

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 özgünlüğünü 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 mek n içindeki Őeyleri 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 şekillenir. 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 değerlendirirdiniz? (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 çağırma 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 (Krillov, 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, oturmaya 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 Eggelston'dan alıntıladığı 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 "ışma" ve "sürdürme" etkinlikleri birbirleriyle oldukça ilişkilidir. Işıma aktivitesi bir eylemi yapmadan önce o eylemi içsel olarak yapmak ve sonra eylemin yarattığı psikolojik durumu sürdürmekle mümkün olurken eylemin sürdürülebilmesi de ışma aktivitesinin devam etmesiyle olur.

'Hayali beden' çalışmasında olduğu gibi, 'ışma' egzersizleri de her zaman "rahatlık hissi" ile yapılmalıdır. Rahatlık hissi ile yapılan ışma 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 ışma 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 ışmaya 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.

