

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



ÖZNESİZ BİR SÜREÇ OLARAK OYUNCU:FİZİKSEL EYLEMLER  
YÖNTEMİ ÜZERİNE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SAİM GÜVELOĞLU

[Saim Güveloğlu |

[Yüksek Lisans Tezi |

[2013]

ÖZNESİZ BİR SÜREÇ OLARAK OYUNCU:FİZİKSEL EYLEMLER  
YÖNTEMİ ÜZERİNE

SAİM GÜVELOĞLU

Film Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi  
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla  
Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne  
teslim edilmiştir.

KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ

Mayıs, 2013

KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÖZNESİZ BİR SÜREÇ OLARAK OYUNCU:FİZİKSEL EYLEMLER  
YÖNTEMİ ÜZERİNE

SAİM GÜVELOĞLU

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Çetin Kemal Sarıkartal (Danışman)	(Kadir Has)	_____
Yrd. Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil	(Kadir Has)	_____
Ezel Akay	(Kadir Has)	_____

ONAY TARİHİ: 15/Mayıs/2013

“Ben, Saim GÜVELOĞLU, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.”

---

SAİM GÜVELOĞLU

## ÖZET

Bu tez, fiziksel eylemler yöntemini günümüz sinirbilim araştırmaları ışığında yeniden düşünerek, oyunculuk çalışmasında özne merkezli olmayan bir fiziksel eylemler çalışma sürecinin nasıl oluşturulabileceğini ve bu çalışmalarda nasıl bir dil yapılandırmak gerektiğini incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler: Fiziksel Eylemler Yöntemi, İtki, İstek, Stanislavski, Grotowski, Bilinç, Beden-zihin, Kartezyen Özne, Nörobiyoloji

## **ABSTRACT**

This thesis reconsiders the method of physical actions in the light of contemporary neuroscientific research and aims to build a work procedure of physical actions in acting which are not subject-oriented and to study what kind of language should be constructed in such study.

Key words: Method of Physical Actions, Impulse, Objective, Stanislavski, Grotowski, Consciousness, Body-mind, Neurobiology, Cartesian Subject

# İÇİNDEKİLER

ÖZET i	
ABSTRACT ii	
İÇİNDEKİLER iii	
ÖNSÖZ iv	
1. GİRİŞ.....	1
2. FİZİKSEL EYLEMLER.....	10
2.1. Stanislavski Provada.....	10
2.2 Grotowski ile Fiziksel Eylemlere Çalışmak .....	20
2.3 Tiyatroda Madde ve Mana Sorunu .....	26
3. BİLİM VE TİYATRO .....	28
3.1 Stanislavski ve Bilim .....	29
3.2 Grotowski ve Bilim.....	33
3.3 Bilime Neden İhtiyaç Duyarız? .....	36
4. GÜNÜMÜZÜN BİLİMSEL UFKU: SİNİRBİLİM .....	43
4.1 Histerik Bilinç.....	43
4.2 Madde ve Mana .....	52
5 ÖZNESİZ SÜREÇ OLARAK İNSAN VE OYUNCU .....	59
5.1 Kartezyen Özne .....	59
5.3 Düşüncenin Anlamı .....	66
5.4 Büyük Yanılsama.....	67
6 SONUÇ.....	70
KAYNAKÇA .....	76



## ÖNSÖZ

Tiyatroyla tanıştığım da üniversitede dördüncü yılımdı. ODTÜ’de bilgisayar mühendisliği okurken ODTÜ Oyuncularına katıldım. Üniversite tiyatroları kendinizi doğrudan pratik çalışmanın içinde bulduğunuz oluşumlar. ODTÜ Oyuncuları da bunlardan biriydi ve henüz ilk senemde oyunculuk, üçüncü senemde yönetmenlik yaparken buldum kendimi. Topluluğun elli yıllık geçmişini arkamda hissetsem de bir yandan bunun yeterli olmadığını da hissettiğimden olsa gerek, teorik bir araştırmaya koyuldum. Tabii ki Stanislavski’yle başlamalıydım. Uzun süre araştırdıktan sonra Toporkov’un “Stanislavski in Rehearsal” kitabına ulaştım. İlk yönetmenlik deneyimimde bana çok fazla katkısı oldu. O senenin yazında da doğal olarak Grotowski’yi okudum ve fiziksel eylemleri anlama yolundaki merakım iyice arttı. Bir sonraki sene bir arkadaşım ile birlikte yönetmenliğini üstlendiğimiz “Kafkas Tebeşir Dairesi” oyununda Toporkov’un kitabından hareketle çalışmalar yaptırmaya çalıştım. Bugün baktığımda bütünüyle yanlış çalışmalar yaptığımızı görüyorum. Grotowski’nin dediği gibi hareketle eylemi karıştırmış, doğru fiziksel eylemleri organize etmektense hareketleri sabitlemeye uğraştığımız. Sonuç tabii ki vasattı. Grotowski’nin çalışmalarına öykünerek yaptığımız çalışmalardan da sonuç alamadık. Daha sonra Kadir Has Üniversitesi’nde Film ve Drama okumaya geldim ve Çetin Sarıkartal’la tanıştım. İlk tiyatro hocamdır Çetin Hoca. Teorik olarak bildiklerimi büyük oranda ona borçluyum. Filiz (Bozkuş)’le birlikte Boş Sahne’yi kurduk. İlk oyunumuz Labirentler’de ‘daha doğru’ bir fiziksel eylemler çalışması yürüttük sanıyorum. Ancak yine anlamı fiziksel olanın önüne koymuş, ikiciliğe düşmüştük. Masa başında istekler belirleyip bunların eyleme götürmesini sağlamıştık. Oysa organiklik için maddi

olanla mana ayrı şeylermiş gibi düşünülmemeli. Belki onuncu oyundan sonra oyun gerçek anlamda ‘organik’ oldu. Sonra Çetin Hoca yeni çalışacağı oyunda asistanlık yapmamı önerdi, hemen kabul ettim. Bu çalışmalarda Çetin Hoca’nın oyuncularını eylemlerinin öznesiymiş gibi konumlamaması dikkatimi çekti; oyuncuların rolü oynamasını değil rolün oyuncuda belirmesini istiyordu. Tezin merkezi bu noktadan hareketle belirlendi.

Üniversitenin ilk yıllarından bu yana bazen artan bazen azalan bir merakla okuyorum. ODTÜ’de ilk yıllarımda ağırlıklı olarak Marksist okumalar yaptım. Tiyatrodan çok sinema merakı vardı içimde. Tiyatroyla tanışmam pratik koşulların sonucu oldu. Okulda ODTÜ Oyuncuları gibi uzun süre ve detaylı çalışan bir sinema topluluğu olsa yolum farklı çizilebilirdi. Ulus Baker aracılığıyla, üniversitenin ilk yıllarında uzak durduğum Spinoza, Deleuze ve Hegel’le farklı bir ilişki kurmaya başlamıştım. Hala devam ediyorum bu okumalara. Tezi oluştururken izlediğim ‘konumlanma’ yöntemini bu insanlara borçluyum. Bir çok konuya yaklaşımında Marx’ın, Gramsci’nin, Benjamin’in ve Ollmann’ın etkilerini görüyorum, cümlelerimde onların izlerini. Umarım yanılmıyorumdur, doğru bir etki altındayım. Bütün bu insanların düşüncelerinin bendeki etkilerinin pratik çalışmalardan süzülerek montajlanması belki de bu tez.

Tiyatroyla tanışmamla birlikte doğal olarak ‘organizma’ya yönelik merakım da arttı. Bugün toplumsal olarak baktığımızda organizmanın bir mücadele alanı haline geliyor olduğunu görüyoruz. Kariyer planları, doğu öğretileri, mistik deneyimler, aşkın özneler... Ve bugünün bilimi de kaçınılmaz

olarak sinirbilim olacaktı. Bugünden bakınca üniversitedeyken “Şaşırtan Varsayım” ve “Histerik Bilinç” kitaplarını okumuş olmam çok anlaşılır geliyor.

Çetin Hoca’yla çalışmaya başladığımızda aşağı yukarı böyle bir konumdaydım. Pratik çalışmalarda denediklerimizle sinirbilim alanında yapılan çalışmalar arasında ciddi paralellikler vardı. Geçen sene bir yandan Kafka çalışırken bir yandan da ‘Madde ve Mana’yı okumaya başladım. Kaçınılmaz olarak ‘öznesiz süreç olarak insan’ gündemime girdi. Çetin Hoca’nın da önerisiyle bu konuyu çalıştım tezde. Tabii ki sinirbilim de kapitalizmin hizmetinde olacak. Ama kendi konumlandığımız noktadan sisteme ihanet etmek mümkün olabilir, Kafka’nın yaptığı gibi. Bu tez bu yolda küçücük bir adım.

Toparlamak gerekirse, Çetin Hoca’yla yaptığımız pratik çalışmada sezdiklerimizin bir kısmını bilimsel gelişmeleri yorumlayarak yazılı hale getirmeye çalıştım. Kaba hatlarıyla özetlediğim teorik birikimi Çetin Hoca benim için topladı ve ortaya böyle bir tez çıktı. Ona ve Film ve Drama Yüksek Lisans Programı’nı birlikte var eden herkese çok teşekkür ediyorum.

Filiz (Bozkuş) yaklaşık 7 yıllık tiyatro yaşantımın neredeyse her anında vardı. Tiyatro hakkında ne okusam hemen Filiz’le birlikte sahne üzerinde deniyorduk. Uzun süre ben teori idim o pratik. Ona da çok teşekkür ediyorum.

Geçen sene tezim için başka bir konu çalışıyordum. Tez kapsamında iki tane tek kişilik oyun çalışacaktık. Roza (Erdem) ve Şebnem (Hassanisoughi) ile bu oyunlar için provalar yaptık. Hem sahne üzerindeki

tutumlarıyla hem de tiyatroya ilişkin düşünceleriyle bana çok yardımcı oldular.

Bir teşekkür de onlara.

Tiyatroyla tanıştığım ODTÜ Oyuncuları'na.

Arkadaşlarıma.

Aileme.

**Saim Güveloğlu**

# 1. GİRİŞ

Konstantin Sergeyevic Stanislavski ve Jerzy Grotowski kuşkusuz yirminci yüzyılın en büyük iki tiyatro ustası. Bu iki usta sayesinde oyunculuk sanatında fiziksel eylemleri anlama ve uygulama konusunda çok fazla yol kat edildi. Bugün de bir çok tiyatrocunun bu iki ustanın izinden giderek fiziksel eylemleri araştırmaya devam ediyor. Ben de bu tezde en temelde fiziksel eylemler üzerinden bir araştırma yürüteceğim. Bahsettiğimiz araştırmalarda temel olarak iki yol izlendiğini söyleyebiliriz. Bunlardan birincisi var olan kaynakları (yazılı ve görsel) araştırarak, bu kaynaklardaki çalışmalarını taklit ederek ya da bu çalışmalara öykünerek fiziksel eylemleri anlamaya çalışmak. Bu yöntemin yanlışlığını sanırım hiç düşünmeden teslim edebiliriz. Grotowski kendisini Stanislavski'nin takipçisi olarak görür ancak Stanislavski'nin çalışmalarını kendi çalışmalarını kılmayı bilmiştir ve kendi yöntemini oluşturmuştur. Bir bakıma Stanislavski onun için sadece bir uğraktır. Thomas Richards, Grotowski hakkında şunları iletir: “Bir gün bana kendi fiziksel eylemler çalışmasından söz ederken şöyle dedi: ‘Bu aslında Stanislavski’nin ‘fiziksel eylemler yöntemi’ değil, onun sonrasındır. Daha çok, bir devamıdır’” (Richards 2005:132). Biz de bugün bu iki ustaya uğrak olarak bakmalı ve kendi yöntemimizi kendimiz oluşturmalıyız. Aksi takdirde Grotowski'nin deyişiyle turizmden öteye gidemeyiz. İkinci yol da böylece ortaya çıkmış oluyor. Tekrar edelim, temelde bu iki ustanın hareketle kendi yöntemimizi oluşturmak, çalışmalarını bizim kılmak. “Kendi yönteminizi yaratın. Sakın benimkine köle gibi bağlı kalmayın. Sizin için iyi netice verecek bir şey bulun!’ Bunlar

Stanislavski'nin sözleridir ve Grotowski'nin yaptığı da tam olarak budur” (Richards 2005:20).

Elbette yirminci yüzyılı böylesine etkilemiş iki büyük tiyatro insanının adını andığım anda büyük bir sorumluluğun altına girmiş buluyorum kendimi. Her iki ustanın da tiyatro yaşamlarını bir yüksek lisans tezinin girişi içinde toparlamak mümkün değil. Bu iki ustadan hareketle ortaya çıkan diğer yöntemler daha da büyük araştırmaların konuları olabilir. Stanislavski ve Grotowski yöntemlerini bir başlık altına almanın bir yüksek lisans tezi için fazla gerçekçi olacağını düşünmüyorum. Bu durumda fiziksel eylemler üzerinden ilerleteceğim bu teze bir giriş yapmam zorlaşıyor. Yukarıda da bahsettiğim gibi fiziksel eylemleri araştırmak için Stanislavski ve Grotowski'den başlamamız şart. Peki bu durumda ne yapmalı?

Görünen o ki bir oluş var ve biz bu oluşa göre konumlanan doğa olaylarından ibaretiz. Nerden çıktığı meçhul bu cümlenin manasını tez ilerledikçe tartışacağım. Bu cümleyle giriş yaptım çünkü tezin ilk bölümü için aldığım kararı gerekçelendirmek istedim. Yukarıda bahsettiğim gerçekçi olmayan uğraşa girmek istemedim; yani bütün Stanislavski ve Grotowski külliyatını araştırmak ve bir özet sunmak. Bu özeti hali hazırda bir çok farklı versiyonu var. Bu paragrafın ilk cümlesiyle devamı arasındaki rasyonel ilişki şöyle: Bir oluş var, Stanislavski ve Grotowski'den devraldığımız temelde fiziksel eylemlere dayanan araştırmaların sonucu olan bir tiyatro-oluş (muhtemelen yanlış bir kavram, ancak niyetimi karşıladığını düşünüyorum). Bu oluşu özetlemektense bu oluşun içinde konumlanmaya çalışacağım. “Kendi deneyimine dayalı olmayan her şeyi bir varsayım olarak kabul et,” düsturundan

hareketle bu iki ustanın benim deneyimimle kesiştikleri noktalardan hareket edeceğim. Yani başka bir deyişle, oyunlarını izleme şansı bulamadığım, çalışmalarına katılamadığım, her hangi bir şekilde dolaysız olarak ilişkiye geçemediğim bu iki insan hakkında duyduğum, gördüğüm, okuduğum her şeyi bir varsayım olarak kabul edeceğim. Bu varsayımlardan benim işime en çok yarayanları seçip bu varsayımlardan hareketle kendime bir konumlanma noktası oluşturacağım. Konumlanmadan kastımın ne olduğunu yine tez ilerledikçe açıklığa kavuştururum diye düşünüyorum.

En nihayetinde yapacağım şey ise şu: Vasili Toporkov'un "Stanislavski in Rehearsal" (Stanislavski Provada) ve Thomas Richards'ın "Grotowski'yle Fiziksel Eylemler Üzerine çalışmak" kitaplarından yola çıkarak 'fiziksel eylemler' mefhumunu anlamaya çalışacağım. Bu iki kitap Peter Brook'un "Boş Mekan" kitabıyla birlikte pratik tiyatro yaşantımda bana en çok faydası olan kitaplar oldu. "Stanislavski in Rehearsal" Stanislavski'nin son on yılında onunla çalışma şansı bulmuş olan Toporkov'un prova notlarından ve deneyimlerinden oluşturduğu kitap. Bana kalırsa Stanislavski'yle ilgili yazılmış en faydalı kitap ve en doğru kaynak. Ne yazık ki henüz Türkçe'ye evrilmedi. Alıntılarını kendim çevirerek yapacağım. "Grotowski'yle Fiziksel Eylemler Üzerine çalışmak" ise Grotowski'ye en çok yarenlik etmiş ve ölümünden sonra da onun çalışmalarını devam ettirmiş olan Thomas Richards'ın en kapsamlı kitabı. Bu kitabın da Grotowski ve fiziksel eylemler arasındaki ilişkiyi en iyi açık eden kitap olduğunu düşünüyorum. Ne mutlu bu kitabın iyi bir çevirisine sahibiz.

Buraya kadar yazdığım ve oldukça karmaşık ve uzun görünen kısmı özetlemek gerekirse; bu tezde fiziksel eylemler üzerine çalışmak istedim. Fiziksel eylemler dendiğinde ilk akla gelen insan sanırım Grotowski. Bu biraz yanlış bir algı sanıyorum. Grotowski kendisi de Stanislavski'den devraldığı çalışmaların yürütücüsü olduğunu söylüyor. “Grotowski bir gün bana dedi ki: “Stanislavski'nin ‘sistem’inden sonra onun ‘fiziksel eylemler yöntemi’ gelir. Stanislavski o noktada durabilir miydi sanıyorsun? Hayır, o öldü. Durmasının nedeni buydu. Ve ben yalnızca onun araştırmasını sürdürdüm” (Richards 2005:146). Stanislavski'nin ömrünün son on yılını fiziksel eylemlere adadığını biliyoruz. Daha önce yaptığı çalışmaların onunla ilgili algıları bulanıklaştırdığını düşünüyorum. Her neyse... Şu aşamada detaylara girmeyeceğim. Diyeceğim o ki, fiziksel eylemler denildiğinde ilk akla gelen isim Stanislavski olmalıdır. Ve sonrasında Grotowski. En azından benim bulunduğum noktadan bakınca ilk akla gelen bu iki usta. Ben de teze bu iki ustaya göre konumlanarak bir altyapı kurmak istedim; yukarıda bahsettiğim iki kitabı temel almanın hem daha gerçekçi olacağını düşündüm hem de daha sıkı bir yapı oluşturacağını. Böylece ikinci bölümü ve alt başlıklarını oluşturmuş oluyorum:

## 2. Fiziksel Eylemler

### 2.1. Stanislavski Provada

### 2.2. Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak

### 2.3. Tiyatroda Madde ve Mana Sorunu



Bu girişi yaptıktan sonra “fiziksel eylem” dediğimde ne kast ettiğimin artık tam olarak anlaşılacağını düşünüyorum. İlk bölümle birlikte bu iki ustanın bilimle olan yakın ilişkilerine de bir giriş yapmış olacağız.

Bugün biz bilimsel anlamda Stanislavski ve Grotowski'den çok daha şanslıyız çünkü artık "psikanalitik yorum çalışması sayesinde anlamayla, nörofizyoloji sayesinde açıklamanın, madde ile mananın, fizikle yorumun ilişkisinin ne olduğunu bulacak seviyeyiz" (Tura 2011:45). Madde ve mana... Sanıyorum ilk bölümden sonra, yani fiziksel eylemlerin ne olduğunu açıklığa kavuşturduğumuz ilk bölümden sonra madde ile mana derken ne kast ettiğim kolayca anlaşılır hale gelecek. 20. Yüzyıl tiyatrosunun bir anlamda madde ile mana arasındaki ilişkiyi araştırdığını söyleyebiliriz, kabaca. Bu arayışta bilimin çok önemli bir yeri var. Bildiğimiz gibi evrimsel süreç sonucunda oluşmuş bir genetik yapıyla doğarız. İçine doğduğumuz toplum da ideolojik olarak bizi büyük oranda belirler. Bu belirlenmişliği çoğu zaman özgür iradeyle karıştııyor gibiyiz. Bu konuya şimdi girmiyorum. Bize ideolojinin kısmen de olsa dışına çıkma şansı veren, bir anlamda görece bir özerklik sağlayan şey bilimdir. Dünyanın evrenin merkezi olmadığını öğrenen insanları düşünün. Artık onlar için kilise eski kilise olmayacaktır. İkinci bölümde bilime neden ihtiyaç duyduğumuzu daha anlaşılır ve detaylı bir şekilde açıklamaya çalışacağım. İhtiyaçtan da öte bilimin devrimci bir bakış için zorunlu olduğunu. Kendi alanlarında yeni arayışlara girebilmiş yukarıda sık sık andığım Stanislavski ve Grotowski'nin de bilimsel gelişmelerle nasıl içsel ilişki kurduklarını göreceğiz. Bu durumda tezin üçüncü kısmı da oluşmuş oluyor:

### 3. Bilim ve Tiyatro

### 3.1. Stanislavski ve Bilim

### 3.2. Grotowski ve Bilim

### 3.3. Bilime neden ihtiyaç duyarız?

Üçüncü bölümle birlikte tiyatrodaki (ya da başka bir alanda) yapacağımız çalışmalarda bilimi merkeze almazsak ideolojik anlamda belirlenmeden kaçınamayacağımız gerçeğinde uzlaşmış olacağımızı düşünüyorum. Bu bizi doğal olarak şu noktaya getirecek. Peki, bilimi merkeze almalıyız ama nasıl?

Mühendislik eğitimi almış birisi olarak bilimden uzak olduğumu söyleyemem. Ancak bilimi merkeze almamız gerektiğini söyleyen birine göre yeterince yakın olduğum da söylenemez. Burada yine bir yüksek lisans öğrencisinin haddini aşma tehlikesini seziyorum. Bu sebeple ilk bölümde yaptığımı benzer bir şekilde kendime bir konumlanma noktası bularak üzerimdeki yükü hafifletmek istiyorum. Son yıllarda özellikle nörobiyoloji alanında ‘beklenmedik’ gelişmeler oluyor. Özellikle bu alandaki gelişmeler bize madde ile mana arasındaki ilişkinin sırrını çözmekte çok yardımcı olacak gibi. Yaklaşık beş senedir meraklı bir yaşayan olarak en karmaşık organımız olan beyinde yapılan keşifleri dikkatle takip ediyorum. Var oluşumuzun ‘sırrı’ bu küçük organda saklı sanki. Tezimiz açısından bakarsak da “fiziksel eylemler”in sırrı. “Histerik Bilinç” ve “Madde ve Mana” kitaplarının yazarı Saffet Murat Tura bu alanda sanırım en yetkin kişilerden birisi olduğunu göstermiş durumda. Ben bu mütevazı tezin üçüncü bölümünde sırtımı ona yaslamak istiyorum. Tura, bahsettiğim kitaplarında nörobiyoloji alanındaki

gelişmeleri büyük bir titizlikle incelemiş. “Madde ve Mana”nın bu alanda yapılmış çok önemli bir çalışma olduğunu düşünüyorum.

Tura, bu kitapta şu soruyu soruyor: "İnsan öznesiz bir süreç olabilir mi?" Örneğin düşünme dediğimiz eylemin tıpkı diğer doğa olayları gibi edimsel öznesi olmayan bir biyolojik doğa olayı olduğunu biliyoruz. Yani ben "düşünüyorum" dediğimde aslında yanılıyorum, bu cümleyi kurduğumda ya da bu cümleyi okuduğumu söylediğimde yanıldığım gibi. Doğrusu düşünme olayının "ben" olayında meydana geliyor olması. Bedenimde gerçekleşen diğer olaylarda olduğu gibi. O halde düşüncemin ardında düşüncemi yapan bir edimsel özne, aşkın bir ben yok. Yine çok hızlı bir giriş olduğunun farkındayım. Zaten üçüncü bölüm bu yüzden var. Tura'nın insan varlığına ilişkin tartışmasına bütün tezimde yer verip burada kısaca özetlediğim konuları ilerledikçe detaylı bir şekilde tartışmaya çalışacağım. Şimdilik merak da uyandırır umuduyla bu karmaşıklıkta bırakıyorum. Bu durumda dördüncü bölüm de şöyle belirmiş oluyor:

#### 4. Günümüzün Bilimsel Ufku: Sinirbilim

##### 4.1. Histerik Bilinç

##### 4.2. Madde ve Mana

Dördüncü bölümle birlikte bu iki değerli çalışmayı yine benim konumlanma noktamdaki bakarak anlamış olacağız. Son bölümde ise bu çalışmalarla tiyatro arasında nasıl bir bağ kurabileceğimizi tartışmış olacağım. Bu bölümde sadece tezin son bölümüne ilişkin kafa karışıklığı yaratmak amacındayım.

Yukarıda düşüncenin bir edim değil, beyinde gerçekleşen biyolojik bir olay olduğunu söyledim. Aslında bu konu bilimsel olarak henüz netleşmiş değil. Dolayısıyla Tura bu kesinleşmemiş bilimsel bilgiyi kullanmaktansa durumun felsefi boyutlarına öncelik veriyor ve eğer örneğin düşünme edimi konusunda bir yanılısama varsa bunun nasıl doğmuş olabileceğini açıklamaya çalışıyor. Yani bilimsel gelişmeleri yorumlayarak felsefi sonuçlar çıkarıyor.

Ben de beşinci bölümü oluştururken benzer bir yol izlemeye çalışacağım. Bilimsel alandaki gelişmeleri yorumlayarak oyuncunun bir rolü nasıl oynayabileceğine cevap arayacağım. Bu durumda yorumsama ve rasyonalite nedir, bu konulara da girmem gerekecek.

Bütün bunları tabi ki dilin sınırları içinde kalarak yapmam gerekiyor. Örneğin ben yapacağım dediğimde aslında yapma ediminin "ben"de gerçekleştiğini söylemek istiyorum. Tura'nın da bahsettiği bu zorluk elbette hemen aşılacak gibi değil. Ama bizim işimize yarayacak başka ifadeler kullanabileceğimizi düşünüyorum. Örneğin "oyuncunun rolü nasıl oynayacağı" sorusundansa "rolün oyuncuda nasıl belireceği" sorusu başlangıç noktası olarak çok daha anlamlı, anlamlı olmanın da ötesinde doğru görünüyor.

Bu nokta bizi tezin tartışacağı soruya getiriyor: "Bir rol oyuncuda nasıl belirebilir?" Biraz daha ilerleyelim: "Bir rolün oyuncuda belirebilmesi için nasıl bir yöntem izlenebilir? Bu yöntem bütünüyle fiziksel olabilir mi? Ve bu yöntem bilimsel bilgilerle çatışmadan, onları doğru bir şekilde yorumlayarak oluşturulabilir mi?"

Bu sorular beşinci bölümü oluşturmamıza yardımcı olacak.

## 5. Öznesiz Süreç Olarak İnsan

### 5.1. Kartezyen Özne

### 5.2. Maddi Bir Özellik Olarak Mana

### 5.3. Düşüncenin Anlamı

### 5.4. Büyük Yanılsama

### 5.5. Yöntem

Tezin tartışacağı soruları sorar sormaz bir oyuncunun hiç bir şey yapmadan nasıl bir rolü oynayabileceği sorusu akla geliyor; daha doğru bir ifadeyle fiziksel eylemlerin bir bedende nasıl belireceği. Zaten dilin kendi sınırları içinde çelişen bir durum da söz konusu. Gündelik bir refleks, bir "ben"in var olduğuna dair sarsılmaz bir inanç var. Tura bu konuda oldukça net: "Doğa öznesiz süreçtir. Dünyada hiç bir şey yapılamaz, sadece olur. 'Varlık, oluştur'" (2011:110). Bu alıntıyı tez için uygulayacak olursak: Oyuncu, adı Ayşe olsun, öznesiz süreçtir. "Ben" dediği şey bir kurgudan, bir sembolden ibarettir. Eğer bunu kabul edebilirse, yani Ayşe rolünün bir kurgudan ibaret olduğunu kabul edebilirse, başka bir kurgu olan Juliet rolünün gelip bedeninde belirmesine izin verebilir. Bunun için bir "açıklık" gerekmektedir. Oyuncu fiziksel olarak "açık" hale gelebilirse, o zaman rol de gelip onun bedeninde belirebilir. Peki nasıl? Fiziksel olarak bu nasıl mümkün olabilir? İşte tezin beşinci kısmı bu sorular ve iddialar etrafında şekillenecek. Sonuç bölümünde provalarda bize yol gösterecek yöntemler önermeye çalışacağım. Bu yöntemlerin Stanislavski ve Grotowski'den devraldığımız fiziksel eylemler

yöntemiyle bağıını da kurmaya çalışacağım. Şimdi fiziksel eylemler yöntemiyle başlayabiliriz.

## 2. FİZİKSEL EYLEMLER

### 2.1. Stanislavski Provada

“Fiziksel eylemler yöntemi, bütün yaşamım boyunca yaptığım çalışmanın sonucudur.”

*Konstantin Stanislavski*

“Çok faydalı bir çalışma. Benim için, Stanislavski ‘metod’unu anlamamda en iyi kaynak oldu.” *Bertolt Brecht*

“Grotowski bu kitaba (Stanislavski in Rehearsal) Stanislavski’nin “fiziksel eylemler yöntemi” üzerine çalışma yolunu anlatan en önemli belge – ya da açıklama- gözüyle bakar.” *Thomas Richards*

“Stanislavski in Rehearsal,” yukarıda da belirttiğim gibi, Stanislavski’nin son on yılında onunla birlikte çalışmış olan Vasily Osipovich Toporkov’un prova günlüklerinden ve izlenimlerinden oluşan bir kitap. Stanislavski’nin son dönem çalışmalarını yazamadığını göz önünde bulundurursak kitabın önemi daha da fazla açığa çıkıyor. Üstelik Toporkov Stanislavski’nin son dönemdeki bütün projelerinde baş rollerde oynamış. Bu, onunla provalarında en fazla vakit geçiren oyuncu olması açısından önemli.

Toporkov'un Stanislavski'yle yaklaşık 10 yıllık bir çalışma serüveni var. Bu 10 yılın son çalışması olan Tartuffe, Stanislavski'nin yardımcılığını yapan ve ölümünden sonra bu prodüksiyonu tamamlayan Mikhail Nikolaevich Kedrov'a (1893–1972) bakılırsa, Stanislavski'nin fiziksel eylemler yöntemini kapsamlı bir şekilde uyguladığı ilk çalışma. Ve yine Kedrov'a göre fiziksel eylemler bir oyuncudaki fiziksel ve ruhsallığın (tinselliğin) ayrılmazlığı üzerine kurulu (Toporkov 1979:15-16). Kitabın önsözünde fiziksel eylemlere kısaca bir giriş yapılıyor: Doğru fiziksel eylemlerin organize edilmesi yoluyla karmaşık duyguların istenildiği zaman çağrılması (Toporkov 1979:18). Grotowski'nin çalışmasını bu noktadan başlayarak ilerlettiğini ikinci kısımda göreceğiz.

Yukarıdaki tanımda daha ilk bakışta göze çarpan unsurlara bir göz atalım. Doğru fiziksel eylemlerin organize edilmesi ne demektir? Karmaşık duygular fiziksel olayların sonucu olarak nasıl ortaya çıkarlar? Madde ve mana sorununa girmiş durumdayız sanırım. Ve ötesinde bunların istenildiği zaman çağrılması. Daha doğrusu fiziksel eylemlerin tekrarlanmasının sonucu olarak kendiliğinden beliren duygular. Maddi bir sürecin sonucu olarak ortaya çıkan mana.

Bu konulara girmeden önce bir kaç hatırlatmada bulunmakta fayda var. Stanislavski ömrünü tiyatroya adanmış bir yönetmen ve oyuncu. Onu diğer tiyatro insanlarından ayıran en önemli özelliği sanıyorum bir yöntem oluşturma çabasında oluşu. O sadece "ayrıcalıklı ve maharetli" oyuncular için değil herkes için bir yöntem arayışındaydı. Bu onun bilimselliğinin ilk göstergesi sanırım. Bu konuya Toporkov da özellikle dikkat çekiyor ve Davydov'la Stanislavski arasındaki farktan bahsediyor. Davydov Toporkov'un

Petersburg’da tiyatro öğrenimi gördüğü okulda öğretmen. Davydov’a göre, “Bir aktör her şeyi yapabilmeli; şarkı söylemeli, dans etmeli ve sihirli trikleri olmalı” (Toporkov 1979:24). Bugün de hala yaygın bir şekilde geçerli olan maharetli oyuncu düşüncesinin o günkü en iyi temsilcilerinden biri olduğunu görebiliyoruz sanırım. Üstelik Davydov çok da başarılı bir oyuncu ve karşısındaki oyuncudan istediği şeyi sahnede çok rahat bir şekilde gösterebiliyor. Ancak Toporkov bu yöntemin, yani oyuncunun yapacağı şeyin sahnede gösterilmesinin hiç bir işe yaramadığını söylüyor, ne kadar ustaca yapılırsa yapılsın (1979:25). Hatta bana öyle geliyor ki, ustaca yapılması oyuncuyu daha da kötü etkiliyor, eyleme kapasitesini ve daha da ötesinde hayal gücünü sınırlıyor. Burada dikkat çekmek istediğim nokta şu: Bazı oyuncular, örneğin Davydov, bir yöntem olmadan da, sezgileriyle, maharetiyle ya da ne dersiniz deyin, sahnede rollerini iyi bir şekilde oynayabiliyorlar. Ancak bu hem bütün oyuncular için geçerli değil hem de oyuncu yönetirken işe yaramıyor. İşte Stanislavski bunun peşinde: “İyi oyuncuların sahnede başardığı ancak yöntemsel olarak öğrencilerine aktaramadığı teknikleri açığa çıkarmak” (Toporkov 1979:25).

Toporkov’un düşüncelerine baktığımızda meraklı ve öğrenmeye aç bir tiyatro oyuncusu olduğunu görüyoruz. Aldığı eğitim ve içinde bulunduğu tiyatro ona yetmemiş olacak ki Stanislavski’yi merak ediyor ve onunla çalışmak istiyor. Toporkov’un aktardığına göre Stanislavski’nin imajı ise hiç iyi değil. Oyuncuları kuklalara çeviren despot bir yönetmen olarak görülüyor, çevresinde daha çok genç ve amatör oyuncular var ve diğer tiyatrocularca sürekli eleştiriliyor. İşte böyle bir ortamda Toporkov Moskova’ya Stanislavski’nin sahneye koyduğu Vişne Bahçesi’ni izlemeye gidiyor.



İzlenimleri son derece ilginç: Sahnede bir oda yok ama sahne bir oda, oyuncular oynamıyor konuşuyorlar, aktör değil gerçek insanlar, oyuncular seyirciyi hayrete düşürmüyorlar, alet çantasındaki silahlarını kullanmıyorlar ve teatral hiç bir şey yok! (1979:30-32) Bu sözler bugün bile hala bizim için çok şey ifade ediyor. Tiyatronun nasıl algılandığı ve aslında tiyatro dediğimiz şeyin ne olduğuna ya da ne olmadığına dair güzel sorular uyandırıyor kafada. İşte böyle bir ortamda Toporkov, Stanislavski onun hakkında iki yıl kadar bilgi topladıktan sonra Moskova Sanat Tiyatrosu'na giriyor. Kafasında şu soru var: Stanislavski bunu nasıl başarıyor? Hem kendisi hem de diğer oyuncular için böyle bir bütünlüklü yapıyı nasıl kurabiliyor?

Toporkov ve Stanislavski hakkında bu kısa girişi o dönemin tiyatrosu hakkında bize yalın ama güçlü bilgiler verdiği için yaptım. Bugünden baktığımızda Toporkov'un standart bir oyunculuk eğitimi almış, kendi alanında çok fazla övgü alan başarılı bir oyuncu olduğunu görüyoruz. Stanislavski ise pek de ciddiye alınmayan, sonuçtan çok sürece önem veren bir yönetmen. Hatta ilk çalışmalarda Toporkov da Stanislavski'nin zalim olduğunu söylüyor ve ekliyor: "Kendi grubumuzla çalışıyor olsaydık oyunu çoktan çıkarmıştık" (1979:48). Türkiye tiyatrosunun bugünkü konumuyla gösterdiği benzerlik çarptı hemen gözüme. Pek fazla yol kat ettiğimiz söylenemez.

Fiziksel eylemlerin ne olduğuna, Stanislavski'nin provalar sırasında fiziksel eylemleri nasıl çalıştığına artık gelebiliriz sanıyorum. Kitapta tiyatro hakkında Toporkov tarafından aktarılan çok değerli bilgiler var. Ben artık fiziksel eylemlere yoğunlaşmak istediğimden bunlardan bahsetmeyeceğim. Ancak tiyatroyla ilgilenen herkesin okumasını şiddetle öneriyorum.

Fizikselliğe yapılan ilk vurgu olarak Stanislavski'nin Toporkov'a yaptığı, "İçindeki duyguları araştırmaktansa partnerinle birlikte sahnedeki görevini tamamla," uyarısını görüyoruz (Toporkov 1979:54). Birlikte çalıştıkları ilk oyundan itibaren Stanislavski yavaş yavaş duygulardan daha az, eylemlerdense daha çok bahseder oluyor. Ritim çalışması yapılan bir sahnede Stanislavski'nin hareketle eylemi net olarak birbirinden ayırdığını da görüyoruz. Hareket tamamen aynı kalırken ritmin farklı olabileceğini söylüyor. Sonuç olarak eylem de değişecektir (Toporkov 1979:56). Burada henüz eylemin tanımını yapmış değilim. Sadece hareketle eylem arasına küçük bir fark ortaya koymuş olduk.

Birlikte çalıştıkları ilk oyunda Toporkov çok da fazla bir şey aktarmıyor bize. Ezberinin tamamen bozulduğunu, öğrendiği bilgilerin işine yaramak bir yana ona engel olduğunu görüyoruz. Karakteri grotesk bir ögeye çevirme, yaşayan bir yüz yerine maske geçirme ve zaten keskin olan bir imajı daha da keskinlikle yer değiştirmeye çalışma uyarılarını alma sebebi sanırım geçmiş alışkanlıklarıdır. Bu oyunun prova sürecinde ve oyunun sahnelenme serüveninde Toporkov için büyük bir değişim olduğunu görüyoruz. İkinci çalıştıkları oyun Gogol'ün "Ölü Canlar"ı. Stanislavski oyunu sonradan devralıyor. İlk yönetmenin oyuncularını müzeye ve kiliselere götürdüğünü öğrenince adeta küplere biniyor (Toporkov 1979:78). Bütün bu çabayı faydasız buluyor ve oyunun fiziksel eylem çizgisinin bulunması gerektiğini söylüyor. "Önce fiziksel eylem çizgisi bulunmalı, daha sonra da bu fiziksel eylem çizgisini güçlendirecek şekilde oyun renklendirilmeli. Oyunu renklendirmek seyircinin dikkatini dağıtacak süslemeler eklemek demek değildir" (Toporkov

1979:79). Bu güzel tavsiyeyi Toporkov büyük bir dikkatle dinlemiş ve not almış; biz de öyle yapalım.

Stanislavski Çiçikov'u oynayan Toporkov'dan Çiçikov'un fiziksel davranışı üzerine çalışmasını istiyor. Sadece oyundaki eylemlerini değil bütün hayatını kapsayacak şekilde fiziksel eylemlerini (Toporkov 1979:85). "Bütün film gözünüzün önüne gelmeli ki içinden bir fragmanı oynayabilin." Ve duygular değil, eylemler. "Ne hissettiğini düşünme, ne eylediğini düşün" (Toporkov 1979:86). Prolog sahnesinde Toporkov'dan fiziksel eylemlerini sıralamasını ve partnerinin en küçük hareketlerini bile izlemesini istiyor. Partneri sahneden çıkmak istediğinde ise onu durdurmasını ve rüşveti vermesini (Toporkov 1979:86). Bu provada son derece ilginç bir nokta var. Stanislavski bu provada ne duygulardan ne başka tür bir anlamdan bahsediyor. "Bana duygudan söz etmeyin, duyguları oturtamayız, yalnızca fiziksel eylemleri oturtabiliriz" (Toporkov 1979:160). Sadece Çiçikov'un eylemlerini anlatıyor Toporkov'a ve sonuç olarak ortaya bir eylem çizgisi çıkıyor. Her hangi bir şekilde rol yapmasını istemiyor, her eylemi tek tek icra etmesini istiyor ve ekliyor: "Fiziksel eylemler dizisi doğru bir şekilde kurulursa, bir oyuncuyu en doğru ve karmaşık duygulara götürebilir" (Toporkov 1979:87). Es geçmememiz gereken bir nokta var. Stanislavski bu provalar sırasında imajlardan, tonlamalardan ve diğer başka teknik elemanlardan da bahsediyor. Ben bunların deneyimden gelen sorun çözmeye yönelik küçük uyarılar olduğunu düşünüyorum. Bütün olarak baktığımızda, provada Stanislavski'nin asıl istediği şeyin fiziksel eylem çizgisinin kurulması olduğunu görüyoruz. Ne eksik ne fazla. Örneğin bir sonraki sahnede Toporkov'dan eylem çizgisini oluşturacak tek bir fiil bulmasını istiyor (1979:95). Stanislavski hakkında bilgi

sahibi olanlar burada Stanislavski'nin istediği şeyi anlamışlardır. Türkçeye amaç ya da görev olarak çevrilen, benim istek olarak kullanacağım şey. Sahnenin koşulları oluşturulduğunda, oyuncular ne için, kim için orada bulduklarını anladıklarında bu oyuncuyu eyleme götürecektir. İlk eylemi icra eden oyuncu daha sonra ikincisini sonra üçüncüsünü icra edecek. Daha sonra oyuncu yönetmenle birlikte sahnedeki isteğini anlayacak. Bütün bu eylemler üstün istekle çelişmeyecek ve o isteğe bağlı olarak eylenecek. Bu istekler sonuç olarak oyuncuyu üstün-isteğe götürecektir. Burada hem tündengelim hem de tümevarım söz konusu. Bu diyalektik sürecin sonucunda ortaya bir dizi eylem çıkacak ve bu eylem dizgesi oyuncuyu en karmaşık duygulara bile götürebilecek. Maddi, gözlenebilir, iki farklı gözlemci tarafından da rahatça takip edilebilir bir sürecin sonucu olarak ortaya duygular, anlam, çelişki vs. çıkacak. Tek bir sözcükle karşılamak istersek mana... Madde ve mana ilişkisine yavaş yavaş geliyoruz.

Çalışmanın devamında yukarıda aktarıdığımı benzer uyarıları sık sık görüyoruz. Stanislavski defalarca eylemlerden bahsediyor. Duyguların ya da iç dünyanın kontrol edilemeyeceğini ama eylemlerin edilebileceğini, aşama aşama kurulabileceğini söylüyor. Eğer oyuncu gerekli fiziksel eylemleri ve canlı imgeleri yaratamazsa oyuncunun yazarın cümlelerine mahkum olacağından ve tonlamalarının sabit kalacağından bahsediyor. Stanislavski'nin tonlamadaki hatayı fiziksel süreçteki yanlışlığın bir sonucu olarak gördüğüne özellikle dikkat çekmek istiyorum. Oyuncunun en basit organik eylemin peşinden koşması gerektiğini görüyoruz. Yine bir prova sırasında Toporkov'a, "Karakteri düşünme, doğru eylemlerin sonucunda karakter kendiliğinden ortaya çıkacak," diyor (Toporkov 1979:131). Burada en önemli noktalardan

birisi de Stanislavski'nin sürekli tekrar edilebilirlikten bahsediyor oluşu. Çok iyi olan bir sahneyi tekrar edilebilir olmadığı için eleştirebiliyor. Buna çözüm olarak da yine fiziksel eylemleri ve hayal gücünü öneriyor. Çünkü tekrarlayalım, “Duyguları oturtamayız, yalnızca fiziksel eylemleri oturtabiliriz” (Toporkov 1979:160).

Benzer şeyleri tekrarladığımı fark edilmiştir. Bunun sebebi kitapta Stanislavski'nin provalarda sürekli eylemlerden bahsediyor olması. Bu benim açımdan iyi bir gösterge, Stanislavski'nin fiziksel eylemler üzerinde bu kadar duruyor olması tezimin doğru yolda olduğunu hissettiriyor. Şimdi son olarak Tartuffe oyununun çalışma sürecinden bahsetmek istiyorum. Tartuffe Stanislavski'nin çalıştığı son oyun. Bu oyunu bitirmeye ömrü yetmiyor, yardımcısı Kedrov önderliğinde bitiriliyor oyun. Fiziksel eylemleri en kapsamlı çalışabildiği oyun olan Tartuffe büyük başarı kazanıyor. Bu oyunun prova sürecinden de bahsettikten sonra Stanislavski in Rehearsal ile ilgili bu bölümü bitirmek istiyorum.

Toporkov Tartuffe sürecini bir oyun çalışmasından çok fiziksel eylemler tekniği üzerine denemeler olarak görüyor. Fiziksel eylemlerin ise kelimelerle ifade edilemeyeceğini, ancak pratik çalışma içerisinde kavranabileceğini (1979:154). Bu çalışmalar sırasında da Stanislavski'nin geçmiş çalışmalarını ve yöntemlerini yok saymadığını ancak temel olarak fiziksel eylemler üzerine çalıştığını görüyoruz. “Sahnede samimi olabilmek, işte yetenek” diyor Stanislavski. “Kimi oyuncular bu samimiyete sezgiyle sahip olurken kimi oyuncular için çalışma şarttır.” Oyuncu bu samimiyete ulaşabilmek için yerinde saymamalı, ‘eylem’le büyülenmelidir. Fiziksel eylem

vücudun hareketinden ibaret değildir ve eylem ne kadar basitse o kadar doğru bir eylemdir” (Toporkov 1979:158-159). Toporkov’un Stanislavski’den duyarak kaydettiği bu cümleler bana kalırsa fiziksel eylemleri anlamamız için yeterli. Tartuffe oyunu çalışılırken oyuncular metni ezberlemiyorlar. Önce karakterlerin fiziksel eylemlerine çalışıyorlar, fiziksel eylemleri daha da küçük fiziksel eylemlere bölüyorlar. Bu fiziksel eylemler en temelde üstün isteğe, sonrasında da bu üstün isteğe bağlı daha küçük isteklere bağlanıyorlar. Tartuffe’ün evi bütün detaylarıyla oluşturuluyor ve nasıl yemek yerler, nasıl dedikodu yaparlar hepsi çalışılıyor. Stanislavski sahnedeki bütün oyuncuların sahnedeki eylemde hangi tarafta olduklarını, kendi pozisyonlarının ve davranış mantıklarının ne olduğunu düşünmelerini istiyor. Oyunun fiziksel eylem çizgisi, karakterlerin fiziksel eylem çizgisi oluşturuluyor. Bütün bu süreçten sonra metin devreye giriyor ve yazarın sözlerini kullanmaya başlıyorlar. Yani kelimeleri, cümleleri oynamıyorlar. Fiziksel eylem dizgesinin üzerine cümleleri bindiriyorlar. Verili koşullarla birlikte fiziksel eylemler psikofiziksel eylemlere dönüşüyor, bunun sonucu olarak ritim ve imgeler de canlanıyor ve sahnede bir yaşantı oluşuyor (Toporkov 1979:190-200).

Oyun Stanislavski’nin öğrencisi ve asistanı Kedrov önderliğinde bitiriliyor ve çok büyük övgüler alıyor. Oyuncular Stanislavski olmadan oyunu unutacakları ve ilk oyundaki başarıyı yakalayamayacakları korkusuna kapıldıklarında ise Kedrov onlara fiziksel eylemlerini hatırlamalarını, gerisinin kendiliğinden geleceğini söylüyor (Toporkov 1979:208).

Artık fiziksel eylemler yöntemi için bir tanım yapabiliriz sanıyorum. Öncelikle eylemle hareketi net bir şekilde ayırmamız gerekiyor. Bir istekle

yüklü harekete eylem diyoruz. İstek derken ise metinde şifreli olarak bulunan ve rol kişisini eyleme geçiren somut fiziksel istekleri kast ediyoruz. Üstün-istek ise hem bütün isteklerin sonucu olarak ortaya çıkıyor hem de bütün alt isteklerin kaynağı. Burada diyalektik bir durum söz konusu. Metinde şifreli, karakterin bütün eylemlerine yön veren bir üstün istek var. Oyuncu metindeki koşulların bütününe hakim bir şekilde rolüne çalışmaya başlıyor ve fiziksel eylemler oluşmaya başlıyor. Fiziksel eylemleriyle birlikte oyuncu karakterin ne istediğini anlamaya başlıyor ve bu istekler oyuncuyu üstün isteğe götürüyor. Yani masa başında belirlenen bir üstün istekten bahsetmiyoruz. Aksine, prova sırasında keşfedeceğimiz isteklerden ve belki de uzun süre sonra keşfedeceğimiz üstün istekten bahsediyoruz. Fiziksel eylemler yönteminde Stanislavski oyuncuların oynayacakları karakterlerin olası bütün fiziksel eylemlerine çalışmalarını istiyor. Burada karakteri ya da duyguları düşünerek eylemek değil, eylemler yoluyla karaktere ulaşmak ve duyguları uyandırmak amaçlanıyor. Karakterin metinde şifreli üstün-isteği oyuncuya kılavuzluk ediyor ve bütün eylemlerine yön veriyor. Oyundaki bütün sahneler yazarın kelimelerine başvurmadan eylemler yoluyla çalışılıyor. Sahneler fiziksel olarak çalışıldıktan sonra cümleler ekleniyor. Bütün bu fiziksel sürecin sonucu olarak sahnenin anlamı açığa çıkarılmış oluyor. Dikkat edersek burada ne duygulardan ne de başka soyut şeylerden bahsettik. Aradığımız şey duyguları açığa çıkarmak, karakter oluşturmak, metinde anlatılanları seyirciye aktarmak. Bunlar fiziksel olarak gözleyebildiğimiz şeyler değil. Bütün bunlara mana dersek eğer, maddi bir süreç sonucunda manaya ulaşmış olduğumuzu görüyoruz. Bu noktadan hareketle, fiziksel eylemler yöntemi için “mananın

maddi bir çalışma sürecinin sonucu olarak belirmesini amaçlayan yöntem” diyebiliriz.

Stanislavski'nin ömrü ne yazık ki bu kadarına yetiyor. Çalışmalarını devralarak ilerletecek kişi ise Jerzy Grotowski. Grotowski pratik çalışmasının sonucu olarak çok daha yalın ve net bir tanım sağlayacak. Fiziksel eylemleri daha basit ifade edebilmek için “Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak” kitabıyla devam ediyorum.

## **2.2 Grotowski ile Fiziksel Eylemlere Çalışmak**

“Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak” da “Stanislavski in Rehearsal” gibi teoriden çok pratik deneyimleri aktaran bir kitap. Başka bir ifadeyle pratiğin teorisi. “Bu kitapta Thomas Richards, öğrencisi, asistanı ve daha sonra yol arkadaşı olduğu Jerzy Grotowski ile birlikte geçirdiği çalışma yıllarını anlatıyor” (Richards 2005:7). Nasıl ki Stanislavski in Rehearsal Stanislavski'nin fiziksel eylemler yöntemini anlamamız için en değerli kaynaksa, bu kitap da Grotowski'nin fiziksel eylemler yöntemiyle ilişkisini anlamamız için en değerli kaynak. Hatta “Eugenio Barba'nın kurup yönettiği Odin Tiyatrosu'nun kırkinci yıldönümü dolayısıyla 2004 sonbaharında Danimarka'da düzenlenen “Neden Tiyatro Laboratuvarı?” başlıklı uluslararası sempozyumda Grotowski'nin görüşlerini en iyi aktaran yapıtın Thomas Richards'ın bu yapıtı olduğu” (2005:9-10) konuşulmuş. Giriş kısmında da belirttiğim gibi fiziksel eylemleri anlamak için bu iki kitaptan faydalandım. Birinci kısımda Stanislavski ve fiziksel eylemler yöntemini ele almıştım. Şimdi Stanislavski'nin çalışmalarını kaldığı yerden devralarak kendi yöntemini oluşturabilmiş olan Grotowski'yle devam ediyorum.



Grotowski kitaba kendi yazdığı önsözde şöyle diyor: “Richards’ın kitabı çalışmamızın ilk üç yılından, gösteri sanatlarında etkin olarak yer alan herkes için gerekli bir zemin olan ‘fiziksel eylemler’den söz eder” (2005:13). Zaten kitabın ilk bölümü “Stanislavski ile Grotowski: Arada Bir Bağ Var” olarak adlandırılmış. Bunu Grotowski de doğruluyor: “Dramatik sanatlar okulunda, oyunculuk fakültesinde öğrenciyken, tiyatro bilgimin bütün temelini Stanislavski’nin ilkeleri üzerine kurdum. Bir oyuncu olarak Stanislavski tarafından tutsak alınmışım. Bir fanatiktim” (Richards 2005:23). Ancak Grotowski’nin kesinlikle taklit yoluna gitmediğini göreceğiz. Ve henüz ilk sayfadan Richards bize çalışma yöntemlerine ilişkin kocaman bir ipucu veriyor: “Grotowski, bir şeyi öğrenmenin, onun uygulamada üstesinden gelmek olduğunu bilir. İnsan ‘yaparak’ öğrenmelidir; düşünceleri ve kuramları ezberleyerek değil. Bizim çalışmamızda kuramlar yalnızca uygulamada ortaya çıkan bir sorunu gidermeye yardımcı olduğu için kullanıldı” (2005:19). Bu cümle benim tezim açısından da cesaret verici çünkü süresi çok kısa da olsa pratik tiyatro yaşantımdan yola çıkarak yazmaya çabalıyorum. Tezin varmak istediği yer ise yine bir sorunu çözmeye yönelik. Neoliberal dünyamızda çok güçlü olan “ben” olgusu bir çok oyuncunun iyi oynayabilmesinin önünde engel. Bilimsel bilgilerle “ben” olgusunu sarsabilirsek büyük bir engeli ortadan kaldırmış olacağımızı düşünüyorum. Sanırım bu Grotowski’nin de onaylayacağı bir teorik uğraş olurdu. 3. Bölümde, yaptığım bu kısa girişi genişleterek tartışacağım.

Sayesinde fiziksel eylemleri çalışmayı öğrendiğim yöntem uygulamadaki eğitim sisteminin bakış açısına göre hiç de alışıldık olmadığı için, burada kuramsal bir çözümleme getirmiyorum. Bunun

yerine, öğretmenim Jerzy Grotowski'nin uygulamalı araştırmaları aracılığıyla fiziksel eylemleri kavrayışımın ve fiziksel eylemlerle çalışma birikiminin geliştiği süreci aklıma getiriyorum (Richards 2005:20).

İlk bölümde Toporkov'un kitabından aktardığım bilgiler bir hayli dağınık görünüyor. Bunun sebebi hem Toporkov hem de Stanislavski için fiziksel eylemler yönteminin çalışma sürecinin çok başları olması sanırım. Grotowski onun çalışmalarını uzun süre ilerlettikten sonra çok temiz ve yalın bir noktadan konuşuyor bizimle:

Bir an önce anlamamız gereken, fiziksel eylemlerin ne olmadığıdır. Örneğin onlar etkinlik değildir. Etkinlikler şu anlamdadır: Yer silmek, bulaşıkları yıkamak, pipo içmek. Bunlar fiziksel eylemler değildir, bunlar etkinliklerdir. ... Ama bir etkinlik fiziksel eyleme dönüşebilir (Richards 2005:108).

Bir etkinliğin fiziksel eyleme dönüşebilmesi içinse "bir niçin'i, bir kim için'i ya da bir kime karşı'sı" olmalıdır (Richards 2005:108). Buna aslında ilk kısımda bahsettiğimiz anlamda istek de diyebiliriz. Bir istek zorunlu olarak Richards'ın bahsettiği bu üç öğeden en az birine sahip olacaktır. Örneğin sevgilimi kıskanıyorum ve onu kıskandığım erkeğe kızıyorum, hakaretlerde bulunuyorum. Sevgilimle ilişkimde isteğim sevgilime açılacak diğer kapıları kapatmak olsun, ki bu istek uğruna var olduğum üstün isteğimle de ilişkili olacak. Bu beraberinde bana bir hareket yaptıracaktır. Bu hareket muhtemelen kıskandığım kişiye karşı ve sevgilim için olacaktır. Ve aynı anda hareketim bir fiziksel eyleme dönüşmüştür. Grotowski bunu şöyle örneklendiriyor:

Fiziksel eylemlerle hareketleri karıştırmak çok kolaydır. Kapıya doğru yürüyorsam, bu bir eylem değil harekettir. Oysa ‘salakça sorularınızı’ gündeme getirmek, sizi konferansı sona erdirmekle tehdit etmek üzere kapıya doğru yürüyorsam yalnızca bir hareket değil, bir küçük fiziksel eylemler dizgesi ortaya çıkacaktır (Richards 2005:110).

Burada da yine hareket bir istekle yüklendiği anda fiziksel eyleme dönüşmüştür. Ya da tersinden söyleyecek olursak bir istek fiziksel eylemler dizgesi yaratmıştır. Bunun daha doğru bir ifade olduğunu hemen fark ediyoruz. Önceki ifadeler hareketle eylem arasındaki farkı anlamamız açısından değerli. “Bir çok yönetmen ve oyuncunun yanılgısı, hareket hali içinde kendiliğinden beliren tüm küçük eylemler döngüsü yerine hareketi sabitlemektir” (Richards 2005:110).

Grotowski New York’ta Hunter Koleji’nde fiziksel eylemler üzerine konuştuğunda ilk bölümde adını sıkça andığımız Toporkov’un oynadığı bir rolü örnek veriyor. Burada oyuncu bir profesörü oynamaktadır ve profesör arkadaşlarının evlerini ziyaret ederek onları kendi kuramlarına inandırmaya çalışmaktadır. Oyuncu neredeyse sahne boyunca konuşur. Bu çok sıkıcı bir oyun olabilecekken fiziksel eylemler yöntemi sayesinde gösterim üst düzeydedir. Peki oyuncunun fiziksel eylemler dizgesi nedir? “Dikkat çekme savaşıydı, yandaşlarını ve karşıtlarını tanıması’ydı. Bu bir çarpışma düzeniydi, konferans düzeni değil” (Richards 2005:50). Yani oyuncu etkinliklerine bir nasıl ve niçin bulmuştu ve bu da etkinliklerini fiziksel eylemlere çevirmişti. Bu tabii ki en belirgin olarak görünen fiziksel eylemdi. Oyuncu bu eylemini daha küçük eylemlere, bu küçük eylemleri de daha

küçüklerine bölmeliydi. Öyle bir yapı kurulmuş olmalıydı ve oyuncu bu yapıyı öylesine özümsemeliydi ki, oyuncu “az sonra ne yapacağını düşünmeye gerek duymamalı”ydı (Richards 2005:53). Ve sürekli olarak doğru yolda olup olmadığını sorgulamalıydı oyuncu. “İlk öneriyi (küçük fiziksel eylemler dizisini) yeniden oluşturmalı ve yeniden bellemelisiniz; ancak mutlaka gerekli olmayan eylemleri elemelisiniz. ... Örneğin şu ilkeye başvurabilirsiniz: Fiziksel eylemler dizisi – dur - bir parçayı ele – dur – fiziksel eylemler dizisi” (Richards 2005:53). Her bir fiziksel eylem dizgesi, başka fiziksel eylemlere bölünebilir. “Oyuncu bir fiziksel eylemler dizisini ne kadar çok yinelerse, her eylemi daha karmaşık hale getirerek o kadar küçük eylemlere bölmelidir” (Richards 2005:127). Fiziksel eylemleri, Grotowski ve Richards’ın yardımıyla netliğe kavuşturduğumuzu sanıyorum.

Buraya kadar aktardığım kısım Stanislavski’yle büyük benzerlik gösteriyor. Artık farkları ortaya koyabiliriz. Stanislavski’nin fiziksel eylemler çalışmasından örnekler verdiğimizde bir karakterin bütün fiziksel eylemlerine çalışarak bu karakterin en karmaşık duygularını oluşturmaya kadar varan bir çalışma görmüştük. Burada amaç metindeki karakteri seyircinin de zihninde oluşacak şekilde sahneye taşımaktı. Grotowski çalışmalarında çok başka bir yoldan gidiyor.

Bu Stanislavski’nin karakter çalışmasının aynısı değildir. Stanislavski, araştırmasını öykü ve bir tiyatro metninde verilmiş koşullar içinde bir karakter yaratmaya odaklamıştı. Oyuncu kendine şunu sorardı: Bu karakterin bulunduğu koşullarda ben olsam, yapacağım mantıklı fiziksel eylemler dizisi nedir? Ancak Grotowski’nin çalışmasında – örneğin Tiyatro Laboratuvarı ile olan çalışmasında – oyuncular karakterleri aramıyordu. Karakterler (gösterimdeki ve roldeki) kurgudan ötürü daha çok seyircinin zihninde beliriyordu (Richards 2005:111).

Richards kitapta Grotowski'yle yaptıkları çalışmalara bir çok örnek veriyor. Bu çalışmaların detaylarına girmem tezim açısından gerekli görünmüyor. Hepsinde gördüğüm temel bir ortak özellik var. Grotowski hemen hemen bütün çalışmaların başında oyuncuların bir "oyunculuk önerisi"yle gelmelerini bekliyor. Bu oyunculuk önerilerini onlar için önemli bir çocukluk anısı etrafında şekillendirmelerini istiyor. Yukarıda Richards'ın da belirttiği gibi bu çocukluk anısının metinle ya da seyircinin algıladığıyla ve hatta sahne üzerindeki rol arkadaşının algıladığıyla hiç bir ilişkisi olması gerekmiyor. Bu alakayı yönetmen montaj tekniğiyle kuruyor. Ortak olan ise bu çocukluk anılarının çalışılma şeklinde. Grotowski oyuncuların kesinlikle bu anıya ilişkin duygularını hatırlamalarını istemiyor. İsteddiği şey bu anıyı simgesel araçlarla canlandırmaları da değil. Richards bize fiziksel eylemlerin doğru kullanımına ilişkin açık ve net bir örnek aktarıyor:

Bu ilk elemde, fiziksel eylemlerin doğru kullanımına yaklaşım getirerek bir "Oyunculuk önerisi" üzerinde çalışan F. adlı genç bir oyuncu vardı. Öykü babasıyla ilgiliydi. Babası bir gece bardan eve sarhoş dönmüş, yere yığılıp sızincaya dek şarkı söylemişti. F., babasının neler yaptığını tam olarak anımsayarak, onun fiziksel eylemlerinin mantıksal çizgisini yeniden oluşturarak, babasının fiziksel davranışını kendi bedeniyle yeniden inşa etmeye başladı. İlk F., eldeki koşullardaki fiziksel davranışı anımsamaya çalıştı. Babası eve girmişti. Nasıl yürümüştü? Ağırlaşmıştı. Nasıl ağırlaşmıştı? Nereye bakıyordu? Yere bakıyordu. Niye yere bakıyordu? Ağırlık bedeninin neresinde konumlanmıştı? Söylediği şarkı neydi? Peki neden bu şarkı? Şarkıyı nasıl söylüyordu? Sesi hangi beden tınlatıcısına yerleşmişti, niye? Niçin sarhoş olmuştu?

F., "Oyunculuk önerisi"nde babasının anısı çevresinde, onun neler yaptığını tam olarak anımsayarak fiziksel davranışın gerçeğe uygun çizgisini oluşturuyordu. Gerçek fiziksel eylemler her zaman arzu ya da dileklerle bağlantılı olduğundan, babasının derin arzuları bulmaya yaklaşmıştı. F.'nin çalışmasında onun babasını görmeye başlamıştım. F.'nin babasını oynayışını değil, yalın biçimde babasının

eylemlerini yerine getirişini görüyordum. F. üzerinden başka birini görmeye başlamıştım: F. hala oradaydı, ne var ki onun üzerinden bir başkası varlık bulmuştu sanki” (Richards 2005:111-112).

Yukarıda bahsettiğim gibi, Grotowski bu önerileri montaj yoluyla birleştirerek sahnede bütünlüklü bir yapı oluşturuyor. Bu konunun detaylarına burada girmiyorum. Bizim açımızdan önemli olan fiziksel eylemler yoluyla karmaşık duygulara ulaşıyor olmaları. Yani maddi bir sürecin sonucu olarak ortaya çıkan mana. Bunu akılda tutmamız önemli çünkü tezin asıl geleceği nokta da burası. Ve çok önemli bir nokta daha var: Gerek Stanislavski gerekse Grotowski aşkın ya da kökensel bir “ben”in varlığını kabul ederek çalışmalarını ilerletiyorlar. Biz bugünkü bilimsel gelişmeler sayesinde insanın merkezlessiz bir doğa olayı olduğuna ilişkin ciddi ipuçlarına sahibiz. Takip eden bölümde bilimin tiyatro çalışmasında önemini anlatırken Stanislavski ve Grotowski’nin bilimle ilişkileri sayesinde var olana göre görece özerk bir konumlanmaya sahip olduklarını göreceğiz. Şimdi tiyatrodada madde ve mana sorunlarını kısaca aktarıp bilim ve tiyatro ilişkisine geçmek istiyorum.

### **2.3 Tiyatrodada Madde ve Mana Sorunu**

Fiziksel eylemlerin üzerinde neden bu kadar durmamız gerektiği artık anlaşılıyor sanıyorum. Belirli bir yöntem geliştirmek isteyen bizler için bilimsellik şart. Duyguları ve kavramları gözlemleyemiyoruz. Ancak gözlemleyebildiğimiz fiziksel süreçler sonunda duygulara ve kavramlara ulaşabiliyoruz. Bu fiziksel süreçleri gözlemleyebildiğimiz için tekrarlanması da mümkün oluyor. Bütünüyle fiziksel bir yapı karmaşık duyguları ortaya çıkarıyor.

Bunu Stanislavski, Toporkov, Grotowski ve Richards'ın sözlerinde de görüyoruz. Richards Grotowski'yle birlikte uzun yıllar çalışmış olan Cieslak'ın bir atölyesinden bahsediyor bize. Bu atölyede Cieslak oyuncunun bir çocuk gibi ağlayabilmesi gerektiğini söylüyor ve içlerinden birisinin bunu yapıp yapamayacağını soruyor. Bunu kimse başaramayınca Cieslak deniyor ve “kendini ağlayan bir çocuğa dönüştürüyor” (2005:32). Richards bunu nasıl başardığını yıllar sonra anladığını söylüyor: “O, çocuğun tam fizikselliğini, çocuk gibi çılgınlık atmasını sağlayan canlı fiziksel süreci bulmuştu. Çocuğun ruh halini aramak yerine, onun fiziksel eylemlerini kendi bedeninde duyumsamıştı” (Richards 2005:32). Dönüştürmek, ruh, bedeninde duyumsamak. Bunlar çok ilgi çekici kelimeler. Richards Cieslak'ın ağlayan bir çocuğu oynadığını söylemiyor bize; kendini ağlayan bir çocuğa dönüştürdüğünü söylüyor. Kendisi farkında olmasa da ben burada insan varoluşuna ilişkin ciddi bir şey sezdiğini düşünüyorum. Hayatını tiyatroya adanmış ve fiziksel eylemler çalışmalarıyla geçirmiş bir oyuncudan bekleyebileceğimiz bir tespit. Bu örneğe daha sonra da döneceğim. Ve ruhtan bahsediyor. Ruh halini aramanın anlamsız olduğunu düşündüğü için fiziksel eylemlerle o ruh haline ulaştığını aktarıyor. Madde ve mana arasındaki ilişkinin temel problemimiz olduğunu görüyoruz sanırım.

Bir de zihin problemimiz var. Bir çok kez okumuş ya da duymuşuzdur oyuncunun zihnini aradan çıkarması gerektiğini. Zihninin bedenine hükmetmesine izin vermemesi gerektiğini. Richards yine Cieslak'tan örnek veriyor: “Cieslak'ın bedeni yapma sürecinde düşünüyordu” (Richards 2005:35). Sanırım Cieslak bu noktaya uzun süren fiziksel eylemler çalışması sonunda ulaşmıştır. Yine dikkatimizi çeken bir dil kullanımı var burada: “düşünen beden.” Richards kendisi de Grotowski'yle yaptıkları çalışmanın

birinde benzer bir şey hissediyor: “Derken, kısa bir süre için, bedenimin adeta kendi kendine dans etmeye başladığını hissettim. Hareketleri beden yönlendiriyordu, zihin edilginleşmişti” (Richards 2005:43). Richards’ın dili böylesine alışkın olmadığımız, ezberlerimizi bozacak şekilde kullanabilmesine olanak sağlayan Stanislavski’nin başlattığı, Toporkov’un deneyimlediği ve aktardığı, Grotowski’nin devam ettirerek ilerlettiği fiziksel eylemler çalışma sürecidir diye düşünüyorum. Kendisi farkında olsun ya da olmasın bildiğimizin dışında bir düşünme, eyleme ve ifade etme hali var. Madde ve mana ilişkisinde bilimin sonradan keşfedeceği şeyleri sezmiş olmaları çok muhtemel. Üstelik gösterimleri izleyen insanların izlenimlerine bakılırsa gerek Stanislavski gerek Grotowski amaçlarını ulaştırmış gibiler; madde ve mana arasındaki ilişkiyi büyük oranda anlamışlar. İki yönetmen de uzun süreli maddi bir çalışma sürecinin sonunda manaya ulaşabileceğimizi pratik olarak da göstermiş durumdadır.

Peki bu iki ustanın çalışmalarını nasıl ilerletebiliriz? Bugünkü gelişmeler ışığında mana problemine nasıl bakabiliriz? Bu çalışmalarda daha kısa zamanda sonuç almamız mümkün mü? Bilimin de yardımıyla mümkün görünüyor. Madde ve mana ilişkisi konusunda bilgimiz hala çok kısıtlı ancak Stanislavski ve Grotowski’yle kıyasladığımızda çok daha fazla bilgiye sahibiz. Bu dördüncü bölümün konusu. Şimdi neden başka bir araca değil de bilime ihtiyaç duyduğumuza bakalım.

### **3. BİLİM VE TİYATRO**

Yaptığımız her şeyin yeni olduğunu öne sürmüyorum. Bilinçli ya da bilinçsiz, bilim ve sanat geleneğinin etkileri altında kalıyoruz; üzerinde doğduğumuz kıtanın özgül havasını soluduğumuz gibi, bizi biçimlendiren uygarlığın garip korkuları ile batıl inançlarının etkisi altında kalıyoruz. Bazen



yadsıyor olsak da, bütün bunlar girişimlerimizi etkiler. Bizim öncellerimizin düşünceleriyle yeni kuramları karşılaştırdığımızda, bazı düzeltmeler yapmaya zorlanırız” Jerzy Grotowski (Çalışlar 1996:351).

Giriş kısmında yenilikçi bir bakış açısına yerleşebilmek için bilime ihtiyacımız olduğunu söylemiştim. İdeolojiyle bilim arasında diyalektik bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz. Toplumsal koşullar o dönemin bilimini de ister istemez belirleyecektir. Ancak bilimsel olmakla ideolojik olmak arasında ciddi bir fark var. Bu farkı anlamak için Karl Marx’a başvuracağız. Neden bilime ihtiyacımız olduğunu teorik olarak tartışmadan önce, izinden gittiğimiz iki ustanın yaşadıkları dönemdeki koşullara ve bilimle olan ilişkilerine bakalım. Onların yaşadıkları toplumu ve bilimle kurdukları ilişkiyi anlayabilmek bile tek başına bizim için yeterli olabilir.

### **3.1 Stanislavski ve Bilim**

Stanislavski'nin yaşadığı dönemi Karaboğa'dan aktaralım:

20. yüzyılın büyük oranda tiyatro alanında araştırmalar çağı ve oyunculuk yöntemleri yüzyılı olmasının arkasında yatan en önemli itici güç ise, tiyatronun yeni formlara kavuşması konusundaki yaygın istekliliktir. Oyunculuk yöntemleri salt teknik bir yenilenme gibi algılanmamalıdır, bunun ötesinde 20. Yüzyılda ortaya çıkan her yöntem tiyatroyu topyekün yenilemek, o güne kadar rastlanılmamış sahne öğeleriyle donatmak ve çağdaş seyirciyi kavramak ya da dönüştürmek yönündeki bütüncül bir çabanın, kimi zaman en önemli parçasıdır. Dolayısıyla, her yöntem o yöntemi kışkırtan sanatsal-ideolojik söylemle birlikte bir anlam ve değer taşır.

Özetle, Batı Tiyatro tarihinde ilk defa 20. Yüzyılda oyunculuk teorilerinden söz edilmeye başlanmış ve bu doğrultuda somut, gözlemlenebilir yöntemler oluşmuşsa, bunun arkasında birbirini destekleyen dört faktörün yattığı söylenebilir. Birincisi, dünya düzeninin yüzyıl başında Avrupa merkezli bir biçimde düzenlenişinin de etkisiyle başka kültürlerle yönelik egzotik ilgilerin çoğalması ve özellikle antropoloji alanındaki ilerlemelerle birlikte

Doğu'nun "yeniden keşfi" olgusudur. Bu yeniden keşif tiyatro sanatçıları kendi geleneklerini ve kodlanabilir, net yönelimleri olan eğitim stratejilerini belirleme doğrultusunda kışkırtmıştır. İkinci olarak, nesnel bilimsel araştırmalara verilen değer, edebiyat alanından sahneüstü üretime de sıçrayarak sanatı hızla bilimselleştirmiş ve özellikle insan varlığına, insan psikolojisine dair yeni bilimsel fikirlerin ortaya çıkışı sanatçıları sahne üzerine taşıyacakları insanları yeniden tanımlamaya, çağdaş istemler doğrultusunda yeni iletişim biçimleri aramaya kışkırtmıştır. Öte yandan, sahne aracılığıyla yapılan üretim, bir bilimsel laboratuvar çalışmasıyla özdeşleştirilerek, tiyatro stüdyoları ya da laboratuvarları dönemi başlatılmıştır.

Üçüncü faktör, oyunculuk yöntemlerinin de ortaya çıkışından önce, disiplinler arası etkileşimi sağlayacak bir önder sanatçının yönetmen kimliğiyle ortaya çıkışıdır. Kimilerine göre ilk yönetmen olan Sax-Meinengen Dükü'nden sonra, hızla ivme kazanan bir eğilimle teatral üretim yönetmenin üretimiyle özdeş hale gelmiştir. Oyunculuk yöntemlerinin ortaya çıkışında ise, söz konusu yönetmen bir master, bir usta ya da baş eğitmen konumundaki kişi halini alır. Sonuncu faktör olarak, yüzyılbaşı sanat hareketlerinin aynı zamanda, sanatsal modernizmin doruğu olarak kabul edilebileceği söylenebilir, çünkü bütün sanatların yenilenmesi, durağan ve muhafazakar kimliklerinden kurtulması sloganları, ardı ardına ortaya çıkan manifestolar bu dönemin tipik özelliği olmuştur. Kökenlere dönük ve varolan yapının yıkılması, sanatçının aynı zamanda toplum için öncü rolü üstlenmesi, sürekli kendisini yenileyen, dinamik bir form inşa etme ülküsü sanattaki modernist söylemin, salt bir düşünce biçimi olmaktan çıkıp eyleme dönüştüğünü gösterir. Yüzyıl başında oyunculuk yöntemleri oluşturan sanatçılar, aynı zamanda yaşadıkları dönemin avan-gardizm'iyle sıkı bir flört halinde çalışırlar.

Yukarıda kurduğumuz çerçeve içinde, oyunculuk alanındaki ilk keşifleri yapmak Konstantin Sergeyeviç Stanislavski'ye nasip olmuştur (2005:46-48).

Toplumsal yaşam böyleyken sonuç olarak o dönemin etkin bilimi de psikolojidir. Stanislavski ilk dönemlerinde Sigmund Freud'dan etkilenecek bilinçli yollarla bilinçdışını açığa çıkarmaya yönelik çalışmalar yapar. Amacı açıktır: Oyunculüğün Tanrısal bir yeti olmaktan çok herkes tarafından öğrenilebilecek ve geliştirilecek insani bir nitelik olduğuna inanan Stanislavski

bilimselliğin peşindedir. Bundan Stanislavski'nin fiziksel eylemler yöntemini tartışırken de bahsetmişim. Stanislavski sadece iyi oyuncuların değil, emek veren herkesin sonuçlar alabileceği teknikleri araştırmaktadır. Bilindik olana, var olan koşullara meydan okumaktadır Stanislavski:

Sanatın yenilenmesi için, her şeyi yıkarak devrim yapmayı amaçladığımız bir hevesle, tiyatro geleneklerinin tümüne, bunlar hangi biçimde görülürse görülsün savaş açmıştık: Gösteri, sahneleme, dekor, giyisi, oyunun ele alınışı ve yorumlanması gibi her konudaki geleneklere (Çalışlar, 1996:17).

Zamanla Stanislavski oyuncunun hissettiklerini söylemesinin yaptıklarını söylemesine göre çok daha zor olduğunu fark etti. Bu defa da fizyolojiden faydalanacaktı. Burada tekrar bir noktanın altını çizmekte fayda var. Stanislavski'nin tiyatroya yaklaşımı bilimseldir, bilimi tiyatroya uygulamaya çalışmamıştır. Hatta “Simonov “Stanislavski Yöntemi ve Coşkuların Fizyonomisi” adlı eserinde bir sanat adamı olarak Stanislavski'nin bilimden yararlanmaktan çok, bilim adamlarının ufku açan bir rol oynadığını anlatmıştır” (Güllü:2006). Bu biraz abartılı bir yaklaşım gibi görünse de doğru bir noktaya işaret ediyor. Tiyatro bilimsel olanla yetinmemeli, belki de bilimin önünde gitmelidir. Ben de bu tezde kesinleşmemiş bilimsel bilgilerden hareketle aynı yolda ilerlemeye çalışıyorum. Bilimle at başı giden değil, bilimsel bir yöntem. Bilimsel olmakla ne kast ettiğimi bu bölümün son kısmında anlatacağım. Stanislavski fiziksel olanın tarifinin çalışma koşulları için çok daha elverişli olduğunu fark ettikten sonra fizyolojiye yöneldi ve Ivan Petrovich Pavlov ve Theodule Ribot'un düşüncelerinden faydalandı. Stanislavski'nin çalışmalarını etkileyen bu iki bilim adamından Pavlov'un

düşüncelerine ve Stanislavski'nin bu düşüncelerden nasıl faydalandığına

bakalım:

Ivan Petrovich Pavlov (1849-1936), sinir sisteminin işlevi üzerindeki çalışmalarının sonucunda, sinir merkezi olan beyinle insanın çeşitli tepkileri arasındaki bağlantıyı bulmuştu. İnsan belli uyarılara belli tepkiler gösteriyordu. Bu tepkiler aklın denetimi altında değildi. Eğer bu uyarılar belli dış koşullarla birlikte geliyorsa, iç tepki, uyarı ile birlikteki koşula da koşullanıyordu. Pavlov buna “koşullandırılmış tepkiler” adını koydu ve bu tepkilerin yasalarını saptamaya çalıştı. Pavlov giderek öğrenme, merak etme, amaçlama gibi tüm eylemleri koşullandırılmış tepkiler olarak açıkladı. Stanislavski, Pavlov'un yöntemini tersinden uyguladı. Oyuncular, oyun kişisini sahnede yeniden yaşatabilmek için akıl, irade ve duygularını çalıştırmalıydılar. Akıl ve irade, bilincin denetimi altında idi. Fakat duyguların uyarılması için bunları üretecek fiziksel koşulların meydana getirilmesi gerekiyordu. “Bilinçaltı” adını verdiği, denetimimiz dışındaki iç mekanizma belli fiziksel hareketlerle etkilenebilecekti. Böylece oyun kişisini canlandırmada rastlantıya yer verilmiyor, fiziksel hareketler yöntemi ile, oyuncunun denetim dışı olan yaratıcılığı uyarılabiliyordu. Bu sistemle eğitilmiş ve rolüne çalışmış olan oyuncu, gerekli koşulları bilinci ile saptadıktan sonra, kendi denetim dışı yaratıcılığını harekete geçiriyor, oyun kişisini yeniden yaratıyordu. Oyun kişisinin hareketleri dıştan taklit edilmiş olmuyor, içten ruhuna inilerek ruhun hareketi olarak üretilmiş oluyordu. Stanislavski yöntemi ile çalışan oyuncu insanın dış gerçeğini değil, özünü, özünün gerçeğini yeniden yaratmayı ve sahnede seyircinin anlayabileceği biçimde canlandırmayı başarıyordu (Şener 2000:213-214).

Stanislavski'nin fiziksel eylemler yönteminde Ribot'un da büyük etkiye sahip olduğunu görüyoruz:

Ribot, “Coşkuların Psikolojisi” adlı kitabında ve “Yaratıcı İmgelem” üzerine makalelerinde Stanislavski'nin kendi kuracağı stüdyoda yürüteceği çalışmalara ışık tutacak fikirler öne sürmüştü. Bunlardan ilki, herhangi bir coşkunun fiziksel sonuçlar doğurmaksızın varolmayacağıydı. Ribot, biçimlendirilmemiş ya da gövdeselleşmemiş bir duygunun yok sayılacağını belirtiyordu. Ruh ve beden arasındaki bu ortak bağımlılık teorisi, Stanislavski'yi, “her fiziksel aksiyonun içinde psikolojik ve psikolojik olanın içinde de fiziksel bir unsur yatar,” önermesine götürdü. Ribot'un Stanislavski üzerindeki diğer etkisi, onun “yaratıcı imgelemin kaynağı, imgelerin doğal eğilimlerinin cisimleşmek yönünde olmasında yatar,” çıkarsamasıydı (Karaboğa:2005:50).

Bu örneklerde Stanislavski'nin bu düşünceleri olduğu gibi alarak çalışmasına katmadığını, yorumlayarak kendi sonuçlarını çıkardığını, hatta tersten uygulayarak pratiğine kattığını görüyoruz. Stanislavski her fırsatta ve mektuplarında belirttiği gibi bilimsel bir yöntemin peşindeydi ve çağının bilimini sürekli takip ederek hem kendi çalışmalarını ilerletti hem de bilime ilham kaynağı oldu. Bilimin verilerini olduğu gibi kullanmak değildi niyeti, bilimin tiyatrosunu da yapmak istemedi. Tiyatroyu bilimsel olarak yapmaktaki amacı, ya da başka bir deyişle bilimsel tiyatro yapmaktı.

### 3.2 Grotowski ve Bilim

İki büyük dünya savaşı, bunu izleyen iç savaşlar, dünya ülkelerinin doğu-batı bloklarına bölünmesi, ardından tekrar çözümleri, kapitalizmin yükselişi ve emperyalizme evrilmesi, bunun getirisi olan küreselleşme, bilim ve teknolojiye yeni buluşlar gibi gelişmeler yaşamı derinden etkilemiştir. Değişen yaşama ve dolayısı ile değişen insana uygun yeni bir tiyatro gereksinimi duyulmaya başlanmış ve yaşananlara bir tepki olarak Çağdaş Tiyatro düşüncesi gelişmiştir (Ergün 2012).

Grotowski'nin tiyatro çalışmalarına başladığı dönem bu şekilde özetlenebilir. Stanislavski'nin zamanında ortaya çıkan birey artık iyice karmaşıklaşmıştır. Modern insan gündelik hayatta farklı rollere girmekte, diğer insanlarla gerçek anlamda ilişki kuramamaktadır. Grotowski'ye göre bu, oyuncunun aşması gereken bir problemdir. Stanislavski nasıl Sigmund Freud'dan etkilendiyse Grotowski de Carl Gustav Jung'dan etkilenmiştir. Jung insanın, dışarıyla olan ilişkisini açıkça kuramsallaştırır. İnsanın daha kolay iletişim kurabilmek için maskelere ihtiyacı olduğunu ve bu maskelerin çok sayıda olabileceğini söyler. Bu maskelere "persona" adını verir. Freud'un

“ego” adını verdiği Şeyin bir tür öz olmadığını, onun aslında bu Şekilde işlediğini iddia eder. Yani Freud’un “ego”su Jung’un “persona”sı olur. Jung’a göre, insanın personalarla yaŐaması sorun değildir. Bu, hayatın gerektirdiği bir Şeydir. Hatta insan zarar görmemek ve daha kolay yaŐayabilmek için personalarını geliŐtirmelidir de. Sorun, insanın personalarının hakimiyetine girmeye meyyal olmasında yatar. Yani kurtulunması gereken Şey maskeler değil, maskelerin hakimiyetidir. İnsan kendini kandırma kabiliyeti olan bir canlıdır ve yarattığı bir maskenin onun öz’ olduğunu sanıp ona uygun, ona layık yaşamaya kalkabilir ve bir yalanı yaŐarken “asıl olan”ı baskılayabilir. Modern toplum, personalarının hakimiyeti altındaki insanlardan oluşur ve insanlar birbirleriyle, onları boyunduruğu altına almış olan personaları aracılığıyla iletişim kurarlar. Bu halde asıl olana eriŐmeleri, birbirlerini hakikaten görmeleri güçtür. Ancak insan persona’nın hakimiyetinden kurtulmak isteyip de bunu bir Şekilde baŐarabildiđinde merkezsiz kalır. Jung’un, insanın tutunması gereken bu yeni merkez için nerisi *self* (kendi)’tir. Self’e, bilinç ve bilinçaltı btnlğu neticesinde eriŐilir. Bunun için kişi kendini bađıŐlamalı ve Jung’un “gölge” adını verdiği karanlık isteklerini ve kendine dair olumsuz olabileceğini dŐndđu her Şeyi kabul edebilmelidir (Karaboğa 2005: 94-98). Grotowski bu düşüncelerden hareketle kendi yöntemini oluşturur ve bu yönteme “Via-negativa” yani negatif yol der. Oyuncunun maksadı yeni maharetler kazanmak değil önündeki engelleri kaldırmaktır. Fiziksel eylemler çalışması öncesindeki bir çok çalışma bu amaçla yapılmıŐtır. Tiyatro alıŐması yoluyla oyuncular kendilerini gerçekleŐtirmeyi, maskelerinden arınmayı, gölgeleriyle barıŐmayı amaçlarlar.

Kanımızca, oyunculuk sanatının olmazsa olmaz koşulları şunlardır ve bir yöntem araştırmasının konusu haline getirilmelidirler:

- a) Bilinçaltına dek giderek “kendini açığa çıkarma” sürecini uyararak ama gereken tepkiyi elde etmek amacıyla söz konusu uyarıyı yönlendirmek
- b) Bu süreci dile getirme, düzene sokma ve işaretlere dönüştürme yetisine sahip olmak. Somut biçimde söyleyecek olursak notalarını ufak temas öğelerinin, dış dünyadaki uyarılara verilen tepkilerin, “almak ve vermek” dediğimiz şeyin oluşturduğu bir partiyon kurmak demektir bu.
- c) İnsanın kendi organizmasının (hem bedensel hem psikişik organizma ki bu ikisi bir bütün oluşturur) yol açtığı dirençleri ve engelleri yaratıcı süreçten kaldırmak (Barba 2002:102).

Yine örnekleri artırmak mümkün; Grotowski Wilhelm Reich’in bedeninin zihinden farklı bir hafıza sistemi olduğuna dair görüşlerinden de ciddi bir şekilde etkilenmiş; bu noktadan hareketle çalışmalar geliştirmiştir (Karaboğa 2005:86). Çalışmalarında sanat, felsefe, sosyoloji, antropoloji, ekoloji ve psikoloji gibi çok farklı bilim dallarından faydalanmış ve bunları kendine has tek bir yöntem altında toplamayı bilmiştir. Ancak Grotowski ve Stanislavski’yi kıyasladığımızda Stanislavski’nin bilimle daha yakın bir ilişki içinde olduğunu görürüz. Bunun en büyük nedeni Grotowski’nin yaşadığı dönemde bilimin de eski güvenilirliğini kaybetmiş olmasıdır. Stanislavski dönemindeki pozitivist hava dağılmış, iki dünya savaşı sonrası umutsuz bir iklim oluşmuştur. Özellikle atom bombasının insanlığa verdiği zarar insanların bilime karşı kuşkuyla yaklaşmasına sebep olmuştur. Kuantum mekaniğindeki bazı gelişmeler de araştırmaları yavaşlatmış, bilim seviyesinde artık ilerlenemeyeceğine dair yaygın bir inanç oluşmuştur. Bunun yanında bütün bu duruma da kaçınılmaz olarak bir başkaldırı olacaktır.

Temelde mevcut dünya düzenine siyasi bir başkaldırı temelinde şekillenen ve Amerika ile Sovyetler Birliği arasında pay edilmiş

Batı ve Doğu bloklarının her ikisinde de etkili olan bu hareket, diğ er yandan da bir karşı-kültür ya da sistem karşıtı bir kültür hareketidir. Sonradan fetişleştirilecek uzun saç, kı zlı erkekli komünal yaşam, para ve iktidarın, toplumsal hiyerarş ilerın reddedilmesi gibi 68 temaları, Jung, Reich gibi düşünürlere, Herman Hesse gibi yazarlara düş künlük ve Doğu'ya dönük, Tibet gezilerinde ifadesini bulan bu yoğun ilgi, bu dönemin tipik sayılabilecek kültürel özellikleridir (Karaboğ a 2005:112).

Grotowski de bu dönemin insanıdır ve doğ u tiyatrosu ve felsefesinden fazlasıyla etkilenmiştir. Tiyatroyu bir komünal yaşam biçimi olarak görür ve yoksulluğ u yüceltir. Stanislavski hayatının son dönemine kadar sarsılmaz bir inançla tiyatro çalışmalarına toplumsal ölçekte devam etmiştir ancak Grotowski'de görmeyiz bunu. Grotowski bir etkileş im olarak tiyatroya inanmamaktadır. Son dönemlerinde oyunlar seyirci önüne bile çı kmaz, çalışmalar sadece tiyatro gruplarıyla paylaşılır. Bu anlamda Grotowski için tiyatro artık araç olmuştur. O, tiyatroyu dış dünyanın acımasızlığ ından ve sahteliğ inden bir kaçış olarak görür. Ş öyle diyecektir Grotowski: “Bana sürekli “Tiyatro nasıl kurtarılır?” sorusu soruluyor. Asıl sorulması gereken soru ş udur: “İnsan kendisini nasıl kurtarır?”” (Grotowski 1994:110). Ancak bu durum Grotowski'nin çalışmasının bilimsel olduğ u gerçeğ ini değ iştirmez. Yukarıda bahsettiğ imiz gibi karmaş ık bir toplumda bilim de bu karmaş adan etkilenecektir, Grotowski gibi toplumla organik ilişkisini koparmayan bir tiyatro insanı da. Hem bütün izleğ inin bilimsel verilere dayanmıyor olması, bilimsel verilere dayanan çalışmalarının değ erini düşürmez. Özellikle Jung ve Reich'in etkileri yoğun bir şekilde çalışmalarına yansımıştır.

### **3.3 Bilime Neden İhtiyaç Duyarız?**

Stanislavski ve Grotowski'ye bugünden baktığ ımızda gözlemlediğ imiz iki net süreç var: birincisi, ikisi de yaşadıkları toplumların tipik avangardları



olarak görünüyorlar, ikincisi ise ikisi de çalışmalarında sonuçtan çok sürece önem veren laboratuvar çalışması diyebileceğimiz bilimsel bir pratikle ilerliyorlar. Burada ideolojik olarak durdukları yerden çok tiyatroya içkin çalışma yöntemlerinden bahsettiğimin özellikle altını çizmek istiyorum. Peki bilimsel demekle ne demek istiyoruz? Ötesinde bilime neden ihtiyaç duyarız? Bugün oyunculuk sanatında hangi bilim dalını merkeze almalıyız? Sinirbilim neden bizim için doğru bir dayanak noktası? Bu soruları cevaplamaya çalışalım.

Yukarıda Stanislavski ve Grotowski'nin yaşadıkları dönemi ve bilimle olan ilişkilerini kısaca ele aldık. Göze çarpan önemli bir nokta var. Günün koşullarının aynı zamanda o dönemin bilimi üzerinde de belirleyici bir etkisi var. Bilim ve ideoloji arasında diyalektik bir ilişki var. Bu durumda bilim de mi ideolojiktir? Bir bakıma öyle olduğunu söyleyebiliriz ama bilim bize görece özerk bir alan da sağlayabiliyor. Toplumsal koşullar bilimi bir yandan belirliyor olsa da bilimsel gelişmeler kökleşmiş inançları ve dogmaları derinden sarsabiliyor. Örneğin bugün “ben” olgusu toplumsal yaşantımızın merkezinde. Artık herkes için organizma bir mücadele alanı. Kariyer planlarını, yoga vb. bedene yönelik disiplinlerin popüleritesini, kişisel bakıma verilen değeri, bireye yönelen mistik öğretilerin ne kadar yaygınlaştığını düşünün. Neo-liberalizmin bireyci dünyasında bilim de organizmayı araştırarak ister istemez. Özellikle son on yılda beyin üzerine yapılan çalışmaların ciddi oranda arttığını gözlemliyoruz. Ancak burada bilimin özerkliği çıkıyor karşımıza. Birey olgusuna çok fazla önem veren toplumsal zeminden kaynaklanan araştırmalar birey ve “ben” algılarını sarsabiliyor. Bu durum da bize ideolojiye ihanet etme, devrimci bir konuma yerleşebilme şansı veriyor. Takip eden

bölümde bu gelişmeleri tartışıyor olacağım. Şimdi bu düşüncelerin teorik alt yapısına bakalım.

Yine temel referans kitabım ‘Madde ve Mana’nın bilime ilişkin tartışmasını temel alıyorum. Bilimden kastımız fizik, kimya, biyoloji ve modern psikoloji. Burada önemli bir nokta var. Tura bilimin teorilerinin yapıları gereği anlamaktan ziyade açıklamaya yönelik olduğunu altını çiziyor (2011:34). Yalnızca biyolojinin bu durumun dışında olduğunu görüyoruz. Evrim teorisini, yorumlamaya da açık olduğu için en devrimci teori olarak görüyor. Fizik ve kimyanın açıklama gücüyle yetinemeyiz, yorumlamamız da gerekir. Bu durumda felsefeden de vazgeçemeyiz. Ancak hemen sonrasında ekliyor Tura: “Bilim ciddiye alınmadan yapılan felsefe de ciddiye alınamaz” (2011:34). Bu durumu Stanislavski ve Grotowski’de de görmüştük. Onlar da bilimsel bilgileri yorumlayarak kendi yöntemlerini oluşturmuşlardı.

Yukarıda bilimin de ideolojiyle ilişki içinde olduğunu söylemiştim. Peki ideolojik belirlenmişlikler, örneğin dil bizi bütünüyle esir almış durumda mıdır, yoksa bu alışkanlıklar değişebilir mi? Tura, Ludwig Wittgenstein ve Peter Hacker’la yürüttüğü uzun tartışmanın sonunda şu sonuca varıyor:

Demek ki a priori dilsel kurallar sadece geçici ve sanıldığı kadar güçlü olmayan önyargılardan, alışkanlıklardan ibarettir. Somut sosyal yaşam pratiğinde kendini gösteren insani anlama kapasitesinin dilselliği aşan güçlü bir yönü daha vardır ve insani ilerleme de bu sayede mümkün olur. Dilsel kurallar hayatın normal akışında, sosyal pratiklerimizde vakit kaybetmemize hizmet ederler. Ama bunlar mutlaka uymamız gereken kurallar, alışkanlıklar değildir. Anormal durumlarla karşılaştığımızda bu alışkanlıkları da değiştirmeye hakkımız vardır. Ne bilimsel pratikte ne de gündelik yaşam pratiklerinde sanıldığı kadar (en azından Hacker’ın sandığı kadar) bağlayıcı değildir bu kurallar. Yanılsanabilirler ve karşılaştığımız yeni durumları ifade etmek için kavramları “anayurdu olan” doğal

dillerinden özgürleştirmeye hakkımız ve yetkimiz vardır (2011:105-106).

Tura kitabında dili özgürleştirme yolunda adımlar atıyor ve örneğin Descartes'in "düşünüyorum" önermesinin karşısına "düşünce beyinde geçen bir biyolojik olaydır" önermesiyle çıkıyor. Dilin kurallarıyla örtüşmeyen bu cümle, nörobiyoloji bize düşüncenin öznesiz bir süreç sonucunda ortaya çıktığını ispatladığında artık meşru bir cümle olacak ve dilsel alışkanlıklarımız da değişecek. Bunun sonucunda da özne merkezli bakış açısı yerini öznesiz bir oluşa bırakabilecek. Zaten bu tezin de önereceği bir kaç mütevazı öneriden birisi tiyatrodaki farklı bir dil kurulmasını önermek olacak. Beyin üzerine yapılan çalışmaları yorumladığımızda bunu yapmaya hakkımız var gibi görünüyor.

Marx ve Engels bilim ve ideoloji arasında net bir ayrım yapıyorlar ve bilimi doğru bilgiye ulaşmanın yolu olarak görüyorlar; ideolojinin ise yanlış bir bilince dayandığını. Ancak eğer her türlü zihniyet toplumsal koşullar tarafından belirleniyorsa bilim de Marx da tarihselci görelilikten kurtulamaz ve ideolojik bir yerden konuşuyorlar demektir (Tura 2011:127). Bu durumda bu tez de yine ideolojik, yani yanlış bir bilince dayalıdır. "Her şey ideolojiktir." Acaba? Burada hemen tarihsel materyalizm bize şöyle söylüyor: "Üretim araçlarının gelişimi tam olarak tarihsel koşullar tarafından belirlenmez; tarihselin maddi bir dış kabuğu vardır. Üretim araçlarının gelişimi kendi özgün ve görece özerk dinamiklerine sahiptir" (Tura 2011:130). Üretim araçlarıyla ilgili bu durumu anlamamızda tarih öncesi dönemleri hatırlamamız bize yardımcı olacaktır. Bu dönemleri taş devri ya da tarım toplumları diye adlandırırız. Üretim aracının gelişimi çağa ismini verebilmektedir. "Marx'ı temel alırsak taş devrinden beri insanlık bu temel dinamik (üretici güçlerin gelişimi) üzerinden çalışıyor

olmalıdır” (Tura 2011:130). Marx’ın tarih anlayışına göre, tarihte görece özerk boyutlar olduğunu söyleyebiliriz. “Bilimsel pratik de bu görece özerk boyutlardan biridir; Marx’ın kendisi de görece özerk bir düzeyden (bilimsel teorik-pratik) konuştuğu için toplumun ideolojik kavranışının dışına çıkabilmiştir” (Tura 2011:131). Tura, bu noktada da kalmıyor ve daha özgün bir konuma yerleşiyor. Tura’ya göre, bir düşüncenin tarihsel koşullarca nasıl belirlendiği onun ilişkisel yani tarihsel bir özelliği. Ancak bu düşüncenin ne olduğu onun içsel bir özelliği. Bu durumda da Marx bir düşüncenin bilimsel mi ideolojik mi olduğunu anlamak için onun içsel özelliğine bakar. Örneğin bir tezin sosyalist olup olmaması değil onun nasıl, yani bilimsel mi yoksa ütopyik sosyalist mi olduğu önemlidir. Bu durumda da Marx materyalist olduğu için bilimseldir (2011:132). Bilim, ideolojik tezlere göre daha rasyonel olduğu için doğrudur. Dünyanın yuvarlak olduğunun keşfedilmesini ele alalım. Kilise dünyanın düz olduğunu iddia etmektedir. Ancak üretim araçlarının gelişimiyle birlikte coğrafi keşifler başlamıştır ve hep aynı yönde gidildiğinde tekrar aynı noktaya gelindiği gözlemlenmiştir. Eğer dünya kilisenin iddia ettiği gibi düz olsaydı dünyanın bir yerde bitmesi gerekirdi. Bugün bize komik gelen bu önerme orta çağ boyunca yaygın kabul görmüştü. Bu anlamda baktığımızda kilisenin bu keşiflere rağmen otoritesi sarsılmasın diye dünyanın düz olduğunu iddia etmesi ideolojiktir ve rasyonel değildir. Bilim ise rasyoneldir ve eğer dünya düz olsaydı bir noktada bitmesi gerekirdi, der. Bu durumda bilim doğru, kilise yanlıştır. Bilimin buradaki doğruluğu, ideolojiyi de sarsar. İnsanların kiliseye güvenleri ciddi anlamda sarsılmıştır. Artık dünya düz değil, yuvarlaktır. Rasyonaliteyi, takip eden bölümde daha detaylı tartışacağım. Şimdilik ideolojiyle bilim arasında bir fark ortaya koymakla yetindik. Eğer

Tura'nın bu düşünceleri doğruysa bizim de materyalist bir konuma yerleşmemiz gerekir ki, tez boyunca elimden geldiğince böyle bir konumlanış sahiplenmeye çalıştım. Materyalizme göre maddeden bağımsız bir mana yoktur ve ruh, zihin gibi kavramlardan hareketle düşünmek kabul edilemez. Tezin temelini bu tartışmalar oluşturuyor.

Tiyatro ile bilim arasında salınırken neden sinirbilime ihtiyacımız var peki? Stanislavski ve Grotowski gibi temelde psikolojiden ya da fizyolojiden faydalanmak yeterli değil mi? Aslında görünen o ki sinirbilim, psikiyatri ve psikoloji yakın zamanda tek bir disiplin altında toplanacak. Şöyle söylemiş Tura:

Bugün bir ortaokul öğrencisi bile elmanın yere düşmesiyle dünyanın güneşin etrafında belli bir yörüngede dönmesinin aynı fiziksel yasalarla yönetildiğini bilir. Dünya güneşin etrafında dönerken merkezkaç kuvvetin etkisiyle uzaya savrulmuyorsa, bu kuvveti dengeleyerek dünyayı belli bir yörüngede tutan başka bir kuvvet vardır; elmanın da düşmesini sağlayan evrensel çekim kuvvetidir bu. Oysa insanlar Aristoteles'ten, hatta çok daha eski dönemlerden beri gökyüzünü düzenleyen yasalarla yeryüzündeki olayları düzenleyen yasaların tamamen farklı olduğunu sanmış, aralarındaki ilişkiyi görememişti. Einstein'dan önceki fizikte yer mekaniğinin bütün kanunlarının en doğru tanımını yapmış olan Galileo bile, üstelik Kopernik'in buluşundan haberdar olmasına, bu buluşu savunması nedeniyle engizisyon tarafından cezalandırılmasına rağmen yer mekaniğinin gök mekaniğiyle ilişkisini kuramamıştı. Öte yandan Kepler de gök mekaniğinin kinematik (yani gök cisimlerinin zaman içindeki hareketlerini tanımlayan) denklemlerini bulmasına rağmen bunların yer mekaniğiyle ilişkisini anlayamamıştı. Yer mekaniğiyle gök mekaniğini bir tek mekanik halinde tanımlamayı başaran ilk insan Newton oldu; yerde ve gökte ilkece farklı olaylar geçmiyordu. Bu birlik fikri o zamandan beri bilimin hedefi olmuştur. Yalın ve tek bir açıklama ister bilim; ayrı ayrı, ilişkisiz bilme alanları değil.

İşte şimdi beyin ve bilinçle ilgili ayrım Newton öncesi fiziğe benziyor bir bakıma. Bir yanda insani hikayeler... ve yaşantıları; diğer yanda bunların beyinlerinde geçen olayları tanımlayan nörolojik süreçler, daha da temelde fiziksel yasalar; bunlar tamamen farklı düzeylere ait şeyler mi? (2011:47)

Bizim açımızdan sinirbilimin neden bu kadar önemli olduğunu görüyoruz sanırım. Bir yanda duygular, kavramlar, karakterler diğer yanda fiziksel süreçler. İnsan davranışlarını beyinde geçen nöral olaylarla bağlantılı olarak açıklamaya yaklaşmış olmamız bu alanın bizim için ne kadar önemli olduğunu gösteriyor. Duygularımız nasıl oluşuyor? Biz nasıl eyliyoruz? Özgür irademiz var mı? Bu gibi, tiyatrocular açısından çok önemli sorulara cevap arıyor Saffet Murat Tura. ‘Histerik Bilinç’te tiyatrocular açısından çok ilginç olabilecek bir soru soruyor. Öncelikle Freud’un 1895’te kaydettiği iki cümleyi alıntılıyor: “Amacımız doğabilimi olabilecek bir psikoloji geliştirmektir, yani psişik süreçleri özelleştirilebilir maddi parçacıkların nicel olarak belirlenmiş durumları olarak tanımlamak ve böylece söz konusu süreçleri sarihleştirmek ve çelişkiden arındırmaktır. Nöronlar bu maddi parçacıklar olarak ele alınabilir.” Ve sonra soruyor: “Freud bugün bizlerin sahip olduğu biyolojik bilgiye sahip olsaydı acaba aynı teoriyi mi ileri sürerdi?” (2007:114) Bizim açımızdan enteresan olan Freud’un Stanislavski üzerindeki etkisini biliyor oluşumuz. Bu durumda sormamız gerekiyor: Stanislavski bugün bizlerin sahip olduğu biyolojik bilgiye sahip olsaydı acaba aynı teoriyi mi ileri sürerdi? Neden Stanislavski’nin kaldığı yerde kalmakta bu kadar ısrarcıyız? Neden bugünkü bilgilerle birlikte yeni bir konumlanma oluşturmuyoruz? Neden hala Stanislavski’nin ve Grotowski’nin çalışmalarını taklit ediyoruz? Sinirbilimin biz tiyatroculara nasıl kapılar açabileceğini tartışmaya başlayabiliriz artık.

## 4. GÜNÜMÜZÜN BİLİMSEL UFKU: SİNİRBİLİM

### 4.1 Histerik Bilinç

Saffet Murat Tura, ‘Histerik Bilinç’ isimli kitabında bilincin doğa bilimi tarafından ele alınabilir bir olgu, bir doğa olayı gibi düşünülebilmesini sağlamayı hedefleyen öncü çabalara katkıda bulunmayı hedeflemiş (2007:13). Sinirbilimin henüz çok başında olduğumuzu vurgulayan Tura kitapta belirttiği tezlerin doğruluğunun peşinde değil. “Bu tezler yanlış olsa bile birilerine bilincin bir doğa olayı olarak düşünülebileceğini ve düşünülmesi gerektiğini anlatacak” (2007:15). Bilinç derken insanların iç dünya deneyimlerini, bilinç içeriklerini ve bilinç fenomenlerini kast ediyor Tura. Fenomenal bilinç derken de öznel iç yaşantılarımız olarak duygularımızı, düşüncelerimizi, rüyalarımızı ve hatta algılarımızı (2007:17). Peki bizim gibi maddi cisimlerin nasıl oluyor da bir iç dünyaları olabiliyor? Bir masanın da, örneğin, iç dünyası var mı? Ya da bir bilgisayarın duyguları var mıdır, yoksa içi karanlık mıdır bu maddi cismin? “Neden masa olan madde hissetmiyor da neden biz olan madde hissedebiliyor?” (2007:19) Ve bütünüyle maddi olan bir cisimden nasıl oluyor da maddi olarak gözlemlenemeyen bir iç yaşantı, fenomenal bir bilinç oluşuyor? Peki bilincimiz beynimizdeki nöral süreçleri etkiliyor olabilir mi? Hepsinin de ötesinde özgür irademiz var mı? “Yoksa biz kendimizi özgür iradeye sahip özel varlıklar sanırken fizik yasaları çerçevesinde çalışan doğal (evrimsel) yollardan oluşmuş biyolojik otomatlardan mı ibaretiz; özgür irade büyük bir yanılsama mı?” (Tura 2007:19)

Fiziksel eylemler üzerine yazdığım ilk bölümde sürekli madde ve mana ilişkisinden bahsetmiştim. Tiyatronun aslında manaya ulaşmak için maddi ve

sistematik bir çalışma sürecine ihtiyaç duyduğunu görmüştük. Bir sonraki bölümde bilime neden ihtiyaç duyduğumuzu ve bugün hangi bilimsel gelişmelerin oyunculuk çalışmasında bize yardımcı olabileceğini gördük. Tura'nın 'Histerik Bilinç' kitabının henüz başında tartışmaya açtığı konularla fiziksel eylemler arasındaki bağlantıyı sezmiş olduğunuzu düşünüyorum. Biz de tiyatrodaki kendisi maddi bir cisim olan oyuncudan fenomenal bilinç içerikleri, duygular, öznel yaşantılar ortaya çıkarmasını bekleriz. Sonraları göreceğimiz gibi daha doğru bir ifadeyle bu iç yaşantının onda belirmesi istenir. Günlük hayatta iç yaşantının nasıl ortaya çıktığının bilimsel gelişmeler eşliğinde tartışılması, bu yaşantının sahnede belirmesi için bize ip uçları sunabilir. Stanislavski ve Grotowski'nin de benzer yollardan gittiklerini görmüştük. Burada Stanislavski ve Grotowski'nin bilimsel gelişmelerden hareketle teori geliştirmediklerini, kendi yöntemlerini oluşturmaya çalışırken bu gelişmelerden faydalandıklarını tekrar etmek isterim. Giriş bölümünde belirttiğim gibi ben de Çetin Sarıkartal'la yaptığımız çalışmalarda deneyimlediklerimi bugünkü bilimsel gelişmelerle birlikte yorumlamaya çalışıyorum. Çetin Sarıkartal'la birlikte, Tura'nın teorik çalışmalarının bizim yaptığımız pratik çalışmalarla büyük bir paralellik gösterdiğini gördük ve fiziksel eylemler yöntemi çalışmasına büyük katkısı olacağını düşündük. İkinci bölümde Stanislavski ve Grotowski üzerinden fiziksel eylemleri anlamaya çalışırken 'Stanislavski in Rehearsal' ve 'Grotowski'yle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak' kitaplarına göre konumlanacağımı söylemiştim. Şimdi de benzer bir yöntem izleyerek Tura'nın 'Histerik Bilinç' ve 'Madde ve Mana' kitaplarının aktarılmasında belirli bir konuma yerleşeceğim. Tezimin merkezinde duran fiziksel eylemler yöntemine katkı sağlayacak bilgileri



kullanmakla yetineceğim. Yani bu iki bölümde kitapların özetini sunmaktan çok kitapları benim konumlanışıma göre aktarmaya uğraşacağım. ‘Histerik Bilinç’le başlamıştım, devam ediyorum.

Öncelikle dış dünya iç dünya ayrımıyla başlayalım. Bu oyunculuk açısından çok önemli zira oyuncu sahne üzerindeyken çoğunlukla sanki sahne üzerinde değilmiş de başka bir yerdeymiş gibi davranır. Örneğin Hamlet’i oynayan oyuncu için sahne, sahne değil Hamlet’in odasıdır. Oyuncudan öyle tasavvur etmesi beklenir. Dış dünyayı kendi gerçekliğinden çıkararak başka bir yermiş gibi temsil eder oyuncu. Kendini de başka biriymiş gibi hayal ederek Hamlet’in iç dünyasına ulaşmak istemektedir. Bazı yönetmenler ya da tasarımcılar sahneyi bütün detaylarıyla yaratsalar bile sahnenin bittiği noktadan itibaren illüzyon yine kırılır. Peki dış dünyanın gerçekliği derken ne demek istiyoruz? Dış dünya gerçekten de algıladığımız haliyle mi var olur yoksa zaten o da bir temsilden mi ibarettir? Burada bizim açımızdan çok önemli bir noktayı ortaya koyuyor Tura:

Renkli görme olayıyla başlayalım. Fizyolojiden bildiğimiz kadarıyla bilincimizde kırmızı olduğunu fark ettiğimiz bir cisme baktığımızda, teorik olarak aslında bu cisimden yansıtılarak gözümüze ulaşan belli bir enerji büyüklüğündeki fotonlar retina tabakasındaki reseptör bazı hücrelerde bir aksiyon potansiyeli (yani sinirsel iletiyi sağlayan bir tür elektrik akımı) meydana getirir. Bu uyarılmayla oluşan ve görme siniri boyunca “plus referans modülasyonu koduna” göre düzenlenerek yayılan elektriksel sinyaller, beynin arka bölgesindeki birincil görme alanına çevredeki ışık enerjisi dağılımı ve değişimleriyle ilgili enformasyonları iletirler. Söz konusu elektriksel sinyalizasyonla iletilen enformasyonlar bu birincil merkezde işlendikten sonra nöral yollarla çeşitli bağlantı alanlarına iletilir ve bu alanlarla gene nöral mekanizmalarla ince ayar enformasyon işleme sürecine tabi tutulur ve beyin geniş ölçüde bilgisayarlı olduğu kabul edilen düzeneklerle çevredeki ışık enerjisi dağılımı ve değişimi hakkında bilgi sahibi olur. Basitçe ifade ettiğim bu

sürecin tamamını değilse bile bazı anatomo-fizyolojik özelliklerini ayrıntısına kadar biliyoruz artık (2007:28).

Görme olayının nasıl meydana geldiğini açıklarken ciddi bir sorun olduğunu fark ediyoruz. Devam ediyor Tura:

Dikkat ederseniz gözlenen hiç bir fiziksel-fizyolojik aşamada nitel bir algı olarak “kırmızı” rengi yok aslında. Çünkü ne sadece enerji paketlerinden ibaret olan fotonlar beynimize giren küçük kırmızı topçuklardır, ne sinirsel iletideki enformasyonu taşıyan elektrik sinyalleri ”kırmızı”dır, ne de beyinde gerçekleşen her hangi bir bilgisayarlı bilgi işlem süreci “kırmızı”dır (2007:28).

“Kırmızı”yı görme sürecimizin bilimsel açıklamasında hiç bir evrede “kırmızı”nın varlığını görmüyoruz. Beynimizi açıp inceleysek yine kırmızı renkle karşılaşmayacağız. Bu bilimsel düzeyde böyle olduğu gibi gündelik dilde de hemen anlayabileceğimiz bir durum. Bu durumda ciddi bir sorunla karşı karşıyayız. Kırmızı nerede? “Çözüm şu olabilir mi: Hacimli bir uzam olarak “dışarı”, yani dış gerçeklik de bilincimizde fenomenal olarak temsil mi ediliyor aslında?” (Tura 2007:29) Koku için de benzer bir durum var. Beyindeki nöral faaliyetlerin sonucu olarak bilincimizdeki koku iç yaşantısının nasıl oluştuğunu bilmiyoruz ve nasıl görme sürecinde “kırmızı”yı gözlemleyemiyorsak, koklama sürecinde de “koku”yu gözlemleyemiyoruz. Tura dokunma ve diğer dış dünya deneyimleriyle ilgili örnekleri de artırarak şu sonuca varıyor: “Biz dış dünyanın ta kendisini doğrudan ve olduğu gibi değil, sadece kendi bilincimizin içeriği olan fenomenler aracılığıyla temsili olarak algılıyoruz aslında” (Tura 2007:32). Burada ‘temsil’ kelimesinin altını çizmek istiyorum. Bu sonuç kısmında önereceğim teknikler açısından çok önemli. Hayal gücümüzün zaten algılayışımızın merkezinde olduğunu, beynimizin temsil ederek çalıştığını aklımızda tutmamız çok önemli. Bizim dış dünyayla doğrudan bir tanışıklığımız yok. Evrimsel süreçler sonucunda benzer yapılarda

beyinlere sahip olduğumuz için dış dünyayı bir çok canlıyla birlikte benzer şekilde temsil ederek deneyimliyoruz ve bu bizde dış gerçekliğin sanki gördüğümüz gibi olduğu yanılgısını oluşturuyor. “Ortak yanılsamaların gerçekliği dünyasıdır gezegenimiz” (Tura 2007:37).

Geldiğimiz bu noktada sadece kavramsal olarak değil fiziksel olarak da temsili bir dünyada yaşadığımızı görüyoruz. Fenomenal bilinç kavramını iyice genişletiyor Tura: “Demek ki çalışmamızın bu aşamasında fenomenal bilinç derken duygularımız, düşüncelerimiz, rüyalarımız ve algılarımızla beraber fenomenal uzam ve beden temsilimiz de dahil doğrudan tanışıklığımız olan her şeyi kast ediyoruz” (2007:37). Dış dünyanın kendisiyle değil bilincimizdeki temsiliyle tanışıklığımızın olması bizim için çok önemli. Bu sadece dış dünya için değil kendi bedenimiz için de geçerli. “Beyinde çok sayıda görsel uzam haritası vardır. Yani duyuşsal alanlarımızda ve başka beynin bölgelerinde bedeniniz de çevre de nöral yapılanmayla topografik olarak temsil edilir. Ayrıca beyninizin motor alanlarında da bedeniniz nöral olarak temsil edilmiş durumdadır” (Tura 2007:83). İnsan beyni tahayyül ederek, temsil ederek çalışıyor. Bir çok sahneleme tekniğini ve tiyatro akımını (örneğin in-your-face) bu bilgiler ışığında tartıştığımızı düşünün. Algımızda ciddi bir değişim olacağı kuşkusuz. Şu an bizim için önemli olan temsil meselesi, gündelik yaşantımızda da gerçek değil temsili bir dünyada yaşıyor olmamız. Bilimin bize getireceği faydaları seziyoruz sanıyorum.

Takip eden bölümde Tura, bilinçdışı zihinsel faaliyetleri inceliyor. Bilinçdışını incelemek için de histeri vakalarından örnekler veriyor. Ben bu kısımdan yine bizim işimize yarayacak örnekleri çekip çıkarmakla

yetineceğim. Pratik hayatta karşılaşılan bu örneklerden gördüğümüz bilinçli zihinsel faaliyetlerimizin tüm psikolojik işlevlerimizi karşılayamıyor olması. “Hatta şunu kaydedeyim: zihinsel-psikolojik işlevlerimizin çoğu, bazı uzmanlara göre %95 bilinçsiz (örtük) nörolojik mekanizmalarla yerine getirilir” (Tura 2007:50). Bu gündelik hayattaki durumumuz. Bazı hastalıklarda ise bu durum iyice açığa çıkıyor. “Tıpta “anterograt amnezi” adı verilen nörolojik tablolar filmlere bile konu olacak kadar ilginç bulunur çoğu kez” (Tura 2007:50). Bazı beyin hasarlarına bağlı olarak ortaya çıkan bu durumda hastanın bilinçli dilsel hafıza sistemi ileri derecede bozulmaya uğruyor ve öğrendikleri her şeyi bir kaç dakika içinde unutuyorlar. İlginç olan bu hastaların örtük (bilinçsiz) hafıza sistemlerinin normale yakın çalışması. Örneğin bir hasta klinikte bir dizi mizansene maruz bırakılıyor. Klinikteki bazı insanlar hastaya iyi davranırken bazıları kötü davranıyor. Hasta bir süre geçtikten sonra bilinçli olarak bu olayları ve kişileri hiç hatırlamıyor olmasına rağmen kendine iyi davrananlara yakınlık gösterirken, kendisine kötü davrananlardan uzak duruyor. “Bu durum beyindeki örtük (bilinçsiz) sistemlerin biz farkında olmadan da duygularımızı ve davranışlarımızı belirleyebildiğini gösteren açık bir delildir” (Tura 2007:51). Bizim açımızdan önemli bir nokta var: Oyuncunun bilinçli bir şekilde, zihnini zorlayarak sahnede oynamasını beklememektense onu zaten oynatacak koşulları hazırlamalıyız gibi görünüyor. Bunu şimdilik akılda tutmamız yeterli, karmaşık olduğunun farkındayım.

Yine kafamızı karıştıracak bilgilerle devam edelim.

Demek ki beyin deneyimle değişen bir organ ve hafıza da beyinin moleküler ve histolojik yapısında meydana gelen bu

değişikliklere dayanıyor. Bir bakıma bazı istisnai durumlar bir kenara bırakılırsa şu anda oluşturduğumuz tüm psikolojik tepkiler geniş ölçüde beynimizin zaman içinde kazandığı nöral-moleküler biyolojik yapılanmasının sonucu olduğu için geniş ölçüde hafızamızın işlevidir (Tura 2007:52).

Kötü haber. Bu durumda bir oyuncudan kendisinden çok farklı bir rolün organik tepkilerini bulmasını bekleyemeyiz. Hafızası izin verdiği oranda çeşitleyebilecektir tepkilerini ve oynadığı roller kendisinin farklı halleri olmaktan öteye gidemeyecektir. Acaba? Peki o zaman oyunlarda ve filmlerde karşılaştığımız kendi karakterlerine çok uzak rolleri oynayabilen oyuncular bunu nasıl yapıyorlar? Neredeyse başka birisi gibi olmayı nasıl başarıyorlar? Bu da bir yanılsamadan mı ibaret yoksa? Bir oyuncu kendi hafızasının boyunduruğundan kurtulmak için nasıl çalışmalar yapmalı? Daha doğru bir ifadeyle hafıza nasıl başka karakterlere doğru bükülebilir? Bu soruları da akılda tutup devam edelim.

Buraya kadar aktardığım ilk bölümde Tura, bilince minimalist açıdan yaklaşmış; “yani bilinci bilhassa nörolojik ve psikiyatrik vakaların davranışlarına, dilsel bildirimlerine dayanarak” ele almış (2007:157). Ben söylediğim gibi bu kısımdan tiyatrocular olarak bizim işimize yarayacak örneklerin bazılarını almakla yetindim. Buraya kadar olan bölümün, tezin bundan sonraki kısmı için iyi bir hazırlık olduğunu düşünüyorum. İkinci kısımda Tura, bilince maksimalist açıdan yaklaşıyor; yani onu “doğrudan özgün kozmik yönü itibariyle” ele alıyor. ‘Madde ve Mana’ da bu ikinci kısmın devamı niteliğinde. Şimdi bizim işimize daha çok yarayacak bu ikinci kısma geçelim. Daha sonra ‘Madde ve Mana’yla devam edeceğim.

Yine aynı soruya dönüyoruz: “Maddi sistemler olarak nasıl olup da hissedebiliyoruz? Nasıl oluyor da kırmızıyı algılayabiliyor, acı çekiyor,

korkuyoruz?” (Tura 2007:161) Yani fenomenal bir bilince nasıl sahip olduk? Evrim sürecinde ilk hissedilen canlı hangisiydi mesela? Burada bilimsel bir yoldan ilerleme amacıyla olduğumu tekrarlamak istiyorum. Yoksa cevabımız basit. Evrende madde dışında ikinci bir töz olduğunu var sayarız, buna ruh ya da başka bir isim verebiliriz, bu ruhun hissettiğini söyleriz ve sorun kapanmış olur. Ancak iki amacımız var. Bunlardan ilki gözlenebilir maddi bir yöntem oluşturmak, ikincisi bilimsel yoldan ilerlemek. Yani Stanislavski'nin yaptığı gibi bazı oyuncuların sezgi yoluyla başardıkları şeyi bütün oyuncular için mümkün kılmak. Bu yüzden maddi olmayan ihtimalleri dikkate almıyorum. Tura da aynı yöntemi izlemiş ve sebebini şöyle ortaya koymuş:

Böyle ruhçu bir açıklamanın kişisel olarak beni de mutlu edeceğini, buna ikna olmaya yatkın bir tarafım olduğunu itiraf edeyim. ... Ama ruhlar konusunda tutucu olmamızı gerektiren bazı düşünce ilkeleri var maalesef.

Bilimin dayandığı temel bir ilke vardır: Occam'lı William'ın usturası denir bu ilkeye. İlkeye göre düşünsel açıklamalar öncelikle evrendeki varlık sayısını artırmadan, mümkün olan en ekonomik, en basit, dolayısıyla da en zor teoriyle yapılmalıdır. ... Düşüncenin ekonomisi bunu gerektirir (2007:165-166).

Biz maddi olan tekçi açıklamayla ilgileniyoruz. Başka bir tekçi açıklama da sadece ruhların olduğunu iddia edebilir. Ancak bu bize ne kazandırır? Her şeyin bir rüyadan, bir hayalden ibaret olduğunu düşünelim. Kuantum mekaniğinin popüler yorumlarında çarpıtılarak bu şekilde önümüze konuyor dünya. Bu bize geçici bir rahatlama sağlayabilir. Bir ruhumuz olduğunu, hayatımızda aldığımız kararları o 'özgür ruh'un aldığını ve o ruhun da eşsiz ve biricik olduğunu düşünebiliriz. Ancak evreni bilme çabamızı sürdürmek istiyorsak bu seçenek bizi bilinmezden başka bir yere sürüklemeyecektir. Elle tutulur olanın peşindeyiz biz. Sadece maddi cisimler

olduğumuzu var sayarak düşünmek gibi mütevazı bir uğraşımız var. “Bilinç maddi varlığın bir özelliği olmalıdır” (Tura 2007:166). Peki bu nasıl mümkün olabilir?

Bunun mümkün olabileceğini gösteren deneylerle devam ediyor Tura. 1930’lar ve 40’larda fizyolojide Penfield-Rasmunssen deneyleri olarak bilinen deneylerde lokal anestezi altında, yani uyanık ve bilinçleri açık olarak ameliyata alınan hastaların beyinleri zararsız elektrik uyarılarla uyarılıyor ve hastalara neler deneyimledikleri soruluyor. Hastalar uyarılan bölgeyle bağlantılı olarak farklı deneyimler aktarıyorlar: Bir ışık, bedenin bir kısmında uyuşma, bir duygu, bir müzik parçası deneyimleme... (Tura 2007:174) Tamamen fiziksel uyarılarla hastalarda bir iç yaşantının oluşması son derece ilginç değil mi? Üstelik dışarıdan bakan gözlemci sadece fiziksel bir sürece şahit olurken, iç-gözlemci bir iç yaşantı deneyimliyor. “Yani bilinç, beynin kendi nöral süreçlerinden bazılarını fenomen olarak algılamasıyla oluşur” (Tura 2007:177). Kim bilir, belki ileride beynin bazı bölgeleri fiziksel olarak uyarılacak ve sonuç olarak oyuncu kendisi bilinç seviyesine çıkarmadığı bir süreç sonucunda geçici bir süreliğine Hamlet olacak. Biz şu anda bu teknik olanaklara sahip değiliz. Ancak kendi deneyimlerimden gördüğüm, bazı oyuncuların bunu gerçekten başarabildiği; yani bir süreliğine bedenlerinde başka bir karakteri yaşatabildikleri ya da daha doğru bir ifadeyle başka bir karakterin bedenlerini kullanmalarına yol verebildikleri. Belki teknik olarak bunu başaramasak da hayal gücü yardımıyla başarabiliriz; temsil konusunu hatırlayalım. Bu konuya son kısımda geleceğim. Tura’nın tespitleri en azından bunu başarmanın mümkün olduğunu göstermesi açısından bizim için çok değerli. Evet, bu teknik olarak mümkün.

Maksimalist yaklaşımın sonucu olarak şu noktaya ulaşıyoruz:

Eğer fenomenal bilinç beynin kendisinde geçen nöral süreçleri algılamasıyla oluşuyorsa bütünlüklü fenomenal dünyamız (bilincimiz) beynimizin kendindeki bir yansımasından ibaret. Demek ki beyin fenomenal olarak sadece kendini algımlarken kendisinde nöral mekanizmalarla temsil edilen dış dünyayı ve bedeni de dolaylı olarak algılamış oluyor (Tura 2007:187).

Dış gerçekliği temsil eden nöron faaliyetlerimizin fenomenal temsilini görüyoruz biz. Yani algı olayında dış dünya iki kere temsil ediliyor (Tura 2007:188). Bu bölüm ve takip eden bölümde Tura özgür irade ve kuantum mekaniğine ilişkin tartışmaları yürütüyor. Bu çok kıymetli tartışmalara şimdilik girmiyorum. ‘Madde ve Mana’ kitabında benzer konuları çok daha detaylı olarak tartıştığını göreceğiz.

#### **4.2 Madde ve Mana**

Bu kitabın ‘Histerik Bilinç’in devamı niteliğinde sayılabileceğini söylemişim. Tura, bu kitapta çok daha kapsamlı bir tartışma yürütüyor. Özetlemek gerekirse, Tura,

Bir yandan modern zihin felsefesinin beyin-anlam beyin-bilinç gibi problemlere önerdiği çözümleri sorguluyor, diğer yandan da Descartes’tan bu yana klasik metafiziğe hakim olan etkileşimci ikilik probleminin ardındaki fenomenolojik yanılmayı gösteriyor. Mananın maddi bir özellik olarak nasıl tanımlanabileceğini, doğadaki rasyonalitenin kökenlerinin ne olduğunu, toplumsal-dilsel anlamın doğadaki yeri ve dilsel hermeneutiğin natüralist hermeneutikle bağlantısı gibi sorunları çözüme kavuşturmak üzere diyalektik materyalist bir anlam teorisi, beden-zihin ikiliğini aşmaya yönelik bir Marksist metafizik geliştiriyor (arka kapaktan)

Söylediğim gibi ‘Madde ve Mana’ çok kapsamlı bir kitap. ‘Histerik Bilinç’ için ilerlettiğim süreci bu kitap için ilerletmem pek mümkün görünmüyor. Bu tezin sınırlarını aşacaktır. Bizim açımızdan Tura’nın en



önemli katkısı özne problemini ortaya koyuşunda. Giriş kısmında belirttiğim gibi bugün bir çok oyuncu “ben” algısından ve özne yanılmasıyla kurtulamadığı için sahne üzerinde bir rol yaratmakta zorlanıyor. İnsanın öznesiz bir süreç olduğunu ortaya koyabilirsek fiziksel eylemleri çalışmak için bize ciddi kapılar açılacak. Takip eden bölümde özne problemini çok daha detaylı tartışacağım ve pratik çalışmamızda bize ne gibi faydaları olabileceğini göreceğiz. Şimdi Tura'nın bu sonuca nasıl gittiğini gösteren kısa bir yol haritası çizmekle ve son bölümün anlaşılmasını sağlayacak kavramları tanımlamakla yetiniyorum. “Biz insanlar öznesiz doğa olaylarından ibaretiz; ne eksik ne fazla,” diyecek Tura (2011:364). Bütün bir yolu birlikte izleyemsek de bizim açımızdan gerektiği kadarını ele alabiliriz. Ben burada bir özet sunmaya çalıştığım için Tura'nın verdiği örneklerin bir kaç tanesinden bahsedeceğim. Amacım sadece bir alt yapı oluşturmak. Daha fazla bilgi isteyen okurun kitabı okuması gerekecek.

Öncelikle Tura doğanın kendi içinde açıklanabilir bir sistem olduğunu varsayarak işe başlıyor. Bu Occam'ın usturası açısından daha uygun. Ne olduğumuzu, varlığımızın anlamını araştırıyoruz. Tersine bir yaklaşım, yani doğanın kendi içinde açıklanamaz olduğu varsayımı bizi daha bu uğraşa başlamadan durduracaktır. Anlam araştırması olarak hermeneutik, kitabın esas konularından biri. Şöyle bir tanımla başlıyor Tura:

Yorumlama, epistemik açıdan saydam olmayan bir zeminde insan veya insan gibi davranan bir varlığın dilsel ve dilsel olmayan davranışlarının veya bu tipten bir varlığın ürünlerinin ya da bazı doğa ya da toplum olaylarının rasyonalitesini asgarileştirme yoluyla bunları bizim için anlaşılır kılmaktır (2011:23).

Örneğin bir günebakanın gün ışığından daha çok faydalanmak için güneşe dönmesi fiziksel bir olaydır. Ancak biz bu fiziksel hareketi yorumlayarak bitkinin güneşten daha fazla faydalanmak için güneşe döndüğünü söyleyebiliriz. Maddi bir süreci rasyonel tarzda yorumlayarak ortaya anlam çıkarırız. Peki rasyonaliteden kastımız nedir? Rasyonaliteyi kitapta “anlaşılabilirlik koşulu” olarak kullanıyor Tura (2011:27). Burada bir şeyin rasyonel olması ile makul olması arasındaki farkı ortaya koymamız gerek. Makul olmayan bir davranış pekala rasyonel olabilir. Örneğin bir kapitalistin davranışları bana makul gelmeyebilir, ancak biz belirli koşullar altında bu hareketleri yorumladığımızda bu davranışların rasyonalitesini de anlayabiliriz. Yani makul olmasa da belli koşullarda anlaşılabilir olduğu için rasyoneldir. Peki öznesi olmayan rasyonalite var mıdır? Anlamın daima bir kaynağı olduğunu düşünürüz. Dilin kurulumu da buna koşullandırır bizi. Örneğin ben de yukarıda anlamı çıkarmaktan bahsettim. Şimdilik dilin sınırları içindeyiz ne yazık ki. Yöntem oluştururken dile neden ihanet etmemiz gerektiğini de yavaş yavaş anlıyoruz sanıyorum. Anlam aşkın bir zihin tarafından üretilmesi zorunlu olan bir şey değil. “Anlam pekala doğaya içkin de olabilir” (Tura 2011:28). Bu bizi mananın maddi bir özellik olabileceği sonucuna da götürecektir. İlerlemeye devam edelim. Yukarıda bitkinin hareketinin rasyonalitesinden bahsetmiştik. Bu rasyonaliteyi dışarıdan gözlemleyen bir zihin olmasa bile bitki güneşe dönmeye, köklerini uzatmaya, yani rasyonel olmaya devam edecektir. “Demek ki rasyonalite insana veya zihne özgü bir özellik değil; başka canlılar da zihne sahip olmasalar bile doğal olarak rasyoneldir; anlamlı davranışlara sahiptir” (Tura 2011:30). Bu çok önemli çünkü bize evrim ve rasyonalite açısından zihnin şart olmadığını,

kendinde rasyonel bir evrenin de pekala mümkün olduğunu gösteriyor. Peki insan da zihne sahip olmayan rasyonel bir doğa olayı olabilir mi? Burada Tura metafizik düzeyde doğayı anlamak amacıyla doğanın kendi içinde kapalı bir sistem olduğu varsayımını kabul ederek devam ediyor. “Metafizik düzeyden bakıldığında doğa kendi içinde açıklanabilir bir sistemse rasyonalite de doğal, maddi, nesnel ve öznesiz bir özelliktir ve ilerleyicidir” (2011:31). Bu durumda rasyonalite ve mana da tamamen maddi ve nesnel özellikler olacaktır.

Bu girişten sonra bilim ve felsefenin bugün nasıl yorumlanabileceği konusuna geliyor Tura. Bilimden kastı fizik, kimya, biyoloji ve modern psikoloji. Burada önemli bir nokta var. Tura bilimin teorilerinin yapıları gereği anlamaktan ziyade açıklamaya yönelik olduğunu altını çiziyor (2011:34). Bir tek biyolojinin bu durumun dışında olduğunu görüyoruz. Evrim teorisini yorumlamaya da açık olduğu için en devrimci teori olarak görüyor. Fizik ve kimyanın açıklama gücüyle yetinemeyiz, yorumlamamız da gerekir. Bu durumda felsefeden vazgeçemeyiz. Bundan bilimle ilgili kısımda da bahsetmiştik. Ancak hemen sonrasında ekliyor Tura: “Bilim ciddiye alınmadan yapılan felsefe de ciddiye alınamaz” (2011:34). Biyolojinin diğer bilimlerden farklı olarak sadece açıklamaya değil anlamaya da yönelik olduğunu, bir mana araştırması olduğunu görüyoruz. Peki biyolojik bilimlerin yorumlama yoluyla ulaştığı anlam, rasyonalite, mana nedir?

1. Anatomik tasarım rasyonalitesi
2. Fizyolojik işlev rasyonalitesi
3. Biyolojik evrim rasyonalitesi
4. Dilsel ve dilsel olmayan davranış rasyonalitesi
5. Beynin düşünsel rasyonalitesi

Canlılar bu beş tür nesnel rasyonaliteye sahip maddi sistemlerdir ve biz bunların anlamına fiziksel ve kimyasal açıklamayla değil ancak natüralist hermeneutik yoluyla ulaşabiliriz” (2011:36).

Örneğin bir evi düşünelim. Diyelim evin mutfağı küçük ama salona yakın ve salon da geniş tutulmuş. Bu durumda yorumlama yoluyla bu evde yemeğin salonda yenilmesinin planlandığını anlayabiliriz. Ev maksadına uygun olarak tasarlanmıştır. Evin fiziksel ya da kimyasal açıklaması evin rasyonalitesini anlamamızı sağlamaz. Mana ancak yorumlamayla mümkündür. Biyolojik organizmalar da benzer şekilde açıklanabilir. Örneğin beynimiz kalın bir kafa tasıyla çevrilidir. Yorumlayarak bu organın korunduğunu söyleyebiliriz, bu öznesiz biyolojik tasarım rasyoneldir. “Burada artık biyolojik türlerin kökeninden bahsetmiyoruz. Metafizik düzeyde madde ve mananın kökeninden bahsediyoruz... Evrim teorisi ilk defa açıklamayla yorumlamayı bize bir arada sunması bakımından da eşsizdir” (Tura 2011:40). Stanislaski ve Grotowski'nin de maddi bir süreci yorumlayarak mana ürettiklerini görmüştük. Belli bir düzeyde aynı şeyden bahsediyoruz.

Bu noktadan sonra Tura Kartezyen metafiziğin eleştirisini sunuyor: “Örtük olarak Kartezyen metafiziğe dayanan zihinselci psikanalitik teoriler her insan davranışının aynı zamanda fiziksel bir hareket olduğunu, dolayısıyla da soyut zihinsel anlamın davranışın etkin nedeni olamayacağını unuttur; önce sözün olduğuyla ilgili eski düşüncelerden kalma bir saplantıdır bu” (2011:45). Zihinsel mananın maddeye önce gelmesi yaygın bir yanılgı olabilir mi? Kendisi maddi bir süreç olmayan anlam, maddi olana öncül olabilir mi? Hemen hatırlayalım, Stanislavski ve Grotowski de başka düzeyde aynı sorunla

uğraştılar. Tiyatroda hala bu sorunlarla uğraşıyoruz ve belki de bu bizi yüz yıl geriye götürüyor. Şöyle söylemiş Tura:

Oysa Kartezyen şartlanmalarımızdan kurtulup insani mananın da, öznesiz bitkisel rasyonalite örneğine benzer şekilde, aynı zamanda insan beyninin fiziksel bir etkinliği olduğunu kavramaya, yani Kartezyen ikiciliği aşım diyalektik materyalizm açısından düşünmeye başladığımızda ... yer aldığımız gündelik sosyal oyundan bir adım geri çekilip tablonun metafizik bütününe bakarak bu gezegende geçen tarihsel ve gündelik insani olayları büyük bir nesnel oluşun parçaları olarak sezmeye başlarız; varlık oluşmaktadır. Varlık, oluştur. (Hegel) (2011:44).

Bizim açımızdan en önemli teorisini ortaya koymuş oluyor Tura: İnsan öznesiz bir süreç olabilir mi? Evrimsel sürece baktığımızda da yine öznesiz bir sürecin sonucunda gerçekleştiğini görüyoruz. “Dikkat edilirse biyolojik evrim deyince tamamen fizik ve kimya yasalarına göre gerçekleşmiş öznesiz bir olaydan bahsediyoruz” (2011:46).

Ancak bilimin de tek başına yeterli olmadığını, felsefeye de ihtiyaç duyduğumuzu söylüyor Tura. Çünkü metafizik doğa felsefesi olmasaydı, “evrim teorisi sadece türlerin kökenini açıklayan bir teori olarak kalırdı” (2011:48). Felsefe sayesinde bilimden bildiğimiz bilgileri yorumlayarak daha üst anlamlara ulaşabiliyoruz. Ancak Tura daha önce de belirttiği gibi bilimi ciddiye alan bir felsefe kitabından bahsediyor, özellikle de nörobiyolojiyi. Bugünün felsefesi için, metafizik ufku içinse diyalektik materyalizmi savunuyor ve kitapta diyalektik bir dil kullanımı hedefliyor. Son bölümde ben de aynı şeyi fiziksel eylemler yöntemi için deneyeceğim. Dilin diyalektik kullanımını ise şöyle açıklamış Tura: “Öznelci kavramların nasıl nesnelci kavramlara dönüştüğünü göstereceğim. Kavramın öznelci anlamı onu anlamanın bir evresi, durağı, bir “anı”dır. Daima şu izi süreceğim demek ki:

Öznelci kavramları nesnel kavramlara dönüştürmek” (2011:51). Diyalektik bir araştırma önce bütünle, sistemle veya bütünden ne anlıyorsa onunla başlar. Daha sonra da yavaş yavaş parçayı, onun bütün içerisinde nasıl bir yer tuttuğunu, nasıl işlediğini araştırır ve sonunda buradan da başlangıç noktası olan bütüne ilişkin daha net bir kavrayışa ulaşır. Parçayla bütün arasında sürekli olarak salınan, gidip gelen bir süreçtir diyalektik.

Aktardığım bu ilk bölümde Tura kitabın savunduğu temel tezleri özetlemeye girişmiş. Ben de bu özetin özetini sunduğum için çok parçalı ve hızlı geçişleri olan bir metin çıktı ortaya. Başta da söylediğim gibi bu bizim için bir sorun değil. Bir sonraki bölümün daha rahat anlaşılması için temel kavramların, yöntemin ve tezlerin verilmesinin yeterli olduğunu düşünüyorum.

Genel olarak baktığımızda, tezin buraya kadar olan kısmında, var olan teorik altyapıyı ortaya koymuş oldum. Stanislavski ve Grotowski'den hareketle fiziksel eylemleri anlamaya çalıştım. Bu esnada onların kendi pratik çalışmaları sırasında ihtiyaç duydukları zaman bilimsel gelişmelerden faydalanarak ilerlediklerini gördüm ve buradan hareketle bizim de böyle bir yol izlememiz gerektiğini, bu yolun da nörobiyoloji olduğunu söyledim. Çetin Sarıkartal'la yaptığımız çalışmalardan deneyimlediklerim bu alanda yapılmış çalışmalardan en fazla Saffet Murat Tura'nın yaptığı çalışmalarla örtüşüyordu. Bu yüzden Histerik Bilinç ve Madde ve Mana kitaplarından hareket ettim ve bu kitapların genel yaklaşımını tiyatro cephesinden irdelemiş oldum. Şimdi benim tezimin yapacağı katkıya geliyor sıra. Eğer Tura haklıysa, insan öznesiz bir süreçse, tiyatro çalışmalarımızı ve çalışmalarda kullandığımız dili tümüyle değiştirmemiz gerekir. Elbette yakın zamanda Tura'nın haklı mı yoksa haksız

mı olduğunu anlayamayacağız. Bunun için biraz beklememiz gerekli. Bilimin henüz başındayız. Ancak bu varsayımın kendi deneyimlerimle örtüşüyor olması çok önemli. Stanislavski ve Grotowski'nin etkilenecek çalışmalarına yön verdikleri bilimsel ve felsefi gelişmeler bugün için büyük oranda geçerliliğini yitirdi. Ancak bu, bu gelişmelerin onların çalışmalarına büyük katkı sağladığı gerçeğini değiştirmez. Elimizde olanla yetinip pratik çalışmaya odaklanmalıyız. Şimdi öznesiz bir süreç olarak insana bakabilmemizi sağlayan teorik tartışmaya başlayabiliriz. Sonrasında da pratik öneriler getirip tezimi sonlandıracağım.

## 5 ÖZNESİZ SÜREÇ OLARAK İNSAN VE OYUNCU

### 5.1Kartezyen Özne

”Düşünüyorum” olgusal anlamda yanlış bir öncüldür; çünkü düşünce bir edim (act) değil, bir olay; “ben” dediğim biyolojik olayın beyinde geçen daha kısmi bir biyolojik olaydır. O halde hiç kimse düşünmez. Düşünce, diğer doğa olayları gibi edimsel öznesi olmayan bir doğa olayıdır; hepsi bu. Demek ki düşünmüyorum; düşünce olayı ben olayında meydana geliyor. Tıpkı kalbimin çarpması ya da böbreklerimin kanımdaki bazı molekülleri süzmesi kısmi olaylarında olduğu gibi düşünce olayı da “ben”de, yani beyimde oluyor. O halde düşüncemin ardında düşüncemi yapan edimsel bir özne, aşkın bir ben yok (Tura 2011:54).

Bu düşünceyi Tura'nın nasıl geliştirdiğine geleceğiz. Eğer bu iddia doğruysa, oyunculuk yöntemi geliştirirken hem çalışmaları hem de kullandığımız dili değiştirmemiz gerekecek. Öznesiz süreç fikri bazı mistik geleneklerde, tasavvufta, Doğu felsefesinde, Hegel'de, Spinoza'da ve Marx'ta izlerine rastlayabileceğimiz bir düşünce olsa da günümüz neoliberal dünyasında çok ayrıksı duruyor. “Ben”e olan inanç çok güçlü. İşte bu inancı

sarsmaya çalışıyoruz. Elimizde bilimsel olarak kesinleşmiş bilgiler olmasa da ciddi ipuçlarına sahibiz. Bakalım.

Öncelikle dilsel olarak kendimizi özneler gibi kullanmamız zorunluymuş gibi görünüyor. Kendimizi ve diğer bütün insanları davranışlarından sorumlu tutamayacağımız bir doğa olayı olarak değerlendirdiğimizi varsayalım. Bu durumda etikten bahsetmek mümkün olmayacaktı ve muhtemelen toplumsal yaşam çökecektir (Tura 2011:65). Bu sebeple olacak ki dilin kurulumu insanı özneymiş gibi konumlıyor. Egonun da dille kurulduğunu göz önünde bulundurursak öznesiz doğa olayları olduğumuzu düşünmemiz oldukça güç bir iş. “Büyük ihtimalle doğal seçilimin neden olduğu bir süreç sonucunda kendimizi özneler olarak düşünmemizi sağlayan bir dile doğduk (Tura 2011:67). Ancak hemen umutsuzluğa kapılmayalım. “Dilin kullanım kuralları belli bir a priori önyargı, alışkanlık ya da yeni bir durum karşısında bir tür ilk refleks oluştursa bile, sosyal yaşam pratiği içinde diyalog ilerledikçe bu önyargılar başka türlü düşünmemizi, olayları başka şekilde yorumlamamızı engellemiyor” (Tura 2011:102). Richards’ın Cieslak’tan bahsederken dilin kurallarını nasıl eğip büktüğünü, farklı bir dil kullandığını, örneğin Cieslak’ın bedeninin düşündüğünü söylediğini hatırlayalım. Biz de bugün oyuncu rolü oynamalı yerine rolün oyuncuda belirmesi gerekir dediğimizde ilk etapta yadırganacaktır. Ancak dilin kuralları ve kullanımı bilimsel pratiğin kullanımıyla birlikte değişir, yıkılır, yeniden kurulabilir. Şimdi özne nosyonuna güvenimizi ciddi bir şekilde sarsacak bir örnek verelim. Stanislavski ve Grotowski’yi anlarken böyle örneklerin ne kadar yardımcı olduğunu da tekrar hatırlayarak tabii ki...



Bir deney koşulunda uygun yöntemler kullanılarak bu vakalardan birinin sol yarım küresine bir tavuk resmi sağ beyin yarım küresine de bir kar manzarası gösterilerek hastadan önündeki çeşitli malzeme arasından gördüğü bir cismi seçmesi istenmiştir. Dilsel kapasitesi daha çok gelişmiş olan ve tavuk resmini gören sol yarımkürenin yönettiği sağ el bir tavuk ayağı seçerken kar manzarası gören sağ yarımkürenin yönettiği sol el ise bir kürek seçmiştir. Hastaya niçin tavuk bacağı seçtiği sorulduğunda dilsel kapasiteye sahip sol yarımküre bir tavuk resmi gördüğünü, bu nedenle tavuk bacağı seçtiğini söylemiştir. Yani sağ yarımkürenin kar manzarası gördüğünden habersizdir sol yarımküre. Bu durumda sol eliyle niçin bir kürek seçtiği sorulduğunda verdiği yanıt şöyle: “Tavuklar altlarını fazlaca kirletir. Temizlemek için seçtim.” Yani sağ yarımkürenin maksadını bilmeyen dilsel sol yarımküre sol elin davranışının maksadını akılcılaştırarak açıklamıştır. Konumuz açısından bu noktada dikkatimizi çekmesi gereken bir başka durum dilsel sol yarımkürenin sol elin kürek seçmeye karar vermesinin “özne”si kendisiymiş gibi konuşmasıdır. Oysa bu deney koşulunda biliyoruz ki özne gibi konuşan sol yarım küre durumun farkında bile değildir (108).

Gördüğümüz gibi hasta farkında bile olmadığı bir davranışı sanki kendisi bu olayın öznesiymiş gibi anlatıyor. Dilsel mekanizma yaptığı eylemi ifade ederken ona başka bir bahane uyduruyor, bir anlamda onu dilsel boyutta temsil ediyor ve tavukların pisliklerini temizlemek için seçtiğini söylüyor. Büyük ihtimalle gündelik hayatımızda bunu her gün yaşıyoruz. Beynimizin doğal çalışma sürecini ve nörolojik düzeyde alınan kararları sanki o kararların ve çalışma sürecinin öznesi bizmişiz gibi yaşıyoruz. Görünen o ki büyük bir yanılsama var. Bu oyunculuk için de geçerli olabilir. Oyunculuk çalışmasında kimi yanlış çalışmaların doğru sonuçlar verdiğini gözlemleyebiliriz. Bu elbette yonteme olan inancımızı sarsmamalı. Ancak yöntem oluştururken bilimsel ve ölçülebilir olmaya olan ihtiyacımız açığa çıkıyor. Aksi takdirde anlamsız çalışmaları sanki bir faydası oluyormuş gibi yapmaya devam edebiliriz. Ve görünen o ki oyuncuların kendilerini özne olarak konumlamaları sahnede

oyunmaları önünde ciddi bir engel. Bu örnekte bilimsel bir olayı gündelik dille anlattığımız için sanki sol yarımküreyi ya da sağ yarımküreyi özne gibi düşündüğümüz yanılığısı oluşuyor. Ancak burada amaç anlaşabileceğimiz bir zeminde yazmak. Elbette doğrusu “kürek seçmeye karar verme olayı sağ yarımkürede gerçekleşiyor” olacaktı (Tura 2011:109). Ancak bütün dili bu şekilde kurmamız anlamsız bir tez çıkaracak. Şimdilik ben sonuç bölümünde bazı farklı dil kullanımları önermekle yetineceğim. Tezin geri kalan kısmını okurken bunların akılda tutulmasında fayda var. Biz dille birlikte her şeyi yaptığımızı, kendimiz karar vererek gerçekleştirdiğimize inanıyoruz. Tura çok net: “Dünyada hiçbir şey yapılmaz, sadece olur (2011:110). Edimsel özne yanılığısının dilsel açıklamasını sunmuş olduk. Bu yanılığısamayı ciddi bir şekilde sarsacak bir de örnek verdik. Bu açıklama tek başına yeterli görünmüyor çünkü düşüncenin henüz çözüme ulaşmamış öznel deneyim gibi bir özelliği de var. Devam edelim.

## **5.2 Maddi Bir Süreç Olarak Mana**

Öznel deneyim ve düşünce doğa bilimleriyle açıklanamaz gibi görüldüğü için maddi olmayan bir “düşünen ben” inancına yol açıyor ve bizi ikiciliğe götürüyor. Düşünceyi fiziksel olarak gözlemleyemediğimiz için kendimizi bir maddi diğeri maddi olmayan iki farklı varlıkmış gibi algılıyoruz. Bir ben var bir de ruhum, bir bedenim bir de zihnim. Düşünen, öznel deneyimleri yaşayan maddi olan “ben” değil de maddi olmayan, bedenden ayrı bir “ruh”. Descartes’in dediği gibi, “Düşünüyorum, o halde varım”. Bu önermede mananın maddeye öncül olduğunu görüyoruz. Önce düşünce var, düşünce olduğu için de ben varım. Oysa nörobiyoloji alanındaki gelişmeler

beyinde maddi bir olay gerçekleşmeden düşüncenin oluşmadığını gösteriyor bize. Üstelik diyalektik materyalizmden sapmamamız gerek ve diyalektik materyalizme göre maddi olmayan bir şey yoktur. Eğer manayı maddi bir özellik olarak ortaya koyup bilincin mistifikasyonundan kurtulabilirsek güçlü bir inancı daha sarsmış olacağız (Tura 2011:119). Böylece iyi oyuncular için söylenen “oyunculuk onun ruhunda var” ön kabulünden de kurtulmuş olacağız. Bu herkes için işe yarayacak yöntemler geliştirebilmemiz ve bu inancı korumamız açısından çok önemli.

Bu tezde kendi deneyimlediğim çalışmaları bilimsel bilgilerle birlikte yorumlayarak tiyatroya ilişkin sonuçlar çıkaracağım söylemiştim. Bilimin bize açıklamalar sunduğunu, ancak anlamının yorumlamayla mümkün olduğunu görmüştük. Mana sorunlarının ele alınabileceği tek yöntem olarak hermeneutiği görüyor Tura ve hermeneutik döngü için şöyle bir tanım veriyor:

Bir metne yaklaştığımızda bütününe ilişkin bazı önyargılara sahibizdir; zamanla metnin parçalarıyla bütünü arasında gidip gelir, anlamaya çalışırken bütüne ilişkin bazı önyargılarımızın değiştiğini görürüz. Anlamak bütünle parça arasında rasyonel bir tutarlılık kurmaya çalışırken ortaya çıkar (2011:135).

Rasyonelliği maksadına uygun anlamında kullandığımızı hatırlayalım. Stanislavski'nin fiziksel eylemleri nasıl çalıştığını hatırlayalım. Buradaki önyargılar üstün-isteğe parçalar ise isteğe denk geliyor. İstekler ve üstün-istekler arasında gidip gelirken karakteri bir bütün olarak anlıyoruz. Karakterle metin arasında da tam olarak aynı parça bütün ilişkisi var. Günlük hayattan bir örnek vererek durumu netleştirelim. Avcı-toplayıcı bir topluluğu inceleyen bir antropolog bir avcıyla birlikte ava çıkıyor. Avcı bir av hayvanının izini fark ediyor ve takip etmeye başlıyor. Ancak bir süre sonra takip etmekten vaz

geçiyor. Buna sebep olarak da av hayvanının izinin üzerinden farelerin geçtiğine dair izler gördüğünü, farelerin geceleri gezen hayvanlar olduklarını, dolayısıyla av hayvanının en az bir gün önce oradan geçmiş olduğunu gösteriyor (Tura 2011:143). Modern bilim de dahil bir çok örnek verebiliriz bu duruma. Bu akıl yürütme maddi bir olayı içinde bulunduğu daha büyük bir olayla rasyonel ilişkisi içinde yorumlayarak mana çıkarıyor ortaya. Demek ki manayı maddi olandan çıkarabiliyoruz. Mana maddeye öncül değil. Burada rasyonaliteden kastımız bizim için rasyonel olmaları. Bir atomun kendinde rasyonel olup olmadığını henüz bilmiyoruz. Ancak doğada kendinde rasyonel olaylar olduğunu da örnekleyerek ortaya koyuyor Tura ve buradan şu sonuca varıyor: “Evrendeki rasyonalitenin aşkın bir kaynağı olduğunu varsaymak için hiçbir neden yok” (2011:150). Mana nedir sorusunu toparlayalım:

Niçin sorusunun yanıtı olarak mana, maddi bir olaydan anlaşılan şeydir. Anlamaksa maddi bir olayda bizim için örtük olan mananın yorumlama suretiyle bizim için belirtik hale gelme sürecidir. Yani niçin sorusunun yanıtı olarak mana, maddi olayda maddi özellik olarak zaten vardır. Yorumlamak suretiyle biz, bizim için örtük olan nesnel-maddi manayı bizim için belirtik hale getiririz yalnızca (Tura 2011:151).

Peki bu bize neyi gösterir? Çok basit. Bugün çok eski zamanlara ait bir kafatasını inceleyerek bu hayvanın iki ayağı üzerinde yürüdüğünü anlayabiliyoruz. Manayı maddi olarak kavrayabilmek, o maddenin (canlının) aşkın bir yaratıcı tarafından yaratıldığı inancını sarsıyor. Benzer bir şekilde aşkın bir ruhumuz olduğu ve özne olduğumuz inancını da. Maddi olarak gözlemleyemediğimiz mana, maddi bir sürecin yorumuyla ortaya çıktığına göre maddesel olmayan bir kavram yaratmamız gerekli görünmüyor. Doğa öznesiz bir şekilde ilerleyebiliyor, “biyoloji evrim sürecinin öznesiz bir süreç

olduğunu” söylüyor bize; organizmamız öznesiz evrim süreci sonunda rasyonel bir şekilde örgütlenmiştir (Tura 2011:157). Sonuç olarak, mana maddi olayların fiziksel olmayan (fizik bilimi tarafından incelenemeyen) ama natüralist hermeneutikle anlaşılabilen maddi bir özelliği olarak tanımlanabilir. Bu bakışı kavrayabilirsek eğer düşünceyi de maddi bir olay olarak kavrayabileceğiz. “Düşünüyorum o halde varım,” önermesinin yanlışlığını teslim ettiğimizde sanki bir özneymişiz algısından da kurtulabileceğiz. Elbette bunun önünde çok büyük bir engel var: Dil. Takip eden bölümde Tura dilsel anlamın da yalnızca doğadaki mananın özel bir durumu olduğunu gösterecek bize (2011: 181). Daha fazla okumak isteyenler için kitapta detaylı bir tartışma mevcut. Ben daha önce de belirttiğim gibi dilsel alışkanlıklarımızın ve koşullanmışlıklarımızın değişebileceğini, değişiyor olduğunu hatırlatarak devam etmek istiyorum. Her ne kadar dilin kurulumu bizi öznel olarak konumlasa da, gördüğümüz gibi insanın düşünüyor, mana üretiyor, öznel deneyim oluşturuyor oluşu onun doğa yasaları üstünde olduğunu göstermiyor bize. Düşünce edimi beyinde gerçekleşen biyolojik bir olay. Biz insanlar da doğadaki diğer canlılar ve maddi cisimler gibi öznesiz bir doğa olaylarıyız. Beyin ise “davranış rasyonelitesini azami kılmaya yönelik olarak öznesiz evrim süreci sonunda ortaya çıkmış bir organ” (Tura 2011:198). Bütün bu bilgiler oyunculuk çalışmasında şu anda gittiğimiz yoldan bizi çevirmeye yetecek gibi görünüyor. Stanislavski bu bilgilere sahip değildi, Grotowski de öyle. Kendi çalışmalarında oyuncuyu özne olarak konumladılar hep. Ancak Richards’ın bazı sözlerinde sanki oyuncunun edimlerinin öznesi değilmiş gibi konuştuğunu görmütük. Kim bilir, Stanislavski için de söylendiği gibi tiyatro bilimin önünde gidebilir bazen.

### 5.3 Düşüncenin Anlamı

Bu bilgiler bizi düşüncenin anlamını da açıklayabileceğimiz bir noktaya getiriyor: “Maddi bir beyin olarak düşüncenin anlamı, sosyal yaşam pratiğiyle dilsel ve dilsel olmayan davranış rasyonalitesi üzerinden kurduğu rasyonel ilişkidir” (Tura 2011:219). Dolayısıyla düşünce sosyal yaşam pratiğinden ayrı düşünülemez. Düşünce geçmişle gelecek arasında bağ kurar, geçmişi ve geleceği ilişkilendirir. Düşüncenin fiziksel özelliklerini nörofizyolojiyle, anlam özelliklerini ise natüralist hermeneutikle anlarız (Tura 2011:257). Ancak öznel değildir çünkü nesnel sürecin, yani yaşam pratiğinin bir parçasıdır. Sosyal yaşam pratiğine dışarıdan bakan bir düşünceden bahsetmek bugünkü bilimsel bilgilerimizle çelişir. Dolayısıyla yine öznesiz bir süreç söz konusudur burada. Ben düşünüyorum dediğimde aslında düşünce ediminin beynimde gerçekleştiğini söylüyor olurum. Buna ilişkin örnekleri Histerik Bilinç’te de görmüştük. Kişinin bilinç seviyesine çıkarmadığı kararları nasıl aldığı sorulduğunda kendisini sanki bu kararların öznesi gibi konumladığını görmüştük. Gerçi kendini konumşamıştı dediğimde de yine bir özneye atfediyorum ama dilin boyunduruğundan kurtulabilmemiz için çok erken. Bu hatırlatmayı sürekli yapma ihtiyacı hissediyorum çünkü sanki bir anlatım bozukluğu, dilin kurallarıyla çelişen bir durum varmış gibi oluyor. Aslında beyninizde bu durumu fark eden nöral etkinlikler gerçekleşmiştir dememiz gerekir. Şimdilik gündelik hayatta dille mücadele edebilmemiz için erken görünüyor ancak bütün bu bilgilerden hareketle sahne üzeri kullandığımız dilde değişiklikler yapmamız mümkün. Beyin farklı kullanıldığında nöral yapıların değişime uğradığını biliyoruz.

## 5.4 Büyük Yanılsama

Özneler olduğumuza ilişkin yanılsamayı şimdiye kadar verdiğim bilgilerin yeterince sarstığını ve bu bilgilerin tez kapsamında yeterli olduğunu düşünüyorum. Bizim için önemi büyük olan kitabın son bölümüne bizi yeterince hazırlamıştır umarım. Şimdi buraya kadar olan kısmı bir anlamda toparlamış olalım ve artık pratik tiyatro yaşantımız için neler öğrenebiliriz ona bakalım.

“Düşünen ben” yanılsamasının deneysel yönünü açıklama yoluna gidiyor Tura ve Kartezyen yanılsamanın bileşenlerini dört başlıkta topluyor:

1. Zihin diye bir şeyin var olduğu
2. Zihnin bedenden ayrı ve ayrılabilir olduğu
3. Zihnin bir öznenin varlığını (“düşünen ben”i) düşündürecek şekilde doğa yasalarınca belirlenmemiş olduğu, doğal neden sonuç ilişkilerinin dışında bir insiyatife sahip olduğu, doğa yasalarından özgür olduğu, yani istese başka türlü de yapabileceği,
4. Zihinle beden arasında bir etkileşim olduğu, mesela zihnin bedenin hareketlerine neden olduğu (Tura 2011:338-339).

Sanırım bu dört yanılığ hepimize tanıdık gelecektir. Gerek günlük hayatta gerekse sahne üzerinde. Bazı yöntemlerde zihnin bedenden çıkarılması öğütlenirse de yine ikici bir bakış açısı vardır. Yani yine bedenden ayrı bir zihin var sayılır ancak bu zihnin devre dışı bırakılması istenir. Bu Richards’ın Cieslak için söylediği “Onun bedeni yaparken düşünüyordu,” cümlesinin önemini de ortaya koyuyor. Belki de fark ettiği şey bedenden ayrı bir zihnin zaten var olmadığı idi. Bilemiyoruz.

Beyindeki fonksiyonel yapılanmalar ise şu şekilde:

- 1.Dış dünyayı temsil etmeye yönelik nöral işlemler,
- 2.Bedeni temsil etmeye yönelik nöral işlemler
- 3.Yanıt davranış oluşturmaya yönelik nöral işlemler  
(Tura 2011:342).

‘Histerik Bilinç’ kitabında da gördüğümüz gibi bu durumda üç tür temsili durum olduğunu söyleyebiliyoruz. Beyinde dış dünya deneyimi, beden deneyimi ve düşünce-duygu deneyimi temsil ediliyor. Yani bu üç deneyimle doğrudan tanışıklığımız yok. Biz dış dünyayı, bedenimizi ve duygu-düşüncelerimizi temsil düzeyinde deneyimliyoruz. Dış dünyanın gerçekliğine bile ihtiyacımız yok. Beyinde gerekli nöral faaliyetler meydana geldiğinde dış dünyadaki örneğin kitap deneyimini yine yaşayabiliriz. Rüyalarda bunu en açıklayıcı örneği. Duygu düşüncelerimizin temsiline gündelik hayatta zihin diyoruz. Bu deneyimlere nöral faaliyetlerin sebep olduğundan artık neredeyse eminiz. “Gerek elektro-fizyolojik yöntemlerle gerekse çağdaş beyin işlevsel görüntüleme teknikleriyle bu nöral faaliyetlerle bu deneyimler arasında sıkı ve açık bir korelasyon olduğu kesin bir şekilde gösterilebilir” (Tura 2011:342). Yani gündelik hayattaki deneyimlerimizin bir çoğunu nöral düzeyde görüntülenebiliyor, beynin farklı bölgelerini elektriksel olarak uyararak insanlarda deneyimler oluşması sağlanabiliyor. Bu durumda zihin kavramına ihtiyacımız olmadığını görebiliyoruz sanırım. “Deneyimler nöral faaliyetlerin beynin birleşik bütününde neden olduğu etkilerdir” (Tura 2011:343). Beyinde nöral bir olay meydana gelmeden hiç bir deneyim meydana gelmiyor. Bunun tersi henüz gösterilmemiş durumda. Üç tür deneyimin de beyinde meydana geldiğine göre ve beyin de bedene dahil olduğuna göre bedenden ayrı bir zihin vardır diyemeyiz. Bu pekala mümkün olabilir ancak kısıtlı da olsa sahip



olduğumuz bilgiyle zihnin bedenden ayrı bir şekilde var olduğu inancını ciddi bir şekilde sarsabiliyoruz.

Düşünce-duygu-deneyiminde ona neden olan nöral olayların farkında olmadığımızdan “zihin” sanki kendi inisiyatifine sahipmiş, zihinsel bir özne (düşünen ben) varmış gibi görünür. Oysa tıpkı eskiden evrenin ve yıldızların dünyanın etrafında döndüğünü sanmamız gibi bir yanılsamadır bu; öyle görünür, ama öyle değildir.” Düşünce beyinde geçen öznesiz bir doğa olayı. Ben düşünmüyorum, düşünce oluyor. O halde bedenimin dışında bir üstün varlık, bir ‘düşünen ben’ yok. “Biz insanlar öznesiz doğa olaylarından ibaretiz; ne eksik ne fazla.” (Tura 2011:364)

Peki bu durumda benim şu anda yöntem geliştirmeye çalışıyor olmam da anlamını yitirmiyor mu? Madem öznesiz doğal süreçleriz, düşünen bir özne yok, o halde ben bunları nasıl söylüyorum? Tura bu konuda da bize yardımcı oluyor: “Yaşamımızın nihai anlamı, oluşla metafizik maksadına uygun ilişkisi olsa gerek. Bu maksatsa oluşun bizde kendisini kavramasına açık olmaktır; demek ki oluşta yok olmaktır” (2011:366). Giriş kısmında bahsettiğim karakterin bedende belirmesine açık olma durumunu hatırlayalım. Artık yöntem üzerine tartışmaya başlayabiliriz.

## 6 SONUÇ

Görünen o ki günlük hayatta büyük bir yanılsama içindeyiz. Birincisi, gerçeklikle değil onun temsiliyle tanışıklığımız var. Dış dünya temsili, bedenimizin temsili ve duygu-düşüncelerin temsili. Bu üçüncü temsile zihin ismini vermişiz. İkinci yanılgımız zihinle ilgili. Bedenden ayrı bir zihin fikri var. Oysa görünen o ki beden-zihin ikiliği de terk etmemiz gereken bir fikir. Ve hepsinin ötesinde kendimizi özneler olarak konumlayışımız. Davranışlarımızın, kararlarımızın, fikirlerimizin bize ait olduğuna dair bir ön kabulümüz var. “Ben” diyoruz buna da. Ben düşünüyorum, ben oynuyorum, ben söylüyorum. Oysa durum öyle görünmüyor. Tura'nın iddiaları doğruysa, ki aksini gösteren bilgiler yok elimizde, öznesiz doğal süreçleriz.

Peki bu bilgiler ışığında pratik tiyatro yaşantımız için ne gibi çıkarımlar yapabiliriz? Şunu baştan teslim etmek gerekir ki, hiç bir değişim bir anda olmuyor. Bütün benlik algımızı yıkacak bilimsel gelişmeler oluyorsa da bunlar da yine büyük oranda ideolojinin elinde kapitalizmin hizmetine sunulacaktır. Devrimci bir dönüşüm günümüz dünyası için ön görebildiğimiz bir durum değil. Örneğin ayna nöronların bulunması; karşımdaki insan bir eylemde bulunduğu anda tutuşan nöronların zayıf kopyaları bende de tutuşuyor. Bu bize iki kapı açabilir. Birincisi, insan organizmasının ilişkisel olduğu çıkarımını yapar ve dayanışmacı bir konum alırız. İkincisi ise teknolojiyi ilerleterek bir robota iyi bir işçinin nöronlarını bir anlamda kopyalayarak kapitalizmin hizmetine masrafsız işçiler sunarız. Burada bizim yaptığımız belki bir anlamda ideolojiye ihanet etmek olmalı. Günümüz bilgisini bizce faydalı çalışmalar için kullanmak. Bu uzun bir yol olacaktır. Sabırlı olmak lazım, Stanislavski ve Grotowski gibi.

Ancak kendi küçük dünyamızda radikal değişimlere giderek başlayabiliriz işe. Stanislavski'nin bir grup amatör oyuncuyla bütün bir yüzyılı etkilemesini, Grotowski'nin küçük gruplarla yaptığı çalışmaların dünya çapında yarattığı yankıyı düşünün. Bu radikal değişimi öncelikle dilde yapmalıyız gibi görünüyor. Beden-zihin, fiziksel-ruhsal gibi ikilikleri aşacak bir dil geliştirmeliyiz. Hatta zihin ve ruh gibi maddi olmayan kavramları tümüyle tasfiye etmeliyiz. Burada fiziksel eylemlerle bağımızı kurmuş oluyoruz. Stanislavski nasıl ki bana duygulardan değil eylemlerden bahsediyor, biz de maddi olandan bahsetmeliyiz. Ancak karıştırmamız gereken bir nokta var. Fizikalist materyalist bir noktaya düşmemeli, yani bedenden kastımızı salt el, kol, bacak olarak görmemeliyiz. Grotowski'nin eylemle aktivite arasındaki farkı anlattığı bölümü hatırlayalım. Organizmamız maddi olsa da mana üretebildiğini ve mananın da fizik bilimi tarafından incelenemese de maddi olduğunu gördük. Beynimiz et parçası olabilir. Ancak mana üretebiliyor ve bunu da temsil ederek yapıyor. Dış dünyanın gerçekliğine bile ihtiyaç duymadan gerekli nöral etkilerin oluşması, sözüm ona dış gerçekliği yaratabiliyor. Yani biz hayal kurarak, temsil ederek, muhayyilede yaratıyoruz gerçekliği. Sahnede oluşacak yaşam oyuncunun muhayyilesinde oluşmamışsa gerçek eylemlerden bahsetmemiz pek mümkün görünmüyor.

En önemli nokta ise Kartezyen özne yanılsamasından çıkaracağımız sonuçlar. Rasyonel tarzda örgütlenmiş öznesiz süreçler olduğumuz sonucuna varmıştık. Fiziksel eylemler çalışmasında oyuncuları özne olarak konumlamaktan vaz geçmeliyiz. Stanislavski ve Grotowski'nin oyuncularla "aşkın özne"ler olarak konuştuklarını görmüştük. Bu terk etmemiz gereken bir dil. Oyuncuların oynamasını değil rolün oyuncuda belirmesini beklemeliyiz.

Richards'ın bu durumu sezdiğini örneklemişim. Elbette kendimize ait bir kimliğimiz var. Sabah kalktığımda kim olduğumu hatırlıyorum, neler yapmam gerektiğini düşünüyorum ve yataktan kalkarak bir rolle yaşamaya başlıyorum. Benzer şekillerde evrimleşen beyinler olarak diğer insanlar da benim kendime dair bu inancımı destekliyorlar ve bende bir 'ben' algısı oluşuyor. Cümlenin görünüşteki saçmalığının farkındayım. Bu şimdilik en çok zorlanacağımız konu. Gündelik hayatta öznesiz bir süreç olduğunu kabul ederek bütün etkilere açık bir şekilde yaşamak mümkün görünmüyor. Ancak bu belki de tam da sahne üzerinde olması gereken durum. Oyuncu sahnede açık olabilir. Eğer oyuncuyu gelen her türlü etkiye açık hale getiren fiziksel çalışmalar bulunabilirse, bu bedende (elbette beden ve hafızanın sınırları dahilinde) her rol belirebilir. Bu konu üzerinde biraz daha duralım.

Oyuncu bir organizma olarak var. Bu organizmayı gün içinde farklı kullanıcılar kullanıyorlar. Örneğin oyuncu sabah kalktığında annelik kullanıcısı kullanıyor bedenini, başka bir mesleği daha varsa, örneğin doktora, hastaneye gittiğinde doktor rolü bedeni devralıyor. Akşam oyuna çıkacağı zaman ise önce oyuncu rolü, sonra da oyunda oynayacağı rol bedenini kullanıyor. Oyuncu hayatı boyunca sayısını çok daha fazla artırabileceğimiz bu roller arasında salınıyor. Eğer bir role çalışırken bedenini açık hale getirip başka bir oluşun bedeninde belirmesine izin verecek tekniklerle çalışmazsa zaten bedeninin tanıdığı günlük hayattaki rollerin bedeni devralması ve ortaya kişinin farklı hallerinden bir karışım ortaya çıkması çok olası. Örneğin Hamlet'i oynayan oyuncu sinirlendiği sahnede hastanede hastasına kızdığı şekilde kızıyor olabilir rol arkadaşına. Beynin ekonomik davranıp hafızadaki hazır davranışları kullandığını biliyoruz. Hep aynı karakteri oynuyormuş gibi görünen oyuncular

düşünün. Ya da çok farklı rolleri hep benzer şekilde oynayan oyuncular. Organizmanın kapasitesi çok yüksek olmasına rağmen belirli bir açıklık sağlanamadığında beden hep aynı hayal gücünün, aynı temsilin etkisinde kalıyor. Oysa öznesiz doğal süreçler oluşumuzun oyunculuk açısından çok ciddi bir avantajı var. Organizmamızı doğru yöntemle istediğimiz temsilin kullanımına açabiliriz. Hafızamız elbette durmayacak ve bildiği yerden bizi yönlendirecektir. Yani sahne üzerinde açık olduğumuzda başımıza bir şey gelmeyecek çünkü istesek de bütün bildiklerimizi unutamayız. Bedenimiz kendi yolunu bulacaktır. Bize düşen bir kurgudan ibaret olan “ben”i geride bırakıp yeni rolümüzün gelip bedende belirmesine açık olmaktır.

Tezin giriş kısmında salt teori peşinde olmadığını, Çetin Sarıkartal’la birlikte yaptığımız çalışmaları bilimsel gelişmelerle ve felsefe eşliğinde yorumlamak istediğimi yazmıştım. Yukarıda bahsettiklerim aslında bu çalışmalarda gözlemediklerimle tam bir paralellik içinde. Bu çalışmalarda Sarıkartal oyuncudan bir daire çizecek şekilde yürümesini, sonra kendi “ben”ini muhayyilesinde geride bırakmasını ve bir beden-akıl, yani organizma olarak yürümeye devam etmesini istiyordu. Bu, oyuncuyu belli bir açıklığa getirince oyuncudan oynayacağı rolü düşünmesini istiyordu. Rolü düşünen oyuncudaki fiziksel belirtileri uyararak bedende başka bir rolün belirmesini sağlıyordu. Oyuncuya eylemlerine özgür iradesiyle karar veren bir öznen ziyade dış etkilere açık bir organizma gözüyle bakılıyordu. Bu yöntemin bir çok kez amacına ulaştığını gözlemedim. Şimdi bu teorik alt yapıyla birlikte hem çalışmalarda yaptıklarımızı daha iyi anlama hem de bu çalışmaların gidebileceği noktaları daha iyi öngörme şansım oldu. Hermeneutiği hatırlayalım: “Bir metne yaklaştığımızda bütününe ilişkin bazı önyargılara

sahibizdir; zamanla metnin parçalarıyla bütünü arasında gidip gelir, anlamaya çalışırken bütüne ilişkin bazı önyargılarımızın değiştiğini görürüz. Anlamak bütünle parça arasında rasyonel bir tutarlılık kurmaya çalışırken ortaya çıkar” (Tura 2011:135).

Bu çalışmaları ilerletmek, öznesiz bir çalışma sürecinin sınırlarını araştırmak durumundayız. Oyuncunun açık hale gelmesi, yani “kendi”sini hayalinde geride bırakması mümkün. Ancak bu noktada kafa karışıklığı yaşanması da çok muhtemel çünkü kendisini geride bırakan kim ve neyi bırakıyorum gibi sorular muhayyilede geride bırakmanın önünde engel oluşturacaktır. Açıklık hali için tümüyle fiziksel bir yöntem geliştirmenin peşinde olmalıyız. Hayal gücü her ihtimalde devrede olacaktır. Hayal gücünde kendini geride bırakabilmenin fiziksel koşullarından bahsediyorum.

Şimdilik pratik anlamda önerebileceklerim bunlarla sınırlı görünüyor. Pratik çalışma dışında teorik olarak bu düşünceleri ilerletmemiz mümkün görünmüyor. Toparlarsak üç temel, ancak önemli öneride bulunmuş oluyorum. Birincisi beden-zihin, madde-ruh gibi her türlü ikiciliği aşmamız, ikincisi ise oyuncuyu eylemlerinin öznesi olarak konumlamayı bırakmamız ve sahne üzerinde gündelik algımızı kıran yeni bir dil kullanmamız gerekliliği. Tiyatro alanında yapılacak çalışmaların bu koşulları yerine getirmesi elzem görünüyor.

Fiziksel eylemler yöntemini Stanislavski ve Grotowski’yi temel alarak aktarmaya çalıştım. Hatırlayacağımız gibi Stanislavski ve Grotowski fiziksel eylemler çalışmasında maddi bir sürecin sonucunda mana ortaya çıkarmaya çalışmışlar, maddi olanı manadan önce düşünmüşlerdi. Bizim sahip olduğumuz bilimsel bilgilere sahip olmasalar da doğru bir yol izlediler. Artık sinirbilim

sayesinde maddeden bağımsız bir mana olmadığına neredeyse eminiz. Bu durum bilimsel olarak kesinleşmemiş olsa da biz bu bilimsel bilgileri yorumlayarak bilimin önünden gidebiliriz. Kim bilir, belki Stanislavski gibi bilime ilham verme şansına sahip oluruz. Manaya ulaşmak için maddi koşulları oluşturma yolunda Stanislavski ve Grotowski'ye göre daha şanslıyız, insan var oluşuna ilişkin daha fazla bilgi var elimizde. Bu bilgileri ve onlardan devraldığımızı pratik mirası kullanarak kendi yöntemimizi oluşturmalıyız. Bilimsel bilginin Stanislavski ve Grotowski'nin çalışmalarını ilerletmeleri için onlara nasıl yardımcı olduğunu örneklerle birlikte gördük. Biz de günümüz bilimsel bilgilerini sürekli olarak takip etmeliyiz. Ancak acele etmemeli, hemen Richards'ın sözlerini hatırlamalıyız. Onlar için asıl olanın pratik çalışma olduğunu, teoriye sadece pratik çalışmadaki tıkanıklıkları açmak için başvurduklarını söylemişti. Yukarda önerdiğim üç temel nokta çok önemli. Bu noktalar Çetin Sarıkartal'ın çalışmalarında halihazırda uyguladığı yöntemde içeriliyor. Bilimin başında olduğumuz gibi bu çalışmaların da çok başındayız henüz. Bu çalışmaları devam ettirmek, Stanislavski ve Grotowski gibi uzun süreli laboratuvar çalışmalarına dönüştürmek zorundayız. Gündelik algımızı bütünüyle sarsacak bu önerilerin oyuncular ve yönetmen tarafından bir anda kavranarak içselleştirilmesi gerçekçi görünmüyor. Sahne üzerinde farklı bir pratik, farklı bir dil inşa etmek ve ısrarcı olmak gerek. İdeolojiye ihanet ederek yöntem oluşturmak emek ve zaman isteyen bir uğraş.

## KAYNAKÇA

Çalışlar A. (Der.). 1993. 20. Yüzyılda Tiyatro. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Ergün, S. 2012. "Oyuncu Yetiştirmede Stanislavski ve Grotowski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi." Sdu.edu.tr. Erişim tarihi: Nisan 2013 <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfds/article/viewFile/3667/3037>.

Grotowski, J. 1994. "Kutlugün", A. Cüneyt Yalaz (Çev.). Mimesis Çeviri Araştırma Dergisi, No:5, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları.

Grotowski, J., ve Barba, E (Der.). 2002. *Yoksul Tiyatroya Doğru*. Hatice Yetişkin (Çev.). İstanbul: Tavanarası Yayıncılık.

Karaboğa, K. 2005. *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Şener, S. 2000. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Richards, T. 2005. *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*, Hülya Yıldız ve Aysin Candan (Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Toporkov, V. O. 1979. *Stanislavski in Rehearsal - The Final Years*, Christine Edwards (Çev.). New York: Theatre Arts Books.

Tura, S. M. 2007. *Histerik Bilinç*. İstanbul: Metis Yayınları.

Tura, S. M. 2011. *Madde ve Mana*. İstanbul: Metis Yayınları.