



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

**MICHAEL CHEKHOV'UN TEKNİĞİNDE YER ALAN PSİKOLOJİK JEST
UNSURUNUN UYGULAMALI ARAŞTIRMASI**

SİNEM KURT

DANIŞMAN: Dr. Öğr. Üyesi ÖZLEM HEMİŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, ARALIK, 2019

MICHAEL CHEKHOV'UN TEKNİĞİNDE YER ALAN PSİKOLOJİK JEST UNSURUNUN UYGULAMALI ARAŞTIRMASI

SİNEM KURT

DANIŞMAN: Dr. Öğr. Üyesi ÖZLEM HEMİŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

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

İSTANBUL, OCAK, 2020

Ben, SİNEM KURT;

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

SİNEM KURT

24.12.2019

KABUL VE ONAY

SİNEM KURT tarafından hazırlanan **MICHAEL CHEKHOV'UN TEKNİĞİNDE PSİKOLOJİK JEST UNSURUNUN UYGULAMALI ARAŞTIRMASI** başlıklı bu çalışma **02.01.2020** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Özlem Hemiş (Danışman)	Kadir Has Üniversitesi	İMZA
Prof. Dr. Çetin Sartıkartal	Kadir Has Üniversitesi	İMZA
Dr. Öğr. Üyesi Nilgün Firidinoğlu	İstanbul Üniversitesi	İMZA

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İMZA
Prof. Dr. Sinem AKGÜL AÇIKMEŞE
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
ONAY TARİHİ

TEŞEKKÜR NOTU

Bu tez sürecinde yanımda olan danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Özlem Hemiş'e,

Pratik çalışmalarımda yardımını esirgemeyen Burcu Halaçoğlu'na,

İçerdiği çalışmalar dolayısıyla Chekhov tekniğindeki pratik bilgilerimin zemini oluşturan Tiyatro Medresesi & Uluslararası Michael Chekhov Atölyesi ve Moda Sahnesi'ne,

Yanımda olan dostlarıma ve aileme,

Son olarak da eğitim sürecinde bana aktardıkları tüm bilgi ve deneyimler için hocalarıma,

Çok teşekkür ederim.

ÖZET

Kurt, Sinem. Michael Chekhov'un Tekniğinde Psikolojik Jest Unsurunun Uygulamalı Araştırması. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2019.

Bu tezin amacı, Michael Chekhov Tekniği'nde yer alan Psikolojik Jest kavramını araştırmak ve elde edilen verileri William Shakespeare'in *On İkinci Gece* adlı oyunundaki Soyтары (Feste) karakteri üzerinden uygulamaktır. Söz konusu uygulama, Soyтары ve Malvolio'nun diyaloglarının yer aldığı IV. Perde 2. Sahne üzerinden yapılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Oyunculuk, Teknik, Stanislavski Sistemi, Üstün İstek, Michael Chekhov Tekniği, Psikolojik Jest

ABSTRACT

Kurt, Sinem. Applied Research of Psychological Gesture in Michael Chekhov's Technique. Master Thesis, Istanbul, 2019.

The aim of this thesis is to investigate the concept of Psychological Gesture in Michael Chekhov Technique and to apply the obtained data through the character of Feste in William Shakespeare's *Twelfth Night*. This application will take place on the IV. Curtain 2. Stage where the dialogue between Feste and Malvolio takes place.

Keywords: Acting, Technique, Stanislavski System, Super-Objectives, Michael Chekhov, Psychological Gesture.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR NOTU	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
<u>1. GİRİŞ</u>	1
<u>2. MICHAEL CHEKHOV'UN OYUNCULUK TEKNİĞİ</u>	5
2.1. TEKNİĞİ BESLEYEN KAYNAKLAR.....	5
2.2. MICHAEL CHEKHOV'UN OYUNCULUK ANLAYIŞI.....	13
2.3. CHEKHOV TEKNİĞİNİN TEMEL UNSURLARI.....	19
<u>3. MICHAEL CHEKHOV TEKNİĞİNDE PSİKOLOJİK JEST</u>	27
3.1. PSİKOLOJİK JEST'İ ETKİLEYEN UNSUR OLARAK ÜSTÜN İSTEK.....	27
3.2. PSİKOLOJİK JEST.....	31
<u>4. PSİKOLOJİK JEST ÜZERİNE BİR UYGULAMA</u>	40
4.1. EGZERSİZLER.....	40
4.2. PROVA SÜRECİ	47
<u>5. SONUÇ</u>	54
KAYNAKÇA.....	61
EKLER.....	63
EK A: OYNANAN SAHNENİN METNİ	63
EK B: VIDEO KAYDI.....	67
ÖZGEÇMİŞ	68

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Konstantin Stanislavski'ye göre bir oyuncu ne kadar yetenekliyse, bir o kadar tekniğe ihtiyacı vardır. Esininin kaynağı olan bilinçaltına erişebilmesi için teknik becerilerle kendini geliştirmelidir. Yeteneğini muhafaza eden ve aynı zamanda geliştirmesini sağlayan, ona sistemli çalışmalar aracılığıyla engin imkânlar sağlayan, yaratıcılığını ve esin kaynağını kısırtıp harekete geçiren sağlam bir teknik, her oyuncunun sahip olması gereken şeydir. Her gün saatlerce pratik yapan bir keman virtüözü ve dansçı üzerinden örnek veren Stanislavski, bir oyuncunun da ustalığa erişmesi için her gün pratik yapması ve sistemli bir çalışmaya sahip olması gerektiğini savunmuş; ustalığın üst sınırının olmadığını söylemiştir (Stanislavski, 2011: 565-566).

“... yetenekli bir oyuncunun neden yõteme gerek duyduğu sorusunun sorulması kaçınılmazdır. Bu, yalnızca başka soruların yardımıyla cevaplanabilecek türde sorulardan biri: Neden aydın bir insan kültüre ihtiyaç duyar? Neden zeki bir çocuğun eğitime ihtiyacı vardır? Bu noktada, kuşkuya yer bırakmayacak şekilde, her sanatın, oyunculuğun bile, belirli ilkeleri, amaçları ve mesleki tekniği olması gerektiği hatırlanmalı. ... Oyunculuk sanatı yalnızca, ana ilkeleri olan nesnel bir yöntem temel alındığında büyüyüp gelişebilir.” (Chekhov, 2014: 193)

Yine Michael Chekhov, tıpkı hocası Stanislavski gibi teknik gerekliliğin bir oyuncu için kaçınılmaz olduğunu ve ancak bu teknik temele sahipse bir oyuncunun yeteneğinin gelişebileceğini savunmuştur. Ona göre, oyuncu yetenekli de olsa, tam da bu yeteneklerini doğru bir şekilde kullanabilmesi ve sağlıklı bir şekilde geliştirebilmesi için bir tekniğe sahip olmalıdır.

“Teknik, yeteneğini hiç şaşmadan çağırma aracıdır ve çağırma istediği her an çalışmalarını sağlayan bir araçtır; fiziksel ve psikolojik engelleri düşünmeden gerçek ilhama ‘Açıl susam, açıl!’ demektir.”(Chekhov, 2014: 194)

Gerek oyuncunun kendi yeteneğinin körelmesini engellemesi, gerek yeteneğini istediği an istediği şekilde kullanabilme imkânı sunması, gerekse rolünü doğru oynaması noktasında oldukça yardımcı olan bir teknik; Chekhov'un deyimiyle,

oyuncuya, tüm engellere karşı ilhamın kapılarının açılmasına olanak verir. Tüm bu verilerden yola çıkarak, söz konusu iki tiyatro insanının da belirttiği üzere, “İyi bir oyuncu olmanın başat koşulu, iyi bir tekniğe sahip olmaktır” diyebiliriz. Buna dayanarak ben de tez araştırmamda bir teknik üzerine eğilmeyi tercih ettim. Bir teknik ya da bir tekniğin herhangi bir parçası üzerine araştırma yapmanın hem kendi oyunculuğumu geliştirmemde hem de birçok oyuncunun teknik anlamda gelişimine katkı sağlamak noktasında faydalı olacağını düşündüm. Üzerine araştırma yapacağım tekniğin Michael Chekhov Tekniği olmasında, Moda Sahnesi’nde asistanlığını yaptığım *Yeni Bir Şarkı* adlı oyunun prova süreci ve Tiyatro Medresesi’nde katıldığım Uluslararası Michael Chekhov Atölyesi belirleyici olmuştur.

“Bu yöntem her şeyin ötesinde çalışmanızı keyifli hale getirmeye yardımcı olmalıdır ve eğer doğru uygulanırsa hiçbir koşulda can sıkıcı ve zor olmayacaktır. Çünkü oyunculuk keyifli bir sanat olmalıdır ve asla yerine getirilen bir göreve dönüşmemelidir.” (Chekhov, 2014: 192)

Geçtiğimiz yaz *Yeni Bir Şarkı* oyununun provaları başlamadan evvel, oyunun yönetmeni Kemal Aydoğan, oyun üzerine yapılacak çalışmada Michael Chekhov’un oyunculuk tekniğinden yararlanacağımızı açıkladı. Provaların yaklaşık iki ya da üç saati Michael Chekhov ve David Zinder’in hazırlamış olduğu egzersizleri çalışmakla geçiyordu. Çalışmalar oldukça keyifli geçiyordu ve zorlanmaksızın verimli sonuçlar elde ediyorduk. Çalıştığımız egzersizlerin üzerimde yarattığı etki, beni Chekhov Tekniği üzerine daha fazla araştırma yapmaya itti. Ardından 16 – 24 Ağustos (2019) tarihleri arasında Tiyatro Medresesi’nde gerçekleştirilen Uluslararası Michael Chekhov Atölyesi’ne katıldım ve orada Ulrich Meyer-Horsch ve Burcu Halaçoğlu liderliğinde Chekhov tekniği üzerine çalışma fırsatı buldum. Orada Chekhov Tekniği’nin küçük malzemeler aracılığıyla büyük kapılar açtığını, bu ufak anahtarların esin kapısını aralayıp oyuncuyu ilhamla harekete geçirdiğini gördüm ve deneyimledim. Gerek ekipçe gerekse bireysel olarak yaptığımız çalışmalar, bir karakter üzerine çalışmanın çok da zor ve acılı bir süreç olmadığını, istek ve emeğin birlikteliğiyle hedeflenen sonuçlara kolayca ulaşabileceğimizi gösteriyordu. Bu çalışmaların ardından daha fazlasını öğrenmek ve deneyimlemek üzere Chekhov Tekniği üzerine teorik ve pratik araştırmalar yapmaya koyuldum ve yapmış olduğum

araştırmaları çevremdeki oyunculara paylaştıım ve daha fazla oyuncuyla paylaşmaya, dolayısıyla bir tez araştırması yapacaksam, bu araştırmanın Chekhov Tekniği'nin bir parçası olması gerektiğine karar verdim.

David Zinder, Psikolojik Jest'in, "basitliği, sonsuz değişebilirliği ve faydası"ndan dolayı Chekhov Tekniği'nin en önemli unsuru olduğunu; hatta Chekhov'un tiyatro sanatına kattığı en önemli teknik araç olduğunu söylemiştir (Zinder, 2016: 295). Kendi deneyimlerimden de gördüğüm üzere ileride detaylıca söz edeceğimiz Psikolojik Jest, oyuncunun, karakterin özünü keşfetmesi ve ifade etmesi bakımından basit ama çok etkili bir araçtır ve gerektiği noktalarda çalışma sürecinde oyuncunun ya da yönetmenin tercihine göre değiştirilebilir. Buradaki değişebilir olması durumu, Tiyatro Medresesi'nde ve Burcu Halaçoğlu ile tez için yapmış olduğumuz çalışmalarda da deneyimlediğim gibi, bir araştırma sürecidir. Oyuncu araştırma döneminde, işlerliği olan doğru jesti bulana dek çeşitli denemeler yapar ve her türlü imkn değerlendirir. Oyuncunun ilk bulduğu jesti kullanmaması ve ilk denediğini doğru var saymaması açısından değişebilirlik özelliği de önem taşır.

Araştırmanın kapsamını daralttığımda, odak noktanın, tekniğin merkezinde yer alan Psikolojik Jest kavramı olması gerektiğine karar verdim. Psikolojik Jest unsurunun daha rahat anlaşılabilmesi için, İkinci Bölüm'de Michael Chekhov'un oyunculuk tekniğine genel bir bakış attım.

Üç alt başlık altında ele aldığım ikinci bölümün ilk alt başlığında Stanislavski'nin "En zeki öğrencim" dediği Michael Chekhov'un düşüncelerinin zeminini oluşturan eğitim ve oyuncuk sürecine değindim. Burada Chekhov tekniğinin oluşumunda önemli rol oynayan unsurlardan birisi olan, hocası ve yönetmeni Konstantin Stanislavski'nin oyunculuk anlayışına da değindim. "Stanislavski'nin döneminde hâkim olan oyunculuk tarzı ve anlayışı neydi?", "Stanislavski'nin, kendi dönemindeki oyunculuk anlayışına karşı tavrı nasıldı?", "Stanislavski kendi tekniğini hangi ihtiyaçlar doğrultusunda ve nasıl inşa etti?" sorularına yanıt verdiğim bu bölüm, Chekhov'un oluşturma ihtiyacı duyduğu kendi tekniğinin anlaşılması bakımından önem taşımaktadır. İkinci alt başlıkta Chekhov'un sahip olduğu yaşamsal koşulların meydana getirdiği tiyatro anlayışından ardından

Stanislavski'den hangi noktalarda ayrıldığından ve neden kendi tekniğini oluşturma ihtiyacı duyduğundan bahsettim. Üçüncü alt başlıkta ise tezimin ana konusu olan Psikolojik Jest tekniğinden bahsederken değineceğim tekniğin diğer unsurlarından bahsettim.

Psikolojik Jest'i detaylıca ele aldığım Üçüncü Bölüm'ü ise iki alt başlığa ayırdım. Birinci alt başlık olan Üstün İstek kısmında; Stanislavski'nin kendi sistemi kapsamında oluşturduğu ve Psikolojik Jest'in temelinde yatan Üstün İstek kavramının Stanislavski'nin tiyatro anlayışındaki ve oyunculuk çalışmasındaki yerinden bahsettim. "Bu teknikte 'Üstün İstek' ögesinin yeri neydi?" ve "Üstün İstek'in oyunculuğa katkıları nelerdir?" sorulara yanıt verdiğim ilk alt başlığın ardından ikinci alt başlık olan Psikolojik Jest bölümünde, bu kavramın Chekhov Tekniğindeki yerinden ve sahip olduğu özellikler bakımından oyunculuğa ne gibi faydaları olduğundan bahsettim.

İki başlık altında ele aldığım Dördüncü Bölüm'de Psikolojik Jest'e dair pratik çalışmalara ve uygulamaya yer verdim. Bu bölümün ilk alt başlığında, Psikolojik Jest'e dair kişisel deneyimlerimi Tiyatro Medresesi'ndeki atölyede yaptığımız çalışmalar üzerinden aktardım; ikinci alt başlıkta ise üzerinde çalıştığım karakterin isteğinin ve Psikolojik Jest'inin ne olduğunu ve bunları nasıl keşfettiğimi Burcu Halaçoğlu ve partnerimle gerçekleştirdiğim çalışmalar üzerinden aktardım. Uygulamayı, Tiyatro Medresesi'ndeki Chekhov Atölyesi'nde partnerimle çalıştığımız ve Chekhov'un yönetmeyi ve oynamayı tercih ettiği oyunlardan biri olan William Shakespeare'in *On İkinci Gece* adlı oyununun IV. Perde 2. Sahne'sinde yer alan Soyтары (Feste) ve Malvolio'nun sahnesindeki Soyтары karakteri üzerinden gerçekleştirdim. Soyтары karakterinin Psikolojik Jestinin ne olduğunu ve bu jesti bulmak için nasıl bir yol izlediğimi anlattım. Son bölümde yer alan pratik çalışma, Psikolojik Jest'in uygulamada nasıl işleyebileceğini gösterebilmek amacıyla video kaydına alınmıştır.

BÖLÜM 2

MICHAEL CHEKHOV'UN OYUNCULUK TEKNİĞİ

2.1. TEKNİĞİ BESLEYEN KAYNAKLAR

St. Petersburg, Rusya'da doğan Michael Chekhov (1881-1955), sanata önem veren ve tiyatroya ilgisi olan bir aileye sahiptir. Babasıyla felsefe, insanlar, toplum ve bilim alanı üzerine yaptığı sohbetler, düşünce dünyasını oluşturmada ve geliştirmede epey etkili olur. Babasının çizdiği karikatürler ise ileride geliştireceği oyunculuk yöntemini de etkiler; grotesk üsluba yakın olmasını ve mizahi yönünün kuvvetlenmesini sağlar. Entelektüel bir arka plan ve annesi ile dadısının desteğiyle, Chekhov, zaten oyunbaz olan yapısını, aile içinde sergilediği oyunlar ve skeçlerle geliştirir ve yerel amatör bir tiyatro ekibiyle kimi çalışmalar yürütür (Chamberlain, 2004: 2-3).

On altı yaşına geldiğinde Suvarin Tiyatro Koleji'ne giren Chekhov'un oyunculuk anlayışını oluşturmasında, derslerine katıldığı hocaları B. S. Glagolin ve N. N. Arbatov oldukça etkili bir yere sahip olmuştur. Bilhassa Glagolin'in 1909 yılında Gogol'ün *Müfettiş* oyunundaki Khlestakov performansındaki özgürlüğü ve kendine haslığı onu çok etkilemiş; tekniğindeki oyuncuya sahnede özgürlük sağlayan ve aynı zamanda özgürlük paralelliğinde var olan "yaratıcı bireysellik" kavramının gelişmesinde etkili olmuştur (Ergün, 2015: 146). Arbatov ise Chekhov'un stil yoksunluğu olarak gördüğü natüralist tarzda bir oyunculuğa sahip olsa da, öte yandan sahip olduğu biçim duygusuyla Chekhov'u etkilemiştir ve Chekhov, biçimi disiplinle ilişkilendirmiş; bir oyuncu için biçim duygusunun ve sanatsal disiplinin çok önemli olduğunu savunmuştur (Chamberlain, 2004: 4). İleride tekniğinde kullanacağı "Form Hissi" unsurunun temellerini Arbatov'a dair izlenimlerinden almıştır. Babasının sağlık durumunun kötüye gitmesiyle birlikte alkole olan ilgisinin artış gösterdiği, bağımlılığa dönüştüğü Maly tiyatrosu

yıllarında ise Chekhov oldukça kötü durumdadır ve bu sıralarda amcası Anton Chekhov'un eşi Olga Knipper, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun yönetmeni Konstantin Stanislavski ile tanışmasını ister ve Stanislavski ile görüşüp bir seçme ayarlar. Tıratlarını *Çar Fyodor*'dan, *Suç ve Ceza*'dan seçen Chekhov adına epey heyecanlı geçen seçmelerin ardından, Moskova Sanat Tiyatrosu'na kabul edilir (Chekhov, 2006: 44-45).

Moskova Sanat Tiyatrosu ve bu tiyatronun kurucusu olan Konstantin Stanislavski Chekhov'un tiyatro anlayışını ve tekniğini oluşturmasında önemli bir rol oynamıştır. Stanislavski, kendi adıyla bilinen Sistem'in kurucusu olup oyunculuk disiplinde belli hatları olan bir yöntem üzerinden çalışmalarını sürdüren ilk tiyatro insanıdır. Oyuncunun performans sürecini bilimsel temellerle araştırmış, bu araştırmaların eşliğinde çağdaş tiyatro dünyasını büyük ölçüde etkileyen tutarlı ve mantıklı bir 'sistem' oluşturmuştur. Onu bir 'sistem' inşa etmeye iten sebeplerden biri, sanatın yüzeyde var olanları değil, yüzeyin altında yatan gerçekliği ele alması ve sahnelemesi gerektiği düşüncesidir. Ele alınacak hakikat, ancak gerçekçi bir sahnelemeyle ortaya konulan bir oyunda açığa çıkabilir. Bu gerçekçi sahneleme beraberinde gerçekçi oyunculuğu da getirecektir. Stanislavski bu süreçte Gogol, Şepkin ve Tolstoy gibi tiyatro insanların düşüncelerinden etkilenmiş, onların tiyatro anlayışını incelemiş ve gerçekçiliğin çizgisinden giderek çalışmalarını yürütmüştür (Benedetti, 2012: 22-30).

“... ve sonra anladım ki, güzel olan onun sadelikle konuşmasıydı. Oynamıyordu, yaşıyordu. Onun sade bir biçimde ancak yoğun duygusallıkla söylediği bazı sözcükler ve cümleler hafızamda kaldı. Onların bana ait olduğunu hissettim çünkü onları tıpkı onun gibi söyleyebilirdim.” (Benedetti, 2007: 105)

Yukarıdaki cümleler 1810'da Sumarov'un *Varsayılan Çeyiz* adlı komedi oyununda Prens Mesçerski'nin performansını seyrettikten onun hakkındaki düşüncelerini *Hatıralar*'ında kaleme alan Şepkin'e aittir. Şepkin, Prens'in performansından oldukça etkilenmiştir çünkü onu çok gerçek ve samimi bulmuştur. Prens, diğer oyuncular gibi aşırı jestler, mimikler ve tonlar kullanmıyor, tıpkı kendisi ve diğer insanlar gibi konuşuyor ve hareket ediyordur (Benedetti, 2012: 23). Özellikle Şepkin'in “*oynamıyordu, yaşıyordu*” ifadesi önem teşkil etmektedir çünkü “yaşamak” gibi “sahici bir deneyim”

Stanislavski'nin tiyatro anlayışında önemli bir yer tutacak, tüm 'sistem' bu kavramlar temelinde inşa edilecektir. Aynı şekilde Gogol, *Müfettiş'i Oynanması Gerektiği Gibi Oynayacaklara Öğütler* (1846) adlı metninde; "... rolünün tüm insanlıkta ortak yönlerini anlamaya çalışmalıdır. Rolde baskın olanı dikkate alması gerekir. Karakterin hayatını tüketen temel endişeyi, düşüncesinin değişmez gayesini, "kafasındaki kurt" üzerine düşünmelidir" diyerek Rus gerçekçiliğini yansıtabilecek gerçekçi, psikolojik bir oyunculuk anlayışını benimsediğini göstermiştir (Benedetti, 2012: 28).

Tüm bu düşüncelerden etkilenen Stanislavski, sahnede gerçeği var edebilmek için oyuncuların da buna paralel olarak gerçekçi bir tarza sahip olmaları gerektiğini düşünmüştür. Ona göre; oyuncu, sahnede rol kişinin deneyimlerini sahiden deneyimlemelidir. Gerçekten ağlamalı ya da gülmeli; tüm bu eylemleri yaparken ve duyguları yaşarken sahici olmalıdır. Oyuncu göstermemeli; hissetmelidir, sahnede gerçek bir deneyim yaşamalı ve seyirciye gerçek bir deneyim yaşatmalıdır. Ancak böyle bir gerçeklik yoluyla izleyici rol kişisinden, oyundan etkilenebilirdi ve böylece eser, ona bir gerçeklik sunulabilirdi. Dolayısıyla tiyatro, ancak bu şekilde izleyicisinin ruhunu yüceltebilirdi. Ne var ki o dönemin oyunculuk anlayışı bu düşünceden uzaktı. Oyuncular sahnede abartılı jestler kullanıyor, heyecanlı sahnelerde sesini yükseltiyor, belli başlı kalıplaşmış tavırlara ve tonlara yöneliyordu. Seyirci üzerinde bir etki bırakması gerekiyordu ancak her daim yaratıcı ruh haline ulaşım gerekli etkiyi yaratamayacağından, bazı hilelere başvuruyordu; aslında onda o anda var olmayan duyguyu, o duygunun varlığını gösterebileceği kalıplaşmış jestler, mimikler ve tonlamalar aracılığıyla temsil ediyordu (Benedetti, 2012: 44-45). Stanislavski yapay ve klişe bulduğu bu oyunculuğa karşı 'psikolojik gerçekçilik' oyunculuk anlayışının temellerini atmıştır. Oluşturduğu oyunculuk anlayışını geliştirme sürecinde çağının psikolojik ve fizyolojik gelişmelerini takip etmiş, Pavlov, Sechenov ve Ribot'nun çalışmalarından etkilenmiş ve kendisi de bilinçli teknikler eşliğinde çalışmalarını yürütmüştür (Moore, 2016, 9-10).

Stanislavski, oyuncuların yaratıcı ruh halinin, esin kaynağının bilinçaltı olduğunu söylemiş fakat bilinçaltına erişmek ve yaratıcı süreci sağlıklı kontrol

edebilmek için bir sisteme ihtiyaç olduğunu ileri sürmüştür. *Sanat Yaşamım* adlı kitabında “*Yaratıcı sürecin sistemi olur mu? Yaratıcı sürecin değişmez yasalarından söz edilebilir mi?*” diye sormuş ve karşılığında tıpkı felsefe ve psikolojide olduğu gibi yaratıcı süreçlerde de bir yasadan söz edilebileceğini, bu yasaların bilinçli olduğunu, bilim tarafından denenip doğru bulunduğunu ve bir oyuncunun da bu yasaları bilmesi gerektiğini söylemiştir. Bu yasaların esin alanını uyarmak amacıyla var olduğunu söylemiş; “*Bilinç yoluyla üstbilince yaklaşma! 1906 yılından bu yana yaşamımı adadığım, adamaya devam ettiğim ve canım gövdemde kaldıkça da adamaya devam edeceğim sorun işte budur*” demiştir (Stanislavski, 2011: 480). Söz konusu esin hali, her akşam oynanacak olan oyunda aynı şekilde elde edilebilmeliydi. Oyuncu her akşam sahneye çıktığında önceki akşamdan farkı olmayan bir yaratıcı ruh durumuna sahip olmalıydı. “*Sahne sanatçısı ise kendi esininin efendisi olmalı, temsilin afişleri asıldığında onu nasıl çağıracağını bilmelidir. Sanatımızın en önemli gizi budur*” (Stanislavski, 2011: 568) diyen Stanislavski, sistemi içinde geliştirdiği çeşitli çalışmalar aracılığıyla oyuncunun istediği her an esini elde edebilmesini sağlamıştır.

Chekhov da Moskova Sanat Tiyatrosu’nda, Vakhtangov’un yönettiği stüdyoda onunla birlikte çalışır ve başlangıçta orada sahnelenen oyunlarda figüran olarak yer alır. Vakhtangov’un, Stanislavski Sistemi’nde bir uzman olduğunu ve onun dersleriyle sistemi tam olarak kavradığını söyler. Vakhtangov’un bir yönetmen olarak desteği, nezaketi, dehası, dikkati ve sabrı onu çok etkiler (Chekhov, 2006: 68). Chekhov, yönetmenliğe dair duruşu ve yönetmedeki tavrı konusunda Vakhtangov’dan da etkilenmiştir diyebiliriz.

Öte yandan bu sıralarda yavaş yavaş Stanislavski ile fikir ayrılığı çalıştıkları oyunlarda kendini göstermiştir. Bu durum, Stanislavski’nin yönettiği Molière’in *Hastalık Hastası* adlı oyununda, Chekhov’un doktorlardan birini oynarken fazla komik olmasından dolayı Stanislavski’nin ona çıkışmasıyla başlar. Chekhov’a göre bir komedi oyununda yer alan doktoru komik oynamasında herhangi bir mahzuru yoktur, dolayısıyla Stanislavski’nin bu çıkışını anlamlandıramamıştır (Gordon, 1987: 96).

Yine Moskova Sanat Tiyatrosu'nda yalnızca bir eğitimci değil "spritüel baba" olarak da bilinen Sulerzhitski ile 1. Stüdyo kapsamında çalışmış, onun stüdyosunda bir aile olma hissini ve kolektif olarak çalışmayı tam olarak deneyimlemiş ve onun spiritüel yönünden oldukça etkilenmiştir (Chekhov, 2006: 206). İleride tekniğinin temellerini oluşturacak bu spiritüel düşünce biçiminin temellerini Sulerzhitski ile atmıştır diyebiliriz. Bu stüdyoda Richard Boleslavsky'nin yönettiği *Umudun Yıkımı* oyununda bir balıkçı olan Kobe adlı küçük bir rolü canlandırmıştır. Buradaki oyunculuğu insanların dikkatini çekmiş ve takdirini toplamıştır çünkü onu komik bir karakterden samimi, lirik ve hastalıklı bir biçimde gerçek arayışında olan bir karaktere dönüştürmüş, küçük bir rolü, seyircinin odak noktası haline getirmiştir. Yine 1915 yılında Sulerzhitski'nin yönettiği *Yuvada Cırcırböceği* adlı oyununda oynadığı ürkütücü fakat naif bir oyuncakçı olan Caleb karakteri ile dikkatleri üzerine çekmiş oyunculuğunu kanıtlamıştır (Ergün, 2015: 149). Tüm bu performanslarındaki başarısının temelinde, geniş bir imgelem ve özgürlük yatmaktadır. Kobe karakterini inşa etme sürecinde metnin ötesine geçerek karakteri arayan Chekhov, aynı yaratıcılığı Caleb üzerine çalışırken de göstermiş, hayal gücünün kuvvetini kanıtlamıştır (Ergün, 2015: 149).

1917 yılında Ekim Devrimi'nin gerçekleştiği zamanlarda Chekhov'un problemleri de artış göstermiştir; ülkesinden sürgün edilir, annesinin sağlık durumu kötüye gider ve babasını da kaybetmenin acısıyla daha fazla alkol içmeye başlar. Ertesi yıl annesi vefat eder, yengesini Olga Knipper Chekhova'nın yeğeni olan eşi Olga Knipper kendisinden boşanıp kızlarını da beraberinde götürür ve kuzeni Chekhov'un silahıyla intihar eder. Tüm bu olayların üzerine depresyona giren Chekhov, bir akşam oyun sırasında bir anda sahneyi terk eder. Olumsuzlukların üst üste geldiği bu ağır dönemde, Rudolph Steiner'in antroposofi üzerinde düşünceleriyle tanışan Chekhov, kendi tekniğini oluşturma sürecinde bu kuramdan da etkilenmiştir. Steiner, antroposofi kuramı ile Hristiyanlık ve doğa bilimlerini harmanlamış, kişinin ahlaki gelişimini ön plana almış ve gündelik benliği ile 'yüksek ego' arasında bir ayrım yapmıştır. Chekhov bu ayrımdan etkilenmiş, oyuncunun yaratıcılığını kışkırtan Üst-Ben kavramını ortaya atarken bu ayrımdan faydalanmıştır. Steiner'in Yüksek Ego'su, yaratıcı bir benliktir ve normal kimliğimizin çok daha üstünde bir yerdedir, bizi ahlaki olarak iyi ve

doğruya yönlendirir; Chekhov'un Üst-Ben'i ise oyuncun 'yaratıcı ben'i olup, onun gündelik kaygılardan ve bencil düşüncelerden sıyrılmasını sağlayıp esinlenmesine olanak verir. Yüksek Ego düşüncesi, Chekhov'un o dönemki alkole düşkünlüğünü ve bencil düşüncelerini bir kenara bırakıp psikolojik sorunlarıyla baş etmesini ve onları aşmasını sağlamıştır. Ek olarak Chekhov, Steiner'in “*dilin ve müziğin içsel biçimlerini ve hareketlerini görünür kılan devinim sanatı eurythmy*” (Steiner, 2002: 19) (öritmi) kavramını benimsemiş ve kendi tekniğindeki çalışmalarda bu hareket sistemine de yer vermiştir (Chamberlain, 2004: 13-14).

Chekhov 1918 yılında Arbat Tiyatrosu'nda kendi stüdyosunu kurar ve seçmeyle aldığı oyuncularla bazı çalışmalar yürütür. Burada hem kendi oyunculuğu gelişme kaydeder hem de bu gelişmelerini diğer oyuncularla paylaşır. Aynı zamanda yoga ve reenkarnasyon üzerine araştırmalar yapan Chekhov, bir süre sonra maddi sıkıntılardan dolayı stüdyoyu kapatıp Moskova Sanat Tiyatrosu'na geri döner. Çalışmalarının ekip dışına sızmasına ve yayılmasına karşı olan Stanislavski; kendisinin yapmış olduğu çalışmaları, *Gorn* adında bir işçi dergisinde yayımlayan Chekhov'a tepkili olsa da; onu affeder ve *14. Erik* oyununa başrol olarak alır. Vakhtangov'un yönettiği bu oyundaki rolüne ek olarak Stanislavski'nin yönettiği *Müfettiş* oyununda Khestakov rolüne hazırlanmıştır ve her iki rolü de Stanislavski yöntemiyle çalışmamıştır. Erik'i Steiner'den esinlendiği “öritmi” kavramından beslenerek çalışmış, hareket niteliğine odaklanıp karaktere yeni bir biçim vermiştir ve coşku belleği unsurunu kullanmak yerine içsel bir imajı takip etmiştir. Yine Khestakov'u benzer yöntemle çalışmış, fizikselliği baskın, sıra dışı bir karakter çıkarmıştır ve performansları, herkesin dikkatini ve beğenisini toplamıştır (Chamberlain, 2004: 16-18).

1923'te İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu'nun başına yönetmen olarak geçen Chekhov'un burada çalışmalarında kullandığı yöntem Stanislavski'nin yönteminden farklı olmuştur. Daha hareket ağırlıklı çalışmış, sahnelediği oyunlarda kendi yetilerini de geliştirmiştir. Örneğin *Hamlet*'ten sonra bir rolden ötekine fiziksel olarak geçiş yapabilmek konusunda daha iyi hale gelmiştir. *St. Petersburg*'da (1925) oyunundaki Abeleukov karakterine çalışırken arketiplerden

faaydalanmış, karakterin arketipsel özelliklerini keşfedip bunlardan yola çıkarak fizikselliğine, sesine ve bedenine ulaşmıştır. Yine *Dava* (1927) oyunundaki Muromsky karakterine hazırlanırken, karaktere sorular sormuş ve karakterin verdiği cevapları izlemiştir. Bu rolün fizikselliğine erişmek içinse hayvanlardan ve doğadaki varlıklardan yararlanmışdır (Gordon, 1987: 131). İleride tekniğinde kullanacağı unsurlardan olan “Hayali Beden”in izlerini buradaki hazırlanma sürecinde görmek mümkündür.

Bir süre sonra Chekhov’un bu çalışmaları eleştirilmiş, bilhassa devlet, onun bu yöntemini, soyut kavramlara ağırlık vermesi bakımından tehlikeli bulmuş ve onu uyarmıştır çünkü Chekhov’un yöntemi, devletin de desteklediği Stanislavski’nin aksine, doğaya ve bilimlere paralel olan gerçekçi bir anlayıştan ziyade Sovyetlerin desteklemediği Steiner’in çalışmalarına daha yakındır. Yöntem, esinlenmeyi ve sezgiyi merkezine alan bir anlayışa sahiptir ve bu yaklaşım devlet yetkililerine ve onlara yakın düşünen kişilere göre mistik ve gerçekdışıdır, dolayısıyla tehlike arz etmektedir. Yine Chekhov’un tekniğini desteklemeyen ekibindeki on yedi kişi istifa edip Chekhov’a yönelik suçlayıcı ifadelerin yer aldığı bir yazı yazalar (Brockett, 2000: 552). Gazetelerde Chekhov’un “hasta bir sanatçı” ve “gerici” olduğuna dair sütunlar yer alır. Bunun üzerine Chekhov, 1928’de Avusturyalı yönetmen Max Reindhart’tan aldığı davetle Almanya’ya göç eder ve Berlin’de yer aldığı bir Broadway oyunu onda hayal kırıklığı yaratır. 1929’da sahnelenen ve Chekhov’a göre disiplinli bir prova sürecinden yoksun olan, Skid karakterini oynadığı *Sanatçılar* adlı oyunu Chekhov için ikinci bir hayal kırıklığıdır. Fakat prömiyer sırasında, yaşadığı bir deneyim, Chekhov’un oyunculuk kariyerinde önemli bir yere sahiptir. Chekhov, performans sırasında Skid’i dışarıdan görmüş ve Skid tarafından yönlendirilmiştir. Skid karakteri, Chekhov’a ne yapması gerektiğin, neyi nasıl yapması gerektiğini söylemiştir. Chekhov’un “bölünmüş bilinç” olarak adlandırdığı bu durum, karakterin oyuncuya kendisini açması, ona ne yapması gerektiğini göstermesidir. Bu sayede oyuncu, karakteri ve karakterin fizikselliğini, davranışlarını, tavrını net bir şekilde görür ve içselleştirir. Chekhov bu durumdan sonra kişisel egoyu kenara bırakıp “yüksek ego”ya kendini bırakmaya, kendisinden çok “karakterin ne istediğine” odaklanmaya

ağırlık vermiştir (Gordon, 1987: 148-149). Burada yine Chekhov'un ileride tekniğinde kullanacağı "Yüksek Ego", "Hayali Beden" kavramları kendini göstermektedir. Ayrıca onun imgeleme ve esine verdiği önemi yine buradan görebilmekteyiz.

1931'de Paris'e taşınan Chekhov, Max Reindhart'ın öğrencisi Georgette Bonner'in maddi yardımıyla orada bir stüdyo kurup tiyatro çalışmaları yapmaya karar vermiştir. Ancak görüşlerinden dolayı sürgün edilişi, Fransa'daki Sovyetler Birliği taraftarları tarafından yaptığı işlerin önünde sorun teşkil etmesine neden olmuştur. Fransızlar tarafından destek görse sahnelediği *Kale Uyanıyor* adlı oyunuyla pek de istediği sonucu elde edememiştir. Ardından iki asistanının desteğiyle Litvanya ve Letonya'ya geçmiş, orada devlet tiyatrosunda ve başka yerlerde oyuncu ve yönetmen olarak çalışma imkânı bulmuştur. Fakat yine savaş tüm olumsuz etkileriyle oraya da sirayet etmiştir ve Chekhov yine oradan menajer Sol Hurok'un davetiyle Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmek durumunda kalmıştır. (Gordon, 1987:153, 154)

Broadway'e geçiş yapan Chekhov, 1935 yılında amcası Anton Chekhov'un hikâyelerinden derlediği bir oyun sahneye koyar ve bir turne gerçekleştirir. Turnenin ardından Stella Adler ona bir davet gönderir ve bu davetin üzerine Chekhov, Grup Tiyatrosu'na gidip orada ders vermeye başlar (Gordon, 1987:153, 154). Buranın haricinde New York'ta tanıştığı Deidre Hurs du Prey ve Beatrice Straight, Chekhov'u Devonshire'deki Dartington Okulu'nda tiyatro üzerine eğitim vermesi için davet eder ve Chekhov orada 1935 ve 1938 yılları arasında dersler verir. Yurtdışından birçok öğrenci ve öğretmen, Chekhov'un oyunculuk tekniğini öğrenmek üzere buraya gelmiş ve öritmi, ses, konuşma, konsantrasyon ve imgelem eğitimlerini kapsayan üç yıllık bir eğitim almıştır. (Chamberlain, 2004: 29). Tekrar bir savaşın patlak verme riskine karşın 1938 yılında Amerika'ya geri dönen Chekhov, Beatrice Straight'ın Ridgefield'te ayarladığı bir yerde, kendi stüdyosunu kurar. Burada ilk etapta ticari kaygıları ön planda tutarak bu açığı kapatabilecek potansiyelde bir oyun sahnelemeye karar verilir ve *Ecinniler*'in uyarlaması olan bir oyun sahnelenir. Ancak beklenen ticari kazanç bu oyunla elde edilemez. Sonra sahnelenen üç oyun ise bu kazancı elde etmelerini sağlamış,

oldukça da beğenilmiş ve turneye çıkmıştır. Chekhov tekniğinin oyunculuğa kattığı en büyük katkı olan Psikolojik Jest, bu yıllarda yeşermiş ve gelişmiştir (Chamberlain, 2004: 31).

Chekhov, ABD’de de savaşın etkilerinden kurtulamamış, askere alınan oyuncularının üzerine maddi problemler de eklenince stüdyosunu kapatmış ve Hollywood’da eğitimler verip oyunculuk yapmıştır. Oynadığı dokuz filmin üçüncüsü Alfred Hitchcock’un *Büyülenmiş* adındaki filmidir. Chekhov filmin başrolleri olan Gregory Peck ile Ingrid Bergman’ı çalıştırmış; yaşlı bir profesörü oynayan kendisi de filmdeki başarılı performansından dolayı 1946 yılında Oscar’a aday gösterilmiştir. Yine 1946 yılında *Müfettiş*’i yönettikten sonra bir daha oyun yönetmemiş ve stüdyo kurmamıştır. Hollywood’da oyunculara ders vermeye devam etmiş, 1955 yılında kalp krizi geçirmiş ve hayatını kaybetmiştir. Öğrencisi Beatrice Straight ise 1980 yılında Chekhov adına ikinci bir enstitü kurmuş, onun tekniğini öğrenmek isteyenler için orada eğitimler düzenlemiştir (Gordon, 1987: 166).

2.2 MICHAEL CHEKHOV’UN OYUNCULUK ANLAYIŞI

Yukarıda görüleceği üzere hayatı boyunca Chekhov’un en çok etkilendiği tiyatro insanı, hocası Konstantin Stanislavski’dir diyebiliriz. Onun tekniğindeki birçok unsura karşı çıkmasına rağmen, ilk profesyonel adımlarını Stanislavski’nin okulu ve tiyatrosu olan Moskova Sanat Tiyatrosu’nda atmış ve kendi tekniğini inşa etmesini sağlayan temelleri orada atmıştır. Ancak bu süreçte gerek Stanislavski Sistemi’nin bazı unsurlarının onun üzerinde yarattığı olumsuz etkiler, gerekse kendi düşünce sisteminin farklı oluşu; onu sistemden ayrı düşürmüş, kendi tekniğini oluşturmaya yöneltmiştir. Chekhov da kendi çalışmalarını dönemindeki diğer tiyatro insanları -bilimsel yöntemlerle araştırmalarını sürdüren Stanislavski ve Marksist materyalist düşünce ekseninde oyunculuk yöntemini oluşturan Meyerhold gibi laboratuvar ortamında gerçekleştirmiştir. Ancak onun laboratuvar çalışmaları daha çok Goethevari bir romantizme sahiptir; ne Stanislavski kadar

gerçekçi, ne de Meyerhold kadar materyalisttir. Çalışmalarını daima imgelemi temel olarak gerçekleştirmiştir ve oyunculuğunun temelinde yatan ana motivasyon da daima imgelem olmuştur (Ergün, 2015: 144). Çocukluğunda sergilediği skeçlerde de, Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki performanslarda da imgelemin baskınlığı kendini göstermektedir. Oynadığı rollere özgün, yaratıcı, neredeyse fantastik yorumlar getirmesi, imgelem gücüyle hareket etmesi ve gerçekçilik kaygısını bir tarafa bırakıp sahnede özgür olmaya çalışmasıyla gerçekleşmiştir.

Stanislavski'den farklı olarak Chekhov, tiyatrodaki teatral bir dili, şiirselliği aramış; zamanının tiyatro anlayışının her şeyi “şimdiki zamana” sıkıştırdığını, oysa bu yaklaşımdan uzaklaşmak gerektiğini savunmuştur. Chekhov'a göre, tiyatrodaki bu bakış açısı, oyunculuk ve metin anlayışı ile ifade araçlarının değişmesi gerekmektedir; bulunduğu durumun aksine her şey büyütülmelidir. Oyuncuların, “şimdiki zamana sıkışmış” olan bu oyunculuk anlayışından dolayı her şeyi küçültmeye meyillidir ancak bu alışkanlığı bırakıp, bu cansızlıktan kurtulup her şeyi büyütmelidir (Chekhov, 2014: 37). Aynı şekilde oyuncuların eğitimi de bedenlerini, seslerini, düşünme biçimlerini büyütmelemlerini sağlamalı, bunu olanaklı kılacak araçlara sahip olmalıdır (Petit, 2010: 8-9). Tiyatronun teatral bir dile sahip olması, inandırıcılığını ve sahiciliğini yitirmesi anlamına gelmiyordu; bir oyuncu tıpkı clownlar ve komedyenler gibi teatral bir dile sahip olup, aynı zamanda samimi ve içten olabilirdi çünkü bir şaman dans ederken ya da clown sahnedeiken kimse onların yaptıklarını büyük ve teatral olduğu için yadırgamaz. Kimse onlardan hareketlerini -büyük ve teatral olduğu için- “küçültmelerini” talep etmez çünkü bu samimi performans eşliğinde kendi tecrübe edemediği ancak kendisine tanıdık gelen şeylerin varlığını hisseder (Chekhov, 2014: 19).

“Tiyatromuz kuru bir işletmeye döndü ... Tiyatro, herhangi bir problemi çözmiyor. Gelecekle, gelecekte *ne olacağı* ile ilgilenmiyor.” (Chekhov, 2014: 37)

Şiirsel ve teatral olan “Geleceğin Tiyatrosu”ndan bahseden Chekhov, geleceğin oyuncusunun yani ideal oyuncusunun niteliklerinin ne olduğunu sorgulamıştır. İdeal oyuncunun sahip olması gereken özellikleri şu şekilde sıralamıştır: Birincisi, bedeninin yaratıcı psikolojik dürtüye yoğun bir duyarlılık kazanmasıdır. Bu duyarlılık sayesinde oyuncu etkiye açık hale gelir, karakterin psikolojisine erişir ve karakterin isteklerini, hislerini kendi bedeninde var edip karşıya iletebilir.

Tiyatroda materyalist düşünce hâkim olduğu müddetçe, oyuncular oyunun ve karakterin psikolojik boyutuna erişememekte ve bunu yansıtamamaktadır. Dolayısıyla oyuncu, bu psikolojik unsurlardan yoksun cansız bir bedene sahip olmakta ve neredeyse bir robota dönüşmektedir. Karakterin duygularını, hislerini, tutkularını ifade etmesi gereken oyuncunun bedeni artık kalıplaşmış, yapay bir beden olup ancak klişeleşmiş, alışlagelmiş bir oyunculuk biçimiyle kendini ifade etmektedir. Üstelik bu materyalizmin etkisiyle gerçek yaşam ve sahnedeki yaşam arasındaki ayrımı yapamayıp, gerçek yaşamı olduğu gibi sahneye taşıyarak fotoğrafçılık yapmış olurlar. Oysa bir oyuncunun işi, karaktere yorum getirmeyi, ona kendinden bir şey katabilmeyi gerektirir. Bu durum ise imgelem gücünü gerektirir ancak materyalist düşüncenin kendisi, oyuncunun imgelemi tiyatro sanatının sınırları içine almasına engel olur. İdeal oyuncunun sahip olması gereken bir ikinci özellik ise; psikolojisinin zenginleşmesidir. Zengin bir psikoloji için oyuncunun çevresindeki insanları ve tarihteki ya da sanat eserlerindeki karakterleri incelemesi, gözlemlemesi ve onların eylemlerinin altında yatan motivasyonları anlamaya çalışması gerekir. Burada empati kurarken elbette onları yargılamamak, olabildiğince tarafsız olmak gerekir. Neden böyle davrandığını, neden bu şekilde hissettiğini düşünmesi gerekir. Tüm bunları gerçekleştiren oyuncu, çalıştığı karakterlerin psikolojisini yargılamadan görebilir gördüklerini içselleştirerek kendisiyle birlikte seyircinin de karakterin iç yaşamını, psikolojik derinliğini ve zenginliğini görmesini sağlayabilir. Bir üçüncü öge ise hem bedenin hem de psikolojinin oyuncuya tümüyle itaat etmesidir. Bir oyuncu işini tesadüfe bırakmamalı ve bedeni ve psikolojisi üzerinde hâkimiyet kurabilmeli ve kendisi onları yönlendirebilmelidir. Gündelik yaşamda bununla ilgili kendimizi geliştirmek durumunda kalmıyoruz ve dolayısıyla bedenimizi duyarlı hale getirmek için herhangi bir çalışma yürütmüyoruz. Chekhov, oyuncunun bedenini duyarlı, esnek ve etkin bir hale getirebilmek, kaslarını canlandırabilmek adına bir dizi egzersiz hazırlamıştır. (Chekhov, 2014: 52-54). Bu egzersizlerden ve unsurlardan bazılarını, tez kapsamında adı geçeceğinden dolayı değineceğim ancak öncelikle Chekhov'un neden böyle bir teknik geliştirme ihtiyacı duyduğuna açıklık getirmek adına tiyatro ve oyunculuğa dair anlayışından biraz daha bahsetmekte yarar görüyorum.

Chekhov'un karakter inşası sürecine yaklaşımına değinmek gerekir ki bu da yukarıda bahsi geçen fikir ayrılıklarının yanı sıra Chekhov Tekniği ile Stanislavski Sistemi'nin arasındaki farklardan biridir. Chekhov, Stanislavski'nin Sistemi'nde var olan karakter yaratma aşamasındaki bazı unsurlara karşı çıkmıştır. İlki, başlıca "karakter" kavramının kendisidir. Stanislavski'ye göre, oyuncu, karakteri kendinden yola çıkarak yaratır ve kendisinden bağımsız olmayan karakteri oynarken de aslında kendisinden çıkmamaktadır. Karakter ayrı bir varlık değil, oyuncunun kendi kaynaklarından beslenerek var ettiği bir varlık olup, yine kendisinin bir parçasıdır. Oysa Chekhov'a göre, karakter, oyuncudan bağımsız olarak var olan bir "benlik"tir. Oyuncu, sadece kendi kaynaklarını kullanarak, kendinden yola çıkarak bir karakter inşa ederse, orada yaratıcılıktan söz edilemez ve her oyuncu kendine benzer karakterler yaratmış olur. Her karakterde kendi olmaktan çıkmazsa ve kendine benzer karakterler yaratırsa, bir süre sonra klişeye düşer ve özgün karakterler yaratamamış olur. Oyuncu, sadece kendi kaynaklarından, bilinçaltından, deneyimlerinden beslenmemeli, geniş bir imgeleme sahip olmalı ve kendinden bağımsız, ayrı ve kendi yaşamı olan biricik karakterler yaratabilmelidir. Burada Chekhov, olasılıklara vurgu yapar ve oyunculuğun sonsuz olasılıklardan beslenmesi gerektiğini söyler. Bu olasılıklar, yaratıcılığın, özgür yaratımların imkânını sunmaktadır. Yaratıcı, özgün ve özgür performanslar sergilemesi için oyuncunun Yaratıcı Bireyselliğe sahip olması gerekmektedir. Chekhov, Yaratıcı Bireyselliği, *Oyuncuya* adlı kitabında iki ressam üzerinden örneklendirir; "...aynı derecede yetenekli iki ressamdan, aynı peyzajı kusursuzca resmetmeleri istense, sonuçta ortaya birbirinden tamamen farklı iki resim çıkacaktır. Sebebi çok açık: Her biri elbette o manzara hakkındaki bireysel izlenimlerini resmedecektir." (Chekhov, 2014: 131). Herhangi bir rolü, her oyuncunun farklı oynamasının nedeni buradadır, her birinin kendine ait bir benliği, bireyselliği ve dolayısıyla o karaktere dair kendine has bir yaklaşımı vardır. Bir karakteri her oyuncu aynı biçimde oynasaydı, orada yaratıcılıktan ve özgünlükten bahsedemeyecektik, çünkü oyuncu role kendi yorumunu getirip biricik bir karakter yaratamamış olacaktı ya da oyuncu her karakteri aynı şekilde oynamış ve o karakterin ayrımını, farkını, derinliğini ortaya koyamamış olacaktı.

Chekhov, burada oyuncunun kendisine “Karakter ve benim aramdaki fark nedir?” sorusunu sorması gerektiğini söyler (Chekhov, 2014: 125).

Chekhov’a göre, esin halindeki oyuncu Yaratıcı Bireyselliği üç ayrı süreçte yaşar: İlki; günlük yaşamdaki “Ben”dir. Gündelik eylemlerimizi, hislerimizi, düşüncelerimizi ifade ettiğimiz normal varoluşumuzdur. Yaratım halinde sanatçı, “Üst benlik” olan ikinci “ben” haline sahip olur. Oyuncuyu yaratıcı bir hale taşıyan Üst benlik, onun duyarlılığını artırır; özgün bir performans sergilemesini sağlar. Ancak, çok güçlü ve özgür olan Üst benlik, kaos yaratmaya ve sınırları yıkmaya meyillidir. Bu potansiyeli dizginlemesi, onu sınırlandırması için günlük Ben’e ihtiyaç vardır. Aksi takdirde, Üst benlik, provalar süresince oluşturulmuş çizgiyi aşabilir. Sürecin üçüncü ben hali ise, az önce bahsetmiş olduğumuz, oyuncunun yarattığı, kendine ait bir yaşamı ve bağımsız bir benliği olan Karakter’dir (Chekhov, 2014: 132-134).

Karakter kavramına yaklaşımlarının haricinde ayrıldıkları bir diğer unsur ise, Stanislavski’nin Sistemi’nde yer alan ve Chekhov’un ruhsal olarak çöktüğü ve bir depresyonun içine düştüğü yıllarda, ek olarak olumsuz bir şekilde etkilendiği Coşku Belleği kavramıdır. Stanislavski, oyuncunun duygularını kışkırtmak için coşku belleği unsurundan faydalanmıştır. Oyuncu, karakterin verili koşullar altındaki hislerini ve coşkularını deneyimleyebilmek için kendi geçmişindeki deneyimlerinden, o deneyimlerin yarattığı hislerden yararlanır. Geçmiş deneyimlerin etkisi ve coşkularını çağırır ve onları bedeninde yeniden canlandırır. Babası ölmüş bir karakteri oynarken, geçmişinde babasını kaybetmese de kaybettiği bir yakınının acısını çağırır ve bu acıyı tekrar hisseden oyuncu, artık rol kişinin sahip olduğu duygulara sahip olmuş, verili koşullar altında hissettiği duyguları kendi bedeninde de uyandırmış ve hissetmiş olur (Moore, 2016: 76). Chekhov, bu unsurun, gözlemlendiği oyuncuları ve bilhassa kendisini yıpratıldığını fark etmiş; kişinin kendi olumsuz anılarını ve travmalarını çağırmasının ona ruhsal olarak zarar verdiğini ve onu tükettiğini görmüş ve bu duruma karşı çıkmıştır. Üstelik sürekli kendi belleğinden faydalanıyor olmasının, bir süre sonra oyuncuyu tekdüzeliğe ittiğini ve yaratıcılıktan uzak, sıradan bir performans sergilemesine, ‘genel’i oynamasına sebep olduğunu gözlemlemiştir (Chekhov,

2014: 12). Coşku belleği yerine, saf imgelemi önermiş; kişinin hayal gücünden beslenmesinin ona sonsuz olanaklar sunacağını ve dolayısıyla yaratıcı, özgün ve özgür performanslar sergileyeceğini ileri sürmüştür (Chekhov, 2014: 16).

Chekhov'a göre, oyuncunun yaratıcılığına, esinine katkıda bulunan bir diğer öge ise, performansın bir parçası, yaratımın ortağı olan seyircidir. Oyuncu, seyirci ile sanatsal bir işbirliği yapar, bu işbirliği karşılıklı olarak birbirinde kalma ve birbirini dinlemeyi gerektirir. Sadece karşılaşma anında değil, prova sürecinde de oyuncu seyircinin var olduğunu hayal etmeli, onu izleyen bu kitlenin tepkilerinin ne olduğunu tahmin etmelidir. Bu, elbette oyuncunun sadece kendine eşlik eden hayali seyircilerin tepkisine göre hareketlerini şekillendirdiği anlamına gelmemektedir. Oyuncu, prova süresinde amaçlarına, eylemlerine, performansına bir yön verirken seyirci faktörünü de değerlendirme kıstası olarak var saymalıdır. Çünkü performans anındaki o seyirciyle karşılaşma anında, seyircinin varlığı yadsınamaz, dolayısıyla oyuncunun seyircinin tepkilerinin ne olacağına dair öngörüsünü geliştirmesinde fayda vardır. Aynı zamanda onların -prova sürecinde hayali olan- tepkilerini ve yaratıcı yorumlarını da performansına katmış olur, seyirciler de oyuncuların ilhamına katkıda bulunmuş olurlar (Chekhov, 2014: 185-186).

Son olarak, Chekhov sahne üzerindeki yaratıcı anın eseri olan hisler ile gündelik hisler arasında bir ayırım yapmıştır. Ona göre gündelik hisler, aslında herkese tanıdık gelen, hepimizin deneyimlediği ve bildiği sıradan hislerdir. Bu hisler, bir oyuncu için yanıltıcıdır çünkü bencil, faydacı ve estetikten yoksundur. Oysa sadece esin anında ve yaratıcı bir haldeyken sanatçı tarafından deneyimlenen gerçek hisler, estetik, kişinin kendi çıkarlarından ve bencil duygularından arınmış, daha yüksek ve önemlidir ve dolayısıyla Yaratıcı Bireyselliğin bu hislere ihtiyacı vardır; gündelik sıradan hislere değil (Chekhov, 2014: 134).

2.3. CHEKHOV TEKNİĞİNİN TEMEL UNSURLARI

Chekhov, ideal oyuncunun yukarıda tiyatro anlayışından bahsederken ifade ettiğimiz tüm niteliklere sahip olması için, yaratıcı, özgün ve özgür bir performans sergileyebilmesi için bazı teknik unsurlar geliştirmiştir. Bu unsurlar arasında esas olarak ele alacağım, tezimin konusu olan Psikolojik Jest tekniğini incelemeden evvel, oluşturduğu teknikteki diğer temel kavramlara değinmekte fayda var. Bu kavramlar, aynı zamanda ileride ele alacağım Psikolojik Jest tekniğiyle de ilişkilidir; çünkü Psikolojik Jest ancak bu unsurlarla birlikte tamamlanır, bir bütün halini alır.

Enerji Merkezi: Chekhov, oyuncunun bedenini canlandırmak, onun ideal bir bedene sahip olmasını sağlamak için göğsünde bir enerji merkezi hayal etmesini söyler. Bu hayali merkez, bedendeki enerjinin kaynağıdır; oyuncu bu ana kaynaktan çıkan enerjiyi tüm bedenine göndermelidir. Bedene yayılan enerji, oyuncunun daha sağlıklı, dinç, esnek ve özgür bir bedene sahip olmasını sağlar. Enerji hareketi doğurmalı ve onu yönlendirmelidir. Oyuncu bu merkezdeki enerjiyle hareket ettikten sonra da bu enerjiyi içsel olarak hissetmeye devam etmeli, onu etrafa yaymalıdır. Enerji merkezi tarafından şekillenen bu beden hareketleri artık daha zarif olacak; oyuncu gündelik alışkanlıkların yerleştiği katı bedenden çıkıp artık sahne üzerinde var olan artistik ve güçlü bir bedene sahip olacaktır. Enerji merkezi aynı zamanda oyuncuya sahnede güvenli bir duruş verir ve karakteri keşfetmeye dair de birçok imkân sunar (Chekhov, 2014: 56-57).

Atmosfer: Chekhov'a göre tıpkı yaşamda her ortamın bir atmosferi olduğu gibi, sahnede de bir atmosfer söz konusudur. Her sahnenin, her olayın, her durumun kendine has bir atmosferi vardır ve bu sınırsız atmosferler, oyuncuya sınırsız olanak sunarlar çünkü her atmosfer, oyuncuda farklı bir his ve tepki uyandırır. Çünkü her atmosfer canlı, dinamik olup bir iradeye sahiptir, dolayısıyla dokunduğu oyuncuyu da bu özelliklerle saracaktır. Performansın ruhu olan ve oyuna derinlik ve anlam katan atmosfer, oyuncunun duygularını harekete geçirir, esinlenmesine olanak sağlar. Üstelik sahnede oyuncular arasındaki etkileşim yoluyla açığa çıkan atmosferin içine aldığı seyirci de bu atmosfere dâhil olur ve ondan etkilenmeye başlar. Oyuncu atmosferi oynamamalı, söz gelimi atmosfer

“gizemli” ise “gizemli-imiş” gibi yapmamalıdır. Oyuncunun tek yapması gereken atmosferi hayal etmek ve onun etkisine bedenini açmaktır; atmosferin kendisi, oyuncunun oynamasını sağlayacaktır. Oyununun ruhunu korumakla mükellef olan oyuncu, atmosferden yoksun bir performans sergilediğinde, söz konusu performans mekanik ve ölü olacaktır. Chekhov, bireysel atmosfer ile sahnenin atmosferi arasında ayırım yapar; bireysel olanlar öznel hislerken, sahne atmosferi nesneldir. İkisinin karşılaşması ve karşılıklı etkileşimi söz konusu olduğunda, güçlü olan zayıf olanı yener. İkisinden biri, yavaş yavaş ötekinin etkisine kendini bırakır. Bu tarz çatışmalar hem oyunu, hem de izleyiciyi daha da diri tutmaktadır (Chekhov, 2014: 91-96).

Nitelikler: Chekhov, role yaklaşırken analitik düşüncenin ürünü olan nedensellikten uzak durması gerektiğini düşünmüştür. “Neden” sorusuyla çalışmak yerine, “nasıl” sorusunun sorulması, oyuncunun hayal gücünün canlanmasına, bedeninin uyarılmasına neden olacak ve böylece oyuncu, çalıştığı karakterin niteliklerini keşfedecektir. Dolayısıyla karakterin duygularını kendi içinde hissedebilecektir (Petit, 2010: 43). “Nasıl” sorusunu sorarak karakterin nasıl davrandığını, nasıl bir atmosfer içinde olduğunu keşfeden oyuncu için Chekhov, dört temel elementten yola çıkarak dört temel nitelikten bahseder. Bu nitelikleri çalışmak içinse kendilerine rahat bir alan seçip bu alanda rahat, geniş ve güçlü hareketler yapmasını ve bahsettiği nitelikleri bu hareketlere eklemesini, hareketleri bu niteliklerle gerçekleştirmesini ister.

Bu niteliklerin ilki, *Toprak* elementinin niteliği olan *Yoğurma* niteliğidir. Oyuncu, “Tıpkı bir heykeltıraş gibi, çevremdeki boşluğu *yoğuruyorum*. Etrafımdaki havada, beden hareketlerimle yontulan şekiller bırakıyorum.” diyerek yapmış olduğu hareketleri, tıpkı kilin içindeymiş, kili yoğuruyormuş gibi gerçekleştirmesini söyler. Burada yoğuruyor-muş gibi yapmamak, yoğurmayı oynamamak gerekir. Niteliğin kendisini hayal etmek, oyuncunun bedenini kendiliğinden harekete geçirecek, bu güçlü imgenin kendisi oyuncunun yoğurma niteliğiyle hareket etmesini sağlayacaktır. Oyuncu, havanın kendisine direnç gösterdiğini hayal etmelidir. Bu direnci, yoğurma

niteliğini, kilin varlığını tüm bedeninde hissetmelidir. Ayak parmak ucundan saç teline kadar kilin içinde olmalı, hareketleri yoğunmalıdır. Fakat burada bedende gereksiz kas gerginliği olmamasına dikkat edilmelidir. Bu çalışmaya göğüsteki enerji merkezi de eklenirse, hareketler daha kolay bir biçimde yapılabilir. Bu nitelikle birlikte oyuncu, çalışmalarında biçimsizliğe yer vermeyecek, yaratımında düzgün şekiller ve net biçimler arayacaktır (Chekhov, 2014: 57-59).

İkinci bir nitelik, *Su* elementinin niteliği olan *Yüzme* niteliğidir. Oyuncu bu kez hareketlerini yaparken “hareketlerim boşlukta *yüzüyor*, yumuşak bir şekilde ve güzelce birbirine karışıyor.” diye düşünmeli, sanki bir suyun içindeymiş ve hareketleri suyun içinde gerçekleşiyormuş gibi hissetmelidir. Sanki su kendisini kaldırıyor, hareketlerine bir yumuşaklık katıyormuş gibi düşünebilir. Oyuncu yine burada da gereksiz kas gerginliğine ya da hareketlerin fazla gevşek, güçsüz ve biçimsiz olmasına dikkat etmeli, bunlardan kaçınmalıdır. Chekhov, bu çalışmanın neticesinde oyuncunun psikolojik samimiyet, denge ve dinginliğe sahip olacağını söyler (Chekhov, 2014: 59).

Üçüncü nitelik, *Hava* elementinin niteliği olan *Uçma* niteliğidir. Bu niteliği çalışırken, oyuncu tıpkı kuşlar gibi hareketlerinin adeta havada uçtuğunu düşünmeli, kendini uçma hissini hafifliğine bırakmalıdır. Sanki onu saran hava onu havaya kaldırıyor, kendisi yer çekimine karşı koyuyor gibi olmalıdır. Her yerini kaplayan çevresindeki havanın onu etkilemesine izin vermelidir. Bedenin ağırlığından kurtulmalı, fakat tüm bunları yaparken hareketler biçimini kaybetmemelidir. Enerji azalıp çoğalabilir; ancak bunu yöneten oyuncunun kendisi olmalı, enerjisinin tamamen tükenmesine izin vermemelidir (Chekhov, 2014: 60).

Son olarak *Ateş* elementinin niteliği olan *Işın Yayma* niteliği, hareketleri yaparken oyuncunun bedeninden ışın yaymasıdır. Hareketler fiziksel olarak sonlandıktan sonra da oyuncu, ışımaya devam etmeli, hareketi içsel olarak sürdürmelidir. Bedenin her yeriyle, her yöne ışın yayan oyuncu, artık bedeninin sınırlarını aşmış demektir. Bedeni canlılık ve güç kazanmış olan

oyuncu, aynı zamanda karakterinin de canlılık kazanmasını sağlayacaktır ve ışın yayarak bir ruha sahip olmuş karakter, izleyici için de ilgi çekici ve etkili olacaktır. Chekhov, ışın ve uçma niteliklerinin benzerliklerinden dolayı birbirleriyle karıştırılmaması noktasında uyarmıştır. Bu çalışmanın oyuncunun deneyimlerini özgür ve samimi kılacağını, oyuncuya mutluluk katacağını söylemiştir (Chekhov, 2014: 60-61).

Oyuncu tüm bu niteliklerin farklı tempolarda denemelidir ve bunlar üzerine çalıştıktan sonra bu çalışmaların etkisiyle gündelik hareketler yapabilir, bu şekilde niteliğin etkisi fark edilecektir. Ancak oyuncu burada abartıya ve göstermeye kaçmamalı, hareketlerin basitliğini ve gerçekliğini muhafaza etmelidir.

Dört Kardeş: Chekhov, gerçek bir sanat eserinin sahip olduğu dört temel özellikten bahseder: Rahatlık, Biçim, Güzellik ve Bütünlük. Oyuncu ve yarattığı performans tüm bu niteliklere sahip olmalı ve oyuncu her defasında bu özellikleri geliştirmelidir. Bu dört unsurdan ilki olan *Rahatlık Hissi*; oyuncunun bedeninde gereksiz kas gerginliğinin olmaması, yumuşak ve zarif olması demektir. Kaba birisini oynarken dahi oyuncu ifade aracı olarak rahatlığı kullanmalı, kabalık ya da sertlik ancak oyuncunun ele aldığı bir tema olmalı, onun oyunculuk tarzı olmamalıdır. Oyuncu *ne* oynadığını, *nasıl* oynadığıyla karıştırmamalı, anlatmak ya da oynamak istediği nitelik her ne olursa olsun, bunu rahat bir bedenle icra etmelidir. Bu nitelik, oyuncunun hem bedenine hem de ruhuna huzur verecek; bu dinginlik ve rahatlık hissi seyirciye de geçecek ve seyirci de –karakter değil- oyuncu adına gerilme stresi yaşamamış olacaktır. Chekhov, bu unsuru kullanan oyuncular olarak Charlie Chaplin ya da Grock üzerinden örnek verir, onlar gibi bir palyaçonun hantal olmasına rağmen rahatlık niteliğine sahip oldukları için bir o kadar da naif olduklarını söyler. Oyuncu, rahatlık üzerine yapacağı bedensel hareket çalışmaları için uçma ya da ışın alıştırmalarını kullanabilir.

Bir diğer unsur olan *Biçim* –ya da *Form- Hissi*; sanatçının net ve düzgün biçimler yaratması demektir. Yine burada da, oyuncunun *ne* oynadığı ile *nasıl* oynadığı arasında fark vardır; biçimsellikten ve netlikten uzak bir karakteri oynuyor olsa da, oyuncunun biçim duygusu iyi olmalıdır ve o karakteri de iyi bir biçimle ifade

etmelidir. Dokunduğu şeye net bir biçim veren sanatçı, eserin sanatsal bir biçime sahip olmasını sağlar. Oyuncunun biçim niteliğini geliştirmesi için yoğun niteliğindeki hareket alıştırmalarından faydalanabilir.

Üçüncü unsur olan *Güzellik Hissi* ise, dışarıdan görülebilen sahte bir güzellik algısından ziyade daha çok içsel olarak hissedilebilen, sezgisel yaklaşılabilen bir niteliktir. Oyuncu güzellik anlayışını egosal bir düzlemden ziyade sanatsal bir düzleme çekmeli, onu kendi sanatı için geliştirmelidir. Gösterişten ve şekilsel bir güzellik algısından uzak durmalı, sanatsal estetiği ölçüt almalıdır. Yine oyuncu, çirkin özelliklere sahip, pek de sevimli olmayan bir karakteri oynayacak olsa da, yaratımı sanatsal bir güzelliğe sahip olmalı, izleyicinin ilgisini çekmeli ve etkilenmesini sağlamalıdır. Oyuncu *Güzellik Hissi*'ni geliştirmek için, kendisine güzel gelen şeyler ve durumlar üzerine düşünmeli, neden kendisine güzel geldiğini ve güzellik algısını sorgulamalıdır. Bunun haricinde olabildiğince gözlem yapmalı, ruhsal, akılsal ve bedensel olarak güzellikleri biriktirmelidir. Burada oyuncu, güzel “görünme” çabasından kaçınmalıdır.

Son olarak *Bütünlük Hissi*, oyuncunun oyunu ve karakterini bütünsel olarak algılaması demektir. Önceki ve sonraki sahneyi, başı ve sonu, sürecin tamamını bütünsel olarak ele almalı, aksi takdirde kendisi ve izleyicilerin oyundan kopmasına sebep olur. Oyuncu son sahneyi oynarken de ilk sahneyi anımsamalı, burada kendini yukarıdan seyrediyormuş gibi düşünebilir. Bu aynı zamanda bütün içindeki ayrıntıları ve karakterinin çizgisini daha iyi görmesini sağlayacak, bu durum da izleyicinin dikkatini diri tutacaktır. Oyuncu *Bütünlük Hissi*'ni geliştirmek için, yaşadığı olayların başlangıcını ve sonunu gözünde canlandırabilir, başlangıçtan sona kadarki süreci bir bütün halinde zihninde canlandırabilir. Aynı çalışmayı tarihsel olaylar olay üzerinde de deneyebilir. Kendi geçmiş yaşamı ve planları, hedefleri doğrultusunda geleceğini öngörebilir. Bu bütünsellik çalışmasını hayvanlar ve nesnelere üzerinde de deneyebilir, onları bir bütün sonra da ayrı kareler halinde gözünde canlandırabilir. Oyuncu, oynadığı oyunu da bir bütünsellik içinde görmeye çalıştığında, başlangıç ve son arasındaki farklı olaylar zinciri arasında rahatlıkla ilişkisellik kurabilecektir (Chekhov, 2014: 62-66).

Hayali Beden: Chekhov, oyuncunun çalışacağı karakterin karakteristik özelliklerini bulması için karakterine hayali bir beden bulmasını önerir. Oyuncu, karakterin özelliklerini göz önünde bulundurarak, onun bedeninin, duruşunun, yürüyüşünün, hareketlerinin nasıl olduğunu hayal eder. Kendinden farklı olan bu fiziksel özellikleri, bir giysi gibi üzerine giyinen oyuncu, kendisinin bu özelliklere sahip olduğunu hayal eder. Kendisini başka biri olarak düşünür ve çalışma ilerledikçe o kişi olarak hisseder. Psikoloji ve beden arasında duran bu Hayali Beden, ikisini de aynı düzeyde etkiler ve oyuncunun duygularını tetikler. Oyuncunun Hayali Beden'e güvenmesi ve kendini ona bırakması gerekir. Kendisinin dönüştüğü o karakteri her zaman görmeli bu resmi muhafaza etmelidir. Oyuncu bulduğu Hayali Beden'den emin olduğunda repliklerle prova etmeye başlayabilir. Oyuncu, role uygun olması kaydıyla istediği şeyi hayal edebilir ve deneyebilir. Bu çalışma oyuncuya sonsuz olanaklar sunar ancak bunun için oyuncunun özgür olması ve çalışmadan keyif alması gerekmektedir. Chekhov, bu çalışmanın yaratıcı olabilmesi için oyuncunun imgeleminden faydalanmasını ve çevresini gözlemlemesini önerir (Chekhov, 2014: 125-130).

Hayali Merkez: Oyuncu yukarıda sözü geçen hayali beden çalışmasını ona bir hayali merkez bularak da yapabilir. Bu hayali merkezler, tıpkı oyuncunun göğsündeki enerji merkezi gibi karakterin hareketlerinin kaynağı olup, hareketleri yönlendirir. Söz gelimi bir karakterin omzunda bir hayali merkezinin olmasıyla, kalçasında olması arasında fark vardır ve bu fark elbette onun ruhunu, bedenini ve hareketlerini de etkileyecektir. Ayrıca hareket eden bir hayali merkez de seçilebilir. Seçim oyuncunun –oyun ve karakter bağlamında olmak kaydıyla– özgür tercihi kalmıştır (Chekhov, 2014: 127-128).

Arketipal Jestler: İsteğimizi üzerinden ifade ettiğimiz temel eylemler olan arketipal jestler, cümlelerimizin ya da davranışlarımızın altında yatan ve kendimize ya da iletişimde olduğumuz kişiye ne yapmak istediğimizdir. Örneğin ben bu tezi yazarken okuyanlara bir tekniğin bir parçasını anlatmayı, deneyimimi aktarmayı, bir bilgi ya da fikre sahip olmalarını sağlamayı istedim. Okuyanlar ise bu tezdən bir bilgi, deneyim ya da fikir elde etmek ister. Dolayısıyla benim buradaki isteğimin doğurduğu eylem, “vermek”; okuyanların ise “almak”tır

diyebiliriz. Bu eylemler, temel arketip jestlerdir. Chekhov, tekniğinde oyuncunun bu jestleri bedensel olarak deneyimlemesini sağlar. Oyuncu, “vermek” jestine dair imgesinde ne canlanıyorsa bunu bedeniyle dışa vurur ve bunun bedendeki etkisiyle rol çalışmasını gerçekleştirir. Bu çalışma aşamasını, ileride detaylı olarak ele alacağım.

Altı temel arketipik jest vardır; istemek, reddetmek, direnmek, boyun eğmek, almak ve vermek. Chekhov, kendi tekniğinde bu altı jesti nitelemeye yetecek beş arketipik jeste yer vermiştir; itmek, çekmek, kaldırmak, fırlatmak, parçalamak. Jestler; ileri, geri, sağa, sola, aşağı ve yukarı olmak üzere altı yöne doğru yapılır (Acar, 2016: 52-54). Söz konusu jestlere nitelikler eklendiğinde ise, Psikolojik Jest olurlar. Bu jestler, yukarıda bahsi geçen merkez çalışmaları eşliğinde gerçekleştirilir ve oyuncunun bu jestleri rahatlık, biçim, güzellik ve bütünlük hissini muhafaza ederek deneyimlemesi gerekir.

Yaşam öyküsüne ve tekniğindeki unsurlara baktığımızda da görebileceğimiz gibi Chekhov, rol yaratımı sürecinde esinlenmenin öncelikli olduğu bir oyunculuk anlayışına sahiptir. Burada Chekhov’un imgeleme, esinlenmeye ağırlık vermesi, Stanislavski ve çevresi tarafından mistik olarak algılanmıştır. Sıra dışı, etkili ve neredeyse fantastik performansları ilgi ve beğeni toplasa da yer yer Stanislavski tarafından eleştiriye maruz kalır. Bu eleştirilere katılmayan Chekhov, fikir ve oyunculuk yöntemi olarak Stanislavski’den ayrılrsa da; elbette ki onun öğrencisi ve onunla yıllarca çalışmış bir oyuncusu olarak onun çalışmalarından etkilenmiştir. Kendi oyunculuk tekniğini inşa ederken de Stanislavski’nin oluşturduğu görev, hedefler, üstün istek/amaç gibi bazı kavramlarından yararlanmış, bu kavramları temel alıp onları geliştirerek çalışmalarını ilerletmiştir. Birinci Stüdyo zamanında Chekhov, Stanislavski’nin Sistemi’nde yer alan rahatlama, konsantrasyon, naiflik, hayal gücü, iletişim ve coşku belleği gibi kavramların üzerine çalışmıştır ve coşku belleği unsurunu eleştirse de diğer öğelerden faydalanmış, bir biçimde kendi tekniğine uyarlamıştır (Ergün, 2015: 150).

Chekhov, Stanislavski’nin Sistemi’nde yer alan Üstün İstek kavramını geliştirmiş, bulunduğu noktadan ileriye taşımıştır. Chekhov, Üstün İstek unsurunu

bedenselleştirerek, onun kendi tekniğinin mihenk taşı olan ve oyunculuk disiplinine büyük katkısı dokunan Psikolojik Jest ile vücut bulmasını sağlamıştır.



BÖLÜM 3

MICHAEL CHEKHOV TEKNİĞİNDE PSİKOLOJİK JEST

3. 1. PSİKOLOJİK JEST’İ ETKİLEYEN UNSUR OLARAK ÜSTÜN

İSTEK

Stanislavski, yalnızca bilinçaltına erişebilmek, duyguları kontrol altına almak için değil aynı zamanda onları uyarmak için de bazı yöntemler geliştirmek gerektiğini düşünmüştür. Gündelik hayatta uyaranlara doğal olarak tepki veririz, uyaranlar duygularımızın uyarılmasına kendiliğinden olanak sağlar ancak sahne üzerinde bu uyaranları oyuncunun yaratması, dolaylı yollarla duyguları uyarması, üstelik her akşam aynı şekilde uyarması gerekir ve bunun için de bir bilinçli ve sistemli bir çalışma, bir yöntem gerekmektedir. Dolayısıyla, Stanislavski esinin kaynağı olan bilinçaltına erişmek ve esini kontrollü bir biçimde kullanabilmek için bilinçli teknikleri kullanmak üzere sistemini geliştirmiş ve bunun tüm yöntemin temel amacı olduğunu söylemiştir (Moore, 2016: 8). Oluşturduğu sistem sayesinde bahsi geçen unsurların haricinde oyuncular, doğalcılığın tuzağına düşüp yüzeysel yaşantıyı yansıtmaktan ya da klişelere kapılmaktan da kaçınmış olacaktır.

Stanislavski, yaratıcı sürecin yasalarını keşfederken daima yeniliklere açık olmuştur. Deneme yanılma yöntemiyle sürekli sistemi geliştirmiş ve oyuncularından da sadece sisteme bağlı kalmamalarını, kendi yöntemlerini bulmalarını istemiştir. Bu oluşum ve gelişim sürecinin neticesinde, Fiziksel Eylemler Yöntemi vücut bulmuştur. Hem bu noktada hem de buraya kadarki süreçte önemli bir rol oynayan, adeta sistemin temelini oluşturan öge, “Üstün İstek”tir. Girişte belirttiğim üzere, bu bölümün geri kalanında odaklanacağım kavram Üstün İstek olacaktır.

Bilgrave ve Deluty'nin Psikolog Charles Carver ve Psikolog Michael Scheier'den aktardığı üzere *“insan yaşamı, amaçlar tespit etmeye ve davranış biçimini bu amaçlara uyacak şekilde ayarlamaya dayalı sürekli bir işlemdir.”* (Özüaydın, 2016: 3). Hayatta amaçsız bir davranışta bulunmadığımız gibi, sahnede de amaçsız bir eylem yoktur. Her şeyin bir amacı ve tüm eylemlerin altında yatan temel bir istek vardır. Staniskavski'nin Üstün İstek –amaç, görev, yönelim- olarak kullandığı bu temel istek, sistemin en önemli kavramlarından zira tüm öğeleri Üstün İsteğin çevresindedir ve onunla ilişkilidir. Stanislavski, üstün istek için çay bardağı üzerinden bir örnek vermiştir; çay bardağının ağzındaki daire rol ise; dairenin tam merkezinde Üstün İstek yer alır ve her şey onunla ilişkilidir (Stanislavski, 1989: 94-102).

“‘Oyunculuk hakkında daha çok düşündükçe,’ dedi Stanislavski, ‘iyi oyunculüğün ne olduğuna dair tanımım da kısıyor. Nasıl tanımladığımı bana soracak olursanız, cevabım şudur: ‘İçinde bir ÜSTÜN GÖREV ve bir KESİNTİSİZ AKSİYON ÇİZGİSİ bulunan oyunculuk türüdür. Kötü oyunculuksa bunların hiçbirinin olmadığı oyunculuktur.’” (Toporkov, 2017: 254)

Stanislavski'ye göre rolün iki yönü vardır; fiziksel olan ve ruhsal olan. İkisi birbirinden ayıramaz bir bütündür; ruhsal olan fiziksel olanda kendini gösterir ve fiziksel olan da ruhsal olanla ilişki içindedir (Çalışlar, 1993: 288). Buradaki fiziksel yön yani fiziksel eylem, üstün isteğin sahnede fizikselleşmiş halidir ve Üstün İstek, karakterin oyun boyunca sergilediği tüm eylemlerin temelini oluşturur. Karakter, amacı ve isteği doğrultusunda eylemlerde bulunur, istek; ona bağlı olarak gerçekleştirilen eylemi belirler. Zira eylem, istek ve amaçtan bağımsız olamaz; karakterin ‘ne yaptığını’, ‘neden yapıyor’ olduğundan ayrı düşünemeyiz (Levin ve Levin, 2002: 11). İtkilerle eylem arasında bir köprü oluşturan Üstün İstek etkin bir şekilde icra edildiğinde kesintisiz eylem çizgisi ortaya çıkar (Moore, 2016: 86). Amaç, istek, kesintisiz eylem çizgisi; oyuncunun rolü iyi kavrayabilmesi ve içselleştirmesi için gerekli olan temel unsurlardır. Bu öğeler aracılığıyla oyuncu, rolün iç dünyasına erişir. Oynadığı karakterin üstün isteğini ve eylemini bulması; karakterin isteklerini, niyetini, seçimlerini, eylemlerini tanımlamasını ve nihayetinde karakterine yaklaşmasını ve onunla bütünleşmesini sağlar ve aynı şekilde karakterleri onların eylemleri, seçimleri yani temel istekleri üzerinden tanıyan izleyicilerin de oyuncular aracılığıyla karakteri tanımasını, anlamasını sağlar.

Karakterle bütünleşen oyuncunun amacına odaklanıp eylemini uygulaması, rol kişinin sahip olduğu duyguları da beraberinde getirir ve oyuncu sahne üzerinde herhangi bir zorlama yaşamadan doğal olarak yaşaması gereken duyguları yaşar. Gereçeklenmiş, amaçlı ve istekli eylemler kendiliğinden duyguları doğurur ve böylece oyuncu, durumun sahiciliğine inanır, aynı şekilde izleyicinin de bu sahiciliğe inanmasını sağlar. Nihayetinde Stanislavski'nin tiyatrodan ve oyuncudan beklediği sahicilik elde edilmiş olur. Oyuncuyu gerçekliğe götüren Üstün İstek, oyunun başından sonuna dek onun zihninde var olmalıdır (Moore, 2016: 85).

Toporkov, Stanislavski ile prova sürecini anlattığı *Stanislavski Provada* adlı kitabında, “içsel duygulara yönelik arayıştan ziyade görevlerin yerine getirilmesi Stanislavski'nin en büyük buluşlarından biridir ve biz oyuncuların en büyük sorunlarından birini çözer” der (Toporkov, 2017: 56). Burada görev, yani karakterin derdini, problemini çözmesi ve isteğini gerçekleştirmesi için yapması gereken şey, duyguların önüne geçmekte ve oyuncunun birincil amacı olmaktadır. Kataev'in *Dolandırıcılar*'ını prova ederken, Vanečka karakterini oynayan Toporkov, çalışmanın bir yerinde “Oldukça duyguluydu... Ağladım bile” der ve buna karşılık Stanislavski, düşünce odağında duygusunu kaybetmemekten ziyade Vanečka'nın çiftçilerden ne istediğine odaklanmasını, çünkü Vanečka'nın o sırada bunu düşündüğünü, ağlamayı ya da ağlamamayı düşünmediğini söylemiştir (Toporkov, 2017: 51). *Ölü Canlar*'ın provası sırasında ise, Çiçikov karakteri üzerine yapılan bir çalışmada yine oyuncunun, karakterin kendine belirlediği görevin ne olduğunu net bir şekilde bulmasını ve bu amaca ulaşmasını sağlayan aksiyonların hangisi olduğunu da bulmasını ve bu aksiyonlar çizgisini gerçekleştirmesini söyler (Toporkov, 2017: 103).

“Verili bir sona (Ne istiyorum ve onu elde etmek için ne yaparım?) yöneltilmiş fiziksel eylemlerin mantık ve tutarlılığı, mantıklı ve tutarlı bir ruhsal yaşama yol açar.”
(Benedetti, 2012: 72)

Karakter, her replikte ya karşı tarafa ya da –monolog ise- kendine bir şeyler yapmak niyetindedir. Stanislavski, *Tartuffe* oyununun provası sırasında Toporkov'a partnerine odaklanması gerektiğini, sahnedeki amacının ne olduğunu sorduğunda Toporkov, “*Cléante*'yi ikna etmek...” demiştir (Toporkov,

2017: 225). Karakterin bir isteği, bir amacı vardır, bu amaç karşı tarafa bir şey yapmasını, eyleme geçmesini sağlar. Karşısındakini “ikna etmek”, “korkutmak”... vs. gibi. Oyuncu karakterin amacının ne olduğunu, ne istediğini sormalı, davranışlarının altında yatan amaç ve isteği tanımlamalı ve isteğini yerine getirmek için hangi eylemi gerçekleştirdiğini bulmalıdır (Ergün, 2015: 56). Burada seçilen eylem, ‘oluşturmak’ fiiliyle ifade edilmelidir; bu haliyle daha fazla itki sağlayacaktır (Stanislavski, 2012: 284). Örneğin; “Başarı istiyorum” yerine “Başarılı olmak istiyorum” gibi “olmak” fiilini içeren bir eylem kullandığında, oyuncu isteği ve eylemi kolaylıkla içselleştirir ve duyguları harekete geçer. Artık dışarıdan bakan bir göz değil, eylemi uygulayan rol kişisi olarak eylemi nasıl gerçekleştireceğini de düşünmek durumunda kalmaz; zira ‘nasıl’lık kendiliğinden ortaya çıkacaktır.

Oyuncu, organik bütünlüğü bozan istek, amaç ve eylemleri atmalı, sadece gerekli olanlara odaklanmalı ve bütüne hizmet etmeyen fazlalıklardan kurtulmalıdır. Doğru isteği bulduktan sonra onun kışkırtıcı olmasına dikkat etmelidir. Her istek oyuncuya yaratıcı bir kapı açmayabilir. Burada yaratıcı ruh durumunu harekete geçirebilecek en güçlü isteği bulmak gerekir. İnsan yapmış olduğu tüm eylemleri aslında ‘kendisi için’ yapar ve sahicilik ilkesini göz önünde bulundurarak bu durumun karakterler için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Fakat oyuncu bu üstün isteğe hemen erişemeyebilir, belki de yirminci gösteride ulaşacaktır. Bu durumda üstün isteği bulana dek ona yakın bir istekle hareket edebilir (Stanislavski, 1989: 94-102). Üstün isteği ve eylemleri bulma süreci, oyunu çözümlenmenin bir parçasıdır ve oyuncu çözümlenmeye, oyunu parçalara bölerek başlar. Her parçadaki görevi, isteği, amacı ve eylemi bulur. Bu çözümlenme sayesinde oyuncu yaratacağı karaktere dair veriler elde eder. Bu analiz sürecinin her evresini teknik bir isimle adlandırır Stanislavski:

1. Geçici olarak oyunun neyle ilgili olduğuna karar verin. – **Birincil görev.**
2. Oyunu bileşenlerine ayırın. –Parçacıklar (büyük, orta, küçük) ya da **Episodlar, Olaylar, Durumlar.**

3. Her oyuncunun her parçada ne yapması gerektiğine, ne istediğine ya da neye ihtiyaç duyduğuna karar verin. – **Görevler.**

4. Bu ihtiyacı karşılamak için ne yaptığına karar verin. – **Eylemler.**

5. İhtiyaçların ve eylemlerin ardışıklığının mantıklı, tutarlı ve oyunun anlamıyla ilgili olup olmadığını kontrol edin. – **Baştan sona eylem.** (Benedetti, 2012: 53)

Görüldüğü gibi oyun parçalara ayrılır ayrılmaz oyuncu, rol kişinin isteğini ve eylemini bulmalıdır. Zira bu unsurlar onu doğru yoldan role götürecek en temel kılavuzdur. Aynı zamanda oyuncu için en etkili uyarandır; karakterin ruhunu keşfedip onu ‘can’landırmasını sağlar.

Stanislavski’nin oluşturduğu bu mantıklı ve tutarlı sisteminin merkezinde yer alan üstün istek kavramı, kendisinden sonra gelen tiyatro insanlarının geliştirdiği düşüncelerde, yürüttüğü çalışmalarda önemli bir yer tutmuştur. Öğrencisi Michael Chekhov, bu kişilerden biridir. Chekhov, üstün istek kavramı üzerine çalışmış bu kavramı temel alarak ve bir sonraki başlıkta ele alacağım Psikolojik Jest kavramını inşa etmiştir.

3.2. PSİKOLOJİK JEST

Stanislavski gibi Chekhov da, oyuncunun hislerini harekete geçirebilecek dolaylı yollara başvurması gerektiğini düşünmüştür ve kendi tekniğinde bu dolaylı yolları inşa etmek adına belirli alıştırmalar ve unsurlar önermiştir. Örneğin Nitelikler, Atmosfer, Hayali Merkez vb. unsurlar oyuncunun duygularını kışkırtması için oluşturduğu öğelerdir. Ancak sahnede, tıpkı hayatta olduğu gibi “istek” kavramı da çok önemlidir. Yukarıda belirttiğim üzere, hayatta her eylemimizin altında bir istek ve bir amaç yatmaktadır. Gündelik yaşamda biz fark etsek de fark etmesek de bu istekler bizi yönetir ve bu durum doğal seyrinde gerçekleşir. Ancak her eylemin oyuncu tarafından bilinçli bir şekilde icra edildiği sahnede, söz konusu istekler de oyuncu tarafından bilinmelidir. Elbette sadece bilmek yetmeyecek, oyuncunun bu

isteği içinde tam anlamıyla barındırması ve samimi olarak hissetmesi gerekecektir. Dolayısıyla oyuncunun, oynayacağı karakterin isteğini keşfettikten sonra, bu isteği kendi içinde kışkırtacak, var edecek ve isteğin onu oynatacak düzeye gelmesini sağlayacak yollar bulması gerekmektedir. Bu dolaylı yol için Chekhov'un önerisi; Psikolojik Jest olacaktır.

“Arkadaş, lider ya da isterseniz asla oyuncuyu terk etmeyen ve kandırmayan ama onu sürekli izleyen ve ona esin kaynağı olan “görünmez yönetmen” diye adlandırabileceğimiz Psikolojik Jest nedir?” (Chekhov, 2014: 198)

Chekhov'un deyişiyle Psikolojik Jest, karakterin karmaşık psikolojisini en kolay çalışabilir haliyle özetlemelidir (Chekhov, 2014: 111). Psikolojik Jest, karakterin özüne ulaşmanın ve özünü yoğun bir şekilde fizikselleştirmenin basit bir yoludur. Karakterin tüm oyun boyunca ne istediği, ne yapmayı amaçladığı, kısaca oyunun başından sonuna dek sahnede var olmasını sağlayan olmazsa olmaz olan o temel istek, onun özüdür. Oyuncu, karakterin oyun boyunca tüm eylemlerinin ana motivasyonu olan, bu eylemleri yöneten isteğini hangi fiil aracılığıyla elde edeceğini bulur ki bu fiil aktif bir fiil olmalıdır; edilgen değil. Örneğin; “arzulanmak istiyorum” geçersiz bir fiil olur. Oyuncu eylemini bulduktan sonra, bu eylemi bedensel olarak ifade edeceği jesti deneyerek keşfeder. Jest, teknikteki Hayali Beden ögesinde olduğu gibi, karaktere sorular sorarak keşfedilebilir. Ancak sorular ve cevaplar nedensellik ve analitik düşünce içermemeli, sezgisel bir süreç olmalıdır. Karaktere onun arzusunun, temel isteğinin, ana amacının ne olduğunu soran oyuncu, karakteri izleyerek, eylemlerini takip ederek doğru isteğe ve jسته ulaşabilir. Aynı zamanda doğayı, doğadaki varlıkların formlarını, mimari yapıların formlarını, objelerin yanı sıra masallardaki karakterleri gözlemleyerek onların Psikolojik Jest'inin ve niteliklerinin ne olduğu üzerine düşünerek imgelemine kuvvetlendirebilir. Böylece karakterin Psikolojik Jest'inin ne olduğuna, kuvvetli bir alt yapı ve sezgi sayesinde hızlıca erişebilir (Chekhov, 2014: 219).

Chekhov jestleri ikiye ayırır; biri günlük yaşamda kullandığımız sıradan jestler, öteki ise yukarıda sözünü ettiğimiz arketipik jestlerdir. Elbette ikinci jest türü, Psikolojik Jest'in de içine girdiği jest çeşididir. Çünkü günlük jestler bizi kışkırtacak düzeyde bir güce ve etkiye sahip değildirler, her gün yapmakta olduğumuz gündelik ve sıradan jestlerdir. Oysa Arketipik jestler, tüm jestlerin

temelinde yatan ana jestlerdir ve bedenimizi ve ruhumuzu kışkırtan, isteğimizi uyaran ve artıran güçlü jestlerdir ve bir nitelik eşliğinde Psikolojik Jest olarak kullanılabilirler. Chekhov'un listelediği yirmi adet jest vardır; *çizmek, çekmek, sıkıştırmak, kaldırmak, fırlatmak, kırıştırmak, koparmak, ayırmak, yırtmak, girmek, dokunmak, süpürmek, açmak, kapatmak, kırmak, almak, vermek, desteklemek, geri çekilmek, kazmak*. Chekhov ustaları zamanla bu listeyi daraltır, dokuz adet arketip jسته indirgerler; *açmak (genişleme), kapatmak (küçülme), çekmek, itmek, kaldırmak, fırlatmak/dökmek, kucaklamak, kırmak, bükme, girmek, yırtmak* (Zinder, 2016: 297-8). Jestlerin yanı sıra Chekhov bir nitelikler listesi de oluşturmuştur; *şiddetli, yavaş, emin olarak, dikkatli, staccato¹, legato², nazik, sevgiyle, soğuk, kızgın, korkak, üstünkörü, acıyla, eğlenceli, düşünceli, enerjik*. (Zinder, 2016: 300).

Seçilen Psikolojik Jest, yukarıda belirtilen arketip jestlerden de olabilir, onların haricinde bir jest de olabilir. Sonsuz sayıda Psikolojik Jest mevcuttur ve herhangi birini seçmek oyuncunun –ve yönetmenin- tercihinin kalmasıdır. Doğru ya da yanlış jest yoktur; jestin geçerlilik koşulu, çalışabiliyor olmasında yatar. Denediği jestler arasında biri oyuncuyu tatmin ediyorsa, karakterde işlediğini düşünüyorsa onu kullanabilir. Ardından bulduğu jسته, bu jestle uyumlu olan herhangi bir nitelik ekler çünkü karakterin sadece ne yaptığı değil, o eylemi nasıl gerçekleştirdiği de önemlidir. Örneğin “çekmek” fiilini sonsuz şekilde deneyebiliriz, bir kişi “hırsla” da çekebilir, “nazikçe” de çekebilir. “Nasıl” sorusunun yanıtı olan nitelik; eylemin “nasıl” gerçekleştiği, karaktere dair bize çok şey söylemektedir. Bir eylemi nasıl eylediği, karakteri özgün kılan özelliklerden biridir. Chekhov'a göre Psikolojik Jest, niteliklerle sarmalanmış bir istem dürtüsüdür (Alıntılanan: Zinder, 2016: 300). Oyuncu hangi niteliğin doğru olduğunu ve işleyip işlemediğini yine ancak deneyerek bulabilir.

Jسته uygun niteliği de bulduktan sonra, oyuncu nitelikli jسته fiziksel olarak denemeye başlar. Artık jestin temposuyla, yönüyle, nitelikleriyle oynayarak farklı varyasyonlarını deneyimler. Burada oyuncu eğer hazır ise, jسته uygularken ses

¹ "Kesik kesik" sözcüğünün İtalyanca karşılığı (Vikipedi)

² İtalyanca bir sözcüktür, "bağlı" anlamına gelir (Vikipedi)

çıkabilir. Söz kullanmadan, harekete kendini bırakan oyuncunun bedeni, gereken sesi üretecektir. Sporcular güç kullandıklarında, bu gücün doruğundayken refleks olarak ses de çıkarırlar. Psikolojik Jest'i uygulayan oyuncunun da gücünün doruğa çıktığı anda bu jسته paralel bir ses çıkarmasında bir sakınca yoktur (Zinder, 2016: 307).

Oyuncu tüm denemelerin neticesinde Psikolojik Jest'in en iyi formuna ulaştıktan sonra, onu üç kez tam haliyle uygular. Her uygulama, çok temiz ve bir öncekinden daha kuvvetli olmalıdır. Tamamlandıktan sonra jesti her repliğin başında uygulamayı deneyebilir. Son olarak Jest'i içselleştirdikten sonra içsel olarak jesti sürdürmeye devam ederken, sahnesini oynamaya başlayabilir. Buradaki "sürdürme" önemlidir; çünkü Chekhov'un Dört Kardeş'ten biri olan Bütünlük Hissi unsuruna referansla diyebiliriz ki, her hareketin bir başlangıcı, devamı ve sonu vardır. Ancak oyuncu, sahnede hareketi fiziksel olarak sonlandırdıktan sonra da içsel olarak sürdürmeye devam etmeli, Chekhov'un tabiriyle "ışın yayma"lıdır. Psikolojik Jest'i denedikten sonra içsel olarak onu hissetmeye devam eden oyuncu, artık fiziksel olarak onu yapmamakta ancak onun bedeninde ve ruhunda bıraktığı etkiyi hissetmektedir. Oyuncu, bedenini bu etkiye açmalı, Psikolojik Jest'in etkisinin sesini, tavırlarını, enerjisini vb. dönüştürmesine izin vermelidir. Artık Jest, yönü fark etmeksizin mekanda devam etmekte, böylece oyuncu, bedeninin sınırlarını aşmaktadır. Burada Psikolojik Jest'i oyundan önce denemek ve oyun boyunca Psikolojik Jest'i seyirciye göstermemek gerekir. Psikolojik Jest, oyuncunun küçük sırrı olarak içinde saklı kalmalıdır (Chekhov, 2014: 114).

Tüm anlatılanlara örnek verecek olursak; her şeyi elde etmek isteyen bir karakteri oynayacak oyuncunun, "almak" jestini kullanacağını ve bunu da "tutkulu" bir nitelikte gerçekleştireceğini var sayalım. Oyuncu "tutkulu bir şekilde alma"ya dair çeşitli jestler dener ve aralarından en doğru forma ulaştığı jesti seçer. Bu jesti üç kez tam olarak denedikten sonra, jesti fiziksel olarak yapmayı bırakır fakat içsel olarak içinde sürdürmeye devam eder. Bu sürdürme hali onu ve çevresindekileri etkileyecektir. Chekhov'un oyuncunun isteğini kışkırtmak için "harekette" -jesttebulduğu bu dolaylı çözüm, oyuncu doğru uyguladığı takdirde işlevini yerine getirecektir. Oyuncu artık oynamaya hazırdır. Prova sırasında eğer jest etkisini

yitirse, oyuncu dönüp jesti tekrar deneyip sonra sahneye devam edebilir. Sönen isteğini çok basit bir uygulamayla şarj eden oyuncu, prova sürecinde yeteri kadar pratik yaptığı için oyun sırasında isteğini kaybettiğinde jesti imgeleminde tekrar canlandırabilir, içsel olarak içinde jesti ve onun yarattığı etkiyi uyarabilir (Zinder, 2016: 296). Chekhov'un isteği harekete geçirmek için ürettiği çözüm olan jest, artık işlevini yerine getirecek, isteğe ve iradeye gerekli yönü verecektir.

Chekhov, Psikolojik Jest çalışması için beş aşamalı bir çalışma önermiştir: İlk olarak oyuncu oyunlardan, edebiyattan veya tarihten seçtiği farklı karakterlere Psikolojik Jestler bulur. İkinci olarak bu karakterleri tanıdık ve yaşamakta olan insanlardan seçer ve onların Psikolojik Jestlerini bulur. Üçüncü evrede ise karşılaştığı herhangi bir insanın yahut çok tanımadığı insanların Psikolojik Jestlerini bulur ve dördüncü aşamada kendi imgeleminde bir karakter yaratıp ona uygun Psikolojik Jestler bulur. Son olarak, oyuncu hiç izlemediği ve daha önce üzerinde çalışmadığı bir oyundan bir karakter seçer ve onun için Psikolojik Jest bulur. Bulduğu jesti ayrıntılarıyla çalışıp özümledikten sonra bir sahne üzerinden Psikolojik Jest eşliğinde karakter üzerine çalışır. Chekhov, sahne çalışması için tirattan ziyade karşılıklı bir sahne seçilmesini önermiştir (Chekhov, 2014: 115).

Karakterin özünü ortaya koyabilecek bir jest ve bu jسته bir nitelik bulma noktasını Chekhov Tekniği eğitmenlerinden Lisa Dalton'un verdiği örnekle biraz daha açalım.

“Örneğin: eğer bir caniyi oynuyorsanız, karakterin arzusunun ne olduğunu sorarak başlayabilirsiniz. Güç mü? Pekâlâ, nasıl güç elde edersiniz? Baskın olarak, domine ederek mi? Pekâlâ, domine etmenin fiziksel hareketi nedir? Bastırmak. Şimdi, ilk Psikolojik Jest ile ilk pratiğiniz: ellerinizi olabildiğince yükseğe, yukarıya kaldırın ve hayali bir dirence karşı aşağı doğru bastırın. Karakteri, rakiplerini yere doğru bastırırken hayal edin. Bastırmaya bir nitelik ekleyin: öfke, hayal kırıklığı, kötü niyet, işbirlikçi, korku vs. Varlığımızın her hücresinde baskın olma arzusunu ve niteliğini hissedene kadar çeşitli nitelikler deneyin. ... bu Psikolojik Jest sizi yeteri kadar uyarıyor mu? Tetiklemiyorsa birkaç nedeni olabilir. Hareketin formu sizin için doğru olmayabilir. Belki sizin 'kötü adamınız' bastırmaktansa 'koparmak' jestini tercih ediyordur. Ya da belki de siz sadece enerjinizin yarısını harcıyorsunuzdur? Bu durum, yarı ilham şeklinde sonuçlanacaktır. Belki de imajınız üzerindeki konsantrasyonunuz zayıftır? Bu durumda bu konuda güç geliştirmelisiniz. Michael Chekhov tekniğinde zihin-beden bütünlüğünü uyanık tutmak için birçok egzersiz bulunmaktadır.” (Dalton: 1, 2)

Chekhov, *Oyuncuya* adlı kitabının Psikolojik Jest bölümünde her hareketin içimizde farklı tutkuyu, isteği uyandıracak ve harekete katılan her niteliğince içimizde farklı bir hissi açığa çıkaracağını söyler ve bazı jestler üzerinden örnekler

verir. Bu jestleri illüstratör Nicolai Remisoff'un çizimleri üzerinden örneklendiren Chekhov, yedi jesti uygulamanın yedi ayrı isteği ve ruh halini ortaya çıkaracağını söyler (Resimler için bkz. Chekhov, 2014: 117-123). Dolayısıyla her Psikolojik Jest, karakterin insanlara, dünyaya karşı bakışına ve tavrına dair bizde birçok şey uyandırmaktadır. Jestin kendi içindeki en ufak değişimi de farklı bir etki yaratmakta, bir parmağın hareketinin değişmesi ya da çenenin aşağıdan yukarı doğru kalkması jestin anlamını ve ifadesini, dolayısıyla yarattığı etkiyi değiştirmektedir. Psikolojik Jest donuk bir hareket ya da poz olmadığı için, hareket eden bir jestte minimal değişimlerin nasıl etkilere yol açtığını gözlemlemekte fayda var.

“... paha biçilemez bir öge, Psikolojik Jest adı verilen şeyin aslında dondurulmuş bir pozisyon değil, sürekli bir hareket olduğunu örnekleyen tek Chekhov çalışması olmasıdır.” (Chekhov, 2014: 228)

Yukarıdaki söz, *Oyuncuya* adlı kitabın sonunda yer alan ekte, Psikolojik Jest tekniğinin uygulaması üzerine bir kılavuzun içinde geçmektedir. Bu yazıyı yazan Andrei Malaev-Babel'in dediği üzere, Psikolojik Jest akan, devam eden, hareket halinde olan bir çalışmadır. Lisa Dalton ise Psikolojik Jest'in ne olduğunu ifade ederken, karakterin düşünce, duygu ve isteklerinin hareket halinde dışavurumudur der, onu hareketli bir logoya benzetir. Örnek olarak Nike logosunu gösteren Dalton, Nike logosunun, Nike'ın özünü tek bir imge aracılığıyla yansıttığını söyler (Dalton: 1).

“... onların amacı sizin tüm içsel yaşamınızı etkilemek, kışkırtmak, şekillendirmek ve sanatsal amaç ve niyetlerinizle uyumlu hale getirmek.” (Chekhov, 2014: 107)

Psikolojik Jest'in bahsi yukarıda geçen amaçları yerine getirebilmesi için oyuncuların jesti uygularken dikkat etmeleri gereken noktalar vardır. Öncelikle Psikolojik Jest, güçlü olmalıdır. “İçsel yaşamı etkileyici ve kışkırtıcı” derecede güçlü olan jesti bulmak için oyuncu çeşitli jestleri denemeli ve içlerinden en güçlü olanı, yani iradesini harekete geçirmede en etkili olanı seçmelidir. Oyuncu seçtiği jسته “zayıflık” niteliğini eklese de, bu sadece his uyandıran bir nitelik olarak kalmalı; jestin gücünü sarsmamalıdır, jest tüm gücünü korumaya devam etmelidir. Burada dikkat edilmesi gereken bir nokta var: Psikolojik Jest'in güçlü olması, onun fiziksel olarak fazla güç harcamayı gerektirmesi anlamına gelmemelidir.

Chekhov, her daim öğrencilerini ve oyuncularını gereksiz kas kullanmamaları konusunda uyarmıştır. Rahatlık Hissi unsurunda belirttiğim üzere bu gereksiz kas kullanımı oyuncuda yorgunluk ve ağrı, seyircide gerginlik yaratır. Dolayısıyla Psikolojik Jest'in gücü, onun psikolojik boyutundadır, fiziksel yönünde değildir. İkinci olarak, seçilen jest basit olmalıdır, ne kadar basit olursa o kadar iyi işleyen jest, karmaşık olduğunda gereken etkiyi göstermeyebilir. Zinder'in ifadesiyle, oyundaki herhangi bir karakterin bütün etkisini basit bir eylemsel fiile indirgemek mümkündür (Zinder, 2016: 296). Üçüncü bir nokta, Psikolojik Jest tüm bedenle yapılmalıdır, oyuncu bedeninin her bir parçasını kullanarak jesti uygulamalıdır (Zinder, 2016: 299). Dördüncüsü, Psikolojik Jest'in temposu da doğru seçilmelidir çünkü her tempo içimizde farklı bir his ve istek uyandırabilir. Dolayısıyla bazı geçireceği değişimler, karakterin temposuyla oynayarak gösterilebilir. Beşinci unsur, Psikolojik Jest iyi biçimlendirilmiş olmalıdır; net, belirgin, sahil doğru bir biçime sahip olmalıdır; aksi takdirde belirsiz bir jest, oyuncunun karakterin temeline erişemediğini gösterir. Son olarak Psikolojik Jest, fiziksel olarak sonlandırıldıktan sonra da içsel olarak sürdürülmeli; ışın yaymalıdır (Chekhov, 2014: 112). Oyuncu, partneri ve salondaki izleyiciler, oyuncunun yaydığı ışının etkisiyle içerideki jestin dışarıdaki yansımaları oyun sonuna kadar hissedebilmelidir.

“Son olarak, Chekhov Tekniğini oluşturan bütün teknikler içinde Psikolojik Jest, prova sürecinin en başlarından son sahneleme anına kadar etkin bir şekilde kullanılacak tek tekniktir.” (Zinder, 2016: 296)

Chekhov'un en önemli buluşu olan bu etkin teknik basittir ve doğrudan bedensel olarak bir istek ve his uyandırır, oyuncuyu eyleme iter. Psikolojik Jest aracılığıyla karakterin temel isteğini keşfederiz, ya da temel isteğini bedenimize kazırız. Burada bedensellik çok önemlidir, çünkü Chekhov'un kendisi de akıl yerine bedene, sezgiye vurgu yapmaktadır. Oyuncu akılla müdahale ettiğinde yeteri kadar yaratıcı ve etkin sonuçlar alamazken; kendini yaratıcı sezgiye ve bedene bırakıp onu kontrol etmekten vazgeçtiğinde özgün sonuçlar elde eder. Psikolojik Jest'in kendisi hâlihazırda duygusal ve fiziksel olarak bizi uyarmakta, analitik bir çözümleme ya da uygulama yöntemine gerek kalmamaktadır. Chekhov'un deyimiyle “güvenilir sezgilerimiz, yaratıcı imgelemimiz ve sanatsal öngörümüz” aracılığıyla Psikolojik Jest bize ilk denemede bile karaktere dair fikirler verir ve

üzerine çalıştığımızda bir müddet sonra karakterin temel isteğini ve onu imgeleyen jestin doğru olup olmadığını görürüz, akla gerek kalmadan Psikolojik Jest bize bu keşfi sunar (Chekhov, 2014: 108, 109).

Psikolojik Jest'i gerek karakterin tümüne, gerek belirli bir sahneye, gerekse tek bir ana, repliğe uygulamak mümkündür. Ancak önce genel Psikolojik Jest bulunmalı; ondan sonra orta ve küçük jestler üzerine çalışılmalıdır. Küçük jestler, karakterin tümünü ifade eden Psikolojik Jest tarafından etkilenecektir. Küçük jestleri belirleyen ve yönlendiren genel Psikolojik Jest, her daim kalıcı olmalıdır ancak küçük jestler birkaç kez denendikten sonra oyuncunun tercihine göre kullanılmayabilir. Oyuncu onu yeteri kadar denemiş ve içselleştirmiş olduğu için ve bu jestin etkisini sesinde ve bedeninde hissedip kendisine bir biçim vermesine izin verdiği için, güvenle bir kenara bırakabilir. Psikolojik Jest'in bir diğer özelliği, onun sadece sizin tarafınızdan doğrulanır olmasıdır. Oyuncu olarak karakterinizin temel isteğini ne kadar yansıttığını, ya da karakterinizin özünü ne kadar ifade ettiğini, jestin üzerinizde ne kadar işleyip işlemediğini ancak siz bilebilirsiniz (Chekhov, 2014: 110). Oyuncunun bu konuda özgür oluşu, onu yaratım konusunda da özgür kılmaktadır ve oyuncu sınırsız esin alanında sonsuz olasılık içinde karakteri için en uygun olan jesti kendi iradesiyle keşfedebilmektedir.

Chekhov, Psikolojik Jest üzerine çalışırken, oyuncularını "rol yapmaması" konusunda uyarır. Çünkü nitelikler, "tehlikeli"ymiş, "düşünceli"ymiş gibi davranmaya itebilir ve bu da oyuncunun bir duyguyu oynamasına sebebiyet verebilir. Oysa burada önemli olan, oyuncunun niteliğin etkisine kendisini bırakması ve niteliği yargılamamasıdır. Yargıladığımızda, niteliğin akla ilk gelen etkisini "oynar" ve klişeye düşeriz. Bu direkt duyguyu oynamakla aynı şeydir, zorlama ve özgünlükten yoksun bir durumdur. Oysa Chekhov, bu araçları – Psikolojik Jest, Nitelikler vs.- oyuncuda duyguyu uyarması için bir yol olarak görmekte, bu yol kat edildiğinde yolun sonunda duygu kendini göstermektedir. Ayrıca Chekhov, Psikolojik Jest'i uygularken oyuncunun mim hareketlerine yönelmemesi konusunda uyarır. Oyuncu, jesti salt bedensel bir hareket olarak

algılamamalı; söz konusu jestin karakterinin özünün -temel amacı ve isteğinin- bir ifadesi olduğunu unutmamalıdır (Zinder, 2016: 301).

Sonuç olarak Psikolojik Jest, basit ancak kuvvetli bir anahtar olup, oyuncunun iradesini harekete geçirerek onun esinlenmesine olanak sağlar. Günlük yaşamda aslında hepimizin bir Psikolojik Jest'i vardır, ya da hayatta herkes temel isteğini ifade eden temel Psikolojik Jest'e sahiptir ve tıpkı yaşamda olduğu gibi oyunlardaki karakterler de Psikolojik Jest'e sahiptir. Chekhov bunu keşfedip sahneye taşımakla oyunculuk adına epey yararlı bir adım atmıştır. Oyuncu sezgisel yollarla karakterin özünün yoğunlaştırılmış formunu keşfedip onu bir nitelikle bedenselleştirir ve bu fiziksel hareketin kendisini etkilemesine izin verir. Bu etki aynı zamanda partnerinde ve izleyicide de kendini gösterir. Ortaya çıkan atmosferin kaynağı basit ama güçlü bir jesttir ancak bunu belki de oyuncudan başka kimse bilmemektedir.

BÖLÜM 4

PSİKOLOJİK JEST ÜZERİNE BİR UYGULAMA

4.1. EGZERSİZLER

Soytarı karakterinin Psikolojik Jest'ini bulma ve uygulama sürecine geçmeden evvel, bu sürecin zemini olan Psikolojik Jest egzersizlerinden bahsetmek isterim. Psikolojik Jest'e dair ilk pratik çalışmalarımı Tiyatro Medresesi'nde düzenlenen Michael Chekhov Europe Training kapsamında Ulrich Meyer-Horsch ve Burcu Halaçoğlu'nun liderliğinde gerçekleştirdim.

Önce arketipsel jestleri çalışarak başladık, akabinde onlara nitelikler ekleyerek Psikolojik Jest'e bir giriş yaptık. Çalışmaya **açılma** jesti ile başladık. Önce bizi çevreleyen alanı doldurabileceğimiz bir pozisyona geldik. Ayaktaydık ve kollarımız açıktı, mümkün olduğunca alanı doldurmamız, kaplamamız gerekiyordu. Aynı zamanda bunu yaparken Rahatlık Hissi'ni de korumamız gerekiyordu. Bunu denedikten sonra en kapalı olduğumuz bir pozisyona geçtik. Hepimiz çömeldik, kollarımızı birbirine bağladık ve başımız kollarımızın, bacaklarımızın arasına aldık. Açılmaya hazırlık iki türlü olabilir; üç kez "açılmak istiyorum" şeklinde telkinde bulunmak ve bunu istemek; ya da açıldığını hayal etmek, şahsen ben her ikisini de denedim. Bu arada kapanma pozisyonuna geldiğimizde tamamen kapanmamak gerekir, çünkü amaç açılmak olduğu için kapalıyken açılmayı, açılma amacını düşünmeliyiz. Açılmaya hazır olduğumuz an, açılma itkisi geldiğinde ise yavaşça bedenimizin açılmasına, genişlemesine izin verdik. Bunu birkaç kez denedik ve saatlerce o halde durabileceğimiz rahat bir açılma pozisyonu bulduğumuzda onu tekrar denedik (ayaklar ortalama omuz genişliğinde ve kollar açık). Ayaklarımız, kollarımız, göğsümüz, tüm bedenimiz açılıyordu. Bizi yönlendiren Burcu, gittikçe açıldığımızı, tüm salona, tüm Medrese'ye, tüm Şirince'ye kadar genişlediğimizi hayal etmemizi söyledi ve biz, "açılma" jestini olabildiğince sürdürmeye çalıştık.

Burada bu hareketi yaparken bedeninin duruşuna dikkat etmek, Form Hissi'ni göz önünde bulundurmak gerekir. Duruşta bir bozukluk olmaması için oyuncu kendini kontrol edebilir, doğru formu bulmak, bu formun bir sanatsal form olduğunu da unutmamak gerekir. Ayrıca bedeni kasmamak ve Rahatlık Hissi'ni korumaya dikkat etmek de önemlidir. Örneğin, kollarımızı açtığımızda omzu yukarı doğru kaldırıp boynu kasma riski vardır, bu durumda jestin kendisi de tam olarak gerçekleşmez çünkü oyuncu bedenindeki gereksiz kasları kasıyor, Rahatlık Hissi'nden mahrum kalıyordur. Uli (Ulrich Meyer-Horsch) bize sık sık –atölye boyunca- “breath...” –nefes alma- telkininde bulunuyordu, çünkü bazen oyuncu farkında olmadan nefesini tutabiliyor, dolayısıyla kendini kasabiliyordu. Nefes alıp vermek, Rahatlık Hissi'ni korumak için en temel ihtiyaçtır. Harekette Rahatlık Hissi'nin yanı sıra Bütünlük Hissi'de olmalı, bir bütün olduğumuzu, bu hareketin de bir bütünlüğe sahip olduğunu unutmamalıyız. Hareketin hazırlığı, ortası, sonucu ve sürdürülebilirliği olmalı. Kapalıyken açılmaya hazırlandık, açılmaya başladık ve hareketi tamamladık, sonra açılma jestini içsel olarak sürdürmeye devam ettik. Tüm bu form, rahatlık ve bütünlük hislerinin yanı sıra elbette Güzellik Hissi'ne de sahip olmamız gerekiyordu. Biçimsel olarak değil, içsel olarak o güzelliği hissetmek, kalan üç hissin neticesinde gelen o sanatsal güzellik hissini fark etmek gerekiyordu. Nefes alıp veren, en rahat pozisyonunda açılmış olan bedenler olarak kendi kendimize hareketi üç kez tekrarlayıp mekânda yürümeye başladık. Birbirimizi gördüğümüzde birbirimize “merhaba” dedik, “merhaba” derken de açılmaya devam etmeliydik. Gözler canlı, enerjiler açıktı. Her bir karşılaşma, bendeki açıklığı pekiştiriyordu; karşımdakinin “açık”lığından da etkileniyordum. Karşımdakinin açıklığını ve benim de her “merhaba” değişimde bunu “açık” bir jestle söylediğimi fark ediyordum. Sonra bir hedef belirleyip o hedefe doğru, açılma jesti ile repliklerimizi söyledik. Replikler, atölye boyunca çalışmalarımızı üzerinden gerçekleştirdiğimiz *Onikinci Gece*'den sahnelere ait repliklerdi. Jestin repliklere etkisi, tüm bedene yansıyan “açıklık”tan; gözlerin, uzuvların, sesin ve repliklerin “açık”lığından belli oluyordu. Bir süre bu şekilde çalıştıktan sonra kollarımızı, ayaklarımızı, başımızı salladık bir güzel silkelendik ve kendimize yeni bir yer bulduk.

Alanda bulduğumuz güzel bir yere yerleştikten sonra, **kapanma** jestini çalışmaya başladık. Tam olarak açık olmadığımız bir pozisyonda, kapanmayı düşündük, hayal ettik ve istedik. Hazır olduğumuzda başlangıcı, ortası, sonu olan bir kapanma jestine geçtik ve kapandıktan sonra da kapanma jestini sürdürmeye devam ettik. Olabildiğince, tam olarak kapanmaya çalıştık. En kapalı halimiz neydi? Tüm bedenimizi maksimum seviyede kapadığımızda bedenimize ne oluyordu? Yere doğru eğildik, dizlerimizi, kırdık, kollarımızla kendimizi sardık ve başımızı içeriye doğru kapattık. Sonra başlangıç pozisyonuna döndük ve hareketi üç kez daha denedik. Yine rahatlık, form, bütünlük ve güzellik hislerine sahip olmak ve onları muhafaza etmek önemliydi. Kapanmanın doğru formunu bulmak, bu form içinde rahat olmak ve bedeni kasmamak, hareketi bütünsel olarak gerçekleştirmek ve güzellik hissini hissetmek gerekiyordu. Tüm bunları göz önünde bulundurarak hareketi denedikten sonra mekânda yürümeye başladık ve birbirimize “merhaba” dedik. Her şey kapalıydı; bedenler, sesler, bakışlar, tepkiler, tonlamalar, tavırlar. Jest, bizleri ve atmosferi etkilemiş; herkes bir önceki jestin etkisine göre çok daha içe dönük olmuştu. Burada jesti yargılamamak gerekir; bazen fazla mutlu bir anımızda da kapanabiliriz. Yine jسته göre onun temposunu da yargılamamalıyız; “ben kapalıyım, o halde durağan olmalıyım” demek yerine, hareketlerimizin temposuyla oynamalı, bazen hızlı, bazen yavaş, kimi zaman çok hızlı olmayı denemeliyiz. Bunun için Uli ve Burcu yer yer bizi uyarıyor, bize “robot ya da hayalet değilsiniz, birer insansınız” diyordu. Bir hedef belirleyip o hedefe doğru bu jestin etkisiyle repliklerimizi attık. Yine burada da bir noktaya odaklanıp her şeyi unutmamamız, bir insan canlılığıyla o hedefe yönelmemiz ve yürürken de boş gezinmektense tüm mekânın farkında olan, o mekânı etkileyen ve o mekândan etkilenen canlı bir insan gibi yürümeye dikkat etmemiz gerekir. Kapanma jesti bedenimizde açılma jestinden daha farklı etkiler yaratmıştı. Bedenimiz, sesimiz, bakışlarımız, elimiz, kolumuz ve repliklerimizi söyleyişimiz daha kapalı, daha içe dönük, daha koyuydu. Bende daha karanlık ve depresif hisler uyandırmıştı. Jest yargılamasak da, birçoğumuzda hemen hemen aynı izlenimler uyanmıştı.

Bir süre sonra eşleştik ve eşlerden biri kapanma, öteki açılma jestini seçti. Bu jestler eşliğinde birbirimize Shakespeare’in *Onikinci Gece*’sinin I. perde 2. sahnesinden sadeleştirilen replikleri söyledik:

“Burası neresi?”,

“Burası Illyria”,

“Kim yönetiyor burayı?”,

“Soylu bir dük”,

“Adı ne?”,

“Orsino”

Önce birbirimize arkamızı döndük ve her birimiz jesti üç kez denedik ve ardından birbirimize dönüp repliklerimizi attık. Buradaki karşılaşma anı önemliydi. Ben, Bülent (Gültekin)’le eşleşmiştim, ben açılmayı o ise kapanmayı seçti. Arkamızı döndük ve üç kez jesti denedik, hazır olduktan sonra birbirimize döndüğümüz andan itibaren birimiz açılıyor; ötekimiz kapanıyordu. Sürekli açılan, genişleyen ben, onun kapanan jestinden etkileniyordum elbette, ancak bu karşılaşmayla beraber açılmaya, genişlemeye devam ediyordum. Her repliğimizde daha da açılıyor/kapanıyorduk. Jestin etkisini unuttuğumuz anda geriye dönüp tekrar deniyorduk: Burcu’nun deyimiyle “benzin istasyonu hep orada!”. Repliklerimizi söyledikten sonra ben kapanma, o açma jestini deneyerek tekrar çalıştık. Yerleşik klişeye düşmekten kaçındım ve bir müddet sonra bu kapanma halinden haz alabileceğim ihtimalini gördüm. Bu imkânın üzerine gittim ve kapanıyor oluşum, şaşırmamı ya da mutlu olmamı engellemedi. Herkes jestin bedenindeki etkisini, bu karşılaşma halinde jestlerin bedene, sese, tepkilere, tavırlara ne yaptığını deneyimledikten sonra bu jestin etkisini bedenimizin her yerini –baş, kollar, bacaklar, ayaklar- sallayarak gönderdik.

Kapanma jestinin etkisini üzerimizden saldıktan sonra, bir diğer jeste, **çekme** jestine geçtik. Başlangıç pozisyonundayken, çok istediğimiz bir şeyi kendimize doğru çekmeyi hayal ettik. Çekme jesti, uzandıktan sonra başlamış oluyor. Hazır hissettikten sonra uzandık, çekmeye başladık, çektik ve hareket tamamlandıktan sonra da çekme jestini sürdürmeye devam ettik. Beş aşamayı ve Dört Kardeş’i bu jestede de uygulayarak birkaç kez denedik. Çekerken boynun, omuzların ve kolların gergin olmamasına dikkat etmeliyiz. Çekip aldıktan sonra, o şeyi kaybetmemeliyiz; aksi takdirde hareket sonlanmış olur. Denemelerin sonunda en rahat çekebildiğimiz formu bulduk ve onu üç kez denedikten sonra yine mekânda bu jistle yürüyüp birbirimize el salladık ve “merhaba” dedik. Birbirimiz tarafından çekildiğimizi

hissediorduk. Bu jesti replikleri oynarken de denedik ve önceki jestlerle çalıştığımızdan farklı olduğunu deneyimleyip bir sonraki jesti çalışmaya geçtik.

Sıradaki jest olan **itme** jestinde hareketin yönü ileriye doğru olmalı, ellerse tam karşıyı göstermeli; aşağıyı ya da yukarıyı değil. Boyun ve eklemler gergin olmamalı, gözler ileri doğru bakmalı. Yine nötr pozisyonda itme imgesini hayal ettik ve bir şeyi gerçekten itmeyi istediğimizde, itme itkisi geldiğinde itmeye başladık. Yine hareket fiziksel olarak sonlandıktan sonra sürdürmeye devam ettik. Bu hareket pelvisteki merkezden, oradaki enerjiden geldiği için iterken öne kapanıp pelvis bölgesini kapatmamak gerekir. Doğru ve rahat formu bulduktan sonra bütün olarak üç kez denedik ve sonra yürümeye başladık. Bir süre sonra durduk, bir hedef belirleyip o hedefe doğru önce iterek repliklerimizi söylemeye başladık; bir yerden sonra çekme jestiyle devam ettik. Ancak burada jestler arasındaki geçiş anını planlamamak, itki geldiğinde gerçekleştirmek gerekir. Buradaki geçiş anı önemliydi çünkü iki jestin arasındaki fark, peş peşe geçişler ile daha da belirgin oluyordu. Geçişleri açma ve kapanma jestleriyle de denedik. Bir süre sonra bir şeyi çekmek istediğim noktada kendiliğinden çekme jestini uygularken; genişlemek, açılmak istediğimde açılma jestini kullandığımı fark ettim. Geçişler kendiliğinden oluyor ve metinde yerin buluyordu. İşte bu yüzden de analitik düşünerek plan ve müdahale yapmamak gerekiyordu.

Ardından **kaldırma** jesti ile devam ettik. Başlangıç noktasından başlayıp en kolay haliyle kaldırıma dek denedik, yine hazırlık, başlangıç, orta ve sürdürüme evreleri ve rahatlık, form, bütünlük ve güzellik hissini dikkate alarak çalıştık. Bulduğumuz en rahat kaldırma jestini bu kez niteliklerle denedik. Önce yağurma niteliğiyle denedim; sanki kilin içinde hareket ediyor, o şeyi kilin içinden yukarı doğru kaldırıyor gibiydim. Bu da jestin yoğun, ağır, dirençli olmasına neden oldu. Ardından su elementinden yararlanarak, sanki yüzer gibi, o şeyi suyun içinde kaldırıyormuş hareket etmeyi denedim. Bu kez de jest, daha akışkan, az önceki jسته göre daha hafif bir niteliğe sahipti. Bir sonraki deneme uçma niteliğiyleydi; bu kez jestin niteliği daha da hafif ve havaiydi. Son olarak ateş elementinden yararlanarak ışımaya niteliğiyle denedim. Bu kez jest daha sert, keskin, hızlı ve neredeyse şiddetliydi. Jestin dört elementin niteliğiyle denemeler yaptıktan sonra

kendimize en uygun ve bizce en etkili olan niteliği seçip, jestimizi o nitelik eşliğinde denedik ve üzerimizdeki etkisiyle yürümeye, gündelik hareketler yapmaya başladık. Su içiyor, ayakkabı giyiyor, pencereyi açıyor, birbirimize merhaba diyorduk. Herkesin jesti kaldırmaydı ancak herkesin niteliği farklıydı. Nitelikle buluşan jest, artık bir Psikolojik Jest olmuştu. Ben uçma niteliğine sahip bir kaldırma jesti uygulamıştım ve bu Psikolojik Jest ile gerçekleştirdiğim eylemler daha hafif, pozitif ve yukarı doğru uçar gibiydi.

Bir sonraki jest, **bastırma** jestiydi. Jestin kendisini aynı koşullarla –dört kardeş ve hazırlık, başlangıç, orta ve sürdürme evreleriyle- denedikten sonra, nitelikler eşliğinde çalışmaya başladık. Yoğurma niteliğiyle çalıştığım bastırma bende daha hâkimiyet kurmak isteyen, korku salan, sert bir imge yaratırken; yüzme niteliği daha sinsi, biraz daha içe dönük bir bastırma halini çağırıyordu. Uçma niteliğiyle bastırdığımda ise, sanki gerilmiş ve kızışmış bir ortamı sakinleştirmeye çalışan, orta yolu bulmaya, insanları dizginlemeye çalışan biri gibi hissettim. Jestin ışımaya niteliğiyle denediğimde ise neredeyse ezen, yok edici, ateş saçan bir güçle bastırdığımı hissettim. Işımaya niteliğindeki bastırma jestini seçerek, yürümeye ve gündelik eylemlerde bulunmaya başladım. Bu Psikolojik Jest'in tavrımdaki etkisi susturucu ve yok ediciydi. Bunu bir müddet deneyimledikten sonra bedenim her yerini sallayarak ve jestin etkisini gönderip bir sonraki jesti çalışmaya geçtik.

Yırtma jesti ile devam ettik. Jestin kendisini birkaç kez denedikten sonra, yine dört nitelikle beraber yeniden çalıştık. Jestin yoğurma niteliğiyle denediğimde sanki bir şeyin acısını çıkarıyor, intikamını alıyor gibi hissettim. Jestin yüzme niteliğiyle denediğimde ise daha düşünceli, durağan bir şekilde yırtıyor gibiydim. Jestin uçma niteliğiyle denediğimde ise daha naifçe yırttığımı, sanki bir peçete ya da kâğıt parçası yırtar gibi yırttığımı hissettim. Işımaya niteliğiyle yırttığımda ise çok daha vahşi bir şekilde yırttığımı, bir şeyi parçalayan bir hayvan gibi olduğumu hissettim. Denemelere bir de ses ekledik. Yırtarken beden ses üretiyorsa, bunu kabul edip o sesi çıkarabiliriz. Her niteliğin yarattığı ayrı bir his vardı ve dolayısıyla jestin denediğimiz her nitelikte farklı bir ses ortaya çıkıyordu. Bir müddet sesli denemeler yaptıktan sonra bir niteliği seçip jestin o nitelikle denedikten sonra yürümeye başladık. Yüzme niteliğiyle yırtmayı seçmiştim ve yürüyüşüm ağır, temkinli, bir

şeyleri ayırmak ister gibiydi. Herhangi bir nesneyi alırken, bir pencereyi açarken, bir şeyi giyerken ya da birine “merhaba” derken, bu eylemlerim karşıdaki kişiyi ya da nesneyi incitme potansiyeli taşıyor gibiydi. Bu potansiyel çok şiddetli değil, daha çok içeride var olan, içe dönük ve durağandı. Kendimi dışarıdan görmeye çalıştığımda, tavırlarımın ve bakışlarımın soğuk ve mesafeli olduğunu gözlemledim. Denemelerin ardından bu hissi ve etkiyi bedenimizi sallayarak gönderdik ve bir sonraki jeste geçtik.

Son olarak **kucaklama** jestini çalıştık. Birkaç kez jesti deneyip önceki niteliklerle çalıştık. Yoğurma niteliğiyle kucaklarken, sanki zorla kucaklıyordum, ya da karşı taraf bana direnç gösteriyormuş, beni istemiyormuş gibi hissettim. Yüzme niteliğiyle kucakladığımda, daha hüzünlü bir kucaklayış olduğunu; uçma niteliğinde daha neşeli, daha heyecanlı bir kucaklama olduğunu hissettim. Işıma niteliğindeyse çok şiddetli; karşıdakini neredeyse incitecek düzeyde bir kucaklama olduğunu hissettim. Jestime uçma niteliğini ekledim ve bu Psikolojik Jest’i içsel olarak sürdürerek yürümeye ve “merhaba” demeye başladım. Önceki jeste göre daha sevecen ve canlı olduğumu hissettim. Sanki karşıdakini kendime çekiyor gibiydim. Gündelik eylemlerim de aynı canlılığa ve aktifliğe sahipti; her nesneyi içime doğru alıyor gibiydim. Bir müddet bu şekilde çalışıp, jestler ve Psikolojik Jestler üzerine olan egzersizlerimizi sonlandırdık.

Jestlerin kendisi başlı başına onları denedikten sonra bedenimizi ve ruhumuzu etkileyen araçlar; onlara nitelikler eklediğimizde bu etki kat kat artıyor. Replikleri söylemeden önce herhangi bir jesti çalışmak, o repliklerin içini dolduruyor çünkü oyuncu bedensel ve ruhsal olarak bir şeye odaklı, bir şeyle dolmuş ve bir etkiye sahip olmuş oluyor. Bir repliği sadece söylemekle, -söyleyen karakterin isteğine ve amacına göre değişir elbette- iterek söylemek arasında fark vardır. İterek söylediğimizde, bedenimizde ve ruhumuzda aktif olarak bir şeyler gerçekleşiyordur ve aynı zamanda da karşı tarafa bir şeyler yapıyoruzdur; onu itiyoruzdur. Dolayısıyla sadece kendimizde değil, karşı tarafta da bir etki uyandırmış oluyoruz. Bilhassa bu itme jesti bir nitelikle kuşatılmışsa, etki daha da kuvvetlenmiş olur. Burada niteliğin önemi açıktır; kişi bir şeyi sonsuz şekilde itebilir; naifçe, ürkerek, şiddetle, tiksinerik vb. Buradaki sonsuz imkânı çok basit

bir şekilde, sadece bir jesti deneyerek görmek, onları denemek ve neticesinde oluşan etkiyi deneyimlemek oldukça keyifli. Atölyede jestler ve Psikolojik Jestler üzerine yaptığımız bu çalışmaların önemi ve çekiciliği buradaydı: oldukça basit ve eğlenceli bir yolla ve zorlanmadan repliklerin içini dolduruyor ve repliklere bir anlam katıyorduk. Gerek kendimden gerekse atölyedeki diğer arkadaşlarımdan edindiğim gözlemlere baktığımda, ufak bir değişiklikle tüm bedenim, sesim, tavrım, hedefim, temponun, bakışlarım, hareketlerim değiştiğini görmek keyif vericiydi ve öğreticiydi.

4.2. PROVA SÜRECİ

Shakespeare'in *On İkinci Gece* adlı oyunundaki Soyтары karakterinin Psikolojik Jest'ini bulmaya yönelik gerçekleştirdiğimiz prova süreci, birkaç aşamaya sahiptir. Bu aşamalara geçmeden evvel, üzerinde çalıştığımız sahnede neler olduğunu aktarmak, jesti bulma sürecimizi aydınlatacaktır. Karakterin neden orada olduğundan, neyi arzuladığından, ne yapmak istediğinden ve nasıl eylemlerde bulunduğu bahsedecek olursam seçtiğim jesti de temellendirmiş olurum. Oyunun IV. Perde 2. Sahne'sinde, Olivia'nın evindeki hizmetçi Maria ve Olivia'nın amcası Sir Toby, evin uşağı olan Malvolio'ya bir oyun oynarlar. Malvolio'nun kibirli ve kendini beğenmiş tavrından dolayı ondan intikam almak ve aynı zamanda bu kandırmaca üzerinden eğlenmek isteyen ikili, onu karanlık bir yere kapatıp yanına rahip rolünü oynayan Soyтары'yı gönderirler. Bu oyunun bir parçası olan Soyтары, rahip kılığındaiken Malvolio'ya odanın karanlık olmadığını ve kendisinin delirdiğini söyleyip gidiyormuş gibi yapar ve tekrar kendisi olarak geri döner. Malvolio, hanımı Olivia'ya kendisini oradan kurtarması için mektup yazmak ister ve Soyтары'dan bu mektubu yazması için malzeme getirmesini rica eder. Soyтары ise Malvolio'nun ısrarlarından sonra istediklerini getireceğini söyleyip orayı terk eder.

Bu sahnede Soyтары karakterinin Psikolojik Jest'ini bulmadan evvel, onun bu olay sırasında ne istediğine, neden orada olduğuna odaklandım. Soyтары, bahsettiğim üzere sahnede sadece rahip rolüyle değil, kendisi olarak da var oluyor. Dolayısıyla

burada iki farklı istek, farklı bir yönelim ve jest ortaya çıkıyor. Genel itibariyle Soyтары, Malvolio'yu oyuna getirmede etkili bir araç, onu kandırabilecek potansiyeli taşıyan, oyunbaz bir kişi olarak oradaydı. Sahnedeki temel isteği Malvolio'yu, ona oynadıkları bu oyuna, onun deli olduğuna inandırıp Olivia'ya mektup yazmasını sağlamaktı. Burada rolü jest olarak ikiye bölmemiz gerekir, çünkü rahip kılığına girdiğinde farklı bir şekilde ikna ederken, Soyтары kılığına girdiğinde farklı bir şekilde ikna eder. Dolayısıyla Soyтары, Malvolio'yu ikna etmek için iki farklı jest kullanmaktadır.

Rahip, güven uyandıran ve sözleri genel itibariyle doğru sayılan bir imge olarak, Malvolio'nun delirdiği yönündeki ifadeleri kuvvetli kılacak bir unsurdur. Rahip ona delirdiğini söylediğinde, Malvolio itiraz etse dahi bunu bir saygı çerçevesinde yapar, rahibi deli olmadığına ikna etmeye çalışır. Rahibin, “sen delisin, burası karanlık değil” yönündeki söylemleri, Malvolio'yu kışkırtır ve Malvolio'nun bir an önce deli olmadığını kanıtlaması, oradan çıkması için eyleme geçmesini sağlar. Burada rahip, Malvolio'yu birçok jest ile ikna etmeye çalışıyor olabilir. Ben, repliklerdeki izlenimimden, sezgisel olarak onu bastırmaya çalışarak ikna ettiğini, ona onun deli olduğunu baskın bir tonla, kafasına vurarak söylediğini düşündüm ve dolayısıyla rahip olarak Soyтары'nın kullandığı jestin **bastırmak** olduğunu buldum. Ancak sezgisel olarak eriştiğim bu bilgiyi, Burcu ile yaptığımız pratik çalışmalarla deneyerek netleştirdim. Yine Burcu ile yapmış olduğumuz çalışmada jestime bir nitelik ekleyip onu Psikolojik Jest'e dönüştürdüm.

Malvolio'nun yanından gitmiş gibi yapıp sonra kendisi olarak dönen Soyтары, Malvolio için Hızır gibi yetişmiş bir yardımcıdır ve Malvolio onun sayesinde hanımına mektubunu gönderip o karanlık yerden kurtulmuş olacaktır. Burada, Soyтары, Malvolio tarafından malzeme getirmek üzere ikna olmadan önce, kendisi onun “delirmiş olduğu” durumunu pekiştirecek söylemlerde bulunur. Burada hala kendisini inandırıcı kılmak durumundadır. Bu sabit isteği, rahip rolünden farklı olarak hangi Psikolojik Jest aracılığıyla gerçekleştirecek olduğunu, Burcu ile yapmış olduğumuz çalışmada buldum.

Partnerim Bülent ile Burcu eşliğinde çalışırken, önce çeşitli yürüyüş biçimleriyle bir ısınma çalışması yaptık, ardından çekmek, itmek, kaldırmak, bastırmak, kırmak,

yırtmak ve girmek jestleri üzerine çalıştık ve ara sıra bu jestlere nitelikler ekledik. Sonra sahnenin üzerinden birkaç kez ezber alır gibi geçtik. Ardından karakterin jestini keşfetmek adına bir çalışma yaptık. Burcu, bulunduğumuz mekânda karşılıklı durmamızı, aramızda hayali bir çizgi olmasını ve bu çizgiyi geçmememiz gerektiğini söyledi. Aramızda epey bir mesafe vardı ve repliklerimizi bu şekilde bir birimize atacaktık. Gündelik yaşamda kendimizi cümlelerle ifade ederken, aynı zamanda bedenimizle de anlatmak istediğimiz şeyi gösteriyor, bazen amacımızı ve isteğimizi yansıtan beden jestleri kullanıyoruz. Buradaki çalışmanın amacı da, repliklerde bizim okurken ya da oynarken ya da analitik süreçlerle incelerken fark etmediğimiz istek ve jestlerin, farkında olmadan beden yoluyla dışa vurulmasını yakalamaktı. Bizi dışarıdan izleyen Burcu, bizim kendimizi ifade ederken kullandığımız beden jestlerine bakarak jestimizin ne olacağına dair bir yaklaşımda bulunacaktı. Sonra bu çalışmayı sessiz bir şekilde, replikleri çıkararak fakat beden jestlerini büyüterek denedik. Sözler olmadan kendimizi ifade edecek, bu ifadeyi bedensel hareketlerimizle gerçekleştirecektik. Burada jestleri istediğimiz kadar büyütebilirdik ve saçmalamak serbestti. Bu iki çalışma üzerine konuştuk; neler olduğunu, nasıl hissettiğimizi, bu çalışmadan yola çıkarak karakterin isteğine ve jestine dair fikrimizin ne olduğunu söyledik. Ben rahip olarak Soyтары'nın Malvolio'yu kendi söylediklerine baskın bir şekilde ikna etmek istediğini, bunu bastırarak yaptığını söyledim. Bu fikre katılan Burcu, Soyтары'nın kendisi olarak döndüğünde ise Malvolio'yu ikna ederken “girmek” jestini kullanabileceğini söyledi. Bu jestin sahnede ve karakterde işleyip işlemediğini görmek için sahneyi tekrar aldık. Araya bir paravan yerleştirdik; artık birbirimizi görmüyorduk. Burada birkaç kez sahneyi akıttık ve hem **bastırmak**, hem de **girmek** jestlerinin Soyтары'nın isteğini, eylemini ifade etmek için uygun jestler olduğunu keşfettim. Soyтары, rahip kılığında sert bir tonla Malvolio'nun deli olduğuna inanmasını söylüyor, onu tavırlarıyla bastırıyordu; kendisi olarak döndüğünde ise onun aklına sızarak, onu ikna etmeye çalışıyor, kafasının içine girerek kendisine inandırmaya çalışıyor ve kendine doğru çekiyordu. Ona doğru çekilen Malvolio'nun ise Soyтары'dan başka çaresi yoktu ve ondan yardım istiyordu. Böylece Soyтары onun için malzeme getirecek, Malvolio'nun Olivia'ya yazdığı mektubu Olivia'ya

iletecekti ve bu oyunu hazırlayan üçlü -Sir Toby, Maria ve Soyтары- eğlencelerine kavuşacaktı.

Jestlerle bir süre çalıştıktan sonra bu jestlere nitelik ekledik. Denemeler ve sahne üzerindeki çalışmalarla, bastırma jestinin niteliğinin **yoğurma**; girme jestinin niteliğinin ise **uçma** olduğunu keşfettim. Rahibin dirençli, yoğun, katı ve sert tonu kendiliğinden yoğurma niteliğini çağırması; Soyтары'nın havai, hareketli, kuş gibi hareket eden bedeni ise uçma niteliğini kullanarak sızmaya çalışmıştı. Bu nitelikler eşliğinde birkaç kez daha sahneyi çalıştık. Ardından Soyтары'nın Rahip kılığına girdiğinde kullandığı sesi bulmak için bastırma jestini ses eşliğinde çalıştık. Jest denerken önce kendi sesimle “aaa” sesini çıkarıp, sonra gitgide jestin kendisinin sesi etkilemesine izin verdim. Yoğurma nitelikli bastırma jesti, çıkardığım sesi git gide pes ve boğuk bir ses haline getirdi. Bu sesi tuttum ve sahneyi tekrardan çalıştık.

Sonraki bireysel çalışmalarında ve partnerimle yapmış olduğum çalışmalarda, temel Psikolojik Jest'i renklendirmeye ve yer yer esas niteliğinden farklı nitelikler denemeye başladım. Bu denemeleri ve neticede ortaya çıkan çeşitlilikleri replikler üzerinden örneklendirecek olursak, replik ve Psikolojik Jest'in kendisi arasındaki bağlantı kuvvetlenecektir.

“Tüh sana şerefsiz Şeytan! Sana en yumuşak biçimde hitap ediyorum; çünkü ben Şeytan'a karşı bile terbiyemi bozmayan kimselerden biriyim.” dediğim, öfkeyle çıktığım bu replikte, nitelik aniden yoğurmadan ısımaya geçiyordu, dolayısıyla ateş gibi bastırıyordum artık. Işıma niteliğini kullandığım bir başka yer ise; *“Hadi oradan! Cumbalı pencereleri var; görünmeyen barikatlar gibi”* ve *“Malvolio, Tanrı seni yeniden akıllandırsın! Uyumaya çalış ve şu gereksiz, saçma sapan dırılıtyı da kes!”* repliklerinin geçtiği yerlerdi. Farklı nitelikler keşfettiğim bir başka yer ise, *“Benim deli evladım, yanılıyorsun. Cehennemden başka karanlık yoktur”* repliğiydi, burada karşı tarafı *şefkatle* bastırabileceğimi keşfettim. Bir başka yerde, Soyтары hem rahip hem de kendisi olarak konuşur, sanki bu iki karakter karşılıklı konuşuyormuş gibi oynar ve orada mekân karanlık olduğu için Malvolio, Soyтары ve rahibin birbirleriyle konuştuklarını sanır. Burada da rahip kılığında *kaldırma* jestini kullandım. Bu kısımda rahip *“Onunla konuşma iyi*

yürekli adam!” ve “Kutsal Meryem, amin!” repliklerini kullanır. Soyтары’yı överken ya da kutsal bir kişilikten bahsederken, bedenimin kaldırma jestine meylettğini fark ettim ve bu jesti muhafaza ettim.

Soyтары’nın kendi olarak var olduğu kısımlarda da denemeler yaptıkça farklı imkânlar, nitelikler olduğunu keşfettim. “Sözlerine dikkat et. Bak rahip efendi geldi” repliğinde, jest, *telaşlı* bir nitelik kazanıyordu. “Kim ben mi? Onunla görüştüğüm filan yok, rahip efendi. Güle güle saygıdeğer bay Topas!” repliğinde ise *korkakça* bir nitelikle girme jestini gerçekleştiriyordum. “Ah, keşke öyle olsaydınız, efendim!” repliğinde *acıklı*; “Gerçekten deli değil misiniz? Yoksa numara mı yapıyorsunuz?” ve “Yok, beynini görmedikçe bir deliye asla inanmam” repliklerinde ise *sinsice* bir nitelik kullanımının kendiliğinden geldiğini ve repliklerle, karakterin isteğı ve tavrıyla uyumlu olduğunu keşfettim.

Tüm bu denemelerde, karakterin Psikolojik Jest’ini denerken uçma ya da bastırma niteliğine bağımlı kalmamaya, yeniliğe açık olmaya çalıştım. Nitekim çalıştıkça farklı bir nitelik kendini gösteriyordu ya da aklıma bir nitelik geliyordu ve onu deniyordum. Neticede ancak bu denemeler eşliğinde karakterin isteğini yansıtacak olan Psikolojik Jest’i bulabilirdik.

Kendi bireysel çalışmalarımın sonra tekrar partnerimle birlikte çalıştık ve karşılıklı olarak jestlerimizin işleyip işlemediğini teyit ettik. Onu yoğurma niteliğiyle bastırırken, o benim ona yapmaya çalıştığım şeyi alıyor muydu? Bu jest onda işliyor muydu? Bunları birkaç sahne çalışması üzerinden deneyip sahenin son halini video kaydına aldık.

Yapmış olduğumuz denemelerle sadece jestin değil aynı zamanda o jesti Psikolojik Jest yapan niteliklerin de önemini bir kez daha görmüş olduk. Çünkü kimi yerde, ateş elementini kullanarak uyguladığım jest, partnerimde herhangi bir etki uyandırmıyordu. Aynı jesti toprak elementi ile kullandığımda ise jest karşı tarafta işliyordu. Örneğin; “Tüh sana şerefsiz Şeytan! Sana en yumuşak biçimde hitap ediyorum; çünkü ben Şeytan’a karşı bile terbiyemi bozmayan kimselerden biriyim.” Repliğinde yoğurma niteliğinden ışımaya geçtiğimi, bu nitelikteki jestin ulaşmış olduğum doğru Psikolojik Jest olduğunu söylemiştim. Fakat denemeler

sırasında bu repliği baştan sona ışıma niteliğindeki bastırma jestiyle çalıştığım da oldu. Söz konusu denemede, partnerim bu Psikolojik Jest'ten etkilenmediğini belirtti. Psikolojik Jest, karşı tarafta işlemiyordu ve replikler amacını gerçekleştiriyordu. Daha doğrusu, replikler aracılığıyla Soyтары, Malvolio'dan istediği şeyi alamıyor, eyleminin etkisini karşı tarafta göremiyordu. Ancak yoğurma niteliğinden ışıma niteliğine geçerek oynamak, repliğin tonunu, anlamını, temposunu, hissini, etkisini değiştiriyordu. Jest'i yoğurmadan ışımaya geçerek denediğimde repliğin taşıdığı anlamı, isteği ve eylemi karşı tarafa iletebildiğimi keşfettim ve bu halini kullandım. Bu keşfe partnerimle birlikte eriştim. Oyunum karşı tarafta bir etki yaratmıştı ve bu etki hedeflediğimiz bir etkiydi. İstek ve eylem için gerekli etkiyi kendimde ve partnerimde bulduğumda, doğru Psikolojik Jest'i bulduğumu anlıyordum.

Her niteliğin farklı bir tonu vardı, her nitelik farklı bir imayı, anlamı, isteği ve eylemi çağırıyordu. Örneğin, isteğim karşı tarafı korkutmaksa ve jestim onu bastırmaksa, bu jesti sayısız şekilde gerçekleştirebilirim. Naifçe, sinsice, temkinli... vb. sonsuz sayıda nitelik vardır ve her biriyle çalıştığımızda bambaşka bir şey ortaya çıkar. Jest'i naifçe uyguluyorsam ancak rol arkadaşım bundan etkilenmiyorsa, bu Psikolojik Jest yeteri kadar kuvvetli değildir ve karşı tarafta isteğimi elde etmem için gereken etkiyi uyandırmamıştır. Chekhov, yukarıda bahsettiğim üzere Psikolojik Jest'in güçlü olması gerektiğinden bahseder. Biz de jestimizi mümkün olduğunca kuvvetli ve etkili kılabilmek için birçok deneme yapmalı, bir keşif sürecinden geçmeli ve nihayetinde doğru olanı; kuvvetli etkiyi yaratıp isteği ve eylemi gerçekleştirmemize olanak veren seçmeliyiz.

Görüldüğü üzere bu süreçte partneri dinlemenin önemini bir kez daha deneyimlemiş olduk. Sadece kendimle değil partnerimle sağlamasını yaptığım, doğru olduğuna kanaat getirdiğim jestin, yukarıda belirttiğim gibi karşı tarafta çalışıyor olması önemlidir ve biz de bunu karşı tarafı dinleyerek keşfedebiliriz. Tepkimizden etkilenen ve o etkiyle bize tepki gösteren partnerimizi sahiden dinlediğimizde, işlerin yolunda gidip gitmediğini anlayabiliriz. Onun ihtiyacını, yapmak istediğini, yapmak istediğimiz şeyin karşı tarafta gerçekleşip gerçekleşmediğini ancak dinleyerek bulabiliriz. Sahiden dinlediğimizde, oyun

sırasında bir problemle karşılaşma riskimiz azalıyor çünkü var olan ihtiyacı hissedebiliyoruz ve dolayısıyla karşılayabiliyoruz. Örneğin sahnenin temposunun olması gerekenin altına düştüğünü partnerimizi ya da seyircileri dinleyerek fark edebiliriz. Ya da o akşamki oyunda yapmış olduğumuz jestin niteliğinde bir yanlışlık olduğunu -naifçe ise fazla naifçe olduğunu- fark etmenin yollarından biri kendimizi, bilhassa karşıımızdakini dinlemek olabilir. Dinleyebilmek ise etkiye açık olmakla ilgilidir ve bu karşılıklı etkileşimde etkiye açık olmak, derslerde de üzerinde epeyce durduğumuz bir noktaydı. Sahnede teksek seyirciyi, değilsek diğer oyuncularını, partnerimizi dinleyebilmek ve ondan gelen etkiye açık olmak için derslere başlamadan evvel egzersizler yapardık. Tez için yaptığım çalışmada da gördüm ki, partnerimi dinlediğimde ve yaptığım jestin onda işlemediğini fark ettiğimde, doğru jesti bulmak adına yaptığım araştırmalar bendeki öteki imkânları da ortaya çıkarıyor ve keşif yapmama olanak veriyordu.

BÖLÜM 5

SONUÇ

Hemen her oyuncunun oyunculığa dair bir sorusu, sorunu ya da sorunsalı vardır. Bu sorunlardan biri de, oyuncunun “yarın akşam da aynı coşkuyu yaşayabilecek ve yaşatabilecek miyim?” kaygısını taşımasıdır. Duygu, coşku, esin kavramları olmaksızın oyunculuk sanatından söz edemeyiz. Seyircide bir etki bırakmak isteyen oyuncu, duyguya sahip olmaksızın izleyiciyi herhangi bir duygulanıma sürükleyemez ve onda bir etki bırakamaz. Burada, bu duygunun, duygulanımın ve bunu var eden esin halinin sürekliliğinin var olup olmadığı problemi söz konusudur. Benim yola çıktığım mesele, bu esin ve duygu halini şansa ve tesadüfe bırakmamak ve her akşam oyun esnasında ya da öncesinde hali “yaşamama ihtimalinin kaygısını” taşımaktansa, bir “güven” eşliğinde sahneye çıkmaktı. Buradaki güven, oyuncunun kendi çalışmasına, emeğine, tekniğine, rolüne duyduğu güvendir. Bu güveni sağlamak ve sahne üzerindeki performansımı tesadüfe bırakmamak adına bir tekniğe, Chekhov Tekniğine ve bu teknikte yer alan Psikolojik Jest’e odaklandım.

Oyunculuk tarihi boyunca çeşitli teknikler denenmiş ve role yaklaşımda çeşitli öneriler getirilmiştir. Chekhov, kendi tekniğinde role yaklaşımda birkaç yol sunmuştur ve bunlardan biri Psikolojik Jest olmuştur. Psikolojik Jest, oyuncunun çalıştığı karakterin özüne inmesi, o özü bedensel olarak dışa vurması ve bu basit bedensel hareket ile duygularını ortaya çıkarmasını sağlaması bakımından etkili bir araçtır. Bir karakterin özünü keşfetmek ve yansıtmak, oyuncunun o karakterin derinliğine erişmesi ve bu derinliği izleyicilere de açması anlamına gelir. O anda, karakterin oyun içindeki ve sahnedeki yeri, oyuncu ve izleyici için bir anlam bulur. Bu anlamlı özü dışa vuran bedensel hareket ise, oyuncunun psikolojik süreçlerini tetikleyerek, bu süreçlerin ortaya çıkışının şansa bırakılmamasını sağlar. Çünkü duyguları direkt çağıramayacağımıza göre,

duygulara odaklanmak, “ağlamalıyım” diye kendini şartlamak, duygularını zorlamak ya da “bu sefer de geçen seferki gibi duygusal bir patlama yaşayabilecek miyim?” şeklinde sahnedeki coşkusal anları tesadüfen yaşamak gibi risklere girmek, oyuncuların yapmaya meyledebileceği hareketlerdir. Stanislavski ve Chekhov’un da vurguladığı üzere, tüm bu düşünceler ve denemeler oyuncuyu ancak ve ancak yıpratır, köreltir, tiyatrodan ve oyunculuktan soğutur. Bir oyuncu olarak böyle bir durumla karşı karşıya gelmemek, bu durumu aşmak için bir teknik ile çalışmam, teknik açıdan kendimi geliştirmem gerektiğini biliyorum. Chekhov tekniğinin ve bu teknikte yer alan Psikolojik Jest unsurunun ise bu tür risklere girmeye gerek bırakmaması açısından etkili bir araç olduğunu düşünüyorum.

Bahsi geçen süreçleri yaşamış bir öğrenci olarak, bu teknik üzerine çalışmak, sorunlarımı aşmam konusunda yardımcı oldu. Sahnede, duyguyu tekrar yaşayamamaktan ya da sahip olduğum duygu ve coşkuyu yitirmekten korkuyor, tekrar aynı performansı sergileyememe ihtimalinin kaygısını yaşıyordum. Derslerde Çetin hoca (Çetin Sarıkartal), sık sık kendi duygularımıza odaklanmayıp karakterin derdini düşünmemiz yönünde ikaz ederdi. Neticede seyirciler bizim duygu ve kaygılarımızı izlemek için değil, Antigone’yi, İrina’yı, onların duygu, kaygı, ruh hali ve tavırlarını izlemek için geliyorlardı. Yine Stanislavski Sistemi üzerine çalışırken, “Ophelia ne istiyor? Kendi derdini bırak, Ophelia’nın derdi daha önemli!” gibi uyarılar ve sorularla, bizi karakterin isteğine, hedefine, onun derdine yönelterek karakterle meşgul olmamızı ve kendi gündelik kaygılarımızdan uzaklaşmamızı sağlıyordu. Bu teknikle benzer bir çalışma yapmayı, daha çok karakterin isteği, hedefi ve özüne ulaşip kendimden ziyade onunla meşgul olmayı ve böylece beni oynamaktan, yaratıcı hale sahip olmaktan alıkoyan korku ve kaygılardan uzaklaştırarak performansımı özgür kılmayı hedefledim.

Tez sürecinde edindiğim deneyim, oyunla, keyifle, keşifle bir karakterin zihnine, kalbine dalmak gibiydi. Bedensel jestler üzerine çalışarak bir Psikolojik Jest aracılığıyla bir karakterin ne istediğini “görebilmek”, “hissedebilmek” ve ona koşar adım yaklaşmak haz vericiydi. “Girmek” jestini denediğim anda bile bu

jestin ne kadar işlediğini, karakterin kafamda tam olarak şekillenmesini sağladığını, karakterin hayata, insanlara yaklaşımını ve özünü ifade edebilecek kuvvette bir hareket olduğunu görmüştüm. Jesti yapıyorken; “Bu, Soyтары. İşte Soyтары tam olarak bunu yapıyor, bunu yapmak istiyor” dedim içimden. Jeste nitelik eklediğimde, bu Psikolojik Jest’in Soyтары’nın oyun boyunca ya da sahne boyunca ne yapmak istediğini, temel arzusunu, nihai hedefini görmüş oldum. Rahip kılığına girdiğimde ise sezgisel olarak ne yapmak istediğimi, nasıl yapmak istediğimi bulmuş ve bunu Psikolojik Jest egzersizlerini deneyerek teyit etmiş, “karakterin özünü sezgisel olarak yakalamanın” ne olduğunu pratik olarak deneyimlemiştım. Psikolojik Jest’i bedensel olarak çalıştıktan sonra içsel olarak devam ettirdiğimde, içimde beni destekleyen, kendisinden güç aldığım, eylemlerimi ve repliklerimi kendisi üzerinden temellendirdiğim bir şeyin varlığını hissettim. Her repliğimde yoğurarak bastırıyordum ve bu jestin kendisi, repliklerime kuvvet veriyordu. Replikler ve tavır bütünleşmiş, psikolojik ve fizyolojik süreçler bir bütün olmuştu. İçimdeki yoğurarak bastırma eylemi, tavrımı, bakışımı, mimiklerimi, jestlerimi, enerjimi belirliyor, tüm bunlar da içimdeki kendiliğinden duyguları uyandırıyor. Karakteri ve kendimi daha bütünsel hissediyordum. Böylece, Psikolojik Jest ile birlikte duygu kendiliğinden gelmişti ve artık bir duygu hissetmeye, coşku deneyimi yaşamaya dair bir soru işareti ile meşgul değildim. Zihnimde daha çok karakterin Psikolojik Jest’i, isteği, hedefi dolaşıyordu. Bir kopukluk hissettiğimde ise, Psikolojik Jest’i tekrar hatırlıyordum ve bu yine kendiliğinden karakterin sahip olduğu duyguları, çeşitli ruh hallerini beraberinde getiriyordu. Dolayısıyla artık, kendi kaygılarımla meşgul olma probleminden uzaklaşmış, istediğim an bu teknik aracılığıyla karakterin içsel yaşamından doğan o duyguları harekete geçirebileceğimi görmüştüm.

Çalışma sürecime dair bahsetmek istediğim son bir husus var: Elde ettiğim keşifler ve ulaştığım sonuçlar için bir yol kat ettim ve bu yolda elbette birtakım problemlerle de karşılaştım. Yazım sürecinde daha çok elde ettiğim verilere odaklanmayı tercih etsem de, tezin sonuç değerlendirmesi kısmında bu verileri elde etme aşamasında karşılaştığım zorluklara da değinmekte fayda görüyorum. İlk olarak sahneyi çalışmadan evvel bir egzersiz yapmıştık, replikleri

kullanmadan sadece bedenimizle replikleri anlatmamız gerekiyordu. Aramızda bir çizgi vardı ve bu sınırı geçmeden kendi alanımızda birbirimize bir şeyler anlatmaya çalıştık. Burcu, bu çalışmada tercih ettiğimiz, kendiliğinden ortaya çıkan bedensel jestlerin Psikolojik Jest’i bulmamızda yardımcı olacağını söyledi. Ancak denemeler pek etki etmedi. Bedenimizin imkânlarını tam olarak kullanamamıştık. Bu şekilde bulamayacağımızı söyledi ve bu egzersizi sonlandırdık. Buradaki problem, benim açımdan kendimi tam anlamıyla rahatlık hissi içinde hissedememiş olmam ve dolayısıyla hayal gücümün ve bedenimin imkânlarını kullanamamamdı. Bu sıkıntının belirdiği anda, bedenimde bir kasılma hissettim. Belli başlı yerlerde –çene, bacaklar, omuz- dönüşümlü olarak gerginlikler oluşuyordu. Ayaklarımın zeminle ilişkisi kesilmiş gibiydi, yerle temasımı tam olarak hissedemiyordum. İlk etapta zeminin bir önemi de yoktu çünkü farkında bile değildim fakat sonra bütünselliği korumam için bedenime göz gezdirdim, nefes alıp verdim ve kendimi kontrol ettim. Bazen jest ve mimiklere yüklendiğimi, ellerim ya da kaşlarımla oynadığımı fark ettim. Dikkat sadece ellerimde ya da mimiklerim de toplanıyordu. Belki de tam olarak bedenimin imkânlarını kullanamadığımı düşünerek bilinçsiz bir şekilde tek bir uzva ya da bölgeye dikkati çekiyor, yetersizliğimi bu şekilde kamufle ediyordum.

Benim için oyunun pürüzsüz ilerlemediği anlar, oyuncunun kendini sıkıntıda hissettiği anlar önem teşkil ediyor. Oyuncunun içinde bulunduğu hale “sıkıntı”, “gerginlik” demesinin nedeni nedir? Bu anlarda oyuncunun nasıl hissettiği, tam olarak bu şekilde hissettiğini nereden anladığını, yani hangi semptomlardan dolayı içinde bulunduğu halin “sıkıntılı” ya da “gergin” olduğunu saptaması mühim bir nokta. Burada bu belirtileri gözlemleyebilirse, ilerleyen zamanlarda tekrar bu şekilde hissettiğinde ya da davrandığında kaynağını, sıkıntısını fark edebilecek ve bunu çözmek için herhangi bir adım atabilecektir. Bu belirtilerin nedenini derinlemesine bilmese de o anda bunları bir uyarı çanı olarak algılayıp, dikkatini bedenine ve oyununa daha çok vermesi gerektiğini fark edebilir. Ben de o anda bedenimdeki işaretleri takip ettim, o anda neden öyle hissettiğimi tam olarak bilmiyordum fakat sonradan üzerine düşündüğümde ise sebebinin belki heyecan, belki ilk çalışma gerginliği, belki de kendimi yargılamış olmam

olabileceğini düşündüm. Bir müddet sonra, bütünlük hissine ve rahatlık hissine odaklandıkça ve çalışmalar devam ettikçe üzerimdeki heyecan ve gerginlik geçti ve bu durum az önce bahsettiğim belirtilerin yavaşça kaybolmasına yol açtı. Sonraki çalışmalarda daha rahat konsantre olmuştum ve kendimi yargılamıyordum, dolayısıyla kendimi daha fazla oyunun içinde hissediyordum. Bu durum da bedensel ve zihinsel olarak imkânlarımı daha geniş bir şekilde kullanmama olanak sağladı.

Oyuncunun kendini yargılaması, aslında büyük bir problemdir ve çalışmalar ve oyun sırasında önünde engel oluşturup, potansiyelini yok eder. Bunu bu çalışmayla bir kez daha gördüm ki, kendini yargılamayan oyuncu, sahnede kendini daha özgür hissediyor ve tıpkı bir çocuk gibi yargılardan bağımsız tüm potansiyelini ortaya koyabiliyor. Az önce bahsini ettiğim ilk çalışmada yaşamış olduğum yargılama halini aşmamda tekniğin yardımcı olduğunu düşünüyorum çünkü teknikteki alıştırmaların birçoğu oyuncunun imgelemine kullanabilmesini, rahatlık hissiyle kaplı olmasını, özgür olmasını ve yaratıcı olmasını hedefliyor.

İkinci bir problem ise, kendimle Soyтары'nın isteğini karıştırmış olmamdı. Soyтары'nın Rahip'i oynadığı kısımda jest, henüz metni okuma aşamasında kendini göstermişti. Replikleri okurken isteği yansıtan jestin bastırma olduğunu sezmiştim. Ancak elbette işler sadece sezgiyle yürümüyor. Dolayısıyla sahne üzerinde denedik ve bu jestin doğru olduğunu ben, partnerim Bülent Gültekin ve çalışmamızı yürüten Burcu Halaçoğlu doğruladık ve birkaç çalışma sonunda ise doğru niteliği bulduk. Ancak Soyтары'nın kendisi olduğu repliklere geldiğimizde, bende daha çok çekme jesti belirliyordu. Ancak Burcu, bunun doğru olmayabileceğini, biraz daha araştırmam gerektiğini söyledi. Türlü nitelikler eşliğinde yaptığım denemelerim de çekme jestinin doğru jest olmadığını gösteriyordu çünkü yeterli kuvvete sahip bir jest olmuyordu. Buradaki problem, benim çekme jestine takmış ve başka bir jestin olanağına pek de şans vermiyor olmamdı. Partnerimi ve karakterimi dinlemediğim için kullandığım Psikolojik Jest'in bir işlevi olmuyordu. Kendi kişisel kanaatlerimin, tercihlerimin karakterinin önüne geçmiş olduğunu fark ettim ve karaktere odaklanmaya çalıştım. Nitekim sorular, düşünceler ve denemeler eşliğinde Soyтары'nın

insanların aklına girmek, onları ikna etmek, onlara dokunmak istediğini ve bu istek doğrultusunda sızmak jestini gerçekleştirdiğini söyledik ve bu jesti uyguladığımda doğru jest olduğunu görmüş oldum.

Elde ettiğim bilgilere pratik bir çalışma süreci sonucunda ulaştım ve elbette bu sonuca doğrudan ulaşmadım. Yukarıda bahsettiğim üzere birtakım problemlerle karşılaştım. Bunlar partneri dinlememek, oyuncunun kendi isteği ile karakterin isteğini birbirine karıştırması, hayal gücünün imkânlarını tam olarak kullanamamak gibi her zaman karşımıza çıkabilecek tuzaklar. Tüm bu eksiklikler ve problem kaynakları üzerine ayrıca çalışılabilir. Bunlar benim tezimin pratik sürecinde karşılaştığım ek problemlerdi ve elde ettiğim sonuçlara kolayca ve sorunsuzca ulaşmadığımı belirtmek istediğim için ayrıca paylaştım. Bu tür problemlerle karşılaşmak mümkün, bu durumda araştırmaya devam ederek, tekniğin kendi içindeki olasılıkları değerlendirerek çalışmakla onların üstesinden gelinebilir. Ben, oyunculukla ilgili birtakım problemlerin üstesinden gelebilmenin yollarından biri olarak Chekhov Tekniği üzerine çalışmayı tercih ettim; elbette başka yollar da mümkün.

Bu noktada bir parantez açıp, tekniğin problemlerin üstesinden gelmek konusunda yardımcı oluşunun bir “ilaç” görevi görmesiyle eş tutulmamasını belirtmek isterim. Tez boyunca okuduğunuz üzere, sahneye çalışırken tekniğin bütünlük hissi ve rahatlık hissi gibi unsurları sahip olduğum anlık problemleri aşmamda yardımcı oldu ya da Psikolojik Jest unsuru karakter üzerine çalışmamda bana fayda sağladı. Görüldüğü üzere ve Stanislavski'nin de Chekhov'un da belirttiği üzere teknik, oyuncunun çalışmasında verimliliği arttırabilir, sürekliliği sağlayabilir, oyuncunun dağılmasını önleyip sistematik bir çalışmaya yönlendirebilir ancak tüm bu süreç, bir emek ve çaba sonucu gerçekleşir. Bu çaba sonucunda eksiklikler “kapatılmaz” ya da gediklerin üzeri profesyonelce “örtülmez”; tekniğin de yardımıyla doldurulur. Yine oyuncu keşfettiği arızaları teknik aracılığıyla bir anda yok edemez; tekniğin sağladığı imkânlarla, arızalarıyla baş etmeyi öğrenir ve onları seyreltir ya da yok eder. Ben de tez çalışmam aracılığıyla tüm problemlerimden tamamen kurtulmadım elbette. İnsan, akan ve değişen bir varlıktır, dolayısıyla oyuncu var olduğu

müddetçe sorunlarla karşılaşacaktır, yolu boyunca ona birbirinden farklı problemler eşlik edecektir. Ben tez çalışmamda, o süreçte sahip olduğum problemlerle baş etmede tekniğin yardımını kullandım ve bir sahne üzerine çalışırken teknikten faydalandım. Bu süreci ifade ederken doğal olarak ağırlıklı tekniğin bana katkılarından bahsettim ancak bunların “hazır bir hap” ya da “var olan eksikliklerin anlık kapatılması” olarak algılanmamasını, bir yöntem çerçevesinde gerçekleşen çalışmalar yoluyla eksiklik ya da problemlerin aşılması olarak görülmesini isterim. Tabii ben de tezimin kapsamı gereği bu yöntemin belli bir parçasına odaklandım ve onun üzerinde çalıştım, dolayısıyla bu parça ile ilgili deneyimlerimi aktardım. Ancak Chekhov tekniğinin kendisi, burada bahsettiklerimden çok daha fazlasıdır ve sadece bir atölye aracılığıyla tekniğin tümünü çalışabilmek, kavrayabilmek ve sindirebilmek mümkün değildir. Katılmış olduğum atölye ve sonrasında gerçekleştirdiğim çalışmalar tekniğin bir bölümünü kavramamda ve aktarmamda yardımcı olsa da, Chekhov’un tekniğine tümüyle hâkim olabilmek için Chekhov’un izinden giden ve tekniğini yorumlayan, ilerleten başka ekiplerin yapmış olduğu çalışmalara da katılmak ve Chekhov’a giden yolları açık tutmak gerekir. Neticede tek bir yoruma odaklanmak, Chekhov’un özünü ve imkânlarını görebilmeyi güçleştirir.

Son olarak, Chekhov, yaşamından ve çalışmalarından anlaşılacağı üzere, hayatı boyunca oyuncuların klişeye düşmeden, kendi alışkanlıklarının esiri olmadan ve sahnede samimiyeti koruyarak, kısa, kolay ve eğlenceli bir yoldan karakter yaratmalarını sağlayacak bir teknik bulmayı hedefledi ve tekniğine, tekniğini uygulayan oyunculara ve kendi çalışmalarına bakıldığında bu hedefini gerçekleştirmişti diyebiliriz. Bense bir oyuncu olarak, böyle bir imkân sunan teknik üzerine çalışmak ve bu çalışmalarımı başka oyuncularla paylaşmak isteyen biri olarak, tezim aracılığıyla bu hedefimi gerçekleştirmeye çalıştım. Umarım, çalışmamla teknikle yolu kesişen her oyuncuya, bu tekniğin sunduğu anahtarlar kendilerindeki kapıları açarak zengin yaratımlar gerçekleştirmesine olanak verir.

KAYNAKÇA

1. Acar, Ö. *Michael Chekhov Monografisi*. Haliç Üniversitesi, 2016. İstanbul. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
2. Benedetti, J. (2012). *Stanislavski: Bir Giriş*. Çev. Kerem Karaboğa, İstanbul, Habitus Yayıncılık.
3. Benedetti, J. (2007). *The Art of The Actor*. New York: Routledge.
4. Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. Çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam. Yayına Haz.: İnönü Bayramoğlu. Birinci basım. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
5. Chamberlain, F. (2004). *Michael Chekhov On The Technique Of Acting*. Twentieth.
6. Chekhov, M. (2014). *Oyuncuya Oyunculuk Tekniği Üzerine*. Çev. Burcu Halaçoğlu. Mitos-Boyut Yayınları.
7. Chekhov, M. (2006). *The Path of the Actor*. London: Routledge.
8. Çalışlar, A. (1993). *20. yy. 'da Tiyatro*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
9. Dalton, L. *The Psychological Gesture: Hollywoods Best Kept Acting Secret*. Actors Ink.
10. Ergün, S. (2015). *Oyunculğun Yolculuğu*. İstanbul: Mitos-Boyut.
11. Gordon, M. (1987). *The Stanislavsky Technique: Russia*. New York: Applause Theatre Book Publishers
12. Levin. I., Levin, I. (2002). *The Stanislavsky Secret: Not A System, Not A Method But A Way Of Thinking*. Colorado: Meriwether Publishing Ltd.
13. Moore, S. (2016). *Stanislavski Sistemi*. Çev. Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz, İstanbul: BGST Yayınları.
14. Özüaydın, N. U. (2016). *Bir Oyunculuk Tekniği Olarak Amaç*. Zirve Üniversitesi Sanat ve İletişim Hakemli Dergisi ZİRV-e Nisan 2016 Cilt 1 Sayı 2.

15. Petit, L. (2010). *The Michael Chekhov Handbook For The Actor*. Newyork, Routledge
16. Rudolf Steiner, R. (2002). *Teozofi*. Çev: Ayse Domeniconi, İstanbul: Omega yayınları.
17. Shakespeare, W. (2013). *On İkinci Gece*. Çev. Özdemir Nutku, İstanbul, Mitos Boyut.
18. Stanislavski, K. (2012). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. Çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.
19. Stanislavski, K. S. (2011). *Sanat Yaşamım*. Çev. Suat Taşer, İstanbul: Agora Kitaplığı.
20. Stanislavski, K. S. (1989). “*Oyuncuyla Yaratıcı Çalışma*”. Çev. Metin Göksel, Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı: 1, s. 94-102.
21. Zinder, D. (2016). *Beden Ses İmgelem*. Çev. Senem Cevher, Çağrı Yılmaz, İstanbul, Mitos Boyut.

EKLER

EK A: OYNANAN SAHNENİN METNİ

On İkinci Gece – IV. Perde 2. Sahne

...

MALVOLIO

Kim var orada?

SOYTARI

Rahip bay Topas, deli Malvolio'yu ziyarete geldi.

MALVOLIO

Bay Topas, hiç kimse bu kadar haksızlığa uğramamıştır. Saygıdeğer bay Topas, sakın beni deli sanmayın. Beni buraya, bu korkunç karanlığa kapadılar.

SOYTARI

Tüh sana şerefsiz Şeytan! Sana en yumuşak biçimde hitap ediyorum; çünkü ben Şeytan'a karşı bile terbiyemi bozmayan kimselerden biriyim. Evin karanlık olduğunu mu söylüyorsun?

MALVALIO

Cehennem gibi karanlık bay Topas.

SOYTARI

Hadi oradan! Cumbalı pencereleri var; görünmeyen barikatlar gibi. Güneye, kuzeye bakan üst pencerelerse fildişi gibi pırıl pırıl parlıyor. Hala da karanlıktan şikâyet ediyorsun.

MALVOLIO

Deli değilim ben, bay Topas. Size burası karanlık diyorum.

SOYTARI

Benim deli evladım, yanılıyorsun. Cehennemden başka karanlık yoktur. Belli ki sen sisten bunalan eski Mısırlılardan çok daha şaşkın durumdasın!

MALVOLIO

Cehalet cehennem kadar karanlıksa, ben de, bu ev cehalet kadar karanlık, diyorum. Sonra kendisine bu kadar haksız davranılmış insan yoktur, diyorum. Ben sizden daha çılgın değilim. Mantık gerektiren bir tartışma konusu açın da beni deneyin.

SOYTARI

Pythagoras'ın yaban kuşları hakkındaki fikri nedir?

MALVOLIO

Büyük anamızın ruhu rastlantısal olarak bir kuşa geçebilir, der.

SOYTARI

Peki, sen bu düşünceye ne dersin?

MALVOLIO

Ruh konusunda saygım var, ama onun düşüncelerine katılmıyorum.

SOYTARI

Hoşça kal. Karanlıkta kalmaya devam et. Seni akıllı saymam için önce Pythagoras'ın düşüncesini kabul etmelisin. Büyük ananın ruhu elinden kaçabilir düşüncesiyle, çulluk öldürmekten korkmalısın. Esen kal!

MALVOLIO

Bay Topas, bay Topas!

...

SOYTARI

(Şarkı söyler.)

MALVOLIO

Soytarı!

SOYTARI

(Şarkı söyler.)

MALVOLIO

Hey, Soytarı!

SOYTARI

(Şarkı söyler.)

MALVOLIO

Soytarı, diyorum.

SOYTARI

Bu da kim?

MALVOLIO

İyi yürekli Soytarı, beni kendine minnettar bırakmak istersen, n'olur, bana bir mum, kamaş, mürekkep, kâğıt getir. Şerefim üzerine yemin ederim, sana teşekkür borcumu ödemek için yaşayacağım.

SOYTARI

Bay Malvolio!

MALVOLIO

Evet benim, saygıdeğer Soytarı.

SOYTARI

Nasıl oldu da böyle aklınızın beş mekesini birden kaybettiniz?

MALVOLIO

Budala, hiç kimse benim kadar haksızlığa uğramamıştır. Benim de aklım senin kadar başımda, kaçık.

SOYTARI

Sadece bu kadar mı? Bir kaçıktan daha akıllı değilsen, zaten oynatmışsın demektir.

MALVOLIO

Bana bir eşyaymışım gibi davrandılar. Karanlıkta tutuyorlar, bana rahipler, eşekler gönderiyorlar. Bir de hiç utanmadan yüzüme karşı deli olduğumu söylüyorlar.

SOYTARI

Sözlerine dikkat et. Bak rahip efendi geldi. – Malvolio, Malvolio, Tanrı seni yeniden akıllandırsın! Uyumaya çalış ve şu gereksiz, saçma sapan dırıltıyı da kes!

MALVOLIO

Bay Topas!

SOYTARI

Onunla konuşma iyi yürekli adam! – Kim ben mi? Onunla görüştüğüm filan yok, rahip efendi. Güle güle saygıdeğer bay Topas! – Kutsal Meryem, amin! – Olur efendim, hayhay efendim.

MALVOLIO

Heey Soyтары, Soyтары, Soyтары, diyorum!

SOYTARI

Sakin olun efendim, sakın olun. Ne diyorsunuz, efendim. Sizinle konuştuğum için bir de azar işittim.

MALVOLIO

İyi yürekli Soytarı, bana biraz ışıkla kâğıt bul. Sana söylüyorum, Illyria'daki herhangi bir kimse kadar aklım başımda.

SOYTARI

Ah, keşke öyle olsaydınız, efendim!

MALVOLIO

Yemin ederim ki, öyleyim. Hadi iyi yürekli Soytarı, bir yerden mürekkep, kâğıt ve ışık bul. Sonra da yazacaklarımı hanımına götür. Bu sana şimdiye kadar götürdüğün mektuplardan daha fazla kazandıracaktır.

SOYTARI

İstediginizi yapacağım. Ama bana doğruyu söyleyin: Gerçekten deli değil misiniz? Yoksa numara mı yapıyorsunuz?

MALVOLIO

İnan ki, deli değilim. Sana gerçeği söylüyorum.

SOYTARI

Yok, beynini görmedikçe bir deliye asla inanmam. Size ışık, kâğıt ve mürekkep bulmaya gidiyorum.

EK B: VİDEO KAYDI

Ekte yer alan uygulamanın video kaydı yüksek lisans tezi ile birlikte enstitüye teslim edilmiştir.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Sinem Kurt

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Felsefe

Yüksek Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üniversitesi / Film ve Drama

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri:	Kartal Belediye Tiyatrosu	2014-2018
	Öykü Sahne	2018-2019
	Moda Sahnesi	2018- Halen
	Sarıyer Sanat Tiyatrosu	2019- Halen