelerin iletimi, derin coşkularla büyük tutkuların yaşanması, birbirini bütünleyen parçaların çokluğundan ve karmaşıklığından oluşur; bu nedenle bir sahne, bir perde, bir piyes de perspektifsiz, temel amaçtan yoksun olarak düşünülemez.

"Rollerini iyice incelemeden, tastamam çözümlemeden oynayan oyuncular, bilmedikleri, çetin ve çetrefil bir metni okuyan kişilere benzerler.

"Bu tür oyuncular piyesin ancak bulanık, belirsiz bir perspektifine sahip olabilirler. Canlandırdıkları kişileri ne yöne götürmeleri gerektiğini bilmezler, anlayamazlar. Bildikleri bir sahneyi oynamaya kalktıklarında, çoğunlukla, piyesin öteki karanlık derinliklerinde daha nelerin gizli olduğunu, nelerin aydınlığa kavuşturulması gerektiğini ya fark etmezler, ya da anlamazlar. Bu da, oyuncuların, piyesin temel perspektifini hiç dikate almadan tüm zihinlerini sadece ve sadece en yakın eylem, o anlık düşünce üzerinde yoğunlaştırmalarıyla sonuçlanır.

"Örnek olarak, kendileri görünmedikleri için son perdeyi okumaya gereksinme duymayan bu tür oyunculardan birinin, Gorki'nin *Ayak Takımı Arasında* adlı piyesinde Luka rolünü oynadığını düşünün. Böyle bir oyuncu doğru bir perspektiften yoksun olacağı için rolünü de dosdoğru oynayamayacaktır. Sonucu başlangıç belirler. Son perde, yaşh adamın vâzının ürünüdür. Bu nedenle, oyuncunun gözü sürekli olarak hep doruk noktasında bulunmalı ve Luka'nın etkilediği bütün kişileri bu sonuca doğru çekip götürmelidir.

"*Othello*'da başrolü, piyesin sonunu bilerek, fakat piyesi baştan sona dikkatle incelemeden oynayan oyuncu, daha ilk perdede gözlerini devire devire bakmaya, dişlerini gıcırdatmaya, ileride işleyeceği cinayetin coşkusu ile yanıp tutuşmaya başlar.

"Tomasso Salvini ise, rollerinin planını hazırlamada son derece hesaplı, ölçülü biçili davranmış, hiçbir şeyi rastlantıya bırakmamıştır. Gene Othello'ya dönelim, Salvini, tutkulu genç bir sevdalı olarak yana tutuşa sahneye ilk girişinden, tragedyanın sonunda nefretinin doruğuna varmış kıskanç bir katil haline gelinceye kadar yürünecek yolda, piyesin temel perspektifinin bilincindeydi. Coşkular ruhunda gelişip olgunlaştıkça onları matematiksel bir tamlık ve şaşmazlıkla, sıkı ve titiz bir düzenle, bir uçtan bir uca, dışa vurmasını bilmiştir.

"Tutalım ki bütün roller içinde, ruhsal renk yönünden en karmaşığı olan *Hamlet*'i oynuyorsunuz. Piyes, annesinin birdenbire yön değiştiren aşkı karşısında şaşkınlığa uğrayan bir oğulun serüvenini içermektedir. Kadın sevgili kocasını hemen unutuvermiştir. Piyes, aynı zamanda, öte dünyada çürümekte olan babasının çektiği, acıları bir an görme olanağını elde eden birinin gizemli yaşamına yer vermektedir. Hamlet, öteki dünyanın gizini öğrendikten sonra, bu dünyanın eski anlamı kendisi için yok olur. Rol, insan varhğının acılı gerçekliğinin bilincine varmayı ve bir oğulun kendi gücünün ötesinde bir işlevi, mezarında acılar içinde kıvranan babasını huzura erdirme görevini yüklenmeyi kapsamaktadır. Bu rol için annenize evlâtça bağlılıktan, genç bir kıza duyduğunuz derin sevgiden, sonra bu sevgiyi reddetmekten, sevdiğiniz kızın ölümünden, öç alma coşkusundan, annenizin ölümü üzerine kapıldığınız dehşetten, cinayetten, görevinizi yerine getirdikten sonra kendi ölümünüzü beklemekten doğan duygulara sahip olmalısınız. Bütün bu duyguları bir kaba, doldurduğunuz takdirde nasıl karmaşık bir yığın elde edeceğinizi şöyle bir düşünün.

"Fakat, eğer siz bu duyguları, iç evreni böylesine karmaşık bir kişinin kişiliğini ruhbilimin ışığı altında, rolün perspektifi boyunca mantıksal, sistemli ve düzenli bir biçimde sergilerseniz ve onun ruh yaşamı da oyunun başından sonuna dek sürekli açılım ve gelişim gösterirse, işte o zaman yüce bir ruhun adım adım büyüyerek derinleşen tragedyasında önemli bir etmen olan bütünleyici ögelerin içsel ilişkilerine dayalı sağlam bir yapı, uyumlu bir çizgi meydana getirmiş olursunuz.

"Bir oyuncu, bütünün perspektifini göz önünde tutmadan böyle bir rolün şu kadarcık bir parçasının bile planını yapabilir mi, üste-

sinden gelebilir mi? Sözgelimi, eğer oyunun başlangıcında, annesinin uçarılığı karşısında, Hamlet'in, içine düştüğü derin acıyı, uğradığı büyük şaşkınlığı sergileyemezseniz, ikisi arasında daha sonra geçecek olan o ünlü sahne, gereği gibi hazırlanmamış olur.

"Eğer, hayaletin, öte dünyadaki yaşam üzerine söyledikleri karşısında Hamlet'in geçirdiği büyük sarsıntıyı tüm çarpıcılığı ile hissetmezseniz, onun kuşkularını, yaşamın gizlerini çözmek için harcadığı acılı çabayı, sevdiğinden uzaklaşmasını, başkalarının gözünde kendisini güç duruma düşüren bütün o acaip davranışlarını doğru olarak değerlendiremez ve gereğince yansıtamazsınız.

"Bütün bunlar size, Hamlet'i oynayan oyuncunun, rol açılıp geliştikçe, tutkunun derinleşmesi ve yoğunlaşması nedeniyle kendisinden ne kadar çok şey beklendiğini dikkate alarak ilk sahneleri nasıl bir titizlikle oynaması gerektiğini anlatmıyor mu?

"İşte, bu tür bir hazırhktan sonra oynamaya, biz, *perspektifli oynama* adını vermekteyiz.

"Bir rol serpilip geliştikçe zihnimizde iki perspektif yardır diyebiliriz: bunlardan biri, canlandırılan kişiye, öteki de oyuncuya ilişkindir. Kuşkusuz, Hamlet, piyesin içindeki kişilerden biri olarak, perspektif üzerine bir şey bilmemektedir, ayrıca, geleceğin kendisine neler hazırladığından da habersizdir; Hamlet'i oynayan oyuncu bunu hiçbir zaman aklından çıkarmamalı ve perspektife de bağlı kalmak zorunda olduğunu unutmamalıdır."

"Bir rolü yüzüncü kez oynarsınız da ileride neler olacağnı nasıl bilmezlikten gelirsiniz? Olanak var mı buna?" diye sordum.

Tortsov, "Gelemezsiniz, ayrıca gelmeniz de gerekmez," diye açıkladı. "Canlandırılan kişi her ne kadar ileride olacakları bilmek zorunda ise de, rol açısından gene de perspektife gereksinme vardır; çünkü rol kişisi, yaşadığı her anı ancak perspektifle tastamam değerlendirebilir ve kendini tümüyle o ana ancak perspektifle verebilir.

"Bir rolde gelecek sorunu, o rolün üstün amacını oluşturur. Diyelim ki, kişi bu amaca doğru ilerlemektedir. Bu arada kişiyi canlandıran oyuncu, eğer bir an, rolünün tüm çizgisini anımsayacak olursa, bunun hiçbir zararı olmaz. Olmazdan da öte, yaşadığı her zaman kesiminin anlamını daha da güçlendireceği gibi dikkatinin daha da yoğunluşarak güçlenmesine bile yardımcı olabilir.

"Tutalım ki, sen ve Paul, Othello ile Iago arasında geçen bir sahneyi oynuyorsunuz. Sen, Othello, bir gün sonra Kıbrıs'a varmışsın, çılgınca sevdiğin Desdemona'ya kavuşmuşsun, ömrünün en güzel günlerini, balayını yaşamaktasın; bunları anımsamak, düşünmek senin için önemli değil midir? Nasıl olur da anımsamazlık, düşünmezlik edebilirsin?

"Oyunun başlangıç sahnesi için gerekli olan neşeyi, sevinci başka nasıl elde edibilirsin? Piyesin bütününde bu tür neşenin, sevincin pek az bulunması, söz konusu sahnenin önemini kat kat artırmaktadır. Dahası, bu sahneden sonra, baht yıldızınızın kararmaya başlayacağını, bu kararmanın da yavaş yavaş belirmesi, dışa vurması gerektiğini bir an düşünmek sizin için daha az mı önemlidir? Şimdiki zamanla gelecek zaman arasında kesin ve güçlü bir karşıtlık olmalıdır. Birincisi ne kadar parlak olursa ikincisi o kadar karanhk olur.

"Şimdiki zamanda geçen eylemi doğru değerlendirmek için geçmişe ve geleceğe yönelik bu bir anlık düşünme sizin için gereklidir. Eğer bu düşünme anını piyesin bütünü doğrultusunda tam yerine oturtabilirseniz, dikkatinizi tümüyle söz konusu eylem üzerinde odaklamanız hiç de zor olmaz."

Tortsov, "Bir rolün perspektifi konusunda gerekli temel bilgiyi artık edinmiş bulunuyorsunuz," diyerek sözünü tamamladı.

Ben söylediklerini fazla doyurucu bulmadığım için şu soru ile kendisini daha fazla açıklama yapmaya zorladım.

"Oyuncunun öteki perspektife gereksinme duymasının nedeni nedir?"

"Sahnede bulunduğu sürece her an kendi içsel yaratıcı güçlerini yerli yerinde ve tam değerinde kullanabilmek, bu güçleri dışsal anlatıma kavuşturabilmek ve rolü için toplayıp biriktirdiği gereçleri verimli kılabilmek için oyuncunun kendine ilişkin perspektife gereksinmesi vardır. Gene Othello ile Iago arasındaki sahneyi düşünelim. Kuşku, Othello'nun kıskanç ruhuna sinsice sokulur ve yavaş yavaş büyür. Othello'yu oynayacak oyuncu, bu duygu ile piyesin sonu arasında pek çok tutkulu ve son derece coşkulu sahneler oynamak zorunda olduğunu gözönünde bulundurmalıdır. Daha sonraki sahnelerde giderek yoğunlaşacak olan coşkusal tepkisini tümüyle daha ilk sahnede dışa vurur da öfkesini tüketirse, bu, kendisi için

tehlikeli olur. Böyle bir durumda içsel güçlerini savurganca harcayan oyuncu, rolünü orantısız ve dengesiz hale getirir. Oyuncu, güçlerini, savurganlıkla değil, sakınganlıkla, ölçülü biçili kullanmalı ve hiçbir zaman gözünü piyesin sonsal (nihai) doruk noktasından ayırmamalıdır. 'Artistik coşku kilo ile değil, gramla ölçülür.'

"Perspektifin sürekli olarak göz önünde bulundurmamız gereken son derece önemli bir niteliği var. Bu nitelik, içsel yaşantımızla dışsal eylemlerimize derinlik, genişlik ve hız kazandırdığı gibi, hepsi birden yaratıcı çabamızı başarıya ulaştırmada olağanüstü etkin bir rol oynamaktadır.

"Tutalım ki, bir koşu yarışına katıldınız; uzun bir mesafeyi zorlayarak aşmak için hızınızı gittikçe artıracak yerde, her yirmi adımda bir duruyorsunuz. Bu durumda yarışı kazanmanız söz konusu olamaz.

"Biz oyuncular da aynı sorunla karşı karşıya bulunmaktayız. Eğer biz de rolümüzün her kesimi sonunda duraklar, sonra yeni kesimle yeniden harekete geçecek olursak, çabalarımızda, isteklerimizde ve eylemlerimizde hiçbir zaman istediğimiz hızı elde edemeyiz. Gerçekte ise, duygularımızı, istencimizi, düşüncelerimizi, imgelemimizi vb. dürten, mahmuzlayan, ateşleyen bu hızı kesenkes kazanmak zorundayız. Sakın ha sakın, gücünüzü kısa süreli bir koşuda tüketmeyin. Rolünüzün derinliğini, perspektifini, sonsal amaca yönelik çizgisini her an göz önünde bulundurmalısınız.

"Yaptığım açıklamalar ve çözümlemeler, sese, konuşmaya, jestlere, hareketlere, eylemlere, mimiklere, ruhsal davranışa, tartım ve hıza da aynen uygulanabilir. Bütün bu alanlarda güçlerinizi yerli yerinde kullanmamak ya da savurganlıkla kullanmak tehlikeli sonuçlar doğurur.

"Canlandırmayı üstlendiğiniz rol kişisini ete - kemiğe büründürme doğrultusunda fiziksel güçlerinizi, anlatım araçlarınızı ekonomik bir tutumla, yerli yerinde kullanmaya özen göstermelisiniz.

"Fiziksel güçlerinizle anlatım araçlarınızı gereğince güçlendirip yönetmede sadece içsel güçlere değil, aynı zamanda bir dram sanatçısının perspektifine de gereksinmemiz vardır.

"Bir piyeste, bir rolde var olan perspektifi artık tanımış, anlamış bulunuyorsunuz. Bu konu üzerinde bir kez daha durup düşünün ve eski tanıdığmız, dostunuz olan baştan sona eylem çizgisi ile

perspektifin yakın bir benzerlik gösterip göstermediğini bana söyleyin.

"Kuşku yok ki, ikisi aynı şey değildir, ama, aralarında bir yakınlık, bir akrabalık vardır. Biri, ötekinin en yakın yardımcısıdır. Perspektif, piyesin başından sonuna uzanan bir yoldur ve baştan sona eylem çizgisi de bu yol boyunca sürekli gelişim gösterir.

"Sahnede her şey bu iki ögenin, yani perspektifle baştan sona eylem çizgisinin hatırı için oluşur ve gelişir. Yaratıcılığın, sanatın, oyunculuk anlayışımızın temel dayanakları bu iki etmende gizlidir."

Bölüm XI

HAREKETTE HIZ VE TARTIM

1

Bugün okula geldiğimizde salonun duvarına asılmış bir yafta gördük. Üzerinde şu sözler yazılı idi: "Hız-Tartım."

Bu, çalışmalarımızda yeni bir döneme girdiğimiz anlamına gelmekteydi.

Yönetmen, "İçsel hız - tartım konusundan size, çok daha önce, sahne üzerinde içsel yaratıcı sürecin oluşumunu incelediğimiz sıralarda *(Bir Aktör Hazırlanıyor, Bölüm XIV)* söz etmiş olmalıydım. İçsel hız - tartım bu sürecin önemli ögelerinden biridir çünkü," diye açıkladı ve şöyle sürdürdü sözünü:

"Çalışmalarımızı kolaylaştırmak amacıyla bu konudaki düşüncelerimi belirtmeyi bugüne bıraktım.

"İçsel hız - tartımdan, dışsal hız - tartımın fiziksel eylemlerde kendini gösterdiği durumlarda söz etmek daha uygun ve verimli olur kanısındayım. Böyle durumlarda hız-tartım, içsel yaşamımızda yer alan, gözümüzün göremediği, sadece bir duyumsal algı olgusu olmaktan çıkar, görülebilir, hale gelir. Kavramada güçlük çekeceğinizi dikkate alarak bu konuda hiçbir şey söylemedim. Şimdi, dışsal hız-tartıma, hız-tartımın gözle görülebilirliğine gelmiş bulunuyoruz. Öyleyse açıklamalarıma girişiebilirim artık.

"Hız, belirli bir ölçü içinde, kararlaştırılan eşit uzunluktaki birimler arası vuruşların hızlılığı ya da yavaşlığıdır.

"Tartım, birimlerin niceliksel ilişkilerinin - hareketin, sesin- kararlaştırılan belirli bir hız ve ölçüde birim uzunluklarına göre düzenlenmesidir.

Tortsov, Rakhmanov'un kendisine verdiği kâğıttan şunları okudu:

"Ölçü, kararlaştırılmış bir birim olarak ve vuruşlardan birinin gücüyle belirlenen eşit uzunluktaki bir grup vuruşun tastamam (ya da ona yakın) yinelenmesidir."

Okumasını bitiren Tortsov, "Anladınız mı?" diy sordu.

Okuduklarından hiçbir şey anlamadığımızı itiraf ettik.

Tortsov, "Bilimsel formülleri kıyasıya eleştirmeksizin," diye sürdürdü sözünü, "hız ve tartımın etkisini henüz kendinizde denemediğiniz için bu formüller uygulama açısından şu anda sizce pek fazla bir değer taşımayacaktır sanırım.

"Öte yandan, konuya zihinsel yaklaşım da, sahne üzerinde, hız ve tartımdan rahatlıkla zevk almanızı, onlarla bir oyuncakla oynar gibi oynamanızı engeller. Bununla birlikte, özellikle ilk dönemlerde, yapmanız gereken de tastamam budur işte. Tartım elde edeceğim diye ıkınıp sıkınmaya kalkar ya da onun karmaşık çeşitlemelerinin düğümlerini, beyin didikleyici matematiksel bir sorun çözercesine alnınızı buruşturarak kendinizi zorlarsanız, bu, iyi sonuç vermez.

"O halde, bilimsel formülleri şimdilik bir kenara bırakalım da kendimizi tümüyle tartımla oynamaya verelim.

"Bakın, oynayacağınız oyuncaklar işte geliyor. Ben yerimi Rakhmanov'a bırakıyorum. Bu, onun alanı!"

Rakhmanov, bir sıra metronomu, gözetmen yerleştirir gibi sahneye yerleştirirken, Tortsov ile sekreteri, salonun gerisine çekildiler. Rakhmanov metronomun en büyüğünü ortadaki yuvarlak masanın üzerine, çevredeki küçük masalara da daha küçük öteki metronomları yerleştirdi. 10 numaradaki en büyük metronom, hareket geçirildi; yüksek sesle, açık seçik, 10 vuruşla çalışmaya başladı.

Rakhmanov, "Dinleyin, arkadaşlar!" dedi. Bu büyük metronom, şimdi yavaş vuruşlarla çalışacak. Bakın, nasıl yavaş çalışıyor: Bir... iki... bir (ve) andantissimo!

"On numara gerçekten olağanüstü."

"Eğer ben şimdi ibrenin üstündeki ağırlığı aşağı indirirsem, daha da yavaş bir hız elde ederiz. Bu, bir - ve - andantissimo'dan birazcık daha hızlıdır.

"Dinleyin: Bir... bir... bir...

"Ağırlığı biraz daha aşağı indirelim. Görelim nasıl çalışacak: Bir

- bir -bir. Daha hızlı; tam allegro!

"Şimdi de presto!

"Bu da presto prestissimo!

"Bütün bunlar hızın çeşitli derecelerini göstermektedir. Metronomun ibresi üzerinde ne kadar çentik varsa, o kadar da hız derecesi vardır. Ne ilginç bir olgu değil mi?"

Daha sonra Rakhmanov, 10 hızla çalışan metronoma göre, her iki, üç, dört, beş, altı vuruşu belirleyen bir el çıngırağı çalmaya başladı.

"Bir... iki. Çıngırak, Bir... iki. Çıngırak." Rakhmanov bu ikili vuruşu uygulamayla örnekledi.

"Şimdi: Bir... iki... üç. Çmgırak. Bir... iki... üç. Çıngırak. Bu da üçlü vuruş."

Rakhmanov coşkulu bir ilgiyle, "Şimdi de: Bir... iki... üç... dört. Çıngırak. Dörtlü vuruş ta böylece sürer gider," diye ekledi.

Daha sonra küçük metronomlardan birini, büyük metronomun bir vuruşuna karşı iki vuruş yapacak biçimde düzenleyerek hareketa geçirdi. Büyük metronom tam notaları vururken, küçük metronom yarım notaları vuruyordu.

İkinci küçük metronom çeyrek notaları vuruyor, üçüncüsü de büyüğün bir vuruşuna sekiz vuruşla karşılık veriyordu.

Rakhmanov, içini çekerek, "Ne yazık ki, dördüncü ve beşinci olarak başkaca küçük metronomlarımız yok! Olsaydı, onları onaltılık ve otuz sekizlik vuruşlara göre ayarlayıp harekete geçirecektim. Çok eğlenceli olacaktı!" dedi.

Çok geçmeden üzüntüsü dağıldı; çünkü, Tortsov yardımına geldi; Paul ili ikisi, anahtarlarıyla on altılık ve otuzikilik notaları masada vurmaya başladılar.

Büyük metronom sadece her ölçünün başlangıcını belirlerken, bütün öteki küçük metronomlar hep birden vuruşlarını sürdürüyorlardı. Her metronom kendince vuruyor, salonun içi bir takım karışık ve düzensiz tıkırtılarla doluyor, ancak bir ikilikte düzenli bir vuruş işitiliyordu.

Sanki kocaman bir orkestra karşısmdaydık - her yanımız seslerle dolu.

Baş döndürücü hızla akıp giden sesler arasında çeşitli vuruşları ayırt etmek kolay olmuyordu. Bununla birlikte, çeşitli metronom-

ların çeşit çeşit sesleri denk düşüp de tek vuruşta birleştiklerinde o bir - ikilik kusursuz düzen her seferinde kendini gösteriyordu.

Karışıklık; iki, dört, sekiz ile üç, altı, dokuzluk vuruşların birbirine karışmasıyla meydana gelen düzensizlikten doğuyordu. Vuruşların bu birleşimi, sesler arasındaki küçük küçük gruplaşmaları daha da artırdığı gibi, karmaşıklığın etkisini de çoğaltıyordu. Akla hayale sığmaz bir ses kaosuydu işitilen ve Torstov bu kaostan hoşnuttu.

"Dinleyin," dedi, "Bir ses labirentidir bu. Bununla birlikte, bu organize kaostaki düzene, armoniye (uyuma) şaşmamak elde değil! Hız ve tartımın tansıklı (mucizeli) işleyişinin sonucu bir olgu. Şimdi bu şaşırtıcı olguyu ve onu oluşturan etmenleri çözümlemeye çalışalım.

"Hız'ı, yani zamanı ele alalım." Torstov böyle dedi, büyük metronomu işaret etti. "Bu, mekanik bir sorun, titiz bir ölçü işidir.

Hız, yavaşlılık ya da hızlılıktır. Hız, eylemi, konuşmayı hızlandırır ya da yavaşlatır.

"Eylemin yapılması, sözcüklerin söylenmesi zaman alır.

"Hız arttığında, eylem için zaman azalmış demektir. Bu nedenle de eylemi yapacak, konuşacak kişinin acele etmesi gerekir.

"Eğer hız düşük ise, eylem ve konuşma için, önemli olanı gereğince vurgulamak için daha çok zaman var demektir.

"Gelelim şimdi vuruşa." Burada Torstov, Rakhmanov'un çalmakta olduğu çanı işaret etti. "Bu çan, görevini, büyük metronomla tam bir uyum içinde yaptığı gibi aynı zamanda da mekanik bir şaşmazlıkla çalışmaktadır.

"Vuruş bir zaman ölçüsüdür. Çeşitli vuruşlar vardır. Vuruşların çeşidi hıza, çabukluğa bağlıdır. Eğer bu böyle ise, çeşit çeşit zaman ölçülerimiz var demektir.

"Vuruş, alışılagelmiş, görece bir kavramdır. Maddesel yüzey ölçüsü ile bir benzerliği yoktur.

"Yüzey ölçüsü hep aynıdır. Değiştiremezsiniz onu. Bir zaman ölçüsü olarak vuruş ise, sürekli değişim gösterir.

"Peki, bütün öteki küçük metronomların vuruşlarıyla onlara katkı olarak Paul ile benim yaptığımız vuruşlar neyi anlatır? Tartımı. Evet, tartım bu vuruşlardan oluşur.

Küçük metronomun yardımı ile, bir ölçülük zamanı parçalara bö-

lüyor, böylece değişik ölçülerde küçük küçük zaman parçaları elde ediyoruz.

"Sonunda, bu zaman parçalarından, belirli bir ölçünün sürekli etkenlerinden birinin sınırı içinde, sonsuz sayıda her çeşit tartımı oluşturmada sayısız düzenlemeler yapıyoruz.

"Aynı şey oyunculukta da kendini gösterir. Oyunumuz, konuşmamız belirli zaman kesitinde, bir sürede başlar ve biter. Eylem sürecinde biz geçen zamanı çok çeşitli hareketler ve hareketsizliklerle doldurmak zorundayızdır. Aynı olgunun konuşma sürecindeki görünüşü de şudur: bu süreçte, geçen zaman, uzunlu kısalı seslerin boğumlanışı ve bu arada yer alan susmalarla doldurulmaktadır.

"İşte size, ölçüyü oluşturan en sade formüllerden ya da düzenlemelerden biri: 1/4 artı 2/8 artı 4/16 artı 8/32, 4/4'lük bir ölçüye eşittir. Daha değişik bir düzenleme de şöyle olabilir: 4/16 artı 1/4 artı 2/8, 3/4'lük bir ölçüye eşittir.

"Bu tartım, bir ölçülük zamanı, uygun uzunlukta değişik parçalara bölerek elde edilen anlardan oluşur. Bu süreçte sayısız değişikliklere, guruplandırmalara baş vurulabilir. Eğer metronomların çıkardığı tiktaklarla oluşan bu tartım kaosunu dikkatle izlerseniz, çok çeşitli ve karmaşık formülleri anlatıma kavuşturmada gereksinim duyduğunuz kendi tartımsal düzenlemeleriniz ve gruplandırmalarınız için gerekli her şeyi bu tiktaklar arasından kolaylıkla seçip ayırabilirsiniz.

"Sahne üzerindeki toplu eylem ve konuşmalarda gereksinim duyduğunuz hız ve tartımı genel kaostan bulup çıkarmak, sonra da onları, canlandırdığınız rollerin bireysel hız çizgilerine ya da konuşma, hareket, coşkusal yaşam ölçülerine uygun düşecek biçimde yeniden gruplandırarak kendi bağımsız hız ve tartımınız haline getirmek zorundasınız.

"Sahnede sizi çevreleyen genel, organize hız ve yavaşlılık kaosundan kendi tartımınızı seçip ayırarak bulup çıkarmaya alışmak zorundasınız."

2

Tortsov sınıfa girdiğinde, "Bugün hız - tartım oyunu oynayacağız." dedi. "Küçük çocukların yaptığı gibi, ellerimizi çarpacağız. Göreceksiniz, bizler de çocuklar kadar zevk alacağız bu oyundan."

Böyle dedi, en yavaş çalışan metronoma uygun biçimde ellerini çırpmaya başladı.

"Bir...iki...,dört ve gene:

"Bir...iki...üç...dört ve bir kez daha:

"Bir...iki...üç...dört ve böyle sonsuza kadar."

Bir iki dakika ellerimizi çırpmayı sürdürdük. Her seferinde, hep birlikte "Bir"i elimizi şiddetle çarparak belirttik.

Fakat bu biçim el çarpışı giderek eğlenceli olmaktan çıktı. Dahası, zamanla uyutucu ve uyuşturucu bir hal aldı. Sonunda da, tek düze, sıkıcı ve gevşetici bir nitelik kazandı. Başlangıçta el çırpmalarımız canlı ve güçlüydü. Sonraları, tekdüzeliğe düştüğümüzü hissedince gide gide zayıfladık, sönükleştik, yüzlerimiz de sıkıntılı bir anlatımla kaplandı.

"Bir...iki...*üç*...dört ve gene:

"Bir...iki...*üç*...dört ve gene:

"Bir...iki...*üç*...dört."

İnsanı uyutmak için birebir!

Tortso, "Bu işten hiç zevk almadığınızı görüyorum! Giderek horlamaya başlayacağınızı biliyorum!" dedi... hemen oyunumuzda bir değişiklik yapmaya girişti. "Sizleri uyandırmak için, aynı yavaşlığı korumakla birlikte, her ölçüye iki vurgu katacağım. Ellerinizi hep beraber yalnız 'Bir'de değil, 'Üç'te de çırpın. Şöyle:

"Bir ... iki ... *üç* ... dört ve gene:

"Bir ... iki ... *üç* ... dört ve gene:

"Bir ... iki ... *üç* ... dört ve gene: Sonsuza dek böyle."

Bu değişiklik oyuna biraz canlılık getirdiyse de zevk verici olmaktan hâlâ uzaktı.

Tortsov, "Eğer bundan da hoşnut olmazsanız, o zaman, aynı yavaşlığı koruyarak dört vuruşun hepsini vurgulamanızı öneririm," dedi.

Bu öneri bizi biraz harekete getirdiyse de heyecanlandırdı denemez. Bununla birlikte, el çırpmalarımız daha bir canlılık kazandı.

"Şimdi," dedi Torstov, "her ilk sekizlik notayı vurgulayarak çeyrek notalar yerine iki sekizlik nota verin bana. Şöyle:

"*Bir* ve...iki ve...üç ve...dört."

Bu değişiklik hepimizi canlandırdı, vurgularımız da daha heyecanlı bir hal aldı.

Birkaç dakika vurgularımızı böylece sürdürdük.

Tortsov, bizi, ölçünün her dörtte birindeki ilk nota üzerine aynı vurguyu vurgulayarak on altılık ve otuz ikilik vuruşlar yapmaya zorladığında, gücümüz son haddine vardı.

Gelgelelim, Tortsov bununla da yetinmedi. Giderek metronomun hızını artırdı. Sonunda gücümüz tükendi, bu hıza yetişemez hale geldik. Canımız sıkıldı, üzüldük. Aslında, gerçekten hıza ve tartıma uymak istedik. İstedik ama, çok geçmeden kan ter içinde kaldık, avuçlarımız acıdı: bu kez, metronomun hızına ayaklarımız, gövdemiz ve ağızımızla uyalım dedik, bitkin düştük.

Bunun üzerine Tortsov, gülerek, "Sanırım, hız ve tartımla nasıl oynanacağını artık öğrenmiş bulunuyorsunuz. Hoşnut musunuz?" diye sordu. "Nasıl bir sihirbaz olduğumu görüyorsunuz - yalnız kaslarımzı değil, aynı zamanda coşkularınızı da denetim altına alabiliyorum. İstersem sizi uyutabilir ya da heyecanın doruğuna çıkarıp kendinizden geçirebilirim.

"Gerçekte sihirbaz olan ben değilim. Sihir gücü hız ve tartımın kendisindedir; odur sizin ruhsal ve sinirsel davramşlarınızı etkileyen."

Grisha, "Bence bu deneyim bizi yanlış bir anlayışa getirip bıraktı," diyerek Tortsov'a karşı çıktı. "Eğer görüşümü hoş karşılarsanız, biz, on kat çabukluk isteyen hız ve tartım için harcadığımız güç nedeniyle canlanmış değiliz, diyeceğim. Ayaklarını yere vuran, kollarını sağma soluna çarpan ayazlı gecenin bekçisi, kabul edersiniz ki, kendisini hız ve tartımla değil, doğrudan doğruya bir takım sade hareketlerle ısıtmaya çalışmaktadır."

Tartışmaya girmek istemeyen Tortsov, bize yeni bir deney yapmamızı önerdi. Dedi ki:

"Size, içinde iki çeyrek notaya eşit bir yarım ve biri eksik iki çeyrek notadan oluşan 4/4'lük bir ölçü vereceğim. İlk yarım notayı vurgulayarak ellerinizi çarpın bakalım:

"*Bir*-ki, hım, dört.

"*Bir*-ki, hım, dört.

"*Bir*-ki, hım, dört.

"Hım sesiyle eksik olan çeyrek nqtayı anlatmak istiyorum. Sonuncu çeyrek nota, hafifçe vurgulanacaktır."

Bir süre, dediği gibi ellerimizi çırptıktan snora, bizde, ağır başlı

olmakla birlikte görkemli bir içsel tepki uyandığını belirttik.

Bunun üzerine Tortsov, sonuncu çeyrek notayı sekizlik haline getirerek deneyimi yineledi. O zaman ölçü şöyle oldu:

Bir-ki (yarım nota), hım (atlanan çeyrek nota), hım (atlanan sekizlik nota) ve bir sekizlik nota ya da:

"Bir-ki, hım, hım 1/8. Bir-ki, hım, hım, 1/8.

"Son notanın kendi hız sınırını aşıp,hemen hemen bir sonraki ölçüye taştığını hissediyor musunuz? Bu notanın gelgeç hızı, kendisinden sonra gelen ve sinirli bir kadın gibi her seferinde huzursuzlanan ciddi, saygın yarım notayı rahatsız etmektedir."

Grisha bile buna diyecek bir şey bulamadığı gibi yapılan deneyimin de hiç verimsiz olmadığını kabul etmek zorunda kaldı. Bu olgu bizi çok etkiledi. Sonra, yarım notanın yerini iki çeyrek nota, iki çeyrek notanın yerini, aralıklarıyla, sekizlik notalar, derken on altılık notalar aldı; en sonunda hepsi tam bir karışıklığa, karmaşaya ve düzensizliğe neden oldu.

Bu durum karışıklığı artıran aksak hızla yinelendi.

Daha sonra, ikili, üçlü, dörtlü bir takım vuruşlar denedik. Bu vuruşlar titreşimi daha da artırdı. Deneyimlerimiz gitgide artan hızla yinelendi. Böylece sürekli olarak yeni ruhsal durumlar ve bu durumlara uygun düşen coşkusal tepkiler yaratılmış oldu.

Vurgunun gücünde ve niteliğinde değişiklikler yaparak deneyimlerimizi çeşitli yollarda sürdürdük; sözgelimi, yoğun ve zayıf, kısa ve keskin ya da ağır ve hafif, tiz ve pes tonlara baş vurduk.

Bu çeşitlemeler hız ve tartımda pek çok değişiklikler yarattığı gibi, son derece karışık ruhsal durumlar da meydana getirdi: andante, maestoso, andante, largo, allegro vivo, allegro vivace.

Yaptığımız bunca deneyim içinde ben ne yolda ilerleyeceğimi bilemez, yönümü bulamaz hale geldim. Sonunda, bu deneyimler bizi, tartımın yardımı ile, insanın gerçek bir coşkuya kapılabileceğini, bundan da coşkusal bir güç elde edilebileceğini benimsemeye zorladı.

Bütün deneyimler bittikten sonra, Tortsov, Grisha'ya döndü, şöyle dedi:

"Umarım, bundan böyle, bizi, dondurucu havada kendini ısıtmaya çalışan gece bekçinizle karşılaştırmaktan vazgeçer, bu doğrudan doğruya ve güçlü etkinin bizim yaptıklarımızda değil, hız ve

tartımın kendisinde olduğunu kabul edersiniz.''

Grisha'nın söyleyecek hiçbir şeyi yoktu. Bizler ise, yönetmenle aynı düşüncedeydik.

''Hepimizin bildiği, gelgelelim, oyuncuların genellikle unutma eğiliminde olduğu büyük ve son derece önemli bir gerçeği aydınlığa kavuşturduğunuz için sizi kutlamak isterim. Bu gerçek şudur: Oyuncu açısından; hecelerin, sözcüklerin, konuşmanın, eylemlerdeki hareketlerin tam ölçüsünde ve belirgin olması büyük önem taşır. Bununla birlikte, hız ve tartımın iki ağzı da keskin bir bıçak olduğunu hiçbir zaman hesaba katmamazlık etmeyelim. Yararlı olabildiği ölçüde zararlı da olabilir. Doğru yolda kullanmayı bilirsek, hız ve tartım doğru duyguları doğal bir doğrultuda, zorlamasız doğurtup geliştirmeye ve yönetmeye yardım eder. Öte yanda, yanlış tartımların doğurduğu yanlış duygular da vardır ki, doğru tartımları bulmadıkça oyuncunun bu yanlışlardan kendini kurtarması olanaksızdır.''

3

Bugün Tortsov, bizim için, hız ve tartımla ilgili yeni bir oyun bulguladı.

Yönetmen, birden Paul'e dönerek, ''Hiç askeri eğitim gördünüz mü?'' diye sordu.

Paul, ''Evet, gördüm,'' karşılığını verdi.

''Talimnâmeyi baştan sona gözden geçirdiniz mi?''

''Geçirdim.''

''Talimnâmede yer alan alıştırmaları hâlâ içinizde duyuyor musunuz?''

''Duyuyorum sanırım.''

''Peki, onları bilinç düzeyine getirmeye çalışın bakalım.''

''Bunun için bir yaklaşım yolu bulmak gerek.''

Tortsov, oturduğu yerde, askerce yürüyüşü benzetleyen bir ölçü ile ayaklarını yere vurmaya başladı. Leo da katıldı ona. Giderek Vanya, Maria ve tüm öğrenciler ayaklarını yere vurmaya başladılar, böylece bütün sınıf askerce, uygun adım yürüyüşe katılmış oldu.

Sanki bir alay geçmekteydi. Tortsov, yanılsamayı daha da artırarak, bu amaçla, trampet vuruşunu anımsatan bir tartım tutturdu.

Bu tartıma bizlerin de katılmasıyla, sanki, başlı başına bir tram-

pet birliği eyleme geçmiş izlenimi uyandı. Ellerle ayaklarm bu ölçülü ve kesin vuruşları bizleri derlenip toparlanmaya yönelttiği gibi, içimizde de askeri bir geçit resmindeymişiz duygusunu uyandırdı.

Böylece, Tortsov, hız ve tartım yolu ile elde etmek istediği sonuca hemen ulaşmış oldu.

Kısa bir susuştan sonra şunları söyledi:

"Şimdi, bambaşka bir vuruşa geçiyorum - Dinleyin!"

"*Rap*-rap, rap-rap, rap-rap-rap, *rap*-rap, rap, *rap*-rap."

Vanya, "Tamam, bildim, bildim!" diye bağırdı. "Bir oyun bu. Biri tartımı vurur, öteki de bu tartımın ne olduğunu bulmaya çalışır. Bulamazsa cezalandırılır!"

Biz Tortsov'un vurduğu tartımın kendisini değil de, yalnızca genel coşkusal içeriğini oranlamaya (tahmine) çalıştık. İlk vuruş askerce yürüyüşü; ikincisi ise, gösterişli, tumturaklı, resmi bir tavrı yansılıyordu. Sonunda bu vuruşun, *Tannhauser* Operası'ndaki Hacılar Korosu'na ilişkin olduğu anlaşıldı. Bundan sonra Tortsov başka bir deneyime geçti.

Bu deneyimdeki tartımın neliğini (mahiyetini) ve niteliğini bulup çıkaramadık. Hareketli, karışık, güçlü vuruşlardı bunlar. Sanki bir yolcu treninin tartımıydı. Herkes sırayla bir tartım vurdu ve ötekilerin bunu oranlamasını istedi. Yanımda oturan Vanya, Maria'ya ilkin duygusal bir tartımla, sonra da olağanüstü hareketlilikte bir tartım vurdu.

"Nasıl bir tartım bu?" diye sordu. "Dinle hele: Tra-*ta*ta, tarata-ta, ta-*ta*!"

Vanya, "Ama ben biliyorum neyi vurduğumu, inan bana!" diye direndi. "Aşkı ve kıskançlığı vuruyorum! Ta-ta-*taaa*. Çek bakalım şimdi cezanı!"

O sırada ben eve varmanın coşkusallığını yansıtan bir tartımla uğraşmaktaydım. Odama girişimi, ellerimi yıkayışımı, ceketimi çıkarıp divana uzanarak tartım ve hız üzerine düşünmeye başlayışımı görür gibiydim. Derken, hop dedi kedi, geldi uzandı yanıma. Sakin, rahat!

Ev yaşamına ilişkin bu şiirsel havayı bana yaşatan, sanırım, hız ve tartımdı. Gelgelelim, benden başka hiç kimse bunun ayırdında değildi. Leo bunun sonsuz bir dinlenme olduğu kanısındaydı. Vanya ise, tartımımı çocuksu bir şiirin tekdüzeli yinelenişi gibi acaip

bir izlenime bağlamıştı.

Vurduğumuz bütün tartımlarm ayrıntılarını saptamak olanaksızdı. Bu tartımlardan kimileri denizde bir fırtınayı, kimileri de rüzgârlı, yağmurlu, gök gürlemeli dağlarda bir oluşum hissini vermekteydi. Ayrıca, akşam çanları, alarm ve ördek sesleri, suyun damlayışı, fare kemirtisi, baş ağrıları, zonklayan diş ağrısı, keder, kendinden geçme gibi izlenimler de söz konusu idi. Meyvalı kek yapıyormuşcasına vurduk, çarptık, çırptık. Bizi bu halde bir gören olsaydı, ya esrik (sarhoş) ya da deli olduğumuzu sanırdı. Kimi öğrenciler avuçlarıyla parmaklarını öylesine sert çarptılar ki, coşkularını, bir orkestra yöneticisi gibi, ellerini dalgalandıra dalgalandıra iletmek, dışa vurmak zorunda kaldılar. Bu sonuncu yöntem en iyisiydi ve hemen hepimiz benimsedik bu yöntemi.

Bununla birlikte, şunu da söylemek gerekir ki, hiç kimse bu vuruşların gerçek anlamını bilmemekteydi. Böyle olduğu için de bu yeni deneyim tam bir başarısızhkla sona erdi.

Tortsov, utkulu (muzaffer) bir bakışla, "Hız ve tartımın nasıl güçlü bir etkiye sahip olduğunu anladınız mı şimdi?" diye sordu.

Tam karşı bir soruyu kendisine yöneltmek üzere hazırlandığımız bir sırada bu soru bizi şaşkına çevirdi. Sorumuz: "Çok övündüğünüz hız ve tartım bu mu?" biçimindeydi. "Boyuna vurup duruyoruz, hiç kimsenin de bir şey anladığı yok."

Bunu, şaşkınlığımızı gizlemeden, ama gene de kibar bir biçimde dile getirdik, onun yanıtı şu oldu:

"Tartımı kendiniz için değil de başkaları için mi vurduğunuzu söylemek istiyorsunuz? Ben bu alıştırmaları size, dinleyenler için değil,kendiniz için, kendiniz deneyesiniz diye verdim. Bunda güttüğüm tek amaç da, hız ve tartımdan etkilenmenizi sağlamak, vuruşlar yolu ile coşku belleğinizin uyanmasına yardımcı olmaktı. Bununla birlikte, dinleyicileriniz tartımdan genel bir izlenim edinmiş bulunmaktadırlar; bu da bir anlam taşımaktadır elbet.

"Gördüğünüz gibi, hız ve tartımın duygular üzerindeki etkisine Grisha bile karşı koyacak hiç bir tutamak bulamadı."

Grisha burada sesini yükseltti:

"Biliyorsunuz, bugün burada söz konusu olan, hız ve tartım değil, bizi etkileyen belirli koşullardı."

"Peki, ne demeye gelir bu koşullar?"

Bütün öğrenciler, koro halinde, "Hız ve tartım!" diyerek Grisha'ya karşı çıktık.

Tortsov amacını vurgulayarak, "Bu eylemde başkalarının sizi anlaması ya da anlamaması önemli değildir," dedi. "Asıl önemli olan, vurduğunuz tartımların, imgeleminizi harekete geçirmesi, çevrenizi saran belirli koşullarla o koşullara denk düşen coşkulara karşı sizi duyarlıklı kılmasıdır."

4

Tortsov'un yaratıcı üretkenliği bitip tükenecek gibi değil. Bugün yeni bir oyun önerisiyle çıkageldi.

"Alın şu küçük değneği, hiç düşünmeden, trenle uzun bir yolculuğa çıkmak üzere olan birinin duygularını yansılayan hız ve tartımı dile getirin."

İmgelemimde bir istasyon köşesi belirdi, sonra bilet gişesi, gişenin önünde bekleyen uzun bir yolcu kuyruğu. Gişe henüz kapalıydı. Derken, açıldı. Yolcular ağır ağır, bezgin, adım adım ilerlediler, paralar verildi, biletler alındı. Bir ara ben elimdeki eşyayı yerleştirme telâşına kapıldım. Bu telâş arasında, standlarda asılı gazetelere, dergilere imgelem yolu ile göz atmaktan da geri kalmadım. Sonunda, trenime, otobüsüme, vapuruma atlamadan önce, iki lokma bir şey atıştırmak için istasyon lokantasına daldım. Trendeki yerime yerleştikten, yol arkadaşlarımı da şöyle bir gözden geçirdikten sonra, açtım gazetemi, başladım okumaya. Trenin henüz kalkmadığını varsayarak yeni bir olay tasarlayayım dedim: Eşyamın bir parçasını yitirmiş olacağımı düşündüm. Bu düşünce beni istasyon şefine baş vurmaya zorladı.

Tortsov; sigara almama, bir telgraf çekmeme, aynı trendeki dostlarımı arayıp bulmama vb. ne fırsat vermek istercesine sessiz ve hareketsiz duruşunu sürdürdü. Böylece trenim tarife gereğince hareketinden önce bol vaktim olduğundan, bütün işlerimi, kesintisiz amaç çizgisi doğrultusunda, ivmeden, rahatlıkla bitirip kotarmayı başardım.

Tortsov, "Şimdi, trenin hareketinden kısa bir süre önce istasyona geldiğinizi düşünerek aynı şeyleri tastamam bir kez daha yineleyin," diye buyurdu. "Evvelce bu işler için on beş dakikanız vardı. Şimdi ise uzun bir geziye çıkmadan önce yapmanız gereken bir sü-

rü iş için beş dakika gibi çok daha az bir zamanınız var. İşin kötüsü, bilet gişesi önündeki yolcu kuyruğu da uzun mu uzun. Haydi bakalım, böyle bir durumda hareketinizin hız ve tartımmı gösterin bana."

Her geziye çıkışımda sinirlerimin alt üst olduğunu hesaba katarak diyebilirim ki, bu buyruk yüreğimi ağzıma getirmeye yetti.

Bu durum kuşkusuz, hız ve tartıma yansıdı: daha önceki ölçülü vuruşların yerini, daha hızlı, daha hareketli ve ivecen vuruşlar aldı.

Tortsov, kısa bir susuştan sonra, "İşte size yeni bir değişiklik," dedi. "Tren tam kalkmak üzere iken geldiniz istasyona!"

Bizleri daha çok coşkulandırmak için lokomotifin sabırsız soluyuşlarını benzetlemeye çalıştı.

Her türlü gereksiz eylemi bir yana bırakmalı: yalnızca temel ve işlevsel eylemi dikkate almalı. Olağanüstü coşkulandırıcı bir durum bu! Sessiz sakin oturup kalmak olanaksız! Bir insanın sinirsel devinimini hız ve tartıma dökebilecek beceride el herkeste bulunmaz.

Denemenin sonunda, Tortsov, bu alıştırmadaki ereğin, uygun içsel imgelere dayanmadıkça, yapılacak eylemlerle güdülecek amaçların oluşumunu etkileyecek belirli coşkusal koşullar var olmadıkça, hız ve tartımın açık seçiklikle hissedilip tasarlanamayacağını kanıtlamak olduğunu söyledi. Bunların hepsi, biri ötekinin doğurtkanı olacak biçimde birbirine içten bağlıdırlar; belirli koşullar hız ve tartım yaratır, hız ve tartım da insanın belirli koşullar üzerindeki düşüncelerini harekete getirir.

Paul, az önce, sona eren alıştırma üzerinde durarak, "evet," dedi, "bu alıştırma, gerçekten de, bir insanın uzun bir yolculuğa çıkmak üzere iken nelerin nasıl olup bittiğini görmeye ve düşündürmeye zorladı beni. Hız ve tartımın ne olduğunu ancak bu alıştırmadan sonra kavradım."

Tortsov'da, "Hız ve tartım sadece coşku belleğinizi harekete getirmekle kalmaz, önceki derslerde yaptığımız gibi, bu konuya ilişkin çalışmalardan da anımsayacağınız gibi, aynı zamanda görsel belleğinizi ve bu belleğinizin imgelemini de canlandırır." dedi. "Hız ve tartımı yalnızca bir ölçü, bir çabukluk ve yavaşlık sorunu olarak ele almanın yanlışlığı da böylece meydana çıkmış oluyor. Hız ve tartıma, bir coşku durumu yaratan belirli koşulların işbirliği ile hız ve tartımın içerdiği öz anlam için gereksinme duymaktayız. Askeri bir

yürüyüş, bir gezinti, bir cenaze alayının gidişi hız ve tartımla ölçülebilirse de, her birinin içsel anlamları, kapsadıkları coşkusal durumlar, ele avuca sığmaz nitelikleri, özellikleri arasında ne büyük ayırımlar var!

"Kısaca hız ve tartım, doğamızı doğrudan doğruya etkileyen bir takım nitelikleri beraberinde getirmekle kalmaz, aynı zamanda, duygularımızı besleyen içsel anlamları da yaratır. İşte, bu kapsamda, belleğimize yerleşmiş bulunan hız ve tartım, yaratıcı amaçlar doğrultusunda kullanılabilir."

5

"Önceki derslerimizde ben sizleri bir takım oyunlarla eğlendirdim. Bugün ise, sizler kendi kendinizi eğlendireceksiniz. Hız ve tartımın ne olduğunu artık anlamış bulunuyorsunuz, bu konuda bir sıkıntınız yoktur sanırım. Bu nedenle de, hız ve tartımla oynamaktan sizi engelleyecek hiçbir sorun da söz konusu değildir.

"Şimdi çıkın sahneye, dilediğinizi yapın.

"Bu arada öncelikle dikkat edeceğiniz tek şey, tartımsal vurgulamalar yolu ile eylemlerinizdeki en önemli noktaların açık seçik belirtilmesidir."

Sınıfta, "Kollarımızı, bacaklarımızı parmaklarımızı, tüm gövdemizi harekete getirerek; başımızı, boynumuzu, belimizi döndürerek; harfleri, heceleri, sözcükleri seslendirerek" bağırdık, çağırdık; lâflarımız birbirinin içine girdi.

Tortsov, "Evet, bütün bunlar, şu ya da bu nitelikte bir hız ve tartımı belirleyebilir," dedi. "Biz günlük yaşamda, şöyle ya da böyle bir hız ve tartımla yürür, koşar, bisiklet sürer, konuşur, kısaca her türlü işi yaparız.

"Peki, hareket etmediğimiz, sessiz sakin oturup yattığımız, dinlendiğimiz, beklediğimiz, hiçbir iş yapmadığımız zamanlar hız ve tartımsız mı kalmaktayız?"

Öğrenciler, "Hayır, bütün bu saydıklarınızda hız ve tartım vardır," dediler.

Ben de, "Bu hız ve tartım dışa yönelik, gözle görülebilir nitelikte değil, yalnızca içe yönelik ve coşkularla hissedilebilir bir özellik taşımaktadır," diye ekledim.

Tortsov, "Doğru," dedi. "Biz yaşamımızda yer alan her devi-

nim nedeniyle kendimize özgü bir hız ve tartım içinde düşünür, düş kurar, acı çekeriz. Yaşamın bulunduğu yerde eylem vardır; eylemin bulunduğu yerde hareket, hareketin bulunduğu yerde hız, hızın bulunduğu yerde de tartım vardır.

"Peki, duygu, düşünce ve isteklerin sözcüklere baş vurulmadan iletilişine ve alınılışma ne demeli? Bu iletiş ve almış hareketten yoksun mudur? Eğer yoksun değilse, o zaman, bakan; duygu, düşünce ve isteklerini karşısındakilere ileten, onlardan izlenimler alan, başkasıyla iletişim halinde bulunan, şuna ya da buna inanan kişi, bütün bunları belli bir hız ve tartım içinde gerçekleştirmektedir.

"İkide bir, düşüncenin ve imgelemin uçarılığından söz ederiz. Bu düşünce ile imgelemin harekete bağımlılığını, dolayısıyla da içlerinde hız ve tartım bulunduğunu açıklar.

"Coşkularınızın içinizdeki kıpırtılarına, titreyişlerine, nabız atışı gibi vuruşlarına, koşuşmalarına hele bir kulak verin. Gözle görünmeyen bu devinimlerde hızlı ve yavaş vuruşların, yani hız ve tartımın her türlüsü gözlenmiş bulunmaktadır.

"Her insansal tutkunun, varlığın her halinin, her yaşam eyleminin bir hız ve tartımı vardır. Aralarında hiçbir benzerlik bulunmayan her içsel ya da dışsal imgenin kendine özgü bir hız ve tartımı vardır.

"Her olay, her olgu, kendi kaçınılmaz hız ve tartımı doğrultusunda gerçekleşir... Sözgelimi, bir savaş ilânı, resmi bir toplantı, bir elçinin kabulü - bunların her biri kendilerine özgü ayrı ayrı hız ve tartımları gerektirir.

"Eğer hız ve tartımlar eyleme uygun düşmezse, o zaman anlamsız bir izlenim doğuverir kolaylıkla. Saraylı bir çiftin, taç giyme merasimine alışılmış görkemli bir alayla gidilecek yerde, atlarını dörtnal koşturarak gittiklerini gözlerinizin önüne getirin.

"Kısacası, varlığımızın içsel ve dışsal her tür eyleminin her anında, şu ya da bu biçimde bir hız ve tartım vardır."

Tortsov açıklamalarını şöyle bağladı: "Sahne üzerindeyken bunu karşınızdakine nasıl ileteceğinizi artık öğrenmiş bulunuyorsunuz. Şimdi de, tartımsal uygunluk anlarını nasıl belirleyeceğiniz konusu üzerinde bir anlaşmaya varalım.

"Biliyorsunuz, müzikte melodi, ölçüler içinde oluşur; bu ölçüler de değişik değerlerde ve güçte notaları içerir. Tartımı yaratan da

işte bunlardır. Hıza gelince, gözle görülemez bu; ya müzikçiler kendileri arayıp bulacaklardır onu, ya da orkestra yönetmeni sunacak bunu onlara.

"Aynı şey biz sahne sanatçıları için de geçerlidir. Eylemlerimiz değişik uzunluk ve ölçülerdeki büyüklü küçüklü bir takım bileşik devinimlerden; konuşmamız da uzunlu kısalı, vurgulu vurgusuz harflerden, hecelerden, sözcüklerden oluşur. Bu saydıklarım, tartımı belirler.

"Eylemlerimiz, rollerimizin sözleri zihnimizdeki bu tartım ölçeğine ve içimizdeki bireysel metronomların hızına göre anlatıma kavuşur.

"Bırakın, vurgulu hecelerinizle devinimleriniz, bilinçli ya da bilinçsiz yoldan, *içinizdeki ölçeğe uygun düştüğünde kesintisiz anlardan oluşan bir çizgi yaratsın.*

"Eğer bir oyuncu, sahnede söylenilenlerle yapılanları, sezgileriyle de olsa, doğru değerlendirebilirse, doğru hız ve tartım da kendiliğinden doğar; vurgulu, vurgusuz sözcüklerle uyumun özelliklerini paylaşır. Bu olmazsa, hız ve tartımı, alışılmış biçimde dıştan içe yönelik bir çaba ile, teknik araçlarla sağlamaktan başka yapacağımız bir şey yoktur. Bu amaçla da, gereksinim duyduğunuz tartımı kendiniz vurmak zorundasınız. Bunu da, hep birlikte, duyguların harekete geçmesini sağlayan içsel imgeler, imgesel yaratmalar, belirli koşullar olmaksızın yapamayacağımızı artık anlamış bulunuyorsunuz. Hız ve tartımla duygular arasındaki ilişki üzerine bir deneme daha yapalım.

"Önce, eylemde hız ve tartımı, sonra da konuşmada hız ve tartımı inceleyerek işe başlayalım."

Rakhmanov, büyük metronomu, çok yavaş bir hızda çalışacak biçimde kurdu. Tortsov, masanın üzerinde duran sümeni aldı, bir tepsiye koyarcasına, üstüne: bir sigara küllüğü, bir kutu kibrit, bir kâğıt ağırlığı ve daha başka şeyler yerleştirdi. Metronomun düzenli vuruşları arasında, Leo'ya bu nesneleri alıp uzaklaştırmasını, sonra da 4/4'lük ölçü içinde geri getirmesini, yine tepsiden alarak orada bulunanlara dağıtmasını söyledi. Leo bu işleri tartıma dikkat etmeksizin yaptığı için hiç de başarılı olamadı. Yaptıklarını hep çevredekilerin, öteki öğrencilerin yardımı ile yapmak zorunda kaldı. Aslında bize düşen şu idi: her hareketi ya da eylemi, metronomun

vuruşları arasındaki uzun boşluğa denk düşürmek.

Tortsov, "Müzikte tam bir ölçüyü tüm bir notanın dolduruş nedeni işte budur," diye açıkladı.

Peki, böylesine yavaşlığa ve eylem azlığına ne demeli?

Ben bunu, uzun aralıkta yer alan belirsiz bir noktanın incelenmesi için gerekli yoğun dikkat odaklanması ile çözümlemeye giriştim. Böyle bir noktayı da salonun gerisindeki duvarda buldum. Sahnedeki ışıklar o noktayı açık seçik görmemi engelledi. Gözlerimi ışıktan korumak için ellerimi şakaklarıma götürmek zorunda kaldım. İlk evrede yaptığım biricik eylem bu oldu. Daha sonra, aynı amaca yönelik olarak, her ölçünün gereğine göre yeni yeni eylemlere uydurdum kendimi. Bu da bana uzaktaki noktayı daha iyi görebilmek amacıyla ileri ya da geri doğru yaptığım hareketlerde kollarımı, gövdemi, hatta bacaklarımı dileğimce kullanmama olanak sağladı. Bütün bu devinimler yeni yeni eylemlere uydurdum kendimi. Bu da bana uzaktaki noktayı daha işi görebilmek amacıyla ileri ya da geri doğru yaptığım hareketlerde kollarımı, gövdemi, hatta bacaklarımı dileğimce kullanmama olanak sağladı. Bütün bu devinimler yeni yeni ölçüler bulmama yardımcı oldu.

Bu deneyimden sonra, küçük metronomlardan biri, büyüğün yanına yerleştirildi. Bu küçük metronom, müzikteki yarım, dörtte bir, sekizlik, on altılık notalara karşılık düşen ölçüye uygun olarak önce iki, sonra dört, sekiz ve on altı vuruş yaptı.

Biz de bu vuruşlara uyarak ölçüleri ikili, dörtlü, sekizli, on altılı devinimlerle doldurmak zorunda kaldık.

Bu tartımlı eylemler, ceplerimizde arayıp bulmaya çalıştığımız önemli bir kâğıt parçası için, önce yavaş, sonra gittikçe hızlanan bir doğrultu izlemekteydi.

Devinimlerdeki hız ve tartımın en yüksek noktasına geldiğimizde, kendimi, bir kovandaki arıları dışarı uğratmaya çalışıyormuş gibi gördüm.

Eylemin hız ve tartımına yavaş yavaş yaklaşarak alıştık, sonra da onlarla oynamaya başladık. Bir eylem, metronomun vuruşlarına uygun düştüğünde bizde benimsenebilir bir duygulanım uyandırdığı gibi, sahne üzerinde olup bitenlere inanmamıza da olanak vermiştir.

Ölçülere tam tamına uyarak deneyimlerimizi başardıktan sonra,

olanca ciddiliğimizle yeniden çalışmalarımıza döndük.

6

İkinci ders gene tepsi alıştırmasıyla başladı. Leo bu kez de bir şey yapamayınca tepsi bana verildi.

Metronomun son derece yavaş çalması, ölçüye yalnız bir tek nota, dolayısıyla da tek bir devinim düşmesi nedeniyle vuruşlar arasındaki bütün boşlukları doldurma gereği ortaya çıktı.

Bu da doğal olarak içsel tepkilerin yansıması sonucu düzgün, akıcı ve ciddi duyguların uyanmasına neden oldu ve bu duygular da kendilerine uygun düşen eylemleri yarattı.

Kendimi, bir spor kulübünün madalya ve ödül dağıtan başkanı varsaydım.

Tören bitince salondan önce çıkmam, sonra aynı ağır tartımla dönüp geri gelinem, verdiğim madalya ile ödülü geri almam istendi.

Ben bu isteği, bu yeni eylemin ne demeye geldiğini düşünmeden yerine getirdim. Hız ve tartımın yarattığı tören havası, eylemin kendisi, beni yeni çevresel koşulların etkisi altına aldı.

Sanki ödül kazananlar tarafından haksız yere işinden atılan bir yargıç durumuna düşmüştüm. Dikkatimin yönelik bulunduğu amaçlar doğrultusundaki tepkilerimi hoşnutsuz duygularla, sezgisel yoldan dile getirdim.

Alıştırmayı çeyrek notalarla, değişik hız ve tartıma göre yinelemek zorunda kaldığımda, kendimi, resmi bir ziyafette sağa sola kedeh kadeh şampanya dağıtan bir uşak durumunda gördüm. Aynı eylem sekizlik notalar hızına yükselince, ben de bir demiryolu istasyon büfesinde, kısa bir süre duraklayan tren dolusu yolculara hizmet eden sade bir garson durumuna dönüştüm. Elimde yiyecek tabakları ile sağa sola deliler gibi seğirtiyor, herkese yemek yetiştiriyordum.

Tortsov, "Şimdi de bu alıştırmayı aynı dört dörtlük zaman içinde, fakat ikinci ve dördüncü çeyrek notaları sekizlik notalara bölerek yapmaya çalışın," dedi.

Tören duygusu birden yok oldu. Çeyrek notalar arasına sokuşturulan sekizlik notalar dikkati dağıtan, beceriksizlik, güvensizlik yansıtan bir hava yarattı. *Vişne Bahçesi*'nde, boyuna, "Yirmi iki

talihsizlik'' deyip duran Epikhodov gibi hissettim kendimi. Sekizlik notaları onaltılık notalarla değiştirmek zorunda kaldığımda, güvensizlik duygum birden yoğunlaştı. Elimdekiler sanki yere dökülmüş, dağılıp gitmişti. Parmaklarımın arasından düşmekte olan tabakları durmadan yakalamaya çalıştım.

Acaba sarhoş olabilir miydim? Bu düşünce zihnimde şimşek gibi çaktı.

Bundan sonra benzeri alıştırmaları senkoplu (*) yapmamız istendi. Bu da coşkumuzu, sinirlilik, güvensizlik, ikircimlilik duygularımızı artırdı. Bu durum eylemlerimizi bir takım budalaca, ipe sapa gelmez imgelere dayandırmamızı gerektirdi; bununla birlikte ben gene de hepsine tümü ile inandım. Sözgelimi, şampanyanın zehirli olduğunu düşündüm, bu düşünce de beni hareketlerimde kararsızlığa ve kuşkuya sürükledi.

Bu alıştırmalarda Vanya benden daha başarılıydı. Tortsov'un açıklamasına göre o, ''largo lento'dan sonra staccato''ya geçerek hızda gerçek ayrıntılar yaratabilmişti. Böylece de tam bir başarı kazanmıştı.

İtiraf etmeliyim ki, bugünkü dersimiz, beni, *harekete ilişkin hız ve tartımın, gerekli duyguları yalnızca sezgisel yoldan, dorudan doğruya, hemen uyandırmak ve oyuncunun yaptığı eylemin bilincine varmasını sağlamakla kalmayarak aynı zamanda oyuncudaki yaratıcı yetilerin de uyanmasına yardımcı olduğuna da inandırdı.*

Tartımsal eylem müziğe uygulandığında, coşku belleği ile imgelein üzerindeki bu etki çok daha derinden duyulur. Kuşkusuz, metronomun çalışması sırasında sesten, armoniden, melodiden oluşan ve bizi harekete iten büyük bir güçle, ince bir hız ve tartım bileşiği karşısında kalırız.

Tortsov, Rakhmanov'a piyanoda bir şeyler çalmasını, bize de çalınan müziğe göre oynamamızı söyledi. Müziğin imgelemimize yapacağı etki ile, ona uygun düşen hız ve tartım içinde duygularımızı karşınızdakine iletecektik. Bu, son derece ilginç bir deneyimdi, hepimiz coşkulandık.

Her birimiz, tartım ve hız ile çalınan parçayı, Rakhmanov'un ses-

(*) Bir müzik parçasında tartımı birden bire kaydırmak. (Çev.)

ler yolu ile bize aktarmaya çalıştığı duygu ve anlamlara aldırış etmeksizin, tümüyle değişik yönde, kendimizce yorumladık. Herkes kendi yorumunda inandırıcıydı.

Coşku verici kimi tartımlar eşliğinde, birinin atını dörtnala sürüp geldiğini düşledim. Bir kazak olabilir mi bu gelen! Dağlara kaçmalıyım! Tutsak edilebilirim! Eski sandalyelerle çeşitli eşyadan kendime bir gizlence (siper) yaptım. Gelmekte olan atlının beni bulamayacağına inanarak bu gizlencenin ardına çömeldim.

Derken, melodi giderek yeni tartımlar, yemi bir eylem esinlenmesi ile, sevecen, duygusal bir doğrultuda gelişti. Düşüncelerim sevgiye dönüştü. Gelen atlı acaba bir haydut değil de benimle buluşmaya can atan sevgilim olabilir miydi?

Korkakça davranışımdan ötürü utandım! Sevgilimin bu hızlı gelişi beni ne kadar duygulandırmış, nasıl da mutlu etmişti. Gelgelelim müzik sevgilimi benden uzaklaştırarak işi alt üstü etti. Sevgilimse, beni düpedüz aldatıyordu.

Açıkça görülüyor ki, hız ve tartım sadece imgeler uydurma değil, tüm sahneleri yürütme gücüne de sahiptir.

7

Bugün Tortsov bütün öğrencileri sahneye çağırdı, değişik hızda üç metronomu sağa sola yerleştirmelerini ve seçeceğimiz birine göre oynamamızı söyledi.

Guruplara dağıldık, amaçlarımızı saptadık, koşullarımızı belirledik, eyleme geçtik: Kimimiz tam nota, kimimiz çeyrek, kimimiz sekizlik vb. notalara göre oynamaya başladık.

Sonya, başkalarının hız ve tartımları yüzünden ne yapacağını bilemez hale geldi. Bu nedenle de herkesin aynı hız ve tartımla oynamasını istedi.

Tortsov hayretle, "Ne demek, istiyorsunuz?" diye sordu. "Günlük yaşamda sahnede olduğu gibi herkesin kendine özgü bir hız ve tartımı vardır. Herkesin aynı tartımla hareket etmesi, bir an için varsayılsa bile, bu yalnızca bir raslantıdır. Bir oyunun son perdesinden önceki arada oyuncuların giyinme odasında olduğunuzu düşünün. İlk metronomun vuruşlarına göre oynayan birinci grup, sahnedeki işlerini bitirmiş, evlerine gitmek üzere yavaş yavaş makyajlarını silmekteler. Daha hızlı çalışan küçük metronomlara göre oynama durumunda bulunan ikinci grup, son perdedeki oyunları için

giysilerini değiştirmekteler, makyajlarını yenilemekteler. Siz, Sonya, ikinci grupta yerinizi alınız. Saçınızı düzeltmek, görkemli balo giysinizi giymek için on dakikanız var.''

Bizim sevimli öğrenci bacımız sandalyelerden oluşan barikadın gerisine çekilerek hiç kimsenin hız ve tartımına aldırış etmeksizin, en sevdiği işe, kendini güzelleştirme işine koyuldu.

Tortsov, birden üçüncü metronomu baş döndürücü bir hızla çalıştırdı, bu sırada Rakhmanov'da alabildiğine coşkulu bir tartımla bir şeyler çalmaya başladı. Son perdenin ilk sahnesindeki oyunları-

nı oynamak durumunda olan üçüncü gruptaki öğrenciler giysilerini olağanüstü bir ivedilikle değiştirmek zorunda kaldılar. Bu arada giysiler odanın şurasında burasında yığın halinde toplanmış olduğundan, gerekli parçaları arayıp bulmak sorunu baş gösterdi.

İlk iki hız ve tartıma kesinlikle karşıt düşen bu yeni hız ve tartım, sahneyi daha karmaşık, daha canlı ve gerilimli hale getirdi. Bununla birlikte, Sonya tartımların vuruşlarını hiç dikkate almadan saçlarını düzeltmeyi dinginlikle sürdürdü.

Alıştırma sona erdiğinde, Tortsov, ''Peki, neden bu kez sizi kimse rahatsız etmedi?'' diye sordu.

Sonya, ''Gerçekten ne diyeceğimi bilemiyorum. Çok meşguldüm çünkü.'' karşılığını verdi.

Tortsov, Sonya'nın açıklamasına parmak basarak, ''İşte asıl sorun bu'' dedi. ''Başlangıçta yalnız tartımın hatırı için uydunuz tartımlara. Ama bu kez tartım içinde, dikkatinizle ve bir amaç doğrultusunda oynadınız. Bu yüzden de, çevrenizdekilerin yaptıklarıyla rahatsız olacak zamanı bulamadınız.''

Tortsov, genel, kolektif tartım üzerine açıklamalarını sürdürdü.

''Sahne üzerinde askeri bir birlik ya da bir bale topluluğu gibi bir grup insan tek ve aynı tartım içinde duyup hareket ettiğinde, stilize bir hız ve tartım doğar. Genelde makinemsi bir eğitime dayah olan bu hız ve tartımın gücü, kitle oyunundan kaynaklanmaktadır..

''Bütün bir topluluğun tek bir itiyle harekete geçmesi gibi az görülen durumlar dışında, herkes için düzenlenen bu tür hız ve tartım, yaşamın tüm çeşitli ayrıntılarını yeniden yaratmayı amaç edinen bizim gerçekçi sanatımıza uygun düşmektedir.

''Biz geleneksel olandan dehşet duyarız! Geleneksel olan, bizi alı-

şılmış, basmakalıp, sahte oyunculuğa götürür. Biz hız ve tartımı kullanırız, ama bir sahnede yer alan herkes için aynı hız ve tartımı kullanmayız. Her ikisini, gerçek doğru yaşamın ince ayrıntılarını belirleyecek bir biçimde ve bütünlükte, elimizden geldiğince çeşitlendiririz. Çeşitli tartımların bu birliği, sözgelimi, kalabalık sahnelerin yönetiminde gerekli olmaktadır.

"Tartıma genel, temel ve daha ayrıntılı yaklaşımlar arasındaki ayırımları şöyle açıklayabilirim:

"Çocuklar resim yaparken ana renkleri kullanırlar; sözgelimi, çimenler ve yapraklar için yeşil, ağaçların gövdesi için kahverengi, toprak için siyah, gökyüzü için maviyi seçerler. Bu temel ve alışılmış bir olgudur. Bir ressam gereksinim duyduğu değişik renkleri bu temel renklerin karışımlarından elde edebilir. Yeşilin çeşitli ayrıntılarını elde etmek için koyu mavi, sarı ile karıştırılır; morun ayrıntılarını elde etmek için de kırmızı, mavi ile karıştırılır vb. Böylece ressam bütün renk tonlarıyla ayrıntılarını kapsayan çeşitli bir renk çizelgesi elde etmiş olur.

"Ressam nasıl renklerle uğraşırsa biz de hız ve tartımla uğraşırız: biz, değişik hız ve ölçülerin her çeşidinden yeni yeni bileşimler meydana getiririz."

Daha sonra Tortsov, değişik hız ve tartımların, yalnızca, aynı sahne üzerinde, aynı zamanda oynayan oyuncular için değil, her birinin kendi içinde de bulunması gereğini vurguladı. Oyunun kahramanı ya da önemli bir başka kişisi güçlü ve belirli bir tavır aldığı zaman, kesinlikle biliniz ki, o noktada - herkesi kapsayan ve herkese uygun düşen bir hız ve tartımın sadece varlığı değil, gerekliliği söz konusudur.

Öte yandan, Hamlet'in ruhunda olduğu gibi, kararla kuşkunun savaşım halinde bulunduğu anlarda çeşitli tartımlara gereksinim vardır. Böyle durumlarda değişik hız ve tartımlar insanın içinde çelişik kökenli bir savaşıma neden olur. Bu da oyuncunun, rolünü yaşama gücünü artırır, içsel devinimini geliştirir, duygularını coşturur.

Bunu kendi üzerimde denemek istedim, bu nedenle de birbirleriyle çelişik iki ayrı hız ve tartım saptadım; biri çok çabuk, öteki ise çok yavaştı. Düşünüp dururken, kafamda birden aptalca bir düşünce belirdi:

Ben sarhoş bir eczacıyım. Ne yaptığımı bilmeden çevrede dola-

nıp duruyorum. Küçük şişelerdeki ilâçları çalkalayıp duruyorum. Bu imgesel yaşam en umulmadık tartımları kullanmama olanak verdi. Sarhoşluğumdan gelen sallantılı yürüyüşüm yavaş hıza uygun düşerken, ilaç şişelerini çalkalarken yaptıklarım çabuk ve karmaşık bir hızı gerektirdi.

Önce, bir yürüyüş biçimi arayıp buldum. Hareketlerimi daha da yavaşlatmak için sarhoşluğa ağırlık vermek zorunda kaldım. Böylece, yaptığım şeyin doğruluğuna inandım, bu da bana gerekli coşkuyu sağladı.

Daha sonra, ilaç şişelerini sallarken kollarımın yaptığı hareketleri düzene koydum. Hızlı tartıma uymak için imgesel durumuma denk düşen en aptalca ve gelişigüzel hareketlere başvurdum.

Böylece, çelişik iki tartım bir araya gelerek kendi güçlerini birbirine katmış oldu. Sarhoşu oynamaktan hoşnutluk duydum, salondan kopan alkış da bunu kanıtladı.

Bundan sonraki alıştırmada metronomun vurduğu üç değişik hız bizleri birleştirdi, bir tek kişi haline getirdi.

Bunu haklı göstermek için de şu öneri ileri sürüldü:

Diyelim ki, ben, birinci metronomun hızına uyarak gösteriye hazırlanmakta olan bir oyuncuyum: susmalara, boğumlamalara özen göstererek şiirleri seslendirmeye çalışmaktayım. Bunu yaparken o kadar sinirliyim ki, ikinci metronomun hızı ile giyinme odamda bir aşağı bir yukarı dolaşıp duruyorum; bu arada en hızlı üçüncü metronoma göre de çarçabuk giyinip kuşanmaya, boyun bağımı bağlamaya filan çalışıyorum.

Bu değişik hız ve tartımlarla eylemleri düzen altına almak için, önceki alıştırmada yaptığım gibi, iki ayrı eylem bölüğü ile hız ve tartımları birleştirmeye çalıştım: bu eylemlerden biri giyinme, öteki de yürüme idi.

Kendimi bu eylemlerle söz konusu hız ve tartıma duyarlı duruma getirdikten, bunların da kolaylıkla işlerliğini sağladıktan sonra, yeni bir hız ve tartımla üçüncü eyleme, şiirleri seslendirme eylemine geçtim.

Sonraki alıştırma daha da büyük güçlükler getirdi.

Tortsov, Sonya'ya şöyle dedi: "Tutalım ki, idam edilmeye götürülen Esmeralda rolünü oynamaktasınız. Kortej, trampetlerin uğursuz sesleri ile, ağır ağır yola koyulur. Yeryüzünde son dakikalarını

yaşamakta olduğunu hisseden bu lânetlenmiş kadının yüreği yabanıl çarpıntılar içinde ha durdu, ha duracak gibidir. Talihsiz kadın, bir ara, üçüncü hız ve tartımla, yaşamının korunması için dualar okurken elleri ile de yeni dördüncü bir hız ve tartımla yüreğinin çarpıntılarını dindirmeye çalışmaktadır."

Bu ödevin güçlüğü, Sonya'yı başını eller arasına alarak kara kara düşünmek zorunda bıraktı. Bunun üzerine Tortsov, ona güvence vermek için atıldı:

"Böyle anlarda başınıza değil, bir can kurtaran olarak tartıma sarılacağınız zamanlar da gelecek. Ama şimdilik işin kolayına baksak, sanırım daha iyi olur."

8

Bugün, Tortsov, son derste yaptığımız bütün hız ve tartım alıştırmalarını, metronomun katkısı olmaksızın, yalnızca zihnimizdeki ölçeğe dayanarak yinelememizi istedi.

Her birimiz dilediği hızı ve ölçüyü seçtikten sonra eylemlerimizin içimizdeki imgesel metronomun vuruşlarına uygun düşmesine dikkat ederek oyunlarımızı oynayacaktık.

Bu durumda karşımıza çıkan sorun şu idi: Tartımın yüksek gerilim anlarını arayıp bulmada içsel bir doğrultuyu mu, yoksa dışsal bir doğrultuyu mu izleyecektik? İçsel imgelerle imgesel koşulları mı dikkate alacaktık? Ya da karşımızdakilerle sözsüz iletişim çizgisini mi sürdürecektik? Yüksek gerilim anlarını nasıl kavrayıp belirleyecektik? Bu anları, içsel devinimle tüm dışsal devinimsizlik arasındaki boşlukta yakalamak kolay değildir. Ben, düşünceler, istekler, içsel itiler doğrultusunda çalışmaya koyuldumsa da hiçbir sonuç alamadım.

Bunun üzerine nabzımı dinlemeye başladım. Başladım ama, bu da bir şey sağlamadı bana. İçimde olabilirdi? Sonra, söz konusu hız ve tartım organizmamın hangi kesiminde işlerlik kazanmalıydı?

Ben bu hız ve tartımı kimi zaman kafamın içinde, kimi zaman da parmaklarımın ucunda hissediyor gibiydim. Parmaklarımdaki hareketin çok gergin olmasından korktuğum için hız ve tartımı ayak parmaklarıma aktardım. Onların hareketi de dikkati çekebilir düşüncesiyle, tamamiyle vazgeçtim. Bunun üzerine, benim imgesel metronomun kendiliğinden, dilimin gerisindeki kaslara kaydı, bu da

konuşmamı bozdu.

Hız ve tartımım içimde, oradan oraya gezerek bir şöyle, bir böyle fiziksel hareketle kendini belli ediyordu. Tortsov'a anlattım bunu. Alnını buruşturdu, omuz silkti, şunları söyledi:

"Fiziksel hareket daha belirgin, daha göze görünür olduğundan oyuncular bu yola başvurmaktan hoşlanırlar. Bir oyuncunun sezgisi tembel ve uyuşuk olduğundan ve sezgiyi dürtüklemek gerektiğinde, fiziksel eylemden yararlanılabilir. Bu yola, ancak, işlerlik kazandığı, tartımın kararsızlığm giderme gereksinimini duyduğunuz zaman başvurun. Bunu da sakınarak yapın, doğru ve her zaman yararlı bir yöntem olarak benimsemeyin.

"Fiziksel tartımınızın vuruşlarını düzene koyar koymaz imgeleminizi kullanarak bu vuruşlara temel olacak uygun koşulları bulun, yaratın.

"Sonra, içinizdeki doğru hızı ve ölçüyü, kolunuzun, bacağınızın değil de bu koşulların desteklemesine özen gösterin. Ayrıca, içsel hız ve tartımınızın ikircimli, kararsız olduğunu hissettiğiniz anlarda, hiç çekinmeden dışsal, fiziksel araçlara baş vurarak kendinize yardım ediniz. Ancak, bunu da çok kısa sürede gerçekleştirmeye dikkat edin.

"Zamanla, hız ve tartım duygunuz iyice geliştiğinde, sizi amacınıza ulaştırmada pek verimli olmayan bu yolu kendiliğinizden değiştirecek, yerine daha duyarlıkh zihinsel bir metronom koyacaksınız."

Tortsov'un dediklerinin büyük önemi karşısında öğrenmemizi istediği şeyin temeline inmek zorunda olduğumu düşündüm. Sorduğum bir soruya karşılık olarak bana şu ödevi verdi: Çok hızlı, hareketli ve düzensiz işleyen içsel hız ve tartıma karşın, yalnız tümüyle hareketsiz değil, aynı zamanda duygusuz da görünecektim.

İlk işim, içsel ve dışsal hızın derecesiyle ölçüsünü saptamak, sonra da onları el ve ayak parmaklarımın gözle görülmez gerilimiyle güçlendirmek oldu.

Hız ve ölçüyü böylece saptadıktan sonra, kendi kendime, içimde bu derece hareketli ve coşkulu bir hız ve tartımın doğmasına neden olan koşullar ne olabilir diye sordum ve hemen bu koşullara imgesel bir temel aramaya giriştim.

Uzun uzun düşündükten sonra, işlediğim korkunç bir cinayet so-

nunda üstüme çöken pişmanlık, şaşkınlık ve korku bu temeli oluşturabilir sonucuna vardım. Kudurmuşcasına bir kıskançlık anında Maria'yı öldürdüğümü varsaydım. Cansız gövdesi önümde, yerde uzanıyor, yüzü solgun, açık renk giysisi üzerinde kocaman bir kan lekesi. Bu imgesel görüntü beni öylesine alt üst etti ki, içimdeki tartımın sağlıklı olduğu sonucuna vardım.

Dışsal hareketsizliğin hız ve tartımını oluşturmaya geldiğimde, yeniden, sıkılmış parmaklarımdaki vuruşu saptamak amacıyla başa döndüm, sonra da hemen belirli koşullar içinde beliren yeni imgesel tartıma bir temel aramaya giriştim.

Bu noktada kendime sorduğum soru şu idi:

Eğer tasarladığım korkunç cinayet gerçek olsaydı, sınıfta, öğrenci arkadaşlarımın arasında, Tortsov ile Rakhmanov'un karşısında acaba ne yapardım, nasıl davranırdım? Herhalde yalnızca sessiz ve sakin değil, aynı zamanda ilgisiz ve kaygısız görünmeye zorlardım kendimi. Kendi içimde gerekli düzenlemeyi hemen sağlayabilecek güçte olmadığım gibi, bana yöneltilen sorulara karşılık verecek durumda da değildim. Başkalarının bakışlarından kurtulmak, kimseyle de göz göze gelmemek gereksinimi içindeydim. Bu duygusal durumum gene de tartımı mahmuzladı. Dingin görünmek için ne denli çaba gösterdimse, içimdeki hareket de o denli arttı ve gelişti. Buluşuma bir kez inanınca, gizlemem gereken bir şeylerin varlığını hissettim, gizlemeye kalkınca da daha çok coşkulandım.

Daha sonra, bütün öteki belirli koşulları düşünmeye koyuldum. Sınıf arkadaşlarıma, Tortsov'a ne diyecektim? Onlar olup bitenin farkına varmışlar mıydı? Nasıl karşılık verecektim onlara? Bana, bu tragedyaya ilişkin sorular sormaya kalktıklarında nereye bakacaktım? Ona mı? Kefeni içinde uzanıp yatan kurbanım Maria'ya mı?

Felâketin doğurduğu durumu ne denli ayrıntıları ile gördümse, coşkularım da o denli şiddetlendi; bu coşkuların baskısı altmda kendimi ne derece ele verdimse, kayıtsız görünmek için de o derece çaba harcadım.

Sonunda iki tartım belirlendi: biri içsel hızlı tartım, öteki de bastırılmış dışsal tartım. Bu iki aşırı tartımın bileşimi beni çok etkiledi.

Böylece, inandırıcı, hak verdirici koşulları, olay örgüsünün altındaki sürekli eylemi bulgulamış olduğum için zamanı ve tartımı artık daha fazla düşünmeye gereksinme duymadım; konuyu doğal-

lıkla, önceden saptamış olduğum tartıma uydurarak yaşamayı sürdürdüm. Gizlemek için sürdürdüğüm her türlü çabaya karşın, Tortsov'un gene de içimde olup bitenleri sezdiğini biliyordum.

Tortsov beni ele vermelerinden korktuğum için gözlerimi kaçırdığımın farkındaydı. Sanki özel bir ilgi duyuyormuşcasına her birini dikkatle izleyerek bakışlarımı bir şuna, bir buna yönelmede hiçbir fırsatı kaçırmıyordum.

"Rahatsızlığınızı gizleyen dinginliğiniz, içinizdeki kargaşayı her şeyden daha çok açığa vuruyordu." dedi. "Siz farkında değildiniz ama, gözlerinizin kendiliğinden hareketi, başınızın, boynunuzun dönüşü, içinizdeki kaynaşmanın hız ve tartımına dayanmaktaydı. Cebinizden mendilinizi çıkardığınız zaman, daha rahat bir oturuş durumu bulmak amacıyla kalkıp tekrar oturduğunuz zaman, ben bu hareketleri, zihinsel halinizi gizlemek için yapmakta olduğunuzu açık seçik biliyordum. Ama siz, bu hareketleri, dinginlik (sükunet) içinde, rastgele değil de bizden gizlemeye kendinizi zorladığınız ivedi ve sinirli bir tartım içinde yapıyordunuz. Bununla birlikte, kendi kendinizi hemen yakaladınız, herhangi bir aksaklığı, eksikliği gören oldu mu diye dikkatle çevrenize bakındınız. Bundan sonra yapay dinginliğinizle yeniden eyleme geçtiniz. Görünüşteki soğukkanlılığa karşın, sizi zor duruma düşüren içinizdeki kargaşa bu soğukkanlılığı sürekli olarak aksattı.

"Bu durum günlük yaşamda da, büyük içsel coşkularımızı gizlemeye kalktığımızda her zaman kendini gösterir. Biri kımıldamaksızın oturmaktadır; düşüncelere dalıp gitmiştir, şu ya da bu nedenle gizlemeye zorlandığı duygularının baskısı altındadır. Böyle bir anda ansızın yakalayıverin onu, içinde olup bitenlerin tartımı ile bir iki saniyede ayağa fırlayıp size doğru bir davranışta bulunacağını göreceksiniz. Sonra bu kişi hemen kendini toparlayacak, hareketlerini, adımlarını yavaşlatarak dingin ve huzurlu görünmeye çalışacaktır. Eğer kendisini, içindeki kargaşayı gizlemeye zorlayan bir neden yoksa, bozulan durumunun hareketli hız ve tartımına uygun olarak davranışını ve yürüyüşünü sürdürecektir.

"Kimi zaman tüm piyesler, tüm roller, birbirleriyle çelişik çeşitli hız ve tartımların bileşimi üzerine kurulur. Chekhov'un çoğu oyunları böyledir: *Üç Kız Kardeş, Vanya Dayı.* (Sözgelimi, Astrov ve Sonya rolleri) ile ötekiler. Bu kişilerin görünüşleri hemen her za-

man dingin olmakla birlikte içleri coşkusal çalkantı ile zonklamaktadır.

Yavaş hareketlerimin içimdeki kaynaşmayı iletmeye hızlı tartımın çok uygun düştüğünü hisseder hissetmez bu hareketleri kötüye kullanmaya başladım, ama Tortsov hemen önledi ve şunları söyledi:

"Biz seyirciler, karşımızdaki kişinin zihin durumuna, her şeyden önce gördüklerimizle karar veririz. Denetimsiz fiziksel hareketler, doğal olarak dikkatimizi çeker. Eğer bu hareketler dingin ve yavaş olursa, onları yapan kişinin huzur içinde bulunduğu izlenimini ediniriz. Fakat daha yakına gelir de, sözgelimi, gözlerinin içine bakacak olursak, coşkularını sezebilir, bizden gizlemeye çalıştığı şeyim derinliğine inebiliriz. Bu, belirli, durumlarda, bir oyuncunun, binlerce kişiden oluşan bir seyirci topluluğuna gözlerimi göstermeyi bilmesi gerektiğini açığa vurur. Bu ise, yalın bir sorun değildir. Nasıl yapılacağını bilmeyi ve denetimi zorunlu kılar. Oyuncunun gözlerindeki iki küçük noktayı görebilmek seyirci için de hiç kolay değildir. Görebilmek için, bakılan oyuncunun, uzun süre kımıldamaksızın durması gerekir. Her ne kadar çevrede dilediğiniz gibi gezinip dolaşmakta özgür iseniz de oyununuz yüzünüzde ve gözlerinizde odaklandığı zaman bunu gereğince yapmak zorundasınız. Yani, hareketlerinizi, görmemize olanak verecek biçimde yönetmeniz gerekmektedir."

Ben sıramı savdıktan sonra Grisha ile Sonya kendi bulguları olan, kıskanç bir kocanın karısını sorguya çekme sahnesini oynadılar. Grisha, suçlamaya girişmeden önce, Sonya'yı tuzağa düşürmeyi yeğledi. Böyle bir durumda dingin görünmek, içinde olup bitenleri kurnazca gizlemek, gözlerini ondan kaçırmak zorunda kaldı.

Tortsov'un Grisha'ya eleştirisi şu oldu:

"Çok dinginsiniz, içinizdeki kargaşayı gizlemek için hiçbir çaba göstermiyorsunuz. Çünkü içinizde gizlenecek hiçbir şey yok. Derinden sarsılan Kostya'nın ise, gizlenecek bir şeyleri vardı. Biri dışsal, öteki içsel, Kostya'nın içinde kendiliğinden iki hız ve tartım oluşmuştu. O sadece oraya oturdu ve hiçbir şey yapmadı, ama bizi gene de coşkulandırdı. Siz oturdunuz, etkilenmedik; nedeni de, zihninizin karışık, dolaşık, allak bullak bir halde olmasına karşın, siz gene de içinizde yalnızca bir tek hız ve tartım bulunduğunu varsaydınız; bu dingin nitelikli hız ve tartım, konuşmanıza barışçıl, dost-

ça, aile içi bir söyleyiş havası, yani yanlış ton verdi.

"Coşkuların karmaşık ve çelişik olduğu ruhsal durumlarda, yalnızca bir tek hız ve tartımla işin içinden çıkamayacağınızı yinelemek isterim. Böyle durumlarda değişik hız ve tartımları birleştirmek zorundasınız."

9

Tortsov, "Şimdiye değin, bireysel gruplarla kişilere, anlara, sahnelere ilişkin hız ve tartımdan söz ettik. Bütün piyeslerin, sahnedeki bütün oyunların da kendilerine özgü hız ve tartımları vardır," dedi.

"Bu, belirli bir süre ve ölçü ile bir kez harekete geçtikten sonra, bütün oyun boyunca, hiç değişiklik yapmadan, aynı süre ve ölçüyü sürdürüp götürmek demeye mi gelir? Değil elbet. Bir piyesin ya da bir oyunun hız ve tartımı, bir tek değil, çeşitli ve değişik derecelerdeki hız ve ölçülerin küçüklü büyüklü karışımıyla, bunların, büyük bir bütün meydana getirecek biçimde uyumla bileşmesi sonucu bir sıra hız ve tartımlardan oluşur. Bütün bu hız ve tartımlar, kendi bütünlükleri içinde ya görkemli, ağır başlı ya da neşeli bir hava yaratır!

"Herhangi bir oyun açısından hız ve tartım çok büyük önem taşımaktadır. Çoğunca, bir piyes iyi sahnelenmiş, güzel de oynanıyor olsa, gereğinden çok yavaşlık ya da gereksiz hızla oynanması halinde, başarıya ulaşamaz. Vodvile uygun düşen bir hızla bir trageđiyi oynamaya kalktığınızda alacağınız sonucu hele bir düşünün!

"Orta değerde bir piyesin orta bir ustalıkla sahnelenip sergilenmesine karşın, güçlü, canlı bir hızla oynanması nedeniyle seyirciler üzerinde neşeli bir izlenim yaratması yüzünden başarıya ulaştığı çok görülmüştür.

"Bütün bir piyes ya da rol için doğru hız ve tartımı arayıp bulmanın karmaşık, çetin sürecinde psiko-teknik yöntemlerin bize son derece yardımcı olacağmı sizlere kanıtlamaya hiç gerek yok.

"Gelgelelim, bu alanda tam ve kesin hiçbir psiko-teknik yönteme sahip değiliz, bu yüzden de uygulamada görülen durum şudur:

"Dramatik bir prodüksüyonu baştan sona kuşatan hız ve tartım, her zaman olduğu gibi, raslantıyla, kendi kendini yaratır. Bir oyuncu, hangi nedenle olursa olsun, piyesi ve rolü hakkında doğru bir

anlayışa sahipse, oyunculuk gücü yerindeyse, seyirci de onu ilgiyle izliyorsa, o zaman o oyuncu, rolünü doğru oynayacak, gerekli hız ve tartım da kendiliğinden gerçekleşmiş olacaktır. Bu olmadı mı, yardımsız ve güçsüz kalırız. Uygun türden bir psiko-tekniğimiz olsaydı, ilkin dışsal, sonra da temel bir hız ve tartımın temelini saptamada onun yardımına baş vurabilirdik. Bu hız ve tartımlar aracılığı ile de duygular kendiliklerinden uyanmış olurlardı.

"Bu konuda bahtlı olanlar, müzikçiler, şarkıcılar ve dansçılardır! Çünkü, metronomları, yönetmenleri, koro şefleri vardır. Bunlar bütün hız ve tartım sorunlarını çözümlemişlerdir, yaratıcı çalışmalarında hız ve tartımın oynadığı çok önemli rolün ayırdındadırlar . Müziksel yapımlarının (icralarının) doğruluğu belirli bir ölçüde güvence altına alınmış, başka bir deyişle, bu güvence, zaman ve ölçünün doğruluğu ile gerçekleşmiştir. Bunlar müzikçilerin yapıtlarına yerleşmiş ve yönetmenler tarafmdan da her zaman düzenlenecek uygulanmış şeylerdir.

"Biz oyunculara gelince, sorun bambaşka bir nitelik (mahiyet) göstermektedir. Ölçü, ancak, şiirde titizlikle incelenmeye alınmıştır. Bunun ötesinde, bizim ne yasalarımız, ne metronomlarımız, ne notalarımız, ne basılmış bestelerimiz, ne de orkestra yönetmenlerimiz vardır. Aynı piyesin değişik durumlarda böylesine değişik hız ve tartımlarla oynanabilmesinin nedeni işte budur.

"Biz oyuncuların tartım ve hız konusunda yardımına baş vuracağımız hiç kimse yok; bununla birlikte, birilerinin yardımına şiddetle gereksinme duyduğumuz da bir gerçek.

"Tutalım ki, bir oyuncu, sahneye çıkmadan az önce, o geceki oyunun hızı ve tartımını altüst eden can sıkıcı haberler almıştır. Bu nedenle, gerilimli ve huzursuz bir halde sahneye girer. Aynı oyuncu, bir başka gün, hırsızlar tarafından soyulmuş ve zavallıcık umutsuzluğa kapılmış olabilir. Bu durumda hız ve tartımı sahne üzerinde de, günlük yaşamında da düşecektir.

"Sonuç olarak diyebiliriz ki, sahnedeki oyun, doğrudan doğruya, yaşamın gelgeç olayları üzerine kurulmuştur, sanatımızın herhangi bir psiko-tekniği üzerine değil.

"Gene tutalım ki, bir oyuncu olanca yeteneği ile, sahneye çıkmadan önce kendini dinginleştirmiş ya da coşkulandırmış, böylece de günlük yaşam tartımını (metronomdaki) 50 numaradan daha bü-

yük yoğunluktaki bir dereceye, ola ki 100'e çıkarmıştır. Oyuncu doyuma ermiştir ve kendisinden istenen her şeyi yerine getirdiğine inanmaktadır. Gerçekte ise, piyesin istediği, sözgelimi, 200 derecelik doğru tartıma hâlâ çok uzak bulunmaktadır. Bu uyuşmazlık, önerilmiş koşullara, oyuncunun yaratıcı amacına ve bu amacın gerçekleşmesine yansır. Fakat asıl tehlikeli olan, bu uyuşmazlığın, oyuncunun rolündeki kendi coşkusal tepkileri ile yaşamına yansımasıdır.

"Biz, insanla oyuncu ve oyuncu ile rolü arasında bu eşgüdüm eksikliğini sürekli olarak görüp durmaktayız.

"İlk sınama oyununuz için ön sahne çerçevesinin büyük kara boşluğu önünde dikilerek tıklım tıklım seyirci ile dolu bir salona baktığınız andaki halinizi anımsayın.

"Şimdi, bir orkestra yönetmeni olmaya, o zaman ki hız ve tartımınızı benim için vurmaya çalışın!"

Söylediği gibi yaptık. Fakat, kendi payıma, benim kollarım o mutlu anı yeniden yaratmak için noktaları, tripletleri, senkopasyonları ile birlikte gerekli bütün otuzikilik notaları dile getirecek çeviklikte değildi. Ben, "yönetirken", Tortsov, hızı 200 olarak belirledi.

Daha sonra, yaşamımızın en dingin, en renksiz anlarını anımsayarak o anları kendi hız ve tartımları içinde "yönetmemizi" istedi. Ben, Nizhini Novgorod'daki geçmiş yaşamımı düşündüm ve duygularımın devinimine uyacak şekilde kollarımı sallamaya başladım. Tortsov benim hız tartımımm derecesini metronomda 20 dereceye getirdi.

"Şimdi de, Gogol'ün *Bir Evlenme* piyesindeki Podkolesin'e benzer duygusuz bir karakter rolünü oynadığınızı varsayın. Bunun için size gerekli olan hızın derecesi 20'dir. Öte yandan, ilk temsil gecesi az sonra sahneye çıkma coşkusu içinde bulunan bir oyuncu olarak sizin kendi hızınızın derecesi ise, 200'dür. Oyuncunun o andaki ruhsal durumu ile öteki insanın durumunu nasıl bağdaştırıp kaynaştıracaksınız? Diyelim ki, kendinizi bir ölçüde dinginleştirmeyi, içsel hızınızın derecesini 100'e düşürmeyi başardınız. Böylece de büyük bir iş yapmış olduğunuzu sanmaktasınız. Gelgelelim, Podkolesin rolü 20 derecelik bir hız gerektirdiğinden, bu başarı yeterli olamamaktadır. Aradaki uyuşmazlık nasıl giderilebilir? ortada metronom olmaksızın yapılabilir mi bu?

"Böyle bir durumda tek çıkar yol, usta orkestra yönetmenleri-

nin yaptığı gibi, hız ve tartımı hissetmeyi öğrenmektir. Bu tür yönetmenlere metronomda dinlediğiniz hızın derecesini bildirin, yeter.'' Tortsov bunları söyledikten sonra, özlemle içini çekerek sözlerine şunları kattı:

''Ah, keşke hız ve tartım duygusu bu derece üstün oyunculardan oluşan bir topluluk olsaydı! Bir yönetmenin böyle bir topluluktan nasıl olumlu sonuçlar alabileceğini hele bir düşünün.

Biz, ''Gerçekten, neler olabilirdi?'' diye sorduk.

Tortsov, ''Söyleyeyim,'' dedi, ''yakın geçmişte, içinde büyük bir kalabalığı, korolu sahnesi bulunan bir operayı yönetmek fırsatı geçti elime. Operada görev alanlar yalnızca önde gelen şarkıcılarla korodakiler değil, aynı zamanda kadronun öteki alışılmış üyeleriyle az çok deneyim sahibi figüranlardan oluşmaktaydı. Hepsi de şu ya da bu derecede hız ve tartım eğitimi görmüştü. Eğer bizim grubumuzun üyeleriyle karşılaştırılacak olsalardı, bir teki bile oyuncu olarak kendini gösteremezdi.

''Bununla birlikte, itiraf etmek zorundayım, işte bu sahnede, opera oyuncuları bizden çok daha az prova yapmış olmaları ve oyunculukta hepimizin onlardan üstün olmamız gerçeğine karşın, bizleri geride bıraktılar.

''Bu kalabalık opera sahnesi, karşılaştırılamaz ölçüde çok daha titiz prova üstünlüğüne sahip tiyatromuzda hiçbir zaman başaramadığımız bir şeyi tanıtladı.

''Neydi bu başarının gizi?

''Hız ve tartım, curcunaya dönebilecek bir sahneye renk, düzen, biçim, yumuşaklık verdi.

''Hız ve tartım, psiko-teknikte henüz fazla ilerleme göstermemiş sanatçılara, doğru duymada, rollerinin içsel yanlarına yaklaşmada yardımcı olmuştur.''

Hız ve tartım duyguları eksiksiz denecek ölçüde üstün olan oyunculardan oluşan bir topluluğun, ancak düşte var olabileceğini, böyle bir düşünün gerçekleşmesinin ise hemen hemen olanaksız olduğunu Tortsov'a üstü kapalı anlattık.

''Aynı düşüncedeyim, üstelik bu konuda bazı ayrıcalıklar tanımaya da hazırım.'' dedi. ''Eğer topluluktakilerin hepsine güvenmezsem, hiç değilse içinizden bazılarının hız ve tartım duygusu geliştireceğine inanayım. Oyun başlamadan az önce, kulislerde, ço-

ğunca, şöyle dendiği işitilir.

"Bu geceki oyun için kaygılanmaya gerek yok; çünkü, falanca ile filânca oynuyor. Bununla ne demek istenmektedir? Denmek istenen şudur: Bütün oyuncular ve onlarla birlikte tüm piyesi sürükleyip götürebilecek olan falanca ya da filânca oyuncudur. İşte, alışılagelen yol budur.

"Gelenekten öğreniyoruz ki, Schepkin, Sadovski, Shumski, Samarin gibi yüce öncülerimiz, sahneye girişlerinden hayli önce, oyunun hızını yoklamaya yeterli vakit bulabilmek için, kulise her zaman erken gelirlerdi. Sahneye girince piyese ve rollerine kesin bir canlılık, gerçeklik getirmelerinin, doğru notalardan ses vermelerinin nedenlerinden biri budur.

"Hiç kuşku yok ki, onlar, sahneye girişlerine, sadece büyük sanatçı oldukları için değil, aynı zamanda bilinçli ya da sezgisel yoldan *hız ve tartıma duyarlıklı* olmaları ve bu duyarlılığı kendi oyunlarında kullanmaları nedeniyle önem veriyorlar, özenle hazırlanıyorlar, böylece de başarıya ulaşabiliyorlardı. Besbelli ki, bellekle-rinde hızlı ve yavaş devinimle her sahnenin ve bütünü ile bir piyesin eylemine ilişkin ölçülü vuruş hakkındaki bir kavram, bir anlayış yer etmişti.

"Belki de giriş sıraları gelmeden çok önce, kuliste oturup sahnede olup bitenleri yakından izleyerek bir temsilin hız ve tartımını bulmak için her defasmda yeni bir atılım yapmışlardır. Böylece, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, kendilerini hız ve tartıma uydurmuşlardı. Bunu da bizim hiç bilmediğimiz, kendilerine özgü yöntemlerle yapmış olmaları olasılığı da söz konusudur.

"Siz de onlar gibi, tüm oyundaşlarımzı uygun hız ve tartıma alıştırabilecek türden sanatçılar olmaya çalışmalısınız."

Ben; "Bir piyesin ya da bir rolün hız ve tartımını saptamada başvurulacak psiko-tekniğin dayanağı nedir?" diye sordum.

Tortsov'un yanıtı şu oldu: *"Bütün bir piyesin hız ve tartımı, baştan sona eylem çizgisi ile alt-metin içeriğinin hız ve tartımıdır.* Önceden de bildiğiniz gibi, baştan sona eylem çizgisi, iki bakışım açısını gerektirir: bunlardan biri oyuncunun, öteki de rolün bakışım açısıdır. Tıpkı tablosuna renkleri, aralarındaki dengeyi dikkate alarak serpiştiren ressam gibi oyuncu da bir piyesteki baştan sona eylem çizgisi boyunca hız ve tartımın dengeli dağılımına özen göster-

melidir."

Vanya, dalgın dalgın, "Biz yönetmen olmadan bu işin üstesinden dünyada gelemeyiz," diye söylendi.

Tortsov da sınıftan çıkarken gülerek, "Öyle ise, Rakhmanov bir şeyler yapsın da sizleri yönetmensiz koymasın," dedi.

10

Bugün de her günkü gibi sınıfa vaktinden önce geldim. Perde açıktı, sahne aydınlıktı; Rakhmanov kollarına kolluk geçirmiş, sahnedeki elektrikçiyle, telâş içinde bir takım onarımlar, düzeltimler yapmaktaydı.

Yardım önerisinde bulundum. Bu davranışım, gizli hazırlıklarını açıklamadan önce, Rakhmanov'un güvenini kazanmama neden oldu.

Anlaşılan Rakhmanov, "elektrikle çalışan bir tür piyes yönetmeni" bulgulamıştı. Gerçi bulgusu henüz ilkel bir aşamada idi ama, aklından geçen de şuydu: Suflör kutusunda, seyirciden gizlenmiş olmakla birlikte oyuncular tarafından görülebilen ve bir metronomun tik-tiklarının yerini alacak biçimde gürültüsüz yanıp sönen ışıkları ile küçük bir aygıt bulunacaktı. Gerektiğinde, suflör, provada saptanan ve sufle metnine işlenmiş olan, piyesin önemli hız kesimlerine uygun düşecek biçimde bu aygıtı kurup harekete geçirecekti. Böylece oyunculara, kendileri için gerekli ve uygun hızı anımsatmış olacaktı.

Tortsov, Rakhmanov'un buluşunu ilgi ile karşıladı; bu arada elektrikçi gelişigüzel bir hız düzenlerken iki kişi de çeşitli sahneleri oynamaya başladı. Bu iki oyuncu giderek hız ve tartımdaki kusursuz denetimleri olağanüstü akıcı imgeleriyle, her türden tartıma göre oynama becerisini gösterir hale geldiler. Böylece elektrikli yöneticinin etkileme gücünü, verdikleri örneklerle her türlü kuşkunun ötesinde kanıtlamış oldular.

Onlardan sonra Paul, ben ve daha başkaları bir sıra denemelere giriştik. Hıza uygun düşen hareketlerimiz sadece bir raslantıydı. Zamanın geri kalanında bocaladık.

Tortsov, "Bundan çıkarılacak sonuç meydanda," dedi. "Elektrikli yönetici oyuncular için eşi bulunmaz bir yardımcı idi ve tem-

silde bir düzenleyici olarak kullanılabilirdi. Bu yönetici, uygulamada, ancak tümünde, ya da bir kesiminde hız ve tartım duygusu geliştirilmiş oyunculara yardımcı ve yararlı olabilir. Ne yazık ki, bizim sanat dalımızda bu tür oyunculara pek az rastlanmaktadır.

Tortsov, ezik bir tonla, "Daha kötüsü şu ki," diye sürdürdü sözünü, "tiyatroda,hız ve tartımın önemini pek az kişi bilmekte ya da hiç kimse bilmemektedir. İşte bu yüzden, hız ve tartım alıştırmalarına bundan böyle daha çok özen göstermemiz gerekmektedir."

Sınıftakiler konuyu birlikte tartışarak çözüme bağladılar. Öğrencilerin bir kısmı, piyeslerde yöneticinin yerine ne konabileceği konusundaki düşüncelerini açıkladılar.

Tortsov burada dikkate değer bir görüş ileri sürdü.

Onun görüşüne göre, oyuncular temsilden önce ve perde aralarında bir araya gelerek doğru hız ve tartıma uygun müzikli alıştırmalar yapmalıydılar. Bu alıştırmalar geliştirici nitelikte olmalıydı.

Çeşitli kesimlerden, "Bu alıştırmaların nelerden oluşması gerektiği" sorusu ortaya atıldı.

Tortsov, "Hele biraz yavaş olun bakalım!" deyi uyardı. "Bu tür alıştırmalara geçmeden önce, bir sıra başlangıç alıştırmaları yapmak zorundasınız."

Öğrenciler gene, "Ne tür alıştırmalar bunlar?" diye sordular.

Tortsov, "Bunu gelecek dersimizde açıklayacağım," dedi sahneden çıktı gitti.

11

Bugün Tortsov sınıfa girerken, "iyi günler, iyi tartım ve hızlar hepinize," diyerek selâmladı bizleri. Sonra şaşkın yüzlerimize bakarak: "Esenlik yerine iyi tartım ve hızlar dileğinde bulunmamı yadırgadınız mı? Esenliğiniz iyi olabilir, kötü de; ancak, hız ve tartımınız iyi olduğu takdirde, bu, esenliğinizin en iyi kanıtı sayılabilir. Bugün size esenliğin eşdeğeri olarak iyi tartım ve hız dileğinde bulunuşumun nedeni işte budur.

"Şimdi, nasıl bir hız ve tartım durumu içinde bulunuyorsunuz bana dosdoğru söyleyin bakalım."

Paul, "Ben, ne durumda olduğumu gerçekten bilmiyorum," dedi.

Tortsov, Leo'ya dönerek sordu, "Siz ne dersiniz?"

Leo, "Bir şey söyleyemem," diye mırıldandı.

Tortsov, önce bana, sonra da başkalarına yöneltti soruyu: "Ya siz?"

Hiç kimse açık seçik bir yanıt vermedi.

Bunun üzerine Tortsov, yapmacıklı bir şaşkınlıkla, "işte karşımdaki topluluğun hali!" diye haykırdı. "Bu tür insanlarla ilk kez karşılaşıyorum! Hiç biriniz kendi yaşamınızın hızından, tartımınızdan haberli değilsiniz. Oysa, insan kendi hareketlerinin, eylemlerinin, duygularıyla düşünüşünün, soluk alıp verişinin, nabız atışıyla kalp vuruşlarının, başka bir deyişle, genel durumunun hız derecesini ya da öteki ölçülerini hissetmek zorunda olduğunu bilmelidir.

"Kuşkusuz, bütün bunları hissetmekteyiz. Gelgelelim, ölçümlerimizi hangi temele dayandırarak yapacağız? İşte, anlayamadığımız nokta budur. Bu akşam sevinç ve hoşnutluk duyacağımızı düşündüğümde içimde neşeli bir hız ve tartım uyanıyor, günün gidişinden kaygılandığım, umutsuzluğa kapıldığım anlarda da hız ve tartımım düşüyor mu dersiniz?"

Tortsov, "Eğer bu iki ayrı devinimi vuruşlarla anlatmaya kalkarsanız, almaşık (mütenavip-nöbetleşe değişen) bir tartım bulmanız gerekecek. Yani şu andaki duygularınızı dile getirecek bir tartım. Yanlışlıklar yapabilirsiniz, ama korkacak bir şey yok bunda. Önemli olan, içinizdeki hız ve tartımı bulmaya çalıştığınız sırada kendi duygularınızı da bulgulamanızdır."

Tortsov, daha sonra, "Bu sabah uyandığınızda hız ve tartımınız nasıldı?" diye sordu.

Öğrenciler kaşlarını çatıp alınlarını buruşturarak bu soruya nasıl yanıt vereceklerini ciddi ciddi düşünmeye koyuldular.

Onların bu hali karşısında hayrete düşen Tortsov, "Soruna yanıt vermek için bu derece üstün çaba harcamak zorunda olduğunuzu söylemeyin bana!" dedi. "Hız ve tartım duygunuz her zaman yerli yerindedir, hazır beklemektedir. Yaklaşık da olsa, yaşadığımız her ana ilişkin bir takım düşüncelere sahibizdir."

Bu sabah uyandığımda yapacağım işleri düşününce telâşlandım. İlk derse geç kalmaktan korkuyordum, traş olmak zorundaydım, günlerce evvel almam gereken parayı almak için postahaneye uğramalıydım. Bu yüzden hız ve tartımım da, hareketlerim de telâşlıydı.

Kısa bir süre sonra Tortsov yeni bir oyun bulguladı. Oldukça tez ve düzensiz bir tartımdı bu. Biz ahşabilmek, hareketlerimizi uydu-

rabilmek için bu tartımı birkaç kez yineledik.

Tortsov, "Şimdi, böyle bir tartımın hangi koşullar içinde ve ne tür coşkusal kaynaktan beslenmesi gerektiğine siz karar verin," dedi.

Bu doğrultuda karar verebilmek için uygun, düşsel bir yaşam tasarlamam gerekmekteydi. Bu nedenle, kendime bir sıra değişik sorular sorarak düş yaratma gücümü-imgelemimi harekete getirmek zorunda kaldım: nerede, ne zaman, ne amaçla, niçin bulunuyorum burada? Çevremdeki bu insanlar kimdir? Sanki bir sayrılar evinde, cerrahın bekleme odasında idim ve az sonra verilecek olan sağlığıma ilişkin bir kararı beklemekteydim: ya ölümcül, ameliyatlık bir hastayım ya da demir gibiyim ve nasıl geldimse öyle çıkıp gideceğim buradan. Bu düşsel yaşam üzerimde etkisini gösterdi: ayrıca bu amaçla bize verilen hız ve tartımdan da gereğinden fazla coşkulandım.

Sonunda, düşsel yaşam konusunu biraz hafifletmek gerekti. İmgesel bir cerrahı değil de dişimi çekecek bir dişçiyi bekleyecektim. Ama söz konusu hız ve tartım için bu bile aşırı derecede kışkırtıcı geldi. Bunun üzerine, imgesel olarak, diş hekimini kulak-burun-boğaz doktoruyla değiştirmek zorunda kaldım. Tortsov'un önerdiği hız ve tartımın amaçlarına en uygun düşen bulgulama bu idi. Belirli imgesel koşulları birbiri ardına kendisine açıkladık.

Tortsov, "gördüğünüz gibi" dedi, "dersin ilk yarısında tüm dikatinizi kendi içsel yaşamınız üzerine odakladınız, sonra bu yaşamı hız ve tartım yolu ile anlatıma kavuşturdunuz. Şimdi de bir başka kişinin hız ve tartımını benimseyerek imgesel bulgularınız, anımsadığınız coşkularınızla onu yaşama kavuşturdunuz. Duygulardan hız ve tartıma geçtiniz, sonra gene hız ve tartımdan duygularınıza döndünüz.

"Oyuncu her iki yaklaşımda da, teknik denetimi elden bırakmamalıdır.

"Son dersimizin bitiminde hız ve tartım geliştirme alıştırmalarına merak sardırdınız.

"Ben bugün size, alıştırmaları seçmede izlemeniz gereken başlıca iki ana yol bulunduğunu gösterdim."

Ben, "Peki, bu alıştırmaları nerede bulacağız?" diye sordum.

Tortsov, "Daha önce yaptığımız denemeleri anımsayın. Bu denemelerin hepsi için tartım ve hız gerekmişti. Ayrıca, hepsinde de

eğitim ve alıştırmaya yeterli gereçler vardı. İşte, bana yönelttiğiniz son soruya yanıt budur," diyerek dersi bağladı.

BÖLÜM XII

KONUŞMADA HIZ VE TARTIM

1

Tortsov, "Hız ve tartım konusunda yaptığımız bu inceleme hayli ilerleme gösterdi," dedi. "Her şeyden önce, hız ve tartımın ne olduğunu anlamaya çalıştık. Çocuk bahçesindeki çocuklar gibi, metronomların hareketlerine uyarak el çırptık. Sonra, daha karmaşık hız denemelerine geçtik; hatta içimizde oluşan bir sıra eylemleri tartım yolu ile başkalarına iletmeye çalıştık. Tartım vuruşları, duygularımızı karşımızdakilere her ne kadar bulanık bir şekilde aktardıysa da, bu vuruşların kendi üzerimizde daha güçlü bir etki yaptığını saptadık. Bu da bizim içsel yaratma sürecimize önemli ölçüde yararlı oldu.

"Hız ve tartımı daha yakından incelemeyi sürdürdük, böylece, sonunda, sahne üzerinde bizim hız ve tartımımızla başkalarınınki arasında bir çelişki olabileceği sonucuna vardık; biz kendi içimizde, aynı anda iki ayrı hız ve tartım hissedebildiğimizi ve ikisi arasındaki çelişkinin de ufak tefek yansımalarla eylemlerimizde kendini açığa vurduğunu saptadık. Bu ise, canlandırdığımız karaktere güç ve gerçeklik kazandırdı. Başarıyla saptandığı ve uygulandığı zaman bütün bir piyesi kapsayan, o piyesin eylem çizgisi boyunca sürüp giden, etki yönünden ayrıntılı değişiklikleriyle birlikte gene de bütünlük gösteren hız ve tartım konusu üzerinde uzun uzun durduk.

"Bu, tümüyle, hareketle eylemin hız ve tartımıydı. Şimdi, aynı bulguları konuşmaya uygulayacağız. Ben bir piyesin içsel anlamını en doğru biçimde aktarmaya elverişli hız ve tartımı sağlayacak olan hecelerle sözcüklerin seslerinden yola çıkmaya karar verdim. Daha önce de söylediğim gibi, konuşma sürecinde sözcük dizisi, zaman

içerisinde ilerler; zaman ise, harflerin, hecelerin, sözcüklerin sesleriyle kesintiye uğrar.

"Heceleri, sözcükleri oluşturan kimi sesler, müzikteki altılık, sekizlik notalar örneği,kısa ve kesintili bir boğumlanmayı gerektirir: kimi sesler de tam ya da yarım notalar gibi daha uzun, daha ağır ve yavaş çıkarılmayı zorunlu kılar. Bu durumda kimi sesler ve heceler daha güçlü ya da daha zayıf tartımsal vurgular alır; üçüncü grup sesler ise, hiç bir vurgu almayabilir.

"Bu konuşma sesleri, zaman zaman, son derece değişken sürelerle, susmalar, soluk alıp vermeler yüzünden kesintilere uğrar. Bütün bunlar, konuşmada, sınırsız değişkenlikte hız ve tartımlar yaratmayı sağlayacak olanaklar içeren fonetik olasılıklardır. Bunlardan yararlanmak isteyen oyuncu kendisine en iyi uyacak konuşma biçemi (üslûbu) arayıp bulmaya çalışmalıdır. Sahnede bulunduğu, yani ister ağlatının (tragedyanın) yüce coşkularını, ister güldürünün şen duygularını sözcükler aracılığı ile dile getirme durumunda kaldığı sürece oyuncunun buna gereksinmesi vardır.

"Konuşmada hız ver tartım yaratmak için seslerde zamanı küçük birimlere ayırmak yetmez; aynı zamanda konuşmayı ölçülü hale getirmek için belirli bir vuruşa da gereksinme vardır.

"Eylem anında biz bu vuruşu metronomla, zil sesi ile sağlarız. şimdiki sorunumuz için nereye baş vurabiliriz? Metnimizdeki sözcüklerin belirli harfleriyle hecelerini, bireysel tartımlı vurguları eş zamanlı hale nasıl dönüştürebiliriz? Bunun için metronom yerine zihinsel bir sayaçtan yararlanmak zorunda kalacağız. Bu sayaca, onun tartımı ve hızına, sürekli olarak, sezgilerimizle bağlı kalmalıyız.

"Ölçülü, tınılı, iyi örüntülü bir konuşma, müziğe ve şarkıya çok benzer, onların çoğu niteliklerine sahiptir.

"Harfler, heceler, sözcükler-bunlar,kendilerinden ölçülü müzik parçaları, aryalar, senfoniler meydana getirdiğimiz, konuşmanın müziksel notalarıdır. Güzel bir konuşmayı müziksel konuşma diye nitelemek yerindedir.

"Tınılı, akıcı bir konuşma daha etkili olur. Müzikte olduğu gibi konuşmada da tam, dörtte bir, altılık notalarla ya da üçüz, beşiz nota gruplarıyla yapılan tümceler arasında büyük ayırımlar vardır. Bir durumda ciddi, ağır başlı olabilen bir tümce, bir başka durumda öğrenci kızın gevezeliğine dönüşür.

"Bunların ilkinde dinginlik, ikincisinde sinirlilik, ivecenlik vardır.

"Yetenekli şarkıcıların hepsi bunu bilir. Bildikleri için de tartımdan tir tir titrerler. Eğer müzik dörtte birlik notalar istemekteyse, gerçek sanatçı tastamam aynı uzunlukta üç ton çıkarır. Eğer besteci yapıtına tam birlik nota koymuşsa, işin ustası şarkıcı da ona hakkını vermeyi bilir. Eğer müzik üçüzlü ölçüleri ya da senkop gerektiriyorsa, şarkıcı bu gereğe matematiksel bir tartım titizliği ile uyarak söyler şarkısını. Bu titizlikte karşı konulmaz bir etki gücü gizlidir. Sanat: düzen, düzence (disiplin), kesinlik ve sonuç ister. Tartımsal bir etkiyi müzik yolu ile iletmek gereğinde bile bunu kesin bir açıklıkla sonuçlandırmalıdır. Kargaşanın ve düzensizliğin de kendilerine özgü hız ve tartımları vardır.

"Müzik ve şarkıcılar üstüne söylediklerim biz tiyatro sanatçılarına da aynen uygulanabilir. Gerçek sanatçı olmadıkları halde gelişigüzel sesleri, hatta sesten yoksunlukları ile şarkı söylemeye kalkan pek çok kişi vardır. Böyleleri, sekizleri altılık, dörtte birlikleri yarımlık, üç sekizlikleri aynı uzunlukta birlik vb. notalar haline dönüştürmede şaşılası bir beceriye sahiptirler.

"Bunun sonucu olarak da söyledikleri şarkılar, gerekli her türlü tamlıktan, düzenceden, yapısal bütünlükten ve sonuçtan yoksun, düzensiz bir kargaşadan öteye geçemez. Böylesi, müzik olmaktan çıkar, yalnızca bir ses gösterisi haline dönüşür.

"Aynı şey konuşmada da olabilir ve olur. Vanya gibi, konuşma tartımı bozuk bir oyuncuyu düşünün. Vanya, tartımı yalnızca tümcemsiden tümceye kaydırmakla kalmaz, tümcenin ortasında bile aynı şeyi yapar. Çoğunca, bir tümcenin yarısı yavaş, yarısı da belirgin bir biçimde hızlı söylenecektir. Şu tümcemsiyi ele alalım:

" 'Baylar, en güçlü, en ağır başlı, en saygılı'. Bunları ağır ağır, görkemli, ama onları izleyen, 'benim çok soylu, iyi yürekli, efendi beylerim,' sözcükleri uzun bir susuştan sonra, son derece hızla ve birden söylenmelidir.

Konuşmalarına dikkat etmeyen çoğu oyuncular, sözcükleri özensiz, gelişigüzel boğumlayarak öylesine bozuk düzen bir hızla söylerler ki, lâflar ağızlarında yuvarlanır ve tümce sonları hiç anlaşılmaz.

"Ulusal kökenlere dayalı tartım değişiklikleri kimi oyunculardaha belirgin haldedir.

"Doğru ve güzel konuşmada bu kusurların hiçbiri bulunmamak gerekir. Ancak rol kişisinin karakteri gereği konuşmanın hız ve tartımında bir değişiklik söz konusu olabilir ki, bu ayrı bir şeydir. Sözcükler tümcenin yavaş ya da hızlı söylenmesi gerektiğine göre bölümlenmeli, belirli bir hız ve tartıma uygunluğu da dikkate alınmalıdır. Hızlı konuşma ya da okumada sususlar daha kısa, tersine yavaş konuşma ya da okumalarda sususlar daha uzun sürelidir.

"Bizim karşılaştığımız güçlük, çoğu oyuncuların konuşmanın şu iki önemli ögesi doğrultusunda yeterince eğitilmemiş olmalarından ileri gelmektedir; bunlardan biri, sözcüklerin boğumlanmasındaki düzgünlük, yavaşlık, tını, akıcılık, hızlılık, öteki de hafiflik, açık seçiklik, kıvraklıktır. Rus tiyatrosunda yavaş, tınılı, akıcı (legato) ya da gerçekten hızlı ve hafif konuşmaya seyrek rastlamaktayız. Büyük çoğunluk uzun sususlarla, sözcükleri fırlatarak, ivedilikle konuşmaktadır.

"Yavaş, ağır başlı konuşmanın üstesinden gelebilmek için, her şeyden önce, sususların yerine tınılı ses dalgalarıyla sözcüklerin canlı, uyumlu tonlarını koymamız gerekmektedir.

"Eğer sözcüklerin tartımlı ölçüler içinde rahatlıkla akışına özen gösterir, alıştırmanızı da doğru içsel bir temele dayandırabilirseniz, metronom eşliğinde yapacağınız yüksek sesle ve çok yavaş okumada bunlar size yardımcı olabilir. Böylece, yavaş ve akıcı konuşmayı başarabilirsiniz.

"Sahnelerimizde canlı, hızı yerinde, tartımı kesin, boğumlanışı rahatlıkla anlaşılabilen bir konuşmaya da pek seyrek rastlamaktayız. Fransız ve İtalyan oyuncularının o parlak, kıvrak konuşma düzeylerine nasıl erişebileceğimizi bilmiyoruz. Pek çoğumuz gerekli ve gerçek hızda konuşmayı beceremiyoruz; ya bebekler gibi mırıldanıyoruz ya da sözcükleri tükürür gibi, kusar gibi konuşuyoruz. Gerçek hızlı konuşma, öğrenmeyi gerektirir, bu da çok yavaş, abartılı, özenli söylemede ustalaşmaya dayanır. Konuşma aygıtımız uzun ve ısrarlı yinelemelerle, aynı sözcükleri olabildiğince en hızlı boğumlamayı başaracak hale gelebilir. Sahne üzerinde zaman zaman gereksinme duyduğumuz bu hızlı konuşma biçimi sürekli uygulamayı gerektirmektedir. Konuşma tartımları bozuk kötü şarkıcıları kendinize örnek edinmeyin. Gerçek sanatçıları seçin, onların, arı duru, dengeli, düzenceli (disiplinli) konuşmalarına kulak verin.

2

"Konuşurken harflere, hecelere, sözcüklere gerekli uzunluktaki sesleri verin, bu ses parçacıklarını birleştirirken kesin, belirli bir tartım kullanın; tümcelerinizi konuşma ölçüleri içine yerleştirin, tümceler arasındaki tartımsal ilişkiyi düzen altına alın; doğru ve belirgin vurgulamaya, bellekte canlanan coşkulara uymaya, ayrıca, bir karakter imgesi yaratımına da özen gösterin.

"Konuşmada kesin ve belirgin bir tartım, tartımsal duyarhhğın uyanmasına yardımcı olabileceği gibi bunun tersi de doğrudur, yaşanan, canlı duyguların tartımı arı duru konuşma yaratmaya yardım eder. Kuşku yok, bütün bunlar, tam ve kesin konuşma eyleminin içsel, belirli koşullara ve *sinirli eğer*'e tastamam dayalı olduğu durumlarda söz konusudur."

Bugünkü dersimiz, Tortsov'un, büyük metronomu kurdurup yavaş bir hızla işlemeye koydurma buyruğu ile başladı. Her zamanki gibi, Rakhmanov, bir zili çalarak ölçüleri gösterdi.

Sonra, bir başka küçük metronom da konuşma tartımını belirlemek üzere harekete geçirildi. Daha sonra, Tortsov, bu metronomlar eşliğinde konuşmamı istedi.

Ben şaşkmlıkla, "Ne söyleyeceğim?" diye sordum.

O, "Ne istersen," karşılığım verdi. "Yaşamında olup bitenlerden söz et, dün ne yaptın, bugün ne yapmayı düşünüyorsun?"

Zihnimi kurcaladım, önceki gece sinemada gördüklerimi anlattım. Bu arada metronom vurdu, zil çaldıysa da, bunların benim anlattıklarımla bir ilgisi yoktu. Onlar kendi bildiklerince işledi durdu, ben de kendimce söyleyip durdum.

Tortsov güldü ve şunları söyledi:

"Bando çalmakta, bayrak dalgalanmaktadır."

Ben sinirli bir halde kendimi savunma çabasıyla, "Bunda şaşılacak bir şey yok; çünkü ben, bir metronom eşliğinde nasıl konuşulması gerektiğini bilmiyorum," diye karşı çıktım. "İnsan bir aygıtın belirli vuruşları eşliğinde, zamana ve ölçülere uyarak şarkı söyleyebilir, şiir okuyabilir belki. Ama aynı şey düzyazı ile nasıl yapılır? Vurgular nasıl denk düşürülebilir-anlamıyorum?" Bunları sızlanmalı bir sesle belirttim. Tortsov gene de konuşmamı sürdürmemi istedi.

Gerçekte, vurgunun ya gerisinde, ya ilerisinde kalıyor, hıza da bir türlü uyamıyordum. Her iki durumda da konuşmamı metrono-

mun vuruşlarına denk düşüremiyordum. Derken, birden ve tam bir raslantıyla vuruşları üst üste yakaladım, bu da bana olağanüstü bir güven duygusu verdi.

Gelgelelim, sevincim uzun sürmedi. Raslantıyla yakaladığım hız ve tartım ancak bir kaç saniye sürdü, sonra yerini yeniden önceki karışıklığa bırakmak üzere yok oldu.

Metronomla bir daha uyum sağlamak için kendimi zorladım. Gelgelelim, bu uğurda ne kadar çaba gösterdimse, tartımda da o kadar kargaşaya düştüm ve aygıtın vuruşlarına uyamaz hale geldim. Artık ne söylediğimin ayırdında değildim, ister istemez susmak zorunda kaldım.

Neredeyse ağlamak üzereyken, "Sürdüremiyeceğim! Ne hız duygum kaldı, ne tartım," deyip kestim.

Tortsov, "Dur hele! Kendi kendini yanıltma," diye çıkıştı. Düz yazıda hız ve tartımdan çok şey beklediğin ve beklediğimi alamadığın için böyle oldu. Unutma ki, nasıl gövdenin olağan hareketleriyle dans edilemezse, düzyazı da şiir ölçülerine vurulamaz. Düzyazıda tartımsal uygunluk, şiirde ve dansta olduğu gibi önceden dikkatle belirlenerek kesin kurallara bağlanamaz.

"Daha güçlü tartım duygusuna sahip kişiler vurgularm uygunluğunu daha kolay sağlarlar. Bu duygusu pek iyi gelişmemiş olanlar ise, daha az başarı elde ederler. İşte sorun budur. Benim yaptığım, içinizden hanginiz birinci, hanginiz ikinci kesimdedir, bunu ortaya koymaktır.

"Siz kendinize güvenebilirsiniz," dedi, "çünkü ben sizi tartımdan nasipli öğrenciler arasında görmekteyim. Hız ve tartımı denetim altına almanıza yardım edecek yöntemden henüz haberli olmayan bir tek siz varsınız. Bu nedenle, söyleyeceklerimi dikkatle dinleyin; konuşma tekniğine ilişkin önemli bir gizi açıklayacağım size.

"Müzikte ve şiirde olduğu gibi düzyazıda da hız ve tartım vardır. Olağan konuşmada ise, hız ve tartım raslantısal olarak bulunur. Düz yazıdaki hız ve tartım bileşiktir: tümcenin biri tartımda, öteki de tümüyle başka bir tartımda söylenecektir. Tümcenin biri uzunsa, öteki kısa olacaktır ve her birinin de kendine özgü tartımı bulunacaktır.

"İlk bakışta insanın, düzyazıda tartım yokluğuna üzülesi gelebilir. Bense şu soruyu ortaya atıyorum şimdi: şimdiye dek şiirle değil

de düzyazıyla yazılmış bir opera ya da bir arya, bir şarkı dinlemişliğiniz oldu mu hiç? Eğer dinlediyseniz, bu, ancak: notaların, susuşların, ölçülerin, eşlemenin, ezginin, hız ve tartımın metindeki harfler, heceler, sözcükler ve tümcelerle birleşmesinden oluşan bir besteyi dinlemiş olabileceğinizi gösterir. Bütün bu saydıklarım, metnin özündeki uyumlu, tartımlı müziksel sesleri ortaya koymak üzere bileşip kaynaşmışlardır. Matematiksel orantılı tartım düzeninde, sade bir düzyazı hemen hemen şiirleşmiş, müziğin tüm uyumunu kazanmıştır. Şimdi, olağan konuşma eylemimizde aynı yolu izlemeye çalışalım.

"Önce, müzikte ne olduğunu bir anımsayalım. Ses, sözcüklerle bir ezgiyi dile getirir; sözcüklü notaların bulunmadığı boşluklar, ya eşleme ile ya da her ölçü içindeki tartımsal vuruşları tamamlamak için durakların katılımı ile doldurulur. Düzyazıda da aynı şeyi yapmaktayız. Harfler, heceler, sözcükler bizce notaların, durakların, soluk almak için susmaların yerini almaktadır; konuşma ölçüsünü tamamlayacak sözel metin olmadığı zaman tartımı duraklar ve susmalarla doldururuz.

"Önceden de bildiğiniz gibi, her türden değişik tartımlarm yaratılmasında harflerin, hecelerin, sözcüklerin sesleri, aralarındaki susmalarla birlikte, olağanüstü bir gereç değeri taşımaktadır.

"Sahne üzerindeki düzyazı konuşmamız, belirli bir tartımla, sözcüklerdeki baskıların sürekli olarak aynı vuruşa denk düşmeleri sonucu, bir dereceye kadar müziğe ve şiire yaklaşabilir.

"Biz buna benzer şeyleri 'mansur şiirler' de, çağdaş ozanların 'şiir-düzyazı' diyebileceğimiz yaratılarıyla günlük olağan konuşmaya yakın örneklerinde görmekteyiz.

"Düz yazımızın hız ve tartımı, birbirini izleyen vurgulu vurgusuz hece gruplarıyla aralardaki susmalardan, kulağa hoş gelen akıcı ve sonsuz tartım kalıplarından oluşmaktadır. Bir hız ve tartım içinde aynı zamanda hem konuşmak, hem susmak, hem hareket etmek hem de etmemek durumundayız.

"Şiiri ya da düzyazıyı seslendirmede, olağan susmalarla soluklanma için yapılan susmalar, yalnızca tartımsal çizginin temel bir ögesi olduğu için değil, aynı zamanda tartımın gerçek yaratım tekniği ile denetiminde anlamlı ve etkin bir rol oynaması nedeniyle son derecede önem taşımaktadır. Her iki türden susmalar bir oyuncu-

nun konuşma, eylem, coşku tartımlarındaki vurgularla içinde hissetiği vurguları uyumlu hale getirmeyi sağlar.

"Bir müzik ölçüsündeki boşlukları beklemeler ve susmalarla doldurma işlemine, kimileri, 'ta-ta-ti-ra-ra!'lama adını vermişlerdir.

"Bu deyim, her halde, sözcüklerini bilmediğimiz bir şarkı söylerken, boşkuları ta-ta-ti-ra-ra gibi anlamsız hecelerle doldurma çabasından çıkmış olsa gerek.

"Vurgularımızın metronom vurgusu ile raslantı sonucu uygun düşmesi sizi şaşkına çevirdi. Umarım, artık, bu işin üstesinden gelecek ve düzyazılı konuşmanızı tartımlı hale getirecek yöntemler bulunduğunu düşünerek fazla kaygılanmayacaksınız."

3

"Kuşku yok ki, konunun can damarı, değişik tartımlı sözcükleri bir bütün haline nasıl getirmek gerektiğini bilmekte düğümleniyor. Bu, aşağı yukarı, 3/4'lükle bestelenmiş bir senfoniyi dinlemekte olan bütün bir dinleyici kitlesini 5/4'lüklü başka bir parçayı dinlemeye çağıran bir orkestra yönetmeniyle koronun davranışına benzer. Hemen gerçekleşebilecek bir şey değildir bu. İnsanlar genellikle, hele, bir senfoninin belirli hız derecesiyle ölçüsüne alışmış bulunan dinleyici kitlesi, bir senfoninin tamamıyle değişik hız ve tartımındaki başka bir kesimine hemencecik çekip götürülemez, o hız ve tartımı birden benimsemeye zorlanamaz.

"Bir yönetmenin hem icracılarına, hem dinleyicilerine böyle bir geçişte yardımcı olmak zorunda kaldığı durumlar olabilir. Ama bunu birden yapamaz; amacına, icracılarını ve dinleyicilerini yeni tartıma yönelik mantıksal gelişim doğrultusunda bir sıra alıştırıcı, tartımlı evrelerden geçirerek ulaşır.

"Biz de hız ve tartımı değişik bir konuşma biçiminden, başka vuruşta, başka hız ve uzunluktaki değişik bir konuşma biçimine geçişte aynı şeyi yapmalıyız. Yönetmenle aramızdaki ayırım, onun bu işi elindeki değnekle herkesin gözü önünde rahatlıkla yapması, bizimse aynı şeyi gizlice, içimizdeki vuruşun ya da 'tatatirara' yardımı ile yapmamızdan ibarettir.

"Bu, durumdan duruma, ölçüden ölçüye geçişte biz oyuncuların öncelikle gereksinme duyduğu şey, yeni hız ve tartıma kesin, belirli

bir yoldan girmek, o anda ilişkide bulunduğumuz kişi ile birlikte bütün seyirci kitlesini etkimiz altma aldığımıza güvenmektir.

"Düzyazıda bu 'ta-ta-ti-ra-ra' tekerlemesi en uyuşmasız tümceler ya da ölçülerle en uyuşmasız tartımları birbirine bağlayan bir köprüdür."

Dersin bundan sonraki kesimi metronomun işleyişi üzerine yaptığımız gelişi güzel konuşmalarla geçti. Her ne kadar söyleşide bulunduksa da, bu arada fırsat buldukça metronomun vuruşuna denk düşen anahtar sözcüklerle heceleri de saptamaya çalıştık.

Vuruşlar arasındaki boşluklarda düzenlediğimiz bir grup sözcüklerle tümceler, anlamlarını değiştirmediğimiz halde, mantıksal olarak vuruşlara uygun düştü. Tümcelerimizin sözel içeriğindeki boşluklarla susmaları da doldurmayı başardık. Kuşku yok ki, bu, rastgele bir konuşma idi. Gene de belli bir uyum sağladı ve ben bu deneyimden az çok yüreklenerek çıktım.

Tortsov'un büyük önem verdiği de hız ve tartımın, içsel duyarlılıklar üzerindeki işte bu etkisidir.

4

Tortsov bugünkü derse Griboyedov'un manzum klâsiği Woo Fram Too Much Wit adlı yapıtından aldığı şu küçük sahne ile başladı.

FAMUSOV - O da ne?.. Molchalin, sen ha?

MOLCHALİN - Bu satte, burada? Hayrola?

Kısa bir susuştan sonra konuşmayı şöylece değiştirdi:

"Peki,burada bulunuşunun nedeni ne? Sen benim dostum Molchalin'misin?' 'Evet, Molchalin.' 'Bu saatte nasıl oldu da geldin buraya?'

Konuşmayı uyaksız, tartımsız bir hale koymuştu.

Tortsov bunu şöyle açıkladı:

"Anlam değişmiyordu ama, arada ne büyük ayırım vardı! Düzyazı biçiminde sözcükler gevşiyor, yoğunluklarını, kesinliklerini, anlamca zenginliklerini, kıvrakhklarını yitiriyorlardı. Şiirde her sözcüğün gerekli bir yeri vardı ve gereksiz hiçbir sözcüğe yer yoktu. Düzyazıda koca bir tümce ile anlatmaya çalıştığımız şeyi, şiirde, çoğunca, bir iki sözcüğe sığdırabilirdik. Hem de nasıl bir bütünlük

ve denetimle!

"Şiire karşı örnek olarak ortaya koyduğum metinle şiir arasındaki temel ayırımın, düzyazıyı benim beceriksizce kaleme alışımdan, şiiri de yüce Griboyedov'un yazmış olmasından ileri geldiğini söyleyebilirsiniz.

"Kuşku yok ki, doğrudur bu. Ama ben gene de aynı düzyazı metnini büyük bir ozan da yazsa, şiirdeki kesin tartımı, uyakların yalınlığını, kısaca etki inceliklerini aynı güçte sağlayabileceği kanısında değilim. Sözgelimi, Molchalin birinci perdede Famusov ile karşılaştığında, içinde bulunduğu şaşkınlığı sadece, 'ben' sözcüğü ile dile getirmektedir.

"Molchalin'i oynayan oyuncu, sözcüklerin gerisindeki dışsal anlamları olduğu kadar içsel duyguların tamlığını, yoğunluğunu, kesinliğini de hissetmek zorundadır. Bunlar: dehşet, sıkıntı, eziklik - özetle, Molchalin'in içinden geçenlerdir.

"Şiir, düzyazıdan biçemce ayrı oluşu nedeniyle değişik coşkular uyandırır. Bunun tersi de doğrudur. Biz, başka bir yapıya sahip olan şiirin alt metnini (subtext) değişik bir yolda hissederiz.

"Seslendirilen düzyazı ile şiir biçimleri arasındaki başlıca ayırımlardan biri, her ikisinin de değişik hız ve tartımlara sahip olmalarında ve duyularımız, belleklerimiz, coşkularımız üzerinde değişik ölçülerdeki etkilerinde aranmalıdır.

"Bu doğrultudan hareketle şu sonuca varabiliriz: Şiir ya da düzyazı seslendirmede ne kadar tartımlıysa, metnin sözcükleri altındaki düşüncelerle coşkuları yaşayışımız da o ölçüde belirgin olmalıdır. Ya da tersi: yaşadığımız düşüncelerle coşkular ne kadar açık seçik, belirgin ve tartımlıysa, bunların sözel anlatımları da o kadar tartımlı olmayı gerektirir.

"Bu noktada, hız ve tartımın coşku, coşkunun da hız ve tartım üzerindeki etkisi konusunda yeni bir görünümle karşı karşıya bulunmaktayız.

"Size önerilen çeşitli ruh durumlarını, eylemleri, imgeleri hız ve tartım açısından nasıl düzenleyip yönettiğinizi anımsıyor musunuz? Öyle ise, yalın hız ve tartım vuruşları coşku belleğinizi, duygularınızı, davranışlarınızı harekete getirmeye yetmiş olmalı.

"Eğer böyle ise, olağan vuruşlarla bu denli çok sonuç almabilseydi, insan sesinin canlılığı; harflerin, hecelerle sözcüklerin hız ve

tartımı, bunların altında yatan anlamlar yardımı ile, istenen etkiyi kim bilir, ne kolaylıkla elde edebilirdiniz.

"Sözcükler, anlamlarını kavramadığımız durumlarda bile, hız ve tartımlı sesleriyle bizi etkiler. Sözgelimi, Tommasso Salvini'nin oynadığı Family of a Criminal adlı melodramdaki Corado'nun tiradını anımsıyorum. Bu tirad, bir caninin tutukevinden kaçışını anlatır.

"İtalyanca bilmiyordum, oyuncunun ne söylediğini hiç anlamıyordum; buna karşın gene de yaşadığı coşkuların tüm ayrıntılarıyla derinlemesine etkisi altında kaldığımı anımsıyorum. Bunda bana büyük ölçüde yardımcı olan yalnızca, Salvini'nin kusursuz tonlamaları değil, aynı zamanda konuşmasının olağanüstü yalın, anlatımlı hız ve tartıma sahip oluşuydu.

"Şiirde hız ve tartımın, çan ya da koşan atların nal seslerine benzer seslerle oluşturduğu tabloları düşünün.

İşte örneği:

Dinle çalan çanları
Demirden çanları!
Nasıl da yasla dolduruyor dünyayı!
Atladım üzengiye, atladı o ve Joris:
Sürdüm dörtnala, sürdü Dirck, sürdük hepimiz."

5

Tortsov bugünkü derse, "Bilirsiniz ki, konuşma yalnız seslerden değil, aynı zamanda susmalardan oluşur," diyerek başladı. "Her ikisi de, yani seslerle susmalar, hız ve tartımla eşit biçimde işlenmelidir.

"Tartım oyuncunun içindedir; sahneye çıktığı zaman, ister eylemde bulunsun, ister bulunmasın, ister konuşsun, ister konuşmasın, her halinde kendini gösterir. Hız ve tartımların eylemde ve eylemsizlikte, konuşmada ve susmadaki içsel ilişkileri izlendiğinde ilginç sonuçlarla karşılaşılmaktadır. Bu, özellikle, şiir biçimindeki konuşmalarda güçlükler yaratmaktadır. Konuya buradan gireceğim.

"Güçlük, şiirde, duraklamanın ya da susmanın kesin bir sınırda başlayıp bitmesinde yatmaktadır. Bir suskuyu gelişigüzel uzatmaksızın uzatırsanız, seslendirilen sözcüklerin hız ve tartımını bozmuş

olursunuz. Bu da hem şiiri seslendirenin, hem de dinleyenin, önceki hızı ve ölçüyü yitirmelerine neden olacağı gibi, denetimi de elden kaçırmalarına yol açar, bunları yeni baştan sağlamak zorunda bırakır.

"Bu ise, sonuçta, şiirde bir boşluk, bir kopuntu yaratır. Bununla birlikte, gerekli eylemlerin zorunlu kıldığı uzun susmaların yer aldığı koşullar da vardır. Buna örnek olarak, Griboyedov'un Woe from Too Much Wit adlı piyesinin ilk sahnesindeki kesimi, ele alalım. Lisa, hanımı ile Molchalin arasında sabahın erken saatlerine kadar uzayan sevişmeyi sona erdirmek amacıyla Sophia'nın yatak odasının kapısını çalar. Sözü geçen sahne şöyle gelişir:

Lisa (Sophia'nın kapısında):

İçerdekiler kapının vuruluşunu duyarlarsa da duymazlıktan gelirler. (Susma. Lisa saati görür, bir düşünce parlar zihninde.)

- Doğru olmasa da saati ileri alacağım ve çaldıracağım...

(Susma. Lisa sahneden geçer, saatin kapağını açar, akreple yelkovanı düzenleyerek çalmasını sağlar. Dans eder. Famusov girer.)

- Ah, efendim!

FAMUSOV - Efendim, evet.

(Susma, Famusov gider, saatin kapağını açar, çalmasını önler.)

- Seni yaramaz, fettan kız!

Hiç böyle bir yaratık olabileceği aklıma gelmezdi!

"Gördüğünüz gibi burada, dizeler arasında, eylemin kendisinin zorunlu kıldığı uzun aralıklar vardır. Uyaklara önem vermek gerektiği yerlerde şiiri seslendirmenin daha da güçleştiği bir gerçektir. Uyaklı dizeler arasındaki aşırı derecede uzun duraklar dizeleri unuturacağı, öldüreceği gibi, çok kısa duraklarla yapılacak aşırı ivedi seslendirmeler de yalnızca şiiri zedelemekle kalmaz, şiirin anlatmak istediklerine karşın beklenmesi gereken güvenirlilik ve gerçeklik duygusunun yok olmasına neden olur. Şiiri seslendirirken zamanlamayı, uyaklar arasındaki durakları, gerçeklik duygusunu dikkate almak gerekmektedir. Birbirini izleyerek akıp giden sözcükler, susmalar ve sözsüz devinimlerde 'ta-ta-ti-ra-ra'lama yöntemi içsel tartıma destek olur.

"Lisa ile Famusov rollerini canlandıran çoğu oyuncular, uzun aralıklar yüzünden sözlerini söylemede geç kalmaktan korkarak sözcükleri kesintiye uğrayan hız ve tartımı bir an önce yakalayıp dü-

zeltmek çabası ile aşırı bir ivediliğe kapılırlar. Gelişi güzel konuşma, izleyicinin olup bitenlere inanmasına engel olur. Eylemin, konuşmanın böylece çarpıtılması, sahnede yapılanları anlamsız bir hale koyar. Bu ise, oyunculuğu tümüyle yaşamdan yoksun, bırakmak demektir ve yaşamdan yoksun, temelsiz olan bir şey de inandırıcı olmaktan çıkar. Hangi yönden bakılırsa bakılsın, bu tür konuşma ve oyun hoşa gitmez. İzleyicinin ilgisini çekmez. Böyle bir davranış, susmaları yalnız kısıtlamakla kalmaz,tersine onları da uzatır. Telâşlı hareketleri, saati kurmaları, çanları susturmalarıyla amaçlarına ulaşamayan oyuncuları yenik diye tanımlayışımın nedeni işte budur. Böyleleri kendi güçsüzlüklerini, susmalardan duydukları korkularla dizelerini yüzeysel bir anlayışla, anlamsız hareketlerle okuyarak açığa vururlar. Bu tür oyuncular tümüyle değişik bir yol izlemelidirler: şiiri, dinginlikle, dizeler arasında yersiz susmalar yapmadan, içsel tartıma uygun gerekli hareketlere özen göstererek seslendirmelidirler. Ayrıca, kesinlikle, gerçeklik duygusundan ve tartımdan hız almayı da bilmelidirler.

"Oyuncu, şiiri uzun bir susuştan sonra seslendirmeye kalktığında, şiir tartımının vurgusunu bir an önce iyice belirtmeyi ihmal etmemelidir. Bu, hem onu, hem dinleyiciyi; bozulan tartıma, belki de yitirilen yöne yeniden kavuşturmaya yardım edecektir.

"Bir oyuncunun yalnızca konuşmada değil, susmada da nasıl tartımlı olması gerektiğini işte görüyorsunuz. Sözcükleri ayrı ayrı varlıklar olarak değil, susmalarla birlikte dikkate almak zorunluluğu var.

"Söz haline gelen sözcüklerin ölçüleriyle araların tartımsal niteliği en belirgin biçimde şiirde kendini gösterdiğinden, ben de size ilk gösteriyi şiirle yaptım. Size şiir yazmayı ya da şiirin nasıl seslendirileceğini öğretmek değildir benim işim. Bu, uzman kişinin işi. Ben sadece kendi deneyimlerimle elde ettiğim çeşitli bulguları aktarıyorum size. Bu bulgular çalışmalarınızda sizlere yardımcı olacaktır.

"Bütün anlattıklarımdan kolaylıkla çıkarabileceğiniz biricik sonuç, hız ve tartımın, bir oyuncunun çalışmasında oynadığı son derece önemli roldür. Baştan sona eylem çizgisi ve alt-metinle birlikte hız ve tartım, bir rolün bütün hareketlerini,sözlerini, susmalarını, coşkusal yaşamı ile fiziksel yorumunu birbirine bağlayan bir bağdır."

6

Hız ve tartım konusunu yeniden ele aldık. Sınamaya ilk çağırılan Leo oldu. (Pushkin'in Mozart and Salieri) adlı yapıtından Salieri'nin tiradını söyledi,kolaylıkla paçayı kurtardı. Leo'nun evvelce tepsili hız ve tartım alıştırmasındaki başarısızlığını anımsayan Tortsov şunları söyledi:

"Şu anda, hayli yetersiz ve içsel içerikten oldukça yoksun tartımlı bir konuşma ile birlikte tartım dışı eylemin aynı kişide var oluşu örneği ile karşı karşıya bulunmaktayız."

Sonra Vasya kalktı, Leo'nun tersine, konuşmasında pek başarılı olmamakla birlikte eski tepsi alıştırmasını çok güzel yaptı.

"Şimdi de, karşıt bir durumla karşı karşıya bulunmaktayız, hareketlerinde tartım dışı, ama aynı zamanda konuşmasında tartımlı birini izledik," dedi Tortsov.

Daha sonra Grisha kalktı. Tortsov, onun, yaptıkları her şeyde: hareketlerinde, konuşmalarında, susmalarında tekdüze bir hıza ve ölçüye uyan oyuncular sınıfından olduğunu söyledi.

"Bu oyuncular sürekli hız ve tartımlarını kendi istemlerine uydururlar: 'Soylu baba'nın her zaman 'soylu', belirli bir tartımı vardır; savruk kız durmadan deli dolu konuşur ha konuşur; komedyenin, kadın - erkek kahramanın her birinin kendilerine özgü değişmez, belirli bir hız ve tartımı vardır."

Grisha her ne kadar önemli biri olmak için çırpınıp durduysa da, bir karakter oyuncusunun ya da Fransızların dediği gibi, bir *raisonneur*'ün hız ve tartımını benimsemekten öteye geçemedi.

Tortsov, "Bu ise, izleyiciler üzerindeki soğuk etkisi nedeni ile çok kötüdür. Onun için, sahne dışı hız ve tartıma bağlı kalmak daha iyidir. Böylece, hiç değilse, soğuk etki yapmaktan kurtulunabileceği gibi, yaşamın değişken taraflarını yansıtma olanağını da bulmuş oluruz," dedi.

Çeşitli nedenlerle, alıştırma yapmaya başka kimseyi kaldırmadı. Bunun yerine, hız ve tartım sorununun değişik bir yönünü açıklamaya girişti.

"Kendilerini şiirin dışsal biçiminin ve ölçüsünün çekiciliğine bırakan, yaşamın ve duygunun tüm içsel tartımıyla alt-metini hiç mi

hiç dikkate almayan bir çok oyuncu vardır," dedi.

"Bunlar, şiiri, ölçüsüne uygun seslendirmede ukalâlık derecesine varacak kadar titizlik gösterebilirler. Özenli bir boğumlanma ile, her uyağı vurgulayarak şiiri makinemsi bir söyleyişle seslendirebilirler. En küçük bir tartım bozukluğuna karşı olağanüstü derecede duyarlıkh davranabilirler. Alt-metin'de boşluk hissetmeleri nedeniyle susmalardan da korkabilirler. Gerçekte, onlar göre, alt-metin diye bir şey yoktur ve onlar, kendini kolayca ele vermeyen şiiri sevmezler. Geriye kala kala tartımlara ve uyaklara karşı sadece tartım ve uyak oldukları için gösterilen deneyimsel bir ilgi ile makinemsi bir seslendiriş kalmaktadır. Bu tür oyuncular hıza karşı da aynı tutum içindedirler. Böyleleri seslendirdikleri metin boyunca, şu ya da bu hıza bağlı kalırlar, hızın, belirli bir noktada donup kalmadan, sürekli bir değişim içinde akıp gitmesi gerektiğini dikkate almazlar.

"Hıza karşı bu tutum, bu duygu yokluğu ile bir orgdan elde edilen ruhsuz bir melodi ya da metronomun kuru tik takları arasında büyük bir ayırım yoktur. Bunu, yetenekli bir orkestra yönetmeninin tutumu ile karşılaştırın da görün.

"İşinin ustası müzikçiler için andante, katı ve değişmez andante; allergo, yüzde yüz kesin bir allegro değildir. Biri ötekine, öteki berikine her an geçebilir. Bu canlandırıcı geçişler metronomun mekanik tik taklarında söz konusu olamaz. İyi bir orkestrada hız, gökkuşağındaki renklerin durmadan, hemen *hem* hiç hissedilmeksizin değişip karışması gibi bir süreç izler.

"Bütün bunları tiyatroda da görebiliriz. Tiyatroda bizim de düpedüz makinemsi yönetmenlerimiz ve oyuncularımızla olağanüstü niteliğe sahip sanatçılarımız vardır. Birinci kesimdekilerin konuşma hızı sıkıcıdır, tekdüzedir, biçimseldir; ikincilerinse, son derece değişken, canlı ve anlatımlıdır. Hız ve tartıma karşı ruhsuz, duyarlıksız, kuru bir tutum alan oyuncuların hiçbir zaman şiirin üstesinden gelemeyeceğini vurgulamama bilmem gerek var mı?

"Sahnede seslendirilen şiirin şiirlikten çıkıp yalnızca düzyazıya dönüştüğü durumları yakından bilmekteyiz.

"Bu, çoğunlukla, alt-metinin içeriğine, her türlü oran dışında şiire karşı gösterilen aşırı, abartılı, gereğinden fazla yoğun bir dikkatin sonucudur. Susmalarda başvurulan Psiko-teknik ve karışık, dolaşık ruh hali ile şiir çekilmez olur. Bütün bunlar şiirin sözel yapısı-

na sızan kargaşanın neden olduğu, ruhsal yönden son derece karmaşık bir alt-metinle ağır bir içsel hız ve tartımın doğmasına yol açar.

"Sesi gür güçlü bir Wagneriyen dramatik sopranoya hafif, koloratür aryalar söyletilmez.

"Aynı biçimde, Griboyedov'un neşeli bir şiirle yazılmış piyesini de gereksizce derinleştiren coşkusal alt-metinle, gamlı kederli oynayamazsınız.

"Kuşku yok ki, bu şiirde derin coşkusal içerik bulunmaz anlamına gelmez. Yazarların, yaşam deneyimlerini ya da trajik coşkularını yansıtmak istedikleri zaman şiire baş vurduklarını hepiniz bilmekteyiz. Bununla birlikte, şiire gereksiz ağırlıkta ve derinlikte alt-metin içeriği yükleyen oyuncular böyle bir şiiri seslendirme işinin nasıl üstesinden geleceklerini bilemezler.

"Bu iki tür arasında yer alan üçüncü bir tip oyuncu grubu daha vardır. Bunlar da içsel hız ve tartımlı alt-metine; ses biçimleri, ölçüleri, belirli yapısıyla dışsal hız ve tartımlı sözel metne karşı aynı ilgiyi beslerler. Bu tip oyuncular şiiri çok değişik bir yolda ele alırlar. Şiiri seslendirmeye başlamadan önce, kendilerini hız ve tartımın dalgalarına kapıp koyverirler. Bu yüzden de yalnız söyleyişleri değil; hareketleri, yürüyüşleri, hatta coşkusal yaşamlarının atılışları ve davranışları sürekli olarak aynı hız ve tartımın dalgaları ile yönetilir. Bu oyuncular konuşurken de, susarken de, eylem veya eylemsizlik halindeyken de mantıksal ya da psikolojik susmalarda kendilerini bu dalgaların etkisinden koparamazlar.

"Hız ve tartımı kendi içlerinde hisseden bu tip oyuncular susmalarda son derece rahattırlar, çünkü susmalar, rolün boş ve ölü noktaları değil, anlam dolu canlı aralarıdır; bu aralıkların derinliğinde duygu ve imgelem sıcaklığı vardır.

"Bu oyunculardа içsel bir metronom bulunmaktadır ki, bu metronom her söze, her eyleme, her davranışa ve coşkuya anında zihinsel bir eş tepki sağlar. Ancak bu koşullar altında şiir oyuncuya güçlük çıkarmamakla kalmaz, içsel ve dışsal eyleminde tüm özgürlüğü ile kendisine yardımcı bile olur. Gene ancak bu koşullar altında rolünü yaşayan bir oyuncunun içsel süreci dışsal davranışlarıyla birleştiğinde genel bir hız ve tartım yaratılmış olabileceği gibi metinle alt-metin arasında da tam bir uyum sağlanabilir.

"Oyuncular seyirciye aktardıkları duygu ve düşüncenin tam bi-

lincine sahip oldukları zaman, sözel ve fiziksel anlatımın az çok tartımlı kalıbına hemen girerler. Bu, tartımla duygu arasındaki ilişkinin çok yakın oluşundan ileri gelmektedir. Bununla birlikte, eğer duyguları kendiliğinden harekete geçmez de oyuncular onları uyandırmak için tartıma baş vurmak zorunda kalırlarsa, yapılacak hiç bir şey yok demektir.

"Kısaca, doğuştan gelme hız ve tartım duygusuna sahip olmak büyük kazançtır. Doğuştan gelse de gelmese de bu duyguyu ilk gençlik yıllarından itibaren geliştirmeye çalışmak da bir zorunluluktur. Gelgelelim, çoğu oyuncularda bu duygu pek az gelişmiş bulunmaktadır."

7

Tortsov, bugünkü dersimizi, şimdiye dek söylediklerini özetlemeye ayırdı.

"Uzun çalışmalarımızın ürünü olan sonuçları gözden geçirmenin zamanı gelmiştir. Neler yaptığımıza şöyle tez elden bir bakalım. Duyguların tartıma denk düşmesini sağlamak amacıyla, bir duygu durumu yaratmak için, ellerimizi nasıl çırptığımızı anımsıyor musunuz? Aklınıza gelen herhangi bir şeyi, sözgelimi, bir marşı, bir trenin çıkardığı gürültüyü, çeşitli konuşmaları tartımlamak için ellerimizi nasıl çırptığımızı anımsıyor musunuz? Bu el çırpışları, dinleyicilerde olmasa da, hiç değilse, elini çırpan kişide bir duygu durumu ve duygular yaratmıştı. Bir trenin kalkışından doğan ve yolcunun hissettiği tüm gerçek coşkuları uyandıran değişik hızları anımsıyor musunuz? İmgesel bir metronomla her türden duyguyu nasıl uyandırmış, bundan da nasıl hoşlanmıştık? Sonra tabla alıştırması, içsel ve dışsal tüm değişimlerinizle bir spor kulübü başkanından küçük bir demiryolu istasyonu kahvesindeki sarhoş garsona varıncaya dek oynadığınız çeşitli roller.. Ya, daha sonra, müziğe uyarak oynayışınız?

"Bütün bu skeçlerle alıştırmaların her birinde duygu durumunu yaratan, bu durumlara denk düşen coşkusal davranışları yöneten, hız ve tartımdı.

"Sözcüklerle de buna benzer deneyimler yaptık. Çeyrek, sekizlik vb. notalarla söylediğiniz parçalardaki sözcüklerin duygularınız üzerinde yaptığı etkiyi anımsıyor musunuz?

"Ayrıca, tartımlı susma aralıklarıyla şiiri kaynaştırma denemeleri yaptık. İşte bu denemeler sırasında, 'Ta-ta-ti-ra-ra'lamanın sağladığı yardımı bulguladınız. Bu bulgu, şiirin genel tartımı ile kesin eylem oranlarını korumaya, böylece de sözlerle davranışlar arasındaki birliği etkilemeye yaramıştır.

"Bütün bu saydığım alıştırmalardan, aşağı yukarı, şöyle bir sonuç çıkmaktadır: içsel yaşam durumu, içsel duygulanımı yaratır.

"Bu da, bizim şu gerçeği benimsememizi sağlar: *İster makinemsi yoldan, ister sezgisel ve bilinçli olarak yaratılmış olsun, hız ve tartım, içsel yaşamımız, duygularımız içsel davranışlarımız üzerinde etki yapmaktadır.* Sahnede yaratıcı eylem süreci içinde bulunduğumuz anda da aynı etki söz konusudur.

"Şimdi söyleyeceklerimi bütün dikkatinizle dinlemenizi istiyorum. Çünkü, söyleyeceklerim yalnızca şu anda incelemekte olduğumuz hız ve tartım alanında değil, tüm yaratıcı çabalarımız doğrultusunda son derece önem taşımaktadır."

Tortsov, zihnindekileri açıklamadan önce, anlamlı bir biçimde sustu.

"Hız ve tartım konusunda bulguladığımız her şey bizde şu inancı uyandırmaktadır: *Hız ve tartım, coşku belleğine, dolayısıyla içsel yaşama doğrudan doğruya hemen ya da kimi zaman hatta makinemsi de olsa bir uyaran etkisi yapmakta, bu nedenle de duygunun uyanmasında en yakın yardımcı ve destek rolü oynamaktadır.*

"Bundan, yanlış ya da uygun olmayan hız ve tartımın bizde duygu uyandırmayacağı sonucu çıkmaktadır. Ayrıca, hız ve tartıma uygun duygular bizi kendiliğimizden harekete geçirmedikçe de biz doğru hız ve tartımı bulamayız.

"Hız ve tartımla duygu, duygu ile hız tartım arasında çözülmez bir bağ, karşı konulmaz bir bağımlılık ve etkileşim vardır.

"Eğer söylediklerim üzerinde dikkatle durursanız, bulguladığımız şeyi tüm kapsamıyla anlarsınız. Son derece önemli bir bulgudur bu. Doğrudan doğruya ya da çoğunlukla olduğu gibi makinemsi yoldan meydana gelen dışsal hız ve tartımın oynak, kararsız, ele avuca sığmaz, ürkek duygularımız üzerindeki etkisini gözden geçirmekteyiz; bu duygular hiçbir buyruğa boyun eğmez, en ufak bir zorlama karşısında varlığımızın yaklaşılması olanaksız ana kaynaklarından çekilip gider. Biz şimdiye dek bu duyguları yalnızca dolaylı yol-

dan, manyetik araçlarla etkilemede başarı gösterdik. Şimdi ise, birden, dolaysız, aracısız bir yaklaşım yolu elde etmiş bulunuyoruz!

"Bu, ashnda, büyük bir bulgudur! Eğer gerçekten böyle ise, o zaman, *bir piyesin, bir rolün doğru saptanan hız ve tartımı, sezgisel (kimi durumlarda otomatik) yoldan oyuncunun duygularını ele geçirerek onda rolünü doğru yaşadığı inancını yaratır.*

"Herhangi bir şarkıcıya, belirli bir müzik parçasına ilişkin doğru, tam, ayırıcı nitelikli hız ve tartımı vermesini bilen yetenekli bir yönetmenin yönetiminde şarkı söylemenin ne demek olduğunu sorun. Kendisini güç tanıdığını söyleyecektir size. Bir de bunun tersini, rolünü doğru biçimde hazırlayarak sahneye çıkıp da sahneden kendisininkiyle çatışık bir hız ve tartımla karşılaşan şarkıcının durumunu düşünün. Bu çatışıkhk, şarkıcı oyuncunun duygularını, rolünü, sanatının temel dayanağı olan içsel yaratıcı davranışını bozar.

"Bunun tastamam benzeri, duygularıyla bu duyguların söz ve eylem yolu ile yorumu arasında hız ve tartım çatışıklığı olan oyuncuların da başına gelir.

"Peki, bu bizi sonunda nereye ulaştırır? Psiko - tekniğimizin, başka bir deyişle, tüm içsel itici güçlerimizi dolaysız yoldan ve hemen harekete getiren aracımızın temelindeki geniş olanağın bize sunduğu kaçınılmaz sonuca.

"Zihnimiz üzerinde dolaysız etki, düşünme gücümüzü harekete getiren sözcüklerle, metinle, düşünce ile elde edilir. İstencimiz, üstün amaçla öteki amaçlardan ve baştan sona eylem çizgisinin doğrudan etkisi altındadır. Duygularımız da hız ve tartımın dolaysız etkisinde bulunmaktadır.

"Psiko-tekniğimiz açısından en önenili kazanç işte budur."

Bölüm XIII

SAHNE ÇEKİCİLİĞİ

Tortsov, bugünkü derse, " 'Maskeli Balo' adını verdiğimiz alıştırmayı yaparken, Sonya'dan; sesinin, davranışlarının, gözlerinin ve yüzünün doğallıktan ayrılmamasına özen göstermesini istemiştim, anımsıyor musunuz?" diyerek başladı.

"Bu arada sanırım, sahneye adım atar atmaz seyirciyi büyüleyen oyuncuların varlığından da söz etmiştim. Nasıl oluyordu bu? Güzel görünüşlerinden dolayı mı? Evet ama, bu oyuncuların pek azı güzel görünüşlüdür. Seslerinin etkinliğinden dolayı mı? Oyuncular, çoğunca, böyle olağanüstü bir sesten yoksundurlar. Yeteneklerinden dolayı mı? Bir çokları için böyle bir sav ileri sürülemez.

"O halde, yaptıkları büyüleyici etki neye dayanmaktadır? Bu, tanımlanamayan, somut olarak ortaya konamayan bir niteliktir; oyuncunun açıklaması olanaksız çekiciliğidir; kusurlarını bile erdeme çeviren özelliğidir. Bu özelliklerin ve kusurların, hayranlarınca benimsenmesi olayıdır.

"Böyle bir oyuncu her şeyi, hatta kötü oyunculuğu bile kabul ettirir. Yeter ki, sahneye sık çıksın ve olabildiğince uzun süre kalsın orada; kalsın ki, seyirci onu doyasıya görmek, izlemek fırsatını bulsun ve bu fırsatın yeterince tadını çıkarabilsin.

"En ateşli hayranlarının bile bu tür oyuncularla sahne dışında karşılaştıklarında düş kırıklıklarına uğradıkları çok görülmüştür. Böyleleri için, 'A, günlük yaşamda ne kadar çekicilikten yoksun biriymiş!' derler. Kuşku yok ki, hayranlık uyandıran nitelikleri belirginleştiren ya ışıklamadır, ya dekordur ya da sahnenin kendisidir. En belirginleşme olayını yaratan gücün doğal değil de sahne çekici-

liği diye adlandırılmasında şaşılacak bir şey yoktur.

"Sahne çekiciliğine sahip olmak, bir oyuncu için, büyük bir kazançtır. Çünkü bu nitelik, seyirci üzerindeki egemenliğini önceden garanti altına aldığı gibi, yaratıcı amaçlarını geniş kitleye iletme çabasında da kendisine yardımcı olur. Rollerini çoğaltır, sanatını artırır. Bununla birlikte, bu değerli doğa verisini dikkatle, akıllıca, alçak gönüllülükle kullanmayı bilmek de son derece büyük önem taşır. Bunun bilincine varmayan, yeteneğini çekicilik uğrunda kötüye kullanan oyuncu çok ayıp eder. Çekici yönlerini kişisel çıkarları doğrultusunda sergileyen, bu güçlerini, canlandırdıkları kişilerin etkisini artırmak için değil de, kendilerini göstermek için kullanan ya da işleten oyunculara 'orospu' denir.

"Bu tehlikeli bir yanılgıdır. Sahip olduğu yetiyi olanca titizliği ve teknik donammıyla birlikte yalnızca kendini gösterme amacı uğrunda kullanması yüzünden mahvolan pek çok oyuncu tanıyoruz.

"Doğa, verdiği yetileri doğru kullanmayan oyuncudan adeta intikam almaktadır; çünkü, kendini beğenme, kendini gösterme tutkusu, çekicilik gücünü bozar, berbat eder. Böylece, oyuncu, doğuştan gelme kendi olağanüstü verisinin kurbanı olur.

"Sahne çekiciliğinde yatan bir başka tehlike de, bu veriyi, sürekli olarak kendilerini sergileme çabası uğrunda kullanan oyuncuları tek düzeliğe düşürmesidir. Bu tür oyuncular canlandırdıkları kişide gizlenirlerse, hayranlarının, 'Ne korkunç! Kendisini bu derece niçin çirkinleştiriyor?' gibi sözleriyle karşılaşırlar. Seyircilerini, özellikle kadın hayranlarını hoşnut edememe korkusuyla, rolü hiç de gerektirmediği halde, üstün özen gösterdiği makyajına ve giyim kuşamına sığınarak sahneye adımını atar atmaz çekiciliğini yeniden ele geçirmek için her türlü çabaya baş vurur.

"Bir de değişik türden sahne çekiciliğine sahip oyuncular vardır. Birinci türden oyuncuların karşıtı olan bu tür oyuncular, çekicilik gücünden tümüyle yoksun oldukları için, kendilerini olduğu gibi göstermekten çekinmelidirler. Bununla birlikte, bu oyuncular yalnızca peruka takmak ve gerçek kişiliklerini tümüyle gizleyen bir makyaj yapmak suretiyle önemli ölçüde sahne çekiciliği elde edebilirler. Seyirciyi de kişisel değil, sanatça yaratılan çekicilikle etkileyebilirler. Bu yaratının gerisinde sevecenlik, incelik, kibarlık ya da atılganlık, canlılık, hatta küstahlık ve sertlik yatabilir ki - bunların hepsi

oyuncunun çekicilik yetisini artırmaya yarar.

"Şimdi, sahne çekiciliğinden yoksun olmakla kalmayıp doğuşundan gelen bir nitelikle seyirciyi kendisinden uzaklaştıran talihsiz oyuncuya geçiyorum. Bu oyuncu özel yaşamında, karşılaştığı kimselere, 'Ne kadar sevimli!' dedirtecek özelliğe sahiptir. Ancak, aynı kişiler aynı oyuncuyu sahnede gördüklerinde, hayretle, 'bu sanatçıyı bu derece sevimsiz hale getiren nedir acaba?' diye sormaktan kendilerini alamazlar. Bununla birlikte, bu tür oyuncular, çoğunca, sanatlarına karşı tutumları yönünden, sahne çekiciliğine sahip olmaları nedeniyle kutsanan ve her türlü kusurları bağışlanan oyunculardan çok daha anlayışlı, özverili ve dürüsttürler.

"İşte bu yüzden, doğanın savsakladığı oyunculara karşı özel bir ilgi göstermemiz, onlara alışmamız gereklidir. Onların gerçek sanatsal erdemlerini ancak bu biçimde tastamam değerlendirebiliriz. Bu ise, zaman alabilir ve yeteneklerinin benimsenmesi de gecikebilir.

"Bundan şu soru çıkar: Sahne çekiciliğinden yoksun bir oyuncuya, bu çekiciliği, bir dereceye kadar olsun, kazandırmanın ya da üzerine çöken sevimsizlikten kendini kurtarmasını sağlayacak olağı edinmesinin bir yöntemi yok mudur?

"Vardır, ama sınırlı bir ölçüde. Bu işin üstesinden, sahne çekiciliğinin gelişmesini engelleyen kusurları azaltmaya yönelik rastgele çabalarla gelinmez. Her şeyden önce, oyuncu, bu kusurların ne olduğunu anlamalı ya da hissetmeli, kusurlarının bilincine vardıktan sonra, onları nasıl alt edebileceğini öğrenmelidir. Kolay bir iş değildir bu. Yakından gözlemini, oyuncunun kendisi hakkında bilgi sahibi olmasını, büyük bir sabrı, doğal niteliklerle günlük alışkanlıkları yok etmeye yönelik sistemli çalışmayı gerektirir.

"Seyircinin ilgisini çeken ve tanımlara sığmayan niteliği edinmeye gelince, iş bu noktada büsbütün çetrefilleşiyor, hatta giderek çıkmaza giriyor.

"Bu alandaki en önemli yardımcılardan biri, alışkanlıktır. Seyirci, oyuncunun kusurlarına alışabilir ve ilk ağızda, duygularını alt üst eden niteliklerin ayırdında olmadan çekici yönlerin etkisi altında kalabilir.

"İkide bir şöyle söylendiğini duyarız:

'Şu oyuncu ne kadar başarılı değil mi? Şimdi onu tammakta güçlük çekiyoruz. Bugüne dek siliğin tekiydi çünkü!'"

"Bu görüşe karşılık olarak, söz konusu değişikliği meydana getiren etmenin, oyuncunun çalışması ve sanatının bilincine varması olduğu da söylenebilir.

"Sanat, güzellik ve soyluluk yaratır, güzel ve soylu olanda da çekicilik gücü vardır."

Bölüm XIV

TİYATRODA AHLAK

1

Tortsov, bugün, "Yaratıcı dramatik duruma katkıda bulunan yeni bir ögeden söz etmenin zamanı artık geldi," diyerek başladı söze. "Bu öge, sahnede oyuncuyu çevreleyen, salonu dolduran havanın ürünüdür. Biz buna, tiyatromuzda *ahlâk,* disiplin, ortaklaşa uğraş duygusu adını veririz.

"Bütün bunlar bir araya geldiğinde, sanatsal bir canlılık, birlikte çalışmaya elverişli bir ortam doğmuş olur. Yaratıcılık için gerekli bir ortamdır bu. Başkaca nasıl tanımlayabileceğimi bilmiyorum.

"Yaratıcı durumun kendisi değildir bu, ama, ona katkıda bulunan başlıca etmenlerden biridir. Bu durumu hazırlar ve kolaylaştırır.

"Ben buna, tiyatroda ahlâk diyeceğim; nedeni de, bizim işimizi hazırlamada önemli bir rol oynamasıdır. Bir etmen olarak ahlâkın hem kendisi, hem de bizim içimizde ve bizim için ortaya koydukları, uğraşımızın özellikleri yönünden önemlidir.

"Bir yazar, bir besteci, bir ressam, bir heykeltraş zamana bağımlı değildir. Bu sanatçılar nerede ve ne zaman çalışmak dilerlerse, orada ve o zaman çalışabilirler. Zamanları kendi özgür isteklerine bağlıdır.

"Oyuncuya gelince iş değişiyor. Oyuncu, yaratısım, önceden belirlenen bir süre içinde ortaya koymaya hazır olmak zorundadır. Belli bir zamanda esinlenmeyi kendine nasıl buyurabilir? Çetrefil bir konu.

"Oyuncunun, yalnızca kendi çalışmasının genel koşulları açısından değil, aynı zamanda ve özellikle sanatsal, yaratıcı amaçları yönünden de düzene, düzenceye, bir ahlâk yasasına gereksinmesi var-

dır.

"Bu yaratma öncesi durumun belirlenmesinde ilk koşul, amaç edindiğim şu ilkeye uymaktadır: Kendinde sanatı sev, sanatta kendini değil.

Tortsov, "oyuncunun uğraşı," diye sürdürdü sözünü, "tüm gerçekliği ile görüp anlayanlar, kendilerini ona adayanlar için görkemli bir uğraştır."

Öğrencilerden biri, "Peki, oyuncu bunu anlamaz ve kendini adamazsa ne olur?" diye sordu.

Tortsov, bu soruya, "İnsan olarak bundan zarar göreceği için talihsizlik olur," karşılığını verdi.

Hep birden, "Niçin?" diye sorduk.

Tortsov şunları söyledi:

"Tiyatroda pek çok basil vardır da ondan; bu basillerin kimi yararlıdır, kimi ise, son derece zararlı. Yararlı basiller, güzel ve yüceltici olanın, yüce duygularla düşüncelerin içinizde yerleşmesi için gerekli tutkunun gelişmesini sağlar. Bu basiller, Shakespeare, Pushkin, Gogol, Molliére gibi dahilerle iletişimde bulunmanıza yardım eder. Bu dahilerin yaratıları gelenekleri içimizde yaşamaktadır. Tiyatroda çağdaş yazarlarla bütün sanat dallarının, bilimin, toplumsal bilimin, poetik düşüncenin temsilcileriyle de karşılaşırsınız.

"Bu seçkinler topluluğu size sanatı, sanatın özünde yatan temel kavramı anlamayı öğretir. İşte, sanata ilişkin birincil işlev budur, en üstün çekicilik gücü de burada gizlenmiştir.

"Tastamam nerede?" diye sordum.

Tortsov şöyle açıkladı: "Bilmek istediğinizde, çalışmanızda; sanatınızın temellerini, yaratıcılığın yöntemleriyle tekniğini incelemenizde.

"Aynı zamanda bir topluluk olarak hepimizin hissettiği, yaratma çabamızdaki acılarla sevinçlerde.

"Ruhunuzu tazeleyen, kanatlandıran başarının doğurduğu sevinçlerde!

"Hatta, kuşkularla başarısızlıklarda. Çünkü, bunlarda da yeni savaşımlar için bir uyaran, yeni çalışmalar ve bulgular için bir güç yatmaktadır.

"Ayrıca, hiçbir zaman tam olmayan estetik bir doyum vardır ki, bu da yeni bir güç yaratır ve onu harekete getirir.

"Bütün bunlarda ne kadar yaşam var?"

Ben de çekinerek, "Ya başarı?" diye sordum.

Tortsov, "Başarı gelip geçicidir," yanıtını verdi. "Asıl tutku, yaratıcı gizlerin tüm incelikleri üzerine bilgi edinmenin yoruculuklarına, acılarına katlanabilmekte.

"Bu arada, tiyatroda fena, tehlikeli, bozucu basilleri de unutmayın. Bunların tiyatroda serpilip gelişmelerine şaşmamak gerekir; tiyatro dünyamızda pek çok baştan çıkarıcı, bozucu neden vardır çünkü.

"Bir oyuncu her gün şu kadar saat, binlerce kişiden oluşan bir seyirci topluluğu karşısına çıkmaktadır. Oyunun görkemli donanımlarıyla çerçevelenmiştir, göz alıcı renk renk dekorlar arasında, çoğunca şatafatlı ve güzel giysiler içindedir. Dahilerin kanath dizeleriyle konuşur, hoş görünüşlü jestleri, zarif hareketleri vardır, geniş ölçüde sanat gücüyle yaratılan şaşırtıcı güzellikte izlenimler uyandırır. Her zaman halkın gözü önünde olmak; kadın ya da erkek olsun, hep en iyi yönlerini göstermek, çılgınca alkışlara boğulmak, aşırı övgüler almak, ateşli eleştiriler okumak - bütün bunlar ve bunlara benzeyen daha pek çok başka şeyler sınırsız derecede baş döndürücü, yoldan çıkarıcı nedenler olmaktadır.

"Bunlar oyuncuda, bencilliğin durup dinlenmeden, sürekli olarak okşanması doğrultusunda azgın bir isteğin gelişmesine kaynaklık eder. Eğer yaşamını yalnızca bu ve benzeri itilerin etkisinde sürdürecek olursa, giderek düşmekten, bayağılaşmaktan kendini kurtaramaz. Aklı başında olan kişi, böyle bir yaşamdan uzun süre hoşlanamaz; sığ ruhlu kişi ise, bu yaşamla kendinden geçer, yolundan sapar, mahvolur. Tiyatro dünyamızda kendimizi sıkı bir denetim altında tutmayı öğrenmek zorunda oluşumuzun nedeni işte budur. Bizler katı bir disiplin içinde yaşamak zorundayız.

"Eğer tiyatromuzu her türlü kötülükten korumak istiyorsak, söz konusu denetimle disiplinden ayrı olarak, işimize, çalışmamıza uygun düşecek koşulları da yaratmalıyız. Şu yararlı öğütler aklınızda kalsın: Hiçbir zaman tiyatroya ayağınızın çamuru ile gelmeyin. Kirinizi, pisinizi dışarıda bırakın. Küçük üzüntülerinizi, dırıltılarınızı, önemsiz dertlerinizi - kısaca, yaşamınızı mahveden, dikkatinizi sanatınızdan uzaklaştıran her şeyi paltonuz ya da mantonuzla birlikte çıkarıp atın."

Grisha, Tortsov'un sözünü keserek, "Söyleyeceklerimi hoş görün ama, dünyada böyle bir tiyatro yoktur," dedi.

Tortsov, "Ne yazık ki, haklısınız," diyerek onu onayladı. "İnsanlar öylesine aptal, öylesine istençten yoksundurlar ki, yaratıcı sanata ayrıldığını varsaydıkları bir yere gene de önemsiz, bayağı dırdırları, kinlerle entrikaları getirmeyi yeğlemektedirler.

"Sanki gırtlaklarını, tiyatronun eşiğini geçmeden önce temizleme olanağından yoksunmuşlar gibi, içeri girerler ve tertemiz yere tükürürler. Niçin böyle yaparlar, anlamak olanaksız!

"İşte daha çok bu nedenle tiyatroda, tiyatro sanatında doğruyu, yüce anlamlıyı bulgulayan kişiler siz olmalısınız. Tiyatronun hizmetinde ilk adımlarınızı attığınız andan itibaren, içeriye temiz ayakla girecek biçimde kendinizi eğitin. oyunculukta ün yapmış atalarımız bu konudaki görüşlerini şöyle özetlerler:

"Gerçek rahip, yönettiği âyinin her anında, mihrabın varlığının bilincindedir. Gerçek sanatçı da, tıpkı onun gibi, tiyatroda bulunduğu sürece sahneye karşı aynı tutumu almalıdır. Bu duygudan yoksun bir sanatçı hiçbir zaman gerçek bir sanatçı olamaz!"

2

Oyunculardan birinin yarattığı skandal tiyatroda hayli tartışmalara neden oldu. Bu oyuncu sert bir biçimde kınandı ve aynı bağışlanmaz suçu bir daha işlediğinde işinden atılacağı yolunda uyarıldı.

Grisha her zaman olduğu gibi atıldı:

"Ben idarenin, bir oyuncunun özel yaşamına karışmaya hiç hakkı olmadığı inancındayım!"

Bunun üzerine bazıları Tortsov'dan bu konudaki görüşlerini açıklamasını istediler. Tortsov da şunları söyledi:

"Bir elle yapmaya çalıştığınızı öbür elle yıkmak sizce akıl dışı bir davranış olarak görünmüyor mu? Evet, çoğu oyuncular bunu aynen böyle yapmaktadırlar. Sahnedeyken güzel ve sanatlı izlenimleri seyirciye iletmek için her türlü çabayı gösterirler, sonra da sahneden iner inmez, sanki az önce kendilerini övgü ile izleyen seyircileri düş kırıklığına uğratmak istermişçesine ellerinden geleni yaparlar. Ünlü konuk bir yıldızın bende uyandırdığı acıyı hiç unutamam. Gözünüzdeki büyüklüğüne gölge düşürmemek için adını vermeye-

ceğim.

"Unutulmaz güzellikte bir oyun seyrettim. Yıldız sanatçının üzerimde bıraktığı izlenim öylesine büyüktü ki, oyunun bitiminde tek başıma eve dönemem gibi geldi bana. İzlenimlerimi biriyle tartışmak gereksinimi içindeydim.

"Bu yüzden, bir arkadaşımla kalktık bir lokantaya gittik. Coşkulu konuşmamızın ortasında bizim dahi içeriye girdi. Kendimizi tutamayarak coşku ile hemen onun yanına koştuk. Büyük sanatçı, özel bir odada, bizi birlikte yemeğe çağırdı, gözümüzün önünde hayvanca içmeye koyuldu. Görünüşteki cilasının ardında öylesine tiksindirici bir övüngenlik, yalan dolan, dedi-kodu, kısaca kendini beğenmişliğin tüm bayağılığı gizlenmişti ki, inanılır gibi değil. Kafayı iyice bulduktan sonra, içtiği şarabın parasını ödemeyi reddetti. Biz, iki arkadaş, hiç hesapta olmayan bu borcun altından kalkabilmek için, uzun süre çaba göstermek zorunda kaldık. o beraberlikten bize kalan tüm hoşnutluk, öğüren, bar bar bağıran ziyafetçimizi, bu kör kütük, bu rezil hali ile içeri almak istemedikleri oteline kadar taşımak ayrıcalığından ibaret kaldı.

"Olağanüstü yetenekli bir insandan èdindiğimiz bütün iyi ve kötü izlenimleri harman edin, sonra da bundan ne kazandığınıza karar verin."

Paul neşeyle, "Şampanya içtikten sonra hıçkırmak gibi bir şey bu," dedi.

Tortsov da, "Güzel, dilerim, oyuncu olarak ünlendiğiniz zaman aynı şey sizin başınıza gelmesin,"dedi.

"Bir oyuncu ancak evinin kapalı kapıları ardında; kendi özel yaşamı çerçevesinde dilediğini yapabilir. Perde indiğinde rolü bitmiştir artık. Bitmiştir ama, gene de günlük yaşamında güzele bağlı kalmalıdır. Aksi halde, yapmaya çalıştığı şeyi sadece mahveder. Sanatın hizmetine girdiğiniz ilk andan itibaren bunu aklınızda tutun ve kendinizi bu işleve göre hazırlayın. Dünyaya güzel, yüceltici ve soylu olanın mesajını iletmekle görevli bir toplum hizmetlisi olarak içinizde gerekli öz denetimi, ahlâkı ve düzenceyi (disiplini) geliştirin.

"Bir oyuncu hizmet ettiği sanatın neliği (mahiyeti) gereğince büyük ve karmaşık bir kuruluşun - tiyatronun üyesidir. Her gün binlerce seyircinin karşısına o tiyatro adına çıkmaktadır. Milyonlarca insan her gün o oyuncunun bağlı olduğu tiyatrodaki çalışmalarım,

eylemlerini gazetelerde okumaktadır. Oyuncunun adı, tiyatrosu ile öylesine yakından bağlıdır ki, ikisini birbirinden ayırmak olanağı hemen hemen yok gibidir. Ayrıca, tiyatro ailesinin adı da ona bağhdır. Halkın gözünde o oyuncunun sanatsal ve kişisel yaşamı birbirinden ayrılamaz haldedir. Bu nedenledir ki, Sanat tiyatrosu'ndan, Maly Tiyatrosu'ndan ya da başka bir tiyatrodan bir oyuncu ayıplanacak bir davramşta bulunur, bir cinayet işler, herhangi bir rezalete karışırsa, ileri sürdüğü karşı sav, gazetelerdeki yalanlaması ya da açıklaması ne olursa olsun, tiyatrosuna, bütün topluluğa bulaştırdığı lekeyi, düşürdüğü gölgeyi yok edemeyecektir. İşte bu, oyuncuyu, tiyatrosunun duvarları dışında efendice davranmaya, temiz adını sahnede de, özel yaşamında da korumaya zorlamaktadır."

3

"Tiyatroda düzeni ve sağhklı bir havayı sağlamanın koşullarından biri, şu ya da bu nedenle göreve verilen kişilerin yaptırım güçlerini artırmaktır. Bir adayı işe almadan önce, tartışır, çekişir, ona karşı da olabilirsiniz, ama bir kez alıp da liderliğe ya da yönetimde herhangi bir işin başına getirdiniz mi, tüm olanaklarla onu desteklemek artık size düşer. Topluluğun yararı açısından en doğru hareket budur. Eğer o kişi yetke olmanın hoşnutluğunu duymazsa, grubun temel itici gücü felç olur. Bir topluluk, birlikte yapılan bir işi başlatan, yöneten liderden yoksun bırakılırsa ne hale gelir? Biz yüksek yerlere çıkardığımız kişileri yermekten, küçümsemekten, aşağılamaktan hoşlanırız; ya da yetenekli biri tutar da bizi geçerse, biz onu alaşağı etmek için elimizden geleni ardımıza koymayız. Sen bizi geçmeye nasıl cüret edersin? diye basarız yaygarayı.

Bu yüzden nice yetenekli ve yararlı insan mahvolup gitmiştir. Bütün engellere ve engellemelere karşın pek az kimse başarıya ulaşmış, ün ve övgüye kavuşmuştur. Fakat genellikle, bizi yönetmeyi başaran utanmaz arlanmaz kişilerde bütün şans. Biz ise, tam bir görüş ve anlayış birliğine varmak zahmetine katlanamadığımız, bizi dehşete salanları alaşağı etmekten korktuğumuz için, kendi kendimize mırıldanarak boynumuzu büker dururuz.

"Pek azı bir yana, tiyatroların çoğunda bunun canlı örnekleri görülmektedir. Oyuncular ve yönetmenler arasındaki üstünlük sava-

şımı, birbirinin başarısını kıskanma, ücret ve roller arasındaki ayırımların neden olduğu bölünmeler, bütün bunlar, bizim çalışma ortamımızda adamakıllı gelişmiş ve en büyük tehlike haline gelmiştir. Tutkumuzu, kıskançlığımızı, düzenciliğimizi 'aydın yarışması' gibi her türlü parlak deyimlerle gizleriz, ama, çalışma ortamımız gene de her zaman sinsi sinsi çekiştirme alışkanlığından, bunun zehiri ile kirlenmekten geri kalamaz.

"Yarışmadan korkan dar görüşlü kıskanç oyuncular, aralarına her yeni katılan kişiye karşı bir cephe oluştururlar. O kişi eğer cephenin silahlarına dayanabilirse, ne mutlu. Gene de kimbilir ne kadar çok insan bu silahlar karşısında dehşete düşmüş, kendilerine olan inançlarını yitirmiştir?

"Bütün bunlar hayvanca davranıştan başka bir şey değildir!

"Bir tarihte, küçük bir taşra kasabasındaki evin balkonunda otururken, birkaç köpeğin davranışını gözleme fırsatını bulmuştum. Onların da korumaya özen gösterdikleri kendi sınırları vardı. Eğer yabancı bir köpek belirli sınırı asmak cüretini gösterirse, sınırları aşılan öteki köpeklerin toplu muhalefetiyle karşılaşıyordu. Kendinden epeyce özyeride bulunursa, sımrlarına saldırdığı bolgenin köpeklerince bağışlanarak aralarına katılmasına izin veriliyordu. Aksi halde, yaralı ve sakatlanmış bir halde, soydaşlarının yanından kaçıp gidiyordu. Ne yazık ki, pek azı bir yana, tiyatroların hemen hepsinde gemi azıya alan, yok edilmesi gereken asıl canavar psikolojisi işte budur. Bu psikoloji, yalnızca yeni gelenleri değil, aynı zamanda grubun eskileri arasında da geçerliliğini sürdürmektedir. İki büyük kadın oyuncunun, bir balıkçı karısını kıskandıracak biçimde, yalnız sahne gerisinde değil, sahnede, temsil sırasında da sık sık birbirlerine saldırdıklarını işittim. İki yetenekli ve ünlü erkek oyuncunun sahneye aynı kulis ya da kapıdan girmeyi reddettiklerini gördüm. Gene, biri kadın, biri erkek iki ünlü yıldızın, günlük yaşamda hiç konuşmadan, yıllarca karşılıklı oyun oynadıklarını anlattılar bana. Prova sırasında birbirleri ile üçüncü kişinin aracılığ ile iletişim kurarlarmış. Erkek yıldız, yönetmene, 'Söyleyin ona, saçmalıyor' dermiş; kadın yıldız da aynı kanal arayıcılığ ile: 'Odun gibi oynadığını söyleyin ona' karşılığını verirmiş.

"Böyle yetenekli kişiler kendi özgün çabalarına dayanan güzel bir işi niçin berbat etmeye kalkarlar? Kişisel, önemsiz, bayağı sal-

dırılar ve yanlış anlamalar yüzünden mi?

"Bunlar, uğraşlarımn fena içgüdülerine zamanında egemen olamayan oyuncuların içine düşüp yok oldukları intihar uçurumlarıdır. Umarım, bu size ders, etkili bir uyarı olur."

4

"Tutalım ki, titizlikle ve iyi hazırlanmış bir temsilde, oyuncu ister tembelliği, ister sarsaklığı ya da dikkatsizliği nedeniyle olsun, rolünü doğru oynayacak yerde, tam tersine, alışılmış, makinemsi bir biçimde oynamaktadır. Bunu yapmaya hakkı var mıdır? Her şeyden önce, piyesin sahneye konmasında, temsile katılan emekte o yalnız ve tek başına sorumlu değildir. Tiyatro gibi bir uğraş alanında bir kişi herkes için, herkes bir kişi için çalışır. Sorumluluk karşılıklı olmalıdır ve kim buna uymazsa, hain sayılarak cezalandırılmalıdır.

"Görkemli bireysel yeteneklere karşı büyük bir hayranlık duymakla birlikte, yıldız yönetimini kabul etmiyorum. Bizim anlayışımızdaki sanatın temelini, ortaklaşa yaratıcı çaba oluşturur. Bu ise, birlikte oynamayı gerektirir ve her kim buna aykırı davranırsa, yalnız oyundaşlarına değil, hizmetinde bulunduğu sanata karşı da cinayet işlemiş sayılır."

5

Sınıfımız, tiyatro topluluğunda görevli oyuncuların, konuklarını kabul ettikleri sahne gerisindeki dinlenme odalarından birinde yapılacak bir provayı izlemeye çağrılıydı. O oyuncuların önünde kendimizi küçük düşürecek herhangi bir hareketten sakınmak amacıyla, nasıl davranmamız gerektiği konusunda Rakhmanov'dan bize öğütler vermesini rica ettik.

Şaşılacak şey, o anda yönetmenin kendisi çıktı karşımıza. Provaya karşı ciddi tutum alışımızdan çok duygulandığını söyledi.

Yönetmen, "Provanın ortaklaşa bir girişim olduğunu göz önünde bulundurursanız, ne yapmanız, kendinizi nasıl yönetmeniz gerektiğini anlarsınız," dedi. "Hep birlikte üretime katılacak, hepiniz birbirinize yardımcı ve bağımlı olacaksınız. Hepiniz bir tek kişi, yani yönetmeniniz tarafından yönetileceksiniz.

"Çalışmada düzen, görevlerin dağıtımında özen varsa, ortaklaşa çabanız karşılıklı yardımlaşma anlayışına dayandığından, hoşnutluk verici ve üretici olacaktır. Eğer çalışmanıza kargaşa ve uygunsuz bir hava egemen olursa, o zaman ortaklaşa girişiminiz işkence halini alır, kerkes birbirini köstekler, itip kakıştırır, engeller. İşte bu nedenle, tam bir görüş birliği ile çalışmanızı düzence altına almak ve düzenceyi korumak zorunda olduğunuz gerçeği ortaya çıkmaktadır."

"Nasıl koruruz düzenceyi?"

"Her şeyden önce, içsel yaratıcı durumunuzun hazırlığı için gerekli ögeleri gözden geçirmek amacıyla, prova günleri tiyatroya vaktinde, sözgelimi, yarım saat ya da onbeş dakika erken gelerek.

"Bir tek kişi bile provaya geç gelse, bundan herkes zarar görür. Herkes geç kalacak olursa, çalışmaya ayırdığınız zaman, beklemek yüzünden, hiçbir işe yaramadan çarçur olur gider. Bu, bir oyuncuyu işe yaramaz hale getireceği gibi, çalışmayacağı bir duruma da iter. Bunun tersine, hepiniz ortaklaşa sorumluluklarınızı tastamam üstlenir, provanıza gerekli hazırlığı yapmış olarak gelirseniz, çalışmanızı güvenli ve yürekli kılacak çok uygun bir hava yaratmış olursunuz. Birbirinize yardımcı olmanız nedeniyle, çalışmanız da arı kovanındaki çalışma gibi sürüp gidecektir.

"Her provanın amacına uygun hareket etmeniz de ayrıca önem taşır.

"Oyuncuların büyük çoğunluğu provalara karşı tutumlarında çok yanlış bir düşünceye sahiptirler. Bunlar yalnızca provalarda çalışmak gerektiğine, evde ise başka işlerle vakitlerini diledikleri gibi geçirebileceklerine inanmaktadırlar.

"Oysa ki, gerçek hiç de böyle değildir. Prova, sadece, oyuncunun evde çalışmasını gerektiren sorunları açıklığa kavuşturur. Provalarda vakitlerini çene çalarak geçiren, ev ödevlerini planlamak için gerekli notları almayan oyunculara inanmayışımın, güvenmeyişimin nedenlerinden biri de budur işte.

"Bu oyuncular, notsuz her şeyi anımsayabileceklerini sanırlar. Saçma! Her şeyi anımsayamıyacaklarını bildiğimi bilmiyorlar. Yönetmen, büyüklü küçüklü o kadar çok ayrıntıdan söz eder ki, hiç bir bellek bunları uzun süre saklayamaz; sonra bu oyuncular en çok belirli olaylarla değil de coşku belleğine depolanmış duygularla uğ-

raşırlar. O duyguları anlamak, kavramak, anımsamak için, oyuncu, uygun bir sözcüğü, deyimi, örneği, söz konusu duygulanımı belirleyip uyandırmasına yardım edebilecek kimi betimleme olanaklarını saptamalıdır.

"Bu duygulanımı içsel benliğinde yeniden saptayıp harekete getirmeden önce, evinde bu konu üzerinde düşünmek zorundadır. Bu ise, olağanüstü bir çalışmayı gerektirir. Yönetmenin görüşlerini, düşüncelerini benimseyen oyuncu, ister provada, ister evindeki çalışmada olsun, işine tüm dikkatiyle sarılmak zorundadır.

"Biz yönetmenler, dikkatsiz oyuncuların savlarına ne karşılık vereceğimizi herkesten daha iyi biliriz. Böylelerine aynı şeyi bir daha, bir daha yinelemek zorunda olduğumuzu da biliriz.

"Ortaklaşa çalışma doğrultusunda kimi bireylerin takındıkları böyle bir tavır, büyük bir engel meydana getirir. Yedi, biri beklemez. Unutmayın bunu. Sanatça ahlâkın ve düzencenin doğru yönünde sürdürün çalışmanızı. Bu anlayış, sizi, her provadan önce, evinizde gereği gibi hazırlanmaya zorlayacaktır. Yönetmeni, evvelce yaptığı açıklamaları, bütün topluluğun önünde bir kez daha yineletmek zorunda bırakırsanız, bundan utanmalısınız. Yönetmenin anlattıklarını unutmaya hakkınız yoktur. Anlatılanları anında kavrayamayabilirsiniz, daha iyi anlamak için baştan ele alabilirsiniz onları, ama söylenilenlerin bir kulağınızdan girerek öbür kulağınızdan çıkıp gitmesine izin vermeye hakkınız yoktur. Bu tiyatroda çahşanlarm tümüne karşı işlenmiş bir cinayettir.

"Bu nedenle, böyle bir kusurdan kurtulmak için evde rolünüze bağımsız olarak nasıl çalışabileceğinizi öğrenmelisiniz. Bu kolay değilse de eğitiminiz sırasında eksiksiz noksansız, iyice öğrenmeniz gereken bir konudur. Bu konunun ayrıntılarına girmek gerekirse, şimdi bütün zamanımı verebilirim. Fakat, provalarda konuyu derse dönüştürme tehlikesini göze alarak bu ayrıntılar üzerinde yeniden duramam. Sahnede sizden istenilenler sınıfta istenilenlerden çok daha kusursuz olacaktır. Bunu aklınızda tutun ve kendinizi ona göre hazırlayın."

6

Tortsov bugün dersin başında, "Bir şarkıcı, bir piyanist, bir dansçı gününe nasıl başlar?" diye sordu.

"Yatağından kalkar, banyosunu yapar, kahvaltısını ettikten sonra belirli bir süre alıştırmalarıyla uğraşır. Şarkıcı, ses alıştırmaları yapar, skalalarını çalar; dansçı, kaslarının düzenini korumak için tiyatroya, alıştırma barına koşar. Bunlar her gün, yaz kış yapılır. Bir günsavsaklanırsa, o gün yitmiş demektir ve sanatçının zararınadır.

"Tolstoy, Chekov ve öteki büyük sanatçılar, eğer bir roman, bir kısa öykü, bir piyes üzerinde çalışmıyorlar ya da günlüklerini yazmıyorlarsa, her gün belirli bir süre oturup yazı yazmayı gereksinim saymışlardır. Bunda güdülen amaç, tüm karışıklığı, dolaşıklığı, çetrefilliği ile insansal duygu ve düşüncelerin, gözlemlerin, coşkusal izlenimlerin anlatımını en etkili, en kusursuz hale getirecek yolları her gün bıkıp usanmadan arayıp bulmak, işleyip geliştirmekti.

"Hangi sanatçıya sorarsanız sorun, o da aynı şeyi söyleyecektir.

"Hepsi bu kadar değil: Bir operatör bilirim (operatörlük de bir sanattır), bütün boş zamanlarında, mikadonun çöpleriyle oynardı. Çaydan sonra başkalarıyla konuşurken, eli boş kalmasın diye, karmakarışık bir yığından birkaç tane çöpü kimseye çaktırmadan ayırır ve oyununu sürdürürdü.

"Sabahleyin kalktıktan, giyinip kuşandıktan sonra caddeye fırlayan, eşine dostuna uğrayan ya da kişisel işleriyle uğraşan yalnızca aktördür, çünkü onun boş zamanı işte bu zamandır.

"Buna bir şey denemez. Gelgelelim, şarkıcının, konser piyanistinin, dansçının hiçbir zaman boş vakti yoktur. Onların da provaları, dersleri, oyunları vardır, dinletileri vardır.

"Vakit olmadığı gerekçesiyle sanatın tekniği üzerinde evde çalışma yapmayan ve bu 'vakit yetersizliği'ni sürekli olarak ileri süren, yalnızca oyuncudur.

"Ne yazık! Önce de söylediğim gibi, bütün öteki sanatçılardan daha çok, evde çalışma gereksinimi içinde olan, oyuncudur. Bir şarkıcı yalnız sesiyle, soluk alıp verme ile; bir dansçı fiziksel aygıtı ile, bir piyanist elleri ile ya da üflemeli çalgı çalan biri soluklanma ve dudak tekniğiyle ilgilenmek zorundadır. Oyuncuya gelince, o, kollarından, bacaklarından, gözlerinden, tüm gövdesinin yumuşaklığından, tartımdan, hareketten - kısaca, okulumuzdaki bütün eğitim etkinliklerinden sorumludur. Buradaki alıştırmalar diplomayı alınca sona ermez, sanatçı olarak yaşamınız boyunca sürer gider. Yaşınız ilerledikçe tekniğinizin üstünlüğünü belirtmek, sonuç ola-

rak da düzenli başarılar kazanmanızı sağlayacak bir yöntemi geliştirmek, korumak sizin için daha gerekli olacaktır.

"Fakat, bir oyuncunun, böyle bir uygulama için 'vakti olmadığı' sürece, sanatı, en üstün düzeyde de olsa, yerinde sayacak ya da daha kötüsü, düşünmeden yapılan yanlış, gerçek dışı, makinemsi prova yahut kötü hazırlanmış oyunlardan edinilen rastgele bir teknik yüzünden, gücünü yitirecektir.

"Bununla birlikte, bir oyuncu, özellikle de zaman yokluğundan en çok yakınan, ikinci, üçüncü derecede roller oynayanlar, çeşitli sanat uğraşlarında etkinlik göstermede herhangi birinden daha çok özgürlüğe sahiptirler.

"Rol çizelgesine şöyle bir göz atın. Kalabalık sahnelerde sözgelimi, Çar Fyodor piyesinin kalabalık sahnelerinde oynayan bir oyuncuyu ele alın. Bu oyuncunun saat 19.30'da hazır olması gerekir. İkinci sahnede (Boris ile Shuiski'nin barışma sahnesinde) görünür. Sonra, ara gelir. Oyuncunun bu arayı, makyajını ve giysisini değiştirmek için mi kullandığını samrsınız? Asla! Oyuncuların pek çoğu makyajlarına el sürmezler, yalnızca dış giysilerini değiştirirler. Diyelim ki, on beş dakikalık doğal bir aranın on dakikası böylece kullanılmıştır.

"Bunun ardından bahçede geçen iki dakikalık kısa bir sahne, sonra da Çar'm odasındaki uzun sahne başlar. Bu sahne yarım saatten az sürmez; şimdi bu süreyi araya eklerseniz, yuvarlak hesap, otuz beş artı on, eder kırk beş dakika.

"Daha sonra, süresini kendinizce hesaplayabileceğiniz ve genel bir toplam elde edebileceğiniz öteki sahneler gelir.

"İşte, kalabalık sahnelerde rol alan oyundaşlarınızın durumu, tutumu. Uzun aralıkla sahnelerde - episodik nitelikli - küçük ya da büyücek roller üstlenen bir grup oyuncu daha vardır. Oyununu sona erdiren oyuncu ya gecenin geri kalanını dilediği gibi geçirmekte özgürdür ya da son perdedeki beş dakikalık rolü için beklemek zorundadır; bu yüzden de tüm vaktini giyinme odasında sıkıntı içinde gezinip dolaşarak geçirir.

"Çar Fyedor gibi büyük ve karmaşık oyunlarda görev alan oyuncular zamanlarını işte böyle geçirirler.

"Peki, böyle bir oyunda görev almayan çok sayıdaki öteki oyuncular? Onlar özgürdürler ve zamanlarını ekmek parası getirecek

oyunlarda tüketirler. Buna şöylece dokunmuş olmakla yetinelim.

"Geceki işler şimdilik bir yanda kalsm. Gündüzün, provalarda neler olup bitmektedir? Kimi tiyatrolarda, sözgelimi bizim tiyatromuzda prova saat onbirde ya da on ikide başlar. Oyuncular o saate sadar özgürdürler. Bunun çeşitli ve haklı nedenleri de, yşamımızın özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Bir oyuncu, oyununu bitirerek gecenin gec saatinde evine dönmüş, yorgun düşmüştür, uyumadan önce, sinirlerinin yeterince gevşemesi, rahatlaması için biraz zaman geçmesi gerekmektedir. Pek çok kimsenin uykuya gömülüp gittiği bir saatte, oyuncumuz, bir ağlatının (tragedyanın) son ve en zor perdesini oynar. Eve geldiğinde, kimse tarafından rahatsız edilmeden, hazırlamakta olduğu yeni rolü üzerindeki çalışmasına tüm dikkatiyle kendini verebilme olanağına kavuşmuştur.

"Ertesi sabah, herkesin çoktan kalkıp işine koyulmasına karşın, uzun çalışma saatleri sonunda gövdece ve sinirce yorgun düşen oyuncumuzun uyumasında şaşılacak ne var?

"Bir çoklarımızın hakkımızda söyledikleri gibi, belki o da bir cümbüşte gecelemiş olabilir.

"Oyuncularını demir disiplin ve - söylendiği gibi, örnek düzen altında tutmakla övünen tiyatrolar vardır. Bu tiyatrolar, (Shakespeare'in bir ağlatısını bir gece önce saat 23.00'de sona erdiren) oyuncularını sabahın dokuzunda provaya çağırırlar.

"Kuruluş ve çalışma düzenleriyle, bu tür tiyatrolar, oyuncularını düşünmezler, düşünmemekte de belki bir bakıma haklıdırlar. O tiyatroların oyuncuları, son derece rahatlıkla, günde üç kez ölebilirler ve her sabah üç ayrı piyesi prova edebilirler.

"Baş kadın oyuncu, sahnede karşısındaki oyundaşına basık bir sesle, "Tra-la-la...bum, bum...' diye fısıldar, sonra da ekler: 'Ben gidip kanepeye oturuyorum!'

"Baş erkek oyuncu yarım tonla buna karşılık verir: 'Tra-la-la... bum, bum...' vb. Sonra: Ben de kanapeye geçip bir dizimin üzerinde çöküyor ve elinizi öpüyorum!'"

"Öğleyin kendi tiyatromuzdaki provaya giderken, sözünü ettiğim tiyatrolardan birinin sabah provalarından çıkmış, çevrede gezinmekte olan bir oyuncusu ile sık sık karşılaşırız.

"Bu oyuncu, 'Nereye gidiyorsunuz?' diye sorar. 'Provaya.' 'Ne? öğleyin! Böyle geç bir saatte!' Hiçbir art niyet beslemeden, hayret-

le bunları söyleyen oyuncu, kendi kendine şöyle düşünür: 'Ne uykucu, ne uyuşuk yaratık!' Sonra da yüksek sesle ekler: 'Bir tiyatro bu çalışma ile nasıl ayakta kalır! Ben provamı çoktan yaptım bitirdim. Koca bir piyesi baştan sona geçtik! Biz çalışmaya saat dokuzda başlarız.' Bu son tümce, bizim, çalışmaya geç kalmış gibi görünen oyuncumuza yukardan bakan mekanik - sanatçı tarafından tam bir öğüngenlikle söylenmiştir. Yeterince söyledim söyleyeceklerimi. O tür tiyatrolarda 'Sanat' denilen şeyin ne anlama geldiğini, nasıl anlaşıldığını da çok iyi bilirim.

"Benim şimdiki sorunum şudur: iyi tiyatrolarda, makinemsi oyuncular için gerekli, hatta ideal olan demir disiplinle sıkı düzene gerçekten inanan, özgün sanat uğrunda içtenlikle çaba gösteren bir çok yönetmen var. Gerçek bir sanatçının çalışma koşllarını, ortaya koyduğu ürünü bir kayıt memuru, bir sayman, bir veznedar kafasıyla değerlendiren bu tür insanlar nasıl olur da sanatsal başarı peşinde koşan bir kurumun yönetiminde görevlendirilir? Bu başarının nasıl gerçekleştirileceğini anlamaktan uzak olan böyleleri, 'öğleye dek uyuyan, repertuvar bürosunda hazırlanan rol dağıtım çizelgeleri yüzünden sonsuz kargaşaya neden olan, gerçek oyuncuların, sevdikleri sanatlarının mihrabına ne kadar çok sinir gücü, yaşam gücü, en yücesinden coşkusal patlamalar yığdıklarından habersiz olurlar da tiyatro gibi bir sanat kuruluşunda iş başında bulunabilirler?

"Adi ticari ya da banka kâtibi zihniyetli bu tür idarecilerden nasıl kurtulabiliriz? Dahası, gerçek sanatçıların asıl amaçlarının ne olduğunu, onlara nasıl davranılması gerektiğini bilen, anlayan, hisseden, kimseleri nerede bulacağız?

"Bu arada ben, oynadıkları rollerin büyüklüğüne, küçüklüğüne bakmadan, zaten aşırı derecede yük altına girmiş bulunan gerçek sanatçıları daha da zora koşmak isteyerek diyorum ki: bu sanatçılar, perde aralarıyla sahneye giriş aralarındaki dakikalardan, provalar arasındaki saatlerden oluşan tüm boş zamanlarının hepsini teknikleri üzerinde çalışmaya versinler.

"Böyle bir çalışma için, size daha önce rakamlarla tanıtlamış olduğum gibi bol zaman vardır."

"Evet ama, siz, zavallı oyuncuyu tüketmek, güçsüz, soluksuz bırakmak istiyorsunuz!"

"Yo, hayır, hiç de öyle değil. Bir oyuncu için asıl tüketici olan, sahneye girişini beklerken giyinme odalarında dolanıp durmasıdır."

"Kişisel yaratıcı girişimden yoksun bir çok oyuncu vardır. Bunlar rollerini kendi imgelemlerinin yardımı ve bilinçaltımn katkısı ile tiyatro dışında hazırlamayı bilmezler. Provaya gelirler, birileri tarafından eyleme geçirilinceye kadar bekler dururlar. Böyle edilgin yaratıhşh sanatçıların ruhunda, yönetmen, uzun çabalar sonunda kimi zaman kıvılcımlar çaktırmayı başarabilir. Ya da bu tembel kişiler, seyrettikleri kişilerin ateşlerinden zevk alabilirler, onları izleyerek piyese ilişkin duygularından etkilenebilirler. Eğer yetenekli iseler, başkalarının duyumlarını izleye izleye kendi duygularını hareket getirebilirler, böylece de yaratıcı tepileri zayıf bu tür sanatçıları, bulundukları ölü noktadan kurtarıp harekete getirmek için ne kadar çok emek, buluş, sabır, sinir gücü ve zaman gerektiğini ancak yönetmenler bilir. Böyle durumlarda, kadınlar, işveli ve cilveli davranışlarıyla, şöyle diyerek kendilerini bağışlatmaya çalışırlar! 'Ne gelir elimden? Hissetmedikçe rolümü oynayamam ki. Tepi (duygu) gelir gelmez her şey yoluna girecektir.' Bunu öyle bir gurur ve övüngenlikle söylerler ki, duygunun uyanması süreci belli bir esinin, bir dehanın göstergesi olduğu sanısı uyanır sizde.

"Başkalarının emeğinden ve yaratıcıhğından yararlanan bu tür tembellerin, bütün grubun başarısına sınırsız derecede engel olduğunu açıklamama, bilmem gerek var mı? Temsillerin, çoğunlukla haftalarca gecikmesi bunların yüzündendir. Bunlar yalnız kendi çalışmalarında yavaş davranmakla kalmıyorlar, başkalarının da hızını kesiyorlar. Karşılarında oynayan oyuncular onların bu uyuşukluklarını yenmek için olağanüstü çaba göstermek zorunda kalıyorlar. Bu da aşırı oynamayı gerektirdiği gibi, özellikle rollerinde henüz yeterince rahata, güvene ermemiş olanların çalışmalarına büyük zarar vermektedir. Çalışkan ve dürüst oyuncular, doğru replik alamadıkları zaman, karşılarında oynamakta olan bu miskinleri harekete getirmek için çok büyük çaba harcıyorlar, bu yüzden de kendi oyunları bozuluyor. Kendilerini dayanılmaz bir duruma düşürdükleri gibi, yönetmenin dikkatini genelden saptırıp onların özel tutumları üzerinde toplamasına neden olmakla da oyunun akışını kolaylaştıracak yerde engelliyorlar. Sonuç olarak, edilgin bir kadın oyuncunun, yaşama uygun, doğru coşkularla oynayacak yerde, abartıh

ve yanlış oyunuyla yalnızca provaya değil, oyundaşlarına da zarar verdiğini görmekteyiz. Bir üçüncü ya da dördüncü oyuncunun dikkatinin sapması için yalnızca iki oyuncunun yanlış yola sapmaları yeter. Evet, tek bir oyuncu, rayına oturmuş, güzel güzel gitmekte olan koca bir temsili yoldan çıkıp uçurumdan aşağı yuvarlayabilir. Zavallı yönetmen! Zavallı oyuncular!

"Diyebilirsiniz ki, en iyisi, yaratıcı gelişimi ve tekniği gelişmemiş bu tür oyuncuları kapı dışarı etmektedir. Ne yazıktır ki, aralarında pek çok yetenekli kimseler var. Az yetenekli oyuncular bu derece edilgin olmaya cesaret edemezler; daha yetenekli olanlar ise, kaygısız, rahat köşelerine çekilirler; bunlar işlerine bağlı olduklarına içtenlikle inanmakta ve esinin gelip kendilerini harekete getirmesini beklemekte, bu bekleyişi bir hak olarak görmektedirler.

"Bütün bunlardan anlıyorsunuz ki, prova sırasında bir oyuncunun başkalarının çalışmalarından yararlanmaya hiç hakkı yoktur. Oyuncu kendi rolünü yaşama kavuşturacak coşkuları kendisi arayıp bulmalıdır. Bir temsildeki her oyuncu böyle yapacak olsa, yalnız kendisine değil, bütün öteki oyundaşlarına, da yardım etmiş olur. Tersine, her oyuncu başkalarına bağımlı kalırsa, tam bir girişimsizlik kendini gösterir. Yönetmen, herkesin yapacağı işi tek başına yapamaz. Oyuncu bir kukla değildir.

"Böylece, her oyuncunun kendi yaratıcı istencini ve tekniğini kendisinin geliştirmek zorunda olduğunu anlıyorsunuz. O da bütün ötekilerle birlikte, evinde olsun, provada olsun, rolünü her zaman bütün gücüyle oynayarak payına düşen yaratıcı katkıda bulunmakla yükümlüdür."

8

"Sanatımız, dolayısıyla da tiyatromuz için sorun, bir piyesin ve o piyesteki karakterlerin içsel yaşamını dile getirmek; bu yaşamın özünü - yazarı ve/ya da ozanı, yapıtını yaratmaya zorlayan düşünceyi fiziksel ve dramatik yollarla anlatıma kavuşturmaktır.

"Kapıcısından biletçisine, vestiyerindeki kızdan yer göstericisine, kısaca seyirci ile ilişkiye giren yöneticilere, büroda çalışanlara, en sonunda oyunculara varıncaya dek tiyatroda görev alan herkes - piyes yazarının, bestecinin yaratılarına katkıda bulunurlar. Bu kişilerin hepsi sanatımızın temel amacına bağlıdırlar ve ona hizmet

ederler. Hepsi, ayrıksız (istisnasız) temsile katılırlar. Bunlardan herhangi birinin herhangi bir ölçüde temel amacımızın gerçekleşmesine engel olması halinde, topluluğunuzca, onun, istenmeyen kişi olduğu belirtilmelidir. Tiyatro idarecilerinden biri, seyircilerden birine saygısız davranacak olursa onun sinirlerini bozduğu gibi bizim sanatımızın genel amacına da bir darbe indirilmiş olur. Eğer tiyatro soğuk, pis ve düzensizse, perde vaktinde açılmazsa, temsil çok uzaksa - o zaman seyircinin ruh durumu bozulur; piyes yazarının, yönetmenin, idarenin, oyuncular topluluğunun ortaklaşa emeği ile iletilmek istenen temel duygularla düşünceler havada kahr, seyirciye ulaşamaz. Seyirciler oyuna ilgi göstermenin gereksizliğine inanmışlardır, oyun bozulmuştur, tiyatro toplumsal, sanatsal, eğitsel anlamını yitirmiştir artık.

"Piyes yazarı, besteci, oyunda görevli oyuncular topluluğu - bunların hepsi sahnede, kendilerine düşen oranda gerekli havayı yaratmaya çalışırlarken, idareye bağlı kişiler de ister salonda seyirciler için, ister sahne gerisinde oyuna hazırlanan oyuncular için olsun, aynı havayı, aynı ruh durumunu hazırlamaya özen gösterirler. Seyirci de oyuncu kadar, tiyatro temsilinin etkin bir katılımcısıdır. Bu nedenle o da kendi rolüne hazırlanmak, piyes yazarının kendisine iletmek istediği izlenimlerle düşünceleri alabilmesine elverecek uygun bir ruh durumunda bulunmak zorundadır.

"Tiyatrodaki bütün çalışanların, sanatımızın bu kesin amacına mutlak bağımlılığı, yalnız temsiller sırasında değil, provalar sırasında, hatta günün ve gecenin öteki saatlerinde de geçerliliğini korumaktadır. Eğer bir prova herhangi bir nedenle verimsiz olursa, onu verimsiz hale getirenler sanatımızın genel amacını baltalamış sayılırlar. Sanatçılar ancak belirli koşullar altında başarılı çalışabilir, hareket edebilirler. Bu koşulları bozan biri, hem sanatına, hem de üyesi olduğu topluma ihanet etmiştir. Kötü bir prova rolü bozar, bozulan rol, oyuncuyu, piyes yazarının düşüncelerini seyircilere iletmekten alıkoyar, başka bir deyişle, oyuncunun temel görevini yapmasına engel olur."

Bölüm XV

BAŞARIYA GİDEN YOLLAR

1

Bugün Rakhmonov'u evinde ziyaret etmek fırsatını buldum. Harıl harıl çalışarak bir şeyler hazırlamaya uğraşıyordu. Çiziyor, kesiyor, yapıştırıyor, boyuyordu. Çalıştığı oda karısını çileden çıkaracak bir kargaşa içindeydi.

"Ne hazırlıyorsunuz?" diye ilgiyle sordum.

"Küçük bir sürpriz. Bütün bunları oyun olsun diye yapmadığıma emin olabilirsiniz. Eğitsel bir amacı da var yaptıklarımın. Yarından itibaren bir tane değil, bir yığın flama yapmak zorunda kalacağım."

Büyük bir hoşnutlukla bunları söyledikten sonra şöyle sürdürdü sözlerini:

"Eski flâmalara benzememeli yapacaklarım: o kadar güzel olmalı ki, okulumuzun duvarlarına asabilelim. Ne iş ya! Tortsov flâmaları görmeye gelecek. Sonra asacağız onları, tüm oyunculuk sistemimizin ne olduğunu tastamam ve çok etkili bir biçimde böylece dile getirmiş olacağız. Bilirsiniz, herhangi bir şey hakkında tam bir fikir edinmek isterseniz,delikanlım, o şeyi kendi gözlerinizle görmelisiniz. Bu hem önemli, hem de yararlı bir gerçektir. Resimler ve gördüğünüz şeyler aracılığı ile her şeyi, bu arada sistemin çeşitli kesimleri arasındaki ilişkileri daha iyi anlayabilirsiniz."

Bundan sonra Rakhmanov, tasarladığı düzenlemenin nedenini açıklamaya başladı. Artık okuldaki eğitimimizin doruk noktasına gelmiştik.

Rakhmanov, acele ile, "Kuşku yok ki, konumuzu ancak en genel çizgileriyle gözden geçirmiş bulunuyoruz," dedi. "Öğrendikle-

rinizi bir daha incelemek için, aynı konuya yüz kez, gerçekte ise, bütün yaşamınız boyunca tekrar tekrar dönüp geleceğiz. Ne kadar dönersek o kadar iyidir. Yarın bilgilerimizi toplayıp önümüze koyacağız ve ne kadar ilerlediğimizi göreceğiz. İşte sürpriz bu!''

Gururla, hatta çocukça bir sevinçle önündeki araç gereç yığınını işaret etti.

''Bugün burada yaptığımız her şeyi yarın okula yerleştireceğiz. Hepsi son derece düzenli olacak ve şu iki yılda neler başardığımızı gün gibi ortaya koyacak.''

Sürekli konuşma Rakhmanov'un çalışmasını kolaylaştırdı.

Yardım etmek üzere tiyatrodan iki aksesuvar memuru girdi içeri. Ben de işe koyuldum ve gece geç vakte kadar orada kaldım.

2.

Bugün Rakhmanov bize bütün flâmaların, bantların, bezlerin, salonun sağ duvarında sergileneceğini söyledi. Duvar boydan boya, bir oyuncunun içsel ve dışsal iki yönlü hazırlığının yansıtılmasına ayrılmış olacaktı.

''Anlıyorsunuz ya dostlarım, sağdaki duvarda bir oyuncunun, soldaki duvarda da bir rolün hazırlıklarına yer verilecek. Bize düşen, her bandın, her bezin, her flâmanın plândaki özel yerini bulup öğrendiklerinize uygun bir düzen içinde ve göze hoş görünecek biçimde yerleştirmektir.''

O, konuşmasını bitirince, dikkatimiz yalnızca sağ duvarda toplandı ve duvarın ikiye bölünmüş olduğunu gördük. Rakhmanov'un plânına göre, bölümlerden biri, oyuncunun içsel niteliklerinin hazırlıklarına katılan etmenlere, öteki de fiziksel niteliklerinin hazırlıklarına katılan etmenlere ayrılacaktı.

''Dostlarım, sanat düzen ister. Öyle ise, biz de, burada geçirdiğiniz süre içinde bütün öğrendiklerinizi ve şu anda kafanızın içinde karmakarışık bir kitle halinde dalgalanıp duran ne varsa hepsini belleğinizin raflarına yerleştirelim.''

Şakacı Vanya'nın da katılmasıyla bütün bantlar, flâmalar, bezler salonun sağ yanına taşındı. Vanya ceketini çıkardı, üzerinde, Pushkin'in - ''Coşkularda içtenlik, belirli koşullar içinde duyguların gerçekliği, işte piyes yazarından beklediğimiz,'' sözleri yazılı bü-

yük ve güzel bir flâmayı eline aldı. Her zamanki tez canlılığı ile merdivenin tepesine fırlamış, flâmayı üst sol köşeye çivilemeye hazırlanıyordu. Fakat Rakhmanov ivedilikle önledi onu.

"Aman Tanrım, ne yapıyorsunuz?" diye haykırdı. "Onu oraya kesinlikle asamazsınız! Yaptığınız doğru değil!"

Vanya, coşku ile, "Ama yakıştı buraya! Yemin ederim, yakıştı!" dedi.

Rakhmanov, onu inandırma çabası ile, "Delikanlım, hiç anlamı yok bunun," dedi. "Siz temellerinizi hep tepeye mi koyarsınız? Nedir aklınızdan geçen? Şunu söyleyeyim ki, Pushkin'in bu sözü her şeyin özüdür, temelidir. Bizim yöntemimiz, tümüyle, bunun üzerine kurulmuştur. Unutmayın! Buna, yaratıcı temelimiz de diyebilirsiniz. Onu kendi parolamızla birlikte aşağıya, duvarın sadece bir kesiminin altına değil de en önemli yere, *rolü yaşama ve fiziksel koşullar içinde giydirip kuşatma* sürecindeki etmenle eşdeğermişcesine duvarın her iki bölümünün ortasına germek isteyişimizin nedeni işte budur. Bakalım bu şeref köşesi neresi olabilir? Sağ duvarın tam ortasındaki yer, işte şurası. Asın Pushkin'in sözlerini oraya!"

Paul ile ikimiz, Vanya'nın flâmayı gösterilen yere germesine yardım ettik. Ve duvarın hemen altına çivilemeye hazırlandığımız sırada, Rakhmanov yeniden araya girdi. Duvarın iki kesiminin hemen altına, üzerinde. *Bir Aktör Hazırlanıyor* sözcükleri bulunan dar ve uzun, koyu renkli bir flâma koymamız gerektiğini söyledi. Bu duvarda her şey nasıl yerini bulmuşsa, o flâma daha da çok dikkati çekecek biçimde bir uçtan bir uca gerilmeli.

"Bu, bütün öteki flâmaları kuşatmalı, özümlemeli. Bunun ne demek olduğunu bir düşünün!"

Vanya ile aksesuvar memurlarından biri, flâmayı uygun yere yerleştirirken, Rakhmanov ile ben de öteki bantlarla bezleri gruplandırma ve sanatlıca düzenleme işiyle görevlendirdiğimiz teknik ressamımız Nicholas'ı izliyorduk.

"Ama, Nicholas, delikanlım, siz yerdeki işlerin bir kısmını, ana yer planını yapmayı üstlendiniz. Peki, üzerinde *Eylem* yazılı bezi ne diye ta tepeye asıyorsunuz? Nedir aklınızdan geçen? Bu bez aşağıya, Pushkin'in parolasının tam yanına inmelidir, ikisi de çalışmamızdaki önemleri yönünden bizce eşdeğerlidir."

Başka bir uzun bezle uğraşmakta olan Vanya, "Bunları birbirin-

den ayırmak zor olur sonra. Hepsi aynı renk,'' diye bağırdı.

Rakhmanov, duvarın aşağısında, Pushkin'in vecizesinin sağında bir yeri işaret ederek, *''Bilinçaltı yolu ile bilinç''*, ''İşte bir vecize daha; dilerseniz buna da üçüncü vecize diyebilirsiniz,'' dedi.

''Güzel. Bu duvarın her iki kesimi için gerekenlerin hepsini seçip ayırmış bulunuyoruz. Şimdi, daha üst kesimin sağına ve soluna neler gelecek, onları seçmek durumundayız. Sola, *Psiko-tekniği,* sağa da *Dışsal-tekniği* koyalım. İşte bezler orda.Her biri, oyunun hazırlığının yarısını simgelemektedir. Büyük bir iş değil mi? Geri kalan bütün ayrıntıları orada bulacağınızdan emin olabilirsiniz. Şu küçük flâma sürüsüne bakın. Hepsi de aynı biçim ve renkte. Bunlar *içsel yaratıcı durum*un oluşmasına katkıda bulunan ögelerdir. Bakınız, işte bunlardan *Gerçeklik duygusu, Coşku belleği, Dikkat, Birimler ve amaçlar.''*

Rakhmanov'un yüzü bulutlandı, ''Durun,'' dedi, ''onları yukarı koyamazsınız daha, bir eksiğiniz var.''

Birkaçımız birden, ''Nedir eksiğimiz?'' diye sorduk.

''Oyuncunun her iki yönden hazırlığında önemli, hem çok önemli bir etmen de, önceden bildiğiniz: *Zihin, İstenç, Duygular* üçlüsüdür.'' Oyuncunun eğitiminin iki yönünü simgeleyen bezlerin yukarısına, bir sıra halinde, bu üç bezin yerleştirilişini dikkatle izlemekte olan Rakhmanov, ''Zamanı gelince anlayacağınız gibi, bu flâmalar birincil derecede önemlidir,'' diye sürdürdü sözünü.

Üzerinde, derslerimizde incelediğimiz bütün ögelerin adları yazılı daha küçük flâmaların büyük çoğunluğu kaldı yerde.

Rakhmanov, ''Onları da renk renk çizgili bir tente görünümü verecek biçimde yerleştirin,'' diye buyurdu.

Daha fazla düşünmeden, Psiko-teknik'e (imgeleme, Dikkate, Gerçeklik duygusuna vb.) ilişkin bütün ögelerin flâmalarını, üzerlerinde yaptığımız çalışma düzeninde, yerlerine asmaya başladık. Fakat sıra dışsal tekniğin flâmalarını asmaya gelince, hangisinden başlayacağımızı bilemedik, durup kaldık.

Rakhmanov, ''Eğitiminize, *Kasların gevşemesi* çalışmalarıyla başladınız,'' diyerek belleğimizin canlanmasına yardımcı oldu. Kasları ıslak urgan gibi gergin olduğu sürece, bir insanın eyleme geçebilmesi olanaksızdır. Katı kaslar gergin kablolara, bu koşullar altında beliren coşkular da örümcek ağlarındaki gerginliğe benzer. Bir

örümcek ağı bir kabloyu kıramaz. İşte bu nedenledir ki, dışsal tekniğin ilk öğesi olarak *Kasların gevşemesi* bandını asmamız gerekir.

Ondan sonra, jimnastik, dans, akrobasi (meç, kılıç ve hançerle yapılan) eskrim, güreş, boks, duruş, yürüyüş, tavır, hareket, her yönü ile fiziksel eğitimi içeren *anlamlı (Anlatımlı) Vücut eğitimi* flâmasmı astık. *Jest ve Hareketlerde yumuşaklık* ile (Soluk alıp verme, sesi yerleştirme, şarkı söyleme eylemlerini içeren) *ses* ayrı bantlar üzerinde yerlerini aldılar.

Bundan sonraki yeri *Konuşma* doldurdu. Bu kavram, konuşma biçimini (Diksiyon), susmaları, tonlamayı,sözcükleri, tümceleri - kısaca, tüm konuşma tekniğini kapsamaktaydı. Daha sonra, *Dışsal hız ve tartım* geldi. Psiko-teknik ögeler açısından fiziksel deneyimlere uygun düşen öteki flâmalar duvarın sol yanına aynı düzende asıldı.

Mantık ve duyguların tutarlılığı bandını astıktan sonra, *Mantık ve fiziksel eylemlerin tutarlılığı* için bir bant daha hazırlamaya girişlik. Böylece *Dışsal kişiliklendirme, içsel kişiliklendirme* ile dengelendirilmiş oldu.

Duvarın dışsal tekniğe ilişkin kesiminde sırasıyla şunlar yer almaktaydı: *Dışsal Sahne Çekiciliği, Denetim ve Sonuçlandırma, Disiplin, Ahlâk, Toplulukta Beraberlik Duygusu.*

Şimdi geriye üç flâma kalmıştı bunlara eklenecek; her grup ögenin üstüne bir tane solda, *İçsel yaratıcı durum,* sağda, *Dışsal yaratıcı durum,* üçüncü olarak bunların ikisini de kapsamına alan *Tüm yaratıcı durum* flâmaları. Bunların yukarısına da, üzerinde hiç yazı bulunmayan uzun bir bez gerdik.

Daha sonra, Rakhmanov, bize tekniğin çeşitli kesimleri arasındaki iç çelişkiyi simgeleyen bir şeridi flâmadan flâmaya gerdirtti.

İçsel yaratıcı güçleri simgeleyen üç kavramlı flâma, *Zihin, İstenç, Duygu* - üst sıradaki içsel ve dışsal teknik ögelerin küçük bantlarına ayrı ayrı bağlanmıştı. Bu üçlünün bantları nasıl yukarı doğru uzatılmak zorunda kalmışsa, sol yandaki içsel yaratıcı durum ile sağ yandaki dışsal yaratıcı durum flâmalarının her ikiside şeritle üstlerinden tüm yaratıcı durum flâmasına bağlanmıştı.

Birini ötekine, ötekini berikine bağlayalım derken, sonuçta öyle bir şeritler karmaşası meydana geldi ki, asıl amaç anlamını yitirdi. Bu yüzden, orta değerdeki şeritleri feda etmeye, sadeliği sağlamak

için genel ilişkiyi bir kaç şerîtle göstermeye karar verildi.

Biz çıkarken, ortalığı süpürmek üzere içeri giren yaşlı kapıcı, telâşla, "Bu ne pislik böyle!" diye söylendi. Nicholas geride kalmış, son durumun planını çıkarmaya çalışıyordu.

3

Tortsov, koltukları kabarık bir Rakhmanov'la içeri girdi. Flâmaları, bantları inceledikten sonra şöyle haykırdı:

"Olağanüstü, Rakhmanov! Sade ve güzel. Bir aptal bile aynı şeyi söyler. İki yıla sığdırdığımız eğitim ve öğretim planından gerçek bir tablo yaratmışsınız. Toplu çalışmamızın başında öğrencilere söylemem gerekli olacak her şeyi işte ancak şimdi sistemli bir biçimde söyleyebilirim.

"Dram sanatının yönlendirici başlıca üç ilkesini sizlere anlattıktan sonra, bir rolün nasıl yaşanacağı konusunu daha yakından incelemeye, kendimizi bu doğrultuda hazırlamak için de yoğun bir çalışmaya giriştik. İki yıllık kursumuz sadece buna ayrıldı." Konuşurken bütün duvarı alt yanında boydan boya kaplayan uzun bantları işaret etti.

"Geçmişteki açıklamalarımın tümünden, oyunculuk yöntemi adını verdiğimiz yöntemin dayanaklarını öğrenmiş bulunuyorsunuz."

Tortsov, "Bu dayanaklardan birincisi," dedi, "bildiğiniz gibi, etkinlik ilkesidir ve karakterin imgeleriyle coşkularını değil de, *bir rolün içindeki imgelerle, tutkularla* oynamaktır, oynadığımızı göstermektir.

"İkincisi, Pushkin'in şu ünlü sözüdür; der ki Pushkin: oyuncunun işi duygu yaratmak değil, yalnızca, *gerçek duyguların kendiliğinden doğmasını sağlayacak belirli koşulları yaratmaktır.*

"Üçüncüsü, bilinç tekniği yolu ile sanatsal gerçeğin bilinçaltı yaratılışı sözcükleriyle anlatabileceğimiz, kendi doğamızın organik yaratıcılığıdır. Bizim oyunculuğa yaklaşmamızda gütüğümüz başlıca amaçlardan biri, organik doğa ile onun bilinçaltı yaratıcılığına uzanan işte bu doğal uyarandır.

"Biz aslında bilinçaltını değil, yalmzca ona giden yolları incelemekteyiz. Birlikte yaptığımız tüm çalışmalar boyunca arayıp durduğumuz ve sınıfta tartıştığımız şeyleri anımsayın. Bizim kuralları-

mız bilinç altına ilişkin çürük, belirsiz varsayımlar üstüne kurulmuş değildir. Tersine, alıştırmalarımızda, kurallarımızda sürekli olarak bilinçaltını kendimize temel edinmiş ve onu kendi üzerimizde olsun, başkalarının üzerinde olsun, yüzlerce kez denemişizdir. Değişmez, sağlam yasaları, bilgimizin, yaptığımız deneyimlerle alıştırmaların tek dayanağı olarak benimsemişizdir. Bilinçaltının bilinmeyen evrenine giden yolu bize gösteren, bu evrenin zaman zaman içimizde canlanmasına olanak veren yalnızca bu yasalardı.

"Her ne kadar bilinçaltı üzerine bir şey bilmiyor idiysek de, onunla ilişki kurmanın tepki (refleks) ile ona yaklaşmanın yollarını gene de arayıp durduk.

"Bilinç tekniğimiz bir yandan bilinçaltımızın harekete geçirilmesini, öte yandan da bir kez harekete geçtikten sonra ona engel olmamayı öğrenmeye yönelmişti."

"Yaratıcı çalışmamızın her anında ve adımında duygularımız tarafından canlandırılıp harekete getirilmesi gereken bu süreç, oyunculuk yönünden çok önemlidir. İçtenlikle, gerçekten yaşamadığımız coşkular etkisiz kalır ve çalışmamızı bozar. *Bir rolü yaşayamazsanız, o rolde sanat olamaz.* Kursumuza başlarken bu inançla yola çıkmamızın nedeni işte budur.

"Bu, yukarıdaki görüşü tastamam kavradığınız ve onu uygulamaya dönüştüreceğiniz anlamına mı gelir?

"Hayır. Böyle bir sonuca varmak yanlış olur. Çünkü bu süreç, bizim oyuncu olarak tüm çalışmanız boyunca sürdüreceğimiz bir şeydir.

"Sınıfta gördüğünüz eğitim, yaptığınız alıştırmalar size yardımcı oldu ve olacaktır da: Fakat bundan ötesi, rol üzerinde yapacağınız çalışmalarla sahne üzerindeki yaşamınıza bağlıdır.

"İkinci yılımız, oyunculuğun dışsal yönüne, fiziksel aygıtımızın eğitilip işletilmesine ayrıldı. Siz buna duvarın sağ yanını vermişsiniz.

"Ben bir tiyatroya gittiğim zaman, her şeyden önce, rolünüzdeki en ince ayrıntılarla değişiklikleri görmek, anlamak, bilmek ve sizinle birlikte hissetmek isterim. Bu nedenle, siz, gözle görülmeyen içsel yaşamınızı görmemi sağlamak zorundasınız.

"Rolü için gerekli bütün yüce, ince, derin duygulara sahip olan bir oyuncunun, bu duyguları, kabataslak hazırlanmış dış fiziksel anlatım araçları yüzünden tanınmaz derecede bozup çarpıttığı sık

görülen bir olaydır. Gövde, oyuncunun duygularını ve o duyguları nasıl yaşadığını bana iletmezse, karşımda, akortsuz, adi bir çalgı ile konser vermeye zorlanan usta bir müzikçi görür gibi olurum. Zavallı müzikçi! Coşkularının bütün ayrıntılarını başkalarına iletmek için var gücüyle çırpınır durur. Piyanonun sert tuşları müzikçinin vuruşlarına aldırmaz, yağsız pedallar gıcır gıcır gıcırdar, teller bozuk düzen ses verir. Bütün bunlar bir sanatçının büyük çaba harcamasına ve acı çekmesine neden olur. Canlandırılan bir rolde insan ruhunun yaşamı ne derece karmaşık ise, o ruhu kaplayan fiziksel biçimin de o ölçüde duyarlıklı, etkileyici ve sanath olması gerekir. Bu da bizim dışsal tekniğimiz, gövdece anlatımlılığımız, sesimiz, diksiyonumuz, tonlamamız, sözcükleri, tümceleri kullanış biçimimiz, konuşmalarımız, yüz anlatımımız, hareketlerimizdeki yumuşaklık, yürüyüş biçimimiz konularında çok iyi hazırlanmış olmamızı zorunlu kılar. Sahnede bulunduğumuz sürece, içsel yaşamımızda meydana gelen en ince dönüşler, değişmeler, bu dönüşlerle değişmelere karşı en üstün düzeyde duygululuk; bunlar, hissedilmeyen her türlü hava değişikliğini yansıtan en hassas barometreler gibi olmalıdır.

"İşte bu nedenle, fiziksel aygıtınızı doğal gücünüzün en son sınırına dek eğitmek, ivedilikle ve öncelikle ele almamız gereken bir konu olarak benimsenmiştir. Doğanın, gözle görülmez duygularınızı dışsal yapı içinde sunmakla görevlendirdiği gövdenizi, gövdenizin her kesimini, bu önceden belirlenen karmaşık eylemin gereklerine duyarlılık gös.erecek hale gelinceye kadar geliştirme, düzeltme ve uyumlu kılma doğrultusundaki çalışmalarınızı sürdürmelisiniz.

"Gövdenizi doğa yasalarına göre eğitmelisiniz. Bu ise, çok çalışma ve çok direnme anlamına gelir?"

4

Tortsov, okul duvarındaki şemadan yararlanarak görüşlerini açıklamayı sürdürdü.

Duvardaki üç flâmayı göstererek, "İçsel yaşamımızda tek değil, üç itici gücümüzün, *Zihin, İstenç, Duygular,* üç baş oyuncumuz bulunduğu gerçeğini bilmektesiniz," dedi.

"Bunlar çalgıları başında üç organiste benzemektedir, onlarm üstünde asılı olan üç küçük bez de içsel ve dışsal bir yaratıcı durumun

kapsamı içinde yer alan çeşitli ögeler arasında tını yayan bir organın borularını andırmaktadır."

Sözlerini burada kesti, küçük bezlerin düzeninde bir değişiklik yaptı. Bu bezlerin çalışmamızdaki işlev derecelerine göre bir sıra izlemeleri gerektiğini belirtti. Bunu da şöyle açıkladı:

1. Yaratıcı süreç ozanın, yazarın, oyunu yönetenin, oyuncunun, sahne ressamı ile oyuna katkıda bulunan daha başkalarının imgesel yaratımlarından doğduğuna göre, ilk sırayı da *İmgelem ve onun yaratıları, Büyülü eğer, belirli koşullar* almalıdır. (Burada kullanılan bu ve daha başka bir çok terim *Bir Aktör Hazırlanıyor*'da açıklanmış ve tanımlanmıştır - Yayımcı.)

2. Tema bir kez saptandıktan sonra kolayca işlenebilecek bir biçime sokulmalı, dolayısıyla da Amaçlarına göre Birimler'e ayrılmalıdır.

3. Üçüncü evre, Dikkat'i bir nesne üzerinde yoğunlaştırma evresidir, amaca işte o nesnenin yardımıyla ya da hatırı için erişilir.

4. Amaca ve nesneye can vermek isteyen oyuncuda yaptığına inanç ve *Gerçeklik Duygusu* bulunmalıdır. Bu öge, seridekilerin dördüncüsüdür. Gerçeğin bulunduğu yerde basmakalıp yönteme, yapmacıklığa, yalana yer yoktur. Her türlü yapmacıkhğın, her türlü klişe ve lastik damga oyunculuğun can düşmanıdır bu öge.

5. Daha sonra, oyuncuyu eyleme çekip götüren istek gelmektedir. Bunu, oyuncunun gerçekten inanabileceği geçerlilikte bir amacın, amaçların zorlamasız yaratılışı izler.

6. Bu noktada sıra, *Duygu-düşünce Alış-Verişi'ne gelir.* Ki bu ilişki değişik biçimler içinde eyleme dönüşür ve bir amaca yönelir.

7. İlişkinin bulunduğu yerde *Uyma* gereksinimi vardır ve bunlar yanyana durmalıdırlar.

8. Oyuncu, uyuyan duygularını uyandırıp harekete geçirmek için *İçsel hız ve Tartım*'a baş vurmalıdır.

9. Bütün bu ögeler, *Yinelenmiş Duygular*'ı özgür anlatıma kavuşturmak ve *Coşkularda içtenlik yaratmak* amacıyla *Coşku belleği*'nin kapılarını açar. Bu nedenle bunlar da dokuzuncu sırayı alırlar.

10. Sırasımn sonunda *Mantık ve Süreklilik* bulunmaktadır. Tortsov bu konuda şunları söyledi:

"İster imgelemin bulgularından, ister önerilmiş koşullardan, dikkat nesnelerinden, birimlerle amaçlardan ve daha başka basamak-

lardan söz edelim, çalışmamızın her evresinde durup dinlenmeden *mantık ile süreklilik*'ten dem vururuz. Ben buna yalnızca şunu ekleyebilirim: bütün bu ögeler oyuncuların sahip oldukları ve bizim henüz ayrıntılarıyla inceleyemediğimiz bir çok yetenekler ve öteki ögelerle ilişkileri açısından birincil derecede önemlidir.

Tortsov, "Mantık ve süreklilik olmadan herhangi bir şey yapabilir miyiz?" diye sordu. "Haydi bakalım, çözüm şu sorunu: Kilitleyin o kapıyı, sonra da içinden geçerek öteki odaya gidin. Yapamazsınız bunu değil mi? Öyle ise, şu soruya yanıt vermeye çalışın: Eğer burası şimdi zifiri karanlık olsaydı, bu ışıı nasıl yakardınız? Bunu da yapamazdınız değil mi?

"Eğer çok gizli bir sırrınızı bana açmak isteseydiniz, bağırarak mı söylerdiniz?

"Çoğu piyeslerde kadın ve erkek kahramanlar birbirlerine kavuşmak için ellerinden geleni yaparlar; her acıya, her işkenceye katlanırlar, engellerle umutsuzca savaşırlar; istenen sonuca ulaşıp da sarmaş dolaş olur olmaz her şey sona ermiş ve artık piyes bitmişcesine hemen ateşleri söner, birbirlerine karşı soğuk bir tavır alırlar. Seyirci bütün gece bu sevgililerin coşkularındaki içtenliğe inandıktan sonra, sevgilileri oynayan baş oyuncuların, rollerini mantıklı ve tutarlı bir plan içinde geliştirmemeleri yüzünden davranışlarına yansıyan soğukluktan ötürü düş kırıkhğına uğramaz olur mu?

"Hangi konuda olursa olsun, yaratıcıhk mantıklı olmalı ve süreklilik göstermelidir. Hatta mantık dışı ve tutarsız hareketler bile, bütün piyesin, bütün bir oyunun mantıklı planı çerçevesinde temsil edilmelidir.

"Size mantıktan, süreklilikten, eylemden, imgelemden, belirli koşullarla çalışmamızda yer alan öteki benzer evrelerden uzun uzun söz ettim.

"Eğer şimdi, düşünme ve konuşmaya ilişkin mantıkla süreklilikten söz edecek olsaydım, yalnızca, ikinci ders yılımızda üzerinde çalışmalar yaptığımız konular hakkında söylediklerimin çoğunu yinelemekle yetinirdim.

"Bununla birlikte, bütünüyle bu konunun önemli yönünü oluşturan *mantık ve duyguların sürekliliği* üzerine sizlere birşeyler söyleyememekten üzüntü duymaktayım.

"Bir uzman olmadığım için bu konuya bilimsel açıdan yaklaş-

maya cesaret edemem. Hatta uygulama açısmdan da yaklaşamam. Açıkça itiraf edeyim ki, ben de henüz kendi yaşamımda gereğince denenmiş şeylerden sözleri yararlandırabilecek yeterlikte hazırlanmış değilim.

"Bütün yapabileceğim, bir oyuncu olarak, kendi çalışmalarımda yararlandığım bir takım uygulamaların sonuçlarını sizlerle paylaşmaktan ibarettir.

"Yöntemim şudur: İçinde çeşitli coşkuların zorlamasız belirdiği eylemlerin bir listesini yapmak.

"Ne tür eylemler, ne tür bir liste?" diye sordum.

Tortsov, "Sözgelimi *Aşk*'ı ele alalım," dedi. "Bu insansal tutkunun içinde yer alan olaylar nelerdir? Hangi eylemler doğar bundan?

"İlkin 'O'nunla 'Onun arasında bir buluşma söz konusudur.

"O ve O, ya hemen ya da adım adım birbirlerine yaklaşırlar; böylece, gelecekteki aşıkların karşılıklı ilgileri gitgide artma yoluna girmiştir.

"Bu iki tutkun, buluşmalarının her anını belleklerinde yaşatırlar. Yeni buluşmalar için vesileler yaratmaya çalışırlar.

"Ardından ikinci buluşma gelir. Böylece, daha sık buluşmaları, diledikleri gibi hareket etmelerini sağlayacak ortaklaşa bir yarar, bir eylem isteği kaplar içlerini.

"Daha sonra:

"İlk sır - ikisini birbirine iyice yakınlaştıracak daha güçlü bir bağ belirir.

"Çeşitli konular üzerinde dostça düşünce alış-verişinde bulunurlar, böylece sürekli buluşma ve konuşma fırsatı yakalanmış olur. Bu böylece sürüp gider.

"Ardından:

"İlk bozuşma, ilk ayıplama, ilk suçlama ve kuşkular sökün eder.

"Derken, yeni buluşmalar, aradaki anlaşmazlığın giderilme çabaları...

"Sonra, barışma. Daha yakın ilişkiler.

"Ardından:

"Buluşmalarına olanak vermeyen engeller.

"Gizli gizli haberleşmeler.

"Gizli buluşmalar.

"İlk armağan.
"İlk öpücük.
"Ardından:
"Birbirlerine karşı davranışlarında dostça bir yakınlık.
"Birbirlerini gittikçe daha çok özleme.
"Kıskançlık.
"Bir kopuntu.
"Ayrılma.
"Yeniden buluşma. Karşılıklı olarak birbirlerini bağışlama ve böylece sürüp giden ilişkiler, olaylar...

"Bütün bu anların ve eylemlerin kendilerine özgü içsel dayanakları vardır. Tümüyle ele alındığında, bunlar, yalnızca, *aşk* sözcüğü ile tanımladığımız duyguları, tutkuyu ya da durumu yansıtmaktadır.

"Eğer bu eylemler dizisindeki her evreyi - mantıksal temele dayalı ayrıntılı koşulları, uyarlı düşünüşle içtenliği açısından - imgeleminizde yaşayacak olursanız, önce dışsal, sonra da içsel yoldan, aşık kişinin durumuna yaklaştığınızı görürsünüz. Böyle bir hazırlıktan sonra, bir tutkunun oluşturduğu bir rolü, bir piyesi üstlenmek sizin için daha kolay olacaktır.

"İyi bir piyeste böyle anların bir dereceye kadar da hepsi ya da pek çoğu bulunabilir. Oyuncu bu anları kendi rolü içinde arayıp bulacaktır. İşte bu koşullar altında, sahnede bir sıra amaçlarla eylemlere girişiriz ki, sonunda bunlar hep birlikte, aşık olma diye bilinen durumun oluşmasına katkıda bulunur. Aşıklık birden bire, genel davranışlar ve ilişkiler içinde değil, adım adım oluşur ve gelişir. Bu durumdaki oyuncu, sadece bir hareket yapmaz, bir takım eylemlere girişir: bir insan olarak yaptıklarını yaşar, tiyatromsu yapmacıklığa kalkışmaz, duygularının sonuçlarını yansılayacağı, benzetleyeceği yerde gerçekten duyar.

"Oyuncuların pek çoğu rollerindeki duyguların derinliğine inmezler. Böylelerine göre, aşk, büyük ve genel bir deneydir. 'Kucaklanamaz' olanı hemen 'Kucaklamaya' kalkarlar. Büyük yaşam deneylerinin ayrı ayrı bir takım olaylarla anlardan oluştuğunu unuturlar. Bu olaylar ve anlar kendi içinde tanınmalı, incelenmeli, özümlenmeli ve yaşanmalıdır. Bu doğrultuda hareket etmeyen oyuncu, basmakalıp oyunculuğun kurbanı olmaya hükümlüdür."

Tortsov bugünkü görüşlerini aşağıdaki sözleriyle açıkladı:

"Tutalım ki, az önce uyandınız. Hâlâ mahmursunuz, vücudunuz gergin, yataktan çıkmak, hareket etmek istemiyor canınız; içinizde hafif bir sabah üşümesi, bir ürperti hissetmektesiniz. Kendinizi zorlayarak yataktan çıkıyor, biraz jimnastik yapıyorsunuz. Isıtıyor bu sizi. Böylece yalnız vücudunuzun değil, yüzünüzün kasları da hareketleniyor. Bütün organlarınızda hızlanan kan dolaşımı vücudunuzun en uç noktalarına dek yayılıyor.

"Yumuşamış vücudunuzla sesiniz üzerinde çalışmaya başlıyorsunuz. Akort ediyorsunuz sesinizi. Sesler tam, temiz, tınılı çıkıyor; maskınızın önüne yerleşmiş, tüm odayı dolduracak gürlükte özgürce çağıldıyor. Sesleme yüzeyleriniz iyi titreşimli; odanızın akustiği sizi daha çok çaba göstermeye, güç harcamaya, hareketli ve canlı olmaya kışkırtarak sesinizi alıp alıp size geri getirmektedir.

"Temiz diksiyon, düzgün tümce, canlı konuşma; düşünce üretmek, üretilmiş düşünceleri etkili bir biçimde anlatıma kavuşturmak ister.

"Sesin perdesinde kendiliğinden meydana gelen umulmadık değişiklikler konuşmayı daha etkin hale koyar.

"Bundan sonra, çeşitli tartımlara ve tüm değişiklikleriyle hızazaman'a geçersiniz. Fiziksel yapınızın her kesiminde düzen, disiplin, denge, uyum hissedersiniz. Dışsal, fiziksel tekniğinize katılan bütün kesimleriniz - iyi yağlanmış ve ayar edilmiş bir makinenin birbirleriyle tam uyum içinde çalışan çarkları, silindirleri, dişlileri gibi artık rahat, yumuşak, kavrayışlı, anlatımlı, duyarlıklı, hareketli bir hale gelmiştir.

"Bu durumda hareketsiz kalmak size güç gelir; bir şeyler yapmak, eylemde bulunmak, içinizdeki insansal duygunun buyruklarını dile getirmek gereksinimini duyarsınız.

"Vücudunuz tepeden tırnağa eylem için hazırdır, içiniz kaynamaktadır. Aşırı gücü ile ne yapacağını bilmeyen çocuklar gibisinizdir, bu yüzden de, gücünüzü, ne yolda olursa olsun kullanacak durumdasınızdır.

"Belirtilmek istenen bir amaca, içsel bir dürtüye ya da buyruğa gereksiniminiz vardır. Böyle bir buyruk alacak olursanız, onun gereğini yerine getirmek için tüm fiziksel yapınızla atılır, bir çocuğun tutkulu gücü ile işi başarmaya çalışırsınız.

"Bu, bir oyuncunun sahne üzerinde iken yapabilmesi, gerçekleştirebilmesi gereken fiziksel hazırlıktır. *Dışsal yaratıcı durum* dediğimiz de işte budur.

"Fiziksel teknik aygıtınız yalnız son derece iyi eğitilmiş olmakla kalmamalı, aynı zamanda istencinizin buyruklarına da tastamam uyacak uysallıkta olmalıdır. Doğanızın içsel ve dışsal yönleri arasındaki bu ilişki ve söz konusu yönlerin karşılıklı eylemleri, sizde, kendiliğinden, bilinçaltı yolu ile devinim gösteren içgüdüsel bir tepki haline gelinceye dek gelişmelidir.

"Bizim üç müzikçimiz - Zihin, İstenç, Duygular - sağ ve sol duvarımızdaki yerlerini alıp da kendi çalgılarını çalmaya başladıklarında, *dışsal ve içsel yaratıcı durum* da bütün bireysel ögelerin tonlarını yakalamaya çalışan ses yansıtıcıları imişcesine eyleme geçer.

"Şimdi geriye bunların hepsini bir bütün halinde toplamak kalıyor. İçsel psiko-teknikle dışsal fiziksel tekniği birleştiren bu işlemi biz, genel yaratıcı durum olarak niteliyoruz.

"Bu duruma geldiğiniz zaman içinizden fışkıran her duyguyu, her ruh halini tepkesel yoldan anlatabilirsiniz. Piyes, yönetmen, en son olarak da sizin kendiniz tarafından ortaya atılıp da çözüm getiren bütün sorunlara karşı tepkide bulunmak bu durumda kolaylaşır. Tüm içsel kaynaklarınızla fiziksel yetileriniz herhangi bir buyruğa, bir öneriye yanıt vermeye artık hazırdır. Bir organizst çalgısının tuşlarıyla nasıl oynarsa, siz de artık onlarla öylece oynayabilirsiniz. Baktınız ki, tuşlardan birinin tonu cılızlaşıyor, sönüyor, o zaman siz de hemen orgun başka bir düğmesini çekersiniz.

"İçinizin kaynaklarından alıp da dışsal anlatıma kavuşturdukla-rınızın yansıması ne kadar doğruysa, kendiliğinden ve canlı olursa, seyircinizin, sahnede canlandırdığınız karakterin içsel yaşamına ilişkin duygulanımı da o kadar iyi, geniş ve tam olur. Piyesler de işte bunun için yazılır, tiyatrolar da işte bunun için kurulur.

"Yaratıcı süreç içindeki oyuncu ne yapmakta olursa olsun, her an tam bir birliktelik, içsel ve dışsal bir eşgüdüm durumunda bulunmalıdır. Oyuncu, rolünün sözlerini birinci ya da yüzüncü kez

söylüyor olabilir, rolünü inceliyor ya da okuyor olabilir, rolü üzerinde evde ya da provada çalışıyor, rolü için somut ya da soyut bir takım gereçler arıyor, rolünün içsel, dışsal yönleri, tutkuları, coşkuları, düşünceleri, eylemleri, dıştan genel görünüşü, kendi giysisi ya da makyajı üzerinde düşünüyor olabilir - role ilişkin bütün bu büyüklü küçüklü bağlantılarda o oyuncu, tekniğinin her iki yanını da birleştiren genel yaratıcı durum içinde bulunmaya üstün özen göstermelidir.

"Bunu yapmadıkça bir role yaklaşamayız. Bunlar ikinci doğamızın olağan nitelikleri haline gelecek biçimde süreklilik kazanmalıdır.

"İkinci çalışma yılımızın doruk noktası ile bir oyuncunun hazırlanışmı içeren genel kursun özü işte budur.

"Yaratıcı duruma nasıl erişebileceğinizi artık öğrenmiş bulunduğunuza göre, bundan sonraki konuya, oyuncunun bir rolü bütünü ile nasıl hazırladığı konusuna geçebiliriz.

"Bu iki yılda edindiğiniz tüm bilgiler, kafalarınızı ve yüreklerinizi tıka basa doldurmuş olmalıdır. Her birini yerli yerine koymakta güçlük çekebilirsiniz. Bununla birlikte her şey söylenip yapıldığında, incelemekte olduğumuz, bir oyuncunun yapısına ve gelişimine ilişkin bu çeşitli ögelerin insanoğlunun doğal durumunu oluşturan ögelerden başka bir şey olmadığını, sizlerin de bunları günlük yaşamdan tanıdığınız gerçeği ortaya çıkacaktır. Kendi yaşamımızdan bir deneyimi ele alıp gözden geçirdiğimiz zaman, kendimizi doğal olarak bu durum içinde buluruz, sahnede yeniden yaratma yollarını aradığımız da işte gene bu durumdur.

"Her iki durum da aynı ögeleri içerir. Biz bu durum içine girmedikçe, kendi yaşamımızda, içsel coşkularımızın yaşamına ya da bu coşkuların dışsal anlatımına kendimizi veremeyiz.

"Şaşılası yön şu ki, doğal koşullar altında olağan yollarla yaratılan bu durum, oyuncu sahneye adımını atar atmaz hiçbir iz bırakmadan çekip gitmektedir. İnsanoğlunun yaşamını sahneye getirmek, büyük bir çabayı, uzun uzun inceleme yapmayı, alışkanlıkların gelişimi ile tekniği gerektirir.

"Biz oyuncuların yorulmak bilmeden, yöntemli bir biçimde alıştırmalara ve eğitime girişme yükümlülüğümüzün nedeni işte budur. Sabırlı, inançlı, ve zamana sahip olmalıyız. Size çağrım budur. Alış-

kanlık ikinci doğadır sözü, hiçbir yerde, bizim çalışmamızdakinden daha geçerli değildir. Alışkanlık bizce öylesine saltık (mutlak) bir gereksinmedir ki, ben sizden, bunu, üzerinde (içsel ve dışsal) *Alışkanlık* ve *Eğitim* sözcükleri yazılı iki ayrı bantla belirtmenizi isteyeceğim. Bu bantları yaratıcı durumu oluşturan öteki ögelerin yerleştirildiği şu duvara asın. Çünkü o ögeleri oluşturan bir çok niteliğin yanında en sade ve insansal olanı, bu durumdur. Fon perdelerinin, panoların, kulislerin, boyanın, zamkın, kartondan yapılma aksesuvar'm maddesel çevresi içinde sahneye can üfleyen, gerçeklik katan, bu durumdur.

"Bir oyuncunun hazırlığına ilişkin tüm incelememizi sonuna erdirmiş değiliz; o gün gelip de ilk rol baştan sona hazır olduğu zaman, duvarlar tavana dek flâmalarla kaplanacak."

Ben, "İyi ama, bu duvarın yukarısında boydan boya uzanan, üzeri yazısız kocaman banttan hiç söz etmediniz," dedim.

"Tüm çalışmamızı fiziksel gerçeklere, yaratılışımızın doğal ve temel dayanaklarına uygun olarak yürütmemizin en önemli, en zorunlu nedeni işte budur."

Grisha atıldı. "Bağışlayın beni," dedi, "peki ama, eğer önemli amaç onlarda değil de, başkalarında ya da daha yukarlarda ise, biz ne diye bütün bu aşağıdaki etmenler için üzülüp duruyoruz?"

Tortsov, "Çünkü doruğa bir anda ulaşamazsınız," yanıtını verdi. "Bir merdivene ya da basamaklarına gereksinmeniz vardır. Doruğa onların yardımı ile ulaşabilirsiniz. Ben size bu basamakları veriyorum. Örnekleyici flâmalarla işte önünüzde bu basamaklar. Ama bunlar, bizi, yalnızca, sanatın en önemli, en yüce bölgesine - bilinçaltına götüren ara basamaklardır. Bununla birlikte, biz önce, öğrenmek zorunda olduğumuz doğru yaşamanın yalın gerçeklerinin aydınlatıcı rolüne geçebiliriz."

Tortsov sözlerini bitirip de tam salondan çıkmak üzere iken, kapı açıldı, Rakhmanov, az önce sözü edilen, üzerlerinde: *İçsel ve dışsal Alışkanlık ile Eğitim* sözcükleri yazılı iki bantla içeri girdi.

6

Tortsov, "Aşağı yukarı uzman sayılırsınız artık," diye başladı, "bu da bana, son derece önemli olan bir şeyden - doğanın inceli-

ğinden, tiyatrodaki etkinliğinden söz etmek fırsatını veriyor. Peki, şimdiye dek bundan söz etmiyor idiysek ne yapıyorduk öyle ise? diye sorabilirsiniz bana. Ne demek istediğimi bir örnekle açıklayayım.

"Lezzetli, besleyici bir sebze çorbası yapmak istediğiniz zaman, eti, her türlü sebzeyi hazırlarsınız, koyarsınız suyunu, yerleştirirsiniz tencereyi ocağın üzerine, sebzeler özünü iyice salsın diye uzun süre tıkır tıkır kaynamasına izin verirsiniz; aksi halde istediğiniz çorbayı elde edemezsiniz.

"Bütün bu hazırlıklar gene de hiçbir işe yaramaz, eğer ateşi yakmazsanız. Ateş olmazsa, tencerenizin içindekileri çiğ çiğ yemek, suyunu da çorba olarak değil, bayağı su olarak içmek zorunda kalırsınız.

"Üstün amaç ile baştan sona eylem çizgisi, aşı pişiren ateş işlevini görür. Olağan yaşamda yaratıcı doğamız bölünmez haldedir; kendinizi oluşturan parçalar da tek başına ve kendileri için var olamazlar. Sahnede ise, bu parçalar olağanüstü bir kolayhkla birbirlerinden ayrılırlar, onları yeniden toplayıp bir araya getirmek de güç bir iştir. İncelemekte olduğumuz bütün parçaları yeniden birleştirici yöntemleri arayıp bulmak ve bu yöntemleri ortak eyleme koşmak zorunda oluşumuzun nedeni işte budur.

"Bir rolü tümüyle hazırlayacak hale geldiğiniz zaman karşınıza dikilecek büyük sorun bu olacaktır. Hazırladığınız ögeler o rolün amacı doğrultusunda, ortak ereğe doğru uzanan baştan sona eylem çizgisince perçinleşmiş olmalıdır. Sahne dışında, bu, ayrışık ögelerden, baştan sona eylemlerden, üstün amaçlardan hiç haberli olmasak bile, olağan biçimde sürüp gider.

"Bu son derece önemli süreci nasıl sahne üzerinde gerçekleştirebiliriz? Bir yana, bu *ögeler* başlığı altında doğal nitelikleri - yetenekleri, özellikleri, yararlı yönleri toplamak, öbür yana da oyuncu olarak tekniğimize uygun genel yöntemleri koymak suretiyle.

"Önceden de bildiğiniz gibi, biz üstün amaç kavramını, bir piyesin yazılmasına hız veren, neden olan temel düşünceyi, özü nitelendirme doğrultusunda kullanıyoruz. Ayrıca, baştan sona ya da kesintisiz eylem çizgisinin, sahne üzerinde, piyesteki karakterin yaşamında yer alan bir takım küçük ve önemsiz amaçlardan oluştuğunu da biliyorsunuz.

"Öyle ise, rolünüz, piyesiniz, skeciniz için (eğer bu sonuncusu bir üstün amaca sahip olacak yeterlilikte ise) olabildiğince derin, sağlam, sarsılmaz bir eylem çizgisi seçmeniz gerekecek. Parmaklarınızm arasında sanki iplikli bir iğne var; şimdi o iğneyi içinizde önceden belirmiş bulunan ögelere, rolünüzün üzerindeki ayrıntılı çalışmalar sonunda hazırladığınız amaçlara geçirin ve hepsini sahnelenmekte olan piyesin üstün amacına yönelik kesintisiz çizgisi boyunca dizin.

"Bu süreci ve onu başarmanın pratik yollarım, bir rol üzerinde çalışırken geliştirip olgunlaştıracaksınız."

BÖLÜM XVI

OYUNCULUK KONUSUNDA ELDE EDİLEN BAZI SONUÇLAR

1

Kursumuz her ne kadar sona erdiyse de, biz hâlâ 'Yöntem' adı verilen öğreti üzerinde kuramsal yönden sağlam bir anlayış edinmiş olmakla birlikte, uygulama yönünden kendimizi çok yetersiz hissetmekteyiz. Bu kuşkularımıza Tortsov şu yanıtı verdi:

"İncelemekte olduğumuz yöntem genellikle, 'Stanislavski Yöntemi' diye anılır. Ama doğru değildir bu. Söz konusu yöntemin en büyük özelliği, onun, herhangi bir kimse tarafından uydurulmamış ya da bulgulanmamış olması gerçeğinde yatar. Hem ruh, hem vücut yönünden doğamızın bir parçasıdır bu yöntem. Doğa yasaları üzerine kurulmuştur. Bir çocuğun doğuşu, bir ağacın büyümesi, sanatlı bir imgelemin yaratılışı, bütün bunlar, belirli, ortaklaşa bir düzenin görüntüleridir. Bir yaratılışın bu yönüne nasıl daha çok yaklaşabiliriz? Tüm yaşamın birincil sorunu olmuştur bu. Bir yöntem bulgulamak olanağı yoktur. Biz dünyaya o yöntemle, içimizde bulunan bir yaratıcılık yeteneği ile geliriz. Bu yetenek bizim doğal zorunluluğumuzdur; bunun için de onu doğal bir yöntem olarak tanımlamanın dışında, nasıl bir anlatıma kavuşturmak gerektiğini bilmediğimiz sanılır.

"Bununla birlikte, şaşılacak yön şudur ki, sahneye adımımızı attığımız anda, doğal yeteneğimizi yitirir ve yaratıcı bir çaba ile oynayacağımız yerde, rolümüzün göz boyayıcı, gösterişli kesimlerine kaptırırız kendimizi. Bizi böyle oynamaya iten nedir? Yaratıyı seyirci topluluğu önünde gerçekleştirme koşulundan doğan yükümlülük. Sahnedeki sunuşta zorlama, basmakalıp gerçek dışılık gizlenemez; sözler ve hareketler bir yazar tarafından bize buyurulmuş-

tur; dekor bir ressam tarafından hazırlanmıştır; sahneleme bir yönetmen tarafından tasarlanıp bitirilmiştir; bizler kendi bunalımımız içinde kıvranıp dururuz, öte yandan sahne korkusu, bayağı beğeni ile uydurma gelenekler de yaratıcı çabamızı engeller. Bütün bunlar oyuncuyu gösterişçiliğe, içtenliksiz oynamaya zorlar. Bizim oyunculuk anlayışımız - rolü yaşama sanatı - yürürlükte bulunan öteki oyunculuk 'ilkeleri'ne bütün gücü ile baş kaldırmakta, karşı koymaktadır. Biz şu karşıt ilkeyi savunuyor ve diyoruz ki, hangi biçimde olursa olsun, yaratıcıhkta baş etmen, insan ruhunun yaşamıdır, oyuncu ile rolünün ortaklaşa duyguları ve bilinç altı yaratmadır.

"Bunlar, 'gösterişci bir anlayışla' sunulamaz; ancak kendiliklerinden doğabilir ya da evvelce olup bitenlerin sonucu olarak belirir. İnsan bunları yalnızca hissedebilir. Sahnede 'gösterişçi anlayış'la sunabileceğiniz her şey yapmadır, yaşanmamış bir deneyimin uydurma, yakıştırma sonuçlarıdır.

"Bu sunuşta duyguya yer yoktur; ancak alışılmış yapmacılıkla klişe oyunculuk bulunur."

Öğrencilerden biri, "ama bu da etkili olabilir. Seyirci bundan da derin izlenimler almaktadır," görüşünü ileri sürdü.

Tortsov, "Katılırım görüşünüze," dedi, "fakat, ne tür bir izlenim? Bir izlenimin niteliğini ötekinin niteliğinden ayırmak gerekir. Bizim şu tiyatrodaki oyunculuk anlayışımız bu noktada son derece açıktır.

"Biz bugün burada, yarın şurda, ver-kaç türünden başarı peşinde değiliz. Sadece görsel ve işitsel etkilerle doyuma eremeyiz. Bizim en çok değer verdiğimiz şey, coşkulardan kaynaklanan izlenimlerdir; seyircide yaşam boyu iz bırakan bu izlenimler, oyuncuları da sevebileceğiniz, kendinize yakın bulacağınız, tekrar tekrar görüşmek isteği ile sizi tiyatroya çeken dostlarınızdan biri saydıracak kadar gerçek, canlı kişiler haline getirir. İsteklerimiz yalındır, olağandır, bu yüzden de doyurulmaları güçtür. Bütün istediğimiz, oyuncunun sahnedeki rolünü doğa yasalarına uygun olarak, yaşamasıdır. Çalışmasını gerçekleştirmek zorunda bulunduğu koşullar ortamının özelliği yüzünden, oyuncuya, rolünü doğal bir insan olarak oynamak yerine, kendi doğasından sapmak çok daha kolay gelir. Bu yüzdendir ki, biz bu sapma eğilimine karşın savaşmanın yol-

larını aramak zorunda kaldık. Yöntem'imizin temelini oluşturan da işte budur. Yöntemin amacı, bu tür sapmaları yok etmek, içsel güçlerimizin etkinliğini, inatçı çalışma, doğru uygulama ve alışkanlıkların çizdiği yolda sürdürmektir.

"Bu 'Yöntem', oyuncunun, yaratısını seyirci topluluğu önünde gerçekleştirme koşullarının doğurduğu zorunluluk yüzünden altüst olan doğal yasaları eski düzenine koymalı, oyuncuyu da olağan bir insanın yaratıcı durumuna döndürmelidir.

Tortsov, "Ama sabırlı olmak zorundasınız," diye sürdürdü sözünü. "Gelişip olgunlaşmak için uğrunda çırpındığınız bu şeyleri dikkatle göz önünde bulundursanız bile, onları edinmeniz yılları gerektirecektir. Edindikten sonra da, yanlış bir yöne sapma fırsatı elinize geçti diyelim, o yöne sapmayacağınızı göreceksiniz, çünkü doğru yol içinize iyice kök salmış olacaktır."

Ben, "ama büyük sanatçılar yaratıcı durumun bu ögelerinden hiç birine gereksinme duymadan, Tanrının yardımı ile pekâlâ oynayıp durmaktadırlar!" diyerek karşı çıktım.

Tortsov hemen, "Yanılıyorsunuz," diye önledi. "Sanat Yaşamım'da anlatılanları okuyun. Oyuncu ne kadar çok yetenekli ise, tekniğine, özellikle de içsel niteliklerine o kadar özen gösterir. Sahnede iken, tüm ögeleriyle oluşan gerçek yaratıcı durum, Schepkin'e, Ermolova ile Duse'ye, Salvini'ye özgü doğal bir veri idi. Bununla birlikte gene de teknikleri üzerinde durup dinlenmeden, bıkıp usanmadan çalışmışlardır. Esin anları adeta doğal anlardır onlar için. Rollerini her yineleyişlerinde esin sanki kendiliğinden gelirdi onlara; böyle olduğu halde, yaşamları boyunca ona yaklaşmanın yollarını arayıp durmuşlardır.

"Bizim gibi daha az yetenekli kimseler için ise, o yolları arama zorunluluğu tüm nedenleriyle ortada. Biz, sıradan ölümlüler, sahne üzerinde, yaratıcı durumu oluşturan ögelerin her birini kendi içimizde ve kendi kendimize edinme, geliştirme, kökleştirme yükümlülüğü altındayız. Bunun için de uzun süre ve pek çok çalışmamız gerekmektedir. Şunu da hiç aklımızdan çıkarmayalım, yetenekten başka hiçbir şeyi olmayan oyuncu, hiçbir zaman dâhi olamaz; öte yandan, daha az yetenekli oyuncular ise, eğer sanatlarının neliğini (mahiyetini), yaratıcılığın yasalarını inceleyecek olurlarsa, dâhilerin akrabaları arasında yerlerini alabilirler. 'Yöntem' bu gelişimi

hızlandırır, kolaylaştırır. Hazırlığın oyuncuya kazandırdıkları hafifsenecek bir şey değildir: bu yolda elde edilecek sonuçlar çok, çok önemlidir!''

Ben, ''Evet, ama, of, ne zor işler bunlar!'' diye inledim.

Tortsov, ''Bu sözler öfkeli gençliğin kuşkulu tepkileridir,'' dedi. ''Bugün bir şey öğrenirsiniz: yarın teknik yönünden kusursuz hale gelirsiniz. Gelgelelim, 'Yöntem', ne sırtınıza kolayca geçirebileceğiniz bir hazır giysidir, ne de her istediğiniz yemeğin reçetesini bulabileceğiniz bir yemek kitabı. Hayır, 'Yöntem', tümüyle bir yaşam biçimidir, yıllarca sürecek olan eğitiminizi ve gelişiminizi bu, yolda yapmak zorundasınız. İkinci doğanız haline gelmedikçe, sizi bir oyuncu olarak sahneye tastamam hazırlayacak güçte varlığınızın organik parçası olmadıkça, onu içinize dolduramaz, özümleyemez, etinize ve kanınıza sindiremezsiniz. Öyle bir yöntemdir ki o, önce kesim kesim incelenmesi, sonra da iyice anlaşılması için bütünü ile ele alınması gerekir. Onu bir yelpaze gibi önünüze serebildiğiniz zaman, bütünlüğünü daha iyi görüp kavrayabileceksiniz. Ama bunu bir hamlede yapabileceğinizi ummayın. Savaşa gitmeye benzer bu: bölgeyi parça parça geçmelisiniz, kazandıklarınızı pekiştirmeli, cephe gerisi ulaştırma ile bağlantınızı korumalı, genişletmeli, en son zaferden söz etmeden önce daha çok kazanç elde etmelisiniz.

''Biz de 'Yöntem'imize sahip olabilmek için aynı yolu izleriz. Niteliğin kademeli gelişimi ve bu gelişim sırasındaki eğitim, güç işimizin çözümünde en büyük yardımcıdır. Bunlar, öğrendiğimiz her yeni ilkeyi, organik yoldan ulaşılanmışcasına, otomatik bir alışkanlık haline getirinceye dek geliştirmemize olanak sağlar.'' Tortsov, ''Başlangıç dönemlerinde, her yeni etmen, tüm dikkatimizi çok daha önemli öteki konulardan saptıran bir engel olur,'' diyerek sürdürdü konuşmasını. ''Bu süreç tastamam özümlenerek kendimize mal edilmedikçe sürüp gidemez. İşte bu noktada 'Yöntem' gene bize büyük yardımda bulunmaktadır. Kazanılan her yeni olanakla yükümüz biraz olsun hafiflemiş, dikkatimiz daha önemli konular üzerinde yoğunlaşmak üzere özgür kalmıştır.

''Aynı zamanda, oyuncu olan kişiye, 'Yöntem' yavaş yavaş yerleşir ve zamanla, onun ikinci doğası haline gelir. Tıpkı bir yaşındaki bebeğin, ilk adımlarını atmasında güçlük çekmesi gibi, titrek bacaklarıyla kaslarını denetim altına alma gibi karmaşık bir sorun kar-

şısında dehşete kapılması örneği, biz de başlangıçta bu konuda güçlük çekeriz. Fakat bir yıl sonra, bebek koşup oynamayı, atlayıp zıplamayı öğrendiği zaman, artık rahata ermiştir.

"Bir virtüözün de klavyesinin başında güçlük dolu anlar yaşadığı, bir pasajın çetrefilliği karşısında dehşete düştüğü olur. Bir dansçı, eğitiminin başlangıcında, onca karışık, karmaşık ve dolaşık adımları birbirinden ayırmayı son derece güç bulur.

"Gerçekten, sanatçı, bir seyirci ya da dinleyici karşısına çıktığında, elinin ve ayağının her hareketinin, tüm kassal deviniminin bilincinde olması zorunluluğunda mıdır hep? Eğer durum böyle ise, o zaman piyanist, ya da dansçı, kendisinden beklenen çalışmayı yapabilecek yetide olmadığını kanıtlamış demektir. Piyanistin uzun bir piyano konçertosu boyunca parmaklarının tuşlara her dokunuşunu akhnda tutması söz konusu olamaz. Bir dansçı da tüm bale gösterisi boyunca kaslarının hareketlerinin bilinçli olduğunu bilemez.

"S.M. Volonski bunu şu sözü ile iyice belirtmiştir: 'Güç olana alışılmış olmalı; alışılmış, kolay; kolay, güzel olmalı.' Bunun üstesinden ancak sürekli ve yöntemli alıştırmalarla gelinebilir.

"Virtüöz piyanist bir pasaj ya da bir dansçı bir 'pas' üzerinde hareketleri kaslarına silinmez biçimde yerleşinceye kadar; yalın, makinemsi bir alışkanlık haline dönünceye dek işte bunun için durup dinlenmeden çalışır. Daha sonra, geriye dönüp de başlangıçta öğrenmekte o derece güçlük çektiği şeyin ne olduğunu hiçbir zaman düşünme gereğini duymaz.

"Gelgelelim, işin bir de hoşa gitmeyen, tehlikeli yanı var ki, o da, alışkanlıkların aynı zamanda yanlış yönde gelişebilme olasılığı taşımalarıdır. Bir oyuncu sahnede ne denli sık görünür ve doğasının doğru buyruklarına değil de yanlış yolda, tiyatromsu biçimde oynarsa, bizim erişmek istediğimiz amaçtan da o denli uzaklaşmış olur.

"Daha da üzücü olan gerçek ise, bu yanlış tutumun çok kolaylıkla benisenip alışkanlık haline gelivermesidir.

"Bu gerçeğin göreceli sonuçları üzerinde bir tahminde bulunmanın tehlikesini göze almak isterim doğrusu. Şunu belirteyim ki,bir oyuncu, oynadığı her yanlış oyunun zararlı etkilerinden kurtulmak için on kez doğru oynamak zorundadır. Seyirci karşısında oynanan oyunun da başkaca bir etkileme gücüne sahip ve alışkanlık yer-

leştirme eğiliminde olduğunu akıldan çıkarmayın. Sözlerime şunları da eklemek isterim: Yanlış yaratıcı durum içinde yapılan on prova, zararlı etki yönünden seyirci önünde verilen bir oyuna eşittir.

"Alışkanlık iki ağızlı bir kılıçtır. Sahne üzerinde kötü kullanıldığı zaman büyük zararlar doğuracağı gibi, gereğince kullanıldığı zaman da büyük yararlar sağlar.

"Eğitilmiş alışkanlıklar yardımı ile doğrudan yaratıcı durumu pekiştirme öğrenirken, yöntem üzerinde adım adım çalışmanız önemlidir. Bu, uygulamada, kuramda göründüğü kadar zor bir iş değildir. Gene de acele etmemelisiniz.

"Oyuncunun çalışmasını engelleyen kötünün kötüsü bir şey daha var."

Bu söz yeni korkular saldı içimize.

"Kötünün kötüsü dediğim, oyunculardaki yerleşmiş bulunan önyargıların katılığıdır. Bir kaçı bir yana bırakılacak olursa, hemen hemen bir kural olarak diyebilirim ki, oyuncular çoğunlukla yasaların, tekniğin, kuramların, birazcık olsun yöntemin, çalışmalarında herhangi bir payı olduğunu kabul etmezler. Dâhi oyuncular noktalama işaretleri içindeki 'dehaları' yüzünden batmışlardır." Tortsov bunları ciddilikle söyledi. "Daha az yetenekli oyuncu, 'deha'ca daha büyüktür ve dehası sanatına bilinçle yaklaşmasına izin vermez.

"Bu tür oyuncular, matinenin tapılasıya sevilen güzel Mochalov'u geleneğine uyarak rollerini esinle oynarlar. Bunların büyük çoğunluğu yaratıcılıkta başvurulacak herhangi bilinçli bir etmenin sadece bunalım yaratacağına inanırlar. Bu nedenle de, Tanrının yardımı ile yetinen bir oyuncu olmayı yeğ tutarlar. Böylelerinin, bilinmeyen nedenler yüzünden, zaman zaman rollerine sezgiden doğan bir coşku ile sarılabilecek güçte olduklarını ve bir sahnede, hatta tüm piyes içinde oldukça iyi oynadıklarını yadsıyacak değilim.

"Fakat bir oyuncu, uğraşını, raslantısal bir kaç başarı üstüne kuramaz. Bu, 'dahi' oyuncular tembel ya da aptal oldukları için, yapmak zorunda oldukları tek şeyin, üst yanı kendiliğinden gelir düşüncesiyle şunu ya da bunu 'hissetme'ye kendilerini adamışlardır.

"Öte yandan, gene açıklanmayan ve düzen tanımayan nedenler yüzünden, 'esin'in kendini göstermediği durumlar vardır. O zaman, sahnede tekniksiz, duygularını dışa vuracak araçlardan yoksun, ken-

di doğası hakkında bilgisiz kalan oyuncu, Tanrı yardımı ile iyi değil, ancak kötü oynar. Ayrıca, doğru yola dönüp gelmesi de artık hiçbir surette söz konusu olamaz.

"Yaratıcı durum, bilinçaltı, sezgi, bunlar el altında hazır bekleyen şeyler değildir. Eğer biz onlara yaklaşmada doğru yolu bulur da bu yolda başarı gösterebilirsek, onlar da hiç değilse bizi eski yanlışlara düşmekten kurtarırlar. İşe nereden başlamamız gerektiği açık seçik ortada.

"Fakat pek çokları gibi oyuncular da kendi gerçek çıkarlarının bulunduğu yeri görmede uyuşukturlar. Yetenekli bilim adamlarının buldukları bunca sağaltım yollarına, ilaçlara, aşılara karşın hâlâ ne çok yaşam yitip gitmektedir, bir düşünün! Moskova'da yaşlı bir adam vardı, hiç trene binmemekle, hiç telefon konuşması yapmamakla övünürdü. İnsanhk araştırmakta, büyük gerçekleri bulgulamak, büyük bulgular ortaya koymak için sözle anlatılamaz acılara, güçlüklere katlanmakta, insanlar ise, kendilerine özgürce sunulanı almak için olsun ellerini uzatmaya üşenmektedirler. Bu, uygarlıktan yoksunluğun ta kendisidir!

"Sahne tekniğinde, her şeyden önce, konuşma alanında, aynı tutumu görmekteyiz. Halklar, doğanın kendisi, en güçlü bilginler, dâhi olarak nitelenen ozanlar, yüzyıllar boyu dilin oluşumuna katkıda bulunmuşlardır. Esperanto'da olduğu gibi, dili onlar icat etmiş değillerdir. Dil yaşamın yüreğinden doğmuştur. Bilginler, kuşaklar boyu onu incelemişler, Shakespeare gibi, Pushkin gibi ozanlar onu işlemişler, zenginleştirmişler, özleştirip bezemişler - oyuncuya da kala kala, kendisi için hazırlananı almak kalmış. Kalmış ama, oyuncu, sindirimi kolaylaştırılmış da olsa bu besini hemen alıp yutmayacak.

"Kimi şanslı kişiler herhangi bir inceleme yapmaksızın kendi dillerini, neliği hakkında sahip oldukları sezgisel bir duygu ile, düzgün konuşurlar. Fakat böyleleri çok değildir, sık rastlanmaz onlara. İnsanların büyük çoğunluğu ise, dayanılmaz derecede bozuk, baştan savma konuşurlar.

"Müzikçilerin kendi sanatlarının yasalarını, kuramını nasıl incelediklerine, kemanlarına, çello'larına, piyanolarına gösterdikleri ilgiye bakın. Neden sahne sanatçıları aynı şeyi yapmaz? Konuşma yasalarını neden öğrenmez; niçin seslerine, konuşmalarına, vücut-

larına karşı ilgili ve saygılı davranmazlar? Bu saydıklarım da onların kemanları, çelloları, en değerli anlatım araçlarıdır. Bunları tüm dâhilerin en yücesi sihirbaz doğa yaratmıştır.

"Tiyatroda pek çok kimse raslantının sanat olmadığını, raslantı üstüne yapı yapılamayacağını anlamaya yanaşmamaktadır. Baş çalgıcı, çalgısına tastamam egemen olmalıdır; sanatçının yapısı ise, karmaşık bir mekanizmadır. Biz oyuncular, şarkıcının yalnızca sesle, bir piyanistin sadece elle, bir dansçının sadece vücutla, bacakları ile uğraştığı gibi uğraşmakla yetinemeyiz. Biz, insan varlığının ruhsal ve fiziksel tüm yanlarını aynı anda yansıtmakla yükümlüyüz. Bunda ustalaşmak zamana, bıkıp usanmadan, yöntemli çalışmaya, bizim burada uyguladığımız gibi bir çalışma programına bağlıdır.

"Yöntem, yaratıcı eyleme, başarıya uzanan yol boyunca oyuncuya arkadaşlık eder, fakat kendisi için amaç olamaz. 'Yöntem'i oynayamazsınız: evinizde onun üzerinde çalışabilirsiniz, ama sahneye çıkınca atın onu bir yana, orada size yalnız doğa yol gösterir. 'Yöntem' bir başvuru kitabıdır, bir felsefe değil. Felsefenin başladığı yerde 'Yöntem' sona erer.

"Yapılan iş 'Yöntem'e uygun bile olsa, dikkat yoğunlaşması sürekli olmadıkça, Yöntem'in gelişigüzel kullanılması, ulaşmak istediğimiz amaçtan sizi sadece uzaklaştırır, o kadar. Bu, kötüdür, daha da kötüye gidebilir. Ne yazık ki, bu da aşırı görülen bir durumdur.

"Psiko-tekniğimize aşırı önem vererek ve abartılı bir titizlikle sarılmak da kaygılandırıcı, engelleyici olabilir, oyuncuyu gereğinden çok eleştirici bir davranışa sürükleyebilir ya da tekniği kendi kendisi için kullanma sonucuna götürür. Bu tür istenmeyen yan yollara sapmaktan kendinizi korumak için, başlangıç çalışmalarınızı bir uzmanın sürekli, titiz denetimi ve gözetimi altında yapmalısınız.

"Yöntem'i pratik olarak kullanmayı hâlâ öğrenmemiş olduğunuza canınız sıkıldı belki. Peki ama, sınıfta size söylediklerim hemen anında öğrenilsin ve yapılsın mı dedim ben? Nereden çıkarıyorsunuz bunları? Ben size tüm yaşamınız süresince sizde kalması gereken şeyleri söylüyorum. Bu okulda dinlediklerinizin çoğunu ancak yıllar sonra ve uygulama sonucunda tastamam anlayacaksınız. İşte o zaman, bunların size uzun süre önce söylendiğini, ama bilincinize yerleşmemiş olduğunu anımsayacaksınız. O zamana eriştiği-

nizde, size okulda söylenenlerle sizin deneyimlerden öğrendiklerinizi birbirleriyle ölçüştürün, sınıfta dinlediğiniz her sözcüğün birden canlandığını duyacaksınız.

"Sanatlı çalışmalarınız için gerekli olan yaratıcı durumu oluşturmada ustalaştığınız zaman, gözlem yapmayı, bir rolde kendi duygularınızı değerlendirmeyi, doğal olarak yaşadığınız ve canlandırdığınız imgeyi eleştirmeyi öğrenmelisiniz.

"Sanat ve Edebiyat konularıyla öteki öğrenim dallarına ilişkin bilgilerinizi genişletmeli, kendi doğal yetilerinizi iyileştirebileceğinizi göstermelisiniz.

"Vücudunuzu, sesinizi, yüzünüzü, doğa yaratılarının yalın güzelliği ile yarışabilecek en iyi fiziksel anlatım aracı haline getirebilecek biçimde eğitmeli ve geliştirmelisiniz."

2

"Son dersimizi, tanıdığımız en yüce sanatçının övgüsüne ayırmak istiyorum.

"Kim olabilir o yüce sanatçı?"

"Doğa, elbette, tüm sanatçıların yaratıcı doğası.

"Nerededir bu doğa? Övgülerimizi hangi adrese yollamalıyız, bilmiyorum.

"O, bizim fiziksel ve ruhsal yapımızın her merkezinde ve kesiminde, hatta bilmediğimiz yerlerimizdedir. Ona yaklaşmak için izleyeceğimiz dosdoğru hiç bir yol yoktur, fakaz az bilinen ve seyrek başvurulan bir takım dolambaçlı yollar vardır.

"İçimizi böylesine coşkularla dolduran şeye biz deha, yetenek, esin, bilinçaltı, sezgi adını veriyoruz. Veriyoruz ama, bunların neremizde bulunduklarını söyleyecek durumda değilim. Onların varlığını başkalarında, kimi zaman da kendimde hissediyorum.

"Bazı kimseler bu giz dolu ve olağanüstü şeylerin gökten düştüğüne, Musaların armağanı olduğuna inanmaktadırlar. Fakat ben, mistik değilim ve bu inanca katılmıyorum; gene de yaratma durumunda kaldığım anlarda yaratabilmeyi ne kadar isterdim. Bu düşünce insanın imgelemini tutuşturuyor.

"Bulunduğu yeri aradığım şeyin kalbimizde olduğunu söyleyenler de var. Ama ben kalbimin varlığını ancak çarptığı, kabardığı,

ya da sızladığı zaman hissediyorum, bu ise hoş bir şey değil. Oysa benim asıl sözünü etmek istediğim, tam tersine, olağanüstü hoşa giden, insanı kendinden geçirircesine büyüleyici olan durumdur.

"Üçüncü bir grup da, dehanın yahut esinin beyinde bulunduğunu iddia etmektedir. Bu iddianın sahipleri, bilinçliliği, beynimizin belirli bir noktasına varan, dikkatimizin, üzerinde odaklandığı düşünceyi aydınlatan bir ışıkla karşılaştırmaktadırlar. Bu arada, beynimizin öteki hücreleri karanlıkta kalmakta ya da sadece, birazcık, yansıyan ışıklardan yararlanmaktadır. Fakat, ışığın bir an parlamasıyla tüm beynin aydınlandığı, sonra da her şeyin karanlıkta kaldığı anlar da vardır. Ne yazık ki, bu ışıktan nasıl yararlanılabileceğini gösteren hiçbir elektrik mekanizması yok; bu yüzden de, ışık, canı istediği zaman parlar, bunun dışında eylemsizliğini sürdürür gider. Bu örneğin, beyinde olup bitenler hakkında tam bir fikir verdiğini itirafa hazırım. Gelgelelim, bu bize, uygulamada bir şey kazandırır mı? Bilinçaltımızın, esinimizin ya da sezgimizin şimşek gibi çakan bu ışığını denetim altına almayı öğrenen var mı?

" 'Bilinçaltı' sözcüğü ile oynamayı olağanüstü kolay bir iş sayan bilginler vardır; bunlardan bazıları, alır bilinçaltı sözcüğünü, dalar mistisizmin giz dolu cangıllarına,dolaşır durur, bu arada konu üzerinde güzel, fakat pek çoğu inandırıcı olmayan sözler eder, bazıları da çıkar, azarlar onları, insafsızca alaya alırlar ve büyük bir kendine güven duygusu ile başlarlar bilinçaltını çözümlemeye, bizim ak ya da karaciğerimizin işlevlerinden söz eder gibi, onlar da çok olağan bir şeymişcesine söz ederler bilinçaltmdan. Açıklamalar yeterince sadedir. Ne yazık ki, söylenenler, kafamızda olsun, kalbimizde olsun, bir yer bulamaz, işin kötüsü de budur işte.

"Daha başka bilginler de vardır ki, onlar da kendi önermelerinin henüz tanıtlanmamış ya da onaylanmamış olduğunu kabul etmekle birlikte, bize bir takım kof, karmaşık varsayımlar öne sürerler. Bu yüzden de deha'nın, yeteneğin, bilinçaltının gerçek neliğini bildiklerini iddiaya kalkmazlar. Onlar sadece, üzerinde düşünüp durdukları şeyleri tanıtlayabilmek umudu ile gözlerini geleceğe dikmişlerdir.

"Uzun incelemelere dayanan ve itiraf edilen bilgi eksikliği, bu açık sözlülük, sağduyunun bir sonucudur. Bu tür itiraflar güvenimi artırır ve beni bilimsel araştırmaların görkemli duygusuna çeker

götürür. Bence bu, duygulu bir kalbin yardımı ile, erişilmemiş olana erişme dürtüsüdür. Zamanla erişilecektir de. Bilimin bu yeni zaferlerini beklerken, sanırım bana da, emeğimi ve gücümü hemen hemen sürekli olarak yaratıcı doğa'yı incelemeye onun yerine yaratmayı öğrenmeye değil, ona yaklaşmanın dolambaçlı yollarını aramaya, esinin kendisini incelemeye değil, yalnızca ona giden bazı patikaları bulmaya adamaktan başka bir şey kalmamaktadır. Şimdiye dek bu yollarla patikaların ancak bir kaç tanesini buldum; biliyorum, daha bir hayli var, onlar da günün birinde başkaları tarafından elbet bulunacaktır. Bu arada ben uzun çalışma yılları boyunca bir deneyim birikimi edindim ve bunu da sizlerle paylaşayım dedim.

"Bilinçaltı alanı hâlâ erişme gücümüzün ötesinde bulunduğuna göre, başka neye bel bağlayabiliriz? Size önerebileceğim bir şey yok, bilmiyorum. Bildiğim şu: *Feci quod potui feciant meliore potentes* (Ben elimden geleni yaptım, daha iyisini yapan varsa, buyursun).

"Sizlere sunduğum öğretimin üstünlüğü, onların gerçekçi, yararlı, eldeki işe uygulanabilir olmalarından ileri gelmektedir; bu öğretiler on yılı aşkın oyunculuk deneyimi ile sahne üzerinde sınanmışlardır, sonuç yaratıcı güçtedirler.

"Kendi doğamızın yaratıcılığına ilişkin bir takım yasalar üzerine bilgi edindik - önemli ve değerli bilgiler - fakat, ne denli kusursuz olursa olsun, kendi sahne tekniğimizi yaratıcı doğanın yerine koymaya hiçbir zaman gücümüz yetmeyecektir.

Teknik, mantıksal yoldan ve hayran olunası bir düzenle, doğanın izini kovuşturur. Her şey: jest, duruş biçimleri, hareket açık seçiktir, kolay anlaşılabilir ve anlamlıdır. Konuşma, role uygundur; sesler iyi işlenmiştir, boğumlanma kulağa hoş gelmektedir, tümceler güzel kurulmuştur; tonlamalar, âdeta notalarına uygun olarak söylenen şarkılar örneği, ezgili bir yapıdadır. Onları bu hale getiren, duygunun sıcaklığı ve bir inanca dayalı olmasıdır. Daha ne istenebilir? Böyle bir oyunu izlemek hem göz, hem kulak için büyük bir doyumdur. Ne sanat, ah, ne kusursuzluktur o! Yazık ki, bu tür oyuncuların sayısı çok değildir!

"Bu oyuncular ve onların sundukları oyunlar seyircilerde tümüyle iyi işlenmiş ve kusursuzlukla sonuçlandırılmış biçimler içinde olağanüstü güzel, estetik, uyumlu, ince izlenimler bırakır.

"Böyle yüce bir sanata,sadece bir oyunculuk yöntemini incelemekle ya da kimi dışsal teknikleri öğrenmekle erişilebileceğine inanıyor musunuz? Hayır, bu, tiyatroya özgü olandan değil, içten gelen, insansal olan coşkulardan kaynaklanan gerçek yaratıcılıktır.Bizler de işte bu amaç doğrultusunda çaba göstermeliyiz.

"Göstermeliyiz ama, bence bu tür oyunculukta gene de bir eksiklik var. Ben bu oyunculukta beni şaşkına çeviren, allak bullak eden, çarpan, o beklenmedik yaratış niteliğini bulamıyorum. Beklenmedik yaratışta bir şey, seyirciyi bulunduğu yerden alır, evvelce hiç ayak basmadığı bir ülkeye iletir, fakat seyirci önsezi ile ya da kestirimle (tahminle) o şeyi tanımakta güçlük çekmez. Bu beklenmedik şeyle ilk kez yüz yüze gelmiş olsa da anlar onu. O şey sarsar, büyüler, kendinden geçirir onu.

"Akıl yürütmenin, çözüme girişmenin yeri değil şimdi - kuşku yok ki, bu beklenmedik şey, organik doğanın kaynaklarından fışkırmaktadır. Oyuncunun kendisi de o şeyin etkisi altında kalmış ve büyülenmiştir. Bilinçliliğinin ötesinde bir yere çekilip götürülmüştür. Böyle, içten gelen bir med dalgasının, oyuncuyu, rolünün anayolundan saptırması olanağı da yok değildir. Buna üzülünür elbet, gelgelelim, fışkırma fışkırmadır ve en derin suları harekete geçirir. İnsan bunu hiçbir zaman unutamaz, yaşam boyu sürüp gider bu olgunun etkisi.

"Bu fırtına bir rolün anayolu boyunca ilerlediği zaman da, oyuncuyu, idealin doruk noktalarına eriştirebilir. Halk, tiyatroya, kendisine sunulan canlı yaratıyı görmeye gelir.

"Her ne kadar tüm imgeler birlikte ele alındığında aynı türden ve kökenden gelir görünmekte idiyse de, bu, yalmzca bir imge değildir; İnsansal bir tutkudur. Oyuncu, ses, konuşma, hareket tekniğini nerede edinebilir? Beceriksizin, hantalın teki olabilir, ama artık gövdece yumuşama, eğitilme disiplini altına alınmıştır. Evvelce sözcükleri anlaşılmaz biçimde ve duygusuz söylerken, şimdi: rahat, düzgün, akıcı, coşkulu konuşmakta, sesi de tmılı ve ezgili bir hal almaktadır.

"Önceki oyuncu tipi, teknik yönden ne kadar becerili ve başarılı olursa olsun, şimdiki oyuncu ile ölçüştürülebilir mi? Oyunculuğun böylesi, tüm olağan güzellik ilkelerini bir yana iteleyen cüretli, yanıltıcı bir davranıştır. İlk oyunculuk tipinde övgü ile karşıladığımız

mantık ve tutarlılık nedeniyle olmasa da gene güçlü bir oyunculuktur bu. Cüretli mantıksızlığı ve tartımsızlığı içindeki tartımı ile, herkesçe benimsenen ruhbilimi tümüyle reddetmesine karşın, gene de ruhilimsel anlayışla dolu olması yüzünden görkemlidir. Bu oyunculuk ahşılmış kuralların hepsini bir yana iter, iyi ve güçlü yönü de işte bu özelliğinde belirir.

"Bu oyun gizlenemez. Daha az güçlü ya da daha az esinli olmakla birlikte, ikincisi tamamiyle başka bir oyundur. İnsanın, bu oyunu çıkaran oyuncuya: evvelce bunu nasıl yaptığını anımsa! Anı hoşlantıyı bir kez daha duymak istediğimizi unutma! diye bağırası gelir. Gelgelelim, oyuncu kendine egemen değildir. Oyuncuda yaratıcı olan, doğasıdır, oyuncunun kendisi ise, yalnızca bir araçtır.

"Doğanın bu tür yapıtları üzerinde hiçbir kestirimde bulunamayız. Şöyle diyemeyiz örneğin: Bu niçin öyledir de başka türlü değildir? O, öyle olduğu için öyledir ve başka türlü olmasına da olanak yoktur. Şimşeğin çakışını, denizdeki bir tufanı, bir borayı,bir fırtınayı, güneşin doğuşunu ya da batışını eleştiremeyiz.

"Bununla birlikte, doğanın, çoğunlukla, gelişigüzel iş gördüğünü, sahne tekniğimizin onu iyileştirebileceğini, böylece daha çok beğeni elde edilebileceğini düşünenler de vardır. Estetik meraklısı bazı kimselere göre,beğeni, gerçekten daha ağır basar. Binlerce kişiden oluşan bir kalabalığın ateşli, yüce bir duygunun etkisi ile coşkulanıp kendinden geçtiği anda, bu coşkusal fırtınayı yaratan oyuncunun fiziksel kusurlarının önemi yok - önemli olan, beğeni, bilinçaltı yaratma, teknik ya da sahip olunan ve dâhilerde bulunan, üzerinde başka hiçbir güce yer olmayan o adı bilinmedik şey midir? dersiniz.

"Böyle zamanlarda, çarpık çurpuk, çirkin biri bile kusursuz ve güzel görünür. Öyle ise, o oyuncu da niçin canı istediği zaman ve dilediği gibi, kendisine güzellik veren o adı bilinmedik şeye baş vurmadan, sadece tekniğini kullanarak güzelleşmeye kalkmasın? O her şeyi bilen estetler bunu nasıl gerçekleştireceklerini, hatta bu konudaki bilgisizliklerini bile nasıl itiraf edeceklerini bilmezler, sonra da ucuz, teknik oyunculuğu övmekten geri kalmazlar.

"En büyük bilgelik, insanın kendi eksiğini bilmesidir (*). Ben bu noktaya eriştim ve sezgi ile bilinçaltı alanında hiçbir şey bilmediğimi itiraf ediyorum; bildiğim tek şey ise, bu gizlerin büyük sanatçı

doğaya açık olduğudur, o kadar. Onu övüşümün nedeni işte budur. Eğer yaratıcı doğanın büyüklüğünü ortaya çıkarmadaki güçsüzlüğümü itiraf etmeseydim, daldığı patikalardan hiç bir çıkış olanağı bulamayan, dört yanının sonsuz bir genişlikle çevrili olduğuna inanan ve yolunu el yordamı ile bulmaya çalışan körün durumuna düşmüş olurdum. Hayır, ben, birkaç millik olmakla birlikte gene de bilincimizin kavrayamayacağı, benim kendi imgelem gücümün de tasarlayamayacağı genişlikte bir bölgenin kendimce projesini yapmaya çalışarak doruklarda dinelip uçsuz bucaksız ufka bakmayı yeğ tutarım. Bu nedenle de, Pushkin'in şiirindeki yaşlı kral gibi şunları söylerim:

...doruklardan bakınca
görürsünüz hoşnut gözlerle
vâdinin ak çadırlarla donandığını
ve, tâ ötede, denizin
uçan yelkenlerle...''

(*) Bu düşüncenin dilimizdeki koşutu ve anlatımı şudur: **''Kişi noksanını bilmek gibi irfan olamaz.'' (Çev.)**