

Pratik Estetik Yönteminde Temel Prensipler ve Oyuncunun Eylemi

Simten Demirkol¹

Özet

Pratik Estetik, 1983–84 yıllarında David Mamet ve William H. Macy’nin yürüttüğü atölye çalışmalarından doğmuş, metni merkeze alan, eylem odaklı bir oyunculuk yöntemidir. Temel kaynağı, atölye katılımcılarının notlarından derlenen *A Practical Handbook for the Actor* (Oyuncu için Pratik Elkitabı) adlı kitap olmakla birlikte, teknik günümüzde ihtiyaçlar dahilinde güncellenmektedir. Başlıca uygulama merkezi Atlantic Theater Company ve Atlantic Acting School’dur. Yönteme ismini veren “Pratik” kavramı, kolaylık değil, uygulanabilirlik anlamı taşır; “estetik” ise sanat eserinin temel ilkelerini ifade eder. Yöntem, oyunculuğun merkezine seyircinin deneyimini yerleştirir; amaç, oyuncunun yaşadığı değil, seyircinin algıladığı estetik deneyimdir. Yöntemin özünde “eylem” ve “an” kavramları vardır. Oyuncu, metne sadık kalarak, fiziksel olarak yapılması mümkün, ilgisini çeken, spesifik ve sahne üzerindeki partneriyle etkileşime geçmesine olanak verecek eylemler seçer. Yöntemin bel kemiğini oluşturan “Sahne analizi” üç temel soruya dayanır: Karakter ne yapıyor? Esas eylem nedir? Bu eylem bana göre neye benziyor? Son soruya verilen “Sanki” cevabı, oyuncunun eylemle bağını güçlendiren bir başka unsurdur. Pratik Estetik, duyguyu kontrol edilemez görerek, hedefe yönelik fiziksel eylemi tercih eder. “Anın gerçekliği”, oyuncunun sahnedeki koşullara ve partnerine uyum sağlayabilmesini ifade eder. Karakter, metnin ve eylemlerin yarattığı bir illüzyondur. Dış araçlar (beden kullanımı, kostüm vb.) metinle uyumlu ve ölçülü biçimde kullanılır. Yönetmen bakışında hikâye önceliklidir; eylem, metni sahneye taşımanın ana aracıdır. Sonuç olarak Pratik Estetik, yazara sadakat, yönetmen kararlarına uyum, sahne içi etkileşim ve eylem temelli yaklaşımıyla, esnek ama bütünlüklü bir oyunculuk metodudur. Çalışmada yöntemin temel prensipleri incelenirken, *A Practical Handbook for the Actor* adlı kitap esas alınmış, Mamet’in tekniğe ilişkin bazı görüşlerinin yanı sıra, tekniğin eğitmenleri McCann, Zigler, Gonzalez’in çeşitli yorumları ve güncel görüşlerine de yer verilmiştir.

1 Dr. Öğ. Üyesi, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü
simtendemirkol@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-7828-1362

Pratik Estetik Yönteminin Ortaya Çıkışı

Pratik Estetik yöntemi, David Mamet ve Willian H. Macy'nin 1983-84 yıllarında New York Üniversitesi ve Chicago Goodman Tiyatrosu'nda yürüttükleri bir dizi oyunculuk atölyesi çalışmasında yapılan uygulamalar ve alınan notların bir araya gelmesiyle şekillenmiştir.

Pratik Estetik, tiyatro alanında bir topluluk oluşturma, beraber çalışma konusunda da emsali az görülecek bir anlayışa sahiptir; zira tekniğin temel kaynaklarından biri olan “Oyuncu için Pratik Elkitabı” bahsi geçen atölye çalışmalarının notlarından hareketle, atölyenin katılımcıları tarafından derlenmiştir. Pratik Estetik Atölyesi'nin katılımcıları, sonrasında Atlantik Tiyatro'sunun kuruluşunda önemli rol oynamışlardır. Pratik Estetik Tekniğinin kullanıldığı ve öğretildiği yegâne merkez Atlantik Tiyatrosu ve uzantısı Atlantic Acting School'dur.

Atlantic Tiyatrosu, her yıl oyunları ile perdelerini açmaya devam ederken, aynı zamanda özel bir konservatuvar (Atlantic Acting School) ve New York Üniversitesine bağlı bir oyunculuk stüdyosunda da çalışmalarını sürdürmekte ve eğitimlerin verilmesine önayak olmaktadır. Bu kurumlarda ana yöntem olarak Pratik Estetik kullanılmakla birlikte, destekleyici olması açısından Suzuki ve Grotowski'nin tekniklerine de yer verilmektedir (McCann, 2008, s. 192).

Neden “Pratik”?

Hem “Pratik” hem de “Estetik” kelimeleri Türkçe'de çok farklı anlamlarla kullanılabildiğinden, “Pratik Estetik” tabiri Türkçe düşünüldüğünde başlangıçta kafa karıştırıcı bulunabilir. Söz konusu tekniğin ismi, içeriği ve kavramsal bakışı ile doğrudan ilişkili olduğu için, kısaca açıklamak faydalı olacaktır.

“Pratik” sözcüğü burada kolay, kullanışlı anlamından ziyade, “Practical”, uygulamalı, uygulanabilir, uygulamaya yönelik, anlamlarını taşımaktadır ve tekniğin özündeki “eylem” olgusuna dikkat çeker. “Aesthetics” (estetik) ise, “bir sanat eserinin ya da türünün kendine özgü temel ilkeleri” anlamına gelir. Bu nedenle seçilen isim, Pratik Estetik sistemi, bir oyuncunun rol yaratma ve performans sergileme sürecinde yöntemsel ilkeleri sadık bir şekilde uygulanmasını gerektirdiği için uygun bir isimdir (Dobosiewicz, 2021, s. 6).

Pratik Estetik “oyun” ve “oyunculuk” olgusuna değişik bir açıdan yaklaşır ve merkeze seyircinin deneyimini koyar. Bu düşüncede oyunculüğün esas amacı, oyuncunun oynarken yaşadığı deneyim değil, seyircinin oyuncuyu izlerken yaşadığı deneyimdir. “Pratik Estetik” le kastedilen de temel anlamda

budur; seyircinin oyunculuğu izlerken yaşadığı “estetik deneyim” (Atlantic Acting School, 2016).

Atlantic Acting School eğitmenlerinden Scott Zigler bu amaç için geliştirilen tekniğin “Oyunculuk sürecini oyuncu için basitleştirmek” olduğunu dile getirir ancak “bir şeyi basitleştirmenin onu kolaylaştırmadığının” da altını çizer (Atlantic Acting School, 2016). Basitleştirme gayesiyle ortaya çıkan bu tekniğin anlaşılabilir ve uygulanabilir olması önem taşıırken öğrenilebilir, tekrar edilebilir ve dolayısıyla üzerinde ustalaşılabilir olması söz konusudur.

Atlantic School’un bir diğer eğitmeni Mary McCann ise “neden pratik?” sorusunu cevaplarken tekniğin gerçekten pratik (uygulanabilir) olduğuna vurgu yapar, oyunculuk sürecini gizemli olmaktan çıkararak daha anlaşılır kıldığından bahseder:

David (Mamet) şöyle der: “Yetenek diye bir şey yoktur... Eğer bir evi boyamayı öğrenebiliyorsan, bunu da öğrenebilirsin: sana araçlar vereceğim ve eğer bunları gerçekten disiplinli bir şekilde uygularsan, oyuncu olabilirsin. Yetenekli olup olmaman önemli değil; bizim burada ilgilendiğimiz şey bu değil.” Bence bu doğru. Oyunculuğa çok pratik bir yerden yaklaşıyoruz. Biz bunu bir tür tanı koyma süreci (diagnostic) olarak ele alıyoruz. Yani: Bu işe nasıl gireriz? Onu nasıl parçalarız ve sorunları nasıl çözeriz? (McCann, 2008, s. 192)

Pratik Estetik ve kendine ait analiz yöntemleri bu kabul ve düşünce ile yapılanmıştır. Oyunculuk kavramının bu şekilde ele alınması, onu zanaat kavramına yaklaştırmış, oyuncuyu neredeyse “bir tekniğin uygulayıcısı” olarak konumlandırmıştır. Bu bakış açısı sonraki bölümde de incelenecektir.

Pratik El Kitabı’ndaki Temel Prensipler

“Oyuncu için Pratik El Kitabı” (A Practical Handbook for the Actor) bu yaklaşımın temel kaynaklarından biridir. Bu kaynak, David Mamet ve William H. Macy’nin 1983-84 yaz atölyeleri, New York Üniversitesi ve Chicago Goodman Tiyatrosu’nda yürüttükleri bir dizi çalışmanın notlarına dayanmaktadır (Bruder vd., 2013, s. 17). Söz konusu kaynakta oyunculuğun yanında, rejî ve oyunculuk hayatında karşılaşılabilecek problemlerin çözümlerine dair birtakım öneriler de bulunmaktadır.

David Mamet ülkemizde daha çok oyun yazarı kimliği ile öne çıkmış olsa da senarist, yönetmen ve eğitimci olarak çok yönlü çalışmalara sahiptir. Ayrıca bir süre Meisner’in oyunculuk çalışmalarına katıldığı bilinmektedir. David Mamet, Oyuncu için Pratik El Kitabı’na yazdığı giriş bölümünde yöntemin işlevsel bakış açısına dair önemli bir ipucu verir.

Eğer oyunculuk eğitimi aldıysanız, anlamadığınız egzersizleri yapmanız istenmiştir ve onları yaparken hocanız tarafından fena halde eleştirilmiş, kendinizi suçluluk hissiyle eleştiriye teslim etmişsinizdir. Anladığınız fakat oyunculuk zanaatına ne şekilde uygulanabileceğini çözemediğiniz egzersizleri yapmanız da istenmiştir ve ne işe yaradıklarını sormaya utanmışsınızdır. (Mamet, 2013, s. ix)

Devamında kendinin oyunculuk eğitimi sırasında yaşadığı deneyimlerden ve tereddütlerden de bahseden Mamet, bu kısa bölümde yaklaşımın en büyük amaçlarından birinin altını çizmiş olur. Anlaşılır olmak... Bu ifade hem tekniğin kendisi hem de oyuncu için geçerlidir.

Pratik Estetik, tiyatronun işleyişi içinde oyuncunun işlevini basit ve anlaşılır bir şekilde tanımlar. Bir oyundaki en etkileyici anların, oyuncular, yönetmen ve seyirciler tarafından eşit paylaşılan bir süreçle ortaya çıktığını kabul eder (Bruder vd., 2013, s. 19). Bu anlayışta merkezde oyuncu ve “oyuncunun görevi” yoktur. Oyuncu büyük bir bütünün anlamlı bir parçasıdır ve bu rol kolay bir rol değildir. Zira öncelikle, oyuncunun, kendinden isteneni yerine getirebilmesi için, gelişmiş bir donanım (ses ve beden kullanımı vb. teknik donanım) sahip olması gerekir. Bu süreç içinde ise, dürüstlükle bir kişisel değerlendirme yapmalı, güçlü ve zayıf yönlerini (bir benzetme yapmak gerekirse, adeta bir SWOT analizi gibi) belirlemeli, gelişimin mümkün ve gerekli olduğu alanlarda ilerlemenin yollarını aramalıdır. Farklı bir disiplinden yaklaşmak gerekirse, Pratik Estetik’in bir oyuncunun “mikro yönetim” becerilerini ön plana çıkardığı söylenebilir.

Oyuncu yukarıda bahsedilen bu “rol” içinde ve oyun için kurulan yapıda nelerden sorumlu olduğunu, nelerden olmadığını, neleri kontrol edebileceğini, neleri edemeyeceğini kavramak durumundadır. Pratik Estetik bunu açıklarken stoacı bakış açısına atıfta bulunur (Bruder vd., 1986, s. 4). Pratik Estetik’in oyun eyleminde duygu kavramını dışlayan bakışının arkasında da benzer bir düşünce vardır. Zira duygular kontrol edilebilir değildir. Bu noktada bir amaca yönelik fiziksel eylem ve buna bağlı bir odak tercih edilir.

Bir kez daha oyuncunun, sağduyusunu kullanarak, kontrolü dahilinde olan ve olmayan faktörleri belirlemesi gerekir. Duygularınız sizin kontrolünüzde değildir, dolayısıyla sahnenin herhangi bir anında “Şu şekilde hissetmeliyim” demek sağduyu sınırlarını aşar. Onun yerine, “Bu sahnede yaptığım şey bu ve nasıl hissetmeme yol açarsa açsın bunu yapacağım” diyebilmeniz gerekir. (Bruder vd., 2013, s. 21)

Buna paralel olarak, sanat- zanaat tartışmasında Pratik Estetik, tekrar ve çalışma sonucu ustalaşma prensibi ve hedeflenen sonuca ulaşmak için geliştirilen beceri yönünden bakarak oyunculuğun bir zanaat olduğu fikrini

savunur. Zanaatta ise tekrarlar ile gelişen beceri ve teknik vardır ki Pratik Estetik, tekniğe böyle bir pencereden bakar.

Her eylem duygusal bir durum yaratacaktır (Bruder vd., 2013, s. 85). Sahne içinde doğru duygu diye bir olgu yoktur. Duygusal durum arayışı bir tavırla son bulur ve oyuncunun odaklanması gereken bu değildir. Duygu arayışı, fiziksel eylemin uygulanmasını engeller. Duyguya dayalı çalışmak güvenilirmezdir çünkü kontrol mümkün değildir.²

Atlantic oyunculuk okulu mezun ve eğitmenlerinden Sam Gonzalez, Atlantic topluluğunda Pratik Estetik üzerine çalışırken öncelikle “Harekete geçmeden önce düşün, böylece düşünmeden harekete geçebilirsiniz.” düşüncesini benimsediklerini belirtir ve bu cümleyi şöyle açıklar:

Bu ifade, yaptığımız işin adeta temel taşıdır. Yani şunu sorarız: Aklımızı, sağduyumuzu ve cesaretimizi kullanarak bir metne nasıl bakabilir ve sahnede ya da sette uygulayabileceğimiz bir tercihi nasıl yapabiliriz? Öyle bir tercih ki, onu yaparken artık üzerine düşünmemiz gerekmesin. Kafamıza geri dönmeden, zihinsel sorgulamalara takılmadan oynayabilelim. Çünkü kafamızın içine geri dönmek, yani iç sesin devreye girmesi, ego’yu da beraberinde getirir. “Yapma, rezil olursun” gibi içsel, engelleyici düşünceler ortaya çıkar. Biz işte tam da bu iç sesi bastırmaya çalışıyoruz. (Backstage, 2020)

Bu ifadeyi daha da basitleştirecek olursak, Pratik Estetik oyunculuğu iki başlık altında inceler: Eylem ve an.

Bu yaklaşım, eylemi oyuncunun sahneye yapmak üzere gittiği şey, yani belirli bir amaca ulaşmaya yönelik fiziksel süreç olarak görür. An ise oyuncu sahnede oynarken her saniye gerçekte olup bitendir. İdeal olarak, oyuncunun her anı kendinden bir önceki anda gerçekleşenler üzerine kurulu olmalıdır. O zaman oyunculuk, belli bir hedefe ulaşabilmek için sahnedeki diğer oyuncularla gerçek anlamda etkileşim içinde olma hâline dönüşür (Bruder vd., 2013, s. 23). Bu açıklama ulaşılması amaçlanan gerçek algı durumunu ve buna bağlı olan etkileşimi tarif ederken, tekniğin oyun metni ile olan ilişkisine de kapı aralar; çünkü bu düşüncenin arkasında “sahnelenebilir eylem” bulma düşüncesi vardır.

2 Tekniğin bu konuda zaman içinde farklı yaklaşımları barındırabilecek kadar çok seslilik kazandığı görülür, örneğin McCann duygunun eylemden ayrı tutulması ile ilgili: “Başlangıçta öğrettiğimiz şekli şuydu: Yapmanız gereken tek şey eyleminizi oynamak, kelimeleri ağzınızdan çıkarmak ve hiçbir şey hissetmek zorunda olmamak. David ve Bill hâlâ bu şekilde ders verebilir ve harika sonuçlar alabilirler. Ancak artık “hiçbir şey hissetmene gerek yok” demiyoruz; bir şey hissetmen gerekiyor. Eğer senden duygusal tepki gerektiren bir sahne oynamanı istersek, o duyguya ulaşabilmen gerekir ve biz de bunu, tekniğin araçlarını kullanarak yapmanı için sana yardımcı olmalıyız (McCann, 2008, s. 192) yorumunu yapmıştır.

Fiziksel eylem, Pratik Estetik düşüncesinde seçimleri barındırır. Eylemin oyuncu tarafından belirlenmesi ise daha önce edinilen becerileriyle ilintilidir. Oyuncu İçin Pratik Elkitabı'nın fiziksel eylem bölümünde eylem belirleme sürecine yardımcı olacak tanımlar yapılmıştır. Buna göre,

Bir eylem,

1. Fiziksel olarak yapılabilir olmalıdır.
2. Eğlenceli olmalıdır.
3. Belirli (spesifik) olmalıdır.
4. Sahnede diğer kişi üzerinden test edilebilmelidir.
5. Tek taraflı olmamalıdır.
6. Herhangi bir fiziksel ya da duygusal durumu varsaymamalıdır.
7. Manipülatif olmamalıdır.
8. Onu sona erdirecek bir hedefe sahip olmalıdır.
9. Yazarın niyetiyle çelişmemelidir. (Bruder vd., 2013, s. 29)

Pratik Estetik, iyi bir eylemin özelliklerini bu şekilde tanımlarken, bu eylemin seçim sürecinin temeline “Sahne Analizi” kavramını koyar ki bu analiz tekniğin bel kemiğini oluşturur ve oyuncu tarafından şu sorular sorularak yapılması önerilir³:

“Oynadığım karakter tam olarak ne yapıyor?”

“Karakterin sahnede yaptığının özünü oluşturan esas eylem nedir?”

“Bu eylem bana göre neye benziyor?”

Söz konusu seçimi yaparken oyuncu, “oynadığı karakterin tam olarak ne yaptığını” bilmelidir. Burada metnin anlamına olabildiğince sadık kalmak ve yalnızca sayfada yazılanı yorumlamak hedeflenir. Bu farkındalığın oluşması için karakterin ne yaptığını tek ve kesin bir cümleyle yazmak önerilmektedir (Bruder vd., 2013, s. 35). Eylemlerin bu şekilde oyuncu tarafından kâğıt üzerinde sıralanması, onda hem karakterin eylemsel haritası adına bir bilinç oluşturacak, hem onu uygulama sırasında “çapak” diye de nitelendirilebilecek istenmeyen fazlalıklardan/belirsizliklerden kurtaracak, hem de (belki de en önemlisi) oyuncuya eylemine ve onun anlamına, imajına dışarıdan bakmak

3 Burada yer alan üç soru, Teknik için temel kaynak olarak görülen “Oyuncu için Pratik El Kitabı”nda yer alır ve son derece önemli olan “Sahne Analizi” basamağının temelini oluşturur. Bir diğer yandan, yöneme dair daha güncel kaynaklarda bu sorulara ek olarak başka sorulardan da istifade edildiği görülmektedir. Bu sorulara metnin ilerleyen bölümlerinde yer verilmiştir.

için bir fırsat sunacaktır. Daha geleneksel kimi tekniklerde “ayna karşısında” yapılan birtakım çalışmalar varken, Pratik Estetiğin önerdiği bu yazılı temrin, önce oyuncunun kendi aksiyon ve düşüncesini tasarlamasına, bu tasarımın metinle ilişkisini sorgulamasına, sonra ise kendini kameraya çekip izler gibi eylemini ve imajını hayali olarak değerlendirmesine olanak verecektir.

Daha sonra ise “Karakterin sahnede yaptığıının özünü oluşturan esas eylem” sorgulanmaktadır. Bu eylem oyuncunun sahnede canlandırdığı asıl fiziksel eylemdir, karakterin oyun içindeki amaçlarından beslenir. Duygu dünyasının uzağında, “yapılabilir işler” dünyası içindedir. Bu kapsam içinde oyuncunun başarmaya çalıştığı şey, bu hedefinde ne kadar başarılı olduğudur. Partneri ile anlık interaksyonu, sahnede duygusal bir canlılık yaratacaktır. Sahne üzerindeki (ya da metnin genelindeki) ilişkilerin doğasının eyleme dahil edilip edilmeyeceği de yine üzerinde düşünülmesi gereken başka bir olgudur (Bruder vd., 2013, s. 33-42). Böylece fiziksel eylemle amaçlanan, oyuncunun oyunun kurmaca öyküsüne inanması yerine, onun yoğunlaşacağı, ilginç ve eğlenceli bir odak bulmasıdır. Oyuncunun bu eylemselliği içinde ayrı bir karakter yaratma ihtiyacı olmayacağı savunulur çünkü bu metnin içinde hali hazırda mevcuttur.

Sahne analizinin bir diğer basamağı “bu eylemin oyuncu için ne ifade ettiği”dir (Bruder vd., 1986, s. 19). Bu basamakta cevap vermek için kullanılan “sanki (as if)” düşüncesi, oyuncuda oyunsu bir his uyandırır ve onun eylemle olan bağıını güçlendirir. Burada amaç oyuncu için, metnin kurgusundan uzak, somut, ilişkilenebileceği bir dayanak bulmaktır. “Sanki”ler birkaç cümleden oluşup, belli bir ölçüde detay içerebilirler. Bu onları sıradan ve herkes için aynı anlama gelecek kadar basit olmaktan alıkoyar. Dolayısıyla, “sanki”, oyuncunun fiziksel olarak ne yapılması gerektiğini bildiği bir durum olmalıdır. Buna karşın “sanki” asıl eylem için bir ilham kaynağıdır ve sahnede oynanması gereken, “sanki” değildir. “Sanki” duygu geliştirmek yahut duygudan yararlanmak maksadı ile kullanılmaz. Burada önemli olan oyuna hizmet edecek bir yapı kurmaktır.⁴

Sam Gonzalez, 2020 yılında Backstage Youtube kanalı için hazırlanan videoda “Oynadığımı karakter tam olarak ne yapıyor?” sorusuna ek olarak

4 “Sanki”nin kullanımı ile ilgili farklı yorumlar mevcuttur. Örneğin söz konusu teknikle ilgili çalışan Clark Gregg, Karen Kohlhaas, Chivonne Michelle, Anya Saffir ve Reggie D. White’in yer aldığı “5 Practical Aesthetics Experts Debate!” adlı tartışmada, katılımcılara “Farklı eylemler için aynı ‘Sanki’nin kullanılıp kullanılmayacağı sorulmuş, katılımcılar farklı yanıtlar vermiş ve nedenlerini açıklamışlardır (Atlantic Acting School, 2021). Bu örnekten de anlaşılabilceği üzere, Pratik Estetik’in uygulanması noktasında da diğer teknikler gibi oyuncudan oyuncuya farklılıklar bulunmaktadır. Aynı amaca yönelik çalışmalarda dahi, teknik farklı yorumlanabilmektedir.

(Oyuncu için Pratik Elkitabında yer almamakla birlikte) sahne analizinde bir soru daha sorar; “Oynadığım karakter karşısındakinin ne yapmasını istiyor?” (Backstage, 2020). Bu aslında Pratik Estetik yönteminde algı, çevresel farkındalık ve interaksyonun önemini de vurgulayan bir sorudur ve sahne bazlıdır. Oyunun genelini kapsamaz ve sadece o sahnedeki aksiyonlar hakkındadır. Bu soru aynı zamanda Pratik Estetik yönteminde, oyuncunun en az kendisi kadar diğer unsurlarla da ilgilendiğinin sinyali verir.

Bir diğer yandan, McCann de 3 temel soruya ek olarak “Karakter ne istiyor?” sorusunu sorduklarından bahseder (McCann, 2008, s. 192). Sahne analizi için kullanılan bu sorular (3 orijinal soru ve varyasyonları) oyuncu tarafından oyunu analiz etmek ve sahnedeki bütün bireysel eylemlerin hizmet ettiği “bütünsel eylemi” tasarlamak için kullanılabilir. Bütünsel eylem, bireysel yönelimleri birleştirmek için var olan bir düşüncedir. Canlandırılabilir değildir ve canlandırılan eylemden daha geneldir (Bruder vd., 2013, s. 47).

“Anın Gerçekliği” Pratik Estetik’in dikkatle üzerinde durduğu bir başka konudur. Bu tabirle kastedilen oyuncunun oyuna hâkim olup sahnede ne yapmak istediğini bildikten sonra, yine de o anda sahnede olup biteni takip etmesi ve olup biten içinde kendine doğru bir yer bulması, durumun farkında olup uyum sağlaması, partnerinin ve sahnenin mevcut tansiyonunun ayırıcılığı olarak “pası alması” gibi birtakım olgulardır. Oyuncu anın gerekliliklerine göre hareket etmek durumundadır.

... bir oyuncu olarak göreviniz açık olmalıdır; eğer eyleminizi önceden tasarlanmış bir şekilde manipüle ederseniz, genellikle anın gerçekliğinden ödün vermeye zorlanırsınız. Sahnede gerçekçi bir şekilde mevcut ve eyleminizi etkili bir şekilde gerçekleştirmek için bu an olmasını istediğiniz gibi değil gerçekte olduğu gibi kabul etmeyi öğrenmeniz gerekir... Eğer belirli bir an sizde öfke, üzüntü ya da diğer kişiyle tartışma isteği yaratıyorsa, sorun yok. Bütün bu dürtüler doğrudur; sizin göreviniz içinizden yükseldiklerinde onlara göre hareket etmeyi öğrenmektir. Başka bir deyişle, kulağa ne kadar korkutucu gelse gelsin, düşünmeden önce hareket etmek zorundasınız. (Bruder vd., 2013, s. 57)

Buradaki dürtüsel davranış, az önce verilen pas örneğindeki gibi sportif bir yaklaşıma benzetilebilir. Örneğin teniste amaç, topu en fazla bir kere alanda sekmesine izin verdikten sonra rakip oyuncunun alanına göndermektir (oyunun devam edebilmesi için. Sayı kazanmak da ayrıca bir amaçtır). Ancak topa vurmak için katedilen mesafe oyuncunun sahadaki konumuna göre her seferinde farklıdır. Oyuncunun karşılarken topa nasıl vuracağı ise gelen topun hızı, yüksekliği ve konumu gibi farklı etmenlerden etkilenir. Oyuncu burada oyun zekasının yanında, geliştirdiği teknik ve refleksle de hareket eder. Zira backhand, forehand, slice, drop shot gibi vuruşları önceden çalışmıştır ve bu

varuşlar kişisel repertuvarında vardır. Ancak amaca yönelik olarak hangisini seçeceği pek çok deęiřkене bağlıdır.

Görüleceği üzere, Pratik Estetik, “ne” ve daha çok da “nasıl yapılacağı”na kesin bir şekilde karar verilmesini reddeder. David Mamet bahsedilen bu basmakalıp yaklaşımı “bir basketbol koçunun karşı takımın ne yaptığını umursamadan, takımını maçtan önce kurduğu taktiğe bağlı kalarak oynatmasına” benzeterek eleştirir (Mamet, 1997, s. 20).

Hazırlık sürecinde repliklerin iyi ezberlenmesi, koşu ya da egzersiz gibi fiziksel aktiviteler yapılırken ezber yapılması önerilmektedir. Bununla birlikte repliklerin tonlamasız ezberlenmesi, oyuncunun onları basmakalıp, her zaman aynı şekilde söylemesinin önüne geçer (Bruder vd., 2013, s. 71). Bu önemli bir uyarıdır, zira oyuncular ezber yaptıktan sonra replikleri hep kendi istedikleri, anladıkları ve arzuladıkları şekilde ve şiddette söyleme eğilimi gösterirler. Oysa ezberin tonlamasız yapılması, oyuncunun yukarıda da bahsedilen anı, sahnenin durumunu ve partnerin yönelimini doğru analiz ederek replikleri sahneye göre doğru söylemesine olanak verir.

Elbette bu esneklik, “an”a odaklanma ve uyumlanma, konsantrasyonun sahnede olup bitenler ve partnerin eşliğinde olması, sadece sahneye ait eylemin icrası ve repliklerin nasıl söylendiği ile ilgili değil, aynı zamanda oyunun genel yapısı için de geçerlidir. Prova süreci, seçilen eylemlerin sahne ile uyumu, yeterince aktif ve karşılıklı oynamaya elverişli olup olmadığı, seçilen “sanki”nin kullanılmaya uygun olup olmadığı (örneğin fazla kişisel olması, oyuncuda istenmeyen bir duygulanıma neden olması) gibi, sahne analizi aşamasında yapılmış bir dizi teknik seçimin sınanabileceği ve yanlışların düzeltebileceği bir süreçtir. Eğer sahne analizi doğru şekilde yapılmışsa ve buna rağmen oyuncu süreçte doğru ve işe yarar bir yönde ilerleyemiyorsa, kişisel becerilerin geliştirilmesi faydalı olabilir. Örneğin, iyi bir ses kullanımı ve konuşma, iyi bir beden ve kullanımı, ezber yetisi, düşünmeden hareket etme becerisi, cesaret, sağduyu vb. Bu beceriler kişisel araçlardır ve geliştirilmeleri çalışma ile mümkündür (Bruder vd., 2013, s. 77-79). Bunlara ek olarak prova sürecinde zaman zaman yönetmenin istekleri oyuncunun kendi tasarımıından, anlayışından farklı olabilir. Pratik Estetik, bu durumda yönetmenin “patron” olduğunu kabul eder ve oyuncunun yapması gereken, analiz basamağına geri dönerek kendi tasarımıını (seçtiği eylem ve sanki’yi, sorulara verdiği çeşitli cevapları) oyun için istenen duruma hizmet edecek şekilde değiştirmektir (Bruder vd., 2013, s. 91-93).

Pratik Estetik’in karaktere bakış açısı, metin ve yazar merkezlidir. Mamet, oyuncunun “karakter olmak” zorunda olmadığını, bu tabirin bir anlamı olmadığını, oyuncunun söylemesi gereken replikler olduğunu dile

getirir (Mamet, 1997, s. 9). Gonzalez de bu düşünceyi açıklarken aslında karakterin olmadığını (örneğin Romeo'nun gerçek bir insan olmadığını), metin üzerinde var olan kelimelerden oluştuğunu söyler (Backstage, 2020). Oyuncu için Pratik Elkitabı'nda ise "Tiyatroda karakter, oyuncunun fiziksel eylemleri ve oyun yazarı tarafından ortaya konan şartların ve metnin yarattığı bir illüzyondur" (Bruder vd., 2013, s. 89) yorumu yapılmıştır. Hatta oyuncunun seçtiği eylemle karakterin eylemi arasındaki farkın, metinde yazılı olanlarla sahnede yapılanlar arasında dinamik bir etki oluşturduğu belirtilmiş, bu dinamizm seyircilerin gözünde karakter illüzyonunu yaratan ve sahneye hayat veren etkenlerin bir parçası olduğu vurgulanmıştır (Bruder vd., 2013, s. 42).

Farklı oyunculuk yöntemlerinde, karakter yaratmak, karakterin fiziksel yönelimi vb. şeklinde ifade edilen olguya benzer bir yaklaşım, Pratik Estetik'te "Dış Araçlar" olarak geçmektedir. Bu araçlar, vücut ve form ayarlamaları, kullanılan kostüm ve makyaj ya da o ana dair bir kısım fiziksel durumlar olabilir (sarhoşluk, yorgunluk, hastalık, üşüme, gibi) (Bruder vd., 2013, s. 63). Pratik Estetik yaklaşımına göre, oyuncu rolünün "dışsal" unsurlarına tam anlamıyla hâkim olmalıdır; böylece hem oyuncu hem de seyirci illüzyonun içine tamamen çekilebilir. Başka bir deyişle, bu yaklaşım "verili koşullar çerçevesi", disiplinli doğaçlama ve sıkı eğitim arasında "organik" bir uyumu hedefler (Collard, 2010, s. 332).

Pratik Estetik, bu araçlar konusunda minimal bir yaklaşımı tercih ederek seyircinin dikkatini gerektiğinden fazla çekmeyecek bir doz ayarını savunur. Vücut kullanımı ve formda yapılan değişiklikler, oyuncunun ayağına dolanmayacak ve konsantrasyonunu bozmayacak şekilde çalışılmış; oyuncu ustalaşmış olmalıdır. Öte yandan esas amaç, diğer unsurlar gibi metinle uyumlu olması ve bütüne hizmet etmesidir.

Uygulamada Pratik Estetik

Tüm bu yapısal temele karşın, tekniğin uygulama konusunda esnek ve yeniliğe açık olduğu göze çarpar. Bu durum kurumun oyuncu ve eğitmenlerinin bakış açısı ile de ilgilidir. McCann 2008 yılında kendisi ile yapılan röportajda konu ile ilgili fikirlerini şöyle dile getirmiştir:

Oyuncu için Pratik Elkitabında tanımlanan yöntem çok basittir. Kitapta senaryo analizine dair üç temel adım yer alır ve biz sonradan buna dördüncü bir adım ekledik: "Karakter ne istiyor?" Ama bana göre en büyük değişiklikler, ki bunu söylerken David Mamet'in katılmayacağını biliyorum; duygu, davranış ve ifade alanlarında oldu. David ve Bill, duygusal olman gerekmez derler ve ben buna katılmıyorum. (McCann, 2008, s. 192)

McCann aynı zamanda, (o dönemde) Pratik Estetik'in kısmen Method oyunculuğuna bir tepki olduğundan da bahseder. Diğer yandan, kitabın yazıldığı dönemin fazlasıyla tepkisel bir dönem olduğunu ve o yıllarda, sahne üzerinde kendine aşırı düşkün, fazla içe dönük oyunculuk biçimlerine yönelik olumsuz bir algının da bulunduğunu belirtir. Ancak tekniğin basamakları ve uygulanmasına yönelik tüm fikir ayrılıkları, değişikliklere rağmen, Pratik Estetik yönteminin esas noktası "Hikayenin her şeyden önce geldiğidir (McCann, 2008, s. 193).

Pratik Estetik yönteminin (ve yöntemle ilişkili, ilişkisiz David Mamet'in) pek çok farklı konuda eleştirildiği, yöntemin başka yöntemlerle karşılaştırıldığı olmuştur. Ancak, Pratik Estetik'i diğer yöntemlerin çoğundan farklı kılan, onun arkasındaki düşüncedir. Collard, yöntemle ilgili "Mamet oyuncuyu metin, sahne ve seyirci arasında bir iletişim aracı olarak görür. Oyuncuların bilinçli ve ölçülü performansları ise, seyircinin dikkatini asıl önemli olana, yani yazarın tasarladığı ve yönetmen tarafından sahnelenen oyuna çeker" yorumunda bulunur. Öte yandan, Mamet'nin oyunculuk kuramının kavramsal temelini, zaman zaman aşırı iddialı tonuyla gölgelendiği, kısıktıcı ve sağduyulu olmasına rağmen, pek çok argümanın somut durumlarda etkili olacak ölçüde ayrıntılandırılmamış olduğu eleştirisini de yapar (Collard, 2010, s. 330).

Collard, Mamet'in yönteminin özgünlüğünü ve özellikle de "iddia ettiği kadar orijinal olup olmadığını" zaman zaman sorgulamış, Meisner, Spolin ve hatta Stanislavski'nin yöntemlerinden izler taşımasını eleştirmiştir. Ancak yine de Collard Mamet'in dramaturjisinin ayrıntılı yapısına atıfta bulunarak, bu unsurun oyunculuğa dair daha karmaşık bir anlayışın ipuçlarını verdiğini ifade etmiştir (Collard, 2010, s. 333).

Pratik Estetik'in anlatı ve metinle bağlantısı bu denli kuvvetliyen, sahne üstü imajlar konusunda da çözümler üretmesi, bu tekniğin başka ortamlarda da kullanılabilmesine zemin hazırlamıştır. Örneğin Adapting Practical Aesthetics to the Performance Animation Process adlı çalışmada bir animasyonun hazırlanmasında Pratik Estetik kullanılmıştır. Bu kullanım, metin analizini, hareket ve imaj ile birleştiren bu tekniğin, disiplinlerarası çalışmalara da ne denli açık olduğunu gösterir. Mohr ve Carter bu seçimle daha inandırıcı ve seyirci ile empatik bağ kurabilecek karakterler yaratmayı amaçlamışlardır. Söz konusu yazarlar animasyon yapımcılarının farklı zamanlarda farklı oyunculuk teknikleri üzerinde durarak (özellikle Stanislavski ve Meisner) karakterleri yarattıklarından bahsetmişlerdir. Pratik Estetik, metne bakış açısı ve hikâye anlatımına verdiği önem ile öne çıkmış, yazarlar tekniğin karakterin, niyetin, güdünün ve bunun sonucunda

ortaya çıkan eylemin belirlenmesine yardımcı olduğunu, sesli ve hatta sessiz animasyonlarda da kullanılmaya elverişli olduğunu belirtmişlerdir (Mohr ve Carter, 2015, s. 58,59,75). Bu tercih Pratik Estetik tekniğinin çıktılarının görselliği ve farklı disiplinlerde kullanım alanları açısından ilham vericidir.

Dobosiewicz’in “Teaching Acting with Practical Aesthetics” adlı çalışmasında Pratik Estetik yöntemi ile ilgili altını çizdiği nokta provada/derste yapılan çalışmalardan edinilen kazanımların sahnede kullanılmasına dair başarıdır. Aynı zamanda Pratik Estetik ve kendi yapısalcı yaklaşımını birleştirdiği bu eğitim yönteminin, öğrencinin katılımcı ve eleştirel bakışı konusunda yararlı olduğunu da dile getirir. Dobosiewicz’in gözlemlerine göre, Pratik Estetik didaktik bir yöntem değil, katılımı ve katılımcıların katkısını önemseyen bir yaklaşımdır. Yapılandırmacı bir pedagojik yaklaşımla uygulandığında, öğretmenlere, öğrencilerin genellikle nasıl birleştireceklerini bilemedikleri parçalanmış egzersizlerden oluşan bir program yerine, bütünlük bir oyunculuk programı oluşturma imkânı sunmaktadır (Dobosiewicz, 2021, s. 3, 5).

Sonuç

Pratik Estetik tekniğinin temelinde metin analizi bulunmaktadır. Yönetmenin dramatik tasarımı ve tercihleri ile birlikte metnin üstünlüğü ve birliği esas alınmaktadır. Bu nedenle Pratik Estetik’in ağırlıklı olarak dramatik tiyatro ve kamera önü oyuncululuğunda verimli bir şekilde kullanılabileceği açıkken, post-dramatik diğer formlarda nasıl bir sonuç vereceği merak konusudur. Metinle derin ilişkisine karşın, “eylem” tabanlı bir teknik olması, bu konuda yapılabilecek denemeler konusunda merak uyandırmaktadır.

Pratik Estetik’in öncelikle yönetmenin tercihi ve metnin amacına hizmet ettiği ön kabulü ile birlikte, şimdiye kadar verilen tüm örnekler, oyunculuk yöntemini temel almaktadır. Ancak yönteme başka bir açıdan bakıldığında, Lee Michael Cohn, yöntemin rejî ve oyuncu yönetimi üzerinde de durmuş ve bu konulardaki ihtimalleri keşfetmeye yönelik çalışmalarda bulunmuştur. *Directing Actors: A Practical Aesthetics Approach* adlı çalışmasında bu konu üzerinde yoğunlaşmıştır. Kitapta saydığı temel prensiplerde, hikâyenin her şeyin üstünde olduğunu vurgularken, her şeyi eylemin yarattığını da belirtir. Cohn’un yorumuna göre, oyuncu sadece eylemi oynayabilir (Cohn, 2021, s. 5). Böylelikle yöntemde sadece metnin öncelenmediği, metni aktarmak için eylemin seçilmesi, planlanması ve en nihayetinde “gerçekleştirilmesi” nin de hayati derecede önem taşıdığı anlaşılmış olur.

Söz konusu bilgiler ışığında Pratik Estetik, yazara ve metne sadakate inanan, yönetmenin karar ve seçimlerine bağlı, fakat tüm bunların yanında,

sahnedeki kişiler ve aksiyonlar ile etkileşime önem atfeden; oyuncu için temel bir amaca, bunu gerçekleştirmek için kullanılabilircek araçlara ve öze sahip fakat zamanın getirdiklerini de bünyesine katacak kadar esnek ve en nihayetinde eylem tabanlı bir oyunculuk yöntemidir.

Kaynakça

- Bruder, M., Cohn, L. M., Olnek, M., Pollack, N., Previto, R., & Zigler, S. (1986). *A practical handbook for the actor*. Vintage Books.
- Bruder, M., Cohn, L. M., Olnek, M., Pollack, N., Previto, R., & Zigler, S. (2013). *Oyuncu için pratik elkitabı* (4. basım). Metis Yayınları.
- Cohn, L. M. (2021). *Directing actors: A practical aesthetics approach*. Routledge.
- Collard, C. (2010). Living truthfully: David Mamet's practical aesthetics. *New Theatre Quarterly*, 26(4), 329–339. <https://doi.org/10.1017/S0266464X10000631>
- Dobosiewicz, T. (2021). *Teaching acting with practical aesthetics*. Routledge.
- Mamet, D. (1986). Introduction (ss. ix–xi). M. Bruder, L. M. Cohn, M. Olnek, N. Pollack, R. Previto ve S. Zigler, *A Practical Handbook for the Actor*. Vintage Books.
- Mamet, D. (1997). *True and false: Heresy and common sense for the actor*. Vintage Books.
- McCann, M. (2008). Practical aesthetics and the formation of the Atlantic Theater Company: Mary McCann in conversation with Ian Watson. *Cambridge University Press*, 24(2), 189–200. <https://doi.org/10.1017/S0266464X08000158>
- Mohr, S., Carter, C. (2015). Adapting practical aesthetics to the performance animation process, *Animation Practice, Process & Production*, 5, 57–78. https://doi.org/10.1386/AP3.5.57_1
- Backstage. (2020, 30 Kasım). An Introduction to Practical Aesthetics From the Atlantic Theater Co. Acting School [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=zvSKpdr7UaI&ab_channel=Backstage
- Atlantic Acting School. (2021, 23 Nisan). 5 Practical Aesthetics Experts Debate! [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0cbiZWkymTk&list=LL&index=1>
- Atlantic Acting School. (2016, 22 Haziran). Atlantic Acting School Practical Aesthetics [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=NYXbkleQawc>