



KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

**OYUNCUNUN BEDENSEL ÇALIŞMASININ SAHNE
MEVCUDİYETİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ: BEDEN
DRAMATURJİSİ VE AKSİYON TASARIMI**

BORA AKSU

DANIŞMAN: DOÇ. DR. ZEYNEP GÜNSÜR YÜCEİL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, MAYIS, 2019

**OYUNCUNUN BEDENSEL ÇALIŞMASININ SAHNE
MEVCUDİYETİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ: BEDEN
DRAMATURJİSİ VE AKSİYON TASARIMI**

BORA AKSU

DANIŞMAN: DOÇ. DR. ZEYNEP GÜNSÜR YÜCEİL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

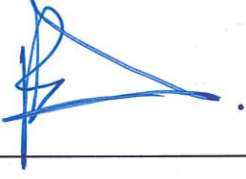
Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla
Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne
teslim edilmiştir.

İSTANBUL, MAYIS, 2019

Ben, BORA AKSU;

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

BORA AKSU



23.05.2019

KABUL VE ONAY

BORA AKSU tarafından hazırlanan “**OYUNCUNUN BEDENSEL ÇALIŞMASININ SAHNE MEVCUDİYETİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ: BEDEN DRAMATURJİSİ VE AKSİYON TASARIMI**” başlıklı bu çalışma **23/05/2019** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

(Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil) (Danışman)

(Kadir Has Üniversitesi)

İMZA

(Prof. Dr. Çetin Sarıkartal)

(Kadir Has Üniversitesi)

İMZA

(Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı)

(İstanbul Üniversitesi)

İMZA

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

İMZA

Prof. Dr. Sinem AKGÜL AÇIKÇEŞME

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ONAY TARİHİ: .././....

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

TEŞEKKÜR NOTU	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
GİRİŞ	1
MEVCUT BEDENLER	6
2.1 Mevcudiyet Meselesine Farklı Bakışlar	6
2.2 Günümüz İnsanın Özgür Bedenler Yaratma Çabası.....	13
YAŞAMDAN SAHNEYE	17
3.1 Vücuda Getirme'den Mevcudiyete	17
BEDEN DRAMATURJİSİ VE AKSİYON TASARIMI	35
4.1 Beden Dramaturjisi	35
4.1.1 Tanış olma	35
4.1.2 Isınma	36
4.1.3 Oyun alanı yaratmak I - top oyunu	39
4.1.4 Butoh yürüyüşü	42
4.1.5 Katılımcılardan gelen temalar ve doğaçlama	45
4.2 Aksiyon Tasarımı.....	47
4.2.1 Oyun alanı yaratmak II – sandalye egzersizi.....	47
4.2.2 İmge doğaçlaması	48
4.2.3 Ses tasarımı doğaçlaması.....	49
4.2.4 Metin üzerinden doğaçlama.....	50
SONUÇ	52
KAYNAKÇA	62
EKLER	66
ÖZGEÇMİŞ	92

FOTOĞRAF DİZİNİ

Fotoğraf 1.1: Bali Dans Pozisyonu, Fotoğraf: Leslie S. Lendra (Zarilli, 2002, s. 142)
..... 25

Fotoğraf 1.2: The Motion: Mario Biagini, Przemyslaw Wasilkowski ve Thomas Richards – Grotowski Workcenter Fotoğraf: Alain Volut (Schechner ve Wolford, 2006, s. 400) 26



TEŞEKKÜR NOTU

Şahika Tekand, Gizem Bilgen, Tulû Ülgen ve Alexandra Kazazou'ya tiyatroya olan bakış açımı değiştirdikleri için teşekkür ederim. Süreç içerisinde değerli fikirleriyle bana yardımcı olan hocalarım Çetin Sarıkartal, Özlem Hemiş, Oğuz Arıcı, Müge Gürman ve Ufuk Ahıska'ya da teşekkür ederim. Öte yandan röportaj teklifimi kabul edip çalışmaya önemli bir katkıda bulunan değerli hocam Kerem Karaboğa'ya teşekkür ederim. Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Bölümü için çok değerli olduğunu düşündüğüm derslerin yürütücüsü ve tez konusunda her daim yardımını ve bilgisini esirgemeyen Zeynep Günsür Yüceil'e bu çalışmaya sağladığı katkılar ve oyunculuk serüvenimde açtığı kapılar için teşekkür ederim. Son olarak bu süreç içerisinde bana destek olan sevgili aileme teşekkür ederim.

ÖZET

AKSU, BORA. *OYUNCUNUN BEDENSEL ÇALIŞMASININ SAHNE MEVCUDİYETİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİNİ: BEDEN DRAMATURJİSİ VE AKSİYON TASARIMI*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2019.

Bu araştırma, oyuncunun bedensel çalışmasının sahne mevcudiyeti üzerindeki etkisini incelemeyi amaçlamaktadır. Öncelikle beden, zihin ve tin birliği araştırılmış sonrasında ise mevcudiyet kavramı incelenmiştir. Araştırma kapsamında temel olarak Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil'in Beden Dramaturjisi ve Aksiyon Tasarımı dersleri oyuncunun sahne mevcudiyetine olan katkıları bakımından değerlendirilmiştir. Bununla birlikte farklı tiyatro ekollerinin kullandıkları bedensel egzersizlerin, oyuncunun sahne mevcudiyetine etkisi araştırılmıştır. En nihayetinde derslere hem katılımcı hem de gözlemci olarak katılma fırsatı bulmuş biri olarak kendi yaşadığım sürecin yanı sıra katılımcılarla yapılan mülakatın neticesi değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Bedensel Çalışma, Sahne Mevcudiyeti, Vücuda Getirme, Beden Dramaturjisi, Aksiyon Tasarımı

ABSTRACT

AKSU, BORA. *THE EFFECT OF ACTOR'S BODILY WORK ON THE STAGE PRESENCE: DRAMATURGY OF BODY AND DESIGNING THE ACTION*, MASTER'S THESIS, Istanbul, 2019.

This thesis, aims to look into the effect of actor's bodily work on the stage presence. The unity of body, mind and spirit is studied first, then the concept of presence is examined. Within the research, the lessons of Zeynep Günsür Yüceil on Dramaturgy of the Body and Designing the Action have been used as the basis to actor's contribution to the stage presence. With this, the effect of bodily exercises used by different schools of theatre to the stage presence is also researched. Ultimately, besides my experience as one who had the opportunity to participate both as a participant and as an observer, the results of the interview with participants have also been evaluated.

Keywords: Bodily Work, Stage Presence, Embodiment, Dramaturgy of the Body, Designing the Action

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Oyuncu olarak bedenimle tanışmam geç de olsa 2016 yılında Şahika Tekand Studio Oyuncuları'nda eğitime başlamama dayanmaktadır. O döneme kadar çoğu meslektaşım gibi ben de bedeniyle olan ilgisi sınırlı olan bir oyuncuydum, daha doğrusu oyuncu olduğumu zannediyordum. Eğitim hayatım boyunca hâli hazırda birçok tiyatrodan, televizyonda ve yahut sinemada sıklıkla rastlayabileceğimiz, sadece sözleri söyleyen, bedenleriyle ilgilenmeyen birçok oyuncu tanıdım. Bu oyuncular adeta metinde yazan kelimelerin, tam manasıyla kelimelerin, sahnedeki ete kemiğe bürünmüş karşılıklarıydı. Kendimi bir seyirci yerine koyduğumda sahnede gördüklerim metinde yazan harflerin yansımalarıydı. Bedenlerini kullanmayı bilmeyen oyuncular bu manada suya yazılmış metinler gibiydiler. Böyle bir oyuncu olmak istemediğimin kararını vermem çok uzun sürmedi. Bu yüzden güvendiğim birkaç arkadaşımın, sadece oyunculuk değil genel olarak bir sanat eğitimi verdiğini duyduğum, pek çok benzeri atölyeler gibi para tuzağı olmadığını öğrendiğim Studio Oyuncuları'na katıldım. Her alanda olduğu gibi bu alanda da en büyük sorumluluk insanın kendisinde bitiyor. Ben de içine girdikçe, tabiri caizse bu yola baş koymuş bir insan olarak çalıştım, öğrendim, başarısız olduğum anlar oldu, tekrar denedim, başarısızlıklar da bana birçok farklı tecrübe kazandırdı. Sonuç odaklı bir insandansa süreç odaklı bir insana dönüştüm ve oyunculuk kariyerimin sonraki aşamaları için bu durum beni çok rahatlattı. Çalışmaların içine girdikçe fark ettim ki, Studio Oyuncuları'nda yaptığımız çalışmalar tam da benim ilerlemek istediğim doğrultuydu. Bu çalışmalar temelde bedenimizde farkındalık yaratmak üzerineydi. Kaslarımızın, kemiklerimizin, derimizin, saçımızın, etrafımızı saran havanın kısacası çevremizde olan her şeyin farkında olmak, dinlemek. Bunun yanında farkına vardığımız ve dinlediğimiz şeylerin bizde yarattıkları etkileri izlemek ve onları takip etmek de önem taşıyordu. Dinlemek kelimesini hangi anlamda kullandığımı kısaca açıklamak isterim. Zira çalışmamın içinde sıklıkla rastlayacağınız dinlemek kelimesi araştırma açısından önemli bir noktada durmakta. Dinlemekten kastım, salt kulaklarımızla duyma eylemiyle açıklanacak kadar basit değil. Tüm duyularımızı açarak, o anı dinlemekten bahsediyorum. Etrafımızdaki havayı, sıcaklığı soğukluğu, kokuyu, ışığı dinlemek. Işığın

benim bedenime olan etkisini takip etmekten bahsediyorum. Yürüdüğüm havanın içinde bedenimin hangi bölgesiyle havanın hacmini nasıl değiştirdiğimin farkında olmaktan söz ediyorum. Tabii ki bu takip tek bir yere yoğunlaşıp orada takılı kalmak değil, o anda bize olanların ve gerçekleştirdiğimiz eylemlerin farkında olmak. Günümüzde özellikle sosyal medyada kullanılan bir kelimeyle açıklamak gerekirse. Bedenimizi etkileşime açmaktan bahsediyorum. Bedenin maruz kaldığı etkilere duyularımızı açmak ve bu etkileri dinleyerek, kabul ederek, bizde yarattığı etki üzerinden itkiyle birlikte eyleme dönüşmesinden söz ediyorum. Bu konuya çalışmanın ilerleyen kısmında detaylı olarak değineceğim.

Yaşadığım olumsuz deneyimler neticesinde bir oyuncu olarak arayışa girerek 2016 yılından itibaren oyuncunun bedensel çalışmaları üzerine yoğunlaştım. 2016 yılında Studio Oyuncuları'nda tanıştığım Gizem Bilgen'in "*Dislokasyon*" (2017-2019) adlı projesine katıldım. Yine aynı dönemde Polonya'daki Grotowski Enstitüsü'nde uzun bir dönem çalışmış olan Alexandra Kazazou'yla Tiyatro Medresesi'nde verdiği "*Işıyan Oyuncu*" atölyesinde tanıştık. Bu süreçte kendisi beni TeatrAndra olarak Grotowski Enstitüsü'nün desteğiyle hazırlayacakları "*SALTO*" oyununda oynamak için davet etti. Provaların bir bölümü Polonya Wrocław'da olacağı için Gizem Bilgen'le konuşarak "*Dislokasyon*" adlı projeden çıkmak zorunda kaldım. Yine de "*Dislokasyon*" ile yaşadığım prova sürecinin beni bedenimle olan ilişkim konusunda bir hayli geliştirdiğini söyleyebilirim. 2017 Mart ayında "*SALTO*" provalarına Polonya Wrocław'daki Grotowski Enstitüsü'nde başladık. İlerleyen zamanlarda ustam olacak ve aynı zamanda "*SALTO*" projesinde birlikte yer aldığımız Kerem Karaboğa'yla birlikte Alexandra Kazazou yönetiminde buluştuk. Prova sürecimizde, bir dönem Terzopoulos ile çalışmış olan Karaboğa'yla, Terzopoulos egzersizi üzerine çalışma şansı elde ettim. 2016 yılında başlayan bedenimi araştırma sürecim o dönemki eğitmenlerim Şahika Tekand'ın, Gizem Bilgen'in ve Tulu Ülgen'in oyuncuma açtığı kapılar ve katkılarıyla birlikte Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama bölümüne taşındı. Yüksek lisans programına kabul olmadan önce jüri üyeleri Çetin Sarıkartal ve Zeynep Günsür Yüceil ile yaptığımız mülakatta oyuncum için bir alet çantası hazırladığım bir dönemde olduğumu ve bölümde çalıştığımız teknikleri de bu çantaya katmak, sonra da içinden kendime iyi gelecek yöntemleri seçmek istediğim üzerine konuştuk. Film ve Drama bölümüne kabul aldıktan sonra birdenbire kendimi doğru zamanda doğru yerde

hissettim. Bir yandan Grotowski Enstitüsü ile yeni bir projeye hazırlanırken diğer taraftan, Film ve Drama bölümünde eğitmenlerim olan Çetin Sarıkartal ve Zeynep Günsür Yüceil ile birbirlerini çok iyi tamamladığını düşündüğüm iki farklı yöntem dersini alma fırsatım oldu. Aynı zamanda Müge Gürman'ın Oyunculuk Stüdyosu derslerinde de oyuncunun ses ve beden kullanımı üzerinden verdiği yönlendirmelerin üzerimde yarattığı olumlu etkilerine değinmeden ve beni bu konu üzerine gitmem hususunda yüreklendirdiğinden bahsetmeden de geçemeyeceğim. Yine tam bu dönemde Studio Oyuncuları'ndan hocam Tulu Ülgen'in İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümünde Doktorasını tamamladığını öğrendim. Kendisinin tezinin (*Kurmaca: Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat*) tam da bu konular üzerine düşündüğüm bir dönemde karşıma çıkması benim adıma büyük bir şans oldu.

Oyuncunun bedensel çalışması üzerine yaptığım çalışmalar devam ederken aynı zamanda oyuncunun alet çantasındaki bölümler de belli bir düzene oturuyordu. Zeynep Günsür'ün Beden Dramaturjisi ve Aksiyon Tasarım dersinde yaptıklarımız iyiden iyiye ilgimi çekmeye başladı. Günsür sayesinde Butoh ile tanıştım. Hem kendimin hem de diğer oyuncu arkadaşlarımla yaşadığı sürece tanık oldum. Artık oyuncunun bedensel olarak yaptığı egzersizlerin etkisini incelemek istediğimden emindim. Aynı süreçte Çetin Sarıkartal'la yaptığımız İleri Oyunculuk derslerinde bir Shakespeare tiradı çalışırken kendisinin "Bizi (seyirciyi) oraya (Shakespeare dünyasına) götürmeye çalışma orayı buraya getir."¹ cümlesi de beni etkilemişti. Bu nasıl mümkün olabilirdi? Bu sorunun cevabı üzerine derste yapılan yorumlar ve Sarıkartal'ın yönlendirmelerine istinaden kendimce bazı varsayımlarda bulundum. Cevap, oyuncunun tam anlamıyla o anda olmasıyla, canlandırdığı karakterin oyuncunun bedeninde vücut bulmasıyla ilişkiliydi. Oyuncu duyularını açarak, sesini ve bedenini öyle bir kullanmalıydı ki, kendi etrafındaki boş alanı, mekânı bir anda seyircinin gözü önünde bir şatoya çevirebilmeliydi. Bu bağlamda oyuncu bedeni ve sesiyle, aynı zamanda mekânı da yaratmalıydı. Stanislavski şöyle diyordu. "İnsan ruhunun öğeleri ve bir insan vücudunun

¹ Sarıkartal, Çetin, İleri Oyunculuk I Yayınlanmamış Ders Notu, 2017

parçaları bölünemez” (Moore 2016: 45). Oyuncunun içinde bulunduğu mekânın yaratılması için de bedeninin yanı sıra aynı zamanda tininin de şimdi ve burada olması gerekiyordu. Seyirci olarak biz arkadaşımızın çalışmasını izlerken, mekânsal ve zamansal olarak boşlukta olan oyuncunun sahne mevcudiyeti üzerinden şimdi ve burada sahneyi yaratım sürecine tanık oluyorduk. Yaşadığım bu deneyim ve Zeynep Günsür’ün derslerinde yaptığımız çalışmalardan sonra, imgeler üzerinden oyuncunun mevcudiyetinin yaratılması dışında oyuncunun bedeninden başlayarak sahne mevcudiyetini oluşturması üzerine düşünmeye başladım. Tam bu dönemde Ufuk Ahıska’nın Fikiriden Dramaya dersindeki mevcudiyet üzerine yaptığımız tartışmalar benim ileride araştıracağım mevcudiyet konusundaki iştahımı kabarttı. En nihayetinde Zeynep Günsür’ün derslerinde yaptığımız bedensel çalışmaların oyuncunun sahne mevcudiyetini yaratmasında bir etkisi olup olmadığını araştırmaya koyuldum.

Bu çalışmanın asıl amacı Beden Dramaturjisi ve Aksiyon Tasarımı derslerinde yaptığımız Butoh yürüyüşü, bedensel çalışmalar ve bazı doğaçlama tekniklerinin oyuncunun mevcudiyetine nasıl etki ettiğinin araştırılmasıdır. Bu nedenle çalışmanın ana başlığında Beden Dramaturjisi ve Aksiyon Tasarımı ders adlarının eklenmesi uygun görülmüştür. Bedensel çalışmalar üzerine bir hayli çalışma olduğu için, tezin amacına hizmet etmesi doğrultusunda hepsini derinlemesine incelemektense tezimin ana eksenine yararı olacak yöntemleri araştırmaya koyuldum. Bu süreç içinde bedensel olarak yoğun çalışan başka tiyatro insanlarını da incelemeyi uygun gördüm; fakat bu bağlamda konuyu pek dağıtmamam gerekiyordu. Asya Tiyatrosundan etkilenip Avrupa tiyatrosunu etkileyen üç tiyatro insanı üzerine yoğunlaştım. Bunlar aynı zamanda bu süreçte deneyimleme fırsatı bulduğum, Grotowski-Barba ve Terzopoulos yöntemleriydi. Bunun dışında araştırmalarım sırasında bu tiyatro insanları için başlangıç noktası olarak kabul edilebilecek Meyerhold’dan ana ekseninde olmasa da dolaylı olarak yararlanabileceğimi fark ettim. Asya tiyatrosunun bedensel çalışma ve mevcudiyet hususunda geniş bir kapsamı olduğundan dolayı bu konudaki çalışmamı Grotowski, Barba ve derslerde uyguladığımız Butoh yürüyüşü üzerinden yürütmeye karar verdim. Açıkça belirtmek isterim ki bu tez kapsamında bahsettiğim tiyatro insanlarının veya çalışma yöntemlerinin derinlemesine bir analizini bulamayacaksınız. Bu çalışmada kendilerinin yaptıkları bedensel çalışmaların sahne mevcudiyetini oluşturmada katkısı olup olmadığı incelenecektir.

Bedensel çalışmalarla birlikte sahne mevcudiyeti yaratmaya çalışan tiyatro insanları üzerine bir araştırmaya başlamadan önce mevcudiyet kavramını araştırmaya koyuldum. Bu konuda öncelikle yaptığım şey ontoloji bilimin önde gelen isimlerinin çalışmalarını incelemek oldu. Heidegger ve Sartre bu anlamda araştırdığım iki düşünür olarak teze katkıda bulundu. Varlığın mevcudiyet ve insan bedeniyle olan ilişkisini bu iki düşünür üzerinden çalıştım. Ardından mevcudiyet kavramı içinde önemli bir yeri olan bir tartışmaya rastladım. Beden/zihin ikiliği veya birliği ve beden/tin ikiliği veya birliği. Bu konu içinse Antonio Damasio'nun yazdığı "*Spinoza'yı Ararken*" kitabı araştırmamda önemli bir kaynak olarak yerini aldı. Mevcudiyet, vücuda getirme, farkındalık ve algı gibi anahtar kelimelerin araştırılmasında ise Merleau-Ponty'nin yazdığı kitaplar önemli bir kaynak olarak belirdi. Takip ettiğim bu yol gitgide somutlaşıyordu. Doğrusunu söylemek gerekirse ilk etapta Heidegger'i anlamakta hakikaten zorlandım; fakat Sartre, Spinoza ve Marleau-Ponty gibi düşünürler konu hakkında kafamda daha somut düşünceler oluşmasını sağladı. Bunun dışında Jacques Derrida ve Michel Foucault da zihin beden birliği konusunda araştırdığım diğer isimler oldu. Soyuttan somuta doğru yol izlerken sahne mevcudiyetine kavramının derinlerine dalmadan, yaşadığımız sosyolojik ortamın bedenlerimizde oluşturduğu baskı ve mevcudiyetimizi engellemesi hususunda, sıklıkla deneyimleme fırsatı bulduğum Yoga pratiği incelendi. Bu noktada araştırma Godfrey Devereux'nun "*Bandalar Hakkında Küçük Bir Kitap*" isimli kitabın incelenmesiyle devam etti. Yoga sürecinden sonra ise artık sıra sahne mevcudiyetine geldi. Oyuncunun sahne üzerindeki mevcudiyetinin sağlanması konusunda ise Grotowski, Barba ve Terzopoulos çalışmaya kaynak teşkil etti.

Tüm bunlara ek olarak, sahne üzerindeki mevcudiyeti oluşturma açısından Beden Dramaturjisi ve Aksiyon tasarımı derslerinde yapılan çalışmaları incelendi. Sürecin nasıl işlediğinin detaylı bir biçimde raporlanacağı bir bölüm olmasına karar verildi. Bu bölümde bu derslerde çalışılan pratikler açıklanarak analiz edildi. Sonuç bölümünde ise süreç içerisinde hem katılımcı hem de gözlemci olarak katılma fırsatı bulduğum Beden Dramaturjisi ve Aksiyon Tasarımı dersleri konusunda edindiğim kişisel tecrübeler, derse katılımcı olarak katılan diğer katılımcıların görüşleriyle harmanlanarak yazıya döküldü.

BÖLÜM 2

MEVCUT BEDENLER

2.1 MEVCUDİYET MESELESİNE FARKLI BAKIŞLAR

Mevcudiyet kavramını derinlemesine incelemeyen önce varlık kavramını ve mevcudiyetle olan ilişkisini incelemek gerekmektedir. “Grekler için “varlık” temel olarak “mevcudiyet” anlamına gelir” (Karaman 2013: 97). “Varlık biliminin öne çıkan isimlerinden Heidegger geleneksel felsefenin varlık görüşü olan varlığın “mevcudiyet” olarak ele alınmasına karşı bir duruş sergiler” (Yıldızdöken 2017: 173). Heidegger’e göre varlık, zaman ve mevcudiyet kavramları birbirinden ayrı düşünülemez. Bütün bu kavramlar birbiriyle iç içedir ve birbirinden beslenir. Varlık, zaman içerisinde anlaşılabilir. Öte yandan Heidegger’e göre varlık ve mevcudiyet kelimesi eşanlamlı değildir. Varlık hakkındaki düşüncelerini açıklama konusunda dil bariyerine takılan Heidegger, bizi Dasein kavramıyla tanıştırır. Heidegger’in Varlık ve Zaman kitabının çevirisini hazırlayan Kaan H. Öktem, kitap için yazdığı önsözde Dasein’ı şu şekilde açıklar; “Dasein kavramı Almancada insanın varoluşsal hâlini ifade etmektedir ve bir özne, nesne veya cisim demek değildir. Dasein zamansal varoluşumuzun nasıllığını dile getirmektedir” (Heidegger 2008: 11). Emmanuel Levinas’ın Ölüm ve Zaman kitabının çevirmeni Nami Başer ise kitabın çevirmen notu kısmında Dasein’ı şöyle tanımlamıştır; “Heidegger insan sözcüğü yerine, onu sadece konumuyla belirleyen bu deyimle başvurur. Varlığın bahsettiği ancak varoluşunun çözümlenişiyle belirlenen bir konum, bir tarzdır bu” (Levinas 2014: 31). Dolayısıyla Heidegger varlık nedir, diye genel bir soru sormaktansa, varoluşun nasıllığı ile ilgilenir. Heidegger, varlık ve zaman ilişkisini berraklaştırmak için önce varlık ve varoluş kavramlarının ayrılması gerektiğini savunur. Yeniçağ epistemolojisinde “varlık nedir?” sorusuna verilen res extensia (Ruhsal cevher, Descartes Felsefesi’nde ‘ben’ anlamında kullanılmaktadır.)² ve res cogitans (Maddi

² <http://felsefeterimleri.blogspot.com/2014/03/res-cogitans-ve-res-extensa.html>

cevher, Descartes Felsefesi'nde 'dünya' anlamında kullanılmaktadır.)³ gibi yanıtlar, varlığın ne olduğunu bir mevcudiyet olarak belirlemede olup, varlığı bir başka şeyin ardında bir başka yapıya, "mevcut olana" dönüştürmektedir. "Oysa varlık "mevcut olan" değil, belirsiz ve zamansal olan "orada olandır" (Kılıç 2014: 18). Bununla birlikte Heidegger'e göre varolmak, zaman temeline oturtulmalıdır. "Zaman bir 'eyleme' alanıdır ve 'varoluş' eylemeyle söz konusu olacaktır. Varlık, zamansal mevcudiyetle ilişkilidir" (Yıldızdöken 2017: 171). Mevcudiyet, şimdiki zamanda oluşan bir mevcut olma, o an orada gerçekleşen olayların bizde vücut bulma hâlidir ve bu hâl, şimdiki zamandaki eyleme ile oluşacaktır. "Bir şeyin mevcut olduğunu iddia ettiğimizde onun orada, algımıza verili oluşundan başka bir şey ifade etmediğimize göre, Heidegger'in mevcudiyet ile nesne-lik ya da nesne-olma'yı kastediyor olduğu ortadadır" (Günok 2016: 18).

Ontoloji bilimine önemli katkıları olan diğer bir düşünür Jean Paul Sartre, varlık hakkındaki düşünceleri "*Varlık ve Hiçlik*" kitabında ele almıştır. Sartre, varlık kavramını biraz daha somut, bir oyuncu olarak benim mevcudiyet ve oyuncu ilişkisine dair daha fazla yararlanabileceğim şekilde beden ekseninde de tartışmıştır. Sartre'a göre, beden üç şekilde ya da boyutta varolur. İlk boyut bedenimizi tanıma ve kullanma boyutudur. İkinci boyutta beden bir başkası için bir nesne olduğu sürece, bizim için bir öznedir. Üçüncü boyutta ise bir başkası tarafından bir beden olarak bilinen kendimiz için varolma boyutudur (Tansel 2006: 80). Bu üç boyutu daha da açmak gerekirse, birincil olarak kendisi için var olan beden, ki burada özne oluruz. İkinci olarak başkası için var olan beden, ki burada başka beden için nesne oluruz. Üçüncü boyut ise başkası için nesne olarak varolduğumu bildiğim kendim için varoluşumdur. Bedenim kendisi için vardır, bedenim başkası için vardır, bedenim başkası için var olduğundan dolayı bunu bilen ben olarak benim için de vardır. Bedenimin başkası için var olduğunu bilmek bende nasıl tezahür edecektir? Bunu bilmek benim onun bedeni ve kendi bedenimle olan ilişkiyi etkileyecektir.

³ <http://felsefeterimleri.blogspot.com/2014/03/res-cogitans-ve-res-extensa.html>

İnsan dünyadaki mevcudiyetini nasıl sağlar? “Sartre’a göre; insanın dünyadaki mevcudiyeti ‘kendinde-varlık’ olma arzusudur” (Tansel 2006: 49). Ancak bu kendinde-varlık olgusu verilmiş bir olgu değildir. Dolayısıyla insan kendi mevcudiyetini kendi tercihleriyle ve kendi eylemleriyle yaratır. Bu yaratım sürecindeki en önemli unsurlar ise tinimiz ve bedenimizdir. “Bedenimiz öteden beri ‘beş duyunun mekânı’ olarak adlandırılan şeyden ibaret değildir; beden aynı zamanda eylemlerimizin amacı ve aracıdır” (Sartre 2014: 399). Tinimiz ve bedenimiz ise birdir. Tin bizim içinde olduğumuz bedeni bir aracı olarak kullanır. Beden de tini bir aracı olarak kullanır. Bu ikili arasında karşılıklı bir alışveriş olduğundan dolayı ikisi birbirine ayrılmaz biçimde bağlıdır. Beden ise duyularla birlikte, karşındakini algılar. Bedenin karşındakini algılaması sonucu yine kendi bedeninden hareketle ortaya çıkan etkiler eyleme dönüşür. O an orada ortaya çıkan bu gerçek eylemler sonucunda bedenimiz hem kendisi için hem de karşındaki için mevcudiyet kazanır. “Beden bu anlamda hem bir bakış açısı hem de hareket noktasıdır: olduğum ve aynı zamanda da daha olacak olduğum şeye doğru ötesine geçtiğim bir bakış açısı, bir hareket noktası” (Sartre 2014, 406). Bu konuyu biraz daha açmak gerekirse, biz karşımızdakileri duyularımızla dinleriz, kendi tekinsiz alanımızda onları gözlemler kendi bedenimizden hareketle karşımızdakileri anlamlandırmaya çalışırız. Onda gördüklerimizin, duyduklarımızın ve yahut göremediklerimizin, duyamadıklarımızın bizde olan etkileri, yapacağımız eylemlere dönüşür. Bedenimiz aracılığıyla bu eylemler, yine duyularla birlikte karşımızdakinin anlayacağı bir biçimde harekete dönüşür. Bu hareket sonucu da bedenler arası bir ilişki başlar. Bu ilişki şimdi ve burada oluşur ancak aynı zamanda bedenimin içinde tüm zamanları saklarım. “Antonin Artaud ve Tatsumi Hijikata’ya göre geçmişten gelen mevcudiyetimizin şimdiki zamandaki bedenimizde ciddi bir etkisi vardır” (Baird ve Candelario 2018: 145).⁴ “Mevcut olan bir şimdikiyi üstlendiğimde, geçmişimi yeniden yakalar ve dönüştürürüm, onun sahip olduğu anlamı değiştiririm, kendimi ondan kurtarırım, ondan uzaklaşırım” (Merleau-Ponty 2017: 610). Bu bağlamda geçmişim, şimdiki ve aynı zamanda gelecekteki olma potansiyelimin hepsi benim bedenimde hâli

⁴ Çeviri bana aittir.

hazırda bulunur. Tinimiz, bedenimiz ve duyularımızı tüm zamanları kullanarak ortaya bir mevcudiyet hâli ortaya çıkarır.

Normal hayatta ya da sahne üzerinde kendimizi nasıl mevcut kılarız? Yaptığımız eylemlerin bizi ve karşımızdakileri etkileyerek gerçek an'lar oluşturmasını nasıl sağlarız? Beden-tin birliğinin farkındalığı bir mevcudiyet sağlamak için yeterli olacak mıdır? Bu bağlamda araştırmalar yaparken beden ve tin birlikteliğinin yanı sıra beden-zihin birliğiyle ilgili yeni bir alanla karşılaştım. Bu alan aslında geçmişten günümüze sürekli tartışılan bir alan olup bedenin mi zihnimize hükmettiği ya da zihnimizin mi bedenimize hükmettiği konusu popüler kültürde bulunan şarkılara konu olmuştur.⁵ Bu bağlamda “bir oyuncu olarak acaba beden zihin birliğini anlamadan sahne üzerindeki mevcudiyetimi gerçekten sağlayabilir miyim” sorusu beni bu konu üzerine araştırmaya itti. Dolayısıyla bu konunun derinine inmemi sağlayacak birkaç soru sorarak araştırmaya devam etme kararı aldım. Bedenimiz zihnimizden ayrı, ona rağmen veya onsuz hareket edebilir mi? Bütün yaşantımız boyunca gerçekleştirdiğimiz eylemler, zihnimizin bedenimizi yönetmesiyle mi oluşur? Yoksa bedenimize gelen itkilerin zihnimize hükmetmesi sonucu mu aksiyona geçersiziz? Aslında bu soruların temelinde günümüz oyunculuk tartışmalarının popüler sorusuyla (içten gelenden mi oynamak dıştan gelenden mi oynamak) bir paralellik olduğunu seziyorum. Beden-zihin birlikteliğine oyunculuk pratiğinden bakacak olursak, sahne üzerinde yaptığımız her eylemin bir nedeni olmalı. Burada neden derken eylemi salt dramaturjik bir temele dayandırmaktan bahsetmiyorum. Bizi iki adım öne götürecek, masanın üzerinde duran bardaktan su içmeye itecek olan itki, bir sonraki adımımızı yaptıracak sebep nedir ondan söz ediyorum. Seyirci sahne üzerinde boş bir eylem gördüğü zaman bunun nedenini sorgular. İzlerken kendisinin bir şey kaçırdığına dair şüpheye düşer. Bu noktada oyuncu seyircinin ilgisini çekmek adına abartılı ve gereksiz hareketlerle

⁵ İngiliz müzik grubu The Smiths 1984 yılında çıkardığı “The Smiths” adlı albümde, grubun vokalisti Steven Morrissey tarafından yazılan “Still Ill” şarkısının nakarat kısmı şöyledir; “Does the body rule the mind? Or does the mind rule the body? I don’t know.” (Bedenimiz mi ruhumuza hükmeder yoksa ruhumuz mu bedenimize? Bilmiyorum.)

oyununu ‘pompalama’⁶ hatasına düşebilir. Oyuncu sesini değiştirmeye, farklı bir ton yapmaya çalışabilir. Bu bağlamda Brook’a göre tiyatrodaki bir kişinin açıkça hiçbir şey “yapmadan”, tamamen “orada” olabildiğini fark etme yeteneği çok önemlidir (Brook 2004: 23). Sözün kısası sahnede beden-zihin birliğini oturtamamış oyuncu, seyirciler tarafından kolaylıkla fark edilebilir.

Beden-zihin birliği üzerine çalışmış olan Baruch Spinoza’ya göre bu ikili birlikte yaratılmış “aynı kumaştan gelen ayrılmaz bir ikilidir” (Damasio 2018: 213). Yine Spinoza’ya göre, zihin ile beden aynı doğrultuda ve karşılıklı olarak ilişkili olan süreçlerdir, bütün dönüm noktalarında birbirlerini taklit ederler; aynı şeyin iki yüzü gibi (Damasio 2018: 221-222). Zihin bedeni, beden de zihni etkiler, bu bağlamda zihin ve beden ayrılmaz bir ikilidir biri diğerinden daha değersiz değildir. Adeta hileli bir madeni para gibidir. Ne yazı ne tura gelir. İkisinden biri altta kalmaz her zaman iki yüzü de gözükecek bir şekilde, dik gelir. Spinoza bedensel-zihinsellik sürecini şu şekilde açıklar;

Zihin sürekli var olmaya devam eder, çünkü onu sürekli çeşitli içeriklerle besleyen bir beden vardır. Bunun yanı sıra, zihin kendini beden için kullanışlı ve elverişli görevler yaparken bulur; doğru hedefle ilişkili otomatikleşmiş yanıtları uygulamanın kontrol edilmesi, öngöründe bulunması ve özgün yanıtlar planlaması, bedenin yaşama devam etmesi için yararlı olan nesne ve durumların yaratılması gibi. Zihinde geçip giden görüntüler çevre ile organizma arasındaki etkileşimin yansımasıdır; çevrenin bedeni etkilemesine beynin nasıl tepki verdiğinin yansımaları, beden ayarlamalarının yaşam durumlarındaki değişikliklerin üstesinden nasıl geldiğinin yansımalarıdır. (Damasio 2018: 210)

“Bedenle donatılmış beyin ve bedeni olan zihin, bütün bedenin hizmetçisidir” (Damasio 2018: 210). Beden zihnin hizmetçisi, zihin de bedenin hizmetçisidir. İkiyi birbirleriyle paralel çalışır, biri bulaşıkları yıkarken öteki çamaşırları yıkar, biri çatal, bıçakları

⁶ Pompalama kelimesini burada bir şeyi olduğundan daha fazla göstermek, olmayan bir itkiyi zorla ortaya çıkarmaya çalışmak manasında kullanıyorum. Pompalamak kelimesinin daha iyi anlaşılması için başka bir örnek vermek gerekirse, Thomas Richards “*Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*” sayfa 92-93.

yerleştirirken öteki, çamaşırları asar, dolayısıyla hayat beden ve zihin için de müşterektir.

“İnsan zihni, kendindeki değişiklikler (etkilenmeler) düşüncesi olmadan var olan diğer bedenleri algılayamaz” (Damasio 2018: 217). Sanıyorum ki burada Damasio dinlemenin önemine dikkat çekmek istiyor. İnsan önce kendisinde olan değişimleri dinleyip takip edebilmelidir. Kendi bedenini dinleyebilen bir beden başka bedenlerle etkileşime girmek için kendini hazır hâle getirebilir. Kendimizi dinlemekten kastım bir hastalık hastası vaziyeti değil elbette. Bedenlerimize gelen dış ve iç etkilerin yine bedenlerimizde yarattığı sonuçları, o bedenlerdeki yansımalarını dinlemekten, o an orada bedenine olan etkilerin farkında olmaktan söz ediyorum. Beden öncelikle kendini dinlemeye açık olmalı ki başka bedenleri dinlemeye başarsın. Böylelikle oyuncu sahne üzerindeki mevcudiyetini de partneri, mekânı, içinde bulunduğu havayı da dinleyebilmek, kendini mevcut kılsın. Başkasının bedenini hissetmenin ondan etkiler almanın yolu öncelikle kendi bedenini hissetmekten geçer. “Kendi bedenimde nasıl yönümü buluyor, kollarımı, bacaklarımı, ellerimi, başımı, gövdemi hissediyorsam, aynı şekilde başkasının bedeninde de yönümü bulup orada olan bitenleri hissettiğimi düşünüyorum olabilirim. Ama onun bedenini ancak benimkinden hareketle hissederim” (Ancet 2010: 83). “Karşımdakinin bedeni, benim için, onun benim bedenimde yarattığı yansımadır. Bu yansımanın oluşturacağı hisler ise büyük oranda belirli bir bedensel durumun algılanmasıyla oluşur” (Damasio 2018: 93). Karşımdaki bedeni nasıl algılarıım? Merleau-Ponty’ye göre insanın kendi vücudu hem görendir hem de görünürdür. Vücudumuz kendi de dahil olmak üzere her şeye bakabilir ve gördüğünde ise kendi görme gücünü idrak eder. “Vücut kendini gören olarak görür, kendine dokunan olarak dokunur, kendisi için görünür ve hissedilir” (Merleau-Ponty 2017: 279). Hem gören hem görünür olan olarak vücudumuzdan bahsederken Merleau-Ponty, aynada kendisine bakan insan karşısında ayna hayaleti örneğini veriyor;

Aynanın hayaleti, tenimi dışarı sürükler ve böylece vücudumun bütün görünmezi, gördüğüm öteki vücutları sarabilir. Bundan böyle, vücudum başkalarının vücutlarından alınmış parçalar taşıyabilir; aynı şekilde, benim tözüm onlara geçer; insan, insan için aynadır. (Merleau-Ponty 2016: 43)

dönüşüyor. Sonuç olarak ortaya gerçek eylemlerden ziyade birçok ihmalin bir arada olduğu zincirleme bir kaza çıkar.

2.2 GÜNÜMÜZ İNSANININ ÖZGÜR BEDENLER YARATMA ÇABASI

Günümüz insanına bugüne kadar düşünmekten ziyade inanmak, meydan okumaktan ziyade kabullenmek (Devereux 2019: 6) öğretilmiştir. Bu yüzden içinde yaşadığımız çağ araştırmaktan çok, hazır şeylerin bize verilmesini talep etmemiz üzerine kuruludur. Çoğumuz sanki bir acelemiz var ve bir yere yetişecekmişiz gibi her şey önümüze hazır konsun ister aksi takdirdeki çaba bizde hayatı kaçıyormuşuz hissi uyandırır. Bu noktada “bana balık tutmayı öğretme balık ver” sözü modern insanın mottosu sayılabilir. Çoğu insanın tamamen sonuç odaklı yaşadığı bu dünyada, yaşam alanları da insanlara uyum sağlar. “Modern şehrin, insan bedenini duyarsızlaştırmaya yönelik modern teknolojilerle uyumlu dağınık coğrafyası” (Sennett 2014: 14-15) (ki bu dağınıklık Sennett’e göre fiziksel temas eksikliğinden ortaya çıkan bir dağınıkluktur) sebebiyle günümüz insanı hem kendi bedenleriyle hem de başkalarının bedenleriyle gitgide daha az ilgilenir oldu. Sennett’e göre, günümüzde duyumsal gerçeklikler ve bedensel faaliyetler o kadar ortadan silinmiştir ki modern toplum eşsiz bir tarihsel olgu gibi görünmektedir (Sennett 2014: 15). Her ne kadar teknolojik gelişmelerle birlikte insanların birbirleriyle olan iletişimi artmış gibi gözükse de⁷ aslında bu iletişim fiziksel temas bakımından yoksundur. İnsanlar arası iletişim reel düzlemde sanal düzleme doğru bir kayma eğilimi göstermektedir. Bu noktada iletişim kanalları artmış olmasına rağmen iletişim yoğunluğunun azaldığını gözlemlemek de mümkündür. Bu da sonuç olarak insanları her zamankinden tembel, birbirlerinden kopuk ve belki de hayata karşı meraklarını yitirmiş bir duruma getirmektedir.

Dışarıdan gelen bu olumsuz değişkenler neticesinde insan bedeninin önemi yitirmeye başladı. Bu bağlamda beden yapabilecekleri üzerine düşünme olgusu ihmal edildi. İnsanların bazı duyuları körelerek ve insanlar içlerine kapanık, birbirinden kopuk

⁷ Günümüzde Afrika’daki bir insan Amerika’daki dostuyla kolaylıkla görüntülü konuşabilir.

bireyler olmaya başladı. Tabii ki bu durumdan oyuncular da nasiplendi ve ben de bu nasiplenen oyuncular arasında yerimi aldım. Yaşadığımız şartlar doğrultusunda ben de bedeniyle çok az ilgilenen, duyularını ve partnerlerini (sahne üzerindeki oyuncu meslektaşları, mekân, seyirci, ve benzeri) dinlemeyen bir oyuncuydum. Çoğu oyuncu gibi ben de karşılaştığım etkiye tepki vermektense, kendi cebimde hazır ne varsa ortaya döküp onları seyirciye satmaya çalışıyordum. Hatta seyirciden reaksiyon aldığım zamanlarda tıpkı Macbeth'in yükselme hırsı gibi öyle bir atlayışla atlıyordum ki atın üstüne, bu durumu daha da sömürüp metinde yazmayan veya daha önce çalışmadığımız şeyleri sahnede o anda ekliyordum. Fakat, bu çabalarım nafileydi, bir türlü bedensel canlılığı sağlayamıyordum. Tıpkı Macbeth'in sözlerindeki gibi “öbür tarafa düşüyorum eyerde duracak yerde.” Bu gibi anlarda kendimi hazır çorbalara benzetiyordum, kolay ve çabuk yapılan, ama tatsız, tuzsuz kısacası lezzetsiz. Bununla yetinmeye niyetli değildim, dış dünyanın dayattıklarını kabul etmeyip, araştırmaya koyuldum. Benim gibi, birçok oyuncu toplumsal olarak bu baskıları nasıl kırabileceğini, bedenini ve zihnini nasıl açık hâle getirebileceği üzerine düşünüyordu. Bu dönemlerde yogayla tanıştım ve oyunculukla olan bağlantısı üzerine araştırmalara başladım.

Yoga Sanskritçede birlik, birleşme, birleştirme anlamlarına gelmektedir.⁸ Yoga İngilizce’de ise “yoke” kelimesiyle aynı kökten türemiştir. Yoke kelimesiyse birleştirmek, boyunduruğu altına almak demektir.⁹ Yoga temel olarak tin ve beden birliğinin kişi tarafından eğitilmesi, boyunduruk altına alınmasıdır. Yoganın ortaya çıkış tarihi net olarak bilinmemektedir. Bu araştırma kapsamında yoganın tarihi değil sahne üzerindeki oyuncunun mevcudiyetiyle olan ilişkisi ele alınacaktır.¹⁰ Yoga, bedeni dinlemeyi, duyuları aktifleştirmeyi, şimdi ve buradalığı sağlayan önemli bir pratiktir. “Yogada, dikkatinizi nefes alıp vermeye ve anbean duyularınıza odaklanırsınız” (Van Der Kolk 2018: 273). Yoga duruşlarını gerçekleştirirken nefesimizi doğru yerde alıp

⁸ <https://www.nisanyansozluk.com/?k=yoga>

⁹ <https://www.etymonline.com/word/yoga>

¹⁰ Yoga ile alakalı detaylı olarak bilgi edinmek isteyenlere antropolog Mircea Eliade’ın 2013 yılında Kabalcı Yayınevi tarafından Türkçe’ye çevirilen “Yoga: Ölümsüzlük ve Özgürlük” adlı kitabını önerebilirim.

doğru yerde vermeye 6nem g6stermeliyiz, aksi takdirde yaptığımız hareketler salt hareket olarak kalır, bedenimizi ve zihnimizi rahatlatmamıza, vücudumuzdan gerginlikleri atmamıza ve duyularımızı açmamıza, dolayısıyla da mevcudiyetimizi sağlamamıza yardımcı dokunmaz. Yoga pratiği ile ilgili okuduklarım, oyunculuk derslerimizde sık sık üzerine konuştuğumuz bedenimizi aktifleştirmemiz gerektiği, itkinin bütün bedenimize yayılmasına izin vermemiz gerektiği konusunda beni düşünmeye sevk etti. Böylelikle, derslerde çokça üzerinde durduğumuz gerginliklerimizden kurtulmak, bedenimizin, algılarımızın açıklığı ve duyularımızın farkında olup onları kabul ederek takip etmemiz gerektiği konuları ve onların eyleme dönüşmesi sonucu yaşadığımız mevcudiyet ile yoga pratiği arasında çeşitli bağlantılar kurdum. Yoga esnasında yüksek konsantrasyonla nefesimize ve o ana odaklanarak yaptığımız hareketler, duyularımızı daha aktif hâle getirecek ve dolayısıyla algımızı ve farkındalığımızı besleyecek olgulardı. Yoga duruş pratiğinde, bedenimizde olan biteni daha açık ve net hissettiğimiz anlarda, eşzamanlı olarak, bedenimizin cisminde olup biteni idrak edip tanıyan zihnimizin cisminde olup bitenle de hemhâl oluruz (Devereux 2018: 10). Godfrey Devereux, “*Bandalar Hakkında Küçük Bir Kitap*” adlı eserinde, vücudumuzun tamamen açık olmasının da yeterli olmayacağını söyler. Aynı zamanda duyum ve hemhâl kelimelerinin önemine dikkat çeker. “Bir organizmanın (çevresine uyum göstermesi ve ondan beslenmesi için), sadece çevresine tamamen açık olması yeterli değil, çevresiyle tamamen hemhâl olması gerekir” (Devereux 2018: 9). “Biz duyumla ve bedenle hemhâl olduğça, zihnimizin yorumları daha kesin ve daha dolaysız bir hâl alır; zihin daha odaklı, daha mevcut ve daha sakin olur. Duyum olarak bedenle yakınlık, algı olarak zihinle yakınlığı mecbur kılar ve doğurur” (Devereux 2018: 22). “Duyularımızı takip edip bedenle hemhâl olduğça zihin de kaçınılmaz bir şekilde bu hemhâl oluşa katılır. Duyum; bedenin kendisini durmaksızın, an’da, doğrudan doğruya ve taviz vermeden, dışa vurduğu dildir” (Devereux 2018: 15). Bedenimde bir şeylerin yaşandığını da duyularımınla hissederim. Bedenimin yaşadığı sürecin zihne de ulaşması için, o an bedenime olup bitenleri dinlemeye koyulurum. “Duyuları apaçık hissetmek ve onlara doğrudan doğruya cevap vermek suretiyle bedenimizin içkin zekasının, aksiyon ve hareketi kendi içsel bütünlüğü nispetinde tesis etmesine müsaade edebiliriz” (Devereux 2018: 27). Böylelikle oyuncu kafasının içinde kurup düşünmekten ziyade tıpkı yoga pratiğinde olduğu gibi bedenini dinlemeye fırsat vermesi durumunda, yaptığı

eylemler de yaşayan eylemlere d6nüşür. Eğer bu aradaki bağlantı bulanık olursa, beden gerçekleştireceği eylemlerde yine taklitten öteye geçemez ve oyuncu cebinden yemeye, gerçek olmayan, o an orada yaşamayan, eylemler sergilemeye başlar.



BÖLÜM 3

YAŞAMDAN SAHNEYE

3.1 VÜCUDA GETİRME'DEN MEVCUDİYETE

Rousseau, öğretmeni gibi dürüst olması gerektiği söylenen bir çocuğa iyilik yapıldığı zannedilir ancak kötülük yapılmaktadır, der. “Rousseau, sözünü ettiği kötülüğün, taklitlerin ve tasarımların dünyasında, yani namevcudiyet ülkesinde gizlendiğine inanmaktadır” (Boyne 2017: 145). Rousseau, çocuğun, öğretmenin dürüstlüğü taklit etmeye teşvik edilmesinden, çocuğa neden dürüstlüğü gerekli olduğu anlatılmalıdır düşüncesini savunur. Bu bağlamda Rousseau'nun bu düşüncesinde, çocuğa dürüstlüğü nedenini açıklamayı süreç odaklı oyunculuğa, öğretmenin taklit edilmesini ise sonuç odaklı oyunculuğa yansıtmak mümkündür. Oyuncu olarak aslında bizim amaçlarımızdan biri de eylemlerimizin taklit eylemler olmasının önüne geçmektir. Amacımız eylemlerimizin anbean, şimdi, burada yani mevcudiyet ilkesi içerisinde gerçekleşmesini sağlamaktır. Eğitim hayatım boyunca karşılaştığım birçok öğrenci veya piyasada hâli hazırda iş yapan oyuncu, eğitmenlerinden (rejisörlerinden) sürekli bir “doğru” talep etmekte ve bu doğrunun örneklemesini (tabiri caizse ilaç gibi bir kutu hap) beklemektedir. Öğrencilerin çoğu başarıya ulaşmak, doğru olanı yapıp takdir edilmek adına bu yanlış yola başvurur; fakat eğitmenler bu isteklere karşı çıkarak, bu durumun yalan bir taklitten öteye gidemeyeceğini oyuncuya anlatır. Şunu belirtmek isterim ki oyuncuların genel anlamda taklit becerisi olması da önemlidir ancak gerçek eylemlere ulaşmak konusunda bizim aradığımız bu değildir. Yukarıda bahsettiğim ve Rousseau'nun yola çıktığını düşündüğüm taklit ise bir oyuncunun oynayacağı rolü içine almasına ket vuracak, onun alanını sınırlayacak bir olgudur.

Oyuncunun oynayacağı rolü içine alması tanımı, 18. yüzyılın ortalarında vücuda getirme (embodiment) isimli yeni bir oyunculuk kavramı olarak ortaya çıktı. “18. Yüzyıldan önce oyuncular kendilerini yazılı metindeki karakterleri sahne üzerinde temsil ediyorlardı. Vücuda getirme kavramı ortaya çıktıktan sonra ise, oyuncunun, oyun karakterini temsil eden bir insan olduğu fikrinden çok o karakteri vücuduna getirdiği fikri ön plana çıktı” (Fischer-Lichte 2016: 133). Yine bu dönemlerde özellikle

Almanya’da bulunan ve oyuncunun önemini azaltmaya yönelik, tiyatronun aslında bir edebi metnin sahne üzerinde sergilenmesi olduğunu düşünen entelektüellerin aksine, tiyatro için metnin arka plana atılması gerektiğini düşünenlerin sayısı bir hayli arttı. Bu düşünürler tiyatronun oyuncular aracılığıyla edebi metnin birebir sahne üzerinde temsil edilmesinden ziyade oyunculara yazarın metinde belirttiği ifadeleri kendi bedenlerinde veya bedenleriyle dışa vurma imkânı sunuyordu (Fischer-Lichte 2016: 133). Remond de Sainte Albine, 1747 yılında kaleme aldığı “*Le Comedien*” isimli çalışmada tiyatro ve resim sanatını karşılaştırarak o dönemde yaşanan tartışmalarını açıklayıcı bir biçimde özetlemektedir. “Ressam verili olanları sadece sunar. Oyuncu ise onların belli bir şekilde yeniden meydana getirilmesini sağlar” (Fischer-Lichte 2016: 160). 20. Yüzyılın sonlarında ise bu sefer yönetmen Peter Stein resim sanatıyla tiyatroyu karşılaştırır ve benzer bir sonuca ulaşır. Stein, oyuncular için mucizevi olan şey, tiyatro sanatının oyuncuya hâlen günümüzde ‘ben Prometheus’um’ diyebilecek fırsatı veriyor olmasıdır, der. Resim sanatında bir ressam yumurta kabuğundan oluşan renkleri kullandığını iddia edebilir, fakat bu taklidin önüne geçemez. Oyuncular içinse durum farklıdır. Oyuncu taklit etmez, rolünü yaklaşık 2500 yıl öncesinde olduğu gibi vücuduna getirir (Fischer-Lichte 2016: 160-161). Johann Jakob Engel vücuda getirme kavramını şöyle açıklar; “Oyuncu görüngüsel ve duyuşsal bedenini mümkün olduğunca göstergesel olan bir bedene dönüştürmeli. Oyuncunun bedeni metinde ifade edilen anlamların yeni taşıyıcısı, yani maddesel göstergesi hâline gelmelidir” (Fischer-Lichte 2016: 134). Engel’in bu tanımı temsili oyunculuğun tanımıyla yakınlık gösterir. Ancak bu alıntıyı kullanmamın sebebi mevcudiyet temelli oyunculukla kurduğum bağlantıdır. Temsili oyunculuk yöntemi de bir tercih olarak makbul ve sanatsaldır ancak organik değildir. Mevcudiyet temelli organik oyunculukta oyuncunun, oynayacağı rolü kendi bedenine alması önemlidir. Dolayısıyla oyuncu, bedenini, metnin tezahürü şeklinde şimdi ve burada, deneyim üzerinden oluşturur. Bedenin doğru şekilde kullanılabilmesi için ise öncelikle onun belli bir bedensizleşme süzgecinden geçmesi gereklidir. “Oyuncunun bedensel yapısına, yani onun dünyadaki bedensel varoluşuna referans veren her şeyin, geriye ondan sadece saf göstergesel bir beden kalıncaya kadar defedilmesi gerekmektedir. Vücuda getirme öncelikle bedensizleşmeyi veya bedensel açıdan yok olmayı gerektirir” (Fischer-Lichte 2016: 135). Oyuncu bir karakteri vücuduna getirmeden evvel kendi bedeninde alan açmalı ve aynı zamanda oynayacağı rolün kendi bedenine girmesine

müsaade etmelidir. Bu bağlamda, oyuncu oynayacağı rolü vücuda getirmeden önce bedenini nötr hâle getirmelidir. Bu noktada nötr kelimesi kullanılırken dikkat etmek gerekir. Phillip B. Zarilli'ye göre oyuncular arasında nötr kelimesinin yanlış anlaşılması olasılığı yüksektir. Nötr hâle gelmek bir rahatlama hâli, bir hareketsizlik (motionless) hâli değildir aksine bedenini kendine olacak olana dinamik bir şekilde hazır hissetmesi demektir. Etienne Decroux'dan da örnek vererek Zarilli, nötr hâli tencere kapağının altındaki aleve (flame) benzetir (Zarilli 2002: 89).¹¹ Oyuncunun iç ritmi ve bedeni ölü değil, canlı ve etkiye açıktır, ancak gelecek etkilere karşı da kendi sosyal hayatından bir şeyler taşımaz, böylelikle role yer açar.

Peki vücudumuzun alışkanlıklarını sahne üzerindeyken bırakmak neden bu kadar zordur? Oyuncular bir rolü vücuda getirmekte zorlanıp neden bir karakterin taklidini sergilemeyi (bir role girmeyi) veya temsili oyunculuğu yeterli görmektedir? Bu durumu sadece bilgisizlikle açıklamaya çalışmak bizi asıl meseleyi araştırmaktan alıkoyan kolaycı bir cevaptır. Peki bu durumun asıl nedeni ne olabilir? Dünyaya nötr bir şekilde etkileşime açık hâlde geliyoruz. Doğumumuzla birlikte duyularımızı keşfediyoruz. Keşfettiğimiz duyularımız sayesinde etkilere açık olmayı öğreniyoruz. İçine düştüğümüz dünyanın yavaş yavaş farkına varıyoruz ve bu dünyanın bizim bedenimizde ve zihnimizde yarattığı yansımalar bizleri şu an olduğumuz bireyler hâline getiriyor. Yaşadığımız dünya ile hemhâl¹² oluyoruz. Çocukların yaptığı bazı hareketler (belki de çeşitli dış etkenlerin hayatlarına etkisinin az olmasından dolayıdır ki) biz yetişkinlere saçma gelebiliyor. Oysa çocukların içinde buldukları sürekli merak etme hâli biz yetişkinlerin aksine bakirdir. Çocuklar için yeni geldikleri tekinsiz, tanımaya açık oldukları bir dünya, onlar için bir laboratuvardır. Çocuk sürekli bir arayış, bir araştırma, öğrenme içerisindedir. Onlar laboratuvarda deneyler yapan çılgın bilim insanlarıdır. Bu noktada, çocukların sürekli içinde buldukları bu oyunbazlık hâli, onların bulunduğu etkiye açıklığından kaynaklanmaktadır diye düşünmek yanlış olmayacaktır. Fakat öte

¹¹ Çeviri bana aittir.

¹² Bu noktada Godfrey Devereux'nun "*Bandalar Hakkında Küçük Bir Kitap*" adlı kitabından hareketle hemhâl kelimesini kullanıyorum.

yandan insanlık, farklı ortamlarla tanış oldukça (okul, arkadaş veya akrabalar) kendisine doğuştan bahşedilen bu yetenekleri kaybetmenin yanı sıra kendi muhayyile¹³ yeteneği de köreltmektedir. “Artık “şeyleri” bir çocuk gibi doğrudan değil, daha ziyade zaten bildiğimiz bir katalogdaki simgeler gibi algılarız. Böylelikle sınırlanıp kemikleşmiş, “bilinmeyen” , “bilinen”e dönüşür” (Richards 2005: 23).

Grotowski’ye göre oyuncunun fiziksel ve ruhsal engelleri, gündelik hayatta insan yaşamının aile, iş, arkadaş topluluğu gibi ortamlar arasında birbirinden farklı kimliklerle bölünmesinden kaynaklanır. İnsanlar, çeşitli toplumsal roller ya da rol maskeleri aracılığıyla birbirleriyle iletişime girerler ama bu sahici olmayan, yapay ilişkiler doğurur. Çünkü insanlar, bu ilişkilerde kendilerini gizlemeyi, duygularını kontrol altında tutmayı ve saklı isteklerini karşıdakinden gizlemeyi alışkanlık edinirler. Bunu kendileri için ‘duygularım ve düşüncelerim’, ‘aklım ve içgüdülerim’ benzeri ikilikleri inşa ederek başarırlar. Sonuçta, ruh ve beden olarak bölünmüş olarak yaşamaya uğraşırlar. (Karaboğa 2010: 90)

Grotowski, bedenlerimizin çocuklukta kaybettiği tekinsizlik hâlini yeniden yakalamayı bir öze dönme süreci olarak tanımlar ve Stanislavski’nin kullandığı organiklik kavramını insanların çocukluk dönemlerinden ve hayvanların¹⁴ günlük davranış biçimlerinden hareketle açıklar.

Grotowski’ye göre çocuk her daim organiktir. Organiklik, kişinin küçüklükte daha fazla sahip olduğu, yaşı ilerledikçe yitirdiği bir şeydir. Şurası kesindir ki, edinilmiş alışkanlıklara, ortak yaşamın verdiği eğitime karşı savaşılarak, davranış kalıplarını kırarak ve dışlayarak organikliğin yaşam süresini uzatmak olanaklıdır. Bu karmaşık tepkilerden önce, ilkel olan tepkilere geri dönerek olur. (Richards 2005: 98)

Beden/Tin birliği ile dünyaya gelen insan, zaman geçtikçe, ona öğretilenlere, dış dünyaya maruz kaldıkça Beden/Tin ikiliği ile karşı karşıya kalmaktadır. Böylelikle insan genetiği değiştirilmiş organizmalara dönüşmektedir. Yaşadığımız çevredeki toplumsal normlar ve yargılar insanların hayatını değiştirmekte ve onları belirli bir

¹³ İleri Oyunculuk derslerinde sıklıkla kullanılan “hayal etme gücü” anlamına gelen bu kavramı Çetin Sarıkartal’dan ödünç alıyoruz.

¹⁴ Bu noktada, organiklik düzeyinde hayvan bedeni ve insan bedeni arasındaki ilişkiyi derinlemesine incelemek isteyenler için Maurice Merleau-Ponty’nin “*Algılanan Dünya*” adlı kitabı önerilebilir.

tarafa doğru sürüklemektedir. Bir tarafa doğru yönelen bedenler ise esnekliğini kaybetmektedir. Buradaki esneklik kelimesinden kastım hem somut hem soyut anlamda geçerlidir. Esnekliğini kaybeden oyuncu bedenleri, canlandıracakları rolü kendi bedenlerinde kabul edemediklerinden dolayı rolü kendi bedeninde vücuda getiremez aksine role girmeye çalışır.

Oyuncuların temsili oyunculuk yöntemini takip etmesi ise bir tercih meselesidir. Yukarıda da bahsettiğim üzere temsili oyunculuk da bir sanattır. Stanislavski “*An Actor’s Work*” adlı kitabının giriş kısmında temsili oyunculuk ve kendi sistemini temellendirdiği oyunculuk yöntemi arasındaki farkları uzun uzadıya anlatır. Temsili oyunculuğa giden yol da bedensel çalışmadan ve vücuda getirme tekniklerinden geçer ancak temsili oyunculuk sonuç odaklıyken mevcudiyet temelli organik oyunculuk süreç odaklıdır. Temsili oyunculukta oyuncu izleyiciye bir deneyim yaşattırırken kendisinin yaşamaması esastır. Organik oyunculukta ise oyuncu oynama anında bir deneyim yaşar. Grotowski’nin buluşu ise oyuncunun seyirciden farklı bir deneyim yaşama ihtimalini göz ardı etmemesidir.¹⁵

Oyuncu role değil, rol oyuncuya girmelidir.¹⁶ Çetin Sarıkartal ile yaptığımız İleri Oyunculuk derslerinde kendisinin bu durumu destekleyen cümleler kurduğunu anımsıyorum.

Bizim role girmemiz gibi bir durum değil, rolün bizim bedenimize girmesi söz konusu, sanki içimize başka biri girmiş de bu organizmayı o kullanıyor gibi düşünün. Bu durumda tıpkı bir hırsızın boş bir eve girmesinin dolu bir eve girmesinden daha kolay olacağı gibi, oyuncu Bora, ne kadar kendi vücudunun getirdiği alışkanlıklardan kurtulabilirse, rol o kadar rahat bir şekilde bizim içimizde kendine yer bulur. Oyunculuk muhayyilenin egemen olması gereken bir sanattır. Aklımız için kendimizden kurtulmak veya başka bir rolün kendimize girmesi saçma gibi

¹⁵ Sarıkartal, Çetin, Performans Araştırmaları Yayınlanmamış Ders Notu, 2019

¹⁶ Sarıkartal, Çetin, İleri Oyunculuk II Yayınlanmamış Ders Notu, 2019

görünebilir; ancak oyuncu aslında ne kadar çok saçmalamaya açıksa, kendi kıpır kıpırlığını bırakabilmeye açıksa bir ceza hakiminin onun vücuduna girmesi o kadar daha kolay olacaktır.¹⁷

Bu bağlamda bedenlerimiz İleri Oyunculuk dersinin yürütücüsü Çetin Sarıkartal'ın yukarıda paylaştığı durumlara hazırlıklı olmalıdır. Peki bedenlerimiz tüm bu baskılardan nasıl kurtarabiliriz, sahne üzerinde mevcut olabilmek için neler yapmalıyım bunun bir yöntemi var mıdır? Eğitim hayatımda gözlemlediğim kadarıyla oyuncuların birçoğu kolaycıdır. Nasıl oynamalarına dair somut veriler isterler. Grotowski'ye göre, “aktörlere, hatta tüm insanlara en çekici gelen şey, hazır tarifler arayışıdır. Böyle bir hazır tarif yoktur” (Candan 2013: 136). Thomas Richards “*Grotowski'yle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*” kitabında Grotowski'nin oyuncularla olan çalışma yöntemini detaylı bir biçimde anlatmıştır.¹⁸ Bu bağlamda Grotowski'yi “cahil hoca” kavramıyla bağdaştırabiliriz.¹⁹ Grotowski, oyuncularla çalışırken onlara nasıl oynamaları gerektiğine dair bir reçete vermez, oyuncunun o an orada, prova esnasında yarattıkları üzerinden ilerler. Oyuncular ise bu bağlamda kolayca kaçmaya eğilimlidirler, onlar genel olarak bir reçete talep eder. Bu noktada bu durumu gündelik hayatta, kimsenin evde balık pişirip üzerine kokusunun sinmesini istememesi ama herkesin balık yemeyi istemesi durumuna benzetiyorum. Mutfak aşamasına katılmakta çekincesi olan oyuncular sofraya büyük bir iştahla otururlar. Ancak mutfakta zaman geçirmeleri gerektiğini anlamaları çok uzun sürmeyecektir. Oyuncuların mutfakları, ya da onların laboratuvar alanları neresidir? Studio Oyuncuları'nda aldığım eğitim esnasında Şahika Tekand, oyuncunun şahsi tarihi provadır²⁰, derdi. Bu manada oyuncuların laboratuvarları, prova anlarıdır ve eğitim aldıkları senelerdir. Oyuncular bu dönemlerde bu deneysel alanın içine dalabildikleri kadar çok dalmalıdır. Zira ileride piyasada iş

¹⁷ Sarıkartal, Çetin, İleri Oyunculuk II Yayınlanmamış Ders Notu, 2019

¹⁸ Grotowski'yi Thomas Richards'ın yazdığı “*Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*” adlı kitapında sayfa 19-20 üzerinden inceleyerek “Cahil Hoca” kavramına benzetiyorum.

¹⁹ Cahil Hoca kavramını Jacques Ranciere'den ödünç alıyorum. Bu kavramı detaylıca araştırmak isteyenler Jacques Ranciere'in Metis Yayınevi'nden çıkan “*Cahil Hoca*” adlı kitabı okuyabilirler.

²⁰ Tekand, Şahika, Studio Oyuncuları Yayınlanmamış Ders Notu, 2016

yapan bir oyuncu olarak bulamayacağı fırsatları o an orada değerlendirmelidir ve olabildiğince saçmalamalıdır. Yönetmen Peter Brook'a göre;

Provalar sırasında oyuncuları eğitmek için yapılan doğaçlamaların amacı hep aynıdır: Ölümcül Tiyatro'dan kurtulmak. Dışardan bakanların çoğu kez sanabilecekleri gibi deli saçması bir kendinden geçmişlikle ortalığa su sıçratmak değildir yalnızca bu, çünkü amaç oyuncuyu durmadan kendi engelleriyle, yeni bir doğru bulamayınca onun yerine doğal olarak bir yalanı koyduğu noktalarla yüzyüze getirmektir. Önemli bir sahneyi yanıltıcı bir biçimde oynayan oyuncu izleyiciye yapay görünür çünkü her an oyun kişinin bir tutumundan ötekine geçerken gerçek ayrıntıların yerine yapaylarını koyuyordur: Taklit davranışlar aracılığıyla küçük, düzmece, geçici coşkular. ...Bir uygulama çalışmasının asıl amacı, alan daraltmak ve geri dönmektir: Yalanın kaynağı bulunup o yalan yakalanıncaya kadar alanı daraltmak, daraltmak. Oyuncu o anı bulur ve görürse belki de kendisini daha derin, daha yaratıcı itkilere açabilir. (Brook 2010: 146,147)

Meyerhold'a göre ise oyuncu, bedenini dışarıdan (kendisi veya yönetmeni tarafından) verilen görevleri her an yerine getirmeye hazır bir şekilde eğitmelidir (Fischer-Lichte 2016: 138). Oyuncu bu manada sadece bedensel değil aynı zamanda zihin olarak da esnek olmalıdır. Bu esneklikteki bir oyuncu, benim düşünceme göre, gelen etkileri merak eden, açık bir şekilde bu etkileri kabul edip, düşüncesiyle değil bedenine gelen itkiyi takip ederek oradan hareketle eyleyen oyuncudur. Meyerhold'a göre oyuncu bedeninin mutlak bir biçimde kontrol altına almalıdır.²¹ Ancak burada fiziksel bir varoluş yoktur, daha çok neredeyse her şeye kadir olan bir özne vardır (Fischer-Lichte 2016: 139). Grotowski bedeni aracı olarak kabul eder. Ona göre oyuncu, önceden verili olan anlamları vücuda getirmez, bunun yerine kendi bedenini 'aracı olarak' (agency) kullanır ve böylece tin onun bedeninde tezahür eder. Grotowski'ye göre, oyuncu Meyerhold'un düşüncesinin aksine bedenini kontrol altına almaz, bedenini aktör kılar²² ve bedeni vücuda getirilmiş bir tin (embodied-mind) olarak kabul eder (Fischer-Lichte

²¹ Meyerhold bu bağlamda Biyomekanik oyunculuk yöntemini geliştirmiş ve bunun üzerine çalışmalar yapmıştır. Biyomekânîk egzersizler üzerine derin bir araştırmaya girmek isteyenler hâli hazırda günümüzde bu yöntemle oyunculuk çalışmaları yapan Gennadi Bogdanov'un Meyerhold tekniklerini pratik ettiği "*Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*" adlı DVD'yi edinebilirler.

²² Buradaki kastımız kişinin bedeni sahiplenmekten vazgeçmesi, onu dinleyip, takip eden bir oyuncu haline geçmesidir. Bu bağlamda yukarıda belirttiğimiz bedenin nötr hale gelmesi belki de budur.

2016: 141). Bu bağlamda Meyerhold'un her şeye kadir olan özne kavramıyla Grotowski'nin bedeni vücuda getirilmiş bir tin kavramı arasında bir paralellik sezmek mümkündür. Grotowski'nin oyuncusu olan ve 'kutsal oyuncu'²³ olarak görülen Ryszard Cieslak, beden ve tin ikiliğini ortadan kaldırmıştır. Sadık Prens adlı oyunda Cieslak beden ve tinin birliğini sağlamış bir oyuncu olarak bedenini sahne üzerinde mevcut kılmıştır. Onun bedeni 'aydınlanmıştır' ve tini vücuda getirmiştir. Grotowski vücuda getirme konusunda bedenine önemine ışık tutmuştur. Grotowski'ye göre sadece bedenle var olabilen bir şeyin yine bedenine kendisiyle görünür kılması demektir (Fischer-Lichte 2016: 143). Grotowski bu bağlamda çalıştığı egzersizleri belirlerken uzak doğu kültüründen sıklıkla etkilenmiştir. Bu noktada geliştirdiği egzersizlerden biri "The Motion" yani "Hareket" egzersizi diğeri ise "The Action" Ana Eylem²⁴ egzersizleridir. Bu iki egzersiz de oyuncunun sahne mevcudiyetine katkı sağlayan, oyuncuların bedenlerine gelen itkileri takibi üzerinden ortaya gerçek eylemler çıkarmasını sağlayan çalışmalardır. Grotowski çeşitli egzersizler oluşturmaya "via-negativa (ters yol)"dan başlamıştır. Bu manada Grotowski, oyuncuyu kendi önyargılarından, blokajlarından arındırmak üzerine çalışmıştır. Grotowski'nin, herhangi bir şeyi yapmak için yapmaktansa, hiçbir şey yapmamanın karşılığı Tao'culukta da mevcuttur. "Taoculuk'taki 'wu-wei' yani 'eylem-sizlik' kavramı hiçbir şey yapmamak, edilgen durmak anlamına gelmeyip, doğaya aykırı olanı yapmamak anlamına gelir" (Candan 2013: 136-137). Grotowski'nin çalışmalarıyla Asya kültürünün bağlantısını araştıran akademisyen I Wayan Lendra, Grotowski'nin Asya araştırmaları sırasında geliştirdiği

²³ Grotowski, bedenine aracı (agency) rolü yükleyen ve onu hem bedenine kendisi olma anlamında hem de bedene sahip olma anlamında somutlaştırabilen oyuncuyu 'kutsal oyuncu' olarak tanımlar. (Fischer-Lichte, Erika, *Performatif Estetik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016, s.157)

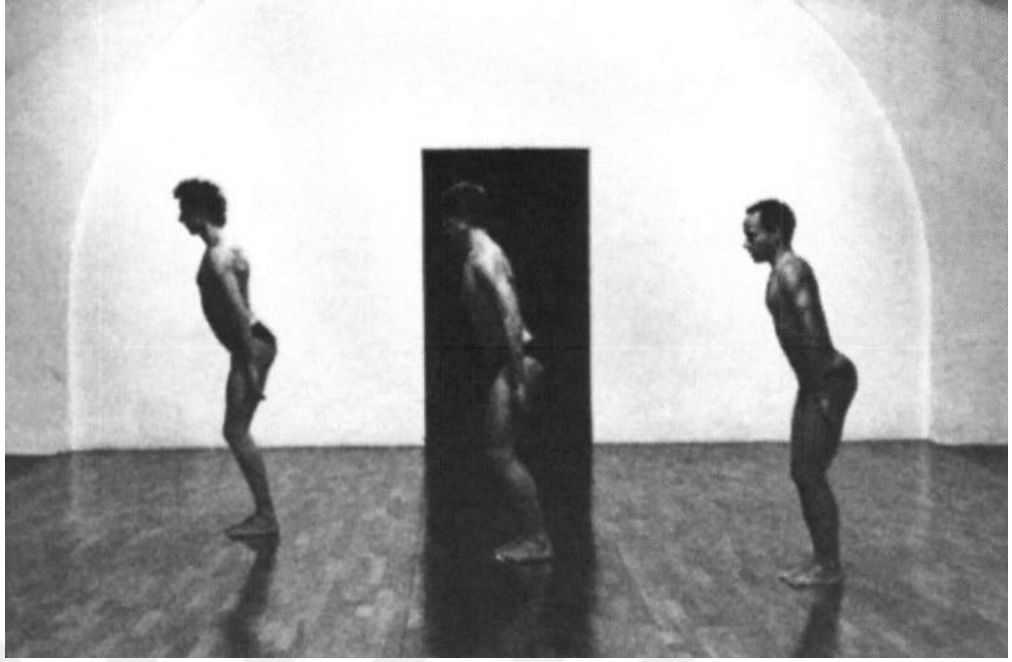
²⁴ Bu kavramı detaylı bir şekilde araştırmak isteyenler Thomas Richards'ın yazdığı "*Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*" adlı kitabı edinebilirler. "Ana Eylem" çalışmasının Stanislavski ile olan bağlantısı farklı bir araştırma konusu olduğundan dolayı bu araştırmaya detaylı olarak dahil edilmemiştir.

The Motion (Hareket)²⁵ adlı egzersizini incelediği bir makalede bu egzersizin Bali dans tiyatrosuyla olan benzerliklerini dikkat çekmektedir.



Fotoğraf 1.1: Bali Dans Pozisyonu, Fotoğraf: Leslie S. Lendra (Zarilli, 2002, s. 142)

²⁵ The Motion kavramını çevirirken Thomas Richards'ın yazdığı "*Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*" adlı kitabın çevirmeni Aşşın Candan'ın "Hareket" çevirisine sadık kalınmıştır. Herhangi bir yanlış anlaşılmaya mahâl vermemesi açısından özel anlamda kullanılan Hareket çalışması tırnak içerisine alınarak belirtilmiştir.



Fotoğraf 1.2: The Motion: Mario Biagini, Przemyslaw Wasilkowski ve Thomas Richards – Grotowski Workcenter Fotoğraf: Alain Volut (Schechner ve Wolford, 2006, s. 400)

‘The Motion’ (Hareket) (bkz. Fotoğraf 1.2) Grotowski’nin yarattığı bir fiziksel çalışmadır. Grotowski oyuncunun bedenini, seyircininkinden daha fazlasına kadir olması gereken bir alet olarak görür ve bunun üzerine çalışır (Braun 2013: 220). “Hareket” çalışması oyuncu bedeninde fiziksel esneklik yaratmasının yanında zihinsel dayanıklılık da oluşturmaya yönelik bir çalışmadır (Schechner ve Wolford 2006: 141).²⁶ Bu çalışmanın asıl amacı bedenimizi daha duyarlı, aklımızı ise zinde tutmaktır. “Hareket” çalışmasının başlangıç pozisyonu şu şekildedir; dizler hafif kırıktır, üst beden biraz öne doğru eğiktir, pelvis bölgesiyle birlikte baş ve çene de biraz içerdedir, karın sıkıdır, omuzlar ve göğüs rahattır, kollar bedenimizin yanında ve düz bir şekildedir, avuç içleri arkaya bakar, parmaklar ise birbirine değeri, gözler ise yumuşak odağı da hissedebilecek, panoramik bir görüş alanına sahiptir. Beden sanki kendisi sürekli bir tehdit altındaymış gibi tetikte ve duyuları açık bir vaziyette o an oradadır. Bu hâliyle bu duruşun Asya dövüş sanatlarının da etkisi altında olduğunu söylemek mümkündür. Ana

²⁶ Çeviri bana aittir.

pozisyonundan sonra bedeni uyandıracak birkaç hareket daha mevcuttur. Bu hareketlerin temel amacı oyuncunun o an orada mevcut olmasını sağlamaktır. “Hareket” çalışmasını deneyimlemiş biri olan I Wayan Lendra makalesinde kendisini çok hafif ve hazır (lightness and readiness) hissettiğinden bahseder. İçindeki enerjinin yukarı doğru olduğunu ve aynı zamanda bu “Hareket” çalışmalarının fiziksel ve zihinsel anlamda duyularını da harekete geçirdiğinden söz eder (Zarilli 2002: 142).²⁷ I Wayan Lendra yaşadığı deneyimi şöyle açıklar;

“Hareket” egzersizini yaparken bedenimde büyük bir farkındalık noktasına ulaştım. Etrafımı saran şeyler benimle bir oldu. Enerjimin yarattığı titreşimi tüm bedenimde hissettim, kalbim sanki ayak parmaklarımda atıyordu. Bazen bedenimin farklı noktaları kendi kendine hareket ediyordu. Deneyimlediğim tüm bu duyumlara karşı farkındalığım daha çok artıyor, bazen bu farkındalık benim “Hareket” akışımı sekteye uğratiyordu; fakat tam o anlarda tekrar beden proporsiyonumu düzeltiyordum. “Hareket”leri gerçekleştirdikten sonra kendimde damıtılmış, saf bir enerji ve bedenimde tam manasıyla bir birlik hissediyordum. (Zarilli 2002: 143)²⁸

“Hareket” pozisyonundayken gözlerin geniş açıda görüş sağlaması, kulakların ise gelen tüm sesleri aynı anda duyması çok önemlidir. Çalışmaya başlamadan önce Grotowski, gördüğünüz şeyleri gerçekten görün, duyduğunuz şeyleri gerçekten duyun diyerek katılımcılara telkinde bulunmaktadır. Grotowski katılımcılara, aklınızın devreye girdiği anlarda aklınızı unutun ve tekrar gözlemin içine dalın diyerek onları yönlendirmektedir. Beden görmeye ve duymaya çalışırken aynı zamanda bedeninin proporsiyonunun da bozulmamasına dikkat etmek gerekiyor. Böylelikle hareketi gerçekleştirenler salt bir trans hâline girmektense çevresinde olup bitenlere karşı yüksek farkındalık alanı yaratıyor, tam manasıyla şimdi ve burada olmayı, dolayısıyla mevcudiyeti deneyimliyor (Zarilli 2002: 143).²⁹ Grotowksi “Hareket” ile bedenimizde hâlihazırda bulunan fakat uykuda olan enerjiyi uyandırmaya çalışıyor. Bu enerjiyi bize doğuştan bahşedilmiş bir enerji olarak tanımlıyor. Enerjiyi açığa çıkarabildiğimiz zamansa bu durum bizim

²⁷ Çeviri bana aittir.

²⁸ Çeviri bana aittir.

²⁹ Çeviri bana aittir.

farkındalığımızı, duyularımızı ve algımızı arttırıyor (Zarilli 2002: 143).³⁰ Grotowski'nin bedensel ve zihinsel blokajları kaldırmaya hizmet eden "Hareket" çalışması oyuncuyu, içsel itkiyle dışsal tepki arasında var olan zamansal gecikmeden kurtarıyor; öyle ki, itki, artık dışsal tepki oluyor (Braun 2013: 221). Bu çalışmalarını deneyimleyen bir diğer isim Thomas Richards ise kendi sürecini şu şekilde açıklıyor;

Zihin, tek buyurganın kendisi olmadığını, bedeni yalnızca kendi işini yapmaya bıraktığında onun da kendi düşünme biçimine sahip olduğunu öğrenmeye başlamıştı. ... Çalışmamızda yeni bir dönem başladı. O güne değin bir parçayı yalnızca zihnimden yola çıkarak yapılandırmaya çalışıyordum. Şimdiyse bedenimi dinliyordum, gereksindiği eylemler akışını bulmaya bırakıyordum onu. Etkileşen beden, doğallıkla ve zorlanmadan yolunu, organikliğini bulmaya başlamıştı. (Richards 2005: 101)

'Oyuncunun bedeni onun enstrümanıdır' klişesi hemen herkesin bildiği, senelerdir biz oyuncular arasında birçok tartışmaya konu olan, hatta alay konusu hâline gelmiş bir cümledir. Bu söz hakkında benim düşüncelerim de aktör Ryszard Cieslak ile aynıdır. Cieslak, Grotowski'yle birçok işte birlikte çalışmış, Grotowski denince akla gelen en önemli aktördür, "kutsal oyuncu"dur. Cieslak'a göre;

Nasıl bir müzisyen her gün parmaklarını çalıştırıyorsa, oyuncunun da mutlaka konsantre olması gereken en önemli noktalardan biri bütün bedeni üzerinde, neredeyse onun ötesine geçebilecek biçimde çalışmak, tüm bedeni üzerinde tam bir hakimiyet kurmaktır. (Zarilli 2002: 159)³¹

Thomas Richards, mevcudiyetinin (presence) çok kuvvetli olduğu anlatılan Grotowski'nin oyuncusu Ryszard Cieslak'la tanışmasını şu şekilde anlatır.

Cieslak içeri girdiğinde oyunculuk dersimiz en yoğun anındaydı. Sandalyemden neredeyse düşecektim; daha önce kimsenin varlığından (presence) böylesine etkilenmemiştim. "Tanrım! Bu bir dinazor, böyle insanların soyu tükendi. Kaplan gibi yürüyor." Cieslak oturdu, yalnızca varlığıyla sınıfımızın yönetimini ve egemenliğini eline geçirdi. (Richards 2015: 28)

³⁰ Çeviri bana aittir.

³¹ Çeviri bana aittir.

Seyirci açısından bakacak olursak dikkatimizi bir yöne doğru yönlendirip, duyuları açık bir şekilde, şimdiki zamana kendimizi bırakıp bu anı deneyimlediğimiz zaman, mevcut hâlde şimdi ve burada olabiliyor ve mevcudiyetin büyümesine kapılabiliyoruz. Peki, oyuncular bahsettiğimiz bu mevcudiyeti nasıl sağlıyor? Cieslak'ın yarattığı bu mevcudiyet nasıl oluşuyor? Nasıl oluyor da bir ortama giren bir kişi sadece oradaki varlığıyla tüm ilgiyi üzerine topluyor ve bizleri canlı ve yaşayan bir ana sürükleyebiliyor? Vücuda getirme yönteminin mevcudiyetle olan ilişkisi nedir? Erika Fischer-Lichte bu ilişkiyi şu şekilde açıklıyor. “Mevcudiyet özgül vücuda getirme süreçleriyle, yani oyuncunun kendi görüngüsel vücudunu mekâna hakim kılmasıyla ve seyircinin tüm dikkatinin ona yönelmesiyle meydana gelir” (Fischer-Lichte 2016: 165).

Bu noktada aklıma Oyunculuk Stüdyosu derslerinde dersin yürütücüsü Müge Gürman ile yaptığımız tartışmalarımız geliyor. Sahnede bir “*Medea*” tiradı oynayan arkadaşımızı yine başka bir arkadaşım seyirci kısmında bacak bacak üstüne atmış ve geriye yaslanmış bir hâlde izliyordu. Hocamız sahnedeki arkadaşımızın sahnede mevcut olmadığını söylemişti, böyle söylemesinin sebebi olarak da seyircilerin oturuşundan bahsetmişti. Gürman'a göre sahnede oyuncunun mevcut olmasıyla oluşan gerçek bir eylem karşısında seyirci bu kadar rahat yerinde oturamaz, kendisi de bu mevcudiyet alanına katılmak zorunda kalırdı.³² Bu açıklama sonrasında olayı tekrar tahlil etme fırsatı buldum ve Gürman'a hak verdim. Gerçekten de kendi bedenine (beden-zihin-tin birliği) *Medea*'yı getirmiş bir arkadaşımızı izleyen olarak, oyuncunun yarattığı mevcudiyet alanına kapılmadan izlemek için özel bir çaba sarf edilmesi gerektiği sonucuna vardım. “Mevcudiyet olgusunda cezbedici olan şey bedensel ve tinsel bileşenlerin tamamen özgül bir biçimde bir araya gelmeleri ve birlikte hareket etmeleridir” (Fischer-Lichte 2016: 169-170). Beden ve tin birdir ve bu ikili birbirinden beslenir. “Tin beden olmadan var olamaz; o sadece bedende ve bedenle açıklanabilir” (Fischer-Lichte 2016: 171). Mekânı ve buldukları anı doldurabilen oyuncular, mevcut oyuncular olmuşlardır. Bir oyuncu mekâna girdiği zaman, tüm mekânın havası değişmeli, mevcudiyeti tüm izleyenleri etkilemelidir. “İrlandalı oyuncu Michael

³² Gürman, Müge, Oyunculuk Stüdyosu I Yayınlanmamış Ders Notu, 2017

macLiammor'in dediği gibi oyuncu en azından 'havanın yerini değiştirmelidir'. Ama aynı zamanda salondaki enerjiyi dönüştürmeli ve seyircinin kolektif bilinçaltını işgal edip onları tetiklemelidir" (Chekhov 2014: 19).

Bu noktada yukarıda değindiğim mevcudiyetin büyüşü konusunu biraz açmak gerekebilir. Sahne üzerinde mevcut olan bir oyuncu, etrafındaki herkesi etkiler ve aynı zamanda onlardan etkilenir ve hatta doğrusunu söylemek gerekirse onlardan gelen etkilere açık olduğundan dolayı kendini o anda daha da mevcut kılar. Peki bu büyüleyici etkiye nasıl ulaşılabilir? Yukarıda bahsettiğimiz mevcudiyete ulaşma teknikleri, uygulamaları nelerdir? Bu bağlamda, Eugenio Barba, mevcudiyetin büyüşünü araştıran bir tiyatro insanıdır. Barba belirli bir dönem Grotowski'yle birlikte çalışmış yazdığı kitaplarla Grotowski'nin tiyatro dünyasında tanınılırlığını arttırmıştır. Bu noktada bedeni ikinci bir sömürgeleştirme evresi vardır. Bu evre eğitim aşamasıdır. Nicola Savarese ile birlikte Tiyatro Antropolojisi'ni kurmuştur. Barba aynı zamanda Danimarka'daki Odin Tiyatrosu'nun kurucusudur ve burada çalışmalarını sürdürmektedir. Tıpkı Grotowski gibi Barba da, Uzakdoğulu üstatların mevcut görünmek için kullandıkları teknikleri ve uygulamaları yakından incelemiş ve onlarla yaptığı tartışmalar sayesinde bu tekniklerin oyuncuda doğrudan seyirciye iletilen bir enerji yarattıkları sonucuna varmıştır (Fischer-Lichte 2016: 168). Örneğin yoga da Barba'nın araştırdığı tekniklerden biridir. Nefes kontrolüyle birlikte beden canlandırılır, şimdi ve buradalık sağlanır. Asya tiyatrosunun önemli isimlerinden Tadashi Suzuki'nin tekniği ise nefes kontrolüyle birlikte tüm bedene konsantre olmaya yoğunlaşmıştır (Zarilli 2002: 90).³³ Barba'ya göre bedenimizin toplumsal kullanımı ister istemez bir kültürle koşullanmış ve sömürgeleştirilmiştir. Beden hangi bakış açısı doğrultusunda eğitildiyse onları bilir. Bedenimize farklı bakış açıları katmak için maruz bırakıldığı kültürden onu kurtarmak ve eğitmek gerekir (Barba ve Savarase 2017: 88-89). Barba oyuncuların sahne mevcudiyetini sağlamaları için bedensel çalışmanın etkisini şu şekilde anlatıyor. Barba'ya göre öncelikle oyuncu, oyuncu olmamayı öğrenmelidir, diğer bir değişle oynamamayı öğrenmelidir. Bu bağlamda oyuncunun yaptığı

³³ Çeviri bana aittir.

egzersizler ona beden ve zihin birliğini nasıl kuracağını öğretir. Oyuncular gerçekçi değil, ama gerçek eylemleri yaratmanın peşine düşmelidir. Bu çalışmalarla oyuncu biçimsel kesinliğin (precision) gerçek bir eylemin özünü oluşturduğunu öğrenir. Her egzersizin bir başı, sonu ama hepsinden önemlisi bir süreci vardır. Süreç, değişikliklerden, baht dönümlerinden kırılma ve yükselme noktalarından oluşur. Egzersizler oyuncuların onları daha rahat öğrenebilmesi için çeşitli evrelere ayrılır. Bu evreler net, iyi tanımlanmış ve keskin bir biçimde belirlenmelidir. Tüm bu evreler bedenini tamamlar. Her bir evreden diğerine geçiş ise itkilerle [sats - Eugenio Barba, itki kavramı yerine Skandinav sats kelimesini kullanıyor, bu kelimenin İngilizce karşılığı impulse, Türkçe karşılığı ise itkidir (Barba ve Savarase 2017: 89)] sağlanır. Bu evrelerin içeriğinde günlük davranışlarımızın boyutuyla, ritmiyle, yönüyle oynayarak onları büyütebiliriz, küçültebiliriz veya daha rafine hâle getirebiliriz. Böylelikle günlük davranışlarımızı, hareket tavrımızı uçlara götürerek sahne için yeni bir gündelik dışı davranış biçimi oluştururuz. Her bir evre oyuncunun bedenini, bir bütün olarak hissettirmesinden ziyade gerçekleşen eşzamanlı eylemler merkezi olarak deneyimlemesini sağlar. Bu deneyim ilk etapta oyuncunun doğal (spontaneity) hâlini engelliyor gibi gözükse de daha sonrasında bu durum oyuncu için çok önemli bir kazanıma dönüşür. Bu egzersizler aynı zamanda bize tekrar etmeyi de öğretmektedir. Sürekli bir şeyi tekrar etmek bir insana zor ve sıkıcı gelebilir. Ancak eğer oyuncu her zaman aynı kesinlikte eylemlerini takip edebilirse, işte o zaman her fırsatta kendisini farklı bir detayı araştırırken bulabilir, dolayısıyla oyuncunun araştırması daha derinleşebilir. Barba'ya göre egzersiz aynı zamanda bir reddediştir. Oyuncu egzersizler sayesinde yorgunluğun getirdiği etkilere karşı hazırlıklı olur. Alıştırmalar oyuncuda bir göreve alçakgönüllülükle sadık kalma disiplini sağlar. Yapılan egzersizler herhangi bir metin üzerine çalışmak yerine (bireysel karakter analizi vb.), oyuncunun kendi kendine yaptığı bireysel egzersizlerdir. Oyuncu bu sayede kendi bedeninde karşılaştığı çeşitli engellere çözümler bulmayı öğrenir. Kendi sınırlarını genişletir ve kendisiyle tanışır. Oyuncu bu egzersizlerle birlikte sahne mevcudiyetini sağlar. Oyuncu fiziksel ve

zihinsel esneklik sağlar, bedeni açıklık kazanır, farkındalığı (awareness) artar, gelen itkileri dinleyip onlar üzerinden verdiği tepkilerle birlikte gerçekleştirdiği eylemi canlı kılar ve sahne üzerinde seyircilerin ilgisini cezbedecek enerjik bir varlık hâline dönüşür (Zarilli 2002: 94-95).³⁴ Ortaya çıkan bu enerjik varlık her zaman şiddetle ya da hızlı olmakla bağlantılı değildir. “Oyuncu, son derece hareketsiz, dikkatini toplamış, ama bu hareketsizlik içinde tüm enerjileri elinin altında gerilmiş, oku fırlatmaya hazır bir yay gibi olmalıdır” (Barba ve Savarase 2017: 89). Hazır bir yay hâlinde itkilerini (sats) takip eden bir oyuncu ile Stanislavski’nin “doğru ritimde durmak”³⁵ tanımı özdeştir (Barba ve Savarase 2017: 186). Bu bağlamda Barba süreç içerisinde ortaya çıkan enerjinin önemine dikkat çeker. Oyuncu kendi bedeninde kullandığı vücuda getirme teknikleriyle bedenini aktifleştirir sonra buradan bir enerji açığa çıkartır. Açığa çıkan bu enerjinin seyirciyle alışverişi sonucu oyuncu, seyirciyi de kendisiyle birlikte canlandırır. Artık seyirci sadece gözleyen birey olmaktan çıkıp, sürece katılan, süreç içinde düşünen aktif bir katılımcı hâline gelir.³⁶ Seyirci, oyuncunun mevcudiyetinde hem oyuncuyu hem de kendini vücuda getirilmiş bir tin (embodied-mind) olarak, yani daimî bir oluşum sürecinde deneyimler; sonuçta ortamda dolaşan enerji seyirci tarafından dönüştürücü bir güç, bir yaşam gücü olarak algılanır (Fischer-Lichte 2016: 170). Bu raddede hem oyuncu hem de seyircilerin yaşadığı süreç beden-tin birliği ile alakalıdır. Oyuncu görüngüsel vücudunu enerjik bir biçimde ortaya koyup kendi mevcudiyetini yaratırken, vücuda getirilmiş bir tin (embodied-mind) olarak, yani beden ve tinin birbirinden hiçbir şekilde ayrılmadığı bir varlık olarak oyuncuda tezahür eder (Fischer-Lichte 2016: 170). Oyuncu işte bu varlıktır. Seyirci de oyuncunun yaşadığı bu süreci şimdi ve burada deneyimleyerek mevcudiyete katılır. Tiyatroda şimdi ve burada gerçekleşen bu mevcudiyet hissi seyirci için her gün rastlayamayacağı bir durumdur. Belki de tiyatronun çekiciliği buradadır.

³⁴ Çeviri bana aittir.

³⁵ Bu kavramı araştırmak isteyenler Vasili Toporkov’un “*Stanislavski Provada*” kitabının 61. sayfasını inceleyebilirler.

³⁶ Seyircinin aktif birer katılımcı hâline geldiği deneyimleri araştırmak isteyenler Jacques Ranciere’in Metis Yayinevi’nden çıkan “*Özgürleşen Seyirci*” kitabını okuyabilirler.

Grotowski ve Barba gibi tiyatronun merkezinde oyuncu olması gerektiğini savunan bir diğer tiyatro insanıysa Theodoros Terzopoulos'tur. Günümüz tiyatrosunun en önemli tiyatro isimlerinin başında gelen Yunan yönetmen Terzopoulos Atina'daki Attis Tiyatrosu'nun kurucusudur. 1990'lı yıllarda ülkemizde de oyunları sergilenen Terzopoulos'un oyunları yine o dönemde Türkiye'deki tiyatrolarda sergilenen oyunlara ve tiyatro konjenktürüne bakıldığında, oyuncunun beden ve ses kullanımı, sahne mevcudiyetleri konusunda bir hayli ilgi çekici ve sıra dışıdır. Terzopoulos, "*Dionysos'un Dönüşü*" adlı kitabında oyuncuların modern dünyada yaşadığı sorunlara değinmiştir. Terzopoulos'a göre "kapitalist düzenin piyonlara dönüştürdüğü oyuncu bedenlerinin" (Terzopoulos 2016: 71) özgürlüklerine kavuşması çok önemlidir. Ona göre, bugünün tiyatrosu evrensel beden fikrini yeni baştan düşünmeye ve bu düşünceyi kendine özgü bir mizaçla yoğura yoğura ona itibarını geri kazandırmaya mecburdur. "Antikitede Beden'in tanımı olan oyuncu, beden fikriyle özdeşdir" (Terzopoulos 2016: 71). Terzopoulos'a göre, modern şehir bizi bedensiz bırakmıştır (Terzopoulos 2016: 70).

Oyuncu sanatı aracılığıyla günümüz insanıyla iş birliği kurmalıdır çünkü korku, yabancılaşma ve teknolojinin kötü şekillerdeki kullanımı insanı bedensizleştirir bedensizleştirir en sonunda bir ürüne, insanlık dışı bir varlığa dönüşmüştür. Küçüle küçüle önce bedenini, sonra ruhunu ve nihayetinde de enerjisini kaybeden modern insan pasifleşmiş, manipülasyona açık bir hâle gelmiştir. Modern yaşam biçiminin ortaya sürekli sıradan insan minyatürleri koya koya küçülttüğü bedeni mevsimsel bir şekilde yeniden üretmekten başka bir getirisi yoktur; o da bir getiri olarak kabul edilirse tabii. Fakat Beden fikri, bizim tahmin ettiğimizden çok daha yüce bir kavramdır. Öncelikle amacımız, açık kanallara sahip açık bir evren hâline gelene dek bedeni işlemektir. (Terzopoulos 2016: 70)

Terzopoulos insanlığın doğduğu anda varlığını yitirmeye başladığından bahsetmektedir. Terzopoulos, oyuncunun bedeni vasıtasıyla bugün yaşadığımız toplumda kendini nasıl etkin kılabileceğini araştırır. Oyuncunun bedeni elindeki malzemenin taşıyıcısı hâline nasıl gelecek, sorusunu sorar (Terzopoulos 2016: 16). Bu bağlamda Terzopoulos

oyuncunun bedenini kullanabilmesine hazır hâle getirmek için Biyodinamik³⁷ adında yeni bir pratik geliştirdi. Terzopoulos'un deyiimiyle oyuncu bu egzersizlerle içsel ve dışsal uyaranlara karşı yansıyan bir tepki gösterme yeteneği geliştirerek, günlük yaşamın ona dayattığı haddi hesabı olmayan korku ve kısıtlamalardan kendini arındırmayı çabalar (Terzopoulos 2016: 16). Oyuncu egzersizlerini düzenli bir şekilde yaparsa hem psikolojik hem de fiziksel olarak sınırlarıyla tanışır. Egzersizler sayesinde oyuncu yorgunluk engelini aşar (tıpkı yukarıda değindiğimiz, Barba için alıştırmanın etkilerindeki gibi)³⁸ ve zihnin savunma araçlarının yarattığı korkuları minimuma indirir (Terzopoulos 2016: 20). Oyuncu bu günlük alıştırmasını yaparken teknik ayrıntılarda boğularak kendi hayalgücünü kapalı bir kutunun içine hapsedmez aksine oyuncu farkındalık işlevini harekete geçirerek doğuştan itibaren kaybetmeye başladığı muhayyile yeteneğini yaptığı bedensel egzersizlerle geri kazanmayı amaçlar ve böylelikle “Enerjik Beden’i” (Terzopoulos 2016: 16) şekillendirir. Ortaya çıkan bu enerjik beden sayesinde oyuncu bedeni ile duyuları arasında senkronize bir enerji akışına³⁹ izin verir. Bu enerjik hâl itkileri harekete geçirir, itkilerin kabul edilip bedenimize yayılmasına izin verilmesi ise şimdi ve şu anda sahne mevcudiyetini oluşturur. En nihayetinde Terzopoulos bu egzersiz disipliniyle, “mevcudiyetimizin karanlık yönlerini, ‘uygar’ olarak kabul görmeyen taraflarını duyumsayıp tanımlayarak, söz konusu yönleri tekrar tekrar belirgin kılmaya çalışır” (Terzopoulos 2016: 58).

³⁷ Terzopoulos'un Biyodinamik methodunun pratikte nasıl işlediğine dair merakı olanlar “*Dionysos'un Dönüşü*” kitabındaki karekodla egzersizi internetten izleyebilirler.

³⁸ Parantez içi bana aittir.

³⁹ Buradaki “enerji akışı” terimiyle, Barba'nın kullandığı sats (itki) kelimesi ve dolayısıyla Stanislavski'nin “doğru ritimde durmak” tanımı arasında bir paralellik kurulabilir.

BÖLÜM 4

BEDEN DRAMATURJİSİ VE AKSİYON TASARIMI

4.1 BEDEN DRAMATURJİSİ

Oyuncunun sahne mevcudiyetini sağlamasına yardımcı olması açısından pratikte birçok farklı yöntem vardır. Fakat bu noktada yüksek lisans eğitimim süresince, oyuncunun sahne mevcudiyeti ile bedensel çalışması arasındaki ilişkiyi araştırmama önyak olan iki dersin üzerinde özellikle durmak istiyorum. Bu iki dersin yürütücüsü olan Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil, pekçok farklı yöntemden esinlenerek karma bir müfredat oluşturmaktadır. Oyuncuların kendi bedenlerini, rol arkadaşlarını, mekânı, zamanı dinlemesi ve geleni kabul edip, ondan hareketle bedenlerinde oluşan etkileri takip etmesine yardımcı olan bir dizi çalışmadan oluşan Beden Dramaturjisi ve Aksiyon Tasarımı dersleri, bu bağlamda oyuncuların sahne mevcudiyetlerini yaratmaları için bir deneyimleme alanı yaratmaktadır. Bu bölümde kişisel deneyimler ele alınarak bu iki dersin müfredatı raporlanacak ve derslerin analizi yapılacaktır. Bunun yanında, dersler ile sahne mevcudiyeti arasındaki ilişki incelenecektir.

4.1.1 Tanış olma

Beden Dramaturjisinin ilk dersinde bir toplantı gerçekleştirilmektedir. Katılımcılar pratik olarak çalışmalara başlamadan önce bir daire şeklinde oturarak birbirlerini tanırlar. Bu noktada dersin yürütücüsü Zeynep Günsür katılımcılara dersten beklentilerini sorar. Bunun dışında her katılımcı hayatlarının o anında nasıl bir dönemde olduklarını Beden Dramaturjisi dersini neden seçtiklerini, niçin burada olduklarını ve tiyatro ile olan ilişkisini, tiyatroya olan bakış açısını anlatır. Genel olarak herkesin beklentileri farklıdır, kimi bedenini daha özgür kılmak için, kimi hayatındaki sıkışmışlıktan kurtulmak için, kimi bedenine hükmedebilmek için dersi tercih etmiştir. Derse katılımcı olarak katıldığım dönemde sıra bana geldiği zaman dersi seçmemin nedenini “saçmalamak” olarak açıklamıştım. Gündelik hayatta üzerimizde oluşan baskılardan kurtulup bir an evvel saçmalamak istiyordum. Bu dersten bana bu bağlamda bir laboratuvar sunmasını beklemekteydim. İlerleyen zamanlarda anlayacaktım ki doğru

zamanda doğru yerdeydim. Dersin başlangıcında konuşulan diğer bir husus ise fiziksel olarak ne kadar aktif olduğumuzdu. Bedenlerimize ne kadar hakimdik? Bunun cevabı da kişiden kişiye farklılık gösteriyordu. Kimileri hayatında hiç spor yapmamış oyuncular, kimileri sadece ilkokul ve lise yıllarında futbol, basketbol, voleybol gibi popüler spor dallarıyla amatör olarak ilgilenmişlerdi. Kimileri profesyonel olarak spor yapmışlardı. Bazıları yoga ve pilatesle ilgilenmiş fakat süreklilik sağlayamamıştı, bazıları ise sürekli olarak spor salonuna gidiyordu. Katılımcıların hepsi tiyatro alanından gelen oyuncular olmasına rağmen verilen cevaplar fiziksel olarak geniş bir yelpaze sunuyordu. Kendi adıma konuşacak olursam Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama programına kabul almadan önce Şahika Tekand Studio Oyuncuları'nda eğitim almış biri olarak bedenimle olan ilişkim hiç de fena değildi. Aldığım dersler, katıldığım atölyeler nedeniyle dersin nereye doğru ilerleyebileceğini az çok tahmin edebiliyordum. İlk ders genel olarak herkesin birbirini tanımaya çalıştığı bir dersti. Sene sonundan tekrar ilk derse dönüp baktığımda şunu fark ettim. Bedenlerimizin, zihnimiz ve tinimizle bir olduğunun tohumları bu derste atılmıştı ve katılımcılar farkında olmadan müfredatın içeriğini kendileri oluşturmuşlardı.

4.1.2 Isınma

İlk derste yapılan konuşmalar sonrasında ikinci dersle birlikte fiziksel olarak çalışmalar başlıyordu. Dersin katılımcılarından kimileri ısınıyor, derse hazırlanıyor kimileri ise kenarda oturup sohbet ediyorlardı. Dersin yürütücüsü Zeynep Günsür geldi ve bizlere “Isındınız mı?” sorusunu sordu, tabii ki yanıtlar da çeşitlilik gösteriyordu. Sonuç olarak hep birlikte ısınmaya başladık. Yaptığımız ısınma hareketleri yüksek lisans seviyesindeki çoğu oyuncunun bilmesi gereken bir oyuncu için temel ısınma hareketleriydi. Çalışmaya bedenimizin nötr pozisyonundan başlıyorduk. Nötr pozisyon; sanki kafamızın tepesinden bir ip bizi yukarı doğru çekiyormuş gibi dik bir vaziyette ayakta durup, çenemiz serbest, karın ve kalça sıkı, dizler hafif kırık, ayaklar kalça kemiği hizasında ne çok fazla açık ne tamamen kapalı, nefes normal akışında olarak tanımlayabiliriz. En baştan belirtmek isterim ki bu ısınma egzersizinin tek bir yöntemi yoktur. Isınma, ayakta başlayıp yerde tamamlanabilir ya da yerde başlayıp ayakta bitirilebilir. Bizim derste yaptığımız ısınmalar (ve genellemek gerekirse, birçok oyuncunun yaptığı şekilde), ayakta başlayıp yerde bitiyordu. Pozisyonumuzu alıp

vücudumuzdaki gerilimleri bıraktıktan sonra hareket dizgemize boynumuzla başlıyorduk. İlk etapta boynumuzu aşağı indirerek, yukarı kaldırarak, sağa ve sola doğru çeviriyorduk. Ardından saat yönünde ve saat yönünün tersinde boynumuzu döndürerek boyun eklemimizin uzamasını sağlıyorduk. Burada önemli olan uzamayı düşünerek boyun hareketlerini yapmaktı. Başımızın atlas diye tabir ettiğimiz kafatasımızın bulunduğu bölgesinden yukarı çekiliyormuşçasına boyun kaslarımızın uzamasını sağlıyorduk. Bu çalışma aynı zamanda günlük hayatta duruş bozuklukları sebebiyle boynumuzda meydana gelen geriliminden kurtulmamızı sağlıyor ve boynumuzu rahatlatıyordu. Boynumuzdan sonra omzumuzu geçiyorduk. Omuz eklemimizi önce öne ardından arkaya doğru çeviriyoruz, sonrasında ise birini öne diğerini ise arkaya döndürüyoruz ve tam tersi, böylelikle omuzlarımızı rahatlatırken aynı zamanda koordinasyon da çalışmış oluyoruz. Omuzlardan sonra kollara geçiyoruz. Bu noktada kol kaslarını rahatlatmanın çeşitli yolları olduğunu belirtmek isterim. Dirseklerden tutup kollarımızı uzatmak sıklıkla kullanılan bir yöntemdir. Başka bir yöntem ise kollarımıza boşta elimizle masaj (masaj yapılan beden rahatlarırken aynı zamanda uyandırılmış da oluyor) yapmaktır. Pelvis bölgesine geçmeden önce sağa ve sola yaptığımız esnemelerle kaburgalarımızı genişletiyoruz. Bu egzersizle aynı anda diyaframa aldığımız nefesle birlikte bedenimize giren oksijen kapasitesini de arttırmış oluyoruz. Ardından pelvis bölgesi egzersizine geçiyoruz. Burada hafifçe dizlerimizi kırıyoruz ve kalçamızı ufak ufak saat yönünde çevirerek başlıyoruz. Bu egzersiz esnasında önemli bir nokta var. Egzersizin ilerleyen basamaklarında ufak ufak başladığımız hareketi büyütüyoruz ancak burada üst bedenin dağılma riskini göz ardı etmemek gerekiyor. Üst bedenimiz ve omuzlarımız bu harekete katılmıyor ve olabildiğince sabit kalmaya çalışıyor, yaptığımız hareketi sadece pelvis bölgemizle yapmaya çalışıyoruz. Pelvisi çevirerek oluşturduğumuz hâlinin maksimum seviyesine ulaştığımızda hareketi yavaş yavaş küçülterek durma noktasına getiriyoruz. Sonrasında saat yönünün tersinde yine aynı basamakları takip ediyoruz. Pelvis bölgesinden sonra bacak kaslarına geçiyoruz. Nötr pozisyonumuzda öncelikle sağ dizimizi iki elimizle kendimize doğru çekiyoruz, ardından sağ ayağımızı yere indirmeden dengede durarak sağ elimizle sağ ayak bileğimizi tutup sağ topuğumuzu kalçamıza doğru yaklaştırıyoruz, sonra bu sefer sol elimizle sağ topuğumuzu tutup ayağımızı iç taraftan yere 180 derece olacak şekilde kendimize doğru çekiyoruz, böylelikle bacak kaslarını esnetmiş oluyoruz. Aynı

hareketleri sol bacağımızla yapıyoruz. Bu egzersiz sırasında kaslarımızı gevşetirken aynı zamanda denge de çalışmış oluyoruz. Ardından sağ ayağımızı kaldırarak ayak bileğimizi saat yönünde 360 derece döndürüyoruz. Aynı egzersizi saat yönünün tersinde de yaptıktan sonra bu sefer sol ayakla aynı adımları tekrarlıyoruz. Ayak bileklerimiz de ısıtıldıktan sonra nötr pozisyona gelip ‘roll-down’ hareketini yapıyoruz. Roll-down hareketinde üzerinde durmamız gerek birkaç önemli nokta vardır. Öncelikle hareket atlastan başlar. Boynumuzu ardından omurlarımızı tek tek olmak şartıyla yer çekimine bırakırız. İnebildiğimiz maksimum noktaya ulaştığımızda bedenimizi tamamen yerçekimine bıraktığımızdan ve özellikle kafamızın serbest olduğundan emin olmalıyız. Roll-down hareketinde ulaşabildiğimiz en uç noktada dizlerimiz bu sefer artık kırık değil kitlidir. Üst bedenimizi tamamen yerçekimine bırakarak omurgamızın ve bacaklarımızın arkasının gevşemesini sağlarız. Roll-up ise aşağıdaki pozisyondan tekrar nötr pozisyona dönmemizi sağlar. Bir önceki pozisyona gelmemizi sağlayan bu süreç, dizlerin hafif kırılmasıyla başlar ve omurların tek tek bir fermuar kapatılıyormuş gibi üst üste binmesiyle devam eder ve kafatasımızda (atlasta) son bulur. Yukarı çıkarken dikkat edilmesi gereken ve sıklıkla oyuncuların hataya düştüğü nokta ise omuzları kasmaktır. Omuzların açısı nötr pozisyondaki gibi ufuk çizgisine 180 derece olmalı, göğsü kapatacak şekilde içerde veya göğsü genişletecek şekilde çok geride olmamalıdır. Derslerde yaptığımız egzersizler ilk başlarda burada bitiyordu. Fakat haftalar ilerledikçe bu egzersizlere yenileri katıldı. Roll-down’a indikten sonra yogadaki aşağıya bakan köpek ya da A harfi pozu olarak da adlandırılan pozu alıyorduk. Bu pozda oyuncu elleriyle roll-down anındayken öne yürüyerek adeta bir A harfi şeklini alıyordu. Burada sırtımızın dik tutmaya dikkat ediyor ve topuklarımızı yere yaklaştırmaya çalışıyoruz. Bu pozisyondan sonra yogada kobra pozu olarak bilinen duruşa geçiyoruz.. Kafamızla birlikte ellerimizin arasından geçip alt bedenimizi yere yaklaştırdıkten üst bedenimizi ve başımızı ise göğsümüz açık bir biçimde gökyüzüne doğru açıyoruz. Bu hareketin ardından ise cenin pozisyonuna geçer omuzları, kolları uzatır aynı zamanda kalçamızla topuklarımızın üzerine otururuz. Cenin pozisyonundan sonra dört ayak duruşu ya da masa pozisyonu diye tabir edilen poza geçer, dizlerimizin üstünde kollarımız omuzlarımızın altında olacak şekilde yere yerleştiririz. Bu pozisyonda yine sırtımız diktir. Ardından pelvis bölgemizle çenemizi birbirine yaklaştırdıkten adeta kamburumuzu çıkarıyormuş gibi sırtımızı esnetiriz, sonrasında ise kalçayı çıkarıp başımızı yine

gökyüzüne kaldırmak suretiyle göğsümüzü ve belimizi esnetiriz burada belimiz bir çukur şeklini alır. Bu iki temel hareketi yaptıktan sonra artık sırtımız ve belimizle silindir formunda hem içe hem dışa, saat yönünde ve onun tersinde yavaş yavaş hareket ettirerek daha sonrasında büyüterek ve küçülterek tüm bedenimizi esnetiriz. Son olarak cenin pozisyonuna gelip vücudumuzu esnettikten sonra bağdaş pozisyonunda bir ayağımız diğerinin önünde olacak şekilde oturur ve üst bedenimizi yer çekimine bırakar öne doğru eğiliriz. Aynı hareketi bu sefer diğer ayağımızı öne alarak tekrar yaparız. Yaptığımız tüm hareketlerde bedenimizi zorla itirmektense kaslarımızın uzadığı hayal etmek çok yardımcı olacaktır.

Yukarıda da belirttiğim gibi bu yapılan egzersizler bir yöntem oluşturmaz. Bu hareketleri oyuncu için karma bir ısınma egzersizi olarak tanımlayabiliriz. Çünkü bütün bu hareketlerin, Uzakdoğu'da ya da Batı'da farklı isimleri olmasıyla birlikte birçok farklı çeşidi de mevcuttur ve tek bir doğru yoktur. Oyuncu, yaptığımız tüm bu ısınma hareketlerinin değerli olabilmesi adına kendi nefes akışının normal seyrinde devam etmesini sağlamalıdır. Nefesini tuttuğu anlarda bunun farkına varıp nefesi tekrar normal akışına döndürmekten sorumludur. Bizim derslerde yaptığımız bu egzersizler sonrasında oyuncunun bedeni, gerginliklerden kurtulmuş, rahatlamış fakat aynı zamanda da canlanmıştı. Sosyal hayatından getirdiği gerginlikleri bir kenara bırakmıştır. Dışarıdan gelecek etkilere tepki vermeye ve içeride oluşacak itkileri dışarıya yansıtmaya hazır hâldedir. Oyuncunun bedeni, zihni ve tını artık canlıdır. Canlı bedenler ise top oyununu oynamaya hazırdır.

4.1.3 Oyun alanı yaratmak I - top oyunu⁴⁰

Isınma egzersizi sonrası katılımcılar geniş bir daire oluşturur. Derslerde oynanan top oyununda üç farklı renkte top mevcuttur. Herhangi bir katılımcıya birinci top verilir. Katılımcı topu atmak istediği diğer insanın ismini söyleyerek ona atar. Topu kabul eden kişi de yine aynı şekilde başka bir katılımcıya atar. Herkes topu bir kere almak

⁴⁰ Çalışmalarda kullanılan top oyunu bir Viewpoints egzersizidir. Bu konu hakkındaki detaylı bilgi Zeynep Günsür Yüceil'le yapılan röportajın içerisinde mevcuttur.

zorundadır. En sonunda ise top oyunu başlatana geri döner. Katılımcıların sıralamaya alışması adına bu çalışma üç veya dört tur tekrarlanır. Katılımcılar tarafından sıralama iyice belli olduktan sonra birinci top kenara konularak ikinci top oyuna sokulur. Bu sefer başka bir katılımcı bir hayvan ismi söyleyerek bir önceki turda atmadığı birine topu atar ve oyunu başlatır. İkinci top da bütün katılımcılara ulaştıktan sonra ikinci topla oyunu başlatan katılımcıya geri döner. Birinci toptaki gibi ikinci topta da prensip aynıdır ve sıralamanın netleşmesi adına oyun birkaç tur sadece ikinci topla oynanır. Ardından ikinci top da kenara bırakılıp bu sefer üçüncü top oyuna sokulur. Aynı kurallar üçüncü top için de geçerlidir. Üçüncü topu başka bir katılımcı oyuna sokar ve yine daha önceki turlarda atmadığı birine atar. Ancak bu sefer bir şehir ismi kullanarak topu atar. Top tekrar başlatana döndükten sonra oyun yine üç dört tur üçüncü topla oynanır. Herkes hazır olduğunda ise üçüncü top kenara bırakılır ve birinci top daha önceki sıralamasıyla oyuna sokulur. Birinci top birkaç tur döndükten sonra top hâla oyundayken bu sefer ikinci top da oyuna katılır ardından üçüncü top da oyuna katılır. Artık katılımcı isimleri, hayvan isimleri ve şehir isimleri havada uçuşmaktadır. Katılımcılardan tempolu bir biçimde hata yapmadan, topu düşürmeden bir akış sağlamaları beklenir. Ancak bu akış genellikle yeni oluşan ekiplerde hemen ilk çalışmadan sağlanamaz. Dersin yürütücüsü Günsür oldukça başarısız geçen ilk deneyim sonunda katılımcılarla neden bu akışı sağlanamadığı üzerine tartışarak katılımcıları bedensel farkındalıkları konusunda düşünmeye davet eder. Bu noktada bahsettiğim akışı sağlayabilmek için birkaç noktanın önemi üzerinde durmamız gerekiyor. İlk etapta derste gözlemediğim kadarıyla katılımcıların çoğu bir önceki ısınma çalışmasıyla bu çalışmanın arasındaki bağlantıyı çözmekte bocalamaktadır. Bunun nedenleri ise çoğu zaman bedenleriyle olan ilişkilerinin daha yeni yeni oluşmaya başlamasıdır. Yine bu noktada Günsür ve katılımcılar arasında geçen değerlendirmeleri incelersek; topu atan katılımcıların genellikle topun kendilerinden çıkması ve bir an evvel diğer topu almak için kendilerini hazır hâle getirmeye eğilimli olduklarını gözlemlemek mümkün. Ancak bu noktada katılımcılar topun kendilerinden nasıl çıktığıyla ilgilenmemektedir. Katılımcılar attıkları kişinin o anda kendilerine bakıp bakmadığını takip etmeden, göz teması kurmadan hatta bazı anlarda kuralı bozup isimlerini dahi söylemeden atmak gibi hatalara düşmektedirler. Topu karşılayacak olan katılımcılarda ise bir hazırlıksızlık hâlini gözlemlemek mümkün. Onlar için asıl sıkıntı etrafında olup bitenleri

dinlememek, o anda orada bulunmamak, bulunduğu zamandan ve mekândan kopmak olabiliyor. Sözüünü ettiğim hazırlıksızlık hâli aslında hem atan hem de tutan katılımcılarda görülebiliyor. Bir önceki çalışmayla bağlantı kurma kısmı ise burada devreye giriyor. Bir önceki ısınma çalışmasıyla bağlantı kurabilen katılımcılar bedenlerini o anda orada mevcut kılıp aktif bir dinleme süreci yaratabiliyorlar. Bu katılımcıların bedenleri, karşısındaki partnerleri hata yapsa dahi (örneğin topu daha yukarıya veya aşağıya atmak) hemen reaksiyon gösterebiliyor. Canlı ve kararlı bedenlere sahip katılımcılar maruz kaldıkları koşullara ivedilikle adapte olabiliyor. Bedenin kararlılığını burada tango dans pratiğindeki erkeğin kararlılığından hareketle anlamlandırmak mümkün. Tangoda dansı yöneten erkek bedeninin ufacık bir kararsızlığı dans akışının sekteye uğramasına neden oluyor.⁴¹ Çalışma sonrası yapılan değerlendirmelerden biri de katılımcıların nefes almayı unutması, daha doğrusu normal nefes akışlarından kopması oluyor. Nefes akışı bozulan katılımcılar buldukları zamanı ve mekânı dinlemekte sıkıntı çekiyor ve bir önceki egzersizde yakaladığı açıklık hissini kaybediyor. Katılımcıların bedenleri sanki egzersizleri hiç yapmamışçasına gündelik hayatındaki postürlere geri dönüyor. Bu durum da topların erken veya geç atılmasına, bedenler arası ilişki kurulmasına ket vuruyor. Birkaç hafta sonra katılımcılar, kazandıkları tecrübeyle birlikte bu bağlantıları daha iyi kurmaya başlıyorlar. Dikkatli bir şekilde birbirlerini izleyen, takip eden, dinleyen bir gruba dönüşüyorlar. Fakat bu noktada grubun birliği konusu önem kazanıyor. Bireysel olarak bir kişi dahi grubun akışını bozduğu anda tıpkı domino taşları gibi tüm grup dağılıbiliyor. Bu noktada Günsür çalışmanın yürütücüsü olarak dışarıdan oyun akarken yeni bir kural getiriyor ve konuşmayı yasaklıyor. Katılımcılar artık isimleri, hayvanları ve şehirleri söyleyemiyorlar. Bu durum onları zorla da olsa yapmaları gerekene itiyor. Artık birbirleriyle göz kontağı kuruyorlar, sadece kendilerini, kendi toplarını alıp atmaya değil tüm grubu takip ediyorlar. Bütün grubu, mekânı dinleyen ve o an orada olan katılımcılar mevcut birer birey hâline dönüşüyorlar ve sesli oynadıkları zamandan çok daha başarılı oluyorlar. Top oyunu kapsamında bu oyunun sahne üzerindeki

⁴¹ Günsür Yüceil, Zeynep, Aksiyon Tasarımı Yayınlanmamış Ders Notu, 2019

mevcudiyete olan katkısının dışında kişisel olarak önemli bulduğum başka bir katkısına da değinmek istiyorum. Partnerlerin birbirini dinlememesi, oyuncuların sürekli kendi ezberlerini düşünmeleri, sadece kendi kelimelerini önemli gördükleri ve kendi replikleri üzerinden hareketle oynamaya çalışmaları oyunculuk açısından günümüzde rastladığımız önemli sorunlardan biridir. Bana kalırsa bu çalışma, attıkları ve tuttıkları topları kendi replikleri olarak gören katılımcılara çıkarımlarını tekrar tahlil etme imkanı da sunuyor.

4.1.4 Butoh yürüyüşü⁴²

Katılımcılar için kurulan oyun alanının ardından Butoh yürüyüşüne geçiliyor. Butoh pratiği ile alakalı en kapsamlı kaynaklardan biri olan Routledge yayınevi baskılı kolektif kitabın editörleri Bruce Baird ve Rosemary Candelario, Butoh pratiğinin günümüzdeki performans sanatı için önemini şu şekilde açıklıyor. 1980'ler veya 90'larda bir kimseye performans sanatı adına Japon kültürünün modern zamandaki en önemli katkısını nedir diye soracak olsaydınız Suzuki Tadashi'nin ve Tereyama Shuji'nin tiyatrosu cevabını alırdınız. Ancak bu soruyu günümüzde yinelerseniz alacağınız cevap Butoh pratiği olacaktır (Baird ve Candelario 2018: 1). 1960'lı yılların sonlarına doğru Butoh pratiğinin kurucusu Tatsumi Hijikata, dansçılarıyla birlikte hareketin kapsamına dair araştırmalara başladı. Bu bağlamda Hijikata ve dansçıları kendilerini çevreleyen havanın içerisinde gerçekleştirdikleri hareketleri ve bir hareketi yaparken bedenlerinde bulunan eklemlerarası bağlantıları araştırmaya koyuldu (Baird ve Candelario 2018: 4). Bu manada dansçıların hayal etmesi ve onları harekete geçiren imajlar (bu imajlara duyma, koklama, tatma, görme, dokunma ve hissetme kısacası duyu izlenimleri olarak bakabiliriz⁴³) genel anlamda duyu izlenimleriydi. Hijikata, dansçılarından ısrarla bu duyuları takip etmelerini ve duylara alan açarak onların bedenlerinde itkilere

⁴² Tetsuro Fukuhara'nın geliştirdiği bir çalışma olan bu yürüyüş çalışmasının niçin müfredata alındığı Zeynep Günsür Yüceil ile yapılan röportajda detaylı olarak anlatılmıştır.

⁴³ Burada bahsettiğimiz "image" kelimesini, Prof. Dr. Çetin Sarıkartal'ın "*Varsayılan Kullanıcıyı Kenara Bırakmak: Neoliberalizm, Sinirbilim ve Oyuncu Eğitimi*" adlı makalesinde bahsettiği kapsamda duyu izlenimi olarak ele alıyorum.

dönüşmelerine izin vermelerini talep ediyordu (Baird ve Candelario 2018: 4). Hijikata'ya göre bu duyulara kendilerini açan dansçılar aynı zamanda hem mekâna hem partnerlerine, kendilerini açma vasıtasıyla kendi bedenleri ve çevrelerinde gerçekleşen eylemlere de, açık hâle geliyordu. Bu anlamda açık hâle gelen dansçıların gerçekleştirdikleri edimler de şimdi ve burada gerçekleşen edimlere bürünüyordu.

Beden Dramaturjisi ve Aksiyon Tasarımı dersleri oyuncular için daha önceleri rastlamadıkları Butoh dans pratiği (en azından kendi adıma konuşmak gerekirse Butoh ile bu ders sayesinde tanıştım) katılımcılara yeni bir deneyim alanı sağlıyordu. Bu bağlamda dansçıların duyularıyla olan ilişkisiyle oyuncuların duyularıyla olan ilişkisi arasında bir paralellik olduğunu düşünmekle birlikte Butoh pratiğinde önemli bir yere sahip olan yürüyüş egzersizlerinin Beden Dramaturjisi ve Aksiyon Tasarımı derslerinin müfredatlarında yer aldığını düşünmekteyim. Bu noktada Butoh yürüyüşünü bu iki ders kapsamında pratikte nasıl kullandığımızı açıklamak yerinde olacaktır. Top egzersizinden sonra duyuları iyice açık hâle gelen bedenler Butoh deneyimine hazır hâle gelirler. Bu aşamada dört ya da beş katılımcı, diğer katılımcılar seyirci tarafında otururlarken, karşıya geçerek hepsi seyirciye görünecek şekilde yan yana tek sıra hâline geçerler, aralarında rahat hareket edebilecekleri kadar boşluk bulunmaktadır. Çalışma için başlangıç pozisyonu şu şekildedir; ayaklar çıplaktır ayak tabanları zemini tamamen sarar, dizler hafif kırıktır kitli değildir, katılımcılar omurgalarının kuyruk sokumundan kafatasına (atlas) kadar yukarı uzadığını hayal eder, ancak burada kasmadan gerilimleri tamamen bırakıp gevşemek gerekmektedir. Grotowski'ye göre bazı oyunculuk okullarında gevşemenin her şeyin anahtarı olduğunu söylerler. “Ancak buradaki anahtar gevşemekte değil, gevşeme ve kasılma arasındaki ilişkidir. Tamamen rahatlamış⁴⁴ bir oyuncudan hiçbir şey olmaz. Diğer taraftan sinirsel kör kasılmalar ise engel teşkil eder” (Barba ve Savarase 2017: 321). Dolayısıyla gevşemek ve gerilimleri bırakmak, bedeni ölü bir bedene dönüşmekle karıştırılmamalıdır. Bedenlerimiz önceki egzersizlerin

⁴⁴ Gevşemek kelimesi bazı çevirilerde rahatlamak kelimesiye eşanlamlı kullanılmıştır. Grotowski'nin burada kullandığı gevşeme, rahatlama kavramı ile bedenin açık, şimdi ve burada gelen etkileri kabul edip itkilere dönüşmesine izin veren oyuncunun bedeninin rahatlatılması arasında bir farklılık vardır. Grotowski'nin bu bağlamda kullandığı rahatlık kelimesi ile ölü bedenler arasında bir bağlantı kurulabilir.

sağladığı canlılık hâlinde bulunmalıdır. Kollarımız, omuzlarımız, boynumuz, çenemiz rahat pozisyonlardadır. Gözlerimiz yere kitlenmiş veya kapalı değildir, gözler karşıyı görecek şekilde ufuk çizgisine bakmaktadır ve tercihen bir noktaya odaklanır. Gözlerin karşıda olmasına karşın katılımcılara aynı zamanda süreç içinde sırtlarını da dinlemeleri tavsiye edilir. Başlangıç pozisyonundan sonra katılımcılara araştırmadan yararlanabilmeleri açısından belirli kurallar verilir. Bu kurallara göre katılımcılar aynı anda yürüyüşe başlayıp aynı anda durmak zorundadırlar. Yürüyüşün akışı yavaş olmak zorundadır. Buradaki yavaş akıştan kastımız katılımcıların ağırçekimle hareket etmeleri asla değildir. Akış içerisinde eğer itki geliyorsa kesikli (staccato) hareketler de ortaya çıkabilir. Katılımcı bu gelen itkileri kabul edip devam etmekle (bunların eyleme dönüşmesine izin vermekle) yükümlüdür. Aynı anda katılımcı yürüyüş süresince kendi bedenine olanları, mekânda olanları, yürüyüş partnerlerinde olanları da takip etmeli ve bunların kendi bedeninde ne gibi reaksiyonlar yarattığının da izini sürmelidir. Herhangi bir nedenden dolayı (örneğin katılımcıların çalışmayı yanlış anlayıp ağırçekim hareket etmeleri) akış bozulacak olursa icracıların birbirlerini dinleme şansları azalır. Birbirlerini dinleyemeyen o an orada mevcut olmayan bedenler ise seyirciler tarafından net biçimde görülmektedir. Bu gibi durumlarda katılımcılar yürüyüşü kurtarmak amacıyla farklı yollara gidebilirler. Bu bağlamda katılımcılar geçmişlerinden (günelik hayatlarından) getirdikleri normlara göre hareket ederler. Yürüyüş tamamlandıktan sonra katılımcılar ve seyirciler ortaya çıkan yürüyüş üzerine tartışırlar. Bu noktada dersin yürütücüsü Günsür katılımcılara yürüyüşün nasıl geçtiğine dair sorular sormaktadır. (Yürüyüşün ritmi nasıldı? Nasıl hissettiniz? Neler oldu? Nasıl geçti?) Bir anlamda bu minvaldeki sorularla katılımcıların yaşadıkları deneyimin ne kadar farkında oldukları araştırılır. Haftalar ilerledikçe oyuncular kendilerinde ve çevrelerinde olan etkileri daha fazla dinlemeye ve itkileri takip etmeye onların bedenlerinde tezahür etmesine izin vermeye daha fazla açılır. Bu noktada yürüyüşe yeni bir öge katılır, ses. Günsür, yürüyüş esnasında oyuncuların araştırmalarına katkıda bulunması adına onları bir müziğe maruz bırakır. Katılımcılar için müzik bir atmosfer yaratır. Yalnız bu yaratılan atmosfer katılımcıların araştırmasına meydan okuyucu (challenging) niteliktedir. Burada katılımcıların müziğin atmosferlerine kendilerini kaptırması ve böylelikle kendi bedenlerinde olan ve çevrelerinde olanları dinlemeye kapatması tehlikesi vardır. Bu manada müzik onların araştırmadan kaçmasını sağlayacak bir öge

olarak görülebilir. Fakat katılımcılardan bu duruma karşı direnmeleri beklenir. Burada katılımcıların müziği tamamiyle yok sayması gerektiğinden bahsetmiyorum. Müziği de dinlemelilerdir fakat müziğe birincil anlamda önem vermemelilerdir. Örneğin müzik bittiğinde yürüyüşlerinin de bitmesi gerektiğini düşünüp araştırmayı sonlandırmamalıdır eğer itkileri devam etmeleri yönünde ise devam etmelidir. Müzik de tıpkı partnerleri, mekân gibi bir değışkendir ve onun üzerine bir yapı kurulmamalıdır. Yapı kurulumu konusunda katılımcıların dikkat etmesi gereken bir nokta vardır. Tüm bu yürüyüş süreci esnasında katılımcıların hayalgücü harekete geçmektedir. Bu da katılımcılar için parçaları birleştirerek bir anlam yaratma çabasına yol açar. Bu noktada katılımcıların dikkat etmesi gereken şey o an orada gelen imajları aklı devreye sokarak manipüle edip onlardan bir hikaye oluşturmamaktır. Katılımcılardan beklenen, durumu anlamlandırmamaları, mantıklı bir çerçeveye oturtmaktansa o anda o imajların (duyu izlenimlerinin) itkilere dönüşmelerine izin vermeleri ve bedenlerinde tezahür eden hareketleri kabul edip, takip etmeleridir.

4.1.5 Katılımcılardan gelen temalar ve doğaçlama

Butoh yürüyüşünden sonra ders doğaçlama çalışmalarıyla devam eder. İlk etapdaki doğaçlama çalışmasının temelini katılımcıların tanışma dersinde paylaştıkları temalar oluşturur. Bu temalar yukarıda da bahsedildiği üzere sıkışmışlık, baskı altında hissetme, saçmalama, eğlenme, şaşırma, tembellik, yargılama hâli, terkedilmişlik, dokunmak, yabancılık, yardım etmek gibi temalar olabilir. Doğaçlama çalışması ilk etapta iki katılımcıyla boş alanda başlar. Katılımcılara ilk derste kendi sundukları temalar verilir ve katılımcılardan boş mekânda konumlanmaları istenir. Çalışmadaki en önemli kural konuşulmamasıdır. Birçok farklı tiyatro deneyiminden gelen insanlar için bir doğaçlama çalışmasında hiç konuşmadan sadece fiziksel hareket üzerinden doğaçlamayı sürdürmek biraz zordur. Hiç konuşmama kuralının bir istisnası vardır. Doğaçlama içerisinde itkiyle gelen ve mutlaka söze dökülmesi gereken anlar oluşursa katılımcılara bunlara izin vermeleri gerektiği söylenir. Aynı zamanda konuşma olmaması kuralı hiç ses olmaması anlamına gelmez. Katılımcı itkiden hareketle gelen nidaları açığa çıkarabilir, bunun yanı sıra bedenini veya mekânı da ses çıkarmak için kullanabilir. Katılımcılar bu doğaçlama çalışmalarında önceki egzersizlerde yakaladıkları beden açıklığını, canlılığı, şimdi ve burada olmayı (mevcudiyeti), geleni

kabul etmeyi ve dinlemeyi unutmamalıdır. Bütün bu egzersizlerde deneyimlediklerini doğaçlama çalışmalarında kullanmaları gerekmektedir. Doğaçlama çalışmaları da bir deney alanıdır ve katılımcılar araştırmaya devam ettiklerinin farkında olmalıdırlar. Katılımcıların ikili doğaçlamalarda araştırmayı yanlış anladıkları veya araştırmadan kaçmak istediği zamanlarda kullandıkları yöntem ise yine akli devreye sokarak çalışmaya bir mana yaratma çabasıdır. Katılımcılar başı sonu belli olan bir hikaye yaratmaya mim yoluyla ulaşmaya çalışabilir veya araştırmayı bir yere varmayacak olan bir tekrar oyununa döndürebilir. Böyle anlarda dışarıdan bakan gözlemci katılımcılara bazı direktiflerle kısıtlamalar getirebilir. Ancak bu kısıtlamalarla, çalışmaya ilerleyen haftalarda eklenecek olan mekân ve zaman kısıtlaması arasında fark vardır. Gelecek haftalarda çalışmaya iki tane sandalye eklenip katılımcılara sandalyeden kalkmamaları direktifi verilebilir. Ya da mekânın genişliği daraltılabilir. Bu gibi eklemelerle katılımcılar mekânın da daha farkına varır ve bu kısıtlamaların onların üzerindeki etkilerini de takip ederler. Diğer bir kısıtlama ise zamanla alakalıdır. Çalışma devam ederken çalışmanın yürütücüsü bir anda son üç dakikanız veya son bir dakikanız diye katılımcıları uyarabilir. Bu anlarda da katılımcılar zaman sınırlamasının doğaçlama esnasında kurdukları ilişkiye olan etkilerini araştırırlar. Bu ikili doğaçlama çalışmasında zaman ve mekân sınırlaması dışında katılımcıların o an orada olup bitene tepki verip vermediklerini ölçmek amacıyla çeşitli dış faktörler de devreye sokulabilir. Örneğin aniden bir su şişesi doğaçlama alanına atılabilir veya üçüncü bir kişi çalışmaya katılabilir. Doğaçlama çalışmasını sürdürenler için yapılması gereken şey tamamen araştırmaya devam etmeleri ve şimdi, burada olan olaylara tepki vermeleridir.

4.2 AKSİYON TASARIMI

4.2.1 Oyun alanı yaratmak II – sandalye egzersizi⁴⁵

Beden Dramaturjisi dersinde çalıştığımız top egzersizine ikinci dönem Aksiyon Tasarımı dersiyle birlikte sandalye egzersizi adında bir yenisi eklenmektedir. İkinci dönemde de devam edilen Butoh yürüyüşünden hemen önce oynanan sandalye çalışmasında her katılımcı birer sandalye alıp bu sandalyeleri dengeli bir biçimde mekâna dağıtır ve bir sandalye mekândan çıkarılır. Herhangi bir katılımcı ebe olarak seçilir, diğer katılımcılar ise sandalyelere oturur. Bu egzersizin değişkenleri şu şekilde sıralanabilir. Sandalyelerde oturan katılımcılar ikili şekilde aralarında anlaşarak yer değiştirmeye başlarlar. İkişer ikişer birbirleriyle anlaştıkları sürece herkes her an yer değiştirebilir; fakat herkes aynı anda sürekli olarak yerinde oturamaz, sandalyede oturanlar arasında sürekli bir hareket olmak zorundadır. Ebe olan katılımcı ise etrafını kolaçan ederek boş sandalyeye oturmaya çalışır. Burada belki de en önemli kural tüm katılımcıların (ebe de dahil olmak üzere) hızının normal yürüyüş hızında olmasıdır, kimse koşamaz. Bu yüzdendir ki bu çalışma için dinlemek çok önemlidir. Katılımcı mekânın kontrolü ve zamanın hesap edilmesi dışında sadece kendisi adına değil anlaştığı partneri adına da düşünmektedir. Tıpkı top oyununda olduğu (top düşerse ortak bir başarısızlık) gibi sorumluluk burada da paylaşılmıştır. Katılımcılar sorumluluklarını yerine getirmek adına o an orada olmak zorundadır. İlk dönemdeki top çalışmasıyla birlikte tecrübeli olan katılımcılar ise genellikle burada hile yapmaya başvururlar. Oyunun gayesini ve oyunculuk pratiğiyle olan ilişkisini kuramayan sonuç odaklı katılımcılar, daha hızlı hareket ederek ebe durumuna düşmekten kurtulmaya çalışmaktadır. Sahne mevcudiyeti konusunda iyiden iyiye düşünmeye başladığım bu dersler sonucunda, bu çalışmada hile yapmaya çalışan katılımcıları, sahne mevcudiyetini sağlayan, bütün eylemlerini o an orada gerçekleştiren oyuncuların aksine kendi alışkanlıklarından getirdikleri bir oyunculuk janrını sergilemeye çalışan,

⁴⁵ Zeynep Günsür Yüceil bu çalışmayı, 2015 yılında Kadir Has Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nün Datça'da düzenlediği Yaz Okulu'na katılan "Complicite" tiyatro grubunun kurucularından ve aynı zamanda Peter Brook'un oyuncusu olan Marcello Magni'den ödünç almıştır.

ekseriyetle geçmişini taklit eden oyunculara benzetmekteyim. Bu benzetmenin altında taklitçi oyuncuların genel olarak sonuç ve başarı odaklı, şimdi ve burada olan oyuncuların ise genellikle süreç odaklı olmaları yatmaktadır.

4.2.2 İmge doğaçlaması

Güz dönemindeki Beden Dramaturjisi dersinin ardından Bahar döneminde Aksiyon Tasarımı dersiyle birlikte çalışmamıza yeni bir yöntem ekleyerek daha derinlikli bir araştırmaya koyuluyoruz. İmge çalışmasında her katılımcıdan içinde insan olan fotoğraflar getirmesi isteniyor. İkili doğaçlama çalışmalarının ardından bu imge çalışmasında daha kalabalık bir grup olarak doğaçlama çalışmasını gerçekleştirebiliyoruz. Fotoğraftaki insan sayısı baz alınarak çalışmaya katılan insan sayısı belirleniyor. Katılımcılar fotoğraftaki insanların fotoğrafın çekildiği andaki fiziksel pozisyonlarına geçerek doğaçlama çalışmasına başlıyor. Buradaki kural yine kimsenin birbiriyle konuşmaması. Fotoğraf sadece pozisyonu başlatan öge olarak orada bulunuyor. İlk dönemde boş alanda konumlanan oyuncular bu sefer fotoğrafa göre konumlanıyorlar. Sonuç odaklı olan bazı katılımcılar hemen akıllarını devreye sokup fotoğraftaki durumları anlamlandırmaya başlıyorlar. Bu yüzden çalışmanın yürütücüsü Günsür, ilk başta doğaçlamaya çıkan katılımcıların çalışmasını belli bir yerde kesip onları seyirci konumuna geçiriyor ve diğer ekibin doğaçlamasını gözlemlettiriyor. İkinci ekibin de çalışması da tıpkı birinci ekipte olduğu gibi dinlemenin azaldığı bir anda kesiliyor ve tekrar ekipler yer değiştiriyor. İkinci kez çıkan ilk ekibe bu sefer ilk çalışmalarından farklı bir şey yapmalarını öneriyoruz ve pozisyonlarını aldıkları anda harekete başlamaları gerektiği kuralını getiriyoruz. Burada yapılan aslında katılımcıların akli devreye sokmasına fırsat vermeden hareketten yola çıkarak fotoğrafın dramaturjisinden kopmalarını sağlamaktır. Fotoğrafın dramaturjisi, imge doğaçlamasıyla gelen yeni bir ögedir. Tabii ki imge çalışmasında fotoğraftaki mekânın, karakterler arasındaki durumların dramaturjisinden yola çıkıyoruz; ancak bu ilişkilerin bizleri götüreceği alanlar tamamen süreçte belli oluyor. Katılımcılar her ne kadar fotoğrafın dramaturjisinden hareketle doğaçlama çalışmalarına başlasalar da o anda sahne üzerinde boş bir alanda doğaçlama yaptıklarının farkında olmaları bekleniyor. Diğer bir değişle katılımcılardan kendilerini fotoğrafta temsil edilen ortamda hayal edip hikaye kurmaya çalışmaları yerine o an orada olan etkileri takip etmeleri bekleniyor.

Katılımcılar fotoğrafın dramaturjisiyle birlikte, ondan esinlenerek sahne üzerindeki boş alanı yaşayan bir organizmaya dönüştürüyor. Bununla birlikte, katılımcılar olarak diğer egzersizlerde olduğu gibi imge doğaçlamasında da herhangi bir anlamlandırma derdine girmiyoruz, biz neyiz, kimiz gibi sorular sormuyoruz. Bu bağlamda fotoğrafın bize sunduğu ilişkilerden yola çıkmakla birlikte bir önyargı ile (örneğin karakter burada bu şekilde bakmış bu yüzden bu şekilde hareket etmez) kendi araştırmamıza ket vurmuyoruz. Kendimize, partnerlerimize, mekâna ve zamana, tüm bunların olasılıklarına açık kapı bırakıyoruz. O an orada gerçekleşen eylemlerin üzerimizdeki etkileri, bizi harekete iten itkiler olarak ortaya çıkıyor ve biz katılımcılar olarak bu ihtiyaçtan doğan itkileri (eyleme hâlini) takip ediyoruz. İtkilerin bedenimizden geçerek açığa çıkmasının önünü açıyoruz. Genel olarak imge doğaçlamasında yapılan araştırma katılımcılar olarak o anda süreç esnasında gerçekleştirilen eylemin içinde kalıp kalmadığımızın ve bizde oluşan etkilere verdiğimiz tepkilerin takip edilmesinin incelenmesidir. Araştırmanın selameti açısından katılımcıların, maruz kaldığı etkilere verdikleri gerçek tepkileri kabul ederek onların peşinden gitmeleri gerekmektedir. Bu manada tabii ki salt sürekli fiziksel olarak aktif olmaktan söz etmiyorum. Ancak katılımcılar çevrelerinde olup bitenleri bedenleri hazır, duyuları açık bir biçimde dinleyerek takip etmeli aynı zamanda bu olup bitenlerin kendi bedenleri üzerindeki etkilerini de araştırmalıdır. Böylelikle katılımcılar süreçten kopmaz ve canlı bedenleri ile her daim o an orada mevcut bulunur.

4.2.3 Ses tasarımı doğaçlaması

Katılımcılar için sadece bir temadan yola çıkıp boş alanda sözsüz doğaçlamalarla gerçekleştirdikleri beden zihin ve tin araştırmaları, süreç içerisinde dış faktörlerle desteklenerek yeni boyutlar kazanmaya devam etmektedir. İmge doğaçlamasından sonra bu seferki değişkenimiz seslerdir. Katılımcılardan bu aşamada çeşitli sesleri (veya beklenmedik sessizlikleri) birleştirerek bir ses tasarımı yaratılması istenir. Katılımcılar bu ses tasarımı yaratırken tamamen özgürdür. Aynı anda birçok ses kullanılabilir, sesler üst üste binebilir. Bir film sahnesinden alınan bir ses, doğa, futbol maçı, savaş alanı, inşaat alanı gibi ortam sesleri, kahkahalar, haykırırlar, hayvan sesleri, yürüme sesi, yağmur sesi gibi birçok ses kullanılabilir, katılımcılar aynı zamanda seslerin seviyesiyle de oynayabilir. Bu ses tasarımı tıpkı Butoh yürüyüşlerindeki müzik

kullanımı gibi doğaçlamaya çıkan katılımcılar için bir atmosfer yaratır. Lakin bu sefer derste kullanılan hoparlör ile katılımcılar bu sese sürekli maruz kalırlar. Doğaçlama genellikle iki katılımcıdan oluşur; fakat sürece bağlı olmakla birlikte bu sayı artış gösterebilir. Yine sürece bağlı olarak ses kaynağı dersin yürütücüsü tarafından kesintiye uğrayabilir, tekrar başlatılabilir, durdurulabilir, başa alınabilir. Bu çalışmanın temelinde de diğer çalışmalarda olduğu gibi dinleme bulunmaktadır. Ses doğaçlaması çalışması ile Butoh yürüyüşü arasındaki paralellik sadece atmosferle sınırlı kalmıyor, atmosferin getirdiği dezavantaj da bu doğaçlama çalışmasına yansiyabiliyor. Tıpkı Butoh yürüyüşünde olduğu gibi katılımcılar sesin atmosferini birincil faktör olarak kabul edip ona kapıldıkları anlarda partnerlerinden, o andan ve o zamandan uzaklaşıyor. Bu uzaklaşma sonucunda tabii ki katılımcılar dışarıdan gelen başka bir unsurun buyunduruğu altına girip kendi bedenlerini dinlemekte zorluk çekiyor ve araştırmadan kopuyorlar. Bu manada araştırmacının katkısının ortaya çıkması açısından katılımcının müziğin yarattığı etkiden tamamen kendisini soyutlamasından bahsetmiyorum. Tabii ki maruz kalındığı için ses tasarımının katılımcıların bedenlerinde etkileri olacaktır; fakat salt ses tasarımına kapılıp sesi tek değişken olarak kabul etmemek gerekmektedir. Sesin yarattığı atmosferi o anda oluşan mevcudiyete katıp harmanlamak gerekmektedir.

4.2.4 Metin üzerinden doğaçlama

Aksiyon Tasarımı dersinde imge ve ses tasarımı doğaçlamasından sonra sözel ilişki üzerine kurulan metin üzerinden doğaçlama çalışmaları geliyor. Bu bağlamda metin çalışmasına en son geçilmesi oyuncuların genelde metinle çalışmaya alışık olmasıyla ilişkili. Öte yandan oyuncuların tamamen bir metin üzerinden hareketle karakter oluşturmaya çalışmaları, bedenlerinin önemini metnin daha altında bir seviyede görmeleri de bu çalışmanın derslerin sonuna doğru yapılması durumunda önemli bir etken. Bunun yanında diğer bir önemli nokta ise çalışma süresince imgenin ve sesin baskısı altında kalmadan onları birer atmosfer olarak kullanmayı deneyimlemiş olan oyuncular, metnin de tıpkı imge ve ses gibi atmosfer olduğu kabulü üzerinden bu çalışmayı deneyimlerler. Bu bağlamda bu çalışmayla birlikte metin tıpkı bir imge veya ses gibi kullanılarak oyunculara yeni araştırma alanı açar. Bu çalışmada katılımcıların sunacağı şiir, öykü, deneme veya tiyatro metinleri ele alınıyor. Katılımcıların getirdikleri metinlerden belirli pasajlar (bu pasajlar 1-2 sayfa veya sadece bir paragraf

olabilir) seçiliyor ardından katılımcılar boş alanda bu pasajlardan hareketle bir doğaçlama çalışması yapıyorlar. İlk etapta çalışma iki katılımcı ile başlar. Sonrasında çalışma üç veya dört katılımcı (bu sayının artışı gruba bağlıdır) ile de yapılabilir. Yapılan doğaçlama çalışması her ne kadar metinden hareketle olsa dahi tıpkı imge ve ses doğaçlamalarında olduğu gibi konuşmadan yapılmaktadır. Günsür bu noktada derslerinde kullandığı bu doğaçlama çalışmasını Stanislavski'nin sessiz etüt çalışmalarıyla bağdaştırır. Ancak Aksiyon Tasarımı dersinde kullanılan metinden hareketle doğaçlama çalışması metni bir atmosfer olarak kullanır. Bu bağlamda katılımcılardan metnin içinde hâlihazırda bulunan eylemler ve imgelerden ilham alarak yine imge ve ses çalışmasında olduğu gibi birbirlerini dinledikleri yerden hareketle bir etkileşim alanı, iletişim biçimi kurulması beklenir. Bu noktada oyuncunun araştırma alanını zenginleştirilmesi açısından kullanılan metin bir amaç değil bir araçtır. Bu çalışma sayesinde sadece metnin içinde olan veriler değil metnin oyuncunun bedeninde yarattığı yansımalar da çalışılmış olur. Böylelikle, katılımcı salt sözel verilerden hareketle açığa çıkaramayacağı bilinçüstü veya ötesi bir alanı da araştırma şansı yakalar. “Bedensel algımızı ve duyularımızı bu şekilde çalıştığımızda sözel olan dünya ile de daha farklı bir ilişki geliştirme olasılığımız doğar.”⁴⁶

⁴⁶ Günsür Yüceil, Zeynep, Aksiyon Tasarımı Yayınlanmamış Ders Notu 2019

BÖLÜM 5

SONUÇ

Giriş bölümünde bahsettiğim üzere bir oyunculuk çalışması olarak bedensel anlamda çalışmalar yapmaya başlamam Şahika Tekand Studio Oyuncuları'ndaki eğitimi sürecime dayanıyordu. Fakat orada yaptığımız çalışmalar, bu alanda daha yeni çalışmaya başlamış biri olan beni bazı şeyleri sorgulamaya itti. Her ne kadar bedenimizle yaptığımız ritim, yön, boyut araştırmalarının kendi bedenimde oluşturduğu sonuçları takip edip o anda, orada bedenime gelen itkileri kabul etmek üzerine çalışsam da, bir süre sonra araştırmamın makineleştiği hissine kapıldım. Belki de mekanikleştiğini hissettiğim oyunculugum süreç içinde temsili oyunculukta ustalaşma seviyesine kadar ulaşabilirdi. Ancak oyuncu olarak temsili oyunculukta ustalaşmayı kendime dert edip o yolda devam etmek isteyip istemediğim konusunda şüphelerim vardı. Film ve Drama programına katıldıktan sonra ise oyunculuk maceramda devam etmek istediğim yol netleşmeye başladı. Bedensel çalışmamın beni sadece temsili oyunculuga değil aynı zamanda Stanislavski'nin bahsettiği organik oyunculuga da götürebileceğinin farkına vardım. Süreç içerisinde özellikle Beden Dramaturjisi ve Aksiyon Tasarımı derslerinde yaptığımız bedensel doğaçlama çalışmaları ile İleri Oyunculuk dersinde yaptığımız çalışmaların organik oyunculuk ile olan bağlantılarını keşfettim. Stanislavski'nin oyuncunun da seyircilerle birlikte o an orada yaşadığı deneyim üzerine durması benim sahne mevcudiyeti konusu üzerinde durmamı sağladı. Bundan önceki oyunculuk hayatımda aslında farkında olmadan amatör bir biçimde temsili oyunculuk yaptığımı fark ettim. Her ne kadar temsili oyunculukta ustalaşmak Stanislavski'nin dediği gibi makbul ve sanatsal bir yol olsa da, temsili oyunculukta ustalaşmadığım için eylemlerim yalan taklitlerin ötesine geçemiyordu. Süreç içerisinde temsili oyunculugun neden sanat olarak kabul görüldüğüne dair bazı deneyimler elde ettim. Bir oyuncunun hem temsili hem de organik oyunculukta ustalaşmış olması onun oyuncu esnekliğini yani yöntemlerarası geçişlerini (shift) ciddi biçimde kolaylaştırıyor, oyuncunun yelpazesini genişletiyor ve oyuncuyu kıymetli kılıyor. Bu iki yöntemin yolu da beden çalışmasından geçtiği için ikisi arasında ince bir çizgi bulunmaktadır. Ancak kısaca özetlemek gerekirse önceki bölümlerde de belirttiğim gibi, temsili oyunculukta

yaşanan deneyim geçmişten gelen, organik oyuncuda yaşanan deneyim ise şimdi ve burada olan oyuncu deneyimini kapsar. Araştırma sürecinde her ne kadar taklit ve temsili oyunculuk yöntemine değinmiş olsam da araştırmanın ana eksenini Beden Dramaturjisi ve Aksiyon Tasarımı derslerinde yaptığımız bedensel çalışmaların sahne mevcudiyeti üzerine olan etkisinde tuttum. Bu noktada tekrar belirtmek isterim ki bu tezin amacı okurlara tek bir doğru yol göstermek değildir. Dileyen oyunculuk hayatına temsili oyunculukta ustalaşarak, dileyen organik oyunculukta ustalaşarak, dileyen her ikisinde de ustalaşarak gerektiği yerde gerektiği zamanda hangisi uygunsa o yöntemi kullanarak devam eder, bu mesele en nihayetinde bir tercih meselesidir. Öte yandan derslerde yaptığımız beden temelli doğaçlama çalışmaları aynı zamanda bedenleriyle çalışan her oyuncunun sahne mevcudiyetini sağlama konusunda sıkıntı yaşamayacağı düşüncesini çürütür niteliktedir. Günlük bedensel estetik kaygısı ile bedeniyle ilgilenen bir oyuncu sahne mevcudiyetini sağlayacaktır diye bir kaide yoktur. Bu noktada oyuncu niçin çalıştığının bilincinde olmalıdır. Oyuncuların çoğunun yaptığı yoga, pilates pratikleri veya salon sporları çalışmaları, içerisinde yukarıda bahsettiğimiz açıklık, farkındalık ve sahne mevcudiyetine ulaştıracak duyu izlenimleri gibi öğelerin kabulü ve takibi barındırılmazsa, çalışmanın sadece kişisel estetik kaygısı giderme seviyesinde kalması mümkündür. Bunun yanında derslerde yaptığımız bedensel çalışmalar kişiye bağlı olarak bazı kişisel arzuları gidermek amacıyla, oyunculuk çalışmasından alakasız bir biçimde kullanılması tehlikesini de beraberinde getirir. Bu konuda özellikle belirtmek isterim ki derslerde yaptığımız bedensel çalışmalarla kişinin kendini eğitmesi, meselesi başlı başına başka bir alan ve çalışma konusudur. Bununla birlikte derslerde yaptığımız çalışmalar bunlara çözüm aramak zorunda değildir. Çalışmalar gündelik kimliklerle değil, oyuncunun sahne mevcudiyetini sağlaması açısından oyuncularla yapılan çalışmalardır.

Gündelik hayatımızda kullandığımız enerjinin büyük bir kısmını başkalarıyla iletişim kurabilmek için harcarız. Bu bağlamda ise insanın bedeni onun en önemli iletişim aracıdır. İnsanlar gündelik yaşantılarında bedenlerine gayri ihtiyari gelen itkileri takip ederek iletişim sağlarlar. Bedenlerine gelen bu itkileri (farkında olmadan da olsa) dinleyerek edimlerini oradan hareketle gerçekleştirirler. Sahnede veya normal hayatta bedenlerinden hareketle yaptıkları eylemlerin gerçek olduğuna inandığımız insanlar şimdi ve burada olan (being present) insanlardır. Giorgio Agamben'e göre "her varlığın

özgürlüğe kavuştuğu açıklık, olmanın kendisidir” (Agamben 2009: 60). Bu bağlamda bedenlerin açıklığı ve esnekliği çok önemlidir. Zaman içerisinde bedenin önemini idrak eden insanlar kendi bedenlerini eğitmeye çalışmışlardır. Bedenin iktidarla olan ilişkisini araştıran Michel Foucault “beden, ancak tabi kılınırsa, eğitilirse ve şekle sokulursa istifade edilebilecek bir üretim gücüdür” der (Boyne 2017: 162). Bu manada çağımız insanı kendi bedenlerini eğitmek için çeşitli arayışlara girmişlerdir. Dış faktörlerin etkisiyle alanı giderek daralan insan bedeni asıl benliğiyle yeniden tanışmayı amaçlar. Merleau Ponty’ye göre “söz konusu olan ister benim bedenim ister başkasının bedeni olsun, insan bedenini tanımanın tek yolu onu yaşamaktır” (Merleau-Ponty 2017: 277). Bedeni yaşamayı mesele hâline getiren bir çok beden pratiği mevcuttur. Kökenleri eski çağlara dayanan bu pratikler çağdaş insanın bedenlerini özgür kılma çabasıyla birlikte her zamankinden daha popüler hâle gelmiştir. Bu bağlamda araştırma sürecinde incelenen yoga; bedenin eğitimi, bedenin özüne dönmesi konusunda çok önemli bir pratiktir. İnsan yoga ile birlikte tekrar kendisiyle ve dolayısıyla bedeniyle tanış olur. Yoganın aynı zamanda yüksek konsantrasyonla bedene gelen etkilerin dinlenmesi üzerinde büyük etkisi vardır. Kullandığı nefes teknikleri ve duruşlar sayesinde yoga, insanın sürekli olarak şimdi ve burada olmasını sağlar. Yoga pozları, insan bedeninde yaşadığı zorluk ve gevşeme hissi arasında bırakır. Böylelikle bedenin o an orada mevcut olmasına katkıda bulunur. Öte yandan yoga, dış faktörler tarafından sürekli sekteye uğratılan nefes akışının takip edilerek normal şartlara dönmesini sağlar. Yoga bu bağlamda tek beden pratiği değildir. Bu bağlamda uzak doğu dövüş sanatları (tai-chi, kung-fu) ustalarının yaptıkları çalışmalar da bedenin terbiye edilmesi konusunda irdelenilebilecek kaynaklardır. Bu pratikler beden, zihin ve tin birliğini sağlayarak bedenin mevcudiyetine katkıda bulunur. Bu noktada Foucault’nun sözüne dönecek olursak, onun sarf ettiği bu sözler, her ne kadar iktidar-özne ilişkisiyle alakalı olsa da oyunculuk sanatı için de önem arz etmektedir. Oyuncu da bu manada kendi bedenini eğitmelidir. “*Açık Kapı*” adlı kitabında Peter Brook “eğitilmemiş bir vücut, akort edilmemiş bir çalgı gibidir” der (Brook 2004: 23). Oyuncu bedenini bedensel

çalışmalarla birlikte onu akort eder yani eğitir. Böylelikle oyuncu bedeninde israfa yol açan gerilimlerden ve alışkınlıklardan kurtulmuş olur. Önceki bölümlerde de belirttiğimiz üzere ona göre oyuncu doğaçlama çalışmalarıyla Ölümçül Tiyatro'dan⁴⁷ kurtulmaya çalışır. Oyuncunun sahne mevcudiyetini sağlamasına giden yol beden eğitiminin geçer. Beden (tıpkı uzakdoğu dövüş sanatlarında olduğu gibi gelebilecek herhangi bir saldırıya (etkiye) tepki verebilme seviyesinde) tüm duyargaları açık, farkındalığı yüksek ve sürekli bir dinleme hâlinde olmalıdır ki oyuncu sahne mevcudiyetini sağlayabilsin. Bu mevcudiyetin sürekliliğini sağlamak içinse dinlenen etkinin bedende oluşturduğu itkinin eyleme dönüşmesi gerekir. Merleau-Ponty beden önemini şu sözlerle açıklamaktadır. “Organizmada kalp neyse dünyada da kişiye has beden odur; Görünür manzarayı devamlı hayatta tutar, canlandırır ve içsel olarak besler, onunla birlikte bir sistem oluşturur.” (Merleau-Ponty 2017: 279) Dış dünyamızda gerçekleşen bütün olaylar biz onları dinleyerek, kabul ettikçe bedenimizin hayatta kalmasını sağlar. Bu manada açık bedenlerde, dış faktörler kalbe kan pompalama görevi görür.

Jerzy Grotowski oyuncunun geçmişinden gelen maskelerden, blokajlardan kurtulup oyuncu bedeninin bir dinleme hâlinde etkiye açık bir şekilde gelen itkinin kabul edilmesi üzerinden gerçek anlara ulaşmaya çalışmasını değerli bulmaktadır. Bu gerçek anlara ulaşmak için oyuncu bedeninde olan blokajları kaldırmak zorundadır. Oyuncu çeşitli bedensel egzersizler üzerinde çalışarak bedeninin dış faktörler altında baskılanmasına karşı koyar ve şimdi ve burada bir mevcudiyet hâline ulaşır. Grotowski çağrışımların bedenlerimizle olan ilişkileri konusu üzerine düşünür. Çağrışımların sadece zihnimizden kaynaklandığı düşüncesine karşı çıkar ve anılarımızın fiziksel tepkiler olduğunu söyler. Bir anı unutulduysa bu zihin onu silmiş demek değildir. Çünkü “unutmuş olan derimizdir, unutmuş olan gözlerimizdir (Grotowski, 2016: 198).” Grotowski, bu bağlamda işittiğimiz şeyler hâla içimizde yankılanıyor olabilir, der. Oyuncu uyguladığı bedensel çalışmalarla zihnini ve bedenini özgürleştirerek onları bir

⁴⁷ Ölümçül Tiyatro kavramını detaylı olarak incelemek isteyenler için Peter Brook, “Boş Mekân”, Hayalbaz, 2010.

kılarak oyuncunun daha öncesinde yaşadığı anları çağırır ve onları kendi vücuduna tekrar getirir (embodied-mind). Böylelikle oyuncu geçmişinden gelen davranışları taklit etmez, gerçekleştirdiği eylemler şimdi ve burada, süreç içinde oluşur. Seyirciler ise o an orada gerçekleşen sürecin gerçekleşmesine tanık olur ve Barba'nın deyimiyle mevcudiyetin büyümesine kapılır.

Eugenio Barba da buradan hareketle bir oyuncunun sahne mevcudiyetini sağlaması konusunda bedensel çalışmaların önemine dikkat çeker. Barba bu bağlamda oyuncuların çalışmasının sahne mevcudiyetleri üzerindeki etkilerini sıralar. Barba oyuncuların sahne mevcudiyetlerini sağlaması konusunda bedensel çalışmayla yakalanan açıklıkla birlikte etkilerin (sats) takibi konusunu irdeler. Barba oyuncunun bedensel çalışmayla yakaladığı etkileri kabul etme anı ile Stanislavski'nin “doğru ritimde durmak” kavramını bağdaştırır. (Bu araştırma neticesinde ortaya çıkan bu bağlantı bu çalışmada detaylı olarak incelenmemekle birlikte yeni araştırmalara bir kapı açabilir.) Barba'ya göre bedensel çalışmalarla ortaya çıkan enerji sadece oyuncunun sahne mevcudiyetini sağlamaya katkıda bulunmaz aynı zamanda seyircilerin de oyuncuların yarattığı mevcudiyet alanına katılmasına önayak olur. Bu bağlamda oyuncu ve seyircinin mevcudiyet ilişkisi üzerine yeni bir araştırma alanı doğar. Öte yandan Barba, oyuncunun ağırlık/denge ilişkisi üzerinde durarak bedensel olarak yaptığı çalışmaların sadece sahne mevcudiyeti üzerinde olan etkisini vurgulamaz; aynı zamanda değişik bir zaman ve uzam algısı, bir “uzamzaman” verir (Barba ve Savarese 2017: 88).

Theodoros Terzopoulos da oyuncunun kendi bedeni üzerinden zamanı yarattığı düşüncesini savunur. Ona göre “zaman, sahnedeki kişinin kendi eylemleriyle oluşturduğu bir akıştır. Bu akış bedeninin içinde olanın dışına vurulmasıdır” (Terzopoulos 2016: 11). Bedenin içinde olanı dışına vurması içinse oyuncunun zihninin ve bedeninin açık ve canlı bir şekilde şimdi ve burada (mevcudiyet hâli içerisinde) olması gerekmektedir. Bedensel çalışmalar da bunu sağlamaktadır. “Oyuncunun bedeni zamanı doğurur; zaman anlam, sezgi ve imgelerin taşıyıcısıdır. Zaman vücuda ritim verir ve bunu verirken beden beklenmedik sesler çıkarır” (Terzopoulos 2016: 60). Bu çalışmalarla birlikte oyuncu bedeni üzerinde oluşan kendi gündelik yaşantısından getirdiği baskılardan kurtularak şimdi ve burada olmayı amaçlar. Terzopoulos'a göre; Öz-farkındalığa sahip bilge bir savaşçı olan oyuncu teatral eylemin merkezinde yer

almalıdır. Bir hâlet-i ruhiye, içgüdü ve hissiyat mabedi olan bedenın geliştirilmesi, barbarlık tehdidi altındaki zamanımızın acı verici bir yakarıdır (Terzopoulos 2016: 71). Bu bağlamda oyuncu bedenini geliştirerek sahne mevcudiyetine ulaşmaya çalışır.

Beden Dramaturjisi ve Aksiyon Tasarımı derslerinin amaçları da bu doğrultudadır. Dördüncü bölümde uzun uzadıya bahsedildiği üzere bu derslerin içerikleri katılımcılar üzerinden belirlenir. Dolayısıyla bu süreç değişlik gösterebilmektedir. Katılımcılardan alınan verilere göre çalışmalar bir sene varken öteki sene müfredata konulmayabilir. Bu bağlamda sabitlenmiş bir ders içeriğinden tıpkı oyuncuların beklenen esneklik gibi dersin içeriği de esneklik gösterebilir. Oyuncular için bir araştırma alanı yaratan bu dersler onların öz-farkındalığa ulaşmalarını amaçlar. Dersler bu bağlamda bedensel çalışma pratiklerini bir araya getirerek oyuncudan o anı dinleyerek şimdi ve burada olan etkileri açığa çıkarmasını, onları takip etmesini talep eder. Derslerde yapılan ısınma çalışmaları oyuncuların bunları sağlaması adına yapılan bir ön hazırlıktır. Bu aşamada bedenimizde olan kasılmaları ortadan kaldırarak bedenleri daha esnek hâle getirmeyi ve bedenimizin yapabilirliğini arttırmaya çalışırız. Ardından bir oyun alanı yaratarak oyuncuların mekânla, zamanla ve partnerleriyle olan ilişkilerini kuvvetlendiririz. Bu oyun alanı toplarla veya sandalyelerle olabildiği gibi daha farklı yöntemlerle de olabilir. Bu bağlamda önemli olan oyunun adı değil katılımcılara olan katkılarıdır. Yaratılan oyun alanı sonrası Zeynep Günsür ile yapılan röportajda da belirtildiği üzere kendisinin Tetsuro Fukuhara'dan ödünç aldığı Butoh Yürüyüşü çalışmasına geçilir. Butoh Yürüyüşü oyuncunun şimdi ve burada olanları dinlemesi ve gelen itkiyi kabul etmesi prensibi üzerinden çalışır. Bu noktada Butoh Yürüyüşü'nün etkilerine kişisel deneyimlerimi paylaşarak başlamak istiyorum. Bir çalışma esnasında beş kişi yanyana geçip durduğumuz, yürüyüşe daha başlamadığımız andan itibaren fiziksel olarak pasif gözükssek de içimizde çalışmaya başlayan bazı şeylerin olduğunu hissetmeye başladım. Daha sonrasında aynı durumu gözlemci olarak, diğer katılımcıları izlediğimde de fark ettim. Dışarıdan bakıldığında oyuncular fiziksel olarak pasif gözüksede dahi içlerinde bir enerjinin olduğunu görmek mümkündür. 2017 yılında Thomas Richards'ın söyleşisine katıldığında da aynı şeyi hissetmişim. Richards fiziksel olarak hareket etmese dahi

aurası⁴⁸ izleyenleri kapsıyor ve yaptığı eylemlerin içeriden gelen bir itki sonucu ortaya çıktığını gözlemleyebiliyordum. İlerleyen zamanlarda yaptığım okumalar neticesinde Richards'ın kendi mevcudiyetine seyircileri de davet ettiğini anlayacaktım. Richards'ın yarattığı bu mevcudiyetin büyümesine seyirciler olarak biz de sürüklenmiştik. Kendi yürüyüşüm esnasında ise bu mevcudiyet hâline ulaştığım anlarda seyircileri, mekânı ve zamanı kendi serüvenime kattığımı hissetme imkanı buldum. Bunun yanı sıra Butoh yürüyüşlerinin sonuçları beş kişi arasında nerede durduğunuza göre de değişiyor. Süreç içerisinde yürüyüş çalışmasını bazı çalışmalarda ortada bazı çalışmalarda köşelerde deneyimleme fırsatı yakaladım. Ortada bulunduğum bir yürüyüş esnasında ekip olarak birlikte yürürken omuzlarımdan adeta kol olarak tasvir edebileceğim iki uzvun çıktığı izlenimine kapıldım. Bu iki uzuvla yanımdaki arkadaşları enerji olarak sardığımı ve onları da kapsadığımı, kendimiyse onlarla paylaştığımı hissettim. Fiziksel olarak somut anlamda diğer katılımcıları kapsadığım gözle görülmesi dahi yürüyüş sonrasında yaptığımız değerlendirme konuşmasıyla birlikte gözlemci katılımcıların da benimle aynı düşüncede olduğu ortaya çıktı. Benim yarattığım bu mevcudiyet alanı onlar tarafından da hissedilmenin ötesinde onlar için de bir deneyim alanı yaratmıştı.

Katılımcılar Butoh çalışması esnasında ekseriyetle kendilerine düşme eğilimi gösterirler. Bu bağlamda oyuncuların o an orada olmasının aksine kendilerine düşmelerinin önüne geçecek bazı kurallar konularak oyunculara yardımcı olunmuştur. Örneğin oyuncular gözleri karşıda bir odak noktası seçerek yürüyüşe devam ederler. Derslerde gözlemediğim kadarıyla bu kuralın oyuncuların bir hayli işine yarayan bir kural olduğunu söylemek mümkündür. Oyuncular o odak noktasından koştugu anda (gözlerini kapaması veya aşağıya bakması) konsantrasyonu dağılıyor ve şimdi ve burada olanları takip etmektense kendilerine düşüyorlar. Dolayısıyla oyuncu aklın egemenliği altında her yaptığı eylemi dramaturjik bir temele bağlamaya, anı tasarlamaya yöneliyor. Böylelikle oyuncu kendi alışık olduğu alanlara yönelerek o an

⁴⁸ Aura kelimesini detaylı araştırmak isteyenler Cormac Power'ın "*Presence In Play: A Critique of Theories of Presence In The Theatre*" adlı kitabını inceleyebilirler.

orada olanı kabul etmekten kaçıyor.⁴⁹ Deneyimlediğim ve gözlemlediğim kadarıyla böyle anlarda dinleme hâli sürekli olarak devam ettikçe partnerler arası enerji alışverişi de devam ediyor. O an orada dinleme hâline⁵⁰ tutunmanın kurtarıcı olduğu başka bir an ise ekibin yürüyüşü bitirmeye karar verip sizin yürüyüşe devam etmek istediğiniz anlarda ortaya çıkıyor. Katılımcılar bu noktada hem kendilerinin hem de partnerlerinin sorumluluğunu alıyor. Oyuncu bu anlarda dinlemede kalıp ekibin enerjisine ayak uydurmak ile kendi bedeninin istediği arasında bir ikileme (dilemma) kalıyor. Bu gibi durumlarda oyuncu dinleme hâline sığınarak sadece kendine düşmekten kurtulmakla kalmıyor aynı zamanda bu durum oyuncu için yeni bir araştırma alanı oluşturuyor. Bu bağlamda oyuncu, ortaya çıkan bu ikilemin kendi bedenindeki tezahürlerini araştırmaya koyuluyor.

Oyuncunun kendine düşmesi kavramının kendi alışkanlıklarına sığınmak kapsamının dışında farklı bir boyutu da var. Grotowski'ye göre "Sahnedeyken içimizde bir iç gözlemci oluşturmamalıyız. Prova ya da gösterim sırasında kendini gözleme, oyuncunun en büyük düşmanıdır ve onun doğal tepkilerini engeller" (Richards 2005: 145). Derslerde yaptığımız bedensel çalışmalar temel anlamda oyuncunun farkındalığını en üst seviyeye çıkartıyor, onun günlük hayattan getirdiği bagajları kenara bırakıp oynayacağı rol kişisine kendi bedeninde yer açmayı amaçlıyordu. Ancak süreç içerisinde gözlemlediğim kadarıyla oyuncunun bedensel çalışması ile bedensel farkındalığının (awareness) artması onda bir çift-bilinçlilik hâli (double-consciousness) de doğurabilir. Bu çift-bilinçlilik hâli oyuncu için bazı sorunlar yaratmaktadır. Yaptığımız çalışmalarda oyuncunun kendi sürecinin farkında olması ile kendi sürecine yargılayan bir yerden bakması arasında ince bir çizgi vardır. Zira oyuncu bu çift-bilinçlilik hâlinde o an orada değildir. Kendisini dışarıdan izleyen seyircilerden önce izler ve yargılar. Oyuncu çift-bilinçlilik halinde uzam-zaman arası yolculuk yapar.

⁴⁹ Hâlbuki bu çalışmada amaçlanan bir diğer nokta ise tasarlayarak yaptığımız eylemler ile bedenin kendi ihtiyacından gelen hareket arasındaki farklılığı deneyimlemektir.

⁵⁰ Bazı anlarda oyuncu dinleme hâlini sürdüremeyip tekrar kendine düşebiliyor. Fakat ders yaptığımız bedensel çalışmalar tam da bu manada canlı bedenler yaratarak o an orada dinleme hâlini sürdürmeyi amaçlıyor.

Oyuncu adeta ayarları bozulmuş bir zaman makinesine hapsolür ve sürekli olarak genetiği değiştirilir. Böylelikle oyuncu mevcudiyet hâliinden koparak yine kendine düşmüş olur. Bu manada oyuncu o anda yaşadığı deneyimin farkında olmalı fakat kendine dışarıdan bakıp o anı kendi gözlemcisi veya seyirci için tasarlamaktansa o an orada bedenine gelen itkileri yargılamadan kabul etmelidir. Bizim yaptığımız bedensel çalışma temelli doğaçlamalar, oyuncuların sürekli olarak şimdi ve şu anda laboratuvar alanında başka bir değişle deneyim alanı veya doğaçlama esnasında oluşan itkileri kabul edip oradan pratik etmeyi önermektedir. Bu çalışmalar sürekli değişen dış faktörlerle (imge, ses, metin, temalar, alan kısıtlamaları, zaman kısıtlamaları ve benzeri) birlikte oyuncunun mekanikleşme riskine kapılmasını sağlayan alanlardan onu korumayı amaçlıyor. Aslına bakılırsa oyuncunun çift-bilinçlilik hâli ile sahne mevcudiyeti ilişkisi başlı başına bir meseledir ve bu manada gelecek araştırmalara konu olabilir.⁵¹

Butoh yürüyüşünün ardından oyuncular kendi sundukları materyallerle birlikte doğaçlama çalışmalarına başlarlar. Bu doğaçlama çalışmalarının amacı da tıpkı Butoh yürüyüşünde veya oyun alanlarında olduğu gibi dinlemek, bedenlerimize gelenleri kabul etmek ve itkilerimizi açığa çıkarmaktır. Doğaçlama çalışmalarında sıklıkla sözsel iletişim üzerinden doğaçlama yapan oyuncuların alışkanlıklarını yenmeleri amaçlanır. Bunun yanında bedensel olan gerçeklik üzerinden bir araştırma alanı sağlanır. Bu bağlamda doğaçlama çalışmalarında söz kullanılmaz. Oyuncuların sundukları materyaller bu anlamda dış faktörlerdir. Doğaçlama çalışmalarında dış faktörlerin kendi bedenimizde oluşturduğu etkiler itkilere dönüşür. Oyuncu bedenini araç olarak kullanarak bu itkilerin onun içinden geçmesini sağlar. Oyuncunun içinden çıkan itkiler eylemlere dönüşür. Bu eylemler ise o an orada süreç içerisinde oluşan gerçek eylemler olarak ortaya çıkar.

Oyuncu bedensel çalışmasıyla birlikte kendi bedeninde alan açarak şimdi ve burada olmayı amaçlar. Fakat bu noktada bir oyuncunun bunu sağlaması kolay olmuyor.

⁵¹ Bu konu üzerine araştırma yapmak isteyenler için Burcu Halaçoğlu'nun "*Çağdaş Oyunculuk Eğitiminde "Mevcudiyet" Kavramı ve Bir Uygulama*" adlı yayınlanmamış doktora tezi bir kaynak teşkil edebilir.

Derslerde pratik ettiklerimiz, oyuncuların dış faktörlere rağmen mevcudiyet içerisinde gerçek eylemler sergilemesine yeni araştırma alanları sunsa da sahne mevcudiyetine ulaşmanın tek yolu da değildir.⁵² Oyuncu bedensel çalışmasıyla birlikte kendi bedeninin yapabilirliği ile tanış olur. Bedeni kendi sınırlarını bilir. Öte yandan bedenin de bir hafızası vardır. Beden anımsar. Çeşitli oyunculuk tekniklerinde kullanılan çağrışım metodu aslında bedenden hareketle ortaya çıkar. Oyuncunun yaptığı bedensel çalışmalar onu özgürleştirir, kendi bedeninin farkında olmasını sağlar, gelen itkileri kabul etmesine yardımcı olur. Böylelikle oyuncu hiç olmadığı kadar canlı bir bedende şimdi ve buradlığı yaşar. Oyuncu bedensel çalışmalarla birlikte duyularını duyuşal hafızasını etkinleştirerek onu harekete geçirir. Oyuncu bedensel anlamda yaptığı çalışmalarla kendi oyuncusuna dair daha önce hayal bile edemeyeceği durumlarla karşılaşır. Oyuncuların sözsözsel iletişim dışında bedenleriyle yapabildiklerinin farkına varması onda sarsıcı bir etki bırakır. Oyuncu kendi bedeninin yapabildiklerine hayret eder. Bu bağlamda oyuncunun bedenini serbest bırakarak bedenine olanları dinlemesi oyuncuyu fiziksel bir gerçeklik alanına davet ediyor. Oyuncunun bedensel çalışmasıyla birlikte oyuncunun bedeni bireysel alışkanlıklarından kurtularak, sahne üzerindeki oyuncusuna yeni alanlar açıyor. Bu manada oyuncunun bedensel çalışması oyuncuya o an orada bedenine gelen itkileri dinleme, kabul etme ve eyleme dönüşmesine izin verme fırsatı tanıyor. Böylelikle oyuncu kendine düşmeden şimdi ve burada yaşayan mevcut bir beden ortaya çıkarıyor. Sonuç olarak, araştırma sürecinde çeşitli çalışmalarla bedeni eğitebilmenin, bedenlerimizin farkında olabilmenin ve beden üzerinde hakimiyet kurabilmenin, oyuncunun sahne mevcudiyetini sağlaması amacıyla yapıldığı sürece olumlu sonuçlar doğurduğu görülmektedir.

⁵² Örneğin “clown” çalışmaları da oyuncunun gündelik yaşamdan getirdiği “kibarlık” hâlden kurtulmasına yardımcı olur.

KAYNAKÇA

- Agamben, Giorgio. 2009. *Açıklık: İnsan ve Hayvan*. Çev: Meryem Mine Çilingiroğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Ancet, Pierre. 2010. *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*. Çev: Ersel Topraktepe. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Baird, Bruce ve Candelario, Rosemary. 2018. *The Routledge Companion to Butoh Performance*. Çev: Bora Aksu London: Routledge
- Barba, Eugenio ve Savarese, Nicola. 2017. *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Bogart, Anne ve Landau, Tina. 2009. *Viewpoints Kitabı*. Çev: Fatih Gençkal. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Boyne, Roy. 2017. *Foucault ve Derrida: Aklın Öteki Yüzü*. Çev: İsmail Yılmaz. İstanbul: Bilgesu Yayıncılık
- Braun, Edward, 2013 *Yönetmen ve Sahne: Natüralizmden Grotowski'ye*. Çev: Bahadır Sina Şener. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Brook, Peter. 2004. *Açık Kapı*. Çev: Metin Balay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Brook, Peter. 2010. *Boş Mekân*. Çev: Ülker İnce. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Candan, Aşın. 2013. *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Chekhov, Michael. 2014. *Oyuncuya: Oyunculuk Teknikleri Üzerine*. Çev: Burcu Halaçoğlu. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Damasio, Antonio. 2018. *Spinoza'yı Ararken*. Çev: Prof. Dr. Emre Kumral, Dr. İlay Çetiner. Ankara: ODTÜ Yayıncılık
- Devereux, Godfrey, 2019. *Bandalar Hakkında Küçük Bir Kitap*. Çev: V. Şafak Uysal. İstanbul: Pingala Yayınevi
- Eliade, Mircea. 2013. *Yoga: Ölümsüzlük ve Özgürleşme*. Çev: Ali Berktaş. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Fischer-Lichte, Erika, 2016. *Performatif Estetik*. Çev: Tufan Acil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Grotowski, Jerzy. 2016. *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru*. Çev: Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı

- Günok, Emrah. 2016. *Heidegger Felsefesinde Zamansallığın Göstereni Olarak Sıkıntı Kavramı*. Mersin: Kilikya Felsefe Dergisi
- Günsür Yüceil, Zeynep. 2019. *Aksiyon Tasarımı Yayınlanmamış Ders Notları*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi
- Gürman, Müge. 2017. *Oyunculuk Stüdyosu I Yayınlanmamış Ders Notları*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi
- Halaçoğlu, Burcu. 2019. *Çağdaş Oyunculuk Eğitiminde "Mevcudiyet" Kavramı ve Bir Uygulama*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji
- Heidegger, Martin. 2018. *Varlık ve Zaman*. Çev: Kaan H. Ökten. İstanbul: Alfa Yayınları
- Karaboğa, Kerem. 2010. *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, İstanbul: Habitus Yayıncılık
- Karaboğa, Kerem. 2008. *Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu*. İstanbul: E Yayınları
- Karaman, Yasin. 2013. *Mevcudiyet ve Zaman: Heidegger'in Ousia Yorumu*. Ankara: FLSF Dergisi Sayı 15
- Kılıç, Sinan. 2014. *Heidegger'in Fundamental Ontolojisinde Varlığın Özdeşliği*. Bursa: Kaygı Dergisi Sayı 23
- Levinas, Emmanuel 2014. *Ölümler ve Zaman*. Çev: Nami Başer. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Merleau-Ponty, Maurice. 2014. *Algılanan Dünya/Sohbetler*. Çev: Ömer Aygün. İstanbul: Metis Yayınevi
- Merleau-Ponty, Maurice. 2017. *Algının Fenomenolojisi*. Çev: Emine Sarıkartal, Eylem Hacımuratoğlu. İstanbul: İthaki Yayınları
- Merleau-Ponty, Maurice. 2017. *Algının Önceliği*. Çev: Yusuf Yıldırım. İstanbul: Alfa Yayınları
- Merleau-Ponty, Maurice. 2016. *Göz ve Tin*. Çev: Ahmet Soysal. İstanbul: Metis Yayınevi
- Moore, Sonia. 2016. *Stanislavski Sistemi: Oyunculuk İçin Bir El Kitabı*. Çev: Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz. İstanbul: BGST Yayınları
- Power, Cormac. 2008. *Presence In Play: A Critique of Theories of Presence In The Theatre*. Amsterdam: Rodopi

- Ranciere, Jacques. 2010. *Özgürleşen Seyirci*. Çev: E. Burak Şaman. İstanbul: Metis Yayınları
- Ranciere, Jacques. 2016. *Cahil Hoca: Zihinsel Özgürleşme Üstüne Beş Ders*. Çev: Savaş Kılıç. İstanbul: Metis Yayınları
- Richards, Thomas. 2015. *Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*. Çev: Ayşın Candan. İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Sarıkartal, Çetin. 2019. *Varsayılan Kullanıcıyı Kenara Bırakmak: Neoliberalizm, Sinirbilim ve Oyuncu Eğitimi*. İstanbul: Yayınlanmamış Makale
- Sarıkartal, Çetin. 2010. *Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak*. Ankara. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 29
- Sarıkartal, Çetin. 2017. *İleri Oyunculuk I Yayınlanmamış Ders Notları*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi
- Sarıkartal, Çetin. 2019. *İleri Oyunculuk II Yayınlanmamış Ders Notları*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi
- Sarıkartal, Çetin. 2019. *Performans Araştırmaları Yayınlanmamış Ders Notları*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi
- Sartre, Jean-Paul. 2014. *Varlık Ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. Çev: Turhan Ilgaz. İstanbul: İthaki Yayınları
- Schechner, Richard, ve Wolford, Lisa. 2006. *The Grotowski Sourcebook*, Çev: Bora Aksu. New York: Routledge
- Sennett, Richard. 2014. *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. Çev: Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınevi
- Stanislavski, Konstantin. 2008. *An Actor's Work: A Student Diary*. New York: Routledge
- Tansel Arife. 2006. *Jean Paul Sartre'in Felsefesinde "Özgürlük, Sorumluluk ve Yabancılaşma Kavramları"*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi
- Tekand, Şahika. 2016. *Studio Oyuncuları Yayınlanmamış Ders Notları*. İstanbul: Studio Oyuncuları
- Terzopoulos, Theodoros. 2016. *Dionysos'un Dönüşü*. Çev: Burç İdem Dinçel. İstanbul: Habitus Yayıncılık
- Toporkov, Vasili. 2017. *Stanislavski Provada*. Çev: Cüneyt Yalaz, Özgür Eren, Duygu Dalıanoğlu. İstanbul: BGST Yayınları
- Ülgen, Tulû. 2018. *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*. İstanbul: SUB Yayınları

Van Der Kolk, Bessel A.. 2018. *Beden Kayıt Tutar: Travmanın İyileşmesinde Beyin, Zihin ve Beden*. Çev: Nurdan Cihanşümül Maral. Ankara: Nobel Yaşam

Yıldızdöken, Çiğdem. 2017. *Heidegger'de Dasein'in Varlığı ve Zaman Meselesi*. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Sayı 53

Zarilli, Phillip B.. 2002. *Acting Re-considered: A Theoretical and Practical Guide*. Çev: Bora Aksu. New York: Routledge

DVD

Bogdanov, Gennadi. Mime Centrum Berlin: Das Theater Meyerholds und die Biomechanik, Mime Centrum (Berlin), Published South Fremantle: Contemporary Arts Media, c1997

WEB SİTESİ

<https://www.etymonline.com/word/yoga>

<https://felsefeterimleri.blogspot.com/2014/03/res-cogitans-ve-res-extensa.html>

<https://www.nisanyansozluk.com/?k=yoga>

EKLER

EK A: ZEYNEP GÜNSÜR YÜCEİL İLE BEDEN DRAMATURJİSİ VE AKSİYON TASARIMI DERSLERİ ÜZERİNE RÖPORTAJ

Bora Aksu: Merhabalar, öncelikle zaman ayırıp bu röportajı yaptığınız için teşekkürler.

Zeynep Günsür Yüceil: Rica ederim.

B.A: Bildiğiniz gibi bu tez kapsamında oyuncunun bedensel çalışmasının sahne mevcudiyeti üzerine etkisini araştırmaktayım. Araştırmanın ana ekseninde sizin yürütücüsü olduğunuz Beden Dramaturjisi ve Aksiyon Tasarımı dersleri yer alıyor. Bir manada bu derslerde çalıştıklarımızın oyuncunun sahne mevcudiyetine katkısını analiz ediyorum. Bu bağlamda dersin müfredatına ilişkin birkaç soru sorarak başlamak isterim. Öncelikle öğrencilerle yaptığınız toplantı maiyetindeki ilk derste oyunculara şu ana kadar hem fiziksel olarak neler çalıştıklarını, şu anda neler yaptıklarını ve dersten beklentilerini soruyorsunuz. Bu soruların cevapları sizin ders müfredatını oluşturmanızda nasıl etkili oluyor?

Z.G.Y: Aslında aldığım cevaplar müfredatı yani gidişatı çok değiştirecek şeyler olmuyor. Fakat bu sorular benim genel olarak katılımcılar hakkında bir fikrim olmasını sağlıyor. Onların kendi fiziksel limitlerini ya da sıkıntılarını öğrenmiş oluyorum. Çünkü bazen bedende bazı fiziksel arazlar olabiliyor, fitıklar veya daha önce geçirilmiş bir kazanın etkileri gibi. Benim bunları bilmem en azından katılımcıların fiziksel kapasiteleri ve limitleri hakkında bir fikrim olmasını sağladığı için önemli. Öte yandan dersin başında yaptığımız ısınmalarda hangi hareketi nasıl yapacağımı, katılımcıları ne kadar zorlayabileceğimi daha iyi anlıyorum. Bu bağlamda belirli özellikleri olan katılımcılara da ona göre davranıyorum.

B.A: Bu toplantıda katılımcıların dersten beklentileri konusunda da bir konuşma geçiyor, bunun önemi nedir?

Z.G.Y: Nasıl katılımcıların fiziksel özelliklerini, eğilimlerini şimdiye kadar spor anlamında ya da beden pratiği anlamında yaptıkları şeyleri öğrenmem, onların fiziksel

özellikleri hakkında bir fikir sahibi olmamı sağlıyorsa aynı şekilde bu dersi seçme nedenleri ve beklentileri de onların psikolojik ve manevi boyutları hakkında fikir sahibi olmamı sağlıyor. Bu da aslında fiziksel özelliklerle birlikte bütünlüklü düşündüğüm bir durum. Çünkü insanların nasıl bir bilinçle bu derse katıldıkları da önemli, dolayısıyla hem kendilerinden hem de ortak bir alanda birbirimizden ne talep ediyoruz, ne niyetle buradayız sorularının cevaplarını duymak her açıdan bana her zaman iyi geliyor. Aynı şekilde her dönem farklı bir ekiple çalışıyoruz ve doğal olarak ben de verdiğim geridönüşleri ya da yaptığım çalışmalardaki dinleme biçimini ekibe göre inşa ediyorum. Bu bir mevcudiyet meselesi olduğu için gelen insanlara göre şekilleniyor. Aslında başlangıçta yaptığımız konuşmalardaki niyetim, birbirimiz için bir şuur alanı oluşturmak.

B.A: Bu noktada katılımcıların varlığı her ne kadar müfredatı değiştirmese de müfredatın içeriğine bir katkıda bulunuyor diyebilir miyiz?

Z.G.Y: Kesinlikle.

B.A: Dersin işleyişiyle ilgili detaylı sorulara geçmeden önce dersin içeriği oyuncunun sahne mevcudiyeti açısından değerlendireceği için mevcudiyet konusunu biraz açmamız gerekli. Sizin bu konuyla ilgili söylemek istediğiniz düşünceler nedir? Oyuncunun sahne üzerindeki mevcudiyetini kısaca nasıl tanımlarsınız?

Z.G.Y: Öncelikle belirtmeliyim ki bu çok derin ve boyutlu bir mesele. Ancak ben sonuç olarak hareket ve beden üzerine çalışmış biriyim dolayısıyla işin oyunculuk kısmını bir kenara koyarsak; insanın herhangi bir şeyi yaparken bütünlüklü olarak bedeniyle yaptığını biliyoruz. Sonuç olarak bedenimizle varız. Bu noktada ben de o bedensel duyarlılığı nasıl arttırabileceğimizle ilgileniyorum çünkü herhangi bir alanda çalışırken, ister doktor ister oyuncu olun, bana kalırsa bu bir farklılık teşkil etmiyor, karşınızdakiyle iletişime girdiğiniz andan itibaren bütün olarak bir bedenle o iletişimin içindeyiz ve o bedenle dinleyebildiğimiz kadar dinliyoruz. Bu anlamda zihni de ayrı tutmuyorum çünkü zihin (bilinç) zaten fiziksel olarak bütün o duyargalarla birlikte oluşan bir şey. Merlau-Ponty'den hareketle düşünersek biz bedenimizle birlikte dünyanın içinde dolanıyoruz ve o dünyadan (dışarıdan) gelen sinyaller tenimize değerek içimize giriyor. Zihin de bu sürecin içinde olan bir şey. Dolayısıyla bedendeki duyarlılığı

ve dinleme kapasitesini ne kadar genişletebilirsek, derinleştirebilirsek o anlamda da varlığımızın gücü artıyor diye düşünmekteyim. “Presence”- var olma hâli, mevcudiyet de bunlarla çok iç içe bir durum. Dolayısıyla oyunculuk çalışan birinin çalışması gereken ana unsurlardan birinin de kendi bedeninin kapasitesini hem dinleme anlamında hem de var etme, mevcut olma anlamında arttırması olarak görüyorum. Dolayısıyla da bu iki dersi kendi birikimimle oyuncuların bu anlamda işine yarayabilecek çalışmalar yaparak inşa etmeye çalıştım.

B.A: Sonraki haftalarda oyuncularla birlikte fiziksel bir ısınma çalışmasıyla derse başlıyorsunuz, ardından oyuncular çeşitli oyunlar (top veya sandalye) sayesinde birbirleriyle tanış oluyorlar. Fakat tanışmanın ötesinde bu oyunların ve fiziksel çalışmaların derslerinize nasıl katkıları olduğunu düşünüyorsunuz?

Z.G.Y: Bu çalışmaları biraz tam olarak uyanmadan güne başlayamama durumuna benzetiyorum. Bu bağlamda bu çalışma bedenimizi uyandırmakla alakalı bir şey. Bunun yanında herhangi bir fiziksel çalışma yapmadan önce eklemleri, kasları ısıtmak, bedenimizi uyandırmak, hazır hâle getirmek çok önemli. Bu ısınma çalışmasını hem konsantrasyonu bedene getirmek için hem de çok fiziksel olarak temel anlamda sakatlanmamak için bir hazırlık çalışması olarak görüyorum.

B.A: Top ve sandalye oyunundan da bahsedecek olursak, bu oyunlarla birlikte aslında katılımcılar duyargalarını açıp farkındalıklarını arttırıp, o an orada olmanın deneyimine bir adım atıyorlar.

Z.G.Y: Tabii. Bunu sağlamak için birçok farklı çalışma yapılabilir. Kullandığımız top çalışması aslında bir “viewpoint”⁵³ (bakış açısı) çalışması, bu çalışmanın çok yararlı olduğunu düşündüğümünden dolayı sıklıkla derslerimde kullanıyorum. Top çalışması katılımcılar için hem bedenle zihin arasında bir koordinasyon sağlıyor hem de katılımcıların zamanı kullanma biçimlerini araştırmasını sağlıyor. Topu yakalamak ve

⁵³ Bu çalışmaları daha derinlemesine araştırmak isteyen insanlar için Anne Bogart ve Tina Landau tarafından yazılan ve Mito Boyut Yayınları tarafından Türkçe’ye de çevrilen “Viewpoints Kitabı”nı önerebilirim. B.A.

bir başkasının yakalayabileceği zamanda atabilmek çok temel bir çalışma olmasıyla birlikte aynı zamanda çok iyi bir ısınma ve dinleme çalışması. Katılımcıları farklı seviyelerde çalıştıran bir egzersiz olması sebebiyle ısınmanın devamı olarak viewpoint top çalışmasıyla devam etmek bana çok anlamlı geliyor. Bu çalışmayla ilgili son olarak bir şey eklemek istiyorum. Çalışma esnasında aynı zamanda sadece kendinle ilgili bir araştırmaya girmiyorsun başkalarıyla ilgili de çok fazla bilgi sahibi oluyorsun. X kişinin zamanı nasıl kullandığı, nasıl panik olduğu, konsantrasyonunun veya nasıl olduğu bilgisine de sahip oluyor, o anları da deneyimleme fırsatı yakalıyorsun.

B.A: Bahsettiğin bu araştırma konuları aslında müfredattaki diğer çalışmalarda da mevcut. Örneğin Butoh yürüyüşü egzersizi.⁵⁴ Butoh yürüyüşüyle nasıl tanıştınız ve kendi derslerinizde uygulamaya ne zaman başladınız, sizi dersinizde bu pratiğe kullanmaya iten şey neydi?

Z.G.Y: Butoh yürüyüşü benim yıllar önce Tetsuro Fukuhara ile birlikte deneyimlediğim bir egzersizdi. Yurtdışında okurken farklı Butoh çalışmalarına katıldım fakat onların hiçbirinde böyle bir yürüyüş yoktu, bu yürüyüş Tetsuro'nun geliştirdiği bir çalışmaydı. Bu süreçten kendi adıma çok şey öğrendiğimi düşündüğüm için bu egzersizi müfredata katmak istedim ve tabii ki zaman içinde ben de yürüyüşü işleyerek farklı katmanlara bürünmesine önayak oldum. İlk başta özellikle bir müzik ya da ses kullanmadan başlıyoruz. Belli bir dönem sadece sessizlikte dört ya da beş kişi yanyana geliyor ve yürüyüşün akışı olabildiğince yavaş bir şekilde o grubun birlikte bulunduğu ritimde, yürüyüşe birlikte başlayıp birlikte bitirmek üzerine çalışıyoruz. Aslında tek kural birlikte başlayıp çok yavaş yürümek ve birlikte bitirmek. İlk dönemdeki Beden Dramaturjisi dersinde bu çalışmayı bu şekilde yapmak şu işe yarıyor: Hayatta Butoh yürüyüşündeki kadar yavaşladığımız çok az bir deneyimim alanımız var, hayat genelde çok hızlı akıyor. Günlük hayatımızda sadece çok küçük bir çocukla yürürken ya da çok yaşlı bir insanla fiziksel aksiyon içinde birlikte bir şey yaparken ritmimizi yavaşlatma şansımız oluyor; ancak tahmin edersin ki bu durumlar da sık sık karşılaştığımız

⁵⁴ 4.1.4 Bölümünde uzun uzadıya anlatıldığı için çalışmanın detayları röportaja eklenmemiştir. B.A.

durumlar değil. Bu anlamda ritmi yavaşlatmanın gündelik yaşamdaki algıyla bir farklılığı var. Ben küçüklüğümde biraz piyano çaldım. Piyano çalışırken de şunu deneyimledim. Bir parçayı öğreniyorsunuz diyelim, ondan sonra bazı yerleri çalışırken hocam şimdi çok daha yavaş çal derdi. Bütün notaları bildiğim hâlde yavaş çalmak o kadar zor geliyordu ki, yavaşlayınca sanki o sürekliliği tutmak çok zorlaşıyordu. Dolayısıyla çok yüksek bir konsantrasyon istiyordu. Bu bağlamda yavaşlamanın konsantrasyon boyutu da var. Yavaşlamak dikkat seviyemizi ve algımızı yükseltecek bir potansiyel yaratıyor. Bunun dışında ikinci olarak çalışmanın şöyle bir boyutu var. Gözle, kafanızı çevirerek veya etrafındaki insanlara dokunarak hiçbir şeyi kontrol etmeden bir eyleme aynı anda başlayabilme duyarlılığı geliştirmesi. Böylelikle başka türlü bir dinleme geliştirmeye başlıyoruz. Sonrasında çalışma içerisinde aynı ritimde yürüyebilmek, aynı yavaşlığı bulabilmek ise başka bir katman getiriyor. Bu manada bu katmanları şu şekilde özetleyebiliriz; yürüyüşe bir konsantrasyonla başlayıp süreç içerisinde birbirimizi çok iyi dinleyerek sürekliliğimizi sağlayacak aynı yavaşlık ritminde buluşmamız ve yürüyüşü birlikte bitirmemiz gerekiyor. Çalışma aslında çok basit bir çalışma olarak gözüküyor fakat bütün bu söylediğim içerikler oyuncuya çok başka türlü dinleme alanları açıyor. Öte yandan bu çalışmayı kendi eğilimlerimizi fark etmemiz için de çok elverişli bir çalışma olarak görüyorum. Örneğin bir katılımcı fiziksel olarak yavaşlayabiliyor ama yavaşladığında içinde hızlı bir enerji olabiliyor. Bu noktada katılımcı kendi enerjisiyle grubun ritmine uyum sağlayamadığını keşfediyor. Ya da belli bir ritimde daha rahat yürürken daha yavaş bir ritimde çok zorlanabiliyor. Ya da yanındakilerin ritmini hissedebiliyor fakat bir şekilde kendini yavaşlatamıyor. Bir başka tür keşif ise bir grubun içinde kendi isteklerimizle birlikte çalışırken diğerlerinin istekleri arasındaki bağlantıyı kurma aşamasında oluyor. Yani ben kendi isteğimden ne kadar vazgeçebilirim ki yanındakilerin istekleriyle buluşabileyim. Ya da ben kendi enerjimden ihtiyaçlarımdan isteklerimden vazgeçmeden diğerlerinin ihtiyaçlarıyla birlikte kendi ihtiyaçlarımı yeniden nasıl inşa edebilirim? Bunlar size biraz daha soyut gelebilir ve bir oyuncu için bunlar neden ihtiyaç olsun diye sorabilirsiniz. Ancak bahsettiğimiz konular bence oyunculuk yöntemlerinde çok da adı konmayan ama karşıdaki oyuncuyu dinleme açısından çok önemli olan noktalar. Çünkü herhangi bir durumun içinde bir organizmanın, varlığın, mevcudiyetin mutlaka ve mutlaka kendine ait ihtiyaçları ve istekleri oluşuyor. Biz, bu istekleri ve ihtiyaçları başka mevcudiyetlerin

de olduğu bir ortamda nasıl ortak bir noktada buluşturacağız ve ne şekilde tavizler vereceğiz, ne şekilde mevcut olabileceğiz gibi soruları araştırıyoruz. Bu arada ben tabii ki çalışmaya başlamadan önce bu araştırma sorularını dillendirmiyorum. Çünkü bu sorular yürüyüşün, deneyimin içinden yavaş yavaş tartışarak ortaya çıkması gereken araştırma noktaları. Hiçbir zaman için bu bahsettiklerimizi ilk kez deneyimleyecek birine yükleyemeyiz. Hayır, bu çok büyük bir misyon olur. Biz fiziksel deneyimin içerisinden bu noktalara ulaşmaya çalışıyoruz.

B.A: Bir de yürüyüş çalışmasında itkilerin kabul edilmesi meselesi var. Burada da yürüyüş her ne kadar yavaş dahi olsa eğer bedeninize sessel ya da hareketssel anlamda kesikli veya sürekli bir itki geliyorsa katılımcıları bunu da açığa çıkarmaya izin verilmelerikonusunda yöreklendiriyorsunuz.

Z.G.Y: Evet, bu üçüncü aşama gibi. İlk başta tamamen sessizlikle birlikte yürüme aşaması var. Sonrasında benim bir tür ses, müzik atmosferi kattığım ikinci aşama var. Bu ikinci aşamanın içinde rahatladıktan itibaren bu söylediğiniz üçüncü aşama devreye giriyor benim için. Yani gelen itkiyi fiziksel olarak kabul etmek ve onu dışarı çıkarmak aşaması. Bu evreye hemen ilk başta gelemiyoruz. Çünkü bu aşamaların hepsi esasında ayrı ayrı bir uyumlanma, keşfetme alanı oluşturuyor. Biz öncelikle gerçekten bir sakinleşme ve birbirini dinleme alanı oluşturmaya çalışıyoruz. Bu da çok kolay bir şey değil. Çünkü fiziksel olarak sakinleşmek de içsel olarak sakinleşmekle mümkün olan bir şey. Ve içimiz hiçbir zaman tam anlamıyla sakin olamıyor. Ben bunun farklı dereceleri olduğunu düşünüyorum. Sakin olmak ne demek? Bir tür boş alan oluşturabilmek demek. Bu alan da benim için tanımsız; duygularla, fikirlerle, ihtiyaçlarla belirlenmemiş bir alan demek. Benim ilk başta niyetlendiğim şey öncelikle bu boş alanı oluşturmak. Bu alan oluşabilsin ki ondan sonra biz o alana istediğimiz şeyi koyabilelim ve onunla çalışabilelim. Dolayısıyla bu üç aşama herkes için belli bir süreç gerektiriyor. Üçüncü aşamada aslında o boş alan oluştuktan sonra gelen itkiyi daha rahat duyup onun fazlasını ya da onun ötesinde bir şey çıkarmaya çalışmadan sadece olan kadarını ifade etmek gibi bir niyet var. Biz bu üçüncü aşamayı katılımcılardan daha ilk başta talep edersek deneyimlediğim kadarıyla olan şey şu; bir sürü farklı şeyin ortaya çıkması. Bu bahsettiğim bir sürü şey az önce bahsettiğim gelen itkinin çok ötesinde denediğimiz, göstermek istediğimiz şeylerden oluşuyor. Hâlbuki bu aşamada bizim amacımız gelen

ne kadarsa sadece onu ifade etmek. Bana kalırsa bir oyuncu için bunu anlamak bile çok önemli bir aşama oluyor. Çünkü benim gördüğüm kadarıyla oyunculuk deneyimi içinde, bedenlerimize gelene güvenmemek, hep daha çoğunu göstermenin daha etkileyici olduğu düşüncesi ve gelenin yeterli olmayacağı kanısı var.Hâlbuki karşımızdakini gerçekten dinlediğimizde, ondan aldığımızla, içimizde olan itki ne kadarsa o kadarıyla davrandığımızda çok büyük bir mevcudiyet ortaya çıkıyor. Dünyada az olanın yeterli olmadığına dair genel bir kanı var ya aksine ne kadarsa o kadar ortaya çıktığında çok gerçek bir an yaratmak çok daha mümkün. Bu noktada gelenin azlığı veya çokluğu fark etmiyor.

B.A: Az olanın yeterli olmadığına dair bir karşıt görüş de “less is more” (az ama öz) tanımı.

Z.G.Y: Bana kalırsa “less is more” da buradan çıkmış bir tanım. O kadar fazla şey yapmaya çalışıyoruz ki onun etkisi gittikçe çok azalıyor. Tabi bu noktada oyunculuk bağlamında konuştuğumuzu hatırlatmakta yarar var. Sadece olanı ortaya çıkardığımızda yüzde yüz bir mevcudiyet sağladığımız için eylemlerimizin çok az veya çok fazla olması arasında onların etkisi bağlamında bir farklılık olmuyor. Sonuç olarak diyebilirim ki, ben bu mevcudiyeti oyuncuya bedensel olandan hareketle deneyimletmeye çalışıyorum.

B.A: Butoh çalışmasından sonra ikili doğaçlama çalışmalarına geçiyoruz. Bu noktada az evvel değindiğiniz boş alan üzerinden devam edersek. Burada da iki katılımcı boş bir mekânda konumlanıyorlar. Kendilerine ilk derste konuşulan, kendilerinin sundukları temalar veriliyor ve bir doğaçlama çalışmasına başlamaları isteniyor. Bu çalışmadaki en önemli kural konuşmamak.⁵⁵ İkili doğaçlama çalışmasını da Butoh yürüyüşünde olduğu gibi aşamalara ayırmak mümkün. Çalışma boş alanda konumlanmakla başlıyor fakat ilerleyen haftalarda mekânı oluşturacak iki sandalye eklenebiliyor, veya yine mekân bağlamında doğaçlamanın alanı daraltılabiliyor. Mekânın yanında ise zaman da

⁵⁵ Konuşmaktan kastımız salt bir sessizlik değil, buradaki konuşmama kuralının maksadını 4.1.5 başlıklı bölümde bulmak mümkün. B.A.

kısıtlanabiliyor. Doğaçlamanın içinde çalışmanın yürütücüsü olarak katılımcılara son üç dakikanız veya son bir dakikanız gibi direktifler verebiliyorsunuz. Gözlemciler ise doğaçlama çalışmasında dışarıdan verdiğiniz sınırlandırmaların o anda katılımcılar üzerindeki etkilerini anbean takip edebiliyorlar. Bu çalışmadan biraz bahsedebilir misiniz?

Z.G.Y: Genel olarak ilk dönem Beden Dramaturjisi derslerinde çalışma biçimimiz bu şekilde. Isınıyoruz, bir oyun alanı oluşturuyoruz, sonra yürüyoruz ondan sonra da bu doğaçlama çalışmasına geçiyoruz. Bu doğaçlama temalarının o dönem derse katılan katılımcıların yine o dönemde ilgilerini çeken, ihtiyaç duydukları meselelerden oluşması benim için önemli. Çünkü ben direkt olarak bir karakter üzerine çalışmıyorum. alışmalara kişi kendi olarak geliyor fakat bu kişilerin bir de oyuncu masterları var.⁵⁶ Bizim derslerde çalıştığımız birim bu oyuncu masterları. Her ne kadar sinirbilim çalışmalarını son dönemde bizi aydınlatsa da özne çok karmaşık bir mesele. Homojen bir özneye sahip miyiz? Örneğin günlük hayatımızda Bora veya Zeynep diye bütüncül bir kimlik var mı? Bunlar günümüzde çok sorgulanan meseleler. Ancak bizim günlük hayattaki fonksiyonlarımızı yerine getirebilmemiz için sabah yataktan kalktığımızda böyle bir kişiliğin varlığına bir şekilde ikna olmamız lazım. Biz de bu çalışmayı oluştururken her ne kadar oyuncunun master hâliyle çalışsak da gündelik hayatımızdan gelen kişilerimizin ihtiyaçlarını, ilgilerini çeken düşünceleri bir kaynak olarak kullanıyoruz. Kişiyle oyuncunun master hâli arasında sürekli gidip gelen bir ilişi olduğundan bu temaların gündelik hayatlarımızdan gelmesini önemli buluyorum. Sonuç olarak katılımcıların ilgi duyduğu ortak temalar oluşturuyoruz. Bu temalarla iletişim temelli ilişi doğaçlamaları yapıyoruz. Ana meselemiz ise bir boş alana çıktığımızda hiç sözel olarak bir iletişim kurmadan tamamen eylemlerimiz ve bedenlerimizin mevcudiyeti üzerinden nasıl birbirimizle iletişim kurabiliriz, nasıl oyuncumuzun dinleme alanını genişletebiliriz, bir taraftan da nasıl eyleme alanı yaratabiliriz sorularının araştırılması. Bir diğer amacımız ise oyuncuyu alışık olduğu araçlardan

⁵⁶ Oyuncunun master hâli konusunu detaylı bir şekilde araştırmak isteyenler etin Sarıkartal'ın "*Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak*" adlı makalesini inceleyebilirler. B.A.

soymak. Bir oyuncunun alışkın olduğu araçlar nedir? Mesela konuşmak, sözel iletişim alışık olduğumuz çok güçlü bir araç. Bu bağlamda genelde doğaçlama dediğimizde oyuncuların sözü de kullanarak durum doğaçlamaları yapmaya alışkın olduğunu söylemek mümkün. Ancak biz sözel iletişimi ortadan kaldırıncaya bir anda oyuncunun alışık ve çok hakim olduğu bir aracı kullanmasının önüne geçiyoruz. Bu aşamadan sonra kendi bedenini ve tamamen karşısındakinin bedenini dinlemek zorunda olduğu boş bir alanda, ikincil olarak davranış eğilimlerini elinden alıyoruz. Oyuncu bu evrede alışık olduğu davranış biçimleriyle çalışamaz oluyor çünkü o anda karşısındaki insanla boş bir alanda buluşuyor ve alışık olduğu davranma biçimlerinde davranmayı çok istese de (bir müddet de davranıyor aslında sen de biliyorsun) gitgide o davranış biçimlerinin işe yaramadığını deneyimliyor. Oyuncu eğilimi olduğu şekilde davrandığında, iletişim kurmakta ve bir eyleme alanı yaratmakta zorlanmaya başlıyor çünkü olan şeyi dinlemekte zorlanıyor. İkinci aşamada oyuncu bunun farkına varıyor. Tabii bu farkına varma evresi gruba göre değişiyor, bazen birinci dönemin başında bazen ortasında bazenise sonlarına doğru oluyor. Bu noktada oyuncunun kendi alışık olduğu davranış biçimleriyle o anda gerçek bir eyleme alanı oluşturamadığını fark edip kendini o boş alana bırakması gerekiyor. Bu durum söylenildiği kadar kolay bir şey değil. Dolayısıyla birinci dönem Beden Dramaturjisi derslerinde bu temalarla yaptığımız doğaçlamalar, daha çok bütün bu alışkanlıklarımızdan soyunmak ve gittikçe daha çıplak, daha savunmasız kalabilmek, gittikçe ne yapacağımızı hiç bilemediğimiz bir yere kendimizi konumlandırmaya cüret edebilmek üzerine geçiyor. Oyuncular bu bahsettiğimiz noktaların hepsini keşfedebilmiş ve artık hafif hafif kendilerini, o ne yapacaklarını bilmedikleri en savunmasız yerde, deneyimleyebilmeye başlamışlarsa o dönem iyi bir ders yapmış olduğumuzu anlıyorum.

B.A: Ben bu noktada oyuncunun konfor alanlarından uzaklaşması ve ne yapacaklarını bilmedikleri alanlarda araştırma yapmaları konusunda doğaçlama içerisinde yaptığımız mekân ve zaman sınırlamalarının (sandalyeden kalkmama, zaman baskısı) etkili olduğunu düşünüyorum.

Z.G.Y: Evet. Bunların hepsi bir takım yardımcı öğeler. Çok geniş bir alan kullanma durumu olduğunda oyuncu o geniş alanı, çok fazla aksiyon yaparak, gerçek olan dinleme alanından bir kaçış alanı olarak kullanıyor. Dolayısıyla bazen fiziksel olarak

kısıtlamalar getirmenin oyuncuya çok yardımı dokunuyor. Bu kısıtlamalar neler olabiliyor? Bazen bütün doğaçlamayı sandalyede oturarak yapmalarını istiyorum. Ya da çalışmayı çok daha tanımlı bir alana sıkıştırarak, (derse sürekli katılan katılımcıların da doğaçlamaları seyrettiğini düşünürsek) seyircilerle hem doğaçlama alanını sınırlandırıyoruz hem de seyredenlere yaklaşma katmanını eklemiş oluyoruz. Bunun dışında her ne kadar katılımcıların doğaçlamalara kendileri başlayıp doğaçlamaları kendilerinin bitirmelerini istesem de bazen doğaçlamaya katkısı olması sebebiyle zamanı kısıtlayabiliyorum. Katılımcılara şu kadar zamanınız kaldı ya da nasıl bitireceğinizi bulun diyerek bir manada o andaki dinleme yoğunluğunu yükseltmelerini sağlıyorum. Bunun yanı sıra katılımcıları doğaçlamanın çözüme gitmesini sağlayacak bir eyleme alanı oluşturmaya doğru yönlendiriyorum.

B.A: İkinci dönem Aksiyon Tasarımı dersinde müfredata yeni bir doğaçlama çalışması ekleniyor. Burada eklenen doğaçlama çalışmalarının da yine aşamalı olduğu kanaatindeyim. Bu çalışmalara tek tek değineceğiz, ancak bu çalışmaları imge doğaçlaması, ses tasarımıyla doğaçlama ve metinden yola çıkarak doğaçlama olarak sınıflandırmak mümkün. Öncelikle imge çalışmasıyla başlıyoruz. İmge çalışmasında katılımcılardan içinde insan bulunan bir imge (fotoğraf ya da resim) getirmelerini istiyorsunuz. Bu evrede katılımcılar artık iki kişiden fazla bir sayıyla da doğaçlama yapabiliyorlar. İmge çalışmasında katılımcılar bir boş alanda konumlanmaktan ziyade fotoğrafın dramaturjisine göre konumlanıp pozisyon alıyorlar. Bu noktada bazı zamanlarda şöyle bir handikap olması mümkün. Katılımcılar kendilerini fotoğrafın dramaturjisine çok fazla kaptırabiliyorlar. Dolayısıyla dinleme alanlarını kapatıp mevcudiyetlerini untabiliyorlar. Bu çalışmanın bir evresinde katılımcılara fotoğraftan hareketle çıkıp doğaçlama yapmalarını söylüyorsunuz; ancak sizin o anki sürece istinaden belirlediğiniz bir anda doğaçlamayı kesip diğer ekibin doğaçlamaya çıkmasını istiyorsunuz. Seyircilerle, icracılar yer değiştiriyor. Aynısını ikinci gruba da yaptıktan sonra birinci ekip tekrar çıkıp doğaçlamaya başlıyor. Bu bağlamda çalışmayı ve sizin çalışmaya katkınızı nasıl tanımlarsınız?

Z.G.Y: Bunların hepsi o dönemki katılımcıların ihtiyaçları ve kapasiteleriyle çalışmalara katılma yoğunluklarıyla değişen şeyler. Bu yüzden dönem dönem farklı yönelimlerle çalışabiliyorum. Çalışmalara grubun ihtiyaçları doğrultusunda yön

veriyorum. Birinci dönem bazen sadece ikili doğaçlamalarda kalmıyoruz üçlü dörtlü doğaçlamalara da geçtiğimiz oluyor. Dolayısıyla bu imge çalışmasıyla birlikte katılımcıların bir anda toplu bir çalışmaya geçişi olmuyor, katılımcıların daha önceden bir deneyimi olabiliyor. Ama ikinci dönem daha kalabalık çalışmalarla başladığımız da söylenebilir. Aslına bakarsan bu çalışmaları ben de biraz zaman içerisinde buldum. Çünkü imgeyle kurduğumuz ilişkiyle sesle kurduğumuz ilişki ya da varolan yazılı bir metinle, sözle olan ilişkimiz farklı. Bedenimizle bir şeyin içinde birbirimizi dinleyerek varolma biçimimizi etkilediğini düşündüğüm için üç farklı ortam yaratıcı öge olarak imgeyi, sesi veya metni kullanıyorum. Başlangıçta sadece görsel imge sonra tamamen ses atmosferi ve en sonunda da sözel atmosfer. İmgeyle başladığımız zaman daha çok içinde insan olan fotoğrafları veya resimleri seçmelerini istediğim doğru; ama yine katılımcıların çalışmasına bağlı olarak bunlar daha soyut imgelere de gidebiliyor. Bu biraz katılımcıların dinleme alanına, bu alana ne kadar açık olduklarına, ne kadar kendi eğilimleri ya da konfor alanları içinde kalmaya ihtiyaç duyduklarına bağlı. İnsanlı imgeler bu anlamda biraz daha kolay çalışabilecekleri atmosferler oluşturuyor. Bu imgenin bir dramaturjisi olduğu doğru. Öte yandan bana sorarsan başlangıçta imgeden başlamaları ne ses atmosferinden ne de sözel atmosferden çalışmadınamikleri olarak çok farklı değil. Bu ögeler onlara bir başlama anı, dramaturjisi sağlıyor. Ancak sonra o anı dinleyerek o an içinde bir yolculuğa çıkıyorlar. Zaman zaman o imgenin getirdiği dramaturjiye çok bağlı kalmaya çalışmaları nedeniyle o anı dinleyemedikleri oluyor. Fakat zaman zaman da o başlangıç dramaturjisi, anda olanı dinlerken başka tür bir eyleme potansiyeli yaratmaya da neden olabiliyor. Başlangıç dramaturjisinin bu açıdan katılımcılara göre pozitif ve negatif etkileri olabiliyor. Burada benim için asıl önemli olan kullandığı malzemenin o andaki eyleme alanını ne kadar çok genişletebildiği. Bu anlamda bu dramaturji katılımcıya yardımcı oluyorsa ne ala. Fakat öte taraftan anı dinlemesinde ve itkiyle gerçek tepkiyi çıkarmasına engel oluyorsa da ne fena. Böyle fena durumlarda bazen dediğin gibi çalışmayı kesiyorum. Aynı imgeyle yeni bir ekip doğaçlamaya başlıyor bu yeni ekip aynı imgeyi yeni bir eyleme alanı içinde yeniden deneyimliyor. İkinci ekibi izleyen birinci ekip de başka bir hafızayla işin içine girmiş oluyor. Bazen çok kısa bir sürede bir şeyi deneyimliyorlar ve kesiyorum. Sonra tekrar başlıyorlar. Bu kısa süre içerisinde yaşadıkları deneyimi hafızalarında taşıyarak başladıklarında fiziksel olarak farklı bir noktada başlıyorlar. Ben de tam olarak bunları

deneyimlemelerini amaçlıyorum. Bu bağlamda bu çalışma bedenini, her ne kadar şu anda ve şimdi eyliyor olmasına rağmen hiçbir zaman nötr bir yerden başlamadığını her zaman bir hafızası olduğunu ve o hafızanın her zaman bir tür etkisi olduğunu tanımamıza yardımcı oluyor. Bu o imgenin o andaki deneyimden yola çıkarak yarattığı bir hafıza olduğu gibi aynı zamanda oyuncunun içinde çalıştığı kişinin kendine ait kişisel hafızasıyla da alakalı bir etkileşim. Dolayısıyla biz gündelik hayattaki kişisel kimliğimizden de o hafızayı ister istemez bilinçaltı veya bilinçüstü seviyesinde oyuncumuza taşıyoruz. Burada önemli olan şey oyuncumuzun deneyim alanını genişletebilmemiz için bu hafızayı ne kadar ve nasıl taşıdığımız. Esasında bu çalışmalarla bunu algılamaya çalışıyoruz çünkü engelleyici de olabiliriz. Kendi kişisel hafızamız oyuncumuzun çalışmasına engel olabilir. Bu çalışmalarda kişisel hafızamız nasıl oyuncumuza engel olmaz, oyuncumuzu nasıl yaratıcı eyleme alanı içerisinde daha açık ve daha donanımlı kılar bunları araştırıyoruz.

B.A: Bundan sonraki çalışma ses tasarımı doğaçlaması. Burada katılımcılardan bir ses tasarımı yaratmalarını istiyorsunuz. Gözlemediğim kadarıyla bu ses tasarımları mananın aranmadığı seslerin birleşiminden oluşuyor. Butoh yürüyüşünden farklı olarak katılımcılar bu doğaçlama esnasında bu sese sürekli maruz kalıyorlar. Bu manada bu ses tasarımının katılımcılar için mekânı ve zamanı yarattığını söyleyebiliriz. Bu çalışmanın etkileri nelerdir?

Z.G.Y: Farklı bir atmosfer yaratma aracıyla çalışmak bedene fiziksel anlamda farklı bir duyuşsal alan açıyor. Ses bu manada imgeden farklı bir şey, bu yüzden bunu deneyimlemeyi başka bir katman olarak görüyorum. Kendi kaydettikleri, seçtikleri ses atmosferleri üzerinden çalışmalarını da yine ilgi duydukları meselelerle tema oluşturmaya benzer bir şey. Gün içinde neleri duymayı istiyoruz ve seçiyoruz? Duyduklarımızın farkında olmadan bize etkileri oluyor, bu bağlamda da bir farkındalık yaratmak açısından kendi seçtikleri seslerin art arda gelmesinden oluşan ses atmosferlerini önemli buluyorum. Bu ses atmosferinin içinde bir doğaçlamada birbirini dinlemek ve oradan bir eyleme alanı oluşturmak farklı bir deneyim.

B.A: Bana kalırsa burada şu anlamda farklı bir deneyim alanı sunuluyor. Kendi kişisel deneyimime istinaden ses tasarımı ve imge doğaçlaması arasında süreçten sonra üzerine

düşündüğüm zaman bir benzerlik fark ettim. Ses tasarımıda bir dış faktöre sürekli maruz kalma durumu aslına bakarsan imge çalışmasında da mümkün. Bu manada imge çalışmasından sonra sürekli maruz kaldığımız bir ses çalışmasına geçmiş olmak, imgenin dramaturjisine de ister istemez sürekli bir biçimde maruz kaldığımızı görmemi sağladı.

Z.G.Y: Evet bu noktada aslında ne kadar ve ne şekilde tutuyoruz dışarıdan gelen veriyi değil mi? Bu malzemenin bize ne kadar geniş bir eyleme alanı açmasına izin veriyoruz. Ses bu anlamda sürekli devam ettiği için, fiziksel olarak, titreşim olarak zaten var olduğu için buna maruz kalıyoruz. Zaman zaman yine katılımcılara bağlı olarak sesi kestiğim çalışmalar da oldu. Ama bu çalışma ekseninde genelde sesi arkada tutuyoruz.

B.A: Tekrar kendi sürecimden bakacak olursam ses egzersizi çalışmasında sürekli maruz kaldığımız sese rağmen, yaratılan o atmosferi de tamamen yok saymadan onunla birlikte, dinlemeye devam etmeyi de deneyimledim diyebilirim.

Z.G.Y: Evet dediğin gibi bu katman da biraz işi zorlaştıran bir şey.

B.A: Bu çalışmadan sonra metin üzerinden doğaçlama çalışmasına geçiyoruz. Yalnız bu çalışmaya geçmeden önce şu ana kadar konuştuğlarımızı kendi deneyimlerimle birlikte toplamak istiyorum. Bana kalırsa bu çalışmaların hepsi oyuncunun kendisine düşmesine karşı duran, direnen bir çalışma. Top oyununda bile bunu görmek mümkün. Bu çalışmalarla birlikte katılımcılar partnerinin, mekânın, zamanın, dış faktörlerin (imge,ses,metin) etkilerine rağmen onlarla birlikte, onlarla alışveriş içerisinde kendi bedenleriyle o an orada açık bir şekilde etkiler üzerinden eylemeyi deneyimliyor. Yaptığımız çalışmalardaki partnerini dinleme unsurunu ve özellikle top egzersizindeki topu atıp tutmayı oyunculuk açısından replik atıp, replik dinlemeye benzetiyorum. Oyuncular arasında genel olarak şöyle bir eğilim oluşuyor. Oyuncular çok fazla kendilerine düşebiliyor. Karşısındakilerle, mekânla ve zamanla ilgilenmeden kendi repliklerini atmanın derdine düşüyor. Bu durumlar olduğu zaman ise oyuncular o an orada mevcut olmadan kendi geçmişlerinden bir durumu veya hâli taklit etmeye çalışıyorlar. Bütün bu çalışmalar aslında beni bunları düşünmeye itti ve en nihayetinde metinle olan çalışmamızda ise oyunculuk pratiğindeki repliklerle olan bağlantının izlerini daha net görmemi sağladı. Bu bağlamda bu çalışmalar beni, tezimde de

bahsettiğim üzere, oyuncunun bedensel çalışmasının sahne mevcudiyeti üzerindeki etkilerini araştırmaya iten en önemli etkendi. Son olarak metin doğaçlaması kısmına geçmeden önce şundan da biraz bahsetmek isterim. Oyuncular Butoh yürüyüşü, tema, imge ve ses doğaçlamalarında buldukları durumları sürekli olarak bir anlamlandırma çabasına giriyor ve bir hikaye yaratmaya çalışıyorlar. Bunu genel anlamda bir doğaçlama çalışmasının sorunu olarak da görmek mümkün. Ancak benim anladığım kadarıyla bu çalışmalarda amaçladığımız bir diğer nokta da çeşitli kısıtlamalarla, katılımcıların aklını devreye sokmasını engellemek. Mekân üzerinde ve zaman üzerinde oynamalarla, çeşitli dış faktörlerin devreye girmesiyle birlikte oyuncunun aklını devreye sokmasını engellemeye çalışıp onları o an orada bedenleriyle bulunma hâli üzerinden araştırmaya itiyoruz.

Z.G.Y: Evet ancak burada şöyle bir risk var. Akıl ve beden diye bir ikilik yaratma gibi bir durumla karşı karşıya kalabiliriz. Bu noktada beden zekasından bahsetmek uygun olur diye düşünüyorum. Bilinç (consciousness) bizi insan yapan şeyse onu oluştururken aslında beden ve zihin birlikte çalışıyor. Bedenin de sahip olduğu bir zeka var. Belki beden zekası zihnin çalışmasıyla biraz daha farklı çalışıyor olabilir. Analitik düşünme bir tür sonradan bakıp değerlendirme, analiz etmeyle alakalı bir şey olabilir. Bedense bunu çok daha spontan yapıyor olabilir. Ancak beden de düşünüyor. Onun için ben düşünen beden, hareket eden zihin gibi ikilikleri yok eden kavramlarla konuşmayı çok seviyorum. Öncelikle kendimizi bedenimizle de düşündüğümüz düşüncesine alıştırmamız lazım. Dolayısıyla o anda o düşünen bedenin eyleme biçimleriyle de bir şeyler öğrenebileceğimize güvenmemiz lazım. Senin kendine düşmek diyerek çok güzel tarif ettiğindaha önceden kurguladığımız bir şeyin o andaki diğer etmenlerle ilişkiye girmeden kendini dayatmasına karşı bir şey üzerine çalışıyoruz. Bence bir sürü oyunculuk yöntemi farklı şekillerde de olsa (Stanislavski'den tut da Meisner'e kadar) buna çalışıyor. Örneğin sözel olana geldiğimizde işin içine analitik zeka daha çok girdiği için onun baskısından, yöneticiliğinden kurtulmanın bir yolu olarak Stanislavski sessiz etüt çalışmalarını yapıyor. Aslına bakarsan metin çalışmasına geçtiğimizde biz de aynı şeyi yapmaya çalışıyoruz. Metinsel bir atmosfer var, bir durum var, bir olay var, sözel olarak bir iletişim var ama biz onu hiçbir şekilde sözel olanı kullanmadan bedensel bir yerden yeniden keşfetmeye çalışıyoruz ve bunu düşünen bedenlerimizle yapıyoruz. Fakat burada bence ilginç bir nokta var; sözel olarak o iletişimi

deneyimlemediğimiz ama onun meselesini bir şekilde içimizde tutarak doğaçladığımız zaman, sözel olarak iletişime geçtiğimizde keşfedemediğimiz başka şeyler keşfetme olanağı yakalıyoruz. Bu durum bizim analitik olarak öğrendiğimiz biçimde bakmamızın dışında analitik olmayan bir yerden de bir bilgi üretebilmemizle bağlantılı. Bedenin eyleme biçiminin de bize bir bilgi üretmesi söz konusu ve bu daha değersiz bir bilgi değil. Hatta bana sorarsan bazen analitik olandan daha yoğunya da karmaşık bir bilgi de olabilir. Çünkü analitik olan, öğrendiğimiz, bildiğimiz, sınırlı çerçeveli bir yerden gelmek zorunda. Örneğin felsefe bildiğimiz bu alanı yine zihinsel bir çalışmayla genişleten bir disiplin ve bu yüzden de çok kıymetli. Orada da düşünce yoluyla bilmediğimiz bir bilgiyi tekrar üretme imkanı doğuyor ama günlük hayatın içinde alışkanlıklarımızla davrandığımızda analitik olan düşünce genel olarak bildiğimiz şeylerle alakalı oluyor. Dolayısıyla bilmediğimiz şeyi nasıl öğreneceğiz? Bu önemli bir soru bence.

B.A: Bana kalırsa müfredat dahilinde metnin en son aşamada gelmesinin 20. Yüzyılın başlarında Meyerhold'la birlikte başlayan daha sonrasında Artaud, Brecht ve Grotowski'yle devam eden metnin tiyatro için birincil önemde olmaması düşüncesini destekler niteliği var. Metnin diğer öğelerden sonra yine bir atmosfer yaratacak olan bir öge olarak karşımıza çıkması aslında metnin diğer öğelerden üstün olmadığını, metnin de diğer öğeler gibi bir öge olduğunu ve metni tıpkı bizim çalışmalarda kullandığımız imge, ses gibi bir çıkış noktası olarak kabul etmemiz gerektiğini anlamamızı sağlıyor. Bu noktada metinle çalışma egzersizinin aşamalarını kısaca anlatabilir misiniz?

Z.G.Y: Bu çalışma da tıpkı diğer çalışmalarda olduğu gibi katılımcılarla şekilleniyor. Ben katılımcılardan daha çok öykü, şiir ve tiyatro oyunu arasından kısa kısa pasajlar seçmelerini istiyorum. Bunun yanında illaki bir tiyatro metni veya şiirsel bir metin olmayan farklı tür metinlerle de çalışabiliyoruz. Bu bağlamda kurulan atmosferin farklı söyleme biçimleriyle kurulmasına önem veriyorum. Fakat sonuç olarak, süreç, yine grubun eğilimine, neyi deneyimlemeye daha çok ihtiyaçları olduğuna göre değişiyor. Bu çalışma katılımcıların sözleri söylemeden o anda yaratılan durumun içinde kendini bedensel olarak fiziksel eylem boyutunda yeniden keşfetmesine sebep olabiliyor. Öte yandan oyun metniyle sessiz çalışmak çok eğlenceli ve keyifli oluyor. Örneğin oyuncu o sözü söylerken belki de hiç yapmayacağı bir eylemi yapıyor ve bunu yaparken çok

şasıyor. Çünkü bu eylem kendi bedeninde harekete geçirdiği gerçek bir şey ortaya çıkarıyor. Oyuncu aynı zamanda bunun sonucuna da çok şasıyor ve “Neden ben sözü söylerken bunu keşfedemiyorum?” diye kendine soruyor.

B.A: Burada şöyle bir durum da var salt sözü önplana çıkarıp tamamen metindeki sözler üzerinden, bedeni katmadan çalışınca o an orada olmayan ve dolayısıyla yaşamayan bedenler seyirciler tarafından sezilebiliyor. Böyle anlarda oyuncular bana kalırsa geçmişten gelen bir metni o an orada eyleyen değil taklit eden insanlara dönüşüyor.

Z.G.Y: Ya da söylediği şeyin anlamının çok baskın çıkmasının sebebiyle, sadece söylediği şeyin bilgisi dahilinde eyleyebiliyor. Hâlbuki sözü çıkartıp o sözün etkisi üzerinden çalıştığımızda hiç tahmin etmediği eyleme biçimleri ortaya çıkıyor. Yine bir tür keşif yaratabilecek boş alan oluşuyor, bu açıdan da ilginç bir çalışma oluyor.

B.A: Röportajı bitirmeden önce son olarak şunu sormak isriyorum.Katılımcıların gündelik yaşantılarından dersinize getirdiklerinin (geçmişleri, şimdileri, gelecek beklentileri) sahne mevcudiyeti üzerine olumlu, olumsuz etkileri nelerdir?

Z.G.Y: Biz kendimize bir malzeme gibi yaklaşabildiğimiz sürece oyuncumuz keşfetme alanına sahip olabiliyor. Kendimizi sadece belirlenmiş sabit bir kaynak olarak görüp onun hiç değişmediğini, değişmeyeceğini düşünmek bizim oyuncumuzu da kısıtlıyor. Benim amacım o öznenin sınırlarını belirsizleştirmek, kendimize tamamen bir malzeme gibi yaklaşabilmek. Bu anlamda kişisel hafıza, kişisel deneyim alanına bir malzeme gibi yaklaşabilirsek oyuncumuz onun içinden bir çok farklı türde maceraya atılabilecek malzeme bulabilir. Ancak şunu da tabii ki göz ardı etmemek lazım, oyuncugünlükhayatta kendi kişiselmalzemesiyle varoluyor. Oyuncu olarak da kendi malzemesiyle çalışıyor. Dolayısıyla o malzemenin boş alan oluşturabilecek ve kendi günlük hayatında kişisel olarak deneyimlemeyi seçmeyeceği bir şeylere de yol açabilmesi önemli diye düşünüyorum. Onu yok saymadan onun olasılıklarını genişletmekten bahsediyorum. Biraz paralel evrenler gibi düşünmek kafa açıcı olabilir. Biz şu anda bu dünyada bu şekilde yaşıyoruz ama oyunculuk çalışırken farklı paralel evrenler kurulabilir ve oyuncu kişisi o paralel evrenlerde bir sürü farklı deneyim edilebilir. Biz buna yardımcı olabilecek şekilde çalışıyoruz. Tabii ki kolay olmuyor. Tek bir karakter olmadan oyuncu nasıl çalışır? *“Ama biz şimdi nasıl çalışacağız? Ben*

kendimim.” Gibi sorular türüyor. Bu bağlamda kendi kişisel malzemesine nötr bir yerden yaklaşması ve onu dönüştürebilmesi önemli, kendi öznesine farklı bir yerden bakarak çalışabilmesi, kendine homojen ve bütünlüklü bir kimlikten ziyade malzeme olarak bakabilmeyi öğrenebilmesi gerekiyor.

B.A: Bu noktada belki oyuncunun kendini bir kenara bırakıp, kendinde başka bir karakter için alan açması önem kazanıyor.

Z.G.Y:Evet öyle. Bahsettiğimiz bu iki dersi de o alanı açmaya yardımcı olacak şekilde, o kendiliği yok saymadan ama o kendilikle sınırlanmadan, kendiliğin malzemesiyle farklı tür deneyim alanlarına yol açabilecek şekilde çalışabiliyoruz soruları üzerinden kurgulamaya çalıştım.

B.A: Zaman ayırdığınız için teşekkürler.

Z.G.Y: Ben teşekkür ederim.

**EK B: KEREM KARABOĞA İLE OYUNCUNUN BEDENSEL ÇALIŞMASI,
SAHNE MEVCUDİYETİ VE THEODOROS TERZOPOULOS PRATİĞİ
ÜZERİNE RÖPORTAJ**

Bora AKSU: Öncelikle takviminizin sıkışık olduğu bu dönemde benimle bu röportajı yapmayı kabul edip zaman ayırdığınız için teşekkürler.

Kerem KARABOĞA: Rica ederim.

B.A: Bu tez kapsamında oyuncunun bedensel çalışmasının sahne mevcudiyetinin üzerinde bir etkisi olup olmadığını araştırmaktayım. Araştırma çerçevesinde incelenen yöntemlerden biri de Theodoros Terzopoulos'un yöntemi olan Biyodinamik Yöntem. Kendisiyle, Persler ve Zincire Vurulmuş Prometheus gibi oyunlarda birlikte çalıştınız ancak Terzopoulos'la çalışmadan önce de oyunculuk çalışmalarınıza devam ediyordunuz, kendisiyle tanışmanız oyunculuk sanatına bakışınızı nasıl etkiledi?

K.K: Şimdi birkaç nokta var bir tanesi ben daha öncesinde bedensel çalışmaya ağırlık veren bir oyunculuk yaklaşımına sahiptim. Özellikle modern diyebileceğimiz mim üzerine veya "corporeal mime" olarak nitelendirilen Etienne Decroux esaslı çalışmalar ya da Meyerhold'un biyomekanik çalışmaları üzerine deneyimlerim olmuştu. Bunlar üzerinde çok usta veya uzman sayılmasamda bu konularda eğitim veren insanlarla birlikteliğim olmuştu. Bir de kişisel olarak belki benim kendimi seyirci olarak da yakın hissettiğim çalışmalar daha çok bu yöndeki prodüksiyonlardı. Her ne kadar kategorileştirmeyi çok doğru bulsam da kendimi daha çok hareket tiyatrosu, fiziksel tiyatro ya da damimodramadiye isimlendirilen işlere ait hissediyordum. Dolayısıyla oyuncu olarak, fiziksel anlamda bedenimi ve sesimi geliştirerek, onları bir ifade aracı olarak kullanmaya önem verip daha çok kişisellik, psikoloji, gerçekçilik temelli olmayan karşı gerçekçi olarak nitelendirebileceğimiz sahaya daha yakın hissediyordum. Bu nedenle de Terzopoulos'la buluşmak bir ölçüde benim için çok zor olmadı çünkü onun da kendine özgü bir yöntemi olmakla beraber, beslendiği kaynaklar, çıkış noktasını oluşturan unsurların içerisinde, benim de kendilerine yakın hissettiğim insanların çalışmaları yer alıyordu. Ancak Terzopoulos'la tanışma açısından benim için en kritik olan şey şuydu. Daha önce Antik Yunan Tiyatrosuna (özellikle tragedyasına) bakışım daha normatifti yani Antik Yunan Tiyatrosu bana arkaik, gününü doldurmuş

gelirdi. Antik Yunan Tiyatrosu dendiğinde anladığım şey daha ziyade korolarla, tumturaklı, gösterişli rejilerle sahneye konulan bizim sahnelerimizde de oynanagelen tarafıyla daha çok oratoryo tarzına yakın olarak görebileceğimiz benim için ilgi çekici olmayan bir tiyatroydu. Akademisyen olarak derslerde tabii ki Antik Yunan Tragedyasından, Komedyasından bahsediyordum ama bunlar daha çok kuramsal boyuttaydı. Antik Yunan Tiyatrosunun fiziki esaslı ve zamanımıza özgü bir metodoloji olarak temellendirilmesi benim için bir keşif oldu. Bu keşif benim Antik Yunan Tragedyasına yaklaşımımı topyekûn dönüştürdü diyebilirim. Onun öncesinde Studio Oyuncularıyla 2004 yılında Oedipus Sürgünde ile başladığımız, Oedipus'u günümüz içerisinden ele alma meselesi Terzopoulos'un yaklaşımından büyük ölçüde farklıydı. Terzopoulos'un yaklaşımında benim için keşif sayılabilecek şey, Antik Yunan estetiğini sadece sahneleme, prodüksiyonun kurgulanması ve dramaturjisinin yapılması boyutunda değil bizatihi oyuncunun bedenselliği içerisinde de yeniden yapılandırılması yaklaşımıydı. Bu keşif, Terzopoulos'un Antik Yunan estetiğini yine kendisinin yazdığı Türkçe'ye de çevrilmiş olan "*Dionysos'un Dönüşü*" kitabında da oyuncunun bedenselleştirmesi hususunda uzun uzadıya anlattığı gibi Dionizyak enerjiyle, Dionysos Kültürüyle bağlantı kurmasıydı. Aslında Terzopoulos'un yönteminin farkı bu noktada senin tez konuyla çok bağlantılı olan oyuncunun sahne üzerindeki mevcudiyetini esas olarak bu kökten, bu kaynaktan almasıydı. Dolayısıyla Terzopoulos'un yaptığı sadece prodüksiyona, sahnelemeye, dramaturjiye ya da yönetmenin yaptığı işe dair bir şey değil bizzat oyuncunun kendi mevcudiyetini inşa edişine ait bir şey olması nedeniyle benim için çok yeni ve ayırt ediciydi.

B.A: Araştırmamın temelinde oyuncunun sahne mevcudiyeti kavramı bulunuyor. Bu bağlamda bu konu üzerine konuşmadan önce, oyuncunun sahne mevcudiyeti konusunu biraz açmamız gerekli. Sizin bu konuyla ilgili söylemek istediğiniz düşünceler nedir? Oyuncunun sahne üzerindeki mevcudiyetini nasıl tanımlarsınız?

K.K: Öncelikle bu sorunun cevabı bir makaleye konu olabilecek kadar geniş.Ama birkaç cümleyle açıklamaya çalışırsak. Burada olma hâli zaman ve uzamla ilişkili. Belli bir mekân içerisinde o mekânın imkanları ve sınırları dahilinde, belli bir süre zarfında orada bulunuyorsunuz. Oradaki varlığınızı bu süre ve uzam unsurlarıyla bağlantılı hâlde fizikselleştiriyorsunuz. Oyuncunun bu noktada kendi mevcut olma hâlini (presence)

taşıyabilmesi özel bir duyarlılık istiyor. Bu özel duyarlılık da temelde kendi bedeninize yani psikofiziksel varlığınıza hâkim olmanızla kurulabilir. Bir şekilde orada bir beden olarak sesinizle, ısınızla, ruhsal hâlinizle siz varsınız ve bir de mekânın kendisi, belirlenen süre ve orada olan seyirci var. Dolayısıyla bunlar arasındaki ilişkiyi ancak siz kendinizde bir ısı hâli, enerji hâli, denge hâli kurabiliyorsanız var ediyorsunuz. Bu noktada oyuncunun bana kalırsa, Barba'nın "anlatım öncesi" diye nitelendirdiği bir boyutta kendi zanaatine hâkim olması, neyi anlattığı neyi sunduğundan önce orada olma hâlini inşa edebilmesi gerekiyor. Ben mevcudiyetten bu manada bir metnin ya da doğaçlamanın, tiyatroya özgü üslubun öncesinde hakikaten o yerde o zamanda bütün psikofiziksel varlığıyla olmayı, diğer unsurlarla dinamik bir etkileşime girmeyi anlıyorum. Benim açımdan mevcudiyet hâli, bir gösterinin içerisinde bir karakter olarak veya kendiniz olarak var olmanız ve bir şeyler söylüyor olmanız, seyircinin de sizin üzerinizden bir şeyler okuyor, dinliyor olması değil, bunu önceleyen bir hâldir.

B.A: Mevcudiyet tartışmalarında Spinoza ve Merleau-Ponty gibi düşünürler beden, zihin ve tin birlikteliğinin önemini vurguluyor. Bu düşünceyi oyunculuk sanatına yansıtırsak, oyuncunun sahne mevcudiyetini yaratmasında oyuncunun beden, zihin ve tin birlikteliğinin farkında olması bu süreci nasıl etkiler?

K.K: Genel anlamda bakacak olursanız insan organizmasında bunlar bir bütündür. Stanislavski'nin söylediği gibi organik yaşantımızda ya da gündelik hayatımızda biz bunların üzerine düşünmeksizin hepsini birlikte yaşarız. Örneğin susadım diyelim, burada bir su şişesi var şişeyi alıyorum ve su ihtiyacımı gideriyorum, sonuçta belli bir rahatlama geliyor. Bu gerçekleştirdiğim eylemde hangisi fiziksel hangisi tinsel hangisi düşünsel bunların hiçbir önemi yok çünkü bunlar iç içe geçmiş hâlde. Ancak sanatsal üretim söz konusu olduğunda bunların her birinin ayrı bir kıymeti olmaya başlıyor. Nihayetinde benim su şişesini alma edimim yazılı olan metnin içerisinde verilmiş bir şey olabilir o karakter açısından veya oynadığım rol açısından belli dramaturjik belirleyiciliği olabilir, bunlar benim zihinsel sürecimle alakalı. Öte yandan su içme edimi doğrudan doğruya susamak ve susuzluğun giderilmesinin yarattığı rahatlamayla beraber bir ruhsal süreci de içinde taşıyacaktır. Dolayısıyla oyuncu olarak bunu da tasavvur etmem ve buna dair de bir duygu hâlini geliştirmem icap eder. Bir de bunu nasıl aldığım ve nasıl tuttuğum, devirmeden, yıkmadan o an içerisinde, hele bir de bu

çok önemli bir ansa, seyircinin dikkatini çekecek şekilde yapabilmem gerekir. Dolayısıyla sanatsal üretimde kaçınılmaz bir biçimde hayatın içerisinde çok organik, düşünmeden ve hepsini bütünlüklü yaşadığımız en basit bir edimde dahi bu unsurları birbirinden ayırıştırarak ele alırım. Stanislavski’de bunlar her zaman gündelik hayata benzer bir biçimde organik yapıya kavuşturulmaya çalışılır. Dolayısıyla zihin, duygu ve beden birliğini yine hayata benzer bir biçimde var eder. Bu bir yaklaşım tarzı. Başka yöntemlere baktığımızda, söz gelimi Meyerhold üzerinden gidecek olursak ki bana kalırsa Merleau-Ponty’nin yaklaşımı da bununla benzerlik teşkil eder. Bedensel mevcudiyet ya da bedenın başlangıç noktası olduğu bir ifade tarzı zaten diğer unsurları zihin, coşku veya psikolojik unsurları harekete geçiren bir şeydir. Alınan esas çıkış noktası bedendir. Beden hem zihni taşır hem de ruhu taşır. Bir kap gibi bunların hepsinin içine dolduğu bir yapıdır. Grotowski’de de beden, itki çıkışlı hareketten sonra bunun zihinle veya duyguyla ilişkisi temel alınır. Özellikle Merleau-Ponty üzerinden düşünürsek durum böyle. Spinoza’da da bir ölçüde bütün bedenın terbiyesi, bedenın iyileştirilmesi hem zihni hem de ruhu berraklaştıran, saflığa erıştiren bir unsur olduğu için önem arz eder. Dolayısıyla baktığımız zaman özellikle sadece psikolojik ya da ruhsal esaslı, kişilik temelli olmayan yaklaşımların hemen hepsinde beden esastır. Bedenın sadece ona sahip olan kişiye özgü değil, evrensel insana özgü, insani boyutu, her insanda olan bir beden olarak varlığı temel kaideyi oluşturur. Bu açıdan saydığım tarz veya buna benzeyen görüşlerin önemli olduğunu düşünüyorum. Stanislavski’ye tekrar dönecek olursak, baktığın zaman özellikle Grotowski’nin de çıkış noktası olarak aldığını söylediği fiziksel aksiyon yönteminde (ki bu karakter üzerine çalışmasının son aşamalarında 1930’larda geliştirdiği bir yöntem) ulaştığı nokta yine bedensel çıkışlı olması hasebiyle önemli bir yerde duruyor. Buradan sonuçla ne ölçüde bir reçete çıkarılabilir ayrı bir soru, ancak bütün bu düşünceler oyuncu açısından bize şu noktanın önemini vurguluyor. Zihnimde, ruhumda, duygularımda neler oluyor ile ilgilenmekten ziyade hakikaten bedene odaklanıldığında, beden kontrolü, beden konsantrasyonu, beden enerjisi, dengesi esas alındığında bu organik bütünlük dediğimiz şeyin gelişmesine ve kendiliğinden bir akışa kavuşmasına da yol açabiliyor. Bunu isterseniz bu yolla zihni ve ruhu arındırma veya saflaştırma üzerinden, isterseniz en güçlü sanatsal ifadenin buradan gelişebileceği üzerinden ele alın, sonuç olarak bu durum bize her zaman esas mevcudiyetin bedende oluşturulması gerektiğini gösteriyor. Meyerhold bu

durumun önemini şöyle açıklıyor; eğer sahne üzeri icranızı kumun üzerine inşa etmek istemiyorsanız, öncelikle fiziksel temelli hareket temelli, beden temelli çalışmanız gerekiyor.

B.A: Bu çalışmalardan biri de Yunanistan'da Attis tiyatrosunun kurucusu Terzopoulos'un oyuncularıyla çalıştığı Biyodinamik Yöntem. Terzopoulos Biyodinamik Yöntemi uygularken insan vücudundaki 7 bölgenin önemine dikkat çekiyor. (Kuyruk sokumu, üreme organı, aşağı diyafram, yukarı diyafram, göğüs kafesi, yüz ve beyin korteksi) Bu bölgeler üzerine sürekli pratik yapan bir oyuncu ve yapmayan bir oyuncu arasında oyuncunun mevcudiyeti kapsamında bir farklılık belirleyebildiniz mi? Düşünceleriniz nedir?

K.K: Modern yaşantı içerisinde gündelik davranış normlarında hareket eden bir beden bu bahsettiğiniz enerji bölgelerinden göğüs ve yukarısını kullanır. Sadece bunları kullanmak hayatınızı sürdürebilmek için yeterlidir. Yaşamımızın büyük bir kısmı belli yerlerde oturarak veya bir yerlere yetişmeye çalışarak geçiyor. (ofiste, televizyon karşısında oturma, toplu taşıma kullanımı vesaire.) Bu bahsettiğim durumlar için insanasadece o bölgelerin kullanılması yeterli geliyor. Kendi işlerinde ses, duruş, tavır, postür gibi şeyleri önemli görenler için (Opera şarkıcıları, tiyatro eğitimi almış olanlar, spikerler gibi meslek grupları) bu bölgelere diyaframı da ekleyebiliriz. Enerjinin pelvis bölgesini (üreme organı, merkez olarak nitelendirilen seviyeyi) ya farkında olmadan kullanırız ya da insanlar için bu bölge körelmiş, unutulmuş mahiyettedir. Buradan yola çıkarak Terzopoulos, Dionysos'un Dönüşü'nde modern insanın o merkezi, o enerji noktalarını unutmuş olmasının önemine dikkat çekiyor. Bu anlamda Terzopoulos, insanın kendini bir karşı koyuş içerisinde ortaya koymanın taşıyıcı gücünü, insanın potansiyelini yitirmiş olmasından bahsediyor. Bunun yanı sıra genel manada sosyal yapının da insanın bu enerji bölgelerini unutması için önayak olduğundan söz ediyor. Bahsettiğiniz pelvis bölgesinin de dahil olduğu yedi enerji noktası, insanı belli bir güce, açıklığa ulaştırır. Bu noktada bu açıklığı Spinoza'nın hem zihinsel hem de ruhsal açıklık düşüncesine benzetebiliriz. Terzopoulos'a göre bu hâldeki bir beden önyargılarla, karşısındakini dışlamayla, belli doktrinlere anında teslim olmakla ilgilenmeyen hatta buna karşı duran bir kültürel duruş geliştirecektir. Oyunculuk tarafından değerlendirildiğimizde, klasik ya da yaygın oyunculukta kullanılan enerji gündelik hayata

benzer davranış kalıplarını yineleyen bir niteliktedir. Bireysel olarak o durumun içerisindeki sıradan gerçekliğe inandırıcılığı kurmuş olmanız temelinde gündelik hayattaki bahsettiğimiz enerji ve denge unsurlarını zaten taşıyor olmanız yeterlidir ve bunun ötesine geçmeye ihtiyaç duymazsınız. Fakat başka bir dil, iletişim kurmak ve bu iletişim yoluyla bir ölçüde karşınızdaki seyirciyi de bir dinamizme kışkırtmak, tabiri caizse siz oynarken onların da pelvislerini, bütünselliklerini hissetmelerinin yolunu açacak bir ortam yaratabilmek için başka türlü çalışmanız gerekir. Terzopoulos yöntemi açısından bakacak olursak burada esas mesele seyirci için düşünmek değil, oyuncunun o açıklığa, güce erişmesini sağlamaktır. Dolayısıyla Terzopoulos için başlangıç noktası pelvis bölgesini açmaktır, pelvis bölgesini serbest bırakıp onun serbestliği vasıtasıyla ifadeye erişmektir. Pelvis bölgesinin fark edilmesi, serbestleştirilmesi diğer bölgelerin de açıklığına bağlı olarak ortaya çıkan bir şeydir. Ancak pelvis bölgesinin açıklığı sağlandığında da zaten diğer enerji bölgeleri pelvise yanıt vermeye, onunla ilişkilenmeye başlar. Terzopoulos'un yöntemiyle çalışan veya çalışmayan oyuncuyla ilgili soruna dönecek olursak ben hem kendi deneyimim açısından hem de bu çalışmayı belli bir süreyle de olsa deneyimlemiş oyuncular gözlemlediğim kadarıyla ciddi bir değişim yarattığını söyleyebilirim. Oyuncunun illa ki Terzopoulos estetiği veya onun yaratmış olduğu üslupla oynaması gerekmiyor ancak yine de bahsettiğimiz enerji unsurunu ve dengeyi içselleştirmiş bir oyuncu ile içselleştirmemiş bir oyuncu arasındaki ciddi derecedeki farkı sahne üzerindeki duruşuna ve konuşmasına baktığımızda gözlemleyebilirsiniz. Bu çalışma seyirciyi kendisine çeken veya seyircide farklı bir bakma isteği uyandıran bir enerji ortaya çıkarır, bir mevcudiyet kurar.

B.A: Sizinle birlikte Wrocław'daki Grotowski Enstitüsü'nün desteğiyle ortaya çıkan Salto adlı oyunda rol alıyoruz. Bu oyunun prova sürecinde özellikle Wrocław'daki provalarımızda fiziksel olarak sıkı bir çalışma döneminden geçtik hem yoga hem Terzopoulos hem de çeşitli doğaçlama çalışmaları yaptık. Bu çalışmaların kendinizde ve Terzopoulos egzersizinin yürütücüsü olarak rol arkadaşlarımızda gözlemlediğiniz etkileri hakkındaki fikriniz nedir?

K.K: Wrocław'daki çalışmamızda yönetmenimiz Alexandra Kazazou, Terzopoulos'un - Polonya'da ve Atina'da çalıştığı belli bir zaman zarfında da olsa- yöntemini deneyimlemişti. Wrocław'da yaşadığımız doğaçlama sürecini hatırlayacak olursak

oyuncuların bir grup olarak o mekânda ve başa dönecek olursak zaman zarfında, birbirlerine olan açıklığını ve etki-tepkilerin otantik ve sahici olmasını kurmayı amaçlıyorduk. Burada çok temel bir durumdan bahsetmek istiyorum. Eğer siz sürekli zihinsel meşguliyet üzerinden o etki-tepki ilişkisini kurmaya çalışırsanız her zaman araya birtakım blokajlar giriyor. Ben neyi neden yapıyorum nasıl yapıyorum karşımdaki adam şu anda ne yapıyor gibi sorular hemen sizin bedeninizi kilitlemeye başlıyor. Bizim Wrocław’da yaptığımız çalışma biz oyunculara verilen net bir duygusal yönelim, bir tema veya metin üzerinden ilerlemiyordu. Daha doğrusu, kullandığımız metin parçaları, ya da fotoğraf, şarkı gibi unsurlar çağrışım uyandırma ve oyuncunun itkisini kışkırtma yönüyle işlevseldi. Dolayısıyla buradaki açıklık ve etki tepki dediğimizde hakikatten orada o zaman diliminde senin yaptığına benim oyuncu olarak oluşturduğum tepki bizi bir yerlere taşıyordu. Açık etki tepki meselesini zihin ve duyguların kontrolünden veya istikrarsızlıktan kurtarmamızı sağlayan en önemli olgu da bedenle reaksiyon vermek. Buradan hareketle Terzopoulos’un yöntemine dönecek olursak, onun metodolojisi sahneye çıktığımızda ne yaparsak yapalım bütün ortama ilişkin bir açıklık, duyarlılık sağlıyor. Örneğin bir pencerenin açılması, bir kapının açılıp kapanması, bir ses, herhangi bir oyuncunun yaptığı bir tıkırtı veya mırıldanmaya başladığı bir ezgi sizi hemen bir şey üretmeye davet ediyor. İşte bu hâli bütün duyargalarımızın belli önyargı ve kabullerden, zihinsel veya psikolojik bloklardan sıyrılmış bir şekilde oluşuyla var edebiliyoruz. Wrocław’da pelvis bölgesinin açılmasına yönelik çalışmanın dışında “kökucu”⁵⁷ çalışmaları da yapıldı. “Kökucu” da bir yönüyle o samimiyeti ve içtenliği kuran bir çalışmaydı. Terzopoulos’un egzersizinde de dikkat edersek biyografiler temelli (senin, benim geçmişim, kim olduğum temelli) bir şey değil, insan olarak kendi bedenlerimizle ve oyuncu olarak kendi birikimimizle, deneyimimizle orada vardık. Dolayısıyla orada, o anda, beraberlik içerisinde yeni anlar yaratabiliyorduk. Örneğin sen bir şey yapıyorsun ve ben ona tepki veriyorum ve sen de o tepkiyi alıp yeni bir tepki veriyorsun ve bu akışkanlık içerisinde yeni anlar yaratıyoruz. Öte yandan bu

⁵⁷ Uzakdoğu dövüş sanatları ustası Akira Hino’nun bedeni hazır ve açık hâle getirmek için yaptığı çalışma, göğsümüzün üstündeki iman tahtasını enerji noktası olarak kabul edip oradan hareketle bir açıklık sağlamaya çalışıyor.

yarattığımız anları, zihinle veya duygusal yönelimlerle sınırlandırmaksızın, yeri geldiğinde bizleri de hayrete düşüren ya da beklenmedik durumları da doğuran –ki bunlar daha kıymetli olanlardır- bir biçimde var edebiliyoruz. Bu bahsettiğim beklenmedik ya da bilinmezlik unsuru belli bir kıymet taşıyor. Çünkü biz sadece gündelik beden algımız ve sınırlarımızla orada olsak ancak bizim başka kaldıraçlara, yönetmenden gelecek uyarılar, metinden alacaklarımız veya duygusal motivasyon oluşturmak için tasarlayacağımız yeni etkenlere ihtiyaç duyacaktık. Ama bahsettiğim ölçüde bir mevcudiyet kurduğun zaman zaten bunlar otomatikman kendini gösteriyor. Düşünmeksizin ortaya çıkıyor, birikimin, deneyimin veya o zamana kadar aklına gelmeyecek bir tarafın birden orada bedenden çıkıyor. Grotowski'nin 'beden hafızadır' diye bir düşüncesi vardır. Bedenin bütün bunlarla beraber yaşayan bir unsur olmasına dikkat çekiyor ve esas yaratımın da buradan filizlendiğinden bahsediyor. Burada kastedilen şeyin bir boyutuyla bilince ya da bilince taşınmış olan bilgiye ait olan şeyle değil, bilinmezlikle, beklenmedikle bağlantısı var çünkü sadece kendimiz hakkında ya da başkaları hakkındaki entelektüel bilgilerimizin bizi ulaştıramayacağı yaratıcı bir boyut var. Burada kast ettiğim sadece bilinçdışı ya da bilinçaltı meselesi değil aynı zamanda bir biçimde beden hafızasında olanlarla alakalı bir mesele. O manada Terzopoulos'da da biyografiler önemli değildir, ya da başlangıç noktasını oluşturmaz. Ama sizin hayatla, sanatla meseleniz sizin gerçekten o açıklığa ihtiyaç duymanız ve dolayısıyla bu manada yaşadığımız topluma yaşadığınız modern hayatın sınırlamalarına karşı çıkışınız, ürettikleriniz açısından önemli bir etken oluşturur. Bu durum doğrudan dile getirilmese bile hangi oyuncunun o oyun içerisinde neyi yaratacağında etkili unsurlardır. Bir tür Dionysos'un bizzat kendisinde bu yaratıcı yıkıcılık diye bahsettiğimiz şey var. Kurallaştırılmış, normatif hâline dönüştürülmüş şeyin dışına çıkma arzusu var. Dolayısıyla bunu da taşıyan bir beden var ediyorsunuz. Bu açık beden dediğimiz unsur, bana kalırsa, esasen buradan temelleniyor. O anlamda da zaten siz kendinizi sınırlamaksızın karşınızdaki insana bütünüyle ondan alınan bütün etkilere anında cevap verecek bir biçimde kendinizi mevcut edebiliyorsunuz. Bu anlamda Terzopoulos'un nefes, soluma, bedenin özellikle pelvis bölgesini açma çalışmalarını bahsettiğim yönüyle de düşünmek önemli. Wrocław'daki çalışmanın başından itibaren süreci ele alacak olursak, sonuçta sen de bu sürecin içinde olduğun için belki sen de bu şekilde düşünebilirsin, ilk başlarda çok tutuk ilerleyen çalışma en azından ekibin

içerisindeki belli oyuncular tarafından kışkırtıldıktan sonra diğer oyuncuların da hem düzenli çalışmanın verdiği etkiyle hem de ona cesaret edebilme, ona dahil olabilme güdüsüyle katılımıyla, çok daha yaratıcı, malzeme çıkaran, beklenmedik, bilinmezlik veya zihin yoluyla tasarlanamayacak bir fizikselliğe dönüştürme unsurlarını ortaya çıkaran bir yöne evrildi. Özellikle ilk haftadan sonra da sahne üzerinde etki tepki kurmak, birlikte üretmek, oyun kurmak, kurduğun oyunu tekrar değiştirmek, aynı temayı bir sürü çeşitlemeyle yeniden oluşturabilmek mümkün hâle geldi. Zaten sonradan oyunda kullanılan birçok malzeme de provalardaki bu çalışmalardan çıktı. Bana kalırsa bunu sağlayan da bu düzenli fiziksel çalışma ve bu fiziksel çalışma temelli doğaçlama çalışmalarıydı.

B.A: Çok teşekkürler.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı :Bora Aksu

Doğum Yeri ve Tarihi :Beykoz, 18/11/1991

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi :Marmara Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler (İngilizce)

Yüksek Lisans Öğrenimi :Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama

Bildiği Yabancı Diller :İngilizce

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri: 2018-2019: Teatr Andra

2018-2019: Caligari's Theatre

2015: Tiyatro Karakutu

İletişim

Telefon :+905353676160

E-posta Adresi :boraksu@gmail.com