



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT TASARIM ANABİLİM DALI

**OYUNCU İÇİN İTKİ:
“İTKİLERİ DİNLEME EGZERSİZİ”**

EZGİ YANIK

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, MART, 2019

**OYUNCU İÇİN İTKİ:
“İTKİLERİ DİNLEME EGZERSİZİ”**

EZGİ YANIK

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

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

İSTANBUL, MART, 2019

Ben, EZGİ YANIK;

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

EZGİ YANIK



25/03/2019

KABUL VE ONAY

EZGİ YANIK tarafından hazırlanan **OYUNCU İÇİN İTKİ: “İTKİLERİ DİNLEME EGZERSİZİ”** bu çalışma **25/03/2019** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Çetin Sarıkartal (Danışman)

Kadir Has Üniversitesi



Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil

Kadir Has Üniversitesi



Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı

İstanbul Üniversitesi



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Sinem AKGÜL AÇIKMEŞE
Müdür
Lisansüstü Eğitim Bilimleri

ONAY TARİHİ: 24.04.2019

TEŞEKKÜR NOTU

Ahmet Uğur Say, Hande Öykü Ekmen, Furkan İncegöl, Gökçe Göksu, Melis Balcı, Burcu Ger, Hande Acarel, Ezgi Tombul, İtir Karabulut, İlkay Eren, Bora Aksu, Burçak Dilekli, Bayram Ali Yalçın, Sevil Küçüktepe'ye destekleri ve katkılarından dolayı teşekkür ederim. Bu süreçte kendisi de tez yazım aşamasında olmasına rağmen desteğini benden esirgemeyen sevgili arkadaşım Seren Konyalı'ya, yardımlarını benden eksik etmeyen ve aynı zamanda motivasyonumu güçlendiren sevgili arkadaşım Tufan Afşar'a teşekkür ederim. Araştırma sürecinde fikirleri ve tecrübeleriyle bana yol gösteren değerli hocalarım Oğuz Arıcı, Zeynep Günsür Yüceil'e ve yüksek lisans eğitimim süresince ilgi ve bilgisini esirgemeyerek kendimi geliştirmeme vesile olan değerli hocam Çetin Sarıkartal'a ve elbette sevgili aileme destekleri ve değerli katkıları için teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
GİRİŞ	
1. İTKİ KURAMI	3
1.1. İtki.....	4
1.2. İtki İstek İlişkisi.....	9
1.3. İtki ve Bastırma Sorunu.....	13
1.4. İtki Metin İlişkisi.....	16
1.5. İtkilerin Tekrarlanabilirliği.....	19
2. OYUNCULUK YÖNTEMLERİNDE İTKİ ARAŞTIRMALARI	23
2.1. Stanislavski Oyunculuk Yönteminde İtki Çalışmaları.....	23
2.2. Grotowski Oyunculuk Yönteminde İtki Çalışmaları.....	28
2.3. Chekhov Oyunculuk Yönteminde İtki Çalışmaları.....	32
3. ÇETİN SARIKARTAL'IN İTKİLERİ DİNLEME EGZERSİZİ	40
3.1. İtkileri Dinleme Egzersizi Öncesi Çalışma: Çığneme-Kast Etme Egzersizi.....	40
3.2. İtkileri Dinleme Egzersizinin Çalışma Prensipleri ve İşlem Basamakları.....	42
3.3. İtkileri Dinleme Egzersizi Uygulama Sonucu Oyuncu Deneyimleri.....	44
3.3.1. İtkileri dinleme egzersizi uygulama 1 oyuncu deneyimleri.....	44
3.3.2. İtkileri dinleme egzersizi uygulama 2 oyuncu deneyimleri ve seyirci değerlendirmesi.....	48
SONUÇ	
KAYNAKÇA	57
EKLER	60
ÖZGEÇMİŞ	84

ÖZET

YANIK, EZGİ. *OYUNCU İÇİN İTKİ: “İTKİLERİ DİNLEME EGZERSİZİ”*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2019.

Bu araştırmada itki kavramı detaylı olarak incelenmekte ve kavramın oyunculukla ilişkisine bakılmaktadır. Araştırmada diğer ekoller için itki kavramının ifadesine ve tiyatro çalışmalarındaki kullanımına bakılmakta ve Çetin Sarıkartal'ın geliştirdiği itkileri dinleme egzersizine odaklanılmaktadır. İtkileri dinleme egzersizinin metinle kurduğu ilişkiye katkısı kavramın teorik ve pratik karşılığı üzerinden tartışılmaktadır. Bununla birlikte itkileri dinleme egzersizinin uygulama sonuçları oyuncu ve seyirci deneyimleri üzerinden incelenerek egzersizin pratik süreci değerlendirilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Oyunculuk, İtki, İtkileri Dinleme Egzersizi, Metin Oyuncu İlişkisi

ABSTRACT

YANIK, EZGİ. *IMPULSE IN ACTING: “THE EXERCISE LISTENING TO THE IMPULSES”*, MASTER’S THESIS, İstanbul, 2019.

This thesis studies the process of the emergence of impulses during acting and focuses on a special exercise developed by Çetin Sarıkartal in order to listening to the impulses. The study surveys several techniques of naturalistic acting in relation to exercises on impulse. The contribution of “the exercise listening to the impulses” in relation to the text is discussed in theoretical and practical terms. A focus group study is also implemented on the practical outcomes of the exercise from the viewpoints of actors and the audience.

Keywords: Acting, Impulse, “The Exercise Listening to the Impulses”, Text and Acting

ÖNSÖZ

Metin temelli tiyatrodaki oyuncunun en önemli aracı kuşkusuz metindir. Fakat bu en önemli araç oyuncuyu çıkmaza sokabiliyor ve kimi zaman oyuncunun en çok mücadele ettiği unsur haline gelebiliyor. İşte bu noktada Kadir Has Üniversitesi'nde Film Drama bölümünde yüksek lisans eğitimim sırasında hocam Çetin Sarıkartal'ın derslerinde kendimde en çok gözlemlediğim savaşı bu yönde verdim. Sarıkartal'ın derslerinde yapılan egzersizler, bahsettiğim oyuncu metin ilişkisine yönelik farkındalığımı arttırdı ve bu ilişki bağlamında yaşadığım sorunları azalttı.

Metinle yaşadığım sıkıntı iki yönlüydü. İlki metnin özünü kavrayamama, örneğin kelimelerin en genel anlamları içinde kaybolma ve metnin asıl özünü fark edememe problemiydi. İkincisi ise metnin ağırlığı ve sorumluluğu içinde itkileri takip edememe durumu ve sonuç olarak metnin oyuna baskın olmasıydı. Buna örnek olarak kelimelerin nasıl söyleneceğinin düşünülmesi verilebilir. Birçok oyuncu bu hataya düşmüştür.

Bir oyuncunun bir repliği nasıl söyleyeceğini düşünmesi ölümcül bir tehlikedir. Oyuncu repliği bir amaç uğruna kullandığı takdirde canlılık yakalayabilir. Oyuncunun lafı söylediği an, kendiliğinden ve içgüdüsel olarak açığa çıkmalıdır. Oyuncular partnerlerinin bir repliği nasıl söyleyeceğini ya da kendilerinin bir repliğe nasıl cevap vereceğini önceden bilirlerse ortada sürpriz, risk ve kendiliğinden yaratım oluşmaz; dolayısıyla gerçek yaratıcılık kalmaz (Alfreds, 2013, s. 32).

Metinle ilişkide yaşanan sorunlara, örneğin oyuncunun, itici gücü kelimelerin manasında araması sorununa Stanislavski Provada kitabında yaşanan şu durumu örnek olarak gösterebilirim. “.....üstüne üstlük Vaneçka'nın ‘Filip Stepanoviç! Filiç Stepanoviç! diye haykırmak dışında repliği yoktur. Yazarın ona verdiği bütün replik bu kadardır” (Toporkov, 2017, s. 59). Vasili Toporkov, bu sahne çalışmasında suçu yazara attığından ve sonuçta elinde bu kadar az replik varken ne yapabilirdim diye düşündüğünden bahseder. Ancak devamında Stanislavski'yle aralarında şu dialog geçer:
“- Ama elimde sadece ‘Filip Stepanoviç!’ var.
- Mesele o değil. Oldukça etkin bir görevin var.... Bunu yapma şeklin senin yeteneğini gösterecek.

- Ama bunu yaparken kullanabileceğim hiçbir kelime yok, böyle çok zor...
- Önemli olan kelimeler değil“ (Toporkov, 2017, s. 60).

Aslında buradaki cevap gayet net: Önemli olan kelimeler değil! İşte tam da bu noktada kendi yaşadığım sorundan dolayı hem metnin verdiği parametrenin boyunduruğu altına girmemek hem de bu parametreyi eylemlere hizmet edecek bir veri olarak kullanabilmek yetisini bulmaya yönelik bir çalışma arayışında olduğumu farkettim. Yüksek lisans eğitimim sürecinde hocam Çetin Sarıkartal'ın “itkileri dinleme egzersiziyle” metinle ilişkide yaşadığım baskıların azaldığını deneyimledim. Dolayısıyla bu egzersiz üzerinde daha fazla çalışmak ve egzersizi araştırmak isteği içimde doğmuş oldu. Bu süreçte itkileri dinleme egzersiziyle oyuncunun metinle kurduğu ilişkinin gerçek yaratıcılık barındırması adına bu egzersizin bu ilişkiye katkısını araştırıyor olacağım.

İtkileri dinleme egzersizi, oyuncu metin ilişkisi üzerinden ele alındığında, oyuncunun kendi yargılarından uzaklaşmasını sağlayarak bu minvalde oyuncunun itkilerini dinlemesini kolaylaştırır mı? Bu egzersiz oyuncunun metinle ilişkisinde karakterle bağı olmayan kendi zihinsel süreçlerinden arınmasını sağlayarak, oyuncunun karakterin itkilerini duymasına olanak tanır mı? Araştırma sürecinde bu soruların cevabını aramakla birlikte itkilerimizin bizi eyleme götürecek oldukları yolda onları sansürlerden arındırmak ve akışta itkileri dinleme egzersiziyle karakterin itkilerinin sesine kulak verebilmenin nasıl mümkün olabileceğinin izini sürmek hedefim olacaktır.

GİRİŞ

Çetin Sarıkartal'ın "itkileri dinleme" egzersizi üzerinden oyuncunun pratik deneyimlerinden yola çıkılarak yazılan bu araştırma üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde "İtki" kavramı ele alınmış ve itkinin psikoloji bilimindeki karşılığında oyuncu için teorik ifadesine kadar kavramın geniş bir taraması yapılmıştır. İtki kavramının oyunculuk için ifade ettiği sonuçlar taranırken kavramın istek terimiyle ilişkisine değinilmiştir. Kavramın taraması yapılırken ortaya çıkan sonuçların itkileri dinleme egzersiziyle ilişkisi kurulmuş ve egzersize hizmet eden ya da etmeyen durumlar belirtilmiştir. Aslında bütün bu taramaları yaparken, aklımın bir köşesinde itkileri dinleme egzersizini tuttuğumu söyleyebilirim. Egzersizle daimi bir ilişki içerisinde ve egzersizin işleyişine teorik olarak olumlu ya da olumsuz sayılabilecek gerekçeleri düşünerek itki kavramının araştırılması sürdürülmüştür.

İkinci bölümde, itki kavramının diğer oyunculuk yöntemlerinde ele alınışı ve itkiler üzerinden çalışılan egzersizler araştırılmıştır. Bu bağlamda ilk olarak Konstantin Stanislavski'nin oyunculuk yönteminde itkinin hangi anlamda kullanıldığı ve oyunculuk çalışmalarında nasıl bir yer tuttuğu araştırılmıştır. Bu noktada Sarıkartal'ın itkileri dinleme egzersizine biçim olarak benzer egzersizler saptanmış olup, egzersizlerin karşılaştırması yapılmıştır. İkinci olarak, çalışmalarının Stanislavski'nin devamı niteliğinde olduğundan bahseden Jerzy Grotowski'nin oyunculuk yöntemi üzerinden itki kavramı ele alınmış ve Grotowski'nin uygulamalarında kullanılan itki üzerine egzersizlerden bahsedilmiştir. Üçüncü olarak ise Stanislavski'nin öğrencilerinden Michael Chekhov'un oyunculuk yönteminde itkinin kullanıldığı mana araştırılmış ve Chekhov'un uygulamalarında itkiyle ilişkili alıştırmalar incelenmiştir.

Üçüncü bölümde ise Sarıkartal'ın itkileri dinleme egzersizinin pratik uygulamaları üzerine araştırmalar yer almaktadır. Bu bölümde itkileri dinleme egzersizi biçim ve içerik olarak tanıtılmış ve egzersiz öncesi çalışma olan *çiğneme-kast etme egzersizine* değinilmiştir. İtkileri dinleme egzersizi iki uygulama üzerinden deneyimlenmiştir. Uygulamanın ilki daha önce itkileri dinleme egzersizi deneyimi olmayan bir grup tarafından çalışılmış ve egzersizin sonucunda oyuncunun deneyimleri odak grup

görüşmesi şeklinde aktarılmıştır. Bu uygulamada, egzersizin oyuncular adına metinle kurduğu ilişki sorgulanmış ve oyuncuların egzersiz esnasındaki deneyimlerinin aktarımı sağlanmıştır. İkinci uygulamada ise, daha önceden çalışılmış bir sahne için egzersizi uyguladıktan sonra sahnede meydana gelen değişimler araştırılmıştır. Çıkmış bir sahne seyirciye izletilmiş ve sonra yine seyirci önünde itkileri dinleme egzersizi uygulanmış ve sahne tekrar oynanmıştır. Bunun sonucunda sahnelerdeki değişim adına seyircinin geri bildirimleri alınmış, sonuçlar derlenmiş ve oyuncuların deneyimleriyle beraber aktarılmıştır.

Araştırma süreci, itkileri dinleme egzersizinin oyuncunun metinle olan ilişkisinde oyuncuya özgürlük alanı tanıyıp tanımadığı ve bu minvalde oyuncuya pozitif anlamda etkisinin olup olmadığını sorgulamaktadır. Egzersizin bu kapsamda irdelenmesinin yanında sahneyi çıkarmak adına bir etkisinin olup olmadığı da araştırmanın konusuna dahildir. İtki kavramının teorik karşılığının araştırılması ve kavramın oyunculuk yöntemleri içinde dahil edildiği çalışmaların araştırılmasıyla oyuncular adına bu yönde bir bakış açısı elde edilmeye çalışılmış ve itkileri dinleme egzersizi uygulamalarından önce okuyucunun bu bilgiler eşliğinde kavrama daha yakından bakması ve sonucunda itkileri dinleme egzersizinin çalışılmasına zemin hazırlanması planlanmıştır.

BÖLÜM 1

İTKİ KURAMI

İtki kuramı, Spinoza'dan Freud'a, Lacan'a ve Kernberg'e uzanan ve günümüzde dahi tartışmaların ve araştırmaların sürdüğü oldukça geniş ve tartışmalı bir dilimi kapsayan görüşler bütünüdür. Bununla birlikte ortaya atılan kuramların çeşitliliği, kendi içlerinde kavramın farklı referanslarla ele alınması ve bu kuramların ortaya çıkış tarihlerinin farklılığı sebebiyle bu araştırma kapsamı dahilinde itki kavramına bir sınırlandırma yapılması ihtiyacı doğmaktadır. Bu sınırlandırma sürecinde, itki kavramı için sadece zihin odaklı olan düşünceler araştırmanın dışında tutulmuştur ve zihin beden ilişkisini beraber ele alan yaklaşımlar üzerinden bir değerlendirme yapılması tercih edilmektedir.

Öncelikle itki ve dürtü kavramlarının kullanımında kavram kargaşası olmaması adına kavramların dilimize çevirisindeki referansları belirtmenin gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Araştırma sürecinde iki kavram da kullanıldığı için bu soruna değinmek gerekmektedir. İtki kimi kaynaklarda İngilizce 'impulse' karşılığı olarak kullanılırken kimi kaynaklarda 'drive' karşılığı olarak kullanılmaktadır. Yani bu çeviri karmaşasından dolayı bazı kaynaklarda iki terim aynı anlama gelecek şekilde kullanılırken kimi kaynaklarda farklı iki kavram olarak alınmaktadır.

Araştırma sürecinde odaklandığım, fiziksel olanla ilişkilendirebileceğimiz 'impulse' teriminin karşılığı olarak kullanılan itki kavramı olacaktır. Bunun sebebi; bu sürecin oyunculuk için yapılan bir araştırmayı kapsıyor olması nedeniyle itki kavramının fiziksel ve görünür olması baz alınarak araştırma sürecinde tercih edilmesidir. Bu sebeple itki kavramının psikanalitik sürecin kapsamındaki bilinç dışı içeriğin ögesi olan 'drive' karşılığından yapılan çevirisi, itkileri dinleme egzersizi araştırması kapsamında fiziksel bir anlam ifade etmediği ve bedenen gözlemlenebilir olmaması sebebiyle tercih edilmemektedir.

Spinoza'nın kendi çalışmalarında bedensel olanla zihinsel olan arasındaki ilişkiyi irdelemiş olup ikisi arasındaki ayrımın kaldırılmasına yönelik söylemlerde bulunması ve itki kelimesine yaklaşımının impulse referansı üzerinden olması nedeniyle tez kapsamında Spinoza'nın çalışmalarından referans alınacaktır (Sunat, 2014, s. 59-68). Bunlarla beraber somut kanıtlardan ilerlemek adına Sarıkartal'ın derslerde sıklıkla bahsettiği Sinirbilim çalışmalarından ve oyunculuk yöntemlerindeki itki çalışmalarından referansla araştırma sürdürülecektir.

1.1. İTKİ

İtki kelimesi Latince 'hareket etmek' anlamına gelen *impellere* fiilinden türeyen isim olan *impulsus* kelimesinden gelir. İtki kavramının tanımı bilimin bazı dallarında daha açık olmasına rağmen, psikologlar kavramla ilgili ne demek istedikleri konusunda uzunca bir süre fikir birliğine varamadılar. Kavramın ilk tanımlama girişimi Amerikalı psikolog William James tarafından 1890 yılında yapılmıştır. James' in tanımında itkiler, güçlü isteklere bağlı kısa ömürlü düşünceler olarak betimlenmiştir (Lewis, 2018, s. 16).

Spinoza itkiyi, iç tepi (*impulse*) ve bedenün değişkileri olarak niteler (Spinoza 2016: 180). Spinoza için zihin, kişinin nesnelere olan ilişkisini kavramsallaştıran şeydir. Zihin, bedenün hem kendi dışındaki nesnelere olan ilişkisini hem de bedenün iç devinimlerini içerir. Spinoza, zihin ve beden ilişkisini irdeler ve bedensel olanla zihinsel olanın ilişkisini itkisellik üzerinden kurar. Spinoza'nın daha önceki önermelerinden de faydalanarak ulaştığı sonuca göre; zihin, bedenün değişkilerinin yani kendinin ve çabasının bilincindedir. Spinoza, bu çabaya sadece zihinle ilişkili olduğu duruma istek der fakat bu çabanın hem zihinle hem bedenle ilişkili olduğu durumu ise itki olarak açıklar (Sunat, 2014, s. 57-59).

James'in tanımında itkiler istekle ilişkilidir. Buraya kadar olan kısmı Spinoza'nın görüşleriyle örtüşür. Fakat sonrasında James, itkilerden düşünceler olarak bahseder. Bu noktada James ve Spinoza birbirleriyle çelişirler. Çünkü Spinoza için istek, zihinsel bir süreçken, itki ise hem zihinsel hem bedensel bir süreçtir. Bu tez kapsamında zihin beden ayrımı yapmayan düşüncelerden yararlanılacağı ve itkilerin bedende gözlemlenebilir

karşılığı olan araştırmaların tercih edileceği daha önce belirtildi. Yine aynı sebeplere dayanarak Spinoza'nın fikirlerinden ilerlemek tercih sebebidir.

Spinoza'nın hem zihin hem bedenle ilişkili olduğu durumu itki olarak açıklamasını kabul ederek ilerlediğimizde dahi, hala cevabı verilememiş bir soru var: İtki tam olarak nedir? Bir nörolog için itki, bir uyarana tepki olarak bir sinir boyunca oluşan fiziksel ve kimyasal uyarımdır. Bir hekim için ise, kısa bir süre içinde etki eden ve bu etkiyle momentum değişikliğine sebep olan belirsiz büyüklükteki kuvvettir (Lewis, 2018, s. 16). “Fizik, biyoloji, psikoloji ya da sıradan konuşma, tanım hangisinden gelirse gelsin hepsinin ortak bir fikri ifade ettiğini not edelim: Bir şeyleri hareket ettirme fikri” (Lewis, 2018, s. 16). Oyunculuk yöntemlerinde itki üzerine çalışmaların oldukça çeşitli olmasına rağmen araştırmaların temelinin bir şeyleri hareket ettirme fikrinde uzlaştığı görülmektedir. Stanislavski'ye göre itkiler, oyuncunun içindeki hareket merkezlerini uyandırarak oyuncuyu dışsal eyleme iterler. Bu etki kollara, bacaklara ve bedene yayılır ve oyuncuyu belirli bir biçimde hareket etmeye zorlar (Stanislavski, 1996, s. 64). Grotowski için itkiler, bedeninin içinde doğan fiziksel eylemlerdir. Onun için itkiler fiziksel eylemlerden önce gelir ve bedeninin içinde doğduğu anda neredeyse görünmez olmasına karşın sonrasında fiziksellik kazanan eylem potansiyelleridir (Richards, 2005, s. 133). Michael Chekhov'a göre en küçük bir harekette bile bir iç kuvvet olmalıdır. Chekhov'un iç kuvvetten kastettiği şey ise itkidir. Onun için en küçük bir hareket dahi güçlü bir itkiden kaynaklanır (Chekhov, 2014, s. 49). Sarıkartal'ın itki tanımı ise şöyledir: “İtki dediğimiz şey, eylemin kişinin kendi bedeninde başlayan en küçük birim halidir. Eylemin nüvesidir, eylem başlamıştır artık. İtkiyi ya bastırırsın, tutarsın; ya da yol verirsin ve dışa vurulup eyleme dönüşür. İtkiye dayanarak ortaya çıkan her dışavurum gerçek olur ve eylem olur. Çünkü bedende başlamış olan bir hareketin devamı olduğu için, kendiliğinden gerçekteşen bir şeyin devamı olduğu için gerçektir” (Aydın, 2017, s. 39).

Buradan hareketle itkiyi bir eylem potansiyeli olarak kabul ettiğimizde, itkinin eyleme dönüşüm sürecinde beden içerisinde gerçekteşen süreçler nelerdir? Sinirbilim çalışmaları bu sorunun cevabı olarak itkinin bedendeki yolculuğunu en temel şekliyle; sinir hücreleri itkileri vücuttan beyne ve beyinden vücuda taşır, şeklinde açıklamaktadır. Sinir hücreleri etkinleştiğinde yani sinir bilim dilindeki ifadesiyle ateşleme gerçekteştiğinde, sinir hücresi gövdesinden yayılır ve aksondan (sinir hücresi uzantısı)

geçen bir elektrik akımı oluşur. Bu akım bir eylem potansiyelidir ve bir sinapsa (sinir hücrelerinin bağlantı noktaları) ulaştığında nörotransmitterlerin (sinirsel aktarıcı) salgılanmasını başlatırlar. Bu nörotransmitterler uyarıyı alan bölgede yani alıcılar üzerinde etkileşim başlatırlar. İşte bu sinir hücrelerinin etkileşimleri bir sonraki sinir hücresinin ateşleme yapıp yapmayacağını yani eylem potansiyeli üretip üretmeyeceğini belirler. Sinapsların güçlü ya da zayıf olması bu potansiyelin oluşmasında etkilidir. Yani sinapsın gücü itkinin bir sonraki sinir hücresine geçip geçmeyeceğini ve ne kadar kolay geçeceğini belirler. Genelde güçlü sinaps itkinin dolaşımını sağlar ve zayıf sinaps da engeller ya da durdurur (Domasio, 2006, s. 43-47). “Beynin çevreyle etkileşimleri sinir hücreleri arasındaki bazı bağlantıları (sinapsları) güçlendirme ve yeni sinaptik oluşumlar meydana getirme (yani öğrenme) yoluyla beyin yaygın alanlarında hücre ve molekül düzeyindeki mikro yapılarında oldukça kararlı değişiklikler oluşturarak psikolojik işlevlerini şekillendirirler. Demek ki beyin deneyimle değişen bir organdır. Oluşturduğumuz tüm psikolojik tepkiler geniş ölçüde beynimizin zaman içinde kazandığı nöral-moleküler yapılanmasının sonucudur” (Tura, 2016, s. 60). Buradan deneyim yoluyla sinapsları güçlendirebileceğimiz ve bu yolla itkilerimizin açığa çıkmasına öğrenme yöntemiyle imkan tanınabileceği çıkarımı yapılabilir. Yani oyunculuk yöntemlerindeki itki üzerine çalışmalar bu sebeple önemlidir ve bu çalışmalardan biri olan itkileri dinleme egzersizi de oyuncular tarafından çalışıldığında elde edilmiş deneyim ve yeni sinaptik oluşumlar sayesinde, itkilerin ilerleyişindeki karar merci sinapsların güçlendirilebileceği düşünülebilir. Bu durum oyuncuların itkilerinin daha kolay farkında olması, onları kabul etmesi ve sonraki çalışmalarında itkilerinden faydalanmalarına zemin hazırlayabilir.

Bu noktada eyleme ulaşmak için itkiye ulaşmak gerektiği için şu soru akla gelebilir: “İtki nereden itmektedir?” İtkiyi eylemi ortaya çıkaran güç olarak düşündüğümüzde eyleme ulaşmak belki de onun nereden ittiğini bulmaktan geçer. İtki içeriden iter. Eyleme enerjisini veren şey itkidir. İtki içeriden gelir, insan bedeninin dışına uzanır ve gözlemlenebilir. ¹ Onun gözlemlenebilir olduğu nokta da bedenin dışarıya açılan kapısının görüngüsüdür. İtki hep dışarıya çıkma arayışındadır, hep doyum peşindedir (Keser, 2002, s. 35).

¹ İtki içeriden gelir açıklamasıyla, itkilerin uyarıcılarının içeriden geleceği kastedilmemektedir. Burada kastedilen uyarıcı nereden gelirse gelsin itkinin içeride hissedileceğidir.

Öyleyse itki nasıl gözlemlenebilir ve itkinin bedendeki belirtileri nelerdir? İtkiler hareketle bağlantılıdır ve kendilerini bedende fiziksel olarak gösterirler. Bu fiziksellik bedende titreşimler halinde kendini belli eder. Bu titreşimler yalnızca oyuncular tarafından fark edilmez, yönetmenler de onları gözlemleyebilir. Hatta dikkatlice izleyen herkes onların farkına varabilir. Titreşimler itkinin aksiyona geçme çalışmasıdır. Bu uyarıları dinleyip takip eden ve itkilerine teslim olan oyuncu için gerçeklik yaratılmış olur. Bu noktada gerçek aksiyona ulaşmak isteyen oyuncunun yapması gereken şey basitçe bu titreşimleri takip etmesidir. Bu sebeple, oyuncunun bedenini dinlemesi üzerindeki kabiliyeti oldukça önemlidir (Marshall, 2001, s. 33-36).

Oyuncu için itkinin belirliş anından gözlemlenebilir olduğu noktaya kadar geçen süreçteki aşamalar nelerdir? Grotowski için oyunculuğun püf noktası uyarana tepki göstermektir. O, tepkiye varan bu süreci üç aşamada betimler. Ona göre bütün sır, uyarmalar, itkiler ve tepkilerdir (Grotowski, 1992, s. 119). Oyuncunun yapması gereken ilk şey bedenine odaklanmaktır. Bedenini dinleyen oyuncu uyarıyı alır ve itkilerin belirliş anını hisseder. Akabinde itkilerine yol verebilen oyuncu, itkilerinin bedendeki tepkisine yani aksiyona ulaşır. Grotowski'nin itkiler dediği nokta oyuncu için itkilerini hissettiği noktadır. Bu noktada oyuncu ya itkileri bastırır ya da onların salınımına yardım eder. İtkilerinin izini sürebilen, bedenindeki titreşimleri takip edebilen oyuncu için gerçek bir tepki kaçınılmazdır. İtkilerin bastırılmasıyla ilgili daha kapsamlı bilgi itki ve bastırma sorunu bölümünde aktarılacaktır.

Uyumsal bilinçaltı, beynimizin vakit kaybetmeden hemen sonuca atlayan kısmıdır ve psikolojinin yeni ve en önemli alanlarından biridir. Bahsedilen uyumsal bilinçaltı Freud'un tanımladığı bilinçli olarak düşünemediğimiz, bizi rahatsız eden arzularımızın, anılarımızın ve fantezilerimizin depolandığı karanlık yer değildir. Bu kavram insanoğlunun zihninin işlevini yerine getirebilmesi için hızlı ve sessiz bir şekilde fazlaca bilgi giren dev bir bilgisayar gibidir. Dışarıda yürürken birden üzerinize doğru bir kamyonun geldiğini fark ettiğinizde durup düşünmeye vaktiniz var mı? (Gladwell, 2018, s. 20) Bu sorudan hareketle benzer şekilde düşünecek olursak oyuncu olarak sahnede başımıza bir şeyler gelirken (oyarken) durup düşünmeye vaktimiz var mıdır?

Grotowski için oyuncunun itkilerini özgürleştirebilmesinin yolu beden zihin ayrımının ortadan kalkmasıdır. Ona göre egemen zihin, beden önünde duran engeldir. Zihin bedene hükmetmeyi bıraktığında, beden zihin bir bütün olarak eyleme geçtiğinde engeller aşılır ve itkiler serbestleşir. Grotowski için oyuncu, oynarken akla ihtiyaç duymaz. Ona göre oyuncu akıl yoluyla karar almamalı, oynama anında bedeninde gerçekleşenlere tepki vermelidir. Grotowski, bedendeki değişimleri işaretler olarak aktarır ve bu işaretleri algılayan oyuncunun doğru tepkiye ulaşacağını belirtir. Bu noktada kullandığı kelimenin anlamak değil, algılamak olduğunun altını çizer. Ona göre anlamak sadece zihnin işidir oysa algılamak zihin ve beden iş birliğiyle gerçekleşir (Grotowski, 2002, s. 208-212). Grotowski beden zihin ilişkisi üzerine düşüncelerini aktarırken, bedeni titreştiren itkilerin sansürlere takılmayıp rahatça ilerleyebilmelerinin yolunun, oyuncunun bedenine boyun eğmeyi öğretmesi olduğundan bahseder. Ona göre bedene boyun eğmeyi öğretebilmenin yolu bedene meydan okumaktır. Fakat bu meydan okuma beden kendini sadece kassal olarak geliştirmesi ve yöneten bir zihin ile yönlendirilen bir bedene dönüşmesiyle karıştırılmamalıdır. Zihin, beden üzerinde böyle bir hakimiyet kurmamalı, aksine bedenle iş birliği doğrultusunda aktarım sağlamalıdır. Bu yolda beden ise, enerjileri geçiren bir kanal görevi üstlenmeli, oyuncu bedeni imkansızla çağırmalı ve yaşamın akışı arasındaki uyumu kendiliğinden yakalamalıdır (Richards, 2005, s. 173-174). Grotowski, metin oyuncu ilişkisine yönelik aktarımında oyunculara, kelimeleri düşünmeyip yalnızca bedeninizle tepki verin diyerek uyarıda bulunur. Onun için lafların nasıl söyleyeceğinin akıl yoluyla saptanması itkileri bastırır ve bu durum yaşamın akışına bir müdahaledir (Richards 2005: 163). Oysa Grotowski için oyuncu yaşamın akışına müdahale etmemeli, itkileri yaşamın akışında aramalıdır. Bu süreç oyuncu için emek isteyen bir yoldur ancak oyuncu araştırmasını bu yönde sürdürdükçe zihin daha fazla direnç göstermeyip kendini beden aksiyonuna bırakmayı başardığında itkiler özgürleşir. Stanislavski'nin bu konudaki görüşleri Grotowski'yle uyumluluk gösterir. Onun için de itkiler düşüncelerden bağımsız olmalıdır. Ona göre akıl yoluyla erişilmeyen itkiler, organik bir aksiyon sağlayabilirler. Hatta Stanislavski, bu aksiyonun bilinçli bir kararla alınmaması gerektiğini vurgularken, onun bilinçsizce vuku bulmasının eylemin organikliğinin sırrı olduğundan bahseder. Elbette bu bilinçsizlik durumu Freud'un bahsettiği karanlık bilinçaltı değildir. Oyuncunun düşünmeye vakti olmadan içsel kaynaklı bir itki tarafından aksiyona yönlendirildiği bir bilinçsizlik durumudur bu (Stanislavski, 2011, s. 102).

Tüm bunlarla beraber, itkileri güçlendirmek adına yapılan egzersizlere başlamadan önce hatırlamakta faydası olabilecek bir şey daha var: İtkilere inanmak. Grotowski, itkilere inanmanın oyuncu için öneminden bahseder. Oyuncunun itkilerine inançsızlığıyla onları sınamaması gerektiğini sözlerine ekler (Grotowski, 2002, s. 208). Oyuncu itkilerini yargılamamalı, onlara şüphe ve korkuyla yaklaşmamalıdır. İtkilere güven ve inanç doğrultusundaki yaklaşım onların açığa çıkmasına zemin hazırlar aksi durumda itkilerin gözden kaybolma riski ortaya çıkmaktadır (Marshall, 2001, s. 33-34). Bu sebeple oyuncu kendi zihninin yargılarından uzaklaşarak itkileriyle arasında güven bağı kurarak ilerleyebilirse, bedenine yansıyan bu titreşimleri gerçek bir aksiyona çevirebilir. Oyuncunun itkilerine inancı ne kadar yüksek olursa, itkileri de bu yolculukta o kadar güçlü olacaktır. Chekhov için, itkileri güçlendirebilmenin bir diğer yolu da hayal kurmaktır. Ona göre hayal kuran oyuncu tepkilerinin sıradanlığından uzaklaşır ve itkilerini özgürleştirebilir (Chekhov, 2014, s. 36). Öyleyse itkileri güçlendirmek adına egzersizlere başlamadan, hayal gücünü çalıştırmanın ve itkilerine inancın öneminin oyunculara bir kez daha hatırlatılması yararlı olabilir.

1.2. İTKİ İSTEK İLİŞKİSİ

“Yaşamda geleceğe yönelik eylemler, beynimizin ve bedenimizin istek ve arzuları doğrultusunda yapılır.”
(Damasio, 2018, s. önsöz)

İstek terimi İngilizce “objective” teriminden referansla dilimize çevrilmektedir. Terim oyunculuk araştırmaları kapsamında, ilk olarak Stanislavski tarafından kullanılmıştır (Chekhov, 2014, s. 12). Kavram, çevirilerde kimi zaman amaç, kimi zaman görev, kimi zaman ihtiyaç, kimi zaman da hedef olarak kullanılmaktadır. Fakat kavramın günümüzde en genel kullanımı istek sözcüğüdür. Bu tez kapsamında da kavramın istek olan karşılığı tercih edilmektedir.

Oyunculuk araştırmalarında istek çalışması oldukça önemlidir. Oyuncuların karakter üzerine olan çalışmalarında belki de akıllarına gelen en yaygın soru karakterin isteğinin ne olduğudur. Karakterin isteğinin saptanması dramaturji çalışmalarının başında gelir.

Stanislavski için de karakterin isteklerinin saptanması oldukça önemlidir. O bu önemi istek ve eylem arasındaki dönüşümle ve bu dönüşümün duyguyla olan ilişkiyle açıklar. Çünkü ona göre, oyuncu bir duyguya kendi isteğiyle ulaşamaz. Stanislavski'ye göre duyguya ancak bilinç yoluyla, karakter adına yapılan istek ve eylem çalışmasının ardından ulaşılabilir. Bu yöntemle duygunun açığa çıkması kendiliğinden ve organik bir şekilde gerçekleşir. Stanislavski, bilim adamları tarafından insanda psikolojik olanla fiziksel olanın sinir yolları tarafından binlerce iplikle bölünmez bir şekilde birbirine bağlandığının söylenildiği gibi, insan davranışlarının da aynı şekilde psiko-fiziksel bir süreç olduğunu keşfetmiştir. Stanislavski için insanın duyguları bir isteme bağlı olmadan, kendiliğinden ortaya çıkar. İnsanın eylemleri ise aksine kişinin isteklerinin bir sonucudur. Örneğin, birini teselli etmeye çalışan kişi kendiliğinden içinde acıma duygusunun uyandığını fark edecektir. Yani eylemi yaptığı anda duygu kendiliğinden gelecektir. Stanislavski, bu fikirlerini Ivan Pavlov'un koşullanmış refleks çalışmasından ilhamla geliştirmiştir. Bu kuramın bulgularına göre, fiziksel eylemlerin gerçekleştirilmesi, eylemlere bağlı olan duyguları bir refleks olarak uyarır (Özüaydın, 2011, s. 118-119). Grotowski de oyuncunun duygularının isteğe bağlı olmadığından bahseder. Bu konuda oyunculara şöyle demiştir: "Duygularınızı kurcalamayın. İsteğimize bağlı olan yaptığımızdır" (Richards 2005: 143). Grotowski'nin bu cümlesinden yaptığımız şeyin isteklere bağlı olduğunu yani, eylemlerin istekler doğrultusunda yakalanabileceği bilgisine ulaşabiliriz. Michael Chekhov için de aksiyon istekler doğrultusunda gerçekleşir, duygular aksiyonun gerçekleşme sürecinde yaptırım gücüne sahip değildir (Chekhov, 2014, s. 73).

Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor* adlı kitabında istekleri anlatırken birimlere değinir. Onun için sahneler birimlerine ayrılarak çalışılmalıdır. Oyuncular sahneleri önce büyük birimlere daha sonra da küçük birimlere ayırmalıdır. Bu ayırma işlemi sayesinde sahneler, eylem doğuracak olan birimlere ayrılır ve bu birimlerdeki karakterin istekleri detaylı araştırılıp belirlenir. Fakat bu durum oyuncuyu ayrıntılarla boğmak değildir. Stanislavski'ye göre birimler ne kadar büyük ve az olursa bütün rolü işlemek o kadar kolay olur. Stanislavski isteklerle birimlerin ilişkisini kurarken her birimin kalbinde yaratıcı bir istek olduğundan söz eder. Ona göre her istek, birimin organik bir parçasıdır. Her birimin temelinde de içsel bir sebep olan istekler yer alır. Bu istekler, oyuncuyu eyleme iten yardımcı elemanlardır (Stanislavski, 2012a, s. 131-148). Stanislavski için istekler eylem tohumlarıdır. Oyuncuyu eyleme yönelten iç istekler yol

boyunca oyuncuyu yönetir ve onu yanlış yoldan korur. Fakat bu yolda, oyuncu karakterin isteklerini çalışırken rolüne uyuşan istekler seçmelidir. İstekler, rolün dokusuyla uyumlu hatta rolü daha ileri taşımalıdır. İstekler gerçeği temsil etmelidirler (Stanislavski, 2012b, s. 5-6). Bu sebeple Stanislavski istek seçimi sürecinde dikkatli olmak gerektiği konusunda oyuncuları uyarır. Ona göre sadece canlı istekler eylemi geliştirir. Stanislavski, iç eylem kaynaklı olmayan yanlış istek seçiminin hiçbir zaman oyuncuyu eyleme iten gerçek bir itkiyle sonuçlanmadığından bahseder. Stanislavski'nin sistemine göre sahnelerin birimlerine ayrılması ve aynı şekilde karakterin birimlerdeki isteklerinin bulunması zihinsel bir süreçtir. Bu zihinsel sürecin verileri eyleme dönüşerek fiziksel bir süreç başlatırlar (Stanislavski, 2012a, s. 131-148). Zihinsel süreçten fiziksel bir sürece geçiş yani bir anlamda istekten eyleme geçiş fikri konusunda oyunculuk yöntemlerinin çoğu fikir birliği yapmaktadır. Bu geçişi Mike Alfreds, *Different Every Night* isimli kitabında “istek-eylem dönüşümü” olarak tanımlar. Alfreds'e göre oyuncu ileri doğru, kendini akışa kaptırarak devam ettiğinde istek ve eylem bir zincir gibi birbirine bağlanır ve birbirini tetiklemeye başlar. Bu süreçte karakterin cümleleri de, cümlelerin ardındaki istekler aracılığıyla birbirine bağlanır (Alfreds, 2013, s. 79-83). Fakat bununla beraber istekten eyleme geçiş sürecinde, isteğin önce itkiyle buluşması gerektiği konusunda da ortak görüşler mevcuttur. Bu sebeple bu dönüşüm sürecinin içerisinde itkinin de bir yeri vardır. Hatta çoğu görüş isteğin itkiye dönüşümü gerçekleşmediği takdirde, sürecin fiziksel bir eylemle sonuçlanamayacağını da savunur.

“*Grotowski'nin Türkiye Tiyatrosu Üzerinde Etkisi Duyuluyor Mu?*” isimli panelde Çetin Sarıkartal'ın istek ve itki arasındaki ilişkiye ait şu açıklamaları isteğin itki vasıtasıyla fiziksel bir eyleme dönüştüğü görüşünü destekler niteliktedir:

Benim için istek ve itki bütünlüğü şudur: Oynayacağım kişi ne istiyor, o verili anda; ama tam da onun psişik ve tensel varlığında artık önüne geçilemez bir harekete dönüşmek zorunda olan itkiye sıçradığı anda? Oyuncunun bir şey yapmadan bunları hissetmesi gerektiğini Stanislavski'den hareketle Grotowski söylüyor. Hatta kendi yapıyor bir konuşması sırasında. Hiç hareket görünmüyor dışarıdan, ama o hareketin içinde başladığı anı çok minik bir şekilde görüyoruz. Şimdi bu dramaturji değil de, ne? Yani ta mitostan o isteğe varırsan ve onu bir itkiye taşıyabilirsen, artık bir fiziksel eyleme dönüşmeye başlar. Benim için teorik olarak Aristoteles'ten Grotowski'ye kadar, hatta çağdaş performans kuramına kadar bir bağlantı yolunu açan, çok önemli bir köprü bu. Yani ben bu itki meselesini çalışmaya karar verdim, çünkü istek sende bir iç kabarmasına dönüşmek istiyor. Sen isteği akıl ediyorsun, aklınla olan bir şey. Ama o kaçınılmaz olarak senin enerji merkezinden, bir yerine bağ kurduruyor sana. Beynin ve ikinci beynin arasında bir bağ oluştuğu ve bu iç gerilim tenselleşmeye başladığı anda sen itkiyi fark ediyorsun. Ve bunun farkındalığını hissediyorsun, fiziksel eylemlerle bunu yapıyorsun. Bunu

nasıl ve neden yapıyorsun ve bu sana şimdi ne hissettiriyor? Ben istekle itki arasındaki ilişkiyi küçük kıvılcıklar olarak görmeye başladım bunu çalışmaya başladıktan sonra. (Yalaz, 2010, s. 142-143)

Bütün bu görüşler bütününün ortak çıkarımı, oyuncunun aksiyona ulaşabilmesinin şartının, sürece itkilerin de dahil olduğu şekilde istek eylem dönüşümünün gerçekleşmesi olduğudur. Öyleyse, bu süreç içerisinde itki, istek eylem dönüşümünün hangi aşamasında yer alır?

Spinoza'ya göre istek ve itki arasındaki ayrım şudur: “Eğer insan, itkisinin bilincinde ise, bilinç düzeyindeki o haberdarlığa ‘istek’ denir. Şöyle de söylenebilir: İstek bilinçli itkidir (=itkinin bilinci ile itkidir)” (Sunat, 2014, s. 59). Spinoza'ya göre itkinin bilinç kazanması istektir. Bu önermeyle yorumladığımızda, itki istekten önce gelir.

Stanislavski'nin ‘metodu’ en basit haliyle şöyledir: iste, yap, hisset. Bir şey isterim. Bu sebeple bir şey yaparım. Sonuçta bir şey hissederim. İstedğim şey ‘isteğim’, yaptığım şey ‘eylemim’, hissettiğim şey ‘duygumdur.’ İsteğimin peşinden gitmek için isteğimi eyleme dönüştürmem, diğer insanlarla iletişime geçmem gerekir. Onlara birşeyler yaparım, onların üstünde bir etki bırakırım, onları istediğim şeyi vermelerini sağlayacak şekilde etkilerim. Karakterlerin birbirlerinden ne istedikleri, yani amaçları, sahnelerin yapılarını oluşturur. (Alfreds, 2013, s. 86)

Stanislavski'nin bu formülüne Spinoza'nın bakış açısıyla itkiyi ekleyecek olursak yeni sıralama, itkini dinle-iste-eyle-hisset olacaktır. Günlük hayatın işleyişi için Spinoza'nın istek bilinçli itkidir deyişinin doğruluk payı olabilir. Belki de bir şeyi istediğimizi bilinçli olarak anladığımız an, itki çoktan isteğe dönüşmüş olur. İsteğimizin bu farkındalığı itkiden kaynaklanıyor olabilir. Fakat sahne için zihinsel süreçleri ele alarak düşündüğümüzde, yapılacak işlemler listesindeki sıralamanın başına isteği getirmek daha doğru olabilir. Çünkü masa başı çalışması olarak karakterin isteklerinin belirlenmesi, oyuncunun eyleme ulaşması için elindeki araçtır. Oyuncu bu bilgiler eşliğinde doğru aksiyona ulaşmaya çalışır. Ancak oluşum süreci bakımından itki-istek ilişkisine kesin bir sıralama getirememekteyim. Çünkü bu süreç oyuncunun kendi deneyimidir. Oyuncu bu süreçte, zihinsel aşamada saptadığı isteklerin doğruluk payını bedeniyle deneyimler. Kuşkusuz bu deneyim, yanlış istek bulunmasıyla ve o isteğin değiştirilmesiyle de sonuçlanabilir. Zihinsel süreçte bulunan veriler, fiziksel süreçte değişime uğrayabilir, reddedilebilir ya da onaylanabilir. Bu sebeple, istek ve itkinin oluşum sıralaması, oyuncunun bu deneyimi esnasında yer değiştirebilir ve birbirine dönüşebilir. Bu araştırma, zihinsel süreç fiziksel süreçle uyuşana kadar devam edecektir. Bu uyum yakalandığı anda da istekler, oyuncunun bedeninde bir karşılık

bulur ve görünür olurlar. Böylelikle, eylemle sonuçlanması planlanan bu dönüşüm, istek ve itki vasıtasıyla gerçekleşmiş olur.

1.3. İTKİ VE BASTIRMA SORUNU

“Oyuncunun bedeni, psikolojik nitelikleri içine çekmeli, onlarla öyle dolu olmalıdır ki, bu nitelikler bedeni yavaş yavaş, dahice imgelerin, hislerin, duyguların ve isteklerin alıcısı ve ileticisi olan duyarlı bir zar haline dönüştürebilsin” (Chekhov, 2014, s. 52). Chekhov’a göre, oyuncunun bedenini bu duyarlı zar haline dönüştürebilmesinin en önemli yolu, bedenin itkilere karşı yoğun bir duyarlılık kazanmasıdır. Fakat kimi zaman erişilmek istenilen bu duyarlılık haline, oyuncunun kişisel yargıları ve endişeleri sebebiyle ulaşılamayabilir.

Benlik, uyarınları ve itkileri gözlemleyebilir, seçebilir ve düzenleyebilir. Ayrıca bu amaç için hazır tutulan enerji miktarlarını kullanarak, itkileri eyleme geçmekten alıkoyma yöntemleri geliştirebilir (Tükel, 2015, s. 77). Oyuncu olarak kendi benliğimizle, karakterin istek-eylem dönüşümündeki akışına müdahale edip, belki de farkında olmadan itkileri eyleme geçmekten alıkoyma yolları geliştirmekteyiz. Bu sebeple de bu dönüşüm sürecinde bedenler, iletken bir zara dönüşmekten ziyade Chekhov’un örneklediği şekilde Hamlet’in sözünü ettiği kaskatı bedene bürünüp sancılı bir hal alabilirler.

Freud’un 1915’te savunduğu birinci dürtü kuramı’na göre, bir dürtü esas olarak doyum hazzının peşindedir. Fakat dürtü, bu haz arayışında onu etkisiz hale getirmeye çalışan dirençlerle karşılaşır. Bu dirençler arasında bastırma özel bir yere sahiptir, çünkü kaçış (içeriden gelen bir dürtü karşısında olanaksızdır) ve mahkumiyet arasında bir uzlaşma teşkil eder. Doyum hazzının peşinde olmasına rağmen bir dürtünün neden bastırılması gerekir? Çünkü dürtünün doyum ruhsallığın bir bölümünde haz yaratırken, bu haz, ruhsallığın bir başka bölümünün talepleriyle uzlaşmaz görünür ve bu noktada ‘mahkumiyet kararı’ devreye girerek bastırmayı harekete geçirir. (Quinodoz, 2017, s. 156)

Bu bilgiler eşliğinde düşünecek olursak, sahnede istek-itki-eylem dönüşümünü tamamlayamayan oyuncunun, itkilerini bastırıyor olması olasılıklar arasında mıdır? Öyleyse, belki de oyuncu kendi benliğinin boyunduruğu altına girerek bu şekilde karaktere ait itkilerin kendi bedeninde serbestçe belirmesini engelliyor olabilir. Oyuncunun kendi benliğinin boyunduruğu altına girmesinden kastedilen, kendi

yargılarını bırakamaması, kendini kontrol etme çabası (örneğin nasıl oynuyorum sorusunu düşünmesi), lafı nasıl söyleyeceğini düşünmesi gibi durumlardır. Böylesi bir durumda benlik, belki de karakterin itkileriyle güç gösterisi yarışına girmiş olabilir. Oyuncu olarak sahnede yaşadığımız kendi içine dönme durumu, böylesi bir yarışın kanıtı ve bu yarışın galibinin benlik olduğunun göstergesi olabilir mi? Özetle oyuncu olarak sahnede, kendi içine dönme gibi bir durumla karşılaşırsak, bu durum karakterin itkilerini kendi benliğimizle bastırıyor olduğumuzu gösterir mi? Quinodoz'a (2017, s. 156) göre, Freud'un kuramında kişinin kendine dönmesi durumu dürtülere karşı geliştirilen savunma mekanizmasına dahildir. Öyleyse bu durumun yaşanması Freud'un söylediği gibi, itkilere karşı bir savunma mekanizması olabilir mi?

Oysa oyuncunun itkilerini dinleme sürecinde istenilen böylesi bir savunma mekanizmasının ve bu şekilde bir yarışın olmamasıdır. Ulaşılmak istenilen, oyuncunun kendi benliğinin, kendiliğinden bir kabullenişle oyun sürecinde arka plana geçebilmesi ve karakterin isteklerine, itkilerine izin verip onların eyleme dönüşmesine olanak tanınmasıdır. Benlik bu süreçte kendi zihinsel yargılarıyla karaktere müdahale etmeyi bırakabilirse, karakterin süreci gerçek bir eyleme dönüşebilecektir. Aksi takdirde, karakterin söylediklerini duymak, itkilerine izin vermek ve bu sürecin bedendeki yansımalarını gözlemlemek mümkün olmayabilir. Öyleyse bu durumda cevabını aradığımız en temel soru şu olacaktır: Benliğin arka plana geçebilmesi ve bastırmanın ortadan kaldırılması nasıl mümkün olabilir?

“Önce engelleri bulup ortaya çıkarmayı, sonra da onları aşmayı öğrenmelisiniz. Diğer yandan bu davranışı kolaylaştıracak şeyi de arayıp bulmalısınız “ (Stanislavski, 2012a, s. 330). Stanislavski'nin bu görüşünden yola çıkarak ilerlersek sorulacak bir soru var: Oyuncunun itkilerini dinlemesini engelleyen etmenler neler olabilir?

Stanislavski'ye göre gergin dikkat, oyuncuların en az kas tutulmaları kadar engeller (Stanislavski, 2012a, s. 323). Öyleyse bu noktada Stanislavski'nin dediği gibi engelleri saptadıktan sonra dikkati o engel üzerinden çekerek yani gergin dikkati rahatlatarak itkilere ulaşabilir miyiz? Örneğin oyuncunun metinle kurduğu ilişki onda itkilerinin takibini zorlaştıran bir etmense ve karakterle kurulan ilişkiye ket vuruyorsa dikkati metinden çekerek oyuncunun itkilerini dinleme çabasına destek olabilir miyiz?

Dikkatimizi aynı anda iki şeye vermeye çalıştığımızda, bilincimizin her iki uyarı için anında hazır ve ‘‘çevrimiçi’’ olduğu izlenimi sadece yanılsamadır. Nesnel zihin aslında bu iki şeyi aynı anda algılamaz. Birine erişilir ve farkına varılır, ama ikincisinin beklemesi gerekir. Bu darboğaz, uygun şekilde ‘‘psikolojik tepkisizlik dönemi’’ diye adlandırılan ve kolay ölçülebilen bir işlem gecikmesi yaratır. Bilinçli zihnin, ilk öğeyi bilinçli seviyede işlerken diğer veriler için geçici olarak tepkisiz kaldığı anlaşılıyor. (ve dolayısıyla diğer verileri işlemede çok geç kalıyor.) Zihin ilk öğeyi işlerken, ikinci veri bilinç dışı bir tamponda oyalanıyor. İkinci veri, ilk verinin işlenmesi bitene kadar orada kalıyor. Bu bilinç dışı bekleme döneminin farkına varmıyoruz. Bilinçli zihin meşgulken, farkına varılmak için bekleyen diğer bütün adaylar bilinç dışı tamponda beklemek zorundadır (ve beklemek risklidir): herhangi bir anda içsel bir ses, dikkati dağıtan düşünceler ya da başka bir uyarı nedeniyle tampondaki öğe silinebilir ve farkına varılmaz. (Dehaene, 2018, s. 50-51)

Bu durumda metinle kurduğu ilişki bakımından laflarını nasıl söyleyeceğini düşünen oyuncu, itkileri dinleme egzersizindeki gibi laflarını kendisi söylemediğinde yani bir bakıma artık bunu düşünmediğinde ve dikkatini bunun üzerinden çektiğinde itkilerini dinlemesi kolaylaşır mı? Yukarıda belirtildiği gibi oyuncunun aynı anda hem metinle kurduğu ilişkiye hem itkilerine odaklanması olası görünmüyor. Sonuç olarak bu durum veri kaybına yol açabiliyor. Stanislas Dehaene’nin dediği ‘‘psikolojik tepkisizlik dönemi’’ aslında oyuncunun çalışma esnasında hiçbir şey hissetmiyorum, bir şey olmuyor gibi cevaplarının bir açıklaması olabilir. Oyuncu eylemi fişekleyecek olan itkisini bu süreçte kaybettiğinde, elinde eylemi olamayan oyuncu için tepkisizlik kaçınılmaz bir son olabilir. Oyuncu birden fazla şeye dikkat kesildiğinde, Dehaene’nin dediği gibi, bekleme aşamasındaki öğelerin silinmesiyle bu durum açığa çıkıyor olabilir.

Freud, *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi* isimli yapıtında, bastırmanın dil sürçmeleri, okuma ve yazma yanlışları, kazalar, yanlış anımsama ve unutmalar gibi olaylarla ilişkisinden bahseder. Ona göre unutma bastırmanın doğrudan bir sonucudur. Dil sürçmesi ise, bir düşünce ya da isteğin tümüyle bastırılmaması sonucunda oluşur. Sürçmeler, genellikle yorgunluğa, dikkatsizliğe, aceleye veya heyecana bağlanır (Freud, 2018, s. 51-149).

Öyleyse sahnede yaşadığımız ezberi unutma ve dil sürçmesi kazaları itkilerimizi bastırdığımızı dair bize sinyal veriyor olabilirler mi? Böyle bir durumda üç ihtimal söz konusu olabilir. İlki, oyuncunun itkilerini bastırıyor olması olabilir. İkincisi ise, sahnede yaşanan bu kazaların oyuncu için daha verimli bir yaratıcı ortama dönüşebilmesi ihtimalidir. Üçüncü ihtimal ise yaşanan bu durumun tamamen tesadüf olmasıdır.

İlk olarak, ikinci ihtimali göz ardı etmemek faydalı olabilir. Çünkü sahnede yaşanan kazaların faydalı bir duruma dönüşme potansiyeli taşıması fikri çoğu görüş tarafından desteklenir. Bu, Stanislavski'nin de desteklediği bir görüştür. Ona göre sahnede yaşanan kazalar, yaratıcı anların kıvılcımları olma ihtimali bakımından önemlidir. Bu bakımdan çalışma esnasında belki de iyi bir gözlem bu olasılıklardan hangisinin yaşandığını saptayabilir. Bu sebeple, sahnede yaşanan kazalara hemen müdahale etmek yerine, onun verimli bir ana dönüşüp dönüşmeyeceğini izlemek daha doğru bir yol olabilir. Verimli bir duruma dönüşmeyen anlar için diğer iki olasılık düşünülebilir. Böylesi bir durumda tesadüf olma ihtimalinin göz önünde bulundurulmasıyla beraber, risk almamak adına itkilerin bastırılıyor olma olasılığı dikkate alınıp çalışmaya ara verilebilir. Böyle bir durumda itkiler üzerine egzersizler denenip, bastırmanın ortadan kaldırılmasına zemin hazırlanabilir. Bu egzersizlerden biri olan itkileri dinleme egzersizi de böyle bir aşamada bastırmayı ortadan kaldırmak amacıyla tercih edilebilir.

1.4. İTKİ METİN İLİŞKİSİ

“Kuşkusuz başlangıçta söz vardı ve biz, sözün yaratımı içinde yaşarız, fakat bu yaratımı daima yenileyerek sürdüren şey de bizim zihinsel edimimizdir.” (Aydın, 2017, s. 155)

Oyuncunun oyun metniyle kurduğu ilişki sözün yaratım sürecidir. Bu yaratım sürecine, oyun metninin oyuncuya sunduğu verilerden yola çıkarak başlanır. Sahne çalışmalarına geçmeden önce yapılan masa başı çalışmaları oyuncunun zihinsel sürecine dahildir. Bu sebeple sözün yaratım sürecinin ilk basamağı zihinsel süreçtir. Oyuncunun bu süreçteki verilerinin ana kaynağı ise metindir. Zihinsel süreç, metinden yola çıkılarak tasarlanır. Bu tasarımın bedendeki karşılığı ise, itkiler ve eylemlerdir. Bu sebeple itkiler ve eylemlerle karşılık bulabilen metin, kelime yığını olmaktan çıkabilir ve gerçek bir ifade biçimine dönüşebilir. Oyuncu metinle kurduğu ilişkide ne kadar yargısız olabilirse, kelimeler o kadar özgürleşebilir ve oyuncunun bedeninde itkiler vasıtasıyla uyarım başlatan bir araca dönüşebilirler. Bu ilişki ters gittiği zaman ise, oyuncunun kelimeleri duymaktan ve kelimeleri düşünmekten itkilerini duymaya vakti kalmayabilir. Bu

sebeple, oyuncunun metinle kurduğu ilişki oldukça önemlidir. Bu yaratım sürecinde sözler elbette ki önemlidir, ancak bu süreçteki esas önem sözün nasıl vuku bulacağıdır.

Metin temelli tiyatrodaki oyuncunun en önemli aracı metindir. Metin ise, ses ve sözden oluşur. “Fakat ses, sözden önce gelir ve sözün anlaşılmasını sağlar. Söz, adına layık olacaksa, anlamla donanmış olmalıdır ve kulağa ses sunarken, aynı anda zihne de başka bir şey sunar. Sesten anlama ilerleyiş, salt -ama zorunlu- bir araçtan hakiki söze ilerleyiştir” (Dolar, 2013, s. 22). Bu bilgiler eşliğinde düşünecek olursak, metnin oyuncuya ilk dokunuşu önce ses, sonra anlam vasıtasıyla gerçekleşir. İlk olarak, kelimenin çıkardığı ses oyuncuyu uyarır. Sonrasında kelimenin anlamı devreye girer ve anlam, sesin uyarısını daha da fişekler. *İtkileri dinleme egzersizi* öncesi çalışma olan çığneme-kast etme egzersizinde de oyuncular önce ses sonra anlam üzerinde çalışırlar. Bu egzersizde önce sesin oyuncuya yaptığı etki üzerine odaklanılır sonra sözün anlam vasıtasıyla oyuncuya getirdiği imajlar çalışılır. Egzersizle ilgili detaylı bilgi tezin 3.1. *İtkileri Dinleme Egzersizi Öncesi Çalışma: Çığneme-Kast Etme Egzersizi* bölümünde yer almaktadır. Bu egzersizin genel amacı oyuncunun metinle olan ilişkisini bu anlamda güçlendirmektir. Bu sebeple itkileri dinleme egzersizine destek amacıyla ön çalışma olarak yapılması tercih edilmektedir.

“Ses, benliğin en yakınında, imleyenin mutlak silinişi olarak işitilir (anlaşılır) -bilinç denen şey budur şüphesiz: Kendi dışından, dünyadan veya ‘gerçeklikten’ herhangi bir yardımcı imleyen, kendi kendiliğindenliğine yabancı herhangi bir ifade tözü almayan, mecburen zaman biçimine sahip olan saf ‘öz duygulanım’. İmlenenin kendini kendi içinden kendiliğinden ürettiği eşsiz bir deneyimdir bu” (Dolar, 2013, s. 42). Sesin işitildikten sonra anlama varan yolculuğu sırasında, oyuncunun kendi benliği bu sürece baskın şekilde müdahale etmemelidir. Çünkü bu müdahale, oyuncunun kelimelerin en genel anlamları içinde boğulmasına sebep olup, ses ve sözün kendiliğinden gerçek bir yaratıma dönüşmesini engelleyebilir. Bu üretim, oyuncunun kendi benliği tarafından metne yapılan müdahaleyle kelimelerin genel anlamlarına takılma, onların nasıl söyleneceğini düşünme gibi oyuncunun kişisel yargılarına maruz kalmadan gerçekleşebilirse organik ve kendiliğinden ilerleyen bir tasarım süreci içerisinde oluşur.

Anlamak kadar işitmek anlamına da gelen Fransızca *entendre* sözcüğünün çifte anlamı, ses işitmek ile kavramsallığın kökeni arasındaki, seslilik ve idealik arasındaki doğrudan bağa işaret eder. Dolayısıyla *s’entendre parler* -kendi konuşmanı işitmek- bilincin asgari tanımı olacaktır.

Kendini konuşurken işitmek -daha basiti, kendini işitmek- benliğin asgari biçimini üretmek için gereken narsisizmin yalın bir formülü olarak görülebilir. Lacan'ın gençliğinde üstüne epey kafa yormuş olduğu narsisistik cihaz vardır: ayna. Ayna da aynı işlevi görüyordu: öz-tanımayı, yani çoklu bedene sunulan hayali tamlıkla birlikte beraberinde getirdiği hayali körleştirmeyi, bünyesi gereği yanlış tanıma olan tanımayı, aynı anda kişinin eşitleriyle ilişkilerine dair bir matris de sunan "Ben" in inşasını, sevgi ve saldırganlığın ikircikli kaynağını sağlamak- meşum ayna evresinin o bildik takım taklavatı. (Dolar, 2013, s. 42-43)

Öyleyse, kendi sesini işitmenin oyuncu üzerinde yarattığı etkiler neler olabilir? *İtkileri dinleme egzersizi* sürecinde, lafları söyleyen kişi itkisini dinleyen kişiyi gözlemleyen partneridir. Yani itkisini dinlemeye odaklanmış kişi lafları kendi sesinden duymaz. Buradaki cevabı aranan soru ise, lafı kendi sesi dışında başka birinden duymasının oyuncu üzerindeki etkisinin ne olacağıdır? Lacan'ın dediği gibi, narsisizmin yalın bir formülü olan kendini konuşurken işitmek, tıpkı ayna etkisi gibi oyuncuyu kendi bilincinde kalmaya teşvik edip, oyuncunun karaktere geçişini zorlaştıran bir etmen midir? Eğer cevabımız evet ise, itkileri dinleme egzersizi sırasında lafları kendi sesinde duymayan oyuncu için, kendi narsisizminden çıkıp karakterin iç dünyasına geçişi bu egzersiz aracılığıyla kolaylaşır mı? Bu soruların cevabı egzersizin uygulanması sürecinde aranıyor olacaktır.

Beynin sözcükleri üretme, sözcükleri söyleme ve sözcükleri işitme, sözcükleri görme alanları birbirlerinden farklıdır. Sözcüklerin üretildiği ve söylenildiği bölge Broca alanıdır, sözcüklerin işitildiği ve görüldüğü bölge ise Wernicke alanıdır. Konuşma itkisi ise, Broca bölgesinin bulunduğu bölgede yer almaz. Daha çok sosyal motivasyona aracılık eden bir beyin alanı olan ön singulat korteks tarafından gerçekleştirilir (Panksepp, 2017, s. 696-698). Bu bilgiler ışığında beynin sahnenin normal işleyişi sırasında kendi sözlerini söyleyen oyuncu için aktifleşen bölgesinin, itkileri dinleme egzersizi sırasında lafları başkasından duyan oyuncu için farklılaştığı bilgisini ediniyoruz. Yani normal bir sahne sırasında Broca bölgesini çalıştıran oyuncu, egzersize geçince Wernicke bölgesini çalıştırır. Fakat konuşma itkisinin ön singulat korteks bölgesinden geldiğini bildiğimiz üzere, bu bölgenin laflarını kendisi söyleyen oyuncu için daha aktif olması gerekir. Böylelikle itkileri dinleme egzersizinde bu bölgenin pasifleşmesiyle lafları söyleten itkinin bir süreliğine rafa kaldırılmasıyla daha az şeye odaklanan oyuncu için bu durum eylemlerinin ateşleyicileri olan itkilerini daha fazla dinlemesine fayda sağlıyor olabilir mi? Bununla beraber aynı sahne için beynin iki farklı bölgesini çalıştırabilmenin deneyimlenmesi yani Broca ve Wernicke bölgesini aynı sahne için farklı anlarda da olsa aktifleşmesi oyuncu için bir avantaj sağlıyor

olabilir mi? Hem lafın söylenildiği hem de işitildiği bölgelerin uyarılması deneyimi oyuncuya metinle kurduğu ilişki üzerinden bir kolaylık sağlar mı? Bu sorular egzersizi uygularken ve özellikle de egzersizin sonuçları üzerine uygulayıcılardan geri bildirim alır ve sonuçları değerlendirirken araştırma sürecine yol gösterici olacaklardır.

1.5. İTKİLERİN TEKRARLANABİLİRLİĞİ

İtkileri dinlemek üzerine olan egzersizlerin amacı, oyuncuların itkilerine karşı daha duyarlı hale gelmeleri, onları dinleyebilmeleri üzerine kabiliyetlerini arttırmaları ve oyuncuların egzersiz sırasındaki deneyimlerini sahne çalışmalarına aktarabilmeleridir. O halde, egzersizlerin bu işleyiş sürecinde itkilerin bu aktarımını daha iyi anlamak adına birçok soru akla gelebilir. Örneğin, oyuncuyu eyleme taşıyan itkiler, bir kez oluştuktan sonra sahneler tekrarlandıkça aynı ya da benzer bir uyarıyla oyuncuyu tekrar eyleme taşıyabilirler mi? Egzersizlerle çalışılan ve beden tarafından deneyimlenen itkiler, sahne çalışmalarına geçildiğinde etkisini saklayarak bedeni aynı ya da benzer uyarıyla eyleme itebilir mi? Egzersiz esnasında açığa çıkan itkiler, sonraki çalışmalara referans olabilmesi adına oyuncunun beden ve zihin hafızasında saklanabilir mi? Bu yolla sahne tekrarlandığında, itkiler hafızadan geri çağırılıp tekrarlanabilir mi? Bu soruların en genel kapsamlısı olan tekrarlanabilirlik terimi oyunculuk araştırmalarında önemli bir dilimi kapsamaktadır. Tekrar, oyunculuk araştırmaları içerisinde sık duyulan bir kelimedir ve tartışmaların içerisinde oldukça geniş bir payı vardır. Başarılı bir işin ardından belki de en çok endişe uyandıran durum aynı sahnenin nasıl tekrarlanacağı fikridir. Bu sebeple oyunculuk üzerine araştırmalar bu durumla baş etmenin yollarını aramış, çeşitli yollar geliştirmişlerdir. Fakat burada önemli bir ayrıntıyı kaçırmamakta fayda var; burada tekrardan kastedilen bir önceki itkinin kopyası olan, o anda vuku bulmayıp gerçek olmayan bir tekrar değildir. Beklenen, tekrarlanan itkinin daha önceki çalışmaların iziyle yeniden ve o anda vuku buluyor olmasıdır. Yani önceki çalışmadaki itkinin oyuncunun bedenine yaptığı izin etkisi ve oyuncunun hafızasındaki bilgisiyle, o anda tekrar organik bir oluşumla yeni itkiye dönüşmesidir.

Bessel A. Van Der Kolk'a göre insan bedeni kayıt tutar. "Bedenlerimiz, anılar taşıyan metinlerdir ve bu nedenle hatırlamak reenkarnasyondan farklı değildir." Kolk, insanın bedeninde yaşadığı duyguların bir kaydı bulunduğundan bahseder. Ona göre bedenin de

bir hafızası vardır ve anımsama yoluyla duygular bu hafızadan çağırılarak tekrar yaşanabilir (Kolk, 2018, s. 184-190). 2000 senesinde Antonio Damasio ve ekibinin dünyanın önde gelen bilim yayınlarından biri olan Science’da yayınladıkları makaleye göre de; beyin görüntüleri, geçmişte yaşanan duygusal bir olayı anımsamanın olayın gerçekleştiği sırada iç organlarımızda hissettiğimiz duyguları tekrar yaşattığını kanıtlamıştır (Kolk, 2018, s. 95). Öyleyse, duyguya bir defa ulaşan oyuncu için karakterin yaşadığı anı anımsaması onu tekrar aynı sonuca götürür mü? Bu sorunun cevabı evet olabilir ise, bu durum itkiler üzerine egzersizler için sevindirici bir haber olabilir. Bu araştırmalar ışığında düşünürsek, bir defalığına dahi olsa itkilerini dinleyebilen ve onları bastırmayıp eyleme dönüştürebilen ve bunun sonucunda da duyguya ulaşabilen oyuncu için, bedeni tarafından yaşadığı bu deneyimlerin kaydı tutulabilir ve bu kayıttan anımsama yoluyla tekrar bedeninin aynı deneyimi yaşaması mümkün olabilir. Damasio ve ekibinin bahsettiği anımsama yolunun oyunculuk çalışmaları içerisinde itkiler üzerinde kullanılabilmesi için oyuncunun daha önce itkileri vasıtasıyla duyguya ulaşması beklenir. Çünkü Damasio’nun çalışmasına göre ancak önceden erişilen duygular anımsama yoluyla bedeni aynı şekilde uyarabilirler. Sahne çalışmaları ya da egzersiz çalışmaları sonrası itkileri aracılığıyla duyguya bir kez ulaşabilen oyuncu, bu anımsama yöntemini sonraki sahne tekrarları için deneyebilir. Burada anımsama yoluyla tekrardan ulaşılan duygu, görsel hafızadaki bilgiler eşliğinde imgeler vasıtasıyla oyuncunun itkilerinin yeniden uyarılmasıyla tekrar ulaşılabilir olur. Bu uyarı, oyuncunun itkilerini imgeler vasıtasıyla tekrardan harekete geçirir. Bu sebeple bu araştırmaya göre anımsama yöntemi oyuncunun itkilerini imgeler aracılığıyla uyarır ve bu yolla duygulara yeniden ulaşılabilir.

“İnsan makine değildir. Bir rolü her oynayışında aynı şekilde hissedemez; her seferinde aynı yaratıcı itkiyle kışkırtılamaz. Dünün yargısı bugünküyle pek de aynı değildir. Yaklaşımında gözle görünmeyecek kadar küçük, güçlkle algılanabilir değişiklikler olacaktır ve bugünkü yaratıcılığın temel itkisi de budur. Böyle itkilerin gücü yeni ve beklenmedik olmalarında yatar” (Stanislavski, 2011, s. 51). Dün ve bugün aynı değildir. Pek tabii Stanislavski’nin bu görüşü doğrudur. Ancak oyun için şöyle bir gerçeklik de vardır: Farklı zamanlarda oyunu izleyen seyirciler için benzer bir çerçeve oluşturulması gereklidir. Bu sebeple oyun, genel bir çizgi içerisinde ilerlemeli, belirli hatlara sahip olmalı ve sonraki çalışmalara referans olabilecek tekrarlanma gücünü içinde barındırmalıdır. Bu sebeple provalar sırasında sabitlenmesi gereken unsurlar vardır.

Öyleyse, nedir bu unsurlar? Grotowski, oyuncunun aynı hareket düzenini pek çok kez yineleyebilmesi gerektiğinden ve bu esnada düzenin her defasında canlı ve kesin olması gerektiğinden bahseder. Bu konu üzerinde konuşurken şunları sorar: Bunu nasıl yapabiliriz? Bir oyuncu neyi saptayabilir, neyi koruyabilir? Sonrasında cevaplar: Fiziksel eylemler dizisini. Onun için oyuncu fiziksel eylemler dizisini ayrıntıyla işlemeli ve tüm dizilimi akılda tutmalıdır. Oyuncu bu hareket düzenini öyle özümsemiş olmalıdır ki az sonra ne yapacağını düşünmeye gerek duymamalıdır (Richards, 2005, s. 53). Stanislavski de fiziksel eylemler dizisinin öneminden sıklıkla bahseder. Fakat fiziksel eylemlerin her defasında organik olarak yeniden kurulması gerektiğini söylemlerine ekler. Ona göre amaç fiziksel eylemler dizisinin yinelenmesi değil, yeniden icra edilmesi olmalıdır. Fiziksel eylemlere varış yolu itkiler üzerinden gerçekleşeceği için de itkilerin de aynı organiklikte oluşması gereklidir. Fakat Stanislavski için organik bir oluşumla bir kez yakalanan itkiler bir daha hiçbir şekilde engellenemezler (Stanislavski, 2011, s. 240). Stanislavski'nin bu sözlerinden itkileri yakalayabilmenin ne denli önemli olduğu çıkarımı yapılabilir. Fakat Stanislavski, bir kez yakalanan itkinin engellenemeyeceğinden bahsederken her defasında aynı itkinin oluşacağı ve deneyimleyeceğini belirtmez. Onun için itkilerin gücü yeni ve beklenmedik olmasıyla ilişkilidir. Bu sebeple itkilerin tekrarlanabilirliği konusundaki sorulara cevap ararken Stanislavski'nin kullandığı yeni ifadesinin dikkate alınması faydalı olabilir. İtkilerin deneyimi önemlidir, itkiler sonraki tekrarlar için referans oluşturabilirler. İtkilerin keşfedilmesi ve deneyimi sonraki çalışmalar için tekrarlanabilirlik sağlayabilir. Bu sebeple itkiler üzerine egzersizler de oldukça önemlidir. Fakat bu noktada tekrarlar adına itkilerden gelen uyarının aynı olmayacağını, her defasında benzer ve yeni bir uyarıyla oyuncuyu eyleme götürmesi gerektiğinin bilincinde olmak gerekir. Oyuncunun bu süreçte önceki deneyimlerinin referansını göz ardı etmemek kaydıyla kendini yeni deneyimlere bırakabilecek özgürlükte olması organik bir itki oluşumu için oldukça önemlidir.

İtkiler, hem Damasio ve ekibinin bahsettiği anımsama yolu, hem de Grotowski'nin sözünü ettiği fiziksel eylemler dizisinin tekrarlanması sonucunda yeniden oluşabilirler. Burada sahnelerin tutarlılığı açısından net bir çerçevede kalmak adına önemli olan, uyarının sabit olması ve bunun sonucunda benzer itkinin oluşabilmesidir. İtkilerin tekrarlanmasında uyarıcı etmenin sabit tutulması, diğer tekrarlar sonucu oluşan itkilerle benzer itkilerin yakalanabilmesi, bunun sonucunda da benzer eylemlere ve benzer

duygulara ulaşılabilme adına oldukça önemlidir. Oyuncunun etkilerini tekrarlayacak olan bu uyarı, oyuncu için hem metnin verilerinin görsel ifadesinin zihinde canlandırılması yöntemi olabilir hem de aynı fiziksel eylemin tekrarlanması olabilir. Hangi uyarının kullanılacağı ise sahnenin o anki koşullarına göre belirlenebilir. Örneğin sahnede kapıyı hızla çarpmak gibi net bir aksiyon varsa, fiziksel eylemin tekrarlanması yoluyla etkiler tetiklenebilir. Fakat mektup okunması gibi fiziksellik gerektirmeyen daha durağan bir durum söz konusuysa, metnin koşullarının karakterde uyandırdığı imgeler vasıtasıyla etkiler uyarılabilir. İlk örneğe göre, kapıyı hızla çarpması sonucu öfke duygusunu yakalayan oyuncu, sahnenin tekrarında tekrar kapıyı hızlı çarparak aynı uyarıyla etkilerini çağırabilir. Buradaki uyarı kapının hızlı çarpılmasıdır. Grotowski'nin de bahsettiği sabitlenmesi gereken unsur budur. Diğer örnek olan mektup okuma sahnesinde ise, sabitlenecek olan şey imgelerdir. Burada metnin oyuncuya sunduğu bilgilerin karakterde uyandırdığı imgeler vasıtasıyla etkiler uyarılır. Bu tarz bir sahnenin tekrarında ise, Damasio'nun bahsettiği anımsama yoluyla imgeler tekrar hatırlanarak etkiler yeniden uyarılabilirler. Bu hatırlatma oyuncuyu benzer etkiye ulaştıracak ve böylece etkilerin tekrarı mümkün olabilecektir. Bu şekilde her iki örnekte de etki sabit tutularak etkiler vasıtasıyla tepki de korunmuş olur. Oyunun tamamı için tutarlı bir çerçeve oluşturmak ve birbiriyle benzer çizgide ilerleyen sonuçlar elde etmek adına etkileri tetikleyip tekrarlayacak olan uyarıcıların sabitliği oldukça önemlidir.

BÖLÜM 2

OYUNCULUK YÖNTEMLERİNDE İTKİ ÇALIŞMALARI

2.1. STANİSLAVSKİ OYUNCULUK YÖNTEMİNDE İTKİ ÇALIŞMALARI

Konstantin Stanislavski, oyuncunun yaratıcılığını araştıran yasaları keşfetme üzerine çalışmalarını yaşadığı dönemin bilimsel yaklaşımlarının etkisiyle birleştirerek sürdürmüş ve oyunculuk sanatının ilk yöntemini oluşturmuştur (Özüaydın, 2011, s. 15). Stanislavski, oyuncunun bilinç dışı dünyasının incelenmesinin, yönteminin temel noktalarından biri olduğundan sıklıkla bahseder. “İster bütün, ister parça halinde olsun, bir oyuncunun sahne üzerindeki yaratıcı çalışması, kendi yaratıcı bilinçaltının bir aktarımıdır²” (Stanislavski, 2012a, s. 337). Stanislavski, oyuncunun bilinçli çalışmanın ilk aşamasında olanları sadece hissedebileceğini belirtirken bilinç dışı alanına ulaşan oyuncu için ise, ruhunun gözlerinin açılacağından ve bütün ayrıntıları görmeye başlayacağından bahseder (Stanislavski, 2012a, s. 316-317). “Bilincimiz, bizi çevreleyen dış dünyadaki olayları bir sıraya, belli bir düzene sokar. Bilinçli ve bilinçaltı yoluyla yaşamayı birbirinden ayıran kesin bir çizgi yoktur. Bilinçliliğimiz çoğunlukla bilinçaltımızın çalışma yönünü gösterir. Bu nedenle psikotekniğimizin temel gayesi bizi bilinçaltımızın görevini doğallıkla yapabileceği yaratıcı bir duruma erdirmektir” (Stanislavski, 2012a, s. 316). Stanislavski sisteminin temel ilkesi bilinçli teknik yoluyla bilinç dışına ulaşmaktır. Stanislavski'nin oyuncunun çalışmalarının bilinç dışının bir aktarımı olduğunu söylemesi ve yöntemini bilinç dışına ulaşmak için şekillendirmesi, onun itkilere ve fiziksel eylemlere bilinç dışının bir unsuru olarak bakıyor olabileceğini akla getiriyor. Stanislavski, çalışmalarında fiziksel eylemlerin öneminden ve ulaşılacak istenilen duyguya ancak fiziksel eylemler vasıtasıyla varılabileceğinden sıklıkla

² Bilinç dışı ve bilinçaltı kelimeleri dilimizde birbiriyle eş anlamlı gibi kullanılıyor olsa dahi, iki kelime birbirinden farklı anlamlara sahiptir. (Budak 2000: 133) Dilimizde çeviri tercihidenden dolayı iki kelimeye de rastlanmaktadır. Araştırma kapsamında birebir alıntı yapılan çevirilerde çevirmenin tercihi kullanılmaktadır ancak bilinç dışı kavramı orijinal metindeki temaya uygunluğu bakımından tercih edilmektedir.

bahseder. Fakat fiziksel eylemlerin organik bir şekilde oluşması gerektiğini de sözlerine ekler. Eylemin organikliğinin temeli organik bir itkide yattığından dolayı onun yönteminde bilinç dışı erişimi kolaylaştıran etmenler, itki ve eyleme ulaşmak için oyunculara yol gösterici olabilir. Bu sebeple, Stanislavski'nin bilinç dışına erişimi kolaylaştırdığına dair verdiği şu örneklere, belki de itkileri günümüzde çalışmak isteyen oyuncuların kulağına küpe olabilir: Stanislavski, sahnede yaşanan kazaların bilinç dışına yaklaşımı kolaylaştırdığından bahseder. Örneğin, sahnede kazara bir sandalye devrilmiş olsun, Stanislavski'nin dediği şekilde oyuncu bu duruma kendiliğinden tepki verip, rahat ve doğal bir şekilde hareket ederse ve kendine küçük bir gerçeklik yaratıp, bu kendiliğinden gelen olaya inanır ve rolünün içinde kullanabilirse bu durum oyuncuyu bilinç dışı eşiğe varan yola sokacaktır (Stanislavski, 2012, s. 320-321). Stanislavski ayrıca gergin dikkatin bilinç dışı yaratma çabasını olumsuz etkileyeceğinden söz eder. Gergin bir dikkatin oyuncunun kas tutulmaları kadar engel teşkil ettiğini ve oyuncunun psikolojisinin rahat olmadığı sürece bilinç dışı erişiminin oldukça güç olduğunu belirtir (Stanislavski, 2012a, s. 323).

Stanislavski, oyuncunun meydana getirdiği eylemlerin sadece fiziksel yapıya ait olmadıklarını, bu eylemlerin içsel kaynaklardan doğduğunu söyler. Oyuncunun iç yapısında bedensel eylem çizgisine paralel bilinç dışına yaklaşan kesintisiz bir duygu çizgisi olduğunu söyler. Oyuncunun amacının bilinç dışı süreçlerinin engellenmesine mani olmak ve onların görevlerini yerine getirmelerine yardımcı olacak öğeleri güçlendirmek olduğunu söyler (Stanislavski, 2012a, s. 343-349). Dolayısıyla Stanislavski bu öğeleri güçlendirmenin bilinç dışına erişiminin önemli bir parçası olduğundan bahsederken, net bir şekilde belirtmese bile itkileri de bu öğeler arasında düşünüyor olabilir. Dolayısıyla Stanislavski'nin bahsettiği yardımcı öğelerden biri olarak itkileri güçlendirmek oyuncunun bilinç dışı erişimini kolaylaştırıyor olabilir. Stanislavski'nin itkiyle ilgili şu yorumları bunu destekler niteliktedir: "Sahnesel aksiyon sahne üstünde yürümek, hareket etmek, jestler yapmak demek değildir. Püf noktası, kolların, bacakların ya da gövdenin hareketlerinde değil, içsel hareketlerde ve itkilerdedir" (Özüaydın, 2011, s. 40). Stanislavski, oyuncunun içsel hareketleri ve itkilerinin, bilinç dışı süreçle ne kadar ilişki kurabilirse o kadar kendiliğinden ve organik bir oluşumla meydana geleceğinden söz eder. Onun için oyunculuğun tartışmasız tek temeli aksiyondur ve ona göre oyuncuyu aksiyona yönlendiren şey ise itkidir. Bu sebeple Stanislavski için itki, oyuncuyu aksiyona taşıyan bir öğedir. Fakat itki, bilinç

dışı süreçle ilişkili olabilirse, oyuncu organik bir aksiyona ulaşabilecektir (Toporkov, 2017, s. 92-95).

Stanislavski, oyunculuk çalışmalarında bilinç dışı erişiminin öneminden sıklıkla bahseder. Fiziksel eylemler yöntemiyle de oyuncu için nasıl hissediyorum sorusu yerine nasıl yapıyorum sorusunun daha önemli olduğundan ve böylelikle oyuncu için asıl anahtarın duygular değil eylemler olduğundan söz eder. Stanislavski, öğrencisi Vasili Toporkov'la çalıştığı bir prova sırasında oyuncuyu aksiyona yönlendiren şeyin ise itki olduğunu söyler. Kendi tanımına göre Stanislavski itkileri, oyuncuyu eyleme yönlendiren unsur olarak görmektedir. Stanislavski çalışmalarında bilinç dışı arayışında olduğu için özellikle ilk dönemlerinde kasıtlı olmasa da dolaylı yoldan itkilerle de ilgilendiği gibi, fiziksel eylemler yöntemiyle de tanımından yola çıkarak itkilerle alakalı çalışmıştır. Yaşamının sonlarında ise itkilerle olan ilişkisi daha derinleşmiştir: “Stanislavski, yaşamının sonlarında itkiler konusunun farkındaydı. Oyuncunun ‘eylemin içindeki itkileri uyarıp güçlendirebilme’ olanağından söz etmişti; ama bunu bedeninin dış çevresiyle (‘gözler ve yüz ifadesi’) ilişkilendirmişti. Bu, Grotowski'nin işaret ettikleriyle karşıtlık sergiler. Grotowski'nin bakış açısı oyuncunun yaşamdaki öncelikli akımı araması yönündedir; itkiler bedeninin ‘içinde’ iyiden iyiye kök salar, ondan sonra dışarı yayılır “ (Richards, 2005, s. 135).

Grotowski, öğrencisi Thomas Richards'la bir sohbeti sırasında Stanislavski'nin itki çalışmasını ileri bir araştırma alanı olarak gördüğünü imleyen ipuçları olduğundan Richards'a bahseder. Grotowski daha genç bir yönetmenken Moskova'da çalıştığı sırada Stanislavski'nin yaptığı bir alıştırma bahsedip sohbetini devam ettirir: Bu alıştırmada Stanislavski yalnızca itkilerle çalışıp kendini bir kaplana dönüştürür. Alıştırma esnasında Stanislavski neredeyse hiç kımıldamaz ve sadece kaplanın eylemlerinin, avını arayış, sıçramaya hazırlık, saldırı gibi itkilerini gerçekleştirir. Stanislavski, Grotowski'nin deyişiyle hiç kıpırdamadan, yalnızca itkilerle kendisini bir kaplana dönüştürmüştür. Sohbetin devamında ise Grotowski, Stanislavski'nin hayatını kaybettiği için itkiler üzerinde iyice çalışacak zamanı kalmamış olduğundan Richards'a bahseder (Richards, 2005, s. 135). Stanislavski'nin öğrencisi olan Grotowski, hocasından devraldığı itki çalışmalarını ondan farklı olarak devam ettirmiştir. Stanislavski, Sistem'ini doğanın gösterdiği yolu takip ederek, doğanın kanunlarına dayandırarak oluşturmuştur (Özüaydın, 2011, s. 25). Grotowski ise çalışmalarını doğa üstünde ya da doğa altında aradığından bahseder. Aynı bağlamda Grotowski, itki

çalışmaları için amacının itkileri uç noktaya, doğa üstüne ya da doğa altına itmek olduğunu söyler (Flaszen, 1994, s. 152-153). Bu nedenle Stanislavski'nin itki çalışmaları günlük hayatın arayışı olmuştur ve o itkileri gündelik hayatın dilinde aramıştır. Oysa Grotowski ise araştırmalarını gündelik hayattan uzakta aramıştır ve dolayısıyla itkiler onun için gündelik hayatın dışında bir yerdedir.

Stanislavski bilinç dışına erişmek üzerine çalışmalarını oyunculuk egzersizlerine de yerleştirmiştir. Birebir itki üzerinde egzersizler olmasa da, oyuncuların bir oyunu prova ederken itkilerini keşfedecekleri ve çalışmaları oyuna hizmet edecek şekilde kullanmalarını sağlayacak egzersizlerdir bunlar. Bu çalışmalardan biri olan Stanislavski'nin doğaçlama çalışmalarındaki “*Sessiz Etüd*” egzersizi, biçim bakımından itkileri dinleme egzersiziyle benzerlik gösteriyor. Sessiz etüd çalışmasında oyuncular sahneyi tamamen sessiz olarak doğaçlarlar. Oyuncuların aralarında sessiz bir iletişim kurarak pantomimden kaçınarak inandırıcı jestlerle sahneyi doğaçlamaları beklenir. Bu doğaçlamanın bir benzer hali Stanislavski'nin “*Aktif Analiz*” ismini verdiği, oyuncuların metine bağlı kalmaksızın sahneyi kendi kelimeleriyle doğaçladıkları alıştırmadır. Stanislavski'nin aktif analiz egzersizinin amacı, oyuncunun metinle bir ilişki kurması, metni kendi kelimeleriyle ifade eden oyuncunun geçici olarak yazılı repliklerden kurtulması ve bu bağlamda oyuncunun özgürleşip daha orjinal daha ifadeli bir tavır bulmasıdır (Özüaydın, 2011, s. 153-154). Aktif analiz egzersizinde olduğu gibi Sessiz Etüd çalışmasında da oyuncunun metinle kurduğu yapay ilişki engellenmeye çalışılmakta ve oyuncunun yazılı metni kendi fikirlerinin bir parçası haline getirmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda bu çalışma, itkileri dinleme egzersiziyle, oyuncunun metinle kurduğu ilişkiyi kolaylaştırmayı planlayan ve oyuncunun repliklerini nasıl söyleyeceğini düşünmesi gibi onu metine yabancılaştıran etmenleri bir süreliğine kaldırıp oyuncuyu metin bağlamında özgürleştirmesini amaçlaması yönünden benzer özelliklere sahiptir.

Yine aynı şekilde Mark Alfreds'in Stanislavski oyunculuk yönteminden geliştirdiği “*Feeding-In*” isimli bir egzersiz var. Bu egzersizin geliştirilmesi yukarıda bahsedilen aktif analiz ve sessiz etüd egzersizleriyle ilişkilidir. Feeding-in egzersizi, biçim olarak itkileri dinleme egzersiziyle oldukça benzer özelliklere sahip bir çalışmadır. *İtkileri dinleme egzersizinde* olduğu gibi bu egzersizde de sahnedeki oyuncu sayısının iki katı oyuncu bulunur. Öndeki oyuncuların lafları arkadaki oyuncular tarafından verilir.

Egzersiz oyuncuların hala metin üzerine çalıştıkları bir aşamada yapılır. Bu aşamada oyuncular metinsiz olarak ayağa kalkarlar ve dışarıdan biri tarafından metin onlara anbean söylenir yani içerideki oyunculara laflarla besleme yapılır. Bu çalışmada oyuncular metindeki anların içini açarlar böylece metnin üzerinde durulmamış, metin üzerine düşünülmemiş bir şey olmasın diye metni anbean detaylandırır. Egzersizde her cümle detaylı çalışılır. Böylelikle hiçbir an kaçmaz. Egzersiz boyunca oyuncuların anları araştırması sürerken aynı zamanda oyuncular partnerlerini dinlemeye ve onlara cevap vermeye teşvik edilirler. Yani hem metni açarlar hem de partnerlerini dinlerler. Fakat buradaki önemli nokta iki durumun da eşit şekilde yapılıyor olmasıdır. Feeding-in egzersizi oyuncuların kendi yaratımlarını geliştirirken aynı zamanda oyuncuları sahnedeki beklenmedik olasılıkların sınırlarını zorlamaları adına yüreklendirir. Bunlarla beraber egzersiz bir ekip çalışması olduğundan ekip ruhunu da geliştirir. Egzersiz sürecinde çalışma direkt bir sahne üzerinden ya da perde üzerinden çalışılabilir. Fakat bu zor gelirse sahne bölümlere ayrılabilir. Egzersizde her oyuncunun bir besleyicisi olur ama oyuncu sayısı sıkıntılıysa ekipten başka biri besleme görevini yerine getirebilir. Egzersiz öncesi arkadaki oyuncunun metne çalışmış olması gerekir. Oyuncu besleme yaparken söylediklerinin tam bir fikir ya da düşünceden oluştuğuna emin olmalıdır. Arkadaki oyuncular öndeki oyuncuların çevresinde olmalı, izinsiz sahneye girmemeli ve öndeki oyuncularla göz kontağı kurmamalıdır. Bu oyuncular sürekli alarında olmalı, sahnedeki enerjiyi düşürmemeli ve öndeki oyunculara destek olduğu hissini her daim hissettirmelidirler. Bu oyuncuların lafları bilgi veriyor gibi aktarmaları gerekir. Sahnenin oynanışı belirli bir yere kadar arkadaki oyuncunun kontrolündedir. Arkadaki oyuncu önde olan oyuncunun mekanik bir şekilde oynadığını otomatiğe bağladığını fark ederse, lafları yavaşlatmalı ve öndeki oyuncuya araştırma yapması için zaman vermelidir. Yine aynı şekilde öndeki oyuncunun gereksiz beklediğini düşünürse sahneyi hızlandırıp canlandırabilir. Bu sebeple arkadaki oyuncu öndeki sahneyi dikkatle izlemeli, hassas olmalıdır. Fakat egzersizin başarısı için arkadaki ve öndeki oyuncunun sorumlulukları eşit olmalıdır. Öndeki oyuncu sahnenin amaçlarını gerçekleştirmeye devam ederken tüm anları dolu dolu ve yaratıcı bir şekilde oynamalıdır. Egzersiz boyunca sahne normalde oynanandan çok daha yavaş olmalıdır. Bu yavaşlık araştırmaya daha fazla alan açmak için tercih edilir. Oyuncular önyargılarını ve düşüncelerini bir kenara atmış olmalıdırlar. Oyuncular egzersize okuma provası gibi yaklaşmamalıdırlar. Oyunculardan eylemleri daha detaylı açarak metni bir araç olarak kullanmaları beklenir. Oyuncuların egzersiz esnasında odakları hiçbir zaman

kendilerinde olmamalı, partnerlerini takip etmeli ve onların reaksiyonlarını izlemelidirler. Bu teknik doğru çalıştığında oyuncular keşif yapabilirler ve imajinasyonları güçlenir (Alfreds, 2013, s. 178-182). Feeding-in egzersizi biçim olarak itkileri dinleme egzersiziyle oldukça benziyor ancak iki egzersiz içerik olarak oldukça farklı. Bu egzersizde arkadaki oyuncular lafları söylemekle yükümlüler ancak öndeki oyuncuların itkilerine göre bir takip değildir bu. Bu egzersizde takip, öndeki oyuncunun araştırmasına destek olacak şekilde bir taktır. Bu durum en bariz farklardan biridir. Diğer bir fark ise, Feeding-in egzersizinde sahne normalden daha yavaş oynanır. Oysa itkileri dinleme egzersizinde böyle bir yavaşlık söz konusu değildir. Yine bu egzersizde öndeki oyuncu kendine odaklanmamalıdır, oysa itkileri dinleme egzersizinde oyuncu partneriyle ilişki içindedir ancak kendi itkilerini duymakla sorumludur. Çetin Sarıkartal, itkileri dinleme egzersizi üzerine röportajında iki egzersiz arasındaki farklardan şöyle bahsediyor:

Alfreds egzersizi bir prova içerisinde kullanıyor ve prova içerisinde eylemler gerçekleşirken yine oyuncu sözlerden etkilenmesin istiyor. Ama asıl istediği, bedensel olarak gerçekleşen ilişkileri başka oyuncuların sözlerle beslemesi ve sözlerin oynayan oyuncular tarafından dışarıdan duyulması. Oysa, benim egzersizim şöyle; yine dışarıdan birileri var, yani iki kişi oynuyor diyelim onların çevresinde ve onlarla direk göz temasında bulunmayan iki ayrı oyuncu da karşılıklı duruyorlar. Esas olarak kendi takip edecekleri oyuncuya bütün dikkatleriyle kilitleniyorlar. Dışarıdaki oyuncular burada sözleri söylemeyen oyunculara beliren itkileri yakalamaya çalışıyorlar ki sözleri o itkilerin sonucunda söylesinler ve o itkiler söylerken sözlerin nasıl çıktığını keşfetsinler. Yani aslında benim çalışmamda dışarıda olduğu düşünülen oyuncular belki daha bile aktif. Çünkü tetikte olmaları ve ötekinin bedenindeki itkiyi yakalamaları gerekiyor. Tabi o sırada kendi bedenlerinde de oluyordur. Ama bunu dışarıda yakalamaya çalışmak insanı çok çok daha duyarlı hale getiriyor.

Bir oyunu çıkarmak sahneyi çıkarmaya yönelik bir şey değil benim egzersizim. Genel olarak oyuncu çalışması olarak, itkilerle çalışmak onları duyabilme kabiliyetini arttırmak için özel olarak geliştirilmiş egzersiz. Zaten benim çalışmam da önce diyelim iki oyuncu oynadı ve dışarıdan sözleri çalıştılar, itkileri dinlediler. Daha sonra da dışarıdakiler içeri geçer oynar ve ötekiler de dışarıdan dinlerler. Böylelikle tabi ki bir sahnenin akışı içerisinde olmasından ötürü benziyor ama hem maksadı hem de işleyiş şekli, oyuncular tarafından deneyimleniş şekli ve de kazançları itibariyle farklı.³

2.2. GROTOWSKİ OYUNCULUK YÖNTEMİNDE İTKİ ÇALIŞMALARI

Grotowski, Stanislavski'nin vefatı dolayısıyla yarım bıraktığı fiziksel eylemler yöntemi üzerine çalışmasını devam ettirmiştir. Ancak Grotowski, kendi fiziksel eylemler çalışmasından bahsederken, çalışmasının Stanislavski'nin bir yöntemi değil, daha çok

³ Çetin SARIKARTAL, İtkileri Dinleme Egzersizi Üzerine Röportaj (EKLER)

onun çalışmasının devamı olduğundan bahseder. Stanislavski'nin fiziksel eylemler yöntemi ile kendi çalışması arasındaki temel ayrımın itkiler konusunda yattığından söz eder. Thomas Richards'ın *Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak* adlı kitabında bu konuya ilişkin soruları ve cevapları bu ayrımı anlamamız konusunda okuyucuları aydınlatıyor:

Neden Grotowski'nin çalışmasında itkiler böylesine önemlidir ve niye Stanislavski'nin çalışmasında altı çizili değildir? Çünkü Stanislavski fiziksel eylemlere yaygın insan ilişkileri bağlamında yaklaşmıştır; gündelik 'gerçekçi' yaşam koşulları ve belirli toplumsal kurallar çerçevesinde yaşayan insanlar bağlamında. Grotowski bunun yerine fiziksel eylemleri yaşamın temel bir akışında arar; bir toplumsal durumda ve günlük yaşamın durumunda değil. Bu gibi bir yaşam akışında itkiler çok önemlidir. Grotowski, kendi çalışmasıyla Stanislavski'nin 'fiziksel eylemler yöntemi' arasındaki ayrımın bu olduğunu belirtir. (Richards, 2005, s. 139)

Grotowski itkileri Stanislavski gibi gündelik yaşamda aramamıştır. Çünkü Grotowski'ye göre itkiler gündelik yaşamda bastırılırlar. Grotowski gündelik yaşamda insanların birbirleriyle geçinebilmek için kibar, nazik olmaları gerektiğinden söz eder ve itkilerin pratik yaşamın olanaklı kılınması için bastırılmak zorunda olduğunu ifade eder. Grotowski, doğal olanın gündelik yaşamdan farklı olduğunu, bu durumun insanın kendisini rahat, konforlu hissettiğini ve kendi çalışmalarında aradıklarının gündelik davranışın aşılması, itkileri uç noktaya, doğa üstüne ya da doğa altına itmek olduğundan söz eder (Flaszen, 1994, s. 152-153).

“Grotowski için itki, bedenın ‘içinden’ iten ve kendini çevreye doğru yayan, ‘bedenin içinde’ doğan çok belirsiz bir şeydir ve yalnızca bedensel alana ait değildir” (Richards, 2005, s. 134). “Küçük bir fiziksel eylemin öncesinde bir itki vardır. Burada, kavraması çok güç bir şeyin gizi yatar, çünkü itki bedenın içinde başlayan ve yalnızca küçük bir eyleme dönüştüğünde görünür olan bir tepkidir. İtki o denli karmaşıktır ki kimse yalnızca bedensel alanla ilgili olduğunu söyleyemez” (Richards, 2005, s. 133). Grotowski, Liege'deki konferansında (1986) itkiyle alakalı konuşmasında, itkinin ne olduğunun cevabını açıklarken onun içeriden bir itiş olduğundan ve fiziksel eylemlerden önce geldiğinden bahseder. İtkiler için fiziksel eylemin dışarıdan neredeyse görünmez olduğu anda, bedenın içinde henüz doğmuş şey olduğunu söyler. Bunu farkında olan oyuncunun, fiziksel eylemlere tek başına hazırlanabileceğinden söz eder. Aynı konferansın devamında ise Grotowski fiziksel eylemleri itkiler üzerinden ne şekilde çalışmamız gerektiğine dair oyunculara anekdotta bulunur. Oyuncunun kimse farkında olmadan fiziksel eylemlere çalışabileceğinden ve tek başlarına fiziksel

eylemler kompozisyonu deneyebileceklerini açıklar. Bu çalışmayı ise, fiziksel eylemlerin henüz ortaya çıkmadığı fakat oyuncunun bedeninde varolduğu o anı yani itkiyi yakalamakla çalışılabileceğini söyler.

Diyelim ki rolümün bir bölümünde, bahçede bir banktayım; yanıma biri oturuyor, kadına bakıyorum. Şimdi bu bölüme hayali bir eşle tek başıma çalıştığımı düşünün. Dıştan, hayal ettiğim kişiye bakmıyorum, yalnızca başlangıç noktasını, ona bakma itkisini devreye sokuyorum. Aynı biçimde, bir sonraki başlangıç noktasını yapıyorum; - uzanıp onun eline dokunma itkisini (Grotowski'nin yaptığı, neredeyse algılanamayacak ölçüdeydi) - ama bunu bir eylem olarak tastamam ortaya çıkarmıyorum, yalnızca başlıyorum. Görüyorsunuz, çok az kıpırdıyorum; çünkü bu yalnızca dokunma tepkisidir. Ama bunu dışsallaştırmıyorum. Şimdi yürüyorum, yürüyorum... Oysa hep sandalyemdeyim. Fiziksel eylemlere böyle çalışabilirsiniz. Ayrıca, eylemlerden çok itkilere çalışırsanız, fiziksel eylemlerinize doğanıza daha bir kök salabilir. Fiziksel eylem doğmak üzeredir diyebiliriz, ama henüz saklı tutulmaktadır ve böylece, bedenimize doğru bir tepki yerleştiriyoruzdur (sesi yerleştirmek gibi). Fiziksel eylemin öncesinde bedenin içinden iten itki vardır ve bunun üzerine çalışabiliriz. Kendimizi kimsenin tuhaf bir şeyle karşılaşmadığı bir belediye otobüsünün içinde bulabiliriz, hepimiz aynı anda hazırlık yapıyoruzdur. Gerçek şu ki, fiziksel eylem bir itkiyle başlamazsa sıradanlaşır, jeste benzer. İtkilere çalıştığımızda, her şey bedene kök salmış hale gelir. (Richards, 2005, s. 133-134)

Thomas Richards'ın fiziksel eylemler yöntemiyle çalışan iki farkı oyuncunun yaklaşımından bahsetmesi, Grotowski'nin fiziksel eylemleri itkilerle çalışan ve zihin odaklı çalışan oyuncular arasındaki farkı anlamamız açısından, daha doğrusu Grotowski'nin fiziksel eylemleri çalışma prensibini anlamamız açısından önemli bir yer tutmaktadır. Richards, Grotowski'yle geçirdiği çalışmalar esnasında bir oyuncuyla karşılaştığında değişik oyuncu türleri olduğunu görmeye başladığından bahseder. Bir oyuncu türü daha çok zihinde odaklanır; egemenliği bütün ağırlığıyla mantıksal düşüncede konumlanmış gibidir. Bu tür bir oyuncu çoğu zaman, öneriyi ilk basamak olarak inşa ettiğinde fiziksel eylemlerle iyi çalışacaktır. Bunlar oyunculuğa mantıksal düşünceden yaklaşır; kendilerine önce o koşullarda ne yaptıklarını ya da ne yapacaklarının sorarlar. Hiçbir fiziksel eylem yapmadan önce, çoğu zaman bir hareket düzeni oluşturup eylemlerinin mantıksal dizilimini belirlerler. Richards, bir başka oyuncu türünden bahsederken, bu tür oyuncuların fiziksel eylemler dizisini öncelikle zihninde oluşturmadıklarını söyler. Eylemler dizisi ortaya çıktığında daha çok, beden içinden gelen çok küçük organik itkilerin bir dizilimi olur. Beden eylemler dizisini, yapmaya gereksinim duyduğu, yapmasının çok doğal olduğu bir şey olarak kabul ettirecektir. Bu oyuncu türü daha çok organik odaklıdır. Bu kişinin zihni doğru biçimde edilgenleşmeyi öğrenirse, bedenindeki itkiler akışı onu derin bir sürece doğru götürür. Bu oyuncu türüyle yapı daha sonra biçimlendirilmelidir. Onlarda zihin gerçek anının ne olduğunu yalnızca eylemler dizisinin doğuşundan sonra anlayacaktır. Bu durumda önce beden anımsar; ardından zihin “evet, o anda yaptığım buydu” der, ama önce beden

anımsamıştır. Sonra bu itkiler akışı, zaten yakalanmış çağrışımların akışıyla birleştirilmelidir (Richards, 2005, s. 115-116). Richards'ın burada bahsettiği organik kelimesinin tam olarak neyi ifade ettiğini açıklamamanın, bu ikinci tür oyunculuğu yani Grotowski'nin tercih ettiği oyunculuk türünü anlamada faydası olabilir. “Grotowski çalışmasında organiklik kavramını yeniden tanımlar ve organiklik için bir itkiler akım gücü gibi bir şeyi, beden ‘içinden’ gelip kesin bir eylemin gerçekleştirilmesine giden neredeyse biyolojik bir akımı belirler, der” (Richards, 2005, s. 132).

Grotowski'nin itkiler için defalarca yalnızca bedensel olana ait olmadığını belirtmesine karşın Richards okuyuculara tekrar bir uyarı yapar: “Olası bir yanlgı görüyorum: İtkiler yalnızca kas gerilimi düzeyinde, sahneye çıkıp kas kasılmalarıyla düzmece yoğunluk yüklemeye başlama düzeyinde anlaşılabilir” (Richards, 2005, s. 136). Richards, bu tür bir yanlgıya meydan vermemek için Grotowski'nin kas gerilimi ve gevşemesinden ise şöyle söz etmektedir:

Oyuncunun iyice gevşemiş olması gerektiği çok da doğru değildir. Pek çok oyuncu, çok fazla gevşeme alıştırmaları yapar. Ancak sahneye çıktıklarında iki ölümcül sonuçla karşılaşır. bir sonuç, çabucak, tümüyle kasılmalarıdır. Başlamadan önce gevşerler; ancak kendilerini bir güçlüğün karşısında bulunca geriliverirler. Ötekiler için sonuç, sahnede bir mendile, bir ruh argınına, bir güçsüzlük hastasına dönmektir. Yaşam süreci bir gerilmek ya da gevşemek değil; bu ırmağı, gerekenin kasıldığı, gerekmeenin gevşetildiği bu akışı bulmaktır. (Richards, 2005, s. 130)

Grotowski için itki kavramını ele alırken onun özellikle son dönemlerindeki çalışma prensibinden bahsetmek gerekir. Grotowski, kendi çalışmasının yöntem olarak tanımlanması üzerine bu tanıma karşı çıkışını açıklarken kendi çalışmasını, “bu nasıl yapılmalı?” sorusu yerine “bunu yapmamı engelleyen nedenler nelerdir?” sorusunu sormak olduğuyla açıklar (Karaboğa, 2010, s. 101). “Bizim tekniğimizle diğer yöntemler arasındaki esas farklılık da burada yatar: Bizimkisi negatif bir tekniktir, pozitif değil” (Grotowski, 1992, s. 72). Yani aslında ‘via negativa’ ilkesi doğrultusunda çalışmalarını sürdüren Grotowski, itkileri çalışırken izlediği tutumu da şöyle açıklar: “Sözelimi, sorun doğru tınlaticının nerede aranacağı değil, herhangi bir itkinin bedensel dışavurumu için engel yaratan bir yetersizliğin nasıl aşılacağı biçiminde ortaya konuyor ve diyelim ki, artkafa tınlaticısıyla konuşmak için, bu tınlaticıyı aramak yerine, oyuncunun arkasında biriyle ya da arkasındaki duvarla, ona imgesel bir etki yükleyerek konuşması tercih ediliyordu” (Karaboğa, 2010, s. 108).

Grotowski'nin son dönem çalışmaları olarak adlandırılan "araç olarak sanat" uygulamalarında, itkiler üzerinde, hareket biçimleri üzerinde, bir şarkı üzerinde hatta metne ilişkin güdüler üzerinde dahi çalışmalar yapılır. Araç olarak sanat uygulamalarında beden sınırlarını aşmaya çalışan ve oyuncunun sınırlarını zorlayan doğaçlama çalışmalarının yanı sıra törensel şarkılarla gerçekleştirilen bir çalışma da vardır. Törensel şarkılarla gerçekleştirilen uygulamada amaçlanan, bedenin itkilerini harekete geçirmek, yani geleneksel şarkıları bedenin bağlantılı itkileriyle birlikte çalıştırmaktır. Bu çalışmayı anlatırken Richards, okuyucuları uyarır. Şarkı çalışmalarında amacın sadece melodiyi tam kesinliğiyle yakalamak olmadığını, aynı zamanda melodinin içindeki tüm iniş çıkışlarla beraber tempo ritim bulmak gerektiğini söyler. Şarkılarda elle dokunulabilir olan titreşimsel nitelikler olduğunu ve bu titreşimlerin de şarkının anlamı olduğunu belirtir. Bu noktada sözcüklerin anlaşılabilir olabileceğini ama titreşimsel niteliklerin algılanması gerektiğini vurgular. Richards burada bahsettiği anlamdan söz ederken aynı zamanda bedenin itkilerinden de söz ettiğini, ses zenginliği ile itkilerin doğrudan anlam olacaklarını belirtir. Bu çalışmaların geleneksel şarkılar üzerinden yapılmasını ise, geleneksel şarkıların organik köklere sahip oldukları ve bu şarkılarda zaman-şarkı-beden-bütünlüğü olduğunu ve geleneksel şarkıların bedenin içinden akan yaşamın itkilerinden kopuk şarkılar olmadıklarını söyler. Richards, şarkıyı asıl taşıyanların bedenin içinde hareket eden itkiler olduğunu ve şarkıların bedende yaşayan itkilerden ayrı tutulamayacağını belirtir (Richards, 2005, s. 164-172).

Stanislavski'den devraldığı itki çalışmalarını farklılaştırarak geliştiren Grotowski'nin çalışmalarında itkiye verdiği önemi, belirli bir sahne ya da rol, oyuncuya bütün varlığıyla yanıt vermesini sağlayacak itkiyi vermediğinde, sahnenin atılmasına karar verip bütün yapıyı değiştirecek bir sonuca gitmesinden anlayabiliriz (Flaszen, 1994, s. 163).

2.3. CHEKHOV OYUNCULUK YÖNTEMİNDE İTKİ ÇALIŞMALARI

Chekhov oyuncunun en önemli ve ilk sıradaki ihtiyacının, oyuncunun bedeninin yaratıcı olan psikolojik itkilerine karşı yoğun bir duyarlılık kazanması olduğunu vurgular. Onun

için, oyuncunun bedeni psikolojik niteliklerle harmanlanmış olmalıdır ki bu nitelikler bedeni hislerin, duyguların, isteklerin ve imgelerin alıcısı ve ileticisi yapabilsin. Chekhov'a göre oyuncu, kendi hayal gücünü korumak adına bedeninden gelen itkilerle kendini düzenli olarak beslemelidir. Çünkü ona göre oyuncunun yaratıcılığa ulaşabilmesi kendi bedeni içinden yola çıkılarak sağlanabilir. Oyuncunun yaratıcılığı için gereken özgürlük, uyum ve kendine güveni oyuncuya sadece kendi bedeni ve psikolojisi üzerindeki etkinliğinin verecek olduğunu düşünür (Chekhov, 2014, s. 51-54).

Chekhov'un itkilerin merkezlerinin çalışıldığı araştırması sırasında yaptığı şu açıklamalarından itkinin onun çalışmalarındaki tanımı hakkında fikir edinebiliriz: "Merkezin tüm varlığını bir noktaya toplayabildiğini ve orada odaklayabildiğini keşfedeceksiniz. Bu nokta eylemlerinizin kaynağı ve yayıldığı yerdir" (Chekhov, 2014, s. 127). Yani itki onun için eylemlerin kaynağıdır ve bedende çalışılan itki merkezleri eylemlerin yayıldığı noktalardır.

Chekhov'un oyunculuk alıştırmalarında itkinin önemi oldukça fazladır. Fakat bu çalışmalara geçmeden önce kendisinin de bütün çalışmaları öncesi yaptığı ve oyuncunun itkilerini istediği zaman uyandırabileceği ve itkilerden kaynaklanan en doğal fiziksel tepkilerle tekrar tanışabileceği yolu kolaylaştıran "Staccato-Legato" isimli egzersizden bahsetmek gerekir. Aslında Staccato ve Legato İtalyanca bir müzik terimidir. Müzik terimi olarak Staccato'nun Türkçe karşılığı kesik ve serttir. Legato ise yavaş ve kesintisiz anlamına gelir. Chekhov terminolojisinde ise Staccato, hızlı ve aniden duran hareket biçimini ifade ederken, Legato ise tam tersi bağlı ve yavaş hareket biçimini ifade eder. Chekhov'un bu hareket biçimlerini tercih etmesinin sebebi insanın günlük hayattaki hareketlerinin dışına, farklı bir tempoya geçebilmesidir. Çünkü ona göre günlük hayatta insanların beden farkındalığı zayıftır. Aynı hareketleri aynı tempoda yapmaya alışmak insanı hissizleştirir. Fakat bu hareketler hızlandığı takdirde insanlar hareketlerin farkına varmaya ve hareketleri hissetmeye başlarlar. Yine aynı şekilde hareketler yavaşlarsa insan hareketleri üzerinde fazlasıyla bilinçlenir, hareketlerinde zaman harcar ve onları inceleme fırsatı elde etmiş olur. Bu sebeple beden farkındalığını arttırmak ve itkilerden gelen doğal hareketleri deneyimlemek ve bu farkındalığı kazanmak çalışmanın amacıdır. Chekhov derslerine Staccato-Legato egzersiziyle başlar. Onun için diğer çalışmaları yapmadan önce oyuncuların bu farkındalığı kazanmış olması ve bedenle ilişkisini bu anlamda kurmaları oldukça

önemlidir. Staccato-legato egzersizinde oyuncular öncelikle çalışmaya ayakta başlarlar ve tüm süreç boyunca altı yöne hareket ederler. Bu yönler sağ, sol, ileri, geri, yukarı ve aşağıdır. Bu hareketler egzersiz boyunca aynı sırayı takip eder. Aslında bu durum hareket etmekten daha çok bir yönelimdir. İlk yönelim olan sağa doğru harekette oyuncunun tüm bedeni sağa dönük vaziyettedir, vücut ağırlığı sağ ayakta, kollar tamamen öne uzatılmış ve avuç içleri yere bakıyor olmalıdır. Bu sırada oyuncu elinde bir tenis topu tuttuğunu hayal etmeli ve yönelim sırasında topu fırlattığını imgelemelidir. Bedenin fiziksel durumu bu yöne döndüğünde aynı şekilde içsel enerji de bu yöne gönderilmelidir. Bu sırada bedendeki enerji, göğüsten, dizlerden ve parmaklardan o yönler ışımaktadır ve ışılan o enerjinin o yöndeki duvarı geçtiği veya geçmeye çalıştığı düşünülmelidir. Fiziksel hareket ilk olarak staccato niteliğinde yani kesik ve sert olarak yapılmalıdır. Her yönelim sonrasında oyuncu sıfır noktasına dönmeli ve sonrasında diğer yönlerdeki yönelimlerini gerçekleştirmelidir. Bu döngü iki kez staccato niteliğinde tekrarlanmalı ardından üçüncü döngü iki kez legato niteliğinde yapılmalıdır. Dört döngü tamamlandıktan sonra bir kez daha staccato niteliğinde yapılmalı ve yine ardından bir kez daha legato niteliğiyle döngü altıncı ve son olarak tamamlanmalıdır. Tüm egzersiz iki dakikadan fazla sürmemelidir (Acar, 2016, s. 44-45). Bu egzersizden sonra oyuncular diğer çalışmalara hazır hale geleceklerdir.

Chekhov'un çalışmaları oyuncunun hayal gücüyle doğru orantılı olarak aktifleşir. "Hayal gücünüze ne kadar sık ve ne kadar istekle bakarsanız, karakterinizin sahnelenmesi için size gereken istek dürtüleri, hisler ve duygular içinizde o kadar çabuk uyanacaktır" (Chekhov, 2014, s. 73). Bu sebeple, Chekhov'un bir diğer egzersizi olan bedende hayali itki merkezi egzersizine geçmeden önce bu hususu hatırlamak oldukça önemlidir. Alıştırılmayı yapmakta zorlanan oyuncular olursa hayal güçlerine odaklanmaları ve alıştırılmayı tekrar denemeleri önerilebilir. Bu hayali merkez alıştırmasında, oyuncudan göğsünde bedeninin bir itki merkezi olduğunu hayal etmesi beklenir. Bu merkezden oyuncunun bütün hareketleri için gereken itkilerin fişkırdığını düşünmesi istenir. Alıştırmanın başında oyuncular itki merkezlerinden çıkan enerjiyi kollarına, başlarına, ellerine gibi bedenlerinin çeşitli bölgelerine gönderirler. Bu durumda o kaynaktan çıkan enerjinin özgürce bedeni dolaştığı düşünülür. Sonrasında ise yine bu merkezden çıktığı düşünülerek kollar ve bacaklardan bir dizi hareket yapılması istenir. Örneğin oyuncular otururlar, kalkarlar, farklı nesnelere uzanırlar, paltolarını giyerler. Fakat önemli olan tüm bu hareketlerin oyuncunun bedenindeki itki

merkezinden yönlendiriliyor olmasıdır. Bu noktada Chekhov oyuncularını bu egzersiz adına akıllarından çıkarmamaları gereken bir ilke olduğu konusunda uyarır. Oyuncunun göğsündeki hayali merkezden çıkan ve oyuncuları yönlendiren enerjinin hareketten önce gitmesi gerektiğini söyler. Oyunculara, bu hayali merkezden ilk olarak hareket için gerekli itkiyi göndermelerini daha sonra hareketi yapmalarını söyler. Bedenin o itkileri takip etmesi gerektiğini belirtir. Chekhov'un buradaki uyarısı, oyuncuların hareketleri bilinçli bir kararla yapmamaları gerektiği adına bir hatırlatmadır. Onun için hareketler, itki vasıtasıyla şekillenmelidirler. Chekhov'a göre hareket, zihinsel olarak değil de bedenin itkilerinden geldiğinde yaratıcılık elde edilmiş oluyor. Alıştırmanın devamında ise Chekhov hareketlerini tamamlayan oyuncuların içlerindeki enerjiyi durdurmamalarını ve fıskıran enerjinin bedenlerinin sınırlarını aşıp bir müddet daha ışımaya izin vermeleri gerektiğini söyler. Bu enerjinin sadece hareketin öncesinden gitmekle kalmaması gerektiğini, aynı zamanda oyuncuların bu enerjiyi takip etmesi gerektiğini belirtir. Chekhov için bu alıştırmayla oyuncu için özgürlük hissi artar ve psiko-fiziksel başarının oyuncunun emrine girebilmesi kolaylaşır. Alıştırmaları yineleyen bu gücü içinde daha fazla hisseden oyuncu seyirci ile karşı karşıya geldiğinde içine kapanık olmayacak ve herhangi bir tedirginlik yüzünden kendine güvensizlik yaşamayacaktır. Chekhov bu hayali merkezi çalışmanın ayrıca oyuncunun tüm bedeniyle ideal insan bedenine yaklaşıyor mu hissinin verdiğinden söz eder. Bu ideal beden hissiyle oyuncunun çalıştığı rolün karakteristik özelliklerinin verilebileceğinin altını çizer. Oyuncuların göğüslerindeki itki merkezinin bedenin doğal bir parçası oluncaya dek yani özel bir dikkat ve odaklanma gereksiz çalıştığı ana dek oyuncuların bu merkez üzerinde çalışmalarını devam ettirmeleri gerektiğini belirtir. Chekhov, bu hayali merkez ile çalışmanın farklı amaçlara da hizmet edebileceğini sözlerine ekler (Chekhov, 2014, s. 56-57). Bu farklı amaçlardan biri de oyuncunun karakter yaratma sürecidir. Chekhov, göğüste bulunan bu hayali merkezin yerinin değiştirilmesi ve bu merkezin bedenin başka yerlerine çeşitli hız ve özelliklerle taşınmasının oyuncunun karakter yaratmasındaki sürecinin bir parçası olabileceğini söyler. Ona göre itki merkezini göğsün ortasında tutmak oyuncuya kendi gibi hissettirir. Bu durum sadece oyuncunun bedenini daha ideal bir hale ulaştıracak ve daha enerjik ve uyumlu hissettirecektir. Ancak itki merkezinin bedenin içinde ya da dışında başka bir yere taşınması durumunda oyuncunun psikolojik ve fiziksel tavırları değişecek ve oyuncu farklı bir karaktere bürünebilecektir. Örneğin merkezin göğüsten başa taşınması yeni merkezin düşünce ağırlıklı bir yer olması bakımından, düşüncenin karakter

yaratımındaki etkisini oyuncu hemen hisseder. Alıştırma oyuncu, bedeninin baş bölgesindeki bu merkezin hareketlerini düzenlemeye başladığının farkına varır ve bu sürecin bedenindeki genel tavrı, davranışları, hareketleri, konuşmaları ve psikolojisini etkisi altına aldığı deneyimler. Fakat bu noktada Chekhov oyunculara yine bir uyarı yapar. Bu merkezlerin yerinin değiştirilmesinin tek başına yeterli gelmeyebileceğini aynı zamanda merkezin niteliğinin değiştirilmesinin de farklı etkiler uyandırmak adına kullanılabilmesini belirtir. Örneğin merkezi sadece baş bölgesine taşımak yeterli olmayacaktır. Bununla beraber itki merkezinin niteliğinin de belirtilmesi adına karakter akıllı bir adam ise kafada daha büyük, parıldayan ve ışılan bir merkez hayal edilmeli, fakat karakter dar kafalı, bağınaz ise daha küçük, gergin ve sert bir merkez hayal edilmelidir. Yine aynı şekilde her şeye burnunu sokan ve ortalığı karıştıran bir karakter için bu merkez burnun ucunda ve sert, küçük gibi niteliklere sahip olabilir. Bunun gibi örnekler çoğalabilir. Örneğin merkezi gözlerinin üstünde bir alanda hayal edip çalışan bir oyuncu anında sinsî, kurnaz ve ikiyüzlü birisine dönüşecektir. Kalbin üzerine yerleştirilmiş bir merkez oyuncuda sıcak ve samimi hisler yaratacaktır. İtki merkezi sabit bir noktada çalışılabileceği gibi hareketli de olabilir. Örneğin alından başlayan ve yavaş aşağı kayan ve zaman zaman baş bölgesinde daireler çizen bir merkez oyuncuda şaşkın bir insanın psikolojisini yaratır. Ya da aynı şekilde değişik bir tempoda beden içinde düzensiz daireler çizen bir merkez sarhoşluk etkisi yaratacaktır. Chekhov, bunlar gibi farklı olasılıklarda yapılan birçok denemenin oyuncuya sayısız olanak sunacağını belirtir. Hayali merkez karakteri bir bütün olarak ele almak konusunda etkilidir fakat bununla beraber aynı karakter için farklı sahnelerin ayrı ayrı hareketleri için de çalışılabilir (Chekhov, 2014, s. 127-129).

Chekhov'un oyunculuk yönteminde doğaçlama alıştırma çalışmalarının önemi büyüktür. Onun için bir oyuncu kendini doğaçlama ruhunun ilhamına özgürce ve tamamen bırakırsa, bilinç dışı onlara hiç kimsenin dahi tahmin etmeyeceği şeyler söyleyecektir (Chekhov, 2014, s. 83). Chekhov oyuncunun metinle ve yönetmenle kurduğu ilişki bakımından da doğaçlama çalışmalarının öneminden söz eder. "Eğer bir oyuncu kendini yazarın verdiği replikleri söylemekle ya da yönetmen tarafından verilen işleri yerine getirmekle sınırlarsa ve özgürce doğaçlamanın yollarını aramazsa, kendini başkalarının yaratıcılığının esiri yapar ve sanatı da ödünç alınmış olur" (Chekhov, 2014, s. 81). Fakat Chekhov, bunun yeni replikler doğaçlamak ya da yönetmenin oyuncuya verdiği eylemlerin yerine yenilerinin getirilmesi anlamına gelmediğini özellikle belirtir. Aksine

oyuncuya metin ve yönetmen tarafından verilmiş replik ve eylemlerin oyuncunun çalışacağı ve uygulayacağı doğaçlamaların temelini oluşturduğunu belirtir. Chekhov için repliklerin nasıl söylendiği ve nasıl gerçekleştirildiği oyuncu için sınırsız doğaçlama alanları yaratır ve repliklerin ve eylemlerin nasılları oyuncunun kendini özgürce ifadesinin yoludur (Chekhov, 2014, s. 81-82). Bununla beraber Chekhov doğaçlama çalışmalarında doğaçlayan topluluk için grubun hiç bitmeyen bir alışveriş sürecinde olduğundan ve oyuncuların diğerlerinin itkilerine karşı duyarlı olmaları gerektiğinden bahseder. “Dram sanatı topluluk sanatıdır ve oyuncu ne kadar yetenekli olursa olsun, eğer kendisini topluluktan ve çalışma arkadaşlarından ayırırsa, doğaçlama yeteneğini tam anlamıyla kullanamayacaktır” (Chekhov, 2014, s. 86). Onun için birbirlerine karşı duyarlılık geliştirmeyen ve birbirlerinin itkilerini duymayan oyuncular doğaçlama alıştırmalarının getirdiği yaratıcılıktan mahrum kalacaklardır. Çünkü arkadaştan gelecek herhangi bir hareket, ipucu, bir bakış, bir iç çekme vs. diğer oyuncuları da doğaçlamaya davet eden yaratıcı bir itkiye dönüşebilir. Bu sebeple toplulukla yapılacak doğaçlama çalışmaları öncesi grup üyelerinin topluluk hissini algılayabilmeleri ve bunu geliştirebilmeleri için hazırlayıcı alıştırmalar önerilir (Chekhov, 2014, s. 86).

Chekhov, sahnede amaçlara ulaşmak için oyunu en küçük parçasına kadar böler ve bunu yaparken sadece eylemlere odaklanmaz. O bu sonsuz olasılıkta olan eylemleri altı temel eyleme indirger ve bu altı temel eylemi de beş temel jestle ifade eder. Onun için jestler itkiseldir, bedenden oyuncuya doğru uzanırlar ve oyuncuyla bağlantı kurarlar. Yani jestler eylemi gerçekleştirmek için gerekli itkiyi sağlarlar. Chekhov’a göre jestler sayesinde bedenden kaynaklanan itkiler gerçek ve yaşayan bir eyleme dönüşebilir. Chekhov bu nedenle bu yöntemine “Psikolojik Jest” ismini verir. Bu yöntemle oyuncunun kendini bir şeye inandırması veya ikna etmesi gerekmez. Bu yöntemle insan bilinci oyuncunun itkilerinin arka planına düşer. İtkilerden kaynaklanan içsel eylemler sahnedeki yaşayan anların kıvılcımlarıdır. Fakat buradaki sorun bu kıvılcımın nasıl sürdürüleceğidir. Çoğu oyuncunun düşüneceği gibi bunun cevabı mantık değildir. Çünkü düşünme eğilimi oyuncunun itkilerini bırakıp bilince yönelmesi anlamına gelir ve bu durum oyuncuda bir duraksama yaratır. Bu sebeple Chekhov’a göre bu kıvılcımın devamlılığı bilinç yoluyla değil irade yoluyla sürdürülebilir. Yine Chekhov’a göre iradenin merkezi kafada değil vücudun alt kısımlarında, kasıklardadır. Bu sebeple kafada mantıksal bir çözüm aramak itkisel akışı bozar ve kesintiye uğratar. Chekhov’un

psikolojik jest dediği teknik altı temel eylemin her birine nitelik yüklendiği ve bunun bedene tanıtıldığı bir tekniktir. Bu altı temel eylem ise; istemek, reddetmek, direnmek, boyun eğmek, almak ve vermektir. Chekhov'a göre bütün eylemler bu altı temel eyleme indirgenebilir. Yine Chekhov bu tekniği uygularken beş arketipik jest kullanır. Bu arketipik jestler ise; itmek, çekmek, kaldırmak, fırlatmak ve parçalamaktır. Oyuncular bu tekniği çalışırken bu arketipik jestlerden birini seçmek zorunda değillerdir, seçenekleri sonsuzdur. Fakat sade olmaları tavsiye edilir. Oyuncu doğru jesti bulacağı keşif sürecini oturup düşünerek değil, bedeniyle eyleme dökerek yapmalıdır. Aksi durumda mantık oyuncuyu yanlış sonuçlara götürebilir. Bu yöntemde örneğin oyuncunun bir sahnede eylemi karşısındakini baştan çıkarmak ise baştan çıkarmakla ilgili bir jest bulmak gerekir. Örneğin bu beş arketipik jestlerden biri olan çekmek olabilir. Bu jest bedensel çalışmalar sonucu keşfedilmiş kendine doğru çekmek jesti olabilir. Çünkü oyuncunun karşısındakini baştan çıkarabilmesi için karşısındakini elde etmesi gerekiyordur. Buna almak ya da almayı istemek de denilebilir. Bu da arketipik denilebilecek kadar temel bir eylemdir. Fakat bu jest çalışması sırasında çalışmanın bir zirve anı olduğunu unutmamak gerekir ve bu nokta oldukça önemlidir.

Almak eylemini arketipik biçimde ifade eden bir psikolojik jest yaratın. Tüm bedeni kullanarak üzerinde çalışın. Jestin, içinizde almakla ilgili akımlar uyandırdığından emin olun. 'Sanatsal Çerçeve' yi kullanarak 'Hayali Beden' inizin jesti tanınmasını ve fiziksel beden olmaksızın da yapabilir hale gelmesini sağlayın. Jestin içsel olarak tutabildiğiniz kadar tutmaya çalışın, itkileri takip edin vs... Jestten memnun olduğunuzda yani sizi harekete geçirecek gücü sağladığında, zirve anını aramaya başlayın. Jestin tekrar fiziksel bedeninizle yapın. Jestin yaparken duygulanımınızın en yoğun olduğu o zirve anını yakalamaya çok dikkat edin. Zirve anının fiziksel konumundan emin olun. Şimdi 'Sanatsal Çerçeve' yi tekrar kullanarak bu zirve noktasını 'Hayali Beden' e tanıttin. Şimdi sadece 'Hayali Beden' i kullanın ve o anı sürekli olarak yaşayın. Sürekli tekrar etmeniz gerekmez. Sadece o anı sürekli oluyormuşçasına deneyimlemeniz gerekir. Burada sürdürülen bir çaba söz konusudur. Kavranması zor bir olay olsa da yapması kolaydır. Elle tutamayacağımız, soyut anlardan biridir ama açıkça yeni bir deneyim yaşamanızı sağlar. Gerekirse tüm sahne boyunca yapılabilir ya da sadece bir tirat veya kısa bir an için uygulanabilir. (Petit 2010'dan alıntılanan Acar, 2016, s. 62)

Çalışmalar sonucu doğru psikolojik jest bulunduğundan sonra hareketin sesi çalışmaya eklenmelidir. Fakat bu ses yine aynı şekilde itkisel olmalıdır. Psikolojik jestte amaç, ruhu ve bedeni öngörülmeleyen bir duruma sokmaktır. Bu teknik eylemleri düşünmeden yaptıkları için oyuncuları bilinç dışı bir noktadan itkisel biçimde hareket etmeye sürükler. Yani beden ve bellek tek bir eylem odaklı, tek bir enerji biçimine dönüşür (Acar, 2016, s. 48-54).

Chekhov oyuncusu, doğal süreci bozmadan yani düşünsel edimlerden uzak bir şekilde duyular yoluyla dış dünyaya odaklanır, böylece bir itki yakalar ve bu yakaladığı itkinin hayal dünyasını tetiklemesine izin verir (Acar, 2016, s. 71). Chekhov çalışmalarında oyuncunun itkilerini yakalayabilmesini ve aynı zamanda yakaladığı itkilerinin devamlılığını sağlayabilmesini amaçlayan egzersizler vardır. Hatta bu amaç çoğu egzersizlerinde görülür. Bu egzersizlerde oyuncunun düşünsel edimlerinden uzaklaşabildiği ve kendini hayal dünyasına bırakabildiği bir süreç temenni edilir.



BÖLÜM 3

ÇETİN SARIKARTAL İTKİLERİ DİNLEME EGZERSİZİ

İtkileri dinleme egzersizini çalışmadan önce metin üzerinde çiğneme-kastetme çalışması yapılacaktır. Bu nedenle önce kısaca çiğneme-kastetme çalışmasından ve neden itkileri dinleme egzersizi öncesi bu çalışmanın yapılmasının tercih edildiğinden bahsedilecektir.

3.1. İTKİLERİ DİNLEME EGZERSİZİ ÖNCESİ ÇALIŞMA: ÇİĞNEME-KAST ETME EGZERSİZİ

Çiğneme-kast etme isminden de anlaşılacağı gibi iki aşamalı bir egzersizdir. İlk aşaması olan çiğneme bölümünde oyuncu metinde gözüne çarpan, dikkatini çeken bir cümle seçer. Fakat burada önemli olan nokta oyuncunun nedenini anlamlandırmadığı şekilde onun dikkatine çekmiş cümleyi seçmiş olmasıdır. Yani bilinçli yoldan bir seçim yapmak yerine kendiliğinden yapılan bir seçim egzersiz için daha sağlıklı olacaktır. Oyuncu metnin içinden bu şekilde onun dikkatini çeken bir cümle üzerinde çalışır ve bu seçtiği cümlede anlam gözetmeksizin, kelimelerin harflerin çıkardığı sesleri sanki ağızda çiğner gibi telaffuz eder. Bu esnada kelimelerin gerçekten ağızı doldurduğunu ve onları hiçbir harfin bile yok olmasına izin vermeden çiğnendiğini düşünmek önemlidir. Cümle için çiğnenme aşaması bittikten sonra kast etme aşamasına geçilir. Bu aşamada ilk olarak kelimeler tek tek ele alınır. Kelimelerin anlamları göz önünde bulundurulur ve her biri ayrı ayrı getirdiği imajlar düşünülerek söylenir. Bu imajlar oyuncu için kelimenin ona getirdiği çağrışımdır. Kelimeler bu şekilde imajlarla birkaç defa çalışıldıktan sonra birbirleriyle ilişkili olan kelimeler öbeklenerek söylenir. Bu sırada zaten birbirleriyle yan yana durmak isteyen kelimeler kendini çok net bir şekilde belli eder. Örneğin cümle “on yıl önce rahmetli kız kardeşimin evinde rastlamıştım ona” olsun. Kelimeler tek tek çalışıldıktan sonra -on yıl önce- rahmetli kız kardeşimin evinde- rastlamıştım ona- gibi öbeklere ayrılır. Bu birbirine bağlanan kelimeler yine kast edilerek söylenir ve yine imajlarla çalışılır. Bu bağlama işlemi de bittikten sonra sıkıştırma işlemi gelir ve bütün

cümle sıkıştırılarak beraberinde getirdiği imajlarla söylenir. Kelimelerin çiğneme aşaması sırasında çıkan seslerin anlamı düşünülmezsizin oyuncuyla kurduğu ilişki yakalanmış olurken ikinci aşama olan kast etme aşamasında kelimelerin imajlarının oyuncuyla etkileşimi çalışılmış olur. Böylece kelimelerin ağızdan çıkışı herhangi bir ton zorlaması olmadan sesin ve imajın getirdiği itkiyle çalışarak organik bir aktarıma yol açmış olur. Bu egzersiz yoğun bir şekilde kelimelerin oyuncuya getirdiği imajlarla çalışır. Bu noktada neden itkileri dinleme egzersizinden önce çiğneme- kast etme egzersizi yapıldığını açıklamak faydalı olabilir. Aslında buradaki anahtar kelime imajlar. Günümüz sinir bilim çalışmalarında bilgiye erişimin imgelere dayalı olduğundan bahseden çalışmalar mevcuttur. Bilgi derken akıl yürütmek ve karar vermek için gerekli olan verisel bilgilerden söz ediyorum. Bu verilerin zihne imgeler şeklinde geldiklerini kanıtlayan çalışmalar yapılmıştır. Düşüncenin salt imgelerden başka, ayrıca sözcüklerden ve imge olmayan, soyut simgelerden de oluştuğu sık sık söylenir. Kuşkusuz, düşüncelerin sözcükleri ve kendince simgeleri içerdiğini kimse yadsıyamaz. Ama bu ifadenin gözden kaçırdığı olgu, sözcük ve simgelerin de topografik olarak düzenlenmiş temsillere dayalı olduğu ve imgeye dönüşebilecekleridir. Bir cümleyi dile getirmeden ya da yazmadan önce içsel konuşmamızda kullandığımız sözcüklerin hemen hepsi ya işitsel ya da görsel imgeler olarak bilincimizde bulunurlar. Gelip geçici bir şekilde de olsa, imgelere dönüşmeselerdi, bunları bilemezdik (Domasio, 2006, s. 119).

Egzersizinin çiğneme bölümü sesle ilişki kurar bu nedenle aynı zamanda işitsel imge olarak da veri sağlar. Kast etme bölümünde ise görsel imgeler daha yoğunluktadır ancak içerisinde muhakkak işitsel imgeye de yer verir. Sonuç olarak egzersiz için ilk bölüm yoğunluklu olarak işitsel imgeler bakımından güçlüyken, ikinci kısım için görsel imgeler bakımından daha güçlüdür denilebilir. Öyleyse verilerin zihne imgeler yoluyla ulaştığı fikrinden yola çıkarsak bu verilerin itkiyle ilişkisi nedir? Grotowski'nin imgeler yöntemiyle çağrışımlar üzerinde çalıştığı bilinmektedir. Bu çağrışım için nesnel ya da öznel olsun yapılan çalışmanın tek amacının, oyuncunun sürecini kışkırtmak ve korumak için onun itkilerine bir çıkış noktası olarak hizmet etmesi olduğu Ludwik Flashen'le gerçekleştirilen söyleşi de Grotowski adına Flashen tarafından ifade edilmiştir. Grotowski, imgeleri itkilerin ateşleyicileri olarak görür. (Flashen, 1994, s. 157) Chekhov için ise oyuncu bedeniyle imgeler. İçsel imgelerine cevap veremeyen oyuncu jest yapamaz ya da hareket edemez. Bu durum oyuncu tarafından uygulandığında ise imge, oyuncunun canlandıracağı karakterin hayalinde belirmesiyle

başlar. Bu durum oyuncuda imgeyi eyleme taşıma itkisi ortaya çıkarır (Acar, 2016, s. 28).

Çetin Sarıkartal çiğneme-kast etme egzersizini ezber sırasında oluşan ağızda ton yerleşmelerinin engellenmesi adına geliştirdiğini belirtiyor. *İtkileri dinleme egzersizini* çalışmadan önce oyuncuların replik replik çiğneme- kast etme çalışmasını yaptıkları takdirde bu sorunun ortadan kalkacağını ve böylece oyuncuların sadece imgeleri ve gerçekleştirilen fiilleri ezberlemiş olacaklarını belirtiyor. *İtkileri dinleme egzersizinin* uygulanmasından önce bu çalışmanın yapılmış olması gerektiğini vurguluyor.⁴

Burada imgeden kastettiğimiz şeyi belki biraz açmakta yarar var. Çünkü imge, kanımca tabi Batı kültürünün etkisiyle yorumlanır çünkü Batı kültüründe görsellik temel duyu olduğu için bütün duyu izlenimlerine imge diyoruz. Yani biz de kuramın terminolojisini oradan çevirdiğimiz için bu anlamda kullandığımızı unutmamak gerekiyor. Yani, bir sözcüğü ezberlerken onun ses değerlerini yani bazı sesleri çıkararak söylüyoruz o sözleri, onların kaydolması lazım bir. İki, sözü söylerken o sözün temsil ettiği anlamın duyular üzerinde bir etkisi vardır. Yani bazen gözümüzün önüne bir görüntü bazen de başka duyu gelir. Yani örneğin keskin sözcüğü bazen bir imgeyle bazen de dokunsallıkla ve belki ikisinin karıştırılmasıyla imgeleştirilmesi söz konusu olur. İnsan keskin derken hem gözünün önüne bir şey geliyormuş gibi hem de teninde örneğin ellerinde bir şey hissediyormuş gibi olur. İşte biz bunların hepsine birden imge diyoruz. Bunlar itkilerin tetikleyicisidir. Çünkü onlar potansiyel enerjinin bedende yoğunlaşarak mecburen kinetik yani harekete dönüşmesine yol açıyor. Bu nedenle imgeyle itki yüzde yüz bağ var.⁵

Metinle kurulan ilişkide itkilerle çalışmaya geçmeden önce ses ve imajlar üzerinden bir ilişki kurmak ve bu ilişkinin oyuncunun itkilerini harekete geçirmeye hizmet eden bir faktör olarak kullanılması amacıyla, itkileri dinleme egzersizi öncesi çiğneme- kast etme egzersizi yapılacaktır.

3.2. İTKİLERİ DİNLEME EGZERSİZİNİN ÇALIŞMA PRENSİBİ VE İŞLEM BASAMAKLARI

İtkileri dinleme egzersizi adından da anlaşılacağı gibi oyuncunun itkilerini dinleyip, itkilerinin etkisiyle oyuncunun fiziksel eylemlerine ulaşmasını hedefleyen bir egzersizdir. Kendi adıma oyunculuk dersleri sırasında bir sahneyi çalışırken içimden gelen sesi duyamadığım ve çeşitli bastırmalarla itkilerimi bazen bulduğum ama kısa

⁴ Çetin SARIKARTAL, *İtkileri Dinleme Egzersizi Üzerine Röportaj (EKLER)*

⁵ a.e.

sürede kaybettiğim anlara şahit oldum. Benim için bastırmanın en büyüğü metinle kurduğum ilişkiydi. Tezin önsöz bölümünde bahsettiğim gibi buna örnek olarak lafları nasıl söyleyeceğimi düşündüğümü verebilirim. Aslında bu sorun her zaman bariz bir şekilde kendini belli etmeyebiliyor. Oyuncu olarak lafi nasıl söyleyeceğimizi düşünmediğimizi iddia edebiliriz. Çünkü bunu her zaman bilinçli yoldan yapmayız, ancak metinle ilişkide sorun yaşadığımızda farkında olarak ya da olmayarak metnin boyunduruğu altına girebilir ya da ona hükmetmeye çalışabiliriz. Başından beri söylediğim gibi çözümün elbette ki metin üzerinde hakimiyet kurmak olmadığını dile getirmeliyim. Sonuçta oyuncu olarak hedeflediğim elimdeki bu aracın bir yarış içerisinde olması değil diğer parametrelerle ortaklaşa bir çalışma içerisinde olmasıdır. Bu bağlamda egzersizin en can alıcı noktalarından birinin oyuncunun lafları kendisinin söylemiyor olmasını gösterebilirim. Burada amaç itkileri bastırmayı kolaylaştıran metinle oyuncunun ilişkisine küçük bir mola verip, bastırmanın ortadan kaldırılmasıdır. Daha açık bir şekilde ifade etmek için egzersizin özelliklerinden, amacından ve biçiminden söz etmek faydalı olacaktır.

Egzersiz önceden çığneme-kast etme çalışması yapılmış bir metin üzerinden çalışılır. Bir oyunu çıkarmak ya da sahneyi çıkarmak için başvuru olan bir egzersiz değildir. Sarıkartal'ın da dediği gibi: “Bir oyunu çıkarmak sahneyi çıkarmaya yönelik bir şey değil benim egzersizim. Genel olarak oyuncu çalışması olarak, itkilerle çalışmak onları duyabilme kabiliyetini arttırmak için özel olarak geliştirilmiş egzersizdir.”⁶ Bu durumda hangi durumlarda egzersize başvurmalıyız sorusunun cevabını vermekte fayda olabilir. Çetin Sarıkartal'ın itkileri dinleme egzersizi üzerine gerçekleştirdiğimiz röportajda bahsettiği gibi, uygulamalarda deneyimlenen bir kötü belirti var. Bu egzersizin çalışılması için rastlanılan kötü belirtilere örnek olarak; oyuncunun sahneye sözleri daha önce çalıştığı, ezberlediği yerden getirdiği yani oyuncunun lafları daha yüksek bir hiyerarşik düzende düşünüp, bedenine ise o laflara hizmet eden bir araç olarak yaklaştığı, oyuncunun lafi nasıl söyleyeceğini düşünmesi gibi belirtileri verebiliriz. Oyuncunun metinle kurduğu ilişkide yakalanan bu tarzda kötü belirtilere rastlanırsa, bu egzersize başvurulabilir.

⁶ a.e.

Egzersiz sırasında sahnedeki karakter sayısının iki katı sayıda oyuncu bulunur. Farz edelim iki kişilik bir sahneyi çalışıyoruz; sahnede dört oyuncu bulunur ve diğer iki kişi itkilerini dinleyen oyuncuların arkasında durarak laflarını söyler. Bu eğer hareketli bir sahneyse arkadaki oyuncu laflarını söylediği oyuncuyu önüne geçmeyecek ve onun görme mesafesinin içine dahil olmayacak şekilde onu takip eder. Fakat burada önemli bir nokta vardır; arkadaki oyuncunun tek görevi lafları söylemek olmamalıdır. Burada ciddi bir takip ve dinleme söz konusudur. Oyuncu laflarını takip ettiği oyuncunun itkilerini dinleyerek söylemelidir. Oyuncu egzersiz sırasında büyük bir konsantrasyonla takip durumunu sürdürmelidir. Hatta önerilen eğer iki ya da daha fazla sayıda oyuncu olan sahneyse, takip ettiği oyuncuyu gözlemlemeye devam ederken, onun karşısındaki oyuncuyla da bağını koparmamasıdır. Böylece laflarını söylediği oyuncunun içinde bulunduğu durumu gözlemlerken bu oyuncu diğer oyuncuyla etkileşim içinde olduğu için onun partnerini gözlemlemek de takip sürecine katkı sağlayacaktır. Bu egzersize başlamadan önce oyuncuların ısınmış olmaları çok önemlidir. Sahneye sıcak ve birlikte akar hale geçmeden çıkılmamalıdır. Aynı zamanda oyuncuların sahneye çıkmadan çok iyi ezber durumunda olmaları gerekir. Çünkü herhangi bir ezber aksaması akışı bozar ve itkileri kesintiye uğratar.

Egzersizin amacı, laflarını söylemeye odaklanmayan oyuncu için bir süreliğine bastırmanın ortadan kaldırılması ve itki takibinin kolaylaşmasıdır. Aslında dikkati bir süreliğine metin üzerinden çekerek itkilerin ortaya çıkışını ve takibini gözlemlemek egzersizin varmak istediği sonuçtur.

3.3. İTKİLERİ DİNLEME EGZERSİZİ UYGULAMA SONUCU OYUNCU DENEYİMLERİ

3.3.1. İtkileri Dinleme Egzersizi Uygulama 1 Oyuncu Deneyimleri

İtkileri dinleme egzersizi, daha önce bu egzersizi hiç deneyimlememiş dört kişilik bir grup tarafından çalışılmıştır. Egzersiz sırasında takip ve takipsizlik durumlarında oyunculara uyarı yapmak adına hakemlik görevi tarafımdan verilmiştir. Egzersiz öncesi

çiğneme- kast etme çalışması yine tarafımdan oyunculara anlatılmıştır ve egzersiz grup tarafından uygulanmıştır. *Çiğneme- kast etme* çalışması sonrası oyunculara itkileri dinleme egzersizinin biçiminden söz edilmiş olup, egzersizin amacı gibi oyunculara yargı oluşturacak herhangi açıklamaların yapılmasından kaçınılmıştır. Bu durum hem oyuncuların egzersizi uygulama sırasında kendilerini bu amaca şartlamalarının engellenmesi hem de uygulama sonrasında deneyimlerini paylaşacakları sohbet adına egzersizin o amaca bir şekilde hizmet ettiğini gerçek deneyimlerinden değil de başka koşullardan söylemelerinin engellenmesi adına yararlı bulunmuştur. Uygulama sonrası oyuncu deneyimleri odak grup görüşmesi şeklinde bir sohbet niteliğinde paylaşılmıştır. Oyuncularla uygulama sonrası yapılan görüşmenin kağıt üzerindeki bir form üzerinden yapılması yerine sohbet niteliğinde gerçekleşmesi, görüşmenin daha akıcı bir şekilde ilerlemesi ve oyuncuların birbirlerinin deneyimlerini konuşarak paylaştığı ve böylece kendi deneyimlerini de anımsayacakları ve diğer oyuncularla etkileşimde olacakları bir alanın onlara tanınması adına tercih edilmiştir. Bu tercih aynı zamanda birbirleriyle çalışan bu grubun beraber gerçekleştirdikleri deneyimleri birlikte aktarmaları adına kıymetli bulunmuştur. Bu süreçte tarafımdan konunun dışına çıkıldığı anlarda sohbe müdahaleler yapılmış olup ve sohbeti ileriye taşımak adına oyuncuların uygulamadaki deneyimleriyle alakalı sorular sorularak sohbet ilerletilmiştir. Görüşmenin yazıya dökülmüş hali teze eklenmiştir (Ek 3) ve oyuncuların isimleri harflerle şifrelenmiştir.

Oyuncuların deneyimlerine geçmeden önce uygulama esnasındaki kendi gözlemlerimden bahsetmek yararlı olabilir. Öncelikle çalışmaya başlamadan egzersize hemen adapte olamayan ve egzersize yabancılaşan oyuncular olmuştur. Oyunculardan biri bu tutumunu bütün çalışma boyunca sürdürmüş ve sorularıyla ve tavırlarıyla anladığım şekliyle egzersizi sürekli yargılamıştır. Kendisi tarafından sürekli egzersizin ne için yapıldığını, ne işe yaradığını sorguladığını belirten cümleler kurulmuştur. Belirttiğim gibi bu soruların cevabının sohbet öncesi oyunculara verilmemesi tercih edilmiştir ancak bu sebeple oyuncuya net cevaplar verilmemiş olunması da oyuncudaki bu tutumun sürmesine sebep olmuştur. Fakat diğer oyuncular başta adapte olamasalar da sonradan egzersize dahil olmuşlardır ve egzersizden keyif alır hale dahi gelmişlerdir. Benim bahsetmediğim soruların cevabını egzersizi deneyimlerken keşfetmişlerdir. Egzersiz esnasında bir oyuncu tarafından “aa şimdi anladım” cümlesi söylenmiştir ve bu cevapları kendi deneyimlerinden çıkarmaları kıymetlidir. Egzersiz esnasında bir oyuncunun ezberle takılması dolayısıyla partnerini takibi zorlaşmıştır. Bu noktalarda

dışarıdan uyarılarda bulunarak sahnenin tekrarlanması istenilmiştir. Daha sonraki sohbette de oyuncu takip edişindeki zorluğun ezberle takılması kaynaklandığını belirtmiştir. Ezber dışında da takip esnasında zamanlama hatalarına tarafımdan müdahale edildi ve benim müdahale ettiğim anda kendi gözlemimle oyuncuların farkındalığı birbirini tutmaktaydı. Aslında burada kıymetli olan oyuncunun geç kaldığının ya da erken davrandığının farkına varmasıydı. Böyle anların tekrarını alınarak çalışmaya devam edildi.

Egzersiz sonrası yapılan odak grup görüşmesinde oyuncular tarafından daha önceki çalışmalarında metinle olan ilişkilerinde yapışan tonlamalar ya da oynarken vurgu, tonlama gibi durumları düşündükleriyle alakalı sorunlar yaşadıkları belirtildi. Hatta bir oyuncu tarafından kimi zaman lafları söylerken zihniyle bir kavga içerisinde olduğunu belirtildi.

Yapılan görüşmede Oyuncu A tarafından, itkileri dinleme egzersizi esnasında lafların kendisinin tasavvur ettiği, seçtiği bir şekilde söylenilmiyor olmasının kendisini rahatlattığı ve bu esnada zihinle metinle ilişki bakımından yapılan kavganın yapılmadığı böylelikle partneriyle daha fazla ilişki kurabildiği bilgisi aktarıldı. Oyuncu A tarafından, normalde oynarken bir lafı istemediği gibi söylediğinde buna takılıp sonraki anın boşa düşmesine sebep olacak engelin bu çalışmada ortadan kalktığı ve çalışmada metnin baskısından kurtulmak için bir alan olduğu aktarıldı. Oyuncu A tarafından partneriyle daha rahat kurduğu ilişkinin sebebi, egzersiz esnasında kendisiyle ilgilenmediği yani sesini, jestini ve mimiğini düşünmediği bir ortam olduğu için aklını devreye sokmadığı ve bu durumun karşısındakini dinlemeyi kolaylaştırdığı şeklinde açıklandı. Oyuncu A tarafından normalde oynadığında esli oynamak gibi bir alışkanlığı olduğu bu sebeple dış halkadayken takip ettiği oyuncunun daha seri olduğunu fark etmesi üzerine zorlandığı fakat daha sonra bu alışkanlığını kırabildiği ve oyuncunun itkilerine göre bir takip gerçekleştirebildiği belirtildi. Oyunculara iç halkada olmak ve dış halkada olmak üzerine deneyimleri sorulduğunda Oyuncu A tarafından iç halkada olmanın kendisine daha iyi hissettirdiği daha kaygısız bir ortam sağladığı, dış halkada olmanın ise daha fazla sorumluluk getirdiği erken ya da geç girmenin kendisinde biraz gerginlik yarattığı aktarıldı. Yine kendisi tarafından egzersizin düzenli çalışılması durumunda oyuncunun dinleme adına kapatısını arttırabileceği ve kendi sesini duymamış olmanın oyuncuyu egosundan sıyrabileceği böylelikle sahnenin anına daha kolay düşürebileceği belirtildi.

Yapılan görüşmede Oyuncu B tarafından, itkileri dinleme egzersizi esnasında dış halkada olmasının oyuncuyu lafı nasıl söyleyeceği kaygısından kurtardığı ve kendi çalışırken kafasında olan seçilmiş tonlamaları olduğu ama egzersiz esnasında takip ediyor olmanın kendi zihinsel alanından bu anlamda onu kurtardığı, amacının itkilerini dinlemek olduğu oyuncuyu yakalamak adına böyle bir zihinsel düşünceye zamanı olmadığı böylelikle lafları kendi planladığı şekilde söyleyemediği belirtildi. Kendisi tarafından oyuncu olarak sahnede belli alışkanlıkları olduğu ve bu alışkanlıklardan kurtulması adına itkileri dinleme egzersizinin yararlı olabileceği bilgisi paylaşıldı. Kendisinin oynarken lafları hızlandırma gibi bir alışkanlığı olduğu fakat bu egzersizde bu alışkanlığının kırıldığı ve dinlemeye daha fazla imkanı olduğu böylelikle daha yavaş ve daha anda olabildiği bilgisi aktarıldı. Oyuncu tarafından iç halkada sahnenin durumunu daha fazla düşünebildiği, normalde oynarken lafı söylemenin kendisinde görev bilinci gibi bir durum yarattığı, lafların kendisine bu anlamda yük olduğunu egzersiz sırasında fark ettiği ve lafı söylemeyecek olmanın rahatlığıyla sahnenin tadını çıkarıp anları daha fazla dinleyebildiği bilgisi paylaşıldı. Oyunculara iç halkada olmak ve dış halkada olmak üzerine deneyimleri sorulduğunda Oyuncu B tarafından iç halkada olmanın daha eğlendirici ve rahat olduğu bu durumun kendisini yargılarından uzaklaştırabildiği ve böylece sahnenin anını yaşayabildiği fakat dış halkada olmanın yakalama gerektirdiği için daha gergin bir his olduğu belirtildi. Oyuncu B tarafından da egzersizin devamlı çalışılması durumunda oyuncunun dinleme adına kapasitesini arttırabileceği ve kendi sesini duymamış olmanın oyuncuyu egosundan sıyrabileceği bilgisi paylaşıldı.

Yapılan görüşmede Oyuncu C tarafından, itkileri dinleme egzersizi öncesi düz bir şekilde tonlama düşünmeksizin ezber yaptığı fakat takip ettiği oyuncunun ve partnerinin tepkileri geldikçe tonlamaların ve vurguların oluştuğu, lafları nasıl söyleyeceğini düşünmediği için de lafların kolaylıkla aktığı bilgisi paylaşıldı. Oyuncu olarak lafa takılmadan oynamasının kendisini metinle kurduğu ilişki bakımından rahatlattığı tarafından belirtildi. Oyuncu C tarafından deneyimleri aktarılırken egzersizin bir anında takipleştiği oyuncuyla bütünleştiğini hissettiği, bunun sanki ruh ile beden birleşmesi gibi bir hal olduğunu bu durumun çok gerçek bir an olduğu söylenildi. Kendisinin de yavaş oynama alışkanlığı olduğu bu sebeple egzersizin başında bu durumun sıkıntısını çektiği ancak sonrasında bu alışkanlığının kırıldığı sözlerine eklenildi. Oyunculara iç

halkada olmak ve dış halkada olmak üzerine deneyimleri sorulduğunda Oyuncu B tarafından iç halkada olmanın daha rahatlatıcı olduğu çünkü bunun sadece partnerine odaklı olma durumu olduğu, dış halkada olmanın ise daha dikkat gerektiren bir durum olduğu fakat bu durumun da bir kilidi olduğu ve o kilit çözüldüğünde her şeyin daha rahat ilerleyeceği bilgisi aktarıldı. Yine Oyuncu C tarafından iki durumun da bir güzelliği olduğu, oynarken iki durumda da seyircinin yargılama ihtimalini düşünmediği yine aynı şekilde egzersizin kendi yargılarından da onu kurtardığı belirtildi. Egzersizin oyuncunun dinleme kapasitesini arttırabileceği ve lafları başkasından duymanın oyuncunun daha kolay kendisinden sıyrılacağı ve kendisi olmadığına daha kolay ikna olabileceği bilgisi Oyuncu C tarafından aktarıldı.

Yapılan görüşmede Oyuncu D tarafından, itkileri dinleme egzersizi esnasında takip sürecine dahil olamadığı, oyuncunun itkilerine odaklanamadığı bu sebeple takibi iç halkadaki oyuncunun el kol hareketleri gibi bedensel işaretlerinden sürdürmeye çalıştığı, egzersiz sırasında kendisine bir etki gelmediği ve bu sebeple tepkisiz kaldığı belirtildi. Kendisi tarafından iç halkadayken lafları başkasından duymanın kendisini rahatsız ettiği ve bu durumun onu olumsuz anlamda etkilediği belirtildi. Bu sebeple dış halkada daha rahat hissettiği oyuncu tarafından belirtildi.

İtkileri dinleme egzersizi deneyimleri genel olarak oyuncunun metinle kurduğu ilişkiyi kolaylaştırdığı ve oyuncunun alışkanlıklarını kırdığı ve partnerini dinleme alışkanlığını güçlendirdiği sonucuna ulaştı. Oyunculardan sadece biri deneyimlerinden olumsuz yönde bahsetmiş olup diğerleri tarafından egzersiz üzerine olumlu beyanlarda bulunuldu.

3.3.2. İtkileri Dinleme Egzersizi Uygulama 2 Oyuncu Deneyimleri ve Seyirci Değerlendirmesi

İtkileri dinleme egzersizi uygulama 2' de öncelikle daha önce çalışılmış bir sahne seyirciye aktarıldı ve sonrasında yine seyirci önünde egzersiz deneyimlendikten sonra sahne tekrar seyirciye aktarıldı. Böylelikle itkileri dinleme egzersizinin bir metnin sahnelenmesine katkısı olup olmadığı araştırılmak istenildi. Bu araştırma sonucunu elde etmek adına seyirciler tarafından uygulama değerlendirme formu dolduruldu.

Seyircilerin iki sahne arasındaki fark üzerine geri bildirimlerine göre; iki sahnenin de anlaşılır olduğu ancak oynanan ikinci sahnenin ilkinin göre daha doğal olduğu, ilk sahnede daha çalışılmış anların görüldüğü ancak ikinci sahnede daha fazla kendiliğinden oluşan anlara rastlanıldığı, ikinci sahnede oyuncuların birbirlerini daha fazla dinlediği ve rol kişileri arasındaki ilişkinin daha samimi daha ikna edici olduğu, ikinci sahnede kelimelerin karakterlerin kendi kelimeleri haline geldiği, oyuncuların ikinci sahnede daha fazla risk alabildiği bu da daha yaşanmış bir şeyi izlediklerini hissettirdiği, ilk sahnede rejisi kararı gibi görünen hareketlerin ikinci sahnede doğallaştığı, oyunun ikinci sahnede daha fazla bedene indiği ve ikinci sahnede daha samimi anların oluştuğu bilgileri aktarıldı. Seyircilerin egzersiz sırasında ve ikinci sahne adına gözlemlerinin olumlu geri bildirimlerine göre; oyuncuların kendilerine düşmelerinin azaldığı ve konsantrasyonların yükseldiği, beden dili kullanımının güçlendiği, partner arası bağın kuvvetlendiği, oyuncuların bildikleri yerden oynamayı bıraktıkları, oyuncuların daha fazla anın içinde oldukları, oyuncuların itkilerini dinlemesinin tepkilerinin daha gerçek ve daha kendiliğinden olmasını sağladığı bilgileri seyirciler tarafından aktarıldı. Fakat bu bilgileri aktarırken bazı seyirciler tarafından olumlu dönüşümlerin sahnenin tekrarı dolayısıyla mı egzersiz dolayısıyla mı olduğuna kesin karar veremedikleri bildirildi. Seyircilerin egzersiz sırasında ve ikinci sahne adına gözlemlerinin olumsuz geri bildirimlerine göre ise; aksesuar kullanımını azaldığı, duygusal durumlar arası geçişin zorlandığı, oyuncuların zaman zaman replik bekledikleri, egzersiz sırasındaki senkron hatalarının oyuncuları andan kopardığı ve iç halkadaki oyuncuların arka halkadaki oyunculara odaklanıp zaman zaman eylemlerinden koştukları bilgileri seyirciler tarafından aktarıldı. Seyircilere Vanya Dayı oyununun tamamı içerisinde hangi sahneyi görmek isterdiniz sorusunun cevabı ise herkes tarafından ikinci sahne olarak cevaplandı.

Egzersiz sırasında arkadaki döngüde bulunan oyunculardan biri tarafından oyunu daha önce çalışmış olmasına rağmen egzersiz sırasında bildiği yerden lafları söylemediği ve takip ettiği oyuncunun itkilerine kendisini bırakabildiği sonucu aktarılmıştır. Arka döngüdeki diğer oyuncu tarafından ise sahnenin daha önce çalışılmış olmadığı bilgisiyile birlikte takip edeceği oyuncunun partneriyle göz kontağında olması durumunun önce onu zorladığı daha sonra ise kendini akışa bırakabildiği bilgileri paylaşıldı.

Sahneyi oynayan iç döngüdeki oyunculardan biri tarafından; ilk sahnede yine eylemlerin olduğu ancak ikinci sahnede eylemlerin daha özgürleştiğini hissettiği,

eylemlerinin eyleyişinin ikinci sahnede değiştii ve bu durumun sahnenin sonraki anlarını olumlu yansıdığı, ilk sahnede partnerini çok iyi dinleyemediği, egzersiz anında ve ikinci sahnede ise partnerine odaklanabildiği ve kendisini dinlemenin yani kendi eylemlerini dinlemenin de kolaylaştığı, senkron hatalarının çok fazla olmadığı ve onu olumsuz etkilemediği bilgileri aktarıldı. İç döngüdeki diğer oyuncu tarafından ise; lafları düşünmemenin onu rahatlattığı fakat senkron hatalarının kendisini andan kopardığı fakat yine de itkilerine daha fazla odaklanabildiği, partneriyle ilişkisinin güçlendiği bilgileri aktarıldı.

Genel olarak seyircilerin birinci sahne ve ikinci sahne arasındaki ilişki üzerinde ikinci sahne için olumlu düşünceleri mevcuttur. Bu olumlu sonuçların sahnenin tekrarıyla ilişkisi olabileceğini düşüncelerinin yanında egzersizin de aynı amaca hizmet edebileceği bilgisi aktarılmıştır. Genel görüşe göre itkileri dinleme egzersizi sahnenin daha doğal, anlaşılır ve samimi olmasına katkı sağlamıştır.

SONUÇ

Araştırma sürecinde itki kavramının insan davranışlarının temelini oluşturduğu, itkilerin enerjisinin beden içinde ortaya çıktığı bilgileri edinilmiştir. İtki kavramının karşılığının bilimin bazı dallarında günümüzde dahi kesinleşmemiş olmasına, bir tanımlama yapılamamasına karşın, oyunculuk araştırmaları ve diğer alanlar içerisinde ortak bir tanımlama girişimi yapılabilmektedir: Bir şeyleri hareket ettirme fikri. Bilhassa, oyunculuk araştırmaları için bu fikir oldukça önemlidir. Çünkü oyunculuk araştırmaları itkiyle kurduğu ilişkiyi hareket etme fikri üzerinden betimler. Oyunculuk yöntemlerinde itki üzerine çalışmalar oldukça çeşitli olmasına karşın araştırmaların temeli bu fikir üzerinden şekillenir. Stanislavski için itkiler, oyuncunun içindeki hareket merkezlerini uyarırlar. Grotowski için itkiler, fiziksel eylemlerden önce gelirler ve itkiler ona göre eylem potansiyelleridir. Chekhov için en küçük bir hareket bile bir itkidenden kaynaklanır. Stanislavski, Grotowski ve Chekhov itkiler için hareket fikrinden yola çıkmışlardır ve sonrasında kendi çalışmaları içerisinde itkilerle farklı çalışma teknikleri geliştirmişlerdir.

İtkilerin eylem potansiyeli üretirken beden içerisindeki yolculuğu, sinirbilim araştırmaları tarafından, itkiler vücuttan beyne ve beyinden vücuda sinir hücreleri tarafından iletilir, şeklinde açıklanmaktadır. Sinirbilim araştırmalarına göre, bu iletim esnasında sinir hücresi tarafından yayılan bir elektrik akımı oluşur ve bu akım bir eylem potansiyelidir. Sinir hücrelerinin eylem potansiyeli üretip üretmeyeceği ise, sinapsların (sinir hücrelerinin bağlantı noktaları) güçlü ya da zayıf olmasıyla değişkenlik gösterebilir. Bu sebeple sinapslar itkilerin iletimi konusunda karar mercidir fakat yine aynı araştırmaya göre sinapsların niteliği deneyim ve öğrenme yoluyla değiştirilebilir. Yine sinirbilim araştırmaları tarafından, insan beyninin deneyimle değişen bir organ olduğu, bu sebeple de çevreyle ve deneyimle etkileşimleri sonrası yeni sinaptik oluşumlar oluşturarak daha güçlü sinapslar elde edilebileceği ve bu yeni oluşumlar sayesinde itkiler vasıtasıyla eylem potansiyelinin artırılabilmesi sonucu aktarılmıştır. Bu bilgilere göre deneyim yoluyla sinapsların güçlendirilebileceği ve bu yolla itkilerin açığa çıkmasına, öğrenme ve deneyim yöntemiyle imkan tanınabileceği çıkarımı

yapılabilir. Bu bilgiler, oyunculuk yöntemlerindeki itkiler üzerine egzersizler için oldukça önemlidir. Çünkü itkiler üzerine yapılan çalışmaların bedenle etkileşimde olduğu ve bedenin biyolojik sürecini etkileyebilip, onun fiziksel dışavurumunu değiştirebiliyor olduğu bilgisi, oyuncuların itkilerini daha fazla dinleyerek onlara yeni yollar açabilmeleri, itki akışını özgürleştirebilmeleri ve sonraki çalışmalarında itkilerinden faydalanabilmeleri adına kıymetlidir. Bu çalışmalardan biri olan itkileri dinleme egzersizi de oyuncular tarafından çalışıldığında elde edilmiş deneyim ve yeni sinaptik oluşumlar sayesinde, itkilerin ilerleyişindeki karar mercii olan sinapların güçlendirilebileceği düşünülebilir. Bu durum oyuncuların itkilerinin daha kolay farkına varmasına, onları kabul etmesine ve sonraki çalışmalarında itkilerinden faydalanmalarına zemin hazırlayabilir.

Lorna Marshall'ın araştırmaları, itkilerin bedende gözlemlenebilir oldukları ve bedende titreşimler halinde kendilerini belli ettikleri sonucuna ulaşmıştır. Marshall titreşimlerin, dikkatli bakan herkes tarafından gözlemlenebileceğini belirtmiştir. Onun için ancak bedenindeki titreşimleri dinleyebilen ve onlara teslim olabilen oyuncu itkileri vasıtasıyla gerçek bir aksiyona ulaşabilir. İtkileri dinleme egzersizi uygulama 1 oyuncu deneyimi sonuçları, itkilerin bedende titreşimler halinde belirdikleri fikrini doğrulamaktadır. Oyuncuların biri tarafından itkilerin bedeninde karıncalanmalar ve titreşimler halinde hissedildiği ve bu bedenindeki hareketliliğin onu kendi yargılarının müdahalesi olmaksızın eyleme ittiği bilgisi aktarılmıştır. Bedeninde deneyimlediği bu durumun önce kendisine tuhaf geldiği fakat kendini bu titreşimlere bırakabildiğinde doğrudan aksiyona ulaştığı bilgisi oyuncu tarafından belirtilmiştir. Bu deneyimin, itkilerle gerçek bir karşılaşma anı gibi hissedildiği oyuncu tarafından aktarılmıştır. Fakat oyuncu, bu kendisi tarafından tanımlanan gerçek ana ulaşmasının egzersizin iç halkadaki deneyimi esnasında, diğer oyuncunun sesinin kendisine yarattığı etkiyle ortaya çıktığını belirtmiştir.

İtkiler eyleme ulaşma yolunda çeşitli bastırmalarla karşılaşabilirler. Grotowski, akıl yoluyla karar veren oyuncuların itkilerini dinlemesinin zorlaştığından söz etmektedir. Onun için itkilerin bastırılmaktan kurtulup özgürleşebilmelerinin yolu, beden-zihin ayrımının ortadan kalkmasıyla, zihnin beden üzerindeki hakimiyetine son vermesiyle ve beden-zihin ikilisinin birlikte çalışmasıyla mümkün olabilir. İtkileri dinleme egzersizi uygulama 1 sonucu oyuncuların deneyimleri hakkında sohbet gerçekleştirilirken

oyuncular tarafından, zihinlerinin egzersiz sürecine baskın olduğu ve egzersizi nasıl yapacaklarına dair kontrol etme kaygısı taşıdıkları süreçte itkilerine odaklanamadıkları ve bunun sonucunda da itkilerini dinleyemedikleri bilgileri aktarılmıştır. Kişisel yargılardan ve düşüncelerden uzaklaşamadıklarında duyabildiklerinin sadece kendi iç konuşma seslerinin olduğu ve bu nedenle itkileri dinleyemedikleri oyuncuları tarafından belirtilmiştir. Fakat ilerleyen süreçte kendilerini egzersiz sürecine bırakabildikleri ve kişisel yargılardan uzaklaşıp özgür hissedebildikleri zaman itkilerini duymaya başlayarak itkilerle olan sürecin onlar için keyifli hale döndüğü belirtilmiştir.

Grotowski için itkileri dinleyebilmenin başlıca koşulu itkilere inanmaktır. Ona göre itkilere inanmanın itkileri dinleme üzerindeki olumlu etkilerini göz ardı etmemek gerekir. İtkilerle yaşanan inançsızlık problemi, oyuncunun kişisel yargılarından kaynaklanıyor olabilir. Bu sebeple bu problem itkilerin bastırılmasına sebep olabilir. Bu nedenle çalışmalar esnasında itkilerle güven ilişkisi kurarak ilerlemek çalışmaların sonucu bakımından oldukça önemlidir. İtkileri dinleme egzersizi uygulama 1 esnasında oyunculardan biri tarafından itkilerle yaşadığı inançsızlık problemi dile getirilmiştir. Oyuncu egzersizin başından itibaren kişisel yargılarının olumsuz yorumlarından ve itkilerin ona inandırıcı gelmediğinden söz etmiştir. Oyuncu egzersiz boyunca bu tutumunu sürdürmüş ve egzersiz sürecinde itkileri duyamadığından bahsetmiştir. İtkileri dinleme egzersizi uygulama 1’de yaşanan bu deneyim, Grotowski’nin itkileri dinleyebilmenin koşulu olarak gördüğü itkilere inanmanın önemini doğrular niteliktedir.

Bütün bu araştırmalarla beraber sahnede yaşanan kazaların da bastırmayla ilişkisini kuran araştırmalar mevcuttur. Freud’a göre dil sürçmesi ve unutkanlık bastırmanın bir işaretidir. Bu sebeple sahnede yaşanan ezberi unutma ve dil sürçmesi kazalarının bastırmayla ilişkisi kurulabilir. Fakat kimi araştırmalar, sahnede yaşanan lafi unutma, dil sürçmesi gibi kazaların oyuncunun yaratıcılığına ve organik bir sonuca ulaşmada pozitif anlamda katkısı olabileceğini savunmaktadır. Bu sebeple sahnede yaşanan bu gibi durumlarda hemen müdahale etmek yerine, gözlem yapıp kazaların olumlu bir sonuca ulaşıp ulaşmadığına bakılması daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Olumlu bir süreç yaşanmadığının fark edildiği durumlarda ise, kazaların bastırmanın bir işareti olabileceği fikri sebebiyle çalışmaya ara verip itkileri dinleme üzerine egzersizlerin yapılması, bastırmanın ortadan kaldırılması adına tercih edilebilir. İtkileri engelleyen sansürlerden uzaklaşmanın başka bir yolu da dikkatin o unsur üzerinden çekilmesidir.

Araştırmalar dikkatin birden fazla Şeye verilmeye çalışıldığında zihnin iki Şeyi aynı anda algılamadığı, diğerini bilinç dışı ortamda beklettiği sonucunu göstermiştir. Bu bekleyiş sırasında ikinci veri bilinç dışı bir tamponda oyalanır. Bu bilinç dışı bekleme döneminin farkına varılmaz ve ikinci veri bu süreçte silinebilir. Metinle kurduğu ilişkiyi bir yariş haline getiren, lafi nasıl söyleyeceğine odaklanan, kelimelerin genel anlamlarının etkisinde kalan oyuncular itkilerine odaklanamayabilir ve bu sebeple de itkiler farkına varılma aşamasına gelene kadar silinebilirler. Bu bilgiler ışığında dşnrssek, metinle kurduğu ilişki bakımından sıkıntı yaşayan oyuncu için dikkatin metin üzerinden çekilmesi yoluyla itkilerin bilinç dışında bekleyip kaybolması riskinin önüne geçilebilir. Bu yolla itkileri dinleme egzersizinde metinle ilişkisine ara verilen oyuncunun itkilerini dinlemesi kolaylaşabilir. Egzersizin pratik uygulamasında da oyuncular tarafından metinle olan ilişkilerine verilen aranın itkilerini duymalarına olanak sağladığı ve aynı Şekilde sahnenin anlarını da daha fazla hissedebildiklerine dair açıklamalarda bulunulmuştur. Egzersiz sonuçlarına göre dikkatin metin üzerinden çekilmesi oyunculara daha fazla zgr alan sağlamaktadır ve bu sebeple itkileri dinleme egzersizi oyuncuların itkilerine daha fazla odaklanabildiklerini göstermiştir.

Lacan' a göre kendi sesini işitmek kişide ayna etkisi yapar. Onun için kendi sesini işitmek benliğin asgari biçimini üretmek için gereken narsisizmin yalın bir formülüdür. Bu sebeple itkileri dinleme egzersizi sırasında kendi sesini duymayan oyuncu için bu durum bir avantaj olup kendi benliğinden uzaklaşıp karakterin i dünyasına girmesini kolaylaştırır mı sorusu araştırmalar sırasında sorulmuş ve uygulamalar sonrası oyunculardan bu durumu destekleyen geri bildirimler alınmıştır. Fakat İtkileri dinleme egzersizi uygulama 1 sonucunda, oyunculardan biri tarafından lafları kendi sesinden duymamasının kendisini rahatsız ettiği ve bu sebeple bu durumun oynayışını olumsuz anlamda etkilediği belirtilmiştir. Egzersizi deneyimleyen diğer oyuncular tarafından ise aynı duruma olumlu yorumlar yapılmıştır. İtkileri dinleme egzersizi uygulama 1 genel sonuçlarına göre oyuncuların kendi seslerini duymamaları, kişisel yargılarından uzaklaşabilmelerini sağlamıştır ve bu sebeple de karakterle kurdukları ilişki bakımından zgr olmalarına olanak tanımıştır.

Beynin sözcükleri üretme, söyleme ve sözcüklerin işitildiği, görüldüğü bölgelerin birbirinden farklı olduğu araştırmalarla kanıtlanmıştır. Bu sebeple normalde oynarken beynin broca bölgesinin çalıştığı, egzersiz esnasında ise wernicke bölgesinin çalıştığı

bilgisine sahibiz. Bu iki farklı bölgenin çalışmasının deneyimlenmesi yine egzersizin çalışması için bir avantaj olur mu, sorusu araştırma boyunca düşünülmüştür. İki farklı deneyimin çalıştığı itkileri dinleme egzersizi uygulama 2 bölümünde alınan sonuçlar bunun bir avantaj olduğunu göstermiş, bu iki deneyim sonrası tekrar oynanan sahne için ilkinde kıyasla daha başarılı sonuçlar elde edilmiştir.

İtkileri dinleme egzersizi uygulama 1 sonucunda oyuncular tarafından metinle kurdukları ilişki bakımından rahatladıkları, itkilerini dinleyebildikleri, kendi sabitlenmiş oyunculuk alışkanlıklarının kırıldığı ve egzersizde partnerini dinlemelerinin kolaylaştığına dair açıklamalarda bulunuldu. Egzersiz deneyimi için oyunculardan biri tarafından itkilerini dinleyemediği ve lafları başkasından duymasının kendisini rahatsız ettiği bu sebeple de egzersizin kendisi için verimli geçmediği bilgisi edinildi.

İtkileri dinleme egzersizi uygulama 2 sonucunda itkileri dinleme egzersizinin bir metnin sahnelenmesinde pozitif anlamda katkısının olduğu fakat bu durumun sahnenin tekrarlanmasıyla ilişkisinin de olabileceği sonucuna ulaşıldı. Egzersiz sonrası tekrar oynanan sahne çoğu seyirci için daha samimi, doğal ve anlaşılır bulundu. Bu da uygulamanın sonucunda, oyuncunun itkilerini daha kolay fark edip, onları takip ettiği ve oyunu esnasında serbest bırakarak onları işlevselleştirdiğini göstermektedir. Uygulama 2 sonucunda, üçüncü oynanış seyirci ve oyuncular tarafından ortak olarak daha doğal ve anlaşılır bulunmuştur. Yine de uygulama 2'yi yaparken, ilk başta çalışılmış halinin oynanıp, sonra egzersizin yapıp, en sonda da sahnenin tekrar oynanması yeni bir soruyu ortaya çıkartıyor. Sahnenin doğal, samimi ve anlaşılır olması, tamamen itkileri dinleme egzersizinden mi kaynaklıdır, yoksa sahnenin aslında üçüncü defa oynanmış olması oyuncuların seyirci karşısında oynamaya alışması, sahneyi tekrar oynayarak gerginliklerini atmış olmaları, mizansenleri hatırlamış olarak oyuncu konsantrasyonlarını daha iyi yoğunlaştırmış olmaları gibi etkenlerle de ilgili midir? Bu halde itkileri dinleme egzersizi ve oyuncunun sahneyi tekrarlayarak oynaması arasında bir ilgi ya da tezatlık var mıdır? Bunlar birbirlerini olumlu anlamda etkileyen durumlar mıdır yoksa aslında biri diğerine galip mi gelmektedir? Bu sorunsal başka bir uygulamalı araştırmanın konusu olabilir. Her ne kadar itkileri dinleme egzersizinin olumlu etkileri yadsınmaz olsa dahi, onu fazlalıklarından arındırmak ya da başka çalışmalarla daha kullanışlı ve verimli hale getirmek söz konusu olabilir. Bu da ancak bu tezden hareketle yapılacak başka araştırmalarla ortaya çıkartılabilir.

İtkileri dinleme egzersizi uygulamaları sonucunda, egzersizin oyuncunun metinle kurduğu ilişkiye pozitif anlamda katkı sağladığı, oyuncuların itkilerini duyma yetisini geliştirdiği ve bu sebeple oyuncuları kendi yargılarından kolayca uzaklaştırıp kendiliğinden oluşan bir aksiyona ulaşmalarına katkı sağladığı kesin olarak görölmüştür. İtkileri dinleme egzersizi, oyuncuların laflarını nasıl söylediği ya da söyleyeceğini düşünmekten kendini alamadığı ve bu sebeple kendi yargılarından uzaklaşamayıp eyleme varış sürecinde gerçek uyarıcıyı hissedemedikleri durumlarda, itkilerini dinleyip bu gibi yargılarından uzaklaşabilmeleri adına yapılacak en temel çalışmalardan birisidir. İtkileri dinleme egzersizi, seçilmiş istekler ve eylemler için oyuncuların kendi bedeninden yükselen itkilerini dinleyebilmeleri sonucu, oynayacağı karakter ile içsel, bedensel ve eylemsel bağını daha kolay, daha kısa yoldan ve böylece daha sağlıklı kurmasını sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Acar, Ö. 2016, *Michael Chekhov monografisi*, yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Alfreds, M. 2013, *Different every night: freeing the actor*, Nick Hern Books London.
- Aydın, A. 2017, *Bilinçdışı dil ve arzu*, Bibliotech Yayınları, Ankara.
- Aydın, E. 2017, *Metin temelli tiyatrodaki cıvırcanın kullanımı: "Cıvırca- şarkı" egzersizi*, yüksek lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul.
- Budak, S. 2000, *Psikoloji sözlüğü*, Bilim Sanat Yayınları, Ankara.
- Chekhov, M. 2014, *Oyuncuya*, çev. Burcu Halaçoğlu, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Çehov, A. 2014, 'İvanov' büyük oyunlar, çev. Ataol Behramoğlu. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Çehov, A. 2014, 'Vanya dayı' büyük oyunlar, çev. Ataol Behramoğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Dehaene, S. 2016, *Bilinç ve beyin*, çev. Sibel Sevinç. Alfa Bilim Yayınları, İstanbul.
- Dolar, M. 2012, *Sahibinin sesi*, çev. Barış Engin Aksoy, Metis Yayınları, İstanbul.
- Domasio, A. 2006. *Descartes'in Yanılgısı*. çev. Bahar Atlamaz. İstanbul: Varlık Yayınları
- Domasio, A. 2018, *Spinoza'yı ararken*, çev. Prof. Dr. Emre Kumral, Dr. İlay Çetiner, Odtü Yayınları, Ankara.
- Flaszen, L. 1994, 'Ludwik Flaszen'le söyleşi', *Mimesis*, çev. Çiğdem Genç, sayı. 5 ss. 170-139.
- Freud, S. 2018, *Günlük yaşamın psikopatolojisi*, çev. Şemsa Yeğın, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Gladwell, M. 2018, *Düşünmeden düşünbilmenin gücü: blink*, çev. Dilan Sarıoğlu, Media Cat Yayınları, İstanbul.
- Grotowski, J. 1992, 'Yöntem araştırması'. *Mimesis*, çev. Ömer Faruk Kurhan, sayı. 4, ss. 129-70

- Grotowski, J. 2002, *Yoksul tiyatroya doğru*, çev. Hatice Yetişkin, Tavanarası Yayınları, İstanbul.
- Karaboğa, K. 2010, *Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks*, Habitus Yayınları, İstanbul.
- Keser, V. 2014, 'İçeriden gelen'. *Psikanaliz Yazıları Dürtü*, cilt. 4, sayı. 4, ss.40-35
- Kolk, B. 2018, *Beden kayıt tutar*, Nobel Yaşam Yayınları, Ankara.
- Lewis, D. 2018, *Sebebini bilmeden yaptıklarımızın arkasındaki neden: dürtü*, çev. Mehtap Gün Ayrıl, Paloma Yayınları, İstanbul.
- Marshall, L. 2001, *The body speaks*, Methuen Publishing Limited, London.
- Özüaydın, N. 2011, *Stanislavski sistemi ve metot oyunculuğu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Panksepp, J. 2017, *Afektif nörobilim*, çev. Süheyla Ünal, Vuslat Kara Ölmeztoprak, Alfa Bilim Yayınları, İstanbul.
- Quinodoz, J. 2017. *Freud'un eserlerinin kronolojik olarak keşfi: Freud'u okumak*, çev. Bahar Kolbay, Özge Soysal, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Richards, T. 2005, *Grotowski ile fiziksel eylemler üzerine çalışmak*, çev. Hülya Yıldız, Ayşın Candan, Norgunk Yayınları, İstanbul.
- Stanislavski, K. 1996, *Bir karakter yaratmak*, çev. Suat Taşer, Papirus Yayınları, İstanbul.
- Stanislavski, K. 2011, *Bir rol yaratmak*, çev. Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Stanislavski, K. 2012a, *Bir aktör hazırlanıyor*, çev. Didem Evin, Pozitif Yayınları, İstanbul.
- Stanislavski, K. 2012b, *Oyuncunun el kitabı*, çev. Osman Akınhay, Agora Yayınları, İstanbul.
- Spinoza, B. 2016, *Etika*, Çev: Hilmi Ziya Ülken, Dost Kitabevi, Ankara.
- Sunat, H. 2014, 'Spinoza ve psikanaliz/2', *Psikanaliz Yazıları Dürtü*, cilt. 4, sayı. 4, ss. 68-57.
- Toporkov, V. 2017, *Stanislavski provada*, çev. Cüneyt Yalaz, Duygu Dalyanoğlu, Özgür Eren, BGST Yayınları, İstanbul.
- Tura, S. 2016, *Histerik bilinç*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Tükel, R. 2015, *Freud okumaları*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Yalaz, C. 2010, '*Panel: Grotowski'nin Türkiye tiyatrosu üzerinde etkisi duyuluyor mu?*', *Mimesis*, sayı.17, ss. 146-117.

Alfreds, M. Mike Alfreds'in *different every night* kitabından notlar:
www.atlastiyatro.com/docs/DifferentEveryNightNotlar.pdf



EKLER

EK A: ÇETİN SARIKARTAL İLE İTKİLER DİNLEME EGZERSİZİ ÜZERİNE RÖPORTAJ

13 Kasım 2018

İtkileri dinleme egzersizine geçmeden önce itkinin sizin çalışmalarınızdaki yerinden bahseder misiniz?

İtki, aslında benim çalışmalarım da belki en temel yeri işgal ediyor. Çünkü oyuncu gerek dışarıdan gelen gerek zihninden, düşüncelerinden ya da beliren duygularından kaynaklanan etkileri (uyaranları) itki şeklinde hisseder ve de aslında etkilerini dışa vurarak oynamış olur. Yani o itkiye tepki veriyor gibi, ona yol veriyor, açıyor gibi. Bu nedenle itkinin benim çalışmalarım da tam merkezde duran bir yeri var. Zaten Stanislavski sisteminde de bunun merkezi bir yeri olduğunu düşünüyorum. Daha sonra Stanislavski'nin sistemi üzerine düşünüp çalışıp, kendi içlerinde buldukları koşulları ya da bilimsel gelişmeleri hesaba katarak katkıda bulunmaya çalışan tüm çalıştırıcıların da itkilere odaklandığını görüyoruz. İtkileri duyabilmek için yapılan çalışmalar var; daha rahat duyabilmek, engellerden arınmış şekilde duyabilmek ve etkileri olabildiğince az engelleyerek oynayabilmek için. Bunlar bu nedenle oyunculuk eğitiminin bir bölümünü oluşturuyor, en azından benim çalışmalarım da. İtki organizmanın içinde başlayan aksiyonun, yani gerçekleşecek, dışa vurulacak eylemin en küçük hali, bir iç aksiyonun başlangıcını sağlayan şeydir. Enerji diliyle ifade edersek enerjinin vücutta potansiyel enerjiden kinetik enerjiye dönüşme aşamasını temsil ediyor. Bir grup oyunculuk çalışması da beliren etkilerin hızlı bir reaksiyon zamanıyla ve güçlü, etkili biçimde dışa vurulmasına yöneliktir. Görüldüğü gibi itki tam da çalışmaların merkezinde yer alıyor.

İtkileri dinleme egzersizini geliştirmeniz ve uygulamaya başlamanız hangi ihtiyaçlardan doğdu ve egzersizin gelişimi nasıl bir süreçti?

Şimdi, bu birçok tanınmış çalıştırıcının da kendi uygulamalarının deneyiminden çıkardıkları bir kötü belirtiden kaynaklanıyor. Kötü belirti derken şunu kastediyorum: birçok başka etkisinin yanı sıra sözleri söylüyor olmak oyuncularını oyalayabiliyor. Ama

bu oyalama sonucunda o sözleri ne kadar iyi söylemeye çalışırlarsa çalışsınlar söz söyledikleri ve bu sözlerin daha önceden çalışılmış, ezberlenmiş sözler olduğu anlaşılıyor. Üstelik yalnızca uzman seyirciler tarafından değil, yeterince dikkatli olan herhangi bir seyirci tarafından da anlaşılıyor. Bunun iki sonucu olabilir; birincisi, böyle oynanan bir oyun, sözler çok ilginçse, karşısında devinen kanlı canlı insan bedenleri görünmesine rağmen onların sanki hiç katkısı yokmuş gibi bir sonuç yapar. Ya da şöyle söyleyeyim, ki bu ikinci sonucudur, laflar esasmış da gördüğümüz beden devinimleri de o lafların altını çizen ya da onlara işaret eden yardımcı elemanlarmış, destek elemanlarıymış gibi görülür. İlginç bir devinim olsa bile göze batamayabilir. Aslında bedenlerde canlı bir şeyler yaşıyor olabilir ama oyuncu bunu sözden ötürü, söze takıldığı için fark edemezse seyirci de fark edemez. Çünkü oyuncunun farkındalığıyla seyircinin farkındalığı paralel gider seyir sırasında. Yani canlı eylem ziyan olur. Gerçekten organik, içten gelen anları da göremeyebilirler. Dediğim gibi, bunların sebebi sözün bir tür örtücü, kapatici etki yapmasıdır. Bazen sözlerin eylemlerin esas taşıyıcısı olduğunu düşünen oyuncu çok kolay buna yenilebilir. Bu sebeplerden böyle bir egzersiz geliştirmeyi uygun buldum. Benim çalışmam bazı başka çalıştırıcının yaptığına şeklen benziyor, bazılarına da benzemiyor. Ben bu egzersizi basitçe sözlü ve sözsüz eylemi birbirinden ayırıp, iç aksiyonun başlangıcını yani itkilerin belirme anını oyuncuların duyabilmesi için geliştirdim. Üstelik grup halinde çalışırken kendilerinin yanı sıra diğer oyuncular da itkilerin belirme anını dışarıdan hissedebilme kabiliyetlerinin artırılmasını sağlar bu egzersiz.

Öyleyse bu egzersizin dolaylı olarak oyuncunun dinleme kapasitesini arttırdığını söyleyebilir miyiz? Yani egzersizin işleyebilmesi için dinleme çok önemli, itkilerle ilgili çalışmanın yanında, egzersiz oyuncuyu dinleme üzerine de çalıştırıyor mu?

Zaten dinleme ile itki aslında birbirine göbekten bağlı iki çalışma konusu. Dinleme, genel olarak dinleme, konuyu takip etme değil. Ya da bazen hareket çalışmalarında yapılan ayna egzersizleri vardır; aynı anda aynı şeyi yapmaya çalışmak, birbiriyle senkron olmaya çalışmak şeklinde. Tabii bunlar faydalı çalışmalar ama dinlemenin tamamını kapsamaz. Yani karşındakinin herhangi bir hareketini gözden kaçırmaman ve ona kendiliğinden tepki verebilmen için o hareket çalışmaları yararlıdır. Ancak bizim burada dinlemeden kastettiğimiz bunun üzerine anlam yüklenmiş halidir. Çünkü eylem dediğimiz şey anlamlı harekettir. İster sözlü ister sözsüz olsun anlam üreten ve seyirci tarafından dışarıdan olaylar dizisi şeklinde görülebilen şeylere eylem diyoruz biz.

Şimdi, işte itki ses ya da hareketle oluşan yani bedensel hareketle oluşan etkinliklerin anlamla bağlandığı düğüm noktasıdır. Sanki ortada bir eksen gibi, her şey onun etrafında dönüyor gibi... İtkileri dinlemeden dinleme çalışması eksik kalır, tamamlanamamış olur. Benim kanımca oyuncular genel olarak dinliyorlar. Yani şöyle, oyuncular, oynayacakları sahneyi biliyorlar ya, genel olarak onun gidişini dinliyor gibi oynuyorlar. Yani gerçekten ana düşecek şekilde dinleyemiyorlar; o an karşılarında olanların kendilerine yaptıkları etkileri kaçırmıyorlar. Genel olarak olayın gidişini dinlemiş oluyorlar. Bizim kastettiğimiz ise o değil. Yani hikayenin takip edilmesi yeterli değildir, hikayenin kameranın ya da seyircilerin önünde bu an ve burada gerçekleşmesi gerekiyor ki, izleyenler de etkilenebilsinler.

Egzersiz ne zamandır kendi yönteminizde kullanıyorsunuz?

Gerçekten başlangıç tarihini bilmiyorum desem yeri var. Ama birkaç senedir, üç dört senedir kullanıyorum.

Mark Alfreds'in Stanislavski yönteminden geliştirdiği Feeding-In diye adlandırdığı bir egzersiz var. Bu egzersiz, biçim olarak sizin geliştirdiğiniz itkileri dinleme egzersiziyle benzeşiyor. Ancak içerik olarak egzersizler arasında farklar var. Sizin için iki egzersiz arasında içerik bakımından farklar nelerdir?⁷

Şimdi gerçeği söylemem gerekirse, sen tez çalışman sırasında bunu bana ilk defa söyledin bana ve benim dikkatimi çektin. Tabii ben o kitabı çalışmıştım. Egzersizin biçimi hakkında o kitaptan ilham aldım mı almadım mı gerçekten hatırlamıyorum. Bu bazen böyle olur, almış da olabilirim, bir ihtimal. Fakat, benim bunu tasarlayışım, kendi çalışmamın içerisine yerleştirdiğim yer ve de bu çalışmanın benim kendi tekniğim içindeki maksadı, sonradan tekrar baktığımda görüyorum o kadar farklı ki. Muhtemelen, şans eseri benzer bir egzersiz keşfettim diye düşünüyorum şimdi. Çünkü Alfreds'in egzersizinin maksadından hiçbir şekilde etkilenmemişim, o tür bir şey düşünmemişim. Alfreds egzersizi bir prova içerisinde kullanıyor ve prova içerisinde eylemler gerçekleşirken yine oyuncu sözlerden etkilenmesin istiyor. Ama asıl istediği, bedensel olarak gerçekleşen ilişkileri başka oyuncuların sözlerle beslemesi ve sözlerin oynayan oyuncular tarafından dışarıdan duyulması. Yani, Alfreds sahnedeki oyunun daha fazla bedenselleşmesini hedefliyor. Oysa, benim egzersizim şöyle; yine dışarıda birileri var,

⁷ Mark Alfreds'in Stanislavski yönteminden geliştirdiği Feeding Egzersizi sayfa 26-27 de anlatılmıştır.

yani iki kişi oynuyor diyelim, onların çevresinde ve onlarla doğrudan göz temasında bulunmayan iki ayrı oyuncu da karşılıklı duruyorlar. Esas olarak kendi takip edecekleri oyuncuya bütün dikkatleriyle kilitleniyorlar. Ancak gözlerini kilitlendikleri oyuncunun karşısındaki partnerine dikiyorlar. Dışarıdaki oyuncular burada sözleri söylemeyen oyuncularla beliren itkileri yakalamaya çalışıyorlar ki sözleri o itkilerin sonucunda söylesinler ve o itkiler sözleri söylerken sözlerin nasıl çıktığını keşfetsinler. Yani aslında benim çalışmamda dışarıda olduğu düşünülen oyuncular belki daha aktif. Çünkü tetikte olmaları ve ötekinin bedenindeki itkiyi yakalamaları gerekiyor. Tabii o sırada kendi bedenlerinde de oluyor. Ama bunu başkasının bedeninde yakalamaya çalışmak insanı çok daha duyarlı hale getiriyor.

Sonuç olarak benim egzersizim bir oyunu çıkarmak sahneyi çıkarmaya yönelik bir şey değil. Genel olarak oyuncu çalışması olarak, itkilerle çalışmak, onları duyabilme kabiliyetini arttırmak için özel olarak geliştirilmiş bir egzersiz. Zaten benim çalışmamda, önce diyelim iki oyuncu oynadı ve dışarıdan sözleri çalıştılar, itkileri dinlediler. Daha sonra da dışarıdakiler içeri geçer, oynar ve bu kez ötekiler dışarıdan dinlerler. Böylelikle iki egzersiz tabii ki bir sahnenin akışı içerisinde olmasından ötürü benziyor ama hem maksatları hem de işleyiş şekilleri, oyuncular tarafından deneyimleniş şekilleri ve de kazançları itibarıyla farklılar.

Yani bir sahneyi çıkarmak amacıyla bu egzersizi çalışmıyoruz ama sahnede bu tarz bir problem gördüğümüzde hemen bu egzersize başvurabiliriz. Doğru mu?

Tabii ki başvurulabilir. Yani bir prova sırasında oyuncuların iyi dinleyemedikleri ya da sahnenin çok sözel kaldığı düşünüldüğünde, eğer çalıştıran kişi ya da grup topluca burada oyuncuların aksiyonu tetikleyen yani eylemleri tetikleyen itkileri yakalayamadıklarını düşünüyorlarsa, hemen başvurulabilir, faydası da olur.

İtkileri dinleme egzersizin çalışmadığı durumlar ve egzersizin çalışmasına engel olabilecek nedenlere dair deneyimlerinizi paylaşabilir misiniz?

Şimdi her egzersizin, tabiri caizse, kaçarı, açık noktası vardır. Çoğunlukla karşımıza çıkan şey burada da engel oluyor: Oyuncunun aklını yanlış kullanması. Sıklıkla karşımıza çıkıyor. Nedense oynarken gereksiz yere aklımızı kullanmamız gelir, işlem basamaklarını tam ve doğru, maksadına uygun şekilde kullanamayabiliriz. Mesela nasıl kullanabiliriz? Oyuncu olarak şöyle yapabiliriz; arkadaşımıza yardım etmeye çalışabiliriz. Diyelim siz dışarıdasınız, sözler sizde ve bir oyuncu arkadaşınız da sizin

sözlerini verdiğiniz rolü içeride, sahnede bedensel olarak canlandırıyor. Şunu yapabilirsiniz rahatlıkla; itkinin belirmediğini hissedersiniz ama onda daha bedensel tepki belirmediğini görürsünüz ve arkadaşınızı idare etmek için siz de lafi bekletirsiniz. Bu diğer arkadaşınıza kibarlık olsun diye yapılan bir şeyse egzersizi tamamen çöktürür, zarar verir. Çünkü tam da o sırada sizce o geç kaldıysa onun bedeninde beliren itkinin belirtisini gördüğünüz an sesi yani sözlü eylemi siz dışarıdan başlatırsanız o ne kadar geç kaldığını ve neden geç kaldığını bulabilme şansına sahip olur. Ama siz onu idare ederek aklınız sıra yardım etmeye çalışırsanız arkadaşınızın o an öğrenmesine engel olursunuz. Bazen de içeridekiler söz bekliyorlar. İçeridekinin dış halkada bulunanları yani sözlü eylemde bulunanları dinlememeleri gerekir. Egzersizin kuralı bu. İçeridekiler birbirlerine odaklanacaklar, partnerlerine odaklanacaklar; tıpkı Meisner tekrar egzersizlerinde olduğu gibi. Ama sahneyi oynuyor olacaklar ve dışarıdakileri hiç dinlemeyecekler. Yani arkasında kendisini sözlü olarak canlandıran arkadaşını dinlemeyecek. Karşısındakinin arkasındakini de hiçbir şekilde dinlemeyecek. Ama, artık bir tür güvensizlikten midir nedir bazen bu da olabiliyor. Sanki arkasındaki kişiyi de dinlemeye çalışıyor ve onu yönetmeye çalışıyor. Mesela, bu nedenle, o görsün diye itkinin hakkı olandan daha büyük, forse hareketler yapabiliyor. Hareketi itekliyor, büyütüyor boş yere. Halbuki, arkadaki oyuncunun da eğer geç kaldıysa, geç kaldığını fark etmeye ihtiyacı var. Bu egzersiz herkesin bu konudaki hatalarını, kendisine özgü hatalarını, nerede geç kaldığını, ne tür durumlarda dikkatini dağıttığını vs. keşfettiği bir egzersizken, yapılan hatalar nedeniyle bir güvensizlik egzersizine dönüşebilir. Her egzersizde olduğu gibi bunun da böyle bir problemi vardır.

Bu kaçış haricinde siz derslerde her egzersizin bir yan etkisi olabileceğinden de söz edersiniz. Bu egzersiz için olası yan etkiler nelerdir?

Eğer içerideki ve dışarıdaki oyuncuları değiştirmeseydik çok yan etkisi olurdu. Yani önce dış halkada duran daha sonra iç halkaya geçmiyor olsaydı ve tersi olsaydı, o zaman çok yan etkisi olabilirdi. Hatalı alışkanlıkları besleyebilirdi. Ama bu şekilde değişerek çalıştırıldığı haliyle bana olumsuz bir geri besleme gelmedi açıkcası.

Peki, egzersizde yer değiştirme olmasaydı bir yan etkisi olabilirdi diyorsunuz ya, o zaman egzersizi çalışmak isteyenlere muhakkak değiştirme yapın diye bir uyarıda bulunabilir miyiz?

Kesinlikle. Mesela, bir oyunun bir sahnesi çıkmadığında da kullanılabilir demiştik ya, genel eğitim dışında. O durumda bile bence değiştirilerek yapılması gerekir. Aksi takdirde rolü oynayacak kişinin eksik ya da yanlış sonuç çıkarmasına sebep olabilir. Oysa hem içeriden hem dışarıdan görmesi sayesinde eylem gelişecek ve pekişecektir. Unutmayalım ki, sözlü eylemle sözsüz eylemi birbirinden ayırıyor olmanın bir kötü sonucu olabilir. Bu nedenle oyuncu bunu değiştirerek yapmalı ki tekrardan birbirine bağlamış olsun.

Egzersiz hep seyirci önünde mi çalıştırdınız?

Hayır, gerekli değil. Ama dışarıdan bir dış gözün olması gerekir. Yani çalışmayı yöneten birisinin dışarıda olması gerekir. Bu yönetmen olmak zorunda değil, oyuncular kendi aralarında da yapabilirler bunu. Yeter ki, diyelim iki kişilik bir sahnede, dört artı bir olsun yani beşinci bir kişi olsun tamamen dışarıdan bakan. Çalışırken erken giren oyuncuyu fark etmek ya da oyuncuların birbirlerini idare ettiklerini görmek açısından dışarıdan hakem gözüyle bakacak birine her zaman ihtiyaç var.

Egzersiz uygulamadan önce çalışılmaması gerektiği konusunda öğrencilerinizi uyarıyorsunuz. Tekrar bir hatırlatma yapılması gerekirse, bu konuda okuyuculara nasıl bir uyarı yaparsınız?

Şimdi şöyle, parçalar oynanmaksızın ve de partnerler tarafından hiç çalışılmaksızın ezberlenmiş olmalı. Ezber sorunu olmamalı çünkü ezber sorunu olursa itki geliyor, dışarıdakine de geliyor ama ezber olmadığı için söz gelemediğinden çalışma bozuluyor. O nedenle oyuncular çok iyi ezber olmalı. Fakat eğitim amaçlı çalışılıyorsa, yani benim yaptığım gibi bir ders programının içerisinde çalışılıyorsa, gruplar belli olduğunda herkes kendi ezberini kendi başına yapmış olmalı ve orada taze olarak beraber oynuyor olmalı. Yani sahneyi çıkarmaya çalışmıyoruz burada, mizansenin kendiliğinden oluşması gerekir. Bizim için daha önemli olan oyuncuların o an karşılıklı olarak itkilere odaklanmaları, bir şekilde orada doğaçlıyor olmaları. Yalnız sözler hazır olmalı. Aksi halde alışılmış bir davranış getirirler, itki belirmeden harekette bulunabilirler. Evet, işte bu bir yan etki olabilir. Şu anda aklıma gelen bir şey, kendi kendilerine ezberlerken tonlama yaparlarsa da egzersize zarar verebilir. Oyuncular ezber gelecekleri için bir ön çalışma olacağı için eğer onu ezberlerken belli bir tonla ezberlerlerse yani soğuk ezberleyemezlerse, ezberlerken zihinlerindeki sahneyi tonluyor olabilirler, onu getirebilirler. Bu da itkilere dayalı çalışmayı bozar.

Bu egzersizi çiğneme-kast etme çalışması yapılmış bir metin üzerinden çalıştırıyorsunuz. Sizin için itkileri dinleme egzersizi öncesinde bu çalışmayı yapmanın önemi nedir?

Aynen. İşte tam da bu dediğim sakıncadan ötürü. Yani ezberlerken ton yapışabileceği için, ağızda ton yerleşmesini engellemek için geliştirdiğim diğer egzersizi yani çiğneme-kast etme çalışmasını replik replik yapabilirler. O zaman ton yapışmaz. Sadece imgeleri ve gerçekleştirilen fiilleri ezberlemiş olurlar. Zaten çalışmaya öyle gelinmesi gerekiyor.

Grotowski de imgeler için itkilerin ateşleyicileridir diyor. Siz de aynı şeyi mi düşünüyorsunuz?

Evet. Burada imgeden kastettiğimiz şeyi belki biraz açmakta yarar var. Çünkü imge, genelde Batı kültürünün etkisiyle yorumlanır. Batı kültüründe görsellik temel duyu olduğu için bütün duyu izlenimlerine imge diyoruz. Yani biz de kuramın terminolojisini oradan çevirdiğimiz için imgeyi bu anlamda kullandığımızı unutmamak gerekiyor. Bir sözcüğü ezberlerken onun ses değerlerini yani bazı sesleri çıkararak söylüyoruz o sözleri, onların bedende kaydolması lazım bu bir. İkincisi, sözü söylerken o sözün temsil ettiği anlamın duyular üzerinde bir etkisi var; yani bazen gözümüzün önüne bir görüntü gelir, bazen de başka bir duyu hissedilir. Örneğin keskin sözcüğü bazen bir imgeyle bazen de dokunsallıkla ve belki ikisinin karışımıyla hissedilmesi söz konusu olur. İnsan keskin derken hem gözünün önüne bir şey geliyormuş gibi hem de teninde örneğin ellerinde bir şey hissediyormuş gibi olur. İşte biz bunların hepsine birden imge diyoruz. Bunlar itkilerin tetikleyicisidir. Çünkü onlar potansiyel enerjinin bedende yoğunlaşarak mecburen kinetik enerjiye yani harekete dönüşmesine yol açıyor. Bu nedenle imgeyle itki arasında yüzde yüz bağ var. Sanıyorum duyu izlenimine tepki olarak beliriyor itkiler. Dışavurum yani ekspresyon itki aracılığıyla oluyor. Bunu biliyoruz. Öte yandan imgeyle itki arasında zaman farkı var mı, bunu kesin olarak bilmiyoruz. Mantıken önce imge belirir peşinden itki gibi geliyor insana. Ama bunu gerçekten deneysel olarak incelemek gerekir. Belki de eş zamanlı olabilirler ama zihin bunu sonradan sıraya koyuyor olabilir. Oynama sırasında ölçümleyerek bir deney aracılığıyla anlamak lazım. Bu belki çok önemli bir proje olabilir bizim açımızdan.

Egzersiziz çalışmadan önce çemberin dışında olanlara egzersizin püf noktasını söylemiştiniz. Dışarıda olan oyuncu laflarını söylediği partnerini dinlemeyi hiç bırakmıyor ama asıl kontakta olduğu kişi partnerinizin karşısındaki oyuncu olmalı diye uyarıda bulunmuştunuz.

Dış halkadakiler yani sözleri söyleyenler kendileriyle aynı rolü sözsüz oynayanların itkilerini dinliyorlar ama bakışları diğer rolü oynayan oyuncuda olmalı. Yani bakışlarıyla karşıdaki dikkat etmeliler, tenleriyle de oynadıkları karakteri oynayan oyuncuyu dinlemeliler. Bu şekilde egzersizden mükemmel sonuç alınabiliyor.

O zaman egzersizi çalışacaklara böyle bir uyarıda da bulunabiliriz.

Evet püf noktası burası. Yani partnerde olduğun zaman seslendirdiğin yani sözsüz eylemde bulunan kişiyle mutlak bir özdeşliğin oluyor. Sözsüz ve sözlü eylem birbirlerine kilitlenmişçesine eş zamanlı oluyor. Ama oynadığı rol kişisine odaklanıp partnerini bıraktığında itkileri yakalaması zorlaşıyor, bulmacaya dönüşüyor iş.

EK B: İTKİLERİ DİNLEME EGZERSİZİ UYGULAMASINDA KULLANILAN METİNLER

İtkileri Dinleme Egzersizi Uygulama 1 İlgili Metin (İvanov- Anton Çehov, Çev: Ataol Behramoğlu)

ANNA PETROVNA: Ne korkunç bir can sıkıntısı!..İşte arabacılar ve aşçılar eğleniyorlar, bense...bense böyle bir köşeye fırlatılmış...Yevgeniy Konstantinoviç, niçin dolanıp duruyorsunuz? Gelin, oturun!..

LİVOV: İçimden oturmak gelmiyor.

(Sessizlik)

ANNA PETROVNA: Mutfakta ‘‘Sığırcık Kuşu’’nu çalıyorlar. (Söyler) ‘‘Sığırcık, sığırcık, nerden? Kırdan, votka içmeden.’’ Babanız sağ mı doktor?

LİVOV: Annem sağ.

ANNA PETROVNA: Annenizi özleyiyor musunuz?

LİVOV: Zamanım yok.

ANNA PETROVNA (Güler): ‘‘Çiçekler her bahar yenileniyor, ama mutluluk geri gelmez bir daha. ‘‘ Kimdi bunu söyleyen? Tanrım kimdi? Sanırım, Nikolay’dı yine. (Kulak kabartır.) Baykuş çılgık atıyor.

LİVOV: Varsın atсын.

ANNA PETROVNA: Alın yazısının beni aldattığını düşünmeye başlıyorum artık, doktor. Birçok kişi, benden hiç de daha iyi olmayan pek çok kişi mutlu olabiliyor ve bu mutluluğu elde etmek için hiçbir karşılık ödemiyorlar. Bense en küçük parçasına kadar her şeyin karşılığını ödedim, kesin olarak her şeyin!.. Hem de nasıl pahalı! Benden niçin böyle korkunç ücretler alındı? Dostum, bana çok sevecen, çok incelikli davranıyorsunuz, fakat nasıl korkunç bir hastalığın pençesinde olduğumu bilmediğimi mi sanıyorsunuz!.. Neyse, bunlardan söz etmek can sıkıcı... (Yahudi ağzıyla) Bağışlayın beni, lütfen! Gülünç fıkralar bilir misiniz?

LİVOV: Hayır, bilmem.

ANNA PETROVNA: Ama Nikolay bilir. Artık insanların adaletsizliğine şaşmaya başlıyorum. Niçin aşkın karşılığı aldanış, gerçeğin karşılığı yalan oluyor. Söyleyin, daha ne zamana kadar nefret edecekler benden annemle babam? Burdan elli kilometre uzakta yaşıyorlar ama, gece gündüz, uyurken bile onların nefretini duyuyorum üzerimde. Peki

Nikolay'ın kederine ne dersiniz? Akşamları bir keder ruhunu ezmeye başladığında, benden soğuyormuş. Bunu anlıyorum, bir şey söylemiyorum, ama ya büsbütün soğursa benden!.. Yok yok; olmaz bu, ama, ya bir de olursa? Hayır, hayır, böyle bir şeyi düşünmek bile gereksiz. (Şarkı söyler.) “Sığırcık, sığırcık, nerden?” (Titrer.) Nasıl korkunç şeyler geliyor aklıma!.. Doktor, bir aile içinde değilsiniz siz, bunların çoğunu anlayamazsınız.

LİVOV: Şaştığınızı söylüyorsunuz... (Yanına oturur.) Asıl ben... ben şaşıyorum size! Sizin gibi akıllı, onurlu, nerdeyse kutsal denebilecek bir kadın böyle küstahça aldatılmaya, bu baykuş yuvasına sürüklenmeye nasıl izin verdi, açıklayın bana, anlatın! Sizinle bu soğuk, bu katı yürekli adam arasında... Neyse, kocanızı bırakalım şimdilik! Sizinle bu boş, bu bayağı çevre arasında ne gibi bir ortak özellik bulunabilir. Aman Tanrım! Bu mızımız, paslı, kafadan kontak Kont, bu üçkağıtçı dolandırıcılar dolandırıcısı, iğrenç tavırlı Mişa... Açıklayın bana, ne işiniz var sizin burada? Nasıl düştünüz buraya?

ANNA PETROVNA (Güler): Bir zamanlar o da tam böyle konuşurdu işte... Tam böyle... Fakat onun gözleri sizinkilerden daha büyüktür. Ateşli ateşli konuşmaya başladığında kor gibi parlarlardı... Konuşun, konuşun!..

LİVOV (Kalkar, elini sallar): Ne konuşayım? Lütfen odanıza gidin...

ANNA PETROVNA: Nikolay için ağrınıza geleni söylüyorsunuz. Onu nasıl böyle yakından tanıyabilirsiniz? Bir insan altı ay içinde tanınabilir mi? Doktor, o olağanüstü bir insandır, onunla iki-üç yıl önce tanışmadığınıza yanıyorum. Bunalıma düştü şimdi, ne konuşuyor, ne de bir şey yapıyor. Ama eskiden... ne kadar büyüleyici bir insandı!.. İlk bakışta vurulmuştum. (Güler.) Bir tek bakışı kafese girmeme yetmişti! “Gidelim” der demez, çürümüş yaprakları makasla budar gibi her şeyi koparıp attım ve gittik... (Sessizlik) Ama durum değişti artık. Şimdi başka kadınlarla eğlenmek için Lebedevler’e gidiyor, bense... bahçede oturup baykuşun çığlıklarını dinliyorum!.. (Bekçinin vuruşları duyulur.) Doktor, kardeşiniz var mı?

LİVOV: Hayır.

(Anna Petrovna hüngür hüngür ağlar.)

ANNA PETROVNA (Kalkar): Doktor, dayanamayacağım; oraya gidiyorum.

LİVOV: Nereye?

ANNA PETROVNA: Onun olduğu yere... Gideceğim... Arabayı hazırlamalarını söyleyin. (Koşarak eve girer.)

LİVOV: Yoo, bu koşullarda doktorluk yapılamaz!.. On para ödememeleri bir yana, insanı allak bullak ediyorlar! Hayır, bu durumda doktorluk yapılamaz! Yeter!.. (Yürüyüp eve girer.)

İtkileri Dinleme Egzersizi Uygulama 2 İlgili Metin (Vanya Dayı- Anton Çehov, Çev: Ataol Behramoğlu)

YELENA ANDREYEVNA (Pencereleri açar): Fırtına geçti. Ne güzel bir hava. (Sessizlik.) Doktor nerde?

SONYA: Gitti. (Sessizlik.)

YELENA ANDREYEVNA: Sofi!

SONYA: Ne var?

YELENA ANDREYEVNA: Daha ne kadar surat asacaksın bana? Birbirimize bir kötülük yapmadık. Neden düşman olalım? Yeter artık...

SONYA: Ben de istiyordum bunu. (Yelena Andreyevna' yı kucaklar.) Küslük yeter.

YELENA ANDREYEVNA: Çok sevindim! (İkisi de heyecanlıdırlar.)

SONYA: Babam yattı mı?

YELENA ANDREYEVNA: Hayır, salonda oturuyor... Haftalardır konuşmuyoruz birbirimizle. Tanrı bilir neden... (Büfenin açık olduğunu görür.) Hayrola?

SONYA: Mihail Lvoviç yemek yedi.

YELENA ANDREYEVNA: Şarap da var... Hadi, arkadaşlığımıza içelim.

SONYA: Hadi.

YELENA ANDREYEVNA: Aynı kadehten... (Doldurur.) Böylesi daha iyi. Birbirimize de sen diyelim artık, tamam mı?

SONYA: Tamam. (İçer ve öpüşürler.) Çoktandır barışalım istiyordum, ama utanıyordum nedense... (Ağlar.)

YELENA ANDREYEVNA: Niye ağlıyorsun?

SONYA: Yok bir şey, öyle işte...

YELENA ANDREYEVNA: Peki, peki, yeter... (Ağlar.) Tuhafım... İşte ben de ağlıyorum... (Sessizlik.) Babanla içten pazarlıklı evlendiğimi düşünerek kızılıyorsun bana, değil mi... Yemine inanıyorsan eğer, yemin ederim, severek evlendim onunla... Bir bilgin, tanınmış bir kişi olarak etkiledi beni... Gerçek bir sevgi değildi bu, yapaydı; ama o zaman gerçek gibi görünmüştü bana. Oysa sen düğünümüzden beri, akıllı, kuşkucu bakışlarıyla beni cezalandırmaktan vazgeçmedin.

SONYA: Tamam, barıştık artık! Unutalım.

YELENA ANDREYEVNA: İnsanlara öyle bakma, yakışmıyor sana. Herkese inanmalı, başka türlü yaşanmaz. (Sessizlik)

SONYA: Bir dost gibi, yürekte söyle bana... Mutlu musun?

YELENA ANDREYEVNA: Hayır.

SONYA: Biliyordum bunu. Bir soru daha; ama içtenlikle yanıtla. Genç bir kocan olsun ister miydin?

YELENA ANDREYEVNA: Nasıl da küçük bir kız gibisin hala. Tabii isterdim. (Güler.) Hadi, bir şey daha sor bakayım, bekliyorum...

SONYA: Doktordan hoşlanıyor musun?

YELENA ANDREYEVNA: Evet, çok...

SONYA (Güler): Suratımda salakça bir ifade var, değil mi? Gitti o, ama ben hala sesini, adımlarını istiyorum sanki... Karanlık pencereye baktığımda yüzünü görüyorum... Dur da anlatayım bunu... Ama böyle yüksek sesle konuşmamalıyım, utanıyorum... Benim odama gidelim, orda konuşuruz. Beni çok salak buluyorsun, değil mi? İtiraf et... Onun hakkında bir şeyler söylesene bana...

YELENA ANDREYEVNA: Ne söyleyeyim istiyorsun?

SONYA: Akıllı bir insan... Her şeyi başarıyor, her şeyin üstesinden gelebilir... Hem hastaları iyileştiriyor, hem ormanlar yetiştiriyor...

YELENA ANDREYEVNA: İş ormanda, ya da doktorlukta değil... Canımın içi, yetenek konusu bu, anlasana! Ama sen yeteneğin ne olduğunu bilir misin? Gözü peklik, özgür bir kafa, geniş görüşlülük demektir yetenek... Bir ağaç dikiliyor ve bin yıl sonra neler olabileceğini görüyor şimdiden, insanlığın mutluluğunu görür gibi oluyor. Böyle insanlar azdır, onları sevmek gerekir... İçiyor, kabalık yaptığı oluyor, ama ne çıkar? Rusya' da yetenekli insan temiz kalamaz ki. Düşünsene, ne biçim bir yaşamı var bu doktorun! Çamurdan geçilmez yollar, ayazlar, kar fırtınaları, aşmak zorunda olduğu uzak mesafeler... Halk kaba, yabanıl; yoksulluk, hastalık almış yürümüş... Böyle bir ortamda her gün çalışan, didinen insanın, temiz ve ayık olarak kırk yaşlarına ulaşması güçtür. (Öper Sonya'yı.) Senin mutlu olmanı yürekte dilerim, mutluluğa layıksın... (Kalkar.) Bense bıkkınlık verici, ikinci sınıf bir insanım hep... Müzik çalışmalarında, kocamın evinde, tüm romantik ilişkilerde, her yerde tek sözcükle, önemsiz bir kişi oldum. Gerçekten de Sonya, mutsuzum, çok mutsuzum! (Heyecanlı yürür sahnede.) Bu dünyada mutluluk yok bana. Yok! Niye gülüyorsun?

SONYA (Yüzünü gizleyerek güler): Ben öyle mutluyum... öyle mutluyum ki!

YELENA ANDREYEVNA: Bir şeyler çalmak istiyorum... Şimdi bir şeyler çalmak isterdim.

SONYA: Çal. (Kucaklar onu.) Uyuyamam artık... Çal hadi!

YELENA ANDREYEVNA: Hemen. Baban uyumuyor ama. Hastayken müzikten rahatsız oluyor. Git de sor. Bir şey demezse çalarım. Hadi, git.

SONYA: Gidiyorum. (Çıkar.)



EK C: UYGULAMA 1 SONRASI GERÇEKLEŞTİRİLEN ODAK GRUP GÖRÜŞMESİ

17 Kasım 2018

Öncelikle hepinize bu çalışmaya katıldığınız ve vakit ayırdığınız için çok teşekkür ederim. Bu görüşmenin sohbet tarzında ilerlemesini ve benim sorduğum sorular eşliğinde yaşadığınız deneyimlerden bahsetmenizi diliyorum. Deneyimlerinize geçmeden önce size bir soru yönelterek başlamak istiyorum. Kendi çalışmalarınızda daha önce kelimeleri, replikleri nasıl söyleyeceğinizi düşündüğünüz ya da metnin size baskın olduğunu hissedip metinle olan ilişkinizde sorunlar yaşadığınız oldu mu?

Oyuncu B: Tabi ki, tabi ki. Yapışan tonlamalar vs. bu tarz problemlerim oldu.

Oyuncu A: Özellikle Shakespeare metinlerinde bu fazla oluyor. Vurgu, tonlama düşünmek değil ama bir yerde çalışırken sanki lafların oturmuş olabileceği ya da ağzımıza nasıl geldiği ya da lafları nasıl duyduğumuzla ilgili belli başlı küçük saplantılar olabiliyor. Her ne kadar bunu devreye sokmamak istesek de olabiliyor. Ama yaptığımız çalışmaya dönecek olursak, biz söylemiyoruz lafları arkamızda birisi bambaşka şekilde bizim için tasavvur etmediğimiz ya da seçmediğimiz şekilde söylüyor. Bu oyuncuyu rahatlatıyor. Lafları söylerken kendi zihnimle yaptığım kavgayı yapmıyorum. Aa şu an burayı yanlış söyledim galiba diye düşündüğüm anda bir sonraki an boşa düşüyor. Atıyorum bir lafım var o lafı istediğim gibi söylemediğimi düşünüyorum ya da tam anlamıyla benden çıkmadığını düşünüyorum bunu düşünmem sonraki lafıma aksediyor. Ama bu egzersizde böyle bir şeyim yok, burada rahatım. Arkadaki oyuncu istediği gibi konuşabilir, ben onun nasıl söylediğiyle ilgilenmiyorum. Ben oyunumdayım çünkü karşıdayım partnerimdeyim. Burada metnin baskısından kurtulmak için büyük bir alan var.

Oyuncu D: Peki bu durum senin için içeride başka kaygılar yarattı mı?

Oyuncu A: Başka kaygılar olmuş olabilir ama en azından bu kaygıdan uzaklaştım.

Oyuncu B: Dışarıdaki oyuncu da bu kaygıdan kendini kurtarıyor diye düşünüyorum. Çünkü ben çalışırken bazı şeylerin tonlaması kafamda vardı. Ama önümdeki oyuncuyu takip ediyor olmak da beni kendi zihinsel alanımdan kurtarıyor. Takip ettiğim oyuncuyu yakalamaya çalışmaktan lafı nasıl tonlayacağımı düşünemiyorum. Çünkü ilk amacım itkilerini dinlediğim oyuncuyu yakalamak. O zaman laflar kendi planladığım gibi gelmiyor.

Oyuncu C: Yine aynı şekilde, ilk önce mesela içerdeyken çok farkında değildim. Tonlama falan düşünmüyordum. Ben düz ezber yaptım şunu nasıl söylerim diye düşünmedim. Ama dışarıdayken mesela takip ettiğim oyuncunun ve partnerinin tepkileri geldikçe o tonlamalar ve vurgular oluştu. Nasıl söylerim acaba diye düşünmediğim için sanırım laflar aktı. Ama daha rahattı. Ezber yaparken acaba bunu nasıl söylerim düşüncesinden de oyuncuyu kurtarmış oluyor.

Oyuncu D: Ben takip sürecine dahil olamadım. Aslında ben itkilere inanmadım. Yani oyuncunun itkilerine inanmadım ve odaklanamadım. Takip ettiğim oyuncunun bedeninde oluşan mesajlardan örneğin el kol hareketi gibi işaretlerden oyuncuyu takip edebildim. Egzersiz sırasında bana bir etki gelmedi, ben inanmadım. Bu sebeple tepkisiz kaldım. Ancak iç halkada değil de dış halkada daha iyi hissettim.

Dışarıda daha iyi hissetmeni sağlayan şey neydi?

Oyuncu D: Lafları ben söylüyorum. Lafları başkasından duymak beni rahatsız etti. Çünkü o laflar bana ait değil. Beni takip eden oyuncunun geç girmesi zamanlamayı tutturamaması beni düşünceye düşürdü ve oynayışımı etkiledi.

Peki, seni takip eden oyuncu lafa doğru zamanda girdiğinde sana bir etkisi olmadı mı?

Oyuncu D: Hayır olmadı. Dışarıdaki için de takip etme kaygısı oluşuyor. Acaba takip edebildim mi diye düşünüyorum. Takip etmekte zorlandım, odaklanamadım.

C: Aslında aynı anda bir sürü algıyı çalıştıran bir egzersiz bence. Hem karşıdakini, hem onun yanındakini hem partnerini üç kişiyi takip etmek zorundasın hem aynı anda ezberini akıtmak zorundasın. Ama bence egzersiz oturduğu zaman akabiliyor ve o doğal

durum yakalanabiliyor. Her şey tıkr tıkr çalıştığında bence akacak bir durum diye düşünüyorum. Teknik birtakım aksaklıklar oldu mesela ezber ve egzersizi ilk çalışmamızdan doğan alışma süreci. Ama yine de aktığımı düşünüyorum. Lafa takılmadan oynama olayı çok yardımcı oluyor, metinle ilişkimde beni rahatlatı.

Oyuncu B: Mesela bence sahnede bazı alışkanlıklarımız var oyuncu olarak. Onlardan da oyuncuyu kurtarabilecek bir egzersizmiş gibi geliyor. Çünkü mesela benim normalde oynadığımda bir şeyi hızlandırma alışkanlığım var. Yani lafları pıtır pıtır üst üste söylüyorum. Burada beraber oynuyor olmanın keşfetme tarafı var ya şu anda burada. Yani o araları dinleme imkanım doğuyor burada. Çünkü ben normalde o araları atlayabiliyorum. Ama bu egzersiz insanı dinlemeye itiyor. Bu durum beni yavaşlatıyor. Beni daha fazla anda tutuyor.

Egzersizde sizi en çok etkileyen şey neydi? Biraz bu deneyimlerinizden bahsedermisiniz?

Oyuncu C: Böyle bir yerde takipleştiğim oyuncuyla ben bütünleştik ve öyle bir şey çıktı gibi oldu.

Oyuncu B: Onu ben de hissettim.

Oyuncu C: Bir katalizor gibi enzimle birleşen şey gibi daha gerçek bir şey oldu. Sanki ruh ve beden gibi birleşti ve bir şey ortaya çıktı. Ama bu birkaç yerde oldu, her yerde akmadı. Özellikle bir yerde içimin gıdıklandığını hissettim, gerçek bir şey geldi. İtkileri bedenimde gerçek anlamda hissettiğimi düşündüm. Bedenim karıncalanmaya başladı ve içeride bir şeyler titreşti. İlk başta bu durum bana tuhaf geldi ama sonrasında kendimi bu titreşimlere bırakabildiğimde kendi yargılarımdan uzak bir şekilde kendiliğinden aksiyona ulaştım. Bu durum bana çok keyif verdi. Ama bu diğer oyuncunun sesiyle oldu. İçerideyken oldu çünkü.

Oyuncu A: Bu egzersizde partnerde olmamızın sebebi bence kendimizde olmamak. Çünkü kendimizde olmadığımızda sesimizi, jestimizi, mimiğimizi, oyunumuzu düşünmeyiz. Yani aklımızı devreye sokmayız. Ben aklımı devreye soktuğumda önce hep kendi iç sesimi duydum. Sürekli yargılayan bir sestir bu. Bu sebeple itkileri

dinleyemedim. Ama sonra bu durum kırıldı ve keyif almaya başladım. Çünkü bu egzersizde de hem karşı tarafa yani takip ettiğimiz oyuncuyu takip eden oyuncuya bakıyoruz, hem de takip ettiğimiz oyuncuya bakıyoruz. Bu sebeple söyleyen lafı nasıl söylediğini düşünmüyor. Yani oyuncu sadece karşıda olmak durumunda. Bir taraf lafı nasıl söyleyeceğini düşünmüyor, diğer taraf zaten laf söylemiyor oradan bir rahat. Yani bizim önceden kurduğumuz şey var ya mesela lafın şurasında kreşendo yaparım gibi. Şimdi burada seslendiren olarak dışarıda olarak bunu yapamazsın. Mesela ben esli çalışıyordum, esli oynuyordum. Takip ettiğim oyuncu oynarken daha seri oynadı ve ben geç kaldım. Çünkü ben kurduğum yerden oynadım ilk başta. Ama bu bozuluyor ve kurduğum yerden oyunu dayatamıyorum. Buradan bir kere çöküyor. Bu yüzden takip ettiğim oyuncuda olmam lazım ve o oyuncunun itkisiyle hareketleriyle lafı söylemem lazım.

Oyuncu D: Ben kendi yaşadığım sorunu söylediğim gibi gözlemlediğim kadarıyla bazı anlarda oyuncuların da bedeninin verdiği işaretlerle takipleştiğini düşündüm. Örneğin Oyuncu B'nin bir sahnede elini koyuş şekli beni rahatsız etti ve gerçek gelmedi.

Oyuncu B: Tam olarak kastettiğin yeri anlıyorum sanırım. Aslında tam da bu noktada bir şey söylemek istiyorum. Ben partnerimle çalışırken şöyle bir şey oldu; hep aynı noktada zamanlama hatası yaşadık. Ben de aynı lafta hep aynı hareketi yaptığımı fark ettim. O an hareketi değiştirme kararı aldım. Fakat bunu başka bir harekete karar vererek yapmadım. Yine kendi itkilerime bıraktım hareketi ve bu sefer başka bir şey geldi. İlk hareketi yaptığımda da işaret verme amacıyla yapmadım bunu, sadece replikler tekrarlanınca hareketimin kalıplaştığını düşündüm ve değiştirme kararı aldım.

Oyuncu C: Zaten öyle bir karar veremiyorsun. Onu düşünecek vakti bulamıyorsun. O seni iten şey seni sonuna kadar götürüyor. Dışarıda da aynı şey oluyor. Ben hiç lafı şöyle söylesem demedim, takip ettiğim oyuncunun itkileriyle lafları söyledim. Duraklamalarım, hızlanmalarım hep ona göre geldi. Kendinde olmamak bunu sağlıyor bence.

Oyuncu B: Bu bence bizim alışkanlıklarımızı kırıyor. Mesela biz hep aynı yerden aynı oynayan biriyssek burada o alışkanlıklarımızı yapamıyoruz. Çünkü bir şeyi iki kişi beraber yapıyoruz ve birbirimizi dinlemek zorundayız. Bu da algımızı dışarıya veriyor.

İçeride olduğumda ise daha fazla durumu düşünebildim. Daha önce de dediğim gibi benim iyi yapmak adına lafları hızlı söylemek gibi bir alışkanlığım var. İçeride o lafları söyleyen kişi olmamak bu anlamda beni rahatlattı.

Oyuncu C: Ben de mesela aksine biraz daha yavaş giden biriyim oynarken. Belki de o yüzden zamanlamada ilk başta sıkıntı yaşamış olabiliriz.

Oyuncu B: Lafı söylemek ben de yük oluyormuş oynarken onu fark ettim. Görev bilinci gibi bir şey oluyormuş. Mesela baykuş çığlık atıyor dediğim bir yer var. Normalde hızlı geçtiğim için baykuşun sesini duyamıyorum, oysa şimdi baykuşun sesini dinleyebildim buna zaman tanıdım. Şöyle düşündüm aslında lafı ben söylemiyorum böyle bir gerginliğim yok o zaman neden tadını çıkarıp baykuşu dinlemiyorum. Böylece bu alışkanlığımı bırakabildim.

Oyuncu A: Mesela sette de buna benzer bir an yaşamıştım. Bazen oyuncunun üstüne ses geliyor, yani mesela istiklal marşının olduğu bir sahneyi örnek verebilirim. O sahnede oyuncu istiklal marşını kendi söylemiyor rejiden gelen kararla ses dışarıdan veriliyor. Bu da egzersizde yaşadığıma benzer bir durumdu. O zaman da oynarken bir rahatlık vermişti bu. Sadece oyunda kalıyorduk böylece.

Geç kaldığınız anlarda neden geç kaldığınızı anlayabildiniz mi? Öyleyse bu farkındalık bu anlamda daha sonra dinlemenizi kolaylaştırdı mı?

Oyuncu C: Ben ezberden kaçırdım genellikle. Ezbere takıldım. Eğer buna takılmasaydım daha iyi akacaktı bence. Ama bazı yerlerde yakaladım ve bence oldu ve düşünmeden oldu. Bence düşünmeden daha gerçek sonuç çıkıyor bu egzersizde.

Oyuncu A: Şunu sormak istiyorum; birbirini daha iyi tanıyan insanların bu egzersizi yapması daha iyi netici aldırır mı ve daha iyi yapılmış ezber sonucu etkiler mi?

Oyuncu B: Bence şöyle, birbirini tanıyan insanlar birbirini daha iyi okuyorlar. Olur. Bana öyle gibi geliyor.

Peki alıştırmayı siz deneyimlemeden önce benimle denedin. Bu seni daha fazla mı zorladı?

Oyuncu B: Daha zorladı evet.

Oyuncu C: Bence onunla alakası yok. Gözlem yapmakla alakalı sanki biraz. Sokaktaki bir insanın ne hissettiğini anlamak gibi bir şey bence.

Oyuncu B: Tabi ki çok iyi dinlediğinde anlayabilirsin ama ben seninle daha önce çalıştığım için seni bildiğim için daha kolay takip edebildim. İşimi kolaylaştırdı.

Senin soruna dönecek olursam, bu çalışma için ezber çok önemli. Çünkü ezber gittiği zaman itkiler de kesintiye uğruyor ve o akış bozuluyor. Onun dışında ben bu çalışmayı daha önce çalıştığım da partnerimle ilgili bir yakınlık ya da oynama alışkanlıklarımızı bilme gibi bir durumum yoktu. Bunun olması gereken bir parametre olduğunu düşünmüyorum. Çünkü bence iyi ezber ve doğru takip gerekiyor sadece.

Oyuncu B: Neden geç kaldığımızı sormuştun ya, mesela seni takip etmeye çalıştığım da daha fazla geç kalıyordum. Geç kalma durumları yeterince dinleyemiyor olmakla ilişkili bence. Hızlı gitmem de kendi alışkanlığımı dışarıdan ona dayatmakla alakalı bir durum bence. Geç kaldığımda belki de ekstra bir hal görmeyi bekliyorum. Yine kontrol etme durumu bence.

Oyuncu C: Ekstra bir hal beklemekten kastın acaba ben olsam burada böyle yapardım demek olabilir mi?

Oyuncu B: Olabilir. Yine bir kontrol etme güdüsü. Biraz bunlardan sıyrılabiliysem çat diye gelecek.

Oyuncu C: Algın ne kadar açıksa bu çalışma o kadar işliyor. Algıyla alakalı tamamen bence.

Peki erken girdiğinizi düşündüğünüzde itkilerden değil de kendi yargılarınızdan dolayı mı erken davrandığınızı düşünüyorsunuz. Yani mesela bence şimdi girecek gibi bir akıl yürütme olabilir mi?

Oyuncu B: Tabi. Zihin orada diyor ki şimdi girecek. Çünkü lafın sırası geldiği için. Sonra bunu fark ettiğim anda cümle içinde onu yavaşlattım.

Oyuncu C: Evet ben de fark ettim. Hızlı girdin ve sonra durdun, yavaşladın.

O zaman birbirinizi idare mi ettiniz bu durumda?

Oyuncu C: Ama bunu bilinçli bir yerden yapmadık.

Oyuncu B: Zaten sen böyle yapmadın bence. Ben sana göre yavaşladım. Lafı daha gelmemişken girdiğimi fark edip yavaşlattım kendimi. Yine kendi alışkanlığımı kontrol etmeye çalışmış oldum, partnerimi değil.

Biraz konuya değindik ama içeride olmak ve dışarıda olmak adına bir fark yaşadınız mı? Deneyimlerinizden bahseder misiniz?

Oyuncu A: İçeride olmak daha iyi hissettirdi bana. Laf yok bu çok güzel bir şey. Bende çıkan itkiyi takip eden oyuncu var sonuçta görev onda. Erken ya da geç girme sıkıntısı onun. Bu da bir rahatlık veriyor. Ama diğer türlü olduğu zaman ekstra bir gerginlik olabiliyor. Kaçtırmamak adına bir gerginlik bu. İçeride olmak kaygısız bir şekilde oynatıyor.

Oyuncu C: İçeride olmak bana da daha rahatlatıcı geldi. Çünkü tek partnerdesin, dışarıda ne olup bittiği seni ilgilendirmiyor. Ben içeride direk durumu düşündüm, durumu düşündüğümde zaten itkiler geldi. Dışarıda olmak çok daha dikkat isteyen bir şey. Birçok noktadasın, aynı anda birçok şeyi kontrol etmek durumundasın. Ama sanki onun da bir kilidi var oraya çözdüğün zaman orası da rahatlayacakmış gibi geliyor bana.

Oyuncu B: Ben de içerideyken daha rahattım. İçerideyken çok eğlendim. Benim bazen galiba yaptığım bir sıkıntı bu. Ben eğlenmeyi unutuyorum. Yani diyorum ya görev

bilinci lafı söylemem lazım, iyi söylemem lazım. Bu yüzden bu hızlandırıyor beni. İçerideyken çok eğlendim çünkü lafı düşünmüyorum kendimi hata yapacak mıyım diye yargılamıyorum. Bütün sorumluluk dışarıda diye düşünüyorum. Ben sadece durumu düşünüp, itkilerimi dinleyip bir şeylere tepki veriyorum. Dışarıda olmak biraz kötü bir his. Oyuncuyu yakalaman gerekiyor çünkü. Ama dışarıda da laflarımı nasıl söylediğimi hatırlamıyorum. Bu anlamda bu tarz alışkanlığı olan biri varsa oturmuş bir konuşma biçimi olan biri örneğin bunu ona kırdırabilecek bir şey.

Oyuncu C: Ama bence ikisinin de bir güzelliği var. Mesela benim için oynarken karşımdaki seyirciyi düşünmedim. Yani seyirciyle etkileşimde olmadığım anlamında değil, seyircinin beni yargılama ihtimalini düşünmedim. Mesela acaba seyirci sıkıldı mı gibi bir soruyu aklıma getirecek zamanı bulamadım. İki durum da oyuncu olarak beni yargılarımdan uzaklaştırdı.

Dışarıda olanlar partnerinizin itkilerini dinlediniz. Bu sizce dinleme adına size bir kapı açmış olabilir mi?

Oyuncu A: Bu egzersizi devamlı çalıştığımızda böyle bir kapı açabileceğini düşünüyorum.

Oyuncu B: Ben de aynı şeyi söyleyecektim.

Oyuncu C: Orada olduğun an için bu zaten böyle. Dinlemek üzerine çalışıyor uygulama. Bu anlamda dinleme yeteneğini arttırabileceğini düşünüyorum.

Oyuncu B: Uygulamada yüzüne, nefesine odaklanıyorsun oyuncunun. Ben bazen sahnede partnerime bakıyormuşum gibi yapıyorum ama aslında replik düşündüğüm bile oluyor. Ama burada mış gibi yapamıyoruz. Gerçekten dinlemek durumundayız. Bu sebeple daha uzun çalışıldığında bu anlamda katkı sağlayabileceğini düşünüyorum. Bir de eklemek istediğim bir şey var. Sahnede içerideyken lafları düşünmediğim için oynadığım karakter adına şimdi öleceğim, ölümüm yaklaşıyor, baykuş da öttü zaten gibi durumla ilgili bir şeyleri daha fazla duyumsamaya başladım.

Oyuncu D: Burada bir şey eklemek istiyorum. Ben sahnede oynayabildiğimi düşünmüyorum. Bu anlamda ben bu durumdayken partneriniz olarak nasıl devam edebildiniz? Yani sadece lafları mı oynadınız, çünkü bence benim adıma ortada bir etkileşim yoktu.

Oyuncu B: Sadece lafı oynamıyorsun. Partner de bir koşuldur. Başka verili koşullar da vardır. Tabi partnerle ilişki önemli ancak egzersizi deneyimleyebilmem açısından bana engel olmadı bu durum. Seninle (Oyuncu D) ilgili bir fikrim var. Bence senin kafan karıştı yani konuşmak isteyip de konuşamama durumu sana garip geldi bence. Eğer onu bırakabilseydin içeride eğlenebilir ve o akışı yakalayabilirdin.

Oyuncu A: Ben bir şey sormak istiyorum arkadaşlarıma. İçeride olmak evet bir rahatlık ama şöyle bir şey de düşündünüz mü; elimde bir laf vardı o da gitti gibi. Derdimi anlatacaktım ama laf gitti başka birinde şu anda, o hüküm bende değil. Bari birazcık bedenime, jestime, mimiğime yükleneyim diye bir şey gelmiş olabilir mi?

Oyuncu C: Bana öyle hissettiren bir an olmadı.

Oyuncu B: Benim bunu anlayabilmem için bu sahneyi oynamam lazım. Zaten dolu dolu bir sahneydi benim için. Aşırı verdiğem o tepkileri acaba lafları ben söylediğimde yine aynı tepkileri verecek miyim? Bunu ancak böyle anlayabilirim. İçerideyken bir yerde lafı söyleme isteği geldi, kendimi durdurdum. Ama bedenime ekstra bir şey olup olmadığını bilemiyorum.

Oyuncu A: Ben kendimde birkaç anda böyle durumlar yakaladım. Bu yüzden size de sormak istedim.

Oyuncu C: Ben o anda bir şey düşünmediğim için böyle bir durum olduğunu düşünmüyorum.

Replikleri kendi sesiniz dışında başkasından duymann size bir etkisi oldu mu? Lacan kendi sesini duymann insana ayna etkisi yarattığından söz ediyor. Bu anlamda sesi başkasından duymak oyuncunun kendi narsisizminden kurtulmasına katkı sağlar mı sizce?

Oyuncu B: Bu bir yadırgama gibi değil ama rahatlama gibi bence.

Oyuncu C: Bence daha kolay kendinden sıyrılabiliyorsun. Kendin olmadığına daha kolay ikna oluyorsun.

Oyuncu B: Bence de oyuncunun kendi egosundan sıyrılmasına katkı sağlıyor.

Oyuncu A: İşte aynı şeye geliyor. Oyuncunun kendi narsisizminden sıyrılmasını sağlıyor.

Hepinize katıldığımız için tekrardan çok teşekkür ederim.

EK D: UYGULAMA SONRASI SEYİRCİ DEĞERLENDİRME FORMU ÖRNEĞİ

TEZ UYGULAMA DEĞERLENDİRME FORMU

1. Birinci ve ikinci sahnelerdeki size göre temel farklılıklar nelerdir? Lütfen detaylı anlatınız.

2. Sahneleri anlaşılabilirlik, samimiyet ve doğallık konularında karşılaştırınız.

3. Egzersiz sırasında oyunculara ortaya çıktığını gördüğünüz (olumlu ve olumsuz) farklılıklar nelerdir? Bu farklılıkları ikinci sahnede görebildiniz mi?

4. Vanya Dayı oyununun tam sahnelenmiş halini izliyor olsaydınız izleyici olarak sahnelerden hangisini bu bütünün içinde görmek isterdiniz? Neden?

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Ezgi Yanık
Doğum Yeri ve Tarihi : Trabzon 19.05.1990

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Beykent Üniversitesi Mimarlık 2015
Yüksek Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üniversitesi Film Drama Oyunculuk 2019

Atölyeler

Michael Checkhov Europe - Ulrich Meyer-Horsch
Sound Painting - Burcu Yılmaz
Ha! - Bouchra Ouizguen
Çıplak Ayaklar Kumpanyası
Hareket Prensipleri ile -Tuğçe Tuna
Dans Atölyesi

İletişim

E-posta Adresi : ezzgiyanik@gmail.com