

Yirminci Yüzyıl Tiyatrosundan İzdüşümler

Editör: Dilek Sarıca Zerenler



Yirminci Yüzyıl Tiyatrosundan İzdüşümler

Editör:

Dilek Sarıca Zerenler



Published by

Özgür Yayın-Dağıtım Co. Ltd.

Certificate Number: 45503

📍 15 Temmuz Mah. 148136. Sk. No: 9 Şehitkamil/Gaziantep

☎ +90.850 260 09 97

📞 +90.532 289 82 15

🌐 www.ozguryayinlari.com

✉ info@ozguryayinlari.com

Yirminci Yüzyıl Tiyatrosundan İzdüşümler

Editör: Dilek Sarıca Zerenler

Language: Turkish

Publication Date: 2025

Cover design by Mehmet Çakır

Cover design and image licensed under CC BY-NC 4.0

Print and digital versions typeset by Çizgi Medya Co. Ltd.

ISBN (PDF): 978-625-5646-86-6

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub867>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. This license allows for copying any part of the work for personal use, not commercial use, providing author attribution is clearly stated.

Suggested citation:

Sarıca Zerenler, D. (ed) (2025). *Yirminci Yüzyıl Tiyatrosundan İzdüşümler*. Özgür Publications.

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub867>. License: CC-BY-NC 4.0

The full text of this book has been peer-reviewed to ensure high academic standards. For full review policies, see <https://www.ozguryayinlari.com/>



Ön Söz

Yirminci yüzyıl tiyatrosu birçok sahne kullanımından yönetmen-oyuncu-seyirci ilişkisi bakımından birçok değişimin yaşandığı bir süreç olmakla birlikte bu kitapta oyuncuyu merkeze alan bir yaklaşım benimsenmiştir. Stanislavski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi ile başlayan oyuncunun bedeniyle, metinle ve seyirciyle kurduğu ilişki Brecht, Barba, Meyerhold, Grotowski, Chekhov, Lee Strasberg gibi önemli isimlerin metotlarının yanı sıra David Mamet ve William H. Macy'nin atölye çalışmalarından ortaya çıkan Pratik Estetik üzerinden değerlendirilmiştir. Bu kitap, oyuncunun sahnedeki var oluşunu dert edinen ve bu alanda yapılan çalışmaları bir arada bulmak isteyenler için önemli bir referanstır.

İçindekiler

Ön Söz	iii
--------	-----

Bölüm 1

Epik Tiyatroda Oyuncunun Role Yaklaşımı	1
<i>Arzu Turan Aydoğdu</i>	

Bölüm 2

Michael Chekhov ve Yaratıcı İmgelem	15
<i>Ayşegül Bahtiyaroğlu Tekin</i>	

Bölüm 3

Teatral Bakış Açısı Olarak Biyomekanik	35
<i>Ezgi Uzşen</i>	

Bölüm 4

Lee Strasberg ve Metot Oyunculuğu: Tarihsel Kökenleri, Pedagojik Temelleri ve Tiyatroya Katkıları	47
<i>Esen Poyraz</i>	

Bölüm 5

Jerzy Grotowski'nin Tiyatro Anlayışı ve Çağdaş Sahneleme Tasarımına Etkileri	59
<i>Fatma Kandemir Şahin</i>	

Bölüm 6

Eugenio Barba ve Tiyatro Antropolojisi	73
<i>Pınar Arık</i>	

Bölüm 7

Pratik Estetik Yönteminde Temel Prensipler ve Oyuncunun Eylemi	91
<i>Simten Demirkol</i>	

Bölüm 8

Stanislavski'nin <i>Fiziksel Eylemler Yöntemini</i> Geliştirirken Temel Aldığı Bilimsel Dayanaklar ve Oyunculukta Duygunun Kaynağı	105
<i>Süleyman Karaahmet</i>	

Epik Tiyatroda Oyuncunun Role Yaklaşımı

Arzu Turan Aydoğdu¹

Özet

İki dünya savaşı arası dönemde pek çok sanatçı gerçekçi/doğalcı akıma karşı bir tutum sergilemiştir. Burjuvazinin kuralları ve beğenisinin temsilcisi olan gerçekçi sanat sahnede seyircisine bir yanılsama yaratma amacını taşır. Bu yanılsama ile seyircide hiçbir şeyin değişmeyeceği, insanın çevresine ve koşullara yazgılı olduğu düşüncesi yaratılmaya çalışılır. Gerçekçi/doğalcı akımın hayattan kopukluğuna karşı çıkıp temsil biçimlerini eleştiren en önemli sanatçılardan biri Bertolt Brecht'tir. Brecht, adıyla anılan Epik Diyalektik Tiyatro kuramını geliştirmiş ve yaptığı tiyatroyu Aristotelesçi olmayan tiyatro olarak tanımlamıştır. İnsanoğlu bilimsel ve teknolojik alanda büyük başarılarla imza atmıştır. Ancak Brecht'e göre ilerlemeye yönelik bakış açıları insanlar arasındaki ilişkilere yani toplumsal yaşama yönelememiştir. Burjuva toplumunun kurallarını belirlediği tiyatro sanatı da insanlar arasındaki ekonomik, siyasal, toplumsal ilişkileri gösterme konusunda yetersizdir. Epik Tiyatroda ise insan davranışlarının değişebilir olduğu sergilenir. İnsanın ekonomik ve politik koşullara bağlı olduğu ve bu koşulları değiştirebilme gücüne sahip olduğu belirtilir. Böylece seyirci dünyanın, düzenin değişebilirliğine, dönüşebilirliğine ilişkin eleştirel yargıya ulaştırılır. Brecht'in tiyatro anlayışında oyuncularının da oynadıkları oyunda var olan çelişkileri açıkça seyirciye göstermeleri gerekmektedir. Bu çalışmada ele alınan Epik Tiyatro oyuncusunun çalışma yöntemi Epik Tiyatro kuramının temel kavramları doğrultusunda irdelenmiştir. Bu kavramlardan ilki olan gestus, epik tiyatronun hammaddesi ve yapı taşıdır. Gestus kavramı oyunculuk pratiğinde yalnızca fiziksel eylemlerin göstergesi değil aynı zamanda bu eylemlerin ardında yatan toplumsal ve tarihsel ilişkilerin de görünür kılınmasını amaçlar. Epik tiyatronun diğer önemli kavramı yabancılaştırmadır. Olaylar ve kişiler doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyrılarak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir duruma yabancılaştırma ile sokulur. Yabancılaştırma etkisinin iki odak noktası ise tarihselleştirme ve diyalektiktir.

1 Dr. Öğretim Üyesi, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, aturan@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9481-9249

Ama biz, yine de ilerlemeye bakalım! Düşüp kalkmamıza
aldırmadan ilerleyelim! Bir kavganın içine girdik
görünüşe bakılırsa, o halde kavga edelim! İnançsızlığın
dağların yerini bile değiştirdiğini görmedik mi? Bizden
bir şeylerin gizlendiğini anlamış olmamız yetmez mi? Bir
perde çekilmiş hepsinin önüne: Onu kaldıralım!
(B. Brecht, 1993, s.56)

İki dünya savaşı arası dönemde pek çok sanatçı gerçekçi/doğalcı akıma karşı bir tutum sergilemiş ve bu akımın sadece yüzey gerçeğini yansılamasını, yansılan bu yüzeyselliğin de alıcısına çevresel bir zorunluluk olarak gösterilip değişmez yapılar olarak kabul ettirilmesini eleştirmişlerdir. Bu sanatçılar içinde en etkili olan isimlerden biri Bertolt Brecht olmuş ve adıyla anılan Epik Tiyatro kuramını bu eleştiri doğrultusunda geliştirmiştir.

Burjuva sınıfının egemenliği ele geçmesiyle birlikte bilim alanında büyük bir gelişim söz konusudur. İnsanın yaşamı önce on yıllar, sonra yıllar daha sonrasında ise neredeyse her gün büyük bir hızla değişmeye başlar. İnsanoğlu yeni bakış açıları ve bilimsel yöntemlerle doğa üzerinde hakimiyet kurarak büyük buluşlara imza atar. Ancak Brecht'e göre ilerlemeye yönelik bu değişim insanlar arasındaki ilişkilere yani toplumsal yaşama yönelememiştir. Burjuva toplumunun kurallarını belirlediği tiyatro sanatı da insanlar arasındaki bu ilişkileri gösterme konusunda yetersizdir.

Burjuva tiyatrosunun betimlemeleri hep çelişkilerin örtülmesi, uyum yansılaması ve idealize etme hedefine yöneliktir. Konumlar, sanki başka türlü olmamış gibi canlandırılır; karakterler de doğuştan bölünemez, dökme bireyler gibi, kendilerini bütün konumlarda kanıtlayan, ama aslında hiçbir konum bulunmaksızın da var olabilen bireyler gibi betimlenir. Gelişme, bulunduğu yerde hep sürekli, hiçbir noktadan ötekine sıçramaz ve gelişmeler hep hiçbir zaman parçalanamayacak, belli bir çerçevede yer alır. (Brecht, 1993, s.112)

Burjuva tiyatrosu bu özellikleri ile Aristoteles'in Poetika'da kurallarını belirlediği ve 20. yüzyıla kadar bu kurallar doğrultusunda gelişip doruk noktasına natüralizmle ulaşan klasik dramatik tiyatronun ilkeleriyle hareket eder. Bu ilkelerin en önemli özelliği bir gerçeklik yansılaması yaratarak, seyirciye seyrettikleriyle özdeşleşme kurmalarını sağlamalarıdır. Bu yaklaşım biçiminde oyuncular çevresel koşullara yazgılı, değişmez, bütüncül yapılar ve psikolojik karakterler olarak çizilirken seyirciler ise sahnedekilerin bir oyun değil gerçek yaşamdan bir kesit olduğu yansılamasını yaşayan, edilgen ve gördükleri karşısında herhangi bir yargı oluşturamayan pasif seyircilerdir. Burjuva tiyatrosunu bu yönleriyle eleştiren Brecht, kendi tiyatro kuramını

Aristotelesçi Olmayan Tiyatro olarak tanımlar ve amacı toplumsal ilişkilerin diyalektik yapısını açıklamak ve bu doğrultuda seyircisini bilinçlendirmek olan Brecht'in çalışmaları Epik- Diyalaktik Tiyatro olarak adlandırılır. Marx'ın görüşlerinden etkilenen Brecht, tiyatrosunda "sömürü düzeninin haksızlıkları, sınıf ayrımı, sınıflar arası çatışma konularını dile getirmek, gerçekleri tarihsel maddeciliğin ışığı altında yorumlamak ve kapitalist ekonominin eleştirisini yapmak görevini üstlenmiştir" (Şener, 1998, s.265).

Walter Benjamin, Brecht'i Anlamak kitabında Brecht'in yazılarında belirleyici olan konunun yoksulluk olduğunu belirtir. Ona göre Brecht yazıyı bir eser olarak değil bir alet, bir aygıt olarak görür ve bu aletin değerini belirleyen şey de sökme, değiştirme ve dönüştürme yeteneğine sahip olmasıdır.

Brecht'in yoksulluğu bir tür üniformadır ve onu bilinçli olarak giyen herkese yüksek bir rütbe verir. Kısacası, insanın makine çağındaki fizyolojik ve ekonomik yoksulluğudur. "Devlet zengin, insanlarsa fakir olmalıdır; devletin çok şey yapma görevi, insanların az şey yapma hakkı olmalıdır." Bu, Brecht tarafından formüle edildiği, verimliliğinin araştırıldığı ve çelimsiz ve dağınık görünüşüyle ortaya çıkarıldığı şekliyle, yoksulluğun genel insan hakkıdır. (Benjamin, 2000, s.13)

Peter Thomson ise *Brecht and Actor Training: On Whose Behalf Do We Act?* (Hodge, 2010, s. 117) adlı makalesinde öfkenin Brecht'in tiyatro kariyeri incelendiğinde her zaman hesaba katılması gereken bir duygu olduğunu belirttiikten sonra, olayların gidişatına duyulan öfkenin politik veya toplumsal konular için itici güç oluşturduğunu ve Brecht'in oyunculuk yaklaşımında dünyayı değiştirme amacından ayrılmayacağını söyler. Dünyayı değiştirme, dönüştürme potansiyeline sahip olduğunu düşündüğü tiyatro sanatının oyuncularının da oynadıkları oyunda var olan çelişkileri açıkça seyirciye göstermeleri gerekmektedir. Bu doğrultuda ele alacağımız Epik Tiyatro oyuncusunun çalışma yöntemini Epik Tiyatro kuramının temel kavramları doğrultusunda irdelemek faydalı olacaktır.

1. Gestus

Brecht Oyun Sanatı ve Dekor adlı kitabında gestusu "bir ya da birden çok kişinin, bir ya da birden çok kişiyi hedef alan jestlerinden, mimiklerinden ve genellikle sözlerinden oluşan bütün" (Brecht, 1994, s.30) olarak tanımlar. Tiyatro için Küçük Organon kitabında ise gestusu "karakterlerin birbirlerine karşı takındıkları tutumlardan oluşma alana jestlerin alanı diyoruz. Bedenlerin durumu, ses tonu ve yüz ifadesi toplumsal bir Gestus tarafından belirlenmiştir" (Brecht,1993, s.85) sözleriyle açıklar. Bu tanımlamalar gestusu ilk okuyuşta bedensel ifadeler, jestlerle açıklama kolaylığına götürür.

Ancak kavram, hem metnin, hem oyuncunun, hem müziğin ve dekorun yani tüm sahne araçlarının tutumunu sergileyen daha geniş kullanımlı bir anlama sahiptir.

Epik Tiyatro, insanların birbirlerine karşı davranışlarındaki toplum ve tarih açısından önemli, yani tipik nitelik taşıyan kesitlerle ilgilenir. Öyle sahneler üzerine eğilir ki, bu sahnelerde insanların davranışlarını ve onların bağlı bulunduğu yasaları görünür duruma getirebilsin. Beri yandan, Epik Tiyatro, sahnelenen konularla ilgili pratik açıklamalara yer verir, öyle açıklamalar ki, toplumsal olaylara müdahale olanağını sağlayabilsin. Yani epik tiyatronun ilgisi bütünüyle pratiğe yöneliktir. İnsan davranışlarının değişebilirliği, insanın kendisinin ise bazı ekonomik-politik koşullara bağlılığı, ama bu koşulları değiştirme gücüne de sahip bulunduğu sergilenir, epik tiyatroda. (Brecht, 1981, s.167-168)

Brecht'in yukarıdaki açıklamasında kritik olan ve önemle üzerinde durulması gereken şey insanın içinde bulunduğu koşullarda sergilediği davranış biçiminin koşullar değiştiğinde değişebileceğinin seyirciye açıkça gösterilmesidir. Böylece seyirci dünyanın, düzenin değişebilirliğine, dönüşebilirliğine ilişkin eleştirel yargıya ulaştırılır. Bu amaca ulaşmak için epik tiyatronun kullandığı hammadde gestustur. Walter Benjamin Epik Tiyatronun Kuramına İlişkin İncelemeler çalışmasında (Benjamin,2014, s.3) gestusu malzeme olarak tanımladıktan sonra, epik tiyatroyu da bu malzemenin amaca uygunluk doğrultusunda değerlendirmesi olarak açıklar ve savıyla ilgili kritik sorular sorar. Bu sorular; Epik Tiyatro gestusları nereden alır? Gestusların değerlendirilmesinden ne anlaşılır? Epik tiyatroda gestusların işlenmesi ve eleştirisi hangi yöntemle yapılır? sorularıdır. İlk sorunun cevabı gestusların gerçekliğin içinde bulunduğudır. Ama bu gerçeklik yüzey gerçekliği değil toplumsal olay ve durumların arkasındaki nedensellik ağını görünür kılmak amacını taşıyan ve olayların özünde yer alan gerçekliktir.

Peki bu gerçekliğe ulaşma ve durumlara ait gerçek tavırları gösterme yükümlülüğünde olan oyuncu çalışmasını nasıl yürütecektir? Oyuncu rolü üzerinde çalışırken öncelikle yazarın dünyasını tek ve biricik dünya olarak kabul etmekten ve bu dünyayla özdeşleşmekten kaçınarak başlamalıdır. Oyuncu rolü üzerinde çalışırken metinde yazarın çıkarlarının büyük toplulukların çıkarlarıyla hangi noktalarda benzer hangi noktalarda farklı olduğunu belirleyebilmelidir. Yazarın dünyasına karşıt bir tutumla yaklaşan oyuncu bu dünyaya karşı sergileyeceği jestik tavır yani gestusu hayret eden bir kişinin tavrıyla sergilemelidir.

Karaboğa oyuncunun çalışmasına yönelik yöntemsel olarak kabul edilebilecek üç sonuca ulaşır ve bunları “oyuncunun metin ve rol analizi;

oyuncunun prova sürecindeki çalışma biçimi ve oyuncunun sahne üstünde seyirciyle kuracağı ilişki” (Karaboğa, 2011, s.193) olarak sıralar. Oyuncu metin ve rol üzerine çalışırken adım adım ilerler ve tümevarımsal bir yol izler. Bu yöntemle oyuncu tümdengelim yöntemiyle çalışıp yani oyunun bütününden yola çıkarak karakter özelliklerini çabucak belirlemek yerine her yeni sahnede karakterin yeni bir özelliğini ve bunun yanında tavrını açıkça gösterebileceği çelişkilerini de belirler. Karaboğa’nın Brecht oyuncusunun analiz yönteminde belirleyici sorular olarak adlandırdığı ve Willet’ten alıntılıdığı aşağıdaki sorular oyuncunun role yaklaşımında belirleyici olan sorulardır:

- 1-Cümle kimin yararınadır?
- 2-Cümle kimin yararına olduğu iddiasındadır?
- 3-Cümle ne yapmayı gerektirir?
- 4-Cümleyle karşılık gelen pratik eylem nedir?
- 5-Ondan ne tür cümleler doğar? Ne tür cümleler onu destekler?
- 6-Cümle ne durumdayken söylenir? Kimin tarafından? (Karaboğa, 2012, s. 18)

Oyuncu karakterin içinde kaldığı durumu kendi bakış açısıyla değerlendirir ve oynayacağı rolü dıştan bir yaklaşımla, çevresindekilerin ve toplumun bakış açısıyla ele alarak onların perspektifiyle belirler. Böylece davranışlarının ardındaki nedenler ve oyuncunun rolü üzerinde karşıt olduğu tutumu da yaratımın içine eklenmiş olur. Oyuncu bu şekilde ele aldığı rolünü tarihsel bir dönem ve toplumsal sınıfın içine oturarak oynar ve bu yöntemle de davranışlarının koşullar değiştiğinde değişebilir olduğu seyirciye net bir şekilde sunar. Bu şekilde yorumlanan metin, metnin içerdiği gestusları keşfetmek anlamına gelir. Brecht oyuncunun gestustan kaynaklanan malzeme üzerinde yani fabel/ öykü ve oynayacağı rol üzerinde egemenlik kurduğunu aktarır. Brecht’e göre öykü/fabel tiyatral gösterinin yüreğidir ve gestusa dayanan bütün olayları kendinde barındırır (Brecht, 1993, s.90-91) “Tartışılacak, eleştirilecek ve değiştirilebilecek her şey oyuncu için bir gestus malzemesidir. Dolayısıyla bu malzemeler bütünüdür fabel. Deyim yerindeyse gestusların partiyonudur” (Arıcı, 2012).

Oyuncu adım adım ilerleyip metin üzerinde tüm çelişkileri bulgulayacak biçimde tümevarımsal çalışmasını tamamladıktan sonra prova aşamasına geçilir. Aslında metin analizi ve sahne üstü çalışması birbirinden ayrı yürümez. Oyuncu metni ilk okuduğunda tepki gösterdiği yerleri not alır, bu aşamada belirlediği bir karakter özelliği provalar sırasında başka bir şeye dönüşüyorsa

provalarda bulguladığı korunur. Brecht de zaten oyun yazımını bitmiş bir yapı olarak getirmez, provalarda metin de devamlı dönüşür, değişir.

Brecht provalar sırasında oyunculara bazı direktifler önerir. Bunlardan ilki *-medi de, tersine-di*. Bu yöntemle oyuncu oyunun bütün önemli sahnelerinde karakterin yaptıklarının yanı sıra yapmadıklarını da bulgulamalı ve oynarken bunu da seyirciye sezdirmelidir. “Söylemek istediğimiz şey şudur: Oyuncu *tersine*’nin gerisinde saklı yatanı sahnede sergilemeli ve bu sergilemeyi o türlü gerçekleştirmelidir ki, sergilediği şey *-medi de*’nin gerisinde saklı yatanı da kapsasın” (Brecht, 1994, s.31). Mesela oyuncu sahnede senden nefret ediyorum demez de seni seviyorum der, ya da haksızlığa uğradığında konuşmaz da susar. Kaza geçiren birine yardım etmez de kaçır vb.- Medi de tersine -di alıştırmaalarının amacı, oyuncuları “neden değil” sorusunu sormanın yanı sıra “neden ama” sorusunu sormaya da yönlendirmektir. Oyuncu bu yöntemle hem rol kişisiyle empati kurmanın önüne geçer, hem de rolün çelişkilerini ortaya çıkararak bunları oyunu sırasında seyircinin de fark edeceği tavırlara dönüştürür.

İkinci direktifi oyuncunun metin analizi sırasında ilk izlenimlerini belleğinde tutma önerisidir. Oyuncu rolünü hayrete kapılan zaman zaman da role karşı çıkıp itirazlarda bulunan bir tutumla okumalı, ezber yapmadan önce oyunun neresinde hayrete düştüğünü, nerelerine itirazda bulunduğunu belleğine yerleştirmeli ve bu ilk izlenimlerini de oyununun içine yerleştirmelidir. Bu oynanış biçimi ile oynayan oyuncu, seyircinin de aynı tutumla yani hayret edip itirazlarda bulunan bir tavırla oyunu seyretmesine yardımcı olacaktır.

Brecht’in oyunculara verdiği diğer bir direktif oyuncunun provalar sırasında söylediği sözler, yaptığı jestlere ilişkin açıklamaları sözle açığa vurmasıdır. Örneğin bütün gece uyumadığım ve yorgun olduğum için anlattıklarını dinlemedim diyen oyuncu eyleminin gerekçesini de açıklar. Bu direktif daha sonra üçüncü kişi zamirine aktarma olarak adlandırılmıştır. Oyuncular repliklerinin sonuna dedi kadın, dedi erkek diyerek eklemeler yapar ve birinci tekil şahısta oynadıkları rolü üçüncü tekil şahsa çevirirler. Brecht için bu yöntem rolün başarıyla oynanmasında çok önem taşır. Çünkü “böyle bir konuşmada konuşan oyuncunun kendisidir; öyle ki, oyunla ilgili direktif ve açıklamalar, oyuncunun oynadığı kişiyle ilgili görüşünü yansıtır” (Brecht, 1994, s.32). Bu önerisine bağlı başka bir önerisi alıntılanamaz. Oyuncu rolünü içinden geldiği gibi konuşuyormuş izlenimi oluşturmadan belli bir metindeki sözleri alıntıladığını vurgulamalıdır.

Brecht’in oyuncunun çalışmasında önerdiği bir diğer çalışma biçimi rollerin değiş tokuşudur. Böylece oyuncu kendi rolüne dışardan bakabilme

olanağı elde ederek rolüyle ilgili uzak açt kazanır. Ayrıca Brecht'e göre oyuncu yazarlık sanatını da öğrenmeli ve bir yazar üslubuyla doğaçlamalarda bulunabilmelidir. Oyuncunun sanatını yaparken başlıca ödevlerinden birisi ise her şeyi en korkunç durumları sergilerken bile hazla oynamasıdır. Ona göre "eğlendirerek seyirciye bir şey öğretemeyen ve öğreterek seyirciyi eğlendiremeyen oyuncunun tiyatrodaki işi yoktur" (Brecht, 1994, s.33).

Brecht tiyatro okulları için 24 alıştırma sıralamıştır. Bunlar:

- 1-Hokkabazlık numaraları, beri yandan kendini seyirci yerine koymalar
- 2-Bayanlar için: Çamaşırların dörülüp bükülmesi. Erkekler için de geçerli
- 3-Erkekler için: Değişik sigara içme pozisyonları. Bayanlar için de geçerli.
- 4-İplik yumağıyla oynayan kedi.
- 5-Gözlem alıştırmaları
- 6-Öykünme (imitasyon) alıştırmaları.
- 7- Not alma becerisi. Jestlerin ve ses tonlarının kayda geçirilmesi.
- 8-Hayal gücünden kaynaklanan egzersizler. Üç kişi yaşamına zar atar, biri kaybeder ilkin, sonra ötekiler kaybeder.
- 9- Epik parçaların oyunlaştırılması (dramatizasyon). Tevrat ve İncil'den parçalar üzerine konuşma.
- 10- Herkes için: Sürekli yönetme (reji) egzersizleri. Oyuncu arkadaşlara rollerini nasıl oynayacaklarının gösterilmesi.
- 11-Duygusal alıştırmaları. İki kadın, sessiz sakın, çamaşır dörüp bükür. Kocalarını delice kıskandıkları numarasını yaparlar. Kocaları bitişik odadadır.
- 12- Sessiz sedasız çamaşırları dörüp bükerken saç saça, baş başa gelirler.
- 13- 11. Maddedeki şaka, ciddi bir durum alır
- 14- Kılık kıyafet değiştirmede çabukluk bakımından yarışmalar düzenlenmesi. Paravana arkasında, açıkta.
- 15- Öykünmelerde değişikliklere gitmeler. Yalnızca tanımlanacak; öyle ki, başkaları tarafından da sergilenebilsin.
- 16-Step eşliğinde ritmik (şiiisel) konuşma.
- 17- Pek büyük ve pek küçük çatal bıçakla yemek yeme.
- 18- Plak diyalogları: Plakta konuşulacak cümleler, serbest konuşulacak replikler.
- 19- Dönüm noktalarını saptama.
- 20- Oyuncu arkadaşın karakterini çizibilme.
- 21- Kimi ara olayların doğaçlama yoluyla yaratılması (improvizasyon). Metin bir kenara bırakılıp oyundaki sahnelerin salt konuşularak geçilmesi.

22-Otomobil kazası. Haklı olarak yapılacak öykünmelerdeki sınırın saptanması.

23- Çeşitlemeler: Bir köpek mutfağa girdi.

24- Rollerin provasında ilk izlenimlerin belleğe yerleştirilmesi. (Brecht, 1994, s.51-52)

Brecht'in sıraladığı bu egzersizlerin çoğunun oyuncunun gözlem yeteneğini geliştirici bir rol üstlendiği görülür. Oyuncunun gözlem yeteneğinin gelişmiş olması gerekir ki oyuncu karşılaştırma yapabilsin ama aynı zamanda karşılaştırma yapabilmesi için de durumları çok iyi gözlemlemiş olmalıdır. Brecht gözlem yoluyla bilgi üretildiğini ama gözlem yapabilmek için de bilgi sahibi olunması gerektiğini belirtirken birbirine gönderme yapan bu paradoksal dairesellik Brecht oyuncusunun gestusları elde etmek için kullandığı tipik çalışma yöntemini oluşturur. Brecht'in bu egzersizleri içinde yer alan 22. alıştırma Brecht'in epik tiyatro sahnesi için temel örnek kabul ettiği köşebaşı tiyatrosu olarak adlandırdığı kaza sahnesinin tanımlanmasıdır.

Epik tiyatro için temel bir örnek saptamanın pek zorluğu yoktur. Ben, kendi pratik çalışmalarında, her vakit, alabildiğine yalın, adeta doğal bir örnek olarak herhangi bir köşebaşında geçebilecek şöyle bir sahne seçtim: Bir trafik kazasına tanık olan biri, kazanın nasıl meydana geldiğini bir topluluğa anlatır. Tanığın çevresindekiler, belki kazayı görmemişlerdir, belki tanık gibi düşünmemektedirler ya da kazayı görmüşlerdir de, onu anlatıcıdan bir başka türlü algılamışlardır. Asıl sorun, anlatıcının taşıtı kullanan ya da taşıt altında kalan kişinin veya her ikisinin davranışını o türlü vermesidir ki, çevresindekiler kaza üzerinde bir yargıya varabilsinler. (Brecht, 1981, s.9-10)

Brecht oyuncusu oynama biçiminde kazayı gören anlatıcının tutumunu örnek alarak seyircisiyle ilişki kurmalıdır. Seyirci sahnede gördükleri karşısında olayların nedenleri, sonuçları, etkileri üzerine düşünebilmeli, kendi yargısına varabilmelidir. Oyuncunun sahne üzerinde seyirci ile kuracağı böyle bir ilişkide ise Brecht oyuncularının oynadıkları rolü yaşamalarını değil seyircilere göstermelerini ister.

Gösterin gösterdiğinizizi! İnsanların nasıl davrandığını

Gösterirken, gösterdiğiniz bütün değişik tavırların üzerinde

Gösterme tavrını hiç unutmamalısınız

Bütün tavırların temelinde gösterme tavrı yatmalı. (Karacabey, 2009, s.41)

Süreyya Karacabey, Brecht'ten Sonra kitabında Brecht'in yukarıdaki şiirini alıntılararak Brecht tiyatrosunda göstermeyi göstermenin esas olduğunu belirtir ve oyuncunun bedeninin tiyatronun diğer araçları gibi kendilik değerini unutturmadan, kendi mevcudiyetine dikkat çekerek sahnede kendini gösterdiğini açıklar (Karacabey, 2009, s.41).

Tavır ya da duruş Brecht'te, bedenın raslantısal bir deviniminden elde edilen görünüş değildir, belli bir tarihe ve alışkanlıklara bağıdır. Belirli bir biçimde davranmak, bir düşüncenin bedende görünür kılınmasıdır ve Brecht'in öğrenmek dediğı şey esasında budur: Bedenle öğrenmek. Tiyatroda karşılığı, bir anlamda materyalde görünür kılınacak bir değişim stratejisini izlemektir, materyalden idealar üreten bir geleneğe karşı, materyalin, materyal değerini yitirmeden, yalın bir biçimde kavranır olmasıdır. (Karacabey, 2009, s.39)

Yukarıda Benjamin'in Epik Tiyatro gestus malzemesinin değerlendirilmesidir görüşünden sonra sorduğı ikinci sorunun gestusların değerlendirilmesinden ne anlaşılır? ve buna bağılı olarak epik tiyatrodaki gestusların işlenmesi ve eleştirisi hangi yöntemle yapılır? sorusu olduğunu belirtmiştik. Benjamin sokaktaki insanların aldatıcı açıklamaları ve eylemlerinin bulanıklığına karşın gestusun iki üstünlüğü olduğunu ifade eder. Bunlardan ilki jestlerin yalnızca bir noktaya kadar çarpıtılabileceğidir, diğeri ise jestlerin saptanabilir bir başlangıcı ve sonunun olmasıdır. Jestlerin bu sıkı çerçevelenmiş kapalı yapısı ona göre jestin temel diyalektik özelliklerinden biridir. Bu saptamalardan şu sonucu çıkarır: “eylem içerisindeki bir kişinin hareketlerini ne kadar sık kesintiye uğrattırsak, o kadar çok jest elde ederiz. Bu yüzden eylemin kesintiye uğratılması epik tiyatrodun temel gereklerinden biridir.” (Benjamin, 1984, s.37). Benjamin jسته dayalı tiyatrodun epik tiyatroya dönüşmesini sağlayan yöntemi kesintiye uğratmanın geciktirici niteliğı ve çerçevelenmenin episodik karakteri olduğunu savunur. Bu da bizi epik tiyatrodun önemli bir diğerk kavramı olan yabancılaştırma kavramını incelemeye yöneltir.

2. Yabancılaştırma

Marianne Kesting, Brecht'in epik tiyatrosunun düşünme sürecine göre boyutlandırılmış bir tiyatrosal biçim olduğunu belirtir (Kesting, 1985, s.74). Ona göre Brecht oyunlarının bir sorun üzerine bir sunuşu ve bu sorunun içeriğinin tartışılmasına neden olan bir işlerliğı vardır. Bu nedenle epik oyuncu da bir göstermeciye, bir önericiye dönüşür, bir felsefi görüşün aktarımını yüklenen kişi olarak oyuncu “kendisi bir şey bilen, o şeyi başkalarının da fark etmesinin yolunu açan bir kişi oluyor” (Kesting, 1985, s.75). Epik oyunculuğı bu şekilde tanımlayan Kesting Brecht'in “yabancılaştırma” etmenleri kuramının bu görüşler ve yaklaşımlar üzerine kurulu olduğunu iddia eder.

Karacabey de “Brecht Tiyatrosu, kesintisiz bir eleştirinin kesinti yoluyla elde edildiğı bir akıl yürütmenin içindeyse, yabancılaştırma kavramını yapının bütün noktalarına etki eden bir üst kavram olarak düşünmek gerekecektir” der (Karacabey, 2009, s.72). Bu anlamda yabancılaştırma kavramını epik

tiyatrodaki kullanılan sahneleme araçlarını çevresinde toplayan bir kavram olarak tanımlamak mümkündür. Oyuncunun oynama biçiminin dışında, oyunun bütünlüğünü kesintiye uğratan uygulamalar yabancılaştırma efektleri olarak kullanılır. Metnin episodik yapısı, sahnelerin başlıklarla açıklanması, projeksiyon kullanımı, sahnelerin müzik ve şarkılarla kesintiye uğratılması, sürekli sökülüp kurulan dekor ve atmosfer oluşmasına engel olan ışık uygulamaları da bu efektler arasında sayılır.

Brecht'e göre "bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu bir kez doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyrıp almak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır" (Brecht, 1981, s.103). Brecht bütün var olanları kuşkuyla karşılamak için yabancı bakış açısının geliştirilmesi gerektiğini savunur. Kendine tanıdık, bildik gelen bir duruma kuşkuyla bakmak o duruma karşı bir mesafe almayı, uzak aç kazanmayı gereksindirir. Bu mesafenin oluşturulmadığı oyunlar seyircisini bir yanılmanın içine sokar ve seyrettiği şey karşısında yargı oluşturmamasının önüne geçer.

Brecht'e göre yabancılaştırma efektlerinden yararlanılarak nesnelerin açıklanamaz ve denetim altına alınamaz özellikleri göz önüne serilmeye çalışılır. Oyuncular seyircilere görünenin ardındaki gizi göstermek için seyircilerin karşısındadır, gösterilmek istenen şeylerin önceden provası yapılmış o anda olup biten şeyler olmadığı, bir tekrarlama şeklinde olduğu, oyuncuların gösterdiği duyguların onlara ait olmayıp yabancı kişilerin duygularını anlattığı, sahnede her görülen eylemin, tavrın bir denetimden geçtiği, önceden üzerlerinde ayrıntılı çalışılarak bir karara varıldığı seyirciler tarafından anlaşılır durumda olmalıdır. Böyle bir seyir deneyiminde seyirci duygusallıktan belli bir uzaklığa taşınarak, dünyaya yönelik bir bakış geliştirirken karşılarında olan olaylar üzerine eleştirel düşünme yetisi edinir.

Brecht'in hem estetik hem felsefi ilke olarak benimsediği yabancılaştırma etkisinin iki odak noktası vardır, bunlardan biri Tarihselleştirme, diğeri de diyalektiktir.

2.1.Tarihselleştirme

"Tarihselleştirme, gerçekliği toplumsal, tarihsel ve yöresel koşullarıyla ve bir süreç olarak gösterme yöntemidir" (Candan,2013, s.109). Brecht epik oyuncunun olayları seyirciye tarihsel olaylarmış gibi sunması gerektiğini belirtir. Oyuncu tıpkı bir tarihçinin geçmiş olaylar ve davranış biçimlerine uzaktan bakması gibi yaşadığı dönemin olay ve davranışlarına böyle bir uzaklıktan bakabilmelidir.

Sahnedeki karakterlerimizi, çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket ettirirsek, izleyicimizin kendini onlarla özdeşleştirmesini güçleştirmiş oluruz. O zaman izleyici: “Ben de böyle davranırdım” diye bir duyguya kapılmaz, olsa olsa şöyle diyebilir: “Ben de bu koşullar altında yaşasaydım”; ve kendi dönemimize ait oyunları tarihsel oyunlar gibi oynadığımız takdirde, izleyicimiz de kendi içinde bulunduğu koşulları özel koşullar olarak algılayabilir; bu eleştirinin başlangıcıdır. (Brecht,1993, s.61)

Sahnede gördüklerini bu eleştirel yöntemle izleyen seyirci belli koşullar altında bir tavır sergileyen oyun kişinin koşullar değiştiğinde farklı davranacağı yargısını oluşturur ve hiçbir şeyin kalıcı, mutlak, sabit olamayacağı sonucuna kendi düşünceleriyle varabilir. Oyuncu seyircisiyle kuracağı ilişkide bu amacı gerçekleştirmek üzere bir tavır ve oynama biçimi geliştirmelidir. Bu bakış açısını kendi yaşadığı döneme uygulayabilen seyirci kendi yaşantısı üzerinde de değişmezmiş gibi görünen olaylar üzerine fikir yürütebilecek ve bunların da değişimine neden olacak çözümler üretebilecek bakış açısına sahip olabilecektir.

2.2. Diyalektik

Yabancılaştırmanın ikinci odak noktasını oluşturan diyalektik düşünme biçimi ancak böyle bir karşılaşma sonrasında gelişebilir. Diyalektik tiyatro, olayları karşıtlıkların bireşimi niteliği ile ele alıp onların içinde yer alan tezatıtez karşıtlığını yani çelişkileri göz önüne sererek bunlar üzerine sadece fark etme, düşünme değil onu değiştirme amacını da güder.

Bilimsel çağın tiyatrosu, diyalektiği bir zevk kaynağına dönüştürebilir. Mantıksal bir yörüngeyi izleyen ve sıçrayarak yolunu sürdüren gelişmenin şaşırtmacaları, bütün konumların durağanlıktan yoksun oluşu, çelişkilerin komikliği — insanların, nesnelerin ve süreçlerin canlılığından kaynaklanma eğlendirici konumlardır ve gerek yaşama sanatının gerekse yaşamdan alınan zevkin düzeyini, yükseltirler. Bütün sanatlar, sanatların en büyüğü olan yaşama sanatına katkıda bulunur. (Brecht,1993, s.108)

Oyuncunun yukarıda Gestus bölümünde tanımladığımız çalışma biçimi bu çelişkileri görünür kılmak adına yaptığı çalışmalardır. Oyuncu rol üzerine yapacağı ayrıntılı çalışma sonucunda sahnede oynama üslubuyla yadırgatmayı oluşturacak, olayların gerçekleştiği ve insan ilişkilerinin belli bir tarihsellikte ele alındığı durumları seyircinin sadece fark etmesini değil, onların değişebilir olduğuna da yönelik eleştirel bir tutum elde etmesini sağlayacaktır.

3. Sonuç

Bertolt Brecht klasik mimetik temsil anlayışına karşı çıkıp yeni biçimsel arayışlara giren, bu doğrultuda kendi teorisini geliştirip hem yazar hem yönetmen hem de kuramcı kimliği ile tiyatro tarihine damgasını vuran en

önemli yönetmenlerden biridir. Kendi tiyatrosunu Aristotelesçi olmayan tiyatro olarak tanımlamıştır. Onun kuramını geliştirdiği tiyatrosu Epik Diyalektik Tiyatro olarak adlandırılmıştır.

Ona göre insanlık bilimsel, teknolojik, endüstriyel pek çok alanda hızla gelişirken bu gelişim ve değişime yönelik yeni bakış açıları insanlar arası ilişkilere yani toplumsal yaşama yönelememiştir. Burjuva toplumunun kurallarını belirlediği tiyatro sanatı da insanlar arasındaki ekonomik, siyasal, toplumsal ilişkileri gösterme konusunda yetersizdir. Oysa bilim çağının tiyatrosu toplumsal ilişkilerin özündeki temel koşulları görünür kılmalıdır. Bu tiyatro seyircisine alışılmış, değişmez, kader gibi görünen koşulların farklı durumlarda farklı sonuçlar doğurabileceğini fark ettirmeyi hedefler. İnsanların kendi yaşamlarına yeni ve eleştirel bir gözle bakabilmeleri temel amaçtır. Dünyayı değiştirme, dönüştürme potansiyeline sahip olduğunu düşündüğü tiyatro sanatının oyuncularının da oynadıkları oyunda var olan çelişkileri açıkça seyirciye göstermeleri gerekmektedir. O halde epik tiyatronun oyuncusu rolüne nasıl yaklaşacaktır?

Çalışmada Brecht'in bu temel amacını gerçekleştirecek oyuncunun rolüne yaklaşım biçimi epik tiyatronun temel kavramları ele alınarak incelenmiştir. Bu kavramların ilki ve Benjamin'in epik tiyatronun hammaddesi olarak adlandırdığı Gestus kavramı çalışmada ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Gestus, oyunculuk pratiğinde yalnızca fiziksel eylemlerin göstergesi değil aynı zamanda bu eylemlerin ardında yatan toplumsal ve tarihsel ilişkilerin de görünür kılınmasını amaçlar. Epik tiyatronun diğer önemli kavramı yabancılaştırmadır. Olaylar ve kişiler doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyrılarak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir duruma yabancılaştırma ile sokulur. Yabancılaştırma efektinin iki odak noktası ise tarihselleştirme ve diyalektiktir.

Gestus, tarihselleştirme ve diyalektik alt başlıklarıyla ele alınan yabancılaştırma kavramları aslında oyuncunun çalışmasında birbirleriyle iç içe geçen ve birbirlerinden ayıramayacak yapı taşlarıdır. Bugün dünyanın gidişatından rahatsız olan çağdaş oyuncu ve seyircilerin alışmamaya, olayları normalleştirmemeye, sıradanlaşan durumlarla arasına mesafe koyup görünenin ardındaki gerçekleri sorgulama konusunda Brecht'in epik tiyatrosunda yer alan bu kavramlara, dünyaya hayretle bakmaya devam edebilmek için, belki de her zamankinden daha çok ihtiyacı var.

Kaynakça

- Arıcı, O. (2012). Epik tiyatro ve gestus kavramı üzerine. Alman Dili ve Edebiyatı Üzerine Çalışmalar (18).
- Benjamin, W. (2014). Epik tiyatro üzerine üç metin (A. Cemal, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Benjamin, W. (1984). Brecht'i anlamak. (H. Barışcan, G. Işısağ, Çev.) Metis Yayınları.
- Brecht, B. (1981). Epik tiyatro (K. Şipal, Çev.). Say Yayınları.
- Brecht, B. (1993). Tiyatro için küçük organon (A. Cemal, Çev.). Mitos Boyut Yayınları.
- Brecht, B. (1994). Oyun sanatı ve dekor (K.Şipal, Çev.). Cem Yayınevi.
- Candan, A. (2013). Öncü tiyatro ve dijital çağda gösterim. Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Hodge, A. (2010). Actor training. Routledge.
- Karaboğa, K. (2011). Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks. Habitus Yayıncılık.
- Karaboğa, K. (2012). Brechtyen oyuncunun gerçekçi sanatı. Alman Dili Ve Edebiyatı Üzerine Çalışmalar (18).
- Karacabey, S. (2009). Brecht'ten sonra. De Ki Yayınları.
- Kesting, M. (1985). Tarihte ve çağımızda epik tiyatro (Y. Onay, Çev.). Adam Yayınları.
- Şener, S. (2000). Dünden bugüne tiyatro düşüncesi. Dost Kitabevi.

Michael Chekhov ve Yaratıcı İmgelem

Ayşegül Bahtiyaroğlu Tekin¹

Özet

Oyuncu, yönetmen ve eğitmen kimliğiyle 20. yüzyılın en önemli tiyatro insanlarından biri olan Michael Chekhov, kendi adını alan oyunculuk tekniğiyle çağdaş oyunculara yeni ve dinamik bir oyunculuk yöntemi sunar. Moskova Sanat Tiyatrosu'nda uzun yıllar Stanislavski ile çalışma olanağı bulan Chekhov, Stanislavski Sistemi'nden belirli yönlerde etkilense de oyuncunun kişiliğini değil yaratıcı bireyselliğini ön plana çıkaran yaklaşımıyla 'Sistem'den ayrışır. Chekhov Tekniği, çağdaş oyunculuk çalışmalarına yeni bir yaklaşım getirmiş ve oyuncuların pratik olarak deneyimleyebileceği pek çok egzersiz kazandırmıştır. Chekhov, oyuncunun gündelik benliğinin ve gündelik koşullarının ötesine geçerek kendi yaratıcılığını ve özgünlüğü keşfetmesi için hayal gücünü eğitmesi gerektiğine inanır. Yaratıcı imgelem, pek çok soyut araç ve dinamik ilkeyle kendine özgü bir terminoloji geliştiren Chekhov Tekniğinde merkezi bir rol üstlenir. Bu çalışma, atmosfer, psikolojik jest, rahatlık-güzellik- form- bütünlük hissi, hayali beden, hayali merkez ve arketip gibi tekniğin diğer öğelerine değinmekle birlikte, yaratıcı imgelemin teknikteki rolü üstüne odaklanacak; diğer öğeler daha çok yaratıcı imgelem ile ilişkisi üzerinden ele alınacaktır.

“Eğer sanat, bizim yaratıcı imgelemimize dayanan güzel bir kurmaca değilse nedir?”

(M. Chekov, 2014, s.98)

Her taraftan kuşatıldığımız yıkıcı haberler ve sarsılmaz sandığımız koşullar, bizi her geçen gün daha aciz daha çaresiz hissetmeye iterken; sanatın hayal eden, kurgulayan ve dönüştüren gücünden ilham almamız gerekiyor. Başka bir dünyanın mümkün olduğuna inanabilmek için önce onu hayal edebilmemiz... Sadece olanı değil olabilecek olanı da temsil eden sanat, sihirli gücünü tam da buradan bu hayal etme gücünden alır.

1 Dr. Öğretim Üyesi, Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü, aysegultekin@beykent.edu.tr , ORCID: 0000-0002-4805-0125

Bizi gündelik sınırların ötesine taşıyarak “başka türlü bir şey” in mümkün olabileceğini gösterir. Sanatsal yaratıcılık, gerçekliği dönüştürme ve yeniden kurma olanağı sağlar.

Bütün sanat dallarının olduğu gibi oyunculuk sanatının da ontolojik temeli hayal gücüne dayanır ve bu güç seyircinin alımlama sürecinde olduğu gibi yaratıcı ekibin, yönetmenin ve oyuncunun sürecinde de merkezi bir rol üstlenir. 20. yüzyıl tiyatrosunun öncü isimlerinden biri olan Michael Chekhov (1891-1955), oyunculuk tekniğini hayal gücü üzerine kurarak oyuncunun yaratıcı yönünü ön plana çıkarmaya odaklanmış ve bu anlamda kendinden sonra gelen isimlere ilham kaynağı olmuştur.

1. Michael Chekhov ve Tekniğin Temel Dinamikleri

İçinde bulunduğu dönemin tiyatrosunu etik, dini ve insani meselelerden uzaklaşarak, gündelik olanın dar alanı içinde şiirselliğini kaybedip kuru bir işe dönüştüğü için eleştiren Michael Chekhov, geleceğin tiyatrosunu hayal ediyor; tiyatronun bakış açısını, ifade araçlarını, oyun temalarını ve her şeyden önce oyunculuk biçimini genişletme yoluna gitmesi gerektiğini düşünüyordu (Chekhov, 1985, s.140,141)

Geleceğin oyuncusu yalnızca fiziksel bedeni ve sesiyle ilgili değil, sahnedeki tüm varoluşuyla ilgili de farklı bir tutum geliştirmeli, bir sanatçı olarak mesleğinin araçlarıyla kendi varlığını herkesten çok daha fazla genişletmelidir. Demek istediğim oyuncu kendini çok somut bir şekilde geliştirmeli; öyle ki mekânda bambaşka bir hissiyata sahip olmalıdır. Düşünme biçimi farklı olmalı, hissetme biçimi farklı olmalı; bedenini ve sesini algılayışı, dekor ve sahne düzenine yaklaşımı- hepsi genişletilmelidir. (Chekhov, 1985, s. 140)

Oyuncunun kendi varoluşuna dair farklı bir tutum geliştirebilmesi, Lenard Petit'in ifadesiyle, oynaması için yazılmış hayatları yorumlayabilmesi ya da provalarda yarattığı hayatları oynayabilmesi için yeteneklerine net ve nesnel bir güç kazandırabilmeye (Petit,2010, s.10) yani tekniğe ihtiyacı vardır. Oyuncunun kendi özgünlüğünü ve yaratıcılığını keşfedip geliştirmesini amaçlayan Chekhov tekniği bir ideali dile getirir: Oyuncuyu kendi ideal versiyonuna ulaştırmak. Bizi ideal oyuncu vizyonuna götüren bu anlayış, oyunculuğun insan doğasının temel işlevlerini harekete geçirdiği, oyuncunun ihtiyaç duyduğu her şeyin aslında içinde çoktan var olduğu, sadece uyanmayı beklediği düşüncesine dayanır. Oyuncu bu idealin gerçekleştiğini hayal ettiğinde daha keyifle ve başarıyı önceden hissederek çalışır: “Bu yaklaşım, William Blake’in şu sözlerinin vücut bulmuş halidir: “Bugün kanıtlanan her şey bir zamanlar sadece hayal edilmişti.” (Petit, 2010, s.20)

Chekhov, hiçbir şey icat etmediğini sadece belirli noktalara dikkat ederek bunları kendisi için açık hale getirdiğini ifade eder (Chekhov, 1985, s. 24).

O sadece oyuncunun bir oyun çalışırken çok kaotik bir biçimde kullandığını düşündüğü malzemeyi düzenli, bilinçli ve uyumlu hale getirmiştir. Dolayısıyla tekniği oluştururken kendi oyunculuk yolculuğundan da faydalanır ve oyunculuk yaparken nasıl bir yol izlediğini keşfetmeye odaklanır:

Michael Chekhov çok yetenekli bir sanatçıydı; tekniği, odaklanma yeteneği ve neye odaklandığını gözlemleme becerisi sayesinde oluştu. Ne üzerinde çalıştığını gördü. Stanislavski ile aldığı erken dönem eğitimi, ona net bir başlangıç noktası ve yeni bir “Ben varım” duygusu kazandırdı. Ama tekniği, tamamen kendi çalışma yöntemi idi. “Hiçbir şey icat etmedim” dedi, “Sadece gözlemledim ve oyunculuk yaparken ne yaptığımı keşfettim.” (Petit, 2010, s.11)

1.1. Michael Chekhov ve Oyunculuk Yolculuğu

On altı yaşındayken St. Petersburg’daki Suvorion Tiyatro Okulu’nun seçmelerini kazanan Chekhov, burada üç yıl boyunca eğitim alıp çeşitli performanslar sergiledikten sonra Maly Tiyatrosu’na katılır. Oyun yazarı Anton Chekhov’un yeğeni olan Michael Chekhov, amcası o zamanlar vefat etmiş olduğundan onun eşi Olga Kinnepper Chekhov aracılığıyla Stanislavski’nin seçmesine girip bizzat Stanislavski tarafından Moskova Sanat Tiyatrosu’na kabul edildiği zaman Maly Tiyatrosu’nda bilinen ve beğenilen bir oyuncudur (Chekhov, 2005, s.44,45).

Çocukluğundan itibaren oyunlara ve doğaçlama gösterilere düşkün olan Chekhov, drama kulübünde oynadığı halka açık oyunlardan bahsederken sahne üzerinde çok mutlu olduğunu, sahnedeysen kendini ve etrafındakileri tamamen unuttuğunu ifade eder (Chekhov,2005, s. 25,26). Oyun oynamaktan duyduğu bu haz Chekhov için çok önemlidir, kendi tekniğini oluştururken de oyuncunun yaratıcılık süreci açısından çok önemli olduğunu düşündüğü bu hazzı uyandırmayı ve kıskırtmayı hedef alır. Çok yaratıcı ve bilgili olmakla birlikte psikolojik anlamda kendini oldukça zorlayan bir babanın oğlu olan Chekhov, kurtuluşu, eğlenceyi ve tutkuyu tiyatrodan bulmuştur (Chekhov, 2014, s.26).

Moskova Sanat Tiyatrosu, Chekhov’un sanatsal gelişiminde önemli bir yer tutar. Stanislavski, sınır tanımayan hayal gücü yüzünden bir zaman sonra dayanamayıp onu derslerinden kovsa da Chekhov’un çalıştığı en yetenekli oyuncu olduğunu dile getirir (Chekhov, 2014, s.14). Chekhov burada, Stanislavski’nin yanı sıra her birinden farklı yönlerden ilham aldığı ve övgüyle söz ettiği Leopold Sulerzhitsky ve Evgeny Vakhtangov gibi değerli hocalarla çalışır (Chekhov,2005). Chekhov, Stanislavski’nin psikolojik gerçekçilik temelli oyunculuk sisteminin temelini atıldığı ve Stanislavski ile birlikte yukarıda adı geçen hocaların ders verdiği İlk Stüdyo’nun ilk öğrencilerinden

biridir (Chekhov, 2005, s.40,41). Stüdyodaki çalışmalara katılırken bir yandan oyunlarda rol almaya devam eden Chekhov için karakter yaratma sürecinde hayal gücü oldukça önemli bir rol oynar. Konuşmalarında ve yazılarında Malvolio'yu (Onikinci Gece) “korkunç bir erotizm batağına saplanmış” biri olarak hayal ettiğini, yarı çıldırmış Kral Erik'in (14. Erik) “kırık kanatlı bir kartal”, Klestakov'un (Müfettiş) ise ayağının altında yaylar olduğunu imgelediğini dile getirir (Chekhov, 2014). Chekhov oyunculuk yaşantısında deneyimlediği bu imgesel yaklaşımları daha sonra kendi oluşturacağı tekniğe de aktaracaktır.

1.2. Tekniğin Temel Dinamikleri

Chekhov'a göre, sanatın cazibesi imgelem ile sarılı olmasından ileri gelir. Sahnede bir şeyin sıkıcı olmaması için daha önceki veya eş zamanlı bir imgelem ile oynanması gerekir (Chekhov, 1985, s.151). Chekhov tekniği, Chekhov'un birkaçını Stanislavski'den öğrenerek geliştirip değiştirdiği ancak birçoğunu kendi çalışmalarının sonucu olarak ortaya çıkardığı bazı dinamik ilkelere dayanır. Bu ilkeler ve terimler ile birlikte, Chekhov tekniğinin kendine özgü bir terminolojisi oluşmuştur. Lenard Petit, Michael Chekhov tekniğinin dinamik ilkelerini şu başlıklar altında toplar: “Enerji, imgelem, konsantrasyon, içselleştirme, ısıma, açılma/genişleme - kapanma/küçülme, atmosfer, yön, kutupluluk, nitelik, irade- duygu-istek ve dört kardeş olarak tanımlanan rahatlık hissi, form hissi, güzellik hissi, bütünlük hissi (Petit, 2010, s.18-28).

Chekhov, sanatın tatmin edici bir biçimde algılanması için gereken ve her büyük sanat eserinde bulunduğunu düşündüğü dört temel özelliğin oyunculuk sanatı için de geçerli olduğu düşünür (Petit, 2010, s. 25,26). Oyuncuya üzerinde durup çalışabileceği oldukça somut bir yol sunan bu özelliklerin her biri birbirini etkiler ve tamamlar niteliktedir. “Rahatlık hissi”, “Güzellik hissi”, “Form hissi” ve “Bütünlük hissi” olmak üzere dört kardeş olarak bilinen bu bir grup egzersiz, Chekhov tekniği için çok önemlidir; çünkü bunlar tekniğin diğer tüm çalışmalarıyla ilgili niteliklere odaklanır ve bu çalışmaların nasıl yapılacağını belirler (Chamberlain, 2004, s.68).

Chekhov'a göre tüm sanatçıların çok güçlü bir biçimde geliştirmeleri gereken bu nitelikler daha çok sanatın üretim şekli ile ilgilidir. Söz gelimi, Chekhov “rahatlık hissi” ni anlatmak için kavga örneği verir: İki adam sahnede gerçekten kavga ederse bu seyirciyi rahatsız eder. Ama “rahatlık hissi” ile kavga ederlermiş gibi oynarlarsa, seyirciye bir kavga izlenimi verirler ve bu bir sanat eseri olur. Yani sahnede ağır ve rahatsız edici bir şey gösterilse bile, seyircinin seyrettiği sahneden keyif alabilmesi için anlatılan şeyin gerçekten

ağır olduğu izlenimi verilmekle birlikte bunun sanatsal olarak hafif ve kolay bir şekilde gerçekleşmesi gerekir (Chekov,1985, s.57). Seyirci sahnede bedeni kasılmış, acı çeken ya da çaba sarf eden bir oyuncuyu izlemekten hoşlanmaz. Petit bu durumu “Seyirci, sahnedeki oyuncu için gerçekten endişelenmek istemez, en azından karakterler için endişelendiği kadar değil.” (Petit, 2010, s.26) sözleriyle özetler. Karakter gerçekten büyük bir acı çekiyor olsa bile, oyuncu bunu hafiflikle gerçekleştirmelidir. Bu anlayış bizi yine Chekhov’un oyuncu ve karakter arasında yaptığı ayrımı götürür (Chamberlain, 2004, s. 68,70).

Form hissi ise Chekhov’un temayla onun temsil edilişi arasında yaptığı ayrım ile ilişkilidir. Oyuncunun kaotik bir karakteri bile bir form ile ifade etmesi gerektiğini düşünen Chekhov, oyuncunun hareketlerine dair bir farkındalık geliştirmesinin sadece karakterin gelişimine değil oyuncunun yaratıcı bir sanatçı olarak gelişimine de katkı sağlayacağını düşünür (Chamberlain, 2004, s.70). Burada Chekhov’un üstünde durduğu bir diğer nokta ise oyuncunun sanatsal formlar üzerine çalışırken hareketle içsel bağını kaybetmemesidir.

Dört kardeşten üçüncüsü olan “güzellik hissi”, güzel olmaya çalışmakla değil, oyuncunun kendi otantikliğini keşfetmesi ve yaptığı işten mutlu olabilmesiyle ilgilidir. Oyuncu bu hisse ancak yaptığı işe kendini tam olarak ve keyifle vererek ulaşabilir.

Chekhov, doğadaki hayvanların güzel olduğunu çünkü her zaman kendilerine sadık olduklarını söyler. Bir çiçekteki kelebek, bir fareyi avlayan kaplan, bunlar izleyiciyi büyüler. Güzellik hissi biraz zor yakalanır. Güzel olmaya çalışarak bulamayız, çünkü bu sadece ters etki yapar, ama onu en doğal şekilde, rahatlık ve form hissiyle, diğer kardeşlerle oynayarak buluruz. (Petit, 2010, s. 27)

Chekhov, doğadaki hayvanların güzelliğine vurgu yaparken onların kendiliğindenliğinden, rahatlığından ve doğa içinde buldukları kusursuz formlarından bahsediyor gibidir. Petit’in güzellik hissine dört kardeşlerden rahatlık ve form hissiyle oynayarak ulaşabileceğini söylemesi de bunu işaret eder. Fantastik ve bilimkurgu romanlarıyla bize yaşadığımızdan bambaşka dünyalar sunan Ursula K. Le Guin aynı hissi “Hayvan akıl yürütmez, ama görür. Ve tereddütsüz davranır, “adaletle”, uygun bir şekilde. Tüm hayvanlar işte bu yüzden güzeldir.” (Le Guin, 2009, s.37) sözleriyle anlatır. Tıpkı Chekhov gibi Le Guin de rüyaların, içgüdüsel olanın, kolektif imgelerin ve masalların gücüne inanır. Chamberlain ise güzellik hissini “tatmin duygusunu içeren içsel bir duygu” (Chamberlain, 2004, s.70) olarak tarif eder ve gösteriştten ayırt edilmesi gerektiğini belirtir.

Chekhov'un güzellik hissine örnek verirken doğadaki hayvanların güzelliğinden bahsetmesi onun ‐bütünlük hissi‐ dediği Őeyle de alakalıdır. Bu his hem oyuncuların kendilerinden daha büyük bir Şeyin parçası olduğunu hem de yaptıkları her Şeyin tek bir bütünün parçaları olduğunu fark etmesiyle ilgilidir. Oyuncunun zaman ve mekân içindeki Şeyleri bir bütün olarak kavraması önemlidir. Bu yetenek, oyuncuların detayların içinde kaybolmadan bütünü görebilmelerini ve bunların bütünün organik parçaları haline gelebilmesini sağlar (Chamberlain, 2004, s.90). Oyuncu bu hisle çalışmaya başladığında sadece kendi eylemlerinin birbiriyle ve bütünle olan bağlantısını değil; diğer karakterlerin eylemlerini ve başka oyuncuların çalışmalarını da anlayacaktır. Chekhov ‐bütünlük hissi‐ni anlamamıza ve geliştirmemize yardımcı olmak için gün içinde yaşadığımız olayları düşünmeyi ve bu olaylar arasından bir bütünün parçası olarak algılayabileceğimiz bölümleri seçmeyi  onerir (Chamberlain,2004, s.71). ‐Bütünlük hissi‐, oyuncunun kendi varlığının bütünle olan bağlantısı anlamasını sağlayarak, yazının başında bahsettiğimiz gibi, tekniğin, oyuncuların kendi varoluşlarına dair farklı bir tutum geliştirebilmesi yönündeki bakış açısına hizmet eder. Chekhov yaratıcılığın, sanatçının dünyayla ilişki kurabilmesinden ve evreni anlayış bişiminden ortaya çıkacağına inanır (Cristini, 2018, s.75).

Chekhov bunu yanı sıra, oyuncuya, hayali beden, arketipel jestler, psikolojik jest, arketipler, kişisel atmosfer, hayali merkez gibi özellikle karakter yaratma sürecinde kullanabileceği bazı araçlar önermektedir. Oyuncunun yaratıcı sürecini Şekillendiren bu ilke ve araçların hiçbiri birbirinden bağımsız d ş n lemeyeceği gibi her biri birbiriyle bağlantı ve ilişki halinde ortaya çıkar. Oyuncunun yaratıcılığında enerji ve hayal gücü sürekli birbirini besler. Yaratıcı imgelem, enerjiyi yönlendirir; enerji ise imgelemi canlandırır. Bedenin form ve jestleri, oyuncunun enerjisiyle Őekillenir. Form da enerjinin yönünü ve nasıl ifade edildiğini belirler. Oyuncu, konsantrasyon sayesinde sahnede oluşturduğu formu, form aracılığıyla da konsantrasyonunu derinleştirir. Form, oyuncunun dikkatini tek bir noktada toplar. Oyuncunun dışsal hareketi, içsel duyumlar yaratır. Bu duyumlar oyuncuyu dürtüsel olarak besler ve yeni hareketlere yol açar. Burada içsel ve dışsal hareket arasında çift yönlü bir akış vardır. İçsel duyum konsantrasyon ile birleşerek jest ve hareketlere dönüşür. Bu da sahnede canlı bir iletişim döngüsü oluşturur. Burada tekniğin bütün unsurlarını tek teke ele almak mümkün olmadığından yaratıcı imgelem üzerine odaklanılacak ve diğer başlıklar yaratıcı imgelemle ilişkisi üzerinden değerlendirilecektir.

2. Yaratıcı İmgelem

Sanatçının özgün yaratıcılığına çok önem veren ve hayal gücüne dayalı bir oyunculuk anlayışı geliştiren Chekhov, tiyatronun seyircide bir değişim yaratabilmesi için oyuncunun kişisel deneyimini evrensel ve tanınabilir bir ifadeye dönüştürebilmesi gerektiğini savunur (Petit, 2010, s.9).

“Yaratıcı bireysellik”, sanatçının sadece günlük yaşamını oluşturan sıradan ve basit unsurları değil, bilinçaltında barınan daha evrensel ve arketipsel imgeleri de kullanmasına olanak tanır. Böylece karakterin egosu, oyuncunun egosuna tabi olmaz. Oyuncunun yaratıcı bireyselliği, karakterle estetik bir birlik arar ve oyuncunun kişiliğinin bu sürece müdahale etmesine izin vermez. Böylece oyuncunun çalışması sanatsal bir yaratım hâline gelir. (Petit, 2010, s.11)

Chekhov, Moskova Sanat Tiyatrosu (MAT 2)’nda yaptığı özel bir dersi kişilik ve bireyselliğin diyalektik karşıtlığına ayırır: Sanat alanında kişilik (personality) kavramının oyuncuyu kendini ortaya koymaya ve yaşatmaya davet ederken, bireysellik (individuality) kavramının tam tersine kişiliği yaratıcı fikrin ifade ve gelişiminde bir araç, bir ifade yolu haline getirmeye çalıştığını dile getirir (Kirillov, 2018, s.52). Andrei Kirillov’un Chekhov tekniği üzerine yazdığı makalede belirttiği gibi, Chekhov tekniği, oyuncunun kişiliğini değil “bireyselliğini” ve imgeyle kurduğu yaratıcı bağı merkeze alır. Oyuncu provaya, hayal gücünde imgeyi görerek başlar ve sonra bu imgeleri sanatsal bir biçimde somutlaştırır. Burada, oyuncunun, imgeyi yalnızca zihinsel olarak değil, işitsel ve devinimsel olarak da deneyimlemesi esastır. Chekhov’a göre sanatçının görevi, imgelerin bağımsız dünyasına nüfuz etmek ve oradaki imgeleri sahneye taşımaktır (Kirillov, 2018, s.52).

Chekhov’u kendi tekniğini oluşturmaya iten nedenlerinden biri de Stanislavski sisteminden oldukça etkilenmesine rağmen sistemin “sihirli eğer” ve “duygu belleği” gibi yöntemlerinin oyuncuyu kendi kişisel ve gündelik sınırlarına hapsedtiğini düşünmesidir. Chekhov oyuncuyu günlük yaşamın sınırlayan ve sınırlandıran bakışından kurtarmak ve sanatsal yaratıcılığa ulaştıracak özgürlüğe ulaştırmayı hedefler.

Her sanat, yaşamın yeni ufuklarını, insanın yeni yönlerini keşfetme ve ortaya çıkarma amacına hizmet eder. Bir oyuncu sahnede hiç çekinmeden sadece kendini gösterirse seyircisi için yeni keşifler sunamaz. Ana karakter olarak hiç durmadan kendini yazan bir oyun yazarını ya da kendi portresi dışında hiçbir şey yaratmayan bir ressamı nasıl değerlendirirsiniz? (Chekhov, 2014, s.125)

Stanislavski’den farklı olarak oyuncuyu kişisel anılarının ötesine taşıyacak bir yol arayan Chekhov, rüyaların ve rüya imgelerinin bu anlamda örnek oluşturabileceğini düşünür ve rüyaları, gündelik kimliğimizden bağımsızlaşan yaratıcı sürecin örnekleri olarak görür. Rüyaların gizli anlamlarını bulmakla, onları analiz etmekle ilgilenmez, rüya imgesine kendi

başına, bağımsız bir varlık olarak yaklaşır: “Rüyalarımızda bir rüyada olma deneyimini yaşarız, ama uyanıp hatırladığımızda rüyanın içimizde olduğuna inanırız.” (Chamberlain,2004, s.37,38) Chekhov (2014) akşam olup da gözümüzü kapattığımızda bugünün ve geçmişin sınırlarını aşarak onlardan bağımsızlaşan imgeleri “**yaratıcı imgelemin ürünleri**” olarak adlandırır. Ona göre hatırladıklarımızdan daha güçlü olan bu imgeler oyuncuyu yaratıcı bir konuma getirebilir; ancak bu imgelerin gelişip tamamlanması için oyuncunun hayal gücü üzerinde bilinçli bir çalışma yapmayı öğrenmesi gerekir.

Usta sanatçıların yaratıcı itkisi, kendilerinin ötesindeki bir dünyaya doğru genişlerken, bizimki çoğu zaman kendi içimize doğru daralmaya dönüşür. Avrupa ve Asya kültürlerinin eski ustaları adeta bize şöyle sesleniyor gibidir: “Yaratımlarınıza bakın. Onlar yalnızca küçük, kişisel yaşamlarımızın, arzularımızın ve sınırlı çevremizin birebir yansımalarıyla sınırlı değil. Bugünün sanatçılarından farklı olarak biz, bireysel benliklerimizi unuttuk; başka bir dünyaya hizmet eden bilinçli ve etkin araçlar olmak için.” (Chekhov, 1991, s.3)

Yaratıcı sürecin, kişisel anıların ya da duygu belleğin hatırlanmasına indirgenmesine karşı çıkan Chekhov, oyuncunun arketipsel ve evrensel olanı yakalayabilmek için imgeleme yönelmesi gerektiğini savunur. İmgelerin kendi bağımsız yaşamları olduğunu düşünen Chekhov’a göre bizde hassas hisler uyandıran, gülmemizi ve ağlamamızı sağlayan bu büyütücülerin rol çalışırken işimize yarayabilmesi için oynayacağımız role bu imgeleri harekete geçirecek soruları sormak gerekir: “Malvolio göster bana; yüzünde ‘sevgili hanımefendi’ye karşı bir gülümseme ile bahçe kapısından nasıl girerdin?” (Chekov, 2014, s.70, 71) Chekhov, oyunculara tek başına ya da bir ekiple beraber deneyebileceği egzersizler sunduğu “Oyuncuya” adlı kitabında, William Shakespeare’in “Onikinci Gece” oyunundan Malvolio karakterine sorduğu bu soruyu, oyuncunun oynayacağı karaktere sorabileceği sorulara örnek olarak verir. Bu sorular oyuncunun içinde oynama isteği uyanana ve oyuncu istediği sonuca ulaşana kadar çeşitlendirilebilir. Burada önemli olan, Malvolio örneğinde olduğu gibi imgeyi harekete geçirmek ve oyuncunun hislerini uyandıran ve onu harekete geçirene kadar imgeler ile iş birliği halinde çalışmasını sağlamaktır.

Yaratıcı imgelem ile çalışmak, Chekhov tekniğinin merkezinde yer alır. Petit, bu tekniğin öğrencilerinin gündelik hayatın eşliğinden yaratıcı sanatçının dünyasına imgelem sayesinde geçtiğini, içlerindeki konsantrasyon ve imgelem gücünün uyanmasıyla Chekhov’un “oyuncunun yolu” dediği yoldan yürüyebildiklerini ifade eder (Petit, 2010, s.18). İmgelemin kullanılması oyuncuya kendi kişiliğinin çok ötesinde bir özgürlük verir ancak

bu özgürlüğe ulaşabilmek için gündelik etkinliklerde kullandığımızdan daha yoğun bir konsantrasyon gücü gerekmektedir. Bu nedenle özellikle başlangıç egzersizleri konsantrasyon ve imgelemen eş zamanlı olarak geliştirilmesine dayanır. Rastgele hayal kurmakla konsantre olma yetisini karıştırmamak gerektiğini dile getiren Chekhov, konsantrasyonu sadece pasif bir dikkat değil, bilinçli bir yöneliş ve irade bir eylem olarak tanımlar (Petit, 2010, s.46). Konsantre olmuş bir oyuncu, seyirci üzerinde büyük bir etki yapar ancak burada konsantrasyonun bir şey hakkında çok ciddi düşünmek anlamına gelmediğini unutmamak gerekir. Chekhov'un konsantrasyon anlayışı, zihinsel çabadan çok derin ve sezgisel bir odaklanmaya dayanır. Bir egzersizi yaparken zihnimiz yoruluyorsa devam etmenin anlamı yoktur, çünkü gerçek konsantrasyon zihni tüketen değil besleyici ve enerji verici bir içsel deneyimdir; Chekhov bunu anlatmak için aşk örneğini verir: "Eğer bu mutlu bir aşk ise, ondan yorulmazsınız. Aksine, giderek daha çok ilham alırsınız. Konsantrasyon da böyledir. Eğer doğru şekilde yapılırsa, kendinizi daha genç ve daha güçlü hissedersiniz." (Chekov, 1985, s.48) Bu tür imgeler Chekhov'un pedagojisinde çok karakteristiktir. Chekhov, duyguyu, enerjiyi ve zihinsel süreçleri fiziksel ve hayalî imgelerle birleştirir.

Chamberlain, Chekhov'un 1936'da eğitimciler için verdiği derste konsantrasyonun iki çeşidi hakkında yaptığı ayrıma dikkat çeker: Bunlardan birincisi ilgimizi çeken bir şeye baktığımızda ve bir şekilde ona doğru çekildiğimizde kendiliğinden oluşan ve çağırmak için bir şey yapmamız gerekmeyen konsantrasyondur. İkincisi ise bize hoş gelmeyen ya da odaklanmak istemediğimiz bir şeye karşı bilinçli olarak çaba sarf ederek ulaştığımız konsantrasyondur (Chamberlain, 2004, s. 46)

Çoğu zaman yeni şeyler öğrenmek istemeyiz çünkü zordur; ya da alıştırmaları her gün tekrar etmek istemeyiz çünkü sıkıcı hale geldiklerini düşünürüz ve "Bunların hepsini daha önce yaptım" tavrına kapılırız. Bu anlarda göreve odaklanmış değilizdir, dikkatimizi dağılmıştır ve bu da çalışmamıza dair farkındalığımızı derinleştirmemizi engeller. Ancak içsel bir direnci aşmamız gerekse bile, Chekhov bizden kendimizi zorlamamızı ya da baskı altına almamızı istemez. Chekhov için yaptığımız her şeyde 'rahatlık hissi' (feeling of ease) önemlidir ve dikkatimizi mevcut göreve nazikçe yönlendirmemiz gerekir; hiçbir şekilde gergin olmamalıyız. (Chamberlain, 2004, s. 46)

Chekhov, Moskova Sanat Tiyatrosu'ndayken Stanislavski'den aldığı eğitimin, hayal gücüyle çalışma, konsantrasyon, gevşeme, 'gerçeklik hissi'nin yaratılması gibi temel yapı taşları üzerinde çalışarak yeni egzersizler geliştirmiş ve farklı yönlere vurgu yapmıştır. Chekhov kendi yaklaşımında ihtiyaç duyduğu durumu daha iyi ifade ettiği için Stanislavski'nin 'gevşeme' (relaxation) terimi yerine, 'rahatlık hissi' (feeling of ease) terimini tercih

eder (Chamberlain, 2004, s.47). Coşku belleği egzersizlerine ise yukarıda da belirttiğimiz gibi, sanatı kişiselleştirdiğini düşündüğü için yer vermemiş; bunun yerine deneyimlerin oyuncunun imgeleminde yarattığı yaratıcı hislerle ilgilenmeyi tercih etmiştir. Chekhov ayrıca Stanislavski'nin 'gerçek hayatta olduğu gibi' yaklaşımından da uzaklaşır: "Ya karakterin psikolojisi ve iç dünyası gerçek hayata uygun değilse? Don Quijote gerçek hayata uygun muydu?" (Charles,1984, s.38) Kuşkusuz birçoğumuz Don Quijote'nin yazılmadığı bir dünyada yaşamak istemezdik. Sanatı gerçek hayatta olduğu gibi yaklaşımına hapsetmek, farklı bakış açıları üretmemizi engelleyerek bizi yaşadığımız gerçekliğin tek ve değişmez olduğu yanılgısına götürür. Sahneyi gündelik gerçekliği yeniden üreten bir yer olarak görmek, yazının başında bahsettiğimiz duruma, tiyatronun evrensel ve insani meselelerden uzaklaşarak güncel olanın dar alanına hapsolmasına neden olur. Bu nedenle Chekhov, oyuncunun sanatsal bir gerçeklik duygusu geliştirmesini ister ve romanları, resimleri, mimari yapıları en çok da halk hikâyelerini oyuncunun sanatsal gerçeklik hissini geliştirmesi yönünde kıymetli bulur (Chamberlain, 2004, s.41-46).

İnsan tiyatroya yaşamı bulmak için gider, fakat tiyatronun dışındaki yaşamla içindeki yaşam arasında hiçbir fark yoksa tiyatronun bir anlamı yoktur. Tiyatro yapmaya gerek yoktur. Fakat, eğer tiyatronun içindeki yaşamın dışarıdakinden daha görünür, daha canlı bir yaşam olduğunu kabul edersek, o zaman onun dışarıyla hem aynı, hem de bir şekilde farklı olduğunu görebiliriz. (Brook, 2007, s. 14)

Peter Brook'un bu sözleri tiyatronun ihtiyaç duyduğu yaşamsallığı ve yoğunluğu çok güzel özetler. Peter Brook'tan yıllar önce (otuzaltı yıl) dünyaya gelen Chekhov'un daha erken bir zamanda savunduğu tam da budur. Chekhov sanatı gündelik gerçeklikle baş etmenin ve hayata ve varoluşumuza dair farklı tutumlar geliştirmenin bir yolu olarak görür ve oyuncuyu günlük yaşamın sınırlayan ve sınırlandıran baskısından kurtarmak, nedenselliğin ve kültürel kısıtlamaların ötesine geçirmek ister. Kirillov'un da belirttiği gibi, Chekhov'un bunun için seçtiği yol, tekniğin merkezine imgeler dünyasını ve onların sanatsal biçimde somutlaştırılmasını koymaktır (Kirillov, 2018, s. 47-51).

2.1. Yaratıcı İmgelem ve Beden

Birçok oyunculuk yönteminde olduğu gibi, Chekhov tekniğinde de beden çok önemlidir ve her şey hareket ile başlar. Bu nedenle esneklik ve hız kazanana kadar imgeler üzerinde sistemli olarak çalıştıktan sonra oyuncunun imgeyle bütünleşmesi ve hayalinde beliren imgeleri fiziksel olarak somutlaştırması çok önemlidir. Oyunculuk okullarında verilen jimnastik, eskrim, dans,

akrobasi gibi çalışmaların yararlı olmakla birlikte yeterli olmadığını düşünen Chekhov geliştirdiği imgeleri ve imgelerin bedende uyandırdığı itkileri takip edebilmesi için oyuncunun bedenini oyuncuya özgü bir yolla eğitmesi gerektiğini düşünür (Chekhov, 2014, s. 51). “Oyuncunun bedeni psikolojik nitelikleri içine çekmeli onlarla öyle dolu olmalıdır ki, bu niteliklerle beden yavaş yavaş ve dâhice imgelerin, hislerin, duyguların, isteklerin alıcısı ve ileticisi olan duyarlı bir zar hâline dönüşebilsin.” (Chekhov, 2014, s. 51)

Chekhov bu anlamda hocası Stanislavki’nin yolunu benimser ve oyunculuk eğitimini psikofiziksel egzersizler üzerine kurar. Psikofiziksel egzersizlerin temel amacı, zihin ve beden arasında bir uyum yaratabilmek, bedene psikolojik uyarılara tepki verecek bir duyarlılık kazandırmak böylelikle oyuncunun bedenini dinleyerek itkiyi takip edebilmesini sağlamaktır. Ancak Chekhov’un tekniğinde karakteri oyuncunun kendinden başka biri olarak görmek, Stanislavki’nin yaklaşımıyla temel bir fark yaratır; bu yüzden Chekhov oyuncuya “Eğer ben bu koşullarda olsaydım nasıl davranırdım?” sorusu yerine “karakter bu koşullarda nasıl davranır?” sorusuyla çalışmasını önerir (Chamberlain, 2004, s.40).

Karakterle aynı şekilde davranmamız olasıdır – bu tamamen mümkündür- ancak ilk soru karakterin davranışlarıyla ilgili olmalıdır, kendi davranışlarımızla değil. Sonuç olarak, karakterin davranışları bizimkilerden o denli farklı olabilir ki, onu somutlaştırmak oldukça güçleşir. İşte bu, oyunculuk tekniğinin özüdür: Kendimizden çok farklı görünen ve davranan bir karaktere dönüşebilmek için gerekli becerileri nasıl geliştireceğimiz meselesi. (Chamberlain, 2004, s. 40)

Oyuncunun seyirciye kendinden başka bir şey verebilmesi için bir teknik geliştirmesi gerektiğini düşünen Chekhov zamanla, oyuncunun bu tekniği geliştirebilmek için gereksinim duyduğu her şeyin kendisinde bulunduğunu; oyuncunun öğrenmesi gereken şeyin kendi doğasının hangi yönlerini vurgulaması, pekiştirmesi ve çalıştırması gerektiği olduğunu fark eder (Chekhov, 1985). Oyuncu oynadığı karakteri kendinden ayırabilmek için karakterin bedenini, sesini, duygularını kendininkilerden ayırmalıdır. Chekhov, başlarda bu başlıkları ayrı ayrı kategorize etmeyi planlasa da daha sonra beden, ses ve duyguların birbirinden ayrı düşünülemeyeceğini, birinde meydana gelen bir değişimin diğerlerini de etkilediğini gözlemler: “örneğin bedeni geliştirmeye başladığımızda çok ilginç bir şey oluyor: Bedenimizle sadece fiziksel şekilde egzersiz yapmaya çalıştığımızda, yavaş yavaş fark ediyoruz ki aslında çoktan duygularımızın olduğu diğer odadayız.” (Chekhov, 1985, s.25) Oyuncu bedene yönelik alıştırma yaparken yavaş yavaş kendini duyguların alanında bulur:

Böylece bedenimiz, psikolojimizin bir parçası haline gelir ki bu çok ilginç ve oldukça şaşırtıcı bir deneyimdir. Birdenbire hissederiz ki, bütün gün

boyunca oradan oraya taşıdığımız bedenimiz, yoğunlaşmış, kristalleşmiş bir psikolojiye dönüşür. İçimde bir şey varsa bu şey bedenime yansır, bedende yoğunlaşır. (Chekhov, 1985, s.24)

Bu sözlerinden de anlaşılacağı üzere Chekhov'un imgelemi kullanımında karakterin dışsal davranışını fark etmekten çok daha fazlası vardır. Chekhov, oyuncunun yaratıcı imgelem sayesinde karakterin psikolojisi hakkında bir his, anlayış, fikir edinmesini ister (Chamberlain, 2004, s.40). Ona göre, oyuncunun bedeni sadece bir taşıyıcı değil, karakterin içsel dünyasının yani düşüncelerinin, arzularının, duygularının vücut bulduğu yerdir. Chekhov "yoğunlaşmış psikoloji" ifadesini oyuncunun içsel ve duygusal durumunun beden aracılığıyla somut, net ve görünür bir hale gelmesini anlatmak için kullanır. Böylelikle oyuncunun bedeni zamanla, elleri, parmakları, gözleri vb. ile tüm bedenine yayılan psikolojisinin bir parçası haline gelir (Chekhov, 1985, s.24).

Stanislavski, oyuncunun kişisel yaşantısına ve duygusal belleğine dayalı bir yöntem geliştirirken; Chekhov bunun yerine sanatçının gündelik benliğini aşan, kişisel olmayan ve imgeler aracılığıyla harekete geçen bir yaklaşımı tercih etmiştir.

2.2. Yaratıcı İmgelem ve Soyut İfade Araçları

Chekhov tekniğinin temel özelliği, 'soyut ifade araçları' üzerine kurulmuş olmasıdır. Kirillov, psikolojik jest, atmosfer, hayalî merkez, hayalî beden, ışım, arketip ve nitelikleri (yoğurma, süzülme, uçma, ışım) soyut ifade araçlarına örnek olarak verir. Chekhov'un oyuncuyu, kendi kişisel duygularından değil, bu soyut araçların sunduğu imgesel ve evrensel güçlerden yola çıkarak hareket etmeye yönlendirdiğini belirtir (Kirillov, 2018, s. 50,51).

Oyuncunun gündelik beden kullanımıyla sahne üzerindeki beden kullanımının birbirinden farklı olması noktasında, tekniğin en önemli araçlarından biri "psikolojik jest" çalışmasıdır. İradeye giden anahtarın oyuncunun hareketlerinde (eylem ve jestlerinde) olduğunu düşünen Chekhov, oyuncudan karakterin içsel dinamiğini ifade edebilecek fiziksel bir hareket, bir jest bulmasını ister: "çünkü onların yaşamı, sizin tüm içsel yaşamınızı etkilemek, kıskırtmak, şekillendirmek ve sanatsal amaç ve niyetlerinizle uyumlu hale getirmek." (Chekov, 2014, s.107) Bu yaklaşımda, oyuncunun iradesini güçlendirmek ve karakterin temel arzusunu tetiklemek için beden ve yaratıcı imgelem birlikte çalışır. Yapay sorgulamanın hayal gücünü öldürdüğünü dile getiren Chekhov (Chekov, 2014, s.72), oyuncuya karakteri anlamak, kimi oynayacağını bilmek için analitik analiz yerine

psikolojik jest çalışmasını önerir. Psikolojik jest, karakterin içsel dünyasının doğrudan bir fiziksel eylem ile harekete geçmesini sağlar. Psikolojik jeste çalışmaya başlamak için oyuncu öncelikle karakterin temel amacının, temel arzusunun ne olduğunu bulmalıdır. Chekhov bu noktada, zihniyle analiz etmeden psikolojik jesti nasıl bulacağını sorgulayan oyuncuya, güvenilir sezgilerini, yaratıcı imgelemine ve sanatsal öngörüsünü kullanmasını önerir (Chekhov,2014, s.108).

Öncelikle ellerinizi ve kollarınız kullanın. Eğer bu arzu sizi yakalamak ve tutmak (oburluk, açgözlülük, hırs, cimrilik) gibi eylemleri çağırıyor, bunu saldırgan bir şekilde ve yumruklarınızı sıkarak güçlendirebilirsiniz. Eğer karakter düşünceli ve çekingen bir tavırdaki el yordamıyla bulmak ve araştırmak istiyorsa, jesti çekingencilik ve temkinlilik niteliğiyle, yavaş ve dikkatli bir şekilde yaparak esnekletirebilirsiniz. (Chekhov, 2014, s.108)

Yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere, bir jestin psikolojik jest olarak adlandırılabilmesi için karaktere uygun bir nitelik ile yapılması gerekir. Chekhov, psikolojik jesti, günlük hayatta kullandığımız doğal sıradan jestten ayırarak tüm olası jestler için model teşkil edecek bir arketipik jest olarak tanımlar; çünkü irade gücümüzü kışkırtıp arttırabilmesi için psikolojik jestin güçlü olması gerekir (Chekhov, 2014, s. 111) Karaktere uygun olarak seçtiğimiz nitelikli bir eylem aracılığıyla arketipal jest, karakterin psikolojisiyle bağlantıya geçen bir beden formuna (Lutterbie, 2018, s. 99) yani psikolojik jeste dönüşür. Karakter zayıf bile olsa psikolojik jest her zaman güçlü olmalı, zayıflık sadece onun bir niteliği olarak kalmalıdır; çünkü psikolojik jesti yaratan karakter değil oyuncudur (Chekhov, 2014, s.111).

Chekhov tekniğinde, oyuncunun hislerini uyandırmak ve seyircinin algılamasını derinleştirmek için kullanılan soyut araçlardan bir diğeri ise atmosfer'dir. Atmosfer sahnede paylaşılan oyun alanının, hayali dünyanın yaratımıdır. Uluslararası Michael Chekhov Birliği'nden Lisa Dalton (n.d.) atmosferi, mekânda meydana gelen olayların ve mekânın fiziksel unsurlarının sonucu olarak oluşan titreşim olarak tanımladıklarını belirtir. Chekhov'a göre atmosfer sadece tasarım ürünü değildir. Oyuncular da imgelemleri ve duyarlılıkları aracılığıyla atmosferi hissetmeli ve sahnede üretmelidir. Simon Callow, "Oyuncuya" kitabına yazdığı önsözde bu durumu, oyuncu en azından "havanın yerini değiştirmelidir" (Chekov, 2014, s. 19) sözleriyle anlatır. Her oyunun kendine özgü bir atmosfere sahip olduğunu ve her atmosferin kendi iç dinamiği, canlılığı ve iradesi olduğunu dile getiren Chekhov, atmosferin performansın ruhu olduğunu ifade eder (Chekov, 2004, s.94,100,103).

Chekhov, oyuncunun psikofiziksel egzersizler yoluyla eylemini başlatan itki ve dürtüleri fark etmesini ve hareketin kaynağını bu merkezden almasını amaçlar. Oyuncuyu, tüm varlığını bir noktaya toplayıp ve orada odaklayabilen

bu merkezi keşfetmeye davet eder. Chekhov’a göre oyuncunun merkezi göğsünün ortasında olduğunda, oyuncu bedeninin daha enerjik ve daha uyumlu olduğu ‘ideal’ haline ulaşacaktır:

Farz edelim ki göğsünüzde bütün hareketleriniz için gereken gerçek dürtülerin fişkırdığı bir merkez var. Bu hayali merkezi bedeninizdeki içsel etkinliğin ve enerjinizin kaynağı olarak düşünün. Bu enerjiyi başınıza, kollarınıza, ellerinize, gövdenize, bacaklarınıza ve ayaklarınıza gönderin. Bırakın güçlülük, uyumluluk ve sağlıklılık hissi bütün bedeninize işlesin. (Chekhov, 2014, s.56)

Chekhov burada bu merkezi “hayali merkez” olarak adlandırmaktadır; ancak Chekhov’un karakterizasyon sürecinde kullandığı “hayali merkez” kavramıyla karışmaması için, Chekhov tekniği üzerine yapılan bazı atölyelerde bu merkezden “ideal merkez” olarak da bahsedilmektedir (Walsh, 2018, s.361,362). Göğüs bölgesinde bulunan bu ‘ideal merkez’ oyuncunun gündelik enerjisinden sıyrılarak yaratıcı hale geçmesini sağlar.

İlk olarak bir ya da iki kişi gülümsemeye başladı. Gülümseme bulaşıcı hale geldi ve geri kalan oyuncular da psikolojik engelleri yıkıp, gülümsemeye dahil oldular. Bu içsel atılımdan sonra, korkularını kaybettiler ve ideal merkezi kucakladılar. Oyuncuların özgürlük, eğlence ve yaratıcılıkla oynayabildikleri bu bağımsız merkez, stüdyonun atmosferini pozitif yönde değiştirdi ve başarısızlık korkusunun yok edilmesine yardımcı oldu. (Walsh, 2018, s.361,362)

Chekhov, yaşantımızda esas olarak düşüncelerimiz, duygularımız ya da eyleme geçme arzumuz tarafından yönlendirildiğimiz düşüncesinden hareketle üç temel hayali merkez belirler: Bunlardan ilki baş bölgesinde hayal edilen düşünce merkezi, ikincisi göğüs bölgesinde hayal edilen duyu merkezi ve üçüncüsü de bedenin alt bölümünde, pelvis bölgesinde hayal edilen istek, irade merkezidir (Sinead, 2019, s.222,223). Bu yaklaşım, Chekhov’un yaratıcı imgelem anlayışıyla doğrudan bağlantılıdır. Hesap yapma, plan kurma, entrika tasarlama, hayal etme, karar verme, analiz etme, akıl yürütme, düşünme, değerlendirme gibi eylemlerin düşünce merkezinden yapıldığı varsayılır. Yoğun duygular ise kalp atışlarımız ve nefes alışverişlerimizle bağlantılı olarak göğsümüzle ilişkilendirilmiştir. İrademiz ise bedenin aşağısında yer alır ve iştahımızın ve arzularımızın bir sonucudur. İç organlar, kasık ve üst bacaklar tümüyle arzularımız tarafından harekete geçirilir. Petit düşünce merkeziyle yönetilen karaktere örnek olarak Hamlet’i, duyguyu merkeze alan karaktere örnek olarak Juliet’i, irade merkeziyle hareket eden karaktere örnek olarak ise Romeo’yu gösterir (Petit, 2010, s.71,72). Oyuncuyu bu merkezlerle çalışmaya davet eden Chekhov’a göre, merkezini bedeninin içinde ya da dışında başka bir yere taşımaya çalıştığında oyuncunun tüm psikolojik ve fiziksel tavırları da değişecektir (Chekhov, 2014, s.127).

Tüm oyuncuların farkında olsalar da olmasalar da başka bir karaktere dönüşmek için bir arzu duyduklarını ve bu arzu olmadan gerçek bir oyunculuk performansından bahsedilemeyeceğini dile getiren Chekhov'un, oyuncunun dönüşümü ve oynayacağı karakteri somutlaştırabilmesi için geliştirdiği çalışmalardan biri de "hayali beden" (imaginary body) egzersizidir (Chamberlain, 2004, s.127). Chekhov, bu egzersiz için, oyuncuya ilk olarak karakter ile kendisi arasındaki farkları keşfetmesini ve karakterin bedenini, nasıl göründüğünü detaylı olarak hayal etmesini önerir. Bu sırada oyuncudan hayalinde beliren imgeden karakterin nasıl gülümsediğini, güldüğünü, yürüdüğünü, oturduğunu göstermesini ister. Oyuncu daha sonra, kendi gerçek bedeni ile imgesinde yarattığı hayali karakter bedenin aynı alan içerisinde yan yana olduğunu hayal edecektir (Chekhov, 2004, s.125).

Sonra gözlerini aç ve karakterin odada senin yanında durduğunu hayal et. Onun etrafında dolaş, kendi bedenine kıyaslayarak boyutuna dikkat et. Ardından, arkadan yaklaşarak onun durduğunu hayal ettiğin yere adım at ve tabiri caizse bu bedenin "içine" gir. Bu gözlerden bakmanın, bu akciğerlerle nefes almanın, bu ayakların üzerinde durmanın nasıl bir his olduğunu deneyimle. Yavaş yavaş her ayrıntıyı hisset. Sonra hayalinde gördüğün gibi gülümsemeyi, gülmeyi, yürümeyi, oturmayı dene. Bunu yaparken ortaya çıkan düşünceleri, duyguları, arzuları dinle; karakterin iç dünyasında süren sessiz, sansürlü bir iç monologu davet et. Fazla bir şey yapma, sadece bu bedenin içinde dinle ve deneyimle. Sonra yavaşça başladığın odadaki fiziksel yerine geri dön. (Sinead, 2019, s.206)

Chekhov 'hayali beden'i, oyuncunun bedeni ve psikolojisi arasında konumlandırır ve her ikisini de eşit derecede etkilediğinden bahseder. Oyuncunun 'hayali beden'i tıpkı farklı bir kostüm giyer gibi üzerine giyeceğinden bahsederken, karakterin hayali fiziksel biçimine dair kurulan varsayımın, oyuncunun psikolojisini bir kıyafetten on kat daha fazla etkileyeceğine dikkat çekerek (Chekhov, 2014, s.67).

Chekhov hayali beden ile çalışmanın başlangıçta çok zor olabileceğini kabul ettiğinden, birdenbire bütün bedeni üstlenmek yerine, çalışmaya eller, ayaklar burun gibi belirli beden parçalarıyla başlanabileceğini belirtir. Çünkü önemli olan, tekniğin bütün öğelerinde olduğu gibi çalışmayı bir "rahatlık hissi" ile gerçekleştirebilmektir. Chekhov'un Edward Eggston'dan alıntılıdığı gibi: "Sanatçıyı sanatçı yapan her şeyden önce onun dokunuşundaki hafifliktir." (Chekhov, 2014, s.62)

Oyuncunun karakterin gerçekliğine yalnızca imgelemlerle kurduğu güçlü bir ilişkiyle ulaşabileceğine inanan Chekhov, yaratım sürecinin adımlarını: hayal gücü, konsantrasyon, içselleştirme, ısıma ve ilham olarak tarif eder (Petit, 2010, s.106). Hayal gücü ve konsantrasyon oyuncunun imgelerle çalışmasını

ve onlara yoğunlaşmasını sağlar. Bu imgeler bedende içselleştirildikten sonra ışımaya yoluyla yayılır ve böylelikle ilham doğar. Yukarıda soyut araçlar kısmında belirttiğimiz ışımaya ile ışımaya niteliği aynı amaca hizmet eder. Işıma niteliği, Chekhov'un yoğurma, süzülme, uçma, ışımaya olarak betimlediği hareket niteliklerinden biridir. Bunlar sırasıyla toprak, su, hava ve ateş olmak üzere dört elemente karşılık gelir (Petit,2010, s44). Oyuncular genellikle provanın erken dönemlerinde neden sorusu ile çalışmaya eğilimlidir. Zihnini değil hayal gücünün kapılarını aralamaya çalışan Chekhov ise oyuncuyu “nasıl” sorusunu sormaya davet ederek “neden” sorusunu provanın ilerleyen zamanlarına bırakmasını önerir. Yukarıda saydığımız nitelikler bu” nasıl” sorusunun cevabı niteliğindedir (Petit, 2010, s.42,43).

“*Kim*” açıkça karaktere yöneliktir, bu yaratıcı bir çalışmadır ve büyük bölümü “*nasıl*” sorusu etrafında döner. “*Ne*” yani olup bitenler çoğunlukla yazar tarafından verilmiştir. “*Amaç*” oyuncunun çözmesi gereken şeydir ve bu da bir tür “*ne*” dir. Fakat “*nasıl*” sorusu bizim için yaratıcı dünyayı açar. Bu sorunun cevabı, bizi tekrar tekrar *Romeo ve Juliet* gibi büyük oyunları görmeye geri getiren şeydir; çünkü mesele yorumdur. (Petit, 2010, s.43)

Bütün bunlar bize Chekhov'un oyuncunun yaratıcılığına alan açma konusundaki yönelimini hatırlatır. Chekhov tekniği, oyuncunun ilham anlarını bilinçli olarak çağırmasını, performansa hem bedensel hem ruhsal olarak hazır olmasını sağlar. Chekhov ışın yayma çalışmasının enerji yayma çalışmasına benzer bir çalışma olmakla birlikte daha hafif bir niteliği olduğunu belirtir. Işıma egzersizleri ile ışımaya niteliği, oyuncunun bedenini, canlı duyarlı ve hevesli kılar; oyuncunun hem kendinin hem de oynadığı karakterin içsel varlığının önemini fark etmesini sağlar (Chekov, 2014, s.61). Oyuncunun sahne enerjisinin gündelik enerjisinden farklı ve yoğunlaşmış bir hale gelmesine hizmet eden ışımaya aktivitesi oyuncunun güçlü bir sahne varlığına erişmesini sağlar. Işıma yoluyla kazanılan bu enerji niteliği, Eugenio Barba'nın “anlatım öncesi düzlem” olarak tanımladığı olguyla benzetilebilir. Franco Ruffini'nin “oyuncunun sahnedeki varlığını, ulaşmak istediği hedeflerden ve etkileyici sonuçlardan önce ve onlardan bağımsız olarak kurması ve yönetmesi” (Ruffini, 2002, s.242) şeklinde tanımladığı anlatım öncesi düzlem, oyuncunun sahne varlığını güçlü bir biçimde kurabilmesi, gündelik hayattan farklı bir bedensel ve zihinsel enerjiye ulaşabilmesine bağlıdır.

Her zamanki gibi bu alıştırmaya da geniş, serbest hareketlerle başlayın. Sonra aşağıda önerilen basit, sıradan hareketlerle devam edin: Kolunuzu kaldırın, indirin, öne ve yanlara uzatın; odanın içinde dolaşın, yere uzanın, kalkın, oturun vb. Ama sürekli hareketi yapmadan önce hareket noktanıza doğru bedeninize ışın yayın. Ve aynı şekilde hareket tamamlandıktan sonra da ışımaya devam edin. (Chekhov, 2014, s.60)

Chekhov'un ışımının nasıl uygulandığı konusunda verdiği bu örnek, aynı zamanda her eylemin; hazırlık, eylemin kendisi ve sürdürme (sustaining) olmak üzere üç bölümden oluştuğu konusundaki görüşünü de özetler. "Bütünlük hissi"ni kaybetmemekle birlikte, herhangi bir egzersizi yaparken bu sanatsal çerçeveyi oluşturmak çok önemlidir. Chekhov yukarıdaki egzersizden bahsederken zaten oturmuş haldeyken oturma eyleminin nasıl sürdürüleceği sorusuna "ışın yayarak" cevabını verir (Petit, 2010, s.61). Bu anlamda "ışın" ve "sürdürme" etkinlikleri birbirleriyle oldukça ilişkilidir. Işınma aktivitesi bir eylemi yapmadan önce o eylemi içsel olarak yapmak ve sonra eylemin yarattığı psikolojik durumu sürdürmekle mümkün olurken eylemin sürdürülebilmesi de ışınma aktivitesinin devam etmesiyle olur.

'Hayali beden' çalışmasında olduğu gibi, 'ışın' egzersizleri de her zaman "rahatlık hissi" ile yapılmalıdır. Rahatlık hissi ile yapılan ışınma egzersizleri oyuncunun bedenini aktive ederek onu form ile çalışmaya yönlendirir ki bu da başlangıçta dört kardeş olarak adlandırılan dört nitelikten biri olan "güzellik hissi" ni yaratır. Oyuncunun güzellik hissini yakalaması, çalışmasını tamamlamasına yardımcı olarak kompozisyonun bütünlüğünü kavramasına ve "bütünlük hissi" ne ulaşmasına yardımcı olacaktır.

Sahnedeki ışınma vermek anlamındadır. Bunun karşılığı ise almaktır. Gerçek anlamda oyunculuk bu ikisinin sürekli alışverişinden oluşur. Oyuncunun – daha doğrusu karakterinin – sahnede pasif kalıp seyircinin dikkatini dağıtmak ya da psikolojik boşluklar yaratmak gibi risk alabileceği tek bir an yoktur. (Chekhov, 2014, s. 67)

Oyuncunun yaratıcı süreci, "ışın yayma" aktivitesinden olduğu kadar "ışın alma" aktivitesinden de beslenir. Leona Walsh, oyuncunun ne zaman ışın alıp ne zaman vereceğinin sahnenin içeriğine, yönetmenin isteklerine, oyuncunun özgür seçimine ya da bunların hepsine bağlı olarak değişebileceğini dile getirir (Walsh, 2018, s.362). Bu alma verme döngüsü, Chekhov tekniğinin tüm öğeleri hatta oyuncuların birbirleriyle ve seyirciyle olan iletişimi için de geçerlidir. Söz gelimi, atmosferden aldığı içsel yaşamı, tekrar mekâna doğru ışınmaya başlayan oyuncu böylelikle atmosferi daha da yoğunlaştırır ve bu da oyuncuyu yeniden besler (Chamberlain, 2004, s.56).

Chekhov'un soyut araçlarından biri olarak saydığımız 'arketip' kavramı, yazının başında bahsettiğimiz gibi, tekniğin önemli amaçlarından birine, oyuncunun gündelik benliği aşan kolektif ve evrensel imgelerle buluşmasına hizmet eder. Bu çalışma, yaratıcı imgelem ve psikolojik jest çalışmalarıyla ve "form hissiyle" doğrudan bağlantılıdır. Chekhov'un arketip kavramı, Jung'un kolektif imgeler ve kolektif bilinçdışı fikirlerinden doğmuştur. Carl Jung, arketiplerin kolektif imgeler olarak, kolektif bilinçdışı adını verdiği bir yerde içimizde yer aldığını söyler (ayrıntılı bilgi için bkz, Jung,

2018). Her oyuncunun bireysel hareketi birbirinden farklı olsa da bir grup oyuncudan, kahraman arketipini açık ve öz biçimde ifade edebilecek büyük bir fiziksel hareket yaratmaları istendiğinde, odadaki hemen herkesin aynı yönde hareket ettiğini görülür (Petit, 2010, s.67). “Arketipler, bilinçdışının bilinçle iletişim kurma şeklidir ve beden de bu iletişimin aracıdır. Süreci tersten de düşünebiliriz. Bir arketiple örtüşen bir psikolojik jest yaparak, bilinçdışındaki titreşime dokunabilir ve bunun sonucunda da bilincin uyarılmasını sağlayabiliriz.” (Petit, 2010, s. 68)

3. Sonuç

Sanatın dönüştürücü ve iyileştirici gücüne inanan Michael Chekhov, kendi adını taşıyan tekniğiyle, oyunculara kendilerini sanatsal ve varoluşsal olarak geliştirebilecekleri bir yol haritası sunar. Sanatsal gerçekliği gündelik gerçeklikten üstün tutan Chekhov’un oyunculuk yaklaşımı, sanatsal gerçekliğe ulaşmak üzerine kuruludur. Tekniğini oluştururken hem ‘gerçek’ bir oyuncunun sezgisel olarak kullandığı malzeme ve araçları hem de her büyük sanat eserinde bulunduğunu düşündüğü temel ilkeleri gözlemler. Sanatsal gerçekliğe giden yolun hayal gücüyle şekillendiğine inanır ve oyuncuyu varoluş alanını genişleterek evrensel ve imgesel olanı kucaklamaya davet eder. Oyuncunun sanatını icra ederken kullandığı hayal gücünü ‘yaratıcı imgelem’ olarak adlandırır ve tekniğin malzeme ve araçlarını, hayal gücünün yaratıcı doğasından esinlenerek şekillendirir.

Chekhov tekniğinin birincil amacı, oyuncunun kendi özgünlüğünü ve yaratıcılığını keşfetmesi ve gündelik benliğinin ötesine geçerek sanatçı kimliğiyle bütünleşmesidir. Chekhov için ideal oyuncu, sadece teknik becerilerini değil içsel kaynaklarını da kullanan ve içsel kaynaklarını tekniğiyle somutlaştırabilen oyuncudur. Tekniğin bütün öğeleri bu içsel kaynakların harekete geçirilmesine ve oyuncunun oynama isteğiyle dolmasına hizmet eder. Bütün öğeler birbiriyle ilişki içinde ve birbirini tamamlar niteliktedir. Chekhov, bütün çalışmalarında ateşleyici güç olarak yaratıcı imgelemi kullanır. Yaratıcı imgelem, tekniğin merkezinde yer alır ve bütün çalışmalar yaratıcı imgelemle iş birliği içinde yapılır. Yalnızca oyunculuk tekniğini değil sanatçının yaratıcı doğasını geliştirmeye yönelik bu yaklaşım, sanatın, gündelik gerçekliğin bize dayattığı sınırları aşmasını ve bu alanı dönüştürmesini sağlar.

Kaynakça

- Barba, E., & Savarese, N. (Eds.). (2002). *Oyuncunun gizli sanatı* (A. Candan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. [Orijinal eser: F. Ruffini, “Genleşmiş zihin,” ss. 242–249]
- Brook, P. (1990). *Boş alan* (Ü. İnce, Çev.). İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Chekhov, M. (1985). *Lessons for the professional actor* (D. H. du Prey, Ed.). New York: Performing Arts Journal Publications.
- Chekhov, M. (1991). *On the technique of acting*. New York: Quill.
- Chekhov, M. (2005). *The path of the actor* (A. Kirillov & B. Merlin, Eds.). London–New York: Routledge.
- Chekhov, M. (2014). *Oyuncuya* (B. Halacoğlu, Çev.). İstanbul: Mitos Yayınları.
- Cristini, M. (2018). Meditation and imagination: The contribution of anthropology to Michael Chekhov’s acting technique. In M.-C. Autant-Mathieu & Y. Meerzon (Eds.), *The Routledge companion to Michael Chekhov* (pp. 69–81). New York: Routledge.
- Dalton, L. (t.y.). *Chekhov and classics: Michael Chekhov technique for classical theatre training*. National Michael Chekhov Association. <https://www.chekhov.net>
- Jung, C. G. (2003). *Dört arketip* (Z. A. Yilmazer, Çev.; M. B. Saydam, Haz.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kirillov, A. (2018). The theatrical system of Michael Chekhov. In M.-C. Autant-Mathieu & Y. Meerzon (Eds.), *The Routledge companion to Michael Chekhov* (pp. 40–56). New York: Routledge.
- Le Guin, U. (2009). *Kadınlar, rüyalar, ejderhalar* (D. Erksan, B. Somay & M. Gürsoy Sökmen, Haz.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Leonard, C. (1984). *Michael Chekhov’s To the director and playwright*. New York: Limelight Editions.
- Lutterbie, J. (2018). The dynamics of psychological gestures. In M.-C. Autant-Mathieu & Y. Meerzon (Eds.), *The Routledge companion to Michael Chekhov* (pp. 96–109). New York: Routledge.
- Petit, L. (2010). *The Michael Chekhov handbook for the actor*. New York: Routledge.
- Ruche, S. (2019). *Michael Chekhov’s acting technique: A practitioner’s guide*. London: Methuen Drama, Bloomsbury Publishing Plc.
- Walsh, L. (2018). Developing the imagination: Michael Chekhov in actor training. In M.-C. Autant-Mathieu & Y. Meerzon (Eds.), *The Routledge companion to Michael Chekhov* (pp. 357–371). New York: Routledge.

Teatral Bakış Açısı Olarak Biyomekanik

Ezgi Uzşen¹

Özet

20. yüzyılın başlarında tiyatro sanatında yeni arayışların başlaması klasik temsil anlayışı karşısında teatralite kavramının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemin tiyatro insanları, tiyatronun özerkliğini kazanması düşüncesinden hareketle tiyatronun kendi sahnesel araçlarını öncelemiş, oyuncu ve seyirci ilişkisini yeniden tanımlamaya başlamıştır. Bu dönemin sanatçıları arasında çığır açan bir tiyatro insanı olan Meyerhold'un yeni biçim arayışları ve oyuncu seyirci ilişkisinin merkeze alındığı tiyatro araştırması yaşamı boyunca sürmüştür. Meyerhold'un Biyomekanik olarak bilinen sistemi Tiyatro Stüdyosu yıllarından başlayarak Meyerhold Tiyatrosu'ndaki ses getiren yapımlarına kadar yaklaşık 15 yıllık bir zaman diliminde rafine hale gelmiş, yine de Meyerhold uygulamasını sürekli geliştirmeye devam etmiştir. Biyomekanik, bu çalışma içinde oyuncu açısından teatral bir bakış açısı olarak ele alınmış ve temel kavramlarıyla incelenmiştir. Biyomekanik çalışma sadece fiziksel çalışma değil, dramatik yapılarla örülmüş eylem kompozisyonlarıdır ve oyuncuya aynı zamanda bir bakış açısı öğretir. Bu oyuncu dramaturjisinin bir diğer görünüşü montaj ilkesidir. Oyuncu biyomekanik çalışma yoluyla bu türlü düşünme becerisi de edinir. Bu durumda oyuncunun hangi malzemeyle karşılaştığından çok malzemeyi nasıl ele alıp ifade ettiği değer kazanır. Biyomekanik bakış açısı oyuncuya verili koşulların dışında kendi sanatını icra edebileceği sağlam bir zemin yaratmanın yollarını öğretir.

1. Giriş

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında tiyatro sanatında yeni arayışların başlaması klasik temsil anlayışı karşısında teatralite kavramının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemin tiyatro insanları, tiyatronun özerkliğini kazanması düşüncesinden hareketle tiyatronun kendi sahnesel araçlarını öncelemiş, oyuncu ve seyirci ilişkisini yeniden

1 Öğr. Gör., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, euzsen@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5985-5167

tanımlamaya başlamıştır. Bu ilişki metinden, daha doğrusu anlamsal olanın eksiksiz iletilmesi düşüncesinden bağımsızlığını kazandığı ölçüde oyunculuk alanında eğitim çalışmaları, yöntem araştırmaları da gündeme gelmiştir. Sonuç olarak 20. yüzyıl tiyatrosu, tiyatronun araçlarını yeniden ele almasıyla birlikte kendini tekrar tekrar tanımlamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan oyunculuk üzerine yöntem araştırmaları çağdaş tiyatro alanında da varlığını sürdürmektedir.

20. yüzyılın başlarında hız kazanan yeni biçim arayışları, yeni estetik arayışlara kadar tiyatro sanatında egemen estetik klasik temsil estetiğidir. Karaboğa'ya göre kaynağını Aristoteles'ten alan ve hem akademi hem de kilise tarafından onaylanan bu anlayışta “oyuncuyu yazarın kuklası olarak görmeye yönelik eğilim her zaman baskın olmuştur” (Karaboğa, 2018, s.40).

Karacabey'e göre klasik temsil estetiğinin temeli *referans alınan bir dış gerçeklik algısıdır* ve hedef bu gerçeğin temsil edilmesidir. “Sanat gerçekliği göstermek için kavratmaya çalıştığı gerçekliğe bağlı bir “anlamsal dizge” oluşturur. (...) estetik algıda bütün biçimleme araçları temsilin hizmetindedir; algılanan gerçeklik betimlenerek, anlatılarak yeniden üretilir” (Karacabey, 2007, s. 122). Buradan hareketle daha sonra Barba'nın Meyerhold'un Tiyatro Bölünmesi tanımlamasına atıfla ele alacağımız dönemece kadar dönemin tiyatrosunda egemen olanın yazar ve eseri olduğunu ve bu estetik yaklaşımda tiyatronun tüm araçlarının yazarın, dolayısıyla eserin gerçeğini yeniden üretmeye yönelik kullanıldığını söylemek mümkündür. Oyunculuk özelinde de durum benzerdir. Erika Fischer-Lichte'den aktaracak olursak:

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren “vücuda getirme” (“embodiment”) olarak adlandırılan yeni bir oyunculuk kavramı ortaya çıkmıştır. Daha önceleri oyuncunun daha çok bir rol üstlendiği veya bazen bir rolü temsil edip sunduğu ve hatta o rolün kendisi olduğu (...) söylenirken, artık onun bir karakteri “vücuda getirdiği” düşünölmeye başlamıştır. (...) oyun sanatı kendi performatif biçimiyle yeni ve özgöl anlamlar üretmek yerine sadece yazar tarafından keşfedilip metne aktarılan anlamları dışa vurmalydı. (Fischer-Lichte, 2016, s.133)

20. yüzyıla gelindiğinde tiyatronun tiyatrosallaşması süreciyle birlikte “Özerk bir sanat olma arzusundaki tiyatro, kendi sahnesel potansiyeline dikkat çekerek, görsel olan ile dilsel olan arasındaki eski gerilimi, görsel olanın lehine besleyerek, dramatik formu bir sorun haline getirmiştir” (Karacabey, 2007, s. 121-122). Yine de bu süreçte klasik temsil estetiğinin etkileri sürmektedir. Aslında bu dönem içinde rahatlıkla iki hâkim eğilim olduğu söylenebilir. Birincisi klasik temsil estetiği ve yazarın mesajının eksiksiz iletilmesi kaygısıyla biçimlenen bir natüralizm ve deyim yerindeyse

eski tiyatro, ikincisi ise tiyatronun kendine has araçlarını merkeze aldığı ve dilsel olan yerine görsel olanın belirleyici olduğu bir tür biçimcilik; yani yeni tiyatro.

Yirminci yüzyılın yeni tiyatrosundaki stil çeşitliliği ve biçimsel yeniliğe yönelik sürekli talep, kaçınılmaz olarak, formun gerçekten içerikten mi önce geldiği, yoksa tam tersi mi olduğu konusundaki tartışmaları teşvik etti. (...) Birçok yönden, mevcut boğucu derecede gerçeğe benzeyen performansların yapaylığını parçalama özlemi, Meyerhold, Alexander Tairov, Okhlopkov ve Yevgeny Vakhlangov gibi çok farklı geçmişlere ve estetiklere sahip sanatçıları birleştirdi. Meyerhold'un gerçekçiliği reddetmesi, başlı başına daha stilize teknikler gerektiren grotesk temsil denemelerine yol açtı. Aslında, kendi tanınabilir, bolca uygulanmış formlarını harmanlayan ve yirminci yüzyılın sonlarındaki birçok auteurün performansını öngören bir tür sahne dilini mükemmelleştirdi. (Sidiropoulou, 2011, s. 21)

2. Meyerhold'un Tiyatro Bölünmesi

Tiyatro çalışmalarında bir çeşit bölünme yaratmanın yolunu bulan hem tiyatroyu icra eden hem de izleyenler için potansiyel enerjileri serbest bırakan Meyerhold oldu. (...) Meyerhold, oyuncunun "plastik eylemler"inin nasıl ve neden karakterin sözleriyle uyum içinde olmak zorunda olmadıklarını açıkladı. ...oyuncunun bu iki davranış düzeyini bilinçli olarak nasıl biçimlendirebileceğini, kendi hareketlerini, sözleri resmetmek zorunda olmadan, onlarla yeni bir ilişki kuran bir mantığa uygun olarak tasarlayabileceğini gösterdi. (Barba&Savarese, 2017, s. 40)

Meyerhold'u Barba'nın deyişiyle tiyatro bölünmesine getiren kendi çağında hâkim olan yukarıda iki eğilimden birincisi olarak tanımladığımız natüralist anlayıştı. Natüralist estetikte oyuncu oyun metninden gelen verileri kullanmakta ve gerçeğe benzerlik bakımından adeta bir fotoğrafçı duyarlılığında çalışmaktaydı. Oyuncu ve seyirci hala oyun metninin boyunduruğu altındaydı. Bu durumda tiyatro olayının hedefi yazarın iletisini seyirciye eksiksiz iletmektir. Meyerhold'a göre natüralist estetik 'gücünü reenkarnasyon sanatından alan oyuncular' yaratıyordu. Gerçeğe benzerlik adına plastik aksiyonu dışlayan "natüralist tiyatro oyuncunun, doğrudan ve açıkça belirtilmiş bir anlatım biçimi edinmesini ister; anırtırmaya ya da bilinçli eksik anlatıma yer vermez" (Meyerhold, 2014, s.6). Ona göre bu tiyatro (natüralist tiyatro) seyircinin sahnede zekice kurgulanan konuşmaları anlama kapasitesini dahi reddediyordu. Meyerhold'un yeni tiyatrosu ise metnin iletisi ve natüralizmin karşısına oyuncuyu ve seyirci ilişkisini merkeze alan türde bir tiyatroydu. Onun yaklaşımında oyuncu, gerçekçilik pahasına kendi sanatını dışlayan Halet-i Ruhiye tiyatrosunun oyuncusundan farklı olarak, canlandırmanın ya da oyunun kendisi adına yaratıcı özgürlüğün

peşindeki, tiyatronun her türlü aracıyla yeni, birbirinden bağımsız yine de bütüncül bir tasarımı örgütlebilecek bağlantılar kurabilen oyuncudur.

Avangard için, bedenın işaret-karakteri, bedenın tamamen şekillendirilebilir olan nesnel maddesinden daha az ilgi çekiciydi. Onların dikkati, hareketin kendisine, onun “refleksif heyecanına”, bu heyecanın izleyiciyi “yakalayıp” onları heyecanlandırmasına yönelmişti. Meyerhold’a göre bu, fenomenal bedenın veya beden-konunun ön planda olmadığı bir uyarı ve etki sürecidir.

Oyuncu, bedenini bir makine gibi manipüle edebilir, izleyicinin dikkatini bedenın mükemmel işleyişine çekebilir ve izleyiciyi belirli şekillerde etkileyebilir. Oyuncunun bedeni, izleyicilerin gözünde bir semiyotik beden haline de gelebilir çünkü izleyiciler sunulan bedene tamamen yeni anlamlar yükleyebilirler. Böylece izleyiciler, “yeni anlamların yaratıcısı” haline gelirler. (Fischer-Lichte, 2014, s. 28-29)

Böylelikle onun tiyatrosunda oyuncu ve seyirciyle kurulan ilişki merkeze yerleşir. Nasıl ki oyuncu elindeki malzemeyi katmanlara ayırarak, diyelim ki parçalayarak yeni bağlantılar kurmaktadır, seyirci de aynı şekilde kendi montajını yapmakta özgür olabilecektir. Ne de olsa Halet-i Ruhiye tiyatrosundan farklı olarak alışılmadık, beklenmedik yeni ilişkiler oyunu ve seyirciyi sürekli tetikte tutabilecektir.

Meyerhold, Moskova Sanat Tiyatrosu’ndan ayrılmasını izleyen süreçte kendi tiyatro anlayışına uygun “bir oyunun prodüksiyonu için ‘elzem’ olan iki şey konusunda kararlıydı: ‘yazarın düşüncesini’ keşfetmek ve ardından bu düşüncüyü ‘tiyatro biçiminde’ ortaya koymak (Sidiropoulou, 2011, s.22).” Burada anahtar “tiyatro biçiminde” ortaya koymaktır.

3. Yeni Biçim Arayışları

Meyerhold’un biçim arayışlarının temelini stilizasyon kavramında bulmak mümkündür. Tiyatro-Stüdyo makalesinde bir dipnotta belirttiği şekliyle:

Stilizasyon kavramı konvansiyon, genelleme ve simge kavramlarına sıkı sıkıya bağlıdır. Bir dönemi ya da olayı stilize etmek, o dönemin ve olayın iç sentezini aktarmak, herhangi bir sanat yapıtının biçiminde saklı duran gizli özellikleri açığa çıkarmak için muhtemel her türlü anlatım biçimlerinden yararlanmayı gerektirir. (Meyerhold, 2014, s.30)

Tiyatro Stüdyosunu kurmak üzere Stanislavski’nin davetini kabul eden Meyerhold bu dönemde simbolist metinler için yeni sahneleme yöntemlerine duyulan ihtiyacı fark etmiş, burada stilize tiyatro olarak tanımlayacağı yeni bir yönetmenlik anlayışı geliştirmişti.

Symbolist tiyatroyla kısa ama oldukça etkili bir deneme dönemini tamamlamış, sonraki çalışmalarının çoğunu şekillendiren bir stilizasyon ve müzikalite estetiği geliştirmişti. Ve belki de en önemlisi, tiyatronun

geleneklerini temelinden yıkmaya başlamış hem eğitim yöntemlerini hem de yönetmen olarak çalışmalarını şekillendiren, yüksek bir teatralite ve şok edici bir öngörülemezlik tarzı yaratmıştı. (Pitches, 2003, s. 21)

Ancak hem tiyatro stüdyosundaki denemeleri hem de stüdyodan ayrıldıktan sonra yürüttüğü çalışmalar sırasında Meyerhold stilize tiyatroyun sembolist oyunların yorumlanmasında kendi içine kapalı bir biçime dönüştüğünü fark etmiş, sembolizmin güçlü savunucularından olmasına rağmen stilize tiyatroyun tıkaandığı noktada yönünü “duygusal ya da mistik oyunların ve doğalcı tiyatroyun ideal bir karşıtı” (Karaboğa, 2018, s. 141) olarak gördüğü Commedia dell’Arte’ye çevirmiştir.

Bu dönemde Meyerhold hem Çarlık Tiyatroları’nda hem de Dr Dapertutto takma adıyla Ara Oyunlar Evi’nde iki yönlü bir çalışma yürütüyordu. Bu çalışmalar biyomekanikğin temellerini hazırlayacak iki yönelimin ortaya çıkmasına neden oldu. “Bunlardan ilki başta Commedia dell’Arte ve Japon Tiyatrosu olmak üzere Tiyatroyun çeşitli dönem ve türlerinin incelenmesinden kaynaklanan oyunculuk tekniğinin özerkliği fikridir” (Karaboğa, 2018, s. 141). Aynı dönemde yazdığı 1912 tarihli Panayır Çadırı makalesinde pantomimin kelimelerden üstünlüğünü vurgulamış ve mask, jest ve hareket gibi tiyatroyun ilkel unsurlarını yeniden canlandırmanın önemi üzerinde durmuştur. Bu dönemde paralel olarak Dr Dapertutto stüdyosunda oyuncunun tekniği üzerine yürüttüğü devrim öncesi çalışmaları doğaçlama, maske ve ritim öğelerinden oluşan sahne hareketi derslerinde yoğunlaşmıştı. “Pratikte, bu üç öğe, oyuncunun hareketine odaklanıyordu. (...) Ancak bu temel özellikler daha fazla incelenecek ve geliştirilmesi gerekecekti” (Leach 2004, s.75).

Meyerhold’un bu dönemde yürüttüğü çalışmalarında biyomekanikğin temellerini hazırlayacak ikinci yönelim ise grotesktir ve stilizasyonun ikinci evresi olarak ortaya çıkar. Ona göre grotesk “Tamamen sentetik bir yöntemi vardır. Hiç ödün vermeden önemsiz ayrıntıları bir kenara bırakıp, ‘stilize bir imkânsızlık’ içinde hayatın bütünselliğini yaratır. (...) Grotesk zıtlıkları harmanlar, bilinçli olarak şiddetli aykırılıklar yaratır ve yalnızca kendi özgünlüğüne inanır” (Meyerhold, 2014, s.132). Barba’ya göre Meyerhold seyircide kinesteziye dayanan derin bir refleksi uyarmak istiyordu. Bu nedenle seyircinin algısının beklenmedik karşıtlıklar çelişkiler yoluyla sürekli yer değiştirebileceği bir sahnesel yaklaşımın peşindeydi. Bu yaklaşım oyuncunun bedeninde şekillenecek, sözel olanın dışında fiziksel, ritmik ve kinestetik olarak etki yaratacak grotesktir. Meyerhold’un yaşam boyu süren çalışması nihayet bu biçim arayışlarından damıtılarak biyomekanik adını aldı.

4. Biyomekanik

Meyerhold'un Biyomekanik olarak bilinen sistemi Tiyatro Stüdyosu yıllarından başlayarak Meyerhold Tiyatrosu'ndaki ses getiren yapımlarına kadar yaklaşık 15 yıllık bir zaman diliminde rafine hale gelmiş, yine de Meyerhold uygulamasını sürekli geliştirmeye devam etmiştir.

Meyerhold, yeni bir tiyatro dili ve yeni bir oyunculuk tekniği geliştirme görevine neredeyse bilimsel bir yaklaşımla yaklaşmıştır. Bu süreç birkaç aşamada gerçekleşmiştir:

1. Tiyatronun mevcut durumundaki yetersizliklerin teşhisi ve yeni bir oyuncu ile yeni bir tiyatro arayışına dair bir projenin ilanı;
2. Laboratuvar ve stüdyo çalışmalarıyla yürütülen deneyler ve bu deneylerin sahne pratiğinde test edilmesi;
3. Yeni oyunculuk tekniğine yönelik didaktik bir metodolojinin geliştirilmesi;
4. Tiyatro Biyomekanik'i temelli bir öğretim programının sentezi. (Pitches & Aquilina, 2023, s.176)

Tiyatronun tiyatrosallaşması süreciyle birlikte yeni teatral formlar peşine düşen Meyerhold; yeni formların yeni oyunculara ihtiyaç duyduğunun farkındaydı. Yukarıda sıralanan ve biyomekanik eğitime varan aşamalar boyunca maske, Commedia dell'Arte, grotesk, sirk, karnaval gibi formlarla, Çin tiyatrosu, Japon Kabuki tiyatrosu gibi gösterim türleriyle ilgilendi.

İkinci aşamada ise Meyerhold'un oyunculuk tekniği üzerinde araştırması kapsamlı tiyatro geçmişinden kaynaklı olarak ivme kazandı.

Sahneleme alanındaki sonraki denemeler Meyerhold'a yeni bir tiyatro fikrini hayata geçirmek için ihtiyaç duyduğu oyuncu becerilerini yavaş yavaş gösterdi. 1908'den itibaren düzenli olarak düzenlenen atölyeler Meyerhold'un bilinçli ve sistematik bir şekilde tatmin edici bir oyunculuk tekniği aramasını sağladı. Tiyatro geçmişinden, diğer kültürel geçmişlerden, sirkten ve -bu bağlamda önemli olan- jimnastikten estetik ve tekniklerle deneyler yapan Meyerhold, dramaturjiyi, mizansen ve bunların seyirci düzeniyle olan karşılıklı bağımlılığını ve bu ilişki içindeki değişim olasılıklarını araştırdı. Bu alanlardaki gelişmeler, oyunculuk geleneklerini dönüştürmenin yollarını denemesine olanak sağladı. (Pitches & Aquilina, 2023, s.181-182)

İlerleyen aşamada Meyerhold teatral kaynakların yanında; iş süreçlerinin maksimum verimlilikle düzenlenmesini amaçlayan bilimsel yönetim teorisi Taylorizm, refleksoloji ve "eylem duyguyu yaratır" ilkesiyle William James'in duygu kuramı gibi kaynaklardan da beslendi. Ayrıca dönemin beden kültürünü şekillendiren Lesgaft'ın pedagojik bedensel gelişim modeli ve Aleksei Gastev'in **Merkez Çalışma/Emek Enstitüsü**'ndeki çalışmalarının

(*biomeckhanika*) Meyerhold'un biyomekanik tasarımı üzerinde etkili olduğu söylenebilir.

Stüdyo derslerine ayrıca teatral formların temel ilkelerinin araştırılacağı sınıflar eklenir.

Oyuncusundan talep ettiği teknik donanımı gerçekleştirmek için kendi adını alan stüdyosunda öncelikle teatrallığın gerçek anlamda var olduğu dönemlere ait olan oyunculuk ilkeleri araştırılmaya başlanır. Stüdyo başta üç sınıfa ayrılır: Bunlardan biri Commedia dell'Arte, diğeri dramının müzikal okuması ve üçüncüsü ise sahne hareketi derslerinin verildiği sınıflardır. Daha sonra bu sınıflara dans ve sirk performansları ile akrobasi dersleri de eklenir. (Turan, 2024, s.420)

Ekim devriminden sonraki aşamada yıllara yayılan bu deneyim ve araştırma yoluyla edindiği birikim sonunda düzenli bir eğitim programına evrilecekti. “Yeni Sovyet devletinin değişen gerçekliği yeni bir tiyatro dili gerektiriyordu ve bu nedenle Meyerhold, yeni bağlamda işe yarayacak sentetik bir teknik arayışına girdi” (Pitches & Aquilina, 2023, s.183-184). Biyomekanik terimi de ilk kez bu aşamada sıkı pedagojik bir program arayışında gündeme geldi.

Tiyatro Biyomekaniği, hareket halindeki insan bedeninin, bu durumda oyuncunun bedeninin, yani tiyatrodaki çalışan beden, bir oyun durumunda sahne alanını yöneten kurallara, kuvvetlere ve etkilere göre işleyişine dair (pratik ve teorik) bir bilgi dalıdır (bu, diğer şeylerin yanı sıra izleyicinin bakışının etkisini de içerir). Bu ismin seçilmesinin amacı da araştırmanın ciddi ve bilimsel doğasını vurgulamaktır. Meyerhold, tıp, teknoloji, psikoloji ve sosyal bilimlerdeki en son bilgileri kullanarak tarihsel tekniklerle yapılacak daha fazla deneyin, mümkün olduğunca evrensel ve kesinlikle pratik bir oyunculuk sisteminin geliştirilmesine yol açacağına inanıyordu. (Pitches & Aquilina, 2023, s. 185)

1921'de Moskova'da kurulan GVTM-Devlet Yüksek Tiyatro Atölyesi'nin (1925'ten itibaren GEKTEMAS- Devlet Deneysel Tiyatro Atölyesi) programında, Meyerhold'un önceki yıllarda edindiği bilgi ve geliştirdiği yöntemler “yalnızca belirli bir sahne hareketi tekniğinde bir dizi alıştırma olarak değil, aynı zamanda oyunculuk ve dolayısıyla tiyatronun formülü hakkında düşünmenin bir yolu olarak da” (Pitches & Aquilina, 2023, s. 185) tutarlı bir eğitim programına dönüşerek son şeklini almıştır.

Biyomekanik olarak adlandırılan çalışma yöntemi Meyerhold'un kariyeri boyunca süren bir araştırmadır. Dolayısıyla biyomekaniğin kendi içine kapalı sabit bir sistem olmadığı rahatlıkla söylenebilir. “Biyomekanik her şeyden önce pratikti. Tek bir amaç için tasarlanmıştı: oyuncuya yardımcı olmak” (Leach, 2004, s. 82). Çeşitli egzersiz ve etütlerin temel hedefi oyuncuyu ifade araçlarını kusursuzca kullanabileceği bir hazır olma haline ulaştırmaktı. Meyerhold'a göre: “Aslında, ‘Biyomekaniğin temel yasası çok basittir: tüm

vücut her hareketimizde rol alır. Gerisi detaylandırma, egzersizler, etütlerdir” (Gladkov, 2004, s.96). Burada hedef sahne üzerinde son derece kontrollü ve estetik olarak güçlü bir oyuncu yaratmaktı. Meyerhold’un biyomekanğinde egzersiz ve etütler basit hareketlerden karmaşık grup aksiyonlarına kadar çeşitlenir. Egzersizlerin ve etütlerin hedefleri şu şekilde sıralanabilir.

1-Oyuncunun kendi içindeki dengeyi ve ağırlık merkezini hissetmesini sağlamak, yani beden üzerindeki tam kontrolü geliştirmek.

2-Oyuncunun sahne mekânına, partnerine ve sahne nesnelere göre kendisini üç boyutlu olarak konumlandırmasını ve koordine etmesini sağlamak. Başka bir deyişle, oyuncunun “iyi bir göz” geliştirmesi, yani sahnede uyumlu bir bütünün hareketli bir parçası hâline gelmesi.

3-Oyuncuda fiziksel ya da refleksif bir uyarılma geliştirerek anlık ve bilinçdışı tepkiler verme yetisini artırmak. (Law & Gordon 1996, s.99)

Egzersizler ve etütler, Meyerhold’un özellikle üzerinde durduğu üç konu üzerinde yoğunlaşmıştır. Bunlar; denge, ritmik farkındalık ve partnerine, seyircilere ve dış uyaranlara karşı duyarlılık. İlk ikisi temel hareket çalışmalarının konusuydu. Muhtemelen biyomekanikğin bugün en bilinen çalışmaları olan etütler ise (örneğin Daktıl, Ok Atma), “başlangıçta tamamen kendi biçimine ve temposuna göre öğretiliyordu, ancak oyuncu bunlara hâkim olduktan sonra, kendi ritmine veya ruh haline göre değiştirebilir, hatta egzersizin ana hatları korunduğu sürece ekstra hareketler ekleyebilir veya çıkarabilirdi” (Leach, 2004, s. 82-83). Bu etütlerden herhangi biri kendi başına bir alıştırmaya dönüştürülebilirdi. Biyomekanik yasalarında ustalaştıkça oyuncu hareketleri temel bileşenlerine ayırma becerisini kazanabilir ve bu bileşenleri yoğunlaştırılmış anlamlı hareket dizilerine, kısaltımlara/rakursilere (raccourci) dönüştürebilirdi. “Bir hareketi çözümleyebilme, sentezleyebilme ve inşa edebilme; ‘raccourci’yi bilinçli bir şekilde geliştirme ve kullanabilme yetisi, Biyomekanik aracılığıyla elde edilebilirdi” (Law & Gordon, 1996, s. 99).

Biyomekanik çalışmaların uygulanmasında üç temel unsur vardı.

Birincisi, avın düştüğünü haber veren tüfeğin sesini bekleyen bir av köpeği gibi dengeli, hazır ve farkında bir silüet; ikincisi, herhangi bir eylemin içerdiği üç aşamalı bir sekans olan ‘eylem döngüsü’ ... ve üçüncüsü, ‘beden düşüncesi’ olarak adlandırılacak şey, zihinsel uyaranlardan ziyade fiziksel uyaranlardan eylemler yaratma yeteneği. (Leach, 2004, s. 98)

Biyomekanik egzersizler genellikle üçlü bir diziden oluşan eylem döngüsü şeklinde gerçekleştirilirdi: niyet (otkaz), gerçekleştirme (posil) ve tepki (tochka ya da stoika). “Otkaz, genellikle bir olumsuzlama unsuru (örneğin, sonraki eylemin zıt yönünde hareket etme) içeren bir eyleme hazırlıktır. Posil, eylemin kendisidir. Ve son unsur olan tochka (...) bir sonraki eylem

cümlesinden önceki bir sabitlik anı (belki bir dinlenme) anlamına gelir” (Samur, 2021, s.33). Bunlara ek olarak bir de eylemin nasıl icra edildiğini tarif eden, oyuncunun eylemin dinamiklerini kontrol etme becerisi olarak özetleyebileceğimiz dördüncü bir element vardır: tormos (fren). Tormos, bütün eylemler boyunca oyuncunun kendi bedensel farkındalığıyla hareketi durdurma, değiştirme, hız kesme ya da yönünü değiştirme becerisidir. Fiziksel otokontrol anlamına gelir. Biyomekanik hareket ve jestlerin kompozisyonu ve yapısıyla ilgilidir. Üçlü diziden oluşan eylem döngüsü ve bunun dinamiklerini kontrol etmenin yanında oyuncu, kısaltım/rakursi ilkesiyle bedenini bir düzleme ya da açığa yerleştirerek üç boyutlu bir etki yaratabilir ve görsel kompozisyonlar üzerine çalışabilir. Biyomekanik çalışmanın bir başka elementi ise akrobasi den ödünç alınan bir terimdir: Gruppirovka (Bedensel Toplanma ya da Merkezileştirme). “Ellerin ayak bileklerini, kaval kemiklerini veya dizleri kavradığı ve bacakların ve başın göğse doğru çekildiği bir pozisyonu ifade eder. Tiyatro Biyomekanikinde ayrıca tüm vücudun merkezi bir dikkat noktası etrafında dinamik bir şekilde toplanması anlamına gelir ve etütlerin icrası için hazırlık aşamalarından biridir” (Pitches & Aquilina, 2023, s. 189-190).

Meyerhold’a göre ‘her hareket kendi anlamı olan bir hiyerogliftir’. Oyuncunun hareketleri sahnede anında deşifre edilebilen bu türden hareketler olmalıdır. Yeni oyuncunun işi sahnedeki teknik başarısı ve hareketlerinin merkezileştirilmesinden (Gruppirovka) oluşur. Bu oyuncunun bir otomata dönüştüğü anlamına gelmez (Law & Gordon, 1996, s. 143). Nasıl ki müzisyen zor bir partiyonu ustalıklı çalabilmek için onu parçalara ayırıp çalışır, işte oyuncunun çalışması için de benzer bir süreç geçerlidir. Oyuncu da kendi partiyonu üzerinde ustalaşana kadar onun alt parçaları üzerinde çalışmalıdır. Ona göre oyuncunun teknik olarak ustalaşmaya, sağlam fiziksel temellere ihtiyacı vardır. Oyuncu aynı anda hem sanatçı hem de sanatının nesnesidir. Meyerhold bunu $N = A1 + A2$ denklemiyle ifade eder.

Oyuncu-akrobatta bir arada var olan iki kişi vardır: Görevi veren A1 (aktif ilke) ve A1’in önerdiği biçimleri uzlaşıyla ifade eden ve kendini bir malzeme olarak hareket ettiren A2 (pasif ilke). Oyun başlar. A1’in etkinleştirici niteliğine, onu A2’nin düzenleyicisi yapan her şey eşlik ederken, A2 temelde edilgen bir olgu olarak kalır ve aynı zamanda yalnızca bir malzeme değil, görevi yerine getiren ve kendini bir makine olarak gören bir iş gücüdür (...) Meyerhold’a göre, eğer eser yalnızca bir formun doğru anlaşılmasını hedefliyorsa ... oyuncu sahnede o formdan daha fazlasını sunamaz. Aksine, oyuncu, A2’yi (bedenin yaşam gücü) A1’in (etkinleştirici ilke, oyuncunun gönüllü kontrolleri) hizmetinde olacak şekilde eğitmek için önceden düzenlenmiş formlar (örneğin etütler) aracılığıyla refleksler üzerinde çalışmayı hedeflerse, sahnedeki sonuç önceden belirlenmiş bir form değil, her seferinde en çeşitli sahne gereksinimlerine uyum sağlayabilen bir beden olacaktır. (Pitches & Aquilina, 2023, s. 167)

5. Sonuç

Bu çalışmanın sınırları içinde Meyerhold'un tiyatrosu ve çalışma yöntemi, biyomekaniğe evrilen süreçte kritik kavramlar eşliğinde ele alınmıştır. Dolayısıyla bu kritik kavramların alt başlıkları çalışmanın genel akışı içinde ayrıntılı olarak ele alınmamıştır. Aynı şekilde Meyerhold'un sanatını ve çalışma yöntemini belirleyen ideolojik tutumuna da çalışmanın sınırları içinde yer verilmemiştir. Ancak unutulmamalıdır ki Meyerhold sadece tiyatroyu dönüştürmeyi hedeflememiştir. Onun yeni biçim arayışları zamanın toplumsal koşullarıyla paralel ilerlemiş, tiyatroyu dönüştürürken toplumu da dönüştürmeyi hedeflemiştir. Meyerhold'un yeni tiyatrosunda "yeni oyuncu", "geleceğin oyuncusu" aynı zamanda yeni insanı da ifade ediyordu. Benzer şekilde Meyerhold'un 1930'larda biçimcilikle, Sovyet toplumu için fazla soyut olmakla suçlanması, tiyatrosunun kapatılması, tutuklanması ve 1940'ta infazı çalışmanın sınırları içinde yer almamıştır. Bu tarihsel bağlam çalışma içinde yer almasa da Sovyet realizmi öğretisinin Stanislavski'nin çalışmalarını oyunculuk sanatının tek doğrusu ilan etmesinin etkilerinin günümüzde de yankılandığı bir gerçektir. Genel akış içinde bu tarihsel kavşaklar dışarıda bırakılmış, çalışma Meyerhold'un yaşam boyu süren araştırmasının bir bakış açısı, düşünme ve yapma biçimi olarak biyomekanikte somutlaşması üzerinde durulmuştur.

Biyomekanik egzersizler oyuncunun ifade gücünün yalnızca görüngüsel bedeni yoluyla eksiksiz kontrolünü hedeflemez. Yukarıda ele alındığı şekliyle denebilir ki biyomekanik çalışma sadece fiziksel çalışma değil, dramatik yapılarla örülmüş eylem kompozisyonlarıdır ve oyuncuya aynı zamanda bir bakış açısı kazandırır. Oyuncu hareket desenlerini, eylem döngülerini gerçekleştirirken, alt birimlerle çalışır ve bu desenler her zaman yeni bağlantılar yoluyla başka desenlere başka döngülere dönüşme potansiyeli taşır. Bu oyuncu dramaturjisinin bir diğer görüngüsü olan montaj ilkesidir. Oyuncu biyomekanik çalışma yoluyla bu türlü düşünme becerisi de edinir. Bu durumda oyuncunun hangi malzemeye karşılaştığından çok malzemeyi nasıl ele alıp ifade ettiği değer kazanır. Biyomekanik, verili koşulların dışında oyuncuya kendi sanatını icra edebileceği sağlam bir zemin yaratmanın yollarını öğretir.

Biyomekanik başlığında ana hatlarıyla ele alınan egzersiz ve etütler ayrıntılarıyla incelendiğinde üçlü ritmik yapıda tekrar edilen mikro skorlar bir bakış açısı, sahnesele düşünme ve gerçekleştirme becerisi geliştirmenin yanı sıra oyuncuya çeşitli gerilim ve gevşemeler, kesin geçişler ve yönelişler arasında ilişkiler kurmayı da öğretir. Bu ilişkiler sadece oyuncunun zıt yönde gerilimler yoluyla bedensel duyarlılığını arttırmakla kalmaz. Bunlar aynı

zamanda zıtlıkları harmanlayan, beklenmedik ilişkiler kuran groteskin bir iz düşümüdür. Böylece oyuncu kendi eylem dramaturjisinde yeni bir bakış açısını gerçekleştirme becerisini kazanır. Aynı zamanda seyircinin kinestetik duyumunda etki yaratmayı, yeni sahnesel ifade biçimleriyle seyirciyle beklenmedik ilişkiler kurmayı ve sanatını seyircinin deneyiminde de yaşayan bir forma dönüştürmeyi başarabilir.

Kaynakça

- Barba, E., & Savarese, n. (2017). Oyuncunun gizli sanatı tiyatro antropolojisi sözlüğü (A. Candan, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Fischer-Lichte, E. (2002). History of european drama and theatre (J. Riley, Çev.). Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2014). Routledge introduction to theatre and performance studies (M. Arjomand, Çev.). Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2016). Performatif estetik (T. Acil, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Gladkov, A. (2004). Meyerhold speaks meyerhold rehearses (A. Law, Çev.). Routledge.
- Karaboğa, K. (2018). Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks. Habitus Yayıncılık.
- Karacabey, S. (2006). Modern sonrası tiyatro ve heiner müller. De Ki Basım Yayın.
- Law, A., & Gordon, M. (1996). Meyerhold, eisenstein and biomechanics actor training in revolutionary russia. McFarland & Company, Inc.
- Leach, R. (2004). Makers of modern theatre. Routledge.
- Leach, R. (2005). Revolutionary theatre. Routledge.
- Leach, R. (2018). Russian futurist theatre, theory and practice . Edinburgh University Press.
- Meyerhold, V. (2014). Tiyatro üzerine (T. Kanbur, Çev.). Mesele Kitapçısı.
- Pitches, J. (2003). Vsevolod meyerhold. Routledge.
- Pitches, J., & Aquilina, S. (Dü). (2023). The routledge companion to vsevolod meyerhold. Routledge.
- Samur, S. X. (2021). The rhythmic voyage of the performer: a rhythmanalysis of three collectives. Centre for Drama, Theatre and Performance Studies, University of Toronto.
- Shcherbakov, V. (2018). Study on the constructivist utopia of vsevolod meyerhold. 2nd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2018) (s. 695-701). Atlantis Press.
- Shulgat, A. (2016). Vsevolod meyerhold: actor as the texture of theatre, Stanislavski Studies, 175-184 .
- Sidiropoulou, A. (2011). Authoring performance : the director in contemporary theatre. Palgrave Macmillan.
- Turan, A. (2024). Vsevolod meyerhold tiyatrosunda temel prensipler. Sanat ve Tasarım Dergisi, s.410-425.

Lee Strasberg ve Metot Oyunculuğu: Tarihsel Kökenleri, Pedagojik Temelleri ve Tiyatroya Katkıları

Esen Poyraz¹

Özet

Bu çalışmada Lee Strasberg'in geliştirdiği Metot Oyunculuğunun tarihsel gelişimini, pedagojik temellerini ve tiyatro katkıları ele almaktadır. Stanislavski'nin sisteminden beslenen ve Vakhtangov'un katkılarıyla şekillenen bu yaklaşım, Strasberg'in American Laboratory Theatre, Group Theatre ve Actors Studio'daki çalışmalarıyla kurumsallaşmıştır. Metot, oyuncunun bedenini ve zihnini bir enstrüman olarak kullanmasını öngörür; rahatlama, konsantrasyon, duygusal ve duygusal bellek gibi tekniklerle sahnede otantik bir gerçeklik yaratmayı hedefler. Bu yönüyle Strasberg'in mirası, 20. yüzyıl tiyatrosu ve sinemasında oyunculuğun doğallık, yaratıcılık ve içsel derinlik arayışına öncülük eden kalıcı bir pedagojik ve sanatsal vizyon sunmaktadır.

1. “METOT” KAVRAMININ TANIMI

“*The Method*” (Metot), oyunculuk dünyasında uluslararası alanda tanınan ve Lee Strasberg ile özdeşleşen bir oyunculuk tekniğidir. Strasberg'e göre Metot, oyuncunun problemi üzerine son seksen yıldır yapılan çalışmaların bir özetidir. Temelde, Rus yönetmen ve teorisyen Konstantin Stanislavski'nin fikirlerinin rafine edilmiş ve geliştirilmiş hali olarak kabul edilir (Strasberg, 1988). Başlangıçta, Metot ya da Sistem terimleri, Stanislavski'nin fikirlerinin bütünü için kullanılıyordu. Encyclopaedia Britannica'da Strasberg şöyle yazmıştır:

Metot, yalnızca [Stanislavski'nin] yazılarına değil, aynı zamanda büyük yapımlarındaki gerçek başarılarına da dayanan yöntemlerinin bir gelişimini temsil eder. Bu yaklaşım, Stanislavski'nin fikirlerinin yalnızca çoğunlukla onunla ilişkilendirilen gerçekçi üsluba değil, herhangi bir üslupta oyuncunun

1 Araştırma Görevlisi, Munzur Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, esenpoyraz@munzur.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4560-7968

temel sorunlarına da uygulanabileceğini gösteren Vakhtangov'un çalışmalarını da içerir. Metot, 20. yüzyılın ortalarında büyük ölçüde, New York City'deki Actors Studio'da eğitim almış Marlon Brando, Rod Steiger ve Geraldine Page gibi oyuncuların sinemadaki çalışmalarıyla dünya çapında tanınır hâle geldi. Bu oyuncular, güçlü bir etki yaratarak sahne, sinema ve televizyon arasındaki boşluğu olağanüstü bir biçimde kapatma yeteneğini gösterdiler ve bu durum dünyada heyecan ve ilgi uyandırdı. Oyuncu ile rol arasındaki kaynaşma o denli güçlüydü ki, karakterin birçok özelliği oyuncunun kişisel özellikleriyle karıştırıldı; bu da ciddi yanlış anlamalara yol açtı. Ancak 20. yüzyılın ortalarında Amerikan tarzı bir oyunculuk doğmaktaydı.²

Metot, 'yaratıcılığa giden yolu bulmak, oyuncunun mekanik değil yaratıcı bir şekilde çalışmasına olanak tanımak' için geliştirilmiş yöntemlerden oluşur. Strasberg daima Stanislavski ve Vakhtangov'un izinden gittiğini vurgulamıştır. Dolayısıyla Metot, Strasberg'in kişisel başarısından ziyade büyük oyuncuların deneyimlerinin bütün oyuncular tarafından kullanılabilir bir biçime dönüştürülmüş halidir.

Strasberg, Metot'un katı bir şekilde uygulanacak kurallar dizisi değil, bir süreç olduğunu özellikle belirtmiştir. Ona göre yaklaşımının yeni yönü, herhangi bir tür oyuncululuğu anlamakta yatmaktadır: Oyuncu, canlı bir malzeme ile uğraşır. 'Dolayısıyla, oyuncuyu eğitme ya da onunla çalışma sorunu, oyunun kendisiyle uğraşmaktan değil, oyuncunun kendi enstrümanıya uğraşma probleminden kaynaklanır.' Strasberg, oyuncunun "enstrümanının" kendi bedeni ve dürtüleri olduğunu açıklamış, oyuncunun bu enstrümanı zihninin tasarladıklarını gerçekleştirecek şekilde kullanabilmesi gerektiğini söylemiştir (Hull, 1985). Amacı, oyuncuya izleyeceği yolu göstererek, yalnızca kendinin bulabileceği ve her seferinde yeniden yaratması gereken şeyleri keşfetmesine yardımcı olmaktır (Hethmon, 1965).

2. LEE STRASBERG'İN HAYATI VE SANATSAL MİRASININ KÖKENLERİ

Yirminci yüzyıl tiyatrosunun en dönüştürücü figürlerinden biri olan Lee Strasberg (1901-1982), Avusturya İmparatorluğu'nun Galiçya bölgesindeki Budzanow'da, dindar Yahudi bir ailenin en küçük çocuğu olarak dünyaya geldi. Babası Baruch Meyer Strasberg, bir pantolon üreticisi olmasının yanı sıra cemaatin önde gelenlerinden biri ve hazzan (kantör) olarak görev yapıyordu (Hull, 1985). Starsberg çocukluğunda, bir yaşında geçirdiği tehlikeli bir kaza sonucu ağır yaralanmış ve bu kazadan kalma bir yara izini ömür boyu taşımıştır. Genç Strasberg, Marks ve Lenin gibi düşünürlerin etkisinde, sosyalist bir entelektüel çevrede büyüdü. 1918 grip salgınında 24

2 Strasberg, L. (1974) "Acting;" Encyclopaedia Britannica, vol.1, 15th edition, p. 61.

yaşındaki abisi Zalmon'u kaybetmesi, onun üzerinde derin bir etki bırakmış ve liseden ayrılmasına neden olmuştur (Adams, 1980).

Strasberg, henüz yedi yaşındayken, 1909 yılında ailesiyle birlikte Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etti. Aile, New York'un Aşağı Doğu Yakası'ndaki yoğun göçmen mahallelerinden birine yerleşti. Strasberg, burada peruk üretiminde çalışarak hayatını kazanmaya başladı ve bu alandaki finansal işlemlerden, hammadde ithalatına kadar birçok görevi üstlendi (Strasberg, 1988).

Strasberg'in tiyatroya olan ilgisi bu erken dönemlerde filizlendi. New York'un Doğu Yakası'nda gençlik yıllarında dramayla ilgilenmeye başladı ve zaman zaman Yidiş amatör tiyatro yapımlarında sahneye çıktı (Hull, 1985) Chrystie Street Settlement House'da bir araya gelen ve performans sergileyen amatör tiyatro grubu Sanat ve Drama Öğrencileri'ne katıldı ve 1927 yılına kadar bu grupla aralıklı olarak çalıştı. 25 yaşında, yerel bir yarışmada orta yaşlı bir Yahudi babayı canlandırarak "Yılın En İyi Yerleşim Oyuncusu" ödülünü kazandı. Bu dönemde adı Israel Strassberg'den "Lee Strasberg"e dönüştü. Strasberg, doymak bilmez bir okuma tutkusuna sahipti ve tiyatro biyografileri, tarih kitapları ve Theatre Arts dergisinin ilk sayılarını dikkatle inceledi (Hethmon, 1965).

Onun sanatsal yolculuğunda önemli dönüm noktaları yaşandı. Jeanne Eagels'in Rain performansları, John Barrymore'un Hamlet yorumu, Eleanora Duse'nin veda gösterileri, Chaliapin ve Giovanni Grasso'nun sahne alımları gibi deneyimler onu derinden etkiledi. Ancak asıl uyanış, 1923 yılında Konstantin Stanislavski ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Amerika ziyaretini izlemesiyle gerçekleşti. Bu deneyim, ona tiyatronun sıradan bir eğlenceden öte, büyük bir sanatsal potansiyel taşıdığını gösterdi. Bu ilhamla, peruk imalat şirketindeki hissesini satarak kendini tamamen tiyatroya adamaya karar verdi. Aynı yıl, Stanislavski'nin önde gelen öğrencilerinden Richard Boleslavsky ve Maria Ouspenskaya tarafından kurulan Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu'na seçmelerle kabul edildi. Burada, Stanislavski'nin oyunculuk eğitimine dair temel fikirleriyle tanıştı ve Boleslavsky ile Ouspenskaya'dan Stanislavski ve Vakhtangov'un yaklaşımlarını doğrudan öğrendi (Hull, 1985). Bu eğitim, onun üzerindeki etkisini ömür boyu sürdürecektir ve kendi sanatsal çalışmalarına yön verecekti.

Lee Strasberg, 1930'larda Group Theatre'ın kurucularından biri oldu ve oyunculuk eğitiminin başına geçti (Hull, 1985). Daha sonra, otuz yılı aşkın bir süre boyunca Actors Studio'nun sanatsal direktörlüğünü üstlendi ve birçok ünlü oyuncunun yetişmesine rehberlik etti. Onun bu kurumlardaki

liderliği, oyunculuk sanatına olan yaklaşımı ve pedagojik mirası, “dünyanın en büyük drama öğretmeni” olarak geniş çevrelerce kabul görmesini sağladı.

2.1. Strasberg’in Yolculuğunun Başlangıcı

Lee Strasberg’in kendi tiyatro yaşamını bir “yolculuk” olarak tanımlaması ve Amerikan tiyatrosunu derinden etkileyen Metot Oyuncululuğu’nun temellerini atma süreci, Konstantin Stanislavski’nin çalışmalarıyla doğrudan bir ilişki içindedir. Strasberg, Stanislavski’nin sahne sanatındaki keşiflerini kendi sanatsal arayışının başlangıç noktası olarak görmüştür. Strasberg’e göre (Strasberg, 2010), “eğer bir Stanislavski olmasaydı, bir Lee Strasberg de olmazdı” (s. 144-145).

Bu tiyatral yolculuk ve tiyatronun bir deneysel laboratuvar olarak kullanılması tarihsel olarak şu şekilde gelişmiştir:

2.1.1. Stanislavski’nin Etkisi ve Moskova Sanat Tiyatrosu

Lee Strasberg, 1923 yılında Konstantin Stanislavski ve Moskova Sanat Tiyatrosu’nun (MAT) New York’taki performanslarını izlemiştir. Bu deneyim, Strasberg’e “tiyatro sanatının bir hayali sahnede gerçekten yaratabileceği” fikrini vermiştir. Moskova Sanat Tiyatrosu’nun başarısının sırrı, tek bir yıldız etrafında dönen Amerikan tiyatrosunun aksine, aynı prodüksiyonda üç, dört ve hatta daha fazla olağanüstü oyuncuya sahip olmasıydı. Strasberg’i asıl etkileyen, herhangi bir büyük oyuncunun performansı değil, sahnedeki “gerçeklik ve hakikat” duygusuydu. Bu gözlem, tiyatrodaki sorunlara bir çözüm sunabilecek bir oyunculuk yaklaşımının var olabileceği inancını pekiştirmiştir (Strasberg, 1988). Starsberg, Stanislavski’nin dehasını fark ederek onun çalışmalarını sürdürme sorumluluğunu hissetmiştir.

2.1.2. Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu (American Laboratory Theatre)

MAT’nin New York ziyaretinden büyük ölçüde etkilenen Strasberg, 1924’te profesyonel bir oyuncu olmaya karar vermiştir. Geleneksel bir tiyatro okulunda (Clare Tree Major School of the Theatre) temel eğitimini aldıktan sonra, daha fazlasına ihtiyaç duyduğunu hisseder. (Strasberg, 1988). Bir arkadaşının tavsiyesi üzerine, Moskova Sanat Tiyatrosu’nun önde gelen iki oyuncusu ve Stanislavski sisteminin en yetenekli öğretmenlerinden ikisi olan Richard Boleslavsky ve Maria Ouspenskaya tarafından kurulan Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu’na katılır. Boleslavsky, Stanislavski ile on beş yıl çalışmış, Ouspenskaya ise Stanislavski’nin sisteminin en iyi öğretmenlerinden

biri olarak kabul edilmiştir. Her ikisi de Evgeny Vakhtangov ile de çalışmış ve onun formülasyonlarını Strasberg'e aktarmışlardır (Hull, 1985).

2.1.2.3. Laboratuvar Ortamında Öğrenme ve Geliştirme

Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu, Strasberg'in Stanislavski'nin oyuncu eğitimi fikirleriyle ilk kez karşılaştığı yer olmuştur (Hethmon, 1965). Strasberg, Boleslavsky'nin derslerinde aldığı notları saklamış ve bu notların ne kadar detaylı ve açık olduğuna kendi bile şaşırmıştır (Hull, 1985). Stanislavski'nin uzun yıllar boyunca test ettiği oyuncunun psikolojik doğasına ilişkin keşifleri ve bu keşiflere dayalı eğitim yöntemlerini öğrenmiştir. Strasberg'in öğrendiklerini ampirik olarak test etme yaklaşımı bu dönemde başlamış; 1923 ile 1931 yılları arasında, Stanislavski'nin çalışmalarını fiili prodüksiyonlarda kullanma yollarını bulmaya çalışmış, sadece gözlemlemekle kalmamıştır. Bu dönemde Chrystie Street Settlement House'da oyunlar yönetmiş ve deneysel prodüksiyonlarda görev almıştır (Hethmon, 1965). Boleslavsky ve Ouspenskaya'dan oyuncunun ses, konuşma, fiziksel eylemler gibi dışsal araçlarının yanı sıra, o dönemde "ruh" olarak adlandırılan içsel araçlarının da eğitilebileceğini öğrenmiştir. Konsantrasyon ve duyu/duygusal hafıza (affective memory) gibi teknikler aracılığıyla oyuncunun hayal gücüne, duygusuna ve ilhamına ulaşmanın somut yollarını deneyimlemiştir. Boleslavsky'nin oyuncunun yaratıcılığı için gerekli uyararı fiziksel ve zihinsel olarak geliştirecek belirli bir prosedür sırası fikri, Strasberg için oldukça etkileyici olmuştur (Strasberg, 1988).

"Strasberg'in Yolculuğunun Başlangıcı ve Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu," Stanislavski'nin yenilikçi fikirlerinin Amerikan sahnesine ilk girişi ve Lee Strasberg tarafından deneysel olarak adaptasyonu ve geliştirilmesi aşamasını temsil etmektedir. Bu dönem, Strasberg'in daha sonra kendi "Metot"unu inşa edeceği sağlam temelleri atmıştır.

2.1.3. Group Theatre

Amerikan tiyatrosunun gelişiminde ve modern oyunculuk anlayışının şekillenmesinde kilit bir rol oynayan Group Theatre, 1931 yılında Lee Strasberg, Harold Clurman ve Cheryl Crawford tarafından kurulmuştur. Group Theatre, Lee Strasberg'in daha 1926 gibi erken bir tarihte Theatre Guild için birlikte çalışmalarıyla ortaya çıkan ve bir topluluk olarak performans sergilemek üzere tam eğitim almış ilk Amerikan topluluğudur (Hethmon, 1965).

Group Theatre, Büyük Buhran döneminin sosyal ve politik çalkantılarını yansıtan ilerici bir politik perspektife sahiptir. Grubun temel amacı,

o dönemin bireysel ve sosyal gerçekliklerine dayanan ciddi bir tiyatro oluşturmak ve oyuncularını sahnedeki doğruluk ve gerçeklik için kendilerini yaratıcı araçlar olarak kullanmaları konusunda sistematik olarak eğitmektir (Strasberg, 1988).

Kurucuların bilinçli amacı, kendi kendine prodüksiyon yapan bir tiyatro birimi olmanın yanı sıra, oyuncuların bir topluluk olarak birlikte çalışacağı bir ensemble (bütünsel) tiyatro grubu oluşturmaktır. Grup, ilk başlarda “bir grup” olmalarından dolayı bu ismi almıştır. Ünlü aktris Katharine Hepburn gibi bazı isimler, grubun yıldız sistemine karşı olmalarından dolayı katılmayı reddetmiştir. Group Theatre, on yıldan az bir süre faaliyet gösterir ve 1941 yılında dağılır. Lee Strasberg ise 1936’da bağımsız yönetmenlik kariyerine devam etmek için gruptan ayrılmıştır (Adams, 1980).

Group Theatre’da, Strasberg’in geliştirdiği “Metot” olarak bilinen oyunculuk sistemi ortaya çıkmıştır. Strasberg, grubun ilk oyunlarını yönetmenin yanı sıra, oyunculuk eğitiminden de sorumluydu. 20. yüzyılın başlarında Amerikan tiyatrosu, genellikle yüzeysel ve taklitçi oyunculuk teknikleriyle karakterize edilir (Easty, 1966). Strasberg’in yaklaşımı ise oyuncuların “kendileri üzerinde çalışması” ilkesine odaklanarak, doğaçlama ve “gerçek duygu” yaratmayı amaçlar. Bu doğrultuda duygusal bellek (affective memory) egzersizlerini eğitimlerine dahil etmiştir. Stanislavski’nin “yaratıcı eğer” (creative if) formülasyonunu, Vakhtangov’un yeniden formüle ettiği haliyle uygulamıştır; bu teknik, oyuncunun belirli bir şekilde davranmaya motive eden şeyleri kendi deneyiminden bulmasını gerektiriyordu (Hethmon, 1965). Strasberg, oyuncuların sadece sözcükler veya ezberlenmiş repliklerle sınırlı kalmamasını, sahnedeki anın gerçekliğine odaklanmalarını teşvik etmiştir.

2.1.3.1. İlk Uygulamalar ve Çalışma Biçimi

Group Theatre, tüm prodüksiyonlarında doğaçlamayı yoğun bir şekilde kullanmıştır. Bu tutum, daha doğal ve yoğun bir konuşma tarzının gelişmesine yol açmıştır. Otantikliği teşvik etmek için senaryoları noktalama işaretleri olmadan başmış ve duygular için sahne talimatlarını kaldırmışlardır. Provalarda oyuncular, karakterlerinin metnin ima ettiği davranışlarını keşfetmek için doğaçlamayı kullanmış, bu da daha fazla doğallık ve kendiliğindenlik sağlamıştır. Örneğin Morris Carnovsky’nin House of Connolly adlı oyundaki intihar sahnesi üzerine yaptığı doğaçlama o kadar ikna ediciydi ki, tiyatro kapıcısı Morris’in gerçekten vurulduğunu sanmıştır (Strasberg, 2010, s. 53). Strasberg, oyuncuların sahnedeki her detayın gerçeklik duygusunu yansıtmalarını sağlamak için büyük çaba sarf etmiştir.

Grubu bir “tiyatro üniversitesi” olarak tanımlayan Strasberg, oyuncuların esneklik kazanması için çeşitli alıştırma yapmıştır. Bu alıştırma arasında, bir dönemi araştırıp detaylı tartışmalar yapmak, hareketin ve konuşma ritminin özgün bir yolunu bularak bir tarz yaratmak, pandomim ve anlamsız dilde (gibberish) konuşma egzersizleri yapmak yer almıştır. Ayrıca Vakhtangov, Meyerhold, Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu gibi diğer tiyatro ekollerini de detaylı bir şekilde incelemiştir.

Grubun ilk prodüksiyonu, Strasberg ve Cheryl Crawford’un ortak yönettiği Paul Green’in *The House of Connelly* oyunu olmuştur. Strasberg ayrıca, Pulitzer Ödülü kazanan Sidney Kingsley’nin *Men in White* ve Kurt Weill’in savaş karşıtı müzikali *Johnny Johnson*’ı da yönetmiştir. *Johnny Johnson*, daha sonra *Oklahoma!* müzikaline ilham kaynağı olmuştur. Clifford Odets’in *Waiting for Lefty*, *Awake and Sing*, *Till the Day I Die* ve *Paradise Lost* gibi oyunları da Grup tarafından sahnelenmiştir (Strasberg, 2010).

2.1.3.2. Sanatsal Yaklaşım

Group Theatre, ticari tiyatronun gerçeklikten uzaklaşmasına karşı durarak sanatsal bütünlüğünü korumayı hedeflemiştir. Strasberg, bir oyunun açılış tarihinden bile daha önemli olanın sanatsal ve pedagojik ilkeler olduğunu açıkça belirtir (Adams, 1980): “Bazı şeyler oyununuzdan bile daha önemlidir. Biz bir Group Theatre’ız ve bu bir öğretim anıdır ve ben bitene kadar bunu sürdüreceğim” (s. 133). Bu sanatsal bütünlük arayışı, grubun maddi zorluklar yaşamasına ve finansal destek bulamamasına neden olmuştur. Ayrıca, grup sol eğilimli ve politik olmakla da eleştirilmiştir.

Bununla birlikte, Group Theatre’in deneyimi ve başarısı Amerikan tiyatrosunda baskın bir etki olarak kalmaya devam etmiştir. Grup, Amerikan tiyatrosuna oyunculuk ve prodüksiyonda gerçeklik ve doğruluk vizyonu getirerek bir standart belirlemiştir. Group Theatre, Amerikan sahnesinde ensemble olarak performans sergilemek üzere tam eğitim almış ilk Amerikan topluluğudur (Hull, 1985).

2.1.4 Actor Studio

Actors Studio, Elia Kazan, Cheryl Crawford ve Robert Lewis tarafından Ekim 1947’de kurulmuştur. Kurucuların amacı, Group Theatre’in geleneğini sürdürmektir. Actors Studio’nun ilk toplantısı, eski Princess Theatre’in üst katındaki bir prova odasında gerçekleştirilmiştir. İlk çalışma alanı ise West Forty-eighth Street’teki Union Church’ten haftada iki kez kiralanan bir pazar okulu odasıydı. İlk sezonda Robert Lewis daha ileri düzey üyelerle toplantılar

yaparken, Elia Kazan yeni başlayanlar için oturumlar düzenlemiştir. Lewis'in sezon sonunda istifa etmesinin ardından, 1948 ve 1949'da aralarında Kazan, Daniel Mann ve Sanford Meisner'in de bulunduğu yarım düzine öğretmen dersleri sürdürür (Hethmon, 1965, s. 8). 1949 sonbaharında Lee Strasberg stüdyoya katılmaya davet edilmiş ve kısa sürede Stüdyo'nun tek aktör öğretmeni olmuş, 1951'de ise Sanat Yönetmeni olarak atanmıştır (Hull, 1985). Strasberg, Actors Studio'nun aktörlerle yaptığı çalışmalarından ve genel sanat politikasından sorumludur.

Actors Studio, bir okuldan ziyade, profesyonel tiyatro çalışanlarının kapasitelerini geliştirmeye devam edebilecekleri bir atölye olarak tasarlanmıştır. Amaç, aktörlerin ticari baskılardan uzak, yeteneklerini keşfedebilecekleri ve problemler üzerinde çalışabilecekleri bir laboratuvar sağlamaktır. Strasberg, stüdyoda yapılan çalışmaların "ürün" odaklı değil, "süreç" odaklı olması gerektiğini vurgulamıştır (Hethmon, 1965, s. 38). Yani, stüdyodaki bir çalışmanın başarısız veya başarılı olması önemli değildir, önemli olan aktörün kendi gelişimindeki ilerlemesiydi.

Strasberg, Actors Studio'da çalışmanın bir kariyerin "gerekli" bir parçası olmadığını, aksine aktörlerin kendi istekleri ve inisiyatifleriyle çalışmalarını sürdürmeleri gerektiğini belirtmiştir. Stüdyo, üyeliği bir ayrıcalık olarak sunmuş ve üyelerden herhangi bir yükümlülük talep etmemiştir. Jack Nicholson, Barbra Streisand ve George C. Scott gibi bazı tanınmış aktörlerin başlangıçta Actors Studio'ya kabul edilmediği de belirtilmiştir (Adams, 1980, s. 4).

Stüdyo ayrıca, tiyatro sanatını daha kapsamlı bir şekilde ele almak için Oyun Yazarları Birimi (Playwrights Unit) (1957'de kuruldu) ve Yönetmenler Birimi (Directors Unit) (1960'ta kuruldu) gibi birimler de oluşturmuştur (Hethmon, 1965, s. 38). Bu birimler, stüdyonun genel tiyatro sanatına tam olarak dahil olmasını sağlamıştır.

2.1.4.1. Pedagojik Temeller

Actors Studio, Lee Strasberg'in tiyatroya olan tutkusunun ve tiyatro vizyonunun bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Metot, Stanislavski, Vakhtangov, Meyerhold ve Group Theatre'in çalışmalarının bir birleşimidir. Strasberg'in bu alandaki rolü, bu teknikleri geliştirmesi, eğitmesi ve birleştirmesi olmuştur. Strasberg'e göre (Strasberg, 2010), iyi oyunculukta aktörler oynanacak olanın gerçekliğini algılar, ancak buna ulaşma yolları farklılık gösterir. Metot, aktörün kendisinden yaratmasına, taklit etmemesine dayanır; çünkü aktörün kendisi hem malzeme hem de gerçekliktir (s. 146).

Sonuç olarak, Group Theatre ve Actors Studio, Lee Strasberg'in "Metot" oyunculuk felsefesinin kurumsal ve pedagojik altyapısını oluşturmuştur. Bu kurumlar, Stanislavski'nin içsel gerçeklik ve psikolojik derinlik vurgusunu alıp onu Amerikan tiyatrosunun ihtiyaçlarına göre yeniden şekillendirerek, oyuncuların kendilerini birer "enstrüman" olarak kullanmalarını sağlayan, sistematik ve derinlemesine bir eğitim sunmuşlardır. Bu yaklaşımlar, Amerikan oyunculuğunu küresel çapta tanınan bir seviyeye taşımış ve modern tiyatro ile sinemanın çehresini değiştirmiştir.

3. METOT'UN GENEL FELSEFESİ

Metot oyunculuğu, oyuncunun kişisel deneyimlerini sahnede canlandığı karakterin iç dünyasıyla bütünleştirerek oyunculuk sanatına özgün bir gerçeklik ve canlılık kazandırmayı amaçlar. Katı kurallar öne sürmektense, sanatçının bireysel potansiyelini açığa çıkarmasını ve karakterin iç yaşamını derinlemesine keşfetmesini teşvik eder. Bu nedenle Metot, oyunculuk pratiğini yaşam boyu süren bir öğrenme ve gelişim süreci olarak görür.

Yaklaşımın temel hedefi, oyuncunun kendi "enstrümanına" –bedenine ve zihnine– hâkimiyet kurarak yeteneğini en üst düzeyde kullanabilmesini sağlamaktır. Metot, gerçekliğin ancak kişisel ve somut bir temele dayandığında değer taşıdığı anlayışına yaslanır. Katı bir "sistem" olmaktan ziyade, sürekli değişen ve gelişen bir "yöntem" ya da "prosedür" olarak tanımlanır.

Bu bağlamda Metot, oyuncuyu sahnedeki hayali koşullar altında gerçek duygu ve düşünceler yaratmaya yönlendirir. Kendiliğinden doğan esin ve duyguların güvenilmezliğini reddeder; bunun yerine, esine ve yaratıcılığa ulaşmayı mümkün kılacak tekniklerin geliştirilmesine odaklanır.

3.1. Metot'un Temel Teknikleri

Metot'un temelini oluşturan teknikler, oyuncunun "enstrümanı" olan bedenini ve zihnini serbest bırakmaya odaklanır.

Rahatlama (Relaxation): Bu teknik, oyuncunun kas gerginliğinden kurtularak konsantrasyona tam odaklanmasını sağlar, zihinsel ile duygusal kontrolün anahtarıdır. Gerginlik, oyuncunun iç yaşamını, duygularını ve duyularını olumsuz etkiler. Vücuttaki tüm gerginliği tamamen ortadan kaldırmak mümkün olmasa da gereksiz gerginliklerden kurtulmak esastır.

Konsantrasyon (Concentration): Oyuncunun sahnedeki hayali nesnelere veya durumlara odaklanarak inanç ve katılımını beslemesini sağlar. Stanislavski sisteminin temel egzersizlerinden biri olan konsantrasyon,

oyuncunun gözlem gücünü geliştirir ve “dikkatin çemberi” kavramıyla ilişkilidir.

Duyusal Bellek (Sense Memory): Beş duyu aracılığıyla (sıcaklık, soğukluk, dokunma, tat, koku gibi) daha önce deneyimlenmiş duyuların yeniden canlandırılması egzersizleridir. Bu, oyuncunun duyusal tepkilerini geliştirmeyi amaçlar ve Metot’ta kullanılan önemli bir Stanislavski tekniğidir.

Duygusal Bellek (Affective Memory / Emotional Memory): Oyuncunun kendi duygusal deneyimlerini duygusal olarak yeniden yaratarak canlandığı karakterin duygularıyla birleştirmesidir. Bu durum, duyguya ulaşmayı hedefleyen disiplinli bir süreç olup, duygusal “altın anahtarlar” aracılığıyla gerçekleşir. Oyuncunun kendi deneyimlerinin en derin kaynaklarını ve yaratıcılığını bilinçli olarak yeniden yaratmasını sağlar. Yeniden canlandırılan duygu, orijinaliyle her zaman tam olarak aynı değildir.

3.2. Uygulamalar ve Egzersizler

Metot, teknikleri çeşitli egzersizler ve uygulamalar aracılığıyla hayata geçirir:

Private Moment (Özel An): Lee Strasberg tarafından geliştirilen bu egzersiz, oyuncunun başkalarının yanında olmasına rağmen tamamen yalnızlık hissi yaratmasını ve yalnızca yalnızken yapacağı özel bir davranışı sergilemesini içerir. Amacı, oyuncunun sahne önündeki çekincelerini ve kısıtlamalarını ortadan kaldırmaktır.

İmprovizasyon (Improvisation): Metot’un önemli bir parçasıdır ve oyuncunun spontane davranışlar geliştirmesine, düşünce ve duygu akışını sağlamasına yardımcı olur. Doğaçlamalar, oyuncunun anlık düşünmesini, konuşmasını ve davranışını retorik olmayan bir şekilde gerçekleştirmesine katkıda bulunur.

Kişiselleştirme ve Yer Değiştirme (Personalization and Substitution): Oyuncu, oyunun koşullarını yeterince gerçek veya motive edici bulmadığında, duygularını harekete geçirecek kişisel olarak daha anlamlı olan objeler, insanlar veya durumlarla yer değiştirebilir. Bu, oyuncunun duygularını harekete geçirmek için motivasyon bulmasına yardımcı olur (Özüaydın, 2013). Önemli olan, oyuncunun kendi duygularını karakterin duygularıyla eşdeğer hale getirmesidir.

Fiziksel Eylemler (Physical Actions): Metot, oyuncunun gerçekleştirdiği eylemlerin sadece sözlerden ibaret olmadığını, aynı zamanda karakterin ve durumun bir parçası olduğunu vurgular. Oyuncunun eylemlerini haklılaştırmak için hayali veya kişisel koşullar yaratmasını önerir.

İçsel ve Dışsal Karakter (Inner and Outer Character): Metot, oyuncunun içsel deneyimini, düşüncelerini ve duygularını sahneye taşımasını hedefler. Dışsal karakterin (görsel davranışlar), içsel karakterin doğal bir devamı olduğu kabul edilir.

4. SONUÇ

Lee Strasberg'in geliştirdiği Metot Oyunculuğu, yalnızca bir teknikler dizisi olmaktan ziyade, modern tiyatro ve sinema sanatında oyunculuk anlayışını kökten dönüştüren pedagojik ve estetik bir vizyondur. Stanislavski'nin sisteminden beslenen, Vakhtangov'un katkılarıyla zenginleşen ve Strasberg'in kendi deneyimleriyle rafine edilen bu yaklaşım, 20. yüzyılın en etkili oyunculuk yöntemlerinden biri haline gelmiştir.

Metot, oyuncunun kişisel belleğini, duysal deneyimlerini ve duygusal kaynaklarını sanatsal sürece dahil ederek, sahnede ve kamerada doğallık ve otantiklik sağlamayı hedefler. Bu bağlamda oyuncunun "enstrümanı" kendi bedeni, zihni ve duygusal hafızasıdır. Strasberg'in vurguladığı üzere, oyunculuk eğitiminin özü, metnin dışsal icrasından ziyade, oyuncunun kendi içsel yaratıcı potansiyelini keşfetmesine ve geliştirmesine dayanır.

Group Theatre ve Actors Studio gibi kurumlarda sistematik biçimde geliştirilen Metot, yalnızca pedagojik bir araç değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bağlamla da etkileşim içinde olan bir sanatsal anlayış üretmiştir. Büyük Buhran'ın toplumsal gerçekliğinden beslenen Group Theatre, ilerleyen yıllarda Actors Studio aracılığıyla Hollywood'un yıldız sistemine nüfuz etmiş, Marlon Brando, Al Pacino ve Robert De Niro gibi aktörler aracılığıyla uluslararası çapta etkisini göstermiştir.

Metot'un önemi, bir "teknik" ötesinde, oyunculuk sanatına dair bir felsefe ve yaşam boyu öğrenme süreci önermesinde yatar. Strasberg'in belirttiği gibi, oyunculuk yalnızca ezberlenmiş repliklerin söylenmesi değil, insan ruhunun karmaşık derinliklerini sahnede yeniden üretme eylemidir. Bu nedenle Metot, hem bireysel bir içsel keşif süreci hem de modern tiyatronun toplumsal rolünü yeniden tanımlayan bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Sonuç itibarıyla, Strasberg'in mirası günümüzde hâlâ tartışılmakta ve yeniden yorumlanmakta; Metot Oyunculuğu ise hem sahnede hem de sinemada hakikat, yaratıcılık ve içsel derinlik arayışının en güçlü temsilcilerinden biri olmaya devam etmektedir.

Kaynakça

- Adams, C. (1980). *Lee Strasberg: The imperfect genius of the Actors Studio*. Doubleday & Company.
- Easty, E. D. (1966). *On method acting*. House of Collectibles.
- Hethmon, R. H. (Ed.). (1965). *Strasberg at the Actors Studio: Tape-recorded sessions*. Viking Press.
- Hull, S. L. (1985). *Strasberg's method as taught by Lorrie Hull: A practical guide for actors, teachers and directors*. Ox Bow Publishing.
- Özüaydın, N. U. (2013). Stanislavski sistemi ve Metot oyuncululuğu'nun aralarındaki temel farklar açısından karşılaştırılması. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 35(1), 23–36. https://doi.org/10.1501/TAD_00000000294
- Strasberg, L. (1988). *A dream of passion: The development of the method* (E. Morp-hos, Ed.). Plume.
- Strasberg, L. (2010). *The Lee Strasberg notes* (L. Cohen, Ed.). Routledge.
- Strasberg, L. (1974). Acting. In *Encyclopaedia Britannica* (15th ed., Vol. 1, p. 61). Encyclopaedia Britannica.

Jerzy Grotowski'nin Tiyatro Anlayışı ve Çağdaş Sahneleme Tasarımına Etkileri

Fatma Kandemir Şahin¹

Özet

Sahneleme, yazılı olan bir metnin, hikâyenin ya da bir durumun sahneye transfer edilmesi; diğer bir ifade ile soyut olan bir anlam biriminin sahnenin anlatım öğeleri aracılığıyla somutlaştırılması, sahne diline çevrilmesidir. Bu somutlamayı yaparken sahneleme öğelerini temel sahneleme ve tamamlayıcı sahneleme öğeleri olarak gruplamak mümkündür. Temel sahneleme öğeleri; oyun kişisi, mekan, eylem/aksiyon ve zamandır. Sahnelemeyi meydana getiren diğer önemli tamamlayıcı sahneleme öğeleri ise; dekor, kostüm, aksesuar, ışık, müzik, kostümdür. Tüm bu öğelerin sahneleme dilinde somutlaştırılması, ilgili sahneleme öğelerinin belli bir estetik üsluba göre tasarlanması ile mümkündür. Bu üslubu belirleyen ise o üslubun ortaya çıkmasına katkı sağlayan dönem, o döneme yön veren kişilerin uygulama ve denemeleridir. 20. Yüzyıl tiyatrosunda çığır açan, aynı zamanda çağdaş tiyatronun sahneleme tasarımına etki eden en önemli isimlerden biri Polonyalı tiyatro teorisyen ve uygulamacısı Jerzy Grotowski'dir. Kural tanımaz kimliği, insanın varoluşuna, özüne dair derin merakı, oyuncuyu ve seyirciyi özgürleştirme arayışlarında tiyatro ile kurduğu ilişki biçimi, onun her daim merak edilen bir şahsiyet olmasına sebep olmuştur. Yaptığı tiyatro çalışmaları, ortaya koyduğu fikirler kimi zaman ağır eleştirilere maruz kalsa da tiyatronun günümüz sahneleme anlayışındaki etkisi yadsınamayacak kadar önemlidir. Tiyatro çalışmaları ekseninde şekillenen hayatı ve bu süreçte ortaya koyduğu ürünler, belli dönemlere ve o dönemin özelliklerine göre farklılık göstermektedir. Bu dönemleri başlıca “Erken Dönem Tiyatro Çalışmaları”, “Prodüksiyon Tiyatrosu”, “Paratiyatro”, “Kaynaklar Tiyatrosu”, “Nesnel Oyun”, “Araç Olarak Sanat/Ritüel Sanatlar” olmak üzere kategorize etmek mümkündür. Grotowski'nin farklı çalışmalar yaptığı bu evrelerin her birinin ele alınması onun tiyatro ile kurduğu total bakış açısını anlamak açısından oldukça önemlidir. Bu çalışmada; Jerzy Grotowski'nin tiyatro anlayışı,

1 Dr. Öğretim Üyesi, Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı, fkan Demir@selcuk.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1930-8278

çağdaş tiyatrodaki sahneleme tasarımına etkisi bakımından ele alınmıştır. Bu etkinin merkezi çıkış noktasını tüm tiyatral dönemlerde ortaya koyduğu teori ve pratikler meydana getirmiştir. Bunu yaparken sahnelemeye konu olan temel ve tamamlayıcı öğeler, çağdaş sahneleme düzlemindeki karşılıklarıyla anlatılmıştır.

1. JERZY GROTOWSKI VE TİYATRO YAŞAMI

1.1. Jerzy Grotowski (1933-1999)

20. Yüzyıl tiyatrosuna damgasını vuran, yaptığı ilginç çalışmalarla, değişik fikirleriyle, enteresan kimliği, anlaşılamayan yaşam tarzı ile Jerzy Grotowski halen tiyatro alanında pek çok kişinin dikkatini üzerine çeken anlaşılması zor bir figürdür. Kimi insana göre bir guru, kimisine göre çılgın yaşam tarzı ile bir serseri, kimisine göre ise mistik bir ustadır. Yaptığı uygulamalara dair bitmeyen tartışmalar günümüzde halen devam etmekte ve yakın zamana kadar da bitecek gibi görünmemektedir. Grotowski'nin yaptığı çalışmaları zihinlerde iyi ya da kötü bir mit haline dönüştüren her ne olursa olsun yadsınamayacak bir gerçek vardır ki o da tüm ömrünü bir tiyatro yolcuğuna adanmış olduğudur. Grotowski çocukluğundan itibaren tüm zamanını insanın özüne dair varoluşsal bir sorgulama etrafında geçirmiştir. Bir tür kendini arayış serüveni içinde geçen yolculukta Grotowski'ye eşlik eden tiyatro, onun için kimi zaman amaç kimi zaman da kendinden arınmanın bir aracı haline dönüşmüştür. Ortaya koyduğu fikirler pek çok insan için uygulanması çok zor ve gerçeklikle bağlantısı olmayan ütöpik yaklaşımlardır. Ancak beri taraftan kabul edilmesi gereken bir gerçek vardır ki o da Grotowski'nin tiyatro alanında attığı her adımın bugünün çağdaş tiyatrosunda bir mihenk taşı haline geldiğidir.

Jerzy Grotowski, 11 Ağustos 1933'te Polonya'nın Rzeszow kentinde doğmuştur. Annesi Emilia (1897-1978) ilkokul öğretmeni, babası Marian (1898-1968) orman bekçisi ve ressamdır. 1930 yılında doğan Kazimierz adında bir abisi vardır. 1939 yılında Hitler, Polonya'yı işgal edince babası Polonya ordusuna katılarak önce Fransa'ya daha sonra da İngiltere'ye gitmiştir. Altı yaşından sonra babasını bir daha görmeyen Grotowski, annesi ve kardeşiyle küçük bir köye yerleşmiştir. Bu dönemde farklı inançlara ait kutsal kitapları okumuş, halkın geleneklerindeki inanç ve ritüelleri gözlemlemiş, edebiyatın önde gelen isimlerin eserlerini incelemiştir. Grotowski'nin II. Dünya savaşının yarattığı yıkımın etkileri altında geçen çocukluk yılları, köy yaşamından edindiği bilgi ve tecrübeler, onun daha sonrasında tiyatro anlayışının temelini atmasına neden olmuştur. Özellikle insanın varoluşsal durumlarını sorgulamaya başladığı bu yıllar, ömrünün sonuna kadar devam

etmiştir. 14 Ocak 1999'da İtalya'nın Pontedera kentinde yaşama veda eden Grotowski'nin sanat yaşamında ve tiyatro anlayışında pek çok kişinin, farklı uygulamaların ve çeşitli düşüncelerin etkisi olmuştur (Romanska,2012; Slowiak ve Cuesta, 2007).

Ömrünün neredeyse tamamını tiyatro çalışmaları ekseninde geçiren Grotowski'nin etkilendiği pek çok tiyatro uygulamacısı bulunmaktadır. Vsevolod Meyerhold'un "Biyomekanik Oyunculuk" anlayışı, Antonin Artaud'nun "Vahşet Tiyatrosu", Konstantin Stanislavski'nin "Fiziksel Eylemler Yöntemi" ön plana çıkan kişilerden ve uygulamalardan bazılarıdır. Grotowski'nin farklı kültürlerle duyduğu derin merakı onu, Doğu'nun ritüel kökenli uygulamalarına yönlendirmiş, çalışmalarında Pekin Operası'nın, Hint Kathakali dansının, Japon No tiyatrosunun eğitim tekniklerine yer vermiştir (Grotowski, 2002). Grotowski'nin tiyatro yaşantısını ve bu yaşantıda ortaya koyduğu ürünler, belli dönemlere ve o dönemin özelliklerine göre farklılık göstermektedir. Her bir dönemin kendi başına önemli özellikleri ve tiyatro alt yapısına kattığı teknikler farklılık göstermektedir. Bu dönemleri başlıca şu şekilde kategorize etmek mümkündür: "Erken Dönem Tiyatro Çalışmaları", "Prodüksiyon Tiyatrosu", "Paratiyatro", "Kaynaklar Tiyatrosu", "Nesnel Oyun", "Araç Olarak Sanat/Ritüel Sanatlar"

1.2. Erken Dönem Tiyatro Çalışmaları (1957-1959)

Erken Dönem Tiyatro Çalışmaları, Grotowski'nin Krakow'daki Devlet Tiyatro Yüksek Okulu'nda asistan olarak çalıştığı akademik bir dönemi kapsamaktadır. Okulda aynı zamanda master projesini tamamlamış, pek çok repertuvar oyununda yönetmenlik denemesi yapmıştır. Eugene Ionesco'nun "Sandalyeler" ve Anton Çehov'un "Vanya Dayı" oyunlarını Polonyayı eleştiren eksende çağdaş bir yaklaşımla sahnelemiş ve büyük bir yankı uyandırmıştır. Grotowski'nin Fransa'ya yapmış olduğu seyahatler onun Fransız mim ustası Marcel Marceau ile tanışmasına neden olmuştur. Marceau'nun çalışmaları Grotowski üzerinde büyük bir etki yaratmış ve daha sonraki sahneleme çalışmalarına yansımıştır. Akademik pek çok çalışmanın ortaya çıktığı, tiyatro alanında yapacağı diğer çalışmaların zemini yaratan bu süreç, Grotowski'nin tiyatro kuramı üzerine bakış açısının da temelini meydana getirmiştir. Sanatsal yaratımda "özgürlük" ilkesini benimseyen bu bakış açısı aynı zamanda insanın varoluşu üzerine kurulmuştur. Sanat yaratımındaki bu varoluş, insanın kendisi ve doğa arasında olması gereken birlik-bütünlük ile sağlanmaktadır. İnsan, doğanın ve kendinin birliğini tanır, doğanın bölünmez bir parçası olduğunun farkına varır, kimliğini onda bulursa belki o zaman özgürleşme derecesine ulaşabilecektir. Grotowski'yi sanat ve tiyatro mesleğine yöneltten bu temel motivasyon, onun belli bir

tematik kaygıyı gütmesine ve bunu belli bir motif etrafında açığa çıkararak diğer insanlara sunma arzusunu meydana getirmiştir (Osinski, 1986). İnsanın varoluş temelini anlama üzerine kurulu bu süreçte ortaya çıkan bakış açısı, daha sonradan Grotowski'nin diğer önemli çalışmaları yaptığı dönemlerin merkezini oluşturmuştur.

1.3. Prodüksiyon Tiyatrosu Dönemi (1959-1969)

Prodüksiyon Tiyatrosu süreci, Grotowski'nin en verimli çalışma ve uygulamaları yaptığı dönem olarak tarif edilmektedir. Grotowski, 1959'da Ludwik Flazsen ve dokuz oyuncu ile Opole'de "13 Sıralı Tiyatro"yu kurmuştur. Daha sonrasında adı "13 Sıralı Laboratuvar Tiyatrosu" olarak değiştirilen bu repertuvar tiyatrosunda ilk olarak Jean Cocteau'nun "Orpheus" adlı oyunu çalışılmıştır. Uzun çalışmaların yapıldığı diğer provalarda "Apocalypsis cum Figuris" tiyatrosunun son yapımı olmuştur. Grotowski'nin bu dönemde yaptığı tüm çalışmalar, Amerika'ya, Uzak Doğu'ya gerçekleştirdiği seyahatler, tanıştığı yeni insanlar ve tiyatrosunun çıkış kökenine dair yaptığı ritüel araştırmaları zaman içinde "Yoksul Tiyatro" kavramının doğmasına neden olmuştur. Oyuncunun tekrar tanımlandığı, oyuncu-seyirci ilişkisinin yeniden kurulduğu, montaj tekniği, kutsal oyuncu gibi kavramların ortaya çıktığı, ritüelistik yaklaşımların uygulamalarda denendiği bu dönem, Grotowski'yi 20.Yüzyılın en etkili tiyatro teorisyenlerinden ve uygulamacılarından biri haline getirmiştir (Slowiak ve Cuesta, 2007). Özellikle tiyatrosunun pratik yönüyle ilgilenen Grotowski'ye göre tiyatral olan ve tiyatrosunun vazgeçemediği unsur oyuncu ve seyircidir. Oyuncuyu merkeze alan bu yaklaşımda dekordan, kostümden vazgeçilmiş, kültürel geleneklerden yola çıkan, beden, ses kullanımını önceleyen ve günlük hareketlere bağlı olmayan bir oyuncu skoru yaratımı ön plana alınmıştır (Flazsen, 2010).

1.4 Para Tiyatro Dönemi (1969-1978)

Paratiyatro dönemi, Grotowski'nin tiyatroyu bir temsil sanatı olmaktan çıkartıp, yaşanan bir eyleme dönüştürdüğü aşamadır. Bir çeşit tiyatral deneyimleme üzerine kurulu bu süreçte Grotowski tiyatro, performans, izleyici, oyuncu gibi sözcüklerin öldüğünü söylemiş ve artık sahneye oyun koymayacağı kararını açıklamıştır. Paratiyatro'da oyuncu ve seyirci arasındaki ayırım kalkarak yerine "buluşma" deneyimi gelmiştir. Doğada, ormanlarda, dağlarda, sıradışı mekanlarda birçok kişinin katılımıyla gerçekleşen bu buluşma deneyiminde kimse izleyici değil, herkes etkinliğin katılımcı bir parçasıdır. Hazırlanmış bir oyun veya metin yoktur, her etkinlik ritelistik ve arkaik köklere dayanan, katılımcıların bedenlerini, seslerini kullandıkları

birer gelişimsel süreci barındırmaktadır. Başı, sonu belli olmayan, zamana yaydırılmış bu etkinliklerde teknik ve sanatsal kriterler terk edilmiş, dramatik gösterimin yapısı yerini şarkı, dans, koşma, oyun gibi basit öğelere bırakan doğaçlama etkinliğine dönüşmüştür. Bu süreçte Grotowski, yeni bir biçim arayışından çok, tiyatroyu amaca ulaştırmak için bir araç olarak değerlendirmeye başlamıştır. Bu araç sayesinde oyuncunun ve katılımcının kendi içsel doğrusunu bulabilmesini hedeflemiştir. Bunu alışlagelmiş tiyatro formları ve stratejileri içinde gerçekleştiremeyeceği için çalışmaların kökleri dramaya dayanan ancak izleyici karşısında oynanma aşamasına gelme şartı olmayan bir etkinlik olarak ele almıştır. İzleyici ve oyuncu ayrımının ortadan kalkmasıyla birlikte aksiyon ve yaratıcılık kolektif bir biçim kazanmıştır. Bu süreç daha sonra Yoksul Tiyatro'nun sahne düzenlemelerine, oyuncu beden ve ses eğitimine katkı sağlayan bir evre olmuştur (Birkie, 2007).

1.5. Kaynaklar Tiyatrosu Dönemi (1976-1982)

Kaynaklar Tiyatrosu dönemi, tiyatroyu aşan bir tiyatro anlayışına sahiptir. Paratiyatro döneminde katılımcının, oyuncunun bir araya gelerek tiyatral deneyimleme ile kendini aşma, özüne ulaşma çabası bu dönemde kültürlerötesi bir algıya taşınmıştır. Antropolojik yaklaşımların yer aldığı bu süreçte, insanın kültürler üstü davranış kökenleri araştırılmış, farklı geleneklerin ritüel tekniklerinden yola çıkılarak “gündelik dışı davranış kalıplarına” ulaşmayı hedefleyen evrensel bir anlatım dili oluşturulmaya çalışılmıştır. Grotowski, Kaynaklar Tiyatrosu araştırmaları sürecinde Bangladeş, Kolombiya, Haiti, Afrika, Japonya, Polonya, Fransa, Almanya, ABD, Hindistan gibi farklı ülkelerin kültürlerinden gelen 36 kişi ile bu ülkelerin ritüel, gösterim teknikleri üzerine Wrocław yakınlarında yer alan bir arazide aylarca süren çalışmalar yapmıştır. Haiti ile Voodoo törenleri, Hindistan ile Kathakali, yoga gelenekleri, Afrika ile ritüel danslar ve şamanik teknikler, Asya ile Çin Opera biçimleri ve Tibet mantraları üzerine araştırmalar yapmıştır. Bu dönem tiyatro açısından doğrudan izlenecek eserler bırakmasa da modern tiyatro adına antropolojik yaklaşımlar üzerine büyük etkisi olmuştur (Schechner, 1997). Özellikle kültürlerarsı gruplar ile başlangıç öncesi teknikler geliştirilmeye çalışılmış, kültür ve inanç öncesi anlatım eylemleri ele alınmıştır. Bir nevi refleks davranış modelini andıran bu çalışmalarda Grotowski, bedeni gündelik yaşam alışkanlıklarından geri çekerek daha çok primitif davranışların ön plana çıktığı, beden ve algı sürecinin bir araya getirilerek ortaya çıkarılmaya çalışıldığı, tüm algının bedende olduğu bir hareket algısı yaratmaya çalışmıştır (Slowiak ve Cuesta, 2007). Pek çok kültürün bir araya geldiği bu süreçte, “karşılaşma” artık

bir diğer insan ile karşılaşma bağlamında değil tanrı, ruh, doğa şeklinde adlandırılan ve öteki olarak tanımlanan şey ile karşılaşmadır (Grimes,1981).

1.6. Nesnel Oyun Dönemi (1983-1986)

Bu dönem, Kaynaklar Tiyatrosu ve Araç olarak Sanat dönemleri arasında köprü kuran bir geçiş süreci olarak değerlendirilmektedir. 1982 yılında siyasi sebeplerden dolayı Polonya'dan ayrılmak durumunda kalan Grotowski ABD'ye yerleşir. 1982-1984 yılları arasında önce Columbia Üniversitesi'nde daha sonra da Richard Schechner'in desteği ile California-Irvine Üniversitesi'nde Nesnel Oyun projesi çalışmalarını sürdürür. Burada "Nesnel" kavramı ile sadece belirli bir inanç sistemine, mitolojiye, kültürel yoruma bağlı olmayan ve her uygulamada benzer bir etki yapan teknik, yapı anlaşılırken; "Oyun" kavramı ile sahneleme, temsil değil yapma, katılma anlaşılmaktadır. Bu araştırmalarda amaç farklı kültürlerin kadim ritüellerinde yer alan özellikle şarkı, dans, hareket, ses gibi yapıların o yapıyı oluşturan inançtan ve sembolik yorumdan bağımsız, uygulayıcı üzerindeki öngörülebilir, doğrudan etki eden "nesnel" öğeleri izole edip incelemektir (Wolford, 2007). Bu süreçte Bali, Haiti, Kore, Japonya, Çin gibi ülkelerden gelen icracılarla o ülkelerin kültürlerinde yer alan şarkıları, duları, dansları ve bunlar içinde yer alan teknikleri çalışan Grotowski bir takım sorular ile araştırmalarına devam etmiştir. Bu soruların ortaklaştığı nokta kullanılan tekniklerin oyuncu üzerinde nasıl bir nesnel etki yarattığı üzerine olmuştur. Çalışmalarda oyuncuda nesnel bir etkiye sahip olan yapılar, teknikler ve araçlar sorgulanmıştır. Ayrıca araştırma soruları özellikle oyuncunun enerjisini dönüştüren faktörlerin organik bir dürtüden mi yoksa oyun sürecine girmesini sağlayan bazı teknik, hareket veya ses titreşiminden mi kaynaklandığı üzerine yoğunlaşmıştır (Slowiak ve Cuesta, 2007). Kültürlerarası bir performans araştırması niteliği taşıyan bu süreçte farklı egzersiz teknikleri oluşturulmuş, şiirden ayrılmamış şarkı, şarkıdan ayrılmamış hareket, hareketten ayrılmamış dans ve danstan ayrılmamış bir oyunculuğun oluşturduğu bir gösterim tarzı ortaya çıkmıştır (Birkiye, 2007).

1.7. Araç Olarak Sanat/Ritüel Sanatlar Dönemi (1986-1999)

Çevresinin prodüksiyon çıkarması hususunda yapılan baskıdan dolayı 1986 yılında ABD'den ayrılan Grotowski, İtalya'nın Pontedera şehrine yerleşmiş ve burada Jerzy Grotowski Çalışma Merkezi'ni kurmuştur. Özellikle 1987 ve 1993 arasında önemli çalışmaların yürütüldüğü merkez, geleneksel anlamda ne bir oyunculuk eğitimi veren ne de halka tiyatro yapmayı amaçlayan bir yer olarak tarif edilmiştir. Araştırma merkezinde yürütülecek çalışmalara gelmek isteyenlerin en az iki yıl öncesinden belirlendiği süreç, iki takım

liderinin öncülüğünde birbirinden bağımsız farklı çalışmalar düzleminde ilerlemiştir. Aylarca devam edebilen araştırmaların bir ayağını Grotowski, diğer ayağını Thomas Richards yürütmüştür (Wolford, 2007). Uluslararası katılımcı gruplarla süren uzun çalışmalar kapsamında geçmiş ritüellerde kullanılan eski şarkılar ile, icracıların kafa, yürek ve bedenleri vasıtasıyla, yaşamsal bir enerjiden daha incelikli bir biçime ulaşmak hedeflenmiştir. Enerji transformasyonu tekniklerini barındıran bu çalışmalar, yöntemleri en ince ayrıntısına kadar yapılandırılmış, başı-sonu-ortası belli, tekrar edebilen dizgeler, aksiyonlar yaratmak üzerine odaklanmıştır. Bu dönemde Grotowski, bir yandan oyunculukta mükemmelliğe ulaşmaya çalışırken diğer yandan insanlığın kendisini gerçekleştirmesinin ya da öze ulaşmasının basamaklarını kurmaya çalışmıştır. Bu nedenle birincil amaç tiyatro yapmak değil, tiyatro yaparken daha yüce bir amaca ulaşmaktır. Sanatı bir zincir olarak gören Grotowski'ye göre, temsil olarak sanat normal sanat, alışlagelmiş tiyatro olarak var olurken, araç olarak sanat bu zincirin ötesinde yer almaktadır. Araç olarak sanat ile temsil olarak sanat arasında geçiş yapmak, teknik buluşlar ve zanaat bilinciyle mümkün hale gelmektedir. Her ikisi arasındaki temel fark da montajın yeri ile ilgilidir. Diğer bir ifade ile gösterimde, montajın yeri izleyenin görüşünde, algısındadır. Ancak gösterimdeki montaj, tüm izleyicilerin paylaştığı ortak bir montaj olmak durumunda değildir. Ayrıca araç olarak sanatta, izleyicinin yeri yoktur, montajı yapan, şarkılar ve gösterim tekniklerinden etkilenen sanatçılardır (Birkiye, 2007).

2. ÇAĞDAŞ SAHNELEME TASARIMINDA JERZY GROTOWSKI ETKİSİ

Sahneleme en yalın tanımıyla; yazılı olan bir metnin, hikâyenin ya da durumun sahneye transfer edilmesi; diğer bir ifade ile soyut olan bir anlam biriminin sahnenin anlatım öğeleri aracılığıyla somutlaştırılması, sahne diline çevrilmesidir (Pavis, 1998). Sahnelemedeki öğeler tasarım açısından temel olarak “açık biçim” ve “kapalı biçim” olarak tarif edilen iki anlatım üslubu çerçevesinde biçimlenmektedir. Atektionik olarak da tarif edilen açık biçim; serbest, kuralsız vasıtalarla kendi dışında sınırsız yapıda olan, her tarafı kendi dışını işaret eden, sınırsız olarak görünmek isteyen, ama buna rağmen gene de gizli bir sınırlamanın var olduğu bir yapıdır. Tektonik yani kapalı biçim ise; sık kurallı, az ya da çok tektonik vasıtalarla kendi içinde sınırlı bir yapısı olan, tüm anlatımın kendisini işaret ettiği bir yapıdır (Wölfflin, 2015).

Konvansiyonel/ Aristotelesçi/ Gerçekçi ve Konvansiyonel /Aristotelesçi/ Gerçekçi olmayan anlatım biçimleri ise bunun tiyatrodaki üslup karşılıklarını meydana getirmektedir (And, 1970). Çağdaş olarak ele alınan, konvansiyonel olmayan, açık biçim tiyatrodaki eylem, yer, zaman birliği tek değildir ve düz

bir çizgide neden sonuç ilişkisi içerisinde ilerlemez. Kendi içlerinde bir bütün oluşturan olaylar, yan yana dizilir ancak belli bir süreklilik sağlamaz. Oyunun sahneleri tek başına var olmakla beraber farklı tür anlatım teknikleri yan yana gelebilmekte, tek tek farklı sahneler ana konuyu anlatan yapılar halinde bir arada bulunabilmektedir. Oyunun ve sahnelemenin çok yönlü anlatım dili mevcuttur. Bu anlatım dili, sahneleme öğelerinin de tasarımına etki etmekte, ortaya çıkan bütünlük, gerçek yaşam ile uyum göstermemektedir. Sahneleme öğelerinde, sembolik kullanımlar ön plana çıkarak gerçeklik bambaşka imgesel bir düzlemde ele alınmaktadır. Sahnede somutlaşan göstergeler, hem kendilerini hem de başka anlamları işaret eden ifade katmanlarını meydana getirmektedir (Pavis, 1998).

Grotowski, tiyatrodaki artistik yaratımı, tamamlanmış bir yapı içinde değil süregelen ve devam etmesi gereken bir oluşum olarak tarif etmektedir. Her seferinde yeni bir arayışın olması gerektiğini savunan Grotowski için oyuncu-seyircinin yan yana gelişi yeni bir doğum sürecidir. Bu süreç ise olabildiğince yalın, kurgudan arındırılmış, tüm sınırların zorlandığı bir buluşmadır (Grotowski, 1997). Grotowski'nin tiyatroya konvansiyonel olmayan, tiyatral yaratımı merkeze koyan bir bakış açısıyla baktığını söylemek mümkündür. Çünkü her seferinde yeniden yaratımın söz konusu olduğu, tamamlanmış bir yapıdan söz etmenin mümkün olmadığı yaratım süreci, doğanın kendisi gibi sürekli değişim ve dönüşüm içindedir. Atektomatik bir yapıya sahip bu bakış açısında sahneleme de yine her seferinde kendini yeniden yaratan bir varoluşa sahiptir. Bu varoluş biçimine günümüz çağdaş tiyatrosu özelinde baktığımızda hem dramatik yapıyı meydana getirmesi hem de ele alınan bir oyunun, konunun ya da hikayenin sahne dilinde somutlaşmasını sağlayan tasarım öğelerini “temel” ve “tamamlayıcı” tasarım öğeleri şeklinde iki grupta ele almak mümkündür.

2.1. Temel Sahneleme Öğelerinin Tasarımında Grotowski Etkisi

Sahnelemeyi meydana getiren temel anlatım/tasarım öğeleri; kişi, mekân, zaman, eylem yani aksiyondur. Oyun kişisi olay örgüsünü yaratan, oyunun temel yapısal bileşken ögesidir. Olaylar, dramatik kişiliklerin konuşmaları, davranışları, birbirleri ile olan ilişkileri sayesinde gelişmektedir (Brockett ve Ball, 2018). Grotowski, oyun kişilerini tasarlarken ruhsal teknik üzerinden değil, rolün kompozisyonu, biçimi üzerinden hareket eder. Bu biçim ise çeşitli işaret sistemlerinden oluşmaktadır. Rolün işaretlerle dile getirilmesi olarak tarif edilen bu sistemde, kompozisyon doğal davranışlar üzerinden değil bu davranışların dışavurumundan meydana gelmektedir (Grotowski, 1997). Çağdaş dram yapısına sahip sahnelemelerde de oyun kişisi fantastik, temsili tipler, figür/soyut varlıklar olarak karşımıza çıkmaktadır (Çalışlar,

2004). Sahneleme ögeleri arasında yer alan diğer önemli bileşen mekândır. Mekân, bir oyunda bütün olayların geçtiği yer olarak tarif edilmekte; oyunun konusuna, dönemine, türüne, rol kişilerinin içinde bulunduğu duruma bağlı olarak kullanım şekli değişmektedir. Mekân anlamsal bütünlüğünü, oyun kişisi, onun ortaya koyduğu dramatik aksiyon, dekor, kostüm ve diğer tamamlayıcı anlatım öğelerinin bir araya gelmesi ile kazanmaktadır (Nutku, 2017). Grotowski, mekânı tüm detaylardan arındırılmış, seyirci ve oyuncunun tek bir düzlemde yan yana geldiği yalın bir alan olarak kullanmıştır. Ayrıca sahne mekanının dışına çıkararak tiyatral olmayan doğal alanları, yadırgatıcı mekanları bir buluşma yeri olarak tercih etmiştir. Bu da sahnelemede mekan kullanımının çeşitlenmesini sağlamıştır (Slowiak ve Cuesta, 2007). Çağdaş sahnelemede mekan kullanımı ise daha çok sembolik, düşsel, çarpıcı, yadırgatıcı gerçek olmayan imgesel bir dramatik alan olarak tasarlanmaktadır (Pavis, 1998). Diğer bir anlatım ögesi olan zaman, sahne zamanından bağımsız olarak dramatik mekân içinde olayların, hikâyenin kurgulandığı gerçek olmayan bir zamanı işaret etmektedir (Pavis, 2000). Grotowski için zaman şüandır, öncesi ve sonrası yoktur. Anın paylaşımı üzerine kurulu bu süreç, oyuncu ve seyircinin kendini aşma deneyimine dayandığı için bir kurguyu barındırmamaktadır (Grotowski, 1997). Bunun çağdaş metinlerde ve sahne uygulamalarındaki karşılığını ise oyun zamanına konmayan limit üzerinden ele almak mümkündür. Zaman, bir oyun sahnelemesinde düşsel, sonu olmayan, ilerlemeyen, durmuş ya da çok hızlanmış, tekrar eden anlar olarak kullanılmakta ve sembolik düzlemde ele alınmaktadır (Nutku, 2017; Pavis, 1998). Tiyatro sanatının sahnelemedeki en önemli anlatım ögesi olan eylem, bir oyunda dramatik süreci karşılayan olaylar dizisidir. Bir öykünün sahne dilinde gerçekleşmesi olarak da kısaca tarif edilen eylem, dramatik karşıtlar üzerine kuruludur (Çalışlar, 2004). Grotowski için sahne aksiyonunun oluşturulmasında merkezde hareket eden iki temel çıkış noktası bulunmaktadır; mitler ve oyuncu. Burada dramatik aksiyonu mitler, arketipler ve ritüellerdeki işaret sistemlerinden meydana getirmektedir. Bunun oyunculardaki karşılığı ise fiziksel eylemler yöntemidir. Yoğun bir doğaçlama süreci ile oyuncu bedeninde yaratılan işaret davranışları aksiyonu belirleyen temel dinamiktir. Oyuncu sesi, bedeni ile bunları yaratmakta ve aksiyonu meydana getirmektedir (Richards, 2005) Çağdaş dram yapısında ve sahnelemede eylemler, oyun yapısına paralel olarak dağınık, sıkı neden sonuç ilişkisi içinde olmayan, yan yana getirilmiş durumlardan, olaylarda ve imgesel çağrışımlardan ortaya çıkmakta ve gelişmektedir. Her uygulama farklılık göstermekle birlikte olay örgüsünde değişime yol açacak kadar bir eylem çizgisi yoktur, eylemlerde seyreltme ve indirgeme söz konusudur (Tuncay, 2010).

2.2. Tamamlayıcı Sahneleme Öğelerinin Tasarımında Grotowski Etkisi

Sahnelemeyi meydana getiren diğer önemli tamamlayıcı anlatım/tasarım öğeleri; dekor, aksesuar, kostüm, makyaj, müzik ve ışıktır. Mekânı tamamlayan en önemli öğe olarak karşımıza çıkan dekor çağdaş sahnelemede gerçekliği yansıtmaktan ziyade konuyu, mekânı ve durumu imleyen sembolik bir düzlemde ele alınmaktadır. Bazı uygulamalarda ise kimi zaman anlatım bütünlüğü içindeki uyum ve dengeyi sağlayacak şekilde kısmi dekor kullanımına da yer verilmektedir (Gökgücü, 2010). Dekor ve el aksesuarı olmak üzere ikiye ayrılan aksesuarlar, çağdaş sahnelemede çağrıştıran aksesuarlar ya da nesneler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunların kullanımında imleme, gönderme vardır ve malzeme kendi gerçek kullanımına değil anlam birimine hizmet etmektedir. Örneğin figüratif olmayan biçimler, küpler, dekor parçaları bunlardan bazılarıdır (Pavis, 2000; Pavis, 1998). Sahnelemedeki plastik görünümün en önemli tamamlayıcı öğelerinden bir olan ışık, sahnede oyuncunun ve dekorun seyircinin görüş açısını dengeleyecek şekilde aydınlatılması olarak tanımlanmaktadır. Plastik görünümün ile kastedilen sahnede derinliğin ve üç boyutun sağlanması için yapılan ışıklama. Çağdaş sahnelemede kullanılan imleyici ışık daha çok sahnede gösterilmek istenileni vurgulayan bir gösterge olarak kullanılmaktadır. İmleyici ışık, yerine göre bir somutlayıcı bir simge aracı olarak kullanılırken doğalcı ışık sahne üstünde illüzyon yaratmanın ve gerçeği desteklemenin bir aracı olarak kullanılmaktadır (Gökgücü, 2010; Uyan, 2008). Oyuncuların rolleri, sahneleme gereği kullandıkları ve sahne giysisi olarak da adlandırılan kostüm, dramatik anlatım aracı olarak kılık değiştirmek amacıyla dış görünüşün dönüşüme uğratılması olarak tarif edilmektedir. Çağdaş sahnelemede kostüm, gerçekliğin yaratılmasından ziyade illüzyonu kıran, oyunun anlam birimlerine ve konusuna hizmet eden sembolik bir anlatım aracı olarak kullanılmaktadır (Çalışlar, 2004; Pavis, 1998). Kostümün en önemli tamamlayıcı ögesi olarak ele alınan, role uygun yüz boyama olarak tarif edilen makyajın işlevlerini oyun kişisini betimlemek, ifadeyi güçlendirmek, sahne ışıklamasında renk ve yapı etkenlerini güçlendirmek, performans üsluplarını netleştirmek şeklinde ele almak mümkündür (Brockett ve Ball, 2018). Oyun kişinin tarif edilmesinde kullanılan makyaj, çağdaş sahnelemelerde özellikle soyut-stilize anlatımın ön plana çıktığı uygulamalarda tip, mask oluşturmak üzere sembolik düzlemde bir anlatım için tasarlanmakta, kimi zaman tüm bedenin boyandığı uygulamalarda da kullanılmaktadır (Pavis, 1998). Sahnelemenin diğer tanımlayıcı öğelerinden olan müzik, bir oyun için düzenlenmiş ve bir oyunda bütüncül olarak yer alan öğe olarak tarif edilmektedir. Çağdaş sahnelemelerde illüzyonun kırılmasına,

yabancılaştırmaya hizmet ederek karşıt bir denge sağlamaktadır. Burada yadırgatıcı bir atmosferin sağlanması için kullanılan müzik, efekt boyutunda kullanılabileceği gibi sembol anlam katmanlarının oluşmasına da yardımcı olmaktadır (Gökgücü, 2010; Çalışlar, 2004). Grotowski'nin tamamlayıcı sahneleme öğeleri genel yapısı itibarıyla minimalist, anlatımı tamamlayan ya da yeni anlamlar üretebilen, dönüştürilmeye imkan veren bir tercih üzerine kurulmuştur. Özellikle Yoksul Tiyatro anlayışından hareketle oyuncuyu-seyirciyi bağımsız bir mekanda buluşturmak, insanın özüne giden varoluşsal bir deneyim yaşatmak isteyen Grotowski, tiyatrosundaki pek çok öğeyi elemiştir. Ona göre dekor, aksesuar, kostüm, makyaj, müzik ve ışık olmadan da tiyatro varolabilmektedir. Ayrıca tiyatro sanatının diğer sanat dallarından etkilenerek biçimlenmesi de tiyatroyu özünden uzaklaştıran bir durumdur. Grotowski için sahnede yer alan her dinamiğin işlevsel bir görevi olmalıdır. Bu öğeler kullanılabilir olmakla birlikte mutlaka oyuncuya, anlatıma hizmet etmeli aynı zamanda farklı anlamlar üretebilmelidir. Oyuncu gibi tüm öğeler, sahne üzerinde dönüştürülebilmeli anlatıma hizmet etmeyen tüm fazlalıklar sahneden çıkarılmalıdır (Grotowski, 2007; Slowiak ve Cuesta, 2007).

3. SONUÇ

Grotowski, tiyatroyu yalnızca gösteri üretmek değil, insanın kendini araştırdığı bir laboratuvar olarak görmüştür. Pek çok evreden meydana gelen tiyatro yaşamı boyunca tiyatro radikal denebilecek deneme ve çalışmalar yapmış, tiyatronun kültürel işlevleri üzerine önemli katkılarda bulunmuştur. Sahne tasarımını gösteriştten arındırıp seyirci-oyuncu ilişkisine odaklanan, minimal, işlevsel ve ritüelistik bir anlayışa yöneltmiştir. Bugün minimal sahneleme, alternatif mekan kullanımı, seyirciyi içine alan düzenler ve esnek tasarım yaklaşımları, onun etkisini taşımaktadır. Tiyatrodaki artistik yaratımı, tamamlanmış bir yapı içinde değil süregelen ve devam etmesi gereken bir yolculuk olarak tarif etmektedir. Her seferinde yeni bir arayışın olması gerektiğini savunan Grotowski için oyuncu-seyircinin yan yana geliş yeni bir doğum sürecidir. Bu süreç ise olabildiğince yalın, kurgudan arındırılmış, tüm sınırların zorlandığı bir buluşmadır. Dekor azaltılmış ve işlevselleştirilmiştir. Grotowski, gösterişli dekor ve teknolojiyi redderek “sahne için gerekli olan tek şeyin oyuncu ve seyirci” olduğu fikrini ön plana çıkarmıştır. Bu yaklaşım çağdaş sahne tasarımında minimalist, işlevsel hatta soyut anlatımların önünü açmıştır. Bugün birçok çağdaş tiyatro sahnesinde dekor, anlatıyı süslemekten çok anlamı destekleyen yalın bir unsur haline gelmiştir. Seyirci-Mekan ilişkisinin yeniden tanımlanmıştır. Sahne sabit bir platform olmaktan çıkıp, farklı mekânsal düzenlemelerle seyirciyi oyunun içine dahil eden bir yapıya kavuşmuştur. Seyirciler bazen oyuncuların arasına oturtulmakta

bazen de çevreleyen mekanlara yerleştirilmekte, kimi zamanda oyuna dahil edilmektedir. Boş alan, yaratıcı bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Birkaç basit obje ya da yapı ile farklı atmosferler yaratılması sağlanmıştır. Bu da çağdaş sahneleme tasarımında çok işlevli, dönüştürülebilir, seyirci algısını yönlendiren esnek yapılar oluşmasına katkı sağlamıştır. Işık ve ses oyunun bir parçası haline getirilmiştir. Bunlar yalnızca teknik efekt değil, oyuncunun bedeniyle bütünleşen, dramaturjik bir araç şeklinde kullanılmıştır. Böylelikle günümüzde ışık ve ses tarımı, seyirciyi yönlendiren, mekanı dönüştürebilen ve sahnelemenin temel unsuru haline gelmiştir. Sahne tasarımında kullanılan ritüelistik- simgesel anlatımlar ve bunları temsil eden tasarımlar metaforik anlatımın ön plana çıkmasına neden olmuştur. Alternatif mekan kullanımları ise geleneksel sahnelerin dışına çıkılmasına farklı mekanlarda oyunların sergilenebilir hale gelmesine olanak vermiştir.

Kaynakça

- And, M. (1970). Tiyatroda 'Açık Biçim' ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S:1, Cilt:1, s: 19-31.
- Birkiye, K. S. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*. (1.Basım). Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.
- Brockett, B, G. O. Ball, J. R. (2018). *Tiyatronun Temelleri*. (Çev. M. Akşehir). İzmir: Karakalem Kitapevi
- Çalışlar, A. (2004). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. (1.Basım). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Flaszen, L. (2010). Tiyatroda Devrim İçin Hırslımız Vardı-*Ludwig Flaszen'in Konuşması*. Mimesis Dergisi. Sayı:17,Cilt:17.s:101-116.
- Gökgücü, E. (2010). *Reji Sanatı*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Grimes, R. (1981). "The Theatre of Sources". *The Drama Review*. Vol:25,No:3 s.67-74.
- Grotowski, J. (2002). *Yoksul Tiyatroya Doğru*. (Çev: H. Yetişkin). İstanbul: Tavanarası Yayıncılık Ltd. Şti.
- Grotowski, J. (1997). "Towards A Poor Theatre". The Grotowski Sourcebook. London, New York: Routledge.
- Nutku, Ö. (2017). *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması, Sahnelemenin ABC'si*. İstanbul: Eksik Parça Yayınları
- Osinski, Z. (1986). *Grotowski and His Laboratory*. New York: PAJ Publications.
- Pavis, P., 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Canada: University of Toronto Press. ISBN: 0-8020-8163-0
- Pavis, P.(2000). *Gösterimlerin Çözümlemesi*. (Çev. Ş. Aktaş). Ankara: Dost Kitabevi.
- Romanska, M. (2012). The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor. New York: Anthem Press.
- Richards, T.(2005).Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak (Çev: H. Yıldız, A. Candan). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Slowiak, J., Jairo C. (2007). Jerzy Grotowski. London, New York: Routledge.
- Schechner, R. (1997). "Paratheatre,1969-78,and Theatre of Sources,1976-82" The Grotowski Sourcebook. London, New York: Routledge.
- Tuncay, M. (2010). *Sahneye Bakmak I*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Uyan, A. (2008). *Gösteri Sanatlarında Işıklama Tasarımı*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Wölfflin, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (Çev: A. Cemal). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Wolford, L. (1997). "Objective Drama". The Grotowski Sourcebook. London, New York: Routledge.

Eugenio Barba ve Tiyatro Antropolojisi 8

Pınar Arık¹

Özet

Eugenio Barba, 1964 yılında kurmuş olduğu Odin Tiyatrosu'nda gerçekleştirdiği oyunculuk araştırmaları ve çalışmalarıyla tiyatro tarihinin önemli eğitmen, yazar ve yönetmenlerinden biri olmuştur. 1966 yılında Odin Tiyatrosu'nu Kuzey Danimarka'nın küçük bir kasabası olan Holstebro'ya taşıyarak, "Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı" adıyla, deneysel çalışmalar yapan bir araştırma laboratuvarına dönüştürmüş ve burada ustası Grotowski'nin fiziksel eylemler yöntemi ile geleneksel Hint gösteri sanatlarının klasik biçimi olan Kathakali dansı tekniklerini temel alan çalışmalarda bulunmuştur. 1976'da Belgrad'ta düzenlenen Tiyatro Buluşması'nda, ticari-kurumsal tiyatro ve ona karşı oluşmuş avangart-deneysel tiyatro geleneklerinin dışında bir "Üçüncü Tiyatro" kavramını ortaya atmıştır. Bu buluşmada dünyanın çeşitli kıta ve ülkelerinden gelen farklı kültürlerdeki tiyatro toplulukları, kendi çalışma yöntemlerini ve deneyimlerini birbirlerine aktarmış ve tiyatro sanatı kültürlerarası bir iletişim ortamında kendine yer bulmuştur. Barba 1979 yılında tiyatro laboratuvarını oyuncu, yönetmen ve eğitmenlerin yer aldığı ve birtakım uluslararası etkinlikler örgütleyen Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA)'na dönüştürmüştür. ISTA'nın örgütlediği uluslararası etkinliklerde, farklı ulus ve geleneklerden gelen sanatçıların bir alış-veriş ortamında bir araya gelmesi sağlanmıştır. Barba, tiyatro antropolojisini, örgütlü bir gösterim durumu içindeki oyuncunun fiziksel ve sosyo-kültürel varlığını kullanırken günlük yaşam dışındaki davranışlarının incelenmesi olarak tanımlamaktadır. Ayrıca Doğulu gösterim sanatlarında, oyuncuların gündelik-dışı bir biçimde kullandığı beden tekniklerini Batı'daki biçimlerle karşılaştırarak, ortak ilkeleri tespit etmeye çalışmıştır. Çeşitli kültürlerle ve geleneklere sahip tüm oyuncular için temel oluşturacak bu ortak ilkeler, oyuncunun bedensel ve zihinsel hazırlık süreci olan "ifade (anlatım) öncesi" alanda mevcuttur. İfade öncesi alanın yaratımı ise "kültürden soyutlama" kavramıyla bağlantılıdır.

1 Dr. Öğr. Üyesi Pınar Arık, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, Oyunculuk Sanat Dalı, Eskişehir, Türkiye, pinararik@anadolu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-9750-4317>

1. Eugenio Barba Kimdir?

1936 yılında İtalya'nın güneyindeki Puglia bölgesinde bir liman kenti olan Birindisi'de dünyaya gelen Eugenio Barba, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, gerçekleştirdiği oyunculuk araştırmaları ve çalışmalarıyla tiyatro tarihinde iz bırakan yönetmenlerden biri olmuştur. Güney İtalya'nın Lecce kentinde bulunan Gallipoli kasabasında büyüyen Barba, subay olan babasını II. Dünya Savaşı sırasında yitirdikten sonra lise eğitimini Napoli'deki Nunziatella Askeri Okulu'nda tamamladı (Nutku, 2002). 1954 yılında mezun olduktan sonra babasının yolunda gitmekten vazgeçerek Norveç'e göç etti. Burada kalaycılık, kaynakçılık gibi işlerde ve ardından iki yıl boyunca bir Norveç yük gemisinde denizci olarak çalıştı. Bu sırada üniversite eğitimine de başlayan Barba, 1960 yılında Oslo Üniversitesi'ndeki Fransız ve Norveç Edebiyatı ile Dinler Tarihi bölümlerinden mezun oldu. 1961 yılında yönetmenlik eğitimi almak üzere burs kazanarak, Polonya'nın Varşova kentindeki Devlet Tiyatro Okulu'na gitti. Fakat bir yıl sonra buradaki öğrenimine ara vererek, Opole'de bulunan "Teatr 13 Rzedow" isimli küçük bir taşra deneysel tiyatrosuna katıldı. Tiyatronun yönetmenliğini o zamanlar genç ve tanınmayan bir isim olan Jerzy Grotowski ile eleştirmen Ludwik Flaszen üstlenmişti. Barba bu tiyatrodaki yardımcı yönetmen olarak Grotowski ile olan çalışmalarına Mayıs 1964 yılına kadar devam etti (web: Barba Varley Etc. Fond.)

1963 yılında Hindistan'a yolculuk yapan Barba, o ana kadar Batılı tiyatro araştırmacıları tarafından bilinmeyen, geleneksel Hint gösterim sanatlarından biri olan Kathakali dansı ile tanıştı. Barba'yı oldukça etkileyen bu dans tiyatrosu, onun bu konuyla ilgili bir deneme yazmasını sağladı. Bu yazı İtalya başta olmak üzere, Fransa, ABD ve Danimarka gibi Batılı ülkelerde yayınlandı (Barba, 1967). Barba bu yazısında, dans, pandomim, dinsel esin ve mitolojik geleneğin karışımı bir ritüel tiyatrosu olarak tarif ettiği Kathakali'yi incelemekteki amacını özgül bir teknikle tanışmak ve onu Avrupalı oyuncuların eğitimi için uyarlamak olarak belirtmiştir (Barba, 1994).

Barba 1964 yılında, profesyonel bir tiyatro yönetmeni olarak çalışmayı düşündüğü Oslo'ya geri döndüğünde yabancı olduğu için burada kabul görmedi. Bunun üzerine Oslo Devlet Tiyatro Okulu'nun yetenek sınavlarını kazanamayan gençlerden oluşan bir toplulukla birlikte "Odin Teatret" adını verdiği bir tiyatro kurdu. Savaştan kalma terk edilmiş bir sığınakta çalışmalarına başlayan topluluğun ilk gösterisi, Norveçli yazar Jens Bjørneboe'nin "Ornitofilerne" (Kuşseverler-1965) adlı oyunu olmuştur. Aynı yıl Barba, tiyatrosunda sıklıkla çalışmalarından yararlandığı Grotowski'nin faaliyetlerini tanıtmak amacıyla, İtalya dışında Macaristan'da

da basılan “Kayıp Bir Tiyatronun Peşinde” adlı ilk kitabını çıkardı (Nutku, 2002).

Eugenio Barba, Odin Tiyatrosu ve 1979 yılında kurulan Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA) bünyesinde kültürlerarası araştırmaların bir ürünü olarak ortaya çıkan, alışılmadık mekânlarda (köyler, meydanlar, sokaklar vb.) sahnelenen birçok performans gerçekleştirmiştir. Dünyanın birçok ülkesinde düzenlenen atölye çalışmaları aracılığıyla da eğitim kurumlarına bir alternatif olarak oyuncunun eğitimi ve teknik bilginin aktarımı üzerine çalışmalarını sürdürmektedir (web: Barba Varley Etc. Fond.). Aynı zamanda “The Drama Review”, “Performance Research”, “New Theatre Quarterly”, “Teatro e Storia” ve “Urdimento” gibi akademik dergilerin danışma kurullarında yer almakta ve farklı dillere çevrilen birçok kitabı bulunmaktadır. Bunun dışında Århus, Ayacucho, Bologna, Havana, Varşova, Plymouth, Hong Kong, Buenos Aires, Tallinn, Cluj-Napoca, Edinburg, Şanghay, Brno ve Peloponnese gibi üniversiteler tarafından fahri doktora unvanına ve Montreal Üniversitesi’nden “Reconnaissance de Mérite Scientifique”, Kopenhag Üniversitesi’nden de “Sonning Ödülüne layık görülmüştür. Danimarka Akademi Ödülü, Meksika Tiyatro Eleştirmenleri Ödülü, Pirandello Uluslararası Ödülü ve Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği’nin (IATC) Thalia Ödülü gibi ödüllerin de sahibidir (web: Odin Teatret).

2. Odin Tiyatrosu ve Oyunculuk Anlayışı

Barba, Odin Tiyatrosu’nun kuruluşundan iki yıl sonra 1966’da grubuyla birlikte Kuzey Danimarka’nın küçük bir kasabası olan Holstebro’ya taşınarak, Odin Tiyatrosu’nu “Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı” adıyla, deneysel çalışmalar yapan bir araştırma laboratuvarına dönüştürdü. Barba burada ustası Grotowski’nin fiziksel eylemler yöntemi ve geleneksel Hint gösteri sanatlarının klasik biçimi olan Kathakali dansı tekniklerini temel alan çalışmalarda bulundu (Gürel, 1997). Bu çalışmalarla oyunculuk anlayışını, Avrupa’da egemen olan psikolojiye ve karaktere odaklı geleneksel bakış açısına karşı gelen, oyuncunun varlığının nöro-fizyolojik analizi üzerine geliştirdi (Innes, 2010).

2.1. Saf Teknikçilik ve Virtüözite Dönemi

Odin Tiyatrosu’nun tarihsel gelişimine bakıldığında genel olarak “Saf Teknikçilik ve Virtüözite”, “Kültürel Takas” ve “Tiyatro Antropolojisi” şeklinde üç döneme ayrıldığı görülmektedir. Saf teknikçilik ve virtüözite dönemi, Odin Tiyatrosu’nun yeni kurulduğu ilk yılları kapsar ve çalışmaların esin kaynağını Grotowski’nin ses ve beden teknikleri ile Kathakali dansının

eğitim sistemi oluşturmuştur. İlk dönemde oyuncuların bedensel anlamda belli bir ustalık durumuna ulaşmasına, bedenine hâkim olmasına ve onun bilincine varmasına yönelik ses ve beden egzersizleri üzerine çalışılmıştır. Gündelik yaşama dair davranış kalıplarından sıyrılmak ve anlam yaratma kaygısı olmadan oyuncunun coşkusallığını (enerjisini, sahnesel varlığını) ortaya çıkarmak amaçlanmıştır (Gürel, 1997). Bu dönemde oyuncuların hepsi toplu olarak akrobasi, jimnastik, pandomim ve ses gibi aynı temel beceriler üzerine eğitim almıştır. Barba, öğretmen olarak nadiren çalışmalarda yer alsa da her zaman oyuncularla beraber bulunmuş ve eğitim sürecinde bireysel ritmin önemini fark etmiştir. Bu farkındalık, alıştırmalarda odak noktasının kademeli olarak değişmesine, beceri vurgusundan bireysel oyuncunun temposuna ve ritmine vurguya doğru değişmesine yol açmıştır. Aynı zamanda, topluluk Grotowski'den esinlendiği kompozisyon alıştırmaları geliştirmeye ve doğaçlamayı kullanma biçimini değiştirmeye başlamıştır. Çalışmaların odak noktası hareketlerin kendileri değil, hareketler sırasında vücut öğelerinin kompozisyonuyla oluşturulan fiziksel ideogramlar olduğu için neredeyse her türlü hareketi içerebilir olmuştur. Bir kompozisyon egzersizinde oyuncu, bir görevi doğru bir şekilde yerine getirmek yerine kas gerginliklerinin dengesine ve/veya psikofiziksel çağrışıma odaklanır. Bu odaklanma, belirli bir beceri öğrenmek yerine egzersizi yapmayı, ürün yerine de süreci vurgulamış, zamanla herkes kendi eğitimini geliştirmeye başlamış ve sonunda toplu eğitim tamamen terk edilmiştir (Watson, 1985).

Odin Tiyatrosu'ndaki fiziksel eğitim, esasen oyuncunun inandığını ilan ettiği şeyin bedelini kendi kişiliğiyle ödemeye nereye kadar hazır olduğunu sınamaktadır. Bir başka deyişle oyuncunun fiziksel eğitiminin temel amacı, bedensel tepkiler aracılığıyla kendisini açığa çıkaran bir öz-denetim, öz-disiplin ve kendi çalışmasını haklılaştırma sürecidir. Bu süreç oyuncunun kendine ait görme, yaklaşma ve yargılama biçimini dönüştürebilmesi için gerekli görülmüştür. Eğitim, oyuncunun jestlerle ya da tumturaklı sözlerle değil, sessiz bir şekilde inatla, sabırla, disiplinle gerçekleştirdiği günlük fiziksel etkinlikler yoluyla önyargı ve endişelerinden kurtulmasına ve onları elemesine olanak sağlamaktadır. Kuşkusuz ki bu eğitim anlayışının esin kaynağı Kathakali oyuncuları ve onların kesinlik, hareket ekonomisi, telkin, güç ve virtüözlüğe dayalı çalışma prensipleri olmuştur. Barba'ya göre bu tutum, oyuncuda sanatsal ve etik bir süper-ego haline gelen normların yaratımını belirlemektedir (Barba, 1994-d). Barba'nın "Kathakali Tiyatrosu" adlı araştırma yazısında bu tutumun kaynağında bulunan felsefeyi açıklamaktadır. Kathakali dinsel doğaya sahip bir eğitim biçimidir ve bu yetenek bir Tanrı vergisidir. Dolayısıyla bu sanatı icra edecek kişinin dinsel inancı tiyatronun hakiki temelini oluşturmaktadır. Kathakali oyunculuğu ise bir meslekten

ziyade bir rahiplik biçimidir. Oyunculuk ve dansın iç içe geçtiği bu sanatı icra edecek kişi çocukluktan başlayan uzunca bir eğitim sürecine tabii olmaktadır. Öğretmeni/rehberi Guru sayesinde çıraklık eğitimi süresince, insani olandan uzaklaşarak Tanrısal olana yakınlaşmak için bazı “sırları” öğrenmektedir. Bir başka deyişle onun kullandığı gündelik-dışı bedensel teknik metafiziksel olana, nihai özdeşleşmeye varmak için bir araç ve egonun elenmesinin bir yöntemidir (Barba,1994-c). Barba’nın kendi oyuncularının eğitim sürecinde varmak istediği söz konusu ruhsal dönüşümün esin kaynağı burada yatmaktadır.

2.2. Kültürel Takas Dönemi

Odin Tiyatrosu’nun ikinci dönemi olan Kültürel Takas ise Barba’nın İskandinav kökenli oyuncuların oluşan topluluğuyla beraber İtalya’nın güneyindeki Carpignano Salentino ve Sardinia Bölgesi’nde yaşadıkları sanatsal ve kültürel deneyimlere dayanmaktadır. Burada oyuncuların yerel halkın yaşadığı küçük köylerde ya da kasabalarda gerçekleştirdiği, eğitim etkinliklerinden oluşan şarkılı, danslı geçit törenleri ya da soytarı numaraları gibi gösterilerin karşılığında bölge halkından da kendi kültürlerine ait bir şeyler sundukları bir alış-veriş durumu söz konusu olmuştur (Gümüş, 2021). Barba burada köylülerin dansını gördükten sonra kendisinin ve ekibinin ortak bağlarının olmadığını ve herkesin birey olarak bu bağları bulmak için bir arayış içinde olduğu fark etmiştir. Kültüre ait bir halk dansı sunmanın ise ancak toplumsal miras ve ona aitlik duygusuyla bağlantılı olduğunu ifade etmiştir (Barba,1994-b) :

Bizim için halk danslarımızı sunmayı denemek, kendimize gerçekte olduğumuzu hissetmediğimiz bir şey süsü vermek olacaktı; çünkü dans, biyolojik ve toplumsal mirasımız bizi yakaladığında, bizi kendimizden geçirdiğinde, yeryüzünden yukarı kaldırdığında, enerjilerimizi kavramamızı sağladığında meydana gelen rasyonalize edilmemiş, hesaplanmamış bir andır.

Böylece kültürler arası karşılaşmalar aracılığıyla, oyuncuların da gerçekte kendilerini sakladıkları kabuğu kırmaya ve kendilerine ait hakikati açığa çıkarmaya çalıştıkları bir süreç deneyimlenmiştir. Farklı gösteri üsluplarının ele alınması, kültürel ve mesleki takas kavramlarının oluşmasını sağlamıştır. Kültürel takaslar sırasında yaşanan deneyim, profesyonel bir tiyatro etkinliğinden ve estetik bir beklentiden ziyade kültürel bir etkileşim olmuştur. Kültürel değiş tokuş anlamına gelen kültürel takas uygulaması Batı kültürünün dışında kalan “öteki” kültürlerle iletişim kurmanın ve kültürel alışverişin somut bir örneği olarak kabul edilmiştir (Gümüş, 2021). Odin Tiyatrosu’nun geçirmiş olduğu dönemlerin üçüncüsü kabul edilen “Tiyatro Antropolojisi” dönemi ayrı bir başlık altında incelenmiştir. Tiyatro

Antropolojisi, Barba ve oyuncularının erişmiş olduğu ve bu doğrultuda çalışmalarını devam ettirdiği son dönem olarak kabul edilebilir.

Özetle Eugenio Barba ve Odin Tiyatrosu, 1974 yılından bu yana, farklı uluslardan bir topluluk veya kurumla kültürel ifadelerin değiş tokuşunu içeren “kültürel takas” uygulaması aracılığıyla, ortak bir performans üreterek, farklı toplumsal bağlamlarda var olma anlayışını benimsemiştir (web: Odin Teatret). Kültürlerarası ve toplumlararası çalışmalarda bulunan tiyatro, yerel seyircilere yönelik sosyolojik araştırmalar, araştırmaların basımına yönelik bir yayınevi ve uluslararası performanslara ev sahipliği yapma gibi faaliyetler gerçekleştirmiştir. Topluluğun kültürlerarası kadrosuyla da çok dilli bir ortam ve coğrafyalar arasında sınır tanımayan orijinal bir tiyatro mekânı haline gelmiştir. Barba, her üç yılda birçok derneği, okulu, kültür kurumunu, spor kulübünü, orduyu, polisi, işletmeleri ve örgütleri “Holstebro Festuge” (Holstebro Şenlik Haftası) kapsamında bir araya getirerek, dokuz gün dokuz gece boyunca toplumun farklı kültürlerinin çeşitliliğini ve kaynaklarını kutlamayı amaçlamaktadır. Bu yerel ve uluslararası etkinlik, Barba’nın “Üçüncü Tiyatro” olarak tanımladığı, tiyatro topluluklarının çoğaldığı bir dönemde gerçekleşmiştir (web: Barba Varley Ets. Fond.).

3. “Üçüncü Tiyatro” Manifestosu

Odin Tiyatrosu 1976’da UNESCO’nun iş birliği ile Belgrad’ta düzenlenen Tiyatro Buluşması’nda, ticari-kurumsal tiyatro ve ona karşı oluşmuş avangart-deneyisel tiyatro geleneklerinin dışında bir “Üçüncü Tiyatro” kavramını ortaya atmıştır. Bu buluşmada dünyanın çeşitli kıta ve ülkelerinden gelen farklı kültürlerdeki tiyatro toplulukları, kendi çalışma yöntemlerini ve deneyimlerini birbirlerine aktarmış ve tiyatro sanatı kültürlerarası bir iletişim ortamında kendine yer bulmuştur (Candan, 2010). Barba, Üçüncü Tiyatro’yu tanımlamaya çalışırken, onun belki de geçmişteki parçaları olabilecek, tarihte iz bırakmış ve kendi yolunda anlam inşa etmeye çalışmış Vakhtangov, Stanislavski, Meyerhold, Craig ya da Artaud gibi Batılı tiyatro insanlarından da bahsetmektedir. Tarihsel süreçte sürekli seyirciler ve eleştirmenler için ilgi ve beğeni nesnesi haline gelen dönemin ünlü tiyatrolarından, ayakta alkışlanmış, gazetelere manşet olmuş büyük aktör ya da aktrislerinden ziyade; uzun provalar sonucunda az sayıda seyirciye nadir gösteriler hazırlayan, gösteri sunmaktan çok kendisinin tiyatro yapmasının anlamını keşfetme peşinde koşan isimlerin unutulmadığını vurgulamıştır. Bu kapsamda Barba’ya göre Üçüncü Tiyatro, dünün ve bugünün birçok tiyatrosunu ve sanatçısını, tiyatro gezegeninin merkezi gücünden kaçışları, o bağdan kopmaları ve aldıkları risk nedeniyle bir araya getirmektedir. Bir başka deyişle “Üçüncü Tiyatro”, zanaatın kişisel olarak keşfedilişine odaklanmış,

bilinçli ya da bilinçsizce yapılan bir anlam arayışına dayalı, alışılmış seyircinin dışında kendi seyircisini bulabilen gösterilerden oluşan bir tiyatrodur (Barba, 1994-f). Barba, “Üçüncü Tiyatro”yu ayrıca sömürgeci modern toplumların resmî değerlerinden kaçanlar için sığınabilecek “kültürel adalar” şeklinde de tanımlamakta (Innes, 2010) ve bu kavramın Üçüncü Tiyatro ile ilgisini şöyle ifade etmektedir:

Üçüncü Tiyatro, kıyılarda yaşar, çoğu zaman kültür metropollerinin ve merkezlerin dışında ya da eteklerinde. Çok azı geleneksel tiyatro eğitimi gördüğü için profesyonel olarak tanınmasalar bile kendilerini aktör, rejisör, tiyatro emekçisi olarak tanımlayan insanların yaptığı tiyatrodur. Ama amatör değildirler. Bütün günleri tiyatro yaşantısıyla doludur. Bazen eğitim diye adlandırdıkları bir etkinlik izler ya da seyirci bulmak için savaş verecekleri gösterimlerin hazırlığı içindedirler (Candan, 2010).

Barba bir manifesto niteliğinde olan “Üçüncü Tiyatro” ile ilgili görüşlerini 1979 yılında “Yüzen Adalar” (“Beyond the Floating Islands”, New York: PAJ Publications, 1986) adlı kitabıyla açıklamıştır. Ona göre bu ne geleneksel ne de avangard olan, yeni bir tiyatro kültürüdür. Çoğunlukla kendi kendini yetiştirmiş bu sanatçı grupları, mesleki olduğu kadar toplumsal ve medeni bir etik de geliştirmişler ve böylece faaliyet gösterdikleri yerlerin kültürel coğrafyasını değiştirmişlerdir. Anlam arayışında olan bu tiyatrodaki önemli bir diğer özellik de kişiyi çevreleyen kültür tarafından çizilmiş sınırların olmadığı bir anlamın özerk bir biçimde inşa edilecek olmasıdır (web: Barba Varley Ets. Fond.).

4. ISTA ve Tiyatro Antropolojisi

Belgrad’da düzenlenen Tiyatro Buluşması’ndaki kültürel etkileşimlerin sonucunda Barba 1979 yılında Holstebro’daki laboratuvarı oyuncu, yönetmen ve eğitmenlerin yer aldığı ve birtakım uluslararası etkinlikler örgütleyen Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA)’na dönüştürmüştür. ISTA’nın örgütlediği uluslararası etkinliklerde, farklı ulus ve geleneklerden gelen sanatçıların bir alış-veriş ortamında bir araya gelmesi sağlanmıştır. ISTA zamanla söz konusu bu “farklı” oyuncu ya da dansçıların tekniğinin altında yatan prensipler üzerine karşılaştırmalı çalışmalar yapan gezici bir laboratuvar halini almıştır. Bu toplantıların ortak amacı ise oyuncunun bedeni ve bilincini yönlendiren, seyircinin ilgi ve dikkatini üzerine çekmesine sağlayan ilkeleri tespit edip araştırmaktır (Candan, 2003). İcracının teknik temellerini kültürlerarası bir boyutta ve deneysel bir yaklaşımla araştıran ISTA, onun “varlığını” veya “sahne yaşamını” oluşturan temel ilkeleri anlamaya çalışmaktadır. Bu amaçla gerekli finansmanı sağlayan ulusal ve uluslararası kültür kurumlarının talebi üzerine düzenli bir şekilde

açık oturumlar düzenlemektedir. Her oturum belirli bir alanı tanımlayan farklı bir temaya sahiptir ve bu temalar uygulamalı dersler, çalışmaların gösterimleri ve karşılaştırmalı analizler aracılığıyla incelenmektedir. Bu oturumlara uluslararası alanda sınırlı sayıda oyuncu, dansçı, yönetmen, koreograf, akademisyen ve eleştirmen başvuru yaparak katılabilmektedir (web:ISTA). ISTA esasen iki temel ilke üzerine kurulmuştur (De Marinis, 2024):

- Tiyatronun teorisi ve pratiği arasında somut bir karşılaşma yaratarak, teorisyenlerin pratik yapmayla, sahne sanatçılarının da teorik çalışma ve analiz yapmayla yüzleşmelerini sağlamak
- Doğu ve Batı'yı buluşturarak, çeşitli Asya geleneklerinden (Japonya, Çin, Hindistan, Bali, Kore) gelen ve Batılı olmayan aktörleri Batılı aktörlerle tanıştırmak.

Barba Batılı bir oyuncunun sanatının temellerini nasıl inşa edeceğine dair sorduğu sorunun yanıtının “tiyatro antropolojisi” ile açıklanabileceğini ifade etmiştir. Tiyatro antropolojisinin amacı, oyuncunun çalışmasında evrensel olarak doğru ilkeleri tespit etmekten ziyade yararlı olan bilgiyi ortaya çıkarmaya dayalıdır. Esasen farklı kültürlerle ait oyuncuların, uyulabilir ancak önemsenmeyebilir, başka bir deyişle dokunulmaz yasalar niteliğinde olmayan ortak davranış kurallarını incelemeye çalışmaktadır (Barba, 1994-e). Barba'ya göre Batılı sanatçılar sanatsal özgürlüklerini kısıtlayan, belirli kurallar bütününden yoksun ve keyfi öneriler içeren bir anlayışa sahipken, Doğulu sanatçılar önceden deneyimlenmiş mutlak kurallar ve kodlar çerçevesinde, belirli spesifik alanlarda uzmanlaşmaya yönelik, kendilerini sanata adayarak özlerini ve saflıklarını koruyarak sanatlarını icra etme anlayışına sahiptir (Sezgin, 2010).

Örneğin Batı'da oyunculuk ve dans arasında bir ayrım söz konusuysa ve oyuncuların hareket noktası genellikle yorumlamaya açık bir oyun metni ya da yönetmenin talimatları iken, Doğulu bir oyuncu ibadete benzer bir adanmışlıkla, oyunculuk ve dansı birleştirerek, kodlanmış bir aksiyon üslubunu organik ve iyi sınırlanmış mutlak bir nasihatler bütünü olarak temel almaktadır. Bu zıtlığa karşın Batılı bir pandomim sanatçısı olan Etienne Decroux'nun ya da klasik bale sanatının da Doğu'dakine benzer kodlanmış bir kurallar ağı içinde olduğu görülmektedir. Böylece tiyatro antropolojisi hem Doğu hem Batı tiyatrosu oyuncululuğunda bir geleneğe sahip olan kadar yoksun olana da hizmet etmektedir. Öyle ki Barba'ya göre sadece kurallara sahip olan bir oyuncu artık tiyatrosu olmayan yalnızca ibadeti olan bir oyuncu iken; kuralsız bir oyuncu da artık tiyatrosuz bir oyuncu haline dönüşmektedir (Barba, 1994-e).

Barba'nın tiyatro antropolojisi olarak tanımladığı bu canlı ve yoğun çalışma alanı, yirminci yüzyılın ikinci yarısında tiyatronun en verimli merkezlerinden biri olmuş, sanatçıların, bilim insanlarının ve farklı alanlardan uzmanların katkılarıyla araştırma, bilimsel karşılaştırma ve paylaşım olanağı sağlamıştır (web: Barba Varley Ets. Fond.). Barba tiyatro antropolojisini, örgütlü bir gösterim durumu içindeki icracının (oyuncunun, dansçının vb.) fiziksel ve zihinsel (sosyo-kültürel) varlığını kullanırken günlük yaşam dışındaki (gündelik-dışı) davranışlarının incelenmesi olarak tarif etmektedir (Barba & Savarese, 2002). Günlük yaşamda kullanılan beden tekniği kültür, sosyal statü ve meslek tarafından şartlandırılmaktadır. Fakat organize edilmiş bir performansta, icracının fiziksel ve zihinsel varlığı günlük yaşamdakinden farklı ilkelere göre modellenmektedir. Dolayısıyla bu davranış ilkelerinin araştırma ve incelemesini yapan tiyatro antropolojisi aynı zamanda bir çalışma alanı, bir teori ve bir analiz yöntemidir (De Marinis, 2024).

Barba 1987 yılında Arjantin Bahia'da yaptığı bir konuşmada tiyatro antropolojisi dışında ayrıca mesleki kimlik ve etik bağlamında "Antropolojik Tiyatro" kavramını da ortaya koymuştur. Buna göre oyuncunun zanaatı ile kültürel geçmişi arasındaki ilişkiyi, heterojen tiyatro grupları ve bireylerin ortak bir karşılaşma zemini olarak paylaşabilecekleri diyalektik bir boyut olarak ele almıştır. Dolayısıyla, "Antropolojik Tiyatro", sanatsal bir tanımdan çok günümüzde de geçerliliğini sürdüren bir alışveriş ve bağ kurmak için bir davet niteliğindedir. Tiyatro antropolojisi gözlem ve oyuncuların/akademisyenlerin aktif katılımına dayanıyorsa, antropolojik tiyatro da tiyatro gruplarının kolektif boyutunda gelişim göstermektedir (Mancini, 2024). Özetle Barba'ya göre tiyatro antropolojisi performatif koşullarda insanın biyolojik ve sosyo-kültürel davranışlarının incelenmesi iken, antropolojik tiyatro oyuncunun tarihsel ve kültürel açıdan benzersiz olan kendi kimliğinin, kültürlerarası bir tiyatro tarihine ait olan mesleki kimliğiyle yüzleştiği bir tiyatro olarak tanımlanmaktadır. Mesleki kimlik ise oyuncuya sahnesel varlığının ortak ilkelerini keşfetmesi için olanak tanımaktadır (Barba, 2024).

5. Gündelik-Dışı Beden Tekniği

Tiyatro antropolojisinin inceleme alanı olan davranışlar, gündelik (doğal denge) ve gündelik-dışı (doğal olmayan denge) davranış ilkeleri olmak üzere iki kısma ayrılmaktadır. Bedenin gündelik teknikleri iletişim kurma amacındayken, gündelik-dışı olan virtüözlük teknikleri ise hem bilgi vermeyi hem de bedenin dönüşümünü amaçlamaktadır (Barba, 1994-c). Doğu'da kesin çizgilerle ve kavramlarla birbirinden ayrılan bu öğelerin Batı'da net bir şekilde ifade edilmediği görülmektedir. Geleneksel bir Hint dansı olan Odissi'de yer alan "Lokadharmi" (yaşam içindeki davranış) ve

“Natyadharmi” (dans/oyun içindeki davranış) kavramlarına göre günlük yaşama ait, insan bedeninin gündelik davranışı (lokadharmi), kültürel olarak farkında olmadan belirlenmiş ve bilinçsizce, doğal bir şekilde ve kendiliğinden yapılan hareketlerdir. En az çaba ve en düşük enerji ile en yoğun sonucu elde etmeye yöneliktir. Sahne yaşamına ait gündelik dışı davranış (natyadharmi) biçiminde ise oyuncunun herhangi bir şeyi temsil etmeden dahi sahnesel varlığını oluşturmaya yönelik teknikler, teatralite, bedenin özel kullanımı, yoğun ve azimli bir çaba söz konusudur. Bedenin gündelik yaşamdaki doğal dengesinin, bedeni daha canlı gösterecek biçimde genleştiren bir dengeyle yer değiştirmesi, gündelik dengenin çarpıtılması, dışlanması ya da dengesiz bir denge durumu yaratma olarak da ifade edilebilir. Amaç bedeni bilgi vermeye yönelik biçimlendirmek, ona ustalık kazandırarak, izleyeni şaşırtmak ve onda hayranlık uyandırmaktır. Bu özelliklerine bakıldığı zaman akrobatların ve dansçıların gündelik olmayan “başka bir beden” gösterdikleri anlaşılmaktadır. Tiyatro antropolojisi çalışmalarında oyuncuda da böyle bir beden oluşturmak temel hedeftir. Barba, sahnede gündelik yaşama ait otomatik tepkileri kırmaya yönelik bu durumu, Woriake Watanabe’nin deyiimiyle “yapıntı/ kurmaca beden” kavramıyla açıklamaktadır (Barba & Savarese, 2002).

Kathakali ve Noh gibi geleneksel Doğu formlarında, beden özellikle ayak ve bacakların konumlandırılması yoluyla kasıtlı olarak çarpıtılır. Kathakali’de oyuncular, bacakları açık pozisyonda olacak şekilde ayaklarının dış kenarları üzerinde dururken, Noh’da oyuncular kalçalarını kilitleyip dizlerini bükerek, ayaklarını kaldırmadan kaydırıp yürüyerek, omurga çizgisini ve denge merkezinin ağırlık dağılımını değiştirirler. Bedendeki bu “çarpıtmalar”, günlük davranıştan farklı bir performans davranışı örüntüsü oluşturan, Barba’nın gündelik-dışı olarak adlandırdığı öğrenilmiş tekniği oluşturur. Barba’ya göre bu gündelik-dışı teknik, oyuncunun performans sırasındaki varlığının önemli bir kaynağıdır. Çünkü oyuncunun enerjisinin kişisel deneyimden önce devreye girdiği ifade öncesi bir alan oluşturur (Watson, 1988).

Tiyatro antropolojisinin incelediği Doğulu ve Batılı kültürlerdeki kodlanmış performans biçimlerinin ortak ilkeleri de bu gündelik-dışı davranışta bulunmaktadır. Farklı coğrafi bölgelerdeki, çeşitli kültürlerle ve geleneklere sahip tüm oyuncular/dansçılar için temel oluşturacak bu ortak ilkeler “ifade (anlatım) öncesi” alanda mevcuttur. Bu alan, oyuncunun/dansçının kendine ait enerjiyi gündelik-dışı bir davranışa göre biçimlendirerek, “mevcudiyetini” (sahnesel varlığını) seyircinin gözü önünde yarattığı bir düzlemdir (Barba,1994-a). Buradaki “anlatım öncesi” ya da “ifade öncesi” deyiimi oyuncunun sahne üzerinde herhangi bir ifade içinde bulunmadan önceki hâli

olarak değerlendirilmektedir. Bir başka deyişle tiyatro antropolojisi, sahne üzerinde bulunacak dansçının ya da oyuncunun belli bir örgütlenme içindeki bedensel ve zihinsel hazırlık süreciyle ilgilenmektedir (Candan, 2010).

6. Kültürden Soyutlama ve İfade (Anlatım) Öncesi Alan

Odin Tiyatrosu'nun "Kültürel Takas döneminde Barba, yerel halk ile grup üyeleri arasında mesleki bir deneyimden ziyade kültürel etkileşim niteliği taşıyan bu araştırmaların ardından, Belgrad'taki Tiyatro Buluşması'nda, tiyatronun kurumsallaşmış örgütlenme ağı dışında kalan, farklı kültür, üslup ve sanatsal biçimleri olan sanatçılar arasında belirli ortak teknikler oluşturmaya yönelik atılımlarda bulunmuştur. Ancak bu gruplar ya da kişiler kültürel düzeyde değil, mesleki anlamda bir iş birliği ve deneyim paylaşımı gerçekleştirmişlerdir. Bu durumu Barba şu sözlerle ifade etmektedir: "Etnik kimliğimiz tarih tarafından kurulmuştur. Onu biçimlendiremeyiz. Kültürel kimliği her birimiz kendi başımıza inşa ederiz, ama farkında olmadan. Ona 'kader' deriz. Rasyonel varlıklar olarak bilinçli bir şekilde biçimlendireceğimiz tek kesit mesleki kimliğimizdir." (Gürel, 1998, s.320).

Böylece Barba oyunculuk sanatında, bilinçli olarak şekillendirilmemiş etnik ve kültürel kimliğin soyutlanmasıyla, boş kalan yeri belirli tekniklerle bilinçli bir şekilde oluşturulacak mesleki kimliğin dolduracağını vurgulamıştır. Dolayısıyla Barba'nın tiyatro antropolojisiyle ilgili çalışmaları, geleneksel kültürlerin ya da gösterimin kendisinin antropolojik araştırmasıyla ilgili değil, onu icra eden oyuncuyla ilgilidir. Barba'ya göre oyuncunun kültürel antropoloji ile olan tek ilişkisi, görünürde olan kendi kültürel geleneğinin sorgulamasını yapmasıyla olabilir. Böylece kendine yabancı gibi görünecek kültürüyle yüzleşme yoluyla, kendi görme biçimini eğitecek ve bir yandan katılımcı, bir yandan da kültüründen kopuk hâle gelecektir (Barba, 1994-c). Barba antropolojik tiyatronun ancak bir kutuplaşmaya dayanıyorsa var olabileceğini ifade eder. Mesleki bir alışverişte kişinin tarihsel-biyografik kimliği, zıt kutbuyla, öteki ve farklı olanla karşılaştığında bir öneme sahiptir. Kişinin kendi ufkunu veya görme biçimini dayatmasından ziyade bireyin kendi evreninin ötesinde bir bölgeyi keşfetmesini mümkün kılan bir yer değiştirme söz konusudur. Antropolojik tiyatro, kişinin kendi eksenini korumasını, güvensizliklerini ve kendini savunmasını aşarak kendini yüzleşmeye, yönelim bozukluğuna ve krize maruz bırakması anlamına gelmektedir (Barba, 2024).

Barba'ya göre günlük yaşamdaki kültürlü davranış ve onun sebep olduğu önyargı gerçeği gizlemektedir. Bu önyargıların yıkılması ancak insan durumuna ilişkin ortak noktaların keşfedilmesiyle mümkün olmaktadır. Barba gerçeğin, günlük gerçekliğe ilişkin durumların kültürel kodlarından

soyutlanarak sahnede yeniden yaratılmasıyla ortaya çıkacağına inanmaktadır. Böylece günlük yaşamdan eylemlerin günlük olmayan bir davranışla yeniden yaratılması, evrensel insan durumu hakkında bilgi vermektedir. Barba, bu teknikle insan durumunun ortak yönlerini vurgulamakta ve hem oyuncuya hem de izleyiciye bu ortaklığın sanatsal gerçeklik düzeyinde deneyimini yaşatmaya çalışmaktadır. Seyircinin günlük gerçeklik iletişim kodlarından farklı bir iletişim koduna dayalı bir paylaşım alanının parçası olabilmesini amaçlamaktadır (Okuş, 2020).

Oyuncunun kültüründen kaynaklı gündelik yaşam davranışlarından sıyrılması, gündelik dışı bir beden kullanımı aracılığıyla olmalı ve coşkusallığını harekete geçiren bireysel bir alt metin (öykü) oluşturması sağlanmalıdır. Oyuncunun kendi yaşamıyla ilgili olarak keşfettiği bu alt metin, sonradan bireysellikten ve anlatım özelliklerinden soyutlanarak ve diğer oyuncuların öyküleriyle birleştirilerek yönetmen tarafından montajlanmaktadır. Seyircinin ilgisini çekecek olan şey ise oyuncunun oluşturduğu alt metin ya da öykü değil, oyuncunun sahnesel varlığını kurmadaki ustalığıdır. Böylece seyirci yalnızca birbiriyle ilgisi olmayan anlam parçalarını, eleştirel düşünceden uzaklaşarak kendi bakış açısıyla algılamaya çalışacaktır (Gürel, 1998).

Gündelik dışı bir beden kullanımı, oyuncunun ifade öncesi alanıyla ilişkilidir. Barba gösterimin kültürlerarası bir şekilde çözümlenmesinin oyuncunun kendine özgü örgütlenme düzeyini yansıtan üç yönüyle ortaya çıkacağını düşünmektedir. Oyuncunun bu üç ana özelliği Oyuncunun Gizli Sanatı/ Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü kitabının ön sözünde şu şekilde açıklanmaktadır (Barba & Savarese, 2002):

- Oyuncunun bireyselliği, toplumsal kişiliği, duyarlılığı, sanatsal zekâsı gibi onu tek ve biricik yapan tüm özellikleri (Bireysel ilkeler)
- Oyuncunun bu kişiliğinin içinde beliren geleneksel, toplumsal ve tarihî bağlamların özellikleri (Yalnızca aynı gösterim türünde olanlar için ortak ilkeler)
- Fizyolojinin gündelik dışı tekniklere göre kullanımı ya da anlatım/ ifade öncesi alan (Farklı oyunculuk tekniklerine imkân sağlayan, her dönem ve her kültürden oyuncular için ortak, yinelenen, değişmeyen ilkeler)

Üçüncü maddedeki ifade öncesi alanı, klasik Japon tiyatrosunun bir biçimi olan Noh oyununu icra eden bir sanatçının gösteri sona erdiğinde, oynadığı karakterin aksiyonlarını artık bitirmesine rağmen, sanki performansın bir parçasıymış gibi sahneyi gündelik dışı bir enerji kullanımıyla terk etmesi örneğiyle açıklamaktadır. Burada oyuncu bir şey ifade etmeyi istemeden

ama ifade anındakiyle aynı olan bir enerjiyle seyirciden uzaklaşmaktadır. Bu durum bir bakıma oyuncunun kendi yokluğunu canlandırdığı, karakterin aksiyonu ile oyuncunun gündelik davranışı dışında kalan “mevcut bir yokluk” olarak da tarif edilmektedir (Ruffini & Watanabe, 2021). Oyuncunun yaşadığı ne karakterin ne de kendi gündelik bedeninin var olduğu bir ara durum, varlığın aksine bir yokluğun gösterimidir. Bu durumdaki beden, dramatik anlamda değil fakat oyuncunun gündelik bedeninin anlatım (ifade) öncesi düzeyde dönüştürülmesini taklit eden, yapıntı bir bedendir (Barba & Savarese, 2002).

Uzak Doğu ya da Avrupa’daki farklı kültür ve geleneğe sahip oyuncuların ya da dansçıların sahne üzerinde kullandıkları söz konusu teknikler ya bilinçli ve kodlanmış ya da bilinçsiz ve sezgisel bir şekilde yapılmaktadır (Nutku, 2002). Barba’ya göre sahne üzerinde gündelik dışı davranışları oluşturacak nitelikli bir beden sağlayabilmek için belli bir kodlama arayışı içinde olan Batılı uygulamacılar ya da gösterim türleri de bulunmaktadır. Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht gibi isimler “kültür oluşturma” (inculturation) tekniğinden yola çıkarak oyuncunun/dansçının gündelik (doğal) yaşam davranışlarını kültürel, sosyal kodlar ve alt metin içeren gündelik dışı sahne davranışlarına dönüştürmeyi amaçlarken; klasik bale, modern bale, pandomim ve geleneksel Doğu tiyatrosundaki gösterim türleri oyuncunun davranışlarını yapaylaştırarak ya da üsluplaştırarak, başka bir enerji niteliği ortaya çıkararak “kültürden soyutlama” tekniğine uygun bir şekilde icra edilmektedir. Aslında iki yol da oyuncunun anlatım (ifade) öncesi düzeyini harekete geçirmektedir. Ancak Batı tiyatrosunda oyuncu gündelik bedenini oyun kişinin (karakterin) dramatik yapıntı bedeniyle özdeşleştirmeyi hedeflerken; geleneksel Doğu tiyatrosunda oyuncunun gündelik bedeni ile oyun kişinin hayali bedeni arasında bir ara düzey bulunmaktadır. Bu düzeyde oyuncu yavaşça yok olmadan, kendini göstererek fakat yapıntı bir durumda kalmaktadır (Barba & Savarese, 2002).

Sonuç

1936 yılında İtalya’da dünyaya gelen Eugenio Barba, 1960 yılında Oslo Üniversitesi’nde Fransız ve Norveç Edebiyatı ile Dinler Tarihi üzerine üniversite eğitimini tamamladıktan sonra 1961’de yönetmenlik eğitimi almak üzere burs kazanarak, Polonya’nın Varşova kentindeki Devlet Tiyatro Okulu’na gitti. Fakat 1962 yılında öğrenimine ara vererek, Opole kentinin küçük bir taşrasında deneysel çalışmalar yapan Jerzy Grotowski’nin yanında yardımcı yönetmen olarak Mayıs 1964 yılına kadar çalışmaya devam etti. Barba, karşı gerçekçi bir oyunculuk üslubuyla çalışmışlar yapmış tiyatro insanlarından biri olan Grotowski’nin öğrencisiyken 1960’lı yılların ikinci

yarısında dönemin kurumsal ya da deneysel tiyatro anlayışına karşı üçüncü bir alternatif tiyatro yaratma çabası içinde bulunmuştur. Bu amaçla, Oslo'ya geri dönerek tiyatro okullarının sınavlarını kazanamayan bir grup öğrenciyle 1964 yılında Odin Tiyatrosu'nu kurmuştur. Oyuncularıyla Grotowski'nin fiziksel egzersizleri ve 1963'te Hindistan'a yapmış olduğu gezide gözlemlemiş olduğu Kathakali dansının tekniklerinden yararlanarak oyunculuk çalışmaları gerçekleştirmiştir. 1966'da ekibiyle birlikte Kuzey Danimarka'nın küçük bir kasabası olan Holstebro'ya taşınarak, Odin Tiyatrosu'nu oyunculuk üzerine araştırmaların yapıldığı "Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı"na dönüştürmüştür.

Odin Tiyatrosu'nun tarihsel gelişimine bakıldığında genel olarak "Saf Teknikçilik ve Virtuözite", "Kültürel Takas" ve "Tiyatro Antropolojisi" şeklinde üç döneme ayrıldığı görülmektedir. İlk dönem Grotowski'nin ses ve beden teknikleri ile Kathakali dansının eğitim sistemi oluşturmıştır. Oyuncuların bedensel anlamda belli bir ustalık durumuna ulaşmasına, bedenine hâkim olmasına ve onun bilincine varmasına yönelik ses ve beden egzersizleri üzerine çalışılmıştır. Gündelik yaşama dair davranış kalıplarından sıyrılmak ve anlam yaratma kaygısı olmadan oyuncunun coşkusallığını (enerjisini, sahnesel varlığını) ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Bunun dışında Odin Tiyatrosu'ndaki fiziksel eğitim, esasen oyuncunun inandığını ilan ettiği şeyin bedelini kendi kişiliğiyle ödemeye nereye kadar hazır olduğunu sınamaktadır. Bir başka deyişle oyuncunun fiziksel eğitiminin temel amacı, bedensel tepkiler aracılığıyla kendisini açığa çıkaran bir öz-denetim, öz-disiplin ve kendi çalışmasını haklılaştırma sürecidir. Kuşkusuz ki bu eğitim anlayışının esin kaynağı, dinsel doğaya sahip bir eğitim biçimi olan ve Tanrı vergisi olarak kabul edilen Kathakali ve onların kesinlik, hareket ekonomisi, telkin, güç ve virtuözlüğe dayalı çalışma prensipleri olmuştur.

Odin Tiyatrosu'nun ikinci dönemi olan Kültürel Takas ise Barba'nın İskandinav kökenli oyuncuların oluşan topluluğuyla beraber gittiği İtalya'nın güneyindeki bölgelerde, oyuncuların yerel halkın yaşadığı küçük köy ve kasabalardaki deneyimlere dayanmaktadır. Burada oyuncuların eğitim etkinliklerinden oluşan şarkılı, danslı geçit törenleri ya da soytarı numaraları gibi gösterilerin karşılığında bölge halkından da kendi kültürlerine ait bir şeyler sundukları bir alış-veriş durumu söz konusu olmuştur. Barba burada köylülerin dansını gördükten sonra kendisinin ve ekibinin ortak bağlarının olmadığını ve herkesin birey olarak bu bağları bulmak için bir arayış içinde olduğu fark etmiştir. Böylece kültürler arası karşılaşmalar aracılığıyla, oyuncuların da gerçekte kendilerini sakladıkları kabuğu kırmaya ve kendilerine ait hakikati açığa çıkarmaya çalıştıkları bir süreç deneyimlenmiştir. Farklı gösteri üsluplarının ele alınması, kültürel ve mesleki takas kavramlarının oluşmasını sağlamıştır. Kültürel takaslar

sırasında yaşanan deneyim, profesyonel bir tiyatro etkinliğinden ve estetik bir beklentiden ziyade kültürel bir etkileşim olmuştur.

Barba 1979 yılında Holstebro'daki laboratuvarı oyuncu, yönetmen ve eğitimcilerin yer aldığı ve birtakım uluslararası etkinlikler örgütleyen Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA)'na dönüştürmüştür. ISTA'nın örgütlediği uluslararası etkinliklerde, farklı ulus ve geleneklerden gelen sanatçıların bir alış-veriş ortamında bir araya gelmesi sağlanmıştır. ISTA zamanla söz konusu bu “farklı” oyuncu ya da dansçıların tekniğinin altında yatan prensipler üzerine karşılaştırmalı çalışmalar yapan gezici bir laboratuvar halini almıştır. Bu toplantıların ortak amacı ise oyuncunun bedeni ve bilincini yönlendiren, seyircinin ilgi ve dikkatini üzerine çekmesine sağlayan ilkeleri tespit edip araştırmaktır. İcracının teknik temellerini kültürlerarası bir boyutta ve deneysel bir yaklaşımla araştıran ISTA, onun “varlığını” veya “sahne yaşamını” oluşturan temel ilkeleri anlamaya çalışmaktadır. Barba tiyatro antropolojisini, örgütlü bir gösterim durumu içindeki icracının (oyuncunun) fiziksel ve sosyo-kültürel varlığını kullanırken günlük yaşam dışındaki (gündelik-dışı) davranışlarının incelenmesi olarak tarif etmiştir. Özetle tiyatro antropolojisi, sahne üzerinde bulunacak dansçının ya da oyuncunun belli bir örgütlenme içindeki bedensel ve zihinsel hazırlık süreciyle, diğer bir deyişle ifade (anlatım) öncesi alanla ilgilenmektedir. Bu alan ise oyuncunun kültüründen soyutlanmış olduğu bir mevcudiyeti ifade etmektedir.

Kaynakça

- Barba, E. (2024). Anthropological Theatre, *Journal of Theatre Anthropology* 3-4, ss. 45-46. <https://jta.ista-online.org/issue/view/3/9>
- Barba, E. (1994-a). Avrasya Tiyatrosu, *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 5, ss. 73-78.
- Barba, E. (1986). *Beyond the Floating Islands*. PAJ Publications.
- Barba, E. (1994-b). Eugenio Barba'dan Mektup, *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 5, ss. 29-41.
- Barba, E. (1994-c). Kathakali Tiyatrosu, *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 5, ss. 1-16.
- Barba, E. (1994-d). Sözcükler Mi Varlık Mı?, *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 5, ss. 17-22.
- Barba, E. (1967). The Kathakali Theatre, *Tulane Drama Review*, 11/4, ss. 37-50. <https://www.jstor.org/stable/1125137?seq=1>
- Barba, E. (1994-e). Tiyatro Antropolojisi, *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 5, ss. 43-71.
- Barba, E. (1994-f). Üçüncü Tiyatro: Bizden Kendimize Miras, *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 5, ss. 85-93.
- Barba, E. & Savarese, N. (2002). *Oyuncunun Gizli Sanatı /Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü* (A. Candan, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Candan, A. (2010). *Oyun, Tören, Gösterim*. Norgunk Yayıncılık.
- Candan, A. (2003). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Barba Varley Ets. Fondazione (Web). *Eugenio Barba*. <https://fondazionebarba-varley.org/en/eugenio-barba/>
- Odin Teatret (Web). *Eugenio Barba*. <https://odinteatret.org/index.php/eugenio-barba/>
- Gümüş, Y. E. (2021). Temsilden Deneyime Tiyatro Antropoloji İlişkisi. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi* 4, ss. 126-136. https://iletisimvesanat.com/index.jsp?mod=makale_tr_ozet&makale_id=52790
- Gürel, H. (1998). Eugenio Barba ve Odin Teatret. *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 6 ss. 309-335. <https://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-6/eugenio-barba-ve-odin-teatret/>
- Innes, C. (2010). *Avant-Garde Tiyatro*. (B. Güçbilmez & A. V. Kahraman, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- ISTA New Generation (Web). *International School of Theatre Anthropology*. <https://ista-online.org/about/>
- Mancini, L. (2024). Anthropological Theatre: An Introduction, *Journal Of Theatre Anthropology* 3-4, ss. 42-44. <https://jta.ista-online.org/issue/view/3/9>

- Marinis, M. De. (2024). Barba, the Third Theatre and the Discovery of Theatre Anthropology. *Journal of The Theatre Antropology* 3-4, ss. 20-31. <https://jta.ista-online.org/article/view/79/97>
- Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi II*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Okuş, D. (2020). Eugenio Barba and Extra-Daily Scenic Behaviour: Influences of Stanislavski, Meyerhold and Grotowski. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 31, ss. 23-43. <https://iupress.istanbul.edu.tr/en/journal/jtcd/article/eugenio-barba-and-extra-daily-scenic-behaviour-influences-of-stanislavski-meyerhold-and-grotowski>
- Ruffini, F. & Watanabe, M. (2021). A Dialogue Between East and West. *Journal of Theatre Antropology / The Origins* 1, ss. 113-117. <https://jta.ista-online.org/article/view/5>
- Sezgin, B. (2010). Antropoloji ve Tiyatro İlişkisi. *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 6 <https://www.mimesis-dergi.org/2010/11/antropoloji-ve-tiyatro-iliskisi/>
- Watson, I. (1988). Eastern and Western Influences on Performer Training at Eugenio Barba's Odin Teatret, *Asian Theatre Journal* 5, ss. 49-60. <https://www.jstor.org/stable/1124022?seq=1>

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 cevaplarırken 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 anlaşılabilirliği 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 kullanılacak 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>

Stanislavski'nin *Fiziksel Eylemler Yöntemini* Geliştirirken Temel Aldığı Bilimsel Dayanaklar ve Oyunculukta Duygunun Kaynağı¹

Süleyman Karaahmet²

Özet

19. yüzyılın son evresi hem sanat hem de bilim disiplinlerinde beden-zihin ilişkisine dair düşünsel çerçevenin kökten yeniden tanımlandığı bir döneme işaret eder. Pozitivist dünya görüşünün etkisiyle, insan davranışı ve zihinsel işleyiş, nicel olarak ölçülüp sistematik biçimde çözümlenebilecek araştırma alanları olarak konumlandırılmış; bu paradigma kayması, sanatta duyguların gözlenebilir ve nesnel ölçütlerle değerlendirilebilen eylem analizlerine yönelimini beraberinde getirmiştir. Tiyatro sanatında 20. yüzyılın başlarında köklü bir dönüşüm başlatan Konstantin Stanislavski, bilimsel çalışmaların yoğunlaştığı ve yeni buluşlara imza atıldığı bu dönemin sanat insanlarından biridir. O zamana kadar oyunculuk eğitiminde ve pratiğinde metodik ve tekrarlanabilir bir sistem olmaması onu bu yönde araştırma yapma ve bir oyunculuk yöntemi geliştirme çabasına yönlendirmiştir. Nasıl ki bilim ölçülebilir ve deneysel olanın izindeyse, Stanislavski de sistemini geliştirirken bu ilkeler doğrultusunda hareket etmiş ve yöntemini dönemin bilimsel çalışma ve verilerine dayandırma yoluna gitmiştir. Bu noktada da tiyatrosunu bir laboratuvar gibi kullanmış, kuramsal alt yapısını oluşturduğu çalışmalarının, oyuncularla pratik denemelerini gerçekleştirmiş ve bunları seyirci önünde sinema imkanını bulmuştur. Temeldeki yaklaşımı ise duygunun kaynağına erişim üzerinedir. Sahnede gerçekliği yakalamak isteyen Stanislavski, bunun ancak, insan beyninin bilinç vasıtasıyla erişilemeyecek bir bölgesinde yer alan duygu merkezinin tetiklenerek duyguların açığa vurulması üzerine gerçekleşebileceği savı üzerinden hareket etmiştir. Bu inceleme, Stanislavski'nin Fiziksel Eylemler yöntemini geliştirirken bir yol gösterici olarak yararlandığı ve sistemin dayanak noktası olarak kabul edilen bilimsel verilerin incelenmesi üzerine bir çalışmadır.

- 1 Bu çalışma “Stanislavski Sisteminde Fiziksel Eylemler Yönteminin İncelenmesi ve Bir Uygulama” adlı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.
- 2 Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı, suleymankaraahmet@gmail.com, 0000-0002-8442-5895

Giriş

Stanislavski, yalnızca döneminin değil, sonrasındaki tüm oyunculuk sistemlerinin kurucu figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Stanislavski'nin yaklaşımı, oyuncunun sahnede *gerçekliğe* ve *inandırıcılığa* ulaşmasına yönelik sistemli bir teknik geliştirme çabası üzerine temellenmiştir. Bu bağlamda, Stanislavski'nin amacı, yalnızca geçmiş dönem kalıplarının yıkılmasına yönelik bir çaba olmaktan öte, dönemin bilimsel gelişmelerinin temel alındığı yeni ve metodolojik bir sistem kurulmasına yöneliktir. Günümüze dek uzanan tüm oyunculuk yaklaşımlarının, doğrudan ya da dolaylı biçimde Stanislavski'nin sanatsal mirasından etkilenmiş olduğu söylenebilir. Candan'a göre "Stanislavski, oyunculuk üzerine yöntem geliştiren ilk büyük sanatçıdır. Öyle ki yüzyıl boyunca etkili olmuş, ardından gelen tüm yaratıcılar kendi geliştirdikleri kuram üzerinden onunla hesaplaşmak zorunda kalmıştır" (2003, s. 32). Onun yöntemi, insan gerçekliğinin, dıştan ve içten, maddi ve manevi, bedensel ve ruhsal bir bileşim olduğu inancına dayanmaktadır. Ona göre, fiziksel olanla ve ruhsal olan bölünemez bir şekilde birbirine bağlıdır (Jones, 1986, s. 38). Temelleri 1908-1909 yılları arasında atılan (Whyman, 2012, s. 69) *Stanislavski Sisteminin* özü, *bilinçli bir teknik ile bilinçdışına ulaşmak* üzerine kuruludur. "Bir oyuncunun sahnede yaratıcı hale gelmesini sağlayan adımlardan" (Stanislavski, 2015, s. 9) bahsedebileceğine inanan Stanislavski için, belli bir duygu durumuna ulaşabilmenin en temel yolu ancak bilinçdışının derin kaynaklarına ulaşabilme koşuluyla mümkün görünmektedir (1996, s. 30). Ona göre bir sahne eserinin başarılı bir şekilde ortaya çıkması yalnız prodüksiyonun büyüklüğüne değil aynı zamanda sahnede tüm gücü ve gerçekliğiyle yer alabilen oyuncuların varlığına bağlıdır. Stanislavski yönetmen-oyuncu bağlamına dair "Bir yönetmenin hayalleriyle onların gerçekleştirilmesi arasında bir uçurum olduğuna bir kez daha inandım; yeni sanat, bütünüyle yeni bir teknikle donanmış yeni oyunculara ihtiyaç duymaktaydı" (Beneditti, 2012, s. 41) ifadelerini kullanmıştır. Bu yaklaşımı, bir oyunculuk metodolojisi yaratma düşünceyle ivmelenerek, 1906-1912 yıllarını kapsayan ve *Psikolojik Eylemler Yöntemi* diye de ifade edilen ön çalışma dönemini oluşturacaktır. Stanislavski, Beneditti'nin aktarımıyla "oyunculuk sanatının (fizyolojik, fiziksel, entelektüel, duygusal, tarihsel) tüm yönlerini araştırma dönemine girdi. Ne var ki, yaslanabileceği herhangi bir bilgi birikimi mevcut değildi" (2012, s. 45). Bunun üzerine çalışmalarını genel-geçer yasalara dayandırmak adına, kaynak olabilecek bilimsel yöntemleri araştırma yoluna gitmiştir.

1. Modernizm ve Beden-Zihin İlişkisi

19. yüzyılın sonları hem sanatta hem de bilimde beden-zihin ilişkisine dair köklü dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. Pozitivizmin etkisiyle insan davranışı ve zihni ölçülebilir, sistematik olarak incelenebilir bir alan olarak görülmeye başlanmış; bu da sanatta duygusal dışavurumun yerini ölçülebilir ve gözlemlenebilir davranış analizlerine bırakmasına yol açmıştır. Tiyatro da bu dönüşümden payını almıştır. Yaşanan gelişmeler, yalnızca dönemin bireyinin yaşam pratiklerini dönüştürmekle kalmamış; aynı zamanda bu dönüşüme koşut olarak yeni bir insan tasavvurunun oluşumuna da zemin hazırlamıştır. Whyman'ın ifadesiyle:

Sanayileşmenin başlamasıyla, 1886'da motorlu taşıtların, 1895'te ilk hareketli filmlerin, 1903'te uçağın icat edilmesiyle on dokuzuncu yüzyılın sonlarında makineler çağı başlarken başat bir kavram ortaya çıktı. Modernizmin makine takıntısı insan bedeninin kavramsallaştırılma biçimine kadar uzanınca insan bedeni tinsel boyut taşıyan bir makine olarak algılanır oldu. (2012, s. 16)

Modernizm dolayısıyla şehirlere göç, endüstrideki gelişimler ve makineleşme algısının içerisinde, tinsel boyutun da dönüşüme uğramasını sağlamıştır. Bu dönüşüme ayak uydurmaya çalışan sanatçılar da bireysel dertlerden, romantik acılardan ve buhran dolu duygulardan uzaklaşıp yaşam savaşı ve onun koşulları üzerine çalışmaya başlamışlardır (Şener, 1991, s. 185). Toplumsal dönüşümlere paralel olarak sanat da dönemin düşünsel iklimine uygun şekilde yeniden şekillenmekte; başka bir ifadeyle dönüşüm, yalnızca endüstriyel ya da sanatsal alanlarda değil, eş zamanlı ve birbirlerine koşut olarak bilimsel gelişmelerde de kendini göstermektedir.

Farklı disiplinlerin etkileşiminden doğan entelektüel zemin sayesinde, Wilhelm Wundt ve Gustav Fechner gibi psikoloji eksenli düşünürlerin katkılarıyla psikoloji, bağımsız bir bilim alanı olarak biçimlenmeye başlamıştır (Whyman, 2012, s. 25). Benzer biçimde, edebiyat ve sanat çevreleri de bilimsel gelişmelere kayıtsız kalmamış; bu etkileşim, kuramsal düzlemde yeni estetik ve düşünsel yaklaşımların filizlenmesine olanak tanımıştır. Fizyoloji alanında Claude Bernard'ın, psikoloji sahasında ise Sigmund Freud'un ortaya koyduğu bulgular, edebiyatı ve sanatı derinden etkilemiştir (Şener, 1991, s. 186). Bilimsel gelişmeler ve farklı düşünce biçimleri, *makineler çağına* uyum sağlamaya çalışan modern insanın *bedenle* olan ilişkisini de yeniden şekillendirmesine zemin hazırlamıştır:

Tıp teknolojisiyle görünür ve erişilir kılınan, öznenin kimliğinin ikamet ettiği beden artık hayal edilen ya da temsili değil, tümüyle gerçek bir şeydir. Dünyanın gösterimleri bu gerçek beden sayesinde mümkündür. Beden, dünyanın duygular ve algılarla kavranmasını mümkün kılan, dışarıyla içinin ara yüzüdür. (Feral, 2019, s. 244)

Friedrich Wilhelm von Schelling, zihin ve beden arasındaki ilişkiyi sorgulayan ve bu bağlamda tiyatro kuramını geliştirmeye çalışan Stanislavski üzerinde etkili olmuş önemli bir filozoftur. Stanislavski, Schelling'in *Doğa Görünür Tın, Tın De Görünmez Doğadır* önermesi üzerinden, Doğa Felsefesi ile ilgilenmeye başlamıştır (Whyman, 2012, s. 25). Stanislavski'nin takip ettiği isimlerden bir tanesi de 1913'te yayımlanan *Psychology* adlı kitabında, "birbiriyle bağlantılı olan duygu ve imgelerin ve arzu ya da iradeye dayalı çaba gibi ruhsal durumların devinime yol açtıklarını" (Whyman, 2012, s. 33) ifade eden Faddeev'dir.

Stanislavski, çağının bilimsel keşiflerini yakından izleyerek, geliştirdiği oyunculuk sisteminde bilinç ile bilinçdışı kavramlarına sıkça yer vermiştir. Asıl amacı bilinç yolu ile bilinçdışına ulaşmak olan Stanislavski, ruh ile beden uyumunu yakalamaya çalışmıştır. Ona göre tüm yönelimler fiziksel ve aynı zamanda psikolojik olabilir (2011, s. 63) ve bilinçli bir yaklaşım ancak oyuncunun duygularını tetiklediği sürece teatral açıdan işlevseldir (2011, s. 61). Stanislavski için, yaşamda ve sahne üzerinde gerçekleştirilen eylemler ile bu eylemleri tetikleyen nedenler arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır; bu nedenle rolün fiziksel ifadesi ile ruhsal yapısı birbirinden kopmaz biçimde bağlantılıdır (2015, s. 49). Esas amaç, sahnede rol aracılığıyla bu bütünleşik ilişkiyi kurmaya olanak sağlayan bir sistem geliştirmektir. O, bu bağı şu sözlerle açıklamaktadır: "Aslında her fiziksel eylemde, fiziksel eylemi doğuran bir iç psikolojik dürtü bulunur; keza, her psikolojik içsel eylemde, hareketin psişik doğasını dışa yansıtan bir fiziksel eylem söz konusudur" (2015, s. 10). Bir başka ifadeyle, her duygu belirli bir eylemi tetiklerken, her eylem de içinde bir duygu taşımaktadır.

Stanislavski, sisteminin temelini oluştururken Fransız psikolog Ribot'un görüşlerinden de yararlanmıştır. Whyman'ın aktarımıyla, "Ribot gibi çağrışımçı psikologlar, zihnin keşfedilebilir fiziksel yasalara göre işleyen bir sistem olduğunu" (2012, s. 80) savunmuştur. Bu yaklaşım, Stanislavski'nin *bilinçli teknikle bilinçdışına erişim* hedefiyle örtüşmektedir. Ayrıca, oyunculuğun dilini oluşturacak bir terminoloji geliştirme açısından da bu kuram önemli bir temel teşkil etmektedir:

Ribot, *Coşkuların Psikolojisi* adlı kitabında ve 'Yaratıcı İmgelem' üzerine makalelerinde Stanislavski'nin kendi kuracağı stüdyoda yürüteceği çalışmalara ışık tutacak fikirler öne sürmüştü. Bunlardan ilki, herhangi bir coşkunun fiziksel sonuçlar doğurmaksızın var olamayacağıydı. Ribot, Biçimlendirilmemiş ya da gövdeselleşmemiş bir duygunun yok sayılacağını belirtiyordu. Ruh ve beden arasındaki bu ortak bağımlılık teorisi, Stanislavski'yi, "her fiziksel aksiyonun içinde psikolojik ve psikolojik olanın içinde de fiziksel bir unsur yatar" önermesine götürdü. (Karaboğa, 2012, s. 56-57)

Stanislavski Sistemi'nin ön çalışmalarına dayanan *Psikolojik Eylemler Yöntemi* içerisinde, *duyu belleği* ve *sihirli eğer* yöntemleri kullanarak oyuncunun duygusal duruma ulaşması ve bu duygu hali ile, sahneye yönelik bir motivasyonun oluşması ve de dışa yansıyan davranışlar sayesinde ise rolün iç dünyası ile dış yaşantısı arasında organik bir bağlantı kurulması hedeflenmiştir. Ancak pratikte, duygu dünyasının kapılarını aralamak için başka yöntemlere ihtiyaç duyulduğu görülmüştür. Benedetti'ye göre “Bir rolün hayal gücüne dayanılarak hazırlanması ve onun fiziksel ifadesi arasındaki ayrım yapaydı ve kendi pratiği tarafından boşa çıkarılmıştı” (2012, s. 63). Bunun üzerine tekniğin tekrar gözden geçirilmesi adına Stanislavski, 1911-1912 yıllarında (Whyman, 2012, 95) ilgilenmeye başladığı ve terim olarak ilk kez 1934 yılında (Whyman, 2012, s.69) adından bahsettiği Fiziksel Eylemler Yöntemi üzerine çalışmalarına yoğunlaşmıştır.

2. Fiziksel Eylemler Yöntemi

Stanislavski Psikolojik Eylemler Yönteminin merkezine, oyuncunun geçmiş yaşantılarından süzölmüş duygusal izlere dayanan bir kavram olan *duyu belleği*ni yerleştirmiştir (Whyman, 2012, s. 69). Bu yöntemle, oyuncunun sahne üzerinde özgün bir duygulanıma erişmesi, kuramsal olarak mümkün kabul edilmektedir. Ulaşılan bu duygulanımın, bedende spontane tepkiler yaratması ve bu tepkilerin oyunculuk sürecine içkin bir organiklik kazandırması beklenmektedir. Ancak uygulamada asıl mesele, duygunun nasıl çağrılacağı ve içsel dünyadan nasıl yüzeye taşınacağıdır.

Benedetti'nin aktarımıyla Stanislavski, duyguların zorla ortaya çıkarılamayacağını, onların nazikçe davet edilmesi gerektiğini savunmuştur. Ona göre, “Duygular ayartılmalı, tatlılıkla ikna edilmeliydiler. Oyuncuya dışsal gerçek ve bilgiden oluşan bir taburla hücum etmek ne kadar yanlışsa, oyuncunun kendi duygularına hücum etmesi de o kadar yanlıştı” (Benedetti, 2012, s. 71). Stanislavski'nin önündeki temel sorun, duyguyu sahnede yeniden üretmenin zeminini oluşturmak, bir başka deyişle, onu *ayartmanın* yöntemini bulmaktı. Bu arayış, Stanislavski'yi Pavlov'un çalışmalarına yönlendirmiştir:

Pavlov canlıların tepkileriyle sinir merkezi olan beyinleri arasındaki bağlantıyı bulmuştu: Canlı belli uyarılara karşı, istencinin denetimi dışında kalan belli tepkileri gösteriyor, uyarılara eşlik eden koşullara da koşullanıyordu. Bu koşullar uyarılardan bağımsız olarak oluştuğunda canlının aynı tepkiyi gösterdiği görüldü. Stanislavski, Pavlov 'un şartlı refleks adını koyduğu bu fizyolojik olgudan hareket ederek yeni bir oyuncu çalıştırma yöntemi uygulanmıştır. (Şener, 2003, s. 135)

Bu yöntemin özünde, daha önceki sisteminde olduğu gibi duygulardan hareketle eyleme ulaşmak yerine, eylemin, içsel süreçleri harekete geçirerek duyguların kendiliğinden ve yansız bir biçimde ortaya çıkmasını sağlama düşüncesi yer alır. Başka bir deyişle, sahne üzerinde duygudan bağımsız gerçekleştirilecek fiziksel bir eylem, tam da oluşması arzulanan duygunun belirmesini sağlayacaktır.

3. Bilimsel Dayanaklar

Stanislavski, sistemini bu doğrultuda yeniden yapılandırırken yalnızca teatral denemelere değil, aynı zamanda çağının erişebildiği tüm bilimsel yaklaşımlarına da başvurmuştur. Bu bağlamda, Fransız psikolog Théodule Ribot'un çalışmaları onun düşünce dünyasında önemli bir yer edinmektedir. Ribot'un çağrışımçı psikoloji anlayışı, Stanislavski'ye, bilinçdışı süreçlere bilimsel bir zemin üzerinden yaklaşabilme olanağı sunmuştur:

Ribot, biçimlendirilmemiş ya da gövdeselleşmemiş bir duygunun yok sayılacağını belirtiyordu. Ruh ve beden arasındaki bu ortak bağımlılık teorisi, Stanislavski'yi, 'her fiziksel aksiyonun içinde psikolojik ve psikolojik olanın içinde de fiziksel bir unsur yatar' önermesine götürdü. (Karaboğa, 2012, s. 56-57)

Stanislavski'nin yöneldiği yeni oyunculuk yaklaşımı, doğrudan duyguya ulaşma çabasını bir kenara bırakarak, duyguyla bağ kurabilecek fiziksel eylemlerin sahne üzerinde gerçekleştirilmesini esas almaktadır. Stanislavski ile birlikte çalışan Toporkov, bu yaklaşımın prova süreçlerindeki yansımalarını şu sözlerle dile getirmektedir:

Sadece fiziksel davranışla meşgul oluyorduk: Diğer oyuncunun neredeyse tam arkasında otururken onun seni göremeyeceği ama senin onu izleyebileceğin şekilde masanın yanında nasıl saklanılır, karşıdaki kişi aniden nasıl durdurulur, karşıya giderken yolu nasıl kesilir ve kimseye çaktırmadan karşıdaki kişiye nasıl rüşvet verilir gibi. Oyun metniyle alakamız yoktu. (2017, s. 90)

Stanislavski'nin sistemini biçimlendiren bilimsel kaynaklardan biri de fizyolog Seçenov'dur. Onun, bireyin henüz kendi duygularının farkına varmadan, beden bu içsel durumu dışa vurduğuna dair yaklaşımı (Moore, 2009, s. 44) Fiziksel Eylemler Yöntemi açısından büyük önem taşımaktadır. Bu yöntemde esas amaç, sahne metninin sunduğu koşullar doğrultusunda, belirli bir hedefe yönelmiş fiziksel eylemler aracılığıyla, oyuncunun doğru duygu durumlarına ve bedensel itkilere ulaşmasının sağlanmasıdır. Buna paralel olarak, James ve Lange'in görüşlerini özetleyen "Duyguların kaynağının zihinsel ya da psikolojik süreçler değil, daha çok içsel, fizyolojik ve sinirsel mekanizmalar olduğu" (Whyman, 2012, s. 88) önermesi, sistemin dayandığı temel görüşlerden bir tanesidir.

Rast gele gerçekleştirilen bir *fiziksel hareket* ile duruma uygun seçilen bir *fiziksel eylem* arasındaki fark, sistemin özünü oluşturmaktadır. *Bir odaya girmek* fiziksel bir harekettir; birisine *müjdeli bir haber vermek* için *bir odaya girmek* ise fiziksel bir eylemdir. Birincisinde oyuncunun belirgin bir amacı yoktur; ikincisinde ise bir *amaç*, bir *sebebe* vardır. Bu hem oyuncuya oynamak için bir gerekçe sunmakta hem de dikkate değer bir *durumun* oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Odaya giriş sebebi *müjdeli bir haber vermek* yerine *içerideki birisine zarar vermek* olarak seçildiği taktirde ise bu başka bir *durum* yaratacak ve doğal olarak bu da farklı *duygu* ve itkilerin tetiklenmesini sağlayacaktır.

Beynimizin Parmak İzleri adlı kitabında Barrett “Klasik duygu görüşüne göre, *parmak izi* adı verilen duygu devrelerinden birçoğu beynimizde mevcut ve her birinin harekete geçirdiği bir dizi eylem var” (2018, s. 11) düşüncesini öne sürmüştür. Ona göre: “Her uyanışınızda beyniniz, eylemlerinize rehberlik etmek ve hislerinizi anlamlandırmak için kavramlar olarak düzenlenen geçmiş deneyimlerinizi” (2018, s.58) kullanmaktadır. Beneditti’in konuya dair yaklaşımı ise şu şekildedir:

Sinirsel ‘sistem’ tüm önceki deneyimlerin izlerini taşır. Her zaman elde edilebilir olmasa da bunlar zihinde kaydedilir. Ani bir uyarıcı –bir dokunuş, bir ses, bir koku- hafızayı tetikleyebilir. Geçmiş olayları yeniden yaratmak, geçmiş duyguları canlı bir biçimde yeniden yaşamak mümkündür. Sadece bu değil; benzer deneyimler birleşme eğilimindedir. Belirli bir olayın hatırası benzer olayların, benzer duyguların hatıralarını çağırır. (2012, s.46)

Bu anlayış, beynin çalışma biçimini daha yakından inceleme gerekliliğini beraberinde getirmektedir. Bilimsel araştırmalar, duyguların merkezinin beyinde yer alan *Limbik Sistemle* doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır (Goleman, 2006, s. 37) ve Ekman’a göre, bilimsel çalışmalar, duyguların kökeninde yer alan nörolojik süreçlerin işleyişini ve örgüsünü giderek daha net biçimde tanımlamaktadır (2013, s. 40). Bilim insanları, evrimsel gelişim açısından beyni üç temel bölüme ayırmaktadır. En ilkel yapı olan ve zihin tarafından en az müdahale edilebilen alan olarak tanımlanan *beyin sapı*, evrimsel süreçte *sürünge beyin* olarak adlandırılır. Nefes alıp verme, kalp atışı gibi yaşamsal işlevleri düzenler. İkinci katman, memelilere özgü olan ve *limbik sistem* adı verilen bölgedir. Duygu, istek, dürtü gibi biliş öncesi tepkileri yöneten bu yapı da bilinçli denetimin dışındadır. Üçüncü ve en gelişmiş katman ise *neokortekstir*; insan beyninin düşünme, planlama ve mantık yürütme gibi bilişsel işlevlerini yürüten, zihinsel kontrolün merkezi olan bölgedir (Goleman, 2006, s. 37).

Duygu, yalnızca gündelik yaşamın dinamiklerini belirleyen bir unsur değil, aynı zamanda oyunculuksanatının da temelyapıttaşlarından biridir. Damasio’ya

göre, “Birincil duygular, başrolde amigdala ve ön singulatin bulunduğu limbik sistem devrelerine” (1998, s. 139) dayanmaktadır. Refleksif yasalarla işleyen ve zihinsel müdahaleye kapalı olan bu sistem, oyunculuk pratiğinde *duygunun* ortaya çıkmasını sağlayan merkezdir. Dr. Damasio, duyguları iki kategoriye ayırmaktadır: İlki, doğuştan gelen ve limbik sistemdeki amigdala tarafından düzenlenen birincil duygular, ikincisi ise, yaşantılar yoluyla edinilen temsillere dayanan ikincil duygulardır. Ancak Damasio’ya göre, bu ikincil duyguların oluşumu da birincil duygularla doğrudan bağlantılıdır (1998, s. 143). Bu durum, Stanislavski’nin *duyu belleği* kavramında işaret ettiği tüm duygulanım alanlarının, beynin bilinçle doğrudan erişilemeyen bir bölgesinde yer aldığını kanıtlar niteliktedir. Stanislavski’ye göre, bu gizemli bölgeye ancak dolaylı biçimde ulaşmak mümkündür ve bunun yolu da duyguları tetikleyebilecek eylemlerden geçmektedir. Gerçekleştirilecek basit fiziksel eylemler, beynin zihin ile ulaşamayacak bölgesini harekete geçirecek ve bu da duygunun çağrılabilmesini sağlayacaktır.

Eylemlerin duygusal tepkiler yaratabilmesinin temelinde ise, yaşanan her deneyimin sinir sistemi aracılığıyla belleğe kodlanması yatmaktadır. Moore’a göre: “Hayattaki her deneyim, merkezi sinir sistemimizde bir iz bırakır ve sonuç olarak verili bir deneyimi yaşayan sinirlerimiz benzeri bir uyarana karşı daha duyarlı bir hale gelir” (2009, s. 74). Başka bir ifadeyle, fiziksel eylemler, beyinde kayıtlı olan benzer deneyimleri harekete geçirerek duyguları uyandırmaktadır. Psikolog Ekman, konuyu bilgisayar metaforuyla açıklayarak, deneyimlerimizin *duygu alarm veri tabanında* saklandığını belirtmiş ve bilinç dışı olarak beynimizin, bu veri tabanındaki kayıtlara benzer durumları sürekli tarayıp, bir eşleşme bulduğunda alarm verdiğini (2013, s. 59) aktarmıştır. Ekman, bir başka kaynağında ise oyuncular üzerinde yapılan ilginç bir deneyden bahsetmiştir. Bu çalışmada oyunculardan, gerçek bir duyguya kapılmadan, sadece yüzlerindeki kasları kullanarak korku, sevinç veya endişe gibi duyguları ifade etmeleri istenmiş; sonuç kısmında ise bedenlerinde bu kas hareketlerinin tetiklediği fizyolojik tepkiler—kalp atışında hızlanma, terleme ve ciltte soğuma gibi—gözlemlenmiştir (2019, s. 123). Yani dışsal bir etkiyle beraber, zihnimiz bedenimize tepki göstermek üzere komut vermektedir. Goleman bu konuyla ilgili olarak şu gözlemi yapmıştır: “Bir duyguyu zihninizde kaydederken, onu kelimelerle tanımlayan sözel merkezler yerine, o duyguyu bedeninizde taklit eden beyin devrelerinden sinyaller alırsınız” (2007, s. 24). Bahsedilen tepkinin kökeni, bilinç dışımızda saklı duran ve geçmiş deneyimlerimizin izlerini taşıyan kayıtlı anılarımızdır. Barrett’e göre: “Yaşadığınız rastlantılardan, fotoğraflardan, filmlerden ve kitaplardan edindiğiniz geçmişteki deneyimleriniz, bugünkü hislerinizi” (2018, s. 52) anlamlandırmaktadır. Damasio ise, yaşanan anların

ve deneyimlerin zihinde nesne, olay veya sözcüklerin fotokopik kopyalar (1998, s. 108) gibi bire bir depolanmadığını belirterek, kayıt işleminin şu şekilde gerçekleştiğini ifade etmektedir:

Zihnin bütünleşmesi olarak algıladığımız şey, farklı beyin bölgelerindeki sinirsel etkinlik kümelerini senkronize eden geniş ölçekli sistemlerin birbiriyle uyumlu etkinliğiyle, yani bir tür zamanlama oyunuyla meydana gelir. Etkinlik anatomik olarak farklı beyin bölgelerinde, ama hemen hemen aynı zaman diliminde oluyorsa, sahne arkasında parçaları birleştirip, sanki her şey aynı yerde olup bitiyormuş izlenimini yaratmak mümkündür. (1998, s. 103)

Beyinde tüm kayıtlar eşzamanlı gerçekleşmekle birlikte, farklı beyin bölgeleri tarafından yürütülmektedir. Damasio, gelen görsel ve duyuşal verilerden bir tür harita oluşturan *yönlendirici temsillerden* (1998, s. 110) söz ederken ve bu temsillerin *devreler* (1998, s. 118) halinde organize olduğunu belirtmektedir. Bu önermeye göre beyin, yaşanan her deneyimi ve dışardan gelen tüm uyarıları farklı alanlara ayırarak kaydetmektedir. Benzer durumlar ortaya çıktığında, bu kayıtlı devreler ya yeniden birleşmekte ya da yeni kombinasyonlarla farklı devreler oluşturmaktadır. Bu mekanizma, beyin vücutu hayatta tutma ve değişen koşullara hızla adapte olma yolu olarak kabul edilebilir. Bu sayede oyuncunun, canlandırdığı karakterin hissettiği duyguları birebir yaşamış olması gerekmemekte; amaca yönelik yapılan eylemlerle, beyin kendiliğinden mevcut duruma uyum sağlayan bir devre yaratmakta ve bu da uygun *duygu* ve *itkilerin* ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Sonuç

Stanislavski, oyuncu, yönetmen ve kuramcı olarak çok yönlü bir tiyatro insanıdır. Onun önemi, sonraki dönemlere aktarılacak ve ardılı tüm oyunculuk kuramlarını etkileyecek bir yöntem yaratmasının yanı sıra, sistemini döneminin bilimsel verilerine dayanarak geliştirmesine dayanmaktadır. Temel amacı, uygulanabilmekle kalmayıp aynı zamanda tekrarlanabilir yönü olan ve tüm oyuncular için geçerli olabilecek bir yöntem, bir oyunculuk sistemi yaratmaktır. Kuramcı olarak bir başka önemi ise, geliştirdiği tekniklerin, dönemin bilimsel yaklaşımına uygun olarak, bir deneme alanı içerisinde sınanmaya açık bir şekilde oluşturulmuş olmasıdır. Onun için sahne bir laboratuvardan farksızdır. Çalışmalarının nihai sonucu sayılabilecek *Fiziksel Eylemler Yöntemi* ise, kendisi bir duygulanım içerisine girmeye çalışan bir oyuncunun sahnede oynama eylemini gerçekleştirme çabasından ziyade, duruma uygun basit eylemlerin, oyuncuyu gerekli duygu durumuna sokması üzerine kuruludur. Aslında önerme basittir; gündelik

kaygılarla uğraşan zihin ile derin duyguları ve her duruma özel tepkileri barındıran bilinçdışı arasındaki duvarı geçebilmenin koşulu, bir amaca dayalı fiziksel bir eylem ile vücudun *duygusal* ve *itkisel* bir tepki vermesini sağlamak. Stanislavski'ye göre ancak o zaman duygular *ayartılabilecek* ve oyuncu tüm gerçekliğiyle sahnede varlık gösterebilecektir.

Kaynakça

- Barrett, L. F. (2018). *Beynimizin parmak izleri* (Y. Konyalı, Çev.). Timaş Yayınları.
- Beneditti, J. (2012). *Stanislavski bir giriş* (K. Karaboğa, Çev.). Habitus Yayıncılık.
- Candan, A. (2003). *Yirminci yüzyılda öncü tiyatro*. İstanbul Bilgi Ü. Yayınları.
- Damasio, A. R. (1998). *Descartes'in yanılgısı* (B. Atlamaz, Çev.). Varlık Yayınları.
- Ekman, P. (2013). *Yalan söylediğimi nasıl anladın* (2. Basım). (E. İ. Akter, Çev.). Okuyan Us Yayınları.
- Ekman, P. (2019). *Ne düşündüğünü biliyorum* (E. Karababa, Çev.). Diyojen Yayıncılık.
- Feral, J. (2019). *Oyunculuk sanatı*. D. W. Dymkowski (Ed.), Tiyatro tarihi. (S. Sertaboğlu, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Goleman, D. (2006). *Duygusal zekâ* (30. Basım). (B. S. Yüksel, Çev.). Varlık Yayınları.
- Goleman, D. (2007). *Sosyal zekâ* (O. Ç. Deniztekin, Çev.). Varlık Yayınları.
- Jones, D. R. (1986). *Great directors at work*. University of California Press.
- Karaboğa, K. (2012). *Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks* (2. Baskı). Habitus Yayıncılık.
- Moore, S. (2009). *Stanislavski sistemi* (Ö. Çiçek, B. Sezgin ve C. Yalaz, Çev.). bgst Yayınları.
- Stanislavski, K. (1996). *Bir aktör hazırlanıyor* (3. Basım). (S. Taşer, Çev.). Papirüs Yayınları.
- Stanislavski, K. (2011). *Bir rol yaratmak* (4. Basım). (Ç. Genç, F. Güllü ve B. Tanyel, Çev.). Boğaziçi Ü. Yayınevi.
- Stanislavski, K. (2015). *Oyuncunun el kitabı* (3. Basım). (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Şener, S. (1991). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Anadolu Ü. Yayınları.
- Şener, S. (2003). *İnsanı geçitlerde sınavan sanat dram sanatı*. Mitos Boyut Yayınları.
- Toporkov, V. (2017). *Stanislavski provada* (C. Yalaz, D. Dalyanoğlu ve Ö. Eren, Çev.). bgst Yayınları.
- Whyman, R. (2012). *Oyunculukta Stanislavski sistemi* (H. Gür, Çev.). Dost Kitabevi.

Yirminci Yüzyıl Tiyatrosundan İzdüşümler

Editör: Dilek Sarıca Zerenler