



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

**ROL KİŞİSİNİN GÜNDELİK EYLEMLERİNİ ÇALIŞMANIN  
STANİSLAVSKİ SİSTEMİNE KATKISI: UTA HAGEN'IN  
MAKSAT EGZERSİZİ**

GÜNEŞ HANAĞASI SEZEN

DANIŞMAN: Prof. Dr. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, MAYIS 2019

**ROL KİŞİSİNİN GÜNDELİK EYLEMLERİNİ ÇALIŞMANIN  
STANİSLAVSKİ SİSTEMİNE KATKISI: UTA HAGEN'IN  
MAKSAT EGZERSİZİ**

GÜNEŞ HANAĞASI SEZEN

DANIŞMAN: Prof. Dr. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için  
gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla  
Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, MAYIS, 2019

Ben, GÜNEŞ HANAĞASI SEZEN;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

GÜNEŞ HANAĞASI SEZEN

20.06.2019 

TARİH VE İMZA

## KABUL VE ONAY

**GÜNEŞ HANAĞASI SEZEN** tarafından hazırlanan “**Rol Kişisinin Gündelik Eylemlerini Çalışmanın Stanislavski Sistemine Katkısı: Uta Hagen’in Maksat Egzersizi**” başlıklı bu çalışma **20 Mayıs 2019** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Çetin Sarıkartal (Danışman) Kadir Has Üniversitesi

İmza



Dr. Öğr. Üyesi Özlem Hemiş

Kadir Has Üniversitesi

İmza



Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı

İstanbul Üniversitesi

İmza



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.



İMZA

Prof. Dr. Sinem AKGÜL AÇIKMEŞE

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ONAY TARİHİ:

## ÖZET

Hanağası Sezen, Güneş. Rol Kişisinin Gündelik Eylemlerini Çalışmanın Stanislavski Sistemine Katkısı: Uta Hagen'ın Maksat Egzersizi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2019.

Bu tez, oyuncunun verili koşullar altında bir rol kişinin sıradan eylemlerini deneyimlemesinin, rol kişinin temsil edilen oyunda var olan eylemlerini oynamasına nasıl katkı sağladığını Uta Hagen'ın Maksat Egzersizleri'ni kullanarak incelemeyi amaçlamaktadır.

Uta Hagen, The Group Theatre kurucularından olan Harold Clurman aracılığıyla Stanislavski Sistemi ile tanışmış ve sonrasında Sistem ile ilişkili ancak bu sisteme bütünüyle bağlı olmayan kendi yöntemi Maksat Egzersizleri'ni oluşturmuştur. Hagen'ın tasarladığı bu egzersizler, bir oyuncunun karşılaşılabileceği farklı sorunlar üzerine çalışmayı amaçlayan on adet kademeli pratik egzersizi içermektedir. Uta Hagen'ın Maksat Egzersizleri'ni oluşturan kademeli egzersizlerden ilki olan Temel Maksat Egzersizi oyuncuya, hayatının iki ardışık dakikası boyunca basit bir istek doğrultusunda gerçekleştirdiği eylemlerini bileşenlerine ayırmayı ve sonrasında bu iki dakikalık yaşantıyı rol kişisi olarak yeniden yaratmayı çalıştırır. İki dakika içinde basit bir isteğe ulaşmak amacıyla gerçekleştirilen eylemler önce oyuncuya aittir. Kişi normal şartlar altında eylemlerini farkında olarak, onları bileşenlerine ayırarak gerçekleştirmez. Bunu yapan kişi oyuncudur. Bu nedenle egzersizin ilk aşaması oyuncu kişisi fenomenini oluşturur, oyuncuda eylem farkındalığı yaratır ve oyuncu organizması bir olay yeri haline döner. Egzersizin ikinci aşaması olan bu iki dakikalık yaşantının rol kişisi olarak tekrarlanması ise yaratılan bu farkındalığın role taşınmasını sağlamaktadır. Böylece oyuncu kişisi, rol kişisi adına onun basit bir istek doğrultusunda gerçekleştirdiği eylemleri aracılığı ile davranış biçimlerini deneyimler.

Tez çalışması sürecinde, Uta Hagen'ın Temel Maksat Egzersizi'nin Stanislavski'nin Sisteminde bahsettiği rol kişinin Verili Koşulları'nı ve bu koşullar altında rol kişinin çevresini ve olayları algılayış biçimini oyuncunun imgeleminde daha bütünlüklü ve canlı kılmaya nasıl bir katkı sağlayabileceği incelenmiştir. Çalışmada, daha canlı ve bütünlüklü bir karakter inşası sürecinde rol kişisine dair davranış biçimlerinin oyuncu tarafından

belirlenmesinin ve organik bir şekilde icra edilmesinin nasıl mümkün kılınacağını araştırılmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Oyunculuk, Uta Hagen, Maksat Egzersizleri, Stanislavski Sistemi, Verili Koşullar



## ABSTRACT

Hanağası Sezen, Güneş. The Contribution of Performing the Role Person's Everyday Actions to Stanislavski System:Uta Hagen's Object Exercise, Master Thesis, Istanbul, 2019.

This thesis aims to explore how Uta Hagen's Object Exercises contribute to the actor to act the character's actions represented in the text play by experiencing the actions leading to the achievement of a simple objective.

Uta Hagen has been introduced with the Stanislavski System through Harold Clurman, who was one of the founders of The Group Theater, and then created her own method, known as The Object Exercises. The Object Exercises are associated with the System but was not entirely connected to it. These exercises, designed by Hagen, consist of ten graded practical exercises, each aimed at studying the different challenges of an actor may encounter. The Basic Object Exercise, Uta Hagen's first exercise of the graded ten Object Exercises, is to divide the actor's actions which leads to achieve a simple task into the components for two consecutive minutes of her/his life, and then to recreate this two-minute experience as a character. The actions taken in two minutes to reach a simple task firstly belong to the actor. A person does not realize her/his actions by dividing into components in daily life. The person who does this is an actor. For this reason, the first stage of exercise creates the phenomenon of actor, creates awareness of action in the actor, and the organism of the actor becomes the place where the experience takes place. The second stage of the exercise, the recreating of this two-minute life time as a character, allows this awareness to be transferred to the role. Thus, the actor as the place where the experience takes place, experiences the character's behavior via her/his action on behalf of the role through his actions on a simple task.

In the process of the thesis, it was examined how Uta Hagen's The Basic Object Exercise contributes to the character's Given Circumstances mentioned in the Stanislavski System by means of making the actor's imagination more vivid and integrated with the character's perception under these circumstances. The study explores how it is possible for the actor to

identify the behavior of the character by the actor himself and act in an organic manner during constructing a more vivid and integrated character.

**Keywords:** Acting, Uta Hagen, The Object Exercises, Stanislavski System, Given Circumstances





## TEŞEKKÜR NOTU

Bu tez alıŐması s¼recinde bana her konuda destek olan, kafa karıŐıklıklarımı uzun sohbetleri ile gideren, mevcut kuramsal ve pratik bilgilerimi b¼y¼k ¼l¼de ona borçlu olduğum tez danıŐmanım Prof. Dr. etin Sarıkartal'a, Uta Hagen ve HB Studio'daki tecr¼belerini t¼m samimiyeti ile aktaran ve elindeki kaynakları çalıŐmama destek olmak için sunan Dilek Aba'ya, tezimle ilgili geliŐmeleri s¼rekli paylaŐtıĐım ve ihtiyacım olan her konuda yardımına koŐan sınıf arkadaşlarım Atilla Tolga G¼neŐ ve Ufuk avuŐ'a, vakitlerini ayırıp izleyici grubu içinde yer almayı kabul eden herkese ve bu s¼rete zaman zaman ihmal ettiğim ancak desteklerini her zaman hissettiğim aileme ve dostlarıma çok teŐekk¼r ederim.

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	v
ÖZGEÇMİŞ .....	1
TEŞEKKÜR NOTU .....	vii
1. GİRİŞ .....	1
2. UTA HAGEN'İN OYUNCULUK ÇALIŞMALARI .....	9
3. MAKSAT EGZERSİZLERİ .....	15
3.1 Temel Maksat Egzersizi .....	20
4. UYGULAMA .....	28
5. BULGULARIN İNCELENMESİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ .....	31
5.1 Oyuncu Prova Süreci .....	31
5.2 İzleyici Grubunun Anket İncelemesi .....	35
6. SONUÇ .....	38
KAYNAKLAR .....	46
EKLER .....	48
EK A: Oynanan Sahnelerin Metinleri .....	49
EK B: İzleyici Grubu'na Yöneltilen Anket Soruları .....	58
EK C: Video Kayıtları .....	66

# BÖLÜM 1

## GİRİŞ

Konstantin Sergeyeviç Stanislavski'yle başlayarak sahnede deneyime dayalı gerçek bir yaşam kesiti sunmayı amaçlayan gerçekçi tiyatro ilkesi doğrultusunda onun farklı dönem çalışmalarından esinlenerek birçok yenilikçi tiyatro insanı oyunculuk sanatını ilerletmek üzere çeşitli yöntemler geliştirmiş ve geliştirmektedir. Oyuncunun rol kişisi adına seyirci ile eş anlı deneyimlediği, her seferinde yeni olan ve tekrar edildikçe silikleşmeyen performansa erişmek amacıyla çeşitli egzersiz ve yöntemler üzerinde çalışılmaktadır. Bu tez çalışmasında oyuncunun role hazırlık süreci ele alınacaktır. Stanislavski'ye göre, verili koşullar altında temsil edilen metinde açıkça veya örtülü şekilde verilmiş sıralı eylemler gerçekleştirildiğinde karakter oyuncu bedeninde belirecektir. Bu yöntemden yola çıkarak karakterin daha bütünlüklü, yaşayan bir kişi haline gelmesini kolaylaştıracak, oyuncunun rol kişisine inanmasını ve ona dair davranışları keşfetmesini sağlayacak bir çalışma modeli incelenecektir. Bu çalışma modelinde role hazırlık süreci içinde, karaktere ait metinde temsil edilen kesintisiz eylem çizgisi dışında kalan gündelik eylemler çalışılacaktır. Böylelikle incelenen modelin mevcut Stanislavski Sistemi'ne bir katkı sağlayıp sağlamadığı, eğer bir katkısı varsa hangi yönlerden olduğu değerlendirilecektir.

Bir karakterin inandırıcılığını, seyircinin o rol kişisinin gerçek hayatta yaşayan bir insan olduğuna ikna olması üzerinden tanımlayabiliriz. Rol kişisinin yalnızca sahne üzerinde belirli maksatlarla var olan iki boyutlu bir karakter olmasından öteye geçebilmek için onu mümkün olan her açıdan kapsayacak şekilde yaklaşmak gerekir. Erving Goffman, *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (2018) kitabında kişinin bir başkası ile yüzyüze etkileşimi sırasında kendisini her seferinde nasıl yeniden kurguladığını ve yeniden sunduğunu benlik sunumu kavramı ile anlatmaktadır. Goffman'a göre birey bir başkası ile ilişki kurmaya geçtiği andan itibaren onun karşısında sahneye çıkar. Bu nedenle kitabında bireyden "oyuncu" veya "icracı", karşısındakinden ise "izleyici" olarak bahsetmektedir. Bu ilişki ile oluşan sosyal etkileşim yalnızca oyuncu ve izleyicisinin uzlaşısından ibaret kalmaz. Aile, eğitim, inanç vb. başka sosyal düzenleri de kapsar ve bu düzenleri temsil eder. Bir kişinin

icra ettiği meslek, s¼rekli maruz kaldığı mekân, koku, renk, kullandığı eşyaların nitelikleri, mimari, hava koşulları, sosyal ve politik çevre gibi unsurlar o kişinin davranış alışkanlıklarının yerleşmesinde etkili olur. Bir role hazırlanırken de karakterin geçmişini, etkilenebileceği çevresel fakt¼rleri, ahlaki ve kurumsal d¼zenleri saptamak onun davranış biçimlerini anlamakta ve metinde temsil edilen eylemlerini gerçekteleştirmede kolaylık sağlayacaktır. Goffman, bireyin sosyal etkileşimi esnasında davranışlarını nasıl inşa ettiğini analiz ederek bu s¼recin nasıl işlediğini y¼z/imağ çalışması kavramıyla ağıklamıştır. Y¼z, bireyin sunduğu benliğin imajını temsil etmektedir. Duygular ise devamında s¼z konusu y¼z¼ korumak ve s¼rd¼rmek için davranışlarımıza y¼n veririr. Goffman'ın bahsettiği duygular spesifik olarak; mahcubiyet, utanma, aşağılanma, ¼fke ve kederdir (Bayad, 2016: 84).

Antonio Damasio, *Spinoza'yı Ararken* (2018) adlı kitabında ¼fke ve keder duygularını birçok k¼lt¼r ve canlıda kolaylıkla tanımlanabilmeleri sebebiyle birincil duygular olarak tanımlar. Utanma, aşağılanma ve mahcubiyeti ise sosyal duygular olarak tanımlar. Birincil duygularda yer alan unsurlar, sosyal duygularda çeşitli kombinasyonlar şeklinde alt bileşen olarak yer alabilir. Burada ¼nemli olan Damasio'nun birincil duyguların ve sosyal duyguların en az bir kez deneyimlenme sonucu ortaya çıktığını ve bu "bir" deneyim olmadan "doğuştan" davranışın gerçekteleşmediğini s¼ylemesidir (Damasio 2018: 47-49). Goffman'ın yaklaşımına geri d¼nersek birey y¼z¼ korumak için kibarlık teorisi ile ağıklanan bir dizi rit¼ellere g¼re hareket eder. Oyuncunun "y¼z"¼ koruması için bir dizi rit¼elle hareket etmesi ¼nemlidir. Çalışmanın devamında bu konuya değinilmektedir. Çalışma, bir dizi kuraldan oluşan kibarlık teorisini ise kapsamına almamaktadır. Benliğin sunumu performatif bir şekilde d¼zenlenebilmektedir. Performansın esas amacı genellikle oyuncunun ¼zelliklerini değil, sahnelenen g¼revin ¼zelliklerini ifade etmektir. Bir oyunda da rol kişisinin tutumları, davranış biçimi o rol kişisi hakkında bir bilgi iletir ancak sahnenin asıl amacının rol kişisinin tutumlarını değil g¼revlerini ifade etmek olduğu unutulmamalıdır. Goffman'ın tanımı ile performans, kişinin ¼tekinin huzurunda bulunduğu s¼re boyunca gerçekteleştirdiği ve ¼tekinin ¼zerinde etkisi olan faaliyetlerdir. Bizler gerçekte hayatın akışı içerisinde bir şeyleri basitçe yapıyoruz ancak aynı şeylerin tiyatro sahnesi ¼zerinde icra edildiğinin ayrımını, temel kabule dayalı şekilde kabul etmemiz m¼mk¼n oluyor. Bu tez çalışmasının y¼r¼t¼c¼s¼ olarak juri sunumunu yaptığınızı varsayalım. Sunum esnasında siz ve j¼ri ¼yeleri bir şeyleri basitçe yapıyor olacaksınız ancak belirli bir andan itibaren siz sunum yapan bir

yüksek lisans öğrenci kişisi olarak eylemde bulunurken izleyicilerinizin de sizi dinleyen jüri üyeleri olarak eylemde bulunduğu bir safhaya geçebilirsiniz. Bu safhada eylemlerde bulunurken öğrenci ve jüri üyeleri olarak aynı zamanda birer performans icra ettiğiniz farkındalığını da hesaba katarsanız bu tez çalışmasının sunumunun artık bir performans olarak icra edilmesi mümkün hale gelir. Burada gerçekleşeni bir performansa dayandırmamıza neden olan aslında davranışa olan tutumumuzdur. Şu anki davranışlarınıza yönelik tutumunuzun farkında olarak hareket etmeye başladığınız anda, farkında olmadan temsil ettiğiniz sunum yapan öğrenciyi, Goffman'ın tabiriyle oyuncuyu, oynamaya başlarsınız. Bir yandan sunum gerçekleşirken bir yandan da bu sunumun işlevini, tanımlanmış ve kalıpları içine sokulmuş bir performans olarak mümkün olabildiğini, bunu icra ederek bu jüri sunumunu gerçekleştirebilmeniz mümkün kıldığı olanakları size açar. Burada sosyolojiye dramaturjik açıdan yaklaşan Goffman'ın da bahsettiği üzere bir dizi ritüeller ve oyunsu unsurlar devreye girer. Bu düşünce, hayatın akışının içinde olanın gerçek, performans esnasında olanın ise bir kandırmaca olduğuna dair oluşmuş bu steril ayırımın sınırlarını silikleştiren, hatta onları iç içe geçiren bir yaklaşımdır.

Oyuncu, rol kişisine ait davranış biçimlerini bulmaya çalışarak performansında kendini özgürleştirebilmenin yolunu arar. Böylelikle oyuncu, oyuncu kişisi ve rol kişisi kipleri arasındaki organik bağları belirlemeye ve bu bağlar arası geçişte bütünlüğü sağlamaya çalışır.

Oyuncu zihninde karakterin biyografisini başından sonuna tamamlamalıdır. Çünkü karakterin nasıl büyüdüğünü, davranışlarını nelerin etkilediğini ve geleceğe dair beklentilerinin neler olduğunu bilmek karakterin mevcut yaşamına daha çok gerçeklik katacaktır ve oyuncuya bir perspektif ve rolün içinde hareket etme hissiyatı sağlayacaktır. Oyuncu bütün bu oyunda bulunmayan olayları ve hareketleri tamamlamazsa resmettiği hayat da eksik kalacaktır. (Moore, 2016: 58)

Bir rol kişisine ait davranış biçimlerini yalnızca zihinsel süreç ile tayin etmek oyuncunun o rol kişisine katacağı biricikliği sınırlandırabilir. Aksi halde söz gelimi Hamlet'i en iyi oynayacak olan onun üzerine en detaylı ve kapsamlı düşünülmüş olan oyuncu olacak, böylelikle olabilecek en iyi ve en doğru performans bulunmuş olacağı için Hamlet'i sonrasında başka bir oyuncunun oynamasına gerek veya ihtiyaç

duyulmayacaktı. Ayrıca karakteri inşa ederken bu çalışmanın yalnızca zihinde, düşünsel süreçlerle gerçekleştirilmesi oyuncunun istemsizce karaktere ait önyargılar oluşturması tehlikesini taşımaktadır. Oyuncu için sakıncalı olan bir başka konu ise farkında olmadan genel bir figürün taklidini oynama klişesine düşmek olacaktır. Stanislavki, “genel olan, sanatın düşmanıdır” der (Moore 2016: 53). Hagen yaygın bir hata olarak, oynanmak istenen karakter önyargılar sebebiyle klişe veya basmakalıp bir hal alıncaya kadar oyuncunun davranışlarını karakterize ettiğini söylemiştir (Hagen 1973: 24). Bir oyuncu önceden belirlenmiş bir toplumsal role soyunduğunda, genellikle onun için belli bir vitrinin zaten yerleşik olduğunu görür. Oyuncunun kişisel vitrininin kullanılma sebebi kendini görünmek istediği gibi sunmasına olanak sağlamasından çok görünüşünün ve tutumunun daha geniş ölçekli bir sahnede işe yarayabilmesidir. Bakımlı ve doğru aksana sahip şehirli kadınların oluşturdukları vitrin kendileri için olduğu kadar resepsiyonist olarak çalıştıkları kurum adına da oluşturulmuştur (Goffman 2018: 82). Oyuncunun bir role soyunmasının amacı ister esas olarak belli bir görevi yerine getirmek, ister ona karşılık gelen vitrini devam ettirmek olsun, neticede her ikisini de yapması gerektiğini görecektir. Üstlendiği görev toplum içinde yerleşik olmayan bir görevse veya kişi görevin algılanış şeklini değiştirmeye kalkarsa büyük ihtimalle halihazırda içlerinden birini seçmesi gereken genel kabul görmüş vitrinler bulunduğunu görecektir (Goffman 2018: 38). Burada mevcut kabul görmüş vitrinler aracılığı ile rol kişinin davranışlarına olan tutumunun izleyicide gerçek hayattan emsal teşkil etmesi ile oyuncunun bir klişeyi oynaması birbirine karıştırılmamalıdır. Oyuncunun bir karakteri klişeye düşmeden oynamasının önemi kendi içinde bir paradoks içermektedir. Klişeye düşüldüğü anda rol kişisi hayattan bir emsal ile örtüşmemeye başlayacaktır. Oynama esnasında, bir rol kişisine ait eylemleri icra ederken onun tutumlarındaki farklara ilişkin ne kadar keşifte bulunulabilirse, izleyenler kendilerinin farklılıklarına ilişkin şeyler de farkedebilme imkânı bulur. Klişeye düşüldüğünde ise bir emsalden ziyade alışlagelen izleğin teyit edilmesi kadar bir açılım sağlanabilmektedir. Rol kişinin davranışları kabul görmüş bir emsal ile örtüşmeli ancak genelin temsilinden de uzak olmalıdır. Genel olan, özgün bir emsal ile örtüşemez.

İnsan her an dönüşen, değişen bir bedene sahiptir. Her an mevcudiyetimiz yeniden var olur. Öyle ise rol kişisi de çevresel, duygusal ve duysal maruziyetler sonucu her an değişip, dönüşmektedir. Bu dönüşüm organik bir yapının içinde serbest olmaya ihtiyaç duyar. Oyuncunun görevi organizmasını rol kişisinin kullanımına açmaktır<sup>1</sup>. Oyuncu, karakterin kullanımına açılmış bir organizma olarak benliğinin sınırları içinde yaşamadığı türden davranışlar deneyimler ve kendini bir olay yeri olarak hisseder, oynadıkça olup bitenler kendisini şaşırtır.<sup>2</sup> Oyuncu, rol kişisine dair düşünsel bir inceleme süreci sonucunda “Ben de aslında böyleyim” veya “Ben asla böyle davranmazdım” gibi bazı yargılara varabilir. Bu yargılar oyuncunun rol kişisinin davranış biçimine dair farklı olasılıklarını keşfetmesine giden yolu kapatabilir. Hayatın içindeki anlarda rol kişisine ne olduğunu keşfetmek o an karakterin kullanımına sunulmuş organizmada gerçekleşen deneyime dayalı bir çalışmadır. Bu deneyim sonucu karaktere ait davranışsal bir bilgi organizmaya işlenecektir. Oyuncu, Stanislavski’nin dediği gibi bilinçdışını bilinçli yollarla arar. Oyuncu karakter inşası sürecinde deneyimini düşünce ile tamamlamayabilir. Bu, performansın deneyime dayalı, her defasında biricik ve ilk defa olması için önemli bir yaklaşım olacaktır.

Çetin Sarıkartal, “Varsayılan Kullanıcıyı Kenara Bırakmak: Neoliberalizm, Sinirbilim ve Oyuncu Eğitimi” isimli yazısında Goffman’ın oyuncu/ıcracı olarak bahsettiği kendini oynayan kimliğe “varsayılan kullanıcı” adını vermektedir. Bu kavramın tez çalışması kapsamında yer almasının sebebi Sarıkartal’ın bu kimliği açıklarken organizmanın canlı kendilik hissini yerine kendini kullanma hissini geçirdiği düşüncesidir. Organizmayı yeni kullanıcı kiplere açık ancak asal kendilik hissini organizmaya ait olduğu bir canlı varlık olarak ele alır.

Oyuncunun bir organizma olarak var olduğunu, asal kendilik hissini bu organizmaya ait olduğunu, beninin asal organizma üzerine kurulan ayrıcalıklı ve varsayılan bir kullanıcı olduğunu, ancak bu organizmanın oyun halindeyken başka kullanıcılar tarafından da kullanılabileceğini ve o kullanıcıların açacağı kimi dosyaların, gösterecekleri kimi karakter

---

<sup>1</sup> Çetin Sarıkartal’ın Kadir Has Üniversitesi İleri Oyunculuk I FD507 dersi notlarından.

<sup>2</sup> Çetin Sarıkartal “Varsayılan Kullanıcıyı Kenara Bırakmak: Neoliberalizm, Sinirbilim ve Oyuncu Eğitimi” (Yayınlanmamış makale)

özelliklerinin varsayılan kullanıcınıninkilerden farklı olabileceğini hayal edip kabul etmesi gerekir.<sup>3</sup>

Sarıkartal, 25 Nisan 2018 tarihli FD 502 Performans Araştırmaları dersinde bu süreci anlatırken metafor olarak bilgisayar işletim sistemini kullanmıştır. Organizmayı Windows işletim sistemi olarak düşünelim. Kendi içinde kapalı bir sistem olmakla birlikte yeni kullanıcıların potansiyeline açıktır. İşletim sisteminin potansiyelinin kullanılması için bir yönetici kullanıcı hesabının açık olması gerekir. Bu yönetici hesabı varsayılan kullanıcıdır. Ancak bu işletim sisteminde yeni kullanıcılar hesap açabilirler. Bu yeni hesaplara giriş yapılabilmesi için varsayılan kullanıcı hesabından çıkılması gerekir. Ancak varsayılan kullanıcı bilgileri yeni hesaba giriş yapıldığında da hala işletim sistemi üzerinde kayıtlı kalmaya devam eder. Arka planda durur ancak işletim sisteminin imkanlarının kullanımı yeni açılan kullanıcı hesabındadır.

Oyuncunun oyun eylemi sırasında, kendi kişisel dağarcığının verilerinden de yararlanmakla birlikte, kendi beninin dışındaymış, onu bir kenara bırakmış gibi hayal etmesi, sanki onu baypas ederek kendini başka bir benin, yani karakterin kullanımına açmasıdır. Sanki insan dışı açılır, tetikte bir hazır olma halinde başına gelecekleri bekler. Ben bunu oyuncu haline geçiş olarak tanımlıyorum; tıpkı ritüellerdeki eşik evresi gibi. Normal bir insandan farklı olarak oyuncunun bedensel duyarlılığı ve de eylem halindeki bedenine ilişkin farkındalığı had safhada olduğundan oyuncu bedeninden izleyici bedenine yüksek bir enerji transferi olur.<sup>4</sup>

Tüm bu düşüncelerin ışığında bu tez çalışması, bir rol kişinin günlük yaşamında maruz kalacağı, onu çevreleyen çevresel faktörlere maruz kalarak yapılacak bir egzersizin oyuncuyu o rol kişisi yapmakta nasıl işe yarayacağını betimlemeyi amaçlamaktadır. Bu tez çalışmasında araştırma yöntemi olarak Uta Hagen'in geliştirdiği Maksat Egzersizleri ele alınmıştır. Bir karakteri bütünlüklü olarak şekillendirme sürecine yardımcı olması amacıyla geliştirilmiş bu kademeli egzersizler aynı zamanda bir oyuncunun prova döneminde günlük çalışma rutinini oluşturabilmesi amacıyla da tasarlanmıştır. Karakterin bütünlüklü olarak

---

<sup>3</sup> Çetin Sarıkartal “Varsayılan Kullanıcıyı Kenara Bırakmak: Neoliberalizm, Sinirbilim ve Oyuncu Eğitimi”

<sup>4</sup> Çetin Sarıkartal “Varsayılan Kullanıcıyı Kenara Bırakmak: Neoliberalizm, Sinirbilim ve Oyuncu Eğitimi”



şekillendirilmesinden kastetmek istediğim, gerçek hayat içinde yaşayan, başka insanlarla kıyaslandığında tüm farklılıklarına rağmen yine de emsal teşkil edebilen bir rol kişinin inşasıdır. Maksat Egzersizleri'nde oyuncu, sahnenin gerekleri olmayan ancak karaktere dair olan farklı noktaları çalışabilme fırsatı bulur. Çalışma boyunca bu egzersizin bir karakterin davranışlarını inşa etmeye nasıl hizmet ettiği incelenmektedir. Bu kapsamda çalışmanın ikinci bölümü Uta Hagen'ın oyunculuk çalışmalarını, üçüncü bölüm ise Maksat Egzersizleri'ni incelemektedir.

Uta Hagen, geliştirmiş olduğu Maksat Egzersizleri yöntemini Haskel Frankel ile yazdığı *Respect for Acting* (1973) kitabında “The Object Exercises” adı ile detaylıca anlatmaktadır. *Respect for Acting* (1973) kitabının henüz Türkçe'ye çevirisi yapılmamıştır. Bu tez çalışmasının hazırlık ve yayım sürecinde Uta Hagen'ın egzersizlerine ait genel kabul görmüş bir Türkçe çeviri bulunmamaktadır. Bu nedenle bazı terimlerin bu tez çalışması kapsamında çevirisi yapılmış ve gerekli görüldüğü yerlerde çeviride tercih edilen Türkçe kelimelerin seçim gerekçeleri açıklanmıştır.

Bu tez çalışmasında, Uta Hagen'ın orijinal dilinde “The Object Exercises” olarak tanımlanmış yöntemi “Maksat Egzersizleri” olarak adlandırılmıştır. Cambridge academic content dictionary online (2019) sözlüğünde “object” sözcüğünün birinci tanımı; genellikle canlı bir şey olarak görülmeyen, tutulan veya dokunulabilen bir şey olarak verilmiştir. Türkçe'de bu anlam cisim, nesne, obje sözcüklerine karşılık gelmektedir. “Object” kelimesinin aynı sözlükteki ikinci tanımı ise; bir çaba veya faaliyetin gayesi veya amacı olarak verilmektedir. Uta Hagen'ın egzersizleri incelendiğinde, “object” kelimesinin sözlükteki ikinci anlamını kullanmanın yöntemi tanımlamak için daha doğru bir seçim olduğu görülmüştür. Egzersizler nesnelere ve onların kullanımı üzerine kurulmuş değildir. Oyuncunun egzersizleri uygulayarak her bir egzersize karşılık gelen ereğine varmasını kurgular. Bu nedenle sözlüğün “object” kelimesi için sunduğu ikinci anlamdan yola çıkarak Türkçe'de karşılık gelecek bir sözcük aranmıştır. Bu kapsama amaç, hedef, maksat, kasıt, gaye sözcükleri alınmıştır. Maksat, hedef, gaye, kasıt ve amaç sözcükleri Osmanlı Türkçesinden dilimize geçmiştir (Şevik & Tosun 2015: 248). Kapsama alınan sözcüklerden amaç ve gaye sözcüklerinin hedef, kasıt ve maksat sözcüklerine göre daha dolaylı ve geniş anlamı vardır. Stanislavski'nin “zadaça” olarak tanımladığı İngilizce kaynaklarda

önce “super-objective”, daha sonra “super-task” olarak karşılık bulmuş bu terim, yerleşik çevirilerde üstün amaç olarak çevrilmiştir. Kerem Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks* (2018) adlı kitabında amaç sözcüğü yerine yönelimi kullanmış ve terimi üstün yönelim olarak çevirmiştir. Rusça’da “zadaça” sözcüğünün iki anlamı var; biri ivedilikle yerine getirilmesi gereken bir görev, diğeri çözülmesi gereken bir problem (Benedetti 2012: 5). Bu sözcükte hem zamansal belirliliği olan bir eylem, hem de bir edimin varmak istediği son aşama veya ulaşmayı amaçladığı sonuç söz konusudur. Bu nedenlerle “object” sözcüğünün Türkçe karşılığı olarak öncelikle maksat, kasıt ve hedef sözcükleri üzerinde durulmuştur. Maksat sözcüğü Kamus-i Türki’de kast olunan şey, meram, niyet anlamlarıyla karşılanmaktadır (Şevik & Tosun 2015: 251). Kelimenin kökeni olan Arapça’da “kasd” anlamına gelen niyet etmek, yönelmek sözcüğünden ortaya çıkmıştır. Hedef sözcüğü Kamus-i Türki’de meram olunan nokta; hedef-i maksudi şeklinde açıklanmıştır (Şevik & Tosun 2015: 250). Maksat ve hedef sözcükleri karşılaştırıldığında hedef sözcüğünün bir nokta işaret ettiği, maksat sözcüğünün ise yoğunluklu olarak bir süreci işaret ettiği görülmektedir. Uta Hagen’in üzerinde çalışmış olduğu egzersiz, oyuncunun süreci izlemesini sağlayan ve temsil kaygısı olmaksızın gündelik hareketler içerisinde ama verili koşullar altında tek tek eylemlerini çalışabilmesine dayanmaktadır.

Bir egzersizin nasıl işe yaradığı, oyuncunun prova döneminde deneyimledikleri ve o çalışma sonucunda ortaya çıkan performansla ölçülebilir. Bu çalışmada oyuncunun verili koşullar altında rol kişinin sıradan eylemlerini çalışmasının, rol kişinin temsil edilen oyunda var olan eylemlerini oynamasına nasıl katkı sağladığı, yöntem olarak seçilen egzersizin uygulanmasına dayanan prova çıktıları ile performansın sahnelenmesi sonrasında seyirci mülakatlarına dayanarak değerlendirilecektir.

## BÖLÜM 2

### UTA HAGEN'IN OYUNCULUK ÇALIŞMALARI

1919-2004 yılları arasında yaşamış olan Uta Hagen Almanya'da doğmuştur. 1924 yılında ailesi ile birlikte Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiştir. Hagen, The Group Theatre'dan olan aynı zamanda Richards Boleslavski ve Maria Ouspenskaya'nın öğrencisi Harold Clurman aracılığıyla Stanislavski Sistemi ile tanışmıştır. Ardından 1947 yılında Herbert Berghof (HB) Studio'da oyunculuk dersleri vermeye başlamıştır (Bial 2015). Bu yıl aynı zamanda Group Theatre'dan ayrılan üyelerin Actors Studio'yu kurduğu yıldır.

Uta Hagen'ın henüz Türkçe'ye çevrilmemiş Haskel Frankel ile yazdığı *Respect for Acting* (1973) ve *A Challenge for the Actor* (1991) adında oyuncular için yazmış olduğu iki kitabı bulunmaktadır. *Respect for Acting* (1973) kitabı Amerika Birleşik Devletleri'nde kolej ve üniversite oyunculuk programlarında ders kitabı olarak yaygın bir şekilde kabul görmüştür (Bial 2015). Hagen, *Respect for Acting* (1973) kitabının giriş bölümünde Stanislavski Sistemi ile kendisini tanıştıran Harold Clurman için "Profesyonel tiyatrodaki benim için yeni bir dünya açtı" HB Studio için ise "Harold ile başladığım şeyi daha derinlemesine keşfetmeme" yardımcı oldu diye bahsetmektedir.

Uta Hagen yalnızca bir tiyatro kuramcısı değil aynı zamanda yöntemlerini pratikte uygulayan bir oyuncu olarak bilinmektedir. Hagen, oyuncular için geliştirdiği çalışma yöntemlerini kendi oyunculuk serüveninde karşılaştığı spesifik sorunlara çözüm olacak şekilde tasarlamıştır. Kitaplarında da anlattığı egzersizlerde kendi deneyimlerinden örnekler sunmaktadır. Oynamış olduğu ve kariyerinde büyük önemi olan *Kim Korkar Hain Kurttan* oyunundaki Martha, *The Country Girl* oyunundaki Georgie, *Arzu Tramvayı* oyunundaki Blanche rollerinden örnekler vermektedir.

Tez çalışma sürecinde araştırma yöntemi olarak seçilmiş olan Uta Hagen'ın Maksat Egzersizlerini incelemeye geçmeden önce yönteminin daha iyi anlaşılabilmesi için Hagen'ın oyunculuk yaklaşımına da değinmekte fayda olacaktır. Uta Hagen da

Stanislavski gibi temsili ve deneyime dayalı iki çeşit oyunculuk sanatı olduğunu söylemektedir. Stanislavski iki tür sanatı kabul ettiğini yazmıştır. Bunlar; temsil sanatı ve deneyim sanatı. Stanislavski temsil sanatını da özgün bir sanat olarak gördüğünü ancak deneyim sanatını tercih ettiğini söyler. Temsil sanatı ilk ortaya çıkan göstergelerin yinelenmesine dayanır. Temsili oyunculukta göstergeler hatırlanır ve her performansta bu göstergeler tekrar edilir. Temsile dayalı oyuncu, karakter davranışını taklit etmeyi veya göstermeyi kasıtlı olarak seçer. Oyuncu, oyunun tekrarını sağlamak için prova sürecinde belirmiş, o anda olanın biçimini tutar ve onu tekrar eder. Başka bir deyişle ilk yapılanın kopyasını yapmak gibidir ve sonuç olarak performans tekrarlandıkça bu kopyanın canlılığını yitirmesi tehlikesini taşır. Stanislavski her oyunda deneyimin yeniden çıkarılmasını ister. Bunun için oyuncuya göstergelerin tekrarları yerine duyu belleğini kullanmasını önerir. Duyu belleği, oyuncunun deneyimlediği an hissettiklerini tekrar etmeye çalışmasına değil o esnada bilinç altında olanı akıl yolu ile bulmasına dayanır. Deneyime dayalı oyunculukta imgelemin etkisiyle oynama gayreti içinde olmadan gerçek anlar itkisel olarak oluşur. Göstergelerin tekrarı yerine imgelem ile çalışılmış bir performans tekrarlandığında, aynı imgelerin oyuncuyu her tekrarda yeniden etkileyebilmesi için oyuncuda duyu açıklığı gereklidir. Stanislavski sistemi içerisinde oyuncu, bu duyarlı hal içinde oynarken davranışları da sosyal hayatın içindeki insanların davranışları ile gösterge olarak benzeşmelidir. Hayatın içinden bir emsali bulunabilir olmalıdır. Oyunculuk sanatının iki farklı yorumu olarak temsil ve deneyimi özetleyecek olursak ilkinde göstergeler izleyici için anlamlı ve inandırıcı olabilir ancak o sırada oyuncu ona olanı değil bunun yerine ona bir şey olsaydı ne olurduyu gösterir. Deneyime dayalı oyuncu ise insan davranışını, kendisini kullanarak, kendini anlama ve dolayısıyla canlandırdığı karakteri anlama yoluyla ortaya çıkarmaya çalışır (Hagen 1973: 12).

Stanislavski bir duyguyu sabitlemenin ve daha sonra onu irade yoluyla geri çağırmanın oyuncuda yarattığı zorluğu görmüş ve eylemlere yönelmiştir. Stanislavski sisteminde oyuncu, eşlikçi oyuncular ile birlikte sahnedeki görevlerini yerine getirmelidir. Burada görev olarak bahsedilen rol kişinin o sırada diğer kişilere yönelik tepkileri ve tetikleyici eylemleridir. Stanislavski sisteminde kesintisiz eylem çizgisi metinde şifrelenmiş olarak vardır. Stanislavski, oyuncunun bu

kesintisiz eylem çizgisine, karakterin verili koşulları altında Sihirli Eğer kavramını kullanarak ulaşacağını söylemektedir. Oyuncu rol kişinin metinde yer alan verili koşulları altında ben olsaydım ne yapardım diye sorarak mantıklı bir kesintisiz eylem çizgisi çıkarır. Kesintisiz eylem çizgisi belirlendikten sonra karakter inşası üzerine çalışma evresine geçilebilir. Oyuncu performansın mantıklı bir düzene sahip olması için bu eylem çizgisini zihinsel olarak takip etmekle sorumludur. Karakterin kesintisiz eylem çizgisi oyuncuyu rol kişisi adına yaptıklarının temel amacına, üstün görevine götürmelidir. Oyunun içerisinde eylemler belirlenirken kesintisiz eylem çizgisi oyuncuya yol gösterir. Her eylem bir önceki eylemden ötürü olup bir sonraki eylemi doğurmalıdır ve bu eylemlerin her biri karakterin üstün görevi ile bağlantılı olarak kaçınılmazdır. Stanislavski öncelikle karakterin isteğini ve görevini buldurur. Rol kişinin metindeki o replikle ne yapmak istediği belirlenmelidir. Bu fiil metinde açıkça verilemeyebilir, oyuncunun görevi verili sözlerin altındaki fiilleri bulmaktır. Oyuncunun bu fiilleri bulabilmesi için ona rol kişinin bulunduğu verili koşullar altında karşısındaki kişiye ne yaptığını “eğer ben olsaydım ne yapardım?” sorusunu sordurur. Sihirli eğer ile verili koşullar birlikte çalışırlar. “Eğer ben Lady Macbeth’in yerinde olsaydım ne yapardım?” sorusu oyuncunun kendi yaşantısına dair koşullar dahilinde değerlendirilemez. Ancak rol kişisine ait verili koşullar altında sihirli eğer sorusu yanıtlanabilir. Oyuncu, sihirli eğer ve verili koşullar altında organizmasını rol kişinin kullanımına açar. Verili koşullar oyuncunun işini kolaylaştırmak için değil aksine bu eylemleri kaçınılmaz bir şekilde neye rağmen yaptığını bulmak için kullanılır. Bunun için oyuncu kendisini zora sokacak koşulları hayal etmelidir. Verili koşullar bulunan tüm bu zorluklara rağmen eylemlerin kaçınılmaz bir şekilde yapılmasını sağlayan koşullar olmalıdır. Eylemler böylelikle verili koşullar altında meydana gelen kaçınılmaz tepkiler olur ve oyuncuda itki mekanizması daha fazla çalışır. Stanislavski sisteminde eylemlerin kökü itkiler, itkiyi yaratan ise imgedir. Oyuncu söylediği söz ile gerçekleştirdiği fiilin, “tehdit etme” diyelim, imgesini bularak oynar. Bu yolla replik yalnızca söz olmaktan çıkar ve eylemleşmiş olur. Stanislavski’ye göre böyle çalışılmış bir performansta oyuncu, karakter adına her seferinde seyirci ile birlikte eşanlı olarak deneyimleyeceğinden ne kadar tekrar edilirse edilsin eylemler canlı kalacaktır. İtkilere dayalı bu oyunculukta seyirci ve oyuncu eşanlı deneyimler. Seyirci, rol kişisi ile duygudaşlık kurar ve böylece birlikte bir anlam üretilmiş olur. Stanislavski’nin sistemi bu açılardan organik oyunculuk olarak adlandırılmıştır. Hagen da Stanislavski’nin organik

oyunculuk olarak tanımladığı sistemi gibi, oyuncunun her seferinde sinirsel, fiziksel, kimyasal olarak aynı deneyimi yaşamasının ve gerçekten hissettiği itkileri fiziksel olarak ifade ederek oynamasının altını çizmiştir. Hedeflenen yalnızca seyircinin inanmasını sağlamak değil, seyircinin de oyuncu ile aynı deneyimi eşanlı yaşamasını sağlamaktır.

Uta Hagen'ın *Respect for Acting* (1973) kitabı üç ana bölümden oluşmaktadır. Bunlardan ilki "Aktör", ikincisi "Maksat Egzersizleri" ve sonuncusu "Oyun ve Karakter"dir. İlk bölüm olan "Aktör"de organik oyunculuk kavramından, duygusal hafıza, duyu belleği, beş duyu çalışmaları, doğaçlamalar ve yerine koyma gibi Stanislavski'nin özellikle erken dönem çalışmalarından esinlendiği görüşlerini aktarmaktadır. Karakterin metinde verilmemiş olan geçmişini bulmanın, verili materyal oyuncuda yeteri kadar itki yaratmıyorsa etkileyecek başka materyaller yaratmanın oyuncunun kendini role inandırması üzerinde etkisini tartışmaktadır. Bu bölümde oyuncunun kendisine aşırı odaklanması, performansta kendisi kaybetmesi gibi olgulara karşı çıktığını Stanislavski'den alıntılıdığı "sanatı kendinde sev, kendini sanatta değil" sözleriyle ifade etmektedir. İkinci bölüm olan "Maksat Egzersizleri" tez çalışmasında araştırmanın hem konusu hem de yöntemi olarak seçilmiş olup üçüncü bölümde detaylıca bahsedilmektedir. Temel olarak Uta Hagen'ın kendi oyunculuk serüveninde karşılaştığı oyunculuk sorunlarından yola çıkarak hazırlanmış, oyuncular için pratik çalışmalar dizisini anlatmaktadır. Son bölüm olan "Oyun ve Karakter" kısmında ise özellikle Stanislavski'nin istek ve engel kavramlarını vurgulamıştır. Uta Hagen bir rol kişinin isteğini üç kategoriye ayırmaktadır. Bunlardan birincisi rol kişinin bütünlüklü, genel isteği. İkincisi rol kişinin her bir sahneye özgü isteği. Sonuncusu ise rol kişinin bir sahne içerisinde anbean oluşan istekleri. Bir rol kişinin bütünlüklü isteğini bulmak için oyuncu "Ben Kimim?" sorusunu karakter adına kendine sormalıdır. "Ne istiyorum, kasıtlı olarak istediklerim neler, bilinçaltımda istediklerim neler?" gibi soruların kapsamlı yanıtlarından oluşan bir çalışmanın sonucunda bütünlüklü istek bulunuyor. Hagen, oyuncunun bir karakteri oynayabilmesi için karakteri onun kendini tanıdığından daha iyi tanıyor olmasının gerektiğinden bahsetmektedir. Sorulara verilen yanıtlar sonucunda ortaya çıkan büyük istekler rol kişinin oyunun dünyası içindeki görevine dolayısıyla oyunun isteğine uyumlu olmalı, onunla çelişmemelidir. Hagen, kısa yolu seçip öncelikle büyük isteklerin peşinden koşmanın oyuncunun rol kişisinden

uzaklaşması ve yabancılaşması gibi tehlikeleri barındırdığını söylemektedir. Rol kişinin bütünlüklü isteği, oyunun her bir sahnesindeki isteği, sahnelerin her bir anındaki isteği ve karakterin ihtiyacı arasında organik bir bağ bulunmaktadır. Her bir küçük birim birleşerek daha büyük birimleri kendiliğinden oluşturur. İsteklerin doğru tespit edilip edilmediğinin sağlaması bu şekilde yapılabilir. Stanislavski'nin bahsettiği oyundaki her bir an (beat) birleştiğinde rol kişisini üstün isteğine doğru yönelmelidir. Hagen, bu aşamada rol kişinin isteği ile yapmak zorunda olduğu şeyin birbiri ile karıştırılmaması gerektiğinin önemi vurgular. Bazen yapmak zorunda olunan şeyler, yapılmak istenenlerin engeli olabilir (Hagen 1973: 174-9). Bir karakter isteğini hiçbir engel veya başkasının karşıt isteği olmadan gerçekleştirebilseydi ortada drama olmazdı. Hagen, bir oyun için istek ve engellerin zorunluluğundan bahseder ve zaman, mekân, kimlik, ilişki, durum, geçmiş, çevre koşulları gibi rol kişinin davranış biçimleri üzerinde etkili tüm faktörler yaratılırken içindeki çatışmanın da düşünülmesi gerektiğini vurgular. Engellerin bulunması için oyuncu karakter adına "İstediyimi elde etmek yolunda önümde ne engeller var?" sorusunu kendisine sormalıdır. Karakterin isteğine kimin veya neyin karşı olabileceğinin bulunması gerekir. Her bir isteğin karşıt isteği de bulunmalıdır ki metinde sözlerin altında yatan eylemler keşfedilebilsin. Bu sebeple, oyuncu rol kişisi adına genel isteğine, sahne isteğine ve anlık isteklerine karşı engelin ne olduğu sorusunu doğrultmalıdır. Bu sorular doğrultusunda tespit edilen engeller rol kişinin isteğine ulaşması doğrultusunda icra edeceği eylemleri üzerinde önemli etkiye sahip olmalıdır. Engeller rol kişinin metinde temsil edilen eylemlerini güçlendirir (Hagen 1973: 180-3).

Oyunculuk eğitiminde Amerikan ekolleri incelendiğinde, eğitimcilerin Stanislavski Sistemi ile ilişkili ancak bu sisteme bütünüyle bağlı olmayan kendi yöntemlerini geliştirmelerinin genel bir Amerikan pratiği haline geldiği görülmektedir. Bu durum Uta Hagen için de geçerlidir (Garfield 1974: 133). Uta Hagen çalışmalarını Stanislavski'den yola çıkarak gerçekçi tiyatro ilkesine dayalı geliştirmiştir. Hagen'in görüşüne göre, gerçekçilik, oyun yazarının belirlediği şartlar dahilinde, karakterin ihtiyaçlarına uygun seçilmiş davranışların arayışına girer (Hagen 1991: 50). Hagen, yerine koyma, duygusal hafıza ve duyu belleği gibi Stanislavski'nin ilk dönem çalışmalarına dayanarak oluşturduğu yöntemlerini de anlattığı kitabında Stanislavski

ve Vakhtangov'un çalışmalarına dayanan kendi sistemi olan Maksat Egzersizlerini oluşturmuştur.

Bu tez kapsamında karakter inşası sürecinde rol kişisine dair davranış biçimlerinin belirlenmesi, Uta Hagen'ın *Respect for Acting* (1973) kitabının ikinci bölümü olan Maksat Egzersizleri incelenerek ele alınacaktır. Bir kişiyi eyleme zorlayan Şey belirli ihtiyaçlardır. Egzersiz ile basit bir olayda rol kişisine ait belirli bir ihtiyaç doğrultusundaki davranış biçimlerinin oyuncu tarafından keşfedilmesi amaçlanmaktadır.



## BÖLÜM 3

### MAKSAT EGZERSİZLERİ

Maksat Egzersizleri, Uta Hagen tarafından tasarlanmış, her biri bir oyuncunun karşılaşabileceği farklı sorunlar üzerine çalışmayı amaçlayan on adet kademeli pratik egzersiz içermektedir. Bu egzersizler oyuncunun verili koşulları canlı tutabilmesi, bir davranışın seyirci tarafından önceden sezilmesi sorunu, seyircinin sahne üzerinde bir rol kişisi yerine aktör görmesi sorunu, dördüncü duvarı kullanma, monolog sorunları gibi konuları ele alan çalışmalardır. Hagen'a göre nasıl ki büyük bir dansçı, bilhassa gösterisinin son günlerine yaklaştığında belirli günlük çalışma saatleri olmadan yapamaz, piyanist Artur Rubinstein ve kemancı Isaac Stern, günlük pratik yapmadan konser veremezler ise bir oyuncu da günlük pratiğini yapmalıdır (Hagen 1973: 18). Uta Hagen bu egzersizleri bir oyuncunun tıpkı bir şarkıcı, dansçı, müzisyen gibi tek başına günlük pratiğini yapabilmesi amacıyla da tasarlamıştır. Oyuncuların günlük rutinlerinde bu alıştırmaları uygulaması, çalışmadıkları dönemde de onlara pratiklerini devam ettirmeleri olanaklarını sağlayacaktır. Bu egzersizler kademeli olarak tasarlanmıştır. Hagen egzersizlerin sırası ile yapılmasının önemini özellikle vurgulamıştır. Bu kademeli on egzersiz sırası ile aşağıda verilmektedir.

Kademeli on maksat egzersizinden birincisi “Temel Maksat” egzersizidir. Oyuncu kişinin iki ardışık dakika içinde basit bir istek doğrultusunda gerçekleştirdiği eylemlerini farkında olarak birimlerine ayırmasına ve sonrasında yine iki ardışık dakika içinde bu eylemleri aynı istek doğrultusunda rol kişisi olarak yeniden yaratmasına dayanır. Bu egzersiz kendi içinde iki aşamadan oluşur. İlk aşamasında oyuncu belirli bir istek doğrultusunda eylemlerini gerçekleştirir. Bu aşama oyuncunun artık eylemlerinin farkında olan bir oyuncu kişisi kipine geçişidir. Oyuncu kişisini oyuncu ile rol kişisi arasındaki eşik olarak tanımlayabiliriz. Bu eşik oyuncuya beden ve eylem farkındalığı verir; böylelikle davranışlarına olan tutumlarını analiz edebilir. Egzersizin ikinci aşamasında ise aynı süre içinde aynı istek doğrultusunda aynı eylemler rol kişisi olarak gerçekleştirilir. Bir eylemi rol kişisi olarak gerçekleştirmek demek onun verili koşulları altında olduğunuz kabulünü ve eylemleri onun adına gerçekleştirdiğinizin kabulünü gerektirir. Tez çalışması

kapsamında uygulama olarak seçilen bu egzersize dair detaylı inceleme, 3.1 Temel Maksat Egzersizi bölümünde yer almaktadır.

Maksat egzersizlerinden ikincisi “Üç Giriş” egzersizidir. Çalışmanın amacı oyuncunun sahneye giriş öncesindeki hazırlığını ve bu hazırlığın sahneye giriş üzerindeki etkisi incelemektir. Oyuncu sahneye nereden geldiğini, ne amaçla geldiğini, ne elde etmek istediğini ve buradan sonra ne yapmayı planladığını bilerek girmelidir. Hagen bunu rota olarak adlandırmaktadır. Bu egzersiz oyuncunun aynı sahneye üç farklı hikâye varyasyonu ile girmesini ister ve bu varyasyonların sahne üzerinde nasıl etkileri olduğunun incelenmesini amaçlar.

Kademeli on maksat egzersizlerinden üçüncüsü “Aciliyet” egzersizidir. Egzersiz temelde oyuncunun başına gelecek olanı “bilmesi” sorunu ile başa çıkmayı amaçlar. Oyuncu metne hâkim ve bir sonraki sahnede rol kişinin başına ne geleceğini bilen kişidir ancak rol kişisi sahne üzerinde şu an ve burada yaşamaktadır. Oyuncunun başına gelecek olanı “bilmesi” sorunu, izleyicinin sahne üzerinde rol kişisi yerine bir aktörün varlığını sezmesi sorununu da getirir. Hagen bu tip bir sorunun sıklıkla sahne üzerinde kayıp bir şeyi ararken gerçekleştiğini söylemektedir. Evinizin önünde taksi sizi bekliyor ve anahtarınızı bulup acilen evden çıkmalısınız. Hagen bu egzersizinde oyuncuya anahtarın nerede olduğunu bilmesine rağmen rol kişinin aciliyet koşulu altında onu nasıl arayacağını keşfetmesini amaçlar.

Maksat egzersizlerinden dördüncüsü “Dördüncü Duvar” egzersizidir. İzleyicinin görsel alanını göz ardı etmeden, oyuncunun ilk konsantrasyon halesini, mahremiyeti sağlamayı amaçlar. Oyun esnasında oyuncu seyircinin huzurundadır ancak rol kişisi için o anın mahremiyeti vardır. Seyircinin huzurunda, onların varlığını yok saymadan bu mahremiyetin sağlanması üzerine geliştirilmiş bir çalışmadır. Stanislavski’nin “public solitude” kavramına dayanmaktadır.

Kademeli on maksat egzersizlerinden beşincisi “Gerçek Kılma” egzersizidir. Sahne üzerine gerçeği aktarılamayacak soyut bir olgu veya somut bir durumun özelliklerini onun yerine geçen başka bir olgu veya duruma aktararak gerçek kılmayı amaçlar.

Sarhoşluk, hastalık, yaralanma, elektrik çarpması gibi durumların sahne üzerine gerçeği taşınmaz. Oyuncunun bu gibi durumlarda eylemlerini nasıl gerçekleştireceğini keşfetmesini amaçlar.

Maksat egzersizlerinden altıncısı “Kendinizle Konuşmak” egzersizidir. Oyuncunun monolog esnasında yaşadığı sorunlarını irdeler.

Kademeli on maksat egzersizlerinden yedincisi “Çevreleyen Mekan” egzersizidir. Oyuncunun mekân ile ilişkisini kurmayı hedefler. Bu eylemden ziyade bir imgelem çalışmasıdır.

Maksat egzersizlerinden sekizincisi “Davranışları Şekillendiren Koşullar” egzersizidir. Isı, soğuk algınlığı, fiziksel ağrı, acele etme, karanlık vb. gibi üç veya daha fazla duyuşsal etkiyi, bir araya getirmeyi öğrenmeyi amaçlar.

Maksat egzersizlerinden dokuzuncusu “Tarih” egzersizidir. Oyuncunun tarihi mekan ve zaman ile ilişkisini kurarak, rol kişisine dair eylemleri geçerli koşullar altında organik, gerçek kılmayı amaçlar.

Ve kademeli on maksat egzersizlerinden sonuncusu “Karakter Eylemi” egzersizidir. İki farklı karakterin aynı isteğe yönelik davranışsal farklılıklarının yaratılmasını inceler<sup>5</sup>.

Bu tez çalışması kapsamında daha canlı ve bütünlüklü bir karakter inşası sürecinde rol kişisine dair davranış biçimlerinin oyuncu tarafından belirlenmesinin nasıl mümkün kılınacağı araştırılmaktadır. Bu amaç doğrultusunda Uta Hagen’ın Maksat Egzersizleri’ni oluşturan kademeli egzersizlerden ilki olan Temel Maksat Egzersizi, Stanislavski’nin oyunculuk eğitimi sisteminde tanımlamış olduğu verili koşullar ve sihirli eğer kavramları ile desteklenerek kullanılacaktır.

---

<sup>5</sup> Egzersizlerin açıklamaları Hagen’ın *Respect for Acting* (1973) kitabının “The Object Exercises” bölümünden ve oyuncu Dilek Aba’nın HB Studio’da aldığı eğitim sürecinde egzersizlere ilişkin tecrübelerini aktardığı görüşmeden derlenmiştir.

Hagen'ın egzersiz tasarımında çalışmaya başlamadan önce oyuncunun rol kişisi adına kendine cevaplaması gereken sorular vardır. Bu sorular oyuncuyu herhangi bir sahnenin veya oyunun dünyasına götürebilir. Ayrıca Hagen'ın alıştırılmaları için bir alt yapı sağlar (Rosenfeld 2006: 129). Hagen *Respect For Acting* (1973: 82) kitabında dokuz adet soruya yer vermişken, *A Challenge For The Actor* (1996: 134) kitabında; “Hangi zamandayım?”, “Neredeyim?”, “Beni ne çevreliyor?” ve “Verili koşullarım neler?” sorularını “Koşullarım Neler?” sorusu altında toplamış ve altı sorudan oluşan bu çalışmaya Altı-Adım ismini vermiştir. Bu tez çalışmasında daha ayrıntılı olması ve Hagen'ın son yayını ile biçimsel olarak farklı olsa da içerik olarak aynı olması nedeniyle *Respect For Acting* (1973: 82) kitabında verilen dokuz soru kalıbı kullanılacaktır. Bu sorular aşağıda detaylandırılarak verilmiştir.

#### 1. Ben kimim?

Karakterin fiziksel özellikleri, kendini nasıl algıladığı, mevcudiyeti gibi bilinçli olduğu her şeyden oluşan bir benlik imajı tanımlanmalıdır. Karakterin boyu, saç rengi, burcu, dini, ırkı, eğitim durumu, adresi, ailesi, sevdikleri, düşmanları, hobileri, fobileri vb. örnek gösterilebilir. Neler giyindiği karakterin kendini nasıl algıladığı hakkında bilgi verebilir (Rosenfeld 2006: 129). Rol kişinin bir an içindeki mevcudiyetine örnek olarak ise; kendisi için üzülmesi, sıkılması, enerjili, yorgun, sakin, bir arkadaşı veya işi için endişeli veya yalnız olması verilebilir. Mevcut olma durumu her zaman karakterin hayatında olan şeylerin ve iletişimde olduğu insanların bir sonucudur. Mevcudiyet enerjinin nasıl harcandığı ile ilgilidir ve odaklanılan unsurlar değiştikçe değişime uğrayacaktır.

#### 2. Hangi zamandayım?

Bu soru oyuncunun zamanı algılamasını ona karşı bir duyarlılık geliştirmesi içindir. Oyuncunun zamanı algılaması buna bağlı gerçekleştirdiği eylem, seçimler veya zamansal bir çatışmanın seyirci tarafından algılanabilmesinde önemli olacaktır. Bu soruyu cevaplamanın, zamanın insan davranışını etkilemede nasıl bir rolü olduğunu ve karakterle nasıl doğrudan veya dolaylı bir şekilde ilişkili olduğunu ortaya çıkarması amaçlanmaktadır.

Bu sorunun cevabı olarak karakterin içinde bulunduğu yüzyıl, yıl, mevsim, haftanın hangi günü olduğu (tatil günü olabilir), günün belirli bir saati örnek verilebilir.

Oyun yazarı ve yönetmen tarafından yaratılan dünyaya girildiğinde, verilen zaman ögesi yaş, geçmiş, sosyal durum, hava gibi çoğu faktörü de belirler (Rosenfeld 2006: 129).

### 3. Neredeyim?

Ülke, şehir, mahalle, ev, oda, odanın belirli bir alanı bu sorunun cevabına örnek olarak verilebilir. Hagen'ın egzersizlerini uygularken, evinizin veya çok aşına olduğunuz bir mekanın seçilmesi önerilmektedir.

### 4. Beni ne çevreliyor?

Karakterin etrafındaki canlı ve cansız nesnelere, hava durumu, mekanın durumu ve içindeki nesnelere doğası gibi etkenler belirlenerek bunun karakterin davranış biçimini nasıl etkilediğinin araştırılması amaçlanmaktadır.

### 5. Verili koşullarım neler?

Bunlar mutlak uyulması gereken koşullardır. Karakterin geçmişi, şimdiki zamanda neler olduğu, gelecekte başına nelerin geldiği, beklentileri, planları örnek gösterilebilir.

### 6. İlişkim ne?

Bu sorunun cevabı olarak karakterin başından geçen tüm olaylarla, diğer karakterlerle, mekanla, nesnelere ve verili koşullarıyla ilgili kurduğu ilişki tanımlanmalıdır.

### 7. Ne istiyorum?

Karakterin genel ve anlık amaçları tanımlanmalıdır. Karakterin genel amacı, sahne amacı anlık amaçları tanımlanmalıdır. Bu amaçlar birbirini kapsamalıdır. Anlık bir istek karakteri üstün amacına yakınlıklaştırabilir veya uzaklaştırabilir.

### 8. Amacımın önündeki engeller ne?

Karakterin istediğini elde etmesinin yolu ve bu yolda karşısına çıkan engeller tanımlanmalıdır. Karakterin isteğine karşı olan engeller, başka bir deyişle karşıt istekler tespit edilmelidir.

#### 9. İstediyimi almak için ne yapıyorum?

Bu sorunun cevabı olarak karakterin isteğine ulaşmak için sergilediği davranışlar ve yaptıkları verilmelidir. Karakterin isteğine nasıl ulaşabileceği fiziksel veya sözel bir eylem ile tanımlanmalıdır. Burada belirlenen eylem net olmalıdır. Sahici eylemi bulmak için, oyuncu, “İstediyimi elde etmek için ne yapmalıyım?”, “İsteklerimin önünde duran engellerin üstesinden gelmek için ne yapmalıyım?” sorularını sormalı ve bu sorulara fiillerle cevap vermelidir (Hagen 1973:187).

Soruların soruluş şekli birinci tekil şahıs üzerindedir. Sorulan bu soruları cevaplarırken de birinci tekil şahıs kullanılmasına dikkat edilmelidir. Oyuncu, karakteri kendi düzeyine indirmemeli ancak kendini karakterin düzeyine yükseltmelidir (Adler 2006: 17). Bu soruların yanıtları oyuncunun öznel çalışmasının bir sonucudur. Dikkat edilmesi gereken bir diğer konu ise soruların yanıtlarının karakterinin işine yaraması ve ana aksın hep göz önünde tutulması gereğidir.

### **3.1 TEMEL MAKSAT EGZERSİZİ**

Uta Hagen’ın Temel Maksat Egzersizi oyuncuya, hayatının iki ardışık dakikası boyunca basit bir istek doğrultusunda gerçekleştirdiği eylemleri bileşenlerine ayırmayı ve sonrasında bu iki dakikalık yaşantıyı rol kişisi olarak yeniden yaratmayı çalıştırır. Bu alıştırmanın amacı gündelik hayata dair bir istek doğrultusunda basit eylemlerin rol kişisi olarak deneyimlenmesini ve bu iki dakikalık kesitin yeniden yaratılıyor olmasına rağmen rol kişisi adına ilk defa deneyimleniyor olmasını sağlamaktır. Günlük yaşamdan kesiti alınmış iki dakikalık bir zaman diliminde bir istek doğrultusunda gerçekleştirilen eylemleri rol kişisi adına gerçekleştirmek oyuncunun rolü çalışırken daha çok düşünsel bir süreç olan karakter analizi evresini deneyime dönüştürmesini sağlamaktır. Rol kişisinin günlük hayatı içerisindeki davranış biçimlerini deneyimlemek onun çok yönlü, yaşayan, hayatın içinden emsal oluşturabilecek bir karakter olmasına katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Oyuncu, oynadığı karakteri oyunun olay örgüsünün dışına çıkarıp, onu kök salacağı gündelik bir olayın içine yerleştirmelidir. Ona verilen basit bir görev doğrultusunda, karakterinin nasıl yemek yediğini, uyuduğunu, yıkandığını, giyindiğini, yürüdüğünü, koştuğunu vb. kesinleştirir. Bu çalışmalara Desdemona'nın Othello ile tanışmadan önce, Venedik'te bir baloya gitmek için hazırlanması veya oradan dönüşü, Roderigo'nun uyumaya hazırlanması, Horatio'nun Wittenberg'deki bir sınavına çalışması vb. örnek gösterilebilir. (Hagen 1973: 136-7)

Alıştırmanın akışında, basit bir isteği gerçekleştirmek adına gündelik bir eylemin yürütülmesi için harcanan ve görünüşte rutin olan yaşamın içinden seçilmiş iki dakika, yine iki dakika içinde yeniden yaratılır. Hagen kitabında egzersizleri yaparken ilginç olayların aranması yerine, kesin, sıradan ihtiyaçları seçmeyi ve gerçek aksesuarların kullanılmasını önermiştir. Çalışma esnasında tasarlanan herşey kurgusal olmamalıdır. Kurgusal olan koşullar çoğaldıkça, oyuncunun tüm bu hayali onlara kendini inandırmak için fazlasıyla mesai harcaması gerekir. Bu durum oyuncuyu egzersizin ana aksından saptırabilir. Uta Hagen'ın Maksat Egzersizlerinin arasında olan “gerçek kılma” çalışması oyuncunun sahne üzerine gerçeği aktarılamayacak soyut bir olgu veya somut bir durumun özelliklerini onun yerine geçen başka bir olgu veya duruma aktararak gerçek kılmayı çalıştırmaktadır. Ancak daha önce de bahsedildiği üzere Maksat Egzersizleri Uta Hagen tarafından kademeli olarak uygulanmak üzere tasarlanmıştır. Temel Maksat Egzersizi bu kademeli egzersizlerin ilki ve temelidir. Hayali durumlar ile başa çıkma kademeli egzersizlerin beşincisi olan “gerçek kılma” çalışmasına bırakılmalıdır.

Oyuncunun rol kişisi adına belirli bir istek doğrultusunda bir fiili gerçekleştirmesi imgelem yolu ile itkinin yaratılmasıyla olacaktır. Bu itki ile eylemler dışavurulurken bir enerji harcanacaktır. Oyuncu rol kişisinin bu eylemleri gerçekleştirirken enerjisini nasıl harcadığını da hissetmiş olur. Bu, oyuncuya rol kişisinin mevcudiyet hissi hakkında bir deneyim sunar.

Eylemleri hatırlayamayız, bunun yerine onların anlamları olan fiilleri hatırlarız. Bu fiil zaten öncesinden belirlenmiştir ve biliriz; “ondan özür dileyeceğim”, “onu sertçe uyaracağım” veya “kesin olarak uyaracağım” gibi bir fiilden söz ediyorum. Eylem gerçekleşen şeydir. Yapılıp tükenen eylemi sonrasında hatırlayamayız, çünkü eylem yalnızca temsili olarak hatırlanabilir

yani hayali olarak nasıl görüldüğüne ilişkin bir biçimsel anı kalır. Bunu tekrarlamak da daha önce yaptığın hareketleri tekrarlamaya çalışmak gibi bir şey doğurur. En iyi ihtimalle ötekine yakın bir kopya çıkacaktır. Genel bir tekrar olur. Çünkü eylem anda gerçekleşirken bir enerji harcatıyor ve işte o fiil gerçekleşirken harcanıp giden o enerji ile beraber eylem de gidiyor. Eylem biter, sonra başka bir anda başka bir eyleme geçilir. Bitmiş bir şey nasıl tekrarlanır? Bir tane trafik kazasının yeniden olması gibi bir şeydir. Her gece oyunu tekrar tekrar oynamak aynı eylemi gerçekleştirmek değil, aynı anlama gelen eylemi gerçekleştirmek demektir. Yani bir oyun oynanırken her bir oyun özgün bir kopyadır, bir şeyin kopyası değildir. Her biri orijinaldir. Bu orijinallikte simülasyon teorisi geçerlidir. Oyunda modelin yerini alan şey bir önceki oyun olamaz. Bir önceki oyuna kaynaklık eden ve sonraki oyunlara da kaynaklık edecek olan bir model olabilir. Peki o model nerededir? Model harekette değil, art arda gelen itkilerdedir. Oyuncuda itkilerin oluşması ise doğru imgelerin art arda gelmesiyle olabilir. İmgeler fiilleri yani birer sözcük olan fiilleri iç eyleme dönüştürecek olan itkileri başlatan şeylerdir.<sup>6</sup>

Bir rol kişinin enerjisini nasıl harcadığının hissi o anlar içinde mevcudiyet farkındalığı ile olabilir. Gündelik hayat içerisinde gerçekleştirdiğimiz eylemlerde, beden algımızda belirli bir farkındalık yoktur. Beden algıda kaybolma eğitimindedir. Oyuncu oynarken bedenini mevcut kılmaya çalışır. Bu mevcudiyet, gerçekleştirilen eylemin izleyen üzerinde etkisi olmasını sağlayacaktır. Oyuncu eylemlerini kontrol ederek değil ancak farkında olarak oynar. Bu eylemler rol kişinin verili koşulları altında gerçekleşmektedir. Oyuncu bir fiili gerçekleştirirken, yer çekimi, mekan ve zamanla kurduğu ilişkideki alışkanlıkları ve hareket alışkanlıkları, fiziksel eylemleri gerçekleştirişine kendiliğinden etki edecektir.

Oyuncu her zaman önemli bir amaca sahip olmalıdır. Bir amaca sahip olmak en karmaşık (psikolojik) eylemle, en basit (fiziksel) eylemi birbirine bağlar. Bir kişinin psikolojik ve fiziksel davranışları yaşadığı çevrenin dışsal etkilerine tabidir ve bir eylem karakterin oyundaki verili durumlar içinde ne yaptığını ve neden yaptığını anlaşılır hale getirir. Karakter, verili durumlar içindeki bu eylemlerle inşa edilir. (Moore, 2016: 53-56)

Temel Maksat Egzersizi belirli bir teknik problem üzerinde durmayı amaçlamaz, bir karakter inşası sürecinde verili koşullar ve oyunun ana aksı gözetilerek oyuncunun organik olarak rol kişisi gibi algılamasını ve onun davranış biçimlerini bulmasını

<sup>6</sup> Çetin Sarıkartal'ın 21 Mart 2018 tarihli Performans Araştırmaları ders notlarından.



sağlar. Temel Maksat Egzersizi'ni uygularken oyuncu, hayatının iki ardışık dakikası boyunca basit bir istek doğrultusunda gerçekleştirdiği eylemlerinin farkında olarak onları bileşenlerine ayırır. Bir kişi günlük hayatında gerçekleştirdiği eylemlerini farkında olarak ve onların dürtülerini bilinçle takip ederek gerçekleştirmez. Bu farkındalığa sahip olan oyuncu kişisidir. Bu bakış açısı ile, egzersizin tasarımına yeniden bakalım.

1. Rol kişisi adına 3. Maksat Egzersizleri bölümünde verilen dokuz soru kalıbı rol kişisi adına, birinci tekil şahıs kullanılarak cevaplanır.
2. Günlük hayatın akışında olacak şekilde basit bir istek belirlenir.
3. Öncelikle oyuncu bu istek doğrultusunda iki dakika boyunca eylemlerini gerçekleştirir.
4. Sonrasında rol kişisi adına aynı istek doğrultusunda iki dakika boyunca eylemler gerçekleştirilir.

Egzersizde istek belirlendikten sonra bu istek doğrultusunda belirli bir süre içinde eylemleri ilk gerçekleştirecek olan oyuncudur. Günlük hayat içinde zaman, yer çekimi, mekan açılarından beden algısı ve farkındalığı düşük olan oyuncu egzersizin ilk adımında beden algısı yüksek, eylemlerinin farkına varan ve duyarlı oyuncu kişisi adını verebileceğimiz kipe geçer. İlk aşamada oyuncu kendisi olarak oynar. Oyuncu, iki dakikalık bu performansın farkındadır ve oyunculardaki bu farkındalık söz gelimi kahve demleme görevini nasıl icra ettiğini oyuncu kipine taşımasını sağlar. Var olma, mevcudiyet anlamlarını taşıyan Arapça kökenli vucüt kelimesi vecd kelimesinden türemiştir. Vecd kelimesi; coşku, ekstaz, bulma, bilincine varma anlamlarını taşımaktadır.<sup>7</sup>

Tiyatroda büyük sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılan performansta "kendini kaybetmek" ifadesi beni hep şaşırttı. Performansta "kendimi bulmak" istediğimi söylemeyi daha çok teşvik edici buluyorum. (Hagen 1973: 34)

Hayatın akışı içinde yaşarken iki dakika tutup eylemler gerçekleştirilirkenki süreç ile bu iki dakikayı yeniden yaratırkenki süreç arasında varoluş kipi açısından bir fark oluyor. Oyuncu kişisi organizmasını bir rol kişisinin kullanımına tahsis edebilecek,

<sup>7</sup> Nişanyan Sözlük <https://www.nisanyansozluk.com/?k=vecd>

oyuncu ile rol kişisi arasında bir ara merhale olarak tanımlanabilir. Bu konak alanda oyuncuda eylem farkındalığı oluşur ve oyuncu organizması deneyimin vuku bulduğu bir olay yeri haline döner.

Performans Kaprow'a göre, bir sanatçının izleyici karşısında çilek yemesi ile evde yediği çilek arasında oluşan farktır. Bu fark en temelinde yaşamın farkındalığıdır. Yaşanılan deneyimin de izleyici ile belirli yer, zaman ve durumda paylaşmasıdır.<sup>8</sup>

Egzersiz esnasında oyuncu gündelik hayatında yaptığı çilek yeme eylemini anlara ayırır ve bu anların farkındalığı ile yemeye başlar. Bu, aynı izleyici karşısında olduğu gibi oyuncunun eylemlerini bir performans olarak çalışmasına olanak sağlar.

Ritüelin bir performans (gösterim) olduğu görüşü çok eskilere dayanır. Emile Durkheim, ritüellerin toplumsal bütünlüğü sağladığını vurgulamıştır. Ritüellerin düşünsel eylemler olması bağlamında, tiyatro ile benzerlik kurduğunu belirtmiştir. Ritüellerin bir performans olarak ele alındığı genel eğilimin temelleri ise, Turner tarafından atılmıştır. Performansı daha çok rol-oyun ve seyredildiğinin farkında 36 olma şeklinde, dramı ise bir çatışma modeli olarak tasarlamıştır. Schechner ise, Turner'ın performans kavramına estetik bir boyut katarak ritüelleri, tiyatro oyunları ile benzerliği çerçevesinde kültürel bir performans olarak değerlendirir. Hem Kabuki, Kathakali ve Bale gibi stilize davranışları barındıran performansların, hem de günlük yaşam performanslarının, ilk defa sergilenmiş olmayan ifade biçimlerine sahip olduğunu belirtmiştir. Performanslar aktarılabılır davranışlardan oluşur. Bu yüzden de ritüellerle benzerlik kurar. Ritüeller, insanlara zorlu geçiş dönemlerinde (liminal), ilişkilerinde, hiyerarşik yapılarda, günlük yaşamın kural ve tabu savaşında yardımcı olur. Ritüel de oyun gibi, geçici olan ikinci bir gerçekliğin yaşanmasına olanak verir. Kişi, hiçbir zaman Hamlet olamayacaktır ama oyun içinde bunun nasıl bir deneyim olduğunu keşfedebilecektir. Ritüeller ve oyunlar, kişileri kalıcı veya geçici olarak dönüştürür. Kalıcı dönüşüm etkisi olan ritüeller, "Geçiş Ritleri" (Rites de Passage) olarak adlandırılır. Geçiş ritlerinde; cenazede, düğünde, sünnet ve benzeri etkinliklerde olduğu gibi kişi, bir statüden başka bir statüye geçerek kalıcı olarak bir dönüşüm geçirir. (Çelikçapa 2014: 35-36)

Egzersizin ikinci aşaması olan bu iki dakikalık yaşantının rol kişisi olarak tekrarlanması süreci ise yaratılan bu farkındalığın role taşınmasını sağlamaktadır. İkinci aşama master hali denilen role daha fazla ait olan bir yerdir. Böylece bir olay yeri olarak oyuncu kişisi, rol kişisi adına onun basit bir istek doğrultusunda

<sup>8</sup> [www.artfulliving.com.tr/sanat/bedenden-mekan-performans-i-766](http://www.artfulliving.com.tr/sanat/bedenden-mekan-performans-i-766)

gerçekleştirdiği eylemleri aracılığı ile davranış biçimlerini deneyimlemiş olur. Bunun üzerine eklenecek olan şey metinde temsil edileni, kurguda var olan eylemlerini yapmaya hazır hale gelmektir. Egzersizin ikinci kısmı bu açılardan bir eşiktir, liminalliği sağlamaktadır.

Eşik bir binanın veya odanın ne içerisi ne dışarısı olan bir yer ile başka bir yeri bağlayan kendi başına bir mekan olmayıp iki mekanı birbirine bağlayan, iki mekan arasındaki ince bir çizgidir. Ritüel ve estetik performanslarda eşikğin ince uzamı hem gerçek hem kavramsal olarak genişletilir. İkisi arasında gidip gelme eylemin alanını oluşturur. Ve yine de eylem Turner'ın ifadesiyle ortasında ve arasında kalır. (Schechner-2006: 66'dan Çelikçapa 2014: 41)

Egzersizin ikinci aşamasında oyuncunun rol kişisi adına gerçekleştirdiği eylemler ne tam olarak oyuncuya ne de tam olarak rol kişisine aittir. Eylemlerin sahibi iki kip arasında gidip gelir. Egzersizin ereği eylemleri tamamen rol kişisine ait hale getirmektir.

Liminalite, sahnedeki imgesel dünya ile seyircinin gündelik yaşamı arasında yer alır. Aslında bu, bir çerçeve ile ayrılan sahne alanını ifade eder. Liminalite kavramını tiyatrunun alanına yaymak için Peter Brook, boş alandan söz etmiştir. Boş alan, bir eşiktir ve bütün olasılıklara açıktır. Bir eylemi ritüel haline getiren temel unsur "liminalite"dir. Liminalite, düşünceleri dönüştürürken temsil eder ve gösterir, nesnelere, kelimelere, sembollere, metaforlara liminal aşamada bir oyun olarak sergilenir. Bu özelliği ritüelleri, diğer günlük eylemlerden ayırır ve dönüştürücü karakteri, performansla ilişki içine girer. Performans, ritüellerin temel özelliği olarak kavramsallaştırır. Liminal aşamadan Turner, "Subjunctive Mood" (Şart Kipi) olarak bahseder. Bu durum "belki"nin, "sanki"nin, varsayımın, tahminin, arzunun, algılamının ve etkinin özelliklerini taşır. Liminal durumdaki insanlar günlük yaşam sorumluluklarından kurtularak, bir başkasının "öteki" durumunu, sosyal ve kişisel farklılıklarını bir tarafa bırakarak kendilerini bir bütün olarak hissetmeye başlarlar. Turner, bu sınırlamalardan sıyrılıp özgürleşmeyi "Anti-Structure" (Anti-Yapı), aynı görüş etrafında toplanan ritüel katılımcılarını ise "Communitas" (Communitas) diye isimlendirmiştir. (Çelikçapa, 2014: 40-45)

Egzersizin iki dakika ile sınırlandırılmış olması zaman algısını yaratmak ve dolayısıyla rol kişisinin ritmini bulmak açısından oyuncuya imkan sağlıyor. Egzersizin ilk ve ikinci aşaması birleştiğinde; aynı istek doğrultusunda eylemlerde bulunurken oyuncu veya rol kişisi vaktini nasıl kullanıyor, temposu nasıl, nerelerde

vakit kaybediyor sorularının keşfine olanak veriyor. Oyuncu kişisi olarak iki dakika içinde gerçekleştirilen eylem, rol kişisi olarak o süre içinde yapılamıyorsa bu durum oyuncuya henüz yeterince rol kişisi adına düşünemediğini, dünyayı onun gözleri ile görmediğini ve daha fazla prova yapması gerektiğini gösteren bir veri oluyor.

Bu egzersize başlamadan önce rol kişisi adına 3. Maksat Egzersizleri bölümünde verilen dokuz temel sorunun kapsamlı bir şekilde yanıtlanması rol kişisine dair verili koşulların oyuncu tarafından hayal edilebilmesi açısından önem taşımaktadır. Bu sorular düşünsel bir süreçle cevaplanmaktadır ancak bu egzersiz ile hedeflenen oyuncunun düşünsel olan bilgisini deneyim ile tamamlaması ve karakterin davranış alışkanlıklarını keşfedebilmesine olanak açmasıdır. Egzersiz hayal kurmak ile eylem yapma işini birleştirmektedir. Egzersiz oyuncuyu masanın başında hayal etmek yerine eylemdeyken doğrudan doğruya rol kişisi adına tahayyül etmek zorunda bırakmaktadır. Eylem verili koşullar altında meydana gelen kaçınılmaz tepkidir.<sup>9</sup> Harekete geçmeyi zorunlu kılan şey kaçınılmaz ihtiyaçlardır. Hagen'a göre bir ihtiyacı yerine getirirken rol kişisine ait davranış biçimleri basit koşullar altında keşfedilmelidir. Hagen'ın yöntemi oyuncuya sahne üzerinde rol kişisi adına yaşadığı deneyimde ona hizmet edecek istekleri oluşturma yolunda bir köprü sağlamaktadır.

Temel Maksat Egzersizi sessiz bir egzersiz değildir. Çalışma sırasında oyuncu sesler ve sözler çıkarabilir ancak hangi noktalarda buna ihtiyaç duyulduğunun farkında olmak karakter adına deneyimleme ve keşfetme sürecine yardımcı olacaktır. Oyuncunun karakterin davranışlarını izleyen bilinci, performansın niteliğine zarar vermez. Stanislavski ısrarla oyuncunun sahnedeki davranışlarını kesintisiz, bilinçli bir biçimde kontrol etmesini ister (Moore 2016: 105). Bu oyuncunun tek başına gerçekleştirmesi istenen bir çalışmadır ve bu iki dakikalık zaman dilimi bir performans değil yalnızca oyuncunun günlük çalışma rutininin bir parçası olmalıdır. Egzersiz öncesi prova süreci önerilir. Provanın kastedilen düşünmek değil, yapmaktır. Hagen kitabında her iki dakikalık egzersiz için en az bir saat prova yapılması gerektiğinden bahsetmiştir<sup>10</sup>. Stanislavski'nin dediği gibi sanatta tesadüfe yer yoktur, yalnızca uzun çalışmanın meyveleri vardır (Moore 2016: 37). Egzersiz öncesi prova yaparken doğaçlama yapılmasına rağmen, rol kişisi olarak yeniden

<sup>9</sup> Çetin Sarıkartal'ın 28.02.2018 tarihli Performans Araştırmaları ders notundan.

<sup>10</sup> (Hagen, 1973: 87-88).

yaratılan iki dakikalık performans kesin olmalı, ancak ilk kez yapıldığı gibi kendiliğinden görünmelidir (Hagen 1973: 94). Probadan önce oyuncu içinde bulunduğu koşullarını açık bir şekilde tanımlamalıdır. Fiziksel olarak nerede olduğu, iki dakikalık andan önceki on iki saat boyunca ne yaptığı, iki dakikalık sürenin ardından gelecek on iki saat boyunca koşullarının neler olacağı, mevcut koşulları gibi tanımlamalar şimdiki zaman ve tam cümleler kullanılarak yazılmalıdır (Hagen 1973: 133). Koşullardaki fiziksel ve psikolojik hisler de tanımlanmalıdır (Hagen 1973: 133). Aıştırmalar mümkün olduğunca gerçek nesnelere ve oyuncunun alışık olduğu bir mekanda yapılmalı, oyuncunun hayali mekân ve nesnelere kendini inandırmakla harcayacağı vakit ve bu unsurlar kısıtlanmalıdır. Kullanılacak nesnelere, eylemler doğrultusunda ve onların devamlılığını sürdürebilmek adına birer araçtır. Bu doğrultuda nesne kullanımını yalınlaştırılmalıdır. Çalışma aynı zamanda rol kişisi ile oyuncu arasındaki farklılıkları da ortaya koyacaktır. Oyuncu kendi deneyimini oynadığı karaktere aktaracak ancak oyuncunun oynadığı her karakteri biricik yapacak olan şey karakter ile oyuncu arasındaki farklar olacaktır.



## BÖLÜM 4

### UYGULAMA

Uta Hagen'ın Temel Maksat Egzersizinin bir karakterin davranış ve düşünme şeklini inşa etmeye nasıl hizmet ettiği bu egzersizin uygulandığı oyuncu provaları ve provalar sonucu ortaya koyulan performans ile uygulanmadığı arasındaki performans farkı değerlendirilerek bulunabilir. Bu değerlendirmede iki temel kaynak hedef alınabilir. Bunlardan birincisi oyuncu deneyimi ikincisi ise izleyici deneyimidir. Oyuncu deneyimi hem egzersizin uygulandığı prova sürecini hem de bu çalışmalar sonucu ortaya çıkan performanstaki deneyimi içerecektir. Oyuncu ve izleyicinin deneyimleri üzerinden yapılması hedeflenen bir değerlendirmede süreç tasarımı uygulamanın mümkün ölçüde az değişken içerecek şekilde yapılandırılmalıdır. Aksi halde tespit edilen sonuçların kök nedenlerini egzersiz ile ilişkilendirmekte zorluk yaşanabilir.

Uygulama aşamasında hedeflenen, egzersiz kullanılarak çalışılan performans ile egzersiz kullanılmadan çalışılan performansın hangi yönlerden farklılıklara veya üstünlüklere sahip olduğunu tespit etmektir. Bu hedef doğrultusunda uygulama tasarımına ön görülen tüm değişkenleri tanımlamak ile başlanmıştır. Değişkenler arasında en kritik sayılabilecek olanı oyuncudur. Devamında gelen değişkenler olarak ise; eşlikçi oyuncu veya oyuncular, seçilen oyun metni, oyun yazarı ve izleyici grubu sıralanabilir. Çalışmada hem egzersizin uygulandığı performansı hem de egzersizin uygulanmadığı performansı aynı oyuncu icra edecektir. İki durum için iki farklı oyuncunun çalışması sonuçlar değerlendirilirken gözlemlenen verilerin ne kadarının egzersiz kaynaklı ne kadarının oyuncular arasındaki yetenek, eğitim, çalışma disiplini ve ekol farkı kaynaklı olduğu ölçülemez bir alan olarak kalacaktır. Egzersizin hangi yönlerden performansa katkı sağladığı aynı oyuncunun performansları üzerinden değerlendirileceğinden bu performansların iki farklı oyuna ait olması gerekmektedir. Eğer egzersiz ile ve egzersiz olmadan çalışılacak sahneler aynı oyun içerisindeki farklı sahneler veya aynı oyun içerisindeki farklı karakterler olur ise oyunun dünyası aynı olacağından egzersiz ile yapılan prova sürecinin, egzersiz olmadan yapılan prova sürecini ne kadar domine edeceği belirlenemeyecektir ve sonuçta gözlemlenen verilerin ne kadarının egzersiz kaynaklı

olduğu belirlenemez kalacaktır. Uygulama tasarımında şimdiye kadar farklı iki oyundan seçilen iki farklı sahnenin, aynı oyuncunun performansı üzerinden değerlendirilmesini kapsamış olduk. Bu noktada seçilen iki farklı oyunun yazarları ve oyunun yazıldığı dönem arasındaki farklar da performanslar üzerinde etkili olabilir. Bu değişkeni de limitlemek adına seçilecek sahneler aynı yazarın yakın dönem iki farklı oyunundan tercih edilmiştir. Oyunların seçim sürecinde aynı yazarın yakın dönem oyunlarının tercih edilmesi, egzersizi uygulayacak oyuncunun tarih, dönem, biçim gibi çalışması gereken yeni katmanlar yaratmaması adına önem teşkil etmektedir. Şimdiye kadar belirlenmiş uygulamaya tasarımı prensipleri doğrultusunda yazar olarak Tennessee Williams tercih edilmiş ve bu yazarın *Arzu Tramvayı* ile *Sırça Hayvan Koleksiyonu* oyunları seçilmiştir. Bu kriterlere uygun olarak *Arzu Tramvayı* oyununda çalışılacak olan rol kişisi Blanche, *Sırça Hayvan Koleksiyonu* oyununda çalışılacak olan rol kişisi ise Laura'dır. Performansların ölçme ve değerlendirme sürecinde etkisi olabilecek bir diğer unsur ise eşlikçi oyunculardır. Eşlikçi oyuncuların farklı olması veya sayıca çokluğu oyuncu partnerler arası dinleme ve etkileşim farklı oluşturabilir. Bu nedenle her iki oyunda da eşlikçi oyuncu sayısı bir olacak şekilde sınırlandırılmıştır. Her iki sahnede de eşlikçi olan oyuncu aynı olacak şekilde tasarlanmıştır. Sahnelerin her ikisinin de iki karakter arasında geçmesi bir seçimdir. Oyuncuların birbiri ile olan iletişiminin, performans sırasında egzersizi değerlendirmeyi engelleyecek bir değişken olmasından kaçınılmıştır. Oyunlardan seçilen sahnelere ait metinler Ek-1'de verilmektedir. *Arzu Tramvayı* oyunundan seçilen Blanche ve Mitch'in sahnesinde Blanche rol kişisini çalışacak olan oyuncu Uta Hagen'ın Temel Maksat Egzersizi'ni kullanarak sahneyi prova edecektir. *Sırça Hayvan Koleksiyonu* oyunundan seçilen Laura ve Jim'in sahnesinde ise Laura rol kişisini çalışacak olan oyuncu Uta Hagen'ın Temel Maksat Egzersizi'ni kullanmadan çalışacaktır. Belirlenmiş olan son değişken izleyici grubudur. İki performansın iki farklı izleyici grubu tarafından izlenerek değerlendirilmesi, gözlemlerin değerlendiriciler arasındaki farkı da içermesine sebep olacak ve sonuçların ne kadarının egzersiz ile ne kadarının izleyici farklı ile elde edildiğinin tespiti imkansız olacaktır. Bu durum düşünülerek her iki performansı da izleyecek olan seyirci grubu aynı tutulmuştur. Bununla birlikte uygulama tasarımında önceden görülmüş olan tüm değişkenlerin sınırlandırılması üzerine bir önlem alınmıştır. Uygulama sürecinin tasarımında amaçlanan oyuncunun öncelikli olarak bir sahneyi çalışmasının sonrasında oynayacağı diğer sahneye olan etkisini en aza indirmek ve

değerlendirilebilecek en doğru veriye ulaşmak adına olası değişkenleri en aza indirmektir.

Bu tasarımda gözden kaçırılmaması gereken nokta oyuncunun ve eşlikçi oyuncunun her iki sahne ve her iki karakter için Stanislavski sistemine dayanan bir prova süreci geçireceğidir. Prova sürecinde farklı olan tek yöntem, *Arzu Tramvayı* oyunundan seçilmiş olan sahnede Blanche karakterini çalışırken oyuncunun Stanislavski sistemine ek olarak Temel Maksat Egzersizini de uygulamasıdır. Bu uygulamanın sonucunda oyuncu ve izleyiciler açısından bu egzersizin Stanislavski sistemine bir katkı sağlayıp sağlamadığı, sağlıyor ise hangi yönlerden bunu yaptığı ölçülmek istenmektedir.

Uta Hagen'ın Temel Maksat Egzersizi'nin amaçlanana nasıl hizmet ettiğini bütünlüklü olarak ele almak, oyuncunun deneyimine ek olarak seçilen rol kişinin izleyici ile iletişimini de test etmekten geçmektedir. Uygulanan egzersizin karakterin bedenselleşmesine ne kadar katkıda bulunduğunu hem izleyici tarafından dışardan görüldüğü kadarıyla hem de içerden oyuncunun hissettiği kadarıyla sorgulamak için uygulamanın ölçüm kısmında anket tasarlanmıştır. Anket soruları rol kişilerine ait davranış alışkanlıkları, yönelimleri ve tercihleri üzerinden hazırlanmıştır. Bu soruları oyuncu provalar sırasında rol kişisi adına deneyimlerinden yola çıkarak hazırlamıştır. Bu yönü ile anket dışardan izleyici tarafından görünen ile içerden oyuncunun hissettiği arasındaki uyumu ölçme niteliği taşımaktadır.

Her iki sahnelemeyi de izleyip değerlendirecek olan sabit izleyici gözlemci grubu tiyatro izleyicilerinden oluşturulmuş ve çalışmaya konu alanlarda teorik ve pratik bilgi sahibi olması koşulu aranmamıştır. İzleyici grubu, genel izleyiciyi temsil edecek şekilde karma yapıda seçilmiştir. Gözlemci grubu her iki performansı da izlemiştir. Gösterimlerin ardından gözlemci grubuna karakterlerin davranış alışkanlıkları, yönelimleri ve tercihlerine dair anket soruları yöneltilmiştir. Karakterlere dair soruların ardından sonuçların değerlendirilmesinde yol gösterici olması için izleyicinin şahsına demografik anket soruları yöneltilmiştir. Anket soruları Ek-2'de verilmektedir.



## BÖLÜM 5

### BULGULARIN İNCELENMESİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ

#### 5.1 OYUNCU PROVA SÜRECİ

Oyuncular hem *Arzu Tramvayı* hem de *Sırça Hayvan Koleksiyonu* oyunlarından seçilen sahneler için Stanislavski Sistemi'ne göre bir prova süreci geçirmiştir. Bu çalışmaya ek olarak *Arzu Tramvayı* oyunundaki seçili sahne için Blanche karakterini çalışan oyuncu Uta Hagen'ın Temel Maksat Egzersizini de prova sürecine dahil etmiştir. Her iki sahne için de temel alınan Stanislavski Sistemi ile prova süreci; Stanislavski'nin *Bir Rol Yaratmak* (2010) adlı kitabındaki oyuncunun role yaklaşımına dair yirmi beş maddeden oluşan notlarından yola çıkarak tamamlanmıştır.

Öncelikle hem *Arzu Tramvayı* hem de *Sırça Hayvan Koleksiyonu* oyunlarının metinde yer alan olaylar zinciri genel hatları ile çıkarılmıştır. Metinlerdeki olaylar çok ayrıntıya girilmeden, genel hatları ile birbirleri ile ilişkilendirilmiştir. Stanislavski öncelikle olay örgüsünün fiziksel eylemler ile oynanmasını söyler. Belirlenen sahneler öncelikle fiziksel eylemler ile oynanmıştır. Her iki sahne için rol kişilerinin nereden geldiği, nereye geldikleri ve neden orada oldukları gerekçelendirilmiştir. Uta Hagen da *A Challenge For An Actor* (1991) kitabında bu pratiğe rotayı (direction) tespit etme adını vermiştir. Oyuncu sahne üzerindeki anı, şu an olarak orijine almır ve o ana nereden gelindi, buradan sonra nereye gidecek, girişler arasında neler olduğu gibi geçmiş ile gelecek üzerine düşünür. Oyuncular her bir eylemi gerçekleştirmek için gerekçesinin ne olduğunu olay örgüsünde neler olduğunu inceleyerek bulmuştur. Verili koşullar, Sihirli Eğer yöntemi ile oyuncunun daha ayrıntılı olarak hayal edebileceği şekle girer. Bu nedenle oyuncunun çalışmasına olay örgüsündeki verili koşullar içinde kendini bugün, burada, şimdi bulsaydı ne yapardı sorusu eşlik etmiştir.

Kendimi, kendim değil Alexander Chatski olduğuma mı inandırırım? Bu boş bir çaba olurdu. Ne gövdem ne de ruhum bu türden bariz bir aldatmacaya kanmazlardı. Yalnızca sahip olduğum inancı öldürür, beni yanlış yönlendirir ve şevkimi kırardı. Kendimi bir başkasıyla

değiştiremem. Mucizevi bir metamorfoz söz konusu değildir. Bir oyuncu, sahne üstünde resmettiği hayatın koşullarını değiştirebilir, yeni bir üstün yönelime inanmak için bu hayatı kendi içinde bulabilir, kendisini bir oyun boyu süren temel aksiyon çizgisine bırakabilir, hatırına gelen coşkularını şu veya bu şekilde birleştirebilir, onları şöyle ya da böyle bir sıralanışa sokabilir, rolünde kendine ait olmayan alışkanlıklar ve de fiziksel resmetme yöntemleri geliştirebilir, davranışlarını, dış görünüşünü değiştirebilir. Tüm bunlar oyuncuyu her rolde farklı gösterecektir seyirciye. (Stanislavski 1999: 88)

Fiziksel eylemin bir anlamı vardır ve bu anlam ile mevcut durumda bir değişikliğe sebep olurlar. Mevcut durumdaki değişiklik sayesinde duruma dahil diğer insanların istek ve eylemleri oluşur ve böylelikle zinciri devam ettirir. Fiziksel eylemler kesintisiz eylem çizgisini sürdürür. Hiç kıpırdamadan durmak da eğer o an için geçerli ve karşı tarafla ilgili tekil bir anlamı sahipse bir fiziksel eylem olabilir.

Her rol kişisi üstün görevini kabataslak bir ifade ile tanımlamıştır. Stanislavski, bu aşamayı üstün görevin belirlenmesine giden yolda bir durak gibi tanımlamaktadır. Bu noktaya kadar yapılan çalışmalar kesintisiz eylem çizgisinin kabataslak oluşmasını sağlar. Fiziksel eylem engel yaratma ile birlikte düşünülmelidir. Durmak eylemi örneğin elinde bir süpürge ile fareye yöneltilmiş bir eylemse bir fiziksel eylem niteliği taşımaktadır. Bu eylemi bir fare ile bir kaplana yöneltmek arasında bir fark vardır. Bu eylemler arasındaki en büyük fark ritim farkıdır. Bu ritim farkından dolayı oyuncunun her iki durumda da hareketi aynı olsa da eylemi farklılaşır. Stanislavski, oyuncunun görevine odaklandığı noktada bir iç ritim oluşacaktır der. Ritim bir oyunun hızlı veya yavaş oynanması olarak anlaşılmalıdır. Oyuncunun bir eylemi tamamlamaya dönük atikliği onu bir ritme zorlayacaktır. Oyuncu, verili koşulları yeterince canlandıramamış, görevini netleştirememişse, içerden gelen itki ile dışardan gelen etkinin aynı anda dinlenemez ve bu durum bir ritim hatası yaratabilir.

Kesintisiz eylem çizgisini eylem birimleri meydana getirmektedir. Eylem çizgisi öncelikle fiziksel eylem parçalarına bölünmüştür. Bu eylemler sırası ile oyuncu tarafından eğer ben olsaydım ne yapardım sorusu sorularak icra edilmiştir. Burada dikkat edilmesi gereken küçük eylem birimlerinin birbirlerini doğurması ve biraraya geldiklerinde daha büyük eylem birimlerini ve sonunda kesintisiz eylem çizgisinin bütününe oluşturmalarıdır. Bölünen bir eylem biriminin doğruluğu tümevarım

yöntemiyle sınanabilir. Bir eylemin kendisinden doğurduğu sonraki eylem üstün göreve hizmet etmiyor ve dolayısıyla kesintisiz eylem çizgisinden sapmaya neden oluyorsa belirlenen eylem yanlışdır veya kavranamamıştır. Bu durumda eylem daha küçük parçalara bölünebilir. Stanislavski; eylemler mantıksal, sıralı, organik ve fiziksel eylem olarak tanımlanabilir olmalıdır der. Bu doğrultuda oluşturulmuş eylem çizgisi oyuncular tarafından birkaç defa tekrar edilmiştir. Burada amaç oyuncunun eylemlerini inanarak gerçekleştirmesini sağlamak ve tekrarlar esnasında farkedilen anlamsız eylemlerin çıkarılarak oyunun yalınlaştırılmasıdır. Bu aşamada henüz metindeki sözlere geçilmemiştir. Oyuncular kendi cümlelerini kullanarak eylemlerini icra eder. Stanislavski bu aşamaya kadar yapılan çalışmaların oyuncuda mevcudiyet hissini yarattığını ve bu mevcudiyet halinde bilinçaltının devreye girdiğini söylemektedir. Oyuncu bu noktadan itibaren yavaş yavaş metindeki cümlelere geçer. Öncelikle hem oyuncunun kendi cümleleri hem de metindeki cümleler birlikte kullanılarak oynanmıştır. Metin okunurlen bazı sözcüklerin yarattığı etki oyuncu tarafından anlamlı olmaya oyuncu ihtiyacını kavramaya başlar. Bu çalışma arka arkaya tekrar edildikçe oyuncu giderek kendi cümleleri yerine metinden daha fazla sözcük oyununa ilave eder ve sonunda tüm sahne oyun metni ile oynanmış olur. Bunun amacı metindeki sözlerin ezbere veya duyuma dayalı mekanik bir şekilde olmasını engelleyerek, organik bir şekilde yerleşmesini sağlamaktır. Bu aşamada henüz bir sahne kurgusu belirlenmemiştir. Oyuncular serbest bir şekilde sahne üzerinde konumlanır. Bu durum mizansenin ve sözlerin mekanikleşmesini engellemek içindir. Temsilden korunmayı amaçlar. Oynamaya devam edildikçe daha incelikli verili koşullar ve kesintisiz eylem çizgisi kendiliğinden ortaya çıkar. Fiziksel eylem çizgisi kendiliğinden daha incelikli olan verili koşullar, kesintisiz eylem çizgisi ve üst görev tarafından gerekçelendirilmiş olacaktır. Belirlenen fiziksel eylem çizgisi doğrultusunda oynamaya devam ederken sahneler sözcükler yerine uydurma sesler/sözcükler kullanılarak oynanmıştır. Sözcükler düşünülmüş ancak sözcükler yerine bu uydurma sesler/sözcükleri çıkarılmıştır. Oyun metninin çalışmanın bu aşamasına kadar belirlenmiş çizgilerine uygun kalması, mekanik bir şekilde ezbere söylenmemesi ve itkilerin serbest kalması için bu çalışma yapılmıştır. Sonrasında oyun metnini yazıldığı şekliyle oynanmıştır. Dekor ancak bu aşmadan sonra hazırlanmıştır ve mizansen oluşturulmuştur. Oyuncular kurulu dekor içinde eylemlerini gerçekleştirecekleri en uygun yeri kendileri belirlemiştir. Oyunculara gerekli tüm fiziksel eylemlerini gerçekleştirmeleri için alan sağlanmıştır. Bunların

birer fiziksel eylem olduğu koşulu ile birlikte halının saçaklarını düzeltmek, raftaki kitaplara bakmak, pencereyi açmak örnek verilebilir. Stanislavski'ye göre yapılan bu çalışma karakterin belirmesini sağlar. Karakterin davranışsal özellikleri de belirecektir ancak belirmemesi durumunda fiziksel etkilerle oyunun tekrarlanmasını önermektedir. Bu fiziksel etkilere örnek olarak kısa veya uzun konuşmak, sakat bir bacak, elleri ve bedeni bilindik alışkanlıklara göre yerleştirmek gibi. Bu noktada Uta Hagen'ın ne sürdüğü yöntem karakterin davranış özelliklerinin deneyimlenerek tanımlanması şeklindeyir. Belirlenen her iki sahne de yukarıda özetlenen Stanislavki Sistemi ile çalışılmıştır.

*Arzu Tramvayı* oyunundan alınmış olan sahnede Blanche rolüne hazırlanırken oyuncu ek olarak Uta Hagen'ın Temel Maksat Egzersizi'ni kullanmıştır.

Uta Hagen, oyuncunun kendisine açık birtakım koşullar vermesini önermektedir. Mevcut koşullarınızın neler olduğuyla ilgili şimdiki zamanda ve tam cmler yazılmıştır. Alıştırmalar, egzersize uygun şekilde oluşturulmuş yatak odası, salon gibi tanidik mekanlarda gerçekleştirilmiştir. Gündelik hayata dair basit istekler belirlenmiştir. Bunlar alışma sırası ile kitap okumaya başlamadan önce kahve makinasında kahve demlemek, yürüyüş yapmak için ayakkabılarını giyip asansöre binip apartmandan çıkmak, ertesine güne hazırlanmak için dağılmış çantanın iini düzenlemek, uyumaya hazırlanmak için pijama giymek veya diş fırçalamak veya günlük cilt bakımı yapmak, salata yapmak için salatalık soymak olarak belirlenmiştir. Her bir istek farklı bir çalışma gününe aittir. Bu istekler doğrultusunda öncelikle oyuncu iki dakika boyunca eylemlerde bulunmuştur. Ardından aynı istekler doğrultusunda yine iki dakika boyunca rol kişisinin verili koşulları hayal edilerek onun adına eylemlerde bulunmuştur. İki dakikalık yaşantının yeniden yaratılması sürecinde hareketler mekanikleşirse çalışmanın iki dakikadan kısa sürdüğü ancak imajinasyonun güçlü şekilde çalışması durumunda da bu srennin iki dakikayı geçtiği deneyimlenmiştir. Bu durum oyuncuya rol kişisinin hayat temposuna uygun olmayan bir i ritme sahip olduğunun sinyalinin vermektedir. Bu durumda egzersiz defalarca yinelenmiştir. Uta Hagen, alışma çok uzunsa, eylemlere duyulan ihtiyaı

tekrar gözden geçirin, seçimleri keskinleştirin, hedeflerinizi yerine getirmek için ihtiyacınız olmayan her şeyi gözden geçirin önerisinde bulunmaktadır.<sup>11</sup>

İki dakikalık yaşantı yeniden yaratılırken biricik ve hayatta olan gibi olmasını sağlamak için, hayatın belli bir denge ile devam ettiği oyuncu tarafından kabul edilmelidir. Bir kişi ihtiyacına istinaden varolan dengeyi değiştirecek bir şey yapacaktır ve bu mevcut durumda bir değişikliğe neden olacaktır. Bu değişiklik çevreyi etkilediği için eylemler başlar. Sahneler de ilk replik ile değil o replik söylenmeden önceki durumla başlar.

Blanche'ın içinde bulunduğu verili koşulları düşünerek dolaptan kahve filtresi alıp, makinayı hazırlayıp, damacandan önce sürahiye sonra makinaya su ilave edip, kahve kavanozundan kahve ilave edip makinanın çalıştırma tuşuna bastığında oyuncu ilk yaptığı ile ne yönlerden farklılaştığını bulma olanağı sağlamaktadır. Bu farklılaşma karakter özelliklerini çalışmak gibi klişelere düşmeye açık bir yolla değil, aksine somut ve nesnelere olan ilişkiler içinde ortaya konmaktadır. Çevreleyen nesnelere seçimi yapılırken mizansen gereği sahnede muhtemel var olacak nesnelere değil, rol kişinin hayatında sürekli olarak kullanması muhtemel nesnelere kullanılmasına özen gösterilmiştir.

## 5.2 İZLEYİCİ GRUBUNUN ANKET İNCELEMESİ

İzleyici grubuna öncelikli olarak Sırça Hayvan Koleksiyonu oyunundan seçilen Laura'ya ait sahne izletilmiştir. Bu sahne yalnızca Stanislavski sistemi ile prova edilmiştir. İzleyiciler sahneleri izledikten sonra Laura'ya ait anket soruları dağıtılmıştır. İzleyiciler sahneleri izlemeden anket sorularını görmemişlerdir. Laura'ya ait anket soruları yanıtlandıktan sonra ikinci sahneye geçilmiştir. Arzu Tramvayı oyunundan seçilen sahnede Blanche karakterine çalışırken Stanislavski sistemi ve ek olarak Temek Maksat Egzersizi yöntem olarak kullanılmıştır. İzleyiciler ikinci sahneleri izledikten sonra Blanche'a ait anket soruları dağıtılmış ve

---

<sup>11</sup> Uta Hagen's Acting Class DVD

yanıtlanmıştır. Sahnelere dair anket soruları tamamlandıktan sonra izleyicilerden kendilerine dair demografik anket sorularının yanıtlanması istenmiştir.

Uygulama toplam yirmi izleyici ile yapılmıştır. Her iki sahneyi de izleyici grubu arka arkaya izlemiştir. Anketleri cevaplayan izleyici grubu aynı kişilerden oluşmaktadır. Çalışma yapısı sahnelerden hangisinin daha iyi oynandığına odaklanmıyor bu sebeple rol kişilerine ilişkin sorular sorulmuştur. Sahnenin nasıl oynandığına dair bir soru içermemektedir. Yapılandırılmış dolaylı sorular sayesinde izleyicinin izlediği karakterlerin hayatta yaşayan gerçek insanlar olduklarına ne kadar inandıklarının test edilmesi hedeflenmiştir. İzleyici grubu birbirinin yanıtlarını bilmeyerek soruları yanıtlamıştır. İzleyicilerin birbirlerinin etkisinde kalmadan oyuncunun verili koşullar altında o kişi olarak davrandığına izleyici olarak ne kadar ikna oldukları ölçülmek istenmiştir.

Anket sonuçlarının değerlendirmesine izleyici grubunun demografik dağılımı üzerinden başlayacak olursak; katılımcıların %38'i kadın, %54'ü erkek ve %8'i cinsiyet kimliğini tanımlamayı tercih etmemiştir. Katılımcıların %77'si 25-34 yaş aralığındadır. %47'si özel tiyatrolara, Şehir ve Devlet Tiyatroları'na oranla daha sık tercih etmektedir. Katılımcıların %92'si *Arzu Tramvayı* oyununu daha önce izlememiş veya oyun metnini okumamıştır. Katılımcıların %85'i *Sırça Hayvan Koleksiyonu* oyununu daha önce izlememiş veya oyun metnini okumamıştır. Bu izleyici dağılımında dikkat çekici olan veri katılımcıların büyük çoğunluğunun izledikleri sahneler ile ilk defa karşılaştıkları ve rol kişilerine dair anket sorularını izledikleri 10'ar dakikalık performansa dayanarak yanıtladıklarıdır.

İzleyici grubu ilgili sahneyi izledikten sonra sahnedeki rol kişisine ait anket sorularını yanıtladığıdır. Anket sorularında Laura ve Blanche için sorulan soru sayıları eşit olup her biri için on dört soru sorulmuştur. Laura ve Blanche'a ait anket sorularından sekiz tanesi ortaktır. Bu sorularda amaçlanan Laura ve Blanche arasındaki davranış alışkanlıklarına dair farkların seyirci açısından ne kadar anlaşılabilir olduğunun ölçülmesidir. Ayrıca aynı amaçla Laura anketine *Arzu Tramvayı* oyunundan Blanche'ın başına gelen bir olayla ilgili soru eklenmiştir. Aynı şekilde Blanche anketine de *Sırça Hayvan Koleksiyonu* oyunundan Laura'nın başına

gelen bir olayla ilgili soru eklenmiştir. Buradaki amaç da rol kişilerinin davranış modelleri arasındaki farkın ne kadar sezilebildiğine ilişkin bir veriye ulaşmaktır. Anket sorularının tümü davranış alışkanlıkları, yönelimler ve tercihler üzerine kuruludur. İzleyicinin yanıtları toparlanmış ve sonuçlar oyuncunun verdiği cevaplar ile karşılaştırılmıştır. Çalışma sonucunda izleyicinin Laura anketine verdiği yanıtlar ile oyuncunun yanıtları arasında %59 uyum söz konusudur. Blanche rol kişisine ait anket sonuçlarına bakıldığında ise izleyici grubu ile oyuncunun vermiş olduğu yanıtlar arasında %63 uyum görülmektedir. Her iki performansın da oyuncu içerden ve izleyicilerin dışardan bakışlarının yakın olduğu görülmektedir. Blanche için bu bakış %4 oranında birbirine daha yakındır.

## BÖLÜM 6

### SONUÇ

Bu çalışmanın amacı oyuncunun önceden karar verdiği bir kalıp veya klişe fikre düşmeden, bütünlüklü, yaşayan ve hayatın içinden emsal teşkil edebilen bir rol kişisi inşası sürecinde oyuncuya yardımcı olabilecek bir yöntemin incelenmesidir. Karakterin nitelikleri üzerine çalışmak oyuncuyu basmakalıp ve fikirden türemiş bir klişeyi oynamaya sürüklenme riski taşıdığından, çalışma rol kişisine ait davranış alışkanlıklarının ve yönelimlerinin oyuncu tarafından keşfedilebilmesi üzerine odaklanmıştır. Karakterin daha bütünlüklü, yaşayan bir kişi haline gelmesini kolaylaştıracak, oyuncunun rol kişisine inanmasını ve ona dair davranışları keşfetmesini sağlayacak bir çalışma modeli için Uta Hagen'ın Temel Maksat Egzersizi yöntem olarak seçilmiş ve incelenmiştir. Bu çalışma yönteminde role hazırlık süreci içinde, karaktere ait metinde temsil edilen kesintisiz eylem çizgisi dışında kalan gündelik eylemler çalışılmıştır ve bu çalışmanın Stanislavski Sistemi'ne bir katkı sağlayıp sağlamadığı, eğer bir katkısı varsa hangi yönlerden olduğu incelenmiştir.

Tez çalışması sürecinde, Uta Hagen'ın Temel Maksat Egzersizi'nin Stanislavski'nin Sisteminde bahsettiği rol kişinin Verili Koşulları'nı ve bu koşullar altında rol kişinin çevresini ve olayları algılayış biçimini oyuncunun imgeleminde daha bütünlüklü ve canlı kılmaya nasıl bir katkı sağlayabileceği incelenmiştir. Çalışmada, daha canlı ve bütünlüklü bir karakter inşası sürecinde rol kişisine dair davranış biçimlerinin oyuncu tarafından belirlenmesinin ve organik bir şekilde icra edilmesinin nasıl mümkün kılınacağını araştırılmaktadır.

Temel Maksat Egzersizinin bir ön hazırlık aşaması ve devamında birbirini takip eden iki adımdan oluşan uygulama aşaması vardır. Egzersizde ön hazırlık olarak Uta Hagen'ın dokuz soru kalıbı rol kişisi adına birinci tekil şahıs üzerinden yanıtlanır. Bu ön çalışma rol kişinin metinde verilen koşullarını ve mevcut koşullarını oyuncunun detaylı bir şekilde tanımlamasını ve bu koşulları tahayyül etmesini kolaylaştırmayı sağlamak için bir yöntemdir. Egzersizin adımlarına geçildiğinde Hagen, rol kişisini



gündelik hayatın içine yerleştirmeyi önermektedir. Bunun için öncelikle günlük hayata dair basit bir istek tespit edilir. Bu istek doğrultusunda iki dakikalık bir zaman kısıtı ile öncelikle oyuncu eylemlerini gerçekleştirir. Ardından yine iki dakikalık süre içinde verili koşullar tahayyül edilerek, bu koşullar altında ve aynı gündelik istek doğrultusunda bu sefer oyuncu rol kişisi adına eylemlerini gerçekleştirir. Egzersizin birinci aşaması oyuncuya eylemlerinin farkındalığını kazandırır. Bu aşama oyuncuyu gündelik hayattan performansa taşıyan bir adımdır. Gündelik hayat içerisinde beden kaybolma eğilimindedir ve kişi anbean gerçekleştirdiği eylemlerin farkında değildir. Bu aşama oyuncuyu bu var olma farkındalığı ile birlikte oyuncu kipine taşır. Bu kip, oyuncu organizmasının yeni kullanıcılara hazırlandığı bir evre olarak düşünülebilir. İkinci adımda ise oyuncu, aynı istek doğrultusunda ancak rol kişisinin verili koşulları altında rol kişisi adına eylemlerini gerçekleştirir. Bu, oyuncu kipinin rol kişisine geçişini sağlayacak bir eşiktir.

“Sıradan” günlük yaşam, sağduyu ve akılcılığın, neden ve etkinin değişmeyen çalışmasının beklenildiği beliren kipindedir. Liminalite belki bir kaos, bereketli bir hiçlik, olasılıklar deposu, herhangi bir yolla rastgele birleşme değil ama yeni biçim ve yapıların çabası, bir gebelik süreci, fetüsün uygun olan gelişim şekilleri ve tahmini postliminal varlık olarak tarif edilebilir. (Schechner&Appel 2001: 12’den Çelikçapa 2014: 40)

Bu yöntemin oyuncuya Stanislavski sistemi ile çalışırken hangi yönlerden fayda sağlayabileceğini ölçmek için bir uygulama tasarlanmıştır. Bu uygulama tasarımında aynı oyuncu tarafından aynı eşlikçi ile aynı yazarın iki farklı oyunundan birer sahne oynanmıştır. Bu sahnelerin her ikisinin de prova süreçleri Stanislavski sistemi temel alınarak yürütülmüştür ancak bir tanesinde oyuncu ek olarak Uta Hagen’ın Temel Maksat Egzersizini çalışma programına eklemiştir. Bu uygulama tasarımında, oyuncu *Arzu Tramvayı* oyunundan Blanche karakterine çalışırken ek olarak Temel Maksat Egzersizini uygulamıştır. Eşlikçi oyuncu Mitch rolüne yalnızca Stanislavski sistemi ile çalışmıştır. Kontrol olarak seçilen oyun ise *Sırça Hayvan Koleksiyonu* oyunudur. Oyuncu Laura karakterinin çalışma sürecinde Maksat Egzersizini uygulamamıştır. Egzersiz bir rol kişisinin davranış biçimlerinin deneyimlenmesini ve bunların organik olarak icrasını amaçlamaktadır. Bu nedenle egzersiz ile ilgili ölçüm içerden oyuncunun hissettikleri ile dışardan izleyicinin gördüklerinin kesişimi üzerinden tasarlanmıştır. Yirmi kişiden oluşan sabit bir izleyici grubu belirlenmiştir. Bu izleyici grubu öncelikle *Sırça Hayvan Koleksiyonu* oyunundaki yedinci sahne

olan Laura ve Jim'in sahnesini izlemişlerdir. Sahnenin sonunda izleyici grubuna Laura ile ilgili olan anket soruları verilmiştir. Soruların yanıtlanmasının ardından seyirciler *Arzu Tramvayı* oyunundaki dokuzuncu sahne olan Blanche ve Mitch'in sahnesi izlemişlerdir. Sahnenin sonunda ise izleyici grubuna bu sefer Blanche ile ilgili olan anket soruları verilmiştir. Rol kişilerine ait anketler tamamlandıktan sonra ise altı sorudan oluşan ve izleyici grubunun sosyal yönlerini inceleyen demografik sorular içeren bir anket dağıtılmıştır. Her bir izleyici on dört tanesi Blanche'a, on dört tanesi Laura'ya ve altı tanesi kendilerine ait olmak üzere toplamda otuz dört adet anket sorusu yanıtlamıştır.

Anket sorularının izleyiciyi performansı takip ettikleri esnada yönlendirmemesi için izleyici grubu ilgili sahneleri izledikten sonra anket sorularını görmüştür. İzleyiciler sahneleri anket sorularının farkındalığı ile izlememiştir. Anket soruları yanıtlanırken izleyiciler birbirlerinin yanıtlarını görmemişlerdir. İzleyici grubu oluşturulurken tiyatro kuramına dair herhangi bir geçmiş aranmamıştır, genel tiyatro izleyicisi kitlesine erişilmek istenmiştir.

Anket soruları Laura ve Blanche rol kişilerini çalışan oyuncu tarafından prova sürecindeki deneyimlerine dayanarak hazırlanmıştır. Bu bakımdan soruların keskinliği ve inceliği oyuncunun çalışma sırasında rol kişisine dair yapmış olduğu keşif hakkında da fikir vermektedir. Oyuncu her bir rol kişisi için soruları hazırlamış ve rol kişilerinin adına yanıtlamıştır. İzleyici grubunun yanıtları, oyuncunun yanıtları ile karşılaştırılmış böylelikle performansa dair içerden (oyuncu) ve dışardan (izleyici) izlenimin ne denli tutarlı olduğu ölçülmek istenmiştir. Ayrıca izleyicilerin her bir soruya verdikleri yanıtların dağılımı da incelenmiştir. Her bir karakter için yanıtlar birbirine benzer ise sonuçların oyuncu ve izleyici izleniminin yakınlığı bakımından daha iyi çıktığının göstergesi olacaktır. Yanıtların kendi içinde çok dağılıyor olması ise sunulan performantın rol kişisinin davranış modeline ilişkin yeterince veri alamadıkları için izleyicinin davranış biçimlerini kendisinin oluşturmaya çalıştıklarına dair bir çıktı olacaktır.

Anket sonuçlarına göre izleyici grubunun demografik dağılımı aşağıda verilmiştir. Katılımcıların cinsiyet kimliği tanımı;

- %38'i kadın,

- %54'ü erkek ve
- %8'i cinsiyet kimliğini tanımlamayı tercih etmemiştir.

Katılımcıların yaş aralığı;

- %77'si 25-34 yaş aralığındadır.
- %23'ü 35-44 yaş aralığındadır.
- 24 yaş altı ve 45 yaş üstü katılımcı bulunmamaktadır.

Katılımcıların tiyatro izleme alışkanlıklarının dağılımı;

- %46'si özel tiyatroları,
- %27'si Şehir Tiyatrolarını ve
- %27'si Devlet Tiyatrolarını daha sık tercih etmektedir.

Katılımcıların %46'sı yıl içerisinde altı ve üzeri tiyatro oyunu izlemektedir.

Katılımcıların sahnelenen oyunlara dair geçmiş izlenimleri;

- %92'si Arzu Tramvayı oyununu daha önce izlememiş veya oyun metnini okumamıştır.
- %85'i Sırça Hayvan Koleksiyonu oyununu daha önce izlememiş veya oyun metnini okumamıştır.

Bu izleyici dağılımında dikkat çekici olan veri, katılımcıların büyük çoğunluğunun izledikleri sahneler ile ilk defa karşılaştıkları ve rol kişilerine dair anket sorularını izledikleri 10'ar dakikalık performansla dayanarak yanıtladıklarıdır. Ayrıca izleyici grubunun büyük çoğunluğunun 25-34 yaş aralığında olduğunu görüyoruz.

Anket değerlendirmesinde izleyicinin yanıtları ile oyuncunun verdiği yanıtlar karşılaştırılmıştır. Çalışma sonucunda izleyicinin Blanche anketine verdiği yanıtlar Laura anketine verdiği yanıtlara nazaran oyuncunun yanıtlarına daha yakın olmakla birlikte aralarında yalnızca %4'lük bir fark bulunmaktadır. Her iki performansın da oyuncu içerden ve izleyicilerin dışardan bakışlarının yakın olduğu görülmektedir. Blanche için bu bakış %4 oranında birbirine daha yakındır.

Katılımcıların yanıtlarının oyuncunun yanıtlarına uyumu;

- Laura anketi için %59 uyum söz konusudur.
- Blanche anketi için %63 uyum söz konusudur.

Soruların yanıtları içindeki dağılımları aşağıda incelenmiştir.

Blanche anketinin soru dağılımlarına bakıldığında dört sorunun şıklarında seyircinin yanıtları birbirine çok yakın dağılım göstermiştir. Geri kalan on soruda cevaplar oransal olarak bir yönde üstünlüğe sahiptir. Bu sonuçlara bakılarak Blanche anketinin izleyici yanıtları %60 oranında kesin bir seçime sahiptir. Bu da izleyicinin sunulan performanstan %60 oranında rol kişinin davranış modeline ilişkin veri aldığını göstermektedir. %40 oranında ise izleyici yeterince veri alamamış ve rol kişinin davranış biçimlerini kendisi oluşturmaya çalışmıştır.

Blanche anketinde kendi içinde yakın dağılım göstermiş sorular;

Soru 1		Soru 4		Soru 5		Soru 9	
A	43%	A	46%	A	54%	A	38%
D	36%	B	54%	B	46%	B	31%
						D	31%

Laura anketinin soru dağılımlarına bakıldığında üç sorunun şıklarında seyircinin yanıtları birbirine çok yakın dağılım göstermiştir. Geri kalan on bir soruda cevaplar oransal olarak bir yönde üstünlüğe sahiptir. Bu sonuçlara bakılarak Laura anketinin izleyici yanıtları %79 oranında kesin bir seçime sahiptir. Bu da izleyicinin sunulan performanstan %79 oranında rol kişinin davranış modeline ilişkin veri aldığını göstermektedir. %21 oranında ise izleyici yeterince veri alamamış ve rol kişinin davranış biçimlerini kendisi oluşturmaya çalışmıştır.

Laura anketinde kendi içinde yakın dağılım göstermiş sorular;

Soru 1		Soru 2		Soru 6	
A	38%	A	46%	A	54%
D	38%	B	54%	B	46%

Bu sorular içinde Blanche anketinin beşinci sorusu ile Laura anketinin altıncı sorusu aynı sorudur. Bu soruda iki tablo verilmiş ve rol kişinin hangi resme daha çok ilgi duyacağı sorulmuştur. Bu sorunun ne Laura ne de Blanche için izleyici bakış

açısında net bir karşılığının olmadığı görülmüştür. Bu soru, oyuncunun *Arzu Tramvayı* oyununun prova sürecinde Blanche rolüne ait izleniminden doğmuştur. Bir davranış modelinden ziyade psikolojik bir yönelime dair sorudur. Seyircinin rol kişinin psikolojik yönelimine dair bir soruda kesin bir yargıya sahip olamadığı söylenebilir.

Değerlendirme yapılırken oyuncuların her iki sahneyi de Stanislavski sistemine göre çalıştığı göz önünde bulundurulmuştur. Yapılan çalışmanın sonucunda izleyici yanıtlarının oyuncunun verdiği yanıtlar ile benzerliğinden yola çıkarak; Laura performansına kıyasla izleyici gözünde Blanche'ın hayatta yaşayabilecek bir kişi olduğuna %4'lük bir oran ile daha fazla inanıldığı görülmüştür. Anket soruları üzerinden incelendiğinde iki performansın arasındaki izleyici değerlendirmeleri birbirine çok yakındır ve performanslardan biri için yalnızca %4'lük bir üstünlük ölçümlenebilmiştir. Bu durum, uygulama tasarımında ölçüm yöntemi ile ilgili gelişime açık bir alan olduğu ihtimalini de doğurmaktadır. Anket sorularının daha fazla davranış modellerine odaklanması, soru sayılarının çoğaltılarak çapraz sorgulama ile izleyici yanıtlarının tutarlılığının daha iyi değerlendirilmesi ve izleyici sayısının çoğaltılarak verilerin istatistiksel olarak daha anlamlı olması uygulama tasarımı açısından daha net bir sonuç elde edilebilmesi için geliştirilmesi gereken alanlar olarak sıralanabilir. Diğer taraftan izleyici yönelimlerinin incelendiği anket sorularına bakıldığında izleyici grubunun %46'sının çoğunlukla özel tiyatroları, %54'ünün ise çoğunlukla Şehir ve Devlet Tiyatrolarının oyunlarını izlediklerini görüyoruz. İzleyicilerin tercihlerindeki bu farklılık onların izleme alışkanlıklarının da farklı olabileceği yönünde de bir bilgi vermektedir. İzleyicilerin alışkın olduğu veya tercih ettiği oyunculuk bunu tanımlayamasalar da temsili veya organik olabilir. Bu iki oyunculuk sanatından çalışma kapsamında oyuncuların tercih ettikleri organik oyunculuktur. Seyirci beklentisi ile oyuncunun tercihi bu anlamda örtüşmeyebilir. Oyuncunun prova dönemi çalışmaları bütünlüklü olarak izleyici değerlendirmesi üzerinden ölçümlenemeyebilir. Bu nedenlerle oyuncunun prova döneminde deneyimlediği bir egzersizin oyuncuya hangi bakımlardan yarar sağladığını yalnızca izleyici grubundan alınan anket çıktısına göre değerlendirmek ve bu veri ile bir sonuca varmak çok kısıtlı kalacaktır. Değerlendirmede dikkate alınması gereken ve seyirci deneyimini tamamlayacak olan bir diğer unsur ise oyuncunun deneyimidir.

Oyuncu Stanislavski sistemi ile sahne çalışması devam ederken paralelinde egzersizi uygulamıştır. Bu çalışmalar esnasında prova günlükleri tutulmuş oyuncu deneyimini kaydetmiştir.

Egzersiz için isteğimi kitap okumaya hazırlanmak olarak belirledim. Bu istek için yönelimim sırasıyla kahvemi demlemek ve ardından iyi güneş ışığı alan koltuğuma geçip okumaya başlamak olacak. 2 dakikalık süre içinde egzersizi tamamlamam gerektiğinden kahveyi demleme kısmını çalışıyorum. Egzersizin ilk bölümü; oyuncu olarak dolaptan kahve filtresini aldım, makinayı hazırladım, önce damacanadan sürahiye su doldurdum ardından suyu kahve makinasına koydum, dolaptan kahve kavanozunu çıkardım iki kaşık kahve koydum, önce makinanın çalıştırma tuşuna ardından aroma veren tuşuna bastım. Dolaptan kahve fincanı çıkardım ve kahvenin demlenmesini beklemeye başladım. İki dakikanın sonunda; eylemlerin biçimlerini hatırlayamasam da nasıl yaptığıma dair bir anım var. Kahve filtresinin dokusunu hissettim, filtrenin olduğu dolap ve kahve makinası arasındaki mesafe uzaktı, yanlış yerleştirmiş olduğumu düşündüm, suyu tezgaha dökmek için dikkatli bir şekilde makinaya boşalttım. Egzersizin ikinci bölümü: Verili koşullarımı içeren dokuz soruluk yanıtlarımı okudum ve ardından egzersize başladım. Dolaptan kahve filtresini aldım, makinaya yerleştirdim. Filtre makinanın haznesine göre büyüktü. Damacanadan önce sürahiye su doldurdum ardından suyu dikkatlice makinaya koydum. Dolaptan cam kahve kavanozunu çıkardım iki kaşık kahve koydum. Okuyacağım kitap tezgahın üzerinde duruyordu kapak resmi dikkatimi çekti. Kitap ilk egzersizde de aynı yerde duruyordu ancak dikkatimi çekmemişti. Makinanın çalıştırma tuşuna ardından aroma veren tuşuna bastım. Kahve fincanı çıkarmayı unuttum.<sup>12</sup>

Egzersizlerinden birinde rol kişisi adına tekrar edilen eylemler esnasında kitap kapağındaki resim daha sonra sahne çalışırken de kullanılmış ve oyuncunun sahne isteğini “bu konuşmayı yapmamak” olarak belirlemesine yardımcı olmuştur. Bu resim izleyici grubu anketine de eklenmiştir. Blanche anketinin beşinci sorusu ile

---

<sup>12</sup> Prova günlüğünden alıntıdır.

Laura anketinin altıncı sorusu aynı sorudur. Bu soruda iki resmin görselleri verilmiştir. Resimlerden biri The Lovers (Rene Magritte) diğeri ise The Sleeping Gypsy (Henri Rousseau) olarak verilmiştir ve rol kişinin hangi resme daha çok ilgi duyacağı sorulmuştur. Egzersiz esnasında kitabın kapağında The Lovers (Rene Magritte) vardır. Oyuncu için anlamlı olan bu resim seyircinin kesin bir yargıya varamadığı sorulardan biri olmuştur.

Egzersizlerde iki dakikalık yaşam kesitinin Blanche rol kişisi adına yeniden yaratılması sürecinin genellikle iki dakikayı geçtiği gözlenmiştir. Egzersiz tekrar edildikçe vakit kaybına neden olan anlamsız hareketler uzaklaştırılmıştır. Bu çalışma sahne çalışırken anlamsız hareket, aktivite ve yönelimlerin çıkarılmasına yardımcı olmuştur. Egzersizlerde vakit kaybına neden olan hareketler uzaklaştırıldıktan sonra da süre problemi yaşanmıştır. Bu sürenin iki dakikaya sığması için egzersizlerin uzun süreler provaları yapılmıştır. Oyuncu kendisi ile rol kişinin arasındaki iç ritmin farklılığını deneyimlemiştir. Oyuncunun bakış açısından egzersiz değerlendirildiğinde oyuncuya durağan anlarda enerjisini nasıl tükettiğine dair bir deneyim kazandırıyor.

Buradan hareketle Uta Hagen'ın Temel Maksat Egzersizinin izleyici grubu anket verilerine göre %4'lük bir oranla Stanislavski sistemine oyuncunun verili koşulları tahayyül etmesi ile şimdi ve burada onun koşulları altında ben olsaydım ne yapardım sorusunun yanıtını bulmasına böylelikle rol kişisine ait klişeden uzak organik bir davranış biçimi geliştirmesine yardımcı olduğu söylenebilir. İzleyici grubu üzerinden bir ölçüm yapmanın zorluğu göz önüne alındığında oyuncu deneyimi üzerinden yapılan bir değerlendirme ile egzersizin oyuncuyu rol kişisi adına gerçekleştirdiği eylemlerinde anlamsız yönelimlerini farketmesine yardımcı olmaktadır. Rol kişinin çevresindeki günlük nesnelere ve çevresel koşulların onun koşulları altında nasıl anlam taşıyabileceğinin keşfi için oyuncuya olanak sağlamaktadır. Oyuncu ile rol kişisi arasındaki farklılıklar ve rol kişinin iç ritmini anlamak için oyuncuya fayda sağlamaktadır.

## KAYNAKLAR

- Bayad, A. "Erving Goffman'ın Benlik Kavramı ve İnsan Doğası Varsayımı". Psikoloji Çalışmaları / Studies in Psychology 36 (2016): 81-93  
<http://dergipark.gov.tr/iupcd/issue/25041/264387>
- Benedetti, J. (2012). Stanislavski: Bir Giriş, çev. Kerem Karaboğa, İstanbul, Habitus Yayıncılık.
- Bial, H. (2015). Hagen, Uta (B. Göttingen, Germany, 12 June 1919; D. New York City, 14 January 2004). In S. Williams, The Cambridge encyclopedia of stage actors and acting. [Online]. Cambridge: Cambridge University Press. Available from:  
[http://icproxy.khas.edu.tr/login?qurl=https%3A%2F%2Fsearch.credoreference.com%2Fcontent%2Fentry%2Fcupstage%2Fhagen\\_uta\\_b\\_gottingen\\_germany\\_12\\_june\\_1919\\_d\\_new\\_york\\_city\\_14\\_january\\_2004%2F0%3FinstitutionId%3D6848](http://icproxy.khas.edu.tr/login?qurl=https%3A%2F%2Fsearch.credoreference.com%2Fcontent%2Fentry%2Fcupstage%2Fhagen_uta_b_gottingen_germany_12_june_1919_d_new_york_city_14_january_2004%2F0%3FinstitutionId%3D6848) [Accessed 7 February 2019].
- Çelikçapa, E. Richard Schechner'in Performans Anlayışı. Haliç Üniversitesi, 2014. İstanbul. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Damasio, A. (2018). Spinoza'yı Ararken Haz, Acı ve Hisseden Beyin, çev. Emre Kumral, İlay Çetiner, İstanbul, ODTÜ Yayıncılık.
- Garfield, D. (1974). Reviewed Works of Respect for Acting by Uta Hagen. Educational Theatre Journal
- Goffman, E. (2018). Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu, çev. Barış Cezar, İstanbul, Metis Yayınları.
- Hagen, U. (1973). Respect For Acting, New York: Wiley Publishing.
- Hagen, U. (1991). A Challenge For The Actor, New York: Scribner.
- Moore, S. (2016). Stanislavski Sistemi, çev. Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz, İstanbul: BGST Yayınları.
- Rosenfeld, C. (2006). Training of the American Actor: Uta Hagen's Technique, ed. Arthur Bartow, New York: Theatre Communications Group. (127-164)
- Stanislavski, K. S. (1999). Bir Rol Yaratmak, çev. Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Şevik, Nesrin, and Muharrem Tosun. "Erek Sözcüğünün Terimleşme Serüveni Üzerine Etimolojik Bir Çalışma: 'Erek' Sözcüğü Ve Çevrebilim." Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, vol. 8, no. 37, ser. 37, Apr. 2015, pp. 248–248. 37,doi:  
[http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt8/sayi37\\_pdf/1dil\\_edebiyat/sevik\\_nesrin.pdf](http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt8/sayi37_pdf/1dil_edebiyat/sevik_nesrin.pdf).
- Williams, T. (2000). Sırça Hayvan Koleksiyonu, çev. Aytuğ İz'at, İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.



Williams, T. (2018). Arzu Tramvayı, çev. Esin Damcı, Nilüfer Karakullukçu, İstanbul: Mitoş İmge Kitabevi.



## **EKLER**

EK A: OYNANAN SAHNELERİN METİNLERİ

EK B: İZLEYİCİ GRUBU'NA YÖNELTİLEN ANKET SORULARI

EK C: VİDEO KAYITLARI

## EK A: OYNANAN SAHNELERİN METİNLERİ

### Sırça Hayvan Koleksiyonu / Sahne 7

**JIM:** Merhaba Laura!

**LAURA:** (Zoraki) Merhaba. (Laura boğazını temizler)

**JIM:** Şimdi nasılsın, umarım daha iyi?

**LAURA:** Evet, evet sağolun.

**JIM:** Bu senin için. Biraz karahindiba şarabı. (Şarap bardağını gösterişli bir incelikle sunar)

**LAURA:** Teşekkür ederim.

**JIM:** İç ama... sakın sarhoş olma! (İçtenlikle güler. Laura, karasızlıkla bardağı alır; utangaç bir biçimde gülümser)

Mumları nereye koyayım?

**LAURA:** Şey, neresi olursa.

**JIM:** Yerde nasıl olur? Sakıncası var mı?

**LAURA:** Hayır.

**JIM:** Damlalardan korumak için altına gazete sereceğim. Yerde oturmayı severim. Sence sakıncası var mı?

**LAURA:** Şey, yok.

**JIM:** Bana bir yastık ver.

**LAURA:** Ne?

**JIM:** Bir yastık!

**LAURA:** Ya... (Aceleyle bir tane uzatır.)

**JIM:** Ya sen? Sen yerde oturmaktan hoşlanmaz mısın?

**LAURA:** Şey. Hoşlanırım.

**JIM:** Öyleyse neden gelmiyorsun?

**LAURA:** Ben... geliyorum.

**JIM:** Bir de yastık al!

(Laura bir yastık alır şamdanın öteki tarafına geçip oturur. Jim ayaklarını uzatırken Laura'yı inceler)

**JIM:** Orada otururken seni görmem mümkün değil.

**LAURA:** Ben sizi... Şey görebiliyorum.

**JIM:** Biliyorum, ama bu adil değil, ışığın önünde kaldım ben.

(Laura yastığını yaklaştırır)

**JIM:** Güzel! Şimdi seni görebiliyorum! Rahat mısın?

**LAURA:** Evet.

**JIM:** Ben de. Yayılmış bir inek kadar rahat! Çiklet ister misin?

**LAURA:** Hayır, teşekkür ederim.

**JIM:** Eğer izin verirsen, ben çiğnemek istiyorum. (Bir çiklet çıkarıp, keyifle kağıdını yırtar, çikleti havada tutar.) Şu çikleti ilk defa keşfeden insanın ne kadar servet edindiğini bi düşünsene. İnanılmaz, değil mi? Wrigley Binası, Chicago'nun en önemli binalarından biridir. Gelişen Yüzyıl isimli sergiye gittiğimde görmüştüm. "Gelişen Yüzyıl" sergisine gitmiş miydin?

**LAURA:** Hayır, gitmemiştim.

**JIM:** Her neyse, muhteşem bir sergiydi. Özellikle de Bilim Salonu beni çok etkilemişti. Amerika'nın geleceği hakkında bir fikir veriyordu, şimdikinden daha muhteşem olacak! (Sessizlik. Jim kıza gülümser) Kardeşin senin utangaç olduğunu söylüyor. Doğru mu bu Laura?

**LAURA:** Şey, bilmiyorum.

**JIM:** Sanırım eski tip bir kızsın sen. Neyse bu tiplerin iyi kızlar olduğunu düşünürüm hep. Fazla samimi davrandığımı düşünmüyorsundur, sanırım... ha, ne dersin?

**LAURA:** (Çekingen, utanmıştır da) Sanırım bir çiklet alsam iyi olacak, eğer... eğer sakıncası yoksa! (Boğazını temizler) Bay O'Connor, şey, siz... şarkı söylemeye devam ediyor musunuz?

**JIM:** Şarkı söylemek mi? Ben mi?

**LAURA:** Evet. Muhteşem bir sesinizin olduğunu hatırlıyorum.

**JIM:** Şarkı söylerken ne zaman dinledin ki beni? (Laura cevap vermez; biraz sessizlikten sonra genç bir adamın sahne dışından gelen şarkısı işitilir)

**JIM:** Beni şarkı söylerken dinlediğini, söyledin ha?

**LAURA:** Şey, evet! Evet hem de sıkça... Beni. Sanırım... hatırlamadın hem de hiç?

**JIM:** (Güler, emin değildir.) Seni daha önce görmüş gibiyim. Kapıyı açtığımda bana öyle gelmişti. Neredeyse adını da hatırlayacaktım. Fakat sana dilimin ucuna gelen kelimeler, gerçek ad değildi. Bu yüzden de söylemeden vazgeçtim.

**LAURA:** Şey değil miydi... Patlıcan?

**JIM:** (Birden canlanır, ağzı kulaklarında) Patlıcan! Tanrım, evet... Patlıcan! Kapıyı açtığımda dilimin ucuna kadar gelmişti. İnsanın hafızası kendisini nasıl da yanıltıyor, tuhaf değil mi?

Liseyle senin aranda bir bağ kuramadım bir türlü. Ama oradaydı, evet lisedeydi. Shakespeare'in kız kardeşi olduğunu bile bilmiyordum. Tanrım, özür dilerim.

**LAURA:** Zaten hatırlamanı beklemiyordum. Sen... beni hiç bilmiyordun ki!

**JIM:** Fakat zaman zaman konuşukluğumuz vardı değil mi?

**LAURA:** Evet, biz, şey... konuşukluğumuz vardı.

**JIM:** Beni ne zaman fark ettin?

**LAURA:** Şey, derhal!

**JIM:** Kapıya gelir gelmez mi?

**LAURA:** İsmi duydüğümde sen olacağını düşündüm. Tom'un sen liseden biraz tanıdığını biliyorum. Sen de kapıda görününce... şey, o zaman... emin olmuşum.

**JIM:** Peki, o zaman neden bir şey demedin?

**LAURA:** (Nefes nefese) Ne söyleyeceğimiz bilemedim, ben... benim için sürpriz olmuştu.

**JIM:** Hey Tanrım! Bu şey çok tuhaf!

**LAURA:** Evet! Evet, değil mi ama...

**JIM:** Sınıfların birinde beraber değil miydik?

**LAURA:** Evet, beraberdik.

**JIM:** Hangi dersti?

**LAURA:** Şeydi şarkı söyleme... koro!

**JIM:** Ha, evet.

**LAURA:** Sınıfta senin yanındaki sıranın başında otururdum.

**JIM:** Haa.

**LAURA:** Pazartesi, çarşamba ve cumaları.

**JIM:** Şimdi hatırlıyorum... Sen hep geç gelirdin.

**LAURA:** Evet, benim için çok zordu, yukarı çıkmak. Ayağımda şu demirler vardı... Çok ses çıkartıyorlardı.

**JIM:** Ben hiç duymadım.

**LAURA:** (Hatırlayınca yüzü buruşur) benim için sanki şey gibiydi, gökgürlemesi!

**JIM:** Hay Allah, ben hiç farkına varmamışım.

**LAURA:** Ben gelmeden önce herkes yerine oturmuş olurdu. Bütün o insanların önünden geçmek zorunda kalırdım. Sandalyem en arka sıradaydı. Bütün salonda en arka sıraya kadar merdivenleri şakırdatarak çıkmak zorundaydım. Herkes de beni seyrederdi.

**JIM:** Bu kadar da önemsememeliydin.

**LAURA:** Biliyorum, ama elimde değildi. Şarkı başlardı... Şarkı başladığında öylesine bir rahatlama hissi duyardım ki.

**JIM:** Ah, evet. Şimdi seni yerli yerine oturtabildim.! Seni patlıcan diye çağırırdım. Seni niye bu isimle çağırmaya başladım ki?

**LAURA:** Bi ara satlıcan (zatülcenp) olup, okula gelememiştim. Geri döndüğümde de ne olduğunu sormuştun. Ben de satlıcan demiştim... Sen ise benim patlıcan dediğimi sanmıştın. İşte bu yüzden ondan sonra bana hep patlıcan diye seslendin!

**JIM:** Umarım seni gücendirmemişimdir.

**LAURA:** Ah, hayır... sevdim onu. Şey, pek tanıdığım kimse yok da.

**JIM:** Hatırladığım kadarıyla kendini saklıyordun.

**LAURA:** Ben... ben... çok şanslı değildim. Arkadaş edinmede...

**JIM:** Nedenini anlayamıyorum.

**LAURA:** Şeyy, ben... kötü bir başlangıç yapmıştım.

**JIM:** Şey mi demek istiyorsun.

**LAURA:** Evet bir nevi, benimle şey arasında...

**JIM:** İzin vermeseydin!

**LAURA:** Biliyorum, ama yaptı ve...

**JIM:** İnsanlara karşı çekingensin!

**LAURA:** Olmamaya çalıştım ama asla...

**JIM:** başaramadın?

**LAURA:** Hayır... ben... asla başaramadım ben!

**JIM:** Sanırım utangaçlığını yavaş yavaş ve fazla kendini sıkmadan gidermelisin.

**LAURA:** (Üzgünce) evet... sanırım epey...

**JIM:** Zaman ister!

**LAURA:** Evet...

**JIM:** İnsanları yakından tanıdıkça çok da kötü olmadıklarını anlarsın. İşte hatırlaman gereken de bu! Bir şey daha, herkesin sorunları var, tek senin değil, yani hemen hemen herkesin bazı problemleri olur. Sen, sorunları olan tek şahıs kendin olduğunu sanıyorsun, sanki bu yüzden üzgün olan tek kişi de sensin. Fakat şöyle bir çevrene bakıver, senden başka ne de çok insanın sıkıntıları olduğunu farkedeceksin. Mesela liseye gittiğim yıllarda, bu yıla kadar epey mesafe kaydedeceğimi düşünürdüm, altı sene sonra, şimdi olduğumdan daha farklı. Yıllıkta benim hakkımda yazılan o muhteşem şeyleri hatırlıyor musun?

**LAURA:** Elbette! (Kalkıp masaya gider)

**JIM:** Hangi alana girersem gireyim başarının benim için kaçınılmaz olduğunu yazıyordu!

(Laura elinde yıllıkla döner)

**JIM:** Aman Tanrım, yıllık!

(Saygıyla alır onu. Her ikisi de biraz merakla yıllığa bakar. Laura onun yanına çömelir ve sayfalarını çevirmeye başlarlar. Jim'in samimi davranışlarından Laura'nın da utangaçlığı azalır)

**LAURA:** İşte sen! “Zengibar Korsanları” oyununda!

**JIM:** (Ozlemle) O operette bariton başrolü bendeydi.

**LAURA:** (Kendinden geçmiş) Öylesine... muhteşemdin ki!

**JIM:** (Karşı koyar) Yapma...

**LAURA:** Evet, evet muhteşemdin... muhteşem!

**JIM:** Beni dinledin mi?

**LAURA:** Üç seferinde de! (Williams, 2000:68-75)

## Arzu Tramvayı / Sahne 9

**BLANCHE:** Kim o?

**MITCH:** Benim, Mitch!

(Blanche çılgın gibi fırlar, şişeyi dolaba saklar, aynaya bakar ve yüzünü kolonyalayıp, pudralar, sonra kapıyı açıp Mitch'i içeri alır)

**BLANCHE:** Mitch! Biliyorsun bu akşamki davranışından ötürü seni içeri almamalıydım, çok ayıp ettin ama merhaba güzelim!

(Kadın ona dudaklarını uzatır ama Mitch görmezden gelir ve kadın ona korku dolu gözlerle bakar)

**BLANCHE:** Vay, vay, ne kadar soğuksun öyle! Suratın da mahkeme duvarı gibi! Traş bile olmamışsın, bir hanımefendi için affedilmeyecek bir hakaret! Fakat ben seni affediyorum çünkü seni gördüğüme çok sevindim, rahatladım, kafamda sürekli yankılanan şu Polka müziğini durdurdun, hiç senin kafana böyle bir şey takılmış mıydı? Sürekli sürekli kafamda çalıyor! Tabii ki hayır! Senin kafana böyle korkunç şeyler asla takılmaz değil mi?

**MITCH:** Bu vantilatör dönüp duracak mı?

**BLANCHE:** Hayır

**MITCH:** Vantilatörleri sevmem

**BLANCHE:** O halde kapatırız tatlım, vantilatör düşkünü değilim.

(Kadın vantilatörün kapatır, Mitch yatağın üzerine oturup bir sigara yakarken, Blanche boğazını temizler, gergindir)

**BLANCHE:** Sana içecek ne ikram edeceğimi bilmiyorum

**MITCH:** Stanley'in likörünü istemiyorum.

**BLANCHE:** Stanley'in değil, bu evdeki her şey Stanley'e ait değil, bazıları tamamen bana ait! Annen nasıl? İyi değil mi?

**MITCH:** Neden sordun?

**BLANCHE:** Bu gece bir şeyler oldu ama boşver, hiçbir şey olmamış gibi yapacağım, yine şu müzik!

**MITCH:** Hangi müzik?

**BLANCHE:** 'Varşovania' o zaman da bu müzik çalıyordu...Allan....bekle!(uzaklarda bir silah sesi duyulur.) işte silah sesi, ondan sonra müzik duruyor, evet durdu.

**MITCH:** Aklımı mı kaçırdın?

**BLANCHE:** Bakayım dolapta ne var, bu arada sabahlıkla olduğum için kusura bakma, akşam yemeği davetini unutmuş muydun?

**MITCH:** Bir daha seni görmeyeceğim.

**BLANCHE:** Bekle bir saniye, ne söylediğini duyamıyorum, o kadar az konuşuyorsun ki, söylediğinin tek kelimesini bile kaçırmak istemiyorum. Ah, ben burada ne arıyordum? Ha, sahi likör! Bu gece burada öyle şeyler oldu ki, evet aklımı kaçırdım. İşte bir şey buldum, Southern Comfort, nasıl bir şey acaba?

**MITCH:** Bilmiyorsan söyleyeyim o Stanley'in

**BLANCHE:** Ayaklarını yataktan indir, tabii siz erkekler bu tür şeyleri fark etmezsiniz ama o çok ince bir yatak örtüsü, bu eve geldiğimden beri burada pek çok şey yaptım.

**MITCH:** Eminim öyledir

**BLANCHE:** Bu evi ben gelmeden önce de gördün, bir de şimdi bak! Oda ne kadar zarif ! Acaba bu şeyi bir başka içkiyle karıştırıyor muyduk? Mmm.. çok tatlı, çok çok tatlı! A, bu likör galiba, evet eminim likör! Korkarım sen beğenmeyeceksin ama bir dene belki seversin.

**MITCH:** Demin de söyledim Stanley'in likörünü istemiyorum. Sen içebilirsin, Stanley bütün yaz likörlerini yalayıp yuttuğunu söyledi.

**BLANCHE:** Aman ne uyduruk hikaye! Böyle ucuz suçlamalara cevap vererek onun seviyesine inemem

**MITCH:** Hıh



**BLANCHE:** Aklında ne var? Gözlerinden anlıyorum sende bir şey var.

**MITCH:** Burası çok karanlık

**BLANCHE:** Karanlığı severim, beni rahatlatıyor

**MITCH:** Seni hiç ışıktta görmedim, işin doğrusu bu.

**BLANCHE:** Öyle mi?

**MITCH:** Yüzünü öğleyin hiç görmedim.

**BLANCHE:** Bu kimin kabahati?

**MICH:** Öğleden sonra dışarı çıkmayı hiç istemedin

**BLANCHE:** Mitch, sen öğleden sonraları fabrikada oluyordun

**MITCH:** Pazar günleri değil. Sana pazarları çikalım deyince hep bahaneler buldun, hiçbir zaman saat altıdan sonra sokağa çıkmak istemedin ve hep loş yerleri seçtin

**BLANCHE:** Bu söylediklerinin arkasında bir şeyler var ama nedir anlayamadım

**MITCH:** Demek istediğim şu ki, seni hiç doğru dürüst görmedim Blanche.

**BLANCHE:** Nereye varmak istiyorsun?

**MITCH:** Işıkları yakalım

**BLANCHE:** Işığı mı? Hangisini? Neden

**MITCH:** Üzerinde kağıt fener olanını (Mitch ampulün üzerindeki kağıt feneri yırtar, Blanche korkuyla irkilir)

**BLANCHE:** Niye böyle yaptın?

**MITCH:** Senin yüzünü doğru dürüst görebilmek için!

**BLANCHE:** Eminim bu sözlerin hakaret taşıymıyordur!

**MITCH:** Hayır, sadece gerçekçi olmak için

**BLANCHE:** Gerçekçilik istemiyorum

**MITCH:** Sanırım istemezsin.

**BLANCHE:** Ne istediğimi sana söyleyeyim: Ben sihir istiyorum, büyü! İnsanları büyülemek istiyorum, onlara gerçeği anlatmıyorum, gerçek olması gereken şeyleri anlatıyorum eğer bu günahsa Allah beni kahretsin! Işığı açma!

(Mitch ışığı yakar ve ona bakar, Blanche bağıarak yüzünü kapatır, Mitch ışığı tekrar söndürür)

Mitch (acı bir şekilde): Düşündüğümden daha yaşlı olmana aldırmiyorum, ama her şey bir yana Tanrı'm bütün yaz eski moda ideallerin olduğu yönündeki saçmalıkların, hikayelerin!

Ah, senin onaltı yaşında olmadığını biliyordum ama düzgün biri olduğuna inanacak kadar enayiymişim!

**BLANCHE:** Düzgün biri olmadığını sana kim söyledi? Sevgili eniştem mi? Ve sen de inandın!

**MITCH:** Başta ben de ona yalancı dedim ama sonra anlattıklarını araştırdım, bizim orada Laurel'e giden bir tüccar biliyorum, onunla uzun bir konuşma yaptım.

**BLANCHE:** Kimmiş bu tüccar?

**MITCH:** Kiefaber

**BLANCHE:** Tüccar Kiefaber, o adamı tanıyorum, peşimden ıslık çalmıştı, haddini bildirince benden intikam almak için böyle hikayeler uydurmuş

**MITCH:** Üç kişi, Kiefaber, Stanley ve Shaw, üçü de yemin ettiler! Flamingo otelinde kalmadın mı?

**BLANCHE:** Flamingo mu? Hayır! Otelin adı Tarantula'nın Kolları'ydı!

**MITCH (aptalca):** Tarantula mı?

**BLANCHE:** Evet. Şu kocaman örümcek! Kurbanlarımı oraya götürürdüm. (Blanche bir bardak içki daha koyar) evet yabancılarla pek çok ilişkim oldu, Allan'ın ölümünden sonra kalbimdeki boşluğu yabancıların dostluğuyla doldurmaya çalıştım, panik içindeydim, korkuyordum, beni koruyacak biri için bir adamdan diğerine gittim! Hatta biri onyediy yaşında bir çocuktü! Birisi bu yüzden beni müdüre şikayet etmiş! Bu kadın mesleğe uygun değildir diye! Doğru muydu? Sanırım evet! Sonunda buraya geldim, gidebileceğim başka bir yer yoktu, gençliğim gitmişti, seninle tanıştım, sen birisine ihtiyacın olduğunu söyledin, benim de birisine ihtiyacım vardı ve Tanrı'ya şükür ki, bu acımasız dünyada sen iyi biriydin, bir dilencinin rüyasıydın, birazcık huzur, fakat sanırım çok fazla şey istemişim! Kiefaber, Stanley ve Shaw üçü bir olup, kedinin kuyruğuna konserve kutusu bağladılar

**MITCH:** Bana yalan söyledin Blanche.

**BLANCHE:** Yalan söyledin deme!

**MITCH:** Yalanlar, yalanlar, için dışın hep yalan dolan

**BLANCHE:** Asla içim samimiydi, kalbimde sana karşı hiç yalan söylemedim!

**BLANCHE:** Bu ne? Ah, dışarıda biri var, vaktiyle oturduğum evde ölmek üzere olan yaşlı kadınlar, ölmüş erkeklerini hatırlarlardı.

(Polka susar)

**BLANCHE (kendi kendisiyle konuşur gibi):** Yıkılmak ve kader, pişmanlıklar, suçlamalar..."böyle yapmasaydın buna mal olmazdı" lar..

**BLANCHE:** Vasiyetler...ve başka şeyler, kan lekeli yastık kılıfları..." yastık kılıfını değiştirmek lazım" "evet anne ama bunun için zenci bir kız tutamaz mıyız?" hayır elbette tutamazdık...her şey gitmişti..

**BLANCHE:** Ölüm- ben şurada, o da şurada oturuyordu ve ölüm bana senin kadar yakındı ama bunu birbirimize itiraf etmeye cesaret edemedik

**BLANCHE:** Ölümün tersi arzudur, biliyor muydun? Nereden bileceksin ki? Belle Reve'ı kaybetmeden önce, çok uzakta olmayan askeri bir kamp vardı, genç askerleri eğitirdi, cumartesi geceleri askerler şehre gider sarhoş olurlardı, dönüş yolunda bizim patikaya gelip "Blanche! Blanche!" diye bağırırlardı, yaşlı ve sağır hanımefendi bir şeyden şüphelenmezdi ama ben onlara cevap vermek için sıvıştırdım sonradan arabalara doluşup gelirlerdi...

(Blanche şifonyere yaslanır, Mitch kalkar onun yanına gelir ellerini beline dolar ve kendine çevirir)

**BLANCHE:** Ne istiyorsun?

**MITCH:** Bütün yaz istediğim şeyi

**BLANCHE:** O halde evlen benimle Mitch!

**MITCH:** Artık seninle evlenmek istediğimi sanmıyorum

**BLANCHE:** Öyle mi?

**MITCH:** Annemin evine gelecek kadar temiz biri değilsin Blanche.

**BLANCHE:** O zaman defol, yangın var diye bağırmadan çabuk defol git buradan! Bağırmaya başlamadan defol git çabuk!

(Mitch hala sessiz ona bakmaktadır, kadın aniden pencereye gider ve bağırmaya başlar)

**BLANCHE:** Yangın var! Yangın var! Yangın var! (Williams, 2018:219-235)

## **EK B: İZLEYİCİ GRUBU'NA YÖNELTİLEN ANKET SORULARI**

Merhaba,

Kadir Has Üniversitesi Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için hazırlamakta olduğum tez çalışmamın izleyici grubuna dahil olarak destek verdiğiniz için çok teşekkür ederim. Bu metnin izleyeceğimiz süreci tarifleyerek size yardımcı olmasını umuyorum.

Çalışma kapsamında tarafıma sunmuş olduğunuz kişisel verileriniz gizli tutulacak, bu veriler yalnızca istatistiki veri oluşturmak için kullanılacaktır.

İzleyici grubu çalışmasının tamamlanması yaklaşık 30 dakikanızı alacaktır. Başlamadan önce lütfen kesintisiz 30 dakikanızı bu çalışmaya ayırabileceğinizden, dikkatiniz ve ilginizin dağılmayacağı rahat bir ortamda olduğunuzdan, uygun erişim, ses ve görüntü şartlarına sahip olduğunuzdan emin olunuz.

Size ulaşan mailde 1 Numaralı ve 2 Numaralı olarak isimlendirilmiş iki farklı video linki ve aynı isimle iki farklı anket formu bulacaksınız. Öncelikli olarak 1 Numaralı videoyu izlemeli ve ardından 1 Numaralı anket formunu doldurmalı sonrasında 2 Numaralı videoyu izlemeli ve 2 Numaralı anket formunu doldurmalısınız.

Lütfen videoları ve anketleri verilen sıralama ile takip ediniz. Videoları izlemeden önce anket sorularına bakmayınız. Sürecin belirtilen sıra ile yapılması çalışmanın uygulama prensipleri açısından önem teşkil etmektedir.

Anket sorularını yanıtlarken ihtiyaç duyarsanız çoklu seçim yapabilirsiniz. Anketleri tamamladıktan sonra gönderici adrese geri iletiniz.

Süreçle ilgili her türlü soru ve geri bildirimlerinizi mailde verilmiş olan iletişim yollarından iletebilirsiniz.

Zamanınızı ayırıp destek olduğunuz için tekrar teşekkür ederim.

Güneş Hanağası Sezen

### 1 Numaralı anket soruları:

Laura bir resim yapsa tabloda baskın renk hangisi olurdu?

- A) Mor
- B) Mavi
- C) Kırmızı
- D) Gri

Laura hangi sosyal medya platformunu daha aktif kullanırdı?

- A) Facebook
- B) Twitter
- C) Instagram

Laura aşağıdakilerden hangisi ile tanımlardı?

- A) İyi Niyetli
- B) Heyecanlı
- C) Şanssız
- D) Yardımsever
- E) Cesur

Laura aşağıdaki telefonlardan hangisini kullanmayı tercih ederdi?

- A) Iphone
- B) Samsung

Laura hangisini izlemekten daha çok keyif alırdı?

- A) The Great Gatsby
- B) Game of Thrones
- C) Harry Potter
- D) The Shining

Aşağıdaki tablolardan hangisi Laura'nın daha çok ilgisini çekerdi? (İzleyici grubuna resim görselleri verilmiştir)

- A) Henri Rousseau – The Sleeping Gypsy
- B) Rene Magritte – The Lovers

Laura sevdiği bir şarkıcının konserine gitti. Konserde oturma düzeni var yani biletler numaralı. Bu senaryoda hangi davranış Laura için daha uygun olurdu?

- A) Biletinde yazan sıraya bakıp kendi koltuğunu bulur.
- B) Yer gösteren görevlinin kendisine yardımcı olmasını bekler.

Laura annesinin istediği ilaçları almak için eczaneye gitti ancak sıra var. Sırada beklerken önünde bekleyen kişi Laura ile sohbet etmeye çalışıyor. Aşağıdaki konulardan hangisi Laura'nın sıkıntı duymadan önündeki kişiyle konuşabileceği bir konudur?

- A) Beklediği sıra ile ilgili şikayet ya da düşünceleri
- B) Evcil hayvanları ya da çocukları hakkında konuşma
- C) Ülke gündemi ile ilgili konular
- D) Neden sırada beklediği ile ilgili sorular

Laura arkadaşlarıyla konuşmak için hangisini tercih eder?

- A) Genellikle arar
- B) Mesaj atar
- C) Genelde yüz yüze görüşmeyi tercih eder

Laura kafasını toparlamak ve daha iyi hissetmek için aşağıdakilerden hangisini yapardı?

- A) Bir film ya da dizi izleyerek kafasını dağıtır?
- B) Bir şeyler içmek için dışarı çıkar
- C) Yürüyüşe çıkar
- D) Müzik dinleyerek sakinleşmeye çalışır

Laura yolda yürürken öylesine bir tanıdığına rastladı ve onu görmezden gelmeye çalışıyor; fakat tanıdığı kişi Laura'yı gördü ve ona doğru geliyor. Hangi davranış Laura'ya ait olabilir.

- A) İki dakika sohbet eder canım ne olacak
- B) Hiç bir şey ama aşırı rahatsız olur
- C) Selam verir ama bir yere geç kaldığını söyleyip kaçar
- D) Görmezden gelir ve oradan uzaklaşır

Laura kocasının onu başka bir erkekle aldattığını gözleriyle görse ne tepki verirdi?

- A) Kocasını ile yüzleşir ona hesap sorardı.
- B) Rahatsız olurdu ancak hiçbir şey olmamış gibi davranmaya devam ederdi.
- C) Sessizce kocasını terk ederdi.
- D) Kocasını ile konuşup onu anladığını söylerdi.

Evde misafirler var. Paket servis olarak eve pizza söylenecek. Laura pizzada zeytin sevmiyor. Bu senaryoda Laura nasıl davranırdı?

- A) Pizzaların hiçbirinde zeytin olmamasını rica ederdi
- B) Pizzaların birinde zeytin olmamasını rica ederdi
- C) Zeytin sevmediğinden bahsetmez, yerken onları ayıklayabileceğini düşünürdü
- D) Ortama ayak uydurup kendini zorlayarak zeytinli pizza yerdi

Hangisi Laura'ya daha uygun bir davranıştır?

- A) Gereğinden fazla veya gereğinden az olmaması için alışverişe çıkmadan önce ihtiyacı olan şeylerin bir listesini yapar
- B) O şeye ihtiyacı olup olmadığına alışveriş esnasında karar verir

## 2 Numaralı anket soruları:

Blanche'a göre bir evliliği aşağıdakilerden hangisi daha çok sarsar?

- A) Sadakatsizlik
- B) Şiddet
- C) Ekonomik yetersizlikler
- D) İlişkiye müdahale eden yakın akrabalar

Blanche bu resme baksa ilk önce farkedeceği renk hangisi olurdu?

- A) Turuncu
- B) Yeşil
- C) Kırmızı
- D) Mavi

Blanche hangi sosyal medya platformunu daha aktif kullanırdı?

- A) Facebook
- B) Twitter
- C) Instagram

Blanche aşağıdakilerden hangisini tercih ederdi? Sonsuza kadar çıplak gezmeyi yoksa düşüncelerinin herkes tarafından görebilmesini mi isterdi?

- A) Düşüncelerinin görünmesi
- B) Çıplak gezmek

Aşağıdaki tablolardan hangisi Blanche'ın daha çok ilgisini çekerdi? (İzleyici grubuna resim görselleri verilmiştir)

- A) Henri Rousseau – The Sleeping Gypsy
- B) Rene Magritte – The Lovers



Blanche aşağıdaki telefonlardan hangisini kullanmayı tercih ederdi?

- A) Iphone
- B) Samsung

Blanche yarım saat sonraki doktor randevusuna yetişmek için evden çıkmak üzereyken birden anahtarlarını yatak odasında unuttuğunu farkediyor. Bu senaryoda hangisi Blanche'a uygun bir davranış olurdu?

- A) Yatak odasına doğru giderken masanın üzerindeki vazoda duran leylakları farkeder. Çiçeklerin ne kadar güzel koktuklarını düşünürken birden aklına o renk bir elbisesi olduğu gelir. Hemen gidip leylak rengi elbisesini giyer ve geç kaldığını düşünerek hızla evden çıkar. Anahtarlarını evde unutmuştur.
- B) Yatak odasına doğru giderken masanın üzerindeki vazoda duran leylakları farkeder. Çiçeklerin ne kadar güzel koktuklarını düşünürken birden aklına o renk bir elbisesi olduğu gelir. Elbisesini değiştirmek ister ancak randevusu aklına gelir. Elbiseyi doktordan döndükten sonra giyinmeye karar verir. Anahtarlarını alarak evden çıkar.

Blanche hangisini evcil hayvan olarak seçerdi?

- A) Kedi
- B) Köpek

Blanche hangisini izlemekten daha çok keyif alırdı?

- A) The Great Gatsby
- B) Game of Thrones
- C) Harry Potter
- D) The Shining

Blanche sevdiği bir şarkıcının konserine gitti. Konserde oturma düzeni var yani biletler numaralı. Bu senaryoda hangi davranış Blanche için daha uygun olurdu?

- A) Biletinde yazan sıraya bakıp kendi koltuğunu bulur.
- B) Yer gösteren görevlinin kendisine yardımcı olmasını bekler.

Hangisi Blanche'ın hayran olduğu ikon olabilir?

- A) Marilyn Monroe
- B) Audrey Hepburn

Blanche eskiden hoşlandığı bir adamın ona görücü geleceğini duysa ne yapardı?

- A) Heyecandan eli ayağına dolaşırđı.
- B) En zarif ve hanımefendi elbisesini giyip en çekici kokusunu sürerdi.
- C) En seksi kıyafetlerini giyerdi.
- D) Hazırlık yapmamış gibi görünmek için gündelik giysiler giyerdi.

Evde misafirler var. Paket servis olarak eve pizza söylenecek. Blanche pizzada zeytin sevmiyor. Bu senaryoda Blanche nasıl davranırdı?

- A) Pizzaların hiçbirinde zeytin olmamasını rica ederdi
- B) Pizzaların birinde zeytin olmamasını rica ederdi
- C) Zeytin sevmediğinden bahsetmez, yerken onları ayıklayabileceğini düşünürdü
- D) Ortama ayak uydurup kendini zorlayarak zeytinli pizza yerdi

Hangisi Blanche'a daha uygun bir davranıştır?

- A) Gereğinden fazla veya gereğinden az olmaması için alışverişe çıkmadan önce ihtiyacı olan şeylerin bir listesini yapar
- B) O şeye ihtiyacı olup olmadığına alışveriş esnasında karar verir

İzleyici grubuna ilişkin demografik sorular:

Cinsiyet kimliğinizi nasıl tanımlarsınız?

- A) Kadın
- B) Erkek
- C) Intersex

Yaş aralığınızı belirtir misiniz?

- A) 18-24
- B) 25-34
- C) 35-44
- D) 45-64
- E) 65+

Hangisi bir yıl içindeki tiyatroya gitme sıklığınızı daha iyi tanımlar?

- A) 0-2
- B) 3-5
- C) 6-8
- D) 10+

Çoğunlukla hangisinin tiyatro oyunlarını takip edersiniz?

- A) Şehir Tiyatroları
- B) Devlet Tiyatroları
- C) Özel Tiyatrolar

Tennessee Williams'ın Sırça Hayvan Koleksiyonu oyununu daha önce izlediniz mi veya metnini okudunuz mu?

- A) Evet
- B) Hayır

Tennessee Williams'ın Arzu Tramvayı oyununu daha önce izlediniz mi veya metnini okudunuz mu?

- A) Evet
- B) Hayır

## **EK C: VİDEO KAYITLARI**

Bu yüksek lisans tezi ile birlikte, uygulamaya konu her iki performansın video kaydı da sunulmuştur.

# ÖZGEÇMİŞ

## Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Güneş Hanağası Sezen  
Doğum Yeri ve Tarihi : Adana / 17 Ağustos 1988

## Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : İstanbul Teknik Üniversitesi / Biyomühendislik  
Yüksek Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üniversitesi / Film ve Drama  
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

## İletişim

Telefon : +90 533 540 3814  
E-posta Adresi : guneshanagasi@gmail.com