



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

**OYUNCU BEDENİNİN GÜVENLİĞİ:
YAKINLIK/MAHREMİYET KOORDİNASYONU**

KARDELEN BAŞAK CAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, EYLÜL, 2022

Kardelen Başak Can Yüksek Lisans Tezi

2022

OYUNCU BEDENİNİN GÜVENLİĞİ: YAKINLIK KOORDİNASYONU

KARDELEN BAŞAK CAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

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, Eylül, 2022

ONAY

KARDELEN BAŞAK CAN tarafından hazırlanan **OYUNCU BEDENİNİN GÜVENLİĞİ: YAKINLIK/MAHREMİYET KOORDİNATÖRLÜĞÜ** başlıklı bu çalışma jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Zeynep Sirel Günsür Yüceil – Danışman
Kadir Has Üniversitesi

Dr. Öğretim Üyesi Özlem Hemiş
Kadir Has Üniversitesi

Prof. Dr. Kerem Karaboğa
İstanbul Üniversitesi

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Mehmet Timur Aydemir
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü
Onay Tarihi:

ARAŞTIRMA ETİĞİ VE YAYIN YÖNTEMLERİ BİLDİRİMİ

Ben, KARDELEN BAŞAK CAN;

- Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde belirttiğimi;
- Bu Yüksek Lisans Tezinin başka bir eğitim kurumunda bir derece veya diplomaya sunulan veya kabul edilen herhangi bir materyal içermediğini;
- "Yükseköğretim Kurulu Etik Davranış İlkeleri" uyarınca hazırlanan "Kadir Has Üniversitesi Akademik Etik İlkeleri"ni takip ettiğimi onaylıyorum.

Buna ek olarak, bu çalışma ile ilgili ortaya çıkabilecek herhangi bir usulsüzlük iddiasının, üniversite mevzuatına uygun olarak disiplin işlemi ile sonuçlanacağını kabul ediyorum.

Kardelen Başak Can

23.09.2022



Kedi Haku-Şams'a

TEŞEKKÜR

Bu çalışma tamamen şahsi endişelerim ve mesleki sınırlarımla ilgili bir ihtiyaç olarak başladı. Benden önce söylendiğine inandığım bedensel, mental sınırlar, kendi performansımı etkilediğini bildiğim kültürel kodlarım beni anlam arayışına itti. Anlam arayışının çoğu zaman sebep olduğu gibi, bir araştırma var oldu. Bunlar gerçekleşirken bana sadece tez aşamasında değil ömrüm boyunca ışık olan Selin Can'a, her zaman farklı bir bakış açısı sağlayan ve güvende olduğumdan emin olan Dilara "Lolik" Yetgin'e, ortaklaşmanın bir yolunu hep bulan, yardımını, desteğini hiçbir zaman esirgemeyen Ayça Yetgin'e, oyunu benim kazanacağımı vurgulamaktan hiç bıkmayan Hasret Şen'e, çalışmamın gidebileceği yerden bihaberken dahi en başından beri yanımda olan Şükran Çakmak'a, bana benden çok güvenen Ecem Gündoğan'a, neye ihtiyacım olduğunu ben bile bilmezken, beni kendimle buluşturmayı başaran Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Programı Bölüm Başkanı Dr. Öğretim Üyesi Özlem Hemiş'e ve tezime koymam gereken sınırları bana gösteren fakat aklımdaki sınırları genişletmem için de teşvik eden danışmanım Kadir Has Üniversitesi Tiyatro Bölüm Başkanı Doç. Dr. Zeynep Sirel Günsür Yüceil'e destekleri için çok teşekkür ederim. Bana başka hiçbir süreç kadınların desteğini hissettiğim bir süreçten daha umut dolu hissettirmiyor.

ACTOR'S BODY SAFETY: INTIMACY COORDINATING

ABSTRACT

This thesis has discussed the work of Ita O'Brien through the techniques of Konstantin Stanislavski and Jerzy Grotowski, which are sustained by physical actions. It has been discussed whether there are precautions that can be taken in terms of the safety of the actor's body before and during the performance, and where it is positioned when viewed from the focus of previous techniques. The study was shaped within the framework of Ita O'Brien's intimacy/privacy coordination and Lisa Peck's feminist pedagogy methodology.

Keywords: Intimacy, Safety, Body, Coordinating, Feminism, Pedagogy

OYUNCU BEDENİNİN GÜVENLİĞİ: YAKINLIK/MAHREMİYET KOORDİNASYONU

ÖZET

Bu tez fiziksel eylemler ile sürdürülen Konstantin Stanislavski'nin ve Jerzy Grotowski'nin teknikleri üzerinden Ita O'Brien'in çalışmalarını tartışmıştır. Oyuncu bedeninin performans öncesinde ve performans sırasında güvenliği açısından alınabilecek önlemlerin olup olmadığı, kendinden önce gelen teknikler odağından bakıldığında nereye konumlanmakta olduğunu tartışılmıştır. Çalışma Ita O'Brien'in yakınlık/mahremiyet koordinatörlüğü çerçevesinde ve Lisa Peck'in feminist pedagoji metodolojisi ile şekillenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Yakınlık, Mahremiyet, Güvenlik, Beden, Koordinasyon, Feminizm, Pedagoji

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	v
ABSTRACT	vi
ÖZET.....	1
1. GİRİŞ	3
2. ‘SİSTEM’İN BEDENSEL GÜVENLİK İLE İLİŞKİSİ.....	8
2.1 ‘Sistem’	10
2.2 Oyuncunun Duygusal Dünyası.....	14
3. YOKSUL TİYATRONUN VE VIA-NEGATIVA’NIN BEDENSEL GÜVENLİK AÇISINDAN İNCELENMESİ.....	19
3.1 Yoksul Tiyatro	21
3.2 Via-Negativa.....	24
4. YAKINLIK/MAHREMİYET KOORDİNASYONU: ITA O’BRIEN	29
4.1 Güvenlik ve Beden.....	30
4.1.1 İhmalkârlık	31
4.1.2 Yabancılaştırma	36
4.1.3 Oyuncuya Ait Özgürlük Alanı	39
5. OYUNCU PERSPEKTİFİ.....	44
5.1 Feminist Oyunculuk	45
5.2 Oynamanın Pedagojisi	49
5.3 İcracının Yokluğu.....	52
6. SONUÇ.....	57
KAYNAKÇA	62
EK.....	66
A. Intimacy on Set Guidelines – Orijinal Versiyon	66
B. Sette Yakınlık/Mahremiyet Kılavuzu – Türkçe Versiyonu	70

1. GİRİŞ

21. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşıyor olmanın avantajıyla bugün bir oyuncunun kullanabileceği birden fazla oyunculuk tekniğinden söz edilebilmekte ve oyuncu kendi seçimini yaparken, içinde yaşadığı kıtanın, coğrafyanın ve kültürün yatkın olduğu tekniği benimsemekten çok uzağa düşmemektedir. Bilgi dağarcığını ulaşabileceği eğitim sistemi bağlamında genişletmeye başlayan oyuncu, yönünü bilmeden ilerler, her birey gibi algıladığı şey hakkında bilgi sahibi olmak için konuyu araştırmaya başlar ve bu eylemi hiçbir zaman merakını cezbetmemiş bir konuya dair bir araştırma için gerçekleştirmez. Bazen sözlü, çoğu zaman yazılı kaynakların tüketimi ile ölçülen bilgi dağarcığının, ölçülemeyen, bedene ait olan kayıt tutma yöntemi bakımından nerede durduğu ise çoğunlukla değerlendirmeye katılmaz. Halbuki özneyi oraya sürükleyen öncelikle bedeninde biriken bilgilerdir. Bedenin kayıt tutma yollarının incelenmesi sanatın olağan bir alanı olmaması sebebiyle çoğunlukla araştırmaların dışında kalmaktadır. Disiplinler arası bir tartışmadan bahsedilmiyorsa bedenin, performansın ve oyuncunun bu ikisi arasındaki konumunun psikolojik açıdan derinlikli olarak incelenmediği iddia edilebilir. Oyuncunun mahrum kalmaması gereken bedene dair araştırmalar sadece performansını geliştirecek bir tekniğin gelişi için değil, aynı zamanda sınırlarını ve özgürlük alanlarını belirleyebilmesi için gereklidir.

Oyunculuk teorileri konuşulduğunda temel olarak içsel faktörler konuşulmaktadır. İçsel faktörlerin oyuncularını ve performanslarını nasıl etkilediği konuşulur. Dışsal faktörler ancak içsel süreçleri etkiledikleri kadar var olurlar. Tabii bu, öncelikle duygu dünyasını hedef alan teknikler için gereklidir, ki tüm tekniklerin önceliği bireysel gerçeklikleri hedef almak değildir çünkü sanatsal yaklaşımları birbirlerinden farklıdır. Dikkat çekici olabilecek bir fikir içsel faktörlerin konuşulmasının, oyuncunun gerçek hayattaki duygu dünyasının oyununa nasıl yansıdığını araştırmak için gerçekleştirilmeme ihtimalidir. İçsel faktörler duygular üzerinden değil sahne gerçekliği üzerinden konuşulmaktadır. Sahne gerçekliği üzerinden konuşulduğunda Konstantin Stanislavski ile Jerzy Grotowski özelinde gerçeklik, seyirci için ve tiyatro sanatının geleceği için, gündelik olandan ayrılması gereken bir olgudur. Stanislavski gündelik gerçekliğe bir kıstas ve Grotowski gündelik gerçekliğe bir kısıtlama olarak yaklaşmıştır. İki teorisyen için sahne gerçekliği

gündelik gerçeklikten önemli bir konumda kalmıştır. Eğer çalışmaların hedefi gündelik gerçekten sıyrılmaksa, sıyrılma oyun açısından gerekliyse, oyuncu bunun güvenli olduğunu düşünüyor ve uygulamayı istiyorsa yürütülen sistemle istenilen sonucun alınmasından söz edilebilir. Fakat bedensel kayıt bazen bilinç düzeyindeki kayıttan farklı olabilmektedir. Bu koşullar altında sahne gerçekliği için sıyrılmış olunan gündelik yaşama ait gerçeklik, kendisini koruması gerektiğini düşündüğü tehlikeden habersizce koruyamayan oyuncunun bedeniyle olan ilişkisine zarar verme tehlikesini taşımaktadır.

Oyuncular sinema, televizyon ve tiyatro sektörlerinin işçileridir. Her iş yerinde olduğu gibi burada da işçiler güvende olmalıdır. Fiziksel olarak korunmak, fiziki bütünlüğün, sağlığın nasıl peşinden koşmak gerekiyorsa, duyguların, mental sağlığın peşinden koşmak da o kadar gereklidir. Oyunculuk teorilerinde çoğunlukla atlanmış olan bu gereklilikler, bedensel sınırlar olarak adlandırılacak bazı sahne davranışlarının (veya kısıtlamalarının) kaynağı oyuncunun bilinç düzeyince aranmış olması sebebiyle anlaşılammış olabilir. Bilinçdışına bakıldığında sonuçlar değişmeye başlayacağı için geçmişten bugüne oyunculara sunulan bedensel yaklaşımları incelemek, bu yaklaşımları da oyuncuların yakınlık, cinsellik ve çıplaklık içeren sahnelerde bulunması açısından tartışmak bu tezin konusu olacaktır.

Bir araştırmacı alanı ile ilgili bir incelemeye başladığında spesifik bir konu hakkında bir tezi olur. Bu tez düşündüğü bir sonucu verirse dert anlatılmış, zaten bir çıktı düşünemediği için inceleme yapıyorsa da tez vasıtasıyla aydınlatılmış olur. Performans çalışmaları üzerine yazılan tezlerin 19. yüzyılın başındaki tezlerden farklı olarak, bir grup yeteri kadar geliştirilmemiş çalışmayı derinleştirmek ve ‘modernleştirmek’ amaçlı yazıldığı öne sürülebilir.¹ Modernizme tarihsel bir süreç olarak bakıldığında, sürece bağlı veya sürecin bir parçası olarak ortaya çıkabilecek olguları tartışmaya alan açacağı düşünülebilir. Çalışmalar, modernleştirilmek ve zamanın, toplumun, sanatın denk düştüğü bir düzleme ulaşmak için sürdürülmüştür. Ne var ki 21. yüzyıl için artık geçerli olamayacak olan bazı teorilerin modernleştirilmesi gerekmektedir. Burada önemli olan

¹ Bu cümledeki ‘19. Yüzyılın başındaki tezler’ ifadesi ile kastedilene açıklamak gerekmektedir. Spesifik bir tezi ele almayan ancak 19. yüzyılda başında üretilmiş tezlerin ‘modernlik’ kavramı çerçevesinde oturduğu yeri gözeterek kullanılmış bir ifadedir. Modern olanın ne olduğunu tanımlamaya sıra gelmeden önce, yeni gelenin daha modern olduğu kabulüne gönderme yapan bir ifadedir. Tez boyunca sürece olan modern olma, çağa ait olma bakış açısını ve ihtiyaçlarını anlama çabasına bir giriş olarak düşünülebilir.

kelime seçimidir. Bir şeyi çağdaşlaştırmak artık ona ‘modernlik’ getirmekten daha farklı bir anlam taşımaktadır. Çağdaşlaştırmak tanımına içinde yaşanan çağa ait olmak anlamında bakılırsa, çağdaş olmaktan bahsedildiğinde bugün artık birden fazla dönemi “eski” kabul etmek için kullanılabilir, ki böyle olmasında da bir problem yoktur. Post-modern tanımı da bu bağlamda modern sonrasını karşılayacak olsa dahi, tezin öncelikli yaklaşımı çağa ait olanı tanımlamak olacaktır.

Oyunculuk için yapılacak bir tartışma için başlangıç noktası neresi olmalıdır? Bugünün merkezinde durabilecek bir tartışma önceden belirlenebilecek olsaydı şayet, başlangıç noktası olarak sıfır noktasını değil, merkezde durabilecek tartışma ile bağlantılı olan çalışmaları ele alarak ilerlemek söz konusu olabilirdi. Tartışmanın başlangıcı olarak kabul edilebilecek noktanın ise bugünden uzakta durma ihtimali bulunabilir. Aradaki yol düşünürlerin/teyatro insanlarının teorileri ile kat edilirdi. Bugün ile kurulacak bağlam, yeni bir şey söyleyebilir, hatta merkezdeki tartışmanın ne olduğunu, tartışmaya alevlendiren itkinin sebebini görünür kılabilirdi. Buradan hareketle her köşesi derinlemesine incelenmiş bir olgunun bütün hissettirmemesinin sebebini bugün anlam ifade eden tartışmanın geçmişte bakılmamış bir köşe olması ihtimali diye düşünülebilir. Kişinin bir parçası olduğuna inandığı bir yer hangi koşullar altında kişisel bir özgürlük ve yaratıcılığa alan tanıyan bir yerdir? Tüm bu soruların araştırma için ifade ettikleri sırasıyla Konstantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Ita O’Brien ve Lisa Peck’in çalışmaları olacak, tez, oyuncu bedeni ile ilgili uygulamalara geçecek, araştırma, bedensel yaklaşımların güvenliğine dair bir söz söylemeyi hedefleyecektir.

Güvenlik tartışması bugünün merkezine alındığında incelenmesi gereken ilk tekniğin ‘sistem’ olması gerekmeyebilir ya da Yoksul Tiyatro güvenlik bağlamında değinilmemesi gereken bir teatral ifade olarak düşünülebilir. Tez kapsamında fiziksel yakınlık ve mahremiyet alanına dair oyuncu hangi koşullara dayanarak güvenli bir zihinsel farkındalık alanında tutabiliri anlayabilmek adına, oyuncunun gündelik yaşamdaki gerçekliğine dair yaklaşımları ile bir arada bakabilecek teknikler seçilmiştir. Kurguya dayalı oyunculuk tekniklerine daha yakın görünen yakınlık/mahremiyet koordinasyonunun ise eğitim sistemleri çerçevesinde incelenmesi gerekmiş, buna bağlı

olarak teknisyen/eğitmen ve oyuncu arasındaki güç dengesinin anlamlarını araştırmış olan çalışmalara bakılmıştır.

Konstantin Stanislavski 'sistem'i, sürekli olarak çalışma yapmanın gerekliliğini de savunarak varacağı yeri bilmeden ancak bir gelişim hedefleyerek araştırmaya başlamıştır. Onun Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki öncelikli hedefi nasıl modernleşmek değilse, bu tez veyahut Ita O'Brien'in setlerde kullanılmak üzere hazırladığı yakınlık/mahremiyet kılavuzu da modernleşmek derdinde değildir. Odak noktası güvenlik ve güvenli bir çalışma alanıdır. Bireylerin ırk, din, cinsiyet, cinsel yönelim ayrıtları olmaksızın bir güvenlik hakkı vardır. Temel ihtiyaçlardan biri olan güvenlik, mademki önceki yüzyıllarda farklı bir şekilde gözetilmiş bulunuyor, o halde sektör içerisindeki çalışma pozisyonuna da dayanarak elde etmek sorumluluğunda davranmak gereklidir. Tezin sorumluluğu Türkiye içerisinde yer alan oyuncuları, yönetmenleri, set ve sahne ekiplerini, kısacası yapımın parçası olan herkesi bu güvenlik meselesine dair konuşmaya davet etmektir. Aynı şekilde Ita O'Brien, bu bağlamda kendi konumunu ileriye taşımış ve bugüne kadarki sektör deneyiminden hareketle, ihtiyaç olarak gördüğü güvenliği pratikte çözümlen bir yolunu bulmuş, herkesi bu yola davet etmektedir. İleriye taşımak Konstantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Bertolt Brecht gibi birçok teorisyenin ve uygulayıcının çalışmalarında gerçekleştirdiği bir amaçtır. Bu yüzyılda bir kadının oyunculuk adına geliştirdiği alanı gözlemlemek ve uygulamak fırsatı yakalanmışken tezin hedeflediği araştırma alanı Ita O'Brien'in çalışmaları olacaktır. Ita O'Brien'in tasarladığı yönergeler dezavantajlı olabilecek bireylerin haklarını adil ve eşit bir biçimde koruma fırsatı sağlayabilmektedir. Lisa Peck'in kurduğu metodoloji Ita O'Brien'in çalışmalarının bağlamını açıklığa kavuşturacak bir araştırma alanı sağlamıştır. Hem bireylerin hem işin, ama öncelikle bireylerin yaratıcılıklarını hiçbir şahsın fiziksel, duygusal ve ruhsal iyiliğini riske atmadan özgürleştirmenin kılavuzunu yazmak ve yakınlık/mahremiyet koordinasyonu sayesinde 'çağdaşlaşmak' umulmaktadır. Ancak bu koşullar altında zamanın ruhu yakalanmış olacaktır.

Tüm bu yaklaşımlar ışığında bakıldığında Ita O'Brien'in çalışmalarını anlamak için tezin birinci bölümünde Konstantin Stanislavski'nin 'sistem'ine, bu çalışmalarda bedenine yerine, ikinci bölümünde Jerzy Grotowski'nin Yoksul Tiyatro'suna, bu çalışmalardaki

yaklaşımın 'sistem'den ayrıştığı yerlere, onunla olan ilgisine bakılacaktır çünkü Jerzy Grotowski'nin fiziksel eylemler çerçevesinde Konstantin Stanislavski'den ayrıldığı alan Ita O'Brien'in çalışmaları için açıklayıcı olabilmektedir. Üçüncü bölümde Ita O'Brien'in yakınlık/mahremiyet koordinatörlüğü analizlerine, çalışmalarında beden güvenliğinin önceki araştırmalarla ilgisine bakılacaktır. Dördüncü bölümde ise Lisa Peck tarafından etraflıca denetlenen eğitim içerisindeki güce dayalı bakışa, feminist yaklaşıma, bu yaklaşımın sağladığı/sağlayacağı güç kırılımına bakılacaktır.

Performansa dahil olan, şahit olan ve ondan behemehal etkilenen herkesi güvence altına almanın bir yolu varsa, o yol tarihçeyi yerle bir eden bir yol mudur yoksa yığına eklenmesi gereken, bir ihtiyacı karşılamaya yönelik bir yol olabilir mi sorusu tartışılacaktır. Kümülatif birikimimizin bugünü aydınlatması, özellikle oyuncuyu merkeze alan güvenlik meselesinin keskin bir değişimle garantiye alınma ihtimaline ulaşmak umulmaktadır.²

² Bu tezde zaman zaman tercih edilen kesinlik ve keskinlik içeren dil, danışman Doç. Dr. Zeynep Sirel Günsür Yüceil'in önerilerinden bağımsız olarak kullanılmıştır.

2. ‘SİSTEM’İN BEDENSEL GÜVENLİK İLE İLİŞKİSİ

Modern oyunculuk tekniklerinden ilki olarak kabul edilen ‘sistem’in araştırmacısı Stanislavski’nin kitaplarında çalışmalarını *Arkady Nikolaevich Tortsov* karakteri üzerinden anlattığı görülmektedir, *Tortsov* kitaplarda oyuncularına ders veren Stanislavski olarak kabul edilmekte, çalışmalarının yanı sıra kendi seyir deneyiminden hareketle eğitim veren bir karakter olarak okunmaktadır. *Tortsov* öğrencilerini yeni dramatik aksiyonlar bulmak hedefi ile çalıştırır. Stanislavski tiyatro sanatı için oyuncuları üzerinden yaratıcılığa ulaşmanın organik bir yolunu aramış, yöntemi için öğeler geliştirmiştir. Bu öğelerin ilki, kendi oyunculuğuna dair gözlemlerinden ve daha çok da hayranı olduğu Duse, Yermolova, Salvini, Rossi gibi oyuncuların sahne performanslarının incelenmesinden elde edilir: her türlü kas gerginliğinden kurtularak fiziksel özgürlüğe erişmek (Karaboğa, 2018, s. 62). Kas gerginliğinden kurtulmak için aradığı bedensel yolların yanı sıra dikkat çalışmaları da yapmıştır. Dikkati odaklamak için nefes egzersizlerine başvurur, hatta beş duyuya hitap eden bazı çalışmalar, oyuncunun dikkatini tamamen sahneye çevirmek içindir. Bugün bu spesifik çalışma Stanislavski’den bahsedilirken ‘sistem’in ana taşlarından birini oluşturan bir çalışma olarak görülmemekte fakat Eric Morris’in oyunculuk uygulamalarında odak noktasını ‘duyu çalışmaları’ oluşturmaktadır.³ Morris için kendi çalışmaları başka çalışmalardan hareketle ortaya çıkmamış, *Stanislavski The Method*’dan etkilenmiş ancak kendi “geliştirdiği” çalışmalar olarak var olmuştur (Morris, 2017, 1:59).

Stanislavski’den bahsedilen bu bölümde kısaca Eric Morris’in çalışmalarına değinmek gerekebilir. İki çalışmanın ortak yönleri ve Morris’in çalışmaları Ita O’Brien’in güvenlik meselesinde oyuncu için tehlikeli olabilecek bir yaklaşım içerebilmektedir. Eric Morris’in *Rol Yapmayın Lütfen* kitabı yardımı ile takip edilebilecek tekniği, oyuncunun kendinden özgürleşmesi ve bu sayede karakterine dönüşebilmesi üzerinedir. Rol yapmayarak, ‘rol’ü olarak ilerlemesi gereken oyuncu öncelikle kendisinden kurtulmalıdır. Burada oyuncunun ‘kendisi’ olarak tarif edilen şey onu baskılayan inançları, özgüvensizliği, düşünme şekli gibi, kendisine ait ve yaşamı boyunca geliştirmiş olduğu kendiliğidir; oyuncunun

³ Burada teorisyenlerin duyu çalışmalarının birbirinin aynısı olduğu iddiası yoktur. İki çalışmanın da duyular aracılığıyla yapılıyor olmasının Eric Morris’in tekniğini tartışmaya alan açtığı düşünülerek bu geçiş yapılmıştır. Eric Morris’in çalışmaları *Rol Yapmayın Lütfen* ismi ile 2020 yılında Alfa Kitap’tan çıkan kitabı içerisinde bulunabilir.

öğrendiklerini, kendi karakterini bırakması gerekir. Bu yaklaşımını bir özgürleşme olarak tanımlayan Morris, oyuncuyu sahip olabileceği özgüvensiz halden, bunu tetikleyen düşünme sisteminden kurtararak rolü sahiplenmesi üzerinden yaptırmak istemektedir. İçinde birçok çalışma ve arınma yolu olan *Rol Yapmayın Lütfen* özellikle duyu çalışmaları açısından Stanislavski'nin dikkat için uyguladığı çalışmalar ile yakından ilgilidir. Oyuncunun beş duyusuna hitap eden bu çalışma duygulardan sıyrılmayı hedefler. Tüm duyuları etkileyerek oyuncuyu 'açılmaya' zorlar.⁴ 'Açılma' bir çeşit özgürleşmedir.

Aslında benzer hedeflermiş gibi incelendiğinde bu iki çalışma ister özgürleşmek olarak tarif edilsin isterse dikkat toplamak, tamamıyla oyuncuyu sahneye ve ana çekmek üzerinedir. Anda kalmak geçmişteki bir yaşanmışlığı sürdürmemek anlamına geldiği için oyuncu için önemli bir hedeftir. Aynı zamanda Batı perspektifinden bakıldığında 'çağdaş' bir yaklaşımı ifade etmektedir çünkü bedensel oluşundan önce düşünsel bir aktivitedir. Çoğunluğu fiziksel aksiyonlara bağlı olan modern oyunculuk tekniklerinin aksine fiziksel aksiyona dayalı bir egzersiz olsa dahi zihni serbest bırakmak önceliğine sahiptir. Zihnin Doğu perspektifinde bu yüzyıla özel bir keşif olmayışının kanıtı tiyatro için Nō'da ya da bedensel çalışmalara bir başka örnek olarak yoga pratiklerinde bulunabilir.⁵

Zihnin ön planda olmasının 20. yüzyıldansa 21. yüzyıla özgü olmasının sebebi, 21. yüzyılda fiziksel aksiyonun ikinci plana atılması değildir fakat nasıl bir dönemde önem kazanmış çevresel gelişmelerin, siyasi yönelimlerin ve inançların sanata etkisi olduysa, şimdiki zamanda da bu böyledir.⁶ Dolayısıyla bireyin öne çıktığı, öz şefkatin pratik

⁴ Bedenin serbest bir şekilde yerçekimine bırakılması ve beş duyunun teker teker uyarılması ile gerçekleşen bu çalışma oyuncunun kendisini içinde bulunduğu bağlamdan kurtarmaya ve bedenine dönmeye davet eder. Örnek vermek gerekirse, klasik müzik dinleyerek, bir çeşit meditasyon gibi aklından geçenleri tutmaya değil akışa bırakmayı öğrenen oyuncu, birçok imgelemi görür, yaşar, bunların vücudunu etkilemesine izin verir. Günlük hayatta tutunduğu gibi onlara tutunmaz ve onların etrafında şekillenmez. Motivasyonunu bedeninin özgürleşmesi tarafında tutar. Birçok yan çalışma ile desteklenebilecek bu duyu çalışması Eric Morris'in *Rol Yapmayın Lütfen* kitabında bulunabilir.

⁵ Nō Tiyatrosu kaynağını Doğu'ya ait düşünme biçimlerinden, inançlardan alan, oyuncularını, sahne düzeni ve bedensel yetkinliklerinin dayandığı noktalar Kaynakça'da bulunan *On the Art of the Nō Drama* kitabında, Zeami'nin pratiği içerisindeki felsefi detayları anlatan kitabında incelenebilir. Kitabın Türkçe çevirisi bulunmamaktadır. İngilizce kaynak Kaynakça'da belirtildiği gibi Princeton University Press'in 1984 basımıdır.

⁶ Bu cümleyi bir yaklaşım olarak düşünüp, başka yaklaşımların bu cümleyle denk düşmeyebileceği ihtimalini göz önünde bulundurmak gerekebilir. Burada zihnin ön planda oluşunun bu çağa atfedilmesinin sebebi kişisel gelişim perspektifinin zihne dair konuşmayı, koşullanma biçimlerini ifade eden psikolojik açılımların bugün bir davranışı anlamak için daha yaygın bir şekilde anlatılıyor olmasıdır. Keskin bir

edilmeye çalışıldığı yüzyılın bu ikinci onluk ayağında, yoga pratikleri örneğinde görülebileceği gibi bedensel yapılacak bir aktivite dahi ruhtan/psikolojiden/düşünsel aktiviteden arındırılmaz. Bedenin pes etmesinden önce zihnin pes etmesi olgusu pes etmemeyi ve direnci öğütlemek için kullanılır. Bugüne ait olan bu yaklaşım oyunculuk teorilerinin tarihinde olduğu gibi oyuncuyu bugünden sorumlu tutmaktadır. Kerem Karaboğa'nın oyuncunun toplumsal temsiline ithafen yazdığı sözler de bunu ifade etmektedir:

Her çağın toplum yapısı kendi tiyatrosunu yaratırken aynı zamanda kendi oyuncusunu da yaratır. Temel paradokslar baki kalmakla birlikte oyuncuların toplumsal rollerinde, toplum tarafından onlara verilen değerde ve sahne üstü tavırlarını belirleyen üsluplarında kimi zaman radikal sayılabilecek dönüşümler gözlemlenir, farklı oyuncu kimlikleri su yüzüne çıkar. Bu nedenle 20. yüzyıl oyunculuk yöntemleri, kendi söylemlerini, büyük oranda, oyuncu kimliğinin toplumsal hayatta taşıdığı ya da taşıması gereken rol ve işlev açısından tanımlamak durumunda kalacaklardır (Karaboğa, 2018, s. 34).

Hatta bu sözler, oyuncun ya da sanatın, toplumdan, toplumun içinden geçtiği travmalardan ve temsil ettiği, etmek zorunda olduğu olgulardan kopamayacağını da düşündürebilmektedir. Toplumsal travmalar oyuncuyu yaratıcı alanının dışına itme ihtimali bulunan olgulardır. Yaratıcılık oyuncunun öğrenmeyi tercih ettiği teknik için ona ifade ettiği anlam üzerinden tartışılır. Yani eğer yaratıcılık Stanislavski 'Sistem'i için bir öge üzerinden tartışılıyorsa, Eugenio Barba için yaratıcılık başka bir öge üzerinden ulaşılabilecek bir noktada olacaktır. Aslında bu, oyuncuya dair şunu ifade eder, onun da içinde bulunduğu topluma ait oluşunun, yapacağı tercihlerin bir seyri vardır. Bu yüzden 21. yüzyılda çok fazla seçeneğe sahip olmasına rağmen Asya'da eğitim alacak bir oyuncu ile Avrupa'da eğitim alacak bir oyuncunun tekniğe yaklaşması açısından dahi farklar vardır, herkes kendi büyüdüğü coğrafyanın ideolojisi içinde harmanlanır (Barba & Savarese, 1991, s. 8).

2.1 'Sistem'

Oyuncu bedeninin incelenmesine açısından 'sistem'in nerede durduğu, Ita O'Brien'in yakınlık koordinatörlüğü analizi için, 'sistem'i bugünden görmek, bugünkü pratiklerin

biçimde bugüne ait bir anlayıştan değil, bugün geçmişe nazaran ön planda olma derecesinden kaynaklanan bir bakış açısıdır.

amaçlarını tartışmak için incelenecektir. Bugünden görmek tehlikeli bir tanım olabilir çünkü anakronik yaklaşımı ifade eder. Çalışma için bugünden görmek kavramı yeni keşfedilmiş, çok uzun zamandır görülmesi gereken ihtiyaçlara karşılık vermek için, geçmişte ihtiyaç olarak düşünülmemiş fakat bugün bir ihtiyacı ifade eden detaylara bakılması demektir. Prof. Dr. Dikmen Gürün, geçmiş yöntemlerin mirasını tüketmeksizin kendi çalışma alanlarımıza sahip çıkmamız gerektiğini yazmıştır (Gürün, 2018, s. 8). ‘Sistem’in sağladıklarına da bu açıdan bakmak, günümüz ihtiyaçlarını karşıladığı yerde ondan yararlanmak fakat onu kesin bir kaynak olarak değil, bedene dair, oyuncu yaratıcılığını araştırmaya dair çok fazla araştırma barındıran bir kaynak olarak görmek Ita O’Brien’in koordinasyon analizinin açıkladığı üçüncü bölüm için destekleyici olacaktır.

Bu yaklaşımla birlikte Stanislavski’ye geri dönülecek olunursa, birkaç terimi açıklamak gerekmektedir. ‘Sistem’ ve ‘sistem’e dair terimler, fiziksel bir keşfi desteklemektedir. Oyuncu eylemler ile desteklenmektedir fakat eylemlerin gerçekleştiği sırada duygusal alanda nelere dikkat edildiğini tartışmak da önemlidir. Oyuncunun bedenine, sahne duruşuna her zaman önem vermiş olan yönetmen, karakteri çalışmak için bedensel bir kalıbı baz almamıştır. Kalıp, sürekli olarak araştırmayı hedef alan biri için kesinlik ifade edeceği için, oyuncunun ve karakterinin keşfi belirli kalıplar üzerinden gerçekleştirilmez. Hatta Stanislavski oyun metinlerini bile oyun çalışmalarının başında olan oyuncuları sınırlandıran bir öge olarak kabul etmiş, metinleri birer daraltma olarak kabul etmiştir. Metnin temsil ettiği alan daha sınırlı bir alan diye düşünülürse eğer, Stanislavski’nin oyuncusundan karakteri tanımayı daha geniş bir alana yaymak suretiyle yaratıcılığını ortaya çıkarmasını beklediği söylenebilir. Oyuncu için yaratıcılığın çalıştığı mekân rol kişinin metindeki cümlelerde yer almayan mekânlarda geçirebileceği zamandaki davranışlarının keşfidir. Karakterin, içinde yaşadığı mekanlar içerisinde sürdürebileceği davranışları aramak, bu arayış içerisinde eylemleri keşfetmek oyuncuya karakteri anlaması sağlayacak çalışma yöntemi olarak belirlenmiştir. Oyuncular özellikle Stanislavski ile birlikte çalıştıkları zamanlarda bu yöntemi kullanarak, onun da soruları ve yönlendirmeleri ile karakterin nasıl hareket edebileceğini anlayabilmektedir. Bu çalışmaların zorlayıcı olmasının yanı sıra onunla çalışan insanların kendileri için oyun alanını zevkli hale getirmesinin mantıklı bir açıklamasıdır aynı zamanda. Çünkü mekanların, karakterin eylemlerinin, iki oyuncu arasındaki alışverişte yatan keşfin

sağladığı şey ‘sanatsal açıdan üstün bir performans’ın yanı sıra bir oyun alanıdır (Toporkov, 1998, s. 37-76). Oyuncu özünde bu oyun alanı için yaşamaktadır; oyuncu perspektifinden yazılan bir performans araştırması tezinde bunu öne sürmek yerinde olacaktır.

‘Sihirli eğer’⁷ adı verilen yöntem, oyuncu olmaya dair çok şey söylemektedir. Aslında bu yöntemin ağırlığı Stanislavski’nin Moskova Sanat Tiyatrosu’nda 20. yüzyılın başında yaptığı çalışmalarda daha yoğundur. Denis Diderot’nun taklidi ana malzeme olarak sunması ve oyuncu ile bağdaştırması da Stanislavski’nin ‘sihirli eğer’ tekniğinde oyunculara doğal bir oyunsallık bulmalarını salık vermesi de taklit ile oluşan ürünün oyunsal bir alana davet ediyor oluşu üzerinden gündelik olanla yüzleştirmesinin de bu duruma bağlı olduğu düşünülebilir (Stanislavski & Hapgood, 1989, s. 82). Oyuncu ‘sihirli eğer’de⁸ karakteri önce kendini taklit ederek arar, sonrasında ise Stanislavski’nin yönlendirmesi ile karakterin o aynı eylemi nasıl gerçekleştireceğini bulmaya çalışır. Stanislavski’nin ‘sihirli eğer,’ ‘o durumda’ ve ‘-den ötürü’⁹ diye tarif ettiği, eylemin bulunmasında yardımcı olacak durum belirten ifadeler, oyuncuyu gündelik alanla bir ilişki içerisinde tutar (Stanislavsky, Benedetti, & Carnicke, 1993, s. 41). Bilişsel analiz amacıyla bir seri alıştırma yapan çalışan oyuncular, tüm küçük parçaları bütün birer parçaları gibi kabul ederek incelemiş olacaktır. Küçük parçada bütünü varsaymak oyuncuların karakterlerini imgelem yolu ile anlamasını sağlayabilecektir. Oyuncu olmanın nasıl bir ruh haline sahip olmak demek olduğu ‘sistem’ içerisinde düşünsel, imgesel seyirden başlayarak fiziksel karşılığına doğru gitmiş çalışmalar ile yer almıştır.

⁷ “Eğer böyle olsaydı ne yapardım?” veya “Eğer şöyle olsaydı nasıl hissederdim?” gibi, duruma getirilen eğer soruları ile karakterin izleyeceği seyri anlamak için Stanislavski’nin geliştirdiği, Kerem Karaboğa’nın *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks* kitabında bahsettiği kadarıyla yönetmenin altı yaşındayken kuzeniyle oynadığı bir oyuna dayanan yöntem. Oyuncululuğun çocuksu taklidini ve anlamlandırma çabasına gönderme yapan bir detay.

⁸ Konstantin Stanislavski’nin *An Actor Prepares*’de detaylı olarak tarif ettiği yöntem, Jean Benedetti’nin çevirisinde ve Elizabeth Reynolds Hapgood çevirisinde farklı bir işleyişle anlatılmıştır. Farkı gösteren *from The Actor: Work on Oneself* makalesi Sharon Marie Carnicke’e aittir. *TDR* kaynaklarından bulunabilir. Jean Benedetti’nin *An Actor Prepares* çevirisi Routledge’den 1989’da çıkmıştır ve *Bir Aktör Hazırlanıyor* ismiyle Alfa Kitap’tan bulunabilir.

⁹ Bir önceki dipnotta da belirtildiği gibi bu çeviri ve ‘sihirli eğer’e yapılan bu ekleme Jean Benedetti’ye ait olup, çeviri farkına dikkat çeken *from The Actor: Work on Oneself* başlıklı makaleye dayanılarak ‘magic if,’ ‘then’ ve ‘as’ İngilizce kelimelerine karşılık olarak yazılmışlardır.

Empati kavramı açısından değerlendirdiğimizde ‘sihirli eğer’ doğru bir karşılık verme ihtimali olmayan bir çalışmadır. Çünkü empati birinin yerinde olup o kişi yerine nasıl hareket edeceğini anlamak üzerinden çalışmaz. Kavram o kişinin tam olarak o koşullar içerisinde nasıl hareket edeceğini bulmak üzerinedir; bir başkasının o koşula kendini koyarak çıkarım yapması kavramın karşılamayacaktır. “Empati yapıyorum, ben olsam şoyle yapardım!” günümüzde çok duyduğumuz bir ifadedir, bu sözlerdeki iddianın aksine sözleri sarf eden kişinin empati yapmadığını kanıtladığı ne sürülebilir. Bu nedenle karakter için yapılan çalışmada da “Ben olsaydım ne yapardım?” diye sormak ancak kişinin kendisi için daha önce deneyimlemediği bir durumla ilgili farklı bir perspektif kazanmasına yardımcı olabilir. Hatta bunun oyuncuya aktif bir eylem olanağı sağlamasının yanlış olabileceği de öne sürülebilir. Çünkü oyuncunun sarf edeceği eylemin karakterin eylemi olması gerekmektedir. Karakterin kendine ait motivasyonlarından hareketle şekillenmiş eylemleri vardır. Bu yüzden olacak ki sonrasında aynı yöntem bu soruları sormak yerine eylemleri karakter üzerinden yaratmak için kullanılmıştır. Stanislavski karaktere ait bilişsel analiz yardımıyla, ‘sihirli eğer’ ile, meknın içinde karakteri arayan oyuncusu ile içsel bir sürecin harekete geçmesinden bahsetmiştir. *Bir Karakter Yaratmak* kitabında *Tortsov*’un ağzından süreçte harekete geçen enerjinin eylemleri oluşturduğunu ve bedene yayıldığını anlatır:

“Yapılarına duyarlı bir kulakla eğilirlerse, kendi varlıklarıyla yüreklerinin derinliklerinden bir enerjinin yükseldiğini hissedeceklerdir. Bu boş bir enerji değildir, şu ya da bu eylemi yaratma doğrultusunda, içsel bir süreç boyunca kendisini harekete geçiren oşkularla, isteklerle, ereklele güçlenen bir enerjidir.

“Coşku ile ısıtılan, istekle doldurulan, zek ile yönetilen enerji, tıpkı önemli bir görev üstlenen bir elçi gibi güvenle gururla hareket eder. Bu enerji; gelişigüzel, mekanik bir biçimde değil, ruhsal dürtülere uygun olarak geçekleştirilmesi gereken, duygu, öz ve amaçla yüklü eylemde kendini gösterir (Stanislavski, 1988, s. 58).

Enerjinin, oyuncunun yapısına yayılırken, içsel bir etki ile dışsal eyleme ulaşacağını, oyuncunun tüm vücuduna yayılan enerji ile uyarılarak belirli bir biçimde yürümeye başlayacağını tarif ederek devam eder *Tortsov*. Görüldüğü gibi tüm bedene yayılan, enerji olarak adlandırılan durum bir tür karakter etkisidir. Karakterin enerjisi ve o enerjinin hareket alanı diye düşünülebilir. Fiziksel olarak deneyimlediği bir enerji ile hareket eden oyuncunun duygusal dünyası için başka anlamlardan söz edilmesi gerekmektedir.

2.2 Oyuncunun Duygusal Dünyası

Stanislavski için performans oynayanın kendi karakterinden bağımsızdır fakat onun duygularından ve bedeninden bağımsız değildir. Sesini, bedenini doğru kullanan oyuncu, karakterini sahnede ‘yaşatırken’ duygularının da bedenine etki etmesine izin verir. Bu duygular da birer enerji hareketi olarak edilebilirler. Oradadırlar, oyuncunun bedeninin içinde hareket ederler. Oyuncu aynı veya benzer duyguları kendi hayatında da yaşamakta olan bir bireydir. Bu yüzden iki durumun birbirinden ayrılması gerekir. Stanislavski için bu performansın gerekliliğidir. Ita O’Brien için ise bu, oyuncunun güvenliği için gereklidir. ‘Sistem’e göre performansın oyuncunun şahsi karakterinden bağımsız işlemesi gerekmektedir. Sanatın yüceltilmesi için performansın oyuncunun hırslarından, gayelerinden ayrılması şarttır. Stanislavski’nin de öğütlediği gibi kim olduğunun bir önemi olmaksızın hareket etmelidir oyuncu. Oyuncu kendi gerçekleştirdiği sanatsal aktiviteyi, şahsına ait bir kazanım, ün kaynağı olarak görmemelidir (Stanislavski, 1988, s. 76-83). Oyuncu sanatsal aktivitenin kazandırdığı statünün peşinden koşmamalı, belki hissettirdiği şeyleri sevmelidir. Oyuncunun elinde bulundurması beklenen kibir vasfı değil aksine kendini kenara bırakabilmesidir. Duygular açısından bu bir avantajdır. Oyuncu kendi duygusunu değil, karakterin duygusunu yaşar. Kendi duyguları üzerinden gireceği tehlikeden uzak, ‘sistem’in kuralları çerçevesinde gerçekleşir her şey. Bütün bunlara rağmen Stanislavski’nin yönetimindeki oyuncuların performanslarının takdiri gerçekliğe olan yakınlığı üzerinden değerlendirilebilmiştir. Bu, oyuncunun kendi kimliği ile karakterin kimliği arasındaki çizginin varlığına, duygusal bütünlüğünün güvenliğini sağlayacak ayrıma aksi düşecek bir değerlendirme olarak görülebilir.

Oyuncunun sahne üzerinde kendi olmayışı avantajdır. ‘Sistem’in oyuncu için belirlediği sıkı tutum, ona içinde oynayacağı alanı verir ve dışına çıkamayacağı çizgileri de gösterir. Buradan bakıldığında ‘sistem’ oyuncuya birine dönüşmesini ve o kişi olarak hayatını sürdürmesini söylememiş olur. Sanat uğruna kendisinden feragat etmesini de söyleyecek oluşu oyuncuya gündelik yaşamına sanatçı olarak, belirli bir disiplin ve çalışma prensibiyle yaklaşması gerekliliğini yüklemektedir. Belki kendi duygularını sövmeyecektir fakat yine de kendinden önce karakter gelecektir. Stanislavski için sanata hizmet etme olarak görünen bu yol doğayı, kurguyu ya da tarih boyunca

teorisyenler tarafından nasıl ifade edildiyse onu oyuncudan üstün tutma tehlikesine düşebilecektir.¹⁰

Oyuncunun karakteri için çalıştığı süre boyunca bir *yönelim*¹¹ takibi vardır. Hatta bu içselleştirilmesi gereken bir şeydir. Dolayısıyla yönelimini takip edecek olan duyguları olacaktır. Karaktere ait olan bu yönelimin seyirci önündeki akışı doğal ve gündelik gerçekliği karşılamalıdır. Oyuncu sahnede kendisini bekleyen ödevi yerine getirmek ile yönelimini yaşamla doldurmaya, onu sanatsal olarak biçimlendirmeye gayret göstermektedir (Karaboğa, 2018, s. 67). Kendisine ait olmayan bir yönelimin beraberinde gelen duygular da oyuncu için kendi duygularından ayrı şeyleri ifade eder. Yani 'sistem'in kendisi oyuncuyu koruyacak şekilde var olmaktadır. Süreç içerisinde araştırma yapmaya devam edecek oyuncu karaktere daha iyi alışacak, onun yönelimlerini ve eylemlerini, bunlardan kaynaklanan duyguları daha iyi yakalayacaktır.

Eğer yönelime bir de bir üstün-yönelim kavramı eklenilecekse, Stanislavski yönetimindeki bir oyunda karakterin hikâyenin bütünün altında yer alan tutkusu üstün-yönelimini ifade edecektir. Sahnede üstün-yönelimi elinde tutan oyuncu zaten o karakter olmuş olacaktır. Oyunun sonunda seyirci üstün-yönelimin ne olduğunu anlamış olacaktır çünkü oyuncunun yansıttığı bütünlüğü görmüş olacaktır. Oysaki Brecht için üstün-yönelim karakterin tutacağı değil oyuncunun tutacağı bir tutkudur. Yine seyirci odaklıdır fakat seyirciyle ortaklaşmak için değil seyirciyi uyandırmak içindir. Bunun bir teknik

¹⁰ Kerem Karaboğa'nın metninden hareketle doğal olan ya da kurgusal olan üzerine düşünülecek olursa, oyuncu için bir nevi hizmet etmesi gereken bir olguya dönüşme tehlikesi görülebilecektir. Ağırlığın doğal olanda veya kurgusal olanda olması fark etmeksizin oyuncunun hizmet ettiği bir olguyu ifade ediyor olmaları söz konusudur. Stanislavki için bu düşünce yapısının kaynağı *Bir Karakter Yaratmak*'tan hareketle, oyuncunun disiplinli oluşunu öğütlerken, oyuncunun bu disiplinin sahnede karakterine denk düşecek şekilde geliştirmesinde bulunabilir. Sanata, metne, karakterine hizmet ettiği sırada, kendisi için henüz çizilmemiş sınırların yokluğu sebebi ile güvende olmama ihtimali ile hareket edebilir. Bahsedilen sınırlar, oyuncu için karakteri keşfettiği süre boyunca kendine ait hiçbir niteliğin kullanılmamasını (Ita O'Brien'in oyuncuların fiziksel yaratıcı alanı sağlamak için bir sonraki bölümde alıntı olarak yer alacak Guardian Culture röportajında açıkladığı gibi) hedefleyerek oyuncuyu kendinden feragat etmekten kurtaracaktır. Feragat etmek Stanislavski için kullanılırken Ita O'Brien'in işaret ettiği bu açıklığa dikkat çekmek amacıyla kullanılmıştır.

¹¹ Orijinal Rusça kelime birden fazla kelime ile ifade edilmiştir. *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*'ta Türkçe karşılık olarak yönelim kelimesinin seçiminin sebebi oyuncuyu bir isteğin hep bir eyleme götürecektir olmasını tarif etmesidir. Bu seçim aynı zamanda tercih kelimesi ile yönelim kelimesinin bugün bir karşılaştırma için kullanıldığında yönelimin basitçe bir karar, tercih gibi bir ifadeden daha güçlü olması açısından da anlamlı görünmektedir.

Karaboğa, K. (2018). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Yayıncılık, sayfa 67.

farkı olmasının yanı sıra sanata karşı da farklı bir bakış açısını içerir. Bu yüzden ki biri diğerinden daha yanlıştır anlamına gelmez. Birinin diğerinin yanındaki duruşunu belirtir. Stanislavski 'Sistem'i bir oyuncuyu tutmak istediği yer konusunda kendi sanatsal bakışı açısından görüş belirtir; oyuncu sahnede 'yaşadığı' karakterini neredeyse kendine ait bir yaşam haline getirmelidir. Eğer oyuncu bu yaşamını sadece sanatsal aktivite sırasında sürdürüyorsa, özel hayatında duygusal, ruhsal ve fiziksel sağlığına zarar gelmiyorsa Stanislavski'nin çalışmaları bugün de 20. yüzyıldaki şekliyle kullanılabilir. Fakat Eric Morris'te ya da onun öğreticisi kabul ettiği Lee Strasberg'in tekniğinde, Stanislavski çalışmanın gidebileceği yere, oyuncunun yaşamaması gereken örnek sahne koşullarına bakıldığında psikolojik güvenlik açığı görülecektir.

Ne var ki bu söylenenlerin hiçbiri rolün oyuncu tarafından yaşanmaması gerektiğini iddia etmemektedir. Oyuncu rolü yaşayabilir, tabii ki kendi bedeninden, kendisine tanıdık duygular geçebilir. Oyuncu benzer bir durumda kalmış biri olsa da olmasa da bunları o ân deneyimlediği, rolü yaşadığı ve evet, belki de yaşaması gerektiğine ikna olunabilir. Fiziksel eylemlerle desteklenen duygular, oyuncuya da orada olduğunu tekrar tekrar hatırlatan, partneriyle ya da sahnedeki bir objeyle kurduğu ilişki ile birlikte sürdürdüğü bu ân, o andır; ilk kez yaşıyor. Yaşananların hepsi bu bedensel ezber ve dinleme yöntemi ile tekrar edilebilir, daha doğru ifade etmek gerekirse tekrar yaşanabilir ânlardır. Sanat için oyuncunun sağlaması gereken şey, belki Stanislavski'ye bir örnek olarak, her akşam kaşını aynı yerde titretmek değil, titreme ile gelen duygunun tekrar tekrar pratiğini yaparak kendisine o ânın her seferinde ilk kez yaşandığını hatırlatmak olabilir. Çalışmaların tamamı o ân orada bulunan seyirci için kurulan, seyirci olmaksızın yaşıyor gibi düşünülen bu 'ilk' ânlar içinmiş gibi düşünülebilir. Hiçbir zaman seyirciyi yok saymak için yapılmamıştır, aksine onun için hazırlanmıştır. Bu da sanatı yüceltmış fakat maalesef süreç içerisinde oyuncunun değer kaybetmesine sebep olma riskini beraberinde taşımış olabilir. Oyuncu üstün olmak zorunda olmayabilir. Zira üstün de görünmemektedir. Sadece seyirciler kadar güvende olmalıdır. Hatta eğer Ita O'Brien'a sorulacak olursa, seyircinin güvende olmasının tek yolu da oyuncunun güvende olmasıdır (O'Brien, 2019). Yani oyuncunun sahnede, sette, çalışmada karakteriymiş gibi yaşamasının, disiplinini bırakmamasının hiçbir yanlış yanı yoktur. Güvenli olmayan oyuncunun gerçekten o kişi olup, olanları yaşadığı koşulda, tekniği hayatına taşımış

olmasını bekleyen bir 'sistem' içerisinde kendisini o yaşananlardan sıyramama ihtimalidir. Belki herkes kahkahalar atılan bir ânı paylaşmak ister, onunla ilk kez karşılaşmış olmanın sürprizi herkese üçüncü kez karşılaşmış olmaktan daha da beklenmedik bir deneyim yaşatır. Fakat kimse birinin tekrar tekrar zarar gördüğü, tacize uğradığı, suistimal edildiği, manipüle edildiği bir anın yaratacağı psikolojik rahatsızlığı talep etmez. İstemedikleri varsayılmaktadır. Bunları basit birer zorluk olarak görmek, işin bir parçası olarak düşünmek güvenli bir durum değildir. Fiziksel bir yaralanmanın gerçekleşeceği bir sahne için aranan güvenliği, duygusal veya psikolojik bir yaralanma gerçekleşebilecek bir sahne için de aramak gerekir (O'Brien, 2020, 0:20). Oyuncunun sanat için feda edilmesi demek, izleyicinin de sanat için feda edilmesi anlamına gelecektir. Bu durum sanatın hissettirdiği duyguların feda edilmesi anlamına gelebilecektir. İnşa edilen üretimi amaçladığının dışındaki kalacak bir kırılmaya hizmet ettirmek riskini taşıyacaktır. Üretimin getireceği duygulardan feragat etmek, seyir konumundaki kimselerin deneyiminden feragat etmeyi içerecektir. Oyuncu adayları için, çalışmalarını sürdürmekte olan oyuncular için çizilmesi gereken sınır çizildiğinde üretim kendi amacından sapma ihtimalini taşımadan inşa edilebilecektir.

Stanislavski'nin 'sistem' olarak anılan tekniğinin fiziksel bir keşfe doğru gitmiş olması, gerekli olan güvenlik koordinasyonu açısından oyuncuyu korumayı beraberinde getirmektedir. Belirli bir bedensel kurguyu oynamanın duygularla oynamanın önünde bir engel olmaktan çok onları keşfetmeye alan tanıyan bir yöntem olması oyuncuyu korumaktadır. Çünkü bir sahne için yapılan fiziksel eylemlerin bir duygu akışını beraberinde getirmesini, oyuncunun bunun o akışın bir parçası olarak gerçekleştiğini bilmesini, hikâyeden kendi benliği özelinde sıyrılabilmesini mümkün kılar. Kerem Karaboğa kitabında 'sistem'i karakterin yaşamının canlandırılmasında fayda sağlayacak bir süreç olarak anlatır ve yukarıda bahsedilen tehlikeleri bu sürecin değil de 'sistem'i yanlış yorumlanmasının doğuracağını savunur (Karaboğa, 2018, s. 78). Sanat uğruna kendinden feragat etme sürecin bir parçasıdır. Sanatçının kendisinden feragat etmesi eğer duygusal ve ruhsal sağlığını koruyamaması anlamına gelecekse, rolünü 'yaşayıp' kendini yaşamayacaksa 'sistem' için de aynı tehlikeden bahsedilebilir demektir.

Oyuncunun karakter çalışmasının bir parçası olarak kullanılan fiziksel bir koordinasyon hem eylemlere bağlı duygu akışında hem de eylemlerin kendine ait olmadığını kavrayan oyuncunun beyinde sağlık açısından bir tehlike barındırmayacaktır. Artık sahnenin bir parçası olarak gerçekleşecek her eylem, kendisi için de alan bulabilecek kişinin yaptığı işin zorluğundan ibaret olacaktır. Rolden sıyrılma ihtimali olacak bu kişi kendisini güvende hissedecektir.



3. YOKSUL TİYATRONUN VE VIA-NEGATIVA'NIN BEDENSEL GÜVENLİK AÇISINDAN İNCELENMESİ

Bu tez özelinde, Konstantin Stanislavski'den sonra odaklanılan tiyatro insanının Jerzy Grotowski olmasının iki temel nedeni vardır. Birinci neden Grotowski'nin Stanislavski ile olan bağı ve onu kendi yetiştiricisi olarak kabul ettiğini belirtmesidir (Grotowski, 1991, s.39). Bu konu hakkında Grotowski'nin demeçleri dışında elbette ki Stanislavski'nin modern tiyatro tekniklerinden ilkinin geliştirmiş olması gerçeği nedeniyle kendisinden sonra gelen herkesi etkilediğinin de kabul edilmiş olması gerekir. Tez içerisinde Grotowski'ye ayrılan bu başlığın ikinci ve daha önemli olan nedeni, Grotowski'nin oyuncunun bedeniyle oldukça ilgili bir yerden çalıştırma geliştirmiş olmasıdır. Meseleye buradan yaklaşıldığında diğer oyunculuk teorilerinin bedenden bağımsız olduğunun varsayıldığı anlaşılabilir, oysaki burada dikkat çekilmek istenen nokta Grotowski'nin bedenle ilgilenme seviyesidir. Grotowski ve Stanislavski özelinde, bedenin duygularla, kişinin kendi deneyimi ve benliğiyle olan ilişkisi ön plana çıkmaktadır. Ita O'Brien'in güvenliği merkeze alan bakış açısı oyuncuyu aynı açılardan ortaya koyacağı için Grotowski ve Stanislavski ile olan bağlantıları değerlidir. Stanislavski'nin işlediği 'sistem' için, karakterlerin zihinsel – fiziksel – coşkusal süreçlerin doğasını ve bilimini inceliyor denilirse, Grotowski için de aynı noktalara odaklanması açısından çalışmalarının derinliği benzerdir denilebilir (Brook, 1991, s. 201). Yine de iki yöntem geliştirici arasında bir geçişi aramak yerine ikisinin de bedensel çalışmalara önem vererek, Ita O'Brien'in geliştirdiği güvenli alana dair sorular, öneriler, saptamalar, fikirler oluşturdukları belirtilerek başlanabilir.

Modern oyunculuk yöntemlerinin ve bu yöntemleri geliştirenlerin, Doğu kültürlerindeki tiyatro yaklaşımlarına olan ilgileri bakımından ortaklaştıkları söylenilebilir. Aslında Doğu – Batı karşılaştırmasını, özellikle de bu karşıtlıktan beslenmeyi bir çalışma yöntemi olarak ortaya koyan kişiyi Eugenio Barba'dır. Doğu'nun bütünlüğü mümkün kılan geleneği sürdürme becerisi, Batı'nın yeniliği mümkün kılan değişime açık olma tavrı tiyatro antropolojisi çalışmasına varmıştır (Barba & Savarese, 1991, s. 8). Nasıl Barba'nın karşıtlıktan beslenmek olarak ortaya koyduğu olgu, kendi gördüğü, ihtiyaç olarak tanımladığı bir mesele ise, Grotowski için de Doğu'da gördüğü şey bir ihtiyacı tanımlar.

Kerem Karaboğa'nın metninden hareketle Grotowski'nin Doğu Tiyatrosu ile olan ilişkisini bir varoluş biçimi olarak algıladığı, Zen ve Tao öğretileriyle ve Hatha Yoga ile bedenle olan ilişkisini keşfettiği düşünülebilir (Karaboğa, 2018, s. 85). Bedenle bağlantılı olarak geliştireceği oyunculuk tekniğinin beslendiği yer burasıdır.

Aslında tiyatro sanatı üzerinden bir gelişim hedefliyormuş gibi görünse de Grotowski bedene, iç dünyaya olan dönüşü ile ön plana çıkmaktadır. Bu da Ita O'Brien'in yaklaşımını Grotowski ile birlikte düşünmeyi mümkün kılacaktır. Her ne kadar bahsi geçen tiyatro uygulayıcılarından farklı olarak bir oyunculuk tekniği geliştirmese dahi Ita O'Brien'in çalışmalarının bir parçası olan hikâyeye hizmet etme unsuru, onu Grotowski ile bir araya getirecektir. Stanislavski'de hizmet edilen metnin hikâyesidir. O'Brien için de böyle düşünülebilir. Çünkü O'Brien'in oyuncu için oluşturmaya çalıştığı transformasyon karakterin başlatacağı bir 'transformasyondur'; oyuncu kendi eylemlerini hikâyeye dahil edemez ve ancak karakterinin eylemleri içerisinde hikâyeye hizmet edebilir. Bu da O'Brien'in deyimiyle 'yönetmenin hikâyesi'ni oluşturur (Equity Foundation; Ita O'Brien, 2019, 5:11). Grotowski'de hizmet edilen hikâye oyuncunun karaktere dönüşmesi için gereken her şeyi ifade eder. Metne bağlı kalınması gerekemeyebilir. Oyuncu, Grotowski'nin kendi ifadesi ile, anlamlı bir iş çıkarabilmek için, seyircinin önünde imkânsız sayılanı yapacak, bunu engelleyen ruhsal ya da fiziksel engelleri aşacak, kendisinin derinliklerine ulaşacaktır (Wangh, 2000, s. xix). Bu bağlamda Grotowski için karakterin, oyuncunun hikâyesine hizmet eden bir unsur olarak görüldüğü iddia edilebilir.

Grotowski çalışmalarından bahsedilirken odak noktası genellikle Bertolt Brecht olmamıştır. Fakat belki onun seyirciye yapmak istediği şeyi Grotowski oyuncu bedenine yapmak istediği düşünülebilir. Brecht'in politik kaygıları sebebiyle seyirciyi harekete geçirmek istediği kabul edildiğinde, Grotowski'nin de benzer şekilde oyuncuyu harekete geçirmek istediği öne sürülebilir. Böylelikle O'Brien, hikâyeye hizmet anlamında Stanislavski'ye daha yakın sayılabilir. Peki bu karşılaştırmaların Grotowski özelinde ne anlamı vardır? O'Brien'in kurmak istediği düzen için neleri daha iyi ifade etmeyi sağlamaktadır?

Tiyatro – oyuncunun tekniği, yaşayan organizmanın daha yüksek güdüler için çaba gösterdiği sanatı yoluyla –bütünleşme denilebilecek Şey, maskelerinin fırlatılıp atılması, gerçek tzn açığa çıkarılması– yani fiziksel ve zihinsel reaksiyonların bir bütünlüğü için fırsat verir (Grotowski, 1992, s. 1).

Kendi ifadesinden hareketle Grotowski, çalışmalarına başlarken tiyatro için bir hedef belirlemiş, bunu da oyuncunun tekniği vasıtasıyla ulaşılabilecek bir hedef olarak grmştir. Sonrasında tiyatro sanatının Grotowski için sağladığı bir Şey varsa, o da Doğu’dan hareketle işelleştirdiği kendine yönelimdir. Tiyatroda kendine yönelimin yaratılabilmesini oyuncunun bedeni sağlamaktadır, ki tekniğin çalışma koşullarının ve fiziksel eylemlerinin desteklediği, Grotowski’nin *İlkeler* metninde bahsettiği tzn¹² açığa çıkarılmasının yolu budur. Fakat tzn açığa çıktığı yol seyirci ile bağlantılı bir noktada kalmayacaktır. Oysaki sadece bu bölüm içerisinde bahsedilen teorisyenlerin bile tamamı seyirciden, seyircinin yaşayacaklarının ihtimalinden beslenmektedir. Seyirci ile olan bağın kavranabilmesi için önce Yoksul Tiyatroyu anlamak gerekmektedir.

3.1 Yoksul Tiyatro

Grotowski Yoksul Tiyatro’nun tanımını yaparken seyirci ile bağlantılı bir anlam kurmuştur. Kendi bahsettiği anlamda tzn açığa çıkması için oyuncu Grotowski’ye ve tekniğine ihtiyaç duymaktadır, teknik ise ancak oyuncunun süreci nedeniyle seyirci ile bir ortaklaşma yaratacak gibi görünmektedir. Yaratılmaya çalışılan bu tiyatro yaklaşımını, Polonya’da TVP tarafından yayımlanan belgeselde Grotowski aşağdaki Şekilde ifade etmiştir:

İki nokta vardır: ilk olarak tiyatronun tözüne doğru gidecek olan eksiltme ve ikinci olarak tiyatronun duvarlarını yıkmak. Fikir yapay her Şeyi elemekle başlamıştır; yardımcı olabilecek veya kullanışlı olabilecek fakat Şart olmayan Şeyleri eleyerek. Yani eğer sahne ışıklarını elersek ve sadece görüşümüz için elzem olan ışıkları tutarsak, orkestralar tarafından bestelenen müzikleri elersek, kayıtlardan alan müzikleri elersek, tiyatroyu gya bütünleştiren efektleri çıkarırsak, sirk efektlerini, zengin mekanik manzaraları, dekor değişimlerini ve hatta karakterize etmeyi elersek elimizde iki Şey kalacaktır: aktörler ve seyirciler. Buradan sonra bile elemeye devam ederiz. Diğer tüm elementleri elediğimizde sahne ve seyirciler arasındaki bölünmeyi kaldırmak mümkün hale gelir. Bu sayede aktörlerin yarattığı her Şey seyirciyi içine alan bir tür ađ haline gelir. Biz de bunu istiyoruz. Her spesifik performans için aktörleri ve seyirciyi ortaklaştıran bir alan yaratmak istiyoruz (Grotowski, Wywiad z Jerzym Grotowskim, 1969, 0:02).

¹² Bu kelime İngilizce ‘essence’ kelimesinin 1992’de yayımlanmış, Sevilay Saral tarafından çevrilmiş *İlkeler* metnindeki karşılığıdır. ‘Essence’ bir özü ifade eder. Jerzy Grotowski’nin kuramsal konuşması çerçevesinde tözü olarak kullanılabilir; esas nitelik, gerçeklik karşılıkları ile kullanılması da anlamı karşılayabilecektir.

Bu ifadeden hareketle seyircinin deneyimi sahnede bulunan oyuncuların deneyiminden etkilenmek üzerinden şekillenecektir. Böyle söylendiğinde buradaki seyirci deneyimi de diğer tüm tiyatro deneyimlerine eşdeğer gibi görünecektir. Fakat farklı olarak seyirci Stanislavski’de olduğu gibi oyuncunun karakterine tutunamayacaktır ya da oyunda gördüğü/göremediği bir şey üzerinden anlam üretemeyecektir. Seyirci oyuncunun yaşadığı deneyimi çarpıcı bir etki olarak alabilse de o etkiyi oyuncu için sağlayan hikâyeye erişemeyeceği için sorgular bir pozisyonda kalacaktır. Bu pozisyon Grotowski’nin seyirciyi kendini keşfetmeye iteceğini düşündüğü bir pozisyon olabilir. Fakat seyirci Grotowski’nin veya başka bir koordinatörün denetiminde olamayacağı için keşfetmeye zorlandığı şeyin nereye gideceği belirsizdir. Belirsizlik özgür bırakılmak gibi düşünülse dahi her zaman olumlu bir şeye tekabül etmeyebilir. Güvenli alanlara ihtiyaç olmasının sebebi güvenlik kavramının bir kısıtlamayı ifade etmesi değildir. Ita O’Brien özelinde güvenlik çizgisi olaya dahil olan her birey için keşfin hangi alanda olacağını belirlemeye yarar. Seyircinin Yoksul Tiyatro özelindeki anlamını daha iyi kavrayabilmek için Grotowski’nin tanımının aşağıda yer alan devamına ihtiyaç olacaktır:

Eğer destekleyici elementlerin tamamını çıkarırsak, elimizde sadece asıl gerekli olan şetler kalacaktır: seyirciler ve aktörler. Sonuçta aktörler kendilerinden hareketle bir müzik üretirler; ayaklarının yere çarpma sesleri birer ritim ve müzik oluşturacaktır. Her şey bir çeşit müziğe dönüşecektir, kullanılan destekleyici eşyaların bir yere konulurken çıkardıkları sesler dahil. Bir ampulden ya da mumdan gelen ışık sayesinde gölgeler ve yansımalar oluşacaktır. Etrafın nasıl aydınlatıldığı aktörün hareketleri ile birleşerek yaşananların etkisini değiştirecektir. Bu özgün ışıklandırma herhangi bir harici ışıktan daha etkili olacaktır. Bu öğeler sayesinde müzik ve ışıklandırma yaşayan kişiye aracılığıyla sahneye dönecektir (Grotowski, Wywiad z Jerzym Grotowskim, 1969, 3:49).

Seyircinin oyuncu ile arasında duran mesafe eksiltme ile bağlantılı olarak kapanmaktadır. Eksilen her bir destekleyici öge görünümün ‘zenginliğini’ azaltmaktadır, böylelikle oyuncunun bedeniyle, dolaylı yoldan da seyirciyle arasında oluşacak bağı zenginleştirmektedir. Bağ oyuncunun karakter ile olan ilişkisinde değil bedeni ile ilişkisinde şekillenecektir. Oyuncu bedeniyle olan ilişkiyi eksile eksile oluşturmaktadır denilebilir. Çünkü nasıl sahnedeki destekleyici öğeler eksiltiliyorsa ya da metindeki ihtiyaç duyulmayacak öğeler atılıyor veya değiştiriliyorsa, oyuncunun transformasyonu da gerekirse karakterin gereksiz cümlelerinden ve detaylarından kurtularak gerçekleşir. Birlikte çalıştığı Ryszard Cieślak yaşadığı durumu artistik anlamının dışında imkânsız bir

zevk, aktör olarak değil ama insan olarak yaşadığı bir transformasyon şeklinde tarif etmiştir (Soloski, 2019, 4:47).

Kelimenin transformasyon olması önemlidir. Yine Stanislavski ile karşılaştırıldığında, o bir transformasyon değil olma hali istediği için fiziksellikten bahsediliyor olmasına rağmen Grotowski ile görüşlerinin ayrıştığı görülecektir. Fakat transformasyon Barba'nın oyuncu için ve dolayısıyla seyircisi için hedefleyeceği değişimdir. Aynı şekilde O'Brien da oyuncunun kendisinden başka biri olarak performansını gerçekleştirmesini, bunun için de bir transformasyon geçirmesini ister (O'Brien, 2019). Bunların tamamı sahne üzerinde yaşanacak dönüşümlerdir. Elbette ki bireyin sahne için yaptığı çalışmanın veya hayatta öğreneceği herhangi bir şeyin onu dönüştürmesi olasıdır. Grotowski'deki dönüşüm oyuncunun kendi psikolojik süreçlerine de sızıyor gibi görünmektedir. Stanislavski'deki dönüşüm de aynı şekilde oyuncunun hayatına sızar. O'Brien ise dönüşümü oyuncuyu psikolojik bir hasar alma ihtimalinden kurtarmak için istemektedir.

Oyuncudaki transformasyon yönetmen ile oyuncunun ortak yaratımının ürünüken, transformasyonun seyirci açısından karşılığı, Grotowski'nin tabiriyle 'seyircide oluşan *montaj*' yönetmen tarafından tasarlanır (Karaboğa, 2018, s. 95). Seyircinin oyundan ve oyuncudan alacağı şey genel haklarıyla tasarlanıp, oyuncuyla aynı süreçten geçmeyen seyirciyi oyunun bir parçası yapmak, o konuma hazır olmayan biri için kabuk kırıcı olabileceği kadar istenmeyen bir savunma da oluşturulabilir. Bu sebeple psikolojik süreçlerin hesaba katılması gerekmektedir. Bu da ancak genel bir koruma ile sağlanabilir çünkü her birey için teker teker tasarlanamayacaktır. İstenen transformasyon, Ryszard Cieślak'ın tarif ettiği gibi ise, bu aynı zamanda Grotowski'nin onaylayacağı gibi töze ulaşmaksa, çalışmalarda bulunmayan biri için her zaman için güvenli bir alandan bahsedilemeyebilir.

3.2 Via-Negativa

Grotowski'nin Yoksul Tiyatro olarak tanımladığı tiyatro pratiği için oyuncunun ulaşması gereken 'bütünsel edim'¹³ ile via-negativa Jennifer Lavy'nin *Theoretical Foundations of Grotowski's Total Act, Via-Negativa, and Conjunctio Oppositorum* (Grotowski'nin Bütünsel Edim, Via-Negativa ve Karşıtlar Birliği)¹⁴ makalesine göre ayrı ayrı yorumlanmaması gereken kavramlardır. Lavy iki kavramın birbirini tamamladığını ifade eder; Grotowski'nin çalışmaları kavramları bir araya getirecek şekildedir ve birbirlerinden bağımsız anlatmak yanlış bir tercih olacaktır. Bunun iki sebebi vardır; birincisi, via-negativa aktörün 'bütünsel edim'e ulaşmasını sağlayan pratiktir/disiplindir, ikincisi ise Grotowski'nin teatral vizyonunu besleyen kavramların lineer bir takibinin hiçbir zaman yapılamayacak olmasıdır (Lavy, 2004, s. 6). Via-negativa terimine ulaşmadan önce aktörler konvansiyonel çalışmalarla ilerlemişlerdir; bir kişinin kızgınlığını nasıl göstereceğini, nasıl yürümesi gerektiğini, Shakespeare'i nasıl oynayacaklarını düşünmüşlerdir (Grotowski, 2002, s. 209)¹⁵. Lavy bunun 'via-positiva' yani pozitif yoluyla ilerlemek olarak tanımlanabileceğini söyler. Çünkü bu sorular oyunculara bir çeşit kazanım, destekleyici unsur olarak dönecektir. Grotowski'nin 'via-positiva'dan hareketle ulaşacağı yer via-negativa olacaktır, ki bu Yoksul Tiyatro'da sahneyi tanımlamak için çoktan açıklamış olduğu bir şeydir: Gereksiz her unsur bırakılacaktır. Dolayısıyla sahneden sonra oyuncuya sıra geldiğinde de aynısı yaşanmıştır. Oyuncudan pozitif yoluyla arayışa geçmek yerine negatif yoluyla arayışa geçmesi beklenmiştir.

Bu nelerin çıkarılabileceğini gördüğümüz eksiltme prensibi tiyatronun tözünü bulmamızı sağlar. Aktörler ve seyirci esasen bireylerarası bir pozisyonda olur. Biz buna bir çeşit tiyatro doktrini olarak Yoksul Tiyatro diyoruz. Gereksiz her elementi tiyatronun içinden çıkarıyoruz (Grotowski, Wywiad z Jerzym Grotowskim, 1969, 5:02).

¹³ *Yoksul Tiyatroya Doğru* içerisinde Jerzy Grotowski'nin kendi tanımı ile bulunabilecek kavram, oyuncunun oyunun sonunda ulaşması gereken bir doruk anını ifade etmektedir. Grotowski "İmgeler kullanarak, dürtü ve eylemi bir araya getirerek oyuncunun bedeninin yanacağını ve yok olacağını, oyuncunun fiziksel yetersizlik ya da korku nedeniyle artık bir saniye bile olsa bir dürtünün peşinden gitmesinin engellenemeyeceğini," yazmıştır. 'Bütünsel edim'e bu şekilde ulaşılabilir. Detaylı anlatım için 2016'da Agora Kitaplığı'dan çıkmış *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* metni ya da 2002'de Routledge'dan çıkmış *Towards a Poor Theatre* metni incelenebilir.

¹⁴ Jennifer Lavy'nin makalesinin çevirisi bulunmamaktadır. Parantez içindeki çeviri anlamı aktarabilmek için yazılmıştır. Via-negativa kavramı Türkçe'ye çevrilmemiş olup, negatif yoluyla anlamını taşımaktadır.

¹⁵ Türkçe çevirisi bulunan bu kitabın İngilizce versiyonun kaynak olarak gösterildiği yerler İngilizce kaynağın çevirisi yapılarak yazılmış cümlelerden oluşmaktadır.

Tiyatro için yapılmış olan bu tanım, oyuncu için organizmanın kendisinden kaynaklanan hem fiziksel hem de ruhani, yaratıcı süreci engelleyen her türlü direnişini ve engeli elemek anlamına gelir (Grotowski, 2002, s. 128). Yani Grotowski konvansiyonel tiyatronun oyuncudan sahip olması istediği tüm ekstra öğeleri eksiltmesini talep etmektedir. Grotowski göre Tiyatronun sadece gerekli olan iki elementi kaldığında, ortada sadece oyuncu ve sadece seyirci kaldığında bu ilişkiye dair bir şeyler geliştirilebilecektir.

...oyuncuya şunu sormak gerekir: "En içgüdüsel olandan en rasyonel olana kadar tüm psiko-fiziksel kaynaklarımızı kullanması gereken topyekûn eyleme giden yolda sizi durduran engeller nelerdir?" Oyuncuyu solunum, hareket ve hepsinden önemlisi insan teması yolunda neyin engellediğini bulmalıyız. Burada hangi dirençler vardır? Nasıl yok edilebilirler (Grotowski, 2002, s. 209)?

Ita O'Brien aynı soruları oyuncuya soracak olsaydı şayet, cevaplar yine oyuncunun benliğinden kurtulması için arıyor olacaktı. Çünkü Grotowski'nin seyirci ile kurmaya çalıştığı bağ açısından bakıldığında, oyuncunun yaşamasını istediği bu süreç, Ita O'Brien için motivasyon ve anlam farkları ile birbirlerinden ayrılacaktı fakat aynı şekilde işleyecekti. Grotowski'nin tiyatro sanatını ileriye götüreceğine inandığı bu yöntem, oyuncu için karakteri tamamen kendi bedenine nüfuz ettirecek bir şeydir, ki bu, oyuncunun bedenini karakterinden ayıramayacağı anlamına gelmektedir. Bunu yapabilmek için ise tiyatronun ulaşması gereken töz gibi oyuncu da kendi tözüne ulaşmalıdır. Ancak bu sayede karakterin kendisine bu denli etki etmesi mümkün olacaktır. Grotowski bunu 'bir öge ile yapılacak bir durum' olmaktan ayırır, 'yapmamayı bırakmak' olarak tanımlar (Grotowski, 2002, s. 17). Bu Nō oyuncusunun konsantrasyonunu asla bırakmayan, iç gerilimin bilincini koruyan haline çok yakındır; seyirciye kendini gösterecek şey bu içsel konsantrasyon duygusudur (Zeami, 1984, s. 96-97). Fakat Grotowski'de bunun aksine oyuncu transta olacaktır. Oyuncuya transı sağlayacak öğeler onun ânda kalmasını sağlayacak öğelerdir. Oyuncunun konsantrasyonu kendine dair bir şey olmaktan çıkacak, yaşadığı trans hali yine oyuncuyu duygusal ve mental anlamda güvende olmaktan çıkarma ihtimalini taşıyabilecektir.

Ita O'Brien'in çalışmalarının aynı tanımdan beslendiği düşünülebilir. Oyuncu kendi kaynaklarını kullanmalıdır, yalnız O'Brien'in motivasyonu oyuncunun kendisini

karaktere açık hale getirmesi ya da trans haline ulaşması değildir. Onun yapmaya çalıştığı oyuncunun tamamıyla yeni eylemler bularak kendisinininkinden farklı bir bedeni icra etmesine dayanmaktadır (Guardian Culture; Ita O'Brien, 2019, 5:16). Burada gözden kaçmaması gereken Grotowski'nin trans halini tanımlama şeklidir: Bilinç, irade veya mevcudiyet kaybı değil, daha ziyade "belirli bir teatral şekilde konsantre olma yeteneği" ifade edilmiştir (Grotowski, 2002, s. 37-38). Grotowski'nin bahsettiği konsantrasyon ifadesi O'Brien'in yaratmaya çalıştığı sürece ters düşmemektedir. Yalnızca oyuncunun konsantrasyonunu kendini tamamen yok ederek değil, kendinden başka bir şeyin varlığını görerek gerçekleştirilmesi gerekmektedir.¹⁶ Çalışma sırasında oyuncu bir bonoboyu taklit etmekten kendi bedenine geçiş yaptığı an farklı ihtimallerin farkına vardığı bir aydınlanma yaşamaktadır (Guardian Culture; Adelaide Waldrop, 2019, 6:15). Bu yüzden de anlam yaratımı açısından O'Brien'in karakterin eylemleri tarafında durduğu, bu şekilde oyuncunun zarar görmesinin önüne geçmeye çalıştığı düşünülebilir; karakterin eylemleri dikkate alınacak ve oyuncunun kendine ait hiçbir eylemi çalışma sürecine de sahne/set sürecine de dahil olmayacaktır. Oysaki Grotowski'de anlam oyuncunun tarafında durur.

Grotowski'nin çalışma stili ve Yoksul Tiyatro içerisinde kurduğu kavramların sağladığı bazı araçlar vardır. Bunlar bugün hala Wrocław'da bulunan enstitüde¹⁷ verilen dersler sayesinde ulaşılabilir durumdadır. O'Brien'in oyunculara değişik fiziksel aksiyonları göstermek için kullandığı bedensel keşif alanlarına oldukça yakın olan araçlar yakınlık/mahremiyet alanları için ihtiyaç duyulan transformasyonu sağlar; araçlardan beslenen oyuncu kendi duyguları ile arasına bir mesafe koymayı öğrenebilmektedir. Elbette ki oyuncu bunlara ek olarak çizilen fiziksel dokunuş sınırlarından da yararlanır ve sonuçta, o ân bilinç düzeyinde uyanık, sınırları belirlenmiş olan alanda, karakterin yolculuğunu yaşamakta olabilir. Bu çözüm ruhani başka bir boyut yaşamaktansa tercih edilebilir fakat bunun seyirci ile oyuncu arasına bir mesafe koyması ya da koymaması açısından tartışılmak üzere geliştirilmediği görülebilmektedir. Grotowski seyirciyi özgürleştirmenin tek yolunu onu performansın içine dahil etmek olarak görmüş olsa dahi

¹⁶ Ita O'Brien oyuncuların kendi bedenindeki hareketleri keşfedebilmeleri, kendine yabancı olan fakat karakterle eşleşebilecek hayvanların çiftleşme modellerinin yardımı ile uygulamalı çalışmalar sürdürerek oyunculara farklı fiziksellikleri göstermektedir. Karakterin fiziksel varlığını oturmaya yardımcı olan bu çalışmaların açıklaması Kaynakça bölümünde yer alan Guardian Culture linki yardımı ile bulunabilir.

¹⁷ Studio Na Grobli, Instytut im. Jerzego Grotowskiego

seyirci performansın içindeyken oyuncu için performansta neler olduğunun ayırdına varabileceği bir bilinci tercih edilebilir. Hazırlanmış bir sanat ürünü o sanatla şoka sokmak amacını taşımak zorunda değildir. Seyreden, izleyen, parçası olan herkesi güvence altına alabilecek bir yol olarak ne olduğunu anlamak ve sınırları kavramak da sanatın bir parçası olmayı, bir değişimi sağlayabilir.

Grotowski kendi değer verdiği tiyatro sanatında ilerlemeci olmayı hedeflemiştir. Kendi için öğretici olan koşulları, ‘sistem’ özelinde çalışmayı sürdürmeyi prensibini kendine şart koymuştur. Tiyatro sanatına olan bakış açısı için kendisi aşağıdaki açıklamayı yapmıştır:

Neden sanatımıza bu denli enerji harcıyoruz? Başkalarına öğretmek için değil, varoluşumuzun, organizmamızın, kişisel ve tekrarlanamaz deneyimlerimizin bize nedeler verdiğini onlarla birlikte öğrenmek için; bizi çevreleyen engelleri yıkmayı ve bizi engelleyen kırılmalardan, kendimiz ve başkaları için her gün ürettiğimiz yalanlardan kendimizi kurtarmayı öğrenmek; cehaletimizin ve cesaretsizliğimizin neden olduğu sınırları yok etmek; kısacası, kullanımındaki boşluğu doldurmak; kendimizi yerine getirmek. Sanat ne ruhun bir halidir (olağandışı, öngörülemeyen bir ilham anlamında) ne de bir insandır (bir meslek veya sosyal işlev anlamında). Sanat, bir karanlıktan bir aydınlığa çıkmamızı sağlayan bir olgunlaşma, bir evrim, bir canlanmadır (Grotowski, 2002, s. 256).

Grotowski'nin çalışma yönteminin karakterle oyuncu arasına bir mesafe koymayı sağlayacak araçları sağlamış olmasına rağmen tiyatro sanatına bakış açısı onu oyuncuyu değil sanatı korumaya itmiş gibi görünmektedir. Sanatı organizmanın bir parçası olarak gördüğü düşünülebilir. Bu bağlamda sanatı geliştirmek, kendini, bedenini, sanatın parçası olan her unsuru geliştirmek olarak görünmüş fakat Grotowski'nin bu noktadaki felsefi düşünce süreci bahsedilenlerden uzak her birey için karmaşaya sebep olma ihtimali taşıyabilecek bir anlayışı içerecektir denilebilir.

Ita O'Brien'in üçüncü bölümdeki çalışmalarına bakılarak oyuncunun duygusal ve mental tehlikelerden uzak duracağı, kendini hikâye için geliştirirken çevresine zarar verme tehlikesinin dışında çalışabileceği gözlemlenebilecektir. Buradan hareketle sanatın ve organizmanın¹⁸ bir araya getirileceği nokta Grotowski'nin seyirciyle olan ilişkiyi tuttuğu yerden konuşulabilecektir. Oyuncu ve seyirci arasındaki ilişkinin aynı zamanda iki

¹⁸ Jerzy Grotowski'nin *Towards A Poor Theatre* içerisinde İngilizce ‘*organism*’ kelimesini kullanarak tanımladığı oyuncu bedeni tez içerisinde bu kullanıma uygun düşmesi, aynı anlamı taşıması, benzer bir bakış açısını temsil etmesi için Türkçe’ye direkt çevrilerek kullanılmıştır.

oyuncu arasındaki ilişkiyi ifade edeceği önerildiğinde iki taraf için geçerli bir yol izlemenin gerekliliği daha net ifade edilmiş olacaktır. Taraflardan birinin uygulayacağı via-negativa diğerrinin ‘bütünsel edim’e ulaşacağı garantisini beraberinde getirmemektedir. Grotowski her insanın doğasında yatan kutsallığın, bu ânın ve insan olmanın kabulü ile gerçekleşebileceğini görmüştür (Lavy, 2004, s. 9). Bedensel sınırları fiziksel eylemler yolu ile kaldırmak fakat mental sınırları herkes için ayrı bir doğa olarak düşünmek, O’Brien ile Grotowski’yi bir araya getirebilecek bir bakış açısıdır.

Benlik meselesinin, kişinin kendinden başka bir şeyi keşfetmesinin, oyuncuların özgünlüklerini keşfetme ve birbirlerinden ayrılmaları sağlama avantajını doğurduğu öne sürülebilir. Herhangi bir fiziksel eylem ile herhangi bir oyuncunun aynı karakteri canlandırabileceği algısının yıkılmasını sağlar. Çünkü her oyuncu farklı bir itki ile hareket edecek, tabii ki kendine ait bir şey yoluyla karakteri dönüştürebilecektir. Grotowski için kişinin kendisinde bir şey keşfetmesi oyuncunun kapasitesini artıracak bir yaklaşım iken, aynı zamanda güvenliğini tehlikeye sokabilecek bir yaklaşımdır. Kendinde bir şeyi keşfetmekle, O’Brien’in durduğu yer kesişmemektedir. Ancak oyuncunun kendini eleyerek karakteri gerçekleştirme doğru görünebilir. Burada kendini elemanın benliğinden vazgeçmek olduğu ihtimali düşünüldüğünde O’Brien’in oyuncu için sağlamaya çalıştığından farklı bir durumdan bahsedildiği görülebilecektir. Oyuncu bir ‘transformasyon’ geçirirse güvenli alanda olacaktır; eğer form değiştirirse¹⁹ artık güvenliğinden bahsedilemeyecektir.

¹⁹ Eugenio Barba’nın Asyalı ve Avrupalı oyuncuları bir araya getirerek ‘form değiştirmek’ yani transformasyon olarak tanımlayacağı süreç bir sonraki bölümde daha detaylı olarak açıklanacaktır.

4. YAKINLIK/MAHREMİYET KOORDİNASYONU: ITA O'BRIEN

Ita O'Brien bir hareket tasarımcısıdır.²⁰ Tasarımcının çalışmalarında yakınlık içeren sahnelere ağırlık vermesi kendisine *yakınlık/mahremiyet koordinatörü* unvanını kazandırmıştır. Yakınlık/mahremiyet koordinatörlüğünün tanımına dair Guardian Culture ile hazırladıkları videoda Ita O'Brien aşağıdaki açıklamayı getirmiştir:

Bir yakınlık koordinatörü tiyatrodaki, televizyondaki ve sinemadaki samimi sahnelerin koreografisini hazırlayan, bu sahnelere net bir yapı ve süreç sağlayan kişidir. Aktörler tarih boyunca samimi/mahrem içerik üretilirken savunmasızlardı. Çünkü bir kavgada yaralanma fiziksel olabilirken, samimi içerikle yaralanma fiziksel olabilir, ancak aynı zamanda duygusal ve psikolojik de olabilir. Şahsınıza ait bedeninizi devreye soktuğunuzda, tabii ki kişisel ve özel yerlerinize sizin için uygun olmayan bir şekilde dokunulduğunda, bu sizi istismar eden veya tetikleyen bir şeye dönüşebilir. Bütün bunlara dikkat edilmesi gerekiyor (Guardian Culture; Ita O'Brien, 2019, 0:32).

Ita O'Brien'in öncülüğünü yaptığı yakınlık koordinatörlüğü alanı cinsellik içeren, her türlü teması içeren, çıplaklık barındıran sahneler özelinde, iki oyuncunun samimi olacağı tüm sahnelerin hareket tasarımını yapmak üzerine kuruludur. Bir dans sahnesinin koreografi ile oluşturulması ya da bir savaş sahnesinin planlanması gibi yakınlık içeren tüm sahneler de O'Brien ve *Intimacy on Set Ltd.*²¹ içerisindeki diğer koordinatörler tarafından tasarlanmaktadır. Bu tasarı bir kılavuz çerçevesinde yapılmaktadır. *Sette Yakınlık/Mahremiyet Kılavuzu*²² adı ile yayınlanan ve teknik açıdan yakınlık içeren tüm sahnelerin işleyişine güvenli bir bakış açısı getirmeyi planlayan metni 2016 – 2019 arasında yapılan çalışmalara bağlı olarak yayınlamıştır. O'Brien'in kendi deneyimi ile şekillendirilen kılavuz, sette ve sahnede üretilen çalışmaları güvenli bir temele oturtmaya davet eder. Uyulacak kuralları gösteren bir tüzük olarak sektörler arası bir kabul ile etik kuralların belirleyicisi olarak da kabul edilebilir; oyuncuların ve o ana tanık olan set/sahne çalışanı olan herkesin güvenliği için kullanılan bir metin olma özelliğine sahiptir.

²⁰ 2006'dan beri sinema, televizyon ve tiyatro sektörlerinde hareket tasarımcısı olarak çalışmakta; 2014'te kendini göstermeye başlayan, 2017'de *Intimacy on Set Guidelines* başlığı ile yayınladığı kılavuzuyla birlikte yakınlık, cinsellik ve çıplaklık içeren sahnelerin hareket tasarımını yapmaktadır. Fakat kariyerine oyunculuk yaparak başladığı için 2022 itibariyle ilgili sektörlerdeki 38. yılını geçirmektedir.

²¹ *Intimacy on Set Guidelines (Sette Yakınlık/Mahremiyet Kılavuzu)* ve yakınlık koordinatörlüğü için 2018'de kurulmuş, Londra merkezli şirket.

²² Orijinal ismi *Intimacy on Set Guidelines* olan kılavuzun henüz resmi bir çevirisi yoktur. Kelime kişisel bir alanın içerisinde gerçekleşebilecek samimi, kişisel, cinsel veya mahrem olan her türlü yakınlığı karşılayan ilişkisel bir anlam taşır. Bu sebeple çevirisinde hem yakınlık hem de mahremiyet kelimesi kullanıldığında kılavuzdaki anlamını karşılamaktadır.

Kılavuzun İngilizce orijinali ve tez için hazırlanmış Türkçe çevirisi 41. sayfadaki eklerde bulunabilir.

Intimacy on Set Ltd. şirketi sinema, televizyon ve tiyatro sektöründeki tüm projeleri *Sette Yakınlık/Mahremiyet Kılavuzu*'nu kullanmaya davet etmektedir.

4.1 Güvenlik ve Beden

Ita O'Brien kılavuzun varlığını temel olarak güvenlik ihtiyacı ile bağlantılı olarak açıklamaktadır. Bu güvenlik fiziksel olduğu kadar mental güvenliği de ifade etmektedir. Fiziksel yaralanma ihtimali bir dövüş sahnesinde kolayca kabul edilecek bir gerçekliktir. Zira 2021'in ikinci yarısında, dövüş sahnesi gibi iki oyuncuyu birbirine aşırı yakın kılan bir gerçekliği olmamasına rağmen, *Rust* (Souza, -)²³ filminin çekimleri sırasında Alec Baldwin'in görüntü yönetmeni Halyna Hutchins'i sette kullanılan kuru sıkı tabanca ile vurması ve görüntü yönetmeninin hayatını kaybetmesi gibi trajik bir şekilde sonuçlanan olay, sinema, televizyon ve tiyatro sektörlerinde çalışmanın herhangi bir yerde çalışmak kadar tehlikeli olabileceğini kanıtlamaktadır. Bu örnek olmaksızın da fiziksel sahnelerin tehlikesi kabul edilir fakat aynı durum hâlâ duygusal veya psikolojik bir zarar için yeterli ölçüde geçerli değildir. Oyuncuların kişisel mahremiyet alanı içerisinde gerçekleşen sahneler mental olarak zorlayıcı olabilmektedir. Mental sınırlar ise çoğu zaman fiziksel sınırlar kadar ciddiye alınmamaktadır. Bu sınırların yaratacağı problemler kişinin bedeninde açıkça görülebilecek bir yara örneğinde olabileceği gibi kanıtı olamayan problemlerdir. Dolayısıyla kanıt bulunmaya çalışıldığında, kanıt elle tutulabilir bir kanıt olmayacağından kabul edilemeyebilecek; her ne kadar bir psikiyatrin teslim edeceği hasar belgesi fiziksel bir gerçeklik olsa dahi zararın öznel koşullar içinde değerlendirilebilmesi ihtimali söz konusu olacaktır. Mental sınırların bireye ait olduğu doğrudur. Fakat bu, mental sınırların, duygusal ve ruhsal zararların hesaba katılmaması gerektiği, sette veya sahnede bunlara dikkat edilmeden ilerlenebileceği anlamına gelemmez.

Psikiyatrinin tıp biliminin bir parçası olmasına ya da psikoloji bir bilim olmasına rağmen, psikiyatrik bir kanıt halen göreceli bulunabilme ihtimalini taşır. Kanıtın göreceli

²³ Çekimleri 21 Ekim 2021'inde görüntü yönetmeni Halyna Hutchins'in ölümü ve yönetmen Joel Souza'nın yaralanması ile son bulmuş filmin açıklanmış bir tarihi yoktur. Filmin çekimlerine devam edilip edilmeyeceğine dair bir açıklama yapılmadı için yayın tarihi bulunmamaktadır. Film ile ilgili birçok haber Los Angeles Times'ın web sitesi içerisinde <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2021-10-22/halyna-hutchins-alec-baldwin-rust-movie-full-coverage> linki içerisinde bulunabilir.

bulunabilmesi ihtimali aslında 2017'ye kadar neden yakınlık içeren sahnelere dair O'Brien'inki gibi bir bakış açısı geliştirilmediği sorusunu açıklamaktadır. Güvenlik herkes için aynı tehlikeyi ifade ettiğinde değerlendirmeye alınmış, her birey için ayrı önlemler almayı gerektiriyorsa dikkate alınmamış bir gerçekliktir. Böyle yaklaşımların altında iki sebep yatabilmektedir. Birinci sebep proje içerisindeki yetkililerin, henüz deneyimlenmemiş şeylerle ilgili fikir sahibi olmaması, buna bağlı olarak önlem alma gerekliliğinin farkına varamamasıdır. Bu sebep bir yönüyle ihmalkârlığa diğer yönüyle bilinçsizliğe işaret eder. Çalışma alanlarındaki önlemlerin sadece tek bir tip insanın, tek bir cinsiyetin, tek bir ırkın başına gelecek şeylere dair alınması adil değildir. Her bireyi kapsayacak şekilde ele alınmaları gerekmektedir. Güvenlik önlemleri fiziksel yaralayıcı olma ihtimali taşıyan ânlarla olduğu kadar psikolojik olarak yaralayıcı olabilecek ânlar için alınmalıdır. O'Brien, bu noktada denetim birinin daha önce yaşamış/yaşamamış olduğu şeyler üzerinden gerçekleşmemesi gerektiğini ifade eder. Genel bir denetleyicinin sette/sahne bulunması bu anlamda bir fark yaratacaktır. Bahsedilen alan konusunda profesyonelleşmiş bir kişi o alanın her yönüyle değerlendirilmesini sağlayacaktır. Yakınlık/Mahremiyet koordinasyonu bu eksikliği karşılamak için ortaya çıkmıştır.

4.1.1 İhmalkârlık

Birleşik Krallık yapımlarında O'Brien'in kılavuzundan önce uygulanan bir dizi kural bulunmadığı için *Intimacy on Set Guidelines* alanın ilk örneği, bir öncü olarak konumlanmaktadır. O'Brien'in yakınlık/mahremiyet koordinatörü unvanıyla işe alındığı ilk üretimlerden biri olan *Sex Education* (Nunn, 2019) isimli, yayıncılığını Netflix'in yaptığı, Birleşik Krallık yapımı televizyon dizisi bir grup lise öğrencisinin yaşadıkları kişisel problemleri ele alan, onların özellikle yakınlığa ve cinselliğe dair dertlerini içeren bir hikâye akışıyla ilerler. *Normal People* (Abrahamson & Macdonald, 2020) ve *I May Destroy You* (Coel, 2020) ile popülerliği artan, yakınlık/mahremiyet koçluğu olarak da anılacak bu meslek, dizilerin gördüğü ilgi ve özellikle oyuncularla gerçekleştirilen röportajların yayınlanmaya başlamasıyla birlikte alana duyulan merakı tetikleyecek ve yapımların ilgisini çeken O'Brien medya üzerinde yaptığı şeyi anlatmak için daha geniş bir alan bulacaktır.

Sex Education ile anılmaya başlayan meslek işin varlığından ziyade işin nasıl bir alanı olduğunu tanımlamaya yönelik sorularla kendini açıklığa kavuşturmaya başlamıştır. Ita O'Brien ile yapılan görüşmelerde hazırlık süreci, yöntemi ve oyuncuların çalışmaya verdiği reaksiyonlarına sıkça değinilmiş, O'Brien'in yaklaşımı ve önerilerinin ışığında, alanının ve sektörler içerisinde eksikliklerin kanıtlanmasının üzerinde durulmuştur. *Sex Education* bağlamında, oyuncuların koçlarıyla geçirdikleri süreç *Instytut Grotowskiego*'da sağlanan atölye eğitimlerine oldukça yakın bir yaklaşım olarak görülebilmektedir. Sahnelerin tasarımlarının yapılmasından önce oyuncuların keşfetmesi gereken, kendi bedenlerine ait olmayabilecek²⁴ davranışların, hareketlerin, dürtülerin keşfedilmesini sağlayan atölyelere katıldıkları bir keşif süreci deneyimlenir. Dolayısıyla oynayacakları karakter ile kendi karakterleri arasına mesafe koymayı öğrenmekte olan aktörler mahremiyet içeren sahneler için çok önemli bir aşamayı tamamlamış olur (Henley, 2019). O'Brien oyuncuyu karakterini keşfetmeye açacak olan bu çalışma modelini bir transformasyon olarak tanımlamıştır:

Çünkü bahsettiğimiz şey bir dönüşüm, transformasyon. Aktörü yepyeni bir ritmi denemeye davet ediyoruz, onlar da kendilerine ait olandan başka fiziksel ifade ihtimallerini görüyorlar. Bunun anlamı şu, kendilerine ait özel ifade şekillerini gizli tutmaya devam edebiliyorlar. (O'Brien, 2019)

O'Brien'in oyuncunun bir *transformasyon* yaşamasını istemesi Eugenio Barba'nın form değiştirmeyi değil de bir dönüşümü tarif etmesi ile benzerlik taşıyor olabilir. Barba'nın farklı tekniklerle ilerleyen iki ayrı kıtadaki oyuncuları yan yana getirerek hedeflediği değişim benzer bir transformasyonu kastediyor olabilir. Barba yepyeni bir formdaki tekniğin oyuncular tarafından uygulanmaya çalışılmasını istememiştir; hedefi oyuncuları olduklarından başka bir şeye dönüştürmek değildir. Birbirinden öğrenen oyuncular karşılaştıkları teknikten yararlanarak kendileri için bir farkındalık geliştirir, bir transformasyon geçirirler. Oyuncunun yaşadığı yere özgü öğrenme biçiminden ve yine yaşadığı yere ait uygulama biçiminden farklı bir biçimle birlikte kendine sıfırdan bir form yaratması gerekmez fakat o biçimden beslenmesi, bir transformasyon ile içinde bulunduğu homojen sistemden farklı bir şey deneyimlemesi, aslında Barba'nın da isteği

²⁴ 2019'da Guardian Culture tarafından Ita O'Brien ile yapılan röportajda oyuncunun kendi eylemlerini ve alışkanlıklarını kullanmayarak, kişinin kendisine yabancı olan ve karaktere ait olan eylemlerle oluşturacağı hareket düzeni içerisinde daha güvende olacağını açıklarken bu ifadeyi kullanmaktadır. Bahsedilen Guardian Culture röportajına ait detaylar ve röportaja ait Youtube linki Kaynakça'da yer almaktadır.

olan ilerlemeyi kaydetmesi gerekir. Oyuncunun keşfi de bu transformasyonla gerçekleşecektir (Barba & Savarese, 1991, s. 9).

Barba'nın aksine O'Brien tartışmasını oyuncunun karakterinden ve büyüdüğü yerden ayırarak yaratmaktadır. Oyuncunun karakteri, kendisine özgü olan, özel hayatına ve kişiliğine içkin olan her şeyi kapsamaktadır. Bu sebeple oyuncuya ait bu hallerin hiçbiri üretilecek işin bir parçası olarak kullanılamayacaktır. Oyuncunun kendi bedeniyle gerçekleştireceği eylemlerin kullanılması oyuncunun bedeni ile ilişkisine zarar vereceği için kullanılmamalıdır (O'Brien, 2020, 5:52). Oyuncunun O'Brien için geçirmesi gereken transformasyon, kendine ait olmayana bulmaya dair bir dönüşümdür, bir form değişimi değildir. Eugenio Barba'nın Asyalı ve Avrupalı oyuncularını birbirleriyle karşı karşıya getirerek, birlikte öğrenmelerini hedefleyen, karşılıklı benzerliklerden ve ayrılıklardan faydalanan transformasyon Ita O'Brien için oyuncunun daha önce fark etmediği bir düzlem ona sunarak sağlanır. Oyuncu sete çıkmadan önce yapılan atölye çalışmaları ile yeni düzlemle karşılaşır (O'Brien, 2019). Atölyeler gerekli dönüşümü oyuncu için sınırları çizerek ve koordinasyonun neden sonuç ilişkisini kurarak sağlar, zira oyuncunun güvenliğini sağlayacak olan bağlam budur.

Oyunculuk teorilerinden farklı olarak yakınlık içeren sahneler üzerine çalışma yaparken orada olan herkes için bir güvenlik hedefi oluşturulmaktadır. Konstantin Stanislavski ve Jerzy Grotowski teorilerini sahne üzerinde ve tiyatro sanatı bağlamında gerçekleştirmişlerdir. Oyuncu çalışmaları çerçevesinde geliştirilen yöntemler önermeleri sebebiyle seyirciyle kurulan ilişkiden önce oyuncunun deneyimine ve bedenine odaklanırlar. Seyircinin üzerinde bırakılacak etki bir sistemden bahsedilmeden önce gelmez. Stanislavski'de seyircinin yaşayacağı süreç ile *katarsis* yaşayacağı düşünülebilir, ancak Bertolt Brecht'e bakıldığında tasarım seyircinin *katarsisi* yaşamaması üzerine kurulmuştur.²⁵ Bu sebeple Brecht'ten oyunculuk, oyuncunun bedenini öncelik olmaktan çıkarır. Oyuncunun tekniği öncelik haline gelir. Tekniğin seyircide yaratacağı uyanışlar önceliklidir. Brecht'in tekniği bu yönüyle seyircinin ruhsal sağlığını değil toplumun

²⁵ Bu cümlede Konstantin Stanislavski'nin çalışmaları özelinde seyirciye *katarsis* buldurmak iddiası bulunmamaktadır. Stanislavski'nin oyunculara yaptırdığı karakter çalışmalarının gündelik gerçekliği yansıtmaya amacı taşımasından hareketle, Bertolt Brecht'in çalışmaları ile karşılaştırmalı olarak durduğu yer belirtilmiştir.

geleceğini güvence altına almış olur fakat performansı gerçekleştiren ile performansa şahitlik eden herkesin ruhsal sağlığını güvence altına almak yakınlık içeren sahnelerin tasarlanmasında bahsedilen tekniklerden farklı işlemektedir.

Bir çalışma ortamı için güvenlik koşullarının oluşturulmasının birçok sebebi vardır. Makine parçaları üreten bir fabrikada iş güvenliğinden söz edildiğinde işçinin koşulları düşünülmektedir. Bu koşullardan bazıları işçinin bedeninin mekanik bir organ arasında ne kadar incinebilir oluşu, başına kaza gelebilecek işçinin aslında işin kendisini performe eden işçiden farklı bir işçi olması ihtimali, dolayısıyla işi yapanın kendini gözetmesinden çok çevresinde yaşayan veya mekanik ortam içindeki her hareketinin hesaplı olması gerektiği olabilir. Başka bir ihtimal, kaynağını işin var olmasından alan bir değişkenin patlaması olabilir. Bu durumda patlamanın zararının neye karşı olacağını göz önünde bulundurmamak gerekebilir. Çünkü zararın işin akışına mı, ürünün kendisine mi yoksa ekolojik dengeye karşı mı olacağı konusunda kesinlikten bahsedilemez. İş güvenliği bu gibi ihtimallerden hareketle sadece bir konumdaki bir kişiyi korumak üzerine değil, fabrikanın, içerisinde yer alan her birimin, üretimin, sömürünün, sağlığın gözeticisi olmak zorundadır. İş güvenliğinin temel amacı işyerinde çalışanların bedensel, ruhsal ve sosyal açılardan en üst seviyeye ulaşmasını sağlamaktır (OSGB, 2018).²⁶ İş güvenliğinin ifade ettiği anlamın bu olması gerektiği savunulabilir, uygulanıp uygulanmadığı ise başka bir tartışmadır. O'Brien'in yakınlık içeren, içinde cinsellik barındıran sahnelerde güvence altına almaya çalıştığı kişiler sadece oyuncular değildir bu sebeple. Üretimin ortasında olan ekibin tamamı ve üretimi izleyecek, seyredecek, sürece oyuncularla birlikte şahitlik eden herkes güvence altına alınması hedeflenir. Tehlike sadece bir ihtimalken veya gerçek bir riskken verebileceği zararın algısına göre hareket eden bedenleri sakinleştirmenin tek yolu da budur. Sinema ve televizyon için kamera ekibinin ve kamera arkasında çalışan tüm ekibin güvenliği devreye girmektedir. Tiyatro için ise çalışmalar boyunca orada bulunacak olan sahne arkası ekibi ve sonrasında performansa şahit olacak seyirci güvence altına alınmalıdır.

²⁶ Türkiye Cumhuriyeti içerisinde gerçekleştirilecek, iş güvenliği kapsamı dahilindeki her detay Resmî Gazete'nin 28339'uncu sayısında 6331 numaralı kanun olarak mevzuatın içerisinde bulunabilir. Mevzuata ait web sitesinin <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuatmetin/1.5.6331.pdf> linkinden ilgili kanunu ayrıntılı biçimde incelenebilir.

Güvenlik önlemlerinin sağlandığı dövüş sahneleri için oyuncular öncelikle sahnede kullanılacak silahın eğitimini alırlar. Eğer belli bir silah kullanılmayacaksa bu adım atlanabilir. Bundan sonraki adım dövüşün planlanmasıdır. Hareket koordinasyonu devreye girer. Oyunculardan bu koordinasyonu kendileri yapmaları beklenmez. Fakat Ita O'Brien'in saptadığı biçimiyle oyunculara cinsellik içeren sahnelerin koordinasyonunu kendi aralarında planlamalarını dikte eden yönetmenler vardır ve tehlikeli bir ortam yaratmaktadırlar:

Bahsedilen şey bir dövüş sahnesi çekmeniz gerektiğinde oyunculara kılıçları verip “Hadi bakalım yapın bir şeyler!” demeye benziyor. Kimse bunu yapmıyor çünkü herkes bunun ne kadar tehlikeli bir şey olacağını biliyor. (O'Brien, 2019)

Yönetmenlerin oyunculardan istedikleri sahneleri bazen açıkça tarif etmediklerini fark eden Ita O'Brien, böyle durumlarda oyunculara birkaç detayı kendileri aralarında çözmeleri gerektiğinin söylendiğini gözlemlemiştir. Oyuncuların kendilerinden ne beklendiğini tam anlamıyla bilmedikleri, kesici bir alet barındıran, hareket tasarımı yapılmamış sahnelerde birbirlerine zarar verecekleri gerçeği bir olasılık değildir; oyuncular birbirlerine kesin olarak zarar vereceklerdir ve bu koşul hiçbir zaman gerçekleşmemelidir. Ancak iki oyuncunun çıplaklık içeren bir sahne için deneme yanılma yolu ile koreografi yapmalarının istendiği durumlar olmuştur. Oyuncunun koreograf olmamasının yanı sıra, oyuncu elinde bir senaryo ile karakteri anlamaya, gerçekleştirmeye çalışan kişidir. Bu bağlamda oyuncu tek başına hareket etmemesi gereken kişidir. Aynı zamanda oyuncu, senaristin, bazen oyuncu koçunun, mutlak bir suretle de yönetmenin denetiminde olan kişidir. Oyuncunun karakteri gerçekleştirme şeklinin bir yapım özelinde istenen bir versiyon olup olmadığını denetlemek için oyuncu karakteri ile doğaçlama bir yol izleyebilmektedir ya da iki oyuncunun karakterlerini gerçekleştirme şekillerinin birbiriyle uyumuna bakmak için var olan bir diyalogun devamını doğaçlamaları beklenebilmektedir. Doğru koşullar altında uygulanabilir olan doğaçlama seçeneği, iki oyuncunun karakterlerini anlamak için, özellikle de karakterlerin yakınlık ilişkilerini keşfetmek için, denetimsizce içine dalabilecekleri bir yol değildir. Ita O'Brien'in gözlemlerine bakıldığında, yönetmenlerin direktif vermemeyi tercih etmelerinin açıklaması ‘doğallığı kaybetmemek için’dir. Doğallık bir şeyin ilk kez yaşanıyor olması anlamını taşımamaktadır. Zira doğallık arayışı hiçbir set ya da sahne işçisinin sağlığına mal olması gereken istek olmamalıdır. Doğallığın sadece ilk kez

yaşanan bir durumda mümkün olabileceği sanrısını tiyatro sanatını imkânsız kabul etmekle eşdeğerdir. Aynı şekilde bir sahnenin tasarımının sadece o sahneyi oynayan kişiler tarafından yapıldığında doğal olabileceği iddiasına karşılık tiyatronun var olmaması gerekmektedir. Tiyatroda gerçekçilik arayışının, karakterlerin icra edildikleri sıradaki inandırıcılığın ve her akşam aynı oyunun farklı bir yorumu, farklı bir gerçekleştirme koşulundan söz edilebiliyorsa aranan tutkunun sadece iki oyuncunun yalnız çalışmasında bulunabilecek bir tutku olmadığı kanıtlanmış olmaktadır.

*Intimacy on Set Guidelines*²⁷ hem oyuncuya hem de çevrede oyuncunun geçirmekte olduğu sürece tanıklık eden herkese yardımcı olmayı vadeden bir kılavuzdur. İncinmeyi, fiziksel bir risk taşıyan, *yakın/mahrem*²⁸ kelimesi ile tanımlanan her türlü sahneyi aynı zamanda duygusal ve ruhsal bir incinme yaşatma riski taşıyan sahneler oldukları ön kabulü ile oluşturmuştur. Tüzük, ilgili sahnelerde incinme ihtimalinin tamamen ortadan kalkmasını savunmamaktadır, incinmenin gereksiz olduğunu da savunmamaktadır. İncinmenin oyuncu için değil, karakter için gerekli bir şart olduğunu ifade etmektedir. Sadece belli parametrelerin kesin olarak belirlendiği koşullarda *aktörün* 'artistik bir şekilde incinme potansiyeli'nden söz edilebilmektedir (Henley, 2019). Bir dans koreografisi gibi baştan sonra her bir dokunuşun belirlenmesi gerekmektedir. Hangi oyuncunun hangi aksiyonu alacağı, kimin ne zaman gömleğini çıkaracağı, kimin hangi anda saçını açacağı planlanmalıdır. Hareket düzeni karakterler göz önünde bulundurularak bir plana oturtulur. Bu parametreler yakınlık koordinasyonu ile sağlanmaktadır.

4.1.2 Yabancılaştırma

Genel anlamda tehlikeli sayılmayacak koşullarda, kimsenin ortaklaşa bir tehlike görmediği anlarda güvenlik zafiyeti yaşanmasının ikinci sebebi olarak, Richard Sennett'in çalışmalarından yola çıkarak, kişilerin hayatta yaşadıkları çoğu şeye karşı yabancılaştırılmaları öne sürülebilir. Bireylerin iş yapma biçimleri toplumla olan ilişkileri

²⁷ O'Brien'in koordinasyonu daha iyi açıklamasına yardımcı olan tüzüğüdür.

²⁸ Intimate kelimesine karşılık olarak yazılmıştır.

üzerinden şekillenmektedir. Buna ek olarak bireylerin iş kavramını algılama biçimleri ve işlerini yapma biçimleri de birbirlerinden farklıdır.

Richard Sennett kapitalizmle birlikte gelişen yeni kültürü tarif ettiği *Yeni Kapitalizm Kültürü* ve birbirinden farklı ekonomik düzenlerin içinde büyüyen aile bireylerini anlattığı *Karakter Aşınması* kitapları aracılığıyla kavranabilecek olan *sürüklenme*²⁹ kavramını anlatmaktadır. Beklentilere yetişmeye çalışırken sürüklenmeye başlar bireyler, sürecin sonunda kim olduklarını yitirirler (Sennett, 2002). Oyuncu için bu konu şöyle bir yerden ele alınabilir, kendisi için muhtemel tehlikeleri görememiş oyuncular aktif olarak bu güvenlik boşluğunun içinde var olmaya çalışıyor olabilirler. Beklentileri karşılamak için sürüklenmeye başlamış oyuncular var olabilir. Bir oyuncu için beklenti işin gerektirdiği performansı gerçekleştirmesine sağlamış olabilir. Bu durumda performans sırasında ne yapacağını bilememiş oyuncular, sadece işin kendisine odaklanıp kendisini işten ayıramayacak hale gelmişlerdir. Yani kendilerine yabancılaşmışlardır.

Yabancılaştırma³⁰ ile seyircisinin sürecine müdahale edecek bir Brecht oyunu için nasıl her *gestus* oyuncunun performansını, oyunun seyirci üzerindeki yabancılaştırma etkisini güçlendiriyorsa, oyuncu da her güvenlik açığı bulunan performansında aynı şeyi yaşamaktadır. Yani oyuncu güvenliğinden emin olamadığı anlarda karakterine tutunmakta zorluk çekebilmektedir. Bu da kendi karakterine tutunmasına sebep olabilmektedir (Guardian Culture; Ita O'Brien, 2019, 1:38). Oyuncunun yaşadığı güvenlik açığı öncelikle kendi endişelerine yabancılaştırılması ile başlar. Bilinçli veya bilinçsizce yapılabilecek olan bu yabancılaştırma oyuncuya yeterli açıklamanın yapılmamasından kaynaklanır. Sergileyeceği performansta kendisine açıklanmamış her nokta oyuncu için süreç içerisinde akıl karıştırıcı bir etki yaratabilir. Endişelenen, bu sebeple de performansı hızlıca tamamlamaya çalışan oyuncu, karakteri ile değil kendisi ile bağlantılı bir şekilde performansını tamamlar. O'Brien bunu oyuncunun kendi karakterine tutunması olarak

²⁹ Değişen kapitalist düzen içerisinde istediklerini elde eden bireylerin kendilerine ayırabilecekleri bir zamanları olmamasını ve zaman içinde karakterlerinin parçası olan değerlerinin değişmesini ifade etmek için *Karakter Aşınması*'nda kullanılan kavramdır. Richard Sennett'in 1996'da ilk kez basılan, ekonomik değişimler ile işlerini ve işlerinin hayatlarındaki etkisini farklı algılayan babayı ve oğlunu anlatan *Karakter Aşınması* isimli kitabında kavramın detayları bulunabilir.

³⁰ Bertolt Brecht'in Çin'deki tiyatro geleneklerinin yabancılaştırma efektinden etkilenerek geliştirdiği, seyirciyle oyun arasında mesafe oluşmasını sağlayan teknik Agora Kitaplığı tarafından 2011'de yayınlanan *Epik Tiyatro* kitabında detayları bulunabilir.

tanımlar. Bu Brechtyen bir oyunun seyirciye yaşattığı hissi oyuncunun kendi ile olan ilişkisinde yaşatabilir, oyuncu kendi gerçekliğini hatırlayabilir, ki güvence altına alınması gereken nokta burasıdır. Yakınlık/mahremiyet koordinatörlerinin yaklaşımına göre oyuncunun kendisine yabancılaşmaması ancak sahneye dair her detayın bir temele oturtulmasıyla mümkün olabilmektedir. Yani oyuncu kendisi ile ilgili, hayattaki endişeleriyle ilgili bir karmaşa yaşamayacak duruma ancak kılavuz takip edilirse gelebilir.

Meselenin ciddiyetini sadece oyuncuya kavratmak yeterli olmayacaktır. Bu ciddiyeti kavratılabilmek için bir prosedür izleyen O'Brien tüm ekibin orada bulunduğu bir atölye çalışması yaparak işe başlamaktadır. Kamera arkasında çalışan herkes, kamera ekibi, eğer bir tiyatro oyunu çalışılacaksa da sahne arkasında çalışan herkes bu atölyeye dahil edilmektedir. Atölye çalışmalarının bu spesifik adımla başlamasının sebebi orada bulunacak ekibin oyuncular için yaşanması muhtemel tehlikeleri bilmelerinin proje boyunca sürdürülmesi beklenen güvenliğin seviyesini belirleyecek olmasıdır. Herkes önceki çalıştığı setlerde ve sahnelerde yakınlık içeren sahnelere ait deneyimlerini paylaşır. İnsanların önceki deneyimlerini açıkça konuşmamış olmaları bazı kötü deneyimlerin yaşanma sebebidir, konuşmaktan kaçınılan bir mesele çözüme kavuşamayacaktır (O'Brien, 2019). Atölyenin bu ilk aşaması orada bulunan herkesin deneyimlerini paylaşması, böylece set ekibinin de yaşadıkları deneyimin tetikleyici olabileceğinin farkına varmalarını sağlayan bir başlangıçtır. Bir deneyime şahit olmak da o deneyimin bir parçası olmak anlamına gelmektedir. O'Brien'in tehlikeli bölgeleri öğrenmek olarak tanımladığı bu aşama, sınırları anlamak için ve oyuncuların sürdürecekleri işin ciddiyetini kavramak için set/sahne ekibinin orada olmalarını şart koşan bir aşamadır.

Oyuncular için bedensel çalışma atölyenin ikinci aşamasında başlamaktadır. Öncelikle bazı hayvan çiftleşmelerini izleyen oyuncular, sonra kendi bedenlerinde bu çiftleşmeyi taklit ederek başlattıkları, O'Brien'in da yönlendirmesi ile kendilerinde onlara ait olmayan başka bir potansiyelin de bulunduğunu keşfetmeye dair bir sürece girerler. Bu sürecin temel amacı oyuncuyu kendi sahip olduğu cinsellik alışkanlıklarından uzaklaştırmak, başka bir karakterin sahip olacağı alışkanlıkların farkını kavratmaktır.

Oyuncunun cinselliğinin kati suretle üretilen işin ve oynayacağı karakterin cinselliğinden ayrılması gerekmektedir. Zira bu ayrım, performansın gerçek bir hasar oluşturmasını engelleyecek en önemli detay olacaktır.

4.1.3 Oyuncuya Ait Özgürlük Alanı

Kerem Karaboğa oyunculuk uygulamalarındaki özgürlük ve emredici kurallar paradoksunu açıklarken bağlamı Dionysos'un temsil ettiği kaosla ve Apollon'un temsil ettiği kozmosla kurmuştur:

Zıtların karşılaşmasında birinin diğerine baskın çıkacağı ya da birbirlerini etkisizleştirecekleri düşünülebilir. Bu durum gündelik hayat söz konusu olduğunda genellikle böyledir. Ancak, konumuz oyun ve oyuncu olunca işler tersine döner, bu paradoks oyuna hayat verir, dahası, öğeler arası bu karşıtlık var olmadığında, yani karşıt kutuplardan biri diğerine üstün çıktığında artık oyundan söz edilemez. Çünkü, oyun gerçek hayat değildir (Karaboğa, 2018, s. 28).

Karaboğa'nın bahsettiği, Dionysos ve Apollon'un birlikteliği olarak tarif ettiği durum çalışılan sahnenin tamamını ifade eder. Fiziksel bir örnek vermek gerekirse, konvansiyonel tiyatrodaki İtalyan Sahnenin çerçevesi bir sınır belirleyicidir. Fakat bu sınırın varlığı oyuncunun o çerçeve içerisinde istediğini yapamadığı anlamına gelmez. Bilakis özgürlüğünün nerede bulunabileceğini tarif eder. Birinin diğeri olmadan anlamı olmaz. Özgürlüğün sınırları kaplanan alana tekabül eder; özgürlüğün sınırının olması özgürlükten bahsedilemeyeceğini ifade etmekten ziyade özgürlükten bahsedilebilecek bir alan yaratımı ile ilgilidir. Dayanağını Johan Huizinga'nın *Homo Ludens*'indeki şu sözlerden alır:

Oyun, özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, gerilim ve sevinç duygusu ile 'alışılmış hayat'tan 'başka türlü olmak' bilincinin eşlik ettiği iradi bir eylem veya faaliyettir (Huizinga, 1995, s. 48).

Oyuncu ancak belli sınırlar içerisinde özgür olması gereken bir kişidir. Çünkü oyun kuralları olan, planlanmış bir süreçtir. İster seti kurulan bir filme ait olsun, isterse de sahnesi kurulan bir oyuna ait olsun, karakter için sınırlar vardır. Bu sadece normal bir yürüyüş için değil, fiziksel süreçlerin tamamı için geçerli olmalıdır. Bu yüzden bugün aslında bahsi geçen tüm teorisyenlerin söylediklerinden faydalanılan bir yerde durulmalı fakat güvenlik adına eksik kalmış parçaları tamamlanmalıdır. O'Brien'in kılavuzu

oyuncuya güvenlik sağlamanın yanı sıra, güvenlik açığının varlığını ifade etmiş olmasıyla değer taşır. Süreç içinde oyuncular tarafından yapılan değerlendirmelere değinerek, kendi yaptığına benzer bulduğu çalışmalardan ilham almış ve çalışmaların sahipleri ile birlikte hareket ederek sinema, televizyon ve tiyatro sektörlerinde çalışan herkese hitap eden tüzüğü yayınlamıştır.

Oyuncuyu korumak için oluşturulan kılavuz 2014'te Ita O'Brien'in çalışmalarıyla başlamıştır. Çalışmalar süresince oyuncuya ait olan özgürlük alanını tanımlanmış ve kılavuz bugünkü haline ulaşmıştır. Bu sürece Vanessa Ewan dahil olmuştur.³¹ O'Brien onunla çalışırken Ewan'ın yakınlık/mahremiyet içeren sahneler için dövüş sahnelerinden ilham alarak yazdığı bir bölüm kılavuza dahil edilmiştir. Aynı zamanda Jennifer Ward-Leyland'ın oyunculara hitaben yazdığı bir başka kılavuzdan yararlanılması düşünülererek iletişime geçilmiş ve tüm endüstriye hitap edecek genişletilmiş bir sonuca ulaşılmıştır (Equity Foundation; Ita O'Brien, 2019, 1:50). *Sette Yakınlık/Mahremiyet Kılavuzu* öncelikle yapımcılara, sonra yönetmenlere, menajerlere ve kast direktörlerine, buradan hareketle de oyunculara hitap eden bir kılavuzdur. Kılavuz, oyuncunun audition/seçme görüşmesi yaptığı andan, provalara ve sonra da çekim veya sahneleme süreçlerinin tamamına hitap eder. Bahsedilen süreçler bittikten sonra oyuncunun kendi kendine kaldığı zamanı da güvence altına almayı, dahil olduğu performansın içeriğinden kopmasını hedef alan bir çalışmadır. Buradan hareketle çalışmanın gerçekleşen performanstan sonra bir tür kopuş hedeflediğini düşünmek yanlış olmayacaktır. Stanislavski'den ve Grotowski'den sanata bakış açısı anlamında ayrıldığını ifade etmek yerine, O'Brien'in çabasının sanatını icra eden oyuncuyu karakterine sadece belirlenen sınırlar içerisinde tutunmaya davet etmek olduğu düşünülmelidir. Çünkü pratiğin hedefi kendinden önceki birikimi yok etmek değil, işin parçası olan herkes için kabul edilebilir bir ortam yaratmaktır. Bu sebeple gerekli birkaç değişimi talep etmek dışında birikimi hedef alan bir tutumu yoktur.

³¹ Vanessa Ewan bir hareket koordinatörüdür. *Intimacy On Set Guidelines* oluşturulurken Vanessa Ewan'ın 2014 yılında Bloomsbury Methuen Drama'dan çıkan *Actor Movement: Expressions of the Physical Being* isimli kitabından, özellikle de kitapta bulunan dokuzuncu bölümden yararlanılmıştır.* Ewan'ın *Actor Movement* kitabı içerisinde oyuncular için yaptığı çalışmalarının bir bölümüne Lisa Peck'in *Act As A Feminist* kitabı çerçevesinde tezin beşinci bölümünde yer verilmiştir.

*Bu bilgiye *Intimacy On Set Guidelines*'ın *Teşekkür* bölümünden ve Kaynakça'da yer alan Equity Foundation tarafından Avustralya ve Yeni Zelanda için düzenlenmiş yakınlık/mahremiyet koordinasyonu eğitimi videosundan ulaşılmıştır.

Endüstri, kendi içinde işleyen her iş yeri gibi farklı iş kollarına sahiptir. Fakat geri kalan birçok iş yerinden farklı olarak göz önündedir. Bireylerin ilgisinin derinliğine göre yavaş yavaş dahil olan iş kollarının farkına varılır. Bazen sadece oyuncunun görüldüğü bir yerdir. Çoğunlukla da yapım ekibi en son fark edilen iş kolunu oluşturur. Neredeyse işleyişin tamamını kontrolünde bulunduran yapımcılar *Sette Yakınlık/Mahremiyet Kılavuzu* içerisinde ilk muhatap alınan iş kolunu oluştururlar. Oyuncunun özgür alanının oluşabilmesi için, oyuncunun kendi kişisel değerlerine dokunmasın diye öncelikle yapımcının sette/sahne hazır bulunması gereken gereçleri³² sağlaması, sonrasında da ekibi ayarlaması gerekmektedir. Çekilecek sahneler için orada bulunması elzem olan ekibin mümkün olduğunca az kişiden oluşması, ekibin tamamının erkek bireylerden oluşturulmaması gerekmektedir. Yapımcının yakınlık/mahremiyet koordinasyonu için ödenek ayırması talep edilmektedir. Seçme sürecinde çıplaklık içeren sahnelerin talep edilmemesi, edildiği koşulda oyuncu ile önceden neyin nasıl olacağını konuşulması, bunun bir kontratla desteklenmesi gerekmektedir. Sadece kast direktörünün, yapımcının veya yönetmenin ve gerekliyse bir adet sahne yardımcısının orada bulunmaya izni olabilir. Oyuncunun ne derece bir çıplaklığı kabul edeceği kendi kararıdır. Yönetmenin hikâye için başka tercihleri olacak ise oyuncu önceden bilgilendirilmelidir, oyuncunun ancak bunları önceden bildiği koşulda işi kabul edip etmeyeceği konuşulabilir. Yönetmenlere sıra geldiğinde ilk talep edilen şey yönetmenin isteklerini kontrat imzalanmadan açık bir şekilde ifade etmesidir. Oyuncunun ve onu temsil eden kişinin her detayla ilgili bilgilendirilmediği, performans sırasında üçüncü bir kişinin sette bulunmasının talep edilmediği her ân profesyonellik dışı sayılmalıdır. Sahne için de geçerli ve olanca dikkat gerektiren bu noktaların tamamı, oyuncuların süreçte zarar görmesinin önüne geçecektir. Oyuncuların performans sırasında rahat hissetmelerinin, güvende hissetmelerinin tek yolu budur.³³

Oyuncu seçme süreçlerinden itibaren yakınlık/mahremiyet koçu ile birlikte çalıştığında, yönetmenin iş içerisinde oyuncudan beklediklerinin tamamını anladığı bir süreç geçirmiş

³² Oyuncunun talep ederse kullanabileceği genital bölgeyi örtmek üzerine geliştirilmiş gereçler vardır. Bu gereçler çekilecek/oyunacak sahnenin gerektirdiği çıplaklık düzeyine bağlı olarak oyuncuya istediği oranda örtünmeyi sağlayan kıyafetlerden oluşmaktadır.

³³ Paragrafın tamamı *Sette Yakınlık/Mahremiyet Kılavuzu* içerisinde yer alan maddelerden derlenmiştir. Ek bölümünde kılavuzun orijinal hali ve Türkçe çevirisi bulunabilir.

olur. Bu sayede konunun konuşulmasından utanılması gerekçesi ile iki aktörün sahneyi kendi başlarına çözmeleri gerekmez (Equity Foundation; Ita O'Brien, 2019, 4:38). Profesyonel olmayan, oyuncuyu kendi bedene karşı duygusal veya psikolojik bir tahribata sürükleyecek durumların engellenmesi için Ita O'Brien ile ekibi sürece dahil olur; yönetmen, oyuncular ve koordinatörlerin birlikte olduğu çalışmalar aşağıda O'Brien'ın açıkladığı sıra ile ilerler:

Tarafların açık bir anlaşmaya varması gerekmektedir. Koreografi boyunca hangi uzuvlarının kullanılacağına dair oyuncunun rızası alınmalıdır. Burada şekillendirilen sahne sonrasında iki aktörle birlikte nereye ellerini koyacakları "Buraya elimi koyacağım," şeklinde konuşulur. "Sonra gözlerine bakacağım," denir. "Seni şu anda öpeceğim," anlaşması yapılır. Aynı bir dansa olduğu gibi olur; çok açık oluyorsunuzdur, hareketlerin ne olacağını biliyorsunuzdur. Bu da aktörün anda olmasını ve farkında olmasını sağlar. Böylece herkes fiziksel sahnenin neye benzeyeceğini bilir, filmi çekerken hiçbir sürpriz yaşamaz. Sonrasında bu duygusal yolculukla iletişime geçmek, nüanslar eklemek, bu hareketlerin kalitesini arttırmak da mümkün olacaktır. Özellikle öpüşme sahnesinde, nerede olacağını bilmek dışında tutku dolu mu olacak ya da gizli bir şey mi olacak konuşulur. Bunları bilince zaten ne kadar süreceğini de bilmiş oluruz. Bu adımları takip ettiğinizde karaktere hizmet eden bütün bir sahne gözlerinizin önünde durur. Aktörler rahat olurlar, yaptıkları işin sürecinden zevk almaya devam edebilirler. Burada yaptığımız şeyin gerçekliği yönetmenin istediği anlatıya dikkatli bir şekilde hizmet etmektir (Equity Foundation; Ita O'Brien, 2019, 5:44).

Yakınlık/Mahremiyet içeren sahneleri koordine etmek, yönetmenin açık bir çerçeveye sahip olmasını sağlaması açısından rahatlatıcıdır; kişisel olanın profesyonel olandan ayrıldığı görüleceği bir işleyişe sahip olan bir durum ortaya çıkmaktadır (Equity Foundation; Louise Leitch, 2019, 3:13). Ayrımın oyuncuya sağladığı güvenlik, oyuncuyu bedensel tahribat ve zihinsel tahribat ihtimalinden kurtarmaktadır. Kılavuzun sağladığı avantajı sinema, televizyon ve tiyatro sektöründe çalışan her bireyin sağlığı için savunmak gerekmektedir.

Ita O'Brien'in dansçılık ve oyunculuk geçmişi ona güvenli alan yaratımında farklı perspektiflerden bakma imkânı sunmuştur. Koreograf olarak çalışması bu perspektiflere bir katman daha eklemiştir. Farklı bakış açılarını bir araya getirmeyi, herkesin faydalanabileceği bir üretim gerçekleştirmeyi hedeflemek çalışma ortamlarına huzur getirecek bir detay olarak önerilebilir. Hiyerarşik bir düzende ilerlemek yerine, herkesin haklarını koruyan bir düzende ilerlemek 21. yüzyıl için bir hedef olabilir. Bu şekilde çalışılacak her âna ait üretimin, daha önce bu tür uygulamaların var olmamasının sonuçlarını sorgulatacağı, kaliteli bir düzenden söz edilebilecektir (Guardian Culture; Ita O'Brien, 2019, 7:01). Yakınlık/Mahremiyet koordinasyonu ile ilerlenmesi öncesindeki

yaklaşımın ve yöntemlerin kurduğu düzenin güvenlik açığını kapatacak, endüstrinin gelişmesini sağlayacaktır.



5. OYUNCU PERSPEKTİFİ

Ita O'Brien'in tartışıldığı son bölümden önce Konstantin Stanislavski ve Jerzy Grotowski tekniklerine yer verilirken tez önemli bir soruyu ortaya çıkarmayı amaçlar. Ita O'Brien'i destekleyecek bir kurgusal tartışma içine girmek yerine 'sistem' ve *via-negativa* değerlendirilmiş, tiyatro sanatı ile ortaya çıkan oyunculuk teknikleri değerlendirildikten sonra çoğunlukla film setlerinde işletilen bir çalışmadan söz edilmiştir. Bu yaklaşımı açıklayabilmek için öncelikle Lisa Peck'in oyunculuk eğitimi üzerinden anlattığı endüstriye bakmak gerekmektedir.

Tiyatro sahnesinin oyunculuk eğitiminin yoğunluğunu sırladığı dönem aynı zamanda modern oyunculuk teorilerinin geliştiği döneme tekabül etmektedir. Modern oyunculuk teknikleri Stanislavski'nin çalışmalarını başlangıç noktası olarak almaktadır. Üniversitelerde verilen oyunculuk eğitimleri de bu başlangıç noktasından, özellikle de tiyatro sahnesi üzerinden ilerlemektedir. Bunlar baz alınarak *Sette Yakınlık/Mahremiyet Kılavuzu*'nun tiyatro sanatından ayrılmayı ifade ettiği düşünülebilecek bir yönerge listesi olarak görülebilmesi olasıdır. Bu noktada çalışmanın da ismi tarafından kendini ele vermesi söz konusudur fakat setlerin önceliklendirilmesinin sebebi incelenebilir bir pozisyonda durmaktadır. Ita O'Brien'in 2022 yılı içerisinde Royal Opera House yapımı olarak hazırlanan *Theodora* adlı opera için, Katie Mitchell ile çalıştığı bilinmektedir.³⁴ Kılavuzun bu bilgiye dayanarak sahne üzerinde uygulanabilirliği iddia edilebilir. Katie Mitchell'in Lisa Peck tarafından 'yönetmen pedagog' ilan edilmesi de söz konusudur. Kavramın anlaşılabilmesi için Peck'in tartışma alanına bakmak ve sahne üzerindeki bazı gereklilikler üzerine düşünülerek kılavuzun sahne üzerindeki uygulanabilirliğini tartışmak gerekmektedir.

Ek bölümünde bulunabilecek kılavuz maddelerinin en belirgin özelliği bir filmin seçmesinde yer alabilecek türden isteklerin düzenlenmesini sağlamalarıdır. Yapımcıdan, yönetmenden, o an seçmede sorumluluk alan çalışanlardan, oyuncunun menajerinden oyuncu için ve oyuncudan kendisi için alması beklenen önlemler sıralanmıştır. Sahne

³⁴ İlgili habere The Guardian'ın sitesine ait <https://www.theguardian.com/culture/2022/jan/29/royal-opera-house-hires-intimacy-coordinator-ita-obrien-handel-theodora-sex-scenes> linki ile ulaşılabilir.

özelinde de bahsi geçen meslek sahipleri varlığını koruyacaktır fakat sorumluluk alanı farklılaşacak, karşılaşılabilecek durumlar değişecektir. Film seçmelerinde oyuncuların yakınlık/mahremiyet içeren sahnelerin “denenmesinin” beklenmesi bir tiyatro oyunu seçmesi için geçerliliğini sürdürecektir. O halde sürecin parçası olan unsurları araştırmak, unsurlar arasındaki ilişkiyi incelemek, içinde bulunulan çağın parçası olan oyunculuk deneyimlerini konuşmak gerekmektedir.

5.1 Feminist Oyunculuk

Bir oyuncunun ulaşabileceği eğitime ve eğitimi sonrasında çalışacağı sektöre bir ışık tutan Lisa Peck *Act As A Feminist*³⁵ kitabında oynamak eylemini anlatırken, öğrenci – öğretmen ilişkisi çerçevesinde değerlendirmiş, öğretmenin yerini, oyuncunun genelde duyulmayan sesinin önemini ifade etmiştir.³⁶ Peck’in çalışması oynamanın ve oyuncunun değerlendirme şekilleri, akademik alanda, çalıştığı endüstri içerisinde oyuncuyu soktuğu pozisyon, oyuncunun maruz kaldığı ilişki biçimleri açısından konuşulmamış bir alanı işaret etmiştir. Bir oyunculuk pedagojisi oluşturmak için en kapsayıcı yolun feminist bir temele dayanmaktan geçtiğini savunmuştur.

Act As A Feminist’in araştırma alanının coğrafi odağı Birleşik Krallık’tır; Peck’in bakmaya davet ettiği meselenin coğrafya göz önünde bulundurularak incelenmesi gerekmektedir. Tartışma alanını genişletmek, oyunculuk için araştırma alanında bulunan, Peck’in kritik olduğunu savunduğu noktalara değinmek halen mümkündür. Birleşik Krallık’ın O’Brien için de çıkış noktası olduğunu düşünerek, aslında bu başlangıç noktasının bugün hala güçlü bir yer tutuyor olmasının günümüze ışık tutan, Eugenio Barba’yı destekleyen bir yanı vardır: Batı yeniliği kabullenmeye daha açık, kendi alanını genişletmeyi seven bir

³⁵ ‘Feminist Gibi Oynamak’ şeklinde çevrilebilecek kitabın onaylanmış bir Türkçe çevirisi bulunmamaktadır. Orijinal eser Routledge’den 2021 yılında çıkmış olup, İngilizce dilinde yazılmış ve yayımlanmıştır.

³⁶ Lisa Peck, *Act As A Feminist: Towards A Critical Acting Pedagogy*, Routledge, 2021.

yaklaşımı tutmaktadır.³⁷ Yeniliğe açık olmaları ve en eski çalışma alanlarından birini ellerinde tutmaları bu alanda gelişmelerine imkân sağlamaktadır. Gelişmenin genel anlamda değişimi beraberinde getireceğini bilmek, hatta savunmak için yeni bağlamlar sunmak gerekmektedir. Kurguyu desteklememek bu anlamda da kıymetli bir çıkış noktası olarak görülebilecektir.

Oyuncunun oynaması, İngilizce orijinal tabirini kullanmak gerekirse *acting*, performans teriminden *mimesis* kavramı ve endüstrinin beklentileri çerçevesinde ayrılmıştır; performans araştırmaları performans terimini politikleşmiş, kinetik bir yapıyı anlatmak için kullanmaya başlamıştır (Peck, 2021, s. 4). Endüstri hitabeti ile kastedilenin hem film hem de drama sanatı olmasına karşın çalışma alanının gücünün büyük payını yüksek izleyici oranları sayesinde beyaz perdeden sağlaması, kelimenin sadece film endüstrisi ile bağdaştırılmasına sebep olmaktadır. Fakat teknikler tiyatro sanatı üreticilerinin teknikleridir. Özellikle tez çerçevesinde konuşulanlar beyaz perde ile ilgili bir başlangıcı olmamış tekniklerdir. Aynı zamanda *performance art* Türkçede ‘performans sanatı’ şeklinde ifade edilip, araştırması bir oyuncunun performansının araştırılmasından ‘performans araştırmaları’ kalıbı ile ayrılmamaktadır.³⁸ Bu ayrımlara dikkat çekilmesinin sebebi Peck’in araştırma alanındaki bu ayrım ile birlikte tarif ettiği oyuncunun çalıştığı endüstrinin diğer çalışma alanlarından beklentiler ve temsiller bağlamında ayrılmış olduğu vurgusudur. Beklentiler oyuncunun eğitildiği alandaki güç dengesi kurulduğunda nereye oturacağını belirleyecektir, bu aynı zamanda Peck’in araştırmasının Ita O’Brien’in çalışmalarının arka planını anlamlandıracağı nokta olacaktır.

Ita O’Brien’in çalışma alanından bahsedilirken oyuncu, tiyatro seyircisi, sinema izleyicisi farkları bulunmaktadır ya da set çalışanları ile sahne çalışanlarının kalifiye alanları değişim göstermektedir. Oyuncu ise bir çekim gününde, sahnesine bağlı olarak bir çekim

³⁷ Barba, E. & Savarese, N. (1991). *A Dictionary of Theatre Antropology*. London and New York: Routledge.

³⁸ Lisa Peck’in ifadeleri arasında performans ve performans sanatının ayrımı İngilizce karşılığı bakımından net değildir. Daha iyi ifade etmek gerekirse, Peck bazı noktalarda *performance* derken performans sanatındaki icrayı da kastedebilmiştir. Bu durum kitap içerisinde hiçbir karmaşa yaratmamaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta oyuncuların çalıştığı endüstriyi tarif ederken performans sanatı alanına gönderme yapılmayacağıdır. Kitapta yer alan ifadeler kullanıldığı halde Türkçe karşılıklarda aynı karmaşanın bulunmamasına rağmen belirtmek gerekir ki tez içerisinde performans kelimesi performans sanatını tarif etmek için kullanılmamıştır.

haftasında, tiyatro için aylarca provada, sonra belki yıllarca sahnede, sonuç olarak defalarca aynı sahneyi tekrar edecek kişidir. Performans ve oyun kapsamında bakıldığında oyuncunun kendi deneyiminden uzaklaşmamasının tek yolu perspektifinin kabul edilmesinden geçer. Lisa Peck bu durumu öncelikle literatüre katılan perspektiflerin izleyici/seyirci/eğitmen bakış açısına sahip olması üzerinden var olduğunu belirterek açıklar. Veriler, çalışmalar göz önünde bulundurulduğunda oyuncuların bakış açısını anlatan, perspektiflerini ve süreçlerini gözler önüne süren, oyuncunun kendisi tarafından üretilmiş hiçbir kaynak yoktur.

Act As A Feminist, var olan eğitim sistemine veya hiyerarşik konuma karşı bir direniş olmakla sınırlandırıldığında, yakınlık/mahremiyet yaklaşımını basitleştirmek ve belki önceki tekniklere karşı bir tehdit oluşturduğu düşünülerek konumunu kaybetme riskiyle karşı karşıya kalacaktır. “Böyle bir eğitim yanlıştır,” demek yerine Birleşik Krallık yapımlarının üretimini, üretimden önce gelen mesleki eğitim baskısını, mesleki eğitimin çeşitliliğini tartışan Peck’in güçlendirdiği bakış feminizmken, feminizmin en kısa açıklamasının toplumsal cinsiyet eşitliğini talep ettiğine dikkat çekmek gerekmektedir. Çünkü Peck’in tartışmasının açacağı kapı eşitlik talebi ile ilgilidir; güç dengesini, kimin güçlü kimin güçsüz olduğunu inceleyen, oyuncuyu ‘feminist gibi oynamaya’³⁹ davet edecek olan da budur. Halihazırda sorunsuz işlediği varsayılan endüstrinin Peck’in çalışmasına veya O’Brien’in yakınlık/mahremiyet koordinasyonuna ihtiyaç duyması, esasen işlemediğini, yeni bakışlar olmaksızın ilerleyemeyeceğini kanıtlar niteliktedir. Bu yüzden ki pedagoji oluşturma yaklaşımı mekanizmanın kendi kendine doğurduğu bir zarureti ifade eder. Esas sorun pedagojilerin var olan koşullara karşı bir direniş göstermek yerine koşulları onaylamalarıdır (Kapsali, 2014, s. 104). Bahsedilen koşullar bugünün ihtiyaçlarına karşılık verememektedir.

Feminizm toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ifade ederken, kadınların toplum içerisindeki adil olmayan pozisyonuna işaret eder. Feminizmi dışlanmış, marjinalize edilmiş, susturulmuş pozisyonlarda kalan herkesi içine alacak bir kavram olarak genişleten Peck, herkesi eşit bir noktadan eğitmenin metodolojisine ulaşmayı hedeflemiştir. Burada

³⁹ ‘Act as a feminist’ bakış açısını ifade etmek için kullanılmış Türkçe karşılıktır. Lisa Peck’in feminizmi bir araya getiren bir kavram olarak kullanması ile birlikte gelişen yaklaşımını ifade etmektedir.

feminizmin neden işleyeceğini anlamak için kadın perspektifini yok saymanın pratikler ve teoriler açısından oluşturduğu iş gücü ve gelişim kaybının yüzde elliden fazla olduğu düşünülürse, güvenlik ihtiyacını yok saymanın aynı şekilde bütünü oluşturan bir parçadan vazgeçmek anlamına geleceği görülecektir. Feminizmin tuttuğu direniş alanı oyunculuk pedagojisi oluşturularak endüstriye ve oyunculuk eğitimini elinde tutan her çeşit yapılanmaya uygulanabilir.

Oyunculuk pedagojisi bilginin ölçülme yollarını tanımlayan değerlere ve eğitim yapılarına karşı bir direnç oluşturmaktadır. Benzer bir şekilde feminist bir paradigma, eril hegemonyanın evrensel gerçekliği içerisindeki bilimsel veya nesnel bilgiye işaret eder. Aydınlanma Çağı'nın feminist okumaları, kadını gözden düşme, dolayısıyla doğası gereği istikrarsız, erkeği ise mantık, akıl ve istikrarla özdeşleştirir (Peck, 2021, s. 26).

Buradan hareketle dikkatin çekilmesi gereken nokta oyuncular kapsamında aynı mantıklı bakışın beklenmemesidir. Rosemary Malague *An Actor Prepares: Women and 'The Method'*'da oyuncunun duygularına yenik düşen, empati kurabilen, değişken bir duygusal yapıya sahip olmasının beklendiğini yazmıştır (Malague, 2011). Çünkü Stanislavski *Bir Aktör Hazırlanıyor* kitabında oyuncunun nasıl bir 'açıklığa' sahip olması gerektiğini ve konumunu aşağıdaki gibi açıklar:

Kreatif süreçte bir baba vardır, oyunun yazarı; bir anne, rolüne hamile aktör ve bir çocuk, doğacak olan çocuk. (Stanislavski & Hapgood, 1989, s. 312).

Aktörü kadın yapan, toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden gebe, rolü doğuracak biri konumuna koyan bakış gündelik yaşamda bir erkekten beklenmeyecek, beklenmesi de kabul edilemeyecek derecede, halihazırda "kadınsı" olmakla ilişkilendirilmiş bir durumdur. Aktör için küçük düşürücü olmayan bu durum maskülenlik, gündelik yaşam ve toplumsal normlar açısından başka anlamlara gelmektedir. Buna karşılık kendi deneyimleri üzerinden bu terimleri tekrar tanımlayan birçok araştırmacı, neden feminen olanın güçsüzü tarif etmediğini açıklamaya çalışmıştır. Hélène Cixous *Sorties* makalesinde hassas olmanın, incinebilir bir pozisyonda bulunmanın kendi deneyimlerini nasıl güçlendirdiğini betimler, hassaslığı kuvvetli ve feminen bir yön olarak tanımlar (Cixous, 1980, s. 98). Aynı yazısında kadınların aktif rol alma hakları olmadığını belirten Cixous'nun vurgusunu oyuncu için Peck ele alır, neden oyuncu kendisine söyleneni olduğu gibi kabul etmek durumunda olan, özerk bir eğitimin içinde bulunamayan bir

durumda kalmaktadır? Bu bağlamda oyuncuyu güçlü kılan, Cixous'nun deneyimi ile pekişen durum Erinn Gilson'ın bu deneyime sağlayacağı yeni bakışla derinleşir; Gilson Cixous'nun makalesi sonrası başkalarının da kendilerine ait duygusal olarak incinme biçimlerini konuşmaktan çekinmediğini gözlemlediğini ifade eder (Gilson, 2014, s. 86). Bu paylaşımsal desteğin oyuncular için aynı şekilde işlemekte olduğunu gösteren durum ise O'Brien'in sağladığı atölyelerin setlerde ve sahnelerde yakınlık/mahremiyet alanındaki deneyimlerin konuşulması ile başlamasıdır. Sınırları tartışmaya başlamak için ilişkilerin, konumların belirlenmesi gerekmektedir.

Peck'in çalışmalarını tezin konusu bağlamında açmak gerekirse, modern oyunculuk tekniklerinin oyuncuları koyduğu konum incelenmelidir. Zira oyunculara ne yapmayacaklarını tarif eden bir dizi tekniğin çıkış noktası Stanislavski 'sistem'i üzerinden düşünüldüğünde, birçok başka alanda yazılmış birçok başka ilkte olacağı gibi takip edilen ayak izlerinin bir çeşit kalıba oturması söz konusudur. Yine tez bağlamında Grotowski'nin *via-negativa* ile yapılmaması gerekenlerin konuşulmasına alan açması söz konusu olmuştur. Oynamanın pedagojisinin inşası ise oyuncuya neyi yapması gerektiğini bilmek açısından bir alan sağlayacaktır. Bilmediği alanda hızlıca ilerlemek yerine emin adımlarla ilerlemek, güvende olmasının da bir yolunu oluşturacaktır.

5.2 Oynamanın Pedagojisi

Lisa Peck'in çalışmasında ayırt edici olan, bugünden düşündüğüne işaret eden, aynı zamanda geçmişi de beraberinde işleten bir bakış açısı bulundurmasıdır: *beside thinking*.⁴⁰ Eve Sedwick'in önerdiği bu kavram düalist düşünme biçimini tarif etmek için kullanılmıştır (Sedgwick, 2003, s. 8). İhtiyaç duyulan birikimi bir araya getirebilecek olan düalist düşünme biçimi, birini diğerinin üzerine koyarak, dolayısıyla, bir olguyu yok etmeden diğerini var edemeyen bir düzen yerine ikisinin de aynı anda barınabildiği bir düzeni tarif eder. Özellikle oynamanın öğretildiği bir yerde sınır koymanın zorluğu göz önünde bulundurulunca Johan Huizinga'nın tanımına geri dönmek birlikte düşünmenin

⁴⁰ Eve Sedwick tarafından önerilen 'birlikte düşünme' ya da 'yan yana düşünme' olarak çevrilebileceği düşünülebilen kavram *thinking beyond* yerine önerilmiştir. *Thinking beyond* yani var olanın ilerisini, gelişmişini düşünmeyi işaret eden kavram yerine var olanla birlikte düşünmek teklif edilmiştir.

anlamlandırmadaki kolaylığını göstermiş olacaktır. Oyun, özgürce razı olunan fakat emredici kuralların bulunduğu bir gerçekliktir (Huizinga, 1995, s. 48).

Aktörler, belirli bağlamlardaki belirli sorunları ele almak için deneyimledikleri performans modları ve eğitim türlerinden yararlanarak oldukça kendine özgü şekillerde çalışırlar (Kirby, 1972, s. 3). Peck'e göre bu sebeple oyunculuk eğitimi çok çeşitli ve tek bir pedagojiye oturtulamaz gibi görünmektedir ancak Peck bu düşünceye karşı çıkar. Pedagoji aynı şekilde sınırı ve özgürlüğü ifade ettiği sürece aslında mümkündür, öğrenmenin kendisinden bağımsız görülebilir. Yaklaşımın öğrenmeye etkisi olacaksa, belki oyuncunun durduğu yeri öğrenmesi, haklarını öğrenmesi, endüstriye ya da eğitime/teknisyene itaat etme şartı olmadığını öğrenmesi bir seçenek olarak değerlendirilebilir. Peck de bu arayışla yola çıkmıştır. Bilim insanlarının deney yolu ile öğrenmeyi teşvik eden herhangi bir eğitimi için de bu söylenebilir. Bir laboratuvarda, gerekli güvenlik eğitimleri alınarak, hangi elementin diğer hangi tetikleyici ile yan yana gelmemesi gerektiğinin bilgisi verildikten sonra deney yapılır. Sınırlar bellidir, bu sayede bir özgürlük alanı sağlanmış olur. Yöntemlerin dokunulmazlığı da bu anlamda problemleri bir bariyeri gözler önüne sermektedir. Eleştiriye açık olmanın önüne geçen bu kesinlik, oyuncunun perspektifini de ulaşılamaz kılmaktadır. Bu yüzden yakınlık/mahremiyet konuşulurken genel bir şema açıklanarak, oyuncu bir gerekçe ile, güvenlik ile konuya dahil edilmiş olunur. Halbuki, tekniklerin eleştirilebilir olması oyuncunun oradaki perspektifini değerlendirmeye almasını sağlayabilir, böylelikle, önce oyuncunun iki kuramla ilişkilendirilmesine, sonra da bunun Ita O'Brien ile bağlantısına bakılabilir. Değerlendirme oyuncunun deneyimi olurdu. Oyuncunun performansının deneyimi ile olan ilişkisi tartışılabilir, güvenlik konuşulabilir.

Oyuncu bir yürütücüden etkilenen, onun gösterdiği kalıba giren pozisyonundaymış gibi görülse de eğitmeni ile birbirlerini şekillendiren ve birbirlerinden etkilenen bir dinamiği oluşturmaktadır (Seton, 2010, s. 6). Eğitmeni, otoriteyi, hiyerarşiyi ya da ataerkiyi bu anlamda bir belirleyici saymak yerine bastırılmış herhangi bir hakkın olmadığı bir alan yaratılabilir. Zira ilk iki bölümde oyuncuyu güvenlik anlamında hayal kırıklığına uğratma riski taşıyan, yöntemin kendisini ya da sanatı oyuncudan daha değerli gören perspektif bu sebeple uygulanabilirliğini yitirmektedir ya da çalışmalar ışığında bugünün ihtiyacını

karşılayamayacak yanları bulunmaktadır. Bu sebeple, oyuncuya yaklaşım biçimi değiştirilerek bir pedagoji oluşturulursa, oyuncunun ne yapamayacağını anlatmak yerine nasıl yapabileceğini tarif eden bir yöntem kullanılabilirse sürecin seyri değişecektir (Sjostrom, 2008, s. 66). Hatta sürecin sadece bu şekilde ilerleyebileceği ihtimalini kabul etmek, yürütücü ile uygulayıcı konumlarını ortadan kaldırma potansiyelini taşıyacaktır. Bu yüzden önceden inşa edilen birkaç anlamı yeniden yapılandırmak gerekebilir. Elin Diamond için bu mimesis kavramını yeniden yapılandırmak, onu feminist bir yapılandırmaya sokmaktan geçmektedir.

Feminist bir mimesis, eğer böyle bir şeyden söz edilebilecekse, gerçekte olan ilişkiyi göndergesel değil üretken, aynı şeyi yeniden üretmeye değil, değişmeye yönelik olarak alacaktır. Acımasızca modellemeye olan eğilimini (evrensel gerçekler gibi görünen öznel/ideolojik yansımaları) kendi işleyişlerinde bile keşfedecektir (Diamond, 1997, s. xvi).

Diamond'un önerdiği yaklaşım bir inşayı hedeflerken dikkat edilmesi gereken varolan problemi yeniden üretmemek olarak tarif etmiştir. Dil ile olan bağlantısını gözden kaçırmadan yeniden insanın transformasyona işaret edemeyeceği ortadadır. Söylemlerin dahi tekrar edilmemesi, sıfırdan başlamak ve bu sıfır noktasına neyin yerleşeceğini belirlemek gerekmektedir. Tekrar inşası yapılacak terimlerin, süreçlerin ve başlangıç noktası belirlemenin kurgulamak olduğunun altını çizmek gerekir. Kurgu inşa bağlamından uzaklaşamayacak fakat oyuncuya özgürlük sağlama imkânı sağlayacak bir araçtır. Süreci araştırmayı sürdürdükçe, yaratıcı alanı kurgulamak doğallığı reddetmeyi ifade etmeyecektir. Huizinga'nın tarifinde yatan alan tanımını sağlayacak, oyuncu için oluşturduğu alana etki etmeyi oluşturduğu an bırakacaktır.

Oyuncun süreci ile ilgilenen, pedagoji ile gelişecek süreci destekleyen Peck'in çalışmalarında vurgusu yapılan konum, Vanessa Ewan'ın hareket koordinasyonu ile dansçılara ve oyunculara sağladığı aralık, değişime dair bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Vanessa Ewan *Actor Movement: Expression of the Physical Being* çalışmasında hareket ve detaylı pratik açıklamaları ile deneyime dayalı bir pratiğe ışık tutmaktadır. Daha sonra Ita O'Brien'ı yakınlık/mahremiyet koordinasyonunu icat etmeye teşvik edecek bu çalışma özellikle örneklere, oyuncuların alıntılara yer vermesi sebebi

ile deneyimi anlamaya yardımcı bir kaynağı oluşturur.⁴¹ Özellikle erişmesi zor olan oyuncunun süreç içerisindeki deneyiminin yetersizliği oyunculuk pedagojisi oluşturulmasında eksik kalan bir yandır. Bu sebeple geçmiş araştırmasına değil güncel çalışmalara dayanmaktadır. Henüz inşası gerçekleşmemiş, önerilen ve gerekçelendirilen bir bakış açıdır. Tek taraflı bir bütünü oluşturamayacağı için oyuncunun perspektifine ihtiyacı vardır.

5.3 İcracının Yokluğu

Bu çalışma oluşurken tez önerisinden ilk teslim anına kadar belirleyici olan bir sınırlama bulunmaktaydı, çalışma oyunculara dair bir perspektifi yansıtmalı, performansı araştıran bir metin olmalıydı. Bunun başlangıçta bir sebebi vardı, tezin sunulacağı bölümün oyunculuk eğitiminin performans araştırması üzerinden işleyen bir izlek takip etmesi. Çalışma ilerledikçe, Ita O'Brien'in çalışmalarında da olduğu gibi, oyuncu perspektifinin kısıtlı kaldığı görülmüş, oyuncuların röportajları ya da otobiyografileri üzerinden takip edilmeye çalışılmış, ancak bulunamamıştır. Oyuncuların perspektifini yansıtmak bu eksikliğe dayanarak tezin ikinci sebebinin oluşturulmasıdır. Bu bağlamda belirtmek gerekir ki oyuncu deneyimi açısından röportajlar ve otobiyografiler sürece dair hisleri içerseler de oyuncunun performans sırasında hissettikleri üzerine bir bakış elde edilemeyecek eserlerdir. Konstantin Stanislavski'nin çalışmalarını anlatan kitapları, bir yönetmenin bakış açısı ile, oyuncunun nasıl düşünmesi gerektiğini savunduğu kitaplar olarak ele alınacak olursa, değerlendirme dışında tutulması gereken kitaplar olacaktır. Tartışılan bir diğer teorisyen Jerzy Grotowski için birlikte çalıştığı öğrencilerin kendilerini *Yoksul Tiyatro* sonrasında nasıl hissettiklerini ifade ettikleri röportajlara ulaşmak mümkün fakat bu röportajlar da öğrencilerin kendilerini performans sırasında içinde buldukları durumlara ya da çalışmalar sırasındaki hislerine ve bedensel deneyimlerine açıklık getirmiş kaynaklar değiller.

⁴¹ Vanessa Ewan'ın ismi *Sette Yakınlık/Mahremiyet Kılavuzu* altında *Teşekkür* bölümünde bulunmaktadır. Kitabın özellikle dokuzuncu bölümünün kılavuz için yararlanılan bir kaynak olduğu yine aynı bölümde Ita O'Brien tarafından belirtilmiştir.

Bu bakış Ita O'Brien'in atölyeleri çerçevesinde şu tartışmayı doğuracaktır, gözlemleyen kişinin de tuttuğu bir etki alanı vardır. O halde onun bakış açısı da kıymetlidir. Bu bakış açısı aynı zamanda yargılayan bir bakış açısıdır ya da bir ebeveynin bakış açısıdır. Kontrol mekanizmasını elinde tutan bir bakış açısı olmasının yanı sıra otoriteyi elinde tutan bir bakış açısıdır. Zaten koordinasyon yapılırken öncelikle bu ana dahil olacak ekibin küçültülmesi, sonrasında orada bulunan set/sahne çalışanları ile birlikte oyuncunun da karakteri izleyen bir konumda kalmasının sebebi budur. Kaldı ki, oyuncuların kendilerini sadece metaforik veya anekdotlarla ifade ettiklerini gösteren röportaj cümleleri teorik bir sapma sağlamıyor ya da kritik bir gelişim doğurmuyor çünkü yöntemler kesin kabul edildiğinde eleştirel bir yaklaşım mümkün olmuyor (Peck, 2021, s. 7). Bu nedenle bu tez iki ayrı oyunculuk tekniğini üçüncü bir çalışma üzerinden değerlendirilmesini incelese dahi O'Brien'in yaklaşımının değerlendirilme biçimi ile oyunculuk tekniklerini değerlendiremiyor.

Köklü bir tekniğin hala kullanılabilir olması, bugün geçerliliğini kaybetmeyecek bir bütünü ifade ettiğini kanıtlayabilir ancak çağın ihtiyacı değiştiyse, sabit kalmış bir tekniği bu ihtiyacı karşılayıp karşılamadığı konusunda incelemek mümkün olmalıdır. Birer dogma haline gelmemeleri için yeni incelemelere açık olmaları gerekmektedir. Bu bağlamda oyuncunun ihtiyaçlarını, bu ihtiyaçlara O'Brien'in çalışması ile getirilen açıklığın seyircinin de ihtiyaçlarını gözetmesi sayesinde artık eski teknikleri incelemenin yeni bir yolu bulunmuştur. Sabit kalmamak için tekniklerin daha önceden düşünülmemiş perspektif, ihtiyaç ve bedensel güvenlik açılarından tekrar görülmeleri gerekmektedir. Vasili Toporkov tarafından tutulan *Stanislavski Provada* kaydı yerine oyuncuların kendi deneyimlerinin ve süreçlerinin detaylı anlatısına sahip kayıtları bulunsaydı şayet, bunlar çalışma içerisindeki savın denetlenmesi açısından yararlanılabilecek birer kaynak olabilirdi. Çalışmanın kendisi bu denetlemeyi yapabilecek devamlılığın gerekliliğine işaret etmektedir. Bu, aynı zamanda Peck'in dikkat çektiği güç dengesizliğinin bir örneğini oluşturuyor gibi görünmektedir. Öğrenci/oyuncu deneyimi ile kaynakça oluşturacak şekilde konumlanmamıştır.

Özne ve nesnenin bir ‘yüksek farkındalık seviyesi’ ile oyunculuk için bilinmesi gereken bir ayrımına işaret etmiş olan Julia Kristeva, ‘ayrıştırıcı uyanıklık’⁴² ifadesi ile oyuncuyu korumanın bir yolunu ifade etmiş olur (Kristeva, 1982).⁴³ Peck ‘ayrıştırıcı uyanıklık’ kavramının oyunculuk pedagojisini güçlendirdiğini savunmaktadır. O’Brien’in oyuncunun kendiliğinden ayrılmasını savunduğu noktayla benzerlik taşıyan bir denkliğe işaret etmektedir. Temelde konumların incelendiği, güç dengelerinin tartışıldığı bir çalışmada Michél Foucault’un uzağa düşmek mümkün olmayacağı için kısaca *panaptikon*⁴³ örneğini vermek gerekirse, ayırt edici bir izleme süreci aslında bir çeşit kontrolü ifade edecektir. Yaratıcılığın kontrolünün olmayacağı, bu sebeple de bir oyunculuk pedagojisinin geliştirilemeyeceğinin varsayılmasına bir karşı örnek olarak Foucault’nun Diego Velázquez’e ait *Las Meninas* (Velázquez, 1656) tablosu ile birlikte değişen *panaptikon* görüşü açıklayıcı bir işlev görecektir.

Las Meninas’ın ilk bakışta görülebilen yanı Türkçe’ye ‘nedimeler’ olarak çevirildiğinde daha net anlaşılacağı gibi bir nedimeler grubunun tablosu olmasıdır. İncelendikçe görülecek detayları ise Foucault için dönüşüm sağlayan bir tablo olmasını sağlamıştır. Velázquez’in tablonun sol yarısında kendini çizdiği, bir ressam pozisyonunda olduğu *Las Meninas*’ta, görüş alanını tablonun dışını, yani tabloyu izleyeni ifade edeceği şekilde konumlandırmıştır. İlk bakışta tabloyu izleyen *panaptikon* konumundaymış gibi kabul edilebilecekken, Velázquez’in arkasındaki ayna detayı ile portresi çizilen kral ile kraliçenin görülmesi söz konusudur. Ayna tablosu çizilen, dolayısıyla izlenen konumunda bulunan kral ile kraliçeyi aynı zamanda izleyen konumunda da tutmaya devam ettiği için ‘sürekli olarak izlendiğine dair bir endişe ile hareket etme’ veyahut ‘izlenmediği hiçbir an olmayacağı için hep bir performansın içinde bulunacak’ insan bir şekilde kendini iki tarafta birden bulmuştur. Hem özne hem de nesne olarak konumlandığını düşünen Foucault için

...ressamın bakışı dışarıya, resim dışındaki boşluğa taşınacak şekildedir, izleyiciyi model olarak da kabul eder; bu kesin ve tarafsız yerde gözlemleyen ve gözlemlenen durmaksızın yer değiştirme içerisinde. Hiçbir bakış sabit değil ya da daha ziyade tuvalin içinden dik açıyla delen bakışların

⁴² Orijinal kavram ‘separate vigilance’ olup, Julia Kristeva’nın *Powers of Horror: An Essay on Abjection* kitabında bulunmaktadır. Kitabın Türkçe çevirisi bulunmamaktadır. İngilizce versiyonu için 1982’de Columbia University Press’ten çıkan yayını incelenebilir.

⁴³ *Panaptikon* Michél Foucault’nun *Hapishanenin Doğuşu* kitabında etraflıca açıklayarak literatüre kattığı kavramdır. Kitap İmge Kitapevi Yayınları’ndan bulunabilir.

nötr yollar açması, öznenin ve nesnenin, izleyici ve model sonsuza kadar rollerini değiştirmeye devam etmesi söz konusu (Foucault, 1966, s. 5).

Yakınlık/mahremiyet koordinasyonu bu gözcü alanı sağlamaktadır. Artık kral ve kraliçe konumunda, karşılıklı bir izleyişi ifade eden bir alanda bulunulur. Bu, Peggy Phelan'ın *reciprocal gaze* diye tanımladığı, 'karşılıklı bakış' anlamına gelen, *male gaze* yani eril bariyer pozisyonundan uzaklaştıran bir alandır.⁴⁴ Pozisyonları eşitlemektedir.

Las Meninas tablosundan hareketle "Sonsuz karşılıklı bakış hiç izlenmemek anlamına mı gelmektedir?" sorusu belirecektir. Sorunun cevabı ise "Hayır," olacaktır. Olumsuz cevabı sağlayacak olan, bakış açılarının tamamen yok edilmesi değildir. Kavram izlenme durumunun ortadan kaldırılması anlamına gelmemektedir. Zira performans izlenmekle ilgilidir, sadece bu sebeple dahi izlenmenin değil bir güçlü – güçsüz belirleyicisi olan izlenmenin karşısında durulduğu ortadadır. Bu noktada birinin kendini diğeri açısından ve diğeri bir ben açısından gördüğü konum, kadın ve erkeklere göre farklı şekilde işaretlenmiş olduğu tarif edilen temsil kişiliği⁴⁵ devreye girecektir (Peck, 2021, s. 33-34). Planlanan bir karşılıklı bakış sağlandığında bir "karakter" üretilecektir diye düşünülebilir. Böylece üretilen karakterin oyuncuya içkin olan karakterini tehdit etme ihtimali ortadan kalkabilecektir.

Tüm bunların ışığında neden Ita O'Brien'ı destekleyecek bir kurgusal tartışma içine girilmediğine açıklama getirmek gerekmektedir. Oyuncunun kendisi ile duygusal bir bağlantı kurmasına yönelik oyunculuk tekniklerinin ağırlıkla kurgusal oyunculuk tekniklerinden önce öğretilmesi söz konusudur. Bununla bağlantılı olarak oyuncunun kendisinin seyirciyle arasına mesafe koymak yerine bir ilişki inşa etmeyi önceliklendirmesinden söz edilebilecektir. *Katarsis*, *mimesis*, sanatsal gayeler, kusursuz karakter yaratma çalışmaları ve benzeri tüm öğretiler oyuncunun kendisini bir tür sömürü içine sokmasına sebep olabilmektedir. Eşitliği ifade eden bir metodolojinin kurulması sömürüyü sürdürmeden, kurguyu önceliklendirme şartı taşımadan, teknikler arasında

⁴⁴ Orijinal kavram 'reciprocal gaze' olup, Peggy Phelan'ın *Unmarked: The Politics of Performance* kitabında yer almaktadır. Kitabın Türkçe çevirisi bulunmamaktadır. İngilizce original yayınına Routledge'dan ulaşılabilir.

⁴⁵ 'Representational self' olarak Lisa Peck'in *Act As A Feminist* kitabında yer alan kavram 'temsil edilen benlik' veya 'temsil kişiliği' karşılıkları ile Türkçe ifade edilebilir.

seçim yapmak, onları doğru, dokunulmaz kabul etmeden önce artık konuşulmasının sırası gelmiş olan güvenliğin sağlama alınmasını anlama oturtacaktır. Elbette ki oyuncunun performansı, performansının gerçekliği ile oluşturulacak dramaturjik sağlamlık, şayet sanata bağlı bir aktarım gayesi varsa seyircide oluşması hedeflenen değişim ve dönüşüm için kilit bir rol oynar. Fakat oyun bunu performans kurguya dayalı ise de sağlar. Oyuncunun parçası olmadığı, kuralını oynadığı, akışından kopuk sürdürdüğü bir mekanizma yerine, organik bir süreçten bahsedilebildiği koşulda, önceliklendirilmiş olan doğallık – kurgu karşılaştırması yerine parçalar – bütün şeklinde açıklanabilecek bir olgu işleyişi değiştirecektir.

Seyirci, Grotowski hemfikir olmadığı halde, film ve drama sanatlarının parçası olarak görülmelidir. Film ve drama sanatlarının eğitim alanında ‘saklı kalmış müfredat’ı sürdürülürse şayet, yakınlık/mahremiyet koordinasyonuna ihtiyaç olmadığı savunulmuş olacaktır. Bu durumda Foucault’un hiçbir zaman *Las Meninas*’la karşılaşmadığı, biriktiği varsayılan bilgilerin birbirini sorgulatmadığı, dolayısıyla da bilginin birikmediği ancak sabit kaldığı ifade edebilir. Oysaki bir değişkenin var olduğunun bilinmesi, her bir değişken ile ilişkinin değişecek olduğunu kabul etmekten geçer. Üç kişilik bir grubun dinamiğinin dördüncü kişinin dahil oluşu ile aynı işlemeyecektir (Simmel, 2008, s. 37). Seyircinin var olmayı sürdürdüğü, oyuncunun seyirciyle veya film ve drama sanatları çerçevesince yapılan üretimlerin, eğitimin eşit bir parçası olduğunda değişimin gerçekleşeceği bir kesinliktir. Bu, yakınlık/mahremiyet koordinasyonunun, gerekliliği hissedilen bir yenilik olduğuna işaret eden bir değişimdir. Değişimin iki sebebi olduğu söylenebilir; yakınlık/mahremiyet koordinasyonunun oyuncuyu güç dengesizliği bakımından nötr bir konuma getirmiş olması veya oyuncuların buldukları konumun sağladıklarını sorgulamaya başlamaları. Bir bütünün parçaları olmaları karşılıklı olarak birbirlerini besledikleri kabulünü sağlayabilecektir. Bu yüzden birini korumanın diğerini korumaya eşdeğer olduğunu söylemek mümkündür.

6. SONUÇ

Tiyatro bir sanat dalı olarak, gerçek hayatı aynalaması sebebiyle yüzleşmenin kaçınılmaz olarak gerçekleştiği bir alan olmuştur. Yüzleşmenin gereği Aristoteles için farklı, Platon için farklı, Diderot için farklıdır. Tarihsel olarak bakıldığında oyuncuyu merkeze alan yaklaşıma sıra gelmesi 20. yüzyılı bulmuştur. Bu merkez hem oyunculuk tekniklerinin gelişmesine imkân sağlamıştır hem de tiyatronun merkezi aynı olduğu halde kutupları farklı olabilecek bir sanat olabileceğini göstermiştir. Bu tez için bahsedilen kutuplar arasından sanatı merkeze alan bakış açısına ait iki farklı teknik incelenmiştir. Konstantin Stanislavski'nin ve Jerzy Grotowski'nin geliştirdikleri teknikler üzerinden oyuncunun yaratıcılık alanı ve bu alanın güvenli bir alan olup olmadığı tartışılmıştır. Kurgusal çerçeve gereğince Stanislavski'nin ve Grotowski'nin önerdiği oyunculuk tekniklerine ve oyuncuların bedeni için aldıkları güvenlik önlemlerine bakılmıştır; Ita O'Brien'in yakınlık/mahremiyet koordinasyonu ile ilgili ve ondan ayrılan yanları konuşulmuştur.

Fiziksel eylemler ile duygu durumuna müdahale eden, karakteri imgeleme oyuncuya taşımaya yardımcı olan Stanislavski'nin 'sistem'i ve Grotowski'nin Yoksul Tiyatro'su, özellikle de via-negativa kavramı üzerinde durulmuştur. 'Sistem' ile via-negativanın gündelik gerçeklikten ayrılmayı hedefleyen teknikler olmaları, bir arada tartışılabilecekleri zemini oluşturmuştur. Aynı zamanda Grotowski'nin Stanislavski'ye olan hayranlığını dile getiren, onun sürekli çalışmaya odaklı stilini kendine örnek almış, onun gibi fiziksel eylemleri çalışan bir teknisyen olması da bu iki tiyatro insanının birlikte değerlendirilme sebeplerinden biridir. İkisinin çalışmaları da gündelik duygulanımdan ayrılan oyuncuların sahne hallerini fiziksel eylemler üzerinden desteklemektedir. Oyuncuların gündelik yaşamları, Stanislavski için sanatın taşınması gereken bir alan, Grotowski için de sanat için törpülenmesi gereken bir alana dönüşmüştür. Fakat bu yaklaşımlar güvenli alanlar sağlamaktan uzağa düşmüşler, oyuncuların duygusal dünyalarının ve mental sağlıklarının değerlendirmeye alınmaması sonucunu doğurmuşlardır. Toplum için zararlı olabilecek kendinden geçmek, duygularına aşırı gömülme gibi eylemler, Denis Diderot'dan hareketle tiyatro sanatı için de zararlı görülebilmektedir. Ek olarak, bunların oyuncunun bedensel güvenliği için de zararlı olabilecekleri anlaşılmaktadır.

Oyunculuk teknikleri içerisinde duygusal bir gerçeklik yaratmanın üstünlüğünden vazgeçerek kurgunun üstünlüğü tarafında durulması da söz konusu olmuştur. Sergilenmek istenen oyunculuk için veya ortaya çıkacak ürünün seyirci üzerindeki etkisi için, duygusal gerçekliğin mi kurgunun mu daha üstün olduğu üzerine düşünmek kıymetlidir. Fakat genel geçer bir gerçeklik yaratmak için gerçek dünya – kurgusal dünya karşıtlığı tartışılması gereken bir karşıtlık değildir. Kurgusal dünya ile gerçek dünya arasında yaratılacak fark süreci ve seyircideki sonucu etkilemektedir. Tek bir oyunculuk tekniği yoktur. Bir performansın tek bir teknikten faydalanılarak gerçekleşmesi şartı da yoktur. Duygusal olanın üstünlüğünün kurguya dayalı bir oyunculuk tenkiğinden farklı olarak değerlendirilmesi gereken yanı, oyuncuya performans sırasında bir güvenlik sağlayamama ihtimalini barındırmasıdır. Bahsedilen çalışmaların tamamı oyuncu-merkezli çalışmalardır. Oyuncu-merkezli çalışmalar bir hikâye üzerinden temellendirilmek yerine oyuncunun hikâye içinde konumlanacağı yeri belirleyebilirler. Bu bağlamda tekniklerin, oyuncuyu seyirciyle ilişkisi üzerinden değerlendirmesi söz konusu olur. Hatta bu bakış açısının oyuncuyu tiyatro sanatının kazanacakları üzerinden değerlendirme yanı da bulunmaktadır. Dolayısıyla teknik oyuncuyu merkeze oturtsa dahi onu güvenli bir alanda tutma gayesi taşımamış olur.

Tezin bir oyuncunun bakış açısından çıkmasının, değerlendirmeye alınan güvenlik açığının deneyimlenmiş olması ile ilgisi vardır. Özellikle bedenin güvenliği üzerinde durulmasının sebebi oyuncuların içinde buldukları iş yapısının güvenlik eksikliğinin hissedilebildiği teknikler etrafında şekillenmiş olmasıdır. Bedensel güvenliğe bakış açısının duyguların yönetimi ile ilgili olan teoriler çerçevesinde kısıtlı kalmış olduğu gözlemlenebilmektedir. Çünkü bedensel güvenlik vücudun hasar alması/almaması üzerinden algılanmıştır. Oyuncunun psikolojisinin negatif yönde etkilenebilmesi ihtimali göz ardı edilebilmiş ya da buna dair bir güvenlik önlemi almak yönünde eksik kalınabilmiştir.

Stanislavski'nin 'sistem'i oyuncuya fiziksel eylemler yoluyla karakterini yaşama olasılığını sunmaktadır. Aynı zamanda 'sistem' oyuncunun tiyatro sanatını icra ederken bir çalışma prensibi/disiplini kazanmasını hedeflemektedir. Fiziksel eylemlerin, imgelemin yardımı ile gerçekliği oluşturulan hikâyenin ve karakterin oyuncunun bedeni

üzerinden yaşanması deneyimlenir. Bu sırada oyuncular o anı yaşayan, tekrarlayan kişiler olmak yerine ilk kez bunu yaşayan karakterlermiş gibi görülürler. Teknik bunu sağlamlaştıracak her türlü yeni yola açık, sürekli olarak araştırmaya dayalı bir tekniktir. En sağlam unsuru karakterin eylemlerinin oturtulmasıdır. Bu sayede oyuncu karakterin nasıl hareket edeceğini, ne hissedeceğini anlamış olur. Oyuncunun karakteri ile arasında mesafe olmadan gerçekleşen bu çalışma süreci karakterin oyuncunun kendi bilinciyle arasına girmesi tehlikesini barındırabilen bir sistem gibi görünmektedir. Stanislavski bunu istememiştir fakat oyuncunun sanat için kendini sahneye akıtması bunu gerektirebilir. Aslında oyuncunun sahnede başkasına dönüşmesi, sadece performansın sınırları içerisinde bunun gerçekleşmesi duygusal açıdan bir tehlike barındırmıyor gibi görünmektedir. Sınırların içerisinde gerçekleşecek her türlü fiziksel eylem, sadece karaktere ait olduğunda güvenli olabilecektir.

Grotowski özelinde durum biraz daha farklıdır. Fiziksel eylem desteği, oyuncunun karakteri kendi bedeninde bulması için sağlanmıştır. Kendi bedenini keşfe çıkacak oyuncu karakteri kendisine çok bağlantılı bir yerden tuttuğundan bir transformasyon geçirecek ve aslında hem kendine hem de karaktere dayanan yeni bir forma ulaşacaktır. Buraya ulaşmak için gerekli araçlar oyuncunun sadece karakteri için kullandığı araçlar olduğunda güvenli kabul edilebilir; fakat oyuncuyu dönüştürdüğü ve bu dönüşüm sadece sahne için gerçekleşmediği için psikolojik açıdan tehlikeler barındırabilecek bir yerde durmaktadır. Bunun anlamı, oyuncuya yardım eden çalışmalar sadece sahne içerisindeyken ve yetkili kişiler tarafından denetlenerek kullanılmalıdır. Grotowski'nin tiyatroyu, dolayısıyla da oyuncunun kapasitesini geliştirmeyi hedefleyen bu çalışma biçimi oyuncuyu 'fazlalıklarından' kurtarmayı başarabilmektedir; aynı yol oyuncu için mental güvenliği sağlama sorumluluğu bulunmayan bir çalışma olabilmektedir.

Belki de şöyle düşünülebilir: Aksiyon kime karşı sorumlu olduğuna bağlı olarak ele alınmaktadır. Stanislavski'nin sanata karşı sorumlu olduğunu, Grotowski'nin bireyin kapasitesine karşı sorumlu olduğu kabul edilirse, Ita O'Brien'in sorumlu olduğu olgunun güvenlik olduğu sonucuna varılmaktadır. Bu ihtiyacı oyuncu üzerinden keşfettiği için, yaptığı çalışmaları oyuncuya karşı sorumlu hissetmiştir diyerek de anlamlandırmak mümkündür. O'Brien, Stanislavski'nin ve Grotowski'nin aksine hissettiği sorumluluk

üzerinden bir oyunculuk tekniği inşa etmemiştir. Fakat bazı gereklilikler listesi ile performansları kontrol etme yoluna gitmiştir. Bu bağlamda O'Brien'in kılavuzu içerisinde yer alan maddeleri, Stanislavski'nin oyuncunun sahip olmaması gereken özelliklerine benzetmek ya da Grotowski'nin oyuncudan fazlalıklarından kurtulmasını istemesine benzetmek mümkündür. Nasıl Stanislavski'nin oyuncuları için kalıp yargıları bırakmalı, kendilerini takdir gören belli performansları üzerinden tekrar etmeye meyilli olmamalıdır diyorsa; nasıl Grotowski için oyuncular sahip oldukları yetenekleri eleyip sadece bedenleriyle ânda olması gereken oyunculara; O'Brien'in da oyuncular için birbirlerine karşı ve geriye kalan tüm ekip için kendi sorumlu oldukları iş alanına karşı koyduğu bazı kurallar bulunmaktadır. Kurallar dayanağını oyuncuyu öznesi olduğu alana davet ve dahil etmekten almaktadır.

Değiniilmesi gereken son meseleyi saptamak gerekirse, mademki oynamanın pedagojisine dayalı olacak bir metodoloji ile feminist bir bakış açısı eşit olmayı ifade edecekti, o halde nasıl 'oyuncuyu merkeze alan' güvenlikten söz edilebilir? Oyuncunun merkeze alınmasını bir üstünlük olarak değil, çıkış noktası olarak görmek gerekmektedir. Oyuncunun çalışacağı, görüleceği, etkileşiminin devam edeceği her alan için öncelikle güvende olması, bunun için eşit konumlanması gerekmektedir. Yaşayan bir organizmanın sağlıklı bir başlangıç noktasına sahip olması üzerine gerçekleştireceği her bölünme ve büyüme için üretiminin de aynı alana sahip olacağı düşünülebilir. Teknik sabit bir olgudur fakat insan değişken bir varlıktır. Binaenaleyh, korunması için, sabit bir alan içerisinde olsa dahi çeşitliliğine zeval gelmeyecek şekilde, dikkatlice oluşturulmuş, yaratıcı süreçleri destekleyen fakat süreç sırasında değişken bedenlerin sınırlarına girmeyecek bir bütünlüğün içerisinde yer almalıdır.

Ita O'Brien'in uygulamaya soktuğu *Yakınlık/Mahremiyet Kılavuzu* oyunculara teknikten bağımsız bir özgürlük alanı sağlayabiliyor gibi görünmektedir. Bir teknik olarak düşünülemez olsa dahi kaynağını diğer birçok fiziksel eylemden aldığı atölyelerinde uygulanan çalışmalara bakılarak anlaşılabilir. Örnek olarak düşünülebilecek bazı çalışmalar, koreograf Rudolf von Laban'ın hareket⁴⁶ temelli çalışmaları ya da *Instytut im.*

⁴⁶ Rudolf von Laban'ın *The Mastery of Movement* adlı kitabında detayları bulunabilir. Kitap 2005 yılında Dance Books Ltd tarafından yayınlanmıştır.

Jerzego Grotowskiego'da bugün yapılmakta olan *Martial Partnering*⁴⁷ çalışmaları olabilir. Oyuncular, genişçe bir iş kolu yelpazesine sahip üretimlerin içinde çalışmaktadırlar. Genellikle kontrolü elinde tutan tarafta değillerdir. Fakat performansı gerçekleştiren kişinin konsantrasyon sahibi ve bedeni üzerinde kontrol sahibi olması beklenmektedir. Oyuncuların kendilerinden bekleneni dönüştürebildiği atölyeler, sonrasında bu dönüşümle beraber performans sırasında orada olan herkese düşecek sorumluluklar bulunmaktadır. Kılavuz ile birlikte detayları açıklığa kavuşturan O'Brien, yine de tüm çalışmanın yetkili bir yakınlık/mahremiyet koordinatörü eşliğinde gerçekleşmesi gerektiğini savunmaktadır. Ortaya çıkan üretimden etkilenen herkesi, sıkışmış ve güvensiz hissettirmenin yerine geçebilecek artistik özgürlük alanının değerli olduğu savunulmaktadır. Yakınlık/mahremiyet koordinasyonu oynamanın pedagojisini oluşturmanın sağlayacağı güç kırılımı olarak görülebilirse eğer, yerleşik, ataerkil ve güvensiz alandan çıkmanın bir yolu bulunmuş olacaktır. İta O'Brien sayesinde bugün ulaşılan nokta bireyleri birbirinden ayıran her türlü nörolojik, fizyolojik, psikolojik ve kültürel ögeye rağmen ortak bir alan bulunabileceğini göstermektedir; oyuncuların farklılıklardan bağımsız bir biçimde içinde durabilecekleri, tutunabilecekleri ve aynı zamanda özgür olabilecekleri bir zeminden bahsedilebilmiştir.

⁴⁷ *Martial Partnering* omurga, pelvik taban, göğüs, nefes ve duyular gibi vücut merkezlerinde yolculuk eden yoğun bir süreçtir. *The String Of The Body* adıyla önceki eğitim dönemlerde Jakub Gontarski ve Aga Rybak liderliğinde *Instytut im. Jerzego Grotowskiego*'da eğitimleri verilmiştir. Daha fazla bilgi için Jakub Gontarski'nin web sitesi <https://jakubgontarski.com> ya da *The String Of The Body* için Studio Matejka'nın web sitesi <https://www.studiomatejka.com/jakub-gontarski> ziyaret edilebilir.

KAYNAKÇA

- Abrahamson, L., & Macdonald, H. (2020). *Normal People*. Birleşik Krallık: Hulu.
- Barba, E., & Fowler, R. (1990). "An Amulet Made of Memory". *TDR*, 96-101.
- Barba, E., & Savarese, N. (1991). *A Dictionary of Theatre Anthropology*. London and New York: Routledge.
- Benedetti, J. (2007). *The Art of the Actor: The Essential History of Acting from Classical Times to the Present Day*. Londra: Routledge.
- Boenish, P. (2016). *The Theatre of Thomas Ostermeier*. Londra: Routledge.
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*. K. Şipal (Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Brecht, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*. A. Cemal (Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brook, P. (1991). *Towards A Poor Theatre*'ın İngilizce Baskısına Önsöz. *Mimesis Tiyatro/Çeviri - Araştırma Dergisi*, No: 4, 201.
- Cixous, H. (1980). "Sorties" *New French Feminism: An Anthology* içinde (s. 90-98). Amherst: University of Massachusetts.
- Coel, M. (2020). *I May Destroy You*. Birleşik Krallık: BBC.
- Diamond, E. (1997). *Unmaking Mimesis*. London and New York: Routledge.
- Diderot, D. (2007). *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*. S. E. Siyavuşgil (Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Equity Foundation. (2019, Ocak 29). *Ita O'Brien- Intimacy Coordinator*. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZTPJrhtxuQc> adresinden alındı
- Equity Foundation; Ita O'Brien. (2019, Ocak). *Intimacy Coordinator*. Sydney, Avustralya.
- Equity Foundation; Louise Leitch. (2019, Ocak). *Intimacy Coordinator*. Sydney, Avustralya.
- Ewan, V., & Green, D. (2014). *Actor Movement: Expressions of the Physical Being*. Londra: Bloomsbury Methuen Drama.
- Frank, P. (2019, Ocak 29). *How Do You Choreograph A Teen Sex Scene On TV? Start With Animal Mating Rituals*. The Huffington Post: https://www.huffpost.com/entry/sex-scene-tv-netflix-sex-education-intimacy-coordinator_n_5c4b6fe8e4b0287e5b8a7dc6 adresinden alındı
- Foucault, M. (2015). *Hapishanenin Doğuşu*. M. A. Kılıçbay (Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (1966). *The Order of Things*. Paris: Éditions Gallimard.
- Gilson, E. (2014). *The Ethics of Vulnerability: A Feminist Analysis of Social Life and Practice*. London and New York: Routledge.
- Gontarski, J. (2016, Kasım 21). *The String Of The Body*. (A. Rybak, Hazırlayan) The Grotowski Institute, Wrocław, Polonya.
- Grotowski, J. (2002). *Towards A Poor Theatre*. Londra: Routledge.

- Grotowski, J. (1969). Wywiad z Jerzym Grotowskim. (TVP, Röportaj Yapan)
- Grotowski, J. (2016). "Yoksul Bir Tiyatroya Doğru" H. Bahçeci & H. Öz (Çev.) *Mimesis Tiyatro/Çeviri - Araştırma Dergisi*, No:4, 2.
- Grotowski, J. (1992). "İlkeler" S. Saral (Çev.) *Mimesis Tiyatro/Çeviri - Araştırma Dergisi*, No:4, 1.
- Guardian Culture. (2019, Nisan 16). *Staged Sex: How an Intimacy Coordinator Works with Actors on Sex Scenes*. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=vXPe4OLeUCE&t=184s> adresinden alındı
- Guardian Culture; Adelaide Waldrop. (2019, Nisan 16). *Staged Sex*. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=vXPe4OLeUCE> adresinden alındı
- Guardian Culture; Ita O'Brien. (2019, Nisan 16). *Staged Sex*. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=vXPe4OLeUCE> adresinden alındı
- Gürün, D. (2018). Önsöz. K. Karaboğa içinde, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks* (s. 7-8). İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Henley, R. (2019, Mart 8). This Woman Is On A Mission To Make TV & Film Sex Scenes Safer For Everyone Involved. *Bustle*. Amerika Birleşik Devletleri: Bustle Digital Group.
- HuffPost. (2019, Mayıs). Meet The Women Changing The Future Of TV Sex Scenes. New York, Amerika Birleşik Devletleri.
- Huizinga, J. (1995). *Homo Ludens*. M. A. Kılıçbay (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Intimacy On Set Ltd. (2018). *Intimacy On Set*. Nisan 8, 2022 tarihinde <https://www.intimacyonset.com> adresinden alındı
- Intimacy on Set Ltd. (2016-2018). *Intimacy on Set Guidelines*. Ita O'Brien: <https://www.itaobrien.com/intimacy-on-set-guidelines.html> adresinden alındı (Ek A)
- Kapsali, M. (2014). "Training Politics and Ideology" *Theatre, Dance and Performance Training*, 104.
- Karaboğa, K. (2018). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Kirby, M. (1972). "On Acting and Not-Acting" *The Drama Review: TDR*, 3-15.
- Kocabay, H. K. (2002). Kültürlerarası Etkileşim ve Eugenio Barba Tiyatrosu. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 106-117.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Lavy, J. (2004). *Theoretical Foundations of Grotowski's Total Act, Via Negativa, and Coniunctio Oppositorum*. Owendaly: <https://owendaly.com/jeff/Grotowski%20Article%20Jennifer%20Lavy.pdf> adresinden alındı
- Malague, R. (2011). *An Actor Prepares: Women and 'The Method'*. London and New York: Routledge.
- Morris, E. (2017). Journey of an Experiencer. (R. Dallam, Röportaj Yapan)
- Morris, E. (2020). *Rol Yapmayın Lütfen*. İ. Bilgin (Çev.) İstanbul: Alfa.

- Nunn, L. (2019, Ocak 11). Sex Education. Birleşik Krallık: Netflix.
- O'Brien, I. (2014). *Intimacy Coordinator & Movement Director*. Nisan 8, 2022 tarihinde <https://www.itaobrien.com> adresinden alındı
- O'Brien, I. (2020, Kasım 11). "Intimacy Coordinator Ita O'Brien" (W. W. Challenge, Röportaj Yapan)
- O'Brien, I. (2020, Temmuz 1). "Intimacy and Consent with Ita O'Brien" *Speak from the Body*. (A. Trivedi, Röportaj Yapan)
- O'Brien, I. (2019, Nisan 16). "Staged Sex" (G. Culture, Röportaj Yapan) Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=vXP4OLeUCE> adresinden alındı
- O'Brien, I. (2019, Mart 8). This Woman Is On A Mission To Make TV & Film Sex Scenes Safer For Everyone Involved. (R. Henley, Röportaj Yapan)
- O'Brien, I. & Henley, R. (2019, Mart 8). *This Woman Is On A Mission To Make TV & Film Sex Scenes Safer For Everyone Involved*. Bustle: <https://www.bustle.com/entertainment/meet-ita-obrien-the-woman-on-a-mission-to-make-sex-scenes-safer-for-everyone-16811033> adresinden alındı
- OSGB. (2018). İş Güvenliğinin Tanımı. İstanbul, Türkiye.
- Odin Teatret. (2021, Eylül 1). Meetings with Eugenio Barba. *Meetings with Eugenio Barba - 1*. Holstebro.
- Peck, L. (2021). *Acting As A Feminist: Towards A Critical Acting Pedagogy*. New York: Routledge.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.
- Richards, T. (Hazırlayan). (2014, Temmuz). *The Living Room*. Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Milano, İtalya.
- Rooney, S. (2018). *Normal People*. Dublin: Faber & Faber.
- Sedgwick, E. (2003). *Tuching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.
- Sennett, R. (2002). *Karakter Aşınması*. B. Yıldırım (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R. (2009). *Yeni Kapitalizm Kültürü*. A. Onacak (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Seton, M. (2010). The Ethics of Embodiment: Actor Training and Habitual Vulnerability. *Performing Ethos*, 5-18.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. T. Birkan (Çev.) İstanbul: Metis Kitap.
- Sjostrom, K. (2008). Reflection, Lore and Acting: The Practitioner's Approach. *Nordic Theatre Studies*, Volume 20: 61-68.
- Soloski, A. (2019, Şubat). Poor Unfortunate Theater. Indianapolis, IN, Amerika Birleşik Devletleri.
- Souza, J. (Yöneten). (-). *Rust* [Sinema Filmi].
- Stanislavski, K. (1988). *Bir Karakter Yaratmak*. S. Taşer (Çev.) Ankara: Dost Kitapevi.
- Stanislavski, K. (1999). *Bir Rol Yaratmak*. B. Tanyel, F. Güllü & Ç. Genç (Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Stanislavski, K., & Hapgood, E. R. (1989). *An Actor Prepares*. Londra: Routledge.

- Stanislavsky, K., Benedetti, J., & Carnicke, S. M. (1993). "The Actor: Work on Oneself" *TDR*, 38-42.
- Sözer Özdemir, Ş. (2021). Oyuncunun Sanatı Olarak Aksiyon Yaratmak: Stanislavski, Brecht, Grotowski. *yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 69-79.
- TBMM. (2012, Haziran 6). *İş Sağlığı ve Güvenliği Kanunu*. Mevzuat: <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuatmetin/1.5.6331.pdf> adresinden alındı
- Toporkov, V. O. (1998). *Stanislavski in Rehearsal*. New York: Routledge.
- Velázquez, D. (1656). *Las Meninas*. Madrid.
- Wang, S. (2000). *An Acrobat of the Heart*. New York: Vintage Books.
- Zeami. (1984). *Nô the Art of the No Drama: The Major Treatises of Zeami*. Princeton NJ: Princeton UP: Princeton Library of Asian Translations, çev. J. Thomas Rimer ve Yamazaki Masakazu.



EK

A. Intimacy on Set Guidelines – Orijinal Versiyon⁴⁸

Best practice when working with intimacy, simulated sex scenes, and nudity

1. Producers to Identify whether a production may include scenes of intimacy and sexual content as part of the risk assessment; ensure that relevant departments are informed and necessary measures put in place:
 - a. Put in place wardrobe - appropriate covering for genitalia
 - b. crew required for a closed set
 - c. consideration of, and budget for, an Intimacy Coordinator.
2. No initial auditions or screen tests are to include sex scenes or to involve nudity. Where, in exceptional circumstances, nudity or semi-nudity is required in a recall, the actor must be informed in advance and provided with the script. All material recorded must be protected and be destroyed once the role has been cast.
 - a. The actor to sign a written agreement with the Casting Director that any recording of a nude or semi-nude audition will be confidential.
 - b. The actor may be asked to audition in specific clothing (e.g. swimwear) required for a commercial but will be informed in advance.
 - c. If an actor is nude or semi-nude in a recall, they may bring a support person to be with them throughout the shoot.
 - d. The only other people allowed to be present in the audition room will be the Casting Director and/or Director/Producer, and the Reader.
3. At point of contract all scenes involving nudity, intimacy, or simulated sex to be discussed with the actor and representative/agent, so that agreement is made with full disclosure.
 - a. The standard Equity contract for screen productions allows the actor to agree,

⁴⁸ Intimacy on Set Ltd. şirketi tarafından hazırlanan kılavuz 08.05.2022 tarihinde metnin orijinal versiyonunun da bulunduğu intimacyonsetguidelines.com sitesinden alınmıştır. Kılavuzun orijinal halinin yer aldığı sitesinde yine yetkili Intimacy on Set Guidelines Ltd. tarafından onaylanmış İsveççe, Fince, İspanyolca, Felemenkçe, Rusça ve Mandarin (ana iki Çince lehçelerinden biri) orijinaleri bulunabilir.

or disagree, to performing nude and to performing simulated sex and to choose the type of nudity the actor is willing to do (e.g. buttocks only, or full frontal).

b. Actors sometimes accept a role in which their character will be semi-nude, only to find later that additional scenes have been written into the script which include full frontal nudity and simulated sex. Actors should not sign a contract for full frontal nudity and simulated sex if only prepared to go semi-nude.

4. Directors to plainly describe and discuss with the relevant actors all scenes involving intimacy, simulated sex, and nudity at the appropriate times in the creative process:
 - a. Before signing the contract
 - b. Throughout the rehearsal process
 - c. And into performance
5. Agreement and consent by the actor, and actors' representative, to be given each and every time when working with intimacy, simulated sex scenes, and nudity.
6. Establish boundaries around areas of concern, including an agreed strategy to halt the action where necessary, in rehearsals and filming on set, such as 'time out'.
7. When sculpting intimacy or a simulated sex scene, for the actor and director, or the actor and director in conjunction with an Intimacy Coordinator, to follow the Intimacy On Set Guidelines **as standard practice**,
 - a. **To always have a third party present, keeping the work professional, not private**
 - b. **Identify the blocking of the scene**
 - c. **Agree areas of physical touch**
 - d. **Sculpt the physical actions using plain words**
 - e. **Separately identify the emotional content of the scene**
 - f. **Integrate the physical actions and emotional content, creating a seamless intimate scene**
8. On stage, when the rehearsal includes a simulated sex scene, or nudity, to ensure the use of a closed set.
9. On stage, when the performance includes a simulated sex scene, for an intimacy call to be held before each performance. It is imperative the actors continue to

rehearse, so they don't become careless and to ensure everyone feels secure and respected both onstage and off. The intimacy call is an opportunity to:

- a. Check in with the actors to ask how they think the intimacy and simulated sex scene went during the previous performance.
- b. Agreement and consent given for areas of physical touch before each performance, allowing for possible adaptations to be accommodated
- c. Sculpting the physical actions using plain words, to be gone through at least twice.

10. On set, to employ a Closet Set as standard when filming simulated sex and nudity, following the Closed Set Protocols, giving consideration to gender parity of the crew (i.e. female vulnerability in a heterosexual or lesbian intimate scene with an all male crew.)

11. Nudity. Any actor who has consented to nudity must make sure that their agent knows the actor wants a discussion about every nude scene and a summary of agreed scenes in writing. When working with nudity, for the director to discuss the detail of every nude scene with the relevant actors, writing down the proposed shots and getting the actor's consent in writing. When working with nudity on set:

- a. Pre-agree times when nudity will be used
- b. It is imperative to employ a closed set as standard when working with nudity
- c. Nudity only from action to cut, and at all other times, the actor should be covered
- d. No nudity with genitals touching. Always use patches or modesty barrier

12. When kissing, no use of tongues as standard practice. However, should the director feel it would serve the scene better to use tongues, then there must be agreement and consent from both of the actors. When rehearsing a stage/screen kiss,

- a. Start off with the actors giving and receiving a peck when agreeing physical touch, and sculpting the physical actions, using plain words,
- b. Then exploring the quality of the kiss when identifying the emotional content of the scene, and integrating the physical actions and emotional content

13. Actors should not override the guidelines independently. Any new proposal is to be discussed with other actors and director.
14. Consider the use of a suitably trained Intimacy Coordinator in scenes with simulated sexual content.
15. Scenes with simulated sex into abusive/violence simulated sexual content, consider the use of an Intimacy Coordinator in conjunction with a Fight Director/Stunt Coordinator.

Ita O'Brien

2016 – 2019

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

Acknowledgements

These guidelines would not have been possible without the work of Vanessa Ewan, Senior Lecturer and Course Leader in Movement at the Royal Central School of Speech & Drama, in particular chapter 9 of her book “Actor Movement: Expression of the Physical Being” (Bloomsbury Methuen Drama, 2015), and her support in developing this approach. I am grateful to Meredith Dufton, head of movement at Mountview Academy of Theatre Arts, who invited me to teach the work to Mountview students since the Summer Term of 2015, which was instrumental in honing the guidelines. I would also like to thank Jennifer Ward-Lealand, President of New Zealand Equity, who were the first industry organization to adopt guidelines in this area; and Michael Hurst for sharing his working practice.

B. Sette Yakınlık/Mahremiyet Kılavuzu – Türkçe Versiyonu⁴⁹

Yakınlık/mahremiyet içeren, simüle edilmiş seks sahneleri ve çıplaklık içeren sahneleri çalışırken kullanılacak en iyi yol

1. Yapımcılar, risk değerlendirmesinin bir parçası olarak bir prodüksiyonun yakınlık/mahremiyet sahneleri ve cinsel içerik içerip içermediğini belirtmeli; ilgili departmanların bilgilendirmesini ve gerekli tedbirlerin alınmasını sağlamalı:
 - a. Bir gardırop hazırlanması – genital bölge için uygun kapama/örtü
 - b. Kapalı bir set kurulabilmesi için gerekli ekibin hazırlanması
 - c. Bir yakınlık koordinatörünün varlığının değerlendirilmesi, buna ödenek ayrılması
2. İlk seçimler veya ekran testleri seks sahneleri veya çıplaklık içeremez. İstisnai durumlarda, ikinci görüşmeler için çıplaklık veya yarı çıplaklık gerektiğinde, oyuncu önceden bilgilendirilmeli ve senaryosu verilmelidir. Kaydedilen tüm materyaller korunmalı ve kast belirlendikten sonra imha edilmelidir.
 - a. Oyuncu, çıplak veya yarı çıplak içeren bir seçmenin herhangi bir kaydının gizli tutulacağına dair kast direktörü ile yazılı bir anlaşma imzalayacaktır.
 - b. Oyuncudan bir reklam için gerekli olan belirli giysilerle (ör. mayo) seçimlere katılması istenebilir, ancak oyuncu önceden bilgilendirilmelidir.
 - c. Eğer bir oyuncu ikinci görüşme sırasında çıplak veya yarı çıplak olacaksa, çekim boyunca yanlarında olması için bir destek kişisi getirebilir.
 - d. Seçme odasında bulunmasına izin verilen diğer kişiler yalnızca kast direktörü ve/veya yönetmen/yapımcı ve okuyucu olacaktır.
3. Sözleşme sırasında çıplaklık, mahremiyet veya simüle edilmiş seks içeren tüm sahneler oyuncu ve temsilcisi/ajansı ile tartışılmalıdır, böylece şeffaflık ile anlaşma yapılmış olur.
 - a. Ekran yapımları için standart Equity Sözleşmesi, oyuncunun çıplak oynamayı ve simüle edilmiş seks yapmayı kabul etmesine veya katılmamasına ve

⁴⁹ Tez için çevirisi yapılan metin onaylanmış bir Türkçe karşılık olmamakla birlikte, metnin intimacyonsetguidelines.com sitesine eklenmesi için *Intimacy on Set Ltd.* ile iletişime geçilecek versiyonudur.

oyuncunun yapmak istediği çıplaklık türünü seçmesine (ör. sadece kalça veya tam önden) izin verir.

b. Oyuncular bazen karakterlerinin yarı çıplak olacağı bir rolü kabul eder, ancak daha sonra senaryoya tam ön çıplaklık ve simüle edilmiş seks içeren ek sahneler yazılmasıyla/yazılmış olduğuyla karşılaşır. Aktörler, yalnızca yarı çıplak olmaya hazırlarsa, tamamen önden çıplaklık ve simüle edilmiş seks için bir sözleşme imzalamamalıdır.

4. Yönetmenler, yaratıcı süreçte mahremiyet, simüle edilmiş seks ve çıplaklık içeren tüm sahneleri ilgili aktörlerle uygun zamanlarda açıkça tanımlayacak ve tartışacaktır:
 - a. Sözleşmeyi imzalamadan önce
 - b. Prova süreci boyunca
 - c. ve performans öncesinde/sırasında
5. Yakınlık/Mahremiyet, simüle edilmiş seks sahneleri ve çıplaklık ile çalışırken her zaman aktör ve aktörlerin temsilcisi tarafından anlaşma imzalanacak ve rızaları alınacak.
6. Provalarda ve sette çekimlerde gerektiğinde eylemi durdurmak için üzerinde anlaşmaya varılmış bir strateji, endişe duyulan alanlarına bağlı sınırlar oluşturun. Örneğin 'mola' demek gibi.
7. Oyuncu ve yönetmen veya bir yakınlık/mahremiyet koordinatörü ile birlikte aktör ve yönetmen için yakınlığı veya simüle edilmiş bir seks sahnesini şekillendirirken, **standart bir uygulama olarak** Sette Yakınlık/Mahremiyet Kılavuzu,
 - a. **İşi özel değil profesyonel tutmak için her zaman bir üçüncü şahsın orada bulunması,**
 - b. **Sahnenin kalıplarını tanımlayın**
 - c. **Fiziksel temas alanlarıyla ilgili olarak karşılıklı anlaşın**
 - d. **Basit kelimeler kullanarak sahnenin fiziksel eylemlerini şekillendirin/belirleyin**
 - e. **Sahnenin duygusal içeriğini fizikselden bağımsız bir biçimde tanımlayın**
 - f. **Eksiksiz bir yakınlık/mahremiyet sahnesi yaratarak fiziksel eylemleri ve duygusal içeriği entegre edin**

8. Sahnede, prova simüle edilmiş bir seks sahnesi veya çıplaklık içerdiğinde kapalı bir ekip kullanılmasını sağlamak.
9. Sahnede, performans simüle edilmiş bir seks sahnesi içerdiğinde, her performanstan önce bir yakınlık/mahremiyet görüşmesi yapılacak. Oyuncuların prova yapmaya devam etmesi zorunludur, bu yüzden dikkatsizleşmemek ve herkesin hem sahnede hem de sahne dışında güvende ve taraflara saygı duyulduğundan emin olmak için. Yakınlık/Mahremiyet görüşmesi, aşağıdakiler için bir fırsattır:
 - a. Bir önceki performans sırasında yakınlık/mahremiyet içeren simüle edilmiş seks sahnesinin nasıl geçtiğini sormak için oyuncuları kontrol etmek.
 - b. Her performanstan önce fiziksel temas alanları için imzalanan anlaşma ve alınan rıza, olası uyarlamaların yapılmasına izin verilmesi.
 - c. En az iki kez üzerinden geçilecek, sade kelimeler kullanarak fiziksel eylemleri şekillendirmek.
10. Sette, standart olarak bir kısıtlı bir ekip kullanmak. Kapalı set protokolleri izleyerek, seks ve çıplaklık simülasyonu kayda alırken ekibin cinsiyet dağılımını dikkate alarak işe alım yapmak (yani, tamamı erkek bir ekiple heteroseksüel veya lezbiyen mahrem bir sahnede kadın savunmasızlığı yaratmamak)
11. Çıplaklık. Çıplaklığa rıza gösteren herhangi bir oyuncu, her çıplak sahne hakkında bir tartışma yapmış olmalıdır ve üzerinde anlaşmaya varılan sahnelerin bir özetini yazılı olarak menajerine teslim edildiğinden emin olmalıdır. Çıplaklıkla çalışırken, yönetmenin her çıplak sahnenin detayını ilgili oyuncularla tartışması, önerilen çekimleri yazması ve oyuncunun yazılı onayını alması. Sette çıplaklıkla çalışırken:
 - a. Çıplaklığın kullanılacağı zamanlar için önceden anlaşılmalıdır
 - b. Çıplaklık ile çalışırken standart olarak kapalı bir set kullanmak zorunludur
 - c. Çıplaklık sadece çekimin başladığı andan kesildiği ana kadar korunabilir, diğer tüm zamanlarda aktörün vücudunun örtülmesi gerekir
 - d. Cinsel organların birbirine dokunacağı bir çıplaklık olamaz. Daima temas önleyici bir parça veya bariyeri kullanın

12. Öpüşürürken, standart uygulama olarak dil kullanılmamalıdır. Bununla birlikte, yönetmen dil kullanmanın sahneye daha iyi hizmet edeceğini düşünüyorsa, o zaman her iki oyuncunun da anlaşması ve rızası olmalıdır. Bir sahne/ekran öpücüğünün provası yapılırken,
 - a. Fiziksel teması kabul ederken ve fiziksel eylemleri şekillendirirken, aktörlerin basit kelimeler kullanarak bir anlaşmaya varması, karşılıklı küçük aksiyonlar almasıyla başlayın,
 - b. Ardından, sahnenin duygusal içeriğini belirlerken öpücüğün kalitesini keşfedip, fiziksel eylemler ile duygusal içeriği bütünleştirin
13. Aktörler yönergeleri bağımsız bir biçimde geçersiz kılmamalıdır. Herhangi bir yeni teklif diğer aktörler ve yönetmenle tartışılacaktır.
14. Simüle edilmiş cinsel içerikli sahnelerde uygun biçimde eğitilmiş bir yakınlık koordinatörü kullanmayı düşünün.
15. Taciz/şiddet içeriğine dönüşecek bir cinsellik sahnesinin simülasyonunda, bir övüş yönetmeni – tehlikeli içerik koordinatörü ile birlikte bir yakınlık/mahremiyet koordinatörünün faydalanmayı düşünün.

Ita O'Brien

2016 – 2019

* Bu çalışmanın lisansı Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License adı altında yatmaktadır.

Teşekkür

Bu kılavuz, Royal Central School of Speech & Drama'da Kıdemli Öğretim Görevlisi ve Hareket Dersi Lideri Vanessa Ewan'ın, özellikle de “Actor Movement: Expression of the Physical Being” (Bloomsbury Methuen Drama, 2015)) adlı kitabının 9. bölümünün çalışmaları olmadan ve bu yaklaşımı geliştirmedeki desteği olmadan mümkün olmazdı. 2015 Yaz Dönemi'nden bu yana, kılavuzu geliştirmede etkili olan Mountview öğrencilerine bu çalışmayı öğretmeye davet eden Mountview Tiyatro Sanatları Akademisi hareket başkanı Meredith Dufton'a minnettarım. Bu alanda yönergeleri

benimseyen ilk endüstri kuruluşu olan Yeni Zelanda Equity Başkanı Jennifer Ward-Lealand'a ve çalışma pratiğini paylaştığı için Michael Hurst'a da teşekkür ediyorum.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Kardelen Başak Can

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji
Uniwersytet Łódzki Sosyoloji – Erasmus+ Programı

Yüksek Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Programı
Trinity College Drama Studies – Erasmus+ Programı

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce, Lehçe, Fransızca

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri:

Nisan 2019 – : Tiyatro Hemhâl, Organizasyon

Ekim 2019 – Kasım 2020: Kadir Has Üniversitesi, Film ve Drama Öğrenci Asistanı

Haziran 2017 – Haziran 2019: Habitus Research, Alan Araştırması

Eylül 2016 – Mayıs 2017: Mentorship 360, Proje Asistanı

Haziran 2015 – Eylül 2015: Daphne Digital, Stajyer

Ocak 2014 – Nisan 2014: IX Medya, Alan Araştırması