STANİSLAVSKİ

bir aktör hazırlanıyor

PAPİRÜS

Konstantin S. Stanislavski
Bir Aktör Hazırlanıyor
Çev: Suat Taşer

Birinci Basım: Dost Yayınları - Ankara
İkinci Basım: İleri Yayınları - İzmir
Üçüncü Basım: Papirüs Yayınları 1996
Dizgi: Gravür Basım Yayım 514 10 10
Baskı: Mart Matbaacılık. İstanbul

ISBN: 975-7432-83-0

© 1996 Onk Ajans & Papirüs Yayınları

Genel Dağıtım: Papirüs Yayın Dağıtım
Çatalçeşme Sok. Torun Han No: 40
Tel: (0212) 528 56 15 - 527 01 53
Fax: (0212) 526 85 07

Ankara: Adaş
Tel: (0312) 434 46 24 (4hat)
Fax: (0312) 435 60 57

Konstantin S. Stanislavski

Bir Aktör Hazırlanıyor

Çeviren: Suat Taşer



İÇİNDEKİLER

TÜRKÇEYE ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ 5
İKİNCİ BASIMA NOT 9
İNGİLİZCEYE ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ 10
BİRİNCİ BÖLÜM
İLK SINAMA 13
İKİNCİ BÖLÜM
AKTÖRLÜK NE ZAMAN BİR SANATTIR? 26
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
EYLEM 52
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
İMGELEM 80
BEŞİNCİ BÖLÜM
DİKKATİN ODAKLANMASI 105
ALTINCI BÖLÜM
KASLARIN GEVŞEMESİ 134
YEDİNCİ BÖLÜM
BİRİMLER VE AMAÇLAR 154
SEKİZİNCİ BÖLÜM
İNANÇ VE GERÇEKLİK DUYGUSU 176
DOKUZUNCU BÖLÜM
COŞKU BELLEĞİ 221
ONUNCU BÖLÜM
DUYGU-DÜŞÜNCE ALIŞ-VERİŞİ 259
ONBİRİNCİ BÖLÜM
UYARLAMA 299
ONİKİNCİ BÖLÜM
HAREKET ETTİRİCİ GÜÇLER 325
ONÜÇÜNCÜ BÖLÜM
KESİNTİSİZ ÇİZGİ 336
ONDÖRDÜNCÜ BÖLÜM
İÇ YARATICI DAVRANIŞ 348
ONBEŞİNCİ BÖLÜM
ÜSTÜN-AMAÇ 361
ONALTINCI BÖLÜM
BİLİNÇALTININ EŞİĞİNDE 375

TÜRKÇEYE ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

Toplum alanında olsun, sanat ve düşünce alanında olsun, soysuzlaşmanın başladığı zamanlarda soylu olana doğru atılma çabalarının da güçlenip hızlandığı görülür. Böyle olmasaydı gelişim ve devrim olaylarını doğuran, yöneten, sonuçlandıran yasaları bilimsel bir aydınlık içinde açıklamak olanaksız hale gelirdi. Peygamberlerin, ulusal kurtarıcıların, insanlığı yüceliklere çekip götüren sanat ve düşünce önderlerinin çıkış nedenlerini ancak bu yasalarda buluşumuz da işte bundandır.

Yaşamı boyunca, deneylerden edindiği düşünceleri, bu düşüncelerden yarattığı yöntemleri ve "System"i ile yirminci yüzyıl tiyatrosuna yön değiştirten Konstantin Sergeyeviçh Stanislavsky (Konstantin Sergeyeviç Stanislavski), büyük işine girişme nedenini, az önce dokunduğumuz yasalara uygun olarak, bakınız nasıl açıklıyor:

"Tiyatronun içinde tiyatrodan nefret etmeye başladım."

Nefreti, tiyatronun soysuzlaşmasından gelmekteydi.

Gerçekten de, doğum kenti Moskova'daki 1880'lerle 1890'ların sahneleri sanatsızlaşarak soysuzlaşmış, tiyatro yüce anlamını ve amacını yitirmiş bulunmaktaydı. Bu ise, sanat vicdanı olan, sanatı kişisel çıkarları yolunda değil, insanlığın yüceltilmesi uğrunda verimli kılmak kaygısını benimseyen kişilere ağır gelmekteydi. Tiyatroyu asalakların yemliği olmaktan kurtarıp asıl işlerine kavuşturma ülküsü, zamanın önde gelen sanatçıları ile aydınlarını birbirine yaklaştırmış, türlü davranışa sürüklemiştir.

Bu arada Moskova'da "Slav Pazarı" adlı lokantada 22 Haziran 1897'de, iki kişi arasında kesintisiz 18 saat süren bir tartışma vardır ki, dünya tiyatrosunun bugünkü yönü almasında büyük payı bulunan, sanatta yeni bir çağın başlangıcı sayabileceğimiz bu olaya özellikle işaret etmemiz gerekmektedir.

Sanatsızlaştığı için soysuzlaşan eski tiyatroyu yıkıp yeni estetik ilkeler içinde yepyeni bir tiyatro kurma yolunda düşünce ve inanç birliği ile harekete geçen iki kişi, Vladimir İvanovich Nemirovich-Danchenko (Vladimir İvanoviç Nemiroviç-Dançenko) ile Konstantin Sergeyeviç Stanislavski, sahneyi ve salonu ilgilendiren bütün sanat ve yönetim sorunlarını işte o "Slav Pazarı" lokantasında bir bir ele aldılar, incelediler, yargıya bağladılar. Sonunda da bu yargılarını yeni bir taban üzerinde uygulamaya geçtiler. Çağdaş dünya tiyatrosuna öncülük eden Moskova Sanat Tiyatrosu'nun doğuşu öyküsü işte böyle başlar.

O zamanlarda ünlü bir romancı, piyes yazarı, eleştirmen, yönetmen ve Flarmoni Derneği Drama Okulu'nda sahne öğretmeni bulunan, ayrıca amatör bir topluluğun idarecisi olan Nemiroviç-Dançenko, "İkimiz de" diyor, "Şu tek düşünceye aşıktık: Uydurma, doğa dışı, tiyatromsu, aşınmış, basmakalıp ne varsa hepsine karşı idik... Eski tiyatroda amansız eleştiri süzgecinden geçirmediğimiz hiçbir şey yoktu. Zehirli oklarımızla hepsini delik deşik ettik. Bununla birlikte, tiyatronun karmaşık yapısı içinde yıktığımız şeylerin yerine koyacağımız yapıcı karşılıklar da hazırdı; reformlar, yeniden kuruluşlar, hatta temel devrimler..."

1877-1887 yılları arasında başka bir amatör tiyatro topluluğunu yöneten, 1888'den 1898'e kadar da kendi kurduğu Sanat ve Edebiyat Derneği oyuncularına yönetmenlik eden 1863 Moskova doğumlu, varlıklı bir tüccar - fabrikatörün oğlu olan Stanislavski de o çağ açan ünlü buluşma ile ilgili olarak şunları söylüyor: "Gerçekleştirmeye koyulduğumuz çalışma programımız devrimciydi. Eski biçim oyunculuğa, gösterişçiliğe, tiyatromsu olana, duygunun da, konuşmanın da yapmacıklısına, aktörün abartılı oyun eğilimine, dekorlarla sahneye koyuculuktaki yakıştırmacılığa, takım oyunculuğunu bozan yıldız sistemine, repertuvarda yer alan değersiz yapıtlara karşı idik.

Oyunculuk, sahneye koyuculuk, giyim kuşam, piyes üzerinde yapılan işlemler, kısaca, hangi biçime bürünmüş olursa olsun, amansız devrim düşüncelerimize dayanarak drama sanatına eski onurunu kazandırma çabamızdan doğan bir hızla tiyatrodaki her türlü basmakalıpçılığa savaş açtık."

İnsanın da, insanlığın da ilgisine hak kazanan çağdaş soylu tiyatro, kuruluşunu işte bu savaşa borçludur.

Aktörlük sanatının grameri sayılan bir yapıtı dilimize çevirmekle yöntem yoksulluğu içinde kıvranan tiyatromuza, azıcık da olsa, bir yararımız dokunabileceği umudu içindeyiz. Sanat abecesinin A'sı yetenekse B'si de eğitimdir. Eğitimsiz yetenek, yani B'siz A ne işe yarar, söyler misiniz? Dağdan kestiğiniz bir odunu kibrit çöpü ya da kürdan haline getirmek için nice baltalardan, testerelerden, bıçaklardan, rendelerden, tornalardan geçiriyorsunuz. Bir insandan bir aktör yaratmak için de eğitimin baltalarına, testerelerine, bıçaklarına, rendelerine, tornalarına başvurmak zorunluluğunu kabul etmez misiniz?

Soylu tiyatronun, gerçek aktörlüğün, yönetmenliğin, piyes yazarlığının, seyirciliğin, kısaca sahnenin ve salonun yaratıcı ve yardımcı ögelerinin içyüzünü tastamam kavrayabilmek için, ömrünün gecesini gündüzünü bu sorunların düğümünü çözme yolunda harcayan bir yetkilinin Stanislavski'nin yapıtlarına güvenle sarılmak, sanatı, sanatçılığı ciddiye alan herkesin boynunun borcudur.

Ünlü, ünsüz, doğanın yetenekle donatıp yeryüzüne ve sahneye salıverdiği, diplomalı, diplomasız, büyüklü küçüklü bütün aktörler, aktristler, yönetmenler! Ününüzü ve büyüklüğünüzü bir anlığına şöyle bir yana koyun da "Bir Aktör Hazırlanıyor" kitabının sayfaları, satırları arasına sokulmak külfetine katlanın! Katlanın ki, "Kendinizde sanatı mı, yoksa sanatta kendinizi mi sevdiğinizi" Stanislavski size söylesin."

"Sahnede her parlayanın altın olmadığını" da bu arada öğreniverirsiniz.

Aktörlük sanatına yeni bir "sistem" getiren Stanislavski, 1938 yılında, ölmeden bir ay önce, öğrenci aktörlerine yaptırdığı son provalardan birinde şunları söylemiştir:

"Ölmek istemiyorum. Tiyatronun ne olduğunu ancak şimdi anlamaya başladığımı hissediyorum. Yani, ancak şimdi yolumun başlangıcındayım."

Ne diyeyim, kitapsız dahilerimizin kulakları çınlasın!

"Bir Aktör Hazırlanıyor"u dilimize çevirirken, konunun ve metnin özelliğinden gelen birçok güçlüklerle karşılaştım. İlkin, kavramla-

rı, deyimleri tastamam karşılamak, sonra da çeviriyi, dilimizin içinde bulunduğu arınma ve özleşme akımının aşırılığına sapmadan, rahatça okunabilir hale getirmek bu güçlüklerin en başında gelenler oldu. Yüklendiğim işin altından ne ölçüde kalkabildiğimi sayın okuyucular değerlendireceklerdir. Bu arada, kusurlarımı belirtecek iyi niyetli okuyucularıma da şimdiden teşekkürlerimi sunmak isterim."

"Bir Aktör Hazırlanıyor"un aktörlerimize de, bütün sahne sanatçılarına da yararlı olmasını dilerim.

Suat TAŞER
Ankara, 1967

İKİNCİ BASIMA NOT

1967 yılında, M.E.B.nca yayınlanan "Tiyatro Sanatı Üzerine Eserler" dizisinde çıkmış olan bu seçkin yapıt yıllardır aranmaktaydı.

Dilini arıtarak yeniden ortaya koyduğumuz "Bir Aktör Hazırlanıyor"; bu konuda hazırlanmış ve hazırlanacak olanlarla birlikte genellikle sanatı, özellikle de tiyatroyu, sahneyi, sahnedeki yaratma olayını, piyes yazarını, aktörü, yönetmeni, seyirciyi, başarının tadını, başarısızlığın acısını tastamam öğrenmek ve anlamak isteyenlerle yapıtı nicedir özlemle bekleyenlere bir kez daha iyi dileklerle sunulur.

Suat TAŞER

Karapınar/İzmir, Ağustos 1981

İNGİLİZCEYE ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

Stanislavski'nin dostları, Moskova Sanat Topluluğu'nu kuran yöntemleri, ölümünden sonra gelecek aktörlerle yönetmenlere yararlı olabilecek bir biçimde kağıt üzerine geçirmeyi arzuladığını nicedir bilip dururlardı. Kendisi bu arzusunu bana ilk açtığında, tasarladığı yapıttan bir aktörlük grameri olarak söz etmişti. Bu konuda, Sanat Yaşamım adlı yapıtında ve yönetimi altında çalışanların benzeri anlatımlarında tümüyle değişik, derine inmeyen, kendi düşüncelerine göre de daha az önemde bir çaba gösterilmiştir. Bu uğraş klavuzu, bir el kitabı, içinde alıştırmalar bulunan bir yapıt yazmayı düşleyip durmuştu. Bu ise, gerçekleştirilmesi son derece güç bir işti.

Çağdaş tiyatronun doğuşundan, yani aşağı yukarı üçyüz yıldan beri toplanıp biriken basmakalıp sahne alışkanlıkları yararlılıklarını yitirdiği gibi, aynı zamanda yeni sanatın, sahne üzerindeki içtenlikli coşkunun yolunda aşılması güç engeller halini almıştır. Moskova Sanat Topluluğu, sahneyi, yapmacıklaşan, bu yüzden de gelişimi önleyen bu alışkanlıklardan kurtarmak, aktörü, yaşamın dış görünüşleri ve bu görünüşlerin içteki yansımalarını inandırıcı psikolojik bir gerçeklikle anlatıma kavuşturmak için kırk yıl çabalamıştır.

Bu uzun, bu çetin çaba nasıl yerleştirilecekti bir kitabın içine? Stanislavski, özellikle, Moskvin ile Kachalov'dan en acemilere kadar bütün aktörleri tedirgin eden yanılmaları gözönünde tutarak belli bir konuşma rahatlığına gereksinim duymuş, bu yüzden de romanımsı bir biçim üzerinde karar kılmıştır. Böyle yapmasaydı da eli altındaki aktörlerin adlarını verseydi dilediği konuşma rahatlığından yoksun kalırdı. Kendisi Torstov diye uydurma bir adın arkasına gizlenirse de, bu, görüşü keskin okuyucunun gözünden kolay kolay kaçmaz. Ayrıca, derslerde harıl harıl not tutan ateşli öğrencinin, çağdaş dünyayı en iyi belirtecek yöntemlere doğru yolunu bulmaya çalışan yarım yüzyıl önceki Stanislavski olduğu da besbellidir.

Burada yeni bir buluş savı ortaya atılmış değildir. Yazar, daha az esinli, ama anlayışlı öğrencinin öğrenmek zorunda olduğu doğru coşkularla doğru anlatımlardan, Salvini veya Duse gibi dahilerin kolay-

lıkla yararlanabileceklerini belirtmek çabasındadır. Stanislavski'nin üstesinden gelmek istediği iş, bir gerçek bulmak değil, fakat bulunmuş gerçeği doğanın tepeden tırnağa donattığı aktörlerle, gerekli sıkı düzen altına girmeye gönüllü yönetmenlere yararlı olabilecek bir biçim içinde ortaya koymaktır. Bu kitapta sanatın genel ilkeleri ile sık sık karşılaşılırsa da, yazarın kendince benimsediği baş ödev, üzerinde günlerce, aylarca çalışılması gereken bu ilkelerin en yalın uygulama örnekleri içinde belirtmektir. Stanislavski, bu örnekleri, ister Rusya'da ya da Almanya'da, ister İtalya'da, Fransa'da, Polonya'da ya da Amerika'da doğmuş olsun, bütün aktörlerin gereksinimlerine kolaylıkla uygulanabilecek bir biçimde ve her ülkede bulunabilecek coşkulara yakın bir yalınlıkta ortaya koymaya uğraşmıştır.

En büyük çağdaş aktör topluluklarının elden geldiğince çok ve geniş ölçüde yararlanabilecekleri böyle bir yapıtın önemi üzerinde fazla söz gereksizdir. Moliere'in kendi piyeslerini nasıl prova ettirdiği konusunda Comedie Française'de yankılanan doğru ya da modası geçmiş provalarla ilgili ayrıntılı notları elde etmek için neler vermezdik? Şöyle diyelim: Fırtına'da, Romeo ve Juliet'de, Kral Lear'de aktörlerini eğiten Shakespeare'in tiyatro içinde o andaki portresini tamıtamına gözönünde canlandırmanın değeri ölçülebilir mi?

Elizabeth Reynolds HAPGOOD

Bölüm I

İLK SINAMA

1

Bugün, yönetmen Tortsov'la yapacağımız ilk dersi beklerken heyecanlıydık. Tortsov sınıfa girdi, ama bizi daha iyi tanıyabilmek için, seçeceğimiz piyeslerden parçalar hazırlayıp gelmemizi, bu parçaları oynamamızı istediğini bildirdi, o kadar. Amacı bizi sahnede, dekor önünde, taban ışıklarının gerisinde, giysili, makyajlı, tüm aksesuarlı görmekti. Dramatik gücümüzü ancak ondan sonra bir yargıya bağlayabileceğini söyledi.

Bu sınama önerisine ilk ağızda yalnız birkaç kişi ilgi gösterdi. Bunların arasında, daha önce bazı küçük tiyatrolarda oynamış olan Grisha Govorkov adında, kısa boylu, sağlam yapılı bir delikanlı; uzun boylu, sarışın güzeli Sonya Veliaminova, gürültücü, can çocuk Vanya Vyuntsov vardı.

Bu sınama düşüncesine yavaş yavaş hepimiz alıştık. Pırıl pırıl yanan taban ışıkları giderek daha çekici bir hal aldı. Oyun ilginç, yararlı, hatta gerekli görüldü.

Oyun parçalarımızı seçmede ben ve Paul Shustov ile Le(Puschin adında iki arkadaş ilkin alçakgönüllü davrandık. Vodvil ya da hafif komedi üzerinde düşündük. Ama, çevremizde Gogol, Ostrovski, Chekov vb.leri gibi hep büyük isimler söylendiğini duyuyorduk. Farkında olmadan isteklerimizde aşırılığa düştüğümüzü, romantik, giysili, şiirle yazılmış parçalar oynamaya yöneldiğimizi anladık.

Ben Mozart'ın tipine vuruldum: Leo, Salleri'nin, Paul de Don Carlos'un tipine. Derken, Shakespeare üzerinde tartışmaya durduk. Sonunda da ben tuttum, Othello'yu seçtim. Paul İago'yu oynamayı kabul edince her şey kararlaştırıldı. Tiyatrodan ayrılırken, ilk provanın ertesi gün yapılacağını söylediler.

Geç vakit eve geldiğimde Othello'mu raftan indirdim, sedire rahatça yerleştim, başladım okumaya. İki sayfa okumuş okumamıştım ki, içim oynamak isteği ile yanıp tutuşmaya başladı. Kendimi tutmaya çalıştımsa da, ellerim, kollarım, bacaklarım, yüzüm, yüz kaslarım ve içimde bir şeyler hep birden harekete geçti. Rolümü yüksek sesle okudum. Derken, fildişinden, büyük kitap açacağı gözüme ilişti. Hançer olsun diye aldım, belime soktum. Uzunca tüylü yüz havlum beyaz başörtüsü yerine geçti. Çarşaflarımdan bir çeşit gömlek, battaniyelerimden de giysi yaptım. Şemsiyem eğri kılıç görevini yüklendi. Gelgelelim, kalkan bulamadım. Düşünüp dururken, bitişikteki yemek odasında büyük bir tepsi bulunduğunu anımsadım. Kalkanı elime alınca da kendimi gerçek bir savaşçı gibi hissettim. Ama genel görünüşüm gene de çağcıldı, uygardı. Othello ise, Afrika'lı idi, ilkel yaşamdan belirtiler taşımalıydı. Sözgelişi, içine bir kaplan oturmuş olmalıydı. Bir hayvanın yürüyüşünü anımsatmak, andırmak, bellileştirmek amacı ile yepyeni bir sıra alıştırmalara başladım. Bu alıştırmalardan çoğunun üstün derecede başarılı ola-

cağını sezinledim. Zamanın nasıl geçtiğini anlamadan beş saat kadar çalıştım. Bu da bana esinimin gerçek olduğunu göstermeye yetti.

2

Her zamankinden daha geç uyandım. Çarçabuk giyindim, tiyatroya koştum. Beni beklemekte oldukları prova odasından içeri girdiğimde öylesine şaşaladım ki, özür dileyecek yerde, damdan düşercesine, "Sanırım biraz geciktim" deyiverdim. Yardımcı Yönetmen Rahkhmanov ayıplayıcı bakışlarla beni uzun uzun süzdükten sonra dedi ki:

"Burada oturmuş bekliyoruz, sinirlerimiz gerilmiş, öfkemiz kabarmış, sonra da —biraz geciktim sanırım.— Biz hepimiz yapılmayı bekleyen iş için coşkuyla kalkıp geldik. Şimdi ise, sayenizde coşkunluğumuz da, coşkumuz da söndü, darmadağın oldu. Teşekkür ederiz. Yaratma isteğini uyandırmak güçtür; öldürmekse çok kolaydır. Eğer ben kendi işime engel olursam, acısını kendim çekerim. Ama bütün bir topluluğun işini engellemeye ne hakkım var? Aktör de, asker gibi, demir disipline bağımlı olmalıdır."

Rakhmanov, herkesten hemen özür dilediğim ve bundan böyle tiyatroya provalar başlamadan onbeş dakika önce gelmeyi bir kural haline getirdiğim takdirde, beni affedebileceğini, bu ilk suçumun sicilime işlenmeyeceğini bildirdi. Özür diledimse de, Rakhmanov, bir aktörün yaşamında ilk provanın başlıbaşına bir olay olduğunu, bu olaydan elden geldiğince en iyi izlenimi alması gerektiğini söyleyerek çalışmayı sürdürmede isteksizlik gösterdi. Bugünkü prova benim dikkatsizliğim yüzünden altüst oldu; inşallah yarınki prova yolunda gider.

*

**

Rolüm üzerinde çalışmaktan korktuğum için bu akşam erken yatmaya niyetlendim. Niyetlendim ama, bir ara gözüme çukulatalı bir pasta ilişti. Pastayı biraz tereyağı ile karıştırdım, kahverengi bir bulamaç elde ettim. Bu bulamaçla yüzümü bulamak, kendimi bir Kuzey Afrika'lıya benzetmek hiç de zor olmadı. Aynamın önüne oturunca dişlerimin göz alıcı parıltısına hayran oldum. Dişlerimi nasıl göstereceğimi, akları görününceyedek, gözlerimi devire devire nasıl döndüreceğimi öğrendim. Makyajımı iyice belirmesi için giysimi de giymek zorunda kaldım. Giydim ama, bu çabama hiçbir yenilik de katamadım. Sadece bir gün önce yaptığımı yineledim. Bu yüzden de rolüm amacını yitirmiş gibi göründü bana. Bununla birlikte, Othello'nun görünüşünün nasıl olması gerektiği konusunda zihnimde bir şeyler arayıp buldum sanırım.

3

İlk provamız bugündü. Erken erken vardım tiyatroya. Yardımcı Yönetmen sahnelerimizi planlamamızı, oyun donatımlarını (aksesuarları) düzene koymamızı söyledi. Paul sadece İago'nun içyönü ile ilgilendiği için, ne dedimse hepsini kabul etti. Bence dışa ilişkin şeylerin çok büyük önemi vardı. Dışa ilişkin şeyler bana kendi odamı anımsatmalıydı. Bu dekor olmadan esinime ulaşamazdım. Gelgelelim, kendimi kendi odamda bulunduğuma inandırmak için çok çabaladımsa da bütün çabam boşa gitti, inandıramadım. Gösterdiğim bu çaba oyunumu sadece engelledi.

Paul rolünü baştan sona ezberlemişti. Bense satırlarımı kitaptan okumak ya da yakıştırıp söylemek zorunda kaldım. Sözlerin bana yardım etmemesi şaşırttı beni. Hatta canımı sıktı sözler, o derece ki, hiç konuşmadan ya da sözlerin yarısını atarak oynamayı yeğlemek zorunluluğunu duydum. Yalnız sözler değil, ozanın düşünceleri de bana yabancıydı. Kabataslak hale gelen eylem (action) bile, kendi odamda hissettiğim özgürlüğü elimden çekip almaya yöneldi.

Daha da beteri, sesimi tanımaz oldum. Ayrıca, ne doktor, ne evdeki çalışma sırasında düzenlediğim plan Paul'ün oyunu ile uyuşuyordu. Söz gelişi, Othello ile İago arasındaki oldukça dingin bir sahneye, beni rolümün içine çekip götürecek olan dişlerimin o göz alıcı parıltısını, gözlerimin o devrile devrile dönüşünü nasıl katabilirdim? Bununla birlikte yabanıl olarak tasarladığım yaratığın nasıl oynayacağı hakkındaki yerleşik düşüncemden de; hazırladığım dekordan da vazgeçemezdim. Bunun nedeni, belki de yerlerine koyacak hiçbir şeyim olmamasıydı. Birinin öteki ile ilgisine bakmadan, rolümün metnini okudum, karakterin kendisini oynadım. Sözler oyunu, oyun sözleri engelledi.

*
**

Bugün evde çalışırken, hiçbir yenilik bulmadan, gene eskisini yineledim durdum. Aynı sahneleri, aynı biçimleri ne diye yineleyip duruyorum? Niçin dünkü oyunum tıpatıp, bugünkünün, yarınkinin aynı oluyor? Tasarlama gücüm mü tükendi, yoksa yedek gereçten mi yoksunum? Çalışmam başlangıçta o kadar hızla gelişti de sonra neden bir noktada duraladı? Ben bu nedenlere, niçinlere karşılık arayıp dururken, kimileri yan oda-

da çay içmeye toplandılar. İlgiyi üzerime çekmemek için, odanın başka bir köşesine geçmek, orada rolümün sözlerini, işitilmeyecek biçimde, olabildiğince yavaş söylemek zorunda kaldım.

Şaşılacak şey, bu ufak değişikliklerle duyuş havam da değişiverdi. Böylece bir giz bulmuş oldum; bir nokta üzerinde aşırılıkla direnmemek alışılmış olanı boyuna yinelememek.

4

Bugünkü provada, daha baştan (tuluata) yakıştırmaya başladım. Dolaşacağım yerde, bir sandalyeye oturdum, el kol hareketi yapmadan, yüz ekşitmeden, göz döndürmeden oynadım. Sonuç? Birden allak bullak oldum, metni, sesimin her zamanki uyumunu unuttum. Durdum. Eski oyun biçimine daha doğrusu eski sanatıma dönmekten başka çare yoktu. Oyun biçimini ben denetlemiyordum. Çoğunlukla oyun biçimim beni denetliyordu.

5

Bugünkü prova yeni hiçbir şey getirmedi. Ama ne olursa olsun, çalıştığımız yere ve piyese daha çok alışır oldum. Önceleri, benim Kuzey Afrika'lıyı canlandırma çabam Paul'ün İago'su ile hiç mi hiç uyuşamadıydı. Bugün sahnelerimizi birbiriyle anlaştırıp dengeleştirmede bayağı başarıya ulaştım gibi göründü bana. Herhalde, uyuşmazlığı daha az duydum.

6

Bugün provamız büyük sahnedeydi. Büyük sahnenin havasındaki etkiyi inceledim, ne oldu? Taban ışıklarının parlaklığına, her çeşit dekorla dolu kulislerdeki kargaşaya, şamataya karşın, kendimi yarı aydınlık bir yerde ve kimsesiz buldum. Büyük sahne bir uçtan bir uca,. açık ve çıplak, uzayıp gidiyordu. Yalnız taban ışıklarının yakınında bizim sınırımızı belirleyen gelişigüzel birkaç tane hasır iskemle vardı. Sağ yanda bir ışık rafı vardı. Önümde uçsuz bucaksız bir in ağzı gibi açılan, ön sahne kemerlerinin çevrelediği ve bunun gerisinde, derinleşip giden kara, sisli bir alana, sahneye henüz ilk adımımı atmıştım. Geriden geriye, sahne üzerindeki ilk izlenimim işte bu idi.

Biri, "Başla" diye seslendi.

Hasır iskemlelerle sınırlanan, sözüm ona, Othello'nun odasına girecek, yerimi alacaktım. İskemlelerden birine oturdum. Oturdum ama, yanlış iskemleye oturmuşum. Dekor planımızın daha farkında bile değildim. Uzun bir süre kendimi ne çevremdeki eşyaya uydurabildim, ne de dikkatimi çevremde olup bitenler üzerinde toplayabildim.

Sağ yanımda dikilen Paul'e bakmak bile benim için hayli güç oldu. Paul'e şöyle bir dokunup geçen bakışlarım salona kaydı, eşya getirip götüren, keserle, çekiçle uğraşanların, tartışanların bulunduğu sahne gerisindeki çalışma odalarına sığındı.

Şaşılacak olan şuydu ki, ben makinemsi bir halde, konuşmaya, oynamaya devam ettim. Bana kesin biçimler kazandıran evdeki sürekli çalışmalarım olmasaydı, daha ilk tümcelerde durmak zorunda kalırdım.

7

Bugün sahnede ikinci provamızı yaptık. Tiyatroya erken geldim. Dünkünden bambaşka olan bugün kendimi gereğince sahneye hazırlamaya karar verdim. Sahne donatımı ile dekorların yerleştirilmesinde yoğun bir çalışma göze çarpıyordu. Bütün bu kargaşa ortasında, evde alıştığım sessizliği bulup da, rolümün içine girmeye çalışmak hemen hemen olanaksızdı. Her şeyden önce kendimi yeni çevreme uydurmam gerekiyordu. Taban ışıklarının gerisindeki korkunç boşluğa alışmaya, kendimi onun çekiciliğinden kurtarmaya çalışarak sahnenin önüne doğru yürüdüm, bakışlarımı dibe diktim. Diktim ama o korkunç boşluğu ne kadar görmezlikten gelmeye çalıştımsa, zihnim de o kadar takıldı kaldı oraya. Tam o sırada yanımdan geçmekte olan bir işçi çivi paketini yere düşürdü. Çivileri toplamaya yardım ettim. Bunu yaparken, büyük sahne üzerinde, tıpkı evdeki o tatlı coşkuyu duydum. Ne yazık ki, çivilerin toplanması pek kısa sürdü, ben de gene sahnenin büyüklüğü altında ezili kaldım.

Orkestraya aşağı seğirttim. Öteki sahnelerin provası başladı. Ama ben hiçbir şey görmedim. Sıramı beklerken coşkudan içim içime sığmıyordu. Bu bekleme anının hoş bir yönü vardır. Sizi öyle bir duruma iteler ki, bu durumda, yapmaktan korktuğunuz şeyi bir an önce yapıp kurtulmak için sıranızın gelmesini özlemle arzularsınız.

Bizim sıramız geldiğinde, çeşitli oyunlardan alınmış parçalardan meydana getirilen taslak dekorlu sahneye fırladım. Kimi parçalar yerli yerinde olmadığı gibi, döşemelerin hepsi de gelişigüzeldi. Ne olursa olsun, şimdi aydınlatılmış bulunan sahne-

nin genel görünüşü hoştu, ben de Othello için hazırlanan bu odada evdeki rahatlığı duyuyordum. Düş kurma gücümü iyice zorladığımda, bu oda ile kendi odam arasında belli bir benzerlik bulabiliyordum. Ama perde açılıp da salon önümde beliriverince, kendimi gene salonun gücüne kıskıvrak yakalanmış hissettim. Aynı zamanda içim umulmadık birtakım yeni coşkularla doldu. Dekor çepeçevre kuşatıyor aktörü, sahne gerisi açıklığını kapatıyor. Tepede geniş, karanlık boşluklar, yanlarda odayı sınırlayan kulisler. Bu yarı yalıtıma hoş ama, ilgiyi seyirciye yöneltmesi bakımından hiç iyi değil. Başkaca bir özellik de, korkularımın beni seyircinin ilgisini çekmek konusunda bir zorunluluk duygusuna çekip götürmesiydi. Bu zorunluluk duygusu, beni, yapmakta olduğum işin içine iyice gömülmekten alıkoydu. Konuşmada olsun, harekette olsun, aceleciliğe kapıldım. Rolümde en sevdiğim yerler, trenden görünen telgraf direkleri gibi geçip gitti. Bir anlık duraksama felaketi kaçınılmaz kılabilirdi.

8

Giysili provaya makyajımla, giyim kuşamımla hazırlanmak zorunda olduğumdan, bugün tiyatroya her günkünden erken geldim. Bana, Venedik Taciri'nde Morocco Prensinin giydiği, gerçekten müzelik bir parça olan, gözalıcı bir giysi ile ondan hiç de aşağı kalmayan güzel bir giyinme odası verdiler. Üzerinde çeşitli takma saçlar, saç bölükleri, yapıştırıcı kutular, yağlı, yumuşak boyalar, pudra ve fırçalar bulunan makyaj masasına oturdum. Fırçanın biriyle yüzüme biraz koyu kahverengi sürmeye başladım. Fakat boya o kadar çabuk katılaştı ki, hemen hemen hiç iz bırakmadı. Yüzümü yıkayayım dedim, bu kez de çıkmadı. Rengi önce parmağıma, sonra yüzüme sürdüm, açık maviden başka bir sonuç elde edemedim. Sonunda, Othello

makyajı için bu rengi kullanmanın olanaksızlığına gelip dayandım.

Yüzüme biraz yapıştırıcı sürerek sakal kıllarını tutturmaya çalıştım. Yapıştırıcı yüzümü iğneledi, kıllar da dikine dikine yanaklarımdan, çenemden fışkırdı. Birbiri ardına birkaç tane takma saç denedim. Hepsi de, makyajsız takılınca, çok tuhaf oluyordu. En sonunda, yüzümdeki azıcık makyajı sileyim dedim. Dedim ama, makyajın nasıl silindiğini bilmiyordum ki...

Bu sırada uzun boylu, son derece zayıf, gözlüklü, arkadan ilikli uzun beyaz önlüklü bir adam odamdan içeri girdi. Eğildi üzerime, başladı yüzümde çalışmaya. İlkin, benim önceden sürmüş olduğum şeylerin hepsini vazelinle temizledi. Sonra, yeni boyalarla yeniden işe koyuldu. Boyaların katı olduğunu görünce, fırçanın birini yağa daldırdı. Ayrıca yüzüme de yağ sürdü. Fırça bu yağlı düzeye boyaları düzgünce yayabiliyordu. Sonra bütün yüzümü, bir Kuzey Afrika'lının yüzündeki isli renkle kapladı. Evvelce çukulatadan elde ettiğim daha koyu rengi aradım diyebilirim. Çünkü o renk gözlerimle dişlerimin parlaklığını iyice belirtiyordu.

Makyajım bitip de giysimi giyince aynanın karşısına geçtim, bütün görünüşümden olduğu kadar, makyajcının sanatından da hoşnut kaldım. Döküm döküm giysim içinde kollarımın, bedenimin çıkıntılı köşeleri görünmez oldu ve önceden edindiğim jestlere çok uygun düştü. Paul ile birkaç kişi giyinme odama geldiler, makyajımla giysimden ötürü beni kutladılar. Onların bu candan davranışları kendime eski güvenimi tazeledi. Gelgelelim, sahneye çıkınca döşeme yerlerinin değişmesi yüzünden huzursuzlandım. Bir kenarda duran sandalye hiç de doğal sayılmayacak biçimde duvarın dibindeki yerinden alınıp, hemen he-

men sahnenin ortasına getirilmiş, masa da çok öne konmuştu. Bu durumda sanırım ben de en göze çarpan yere yerleştirilecektim. Giysimin kıvrımları arasında hançerimin kabzasını, döşemenin ya da dekorun kenarında bıçaklarımın sapını tuttum, coşkuyla bir aşağı bir yukarı dolaştım. Ne çare ki, bu yaptıklarım, sözlerimi makinemsi bir deyişle söylememi, sahnede aralıksız hareket halinde olmamı önleyemedi. Her şeye karşın sahneyi sonuna erdirmek zorundaymışım gibi geldi bana. Bununla birlikte, rolümün en son noktasına geldiğimde, zihnimde şu düşüncenin şimşeği çaktı: "Bundan öte devam edemeyeceğim!" İşte o anda paniğe yakalandım, sustum. Oyunumu kendiliğinden bir güçle sürdürmeme neyin öncülük ettiğini bilmiyorum; ama o güç beni bir kez daha kurtardı, bunu biliyorum. Biricik isteğim şu oyunu elden geldiğince çabuk bitirmek, makyajımı silmek, tiyatrodan çıkıp gitmek.

İşte, son derece mutsuz olduğum evimde tek başımayım. Bereket, Leo beni görmeye geldi. Leo beni seyirciler arasında da görmüş, kendi oyunu üzerine düşüncemi öğrenmek istemişti ama, ben her ne kadar onun oyununu izledimse de kendi sıramı bekleme heyecanı yüzünden hiçbir şeye dikkatimi veremediğim için hiçbir şey söyleyemedim.

Piyes üzerinde, Othello rolü üzerine bilinen şeyler söyledi. Desdemona'nın sevimli yaratılışında böylesine bir günahın yer bulabilmesi karşısında Kuzey Afrikalı'nın içine düştüğü kederi, üzüntülü şaşkınlığı açıklamasında özellikle ilgi çekiciydi.

O gittikten sonra, yaptığı yorumu göz önünde tutarak, rolün bazı bölümleri üzerinden bir daha geçtim. Kuzey Afrika'lı yüzünden o derece üzüntülüydüm ki, handiyse ağlayacaktım.

Bugün sergileme oyunumuzu izletme günü. Olup bitecekleri tastamam görebilirim, diye düşündüm. Giyinme odama gelinceye dek tam bir kayıtsızlık içindeydim. Kapıdan ayağımı atar atmaz yüreğim çarpmaya başladı, düşüp bayılacak gibi oldum.

Huzurumu kaçıran ilk şey, sahneye egemen olan olağanüstü ciddilik, sessizlik ve düzendi. Kulisin karanlığından ayrılıp da taban ışıklarının, tavan ışıklarının, projektörlerin pırıl pırıl aydınlığına giriverince kör oldum sandım.

Aydınlık öylesine yoğundu ki, salonla benim arama ışıktan bir perde gerilmiş sanılırdı. Seyirciden korunduğumu hissettim, bir an rahat nefes aldım. Ama çok geçmeden gözlerim ışığa alıştı, karanlığın içini görür oldum, görünce de seyirciden gelen korku, çekicilik her zamankinden daha güçlü bir hal aldı. İçimdekileri boşaltmaya, neyim varsa hepsini seyircilere vermeye hazırdım; gelgelelim, içimin hiçbir zaman bu derece boş olduğunu hissetmemiştim. Daha çok heyecanlanayım diye kendi kendimi öylesine zorladım ki, olanaksızı yapma güçsüzlüğü, yüzümü, ellerimi taşa çeviren bir korku ile doldurdu içimi. Güçlerimin hepsi doğaya aykırı, meyvasız çabalarla tükenip gitti. Boğazım daraldı, sesim bayağı inceldi, ellerim, ayaklarım, hareketlerim, konuşmam; hepsi sert, öfkeli bir hal aldı. Söylediğim her sözden, yaptığım her hareketten utanmaya başladım. Kızardım, yumruklarımı sıktım, koltuğun arkasına sıkıca yaslandım. Bu doğru değildi, çaresizlik içinde birden kızdım. Birkaç dakika çevremdeki her şeye boşverdim. Şu ünlü dizeyi birden, hızla söyleyiverdim: "Kan, İago, kan!" Ben bu sözlerde güvenen bir insanın ruhundaki bütün acıyı duydum. Leo'nun Othello yorumu belleğimde canlanıverdi, heyecanım uyandı. Sanırım, dinleyenler bir an irkildiler, seyirciler arasında da bir mırıltı dolaştı gibi geldi bana.

Bu rahatlığı duyduğum anda bir çeşit güçle içim fokurdamaya başladı. Sahneyi nasıl sona erdirdim, anımsayamıyorum, çünkü taban ışıklarıyla kara boşluk bilincimden silinmiş, ben de bütün korkulardan kurtulmuştum. Bendeki bu değişikliğe ilk şaşıranın Paul olduğunu anımsıyorum. Derken, değişiklik ona da bulaştı, o da oyununu rahat oynadı. Perde kapandı, salonda bir alkıştır koptu, ben de kendime inançla tıkabasa doldum.

Bir konuk yıldız edası, sözümona bir umursamazlıkla, perde arasında, seyirciler içine yürüyüp vardım. Beni yanlarına çağırıp kutlayıcı birkaç söz söylerler umudu ile, sahne önündeki değirmi alanda, yönetmenle yardımcısının kolaylıkla görebilecekleri bir yer seçtim, oturdum. Taban ışıkları yandı, perde açıldı, öğrencilerden biri, Maria Maloletkova, ansızın merdivenleri uçarcasına indi. Acı ile kıvranarak yere attı kendini, bağırmaya başladı: "İmdat!" Öyle bir bağırıştı ki bu, iliklerime kadar üşüttü beni. Sonra, ayağa kalktı, birkaç tümce söyledi, o kadar çabuk konuşuyordu ki, anlamak olanaksızdı. Derken, bir sözcüğün ortasında, ezberini unutmuş gibi, sustu, yüzünü elleriyle kapadı, kulise doğru seğirtti. Az sonra perde kapandı, ama o bağırtı hala kulaklarımızdaydı. Bir giriş, bir sözcük ve duygunun karşıdakine geçmesi. Yönetmen heyecanlanmış gibi geldi bana; peki, seyircinin dizginleri benim elimdeyken, "Kan, İago, kan!" sözü ile aynı şeyi ben de yapmamış mıydım?

Bölüm 2

AKTÖRLÜK NE ZAMAN BİR SANATTIR ?

1

Bugün hep birlikte, yönetmenin oyunumuz üzerine yapacağı eleştirileri dinlemeye çağrıldık. Yönetmen dedi ki:

"Her şeyden önce, sanatta güzel olanı arayın ve onu anlamaya çalışın. Bu amaçla, biz de işe denememizin yapıcı ögelerini tartışmakla başlayacağız. Sözü edilmeye değer ancak iki an vardır: Birincisi, Maria'nın "İmdat!" diye umutsuz bir bağırışla kendini merdivenlerden aşağı attığı, ikincisi de Kostya Nazvanov'un, "Kan, İago, kan!" dediği an. Bu iki anda da, siz oynayanlarla biz seyredenler, kendimizi tümüyle sahnede olup bitene vermiştik. Böyle başarılı anlar, yalın olarak, bir rolü yaşama sanatına bağlıdır diyebiliriz."

"Rolü yaşama sanatı nedir?" diye sordum.

"Siz kendiniz denediniz. Ne duyduğunuzu siz anlatın bakalım" dedi.

Tortsov'un övgüsünden sıkılarak, "Ben ne biliyorum, ne de anımsıyorum" karşılığını verdim.

"Ne! Hissettiğiniz coşkuyu anımsamıyorsunuz demek? Bir şeyi yakalamak için ileri atılmaya çabalayan ellerinizi, gözlerinizi, bütün vücudunuzu, dudaklarınızı nasıl ısırdığınızı, gözyaşlarınızı nasıl güçlükle tuttuğunuzu anımsamıyorsunuz demek?"

"Olup bitenleri şimdi siz sayıp dökünce, hareketlerimi anımsar gibiyim," dedim.

"Herhalde duygularınızın bulduğu anlatım yollarını bensiz anlayamazdınız değil mi?"

"Evet, açık söyleyeyim, anlayamazdım."

"Siz bilinçaltı ile, sezgi ile oynuyordunuz, değil mi?"

"Belki, bilmiyorum. Böyle oynamak iyi midir, kötü müdür?"

Tortsov, "Eğer sezginiz sizi doğru yolda yürütürse çok iyidir, eğer bir yanlışlık yaparsa çok kötüdür; diye açıkladı. "Sergileme oyununda sezginiz sizi yanlış yola sürüklemedi, o başarılı bir iki an içinde bize verdikleriniz de olağanüstüydü."

"Bu, gerçekten doğru mu?" diye sordum.

"Doğru. Çünkü, en çok arzu edilen şey, piyesin, aktörü tümü ile kendine çekip almasıdır. Bu bir kez oldu mu, o zaman aktör nasıl duyduğuna bakmadan, ne yaptığını düşünmeden, kendi istemine aldırış etmeden rolünü yaşar. Bu yaşama da bi-

linçaltı ve sezgi yolu ile, kendi düzenini sağlar. Salvini demiştir ki: "Büyük aktörün içi duygu ile dolu olmalıdır. Özellikle canlandırdığı şeyi duymalıdır. Birinci ya da bininci kezliğine bakmadan, rolünü incelerken yalnız bir, iki kez değil, her oynanışında az da olsa, çok da olsa kesinkes heyecan duymalıdır. Ne yazık ki, bu bizim denetleme sınırımız içinde değildir. Bilinçaltımız bilincimize yaklaşamaz. Biz bilinçaltı alanına giremeyiz. Herhangi bir nedenle girecek olursak, o zaman bilinçaltı bilinç olur ve ölür."

"Sonuç zor bir duruma gelip dayanıyor; bizim esin yolu ile yarattığımız sanılır; esini bize verse verse bilinçaltı verir; bununla birlikte, biz bu bilinçaltını ancak onu öldüren bilinç yolu ile kullanabiliriz."

"Bereket ki, bir çıkar yolumuz var. Biz bu yolu dosdoğruda değil de dolambaçta buluyoruz. İnsan ruhunda bilince ve isteme bağımlı belirli ögeler vardır. Etki altına alınabilen bu ögeler, isteğe bağlı olmayarak meydana gelen ruhsal olaylar üzerinde sıra ile etkili olabilirler."

"Kuşku yok ki, bu son derece karmaşık, yaratıcı bir çalışmayı gerektirir. Karmaşık yaratıcı çalışma ise, bir dereceye kadar bizim bilincimizin denetimi altında oluşursa da, daha önemli bir orantıda bilinçaltında ve isteğe bağlı olmayarak meydana gelir. Bilinçaltımızı yaratıcı çalışmaya hazırlamanın özel tekniği vardır. Kesin anlamda bilinçaltı olan her şeyi doğaya bırakmalı, kendi gücümüzün sınırı içinde kalanla uğraşmalıyız. Bilinçaltı, sezgi, çalışmamıza sokulunca da ona nasıl karışamayacağımızı bilmeliyiz."

"İnsan her zaman bilinçaltı yolu ile, esinle yaratamaz. Dün-

yada böyle bir dahi yoktur. Bundan dolayı sanatımız bize her şeyden önce bilinçli ve doğru olarak yaratmayı öğretir. Çünkü bilinçaltının çiçek açması demek olan esine giden yolu, en iyi bu yaratma hazırlar. Rolünüzde ne kadar bilinçli yaratma anınız varsa, esininiz de o kadar çok olabilir."

"Shchepkin, öğrencisi Shumski'ye, 'Bir rolü iyi de oynayabilirsiniz, kötü de, önemli olan doğru oynamanızdır' diye yazmıştır."

"Doğru oynamaksa, rolünüzle birlikte, rolünüze uygun düşecek biçimde doğru, mantıklı, tutarlı olmak, düşünmek, çabalamak, duymak ve hareket etmektir."

"Bütün bu içe ilişkin olayları alır da canlandırmak istediğiniz kişinin ruhsal ve bedensel yaşayışına uygularsanız, işte biz buna rolü yaşama deriz. Yaratıcı çalışmada bunun olağanüstü önemi vardır. Rolü yaşama, esine geniş yollar açtıktan başka, sanatçıya başlıca amaçlarından birini gerçekleştirmede yardım eder. Sanatçının görevi, rol kişiliğinin sadece dış yaşayışını canlandırmak değildir. Kendi insanlık niteliklerini rol kişisinin yaşayışına uydurmalı, ruhunu bütünü ile o kişinin içine boşaltmalıdır. Sanatımızın biricik amacı, insan ruhunun bu iç yaşayışını yaratmak, bu yaşayışı sanatlı bir biçim içinde anlatıma kavuşturmaktır."

"İlkin, bir rolün iç yönü üzerinde durup düşünmemizin, sonra da rolü yaşama yönteminin yardımı ile o rolün ruhsal yapısını yaratma yollarını arayışımızın nedeni işte budur. Rolünüzü her defasında yeniden yaratma çabasını yineleyerek, benzeri olan duygularla deneyerek yaşamalısınız."

"Bilinçaltı bilince neden bu kadar bağlıdır?" dedim.

Aldığım karşılık şu oldu: "Bence tümüyle olağandır bu. Buharın, elektriğin, rüzgarın, suyun, doğada bulunan öteki istek dışı güçlerin kullanılması, bir mühendisin zekasına bağlıdır. Bizim bilinçaltı gücümüz de kendi mühendisi olmadan — bilinç tekniğimize başvurmadan görevini yapamaz. Bir aktör, ancak, sahne üzerinde kendi iç ve dış yaşayışının, çevresindeki koşullar içinde doğal ve olağan bir akışla aktığını duyduğu zaman, bilinçaltının derin kaynakları da usulca açılır, bu kaynaklardan bizim her vakit açıklığa kavuşturamayacağımız duygular fışkırır. Birtakım içgüdüler bu duyguları buyrukları altına aldıklarında, daha kısa ya da daha uzun süre ile onlar da bizi buyrukları altına alırlar. Biz aktörler anlamadığımız, inceleyemediğimiz bu yönetici güce doğa der geçeriz."

"Ama olağan organik yaşamın yasalarını bozar, görevini engellerseniz, o zaman bu üstün derecede duygulu bilinçaltı ürker, susar. Buna meydan vermemek için, rolünüzü ilkin bilinçli olarak planlayın, sonra da gerçeğe uygunlukla oynayın. Bu noktada bir rolün iç hazırlığı yapılırken, gerçekçilik, hatta doğaya uygunluk başta gelir. Çünkü böylece bilinçaltınız harekete geçirilir, esin fışkırmaları sağlanır."

Paul Shustov, "Sözlerinizden şunu anlıyorum ki" dedi. "Sanatımızı incelemek için rolü yaşamanın psikolojik tekniğini edinmeliyiz. Bu, insan ruhunun yaşayışını yeniden yaratmak olan biricik amacımıza ulaşma yolunda bize yardım eder."

Tortsov, "Doğru ama, eksik," dedi. "Bizim amacımız yalnızca insan ruhunun yaşayışını yeniden yaratmak değil, aynı zamanda onu güzel, sanatlı bir biçim içinde anlatmaktır. Bir aktör

önce rolünü içten yaşamak, sonra da o yaşayışa dıştan bir biçim vermek zorundadır. Gövdenin ruha bağımlılığına, bu bağımlılığın bizim sanat okulumuzdaki üstün önemine özellikle dikkatinizi çekerim. Olağanüstü incelikte, çoğunlukla bilinçaltı bir yaşantıyı anlatmak için son derece duygulu, kusursuz hazırlanmış bir ses ve gövde aygıtının denetimini elde bulundurmak gerekir. Bu aygıt tam bir duyarlık ve doğrulukla, ele avuca sığmayan en ince duyguları anında ve tastamam yeniden yaratmaya hazır olmalıdır. Hem rolün ruhunu yaratan kendi iç donatımı üzerinde, hem de coşkularının yaratıcı sonuçlarını tastamam ortaya koyması gerekliliği yüzünden gövdesi üzerinde, bizim, tipten bir aktörün başkalarından daha çok çalışmak zorunda oluşunun nedeni de işte budur."

"Bir rolün dışa vurumu bile büyük ölçüde bilinçaltının etkisindedir. Aslında yapma, gösterişçi hiçbir teknik doğanın doğurduğu tansıklarla (mucizelerle) ölçüştürülemez bile."

"Bizce neyin temel olduğunu bugün sizlere genel çizgileriyle belirttim. Deneyimiz bizi öylesine kesin bir inanca çekti getirdi ki, yaşamın gözden kaçan incelikleriyle derinliklerini, insanın yaşayışına dalarak ancak bizim sanat türümüz yeniden sanatlıca yaratabilir. Ancak böyle bir sanat seyirciyi bütün varlığı ile kendine çeker ve de seyircinin ruhunu ancak böyle bir sanat zenginleştirip zamanla silinmeyecek izlenimler uyandırarak sahne üzerinde olup bitenleri hem anlamasını, hem de içten içe yaşamasını sağlar."

"Son derece önemli bir nokta da, sanatımızın, üzerine kurulmuş bulunduğu doğal yasalarının organik temellerinin sizi gelecekte yanlış yola sapmaktan korumasıdır. Hangi tiyatrolarda, hangi yönetmenlerle çalışacağınızı kim bilir? Doğa üzerine ku-

rulu yaratıcı çalışmayı hiçbir yerde, hiç kimsede bulamazsınız. Tiyatroların büyük çoğunluğunda aktörlerle yönetmenler tam bir utanmazlıkla durup dinlenmeden doğaya saldırıyorlar. Eğer gerçek sanatın sınırlarına, doğanın organik yasalarına güveniniz varsa, hem yolunuzdan sapmaz, hem de yanlışlarınızı anlayabilir, düzeltebilirsiniz. İşte bunun için, her öğrenci aktörün ilk işi, sanatımızın temellerini incelemek olmalıdır."

Birden "Evet, evet" diye atıldım, "küçük de olsa, bu yönde bir adım atabildiğime öyle seviniyorum ki..."

Tortsov, "Yavaş olun," dedi, "aksi halde en acı düş kırıklığına uğrarsınız. Rolünüzü yaşamayı, bize sahnede gösterdiğiniz şeylerle karıştırmayın."

"Peki ama, ne gösterdim ben size?"

"Othello'dan seçtiğiniz o büyük parçada, rolünüzü yaşama yönünden başarılı sayılabilecek, hepitopu bir iki dakika bulunduğunu daha önce söylemiştim. Bu bir iki dakikayı, size de, öteki öğrencilere de, bizim sanat anlayışımızın temellerini anlatmak amacı ile açıklamıştım. Bununla birlikte, Othello ile İago arasındaki o sahnenin bütününden söz edecek olursak, herhalde bu sahne bizim sanat anlayışımıza uygundur diyemeyiz."

"Ne deriz öyle ise?"

Yönetmen, "Zoraki oyun deriz" dedi.

Ben şaşalayarak, "Peki, zoraki oyun nedir?" diye sordum.

O, "Bir aktör, sizin oynadığınız gibi oynadığı zaman, birden

umulmadık biçimde büyük sanatlı doruklara yükselip de seyirciyi sarsarsa, işte oyunun o noktasında tek tek anlar var demektir," diye açıkladı. "Böyle anlarda siz esininize göre yaratıyor, açıkçası, yakıştırma bir oyun oynuyorsunuz; söyleyin bana, Othello'nun beş büyük perdesini de, rastgele oynadığınız o kısa sahnedeki o aynı üstünlükle oynayabilecek kadar kendinizi yeterince hazırlıklı ya da ruh ve gövde yönünden yeterince güçlü hissediyor musunuz?"

Sakıncasız, "Bilmem," diye karşılık verdim.

Tortsov, "Ben açık seçik bilirim ki," dedi, "böylesine bir işin üstesinden gelmek yalnız olağanüstü yaratılıştaki bir dahinin değil, bütün Herkül'lerin de gücünün çok ötesindedir. Bizim istediğimiz türden bir aktör olabilmek için, doğanın yardımından başka, iyice geliştirilmiş bir ruh tekniğine, büyükler büyüğü bir yeteneğe, sonra da, bedence, sinirce zengin yedek güçlere sahip olmanız gerekir. Bunlardan yoksun olduğunuzda ise, tekniği benimsemeyen karakter aktörlerinin yaptığından fazlasını yapamazsınız. O aktörler de, sizin yaptığınız gibi, sadece esine dayanırlar. Eğer esin işe karışmazsa, o zaman, boşlukları dolduracak şey ne sizde bulunur, ne de o aktörlerde. Rolünüzü oynarken sinir geriliminde uzun düşmeler oldu. Bu, tümüyle sanatça güçsüzlüğü, beceriksizce, acemice bir oyun çeşidini gösterir. Böyle zamanlardaki oyununuz cansızdır, yapmadır. Bunun sonucu olarak da, yüce anlarla aşırı oyun nöbetleşe birbirini kovuşturur."

2

Tortsov bugün oyunumuz üzerine bazı şeyler daha söyledi. Sınıfa girince Paul'e döndü, dedi ki:

"Siz de ilgi çekici birkaç an gösterdiniz bize. Ama bu anlar daha çok 'Temsil Sanatı' yönünden ilgi çekiciydi."

"Mademki aktörlüğün değişik bir biçimini başarı ile seyrettirdiniz, İago rolünü nasıl yarattığınızı niye açıklamayasınız bize, Paul?"

Paul, "Ben doğrudan doğruya rolün iç yapısını, özünü ele aldım, bu özü uzun bir süre inceledim," dedi. "Evde çalışırken rolümü gerçekten yaşadım gibi geldi bana. Provaların bazılarında ise, rolümün belli birkaç yeri vardır ki, o yerlerde de duyar gibiydim. Bu dediklerimin, 'Temsil Sanatı' ile ne gibi bir ilgisi var, bilmiyorum."

Tortsov, "Aktör, 'Temsil Sanatı'nda da rolünü yaşar," dedi. "Temsil Sanatı'nın bizim sistemimizle bu kadarcık benzeşmesi, onu da gerçek sanat olarak düşünmemizi sağlıyor."

"Bununla birlikte, temsil sanatı aktörünün amacı başkadır. Bu sanatın aktörü, kusursuz bir dış görünüşe, bir biçime hazırlık olsun diye yaşar rolünü. Gönlünü bu yolda bir kez kandıran aktör, bu biçimi makinemsi bir eğitimden geçen kasların yardımı ile elde eder. Bunun içindir ki, bu değişik okulda rolünüzü yaşamak, bizim okulda olduğu gibi, yaratmanın ilk adımı değil, daha sonraki sanatlı çalışmaya hazırlayıcı devrelerden biridir."

Ben, "Ama Paul, sergileme oyununda kendi duygularından faydalandı," diye atıldım.

Birkaç kişi de bana katıldı, benim oyunumdaki gibi Paul'ün oyununda bir sürü yanlışa rastlanmakla beraber, rolü gerçekten yaşama konusunda yer yer başarılı anlar görüldüğünü iddia etti.

Tortsov, "Hayır," diye üsteledi, "bizim sanatımızda, rülünüzü, oynadığınız sürenin her anında, her zaman yaşamalısınız. Her yeniden yaratmada da, rol yeni baştan yaşanmalı, yeni baştan cisimlenmelidir. Bu, Kostya'nın oyunundaki birkaç başarılı anı ortaya koyar. Gelgelelim, Paul'ün oyununda, ne yakıştırmada (tuluatta) bir tazelik gördüm, ne de rolünü duymada. Tersine, belli bir iç soğukluğundan doğan, değişmeksizin sürüp giden oyun yöntemi ile yer yer göze çarpan bir biçimin doğruluğu, sanatlı bitişi karşısında şaştım kaldım. Bununla birlikte, o anlarda ben, bu sadece yapma kopyanın ötesinde özgün olanın doğru ve iyi olduğunu hissettim. Rolü yaşama konusunda daha önceki anlayışın bu yankısı, onun oyununu, bazı belli anlarda, temsil sanatının gerçek bir örneği haline getirmiştir."

"Sadece kopya sanatını nasıl elde edebilirim?"

Paul konuyu kavrayamadı.

Yönetmen "İago'nuzu nasıl hazırladınız? Bize bu konuda biraz daha açıklama yapın da iyice anlayalım" dedi.

"Duygularımın dışa vurduğundan emin olmak için ayna karşısında çalıştım."

Tortsov, "Bu tehlikelidir," diye düşüncesini belirtti. Ayna karşısında çalışırken çok dikkatli olmalısınız; çünkü ayna, bir aktöre, hem kendi, hem de rolü yönünden ruhunun içyüzüne bakmaktan çok dış yüzüne bakmayı öğretir."

Paul, "Bununla birlikte, ayna, dışyüzümün, duygularımı nasıl yansıttığımı görmeme yardım etti" diye üsteledi.

"Kendi duygularınızı mı, yoksa rolünüz için hazırlanan duyguları mı?"

Paul, "İago'ya uygulanabilen kendi duygularımı" diye açıkladı.

Tortsov, "Şu halde, ayna karşısında çalışırken sizi birinci derecede ilgilendiren, dışyüzünüz, genel görünüşünüz, hareketleriniz değil, duygularınızın dışa vurma biçimiydi" diyerek konuyu daha da deşti.

Paul, "Tamam!" diye atıldı.

Yönetmen, "Bu da dikkate değer," dedi.

Paul, anılarına gömüldü, dalgın dalgın, "Duygumun doğru yansımasını gördüğüm zaman nasıl hoşlandığımı anımsıyorum; diye sürdürdü sözünü.

Tortsov, "Duygularınızı değişmez bir biçim içinde anlatıma kavuşturan yöntemleri siz kendiniz mi buldunuz?" diye sordu.

"Bu yöntemler, sık sık yapılan yinelemeler sonunda kendiliklerinden meydana geldi."

Bu sefer, Tortsov, ilgi ile, "Demek ki, uğraşa didine, rolünüzün belirli başarılı yerlerinin yorumu için belli bir dış biçim elde ettiniz, o yerlerin dış anlatımının da tekniğin yardımı ile üstesinden gelebildiniz, öyle mi?" diye sordu.

Paul, "Açıkçası, evet" dedi.

Yönetmen, "Bu biçimden de, rolünüzü her yineleyişte yararlandınız, öyle mi?" diye yokladı.

"Açıkçası, yararlandım."

"Şimdi şunu söyleyin bana: Bu kurulmuş biçim size her seferinde bir iç eylem (aksiyon) yolu ile mi geldi, yoksa bu biçim bir kez doğduktan sonra siz onu, başka coşkuların paydaşlığı olmaksızın, makinemsi bir alışkanlıkla mı yineleyip durdunuz?"

Paul, "Her seferinde ben bu biçimi yaşadığımı sanıyorum" dedi.

Tortsov, "Hayır, seyircilerin aldığı izlenim bu değildi," diye önledi. Üzerinde tartıştığımız okulun aktörleri de sizin yaptığınızı yaparlar. Bu aktörler, başlangıçta rollerini duyarlar ama, bir kez duyduktan sonra da yeniden duymaya devam etmezler, sadece ilk buldukları dış hareketleri, ses uyumlarını, anlatımları anımsarlar ve coşkusuz bir yineleyişle sürdürüp giderler. Bu aktörler teknikte son derece becerilidirler, şu kadarcık bir sinir gücü harcamadan da, sadece teknikle, rollerinin üstesinden gelebilirler. Gerçek şu ki, ardından gidecekleri örneği bir kere kararlaştırdıktan sonra rollerini duymayı çoğu zaman akılsızlık sayarlar. Sadece başlangıçta yaptıkları doğruyu anımsamakla doğru bir oyun çıkaracaklarına emin olduklarını sanırlar. Bu, sizin İago oyununuzdan seçip ayırdığımız yerlere bir dereceye kadar uygulanabilir. Çalışmanızı sürdürürken neler olup bittiğini anımsamaya çalışın."

Paul, rolünün geri kalan bölümler üzerindeki çalışması ile yahut İago'nun aynadaki görünüşü ile gönlünü kandıramadığını, bu yüzden, dışyüzü kötülükle hileciliğe iyi bir örnek gibi görünen bir tanıdığına benzemeye çalıştığını söyledi.

Tortsov, "Böylece, siz de o kişiyi yararınıza uygulayabileceğinizi düşündünüz demek?" diye sordu.

Paul, "Evet!" dedi.

"Peki ama, kendi niteliklerinizle ne iş görecektiniz?"

Paul, "Açıkça, gerçeği söyleyeyim, ben sadece tanıdığımın dış hareketlerini, yapmacıklarını benimseyecektim," dedi.

Tortsov, "Büyük yanlışlık" diye karşıladı. "Çünkü bu noktada yaratıcılıkla hiç ilgisi olmayan, tam öykünmeye daldınız."

Paul, "Ne yapmalıyım?" diye sordu.

"Her şeyden önce, modeli iyice benimsemelisiniz, sindirmelisiniz içinize. Karmaşık bir iştir bu. Modeli çağ açısından, zaman, ülke, yaşama koşulları, çevre, yazın, psikoloji, yaşayış biçimi, toplumsal durum, dış görünüş; dahası var, alışkanlık, hal-hareket, ses, konuşma, ses uyumları gibi karakter açısından da incelemelisiniz. Modeliniz üzerinde yapacağınız bütün bu çalışmalar, onu kendi duygularınızın süzgecinden geçirmenize yardım edecektir. Bunlar yoksa, sanatınız da yok demektir."

"Bu modelden rolün canlı bir imgesi doğunca, eski temsil okulu sanatçısı o imgeyi kendi benliğine aktarır. Bu olayı, bu okulun en iyi temsilcilerinden biri olan ünlü Fransız aktörü Coquelin açık seçik anlatmıştır... "Aktör modelini kendi imgeleminde yaratır, sonra, tıpkı ressamın yaptığı gibi, o modelden çekip aldığı özellikleri tuvaline değil de, kendi benliğine işler..." Coquelin, Tartuffe'ün giysisini görür, o giysiyi kendi üstüne geçirir; Tartuffe'ün yürüyüşüne dikkat eder, o yürüyüşü benzetler

(taklit eder); Tartuffe'ün yüzüne bakar, o yüzü kendi yüzüne, kendi yüzünü onun yüzüne benzetir. Tartuffe'den duyduğu sesin tıpkısı ile konuşur; bu kişiyi, Tartuffe gibi davranır, yürür, hareket eder, dinler, düşünür hale getirir. Değişik bir deyişle, kendi ruhunu ona verir. Artık portre hazırdır, sadece çerçevelenmesi, yani sahneye yerleştirilmesi gerekmektedir. Bundan sonra, seyirci ya, "İşte Tartuffe", ya da "aktör işin üstesinden gelemedi" diyecektir."

Ben, duygulanarak, "Ama bütün bunlar korkunç derecede güç ve karmaşık" dedim.

"Evet, Coquelin de kabul eder bunu. Der ki: "Aktör yaşamaz, oynar. Aktör oyununun amacına karşı soğuk durur, ama aktörün sanatı kusursuzluk olmalıdır." Kuşku yok ki," diye ekledi Tortsov, "eski temsil sanatı bir sanat olarak kalacaksa eğer, kusursuzluk ister.

"Eski temsil okulunun güvenilir yanıtı şudur: "Sanat ne gerçek yaşamdır, ne de gerçek yaşamın yansımasıdır. Sanatın kendisi bir yaratıcıdır, soyutlanmasında güzel olan, zaman ve yer sınırlarının ötesinde kalan kendi yaşamını yaratır sanat." Açıktır ki, o biricik, o kusursuz, o erişilmez sanatçımız, yaratıcı doğamızın böyle aşırı meydan okuyuşunu kabul edemeyiz."

"Coquelin okulu sanatçıları şu yolda akıl yürütürler: Tiyatro bir alışkanlıktır. Sahne ise, gerçek yaşamın imgesini yaratacak kaynaklar yönünden çok yoksuldur; bu yüzden, tiyatro, alışkanlıkları bir yana itmemelidir... Bu tip sanat güzelden daha az derin, gerçek güçlüden daha tez etkilidir. Bu tip sanatta biçim özden daha ilgi çekicidir. Bu sanat, ruhumuzdan çok, görme ve işitme duyularımız üzerinde etki yapar. Kısaca, bu sanat, sizi harekete getirmekten çok, hoşnut etmeye çalışır."

"Bu sanattan büyük izlenimler alabilirsiniz. Ama bu izlenimler ne ruhunuzu ısıtır, ne de ruhunuzun derinliklerine sızar. Bu izlenimlerin etkisi yoğun ise de, sürekli değildir. İnanmaktan çok hayret edersiniz. Ancak, tiyatroya has şaşırtıcı güzellik, ya da olağanüstü gönül üzgünlüğü yolu ile elde edilebilecek olan şey bu sanatın sınırları içinde kalmaktadır. Fakat, ince ve derin insanlık duyguları böyle bir ayrı tekniğe bağlı değildir. Bu duygular, daha belirdikleri anda doğal coşkuları gerektirir. Bununla birlikte, rolü 'Temsil etmek', bir yönden bizim sistemimize uyduğu için, yaratıcı sanat olarak kabul edilmelidir."

3

Bugünkü dersimizde, Grisha Govorkov, sahne üzerinde yaptığı her şeyi her zaman derinden derine hissettiğini söyledi.

Tortsov, buna şu karşılığı verdi:

"Herkes yaşamının her anında bir şeyler hissetmelidir. Yalnız ölüler coşkudan yoksundurlar. Sahne üzerinde ne hissettiğinizi bilmek önemlidir. Çünkü, en deneyimli aktörlerin bile, rolleri için hiç önemi, ya da birinci derecede gereği olmayan birtakım şeyleri evde hazırlayıp sahneye getirdikleri çok görülmüştür. Hepiniz aynı şeyi yaptınız. Öğrencilerden bazıları sesleriyle, etkili ses uyumları ile, oyun teknikleri ile gösteriş yaptılar; ötekiler de canlı hareketleri, bale zıplamaları, umutsuz, taşkın oyunları ile seyircileri güldürdüler; güzel çalımlar ve duruşlarla kendilerine çekidüzen verdiler; kısaca, sahneye getirdikleri, oynadıkları roller için hiç de gerekli olmayan şeylerdi."

"Size gelince, Govorkov, siz rolünüzü içinden kavramadı-

nız, ne yaşadınız, ne de temsil ettiniz. Fakat bambaşka bir oyun çıkardınız."

Grisha, sabırsızlıkla, "Nasıl bir oyun?" diye sordu.

"Makinemsi bir oyun. Kuşku yok ki, rolü basmakalıp yönleriyle sunma yöntemleri özenle işlenmiş olması bakımından, kendi türünün hiç de kötü bir örneği sayılmaz."

Grisha'nın çıkardığı uzun tartışmayı geçiyor, doğruca Tortsov'un gerçek sanatı makinemsi oyundan ayıran sınırlar üzerindeki açıklamasına atlıyorum.

"Yaşamasız gerçek sanat olamaz. Gerçek sanat, duygunun gereğince yerini aldığı noktada başlar."

Grisha, "Ya makinemsi oyun?" diye sordu.

"Makinemsi oyunda yaşama eylemi gereksizdir, bu oyunda bu eylem rastgele kendini gösterir."

"Lastik damgalar diye nitelendirdiğimiz makinemsi oyunun kökenleri ile yöntemlerini kavradığınız zaman bunu daha iyi anlarsınız. Duyguları yeniden meydana getirmek için, onları kendi deneyiminizden bulup çıkarabilmelisiniz. Makinemsi aktörler duyguyu yaşamadıklarından, duygunun dış sonuçlarını da yeniden meydana getiremezler."

"Makinemsi aktör, yüzünüzün, yüz kımıldanışlarının (mimiklerinin), sesinin, el kol hareketlerinin yardımı ile seyirciye var olmayan duygunun ölü maskesinden başka bir şey sunamaz. Bunun için, her türlü duyguyu dış araçlar yolu ile dile getirme-

ye çabalayan güzel görünüşlü, bol çeşitli bir etkiler takımı hazırlanmıştır."

"Bu yerleşmiş klişelerden bazıları geleneksel bir hale gelmiş, kuşaktan kuşağa süregitmiştir; sözgelişi, aşkı anlatmak için elinizi kalbinizin üstüne bastırmak ya da ölüm düşüncesini çağrıştırmak için ağzınızı geniş geniş açmak gibi: Daha başkaları da, yetenekli çağdaşlardan hazır alınmıştır, (trajik anlarda Vera Komissarzhevskaya'nın ikide bir yaptığı, elinin sırtı ile alnını oğuşturma hareketi gibi). Daha daha başkaları ise, aktörlerin kendilerince bulunmuştur."

"Bir rolün sözlerini söylemenin özel yolları, konuşmanın, konuşma biçiminin özel yöntemleri vardır. (Sözgelişi, rolün canalıcı anlarında çıkartılan aşırı yüksek ya da alçak tonlar, tiyatroya özgü bir titretimle-tremole ile-, olmazsa, söylevciliğe özgü ses oyunlarıyla elde edilir.) Gövde hareketleri için de yöntemler vardır (makinemsi aktörler sahnede yürümezler, "ilerlerler",) el kol hareketi için, güzel görünüşlü hareket için, genellikle hareket için yöntemler vardır. Bütün insanca duygularla tutkuları anlatmanın da yöntemleri vardır (kıskançlığa kapıldığınız zaman dişlerinizi gösterip gözlerinizi belerte belerte döndürmek, ağlayacağınız yerde gözünüzü, yüzünüzü ellerinizle kapamak; umutsuzluk içindeyken saçınızı başınızı yolmak gibi). Her tipten insanları, toplumdaki çeşitli sınıfları benzetlemenin de yolları vardır (köylüler yere tükürür, burunlarını ceketlerinin eteğine silerler, askerler mahmuzlarını şakırdatırlar, aristokratlar saplı gözlükleriyle oynarlar.) Daha başkaları ise, çağları nitelendirir (operaya özgü el kol hareketleri ortaçağ, kırıtkan yürüyüş onsekizinci yüzyıl içindir). Bu makinemsi hazır yöntemler, insanda ikinci doğa haline gelebilecek biçimde, sürekli alıştırmalar yolu ile kolayca elde edilebilir."

"Zaman ve sürekli alışkanlık, çirkin, anlamsız şeyleri bile sevilir hale getirir. Sözgelişi, bir zamanlar komik operadaki hoşa giden omuz silkmeler, genç görünmeye çalışan yaşlı bayanlar, piyesin kahramanı girip çıkar kendi kendine açılıp kapanan kapılar, bale, opera, özellikle düzmece — klasik tragedyalar bu çeşit beylik alışkanlıklarla doludur. Zaman boyu değişmeyen bu yöntemlerle, kahramanların en karmaşık ve yüce yaşayışlarını yeniden dile getireceklerini sanırlar: Sözgelişi; bir insanın, umutsuzluk anında, kalbini söküp çıkaracakmışçasına göğsünü dövmesi; kızgınlıkla yumruklarını sallaması, Tanrıya yalvarırken ellerini göğe kaldırması gibi."

"Makinemsi aktöre göre, tiyatroya özgü konuşma ile göz okşayıcı hareketlerin amacı —lirik anlarda aşırı içlilik, yiğitlik şiirini okurken tekdüze bir ses, tiksinmeyi anlatmak için ıslıklı sesler, kederi belirtmek için sesle yapmacıklı gözyaşları gibi— sesi yükseltmek, yüksekten konuşmak, geniş hareketler yapmak suretiyle aktörleri daha güzelleştirip tiyatroca etkililiklerini daha da güçlendirmektir.

"Ne yazık ki, dünyada beğeniden çok beğenisizlik var. Soyluluk yerine bir çeşit gösterişlilik, güzellik yerine sevimlilik, anlatım yerine tiyatroca etki yaratıldı."

"Bir rolde, önceden canlı duygu ile pekiştirilmediği için boş kalan her yeri klişeler doldurur ki en kötüsü de budur. Dahası var, bu klişeler çoğu zaman duygunun önünde koşar, yolu tıkar; bir aktörün bu çeşit tuzaklara karşı kendini son derece dürüstlükle korumak zorunda oluşunun gereği ortada. Bu, yetenekli, gerçek yaratıcılıktan nasipli aktörler için de doğrudur."

"Bir aktör, sahne alışkanlıklarının seçiminde ne kadar bece-

rili olursa olsun, bu alışkanlıklarının doğuşundaki makinemsilik yüzünden, seyircilerini bunlarla harekete getiremez. Bu alışkanlıkları uyandıracak bazı ek araçları olmalıdır. İşte bunun için aktör, tiyatroya özgü coşkular adını verdiğimiz coşkulara sığınır. Bu coşkular, sözde gövdesel duyguların bir çeşit yapay benzetlemesidir."

"Yumruklarınızı sıkar, kaslarınızı gerer ya da kesik kesik soluk alıp verirseniz, büyük bir gövdesel gerginlik sağlayabilirsiniz. Halk bunu çoğu zaman, tutku ile alevlenmiş güçlü bir ruh halinin anlatımı sanır."

"Daha sinirli tipten olan aktörler tiyatroya özgü coşkuları yapay bir yola, sinirlerini zorlayarak uyandırabilirler; bu ise, tıpkı yapay gövdesel coşkuda olduğu gibi, içi boş, kupkuru teatral bir hysteria, sağlıksız bir coşkunluk yaratır."

4

Bugünkü dersimizde yönetmen sergileme oyunumuzu incelemeye devam etti. Zavallı Vanya Vynusov çok kötü duruma düştü. Tortsov, onun oyununu makinemsi oyun bile saymadı.

"O halde, nasıl bir oyundu?" diye sordum.

Yönetmen, "Abartmalı oyun türünün en çirkiniydi" karşılığını verdi.

"Ama ben hiç abartmaya kaçmadım, değil mi?" diyerek tehlikeli bir çıkış yaptım.

Tortsov, sertçe "Kaçtınız!" dedi.

"Ne zaman?" diye atıldım. Siz kendiniz söylediniz ki, benim oyunum!..."

"Ben size açıkladım ki, oyununuzda gerçek yaratıcılık anları vardır. Zaman zaman beliren bu anlar..."

"Makinemsi oyuna mı özgü?" sorusu ağzımdan fırlayıverdi.

"Makinemsi oyun ancak uzun çalışmalar sonunda geliştirilebilir. Grisha'nın durumunda olduğu gibi; siz ise, bu gelişmeyi sağlayacak zaman hiç mi hiç bulamadınız. İşte bu yüzden de, teknikten yoksun, lastik damgalar türünün en acemice örneği olarak, bir vahşinin abartmalı bir benzetlemesini ortaya koydunuz. Makinemsi oyun bile tekniksiz olamaz."

"Sahneye ilk kez adım attığıma göre, bu lastik damgaları ben nereden edinmiş olabilirim?" diye sordum.

"SANAT YAŞAMIM adlı yapıtı okuyun. O yapıtta hiçbir tiyatro, hiçbir temsil, hatta hiçbir prova görmedikleri halde, en adi, en bayağı klişelerle bir tragedya oynamış olan iki küçük kız üzerine bir öykü anlatılır. Bereket ki, bu kişilerden sizde de bol bol var."

"Niçin bereket ki?" dedim.

Yönetmen, "Onlarla savaşmak, kökleşmiş makinemsi oyunla savaşmaktan daha kolaydır da ondan," karşılığını verdi.

"Sizin gibi aktörlüğe yeni başlayanlar, yetenekli iseler, bir

rolü ancak rastgele ve kısa bir süre için çok iyi doldurabilirler. Öte yandan, rolü, sürekli, sanatlı bir biçim içinde yeniden yaratamayacakları için, de her zaman gösterişçiliğe başvururlar. Başlangıçta bu pek o kadar zararlı değilse de, gösterişçilikte büyük tehlikenin tohumları saklı olduğunu hiçbir zaman unutmamalısınız. Bir aktör olarak sizi sakatlayacak, doğuştan gelme yeteneklerinizi bir kenara itecek alışkanlıklar haline gelmemesi için, daha baştan, bu gösterişçilik illeti ile savaşmalısınız."

"Kendi örneğinizi ele alın. Siz zeki bir insansınız. Bununla birlikte, sergileme oyununda, sayılı birkaç arı ayrı tutarsak, neden bu kadar saçma idiniz? Kendi günlerinde, kültürce ünlü sanlı Kuzey Afrikalıların, kafeste bir aşağı bir yukarı dolaşıp duran yabanıl hayvanlara benzediklerine gerçekten inanabilir misiniz? Sizin canlandırdığınız yabanıl, bayrakları ile yaptığı dingin konuşmada bile, ona kükredi, dişlerini gösterdi, gözlerini belertti. Role böyle yaklaşmayı nerede öğrendiniz?"

O bunları söyleyince, ben de evde rolüm üzerindeki çalışmamla ilgili olarak günlüğüme ne yazmışsam hemen hepsini çıkarıp birbir okudum. Göz önünde daha da belirsin diye, odamdaki yerlerine göre, birkaç sandalye de dizdim. Uygulayarak yaptığım bu açıklamaya, Tortsov yer yer, katıla katıla güldü.

Bitirdiğim zaman, "İşte, nasıl en kötüsünden bir aktörlüğün başladığı meydanda," dedi. "Sergileme oyununa hazırlanırken, rolünüze, seyircileri etkileme açısından yaklaşmışsınız. Peki ama, neyle? Canlandırmaya çalıştığınız kişinin duygularına karşılık olan gerçek, organik duygularla mı? Siz de bu duygunun zerresi yoktu. Tastamam canlı bir imgeleminiz bile yok, sadece dıştan kopya etseydiniz olabilirdi. Sizce yapılacak ne kaldı geriye? Zihninizde parlayan ilk özelliğe sımsıkı tutunmak. Zihniniz

yaşamaya atılmak için fırsat kollayan böyle şeylerle dopdolu. Her izlenim, şu ya da bu biçimde, belleğimizde yer eder, gerektiği zaman da işimize yarar. Böyle ivedi ya da genel tanımlarla belirtmek istediğimiz şeyin gerçeğe karşılık olup olmadığına çok az dikkat ederiz. Herhangi genel bir ayırıcı özellik ya da imge ile gönlümüzü kandırırız. İmgeleri canlandırmak için, günlük uygulama bize, şükür ki, tekrar tekrar kullanılarak herkesin kolayca anlayabileceği hale gelen şablonlar yahut dış anlatım olanakları hazırlamıştır."

"İşte, sizin başınıza gelen de budur. Genellikle bir siyahinin dış görünüşüne kapıldınız. Shakespeare'in ne yazdığına aldırış etmeden, onu ivedilikle yeniden yaratmaya kalktınız. Yeniden yaratılması size etkili, kolay, canlı görünen dışa ilişkin bir karakter elde ettiniz. Yaşamdan alınmış canlı gereç zenginliğinden yoksun aktörün her zaman başına gelir bu. İçinizden herhangi birine, "genel olarak bir yabanılı, hiç hazırlık yapmadan, benim için şu anda oynayıverin" diyebilirsiniz. Çoğunluğun, sizin yaptığınızı yapacağına bahse girmeye hazırım; çünkü, çevredekilere saldırma, kükreme, diş göstere göstere sırtarma, göz belertme, anımsanmayan bir zamandan beri sizin imgeleminizde yanlış bir yabanıl düşüncesiyle dolaşmış. Bütün bu, duyguları genellikle canlandırma yöntemleri, hepimizde vardır. Bu yöntemler, nedenle, niçinle veya kişinin içinde yaşadığı koşullarla ilgisi hiç hesaba katılmaksızın uygulanır."

"Makinemsi oyun gerçek duygular yerine hazır şablonlar koyarken, abartmalı oyun süregelen ilk genel insansal alışkanlıkları ele alır, onları sahneye göre hiç keskinleştirmeden ya da hazırlamadan kullanır. Bir acemi olarak sizin başınıza gelen hem anlaşılabilir, hem de bağışlanabilir. Fakat bundan böyle dikkatli olun. Çünkü, acemice abartmalı oyun, giderek en kötü makinemsi oyun türü haline gelir."

"Önce, çalışmanıza aykırı bütün tutumları bir yana itin. Bu sonucu elde edebilmek için de, temeli rolünüzü yaşamak olan, bizim aktörlük okulunun temel ilkelerini inceleyin. Sonra, yenileyin bize gösterdiğiniz, benim de yenileyin eleştirdiğim o anlamsız çalışma biçimini yinelemeyin. Daha sonra da, içten yaşamadığınız, sizi ilgilendirmeyen hiçbir şeyi dıştan canlandırmaya hiçbir zaman kalkmayın."

"Sanatlı bir gerçek zor ortaya konursa da hiçbir zaman yavanlaşmaz Sanatlı gerçek, sanatçının da, seyircilerin de tüm benliğini kavrarsa, her zaman daha hoşa gider, daha derinlere işler. Gerçek üzerine kurulan bir rol serpilip gelişir, hazır kalıba dökülense pörsür."

"Bulduğunuz alışkanlıklar çok geçmeden eskidi. Bu alışkanlıkları esin yerine koyunca da, başlangıçta olduğu gibi, coşkunuzu sürdürmeye güçleri yetmedi bunların."

"Dediklerime şunu da katın: Bizim tiyatro çalışmalarımızın koşulları, yani aktörlerin oyunlarını seyirci önünde oynamaları, başarı için seyirciye bağımlılığımız ve bu koşullardan doğan istek, bizi, bir izlenim uyandırmak amacı ile her türlü aracı kullanmaya zorlar. Uğraşın kendine özgü bu kışkırtıcı güçleri, iyi kurulu bir rolü bile oynarken, aktörü çoğu zaman pençesi içine alır. Bu güçler, aktörün oyununu iyiye doğru geliştirmez, tersine, gösterişçi, gitgide katılaşan basmakalıp yöntemlere doğru iter."

"Grisha, kendi lastik damgaları üzerinde gerçekten çalışmış. Elde ettiği sonuç da az çok iyiydi; sizin aldığınız sonuçlar ise, lastik damgalarınızı hazırlamadığınız için kötü idi. Onun oyununa elverişli makinemsi oyun değişimin, sizin başarısız oyununuzu da acemice abartmalı oyun sayışımın nedeni işte budur."

"Sonuç olarak, benim oyunum, uğraşınızda bulunan en iyi ile en kötünün bir karışımıydı demek istiyorsunuz?"

Tortsov, "Hayır, en kötünün değil," dedi. "Ötekilerin yaptıkları daha da kötü idi. Sizin acemiliğinizin çaresi bulunabilir, ama ötekilerin yaptıkları yanlışlar, kolayca değişmesi, sanatçıdan sökülüp atılması çok zor olan bilinçli bir ilkeye dayandığını göstermektedir."

"Nedir o ilke?"

"Sanatın sömürülmesi."

Öğrencilerden biri, "Sanat nasıl sömürülür?" diye sordu.

"Sonya Veliaminova'nın yaptığı gibi."

Kızcağız şaşalayarak, "Ben!" diye yerinden fırladı, "Ne yaptım ben?"

Yönetmen, "Siz bize ufacık ellerinizi, ufacık ayaklarınızı, bütün vücudunuzu gösterdiniz. Çünkü bunlar en iyi sahnede görünür" karşılığını verdi.

"Ne korkunç! Bense hiç farkında değilim!"

"Kökleşmiş alışkanlıkları olanların her zaman başına gelir bu."

"Öyle ise beni niçin övdünüz?"

"O kadar güzel elleriniz, ayaklarınız vardı ki..."

"O halde kötü olan neydi?"

"Kötü olan şuydu: Catherine'i oynamadınız da seyirci ile cilveleştiniz. Shakespeare, HIRÇIN KIZ'ı Sonya Veliaminova adındaki bir öğrenci, ufacık ayaklarını sahneden seyircilere gösterebilsin, hayranları ile cilveleşsin diye yazmamıştır. Shakespeare'in başka bir amacı vardı, size yabancı, bizce de bilinmedik bir amaç. Ne yazık ki, sanatımız kişisel çıkarlar uğruna sık sık sömürülür. Siz de güzelliğinizi öne sürmekle yaptınız bunu. Başkaları ün kazanmak iğreti bir başarı sağlamak ya da bir geçim yolu edinmekle yaparlar aynı şeyi. Bizim uğraşımızda bunlar her zaman görülen garip olaylardır ve de ben sizleri bunlardan hemen korumak isterim."

"Şimdi söylediklerimi hiç unutmayın: Tiyatro, reklamcılığı ve gösterişçiliği yüzünden, sadece güzelliklerini işletmek, sadece geçim yolu edinmek isteyen çoğu kimseleri kendine çeker. Böyleleri, halkın bilgisizliğinden, beğenisizliğinden, kayırıcılıktan, düzencilikten, uydurma başarıdan, kısaca, yaratıcı sanatla şu kadarcık ilgisi olmayan daha birçok araçlardan faydalanırlar. Bu sömürgenler sanatın düşmanıdırlar. Bunlara en amansız önlemleri uygulamak zorundayız. Böylelerini edebilirsek ıslah etmeli, edemezsek defetmeliyiz. Bu yüzden, "burada gene Sonya'ya döndü, "Siz buraya sanata hizmet etmeye, sanat uğrunda özveriliklere katlanmaya mı, yoksa kendi kişisel çıkarlarınız için sanatı sömürmeye mi geldiniz? İlk ve son kez olarak, bu noktayı karara bağlamalısınız."

Tortsov, "Bununla birlikte" diyerek bizlere döndü, devam etti, "sanatı ancak kuramsal olarak bölümlere ayırabiliriz. Uygulamada, bütün aktörlük okuları birbiriyle karışıktır. İnsana özgü zayıflık yüzünden, kendilerini makinemsi oyun düzeyine düşüren büyük sanatçılarla, yer yer gerçek sanatın doruklarına yükselen makinemsi aktörlere ikide bir rastladığımız, ne yazık ki, doğrudur."

"Bir rolün yaşandığı, temsil edildiği, sömürüldüğü anlarla makinemsi oyunu yanyana görmekteyiz. Sanatın sınırlarını bilmenin aktörler için bu derece gerekli oluşunun nedeni budur?"

Tortsov'un açıklamasını dinledikten sonra, sergileme oyununun bize yararından çok zararı dokunduğunu açıkça anladım.

Düşüncemi kendisine söyleyince, Tortsov, "Hayır" diye çıkıştı. "Sergileme oyunu, sahnede neyi hiçbir zaman yapmamanız gerektiğini ortaya koydu."

Tartışmanın sonunda, Yönetmen, kendisiyle çalışmamıza ek olarak, yarından öte, amacı sesimizi, bedenimizi geliştirmek olan şan dersleri, jimnastik, dans ve eskrim gibi düzenli çalışmalara da başlayacağımızı bildirdi: İnsan gövdesindeki kasların gelişimi uzun bir süre, sistemli ve sıkı alıştırmalar gerektirdiğinden, bu çalışmalar günü gününe yapılacakmış.

Bölüm 3

EYLEM

1

Ne gün ya! Yönetmenle ilk dersimiz.

Donatımı kusursuz, kutu gibi bir tiyatro olan okulda toplandık. Yönetmen içeri girdi, hepimizi tepeden topuğa şöyle dikkatle bir süzdü, sonra: "Maria, lütfen sahneye" dedi.

Kızcağız korkudan donakaldı. Telaşla gizlenmeye kalkması, korkmuş bir eniği anımsattı bana. Sonunda yakaladık kendisini, çocuklar gibi katıla katıla gülmekte olan yönetmenin önüne götürdük. Yüzünü elleriyle kapadı, o ünlü yalvarmalarını yinelemeye başladı: "Ah, zorlamayın beni, yapamam ben! Ah, ne olur, korkuyorum."

Yönetmen, gözlerinin içine dik dik bakarak, "Sakin olun," dedi. "Küçük bir piyes oynayacağız şimdi. Piyesin konusu şu. "Genç kadının coşkusunu görmezlikten geliyordu." Perde açılıyor, siz sahnede oturmaktasınız. Yalnızsınız. Oturuyorsunuz, oturuyorsunuz ve oturuyorsunuz... Perde tekrar kapanıyor. İşte bütün piyes bu. Bundan daha sadesi düşünülemez, değil mi?"

Maria'da ses yok. Yönetmen yakaladı onu kolundan, bizler gülüp gülüşüp dururken, tek söz söylemeksizin, çekti sahneye götürdü.

Sonra döndü, dinginlikle dedi ki: "Dostlarım, bir sınıfta bulunmaktasınız. Maria ise, sanat yaşamının son derece önemli bir dönemeci içindedir. Ne zaman ve neye gülünür, öğrenmeye çalışın."

Maria'yı sahnenin ortasına getirdi. Biz sessiz oturup perdenin açılmasını bekledik. Perde ağır ağır açıldı. Maria oturdu, ortaya, öne yakın, elleri hala yüzünde. Ciddi hava, uzun bir sessizlik kendini hissettiriyordu. Maria bir şeyler yapılması gerektiğini anladı.

İlkin elinin birini çekti yüzünden, sonra ötekini. Bu arada başını o kadar öne eğdi ki, ensesinden başka bir şey göremedik. Gene bir sessizlik. Bunaltıcı bir sessizlik. Fakat yönetmen bu kararlı sessizlik içinde durup bekledi. Gitgide artan gerginliğin farkında olan Maria, seyirciye doğru şöyle bir baktı, sonra birden döndü. Nereye bakacağını, ne yapacağını kestiremeyerek değişmeye başladı. Bir böyle oturdu, bir şöyle, sıkıntılı pozlar takındı, kendini arkaya attı, sonra doğruldu, sonra gene eğildi, kısacık eteğini sertçe çekti, yerdeki bir şeye gözünü dikti.

Yönetmen uzun bir süre gevşemedi, derken perdeye işareti verdi. Koşup yanına vardım, aynı alıştırmada bir de beni denemesini istiyordum.

Ben sahnenin ortasına yerleştirildim. Bu gerçek bir temsil değildi; ama ben gene de birtakım karşıt güçlerle dolu idim. Sahnede olunca sergilenmiş (teşhir edilmiş) oluyordum, bunun-

la birlikte içimdeki bir duygu da yalnızlık istiyordu. Bir bölüğüm, sıkılmasınlar diye seyircileri eğlendirmenin çarelerini arıyor, bir bölüğüm de seyircilere aldırmamamı öğütlüyordu. Kollarım, bacaklarım, başım, gövdem buyruklarıma uydularsa da, kendilerince bazı gereksiz şeyler de eklediler. Kolunuzu, bacağınızı çok sade bir biçimde hareket ettiriyorsunuz, bir de bakıyorsunuz ki, resim çektiriyormuşçasına kıvrım kıvrım, büklüm büklüm olup çıkıvermişsiniz.

Tuhaf! Sahnede ilk kez bulunuyordum; bununla birlikte sahne üzerinde rahatça oturmaktan çok yapmacıklı bir biçimde oturmak benim için ölçüsüz derecede kolaydı. Ne yapmak zorunda olduğumu düşünemiyordum. Sonradan ötekiler, kimi zaman aptal, kimi zaman gülünç, kimi zaman da bunalmış, suçlu, özür dileyen bir halim olduğunu söylediler. Yönetmen sadece durup bekledi. Sonra, aynı alıştırmayı başkalarında denedi.

"Şimdi," dedi, "biraz daha ilerleyelim. Bu alıştırmalara yine dönecek, sahne üzerinde nasıl oturulur, öğreneceğiz."

"Bizim oturduğumuz gibi oturulmaz mı?" diye sorduk.

"Yo, hayır", karşılığını verdi. "Siz rahat oturmuyordunuz."

"Rahat oturmak için ne yapmalıydık?"

Sözle karşılık verecek yerde çabucak doğruldu, işini bilir bir tavırla sahneye çıktı, evdeymişçesine, dinlenmek üzere bir koltuğa gömüldü. Ne birşey yaptı, ne de yapmaya çalıştı. Ama böyle sapsade oturuşu olağanüstüydü. Biz gözümüzü ona diktik; içinde neler olup bittiğini anlamak istiyorduk. O gülümsedi. Biz de gülümsedik. O dalgın, düşünceli bir hal aldı. Biz de zih-

ninden geçenleri öğrenmeye can atıyorduk. O, bakışlarını bir şeye dikti. Biz de onun ilgisini çeken şeyin ne olduğunu görmemiz gerektiğini hissettik.

Normal yaşamda, insan, onun bir koltuğa gömülmüş biçimine ya da gömülüp kalmasına karşı özel bir ilgi duymayabilir. Bununla birlikte, bazı nedenlerden ötürü, o sahne üzerindeyken, insan onu dikkatle izler, sadece oturuşuna bakmaktan belki gerçek bir zevk de duyar.

Başkaları sahne üzerinde otururken bu olmadı. Biz onları ne izlemek istedik, ne de içlerinde olup bitenleri öğrenmek. Onların çaresizlikleri, hoşnut etmek arzuları gülünçtü. Yönetmen bizlere şu kadarcık bile aldırış etmediği halde, gözlerimizi ondan ayıramadık.

Nedir bunun gizi? Kendisi açıkladı.

"Sahne üzerinde olup biten her şeyin bir amacı olmalıdır. Yerinizden kalkmamanızın bile bir amacı olmalı, sadece seyircinin görüş açısı içinde bulunmak gibi genel bir amaçtan öte, özel bir amaç. İnsan orada oturmayı haketmelidir. Bu ise kolay değildir."

Sahnede kalarak, "Haydi bakalım, deneyi yineleyelim," dedi. "Maria, yanıma gel. Seninle oynayacağım."

Maria, "Siz!" diye bağırdı, sahneye fırladı.

Maria, sahnenin ortasında, yeniden koltuğa yerleştirildi, gene sinirli sinirli beklemeye, bilinçli hareket etmeye, eteklerini çekmeye başladı.

Yönetmen onun yanında durdu. Not defterinde dikkatle bir şey arıyor gibiydi.

Bu arada, Maria, yönetmene dikili bakışlarıyla yavaş yavaş daha dingin, dikkati daha bir toplu, derken hareketsiz hale geldi. Onu rahatsız etmekten çekindi, sadece yeni buyrukları bekledi. Duruşu diriydi, rahattı. Hemen güzelleşmişti de. Sahne ondaki iyi nitelikleri açığa vurmuştu. Böylece aradan biraz zaman geçti. Sonra perde kapandı.

Salondaki yerlerine dönerlerken, yönetmen, "Nasıl hissediyorsun?" diye sordu.

"Ben mi? Niçin soruyorsunuz? Oynadık mı ki?"

"Oynadık ya."

"Ne! Ben sandım ki... ben düpedüz oturuyor, siz de defterde yerinizi bulasınız da ne yapmam gerektiğini bana söyleyesiniz diye bekliyordum. Ben hiç bir şey oynamış değilim ki."

Yönetmen, "İşin en iyi yönü de işte buydu," dedi. Oturdunuz, beklediniz, hiçbir şeyi oynamadınız."

Sonra bizlere döndü. "Hangisi daha çok ilginizi çekti?" diye sordu. "Sahne üzerinde oturmak, Sonya'nın yaptığı gibi, ayacıklarınızı göstermek ya da Grisha'nın yaptığı gibi, tüm gövdenizi seyirciye sunmak, o da olmazsa, olup bitecekleri bekleyen bir insan gibi, özel bir amaçla düpedüz oturmak mı? Oturmak eylemi aslında kendi başına ilgi çekici olmayabilir. Ama yaşamda yeri var. Kendinizi göstermeye kalkmak ise, sizi diri sanat alanının dışına atar."

"Sahne üzerinde her zaman bir şeyler yapmalısınız; eylem, hareket, aktörün ardından koştuğu sanatın temelidir."

Grisha, "Ama" diye atıldı, "az önce, oynamanın gerekli olduğunu, benim yaptığım gibi, ayak ya da boy göstermenin eylem olmadığını söylediniz. Sizin yaptığınız gibi, parmağınızı bile kımıldatmadan bir koltukta oturmak neden eylem oluyor? Sizin oturuşunuz bana tam bir eylemsizlik gibi göründü."

Aşırı bir cesaretle söze karıştım: "Eylem miydi, eylemsizlik miydi, orasını bilmem, ancak hepimiz, onun eylemsiz denen hareketinin sizin eyleminizden kat kat üstünlükle ilgi çekici olduğu noktasında birliğiz."

Yönetmen, Grisha'ya dönerek, dinginlikle, "Görüyorsunuz ki" dedi, "sahne üzerinde oturan bir kimsenin dış durgunluğu, hareketsizlik demek değildir. Kımıldamaksızın oturabilir, aynı zamanda da eylemle dolu olabilirsiniz. Dahası var. Çoğu zaman gövdesel durgunluk, doğrudan doğruya bir iç gerginliğinin sonucudur ve bu iç eylemler sanat yönünden daha çok önemlidir. Sanatın özü, sanatın dış biçimlerinde yani kabuğunda değil, psikolojik özünde, yani içindedir. Bu yüzden, az önce size verdiğim formülü değiştiriyor, şöyle diyorum:

"İster dışa doğru, ister içe doğru, sahne üzerinde oynamak gerekir."

2

Yönetmen bugün sınıfa girerken Maria'ya, "Şimdi de yeni bir piyes oynayalım," dedi.

—"Piyesin özeti şu: Anneniz işini ve gelirini yitirdi: Sizin tiyatro okulundaki öğrenim giderinizi ödemek için satacak hiçbir şeyi yok. Bu durumda yarın okuldan ayrılmak zorunda kalacaksınız. Fakat bir arkadaş imdadınıza yetişiyor. Size borç verecek parası yoksa da, değerli taşlarla süslü bir broş getiriyor. Onun bu yüce gönüllü hareketi sizi sarsmış, heyecanlandırmıştır. Böyle bir özveriyi kabul edebilir misiniz? Karar veremiyorsunuz. Reddetmeye çalışıyorsunuz. Arkadaşınız broşun iğnesini bir perdeye iliştiriyor, çıkıp gidiyor. İnandırma, red, gözyaşları, minnettarlık karışığı uzun bir sahnenin geçtiği koridora fırlıyor, peşinden koşuyorsunuz. Sonunda kabul ediyorsunuz. Arkadaşınız ayrılıyor, siz de broşu almak üzere odaya dönüyorsunuz. Dönüyorsunuz ama, broş nerede? İçeriye biri girip de almış olabilir mi? Tek odalı bir evde olanaksız bu. Dikkatli, sinir bozucu bir aramadır başlıyor."

"Çıkın sahneye. Ben broşu bu perdenin kıvrımlarından birine iliştireceğim, siz de arayıp bulacaksınız."

Bir an sonra yönetmen hazır olduğunu bildirdi.

Maria, yakalamak isteyen birinden kaçarcasına sahneye atıldı. Başını elleri arasında tutup korkudan kıvranarak taban ışıklarının kenarına kadar koştu, sonra geri döndü. Yine öne geldi, bu kez karşıt yönde, yine uzaklaştı. Öne doğru koşarak perdenin kıvrımlarını yakaladı, umutsuzca silkeledi, derken başını kıvrımların arasına gömdü. Sözde bu hareketiyle broşu aradığını anlatmak istiyordu. Bulamayınca hızla döndü, kah başını tutarak, kah göğsünü yumruklayarak sahneden uzaklaştı. Bu hareketiyle de durumun bütün acısını belirtmek istediği açıktı.

Orkestrada oturmakta olan bizler gülmemek için kendimizi zor tutuyorduk.

Biraz sonra Maria pek büyük başarı kazanmış bir tavırla koşarak yanımıza geldi. Gözleri ışıl ışıl, yanakları alev alevdi.

Yönetmen, "Nasıl hissediyorsunuz?" diye sordu.

Maria, sandalyesinin çevresinde hoplayıp zıplayarak, "Ah, tek sözcük ile olağanüstü! Anlatamam size, öyle mutluyum ki..." diye haykırdı. Sahneye ilk adımımı tıpkı evimdeymişim gibi rahatlıkla attığımı hissediyorum."

Yönetmen, "Nasıl hissediyorsunuz?" diye sordu, ama broş nerede? Verin onu bana!

"Ah, evet," dedi Maria, "broşu unuttum."

"Garip doğrusu. Yanayana broşu arıyorsunuz, sonra da unutuyorsunuz!"

Maria yine sahneye çıkıp da perdenin kıvrımlarını aramaya girişmeden önce, arasıra çevremize bakınabiliyorduk.

Yönetmen uyarıcı bir tavırla, "Unutmayın," dedi. "Broş bulunursa kurtuldunuz demektir. Bu sınıflara gelmeye devam edebilirsiniz. Ama broş bulunmazsa, okuldan ayrılmak zorunda kalacaksınız."

Birden yüzü gerildi. Bakışları perdeye yapıştı, her kıvrımı yukarıdan aşağıya bütün dikkati ile, inceden inceye arayıp taramaya koyuldu. Arayışı bu kez daha az telaşlıydı. Fakat biz, vaktinin tek saniyesini bile ziyan etmemeye çalıştığına, heyecanlanmış görünmek için hiçbir çaba harcamadığı halde gerçekten heyecanlanmış olduğuna emindik.

"Of, nerde bu? Ah, kaybettim."

Bu kez sözler de basık bir ses çıkıyordu ağzından.

Kıvrımları bir bir aradıktan sonra, umutsuz, biik bir halde, "Yok," diye haykırdı.

Bütün yüzünü kaygı ve keder kapladı. Düşünceleri uzaklara çekip gitmiş gibi hareketsiz kaldı. Broşun kaybolusına ne kadar üzüldüğünü anlamak kolaydı.

Diktik gözümüzü, tuttuk soluğumuzu.

Derken, yönetmen söze başladı:

"Şimdi nasıl hissediyorsunuz, ikinci arayıştan sonra?"

"Nasıl mı hissediyorum?" Bütün hareketleri dgündü. Bir karşılık bulmaya çalışırken omuz silkti. Bakışları lilinçsiz olarak, hala sahnenin tabanındaydı. Bir an sonra, "Çokaradım," diye ekledi.

Yönetmen, "Doğru. Bu kez gerçekten aradınız" dedi. Peki ama, ilkinde ne yaptınız?"

"İlk kez heyecanlandım, acı duydum."

"Hangi duygu daha uygun: Sağa sola koşup perdeyi altüst ettiğiniz zamanki duygu mu, yoksa ikinci kez baştn sona, dinginlikle aradığınız zamanki duygu mu?"

"Broşu ilk aradığım zamanki duygu elbet."

Yönetmen, "Hayır, ilkinde broşu aradığınıza bizi inandırmaya çalışmayın," dedi. "O zaman broşu düşünmüyordunuz bile. O zaman sadece acı çekmenin hatırı için acı çekmeye çalışıyordunuz."

"Ama ikincisinde, gerçekten aradınız. Hepimiz gördük bunu; anladık, inandık. İlginiz, bitikliğiniz apaçık görünüyordu çünkü."

"Birinci arayışınız kötüydü. İkincisi iyiydi."

Bu yargı kafasını allak bullak etti. "Ama," dedi, "birincisinde kendimi nerdeyse öldürecektim."

Yönetmen, "Önemli olan bu değil," dedi. "Birinci duygu gerçek bir aramayı engelledi. Sahne üzerinde ne koşmanın hatırı için koşun, ne de acı çekmenin hatırı için acı çekin. Eylemin hatırı için "genellikle" oynamayın; her zaman bir amaca göre oynayın."

"Ve gerçeğe uygun olarak," diye ekledim.

"Evet," diye onayladı; "haydi bakalım, çıkın sahneye de oynayın."

Çıktık sahneye, fakat uzun bir süre ne yapacağımızı bilemedik. Bir izlenim uyandırmak zorunda olduğumuzu hissettikse de, ben bir seyircinin ilgisini çekecek değerde hiçbir şey düşünemedim. Othello olmaya kalktımsa da az sonra vazgeçtim. Leo, sırasıyla bir aristokrat, bir general, bir köylü olmayı denedi. Maria, başını tutarak, elini kalbine bastırarak, tragedya oynamak üzere sağa sola koşturdu durdu. Paul, Hamletimsi bir

pozla bir sandalyeye oturdu, sözde kederi ya da düş kırıklığını oynamaya yeltendi. Sonra çevreye cilve yaptı, yanında bulunan Grisha da tümüyle gözden düşmüş sahne alışkanlıkları ile aşkını ilan etti. Her zamanki gibi bir köşeye gizlenmeyi huy edinen Nicholas Umnovykh'la Dasha Dymkova'ya gözüm ilişince, İbsen'in Brand'ından bir sahneyi oynarlarken takındıkları kütükleşmiş tavırlarla durağan bakışları karşısında nerdeyse makaraları koyverecektim.

Yönetmen, "Neler yaptığınızı özetleyelim şimdi," dedi. Beni göstererek, "Sizden başlayacağım" diye ekledi. Paul ile Maria'yı da işaret ederek. "Aynı zamanda sizinle ve sizinle de," dedi. "Oturun şuraya, sizi daha iyi görebilmem için şu sandalyelere oturun ve başlayın; siz kıskanç olacaksınız, siz acı çekeceksiniz, siz üzüleceksiniz. Sadece bu ruh hallerinin hatırı için bu duyguları yaşayacaksınız."

Oturduk, o anda da birden durumumuzun saçmalığını hissettik. Bir yabanıl gibi kıvrana kıvrana dolaştığım sürece, yaptığım şeyde azbuçuk bir anlam bulunduğunu tasarlamam olanaklıydı. Fakat hiçbir dışa dönük hareket yapmadan, bir sandalyeye oturuluverince, oyunumun saçmalığı açıkça ortaya çıkıverdi.

Yönetmen, "E, ne düşünüyorsunuz?" diye sordu. "Bir insan sandalyeye oturur, hiçbir neden yokken, yani durup dururken kıskanç olabilir mi? Heyecanlanabilir mi? Kederlenebilir mi? Olamaz böyle şey. Zamanlar boyu aklınızda kalsın şu. Hangi koşullar altında olursa olsun, sahne üzerinde, duygu için duygunun doğması ile hemen yön alan eylem olamaz. Bu kuralı bilmezlikten gelmek ancak en iğrenç yapmacıklıkla sonuçlanır. Bir eylem bölümünü seçerken duyguyu, tinsel (manevi) içeriği bir kenara bırakın. Hiçbir zaman kıskanç olmak için kıskanç ol-

maya, aşık olmak için aşık olmaya, acı çekmek için acı çekmeye kalkmayın. Bütün bu duygular daha önce olup bitmiş bazı şeylerin sonucudur. Daha önce olup biten bu şey üzerinde var gücünüzle düşünmelisiniz. Sonuca gelince, sonuç kendiliğinden doğacaktır. Tutkuların, tiplerin yanlış oynanması ya da sadece alışılagelen jestlerin yinelenmesi —bütün bunlar uğraşımızda sık sık karşılaşılan kusurlardır. Siz bu gerçeğe aykırılıklardan uzak durmalısınız. Siz tutkuları, tipleri kopya etmelisiniz. Siz tutkuların içinde, tiplerin içinde yaşamalısınız. Sizin onlara ilişkin oyununuz onların içindeki yaşayışınızdan doğup gelişmelidir."

Bunun üzerine Vanya, eğer sahne bu kadar boş ve çıplak olmasaydı, çevremizde döşeme gibi, şömine gibi, kül tablaları gibi sahne donatımları bulunsaydı daha iyi oynayabilirdik görüşünü ileri sürdü.

Yönetmen, "Peki," dedi, dersi burada kesti.

3

Bugünkü çalışmamız gene okul sahnesine göre programa alınmış. Fakat okula geldiğimizde, salona açılan girişi kapalı bulduk. Bereket, doğrudan doğruya sahneye açılan başka bir kapı daha vardı. İçeri girerken kendimizi bir holde bulunca şaşırdık. Yanda iki kapılı, küçük, dayalı döşeli bir oturma odası vardı. Kapılardan biri yemek odasına, oradan da ufak bir yatak odasına açılıyordu. İkinci kapı ise, bir yanında pırıl pırıl aydınlatılmış bir dans salonu bulunan uzun bir koridora açılmaktaydı. Bu daire, bütünüyle, repertuvardaki oyunlardan alınan dekorlarla bölmelere ayrılmıştı. Asıl perde kapalıydı, önüne de koltuklar, sandalyeler konarak engellenmişti.

Sahnede bulunduğumuzu hissetmediğimiz için evdeymişiz gibi hareket ettik. İlkin odaları gözden geçirmeye başladık, sonra da gruplar halinde oturup gevezeliğe koyulduk. Dersin çoktan başlamış olduğunu hiçbirimiz farketmedik. Sonunda yönetmen, buraya birlikte çalışmaya geldiğimizi bize anımsattı.

Biri, "Ne yapacağız?" diye sordu.

"Dün ne yaptınızsa onu" karşılığını aldı.

Biz gene de dikilip durmaya devam ettik.

Yönetmen, "Ne oluyor?" diye sordu.

Bu soruyu Paul karşıladı. "Bilmem. Birden, hiçbir neden yokken oynamak..." Ne diyeceğini unutmuş gibi duraladı.

Tortsov, "Hiçbir neden yokken oynamak kolayınıza gelmiyorsa, niçin bir neden bulmuyorsunuz?" dedi, "Ben sizi hiçbir biçimde bağlamıyorum. Ancak, orada öyle kazık gibi dikilip durmayın!"

Biri, "Ama" diye atıldı, "bu, oynamak için oynamak olmaz mı?"

Yönetmen, "Hayır," dedi. "Bundan böyle ancak bir amaçla oynanacaktır. Dün istediğiniz şeyler işte bugün çevrenizde; düpedüz gövdesel hareketlerde sonuçlanacak bazı iç nedenler bulamaz mısınız? Sözgelişi, Vanya, size, gidin, kapıyı kapayın desem, kapamaz mısınız?"

"Kapıyı kapamak mı? Kaparım elbet." Vanya gitti, kapıyı

çarparak kapattı, biz kendisine bakmaya fırsat bulamadan döndü geldi.

Yönetmen, "Bir kapıyı kapamakla anlatılmak istenen bu değil," dedi. "Ben kapamak sözü ile, kapının kapanması, kapalı kalması, hava akımını durdurması, böylece yan odadakilerin konuştuklarımızı duymaması yönünde bir istek belirtmiştim. Siz ise, içinizden hiçbir nedene yer vermeden sadece gidip kapıyı çarptınız, hem de kolaylıkla gene açılabilecek biçimde çarptınız. Nitekim, açıldı da işte."

Vanya, "Kapı kapalı durmaz. İnanın ki, durmaz" dedi.

Yönetmen, "Kapalı durması eğer zorsa, o zaman benim dileğimi yerine getirmek için daha çok zaman, daha çok dikkat gerekecektir" dedi.

Vanya bu kez gidip kapıyı yolunca kapadı.

"Söyleyin, ben de bir şey yapayım" dileğinde bulundum.

"Yapacak bir şey düşünmek sizin için olanaksız mı? İşte şurda bir şömine, biraz da odun var. Gidip bir ateş yakın."

Söylediği gibi yaptım; şömineye odunu koydum, fakat ne cebimde, ne de ocak rafında kibrit bulabildim. Bunun üzerine döndüm. Tortsov'a gelip uğradığım güçlüğü haber verdim.

"Kibriti ne yapacaksınız?" diye sordu.

"Ateş yakacağım."

"Şömine kağıttan yapılmıştır. Niyetiniz tiyatroyu mu yakmak?"

"Ben sadece yakıyor gibi yapacaktım" diye açıkladım.

Boş bir el uzattı.

"Bir ateş yakıyor gibi yapmak için uydurma kibrit yeter. Önemli olan nokta, sözde kibriti çakmaktı."

"Hamlet'i oynayacak olgunluğa eriştiğinizde, onun karışık ruhu içinden bir yol bulup da Kralı öldüreceği ana geldiğiniz zaman, elinizde olağan büyüklükte bir kılıç bulunması sizce önemli midir? Böyle bir kılıcınız olmayınca oyunu sonuna erdiremeyecek misiniz? Kralı kılıçsız öldürebilir, ateşi de kibritsiz yakabilirsiniz. Asıl yakılması gereken sizin imgeleminizdir."

Uydurma ateşi yakmaya gittim. Eylemi uzatmak için, ellerimle korumaya çok çalıştığım halde, uydurma kibritlerin birkaç kez sönmesine karar verdim. Ateşi görmeye, sıcaklığını hissetmeye de çalıştım. Çalıştım ama, beceremedim. Derken, sıkıldım. Bunun üzerine, yapacak başka bir şey düşünmek zorunda kaldım. Sandalyeleri, koltukları yerlerinden oynatmaya, sonra da odadaki eşyayı saymaya başladım. Gelgelelim, bu hareketlerin gerisinde hiçbir amaç olmadığından, yaptığım her şey makinemsi kaldı.

Yönetmen, "Bunda şaşılacak birşey yok" diye açıkladı. "Eğer bir eylemin psikolojik bir temeli yoksa, o eylem ilginizi çekemez. Birkaç sandalyeyi şuraya buraya çekiştirmek zaman almaz. Ama değişik cinsten saldalyeleri özel bir amaçla, sözgelişi, bir akşam yemeğinde konukların rütbelerine, yaşlarına, ki-

şisel durumlarına göre oturmalarını sağlamak amacı ile düzenlemek zorunda kalsaydınız, bu işle uzun uzun uğraşabilirdiniz.

Gelgelelim, benim imgelemim kurudu, çöle döndü. Ötekilerin de döküldüğünü görür görmez hepimizi oturma odasına topladı. "Kendi kendinizden olsun utanmıyor musunuz? Buraya bir düzine çocuk getirseydim de, işte yeni eviniz deseydim, imgelemlerinin kıvılcım saçtığını görürdünüz; oyunları gerçek oyun olurdu. Siz onlar gibi olamaz mısınız?"

Paul, "Böyle söylemek kolay" diye yakındı. "Ama biz çocuk değiliz ki... Onlar doğal olarak oynamak isterler. Bize gelince, zorlama bir iştir bu."

Yönetmen, "Elbette" diye karşıladı, "siz kendi içinizde bir kıvılcım tutuşturamazsınız, bundan öte benim size söyleyecek hiçbir sözüm yoktur. Gerçekten sanatçı olan her insan, kendisini çevreleyen edimli (fiili) yaşamdan daha başka, daha derin, daha ilgi çekici bir yaşamı kendi içinde yaratmak ister."

Grisha atıldı: "Perde açık , seyirci de yerinde olsaydı, o istek bizde de doğardı."

Yönetmen kesinlikle, "Hayır" diye karşılık verdi. "Siz gerçekten sanatçı olsaydınız, o donatımlar olmadan da bu isteği duyardınız. Açık konuşalım. Söyleyin, şunu ya da bunu oynamanızı engelleyen neydi?"

Ben, bir ateş yakabileceğimi, sandalyelerle koltukları hareket ettirebileceğimi, kapıları açıp kapayabileceğimi, ama bütün bunların ilgimi çekecek ölçüde zamanı doldurmadığını açıkladım. Yakarım ateşi, kaparım kapıyı, iş de bitmiş olur. Bir hare-

ket başka bir harekete öncülük eder, bir üçüncüsünü de doğurursa, o zaman doğal hız ve gerginlik yaratılmış olur.

Yönetmen, "Kısaca" diye özetledi, "sizin gereksinim duyduğunuzu sandığınız şey kısa, dışa dönük, yarı makinemsi hareketler değil de, daha geniş bakışımı (perspektifi) olan, daha derin, daha karmaşık başka bir hareketler mi?"

Ben, "Hayır" karşılığını verdim, "ama bize, yalın da olsa, ilgi çekici bir şey verin."

Yönetmen, zihni karışmış bir halde, "Her şeyin bana bağlı olduğunu mu söylemek istiyorsunuz?" dedi. "Bunun açıklanması iç nedenlerde, size o hareketi yaptıran koşullarda, koşulların kendisinde aranmalıdır. Bir kapıyı açmayı ya da kapamayı ele alın. Bundan daha yalın, daha az ilgi çekici ya da daha çok makinemsi bir hareket olamaz diyebilirsiniz."

"Fakat, Maria'nın oturduğu bu dairede yaşamakta olan bir adamın birden çıldırdığını düşünün. Aldılar bu adamı, akıl hastanesine götürdüler diyelim. Şimdi bu adam oradan kaçıp da kapının ardına gelip saklanmış olsaydı, ne yapardınız?"

Soru bu biçimde karşımıza dikilince, yönetmenin anlattığı gibi, bizim bütün iç amacımız değişti. Oyunumuzu nasıl uzatacağımız ya da oyunumuzun dış biçimi üzerinde artık düşünmez ve üzülmez olduk. Bütün dikkatimiz, ortaya konan soruna göre şu ya da bu hareketin değerini, amacını kararlamaya yöneldi. Gözlerimiz kapı ile aramızdaki uzaklığı ölçmeye, bu işi güvenle yapmanın çaresini aramaya başladı. Ötekiler, delinin kapıyı kırıp girmesi halinde, kurtuluş yolları bulmak için çevreyi gözden geçirdiler. Korunma içgüdümüz, tehlikeyi sezdi onu önleyecek olanaklar ileri sürdü.

İster rastgele, ister amaçlı olsun, kapanan kapıyı bastırarak tutmakta olan Vanya birden sıçradı, hepimiz peşinden seğirttik, kızlar da çığlık çığlığa koşarak öteki odaya doluştular. Derken, kendimi, elimde ağır bir bronz kül tablası ile, bir masanın altında buldum.

İş bitmemişti. Kapı geri kapalıydı ama, kilitli değildi. Yoktu kilit. Bunun için yapabileceğimiz en doğru hareket, kanapeler, masalar, sandalyelerle kapının ardına barikat kurmak, sonra da akıl hastanesine telefon edip deliyi yakalamalarını sağlamaya çalışmaktı.

O anda aklıma geliveren bu buluşun başarısı kendime güvenimi arttırdı. Hemen yönetmenin yanına vardım, ateşi yakmak için bana bir fırsat daha vermesini diledim.

Hiç düşünmeden, Maria'nın tez davranarak bu fırsatı benden önce ele geçirmiş olduğunu söyledi. Maria bu daireyi satın almış, bütün öğrenci arkadaşlarını, yeni evine yerleşme dolayısıyla düzenlediği şölene buyur etmiş, güzel talihini kutlamaktadır. Kachalov'la, Moskvin'le, Leonidov'la yakından tanışan arkadaşlarından biri, onları da şölene getireceğine söz vermiş. Gelgelelim, dairenin içi buz gibi, dışarısı da çok soğuk olduğu halde, kalorifer henüz yanmamış. Açıkta bir ateş yakmak için acaba biraz odun bulunabilir mi?

Komşudan birkaç tane değnek, sopa vb. şeyler alınmıştır. Küçük bir ateş yanmaya başlamışsa da fena halde duman çıkardığından söndürülmesi gerekmektedir. Ama geç kalınmıştır. Başka bir değnek daha tutuşmuştur, değnek ise, yaş olduğundan, yanmayacaktır. Bir dakika sonra da konuklar evde olacak.

"Şimdi" diye ekledi, "söyleyin bakayım, benim bu varsaydığım olaylar gerçek olsaydı eğer, ne yapardınız?"

Hepsi bitince de şunları söyledi: "Bugün bir nedenle oynadınız, diyebilirim. Tiyatroda her eylemin haklı bir iç nedeni olması, akla uygun, tutarlı, gerçek olması gerektiğini öğrendiniz. İkincisi: Eğer sözcüğü; bu sözcük, bizi, günlük olaylar dünyasından çıkarıp imgelem alanına atan bir kaldıraç ödevini görür."

4

Bugün yönetmen, eğer'in çeşitli ödevlerini birer birer saymaya başladı.

"Bu sözcükte tuhaf bir nitelik, sizin de hissettiğiniz bir çeşit güç vardır ki, bu güç birden bire bir iç uyaran yarattı."

"Bu iç uyarının nasıl kolaylıkla ve yalınlıkla harekete geçtiğine dikkat edin. Alıştırmamızın hareket noktası olan kapı, bir çeşit savunma aracı rolünü oynadı. Sizin başlıca amacınız, bütün dikkatinizin yöneldiği erek (hedef) kendini koruma isteği idi. Tehlikenin varlığı insanı her zaman heyecanlandırır. Tehlike öyle bir mayadır ki, her zaman tutar. Kapı da, şömine de aslında cansız nesneler. Bunlar ancak başka bir şeye, bizce daha önemli bir şeye bağlandıklarında bizi heyecanlandırırlar.

Bu iç uyarının zorlamadan ve hilesiz doğması olayı üzerinde de dikkatle durup düşünün. Kapının ardında bir deli bulunduğunu söylemedim size. Tersine, eğer sözcüğünü kullanarak, sadece bulunmuş olsaydı diye bir varsayım ileri sürdüm, apaçık biliyorum bunu. Bütün istediğim, deli ile ilgili bu varsayım eğer gerçek bir olay olsaydı o zaman ne yapacağınızı size söyletmek,

belli koşullar altında herhangi bir insanın hissedebileceğini size de hissettirmekti. Siz de kendinizi zorlamadınız, bu varsayımı gerçek yerine koymadınız, sadece bir varsayım olarak kabul ettiniz.

"Bu açık itirafa karşın, kapının ardında gerçekten bir deli bulunduğunu size yeminler ederek bildirseydim, o zaman ne olurdu?"

Ben, "Böyle apaçık bir aldatmacaya inanmazdım" dedim.

Yönetmen, "Eğer'in bu özel niteliği yüzünden hiç kimse sizi hiçbir şeye inanmaya ya da inanmamaya zorlamaz" dedi. "Her şey aydınlık, dürüst ve açık. Size bir soru soruldu, buna içtenlikle, dolambaçsız karşılık vermeniz istendi."

"Sonuç olarak diyebilirim ki, eğer'in etkisindeki giz, her şeyden önce, korkuya ya da zora başvurmayışında, sanatçıyı bir şey yapmaya itmemesindedir. Tersine, eğer, dürüstlüğünden ötürü, sanatçıya inanç verir, onu varsayılan bir durumda güvenli olması için cesaretlendirir. Kendi alıştırmanızda da uyarının böylesine doğal bir yolda belirmesinin nedeni işte budur."

"Bu beni başka bir özelliğe çekti getirdi. EĞER, bir iç ve gerçek canlılık yaratır, bu yaratmayı da doğal yoldan yapar. Sizler aktör olduğunuz için soruya sade bir karşılık vermediniz. Eyleme meydan okuyuşa karşılık vermek zorunda olduğunuzu hissettiniz."

"Eğer'in bu önemli ayırıcı niteliği, onu, bizim aktörlük okulumuzun temel ilkelerinden birine yaklaştırmaktadır: Yaratıcılıkta ve sanatta canlılık."

5

Yönetmen, bugün, "Bazılarınız, anlattıklarımı hemen uygulama alanına koyma sabırsızlığında görünüyor" dedi. "Yerinde bir sabırsızlık bu. Sizin isteklerinize katılmaktan ben de sevinç duyarım. Haydi, eğer'i bir role uygulayalım bakalım."

"Tutun ki, Chekhov'un, oltasına ağırlık olsun diye demiryolundan civata somunu söken saf bir çiftçiyi anlatan öyküsünden meydana getirilen bir piyes oynuyorsunuz. Bu suçundan ötürü çiftçi yargılandı ve şiddetle cezalandırıldı. Bu imgesel olay bazı kimselerin bilincinde yer edecek, çoğu kimselere göre de "gülünç bir öykü" olmaktan öteye geçemeyecektir. Böyleleri, hiçbir zaman kahkahanın ardında gizlenen, doğal, toplumsal koşulların tragedyasını gözucuyla bile göremeyeceklerdir. Beri yanda, bu sahnedeki rollerden birini oynayacak olan sanatçı gülemez. Sanatçı inceden inceye düşünmeli, daha da önemlisi, yazara o öyküyü yazdıran nedenin ne olduğunu arayıp bulmalı, bu nedeni baştan sona yaşamalıdır. Nasıl başlardınız işe?"

Yönetmen sustu. Öğrenciler bir zaman sessiz ve dalgın kaldılar.

"İkircimli anlarda, düşünceleriniz, duygularınız, imgeleminiz uyuşukken, eğer'i anımsayın. Yazar da yapıtına bu yoldan başlamıştır. Kendi kendine demiştir ki:"

"Basit bir çiftçi, balık tutmaya giderken, bir raydan bir civata somunu söküp alsaydı, eğer, ne olurdu?" Şimdi siz de kendinize aynı problemi verin ve ekleyin: "Bu davanın yargıcı ben olsaydım eğer, ne yapardım?"

Ben, düşünmeksizin, "Cinayet işlemiş sayardım," diye karşılık verdim.

"Neden? Oltasının ağırlığı yüzünden mi?"

"Civata somununu çaldığı için."

Tortsov, "Doğru, insan hırsızlık etmemelidir" dedi. "Ama, yaptığının suç sayılacağından tümüyle bilinçsiz olan bir kimseyi şiddetle cezalandırabilir misiniz?"

"Kendisine anlatmak gerekir ki, bütün bir katarın devrilmesine, böylece yüzlerce kişinin de ölümüne yolaçabilirdi" dedim.

"Ufacık bir somun yüzünden mi?" diye karşıladı yönetmen. "Hiçbir zaman onu buna inandıramazsınız."

"Adam sadece yalan söylemektedir. Yaptığı işin nereye varacağını bilir" dedim.

Yönetmen, "Çiftçiyi oynayan kişi yetenekliyse, suç diye bir şey bilmediğini size oyunu ile kanıtlar" dedi.

Tartışma süresince, akla gelebilen her vesileden yararlanarak davayı haklı göstermeye çalıştı. Sonunda da beni az buçuk zayıflatmayı başardı. Zayıfladığımı görür görmez de dedi ki:

"Yargıcın herhalde yaşamış olduğu coşkunun tıpkısını siz de yaşadınız. Yargıcı oynayacak olsaydınız, benzeri duygular sizi o karaktere yakınlaştıracaktı."

"Aktörle temsil ettiği kişi arasındaki bu yakınlığı tamamla-

mak için, piyese, yön ve ilgi çekici eylem veren, aynı zamanda piyesin boşluklarını dolduracak olan bazı somut ayrıntılar ekleyin. Eğer'in dayandığı varsayımla ilgili koşullar, sizin duygularınıza yakın olan kaynaklardan alınmıştır. Bu kaynaklar aktörün psikolojisi üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir. Rolünüzle yaşamınız arasında bu bağlantıyı bir kez kurdunuz mu, o iç itmeyi ya da coşkuyu buldunuz demektir. Sonra, yaşamda kendi deneyinize dayanan bütün olasılıkları buna katın. O zaman, sahnede yapmak zorunda bulunduğunuz şeyin olanaksız olmadığına içtenlikle inanmak sizin için ne kadar kolaylaşacaktır, göreceksiniz."

"Bir rolü baştan sona bu anlayışla hazırlarsanız, baştan sona yeni bir yaşayış yaratırsınız."

"Uyandırılan duygular, piyesin hazırladığı durumlar içinde yerini almış bulunan bu imgesel kişinin hareketlerinde dile gelecektir."

"Bu duygular bilinçli midir, bilinçsiz midir?" diye sordum.

"Denemeyi kendiniz yapın. Olayın ayrıntılarını bir bir inceleyin, çıkış noktasına göre, bilinçli olan nedir, bilinçsiz olan nedir, karar verin. Olayın içindeki en önemli anları hiç anımsamayacağınız için bu bilmeceyi de hiçbir zaman çözemeyeceksiniz. Bu anlar parça parça ya da tüm olarak kendiliklerinden doğarlar, dikkati çekmeden bilinçaltı alanında kaybolurlar."

"Dediklerimin doğruluğuna inanmak isterseniz, büyük temsillerden birinin sonunda, aktöre, sahnedeyken nasıl hissettiğini, ne yaptığını sorun. Yaşantısının farkında olmadığı, önemli anlardan birçoğunu anımsamadığı için bu soruya karşılık vereme-

yecektir. Alacağınız tek karşılık, sahnede kendisini rahat hissettiğinden, öteki aktörlerle ilişkisinin kolay oluşundan ibarettir. Bundan öte hiçbir şey söylemeyecektir size."

"Oyununu inceden inceye anlattınız mı şaşırtırsınız kendisini. Bütünüyle bilinçaltı yolu ile oynadığı oyun ile ilgili şeyleri yavaş yavaş anımsar."

"Bundan şu sonucu çıkarabiliriz: Eğer, aynı zamanda, bilinçaltı yaratmanın da bir kaynağıdır. Ayrıca, sanatımızın temel ilkelerinden birini daha belirtmemize de yardım eder bu; bilinçli teknik yolu ile bilinçaltı yaratma."

"Buraya kadar eğer'in, bizim tipimizdeki eyleme özgü başlıca ilkelerden ikisine göre kullanıldığını açıklamış oldum. Eğer, daha güçlü olarak üçüncü bir ilkeye de bağlıdır. Büyük ozanımız Pushkin, dram sanatı üzerine kaleme aldığı bitmemiş bir yazısında bu konuya dokunmuştur."

"Başka şeyler arasında demiştir ki:"

"Coşkularda içtenlik, belirli koşullar içinde gerçek görünen duygular, dramatistten beklediğimiz işte budur."

"Ben de bu söze şunu katıyorum; bizim de bir aktörden istediğimiz tıpatıp işte budur."

"Bu söz üzerinde iyice düşünün. Biraz sonra, eğer'in, bunu gerçekleştirmemize nasıl yardım ettiği konusunda size canlı bir örnek vereceğim."

Başka başka ses uyumlarıyla, içtenlik, belirli koşullar içinde gerçek görünen duygular, diye yineledim durdum.

"Durun" dedi yönetmen. "Derinliğine inmeden yinelemekle sözü bayağılaştırıyorsunuz. Bir düşünceyi tümüyle kavrayamadığınız zaman onu parçalarına ayırın, her birini ayrı ayrı inceleyin."

Paul, "Belirli koşullar ne demeye geliyor?" diye sordu.

"Belirli koşullar; piyesin öyküsü, eylemleri, olayları, çağı, eylemin zamanı ve yeri, yaşama düzeni, aktörlerle yönetmenin yorumu, sahneleme, temsili bütünü ile ortaya koyma, dekorlar, giysiler, sahne donatımları, aydınlatma ve sesler; bir aktöre, rolünü yaratma sırasında dikkate alması gereğiyle verilen bütün koşullar."

"Eğer, hareket noktasıdır, belirli koşullardır, gelişimdir. Gerekli kışkırtıcı bir özellik sözkonusu ise, bunlardan biri var olmadan öteki de var olamaz. Bununla birlikte, gördükleri ödevler başka başkadır: Belirli koşullar eğer için temel döşerken, eğer de uyuyan imgelemi dürter. Böylece, her ikisi, birlikte ve ayrı ayrı olarak aktörü harekete iten bir iç gücün yaratılmasına yardım ederler."

Vanya, ilgi ile, "Peki, "coşkularda içtenlik" ne demek?" diye sordu.

"Ne demekse o demek — insanoğluna özgü coşkuları yaşama, aktörün kendisinin de denediği duygular."

Vanya, "Peki öyle ise" diye ekledi, "gerçek görünen duygular hangileridir?"

"Gerçek görünen sözü ile, gerçekteki duyguların kendilerini

değil, onlara az çok yakın olan, benzeyen duyguları, gerçek iç duyguların itmesiyle yeniden yaratılan coşkuları anlatmak istiyoruz."

"Uygulamada, yapmak zorunda olduğunuz aşağı yukarı şudur: Önce, piyesin ortaya getirdiği "belirli koşullar"ı, yönetmenin sahneye koyuşunu kendinize göre tasarlayacak, kendi sanat anlayışınız üzerinde düşüneceksiniz. Böylece, temsil edeceğiniz karakterin yaşayışının genel taslağı ile o karakteri çevreleyen koşullar belirmiş olacaktır. Böyle bir yaşayışın genelliğine gerçekten inanmanız, sonra da kendinizi o yaşayışa yakın hissedecek kadar alışmış olmanız gerekir. Eğer bunda başarıya ulaşırsanız, "içtenlikle coşkuların" ya da "gerçek görünen duygular"ın içinizde kendiliğinden uyandığını görürsünüz."

"Bununla birlikte, bu üçüncü oyun ilkesini uyguladığınız zaman, kendi duygularınızı unutun artık. Çünkü o duygular çoğu zaman bilinçaltı kökenlidir, doğrudan doğruya buyruğa da bağımlı değildir Dikkatinizin tümünü "belirli koşullar"a yöneltin. Bu koşullar her zaman kavranabilir."

Dersin sonuna doğru dedi ki: "Eğer üzerine daha önce söylediklerimi tamamlayabilirim artık. Eğer'in gücü sadece kendi çabasına değil, belirli koşulların ana-çizgilerinin açık seçik belirtilmiş olmasına da bağlıdır.

Grisha, "Peki ama," diye atıldı, "her şey başkalarınca hazırlandıktan sonra geriye, aktöre ne kalıyor? Sadece önemsiz şeyler mi?"

Yönetmen öfkeyle, "Önemsiz şeyler sözü ile ne demek istiyorsunuz?" diye sordu. "Sizden başka bir kişinin düşsel yaşayı-

şına inanmak, bu yaşayışı canlandırmak önemsiz bir şey midir sanıyorsunuz? Bir başkasının ortaya koyduğu bir tema üzerinde işlemenin, kendinizce yeni bir tema bulmaktan daha güç olduğunu bilmiyor musunuz? Öyle olaylar biliyoruz ki, kötü bir piyes, büyük bir aktörün yeniden yaratması yüzünden, dünyaca üne erişmiştir. Shakespeare'in, başkaları tarafından yaratılan öyküleri, yeniden yarattığını da biliyoruz. Bizim, piyes yazarının yapıtı karşısında yapacağımız da işte budur; biz, sözcüklerin altında gizleneni yaşama kavuştururuz; biz, kendi düşüncelerimizi yazarın satırları içine yerleştiririz; biz, piyesin öteki karakterleriyle, o karakterlerin yaşama koşullarıyla kendi ilişkilerimizi kurarız; biz, piyesin yazarıyla yönetmeninden aldığımız gereçlerin süzgecinden geçiririz kendimizi; biz, kendi imgelemimizden çıkardıklarımızı da katarak bu gereçler üzerinde çalışırız. O gereçler ruhça, hatta gövdece bizim bir parçamız olur; coşkularımız içtendir, işi bütünleyen bir sonuç olarak da, piyesin gerekleriyle kaynaşık, gerçekten verimli bir çalışkanlık kazanırız."

"Siz ise kalkıyor, bu ölçüye sığmaz çalışma için, sadece önemsiz şeyler diyorsunuz!"

"Hayır, hiç de öyle değil, yaratıcılıktır bu, sanattır."

Böyle diyerek derse son verdi.

6

Bugün, mektup yazmak, odayı derleyip toplamak, yitik bir şeyi aramak gibi kendi kendimize yüklediğimiz birtakım eylem sorunlarıyla alıştırmalar yaptık. Bu alıştırmaları çeşit çeşit coşkulu, varsayımlar içinde düzenledik. Amacımız, alıştırmalarımızı yarattığımız koşullar altında yapmaktı.

Yönetmen, daha önce uzun uzun ve coşkunlukla üzerinde durup çalıştığı için, bu alıştırmalara çok önem veriyor.

Sırayla hepimizle bir alıştırma yaptıktan sonra dedi ki:

"Doğru yolun başlangıcı işte budur. Siz bu yolu kendi deneyinizle buldunuz. Bir role ya da bir piyese yaklaşmanın şimdilik başka bir yolu yoktur. Bu doğru hareket noktasının önemini anlamak için, az önce yaptıklarınızla sınama temsilinde yaptıklarınızı karşılaştırın. Maria ile Kostya'nın oyunundaki dağınık ve rastgele birkaç an hesaba katılmazsa, hepiniz çalışmanıza başından değil, sonundan başladınız. Daha ilk adımda, kendinizde ve seyircilerinizde büyük coşku uyandırmaya, seyircilerinize canlı bir biçim sunmaya, bu arada da, ne kadar iç ve dış beceriniz varsa hepsini göstermeye karar verdiniz. Bu çeşit yanlışlardan kurtulmak için, bir rolü incelerken, önce o rolle ilgisi olan bütün gereçleri toplamak, bu gereçlere, yaptığınıza inanmayı kolaylaştıracak biçimde dirimsel bir benzerlik sağlayıncaya kadar imgeleminizden birşeyler katmak zorunda olduğunuzu hiçbir zaman unutmayın. Başlangıçta kendi duygularınızı bir yana bırakın. Psikolojik koşullar hazır ve doğru olduğu zaman, duygular kendi uyumlarıyla yüze çıkarlar."

Bölüm 4

İMGELEM

1

Bugünkü dersimiz için, yönetmen, evine gelmemizi söyledi. Çalışma odasında bizleri rahatça oturttuktan sonra başladı: "Bundan böyle, bir piyes üzerinde çalışmamızın, bizi günlük yaşamdan ayırıp imgelem düzeyine yükseltmede bir kaldıraç rolü oynayan eğer'le başladığını biliyorsunuz. Piyes, piyesin içindeki roller, yazarın imgeleminin buluşları, yazarın düşünüp tasarladığı bir sıra eğer'lerle belirli koşulların tümüdür. Sahne üzerinde günlük olaylar diye bir şey yoktur. Piyes yazarının yapıtı gibi, sanat da imgelemin bir ürünüdür. Aktörün amacı, kendi tekniğini kullanarak, piyesi bir tiyatro gerçeği haline koymak olmalıdır. Bu olayda imgelem çoğunlukla en büyük rolü oynar."

Çalışma odasının, akla gelebilecek her çeşit dekor resimleriyle kaplı duvarlarını işaret etti.

"Bakın" dedi, "bunlar benim, şimdi ölmüş bulunan çok sevdiğim bir sanatçının yapıtlarıdır. Garip bir kişiydi, daha yazılmamış piyeslere dekor resimleri çizmekten pek hoşlanırdı. Chekhov'un ölümünden az önce, yazmayı tasarladığı, buzlu ku-

zeyde yiten bir bulucu kurul (kaşif heyeti) ile ilgili piyesinin son perdesi için çizdiği şu resme bakın."

"Bunu, yaşamı boyunca Moskova'nın kenar mahallelerinden dışarıya bir kez bile adımını atmamış bir insanın çizdiğine kim inanır? Kışın evinde otururken, çevresinde gördüklerinden, okuduğu öykülerle, karıştırdığı bilim dergilerinden, gözüne ilişen fotoğraflardan bir kuzey kutbu sahnesi meydana getirmiştir. İmgelemi gereçlerin karışımından bir resim çıkarmıştır."

Sonra ilgimizi, çeşitli ruh hallerini yansıtan bir sıra görüntü (manzara) resimlerinin asılı bulunduğu başka bir duvara çekti. Bu resimlerin hepsinde, bir çam ormancığının yanında bulunan bir sıra gözalıcı küçük evler dizisi yeralmıştı; ormancık da, evler de, dizi de aynı idi — değişen sadece yılın zamanı, günün saati ve hava koşullarıydı. Resimdeki dizi duvarının biraz daha ötesinde açıklığı, gölü, çeşit çeşit ağaçlarıyla aynı evsiz nokta yer almaktaydı. Sanatçının, doğayı insan varlıklarına eşlik eden şeylerin yaşamlarını yeniden düzenlemekten hoşnutluk duyduğu apaçıktı. Bütün resimlerinde evler yapmış, evler yıkmış, köyler kurmuş, köyler yıkmış, bölgenin görünüşünü değiştirmiş, dağları yerinden oynatmış."

Yönetmen, çizgi ile, sulu boya ile yapılmış başka resimleri göstererek, "İşte şurda da gezegenler arasındaki yaşamla ilgili, daha yazılmamış bir piyes için birkaç taslak var" dedi. "Böyle bir resmi yapabilmek için, sanatçının yalnız imgeleme değil, aynı zamanda alışılmamış bir biçimde yaratma yeteneğine de sahip olması gerekir."

Öğrencilerden biri, "Aralarındaki başkalık nedir?" diye sordu.

"İmgelem, olabilecek ya da meydana gelebilecek şeyler yaratır, alışılmamış bir biçimde yaratma yeteneği ise, var olmayan, hiçbir zaman var olmamış olan ve de olmayacak olan şeyleri bulup ortaya koyar. Bununla beraber, olmayacak şeylerin günün birinde olmayacağını kim bilebilir? Alışılmamış bir biçimde yaratma yeteneği Uçan Halı'yı yarattığı zaman, bir gün kanat takınarak uzayda yol alabileceğimiz kimin aklına gelebilir? Alışılmamış bir biçimde yaratma yeteneği de, imgelem de bir ressam için son derece gereklidir."

Paul, "Bir aktör için de mi?" diye sordu.

"Siz ne düşünüyorsunuz? Piyes yazarı, aktörlerin bilmek zorunda oldukları, piyesle ilgili her şeyi sağlar mı? Piyes yazarının yarattığı kişilerin yaşama serüvenini tümüyle, yüz sayfa içinde verebilir misiniz? Sözgelişi, piyes yazarı, piyes başlamadan önce olup bitenler hakkında yeterli ayrıntılar verir mi? Piyesin sonunda neler olup biteceğini ya da sahnelerin gerisinde neler geçeceğini size söyler mi? Piyes yazarı açıklama konusunda genellikle cimridir. Eserinde bulacağınız bütün açıklama, "önceki ile Peter" ya da "Peter çıkar"dan öteye geçemez. Ama şu da var ki, bir insan ne gökten düşer, ne de göğe çekilip gider. Biz, şöylece, "genel olarak" alınan hiçbir eyleme hiçbir zaman inanmayız; "kalkar", "heyecanlanır bir aşağı, bir yukarı dolaşır," "güler," "ölür", "çok sigara içen, yakışıklı bir delikanlı" gibisinden az-öz bir deyişle belirtilen ayırıcı niteliklere de inanmayız. Bu çeşitten deyişler o kişinin dış görünüşünü, tavır ve hareketlerini, yürüyüş biçimini yaratmada hiç de yeterli bir temel olamaz."

"Peki, sözler için ne diyorsunuz? Onları ezberlemek yeter mi?"

"Kağıt üzerine düşürülen sözler kişilerin karakterini çizecek, bu kişilerin bütün düşüncelerinin, duygularının, davranışlarının ve hareketlerinin ayrıntılarını belirtecek midir?"

"Hayır. Bunlar aktör tarafından daha tam, daha derin bir hale getirilmiş olmalıdır. Bu yaratıcı eylem içinde aktöre imgelem yol gösterir."

Yabancı ünlü bir tragedya aktörünün beklenmedik gelişiyle dersimiz burada kesintiye uğradı. Bu aktör bize kazandığı bütün yengileri anlattı. Çıkıp gittikten sonra, yönetmen gülümseyerek dedi ki:

"Masal uyduruyor elbet. Ama onun gibi kolay etkilenebilen bir insan kendi uydurmalarına gerçekten inanır. Biz aktörler kendi imgelemimizle bulup çıkardığımız olayları ayrıntılarla işlemeye öyle alışmışızdır ki, bu alışkanlık günlük yaşamda da sürer gider. Kuşku yok ki, düşlenen ayrıntılar tiyatroda ne kadar gerekliyse, günlük yaşamda da o kadar gereksizdir."

"Bir dahiden söz ederken, onun yalancı olduğunu söyleyemezsiniz; o, gerçekleri bizimkinden başka gözlerle görür. İmgelemi ona gül kurusu, mavi, gri ya da kara gözlük taktırırsa, bu yüzden onu ayıplamalı mıdır?"

İtiraf etmeliyim ki, hoşuma gitmeyen bir rolle, ya da bir piyesle uğraşırken, bir sanatçı, bir yönetmen olarak ben kendim de sık sık yalan söylemek zorunda kalırım. Böyle durumlarda yaratıcı yetilerim felce uğrar. O zaman uyandırıcı bir güç bulmalıyım ki, yapıtım üzerine nasıl coşkuyla eğildiğimi herkese anlatmaya başlayabileyim. İlgi çekebilecek, övünmeye yarayacak ne varsa araştırmaya zorlandım. İmgelemim bu yolda kam-

çılandı. Bir başıma olaydım bu çabayı gösteremezdim. Ama insan başkalarıyla çalışırken kendi yalanlarını sıkıca desteklemelidir. Bu yalanların, bir rolde ya da bir temsilde gereç olarak kullanıldığı çok görülmüştür."

Paul, çekine çekine, "imgelem aktörün çalışmasında bu derece önemli bir rol oynadığına göre, tutalım ki, aktör bu güçten yoksundur. O zaman ne yapabilir?" diye sordu.

Yönetmen, "Bir aktör ya da imgelemini geliştirmeli ya da tiyatrodan ayrılmalıdır" karşılığını verdi. Aksi halde, bu eksikliğini, kendi imgelemini kullanarak gidermeye çalışan yönetmenlerin eline düşecek, böylece başkasının bir aracı haline gelecektir. Bu hale gelmektense kendine özgü bir imgelem kazanması daha iyi olmaz mı?"

"Korkarım ki, bu çok güç bir iştir" dedim.

Yönetmen, "Bu tümüyle sizin ne türden bir imgeleminiz bulunduğuna bağlıdır" dedi. "Kendine özgü girişkenliği olan türden bir imgelem özel çaba göstermeksizin gelişebilir; siz ister uykuda, ister uyanık olun, bu imgelem durup dinlenmeden, bıkıp usanmadan çalışır. Bir de girişkenlikten yoksun ama hareket ettirici herhangi bir güç ile kolayca uyanıveren ve çalışmasını sürdüren türden bir imgelem vardır. Hareket ettirici güçlere hiç aldırış etmeyen türden olan imgelem daha güç bir sorun ortaya koyar. Bu türde, aktör, sadece dışa ilişkin, biçimci bir yoldan hareket ettirici güçler edinir. Böylesi bir donatımla gelişimi sağlamak çok güçtür, aktör üstün çaba göstermedikçe başarı umudu da çok azdır."

*

**

Benim imgelemim girişken midir?

Hareket ettirici güçle eyleme geçebilir mi? Kendi kendine gelişebilir mi?

Bu sorular huzurumu kaçırdı. Akşamın geç saatlerinde, odama kapandım, çevreme yastıklar koyarak kanapeme rahatça gömüldüm, kapadım gözlerimi, başladım gelişigüzel düşler kurmaya. Gelgelelim, yumulu gözkapaklarım arasında durgusuz duraksız geçip giden birtakım renkli yuvarlaklar dikkatimi çeldi.

Bunun nedeni herhalde ışıktır, diye düşünerek tuttum, söndürdüm ışığımı.

Neyi düşünmeliydim? İmgelemim bana, hafif sabah esintisinde tatlı tatlı, uyumlu uyumlu sallanan büyük bir çam ormanındaki ağaçları gösterdi. Taze havayı içime sindirir gibiydim.

Peki ama... bu sessizlik içinde... nasıl oluyor da bir saatin tiktaklarını işitebiliyorum?

Dalıp gitmişim!

Amaçsız düş kurmamalıydım. Bunun nedeni işte buydu.

Derken, atladım bir uçağa, başladım ağaçların tepesinde, tarlaların, ırmakların, kentlerin üzerinde uçmaya... Saatin tiktakları sürüp gidiyor.

... O horlayan da kim? Ben değilim herhalde... Çok mu oldu... Uykuya varalı acaba... saat yirmiyi vuruyor...

2

Evde, imgelemim üzerinde alıştırma yapmak için gösterdiğim çabaların başarısızlıkla sonuçlanmasından öylesine üzüldüm ki, bugün derste yönetmene bundan sözettim.

Yönetmen, "Başarılı olamadınız, çünkü bir sıra yanlış yaptınız" diye açıkladı. "Önce, imgeleminizi inandıracağınız yerde, zorladınız. Sonra, ilgi çekici hiçbir konu bulmadan düşünmeye kalktınız. Üçüncü yanlışınız da, düşüncelerinizin edilgin oluşuydu. İmgelemde canlılığın son derece büyük önemi vardır. İlkin iç eylem doğar, sonra da dış eylem."

Bir bakıma canlı ve hareketli olduğumu, çünkü büyük bir hızla ormanlar üzerinden uçtuğumu belirttim.

Yönetmen, "Bir ekspres treninde rahatça uzanıp yatarken de canlı ve hareketli misiniz?" diye sordu. "Makinist hareket halindeyse de yolcu hareketsizdir. Doğal olarak, trende bulunduğunuz sürece, önemli bir işle uğraşmaktaysanız, sözgelişi, konuşuyor, tartışıyor ya da bir rapor yazıyorsanız, o zaman eylemden söz edecek bir dayanağınız var demektir. Bunun gibi, uçak havada yol alırken de pilot çalışmakta, siz ise hiçbir şey yapmamaktasınız. Denetleme araçları başında olsaydınız, yahut topoğrafik fotoğraflar çekiyor olsaydınız, o zaman hareketsiz değil, hareketli, edilgin değil, etkin olduğunuzu söyleyebilirdiniz."

"Bunu size, küçük yeğenimin en sevdiği oyunu anlatarak daha iyi açıklayabilirim belki."

"Küçük kız, 'Ne yapıyorsunuz?" diye sorar

"Çay içiyorum," karşılığını veririm.

"Peki" der, "o çay değil de hintyağı olsaydı nasıl içerdiniz?"

"Hintyağının tadını anımsamak, ona hissettiğim tiksintiyi göstermek zorunda kalırım. Başarıya ulaştığım zaman da kızcağız odayı kahkahalarla doldurur."

"Nerede oturuyorsunuz?" diye sorar.

"Sandalyede" karşılığını veririm.

"Kızgın bir soba üzerinde oturuyor olsaydınız ne yapardınız?"

"Kendimi kızgın bir soba üzerinde düşünmeye zorlar, ölesiye yanmaktan nasıl kurtulabilirim diye karar vermeye çalışırım. Bu çalışmada başarı elde ettiğim zaman da kızcağız bana acır ve 'Daha fazla oynamanızı istemiyorum' diye bağırır Şayet ben oyuna devam edecek olursam, iki göz iki çeşme ağlamaya koyulur. Canlılık uyandırmak amacıyla, bir alıştırma olarak, niçin siz de buna benzer bir oyun düşünmüyorsunuz?"

Bunun ilkel bir yol olduğunu, imgelemimizi daha ince yollardan nasıl geliştirebileceğimizi sormak üzere atıldım.

Yönetmen, "Acele etmeyin" dedi. "Vaktimiz bol. Şimdilik sadece, çevremizi kuşatan basit canlı şeylerle ilgili alıştırmalar yapmak gereksinimi içindeyiz."

"Bir örnek olarak şu bizim sınıfı ele alın. Bu canlı bir olaydır. Tutun ki, çevredekiler, öğretmen, öğrenciler, oldukları gibi

kalmaktadırlar. Şimdi ben sihirli eğer'imin yardımı ile kendimi imgelemimdeki uçağa bindireceğim. Bu arada sadece günün saatinde bir değişiklik yapıyorum; saat, öğle sonundaki üç değil de, gecenin üçüdür."

"İmgeleminizi, dersin böyle geç vakte kadar sürmesini haklı gösterecek biçimde kullanın. Bu basit koşuldan birbirini kovalayan bir sıra sonuçlar meydana gelir. Evde aileniz sizi merak edecektir. Telefon olmadığı için onlara haber veremiyorsunuz. Başka bir öğrenci, kendisini beklemekte oldukları bir toplantıya katılamayacak. Bir üçüncüsü kentin kenar mahallelerinde yaşamakta, trenler işlemediği için de evine nasıl gideceğini bilememektedir."

"Bütün bunlar hem dışta, hem içte değişiklikler meydana getirebileceği gibi ayrıca yapacağınız şeye de bir renk katar."

"İsterseniz başka bir açıdan hareket edin."

"Günün vakti gene öğleden sonra saat üçte kalsın da yılın vakti geçmiş olsun. Kış yerine yaz olsun, hava güzel mi güzel, gölgede bile sıcak mı sıcak olsun."

"Şimdiden gülümsediğinizi görüyorum. Dersten sonra kısa bir gezintiye vaktiniz olacak. Yapmak istediğiniz şeye karar verin; kararınızı da gerekli varsayımlarla destekleyin; böylece, alıştırmanın temellerini elde etmiş olacaksınız."

"Bu, sizi çevreleyen maddesel şeyleri değiştirme uğrunda içinizdeki güçleri nasıl harekete getireceğiniz konusunda sayısız örneklerden sadece bir tanesidir. Bunlardan kurtulmaya çalışmayın. Tersine, onları imgesel yaşayışınıza katın."

"Daha içten alıştırmalarımızda bu çeşit başkalaşmanın önemli bir yeri vardır. Piyes yazarının ya da imgelemlerinin yönetmenin bizden yaratmamızı istediği herhangi bir şeyi, sözgelişi, evleri, kent alanlarını, gemileri, ormanları kabataslak belirtmede gelişigüzel sandalyeler kullanabiliriz. Bu sandalyelerin sandalyeden başka bir şey olmadıklarına kendimizi inandıramazsak eğer, hiç zararı yok, çünkü bu inanç olmadan da biz sandalyelerin uyandıracağı duyguları yaşayabiliriz."

3

Bugün derse başlarken Yönetmen dedi ki: İmgelemi geliştirme yolunda şu ana kadar yaptığımız alıştırmalar, daha az ya da daha çok, koltuk, kanape, sandalye gibi maddesel nesnelere yahut mevsimler gibi, dirimsel gerçeklere dayandı. Şimdi ise, çalışmamızı başka bir düzene aktarıyorum. Dışa ilişkin eşlikleri sözkonusu olduğu ölçüde zamanı da, yeri de, eylemi de bir yana bırakıyoruz. Bütün işi doğrudan doğruya kendi zihninizle göreceksiniz." Bana dönerek, "Söyle bakalım" dedi, "ne zaman, nerede olmak istersin?"

"Geceleyin" dedim, "kendi odamda olmak isterim."

"İyi" dedi. "Bu iş bana düşseydi, kesinlikle yapmam gereken ilk hareket, eve doğru yürümekti; sonra dış merdivenleri çıkmak, zili çalmak; kısaca, beni odama iletecek bir sıra eylemler içinden geçmekti."

"Tutulacak bir kapı tokmağı görüyor musunuz? Tokmağın döndüğünü hissediyor musunuz? Kapı açılıyor mu? Söyleyin bakalım, nedir karşınıza çıkan?"

"Tam karşımda küçük bir oda, bir yazı masası."

"Sol yanda ne görüyorsunuz?"

"Kanapemle bir masa."

"Gezinin, odanın içinde. Zihninize takılan nedir?"

"Bir mektup buldum, karşılığı verilmemiş, anımsadım ve üzüldüm."

Yönetmen, "Besbelli ki, odanızdasınız" dedi. "Peki, şimdi ne yapacaksınız?"

"Bu, akreple yelkovanın gösterdikleri sayılara bağlı" dedim.

"Onaylayıcı bir tonla, "Yerinde bir uyarma" dedi. "Kabul edelim ki, saat gecenin onbiridir."

"Çok güzel" dedim, evde herkesin uyumak üzere olduğu bir zaman."

"Peki ama, niçin özellikle bu sessiz zamanı seçiyorsunuz?" diye sordu.

"Trajik bir aktör olduğuma kendimi inandırmak için."

"Vaktinizi böyle zavallı bir amaç uğrunda kullanmak istemeniz çok fena; kendinizi inandırmak için tasarınız nedir?"

"Sırf kendim için trajik bir rol oynayacağım."

"Hangi rolü? Othello'yu mu?"

"Yo, hayır!" diye atıldım. "Kendi odamda Othello'yu oynayamam. Odamın her köşesine daha önceki çalışmalarımın kalıntıları sinmiştir ki, bu kalıntılar beni, evvelce yaptıklarımı kopya etmeye sürükler."

Yönetmen, "O halde, ne oynayacaksınız?" diye sordu.

Karşılık vermedim. Çünkü, ne oynayacağıma karar vermiş değildim. Bunun üzerine ne yapacaksınız?" diye sordu.

"Odayı gözden geçiriyorum. Ola ki bir şey, rasgele bir şey, yaratıcı bir tema düşündürür bana."

"İyi ama, hala bir şey düşünmediniz mi?" diye beni sıkıştırdı.

Ben de yüksek sesle düşünmeye başladım. "Odamın gerisinde" dedim, "karanlık bir köşe vardır. Bu köşede, kendisini asmak isteyecek kimse için de bir çengel bulunmaktadır. Eğer ben kendimi asmak isteseydim, nasıl yapardım bu işi?"

Yönetmen, "Evet, söyleyin bakalım, nasıl yapardınız?" diye sıkıştırdı.

"Kuşku yok ki, her şeyden önce bir ip ya da bir kemer, bir kayış bulmam gerekirdi..."

"Şu anda ne yapıyorsunuz?"

"Bir kayış bulmak için çekmecelerimi, raflarımı, dolaplarımı araştırıyorum."

"Gözünüze hiçbir şey ilişmiyor mu?"

"İşte, kayışı buldum. Buldum ama, talihsizliğe bakın ki, çengel yere çok yakın; ayaklarım yerden kesilmeyecek."

Yönetmen, "Haklısınız" dedi, "o çengele asılamazsınız. Başka bir çengel arayın."

"Yok beni tartacak başka bir çengel."

"O halde, canlı kalarak, daha az heyecanlandırıcı, daha çok ilgi çekici bir şeyle uğraşmanız sizin için daha iyi olacak gibi görünmektedir."

"Düş kurma gücüm tükendi" dedim.

"Bunda şaşılacak hiçbir şey yok," dedi. "Kurduğunuz düzen akla uygun değildi. Oyununuzda bir değişiklik meydana getirmek düşüncesiyle intihara kalkmak, akla uygun bir sonuca ulaşmayı son derece güçleştirecekti. Bu ancak, kuşkulu bir önermeden hareketle budalaca bir sonuca varması istenen imgeleminizin, böyle bir istek karşısında kararsız kalmasıyla akla uygun olabilirdi."

"Bununla birlikte, bu alıştırma, düş kurma gücünüzü her şeyine alışkın olduğunuz bir yerde, değişik yoldan uygulayışınızı belirtti. Alışkın olmadığınız bir yaşamı düşlemeye çağrıldığınız zaman ne yapacaksınız peki?"

"Tutun ki, bir dünya gezisine çıkıyorsunuz. Bu geziyi "gelişigüzel", "genel olarak" ya da "aşağı yukarı" diye tasarlamamalısınız. Çünkü, bu çeşitten sözlere sanatta yer yoktur. Hazırlığı-

nızı, böyle büyük bir girişime özgü bütün ayrıntıları dikkate alarak yapmalısınız. Mantığa, tutarlılığa her zaman sıkı sıkıya bağlı kalmalısınız. Bu kaypak, uçarı düşleri kaskatı olaylara yaklaştırmanıza yardım eder."

"Şimdi de size, çeşitli düzenler içinde yapageldiğimiz alıştırmaları nasıl kullanabileceğinizi açıklamak istiyorum. Kendi kendinize diyebilirsiniz ki: "Ben bu düşsel yaşayışta rol almayacağım, ben sıradan bir seyirci olacağım ve imgelemim bana ne hazırlarsa onu yeter bulacağım."

"Yok, böyle değil de, bu düşsel yaşayışın serüvenine katılmaya karar verirseniz, o zaman arkadaşlarınızı, arkadaşlarınızın yanısıra kendinizi de zihninizde kendiniz tasarlayacaksınız, gene de edilgin bir seyirci olup kalacaksınız."

"Sonunda, bir gözlemci olmaktan bıkacaksınız, oynamak isteyeceksiniz. O zaman bu düşsel yaşayışta etkin bir paydaş olarak, bundan böyle kendinizi değil de sadece çevrenizdekileri görmeye başlayacak, çevrenizdekilerin gerçek bir parçası olduğunuz için de, dışınıza iç yoldan bir karşılık vereceksiniz."

4

Yönetmen bugünkü uyarmalarına, bir temsil üzerinde çalışırken piyes yazarı ile yönetmenin ve başkalarının el sürmediği, bizim bilmemiz gereken, her zaman yapmak zorunda olduğumuz şeyleri anlatarak başladı.

Her şeyden önce, içinde, bizim alıştırmamızın da oynandığı birbirine bağlı bir sıra varsayılan koşullarımız olmalı. Sonra, bu koşullara bağlı sağlam bir iç imgeler çizgimiz olmalı ki, böyle-

ce bu imgeler bizim için açıklanabilsin. Sahnede bulunduğumuz sürenin her anında, piyesteki eylemin gelişiminin her anında, ya bizi çevreleyen dış koşulları (temsilin tüm maddesel yapısını) ya da rollerimizi açıklamak amacıyla kendi kendimize kılıklandırdığımız bir iç koşullar zincirini dikkate almalıyız.

Bu anlardan, filme benzer, birbirine bağlı bir sıra imgeler meydana gelecektir. Biz yarata yarata oynadığımız sürece bu film çözülecek, içinde hareket ettiğimiz koşulları canlandırarak iç görüş perdemizde yansıyacaktır. Dahası var, bu iç imgeler bir yandan bizi sınırları içinde tutarken, bir yandan da gerekli ruh halini yaratır, coşkuları doğurur.

Yönetmen, "Bu iç imgeleri içimizde hissettiğimizi söylemek doğru mudur?" diye sordu. Biz var olmayan şeyleri zihnimizde kılıklandırarak (tasavvur ederek) görme yetisine sahibiz. Sözgelişi, alın şu avizeyi. Bu avize benim dışımda var. Ben bu avizeye bakarım, baktığım zaman da görüş antenleri adını verebileceğimiz şeyleri ona doğru uzatıyormuşum hissini duyarım. Şimdi gözlerimi kapıyorum, avizeyi iç görüş perdemde gene görüyorum."

"Seslerle uğraşırken de aynı olay meydana gelir. İçimizdeki bir kulakla imgesel gürültüler duyarız. Bununla birlikte, çoğu imgesel durumlarda, bu seslerin kaynaklarının bizim dışımızda olduğunu hissederiz."

"Siz de bunu, anımsadığınız imgelere dayanmak suretiyle, tüm yaşayışınızın tutarlı bir dökümünü yaparak çeşitli yollarda deneyebilirsiniz. Bu ilkin güç görünebilir, ama hiç de göründüğü kadar karışık bir iş olmadığını anlayacağınızı umarım."

Birkaç öğrenci birden, "Nasıl karışık olmaz?" diye atıldı.

"Çünkü, duygularımız, coşkuya dayanan deneylerimiz her ne kadar değişkense de ele avuca sığmazsa da, gördüğünüz şey çok daha önemlidir. İmgeler daha kolaylıkla, daha da sağlam olarak görüş belleğimize yerleşir ve istenildiği anda da geri çağrılabilirler."

"Şu halde soru tümüyle karşımızda" dedim, "bir tablo baştan sona nasıl yaratılır?"

Yönetmen, sınıftan ayrılmak üzere yerinden doğrulurken, "Bu soruyu gelecek derste inceleyeceğiz" dedi.

5

Yönetmen bugün sınıfa girerken, "Haydi, birlikte imgesel bir film çevirelim" dedi.

"Daha çok çalışmayı gerektireceği için edilgin bir tema seçeceğim. Bu noktada ben, eyleme yaklaşmaya duyduğum ilgi kadar eylemin kendisine duymamaktayım. İşte bunun için de, Paul, size, bir ağacın yaşamını yaşamanızı öneriyorum."

Paul, kesinlikle, "Peki" dedi. "Ben yaşlı bir meşeyim! Bunu böyle diyorum ama, yaşlı bir meşe olduğuma da hiç inanmıyorum."

Yönetmen, "madem öyle," dedi, "Niçin kendinize şunu demiyorsunuz: "Ben benim; fakat, eğer bir meşe olsaydım, belirli koşullar içine yerleştirilmiş, ne yapardım?" "Kendinize bunu deyin, sonra da bir ormanda mı, bir çayırlıkta mı, bir dağ başın-

da mı bulunuyorsunuz, kısaca size en çok etki eden neresiyse ona karar verin."

Paul kaşlarını çatarak düşündü. Sonunda, Alp Dağları'nın yakınındaki bir yayla çayırlığında dikilmekte olduğuna karar verdi. Sol yanda, bir tepenin üzerinde de bir şato yükselmektedir.

Yönetmen, "Yakınınızda ne görüyorsunuz?" diye sordu.

"Kendi üstümde, hışırdayıp duran yapraklardan kalın bir örtü görüyorum."

"Yapraklar gerçekten hışırdar" dedi yönetmen. "Oralarda rüzgar çoğu zaman güçlü eser."

Paul, "Dallarımda" diye devam etti, "kuş yuvaları görüyorum."

Bunun üzerine yönetmen, Paul'den bir meşe olarak imgesel varlığının bütün ayrıntılarını bir bir anlatmasını istedi.

Sıra Leo'ya gelince, Leo tuttu, bayağının bayağısı, içinde zerre kadar esin bulunmayan bir şey seçti. Kendisinin, parktaki bahçelerden birinde bir kulübe olduğunu söyledi.

Yönetmen, "Ne görüyorsunuz?" diye sordu.

"Parkı" karşılığını aldı.

"İyi ama, bir bakışta bütün parkı göremezsiniz. Belirli bir nokta üzerinde karar kılmalısınız. Tam önünüzde ne var?"

"Parmaklık."

"Ne çeşit bir parmaklık?"

Leo da ses yok. Yönetmen devam etti. "Bu parmaklık neden yapılmış?"

"Hangi gereçlerden? Diyelim ki, dökme demirden.."

"Anlatın. Biçimi nasıl?"

Leo, parmağını uzun uzun masanın kenarında dolaştırdı durdu. Söylediğini hiç düşünmeden söylemiş olduğu besbelliydi.

"Anlamıyorum. Daha açık seçik anlatmalısınız."

Leo'nun kendi düşgücünü uyandırmak için hiçbir çaba göstermediği açıkça görülüyordu. Böylesine edilgen bir düşünüşün ne yararı olabilirdi? Merak ettim bunu. Yönetmene sordum.

"Benim yöntemime göre, bir öğrencinin düşgücünü alıştırmada" dedi, "dikkat edilmesi gereken bazı noktalar vardır. Eğer o öğrencinin düşgücü etkin değilse, ona basit basit sorular sorarım. Sorular kendisine yöneltilmiş olduğundan onun da bu sorulara karşılık vermesi gerekir. Ama bomboş kafayla karşılık verirse, böyle bir karşılığı kabul etmem. O zaman, daha doyurucu bir karşılık vermesi için, ya kendi düşgücünü uyandırmak ya da doğru akıl yürütme yolundan giderek, kendi zihninin yardımıyla, konuya yaklaşmak zorundadır. Düşgücü üzerinde çalışma, çoğu zaman işte böyle bilinçli zihinsel bir biçimde düzenlenir ve yönetilir. Öğrenci ya kendi belleğinde ya da imgeleminde

birşeyler görür; belirli imgeler belirir önünde. Bir an için bir düş içinde yaşar. Daha sonra, daha başka bir soru ve olay böylece yinelenir. Derken, ben o kısa anı bütün bir tabloya yaklaşmaya yetecek ölçüde güçlendirip uzatıncaya dek sürer gider bu. Başlangıçta bunu ilgi çekici bulmayabilirsiniz. İşin dikkate değer yönü şu ki, aldatıcı görüş gide gide öğrencinin kendi iç imgeleriyle dokunmuş, işlenip örülmüş duruma gelir. Bu bir kez oldu mu, artık onu bir kez, iki kez ya da birçok kez yineleyebilir. Ne denli çok yinelerse o da belleğinin o denli çok derinine iner, kendisi de onu o denli çok derinden yaşar."

"Bununla birlikte, arada sırada, en basit sorulara bile karşılık vermeyen, tembel, uyuşuk düşgücü olanlarla da uğraşmak zorunda kalırız. O zaman şu tek yola başvurarak yalnızca soruyu ileri sürmekle kalmaz, karşılığını da sezdiririm. Eğer öğrenci o karşılığı kullanabilirse, ondan öte kendisi sürüp gider. Kullanamazsa, karşılığı değiştirir, yerine başka bir şey koyar. Her iki durumda da öğrenci kendi iç görüş gücünü kullanmak zorunda bırakılmıştır. Gerçekte öğrencinin payı az da olsa, sonunda aldatıcı bir varlık yaratılmış olur. Sonuç bütünü ile doyurucu olmayabilir ama, az çok bir başarı elde edilmiş sayılır."

"Bu çaba gösterilmeden önce, öğrencinin zihin gözünde ya hiç düş yok demektir ya da varsa bile siliktir, bulanıktır, karmakarışıktır. Bu çabanın sonunda bazı şeyleri açık seçik, hatta canlı olarak görebilir. Böylece, öğretmenin veya yönetmenin yeni tohumlar ekebileceği tarla artık hazırlanmıştır. Bu, üzerine tablonun çizileceği kanavadır. Bundan başka, öğrenci imge kurma yetisini denetleyebilecek ve kendi zihninin ileri süreceği sorunlarla bu yetiyi çalıştırabilecek yöntemi de öğrenmiştir. Düşgücünün uyuşukluğunu, edilginliğini dikkatle yenmeye çalışma alışkanlığını böyle böyle kazanacaktır; ama bunun için de pek çok adımlar atması gerekecektir."

6

Düş kurma yetilerimizi geliştirme alıştırmalarını bugün de sürdürdük.

Yönetmen, Paul'e, "Son dersimizde" dedi, "kim olduğunuzu, nerede bulunduğunuzu ve iç gözünüzle ne gördüğünüzü anlatmıştınız bana. Şimdi de, düşsel yaşlı bir meşe ağacı olarak iç kulağınızla ne işittiğinizi anlatın."

Paul ilkin hiçbir şey işitemedi.

"Çevrenizdeki çayırlıkta hiçbir şey işitmiyor musunuz?"

Derken, Paul, koyunlarla inekleri, çayırın çiğnenişini, ineklerin çıngırak seslerini, tarlalarda işlerini bitiren kadınların dinlenirken yaptıkları dedikoduları işittiğini söyledi.

Yönetmen ilgi ile, "Şimdi bana, imgeleminizde bütün bunlar hangi zamanda oluyor, onu anlatın," dedi.

Paul derebeylik zamanını seçti.

"Peki, siz yaşlı bir meşe olarak, özellikle o zamana özgü sesler duyuyor musunuz?"

Paul bir an düşündü, sonra, yakındaki şatoda yapılmakta olan şenliğe giden ortaçağlı gezginci bir saz ozanını işittiğini söyledi.

Yönetmen, "Niçin tarlada bir başınıza dikilip duruyorsunuz?" diye sordu.

Buna karşılık olarak, Paul, aşağıdaki açıklamayı yaptı. Bu yaşlı, bu kimsesiz meşe ağacının, üzerinde dikili bulunduğu değirmi tepe, evvelce sık bir ormanla kaplıydı. Fakat yakındaki şatonun baronu sürekli bir saldırı tehlikesi karşısında bulunduğundan ve de bu ormanın, düşmanlarının hareketlerini gizlemesinden korktuğundan, kesti doğradı bütün ağaçları. Yalnızca bu güçlü ve yaşlı meşeye dikilip durmak izni verildi. Bu meşe, gölgesinde baronun sürülerine gerekli suyu sağlayan çağıltılı bir pınarı koruyacaktı.

Bunun üzerine yönetmen şunları söyledi: "Genel olarak, şu soru —peki ama niçin— sorusu son derece önemlidir. Bu soru düşüncelerinizin amacını açıklamaya zorlar sizi, bu soru geleceği düşündürür, bu soru sizi eyleme iter. Elbette bir ağacın etkin bir amacı olamaz. Bununla beraber, etkin bir anlamı olabilir ve belli bir amaca hizmet edebilir."

Burada Paul söze karıştı, şöyle dedi: "Meşe, çevrenin en yüksek noktasıdır. Bu yüzden gözetleme yeri diye, saldırıya karşı bir korunma olanağı diye kullanılabilir."

Yönetmen, "Anlaşılıyor ki" dedi, "sizin imgeleminiz, zamanla, belirli koşulları yeterince doldurup biriktirmiş. Şimdi, bu alıştırmanın başlangıcı ile notları karşılaştıralım. Önce bütün düşünebildiğiniz, bir çayırlıkta dikilip duran bir meşe olduğunuzdan öteye geçmiyordu. Zihin gözünüz genelliklerle doluydu, beceriksizce yıkanan fotoğraf negatifinden oluşan resim gibi silikti, bulutluydu. Şimdi köklerinizin altında toprağı hissedebiliyorsunuz. Gelgelelim, sahne üzerindeki gerekli eylemden yoksunsunuz. Bunun için de atılacak bir adım daha var. Sizi coşkuyla harekete getirecek, eyleme kışkırtacak bir tek yeni koşul bulmalısınız."

Paul kendini zorladıysa da hiçbir şey bulamadı.

Yönetmen, "öyleyse" dedi, "sorunu dolaylı yoldan giderek çözmeye çalışalım. Her şeyden önce, gerçek yaşamda en çok neye karşı duygulusunuz, onu söyleyin bana. Duygularınızı — korkunuzu yahut sevincinizi— her şeyden daha çok uyandıran nedir? Düşsel yaşama temanızdan bütünüyle ayrı olarak soruyorum bunu. Kendi yaratılışınızın eğilimlerini bilirseniz, bunları düşsel koşullara uygulamak hiç de güç olmaz. Haydi, sizi ele verecek bir özellik, bir nitelik bir ilgi söyleyin."

Paul, bir an düşündükten sonra, "Savaşın her türlüsünden pek çok heyecanlanırım" dedi.

"Şu halde düşmanının bir baskın yapmasını isteriz. Düşman komşu Dük'ün savaşçıları, sizin dikilip durduğunuz çayırlığa yukarı çoktan yürüyüşe geçmiş bulunmaktadır. Savaş her an başlayabilir. Düşman sizi ok yağmuruna tutacak, oklardan kimileri de alevli ziftle uçlanmıştır — soğukkanlı olun ve iş işten geçmeden karar verin, böyle bir şey başınıza gelseydi ne yapardınız?"

Paul ancak hiçbir şeye gücü yetmediği zamanlar heyecanlanırdı. Sonunda patladı:

"Toprağa köklenmiş, devinme gücünden yoksun bir ağaç kendini kurtarmak için ne yapabilir?"

Yönetmen, besbelli bir hoşnutlukla "Coşkunuz bence yeter de artar bile" dedi. "Apayrı bir özellik taşıyan bu sorun çözülemez ve de bu temada hiçbir eylem yoksa kabahat sizin değildir."

"Madem öyle, ne diye verdiniz bu temayı ona?" diye soruldu.

"Sadece, edilgin bir temanın bile bir iç davranış uyandırıp eyleme nasıl karşı koyabileceğini sizlere kanıtlamak için. Düş kurma gücünü geliştirmek amacı ile yaptığımız alıştırmaların, rolünüz için gerekli gereci, iç imgeleri düzenlemeyi size nasıl öğretmesi gerektiğine bir örnektir bu."

7

Bugünkü dersimizin başında Yönetmen, aktörün daha önce hazırlayıp bazı şeyleri tazelemede, yenilemede düş gücünün değeri üzerine uyarmalarda bulundu.

Kapı ardındaki deli alıştırmamıza, bu alıştırmanın yönünü bütünüyle değiştirmiş olan yepyeni bir varsayışın nasıl katılacağını bize gösterdi.

"Yeni koşullara kendinizi uydurun, bu koşulların dediklerine kulak verin ve ona göre oynayın!"

Canlı, coşkulu oynadık, beğenildik.

Dersin sonu yaptıklarımızı özetlemeye ayrıldı.

"Aktörün düşgücünün her buluşu tümü ile eksiksiz olmalı ve olayların temeli üstüne sapasağlam kurulmalıdır. Aktör, uydurma bir varlıktan, daha belirli bir tablo meydana getirmek amacı ile yaratma yeteneğini zorlayıp dururken, kendi kendine

soracağı bütün sorulara, (Ne zaman? Nerede? Niçin? Nasıl? sorularına) karşılık verebilmelidir. Bazen bu bilinçli, düşgücü çabaya gereksinim duymayabilir de. Düşgücü sezgi yolu ile çalışabilir. Gelgelelim, bu yola güvenilemeyeceğini siz kendiniz de gördünüz. Sınırı iyice belirtilmemiş, açık seçik ortaya konmamış bir temayı "genel olarak" düşlemek akıntıya kürek çekmektir."

"Öte yandan, düşgücüne bilinçli, muhakemeli, bir yoldan yaklaşma da, çoğu zaman, yaşamın kansız cansız, yapmacık bir görünüşünü meydana getirir. Böyle bir görünüş ise tiyatroya uymaz. Bizim, bir aktörden, yaratılışının tümü ile kendisine sımsıkı sarılmasını, benliğinden vazgeçmesini, zihnini de, gövdesini de rolüne vermesini ister. Hiçbir varlığı ya da gövdesi olmayan düş kurma yetisini bizim maddesel yapımıza kendiliğinden etki edebileceği, onu harekete getirebileceği için, aktör, zihince olduğu kadar gövdece de eyleme karşı koyuşu hissetmelidir. Bizim coşku — tekniğimizde bu yetinin son derece büyük önemi vardır."

"İşte bu yüzden: Sahne üzerinde yaptığınız her hareket, söylediğiniz her söz, düşgücümüzün ürünleri olarak belirir."

"Eğer herhangi bir tümceyi, herhangi bir hareketi, kim olduğunuzu, nereden geldiğinizi, niçin, ne istediğinizi, nereye gideceğinizi, oraya varınca ne yapacağınızı tastamam bilmeden, makinemsi bir biçimde söyler ya da yaparsanız, düş kurma yetisinden yoksun olarak oynuyorsunuz demektir. O zaman, oynadığınız şey ister uzun olsun, ister kısa, gerçek olmayacaktır, siz de kurulu bir makineden, bir robottan öteye geçemeyeceksiniz."

"Şimdi size yalının yalını bir soru soracak olsam. "Bugün

dışarda hava soğuk mudur?" desem, siz de bir "evet"le, yahut "soğuk değildir" ya da "farkında değilim" sözleri ile olsun karşılık vermeden önce, imgeleminizde caddeye çıkıp önceleri orada nasıl yürüdüğünüzü, taşıta nasıl bindiğinizi anımsamalısınız. Karşılaştığınız insanların nasıl sarınıp sarmalandıklarını, yakalarını nasıl kaldırmış olduklarını, adım attıkça karların nasıl gıcır gıcır ettiğini anımsayarak duygularınızı bir sınamadan geçirmelisiniz. Ancak ondan sonra soruma karşılık verebilirsiniz."

"Eğer bütün alıştırmalarınızda bu kurala sıkı sıkıya bağlı kalırsanız, alıştırmalar programımızın hangi bölümünde bulunursa bulunsun, önemi yok, düş kurma yetinizin geliştiğini ve güçlendiğini göreceksiniz."

Bölüm 5

DİKKATİN ODAKLANMASI

1

Bugün alıştırmalar üzerinde dururken duvarlardan birinin kenarında dizili sandalyelerden birkaçı birden devriliverdi. Maria'nın "konuk odası"nda bulunduğumuz sürece, şurada durmak yanlıştır, burada durmak doğrudur diye herhangi bir duyguya içimizde hiç yer vermedik. Nerede durmuşsak, orası doğruydu. Fakat dördüncü duvar açılıp da kocaman kara çerçevesi ile ön sahne önümüzde beliriverince, her an kendimize çekidüzen vermek zorunda olduğumuzu hissettik. Böyle bir anda halkın size baktığını düşünür, orada birlikte bulunduğunuz kimselere değil de halka görünmenin, sesinizi, sözünüzü onlara duyurmanın çarelerini ararsınız. Daha bir dakika önce burada, konuk odasındayken olağan kişiler gibi görünen Yönetmenle yardımcısı, şimdi, sahne önüne inince bambaşka kişiler olup çıktılar; hepimiz bu değişikliğe şaştık kaldık. Kendi payıma, şu kara boşluğun etkisine egemen olmayı öğrenmedikçe çalmışmalarımızda bir adım bile ileri gitmemeliyiz, diye düşündüm. Paul ise, heyecan verici yeni bir alıştırmada daha başarılı olacağımıza güvenmekteydi. Yönetmenin buna karşılığı şu oldu:

"Pekala Denemesi bizden. İşte sizi seyirciyi düşünmekten kurtaracağını umduğum bir tragedya."

"Burada geçer, bu dairede, Maria, halk kurumlarından birinde veznedarlık eden Kostya ile evlidir. Yeni doğmuş sevimli bir bebekleri vardır, yemek odasının solundaki odada annesi kendisini yıkamaktadır. Koca, birtakım kağıtları incelemekte ve para saymaktadır. Kendi parası değildir, bankadan yenileyin alınmış, emanet paradır. Banknot paketleri masanın üstüne yığılmıştır. Kostya'nın önünde, Maria'nın bir budala olan küçük kardeşi Vanya dikilmekte, eniştesinin, renkli paket bandlarını yırtarak ateşe atışını, bandların da alev alev, kıvrıla büküle yanışını zevkle seyretmektedir."

"Bütün para sayılıp bitmiştir. Maria, kocasının işini bitirdiğini anlayınca, çocuklarının banyoda nasıl yıkandığını gelip görmesi ve hayran kalması için içerden seslenir."

"Budala kardeş, eniştesinden az önce gördüğünü benzetleyerek ateşe birkaç tane kağıt atar. Derken, daha çok alev meydana getirmek için, çılgın bir sevinçle bütün paketleri, veznedarın bankadan biraz önce alıp gelmiş olduğu ne kadar para varsa hepsini tuttuğu gibi ateşe fırlatır! Bu sırada Kostya içerden döner, son paketin de tutuştuğunu görür. Öfkeden kuduracak gibi olur, ocağa doğru koşar, budala kardeşe bir yumruk vurur, çığlıkla, inilti ile yere serer, yarısı yanık son paketi ocaktan çekip alır."

"Korkmuş olan karısı koşarak gelir, kardeşinin yerde serilip yattığını görür. Kaldırmaya uğraşır, kaldıramaz. Ellerindeki kan gözüne ilişince biraz su getirmesi için kocasına bağırırsa da sersemlemiş bir halde olan kocası aldırış etmez. Bunun üzerine kendisi getirmeye koşar. Az sonra öteki odadan yürek paralayıcı bir çığlık duyulur. Sevgili bebek ölmüştür — banyoda boğulmuştur."

"Sizi seyirciyi düşünmekten kurtarmaya yeter mi bu tragedya?"

Bu yeni alıştırma, melodramı ve umulmadık sonucu ile bizi coşkulandırmasına coşkulandırdı, ama biz gene de hiçbir şey yapamadık. Yönetmen, "Açıkça görülüyor ki" diye atıldı, "seyircinin çekici gücü, sahne üzerinde geçen faciadan daha zorludur. Mademki böyle, bir daha deneyelim, bu kez perde de kapalı olsun."

Oynamaya başladık. Alıştırmanın başlangıcındaki durgun rollerin üstesinden geldik; fakat dramatik yerlere gelince, yaptıklarım bana yerinde ve yeterli görünmedi. Hissettiklerimden daha fazlasını yapmak istedim.

Yönetmen söze başlayınca benim bu düşüncem daha da güçlendi. "Başlangıçta" dedi, "doğru oynadınız. Fakat sonunda oynar gibi yaptınız. Duygulanmak için kendinizi zorlayıp duruyordunuz. Şu halde bütün kabahati kara boşluğa yükleyemezsiniz. Sizin sahne üzerinde gereğince yaşamanıza tek engel o değildir. Üstelik bu kez perde de kapalı olduğu halde sonuç gene değişmedi."

Seyredilmekten sıkılmanın bir özür olduğunu benimseyerek alıştırmayı kendi kendimize ve yeni baştan oynamak üzere, sözümona, yalnız bırakıldık. Aslında, bir dekor deliğinden gözetlenmekteydik. Bu kez de hem kötü, hem kendimize güvenli olduğumuz söylendi. Yönetmen, "öyle görünüyor ki" dedi, "başlıca yanlışlık yaratıcı çalışma için henüz hazırlanmamış bulunan, dikkatinizi bir nokta üzerinde toplama yani odaklama gücünüzün eksikliğinden doğmaktadır."

2

Bugün derse okul sahnesinde, ama perde açık ve perdeye dayanan sandalyelerde bir kenara dizilmiş olarak başlandı. Küçük konuk odamız bu kez bütün salona bakıyordu. Böylece içtenlikli hava bütünüyle yitmiş, sahnemiz olağan bir tiyatro sahnesi haline gelmişti. Duvarda çeşitli yönlere doğru uzayıp giden elektrik kabloları, üstlerinde de, sanki bir donanmaya hazırlık olsun diye sıralanmış ampuller vardı. Bir dizi halinde, taban ışıklarına yakın oturtulduk. Sessizlik çöktü.

Yönetmen, apansız, "Kızlardan kim pabucunun topuğunu yitirdi?" diye sordu.

Öğrenciler ivecenlikle birbirlerinin pabuçlarını gözden geçirdiler ve şaşkınlık içinde donup kaldılar. Yönetmen atıldı:

"Ne bakıp duruyorsunuz öyle? Az önce bu salonda düştü bu topuk."

Görmedik biz. "Yani, az önce sekreterimin buraya geldiğini, imzalayayım diye birkaç tane iş kağıdı getirdiğini görmediniz demek?"

Sekreteri gören olmamıştı. "Perde de açıkken üstelik! Bunun gizi yeterince açık: Seyirciyi düşünmemek için sahne üzerindeki herhangi bir şeyle ilgilenmelisiniz." Bu söz beni çok etkiledi. Neden derseniz, baştan beri taban ışıklarının arkasındaki bir şey üzerinde dikkatimi topladığımı, bu yüzden de taban ışıklarının önünde olup bitenlerle ilgilenmediğimi farkettim."

Othello'dan seçtiğim sahneleri prova ederken, çivileri sah-

neye dökülen adama toplama işinde yaptığım yardımı anımsadım. O zaman bu basit işe gömülüp gitmiş, adamla gevezelik etmiş, taban ışıklarının gerisindeki kara boşluğu tamamıyla unutmuştum.

"Şimdi anlıyorsunuz ki, aktörün bir dikkat noktası olmalı, bu dikkat noktası da salonda bulunmamalıdır. Bir şey ne kadar çekici ise, dikkati de o kadar üzerinde toplar. Gerçek yaşamda dikkatimizi üzerinde toplayan pek çok şey vardır. Gelgelelim, tiyatronun koşulları başkadır, aktörün doğal yaşamına karışır bu koşullar. Öylesine "karışır ki, dikkati bir nokta üzerinde tutturmak için bir çaba göstermek gerekli olur. Sahne üzerindeki şeylere yeni bir gözle bakmayı ve de görmeyi öğrenmek zorunlu hale gelir. Bu konuda size daha fazla ders vermektense birkaç örnek vereyim."

"Söndürün ışıkları. Böylece, süregelen yaşamda olduğu kadar sahne üzerinde alışık olmak zorunda bulunduğunuz nesnelerin belirli yönlerini, bir an için, daha iyi göreceksiniz."

Tüm karanlık oldu, salonun da, sahnenin de ışıkları söndü. Yakınında oturduğumuz masanın üzerinde, birkaç saniyeliğine bir ışık belirdi. Çevenin karanlığı içinde bu ışık dikkat çekiciydi, parlaktı.

Yönetmen, "Bu küçük ampul" diye başladı açıklamaya, "karanlıkta parlayan bu küçük ampul, en yakın nesneye bir örnektir. Tüm dikkatimizi bir nokta üzerinde toplamak, dikkatimizin uzak nesneler üzerinde boşa gitmesini önlemek gerektiği zaman, diyesim şu ki, en büyük dikkat odaklanması anlarında bundan yararlanabilirsiniz."

Bütün ışıklar yeniden yandıktan sonra, Yönetmen sözünü sürdürdü:

"Çevrenin karanlığı içinde parlayan bir ışık noktası üzerinde dikkati toplamak oldukça kolaydır. Bu alıştırmayı şimdi de aydınlıkta yineleyelim."

Öğrencilerden birine bir koltuğun arkasını gözden geçirmesini rica etti. Ben bir masanın yukarısında duran mine uydurması bir işlemeyi inceleyecektim. Üçüncüye bir iki tane biblo, dördüncüye bir kurşun kalem, beşinciye bir sicim parçası, altıncıya bir kibrit, kısaca herkese birşeyler verildi.

Paul sicim parçasını çözmeye girişti. Alıştırmanın amacı eylem değil, dikkati bir nokta üzerinde toplamaktır, diyerek önledim; bize verilen nesneleri sadece incelemek, üzerlerinde düşünmek zorunda olduğumuzu söyledim. Paul düşüncemi paylaşmayınca, tuttuk, değişik düşüncelerimizi yönetmene götürdük. Dedi ki:

"Bir nesne üzerinde derinlemesine yapılan bir gözlem, doğal olarak, o nesne ile uğraşmak yönünde bir istek doğurur. Bu istek de, o nesne üzerindeki gözleminizi artırır. Bu karşılıklı içtepki dikkatinizi çeken nesne ile daha güçlü bir bağ kurar."

Masanın yukarısındaki mineli işlemeyi incelemeye döndüğümde, keskin bir araçla işlemeleri birbir söküp atmak arzusunu duydum. Bu arzu, beni, işlemeye daha yakından bakmaya zorladı. Bu arada Paul, olanca dikkatiyle sicimi çözme işine dalıp gitmiş, dünyasını unutmuştu. Ötekilere gelince, hepsi de birşeyler yapmaya, ellerindeki çeşitli nesneleri inceden inceye gözden geçirmeye koyulmuşlardı.

Derken, Yönetmen söze başladı:

"Görüyorum ki, aydınlıkta olduğu kadar karanlıkta da dikkatinizi en yakın nesne üzerinde toplayabiliyorsunuz."

Böyle dedi, biraz daha ötedeki, daha daha ötedeki nesneleri önce karanlıkta, sonra da aydınlıkta gösterdi. Gördüklerimiz üzerinde düşsel öyküler uyduracak, bu nesneleri elimizden geldiğince dikkatimizin merkezinde tutacaktık. Bunu da ışıklar sönükken yapacaktık.

Işıklar yeniden yanınca dedi ki:

"Şimdi çok dikkatle çevrenize bakın, size az çok yakın ya da uzak olan bir şey seçin, dikkatinizi onun üzerinde toplayın."

Çevremizde o kadar çok şey vardı ki, bakışlarım ilkin birinden ötekine koşturdu durdu. Sonunda, şöminenin üstünde bir heykelcik ilişti gözüme. İlişti ama, bakışlarımı uzun uzadıya yapıştırmadım ona. Odanın içinde bir şuna takılıyordu bakışlarım, bir buna.

Yönetmen, "Dikkatinize bir yol çizebilmek, çok uzaklarda erekler kurabilmek için, önce sahne üzerindeki şeylere bakmayı, onları görmeyi öğrenmek zorundasınız" dedi. "Bunu seyirci önünde, karanlık önsahne çerçevesi içinde yapmak güçtür."

"Günlük yaşamda yürür, oturur, konuşur, bakarsınız; gelgelelim, sahne üzerinde bütün bu yetileri yitirirsiniz. Seyircinin yakınlığını hisseder, kendi kendinize şöyle dersiniz: "Niçin bakıyorlar bana?" Günlük yaşamda yapılanların seyirci önünde nasıl yapılacağını yeni baştan öğrenmelisiniz."

"Şunu unutmayın; günlük yaşamdaki en yalın hareketlerimiz bile, taban ışıklarının gerisine geçip de bin kişilik bir seyirci topluluğunun karşısına çıktığımızda son derece güçleşir. Kendimizi düzeltmek ve de nasıl yürüneceğini, nasıl dolaşılacağını, nasıl oturulup yatılacağını yeniden öğrenmek gereksiniminde oluşumuzun nedeni işte budur. Sahne üzerinde bakmak ve görmek, dinlemek ve işitmek konularında kendimizi yeniden eğitmemizin önemi büyüktür."

3

Bugün açık sahnede yerlerimizi aldıktan sonra, Yönetmen, "Bir şey seçin" dedi. "Tutalım ki, göz alıcı bir deseni olduğu için, şuradaki işlemeyi seçtiniz."

Olanca dikkatimizle gözümüzü işlemeye diktikse de Yönetmen hemen atıldı:

"O bakış değil. Gözlerin şaşkınlıktan faltaşı gibi açılmasıdır o."

Bakışlarımızı yumuşatmaya çalıştıksa da, baktığımız şeyi görmekte olduğumuza kendisini inandıramadık."

"Daha dikkatli bakın" diye buyurdu.

Hepimiz biraz öne eğildik.

"Bakışlar hala makinemsi, hala yeterince dikkatli değil" diye üsteledi.

Kaşlarımızı çattık. En dikkatli bakış bu bakıştır gibi geldi bana.

Yönetmen "Dikkatli olmak başka, dikkatli gibi olmak başkadır" dedi. "Sınamayı kendiniz yapın, hangi bakış gerçektir, hangisi benzetlemedir, görün."

Bir hayli uğraştıktan sonra, gözlerimizi zorlamamaya çalışarak sessizce oturduk, işlemeli örtüye bakmaya başladık.

Yönetmen birden kahkahaları koyverdi, bana dönüp dedi ki:

"Elimden gelse de şu halinizle fotoğrafınızı bir çekebilseydim! Hiçbir insanoğlunun, kendisini böylesine gülünç bir tavra sokabileceğine inanamazdınız. Gözleriniz evlerinden nerdeyse fırlayacaktı. Bir şeye düpedüz bakmak için gözlerinizi bunca zorlamak gerekli mi sizin için? Daha az zorlayın, daha az! Çok daha az! Gevşeyin! Daha!.. Baktığınız şeye, öne eğilecek kadar mı kaptırdınız kendinizi? Düzgün oturun! Daha düzgün!"

Böyle böyle, gerğinliğimi biraz olsun gidermeyi başardı. Yaptığı ufacık bir düzeltme bende pek büyük bir değişiklik meydana getirdi. Boş sahne üzerinde, gergin kaslarla katılaşıp kalmadıkça bu rahatlamanın ne demek olduğunu hiç kimse anlayamaz.

"Geveze bir dil, makinemsi hareket eden eller, ayaklar, anlayışlı bir gözün yerini tutamaz. Bir şeye bakan ve o şeyi gören bir aktörün gözleri hem seyircinin ilgisini çeker, hem de seyirciye neye bakması gerektiğini işaret eder. Tersine, bomboş gözler de, seyircinin, ilgisini sahneden çekip almasına kapı açar."

Bu noktaya gelince, bir kez daha elektrik ışıklarıyla yaptığı gösteriye döndü:

"Hepimizin yaşamda sahip olduğumuz nesnelere benzer nesneler gösterdim size. Bu nesneleri, bir aktörün sahne üzerinde hissetmesi gerektiği yolda gördünüz. Şimdi de bu nesnelere nasıl hiçbir zaman bakılmaması gerektiği halde hemen her zaman bakıldığını göstereceğim. Sahne üzerinde kaldığı sürece, aktörün ilgisini hemen her zaman oyalayan nesneleri göstereceğim."

Gene bütün ışıklar söndü. Karanlıkta çevremizi aydınlatan küçük ampuller gördük. Bu ampuller sahneyi de, salonu da bir baştan öbür başa kuşatmıştı. Birden bunlar da söndü, orkestradaki koltuklardan birinin üzerinde yoğun bir ışık belirdi.

Karanlıkta bir ses, "Bu nedir?" diye sordu.

Yönetmen, "O, amansız tiyatro eleştirmenidir" dedi. "İlk geceye tüm dikkat kesilmiş olarak gelir."

Küçük ampuller yeniden yanmaya başladı, sonra durdu, gene yoğun bir ışık, bu kez orkestradaki yönetmen koltuğu üzerinde belirdi.

Bu ışık da söndü sönecek hale gelince, sahnede donuk, cılız, minicik bir ampul parladı. Yönetmen, ince bir alayla, "Bu" dedi, "oyun arkadaşı aktörün umursamadığı zavallı aktristir."

Bu da bittikten sonra çevredeki bütün küçük ampuller yeniden ışıdı, büyük ampuller kimi zaman birlikte, kimi zaman tek tek yanıp söndü — bir çeşit ışık cümbüşü oldu denebilir. Bu bana, dikkatimin bütün tiyatroya dağılarak rastgele ve belli anlarda, yakındaki bir nesne üzerinde konsantre olabildiğim Othello sergileme oyununu anımsattı.

Yönetmen, "Bir aktörün, dikkatini yönelteceği noktayı, nesneyi sahne üzerinde piyesin, rolün, dekorun içinde arayıp bulması gerektiği artık anlaşılıyor, değil mi?" diye sordu. "Çözmek zorunda olduğunuz güç sorun işte budur."

4

Bugün Yönetmen yardımcısı Rakhmanov geldi. Yönetmenin derse kendi yerine onu gönderdiğini bildirdi.

Kesin, kendine güvenen bir sesle, "Tüm dikkatinizi toplayın" dedi. "Yapacağınız alıştırma şudur: Her biriniz için bakılacak bir nesne seçeceğim. Bu nesnenin biçimine, çizgilerine, renklerine, ayrıntılarına, ayırıcı niteliklerine dikkat edeceksiniz. Bütün bu işler ben otuz sayıncaya dek olup bitmelidir. Sonra, nesneleri göremeyesiniz diye ışıklar sönecek, ben de gördüklerinizi anlatmanızı isteyeceğim. Görüş belleğinizde kalanları karanlıkta bana bir bir anlatacaksınız. Yeniden ışıkları yakıp bana söylediklerinizle nesneyi karşılaştıracağım. Dikkatle dinleyin. Maria — ayna."

"Aman Allahım! Şu ayna mı?"

"Gereksiz soru sormak yok. Odada bir ayna var, sadece bir tek ayna. Bir aktör aynı zamanda iyi bir tahminci olmalıdır."

"Leo — tablo, Grisha — avize, Sonya — derlenmiş parça defteri."

Sonya, tatlı sesiyle, "Deri kaplı olan mı?" diye sordu.

"Hangisi olduğunu söylerken işaret ettim. Yinelemem. Bir aktör kuşu uçarken yakalamalıdır. Kostya — halı."

"Birkaç tane halı var." dedim.

"Madem kuşkuya düştünüz, kendiniz seçin. Yanılabilirsiniz belki, fakat aldırmayın. Bir aktörde zihin huzuru bulunması gereklidir. Soru sorup durmayın. Vanya — vazo, Nichalas — pencere, Dasha — başyastığı, Vassili — piyano. Bir, iki, üç, dört, beş..." Yavaş yavaş otuza kadar saydı. "Söndürün ışıkları." İlkin bana seslendi.

"Halılardan birine bakmamı söylediniz ama, ben hangisine bakacağıma hemen karar veremedim, bu yüzden de biraz zaman kaybettim."

"Kısa kesin ve konudan ayrılmayın."

"Halı, İran halısı. Genel olarak kırmızımsı kahverengi taban üzerine dokunmuş. Büyük bir çizgi halıyı çepeçevre kuşatmakta..." Yardımcı Yönetmen, "Yakın ışıkları" diye bağırıncaya kadar ben anlatmaya devam ettim.

"Hepsi belleğinizde yanlış kalmış. İzlenimi belleğinizde tutamamışsınız. Dağıttınız. Leo!"

"Tablo o kadar uzaktaydı ki, konusunu bir türlü sökemedim, miyopum çünkü. Görebildiğim tek şey, kırmızı bir taban üzerinde sarı bir renkten öteye geçmedi."

"Yakın ışıkları. Tabloda ne kırmızı var, ne de sarı. Grisha!"

"Avize yaldızlı. Ucuz bir mal. Cam pantantifleri var."

"Yakın ışıkları, Avize müzeye yaraşır bir yapıt, doğrudan

doğruya İmparatorluk sarayından gelme bir parça. Siz ışıklar yanıp sönerken uyumuşsunuz."

"Söndürün ışıkları. Kostya, bir daha anlatın halınızı."

"Özür dilerim, yeniden sorguya çekileceğimi bilmiyordum."

"Bir saniye bile bomboş oturup durmayın orda. Gene söylüyorum hepinize, izlenimleriniz üzerine tam bir fikir edininceye kadar dönüp dönüp sorguya çekeceğim. Leo!"

Şaşalamış bir çığlık atıldı: "Dikkat etmiyordum."

Sonunda, nesnelerimizi en son ayrıntısına varıncaya kadar inceleyip bir bir anlatmak zorunda bırakıldık. Ben, başarıya ulaşmadan önce beş kez sorguya çekildim. Bu iş, olağanüstü bir dikkat gerginliği ile yarım saat sürdü. Gözlerimiz de, dikkatimiz de yoruldu. Böylesine kızışık bir çaba ile daha fazla çalışmak olanaksız hale geldi. Bu yüzden, ders, yarımşar saat olmak üzere, ikiye bölündü. Birinci bölümden sonra dansa geçtik. Bundan sonra yine geri döndük, evvelce yaptıklarımızı ayniyle yineledik; sadece bu kez gözlem süresi otuz saniyeden yirmi saniyeye indirildi. Yardımcı Yönetmen, gözlem izninin, en sonunda iki saniyeye düşürüleceğini bildirdi.

5

Yönetmen, ışıklarla gösterisine bugün de devam etti.

"Şimdiye dek", dedi, "ışık noktaları biçimindeki nesnelerle uğraşıp durduk. Şimdi de size, bir dikkat çemberi göstereceğim.

Bu çember, küçük ya da büyük olsun, bütün bir bölümü kavrayacak, bir sıra bağımsız nesne noktalarını içine alacaktır. Göz bu noktaların birinden ötekine kayabilirse de, dikkat çemberinin gösterilen sınırından öteye geçmemelidir."

İlkin tam karanlık oldu. Bir an sonra, yakınında oturduğum masanın üzerinde büyük bir lamba yandı. Lambanın fanusu ışın çemberini başıma, ellerime yaydı, birtakım ufak tefek şeylerin bulunduğu masanın merkezine de parlak bir aydınlık düşürdü. Bu ufak tefek şeyler ışıldadı, türlü türlü renkler yansıttı. Sahneyle salonun geri kalan yerleri karanlığa gömülüydü.

Yönetmen, "Masanın üzerindeki bu aydınlık alan" dedi, "küçük bir dikkat çemberini göstermektedir. Siz kendiniz ya da daha çok, ışığın düştüğü başınız ve elleriniz bu çemberin merkezi olmaktadır."

Üzerimdeki etki büyüleyiciydi. Masanın üstündeki cicili bicili küçük şeyler benim yönümden hiçbir zorlama, hiçbir buyruk olmadan dikkatimi çekmekteydi. Bir ışık çemberi içinde, karanlığın ortasında, tamamıyla yalnız olduğunuzu hissetmekteydiniz. Hatta ben bu ışık çemberi içinde odamda olmaktan çok evimde olduğumu hissettim.

Bu çember içindeki kadar küçük bir alanda bile, odaklanmış olan dikkatinizi, çeşitli nesnelerin en çapraşık ayrıntılarını incelemede kullanabiliyor, hatta, duygu ile düşüncenin inceliklerini tanımlamak gibi daha da karmaşık eylemlere girişebiliyordunuz. Yönetmen herhalde benim zihin durumumu anlamış olmalı ki, doğruca sahnenin kenarına geldi: "Şu andaki ruh halinizi hemen not edin" dedi, "kalabalıkta yalnızlık adını verdiğimiz işte budur. Kalabalıktasınız, çünkü biz hepimiz buradayız. Kalaba-

lık içinde yalnızsınız, çünkü küçük bir dikkat çemberiyle bizden ayrılmış bulunmaktasınız. Bir temsil sırasında, binlerce kişilik bir seyirci topluluğu önünde, kabuğuna çekilen bir salyangoz gibi, kendinizi her zaman bu çemberin içine kapatabilirsiniz."

Kısa bir sessizlikten sonra, şimdi de bize bir Orta Çember göstereceğini bildirdi; her şey karardı; sonra nokta ışık veren projektör çeşitli parçalardan meydana gelen bir grup mobilyayı, bir masayı, üzerinde öğrencilerin oturduğu birkaç sandalyeyi, piyanonun bir köşesini, önündeki büyük koltukla şömineyi içine alan oldukça geniş bir alanı aydınlattı. Ben kendimi orta ışık çemberinin merkezinde buldum. Doğal olarak hepsini birden görüp kavrayamıyorduk. Ama alanı parça parça, çemberin içinde bağımsız birer nokta halinde duran nesneleri tek tek incelemek zorunda kalıyorduk.

En büyük güçlük, aydınlığın ortaya çıkardığı bu daha geniş alanın, çemberin dışındaki şeyler üzerine donuk bir ışık serperek karanlık duvarının aşılamaz görünmemesiydi.

Yönetmen, "Şimdi büyük çembere geldiniz" diye devam etti. Oturma odası dipten doruğa aydınlandı. Öteki odalar karanlıktı. Fakat az sonra onların içinde de lambalar yandı, Yönetmen şöyle dedi: "İşte en büyük çember. Bu çemberin boyutları sizin görüş gücünüzün süresine bağlıdır. Ben bu odada çemberi elden geldiğince genişlettim. Ama bir kıyıda ya da bir ovada dikiliyor olsaydık, çember ancak ufukla sınırlanabilirdi. Sahnede böyle uzak perspektifler fon perdesi üzerine yapılan resimlerle sağlanır."

"Haydi, az önce yaptığınız alıştırmaları yineleyelim. Yalnız bu kez bütün ışıkları yakacağız."

Hepimiz sahne üzerindeki büyük lambalı, büyük masanın çevresine oturduk. Ben gene birkaç dakika önce oturmuş ve ilk kez kalabalıkta yalnızlık hissini duymuş olduğum yerdeydim. Şimdi, dikkat çemberini doğrudan doğruya zihnimizde tasarlayarak bu hissi tam aydınlıkta yeniden yaşamaya çalışacaktık.

Çalışmamız başarısızlıkla sonuçlanınca, Yönetmen bunun nedenini bize açıkladı.

"Karanlıkla çevrelenmiş bir ışık noktanız varken" dedi, "bu nokta içindeki bütün nesneler dikkatinizi çekti. Noktanın dışında kalanlar ise, görünmediğinden, dikkatiniz oraya kaymadı. Böyle bir çemberin dış kenar çizgileri öylesine keskin, bu çemberi saran gölge de öylesine yoğundur ki, onun sınırlarını aşmaya hiç istek duymazsınız."

"Işıklar yanınca bütünüyle değişik bir sorun karşısında kalırsınız. Çemberinizi kuşatacak belirli bir dış kenar çizgisi olmadığından, böyle bir çizgiyi zihninizde çizmek, bu çizginin ötesine geçmeyi de kendinize yasak etmek zorunluluğu altına girersiniz. Bundan böyle dikkatiniz, sizi belirli sınırlar içinde tutarak ve bu sınırların dışında görülebilir hale gelen her çeşit nesnenin çekiciliğine karşın, ışığın yerini almalıdır. İster nokta —ışıklı, ister nokta ışıksız—, koşullar karşıt olduğu için çemberi koruma sistemi de değişmelidir."

Bunları dedikten sonra, odanın içindeki bir sıra nesnelerin yardımıyla belli alan üzerinde genel açıklama yaptı.

Sözgelişi, yuvarlak masa en küçük çember oldu; sahnenin başka tarafında bulunan, masanın altındakinden, biraz daha büyük bir halı Orta Çember; odanın içindeki halı da Büyük çember sayıldı.

"Şimdi de" dedi, "En Büyük Çember olarak apartmanın bütün bu katını ele alalım."

O ana gelinceye dek dikkatimi bir nokta üzerinde toplamama yardım eden her şey darmadağın oldu, ben de kendimi güçsüz hissettim.

Bizi yüreklendirmek için dedi ki:

"Zaman ve sabır benim size az önce anlattığım sistemi nasıl kullanacağınızı öğretecektir. Bunu unutmayın. Bu arada ben size dikkatinizi yöneltmeyi kolaylaştıracak başka bir yol göstereceğim. Çember gitgide büyürken dikkatinizin alanı da genişlemelidir. Bununla birlikte, bu alan, ancak imgesel bir çizginin berisinde, dikkatinizin sınırları içinde tutabileceğiniz noktaya kadar genişlemeye devam edebilir. Sınırlarınız gevşemeye başlar başlamaz, hemen, görüş dikkatinizin kavrayabileceği, daha küçük bir çembere çekilmelisiniz."

"Bu noktada çoğunlukla sıkıntıya düşersiniz. Dikkatiniz dağılır, boşlukta boşu boşuna harcanır gider. Dikkatinizi tekrar toplamalı, elden geldiğince bir tek nokta veya nesne üzerine, sözgelişi, lambaya yeniden yöneltmelisiniz. Lamba, çevre karanlıkken olduğu kadar parlak görünmeyebilir, ama gene de dikkatinizi yakalama gücüne sahiptir."

"Bu noktayı gözünüze kestirdikten sonra, lamba merkezde kalacak şekilde, noktanın çevresini küçük bir çemberle kuşatın. Daha sonra, bu çemberi, daha küçük birkaç çemberi içine alacak kadar genişletip bir orta çember haline getirin. Bu çemberler merkezi bir nokta ile sıkı sıkıya bağlanmayacaktır. Eğer böyle bir nokta elde etmek zorundaysanız, yeni bir nesne seçip

onun çevresini başka bir küçük çemberle kuşatın. Aynı sistemi bir orta çembere de uygulayın."

Gelgelelim, yaptığımız bütün alıştırmalarda dikkat alanımız denetlemesini yitirdiğimiz belli bir noktaya kadar genişledi. Her deneme başarısızlıkla sonuçlandıkça, Yönetmen yeni çabalar gösterdi.

Bir süre sonra aynı düşüncenin başka bir bölümüne geçti.

"Şimdiye dek" dedi, "her zaman çemberin merkez'inde bulunduğunuza dikkat ettiniz mi? Bununla birlikte, zaman zaman kendinizi çemberin dışında da bulmuş olabilirsiniz. Sözgelişi..."

Her şey karardı. Sonra, bitişikteki odanın tavanında, masanın beyaz örtüsü ile tabakların üstüne nokta ışık düşüren bir lamba yandı.

"Şimdi, dikkatinizin küçük çemberinin sınırları ötesindesiniz. Rolünüz, gözlemden gelen edilgin bir rol. Işık çemberi genişledikçe, yemek odasındaki aydınlık alan büyüdükçe, sizin çemberiniz de gitgide büyür, gözlem alanınız da aynı oranda artar. Aynı sistemi, sizin ötenizde kalan bu çemberlerin içinde dikkat noktaları seçiminde de kullanabilirsiniz."

6

Bugün ben coşkuyla, küçük çemberden keşke hiçbir zaman ayrılmak gereğini duymasam deyince, Yönetmen de şöyle dedi:

"Küçük çemberi, sahne içinde veya sahne dışında, her gittiğiniz yere götürebilirsiniz. Kalkın ayağa, dolaşın. Değiştirin sandalyenizi. Evdeymişsiniz gibi hareket edin."

Kalktım, şömineye doğru birkaç adım attım. Her şey tüm karardı; derken, bir yerlerden, benimle yürüyen bir nokta belirdi. Dolaşmama karşın kendimi evde, küçük çemberin merkezinde rahat hissettim. Nokta ışık peşimde, odayı arşınladım durdum. Pencereye yürüdüm, nokta ışık da yürüdü, piyanonun başına oturdum, nokta ışık da oturdu. Bu bana, çevremde dolaşıp duran küçük dikkat çemberinin, şimdilik öğrendiğim en önemli ve kılgılı (pratik) şey olduğu inancını verdi.

Yönetmen, bunun yararını örnek göstererek belirtmek amacıyla, bir Mihracenin, silme süt dolu bir tasla ve bir damlasını bile yere dökmeden kentin surları üstünde yürüyebilecek birini kendisine vezir yapmak istediği ile ilgili bir Hint öyküsü anlattı. Adayların bir bölüğü, seyredenlerin çığlıkları arasında heyecanlandılar, korktular ya da dikkatlerini başka yöne kaydırdılar ve sütü döktüler. Mihrace, "Bunlar" dedi, "vezir olamaz."

Derken, biri daha geldi; çığlığa, korkutmaya dikkati dağıtacak her türlü davranışa karşın gözünü süt tasının kenarından ayırmayan biri.

Birlik komutanı "Ateş!" diye haykırdı.

Ateş ettiler. Ettiler ama beklenen sonuç çıkmadı.

Mihrace, "İşte, tam aradığım Vezir," dedi.

Adama, "çığlıkları duymadın mı?" diye soruldu.

"Hayır, duymadım."

"Seni korkutmak için yapılanları görmedin mi?"

"Hayır, görmedim."

"Patlayan tüfek seslerini işitmedin mi?"

"Hayır, işitmedim. Ben süte bakıyordum."

Hareket eden çembere başka bir örnek olarak bu kez de hepimize birer tahta çember verildi. Yaratılacak dikkat çemberine göre, bu tahta çemberin kimi daha büyük, kimi daha küçüktü. Çemberinizle dolaşırken, çevrenizde taşımayı öğrenmek zorunda olduğunuz hareketli dikkat çemberi merkezinin simgesi haline geliyorsunuz. Bir ara nesnelerden bir çember meydana getirmek düşüncesine uymak bana daha kolay geldi. Kendi kendime şöyle dedim: Sol dirseğimin sivrisinden başlayıp gövdemden geçerek sağ dirseğime uzanan, yürürken öne giden bacaklarımı da içine alan çember benim dikkat çemberim olacak. Bu çemberi kolaylıkla çevremde taşıyabilir, kendimi onun içine kapatır ve onda, kalabalıkta yalnızlığı kolaylıkla bulabilirim diye düşündüm. Hatta eve giderken, caddenin kargaşasında, pırıl pırıl gün ışığında çevreme böyle bir çizgi çizgip bu çizginin içinde kalmak bana, donuk ışıklarıyla tiyatroda ve bir tahta çemberle olduğundan çok daha kolay geldi.

Yönetmen, bugün, "şimdiye dek dışa dönük dikkat adını verdiğimiz şeyle uğraştık" dedi. "Bu dikkat, bizim dışımızdaki maddesel nesnelere yöneltilmiştir."

İmgesel koşullar içinde gördüğümüz, işittiğimiz, dokunduğumuz, hissettiğimiz şeyler üzerinde odaklanan "iç dikkat" sözlerinin ne demeye geldiğini açıklamaya devam etti. Düş kurma yetisi üzerine evvelce söylediklerivle, belirli bir imgenin kaynağı içte olduğu halde bu imgeyi zihin yolu ile dışımızdaki bir

noktaya aktarışımızı nasıl hissettiğimizi anımsattı. İç görüş gücü ile bu çeşit düşler görmemiz ne kadar doğru ise, işitme, koklama, dokunma, tatma duyularımızın da aynı biçimde doğru olduğunu ekledi.

"İç dikkat"inizin nesneleri beş duyunuzun bütün alanlarına yayılmıştır" dedi.

"Bir aktör sahne üzerinde ya kendi içinde yaşar ya da kendi dışında. Yaşadığı ya gerçek, ya da imgesel bir yaşamdır. Bu soyut yaşam dikkatimizin içsel odaklanmasında sonsuz bir gereç kaynağı ödevini görür. Bu yaşamdan yararlanmanın güçlüğü, onun ha deyince dizgin tutmayışı olayında gizlidir. Sahne üzerinde çevremizi saran maddesel şeyler iyi eğitilmiş bir dikkati gerektirir. İmgesel şeyler ise, çok daha disiplinli bir odaklanma gücünü gerekli kılar."

"Önceki derslerde dışa dönük dikkat konusu üzerine söylediklerim, aynı ölçüde içe dönük dikkate de uyar."

"Yaşamı çoğunlukla düşsel koşullar alanında geçen aktör için içe dönük dikkatin önemi büyüktür."

"Tiyatrodaki çalışma dışında, bu eğitim sizin günlük yaşayışınıza da aktarılmalıdır. Bunu sağlamak amacı ile düş kurma yetisi için geliştirdiğimiz alıştırmaları, aynı biçimde etkili olduklarından, dikkatin bir nokta üzerinde toplanması, yani odaklanması için de kullanabiliriz."

"Geceleyin yatağa girip de ışığınızı söndürdüğünüz zaman, gününüzü baştan sona incelemeye alıştırın kendinizi, somut ayrıntıları, bir bir yerine koymaya çalışın. Bir yemeği anımsıyor-

sanız, belleğinizde sadece yiyecekler belirmesin, yiyeceklerin tabaklara konuluşu ile genel düzeni de gözünüzde canlansın. Yemekteki konuşmalarınızla ilgili bütün düşüncelerle iç heyecanları anımsayın. Bundan başka, daha önceki anılarınızı da tazeleyin."

"Daireleri, odaları ayrıntıları ile yeniden gözden geçirmeye, vaktiyle bir yürüyüş yapmış ve çay içmiş olduğunuz yerleri anımsamaya, bu eylemlerle ilgili bireysel nesneleri gözünüzde canlandırmaya çabalayın. Ayrıca, elden geldiğince canlı bir biçimde, arkadaşlarınızı, hatta yabancıları, hatta hatta önünüzden geçip gidenleri de anımsamaya çalışın. Bu ise üstesinden gelinmek için, uzun süreli, düzenli bir çalışmayı gerektirir."

"Günlük dürüst çalışma demek, güçlü bir iradeye, kesin karara, dayanıklılığa sahip olmanız demektir."

7

Bugünkü dersimizde yönetmen dedi ki:

"Şimdiye kadar iç ve dış dikkat üzerinde deneyler yapıyor, nesneleri de makinemsi, fotoğrafımsı, biçimsel bir yolda kullanıyorduk."

"Kökeninde zihine bağlı, herkesin kendine özgü bir dikkatle uğraşmak zorunda kaldık; aktörler için bu gerekli ise de, her zaman değil. Bu, özellikle, dağılan dikkati toplamada faydalıdır. Bir nesneye yalın bir bakış, o nesneyi belirtmeye ve bellileştirmeye yardım eder. Eder ama, sizi de uzun uzadıya bağlayamaz. Oyun sırasında nesnenizi tastamam kavramak için, heyecanlan-

ma yolundan tepki doğuran değişik tipte bir dikkate ihtiyacınız vardır. Dikkatinizin yöneldiği nesnede ilginizi çekecek bütün yaratıcı aygıtınızı harekete getirmeye yardım edecek bir şeye sahip olmalısınız."

"Her nesneye düşsel bir yaşayış yüklemek gerekmez elbette, ama o nesnenin sizin üzerinizdeki etkisine karşın duygun (hassas) olmak zorundasınız."

Zihin üzerine kurulu dikkatle duygu üzerine kurulu dikkat arasındaki ayrılığa bir örnek olarak dedi ki:

"Şu eski avizeye bakın. İmparatorluk günlerine kadar uzanır. Kaç kolu var bu avizenin? Biçimi nedir, işlemesi nasıldır?

"Siz bu avizeyi incelerken dışa dönük zihin üzerine kurulu dikkatinizi kullanmaktasınız. Şimdi bana şunu söylemenizi istiyorum: Bu avizeyi seviyor musunuz? Seviyorsanız, onda sizi özellikle kendine çeken nedir? Hangi işte kullanılmış olabilir bu avize? Kendi kendinize şöyle diyebilirsiniz: Filanca Feldmareşalin Napoleon'u kabulü sırasında bu avize de o mareşalin evinde bulunmuş olabilir. Belki de bu avize, Paris'teki Theatre Français'in yönetmeliği ile ilgili tarihsel buyruğu imzalarken Fransız İmparatorunun kendi odasında asılı bulunmamaktaydı."

"Bu durumda sizin nesneniz değişmemiş olarak kalmaktadır. Fakat şimdi anlıyorsunuz ki, imgelemde canlandırılan durumlar nesnenin kendisini değiştirebilir ve de sizin ona karşı olan coşkularınızın tepkisini arttırabilir."

8

Bugün Vassili, rolünü, teknik dizgeleri (sistemleri) seyirciyi, rolünün sözlerini, sözlerinin sırasını, bunlara benzer daha başka dikkat noktalarını aynı anda düşünmenin kendisine yalnız güç değil, olanaksız da göründüğünü söyledi.

Yönetmen, "Böylesine çok yönlü bir ödev karşısında güçsüzlüğe kapılıyorsunuz" dedi, "bununla birlikte, herhangi sıradan bir sirk hokkabazı, yaşamını tehlikeye atarak çok daha karmaşık işlere çekinmeksizin girişir."

"O hokkabazın bunu yapabilmesinin nedeni, dikkatinin ayrı ayrı birçok katlara kurulmuş olması ve de hiç birinin ötekini engellememesidir. Bereket ki, alışkanlık dikkatimizin büyük bir bölümünü otomatik hale getirir. İşin en güç yanı öğrenimin ilk evrelerindedir."

"Kuşku yok ki, şu ana kadar aktörün sadece esine dayandığına inandıysanız, bu inancınızı değiştirmek zorunda kalacaksınız. Emeksiz yetenek elverişsiz ham gereçten başka bir şey değildir."

Bunun ardından, Grisha ile, seyirciye bakmadan dördüncü duvar üzerinde bir nesneyi nasıl görmek gerektiği konusunda bir tartışma başladı. Yönetmenin buna karşılığı şu oldu:

"Tutalım ki, siz, bu var olmayan dördüncü duvara bakmaktasınız. Duvar çok yakında bulunmaktadır. Bakışlarınızı belli bir nokta üzerinde nasıl toplamalısınız? Hemen hemen burnunuzun ucundan bakıyormuşçasına aynı açıdan bakarak. Dördüncü duvardaki düşsel bir nesne üzerinde dikkatinizi toplayabilmenizin biricik yolu budur."

"Bununla birlikte, aktörlerin pek çoğu ne yapar? Bu düşsel

duvara bakıyormuş gibi yaparak gözlerini orkestradaki seyircilerden birine diker. Bunların görüş açıları, yakınındaki bir nesneye bakış için zorunlu olan açıdan tamamıyla başkadır. Aktörün kendisi, yamacında oynadığı kişi ya da seyirci, böyle fizyolojik bir yanlıştan gerçek bir gönül rahatlığına ulaşır mı sanıyorsunuz? Böyle aykırı bir şey yaparak kendini ya da bizi başarı ile aldatabilir mi?"

"Tutun ki, rolünüz, açık denizde, ufka, yelkeni hala görülebilen bir gemiye bakmanızı gerektirmektedir. Bu gemiyi görmek için bakışlarınızın o noktaya nasıl yöneltileceğini anımsıyor musunuz? Hemen hemen koşut çizgiler boyunca, bakışlarınızı bu duruma getirmek için, sahne üzerinde dikildiğiniz sırada, zihninizde duvarı salonun en gerisine kadar uzaklaştırmalı, duvarın da ötesinde, dikkatinizi tutturabileceğiniz imgesel bir nokta bulmalısınız. Ama aktör gene de alışkanlıkla gözlerini orkestrada oturanlardan birine bakıyormuşçasına süzüp duracaktır."

"Gerekli tekniğin yardımı ile, bir nesneyi yerli yerine koymayı öğrendiğiniz, görüşün uzaklıkla ilgisini anladığınız zaman, bakışlarınıza seyircinin gerisine gitme ya da şu yanında kalma iznini vererek salona doğru bakmakta sizin için hiçbir sakınca kalmayacaktır. Şimdi, yüzünüzü sağa, sola, yukarıya ya da yanlara çevirin. Gözleriniz görünmeyecek diye korkmayın. Daha çok, siz bu yolda doğal bir gereksinim duyduğunuz zaman, gözlerinizin kendiliğinden taban ışıkları ötesindeki bir nesneye yönelmiş olduğunu göreceksiniz. Bu gereksinim duyulunca yönelme de doğal, içgüdüsel ve doğru olarak yapılır. Bu bilinçaltı gereksinimi duymadıkça, size kolaylık sağlayacak olan tekniği tastamam elde edinceye dek, var olmayan o dördüncü duvara ya da ötelere bakmaktan vazgeçin."

Bugünkü dersimizde Yönetmen şöyle dedi:

"Bir aktör sadece sahne üzerinde değil, gerçek yaşamda da gözlemci olmalıdır. İlgisini çeken bir şey üzerine dikkatini bütün varlığı ile yöneltmelidir. Bir nesneye dalgın bir yolcunun bakışı ile değil, kılı kırk yaran bir gözle bakmalıdır. Aksi halde bütün yaratıcı dizgesi (sistemi) tek yanlı ve yaşamla da ilgisiz kalır."

"Gözlem güçleri yaratılıştan gelme kişiler vardır. Böyleleri kolaylıkla çevrelerinde, kendi içlerinde ve başkalarının içlerinde olup bitenlerden derin bir izlenim edinirler, ayrıca, bu gözlemlerden en anlamlı, dikkate değer ya da renkli olanlarını nasıl seçip ayırmak gerektiğini de bilirler. Böyle kişileri konuşurken dinlediğinizde dikkatsiz bir insanın gözden kaçırdığı şeylerin çokluğu karşısında şaşar kalırsınız."

"Öyle kişiler de vardır ki, bunlar, kendi en sade çıkarlarını yeterince korumak için olsun, bu gözlem gücünü geliştiremezler. Yaşamın kendisini inceleme yolunda ise, bütün bütün yaya kalırlar."

"Ortalama kişilerin, konuştukları insanların zihin hallerini kavramak için yüzdeki anlatımın, bakışın, ses tonunun nasıl gözlem altına alınacağı konusunda hiç fikirleri yoktur. Böyleleri, karmaşık hayat gerçeklerini ne canlı bir biçimde kavrayabilirler, ne de işittiklerini anlayacak yolda dinleyebilirler. Bunu yapabilselerdi, onlar için yaşam çok daha iyi ve kolay, yaratıcı çalışmaları da ölçülemeyecek derecede zengin, güzel ve derin olurdu. Gelgelelim, bir insanın içinde olmayan şeyi ona veremezsiniz; o insan ancak ve ancak kendisinde bulunan gücü geliştirmeye çalışabilir, o kadar. Dikkat alanında bu gelişim olağa-

nüstü çalışmayı, zamanı, başarılı olmak isteğini ve sistemli uygulamayı gerektirir."

"Dikkatsiz kişilere, doğanın ve yaşamın kendilerine göstermeye çalıştığı şeylere dikkat etmelerini nasıl öğretebiliriz? Her şeyden önce, onlara, güzele bakmayı, güzeli dinlemeyi ve işitmeyi öğretmek gerekir. Bu çeşit alışkanlıklar onların zihinlerini yüceltir, coşku belleklerinde derin izler bırakacak olan duygular uyandırır. Yaşamda hiçbir şey doğadan daha güzel değildir, sürekli bir gözlem konusu olmalıdır doğa. Başlangıç olarak, küçük bir çiçeği, bir çiçek tacını, bir örümcek ağını ya da pencere camı üzerinde kırağının yaptığı nakışları ele alın. Bunlarda hoşa giden şeylerin neler olduğunu sözlerle anlatmaya çalışın. Böyle bir çaba, sizi o nesneyi değerlendirmek, niteliklerini sayıp dökmek için daha da yakından, daha etkili bir yolda gözlem altına almaya zorlar. Doğanın karanlık yönünden de sakınmayın. Bataklıklarda, denizin balçığında, böcekler arasındaki taunda arayın doğayı ve nasıl sevimsizlikte sevimlilik varsa, tıpkı onun gibi, bu olayların gerisinde bir güzelliğin gizli bulunduğunu anımsayın. Gerçekten güzel olan şey biçiminin bozulmasından korkmaz hiç. Aslında, biçimin bozulması, çoğu zaman güzelliği daha belirgin daha elle tutulur hale getirir."

"Güzellikle karşıtını arayın, tanımlayın onları, tanımayı ve görmeyi öğrenin. Böyle yapmazsanız, güzellik anlayışınız eksik, uydurma, iğreti ve aşırı duygulu olmaktan öteye geçemez."

"Bundan sonra, insan soyunun sanatta, yazında, müzikte neler yapmış olduğuna bakın."

"Çalışmalarımız için yaratıcı gereç elde etmek uğrunda gösterdiğimiz her çabanın temelinde coşku yatar. Bununla birlikte,

duygu, aklımızın uçsuz bucaksız deviniminin yerini tutamaz. Aklınızın kendi adına yapabileceği bir iki ufak dokunuşla yaşamdan çekip aldığınız gereci bozacağından korkmaktasınız belki de? Hiç korkmayın. Bu dokunuşlar, bu özgün katkılar, çoğu zaman, sizin onlara inancınız içten olursa, gerecin güzelliğini, değerini büyük ölçüde arttırır."

"Durun, size, vaktiyle gördüğüm, ana cadde boyunca bir bebek arabasını sürüp giden bir yaşlı kadından söz edeyim. Arabanın içinde kanaryalı bir kafes vardı. Bu kadın, eve götürürken kolaylık olsun diye ıvırını zıvırını doldurmuştu arabaya. Ama ben bunu değişik bir açıdan görmek istedim. Bu amaçla da bu zavallı yaşlı kadının bütün çocuklarını, torunlarını yitirmiş olduğuna, yaşamında tek canlı yaratık olarak kala kala bu kanaryanın kalmış olduğuna karar verdim. Böyle karar verince de, kadıncağız, bir zamanlar, şimdi ölmüş bulunan büyük torununu gezdirdiği gibi bu kez de kanaryasını ana caddede gezdirmektedir diye düşündüm. Bütün bunlar günlük gerçekten çok tiyatro yönünden ilginç ve de sahneye daha uygundu. Bu izlenimleri belleğimin deposuna niçin atmamalıydım? Ben, gerçek olgular toplamakla yükümlü bir nüfus sayım memuru değilim. Ben, coşkularımı kışkırtacak gereçlere sahip olmak zorunda bulunan bir sanatçıyım."

"Çevrenizdeki yaşamı gözden geçirmeyi, gözlemden edindiklerinizi çalışmanıza katmayı öğrendikten sonra yaratıcılığınızın temeli olan o son derece gerekli, önemli coşma ile ilgili canlı gereci incelemeye girişeceksiniz. Öteki insanlarla doğrudan doğruya, kişisel ilişkiler yolu ile edindiğimiz izlenimleri demek istiyorum. Çoğunluğu yönünden cisimsiz, belirtisiz, ancak içten kavranabilmesi yüzünden bu gereci elde etmek güçtür. Gözle görülmeyen birçok psikolojik yaşayışların yüzümüzde, bakışla-

rımızda, sesimizde, hareketlerimizde yaşadığına kuşkumuz yok. Bununla birlikte, karşımızdaki insanın iç benliğini kavramak hiç de kolay birşey değildir. Çünkü insanlar ikide bir ruhlarının kapılarını açıp da başkalarının, kendilerini oldukları gibi görmelerine izin vermezler."

"Gözlem altına aldığımız bir insanın iç dünyasına, çoğu zaman, belli veriler ötesinde yaklaşamayız, olsa olsa ancak seziş yolu ile ulaşabiliriz. İşte bu noktada son derece titiz bir dikkat odaklanmasıyla, kökeninde bilinçaltı olan gözlem güçlerine başvururuz. Bizim olağan türden dikkatimiz, bir başka insanın ruhuna sokulma eylemini gerçekleştirmede yeterince etkili değildir."

"Tekniğinizin bunca işin üstesinden geleceğine güvendirseydim, aldatmış olurdum sizi. Zamanla bilinçaltı benliklerinizi harekete getirmenin yeni yeni yollarını öğrenecek, bu benlikleri yaratıcı eyleminize katacaksınız. Ancak, şunu da kabul etmek gerekir ki, başka insanların iç yaşayışı ile ilgili bu incelemeyi bilimsel bir teknik haline getirecek ölçüde sadeleştiremeyiz."

Bölüm 6

KASLARIN GEVŞEMESİ

1

Yönetmen sınıfa girince, Maria'ya, Vanya'ya, bana, paranın yandığı sahneyi oynamamızı buyurdu.

Çıktık sahneye, başladık.

Başlangıçta işler iyi gitti. Ama oyunun trajik anına geldiğimizde, içimde birşeylerin yerinden oynadığını, sarsıldığını hissettim. Bunun üzerine, dıştan kendime bir destek bulmak için elimin altındaki bir şeyi bütün gücümle, sımsıkı kavradım. Birden bir çatırtı koptu; aynı zamanda şiddetli bir acı duydum; ılık ılık birşey de elimi ıslattı.

Ne zaman bayıldım, bilmiyorum. Sadece karmakarışık sesler anımsıyorum. Güçsüzlüğün gitgide artması, baş dönmesi, derken, bilinçsizlik.

Uğradığım bu talihsizlik, bu kaza (kırmızı kan damarlarımdan biri sıyrılmış ve o kadar kan kaybetmişim ki, birkaç gün ya-

taktan çıkamadım) yönetmeni planda bir değişiklik yapmaya, beden eğitimimizi programın başına almaya zorladı. Derste söylediklerinin özetini Paul'den dinledim.

Tortsov dedi ki: "Programımızın son derece dizgeli (sistemli) gelişimine ara vermek, alışılmış sırayı biraz bozup öne geçerek 'kasların gevşemesi' adını verdiğimiz önemli bir adımı size açıklamak gerekiyor. Bu konuda size daha sonra, eğitimimizin dış yönüne geldiğimiz zaman söz edecektim. Ama Kostya'nın durumu bu sorunu şimdi gözden geçirmemizi gerekli kılıyor."

"Çalışmamızın daha başında, kasların gerilmesinden, gövdece tutulmalardan doğacak belalar üzerine hiçbir fikrimiz olamazdı. Doğuştan iyi sesli bir insanın ses organlarında böyle bir durum meydana geldiğinde ses kısılır, hatta bütün bütün de yitebilir. Bu çeşit bir büzülme, bir tutulma bacaklara saldırırsa eğer, o zaman aktör inmeliymiş gibi yürür; ellerine saldırırsa, eller uyuşur, odunlaşır. Aynı gerilme belkemiğinde, boyunda, omuzlarda da olabilir. Nerede olursa olsun, hepsinde de aktörü sakatlar, oynamaktan alıkoyar. Bununla birlikte, bu gerilme yüzünde meydana geldiğinde, yüzün çizgilerini buruş buruş eder, inmeli hale koyar, yahut yüz anlatımını taşlaştırır ki, beterin beteri de budur işte. Gözler dışarı fırlar, gerilmiş kaslar, aktörün içinde olup bitenlerin tam tersini, heyecanları ile hiç ilgisi ve ilişiği olmayan bambaşka bir anlatımı dışa vurarak yüzü çirkinleştirir. Gerilme, diyafram kasına, solunumla ilgili öteki organlara da saldırabilir, böylece, düzenli soluk alıp vermeyi engeller, solunumda sıkıntıya yol açar. Bu kas gerginliği gövdenin öteki kesimlerine de etki eder ve aktörün coşkuları üzerinde, o coşkuların anlatımı ile duygularının genel hali üzerinde sadece zararlı sonuçlar meydana getirir."

"Gövdece gerginliğin, hareketlerimizi nasıl felce uğrattığına, bunun da bizim iç yaşamımızla ilgili olduğuna sizleri inandırmak için, gelin bir deneme yapalım. Şurada büyük bir piyano var. Haydi, kaldırmaya çalışın onu."

Öğrenciler, sıra ile, canlarını dişlerine taktılar, bu ağır çalgının sadece bir köşesini kaldırabildiler.

Yönetmen, öğrencilerden birine, "Piyanonun o köşesini öyle havada tutarken, dokuz kere otuz yedi kaç eder, çarçabuk hesaplayın" dedi. "Hesaplayamaz mısınız? Peki, öyle ise, görüş belleğinizi kullanarak köşe başından tiyatroya kadar bütün cadde boyunca sıralanmış olan dükkanları anımsayın... Onu da mı yapamazsınız? Öyle ise, bana Faust'tan Cavatina'yı söyleyiniz. Söyleyemeyecek misiniz? Haydi, bir tabak böbrek yahnisinin tadını, tüylü kadifenin sürtünüşünü ya da yanan bir şeyin kokusunu anımsamaya çalışın."

Öğrenci, yönetmenin isteklerini yerine getirmek için büyük bir çabayla tutmakta olduğu piyanonun köşesini bıraktı, bir an dinlendi, kendisinden istenenleri zihninde şöyle bir toparladı, her biri için gerekli duyguya başvurarak karşılıklarını vermeye çalıştı. Bundan sonra kassal gücünü yeniledi, piyanonun köşesini zar zor tekrar kaldırdı.

Tortsov, "Görüyorsunuz ki" dedi, "benim istediklerime karşılık vermek için ağırlığı bırakmak, kaslarınızı gevşetmek zorunda kaldınız. Çünkü ancak ondan sonra kendinizi tümüyle beş duyunuzun buyruğuna verebilirdiniz."

"Bu, kas gerğinliğinin içsel coşku yaşantısını engellediğini açıkça göstermez mi? Bence, gergin halde kaldığınız sürece, ne

duygunun ince ayrımları, ne de rolünüzün psikolojik yaşayışı üzerinde düşünebilirsiniz. Bu yüzden, herhangi bir şey yaratmaya girişmeden önce, hareketlerinizi engellemesin diye, kaslarınızı uygun duruma getirmeniz gerekir."

"İşte, Kostya'nın başına gelen kaza ortada. Umalım ki, uğradığı bu talihsizlik, sahnede ne yapmanız gerektiği konusunda ona da, sizlere de etkili bir ders olur."

Biri, "Peki, bu gerginlikten kendimizi kurtarmak olanağı var mıdır?" diye sordu.

Yönetmen, "Sanat Yaşamım" adlı yapıtta, kas gerginliklerinden pek çok acı çektiği anlatılan aktörü anımsattı. Kazanılmış alışkanlıklar, bir de sürekli denetleme yardımı ile bu aktör o hale gelmişti ki, sahneye ayağını atar atmaz kasları yumuşamaya başlıyordu. Aynı şey rolünün çetin yaratma anlarında da oluyordu — kasları kendiliklerinden bütün gerginliği sarsıp defetmeye çalışıyorlardı."

"Çalışmayı ve yaratmayı engelleyen sadece güçlü, genel bir kas gerginliği değildir. Belli bir noktaya yapılacak en hafif bir basınç bile yaratma yetisini işlemekten alıkoyabilir. Size bir örnek vereyim. Adının açıklanması gerekmeyen, olağanüstü yaratılışlı bir aktris, bu niteliğini ancak arada sırada, rastgele zamanlarda gösterebiliyordu. Coşkularının yerini genellikle sade bir çabalama, bir çırpınma alıyordu. Kendisine kaslarını gevşetmesi için etki edildiyse de büyük bir başarı sağlanamadı. Zaman zaman, rolünün dramatik yerlerinde, hafifçe de olsa, sağ kaşı tutuluyordu. Rolünün bu çetin geçiş noktalarına geldiğinde yüzündeki bütün bu gerginliklerden kurtulmaya, tümüyle rahatlamaya çalışması gerektiğini inandırıcı bir dille kendisine anlattım. Bu-

nu yapabildiği zaman, gövdesindeki kasların hepsi kendiliğinden gevşedi. Artık değişmişti. Gövdesi hafiflemiş, yüzü hareketlenmişti, coşkularını canlı bir biçimde dışa vurabiliyordu. Duyguları yüze çıkmak için özgür bir yol kazanmıştı."

"Düşünün; bir kasın bir tek nokta üzerinde yaptığı basınç, hem ruhça, hem gövdece bütün organizmasını işlemez hale getirebilmişti."

2

Bugün beni görmeye gelen Nicholas, Yönetmenin, gövdeyi bütün gereksiz gerginliklerden bütünüyle kurtarmanın olanaksız olduğunu söylediğinde direniyor. Yalnız olanaksız değil, aynı zamanda boşuna imiş. Paul ise, gene Tortsov'un dediklerine dayanarak, ister sahne üzerinde, ister günlük yaşamda, kaslarımızı gevşetmenin sadece ve sadece bize düşen bir iş olduğunu belirtti.

Bu çelişmeler nasıl uzlaştırılabilir?

Paul, Nicholas'tan sonra geldiği için, ben de onun açıklamasını veriyorum.

"Bir insan olarak aktör, istese de, istemese de kas gerginliğine uğrayacaktır. Toplum karşısına her çıkışında bu gerginlik kendini gösterir. Aktör, sırtındaki basınçtan kendini kurtarabilir. Kurtarabilir ama, bu kez de basınç omuzlarına sıçrar. Omuzlarından da defetti diyelim, o zaman diyaframında belirir. Kısaca, sürekli olarak, şurada ya da burada bir basınç olacaktır."

"Bizim kuşağın sinirli insanları arasında bu kas gerginliği sakınılmaz bir haldir. Bunu tümü ile yoketmek olanaksızdır.

Olanaksızdır ama, biz gene de durup dinlenmeden onunla savaşmak zorundayız. Dizgemiz (sistemimiz) bir çeşit denetlemeyi geliştirmek ya da şöyle diyelim, bir gözlemci meydana getirmekten ibarettir. Bu gözlemci, bütün koşullar altında, hiçbir noktada fazla bir gerginlik olamayacağını anlamalıdır. Bu, kendilerini gözlem altına alma ve gereksiz gerginlikten kurtarma eylemi, bilinçli, makinemsi bir alışkanlık haline gelinceye dek geliştirilmelidir. Aslında bu bile yeterli değildir. Sözü edilen gelişim, rolünüzün sadece durgun, hareketsiz kesimleri boyunca değil, özellikle gövdece ve sinirce en hareketli anlarında da olağan bir alışkanlık, doğal bir zorunluluk olmalıdır."

"Ne demek istiyorsunuz?" diye atıldım. "Aktör coşku anlarında gergin olmamalı mıdır?"

Paul, "Yalnız gergin olmamakla kalmamalı, aynı zamanda gevşemek için var gücünüzü kullanmalısınız" diye açıkladı.

Gene Yönetmenin sözlerine dayanarak, aktörler oldum olası, coşku anlarında kendilerini zorlarlar diye devam etti. Bu yüzden özellikle çetin zamanlarda kasları tam bir özgürlüğe kavuşturmak gerekir. Bir rolün güç yerlerinde gevşeme eğilimi gerilme eğiliminden daha olağan olmalıdır.

"Olabilir mi bu?" diye sordum.

Paul, Yönetmen olabilir savında; dedi. "Ayrıca, bir coşku noktasında bütün gerginliklerden kurtulmak olanaksız bile olsa, aktör hiç değilse sürekli bir biçimde gevşemeyi öğrenebilir, diye ekledi. Eğer önleyemezseniz, bırakın, gerginlik gelsin, diyor. Gelsin ama, siz de hemen denetiminizi harekete geçirin, defedin onu."

Bu denetim makinemsi bir alışkanlık haline gelinceye dek üzerinde uzun uzun durup düşünmek gerekecektir, bu da yaratıcı çalışmanızdan eksiltecektir. Giderek, kasların gevşemesi olağan bir olay haline gelmelidir. Bu alışkanlık, okulda ve evde yaptığımız alıştırmalarla günü gününe, sürekli ve dizgeli olarak geliştirilmelidir. Bu alışkanlık, yatmaya giderken, yataktan kalkarken, yemek yerken, yürürken, çalışırken, dinlenirken, sevinçli ve kederli anlarımızda da sürüp gitmelidir. Kaslarımızın "denetleyici"si gövde yapımızın tamamlayıcı bir parçası, bizim ikinci doğamız olmalıdır. Ancak böyle olduğu zamandır ki, yaratıcı çalışmamız engellenmekten kurtulur. Eğer biz kaslarımızı yalnız, bu amacı bir yana bırakarak, olağanüstü saatlerde gevşetirsek, umulan sonuçları alamayız. Çünkü, bu türlü alıştırmalar alışkanlık meydana getirmez, bilinçaltı, makinemsi alışkanlık haline gelemez.

Az önce açıkladığı şeyin uygulanması olanağına karşın gösterdiğim kuşku üzerine, Paul, Yönetmenin kendi deneyini bir örnek olarak verdi. Bu örneğe göre, Yönetmenin ilk aktörlük yıllarında kendisine tebelleş olan kas gerginlikleri, zamanla, hemen hemen kramp halini almış. Bununla birlikte, makinemsi bir denetim geliştirdiği için, şiddetli sinir ve coşku anlarında kaslarını gerginleştirip katılaştırmaktan çok gevşetmek gereksinmesini duyarmış.

3

Bugün, çok hoş, çok çelebi bir insan olan yardımcı yönetmen Rakhmanov da beni yoklamaya geldi. Tortsov'un selamlarını getirdi ve de bana bazı alıştırmalar yaptırmak üzere gönderildiğini söyledi.

Yönetmen demiş ki: "Kostya yatakta yatarken hareketli ça-

lışmalarla uğraşamaz, bunun için ona uygun düşecek bir çalışma biçimi bulup deneyin."

Yapacağım alıştırma, düz, katı bir yüzeye, sözgelişi yere sırtüstü uzanıp gövdemde gereksiz olarak gergin bulunan bütün kasları, çeşitli kas gruplarını saptamaktan ibaret.

"Omuzumda, boynumda, kürek kemiğimde, belimde... bir kasılma, bir gerilme hissediyorum."

Şu halde, saptanan bu yerler hemen gevşetilmeli, başka kasıntılar aranmalı. Ben su bade alıştırmayı Rakhmanov'un önünde, ancak, yere uzanarak değil de, yumuşak bir yatağa uzanarak yapmaya çalıştım. Sadece gövdemin ağırlığını taşıması gerekli kasları bırakıp öteki gergin kasları gevşettikten sonra şu yerlerin adlarını saydım:

"Her iki kürek kemiğim ve kuyruk sokumum!" Ama Rakhmanov karşı koydu. "Küçük çocuklarla hayvanların yaptıkları gibi yapmalısınız" diyerek kestirip attı.

Küçük bir çocuğu ya da bir kediyi, dinlensin ya da uyusun diye kumun üstüne yatırsanız, sonra da yattığı yerden dikkatle kaldırıp alsanız, gövdesinin o yumuşak yüzeydeki damgasını baştan sona, olduğu gibi görürsünüz. Öte yandan, aynı denemeyi bizim sinirli kuşağımızdan biri ile yapacak olursanız, kumun üstünde sadece kürek kemikleri ile kaba etlerinin izini bulursunuz; gövdesinin geri kalan kesimleri ise, sürekli kas gerginliği yüzünden, hiçbir zaman kuma dokunmayacaktır.

Yumuşak bir yüzeyde heykelce bir iz bırakmak için, yere uzandığımız zaman, gövdemizi her türlü kas gerginliklerinden

kurtarmalıyız. Böylece, gövdenin dinlenmesi daha çok sağlanmış olur. Bu biçimde uzanmakla, yarım ya da bir saat içinde, bütün bir gece sıkıntılı bir durumda uzanmaktan daha çok dinlenebilirsiniz. Kervancıların bu yöntemi kullanmalarına şaşmamalı. Çölde uzun süre kalamazlar, bu yüzden dinlenmeye ayıracakları zaman da sınırlıdır. Uzun bir dinlenme yerine, gövdelerini kas gerginliğinden tümüyle kurtarmak aynı sonucu kısa bir dinlenme ile elde etmektedirler.

Yardımcı Yönetmen, gündüzle akşamüstü çalışmaları arasındaki kısa süreli dinlenmelerde hep bu yöntemi kullanmaktadır. Bu şekilde on dakika dinlendikten sonra kendisini dipdiri hissediyor. Bu dinlenme de olmasa kendisine yüklenen bunca işin altından herhalde kalkamazdı.

Rakhmanov gider gitmez kedimizi buldum, kanapemdeki yumuşak yastıklardan birinin üzerine uzattım. Gövdesinin kalıbı olduğu gibi yastığa çıktı. Nasıl dinlenmek gerektiğini kediden öğrenmeye karar verdim.

Yönetmen der ki: "Bir aktör de, tıpkı bir çocuk gibi, her şeyi baştan öğrenmelidir, bakmayı, yürümeyi, konuşmayı, vb.lerini."

"Hepimiz günlük yaşamda bunları nasıl yapacağımızı biliriz. Biliriz ama, ne yazık ki, çoğunlukla da kötü yaparız. Bunun nedenlerinden biri, herhangi bir kusurun, taban ışıklarının pırıl pırıl aydınlığında daha çok göze batıcı duruma gelmesi, ikincisi de, sahnenin, aktörün genel durumu üzerine kötü etki etmesidir."

Tortsov'un bu sözlerinin uzanıp yatmaya da uygulanabilece-

ği açıktır. Ben de kanapede şimdi kedi ile işte bunun için yatıyorum. Kedinin uyuyuşunu seyrediyor, onun yaptığını taklide çalışıyorum. Gelgelelim, bir tek kası bile germeden, gövdenin bütün kesimlerini yüzeye dokunduracak biçimde yatmak hiç de kolay bir iş değil. Şu ya da bu kasın gerilmiş olduğunu belirtmek güçtür diyemem. Gerilen kası gevşetmek için de özel bir çare yoktur. Asıl dert şu ki, bir kas gerginliğinden kurtulur kurtulmaz hemen ardından bir ikincisi, bir üçüncüsü beliriyor ve bu böylece sürüp gidiyor. Ne kadar ararsanız o kadar buluyorsunuz. Bir ara sırtımdaki ve boynumdaki gerginlikten kurtulmayı başardım. Bu bende herhangi yenilenmiş bir dinçlik duygusu uyandırdı diyemem, tersine, farkında olmadan ne kadar çok gereksiz zararlı gerginliklere bağımlı olduğumuzu apaçık gözümün önüne serdi. O aktrisin haince tutulan kaşını düşününce, gövdesel gerginlikten ciddi olarak korkmaya başlıyorsunuz.

Karşılaştığım biricik güçlük, çeşitli kas coşkuları arasında düşüncemin allak bullak olmasıdır diyebilirim. Bu ise, gerginlik noktalarının sayısını çoğalttıkça çoğaltıyor, her birinin gücünü de arttırdıkça arttırıyor. Giderek, ellerimin başımın nerede olduğunu bilemez hale gelip dayandım.

Bugünkü alıştırmalardan öyle yoruldum ki!

Benim yattığım gibi uzanıp yatarak hiçbir zaman dinlenemezsiniz.

4

Bugün Leo geçerken bana uğradı, okulda neler yaptıklarından söz etti. Yönetmenin buyruklarına uyarak, Rakhmanov, öğrencileri hareketsiz yere sermiş sonra her birine, hem yatay,

hem dikey olmak üzere çeşitli duruşlar vermiş, sandalyelerde, masada, başka bir yerde, tek tek, gruplar halinde dimdik oturtmuş, yarı oturtmuş, ayakta dikmiş, yarı dikmiş, diz çöktürmüş, çömeltmiş. Bütün bu durumlarda ve duruşlarda gergin kasları belirleyerek adlarını söylemek zorunda kalmışlar. Bu duruşların her birinde bazı kasların gergin olacağı açıktır. Bununla birlikte, çevredeki kaslardan herhangi birinin değil, ancak doğrudan doğruya ilgili kasların gerginleşmesine izin verilmeliymiş. Ayrıca, çeşit çeşit gerginlikler olduğunu da akılda tutmak gerekir. Belli bir duruşu destekleyecek olan kasın gerginleşmesine izin verilebilir, o da ancak o duruşun zorunlu kıldığı ölçüde.

Bütün bu alıştırmalar, "denetleyici" tarafından sıkı bir incelemeden geçirilmek amacı ile yapıldı. Bu ise, söylendiği kadar sade değildir. Denetleyici herşeyden önce, iyi eğitilmiş bir dikkat gücünü, çabucak düzeltme yeteneğini, çeşitli gövdesel coşkular arasında gergin kasın hangisi olduğunu bulup çıkarabilme becerikliliğini gerektirir. Karmakarışık bir duruşta, hangi kasın gergin olması, hangisinin olmaması zorunludur, bunu bilmek kolay değildir.

Leo gider gitmez, kediye döndüm. Ona ne türlü bir duruş verdim, önce kafasını mı yere koydu, yan tarafına mı, yoksa sırtüstü mü yattı, önemli olan bu değil. Kedi, pençelerine sıra ile birer birer, sonra dördüne birden yükleniyor. Her seferinde de bir an için yay gibi gerildiğini, sonra, olağanüstü bir kolaylıkla, kaslarını düzenlediğini, gereksinim duymadığı kasları gevşettiğini, gereksinim duyduklarını gergin tuttuğunu görmek kolay. Ne şaşılası bir uyum yeteneği!

Ben kedi ile uğraşıp dururken Grisha çıkageldi. Bu Grisha, her zaman Yönetmenle tartışan Grisha değildi, sınıflarda olup

biteni anlatışı ile de pek ilgi çekiciydi. Kas gevşemesinden, bir duruşu destekleyecek zorunlu gerginlikten söz ederken, Tortsov, kendi yaşamından bir öykü anlatmış: Roma'da, bir evde, eski bir heykeli onararak ilk durumuna getirmeye çalışan Amerikalı bir bayanın yaptığı bir denge denemesi gösterisini izlemek olanağını bulmuş. Bayan, kırılmış parçaları toplayıp birleştirerek heykele ilk durumunu vermeye uğraşmış. Bunun için de insan gövdesindeki ağırlığı baştan sona incelemek, kendi gövdesinde yaptığı deneyler yolu ile de, belli bir duruşta ağırlık merkezinin nerede bulunduğunu ortaya çıkarmak zorunda kalmış. Bu bayan, dengeyi sağlayan merkezleri kendi kendi gövdesinde çabucak bulmakta pek hünerliymiş. Kendini itekletmiş, savurtmuş, tökezletmiş, korunması zor görünen durumlara ve duruşlara getirtmiş, ama her seferinde de dengesini yitirmeme gücünü kanıtlamış. Dahası var, bu bayan, iriyarı, güçlü kuvvetli bir bayı, iki parmağı ile devirebilirmiş. Bunu da ağırlık merkezlerini inceleye inceleye öğrenmiş. Karşısındakinin dengesini tehlikeye düşüren yerleri buluyor, kendisini hiç zorlamadan, o yerlerden itekleyerek kolayca devirebiliyormuş.

Tortsov, bu bayanın sanatının sırrını öğrenmemiş. Öğrenmemiş ama, onu seyrederek de ağırlık merkezlerinin önemini anlamış. Çeviklikte, hafiflikte, uymada insan gövdesinin ne dereceye kadar eğitilebileceğini ve de bu çalışmada, denge duygusunun gerektirdiğini kasların yapabileceğini görmüş.

5

Okuldaki öğretimin gelişmesiyle ilgili raporu vermek üzere Leo geldi bugün. Programa bazı önemli katmanlar yapıldığı anlaşılıyor. Yönetmen ister uzanıp yatınak, ister dikilip durmak ya da herhangi başka bir duruş olsun, hepsinin de yalnızca kendi

kendini gözlem denetine bağımlı değil, imgesel bir düşünce üzerine kurulmuş ve de "belirli durumlar"la değerinin arttırılmış olması gerektiğinde ısrar etmiş. Bu yapılırsaymış, duruş yalnızca bir duruş olmaktan çıkarmış. Eylem olurmuş. Tutun ki, ben elimi başımın üstünden yukarıya kaldırıyorum, kendi kendime şöyle diyorum:

"Eğer ben böyle dikilseydim, başımın üstündeki yüksek dalda da bir şeftali asılı bulunsaydı, onu koparmak için ne yapmam gerekirdi?"

Siz bu imgeye bir kez inandınız mı, yaşamasız bir duruş o anda eylemli bir amaca yönelen gerçek, canlı bir hareket durumuna gelir; şeftaliyi dalından koparmak. Bu hareketin gerçekliğini tastamam hissederseniz, isteğinizle bilinçaltınız yardımınıza koşar. Gereksiz gerginlik de yok olur. O duruş için zorunlu olan kaslar harekete geçer ve bütün bu işler herhangi bir bilinçli bir teknik araya girmeden yürür.

Sahne üzerinde amaçsız hiçbir duruşa yer vermemelidir. Gerçek yaratıcı sanatta, ya da ciddi sanatların hiçbirinde gösterişli, basmakalıp hareketlere eylemlere yer yoktur. Basmakalıp bir duruştan yararlanmak zorunda kalırsanız eğer, bu duruşa bir iç amaca hizmet edebilecek biçimde bir temel sağlamalısınız.

Bunlardan başka, Leo, bugün yapılan bazı alıştırmalardan söz etti, bu alıştırmaları da birbir yaparak göstermeye girişti. Birinci duruşu anlatmak için şişman gövdesini benim divanın üzerine yayışı görülecek şeydi. Gövdesinin yarısı divanın kenarından sarkmış, yüzü yere yakın, kolunun biri öne doğru gerilmişti. Bu duruşu ile huzursuz olduğunu, kaslarından hangisini germek, hangisini gevşetmek gereğini bilmediğini hissediyordunuz.

Birden haykırdı: "İşte kocaman bir sinek. Bak, nasıl eziyorum!"

Sineği ezmek için imgesel bir noktaya doğru kendini gerdi, gövdesinin bütün kesimleri, bütün kasları o anda zorunlu olan duruma girdi ve gerektiği gibi harekete geçti. Duruşu bir nedene dayanıyordu, inandırıcıydı."

Canlı bir organizmayı, doğa, bizim pek çok övülen tekniğimizden daha iyi işletiyor!

Yönetmenin bugün yaptırdığı alıştırmaların amacı, öğrencilerin bilincine şu gerçeği yerleştirmek içinmiş; gövdenin sahne üzerindeki her duruşunda ya da durumunda üç an varmış:

Birincisi: Gereksiz gerginlik, zorunlu olarak her yeni duruştan ve bu duruşu izleyici önünde coşkuyla yapmaktan doğar.

İkincisi: O gereksiz gerginliğin makinemsi gevşemesi, "denetleyici"nin yönetimi altında olur.

Üçüncüsü: Aktörü kendiliğinden inandırmayan bir duruş yeniden düzenlenir.

Leo gittikten sonra, bu alıştırmaları denemek ve anlamlarını kavramada bana yardım etmek sırası kediye gelmişti.

Kediyi, elverişli bir ruh haline getirmek için, yatakta yanıbaşıma yerleştirdim, şöyle yukarıdan aşağı bir sıvazladım, okşadım. Kedi yerinden fırladı, üzerimden atlayarak aşağı indi, av kokusunu aldığı köşeye doğru usul usul sokuldu.

Bütün dikkatimle hareketlerini kovuşturmaya koyuldum. Bunu yapabilmek için de, sarılı elimin çıkardığı güçlüğe karşın, sağa sola eğilmek zorunda kaldım. Kendi hareketlerimi incelemek için de yeni kas "denetleyici"me başvurdum. Başlangıçta işler yolunda gitti, ancak gereken kaslar gerildi. Bu da canlı bir amacım olmasından ileri geliyordu. Ama dikkatimi kediden kendime çevirdiğim anda her şey değişti. Konsantrasyonum dağıldı, gövdemin bütün kesimlerinde kasların basıncını hissettim, duruşumu desteklemesi için yararlanmak zorunda kaldığım kaslar bile diyebilirim ki, kaskatı olup çıktı. Duruşumu desteklemekle görevli kasların yakınındaki kaslar bile gereksiz yere gerildi.

Kendi kendime, "Şimdi aynı duruşu yineleyeceğim" dedim. Yineledim de. Yineledim ama, gerçek amacım yok olduğu için, duruş da cansızlaştı. Kaslarımın işleyişini denetlemede tutumum ne kadar bilinçli olduysa, gerginlik o kadar arttı ve de gerekli gerginlikleri gereksizlerden ayırmak güçleştikçe güçleşti."

Bu noktaya gelince döşeme üstündeki kara bir benekle ilgilenmeye başladım. Beneğin ne olduğunu anlamak, üstüne parmağımı sürmek amacı ile divandan indim. Meğer tahtanın bir pürüzüymüş. Bu hareketi yaparken bütün kaslarım normal olarak ve gereğince işledi. Bundan şu sonucu çıkardım; canlı bir amaçla gerçek bir eylem (bu, aktörün tastamam inanabileceği biçimde belli koşullar üstüne gereğince kurulmuş olduğu sürece gerçek ya da imgesel bir eylem olabilir) normal ve bilinçsiz bir yoldan doğayı harekete getirir. Kaslarımızı tümüyle denetleyebilecek, onları gereğince gerip gereğince gevşetebilecek olan da ancak doğanın kendisidir.

6

Paul'ün dediğine bakılırsa, bugün Yönetmen, hareketsiz duruşlardan jestlere geçmiş.

Büyük bir sınıfta yapmışlar dersi. Öğrenciler, denetlemeden geçirileceklermiş gibi, dizi halinde sıralanmışlar. Tortsov, sağ ellerini kaldırmalarını buyurmuş. Onlar da, tam bir birlik içinde, sanki bir tek kişiymiş gibi, kaldırmışlar ellerini.

Kolları, demiryolu geçitlerindeki inip kalkan parmaklıklar gibi ağır ağır yükselmiş. Onlar bu hareketi yaparken, Rakhmanov da her birinin ayrı ayrı kaslarını yoklamış, sonunda düşüncesini şöylece belirtmiş: "Yanlış, boynunu ve sırtını gevşet. Bütün kolun gergin..." vb.

Yapılan iş kolay gibi görünüyor. Gelgelelim, öğrencilerden hiçbiri yapılması gerekeni tastamam yapamamış. Kendilerinden, boyunda, sırtta, özellikle bel kesimindeki kaslardan hiçbirini değil de yalnızca omuz hareketleriyle ilgili kas grubunu kullanarak, "ayrılmış hareket" adı verilen bir hareket yapmaları istenmiş. Bu kaslar, çoğu zaman, hareketi karşılamak için, bütün gövdeyi kalkan kolun ters yönüne itiyor.

Gerilen kasların yakınındaki kaslar, birkaç kez vurduğunuzda, istediğiniz sesi bozan, kırık bir piyano tuşunu hatırlatıyor. Hareketlerimiz açık seçik birbirinden ayrılmış olmadığı için, bunda şaşılacak bir yön yok. Hareketler, bir çalgıdaki notalar gibi, açık seçik olmalıdır. Aksi halde, bir rolün içinde yer alan hareketler karmakarışık hale geleceği gibi, hem iç, hem de dış yorum bakımından bu hareketlerin belirsiz ve sanat dışı kalmaları tehlikesi başgösterir. Bir duygu, gövdesel anlatımı yönün-

den, inceliği ölçüsünde kesinliği, açıklığı, yumuşaklığı gerekli kılar.

Paul, sözünü şöylece sürdürdü: "Bugünkü dersten bende kalan izlenim şu ki, Yönetmen hepimizi bir makinenin parçalarını söküp ayırır gibi darmadağın etti; her küçük kemiği seçip ayırdı, yağladı, yeniden derleyip topladı, sonra her şeyi gene yerli yerine vidaladı. Bu işlemden beri kendimi kesin olarak daha yumuşak, daha çevik, daha anlatımlı hissediyorum."

"Başka neler oldu?" diye sordum.

"Yönetmen, ayrılmış bir grup kası kullandığımızda, bu kaslar ister omuz, ister kol, ister bacak ya da sırt kasları olsun, gövdenin başka kesimlerindeki kasların gerilmeksizin özgür kalmasında direndi. Sözgelişi: Omuz kaslarının yardımı ile bir kolu havaya kaldırır ve bu hareket için gerilmesi gereken kasları gererken kolun öteki kesimi, dirsek, bilek, parmaklar, bütün bu oynak yerler tümüyle gevşek kalmalıdır."

"Sen bunu başarı ile yapabildin mi?" diye sordum.

Paul, "yapamadım" dedi, "Ama uğraşa didine o kerteye ulaştığımızda ne hissedileceği üzerine bir düşünce edindik."

"Bu iş gerçekten o kadar güç mü?" diye hayretle sordum.

"İlkin kolay görünüyor. Görünüyor ama, hiçbirimiz alıştırmayı gereğince yapamadık. Eğer sanatımızın isteklerine uyacaksak, kendimizi tepeden tırnağa değiştirmekten başka çıkar yol yok. Günlük yaşamda göze çarpmayan kusurlar taban ışıklarının parıltısında dikkati çeken bir durum alır ve de seyirci üzerinde kesin bir izlenim bırakır."

Bunun nedenini bulmak kolay; sahne üzerinde yaşam, bir, fotoğraf makinesinin objektifinde olduğu gibi, küçük bir oylumda gösterilir. Halk, bu yaşama, çift gözlü dürbünle, büyüteçle bir minyatürü incelermişçesine bakar. Bundan ötürü, ne kadar küçük olursa olsun, hiçbir ayrıntı seyircinin gözünden kaçmaz. Bu kaskatı kollar günlük yaşamda bir dereceye kadar hoşgörülse bile sahnede hiç mi hiç hoşgörülmez. Böyle kollar insan gövdesine odunsu bir durum verir, insanı manken gibi gösterir. Bundan doğacak izlenim ise, aktörün kolları gibi ruhunun da odunsu olduğudur. Buna, ancak belden ve dik açılardan eğilen sert bir sırt katacak olursanız, bir kütüğün eksiksiz, noksansız görünüşünü elde edersiniz. Böyle bir kütük hangi coşkuyu yansıtabilir?

Paul'ün dediğine bakılırsa, açıkça anlaşılıyor ki, bugünkü derste, bu basit hareketi yapmada, yani yalnızca omuz kaslarının yardımıyla kolu kaldırma işinde hiç başarı gösterememişler. Dirsekle, bilekle, elin öteki çeşitli eklem yerleriyle yaptıkları benzeri alıştırmalarda da aynı başarısızlığa uğramışlar. Her seferinde de elin tümü işe karışmış. Hepsinin beteri de şu ki, alıştırmaları, omuzdan parmak uçlarına, parmak uçlarından omuza kadar, sıra ile kolun bütün kesimlerini hareket ettirerek yapmışlar. Başka türlü kolayını bulamamışlar. Bir kesimde başarı gösteremeyince, çok daha zor olduğunda, alıştırmanın bütününde hiç başarı gösterememişler.

Doğrusu, Tortsov da, bu alıştırmaları, bizim birden yapabileceğimiz düşüncesiyle, uygulayarak açıklamadı. Yardımcı yönetmenin, eğitim ve disiplin derslerinde bize yaptıracağı işleri belirtmekle yetindi. Ayrıca, bütün açılardan boyunla, sırtla, belle, bacaklar ve başka kesimlerle yapacağımız alıştırmaları da gösterdi.

Daha sonra Leo geldi. Paul'ün anlattığı alıştırmalarda, özellikle tepeden topuğa bütün eklem kesimlerini germede ve gevşetmede oldukça başarılıydı. Bu da göründüğü kadar kolay değil. Ben sırtımı eğince ancak üç kesimde başarılı olduğumu hissedebildim. Gelgelelim, yirmidört omurgamız var.

Paul ile Leo gittikten sonra kedi geldi. Onun üzerine çeşitli, alışılmadık, anlatıma sığmayan duruşlarla gözlemimi sürdürdüm. Kedi pençesini kaldırdığı, tırnaklarını gösterdiği zaman, özellikle hareket için elverişli kas gruplarını kullandığını hissediyordum. Ben onun yaptığı gibi yapmadım. Ben dördüncü parmağımı bile tek başına oynatamıyorum. Üçüncü, beşinci parmaklar da onunla birlikte oynuyor.

Bazı hayvanlarda görülen kas tekniğinin olgunlaşmasındaki üstün gelişim düzeyine ulaşmak bizler için olanaksızdır. Kas denetiminde hiçbir teknik böylesine bir kusursuzluğa erişemez. Kedi parmağıma saldırdığı zaman, ansızın, gözle kovuşturulması güç olan tam bir hareketsizlikten birdenbire en çevik harekete geçiyor. Bununla birlikte güç harcamada ne şaşılası bir tutumluluk! Organlar arasında güç nasıl titizlikle paylaşılıyor! Kedi bir hareket yapmaya hazırlanırken, atlamaya niyetlenirken, gereksiz kasınmalarla gücünün zerresini bile boşa harcamıyor. Topluyor olanca gücünü, anı gelince, atılmak istediği amaca doğru fırlıyor. Hareketlerinin bu derece açık seçik, belirli ve güçlü oluşunun nedeni işte budur.

Kendimi sınamak için, Othello'yu oynarken yaptığım kaplanımsı hareketlere yeniden başvurdum. Adımımı atar atmaz bütün kaslarım gerildi, sınama temsilindeki duygum ister istemez yeniden uyandı içimde ve o temsildeki başlıca yanlışımın ne olduğunu anladım. Gövdesinin tümüyle kas gerilmelerinden acı

çeken uyuşuk bir yaratık, sahne üzerinde ne özgürlük hissedebilir, ne de gereğince yaşayabilir. Piyanonun bir kenarını kaldırarak tutarken basit bir çarpım işlemini yapmak güçse, karmaşık bir rolün ince coşkularını anlatıma erdirmek hiç de daha kolay olmasa gerekir. Tam bir güvenle yanlış şeyler yaptığımız o sınama temsilinde Yönetmen bizlere ne güzel bir ders verdi.

Onun görüşünün doğrulanmasında akıllıca, inandırıcı bir yoldu bu.

Bölüm 7

BİRİMLER VE AMAÇLAR

1

Bugün tiyatro salonuna girdiğimizde karşımıza büyük bir yafta çıktı, üzerinde şunlar yazılı idi:

BİRİMLER VE AMAÇLAR

Yönetmen, birimler sözü ile ne demek istediğini açıklayıp bir piyesin, bir rolün ögelerine nasıl bölündüğünü anlatarak, çalışmamızda yeni ve önemli bir döneme erişmemizden ötürü bizi kutladı. Dediklerinin hepsi, her zaman olduğu gibi açıktı, ilgi çekiciydi. Bununla birlikte, bu konu üzerine not düşmeden önce, ders bittikten sonra olup bitenleri kağıda geçirmek istiyorum. Çünkü, bunlar, onun dediklerini daha ayrıntılı anlamama yardım etti.

Paul'ün amcası, ünlü aktör Shustov'un evine ilk kez akşam yemeğine çağrıldım. Shustov, okulda ne yaptığımızı sordu. Paul, bugünlerde, "birimler ve amaçlar" konusunu incelemeye başladığımızı söyledi. Kuşku yok ki, Shustov da, çocukları da

bizim teknik deyimlerimize alışkındılar.

Hizmetçi kadın kocaman bir hindiyi önüne yerleştirirken, o gülerek, "Çocuklar!" dedi, "tutun ki, bu bir hindi değil de, beş perdelik bir piyestir. Müfettiş'dir. Bunu bir lokmada yutabilir misiniz? Hayır; ne bütün bir hindiyi bir lokmada yutabilirsiniz, ne de beş perdelik bir piyesi. Bu yüzden, parçalamalısınız, ilkin, büyük parçalara ayırmalısınız, şöyle..." (diyerek kızartılmış hindinin butlarını, kanatlarını, yumuşak yerlerini kesip doğradı, boş bir tabağa koydu."

"İşte ilk büyük bölümler önünüzde hazır. Ama bu bölümleri de bir lokmada yutamazsınız. Şu halde, bunları da daha küçük parçalara bölmelisiniz, şöyle..." dedi, hindiyi lime lime ederek büsbütün kuşa çevirdi.

Sonra, en büyük oğluna dönerek, "Uzat tabağını" dedi, "şu büyük parça sana. Bu, birinci sahnedir."

Delikanlı, tabağını uzatırken, oldukça kararsız baso sesiyle, Müfettiş'in şu ilk cümlesini söyledi: "Baylar, sizi buraya hiç de hoşa gitmeyecek bazı haberler vermek üzere çağırmış bulunuyorum."

Bay Shustov, ikinci oğluna dönerek, "Eugene," dedi. "Şu posta müdürü sahnesi de sana. Size gelince, İgor ve Theodore, Bobchinski ile Dobchinski arasında geçen şu sahne de sizin. Kızlar, siz de, Belediye Başkanı ile kızı arasındaki şu sahnenin üstesinden gelebilirsiniz."

"Başlayın," diye buyurdu. Bunun üzerine hepsi tabaklarındaki etlere saldırdılar, koskoca lokmalarla ağızlarını tıkabasa

doldurdular. Nerdeyse tıkanıp kalacaklardı. Derken, Bay Shustov, gerekiyorsa, parçalarını daha küçük bölümlere ayırmalarını öğütledi.

"Et değil, kösele bu!" diye birden karısına bağırdı.

Çocuklardan biri, "imgelem"den birşeyler katarak tadına varmaya çalışın" dedi.

Bir başkası, etin suyunu uzatarak, "ya da," dedi, "şu sihirli eğerler'den yapılma salçadan alın biraz. Yazarın "belirli durumları"nı sunmasına da izin verin."

Kızlardan biri, bir parça yaban turpu uzatarak, "İşte," dedi, "şu ya da yönetmenin verdiği şey."

Oğlanlardan biri de, etin üzerine biber serperek, "Şu da aktörden gelen bolca baharat," diye söze karıştı.

Kızlardan en genci, "Sol kulis sanatçısından da biraz hardal istemez misiniz?" dedi.

Shustov amca, çocukların sunduğu şeylerle yapılan salçanın içine etini daldırdı.

"İşte bu iyi oldu" dedi. "Şu but derisi bile nerdeyse yenecek benzer. Sizler de rolünüzün parçaları ile aynı şeyi yapmalısınız, bu parçaları belirli durumlar'ın salçasına iyice daldırmalısınız."

*

**

Kafam, birimler üzerine düşüncelerle dolu olarak Shustov'lardan ayrıldım. Dikkatim bu yöne çekilir çekilmez, bu yeni düşünceleri uygulayacak yollar aramaya başladım.

Onlara iyi geceler dilerken, kendi kendime şöyle dedim; parça bir. Merdivenlerden inerken zihnim karıştı; her adımı bir birim mi saymalıydım. Shustov'lar üçüncü katta oturuyorlar, — otuz adım— otuz birim. Bu temel üzerinden, yaya kaldımı boyunca her adımı saymak gerekecekti. Merdivenlerden inişi bütünü ile bir parça, eve yürüyüşü de başka bir parça olarak kabul etmeye karar verdim.

Peki, ya sokak kapısının açılışı; onu bir birim mi, yoksa birkaç birim mi saymalı? Birkaç birim saymaya karar verdim. Böylece, merdivenlerden indim —iki birim; kapının tokmağını tuttum —üç; tokmağı çevirdim —dört; kapıyı açtım —beş; eşiği geçtim —altı; kapıyı kapadım —yedi; tokmağı bıraktım — sekiz; eve yürüdüm — dokuz birim.

Birisine çarptım — yo, hayır, birim değil, bir kaza idi o. Bir kitapçı dükkanının önünde durdum. E, bu ne olacak? Her okuyan kişi ayrı ayrı mı hesaplanacak, yoksa hepsi bir başlık altında mı toplanacak? Hepsini bir saymaya karar verdim. Böylece, toplam on etti.

Derken, eve geldim, soyundum, ellerimi yıkamak üzere sabuna uzanırken içimden de ikiyüzyedi diye saymaktaydım. Yıkadım ellerimi —ikiyüzsekiz; sabunu yerine koydum — ikiyüzdokuz; su kabını çalkaladım —ikiyüzon. En sonunda yatağa girdim, çektim örtünecekleri üstüme — ikiyüzonaltı.

Peki, şimdi ne olacak? Zihnim düşüncelerle doluydu. Bun-

ların her biri de bir birim miydi acaba? Bu temele dayanarak sözgelişi, Othello gibi beş perdelik bir tragedyanın içine girerseniz, binlerce ve binlerce birimlerle karşılaşırsınız. Derken, hepsini birbirine karıştırır, arap saçına çevirirsiniz. Bütün için, bu birimleri sınırlamanın bir yolu olmalıdır. Olmalıdır ama, nasıl?

2

Bugün Yönetmene bundan söz açtım. Karşılığı şu oldu: "Adını söylemek gereksiz, bir gün bir kılavuz kaptana, uzun bir yolculukta, dönemeçleri, sığlıkları, kayalıkları ile bir kıyının en küçük ayrıntılarına varıncaya dek her şeyini nasıl olup da belleğinde tutabildiği soruldu. Kılavuz kaptan şu karşılığı verdi: "Ben bu saydıklarınızla ilgilenmem: ben yoluma bakarım."

"Bir aktör de, ayrıntıların çokluğu ile değil, yolunu belirten, kendisini doğru yaratıcılık yönünden sapıtmayan işaretlere benzer o önemli birimlerle adım atmalıdır. Eğer siz, Shustov'ların evinden ayrılışınızı sahneye koymak zorunda olsaydınız, kendi kendinize şunu sormanız gerekirdi; herşeyden önce, ne yapıyorum ben? Buna vereceğiniz —eve gidiyorum— karşılığı sizi temel amacınıza yaklaştıran anahtar olacaktır."

"Tutalım ki, yolda durmalar, duraklamalar oldu. Bir köşede hareketsiz dikilip kaldınız ve birşeyler yaptınız. Bu yüzden, bir dükkanın vitrinine bakış bağımsız bir birimdir. Sonra yine yürümeye başlayınca ilk biriminize dönmüş oldunuz."

"Derken, odanıza geldiniz ve soyundunuz. Bu, başka bir birim. Uzanıp düşünmeye başlamanız da gene başka bir birim."

"İkiyüzü aşan birimlerinizi indire indire dörde indirdik. Bu dört birim sizin yürüyeceğiniz yolu işaretlemekte, belirtmektedir."

"Bu dört birim birleşerek bir tek büyük amaç yaratır — eve gidiş amacını."

"Diyelim ki, ilk birimi, birinci parçayı sahneye koyuyorsunuz. Eve gitmektesiniz, sadece yürüyor, yürüyor, yürüyorsunuz ve başkaca hiçbir şey yapmıyorsunuz. Ya da ikinci parçayı ele alalım, dükkanın vitrini önünde dikilmektesiniz; sadece dikiliyor, dikiliyor ve dikiliyorsunuz. Üçüncü parçada ellerinizi yıkıyorsunuz, dördüncü parçada yatıyor ve yatıyorsunuz. Böyle yaparsanız, oyununuz can sıkıcı ve tekdüze olur. Yönetmeniniz de, her parçanın daha çok ayrıntılı gelişimi üzerinde direnir. Bu ise, sizi, her birimi daha ince ayrıntılara bölmek ve her bölüğü daha açık seçik, daha da ince bir anlatım ile yeniden ortaya getirmek zorunda bırakır."

"Bu daha inceltilmiş olan bölümler gene de çok tekdüze kalırsa, o zaman, cadde boyunca yürüyüşünüz; arkadaşlarla karşılaşmayı, selamlaşmayı, çevrenizde olup bitenleri gözlem altına almayı, yanınızdan geçip gidenlerle çarpışmayı vb. hareketleri yansıtacak hale gelinceye dek, bu birimleri daha da küçük parçalara ayırmak zorundasınız."

Bundan sonra, Yönetmen, Paul'ün amcasının dediklerini inceledi. Bizler bir hindiyi hatırlayınca anlamlı anlamlı karşılıklı gülümsedik.

"En büyük durumuna getirdiniz, sonra daha küçülttünüz, derken ince ince dittiniz, en sonunda da bu eylemin tersini yaptınız, parçaları toplayıp yeniden bütünleştirdiniz."

Yönetmen "Her zaman belleğinizde kalsın" dedi, "bu bölme geçicidir. Rol de, piyes de küçük parçalar halinde, bölük pörçük olmamalıdır. Kırık bir heykel ya da yırtık bir tablo, parçaları ne kadar güzel olursa olsun, bir sanat yapıtı değildir. Biz küçük birimleri ancak bir rolün hazırlanmasında kullanırız. Rolün yaratılışı sırasında bu küçük birimler büyük birimlerin içinde erir. Bölüntüler ne kadar büyük, ne kadar az olursa, siz de o kadar az uğraşmak zorunda kalırsınız, bütün rolü işlemek sizin için daha kolay olur."

"Eğer tastamam büyütülmüşlerse, aktörler bu daha büyük bölüntüleri kolaylıkla ele geçirirler. Bir piyesi baştan sona inceleyin, bu bölüntülerin, geçit yolunu işaretleyen şamandıraların yerini aldığını göreceksiniz. Bu geçit yolu ise, gerçek yaratıcılığın rotasını gösterir, sığlıklara oturup kayalıklara bindirme tehlikesini önlemeyi sağlar."

"Ne yazık ki, çoğu aktörler bu geçit yoluna aldırış etmezler. Böyleleri, bir piyesi açımlama ve çözümlemede yeteneksizdirler. Bu yüzden de bir yığın yapma ve birbirleriyle ilgisi olmayan ayrıntılarla uğraşmak durumuna düşerler, o kadar ki, sonunda usları karmakarışık duruma gelir ve de bütünü ile daha büyük tamlık duygusunu yitirirler."

"Bu çeşit aktörleri kendinize örnek olarak seçmeyin. Bir piyesi gereğinden fazla parçalara bölmeyin, ayrıntıları kılavuz edinmeyin. Son ayrıntısına kadar iyice hesaplanıp işlenen büyük bölüntülerle belirlenmiş bir geçit yolu yaratın."

"Bölme tekniği oldukça sadedir. Sorun kendinize: "Piyesin özü — piyesi piyes yapan nedir? Sonra, ayrıntılara girmeden, temel noktaları inceleyin. Tutalım ki, Gogol'ün Müfettiş'ini inceliyoruz. Nedir bu piyeste en önemli olan?"

Vanya, "Müfettiş" dedi.

Paul, "Ya da Khlestakov'un başına gelenler" diye düzeltti.

Yönetmen, "Doğru" dedi, "ama yetersiz. Gogol'ün anlattığı bu traji-komik olaya uygun düşecek bir de fon olmalıdır. Bu fon, Belediye Başkanı tipindeki kötü kişilerle, çeşitli halk kurumlarından gelen denetçiler, dedikoducu çift vb.leriyle sağlanmıştır. Bu yüzden, bu piyesin Khlestakov'suz, aynı zamanda şehrin öteki saf kişileri dikkate alınmadıkça var olamayacağı sonucuna gelip dayanıyoruz."

Yönetmen, "Piyes için gerekli olan daha başka ne var?" diye sürdürdü sözünü.

İçimizden biri, "Kızını kaşla göz arasında nişanlamak için çırpınan ve kentin altını üstüne getiren Belediye Başkanının karısının yaptığı gibi, aptalca romantisizm ile taşralı aşıktaşlığı" dedi.

Öteki öğrenciler, "Posta Müdürünün her şeyi görüp anlama isteği ile Ossip'in sağduyusu" diye atıldılar. "Rüşvetçilik, mektup, asıl Müfettiş'in gelişi."

"Piyesi belli başlı organik olay bölümlerine — en büyük birimlerine ayırdınız. Şimdi de bu birimlerden her birinin içindeki en önemliyi bulup çıkarın. Böylece, bütün piyesin iç taslağını elde etmiş olacaksınız. Her büyük birim, sıra ile, kendisini birleştiren orta ve küçük parçalara bölünür. Bu bölüntüleri biçimlendirirken, çoğu zaman, çeşitli küçük birimleri katıştırmak gerekir."

Tortsov, dersi, "Bundan böyle, bir piyesi, onu oluşturan birimlere nasıl bölmeniz, size geçit olacak bir yolu nasıl işaretlemeniz gerektiği konusunda genel bir düşünce edindiniz" diyerek bağladı.

3

Bugün, Yönetmen, "Bir piyesi birimlerine bölmede, o piyesin kuruluşunu incelemede bir amaç vardır" diye başladı söze. "Bundan başka, çok daha önemli bir iç neden de vardır. Her birimin yüreğinde yaratıcı bir amaç yatar."

"Her amaç, birimin organik bir parçasıdır, ya da şöyle diyelim, amaç, kendini çevreleyen birimi yaratır."

"Amaçların akla uygun, tutarlı bir akış sağlaması gerektiğinden, bir piyesin içine o piyesin birimleriyle ilgisi olmayan rastgele amaçları sokuşturmak olanaksızdır. Bu dosdoğru, organik ilişki bir kez kuruldu mu, birimler için söylenenlerin hepsi aynı ile amaçlar'a da uygulanır."

"Bu, amaçlar da büyük ve orta bölümlere ayrılır demek mi oluyor?" diye sordum.

Yönetmen, "Evet, gerçekten o demek oluyor" dedi.

"Peki, ya geçit yolu ne olacak?" dedim.

Yönetmen, "Amaç, doğru yolu gösteren ışıktır" dedi.

"Çoğu aktörler sonucu hazırlaması gereken eylem üzerinde düşünecek yerde sonucu düşünmekle yanılırlar. Eylemden kaçı-

nır ya da kısa yoldan sonuca yönelirseniz, sizi acemice oyundan başkasına sürüklemeyecek olan zorlama bir verim elde edersiniz."

"Sonuç peşinde koşmaktan, sonuç için çırpınmaktan vazgeçin. Gerçeklikle, dolgunlukla, amaca uygunlukla oynayın. Canlı amaçlar seçerek bu biçim eylemi geliştirebilirsiniz. Kendi kendinize böyle birkaç sorun arayıp bulun şimdi ve bu sorunlar üzerinde çalışın."

Maria ile ben birşeyler düşünüp dururken, Paul aşağıdaki öneri ile çıkageldi:

Tutalım ki, ikimiz de Maria'ya aşığız. İkimiz de evlenmek istediğimizi söyledik kendisine. Bu durumda ne yapardık?

Önce, genel bir tasarı hazırladık, sonra bu tasarıyı, her biri sıra ile eylem doğuracak olan çeşitli birimlere ve amaçlara böldük. Çalışmamız ölgün bir duruma gelince, yepyeni varsayımlar ortaya attık, çözümlenecek yeni sorunlar elde ettik. Bu sürekli baskının etkisi altında kendimizi işimize öylesine kaptırmışız ki, perdenin ne zaman açıldığını, boş ve çıplak sahnenin ne zaman belirdiğini farketmedik.

Yönetmen, çalışmamızı sahnede sürdürmemizi söyledi. Çıktık sahneye. Bitirince dedi ki:

"İlk derslerimizden birinde, size, boş ve çıplak sahneye çıkıp oynamanızı söylemiştim, anımsıyor musunuz? Siz de ne yapacağınızı bilmeden, dış biçimler ve tutkularla, çaresizlik içinde bocalayarak sahnede dolaşıp durmuştunuz, anımsıyor musunuz? Ama bugün, sahne gene boş ve çıplak olduğu halde, kendinizi

tümüyle özgür hissediyor, rahatlıkla dolaşıyorsunuz. Ne yardım etti de sizi bu duruma getirdi?"

Paul ile ben, "Canlı, iç amaçlar" karşılığını verdik.

Yönetmen, "Doğru" diye onayladı, "canlı, iç amaçlar yolun doğrusu boyunca aktörü yönetir ve de onu yanlış yoldan korur. Aktöre sahneye çıkmakta, sahnede kalmakta haklı olduğuna inanç veren amaçtır."

"Ama ne yazık ki, bugün yaptığımız deney bütünü ile inandırıcı değildi. Bazılarınızın seçtiği amaçlar, iç eylem kaynakları nedeniyle değil de yalnızca amaç olmalarının hazırı için seçilmişlerdi. Bu ise, yutturmaca ile, çalımcılıkla sonuçlanır, bazıları da, gösterişçilikle ilgili tümüyle dış amaçlara tutundular. Grisha'yı ele alalım: Grisha'nın amacı, her zaman olduğu gibi, tekniği ile gözümüzü kamaştırmaktı. Bu çaba aslında göz boyama çabası olduğundan, hiçbir zaman aktörü eyleme iten gerçek bir dürtü ile sonuçlanamaz. Leo'nun amacı oldukça iyi idi, ama gene de özellikle düşünseldi, yazınsaldı."

"Sahne üzerinde sayısız amaçlar buluruz, ama bunlar tümüyle ne gereklidir, ne de iyidir; aslında, çoğu zararlıdır da. Aktör, gerekeni tanımayı, yararsızdan sakınmayı, kesinlikle doğru amaçları seçmeyi öğrenmelidir."

"Doğru amaçları nasıl seçebiliriz?" diye sordum.

"Doğru amaçları, şöylece sıralıyorum" dedi.

"(1) Doğru amaçlar, taban ışıklarının bizden yana olan yönünde bulunmalıdır. Doğru amaçlar seyircilere doğru değil, öteki aktörlere doğru yöneltilmelidir."

"(2) Doğru amaçlar, kişisel olmakla birlikte canlandırdığınız karakterin amaçlarına da benzemelidir."

"(3) Doğru amaçlar, sanatımızın şu biricik amacını gerçekleştirmekle görevli olduklarından, yaratıcı ve sanatlı olmalıdır: İnsan ruhunun yaşama serüvenini yaratmak, bunu da sanatlı bir biçim içinde ortaya getirmek."

"(4) Doğru amaçlar, ölü, basmakalıp, yapmacık değil, gerçek, canlı, insanoğluna ait olmalıdır."

"(5) Doğru amaçlar öylesine gerçeğe uygun olmalı ki, bu amaçlara önce siz kendiniz inanabilmelisiniz, sonra sizinle oynayan aktörler, daha sonra da seyircileriniz inanabilsinler."

"(6) Doğru amaçlar, ilginizi çekecek, sizi harekete getirecek güce sahip olmalıdır."

"(7) Doğru amaçlar, oynadığınız rolden alınma kesin ve tipik amaçlar olmalıdır. Doğru amaçlar, belirsizliğe, bulanıklığa hiç göz yummamalıdır. Doğru amaçlar, rolünüzün örgüsü içine açık seçik olarak katılmış olmalıdır."

"(8) Doğru amaçlar, rolünüzün iç yapısına uygun düşecek değere ve öze sahip olmalıdır. Doğru amaçlar sığ ya da yüzeyden olmamalıdır."

"(9) Doğru amaçlar canlı olmalı, rolünüzü ileri itmeli, durgunlaştırmamalı."

"Bu noktada sizi, tiyatroda süregelen, aktörü makinemsi oyundan başkasına iletmeyen tümüyle kışkırtıcı tehlikeli bir amaç biçimine karşı uyarmak isterim."

"Biz üç tip amaç kabul ederiz; dışa dönük ya da gövdesel, içe dönük ya da psikolojik, bir de ilkel psikolojik tip."

Vanya, bu büyük sözler karşısında korkulu bir şaşkınlığa düştü. Bunun üzerine Yönetmen ne demek istediğini bir örnekle açıkladı.

"Tutun ki, odadan içeri girdiniz" diye başladı, "beni selamladınız, başınızı eğdiniz, elimi sıktınız. Bu, basbayağı makinemsi bir amaçtır. Psikolojik olanla hiç ilgisi yoktur."

Vanya, "Doğru değil midir?" diye atıldı.

Yönetmen, onu bir yanlış anlamadan korumak için acele etti.

"Hal-hatır sorabilirsiniz elbette, ama tümüyle makinemsi bir biçimde, hiçbir his duymadan, sevmeyebilir, acı çekmeyebilir, nefret etmeyebilir, ya da hiçbir yaşayışı, insancıl hiçbir amacı ortaya koymayabilirsiniz."

"Bir de şu var" diye sürdürdü, "elinizi uzatır, anlayışınıza göre ve bakışlarınızla, aşk, saygı, minnettarlık duygularını anlatmaya çalışırsınız. Basbayağı amaç'ı işte böyle gerçekleştiririz. Bununla birlikte, bu amacın içinde psikolojik bir öge vardır ki, biz buna, kendi tiyatro dilimizde, ilkel tip deriz."

"Üçüncü bir yol da şudur: Dün sizinle ben kavga etmiştik, Herkesin içinde onurunuzu kırmıştım. Bugün, karşılaştığımızda, yanınıza gelip elimi uzatmak, bu hareketimle özür dilediğimi, yanıldığımı kabul ettiğimi, aramızda geçen olayı unutmanızı rica ettiğimi anlatmak istiyorum. Dünkü düşmanıma elimi uzatışım basit bir sorun değildir. Bu hareketi yapmadan önce,

üzerinde dikkatle, uzun uzun durup düşünmek, çeşitli coşkuları yenmek zorunda kalacağım. Psikolojik amaç dediğimiz de işte budur."

"Bir amacın inandırıcı olmasından başka önemli bir yönü daha vardır, o da, amacın, aktörün ilgisini çekecek, aktörde onu gerçekleştirme isteği uyandıracak nitelikte olması gerektiğidir. Bu çekicilik, aktörün yaratıcı iradesine karşı bir meydan okumadır."

"Bu gerekli nitelikleri içine alan amaçlara yaratıcı amaçlar diyoruz. Yaratıcı olanlarını yaratıcı olmayanlarından ayırmak ise güçtür. Provalar, özellikle doğru ve yaratıcı amaçları ortaya çıkarmak, bu amaçları desteklemek ve de bu amaçlarla yaşamak için yapılır."

Yönetmen, Nicholas'a döndü, "Brand'dan seçtiğiniz o sevgili sahnenizdeki amacınız nedir?" diye sordu.

Nicholas, "İnsanlığı kurtarmak" karşılığını verdi.

Yönetmen, gülerek, "Kocaman bir amaç!" dedi. "Böyle bir amacı birden kavramak her yiğidin harcı değil. Şöyle, basit gövdesel bir amaç edinseniz daha iyi olmaz mı?"

Nicholas, çekingen bir gülümseyişle, "Bu da gövdesel... dikkate değer bir amaç değil mi?" diye sordu.

Yönetmen, "Kime göre dikkate değer?" dedi.

"Halka göre."

Yönetmen, "Halkı bir yana bırakın. Kendinizi düşünün" diye öğütledi. "Bir amaç sizin ilginizi çekerse halkın da ilgisini çeker."

Nicholas, "Ama benim için gövdesel amaç hiç ilgi çekici değil" diye sürdürdü sözünü. "Ben psikolojik olanı yeğ tutarım."

"Buna daha zamanınız var. Psikolojik amaçlara yönelmenin de sırası gelecek. Şimdilik basit ve gövdesel olanla yetinin. Her gövdesel amaçta biraz psikolojik ya da her psikolojik amaçta biraz gövdesel öge vardır. Bunları birbirinden ayıramazsınız. Sözgelişi: Kendini öldürmeye kalkan bir insanın ruhu son derece karmaşıktır. Böyle bir kimsenin masaya gitmeye, tabancayı almaya, doldurmaya, sonra da kafasına sıkmaya karar vermesi kolay değildir. Bütün bunlar gövdesel hareketlerdir, bununla birlikte ne kadar çok psikolojik ögeleri içermektedir. Hatta bu hareketlerin tümüyle karmaşık psikolojik hareketler olduğunu söylemek belki daha doğrudur, ama gene de içlerinde ne çok gövdesel hareket vardır!"

"İşte size, en basit gövdesel harekete bir örnek; birine yaklaşıyorsunuz ve bir şamar indiriyorsunuz. Bu hareketi içtenlikle yapacaksınız, doyurmak zorunda olduğunuz karmaşık psikolojik duygular üzerinde, şamarı indirmeden önce düşünün. Bu duyguları birbirinden ayırmanın güçlüğünden de yararlanır. Gövdesel ruhsal nitelikte olanlar arasına çok ince bir çizgi çizmeye çalışmayın. Her zaman gövdesel olana doğru biraz eğilim duyarak kendi içgüdülerinize uyun."

"Şimdilik, gövdesel amaçlarla yetinmek istediğimizi birlikte bir yargıya bağlayalım. Gövdesel amaçlar daha kolaydır, da-

ha çok elde edilebilir ve de gerçekleştirilmeleri daha olasıdır. Bu yolda yürümekle, yanlış oyuna sürüklenme tehlikesini azaltırsınız."

4

Bugünün önemli sorunu şu idi; bir yapıtın biriminden bir amaç nasıl elde edilebilir? Yöntem basit. Birime, özünü kazandıran en uygun adı bulmak.

Grisha, ince bir alayla. "Bu adlandırmalar da ne oluyor?" diye sordu.

Yönetmen şu karşılığı verdi: "Gerçekten uygun bir adın, bir birim için ne demek olduğu üzerine düşünceniz var mı hiç? Ad birimin temel niteliğinin yerini tutar. Adı elde etmek için birimi bir billurlaşma eyleminden geçirmeniz gerekir. Böylece belirecek billura da bir ad vereceksiniz."

"Bir birimin özünü billurlaştıran uygun bir ad, o birimin temel amacını ortaya koyar."

Yönetmen, "Bunu size uygulamalı bir yoldan göstermek için" dedi. "Brand'dan bebeğin elbiseleri sahnesinin ilk iki birimini ele alalım."

"Papaz Brand'ın karısı Agnes, biricik oğlunu yitirmiştir. Acılar içindeki anne, ölen çocuğun elbiseleri, oyuncakları, daha başka değerli anıları üzerine eğilmiştir. Hepsi de gözyaşından sırılsıklam olmuştur. Annesinin yüreği anılarla çırpınmaktadır. Bu çok acıklı olay, nemli, sağlığa aykırı bir yerde yaşamalarından doğmuştur. Çocukları hasta düştüğünde, kadın, mahalleden

ayrılmaları için kocasına yalvarmıştı. Bağnaz Brand ise, papaz olarak, ailesinin kurtuluşu uğrunda görevini feda edemezdi. Bu karar çocuklarının hayatına malolmuştur."

"İkinci birimin özü de şudur: Brand eve gelir. O da, Agnes üzülüyor diye üzülmektedir. Bununla birlikte, Brand'ın görev anlayışı, onu sert davranmaya, kendini bütün varlığı ile Tanrıya vermekten, yaşayışlarının temel ilkesi olan komşuya yardımdan alıkoyar gerekçesiyle, yavrucuklarının kutsal anılarını yoksul bir çingene kadınına vermesi yolunda karısını kandırmaya zorlar."

"Şimdi bu iki parçayı özetleyin. Her ikisine de, kendi temel niteliklerine karşılık olacak birer ad bulun."

Ben, kesinlikle, "Çocuğun anılarıyla, çocuğun kendisiyle konuşur gibir konuşan, yüreği sevgi dolu bir anne görüyoruz. Sevilen bir kişinin ölümü, bu birimin temel dürtüsüdür, yani itici gücüdür" dedim.

Yönetmen, "Annenin acılarından kurtulmaya, bu sahnenin daha büyük, daha küçük kesimlerini tutarlı bir incelemeden geçirmeye çalışın" dedi. "Bu birimin iç anlamını kavramanın yolu budur. Duygularınızla bilinciniz bu işin üstesinden gelince de bütün birimin öz anlamını içine alacak olan bir kelime arayın. Bu kelime sizin amacınızı büyüleyecektir."

Grisha, "Ben bu işte hiçbir güçlük göremiyorum" dedi. "Kuşku yok ki, ilk amacın adı — Anne Sevgisi, ikincisininki de — bağnazın görevidir."

Yönetmen, "Önce" diye düzelterek başladı söze, "birime ad

bulmaya çalışın, amaca değil. Bu ikisi birbirinden tümüyle ayrı şeylerdir. Sonra, amaçlarınızın anlamını isim sözcükleriyle anlatmaya çalışmamalısınız. İsim bir birim için kullanılabilirse de, amaç için her zaman bir eylem kullanılmalıdır."

Biz şaşalayıp kalınca Yönetmen dedi ki:

"Karşılığı bulmanıza yardım edeceğim. Ama, az önce isimlerle belirtilen şu: (1) Anne sevgisi ile, (2) bağnazın görevi amaçlarını hele bir yaşayın bakayım."

Bu işi Vanya ile Sonya üstlerine aldılar. Vanya, gözlerini belertip belkemiğini iyice kasarak kızgın bir anlatım takındı. Kararlı, kesin adımlarla ökçelerini yere vura vura bir sağa gitti, bir sola. Görev anlatımı olarak bir güç, bir kesinlik izlenimi uyandırmak umudu ile, nerdeyse öfkeden patlayıverecekmiş gibi ve sert bir sesle konuştu. Sonya ise, sevecen "genellikle" sevgiyi anlatmak için, tam karşıt yönde bir çaba gösterdi.

Yönetmen, onları izledikten sonra, "Amaçlarınıza ad olarak verdiğiniz sözcüklerin" dedi, "sizi, güçlü bir adamın portresi ile tutkunun —anne sevgisinin— imgesini canlandırmaya zorladığını anlamıyor musunuz?"

"Güç ile sevginin ne olduğunu gösteriyorsunuz ama, siz kendiniz güç ve sevgi olmuyorsunuz. Bu da, ismin, bir ruh halinin zihinsel bir kavramını, bir biçimi, bir olayı ortaya çıkarıp öte yandan, bir imgenin sunduğu şeyi, hareket ya da eylem göstermeksizin, yalnızca kuru kuruya tanımından ileri gelmektedir. Her amaç kendi içinde eylem tohumunu taşımalıdır."

Grisha, isimlerin tanımla açıklanabileceğini, betimlemeyle anlatabileceğini, bunun da eylem olduğunu ileri sürdü.

Yönetmen, "Evet" dedi, "doğrudur. Gelgelelim, gerçek, tastamam, eksiksiz bir eylem değildir o. Sizin betimlediğiniz şey gösterişçi olan, görünüşte kalan bir eylemdir ve de bu eylem bizim anlayışımıza göre sanat değildir."

Sonra şöylece açıkladı:

"Bir isim yerine bir eylem koyarsak ne olur, görelim. Yalnızca "isterim" ya da "şunu, şunu yapmak isterim" sözlerini düşünün."

"Bir örnek olarak 'güç' sözcüğünü ele alın. Bunun önüne 'isterim' sözcüğünü koyun, 'güç isterim' tümcesi ortaya çıkar. Ama bu çok genel bir tümcedir. Bu tümceye daha kesin hareketli bir şey katar da böylece karşılık gerektiren bir soru kurarsınız, o zaman tümce, sizi, o amacı gerçekleştirme yolunda verimli bir etkinliğe iter. Sonuç olarak şöyle diyebilirsiniz: 'Güç elde etmek için şunu, şunu yapmak isterim.' Şöyle de diyebilirsiniz: 'güç elde etmek için ne yapmak istemeliyim?' Bu soruya karşılık verdiğiniz zaman hangi eyleme başvurmanız gerektiğini anlarsınız."

Vanya, "Ben güçlü olmak isterim" diye belirtti düşüncesini.

"Olmak eylemi hareketsizdir. Bir amaç için gerekli hareket tohumundan yoksundur!"

Sonya, "Ben güç elde etmek isterim" diye atıldı.

Yönetmen, "Bu, eyleme daha yakın" dedi. "Ne yazık ki, bu da çok geneldir, birden gerçekleştirilemez. Şu sandalyeye oturun da, genel olarak, güç isteyin bakalım. Daha soyut, daha ger-

çek, daha yakın, yapılması daha olası birşeyiniz olmalı. Görüyorsunuz ki, hiçbir eylem, hiçbir sözcük, tam harekete geçmek için gerekli hızı vermiyor."

Biri, "Ben bütün insanlığa mutluluk getirmek için güç elde etmek isterim" önerisinde bulundu.

yönetmen, "Sevimli bir tümce" dedi. "Gelgelelim, bunun gerçekleşmesi olanağına inanmak zor."

Grisha, "Ben yaşamın tadına varmak, güle-oynaya yaşamak, ün kazanmak, keyfimce davranmak, tutkumu doyurmak için güç elde etmek isterim" dedi.

"Bu gerçeğe daha yakın, yerine getirilmesi daha kolaysa da, amacınıza ulaşmak için birtakım hazırlık safhalarından geçmek zorundasınız. Böylesi bir amaca birden ulaşamazsınız. Yavaş yavaş yaklaşırsınız. Bu aşamaları inceleyin ve sıralayın bakalım."

"Ben iş hayatında başarılı, becerikli olmak, güven yaratmak isterim. Halkın sevgisini kazanmak, güçlü sayılmak isterim. Kendimi göstermek, yüceltmek, dikkati çekmek isterim."

Yönetmen yeniden Brand'dan alınan sahneye döndü, hepimize ayrı ayrı, ona benzer bir alıştırmak yaptırmak istedi. Dedi ki:

"Bütün erkeklerin kendilerini Brand'ın durumuna koyduğunu düşünün. Bir düşünce uğruna savaşan insanın, haçlı savaşa atılan bir döğüşçünün ruh yapısını daha kolaylıkla anlayacaklardır. Kadınlar da Agnes'in rolünü alsınlar. Kadın inceliği, analık sevgisi onlara daha yakındır."

"Bir, iki, üç! Haydi, başlasın erkeklerle kadınlar arasındaki yarışma!"

"Kendisini kurtarmak, doğru yola getirmek için, bir özveride bulunmaya inandırmak için Agnes üzerinde güce sahip olmak isterim." Kadınlar aşağıdaki tümcelerle ileri atılmadan önce bu sözleri söylemiş bulundum:

"Ölen çocuğumu anımsamak isterim."

"Ona yakın olmak, onunla yan yana bulunmak isterim."

"Onu koruyup gözetmek, onu okşayıp öpmek, onu kul köle olmak isterim."

"Onu geri getirmek isterim! Onun peşinden gitmek isterim! Onu mezardan geri çağırmak isterim! Geçmişi geri getirmek isterim! Şimdiyi unutmak, acılarımı boğmak isterim!"

Hepsinden daha yüksek sesle bağıran Maria'nın çığlığını duydum: "Birbirimizden bir daha hiç ayrılamayacak kadar ona yakın olmak isterim!"

"O zaman" diye erkekler söze karıştı, "biz de savaşırız! Ben, Agnes'in beni sevmesini isterim! Ben onu kendime çekmek isterim! Ben, onun çektiği acıyı anladığımı hissetmesini isterim! Ben, yerine getirilen bir görevden doğan hoşnutluğu ona göstermek isterim. Ben, insanın daha büyük yazgısını ona anlatmak isterim."

Ve Maria bağırdı: "Ben, yavrumu her zamankinden daha sıkı bağrıma basmak ve hiç bırakmamak isterim!"

Erkekler sertçe karşılık verdiler: "Ben onda, insanlığa karşı bir sorumluluk duygusu uyandırmak isterim!" Ben onu cezalandırmak ve ayrılmakla korkutmak isterim! Birbirimizi anlamanın olanaksızlığı karşısında umutsuzluğumu belirtmek isterim!"

Bütün bu karşılıklı deyişmeler boyunca, eylemler, sırayla, içten içe meydan okuma olan duygularla düşünceleri harekete kışkırttı.

Yönetmen, "Seçtiğiniz amaçlardan her biri, bir bakıma, doğrudur, bir dereceye kadar da hareketi gerekli kılmaktadır" dedi. "Canlı bir yaratılışa sahip olanlarınız, "Ben ölen çocuğumu anımsamak isterim", tümcesindeki coşkulara daha az başvurabilirlerdi. 'Ben yavrumu bağrıma basmak, hiç bırakmamak isterim', tümcesini yeğ tutabilirdiniz. Ama neyle? Ölen çocuğun elbiseleri, oyuncakları, anıları, düşünceleriyle. Başkaları bunlarla harekete gelmeyebilirlerdi. Demek ki, bir amacın, aktörün ilgisini çekme, aktörü coşkuya getirme gücüne sahip olması önemlidir."

"Bana öyle geliyor ki, bir amacın seçiminde neden isim yerine eylem kullanmak gereklidir diye ortaya attığınız kendi sorunuza kendiniz karşılık vermiş oldunuz."

"Birimlerle amaçlar üzerine söyleyeceklerim şimdilik bu kadar. Psikolojik teknik (psiko-teknik) konusunda, ileriki derslerimizde, birimlerine ve amaçlarına ayırabileceğimiz bir piyesiniz, rolleriniz olduğu zaman daha ayrıntılı bilgi edineceksiniz."

Bölüm 8

İNANÇ VE GERÇEKLİK DUYGUSU

1

Bugün, okulda, "İNANÇ VE GERÇEKLİK DUYGUSU" sözlerinin bir yafta üzerine yazılıp duvara asılmış olduğunu gördük.

Çalışmamıza başlamadan önce sahneye toplandık. Maria'nın ikide bir yiten para kesesini yeniden aramaya koyulduk. Derken, haberimiz olmaksızın orkestradan bizi izleyip duran Yönetmenin sesini duyduk.

"Göstermek istediğiniz herhangi bir şeye, sahnesi ve taban ışıklarıyla uygun düşen öyle güzel bir çerçeve içinde bulunmaktasınız ki" dedi. "Yaptığınız işte son derece içtenlikli idiniz. Hareketlerinizde baştan sona bir gerçeklik duygusu, seçtiğiniz gövdesel amaçların hepsinde bir inanç duygusu vardı. Amaçlar açık seçik belirtilmişti dikkatiniz de olanca keskinliği ile yerli yerindeydi. Bütün bu gerekli ögeler gereğince, uyumlu olarak, bir... sanat yaratmaya çalışmaktaydı diyebilir miyiz? Hayır! Sanat değildi o. Günlük bir olaydı. Bu yüzden, haydi bakalım, yineleyin az önce yaptığınızı."

Para kesesini eski yerine koyduk, aramaya koyulduk. Ancak, önceden zaten bulunmuş olan keseyi bu kez aramak zorunda değildik. Sonunda, hiçbir başarı elde edemedik.

Tortsov'un eleştirisi şu oldu: "Hayır. Yaptığınız şeyde ne amaç gördüm, ne canlılık, ne de gerçek. Niçin? İlkinde günlük bir olayla karşı karşıya idiyseniz, aynı olayı niçin yineleyemediniz? Bunu yapmak için, aktör olmaktan çok, yalnızca sıradan bir insan olmanız yeterdi."

İlkinde, yitik keseyi bulmamız gerektiğini, ikincisindeyse, bu gereğe yer olmadığını bildiğimizi Tortsov'a açıklamaya çalıştık. Doğrucası, ilkinde bir gerçekle karşı karşıya idik, ama ikincisinde, karşısında bulunduğumuz şey gerçeğin uydurma bir taklidi idi.

Yönetmen, "O halde, haydi, aynı sahneyi uydurmacılıkla değil, gerçeklikle oynayın bakalım" dedi.

Biz buna karşı koyduk, hemen oynayıvermenin pek o kadar kolay bir iş olmadığını söyledik. Hazırlanmamız, prova etmemiz, sahneyi yaşamamız gerektiği konusunda direndik.

"Yaşamak mı?" diye atıldı. Yönetmen. "Az önce yaşadınız ya!"

Tortsov bizi adım adım, sorular ve açıklamalar yardımı ile, yaptığımız işte iki türlü gerçeklikle iki türlü inanç duygusu olduğu sonucuna çekti getirdi. Birincisi, (Maloletkova'nın para kesesini ararken Tortsov'un bizi ilk izlediği zamanki durumda olduğu gibi) kendiliğinden ve günlük bir olay yolu ile doğan gerçeklikle inanç duygusu, öteki de aynı derecede gerçek ol-

makla birlikte, imgelem ve sanatsal tasarlama yolu ile ortaya çıkan, sahneye özgü gerçeklikle inanç duygusu.

Yönetmen, "Bu ikinci gerçeklik duygusunu elde etmek, para kesesini arama sahnesinde onu yeniden yaratmak için, sizi, imgesel bir yaşama düzeyine yükseltecek olan bir kaldıraç kullanmalısınız" diye açıkladı. "Bunun için de, az önce, günlük olay karşısında yaptığınıza benzer bir tasarı hazırlamalısınız. Gereğince tasarlanan 'belirli durumlar', sahne üzerinde bulunduğunuz sürece inanmanızı sağlayacak olan bir sahne gerçeğini yaratmanıza ve duymanıza yardım edecektir. Bundan da, normal yaşamda, gerçeğin, gözle görülür, elle tutulurcasına varolan, bir insanın edimli olarak bildiği bir şey olduğu sonucu çıkar. Sahne üzerindeki gerçek ise, edimli olarak varolmayan, ama olabilecek olan bir gerçektir."

Grisha, "Affedersiniz" dedi. "Shakespeare'in piyeslerinden başlayarak Othello'nun kendi bağrına sapladığı kartondan yapılma hançere varıncaya dek her şey bir uydurma iken, nasıl olur da tiyatroda bir gerçeklik sorunundan sözedilebilir, anlamıyorum."

Tortsov, uzlaştırıcı bir tonla, "Hançerin çelikten değil de kartondan yapılmış olmasına o kadar üzülmeyin" dedi. "Buna sahtecilik demekte yerden göğe haklısınız. Ama bir de işin öte yüzüne bakar, bütün sanata yalan damgasını vurur, tiyatrodaki yaşamı da inanmaya değer bulmazsanız, o zaman görünüşünüzü değiştirmek zorunda kalırsınız. Tiyatroda dikkat edilecek nokta, ister çelikten, ister kartondan olsun, Othello'nun hançerinin hangi maddeden yapıldığı sorunu değil, aktörün, kendisini öldürmesini haklı gösterebilecek olan iç duygudur. Othello'nun başına gelen olaylar, çevresini saran koşullar gerçek olsaydı,

kendisine sapladığı hançer de madenden yapılmış bulunsaydı, bir insan olarak, aktör acaba nasıl hareket ederdi? Önemli olan budur."

"Bunun bizce anlamı şudur: Bir roldeki insan ruhunun iç yaşantısının gerçekliği ve o gerçekliğe inanış. Biz, sahne üzerinde çevremizi kuşatan şeylerin tastamam doğal varlığı ile, maddesel dünyanın gerçekliği ile ilgilenmeyiz! Bu bize ancak duygularımıza genel bir temel sağladığı ölçüde yararlı olabilir."

"Tiyatroda gerçeklik sözü ile, aktörün, yaratma anlarında yararlanmak zorunda bulunduğu sahne gerçekliğini anlatmak istiyoruz. Bir piyesin gerçek ve imgesel rolleri üzerinde, dekoru üzerinde her zaman içten dışa doğru inceleme yaparak işe başlamaya çalışın. Kendi gerçeklik duygunuzu tümüyle doyuruncaya ve kendi coşkularınızın gerçekliğinde bir inanç duygusu uyandırıncaya dek imgelenen bütün koşullarla eylemler içine yaşam katın. İşte biz bu işleme, bir rolü haklı gösterme adını veririz."

Demek istediklerinden yüzdeyüz kesinlikle emin olmak istediğim için, Tortsov'a, dediklerini birkaç sözcük içinde özetlemesini rica ettim. Karşılığı şu oldu:

"Sahne üzerindeki gerçeklik, ister bizde, ister oyun arkadaşlarımızda bulunsun, içtenlikle inandığımız şeydir. Ne gerçeklik inanç'tan ayrılabilir, ne de inanç gerçeklikten. Hiç biri ötekisiz varolamayacağı gibi, ikisi olmaksızın da sizin rolünüzü yaşamanız, birşey yaratmanız olanaksızdır. Sahnede olup biten her şey aktörün kendisi için de, oyundaşları için de, seyirciler için de inandırıcı olmalıdır. Aktörün sahne üzerinde duyduğu coşkulara benzer coşkuların gerçek yaşamda da olabilirliğine inanç katmalıdır. Aktörün duyduğu coşkunun, yaptığı eylemin gerçekliğine her anın her biri inançla dolmalıdır."

2

Yönetmen, bugünkü dersimize şöyle diyerek başladı: "Gerçekliğin, yaratıcı eylemde oynadığı rolü, genel olarak, açıkladım size. Şimdi de bunun üzerinde duralım."

"Bir gerçeklik duygusu, aynı zamanda, gerçek olmayan şeyin duygusunu da içine alır. Siz her ikisini de benimsemelisiniz. Bu ise, değişik oranlarda olur. Diyelim ki, bazıları yüzde yetmişbeş gerçeklik duygusu ile ancak yüzde yirmibeş yanlışlık duygusunu benimser; ya da bu oranlar tersine olur; ya da yüzde elli birinden, yüzde elli ötekinden benimsemiş olabilir. Bu iki duyguyu birbirinden ayırıp zıtlaştırdığıma şaştınız mı? Bunu şunun için yapıyorum" diyerek ekledi, sonra Nicholas'a dönerek dedi ki:

"Kimi aktörler, sizin gibi, gerçekliğe öylesine sıkı sıkıya tutunurlar ki, yaptıkları işin bilincine varmadan, bu tutumlarını çoğu zaman yanlışlıkla sonuçlanan aşırılığa kadar sürdürürler. Gerçekliği üstün tutuşunuzda olsun, yalanlara karşı nefretinizde olsun, aşırılığa düşmemelisiniz. Düşerseniz, gerçekliğin hatırı için gerçekliği abartarak oynamaya kaptırırsınız kendinizi ki, bu da, aslında, yalanların en kötüsüdür. Bunun için, soğukkanlı ve tarafsız olmaya çalışın. Size tiyatroda, inanabileceğiniz kadar gerçeklik gerekir."

"Akıllıca yanaşmasını bilirseniz, yanlışlıktan da bazı yararlar elde edebilirsiniz. Yanlışlık size kapıyı açar ve neyi yapmamanız gerektiğini gösterir. Bir aktör, ötesine geçmemesini sağlayacak olan çizgiyi kesinleştirmek için, bu türlü koşullar altında, birazcık yanlışa bavşurulabilir."

"Yaratıcı eyleme her girişmenizde kendinize uygulayacağınız bu inceleme metodu son derece önemlidir. Büyük bir seyirci topluluğu karşısında bulunmak yüzünden, aktör, istesin istemesin, duyguları göstereceği sanılan çaba ile hareketleri aşırı bir gereksizlikle açıklamak eğilimindedir. Bununla birlikte, ne yaparsa yapsın, taban ışıklarının önünde dikildiği sürece, yaptıkları ona yetersiz görünecektir. Sonuç olarak, biz de karşımızda, aşırılıkta yüzde doksanı bulan bir oyun seyrederiz. İşte, provalarım sırasında, ikide bir benden işiteceğiniz, —yüzde doksanını kes at— sözümün nedeni budur."

"Kendini inceleme eylemini'nin ne derece önemli olduğunu bir bilseniz! Bu eylem, aktör farkında olmasa bile, duraksız ve kesintisiz sürüp gitmeli, aktörün attığı her adımı denetlemelidir. Aktöre, yaptığı yanlış bir hareketin saçmalığını açık seçik gösterirseniz, o gene de bu saçmalıktan vazgeçmeye yanaşmaz. İyi ama, aktörü kendi duyguları inandıramazsa başka kim ve ne inandırabilir? Kendisini bir yalandan kurtardıktan sonra, ardından hemen başka bir yalanın belirmeyeceğine kim güvence verebilir? Hayır, konuya değişik bir açıdan eğilmeli. Yanlışlığın altına bir gerçeklik tohumu gömülmelidir ki, bu tohum giderek, çocuğun ilk çıkan dişlerini sonradan çıkan dişlerin söküp atışı gibi, zamanla yanlışlığın yerini alabilsin."

Sözün burasında, tiyatro ile ilgili bir iş için yönetmeni çağırdılar. Bunun üzerine öğrenciler de kısa bir eğitim süresince yardımcı yönetmenin çevresinde toplandılar.

Tortsov az sonra dönüp geldiğinde, başka aktörlerin çalışmalarını eleştirmede olağanüstü bir gerçeklik duygusuna sahip olan bir sanatçıdan söz etti. Ama bu sanatçı kendisi oynamaya kalktığı zaman o gerçeklik duygusunu tümüyle yitirmekteydi.

"Arkadaşlarının oyunundaki yanlışla doğruyu birbirinden ayırmada bu derece yerinde ve kesin bir duyguya sahip olan insanın, kendisi sahneye çıktığında daha beter yanlışlar yapan aynı insan olduğuna inanmak güçtür" dedi.

"Bu insanın, gerçekliğe ve yanlışlığa karşı bir seyirci, bir de aktör olarak gösterdiği duyarlılık birbirinden tümüyle ayrıdır. Bu inanılmaz olay ise, yaygındır."

3

Bugün yeni bir oyun düşündük; sahne üzerinde olsun, günlük yaşamda olsun, birbirimizin hareketlerinde yanlışlığı denetlemeye karar verdik.

Bir rastlantı ile, okulun sahnesi hazır olmadığından, koridora toplanıp beklemek zorunda kaldık. Şurada burada dikilip dururken, Maria birden bir çığlık attı; anahtarını yitirmiş. Hepimiz hemen anahtarı aramaya koyulduk.

Grisha, Maria'ya söylenmeye başladı.

"Mahsus yapıyorsun" dedi, "aslı astarı olduğuna inanmıyorum bunun. Amacın anahtarı bulmak değil, bize oyun etmek."

Bu söylenmeye Leo, Vassili, Paul, biraz da ben katıldım, derken, arama işi de sona erdi.

Öteden, Yönetmen, "Sizi aptallar! Bu ne küstahlık!" diye bağırdı.

Oyunumuzun ortasında bizi böyle apansız bastırıverişi hepimizi şaşırttı.

"Oturun bakalım duvarın dibindeki sıralara" dedi, Maria ile Sonya'ya da, "ve siz, ikiniz" diye sertçe çıkıştı, "siz de dolaşın holde."

"Hayır, öyle değil. Ne biçim yürüyüş o? Aklınız alıyor mu öyle yürünebileceğini? Ökçeler içeri, ayak burunları dışarı! Dizlerinizi niçin bükmüyorsunuz? Niçin kalçalarınızı daha çok oynatmıyorsunuz? Dikkat edin! Denge merkezlerinize dikkat edin. Nasıl yürüneceğini bilmiyor musunuz? Ne diye sendeleyip, tökezleyip duruyorsunuz? Nereye gittiğinize bakın bir!"

Her adımda onları azarladı da azarladı, payladı da payladı. O azarlayıp payladıkça onlar da kontrollerini yitirdikçe yitirdi. Derken, sonunda öyle bir duruma getirdi ki onları; tepelerini topuklarından ayırdedemez oldular ve de holün ortasında kaskatı dikilip kaldılar.

Yönetmene dönüp baktığımda, gülüşünü mendili ile gizlemeye çalıştığını görünce şaştım kaldım.

O zaman, ne yapmak istediği kafamıza dank etti.

Bu iki kıza, "Şimdi inandınız mı" dedi, "huysuz, dırdırcı bir eleştirmenin, bir aktörü çıldırtabileceğine, çaresizliğin çıkmazında yüzüstü bırakacağına inandınız mı? Ancak gerçekliği bulmanıza yardım edecek kadar yanlışlık arayın. Derdi, kaygısı yalnızca kusur bulmak, kötülemek olan eleştirmenin, eleştirdiği aktörü ister istemez doğru yolundan saptırarak gerçeği yanlış durumuna getirecek biçimde şişirmesine neden olacağı için, sahne üzerinde herkesten daha çok yanlışlık yaratacağını unutmayın."

"Sanatçının en iyi dostu olan, sağduyu sahibi, soğukkanlı, aklı başında, anlayışlı bir eleştirmeni yetiştirip geliştirmenin çaresine bakmalısınız. Böyle bir eleştirmen kıvır zıvır kusurlarınız üzerinde dırlanıp durmaz, bakışlarını yapıtınızın, çalışmanızın özüne yöneltir."

"Başkalarının yaratıcı çalışmasını izleme konusunda size bir öğüt daha. Kendi gerçeklik duygunuzu, her şeyden önce, iyi yönleri arayıp bulacak şekilde kullanarak işe başlayın. Bir başkasının eserini incelerken sadece bir ayna olmaya çalışın, görüp işittiğiniz şeyin doğru ya da yanlış olduğuna inanıp inanmadığınızı namusluca söyleyin, özellikle de sizi en çok inandıran anları belirtin."

"Eğer tiyatro seyircileri sahne üzerindeki gerçekliğe, sizin bugün buracıkta gerçek yaşamdaki tutumunuzla bağlı olsalardı, biz zavallı aktörler yüzümüzü göstermeye hiçbir zaman cesaret edemezdik."

Biri, "Evet, ama, seyirci amansız değil midir?" diye sordu.

"Yo, hiç de amansız değildir. Seyirci, sizler gibi, kusur bulucu değildir. Tersine, seyirci, her şeyden önce, sahnede olup bitenlerin hepsine inanmak ister."

4

Bugün derse başladığında, Yönetmen, "Yeterince kuramsal bilgi edindik" dedi. "Şimdi bunlardan bazılarını uygulamaya geçelim." Bunun üzerine, bana ve Vanya'ya sahneye çıkıp yanan para alıştırmasını oynamamızı söyledi. "Konuya kattığım dehşet verici şeylerin hepsine kolay kolay inanamadığınız için,

bu alıştırmayı kavramıyorsunuz. Hepsini birden yapmaya kalkışmayın; küçük gerçeklerin aracılığı ile kendinize yardım ederek, parça parça, bölüm bölüm yapmaya çalışın. Hareketlerinizi olabildiğince yalın gövdesel temeller üzerine kurun."

"Ben size ne gerçek para vereceğim, ne de uydurma para. İmgesel para ile oynamak sizi daha ince ayrıntılara dikkat etmeye, böylece daha iyi bir sıralama yapmaya zorlayacaktır. Eğer yardımcı küçük hareketlerin her biri gerçeğe uygun olarak yerine getirilirse, o zaman eylemin tümü de doğru yönde serpilip gelişir."

İmgesel kağıt paraları saymaya giriştim.

Tortsov, para destesine elimi tam dokundurmak üzereyken, "İnanamıyorum" diye beni önledi.

"Neye inanmıyorsunuz?"

"Dokunduğunuz şeye bakmıyorsunuz bile."

İmgesel para destelerine şöyle bir bakmış, hiçbir şey görmemiştim; sadece kolumu uzatmış ve geri çekmiştim.

"Hiç değilse görünüşün hatırı için olsun, paket düşmesin diye, parmaklarınızı birbirine yaklaştırıp sıkabilirdiniz. Atmayın yere. Koyun. Bir paketin böyle açıldığı nerede görülmüş? Önce, paketin üzerindeki kınnapın ucunu bulun. Hayır, öyle değil. Bu iş öyle şıp diye yapılamaz. Kınnap gevşemesin diye uçları sıkı sıkı düğümlenmiştir. Kolay değildir çözmek." Nice sonra onaylayarak, "Tamam oldu" dedi. "Şimdi, say bakalım, önce yüzlükleri, bir pakette genel olarak on tane vardır onlardan. Hoppala!

Ne çabuk sayıp bitirdin! En hünerli kasiyerler bile, o buruşuk, kirli, yamalı ve yırtık kağıt paraları böylesine bir elçabukluğu ile sayamaz!"

"Sahne üzerinde yaptığınız şeyin doğruluğuna bizi tastamam inandırabilmek için gerçeğe uygun ayrıntıları ne derece gözönünde bulundurmak zorunda olduğunuzu anlıyor musunuz şimdi?"

Böyle diyerek, uygun ve kusursuz duruma gelinceye dek gövdesel hareketlerimi birer birer, her anı ile düzeltmeye girişti.

İmgesel parayı sayarken, gerçek yaşamda bu işin hangi doğru yöntemle ve düzenle yapıldığını hatırladım. Sonra, Yönetmenin bana anımsattığı akla uygun bütün ayrıntılar imgesel paraya elimi dokundurma hareketim üzerinde tümüyle değişik bir davranış yarattı. Boşlukta parmaklarınızı sağa sola hareket ettirmek başlı başına bir sorun. İmgeleminizde açık seçik olarak gördüğünüz kirli, buruşuk kağıt paraları elinize almak ise daha başka bir sorun.

Gövdesel hareketlerimin gerçeğe uygunluğuna inandığım anda, sahne üzerinde tam bir rahatlığa erdiğimi hissettim.

Giderek, önceden düşünüp tasarlamadığım yeni yeni birtakım hareketler de buldum. Kınnapı dikkatle sarıp masanın üzerindeki para destesinin yanına koydum. Bu küçük hareket beni yüreklendirdi, daha başka hareketler yapmaya sürükledi. Sözgelişi, saymaya girişmeden önce, paketleri bir süre masanın üzerinde düzeltmeye, düzgünleştirmeye çalıştım.

Tortsov, yaptıklarımı özetleyerek, "İşte, tümüyle, tastamam

doğru gövdesel hareket sözü ile anlatmak istediğimiz budur" dedi, "bir sanatçının, yaptığı işe bütün organik inancı ile sarılabilmesi." Sonra da bugünkü dersi burada bitirmek istediğini bildirdi. Ama Grisha bırakmadı.

"Boşlukta, havada yapılan bir işe nasıl olur da gövdesel ya da organik diyebilirsiniz?"

Paul de katıldı bu soruya. Maddi nesnelerle ilgili hareketlerin imgesel nesnelerle ilgili hareketlerden ayrı olduğunu, bunların birbirleriyle ilgileri bulunmadığını savundu.

"Sözgelişi, su içme hareketini düşünün" dedi. "Su içme hareketi, bir sıra gerçek gövdesel, organik eylemlerin sonucudur; suyu ağıza alma, tatma duyusu, dil üstünden akışını sağlama, sonra da yutma."

Yönetmen, "Tamam" diye atıldı, "bütün bu ince ayrıntılar içecek suyunuz olmadığı zaman bile yinelenmelidir, aksi halde yutma eylemini asla başaramazsınız.

"Grisha, 'İyi ama, nasıl yineleyebilirsiniz bunları' diye direndi, 'ağzınızda hiçbir şey yokken?' 'Ne farkeder?' diye sordu. 'Bu, suyu ya da şarabı yutmaya benzemez diyeceksiniz."

Tortsov, "Tükrüğünüzü ya da havayı yutun! Haklısınız. Aralarında başkalık vardır. Böyle de olsa, amaçlarımız yönünden, yaptığımız işte yeterince gövdesel gerçeklik bulunmaktadır."

5

Dersimizin başında, Yönetmen, "Dün yaptığımız alıştırmanın ikinci bölümüne bugün de devam edecek, bu bölüm üzerinde de ilk yaptığımız gibi çalışacağız" dedi.

"Bu, öncekinden daha da karmaşık bir sorundur."

Sahneye çıkmak üzere olan Vanya ile Maria'ya katılırken, "Korkarım, bu sorunun hakkından gelemeyeceğiz" dedim.

Tortsov, bizi yatıştırarak, "Zararı yok" dedi. "Ben de zaten oynayabileceğinizi düşünerek vermedim size bu alıştırmayı. Daha çok, kusurlarınızın ne olduğunu iyice anlayıp onlar üzerinde çalışma gereğini duyarsınız diye, gücünüzü aşan bir alıştırma seçtim. Şimdi, sadece yapabileceğinizi yapın bakalım. Bana gövdesel eylemin dışa dönük sıralanmasını gösterin. Öyle gösterin ki, ben bu eylemin gerçekliğine inanayım."

"Sözgelişi, karnınızın çağırmasına uyarak bir an için işinizi bırakın, bebeği yıkayışını görmek amacı ile öteki odaya gidin; yapabilir misiniz bunu?"

Yerimden kalkıp öteki odaya giderken, "Bunda bir güçlük yok" dedim.

Yönetmen, "O, evet, yok elbet," diyerek beni durdurdu. "Bana kalırsa, gereğince yapamayacağınız biricik şey de işte budur. Oysaki siz, sahneye çıkmakta, bir odadan içeri girmekte, sonra o odadan tekrar dönüp gelmekte hiçbir güçlük yok diyorsunuz. Eğer böyle ise, bu ancak eyleminizdeki bir yığın tutarsız ve mantıksız sıralamayı önceden benimsemiş olduğunuzu gösterir."

"Az önce yaptıklarınızda, sezilemeyecek kadar küçük olmakla birlikte önemli gövdesel hareketlerle gerçeklerden nicelerini atladığınızı kendiniz araştırıp bulun. Sözgelişi: Odadan ayrılmadan önce yaptığınız iş gelişigüzel bir iş değildi. Son derece önemli bir işle uğraşmaktaydınız; bir topluluğun hesabını gözden geçiriyor, paralarını ayırıyordunuz. Bu durumda nasıl olur da, kendinizi odadan dışarı atabilirsiniz? Korkunç hiçbir şey olmuş değil. Sadece karınız sizi çağırıyordu. Dahası var, siz, gerçek yaşamda, taze bir bebeği görmeye ağzınızda yanık bir sigarayla gidildiğini düşte mi gördünüz? Bebeğin annesi, çocuğunu yıkamakta olduğu odaya ağzı sigaralı bir adamın girmesine izin verir mi sanıyorsunuz? İşte bunun içindir ki, her şeyden önce, sigaranızı bu odada bırakacak bir yer bulmalısınız, ancak ondan sonra gidebilirsiniz. Bu küçük yardımcı hareketlerin her biri kendiliğinden, kolayca yapılacak hareketlerdir."

Dediği gibi yaptım, sigaramı oturma odasında bıraktım, tekrar dönüp gelmeyi bekleyerek sahneden kulise çıktım.

Yönetmen, "İşte böylece" dedi, "her küçük hareketi ayrıntıları ile yaptınız, sonunda da hepsini büyük bir eylemde topladınız; öteki odaya gidiş eyleminde."

Oturma odasına dönüşüm gene sayısız düzeltmelere konu oldu. Bu kez, sadelikten yoksun olduğum ve de her küçük hareketi abartılı yaptığım için eleştirmeye uğradım. Böylesine abartı da yanlıştı.

Derken, gele gele en dikkate değer, en dramatik kesime geldik. Yandaki odadan çıkıp da işimin başına dönerken, Vanya'nın yaptığı işten ahmakça bir hoşlantı duyarak, güle oynaya paralara yaklaştığını gördüm.

Dehşet içinde geri atıldım, kaptım koyverdim kendimi.

Tortsov, "Durun! Yanlış dönemece saptınız!" diye bağırdı. "Ne yaptığınızı sıcağı sıcağına bir gözden geçirin."

Yapmam gereken tek şey, sadece ateşin bulunduğu yere koşup yanmakta olan para destesini ateşten kapmaktı. Bunun için de hareketlerimi planlamak, ahmak kaynımı kenara itmek zorunda kaldım. Yönetmen ise, böyle sert bir itişin ölümle sonuçlanıp felakete yol açacağına inanmadı.

Ben bu felaketi meydana getirecek, böyle sert bir davranışı haklı gösterecek hareketi nasıl yapacağımı bilemeyerek şaşırıp kaldım.

Yönetmen, "Şu kağıt parçasını görüyor musunuz?" diye sordu. "Şimdi ben bu kağıdı yakıp şu büyük kül tablasının içine atacağım. Siz de, kağıdın tutuştuğunu görür görmez, oraya koşacak, kağıdın artan kısmını yanmaktan kurtarmaya çalışacaksınız."

O, kağıdı tutuşturur tutuşturmaz öyle bir hışımla fırlayıp ileri atıldım ki, yolumun üzerinde bulunan Vanya'nın kolunu nerdeyse kıracaktım.

"Şimdi yaptıklarınızla az önce yaptıklarınız arasında herhangi bir benzerlik olup olmadığını görebiliyor musunuz? Ancak şimdi gerçekten bir felaketle karşı karşıya gelmek üzereydik."

"Sahne üzerinde birbirinizin kolunu, bacağını parçalamanızı öğütlediğimi sanmamalısınız. Benim istediğim, son derece

önemli bir olayı gözden kaçırmış olduğunuzu, dikkate almadığınızı anlamanızdır; bu da, paranın hemen yanıp kül olacağıdır. Bunun için, eğer parayı kurtarmak isterseniz, siz de hemen harekete geçmelisiniz. Siz böyle yapmadınız. Bu yüzden de, hareketleriniz inandırıcı değildi."

Kısa bir susuştan sonra, "Haydi, devam edelim" dedi.

Ben, "Bu rolde daha fazla bir şey yapmamamız gerektiğini mi söylemek istiyorsunuz?" diye atıldım.

Tortsov, "Daha fazla ne yapmak istiyorsunuz?" diye sordu. "Kurtarabileceğinizi kurtardınız, geri kalansa yandı, kül oldu."

"Peki, ya öldürme?"

"Öldürme diye bir şey yoktu ki" dedi.

"Yani öldürülecek biri yok muydu?" diye sordum.

"Ha, evet, vardı. Vardı ama, canlandırdığınız kişi yönünden değil. Siz paranın yanıp kül olması karşısında öylesine bitik bir hale geldiniz ki, ahmak kaynınızı yere yuvarladığınızın bile farkında değilsiniz. Farkında olsaydınız, sanırım, yerinizde mıhlanıp kalmaz, ölmek üzere olan bir insana yardıma koşardınız."

Şimdi, benim için en güç noktaya geldik. "Trajik hareketsizlik" içinde, taş kesilecektim. İçim tüm soğuduğu halde, gene de abartılı oynadığımı farkettim.

Tortsov, "Evet, işte hepsi de eskinin eskisi, atalarımızla yaşıt beylik klişeler" dedi.

"Nasıl tanıyabilirsiniz bu kişileri?" diye sordum.

"Dehşetle açılan gözler. Acıklı acıklı alın silme. Başı eller arasında tutma. Beş parmağın beşini de havada koşturma. Eli kalbin üzerine bastırma. Bunların bir teki bile en azından üçyüz yıllıktır."

"Bu saçmalıkları bir yana atalım artık. Alnınızı, kalbinizi, saçınızı bunlardan temizleyelim. Küçücük de olsa, bana, içinde inanç bulunan bir hareket, bir eylem verin."

"Dramatik hareketsizlik halindeyken size nasıl bir hareket verebilirim?" diye sordum.

Yönetmen, bu sorumu, "Ne sanıyorsunuz?" diye karşıladı. "Dramatik ya da herhangi başka bir hareketsizlik halinde canlılık olabilir mi? Olabilirse, bu canlılıkta neler vardır?"

Bu soru beni belleğimi eşelemeye, bir insanın, dramatik hareketsizlik halinde ne yapabileceğini anımsamaya zorladı. Tortsov, SANAT YAŞAMIM adındaki yapıttan bazı bölümleri anımsattı, sonra da kendi başından geçen bir olayı sözlerine kattı.

"Kadının birine, kocasının öldüğünü haber vermek gerekiyordu. Uzun, özenli bir hazırlıktan sonra, ister istemez, bu kaçınılmaz sözleri bir bir söyledi. Zavallı kadıncağız taş kesildi. Bununla birlikte, kadının yüzünde, aktörlerin sahne üzerinde göstermekten hoşlandıkları o acıklı anlatımdan eser yoktu. Kadının yüzündeki tüm anlatımsızlık, hatta ölü hareketsizliği öylesine etkiliydi ki, o anda kadının içinde olup bitenleri tedirgin etmemek için, on dakikadan fazla bir süre, yanıbaşında tam bir

hareketsizlik içinde dikilmek gerekti. Derken, bir ara bir hareket yaptım, bu da onu kapıldığı uyuşukluktan uyandırdı. Bunun üzerine fenalaştı ve bayıldı."

"Uzun bir süre sonra, geçmiş üzerinde kadınla konuşmak olanağı belirince, o trajik hareketsizlik dakikalarında zihninde neler olup bittiği kendisine soruldu. Kocasının ölüm haberini almadan birkaç dakika önce çarşıya çıkıp onun için alışverişe hazırlandığı anlaşılmıştır... Ama kocasının ölümü karşısında başka bir şey yapmalıydı. Ne olabilirdi bu? Geçmişteki ve şimdiki uğraşıları üzerinde düşünürken, felaket haberini işittiği ana kadar, anıları kocaman bir soru işaretiyle zihninde canlanıverdi. Böylece, tam bir çaresizlik duygusu içinde kendinden geçiverdi."

"On dakika süren o trajik hareketsizlik yeter canlılıkla dolu olduğunu sizler de kabul edersizin sanırım. Geçmişteki bütün yaşayışınızı on kısa dakikaya sığdırdığınızı düşünün bir. Bu, eylem değil midir?"

"Elbette eylemdir" dedim, "ama gövdesel eylem değil."

"Doğru" dedi Tortsov. "Gövdesel eylem değil belki. Bununla birlikte, biz etiketler üzerinde ince eleyip sık dokumak ya da gereğinden fazla özenti olmak zorunda da değiliz. Her gövdesel eylemde ruhsal, her ruhsal eylemde de gövdesel bir öge vardır."

Daha sonraki, taş kesilme halimden kurtulup da kaynımı canlandırmaya çalıştığım sahneler, o ruhsal canlılığı ile hareketsiz sahneyi oynamaktan ölçüsüz derecede kolay geldi bana.

Yönetmen, "Şimdi son iki dersimizde neler öğrendiğimizi gözden geçirelim" dedi. "Çünkü, gençler o kadar sabırsızdırlar

ki, bir piyesin ya da bir rolün bütün iç gerçeğini bir hamlede kavramaya, o gerçeğe hemen inanmaya can atarlar."

"Bütün bir çırpıda denetim altına almanın olanaksızlığı yüzünden onu parçalara bölmeli, her parçayı ayrı ayrı sindirmeliyiz. Her parçanın temel gerçeğine ulaşıp o gerçeğe inanabilmek için de birimlerle amaçlarımızı seçmede başvurduğumuz aynı yolu tutmalıyız. Daha küçük eyleme inanmadığımız zaman, inanabilecek hale gelinceye dek o eylemi parçalayın, küçük küçük bölümlere ayarını. Bunun küçümsenecek bir başarı olduğunu da sanmayın. Tersine, son derece büyük bir başarıdır. Hem benim derslerimde, hem Rakhmanov'un çalıştırmalarında küçük gövdesel eylemler üzerine dikkatinizi yöneltmekle vaktinizi boşuna harcamış değilsiniz. Belki de, küçük bir eylemin gerçekliğine inanmak suretiyle bir aktörün kendini rolünün içinde hissedebileceğini ve bütün piyesin gerçekliğine inanabileceğini şimdilik kavramamaktasınız."

"Bir piyesin alışılmış, basmakalıp oyununa karışan hiç beklenmedik şeyler konusunda kendi başımdan geçen sayısız örnekler verebilirim. Bir sandalye devrilir, bir aktris mendilini düşürür; sandalye düzeltilmeli, mendil yerden alınmalıdır, aksi halde iş birden değişir. Bunlar gerçek yaşamın olayları olduğundan, küçük ama gene de gerçek eylemleri gerekli kılar. Bir nefeslik taze hava kokuşuk eylemler de beylik oyun türüne bir canlılık katar; aktöre, yitirdiği o yüksek oyun düzeyini anımsatabilir. Bu eylemler aktörde ruhsal hız uyandırabileceği gibi bütün bir sahneyi daha yaratıcı bir yöne de çevirebilir."

"Dahası var, işimizi mutlu rastlantılara bırakamayız. Bir aktör için, olağan durumlarda nasıl davranacağını bilmek önemlidir. Bir eylem bir hamlede hakkından gelinemeyecek kadar bü-

yükse, onu parçalara bölünüz. Eğer bir tek ayrıntı sizi, yaptığınız şeyin gerçekliğine inandırmaya yetmezse, inandırıcı daha büyük bir oyun alanına erişinceye dek başka ayrıntılar ekleyin."

"Bunda da bir ölçü duygusu size yardım edecektir."

"İşte son derslerdeki çalışmalarımızı bu yalın, ama önemli gerçeklere ayırdık."

6

Yönetmen, "Geçen yaz" dedi, "taşrada (tatillerimi) dinlencelerimi geçirmeye alıştığım yerlere, yıllarca sonra, bir kez daha gittim. Kaldığım ev demiryolu istasyonundan biraz ötedeydi. Dar, derin, kayalık bir dereden, arı kovanları ve ağaçlıklar arasından geçerek kestirmeden gidilebilirdi istasyona. Vaktiyle bu yolsuz yoldan o kadar sık gelip geçmiştim ki, sonunda basbayağı yol yapmıştım burayı. Fakat zamanla bu yolu ot bürümüş, çayır kaplamıştı. Geçen yaz gene geçtim oradan. Yolu bulmak ilkin kolay olmadı. İkide bir yönümü yitirdim, derken, fazla işlekliği yüzünden tekerlek izleri ve çukurlarla kaplı anayola çıktım. Anayol ise, çekti beni, istasyonun karşı yönüne götürdü. Bunun üzerine, izimi süre süre geri dönüp kestirme yolu aramak zorunda kaldım. Yolu sınırlayan şeylerin tanıdık anıları, ağaçlar, kütük kalıntıları, tümsekler ve çukurlar bana kılavuzluk ediyorlardı. Sonunda yolu buldum, böylece istasyona gene kestirmeden gidip gelebildim. Sık sık kente inmek zorunda olduğumdan, hemen her gün buradan geçtim, derken, yol da seçildi çıktı, eski halini aldı."

"Son birkaç dersimizde yaptığımız yanan para alıştırmasıyla gövdesel eylemler çizgisini kabataslak ortaya koymaya çalıştık.

Bu çizgi bir bakıma benim taşradaki yoluma benzemektedir. Biz bu çizgiyi gerçek yaşamdan tanırsak da sahne üzerinde yeniden ele alıp işlemek zorundayız."

"Düz, çizginiz, sizi her adımda yanılmaya sürükleyen, makinemsi beylik oyunun köhne şosesindeki izlerle aldatarak yanlış yöne götüren kötü alışkanlıklarla kaplanmış olabilir. Bundan korunmak için, benim yaptığım gibi yapmalı, bir sıra gövdesel eylemler yolu ile yönünüzü doğrultmalısınız. Bu eylemleri, rolünüzün anayolunu kesinlikle belirleyinceye dek işlemelisiniz. Haydi bakalım, şimdi sahneye çıkın, geçen derste yaptığımız ayrıntılı gövdesel eylemleri yineleyin."

"Dikkat edin, yapacağınız hareketlerde sadece gövdesel eylemler, gövdesel gerçekler, gövdesel inanç bulunacak! Başka bir şey değil!"

Alıştırmayı baştan sona oynadık.

Tortsov, "Bir sıra gövdesel hareketleri kesintisiz yapmanın sonucu olarak içinizde yeni yeni duygular uyandığına dikkat ettiniz mi?" diye sordu. "Dikkat ettinizse, ayrı ayrı anlar, gerektiği gibi, sürekli bir gerçeklik akımı yaratarak daha büyük süreler içine birikmiştir."

"Sadece gövdesel eylemlerle, alıştırmanın tümünü baştan sona birkaç kez oynayarak inceleyin bunu."

Buyruğuna uyarak dediklerini yaptık, gerçekten de ayrı ayrı parçaların sürekli bir bütün haline geldiğini hissettik. Bu sıralama her yinelemeden güçlendiği gibi, eylem de, gittikçe artan bir hızla, ileri doğru atılma gücü kazandı."

Alıştırmayı yinelediğimiz sırada ben gene bir yanlışlık yaptığımı farkettim ki, bu yanlışlığı ayrıntısı ile belirtmeliyim. Sahneyi her bırakıp çıkışımda oyunumu sürdürmedim. Bunun sonucu olarak da gövdesel eylemimin mantıklı çizgisi kesintiye uğradı. Oysa ki, uğramaması gerekirdi. Sahne üzerinde olsun, kuliste olsun, bir aktör, rolünün canlandırılışındaki süreklilikte böyle kesintilere fırsat vermelidir. Bu kesintiler boşluklar yaratır. Bu boşluklar da role yabancı duygular ve düşüncelerle dolar.

Yönetmen, "Eğer sahne dışındayken kendi kendinize oynamaya alışık değilseniz" dedi, "hiç değilse düşüncelerinizi, canlandırdığınız kişi sizin durumunuza benzer bir durumda olsaydı, acaba ne yapardı? sorusu üzerinde toplayıp biriktirin. Bu soru sizi rolün içinde tutacaktır."

O, bazı düzeltmeler yaptıktan, biz de alıştırmayı birkaç kez yineledikten sonra, bana sordu: "Bu alıştırmadaki doğru gövdesel eylemin ayrı ayrı anlarını sağlam, sürekli bir akışla sıralamada başarı gösterdiğinizin farkında mısınız?"

"Biz, bu sıralamaya, kendi tiyatro dilimizde, insan gövdesinin yaşayışı deriz. Gördüğünüz gibi, bu yaşayış, aktörün bir iç gerçeklik duygusu ve de yaptığına inançla harekete geçen gövdesel eylemlerden dokunmuştur. Bir roldeki insan gövdesinin bu yaşayışı hiç de küçük bir sorun değildir. Yaratılması gereken imgenin, daha önemli bir yarısı olmamakla birlikte, gene de yarısıdır."

7

Aynı alıştırmayı bir kez daha yaptıktan sonra, Yönetmen dedi ki:

"Rolün gövdesini böylece yarattıktan sonra, şimdi, ikinci ve daha da önemli adımı atmaya, yani rolde insan ruhunu yaratma işine girişebiliriz."

"Bu iş, siz farkında olmadan, daha önce içimizde olup bitmiştir. Kanıtı da, az önce oynadığımız sahnedeki bütün gövdesel eylemleri kuru, biçimsel bir yolda değil de, bir iç inançla yapmış olmanızdır."

"Bu değişiklik nasıl meydana geldi?"

"Doğal bir yolda: Çünkü, gövde ile ruh arasındaki bağ bölünemez. Birinin yaşayışı ötekine yaşama gücü katar. Sadece makinemsi olanlar bir yana, her gövdesel eylemde bir iç duygu kaynağı vardır. Bu yüzdendir ki, her rolümüzde birbiri içine geçmiş bir iç, bir de dış plan vardır. Genel bir amaç onları birbirine yaklaştırır ve aralarındaki bağları güçlendirir."

Yönetmen, para sahnesini bana bir kez daha yineletti. paraları sayarken, Vanya'ya, karımın kambur kardeşine şöyle bir göz atasım tuttu ve ilk kez kendi kendime sordum; ne diye çevremde dönüp duruyor bu çocuk? O anda, kaynımla ilgilerimi aydınlık bir sonuca bağlamadıkça işime devam edemeyeceğimi hissettim."

Bu sorunu, yönetmenin yardımı ile, şöylece çözdüm; karımın sağlığı ve güzelliği, onun ikiz kardeşi olan bu çocuğun sa-

katlığı pahasına elde edilmiştir. Doğumları sırasında, annenin ve kızının kurtulması için bu çocuğun yaşamını tehlikeye atan ivedi bir ameliyat yapılması zorunluluğu başgöstermiştir. Hepsi kurtulmuşsa da, çocukcağız hem zihince, hem de gövdece sakat kalmıştır, budala ve kambur bir insan olup çıkmıştır. Bu üzüntü aileden hiç eksilmemiş, her zaman kendini hissettirmiştir. Bu düşünce yeniliği, bu buluş, bu bahtsız budalaya karşı olan tutumumu baştan sona değiştirdi. İçim sevecenlikle doldu, hatta geçmişte olup bitenlere yandım yakıldım.

Bu da, bahtsız yaratığın, yanan banknotlardan hoşnutluk duyma sahnesini hemen canlandırıverdi. İçimi bir acıma duygusu kapladı; bunun sonucu olarak, onu eğlendirmek için aptalca işlere giriştim. Paketleri masanın üzerinde düzelttim, renkli bantları ateşe atarken birtakım gülünç hareketler yaptım, yüzümü acayip acayip buruşturdum. Vanya bu yakıştırmaları karşılıksız bırakmadı, o da kendince gerekeni yaptı. Onun duygululuğu, aynı biçimde daha başka yakıştırmalar bulma yolunda beni kışkırttı. Böylece, tümüyle yeni bir sahne yaratıldı; canlı, sıcak ve neşeli bir sahneydi bu. Seyirciyi birden kavradı. Bu ise yüreklendirici bir durumdu, bizi daha da ileri itekledi. Derken, öteki odaya gitme anı geldi. Kime gidecektim? Karıma mı? Kimdi karım? Çözülmesi gereken başka bir sorun daha vardı. Karım olduğunu varsaydığım kişi hakkında yeterli bilgim olmadıkça oyunumu sürdüremezdim. Benim onun hakkındaki öyküm son derece duygulu bir öykü idi. Bununla birlikte, koşullar gerçekten benim tasarladığım gibi olsaydı eğer, o zaman bu kadınla bu çocuk bence paha biçilmez yaratıklar olurdu diye düşündüm.

Bir alıştırma için tasarlanan bu yeni yaşamı canlandırmada eski oyun sistemlerimiz işe yaramaz göründü.

Bebeği yıkanırken izlemek benim için ne kadar kolay, ne kadar hoştu! Yanık sigaramın anımsatılması artık gereksizdi. Oturma odasından çıkmadan önce bütün dikkatimle sigaramı söndürdüm.

Şimdi, paranın bulunduğu masaya dönüşüm hem daha açık seçik, hem de gerekli idi. Ben bu işi karım için, çocuğum için ve de bahtsız kambur için yapıyorum.

Paranın yanışı yepyeni bir anlam kazandı. Kendime söylemem gereken tek şey şu idi: Eğer para gerçekten yansaydı ne yapardım? Geleceğimin görünüşü karşısında dehşete kapıldım; halk oyu beni hem hırsızlıkla, hem de karımın kardeşinin katili diye damgalayacaktı! Hiç kimse halkın bu bakışından beni kurtaramazdı. Kardeşini öldürdükten sonra karımın da hakkımda ne düşüneceğini bilemezdim.

Bütün bu varsayımlar arasında hareketsiz kalmam yüzde-yüz gerekliydi. Gerekliydi ama, hareketsizliğim gene de eylem doluydu.

Bundan sonraki sahne, yani ölen çocuğu diriltmeye çalışma sahnesi kendiliğinden tastamam olup bitti. Bu da, benim ona karşı takındığım yeni tutumun yönünden doğaldı.

Bir zamanlar benim için usandırıcı olan bu alıştırma şimdi canlı duygular uyandırdı. Bir rolün ruhça ve gövdece yaşayışını yaratma sistemi bana olağanüstü göründü. Bu sistemde başarının biricik gizinin büyülü eğer'lerle belirli durumlarda gizli olduğunu anladım. Bende içtepiyi uyandıran bunlardı, gövdesel ayrıntıların yaratılması değildi. Gövdesel amaçlar üzerinde bu kadar zaman harcayacak yerde, doğrudan doğruya bunlardan

hareket ederek işe girişmek daha sade olmaz mıydı?

Bunu Yönetmene sordum, hak verdi.

"Elbette" dedi, "bu alıştırmayı bir ay önce ilk kez yaptığınız zaman yinelemenizi isteyişimin nedeni işte budur."

"Evet ama, o zaman düş kurma gücümü uyandırıp harekete geçirmek benim için zordu" dedim.

"Doğru; şimdi ise, düş kurma gücünüz iyiden iyiye uyanmış bulunmaktadır. İmgesel öyküleri yalnız uydurmak, tasarlamak değil, aynı zamanda bu öyküleri yaşamak, bu öykülerin gerçekliğini hissetmek artık kolayınıza geliyor. Bu değişiklik nasıl meydana geldi? Çünkü başlangıçta, düş kurma gücünüzün tohumlarını kısır toprağa ekmiştiniz. Dıştan kıvrılıp bükülmeler, gövdesel kasıntı, yanlış gövdesel yaşama, gerçeğin ve duygunun yetişmesine elverişli olmayan verimsiz bir topraktır. Şimdi ise, doğru bir gövdesel yaşamınız var. Bu yaşamaya olan inancınız kendi doğanızın duygularına kök salmıştır. Bundan böyle düş kurma gücünüzü boşa harcamayacak, gelişigüzel kullanmayacaksınız. Düş kurma gücünüz soyut değildir artık. Şimdi, gönül rahatlığı ile, konumuzun bir başka yönünü içine alan asıl eylemlerle bu eylemlere inancımıza dönebiliriz."

"Bir rolün gövdesel yapısını yaratmada bilinçli yaratma tekniğini kullanırız, bu tekniğin yardımı ile de rolün ruhunun bilinçaltı yaşayışını yaratmayı başarırız."

8

Bugün Yönetmen sistemini anlatmaya devam ederken, düşüncelerini, aktörlükle gezi arasında yaptığı bir benzetme ile belirtti.

"Uzun bir geziye çıktınız mı hiç?" diye başladı. "Çıktıysanız, gördüğünüz ve hissettiğiniz şeylerde birtakım sürekli değişiklikler meydana geldiğini anımsarsınız. Sahnede de durum aynıdır. Gövdesel çizgiler boyunca ilerlerken kendimizi sürekli olarak temsilin yeni ve değişik durumları, yeni ve değişik duyuş-düşünüş havası, çevreleri, dışa ilişkin şeyleri içinde buluruz. Aktör yeni yeni sözcüklerle bağlantı kurar, onların yaşayışını bölüşür."

"Bu yolculuk, süresinde, aktörün gövdesel eylemlerinin çizgisi, onu, piyesin bütün ayrıntılarına çeker götürür. Yolu öylesine iyi çizilmiştir ki, amacından sapması olanaksızdır. Bununla birlikte, aktörü çekip götüren, yolun kendisi değildir. Aktörün ilgisi, onu piyese bağlayan iç durumlarla yaşama koşullarında gizlidir. Aktör, rolündeki o güzel, o imgesel çevreyi, bu çevrenin kendisinde uyandırdığı duyguları sever."

"Aktörler de, gezginler gibi, varacakları yere ulaşmanın değişik yollarını bulurlar; bazıları rollerini gerçekten, gövdesel olarak yaşarlar, bazıları rollerinin dış biçimini ortaya koyarlar, bazıları da vardır, beylik hilelerle donatırlar kendilerini ve ticaret yapar gibi aktörlük yaparlar, kimi de bir rolde yazınsal, kuru bir ders veya konferans verir gibidir. Bunlardan başka, birtakım aktörler daha vardır ki, onlar da rollerini sadece hayranlarının hayranlığını daha çok kazanmaya yarayan, kendilerini göstermeye elverişli bir vesile olarak kullanırlar."

"Yanlış yola gitmekten kendinizi nasıl koruyabilirsiniz? Her kavşakta, iyi eğitilmiş, dikkatli, disiplinli bir işaretçiniz olmalıdır. Bu işaretçi, gördüğünüz işteki inanç duygunuzla işbirliği yapan gerçeklik duygunuzdur ki, sizi yanlış yola sapmaktan korur."

"İkinci sorun da şu: Yolumuzu hangi gereç ile yapmalıyız?"

"İlkin, bu işte gerçek coşkuları kullanmamız daha doğru gibi görünür. Bununla birlikte, duygular, coşkular yeterince sağlam değildir. Gövdesel eylemler'e başvuruşumuzun nedeni işte budur."

"Ama ne olursa olsun, eylemlerden daha önemlisi, onların gerçekliği ve de bizim bu eylemlere inancımızdır. Çünkü; gerçekle inancı bulduğunuz her yerde duygu ile deneyi de bulursunuz. Minicik de olsa, tastamam inandığınız bir eylemi yerine getirerek bunu sınayabilirsiniz; hemen o anda, seziş yolu ile ve doğal olarak bir coşkunun doğduğunu hissedeceksiniz."

"Böyle anlar, ne kadar kısa olursa olsun, çok değerlidir. İster bir peyisen durgun kesimlerinde, ister bir dramın, bir tragedyanın yüksek gerilimli yerlerinde karşımıza çıksın, sahne üzerinde bu anların önemi büyüktür. Buna bir örnek bulmak için uzaklara gitmek zorunda değilsiniz; önceki alıştırmanın ikinci yarısını oynarken neler yaptınız? Şömineye koştunuz, banknot paketlerinden birini çekip aldınız; karınızın budala kardeşini diriltmeye çalıştınız, boğulmakta olan çocuğu kurtarmaya seğirttiniz. İşte, içine doğal ve mantıklı olarak rolünüzün gövdesel yaşayışını kurduğunuz yalın gövdesel eylemlerinizin iskeleti budur."

"Başka bir örnek."

"Lady Macbeth, tragedyasının en son noktasında ne yapmaktaydı? Sadece, elindeki bir kan lekesini basit bir gövdesel eylemle yıkayıp yok etmeye çalışmaktaydı."

Grisha, "Shakespeare gibi büyük bir yazarın, kahramanına ellerini yıkatmak ya da buna benzer doğal bir eylem yaptırmak için bir baş yapıt yaratmış olacağına" inanmak istemediğini belirtmek için söze karıştı.

Yönetmen, ince bir alayla, "Gerçekten ne büyük bir üzüntü" dedi. "Tragedyayı hiç düşünmemektir bu! Bir aktörün coşkusunu, çabasını, acılarını, esinini Shakespeare nasıl hesaba katmamazlık edebilir? O bir yığın olağanüstü hilelerden vazgeçip de kendini küçük gövdesel hareketlerle, ufacık gerçeklerle sınırlamak, sonra da bunların gerçekliğine içtenlikle inanmak ne kadar güç!"

"Gerçek duygulara sahip olduğunuzda böyle bir konsantrasyonun, yani dikkati bir nokta üzerinde toplamanın gerekeceğini zamanla öğreneceksiniz. Ayrıca, gerçek yaşamda da birçok büyük coşku anlarının bazı küçük, doğal, olağan hareketlerle belirlendiğini anlayacaksınız. Şaşırtıyor mu bu sizi? Öyle ise, pek çok sevdiğiniz birinin hastalığı sırasında ve yaklaşan ölümü karşısında yaşadığınız kederli dakikaları size anımsatayım. Ölmek üzere olan adamın yakın arkadaşı ya da karısı o anda ne yapmaktaydı? Odanın içinde sessiz, durgun duruyor, doktorun buyruklarını yerine getiriyor, hastanın ateşini ölçüyor, kompres yapıyordu. Bütün bu küçük eylemler ölüme karşı girişilen bir savaşta son derece büyük bir önem taşır."

"Biz sanatçılar, en küçük gövdesel hareketlerin bile, belli durumlar içinde yer aldığı zaman, coşku üzerindeki etkileri yüzünden büyük önem kazandıkları gerçeğini kabul etmeliyiz. Elindeki kan lekesini silme eylemi, Lady Macbeth'e, tutkulu amaçlarını belirtmede yardım etmiştir. Bütün monoloğu boyunca, Duncan'ın öldürülmesi ile ilgili olarak, belleğinde kan lekesinin ikide bir canlanması rastgele değildir. Küçük, gövdesel bir eylem olağanüstü bir iç anlam kazanır; içteki çetin çatışma böyle dıştan bir eylem yolu ile kendini yüze vurur."

"Bu karşılıklı ilgi bizim aktörlük tekniğimizde neden son derece önemlidir? Duygularımızı işlemede kullandığımız bu yalın sistem üzerinde ben niçin bu kadar önemle duruyorum?"

"Bir aktöre rolünün ruhsal eylemle, trajik derinliklerle dolu olduğunu söylediniz mi, hemen kıvranmaya, acısını abartmaya, 'paralanmaya', ruhunu eşelemeye, duygularını zorlamaya başlar. Öte yandan, ona çözmek üzere yalın, bedensel bir sorun verir, bu sorunu da ilgi çekici, etkili koşullarla bezerseniz, o zaman yaptığı şeyin psikolojik tragedyada ya da dramda mı sonuçlanacağını derin derin düşünmeden, rahatça işe girişip amacına ulaşacaktır."

"Coşkuya bu yoldan yaklaşmakla hem bütün zorlamalardan kurtulursunuz, hem de elde edeceğiniz sonuç doğal, sezgili ve tam olur. Büyük ozanların yapıtlarındaki en yalın eylemler bile önemli koşullarla çevrelenmiştir, duygularımızı avlayacak her türlü yem de işte bu koşullarda gizlidir."

"İnce coşku duyguları ile güçlü trajik anlara gövdesel eylemler gerçeğinden geçerek yaklaşmanın bir başka yalın ve pratik yolu daha vardır. Büyük trajik doruklara erişmek için aktör

yaratıcı gücünü sonuna kadar zorlamalıdır. Bu ise son derece güçtür. Aktör, iradesine bağlı kılacak doğal bir güçten yoksunsa, gereken düzeye nasıl erişilebilir? Bu düzeye ancak yaratıcı bir coşkunlukla erişilebilir, yaratıcı coşkunluk da zorlamakla elde edilecek bir şey değildir. Tutar da yapma araçlara başvurursanız, yanlış yöne sapma tehlikesi karşınıza dikileceği gibi, sahici coşku yerine de uydurma coşkuya kendinizi kaptırmış olursunuz. Kolayı, bilenen, alışılmış ve makinemsi olandır. En az dirençli yoldur bu."

"Bu tehlikeden korunmak için esaslı, gerçek bazı şeyleriniz olmalıdır. Haydi trajik ya da dramatik anlardaki gövdesel eylemlerin önemi şöylece daha da iyi beliririr: Bu eylemler ne kadar yalın olursa haklarından gelinmeleri ve sizi, makinemsi oyun kışkırtmasından koruyarak asıl amacınıza doğru çekip götürmeleri de o kadar kolay olur."

"Bir rolün trajik kesimine, sinir kıvrıntılarına tutulmadan, soluk daralmasına uğramadan, zorlamasız ve hepsinden önce de usul usul yaklaşın. Dış gövdesel eylemlerinizin sırasını bozmadan, aksatmadan, bu eylemlere inanarak, ivmeden ve mantıklı olarak yaklaşın. Bu duygularınıza yaklaşma tekniğini kusursuz hale getirdiğiniz zaman, trajik anlara karşı tutumunuz tümüyle değişecek, bu anların korkusundan, telaşından da kurtulacaksınız."

"Dramla trajediye ya da komedi ile vodvile yaklaşma, ancak, canlandırdığınız kişinin eylemlerini çevreleyen belirli koşullar yönünden ayrılıklar gösterir. Bu koşullarda eylemlerin asıl gücü ve anlamı gizlidir. Bundan ötürü, bir trajedi oynamaya çağrıldığınız zaman coşkularınızı düşünmeyin hiç. Sadece ne yapmak zorunda olduğunuzu düşünün."

Tortsov sözlerini bitirdikten sonra birkaç dakika süren bir sessizlik oldu. Derken, her zaman tartışmaya hazır olan Grisha, gene atıldı:

"Amą ben öyle sanıyorum ki, sanatçılar yeryüzünde gezinip durmazlar. Bence sanatçılar bulutların üstünde uçarlar."

Tortsov, hafif bir gülümseme ile, örneksemenizi (kıyaslamanızı) beğendim" dedi. "Bu konuya biraz sonra dokunacağız."

9

Bugünkü dersimizde psiko-teknik sistemimizin etkililiğine tastamam inandım. Ayrıca, bu sistemin uygulanışını görünce de son derece coşkulandım. Sınıf arkadaşlarımızdan biri, Dasha, Brand'dan bir sahne oynadı, bırakılmış çocuk sahnesini. Bu sahnenin özü şudur; eve bir kız gelir, kapısının önüne bir çocuk bırakılmış olduğunu görür. Önce canı sıkılırsa da bir iki dakika sonra çocuğu benimser. Benimser ama hasta yavrucuk kızın kolları arasında ölür.

Dasha'nın bu çeşit, çocuklu sahnelere karşı yakınlık duymasının nedeni, geçenlerde yasadışı ilişkiden doğma bir çocuğunu kaybetmiş olmasıdır. Bir söylenti olarak duydum ben bunu. Ama bugün onun oynadığı bu sahneyi izledikten sonra söylentinin doğruluğu hakkındaki kuşkularım dağıldı. Oyunu sırasında gözyaşları yanaklarından aşağı durmadan aktı, sevecenliği de bağrına bastığı odun parçasını canlı bir bebek haline getirdi. Kundağın içinde odunun canlılığını hissedebiliyorduk. Çocuğun ölümü anına geldiğimizde, Yönetmen, Dasha'nın pek fazla derinleşen coşkularının sonuçlarından korkarak oyunu durdurdu.

Hepimizin gözleri yaş içindeydi.

Dasha'nın ruhunda olup bitenleri yüzünde açık seçik görüp dururken, yaşamalar, amaçlar, gövdesel eylemler konusunda sorguya çekilmenin artık ne anlamı vardı?

Tortsov, hoşnutlukla, esinin neler yaratabileceğini işte görüyorsunuz" dedi. "Esinin tekniği yoktur; esin tümüyle bizim sanatımızın yasalarına göre hareket eder, bu yasaları da ortaya doğa koymuştur. Bununla birlikte, böyle olağanüstü bir olaya her gün bel bağlayamazsınız. Bazı durumlarda esin harekete geçmeyebilir, o zaman da..."

Dasha, "Yo, hayır, her zaman geçer" dedi.

Sonra da, esininin azalmasından korkuyormuşçasına az önce oynadığı sahneyi yinelemeye başladı. Tortsov, ilkin, körpe sinirlerini korumak amacı ile Dasha'yı durdurmak eğilimindeydi, ama ona gerek kalmadan, hiçbir şey yapacak halde olmadığı için Dasha biraz sonra kendiliğinden durdu.

Tortsov, "Peki, nasıl çıkacaksınız bu işin içinden?" diye sordu. "Bilirsiniz ki, kumpanyası için sizi kiralayan tiyatronun direktörü bu oyunu bir kez değil, birçok kez aynı huzursuzlukla oynamanızda direnecektir. Aksi halde, başarılı bir başlangıçtan sonra piyes sahneden kaldırılacaktır."

Dasha, "Hayır" dedi, "bütün sorun rolümü hissetmemde, hissettim mi, o zaman kusursuz oynayabilirim."

"Anlıyorum, siz kısa yoldan coşkularınıza ulaşmak istiyorsunuz. Güzel bir şey elbet. Başarılı coşku hallerinizi yinelemeyi

sağlayan sürekli bir teknik elde edebilseydik diyecek yoktu doğrusu. Gelgelelim, duygular bir yere bağlanıp kalamazlar. Parmaklarınızın arasından akıp giden sular gibidir duygular. İşte bunun içindir ki, hoşunuza gitsin gitmesin, coşkularınızı işlemede ve yerleştirmede daha sağlam araçlar, yollar bulmak gerekmektedir."

Ama bizim İbsen tutkunu, yaratıcı çalışmada gövdesel araçlar kullandığı düşüncesini hiç mi hiç kabul etmedi. Bütün olası yaklaşma yollarını gözden geçirdi; küçük birimler, iç amaçlar, imgesel buluşlar. Bunlardan hiçbiri ona yeterince çekici görünmedi. Nereye başvurdu ya da kurtulmak için nasıl çırpındı, önemli değil; sonunda gövdesel temeli benimsemek zorunda kaldı, Tortsov da onu yönetmeye yardım etti. Yeni gövdesel eylemler bulmaya çalışmadı. Daha önce seziş yolu ile ve başarı ile kullanmış olduğu kendi eylemlerine çekip götürmeye uğraştı.

Bu kez güzel oynadı, oyununda gerçek de vardı, inanç da. Bununla birlikte, ilk oyunu ile gene de karşılaştırılamazdı.

Sonunda Yönetmen şunları söyledi:

"Oyununuz güzeldi ama, sahne aynı sahne değildi. Amacınızı değiştirdiniz. Ben sizden bu sahneyi gerçekten canlı bir bebekle oynamanızı istedim, siz ise, masa örtüsüne sarılıp sarmalanmış cansız bir odun parçası ile oynadınız. Eylemlerinizin hepsi de buna göreydi. Odun parçasını ustaca elleyip idare ettiniz, ettiniz ama, canlı bir bebek daha titiz ayrıntılı hareketleri gerektirirdi ki, bu kez onları yapmadınız. İlkinde, uydurma bebeği kundaklamadan önce minik kolları ile bacaklarını gerip oynattınız, bu kollarla bacakları gerçekten hissettiniz, sevgi ile öptünüz onları, sevecenli sözler mırıldandınız bebeğe, gözyaşları

içinde gülümsediniz. Çok etkili olmuştu bu. Şimdi ise, bütün bu önemli ayrıntıları bir yana attınız. Bu da doğaldı, çünkü bir odun parçasının ne kolları vardı, ne de bacakları."

"İlkinde, bebeğin başını bir örtü ile sararken yanaklarını sıkmamaya çok dikkat etmiştiniz. Sarılıp sarmalanması bittikten sonra öğüngen ve hoşnut bir bakışla da şöyle bir bakmıştınız ona."

"Haydi, şimdi yanlışlarınızı düzeltmeye çalışın bakalım. Aynı sahneyi bu kez bir odun parçası ile değil, bir bebek'le yineleyin."

Dasha, bir hayli uğraştıktan sonra, bu sahneyi ilk oynayışında bilinçsiz olarak neler hissettiğini sonunda bilinçli olarak hatırlayabildi. Odun parçasının bebek olduğuna inandığı an gözyaşları kendiliğinden boşanıverdi. Dasha, oyununu bitirince, yönetmen, öğretmeye çalıştığı şeyin başarılı bir örneğini verdiği için kendisini övdü. Bununla birlikte, ben gene de düş kırıklığına uğradım ve Dasha'nın ilk oyunundaki kadar bizi etkilemeyi başaramadığında direndim.

Yönetmen, "Zararı yok" dedi, "temel bir kez atıldıktan ve aktör hissetmeye başladıktan sonra, bu hisse imgesel bir dürtü ile uygun bir çıkış noktası da bulunur bulunmaz seyirci o anda etki altına alınmış olur."

"Dasha'nın körpe sinirlerini yaralamak istemem ama, tutalım ki, o bebek Dasha'nın kendi sevimli bebeği idi. Tutku ile bağlanmıştı ona, derken, birkaç aylık olur olmaz bebek ölüverdi. Dünyada hiçbir şey ondaki bu ölüm acısını dindirememektedir. Sonunda, talih ona acımıştır; bir gün, kapısının önünde,

kendi bebeğinden de sevimli, bırakılmış bir bebeği karşısına çıkarmıştır."

Tetik düşmüş, mermi amacına ulaşmıştı. O daha sözünü bitirmeden, Dasha, ilk oyunundaki duygunun iki kat fazlası ile, odun parçasının üstüne eğilmiş, hıçkırmaktaydı.

Dasha'nın kendi yaşamındaki acıklı bir öyküye bilmeden dokunduğunu söylemek için Tortsov'un yanına koştum. Dehşetle irkildi, oyunu durdurmak üzere sahneye doğru yürüdüyse de, kızcağızın oyunu karşısında hiçbir şey söylemeyecek, yapamayacak bir halde büyülendi kaldı.

Oyun bitince Tortsov'un yanına vardım. "Bu kez" dedim, "Dasha, kendi kişisel yaşamının trajedisini oynadı, değil mi? Böyle olunca, başarısını hiçbir tekniğe ya da yaratıcı sanata bağlayamazsınız. Bu başarı düpedüz gelgeç bir rastlantıydı."

Tortsov da görüşümü, "Peki, söyle bakalım, ilk yaptığı sanat mıydı, değil miydi?" sorusu ile karşıladı.

"Sanattı elbet" dedim.

"Niçin?"

"Çünkü, kendi kişisel trajedisini seziş yolu ile anımsadı, böylece de coşkulandı" diye açıkladım.

"Demek ki, güçlük, kendi kendine arayıp bulacağı yerde benim ona yeni bir eğer dürtüsü verişimde gizli öyle mi? Ben," diye sürdürdü sözünü, "bir aktörün kendi anılarını kendisinin canlandırıp harekete getirmesiyle bir başkasının yardımı sonucunda

aynı işi yapması arasında hiçbir ayrılık göremiyorum. Önemli olan, belleğin bu duyguları saklaması ve belli bir itici güçle yüze çıkarmasıdır! O zaman bu duygulara bütün gövdeniz ve ruhunuzla inanmak zorunda kalırsınız."

"Bunu kabul ediyorum" diye başladım, "ama gene de Dasha'nın herhangi bir gövdesel eylemler planı ile değil, sizin ona verdiğiniz bir dürtü ile yani itici güçle harekete geçtiği düşüncesindeyim."

Yönetmen, "Bunu hiçbir zaman yadsıyamam," dedi. "Her şey imgesel dürtüye yani itici güce bağlıdır. Bununla birlikte, bu dürtüye ne zaman başvuracağınızı da kesinlikle bilmelisiniz. Tutun ki, Dasha'ya gittiniz, odun parçasını hiçbir duygu belirtisi göstermeden sarıp sarmalayarak aynı sahneyi ikinci kez oynarken, bırakılmış çocuğun minik kolları ile bacaklarını hareket ettirmeden, öpmeden önce, kendi zihnindeki değişiklik meydana gelmeden, odun parçasının yerini de canlı, sevimli bir bebek almadan önce, Yönetmen daha fazla dürtüde bulunsaydı bundan etkilenir miydin, etkilenmez miydin, diye sordunuz. Eminim ki, paçavraya sarılı bir odun parçasının kendi yavrusu olduğu dürtüsü onu sadece gücendirirdi. Benim yaptığım dürtü ile kendi yaşamının trajedisi arasındaki rastlantı üzerine gözyaşlarının boşanmış olması düşünülebilir. Düşünülebilir ama, ölen biri için dökülen gözyaşları, bu özel sahnede, ölenin ardından beliren acının yerini, bulanın sevinci kapladığı zaman dökülmesi gereken gözyaşları değildir."

"Dahası var, kuşkum yok ki, Dasha odun parçasından tiksinir, ondan kurtulmaya çalışırdı. Gözyaşları, uydurma bebekle ilgisi olmadan, gene de kolayca akabilirdi ve bu yaşlar kendi ölmüş çocuğunun anılarından doğmuş olabilirdi, ki hem bizim

için gereksizdi bu, hem de o zaten ilk oynayışında aynı yaşları dökmüş değildi. Çocuğu ancak zihninde canlandırdıktan sonra ilk oynayışındaki gibi ağlayabilmiştir."

"Tam zamanını kestirip onun son derece acılı anıları ile çatışan dürtüyü yapabildim. Sonuç çok etkili oldu."

"Dasha, oynarken, tam bir sanrı halinde değil miydi?"

Yönetmen, kesinlikle "Hiçbir zaman," dedi. "Dasha bir odun parçasının gerçekten canlı bir bebek haline geldiğine inanmış değildi, fakat piyesteki olayın olasılığı içinde, eğer gerçek yaşamda başına gelseydi bu, acılarını dindirip kurtulabileceğine inanmıştı. Kendi analık eylemlerine, sevgisine ve kendisini çevreleyen bütün durumlara inanmıştı."

"Kısaca, yalnız bir rolü yaratırken değil, aynı zamanda daha önce yaratılmış bir rolü yeniden yaşamaya kalktığınızda da coşkulara yaklaşmanın bu sistemi ne kadar önemlidir, görüyorsunuz. Bu sistem size, daha önce yaşanmış duyguları anımsamak için gereken araçları verir. Bu sistem olmasaydı, bir aktörün oyunundaki esinli anlar önümüzde bir kez parlar, sonra da tümüyle yok olup giderdi."

10

Bugünkü dersimiz başka başka öğrencilerin gerçeklik duygusunu sınamakla başladı. Sınamaya ilkin Grisha çağrıldı. Ne istersen oyna dendi kendisine. O da her zamanki gibi, oyun arkadaşı olarak Sonya'yı seçti, kalkıp oynadılar. Oyun bitince Yönetmen dedi ki: "Şu şimdi yaptıklarınız, bir oyunun ancak dış yetkinliği yani kusursuzluğu ile ilgilenen son derece zeki tek-

nikçilere yaraşır biçimde, kendi görüş açınızdan doğru idi, beğenilmeye değerdi."

"Gelgelelim, benim duygularım sizinkine uymuyor. Çünkü ben sanatta, bir role insan yaşamını yerleştirebilen doğal bir şey, organik olarak yaratıcı bir şey arıyorum."

"Sizin uydurma gerçeğiniz düşlerle tutkuları göstermenize yardım ediyor. Benim anladığım gerçek ise, düşlerin yaratılmasına ve de sahici tutkuların harekete geçmesine yardım eder. Sizin sanatınızla benim sanatım arasındaki ayrılık, olmak'la görünmek sözcükleri arasındaki ayrılığın aynıdır. Ben sahici gerçeğe sahip olmalıyım. Siz gerçeğin görünüşü ile yetiniyorsunuz. Ben gerçek inanca sahip olmalıyım. Siz, seyircinizin sizde gerçek bulunduğu inancı ile yetinmek istiyorsunuz. Seyirciniz sizi izlerken alışılagelmiş bütün basmakalıp anlatım biçimlerinin kusursuzlukla hakkından geleceğinize emindir. Seyirci, işinin ustası bir akrobatın becerisine güvendiği gibi güvenir sizin becerinize de. Sizce seyirci sadece seyircidir. Oysaki bence, seyirci, benim yaratıcı çalışmamın istemeyerek bir tanığı ve de paydaşı olur; seyirci, sahne üzerinde gördüğü yaşamın ta içine çekilip alınmıştır, bu yaşama inanır da."

Grisha, herhangi bir karşı düşünce ileri sürmekten vazgeçti de, sanatta gerçek konusunda değişik bir açıdan bakışa örnek olarak Ozan Pushkin'in dizelerini coşkuyla andı:

"Bir tutam gösterişsiz gerçek daha değerlidir bizce."

"Ayağımızı yerden kesen uydurmalardan."

Tortsov, "İnanabileceğimiz uydurmalardan söz ettiği için,

Pushkin'in dediklerini olduğu kadar sizin demek istediklerinizi de benimsiyorum" dedi. "Bizi yücelten, bu uydurmalara olan inancımızdır. Bu, sahne üzerindeki her şeyin, aktörün düşsel yaşayışında gerçek olması gerektiği görüşünün tastamam bir doğrulamasıdır. İşte ben sizin oyununuzda bunu hissetmedim."

Böyle diyerek, yanan para alıştırmasında tıpkı bana yaptığı gibi, sahneyi ayrıntıları ile yeniden ele aldı, düzeltmeye başladı. Derken, uzun ve son derece öğretici bir tartışmaya yol açan bir şey oldu. Grisha birden oyunu bıraktı. Yüzü öfkeden morarmıştı, elleri, dudakları tirtir titriyordu. Coşkularıyla bir süre çekiştikten sonra, açtı ağzını:

"Aylardır sandalyeleri şuradan alıp buraya koymakla, kapıları açıp kapamakla, ateş yakmakla uğraşıyoruz. Buna sanat denmez; tiyatro bir sirk değildir. Gövdesel eylemler sirke yaraşır. Sirkte bir trapezi yakalayabilmek, ya da bir ata atlamak çok önemlidir. Yaşamınız gövdesel eylemlerde göstereceğiniz beceriye bağlıdır. Ama, dünyanın büyük yazarları, üstün değerdeki yapıtlarını, kahramanları gövdesel eylemler alıştırması içinde çırpınıp dursun diye yaratmışlardır diyemezsiniz. Sanat özgürdür! Sanat alabildiğine genişlik ister, sizin küçük gövdesel gerçeklerinizi değil. Toprakta domuzlanlar gibi kımıldayacak yerde, büyük savaşlar için özgür olmalıyız."

Grisha bitirince Yönetmen başladı:

"Karşı koymanız şaşırtıyor beni. Şimdiye dek ben sizi hep dışa dönük tekniğinizden ötürü seçkinlik kazanan bir aktör olarak görürdüm. Meğer sizin kızışık istekleriniz tümüyle bulutlar ülkesindeymiş. Birtakım dişa ilişkin basmakalıplar ve yalanlar —işte sizi kıskıvrak bağlayan şeyler. Yükselen, yükseklere ka-

nat açan; imgelemdir, duygudur, düşüncedir. Gelgelelim, sizin duygularınız da, imgeleminiz de hemen şuracıkta, salonda zincire vurulmuş görünüyor."

"Siz bir esin bulutuna tutunup da gökyüzüne doğru ağmadıkça, yapmakta olduğunuz işin temelini, buradakilerin herhangi birinden daha çok kavramak gereğini duymayacaksınız. Bununla birlikte, siz bu işten korkuyor gibisiniz ve de alıştırmalara bir sanatçıyı küçültücü şeyler gözü ile bakıyorsunuz."

"Bir balerin, akşamki temsilde o zarif uçuşlarını başarabilmek için gerekli günlük alıştırmalarını aksatmadan, soluk soluğa, kan ter içinde yineler. Bir opera şarkıcısı, akşam söyleyeceği şarkıya eğer ruhunu katacaksa, sabahlarını ses alıştırmaları, nazalite, nota, diyaframını geliştirme, kafa tonlarında yeni tınılar arama çalışmalarıyla doldurmak zorundadır. Hiçbir sanatçı, gövde aygıtını düzeninde tutmak için gerekli teknik alıştırmaları yapmamazlık edemez."

"Böyle iken, nasıl olur da siz kendinizi ayrı tutarsınız? Biz gövdesel ve ruhsal doğalarımız arasında en kısasından doğru yolu bulmaya çalışırken, siz ne diye gövdesel yönden büsbütün kurtulmak için çırpınırsınız? Ama doğa, coşkun, yüce duygularla deneyler gibi pek çok arzuladığınız şeyleri size vermekten kaçınmıştır. Bunların yerine, becerilerinizi gösterişli kılasınız diye, sizi gövdesel teknikle donatmış."

"İkide bir yüce şeylerden söz edenler, çoğunlukla, bu yüce şeyleri yüksek düzeylere eriştirme gücünden yoksun kişilerdir. Böyleleri, sanat üzerine, yaratma üzerine uydurma coşkularla, bulanık, çetrefil bir dille konuşur dururlar. Öte yandan, gerçek sanatçılar, yalın ve duru deyimlerle anlatırlar demek istedikleri-

ni. Hem bunu, hem de belli rollerde iyi bir aktör, aynı zamanda sanata yararlı bir yardımcı olabileceğinizi düşünün."

Grisha'dan sonra Sonya sınandı. Bütün yalın alıştırmaları tam bir kusursuzlukla yaptığını görünce şaşırdım. Yönetmen, başarısından ötürü onu övdü, bir kitap açacağı vererek bunu kendine saplamasını söyledi. Sonya, havadaki tragedya kokusunu duyar duymaz topukları üstünde yükseldi, gerilimin doruk noktasında öylesine korkunç bir çığlık saldı ki, kahkahaları koyverdik.

Yönetmen ona şunları söyledi:

"Komedide pek hoş bir oyun örneği gösterdiniz, ben de size inandım. Ama çetin, dramatik kesimlerde yanlış notaya bastınız. Böylece, gerçeklik duygusunun tek yönlü olduğu ortaya çıkıyor. Grisha ile ikiniz tiyatroda asıl yeriniz hangisiyse onu bulmalısınız. Bizim sanatımızda, her aktörün kendine özgü yeri bulması son derece önemlidir."

11

Bugün sınanma sırası Vanya'nındı. Yanan para alıştırmasını o, ben, Maria, üçümüz oynadık. İlkinde, şimdi oynadığının yarısı kadar güzel oynamamıştı. Beni, hem orantı duygusu ile şaşırttı, hem de üstün yeteneğine bir daha inandırdı.

Yönetmen, önce övdü, sonra şunları söyledi:

"Niçin" dedi, "ölüm sahnesinde gerçeği gereksiz yere zorluyorsunuz? Sinirleriniz geriliyor, tiksinti duyuyorsunuz, iniltiler çıkarıyorsunuz, yüzünüzü korkunç biçimlere sokuyorsunuz, gi-

derek felçli bir hale geliyorsunuz. Anlaşılan, bu noktada, doğalcılığın hatırı için doğalcı olmaya kalkıyorsunuz. İnsan gövdesinin cansız kalışında, daha çok, göze görünen, dış anılarla ilgilendiniz."

"Evet, Hauptmann'ın Hannele piyesinde doğalcılığın kendine özgü bir yeri vardır. Orada doğalcılığa, piyesin iç temel yapısını, özünü daha belirgin hale getirmek amacı ile yer verilmiştir. Bu anlamda, yani belli sonuca götüren bir araç olarak doğalcılığı benimseyebiliriz. Bunun dışında, sahneden sökülüp atılması daha uygun olan şeyleri gerçek yaşamdan zorla devşirerek sahneye getirmenin hiç gereği yoktur."

"Bundan, her tip gerçeğin sahneye aktarılabileceği sonucunu çıkarabiliriz. Biz, yaratıcı imgelem tarafından şiire denk hale getirilen gerçeği kullanırız."

Grisha, biraz sertçe, "Peki, bunu tastamam nasıl tanımlayabiliriz?" diye sordu.

Yönetmen de, "Bunun tanımı bana düşmez" dedi. "Bu işi bilginlere bırakıyorum. Benim bütün yapabileceğim, onun ne olduğunu hissetmenize yardım etmektir. Bunun için de çok sabırlı olmak gerekmektedir. Bu yüzden, kursumuzun tümünü bu konuya ayırıyorum. Ya da, daha tam bir deyişle, bizim oyun sistemimizi baştan sona inceledikten, insanoğluna özgü yalın günlük gerçekleri sanatlı gerçekler haline getirmek için gereken alıştırma, aydınlatma, biçim değiştirme deneylerini kendiniz yaptıktan sonra, o da kendiliğinden belirecektir. Bunların hepsi bir anda olmaz. Birinci derecede gerekli olanı yutacak, gereksiz olanı atacaksınız. Tiyatroya uyan güzel bir biçim, güzel bir anlatım bulacaksınız. Sezginizin, yeteneğinizin yardımı ile bunu yaparken yalın, anlaşılabilir bir sonuç elde edeceksiniz."

Sonya'dan sonra sınanacak olan öğrenci, Maria idi. Maria, Dasha'nın oynadığı bebek sahnesini yineledi. Hem güzel, hem de çok değişik bir oyun çıkardı.

Çocuğu buluş anındaki sevincinde olağanüstü bir içtenlik gösterdi. Gerçekten canlı bir bebekle oynuyormuş gibiydi. Kollarındaki şeyin bir odun parçası olduğunu tümüyle unutarak onunla birlikte dans etti, kundakladı bebeği, kundağından çıkardı, öptü, okşadı. Derken, bebek birden hareketsiz kaldı. Maria, ilkin, bu hareketsizliğin nedenini anlamaya çalışarak durağan bakışlarla gözlerini uzun bir süre bebeğe dikti. Yüzündeki anlatım değişti. Şaşkınlığın yerini giderek göz yılgınlığı kaplarken konsantrasyonu, yani dikkatinin bir nokta üzerinde toplanması daha da arttı, adım adım bebekten uzaklaştı. Belli bir uzaklığa varınca taş kesildi, trajik bir heykel halini aldı. İşte bütün yaptığı bu. Ama bunun içinde ne kadar çok inanç, gençlik, kadınlık, yalansız dram vardı! Ölümle yüzyüze gelişi ne ince içlilikteydi!

Yönetmen, coşkuyla, "Her kesimi sanatlı olmak yönünden doğru idi" diye belirtti görüşünü. "Yaptıklarının hepsine inanabilirdiniz, çünkü yaptıkları, gerçek yaşamdan titizlikle seçilip alınan ögeler üstüne kurulmuştu. Hiçbir şeyi toptan ele almadı. Gerekli olan neyse, sadece onu aldı. Ne daha fazla, ne daha az. Maria neyin güzel olduğunu görmeyi biliyor, ayrıca bir orantı duygusu da var. Bunların ikisi de önemli niteliklerdir."

Deneysiz, genç bir aktris nasıl oluyor da böylesine kusursuz bir oyun çıkarabiliyor, diye sorduğumuzda, Yönetmen şu karşılığı verdi:

"Bu, çoğunlukla, doğuştan gelen bir yeteneğin sonucu ise de, aynı zamanda ve özellikle olağanüstü güçte bir gerçeklik duygusunun verimidir."

Dersin sonunda şu özeti yaptı:

"Şimdilik, sahne üzerindeki gerçeklik, yanlışlık ve inanç duygusu hakkında söyleyebileceklerimin hepsini söylemiş bulunuyorum. Şimdi de sıra, doğanın bu önemli armağanını nasıl düzenleyip geliştireceğimiz, sorununa geliyor."

"İster evde, ister sahne üzerinde, provada ya da seyirci karşısında olsun, çalışmamızın her adımında ve evresinde bize yoldaşlık eden birçok elverişli durumlar vardır. Bu duygu, aktörün yaptığı, seyircinin gördüğü her şeyi etkisi ve denetimi altına almalıdır. Dışa, ya da içe dönük olsun, her küçük alıştırma, bu duygunun denetimine ve onayına bağlı kalınarak yapılmalıdır."

"Bizim biricik kaygımız, yaptığımız her şeyi bu duyguyu geliştirip güçlendirme amacına yöneltmek olmalıdır. Zor iştir bu, çünkü sahne üzerindeyken yalan söylemek, gerçeği söyleyip oynamaktan çok daha kolaydır. Bunun için, gerçeklik duygusunun düzenli olarak doğup gelişmesine, pekiştirilmesine yardım edecek üstün bir dikkatle konsantrasyona, yani dikkatin bir noktada toplanmasına gereksinim duyacaksınız."

"Yanlışlıktan, gücünüzü aşan her şeyden, hele hele doğaya, mantığa, sağduyuya karşı koyan ne varsa hepsinden sakının! Bunlar çirkinliği, zorlamayı, aşırılığı ve yalanları doğurur. Bunlar ne kadar güçlenirse, gerçeklik duygunuzu da o kadar sarsar. Bu yüzden, yalancılıktan, yanlış yapma alışkanlığından sakının. Gerçeğin nazik akışını hiçbir şeyin engellemesine fırsat vermeyin. Bütün aşırılıkları, makinemsi oyun eğilimlerini aman vermeksizin kendinizden söküp atın; sancısız yapın bu işi."

"Bu gereksizliklerin sürekli olarak yok edilmesi uğrunda gösterilecek çabadan özel bir eylem doğacaktır ki, bunun ne olduğunu söylediğim zaman çığlığı basacaksınız; yaptıklarınızın yüzde doksanını kesip atmak!"

Bölüm 9

COŞKU BELLEĞİ

1

Bugünkü çalışmamız deli alıştırmasını yinelemekle başladı. Hoşnuttuk, çünkü çoktandır bu çeşitten alıştırmalar yapmamıştık.

Sahneyi artan bir canlılıkla oynadık. Bu da doğaldı, nedeni de, hepimiz ne yapılacağını, nasıl yapılacağını öğrenmiştik. Kendimizden öylesine emindik ki, biraz da kurumlanıyorduk hatta. Vanya bizi korkutunca, önceki gibi kendimizi ters yöne attık. Yalnız, bu kez bir başkalık vardı, ansızın belirecek tehlikeye karşı hazırlıklı idik. Bu yüzden, genel telaşımız daha belirgin olarak dile getirilmişti, etkisi de daha güçlüydü.

Yapmaya alışık olduğum şeyi aynı ile yeniledim. Kendimi masanın altında buldum. Ancak bu kez, bir kül tablası yerine elimde büyük bir kitap vardı. Ötekiler de aynı şeyi yaptılar. Sözgelişi, Sonya, bu sahneyi ilk oynadığımızda Dasha'ya çarpmış, rastlantıyla bir baş yastığını yere düşürmüştü. Bu kez Dasha'ya çarpmadıysa da, kaldırmaya yükümlenmek için, baş yastığını yine yere düşürdü.

Tortsov'un da, Rakhmanov'un da, bu alıştırmayı önceleri tastamam, içten, canlı ve doğru oynadığımızı, bugünkü oyunumuzun ise, gelişigüzel ve yapmacık olduğunu söyledikleri zamanki şaşkınlığımızı gözünüzün önüne getirin bir. Böyle umulmadık bir eleştirme karşısında donakaldık. Bununla birlikte, yaptığımız şeyi gerçekten duyduğumuzu söylemekte direndik.

Yönetmen, "Elbette bir şeyler duyuyordunuz," dedi. "Duymasaydınız, ölmüş olmanız gerekirdi. Önemli olan, ne duyduğunuzdur. Şimdi, bu dolaşık yumağı çözmeye, alıştırmayı ilk oynayışınızı az önceki oynayışınızla karşılaştırmaya çalışalım."

"Bir piyesi sahneye koyma işini, hareketleri, dış eylemleri, eylemlerin sırasını, gruplaşmada bütün ayrıntıları şaşılacak bir doğrulukla öğrendiğinize şüphe yok. İnsan, dekorun da fotoğrafını almış olacağınızı kolaylıkla düşünebilir. Böylece, bir piyesin dışa ilişkin, göze görünür yönünde olağanüstü sağlamlıkta belleğe sahip olduğunuzu kanıtlamış bulunuyorsunuz."

"Gelgelelim, kenarında durup toplandığınız yol bu derece önemli miydi?" Bir seyirci olarak, bence içinizde olup bitenler çok daha önemliydi. Kendi yaşamınızdan doğan ve rolümüze aktarılan duygular ancak piyese can verir. Siz bu duyguları vermediniz. İçten hız almadıkça bütün dışa dönük oyunlar biçimseldir, soğuktur, anlamsızdır. İşte, sizin iki oyununuz arasındaki ayrılık bu noktada gizlidir. Başlangıçta, ben, deli hakkında size gerekeni söylediğim zaman, hepiniz ayrıntısız, hepiniz, kendi kişisel kurtuluşunuzun çabası ile konsantre oldunuz, ancak ondan sonra oynamaya başladınız. Bu da doğru ve mantıklı bir sonuçtu, çünkü, önce içe dönük yaşama başladı, ondan sonra da bu yaşama dışa ilişkin bir biçim aldı. Bugünse, tersine, siz kendi oyununuzdan öylesine hoşnuttunuz ki, alıştırmanın bütün dış

yönlerini yinelemekten, kopya etmekten başka bir şey düşünmediniz. İlkinde bir ölüm sessizliği vardı, bugünse, tam bir cümbüş ve coşku havası. Hepiniz şunu bunu hazırlama telaşı içindeydiniz: Sonya baş yastığı ile, Vanya abajurla, Kostya da kül tablası yerine bir kitapla uğraşmaktaydı."

Ben, "Aksesuarcı kül tablasını unutmuş" dedim.

Yönetmen, belli bir ince alayla, "Alıştırmayı ilk oynadığınızda kül tablasını kendiniz önceden hazırlamış mıydınız? Vanya çığlık atacaktı da sizi korkutacaktı, anımsıyor musunuz?" diye sordu. "Doğrusu çok garip! Bugün o kitaba gereksinim duyacağınızı nasıl oldu da önceden sezdiniz? Kitap elinize rastlantıyla geçmeliydi. Yazık, bu rastlantıyla niteliği bugün yinelenemeyecek. Başka bir ayrıntı daha; ilk oyunda arkasında delinin bulunduğu sanılan kapıdan gözünüzü hiç ayırmamıştınız. Bugünse, sürekli olarak bizimle uğraşıp durdunuz. Oyununuzun üzerimizde bırakmakta olduğu izlenimi görmeye can attınız. Deliden kaçıp saklanacak yerde bize gösteriş yapıyordunuz. İlkinde, içinizden gelen duyguların itişi ile, sezişinizle, insanlık deneyinizle oynamaya zorlandınız. Şimdi ise, aynı hareketleri hemen hemen makinemsi bir biçimde yinelediniz. Yeni, canlı bir sahne yaratacak yerde, başarılı bir provayı yinelediniz. Gerçekten belleğinizden çekip çıkaracak yerde, zihninizin tiyatro arşivinden aldınız. İlkinde içinizde olup bitenler, doğal olarak, eylemle sonuçlanmıştı. Bugünse, o eylem, etki elde etmek amacı ile zorlandı, abartıldı."

"V. V. Samoilov'a gidip de aktör olayım mı, olmayayım mı, diye soran gencin başına gelen sizin başınıza geldi."

"Samoilov gence, 'çık dışarı!' dedi. Sonra gel, bu söylediklerini yinele."

"Genç gene gelip ilk söylediğini yinelediyse de, aynı sonuca varmaktan öteye geçemedi."

"Bununla birlikte, durumunuzu bu gencin durumuna benzetişim de, bugünkü başarısızlığınız da sizi sarsmamalı. İşin içyüzü bu, ama ben size bunun nedenini açıklayacağım. Beklenmeyen, yaratıcı çalışma çoğunlukla son derece etkili bir kaldıraçtır. Alıştırmayı ilk oynadığınızda bu nitelik apaçık kendini göstermişti. Kapının arkasında bir delinin bulunabileceği düşüncesinin enjeksiyonu üzerine sahiden heyecanlanmıştınız. Şimdiki oyununuzda ise, beklenmeyen, gücünü yitirmişti. Gösterdiğiniz dış çabaya karşın, alıştırma size çekici gelmedi, bütün sahneyi yeniden zihninizde canlandırıp kendinizi coşkularınızın kılavuzluğuna bırakmak çekici gelmedi değil mi? Önceden hazırlanmış dışa dönük bir biçim aktör için korkunç bir tuzaktır. Sizin gibi acemilerin bunu hissedip aynı zamanda dış eylem için sağlam bir belleği olduğunu tanıtlamasında şaşılacak bir şey yok. Coşku belleğine gelince; bugünkü oyunda hiçbir belirti görünmedi."

Coşku belleği sözlerinin ne demeye geldiği kendisine sorulunca, şunları söyledi:

"Bunu size tam olarak, belleğin bu çeşidini ilk kez tanımlamaya çalışan Ribot'un yaptığı gibi, bir öykü ile açıklayabilirim:"

"İki gezgin, denizin kabarması üzerine, ıssız bir kayalığa sığınırlar. Kurtulduktan sonra izlenimlerini anlatırlar. Biri, yaptığı her şeyi en ince ayrıntısına varıncaya kadar anımsar; nasıl, niçin, nereye gitmiş; nereye tırmanmış, nereden inmiş; nereye atlamış, nereden atlamış, hepsini bir bir söyler. Ötekinin belle-

ğinde ise hiçbir anı kalmamıştır. Sadece, duyduğu coşkuları hatırlar. Hoşnutluk, kuruntu, korku, umut, kuşku, en sonunda panik birbiri arkasına çıkagelir."

"Alıştırmayı ilk kez oynadığınızda sizin başınıza gelen tastamam ikincisidir. Deliden sözettiğim zaman korkudan nasıl donup kaldığınızı, nasıl paniğe yakalandığınızı iyice anımsıyorum."

"Ne yapacağınızı tasarlamaya çalışırken, yerinize mıhlanışınız gözümün önünde. Bütün dikkatiniz kapının arkasındaki uydurma amaca perçinlenmişti, bu amacı benimseyince de gerçek coşkuya, gerçek eyleme kendinizi kaptırmıştınız."

"Eğer, bugün, Ribot'un öyküsündeki ikinci adamın yaptığını yapabilseydiniz, ilk kez yaşadığınız bütün duyguları yeniden canlandırıp zorlamadan, istemeyerek oynayabilseydiniz, o zaman ben delinizin olağanüstü coşku belleğiniz olduğunu söylerdim."

"Ne yazık ki, belleğin böylesine pek az rastlanır. Bu yüzden, ben de isteklerimde çok daha alçakgönüllü olmak zorundayım. Alıştırmaya, yeniden başlayıp onun dış tasarısının sizi sürüklemesine boyun eğebileceğinizi kabul ediyorum. Ama ondan sonra önceki duygularınızı anımsamalı, sahnenin geri kalanı boyunca, yol gösterici bir güç olarak, kendinizi bu duygulara bırakmalısınız. Bunu yapabilirseniz, coşku belleğinizin olağanüstü değil ama iyi olduğunu söyleyeceğim. İsteklerimde daha da indirim yapmak zorundaysam, o zaman şöyle demem gerekecek; önceki duygularınızı anımsamazsanız, hatta piyesin entrikasındaki belli durumlara yeni bir gözle bakmaya içtepiniz sizi zorlamasa bile, gene de alıştırmanın gövdesel tasarısını oyna-

yın. Oynayın ama uyuyan duygularınızı uyandırıp harekete geçirmek üzere yeni imgesel ögeler ortaya koymak amacı ile psiko-tekniğinizi kullandığınızı da göreyim."

"Bunda başarı gösterirseniz, sizde coşku belleğinizin varlığını belirten ipuçları bulunduğunu kabul edeceğim. Bugün, şimdiye dek, seçilebilecek bu yollardan hiçbirini seçip göstermediniz bana."

Ben, "Bu, bizde hiç coşku belleği olmadığı anlamına mı gelir?" diye sordum.

Yerinden kalkıp sınıftan çıkmaya hazırlanırken, Tortsov, dinginlikle, "Hayır. Varacağınız sonuç bu olmamalı. Gelecek dersimizde bazı sınamalar yapacağız." dedi.

2

Bugün coşku belleği denetlenecek olanların ilki bendim.

Yönetmen, "Anımsıyor musunuz" dedi, "bir gezi sırasında şehrinize de uğrayan Moskvin'in, üzerinizde derin bir izlenim bırakmış olduğunu söylediniz bana. O ünlü aktörün oyununu, o zaman hissettiğiniz büyük coşkuyu, şimdi, altı yıl sonra yeniden duyabilecek biçimde anımsayabilir misiniz?"

"Duygularım o zamanki kadar yoğun olmayabilir belki" diye karşılık verdim, "ama şimdi bile o duyguların etkisi altında olduğumu söyleyebilirim."

"O duygular yanaklarınızı al al yapıp yüreğinizi çarptıracak kadar güçlü mü?"

"Kendimi tümüyle kaptırırsam, belki."

"Yakın arkadaşınızın bana anlattığınız o pek acıklı ölümünü anımsayınca, ruhsal ya da gövdesel olarak, ne duyuyorsunuz?"

"Ben bu anıdan kurtulmaya çalışıyorum, beni çok sarsıyor çünkü."

"Moskvin'in oyunu ya da arkadaşınızın ölümü karşısında bir zamanlar duyduğunuz coşkuları size yeniden yaşatan bu tip belleğe biz coşku belleği diyoruz. Göz belleğiniz unutulmuş bir yer, bir şey ya da kişiden nasıl bir imge yaratabilirse, coşku belleğiniz de vaktiyle yaşadığınız duyguları anımsayabilir. Bu duygular anımsanamaz gibi görünürse de ansızın ileri sürülen kışkırtıcı bir neden, bir düşünce, bildik bir nesne bütün canlılıkları ile hepsini belleğinizde diriltebilir. Kimi zaman bu coşkular eskisi kadar güçlü, kimi zaman daha zayıf, kimi zaman da aynı güçte olmakla birlikte değişik bir kılıkta dirilebilir."

"Hala yanaklarınız al al olabildiğine göre, sararıp solabildiğine, hala pek acıklı bir olayı anımsarken korkabildiğinize göre, sizde coşku belleği bulunduğu sonucuna varabiliriz. Gelgelelim, bu bellek sahneye çıkıp da dramatik bir durumla savaşa tutuştuğunuz zaman, bu savaşı hiç yardım görmeden, başarı ile sürdürebilecek biçimde yeterince eğitilmemiştir."

Bundan sonra, Tortsov, beş duyumuzla ilgili, deneylere dayanan duygu belleği ile coşku belleği arasındaki ayrılığı belirtti. Bu belleklerin birbirine koşut olduğuna şöylece bir dokunmakla yetindiğini söyledi. Bu, her ne kadar, belleklerin birbirleriyle olan ilişkilerinin bilimsel bir tanımı sayılmasaymış bile, gene de yerinde bir görüşmüş.

Bir aktör duygu belleklerini ne ölçüde kullanır ve de bu beş duyudan her birinin ötekine göre değer yönünden ayrılığı nedir, sorusu üzerine dedi ki:

"Buna karşılık vermek için hepsini sıra ile, bir bir ele alalım."

"Beş duyumuz içinde izlenimleri en iyi kavrayan görme duyumuzdur. İşitim de son derece duyguludur. Gözlerimiz ve kulaklarımızla izlenimleri çabucak alışımızın nedeni işte budur."

"Bazı ressamların, bir zamanlar gördükleri, ama artık ölmüş bulunan kimselerin portrelerini çizebilecek kadar bir iç imge yaratma gücüne sahip oldukları herkesçe bilinen bir olaydır."

"Bazı müzikçilerin de sesleri içlerinde duyup sürdürmeye elveren benzer güçleri vardır. Yeni dinledikleri bir senfoniyi baştan sona belleklerinde yineleyebilirler. Aktörlerin de aynı türden görüm ve duyum güçleri vardır. Bu güçlerini zorlayarak her çeşit görüm ve duyum imgelerini — bir kimsenin yüzünü, deyişini, gövdesini, yürüyüşünü, özelliklerini, hareketlerini, sesini, sesinin uyumunu, giyim kuşamını, ırk yönünden ayırıcı niteliklerini sonradan anımsarlar."

"Dahası var, bazı kimseler, özellikle sanatçılar, gerçek yaşamda görüp işittikleri şeyleri yalnızca anımsamak ve yeniden yaratmakla kalmazlar, aynı zamanda görmedikleri, işitmedikleri şeyleri de kendi imgelemlerinde canlandırabilirler. Görüm belleğinden hız alan aktörler, kendilerinden istenen şeyi görmekten hoşlanırlar. Coşkuları ancak o zaman kolaylıkla harekete geçer. Bazıları da, oynayacakları kişinin sesini, sesinin uyumunu duymayı yeğ tutarlar. Böylelerine göre, duygu uyandıracak olan ilk içtepi, onların işitim belleklerinden doğar."

İçimizden biri, "Ya öteki duygular?" diye sordu. "Onlar da gerekli mi bize?"

Tortsov, "Elbette gerekli" dedi, "Chekov'un, İvanov piyesinin üç oburlu başlangıç sahnesini ya da Goldoni'nin Otelci Kadınının özenle pişirdiği o cana can katan kartondan yahni karşısında kendinizden geçercesine haz duymak zorunda olduğunuz sahneyi düşünün. Bu sahneyi öyle oynamalısınız ki, sizin de, bizim de ağzımız sulanmalı. Bunu başarmak için de, tadına doyulmaz bir yiyeceğin son derece canlı bir anısına sahip olmanız gerekir. Yoksa, bu sahneyi abartır, ağız tadı deneyini de yaşayamaz, yaşatamazsınız."

"Dokunum duygusunu nerde kullanırız?" diye sordum.

"Kör olduktan sonra, çocuklarını tanımak için dokunum duygusunu kullanan Oedipus'un bir sahnesinde."

"Bununla birlikte, tam bir kusursuzlukla geliştirilmiş bir teknik bile doğanın sanatı ile ölçüştürülemez. Bir zamanlar çeşitli ülkelerden, çeşitli okullardan gelme birçok ünlü teknikçi aktör gördüm ki, bunların hiçbiri, doğanın önderliği ile, sanatlı sezişin doruğuna yükselebilecek güçte değildi. Unutmayalım ki, karmaşık yaratılışımızın birçok yanları ne bizce bilinmektedir, ne de bizim bilinçli sistemimize bağlıdır. Bu yanlara ancak doğa el atabilir. Doğanın yardımını sağlamadıkça da karmaşık yaratıcı aygıtımıza bir dereceye kadar egemen olabiliriz."

"Koklama, tadım, dokunum duygularımız yararlı, hatta kimi zaman önemli iseler de bizim sanatımızda bunların rolü yardımcı olmak ve coşku belleğimizi etkilemekten öteye geçemez..."

3

Yönetmen bir sanat gezisine çıktığından onunla olan derslerimize geçici bir süre için ara verildi. Şimdilik dansa, jimnastiğe, eskrime, sesi yerleştirmeye, diksiyona çalışıyoruz. Bu arada, incelemekte olduğumuz coşku belleği konusunu aydınlığa çıkaran önemli birşey geldi başıma.

Geçenlerde Paul ile yürüyerek eve dönüyorduk. Bulvarda büyük bir kalabalığın içinde bulduk kendimizi. Ben caddelerde olup bitenlere ilgi duyarım. Bu yüzden kalabalığın ortasına doğru sokuldum, korkunç bir görüntü ile karşılaştım. Yaşlı, düşkün kılıklı bir adam ayaklarımın dibinde uzanmış yatıyor, çenesi ezilmiş, iki kolunun ikisi de kesik. Yüzü yılgı verici idi: Kocaman sarı dişleri kanlı bıyıkları arasından dışarı uğramıştı. Tramvay geçmişti zavallının üstünden. Vatman, acaba hasar var mı diye kaygıyla tramvayı gözden geçiriyordu, bunun için de suçlu sayılmazdı. Beyaz üniformalı, paltosu omuzlarında bir adam, şişeden üzerine birşeyler damlattığı bir pamuk parçasını önemseyerek ölünün burnuna dokundurup uzaklaştırıyordu. Yakındaki eczaneden biriydi. Az ötede birkaç çocuk oynamaktaydı. İçlerinden biri, ölünün elinden kopmuş bir kemik parçası ile çıkageldi. Bu kemiği ne yapacağını kestiremeyerek fırlattığı gibi çöptenekesine attı. Bir kadın ağladı, kalabalığın geri kalanı tasasız, meraklı bakışlarla baktı durdu.

Bu görüntü derin bir izlenim bıraktı bende. Yeryüzündeki bu yılgıyla, bulutsuz, duru, açık mavi gökyüzü arasında ne büyük bir çelişki vardı. İçim ezilmiş bir durumda oradan uzaklaştım, ancak uzun bir süre sonra bu eziklikten kurtulup kendime gelebildim. Geceleyin uyandım, gördüğüm şeyin anısı kazanın kendi görünüşünden daha da yılgı vericiydi. Belki de bu, gece-

leyin her şeyin daha korkunç görünmesinden ileri gelmekteydi. Ama ben bunu, coşku belleğime, onun izlenimleri derinleştirme gücüne yordum.

Birkaç gün sonra kaza yerinden geçtim, daha geçenlerde orada olup bitenleri anımsamak üzere, elimde olmadan durdum. Bütün izler silinmiş, yok olmuştu. Dünyadan bir insan eksilmişti, işte hepsi bu. Sanırım, ölenin ailesine küçük bir emekli aylığı bağlanmış, böylelikle de herkesin adalet duygusu doyurulmuştu. Sonunda her şey olacağına varmıştı. Öte yandan, ölenin karısı ile çocukları belki de açlığın pençesinde inlemekteydiler.

Ben bunları düşünürken, felaketle ilgili anılarımda bir değişme oldu gibi geldi bana. Başlangıçta, bütün korkunç gövdesel ayrıntıları ile, parçalanmış çene, kesilmiş kollar, akan kanla oynayan çocuklar, kısaca her şeyi ile görülegelen ve normal bir kaza idi bu. Şimdi ise, gördüklerimin anıları ile, ama değişik bir yolda, iyice sarsılmıştım. İnsanoğlunun gaddarlığına, haksızlığına ve ilgisizliğe karşı içim öfke ile dolmuştu.

Kazadan tam bir hafta sonra, okula giderken, gene oradan geçtim. Olup bitenleri düşünmek üzere, birkaç dakika durakladım. Kar şimdiki gibi gene beyazdı. Yani, yaşam. Yerde serilmiş yatanın kara biçimini anımsadım. Yani, ölüm. Kanın akışı, yani insan saldırganlığının kan halinde fışkırması. Göz alıcı parlaklık içinde bütün çevreyi görüyorum, gökyüzünü, güneşi, doğayı görüyorum. Yani, sonsuzluk. Yolcu dolu tramvaylar, nesillerin bilinmeyene doğru akıp gidişini düşündüre düşündüre uzaklaşıyor. Bir zamanlar son derece korkunç, tüyler ürpertici olan görünüş, şimdi görkemli, amansız bir anlam kazanıyor...

4

Bugün şaşırtıcı, garip bir olayın rastgele farkına vardım. Bulvardaki kazayı düşünürken, tramvayın görünüşe egemen olmaya çalıştığını anladım. Ama bu tramvay, kazayı yapan tramvay değil, kendi kişisel deneyimimde yer alan tramvaylardan biriydi. Geçen gün, ikindi sonu, son tramvayla bir kenar mahalleden şehre dönüyordum. Tramvay, bakımsız bir tarladan geçerken raydan çıktı. Yolcular elbirliği ile, uğraşa didine, tramvayı raylarına oturttular. O zamanlar tramvay bana ne kadar kocaman ve ağır, onun yanında biz insanlar ise, ne kadar cılız ve önemsiz görünmüştü!

Bu eski anı, nasıl olmuştu da beni, yenisinden daha güçlü, daha derin bir şekilde etkilemişti? İşte, yeni bir açı daha beliriyor önümde — üzerine eğilmiş eczacı ile caddede uzanıp yatan yaşlı dilenciyi düşünmeye başlayınca, belleğim tümüyle başka bir olaya yöneliyor. Geçmiş günlerin birinde, kaldırımda, ölmüş bir maymunun üzerine eğilmiş bir İtalyana rastlıyorum. İtalyan ağlıyor, bir yandan da hayvancağızın ağzına bir portakal parçasını sokmaya çalışıyordu. Bu sahne, dilencinin ölümünden daha da çok dokunmuş olmalı. Belleğimin derinliklerine gömülmüştü çünkü. Caddedeki kaza olayını sahneye getirecek olsaydım, kendi rolüm için gereken coşku gerecini, acıklı kaza olayından çok, ölmüş maymunlu İtalyan anımda arardım sanırım.

Acaba neden dersiniz?

Yönetmenle ara verilen derslerimize bugün yeniden başladık, kaza ile ilgili duygularımın gelişimi olayından söz ettim kendisine. Önce, gözlem gücünden dolayı beni övdü, sonra dedi ki:

"İçimizde olup bitenlere açık seçik bir örnektir bu. Her birimiz birçok kazalar görmüşüzdür. Biz bu kazaların, ayrıntılarını değil, ancak, bizi etkileyen en belirgin özellikteki izlenimlerini belleğimizde saklarız. Bu izlenimlerden, o olayın kapsamlı, yoğun daha derin, daha geniş bir coşku anısı ortaya çıkar. Bu, bir bakıma, anıların daha geniş ölçüde bir bireşimidir. Bu bireşim ise, olayların kendilerinden daha katkısız, daha özlü, daha yoğun, daha sağlam, daha etkilidir."

"Anımsanan duygularımız için kusursuz bir süzgeçtir zaman — hem de büyük bir sanatçıdır. Zaman yalnızca arıtmakla kalmaz, gerçekçi acı anıları giderek şiirleştirir de."

"Bununla birlikte, büyük ozanlarla büyük sanatçılar doğadan yararlanıyorlar."

"Doğru. Ama doğanın fotoğrafını çekmezler onlar. Yapıtları kendi kişiliklerinin ürünüdür. Doğanın onlara verdiği ise, kendi coşku belleklerinin ambarından aldıkları canlı malzemeye katılmıştır."

"Sözgelişi, Shakespeare, kahramanlarını ve İago gibi kötü kişilerini, çoğunlukla başkalarının öykülerinden alır, kristalize olmuş kendi anıları ile yoğurarak onları canlı yaratıklar durumuna koyar. Zaman, Shakespeare'in izlenimlerini öylesine arılaştırmış, şiirleştirmiştir ki, sonunda bu izlenimler, yaratmalarının kusursuz gereçleri olup çıkmıştır."

Anılarda ortaya çıkan, kişilerle nesnelerin değişmesi olayından söz ettiğim zaman, Tortsov şunları söyledi:

"Bunda şaşılacak birşey yok — coşku anılarınızı, bir kitaplıktaki kitapları kullandığınız gibi kullanamazsınız."

"Coşku belleğimizin gerçekte neye benzediğini gözünüzün önüne getirebilir misiniz? İmgeleminizde, her birinde birçok odalar, her odada sayısız dolaplar, raflar ve bir kıyıda da birinin içinde küçük bir tesbih tanesi bulunan kutular canlandırın. İstenen evi, odayı, dolabı, rafı bulmak oldukça kolaydır. Ama istenen kutuyu bulmak oldukça zordur. Hele, bugün bir an için parlayıp sonra gözden kaybolan o küçük tesbih tanesini bulacak keskin göz nerede? Onu, bulsa bulsa, ancak talih bulur bir daha."

"Belleğinizin arşivleri de işte böyledir. Onun da birçok bölümleri, o bölümlerin de bölümleri vardır. Kimi bölümlere yaklaşmak daha kolaydır. Sorun, bir zamanlar akan yıldız gibi parlayan coşkuyu yeniden ele geçirmektir. Eğer bu coşku yüzde kalır da belleğinizde canlanırsa, bahtınızın yıldızlarına şükranlarınızı sunabilirsiniz. Ama aynı izlenimi her zaman ele geçirebileceğinizi sanmayın. O izlenimin yerinde yarın tümüyle değişik bir şey belirebilir. Buna da şükretmeli, ötekinden umudunuzu kesmelisiniz. İkide bir canlanan bu anılardran yararlanmayı bilirseniz, o zaman, yeni yeni anılar biçimlenirken sizin duygularınız da her seferinde daha kolaylıkla harekete getirilebilir. Böylece, o ruhunuz daha da uyanık bir duruma gelir ve rolünüzün, sürekli yineleme yüzünden çekiciliği kalmamış, aşınmış olan kesimlerine taze bir sıcaklık katar."

"Aktörün tepkileri çok güçlü olduğu zaman esin belirebilir. Öte yandan, bir zamanlar yolunuza çıkan bir esini yine yakalayacağım diye zamanınızı boşa harcamayın. O, geçen gün gibidir, çocukluk sevinçleri gibidir, ilk aşk gibidir, bir daha ele geçmez. Güçlerinizi, bugün için yeni ve taze bir esin yaratma yolunda kullanın. Bu esinin dünkü esinden daha az değerli olacağını sanmak için hiçbir neden yoktur. Bu esin dünkü kadar

parlak olmayabilir belki. Ama bugün onu elde etmiş olmak da sizin yararınızadır. Bu esin, içinizdeki yaratıcı zerreyi tutuşturup kıvılcım haline getirmek için, normal olarak, ruhunuzun derinliklerinden doğmuştur. Gerçek esin belirtilerinden hangisinin daha iyi olduğunu kim söyleyebilir? Eğer esinden doğmuşlarsa, hepsi kendi durumlarında, kendi yollarında kusursuzdurlar."

Ben, mademki esinin tohumları içimizde gizlenmiştir, dışımızdan gelmemektedir, şu halde bunun birinci derecede özgün olmadığı sonucuna varabiliriz, diye zorlayınca, Tortsov kesin birşey söylemekten kaçındı.

"Orasını bilmem. Bilinçaltı konuları benim alanım değildir. Üstelik, esin anlarımızın üstüne örtmeye çalıştığımız giz perdesini parçalayıp yok etmeye çalışmalıyız diye de düşünmem. Sır olarak güzeldir ve de yaratıcılık için büyük bir uyarıcıdır."

Ama ben bu konuyu bu kadarcıkla bırakmak istemiyordum, sahne üzerindeyken hissettiğimiz şeylerin ikinci derecede özgün olup olmadıklarını sordum.

"Sahne üzerinde, acaba, her şeyi ilk kez mi hissederiz? Şunu da bilmek isterdim, sahne üzerindeyken yeni, özgün duygular — gerçek yaşamda hiçbir zaman hissetmediğimiz duygular hissetmek iyi midir, değil midir?"

Buna, "Duygunun türüne bağlıdır bu" diye karşılık verildi. "Tutun ki, Hamlet'in son perdesindeki sahnede, kralı oynayan arkadaşınız Paul'ün üzerine kılıcınızla atılıyor, yaşamınızda ilk kez kendinizi kana susamış hissediyorsunuz. Kılıcınız her ne kadar kan akıtamayacak, kör ağızlı bir sahne kılıcı ise de, çılgınca bir savaşta gene de işe yarayabilir, perdenin kapanmasını

gerektirebilir. Bir aktörün, böyle içten kopup gelen coşkulara kendini kaptırması size göre akıllıca bir hareket midir?"

Ben, "Böyle coşkular hiçbir zaman istenmez demek midir bu?" diye sordum.

Tortsov, "Tersine, her zaman istenir" dedi. "İstenir ama, bu güçlü, kesin, canlı coşkular sahne üzerinde sizin sandığınız yolda kendilerini göstermezler. Bu coşkular uzun dönemler ya da bütün bir perde boyunca sürüp gitmezler. Olayların dönemeç yerlerinde, bireysel anlarda şimşek gibi çakarlar. Bu coşkular böyle gelirlerse, hoş geldiler, safa geldiler. Bize ancak, sık sık böyle gelmelerini, yaratıcı çalışmadan, son derece değerli ögelerden biri olan kendi coşkularımızın içtenliğini arttırmaya yardım etmelerini düşlemek düşer. Duyguların bu beklenmedik fışkırma niteliği karşı konulmaz, kışkırtıcı bir güçtür."

Ayrıca şu uyarmayı da sözlerine ekledi:

"Bu duyguların bir tersliği varsa, o da, bizim denetimimiz altına girmeyişleridir. Biz onları denetleyemeyiz, onlar bizi denetler. Bu yüzden bizim seçme hakkımız yok, olmadığı için de bu işi doğaya bırakıp şunu deriz yalnızca: "Geleceklerse, bırakın gelsinler. Umalım ki, zıt amaçlara değil de, role yararlı olurlar." Beklenmedik, bilinçaltı duyguların fışkırması çok kışkırtıcıdır elbet. Sanatımızdaki yaratıcılığın en hoşa giden bir yönüdür bu ve biz bunun özlemini çeker dururuz. Ama buna bakarak, coşku belleğinden alınan yinelenmiş duygular'ın önemini küçümsemeye hakkınız olduğu sonucuna varmamalısınız — tersine, o duygulara dört elle sarılmalısınız, çünkü, hangi ölçüde olursa olsun, esine etki yapabilmek için başvuracağınız biricik amaç bu duygulardır."

"Baş ilkemizi bir daha hatırlatayım size: Bilinçaltına bilinç yolundan erişiriz."

"Bir aktör, rolünü, hazır bulduğu ilk gereç ile kurmaya kalkmaz, bu da, o yinelenmiş duygulara dört elle sarılmak zorunda oluşunuzun başka bir nedenidir. Aktör, kendi anıları arasında çok dikkatli bir seçim yapar, en ayartıcı olan yıpranmış duygularını, deneylerini bir yana ayırır. Sonra, canlandırmak istediği kişinin ruhunu, kendi günlük duygularından daha değerli olan coşkularla dokumaya koyulur. Esin için bundan daha verimli bir yol düşünebilir misiniz? Bir sanatçı kendi içinde, kendi benliğinde bulunanın en iyisini alır, sahneye getirir. Piyesin gereklerine göre, biçim değişir, ama sanatçının insanlık coşkuları canlı kalır, bu coşkuların yerini başka birşey tutamaz."

Grisha atıldı, "Yani" dedi, "Hamlet'ten Mavi Kuş piyesindeki Sugar'a varıncaya dek her çeşit rolde biz hep kendi, aynı, eski duygularımızı mı kullanmak zorundayız demek istiyorsunuz?"

Tortsov, "Başka ne yapabilirsiniz?" dedi. "Oynadığı her rol için her çeşitten yeni duygular ya da yeni bir ruh yaratacak aktör nerede? Böyle bir aktör, içine ne kadar çok ruh depo etmek zorunda kalırdı? Öte yandan, bu aktör ruhunu içinden söküp atabilir de, yerine, belli bir role daha uygun düştüğü için kiralamış bulunduğu başka bir ruhu yerleştirebilir mi? Böyle bir ruhu nerede bulabilir? Giyim kuşamı, bir saati, her çeşitten eşyayı ödünç alabilirsiniz, ama başka bir insandan ödünç duygular alamazsınız. Duygularım benimdir, benden sökülüp alınamazlar, sizinkiler de öyle. Bir rolü anlayabilir, o rolde beliren kişiye yakınlık duyabilirsiniz, sonra kendinizi onun yerine koyarak siz o imişsinizmiş gibi hareket edebilirsiniz. Böylece, aktörün içinde de rolün gerektirdiği duygulara benzer duygular uyanır. Ama bu

duygular, piyes yazarının yarattığı kişiye değil, aktörün kendisine ait duygulardır."

"Sahnede hiçbir zaman kendiniz olmaktan çıkmayın. Her zaman bir sanatçı olarak, kendi kişiliğiniz içinde oynayın. Kendinizden kurtulamazsınız. Sahnede kendiniz olmaktan çıktığınız anda, rolünüzü de gereğince yaşamaktan çıkmış, abartmalı, yanlış oyuna sapmışsınız demektir. Bu yüzden, ne kadar çok oynarsanız oynayın, kaç rol alırsanız alın, kendi duygularınızı kullanma kuralından bir kez bile ayrılmayın. Bu kuralı bozmak, canlandırdığınız kişiyi, bir rol için asıl yaşam kaynağı olan hareketli, canlı bir insan ruhundan yoksun bırakarak öldürmek demektir."

Her zaman kendimizi oynamamız gerektiğine inanmaya Grisha'nın gönlü elvermedi.

Yönetmen, "Yapmak zorunda olduğunuz biricik şey budur" diye üsteledi. "Her zaman ve hep, sahnede bulunduğunuz sürece, kendinizi oynamalısınız. Ama, rolünüz için hazırladığınız, coşku belleğinizin potasında eritilmiş belli durumlarla amaç bileşimlerinden sınırsız bir çeşitlilik ortaya koymak elbet. İç yaratıcılığın en iyi ve biricik doğru gereci budur. Kullanın bunu, başka herhangi bir kaynaktan yararlanabileceğinize güvenmeyin."

Grisha, "İyi ama" diye karşı durdu, "dünyadaki bütün roller için gerekli bütün duyguları içime dolduramam ki."

Tortsov, "Uygun duygularından yoksun olduğunuz roller hiçbir zaman iyi oynayamayacağınız rollerdir" diye açıkladı. "Aktörler genellikle tiplerine göre bölümlere ayrılmazlar. Onları birbirinden ayıran iç nitelikleridir."

Bir insan nasıl olur da birbirine zıt iki kişiliğe bürünebilir, diye sorunca, şunları söyledi:

"Önce aktör ne biridir, ne öteki. Aktör, kendi kişiliği içinde, dışa ya da içe doğru canlı ya da silik bir biçimde gelişmiş bir özelliğe sahiptir. Aktörün yaratılışında bir karakterin kötülüğü ya da öteki karakterin soyluluğu bulunmayabilir. Ama, bu niteliklerin tohumları vardır onda, iyi ya da kötü, insanoğluna ait bütün özelliklerin ögeleri bizim içimize de yerleşmiştir çünkü. Aktör, sanatını ve tekniğini, normal olanlara, rolünü geliştirmek için gerekli ögeleri bulma yolunda kullanmalıdır. Böylece, canlandırmak istediği kişinin ruhu, kendi varlığının canlı ögelerinden oluşan bir bileşim olur."

"Biricik tasanız, coşku gerecinize yaklaşma yollarını; ikincisi de, rolleriniz için insan karakterleri, duyguları, tutkuları ve ruhlarından sayısız bileşimler yaratma yöntemleri bulmak olmalıdır."

"Bu yolları, bu yöntemleri biz nerede bulabiliriz?"

"Her şeyden önce, coşku belleğinizi kullanmayı öğrenin."

"Nasıl?"

"Bir sıra iç ve dış dürtüler, yani itici güçler yardımı ile. Ama bu çetrefil bir konudur, gelecek derse bırakalım."

5

Bugün dersimizi sahnede yaptık, perde de kapalıydı. Bulunduğumuz yer, sözüm ona, "Maria'nın dairesi" idi; idi ama, biz tanımıyorduk. Yemek odası, oturma odasının bulunduğu yerdeymiş. İlk yemek odası, yatak odası haline konmuş. Mobilyalar tümüyle eski, ucuz şeylerdi. Öğrenciler şaşkınlıktan uyanıp da kendilerine gelir gelmez, hep bir ağızdan, bu dairede içlerinin karardığını, çalışamayacaklarını ileri sürerek ilk daireyi isteriz diye bastılar yaygarayı.

Yönetmen, "Ne yazık ki, yapılacak bir şey yok," dedi. "Öteki mobilyalar başka bir piyese gerektiği için ellerinde ne kalmışsa onu verdiler, güçleri yettiği ölçüde de düzenleyip yerleştirdiler. Bu düzen hoşunuza gitmiyorsa, daha rahat bir duruma getirmek için istediğiniz değişikliği yapabilirsiniz."

Hep birden harekete geçildi, az sonra da ortalık altüst oldu.

Tortsov, "Durun!" diye bağırdı, "bu karışıklığın sizde ne gibi duygu anıları uyandırdığını söyleyin bana."

Bir zamanlar yoklamacılık etmiş olan Nicholas, "Bir depremden sonra da mobilyalar bu duruma gelir." dedi.

Sonya, "Nasıl tanımlayacağımı bilmiyorum ama," dedi. "bu durum bana döşemelerin yeniden onarılışını düşündürüyor."

Biz mobilyaları sağa sola itekleyip dururken, çeşitli düşünceler ortaya atıldı. Herkes, odada eşyanın şu ya da bu biçimde düzenlenmesiyle coşku anıları üzerinde oluşacak etkiye göre, ayrı ayrı duyuş-düşünüş havası peşindeydi. Sonunda, düzenle-

me işinde herkesin gönlünce hareket etmesine izin verildi. Biz daha çok ışık istedik. Bunun üzerine, bize ışık ve ses etkileriyle bir gösteri yapmak düştü."

İlkin, güneşli bir gün ışığı edindik, içimiz sevinçle doldu. Sahnenin dışında, otomobil kornalarından, tramvay çanlarından, fabrika düdüklerinden, epey uzaktaki bir makinenin sesinden — kısaca, bir kent gününün bütün işitilebilen belirtilerinden doğma bir gürültü senfonisi vardı.

Giderek ışıklar donuklaştı. Görünüş hoştu, durgun ve sessizdi ama biraz üzüntü vericiydi. Dalgın, düşünceli bir hal almaya başladık, göz kapaklarımız ağırlaştı. Sert bir rüzgar çıktı, arkasından da bir fırtına. Pencereler zangırdadı, rüzgar uludu, ıslık çaldı. Camlara yağmur mu, yoksa kar mı vuruyordu? İç karartıcı bir sesti bu. Caddenin gürültüleri susmuştu. Öteki odadan bir duvar saatinin keskin tiktakları işitildi. Biri, önce hızlı ve yüksek, sonra daha yumuşak ve düzgün, piyano çalmaya başladı. Bacanın çıkardığı ses kedere tasa ekledi. Akşamın gelişiyle ışıklar yandı, piyano sustu. Uzaklarda bir yerde saat onikiyi vurdu. Geceyarısı. Sessizlik. Farenin biri döşemeyi kemirdi. Gelip geçen bir otomobilin kornasını, geçip giden bir trenin düdüğünü işittik. Derken, bütün sesler kesildi, her şey karanlığa ve sessizliğe gömüldü. Az sonra da gri gölgeler güneşin doğuşunu müştuladı. Güneşin ilk ışınları odanın içine düşerken içimin de aydınlandığını, rahatladığını hissettim.

Aramızda etkilere kendini en çok kaptıran Vanya oldu.

"Gerçek yaşamdakinden daha iyiydi" dedi.

Paul, "Geçişler öylesine yavaş ki" diye ekledi, duyuş-

düşünüş havasındaki değişikliğin farkına varamıyorsunuz. Ama yirmidört saati birkaç dakikanın içine sığdırmaya kalkarsanız, o zaman ışığın çeşitli tonlarının bütün gücünü kendinizde hissedersiniz."

Yönetmen, "Dikkat ettiğiniz gibi" dedi, "çevrenin, duygularınız üzerinde büyük bir etkisi vardır. Bu, gerçek yaşamda olduğu kadar sahnede de böyledir. Bütün bu etkilerle gereçler, yetenekli bir yönetmenin elinde, sanatsal ve yaratıcı bir olanak olabilir."

"Bir piyesin dışa dönük oyunu aktörün psikolojik yaşamına bağlandığı zaman, bu çoğunlukla, sahne üzerinde gerçek yaşamdakinden daha çok önem kazanır. Eğer bu oyun, piyesin isteklerini karşılayarak gerekli duyuş-düşünüş havasını yaratırsa, aktörün, rolünün iç yönünü kesinlikle belirtmesine yardım edeceği gibi, bütün psikolojik durumu ile hissetme gücünü de etkisi altına alır. Bu koşullar içinde dekor coşkularımızın belirli bir uyarıcısıdır. Bu yüzden, Tanrıya yakarış sırasında Mephistopheles tarafından baştan çıkarılan Marguerite'i oynayacak bir aktrise, Yönetmen kilisede bulunduğu havasını yaratacak yolları göstermelidir. Bu yollar aktrise rolünü duymada yardım edecektir."

"Cezaevine düşmüş Egmont'u oynayacak aktör için de, gene Yönetmen, zorunlu bir hücre tutukluluğunu hissettirecek bir duyuş-düşünüş havası yaratmalıdır."

Paul, "Yönetmen, bir piyesin iç isteklerine uygun düşmeyen, bununla birlikte, kusursuz bir dışadönük oyun ortaya koyarsa, o zaman ne olur?" diye sordu.

Tortsov, "Yazık ki, böyle oyunlara sık sık rastlanmaktadır, yönetmen hatası aktörleri yanlış yöne sürüklediği, aktörlerle rolleri arasına engeller koyduğu için de sonuç çoğunlukla kötü olmaktadır" karşılığını verdi.

Biri, "Dışa dönük oyun açıkça, düpedüz kötü ise, o zaman?" diye sordu.

"O zaman sonuç daha da kötü olur. O yönetmenle çalışan sanatçılar, sahne gerisinde, doğru etkiden taban tabana karşıt bir etki elde ederler. Aktörlerin ilgisini sahneye çekecekleri yerde, tersine, sahneden uzaklaştırırlar ve aktörleri taban ışıklarının gerisinde seyircinin gücüne bırakırlar. Kısaca, dışa dönük oyun, yönetmenin elinde, iki yanı da keskin bir kılıçtır. Yararlı olabildiği kadar zararlı da olabilir."

Yönetmen, "Şimdi size bir sorun veriyorum" diye sürdürdü sözünü. "Her iyi dekor aktöre yardım eder, aktörün coşku belleğini harekete getirir mi? Sözgelişi; renkte, çizgide, perspektifte çok usta bir sanatçının çizdiği güzel bir dekor tasarlayın. Salona geçip karşıdan bakıyorsunuz, dekor sizi alıp götürüyor. Yaklaşıyorsunuz dekora, yakından bakıyorsunuz, sizi alıp götüren düş bozuluyor, huzursuzlanıyorsunuz. Niçin? Çünkü, bir dekor, ressamın görüşüne göre yapılmışsa, üç değil de iki boyutlu ise, o dekorun tiyatroda hiçbir değeri yoktur. Böyle bir dekorun genişliği, yüksekliği vardır ama, derinliği yoktur, derinliği olmayan dekor ise, sahne söz konusu olduğu ölçüde, ölüdür."

"Çıplak, boş bir sahnenin bir aktöre ne hissettirdiğini kendi deneyinizden bilirsiniz; böyle bir sahneye konsantre olmak ne kadar güç, hatta böyle bir sahnede kısa bir alıştırma ya da küçük, basit bir piyes oynamak ne kadar zordur."

"Böyle bir boşlukta dikilen de Hamlet'i, Othello'yu, Macbeth'i yaratın bakalım! Bir yönetmenin yardımı, bir hareket planı, yaslanabileceğiniz, üzerine oturabileceğiniz, çevresinde dolaşıp gruplanabileceğiniz sahne donatımları olmadan bunu yapmak ne kadar zor! Zordur, çünkü, sizin için hazırlanan her durum, duyuş-düşünüş havanıza dıştan göze hoş görünen bir biçim vermeye yardım eder. İşte bu yüzden, üçüncü boyuta, içinde hareket etmemizi, yaşamamızı, oynamamızı sağlayacak bir derinliğe kesin gereksinim duymaktayız."

Bugün sahneye geldiğinde, Yönetmen, Maria'ya, "Niçin saklanıyorsunuz köşeye?" diye sordu.

Maria, çılgın Vanya'dan daha da uzaklaşmaya çalışarak, "Ben... kaçıp kurtulmak istiyorum, — ben — dayanamıyorum..." diye mırıldandı.

Masanın yanındaki sedirin üzerine toplanmış bir grup öğrenciye, "Siz niçin burada böyle diz dize sokulmuş duruyorsunuz?" dedi.

Nicholas, "Biz... şey... fıkra anlatıyorduk" diye kekeledi.

Sonya'ya, "Siz ne yapıyorsunuz Grisha ile lambanın yanında?" diye sordu.

Sonya kızardı bozardı, ne diyeceğini bilemedi, sonunda, birlikte bir mektup okuduklarını söyleyerek işin içinden sıyrıldı.

Daha sonra Paul ile bana dönüp sordu:

"Ya siz ikiniz ne diye bir aşağı, bir yukarı gezinip duruyorsunuz?"

"Kısaca" diye özetledi, "hepiniz, içinde bulunduğunuz duyuş-düşünüş havasına uygun durumları seçmiş bulunuyorsunuz. Gerekli dekoru hazırladınız ve kendi amacınız uğrunda kullandınız. Yoksa, hazır bulduğunuz dekor, eylemi, duyuş-düşünüş havasını aşılamış olmasın?"

Şöminenin yakınına oturdu, bizler de ona yöneldik. Bazıları, daha iyi işitebilmek için, sandalyelerini daha da yakına çektiler. Ben not tutmak için masaya oturdum. Grisha ile Sonya, rahatça fısıldaşabilmek için, bir kenara çekildiler.

Yönetmen, "Şimdi söyleyin bakayım, niçin her biriniz rastgele değil de, kendinize özgü birer yer seçerek oturdunuz?" dedi, böylece bizleri bir kez daha hareketlerimizi açıklamak zorunda bıraktı. Her birimiz, ayrı ayrı, yapmakla yükümlü olduğu eyleme, kendi duyuş-düşünüş havasına ve duygularına uygun düşecek biçimde dekordan yararlandığını söyleyince tatmin edilmiş oldu."

Daha sonra, gruplaşmamıza yardım edecek mobilya parçalarıyla, hepimizi odanın çeşitli kesimlerine dağıttı. Sonunda da, bu düzenlemenin bizde uyandırdığı duyuş-düşünüş havasını, coşku anılarını, yinelenmiş duyguları not etmemizi istedi. Ayrıca, böyle bir dekoru hangi koşullar altında kullanmamız gerektiğini de söylemek zorunda kaldık. Bundan sonra, Yönetmen, bir sıra dekor hazırladı, bunları; hangi coşku verici durumlar, koşullar ya da duyuş-düşünüş havası içinde, onun gösterdiklerine göre, kendi iç gereksinimlerimize uygun olarak kullanabileceğimizi söylememizi istedi. Başka bir deyişle; kendi duyuş-

düşünüş havamıza ve amacımıza uygun düşen dekoru önce biz seçmiştik, şimdi ise, bu seçme işini bizim yerimize o yapmaktaydı, biz de seçilen dekora uyacak doğru amacı doğru duyguları oluşturacaktık.

Üçüncü sınama, başka birinin hazırladığı dekora uymaktı. Bu ise, aktörün çözümlemek zorunluluğu ile sık sık karşılaştığı bir sorundur; bu yüzden, çözümleme yeteneğini kazanması gerekmektedir.

Sonra, bizi çalışmalarımızla duyuş-düşünüş havamıza tümüyle karşıt düşen durumlara koyarak bazı alıştırmalara geçti. Bütün alıştırmalar, uyandırdıkları duyguların hatırı için düzenlenen iyi, rahat, eksiksiz bir arka planın değerini anlamamızı sağladı. Yönetmen, yaptıklarımızı özetleyerek, aktör kendi duyuş-düşünüş havasına, amacına, aynı zamanda dekoru yaratan öteki ögelere uygun gelecek elverişli bir mise — en secene arar, dedi. Bunlar coşku belleğinin bir uyarıcısıdır, diye de ekledi.

Genellikle, bir yönetmen, dekor gibi, ışık gibi, ses etkileri ve daha başka donatımlar gibi bütün maddesel araçlarını yalnızca seyirci üzerinde izlenim oluşturmak için kullanır sanılır. Tersine. Biz bu araçları, daha çok, aktörlerin üzerinde yapacakları etkiler için kullanırız. Biz aktörlerin ilgisini sahne üzerine çekmeyi kolaylaştırmak amacı ile her çareye başvururuz.

"Bununla birlikte" diye ekledi, "hala pek çok aktör var ki, ışık, ses ya da renk yolu ile yarattığımız her türlü aldatıcı görünüşe (illusioni'a) karşın, gene de ilgilerini sahneden çok salona yöneltmektedirler. Piyesin kendisi ve asıl anlamı bile bu aktörlerin dikkatini taban ışıklarının birisine, bizden yana çekememektedir. Böyle birşeyin sizin başınıza gelmemesi için, sahne

üzerindeki şeylere bakmayı, o şeyleri görmeyi, çevrenizde olup bitenlere uyarak kendinizi onlara kaptırmayı öğrenin. Kısaca, duygularınızı uyandırıp harekete getirecek her şeyden yararlanın"

Kısa bir susuştan sonra, Yönetmen, "Bu noktaya kadar" dedi, "uyarandan hareketle duyguya varmaya çalıştık. Oysa ki, çoğunlukla, bu eylemin tersi gerekmektedir. Biz buna, gelip geçici iç deneyleri durağan duruma getirmek istediğimiz zaman başvururuz."

"Gorki'nin Ayak Takımı piyesinin ilk gösterilerinden birinde başımdan geçeni bir örnek olarak anlatayım size. Son perdedeki tirad bir yana. Saatin rolü benim için oldukça kolay bir roldü. Tirad, benden olanaksızı istiyordu, — sahneye evrensel bir anlam katmamı, bütün piyesin özü, ruhu, can damarı durumuna gelecek şekilde bu anlamın ayrıntılarını açık seçik belirtmemi istiyordu."

"Bu tehlikeli noktaya her gelişimde duygularımı frenliyordum. Bu çekingenlik de rolümdeki yaratım sevincinin özgür akışını durduruyordu. Tiraddan sonra, yüksek tonlara erişemeyen bir şarkıcı gibi hissediyordum kendimi."

"Üçüncü veya dördüncü oyunda bu güçlüğün ortadan kalktığını görünce şaşırıp kaldım. Bunun nedenini bulmaya giriştiğimde, o akşam sahneye çıkıncaya dek, sabahtan beri başıma gelenleri bir gözden geçirmek zorunda olduğuma karar verdim."

"İlkin, terzimden, beni allak bullak eden, inanılmaz derecede yüklü bir fatura almıştım. Sonra, masamın anahtarını yitir-

miştim. Daha sonra, bozuk bir ruh hali içinde oturup piyesle ilgili bir eleştirmeyi okumuş, eleştirmede kötü yerlerin övüldüğünü, iyi yerlerinse hiç değerlendirilmemiş olduğunu görmüştüm. Üzülmüştüm. bütün gün piyesi zihnimden geçirmiş özünü, ruhunu yüz kere çözümlemeye çalışmıştım. Rolümün her noktasında hissettiğim duyguları anımsıyordum, akşam gelip çattığında, öylesine işime gömülmüştüm ki, her zamanki coşkularla dolup taşacak yerde, seyircinin hiç mi hiç farkında olmadığım gibi, başarı, ya da başarısızlık düşünceleri bile umurumda değildi. Ben yalnızca mantıklı olarak yolumda ve doğru yönde yürüdüm, bir de baktım ki, tehlikeli tirad noktasını farkında olmaksızın aşıp geçmişim."

"Aynı zamanda eşi az bulunur bir ruhbilgini olan ünlü bir aktöre gidip danıştım, başıma geleni açıklamaya yardım etmesini, böylece o geceki deneyi saptamamı sağlamasını rica ettim. Dedi ki:

"Ölmüş bir çiçeği canlandırmak nasıl elinizden gelmezse, sahne üzerinde hissettiğiniz gelgeç bir duyguyu da yineleyemezsiniz. Ölü şeyler üzerinde durup emeğinizi boşa harcamaktansa, yeni birşeyler yaratmaya çalışmanız daha doğru olur. Bunun yolu nedir? Her şeyden önce, çiçek öldü diye üzülmeyin, hemen kökleri sulayın ya da yeni tohumlar ekin."

"Çoğu aktörler bunun tersini yaparlar. Eğer bir rolde gelgeç bir başarı elde ederlerse, bunu yinelemeye kalkarlar, duygularına da doğrudan doğruya varmaya çalışırlar. Bu ise, doğanın işbirliği olmaksızın çiçek yetiştirmeye uğraşmak demektir ki, yapma tomurcuklarla yetinmeye razı olmadıkça başka türlüsü elinizden gelmez."

"Peki, ne yapmalı o halde?"

"Duyguyu duygu olarak düşünmeyin, zihninizi, o duyguyu geliştiren ne ise onun üzerinde toplayın, deneyi oluşturan koşullar ne ise onların üzerinde durun."

"Bu bilge aktör, bana, 'Siz de aynı yoldan gidin' dedi. "Hiçbir zaman sonuçlarla işe başlamayın. Sonuçlar, önceden olup bitenlerin mantıklı ürünü olarak, zamanı gelince kendiliklerinden belireceklerdir."

"Öğüdüne uyarak dediği gibi yaptım. Tiradın köklerine, piyesin temel düşüncesine ulaşmaya çalıştım. Benim söylediğimle Gorki'nin yazdığı arasında meğer hiçbir yakınlık yokmuş. Benim yanlışlarım, ana düşünceyle aramıza aşılmaz bir engel dikmiş meğer."

"Bu deney, coşkudan hareketle onun ilk uyaranına varma yöntemini gösterir. Aktör bu yöntemi kullanarak istediği herhangi bir duyguyu istediği anda yineleyebilir, çünkü gelgeç bir duygunun izini, o duygunun ilk uyaranına kadar sürmek, sonra da o uyaranda yine duygunun kendisine ulaşmak elindedir."

6

Yönetmen, bugün, şöyle diyerek başladı:

"Coşku belleğiniz ne kadar geniş olursa, iç yaratıcılık gereciniz de o kadar zengin olur. Bu, daha fazla açıklamayı gerektirmez sanırım. Gene de, coşku belleğinin zenginliğine ek olarak, bazı ayırıcı nitelikleri belirtmekte yarar vardır; bunlar, coşku

belleğinin gücü, kararlılığı, sakladığı gerecin niteliğidir ki, pratik sahne çalışmalarımızı geniş ölçüde etkiler."

"Bizim bütün yaratıcı deneylerimiz, doğrudan doğruya belleğimizin gücü, çalışkanlığı, şaşmazlığı oranında tam ve canlıdır. Eğer bellek zayıf olursa, onun uyandırdığı duygular da silik, soluk ve cılız olur. Taban ışıklarının ötesine ulaşamayacağı için, bu çeşit duyguların sahne üzerinde hiçbir değeri yoktur."

Daha sonraki sözlerinden anlaşıldığına göre, coşku belleğinde güç yönünden birçok dereceler olduğu gibi, belleğin etkileriyle birleşimleri de ayrı ayrıdır. Bu noktada şunları söyledi:

"Tutun ki, büyük bir kalabalık içinde onurunuzu kırdılar, diyelim, bir şamar indirdiler suratınıza, her anımsayışınızda yanağınız tutuşmaktadır. Geçirdiğiniz iç sarsıntı o kadar büyüktü ki, bu olayın bütün ayrıntılarını sildi, yok etti. Bununla birlikte, herhangi önemsiz bir şey bu onur kırmanın anısını canlandıracak, coşku da iki kat güçlenmiş olarak tazelenecektir. Yanağınız kızaracak ya da solacak, kalbiniz çarpmaya başlayacak."

"Eğer böyle güçlü ve kolaylıkla beliren coşku gereciniz varsa, o zaman bu gereci sahneye aktararak, üzerinizde böylesine ezici bir izlenim bırakan, gerçek yaşamdan edindiğiniz deneye benzer bir sahneyi oynamak sizin için zor olmayacaktır. Bunun için de hiçbir tekniğe gereksinim duymayacaksınız. Sahnenin rahatça oynandığını göreceksiniz, çünkü doğa size yardım edecektir."

"İşte başka bir örnek daha: Belleği son derece zayıf bir arkadaşım vardı. Bir yıldır görmediği birkaç arkadaşı ile bir akşam yemek yemişler. Yemekte, bir ara, ev sahibinin gözünün bebeği olan küçük oğlunun sağlığından söz etmiş."

"Sözleri buz gibi bir sessizlikle karşılanmış, ev sahibinin eşi de düşüp bayılmış. Zavallı adamcağız, arkadaşlarını son görüşünden sonra çocuğun ölmüş olduğunu tümüyle unutmuşmuş meğer. O anda neler hissettiğini bir daha yaşamı boyunca unutmayacağını hala söyler durur."

"Bununla birlikte, arkadaşımın hissettiği duygular, suratına şamar yiyen insanın hissettiği duygulardan farklıdır. Çünkü, arkadaşımın durumunda, olayla ilgili bütün ayrıntıları silip yok etmişlerdir. Arkadaşım, yalnız kendi duyguları yönünden değil, aynı zamanda olayın kendisi ve olayı oluşturan koşullar yönünden de kesin bir izlenim edinmiştir. Masanın karşısında oturan bir adamın yüzündeki korkuyu, yanındaki kadının belermiş bakışlarını, masanın ötebaşından kopan çığlığı bugünkü gibi anımsamaktadır."

"Coşku belleği gerçekten zayıfsa, psiko-teknik çalışma hem dağınık, hem de karmaşık olur."

"Bu biçim çok yanlı belleğin, biz aktörlerin her zaman göz önünde tutmamız gereken bir yanı daha vardır ki, ayrıntıları ile söz açacağım ondan."

"Kuramsal olarak, en iyi coşku belleği tipinin, izlenimleri, ilk belirtedikleri andaki niteliklerini bozmaksızın yeniden canlandırabilecek biçimde, bütün ayrıntıları ile saklayan, gerektiğinde de yineleyebilen çeşitten biri olduğunu düşünebilirsiniz. Böyle olsaydı, sinir sistemimizin hali nice olurdu? Korkuların, üzüntülerin, acıların ilk belirdikleri andaki bütün ayrıntıları ile yinelenmesine nasıl dayanırdı sinirlerimiz? İnsan doğası bunu kaldırmaz."

"Bereket ki, olayların değişik bir yolu daha vardır. Bizim coşku anılarımız, gerçeğin tıpatıp kopyası değildir — kimi anılar gerçeğin kendisinden daha canlı, kimileri de genellikle daha cansızdır. Arasıra, izlenimler bir kez alındıktan sonra, bizde yaşamaya, büyümeye devam ederler, giderek de derinleşirler. Hatta yeni eylemleri kışkırtarak ya eksik kalmış ayrıntıları tamamlar ya da tümüyle yeni yeni ayrıntılar yaratırlar."

"Bu çeşit belleği olan bir kimse, tehlikeli bir duruma düştüğünde pekala sessiz ve hareketsiz kalabilir, sonra da olanı biteni hatırlayınca düşüp bayılabilir. İşte bu, anının özgün olay yani gerçek üzerinde artan gücüne, zamanında alınmış bir izlenimin de sürekli büyüyüşüne bir örnektir."

"Bu anıların gücünden, şiddetinden başka geriye bir de nitelikleri kalıyor. Tutun ki, siz başına herhangi bir olay gelen biri değil de, yalnızca bir seyircisiniz. Kalabalık içinde doğrudan doğruya sizin kendi onurunuzun kırılması, şiddetli bir acıyı doğrudan doğruya kendi içinizde yaşamanız başka, onur kırıcı olayın başka birinin başına geldiğini görüp üzülmeniz, hiç kimsenin baskısı altında kalmadan saldırıdan ya da saldırıya uğrayandan yana olmanız tümüyle başka şeydir."

"İzleyenin de çok güçlü coşkular duymaması için hiçbir neden gösterilemez elbet. Hatta, izleyen, katılanlardan daha güçlü olayı hisedebilir. Ama şimdilik benim üzerinde durmak istediğim bu değil. Ben şimdilik, bir olaya katılanlarla o olayı izleyenlerin duygularının birbirinden farklı olduğunu, yalnızca bunu belirtmek istiyorum."

"Başka bir olasılık daha var — bir kimse, ister paydaş, yani asıl kişi olarak, ister seyirci olarak, herhangi bir olaya katılma-

yabilir. O olayla ilgili şeyleri yalnızca dinlemiş ya da okumuş olabilir. Böyle de olsa, bu onun güçlü ve derin izlenimler edinmesine engel değildir. Her şey, olayı yazı ile ya da sözle anlatanın, sonra da bunu okuyup dinleyenin düş kurma gücüne bağlıdır."

"Bundan başka, bir olayın öyküsünü yazıdan okuyan ya da ağızdan dinleyenin coşkuları, o olayı izleyenin ya da o olaya katılanın coşkularından, nitelikçe bir ayrılık gösterir."

"Bir aktör bu tip coşku gereçlerinin hepsi ile uğraşmalıdır. Bu gereçleri işler, gerektiğinde de, temsil ettiği kişinin gereksinimlerine uygular."

"Diyelim ki, bizim adamımızın suratına şamar inerken siz de kalabalığın içindeydiniz, gördünüz ve bu olay sizin belleğinizde derin izler bıraktı. Sahnede bir tanık rolü oynayacak olsaydınız, o duyguları yeniden duymak sizin için kolaydı. Ama, diyelim ki, tanığı değil de şamar yiyen adamı oynuyorsunuz. Bir tanık olarak hissettiğiniz coşkuları, şamar yiyen bir adamın rolüne nasıl uygularsınız?"

"Acıyı, saldırıya uğrayan hisseder; tanık yalnızca acır, daha doğrusu duygudaş olabilir. Ama duygudaşlık da doğrudan doğruya tepkiye çevrilebilir. İşte, bir rol üzerinde çalışırken bizim başımıza gelen de tastamam budur. Aktör, içinde bu değişikliğin oluştuğunu hissettiği andan başlayarak, piyesteki yaşayışın etkin bir paydaşı olur —insanoğluna özgü gerçek duygular doğar içinde— çoğu zaman, duygudaşlıktan roldeki kişinin duygularına bu geçiş kendiliğinden oluşur."

"Aktör, roldeki kişinin durumunu öyle derinden hissedebi-

lir, o duruma öyle candan uyabilir ki, sonunda kendini tastamam o kişinin yerine koyar. Koydu mu da, olanı biteni artık şamar yiyen kişinin gözleriyle görmeye başlar. Sanki kendi kişisel onuru söz konusu imiş gibi, duruma katılır, saldırıya içerler, karşı koymak ister. O zaman, tanığın coşkuları öyle bir üstünlükle olaya katılan kişinin coşkuları durumuna gelir ki, duyguların gücünden ve niteliğinden de hiçbir azalma olmaz."

"Bunu, yaratıcı gereç olarak yalnız kendi geçmiş coşkularımızı değil, ama başkalarının coşkularıyla duygudaşlık sonucunda edindiğimiz duyguları kullanmamızdan da anlayabilirsiniz. Ömür boyunca sahnede oynayacağımız bütün roller için gerekli coşku gerecini yeterince elde etmemiz kesinlikle olanaksızdır, gibisinden, deneye değil de salt usa dayanan (a priori) bir yargı yürütmek kolaydır. Hiç kimse, cinayet ve kendi ölümü de dahil, insanoğlunun bütün yaşayışlarını kendinde toplamış olan, Chekov'un Martı'sındaki evrensel ruh olamaz. Bununla birlikte, biz bütün bunları sahne üzerinde yaşamak zorundayız. Bunun için de, başkalarını incelemeli, onlarla paylaştığımız duygular kendi öz duygularımız haline gelinceye dek, coşku yolundan, elimizden geldiğince onlara yaklaşmalıyız."

"Yeni bir rolü incelemeye giriştiğimiz zaman bizim başımıza gelen de bu değil midir?"

7

Yönetmen, "(1) Deli alıştırmasını anımsarsınız" dedi. "Bütün imgesel kışkırtıcı nedenleri de anımsarsınız. Bu nedenlerden her biri sizin coşku hafızanız için biri itici gücü kapsıyordu. Bu nedenler, gerçek yaşamda hiçbir zaman başınıza gelmemiş

olan şeyler yolu ile size bir iç hız veriyordu. Bundan başka, dış itici güçlerin etkisini de hissettiniz."

"(2) Brand piyesinden seçtiğimiz sahneyi birimlere ve amaçlara nasıl böldüğümüzü, sınıftaki erkeklerle kızların bu sahne üzerinde nasıl öfkeli tartışmalara tutuştuklarını anımsıyor musunuz? Bu da iç uyarıcıya başka bir örnekti."

"(3) Sahne üzerinde ve seyirci içinde yaptığımız dikkat amaçları uygulamasını anımsarsanız, canlı amaçların gerçek bir uyaran olabileceğini artık anlarsınız."

"(4) Coşku uyarıcısının başkaca önemli bir kaynağı da doğru gövdesel eylem ve sizin bu eyleme olan inancınızdır."

"(5) Giderek, daha birçok yeni iç uyarıcı kaynakları ile karşılaşacaksınız. Bunların içinde en güçlüsü, piyesin metninde bulunur, duygu ile düşüncenin gerektirdiklerini belirtir ve aktörlerin birbirleriyle olan ilişkilerine etki eder."

"(6) Gerçek yaşamın bir illüzyonunu, bu illüzyonun canlı duyuş-düşünüş havası'nı yaratma yolunda kullanılan, dekor gibi, mobilya gibi ışık, ses ve başka etkiler gibi sahne üzerinde çevremizi kuşatan bütün uyarıcıları artık iyice öğrenmiş bulunuyorsunuz."

"Bütün bunları toplar, daha da öğreneceklerinizi onlara eklerseniz, pek çok uyarıcı elde etmiş olduğunuzu göreceksiniz. Bu uyarıcılar, sizin, nasıl kullanılması gerektiğini öğrenmek zorunda bulunduğunuz psiko-teknik hazinenizdir."

Yönetmene, işte benim de bütün yapmak istediğimin bu ol-

duğunu, ama bunun nasıl üstesinden geleceğimi bilmediğimi söyleyince, dedi ki:

"Bir avcı avının izini nasıl sürerse siz de öyle yapın. Eğer bir kuş kendiliğinden havalanmazsa, ormanı altüst etmek yararsız, kuşu bulamazsınız. Kuşu oyuna getirmek, ıslıkla aldatmak, kısaca ele geçirebilmek için çeşitli hilelere başvurmak zorundasınız."

"Bizim sanatsal coşkularımız, başlangıçta yabanıl hayvanlar gibi ürkektir, ruhlarımızın derinliklerine sinip saklanırlar. Eğer kendiliklerinden çıkıp yüze gelmezlerse, peşlerinden koşarak onları bulamazsınız. Yapabileceğiniz tek şey onlar için hazırlayabileceğiniz en uygun tuzak üzerinde dikkatinizi toplamaktır. Sizi amacınıza ulaştıracak biricik yol da, yenileyin incelediğimiz uyarıcılardır, coşku belleğinize yönelen uyarıcılar."

"Hile ile duygu arasındaki bağ normaldir, doğaldır, geniş ölçüde de kullanılması gerekmektedir. Uyandırılan coşkularda bu bağın etkisini ne kadar sınar, sonuçlarını ne kadar incelerseniz duygu belleğinizin, neler kazanmış olduğunu daha iyi görüp anlayacağınız gibi onu geliştirmek için daha da güçlenmiş bir duruma gelirsiniz."

"Bu bakımdan, yedek güçlerinizin sayıca azlığı ya da çokluğu sorununu da küçümsememeniz gerekir. Deponuza durup dinlenmeden yeni güçler katmak zorunda olduğunuzu usunuzdan çıkarmamalısınız. Kuşku yok ki, bu amaçla, her şeyden önce, kendi izlenimlerinizi, kendi duygularınızla deneylerinizi gözden geçireceksiniz. Sonra, gerçek ya da imgesel, çevrenizdeki yaşayıştan anılardan, kitaplardan, sanattan, bilimden, her türlü bilgiden, gezilerden, müzelerden, hepsinin üstünde olarak

da öteki insanlarla kuracağınız ilişkilerden gereçler edinmelisiniz."

"Bir aktörden neler istendiğini, gerçek bir sanatçının niçin dopdolu, ilginç, güzel, çeşnili, titiz, esinli bir yaşam sürmesi gerektiğini artık anlıyorsunuz, değil mi? Böyle bir sanatçı, yalnız büyük kentlerde değil, aynı zamanda taşra kentlerinde uzak köylerde, fabrikalarda, dünyanın büyük kültür merkezlerinde de neler olup bittiğini bilmelidir. Böyle bir sanatçı, çevresindeki insanların, yurt içinde ve yurt dışındaki başka insanların yaşayışını, ruh yapılarını incelemelidir."

"Biz, çağımızla, çeşitli insanlarla ilgili piyesleri oynamak için geniş bir görüş açısına gereksinim duymaktayız. Bizden, yeryüzündeki bütün insanların psikolojik yaşayışlarını yorumlamamız isteniyor. Bir aktör yalnız kendi çağının yaşayışını değil, aynı zamanda geçmiş ve gelecek çağların yaşayışını da yaratır. Gözlem, tasarlama, deney yapmak, kendini coşkunun seline kapıp koyvermek gereksiniminde oluşunun nedeni işte budur. Kimi durumlarda aktörün sorunu daha da karmaşıktır. Sanatı ile, içinde bulunduğu yaşayışı yorumlayacaksa eğer, çevresini gözlemeyebilir. Ama, geçmiş, gelecek ya da imgesel bir çağı yorumlayacaksa, o zaman, kendi imgeleminden çekip çıkardığı şeyi yeni baştan kurmak ya da yeni baştan yaratmak zorundadır — bu ise, karmaşık bir eylemdir."

"Ülkümüz, her zaman sanatta ölümsüz olana erişmeye çalışmak olmalıdır. Çünkü, ölümsüz olan her zaman gençtir, her zaman insanoğlunun yüreğine yakındır."

"Amacımız, yüce klasiklerin, büyük ustaların başarı doruklarına yükselmek olmalıdır. Yorumlayabilmek, yapıtlarını oyna-

yabilmek için, onları incelemeli, canlı coşku gerecini nasıl kullanacağımızı öğrenmeliyiz."

"Coşku belleği üzerine şimdilik söyleyebileceklerimin hepsini söylemiş bulunuyorum. Çalışma programımız ilerledikçe bu konuda daha çok bilgi edineceksiniz."

Bölüm 10

DUYGU - DÜŞÜNCE ALIŞ - VERİŞİ

1

Yönetmen içeri girince Vassili'ye döndü, sordu:

"Şu anda ne ile ya da kiminle ilişki kurmuş bulunmaktasınız?"

Vassili düşüncelerine öyle dalmıştı ki, sorunun ne demeye geldiğini hemen kavrayamadı.

Adeta makinemsi bir deyişle, "Ben mi?" dedi, "hiçbir şeyle, hiç kimse ile."

"Yönetmenin alaylı karşılığı şu oldu. "Siz bir harika olmalısınız, eğer bu durumu uzun süre sürdürebilirseniz."

Vassili, kendisine bakan ya da söz söyleyen biri bulunmadığı için, herhangi bir kimse ile ilişki kurmasının olanaksızlığını söyleyerek Tortsov'a güvence vermeye, böylece şakayı kurtarmaya çalıştı.

Şimdi şaşma sırası Tortsov'a gelmişti. "Yani", dedi, "bir insanın sizinle ilişki kurması için, size bakması ya da söz söylemesi mi gerekir? Yumun gözlerinizi, tıkayın kulaklarınızı, susun, zihninizde kiminle ilişki kurduğunuzu bulmaya çalışın. Herhangi bir nesne ile herhangi bir yoldan ilginiz olmadığını gösteren bir tek saniye bulmaya çalışın."

Bu sınamayı ben kendi üzerimde yaptım ve içimde olup bitenleri not ettim.

Önceki akşam dinlediğim ünlü yaylı sazlar dörtlüsünü gözümün önüne getirdim, hareketlerimi adım adım izledim. Salonun sigara içilen yerine girdim, birkaç dostu selamladım, koltuğumu buldum, sazlarının seslerini düzenlemekte olan müzikçileri izledim. Derken, onlar çalmaya, ben de dinlemeye başladım. Başladım ama, müzikçilerle aramda bir coşku yakınlığı kuramadım.

Bundan, çevremdekilerle aramda duygu-düşünce paydaşlığı yönünden bir boşluk, bir kopuntu olması gerektiği sonucuna vardım. Gelgelelim, Yönetmen, bu sonucu benimsememekte direndi.

"Kendinizi müziğe kaptırdığınız bir an" dedi, "nasıl olur da bir boşluk, bir kopuntu gözü ile bakabilirsiniz?"

Ben de, "Çünkü" diye direndim, "her ne kadar müziği dinledimse de, aslında duymadım, hatta müziğin anlamını kavramaya çalıştım, kavrayamadım. İşte bu yüzden, kendimi boşlukta, bağımsız hissettim."

"Sizin müzikle bağımlaşmanız, müziği benimsemeniz, önceki olaylar sona ermediği, dikkatinizi çektiği için, henüz başla-

mamıştı. Önceki olaylar sona ermiş olsaydı, kendinizi ya tümüyle müziğe verecektiniz ya da başka bir şeyle ilgilenecektiniz. Ama, herhangi bir şeyle yakınlığınızın sürekliliğinde bir boşluk, bir kopuntu yoktu."

"Belki de söylediğiniz gibidir" dedim, anılarımın peşine düştüm. Farkında olmayarak yaptığım bir davranış yanımda bulunan konser dinleyicilerinin dikkatini çekti gibi geldi bana. Bunun üzerine kıpırdamaksızın oturdum, müziği dinliyormuş gibi yaptım, ama aslında, çevremde olup bitenleri gözetlemek yüzünden, hiçbir şey işitmedim."

Bakışlarım, Tortsov'un bulunduğu yönde dolaştı, Tortsov, gelişigüzel yaptığım davranışın farkında bile değildi. Yaşlı Shustov'u görebilir miyim diye salonu şöyle bir gözden geçirdim, bizim tiyatrodan ne o, ne de başka bir aktör vardı. Sonra bütün seyircileri gözümün önüne getirmeye çalıştım, bu kez dikkatim öyle dağıldı ki, denetleyemez, yönetemez oldum. Müzik her çeşitten düş kurmaya birebirdi. Komşularımı düşündüm, uzak kentlerde yaşayan yakınlarımı düşündüm, ölmüş bir dostumu düşündüm.

Sonradan, yönetmen, duygularımla düşüncelerimi, bunları doğuran konularla paylaşmak, ya da duygularımı, düşüncelerimi bu konulardan doğurtmak gereksinimini duyduğum için bütün bu şeylerin zihnime doluştuğunu söyledi.

Bir ara dikkatim tepedeki avizenin lambalarına yöneldi, uzun bir süre dalıp gittim bu lambalara. İşte, boş kopuk an bu an olmalıydı, çünkü o bakışa, hiçbir imge zorlamasına başvurmadan, bir ilişki biçimi diyemezsiniz.

Tortsov'a bunu anlatınca, o da benim zihin durumumu şöyle açıkladı:

"Siz, o nesnenin, o konunun nasıl ve ne'den oluştuğunu anlamaya çalışıyordunuz. Onun biçimini, genel görünüşünü, onunla ilgili bütün ayrıntıları içinize sindirdiniz. Bu izlenimleri benimsediniz, belleğinize yerleştirdiniz, sonra da onların üzerinde düşünmeye giriştiniz. Bu ise, konunuzdan birşeyler edinmiş olduğunuzu gösterir ki, biz aktörler önemli sayarız bunu. Siz konunuzun cansız oluşuna üzüldünüz. Bir resim, bir yontu, bir dostun fotoğrafı ya da müzedeki herhangi bir nesne de cansızdır ama, gene de onu yaratan sanatçının yaşamından birşeyler kapsar. Bir avize de, zihnimizi tümü ile verirsek eğer, belli ölçüde, canlı bir ilgi konusu olabilir."

"Bu durumda" dedim, "gözümüzün rastladığı herhangi eski bir şeyle ilişki kurabiliriz, öyle mi?"

"Yanınızda şimşek çakarcasına, ansızın beliren şeyleri tümü ile kavramaya ya da kendinizden bir zerrecik olsun bu şeylere vermeye zaman bulacağınızı sanmam. Bununla birlikte, başkalarından almadan ya da kendinizden vermeden sahne üzerinde hiçbir ilişki kuralamaz. Bir nesneden, bir konudan, bir anlık da olsa, birşey almak ya da vermek psikolojik bir ilişki anını belirler."

"Bakıp görmenin de, bakıp görmemenin de olanaksız olmadığını birkaç kez söyledim. Sahne üzerinde olup biten her şeye bakabilir, her şeyi görebilir, hissedebilirsiniz. Öte yandan, duygularınız, ilginiz salonda ya da tiyatro duvarlarının dışındaki bir yerde toplanmışken, taban ışıklarının berisinde sizi çevreleyen şeylere bakmanız da olanaksız değildir."

"Aktörler içlerindeki boşluğu, eksikliği örtüp gizlemek için birtakım makinemsi hilelere başvururlarsa da, böyle yapmakla yalnızca bakışlarındaki anlamsızlığı daha da belirgin duruma koyarlar. Size bunun hem yararsız hem zararlı olduğunu söylemeyi fazla buluruz. Göz ruhun aynasıdır. Bir aktörün gözleri, bakışı, ruhunun derinliklerinde bulunanı yansıtır ki, önemlidir. Bu nedenle, aktör, rolündeki insan ruhunun yaşantısına uygun düşecek iç kaynaklar edinmiş olmalıdır. Sahnede bulunduğu sürece bu psikolojik kaynakları piyesin öteki aktörleriyle paylaşmalıdır."

"Bununla birlikte, aktör de insandır. Sahneye geldiğinde, kendi günlük düşüncelerini, kendi kişisel, tekdüze yaşayışı ile bağını koparmamış demektir. Böyle yapınca da, rolü kendisini sürüklemedikçe, bütün varlığı ile rolüne sarılamayacaktır. Rol onu sürüklerse, o zaman benliğini rolün benliği ile kaynaştırır, başkalaşır. Ama ilgisini rolünden ayırdığı, kendi kişisel yaşayışının egemenliği altına düştüğü anda, ya taban ışıklarının ötesine geçerek seyircinin içine ya da tiyatro duygularının dışında, kendisi ile bağlı olan herhangi bir nesnenin ya da konunun bulunduğu yere aktarılır. Bu arada, rolünü tümüyle makinemsi bir yolda oynar. Bu çeşit sapmalar sık sık ortaya çıkar ve aktörün kişisel yaşayışından sızıntılar olursa, o zaman rolün sürekliliği de bozulur. Bozulur, çünkü, bunların rol ile hiçbir ilgisi yoktur."

"Değerli bir gerdanlık düşünebilir misiniz ki, her üç altın halkadan sonra tenekeden bir halka geliyor, sonra da iki altın halka birbirine gelişigüzel bağlanıvermiştir? Böyle bir gerdanlık kimin işine yarar? Sahne üzerinde oyunu bozan ya da öldüren bir eylemi, ilişki çizgisinin sürekli olarak kırılıp başka yönlere sapmasını kim isteyebilir? Eğer insanlar arasındaki ilişki

asıl yaşamda önemliyse, sahne üzerindeki ilişki bundan on kat önemlidir."

"Bu gerçek oyun kişilerinin karşılıklı ilişkileri üzerine kurulmuş olan tiyatronun özelliğinden doğmaktadır. Kahramanlarını bilinçsizlik durumunda, uykuda ya da iç yaşantıları görevlerini yapmazken ortaya getiren bir piyes yazarı düşünemezsiniz.".

"Yalnız birbirini tanımayan değil, aynı zamanda tanışmayı, düşünce ve duygu alış-verişi yapmayı reddeden ya da bulundukları çevrenin karşıt yönlerinde susup oturarak düşünce ve duygularını birbirinden gizleyen iki kişiyi sahneye getirecek bir piyes yazarı da düşünemezsiniz."

"Bir an için düşündüğünüzü sayalım, o zaman, almak istediğini alamayacağından, seyircinin tiyatroya gitmesinin hiçbir nedeni kalmaz; çünkü seyirci, tiyatroya, oyuna katılan kişilerin coşkularını paylaşmak, düşüncelerini anlamak için gider."

"Sahneye çıkan iki aktörden biri, kendi duyguları ile düşüncelerini öteki ile paylaşmak ya da inandığı şeye karşısındakini de inandırmak ister, öteki de o duygularla düşünceleri kavramak için her türlü çabayı gösterirse, daha başka olur elbet."

"Coşku ve zihin yolunda beliren böyle bir değişiklik sırasında hazır bulunan seyirci, bir konuşmaya tanık oluyor gibidir. Aktörlerin duygu alış-verişinde seyircinin sessiz bir rolü vardır, coşmuştur seyirci aktörlerin yaşayışı karşısında. Ancak, tiyatroda seyirci, aktörler arasındaki ilişki sürüp gittiği sırada sahne üzerinde olup bitenleri kavrayabilir, onlara dolaylı yoldan katılabilir."

"Eğer aktörler geniş bir seyirci topluluğunun dikkatini yakalayıp tutmak isterlerse, kendi aralarında duyguların, düşüncelerin, eylemlerin kesintisiz alış-verişini sağlamak için her türlü çabayı göstermelidirler. Bu alış-veriş için gerekli iç gereç de seyircinin dikkatini tutmaya yetecek çekicilikte olmalıdır. Olağanüstü öneminden ötürü, özel bir dikkat gösterecek bu eylemin çeşitli belirgin evrelerini titizlikle incelemenizi isterim."

2

Tortsov, "Kendi kendimizle ilişki kurma konusunu ele alacağım" diye başladı. "Biz ne zaman kendi kendimizle konuşuruz."

"Kabımıza sığamaz duruma geldiğimiz, kavranması zor bir düşünce ile savaştığımız, bir şeyi anımsamak için çabaladığımız ve o şeyi yüksek sesle söyleyerek bilincimize yerleştirmeye çalıştığımız, sevinçli ya da üzüntülü, duygularımızı seslendirerek salıvermek istediğimiz zaman."

"Böyle durumlara günlük yaşamda ara sıra, ama sahne üzerinde sık sık rastlanır. Sahne üzerinde, kendi duygularımla ilişki kurmak olanağını elde ettiğim zamanlar, sessiz sedasız, bunun tadını çıkarırım. Sahne dışında da alışkın olduğum bir durumdur bu, çok rahat hissederim kendimi. Ama, uzun, çetin tiradlar söylemek zorunda kalınca da ne yapacağımı kestiremem."

"Sahne dışında yapmadığımı sahne üzerinde yapmama temel olacak şeyi nasıl bulabilirim? Ben kendi öz benliğime nasıl seslenebilirim? İnsan kocaman bir yaratık. Konuşurken bu yaratığın beynine mi, kalbine mi, düş kurma yetisine mi, yoksa elleriyle ayaklarına mı seslenmeli? İlişkinin o görünmeyen seli ne'den ne'ye, hangisinden hangisine akmalı?"

"Bunu belirli duruma getirmek için bir özne ile bir nesne seçmemiz gerekmektedir. peki ama, nerdedir bunlar? Birbirine içten bağlı bu iki merkezi bulmadıkça, her zaman seyirciye doğru kaymaya hazır olan dikkatimi, oynak dikkatimi yönetmeye gücüm yetmeyecektir."

"Bir zamanlar, bu konuda Hintlilerin ne düşündüklerini anlatan bir yazı okumuştum. Hintliler, gövdemize can veren, Prana dedikleri bir çeşit yaşama gücünün varlığına inanıyorlar. Onların hesaplamasına bakılırsa, bu prana'nın radyasyon merkezi güneş sistemidir. Şu halde, genellikle varlığımızın ruh ve sinir merkezi olarak benimsenen beynimizden başka, güneş sistemindekine benzer, kalbe yakın yerde bir kaynağımız daha var demektir."

"Tuttum, bu iki merkez arasında ilişki kurmaya çalıştım. Sonunda, bu merkezlerin varlığını gerçekten yalnızca hissetmekle kalmadım, aynı zamanda bunların eylemsel yoldan birbirleriyle ilgili bulunduklarını da anladım. Beyindeki merkez bilinç alanı, güneş sisteminin sinir merkezi de coşku alanı olarak göründü."

"Coşku, duygularımın beynimle ilişki kurmasıydı. Aradığım özne ile nesneyi bulduğuma sevindim. Bu buluştan sonra, konuşarak ya da susarak, ama tam bir soğukkanlılıkla, sahne üzerinde kendi kendimle ilişki kurabilir duruma geldim."

"Prana gerçekten var mıdır, yok mudur? Bunu kanıtlamaya kalkacak değilim. Coşkularım yalnızca kendime özgü olabilir, her şey kendi düş kurma yetimin, ürünü olabilir. Ben bu buluştan kendi amaçlarım uğrunda yararlanabildikten, bulduğum şey de bana yardım ettikten sonra, başkaca hiçbir şeyin önemi yok-

tur. Eğer benim bu, başarıya götürücü olmakla birlikte bilimsel sayılamayacak sistemim size de yararlı olabilirse, diyecek kalmaz. Olamazsa, üzerinde direnecek değilim."

Tortsov kısa bir susuştan sonra, şunları ekledi sözlerine:

"Bir sahnede oyundaşınızla karşılıklı ilişki kurma eylemi, oldukça kolay üstesinden gelinecek bir iştir. Ama bu noktada karşımıza gene bir güçlük çıkmaktadır. Tutun ki, içinizden biri benimle sahnededir ve ikiniz aramızda doğrudan doğruya ilişki kurmuş bulunmaktayız. Ama ben alabildiğine uzun boyluyum. Bakın, görün işte! Burnum, ağzım, kollarım, bacaklarım, kocaman bir gövdem var. Benim bütün bu parçalarımla bir anda ilişki kurabilir misiniz? Kuramazsanız, o zaman, seslenmek istediğiniz parçalardan birini seçip ayırın."

Biri kalktı, "Gözlerinizi seçtim" dedi, "gözler ruhun aynasıdır çünkü" diye de ekledi.

"Görüyorsunuz ya, biri ile ilişki kurmak istediğiniz zaman, önce onun ruhunu, iç dünyasını arıyorsunuz. Şimdi de benim yaşayan ruhumu bulmaya çalışın; gerçek, canlı beni."

"Nasıl?" diye sordum.

Yönetmen şaşırdı. "Siz, hiç, yabancı bir insanın ruhunu yoklamak için coşku duyargalarınızı dışarı uzatmadınız mı? Bana dikkatle bakın, duyuş-düşünüş havamı hissetmeye, anlamaya çalışın. Evet; öyle. Şimdi söyleyin bakalım, nasıl buldunuz beni?"

"Sevecen, saygılı, kibar, gönlü açık, ilgili" dedim.

"Peki, ya şimdi?" diye sordu.

Yakından baktım ve birden karşıma Tortsov'u değil, kulaklarındaki bütün o tanıdık işaretleri, o olağanüstü bön bakışları, o kalın dudakları, o tombul elleri, rahatına düşkün bir yaşlının o gevşek hareketleriyle Famusov'u (Aklın Çoğu Başa Beladır adlı klasik piyesin ünlü karakterini) gördüm.

Tortsov, Famusov'un sesiyle, "Şimdi kiminle ilişki kurmuş bulunmaktasınız?" diye sordu.

o

"Famusov'la elbet" karşılığını verdim.

Gene birden kendi kişiliğine dönerek, "Peki, Tortsov'a ne oldu?" dedi. "Eğer dikkatinizi ustaca bir sistemle değiştirerek Famusov'un burnu ya da elleri durumuna getirdiğim buruna ya da ellere değil de, içteki ruha yöneltmiş olsaydınız, değişikliğin farkına varamazdınız. Ben gövdemden kendi ruhumu çıkarıp atarak yerine kiralık başka bir ruh koyamam. Şu halde, o ruhla ilişki kurmada başarısızlığa uğramış olmalısınız. Peki, kiminle ilişki kurmuştunuz öyle ise?"

İşte benim de merak ettiğim buydu. Karşımdaki Tortsov'luktan çıkıp da Famusov'laşırken, bu arada benim kendi duygularımın geçirdiği değişikliği, bu duyguları nasıl olup da saygı esinleyen bir insandan, alaycı neş'eli kahkahalar yaratan bir insan durumuna geldiğini hatırlamaya çalıştım. Kuşku yok ki, ben, yalnızca Famusov'un ruhu ile ilişki kurmuş olmalıydım. Olmalıydım ama, gene de bu noktada açıklığa ermiş sayılamazdım.

Yönetmen, "Siz, Famusov —Tortsov ya da Tortsov-

Famusov diyebileceğiniz yeni bir kişi ile ilişki kurmuştunuz" diye açıkladı. "Yaratıcı bir sanatçının, bu akılalmaz başkalaşmalarını zamanı gelince anlarsınız. Şimdilik şu kadarını söylemekle yetinelim: Gördünüz ki, kimi aktörlerin sahne üzerinde yaptıkları gibi, insanlar birbirlerinin burunları, gözleri ya da düğmeleriyle uğraşmazlar, her zaman karşılarındakilerin ruhlarına erişmeye çalışırlar."

"En önemli nokta, iki kişinin birbiriyle yakın ilişki kurmasıdır. Karşılıklı, normal bir duygu-düşünce alış-verişi böylece kendiliğinden oluşur. Düşüncelerimi sizinle paylaşmaya, bilgimden, deneylerimden yararlanasınız diye sizleri harekete geçirmeye çalışıyorum."

Grisha, "Ama bu, alış-verişin karşılıklı olduğu anlamına gelmez" dedi. "Siz, özne olarak, duygularınızı bize aktarıyorsunuz, bizlerse, nesne, yani karşıdakiler olarak, onu alıyoruz. Karşılıklı alış-veriş neresinde bunun?"

Tortsov, "Şu anda ne yaptığınızı söyleyin bana" diye karşıladı bu soruyu. "Birşey söylemeyecek misiniz? Kuşkularınızı açığa vurarak beni inandırmaya çalışmıyor musunuz? İşte, aramakta olduğunuz, duyguların kaynaşması budur."

Grisha, "Evet, şu anda öyle, ama siz konuşurken de öyle miydi?" diyerek görüşünde direndi.

Tortsov, "Arada hiçbir ayrılık göremiyorum" diye karşılık verdi. O zaman da duygu ve düşünce alış-verişi yapıyorduk, şimdi de yapmaya devam ediyoruz. Başka biri ile ilişki kurmada vermek ve almak sıra ile birbirini kovuşturur. Ama ben konuştuğum, siz de yalnızca dinlediğiniz sırada bile kuşkularınızı

sezinlemiştim. Sabırsızlığınız, şaşkınlığınız, coşkunuz beni ba lamıştı size."

"Ben bu duyguları niçin alıyordum sizden? Çünkü gizleyemiyordunuz. Sustuğunuz zaman bile aramızda bir duygu birleşikliği vardı. Siz konuşmaya başlayıncaya kadar açığa çıkmadı bu, elbet. Çıkmadı ama, gene de, duygu ve düşünce alışverişinin nasıl sürekli bir akış gösterdiğini kanıtlamaya yeter. Yazı dizileri hemen çoğunlukla ikili konuşma biçiminde olduğundan, sahne üzerinde bu akışın aksamadan sürüp gitmesini sağlamanın özel bir önemi vardır."

"Bu ise, ne yazık ki, her zaman olabilen bir şey değildir. Çoğu aktörler, bile bile, yalnız kendi sözlerini söylerken başvururlar bu akışa. Öteki aktör konuşmaya başlayınca da, birincisi, onun söylediklerini ne dinler, ne de söylenen sözün anlamını kavramak için herhangi bir çaba gösterir. Yeniden kendi söz sırası gelinceye dek oynamayı bırakır. Bu alışkanlık, sürekli alışverişi bozar; çünkü sürekli alış-veriş sözlerin söylenişi sırasında olsun, daha önce söylenmiş olana karşılık verme, hatta susuşlar sırasında olsun, gözler görevini yaparken, duyguların hem alınmasına, hem de verilmesine dayanır."

"İlişkinin böyle bölük pörçük olması tümüyle yanlıştır. Karşınızda oynayan kişiye söz söylerken, düşüncelerinizin onun bilincine geçtiğine inanıncaya kadar titizlikle kovuşturmayı öğrenin. Ancak buna inandıktan, söze gelmeyeni de gözlerinizle verdikten sonra, sözünüzün artanını söylemeye devam edebilirsiniz. Ayrıca siz de, oyundaşınızın sözleriyle düşüncelerini, her yineleyişinde, sanki ilk kez duyup işitiyormuş gibi dinlemeyi öğrenmelisiniz. Onun sözlerini, provalarda, oyunlarda tekrar tekrar dinlemiş olsanız bile, sanki o anda ilk kez dinliyor olma-

lısınız. Bu ilişki, birlikteki oyununuzun her seferinde yeniden kurulmalıdır. Bu da yoğunlaştırılmış büyük bir dikkat, teknik ve sanatsal disiplin ister."

Yönetmen, kısa bir susuştan sonra, konumuzun yeni bir evresini incelemeye geçmemiz gerektiğini söyledi: "Şimdi, hayalet gibi, gerçek olmayan, var olmayan, imgesel bir nesne ile ilişki kurma sorununu ele alacağız" dedi.

"Bazıları, hayaleti gerçekten gördüklerine kendilerini kandırmaya çalışırlar. Bütün güçleriyle dikkatlerini böyle bir çaba uğrunda tüketirler. Ama deneyimi olan bir aktör, asıl önemli noktanın, hayalette değil, kendisinin hayalete karşı olan iç tutumunda olduğunu bilir. Bu yüzden de kendi sorusuna dürüst bir karşılık vermeye çalışır; önümde bir hayalet belirseydi ne yapardım acaba?"

"Kimi aktörler, özellikle acemiler, evde kendi kendilerine çalışırlarken, gerçek bir kişiden yoksun oldukları için, imgesel bir kişiye başvururlar. Bunların dikkatleri iç amaçları üzerinde toplanıp yoğunlaşacağı yerde, var olmayan bir şeyin varlığına kendilerini zorla inandırmaya yönelir. Bu kötü alışkanlığa bir kez kapılınca da aynı yöntemi bilinçsiz olarak sahneye kadar getirirler ve giderek canlı kişiyi yadırgamaya başlarlar. Kendileriyle oyundaşları arasına cansız, uydurma birini yerleştirirler. Bu tehlikeli alışkanlık kimi zaman öylesine kökleşip kalır ki, ömür boyunca bir daha sökülüp atılamaz."

"Size bakıp da başkasını gören, kendisini durup dinlenmeden size değil de o başkasına göre ayarlayan bir aktörün yamacında oyun oynamak büyük işkencedir. Bu çeşit aktörler, çok yakından ilişki kurmaları gereken asıl kişiden ayrılmışlar, uzak-

laşmışlardır. Sizin ne sözlerinize, ne sese uyumunuza, ne de herhangi bir şeyinize dikkat ederler. Gözleri perdeliymiş gibi bakarlar size. Bu tehlikeli, bu öldürücü yöntemden sakının. Bu yöntem sizi içten içe yer bitirir, sökülüp atılması da çok güçtür.!"

"Gerçek bir kişi bulamadığımız zaman ne yapalım?" diye sordum.

Tortsov, "Buluncaya kadar bekleyin" karşılığını verdi. "İki ya da daha fazla kişiden oluşmuş gruplar halinde alıştırmalar yapmanızı sağlayacak bir öğretim sınıfınız olacak. Bir daha yineleyeyim: Gerçek kişilerin dışında ve de uzman denetçiler olmaksızın, ilişki kurma konusunda hiçbir alıştırma yapmamanızda direniyorum."

"İşin daha da güç bir yönü vardır ki, o da topluluk halindeki kişilerle, yani seyirci ile ilişki kurmadır."

"Bu iş doğrudan doğruya yapılamaz elbet. Biz hem oyundaşımızla, hem de aynı zamanda seyirci ile ilişki kurmuş bulunmaktayız ki, işte güçlük de burada kendini göstermektedir. Oyundaşımızla ilişkimiz doğrudan doğruya ve bilinçlidir, seyirci ile ilişkimiz ise, dolaylı ve bilinçsizdir. Şaşılacak nokta, her ikisi ile de kurduğumuz ilişkinin karşılıklı olmasıdır."

Paul, buna karşı çıktı ve dedi ki:

"Aktörler arasındaki ilişkinin karşılıklı olabileceğini anlıyorum, ama aktörlerle seyirciler arasındaki ilişkinin karşılıklı olabileceğini anlamıyorum. Aktörler seyirciye birşeyler vermek zorundadır. Ama, biz aktörler seyirciden ne alabiliriz? Alkış ve çiçek! Bunları da oyun sona erineden alamayız."

Tortsov, "Oyun sırasında beliren kahkahalara, gözyaşlarına, alkışa, ıslığa, coşkuya ne buyurulur! Bunları hesaba katmıyor musunuz?" dedi.

"Demek istediğimi bir olaydan aldığım aydınlatıcı bir örnekle anlatayım. Mavi Kuş piyesinin çocuklar için bir gündüz temsilinde, çocukların ağaçlar ve hayvanlar tarafından yargılanması sırasında, baktım, biri beni dürtüklüyor; on yaşlarında bir çocuk. "Kedinin dinlediğini söyle onlara. Gizlenmeye çalışıyor kedi, ama ben görüyorum." Mytyl ile Tyltyl'e karşı duyduğu korku ile, üzüntü ile minik sesi coşkudan tirtir titriyordu. Ne dedimse yatıştıramadım kendisini. Bunun üzerine, dayanamadı, sokuldu taban ışıklarına, çocukları oynayan aktörlere, fısıldayarak, kendilerini bekleyen tehlikeyi haber verdi."

"Tam bir tepki değil mi bu?"

"Seyirciden aldığınız şeyin değerini öğrenmek istiyorsanız, çıkın da bomboş bir salon karşısında oynayın bakalım. Oynamak ister misiniz? İstemezsiniz! Seyircisiz oyun oynamak akustiği olmayan bir yerde şarkı söylemeye benzer. Duygu paydaşı, kalabalık bir seyirci topluluğu karşısında oyun oynamaksa, akustiği kusursuz bir odada şarkı söylemeye benzer. Seyirci bizim için psikolojik akustik demektir. Bizden aldığı diri, insanoğluna ait coşkuları yine bize verir."

"Basmakalıp, yapma oyun türünde, bir toplulukla ilişki kurma sorunu çok yalın bir yolda çözülmüştür. Eski Fransız farslarını alın, örneğin; Bu farslarda, aktörler, sözlerini hep seyircilere söylerler. Doğruca sahnenin önüne gelirler, kendi kısa kişisel düşüncelerini ya da oyunun gidişini açıklayan uzun, gümbürtülü demeçlerini seyircilere sunarlar. Etkileyici bir kendini beğen-

mişlikle, övüngenlikle yapılır bu. Eğer, gerçekten seyirci ile doğrudan doğruya ilişki kuracaksanız onu egemenliğiniz altına almanız daha doğru olur."

"Başka bir nokta daha var; kalabalık sahnelerle uğraşmak. Büyük bir toplulukla doğrudan doğruya, hemen ilişki kurmak zorundayızdır. Kimi zaman, topluluğun içindeki bireylere yöneliriz; kimi zaman da genişletilmiş karşılıklı alış-veriş biçminde topluluğun bütününü kavramak zorunda kalırız. Bir sahneyi kalabalık duruma getiren ve doğal olarak birbirinden tümüyle ayrılan çoğunluk, son derece çeşitli düşünceleri, coşkularıyla bu karşılıklı ilişkiye katılır, böylece ilişkinin de yoğunluğunu kat kat arttırmış olur. Bundan başka, grup niteliği, topluluğu oluşturan üyelerin duyuş-düşünüş havasını önce ayrı ayrı etkiler, sonra o üyeler de hep birden birbirlerini etki altına alırlar. Bu da başlıbaşına rol sahibi oyuncuları etkileyerek böylece seyirciler üzerinde büyük bir izlenim bırakılmış olur."

Bundan sonra, Tortsov, makinemsi aktörlerin seyirciye karşı olan yakışıksız, hoşa gitmeyen tutumlarını ele aldı.

"Bu çeşit aktörler, yamaç yamaca oynadıkları oyundaşlarını hiçe sayarak, doğrudan doğruya seyirci ile ilişki kurarlar. İşte, hiç dayanılmayacak bir hareket varsa, o da budur. Bu hareket, aslında, tastamam, kendini gösterme çabasıdır, başka bir şey değil. Öteki aktörlerle duygu alış-verişinde gösterilecek içten bir çabayı böyle bir çabadan ayırmada size güvenebilirim sanıyorum. Bu, üstün derecede yaratıcı davranışla, makinemsi, kuramsal, bayağı davranış arasında çok büyük fark vardır. Bunlar birbirinin hem karşıtıdır, hem de birbirleriyle çelişiktir."

"Biz, tiyatromsu olandan başka hepsini benimseyebiliriz.

Yalnızca savaşmak için bile olsa, bu tiyatromsu davranışı her durumda inceleyin derim."

"Sonuç olarak, duygu-düşünce alış-verişi olayının temelinde bulunan etkin ilke üzerine şunu da söylemek isterim. Bazıları, görünen, dıştaki hareketlerimizin, iç etkinliğin bir belirtisi olduğunu, öte yandan, psikolojik alış-verişteki görünmeyen içteki eylemlerimizin ise, iç etkinliğin bir belirtisi olmadığını sanırlar. Bu, daha çok acınma ile karşılanması gereken bir düşüncedir. Çünkü, içteki etkinliğin bütün belirtileri önemlidir, değerlidir. Bu yüzden, eylem kaynaklarının en önemlilerinden biri olan o içe dönük duygu-düşünce alış-verişini değerlendirmeyi öğrenin."

3

Yönetmen, "Eğer kendi duygularımızla düşüncelerinizi başka birinin duyguları ve düşünceleriyle değiştirmek isterseniz, yaşayışınızdan, deneyinizden birşeyler alıp vermelisiniz" diye başladı. "Normal şartlar altında yaşam bunu bize sağlar. Bu gereç bizim içimizde kendiliğinden büyür, çevredeki koşullardan oluşur."

"Tiyatroda ise durum başkadır, bu başkalık da yeni bir güçlük koyar ortaya. Biz piyes yazarının yarattığı duygularla düşünceleri kullanırız sanılır. Bu psikolojik, gereci içe sindirmek, eski tiyatro geleneğine özgü, var olmayan tutkuları dış biçimleriyle oynamaktan daha zordur."

"Oyundaşınızla tam bir duygu-düşünce alış-verişine girişmek, aslında, kendinizi onunla ilişkili göstermekten çok daha zordur. Aktörler işin en kolayını seçmeyi severler, sevdikleri

için de, gerçek duygu-düşünce alış-verişinin yerine, hoşnutlukla, onun görülegelen taklitlerini koyarlar."

"Bu, üzerinde düşünülmeye değer bir noktadır. Çünkü, ben, duygu-düşünce alış-verişi görünüşü ile seyirciye ne vermeye çalıştığımızı, ne verebileceğimizi anlamanızı, görüp hissetmenizi istiyorum."

Yönetmen böyle dedi, sonra sahneye çıktı, bir piyesten başlı başına bir bölümü, tiyatro tekniğindeki yetenek ve ustalık yönünden olağanüstü bir olgunlukla oynadı. Önce şiir okumakla başladı, sözcükleri söyleyiş tarzı, etkiliydi, ama öylesine de anlaşılmaz bir durumdaydı ki, söylediklerinin birini bile kavrayamadık."

"Ben şimdi sizinle duygu-düşünce alış-verişini nasıl yapmaktayım?" diye sordu.

Onu eleştirmeye cesaret edemediğimiz için, kendi sorusunu kendisi yanıtladı. "Aramızda hiçbir duygu-düşünce alış-verişi olmamıştır" dedi. "Ben birtakım sözler mırıldandım, ne dediğimi bile bilmeden, bir avuç bezelye tanesini şuraya buraya serper gibi bu sözleri rastgele söyleyip geçtim."

"Duygu-düşünce alış-verişine, yani ilişkiye bir temel olarak seyirciye sık sık sunulan ve havaya giden birinci tip gerece bir örnektir bu. Ne sözlerin anlamlarına, ne de onların gerektirdiklerine hiçbir düşünce eklenmemiştir. Biricik istek, etkili olmaktır."

Bundan sonra, Figaro'nun son perdesindeki tiradı okuyacağını bildirdi. Akla durgunluk verecek derecede güzel hareketle-

ri, ses uyumları, değişiklikleri, birbirine benzemeyen kahkahaları, tertemiz söyleyişi, tez konuşması, büyüleyici tınıda pırıl pırıl bir sesle oyunu bu kez olağanüstü güzellikteydi. Kendimizi tutamayarak çılgınca alkışladık. Tiyatro yönünden öylesine etkiliydi çünkü. Bununla birlikte, dediklerinden hiçbir şey kavrayamadığımız için, tiradın özü hakkında bir fikir edinemedik.

"Şimdi söyleyin bakalım, bu kez nasıl bir ilişki kurdum sizinle?" diye yeniden sordu. Biz bu soruyu da yanıtlayamadık.

Tortsov, bizim yerimize yanıtlayarak, "Bir rolde ben size kendimi gösterdim" dedi, "kendimi göstermek için de Figaro'nun tiradını, onun sözlerini, hareketlerini, onunla ilgili olan her şeyi kullandım. Ben size rolün kendisini değil, rolün içinde kendimi, kendi niteliklerimi gösterdim; kendi biçimimi, yüzümü, jestlerimi, duruşlarımı, özelliklerimi, hareketlerimi, yürüyüşümü, sesimi, söyleyiş biçimimi, konuşmamı, ses uyumlarımı, huyumu, tekniğimi, kısaca, duygudan başka her şeyi gösterdim."

"Dıştan bakıldığında anlamlı bir araç — gövdeye sahip kişiler için, benim şu anda yaptığımı yapmak güç olmayacaktır. Sesinize bir tınlama verin, sözcükleri tane tane, cümleleri açık seçik söyleyin, duruşlarınız, oturuşlarınız göze hoş görünsün, yumuşak ve rahat görünsün, bütün etki doyurucu olacaktır. Beğenilip beğenilmediğimi göreyim diye bakışlarımı sizden ayırmadan, bir şarkılı kahvede oynayan başka bir şarkıcı gibi bir şarkıcı gibi oynadım. Kendimi tam bir satıcı, sizi de alıcı gibi hissettim."

"İşte bu da, kendini göstermenin, sergilemenin son derece yaygın, herkesçe beğenilen bir biçimi olmasına karşın, kaçınılması gereken kötü oyunculuğun ikinci örneğidir."

Bundan sonra üçüncü örneğe geçti.

"Kendimi nasıl gösterdiğimizi az önce gördünüz. Şimdi de, yazar tarafından hazırlanan bir rolü göstereceğim size, ama bu, benim o rolü oynayacağım anlamına gelmez. Bu oyunun özelliği benim duygularımda değil, kalıpta, sözlerde, dışa dönük yüz anlatımlarında, jestlerde ve işin ustalığında belirecektir. Ben rolü yaratacak değilim. Ben yalnızca onu dıştan bir biçimde göstereceğim."

Önemli bir generalin, kendisini evde rastgele yapayalnız ve bomboş bulduğunu anlatan bir sahne oynadı. Canı sıkılan general tuttu, odadaki bütün sandalyeleri öyle bir sıralayış sıraladı ki, sandalyeler geçit törenindeki askerleri andırdı. Sonra, masanın üstünde ne varsa hepsini düzelterek, düzenleyerek kümeler oluşturdu. Daha sonra, oldıkça eğlenceli birşeyler geçirdi aklından; derken, iş mektupları yığınına korkulu bakışlarla şöyle bir göz attı. Birkaç mektubu okumadan imzaladı, esnedi, gerindi, silbaştan yaparak saçmasapan işlere yeniden koyuldu.

Bu arada, Tortsov, yüksek konumlu (mevkili) kişilerin soyluluğu ve de koyu bilgisizliği üzerine yazılmış olan tiradın sözlerini de şaşılacak bir açıklık ve durulukla söylemekteydi. Bu işi, içine canlılık katma ya da derinlik verme uğrunda hiçbir çaba göstermeksizin, sadece sahnenin dış biçimini belirterek, soğuk, kişilik dışı bir yolda yaptı. Tiradın sözlerini kimi yerde tekniğe uygun bir canlılıkla söyledi, kimi yerde duruşlarını, oturuşlarını, jestlerini, oyununu üstünkörü geçiştirdi ya da kendi kişiliklendirmenin bazı önemli ayrıntılarını vurguladı. Hem oynuyor, hem de yaptıklarının, sahneyi aşarak öteye geçip geçmediğini anlamak için gözünün ucu ile seyircisine bakıyordu. Gerekli susma yerlerinde susmuyordu, çıkarıp atmıştı susmala-

rı. Tıpkı, sağlam yapılı bir rolü 500'üncü kez oynamak zorunda kalan bıkkın aktörlerin yaptığı gibi. Bu hali ile, bir gramofondan, aynı filmi sonsuz olarak gösteren bir sinema oynatıcısından farklı değildi.

"Şimdi" diye sürdürdü sözünü, "doğru yolun ve sahne ile seyirci arasında ilişki kurmada kullanılacak araçların gösterilmesine geldik."

"Bunu size evvelce birçok kez göstermiştim. Bilirsiniz, ben her zaman oyundaşımla doğrudan doğruya ilişki kurmaya, oynamakta olduğum kişinin duygularına benzeyen kendi duygularımı oyundaşıma ulaştırmaya çalışırım. Gerisi, yani aktörün, rolü içinde erimesi, kendilinden olup biter."

"Şimdi sizleri sınayacağım. Oyundaşınızla aranızda yanlış ilişki kurulduğunu gördüğüm anda, bunu bir zil sesiyle belirteceğim. Yanlışlık sözü ile, karşınızdaki kişi ile (nesne ile) tastamam ilişkili bulunmayışınızı, ya rolünüzü, ya kendinizi göstermeye kalkmanızı, ya da sözlerinizi kişilik dışı bir yoldan söyleyişinizi anlatmak istiyorum. Bu çeşit yanlışlıkların hepsinde zil sesini işiteceksiniz."

"Benim sessiz onayımı alabilecek ancak üç tip ilişki olduğunu unutmayın:

"(1) Sahne üzerindeki bir kişi ile (nesne ile) doğrudan doğruya ve seyirci ile dolaylı ilişki."

"(2) Aktörün kendi kendisiyle ilişkisi."

"(3) Varolmayan yahut imgesel bir kişi ile (nesne ile) ilişki."

Bunları söyledikten sonra sınama başladı.

Paul ile ikimiz, düşündüğümüz gibi, güzel güzel oynadık. Ama sık sık zil sesini duyunca da şaşırıp kaldık.

Ötekilerin hepsi de aynı biçimde sınandılar. Grisha ile Sonya en sona kalmışlardı. Yönetmen, zili durmadan çalacak sandık; çaldı ama, bizim sandığımız kadar çok değil, daha az çaldı.

Bunun nedenini sorduğumuz zaman şu açıklamayı yaptı:

"Bunun nedeni, sadece, birçok öğüngenin yanılması, onları eleştirenlerin de, birbirleriyle doğru ilişki kurabilecek yetenekte olmalarıdır. Her iki durumda da sorun, bir oran sorunudur. Bununla birlikte, varılacak sonuç şudur; tümü ile yanlış ya da tümü ile doğru ilişki diye birşey olamaz. Aktörün çalışması ikisinin karışımından meydana gelir; bu çalışmada iyi olan ve iyi olmayan anlar vardır."

"Bir çözümleme yapmak isterseniz, kendi sonuçlarınızı, aktörün, oyundaşı ile, seyirci ile ilişkisine ve de rolünü ya da kendini gösterme davranışına göre oranlayıp bölerek yapabilirsiniz. Bu oranların birbirine olan ilgisinden elde edilecek kesin toplam, aktörün duygu-düşünce alış-verişini, yani ilişki kurmayı ne derece başarıp başaramayacağını doğru olarak belirtir. Bazıları, oyundaşları ile ilişki kurmada, bazıları imgesel bir kişi ile (nesne ile) veya kendi kendileriyle duygu-düşünce alış-verişinde yetenekçe üstünlük gösterirler. Bu ölçü idealdir."

"Öte yandan, özne ile nesne arasındaki bazı ilişkiler, bir bakıma, ötekilerden daha az kötüdür. Sözgelişi, rolünüzün psikolojik yapısını kişilik dışı bir yoldan sergilemeniz, kendinizi ser-

gilemenizden, ya da makinemsi bir oyun göstermenizden daha az kötüdür."

"Bileşimlerin sayısı sınırsızdır. Bu yüzden, sizin için en iyisi, şu alışkanlığı kazanmak olmalıdır: (1) Sahne üzerinde asıl nesneniz ne ise, onu bulmak ve onunla etkin ilişki kurmak, (2) yanlış nesneleri (kişileri), yanlış ilişkileri tanıyarak seçip ayırmak ve onlarla savaşmak. Hepsinin üstünde de, başkalarıyla kurduğunuz ilişkiye temel olan psikolojik gerecin niteliğine özel bir dikkat göstermek."

Yönetmen, "Bugün, birbirinizle ilişki kurmada dış donatımlarınızı denetleyeceğiz" diye başladı. "Aracınızı, yani gövdenizi istediğiniz anda, istediğiniz gibi gereğince kullanamadığınızı göreyim bakayım. Lütfen çıkın sahneye, ikişer ikişer oturun, aranızda tartışmaya tutuşun."

Grisha ile hemencecik kavga edilebileceğini bildiğimden, gittim, oturdum yanına, çok geçmeden de istediğim oldu.

Tortsov, Grisha'ya görüşlerimi benimsetmeye çalışırken yumruklarımı, parmaklarımı sık sık kullandığımı belirterek, ellerimin bantlarla bağlanmasını buyurdu.

"Niçin bağlatıyorsunuz?" diye sordum.

"Araçlarımızı değerlendirmede çoğu zaman nasıl kusur işlediğimizi anlayasınız diye. Gözler ruhun aynası ise, parmak uçları da gövdenin aynasıdır" dedi.

Ellerimi kullanamayınca sesim yavaşladı. Tortsov, sesimi yükseltmeden yahut zorlamadan konuşmamı istedi. Bunun üze-

rine, gözlerimi, yüz çizgilerimi, kaşlarımı, boynumu, başımı ve gövdemi kullanmak zorunda kaldım. Yoksun bırakıldığım araçların yerlerini doldurmaya çalıştım. Daha sonra sandalyemden de indirildim, böylece, yalnız ağzım, kulaklarım, yüzüm ve gözüm özgür kalmış oldu.

Çok geçmeden bunlar da bağlanınca, kükremekten, hırıltı çıkarmaktan başka birşey yapamaz hale geldim. Ama hiçbir faydası olmadı bunun.

O zaman dış dünya benim için yok oldu. Geriye kala kala sadece benim iç görüşüm, iç duyuşum, düş kurma gücüm kaldı.

Bir zaman bu durumda bırakıldım. Derken, bir ara, çok uzaklardan gelir gibi, bir ses işittim.

Seslenen Tortsov'du, diyordu ki:

"İlişki kurmanızı sağlayacak bir organ ister misiniz şimdi? İstiyorsanız, nasıl bir organ olsun bu?"

Bu konuda biraz düşünmek zorunda olduğumu anlatmaya çalıştım.

En gerekli organı nasıl seçebilirdim? Bakış, duyguları anlatır. Konuşma, düşünceleri anlatır. Ses uyumu coşkunun ölçüsü olduğuna göre, duygular da ses organlarını etkiler; işitme ise, bunların en büyük uyarıcısıdır. Ayrıca, işitme, konuşmanın vazgeçilmez bir yardımcısıdır. Her ikisi, yani işitme ile konuşma, yüzün ve ellerin hareketlerini yönetirler.

Daha fazla dayanamayarak öfke ile bağırdım, "Bir aktör

böyle kıskıvrak bağlanıp kördüğüm haline konamaz! Aktör, bütün organlarına sahip olmak zorundadır!"

Bu bağırtım üzerine Yönetmen beni övdü ve şunları söyledi:

"Sonunda, ilişki organlarının gerçek değerini anlayan bir sanatçı gibi söz ettiniz. Aktörün boş, anlamsız bakışları, hareketsiz yüzü ile kaşları, donuk sesi, tekdüze konuşması, kaskatı sırtı, boynu, odunsu kolları, elleri, parmakları, taşlaşmış bacakları, hımbıl hımbıl yürüyüşü, acıklı duruşları, dileyelim de bir daha görünmemek üzere gözümüzden tümüyle silinip gitsin!"

"Bir kemancı, sevgili Stradivarius veya Amati kemanına nasıl bütün ilgisini verirse, aktörlerimizin de kendi yaratıcı donatımlarına yani ilgiyi vereceklerini umalım."

4

Yönetmen, "Bu ana kadar, ilişkinin, duygu-düşünce alışverişinin görünen, maddesel, dış yönü üzerinde durduk" diye başladı. "İlişkinin önemli bir yönü daha vardır ki, bu görünmeyen, psikolojik ve içe ilişkin bir yöndür."

"Bu noktada, hissetmekle birlikte bilmediğim bir konu üzerinde konuşmak zorunluluğundan doğan bir güçlük karşısında bulunmaktayım. Bu konuyu deneylerim yolu ile öğrenmiş bulunmaktaysam da, şimdilik bir kurama bağlayacak halde değilim. Rahatça anlatmamı sağlayacak hazır deyimlerin de olmadığından, bunu bir metnin içinde belirtilen coşkuları size duyurmaya çalışarak, ancak sezdirme yolu ile açıklayabilirim."

"Topladı kolunun var gücünü,

Yakaladı bileğimden beni, sertçe kendine çekti;

Öteki eliyle de alnını tuttu şöyle,

Dikti gözlerini yüzüme

Resmini yapacakmış gibi baktı uzun uzun;

Sonra, hafifçe sarstı kolumu

Başını salladı üç kere şöyle aşağı, yukarı,

Sanki bütün gövdesi çatırdarcasına

Ve de varlığının sonu gelmişçesine

Acıklı mı acıklı, derin mi derin bir göğüs geçirdi:

Sonra bıraktı beni:

Başı omuzuna düşük bir halde, döndü,

El yordamı ile yürüyor gibiydi;

Gözlerinin yardımı olmadan geçti kapılardan,

bakışlarının ışığı üstümde kaldı hep."

"Bu dizelerde, Hamlet'le Ophelia arasındaki sözsüz duygu-düşünce alış-verişini sezebiliyor musunuz? İçinizden birşey boşandığı, gözlerinizden, parmaklarınızın uçlarından ya da gözeneklerinizden (mesamelerinizden) birşeyler fışkırdığı zamanlar, siz de aynı durumda, aynı duyguları yaşamadınız mı?"

"Birbirimizle duygu-düşünce alış-verişinde yararlandığımız bu göze görünmez fışkırmalara nasıl bir ad verebiliriz? Günün birinde bu olay herhalde bilimsel inceleme konusu yapılır. Şimdilik, bu fışkırmalara biz ışın diyelim. Kendi coşkularımızı gözlem altına alıp inceleyerek bu ışınlar üzerine neler bulabiliriz, görelim."

"Durgun olduğumuz zamanlar, bu ışın yayma olayı pek hissedilmez. Öte yandan, çok coşkulu anlarımızda, bu ışınlar, hem almada, hem vermede daha belirli, daha belirgin hale gelir. Bazılarınız giriş sınavında verdiğiniz oyunlar sırasındaki yüksek coşku nedeniyle bu iç akımları farketmişsinizdir sanırım. Sözgelişi, Maria, imdat diye, yahut Kostya, "Kan, İago, kan!" diye, ya da yaptığınız çeşitli alıştırmalardan herhangi birinde bunu hissetmiş olacaksınız."

"Daha dün, genç bir kızla nişanlısı arasında geçen bir sahneye tanık oldum. Atışmışlardı, konuşmuyorlardı, olabildiği kadar birbirlerinden uzak oturmuşlardı. Kız, oğlan sanki orada değilmiş gibi davranıyordu. Ama bunu, onun dikkatini çekecek biçimde yapıyordu. Oğlan, oturduğu yerde hareketsiz, yalvaran bakışlarla kıza bakıyordu. Duygularını anlayabilmek umudu ile kızın gözlerini yakalamaya çalıştı. Görünmez antenlerle kızın ruhunu yoklamaya çalıştı. Gelgelelim, kız, duygu-düşünce alışverişine girişme uğrunda oğlanın gösterdiği bütün çabalara karşı koydu. Derken, bir ara, oğlan, kendinden yana döndüğü sırada kızın kaçamak bakışını yakalayıverdi."

"Bu, oğlanı avundurmak şöyle dursun, eskisinden beter etti, üzüntüsünü daha da arttırdı. Bir süre sonra, kızı daha rahat görebilmek için kalktı, başka bir yere oturdu. Kızın elini tutmak, ona dokunmak, içindeki duyguların akımını ona aktarmak isteği ile kıvrandı durdu."

"Bu arada ne söz vardı, ne bağırıp çağırma, ne yüz anlatımları, ne de jest veya eylem. En katıksız biçimde, dosdoğru, tastamam ilişki, yani duygu düşünce alış-verişi hali işte budur."

"Bu görünmeyen olayın iç yüzü hakkında bilim adamlarının bir açıklaması olsa gerek. Benim bütün yapabileceğim, kendi hissettiklerimi sayıp dökmek, bu duyguları kendi sanatımda nasıl kullanacağımı anlatmaktır."

Ne yazık ki, dersimiz burada kesildi.

5

İkişerli gruplara bölündük, ben Grisha ile oturdum. Hemen, makinemsi bir yolda, birbirimize ışınlar göndermeye başladık.

Yönetmen durdurdu bizi.

"Böyle nazik, duygulu bir denemede sakınmanız gereken sert araçlara daha şimdiden başvuruyorsunuz. Kaslarınızın gerginliği, amacınızı gerçekleştirme olanağını ortadan kaldırır."

Buyurma tonu ile, "Yaslanın geriye" dedi. "Daha! Daha! İyice, iyice yaslanın! Rahat oturun, gevşek oturun! Hayır, yeterince gevşemediniz! Öyle de değil! Rahatça yerleşin şöyle. Şimdi bakın birbirinize. Sizin bakmak dediğiniz bu mudur? Ne bu dışarı uğramış gözler? Rahat olun! Daha! Gerginlik istemez."

Grisha'ya "Ne yapıyorsunuz?" diye sordu.

"Sanat üzerine tartışmamızı sürdürmeye çalışıyorum."

"O çeşit düşüncelerinizi bakışlarınızla anlatabileceğinizi umuyor musunuz? Sözlere başvurun, gözleriniz de sesinizi desteklesin. Birbirinize yönelttiğiniz ışınları belki o zaman hissedebilirsiniz."

Biz tartışmamızı sürdürdük. Bir ara Tortsov dedi ki:

"O susma sırasında, ışınlar gönderdiğinizi hissettim. Grisha, siz de, bu ışınları almaya hazırlanmaktaydınız. Unutmayın, bu, o uzun süren susma sırasında oldu."

Ben o sırada, görüşümü oyundaşıma benimsetemediğim için yeni bir tartışmaya hazırlanmakta olduğumu söyledim.

Tortsov, "Söyleyin bakalım, Vanya" dedi. "Maria'nın bakışlarındakileri hissedebildiniz mi? Onlar gerçek ışınlardı."

Vanya, "Delikdeşik etti o ışınlar beni!" dedi.

Yönetmen, gene bana döndü:

"Dinlemekle yetinmeyip sizin de oyundaşınızdan dirimsel birşeyler edinmeye çalışmanızı istiyorum. Bilinçli, açık bir tartışmaya, düşünce alış-verişine ek olarak, siz de bakışlarınızla alıp gene bakışlarınızla verecek birşeyler, gelen akımlara koşut akımlar hissedebiliyor musunuz?"

"Yeraltı ırmağına benzer bu akımlar, sözlerin, susmaların yüzeyi altında duraksız akar ve de özne ile nesne arasında görünmez bir bağ kurar."

"Grisha'nın yerine geçerek, "Şimdi, deneyde daha da ileri

gitmenizi istiyorum" dedi. "Benimle ilişki kuracak, yani duygu-düşünce alış-verişine benimle girişeceksiniz."

"Rahatça oturun, sinirlenmeyin, acele etmeyin, zorlamayın kendinizi. Herhangi bir şeyi başkasına aktarmaya girişmeden önce, gerecinizi hazırlamalısınız."

"Kısa bir süre evvel bu biçim çalışma size karmaşık görünmüştü. Şimdi kolayca yapabiliyorsunuz. Bu yeni sorun için de aynı şey olacak. Haydi, hiç söze başvurmadan, sadece bakışlarınızla, duygularınızı bana aktarın" diye buyurdu.

"Ama, duyduklarımın bütün ayrıntılarını bakışlarımın içine gereğince yerleştiremem ki" dedim.

"Bu konuda elimizden hiçbir şey gelmez" dedi, "onun için, ayrıntıları hesaba katmayın."

Şaşkınlıkla, "Peki, ne kalır o zaman geriye?" diye sordum.

"Saygı, sevecenlik duyguları. Bunları sözsüz aktarabilirsiniz. Ama, karşınızdaki insanı, zeki, etkin, çalışkan, yüce gönüllü bir genç olduğu için sevdiğinizi kendisine tastamam anlatamazsınız."

Gözümü dikerek, Tortsov'a, "Size neyi aktarmaya çalışacağım?" diye sordum.

"Ne biliyorum, ne de bilmek istiyorum" karşılığını verdi.

"Neden?"

"Çünkü, gözünüzü dikmiş bana bakıyorsunuz. Duygularınızın genel anlamını kavramamı istiyorsanız, bana aktarmaya çalıştığınız şeyleri yaşıyor olmalısınız."

"Anlayabildiniz demek? Duygularımı bundan daha açık seçik belirtemem." dedim.

"Herhangi bir nedenle bana tepeden bakıyorsunuz. Sözlerin yardımı olmadan bu nedenin içyüzününü bilemem. Ama bu, konumuzun dışında, Özgür olarak içinizde herhangi bir akımın belirdiğini hissettiniz mi?"

"Belki de gözlerimle hissettim" karşılığını verdim ve aynı duyguları yinelemeye çalıştım."

"Hayır, bu kez, sadece, içinizdeki akımı nasıl dışa vurabileceğinizi düşünüyordunuz. Kaslarınızı gerdiniz. Çeneniz, boynunuz kasıldı, gözleriniz evlerinden fırlamaya kalktı. Sizden istediğimi çok daha yalın, kolay, doğal bir yoldan yapabilirsiniz. Bir insanı isteklerinizle kuşatmak istiyorsanız, kaslarınızı kullanmak zorunluluğunda değilsiniz. Bu akımdan doğan gövdesel coşku, sezilir sezilmez bir halde olmalıdır, öte yandan, akımın gerisine koyacağınız güç ise, bir nabız gibi atmalıdır."

Sabrım tükendi, bağırdım:

"Şimdi sizi hiç anlamıyorum!"

"Siz dinlenin biraz, duymanızı istediğim coşku türünü ben tanımlamaya çalışayım. Öğrencilerimden biri bu coşkuyu güzel bir çiçeğin kokusuna benzetmişti, bir başkası, elmastaki parıltıya. Bense, bir yanardağ ağzında dikilirken duydum bu coşkuyu.

Dağın yüreğindeki korkunç ateşten kopup gelen kızgın havayı hissettim. Bu benzetmelerden hiçbiri sizi etkilemiyor mu?"

Ben, "Hayır" dedim direnerek, "hiç mi hiç etkilemiyor."

Tortsov, sabırla "O halde, ters bir yöntemle sizi inandırmaya çalışacağım" dedi. "Dinleyin beni."

"Ben bir konsere gittiğimde müzik beni çekmez, etkilemezse, o zaman kendi kendime çeşitli eğlenceler tasarlamaya girişirim. Dinleyiciler arasından birini seçerim, onu ipnotize etmeye uğraşırım. Eğer kısmetine güzel bir kadın çıkarsa, ona ateşli duygularımı aktarmaya çalışırım. Çirkin bir kadın çıkarsa, o zaman da aksi duygularımı yollarım. Böyle durumlarda belli bir gövdesel coşku duymakta olduğumu sezerim. Bu coşkuyu siz de duymuşsunuzdur sanırım. İşte, şu anda aramakta olduğumuz da bu coşkudur."

Paul, "Demek siz bu coşkuyu, birini ipnotize ederken duyuyorsunuz, öyle mi?" diye sordu.

Tortsov, "Elbette," dedi, "siz de ipnozu bir kerecik olsun kullanmaya çalışmış olsaydınız, ne demek istediğimi tastamam anlardınız."

Ben, rahatlayarak, "Bu benim için basit, ve de alışık olmadığım bir şey değil" dedim.

Tortsov şaşarak, "Ben ne zaman bunun olağanüstü birşey olduğunu söyledim?" diye sertçe karşılık verdi.

"Ben çok daha ... özel bir şey arıyordum."

Yönetmen, "Hep de böyle olur" dedi. "Yaratıcılık gibi bir söz ederiz, hemen ayaklarınız yerden kesilir."

"Haydi bakalım, deneyimizi yineleyelim şimdi."

Ben, "Ne ışını yaymaktayım?" diye sordum.

"Gene tepeden bakma, küçümseme ışını."

"Ya şimdi?"

"Beni okşayıp öpmek istiyorsunuz."

"Peki, şimdi?"

"Gene dostça bir duygu ama, bu kez içinde biraz da ince alay var."

İçimden geçenleri bilişine sevindim.

"Duygunun dışa vuran akımı ne demekmiş, anladınız mı?"

Gene de biraz kararsızlıkla, "Anladım sanırım" karşılığını verdim.

"Biz kendi öğreti dilimizde, buna, ışın yayımı deriz."

"Bu ışınların alınıp sindirilmesi, yayılmasının tersine bir olaydır. Deneyelim."

Rollerimizi değiştirdik; duygularını o bana aktarmaya başladı, ben de bilmeye uğraştım.

Deneyi bitirdikten sonra, "Hissettiklerinizi sözlerle anlatmaya çalışın" dedi.

"Bir benzetme ile anlatabilirim ancak. Bir demir parçasının mıknatıs tarafından çekilişi gibi."

Yönetmen, benzetmemi yerinde buldu. Sonra da susuşarak yaptığımız duygu-düşünce alış-verişi sırasında aramızdaki psikolojik bağın farkında olup olmadığımı sordu.

"Farkındaydım sanırım" diye karşılık verdim.

"Eğer bu çeşit duygulardan uzun, kopuntusuz, sağlam bir bağ kurabilirseniz, giderek bu bağ öylesine güçlenir ki, kavrama adını verdiğimiz işin kolayca üstesinden gelebilirsiniz. O zaman, sizin ışın yaymanız yayılan ışınları almanız da daha güçlü, daha yoğun, daha belli bir hale gelir."

Kavrama sözü ile anlatmak istediğini daha da açıklaması kendisinden istenince şunları söyledi:

"Kavrama, buldok köpeğinin çenesiyle yaptığı iştir. Biz aktörler de gözlerimizle, kulaklarımızla, duygularımızla aynı kavrayıcı güce sahip olmalıyız. Bir aktör dinleyecekse, amaçlı olarak dinlesin. Bir aktörden bir şeyi koklaması isteniyorsa, iyice koklasın. Bir şeye bakması isteniyorsa, gözlerini tastamam kullansın. Elbet, bütün bunlar, gereksiz kas gerginliği olmadan yapılmalıdır."

Ben, "Othello'dan o sahneyi oynadığım zaman, herhangi bir kavrayış gösterdim mi?" diye sordum.

Tortsov, "Bir, iki kavrayış anı vardı" dedi. "Ama bu çok yetersiz. Othello rolü baştan sona tam bir kavrayışı gerektirir. Sıradan bir piyes için basit bir kavrayışla yetinebilirsiniz, ama Shakespeare'in bir piyesi için tam bir kavrayışa sahip olmak zorundasınız."

"Biz günlük yaşamda tam bir kavrayışa gereksinim duymayız. Sahnede ise, hele tragedya oynarken, kesinlikle duyarız. İkisini şöyle bir karşılaştırın. Yaşamın daha büyük kesimi birtakım önemsiz eylemlere ayrılmıştır. Kalkarsınız, yatarsınız, çoğunlukla makinemsi bir alışkanlığı sürdürürsünüz. Tiyatroda iş değişir. Soylu korkular, yüce sevinçler, tutkuların kabarıp inmesi, seçkin coşkular vardır. Biz özgürlük uğrunda, bir düşünce uğrunda, varlığımız ve haklarımız uğrunda savaşa atılmışızdır. Anlatım bakımından eğer içten ve dıştan güçlü bir kavrayışımız varsa, sahne üzerinde kullanabileceğimiz gereç işte budur. Kavrayış, hiçbir zaman olağanüstü gövdesel çaba değil, daha çok iç devinim demeye varır."

"Aktör, sahne üzerindeki ilginç, yaratıcı bir sorunun içinde erimeyi öğrenmelidir. Eğer bütün dikkatini, yaratıcı yetilerini buna verebilirse, tam kavrayışa erebilir."

"Hayvan eğitimcisi ile ilgili bir öykü anlatayım size. Eğitimcinin biri, eğitecek maymun almak üzere ikide bir Afrika'ya giderdi. Bir yere çok sayıda maymun toplanır, eğitimci de bunların arasından, amacına en çok uyar görünenleri seçer alırdı. Nasıl yapardı bu seçimi? Her maymunu bir bir ele alır, sonra, herhangi bir nesne ile, sözgelişi, gözünün önünde hareket ettirdiği parlak renkli bir mendil ile ya da rengi, sesi hoşuna gidebilecek bir oyuncakla hayvanın ilgisini çekmeye çalışırdı. Hayvanın dikkati o nesne üzerinde toplandıktan sonra da, eğitimci,

başka bir nesne, tutalım ki, bir sigara veya bir fındık göstererek bu kez de dikkatini ona çekmeye başlardı. Eğer maymunu bu nesnelerin birinden ötekine yöneltmeyi başarırsa, o maymunu almazdı. Öte yandan, ne yaparsa yapsın, maymunun dikkatini ilk nesneden ayıramazsa ve o nesne hareket ettikçe maymun da ardından gitmek için bir çaba gösterirse, tutar, o maymunu alırdı. Eğitimcinin seçimi, maymunun bir şeyi kavrama, ele geçirme uğrunda gösterdiği yeteneğe dayanmaktaydı."

"Biz de, çoğu zaman, öğrencilerimizin dikkat gücünü, birbirleriyle ilişki kurma yeteneklerini, kavrayışta gösterdikleri enerji ile, süreklilikle yargıya bağlarız."

6

Yönetmen, bugün dersimize şöyle diyerek başladı:

"Aktörler arasındaki ilişkilerde bu akımlar mademki bu derece önemli, bunlar teknik araçlarla acaba denetlenebilirler mi? Bu akımları, istediğimiz anda ve yerde yaratabilir miyiz?"

"İşte bu noktada da, isteklerimiz hiçbir zorlama olmaksızın, kendi kendine içten doğup gelmediği zaman, gene dıştan çalışma durumunda bulunmaktaydı. Bereket ki, gövde ile ruh arasında organik bir bağ vardır. Bu bağ öylesine güçlüdür ki, ölüyü bile yeniden yaşama döndürebilir. Suda yeni boğulmuş bir adam düşünün. Nabzı durmuş, adam kendinde değil. Makinemsi hareketlerle, ciğerleri hava alıp vermeye zorlanıyor! Bu ise, kanının dolaşımını, kan dolaşımı da organlarının görevlerini yapmalarını sağlıyor, böylece, düpedüz ölmüş bir adamda yaşam yeniden beliriyor."

"Yapma araçlar kullanarak biz de aynı ilke üzerinde çalışırız. Dıştan gelen yardımlar iç devinime uyarıcılık eder."

"Şimdi de bu yardımların nasıl uygulanacağını göstereyim size."

Tortsov, geçti, yamacıma oturdu, uygun, imgesel temeli olan bir nesne seçip bunu kendisine aktarmamı istedi. Sözler, jestler, yüz anlatımları kullanmama da izin verdi.

Onun ne istediğini çok geç anlayabildimse de sonunda kendisiyle ilişki kurmayı da başardım. Bir süre, beni bakar durumda öylece tutup yoldaşlık eden gövdesel coşkulara alıştırmaya çalıştı. Sınırlayarak verdiği ödevlerin hepsinde, anlatım araçlarımı, sözleri, jestleri vb.lerini kusursuz kullanır olduktan sonra, kendisiyle olan ilişkimi, sadece ışınlar alıp vermek suretiyle sürdürmeye zorlandım.

Bundan sonra, hiç duygu katmaksızın, tümüyle makinemsi, gövdesel bir yolda, yaptıklarımı bana yineletti. Birini ötekinden ayırmam epeyce zaman aldı, başardığım zaman da kendimi nasıl hissettiğimi sordu.

"Sadece hava basan bir tulumba gibi" dedim. "Özellikle gözlerimden, belki bir dereceye kadar da gövdemin size dönük yanından dışa vuran akımları hissettim!"

"Şimdi de, o akımı, tümüyle gövdesel ve makinemsi bir yolda, elinizden geldiği sürece, aktarmaya devam edin" dedi.

Ben tastamam "duygusuz" diyebileceğim hale az önce gelmiştim zaten.

"Peki, o halinize niçin biraz duygu katmadınız?" diye sordu. "Duygularınız yardımınıza koşmadı ve coşku belleğiniz, akımı dışa aktarmada gereç olarak kullanabileceğiniz bir deney sunmadı size?"

"Kuşku yok ki, bu makinemsi alıştırmayı sürdürmek zorunda kalsaydım, eylemimi uyandırıp harekete geçirecek bir şeye başvurmamak benim için güç olurdu. Bunun için de bir temel bulmalıydım."

Tortsov, "Niçin, hemen bu anda hissettiğiniz şeyi aktarmıyorsunuz, cesaretsizliği, çaresizliği ya da daha başka bir şey bulmuyorsunuz?" dedi.

Küskünlüğümü, bıkkınlığımı kendisine aktarmaya çalıştım.

Gözlerim şunları der gibiydi: "Bırakmayacak mısınız yakamı? Niçin direnip duruyorsunuz? Niçin işkence edip duruyorsunuz bana?"

Tortsov, "Şimdi nasıl hissediyorsunuz kendinizi?" diye sordu.

"Şimdi, tulumba, havadan başka bir şey daha çıkarıyor gibi geliyor bana."

"Böylece, "duygusuz", gövdesel ışın yayışınız sonunda bir anlam, bir amaç kazanmış oldu!"

Bundan sonra, ışın almaya dayanan alıştırmalara geçti. Bu seferki alıştırmalar, öncekilerin tümüyle tersi bir yoldan yapılacaktı, biricik yenilik de şuydu; ondan herhangi bir şey almaya girişmeden önce, almamı istediği şeyi hissettiğimi akışlarımda belirtmek zorundaydım. Onun o andaki duyuş-düşünüş havası-

na yaklaşıp bu hava ile bir ilişki kurabilmek için dikkatli bir inceleme yapmak gerekmekteydi.

Tortsov, "Günlük yaşamda kendiliğinden ve seziş yolu ile olanı teknik araçlarla yapmak kolay değildir" dedi. "Bununla birlikte, rolünüzü sahne üzerinde oynadığınız zaman, bu oluşun, bir sınıf alıştırmasındakinden çok daha kolaylıkla meydana geleceğini düşünerek avunabilirsiniz."

Bunun nedeni şudur: Şimdiki amacımız için kullanmak üzere rastgele bulabildiğiniz gereçle yetinmek zorunda kaldınız. Oysa ki, sahne üzerinde sizin bütün belli durumlarınız önceden düzenlenmiş, amaçlarınız önceden belirtilmiş, coşkularınız olgunlaştırılmış, verilecek işaretle yüze çıkmaya hazır hale getirilmiştir. Biricik isteğiniz olan hafif bir uyarıcı ile, rolünüz için hazırlanan duygular kendiliğinden, sürekli olarak fışkırmaya başlayacaktır."

"Bir kaptaki suyu boşaltmak için kullandığınız sifonun, önce havasını boşaltırsınız, sonra su kendiliğinden akar. Sizde de aynı şey olur işaret verilip de yol açılınca, ışınlarınız ve akımlarınız çağıldamaya başlayacaktır."

Alıştırmalar yolu ile bu yeteneğin nasıl geliştirilebileceği kendisine sorulduğunda şunları söylerdi:

"İki çeşit alıştırma üzerinde çalışmış bulunuyoruz:"

"Birincisi, karşınızdaki insana aktarmak istediğiniz bir duyguyu nasıl uyandıracağınızı öğretiyor size. Bunu yaparken, yoldaşlık eden gövdesel coşkulara da dikkat ediyorsunuz. Bundan başka, başkalarından gelen kavrayıcı duyguların doğurduğu coşkuyu tanımayı da öğreniyorsunuz."

"İkincisi, yoldaşlık eden bir coşku deneyi olmaksızın, sadece aktarılacak gövdesel coşkuların hissedilmesi ve aktarılan duyguların alınması uğrunda gösterilecek bir çabayı kapsamaktadır. Bunun için de, dikkatin tastamam toplanması zorunluluğu vardır. Yoksa, bu coşkuları kolayca, düpedüz kas gerilmeleriyle karıştırabilirsiniz. Böyle bir olay başınıza gelirse, o zaman, yaymak istediğiniz başka bir iç duygu arayıp bulun. Ama, hepsinden önce, şiddetten, gövdesel kıvrıntıdan sakının. Coşkunun yayımı da, alımı da rahat, özgür, doğal ve de hiçbir enerji yitimi olmadan yapılmalıdır."

"Şunu da söyleyeyim ki, bu alıştırmaları tek başınıza ya da düşsel biri ile yapmamalısınız. Her zaman canlı bir kişiden, yanınızda bulunan, sizinle duygu-düşünce alış-verişine girmeye istekli birinden yararlanır. Duygu-düşünce alış-verişi karşılıklı olmalıdır. Bu alıştırmaları, benim yardımcımdan başkasının denetimi altında da yapmaya kalkmayın. Onun, sizi yanlış yola gitmekten, kas gerginliği ile asıl eylemi birbirine karıştırma tehlikesinden koruyacak bilgisine, görüşüne gereksiniminiz vardır."

"Ne kadar güç" diye atıldım.

Tortsov, "Olağan, doğal bir işi yapmak mı güç?" dedi. "Yanılıyorsunuz. Olağan olan bir şey kolaylıkla yapılabilir. Doğada aykırı olan bir şeyi yapmak çok daha güçtür. İnceleyin doğanın yasalarını ve doğal olmayan hiçbir şeyi yapmaya kalkmayın."

"Çalışmalarımızın bütün ilk evreleri, kasların gevşemesi, dikkatin toplanması ve ötekiler size güç göründü ama, şimdi ikinci doğanız haline geldi hepsi."

"Teknik donatımınızı, duygu-düşünce alış-verişinde bu önemli uyarıcı ile zenginleştirdiğiniz için mutlu olmalısınız."

Bölüm 11

UYARLAMA

1

Yönetmen, yardımcısının astığı büyük "UYARLAMA" yaftasını gördükten sonra, ilk öneriyi Vanya'ya yaptı. Şu sorunu verdi:

"Bir yere gitmek istiyorsunuz. Tren ikide kalkıyor. Şimdi saat bir. Ders bitmeden nasıl bir yol bulup da sıvışmayı düşünüyorsunuz? Karşılaştığınız güçlük, yalnız beni değil arkadaşlarınızı da aldatmak zorunluluğundan doğmaktadır. Nasıl yapacaksınız bu işi?"

"Üzgün, düşünceli, yıkık veya hastaymış gibi bir tavır takınır" dedim. "Bunun üzerine herkes: 'Neyin var?' diye sorar. Bu da ona, bizi, gerçekten hasta olduğuna inanmaya zorlayacak, bu nedenle de eve gitmesine izin vermemizi sağlayacak bir öykü uydurmak fırsatını verecektir."

Vanya, sevinçle, "Tamam!" diye bağırarak birtakım maskaralıklar yapmaya başladı. Birkaç kere atlayıp zıpladıktan sonra

ayağı burkuldu, acı ile haykırdı. Tek ayak üstünde olduğu yere mıhlanıp kaldı, yüzü, çektiği acının etkisiyle buruş buruştu."

İlkin, bize oyun ediyor sandık. Ama, öylesine gerçekten acı çekmekteydi ki, ben doğruluğuna inandım, tam yardımına koşmak üzere iken içime bir kurt düştü, çok kısa bir an durakladım, bu arada da gözünün içindeki parıltıyı gördüm. Görünce de, ötekilerin hepsi onu kurtarmaya seğirtirlerken, ben Yönetmenin yanında kaldım. Hiç kimseye bacağını elletmedi. Burkulan ayağı üzerinde yürümeye çalıştıysa da, öyle acı acı bağırdı ki, Tortsov'la ben, gerçek mi, yoksa bir oyun mu? dercesine birbirimize baktık. Binbir güçlükle Vanya'yı sahneden çıkardılar. Koltuk altından tuttular, o da sağlam ayağı üzerine basarak yürüdü.

Derken, Vanya birden, katıla katıla gülerek çılgınca bir dansa geçti.

Kıkırdayarak, "Çok acımıştı! Sahiden çok acımıştı" dedi.

Gösterdiği başarı çılgınca alkışlandı, ben de yeteneğinin büyüklüğüne bir kez daha inandım, iman ettim.

Yönetmen, "Niçin alkışladığınızı biliyor musunuz?" diye sordu. "Önceden hazırlanan durumlara kendisini tastamam uyarladığı ve planını başarı ile sonuçlandırdığı için."

"Bundan böyle, insanlığa özgü iç ve dış araçlar kullanarak, çeşitli durumlar ve ilişkiler içinde insanların kendilerini birbirlerine göre düzenleme ve de bir nesneye etkide bulunmayı sağlama yolunda gösterdikleri çabaya uyarlama adını vereceğiz."

Sonra da, bir insanın, kendini bir soruna göre düzenleme sözü ile neyi anlatmak istediğini açıkladı.

"Vanya'nın az önce yaptığıdır bu. Sınıftan erken çıkabilmek için, içinde bulunduğu güçlüğü yenmeye yardım edecek bir oyuna, bir hileye başvurdu."

Grisha, "Şu halde, uyarlama, aldatma anlamına mı gelir?" diye sordu.

"Bir bakıma, evet, bir bakıma da uyarlama, duyguların düşüncelerin canlı bir anlatımıdır; üçüncü olarak, uyarlama, ilişki kurmak istediğiniz kişinin dikkatini size yöneltmesini sağlayabilir; dördüncü olarak, oyundaşınızı, size uyacak bir duyuş-düşünüş havası içine koyarak, hazırlayabilir; beşinci olarak da, söze gelmeyen, ancak hissedilebilen birtakım gizli duygu ve düşünceleri karşıdakine aktarabilir. Uyarlamanın daha birçok görevlerinden söz edebilirim, bu görevlerin çeşidi çok, kapsadığı alan geniştir çünkü."

"Alın şu örneği:"

"Kostya, tutun ki, siz yüksek bir mevki sahibisiniz, ben de sizden bir dilekte bulunmak zorundayım. Yardımınız benim için yüzdeyüz gerekli. Ama siz beni hiç tanımıyorsunuz. Nasıl eder de, sizden yardım sağlamaya çalışan birçok kimseler arasında kendimi göze batar hale getirebilirim?"

"Dikkatinizi üstüme çekmeli ve denetlemeliyim. Aramızdaki incecik bağı nasıl güçlü ve sağlam bir hale getirebilirim? Bana karşı bir tutum almanıza nasıl etki edebilirim? Sizin düşüncelerinize, duygularınıza, ilginize, imgeleminize nasıl erişebilirim? Böyle, sözü geçer bir kişinin ruhunu doğrudan doğruya nasıl etkileyebilirim?"

"Eğer onun imgeleminde, içinde bulunduğum durumun korkunç gerçekliğine çok az yaklaşan bir görünüş canlandırabilirsem, ilgisini çekeceğimi bilirim. Beni daha dikkatle inceleyecek, yüreği sızlayacak. Ama, ben bu noktaya erişebilmek için, karşımdaki insanın varlığına iyice sokulmalı, yaşayışını hissetmeli, kendimi bu yaşayışa uyarlamalıyım."

"Bu çeşit araçlar kullanarak ulaşmak istediğimiz amaç, kendi ruh ve zihin halimizi belirgin olarak anlatmaktır. Bununla birlikte, bu araçları, coşkularımızı gizlemek için cana yakın görünmeye çalışan kendini beğenmiş bir adam düşünün. Ya da bir caniyi sorguya çekerken, asıl amacını gizlemek için, çeşitli kaçamaklarla kendini son derece ustalıkla maskeleyen bir sorgu yargıcını düşünün."

"Her türlü, hatta kendi kendimizle bile ilişki kurma biçimlerinden, belli bir andaki ruh halimizi de hesaba katmak zorunluluğunda olduğumuzu düşünerek, uyarlanma yöntemlerine başvurmamız gerekmektedir."

Grisha, "Evet ama, bütün bunları anlatmak için elimizde sözler var" diye karşı koydu.

"Sözler, duyduğunuz coşkuları bütün ayrıntıları ile verebilir mi sanıyorsunuz? Hayır! Biri ile ilişki kurduğumuz yani duygu-düşünce alış-verişine giriştiğimiz zaman sözler yetersiz kalır. Eğer sözlere can katmak istersek, duygu meydana getirmeliyiz. Çünkü duygu, sözlerin bıraktığı boşlukları doldurur, sözün eksiğini tamamlar."

Biri, "Demek ki, ne kadar çok araç kullanırsanız, başkası ile kurduğunuz ilişki de o ölçüde yoğun ve tam olur, öyle mi?" dedi.

Yönetmen, "Bu bir nicelik değil, nitelik sorunudur" diye açıkladı.

Ben, hangi niteliklerin sahneye en iyi uyacağını sordum.

"Birçok nitelik türleri vardır" karşılığını verdi. "Her aktörün kendine özgü nitelikleri vardır. Bu nitelikler, o aktörün kişiliğinden doğmaktadır, çeşitli kaynaklardan gelmedir ve de çeşitli değerdedir. Kadın, erkek, yaşlı, genç, kendini beğenmiş, alçakgönüllü, huysuz, sevecen, sinirli, soğukkanlı, hepsinin kendine özgü bir tipi vardır. Koşullarda, çevrelerde, eylem yerinde ve zamanında kendini gösteren her değişiklik, bu değişikliğe karşılık düşen yeni bir düzen getirir, yeni bir ayarlanmayı gerektirir. Kendinizi, gecenin karanlığında ve yapayalnızken başka türlü, gündüzün ve kalabalık içinde başka türlü ayarlarsınız. Yabancı bir ülkeye vardığınızda, kendiniz için çevrenizdeki koşullara uygun düşecek ayarlama yolları bulursunuz."

"Anlatmaya çalıştığınız her duygu, anlatım sırasında, bütünüyle kendine özgü, gizli bir ayarlama biçimi gerektirir. Bütün ilişki tiplerinde, sözgelişi, bir grupla imgesel, var ya da yok olan bir nesne ile kurulan ilişkide, her birinin kedine özgü ayrı ayrı ayarlamalar olması gerekir. Biz ilişki kurarken yani başkası ile duygu-düşünce alış-verişine girişirken, beş duyumuzla birlikte iç ve dış varlığımızın bütün ögelerini de kullanırız. Işınlar gönderir, ışınlar alırız, gözlerimizi, yüz anlatımımızı, sesimizi, ses uyumlarımızı, ellerimizi, parmaklarımızı, bütün gövdemizi kullanır, her durumda gerekli ayarlamaları yaparız."

"İnsanoğluna özgü coşkuların her evresini anlatmada akla durgunluk verecek güçlerle yaratılmış, kullandıkları araçlar hem doğru, hem de iyi olan aktörler göreceksiniz. Bununla bir-

likte, bu aktörler, duygularını, provaların gizliliği sırasında, ancak küçük bir topluluğa aktarabilme yeteneğinde olabilirler. Piyes ilerledikçe bu aktörlerin kullandıkları araçlar da canlılık, parlaklık yönünden gelişecek yerde, tersine, cılızlaşır, söner, yeterince etkili, tiyatroya uygun bir biçim içinde, taban ışıklarının ötesine geçemez hale gelir."

"Parlak ayarlamalar yapma gücüne sahip aktörler de vardır ama, azdır. Çeşitlilikten yoksun oldukları için, bu aktörlerin etkileri güçsüz ve sığ kalır."

"Bir de, doğru olmakla birlikte, doğanın, ayarlamada tekdüze, yavan güçlerle donatarak yetersiz kıldığı aktörler vardır. Bunlar hiçbir zaman uğraşılarının ön sırasına erişemezler."

"Yaşamın olağan yollarında yürüyen insanlar çok çeşitli uyarlamalara gereksinim duyuyor ve bu uyarlamalardan yararlanıyorlarsa, sürekli olarak birbirimizle ilişki kurmak ve de durmadan kendimizi ayarlamak zorunda olan biz aktörler daha çok uyarlamalara gereksinim duyarız. Verdiğim örneklerin hepsinde bu ayarlama niteliğinin önemli rolü vardır: Canlılık, renklilik, atılganlık, incelik, ayrıntılar, hoşluk, tat, hep bu niteliğin ürünüdür."

"Vanya'nın bize gösterdiği, atılganlık yönünden canlıydı, parlaktı. Ama, başka uyarlama yöntemleri de vardır. Sonya, Grisha, Vassili, çıkın sahneye, oynayın şu yanan para alıştırmasını da görelim bakalım."

Sonya, isteksiz bakışlarla, nazlana nazlana yerinden doğruldu, öteki iki erkeğin de, kalkıp peşinden geleceklerini sanarak beklemeye başladı. Ama erkekler yerlerinden kımıldamadılar.

Sıkıntılı bir sessizlik kapladı ortalığı.

Tortsov, "Ne oluyor?" dedi.

Karşılık veren olmadı, Tortsov sabırla bekledi. Bu sessizliğe daha fazla dayanamayan Sonya konuşmaya karar verdi. Diyeceklerini yumuşatmak için, ayrıca, genellikle erkekleri etkilediğini de daha önce bildiğinden, birtakım kadınsı yapmacıklara başvurdu. Duygularını gizlemek amacı ile, bakışlarını yere indirdi, önünde bulunan orkestra koltuğunun numara plakasına durmadan parmağını sürtmeye başladı. Uzun bir süre tek söz çıkmadı ağzından. Yüzünün kızardığını saklamak için de bir mendille örttü yanağını ve başını çevirdi.

Sessizlik uzadıkça uzuyordu: Sessizliği doldurmak, durumun doğurduğu gerginliğe son vermek, aynı zamanda şakacı bir çeşni katmak için, kendini zorlayarak soğuk bir iki kahkaha attı.

"Bu alıştırmadan bıktık. Gerçekten çok bıktık" dedi. "Nasıl anlatacağım bunu size, bilemiyorum... Lütfen, başka bir alıştırma verin... yapalım."

Yönetmen "Bravo!" diye bağırdı, "kabul! istediğimi daha önce vermiş olduğunuz için şimdi bu alıştırmayı yapmak zorunda değilsiniz."

"Size ne göstermişti?" diye sorduk.

"Vanya bize cesur bir uyarlama örneği gösterirken, Sonya'dan gördüğümüz daha hoştu, daha iyi işlenmişti, iç ve dış ögeleri de içine almaktaydı. Acıma duygumu haketmek için,

inandırma güçlerinin bütün basamaklarını sabırla ve ustalıkla tırmandı. Kininden, gözyaşlarından etki ile faydalanmasını bildi. Amacına erişme yolunda, fırsat buldukça, üstün çaba gösterdi. Yaşadığı coşkuların bütün ayrıntılarını benimseyip hissedeyim diye sürekli olarak kendini her seferinde yeniden ayarladı. Başvurduğu ayarlamalardan biri başarılı olmadıysa, kendi sorununun isteğine tıpatıp uygun düşecek en inandırıcı olanını bulmak umudu ile bir ikincisini, bir üçüncüsünü denedi."

"Kendinizi durumlara, zaman, ayrı ayrı kişilere uyarlamayı öğrenmelisiniz. Sizden, bir budala ile uğraşmanız istendiğinde, kendinizi budalanın düşünce sistemine uyarlamalı onun görüşüne ve anlayışına ulaşmanızı sağlayacak en basit araçları bulmalısınız. Öte yandan, canlandırmanızı istedikleri kişi, cin fikirlinin biri ise, işe daha sakınarak girişmeli, hileleriniz arasından göze batmayacak biçimde, daha ince araçlar kullanmalısınız."

"Bu uyarlamaların bizim yaratıcı sanatımızda ne derece önemli olduklarını size iyice anlatabilmek için, coşku duyma yetenekleri sınırlı çoğu aktörlerin, ayarlamada gösterdikleri ustalık yüzünden, daha derin, daha güçlü duymakla beraber, coşkularını ancak silik biçimler içinde aktarabilen aktörlerden daha büyük etkiler uyandırdıklarını sözlerime ekleyeyim."

2

Yönetmen, "Vanya" diye buyurdu, "gel benimle sahneye, gel de, geçen defa oynadığının bir başka türlüsünü oyna bakalım."

Sevimli, genç dostumuz fırladı, çıktı sahneye. Tortsov ise, usul usul gitti peşinden, giderken de bizlere şunu fısıldadı: "Ne

işler açacağım başına, görün!" Sonra, yüksek sesle ekledi: "Gene okuldan erken kurtulmak istiyorsunuz. Biricik, temel amacınız bu. Haydi, oynayın da görelim."

Böyle diyerek yakındaki bir masaya oturdu, cebinden bir mektup çıkardı, dalıp gitti mektuba. Vanya, kurnazlıkla onu geride bırakacak en becerili çareyi bulabilmek çabası içinde, masanın yakınında dikildi.

Her çeşit beceriyi, akrobatik hareketleri denediyse de, Tortsov, kısıtlıymış gibi, hiç aldırış etmedi. Vanya sanki canını dişine takmıştı. Uzun bir süre, yüzünde, bir can çekişme anlatımı ile, hiç kımıldamaksızın, öylece oturdu kaldı. Tortsov dönüp de bir göreydi halini, yüzdeyüz acırdı ona. Derken, Vanya birden fırladı yerinden, koşarak çıktı gitti kulisten. Az sonra, bir yaralının kararsız adımlarıyla, sanki soğuk terler boşanıyormuşçasına alnını silerek dönüp geldi. Kendini hala umursamazlıktan gelen Tortsov'un yanına bitkin bir halde çöktü. Çok güzel oynuyordu, biz de her yaptığını beğeniyorduk.

Oyunun sonunda Vanya yorgunluktan nerdeyse düşüp bayılacak hale geldi; hatta, oturduğu sandalyeden yere yuvarlandı, bu aşırılığına da gülüştük.

Yönetmen gene kımıldamadı.

Vanya, bizleri daha çok güldürmek için yapmadığını bırakmadı. Tortsov gene kılını bile kıpırdatmadığı gibi hiç aldırış etmedi ona. Vanya aşırılıklar, taşkınlıklar yaptıkça biz de gülmekten katılıyorduk. Bizim neşemiz onu daha çok maskaralıklar yapmaya kışkırttı. Derken, gülmelerimiz bağırmalara, ulumalara döndü.

Tortsov'un da beklediği işte buydu.

Bizi yatıştırmayı başarır başarmaz, "Şu anda ne olup bittiğinin farkında mısınız?" diye sordu. "Vanya'nın biricik amacı bir an önce okuldan çıkıp gitmekti. Hasta görünmek, böylece benim acınmalı ilgimi kazanmak uğrunda hareketleri, sözleri, çabası bu amaca ulaşmak için başvurduğu araçlardı. Başlangıçtaki tutumu bu amaca tıpatıp uygundu. Ama yazık! Seyircinin kahkahasını duyar duymaz, yönünü tümüyle değiştirdi, hareketlerini, hiç ilgi göstermeyen bana değil, yaptığı maskaralıkları beğenen sizlere uyarladı."

"Böylece, amacı, seyirciyi eğlendirmek olup çıktı. Bunun için nasıl bir dayanak bulabildi? Girişeceği entrikayı nerede aramalıydı? Bu entrikaya nasıl inanabilir, bu entrikanın içinde nasıl yaşanabilirdi? Tek çıkar yol, tiyatromsu olana, gösterişe başvurmaktı — işte sapıtmasının nedeni."

"Bu noktada, özel sınırlar içinde yalnız yardımcı olarak kullanılacak yerde, sadece kullanılmış olsun diye kullanıldıkları için, araçları yararsız hale gelmiştir. Bu çeşit yanlış oyun sahnede sık sık görülür. Göz alıcı ayarlamalar yapmaya yetenekli, bununla birlikte, bu araçları, kendi duygularını aktarmaktan çok, seyirciyi eğlendirmek için kullanan birçok aktör bilirim. Bu aktörler, Vanya'nın az önce yaptığı gibi, kendi uyarlama güçlerini, vodvil numaralarına çevirirler. Bu, bölük pörçük oyunlardan kazanılan başarı da başlarını döndürür. Rollerini, bütün ile, bir alkış bir kahkaha tufanı elde etme uğrunda fedaya hazırdırlar. Bu belirli anların, çoğu zaman, piyesle hiçbir ilgisi yoktur. Sonuç olarak, böyle durumlarda, bu uyarmalar da bütün anlamlarını yitirirler."

"Kısaca, bu uyarlamaların, bir aktörü asıl amacından saptıran tehlikeli bir kışkırtan da olabileceğini anlıyorsunuz sanırım. Yanlış uyarmalara kolayca yer verebilecek başı bütün roller vardır. Sözgelişi, alın Ostrovsky'nin Enough Stupidty in Every Wise Man adlı piyesini ve yaşlı Mamayev rolünü, Mamayev, hiçbir işi olmadığından, bütün vaktini, her önüne gelene öğüt vermekle geçirir. Beş perdelik bir piyeste, baştan sona bir tek amaca bağlı kalmak kolay değildir; durmadan başkalarına öğüt vermek, aynı duygularla düşünceleri sürekli olarak aktarmak. Bu durumda her an tekdüzeliğe düşüvermek tehlikesi vardır. Birçok aktörler bu rolde bu tehlikeden sakınmak için, çabalarını, başkalarına öğüt verme ana fikrinin boyuna değişen çeşitli uyarlamaları üzerinde toplarlar. Ayarlamaların bu sonsuz çeşitliliği, değerli olmasına değerlidir ama, eğer vurgu, amaçtan çok değişimler üzerinde yapılacak olursa, zararlı da olabilir."

"Bir aktörün zihin çalışmasını yakından incelediğinizde, o aktörün, kendi kendine, "Ben sarsılmaz bir yürek gücü ile şu, ya da bu amaca kesinkes ulaşacağım" diyecek yerde, "Ben amansız olmak istiyorum" dediğini göreceksiniz. Önce de söylediğim gibi, ne amansız olmak için amansız olun, ne de herhangi bir şeyi sırf o şeyin hatırı için isteyin."

"Eğer isteyecek olursanız, o zaman, gerçek duygularınızla gerçek eylemleriniz yok olur, onların yerlerini yapma, tiyatromsu, gösterişçi duygularla eylemler alır. Kimi aktörler, ilişki kuracakları kişileri piyes sahnede karşılarına diktiği halde, tutarlar, dikkatlerini yöneltecek kişileri taban ışıklarının öte yanında aramaya, kendilerini o kişilere ayarlamaya kalkarlar. Böyleleri, dıştan sahnedeki kişilerle ilişkiliymiş gibi görünebilirse de, aslında kendilerini seyirciye ayarlamaktadırlar."

"Diyelim ki, siz, bir evin en üst katında oturmaktasınız, geniş caddenin karşı geçesinde de sevgiliniz oturmakta. Sevginizi ona nasıl anlatırsınız? Belki, elinizi kalbinize bastırıp öpücükler yollayarak. Belki, delicesine coşkun, kederli ya da özlemli bir tavır takınarak. Belki, kendisine uğramanıza izni olup olmadığını anlamak isteyen jestleri yaparak. Sorununuzun çözümü için üstleneceğiniz bu ve benzeri bütün ayarlamalar, belirgin renklerle anlatım kazanmış olmalıdır. Yoksa hiçbir zaman aradaki uzaklığı aşamaz."

"Şimdi de, son derece elverişli bir durum tasarlayalım; caddede bomboş, kimsecikler yok; sevgiliniz, penceresinde yapayalnız; bütün öteki pencerelerde perdeler inik. Bağırarak seslenmenizi engelleyecek hiçbir şey yok. Sesiniz, uzaklığı aşacak ölçüde ayarlanmalıdır."

"Bir başka zaman, sevgilinize, caddede, annesinin kolunda yürürken rastgeliyorsunuz. Bu yakın karşılaşmadan nasıl yararlanır da birşeycikler fısıldayabilir, sözgelişi, bir yerde buluşmaya gelmesini rica edebilirsiniz? Karşılaşma durumuna uygun düşecek, anlatımlı olmakla birlikte gizlice sezilebilecek bir el hareketi, yahut belki de yalnız gözlerinizle birtakım işaretler yapmanız gerekecektir. Söz söylemek zorunda iseniz eğer, sözlerinizin duyulur duyulmaz bir halde olmasına dikkat edin."

"Tam harekete geçmek üzere iken, caddenin karşı geçesinde, rakibiniz olan kişiyi gördünüz. Başarınızı ona göstermek isteği ile yanıp tutuştunuz. O zaman, anneyi unutur, sesinizin olanca gücü ile sevdalı sözler haykırırsınız."

"Çoğu aktörler, sıradan bir insanda karşılaştığımız zaman düpedüz saçma bulduğumuz bir hareketi hiç ceza görmeden bo-

yuna yapar dururlar. Bu aktörler, sahnede oyundaşları ile yanyana bulundukları halde, bütün yüz anlatımlarını, seslerini, jestlerini ve hareketlerini, kendileriyle öteki aktörler arasındaki uzaklığa değil de, kendileriyle, orkestranın en son sırasında oturmakta olanlar arasındaki uzaklığa ayarlarlar."

Grisha, "Ben, aslında, her şeyi rahatça duyup işitebilmek için ön sıralardan bilet almaya parası olmayan zavallı yoksul kişiyi düşünmek zorundayım" diye atıldı.

Tortsov da, buna, "Sizin birinci göreviniz, kendinizi oyundaşınıza ayarlamaktır" karşılığını verdi. "Son sıralarda oturan yoksul kişilere gelince, sesimizi, sözümüzü onlara duyurup işitebilmek için özel bir yola başvururuz. Seslerimizi yerlerine gereğince yerleştirir, sesli ve sessiz harflerin söylenişinde iyi hazırlanmış yöntemler kullanırız. Doğru konuşma yolu ile, küçük bir odadaymışsınız gibi rahat konuşabilirsiniz, o zavallı yoksul kişiler de, hele söylediklerinize ilgilerini çekip de sözlerinizin anlamını iyice kavramalarını sağlayabilirsiniz, bağırdığınız zamankinden daha iyi işitirler sizi. Eğer işi farfaraya dökerseniz, yumuşak, basık bir tonla söylenmesi gereken gizli sözleriniz, anlamını yitirir, seyirciler de o sözlerin ötesine geçmeye hiçbir eğilim duymazlar."

Grisha, "Seyirci ancak, sahnede olup bitenleri görmek zorundadır" diye direndi.

"Bunun için de, sürekli, belirgin, tutarlı, akla yatkın eylemden yararlanırız. Sahne üzerinde olup biteni seyirciye anlatmanın yolu budur. Ama, aktörler tutar da duygularını, göze hoş görünmekle birlikte, gerçek kaynaktan doğup gelmeyen birtakım jestler ve tavırlarla bozarak anlatmaya kalkarlarsa, o zaman

seyirci de, bu duyguların kendileriyle ya da piyesteki kişilerle hiçbir dirimsel ilgisi olmadığından, aktörlerin sözleriyle eylemlerini kovuşturmaktan yorulur, yapılan yönelmelerden çarçabuk bıkar. Ben, bütün bunları, sahnenin, her türlü açık seçikliğine karşın, gene de aktörleri, doğal, insanoğluna özgü durumlara uyarlanmadan sapıtan, basmakalıp, yapmacık yollara itme eğilimindeki yönünü belirtmek için söylüyorum. İşte, tiyatronun dışına sürüp atıncaya dek, elimizdeki bütün olanaklarla savaşmamız gereken de budur."

3

Tortsov, bugünkü düşüncelerini şu sözlerle belirtti:

"Uyarlamalar hem bilinçli, hem bilinçsiz olarak yapılır."

"İşte, çok büyük bir acının anlatımında seziş yolu ile ayarlamaya bir örnek. My Life In Art'da, bir annenin, oğlunun ölüm haberini nasıl karşıladığı anlatılır. Anne, ilk dakikalarda hiçbir şey söylemez, sadece telaşlı telaşlı giyinmeye durur. Giyindikten sonra sokak kapısına fırlar, "İmdat!" diye bağırır."

"Bu çeşit bir ayarlama ne zihin yolu ile, ne de herhangi bir teknikle yinelenebilir. Ancak, coşku en yüksek noktaya varır varmaz, doğal yoldan, kendiliğinden, bilinçsiz olarak meydana gelir. İşte, böylesine doğrudan doğruya, canlı, inandırıcı olan bu çeşit ayarlama, bizim için gerekli etkin dizgeyi göstermektedir. Duygunun güçlükle sezilebilen bütün ayrıntılarını, biz, ancak böyle bir araçla yaratabilir, sonra da binlerce kişilik seyirci topluluğuna aktarabiliriz. Böyle bir yaşayışa ise, yalnız seziş ve bilinçaltı yolları ile yaklaşılabilir."

"Sahne üzerinde böyle duygular nasıl da göze çarpar! Seyircilerin belleklerinde ne silinmez izlenimler bırakır!"

"Bu duyguların gücünü nerede aramalı?"

"Hiç umulmadık anda, birdenbire meydana gelişlerinde."

"Bir aktörü, rolü boyunca, adım adım izleyecek olursanız, önem taşıyan belirli noktada, sözlerini söylerken, sesine yüksek, kesin, ciddi bir ton vereceğini önceden kestirebilirsiniz. Tutun ki, böyle yapacak yerde, rolüne değişik bir biçim vermiş olmak için, ansızın hafif, şen yumuşak bir tonla konuşuyor. Bu beklenmedik olay öylesine ilginç ve etkileyicidir ki, rolün o kesiminin ancak öyle oynanabileceğine sizi hemencecik inandırabilir. Kendi kendinize şöyle dersiniz: "O sözlerin bu derece önemli olduğunu nasıl oldu da şimdiye dek hiç düşünmedim, aklıma bile getirmedim? Aktörün yaptığı bu umulmadık uyarlama karşısında şaşar kalır, bu uyarlamadan hoşlanırsınız."

"Bizim bilinçaltımızın kendine özgü bir mantığı vardır. Sanatımızda bilinçaltı uyarlamaları madem bu derece gerekli buluyoruz, şu halde ben de konuyu daha ayrıntılı olarak ele alayım."

"En güçlü, canlı ve inandırıcı uyarlamalar, o tansık (mucize) yaratan sanatçının — doğanın ürünüdür. Bu uyarlamaların hemen hepsi de bilinçaltı kökenlidir. bunlardan, en büyük sanatçıların yararlandıklarını görürüz. Bununla birlikte, bu seçkin yaratılışlı kimseler bile, istenildiği anda bu uyarlamaları yapamazlar. Bunlar ancak esin anlarında kendini gösterir. Başka zamanlarda yapılan uyarlamalar bir dereceye kadar bilinçaltı kökenlidir. Sahnede bulunduğumuz sürece birbirimizle sonsuz bir

ilişki halinde olduğumuzu düşünürseniz, o zaman kendinizi birbirimize ayarlamalarımızın da sürekli olması gerektiğini anlarsınız. Sonra, bu ayarlamaların, ne kadar çok eylem ve hareket demek olduğunu, ayrıca, ne ölçüde bilinçaltı anları kapsayabileceğini de bir düşünün!"

Yönetmen, bir susuştan sonra yeniden başladı:

"Bilinçaltı, biz, yalnız, sürekli bir duygu-düşünce alışverişiyle ve ayarlamalarla ilgilendiğimiz zaman işe karışmaz. Başka zamanlarda yardımımıza gelir. Haydi, bunu kendi üzerimizde bir deneyelim. Beş dakika hiç konuşmadan, hiçbir şey yapmadan durmanızı öneriyorum."

Beş dakikalık susmanın bitiminde, Tortsov, her öğrenciyi, içinde olup bitenler, susma sırasında duyup düşünmüş olduğu şeyler üzerinde sorguya çekti.

Biri, nedense, birdenbire ilacını anımsadığını söyledi.

Tortsov, "İlacın dersimizle ilgisi ne?" diye sordu.

"Hiçbir ilgisi yok."

"Belki bir acı hissettiniz, o da size ilacı anımsattı."

"Hayır, acı filan hissetmedim."

"Peki, nasıl belirdi böyle bir düşünce kafanızda?"

Soru karşılıksız kaldı.

Kızlardan birinin aklından bir makas geçmiş.

Tortsov, "Bizim yapmakta olduğumuz işle makasın ne ilgisi var?" dedi.

"Benim de aklım almıyor."

"Belki, giysinizde bir kusur gözünüze ilişti, bu kusuru onarmaya karar verdiniz, bu yüzden de makası aklınıza getirdiniz."

"Hayır, giysimde hiçbir kusur yok. Ama, makasımı kurdele ile sarıp bir kutuya koymuş, kutuyu da valizime yerleştirip kilitlemiştim. Birden, makasımı nereye koyduğumu herhalde unutmamışımdır diye aklımdan geçiverdi."

"Demek oluyor ki, önce makası, sonra da makasın başına geleni düşündünüz?"

"Evet, önce makası düşündüm."

"Ama, hala, bu düşüncenin ilkin nereden çıkıp geldiğini bilmiyorsunuz."

Tortsov, soruşturmasını sürdürüp giderken, susma sırasında, Vassili'nin, zihinden bir ananas geçirdiğini, bu ananasın, kendisine, yol yol görünüşlü yüzü, sivri uçlu yapraklarıyla bir çeşit palmiye ağacına çok benzer göründüğünü öğrendi.

"Ananası zihninizde ön plana çıkaran nedir? Bu yakınlarda yemişliğiniz var mı?"

"Hayır."

"Sizler, hepiniz, ilaçla, makasla, ananásla ilgili düşünceleri nereden aldınız?"

Nereden aldığımızı bilmediğimizi söyleyince, Yönetmen dedi ki:

"Bütün bunlar bilinçaltından çıkıp gelmektedir. Akan yıldızlara benzer bunlar."

Bir an düşündükten sonra, Vassili'ye döndü, şunları söyledi:

"Bize ananastan söz ederken, durmadan eğilipler, ananasla palmiye üzerinde anlattığınız öyküye hiçbir şey katmadı. Başka bir şeyin anlatımıydı bunlar. Ama neydi? Bakışlarınızdaki o koyu dalgınlığın, yüzünüzdeki o tasalı görünüşün gerisinde ne vardı? Parmaklarınızla havaya çizdiğiniz biçim ne demeye geliyordu? Niçin her birimize öyle anlamlı anlamlı baktınız, sonra da omuzlarınızı silktiniz? Bütün bunların ananasla ilgisi neydi?"

Vassili, "Bu saydıklarınızın hepsini yaptım ben, öyle mi?" diye sordu.

"Yaptınız ya. Bunların ne demeye geldiğini öğrenmek istiyorum."

Vassili, "Bir şaşkınlık anlatımı olsa gerek" dedi.

"Neye şaşkınlık? Doğanın tansıklarına mı?"

"Belki."

"Demek ki, yaptığınız o hareketler de, zihninizde beliren düşünceye karşı giriştiğiniz ayarlama hareketleriydi, öyle mi?"

Vassili susuyordu.

Tortsov, "Bu çeşit saçmalıkları, aslında sapasağlam olan zihniniz sunmuş olabilir mi?" dedi. "Yahut duygularınız? Bu yüzden siz de, bilinçaltınızın önerisine dıştan gövdesel bir biçim vermiş olmayasınız? Her iki halde de, yani, ananas düşüncesi zihninizde belirdiğinde ve kendinizi bu düşünceye ayarladığınızda, siz, bilinçaltının o bilinmeyen bölgesinden geçtiniz."

"Şu ya da bu uyarıcı sonunda zihninizde bir düşünce belirir. Belirdiği anda da hemen bilinçaltına geçer. Sonra, bu düşünce üzerinde durup da hem düşüncenin kendisi, hem de bu düşünce üzerindeki kendi düşüncelerimiz, gözle görülebilen, elle tutulabilen gövdesel bir biçim alınca, siz gene, bir anlığına, bilinçaltına dalarsınız. Baştan sona ya da yaptığınız ayarlamaların hepsinde, bilinçaltından önemli bir şeyler alırsınız."

"Ayarlamaları da zorunlu olarak içine alan her duygu-düşünüş alış-verişi olayında, bilinçaltı da, sezgi de, başlıca değilse bile, büyük bir rol oynar. Tiyatroda bunların değeri olağanüstü dereceyi bulmuştur."

"Bilim bu konuda ne der, bilmem. Ben sadece, kendi yaşamımda hissettiğim ve gözlem altına aldığım şeyi sizinle paylaşabilirim. Uzun incelemeler sonunda edindiğim inançla, düpedüz yaşamda, ne kadar az olursa olsun, gene de içinde bilinçaltından gelme bir öge bulunmayan hiçbir bilinçli ayarlama yoktur, diyebilirim. Öte yandan, sahne üzerinde, bilinçaltı seziş yolu ile yapılan ayarlamalar daha ağır basar sanıldığı halde, ben sürekli olarak tümüyle bilinçli uyarmalar bulmuşumdur. Bu uyarlamalar, aktörlerin bir çeşit soğuk damgalarıdır. Basmakalıp hale gelmiş bütün rollerde bunları bulursunuz. Her el kol hareketi üstün derecede bir sıkılganlığı açıklar."

Ben, "Bu sözlerinizden, sahnedeki ayarlamalardan hiçbirini uygun bulmak istemediğiniz sonucunu çıkarabilir miyiz?" diye sordum.

"Az önce sözünü ettiğim o basmakalıp ayarlamalardan hiçbirini kabul etmiyorum. Bununla birlikte, gerekli, gereksiz öğütlemelerle dış kaynakların, yönetmenin öteki aktörlerin veya arkadaşların önerileriyle meydana gelen bazı ayarlamaların bilinçli karakterini de hesaba katmıyor değilim. Bu çeşit uyarlamalar son derece dikkatle ve titizlikle kullanılmalıdır."

"Hiçbir zaman onları, size sunulduğu biçimde benimsemeyin. Oldukları gibi kopya etmekten de sakının. Herhalde kendi gereksinimlerinize uyarlayın, kendi malınız, kendinizin bir parçası haline getirin. Bunun üstesinden gelmek demek, yepyeni bir sıra belirli durumlarla uyarıcıyı da içine alan büyük, zorlu bir çalışmaya katlanmak demektir."

"Siz de, gerçek yaşamda dikkate değer ayırıcı nitelikler görüp bunları bir rolde değerlendirmek isteyen aktörün yaptığını yapmalısınız. Eğer o aktör sadece kopyacılığa kalkarsa, üstünkörü, beylik oyun çıkmazına girdi demektir."

Ben, "Başkaca uyarlama çeşitleri var mıdır?" diye sordum.

Tortsov, "Makinemsi, yahut hareketlendirici uyarlamalar vardır" karşılığını verdi.

"Yani basmakalıp mı demek istiyorsunuz?"

"Hayır, öylesinden sözetmiyorum. Onların kökünü kazımak gerekir. Hareketlendirici uyarlamalar, aslında, bilinçaltıdır, yarı bilinçlidir ve bilinçlidir. Ayırıcı nitelik yönünden tastamam makinemsi hale getirilen olağan, doğal, insanoğluna özgü uyarlamalardır bunlar."

"Bir örnekle açıklayayım bunu size. Diyelim ki, belli bir karakter rolünü oynamak için, sahne üzerinde öteki aktörlerle ilişkilerinizde, insanoğluna ilişkin, gerçek uyarlamalardan yararlanıyorsunuz. Bununla birlikte, o uyarlamaların büyük bir kısmı, doğrudan doğruya sizden değil de, canlandırmaya çalıştığınız kişiden sürüp gelmektedir. Bu katma uyarlamalar, kendiliğinden, irade dışı ve bilinçaltı yolu ile meydana gelmiştir. Ama, aslında, size bunları Yönetmen göstermiştir. Siz, ancak onun göstermesinden sonra bunları kavrıyorsunuz ve de bu uyarlamalar ancak ondan sonra bilinçli, sürekli bir hal alıyor. Bu uyarlamalar, rolünüzü her yaşayışınızda, canlandırdığınız karakterin etine ve kanına işlemektedir. Sonunda, bu katma uyarlamalar, hareketlendirici etkinlikler olup çıkıyor."

Öğrencilerden biri, "Demek bu uyarlamalar, böylece, basmakalıp hale geliyor?" diye sordu.

"Hayır. Bir daha yineleyeyim. Soğuk damga niteliğindeki bir oyun biçimi basmakalıp, yanlış ve cansızdır. Bu biçimin kökeni gösterişçiliktedir. Bu oyun biçimi, insanoğluna özgü ne duygu, ne düşünce, ne de imge aktarır. Öte yandan, hareketlendirici uyarlamalar, aslında sezgiye dayanırsa da, giderek doğallık niteliklerini yitirmeden, makinemsi hale gelirler. Organik ve insanoğluna özgü kaldıkları sürece soğuk damganın antitezi olurlar."

4

Yönetmen bugün sınıfa girince, "Şimdi, uyarlamalar meydana getirmek için ne gibi teknik araçlar kullanabiliriz sorununu inceleyeceğiz" dedi. Sonra da dersimizin bir programını yapmaya girişti.

"Seziş yolu ile uyarlamalar'dan başlayacağım."

"Bilinçaltımıza doğrudan doğruya yaklaşma olanağı yoktur. Bu yüzden, rolü yaşama olayını meydana getiren, bu arada, zorunlu olarak, karşılıklı ilişki ile, bilinçli ve bilinçsiz uyarlamalar da yaratan çeşitli uyarıcılardan yararlanırız. İşte bu bilinçaltına dolaylı yaklaşma yoludur."

"Peki, bilincimizin erişemediği bölgede başka ne yapabiliriz? diye sorabilirsiniz. Biz doğanın işlerine karışmaktan çekinir, onun yasalarına karşı gelmekten sakınırız. Kendimizi tümüyle olağan ve rahat hale getirdiğimizde, içimizden, parlaklığı seyircinin gözünü kamaştıran bir yaratma seli fışkırır."

"Yarı-bilinçli uyarlamalar'a gelince, koşullar değişir. Bu noktada, psiko-tekniğimizden biraz yararlanırız. Biraz diyorum, çünkü buradaki olanaklarımız sınırlıdır."

"Bir tek pratik önerim var, bunu da en iyi, bir örnekle açıklayabilirim sanıyorum. Anımsar mısınız, Sonya, alıştırmayı yapmaktan kurtulmak için bana dil dökerken, çok çeşitli uyarlamalara başvurarak aynı sözleri nasıl yineleyip durmuştu? Şimdi, bir çeşit alıştırma olarak, ama aynı uyarlamalara başvurmadan, aynı şeyi sizin de yapmanızı istiyorum. O uyarlamalar etkili olma niteliklerini yitirmişlerdir. Onların yerine, bilinçli ya da bilinçsiz, yenilerini bulmanızı istiyorum."

Bütünü ile gene eskisini yineledik.

Tortsov, bu derece tekdüzeli oluşumuzdan ötürü bizleri ayıplayınca, biz de, yeni ayarlamalar yaratmaya temel olarak hangi gereci kullanacağımızı bilmediğimizden yakındık.

Karşılık verecek yerde bana döndü, dedi ki:

"Siz steno biliyorsunuz. Şimdi söyleyeceklerimi not edin:"

"Soğukkanlılık, coşku, neşe, ince alay, alay, kavgacılık, başa kakma, maymun iştahlılık, hor görme, umutsuzluk, gözdağı, sevinç, iyi yüreklilik, kuşku, şaşkınlık, merakla bekleme, acıklı son..."

Bütün bu zihin, ruh, coşku halleriyle daha birçoklarını sıraladıktan sonra, Sonya'ya dedi ki:

"Hangisi olursa olsun, parmağınızı listedeki sözcüklerden birinin üzerine koyun, o sözcüğü yeni bir uyarlama'ya temel olarak kullanın."

Sonya, söyleneni yaptı, parmağını üzerine koyduğu sözcük, iyi yüreklilik'ti.

Yönetmen, "Haydi, şimdi, eski renkler yerine yenilerini kullanın da görelim" önerisinde bulundu.

Sonya, işi canevinden yakalamada, uygun uyarıcıyı bulmada başarılıydı. Ama Leo onu gölgede bıraktı. Gürleyen sesi oldukça nazikti, tombul yanaklarıyla tombalak gövdesinden bol bol iyi yüreklilik terleri fışkırdı.

Hepimiz bastık kahkahaları.

Tortsov, "Eski bir soruna yeni ögeler katmada sizin için yeter bir kanıt mıdır bu?" diye sordu.

O zaman Sonya, listedeki sözcüklerden başka birinin üzerine parmağını koydu. Bu kez, kavgacılık'ı seçmişti. Dırdırcılıkta tam kadınca bir yetenekle işe girişti. Girişti ama, bu kez de Grisha gölgede bıraktı onu. Tartışmacılıkta hiç kimse Grisha ile aşık atamazdı.

Tortsov, kanmış bir gönülle, "sistemimin faydasını gösteren yeni kanıtları; dedi. Sonra bütün öteki öğrencilerle, benzer alıştırmalar yapmaya girişti.

Listede bulunan, insanoğluna özgü özelliklerden, ruh yapılarından hangisini seçerseniz seçin, hepsinin de, hemen her duygu-düşünce alış-verişinde yeni renkler, ince ayrıntılar sağlamada size yararlı olacaklarını göreceksiniz. Belirgin karşıtlıklarla, olayların umulmadık bir yolda ve biçimde meydana geliş özellikleri de size yardım edecektir.

"Bu sistem, dramatik ve trajik durumlarda son derece etkilidir. Belli bir trajik noktada, izlenimi arttırmak için, sanki: "Yazgının bu biçimde peşime düşmesi gülünç!" ya da "Ben böyle bir umutsuzluk içinde ağlayamam, sadece gülebilirim!" dercesine birden gülebilirsiniz."

"Böyle bilinçaltı duyguların en ince ayrıntılarına uygun düşecekse eğer, yüzünüzden, sesinizden, gövdenizden nasıl bir anlatım beklendiğini bir an düşünün. Bu anlatımın nasıl yumuşak, duygulu, disiplinli olması gerektiğini de düşünün! Bir sanatçı olarak, anlatım güçleriniz, sahnede bulunan öteki aktörlerle kurmak zorunda olduğunuz ilişkide göstereceğiniz ayarlamaların derecesiyle ölçülecektir. İşte bunun için de, gövdenizi, yüzünüzü, sesinizi gereği gibi hazırlamalısınız. Ben bu noktaya şimdilik şöylece bir dokunup geçiyorum ama, bu kadarcığın bile, gövdesel eğitim, dans, eskrim, sesi yerleştirme alıştırmalarının gereği üzerinde sizi giderek daha çok uyaracağını umarım. Zamanı gelince anlatımın dış niteliklerini daha yakından ele alıp inceleyeceğiz."

Tam ders bitip de Tortsov sınıftan çıkmak üzere iken, perde birden açıldı, Maria'nın dayalı döşeli oturma odasını gördük. Odayı inceleyelim diye sahneye çıktığımızda, duvarlarda şu yaftalarla karşılaştık:

(1) İç hız-tartım.
(2) İç kişilendirme.
(3) Denetleme ve sona erdirme.
(4) İç ahlak ve disiplin.
(5) Dramatik büyü.
(6) Mantık ve tutarlılık.

Tortsov, "Şurada birtakım işaretler görüyorsunuz" dedi, "ama uzun uzun konuşacak değilim bunlar üzerinde. Yaratma olayında, daha sınıflamadığımız gerekli birçok ögeler vardır. Benim sorunum şu: Öğrenmekte olduğunuz şeyi size ilkin uygulamalı, canlı örneklerle hissettirdikten sonra ancak kuramlara geçmek olan alışılmış sistemimden ayrılmadan, bu ögeler üzerinde nasıl konuşabilirim? Şu anda, görünmez iç hız-tartım ya da görünmez iç kişiliklendirme konularını sizinle nasıl inceleyebilirim? Açıklamalarımı uygulama ile belirtecek ne gibi bir örnek verebilirim?"

"Bence, dış hız-tartım ile kişiliklendirme sorunlarının hakkından gelinceye dek beklemek daha doğru olacak. Çünkü, siz bunları gövdesel eylemlerle iyice kavrayabilecek, aynı zamanda psikolojik olarak yaşayabileceksiniz."

"Karşısında bulunduğum güçlüğün bir başka yönü de şu: Oynanışında sürekli denetim gerektiren bir piyesiniz ya da bir rolünüz yokken, denetleme üzerinde somut olarak nasıl konuşabilirim? Bir de şu var, elimizde, bir son koyabilecek hiçbir şeyimiz bulunmazken, sona erdirme'den nasıl söz edebilirim?"

"Birçoğunuz, sınama oyunlarının dışında taban ışıklarının gerisine bir kere bile geçmemişken, sanatta ahlak veya, yaratıcı çalışma sırasında sahnede disiplin konularını incelemeye kalkmanın da şimdilik yeri yok."

"Son olarak, binlerce kişilik bir seyirci topluluğu üzerinde gücünü ve etkisini daha bir kerecik olsun hissetmediğiniz büyü için ne diyebilirim sizlere?"

"Listede kala kala mantık ve tutarlılık kaldı. Bunlar üzerinde evvelce sık sık, uzun uzun durdum sanırım. Programımız baştan sona bunlarla yoğruldu, daha da yoğrulacak."

Ben, hayretle "Ne zaman durdunuz?" diye sordum.

Tortsov da hayretle, "Ne demek, ne zaman?" diye bağırdı. Elime geçen her fırsatta durdum. Büyülü eğerleri, belirli durumları incelediğimiz, sizler, gövdesel eylem tasarılarını uyguladığınız, özellikle, dikkatin toplanması için nesneler kurduğunuz, birimler'den amaçlar çıkarmaya çalıştığınız zaman, döne döne durdum. Her adımda, çalışmalarınızda, mantık'ın, hem de en kesinini istedim."

"Bu konuda söylenecek bir şey kaldıysa, onu da, zaman zaman, çalışmalarımız ilerledikçe eklerim. Şimdi, başkaca önemli bir şey diyecek değilim. Aslında, söylemekten çekiniyorum. Felsefeye dalıp uygulama yolundan sapma.

Bölüm 12

HAREKET ETTİRİCİ GÜÇLER

1

"Bütün 'ögeler'le psiko-teknik sistemleri incelemiş bulunduğumuza göre, bundan böyle, iç çalgı aracımızın hazır olduğunu söyleyebiliriz. Gereksinim duyduğumuz tek kimse, bu çalgıyı çalacak olan virtüözdür. Kimdir bu usta?"

Öğrencilerden birkaçı "Biz" karşılığını verdi.

"Kimdir bu 'Biz?' 'Biz' dediğiniz bu görünmez şeyi nerede bulacağız?"

"Biz" imgelemimizdir, dikkatimizdir, duygularımızdır." Listeyi baştan sona sıraladık.

Vanya, "Duygular!" diye bağırdı. "İşte en önemlisi budur."

"Paylaşırım bu düşüncenizi. Rolünüzü hissederseniz, hissedince, iç çalgı aracınız birden akort edilir, bütünü ile gövdesel anlatım aracınız da görevini yapmaya başlar. Böylece, ilk ve en

önemli ustayı bulmuş oluruz; duygu." Yönetmen de böyle dedi, sonra şunları ekledi:

"Ne yazık ki, bu usta, buyruk altına girecek uysallıkta değildir. Duygularınız, görevlerini kendiliklerinden yapmadıkça çalışmanıza başlayamayacağınız için, başka bir ustaya başvurmak zorundasınız. Kimdir bu usta?"

Vanya, "Düş gücü" dedi.

"Güzel. Haydi öyle ise bir şey düşleyin de yaratıcı aracınızın harekete geçtiğini görelim."

"Ne düşleyeceğim?"

"Nasıl bilebilirim ben ne düşleyeceğinizi?"

"Bir amaç, bir varsayım, bulmalıyım ki-"

"Nereden bulursunuz bunları?"

"Kendi zihni sunar" dedi Grisha.

"Demek ki, aradığımız ikinci usta da, zihindir. Yaratıcılığı bu usta başlatır ve yönetir."

"Düş gücünün usta olmaya gücü yeterli değil midir?" diye sordum.

"Düş gücünün kılavuzsuz iş göremeyeceğini kendiniz de anlayabilirsiniz."

"Peki, ya dikkat?" dedi Vanya.

"İnceleyelim bakalım. Nelerdir dikkatin görevleri?"

Öğrencilerden birkaçı, "Duyguların, zihnin, düş gücünün, iradenin çalışmasını kolaylaştırmaktır," diye sıraladı.

Ben de, "Dikkat, bir reflektöre benzer" diye ekledim. "Seçilen bir nesne üzerine ışınlar salar, o nesne içinde, bizim duygularımızı, düşüncelerimizi, isteklerimizi kendine çekecek bir ilgi uyandırır."

Yönetmen, "O nesneyi kim seçer?" diye sordu.

"Zihin."

"Düş gücü."

"Belli durumlar."

"Amaçlar."

"Şu halde, nesneyi, bütün bu ögeler seçer, çalışmaya önayak olur, bu arada dikkat de yardımcı bir rol oynamaktan öteye geçemez."

Ben, "Eğer dikkat, ustalardan biri değilse, nedir?" diye üsteledim.

Tortsov, bize doğrudan doğruya karşılık verecek yerde, sahneye çıkıp, artık bıkkınlık getirdiğimiz o deli alıştırmasını oynamamızı istedi. Öğrenciler ilkin sustular, sağa sola dönerek

birbirlerine bakındılar, kalkmak için karar vermeye çalıştılar. Derken, birbirimizin peşi sıra yerimizden doğrulduk, ağır ağır sahneye yöneldik. Tortsov bizi önledi.

"Kendinizi buyruk altına aldığınızı görmekten hoşnudum. Ayrıca, hareketlerinizde bir irade kanıtı da gösterdiniz ama, beni doyurmadı bu. İçinizde daha canlı, daha coşkulu bir şey uyandırmalıyım, bir artistik istek — sahneye coşkuyla koştuğunuzu görmek isterim."

Grisha, "O bayat alıştırmayı yinelememizi istediğiniz sürece bizde hiçbir zaman coşku göremeyeceksiniz." diye patladı.

"Siz, tımarhane kaçkını delinin, ön kapıdan girmesini beklerken, onun, sinsi sinsi arka merdivenlere sokulduğunu, arka kapıyı yumrukladığını düşleyebiliyor musunuz? Tehlikeli bir durum bu. Kapı bir açıldı mı... Bu yeni durumda ne yapabileceğinize karar verin!"

Öğrenciler, karşısında bulundukları tehlikeli durumu, ikinci bir barikat kurarak önleme çaresini araştırırken, türlü düşünceler içinde, tepeden tırnağa dikkat kesilmişlerdi.

Birden sahneye üşüştük, ateşli bir çalışmadır başladı. Tıpkı, aynı alıştırmayı ilk oynadığımız zamanki gibiydik, öylesine canlı, öylesine hareketli.

Sonunda, Tortsov, şu özetlemeyi yaptı:

"Ben bu alıştırmayı oynamanızı önerdiğim zaman, siz, oyuna isteksiz isteksiz kalktınız, alıştırmanın sizi coşkulandırması için de kendinizi zorlayamadınız."

"Sonra, yeni bir varsayım kattım işin içine. Siz de, bu temel üzerine, yeni bir amaç kurdunuz. Ayırıcı nitelik yönünden 'artistik' olan bu istek ya da istekler, çalışmaya canlılık verdi. Şimdi söyleyin bakayım, yaratmanın bu iç çalgısını çalacak usta kimmiş?"

Öğrencilerin kararı, "Sizmişsiniz" sözünde toplandı.

Tortsov, "Daha doğru bir deyişle, usta, benim zihnim'di" diye düzeltti. "Sizin zihniniz aynı şeyi yapabilir, yaratıcı çabanız için, ruhsal yaşayışınızda hareket ettirici bir güç olabilir."

Tortsov, "Böylece, ikinci ustanın zihin, yahut zeka olduğunu tanıtlamış (ispatlamış) bulunuyoruz" diyerek bir sonuca vardı. "Acaba, ikinci bir usta daha var mıdır?"

"İşin içine gerçeklik duygusu ile inancımız da katılmış olabilir mi? Eğer böyle ise, o zaman, bir şeye inanmak yetecek, bütün yaratıcı yetilerimiz de etkin hale geliverecektir."

"Neye inanmak?" diye soruldu.

"Nasıl bilebilirim ben? Bu sizin bileceğiniz iş."

Paul, "İlkin, insan ruhunun yaşantısını yaratmamız, sonra da ona inanmamız gerekir" dedi.

Yönetmen, "Şu halde, aradığımız usta, gerçeklik duygusu değildir. Acaba bu ustayı, ilişkide, yani karşılıklı, duygu-düşünce alış-verişinde, uyarlamada bulabilir miyiz?" diye sordu.

"Eğer biz birisiyle ilişki kuracaksak, karşılıklı alıp-vereceğimiz duygularımız ve düşüncelerimiz olmalıdır."

"Çok doğru."

Vanya, "Ve de birimlerle amaçlar" diye eklediler, sadece, güçlü istekler ve esinler yaratmanızı teknik yöntemini gösterir" diye açıkladı. "Eğer o özlemler, yaratıcı aracınızı çalıştırır, psikolojik yoldan yönetirse, o zaman..."

Hep birden, "Elbette çalıştırır ve yönetir" diye atıldık.

"O zaman, üçüncü ustamızı da bulduk demektir; irade. Sonuç olarak, psikolojik yaşayışımızda bizi harekete zorlayan üç hareket ettirici güç, ruh çalgılarımızı çalan üç usta bulduk demektir."

Her zamanki gibi, Grisha, gene karşı duracak bir nokta yakaladı. Duygu üzerinde uzun uzun konuşulduğu halde, zihin ile irade'nin, yaratıcı çalışmadaki rolleri üzerinde, o ana kadar hiç durulmadığını iddia etti.

Yönetmen, "Bu üç hareket ettirici güç üzerinde birbirleriyle ilişkilerini göz önünde bulundurarak aynı biçimde, etraflıca mı durmalıydım demek istiyorsunuz?" diye sordu.

Grisha, "Değil, elbet. Niçin, aynı biçimde, etraflıca diyorsunuz?" diye sertçe karşıladı.

"Başka türlü nasıl olabilir? Bu üç ayrı güç, birbirleriyle sıkı sıkıya bağlanarak üçlü bir güç meydana getirdiklerine göre, birisi için söylediğiniz şey, kendiliğinden, ötekileri de ilgilendirir.

Yoksa, boşu boşuna bir yinelemeyi dinlemek ister miydiniz? Tutun ki, ben sizinle, nasıl bölünür, nasıl seçilir ve adlandırılır diye yaratıcı amaçlar'ı gözden geçiriyorum. Bu çalışmaya duygular katılmaz mı?"

Öğrenci "Katılır, elbette," dedi.

Tortsov, "Ya, irade?" diye sordu.

Biz, "hayır, iradenin sorun ile doğrudan doğruya bir ilişkisi vardır." dedik.

"Şu halde, ben, sonuç olarak, aynı şeyi iki kez söylemek zorunda kalmış oldum. Peki, zihin için ne diyorsunuz?"

"Zihin, hem amaçların bölünmesinde, hem de bölümlerin adlandırılmasında rol oynar" karşılığını verdik.

"Gene, şu halde, ben, aynı şeyi üçüncü kez yinelemiş oldum!"

"Sabrınızı koruduğum, zamanınızı boşuna harcamadığım için bana teşekkür etmelisiniz. Bununla birlikte, Grisha'nın sertleşmekte hiç de hakkı yok değil."

"Açık söyleyeyim, ben yaratıcılığın coşku yönüne önem veriyorum. Duyguyu çoğunlukla geliştirmek eğiliminde olduğumuzu bildiğim için de, bunu bile bile yapıyorum."

"Genellikle, zekadan güçlenen gereğinden çok aktörlerle sahne gösterilemez. Coşkuya dayanan gerçek, canlı yaratıcılığı pek az görüyoruz."

2

"Bu hareket ettirici güçlerin gücü, aralarındaki karşılıklı etki ile artar. Bu güçler, her zaman aynı anda ve yakın ilişki halinde hareket ettikleri için birbirlerini hem destekler, hem de kışkırtırlar. Ayrıca, zihnimizi de eyleme katılmaya çağırdık mı, o zaman, irademizi ve duygularımızı da harekete getirmiş oluruz. Bu güçler ancak uyumlu bir işbirliği yaptıkları zaman, biz, özgürce yaratabiliriz."

"Gerçek bir sanatçı, 'olmak mı, olmamak mı?' tiradını söylerken, karşımızda, sadece yazarın düşüncelerini yineler ve yönetmeninin buyruklarını mı yerine getirir dersiniz? Hayır, sanatçı, söylediği sözlerin satırları arasına daha çok kendi yaşam görüşünü yerleştirir."

"Böyle bir sanatçı, imgesel bir Hamlet olarak konuşmaz. O, piyesin yarattığı durumlar içinde yer alan biri olarak, kendi adına konuşur. Yazarın duyguları, düşünceleri, görüşleri, muhakemesi onun kendi duyguları, düşünceleri, görüşleri, muhakemesi haline gelir. Sanatçının biricik amacı, yalnız, söylediği sözlerin anlaşılmasını sağlamak da değildir. Seyirci, aktörün içi ile söyledikleri arasındaki ilişkiyi hissetmelidir, aktör için önemli olan budur. Seyirci, aktörün kendi yaratıcı iradesi ile isteklerini ilgi ile izlemelidir. İşte bu noktada, aktörün ruhsal yaşayışının hareket ettirici güçleri eylemde birleşmiş ve birbirine bağlanmıştır. Bu birleşik güç, biz aktörler için son derece önemlidir, bu gücü kendi pratik amaçlarımız uğrunda kullanmamakla çok büyük yanılgıya düşmüş oluruz. Bundan ötürü, uygun bir psiko-teknik bulmamız gerekmektedir. Psiko-tekniğin temeli de, bu üçlü gücün üyeleri arasındaki karşılıklı eylemden, onları yalnız doğal araçlarla meydana getirmek için değil, aynı zamanda öteki yaratıcı ögeleri de harekete getirme yolunda yararlanmaktır."

"Kimi zaman bu güçler kendiliğinden, bilinçaltı yolu ile harekete geçerler. Böyle elverişli anlarda kendimizi bu güçlerin akışına kapıp koyvermeliyiz. Peki, ya bu güçler karşılık vermezse, o zaman ne yaparız?"

"O zaman, üçlü gücün üyelerinden birine, belki de, buyruklara daha uysallıkla boyun eğeceğinden, zihine başvururuz. Aktör, rolünün satırlarındaki düşünceleri alır, bu düşüncelerin anlamlarından bir görüşe ulaşır. Bu görüş de, o düşünceler üzerinde yeni bir düşünceye yol açar, ki, o da aktörün duyguları ile iradesini karşılıklı etki altına alır."

"Şimdiye dek bu gerçeğin birçok uygulamalı örneklerini görmüş bulunuyorsunuz. Deli alıştırmasının başlangıcını düşünün. Zihin, entrikayı ve entrikanın içinde yer alacak durumları sağladı. Bunlar da eylem görüşünü yarattı, sonra hepsi birlikte duygularınızla iradenizi etkiledi. Böylece, alıştırmayı aksatmadan, kusursuz oynadınız. Bu, yaratıcı olayın başlamasında zihin'in oynadığı role övülmeye değer bir örnektir. Eğer coşkular hemen karşılık verirse, bir piyese ya da bir role duygu yönünden yaklaşmak olanağı da vardır. Coşkular hemen karşılık vermeyecek olursa, o zaman, her şeye olağan yoldan gelişir; önce belirli bir görüş saptanır, bundan mantıksal bir biçim doğar, ikisinin işbirliği sonucunda da iradeniz harekete geçer."

"Duygu belirmezse, o zaman, dolaysız yoldan hangi uyarıcıya başvurabiliriz? Zihin için dolaysız uyarıcıyı, piyesin metninden aldığımız düşüncelerde bulabiliriz. Duuygular için de, heyecanların ve bir rolün dışa ilişkin eylemlerinin temeli olan hız-tartımı arayıp bulmak zorunluluğundayız."

"Önemli ve gerçek olanı tastamam kavramanızı sağlayacak

yeter hazırlıktan geçmediğiniz için, bu çetin sorunu sizinle gözden geçirmem benim için şimdilik olanaksızdır. Ayrıca, büyük bir atlamayı gerektireceği, çalışma programımızın düzenli gelişmesini engelleyeceği için de bu sorunun incelenmesine hemen geçemeyiz. İşte bu nedenle, şimdilik bu konuyu bir yana bırakıp yaratıcı eylem için irade'yi uyandırma yöntemini ele alacağım."

"Doğrudan doğruya düşünce ile etkilenen zihnin, hıztartıma hemen karşılık veren duyguların karşıtı olarak, iradeyi etki altına almamızı sağlayacak hiçbir dolaysız uyarıcı yoktur."

"Peki, amaç, ne güne duruyor?" dedim. "Amaç, yaratıcı isteğinizi, dolayısı ile de iradenizi etkilemez mi?"

"Belli olmaz. Eğer amaç, yeterince çekici olmazsa, etkilemez. Amacı belirgin hale getirmek, canlı ve ilginç kılmak için, yapma araçlara başvurmak gerekir. Öte yandan, büyüleyici bir amaç ise, doğrudan doğruya ve hemen etki eder. Eder ama, irade üzerine değil, coşkular üzerine. İlkin duygularınız sizi coşturur, istekler onun peşinden gelir. Bu yüzden, amacın iradeniz üzerindeki etkisi dolaylıdır."

Grisha, bir çelişmeye parmak basmak çabası ile, "Oysaki siz bize, irade ile duygu birbirinden ayrılamaz der dururdunuz. Bu durumda, amaç, eğer bunlardan birine etki ederse, doğal olarak, aynı zamanda ötekine de etki etmiş olur." dedi.

"Çok haklısınız. İrade ile duygu, eski Roma'nın kapılar Tanrısı Janus gibi iki yüzlüdür. Kimi zaman coşku karşımıza çıkar, kimi zaman da irade ya da istek. Bunun sonucu olarak, bazı amaçlar iradeyi duygudan daha çok etkiler, bazıları da isteğe karşın coşkuları arttırır. Şöyle ya da böyle, dolaylı ya da dolay-

sız, amaç, başvurmak için can attığımız kusursuz bir uyarıcıdır."

Kısa bir susuştan sonra, Tortsov, sözlerine şunları ekledi:

"Romeo'yu, yahut Othello'yu oynarken, duyguları zekalarından baskın olan aktörler, doğal olarak, rolün coşku yönünü vurgulayacaklardır. En güçlü nitelikleri irade olan aktörler de, Macbeth'i veya Brand'ı oynarken, tutkuyu ya da bağnazlığı yeterince vurgulamayacaklardır. Üçüncü tip aktörler ise, Hamlet ya da Akıllı Nathan gibi rollerin zihinsel ayrıntılarını, bilinçsiz olarak ve yeterinden fazla vurgulayacaklardır."

"Ne olursa olsun, bu üç ögeden birinin ötekileri ezmesine, bu yüzden de dengeyi ve gerekli uyumu bozmasına fırsat vermemelidir. Bizim sanatımız bu üç tip aktörün üçünü de benimser, çünkü, biz aktörlerin yaratıcı çalışmasında bu üç gücün üçü de başlıca rolü oynar. Çok soğuk ve muhakemeli olduğu için benimseyemeyeceğimiz biricik tip, kuru kuruya ölçüp biçmeden, kısır hesaplamadan doğan tiptir."

Bir süre sessizlik oldu, sonra Tortsov, dersi aşağıdaki sözlerle bağladı:

"Bundan böyle zenginsiniz. Bir rolde insan ruhunun yaşantısını yaratmada kullanacağınız birçok ögeler elinizin altında."

"Büyük bir kazançtır bu, kutlarım sizi!"

Bölüm 13

KESİNTİSİZ ÇİZGİ

1

Yönetmen, dersin başında, "İç çalgı aracınız artık konsere hazır!" dedi.

"Tutun ki, içinde her birinizin çok güzel rolleri olduğu söylenen bir piyesi sahneye koymaya karar verdik. İlk okumadan sonra, eve gittiğinizde ne yapardınız?"

Vanya, birdenbire, "Oynardım!" diye atıldı.

Leo, "Rolümün içinde kendimi bulmaya çalışırdım" dedi.

"Kısaca" diye toparladı Yönetmen, "hepiniz, rollerinizin ruhunu hissetmek için içsel güçlerinize başvururdunuz."

"Piyesi döne döne okumak zorundasınız. Bir aktör, yeni bir rolün en önemli noktalarını, ancak, çok nadir anlarda birden kavrayabilir ve bu kavrayışla coşup rolünün bütün ruhunu, bir duygu boyanmasında, pek seyrek olarak yaratabilir. Çoğunluk-

la, önce zihni piyesin metnini parça parça kavrar, sonra, usuldan usuldan coşkuları harekete geçer, derken, onlar da belli belirsiz istekler uyandırır."

"Piyesin özü üzerindeki anlayışı, başlangıçta, istese de istemese de, çok geneldir. Çoğu zaman, yazarın, yapıtını meydana getirirken geçtiği yolları baştan sona dikkatle izleyip incelemedikçe de piyesin derinliğine inemeyecektir."

"Piyes, ilk okunuşunda, zihin veya duygu üzerinde hiçbir izlenim bırakmazsa, o zaman aktör ne yapmalı?"

"Başkalarının çıkardığı sonuçları benimsemek ve de metnin anlamını kavramak için daha üstün bir çaba göstermelidir. Böylece, rol üzerinde sonradan geliştirmesi gereken bulanık bir anlayışa erecektir. Sonunda, iç hareket ettirici güçleri ayaklanmış olacaktır."

"Amacı açık seçik hale gelmedikçe, eylemlerinin yönü iyice belirmeyecektir. Rolünü ancak yer yer duyup hissedecektir."

"Bu dönemde, düşüncelerinin, isteklerinin, coşkularının bir görünüp bir yok olmasında şaşılacak hiçbir şey yoktur. Eğer bunların grafiğini çizecek olsaydık, çizgilerin inişli çıkışlı, kesintili ve kopuntulu olduğu görülecekti. Ancak, rolünü derinlemesine kavradıktan, rolünün temel amacını tastamam belirledikten sonra, sürekli bir bütün halinde, yavaş yavaş bir çizgi belirecektir. İşte, yaratıcı çalışmanın başlangıcından söz etme hakkını da yalnız o zaman kazanabiliriz."

"Niçin, yalnız o zaman?"

Yönetmen, karşılık verecek yerde, kolları, başı ve gövdesiyle birtakım gelişigüzel hareketler yaptı. Sonra sordu:

"Az önce dans etmekte olduğumu söyleyebilir misiniz?"

Olumsuz karşılık verdik. Bunun üzerine, gene oturduğu yerde, birinden ötekine uyumlu geçişlerle ve kesintisiz bir sıra coşku gösterisi yaptı.

"Bunlardan bir dans meydana getirilebilir mi?" diye sordu.

Hepimiz getirilebileceğini söyledik. Sonra, araları uzun susuşlarla bölünen birkaç noktalık bir şan yaptı.

"Bir şarkı mıdır bu?"

"Hayır." dedik.

"Ya şu?" Bu sefer, sevimli, uyumlu bir melodi söyledi.

"Evet!"

Bundan sonra, bir kağıt parçası üzerine gelişigüzel, kırıkdökük birtakım çizgiler çizdi, bunun bir desen olup olmadığını sordu. Biz desen olmadığını söyleyince, tuttu, uzun, düzgün, kıvrımlı birkaç çizgi daha çizdi. Biz, o daha çizerken, bunların bir desen olabileceğini bildirdik.

"Her sanatta kesintisiz bir çizgimiz olması gerektiğini anlıyor musunuz? İşte ben, bunun için, yaratıcı çalışma, çizgi ancak bir bütün olarak geliştiği zaman başlamıştır diyorum."

Grisha, "Peki, gerçek yaşamda olsun ya da daha dar bir ölçü ile, sahne üzerinde olsun, kesintisiz bir çizgi bulunabilir mi?" diye atıldı.

Yönetmen, "Belki bulunabilir" dedi, "ama olağan insanda değil. Sağlıklı kişilerin çizgilerinde bazı kesintiler olması zorunluluğu vardır. Hiç değilse, böyle görünmektedir. Bununla birlikte, o kesintiler sırasında da, insan varolmaya ara vermez; diyesim şu ki, ölmez. Çizgi gene de sürüp gider."

"Gelin, şu sözde birleşelim; olağan, sürekli çizgi yer yer gerekli kesintileri olan çizgidir."

Dersin bitimine doğru, Yönetmen, çeşitli iç etkinliklerimizin yönünü belirten bir değil, birçok çizgilerimiz olması gerektiğini açıkladı.

"Eğer sahne üzerinde içteki çizgi kesintiye uğrarsa, aktör söyleneni ya da yapılanı artık anlamayacağı gibi, hiçbir istek ya da coşku duymaz hale gelir. Aktör de, rol de bu kesintisiz çizgiler boyunca yaşar. Yapılan işe hareket ve canlılık katan bu çizgilerdir. Bu çizgileri kesintiye uğrattınız mı, yaşam durur. Bu çizgiler yeniden birbirine bağlandı mı, yaşam sürüp gider. Fakat, bu zaman zaman ölüş-dirilişler olağan değildir. Bir rolün sürekli bir varlığı, kesintisiz bir çizgisi olmalıdır."

2

"Son dersimizde, bizim kendi sanatımızda olsun, başka herhangi bir sanatta olsun, başıbütün, kesintisiz bir çizgiye sahip olmamız gerektiğini görmüştük. Bu çizginin nasıl meydana geldiğini göstermemi ister misiniz?"

"Elbette!" diye bağırdık.

Vanya'ya dönerek, "O halde, söyleyin bakalım" dedi, "yataktan kalkıp buraya gelinceye dek neler yaptınız bugün?"

Sevimli dostumuz, soru üzerinde dikkatini toplamak için çok uğraştıysa da olup bitenleri anımsamakta güçlük çekti. Yönetmen, ona yardım olsun diye aşağıdaki öğüdü verdi:

"Geçmişi anımsamaya kalkınca, şimdiki zamana doğru gelmeye çalışmayın. Şimdiki zamandan geçmişe erişmek istediğiniz noktaya doğru geri gidin. Geriye doğru gitmek, özellikle yakın geçmişi anımsamak istediğiniz zaman, çok daha kolaydır."

Vanya, bunun ne demeye geldiğini hemen kavrayamadığı için, yönetmen şöyle fısıldadı:

"Elbiselerimi değiştirdim."

"Elbiselerinizi değiştirme olayı, kısa, bağımsız bir olaydır. Her çeşit ögeyi içine alır. Kısa çizgi adını verebileceğimiz bir oluşum meydana getirir. Herhangi bir rolde bu çizgilere çok sayıda rastlanır. Sözgelişi:

"Elbiselerinizi değiştirmeden önce ne yapıyordunuz?"

"Eskrim çalışıyor, jimnastik yapıyordum."

"Ondan önce?"

"Bir sigara içtim."

"Daha önce?"

"Şan dersindeydim."

Böyle böyle, Vanya'yı yataktan uyanıp kalktığı ana erişinceye dek geçmişe doğru sürükledi.

"Bizi, sabahın ilk saatlerinden bu yana, şimdiki zamana çekip getiren, yaşayışınızda yer alış bir sıra çizgiler ve olgular topladık. Bunların hepsi belleğinize işlemiştir. Onları, belirgin hale getirmek amacıyla, aynı düzen içinde, birkaç kez gözden geçirmenizi öneriyorum."

Dediği gibi yaptıktan sonra, Yönetmen, Vanya'nın yakın geçmişle ilgili bir iki saati yalnız hissetmekle kalmayıp aynı zamanda, o saatleri belleğinde açık seçik bir hale getirdiğini görerek doyuma ulaşmış oldu.

"Şimdi de, aynı şeyi, bu sabah gözünüzü ilk açtığınız andan hareket ederek, ters düzende yapın."

Vanya, bunu da birkaç kez yaptı.

"Şimdi, söyleyin bakalım, bu alıştırma, üzerinizde, bugünkü yaşam çizginizi oldukça uzamış saymanızı sağlayabilecek zihinsel ya da duygusal bir iz bıraktı mı, bırakmadı mı? Bu çizgi, tek tek eylemlerden, duygulardan, düşüncelerle coşkulardan meydana gelen tamamlanmış bir bütün müdür?"

Sonra şunları ekledi: "Geçmişin çizgisini yeniden yaratmak için ne yapılması gerektiğini, eminim ki, anlıyorsunuz. Kostya, şimdi de siz, günün öteki yarısını ele alarak, gelecek için aynı şeyi yapın bakalım."

"Yakın bir gelecekte neler yapacağımı şimdiden nasıl bilebilirim?" diye sordum.

"Bu dersten sonra birtakım işler yapacağınızı, sözgelişi, eve gideceğinizi, yemek yiyeceğinizi bilmiyor musunuz? Bu akşam için şimdiden hiçbir tasarınız yok mu? Diyelim ki, hiç kimseye telefon etmeyecek, bir oyun veya film seyretmeye ya da bir konferans dinlemeye gitmeyecek misiniz? Niyetlerinizin gerçekleşeceğini kesinlikle bilmiyorsanız da umabilirsiniz. Kısaca, günün artan bölümü için bir düşünceniz olması gerekir." Geleceğe uzanan çizginin birtakım titizlikler, sorumluluklar, sevinçler ve kederlerle yüklü olduğunu hissetmiyor musunuz?"

"Geleceğe bakışta belli bir hareket vardır, hareket olan yerde de bir çizgi başlar."

"Eğer, bu çizgiyi önceki çizgi ile birleştirirseniz, sabahleyin gözünüzü açtığınız andan başlayıp geçmişten gelerek şimdiki zamandan geçmek ve geleceğe uzanmak suretiyle akışını sürdüren başıbütün, kesintisiz bir çizgi yaratmış olursunuz. İşte, kısa kısa, kesik kesik çizgiler birleşip sürekli akış halinde bir çizgi meydana getirerek bütün bir günün yaşantısını böylece ortaya koyarlar."

"Tutun ki, bir taşra tiyatro topluluğunda bulunmaktasınız, bir hafta içinde hazırlamak üzere size Othello rolü verilmiştir. O günlerde bütün yaşantınızın, sorununuzu başarı ile çözümlemek üzere, bellibaşlı bir tek amacı yöneldiğini hissedebiliyor musunuz? Ortada, o korkunç temsil anına götüren her şeyi içine alan biricik egemen düşünce vardır sadece."

"Elbette" dedim.

Yönetmen, "Othello rolünün hazırlık haftası boyunca sürüp giden daha uzun çizgiyi hissedebiliyor musunuz?" diyerek, beni biraz daha ileri götürdü:

"Eğer günler ve haftalarca süren çizgiler varsa, bundan, aylar, yıllar, hatta bütün bir ömür boyu sürecek çizgiler de olabileceği sonucunu çıkaramaz mıyız?"

"Bütün bu uzun çizgiler, kısa kısa çizgilerin birbirleriyle birleşip kaynaşmasından doğmaktadır. Her piyeste, her rolde olan da işte budur. Gerçekte bu çizgiyi yaşam çizerse de, sahne üzerinde onu gerçeğe benzer biçimde yaratan, yazarın sanatlı düş kurma yetisidir. Bununla birlikte, yazar, bu çizgileri bize ancak parçalar halinde, kesik kesik verir."

"Neden?" diye sordum.

"Piyes yazarı, bize, piyesinde ele aldığı karakterlerin yaşamından sadece birkaç dakikalık bir kesim vermektedir, bu olaydan daha önce de söz etmiştim. Sahne dışında olup bitenlerin çoğunu kesip atar. Sonra, çoğunlukla, kuliste bulundukları sırada karakterlerinin başına neler geldiğini, sahneye döndüklerinde ise, niçin o yolda hareket ettiklerini de bize hiçbir zaman bildirmez. Onun söylemeyip boş bıraktığı şeyleri bizler doldurmak zorundayız. Bunu yapmadık mı, canlandırdığımız kişilerin yaşantısından sadece birtakım kırıntılar, döküntüler sunmuş oluruz seyirciye. Rolünüzü bu tutumla yaşayamazsınız, o yüzden, rollerimize uygun düşecek kesintisiz çizgiler yaratmak zorundayız."

3

Tortsov, bugün söze, "Maria'nın oturma odası"na, olabildiği kadar rahatlıkla yerleşip dilediğimiz konuda konuşmamızı istediğini söyleyerek başladı. Kimimiz yuvarlak masanın çevresine, kimimiz de, elektrik lambaları bulunan duvar boyunca sıralandık.

Yardımcı yönetmen Rakhmanov, bizi düzene koymak için öylesine uğraşıyordu ki, onun yeni bir "gösterisi" ile karşılaşacağımız besbelli idi.

Biz konuşurken çeşitli ışıkların yanıp söndüğüne dikkat ettik, ayrıca, bu yanıp sönmeler, besbelli ki, konuşan ve hakkında konuştuğumuz kişi ile ilişkiliydi. Rakhmanov konuşuyorsa, yakınında bir ışık yanıyordu. Biz, masanın üstündeki bir nesneden söz ediyorsak, o nesne hemen aydınlanıyordu. Oturma odamızın dışında bir yanıp bir sönen bu ışıkların ne demeye geldiğini ilkin anlayamadım. Sonunda, bu ışıklar dedim, herhalde zaman dönemlerini belirtiyor olmalı. Sözgelişi, geçmişten konuştuğumuzda koridordaki, şimdiki zaman üzerinde durduğumuzda oturma odasındaki, gelecekten söz açtığımız da büyük holdeki ışıklar yanıyordu. Ayrıca, ışığın biri sönerken ardından ötekinin yandığına da dikkat ettim. Tortsov, bunun, gerçek yaşamda, üzerinde dikkatimizi tutarlı, ya da rastgele bir biçimde topladığımız değişken nesnelerin kesintisiz akışını gösterdiğini açıkladı.

"Bir oyun sırasında olan da budur işte. Dikkatinizi üzerinde topladığınız bir sıra nesnenin, başıbütün bir çizgi meydana getirmesi gerekir, önemlidir bu. Böylece elde edilen çizgi, taban ışıklarının berisinde kalmalı, bir kez bile seyirciden yana kaymamalıdır."

Yönetmen, "Bir kişinin ya da bir rolün yaşamı" dedi, "ister gerçeklik, ister imgelem düzeyinde olsun, ister geçmişin anıları ya da geleceğin düşleri alanında olsun, nesnelerin, dikkat çemberlerinin sonsuz değişiminden meydana gelir. Bu çizginin kesintisiz olması bir sanatçı için son derece önemlidir, bu niteliği siz de kendi içinize yerleştirmeyi öğrenmelisiniz. Bir rolün başından sonuna kadar, bu akışın, nasıl hiç aksamadan sürüp gidebileceğini, elektrik ışıklarıyla şimdi size göstereceğim."

"İnin orkestraya" dedi bize, Rakhmanov'a da aydınlatma tablasının başına geçip kendisine yardım etmesini söyledi.

"Size vereceğim piyesin entrikası şu: Rembrandt'ın iki tablosunu satmak üzere bir açık arttırma düzenlemiş bulunmaktayız. Alıcıların gelmesini beklerken, ben, yanımda bir resim uzmanı ile şu yuvarlak masaya oturuyorum ve önce hangi tablonun satışı ile arttırmayı açacağımızı kararlaştırıyoruz. Bunu yapmak için resmin ikisini de incelememiz gerekir." (Sahnenin her iki yanında da birer ışık yanıp söndü. Tortsov'un elindeki ışık da kayboldu.)

"Şimdi, bu iki tabloyu, Rembrandt'ın yabancı ülkelerin müzelerindeki tabloları ile zihinsel bir yoldan karşılaştırıyoruz." (Holde, yabancı ülkelerin müzelerindeki tabloları simgeleyen bir ışık, sahnede, satılacak resimlerin yerini tutan iki ışıkla nöbetleşe yanıp söndü, sönüp yandı.)

"Kapının yanındaki küçük ışıkları görüyor musunuz? Bunlar, önemsiz alıcılardır. Benim dikkatimi çektiler, ben de selamladım kendilerini. Ama bunu, büyük bir coşku göstermeksizin yaptım."

"Bunlardan daha önemli alıcılar çıkmazsa, resimlerin fiyatlarını yükseltemeyeceğim! Zihnimi kurcalayıp duran da işte bu." (Küçük dikkat çemberini belirtmek üzere, Tortsov'u çevreleyen ışık kaldı, ötekiler hep söndü. Tortsov, sinirli sinirli dolaşırken, ışık da onunla birlikte hareket etti.)

"Bakın! Bütün sahne, gerideki odalar, şimdi, daha büyük ışıklarla dolup taşıyor. Yabancı müzelerin temsilcileridir onlar, gidip üstün saygı ile selamlayacağım kendilerini."

Yalnız, müze müdürleriyle karşılaşmasını değil, açık arttırmanın kendisini de göstermeye girişti. Arttırma kızıştıkça dikkatinin keskinliği de son haddine varıyordu, derken, arttırmanın bitimindeki coşku tam bir ışık cümbüşü ile belirtildi! Kutlama gecelerindeki ışık oyunlarını andırırcasına, göze hoş görünen bir biçimde, büyük ışıklar hep birden, sonra ayrı ayrı yanıp söndü.

"Sahne üzerindeki canlı çizginin kesintiye uğramadığını hissedebildiniz mi?" diye sordu.

Grisha, Tortsov'un, belirtmek istediği şeyi belirtemediğini iddia etti.

"Sözümü hoş görün, siz karşıtını belirttiniz. Bu aydınlatma bize, kesintisiz bir çizgi değil, değişik noktaların sonsuz bir zincirini gösterdi."

Tortsov, "Aktörün dikkati, sürekli olarak, bir nesneden ötekine geçer. İşte, odak noktasının bu sürekli değişikliği, kesintisiz çizgiyi meydana getirir" diye açıkladı. "Eğer bir aktör, bütün bir perde ya da bütün bir piyes boyunca bir tek nesneye bağlı

kalacak olursa, psikolojik dengesizliğe uğrayabileceği gibi bir saplantının da kurbanı olabilir."

Öteki öğrencilerin hepsi, Yönetmenin görüşünü benimsediler, gösterinin de canlı ve başarılı olduğunda birleştiler.

Yönetmen, gönül doygunluğu ile, "Bundan iyisi can sağlığı!" dedi. "Bu, size, bir şeyin sahnede her zaman nasıl olması gerektiğini göstermek içindi. Şimdi de, olmaması gereken, bununla birlikte, çoğunlukla da olan şeyi göstereceğim."

"Bakın, Salonda ışıklar hemen hemen kesintisiz yandığı halde, sahne üzerinde kesintili görünmektedir."

"Söyleyin bakayım: Bir aktörün zihni ile duygularının, uzun zaman aralıkları ile, seyirci içine, tiyatro binasının dışına kayması sizce olağan mıdır? Zihin ve duygular sahneye dönüp gelse de, bu kısa bir an içindir, sonra gene kayıp giderler."

"Bu biçim oyunculukta, aktörün kendisi ile rolü, arada sırada birbirlerine ilişkin olurlar. Bundan sakınmak için, kesintisiz bir çizgi elde etme yolunda bütün iç gücünüzü kullanın."

Bölüm 14

İÇ YARATICI DAVRANIŞ

1

"İç güçleriniz boyunca hareket eden çizgileri topladığınız zaman, nereye gider bu çizgiler? Bir piyanist, coşkularını nasıl dile getirir? Piyanosunun başına oturarak. Bir ressam nereye gider? Tuvallerinin, fırçalarının, boyalarının başına. Aktör de kendi ruhsal ve gövdesel yaratıcı aracına başvurur. Aktörün zihni, iradesi, duyguları, bütün iç ögelerini harekete getirmek üzere birlik olur."

"Bunlar, bir uydurma olan piyesten bir yaşayış çıkarır, bu yaşayışı, amaçları daha iyi belirtilmiş, daha gerçek bir hale koyar. Bütün bunları da, aktörün, rolünü, rolünün doğuştan gelme gerçekliğini hissetmesine, sahne üzerinde olup bitenlerin edimli olanağına inanmasına yardım eder. Başka bir deyişle, iç güçlerin bu üçlü birliği, komuta ettikleri ögelerin ruh hallerini, ayrıntılarını, rengini ve tonunu alır. Onların psikolojik içeriğini çeker. Bu üçlü birlik, aynı zamanda; enerji, güç, irade, coşku düşünce yayar. Rolün bu canlı parçacıklarını 'ögeler'e aşılar. Bu aşıdan da, giderek 'sanatçının roldeki ögeleri' dediğimiz şey doğar."

"Nereye yönelirler onlar?" diye sorduk.

"Piyesin entrikasının onları kendine çektiği yere. Aktörler, iç özlemlerle, tutku ile, rollerinin karakterindeki doğuştan gelme hareketlerle itilerek yaratıcı amaçlara doğru ilerlerler. Dikkatlerini üzerinde topladıkları nesneler yolu ile, öteki karakterlerle ilişki kurarlar. Piyesin sanatlı gerçekliği ile büyülenirler. Bütün bunların sahne üzerinde olduğuna da dikkat ediniz."

"Onlarla ne kadar birlikte hareket ederlerse, ilerleme çizgileri de o kadar birleşik olur. Ögelerin, bu, birbiri içinde erimesinden önemli bir iç davranış doğar ki, biz buna..." Tortsov, sözünün burasında, duvarda asılı yaftayı göstermek üzere durdu; yaftada şu sözleri okuduk: "İç yaratıcı davranış."

Kuşkulu Vanya, "O da nesi?" diye atıldı.

Ben de, "Açık" diye giriverdim söze. "İçteki, itici güçlerimizin, aktörün amaçlarını gerçekleştirecek olan ögelerle birleşmesi. Sonra da Tortsov'a dönüp sordum: "Doğru mu?"

Tortsov, "İki değişiklikle, doğru" dedi. "Bunlardan biri, genel temel amacın daha uzakta bulunması ve bu amacı arayıp bulma yolunda onların güçbirliği etmesi. İkincisi de, bir zaman sorunudur. Artistik yeteneği, nitelikler, doğuştan gelme hünerleri, psiko-tekniğin çeşitli yöntemlerini kavramak üzere, şimdiye kadar hep 'ögeler' sözünü kullandık. Şimdi bunlara, 'İç yaratıcı davranışın ögeleri' adını verebiliriz."

Vanya, bir umutsuzluk jesti yaparak. "Bu benim harcım değil" dedi.

"Niçin? Hemen hemen tümüyle olağan bir davranıştır bu."

"Hemen hemen mi."

"Bir bakıma olağan davranıştan daha iyi, bir bakıma da daha az iyidir."

"Niçin daha az iyi?"

"Aktörün çalışma koşulları yüzünden; seyircinin gözü önünde yapılması gereken bu çalışmada, bir tip aktör, yaratıcı davranışı ile tiyatroyu hafifsediği gibi, olağan başka bir tip oyuncunun tersine gösterişçiliğe kalkar."

"Peki, ne yönden daha iyi?"

"Olağan yaşayışta bilmediğimiz, kalabalıkta yalnızlık duygusunu içine alması yönünden. Bu, şaşılası bir duygudur. Tıklım tıklım seyirci dolu bir salon biz aktörler için bulunmaz bir iskandil alanıdır. Sahne üzerindeki her gerçek duygu anına salondan bir tepki gelir, gözle görülmeyen binlerce duygudaşlık ve ilgi akımları gene dönüp bize ulaşır. Seyirci kalabalığı aktörü her ne kadar sıkar, dehşete düşürürse de, aynı zamanda onun gerçek yaratıcı enerjisini de uyandırıp harekete getirir. Büyük coşkuları sıcağı sıcağına aktarma çabasında aktörün kendisine de, yaratısına da inanç verir."

"Ne yazık ki, olağan bir yaratıcı davranış, seyrek olarak kendiliğinden meydana gelir. Böyle bir davranış ancak olağanüstü hallerde belirir, işte aktör de o zaman olağanüstü bir oyun çıkarır. Sık sık başa geldiği gibi, bir aktör doğru iç davranışa erişemeyince, şöyle der: Bugün havam yok. Bu ise, o aktörün

yaratıcı aracının, görevini gereğince yapmadığını, belki hiç yapmadığını ya da o görevin yerini makinemsi alışkanlıkların aldığını anlatır. Aktörün görevini altüst eden, ön sahne çerçevesinin meydana getirdiği boşluk mudur? Yoksa, aktör, seyirci karşısına, sözleriyle eylemlerine kendisinin bile inanmadığı, yarı-hazır bir rolle mi çıkmıştır?"

"Aktörün eski olmakla birlikte, çok iyi hazırlanmış bir rolü yeniden gözden geçirip tazelemeden sahneye çıkmış olması da akla gelebilir. Ne olursa olsun, böyle hallerde, rolünü her seferinde yeniden yaratmak zorundadır. Bunu yapmazsa, sahneye, sadece bir kabuk göstermek üzere çıkıyor demektir."

"Başka bir şey daha gelebilir akla: Aktör, kötü alışkanlar, dikkatsizlik, hastalık veya kişisel üzüntüler nedeniyle çalışmasından uzaklaşmış olabilir."

"Böyle hallerden herhangi birine düşüldüğünde, ögelerin birleşimi, seçimi, niteliği yanlış olur, hem de çeşitli nedenler yüzünden. Bireysel olarak böyle hallere düşmekte hiçbir yükümlülük yoktur. Sahnede seyirci önüne çıkan bir aktörün, korkudan, sıkıntıdan, sıkılganlıktan, coşkudan, ezici bir sorumluluk duygusundan, yahut üstesinden gelinemez görünen güçlükler yüzünden soğukkanlılığını yitirebileceğini biliyorsunuz. İşte, böyle anlarda, aktör, sıradan bir insan gibi konuşamaz, dinleyemez, bakamaz, düşünemez, isteyemez, hissedemez, yürüyemez, hatta hareket edemez hale gelir. Seyirciyi hoşnut etme, kendini gösterme, durumunu gizleme yolunda sinirli bir çaba gösterir."

"Bu koşullar altında, aktörün birleşik ögeleri parçalanır ve ayrılır. Bu ise, elbette, olağan değildir. Gerçek yaşamda olduğu

gibi, sahnede de, unsurlar bölünüp parçalanmamalı. Tiyatroda çalışmanın güçlüğü, yaratıcı davranışı sağlam, sarsılmaz bir hale getirmektedir. Aktör, yönü olmayan bir oyuna itilmiştir. Piyesteki oyundaşı ile ilişki kuracağı yerde, seyirci ile ilişki kurmuştur. Kendini, duyguları ile düşüncelerini oyundaşlarıyla payşlaşma görevine değil de, seyircinin beğenisine uyarlar."

"Ne yazık ki, iç yanılgılar gözle görülemez. Seyirciler de görmez bunları, sadece hissederler. Uğraşımızda ancak uzman olanlar anlar bu yanılgıları. Ama sıradan tiyatro seyircisinin tepki göstermeyişinin, tiyatroya bir daha gelmeyişinin nedeni de işte budur."

"Bileşimdeki ögelerden biri eksik ya da yanlış olursa, bütünün zarar görme tehlikesi artar. Sözlerimi sınayabilirsiniz: İyi eğitilmiş bir orkestrada olduğu gibi, bileşimi meydana getien bütün parçaların tam bir uyum içinde, birlikte çalıştıkları bir durum yaratabilirsiniz. Bu duruma yanlış bir öge kattınız mı, bütünün uyumu mahvoldu demektir."

"Tutun ki, inanamayacağınız bir entrika seçtiniz, kendinizi zorlamaya kalkarsanız, çaresiz, sonuç kendi kendinizi aldatmaya varır ki, bu da, bütün duyuş-düşünüş havanızı, yani davranışınızı altüst eder. Aynı şey, öteki ögelerden herhangi biri için de doğrudur."

"Sözgelişi, bir nesne üzerinde dikkati toplamayı alın. Eğer o nesneye bakar da görmezseniz, öteki nesnelerin çekiciliği ile dikkatiniz sahneden, hatta tiyatrodan sapıtılmış olur."

"Gene, sözgelişi, gerçek bir amaç yerine yapma bir amaç seçmeye ya da rolünüzü kendi yaratılış özelliğinizi gösterme

yolunda kullanmaya çalışın. Yanlış notaya bastığınız anda, gerçek, tiyatroca bir göstermelik, bir basmakalıp haline geliverir. İnanç, makinemsi oyunculuk inancı olur. Amaçlar insanoğluna özgü olmaktan çıkar, yapmalaşır; imgelem uçup gider, yerini gösterişçi palavralar alır."

"Bunlara istenmeyen şeyleri de kattınız mı, öyle bir hava yaratırsınız ki, bu hava içinde kendinizi burum burum burmaktan veya bir şeyi benzetlemekten başka ne yaşayabilirsiniz, ne de herhangi bir şey yapabilirsiniz."

"Aktörlüğe yeni başlayanlar, deney ve teknik eksikliği yüzünden, pek çok yanlış yaparlar. Yapma alışkanlıkları kolaylıkla ve bol bol kazanırlar. Eğer olağan, insanca bir davranışta başarı gösterirlerse, bu, gelgeçtir."

"Seyirci karşısında ilk kez oynadığımız zaman, niçin bu kadar kolayca yapma olabiliyoruz?" diye sordum.

Tortsov, "Kendi sözlerinizle karşılık vereceğim size." dedi. "Sahne üzerinde oturmanızı söylediğim, sizin de, düpedüz, sade bir biçimde oturacak yerde aşırılığa kalktığınız o ilk dersimizi hatırlıyor musunuz? Hatta şöyle de bağırmıştınız: 'Ne garip! Sahneye ilk kez çıkıyorum, şimdiye dek olağan bir yaşayışım vardı, bununla birlikte, yapmacıklı olmak, bana, olağan olmaktan daha kolay geliyor.' Bunun nedeni, artistik çalışmamızı, teatral yapmacıklığın gerçekle sürekli çatışma halinde bulunduğu topluluk önünde yapma gereğinde gizlidir. Kendimizi birinden nasıl korur, ötekine karşı da nasıl güçlendirebiliriz? Bunu, gelecek dersimizde gözden geçireceğim."

2

"Şimdi de, iç yapmacık alışkanlıklarına düşmekten nasıl korunulur, doğru iç yaratıcı davranış nasıl elde edilir sorununu inceleyelim. Bu ikili sorunun bir tek karşılığı vardır; bunların her biri ötekinin varlığına engel olur. Birini yaratmakla ötekini yok edersiniz."

"Aktörlerin pek çoğu, oyundan önce, öyle giyinip kuşanır, öyle bir makyaj yapar ki, dış görünüşleri, canlandıracakları karakterin dış görünüşüne yaklaşır. Gelgelelim, bu arada son derece önemli bir şeyi unuturlar ki, o da, iç hazırlıktır. Dış görünüşlerine niçin bu kadar özel bir ilgi gösterirler? Niçin ruhlarını da giydirip kuşatarak makyajlamazlar?"

"Bir role iç hazırlık şöyle yapılır: Aktör, son dakikada giyinme odasına koşacak yerde, (hele rolü büyük olduğu zamanlar) tiyatroya, sahneye ilk girişinden üç saat önce gelmeli, kendini rolüne hazırlamaya başlamalıdır. Bilirsiniz, heykel sanatçısı, heykelini yapmaya girişmeden önce, çamurunu yoğurur, bir şarkıcı da, konserine başlamadan önce, sesini ısıtır. Biz de, aynı biçimde, iç çalgımızın tellerini akort etmek, anahtarları, tuşları, pedalları, susturucuları gözden geçirmek zorundayız."

"Bu tip alıştırmayı eğitim çalışmalarınızdan bilirsiniz. İlk gerekli adım, kas gerginliğinin giderilmesidir. Bunun ardından; bir nesne seçme işi gelir; nedir o resim? Neyi göstermektedir? Büyüklüğü ne kadardır? Ya renkleri? Uzaktaki bir nesneyi alın! Şimdi de küçük bir çember, kendi ayaklarınızdan daha büyük olmayan bir çember düşünün! Gövdesel bir amaç seçin! Canlandırın onu, önce bir, sonra da başka imgesel öyküler katın! Eyleminizi, inanmanızı sağlayacak biçimde gerçeğe uygun hale geti-

rin! Çeşitli varsayımlar tasarlayın, kendinizi içine yerleştirebileceğiniz umulur durumlar kurun. Bütün 'ögelerinizi' harekete geçirinceye dek bu işi sürdürün, sonra da içlerinden birini seçip ayırın. Hangisi olursa olsun, önemi yok. O anda size etki edeni hangisiyse, onu seçin. Eğer bu tek görevi somut olarak (hiçbir genellemeye kaçmaksızın!) yapmayı başarabilirseniz, o, ötekilerin hepsini peşine takıp sürükleyecektir."

"Yapılacak her yaratıcı işimize, doğru bir iç yaratıcı davranış bileşimi meydana getireceğimiz çeşitli ögelerin hazırlanmasına üstün dikkat göstermeliyiz."

"Gövde yapımız, bütün organlarımızla; kalbimize, midemize, böbreklerimize, kollarımıza ve bacaklarımıza gereksinim duyacak biçimde düzenlenmiştir. Bunlardan herhangi biri yok edilip de yerine yapma bir şey, camdan bir göz, takma bir burun, kulak, diş, tahta bir bacak ya da kol konacak olursa rahatımız kaçar. İç yapımız için de aynı şeyin olağacına niçin inanmamalı? Hangi biçimde olursa olsun, yapmacıklık, iç yapınız için çok rahatsız edicidir. Bu yüzden, yaratıcı bir şey yapacağınız zaman, alıştırmalarınızı gözden geçirmelisiniz."

Grisha, her zamanki tartışmacı edasıyla, "Ama" diye başladı, "o zaman, her akşam, iki oyunu baştan sona gözden geçirmek zorunda kalmış olacağız; biri, bizim kendi yararımız, öteki de seyircinin yararı için."

Tortsov, güven vererek, "Hayır, bu gerekli değil" dedi. "Kendinizi hazırlamak için, rolünüzün önemli kesimlerini gözden geçirin. Bu kesimleri baştan sona geliştirmek zorunda değilsiniz."

"İlkin işiniz, şu soruyu sormak olmalıdır: Ben, şu ya da bu kesime karşı tutumunda güvenli miyim? Ben, şu ya da bu eylemi gerçekten hissedebiliyor muyum? Şöyle ya da böyle imgesel ayrıntıları eklemeli miyim, yoksa çıkarmalı mıyım? Bütün bu hazırlık araştırmaları anlatım araçlarınızı uyumlu hale getirecektir."

"Eğer rolünüz, bütün bunları yapmanızı sağlayacak olgunluğa erişmişse, oynamanız için gereken zaman kısalmış olacaktır. Ne çare ki, her rol, bu kusursuzluk aşamasına erişemez."

"Daha az elverişli koşullar altında bu hazırlığı yapmak güçtür, gelgelelim, dikkat ve zaman harcama pahasına da olsa, bunu yapmak gerekir. Dahası var, bir aktör ister oyun ya da prova sırasında olsun, ister evinde çalışırken olsun, her zaman, doğru bir yaratıcı davranış elde edebilmek için durup dinlenmeden çalışmalıdır. Rolü eksiksiz hale gelinceye dek, davranışı, başlangıçta kararsız olacaktır, daha sonra, rol eskiyince de canlılığını yitirecektir."

"Bu ileri-geri dalgalanmalar, bizi yönetecek bir kılavuzun varlığını gerekli kılmaktadır. Deneyiniz arttıkça, bu kılavuzun, daha çok kendi kendine çalıştığını göreceksiniz."

"Sahne üzerinde yetilerine tastamam sahip olan bir aktör düşünün. Bu aktörün davranışı öylesine kusursuzdur ki, rolünün bileşimini oluşturan parçaları, rolünün dışına çıkmaksızın birbirinden ayırabiliyor. Bu parçalar, birbirlerinin hareketini kolaylaştırarak, görevlerini gereğince yapmaktadırlar. Derken, hafif bir çatışma kendini gösteriyor. Aktör, bozukluğun hangi parçada olduğunu anlamak için hemen incelemeye girişiyor. Kusuru buluyor ve düzeltiyor. Bununla birlikte, bütün bu süre içinde,

kendi kendini gözlem altında bulundururken bile, rolünü rahatça oynamaya devam edebilir."

"Salvini şöyle demiştir: "Bir aktör sahne üzerinde yaşar, ağlar ve güler, bunları yaparken de kendi gözyaşları ile gülüşlerini seyreder. Onun sanatını oluşturan da işte bu ikili görevdir, yaşamla oyun arasındaki bu dengedir."

"İç yaratıcı davranışın anlamını artık kavramış bulunduğunuza göre, şimdi de, bu davranışın meydana gelişi sırasında neler olup bittiğini anlamak üzere, aktörün ruhuna bakalım."

"Diyelim ki, ruhunu inceleyeceğimiz aktör, Shakespeare'in en güç, en karmaşık rollerinden birini, Hamlet'i yüklenmek üzeredir. Bu rol ne ile ölçüştürülebilir? Her türlü zenginliklerle dolu kocaman bir dağla. Bu dağın değerini, ancak, içindeki maden filizi yataklarını açıp bakarak ya da eşi az bulunur madenler yahut mermer var mıdır diye derin derin kazarak oranlayabilirsiniz. Ayrıca, bu dağın bir de doğal olarak dış güzelliği vardır. Böyle bir işe girişmek sıradan bir insanın gücünün ötesindedir. Madenci, uzmanları, büyük örgütlü yardımcıları çağırmalı, parasal kaynaklar ve zaman bulmalıdır."

"Ancak, yollar yaptıktan, maden kuyuları eştikten, tüneller açtıktan ve dikkatle inceledikten sonra, o dağın içinde ölçüsüz zenginlikler bulunduğu sonucuna varabilir. Doğanın incecik, ufacık yaratmalarını elde etmek için girişilen araştırma ise, umulmadık yerlerde yapılmalıdır. Hazineye kavuşmadan önce büyük emekler harcanmalı, pek çok çalışmalıdır. Bu, o hazinenin değerini arttırır, sonradan gelenler de onun büyüklüğünü daha büyük bir şaşkınlıkla kavrarlar. Dağın yamacında yükseldikçe ufuk da genişler. Daha yükseklerde ise, dağın doruğu bulutlara gömülmüştür ve orada, insan anlığının (idrakinin) ulaşamadığı bir yerde neler olup bittiğini hiçbir zaman bilemeyiz."

"Ansızın biri, 'Altın! Altın!' diye bağırır. Zaman geçer, altın toplama da biter. İşçiler, umutları kırık, başka bir yere varırlar. Damar kaybolmuş, işçilerin bütün emekleri de ürünsüz kalmıştır; çalışma güçleri tükenmiştir. Madencilerle müfettişler yitiktir, işçiler nereye yöneleceklerini bilmemektedirler. Bir süre sonra, yeni bir çığlık işitilir, bu çığlığın ardındaki umut da boşa çıkıncaya kadar coşkuyla yola koyulurlar. Bu, asıl zengin damarı buluncaya dek bir daha, bir daha yinelenir."

Yönetmen, kısa bir susuştan sonra, sözlerine şunları ekledi:

"Hamlet rolü üzerinde çalışan bir aktör için bu didinme yıllarca sürer, çünkü bu roldeki tinsel (manevi) zenginlikler derinlerde gizlenmiştir. İnsan ruhlarının en incelmişi olan bir ruhun itici güçlerini bulabilmek için derin, çok derin kazmak gerekir."

"Büyük bir yazınsal yapıt, ya da bir dahi üzerinde yapılacak inceleme, son derece ayrıntılı ve karmaşık bir araştırmayı gerektirir."

"Çetrefil bir ruhun inceliklerini kavramak için, bir insanın kendi zihnini veya 'unsurlar'dan herhangi birini kullanması yetmez. Bu iş, aktörün, kendi iç güçleriyle yazarın iç güçleri arasında uyumlu işbirliği kadar, bütün enerjisi ile yetisini de gerektirir."

"Rolünüzün asıl amacına, onun psikolojik niteliğini incelediğiniz zaman karar verebilir, sonra da bu amacı hissedebilirsiniz. Böyle bir çalışma için aktörün iç itici güçleri sağlam, duygulu olmalı, derine işleyebilmelidir. İç yaratıcı davranışının ögeleri derin, ince ve sürekli olmalıdır. Ne yazık ki, aktörlerin, rollerin yüzeyinde düşüncesiz düşüncesiz dolaştıklarını, büyük rollerin de derinliğine inmediklerini sık sık görürüz."

Kısa bir aradan sonra, Tortsov şunları ekledi:

"Daha büyük yaratıcı davranış'ı anlatmış bulunuyorum. Bir de bunun daha küçük çapta olanı var."

"Vanya, lütfen sahneye çıkın, orada... kimsenin düşürmediği soluk mavi bir kağıt şeridi arayın."

"Nasıl yapabilirim böyle bir şeyi?"

"Çok kolaylıkla. Amacınızı gerçekleştirmek için, önce, böyle bir şeyin gerçek yaşamda nasıl yapılması gerektiğini anlayıp hissetmeniz gerekir. Bütün iç güçlerinizi örgütlemeli, sonra, amacınızı yaratıp birtakım belirli durumlar tasarlamalısınız. Daha sonra, böyle bir kağıdı gerçekten aramak zorunda kalsaydınız nasıl ararsınız sorusunu yanıtlayın."

Vanya, "Siz böyle bir kağıt parçasını sahiden yitirseydiniz, ben de sahiden bulurdum" dedi, sonra da alıştırmayı bir güzel yaptı çıktı. Yönetmen onayladı.

"Görüyorsunuz, ne kadar kolay. Gereksinme duyduğunuz biricik şey, kışkırtıcı nedenin en yalınından bir uyarıcıydı. Bu uyarıcı, iç yaratıcı davranışınızı sahne üzerinde yerleştirme çabanızı uyumlu olarak başlatmaya yetiverdi. Küçük sorun ya da amaç, doğrudan doğruya ve hemencecik eyleme çeker götürür. Ama ölçü küçük bile olsa, içindeki ögeler, gene de Hamlet rolündekiler kadar büyük ve karmaşıktır. Çeşitli ögelerin görevleri, işlemde, önem ve süre yönünden ayrılıklar gösterirse de bir dereceye kadar hepsi birbirleriyle işbirliği yaparlar."

"Genel bir deyişle, aktörün iç yaratıcı davranışının gücü ve dayanma süresi, doğrudan doğruya, amacının büyüklüğüne ve

önemine oranla, yani bunlara bağlı olarak değişir. Aynı şey, amacını başarma yolunda kullandığı donatım için de söylenebilir."

"Ayrıca, gücün ve dayanma süresinin dereceleri de küçük, orta yahut büyük olarak bölümlenebilir. Böylece, içinde şu ya da bu 'öge'nin üstün geldiği sayısız yaratıcı davranış görünüşleri, nitelikleri ve dereceleri elde ederiz."

"Belirli koşullar altında bu çeşitlilik artar. Açık seçik bir amacınız varsa, o zaman, kısa yoldan sağlam ve doğru bir iç davranışınız da olur. Tersine, amacınız açık seçik değilse, belirsizse, iç davranışınız da açık seçik ve belirli olmaz. Her iki halde de, amacın niteliği, sonucu belirleyen bir etmendir."

"Kimi zaman, sözgelişi, evinizde, durup dururken yaratıcı bir davranış hissedersiniz içinizde ve bu davranışı uygulayacak bir yol ararsınız. Öyle durumlarda, davranış, kendi amacını kendisi arar bulur."

"Sanat Yaşamım adlı yapıtta şimdi ölmüş bulunan, yaşlı, emekli bir aktrisle ilgili bir öykü anlatılır. Bu aktris, sürekli olarak hissettiği bir davranış duygusunu doyuma erdirebilmek ve yaratıcı içtepilerine bir çıkış yolu sağlayabilmek için, çeşit çeşit sahneleri, evinde, tek başına oynar dururmuş."

"Kimi zaman, bir amaç bilinçaltı bir yolda var olabilir, hatta, aktörün bilgisi ya da iradesi olmaksızın, gene bilinçdışı bir yolda gerçekleşebilir. Çoğu zaman, aktör, neler olup bittiğini ancak sonradan tümüyle anlayabilir."

Bölüm 15

ÜSTÜN - AMAÇ

1

Tortsov, bugünkü derse aşağıdaki sözlerle başladı:

"Dostoyevski, Karamazov Kardeşler'i, ömrü boyunca süren, Allah'ı arama çabası yüzünden yazmak zorunda kaldı. Tolstoy, bütün yaşamını, benliğini kusurlarından arıtma yolunda savaşarak tüketti. Anton Chekov, burjuva yaşayışının bayağılığı ile uğraştı, bu bayağılık, çoğunlukla, yazınsal ürünlerinin leit motiv'i oldu."

"Büyük yazarların, bu daha büyük dirimsel amaçlarının, bir aktörün bütün yaratıcı yetilerini kendine çekme ve bir piyesin ya da bir rolün bütün ayrıntıları ile daha küçük birimlerini içine alma gücünde olduğunu hissedebiliyor musunuz?"

"Aktörün, bir piyesteki bütün bireysel, küçücük amaçları, bütün imgesel düşünceleri, duyguları ile eylemleri, entrikanın üstün-amacını gerçekleştirmeye yönelmelidir. Genel bağ öylesine güçlü olmalı ki, üstün-amaçla ilgisi bulunmayan en önemsiz

ayrıntı bile, gereksizliği ya da yanlışlığı yüzünden dışta kalabilsin."

"Ayrıca, üstün-amaca doğru bir sürükleyici güç bütün piyes boyunca sürüp gitmelidir. Bu gücün kökeni, gösterişçilik ve baştan savmacılık olduğu zaman, piyese ancak yaklaşık olarak doğru bir yön verecektir. İnsanla ilintili ve piyesin temel amacının yerine getirilmesine doğru yönelmiş olduğu zaman da, tıpkı temiz kan taşıyan anadamar gibi, her ikisine de, aktörlere de besin ve can sağlayacaktır."

"Şunu da belirtelim ki, bir yapıtın yazınsal değeri ne kadar büyükse, üstün-amacının çekiciliği de o kadar büyüktür."

"Peki, bir piyeste hiç deha izi yoksa, o zaman?"

"O zaman çekicilik daha zayıf olacaktır elbet."

"Ya kötü bir piyeste?"

"O zaman da, üstün-amacı aktörün kendisi belirtmek, derinleştirip keskinleştirmek zorunda kalacaktır. Bunu yaparken, o amaca vereceği adın çok büyük önemi vardır."

"Bir amaç için seçilecek adın ne kadar önemli olduğunu önceki derslerimizden bilirsiniz. Eyleme daha çok hız vermesi yüzünden, böyle bir ad için eylemi üstün tuttuğumuzu da hatırlarsınız. Daha büyük bir ölçüde de olsa, aynı şey, üstün-amacı belirlemek için de doğrudur."

"Diyelim ki, Griboyedov'un, Woe From Too Much Wit — Aklın Çoğu Başa Beladır adlı eserini sahneye koyuyoruz ve bu

piyesin asıl amacının da, 'Sophy'yi elde etmek istiyorum" sözleriyle özetlenebileceğine karar veriyoruz. Entrikada bu özeti destekleyecek pek çok şey var. Ama, piyesi, içindeki toplumsal suçlama temasını, sadece önemsiz bir olayla ilintili, gelgeç değerde gösterecek bir açıdan ele almak da doğru değildir. Öte yandan, üstün-amacı, 'Ben savaşmak istiyorum, Sophy için değil, yurdum için!' sözleriyle de özetleyebilirsiniz. İşte o zaman, Chatski'nin, yurduna ve halkına karşı beslediği ateşli sevgi ön plana geçecektir."

"Aynı zamanda, toplumu suçlama teması da bütün piyese daha derin bir iç anlam katarak, daha belirgin bir hal almış olacaktır. Ana temayı, 'Ben özgürlük için savaşmak istiyorum' diye özetlerseniz, o zaman, piyesin anlamını daha da derinleştirebilirsiniz. Piyes böyle bir açıdan ele alındığında, kahramanın suçlamaları daha amansız bir hale gelebileceği gibi, temin Sophy ile birleşmesinden doğan kişisel, bireysel anlam da bütünü ile yok olur gider; hatta piyes ulusal olmaktan da çıkarak, kapsadığı düşünceler yüzünden daha geniş insansal ve evrensel bir anlam kazanır."

"Ben kendi yaşayışımda, üstün-tema için doğru ad seçmenin önemi üzerine çok daha canlı kanıtlar bulmuşumdur. Bunlardan biri, Moliere'in Hastalık Hastası'nı oynarken bulduğum kanıttır. Bu piyesi önce ilkel bir anlayışla ele almış ve temasını da, 'hasta olmak istiyorum' sözünde sınırlamıştık. Gelgelelim, piyese emek verdikçe, oyunda başarı kazandıkça, hoşa giden, sevimli bir komediyi hastalıkla ilgili bir tragedya haline getirmekte olduğumuz daha belirgin olarak kendini göstermeye başladı. Yanlış yolda olduğumuzu hemen gördük, bunun üzerine, temayı, 'hasta sanılan biri olmak istiyorum' şeklinde değiştirdik. O zaman, piyesin komik yönü bütünü ile yüze çıktığı gibi, Mo-

liere'in demek istediğine uygun olarak, Argan gibi budalaları sömüren tıp dünyasının şarlatanlarının da maskelerini düşürmeye yardım edecek temel de atılmış oldu."

"Goldoni'nin La Lacandiera adlı piyesinde de, temayı, 'Ben bir kadın düşmanı olmak istiyorum' diye belirleyerek gene aynı yanlışlığa düştük. Böylece, piyesin ince alaya da, eyleme de olanak vermediğini gördük. Ancak, ben, aslında kahramanın kadınları sevdiğini, sadece kadın düşmanı görünmek istediğini keşfedip de, temayı, 'Ben çapkınlığımı el altından yapmak istiyorum' biçiminde değiştirince, piyes birden canlandı, hareketlendi."

"Bu son örnekte sorun piyesin bütününden çok benim rolümle ilgiliydi. Bununla birlikte, Otelci Kadın'ın gerçekte, yaşamımızın kadını, başka bir deyişle, tam kadın olduğunu, ancak sürekli bir çalışma sonunda anladığımız zaman, piyesin iç anlamı bütünü ile belirip yüze çıktı."

"Çoğunlukla, bir piyesi sahneye koymadıkça, onun ana teması üzerinde kesin bir sonuca varamıyoruz. Kimi zaman da temanın doğru tanımını anlamamıza seyirci yardım etmektedir."

"Ana tema, oyun boyunca, aktörün zihninde kesinlikle belirlenmiş olmalıdır. Piyesin yazılmasına esas olan ana temadır. Aktörün sanatlı yaratmasının esası da, gene ana tema olmalıdır."

Yönetmen, bugün, bir piyesin asıl iç akımının, aktörün, bütün entrikaları geliştirmesini, böylece, temel amacı açık seçik olarak ortaya koymasını sağlayan derinlemesine bir kavrayış üstün-amaca doğru yöneltir. Sonra da hepsi elbirliği ile genel amaca hizmet ederler."

"Bu baştan sona eylem ile üstün-amaç'ın bizim yaratıcı çabamızdaki büyük pratik önemini tastamam belirtme yolunda size verebileceğim en inandırıcı kanıt, kendi başımdan geçen bir olaydan alınmıştır. Pek ünlü bir aktris, bizim aktörlük sistemimize karşı ilgi duymuş, kendisini bu yeni sistemde yetkinleştirmek isteği ile, bir süre, sahneden ayrılmaya karar vermiş. Birkaç yıl çeşitli öğretmenlerle çalışmış. Sonra, yine sahneye dönmüş."

"Dönmüş ama, şaşılacak şey, bir daha da başarı elde edemez olmuş. Seyirci, aktrisi, en değerli niteliğinden, esin coşkunluğundan yoksun bulmuş. Bunun yerini, kuruluk, doğalcı ayrıntı, baştan savma oyun biçimleriyle buna benzer kusurlar almış. Bu aktrisin, içine düştüğü durumu, ne hale geldiğini kolayca tasarlayabilirsiniz. Sahneye her çıkışında sanki bir sınavdan geçiyormuş gibi gelirmiş kendisine. Bu hal oyununu engeler, dikkatini toplamasını gittikçe güçleştirir, korkusunu hemen hemen umutsuzluğa çevirir. Başkentin seyircileri belki bu 'sistem'e karşı düşman ya da ön yargılıdırlar diye düşünerek, tutar, kendini bir de çeşitli taşra tiyatrolarında dener. Dener ama, nereye giderse gitsin, sonuç gene değişmez. Bunun üzerine, zavallı aktris, bu yeni sistemi lanetlemeye başlar, ondan kurtulmaya çalışır. Yeniden ilk oyun biçimine dönmeye uğraşırsa da, bu kez onu da beceremez. Yapma ustalığını yitirmiş, gerçekten üstün görerek benimsediği bu yeni sistem karşısında o eski oyun biçiminin saçmalıklarına artık dayanamaz hale gelmiştir. Böylece, aktris, iki arada bir derede kalır. Söylediklerine göre, sahneyi bütün bütün bırakmaya bile karar verir."

"İşte bu sıralarda, o aktrisin bir oyununu seyretmek fırsatı geçti elime. Oyundan sonra, onun ricası üzerine, giyinme odasına gittim. Perde kapandıktan, tiyatroda kimsecikler kalmadık-

tan çok sonra bile, beni bırakmadı, umutsuzluk içinde bir coşkuyla, kendisinde meydana gelen bu değişikliğin nedenini açıklamamı yalvararak rica etti. Bütün ayrıntıları ile, rolünün nasıl hazırlandığını, 'sistem'i incelemesi sırasında kazanmış olduğu bütün teknik donatımı bir bir gözden geçirdik. Hepsi doğru idi. Sistemi her yönü ile anlamıştı. Gelgelelim, sistemin yaratıcı temelini, bir bütün olarak, kavramamıştı. Kendisini, baştan sona eylem çizgisi ile üstün-amaç konusunda sorguya çektiğimde, genel olarak bunlardan söz edildiğini işitmiş olduğunu, ama hiçbir pratik bilgisi bulunmadığını itiraf etti."

"Eğer bir rolü, bu baştan sona eylem çizgisini göz önünde bulundurmadan oynayacak olursanız" dedim, 'sistemin sadece, birbirini tutmayan kesimlerindeki birtakım alıştırmaları yapmış olmaktan öteye geçemezsiniz. Bu alıştırmalar sınıfta yapılan çalışmalarda yararlıdır, ama bir rolün baştan sona oyununda yararlı değildir. Bütün bu alıştırmaların asıl amacının, temel yön çizgileri ortaya koymak olduğunu, bu önemli gereci geçiştirmişsiniz. Rolünüzün göz alıcı güzellikteki kesimlerinin hiçbir etki uyandırmayışının nedeni budur. Parçalayın güzel bir heykeli, elde edeceğiniz küçük mermer parçaları hiçbir zaman heykelin etkisini bastıramaz."

"Ertesi gün, provada birimleriyle amaçlarını, rolünün ana temasına ve yönüne göre nasıl hazırlayacağını gösterdim."

"Tutku ile çalışmaya koyuldu, yardımlarımı birkaç gün tavsatmamamı istedi. Çalışmasını her gün denetledim, sonunda, rolünü, bu yeni ruhla oynayışını bir daha görmek üzere kalktım, tiyatroya gittim. Akla sığmaz bir başarı kazandı. O akşam tiyatroda neler olduğunu anlatamam size. Bu yetenekli aktris, yıllarca çektiği bütün acıların, umutsuzlukların ödülünü bir anda al-

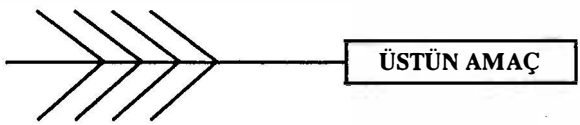
mıştı. Kollarımın arasına atıldı, öptü beni, sevinçten ağladı, yeteneğini ona yeniden kazandırdığım için teşekkürler etti. Güldü oynadı, zıpladı, çekilip gitmesine bir türlü izin vermek istemeyen seyirci karşısına sayısız kez selama çıktı."

"İşte bu olay, baştan sona eylem çizgisi ile üstün amacın tansık yaratma, can üfleme niteliğini apaçık ortaya koymaktadır."

Tortsov, birkaç dakika durup düşündükten sonra, dedi ki:

"Bunu size çizgilerle göstermem belki daha iyi olur."

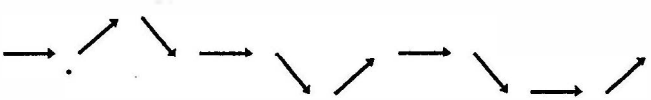
İşte çizdikleri:



BAŞTAN SONA EYLEM ÇİZGİSİ

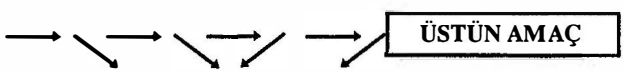
"Küçük çizgilerin hepsi aynı amaca yönelmiş ve ana akımın içinde erimiştir" diye açıkladı.

"Şimdi de, rolünün küçük çizgileri değişik yönlere giden ve asıl amacını belirlememiş olan bir aktörün durumunu ele alalım. O zaman şu çizgiler karşımıza çıkar:



"Eğer, bir rolün içindeki bütün küçük amaçlar değişik doğrultulara yönelmişse, o zaman, kesintisiz, başıbütün bir çizgi elde etmek, olanaksız hale gelir. Bunun sonucu olarak da, eylem, bütünleşecek yerde, bölük pörçük, düzensiz, ilgisiz olup çıkar. Bir rol kendi başına ne derece kusursuz olursa olsun, bu duruma geldiğinde, piyesin içinde yeri kalmamış demektir."

"Size başka bir durumdan daha söz edeyim. Piyesin ana eylem çizgisi ile ana temasının organik olarak birbirleriyle kaynaşmış olduğu, piyese zarar vermeksizin bunlara aldırmamazlık edemeyeceğimiz noktasında düşünce birliğine varmıştık. Ama, tutun ki, piyesin içine, piyesle ilgisi olmayan bir tema ya da eğilim adını verebileceğiniz bir şey katıyoruz. Öteki ögeler, oldukları gibi kalsalar da, bu yeni katkı ile amaçlarından sapıtılmış olurlar. Bunu şöylece belirtebiliriz:



EĞİLİM

"Böyle, çarpık çurpuk, belkemiği kırık bir piyes yaşayamaz."

Grisha, bu görüşe şiddetle karşı koydu.

"Ama, böylece, yönetmenleri de, bireysel yaratıcı yeteneğe ve yapıcılık gücüne sahip aktörleri de, yenilenme olanağı bulunan eski baş yapıtları da çağdaş zamanların ruhuna yaklaştır-

makla, onlardan birşeyler çalmış olmuyor musunuz?" diye patladı.

Tortsov'un karşılığı soğukkanlıydı, açıklayıcıydı:

"Siz ve sizin gibi düşünen pek çokları, şu üç sözcüğün anlamını çoğunlukla birbirine karıştırır ve de yanlış anlarlar: Ölümsüz, çağdaş, geçici. Eğer bu sözcüklerin anlamını doğru olarak kavramak isterseniz, o zaman, insanoğlunun tinsel değerlerini birbirinden iyice ayırt edebilmelisiniz."

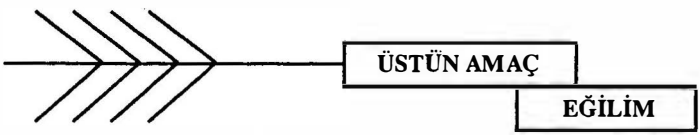
"Çağdaş olan, özgürlük, adalet, aşk, mutluluk, büyük sevinç, büyük acı gibi sorunlarla uğraşırsa, ölümsüz olabilir. Bir piyes yazarının yapıtındaki bu çeşit çağdaşlığa hiçbir diyeceğim yok."

"Öte yandan, bunun tam karşıtı da, geçici olanın hiçbir zaman ölümsüz olamayacağıdır. Geçici olan, ancak bugün ve yarın yaşar, sonra unutulur. Yönetmen ne kadar işinin ustası, aktörler ne derece yetenekli olurlarsa olsunlar, dışa dönük bir sanat yapıtının, geçici olanla hemen hiçbir ilgisi bulunmayışının nedeni işte budur."

"Yaratıcı çalışmada zora başvurmak her zaman fenadır, bu yüzden, eski bir temayı gelgeç bir vurgu ile tazelemeye kalkmak, piyesi de, rolü de doğrudan doğruya öldürmek demektir. Bununla birlikte, çok seyrek örneklerle karşılaştığımız da doğrudur. Bu tür meyvanın başka türde bir meyva ağacına arada sırada aşılanabildiğini, ondan da yeni bir meyva elde edildiğini biliyoruz."

"Kimi zaman, eski klasik bir yapıta çağdaş bir düşünce ko-

laylıkla aşılanabilir ve o düşünce o yapıtı yenileyebilir. Bu durumda,. yapılan ekleme, ana temanın içinde erir:



"Bundan çıkarılacak sonuç şudur: Kendi üstün amacınızı ve baştan sona eylem çizginizi her şeyin üstünde tutun. Ana temaya yabancı olan ve dıştan gelen her türlü eğilimlerle amaçlardan sakının."

"Eğer bu iki şeyin olağanüstü önemini sizlere iyice anlatabildimse, gönül rahatlığına ereceğim. Çünkü, bir öğretmen olarak asıl amacıma eriştiğime, sistemimizin ana temellerinden birini açıklamış olduğuma ancak o zaman inanacağım."

Uzun bir susuştan sonra, Tortsov sözlerine şunları ekledi:

"Her etki, kendisini şiddetlendiren bir tepki ile karşılaşır. Her piyeste, ana eylemin yanısıra, ona karşıt olan karşı-eylemi de buluruz. Bereket ki, bu böyle, çünkü, bunun kaçınılmaz sonucu olarak daha çok eylem doğar. Amaçlarının bu çatışması, bu çatışmadan meydana gelen bütün sorunların çözülmesi bizim için gereklidir. Bunlar, sanatımızın temeli olan canlılığı yaratır."

"Bir örnek olarak Brand'ı ele alalım:"

"Diyelim ki, Brand'ın parolası 'ya hep, ya hiç'tir ve bu parola (ister doğru, ister yanlış olsun, bu nokta şimdilik konumuzun dışında) piyesin ana amacını göstermektedir. Bu türlü bağnaz,

temel bir ilke dehşet vericidir. Yaşamda kendi ideal amacını gerçekleştirme yolunda hiçbir anlaşmaya, hiçbir uzlaşmaya, hiçbir gevşemeye yanaşmaz çünkü."

"Şimdi, bu ana temayı, piyesteki daha küçük çeşitli birimlerle, vaktiyle sınıfta üzerinde çalışmış olduğumuz, o, Agnes ile bebek giysileri sahnesi ile birleştirmeye uğraşayım. Eğer bu sahneyi, zihin yolundan giderek, 'Ya hep, ya hiç!' ana teması ile uzlaştırmaya çalışırsam, ne yapar eder, düş kurma gücümü zorlamak suretiyle ikisini birbirine yaklaştırabilirim."

"Tepki çizgisini, ya da karşı-eylem çizgisini simgeleştiren Agnes'in, yani annenin görüşünü benimsersem, bu, çok daha uygun olur. Agnes, ana temaya başkaldırma halindedir."

"Eğer bu sahnede Brand'ın rolünü çözümleyecek olursam, karısının ödev karşısındaki özverisini, bebeğin giysilerinden vazgeçerek tamamlamasını istediği için, o rolün ana temayla ilişkisini bulmak kolaylaşır. Bir bağnaz olarak, Brand, kendi ideal yaşayışı uğrunda, karısının, nesi var, nesi yok, her şeyinden vazgeçmesini ister. Agnes'in karşı-eylemi, Brand'ın dolaysız eylemi ile sadece şiddetlenmiş olur. İşte burada, iki ilkenin birbiriyle çatıştığını görürüz."

"Brand'ın görevi, annenin aşk'ı ile çatışmaktadır; bir düşünce, bir duygu ile, bir dinsel öğütçü, acı çeken bir anne ile; erkek ilke, dişi ilke ile savaşmaktadır."

"Bu yüzden, bu sahnede, baştan sona eylem çizgisi Brand'ın, karşı-eylem çizgisi de Agnes'in ellerindedir."

Tortsov, "Şimdi" dedi, "lütfen beni bütün dikkatinizle dinle-

yin, çok önemli bir şey söyleyeceğim çünkü!"

"Bu ilk kursta, bütün çabamızı, yaratıcı davranışımızda yer alan şu son derece önemli üç özelliği denetleme gücünü kazanmanız uğrunda gösterdik:

(1) İçten kavrama

(2) Baştan sona eylem çizgisi

(3) Üstün-amaç."

Uzun bir susuşma oldu, sonra, Tortsov, şu sözlerle dersi bağladı:

"Bütün bu noktaları, şöyle, kuşbakışı bir gözden geçirmiş olduk. 'Sistemimiz' sözü ile ne demek istediğimizi, bundan böyle anlarsınız sanırım."

*
**

Kursumuzun birinci yılı hemen hemen sona ermek üzere. Ben esin ummuştum, ama bu "Sistem" umutlarımı paramparça etti.

Tiyatronun holünde paltomu sırtıma geçirip boyun atkımı usul usul boynuma dolarken, bu düşünceler de kafamın içinde koşturup duruyordu.

Ansızın biri dürttü. Döndüm ki, Tortsov.

Halimdeki yıkıklık dikkatini çektiği için, bunun nedenini keşfetmeye gelmiş. Ben, kaçamaklı bir karşılık verdimse de, soru üstüne soru yağdırarak yakamı bırakmadı.

"Sistem" yüzünden duyduğum huzursuzluğun iç yüzünü anlamak çabası ile, "Sahne üzerine çıktığınız zaman şimdi ne hissediyorsunuz?" diye sordu.

"Sadece azap. Olağanın dışında hiçbir şey hissetmiyorum. Rahatım, ne yapacağımı biliyorum, sahne üzerinde bulunmamın bir amacı var, eylemlerime güveniyorum, sahne üzerinde bulunmaya hakkım olduğuna inanıyorum."

"Daha ne istiyorsunuz? Sizce bu yanlış mı?"

Bunun üzerine, esine karşı duyduğum özlemi itiraf ettim.

"Bunun için bana gelmeyin. Benim "Sistem"im hiçbir zaman esin fabrikası değildir. Benim sistemim, ancak, esin için elverişli bir temel hazırlayabilir."

"Ben sizin yerinizde olsaydım, bir düşün, yani esinin peşinde koşmaktan vazgeçerdim. Esini, tansık yaratan yerine, doğaya bırakın ve kendinizi, insanın bilinç alanındaki gizlerini denetlemeye verin."

"Bir rolü yolun doğrusuna yerleştirin, o kendi kendine ilerler. Giderek gelişir, derinleşir, sonunda da esine erişir."

Bölüm 16

BİLİNÇALTININ EŞİĞİNDE

1

Yönetmen, bugünkü derse, iç hazırlığımızın en uzun kesimini geride bıraktığımız muştusunu vererek başladı.

"Bütün bu hazırlık, 'iç yaratıcı davranış'ınızı eğitmekte, 'üstün-amaç' ile 'baştan sona eylem çizgisi'ni bulmanıza yardım etmekte, bilinçli bir psiko-teknik yaratmakta, sonunda da sizi — bunu önemle belirterek söyledi— 'bilinçaltı ülkesine çekip götürmektedir. Bu önemli ülkenin incelenmesi, sistemimizin temel sorunlarından biri sayılır."

"Bilincimiz, bizi çevreleyen dış dünyanın olaylarını bir sıraya, belli bir düzene koyar. Bilinçli ve bilinçaltı yaşamayı birbirinden ayıran kesin bir çizgi yoktur. Bilinçliliğimiz, çoğunlukla, bilinçaltımızın çalışma yönünü gösterir. Bu yüzden, psikotekniğimizin temel amacı, bizi, bilinçaltımızın görevini doğallıkla yapabileceği yaratıcı bir duruma eriştirmektir."

"Bu tekniğin, bilinçaltı yaratıcı nitelikle ilgisi, tıpkı, gra-

merle şiirin ilgisi gibidir. Gramer kaygıları şiir kaygılarına üstün gelirse, işte o zaman sonuç iyi olmaz. Bu, tiyatroda sık sık görülen bir hal olmakla birlikte, biz gene de gramersiz yapamayız. Bu teknik, bilinçaltı, yaratıcı gereci düzenlemeye yardım yolunda kullanılmalıdır, çünkü, bu yaratıcı gereç, ancak düzene konduktan sonra sanatlı bir biçime girebilir."

"Bir rol üzerinde yapılan bilinçli çalışmanın ilk döneminde, aktör, rolünün ruhuna giden yolu, o rolün içinde, kendi içinde ve çevresinde olanı biteni tastamam anlamaksızın, sadece hisseder. Bilinçaltı ülkesine ulaştığında ise, ruhunun gözleri açılır, her şeyin, hatta en ince ayrıntıların bile farkına varır ve böylece hepsi yepyeni bir anlam kazanmış olur. Artık, hem rolünde, hem kendi içinde beliren yeni duyguların, yeni kavramlarla görüşlerin ve davranışların bilincine varır. Organik yapı, yaratıcı aracımızın bütün önemli merkezlerini yönettiği için, bir insanın iç yaşayışı, bu eşiğin ötesinde, kendiliğinden, sade ve tam bir biçime girer. Bilinçlilik bunların hiçbirini bilmez; duygularımız bile bu ülkede yollarını bulamazlar — onlarsız da asıl yaratıcılık olanaksızdır."

"Ben size, bilinçaltını denetlemeyi sağlayacak herhangi bir yöntem vermiyorum. Ben size, sadece, bilinçaltına dolaylı yoldan yaklaşmanızı sağlayacak yöntemi ve kendinizi onun gücüne bırakmayı öğretmeye çalışıyorum."

"Biz, 'bilinçaltı eşiği'ni geçmeden önce ve geçtikten sonra başka türlü görür, başka türlü işitir, başka türlü anlar ve düşünürüz. Daha önce 'gerçek görünüşlü duygular' ediniriz, daha sonra da 'coşkuların içtenliğini'. Eşiğin bu yanında, sınırlı bir düş kurma yetisinin yalınlığını, öte yanında da daha geniş düş kurma yetisinin yalınlığını elde ederiz. Bu yandaki özgürlüğümüz,

akılla ve alışkanlıklarla sınırlandırılmıştır; öte yandaki özgürlüğümüz ise, yüreklidir, inatçıdır, etkindir, her zaman ileri doğru atılma eğilimindedir. Yaratıcı çaba, orada, her yinelenişinde başkalık gösterir."

"Bu, bana, okyanusu çevreleyen kıyıyı düşündürüyor. Büyüklü küçüklü dalgalar kumsala atılmaktadır. Kimi topuğumuzun çevresinde oynaşıyor, kimi dizimize ulaşıyor ya da ayağımızı yerden kesiyor, bu arada en büyük dalgalar bizi çekip denize alıyor sonra yeniden fırlatıp kumsala atıyor."

"Bilinçaltının kabarıp alçalması, aktörü, kimi zaman pek az etkiler, sonra da silinip gider. Kimi zaman da, yeniden bilinçliliğin kıyısına fırlatıp atıncaya dek, aktörü, bütün varlığı ile sararak kendi derinliklerine çeker alır."

"Şu anda size anlattığım şeylerin hepsi akıl alanında değil, coşku alanında bulunmaktadır. Ne dediğimi hissetmeniz anlamanızdan daha kolaydır. Bu yüzden, uzun uzun açıklamalar yapmaktansa, anlatmaya çalıştığım davranışı kavramama yardım eden kendi başımdan geçen bir olayı size aktarmam amaca daha uygun düşecektir."

"Dostlardan birinin evindeki bir akşam toplantısında türlü türlü oyunlar oynayıp dururken, bir ara, şakacıktan, beni ameliyat etmeye karar verdiler. Birinin üzerinde ameliyat yapmak, ötekinin üzerinde ameliyat yapmak, ötekinin imgesel ameliyat araçlarını bulundurmak düşüncesiyle içeriye iki masa getirildi. Çevre yana örtüler yayıldı, taslar, leğenler, çeşit çeşit kaplar taşındı."

"Operatörler beyaz önlükleri giydiler, beni de hasta kılığına

soktular. Ameliyat masasına yatırdıktan sonra gözlerimi bağladılar. Beni tedirgin eden, doktorların son derece kaygılı davranışlarıydı. Bana, umutsuz bir durumdaymışım gibi davranıyorlar, her şeyi tam bir ciddilik içinde yapıyorlardı. Birden, zihnimde şu düşünce belirdi: 'Ya, beni sahiden kesip biçmeye kalkarlarsa!"

"Bu kuşku, bu bekleyiş canımı sıktı. Tepeden tırnağa kulak kesildim, en ufak tıkırtıyı bile kaçırmamaya çalışıyordum. Çevremde fısıldaşmalarını, bir kaptan bir kaba aktarılan su sesini, ameliyat araçlarının şıkırtılarını işitebiliyordum. Arada sırada büyük bir leğenden ölüm çanına benzer bir ses de yükselmekteydi."

Biri, "Haydi, başlayalım!" diye fısıldadı.

"Sağ bileğime sımsıkı bastırdılar. Önce hafif, sonra da, üç sert bıçak vuruşu hissettim... Titrememek elimden gelmedi. Katı ve yakıcı bir şeyle bileğimi ovdular, sarıp sarmaladılar, operatöre bir şeyler vererek çevremde hışırtılı hışırtılı dolaşıp durdular."

"Derken, uzun bir sessizliğin sonunda yüksek sesle konuşmaya başladılar, gülüştüler, beni kutladılar. Gözlerimi bağlayan sargı çözüldü, bir de ne göreyim? Sağ elimden yapılma, bürümcük kundaklı, yeni doğmuş bir bebek... Sol kolumun üzerinde yatıp durur! Elimin arkasına gülünç bir bebek suratı çizmişler."

"Sorun şu: Hissettiğim duygular sahici mi, bu duygulara inancım gerçek ya da şöyle diyelim, 'gerçek görünüşlü' mü idi?"

Tortsov, coşkularını anımsayarak, "Kuşku yok ki, ne sahici gerçekti, ne de gerçek bir inanç duygusuydu" dedi. "Her ne kadar tiyatro amaçlarını düşünerek böyle söyleyebiliyorsak da, ben aslında o coşkuları yaşadım. Bununla birlikte, katlandığım şeye, başından sonuna, tastamam inandığım da iddia edilemez. İnançla kuşku, sahici coşkularla aldatıcı coşkular arasında, ileri-geri, sürekli bir gidiş-geliş vardı. O sırada, içimden, eğer ben sahiden ameliyat edilecek olsaydım, herhalde şu şakacıktan yapılan ameliyat sırasında duyduğum acıların tıpkısını duyardım diye geçiriyordum. Düşlenen acılar da sahici acılara yeterince benzemekteydi."

"Zaman zaman, coşkularımın gerçekliklere tıpatıp benzediğini hissettim. Bu coşkular bana gerçek yaşamda alışık olduğum coşkuları anımsattı. Hatta, bir iki saniyelik de olsa, içimde, bilincimi yitirme önsezisi bile belirdi. Belirmesiyle yok olması da bir oldu. Acılar imgesel de olsa iz bırakmaktadır. Bugün şuna inanmaktayım ki, o akşam başıma gelen gerçek yaşamda da gelebilir."

Yönetmen, öyküsünü sona erdirirken, "İşte, 'bilinçaltı ülkesi' adını verdiğimiz durum içinde benim ilk deneyim budur" dedi.

"Bir aktörün, sahne üzerindeki yaratıcı çalışması sırasında, ikinci bir gerçeklik halini yaşadığını düşünmek yanlıştır. Eğer bunun tersi doğru olsaydı, ruhsal ve gövdesel yapımız yüklendikleri yükün altından kalkamazlardı."

"Önceden de bildiğiniz gibi, biz, sahne üzerinde, gerçeklerin coşkuya dayanan anılarını yaşamaya devam ederiz. Bu anılar, zaman zaman, kendilerini gerçek gibi gösteren imgesel bir

noktaya erişir. Benliğin tümüyle unutularak sahne üzerinde olup bitenlere sarsılmaz bir inançla bağlanılması, her ne kadar olanaksız değilse de, seyrek meydana gelen bir haldir. Bir aktör, 'bilinçaltı ülkesi'nde yitince, biz bunu, uzun ya da kısa süreli, ayrı ayrı bölünmüş anlardan biliyoruz. Ama, zamanın geri kalanında, gerçekle gerçeğin tıpkısı, inançla olasılık nöbetleşe yer değiştirir."

"Size anlattığım öykü, coşku anılarının rolden doğan coşkularla uyuşmasına bir örnektir. Bu uyuşmanın sonucu olarak meydana gelen benzerlik, aktörü, canlandırmakta olduğu kişiye daha çok yaklaştırır. Böyle zamanlarda, yaratıcı bir sanatçı, kendi yaşantısını rolünün yaşantısı içinde, rolünün yaşantısını da tıpatıp kendi kişisel yaşantısı içinde, yani özdeş hisseder. Bu özdeşlik, akla sığmaz bir başkalaşma ile sonuçlanır."

Kısa bir düşünmeden sonra, Tortsov, sözlerine şunları ekledi:

"Gerçek yaşantı ile rol arasındaki bu çeşit uyuşmaların dışında başka şeyler de bizi 'bilinçaltı ülkesi'ne çeker götürür. Çoğunlukla, piyes ile, rol ile, aktörün özel durumlarıyla hiçbir ilgisi ve ilişiği bulunmayan yalın dışa ilişkin bir olay, tiyatroya ansızın sahici bir yaşama soluğu üfler ve bizi hemen bilinçaltı yaratıcılık haline sürükler."

"Ne türlü bir olay?" diye soruldu.

"Ne türlü olursa olsun. Sözgelişi, bir mendilin düşmesi ya da bir sandalyenin devrilmesi. Sahnenin belirli çevresi içinde meydana gelen canlı bir olay, küf kokulu bir odaya taze hava üflemeye benzer. Bu olayla piyesin provasında karşılaşılmamış-

tır, bunun için de, aktör, düşen mendili ya da devrilen sandalyeyi kendiliğinden almalı ve kaldırmalıdır. Bu işi, bir aktör gibi değil de, rahat, olağan bir biçimde yapmalı, böylece, kendisinin de inanması gereken küçük bir gerçek yaratmalıdır. Bu gerçek, aktörün belirli, basmakalıp çevresine belirgin olarak ters düşecektir. Gerçekliğin bu çeşit gelgeç anlarını rolüne katmak ya da rolünün dışında bırakmak aktörün gücüne ve isteğine bağlıdır. Bir aktör bu anlardan yararlanmak isterse, o zaman, onları rolüne, rolünün gidişine uydurur. Ya da, bir an için, rolünün dışına çıkar, araya giren bu beklenmedik gelgeç olayı bir yana ittikten sonra yine sahnenin gidişine döner, kesintiye uğrayan eylemini kaldığı yerden alıp sürdürmeye koyulur."

"Eğer, bu kendiliğinden meydana gelen olaya inanır da rolünün içinde kullanabilirse, yardım görür ondan. Bu olay, onu, 'bilinçaltı eşiği'ne varan yola sokar."

"Bu çeşit olaylar bir bakıma diyapazon rolü oynarlar, canlı sesler çıkararak bizi yanlışlıktan, yapmacılıktan yine gerçeğe yöneltmeye zorlarlar. Bu anlardan sadece bir teki bile, rolün geri kalan bütününe yön verebilir."

"Bunun için, bu çeşit anları değerlendirmeyi öğrenin. Geçip gitmelerine fırsat vermeyin. Kendiliklerinden meydana geldikleri zaman onları kullanmayı bilin. Sizi bilinçaltına yaklaştırmada eşi bulunmaz bir araçtır onlar."

2

Yönetmen, bugünkü derse şu sözlerle başladı:

"Şimdiye dek, bilinçaltına yaklaşmada yardımcı rol oynayan gelgeç olaylarla uğraştık. Gelgelelim, bunları hiçbir kurala bağlayamayız. Bir aktör başarıdan emin olmazsa ne yapabilir?"

"Bilinçli psiko-tekniğin yardımına başvurmaktan başka çaresi kalmaz. Bu teknik, 'bilinçaltı ülkesi'ne yaklaşmada gerekli yollarla elverişli koşulları hazırlayabilir. Vereceğim uygulamalı bir örnekle bunu daha iyi anlayacaksınız."

"Kostya! Vanya! Lütfen, 'yanan para' alıştırmasının başlangıç sahnesini oynayın bize. Yaratıcı çalışmanıza, ilkin, kaslarınızı gevşeterek başlamanız gerektiğini unutmayın. Bunun için, lütfen, kasılıp gerilmeyin, tıpkı evinizdeki gibi rahat olun, yumuşak olun."

Dediklerini yapmak üzere sahneye çıktık.

Tortsov, salondan "Yetmez. Daha gevşeyin" diye seslendi. "Hatta evinizdekinden daha fazla. Evinizdekinden daha çok rahatlık hissetmelisiniz, biz gerçekle uğraşmıyoruz çünkü, 'kalabalıkta yalnızlık' duygusu ile uğraşıyoruz. Bunun için kaslarınızı daha da gevşetmelisiniz. Atın o gerginliğin yüzde doksanbeşini!"

"Kimbilir, gerginliğinizi fazla bulmakla aşırılığa kaçtığımı sanıyorsunuz belki de? Ama, hayır. Kalabalık bir seyirci topluluğu önünde dikilen bir aktörün gösterdiği çaba, ölçüye sığmaz. İşin kötüsü şu ki, bütün bu çaba, bu zorlama, hemen hemen ak-

törün dikkatine, isteğine, düşüncesine aykırı olarak kendiliğinden meydana gelmektedir."

"Bu yüzden, gerginliğin ne kadar çoğunu atmak elinizden gelirse atın, hiç çekinmeyin. Size gereğinden az gerginlik kalacak diye de asla üzülmeyin. Gerginliği ne kadar azaltırsanız azaltın, hiçbir zaman yeterince azaltmış olmayacaksınız."

Biri, "Yeterlik çizgisini nereye çizeceksiniz?" diye sordu.

"Bunu size, kendi ruhsal ve gövdesel durumunuz bildirecektir. 'Ben'im dediğimiz duruma geldiğinizde, hangisinin doğru ve olağan olduğunu kendiniz daha iyi hissedeceksiniz."

Tortsov'un daha fazla gevşeme istemeyeceğini sandığım bir duruma geldim. Bununla birlikte, o, gene de daha az gerginlik istemekten geri kalmadı.

Sonunda, uyuşukluk, bitkinlik denebilecek duruma gelinceye dek saldım kendimi. Bu da kas gerginliğinin başka bir yönü, bununla da savaşmak zorunda kaldım. Duruşlarımı, oturuş biçimimi değiştirdim, eylem yolu ile baskıdan kurtulmaya çalıştım. İvedi, sinirli bir tartımdan, yavaş hemen hemen tembel bir tartıma geçtim.

Yönetmen yaptıklarımı yalnız izlemekle kalmadı, onayladı da.

"Bir aktör çok fazla çaba gösteriyorsa, kimi zaman bu, onun, çalışmasına yaklaşma yolunda daha hafif, daha rahat bir tutumda olduğunu belirtir. Gerginliği gidermenin bir başka yolu da budur."

Gösterdiğim her türlü çabaya karşın, evimdeki sedire uzandığım zaman duyduğum o tastamam rahatlık hissini gene de duyamadım.

Bu noktada, Tortsov, daha fazla gevşeme isteğine ek olarak, bu işi yalnız kendisi için, yani gevşemeyi gevşeme için yapmamız gerektiğini bildirdi. Şu üç adımı düşünmemizi söyledi; gerginlik, gevşeme, haklı gösterme.

Yerden göğe haklıydı. Çünkü ben bunları unutmuştum, yanlışımı düzeltir düzeltmez, halimde baştan sona büyük bir değişme olduğunu hissettim. Bütün ağırlığın sanki yere doğru çekildi, indi. Yarı yatar biçimde koltuğa iyice gömüldüm. O zaman gerginliğimin büyük bir kısmı yok oldu gibi geldi bana. Ama, gene de, kendimi, günlük yaşamdaki kadar özgür hissetmedim. Güçlük nerden doğmaktaydı? Durumumu incelemek için durduğumda, dikkatimin gergin bir halde olduğunu ve beni gevşemekten alıkoyduğunu farkettim. O zaman Yönetmen dedi ki:

"Gergin dikkat, kas tutulmaları kadar sizi engeller, psikolojik durumunuz rahat olmadıkça, bilinçaltı yaratma çabanız da rahatlıkla gelişemez. Gövdesel gevşemeyi olduğu kadar ruhsal özgürlüğü de sağlamak zorundasınız.

Vanya, "Sanırım, onun da yüzde doksanbeşini atmak gerekir" diye söze karıştı.

"Çok doğru. Dikkat gerginliğinin de fazlası fazladır, ancak, bu işi çok daha titizlikle yapmalısınız. Kabloya göre örümcek ağı ne ise, kasa göre de ruhun görünmez bağları odur. Bu bağlar tek tek kolayca kırılır, ama onları, kırılmaz, kopmaz bağlar haline getirecek biçimde birleştirip örebilirsiniz. Ördükten sonra bile onlara karşı titiz davranmalısınız."

Öğrencilerden biri, "Ruh gerginliğini nasıl giderebiliriz?" diye sordu.

"Kas gerginliklerini nasıl gideriyorsanız, aynı biçimde. Önce, gerginlik noktasını arayın. Sonra onu gidermeye çalışın, daha sonra da, uygun bir varsayım içinde, özgürlüğe bir dayanak kurun."

"Böyle bir durumda, dikkat'iniz, bütün tiyatroyu gezip dolaşmaya değil, ancak içinizde toplanmaya izinlidir, bu ilkeden de faydalanın. Dikkatinize ilginç bir nesne, yapacağınız alıştırmaya yardımı olacak bir şey verin. Çekici bir amaca ya da eyleme yöneltin onu."

Alıştırmamızdaki amaçları, bütün belirli durumlarıyla, gözden geçirmeye başladım; zihin yolu ile bütün odalara girip çıktım. Derken, umulmadık birşey oldu. Kendimi, daha önce görmediğim, yepyeni bir odada buldum. Yaşlı bir çift vardı içerde, karımın anası ile babası. Bu hazırlıksız durum, sorumluluklarımı karmakarışık ettiği için, etkiledi beni, coşkulandırdı. Geçimlerini sağlamak için çalışacak iki fazla insan daha, doyurulacak dört boğaz, kendimi hesaba katmıyorum! Bu, çalışmamın, yarınki hesap denetleme, şimdiki kağıtları inceleme işimin önemini arttırdı. Koltuğa çöktüm, parmaklarıma, sinirli sinirli, bir ip parçası sarmaya koyuldum.

Tortsov onaylayarak, "Güzel" diye bağırdı. "Gerginlikten özgürlüğe tam geçiş. Şimdi zihninizden geçenleri hiç bilmediğim halde, her yaptığınıza, her düşündüğünüze inanabilirim."

Haklıydı. Kendimi şöyle bir gözden geçirince, kaslarımın gerginlikten kurtulup gevşemiş olduğunu gördüm. Orada otura-

rak çalışmama gerçek bir dayanak bulmakta üçüncü adımı da böylece atmış oluyorum.

Yönetmen, yumuşak bir deyişle, "İşte, sahici gerçeğe, eylemlerinizde inanca, 'ben'im dediğimiz duruma erişmiş bulunuyorsunuz. Eşiktesiniz" dedi. "Ancak, acele etmeyin. Yaptığınız her şeyin amacını iyice görebilmek için iç görüşünüzü kullanın. Gerekirse, yeni bir varsayım atın ortaya. Durun! Niçin kararsızlığa düştünüz?"

Treni tekrar rayları üzerine oturtmak benim için kolaydı. Yalnız, kendime şunu demek zorundaydım:

"Tut ki, hesaplarında büyük bir açık buluyorlar! Bu, bütün defterlerle kağıtların yeniden gözden geçirilmesi demektir. Ne korkunç bir iş! Bir de bu işi tek başına yapmak yükümlülüğü, gecenin bu saatinde!"

Makinemsi bir hareketle saatimi çıkardım, dörttü. Sabahın dördü mü, ikindinin dördü mü? Bir an için sabahın dördü olduğunu kabul ettim. Heyecanlandım, içgüdüsel bir davranışla kendimi çalışma masama attım, öfkeli öfkeli çalışmaya koyuldum.

Kulağımın dibinde, Tortsov'un, onaylayıcı sözlerle, öğrencilere, bunun, bilinçaltına doğru bir yaklaşma olduğunu açıkladığını duydum. Ama, yüreklendirici sözlere artık hiç aldırış etmiyordum. Sahne üzerinde gerçekten yaşadığım ve her istediğimi yapabilecek durumda olduğum için o türlü sözlere gereksinim duymuyordum.

Yönetmen, eğitme amacını gerçekleştirdikten sonra, beni durdurmaya hazırdı, hazırdı ama, ben de içinde bulunduğum du-

yuş-düşünüş havasından ayrılmamaya istekli idim, ayrılmadım da.

O, "anlıyorum," dedi ötekilere. "Bu, büyük dalga." Gene doyuma ermedim. Durumumu daha da karmakarışık edip heyecanlarımı arttırmak istedim. Bunun üzerine, durumuma yeni bir durum daha ekledim: Hesaplarımda büyük bir para aşırması. Bu olabilirliği benimsemek için de kendi kendime dedim ki, böyle bir şey olsaydı, ne yapardım? Bunu düşünür düşünmez, yüreğim ağzıma geldi."

Tortsov, "Şimdi, sular beline doğru yükseliyor" dedi.

Heyecanla, "Ne yapabilirim?" diye bağırdım. "İş yerime dönmeliyim!" Hole doğru koştum. Sonra, iş yerimin kapalı olduğunu anımsadım, geri geldim, düşüncelerimi toplamaya çalışarak bir aşağı, bir yukarı dolaşmaya başladım. Derken, olacakları düşünmek üzere, gidip odanın karanlık bir köşesine oturdum.

Birtakım amansız kişilerin, defterlerle hesap çizelgelerini gözden geçirdiklerini imgelemimde görebiliyordum. Beni sorguya çektiler ama, ben nasıl karşılık vereceğimi bilemedim. İnatçı bir umutsuzluk dilimi bağladı, her şeyi açıkça söylememe engel oldu.

Sonunda, uğraşım için öldürücü bir karar kaleme aldılar. Kendi aralarında grup grup toplaşıp fısıldaştılar. Ben de suçlu, bir yanda kalakaldım. Ardından, sorgulama, yargılama, işten atma, malın-mülkün elden alınışı, yuvanın yıkılışı.

Yönetmen, "Şimdi, bilinçaltı okyanusunun açıklarında bu-

lunuyor" dedi. Sonra, tabanışıklarının üzerine eğilerek, bana, yavaşça: "Acele etmeyin, ta sonuna dek gidin" dedi.

Öteki öğrencilere döndü yine, her ne kadar hareketsiz görünüyor idiysem de, içimdeki coşku fırtınasını hissedebileceklerini söyledi."

Ben bütün bu söylenenleri işittimse de, bunlar, ne sahne üzerindeki yaşayışımı engelledi, ne de dikkatimi sapıttı. İşte bu noktada, coşkudan başım dönmeye başladı, çünkü, rolümle kendi yaşamım öylesine birbirine karışmıştı ki, hemen hemen birbirinden ayrılmaz hale gelmişti. Biri nerede başlıyor, öteki nerede bitiyor, hiç bilemiyordum. Elim, parmaklarıma ipliği samaz oldu, ben de tüm cansız ve hareketsiz kaldım.

Tortsov, "İşte, okyanusun ta dibi" diye açıkladı.

Ondan sonra neler oldu, bilmiyorum. Yalnız, her türlü değişimi kolayca ve hoşlanarak yaptığımı biliyorum. İş yerime gitmek zorunda olduğuma bir kez daha karar verdim, sonra da avukatıma giderim dedim; adımı temize çıkaracak kağıtları bulmalıyım düşüncesiyle bütün çekmeceleri altüst etmeye koyuldum.

Oyunumu bitirince, Yönetmen, büyük bir ciddilikle bana şunları söyledi:

"Şimdi, bilinçaltı okyanusunu kendi deneyinizle bulduğunuzu söylemek hakkını kazandırız. 'Yaratıcı ruh hali ögeleri'nden herhangi birini hareket noktası olarak alıp benzeri denemeler yapabiliriz; sözgelişi, düş gücünü, varsayımları, (iyi belirtilmişlerse) isteklerle amaçları, (doğal yoldan doğmuşlarsa) coşkuları

alabiliriz. Değişik sorunlar ve kavramlarla başlayabilirsiniz. Bir piyesteki gerçekliği bilinçaltı yoldan hissedebilirseniz, bu gerçekliğe inancınız da, 'ben'im dediğimiz hal de doğal olarak gelişir. Bütün bu bileşimlerde akılda tutacağınız en önemli şey, başlangıç olsun diye hangi ögeyi seçerseniz seçiniz, onu, olasılıklarının en son sınırına kadar sürüp götürmeniz gerektiğidir. Yaratıcılık zincirinde bu halkalardan herhangi birine tutundunuz mu, bütün halkaları sürükleyeceğinizi önceden biliyorsunuz."

Coşmuştum. Yönetmen beni övdüğü için değil, yeniden yaratıcı esinle dolduğum için. Bunu söylediğim zaman, Tortsov, şu açıklamayı yaptı: "Bugünkü dersten gerekli doğru sonucu çıkarmıyorsunuz. Düşündüğünüzden çok daha önemli bir şey oldu. Esinin doğuşu sadece bir raslantı idi. Esine güvenemezsiniz. Ama olduğunu söylediğim şeye güvenebilirsiniz. Sorun şu, esin kendiliğinden gelmedi size. Gelmesi için gereken yolu hazırlayarak siz çağırdınız onu. İşte, çok daha önemli dediğim şey budur."

"Bugünkü dersten çıkarabileceğimiz doyurucu kesin sonuç şudur; siz, bundan böyle, esinin doğması için elverişli koşulları yaratma gücünü kazanmış bulunuyorsunuz. Bu yüzden, sizin iç yaratıcı güçlerinizi uyandırıp harekete getiren, iç yaratıcı ruh halinizi etkileyen nedir, onun üzerinde düşünün. Kısaca, bilinçli yoldan denetlenebilen ve bilinçaltına yaklaşmada size kılavuzluk eden ne varsa, onları düşünün. Esine hazırlanmanın en verimli yolu budur. Ama hiçbir zaman esinin hatırı için esine hazırlanmaya kalkmayın. Bu, gövdesel kıvrılıp bükülmelerle ve de isteklerinizin tam karşıtı ile sonuçlanır."

Ne yazık ki, Yönetmen konunun daha fazla incelenmesini gelecek derse bırakmak zorunda kaldı.

3

Bugün, Tortsov, geçen dersimizin sonuçlarını özetleyerek başladı söze. Dedi ki:

"Bilinçli psiko-teknik yolu ile doğanın bilinçaltı yaratıcılığı nasıl uyandırılır, işte Kostya buna uygulamalı bir örnek verdi. İlkin yeni hiçbir şey yapmamış olduğumuzu düşünebilirsiniz. Çalışma, gerektiği gibi, kasların özgürleşmesi ile başladı. Kostya'nın dikkati kendi gövdesi üzerinde toplanmıştı. Ama, o dikkatini ustalıkla, alıştırmanın varsayılan durumlarına aktardı. Yeni iç karışıklıklar, onun orada, sahnede hareketsiz oturmasını haklı kıldı. İçindeki bu hareketsizlik temeli, kaslarını bütünü ile özgürleştirdi. Sonra, uydurma yaşayış için gereken bütün yeni koşulları yarattı. Bu koşullar bütün alıştırmanın havasını yükselttiği gibi, olası trajik gerekleri ile de durumu belirgin hale koydu. Bu, sahici bir coşku kaynağı idi."

"Şimdi sorabilirsiniz: Bütün bunda yeni ve değişik olan nedir? "Yenilik ve değişiklik" çok küçüktür ve benim onu, her yaratıcı eylemi en son sınırına kadar götürmeye zorlamada gizlidir. İşte hepsi bu."

Vanya, "Nasıl hepsi bu olabilir?" diye atıldı.

"Apaçık. İç yaratıcı davranışın bütün ögelerini, iç itici güçlerinizle baştan sona eylem çizginizi (tiyatromsu yani gösterişçi değil) insanoğluna ilişkin etkinlik sınırına kadar götürürseniz, iç yaşayışınızın gerçekliğini, çaresiz hissedersiniz. Daha doğrusu, bu gerçekliğe inanmamak elinizden gelmez."

"Bu gerçekliğin ve sizin ona inancınızın her doğuşunda,

kendiliğinden, bilinçaltının işe karıştığına ve doğanın da kendi görevini yapmaya başladığına dikkat ettiniz mi? Şu halde, bilinçli psiko-tekniğiniz en son aşamasına ulaştığında, doğanın bilinçaltı etkinliğine taban hazırlanmış demektir."

"Bu yeni değişikliğin ne derece önemli olduğunu bir bilseydiniz!"

"Yaratıcılığın her anının üstün önemde, büyük coşkuyla ve karmaşıklıklarla dolu olduğunu düşünmek, elbette, çok hoş bir şey. Aslında, küçücük bir eylemin ya da coşkunun en zayıf bir teknik aracın bile, sahne üzerinde, ancak, en son olasılık sınırına, insanoğluna ilişkin gerçeklik, inanç sınırına ve 'ben'im duygusuna kadar iletildiğinde derin bir anlam kazanabileceğini biliyoruz. Bu noktaya erişildi mi, bütün ruhsal ve gövdesel yapınız görevini, tıpkı gerçek yaşamdaki gibi ve de yaratıcı çalışmanızı seyirci topluluğunun gözleri önünde yapmak gibi özel koşula aldırış etmeksizin, doğal olarak yerine getirecektir."

"Sizin gibi acemileri 'bilinçaltının eşiği'ne yaklaştırmada, ben, çoğu öğretmenlerin uyguladıkları yöntemlerin taban tabana karşıtı olan bir yönteme başvururum. Bütün öğrenimlerinizle, alıştırmalarınızda, kendi iç 'ögeleri'nizle iç yaratıcı davranışınız üzerinde çalışırken bu yöntemi sizin de benimseyip uygulayacağınıza inancım var."

"Kısa dönemler için de olsa, yaratıcı yetileri görevlerini bilinçaltı yoldan ve tastamam yaptıkları zaman, aktörlerin hissettikleri o mutlu coşkuyu sizin de daha baştan hissetmenizi istiyorum. Ayrıca, bu, herhangi kuramsal bir yoldan değil, doğrudan doğruya kendi coşkularınız aracılığı ile öğrenmek zorunda olduğunuz bir şeydir. Bu davranışı sevmeyi öğrenmeli, her an ona erişmek için çırpınmalısınız."

"Bu sözlerinizin önemini şimdiden kavrayabildiğimi sanıyorum" dedim. "Ama yeterince genişletmediniz. Lütfen şimdi de bize, herhangi bir ögeyi en son sınırına kadar sürüp götürmemizi sağlayacak teknik aracı verin."

"Hayhay. İlkin, engelleri bulup ortaya koymak, sonra da onları yenmeyi öğrenmelisiniz. Öte yandan, bu davranışı kolaylaştıracak şeyi de arayıp bulmalısınız. Önce, engelleri ele alacağım."

"Bildiğiniz gibi, bunların en önemlilerinden biri, aktörün yaratıcı çalışmasının olağan olmayan niteliği, yani bu çalışmanın seyirci karşısında yapılması yükümlülüğüdür. Bu sorunla başa çıkacak yöntemler sizce bilinmektedir. Uygun bir 'yaratıcı davranış'a erişmelisiniz. İlk adım bu olmalı, sonra, iç yetilerinizin hazır olduğunu hissedince de, doğanızın görevine başlaması için gereken en hafif uyarıcıyı harekete getirmelisiniz."

Vanya, "Benim de anlamadığım işte bu. Nasıl yapmalı bu işi?" diye atıldı.

"Kendiliğinden meydana gelen, umulmadık bir olayın yardımı ile, gerçeğin bir dokunuşu ile. Bunun, ruhsal ya da gövdesel kökenli oluşu hiçbir ayrım yapmaz. Yeter ki, üstün-amaçla ve baştan sona eylem çizgisi ile ilgili bir olay olsun. Olayın umulmadık yoldan meydana gelişi sizi heyecanlandıracak, yaratıcı güçlerinizi ileri doğru harekete getirecektir."

Vanya, "İyi ama, ben gerçeğin o hafif dokunuşunu nerede bulacağım?" dedi.

"Her yerde bulabilirsiniz; düşlediğiniz, düşündüğünüz, var-

saydığınız ya da hissettiğiniz şeyde coşkularınızda ya da dış isteklerinizde, küçük küçük eylemlerinizde, ruh halinizde, sesinizin uyumunda, temsilin belli belirsiz ayrıntılarında, hareketlerin biçiminde."

"Peki, sonra ne olacak?"

"Sonra, kendi yaşamınızın rolünüzle birden ve tastamam karışıp birleşmesinin sonucu olarak coşkudan başınız dönecek. Bu hal uzun sürmeyebilir, ama sürdüğü müddetçe de siz, kendi benliğinizle canlandırdığınız kişinin benliğini birbirinden ayıramayacak duruma gelirsiniz."

"Daha sonra?"

"Daha sonra, önce de söylediğim gibi, gerçeklikle inanç, sizi, bilinçaltı ülkesine çekip götürecek, varıp doğanın eline teslim edecektir."

Kısa bir susuştan sonra, Yönetmen, şunları ekledi:

"Yolunuzun üstünde başka engeller de vardır. Bunlardan biri, belirsizlik'tir. Piyesin yaratıcı teması belirsiz olabilir ya da temsilin planı belirgin olmayabilir. Bir rol yanlış işlenerek hazırlanmış ya da o rolün amaçları belirsiz olabilir. Aktör, seçtiği anlatım araçları üzerinde tam güvene erişmemiş olabilir. Kuşkunun, kararsızlığın sizi nasıl çökertebileceğini bir bilseydiniz! Bu durumdan kurtulmanın biricik yolu, kesinliğe, açıklığa engel olan her şeyi ortadan yok etmektir."

"İşte bir başka tehlike daha; kimi aktörler, doğanın kendilerine çizdiği sınırların tastamam farkında olmazlar. Böyleleri,

çözemeyecekleri sorunlar yüklenmeye kalkarlar. Komedyen trajedi oynamak ister, yaşlı adam bir jeune premier olmaya yeltenir, basit yaratılışlı kişi yiğitlik rollerine can atar, soubrette, dramatik olmak için çırpınır. Bu ise, ancak, zorlama, güçsüz, basmakalıp, makinemsi oyunla sonuçlanır. Bunlar da birer köstektir, bu kösteklerden kurtulmak için yapacağınız tek şey, sanatınızı ve onunla ilişkili olarak kendinizi incelemektir."

"Sık sık karşılaşılan başka bir güçlük de, çok fazla çalışmaktan, pek çok çaba göstermekten doğmaktadır. Aktör canını dişine takar; içten hissetmediği bir şeye dıştan bir anlatım vermek için kendini zorlar durur. Böylesine karşı yapılacak en iyi hareket, bu kadar çok çalışmamasını öğütlemektir."

"Bütün bunlar, tanıyıp öğrenmek zorunda olduğunuz engellerdir. 'Bilinçaltı eşiği'ne erişmenizde neyin yardımcı ve yapıcı olduğu konusunun incelenmesi ise, bugünkü derste yeterince zaman ayıramadığımız karmaşık bir sorundur."

4

Bugünkü dersimizin başında, Yönetmen, "Şimdi, olumlu yöne gelmiş bulunuyoruz" dedi. "Yaratıcı çalışmasında aktöre yardım eden, onu bilinçaltının vadolunmuş ülkesine ulaştıracak olan koşullarla araçları gözden geçireceğiz. Bu konudan söz etmek güç. Bu konu her zaman muhakemeye bağlı değil çünkü. Bu durumda ne yapabiliriz? Yapabileceğimiz tek şey, incelememizi, üstün-amaçla baştan sona eylem çizgisi konusunda yöneltmektir."

Zihni karışan birkaç öğrenci, "Niçin onlara? Neden bu ikisini seçiyorsunuz? Birbirleriyle ilgisi ne?" diye sordu.

"Yapıları yönünden üstünlükle bilinçli oldukları ve muhakemeye bağlı bulundukları için. Bu seçimin öteki nedenleri de bugünkü dersimizde ortaya çıkacaktır."

Paul ile beni, Othello ile İago arasındaki sahnenin başlangıcını oynamakla görevlendirdi.

Hazırlandık ve o sahneyi doğru duygularla, tam bir dikkatle oynadık.

Tortsov, "Nedir şu andaki amacınız?" diye sordu.

Paul, "Benim ilk amacım, Kostya'nın dikkatini çekmektir" karşılığını verdi.

Ben de, "Bütün dikkatimi, Paul'ün dediklerini kavramaya yöneltmiştim, söylediklerini içsel bir yoldan zihnimde canlandırmaya çalışıyordum" diye açıkladım.

"Demek ki, biriniz ötekinin dikkatini çekmiş olmak için çekiyor, biriniz de söylenenleri kavramış olmak için kavramaya, zihninde canlandırmış olmak için canlandırmaya çalışıyordunuz."

İkimiz birden, "Hayır, asla!" diye şiddetle karşı koyduk.

"İyi ama, piyesin tümü için bir üstün-amaç ve baştan sona bir eylem çizgisi bulunmadı mı, bundan başka hiçbir şey olamaz. Her aktör kendi eylemini sadece o eylemin hatırı için benimserse, ortaya bireysel, birbiriyle ilişkisiz oyundan başka bir şey çıkamaz."

"Az önce yaptığınızı şimdi bir daha yineleyin, sonra, Othello'nun İago ile alay ettiği sahneyi de buna ekleyin bakalım."

Oyunumuzu bitirince, Tortsov, gene, amacımızın ne olduğunu sordu.

Ben, "Tatlı tembellik" diye karşılık verdim.

"İlk amacınız, oyundaşınızı anlama amacınız ne oldu peki?"

"Eklediğimiz o daha önemli sahnede eridi gitti."

"Şimdi, bu noktaya kadar yaptıklarınızı yineleyin, sonra da başka bir parçayı, kıskançlığın ilk anıştırmalarını (imalarını) buna ekleyin."

Yönetmenin buyruğunu yerine getirdik, amacımızı da kabaca, "İago'nun yemininde ki saçmalıkla alay" olarak belirttik.

Yönetmen, "Peki, ilk amaçlarınız nerde?" diye sordu.

İlk amaçlarımız, sonradan gelen daha önemli bir amaç tarafından yutuldu demek üzereyken, bu sözü yerinde bulmadım ve sustum.

"Niye sustunuz? Nedir dilinizi bağlayan?"

"Gerçek şu ki, piyesin bu noktasında mutluluk teması yok oldu, yeni bir tema, kıskançlık teması ortaya çıktı."

Tortsov, "Mutluluk teması yok olmaz" diye düzeltti. "Mutluluk teması, piyesin değişen durumlarıyla değişir. İago'nun de-

dikleriyle alay eden yeni evli Othello'nun çizgisi, ilkin, kısa bir mutluluk döneminden geçer, şaşkınlığa, şaşkınlıktan donup kalmaya, derken, kuşkuya kadar uzanır. Othello, kendisine saldıran felaketi reddeder, kıskançlığını yatıştırır, yeniden mutlu davranışına döner."

"Biz, gerçekte, bu çeşit ruh değişikliklerine alışkınız. Yaşam tatlı tatlı akıp gider, bir de bakarsınız kuşku belirmiştir, düş kırıklığı, keder karışmıştır bu akışa, ama sonra gene dağılır bunlar ve her şey gene eski tatlılığına kavuşur."

"Bu türlü değişikliklerden korkmayın hiç; tersine, iyice anlayarak yararlanmaya bakın onlardan, yoğunlaştırın onları. Şu şimdiki örnekte bunu yapmak kolaydır. Sadece, Othello'nun Desdemona ile ilk sevişmelerini, yakın geçmişteki mutlu günleri anımsayın, sonra da bunları, İago'nun, Kuzey Afrika'lı için hazırlamakta olduğu dehşete, işkenceye karşıt düşürün."

"Vanya, "Anlamadım. Neyi anımsayacağız onların geçmişinden?" diye sordu.

"Brabantio'nun evindeki o ilk, o olağanüstü karşılaşmaları, Othello'nun öykülerini, gizli gizli buluşmaları, gelinin kaçırılmasını, evlenişlerini, düğün gecesi ayrılışlarını, kuzey güneşi altında Kıbrıs'ta yeniden kavuşmalarını, o unutulmaz balayını, sonra da, gelecekte İago'nun iblisçe entrikalarından doğacak bütün sonuçları, beşinci perdeyi düşünün."

"Haydi bakalım, sahneye!"

İago'nun, gökyüzü ve yıldızlar üstüne yaptığı o ünlü yemine, aklını, iradesini, duygularını, tuzağa düşürülen Othello'nun

hizmetine adayışına kadar olan bütün sahneyi baştan sona oynadık.

"Eğer piyesin içindeki yolunuz başından sonuna kadar bu yönde gelişirse, o zaman, bilinen amaçlar, baştan sona eylem çizgisi boyunca işaret direkleri gibi sıralanan daha büyük ve daha küçük amaçlar içinde kendiliklerinden eriyip gideceklerdir. Bu daha büyük amaçlar, bilinçaltı yolu ile, bütün öteki küçük amaçları kendinde toplar, böylece, sonunda, bütün trajedinin baştan sona eylem çizgisini meydana getirir."

Daha sonra, inceleme, ilk büyük amacı doğru olarak adlandırma konusuna gelip dayandı. Yönetmen de dahil, hiç kimse bu adlandırma sorununu bir karara bağlayamadı. Bunda da şaşılacak bir yön yoktu, çünkü, canlı, gerçek, ilginç bir amaç sadece zihinsel bir çaba ile, hemencecik bulunamazdı. Bununla birlikte, daha iyisini bulamadığımız için, şimdilik şöylece kabasaba bir adlandırmaya karar verdik: "Ben, Desdemona'yı idealize etmek, bütün ömrümü ona kulluk yolunda tüketmek istiyorum."

Ben bu daha büyük amaç üzerinde düşünüp dururken, bu amacın, rollerimin öteki kesimlerini olduğu kadar bütün sahneyi de yoğunlaştırmama yardım ettiğini gördüm. En son amaç, yani Desdemona'yı idealize etme yolunda herhangi bir eyleme girıştiğimde bunu her zaman hissettim. Öteki iç amaçların hepsi anlamlarını yitirdiler. Sözgelişi, şu ilk amacı ele alalım: İago'nun dediklerini anlamaya çalışmak. Ne çıkacaktı bundan? Kimse bilmez. Othello'nun aşık olduğu, ondan başkasını düşünmediği, ondan başkasını diline dolayamayacağı gün gibi ortada iken, hala ne diye çalışmalı? Bunun için Desdemona ile ilgili bütün soruşturmalar, bütün düşünceler Othello yönünden hem gerekli, hem de hoşnutluk vericidir."

Şimdi de ikinci amacımızı, yani tatlı tembelliği düşünün. Bu, artık ne gerekli, ne de doğrudur. Desdemona'dan söz ederken, Kuzey Afrika'lı, kendisince daha önemli ve dirimsel bir noktaya zihnini takmıştır, işte bunun için de onu idealize etmek ister.

İago'nun ilk yemininden sonra, ben, Othello'nun güldüğünü sanıyorum. Kristal saflığındaki tanrısallığına hiçbir lekenin bulaşamayacağını düşünmek, Othello için hoş bir şeydir elbet. Bu inanç onu zihninde mutlu kılmış, Desdemona'ya karşı duyduğu hayranlığı yoğunlaştırmıştır. Niçin? Aynı önceki nedenden ötürü. Kıskançlığın giderek onu nasıl etkisi altına aldığını, ülküsünde yaşatmak istediği kimseye karşı beslediği inancın nasıl belli belirsiz zayıfladığını, kötülüğün, ahlaksızlığın böyle meleksi bir kılığa bürünerek yılansı bir sinsilikle sokulabileceğini zamanla nasıl daha çok farkettiğini iyice anladım.

Yönetmen, "Peki, önceki amaçlarınız ne oldu?" diye sordu.

"Yitik bir ülkü için duyduğum kaygıda eridi gitti hepsi."

"Bugünkü çalışmadan nasıl bir sonuç çıkarabilirsiniz?" diye sordu. Sonra da kendi sorusunu kendisi yanıtladı.

"Daha büyük amaçların daha küçük amaçları yutma olayını, aktörlere, Othello ile İago arasındaki o sahneyi oynatarak, uygulamalı bir örnekle, dolaysız bir yoldan hissettirmek istedim. Kostya ile Paul, daha uzaktaki bir amacın daha yakındaki bir amaçtan aktörü kendine çektiğini artık öğrenmiş bulunuyorlar. Bu daha küçük amaçlar kendi hallerine bırakıldıklarında, kolaylıkla doğanın kılavuzluğu ile bilinçaltına geçerler."

"Böyle bir oluşumu anlamak zor değildir. Aktör daha büyük bir amaca kendini tastamam verirse, bunu eksiksiz yapar. Böyle zamanlarda, doğa, kendi gereksinimlerine ve isteklerine uygun olarak görevini yapmak üzere özgür kalır. Başka bir deyişle, Kostya ile Paul kendi deneylerinden artık öğrenmiş bulunuyorlar ki, ister bütün, ister parça halinde olsun, bir aktörün sahne üzerindeki yaratıcı çalışması, kendi yaratıcı bilinçaltının bir anlatımıdır."

Yönetmen bir süre düşündükten sonra sözlerine şunları ekledi:

"Üstün-amaç hepsinin yerini aldığı zaman, bu daha büyük amaçların, daha küçük amaçlarınkine benzer biçimde bir dönüşüme uğradığını göreceksiniz. En son, hepsini kapsayan en büyük amaca doğru, çoğunlukla bilinçaltı bir yoldan, adım adım yaklaşıldıkça, bu daha büyük amaçlar da erir gider."

"Bildiğiniz gibi, baştan sona eylem çizgisi, bir sıra büyük amaçlardan meydana gelmiştir. Bu büyük amaçların içinde, bilinçaltı eylemler haline gelen ne kadar çok ve çeşitli küçük amaç bulunduğunu kavrarsanız, bütün piyes boyunca bilinçaltımızı dolaylı bir yoldan etkileyecek uyarıcı bir güç vererek baştan sona eylem çizgisine katışan bilinçaltı etkinliğin çokluğunu da şöylece bir düşünün."

5

"Baştan sona eylem çizgisinin yaratıcı gücü, üstün-amacın çekicilik gücü ile doğru orantılıdır. Bu çalışmamızda, üstün-amaca sadece birinci derecede önemli bir yer vermekle kalmaz, aynı zamanda, bizi, onun niteliğine özel bir dikkat ayırmaya da zorlar."

"İşin püf noktası'nı bildikleri, yani 'mesleğin kurdu' oldukları için, üstün-amacı şippadak tanımlayabilecek, 'birçok deney sahibi, yönetmen' vardır. Vardır ama, ne yapalım ki, bunların bize yararları yoktur."

"Tümüyle zihinsel bir ana tema ortaya atan başka yönetmenlerle piyes yazarları da vardır. Böyle bir tema zekice ve doğru bir buluşsa da, aktör için çekicilikten yoksundur. Bu tema, yaratıcı bir güç olarak değil, bir kılavuz olarak işe yarayabilir."

"Kışkırtıcı üstün-amacı bellileştirmek için iç yapımızı harekete getirmek zorundayız. Bunun için de bir sıra sorularla karşılıklar ortaya atacağım."

"Yazarın görüş açısından doğru olmadığı halde, biz aktörleri büyüleyen bir üstün-amacı kullanabilir miyiz?"

"Kullanamayız. Bu, yalnız yararsız değil, aynı zamanda tehlikelidir de. Böyle bir amaç, aktörleri kendi rollerinden de, piyesten de sadece sapıtır."

"Yalnız zihinsel bir ana temayı kullanabilir miyiz? Hayır, yalnız aklın kupkuru bir ürününü de kullanamayız. Bununla birlikte, ilginç, yaratıcı bir düşünceden doğan bilinçli bir üstün-amaç önemlidir."

"Peki, ya coşkudan gelen bir amaç? Böyle bir amaç, bizim için, hava kadar, gün ışığı kadar önemlidir."

"Bizim bütün gövdesel ve ruhsal varlığımızı kapsayan, irade üstüne kurulmuş bir amaç? O da gereklidir."

"Yaratıcı düş gücünüzü harekete getiren, bütün dikkatinizi kendisine çeken, gerçeklik ve inanç duygularınızla iç yapınızın bütün ögelerini doyuran bir üstün-amaca ne denir? İç itici güçlerinizi harekete getiren böyle bir tema, bir sanatçı olarak sizin için ekmek gibidir, su gibidir."

"Şu halde, bizim gereksinim duyduğumuz, piyes yazarının istekleriyle uyumlu olan, aynı zamanda aktörlerin ruhunda da tepki uyandıran bir üstün-amaçtır. Böyle bir amacı yalnız piyesin içinde değil, aktörlerin ruhlarında da aramalıyız."

"Bir de şu var, aynı rolde, aynı amacı başka başka aktörlere verin, her birinden başka başka anlatımlar alacaksınız. Sözgelişi, şöyle son derece yalın, gerçekçi bir amaç ele alalım. Ben gittikçe zengin olmak istiyorum! Zenginlik düşüncesiyle ona erişme çabasının içine koyabileceğiniz gizli itici güçlerin, sistemlerin, kavramların çeşitliliğini hele bir düşünün. Bilinçli bir çözümleme ile içinden çıkılamayacak kadar çok ve bireyseldir. İbsen'in simgesel ya da Maeterlinck'in (Materlink'in) izlenimci bir piyesinin temelinde gizlenmiş olan daha karmaşık bir üstünamacı ele alırsanız, ondaki bilinçaltı ögenin kıyaslanamayacak derecede daha da derin, karmaşık ve bireysel olduğunu görürsünüz."

"Bütün bu bireysel tepkilerin önemi büyüktür. Bunlar bir piyese renk ve can verir. Bunlar olmadı mı, ana tema cansız ve kuru kalır. Aynı rolü oynayan bütün aktörleri etkisi altına alacak biçimde, bir temaya o gizli çekiciliği veren nedir? Kesinlikle yakından ilişkili bulunduğu bilinçaltından çıkagelen ve bizim inceden inceye çözümleyemeyeceğimiz bir şey."

Vanya gene bunaldı ve, "Peki, bununla nasıl başa çıkacağız?" diye sordu.

"Tıpkı çeşitli 'ögeler'le olduğu gibi. Onu da, bilinçaltının kendiliğinden işe karışacağı noktaya kadar, içtenlikli bir inançla gerçekliğin en son sınırına kadar sürüp götürün."

"Burada da gene, 'ögeler'in görevlerinin tam gelişimini gözden geçirdiğimiz ve baştan sona eylem çizgisi sorununu ortaya attığımız zaman yaptığınız, o küçük, ama son derece önemli eklemeyi yapmalısınız."

Biri, böyle karşı konulmaz bir üstün-amaç bulmak pek kolay değildir" dedi.

"İçte hazırlık yapmadan onu bulmak olanaksızdır. Bununla birlikte, alışılagelen yol çok daha başkadır. Yönetmen çalışma odasına çekilir, piyesi incelemeye başlar. Hemen hemen daha ilk provada ana temayı aktörlere bildirir. Aktörler de onun yönetimini izlerler. Bazıları, rastlantıyla, piyesin özünü kavrayabilirler. Bazıları da bu öze dolambaçlı bir yoldan yaklaşırlar. Böyleleri, başlangıçta, kendi temalarını kullanarak çalışmalarına doğru bir yön verebilirlerse de, çok geçmeden buna aldırış etmemeye başlarlar. Ya temsilin basmakalıp, yani 'iş' yolundan giderler ya da kendilerini piyesin entrikasına bırakarak eylemle sözleri seyircilere makinemsi bir biçimde sunarlar."

"Kuşku yok ki, aktörü bu türlü sonuçlara çekip götüren bir üstün-amaç bütün önemini yitirmiş demektir. Aktör, ana temayı kendisi bulmalıdır. Eğer, herhangi bir nedenle, ana tema ona bir başkası tarafından verilmişse, o zaman onu, kişisel heyecanlarını etkileyinceye kadar kendi varlığının süzgecinden geçirmelidir."

"Ana temayı bulmak için, elverişli iç yaratıcı davranışı

meydana getirme yolunda bizim alışılmış psiko-teknik yöntemlerimizi kullanmak, sonra da bilinçaltı ülkesine çekip götüren yeni yeni itici güçler katmak yeter mi?"

"Sözünü ettiğim hazırlık çalışmasına büyük önem verdiğim halde, şunu da açıkça belirteyim ki, o çalışmanın yarattığı iç davranış bile, bence, üstün-amacı arama işinin altından kalkabilecek güçte değildir. Üstün-amacı piyesin dışında arayamazsınız. İşte bu yüzden, küçük ölçüde de olsa, piyesin içindeki kendi uydurma varlığınızın havasını hissetmeli, sonra da bu hislerinizi önceden hazırladığınız iç davranışa aktarmalısınız. Bir parçacık ekmek mayası nasıl koca bir tekne hamuru mayalarsa, bir piyesin içindeki bu yaşama duygusu da yaratıcı yetilerinizi kaynama noktasına getirir."

Ben, zihnim allak bullak bir halde, "Yaratıcı davranışımıza mayayı nasıl katacağız?" diye sordum. "Piyesi daha incelemeden içindeki yaşamayı nasıl hissedebiliriz?"

Grisha da benimle birlik oldu. "Elbette, ilkin piyesi ve ana temasını incelemelisiniz" dedi.

Yönetmen, "Hiçbir hazırlık yapmadan mı?" diye karşıladı. "Böyle bir hareketin ne gibi sonuçlar vereceğini evvelce size açıklamış, bir piyese ya da role bu biçimde yaklaşmaya da karşı olduğumu bildirmiştim."

"Benim asıl amacım, aktörü olanaksız bir duruma getirmektir. Aktör, başkalarının düşüncelerinden, kavramlarından, coşku belleklerinden ya da duygularından zorla beslenmeye kalkmamalıdır. Herkesin yaşayışı kendine. İnsan kendi deneyleri içinde yaşayışını sürdürmek zorundadır. Bu deneylerin bireysel olması

ve de canlandırıcı kişinin deneylerine benzemesi önemlidir. Aktör, bir babahindi gibi semirtilemez. Aktörün iştahı kışkırtılmalıdır. Bu yapıldı da iştahı bir kere uyandırıldı mı, o zaman, basit eylemler için gereksinim duyduğu gereci isteyecek, sonra da ne verilirse hepsini sindirip kendi malı haline getirecektir. Yönetmenin görevi, rolüne katacağı yaşayış için gerekli ayrıntılara karşı iştah uyandırmak, bunları arayıp bulma isteğini harekete getirmektir. Bu ayrıntılara, rolünün zihinsel bir çözümlemesini yapmak için gereksinim duymayacaktır aktör. Bu ayrıntıları, etkin amaçları gerçekleştirmek için isteyecektir."

"Bir de şu var, amaçlarını gerçekleştirme yolunda kendisine hemen gerekmeyen herhangi bir bilgi ve gereç, sadece zihnini karıştırır, çalışmasını engeller. Bundan, özellikle yaratıcılığın ilk döneminde, dikkatle sakınmalıdır."

"Peki, ya o zaman ne yapabiliriz?"

Grisha, Vanya'yı yanıklayarak, "Evet" dedi. "Piyesi hem incelemeyebilirsiniz, hem de bilmek zorundasınız diyorsunuz!"

"Şunu size bir daha anımsatayım ki, gözden geçirdiğimiz çalışma, piyesten alınma, aynı zamanda piyese canlı bir hava katan küçük küçük çizgilerden, erişilebilir, gövdesel amaçlardan, küçük gerçeklerle bu gerçeklere inançtan meydana gelen yaratma üzerine kurulmuştur."

"Piyesin ya da rolünüzün etraflıca bir incelemesine geçmeden önce, (ne kadar küçük olursa olsun, bence önemli değil) içtenlikli ve gerçeklikle yerine getireceğiniz küçük bir eylem istiyorum sizden."

"Diyelim ki, piyesteki kişilerden biri, bir odadan içeri girmek zorundadır. Girebilir misiniz bir odadan içeri?"

Vanya, "Ben girebilirim" diye atıldı.

"Peki, o halde girin. Yalnız, şunu da kesinlikle belirteyim ki, kim olduğunuzu, nereden geldiğinizi, nasıl bir odaya girdiğinizi, evde kimlerin yaşadığını, eyleminizi etkilemesi gereken daha birçok belirli durumları bilmedikçe siz bu odaya giremezsiniz. Odaya gereği gibi girebilmeniz için bütün bu boşlukları doldurmak, bunun için de piyesin ortaya koyduğu yaşayış üzerine gerekli bilgileri edinmek zorundasınız."

"Dahası var, bu varsayımları aktör kendisi için arayıp bulmalı, işlemeli, geliştirmeli ve de onlara kendi yorumunu katmalıdır. Eğer yönetmen bu varsayımları aktöre zorla benimsetmeye çalışırsa, sonuç zorbalığa varır. Benim çalışma sistemimde bu olamaz. Çünkü aktör, Yönetmene, kendisinden ne istediğini daha o istemeden sorar. Bu özgür, bireysel yaratıcılığın önemli bir koşuludur."

"Bir sanatçı, kendi psikolojik, insanlık gerecinden tastamam yararlanmasını bilmelidir, çünkü, rolüne verebileceği canlı biçimin biricik kaynağı odur. Bu uğurda kendisinden verdiği şey ne kadar az olursa olsun, gene de kendisinin olduğu için değerlidir."

"Tutun ki, piyesin entrikası serpilip gelişirken, o odaya girdiğinizde, kendisine borcunuz olan kişi ile karşılaştınız, siz ise, alacaklınıza borcunuzu ödeyecek durumda değilsiniz. Ne yapardınız?"

Vanya, "Bilmem" dedi.

"Bilmek zorundasınız, yoksa rolü oynayamazsınız. Sözleri sadece makinemsi bir söyleyişle söyler, gerçek oyun yerine de yapmacık bir oyun çıkarırsınız. Kendinizi, canlandıracağınız kişinin durumuna benzer bir durumda hissetmelisiniz. Gerekirse, yeni varsayımlar da katmalısınız. Acaba siz kendiniz hiç böyle bir duruma düştünüz mü? Düştünüzse ne yaptınız? Bunu hatırlamaya çalışın. Eğer hiç böyle bir duruma düşmediyseniz o durumu imgeleminizde yaratın. Kimi zaman, imgeleminizde, gerçek yaşamdakinden daha yoğun, daha derinlemesine yaşayabilirsiniz. Çalışmanız için gerekli bütün hazırlıkları makinemsi değil de, insanlığa özgü, gerçek bir yolda yaparsanız; amaçlarınızda ve eylemlerinizde mantıklı ve tutarlı olursanız, rolünüzün yaşayışı ile ilgili bütün koşulları göz önünde bulundurursanız, nasıl oynamanız gerektiğini bileceğinizden bir an bile kuşkulanmam. Verdiğiniz kararla piyesin entrikasını karşılaştırın, o entrikaya karşı, küçük ya da büyük ölçüde, belli bir yakınlık duyduğunuzu göreceksiniz. Canlandıracağınız kişinin durumları, düşünceleri, toplum içindeki yeri belli oldu mu, sizde de tıpkı onun gibi hareket etme eğiliminin uyandığını hissedeceksiniz."

"Rolünüze karşı duyduğunuz bu yakınlığa, biz, kendinizi rolün içinde, rolü de kendi içinizde hissetme adını veririz."

"Diyelim ki, bütün sahneleri, en küçük parçaları ve amaçları ile piyesi baştan sona incelediniz, doğru eylemleri bulduınuz ve ilk tümceden son tümceye kadar da hepsini gerçekleştirmeye kendinizi alıştırdınız. O zaman, eylemin dışa dönük bir biçimini ortaya koymuş olursunuz ki, biz buna, 'bir rolün gövdesel yaşayışı' deriz. Bu eylemler kime aittir, size mi, yoksa role mi?"

Vanya, "Bana, elbette" dedi.

"Gövdesel yapı sizin olduğu gibi, eylemler de sizindir. Bununla birlikte, amaçlar, amaçların temeli ve dizisi, bütün belirli durumlar ortaklaşadır. Siz bunlardan nerede ayrılırsınız ve rolünüz nerede başlar?"

Vanya, şaşalamış bir halde, "Bunu söylemek olanaksızdır?" dedi.

"İşleyerek ortaya getirdiğiniz eylemler sadece dışa, görünüşe ait değildir, bu önemli noktayı aklınızda tutun. Bu eylemler iç duygulardan doğmaktadır; sizin onlara karşı beslediğiniz inançlar yeniden güçlenmişlerdir. İçinizde gövdesel eylemler çizgisine koşut, bilinçaltına yaklaşan kesintisiz bir coşku çizgisi vardır. Yoksa dış eylem çizgisini içtenlikle dosdoğru izleyemez, karşılık düşen coşkuları da duyamazsınız."

Vanya, umutsuzluğunu açıklayan bir hareket yaptı.

"Görüyorum ki, zihniniz şimdiden altüst oldu. İyi bir belirti bu, kendinizle rolünüzü birbirinden ayıracak çizgiyi nereye çizeceğinizi kestirmenizi olanaksızlaştıracak kadar rolünüzle benliğinizin sarmaş dolaş olduğunu apaçık göstermektedir çünkü. İşte böyle olduğu için de, kendinizi rolünüze her zamankinden daha yakın hissedeceksiniz."

"Eğer bir piyesi baştan sona bu yolda inceleyecek olursanız, o piyesin iç yaşayışını tastamam kavrayabilirsiniz. Bu yaşayış daha oluşum çağında bulunsa bile, dirimseldir. Bundan başka, karakterinizden kendi kişiliğiniz içinde sözedebilirsiniz. Çalışmanızı sistemli ve ayrıntılı bir yolda geliştirirken bunun son de-

rece büyük önemi vardır. İçinizdeki bir kaynaktan alarak kattığınız şeylerin hepsi varıp tam yerini bulacaktır. Bu yüzden, yeni bir rolü, sanki o rol kendi yaşamınızmış gibi somut olarak ele alabilecek hale gelmelisiniz. Rolünüze karşı bu sahici yakınlığı bir kere duydunuz mu, o zaman, bilinçaltı çevresinde bulunan iç yaratıcı davranışınıza duygu aktarma olanağına kavuşur ve de hem piyesi, hem piyesin ana temasını cesaretle incelemeye başlayabilirsiniz."

"Sizi, bilinçaltının eşiğine götürecek onun derinliklerine dalmanızı sağlayabilecek geniş, yoğun, kışkırtıcı bir üstünamaç ile baştan sona eylem çizgisi bulmanın ne uzun, ne çetin bir iş olduğunu artık anlıyorsunuz sanırım. Ayrıca, giriştiğiniz arama sırasında, piyes yazarının aklından geçenleri hissetmenin ve kendi içinizde onlara denk düşecek bir uyumu bulmanın da ne kadar önemli olduğunu herhalde kavramaktasınız."

"Geri kalanların serpilip gelişmesi için kaç temanın kesilip atılması gerek! Tam onikiden vuruncaya kadar kaç kez nişan alıp tetik düşürmek zorundayız!"

"Her gerçek sanatçı, sahnede bulunduğu sürece, bütün yaratıcı güçlerini, en geniş ve en derin anlamda, tastamam üstünamaçla baştan sona eylem çizgisi üzerinde toplamayı kendine erek edinmelidir. Bunlar doğru olursa, geri kalanların hepsi doğa tarafından, bilinçaltı yolu ile akla sığmaz bir ustalıkla ortaya getirilir. Bu da, aktörün, her yineleyişte rolünü içtenlik, gerçeklik ve doğrulukla yeniden yaratması koşuluna bağlıdır. Aktör, ancak bu koşula uyarak, sanatını makinemsi, basmakalıp aktörlükten, 'hileler'den ve her türlü yapmacıklıktan kurtarıp özgürleştirebilir. Bunu başarabilirse, o zaman, sahne üzerinde çepeçevre sahici insanlarla, sahici yaşama ile kuşatılır ve her çeşit alçaltıcı ögeden arınmış, canlı bir sanatın sahibi olur."

6

Yönetmen, derse başlarken, "Biraz daha ilerleyelim" dedi. "Tutun ki, İDEAL BİR SANATÇI, kendini şu tek ve büyük amaca adamaya karar vermiştir; halkı yüksek bir sanat biçimi ile yüceltip eğlendirmek; dahi bir ozanın eserlerindeki gizli, (manevi) tinsel güzellikleri yorumlamak. Bu sanatçı, daha önemli niteliklerini ortaya koymak amacı ile ünlü piyeslerle rolleri yeni bir açıdan ele alarak yeniden yorumlayacaktır. Bütün yaşamını, bu yüce kültür görevini gerçekleştirme yolunda harcayacaktır."

"Başka tipten bir sanatçı ise, kendi kişisel başarısını, kendi düşünceleriyle duygularını kitlelere aktarma yolunda kullanabilir. Büyük insanların çeşit çeşit yüce amaçları olabilir."

"Bu sanatçıların durumlarında, herhangi bir oyunun üstün-amacı, sadece, önemli bir yaşama ereğinin gerçekleştirilmesi yolunda atılmış bir adım olacaktır ki, biz buna, en üstün-amaç, onun gerçekleştirilmesine de en üstün baştan sona eylem çizgisi adını vereceğiz."

"Ne demek istediğimi bir örnekle açıklayayım diye, size kendi yaşamımdan alınmış bir olayı anlatayım."

"Uzun bir süre önce, topluluğumuz St. Petersburg'da turnede iken, kötü giden, başarısız bir prova yüzünden geç vakitlere kadar tiyatroda kalmıştım. Arkadaşlarımdan bazılarının davranışları canımı sıkmıştı. Tiyatrodan ayrılırken yorgun ve öfkeliydim. Birden kendimi, tiyatronun önündeki alana toplanmış çok büyük bir insan kalabalığının içinde buldum. Şurada burada ateşler yakılmış, kimi karın üstünde yarı uykulu bir halde tabu-

relere oturmuş, kimi de soğuktan ve rüzgardan korunmak için çadırımsı bir şeyin içine doluşmuştu. Bu olağanüstü sayıdaki insan kalabalığı — binlerce idi çünkü— sabah olsun da gişe açılsın diye bekleşiyorlardı."

"Son derece heyecanlandım. Bu insanların tutumlarını tastamam değerlendirebilmek için kendi kendime şu soruyu sormak zorunda kaldım: 'Nasıl bir olgu, hangi gözalıcı görünüş, hangi olağanüstü olay, hangi dünyaca ünlü dahi, istediğim bileti bile değil de, tiyatroda sadece ayakta dikilme hakkını sağlayacak bir kupon alabilme umudu ile geceler boyu ayazda titremeye, böylesine bir özveriye katlanmaya beni kandırabilir?"

"Bu soruya karşılık bulamadım, çünkü, uğrunda sağlığımı, hatta yaşamını tehlikeye düşürmemi göze aldıracak hiçbir neden göremedim. Bir de, tiyatronun, o insanların gözündeki değerini düşünün! Sanatın bilincine nasıl derinlemesine ermiş olmalılar! Binlerce insana böylesine yüce bir mutluluk düzeni getirebilmemiz bizim için ne büyük şeref. Hemen o anda, kendime, yerine getirilmesi en üstün baştan sona eylem çizgisini doğuracak ve bütün küçük amaçları içine alıp eritecek olan en üstün-amacı seçmek isteğine kapıldım."

"Tehlike, küçük, kişisel bir sorun üzerinde dikkatin çok uzun bir süre toplanmasıdır."

"Peki, sonra ne olur?"

"Bir çocuk ipin ucuna bir ağırlık bağlayıp sonra onu bir değneğe dolamaya kalktığında ne olursa işte o olur. İp değneğe dolandıkça kısalır, bu arada ipin çizdiği çember de her seferinde gittikçe küçülür. Sonunda, ağırlık gelip değneğe çarpar. Ama

diyelim ki, başka bir çocuk çıkıyor, elindeki değneği ipe bağlı ağırlığın yörüngesine uzatıyor. O zaman ip başlar ikinci değneğe sarılmaya ve böylece birinci çocuğun oyunu da bozulmuş olur."

"Biz aktörler de, aynı biçimde, ana yoldan sapmak ve enerjimizi asıl amacımızın dışındaki sorunlara yöneltmek eğilimindeyizdir. Bu da, kuşku yok ki, tehlikelidir ve çalışmamız üzerinde bozucu bir etki yapmaktadır."

7

Bu son derslerde bilinçaltı konusunda dinlediklerim hemen hemen cesaretimi kırdı diyebilirim. Bilinçaltı esindir. Nasıl bir sonuca varabilirsiniz bu konuda? Bilinçaltını parçalara, parçacıklara ayırmak zorunluluğu karşısında büsbütün şaşaladım. Bunun üzerine Yönetmene gidip düşündüklerimi bir bir anlattım.

"Bilinçaltının, bütünü ile, esin olduğunu da nereden çıkarıyorsunuz?" dedi. "Hiç düşünmeksizin, hemen, bana bir şeyin adını söyleyin!"

Birden Vanya'ya döndü. Vanya, "Şaft" dedi.

"Niçin, şu önünüzde duran masa, ya da şu tepenizden sarkan avize değil de şaft?"

Vanya, Bilmiyorum, karşılığını verdi.

Tortsov, "Ben de" dedi. "Yalnız ben değil, eminim, kimse bilmiyor. Bu nesnenin nasıl olup da aklınızın ucuna geldiğini bilse bilse ancak bilinçaltınız bilebilir ve söyleyebilir size."

Vanya'ya şu ikinci soruyu sordu: "Şu anda ne düşünüyor, ve ne hissediyorsunuz?"

Vanya, "Ben mi?" diye bocaladı, sonra, parmaklarını saçlarının arasına daldırdı, ansızın yerinden doğruldu, yine oturdu, bileklerini dizlerinin üzerinde gezdirdi, yerden bir kağıt parçası aldı, büktü, katladı, bütün bunlar vereceği karşılığa hazırlık içindi."

Tortsov katıla katıla güldü.

"Soruma karşılık vermeye hazır olmadan önce, az evvel yaptığınız bütün o küçük hareketleri bilinçli olarak bir daha yineleyin bakalım. O hareketleri yapışınızdaki gizi çözse çözse ancak bilinçaltınız çözebilir."

Bunun üzerine bana dönerek, "Vanya'nın yaptıklarında esin bulunmamakla birlikte, bilinçaltının ne kadar büyük payı olduğuna dikkat ettiniz mi?" diye sordu. İşte, siz de, en basit eylemde, istekte, sorunda, duyguda, düşüncede, duygu-düşünce alışverişinde ya da ayarlamada, bilinçaltının bu payını bu dereceye kadar bulacaksınız. Biz, genel olarak, bilinçaltına çok yakın yaşamaktayız. Attığımız her adımda bilinçaltının parmağı vardır. Ne yazık ki, bütün bu bilinçaltı anları kendi yararımıza uygulayamadığımız gibi, sahne üzerinde en çok gereksinim duyduğumuz zamanlarda da onlardan yoksun kalmaktayız. Gözalıcı, beylik, basmakalıp bir oyunda böyle anlardan bir tanecik olsun bulmaya çalışın bakalım. Kaba, değişmez, yerleşik alışkanlıklarla bilinçli ve makinemsi anlardan başkasını bulamazsınız."

Grisha, "ama, makinemsi alışkanlıklar da bir yönden bilinçaltıdır" diye direndi.

Tortsov, "Doğru, gelgelelim, bizim incelediğimiz çeşitten bilinçaltı değil" karşılığını verdi. "Bizim gereksinim duyduğumuz, yaratıcı, insanoğluna özgü bir bilinçaltıdır, onu da her şeyden önce, kışkırtıcı bir amaçla bu amacın baştan sona eylem

çizgisinde aramamız gerekir. Bunların bilinçliliği ile bilinçaltı halleri ayırt edilmesi güç ve şaşılası bir biçimde birbiri içine geçmiş ve karışmıştır. Bir aktör son derece kışkırtıcı bir amaca kendini tümüyle kaptırıp da bütün varlığını tutku ile o amacı gerçekleştirme yoluna koyduğu zaman, öyle bir davranışa erer ki, işte biz ona esin adını vermekteyiz. Bu davranış içinde yaptığı her şey artık bilinçaltından gelmektedir ve aktör, amacını nasıl gerçekleştirdiğini de bilinçli olarak asla bilemez."

"Böylece, bu bilinçaltı hali dönemlerinin boydan boya bütün yaşayışımıza serpilmiş olduğunu anlıyorsunuz sanırım. Çabamız, bu dönemleri engellenmekten korumak, görevlerini yapmayı kolaylaştıracak unsurları da güçlendirmektir."

Yönetmen, akşamki oyuna hazırlanacağı için, bugün dersimiz kısa sürdü.

8

Yönetmen, bugün, son dersimiz için sınıfa girerken, "Haydi bakalım, bir yoklama yapalım şimdi" dedi.

"Hemen hemen bir yıllık bir çalışmadan sonra, dramatik, yaratıcı davranış hakkında hepiniz belirli bir anlayışa ermiş olmalısınız. Şimdi, bu anlayışı, sınıfa ilk geldiğiniz zamanki anlayışınızla karşılaştıralım."

"Maria, perdenin kıvrımları arasında bir broş gizliydi, sizin okulumuzdaki çalışmanızın sürekliliği de o broşu bulmanıza bağlıydı, bu broşu arayışınızı anımsıyor musunuz? Nasıl çırpınmış sağa sola koşmuş, umutsuzluğu oynamaya kalkmış ve bundan da nasıl hoşlanmıştınız, anımsıyor musunuz? O biçim bir oyun şimdi size yeterli görünmüyor mu? Doyuruyor mu sizi?"

Maria bir an düşündü, sonra alaycı bir gülümseme kapladı

yüzünü. Başını salladı, belli ki, o zaman yaptığı acemilikleri anımsamak tuhafına gitmişti.

"Bakın, gülüyorsunuz. Niçin? Çünkü, 'genel olarak' oynamaya alışmıştınız, amacınıza hemen bir atılışta ulaşmaya çalışıyordunuz. Bütün yaptıklarınız, canlandırmaya uğraştığınız kişinin duygularını dıştan ve yanlış bir yoldan anlatıma erdirmeye çabalamaktı, bunda da şaşılacak bir yön yoktur."

"Şimdi de, kimsesiz çocuklu sahneyi oynadığınız ve kendini ölü bebeği kollarınızda sallar bulduğunuz zaman neler hissetmiş olduğunuzu anımsayın. Sonra da bana, o sahnedeki ruh halinizi önceki aşırı davranışınızla karşılaştırdığınız zaman, bu kurs sırasında öğrendiklerinize bakarak, gönül doygunluğu duyup duymadığınızı söyleyin."

Maria düşünceye daldı. Yüzündeki anlatım ilkin ciddi idi, sonra kedere büründü; birden gözleri dehşetle parladı, sonra, onaylama anlamında başını salladı.

Tortsov, "Artık gülümsüyorsunuz" dedi. "O sahneyi anımsayınca, gözlerinizden yaşlar boşanacaktı nerdeyse. Niçin? O sahneyi yaratmada tümüyle değişik bir yol izlediniz de ondan. Seyircilerinizin duygularına doğrudan doğruya saldırmadınız. Tohumları ektiniz, meyva vermeleri için de zaman bıraktınız. Böylece, yaratıcı doğanın yasalarına uydunuz."

"Bununla birlikte, dramatik durumu nasıl geliştirip sonuçlandırmak gerektiğini de bilmek zorundasınız. Tek başına teknik sizin inanabileceğiniz ve sizi de, seyircilerinizi de tümüyle kendine çekip bağlayabilecek bir imge yaratamaz. Böylece, yaratıcılığın sadece teknik bir hile, bir ustalık olmadığını artık anlıyorsunuz herhalde. Yaratıcılık, öyle sandığınız gibi, imgelerle tutkuların dıştan bir betimlemesi de değildir."

"Bizim anladığımız yaratıcılık, yeni bir varlığın roldeki kişinin doğuşu ve kavranmasıdır. Bu da, bir insan varlığının do-

ğuşundaki doğal eyleme benzemektedir."

"Rolünü yaşadığı dönemde, bir aktörün ruhunda olup bitenleri izleyecek olursanız, yaptığım karşılaştırmanın doğruluğunu kabul edersiniz. Sahne üzerinde yaratılan her dramatik ve artistik imge, tıpkı doğada olduğu gibi, biriciktir ve yinelenemez."

"İnsan varlıklarına gelince, onlarda da oğulcuk oluşumu, yani embriyonik ere yönünden benzeşmektedir."

"Yaratıcı olayda baba, piyesin yazarıdır; anne, rolden gebe kalan aktör; çocuk da doğacak olan roldür."

"Aktörün, rolünü bilmeye, tanımaya başladığı bir ilk dönem vardır. Bu dönemden sonra aktörle rolü daha sıkı fıkı olurlar, ardından didişip çekişmeler gelir; derken, gene barışırlar, gerdeğe girerler ve böylece de aktör gebe kalmış olur."

"Bütün bu işler olup biterken yönetmen de bir çeşit çöpçatanlıkla onlara yardım eder."

"Bu dönemde aktörler, günlük yaşayışlarını etkileyen rollerinin baskısı altında kalırlar. Rolden meydana gelen bu gebelik, kimi zaman, bir insanın gebeliği kadar sürerse de, çoğu zaman daha uzun da sürebilir. Eğer bu oluşu çözümleyecek olursanız, dişi ister biyoloji yolundan olsun, ister imgesel yoldan yepyeni, olağanüstü bir olay yaratıyor olsun, bu yaratmayı organik doğa yasalarının yönettiğini göreceksiniz."

"Ancak, bu gerçeği anlamazsanız, doğaya inanmazsanız, 'yeni ilkeler', 'yeni temeller', 'yeni sanat' konularını sadece düşünüp taşınarak bir sonuca bağlamaya çalışırsanız, işte o zaman yolunuzdan sapabilirsiniz. Doğanın yasaları, hiçbirini açıkta bırakmaksızın, hepsini birbirine bağlamıştır. Bu yasaya uymayanların vay haline!"

TİYATRO

ÇEVİRİ: SUAT TAŞER

Çağdaş Tiyatro'nun doğuşundan beri biriken uydurma, doğa dışı, tiyatromsu, aşınmış, basmakalıp bir çok sahne alışkanlığı, artık yararlılıklarını yitirmiş durumdadır ve yeni sanatın coşkulu bir şekilde yol alabilmesi için bu alışkanlıklar aşılmalıdır. Bunun başarılabilmesi için de doğanın yetenekle donattığı aktörlerle yönetmenlerin, bir düzen altında eğitilmeleri gereklidir. Eğitimsiz yetenek ne işe yarar? Bir insandan gerçek bir aktör, gerçek bir yönetmen, iyi bir piyes yazarı ve hatta iyi bir seyirci yaratmanın yolu, eğitimin tornasından geçmelidir. İşte bu kitapta Stanislavski, soylu bir tiyatroyu hedefleyerek, sahnenin ve salonun yaratıcı ve yardımcı ögelerinin iç yüzünü, zengin deneyimlerinin ve bilgi birikiminin ışığında, romanımsı bir biçimle aktarıyor. Ünlü, ünsüz tüm aktör, aktris ve yönetmenlerin bu kitaptan, gerektiği kadar yararlanabileceklerini umuyoruz.

ISBN 975-7432-83-0

9 789757 432838