



TÜRKİYE'DE TİYATRO OYUNCULARININ ÜNİVERSİTELERDE ALDIKLARI OYUNCULUK EĞİTİMLERİNİ KULLANMALARININ ÖNÜNDEKİ ENGELLERE BİR BAKIŞ VE SORUNA İLİŞKİN ÇÖZÜM ÖNERİLERİ*

A PERSPECTIVE ON THE BARRIERS TO THE UTILIZATION OF
UNIVERSITY -LEVEL ACTING EDUCATION BY THEATER ACTORS IN
TURKIYE AND PROPOSED SOLUTIONS TO THE PROBLEM

Muharrem DEMİRDİŞ

Doktora Öğrencisi, Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı,
Eğitim Yönetimi Bölümü, muharrem0662@gmail.com

Utku SAÇAK

Arş. Gör., Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Bölümü,
Oyunculuk Anasanat Dalı Doktora Öğrencisi, sacak@ankara.edu.tr

A. Kadir ÇEVİK

Doç. Dr., Ankara Üniversitesi, Tiyatro, Oyunculuk,
cevik@ankara.edu.tr

Öz

Oyuncu ve seyirci, tiyatro sanatının iki temel unsurudur. Seyircinin izleme rolü sahneleme anına dek dışında bırakıldığında tiyatronun ana unsurunun oyuncu olduğu iddia edilebilir. Oyuncu eğitiminin, oyuncunun bu eğitime kendi estetik yeterliliklerini ekleyerek rolünü inşa etmesinin ve tüm bu süreçlerde kullandığı yaratıcılığının, özgünlüğünün ve bakış açısının tiyatro pratiği açısından hayati bir önemi vardır. Bu çalışmada Türkiye'de tiyatro oyuncularının üniversitede almış oldukları oyunculuk eğitimini profesyonel oyunculuk yaşamlarında kullanabilme durumları araştırılmış, katılımcılardan alınan görüşlerle bu yönde bir kullanımın önündeki engeller ve kullanımın önünü açabilecek öneriler ortaya konulmuştur. Bu araştırma nitel bir çalışmadır ve çalışmada nitel araştırma desenlerinden fenomenolojik desen kullanılmıştır. Araştırmanın çalışma grubunu amaçlı örneklem olarak seçilen 10 (on) tiyatro oyuncusu oluşturmuştur. Çalışmada, amaçlı örneklemle ölçüt örnekleme yaklaşımıyla ulaşılmıştır. Bu çalışmada ölçüt örnekleme için iki ölçüt kullanılmıştır: İlk ölçüt profesyonel olarak tiyatro oyunculuğu yapıyor olmak, ikinci ölçüt ise üniversitelerin Oyunculuk (Tiyatro) bölümlerinden mezun olmaktır. Araştırmadaki veriler yarı yapılandırılmış görüşmelerle elde edilmiş ve veriler betimsel analiz yaklaşımı ile analiz edilmiştir. Araştırmada tiyatro oyuncularının üniversitede almış oldukları eğitimi profesyonel oyunculuk yaşamlarında kullanabilmelerinin önünde kurumsal ve bireysel engeller olduğu görülmüş, bu engellerin oyuncuların özgür ve özerk olabilmelerinin, yaratıcılıklarını kullanabilmelerinin önünde de birer engele dönüştüğü tespit edilmiştir. Oyuncular bu engellerin kaldırılması noktasında somut öneriler sunmuş, engellerin ortadan kalkmasının yaratıcı edimlerini ve özgün bakış açılarını ortaya koyabilmelerini destekleyeceğini belirtmişlerdir.

Abstract

The actor and the audience are the two fundamental elements of the art of theater. It can be argued that the actor is the primary element of theater when the audience's role of watching is excluded until the moment of performance. The training of actors, the process of constructing their roles by incorporating their aesthetic competencies into this training, and their creativity, originality, and perspective throughout these processes are of vital importance to theater practice. In this study, the ability of theater actors in Türkiye to apply the acting education they received at university in their professional acting careers is examined. Through the views gathered from participants, obstacles to such application and suggestions to overcome these obstacles are presented. This research is qualitative, employing a phenomenological design, which is one of the qualitative research methods. The study group consists of 10 (ten) theater actors selected through purposive sampling. Criterion sampling was used to reach the purposive samples in this study, and two criteria were applied: The first criterion is being a professional theater actor, and the second is being a graduate of university-level Acting (Theater) programs. The data were obtained through semi-structured interviews and analyzed using a descriptive analysis approach. The study found that there are institutional and individual barriers preventing theater actors from utilizing their university education in their professional acting careers. These barriers were also identified as obstacles to the actors' ability to be free and autonomous, as well as to their use of creativity. The actors offered concrete suggestions for removing these barriers and stated that overcoming them would support their ability to express their creative actions and unique perspectives.

Makale Bilgisi

Türü: Araştırma makalesi
Gönderildiği tarih: 24 Ekim 2024
Kabul edildiği tarih: 13 Ocak 2025
Yayınlanma tarihi: 25 Haziran 2025

Article Info

Type: Research article
Date submitted: 24 October 2024
Date accepted: 13 January 2025
Date published: 25 June 2025

Anahtar Sözcükler

Tiyatro; Oyunculuk; Oyunculuk
Eğitimi; Oyunculuk Bölümleri;
Engeller

Keywords

Theater; Acting; Acting Education;
Acting Departments; Barriers

DOI

10.33171/dtcjournal.2025.65.1.24

* Etik Beyan: Bu makalede yer alan anket ve mülakatlar için Ankara Üniversitesi Etik Kurulu'ndan onay alınmıştır (Onay tarihi: 22.11.2023. Toplantı Sayısı: 26, Karar Sayısı: 228).

Giriş

Tiyatronun ne olduğuna ilişkin bir soru, tiyatrodaki asal unsurun ya da unsurların ne/ler olduğuna ilişkin bir belirleme yapma zorunluluğunu da beraberinde getirmektedir. Tiyatro herhangi bir metin olmadan var olabilir mi? Ya da tiyatro; müzik ve sahne olmadan, seyir yeri olmadan var olabilir mi? Kostüm, makyaj, suflör, görkemli tiyatro binaları olmadan tiyatro yapılabilir mi? Peki ya oyuncu, oyuncunun bedeni, varlığı olmadan, seyirci olmadan tiyatro var olabilir mi? Grotowski (2016) bu bağlamda tiyatro ve tiyatro edebiyatını birbirlerinden kesin çizgilerle ayırmakta ve metnin tiyatroya en son eklenen öğelerden biri olduğunu söylemektedir. Tiyatrodaki iki asal unsura odaklanarak tiyatronun tanımını yeniden yapan Grotowski'ye göre tiyatro “seyirci ve oyuncu arasında meydana gelen şey”dir (Grotowski, 2016, s. 17). Tiyatronun metinle birlikte düşünülmesinin Batılı tiyatro düşüncesine içkin olduğunu söyleyen Artaud'ya (2009) göre de tiyatro yazılı metinden bağımsız olarak sahnede olup biten her şeyi içine alan bir sanat etkinliğidir. Brook (2010) da benzer şekilde tiyatronun gerçekleşmesi için gereken unsurların sadece seyirci ve oyuncu olduğunu vurgulamaktadır: “Herhangi bir boş mekanı alır, burası sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boş mekanın ortasından yürüyerek geçer ve bir başkası da bu adamı gözleriyle izler, işte tiyatro etkinliği için bize gereken şey bu kadardır” (Brook, 2010, s. 11). Benzer bir vurgu Carlson (2007) tarafından da dile getirilmektedir. Carlson yazılı metinle tiyatro arasında ayırım yapmaktadır: Dram yazılı metin, tiyatro *performans süreci*dir (Carlson, 2007). Carlson, *performans süreci* ile bu sürecin özneleri olan oyunculara odaklanmaktadır. Bu yorumlardan hareketle iddia edilebilir ki oyuncu ve seyirci, tiyatro sanatının iki temel unsurudur. Seyircinin izleme rolü de sahneleme anına dek dışarıda bırakıldığında tiyatronun ana unsurunun oyuncu olduğu iddia edilebilir. Bu bağlamda oyuncu eğitiminin, oyuncunun bu eğitime kendi estetik yeterliliklerini ekleyerek rolünü inşa etmesinin ve tüm bu süreçlerde kullandığı yaratıcılığının, özgünlüğünün ve bakış açısının tiyatro pratiği açısından hayati bir önemi vardır (Richards, 2021).

Oyuncuların yetiştirilmesi ve eğitimi Denis Diderot, Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Michael Chekhov, Jewgeni B. Wachtangow, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Yoshi Oida, Eugenio Barba, Stella Adler, Eric Morris gibi birçok isim tarafından ele alınmış, eğitim ve yöntem birlikte düşünülmüş, oyunculuk eğitimi oyunculuk yöntemleri konusuna içkin bir şekilde ele alınmıştır (Whyman, 2008; Braun, 2013; Diderot, 2016; Stanislavski, 2020).

Oyuncuların niteliklerine ilişkin Batı kaynaklı ilk veriler Antik Yunan Dönemi'nde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Aristoteles, *Retorik* (2017, s. 165-166) adlı eserinde bir konuşmacının sahip olması gereken özelliklerden söz ederken “drama yarışmalarında ödül

kazananlar”ın sesin volümü, sesin yüksekliğinin değiştirilmesi -yüksek, alçak ya da ikisinin arasında bir sesle konuşma- ve ritmi göz önünde bulundurmalarının onları başarılı kıldığını ifade etmiş ve bunların öğretilbildiğini belirtmiştir. Antik Yunanlılar oyunculukta sese büyük önem vermişler, oyuncularını ses tonlarının güzelliğini, konuşma tarzlarını ruh hallerine ve karakterlere uyarlayabilme yeteneklerini önemsemişlerdir (Brockett, 2000). Nutku (1995) Antik Yunan’da oyuncuların Roma Dönemi oyuncularına göre daha önemli kabul edildiklerini ancak Roma’nın, oyunculuk sanatına *jestlerin etkili kullanımını* kazandırdığını belirtmektedir. Brockett (2000, s. 78) ise Roma Dönemi’nde özellikle tragedya oyuncularının konuşma, şarkı söyleme ve dans etmede ustalaşmış kişiler olduklarının altını çizmekte; “birçok Romalı oyuncunun başa aç verme, bacakları, elleri kullanma ve her duygu ve durum türüne uygun entonasyonlar üzerinde yoğun teknik eğitim” aldıklarının anlaşılır olduğunu belirtmektedir. Orta Çağ’da kilise tarafından gerçekleştirilen bir tiyatro etkinliğinden söz edilse de (Çivitçi, 2010; Kayan, 2021) oyunculuk yöntemlerine, oyunculuk eğitimine ilişkin ayrıntılı bilgilere rastlanmamaktadır.

Oyunculuk ve oyunculuk yöntemi ile ilgili görüşlere sonrasında Rönesans Dönemi’nde de rastlansa da bu konuda en önemli girişimlerden biri Diderot’dan gelmiştir. Diderot’nun (2016) yaptığı tartışmalar Aydınlanma Dönemi’nin “akıl” merkezli dünya algısını yansıtır niteliktedir. Çünkü Diderot’ya (2016) göre oyuncuların karakterleri oluşturma evrelerinde yapmaları gereken en önemli şey duyguların içine girmeleri değil duyguları soğukkanlı bir biçimde, yani onları akıl süzgecinden geçirdikten sonra yansıtmalarıdır. Batı tiyatrosunda Commedia dell’Arte dışında 20. yüzyıla gelinceye kadar yöntemli bir oyunculuktan, net egzersizleri olan ve eğitimle kazanılan belli bir oyunculuk disiplininin söz etmek zordur (Karaboğa, 2018). Commedia dell’Arte geleneğinde ise planlı bir eğitim sisteminden değil usta-çırak ilişkisi içinde bir öğrenimden ve sonrasında da oyuncuların özgün üsluplarını oluşturmak için bireysel çabalarında söz edilebilir (Karaboğa, 2018; Rudlin, 2000). 20. yüzyıla gelindiğindeyse Konstantin Stanislavski oyuncunun çalışma yöntemiyle ilgili metodik bir anlayış benimseyerek oyuncular için ilk kez kapsamlı bir “sistem” önermiştir. Ancak Stanislavski’nin yıllar süren çalışmalarının bir ürünü olan “sistem” değişmez ve dogmatik değil aksine gelişebilir ve her oyuncunun kendi süreci doğrultusunda yorumlanabilir. Stanislavski’ nin oyunculuk sanatı üzerine yaptığı çalışmalar tarih boyunca birçok tiyatro insanı için ilham kaynağı olmuştur. Günümüzde de önemini yitirmeden oyuncular ve oyuncu adayları için rehber olma niteliğini sürdürmektedir. Meyerhold ise “biyomekanik” olarak bilinen, tüm bedeni bir sistem olarak ele alan bir oyunculuk yöntemi geliştirmiştir. “Tüm biyomekanik şu olgu üzerine kuruludur: Eğer burnun ucu çalışıyorsa, tüm beden çalışıyor demektir. Öncelikle tüm bedenin dengesini bulmak gerekir. En küçük bir gerilimde tüm beden çalışır (...) Beden bir makine, oyuncu

makiniştir” (Meyerhold, 1997, s. 311-316). Bu bağlamda Meyerhold birlikte çalıştığı oyunculara kendilerini bir makine kadar yetkin kılmaları için jimnastik ve bale gibi bedeni disipline eden dersler aldırıştır. Bertolt Brecht, oyunculuk yönteminde yeni bir yaklaşımı benimsemiş, kendisinden önce var olan tiyatro anlayışını Aristotelyen tiyatro, burjuva tiyatrosu olarak değerlendirerek epik tiyatro kuramını ve epik oyunculuğu geliştirmiştir (Brecht, 2011). Brecht, oyuncuların kendilerini rollerine yabancılaştırmaları gerektiğini, rolleri ile aralarında bir mesafenin olması gerektiğini belirtmiştir. Brecht, oyuncuların aynı zamanda Brechtien felsefenin sorumluluğunu taşımakla birlikte eğlenceli, heyecanlı, sorumluluk duygusuyla, merakla oynamaları gerektiğinin de altını çizmektedir (Brecht, 1978; Akt. Frimberger, 2022). 1959 yılında Polonya’da bir Tiyatro Laboratuvarı kuran Jerzy Grotowski, Yoksul Tiyatro kuramını inşa etmiş ve oyunculuk eğitimi için bir dizi öneride bulunmuştur. Bahsedilen tiyatro insanlarına ek olarak burada bahsedilemeyecek kadar çok sayıda önemli araştırmacı, kuramcı, uygulayıcı tarih boyunca oyuncunun icrası, yöntemleri üzerine çalışma yapmış, teoriler sunmuş ve metotlar geliştirmiştir.

Oyunculuk eğitimi günümüzde büyük oranda profesyonel anlamda oyunculuk eğitimi veren eğitim kurumları aracılığıyla gerçekleşmektedir. Özellikle de Stanislavski ve Brecht’ten sonra bir kurumsallaşma olduğu görülmektedir (Berlin Oyunculuk Okulu Öğretim Üyeleri, 2014). Savarese (2017) de Doğu’da usta-çırak ilişkisi ile sürdürülen bir oyunculuk eğitiminin zaten var olduğunu, Batı’da ise oyunculuk eğitiminin ancak 20. yüzyılın başında kapsamlı bir şekilde başladığını söylemiştir.

Türkiye’de üniversite düzeyinde oyunculuk eğitimi 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarının kurulmasıyla başlamıştır ancak 1914’te kurulan Darülbey-i Osmani’nin hem bir okul hem de uygulama sahnesi olduğu bilinmektedir. Çünkü Darülbey-i’de aynı zamanda okuma, telaffuz, tarih, edebiyat ve edebiyat tarihi, dram, komedi, dans, jest ve mimik, eskrim gibi dersler vardır (Şener, 1998). Ankara Devlet Konservatuvarının ardından İstanbul, İzmir, Eskişehir, Erzurum, Konya, Adana, Antalya gibi şehirlerde kurulan Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Konservatuvarları ile oyunculuk eğitimi günümüzde yirmi devlet üniversitesinde verilmekte ve buna ek olarak vakıf üniversitelerinde de oyunculuk eğitimi bölümleri yer almaktadır (Kocabıyık ve Erdenk, 2022; Yılmaz, 2022).

Tüm bu eğitim süreçlerine ve yönteme ilişkin tartışmalara ek olarak oyuncuların aldıkları eğitimi kullanıp kullanamayacakları, bu eğitimin oyuncunun özgünlüğü ve yaratıcılığı bağlamlarındaki etkilerine ilişkin tartışmaların yapılması ve genişletilmesi, tiyatro ve oyunculuk kuramları açısından elzem görünmektedir. Çünkü oyuncunun sanatı, kendisine rehberlik edecek estetik, pratik, kişisel sanatına bağlı olmakla birlikte

(Frimberger, 2022) aldığı oyunculuk eğitime de bağlıdır. Oyunculuk eğitimi oyuncuların özgünlüklerini ve yaratıcılıklarını beslemektedir (Grotowski, 2016; Stanislavski, 1995, 1996 ve 2020; Toporkov, 2021) ve oyunculuk eğitimi, edinilen deneyimlerin toplamından ve bunların uygulanmasından oluşmakla birlikte, oyuncunun yaratıcılığını derinleştirme ve somutlaştırma işlevi görmektedir (Ebert, 2004; Berlin Oyunculuk Okulu Öğretim Üyeleri, 2014).

Türkiye’de oyunculuk bölümlerinde dört yıllık bir oyunculuk eğitimi verilmekte ve sonrasında mezun olan oyuncular profesyonel anlamda sahne almak için devlet tiyatroları, özel tiyatrolar, şehir tiyatroları, belediye tiyatroları vb. dahil olmak üzere çeşitli tiyatro kurumlarında sanatçı olarak çalışmaktadır. Bu araştırmanın amacı tiyatro oyuncularının üniversite süreçlerinde almış oldukları eğitimi ve yaratıcılıklarını, özgünlüklerini profesyonel oyunculuk yaşamlarında kullanıp kullanamadıklarını, bunların nedenlerini, engelleri ortadan kaldırma yollarını onlardan alınan görüşlerle ortaya koymaktır. Araştırmada bu amaçla aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Profesyonel tiyatro oyuncularının oyunculuk yapmak için üniversite eğitiminin gerekli olduğunu düşünmekte midir, bu konudaki görüşleri nelerdir?
2. Profesyonel tiyatro oyuncularının üniversite süreçlerinde almış oldukları eğitimi kullanabilmekte midir, bu konudaki engeller nelerdir?
3. Profesyonel tiyatro oyuncularının üniversite süreçlerinde almış oldukları eğitimi kullanabilmelerinin önündeki engeller nasıl ortadan kaldırılabilir?

YÖNTEM

Bu çalışmada (deseni) nitel araştırma yöntemlerinden fenomenolojik desen (olgubilim deseni) kullanılmıştır. Fenomenolojik desen, bireylerin bir kavram veya fenomenle ilgili deneyimlerinin anlamlarının ortaya çıkarılması amacıyla yapılmaktadır. Fenomenolojik desen deneyimlerin ve yaşam dünyasının incelenmesidir. Bireylerin deneyimlerini ortaya çıkarmayı amaçlayan fenomenolojik araştırmalarda bireylerin ortak deneyimlerine odaklanır ve bir fenomene ilişkin tanımlamalar, yorumlamalar yapılır (Creswell, 2020; Yıldırım ve Şimşek, 2021). Bu araştırma, tiyatro oyuncularının üniversitede almış oldukları eğitimleri profesyonel tiyatro oyunculuğu yaşamlarında kullanıp kullanamadıklarını ve bunların nedenlerini onlardan alınan görüşlerle, onların deneyimleriyle ortaya koyduğu için fenomenolojik bir araştırmadır.

Çalışma Grubu

Fenomenolojik araştırmalarda veri kaynakları, araştırmanın odaklandığı olguyu yaşayan ve bu olguyu ifade edebilecek bireyler ya da gruplardır (Yıldırım ve Şimşek, 2021). Bu sebeple bu araştırmanın çalışma grubunu üniversitelerin oyunculuk bölümlerinden mezun olan ve profesyonel oyunculuk yapan 10 (on) tiyatro oyuncusu oluşturmaktadır. Araştırmada örneklem seçiminde amaçlı örneklem kullanılmıştır. Çünkü amaçlı örneklem, çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların/ kişilerin seçilmesi ve derinlemesine araştırma yapılmasına imkan tanır (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2017). Çalışmada, amaçlı örneklemelere ölçüt örnekleme yaklaşımıyla ulaşılmıştır. Ölçüt örnekleme yaklaşımında örneklem için belirlenen ölçütleri karşılayan birimler (nesneler, olaylar vb.) örnekleme dahil edilir (Büyüköztürk vd., 2017). Bu araştırmada ölçüt örnekleme için iki ölçüt kullanılmıştır: İlk ölçüt profesyonel olarak tiyatro oyunculuğu yapıyor olmak, ikinci ölçüt ise üniversitelerin Oyunculuk (Tiyatro) bölümlerinden mezun olmaktır. Çalışma grubunda yer alan oyuncular örneklem çeşitliliği arttırmak amacıyla dört farklı üniversitenin oyunculuk bölümlerinden mezun olan oyunculardır ve bu üniversitelerden üç tanesi devlet, bir tanesi vakıf üniversitesidir. Araştırmada katılımcıların anonimleştirilmeleri için isimlerine ve üniversite isimlerine yer verilmemiş, her bir katılımcı (K) harfi ile kodlanmış ve katılımcılara görüşme sıraları gözetilmeksizin 1'den 10'a dek sayı numaraları verilmiştir. Katılımcılara ait bilgiler Tablo 1'de yer almaktadır:

Tablo1. Katılımcılara İlişkin Bilgiler.

Katılımcılar	Yaş	Oyunculuk Yapılan Kurumlar	Profesyonel Oyunculuk Yapılan Yıl Sayısı
K1	35	Ödenekli Tiyatro ve Özel Tiyatro	8
K2	31	Ödenekli Tiyatro ve Özel Tiyatro	8
K3	35	Ödenekli Tiyatro ve Özel Tiyatro	11
K4	35	Ödenekli Tiyatro ve Özel Tiyatro	15
K5	30	Ödenekli Tiyatro ve Özel Tiyatro	8
K6	29	Özel Tiyatro	2
K7	33	Ödenekli Tiyatro ve Özel Tiyatro	8

K8	31	Ödenekli Tiyatro ve Özel Tiyatro	9
K9	32	Ödenekli Tiyatro ve Özel Tiyatro	5
K10	49	Ödenekli Tiyatro ve Özel Tiyatro	20

Verilerin Toplanması

Araştırmada verilerin toplanması için araştırmacılar tarafından uzman görüşlerine başvurularak hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Görüşmeler öncesinde Ankara Üniversitesi'nden Etik Kurul izni alınmıştır. Görüşmelerde araştırmacının amaç sorularını yanıtlamaya yönelik katılımcılara 6 (altı) soru sorulmuş, soruların sırası görüşmenin akışına göre değiştirilmiş ve katılımcıların söylediklerini devam ettirebilmek, açabilmek için planlanmamış sorular da sorulmuştur. Görüşmeler araştırmacılar tarafından yüz yüze gerçekleştirilmiş, görüşmeler ses kayıt cihazı ile kayıt altına alınmış, görüşmeler 35 dakika-80 dakika sürmüştür. Görüşmeler Aralık 2023-Şubat 2024 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler veri doyumuna ulaşıldığında sonlandırılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme sorularının geçerliliğini arttırmak için alan uzmanı biri Tiyatro, diğerleri Eğitim Bilimleri alanı öğretim üyesi dört farklı akademisyenden (Prof.Dr. Tülin Sağlam, Prof. Dr. Hasan Hüseyin Aksoy, Doç. Dr. Pelin Taşkın ve Dr. Öğr. Üyesi Birgül Ulutaş) uzman görüşü alınmış ve onların görüşleri doğrultusunda sorulara son halleri verilmiştir.

Araştırmada kullanılan yarı yapılandırılmış görüşme soruları aşağıdaki gibidir:

1. Oyunculuk yapmak için üniversite eğitimi almak gerekli midir? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?
2. Üniversite sürecinde almış olduğunuz oyunculuk eğitiminizi profesyonel sahne hayatınızda kullanabiliyor musunuz? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?
3. Üniversite sürecinde alınan oyunculuk eğitiminin profesyonel oyunculuk süreçlerinde kullanımlarının önünde engeller olduğunu düşünüyor musunuz? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?
4. Üniversite sürecinde almış olduğunuz oyunculuk eğitimi araştırma ve değerlendirme, yaratıcı düş gücünü kullanma, yorum yapabilme ve bu yorumu sahneye taşıyabilme bağlamında destekleyici miydi? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?

5. Profesyonel olarak sahne alan bir oyuncu herhangi bir oyunculuk yöntemi kullanmalı mıdır? Kendi yöntemini mi oluşturmalıdır? Bir sentez mi yapmalıdır? Bu konuda görüşleriniz nelerdir?
6. Üniversite süreçlerinde alınan eğitimin profesyonel oyunculuk yaşamında kullanımının önündeki engellerin kaldırılması için sizce neler yapılmalıdır? Bireysel ve sistemsal müdahaleler neler olabilir?

Verilerin Analizi

Araştırma sonucunda elde edilen veriler, betimsel analiz ile analiz edilmiştir. Betimsel analiz çeşitli veri toplama teknikleri ile elde edilmiş verilerin temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel veri analiz türüdür (Özdemir, 2010; Yıldırım ve Şimşek, 2021). Bu araştırmada katılımcılarla gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmelerden elde edilen ses kayıtları araştırmacılar tarafından deşifre edilmiş, deşifreler araştırmacılar tarafından ayrı ayrı ve farklı zamanlarda yeniden incelenmiş, araştırma sorularından ve verilerden hareketle temalar ve alt temalar belirlenmiştir. Toplanan veriler orijinal formlarına mümkün olduğu kadar bağlı kalınarak ve gerektiğinde araştırmaya katılan bireylerin söylediklerinden doğrudan alıntılar yapılarak betimsel analiz yaklaşımıyla çözümlenmiştir.

Bu araştırmanın güvenilirliğinin sağlanması için Miles ve Huberman'ın (1994) nitel veri analizindeki güvenilirlik formülü ona “Güvenirlik= Görüş Birliği / (Görüş Birliği + Görüş Ayrılığı) X 100” kullanılmış ve araştırmacılar arasında görüş birliği ölçüt olarak dikkate alınmıştır. Değerlendirmenin sonucunda belirlenen temalar ve alt temalar noktasında araştırmadaki ikinci araştırmacı ile benzerlik ya da uyum oranı %94, üçüncü araştırmacı ile benzerlik ya da uyum oranı % 91 olarak hesaplanmıştır. Bu rakamlar verilerin yorumlanmasında yüksek bir tutarlılık ve uyum seviyesi olduğunu göstermektedir; çünkü nitel veri analizinde araştırmacılar, alan uzmanları arasındaki görüş birliğinin en az %80 olması gerekmektedir (Baltacı, 2017).

BULGULAR

Bu bölümde araştırmadaki verilerden elde edilen “oyunculuk eğitiminin gerekliliği”, “engeller” ve “öneriler” temalarına ve bu temalardan elde edilen alt temalara yer verilmiştir.

OYUNCULUK EĞİTİMİNİN GEREKLİLİĞİ

Oyunculuk eğitiminin gerekliliği teması “oyunculuk için üniversite eğitiminin gerekliliği”, ve “oyunculuk için üniversite eğitiminin gerekli olmaması” alt temaları ile analiz edilmiştir. Temalar, alt temalar ve frekans (f) Tablo 2’de gösterilmiştir:

Tablo 2. Oyunculuk Eğitiminin Gerekliliği

Tema	Alt Temalar	f
Oyunculuk Eğitiminin Gerekliliği	Oyunculuk için Üniversite Eğitiminin Gerekliliği (K1, K4, K6, K7, K8, K10)	6
	Oyunculuk için Üniversite Eğitiminin Gerekli Olmaması (K2, K3, K5, K9)	4

Oyunculuk için Üniversite Eğitiminin Gerekliliği

Katılımcılardan K1, K4, K6, K7, K8 ve K10 profesyonel tiyatro oyunculuğu için üniversitedeki oyunculuk eğitiminin mutlaka gerekli olduğunu dile getirmiştir. K1 gerek alınan eğitimin gerekse de alınan eğitim sürecindeki dört yılda sahne almaya hazırlanmak için edinilen motivasyonun ve sahne çalışmalarının profesyonel oyunculuk için çok önemli olduğunu ifade etmiştir. K1, oyunculuk eğitimi sürecindeki kuram derslerinin ve kuramlarla ilişkilendirilerek verilen oyunculuk eğitiminin de önemli olduğunu belirtmiştir: *“Karşınıza Brecht metni gelirse Brecht’yen oyunculuğu bilmeniz gerekir. Diyelim ki Tennessee Williams geldi, gerçekçi bir metin, ama gerçekçi tiyatronun da bambaşka bir oyunculuk tekniği var. Moliere geldiğinde yine başka bir teknik devreye girecek. Dolayısıyla tüm bunları bilmeniz gerekiyor. Bunları da öğreneceğiniz yer üniversitedeki oyunculuk bölümleridir”*. K1, ek olarak çevresinde oyunculuk eğitimi almayan oyuncuların olduğunu belirtmiş ve bu kişilerin oyunculuklarını şöyle yorumlamıştır: *“Bu süreçten geçmemiş biri ise ya sesini ya bedenini kullanamıyor, sahnede elini kolunu nereye koyacağını bilemiyor”*. K4 de K1 ile paralel bir şekilde üniversitedeki oyunculuk eğitimi süreçlerinde alınan ses-konuşma eğitiminin önemine değinmiş ve *“özellikle ses ve konuşma, sesi öne alma, sahneyi kullanma gibi noktalarda”* oyunculuk eğitimin profesyonel sahne yaşamında faydasını gördüğünü belirtmiştir. K4, sahneye ilişkin tüm bilgilerini konservatuvarda öğrendiğini ve meslek hayatında gerekli olan tiyatro kitapları ile konservatuvarda karşılaştığını eklemiştir: *“Ben, birçok oyunu ve tiyatro ile ilgili kitabı konservatuvar sürecimde okudum”*. K6 kodlu katılımcı K1 ve K4 gibi konservatuvarlardaki ses ve konuşma eğitiminin önemine değinmiş ve konservatuvarlardaki teorik eğitimle birlikte beden-zihin eğitimi çalışmalarının oyuncular için vazgeçilmezliğini vurgulamıştır. K6 tüm bunlarla beraber okuldaki prova süreçlerinin, sahne deneyimlerinin, teorik kaynakların da oyuncuları besleyen kaynaklar olduğunu belirtmiştir. Ancak K6’nın *“Türkiye’de konservatuvar eğitimi gibi eğitim veren kurumlar yok, bu yüzden üniversite eğitimi gerekli”* biçimindeki ifadeleri ile K4’ün *“Eğer bir kumpanyaya mensup değilsen üniversitedeki oyunculuk eğitimi gerekli”* ifadeleri oyunculuk eğitiminin

alınabileceği alternatiflere ilişkin tartışmalara kapı aralamaktadır. K7 ise bu görüşe katılmamaktadır: *“Konservatuvar eğitimi almasaydım da herhangi bir yerden oyunculuk eğitimi alsaydım, olur muydu, bence olmazdı”*. K8 ve K10 da okullardaki oyunculuk eğitiminin gerekli olduğunu belirtmiş ve K10, *“bunu sahnede alaylı oyuncuları gözlemlediğim için rahatlıkla söyleyebiliyorum.”* demiştir. K8 ise geçmişte usta-çırak ilişkisinin olduğu kumpanya gibi, hatta Yeşilçam’a dek bile götürülebilecek kurumların bugün olmadığını, bu yüzden de oyunculuk eğitimi için herhangi bir kursun değil mutlaka konservatuvar eğitiminin gerekli olduğunu vurgulamıştır.

Oyunculuk için Üniversite Eğitiminin Gerekli Olmaması

Katılımcılardan K2, K3, K5 oyunculuk eğitiminin gerekli olduğunu vurgulamış, “ama” ile devam ederek bu eğitimin mutlaka üniversitede alınmasının gerekli olmadığına ilişkin açıklamalarda bulunmuşlardır. Katılımcılardan K2, eğitim almamış birinin oyunculuk yapamayacağını vurguladıktan sonra bu eğitimin mutlaka konservatuvar eğitimi olması gerektiğini düşünmediğini, oyunculuk eğitimi veren başka kurumlardan da oyunculuk eğitimi alınabileceğini belirtmiştir. K3 üniversite eğitiminin gerekliliğini *“Üniversitede solfej, ritim gibi derslerden felsefe derslerine kadar birçok ders aldık ve tüm bu dersler sahnede çok işinize yarıyor. Bu derslerle hem kültürel anlamda geliyorsunuz, birçok sanatçı-yazar öğreniyorsunuz hem de sahne ile ilgili tereddütlerinizi gideriyorsunuz”* şeklinde belirtmiş ancak tüm bunların alaylı olarak, dışarıdan da öğrenilebileceğini eklemiştir. K5 ise alaylı ve okullu oyuncu ayırımına öğrenme süresi açısından yaklaşmıştır: *“Bence üniversite eğitimi gerekli değil ama eğitim işleri kolaylaştırıyor. 10 yılda alaylı olarak öğreneceklerini konservatuvarda 4 yılda öğreniyorsun”*. K9 ise eğer ki ödenekli tiyatrolarda çalışılmayacaksa üniversitede oyunculuk eğitime gerek olmadığını, çünkü özel tiyatroların ve piyasa endeksli diğer kurumların mutlaka okullu oyuncuyla çalışmak gibi bir kaygılarının olmadığını, ünlü olmanın daha belirleyici olduğunu iddia etmiştir.

ENGELLER

Katılımcılarla yapılan görüşmelerde, katılımcılara profesyonel oyunculuk süreçlerinde karşılaştıkları engeller sorulmuş, verilerden hareketle temalar, alt temalar oluşturulmuş, frekanslarla birlikte Tablo 3’te gösterilmiştir.

Tablo 3. Engeller.

Tema	Alt Temalar	f
Engeller	Yönetmen (K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7, K8, K9, K10)	10
	Kurumun Yapısı ve Prova Süreleri (K1, K2, K3, K4, K5, K7, K8, K9)	9
	Sansür ve Otosansür (K2, K3, K5, K8, K9, K10)	6
	Memurlaşan Oyuncu (K2, K9)	2
	Piyasa Mekanizması, Ekonomik Engeller ve İstihdam Sorunu (K2, K5, K7, K8, K9)	5
	Kıdemliler ve Hiyerarşi (K1, K2, K7, K8, K9)	5
	Kadrolu-Sözleşmeli Ayrımı (K1, K2, K7, K8, K9, K10)	6
	Okullardaki Eğitimin Yetersizliği (K2, K3, K6, K9)	4
	Kişisel Engeller (K8, K9, K7, K8, K9, K10)	6
	Tiyatrodaki Unsurların Bütünlüğünün Göz Ardı Edilmesi (K1, K8, K5, K6, K7, K8, K9)	7
	Seyirciler (K8, K9).	2

Yönetmen

Oyuncular, profesyonel oyunculuk hayatlarında çeşitli engellerle karşılaşmaktadırlar. Özellikle yönetmenlerin otoriteryen tutumları ve kendi oyunculuk anlayışlarını oyunculara dayatmaları oyuncuların temel itirazlarından biri olmuştur. K1 bu rahatsızlığını “Ben kukla değilim. Oyuncu olarak yaratıcılığım var, özgünlüğüm var, biricikliğim var. Ama yönetmenler oyunculuğumu engelliyor” şeklinde dile getirmiştir. K3 “Yönetmenleri ikna etmek zorunda kalıyorsunuz”, K4 “İstemediğiniz bir yönetmenle çalışmak bir eziyete dönüşüyor”, K5 “Yönetmen bana bu sahnede parmağını 45 derecelik açıyla kaldıracaksın demişti. Bu durumda oyunculuk eğitiminizi kullanabilmeniz çok zor. Çünkü bazı yönetmenler oyuncuya bir kukla olarak bakıyor”. K7 ise “Yönetmen, ben sana nasıl diyorsam öyle oynayacaksın, dedi. Sahneye çıktı ve benim rolümü baştan sona oynadı, sonra indi, çık böyle oyna, dedi. Yarattığım karakteri gözümün önünde öldürdü. Sonra yönetmen ne yaptıysa onu taklit ettim ben”. K8, “Yönetmenden yönetmene değişiyor ama benim çalıştıklarımın yüzde 80’i diktatördü”, K9 “Ben yönetmen ne derse onu yapıyorum, kuklayım ben. Yönetmen diyor ki sen biraz öne gel, sen biraz geri git, oyunculuk buna döndü” şeklindeki ifadeleriyle kurumlardaki otoriteryen yönetmenlere dikkat çekmişlerdir. Katılımcılar (K1, K7, K10) yönetmenle oyuncunun uzlaştığı durumlarda iyi işlerin ortaya çıktığını, oyunculuklarını yapabildiklerini eklemişlerdir. Ancak K10 çalıştığı kurumla ilgili olarak şöyle bir tespitte bulunmuştur: “Bizler yönetmen tiyatrosu yapıyoruz. Yani yönetmen zaten her şeyi önceden tasarlamış olur, siz de ona uyarsınız”. Yönetmenlerle ilgili olarak ifade edilen bir diğer önemli

sıkıntı da yönetmenlerin rolleri kişisel ilişkilerine bağlı olarak dağıtmalarıdır. Bu açıdan K9'un söyledikleri önemlidir: *“Bazı yönetmenler sevdikleri oyunculara rol veriyor, sevmediklerine arkada mızrak tutturuyor”*. K10, birbirlerini daha okul yıllarından tanıyan yönetmenler ve oyunculardan ötürü başrollerin yönetmenlerin arkadaşlarına verildiğini ve genç oyuncularınsa rol alamadıklarını vurgulamış, K7 ise yönetmenle ilişkileri iyi olmadığı için işine devam edemediği, sözleşmesinin feshedildiği iddiasında bulunmuştur.

Kurumun Yapı ve Prova Süreleri

Katılımcıların oyunculuklarının önündeki engellerden biri de oyunculuk yaptıkları kurumların yapısıdır. Örneğin K1 oyuncuların iki buçuk aydır provasını yaptıkları oyuna, bir oyuncunun oyundan ayrılması üzerine kendisinin son bir haftada dahil edildiğini ve kendisinden yerine girdiği oyuncunun rolünü oynarken yaptıklarının aynısını yapmasını istediklerini belirtmiştir. *“Kopyalamamı, taklit etmemi istediler. Bu aynı zamanda oyunculuk yorumumu koyamamam, sahneye taşıyamamam demektir”*. K10, kurumlardaki standart prova sürelerinin oyuncular için engele dönüşebildiğini, çünkü her oyuncunun rolü çıkarma süresinin farklı olabileceğini belirtmiştir. K2 ise aşağıdaki açıklamasıyla kurumlarda oluşan geleneksel yapının oyuncuların oyunculuklarının önündeki engellerden biri olduğunu ifade etmiştir:

Kurum tiyatrosunda geleneksel bir anlayış var. Bunun sonucunda da artık sanat konuşmuyoruz. Örneğin sahnede bir hikâye var ama seyirci için yeni bir şey yok. Çünkü orada yeni bir şey üretilmez hale geliyor, seyirci de sadece bir tekrarı izliyor. Bu durumun oyuncunun tekniğine de bir etkisi oluyor, çünkü herkes bir düşünce sistemi içinde hareket etmek zorunda kalıyor. Burada oyunculuk sanat mıdır, zanaat mıdır tartışmasına ek olarak oyunculuk memuriyet midir tartışması da açılıyor bence. Memurlaşan oyuncularla karşılaşıyoruz kurumlarda. Kimsenin emeğine saygısızlık yapmak istemiyorum ama kurumlarda artık bir sanatçı olarak oyunculuk yapan değil memurluk yapan kişilerle karşılaşıyoruz. Orada artık sanat kalmıyor.

K9 da benzer bir eleştiri getirmiş, oyunculardan sadece tonlamaları ezberlemelerinin beklenildiğini, oyuncuların yaratıcılıklarının umursanmadığını iddia etmiştir.

Sansür ve Otosansür

Katılımcıların aldıkları eğitimi profesyonel oyunculuk süreçlerinde kullanabilmelerinin önündeki engellerden biri de sansür ve otosansürdür. K2, sansür ve otosansürü kurumsal yapıyla da ilişkilendirmekte ve kurumun anlayışının/bakış açısının silsile yoluyla genel sanat yönetmeni ve yönetmenden oyuncuya dek geldiğini, oyuncunun

kurumun kurallarına göre oynamak zorunda kalmasının da bir süre sonra otosansüre dönüştüğünü ifade etmektedir. K3 belediyelere satmak amacıyla özel tiyatrolarda yaptıkları oyunlarda sansüre maruz kaldığını, bu sebeple kendisinde de otosansürün oluştuğunu belirtmiş ve eklemiştir: *“Bu ülkedeki siyasal koşullar nedeniyle oyunları sansürlemeye başladık”*. Bu bağlamda K3, özellikle belediye tiyatrolarındaki oyunlarında belediyelerin bazı sahneleri “ahlaka mugayir” bularak çıkarttığını, K5 ise sahneleyecekleri bir oyunda, polisin insanları kandırdığı bir sahnenin polisleri kötü gösterebileceği kaygısıyla belediye tarafından oyundan çıkartıldığını belirtmiştir. K9 özellikle kimi özel tiyatrolarda politik konulara çeşitli kaygılarla yer verilmediğini, hiçbir şekilde suya sabuna dokunulmayan, gündeme dair herhangi bir eleştirinin olmadığı, daha çok cinsellik üzerinden esprilerin yapıldığı oyunların var olduğunu dile getirmiştir.

Memurlaşan Oyuncu

K2 ve K9 kurumların yapısı ile paralel bir biçimde oyuncuların memurlaşmalarının da profesyonel oyunculuk süreçlerinin önünde engele dönüştüğünü ifade etmiştir. K2 ve K9’un memurlaşan oyuncudan kastı ise çalıştıkları kurumların istediklerini harfiyen yerine getiren, oyuna yaratıcılıklarını, özgünlüklerini katmayan oyunculardır. Bu bağlamda K9’un, *“Oyuncu değil de memur olduğumuzda körelmeye başlıyoruz. Yani sadece ay başında maaşımı alayım, oyunumu oynayayım, yaratıcılığa gerek yok, yönetmenin söylediklerini yapsam yeter, oyunculuk konusunda ek bir şey yapmama gerek yok dediğimizde memurlaşırız”* ifadeleri dikkat çekicidir. K2 de bu noktada kurumsal yapıya dikkat çekmiştir. *“Oyuncunun düzenli bir maaşının olması çok güzel ama bu bir engele de dönüştürüyor. Oyuncu, bu kurum böyle, yapacak bir şey yok, maaşımı da alıyorum diyebilir. İşte bu bağlamda kurum tiyatrolarının oyuncunun kendisini geliştirmesi için birtakım kısıtlar koyması gerekiyor”*.

Piyasa Mekanizması, Ekonomik Engeller ve İstihdam Sorunu

Katılımcı görüşlerine göre “piyasa” mekanizması, ekonomik sorunlar ve istihdam sorunu oyuncuların oyunculuklarının önündeki engellerdendir. K9’un özel tiyatrolarda istemediği rollerde oynamasının gerekçesi bu açıdan çarpıcıdır: *“Ev kiramı ödemek zorundayım”*. K9 şöyle devam etmiştir: *“Özel tiyatrolarda -hepsini kastetmiyorum, gerçekten çok iyi işler yapanlar var ama maalesef ki birçoğunda- daha fazla para kazanmak için sulu sepken güldürü oyunları sahneleniyor (...) Özel tiyatrolar para kazanma kaygısıyla hızlıca oyun çıkartıyorlar. Karakter yaratma filan da yok. Böyle oyunculuk olmaz”*. K8 ise oyuncuların aslında kendi oyunculuklarını geliştirmek için emek harcamaları gerektiğini ama ekonomik koşullar nedeniyle kendisinin de bunu yapamadığını söylemiştir: *“Ekonomik engeller var, ben barda çalıştım mesela”*. Yeni mezunların ya da genç oyuncuların istihdam

sorunları da katılımcılar tarafından yine ekonomiyle, tiyatrodaki ilişkilere de sinmiş “piyasa” mekanizmalarıyla ilişkili bir şekilde ele alınmıştır. Bu konuda K2’nin ifadeleri oldukça dikkat çekicidir: *“Her sene birçok öğrenci mezun oluyor ama birçoğu başka işler yapmaya başlıyor. Sınavlar oluyor, eleniyorsunuz, çünkü çok az oyuncu alınıyor. Bir oyuncu ancak rol oynayarak gelişebilir ama bu maalesef yok”*. K5’in ifadeleri de K2’nin ifadeleri ile benzer nitelikte ve çarpıcıdır: *“Oyunculuk yapmaya ulaşmak çok zor. Yani şu anda hangi rolü nasıl oynayacağımı düşünemiyorum, çünkü o role ulaşmak mesele zaten. Özellikle piyasa bu konuda oldukça engel”*. “Piyasa” ilişkilerinin tiyatro sanatı üzerindeki olumsuz etkilerine en çarpıcı yanıtlardan biri de K7’nin düşünceleridir: *“Özel tiyatronun yapımcısının piyasa ile ilişkisi niteliğin düşmesine yol açıyor. Ünlülerle çalışmak istiyorlar. Ünlü, sadece küfrederek seyirciyi güldürebiliyor; siz öncesinde sesiniz açmışsınız, üniversitede aldığınız disiplini oraya taşımışsınız, bunların artık hiçbir anlamı olmuyor”*.

Kıdemliler ve Hiyerarşi

Oyuncuların profesyonel oyunculuk süreçlerinin önündeki engellerden biri de kıdemcilik/yaşçılıktır. Bu engel oyuncuların hangi rolü oynayacaklarından onların oyunculuk motivasyonlarına etkileyecek kadar geniş bir etkiye sahiptir. Örneğin bu konuda K2 kıdemciliğin yarattığı hiyerarşiden söz ederken *“Romeo ve Juliet’i kırkar yaşında iki oyuncu oynuyor”* ya da K9’un *“Raskolnikov rolünü kırk beş yaşında bir oyuncuya verdiler”* şeklindeki açıklamaları dikkat çekmektedir. Çünkü K2 ve K9’a göre oyuncuların o rolleri almalarının nedeni yaşları ve kurumdaki kıdemleridir. Bu konuda K1, kurumlarda kendilerinden yaşça büyük olan oyuncuların, her şeyin en iyisini ben biliyorum şeklindeki düşünme biçimlerinin kendisini sınırladığını söylemiş, K7 ise yaşça kendisinden daha büyük ve kıdemli oyuncular tarafından mobbinge uğradığını ifade etmiştir. K10 ise bu sorunun dikkat çeken bir sonucuna değinmiştir: *“Yaşçılık ve kıdemcilik potansiyeli olan oyuncuların kendilerini göstermesini engelleyebiliyor”*. K2 bu sorunu eşitlenme sorunu olarak tanımlamış ve kendilerinden yaşlı oyuncularla eşit olamamalarının oyunculuklarının önündeki engellerden olduğunu ifade etmiştir.

Kadrolu-Sözleşmeli Ayrımı

Kurum tiyatrolarında sözleşmeli, hatta öncesinde yevmiyeli oyuncu olarak çalışmanın da oyunculuk performansları üzerinde etkisi olduğunu ifade eden katılımcılardan K1, kadrolu oyuncu ile henüz yeni başlayan sözleşmeli oyuncuları arasında farklılıklar olduğunu, hatta sözleşmelilere sen tecrübesizsin, sen kadrolu bile değilsin şeklinde yaklaşımlarda bulunulduğunu ifade etmiştir. K10 ise kurum tiyatrolarında kadrolular ve sözleşmeliler arasındaki ayrımların hiyerarşik ayrımlara dönüştüğünü şu sözlerle ifade etmiştir: *“Kadrolu ve sözleşmeli ayrımının da beslediği hiyerarşik bir yapı var burada”*.

Örneğin repliğini unutan kadrolu bir arkadaş, sözleşmeli bir arkadaş repliğini anımsatmıştı ve kadrolu arkadaştan çok büyük tepki almıştı. Mesela orada, sen daha sözleşmelisin, kim oluyorsun da bana repliğimi anımsatırsın tavrı vardı”.

Okullardaki Eğitimin Yetersizliği

Katılımcılardan K2, K3, K6, K9 ise okullarda (üniversitelerde) verilen oyunculuk eğitimine ilişkin eleştirilerini dile getirmişlerdir. K2, okullarda oyunculuk biçimleri üzerine yeterince konuşmuyoruz demiş; K3, oyunculuk eğitimi veren hocalarının pedagojik eksikliklerinin olduğunu düşündüğünü ve ek olarak eğitim aldığı okulda ses, konuşma, diyafram, gibi konularda yeterli eğitim verilmediğini söylemiştir. K6, oyunculuk kuramlarının daha derinlikli bir şekilde işlenmesi gerektiğini belirtmiş, K9 ise çağdaş oyunculuk kuramları, teknikleri noktasında eksiklikler yaşadığını ifade etmiştir.

Kişisel Engeller

Katılımcılar engellerden birinin de kendilerini yenilememelerinden kaynaklanan kişisel engeller olduğunu belirtmişlerdir. Bu bağlamda K9, *“Kendimizi geliştirmiyoruz. Ezberleyip çıkıyoruz”* demiş ve tüketim kültürünün etkisi ve oyunculuk ilişkisini dile getirerek eleştirilerini sürdürmüştür:

Tüketim kültürü oyuncularını da esir almış durumda. Sürekli gezelim, içelim, artistik pozlar verelim, sosyal medyada takipçi toplayalım diyen oyuncular var. Şu anda birçok oyuncu oyunculuğunu geliştirmek üzere bir atölyeye gitmek yerine sosyal medyada saatler geçiriyorsa bence onlar tüketim kültürünün esiri olmuş durumdadır. Tüketim kültürü de hayal gücümüzü ve yaratıcılığımızı öldürüyor. Bu konudaki engel de oyuncuların kendisi.

K6, kişinin ve yönetmenlerin hep çok azı ile yetinmelerinin iyi bir performansın önündeki engellerden biri olduğunu ifade etmiştir. Bunlara ek olarak K8, K9 ve K10 yeni olanın takip edilmemesinin de önemli bir etken olduğunu dile getirmiştir. Örneğin K8’e göre tiyatro ve oyunculuk dünyasındaki yenilikler takip edilmediği için yönetmenlerin ve oyuncuların vizyonları daralmakta, hemen ilk akla gelenler yapılmakta, bu da oyunculuk açısından daha iyi bir performansın ortaya çıkmasını engellemektedir.

Tiyatrodaki Unsurların Bütünlüğünün Göz Ardı Edilmesi

K1 ve K8, tiyatrodaki unsurların bütünlüğünün göz ardı edilmesinin oluşturduğu engellere dikkat çekmişlerdir. K1, *“Oyuncu olarak yaratıcılığım var, özgünlüğüm var, biricikliğim var. Ancak kimse diğerinden üstün değil. Tiyatroda her şey birbiriyle ilişkilidir. Tiyatroda oyuncu da bir güçtür, seyirci de bir güçtür, yönetmen de bir güçtür. Birini diğerinden yeğ tuttuğunuzda denge bozulur”* derken K8, *“Tiyatro kolektif bir şeydir. Bu yüzden*

yönetmeninden oyuncusuna, ışıkçısından kostümcüsüne herkesin birbirine destek olması gerekir” şeklindeki ifadeleriyle nitelikli bir tiyatro ve oyunculuk için tiyatronun tüm unsurlarının kolektif bütünlüğüne dikkat çekmiştir. Katılımcılar sahnede rol arkadaşları ile olan ilişkilerinin de oyunculuklarını etkilediğini ifade etmiş ve bu bağlamda özellikle alaylı ve ünlü isimlerle aynı sahnede olmanın yarattığı sıkıntılara değinmişlerdir. Bu konuda K7 ve K9 alaylı oyuncuların tiyatroyu bilmedikleri için yönetmenin her dediğini yaptıklarını, oyunculukları yeterli olmayan alaylı oyuncular yüzünden kendi yaratıcı performanslarının olumsuz yönde etkilendiğini belirtmiştir. K9 da özellikle özel tiyatroların ünlü oyuncu çalıştırma isteğinin ve daha ucuza iş yapmak için oyuncu bile olmayanlarla çalışmalarının ve bu tarz oyuncularla sahneye çıkmanın oyunculuk performansını, oyunculuk konusunda çalışma, gelişme arzusunu zaman zaman geriye ittiğini söylemektedir. K9’a göre rol arkadaşını düşünmeden bencilce oynayan, kendisini göstermeye çalışan oyuncular da rol arkadaşlarının performanslarını gölgelemektedir.

Seyirciler

Seyircilerin beklentilerinin düşük olması da oyuncular tarafından kendi performanslarının, yaratıcılıklarının önündeki engeller olarak görülmektedir. K8 ve K9 seyircilerin kötü olana alıştırıldığını, oyunculuğu önemsemediklerini ve kötü oyunculukla yetindiklerini söyleyerek seyircilerin beğeni eşiklerinin düşük olmasının oyuncuların nitelikli oyunculuklarının önündeki engellerden biri olduğunu iddia etmiştir.

ÖNERİLER

Katılımcılarla yapılan görüşmelerde profesyonel oyunculuk süreçlerinde karşılaştıkları engellerin ortadan kaldırılması için yapılması gerekenler sorulmuş ve elde edilen veriler öneriler teması başlığı altında bir araya getirilmiş, alt temalar ve frekanslar Tablo 4’te gösterilmiştir.

Tablo 4. Öneriler.

Tema	Alt Temalar	f
Öneriler	Yönetmen (K1, K6, K7, K9)	4
	Kıdemciliğin/ Yaşçılığın Olmaması ve Kurumsal Öneriler (K1, K5, K8, K9, K10)	5
	Eğitim (K1, K3, K4, K6, K9)	5
	Sanatçının Yaratıcılığına Olanak Tanınması (K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7, K8, K9, K10)	10
	Oyuncuların Kendilerini Geliştirmeleri (K6, K7, K8, K9)	4
	Ekonomik Sorunların ve İstihdam Sorununun Çözümü (K2, K4, K5, K9)	4
	Liyakat (K2, K5, K7, K9, K10)	5
	Sansürün Kalkması (K2, K3, K5, K8, K9, K10)	6
	Yeni Bir Kültür Politikası (K3, K7, K8)	3
	Seyircinin Beğeni Eşiğini Yükseltmek (K8, K9, K10)	3

Yönetmen

İlk öneri yönetmenlere ilişkindir. K1, yönetmenlerin tüm oyunculara ve özellikle de yeni oyunculara kendilerini gösterebilmeleri için fırsat tanımaları gerektiğini söylemiş ve yönetmenin eğer ensemble bir iş yapmak istiyorsa oyuncuları iyi tanımalarının öneminden söz etmiştir. K2 ise yönetmenlerin otoriter tutumlarını engelleyecek yasaların oluşturulması gerektiğini söylemiş ve bu yasaların, yönetmenle oyuncular arasındaki ilişkiyi yönetmene biat etmek şeklinde değil uzlaşa temelinde yapılandırmaya hizmet edecek şekilde oluşturulması gerektiğini belirtmiştir. K6 ve K9 da bu konuda K2 gibi düşünmekte ve yönetmenle oyuncu arasında uzlaşa olması gerektiğini söylemektedir. Yönetmenlerin diktatör olmamaları gerektiğini ifade eden K7'ye göre ise oyuncunun yönetmenin karışamayacağı bir alanı olmalıdır: *“Yönetmen evet, bir sınır koyabilir ama oyuncu da o sınırın içinde kendi özgünlüğünü, yaratıcılığını ortaya koyabilmelidir”*.

Kıdemciliğin/ Yaşçılığın Olmaması ve Kurumsal Öneriler

Katılımcıların önerilerinden biri de kıdemciliğin/yaşçılığın olmaması ve diğer kurumsal sıkıntıların çözümüdür. Özellikle ödenekli tiyatrolardaki kıdemciliğin/yaşçılığın ortadan kaldırılması için K10'un önerisi oldukça somuttur. K10, kurumlardaki ilişkilerin hiyerarşik ilişkiler değil de usta çırak ilişkisi olması gerektiğini ifade etmektedir. K1 kurumsal bir sıkıntı olarak da bahsettiği yaşçılığın/kıdemciliğın olmamasını genç oyuncuların yaratıcılıklarını ortaya koymaları açısından önemli bulmaktadır. Çünkü K1'e göre başroller kıdemli oyunculara verildiğinde genç oyuncular sahnede deneyim kazanamamakta ve yaratıcılıklarını ortaya koyamamaktadır. K1 ve K9 bu sorunu sözleşmeli-kadroly oyuncu ayrımı üzerinde de okumakta ve sözleşmeli oyunculuğun

ortadan kaldırılması gerektiğini söylemektedir. Çünkü K1 ve K9'a göre hem genç hem de sözleşmeli olmak kıdemcilikten kaynaklanan sorunlara itiraz edilememesine yol açmaktadır.

Eğitim

Katılımcılar oyunculuk eğitimi aldıkları okullara ilişkin önerilerde bulunmaktadır. Örneğin K3 ve K6 okulda herhangi bir ekol üzerinde doğrudan çalışmadıklarını ve bunun mutlaka olması gerektiğini söylerken K4, okulda çok az komedi türünde oyun çalıştıklarını, okullarda komediye daha fazla yer verilmesi gerektiğini söylemiştir. K1 ve K4'e göre okulda seyircilerle daha az buluşulması da oyunculuk bölümlerinin eksiklerinden biridir. Bununla birlikte K4'ün oyunculuk hocalarına ilişkin de eleştirileri mevcuttur. K4, oyunculuk eğitimi almamış, sonradan tiyatro ile tanışmış hocaların oyunculuk bölümlerinde hocalık yapmalarını doğru bulmadığını ifade etmiştir. Çünkü K4'e göre oyunculuk hocası *“oyunculuk eğitimi almalı ve oyunculuk da yapıyor/yapmış olmalıdır ki sahne deneyimlerini anlatabilsin”*. K9 ise tiyatro laboratuvarı, atölye tarzı bir eğitim modeline geçilmesi önerisini dile getirmiştir.

Sanatçının Yaratıcılığına Olanak Tanınması

Katılımcıların tamamı oyuncuların yaratıcılıkları için yönetmenlerin ve kurumların daha fazla alan açmaları gerektiğini ifade etmiştir. Bu konuda K1, oyunculuk yorumlarını ortaya koymaları için oyunculara olanaklar sağlanmalı derken K8, oyuncunun politik olmasına da sanatını yansıtmaya da izin verilmesi gerektiğini belirtmiştir. K9, sorunun özel tiyatrolarla ilgili olan kısmına dikkat çekmiş ve özel tiyatroların para kazanma kaygılarının oyuncuların karakterleri oluşturacak zamanlarının olmamasına yol açtığını ifade etmiş, oyunculara rol yaratım süreçleri için gereken zamanın tanınması gerektiğini eklemiştir.

Oyuncuların Kendilerini Geliştirmeleri

Oyuncuların kendilerini geliştirmeleri de katılımcıların diğer önerileri olmuştur. Bu konuda K6, çözümün içeriden olması gerektiğini savunmuş, oyunun ve oyunculuğun sığ kalmaması için oyuncunun çaba göstermesi gerektiğini söylemiştir: *“Herkes ortalama bir sahne sanatıyla yetiniyor. Bunu aşmak için çaba harcanmalı”*. K9 ve K6, oyuncuların atölyelerle, ek eğitimlerle oyunculuklarını geliştirmeleri, oyunculuk konusundaki yeni yöntem ve teknikleri takip etmeleri gerektiğini söylemiştir: *“Oyuncuların öğrenme süreci hep devam etmeli. Kendimizi sıradan hayatın rutinlerine kaptırmamalıyız, çünkü zaten yaptığımız iş sıra dışı. Sıradanlaşırsak sıradan hikayeler anlatmış oluruz. Nitelik düşer”*. Ek olarak K6 ve K7 oyuncuların ensemble oyunculuklarını güçlendirmeleri gerektiğini belirtmiştir.

Çünkü onlara göre tiyatronun kendisi zaten ensemble bir iştir ve oyuncuların da bunu içselleştirmeleri, tiyatrodaki tüm öğelerle bir denge içinde çalışmaları gerekmektedir.

Ekonomik Sorunların ve İstihdam Sorununun Çözümü

Katılımcılar ekonomik sorunlar yaşadıklarını belirtmiş ve istihdam edilmemelerinin onların oyunculukları, yaratıcılıkları önündeki temel engeller olduğunu ifade etmişlerdir. Özellikle de yeni mezun olan oyuncuların istihdam edilmemeleri, katılımcılara göre yeni oyuncuların oyunculuklarının gelişimi önündeki engellerdendir. Bu konuda K4 kurumların çok az sayıda oyuncu aldığını ve bunun dışında da iş alanının çok az olduğunu belirterek oyuncuların daha fazla istihdam edilmeleri gerektiğini vurgulamıştır. K5 ise özel tiyatroların ekonomik kaygılarının olduğunu ifade etmiş ve eğer ünlü bir oyuncu değilseniz özel tiyatroda iş bulmanızın zor olduğunu, bulsanız dahi yan rollerde oynayacağınızı belirtmiştir: *“Ben mesela bu yüzden hep yan rollerde oldum. Oyuncuların ve tiyatroların ekonomik sorunları çözülmeli”*. K7 özellikle büyükşehirlerde yaşayan oyuncuların ekonomik kaygılar nedeniyle birçok oyunda ve bazen başka başka işlerde çalıştıklarını söyleyerek bu durumun oyunculuk yapmanın önündeki engellerden olduğunu belirtmiştir. Tiyatrolara ayrılan bütçelerin arttırılması, özel tiyatrolara ödenek verilmesi de diğer öneriler arasındadır (K8).

Liyakat

Katılımcılar tiyatro sanatının ve yaratıcı oyunculuğun var olabilmesi için yönetmenlerin ve oyuncuların liyakatli olmaları gerektiğini belirtmiştir. Konuya hem yönetmen hem de oyuncu eksenli yaklaşan K2 *“Liyakat olmalı. Aklına ve yaratıcılığına inandığı kişiye ikna olur oyuncu, bu açıdan liyakatli yönetmenler olmalı. Aynı zamanda liyakatli oyuncu olmalı”* demiştir.

Sansürün Kalkması ve Yeni Bir Kültür Politikası

Katılımcılar sansürün kalkması gerektiğini belirtmiş, K7 ise iktidarların sanatı özerk bir alan olarak tanınması gerektiğini vurgulamıştır. Katılımcılar sansürün bir adım sonrasında otosansüre dönüştüğünü ve otosansürün de sanatçıların yaratıcılıklarının önünde sansürden daha büyük bir engel olduğunu belirtmiştir. Katılımcılardan K3, K7 ve K8 devletin yeni bir kültür politikasına sahip olması gerektiğini ifade etmiş ve bütçe bağlamında bir destekle birlikte, sanatın özerkliğinin ve gelişiminin önünü açacak adımların ivedilikle atılması gerektiğini vurgulamışlardır.

Seyircinin Beğeni Eşiğini Yükseltmek

Katılımcılar seyircinin beğeni eşiğini yükseltilmesi gerektiğini ifade etmiş, bu görevin de yine oyunculara düştüğünü söylemişlerdir. K9'a göre günümüz seyircilerinin salt kaba ve cinsel içerikli güldürüye yönelmelerinin nedeni onların bu içerikteki oyunlara alıştırılmış olmalarıdır. Bu konuda K8, seyircinin değişmesi gerektiğinden söz ederken K9 *“Genel olarak beğeni eşiği düştü, halk bunu istiyor deniyor ama bence öyle değil. Güzel işler yapılmalı. Halk izleyecektir diye düşünüyorum. Brecht, seyircinin uyandırılması gerektiğinden söz eder ama maalesef ki biz seyirciyi uyutan ya da buna göz yuman taraftayız”* şeklinde açıklamalar yapmıştır. K10 ise seyircilerin ve sahnelenen oyunların birbirlerini beslemesi gerektiğini belirtmiş ve bunun beğeni eşiğini yükselteceğini, bunun için de cesur olmak gerektiğini iddia etmiştir.

Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Profesyonel oyunculuk yapan oyuncuların, üniversitelerde almış olduk eğitimi profesyonel oyunculuk yaşamlarında kullanıp kullanamadıklarının araştırıldığı bu çalışmada oyuncularla yapılan görüşmelerden elde edilen veriler oyunculuk eğitiminin gerekliliği, engeller ve öneriler temaları altında analiz edilmiştir.

Kendileriyle görüşme yapılan oyuncuların tamamı oyunculuk eğitiminin gerekli olduğunu dile getirmiş ancak 6 katılımcı, oyunculuk eğitimi için doğrudan üniversiteleri işaret ederken 4 katılımcı oyunculuk eğitiminin “alaylı” bir şekilde, yani, dışarıdan da edinilebileceğini belirtmiştir. Oyunculuk eğitimi için özellikle üniversitelerin gerekliliğini belirten katılımcılar, üniversitelerin tiyatro insanı yetiştirdiğini, tiyatroya ilişkin bir bakış kazandırdığını, dört yıllık üniversite eğitimi sürecinde katıldıkları teorik ve uygulamalı derslerin onları sahneye hazırladığını belirtmiştir. Oyunculuk eğitimi için mutlaka üniversite eğitiminin gerekli olmadığını söyleyen oyunculara göre eğer bir ödenekli tiyatrodaki kadrolu olarak çalışmak istenmiyorsa bu eğitim dışarıdan atölyelerle, kurslarla da zaman ve nitelik konusundaki eksikliklerine rağmen, sağlanabilir. Verilerden hareketle söylenebilir ki üniversite eğitiminin gerekliliği noktasında bir oydaşma olmasa da tüm oyuncular oyunculuk için sistematik bir eğitimin gerekli olduğunu düşünmektedir. Oyunculuk için eğitimin gerekliliği vurgusu Batı tiyatrosu söz konusu olduğunda Antik Yunan Dönemi'nden bugüne var olan, ancak özellikle Stanislavski, Meyerhold, Çehov, Brecht, Grotowski, Morris, Barba gibi tiyatro insanlarının düşünceleri (Barba ve Savarese, 2017; Candan, 2019; Algan, 2023; Stanislavski, 1996) ile, Doğu kaynakları söz konusu olduğunda ise örneğin Japonya'daki Kabuki ve Nô tiyatrosundaki oyuncunun eğitimi noktasındaki teknik bilgilerle, Çin tiyatrosuna ilişkin bilgilerle (Barba ve Savarese, 2017; Zeami, 2023) uyumludur. Örneğin Stanislavski'ye (2016) göre tiyatro sanatı yeteneğe dayansa da özü

teknikle zenginleşen, eğitim, deneyim ve ustalık gerektiren bir sanattır. Grotowski (2016) ise oyuncuların ancak eğitim niteliğindeki egzersizler yardımıyla kendilerine engel teşkil eden dirençleri ve engelleri bulabileceklerini söylemekte, oyuncuların bedenlerini ve seslerini eğitmek için sürekli tekrarlar yapmaları, bedeninin sınırlarını zorlamaları ve hatta onu aşmaları gerektiğini vurgulamaktadır. Doğu tiyatrosu örneklerinden biri olan Nô tiyatrosu eğitimcilerinden Zeami (2023) de eğitimin oyuncular için çok önemli olduğunu belirtmekte ve örneğin yedi (7) yaşın Nô tiyatrosuna başlamak için uygun bir yaş olduğunu, müzik ve dansın, Nô tiyatrosu hareketlerinin (yürüme, ağlama, gülme vb.) bu yaşlarda çocuğa öğretilebileceğini; 11-12 yaşlarında da ses eğitimine başlanacağını belirtmektedir. Yaşlara göre sınıflandırılmış bu eğitimler sürekli ve 50 yaş sonrasında dahi sürmektedir (Zeami, 2023). Yani eğitimin gerekliliğine ilişkin hem Doğu hem Batı tiyatrosunda bilgiler vardır ve bu bilgiler bu araştırmanın bulgularıyla uyumludur.

Oyuncular oyunculuk eğitimini profesyonel oyunculuk süreçlerinde kullanmalarının, oyuncu olarak yaratıcılıklarını, özgünlüklerini ortaya koymalarının önündeki engellerin ilk olarak otoriter ve kişisel ilişkilerine göre rol dağıtan yönetmenlerden kaynaklandığını belirtmişlerdir. Katılımcılara göre bazı yönetmenler oyunculara nasıl oynamaları gerektiği noktasında kendilerini dayatmakta, oyunculara rollerini inşa etme sürecinde özgürlük tanımamaktadır. Algan (2023) dünyada önce yazar tiyatrosunun ardından yönetmen ve sonrasında oyuncu tiyatrosunun hüküm sürdüğünden bahsetmektedir. Ancak katılımcı görüşlerinden anlaşılmaktadır ki yönetmenlerin ağırlığı ülkemizde devam etmektedir ve bu da oyuncuların yaratıcılıklarını, almış oldukları eğitimi kullanmalarının önünde bir engelle dönüşmektedir. Oyuncular bu konuda yönetmenlerin olmamasından söz etmemektedirler; ancak oyuncuları tanıyan, onlara kişisel ilişkilerine göre değil yeteneklerine göre rol veren, prova sürecinde oyuncuları birer kukla olarak görmeyen, onların yaratıcılıklarını önemseyen bir yönetmen modelinin daha ideal olduğunu belirtmektedirler. Ancak oyuncuların görüşlerinden de anlaşılmaktadır ki “yaratıcı çalışmayı besleyen yönetmen” modeli, bugün yerini zaman zaman “kendi çalışmasını dayatan yönetmen” modeline bırakmaktadır, oyuncuların bekledikleri ise yaratıcı çalışmayı besleyen yönetmen modeline bir an önce geçiştir.

Katılımcılar çalıştıkları kurumların kurumsal yapılarından kaynaklanan problemler yaşadıklarını ifade etmiş, kurumların yapılarına göre oynamak zorunda kalmalarının hem oyunculuk eğitimini sahneye taşımalarının hem de özgün, yaratıcı performanslar sergilemelerinin önündeki engeller olduğunu belirtmişlerdir. Ancak görülmektedir ki oyuncular kurumlarda yaşadıkları problemlerden söz ederken de yine yönetmen sorununa değinmektedir. Burada Brook’un “Yönetmenin rolü tuhaf bir roldür: Tanrı olmak hevesinde

değildir ama rolü buna çok elverişlidir” (2010, s. 50) ifadelerini hatırlamakta fayda vardır. Oyuncular, tiyatrodaki temel sorunlardan birinin oyuncunun yaratıcılığını, özgünlüğünü ve özerkliğini önemsemeyen kurumsallaşmış anlayışlar olduğunu vurgulamaktadır. Oysaki oyuncunun yaratıcılığı tiyatrodaki esas unsurlardan biridir. Stanislavski (2020, 34) daha oyunculuk eğitimi sırasında dahi *“yaratımın nasıl gerçekleşeceği konusunda talimatlar vermek öğretmenlere düşmez”* şeklindeki ifadeleriyle yaratıcılığa dikkat çekmektedir ancak görülmektedir ki oyunculuk eğitimi tamamlamış, çeşitli sınavlardan geçerek oyuncu olmuş sanatçıların yaratıcılıkları engellenebilmektedir. Stanislavski’nin (2020) de ifadeleriyle söylenirse oyuncular kesinlikle sahip oldukları *“yaratma iradeleri”*nin peşine düşmelidirler. Çünkü oyuncular kendi seçimlerini keşfederler ve zaten yollarını çizerken bu yolun onları istedikleri noktalara götürüp götürmeyeceğini anlayabilirler (Morris, 2020).

Oyuncular hem kurum tiyatrolarında hem de özel tiyatrolarda iktidardan, siyasi rejimden kaynaklanan bir sansür olduğunu ve bunun da kendilerinde otosansüre yol açtığını belirtmiştir. Dolayısıyla oyuncular üniversitedeki oyunculuk eğitiminde edindikleri bakışı, yaratıcılık konusundaki telkinleri özgür hissedemedikleri için sahneye taşıyamamaktadırlar. Konu bu denli önemliyken Türkiye’deki YÖK Tez Merkezinde *“Türk Tiyatrosunda Sansür ve Oto-Sansür Olgusu (1980-1990)”* (Ünlü, 1995) başlıklı sadece bir tez oluşu, tiyatroda sansür ve otosansür ile ilgili tiyatro merkezli akademik çalışmaların yok denilebilecek kadar azlığı da bir ironi olarak karşımızda durmaktadır. Sansür bir eseri ve/veya sanatçı edimini görünmezleştirir ve iktidarlar bu yolla sanat eserleri, sanatçılar üzerinden özerklik, yaratıcılık, otonomi vb. kavramlarla hesaplaşırken (Doğan Erkazancı, 2013) zarar gören taraflardan birinin de tiyatro ve oyuncular olduğu görülmektedir. Bu bağlamda konunun akademik alanda gündeme getirilmeye ihtiyacı vardır ve verilerden hareketle iddia edilebilir ki sansürün olmamasının oyuncuların sanat yapma pratiklerine, yaratıcılıklarına olumlu etkileri olacaktır. Oyuncular yine benzer bir bağlamda özellikle oyun seçimi konusunda söz haklarının olmamasını, zaman zaman iktidarın baskısı ile yukarıdan dayatılan oyunlar sahnelemek zorunda kalmalarını da oyunculuk sanatının icrası açısından bir engel olarak görmektedir.

İstihdam, günümüz Türkiye’sinde tiyatro oyuncuları için çok büyük bir sorundur ancak bu sorunun Cumhuriyet’in ilk yıllarına dek uzandığı Reşat Nuri Güntekin’in 1936’da Yedigün Mecmuası’nın 132. sayısında yayımlanan yazısında oyuncuların istihdam konusuna devletin müdahil olması şeklindeki önerisinden de (Göktaş, 2010) anlaşılmaktadır. Katılımcılar üniversitede aldıkları eğitimi kullanabilmeleri için önce istihdam edilmeleri gerektiğini belirterek kurumların çok az sayıda kadrolu oyuncu aldığını vurgulamışlardır. Oyuncuların istihdam sorunları ve iş güvenceleri ile ilgili bulgular

Ezici'nin (2008) tespitleri ile uyumludur. Ezici (2008) sadece Türkiye'de değil dünyada da oyuncuların iş güvencesi ve istihdam sorunları ile karşılaştıklarını belirtmiş, ancak Türkiye'de mezun sayıları artarken kurumların oyuncu alımı sayılarının düşük olduğunu vurgulamıştır. Ödenekli tiyatrolarda iş bulamayan oyuncuların kâr amacının öne çıktığı özel tiyatrolarda istemedikleri koşullarda, istemedikleri rolleri, istemedikleri şekillerde oynayarak çalışmak zorunda kalmaları da bulgular arasındadır. Katılımcılar oyunculuk mesleğini icra edebilmeleri için iş güvenceleri olan birer oyuncu olarak sahnelere çıkmak istediklerini belirtmiştir. Bu konuda şu eklemeyi yapmakta da fayda vardır. Özel tiyatrolar bugün ekonomik sorunlarla boğuşmaktadır. Bu sorunlar ise özel tiyatroları para kazanma, daha çok seyirci çekmek için bir katılımcının ifade ettiği şekliyle sulu sepken güldürü türünde oyunları sahneleme, ünlü oyuncularla çalışma noktasında neredeyse mecbur bırakmaktadır.

Katılımcılar kurum tiyatrolarında yaşçılık/kıdemcilik olarak tanımladıkları bir sorunla karşılaştıklarını ifade etmişlerdir. Katılımcıların yaş problemi hakkında söyledikleri ile Korad Birkiye'nin (2012) ifadeleri ile uyumludur. Korad Birkiye'ye (2012) göre örneğin Devlet Tiyatrosu oyuncularının yaş ortalaması 46-47'dir ve kuruma genç oyuncuların ve yeni teknik elemanların katılmaları elzemdir. Yine bulgulardan anlaşılmaktadır ki sözleşmeli istihdam biçimi tiyatro oyunculuğuna da sirayet etmiştir ve bu soruna yaşçılık, kıdemcilik gibi ek sorunların da eklenmesi oyuncuları zorlamaktadır. Bu noktada iddia edilebilir ki istihdam sorunları ile boğuşan, yaşçılık ve kıdemcilik gibi nedenlerle mobbinge uğrayan tiyatro oyuncularının üniversitelerde almış oldukları eğitimi kullanabilmeleri, yaratıcılığa daha fazla zaman ayırabilme olasılıkları düşmektedir. Bu bağlamda istihdam sorunu, yaşçılık/ kıdemcilik sorununa çözümler üretilmesi gerekliliği ortadadır.

Katılımcılar okullarda aldıkları eğitimi de eleştirmiş ve bu eğitimde oyunculuk yaşamlarında zaman zaman eksikliğini duydukları noktalar olduğunu vurgulamışlardır. Üniversitelerdeki oyunculuk eğitimi ve ders içeriklerine ilişkin az sayıda da olsa çalışmalar (Ezici, 2008; Erdenk ve Kocabıyık, 2022) mevcuttur. Örneğin Ezici (2008) oyunculara özgüven ve özerklik için Schechner'in önerdiği performans eğitimi programının ve dünyadaki oyunculuk ders programlarında yer alan güncel oyunculuk derslerinin tiyatro programlarına dahil edilmesi önerisini dile getirmektedir. Erdenk ve Kocabıyık'ın (2022) Türkiye'deki oyunculuk bölümlerindeki ders içeriklerini karşılaştırdıkları nitel bir araştırmaları vardır. Bu çalışmada oyunculuk bölümlerindeki öğretim üyesi sayılarının yetersizliğine ve bu yetersizliğin misafir öğretim görevlileriyle giderilmeye çalışıldığına da değinilmiş, oyunculuk eğitimi programlarında ülke düzeyinde genel bir standardın oluşturulamadığı tespit edilmiştir. Ek olarak uygulamalı derslerin teorik derslere göre

sayıca daha fazla olması da yapılan tespitler arasındadır. Uygulamalı derslerin oyunculuk bölümlerinde daha fazla olması elbette doğaldır ancak araştırmanın katılımcıları da belirtmiştir ki kuram ve oyunculuk yöntemlerinin işlenmesinde, özellikle teori ve uygulamanın eşzamanlılığı sağlanabilir. Bunun dışında Erdenk ve Kocabıyık'ın (2022) da tespit ettiği öğretim üyesi eksikliği ile katılımcılardan elde edilen oyunculuk mezunu olmayan öğretim görevlilerinin “dışarıdan” gelerek oyunculuk bölümlerinde ders vermeleri yönlü bulgular da uyumludur. Bu bağlamda güncel oyunculuk derslerinin öğretim programlarına alınması, öğretim üyesi ihtiyacının giderilmesi, kuram ve uygulama derslerinin eşzamanlılığı, oyunculuk yöntemlerine spesifik olarak yer verilmesi, çeviriler yoluyla sayıları giderek artan ve basılı halde bulunan oyunculuk eğitimi çalışmalarından da faydalanılması, postmodern ve dijital olanakların tiyatroya (Candan, 2019) ve öğretim programlarına dahil edilmeleri öneri olarak sıralanabilir.

Katılımcılar kendilerini yenilememelerinin, oyunculuk bölümlerinden mezun olduktan sonra öğrenmeye devam etmemelerinin, örneğin tiyatro atölyelerine katılmamalarının, günceli ve dünyanın diğer bölgelerinde oyunculuk ve tiyatro konusunda ne tür gelişmeler, girişimler olduğunu takip etmemelerinin de profesyonel oyunculuk süreçlerinde, kendini tekrar etmek bağlamında bir engele dönüştüğünü vurgulamış, yaratıcı ve özgün olmaları için oyuncuların gelişim süreçlerinin devam etmesi gerektiğini vurgulamışlardır. Bu bulgular elbette Stanislavski (1993), Grotowski (2016), Barba ve Savarese (2017), Ebert (2004), Zeami (2023) gibi isimlerin söyledikleri ile uyumludur. Çünkü tüm bu sanatçılar oyunculuk eğitiminin sürekliliğinden söz etmiş, yaşam boyu egzersizlerle ve pratiklerle devam ettirilmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Rol arkadaşlarının oyunun gereklilikleri dışında kendilerini ön plana çıkarmaya çalışmalarının, *ensemble oyunculuğu* reddetmelerinin oyunculuk motivasyonlarını olumsuz yönde etkilediğini belirten katılımcılar, bu tarz girişimler sonrasında aldıkları oyunculuk eğitimini sahneye taşımakta zorlandıklarını belirtmişlerdir. Oysaki rol arkadaşıyla uyum içinde olmak, rol arkadaşı, karakter ve oyuncu arasında cereyan eden diyalektik ilişkilere (Ebert, 2004) açık olmak oyuncuların yaratıcılıklarını, sahnede birlikte çalışma pratiğini besleyeceği gibi oyuncuların tiyatrodaki diğer unsurlara da açık olmalarını beraberinde getirecektir. Bu sonuç aynı zamanda oyuncuların kendilerini ön plana çıkartma çabalarını da ortadan kaldırarak *ensemble oyunculuğu* besleyebilir. Stanislavski (1993) oyuncuların kendilerini ön plana çıkartma ve gösteriş çabalarını *kişisel hırslar için sanatı sömürme* olarak değerlendirmektedir. Katılımcı görüşlerinden anlaşılmaktadır ki Stanislavski'nin (1993) bu değerlendirmesi, sanat yapmanın kendisi ile birlikte oyuncuların üzerinde düşünmeleri gereken bir unsurdur.

Katılımcılar seyircilerin beklentilerinin düşük olduğunu, seyircilerin daha çok dekor, kostüm vb. görsel öğelere önem verdiğini, ünlü oyuncular önemsediklerini söylemiş, tüm bunların da onların yaratıcılıkları önündeki engellere dönüştüğünü vurgulamışlardır. Ancak katılımcılara göre seyircilerin bu konularının nedeni seyirciler değil onları kötü tiyatroya alıştırıran oyuncular, kurumlar ve tiyatro ile piyasa ilişkisidir. Bu bağlamda Algan (2023) da benzer bir düşünceye sahiptir, çünkü Algan'a göre yaratıcı oyunculuk yaratıcı seyirciyi, kötü oyunculuk kötü seyirciyi doğurmaktadır. Taviani'nin (2017) belirttiği gibi oyuncu görüşü ve seyirci görüşü arasında olası özerklikler hep olacaktır ancak bu durum önemli oranda göstergelerin yorumlanmasından kaynaklanmaktadır. Fakat bu olası özerkliklerin varlığının seyircinin de yaratıcı bir biçimde oyuna dahil olması için bir olanak sunduğu düşünülebilir. Bununla birlikte seyircinin yaratıcılığı bağlamında çalışma sürdüren isimlerden biri de Grotowski'dir. Grotowski son yıllarında tiyatro laboratuvarında oyuncunun yaratıcılığı üzerine yaptığı çalışmaları ilerletmekten vazgeçtiğini söylemiş, seyircinin yaratıcılığı, seyircinin oyunlara yaratıcı bir biçimde dahil olmaları üzerine çalışmalar yapmaya başlamıştır (Grotowski, 2016; Candan, 2019). Bu da tiyatrodaki seyirci ögesinin aslında tiyatro ile bütünlüğünü göstermesi açısından önemlidir. Sonuç olarak söylenebilir ki seyirciyi yaratıcı, beğeni eşiği yüksek izleyiciler haline, belki de Brecht ve Boal tiyatrosunda olduğu gibi katılımcı hale getirecek olan tiyatronun, oyuncunun kendisidir.

Katılımcıların üniversitede almış oldukları eğitimi profesyonel oyunculuk süreçlerinde kullanmalarının önündeki engellerle çözüm önerileri birbirine paraleldir. Ek olarak katılımcı görüşlerinden anlaşılmaktadır ki katılımcılar almış oldukları eğitimi kullanabilmelerinin, yani engellerin kaldırılmasının onların yaratıcılıklarının ve özgünlüklerinin de önünü açacağını düşünmektedir. Öyle ki sansürün olmaması, iktidarların sanata ve özelde tiyatroya müdahale etmemesi, onların özerkliklerini tanınması, oyuncuların otosansür uygulamalarını da ortadan kaldıracak ve onları yaratıcılıkları konusunda özgür kılacaktır; yani özerklik, özgürlüğü ve yaratıcılığı beraberinde getirecek, oyuncuların memurlaşmalarının da önüne geçecektir. Çünkü katılımcılar kendilerine alışlagelmiş oyunculuğu, atanmış rolleri dayatan kurumsal yapının ortadan kalkması, otoriteriyen, oyuncuların rolleri üzerine düşünmelerine, rollerini inşa etmelerine izin vermeyen, kişisel ilişkilerine göre rol dağıtan yönetmenlerin değişimi ile yaratıcılıklarını ve özgünlüklerini ortaya koyabileceklerini ifade etmektedir. Oyunculara göre tiyatro yaşayan bir şeydir, değişmektedir, gelişmektedir. İşte tam da bu sebeple oyuncular öğrenmeye, kendilerini geliştirmeye devam etmelidir; atölyeler, kurslar, tiyatro laboratuvarları, hatta seyirciler ve rol arkadaşları katılımcılara göre bu konuda önemli birer öğrenme alanıdır. Oyuncular almış oldukları eğitimi kullanabilmeleri için kıdemli ve kendilerinden yaşça

büyük oyuncuların kendilerinin önünü açmaları, onlara fırsat tanımaları gerektiğini düşünmekte ve oyuncu oldukları kurumlardaki diğer oyuncuların kıdemcilik/yaşçılık yapmamaları gerektiğini söylemektedirler. Çünkü yok sayılmak, sürekli yan rollerde oynamak, düşüncelerine değer verilmemesi oyuncuların hem eğitimini kullanmalarını hem de gelişimlerini olumsuz yönde etkilemektedir. Yaşamın her alanında olduğu gibi tiyatrodan da liyakatin olması oyuncularının önerilerindendir. Liyakatsizliğin, sansür ve otosansürün kalkması, oyuncuların istihdamlarının sağlanması, iş güvencelerinin olması, ekonomik sorunlarının çözülmesi, kurum tiyatroları dışındaki tiyatrolara ödenek verilmesi önerileri arasındadır. Oyunculara göre Türkiye’de yeni bir kültür politikasına ihtiyaç vardır. Bu yeni kültür politikası tiyatroların özerkliğini tanımalı, tiyatrolar ve oyuncular üzerinde siyasi otoritelerin baskı kurmasına, etkili olmasına izin vermemelidir. Oyuncular seyircilerin beğeni eşiğini yükseltmek için özellikle ödenekli tiyatrolarda kendilerine olanaklar tanınması, yeni ve deneysel olana izin verilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Katılımcıların tümü sanatçıların yaratıcılığına olanak tanınması gerektiğini belirtmekte ve belirttikleri tüm önerilerin aslında birbirleri ile paralel, birbirilerini besleyen öneriler olduğunu ifade etmektedirler.

Sonuç olarak söylenebilir ki Türkiye’de tiyatro oyuncuları önemli oranda oyunculuk için üniversite eğitiminin gerekli olduğunu söylemekte, ancak almış oldukları eğitimi kullanabilmek için önlerinde engeller olduğunu ifade etmektedir. Oyuncuların almış oldukları eğitimi kullanabilmeleri ile birer sanatçı olarak yaratıcılıklarını, özgünlüklerini kullanabilmeleri arasında doğrudan bir bağ vardır ve ne yazık ki oyuncular ifade ettikleri engeller nedeniyle almış oldukları eğitimi kullanamamakta, yaratıcı ve özgün olma noktasında sorunlar yaşamaktadırlar. Sanatçıların yaratıcılıklarını ve almış oldukları eğitimi kullanabilmelerinin, özgünlüklerini sahneye taşıyabilmelerinin yolları ise bu araştırmada oyuncuların önerileri olarak sıralanmıştır. Bu önerilerin yöneticiler, kurumlar, okullar ve diğer ilgililer tarafından dikkate alınmasının oyunculuk eğitimi veren üniversitelerin işlevlerini güçlendireceği, özgür, özerk ve deneysel tiyatroların inşasına katkı sunacağı, oyunculuk bağlamında yeni atılımların önünü açabileceği söylenebilir. Kendilerini sınırlayan engellerin ortadan kalkması ile özgür ve özerk hale gelecek oyuncuların, Türkiye’deki tiyatro sahnelerine sanatsal açıdan yenilikler taşıyabilecekleri, çalıştıkları kurumların geleneksel ve hiyerarşik yapılarını aşabilecekleri, hatta üniversitelerdeki oyunculuk bölümlerinin eğitim anlayışlarını da etkileyebilecekleri ise ihtimaller olarak önümüzde durmaktadır.

Summary

In this study, the ability of theater actors in Türkiye to apply the acting training they received at university in their professional acting careers was investigated. Based on the feedback from participants, obstacles to such application and suggestions for overcoming these barriers were identified. This research is a qualitative study, utilizing a phenomenological design, which is one of the qualitative research methods. The study group consisted of 10 (ten) theater actors selected through purposive sampling. Data were collected through semi-structured interviews and analyzed using a descriptive analysis approach. The study revealed that institutional and individual barriers prevent theater actors from applying the education they received at university in their professional acting careers. These barriers were also found to hinder actors' freedom, autonomy, and ability to use their creativity. The actors provided concrete suggestions for removing these obstacles, stating that overcoming them would support their ability to express their creative acts and unique perspectives.

A question about what theater is inherently brings with it the necessity to determine the essential element(s) in theater. Can theater exist without a script? Or can theater exist without music, a stage, or an audience space? Can theater be performed without costumes, makeup, a prompter, or grand theater buildings? Moreover, can theater exist without the actor, the actor's body, or presence, and without an audience? In this context, Grotowski (2016) sharply distinguishes between theater and theatrical literature, arguing that the script is one of the last elements added to theater. Focusing on the two essential components of theater, Grotowski redefines theater as "what happens between the actor and the audience" (Grotowski, 2016, p. 17). Artaud (2009), who claims that the association of theater with text is inherent in Western theatrical thought, also sees theater as an artistic activity encompassing everything that happens on stage, independent of the written text. Similarly, Brook (2010) emphasizes that the only elements required for theater are the actor and the audience: "I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space while someone else watches him, and that is all that is needed for an act of theater to be engaged" (Brook, 2010, p. 11). A similar emphasis is made by Carlson (2007), who distinguishes between the written text and theater, defining drama as the written text and theater as the process of performance (Carlson, 2007). Carlson focuses on the performance process and the actors, who are the subjects of this process. Based on these interpretations, it can be argued that the actor and the audience are the two fundamental elements of the art of theater. When the audience's role as a spectator is excluded until the moment of performance, it can be claimed that the actor is the primary element of theater. In this context, actor training, the actor's construction of their role by integrating their own aesthetic competencies into this training, and the creativity, originality, and perspective employed in these processes are of vital importance for the practice of theater (Richards, 2021).

Methodology

This research is a phenomenological study because it reveals whether theater actors are able to use the training they received at university in their professional acting careers, as well as the reasons behind this, through their experiences and the insights gathered from their perspectives.

Study Group

The study group of this research consists of 10 (ten) theater actors who graduated from university acting programs and are working as professional actors. Purposive sampling was used in the selection of the sample for this research.

Data Collection

A semi-structured interview form, prepared by the researchers with input from experts, was used for data collection in this study.

Data Analysis

The data obtained from the study were analyzed using descriptive analysis. In this study, the audio recordings from the semi-structured interviews conducted with the participants were transcribed by the researchers. The transcriptions were independently and repeatedly reviewed by the researchers at different times. Themes and sub-themes were identified based on the research questions and the data.

Findings

This section presents the themes derived from the data, including the necessity of acting training, obstacles, and suggestions, along with the sub-themes identified from these main themes.

Conclusion, Discussion and Suggestions

In this study, which investigated whether professional actors are able to use the training they received at universities in their professional acting careers, the data obtained from the interviews with the actors were analyzed under the themes of the necessity of acting training, obstacles, and suggestions.

In conclusion, it can be said that theater actors in Türkiye largely believe that a university education is necessary for acting, yet they express that there are obstacles preventing them from utilizing this education. There is a direct link between actors' ability to apply their education and their capacity to express creativity and originality as artists. Unfortunately, due to the obstacles they mentioned, actors are unable to fully utilize their education and face challenges in being creative and original. The ways in which artists can use their creativity, apply their education, and bring their originality to the stage have been outlined in this study through the suggestions provided by the actors. It can be argued that if these suggestions are taken into consideration by managers, institutions, schools, and other stakeholders, it would strengthen the function of universities offering acting education, contribute to the development of free, autonomous, and experimental theater, and pave the way for new advances in the field of acting. Once the obstacles that limit them are removed, actors who become free and autonomous could introduce artistic innovations to Turkish theater stages, overcome the traditional and hierarchical structures of the institutions they work in, and even potentially influence the educational approaches of acting departments at universities.

Kaynakça

- Algan, A. (2023). *Yaratıcı Oyuncu Yaratıcı İnsan*. (S. Uysal, Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artaud, A. (2009). *Tiyatro ve İkizi*. (B. Gülmez, Çev., 2. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles. (2017). *Retorik*. (M. H. Doğan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baltacı, A. (2017). Nitel Veri Analizinde Miles-Huberman Modeli. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(1), 1-14.
- Barba, E.ve Savarese, N. (2017). *Oyuncunun Gizli Sanatı. Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*. (A. Candan, Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Berlin Oyunculuk Okulu Öğretim Üyeleri. (2014). *Oyunculuk Elkitabı*. (T. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Braun, E. (2013). *Yönetmen ve Sahne. Natüralizmden Grotowski'ye*. (B. S. Şener, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*. (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. (S. Sokullu, S. Dinçel, T. Sağlam, S. Çelenk, S. B. Öndül ve B. Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Brook, P. (2010). *Boş Mekan*. (Ü. İnce, Çev.). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2017). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (23. bs.). Ankara. PEGEM Akademi.
- Candan, A. (2019). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*. (3. bs.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Carlson, M. (2007). *Tiyatro Teorileri. Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme*. (E. Buğlalılar ve B. Yıldırım, Çev.). Ankara: de ki Basım Yayın.
- Creswell, J. W. (2020). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. (M. Bütün ve S. B. Demir, Çev., Ed.). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Diderot. (2016). *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*. (S. E. Siyavuşgil, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Doğan Erkazancı, S. (2013). *Sanatta Sansür; Tahakküm, Tahammül ve Tahrik*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ebert, G. (2004). *Oyunculuk Sanatında Doğaçlama*. (T. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Ezici, T. (2008). Tiyatro Eğitimi ve Çağdaş Açılımlar. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 26(26), 113-125.
- Frimberger, K. (2022). "Cultivating the Art of Living": The Pleasures of Bertolt Brecht's Philosophising Theatre Pedagogy. *Studies in Philosophy and Education*, 41, 653-668. <https://doi.org/10.1007/s11217-022-09852-6>
- Göktaş, E. (2010). Türkiye'de Tiyatro Eğitimi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 3, 39-48.
- Grotowski, J. (2016). *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru*. (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Karaboğa, K. (2018). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus.
- Kayan, T. (2021). *Türkiye'de Oyunculuk Eğitimi ve Kamera Önü Oyunculuğu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kocabıyık, Y. ve Erdenk, S. (2022). Türkiye'de Oyunculuk Eğitimi Programlarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi. *Turkish Studies*, 17(2), 201-223. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.57467>
- Korad Birkiye, S. (2012). Kültür Politikaları, Türk Tiyatrosu ve DT Örneği. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 10, 78-107.

- Meyerhold, V. (1997). *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*. (A. Berktaş, Der. ve Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sourcebook*. Sage Publications.
- Morris, E. (2020). *Mutlak Bilinçle Oynamak. Aktörün İç Kaynaklarının Dinamik Bir Keşfi*. (C. N. Öztürk, Çev.). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Nutku, Ö. (1995). *Oyunculuk Tarihi. Başlangıcından XIX. Yüzyıla*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özdemir, M. (2010). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 323-343.
- Richards, T. (2021). *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*. (A. Candan, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Rudlin, J. (2000). *Commedia dell'Arte. Oyuncular için El Kitabı*. (E. İpekli, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Savarese, N. (2017). Eğitim Çalışması ve Çıkış Noktası. E. Barba ve N. Savarese (Ed.). (A. Candan, Çev.). *Oyuncunun Gizli Sanatı. Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü* içinde (s. 94-100). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Stanislavski, K. (2020). *Oyuncunun El Kitabı*. (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stanislavski, K. (1996). *Bir Karakter Yaratmak*. (S. Taşer, Çev.). İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Stanislavski, K. (1993). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. (S. Taşer, Çev.). İstanbul: İleri Kitabevi.
- Şener, S. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Taviani, F. (2017). Oyuncunun Görüşü, Seyircinin Görüşü. E. Barba ve N. Savarese (Ed.). (A. Candan, Çev.). *Oyuncunun Gizli Sanatı. Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü* içinde (s. 323-338). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Toporkov, V. (2021). *Stanislavski Provada*. (C. Yalaz, D. Dalyanoğlu ve Ö. Eren, Çev.). İstanbul. BGST Yayınları.
- Ünlü, A. (1995). *Türk Tiyatrosundan Sansür ve Oto-Sansür Olgusu (1980-1990)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Whyman, R. (2008). *Oyunculukta Stanislavski Sistemi. Modern Performans Alanındaki Mirası ve Etkisi.* (H. Gür, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Zeami. (2023). *Çiçeğin Ruhu. Noh Tiyatrosunun Klasik Öğretileri.* (N. Yamamoto ve R. Taşkın, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.