

KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**FİZİKSEL AKSİYON DİZGESİ:
ORGANİK OYUNCULUK VE TEKRARLANABİLİRLİK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ŞEBNEM HASSANİSOUGHİ

İstanbul, 2012

ÖZET

FİZİKSEL AKSİYON DİZGESİ: ORGANİK OYUNCULUK VE TEKRARLANABİLİRLİK

Şebnem Hassanisoughi

Film ve Drama Yüksek Lisans Programı

Danışman: Doç. Dr. Çetin Kemal Sarıkartal

İstanbul, 2012

Bu tez, var olan yaklaşımlardan hareketle, oyunculukta, fiziksel aksiyon dizgesi oluşturulduktan sonra, aksiyonların her tekrarlanışında organik ve adeta ilk kez eyleniyor olmasının nasıl mümkün olduğunu simülasyon kuramı ile ilişkilendirerek incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Oyunculuk, Fiziksel Aksiyon Yöntemi, Organik Aksiyon, İtki, İstek, Tekrar, Simülasyon, Orijinal Kopya, Stanislavski, Chekhov, Grotowski

ABSTRACT

LINE OF PHYSICAL ACTIONS: ORGANIC ACTING AND REPETITION

Şebnem Hassanisoughi

Master of Arts in Film and Drama

Advisor: Assoc. Prof. Çetin Kemal Sarıkartal

İstanbul, 2012

Departing from the existing theories and techniques in acting, this thesis studies how it would be possible to keep the actions organic and as if performed for the first time, after building the character's line of physical actions. The subject will be analyzed by re-examining this question in relation to the simulation theory.

Keywords: Acting, Method of Physical Actions, Organic Actions, Impulse, Objective, Repetition, Simulation, Original Copy, Stanislavski, Chekhov, Grotowski

ÖNSÖZ

Yüksek lisans yapmak aklımın ucundan geçmezken; henüz kendime bile itiraf edemediğim şekilde kuramsal olana merak ve ilgimin oynama isteğine engel olacağı korkusuyla oyunculuk üzerine düşüncelerimi neredeyse engellemeye çalışır ama zihnimi durduramazken, oyunculığa bakışına ve oyunculduğuna, en az ona güvendiğim kadar güvendiğim Tansu (Biçer) ile yaptığımız konuşmalarda sık sık “Çetin Sarıkartal’ı tanımalısın” sözünü duyuyordum. Aynı sözü, daha sonra, Çetin Sarıkartal’ın derslerinde anlattıklarına benzer şeyler üzerine düşündüğümü söyleyen iki arkadaşımın daha işittim. Galiba, söz konusu korku, “akademi” sözü geçtiğinde daha da arttığı için, merakımı görmezden gelebildim. Fakat nihayet türlü tesadüfler sonucu, kendimi Film ve Drama Yüksek Lisans Programı Koordinatörü Çetin Sarıkartal’a “oyuncu dramaturjisini öğrenmek istiyorum” derken buldum.

Bugünden geriye bakınca bu süreci ve isteği çok iyi anlayabiliyorum. Konservatuvarda okuduğum yıllar boyunca, hakikaten çok değerli, bilgili ve tecrübeli hocalarım sayesinde türlü tecrübe edinmiş, iyi oynamayı öğrenmiş ancak bu “iyi”ye dair bir iç sıkıntısı duymaktan hiçbir zaman kendimi alamamıştım. Çünkü o zamanlar da, oynamanın çok daha özgür ve cesur ve karanlık ve derin ve edepsiz bir şey olduğunu düşünüyordum. Tam olarak tanımlamakta maalesef hala güçlük çekiyorum ama meğer nasıl oluştuğunu bilmediğim bir sezgisel mekanizmayla, içinde bulunduğum eğitim sisteminin oyuncuya verebileceği zararlardan minimum şekilde etkilenecek bir çalışma alışkanlığı ve tavır geliştirmişim. Çetin Sarıkartal’la konuştuğum aşamada, şimdi “iyi ki” dediğim bu savunma mekanizmasının olumsuz etkilerinin neler olduğunu, olandan ya da edinebileceklerimden neleri yitirdiğimi keşfedebilmem, her şeyden önce eğitim sürecinin ve ondan korunma uğraşının olumsuz bir takım etkileri olmuş olduğunu sadece sözle ve akılla değil, sahiden inanarak kendime itiraf edebilmem gerektiğini seziyordum.

Bu ilk konuşmanın ardından, Çetin Sarıkartal’ın Dramaturji ve Performans derslerine dinleyici olarak katılmaya başladım. O gün bugündür ilgiyle, merakla, zevkle, mide

ağrısıyla, iç kıpırtısıyla, baş dönmesiyle, kesintisiz uykularla, kendimle yüzleşmekle, kendimle yüzleşmemekle, kendimle yüzleşip yüzleştiğimin kim olduğunu bilememekle, biriyle yüzleşip yüzleştiğimi kendime ya da o birine çaktırmamaya uğraşmakla, böyle saçma şeylere enerji harcıyorum diye kendime kızmakla, kendime kızmama neden oluyor diye hocama kızmakla geçen koskocaman bir zaman...

Bu önsözü bu şekilde yazmakta ne kadar tereddüt ettiğimi bu cümleyle itiraf ederken, bir teze bunları yazmanın ne usulsüz olduğunu bilmeme rağmen bir teze bunları yazabilmemi sağlayacak şekilde geçen bu koskocaman zamanda tanıştığım, oyunculuğa ve sanata bakışımın temellerini sağlamlaştıran, sıcaklığını daima hatırlayacağım Film ve Drama Yüksek Lisans Programı'nı birlikte var eden herkese teşekkür etmeliyim:

Çok yoğun vakitler geçirmesem de bakış açılarından, hayatta durdukları yer üzerine cesaretle düşüncülerinden, dürüstlüklerinden, meslekleri üzerine samimiyetle çalışmalarından, geleceğe verdikleri değerden ve gelecek nesiller için emek vermekten keyif almalarından hayat ya da mesleğim adına çok şey öğrendiğim, bana çoğulluk ve güven hissi veren değerli insanlar Ezel Akay, Zeynep Günsür, Nihal Koldaş, Övgü Gökçe'ye çok teşekkür ederim. Derslerine konuk öğrenci olarak katıldığım Ayşenil Şamlıoğlu'na ve çalışmalarını yalnızca izlediğim Müge Gürman'a da...

Belki hepsinden önemlisi; anlaşılmaz ve şaşırtıcı bir şekilde ilk haftalardan itibaren hakiki bir güven ve sevgi ortamı oluşturduğumuz, birlikte korkusuzca, dürüstçe ve çok eğlenerek çalışma imkanı bulduğumuz sınıf arkadaşlarıma... Dizem'e, Duygu'ya, Kaan'a, Sinem'e, Sanem'e, İraz'a, Aslıhan'a, Zinnure'ye, Pınar'a...

Bu süreci birlikte yaşadığım Tansu, Doğu, Deniz, Ayşe, Saim, Muhsin, Özlem ve Lerzan'a...

Ve tabi ki, her şeyin kaynağı olan ve haklarında sayısız "iyi ki" diyeceğim annem ve babama...

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
1. GİRİŞ	
1.1. Tezin Konusu	2
1.2. Tezin Kapsamı	3
1.3. Tezin Amacı	3
1.4. Tezin Yöntemi	4
1.5. Kavramlar ve Terimler	5
2. KAVRAMSAL VE TARİHSEL ARKA PLAN	
2.1. Stanislavski	7
2.2. Chekhov	16
2.3. Grotowski	26
3. AKSİYONUN ORGANİKLİĞİ VE TEKRARLANABİLİRLİĞİ	
3.1. Aksiyonun Organikliği	38
3.1.1. İstek ve Üstün İstek	46
3.1.2. İtki	50
3.1.3. Organik Olan ve Olmayan	59
3.1.4. Temas	69
3.2. Aksiyonun Tekrarlanabilirliği	73
3.2.1. Tekrarın Gerekliliği	73
3.2.2. Tekrarların Özgün Olması Gerekliliği	74
4. FİZİKSEL AKSİYON DİZGESİ VE SİMÜLASYON	
4.1. Fiziksel Aksiyon Dizgesi	80
4.2. Kopya ve Simülasyon	91
4.3. Simülasyon ile Fiziksel Aksiyon Dizgesi İlişkisi	93
5. SONUÇ	98

1. GİRİŞ

Bir tiyatro oyunu seyirci karşısında (ya da seyirci ile) oynanacağı ana gelene dek defalarca prova edilir, ardından birden fazla defa oynanır. Bir oyunu, prömiyerinin ardından defalarca oynamak ya da kamera önünde, aynı sahneyi, kameraya farklı açılarda(n) oynamak, bir şeyleri sabit tutmayı gerektirir. Bu şey en asgari haliyle anlam'dır, fakat pratikte, fiziksel olarak benzer –hatta çoğu zaman- aynı olması gerekliliği söz konusudur. Oyuncu, aynı oyunu tekrar tekrar oynarken, o oyunu bir ilk oyunun tekrarı olmaktan kurtarıp her seferinde ilk kez oynanan bir oyun haline getirebilmelidir. Fiziksel olarak aynı görünen bir oyunun aslında ilk kez oynanıyor olması nasıl mümkün olur? Yahut defalarca oynanmış olsa da bir oyun seyirciye göre ilk kez oynanıyorsa, biçimsel olarak bir öncekiyle aynı olması nasıl sağlanır ya da bu her zaman dürüstçe midir?

Bu tez, inandığım, beğendiğim ya da sevdiğim bir yaklaşım olması nedeniyle değil ama oyunculuk pratiğim içerisinde ya da diğer oyuncularında, oluşunu ya da olamayışını gözlemlediğim ve zihnimi kurcalayan “her defasında ilk kez olma” durumunun nasıl mümkün olduğu araştırmasının neticesi olacaktır.

Aksiyonların organikliğini hedefleyen oyunculuğu kısaca, “organik oyunculuk” diye tanımlayacağım. “Her defasında ilk kez olma”ya da zaman zaman “tekrarda organiklik” adını vereceğim. Fakat bunun doğru bir tanım olup olmadığı, yapılanın bir tekrar, olanın organik olup olmadığı bu kavramları tanımlarken belirginleşecektir.

Tez çalışması için konu belirlemeye çalışırken, bedenimin başına defalarca gelen, fakat zaman geçip de üzerine düşünürken zihnimin, oluşunu kavramakta güçlük çektiği bu konuya yoğunlaşmamın faydalı olabileceğini düşündüm. Bu tez, oyunculuğun endüstri içerisinde kullanılan bir araç, profesyonel bir meslek olması sebebiyle oyunculuk sanatı adına sorulması gerektiğini düşündüğüm bir soruyu araştırmayı amaçlıyor.

Bugün burada oyunculuk, üzerinden para kazanılan, belli bir ortam oluşturulan bir meslek. Yani bazı şeylerin yolunda gitmesi, belli bir çizginin tutturulması gerekliliği var. Oysa oyun doğadan ayrılamaz. Oyuncu doğaya karşı gelerek oynarsa oyun oynamıyor, bir şeyi öldürüyor demektir. Öyleyse, öldürmek oyunculuk pratiğinde bir gereklilik halini almışken, seyirci ile oyuncunun birlikte yarattığı bir sanat olan tiyatrodaki oyuncunun seyirciden üstün konumda ve yöneten olduğunu, bunu da göstermeyerek iki kat saklanan olduğunu görmüyor muyuz? Oyuncu kendini saklıyorsa seyirci ile temas etmesi imkansız değil midir? Peki hala tiyatroya oyun izlemeye giden bunca insan varsa, bu insanlar bir temas olasılığı için gitmemekte midirler? Eğer benim için, olması hayal kırıcı ve sıkıntı verici bir durum olmasaydı bu konuyla ilgilenmezdim. Günün birinde, insanların kendilerini saklamadıkları, bir olmaktan ve bir-birlerinin içine bakmaktan korkmadıkları, pırıltıya sığınmadıkları için parladıkları, dertlerini samimiyetle birlikte anlamaya çalıştıkları, oluşacak ve nihayete erdirilmeyecek ve bir yenisini çağırarak sorulardan anlamlandırarak, anlayarak ve sınıflandırıp bir rafa kaldırarak kaçmadıkları mutlu, güvenli ama her an her şey olabilecek tekinsizlikte ve acıları derin bir hayatın mümkün olacağına inanıyorum. Bugün böylesi bir hayatın mümkünatına en yakın yerde duran, sanat; bana göre özellikle, tiyatro sanatı. Seyirci ve oyuncunun bir anlığına dahi olsa böyle bir bedensel etkileşimi tatması, belki bundan yüzyıllar sonrası için hayatı güzelleştirmenin yoludur. Sözü ettiğim açıklığı – belki, bir teze yakışmayacak bir yöntem(!) olarak- tez boyunca sürdürmeyi hedeflediğimden bir romantik gibi konuşmaktan da utanmıyorum. Bu konunun dürüstçe araştırılmasının, özellikle bu ülkenin tiyatrosu için tartışılması gerekli bir konuyu, tarihin bir kıyısına açmak demek olduğunu düşünüyorum.

1.1. Tezin Konusu

Bu tez, bir role ait fiziksel aksiyon dizgesinin, var olan ve işlerliği genel kabul görmüş yaklaşımlara göre nasıl oluşturulacağını, fiziksel aksiyon yöntemi ile çalışmanın sonuçlarını; aksiyonun organik olmasının ne demek olduğunu ve bunun nasıl sağlanacağını; aksiyonda organikliğe bir kez erişildikten sonra bunun her defasında yeniden, hem ilk kezmiş gibi (ve ilk kez) hem de seyirciye göre bir önceki oyundan farksız olmasının nasıl mümkün kılınacağını konu edinir. Ayrıca bu tez, bugün sahip

olduğumuz, teknoloji alanından edinilen deneyim sayesinde simülasyon kuramı ile fiziksel aksiyon yöntemini ilişkilendirerek oyunculukta zaten uygulanmakta olan modellemeyi analiz etmeyi amaçlar.

1.2. Tezin Kapsamı

Bu bir oyunculuk tezidir. Bu tez kapsamında, bir yandan oyunculuk üzerine yoğun fiziksel çalışmalar yaparken, bir yandan da yaptıklarını anlamak ve kuramsallaştırmak gibi bir dert edinmiş; bu yolla organiklik, tekrar ilişkisini araştırmış olan Konstantin Sergeyevic Alekseyev Stanislavski, Mikhail Aleksandrovich Chekhov ve Jerzy Grotowski gibi tiyatro insanların yaklaşımalarını inceleyeceğim. Ayrıca bu kişilerin çalışmalarından yola çıkarak oyuncunun tekrarda organikliğe erişmesinin yolunu, Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı üzerinden anlamaya çalışacağım.

1.3. Tezin Amacı

Organik olmayan bir oyunu seyretmek organik bir oyunu seyretmekten çoğu zaman daha kolaydır. Bu kolaylık insanların, hayatı yaşarken edindikleri alışkanlıklardan kaynaklanır. İnsanları hakikatten uzaklaştıran ve hep birlikte bir illüzyonu yaşamaya iten bir oyun, kolektif bir yalan yaratılmasıyla sonuçlanır. Oysa daha iyi bir illüzyon oyuncuya gerek olmaksızın, seyircinin oyun metnini kendi başına okumasıyla da mümkündür. Oyunculuk sanatı, edebiyatın ayaklandırılması uğruna, taşıdığı imkanları feda etmemelidir. Oyunculukta organiklik kavramının araştırılması, anlamayı; sezme, temas, tensellik, nörofizyolojik etkileşim yoluyla sağlayan sahnesel aksiyona ulaşmak için gereklidir. Bu tez kapsamında, oyunculuk sanatında hakikilik, inandırıcılık, kendiliğindenlik, organiklik ya da ilk kez “-miş” gibi olma diye tanımlanabilecek yaklaşımlar üzerine çalışan tiyatro insanların bize ulaşan bilgiler değerlendirilecektir. Bu bilgilerle çağdaş simülasyon kuramı ilişkilendirilmeye ve teknolojiden kaynaklanan imkanla oyunculuk üzerine bir analiz yapılmaya çalışılacaktır. Böylece tekrarlanan bir aksiyonun her defasında özgün olmasının nasıl mümkün olacağı keşfedilmeye çalışılacaktır.

1.4. Tezin Yöntemi

Tez boyunca, oyunculuktan söz ederken oyuna ya da seyirci dramaturjisine değinmemeye çalışacağım. Ancak bu uzak duruşun farklı yorumlara ve algılara neden olmasını engellemek amacıyla bu tezin; metin, seyirci, temas, organiklik ilişkisine yaklaşımından söz etmeliyim: Metin bir şifredir ve boşluklu bir yapıya sahiptir. İyi bir performans bu şifreyle temsil arasındaki boşlukta meydana gelir. Ancak performans bu boşlukta meydana gelirken, boşluğu doldurmaz, sadece dolduruyormuş gibi yapar. Bu sayede seyirci bu boşluğu hem boşluk olarak hem de dolu görecektir ve muhayyilesinin aktive olmasıyla bir boşluğu dolu görenin kendi olduğu bilgisi zihinde birlikte işlenecek ve kendi ile oyuncu arasındaki boşluk, seyirci tarafından anlamla doldurulacaktır. Performansın kendi bu boşluğu anlamla doldurmaya kalktığı zaman ise seyirci ile oyuncu arasında organik bir iletişim gerçekleşmesi imkansızdır. Çünkü bu durumda performans iktidarı eline almış, seyirciyi, olanı izleyen durumuna düşürmüştür. Ancak muktedirliğin bir bedeli vardır. Böyle bir performans, performans olma özelliğini yitirmiş, temsile indirgenmiş olur. Oysa iyi bir performans oyuncunun kuvvetli bedensel varlığı sayesinde seyirciye dokunur, onun varlığı üzerinde bir iz bırakır ve seyircinin aklının bu izi anlamla örtmesini sağlar; onu eyleme sevk eder.

Çoğunlukla, performansı kapatan bir yaklaşım ile organiklikten uzak, maharete dayalı temsili bir oyunculuk; boşlukları önemseyen, onları örerek onlara dramaturji yapmayı temel alan bir yaklaşım ile ise organik oyunculuk paralel gider.

Bu nedenle oyuncunun sağlıklı olarak fiziksel aksiyon dizgesiyle çalıştığı bir ortamda dramaturjiye bu açıdan bakıldığını farz edeceğim ve oyuncululuğu dert edinen bu tez kapsamında seyirci dramaturjisi konusuna hiç değinmek istemesem de, zorunlu olduğu hallerde sadece minik hatırlamalara başvuracağım.

1.5. Kavramlar ve Terimler

İstek : Metinde şifrelenen ve rol kişinin aksiyona yönelebilmesi için gerekli olan bedensel itkiye neden olan somut isteklerdir. Stanislavski ve onun devamı olan kuramsal metin çevirilerinde zaman zaman yönelim, zaman zaman ise amaç olarak çevrilmiştir. Bu tez kapsamında “istek” sözü tercih edilecektir. İngilizce kaynaklarda “objective” olarak geçmektedir.

Üstün-istek : Fiziksel aksiyon dizgesini yaratan tüm isteklerin bileşkesi olup tümüne hükmeden ve rol kişinin, uğruna var olduğu istek. İngilizce kaynaklarda “super-objective” olarak geçmektedir.

Aksiyon: Hem bir gösterge olarak hem de bir isteği gerçekleştirmeye yönelik hareket olarak algılanan eylemdir. Kimi Grotowski çevirilerinde “edim” sözüyle karşılanmıştır. Grotowski bunu tanımlarken “işaret” de der.

Organiklik : Aksiyonun, bir ön tasarım neticesinde değil somut bir isteğe bağlı olarak ve bir bedensel itkiye dayanarak belirmesi sonucu, kendiliğinden meydana geliyormuş gibi olması.

İtki : Somut bir istekten kaynaklanan ve enerjinin aksiyona dönüşmesine yol açan bedensel belirti.

Temas : Mimesis olgusunun, benzetimin (taklidin) ötesine geçen, bedensel ve aksiyona ilişkin olan yanı.

Rol kişisi – karakter : “Stanislavski’nin çalışmasında ‘karakter’, yazarın ve oyuncunun kendisinin yazdığı karakterin birleşiminden doğan yepyeni bir varlıktır. (...)

Grotowski'nin gösterimlerinde 'karakter', daha çok, oyuncuyu yansıtan kamusal bir ekran olarak varolmuştur. (...) 'Karakter' kurgu aracılığıyla inşa edilmiştir ve esas olarak izleyicinin zihnine yöneltmiştir."¹

Fiziksel aksiyon dizgesi: Stanislavski'ye göre, metne göre neden-sonuç ilişkisi içinde kurgulanan, oyuncunun fiziksel eylem çizgisi ve bu sırada ortaya çıkan duygular bütünü. Grotowski'ye göre skor, seyircinin anlaması şart olmayan, metinle örtüşen çağrışımlarla oluşturulan, oyuncunun psikofiziksel eylemler dizgesi.

Uyaran : Rol kişisinde, bir isteğin şekillenmesine etki eden içsel ya da dışsal etmen. İngilizce kaynaklarda "stimulus" olarak geçmektedir.

Tahayyül: –miş gibi olan'ın sahne gerçekliği yaratabilmesi için gerekli olan düşünme kabiliyeti. Oyunculunun temelinde olan hayal edebilme kabiliyeti. Tez boyunca hayal ve muhayyile terimleri de bu bağlamda kullanılacaktır.

Tasavvur: Aksiyonun metin tarafından koşullanan ve yorum tarafından belirlenen şekilde sürdürülmesini sağlayan tasarım kabiliyeti. Tez boyunca temsil (tasvir) ve anlam terimleri de bu bağlamda kullanılacaktır.

¹ Thomas Richards, Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak, Hülya Yıldız ve Aysım Candan (çev.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2005, s.138.

2. KAVRAMSAL VE TARİHSEL ARKA PLAN

2.1. Stanislavski

Bu tez kapsamında Stanislavski'nin son dönem çalışmalarıyla ilgileneceğim. Çünkü Stanislavski fiziksel aksiyon yöntemi üzerine çalıştığı bu döneme kadar, oyunculuğun maharet ve zanaate dayalı yanına ve oyuncunun psikolojisine daha çok eğilmiş ve aksiyonların organikliğinden ziyade inandırıcılığıyla ilgilenmiştir. Oysa bir aksiyonun inandırıcı olması için organik olması şart değildir. Zira inandırıcılığa salt teknik yollarla da erişilmiş olabilir.

Stanislavski'nin, incelemeyi tercih etmediğim ilk döneminde organiklikle hiç ilgilenmediğini iddia etmek doğru olmayacaktır. Stanislavski, uygulama alanında ilerlediği yoldan hiçbir zaman sapmamıştır, aksine ömrü boyunca, çalışmaları sırasında keşfettiklerini birbiri üzerine koyarak oyunculuk kuramını geliştirmeyi hedeflemiştir. Yolundan saptığı iddia edilebilecek tek nokta, gitmek istediği yere gidiş yolunu kavramsallaştırışıdır. Ayrıca ömrünü adadığı oyunculuk sanatı konusunda durmaksızın araştırma yapan, hem kuramda hem uygulamada derinleşmeyi ve gelişmeyi sürdüren bu tiyatro insanının zihni, fiziksel aksiyon yöntemini araştırdığı son döneminde, önceden beri dert edindiği konuları kuramsallaştırırken çok daha berraktır. İşte bu nedenlerle özellikle son dönem çalışmaları, bu tez için kaynak teşkil edecektir.

Ancak Stanislavski'nin organikliğe yaklaşımı ile ilgili atlanmaması ve üzerine düşünülmesi gereken önemli bir nokta, “estetik”ten ve “sanatsal olan”dan çok sık söz etmesidir. Zira organik olan, Stanislavski'ye göre, her zaman sanatsal görünmeyebilir ya da estetik olmayabilir.

Hoşa gitmeyen ve zevk uyandırmayan hakiki anları tadil etmek, acaba onlardan vaz mı geçmek demektir? Stanislavski'nin çalışmaları söz konusu olduğunda, muhtemelen hayır. Çünkü Stanislavski fiziksel aksiyonları araştırırken salt göze ya da zevke hitap edenle değil, göze ve zevke de hitap edenle ilgilenmiştir. Yani yine organik olana

erişmeden çalışmalarını sonlandırmamıştır. Fakat tutulan prova notları göstermektedir ki fiziksel aksiyonların tekrarlanması, yönetmen için de oyuncular için de zorluk verici bir konudur. Provalar sırasında yaşanan en temel sorunlardan biri, uzunca süre, ya yaşamayan eylemlerin tekrarlanması ya da organik anların tekrar çağrılmamasıdır. Stanislavski her defasında organik olacak aksiyonları mümkün kılmak için yoğun çalışmalar yapmıştır ve ne şans ki, ondan bize üzerine çalışabileceğimiz materyaller kalmıştır. Bu nedenlerle, tekrarda organiklik üzerine çalışırken Stanislavski'nin düşünceleri ve tecrübelerinin bu tez için önemli dayanaklar olacağını düşünüyorum.

Stanislavski'nin gerçeklik ile temsil arasındaki mütakabiliyet ilişkisinin temel öğelerinden biri olarak organiklik meselesine dair son dönemdeki düşüncelerini değerlendirmek için, oyunculuk sanatını araştırma sürecini hatırlamak gerekli olabilir. Bu nedenle Stanislavski'nin oyunculuk sanatıyla ilişkisine kısaca değineceğim.

Stanislavski yeni bir tiyatro önerisinde bulunmaktan ziyade bir oyunculuk sistemi geliştirmek üzerine çalışmalar yapmış, bir süre sonra da oyun sahnelemeyi bir kenara bırakıp kendini eğitim çalışmalarına vermiştir. Stanislavski için tiyatronun en önemli unsuru oyuncudur ve oyuncunun görevi- en basit tarifle- bir karakter yaratmaktır.²

Stanislavski'nin geliştirdiği oyunculuk sisteminin uzunca süren başlangıç aşaması oyuncunun fiziksel ve içsel hazırlığına yöneliktir, ki oyuncu karakter yaratmaya uygun bir duruma erişebilsin. Stanislavski'nin hayal ettiği ve uygulamak için yoğun çaba sarf ettiği tiyatro; karakterlerin, Stanislavski'nin uzun uzun üzerinde çalıştığı oyunculuk anlayışına uygun şekilde var edildiği, karakterler arası ilişkilerin güçlü biçimde kurulduğu, sahne üzerinde karakter olarak görünmekte olan oyuncuların sağlam bir ekip oluşturduğu, sahne üzerindeki her unsurun gerçekçilik anlayışının bir ürünü olduğu ayrıntılı bir aksiyon akışı ile mümkün hale gelebilirdi. Yani Stanislavski, tiyatrosunu oyuncu üzerine kurmaktaydı ve oyuncudan yapması beklenen şey, oynayacağı karakterle ortak duygular içinde olmasıydı. Böylece seyirci, karşısında oyuncuyu değil karakteri görmüş olacaktı.

² Tez boyunca rol kişisi olarak kullanmayı tercih ettiğim kavram ile Stanislavski'nin oyunculuk çalışmalarından söz ederken kullanılan karakter kavramı aynı anlama gelmektedir.

Stanislavski, yöntem denemelerinin başlangıcındayken “psikolojik gerçekçilik” üzerine çalışmaktaydı. Psikoloji biliminden, özellikle de yaşadığı dönemde bilimsel keşiflerde bulunan Ivan Petrovich Pavlov ve Theodule Ribot’un görüşlerinden çok etkilenmişti. Bu iki bilim adamının görüşlerine kısaca değinmek gerekecektir:

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.³

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 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,

³ Sevda Şener, Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000, ss.213-214.

imgelerin doğal eğilimlerinin cisimleşmek yönünde olmasında yatar” çıkarmasıydı.⁴

Stanislavski'nin bu araştırmalardan ve psikoloji biliminden yararlanarak yaptığı keşifler, özetle; coşkuların fiziksel sonuçlar doğurarak varlık kazanabildikleri, ruh ve bedenin birbirine bağımlı olduğu, dolayısıyla gövdeselleşmemiş bir duygunun var sayılamayacağı, psikolojik ve fiziksel olanın birbirinin içinde var olduğu idi.

Buradan yola çıkarak, “bilinçli bir teknik yoluyla bilinçaltına ulaşmak” hedefini ortaya attı. Organik, gerçek, etkileyici bir karakter yaratmanın “bilinç yoluyla üstbilince yaklaşma” yoluyla mümkün olacağına inanıyordu ve bu konuda şunları söyledi: Bilinç yoluyla üstünbilince yaklaşma! 1906 yılından bu yana yaşamımı adadığım, adamaya devam ettiğim ve canım gövdemde kaldıkça da adamaya devam edeceğim sorun işte budur.⁵

Bu teknik, hayallerin fizikselleşmesi yolundaki engelleri ortadan kaldıracak bir takım çalışmaları içermektedir. Sihirli eğer, coşku belleği, karşılıklı ışın gönderme, dikkat odaklanması, kas denetimi sağlayacak nefes alıştırmaları gibi... Böylece, hayal edilenlerin oyuncunun bedeni üzerindeki etkilerinin görünür olması mümkün olacaktır.

Hayal, Stanislavski'nin oyunculuk çalışmalarının her döneminde, her aşamada en önem verdiği unsurlardan olmuştur. Stanislavski oyuncuların, hayali tam olarak kuramadan oynamaya kalkmasının, sözleri kuru kuru söylemekten ileri götürmeyeceğini söyler. Oysa oyuncunun yapması gereken şey oynamak değil, çalışmaktır. “Hala bir şeyi “oynamak” istiyorsunuz, ama hayalleri kurana kadar gerçekten oynamanız mümkün olmayacak.” der.⁶ Hayaller bir kez kurulduktan sonra yapılması gereken ise aralarındaki geçiş ve akışın sağlanmasıdır. Stanislavski prova sırasında oyuncularını bu konuda

⁴ Kerem Karaboğa, Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks, 1. Basım, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005, s.50.

⁵ Konstantin S. Stanislavski, Sanat Yaşamım, Suat Taşer (çev.), İstanbul: Can Yayınları, 1992, s.401.

⁶ Vasily Osipovich Toporkov, Stanislavski in Rehearsal - The Final Years, Christine Edwards (trans.), New York: Theatre Arts Books, 1979, p.129.

uyarır: “Zihninizde, görüntülerin sinemadaki gibi kesintisiz bir filmi yaratılmalıdır. Eğer bu olmazsa, parçalı sahneleri ikna edici şekilde oynayamazsınız.”⁷

Stanislavski’ye göre, hayaller oyuncu için hakikaten canlı hale geldiğinde oyuncu kendini karakterin içinde hissetmeye başlayabilir. Oyuncunun karakterin içinde olması, onu yaşaması demek sahne üstünde yaptığının gerçekliğine sonuna kadar inanması demektir. Oyuncu, karakterin duygusunu yaşayabilmek – aslında bunu inandırıcı kılabilmek- için hayatını yaşayan insanın/ “ben”inin belleğinden faydalanmalıdır. Anımsanan duygular sayesinde oluşan gerçeklik duygusu, oyunu organik hale getirecektir. Kendini, karakterin içinde bulunduğu koşullarda eyleme geçiren oyuncuda karaktere ait yönelimlerle ilişkili duygular açığa çıkar. Hatta bu yöntemde en başarılı bulunan anlar oyuncuların sahne üzerinde olduklarını unuttukları anlardır.

Stanislavski bunu neredeyse kutsal bir durum olarak değerlendirir:

Oyuncunun iç gerçekliğiyle rolün gerçekliği birleştiği zaman öyle bir noktaya varılır ki bir şeyler görünmeye başlar. Duyarlıklı bir andır bu. “Ben neredeyim? Rol nerede?” soruları kafasında dolanmaya başlar ve işte bu oyuncuyla rolün birbirine girmeye başladığı andır. İç dünyanda filizlenen duygular rolün içinden akmaktadır. Bu duyguları dürtükleyip açığa çıkaran düzenek rolün içindedir. Verili durumlar zaten rolde bulunur. Sen neredesin, rol nerede söyleyemezsin. Bu bir bütünleşmedir. Birleşme anıdır.⁸

Çalışmaları sürerken, muhayyilenin oyuncuyu her zaman fiziksel açıdan güçlü aksiyonlara götüremediğini ya da her metinde bu yöntemin aynı başarıyla uygulanamadığını fark etti. Sonunda, “Fiziksel Aksiyon Dizgesi” bölümünde değineceğim “Fiziksel Aksiyon Yöntemi” adını vereceği yöntemi araştırmaya başladı. Bu yöntem, fiziksel aksiyonların doğru şekilde var edilmesiyle oyuncunun her türlü duygu ve coşku deneyimine yönelebileceği düşüncesinden doğdu. Ancak her iki yöntemin de ulaşmak istediği nihai nokta aynıydı: oyuncunun karakterin içinde olup

⁷ Toporkov, p.143.

⁸ Konstantin Stanislavsky, Oyuncuyla Yaratıcı Çalışma, Metin Göksel (çev.), Mimesis Tiyatro/Çeviri - Araştırma Dergisi, No 1, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, 1989.

onu yaşayarak canlandırması. Bu yolla seyircinin de tıpkı oyuncu gibi metnin verili durumları içindeki insanın yaşantısını (deneyimleyerek) takip etmesi amaçlanıyordu. Böylece "...gündelik hayatın kir ve yoksulluğundan sıyrılmış birkaç saat içerisinde, seyirci de insan yaşamının derin katmanlarına ve sanatın güzelliğine" taşınmaktaydı.⁹

Stanislavski yönteminde metin analizi karakterin eylemleri üzerinden yapılıyor, bu analizin hayata geçirilmesi aşamasında da skor, üstün istek, alt metin, aksiyon dizgesi gibi kavramlardan yararlanılıyordu.

Analizin sahnede işler hale gelmesi ise şu yolla oluyordu: Metinde verili olan durumlar karakterlere dair boşluklar yaratır. Bu boşlukları doldurmak için karakterin isteği bulunmalıdır. İsteklerin yaşatılması oyunu var eder.

Stanislavski'nin içinde bulunduğu tarihi ve toplumsal koşulları bilmek, onun oyunculuk sanatını araştırmaya verdiği önemi anlamak açısından önemlidir. Dönemin koşulları Kerem Karaboğa tarafından şöyle özetlenmiştir:

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

⁹ Karaboğa , s.66.

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-Meiningen 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'yle sıkı bir flört halinde çalışırlar.

Yukarıda kurduğumuz çerçeve içinde, oyunculuk alanındaki ilk keşifleri yapmak Konstantin Sergeyeviç Stanislavski'ye nasip olmuştur.¹⁰

Böylesi bir tarihsel ortamda çalışmalarına başlayan ve ömrünün sonuna kadar oyunculuk üzerine araştırmalar yapmayı sürdüren Stanislavski ve onunla birlikte olan az sayıdaki yol arkadaşı, ülkenin içinde bulunduğu tiyatro ortamının dönüştürülmesi gerektiğine inanıyordu. Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu adlı kitapta Stanislavski, inançlarının gerçekteşebilir olduğuna dair şüphe duyduklarını ima eder:

Bu rastlantısal olarak meydana gelmiş topluluğun, Rusya'nın dört bir yanına dağılmasına V.İ. Nemiroviç-Dançenko ile ikimiz, tiyatronun geçen yüzyıl sonundaki durumunun, büyük tiyatro geleneklerinin artık ucuz, salt teknik bir beceri şeklini alması sonucunda büyük ölçüde umutsuz bir hal aldığımıza inanıyorduk. Tabii burada o zamanlar Moskova ve taşra sahnelerinde yıldızı

¹⁰ Karaboğa, ss.46-48.

parlayan bazı gerçek yeteneklerden söz etmiyorum; oyuncuların eğitim düzeyi genel olarak, o dönem açılan tiyatro okulları sayesinde yükselirken “tanrı vergisi” yeteneklerin sayısı pek azdı; tiyatro sanatı ise tümüyle ya meyhanecilerin, ya da bürokratların elindeydi. Bu koşullar altında tiyatronun yeniden parlayacağı bir dönem için umut beslemek mümkün müydü, peki?¹¹

Stanislavski bu umutsuz ortamdan sıyrılmanın yolunu, kendine olan güvenine ve tiyatroya olan inancına tutunarak, belki kişisel olarak kibirli, tiyatroya dair ise biraz elitist bir tutum takınmakta bulmuştur.

S.V. Flerov’a,

Asıl işimi gücümü bırakıp kendimi neden tiyatroya adadığımı biliyor musunuz? Tiyatro, en güçlü kitle eğitim kurumu olduğu için. Bu eğitim kurumu insanlığın yüz karası insanların eline düşmüş, rezil olmuştur. Bu bağlamda bana düşen görev, gücüm yettiğince oyuncu ailesini cehaletten, eğitimsizlikten ve onları sömürenlerden kurtarmaktır. Günümüz insanına, oyuncunun, güzelliğın ve gerçeğın habercisi olduğunu anlatmak için elimden gelen her şeyi yapmak zorundayım. Oyuncu, bu işlevi sayesinde gerek yeteneğı, gerekse eğitimi ya da başka özellikleriyle diğer insanların üstünde bir yerde olmalı. Her şeyden önce de oyuncu kültürlü olmalı, yazın alanındaki dehalari anlayabilmeli, kolaylıkla onların düzeyine çıkabilmeli. İşte bu yüzden de çevrede hiç oyuncu yok zaten. Binlerce yeteneksiz, içkici ve yarım yamalak eğitim görmüş, sözümona oyuncu olanlar arasından 999’unu bir kenara ayırarak sorumluluklarının bilincinde olan tek bir kişiyi seçmek gerekiyor. Benim topluluğum okumuş insanlardan, meslek okullarında ve yüksekokullarda eğitim görmüş uzman teknisyenlerden oluşuyor; tiyatromuzun güçlü yanı da bu zaten.

K.S. Stanislavski¹²

Sonunda kendilerine ve birbirlerine olan güvenleri ve gelecekte istekleri, ortama olan inançsızlıklarını etkisiz kılmış, onlara durmaksızın çalışabilecekleri bir güç ve inanç vermiştir. Dertlerinin büyüklüğü, atılması gereken köklü adımların güçlüğünden korkmalarını engellemiş, onları harekete geçirmiştir.

¹¹ Aziz Çalışlar (hızl.), Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu, Şebnem Bahadır (çev.), İstanbul: MitosBOYUT Yayınları, 1996, s.11.

¹² Çalışlar, s.118.

Gelişmekte olan bu çalışmanın programı, devrim niteliği taşıyordu. Yaygın olan eski oyunculuk tarzına, oyunculuğun tekdüzeliğine, yapmacık ve abartılı ifade şekillerine, tımtımlı konuşma tarzına, abartılı oyunculuğa, sahneleme ve dekor konusundaki gülünç geleneklere, topluluğu yok eden star sistemine, kısaca gösterilerin alışıl gelmiş akışına, niteliksiz yapıtlardan oluşan yaygın oyun dağarcığına karşı çıkıyorduk.

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.

Bunu yapmakla sanat alanındaki geleceğimizi tümüyle tehlikeye atmış bulunuyorduk. Ne pahasına olursa olsun başarılı olmak zorundaydık...¹³

Stanislavski'nin oyunculuk sanatı üzerine çalışması işte bu koşullarda gerçekleşmiştir. Fiziksel aksiyon yöntemine kadar uzanan yolda üzerinde durduğu temel konulardan biri "organiklik"tir. Organikliği teknik bir mesele olarak görmüş ve organikliğin her defasında sağlanabilmesi üzerine çalışmıştır.

"Moskova Sanat Tiyatrosu"nun sanatı canlı, organik yaşamın yeniden yaratımı ve aktarımı üzerine kurulmuştur; her ne kadar güzel de olsalar sabit biçimleri ve gelenekleri hoşgörmez. Canlıdır ve canlı olan her şey gibi sürekli bir gelişime ve harekete sahip olmalıdır. Dün iyi olan, bugün işe yaramayacaktır; bugünün performansı yarınkinden farklı olacaktır. Böyle bir sanat özel bir tekniğe ihtiyaç duyar- sabitlenmiş yöntemlerin tekniğine değil, insanın yaratıcı doğasının yasalarında uzmanlaşmak için bir tekniğe... Bu yasaların anlaşılmasıyla, bu doğayı etkileme, kontrol etme, her performansta kişinin kendi yaratıcı olanaklarını, kendi sezgilerini keşfetmesi becerisi doğar. Bu sanatsal tekniktir, ya da bizim deyişimizle, psikotekniktir.¹⁴

Stanislavski'nin böyle bir tekniğe duyduğu ihtiyaç tam olarak bu tezin çıkış noktasıdır. Bu nedenle onun keşfettiği kavramlar, üzerine düşündükleri ve yaptığı çalışmalardan ileriki bölümlerde sıkça faydalanılacaktır.

¹³ Çalışlar, s.17.

¹⁴ Toporkov, p.154.

2.2 Chekhov

Michael Chekhov'un Stanislavski'nin en iyi öğrencisi olduğu söylenir. O, temeli Stanislavski yöntemine dayanan çalışmalarını, bu yöntemin sorunlu bulduğu yanlarını aşmak için yeni teknikler önererek geliştirmiştir.

Michael Chekhov'tan söz ederken daha çok, onun detaylı tekniklerinin organiklik ve tekrar konularıyla ilişkilendirilebilecek yanlarına değinmeye çalışacağım. Çünkü Chekhov'un yaklaşımıyla çalışan bir oyuncunun performansında her defasında organikliğe erişileceği kuramsal olarak ikna edici olsa da, Chekhov oyunun tekrarlanmasını pek önemli bir konu görmediğinden olsa gerek, bu durumla çok ilgilenmemiştir. Hatta kendisinin, bazı oyunları biçimsel olarak her defasında farklı oynadığı da söylenir.¹⁵

Chekhov'un oyunculuğa yaklaşımı, manayı tam karşılamayan bir çeviriyle, Esinlenilmiş Oyunculuk Yaklaşımı olarak adlandırılır. Bu yaklaşım, oyuncunun düşünme gücü ve kurguladığı hayali dünya aracılığıyla sahnesele karaktere erişmesini sağlayacak teknikler araştırır. Esin yani ilham Chekhov'a göre, oyuncunun yaratıcı bireyselliğini ateşleyen ve hareketlendiren temeldir. Ancak oyunculuk çalışmaları ilhama dayanarak yapılamaz. İlham, erişilmek istenendir. Çünkü "İlhama hükmedilemez, o değişkendir/kaprislidir. Bu nedenle oyuncu, her zaman başvuracağı güçlü bir tekniğe sahip olmalıdır."¹⁶

Chekhov'un önerdiği teknikler uzun ve yoğun ön çalışmalar gerektirir. O, oyuncunun düzenli olarak yapması gereken alıştırmalar önerir; bu alıştırmalar yoluyla oyuncu enstrümanını, yani bedenini, sesini, muhayyilesini taze, esnek ve oynamaya elverişli halde tutacaktır. Böylece bir oyuna yönelik olarak detaylıca çalışılan provalar süresince, yaptığı çeşitli alıştırmalar ve uyguladığı teknikler yoluyla, karaktere doğru rahatlık ve güvenle ilerleyecektir.

¹⁵ Michael Chekhov, *On the Technique of Acting*, New York: HarperCollins Publishers, 1991, introduction xx.

¹⁶ Chekhov, introduction xxxvii.

Chekhov oyuncunun, fizikselliğiyle psikolojisinin birbirinden ayıramayacağı şekilde oynaması gerektiğini düşünür. Çünkü ona göre “Her bireysel psikolojik durum daima düşüncelerin (ya da görüntülerin), duyguların ve arzu-itkilerinin kombinasyonudur.”¹⁷ Bunu sağlamak için psikofiziksel alıştırmalar önerir. Böylece beden, hayaller aracılığıyla uyandırılacak olan yaratıcı psikolojinin onu hareketlendirebilmesi için gerekli duyarlılığı kazanmış olacaktır. Ayrıca oyuncunun bir karakter üzerine çalışırken onun psikolojisinin inceliklerini kavramaya antrenmanlı olması, karakterin daha zengin bir psikofizikselliğe sahip olmasını sağlayacaktır. Bu yolla çalışan oyuncunun bedeni ve psikolojisi her zaman onun kontrolünde olacak, asla zorlamaya, sıkıştırmaya gerek duymaksızın, istekler aracılığıyla hayalleri ve itkileri takip edebilecektir. Bunun neticesi olarak oyuncuda duygular belirecektir, ki “duygular, uğraşımızın en kıymetli unsurudur.”¹⁸

Chekhov duyguların tekrar tekrar ortaya çıkması için de çözümü çalışmakta görür: “Duyguları zorlamadan ortaya çıkarmanın yolunu bir kez bulduğumuzda, daha sık ve kolayca akacaklarından emin olabiliriz. Ama bu yeterli çalışma olmadan gerçekleşmez.”¹⁹

Chekhov oyuncunun bu çalışmayı da tüm alıştırmalarda olduğu gibi rahatlık duygusunu yitirmeden yapması gerektiğini söyler ve oyuncusunu bir yanlış anlamaya karşı uyarır: “Rahatlığı güçsüzlük ya da edilgenlikle karıştırma. En hafif harekette bile iç kuvvet olmalıdır.”²⁰ Yani en hafif hareket bile bir enerji birikiminden, kuvvetli bir itkidenden kaynaklanır.

Chekhov’un Stanislavski ile anlaşamadığı başlıca husus, Stanislavski’nin oyuncuya kendi ben’iyle çalışmayı önermesidir. Chekhov oyuncunun, rolü kendinden yola çıkarak

¹⁷ Chekhov, p.59.

¹⁸ Chekhov, p.36.

¹⁹ Chekhov, p.37.

²⁰ Chekhov, p.49.

çalışmasını sağlıksız bulur; özellikle coşku beleğiyle çalışmanın insanda -düz mantıkla düşünüldüğünde sanılacağına aksine- kişilik bölünmesine yol açacağını ve oyuncunun oynadığı tüm karakterleri, oyuncuya benzeteceğini düşünür. Sahne üzerinde kendin olmak, bilinci bölmeyeceği için şizofreniye daha uzak bir durum gibi algılanabilir. Oysa sahnede kişisel duyguları yoluyla oynayan bir oyuncu, karakterinin hayali yaşamı ile kendi arasındaki ayrıma sahip olmayacağı için yaşamını sahne için kullanmaya başlayacak ya da sahneden arda kalanları hayatına taşımaya başlayacaktır. Bu durum, zamanla hem hayatını yaşayan insana hem de sahne üzerindeki oyuncuya ciddi zararlar verir.

İnsan, hayatını yaşarken duyguları karmakarışıktır, belirgin değildir. Oysa bir karakterin ürettiği duygular saftır, bu saflık onların daha derin ve yoğun olabilmesini sağlar ve ancak böylesi duygular sahneseldir. Kendi duygularını sahnesel kılmaya çalışan oyuncu, steril şekilde ya da kendinin fazla farkında olarak yaşama yoluna giderek hayatını mahvedecektir.

Yaratıcı bireyselliğini, kendi bireyselliğinden yola çıkarak oynamaması sayesinde uyandırabilen oyuncu, böylece, birbirinden çok farklı karakterleri bambaşka psikofizikselliklerle yaratabilir. Aksi halde ya oynadığı tüm karakterleri kendine benzetir ya da her oynadığı rolle karakteri değiştirir. Her iki durum da psikolojik olarak oldukça sağlıksızdır. O nedenle Chekhov Stanislavski'nin aksine, oyuncuya, bir role yaklaşırken öncelikle kendi ile rol arasındaki farklılıkları bulmasını önerir.

Ayrıca kendinden yola çıkarak oynamak, yaratıcılıktan son derece uzaktır. Gerçek duygular ilhamı dışlar. Oysa Stanislavski insan davranışındaki hakikat ya da psikolojisindeki mantığın gerekli doğallığı sağlayacağına inandığı için kişinin kendinden yola çıkmıştır.

Doğalcılık, oyunculuk tarihinde uzunca süre inandırıcılık yolunda kullanılmıştır. Oysa inandırıcı olmak için doğal olmaya değil, inandırıcı olmaya, yani önce inanmaya ihtiyaç vardır. Chekhov oyuncuyu bu inanma ve inandırma durumuna getirecek olanın,

tahayyül olduğuna inanır. Oyuncu, onu harekete geçirecek olan uyarıların hayatının dışından, hayalinden bulmalıdır.

Yani Chekhov'un Stanislavski'ye temel itirazı, oyuncunun yaratıcı bireyselliğine imkan sağlayacak olan yaratıcı muhayyileyi dışarıda bırakan bir yöntem önermesindedir.

Chekhov, Hint felsefesi ve Rudolf Steiner'in antroposofi bilimiyle de ilgilenmiş, ruh-beden ilişkisi, bilinç, mistisizm üzerine düşünmüştür. Bu sırada edindiği fikirler oyunculuğa bakış açısına, özellikle "ben" üzerine düşüncelerine etki etmiştir. Michael Chekhov'a göre, yaratıcı süreçte oyuncu üç "ben"e sahiptir. Gündelik hayattaki "ben", yaratıcı ve ilhama açık olan "üst-ben" ve karakterin "ben"i...

Ancak oyuncu fiziksel olarak tek olduğu için üst-ben, karakter yaratırken ben'in bedenini, sesini, duygularını kullanır. Oyuncuya ilham veren, yaratıcılık sağlayan üst-ben'dir. "İmgelemi harekete geçiren gündelik ben değildir. Tüm yaratıcı sürecin arkasında duran, içimizdeki sanatçı, üst ben'dir..."²¹ Üst ben sanki oyuncuya sahip olur ve onu bir ifade aracına dönüştürür. Chekhov "Üst ben ne kadar antrenmanlıysa kişisel şeyler o kadar geride kalır. Algımız bir sanatçıda olması gerektiği gibi nesnel olur." der ve devam eder: "Üst ben bizi kendimizden özgürleştirerek içimizdeki mizahı özgür bırakır."²² Hatta Chekhov bu bölünmüş bilinçlilik durumunu seyirci ile ilişki kurmada da işlevsel bulur ve üst ben'in bazen aynı anda hem sahnede hem seyirci koltuğunda olması gerektiğini söyler. Böylece sanatçının, onu çağdaşlarına yaklaştıracak olan unsurları keşfedebileceğini düşünür.

Chekhov'un oyuncusu da çalışmasında kendini kullanır, ancak başka bir bakış açısıyla ve farklı bir yolda:

Oyuncu metni incelemeye başlar, bunu yaparken kendini incelemelidir. Oyundaki tüm replikler, durumlar; oyuncu sanatsal zevki iyi bir okuyucu gibi değil de, sorumlu olduğu görev, yazarın dilini oyuncunun diline

²¹ Chekhov, p.16.

²² Chekhov, pp.23-24

tercüme etmek olan bir oyuncu olarak onların ardında kendini bulana kadar, sessizdir. Yazılı söz konuşmaya dönüşmelidir. (...) Oyuncunun kendini bulması ne demektir? Tek şey: Bireysel yaratıcılığıyla bağlantıyı bulması. Psikolojik jest ve eurythmy bu büyük görevi yerine getirmenin yoludur.²³

Chekhov için oyuncunun bireysel yaratıcılığı her şeyden önemlidir. O, bireysel yaratıcılığı psikolojik jest ve eurythmy yoluyla uyandırmayı keşfetmiştir. Ancak her şeyden önce Chekhov'un tüm alıştırmalarını ve yaklaşımını üzerine kurduğu hayal konusuna değinmek gerekecektir.

Chekhov soyut düşüncenin yaratıcılığa katkısının kayda değer olmayacağını düşünür. Somut hayaller ise yaratıcılığı dürter ve fizikselleşmek ister. Hayal zihni yavaş yavaş uyandırır. Hayaller hayalleri çağırır. İnsanda hayale dönüşmek için istek uyanır.

Hayal kuran bir oyuncunun, karakterinin duygularını ve oyunun atmosferini “görmesi” mümkündür. Bu onun, sıradan ve kişisel tepkilerinden özgürleşmesini sağlar, duygularını esnekleştirir ve onu şaşırtıcı ve çeşitli nüansların sonsuz denizine doğru çeker. Artık oyuncu bireysel duyguları için dışarıdan itkiler alabilir.²⁴

Chekhov sadece karakter yaratma sürecinde değil, oyuncunun hergünkü alıştırmaları sırasında da muhayyileye dayanır. Hayal, onun çalışmalarının temelindedir. Duyarlı bir bedene ancak keskin ve antrenmanlı bir muhayyile yoluyla ulaşılabileceğine inanır.

Chekhov, karakterin fiziksel bedeni ve ruhunun, oyuncunun bedenine yerleşmesini sağlayabilmek için “psikolojik jest”i önerir.

Oyuncunun “yeteneği” her zaman onun emrinde midir? Oyuncu, isteğiyle bilinçaltına hükmedebilir mi? Modern oyuncunun ilhamı ruh haline, sağlığına, hayatındaki diğer dışsal koşullara, kontrolü dışında olan yüzlerce tesadüfi şeye bağlı değil midir? Oyuncu, bunun için özel bir teknik kullanmazsa, kendi yeteneğiyle serbest bir erişim sağlayamayacağını kabul etmelidir. Psikolojik jest böyle bir teknik sağlar.²⁵

²³ Chekhov, p.77.

²⁴ Chekhov, p.36.

²⁵ Chekhov, p.85.

Psikolojik jest, karakterin isteğini, yönelimini, amacını saklayan, basit bir hareketi ve belirgin bir biçimi olan tek bir jesttir. O, yalnızca bir çalışma aracıdır. Seyirci onu görmez. Chekhov, “Psikolojik jest, onunla ilişkili duygularla birlikte jest demektir. Bu terimi görünen (aktüel) jestler için olduğu gibi görünmeyen (potansiyel) jestler için de kullanabiliriz.”²⁶ der.

Oyuncu, jesti içsel yaşamını canlandırana kadar çalışır. Psikolojik jest onun için, daha sonra tüm detayların adım adım ortaya çıkıp başlangıçtaki eskizi örteceği, gelecekteki resmin bir tür ilk, ham, karakalem taslağıdır.²⁷

Oyuncu metni hayal eder ve hayali karakterinin isteğini gözler. Sezdiği istekten yola çıkarak karakterinin psikolojik jestini temellendirir ve jesti adım adım fiziksel olarak oluşturur. Chekhov psikolojik jestin karakter için değil oyuncu için bir araç olduğu konusunda oyuncuyu uyarır: “Hayali karakterine psikolojik jesti yaptırmaya çalışma. Karakter sadece oyunu oynamalıdır.”²⁸

Psikolojik jest bir kez oluştuktan sonra onu tutabilmek, yani tekrarlayabilmek için öncelikle “Jesti, isteğin ve duyguların jestini yankılayacak noktaya gelene kadar defalarca tekrarla”mak²⁹ gerekir. Ayrıca psikolojik jestin fiziksel sınırlarına ulaşıldığında bu sınırları saniyelerce daha zorlamak, psikolojik jesti pekiştirmekte işe yarayacaktır.

Oyuncu, hayali karakteri gündelik gözlemde karşılaştığı insanlar gibi salt dışarıdan görüldükleri kadarıyla değil, sonuna kadar açık iç dünyalarıyla hissedebilir. Bu nedenle hayali karakterle çalışmak, oyuncunun karakter yaratmak için gerekli verilere salt aklıyla değil, çok daha fiziksel olarak erişmesini sağlar.

²⁶ Chekhov, p.60.

²⁷ Chekhov, p.67.

²⁸ Chekhov, p.64.

²⁹ Chekhov, p.40.

Oyuncu, bedenini karakterin kullanımına sunarken “hayali beden” kavramından faydalanır. Hayali beden, oyuncunun fiziksel bedeninin karaktere göre şekillenmesini ve farklılaşmasını sağlar. Oyuncunun isteklerini ve duygularını harekete geçirir. Oyuncunun, karakterin sesini ve konuşmasını da belirleyecek olan bedenselliğine aracı olur.

Her hayali beden bir de hayali merkezi vardır. Merkez, itkinin doğduğu alandır. Tüm eylemler buradan güç alarak gerçekleşir. Oyuncu, hayali merkezden kaynaklanan ve hareket etmek için bedeni yönlendiren güce müsaade etmelidir. Önce bu güç yani itki doğmalı, ardından hareketi getirmelidir.

Oyuncu bedeniyle hayal eder. Hayal, gelişip güçlendikçe, oyuncunun bedenini ve sesini tahrik eder. Oyuncu zihin gözüyle hayali gördükçe, onu fiziksel olarak canlandırmak ister. Ancak Chekhov, bunu doğrudan yapmaya çalışmanın oyuncuda şok etkisi yaratacağını; yapılması gerekenin, hayali karakterin tek bir niteliğine odaklanıp önce onu çalışmak, sonra bu şekilde adım adım ilerlemek olduğunu söyler.³⁰

Chekhov, oyuncunun hayali karakteriyle yaratıcı işbirliğini geliştirmek için ona emirler verme, ondan ricada bulunma, onun verili koşullarını değiştirme gibi çeşitli alıştırmalar önerir.

Hayali beden yapmış bir şeyi gerçekleştirmek, yani virtüelitedekini aktüel hale getirmek için önerisi ise hayaldekini taklit etmektir. Oyuncu, hayaldekini kopyasına erişene dek çalışmayı sürdürür. Sonra bu harekete hayalde cümleler ekler. Hayali karakteri izlemek onun hislerini oyuncunun da hissetmesini sağladığı noktada, oyuncu bu cümleyi fiziksel bedeninden geçirmeyi dener. Bu birleşme anında hayaldekinden farklı neticelere erişilebilir. Bu farklılık muhtemelen birleşme anında doğan ilhamdan kaynaklanacaktır ve istenen bir şeydir.

³⁰ Chekhov, p.95.

Chekhov'a göre bir fiziksel aksiyonun yalnızca fiziksel aksiyon olarak yapılması yeterli değildir, aksiyonlar psikolojik nüanslara ihtiyaç duyarlar. Chekhov bu nüansı sağlayacak olanın aksiyona eklenecek olan "nitelik" özelliği olduğunu söyler. Bu, aksiyonu bir sıfatla gerçekleştirmek demektir. (Örneğin, tedirginlikle kolunu kaldırmak...) Bir aksiyonda birden çok nitelik bir arada bulunabilir, bu nitelikler, müzikteki baskın akor gibi, tek bir duyguda görünür olacaktır. Chekhov'un yaklaşımıyla çalışan bir oyuncuda nitelik, itkiyi çağıracaktır. Bu nedenle Chekhov "canlı duygular için en kolay yol nitelik'li aksiyondur."³¹ der. Buradaki "kolay" sözcüğü dikkatten kaçmamalıdır. Chekhov oyunun organikliğine de pratik yolla erişmenin yollarını arar.

Esinlenilmiş Oyunculuk Yaklaşımı ile çalışan bir oyuncunun sahip olması gereken bir diğer özellik, ışın gönderme ve alma kabiliyetidir. Chekhov bunun istekle bağlantılı bir faaliyet olduğunu söyler. Oyuncunun isteğinin görünmeyen bir yanı olduğu fikrini de antropofiden yola çıkarak geliştirmiştir. Bu görünmeyen, hissedilen yan üzerine çalışılmalı, onun etkisi artırılmalıdır. Chekhov karakterin bir ruhu olduğuna, bu ruhun ışın gönderip alma yoluyla görünür kılınabileceğine, karakterin böylece daha inandırıcı olacağına inanır. Bu tez için önemli olan nokta ise, ışın gönderip alma kabiliyetinin teması sağlamadaki etkisidir.

Chekhov'un bireysel yaratıcılığı geliştirmek için önerdiği yolların psikolojik jest ve eurythmy olduğunu söylemişim. Rudolf Steiner'in geliştirdiği Konuşma Formasyonu ve Eurythmy, oyuncuya sesi ve konuşmasıyla ilişkisini hassaslaştıran alıştırmalar yapabilme fırsatı sunar. Eurythmy sözlerin anlamını kelimelerde değil, seslerde görür. Seslerin hareket ettirici kuvveti vardır. Her sesin bir jesti vardır. Bu jestler sabittir, ancak çeşitli nüansların kombinasyonlarıyla bir ses sonsuz hale bükülebilir. Ayrıca sesler arasında çeşitli ilişkiler vardır. Eurythmy bunları fark etmeyi sağlar.

Chekhov oyuncunun eurythmy ile ilgilenmesini konuşmasını estetikleştirme bakımından da önemser. Ayrıca seslerin ince farklılıklarına hakim bir oyuncu, karakter

³¹ Chekhov, p.37.

yaratma sırasında çok daha detaylı bir çalışma yapabilecek, karakteri kendinden öte noktalara taşırken sestten faydalanabilecektir.

Chekhov, burada sözünü ettiğim estetik kaygıya benzer pekçok biçimsel konuyla ilgilenir. Kompozisyon, oyunun ana ve yardımcı doruk noktaları, oyundaki ritmik dalgalanmalar; oyuncunun stil, zarafet, form, güzellik duyguları; odak noktası, seyirciyi memnun edecek ve hatırlanacak olan noktaları (mücevheri) parlatmak gibi oyunun organikliğiyle alakası olamayacak detleri vardır. Ama başarılı, etkileyici, inandırıcı bir oyuna erişmek konusunda o kadar titiz ve dürüsttür ve o kadar iyi gören bir göze sahiptir ki, onun bu yolda yaptığı araştırmalar, önerdiği teknik ve alıştırmalar, insanda, aslında tam tersi bir bakış açısına sahip olabileceği şüphesini de uyandırır. Ancak sanırım Chekhov her şeyden önce iyi bir oyuncudur ve isteği, neredeyse kusursuz bir oyunculuğu kesin olarak sağlayacak yolları bulmaktır.

Belki doğrudan hedefi bu olmadığından, şüphe uyandırır da, Chekhov'un önerdiği yaklaşımın belirli bir süre organikliği sağlayacağı ve daima canlı görüneceği aslında şüphesiz... Stanislavski'den ve özellikle bir sonraki bölümde inceleyeceğim Grotowski'den farkı ise, oyunu temas aracılığıyla değil, taklit yoluyla gerçekleştirmeyi öneriyor olması... Hatta Chekhov oyuncuya, karşısındaki oyuncu oynayamazken bile iyi oynayabilmesi gerektiğini söyler. Çünkü Chekhov'un oyuncusu, dışsal bir etkiye ihtiyaç duymadan kusursuz biçimde oynamanın yollarını biliyor olmalıdır.

Bu nedenlerle olsa gerek, Chekhov'un durumu kafamı bulandırıyor. Çünkü şeylerin kendinin zıttı gibi görünen şeyden ayırt edilemediği bir nokta var. Kuramsal olarak hayal edildiğinde, taklidin bu kadar ustaca ve eksiksiz şekilde çalışılmış hali, yani yaratılan bir kopya, hakiki bir temas kadar kendiliğinden ve canlı görünebiliyor. Chekhov oyuncusu sıkıştırılmış veriler ve ince nüanslarla doğaçlama yapma konusunda usta olduğu için, belki de oyununun sınırları içinde oynamak ona bir çeşit doğaçlama imkanı sunuyor ve her oynanışında arzu-itkileri, duygular yeni baştan gerçekleştiriyor.

Ancak sözünü ettiğim belirsizlik bu tez kapsamında araştırdığım organiklik ve tekrar konusunda ondan yararlanmanın önünde engel teşkil etmiyor. Çünkü bu tez için önemli olan, onun oyunculuktaki kavramlara bakış açısı ve önerdiği teknikler; sanatçı olarak ne hedeflediği ya da oyunculunun felsefesine, işlevine dair ne düşündüğü değil.

Zaten Chekhov da “Gerçekten iyi bir biçim yalnızca içinizden üretilir. Ürettiğiniz biçimin bu içsel yanını önemseyin, bu biçimlerin dışsal, ölü ve boş kabuklar olmadığını göreceksiniz.”³² sözleriyle bu soruları geçersiz ve önemsiz kılıyor.

³² Chekhov, p.51.

2.2. Grotowski

Grotowski, Stanislavski'nin fiziksel aksiyon yöntemini geliştirdiği son döneminin devamı niteliğinde olduğunu söylediği çalışmalarını, aksiyonların kendiliğindenliği, çağrışımların hakikiliği ve oyuncunun kendi derinliklerine temas edebilmesi yolunda geliştirmiştir.

Grotowski'nin fikirleri döneminin bilimsel çalışmalarıyla ya da toplumun politik yapısıyla organik bir ilişki içerisinde doğmuştur. Örneğin, Carl Gustav Jung'un modern toplum insanını kolektif arketip, kolektif bilinçdışı, self, persona, gölge gibi kavramlar üzerinden değerlendirdiği ya da Wilhelm Reich'in beden hafızası üzerine çalıştığı bir ortamda... Grotowski bu fikirlerden etkilenmiş ve belki de bu fikirler, onun tiyatro yoluyla erişmek istediği hedefi keşfetmesi ve şekillendirmesine yardımcı olmuştur.

Modern insanın toplumsal yaşam içerisinde kendini beden, zihin ya da ruh olarak ayrıştırması ya da birbiriyle iletişim kurarken farklı roller üstlenmesi ve bu rollerin ve kendini parçalamanın onun kendine temas etmesini engellemesi; Grotowski için çözülmesi gereken bir sorun, kurtulunması gereken bir tuzaktır.

Grotowski modern insanın kendini oyunculuk aracılığıyla kurtarmasının mümkün olduğunu düşünür; bunun için yollar önerir. Bu yolların temeli Jung'un kuramına kısaca değindiğimizde daha kolay anlaşılır olacaktır. 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 egosu Jung'un persona'sı olur. Jung'a göre, insanın personalarla yaşaması sorun değildir. Bu, hayatın gerektirdiği bir şeydir. Hatta insan zarar görmemek ve daha kolay yaşayabilmek için personalarını geliştirmelidir 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'ü olduğunu sanıp ona uygun, ona layık yaşamaya kalkabilir ve bir yalanı yaşarken “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 erişmeleri, birbirlerini hakikaten görmeleri güçtür. Ancak insan persona'nın hakimiyetinden kurtulmak isteyip de bunu bir şekilde başarabildiğinde merkezsiz kalır. Jung “un, insanın tutunması gereken bu yeni merkez için önerisi self(kendi)”tir. Self'e, bilinç ve bilinçaltı bütünlüğü neticesinde erişilir. Bunun için kişi kendini bağışlamalı ve Jung'un “gölge” adını verdiği karanlık isteklerini ve kendine dair olumsuz olabileceğini düşündüğü her şeyi kabul edebilmelidir.³³

Grotowski'nin modern toplumun bir bireyi olan insanı maskelerinden kurtarma ve kendiyi yüzleştirme isteği Jung'un bilimsel olarak yapmaya çalıştığıyla paralellik gösterir. Yani Grotowski'nin maskelerden sıyrılmak ve kendi derinliklerine ulaşmak maksatlarını, Jung'un terminolojisi aracılığıyla persona'dan sıyrılmak, gölge'yle yüzleşip self'e temas etmek olarak yeniden tanımlayabiliriz.

Grotowski bunu oyunculuk aracılığıyla sağlamanın, oyuncunun “bütünsel-edim”e erişmesi sayesinde mümkün olacağına inanır. Bütünsel-edim'den kastı, hayatta, toplumsal kaynaklı alışkanlıklar ya da tecrübeler neticesinde zihni ya da ruhuyla bedeni birbirinden uzaklaşan ve kendi içinde bile bütün olamayan insanın, oyunculuk aracılığıyla erişebileceği bütünlük halidir. Böylece aklın hakimiyetinden kurtulan, kendini bir bütün olarak hisseden insan, tüm varlığıyla aksiyonda bulunmuş olur.

Bütünsel edim, (...) kişinin kendini soyma, gündelik yaşamın maskesini bir kenara atma, kendini dışsallaştırma edimidir. Ama “gösteriş yapmak” amacıyla değil; çünkü öylesi teşhircilik olurdu. Bu, ciddi ve görkemli bir ortaya serme edimidir. Oyuncunun tümünden içten olmaya hazırlanmış olması gerekir. Oyuncunun, bilinçlilik ve içgüdünün birleştiği organizmasının doruğuna doğru atılan bir adıma benzer.³⁴

³³ Karaboğa, ss.94-98

³⁴ Jerzy Grotowski, Yoksul Tiyatroya Doğru, Eugenio Barba (der.), Hatice Yetişkin (çev.), 1. Basım, İstanbul: Tavanarası Yayıncılık, 2002, s.192.

Grotowski bütünsel-edim'e erişmek için teknik bir öneride bulunmadığını belirtir. Dolayısıyla geliştirdiği bir yöntemden söz edilemeyeceğini, çünkü bir gidiş yolu önermediğini, aksine her zaman, sahip olunan fazlalıklardan arınmak üzerine çalıştığını; bu nedenle uyguladığının ancak bir "negatif yöntem" olabileceğini söyler ve gitmeyi önerdiği yolu "Via-negativa" yani negatif yol olarak tanımlar.

Bizce bu bireyselliğin ortaya çıkması yeni şeyler öğrenme değil, daha çok eski alışkanlıklardan kurtulma sorunudur. Her oyuncu için kişisel çağrışımlarını engelleyen ve bu yüzden karar verme eksikliği, anlatım karmaşası ve disiplin eksikliğine neden olan ve onu kendi özgürlük duygusunu tatmaktan alıkoyan şeyin ne olduğu; ve organizmasının bütünüyle özgür ve güçlü olduğu, hiçbir şeyin yeteneklerinin ötesinde olmadığı açıkça ortaya konulmalıdır.³⁵

Grotowski "Biz daha çok eksiltiyoruz, 'doğal' davranışın saf itkiyi gölgeleyen öğelerini ortadan kaldırarak işaretleri damıtma arayışındayız."³⁶ der ve fazlalıklardan kurtulmak yoluyla, oyuncunun tüm bedensel varlığıyla aksiyonda bulunmasının kesin koşulu olarak gördüğü itkilerin kesinleşeceğini düşünür.

İnsan onu engelleyen alışkanlıklarından, öğrenilmiş davranışlardan kurtulmak için sabırla çalışmalıdır ki, hakiki fiziksel refleksleri açığa çıkabilsin, çağrışımları canlı olabilsin. Bu niyetle çalışan bir oyuncu bedeninin onu engellemediğini, yetemediğini sandığı şeyleri yapmaya gücünün yettiğini görecektir. Çünkü insana, yetemeyeceğini sandıran akıldır.

Oyuncunun düşünmesi gereken "nasıl yapmalı?" değil, "yapmamı engelleyen nedenler nelerdir?" olmalıdır. Bu nedenle oyuncunun vokal ve bedensel engellerle uğraşması mümkün olmayacak derecede donanımlı olması gerekmektedir ki kendiyi karşı karşıya gelebileceği noktaya erişebilsin. Yani bu noktaya erişecek olduğunda bedensel yeterlilikleri, önünde engel teşkil etmesin.

³⁵ Grotowski, s.103.

³⁶ Grotowski, s.18.

Çok disiplinli bir fiziksel çalışma isteyen Grotowski'nin yolu, "becerileri toplamayı sağlayan bir tümdengelim yöntemi değildir."³⁷ Oyuncu kendini yönetmene ve diğer oyunculara tümüyle teslim etmelidir. Tasarlayarak ya da üzerine çalışarak yapabileceklerini, hünerini hiçbir Şey yapmama tercihine feda edebilmelidir. İnsanın kendinden bile sakladığı hakikatine ancak böyle erişilebilir.

Grotowski bu noktada "kendiliğindenlik" ve "biçimsel disiplin" kavramlarından söz eder. Oyuncunun itkilerinin önündeki engellerin artık olmadığı bir psikofiziksel hale "kendiliğindenlik", kendiliğindenliğe erişmek için oluşturduğu oyunculuk skorunu korumayaysa "biçimsel disiplin" adını verir. Ona göre, bunu yapabilmek için tiyatroyu bir yaşam türü ve varoluş biçimi olarak görmek gerekmektedir. Ancak böyle bir disiplin ve istekle, kolektif arketiplere erişilebilir, mitlerle y zleşilebilir, beden hafızası canlı tutulabilir.

Grotowski'nin, kendiliğindenlik ve biçimsel disiplinin bir arada olması gerektiğini savunurken bunun nasıl mümkün olduğunu da araştırması, bu tezin konusu olan tekrarda organikliği ve özgünlüğü sağlamak meselesini anlamak için veri oluşturur.

Örneğin, Grotowski öncelikle, bedeni titreştiren itkilerin engelsizce ve organik bir Şekilde açığa çıkabilmesi için bedenin boyun eğmeyi öğrenmesi gerektiğini söyler. Bunun iki yolla olabileceğini anlatır. İlki onun ilgilenmediği bedeni evcilleştirme yaklaşımıdır.

Bu yaklaşımın tehlikesi, bedenin kendini kassal bir oluşum olarak geliştirmesi, dolayısıyla enerjileri geçiren bir kanal olarak yeterince "boş" ve yeterince esnek kalamayışındadır. Öteki –daha da büyük- tehlike, yöneten baş ile yönetilen bir kuklaya dönüşen bedenin ayrımını güçlendirmede yatar.³⁸

Grotowski'nin önerdiği yaklaşım ise bedene meydan okumaktır.

³⁷ Grotowski, s.16.

³⁸ Richards, s.173.

Bedeni “imkansız” a çağırarak ve onun “imkansız” ın küçük parçalara, küçük ögelere bölünebileceğini ve olanaklı hale getirilebileceğini bulmasını sağlamak sorunudur. Bu ikinci yaklaşımda beden, boyun eğmesi gerektiğini bilmeden boyun eğdi. Enerjilere açık bir kanal olur ve ögelerin gücüyle yaşamın akışı arasındaki uyumu (“kendiliğindenlik”) bulur. Böylece beden kendini evcilleştirilmiş, uysallaştırılmış bir hayvan gibi değil, vahşi ve gururlu bir hayvan gibi duyumsar.³⁹

Thomas Richards ise Grotowski ile çalışmalarını sonucunda vardığı bilgiyi şöyle aktarır:

Bir yanda biçim, öte yanda yaşamın akışı; ırmağın düzgün akışını sağlayan iki yakanın varlığıydı. Bu yakalar olmazsa yalnızca bir sel, bir bataklık olurdu. Oyunculuk zanaatındaki aykırılık burada yatar: Sahne yaşamının dengesi yalnızca bu iki karşıt gücün çatışmasından çıkabilir.

Keskinlik/Biçim I Yaşamın Akışı⁴⁰

Grotowski “Sen Birinin Oğlusun” başlıklı konuşmasında bu konuyu daha açar, geneller ve “Yaşamda kendiliğindenliğin her evresinden sonra gelen, her zaman teknik bir özümseme evresi vardır” der.⁴¹ Buradan, Grotowski’nin, oyuncunun provaların başlarında kendini yaşamın akışına bırakması, bu yolla ortaya çıkan skora zamanla keskinlik vermesi gerektiğini düşündüğünü anlıyoruz. Ona göre, oyuncunun edim yani oynama halinde bu iki karşıt kutbun çekimi arasında titreşmesi performans değerini sürekli kılacak; o an orada gerçekleşen, bir daha yinelenmeyecek olan bir deneyim elde edilecektir.

Grotowski’nin oyuncularının özellikle beden ve ses kapasitesini geliştirmek üzere çalışmalar yapması şarttır. Böylece beden uyarılara refleksif olarak ama güçlü tepkiler verebilecek, itkilerin doğmasının önündeki engellerle enerji yitirmeyecek, kendiliğindenliğin düşmanı olan akıl devreye girmeden aksiyon gerçekleştirebilecektir.

Grotowski, çalışmalarını şöyle çerçeveledir:

³⁹ Richards, ss.173-174.

⁴⁰ Richards, s.41.

⁴¹ Jerzy Grotowski, Sen Birinin Oğlusun, Sevilay Saral (çev.), Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, No 2, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, 1989, s.71.

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

- a) Bilinçaltına dek giderek “kendini açığa çıkarma” sürecini uyarmak 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 uyaranlara verilen tepkilerin, “almak ve vermek” dediğimiz şeyin oluşturduğu bir partiyon kurmak demektir bu.
- c) İnsanın kendi organizmasının (hem bedensel hem psişik organizma ki bu ikisi bir bütün oluşturur) yol açtığı dirençleri ve engelleri yaratıcı süreçten kaldırmak.⁴²

Stanislavski’de olduğu gibi Grotowski için de oyuncunun yaratıcı ruh durumu içerisinde girebilmesinin koşulları akli denetimin zayıflatılması, aksiyonun kendiliğinden doğabileceği bir ortam yaratılması ve belli bir konsantrasyon örgütlenmesidir.

Grotowski sahne üzerinde aklın varlığını istemez. Oyuncunun akılla ilişkisinin prova başlamadan önce zayıflamış olmasını ister. Oyuncu, provalar başlayana kadar metinle ilgilenip sahnede üzerine çalışacağı şeylere karar verebilir. Ancak prova başladığında yapması gereken; çağrışımlar ve beden hafızası aracılığıyla, kendini gündelik hayat örtüsünden sıyrarak hayatın üstüne çıkmak ve kendi hakikatine erişmek için olanca açıklığıyla çalışmaktır. Yoğun ve yorucu çalışmalar sonucunda aksiyonları tüm fiziksel varlığıyla gerçekleştirebildiğinde, insanın toplumsal hayatın öğrettikleri yüzünden unuttuğu bütünlüğe erişme fırsatı yaratılmış olur. Thomas Richards yoğun çalışmanın gerekliliğinden söz ederken bir çalışmada “Fiziksel yorgunluğum artınca zihnim yorulup suskunlaştı”⁴³ der ve artık hareketleri yönlendirenin bedeni olduğunu, zihninin tamamıyla edilgenleştiğini anlatır. Bütünlük haline ancak bu yolla yaklaşılabilir. Aklını feda ederek ve en azından bir hayvan kadar bedeniyle, omurgasıyla bütün olarak.

Eğer bütün bunları tek bir cümleyle dile getirecek olsaydım bu tümüyle bir kendini verme meselesidir derdim. Kişi kendini bütünüyle vermelidir, en derin içtenliğiyle, güvenle, aşkıta insan kendini nasıl verirse işte tıpkı öyle. İşin anahtarı budur. Kendine nüfuz etme, trans, aşırılık, biçimsel disiplin;

⁴² Grotowski, s.102.

⁴³ Richards, s.43.

kişi tam olarak, alçakgönüllü ve savunmasız bir biçimde kendini verirse ancak, bütün bu saydıklarım gerçekleştirilebilir.⁴⁴

Grotowski için önemli olan, metin, rol kişisi ya da prodüksiyon değildir. O tiyatroyu hayat için bir imkan olarak görür; bir temas imkanı, bir hakikate erişme yolu olarak. Metni ya da rol kişisini bu yolda bir araç olarak kullanır. Rol kişisi oyuncunun kendi üzerinde çalışabilmesi için gerekli olan malzemedir, oyuncunun çağrışımları onun aracılığıyla canlanır ve onun maskesi ardındaki insan tamamıyla soyunup bütünsel-edime ulaşabilir.

Ancak anlaşılacağı gibi tüm bunlar Grotowski'nin tiyatro düşüncesinde karaktere yer olmadığı anlamına gelmez. Oyuncu seyircinin gözünde yine bir karakter maskesi ardında vardır. Ancak maske bu kez oyuncunun benliğinin saklı katmanlarının açığa vurulmasını sağlar.

Önemli olan sözcükler değil, o sözcüklerle ne yaptığımızdır, metnin cansız sözcüklerine can verenin, onları Kelam'a dönüştürenin ne olduğudur. Daha da ileri gideceğim: tiyatro insan tepkileri ve itkileriyle, insanlar arasındaki temaslarla üretilen bir edimdir. Hem biyolojik hem de tinsel bir edimdir.⁴⁵

Grotowski için metin sadece bir araçtır. Sözler yepyeni bağlamlarda yeni manalar kazanabilir. O, yazarın yazdığına topluluğun anlatmak isteyeceklerini aktaracak şekilde müdahale eder ve oyuncularından gelecek olanlarla oyunu oluşturur. Metnin oyuncuda canlı bir tepki uyandırmayan bölümlerini oynamaya çalışmanın anlamı yoktur, bu bölümler oyundan çıkarılabilir. Mantıksallık, neden- sonuç ilişkisi, seyircinin zihnindeki boşluklar Grotowski'yi etkilemez. Onun oyunun montajını yaparken takip ettiği, çağrışımların hakikiliğidir. Metnin analizi de bu doğrultuda yapılır ve nihai hal yönetmenin montajı ile oluşturulur.

Grotowski oyunculuk sanatı için “çağrışım” kavramı hakkında “Yalnızca zihinden değil, vücuttan da doğuveren bir şeydir. Kesin bir anıya dönüştür. Bunu düşünsel olarak

⁴⁴ Grotowski, s.40.

⁴⁵ Grotowski, s.60.

çözümlemeyin. Anılar her zaman bedensel tepkilerdir.”⁴⁶ demiştir. Oyuncu metin aracılığıyla eriştiği çağrışımlar yoluyla kendini analiz etme fırsatı bulur, kolektif arketiplerin onun bedenindeki, hafızasındaki izleriyle karşılaşır.

Grotowski kolektif arketiplere erişmek üzere çalışırken, ritüelleri çok önemser. Ona göre, ritüeller ruh- beden bütünlüğünün sağlanmasını mümkün kılan, böylelikle insanlığı sağaltan bir etkiye sahiptir. Grotowski için o gün ritüellerin yarattığı etkiyi sağlama imkanına en çok sahip olan şey, tiyatrodur. Ona göre tiyatro seyredilecek bir temsil değil, topluca edinilen (yaşanan) bir deneyimdir. Tiyatronun,

... burada ve şimdi, oyuncuların organizmalarında, başka insanların önünde gerçekleştirilen bir edim olduğunu (...) tiyatro gerçekliğinin anlık olduğunu, yaşamın resmedilmesi değil yalnızca benzetim aracılığıyla yaşamla bağlantılı bir şey olduğunu...⁴⁷

söyler. Ona göre meselenin özü “...bir insanın öteki tarafından tümüyle kabul görmesi...”⁴⁸, sanat ise “Kendimizi başkalarına açtığımız, kendimizi anlamak için başkalarıyla yüzleştiğimiz zaman edindiğimiz deneyimdir...”⁴⁹

Grotowski bu deneyimin gücünün, tenselliğinde olduğunu düşünür. Sahiden de insanların birbirleriyle ilişkisinde frekans, titreşim, sinirsel iletim, mimetik etki ya da metafizik olarak tanımlayabildiğimiz bir takım yollar sözlerden daha derin ve hacimli bir etkiye sahiptir.

Tiyatro, kabul edilmiş görüş, duygu ve yargı kalıplarını kırarak, kendisine ve seyircisine meydan okuma gücüne sahiptir- daha sarsıcıdır çünkü insan organizmasının nefesinde, bedeninde ve iç itkilerinde imgesini bulur. Tabuya karşı bu meydan okuyuş, bu kural çiğneyiş, maskeyi çıkartıp attıran şoku sağlar ve tanımlanması olanaksız olan itki ancak içinde Eros ve

⁴⁶ Grotowski, s.199.

⁴⁷ Grotowski, s.91

⁴⁸ Grotowski, s.27.

⁴⁹ Grotowski, s.61.

Caritas'ı barındıran bir şeye kendimizi çırılçıplak vermemizi mümkün kılar.⁵⁰

Grotowski oyuncunun bütünsel-ediminin onunla iletişim halindeki seyircide de yankılanması aracılığıyla seyircinin eyleme kışkırtılacağına, bu yolla toplumsal hayatın dönüşebileceğine inanır. Yani Grotowski'nin devrim yapmaya çalıştığı alan tiyatro değil, insanın bireysel yaşamıdır.

Bu noktada, oyuncunun günlük çalışmasının insanüstüne yakın güçlüğü bir kez daha önem kazanır. Oyuncu her gün yaptığı egzersizler sayesinde ruhsal ve fiziksel engellerini aşip kendi derinlikleriyle yüzleşmeli, yüzleştiklerinden sıyrılmalı; seyirci karşısında gündelik yaşam klişelerinin ötesine geçecek derinlikte, imkansıza yakın bir fizikselliğe erişebilmelidir ki; seyirci, oyunu izlerken alışkanlıklarını devreye sokmasın, farklı bir açıdan ya da yeni bir algıyla bakarak deneyim edinebilsin.

Söz konusu olan, oyununun görevinin tam da özüdür; biyolojik- içgüdüsel kaynaktan başlayıp bilinç ve düşünceden geçip tanımlanması güç olan ve her şeyin birlik oluşturduğu o zirveye varana dek kişiliğinin farklı katmanlarını peşpeşe açığa çıkarmasını sağlayan bir tepkidir. Kişinin varlığının üzerindeki örtüyü böyle tümüyle kaldırması, benliğin, neredeyse engelleri aşmaya ve aşka varan tanrı vergisi bir yeteneğine dönüşür. Ben buna bütünsel-edim derim. Eğer oyuncu oyunu bu tarzda sergilerse, seyirci için bir tür kışkırtmaya dönüşür.⁵¹

Oyuncunun davetini kabul eden ve kendini aynı biçimde harekete geçirerek bir ölçüde oyuncuyu örnek alan seyirci tiyatrodan ayrılırken daha büyük bir içsel uyum içindedir. Ama ne pahasına olursa olsun yalan maskesine el değdirmemeye çabalayan biri, kafası daha çok karışmış bir halde gösteriyi terk eder.⁵²

Ancak bütünsel edimin seyircide yankılanması, böylece seyircinin eyleme kapasitesini artırma isteği oyuncunun görevleriyle arasına girmemelidir. Bu istek sonuca dair bir istektir ve sonuçta gerçekleşmiş olduğunu görmek Grotowski'ye ve bir Grotowski

⁵⁰ Grotowski, s.23.

⁵¹ Grotowski, s.105.

⁵² Grotowski, s.49.

oyuncusuna umut ve huzur verecektir. Ancak sonucu hedeflemek, sonucu imkansız kılar. Hayat, aksın isteğiyle akışına müdahale edilmediğinde, zaten akar. Bu nedenle Grotowski sonuçla ve sonucun üzerinden görüleceği özneyle ilgilenmez.

Oyuncunun başarısı, günlük yaşamdaki gelip geçici önlemlerin, beden ile ruh, akıl ile duygular, bedensel hazlar ile tinsel istekler arasındaki içsel çatışmanın aşılmasına yol açar. Oyuncu kendini bir anlığına, günlük yaşamdaki belirgin özelliklerimiz olan çatışma ve kendimizi bir şeye yarı yarıya verme gibi olguların dışında bulur. Bunu seyirci için mi yapmıştır? “Seyirci için” deyişi belli bir kendini beğendirme çabasını, belli bir sahteliği, bir tür kendini pazarlama eylemini içerir. Seyirci ile “bağlantılı olarak” ya da belki, “seyircinin yerine” denilmesi daha iyi olur. Kışkırtma tam olarak burada yatar.⁵³

Fakat çalışmalarının ilerleyen zamanlarında bütünsel edimin seyirci tarafında gerçekleşmesini istemenin kendileri üzerinde yapabileceği olumsuz etkilerle karşılaşmalar da seyircilerle yaşadıkları deneyimin istedikleri yolda gitmediğini görür ve bunu kabul ederler. Bütünsel-edimin seyircide yankılanmasını istemenin onları zorlamak, belki onların o kadar da istemedikleri bir şeyi oldurmaya çalışmak demek olduğunu düşünmeye başladıkları noktada, seyircilerini seçmeleri gerektiğini hissederler. Zaten kışkırtılmak isteyen, oyunla yaşayacakları muhtemel deneyime dair fikir sahibi ve bu niyetle onlarla karşılaşmaya gelen seyirciler isterler. Çünkü temsil izleme alışkanlığıyla onları anlamaya çalışan seyirci ile temas etmeleri, onların karşısında bütünsel-edime ulaşmaları, onlar aracılığıyla kendilerini anlamalarının sahici olmadığını görürler ve bunu Grotowski'nin

Biz gerçek tinsel gereksinimleri olan ve gösteriyle yüzleşerek kendini çözümlmeyi gerçekten arzulayan seyirciyle ilgileniyoruz. Ruhsal bütünleşmenin basit bir evresinde kalmış, kendi küçük, geometrik tinsel istikrarından memnun, neyin iyi neyin kötü olduğunu tam olarak bilen ve kuşku duymayan seyirciyle ilgilenmiyoruz biz.⁵⁴

sözleriyle açıkça dile getirirler.

⁵³ Grotowski, s.106

⁵⁴ Grotowski, s.42.

Seyirciden uzaklaşma hissi ve bu hissin nedenleriyle bir kez karşılaşınca, seyirci tercih etmenin mümkün olmadığını isteseler de istemeseler de görürler. Asıl ilgilendiklerinin insan-insana bir deneyim olduğunu, bunun yolunun belki de alışlageldik alışkanlıklarıyla tiyatro olmadığını, tiyatroyu ve tiyatro ortamını değiştirmeye enerji vermenin onların yolundan zaman çalacağını hissettiklerinde, çalışmalarını yeni bir yöne evrilmeye başlar ve bu şekillenmeyi sezip bir karar verirler. Daha sonra adına “paratiyatro” diyecekleri bu evrede seyirciden tamamen vazgeçer, insanlar arasındaki temasın sağlanabilmesi için, bunu hakikaten isteyen insanların ortak yaşantısı içerisinde çalışmalar yapmaya karar verirler. Sonrası, bu tezin kapsamı dışına çıkan yeni bir dönemdir.

Grotowski'nin hedeflediği oyunculuğun mümkün olmadığını ve çalışmalarının tiyatro adına bir yararı olmadığını görüşü bence ona yapılan büyük bir haksızlıktır. Tüm tanıklar, Grotowski'nin bütünsel-edimin tam anlamıyla tek uygulandığı dediği Sadık Prens'teki Cieslak performansının büyük etkisinden söz eder. Cieslak'ın Sadık Prens'te kendini, seyirci önünde en özel, en derin tecrübelerine kadar soyabilmesi, Grotowski'nin isteğinin imkansız ya da erişilemez olmadığını; ancak çok güç olduğunu doğrular. Grotowski onunla yaşadıkları hayattan söz ederken Cieslak hakkında “Korkusuzdu ve biz korku olmayınca her şeyin mümkün olduğunu gördük.”⁵⁵ demiştir. Oyuncunun böyle üstün bir hale erişebilmesi üzerine kafa yorarken Grotowski'nin yaşadığı deneyimler ve onları aktarışı, analiz edişi ve kuramsallaştırışı; önerdiği yollar, ortaya attığı kavramlar bugün organiklik üzerine çalışırken önümüzü ardımızı aydınlatır.

Grotowski'nin, hakikatten uzak, yalana yakın, bütünlüğü ve ahengi bozuk bulduğu insanlık için büyük bir imkan sakladığına inandığı tiyatrodan; yalan ve kurgudan uzak kalma isteğinin tiyatroyla çok örtüşmediği, seyirci alışkanlıklarıyla mücadele etmenin onların yaşamına belki de istemedikleri bir müdahale demek olacağı düşüncesiyle vazgeçmesi üzücüdür. Ancak bir grup insan olarak deneyimledikleri ve araştırırken

⁵⁵ Richards, s.37.

yaşadıkları süreçler ve hakikate yaklaşma duygusu onlar adına muhtemelen mutluluk vericidir.

Vazgeçilmez olan tiyatro değil oldukça farklı bir şeydir. Sizinle benim aramdaki engelleri aşmak: sizinle buluşmak üzere ortaya çıkmak, böylece kalabalıkta kaybolmayız ya da sözcüklerin arasında, ya da açıklamalarda, ya da güzel bir biçimde kesin düşünceler arasında... Bir komünyonun mümkün olabileceği bir yer bulmak... Orada tiyatro lağvedilecek, utanç ve korku da, kendini saklama ihtiyacı da ve aynı zamanda biz olmayan bir rolü sürekli oynama ihtiyacı. Gerçekten de tiyatronun bir saklanma, sahtekarlık, görünümün ustalığı haline geldiğini düşünüyorum. Bu hayatla bağlantılıydı, saklanmayı ve sahtekarlığı öğrenme anlamına gelen bir hayatla. Ama bugünün ihtiyacı tam tersi yöndedir, bizim araştırdığımız şey gibi.⁵⁶

... tiyatronun esasının insanlar arasındaki doğrudan temas olduğu sonucuna vardık. Bunu göz önüne aldığımızda, böylesi bir temas sanatsal düzeyden ziyade gerçek yaşamda varolabileceğinden, sanatın ötesine geçip gerçekliğe ulaşmaya karar verdik.⁵⁷

Grotowski'nin araştırmalarının böyle sonlanması onun tiyatro kuramı ya da oyunculuk tekniklerine yaptığı katkıları göz ardı etmemize neden olamaz. Bu nedenle bu bölümü böyle bir izlenim bırakacak şekilde sonlandırmak istemiyorum. Çünkü onun bu tercihi, sanatsal yaklaşımıyla ve daha çok da hayata bakışıyla şekillenmiştir. Bunun muhtemel nedenlerine "Temas" bölümünde değinecek, ancak onun öncesinde Grotowski sayesinde edindiğimiz, özellikle organiklik ve temasla ilişkili bilgilerden çokça yararlanacağım.

⁵⁶ Karaboğa, s.113. – içinde Jerzy Grotowski, "Kutlugün", A. Cüneyt Yalaz (çev.), Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, No:5, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, 1994, s.128.

⁵⁷ Karaboğa, s.113. – içinde Jennifer Kumiega, The Theatre of Grotowski, New York: Methuen, 1985, p.156

3. AKSIYONUN ORGANİKLİĞİ VE TEKRARLANABİLİRLİĞİ

3.1. Aksiyonun Organikliği

Bu tez kapsamında “aksiyon” sözcüğü her kullanılışında organikliği kapsıyor olacaktır. Çünkü aksiyon istek, hayal ve itkiyle gerçekleşir ve bu şekilde doğan bir eylem organiktir. Böyle gerçekleşmeyen bir eylem ise sahnesel eylem olmanın -aksiyon olmanın- temel vasıflarından olan organikliğe sahip olamayacağı için ancak akla ve göze hitap edecek, eylem görüntüsünde bir hareket olarak kalacaktır ve böyle bir oyun Stanislavski'nin söylediği gibi “yalnızca gözler ve kulaklar için eğlendiricidir; kalbe nüfuz etmez, roldeki insan ruhunun yaşamı için hiçbir önem arz etmez”.¹

Grotowski kendi çalışmalarında karışmamasını çok önemseydiği aksiyon ile etkinlik yani eylem ile hareket ayrımının, Stanislavski yöntemiyle çalıştığını iddia eden kişiler tarafından da sıklıkla karıştırıldığını söylemiştir.

Bunlar etkinliklerdi, eylemler değil: bir niçin'i, bir kimin için'i ya da bir kime karşı'sı yoktu.

Grotowski her zaman, bir yanda fiziksel eylemlerle öte yanda etkinlikler, hareketler, jestler ve semptomlar arasındaki ayrıma işaret etti;

Stanislavski'nin “fiziksel eylemler” yöntemine göre çalışmaya kalkılınca düşülen ilk yanlışlardan birinin fiziksel eylemlerle ötekilerle karıştırmak olduğunu söyledi.²

Oysa Stanislavski sahnesel aksiyonu açıkça tanımlamıştır:

Sahnesel aksiyon sahne üstünde yürümek, hareket etmek, jestler yapmak yapmak demek değildir. Püf noktası, kolların, bacakların ya da gövdenin hareketlerinde değil, içsel hareketlerde ve itkilerdedir. Öyleyse ilk ve son kez “aksiyon” kelimesinin “mim yapmak”la aynı olmadığını, oyuncunun

¹ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.49.

² Richards, s.108.

sunarmış gibi yaptığı bir şey değil, dışsal bir şey değil, daha çok fiziksel olmayan, içsel bir şey olduğunu, ruhsal bir etkinlik olduğunu öğrenelim. Aksiyon bir dizi kesintisiz bağımsız süreçten türer: ve sırayla bunların her biri belli bir yönelimin icrasına yönelmiş arzular ya da itkilerden oluşmuştur.⁶⁰

Aksiyonun gerçekleşmesi için istek, üstünistek, hayal ve itkinin varlığı şarttır. Herbir isteğin bir üstünisteğe hizmet ettiği, yaşayan bir hayal içinden doğan ve bedende büyüme meyyal kıpırtıların yol açtığı aksiyonlar, oyunun organikliğini sağlar. Stanislavski'ye göre organiklik oyuncunun oynadığını değil, karakterin yaşadığını görmemiz için gerekli olan bir özelliktir.

Oyuncuya sahne üstünde yalnızca “oynamak” yerine “yaşamayı” için ancak böyle eyleme dayalı, anında etkisini gösterecek bir “üstgörev” yardımcı olabilirdi; tiyatrodaki yaşamın gerçek anlamı, ancak doğru yorumlanmış bir sahne eyleminde ortaya çıkar çünkü.⁶¹

Stanislavski aksiyondan söz ederken zaman zaman iç ve dış aksiyon şeklinde bir ayrım yapar. Bununla tam olarak ne kastettiğini anlamak biraz güç. Analiz etmek için yapılan bu ayrımın sahiden var olduğu sanısına kapılmış olabilir. Bir Aktör Hazırlanıyor adlı kitabında açıkça “İlkin iç eylem doğar, sonra da dış eylem”⁶² der. Ancak iç ile kastettiğinin bu cümledeki gibi, istek henüz fizikselleşmeden önce oyuncunun bedeninde titreşim olarak var olan hayali aksiyon mu, yoksa fiziksel aksiyon gerçekleşirken oyuncunun içinde olduğunu varsaydığı titreşim mi olduğu pek net değildir.

Gövde ve ruh arasındaki bağ bölünemez. Karşılıklı olarak, birinin yaşamı öbürününkini doğurur. Her fiziksel aksiyonda, tamamen mekanik olmadığı sürece, gizlenmiş bir miktar iç aksiyon, bir miktar duygu vardır. Bir roldeki iki yaşamsal düzlem –iç ve dış- böyle yaratılır. İkisi iç içe geçmiştir. Ortak bir amaç onları birbirine yaklaştırır ve aralarındaki kopartılamaz bağı pekiştirir.⁶³

⁶⁰ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.49.

⁶¹ Çalışlar, s.103.

⁶² Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, s.86.

⁶³ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.247-248.

Bu cümleler yukarıda söylediklerimi doğrular niteliktedir. Stanislavski bu kez de, iç ve dışı ayırarak iç ve dışın ayrılamazlığından söz etmiştir. O nedenle, aksiyondan söz ederken iç ve dış gibi bir ayırmadan söz etmemeyi tercih edeceğim. Ancak yaptığım alıntılarda bu kavramların geçmesini dert etmeyecek, sadece onları bu bilgiyi saklı tutarak değerlendireceğim.

Organik aksiyonlarla yaratılan bir oyun, seyirci için de oyuncu için de heyecan verici ve canlı bir deneyimdir. O an, orada bulunan seyircilerle oyuncular arasında yaşanmış ve zamanda geride kalmıştır. Bir daha yinelenmesi, aynı oyunun tekrarlanması mümkün değildir.

Daha kötü oynayabilirsiniz, daha iyi oynayabilirsiniz, ama şu oynadığınız tekrarlanamaz, bu nedenle de paha biçilemezdir. Oynadığınızı tekrarlamaya çalışın, hiçbir şey olmayacaktır. Bu sabitlenemez. Sadece sizi bu sonuca götüren izleği sabitleyebilirsiniz. Vasily Osipovich, en basit fiziksel aksiyonlardaki sahicilik hissini araştırmanız için size eziyet ettim. Bu, sezgilerin uyanmasına yol açar. Sizi aksiyonun en basit mantıksal diziliminin yoluna ittim, hakiki, organik birleşmenin yoluna (communion). Aksiyonlarınızın mantığının farkına vardıktan sonra, onlara inandınız ve sahnedeki hakiki organik hayatı yaşamaya başladınız. Her oyuncu kendi için bu yolu keşfetmelidir. Bu kaçınılmaz ve zorunludur. Sezgileri uyandırmanın yoludur. Bu yolu izleyin, daima aklınızda tutun. Sadece bunu yapmanız gerekir, sonuç kendiliğinden gelecektir.⁶⁴

Stanislavski ne yaparak bu organikliği sağladığını çok iyi kuramsallaştırmaz. Ancak buradan da anladığımız gibi, daha sonra inceleyeceğim fiziksel aksiyon dizgesinin tekrarlanması, oyunun yepyeni bir oyunken aynı oyun gibi olmasını sağlar. Bu, müzikteki notalar gibi, temel bir şeyin sabitlenmesi demektir. Sabit bir çerçeve özgürlüğün mümkün olabilmesi için gereklidir. Zira sınırsız bir alanda özgürlük imkansızdır.

Aşağıya yapacağım alıntı Stanislavski'nin pratiğini kavramsallaştırışının, pratiği kadar yetkin düzeyde olmadığını düşündüğüm ilk dönemlerine ait. Ancak onu aksiyonda organikliğin, oyuncunun fiziksel aksiyonuna inanmasının kıymetini anlatışı açısından

⁶⁴ Toporkov, p.139.

önemli buluyorum. Zira fiziksel aksiyonların hakikatine olan gerekliliğin nedeninden söz ederken aslında aksiyonda organikliği tanımlıyor:

Evet! Derin ruhsal kaynaklarımız oyuncunun içsel ve dışsal duyguları, onlar için sabitlenmiş kurallarla uyum içerisinde aktığı zaman, mutlak olarak hiçbir zorlama, normlardan hiçbir sapma olmadığı zaman, hiçbir klişe ya da basmakalıp oyunculuğun hiçbir çeşidi olmadığı zaman ardına dek açılır ancak. Kısacası, her şey aşırı doğalcılığın sınırlarına dek gerçek olduğu zaman.

Ama eğer doğanın normal yaşamına müdahale ederseniz, bu, bilinçdışı deneyimin bütün tanımlanamaz inceliklerini yok etmeye yeterlidir. İyiye gelişmiş psikoteknikleri olan tecrübeli oyuncuların bile, sahne üstüneyken, yanlış duyguya ya da yanlış fiziksel aksiyonlara doğru yönelen en küçük bir sapmadan korkmalarının sebebi budur.

Duygularını korkutup kaçırmamak için bu oyuncular içsel coşkulara kafa yormazlar, dikkatlerini daha ziyade fiziksel varlıklarında odaklarlar. Tortsov toparlayarak “Söylediklerimin tümünden açık olarak anlaşılmalıdır ki” dedi, “fiziksel aksiyonlarımızın gerçekliğine ve bizim onlara olan inancımıza olan gereksinimimiz gerçeklik ve doğalcılık uğruna değil, daha ziyade rollerimizdeki içsel duygularımızı refleksif bir şekilde etkilemek için ve coşkularımızın bozulmamış niteliğini, ansallığını ve saflığını korumak, sergilediğimiz karakterin yaşayan, insani, ruhsal özünü sahne üstünde aktarabilmek amacıyla coşkularımızı korkutup kaçırmayı ya da zorlamayı engellemek içindir.”⁶⁵

Burada Stanislavski'nin, ruhsal kaynak, içsel ve dışsal duygu, doğalcılık, bilinçdışı deneyim ve hatta psikoteknik gibi terimleri kullanarak, oyuncuda tasavvur ile tahayyülün uyum içinde olduğu, bedenün uyarılara yanıt verme kabiliyeti ve kapasitesinin yüksekliği ile yaratılan oyunu tanımlamaya çalıştığını düşünelim. Zaten kısa bir süre sonra kendisi de bu kavramlardan uzaklaşacaktır. (Tabi, politik baskı nedeniyle uzaklaşmak zorunda bırakılmış olduğunu da unutmamalıyım.) Bunun sinyalleri bu fikirlerinde gizlidir. Yoksa bu kavramlar, fiziksel varlığa odaklanmaktan söz eden bir kişi için fazla psikolojik, bulanık ve gizemlidir.

Grotowski bu konuda bize daha somut örnekler verir. Herhangi bir etkinliği aksiyon kılanın, hareketin onu icra edenin isteğinden geçmesiyle sağlandığını anlatır.

⁶⁵ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, ss.257-258.

Oyuncunun bu ufak nesnelere dansı(...)nı fiziksel eylem kılan, nasıl ve niçin'leriydi. Örneğin, karakter bir sigara alır; aslında oyalanıyordur, bir sonraki savını düşünmek için zaman kazanıyordur. Şimdi, masanın üstünde duran suyu içer; aslında bunu ötekileri incelemek için yapar, kimin kendisinden yana olduğunu, kimin kendisine katıldığını görmek için. Belki de kendine “acaba onları inandırabildim mi?” diye soruyordur. “Evet, çoğu inanmış, ama şu büyük koltuktaki adam dışında.” Bu durumda, konuşmasını onun direncini “kırmak” üzere sürdürür, bütün saldırılarını ona odaklar.⁶⁶

Nasıl'ı ve niçin'i olmadan yapılan bir etkinliğin yalnızca hareket olarak kalacağını söyler. Sabitlemesi gereken bu hareketler değil, fiziksel aksiyon dizgesi olmalıdır, der.

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 yürürsem yalnızca bir hareket değil, bir küçük fiziksel eylemler döngüsü ortaya çıkacaktır. Bu küçük fiziksel eylemler döngüsü sizinle olan ilişkiye, tepkilerinizi algılayış biçimime bağlı olacaktır; kapıya doğru yürürken hala, tehdidimin işe yarayıp yaramadığını anlamaya yönelik birtakım “ölçüp biçme bakışları” atıyor olacağım (ya da kulak vereceğim). Böylelikle bu bir yürüme hareketi değil, yürüme gerçeği çevresinde daha karmaşık bir şey olacaktır. Birçok yönetmenin ve oyuncunun yanılgısı, hareket hali içinde kendiliğinden beliren tüm küçük eylemler döngüsü (eylemler, tepkiler, temas noktaları) yerine hareketi sabitlemektir.⁶⁷

Neyin etkinlik olduğu, neyin aksiyon olduğu gibi bir ayrım, yapılanın ne olduğuyla alakalı değildir. Bu, yapılanın nasıl yapıldığıyla alakalı bir konudur. Aynı fiil bir etkinlik olarak da kalabilir, aksiyon da olabilir. Aksiyona dönüşen fiiller karakterin ve dolayısıyla oyunun anlamına etki eder, hatta o anlamı oluşturur. O nedenle oyuncu fiilleri aksiyona dönüştürecek olan istekleri doğru tespit etmelidir.

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. İnsanlar “fiziksel eylemler yöntemi”ne göre çalışmayı düşündüğü noktada bunları her zaman karıştırır. Fiziksel eylemler üzerine çalışan yönetmenler oyunculara çoğu zaman sahnede epeyce yer sildirip

⁶⁶ Richards, s.51.

⁶⁷ Richards, s.110.

bulaşık yıkatmıştır. Ama bir etkinlik fiziksel eyleme dönüşebilir. Örneğin siz bana (çoğu zaman olduğu gibi) çok rahatsız edici bir soru soruyorsunuz; böylece, siz bu soruyu soruyorsunuz ve ben zaman kazanmak için oyalanıyorum. Sonra pipomu hazırlamaya başlıyorum. Etkinliğim şimdi bir fiziksel eylem olmuştur; çünkü o benim silahım olmuştur: “Evet, aslında çok meşgulüm; pipomu hazırlamalı, temizlemeli ve yakmalıyım. Size ondan sonra yanıt vereceğim...”⁶⁸

Grotowski oyuncuların fiziksel aksiyonları jestlerle de karıştırdıklarından söz eder ve jestin aslında ne olduğunu anlatır. Oyuncular oyunu organiklikten uzaklaştırıp kapatırken, oyundaki yaşamsallığı söndürürken sıklıkla jestlere başvurmuş olurlar.

Fiziksel eylemlere ilişkin bir başka yanılı, onların jest olduğudur. Oyuncular çokça jest yapmaya bayılır; çünkü zanaatlarının bu olduğunu sanırlar. Bir de mesleki jestler vardır; örneğin rahiplerin jestleri, ara sıra benim durumumda olduğu gibi... (...) Ancak bunlar jesttir, eylem değil. (...) Jestler çoğu zaman, bedeninin çevresel bir hareketidir; bedeninin içinden değil, çevresinden doğar (eller ve yüz).⁶⁹

Organik aksiyonun gerçekleşebilmesi için oyuncunun, bedeninin çevresinden değil içinden doğanı seyirciye açabilmesi ve seyirci karşısında savunmasız kalmaktan kaçmaması gerekir. Korunma ve kendini savunma ihtiyacı, organikliğin önündeki en temel engeldir. Oyuncunun kendini korumaya ihtiyaç duymaması, zarar görmeyeceğine güvenerek kendini serbest bırakması ve başına gelenleri kabul ederek bunlardan keyif almasının yolları bulunursa, organikliğe erişilebilir. Stanislavski, fiziksel aksiyon yöntemiyle çalışmanın bunu sağlayabileceğine inanır.

Sadece görsel ve işitsel etkilerle doyuma eremeyiz. Bizim en çok değer verdiğimiz şey, coşkulardan kaynaklanan izlenimlerdir; seyircide yaşam boyu iz bırakan bu izlenimler, oyuncuları da sevebileceğiniz, kendinize yakın bulacağınız, tekrar tekrar görüşmek isteği ile sizi tiyatroya çeken dostlarınızdan biri saydıracak kadar gerçek canlı kişiler haline getirir. İsteklerimiz yalındır, olağandır, bu yüzden de doyurulmaları güçtür. Bütün istediğimiz, oyuncunun sahnedeki rolünü doğa yasalarına uygun olarak, yaşamasıdır. Çalışmasını gerçekleştirmek zorunda bulunduğu koşullar ortamının özelliği yüzünden, oyuncuya, rolünü doğal bir insan olarak oynamak yerine, kendi doğasından sapsak çok daha kolay hale gelir. Bu

⁶⁸ Richards, s.108.

⁶⁹ Richards, s.109.

yüzdendir ki, biz bu sapma eğilimine karşın savaşmanın yollarını aramak zorunda kaldık. Yöntem'imizin temelini oluşturan da işte budur. Yöntemin amacı, bu tür sapmaları yok etmek, içsel güçlerimizin etkinliğini, inatçı çalışma, doğru uygulama ve alışkanlıkların çizdiği yolda sürdürmektir.

Bu “yöntem”, oyuncunun, yaratısını seyirci topluluğu önünde gerçekleştirme koşullarının doğurduğu zorunluluk yüzünden altüst olan doğal yasaları eski düzenine koymalı, oyuncuyu da olağan bir insanın yaratıcı durumuna döndürmelidir.⁷⁰

Fiziksel aksiyon yöntemi ile çalışırken güven duyulan ve iyi gören bir eşlikçiye ihtiyaç vardır. Oyuna dışarıdan bakan bu kişi, görünenin yarattığı anlama ve etkiye müdahalede bulunmalıdır. Çünkü oyuncu hissettiğiyle yetinebilir ya da seyircinin onun yaşadığını deneyimlediği sanısına kapılabilir. Bunun doğru şekilde denetlenmesi gerekir, yoksa organiklik “Başıma bir şey geliyor.” ile yetinmekle karıştırılabilir. Oyuncunun yaşadığının nörofiziksel araçlar vasıtasıyla seyircide yankı bulması çok önemlidir. Hoş, bedeniyle ilişkisini geliştirmek için, örneğin Stanislavski'nin önceki dönemlerinde önerdiği çalışmaları zaten yapmış olan bir oyuncu fiziksel aksiyon dizgesiyle çalıştığında, böyle bir sıkıntı muhtemelen söz konusu olmayacaktır.

Bazen bir oyuncu pratik olarak hareketsizlik lüksünü yaşar, kendi coşkularının içinde yuvarlanır. Rolünde kendisini evinde hissetme duygusuyla gözleri kör olan oyuncu, bir şey yarattığını, rolü gerçekten yaşadığını zanneder. Ama bu pasif duygu ne kadar samimi olursa olsun, yaratıcı değildir ve etkinlikten yoksun olduğu ve oyunun içsel yaşamını kurmaya yardımcı olmadığı sürece izleyicinin kalbine ulaşamaz. Oyuncu rolünü pasif olarak hissettiği zaman, coşkusu içinde kalır, ne içsel ne de dışsal aksiyona dönük hiçbir kışkırtıcı oluşmaz.

Pasif bir halin bile teatral terimlerle yansıtılması aktif bir biçimde yapılmalıdır. Aktif katılımdan (herhangibir konuda ya da olayda) kaçınmak kendi içinde bir aksiyondur. Uyuşuk, tembel aksiyon yine de aksiyondur, pasif halin tipik aksiyonu...⁷¹

Grotowski'nin oyuncudan istediği bütünsel-edimdir. Oyuncunun bütünsel-edimde bulunması demek aksiyonlarının organik olması demektir. Hakiki bir itkiyi dinlemeyi iyi bilen oyuncu, aklın yönetiminden tamamen kurtularak kendini bu itkiye bırakıp

⁷⁰ Konstantin S. Stanislavski, Bir Karakter Yaratmak, Suat Taşer (çev.), İstanbul: Onk Ajans ve Papirüs Yayınları, 1996, s.331.

⁷¹ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, ss.49-50.

sadece birer görev olarak çok iyi bildiği çağrışımları yeniden tüm bedensel varlığıyla yarattığında gerçekleşen aksiyon organik olacaktır.

Grotowski organiklikten söz ederken çoğu kez “kendiliğindenlik” kavramına başvurur. Çok iyi belirlenmiş ve sıralanmış görevleri olan oyuncu sadece bu görevleri hakkıyla yerine getirdiğinde, başka hiçbir şey düşünmediğinde, hiçbir şey oldurmaya çalışmadığında, hayatın akışının getirdiği her şeyi kabul ettiğinde, dinlemeyi iyi bilip duyduklarına bedenini çok hızlı reflekslerle açık tuttuğunda bütünsel-edimi mümkün kılan kendiliğindenliğe erişilir. Kendiliğinden olan organiktir. Ancak kendiliğindenlik biçimsel disiplini dışlamaz. Aksine biçimsel disiplinin varlığında mümkün ve anlamlıdır.

Grotowski için kendiliğindenlik, vücudun ve zihnin, yaratıcı itki için oluşturduğu engellerin yıkılması sonucunda ulaşılabilecek psikofiziksel durumu ifade eder. Biçimsel disiplin ise, hem oyuncunun kendiliğindenliğe ulaşmak için yapacağı, yoğun ve yorucu prova dışı çalışmalar, hem de çağrışımlar yoluyla oluşturulmuş katı ve net oyunculuk skoru açısından tanımlanır. (...) kendiliğindenlik ... Grotowski’de, oyuncunun kişiliğinde saklı kalan, baskı altında tutulan itkileriyle yüzleşmesi anlamında, tiyatro dışı, psikoterapik bir nitelik taşır.⁷²

Thomas Richards bu durumu Stanislavski ile Grotowski için “organiklik” kavramının farkına değinirken özetler:

Stanislavski için “organiklik” yapı ve kompozisyonun da yardımıyla sahnede beliren ve sanata dönüşen “normal” yaşamın doğal itkileri anlamına gelir. Grotowski’de ise organiklik, bir itkiler akım gücü gibi bir şeyi, beden “içinden” gelip kesin bir eylemin gerçekleştirilmesine giden neredeyse biyolojik bir akımı belirler.⁷³

Aslında Grotowski ile Stanislavski organik aksiyon konusunda benzer düşüncelere sahiptirler, oyunculukta karşı durdukları yaklaşımlar benzerdir. Her ikisi de “yaşayan”ın peşindedirler. Ancak organikliği gerekli buluş nedenleri farklıdır. Stanislavski karakteri hayattaki kadar canlı bedenselleştirmenin oyunu edebiyattan farklı kılacak olan şey

⁷² Karaboğa, s.119.

⁷³ Richards, s.132.

olduğunu düşünürken, Grotowski oyunculukta organik olan aracılığıyla hayatı dönüştürmek ister.

3.1.1. İstek ve Üstün İstek

Bir rol oynanacağı zaman tercih edilmesi ve netleştirilmesi gereken şeylerin başında rolün isteği gelir. Bu rol kişisi ne istemektedir? Çünkü insanlar gibi rol kişileri de istemeden bir eylemde bulunamaz. İnsan istemeden bir şeye yönelemez ya da oradan uzaklaşamaz. “İstek her zaman belirli bir hedefe, amaca yöneliktir.”⁷⁴

Aksiyonun gerçekleşmesi için istek şarttır. İsteksizlik bile bir başka istekten kaynaklanır. Bir başka şeyi istemekten ya da bir başka istekten... Örneğin, ölme isteğinden...

İstek kavramı Stanislavski tarafından icat edilmiş ve Bir Aktör Hazırlanıyor adlı kitabında tanımlanmıştır. Kısaca istek, oyuncunun arzu-itskilerini sahne üzerinde, oyunun içeriğiyle bağlantılı olarak düzenlemek sorunuyla ilgilenir. Herkes her zaman bir şey ister, herkesin her zaman bir hedefi vardır. Bu hedef kişinin tüm aksiyonlarını, tavırlarını, sözlerini yönetir. (...) Sahnedeki oyuncu için, karakterin isteğini iletme bilinçli bir çaba olmalıdır.⁷⁵

İstek zihinsel bir faaliyettir. İsteğin belirlenmesi kuramsal bir eylemdir. Ancak bu canlı bir kuramdır ve tahayyülü dışlamaz. Aksine istek, tahayyül aracılığıyla uyandırılır. Virtüelitede koşullara uygun hayaller oluşur, bunlar bedene etki etme potansiyeline sahip fiziksel hayallerdir. Oyuncuyu can'landırarak istek, ettirgen eylemlerle tamamlanabilecek şeyler hayal edilmesiyle uyanır. Oyuncu, artık hangi koşullar altında neler isteyeceğini de bu sırada oyuncu olarak yapacağı eylemlerin neler olacağını da bilmektedir. Ancak yapacaklarının nasıl'ını henüz bilmez hatta oyunculukta hedeflenen organiklik ise bu “nasıl” eylem gerçekleşene kadar bilinemeyecektir.

⁷⁴ Chekhov, p.38.

⁷⁵ Chekhov, pp.107-108.

İstekler kuramsal olarak belirlenirken metinde verili koşullar değerlendirilmelidir. Stanislavski “Duygularla değil –onlar soyut ve tanımlanması güçtür- duyguları canlandırabilecek olan, yazar tarafından önerilen koşullarla ilgilenirim.”⁷⁶ der. Yani oyuncunun oynayacağı şeyi bulmak için metnin dışında bir yere bakmaya ya da gizemli bir şeyden medet ummaya gerek yoktur. Gerekli her şey metinde verilidir. Michael Chekhov, “Aksiyonumuz her zaman isteğimizdedir, duygularımızda değil.”⁷⁷ demiştir. Rol kişinin dışında bulunan fiziksel durum, olayların akışı, ilişkiler metni çözümlerken, yani kişinin isteğini belirlerken ihtiyaç duyulacak bilgilerdir. Bu bilgilere metinde dayanak noktası bulunamayan hiçbir şey eklenmemelidir ya da en azından eklenecek bilgiler metinle çelişmemelidir. İstek, metindeki verilere dayanarak netleştirildiğinde ve bedende uyandırdığı çeşitli itkilerin açığa çıkmasına müsaade edildiğinde aksiyon, rahatlıkla eksiksiz şekilde gerçekleşir. Michael Chekhov da, “İsteğin keskin, temiz, belirli amacı; iyi biçimlenmiş aksiyon ve jestlerle kendini gösterir. Böyle aksiyon ve jestleri gözlemlerken karakterin isteğine girebilir ve itkileriyle amaçlarını takip edebiliriz.”⁷⁸ diyerek, isteğin netleştirilmesinin aksiyonun organikliğine giden yoldaki öneminden söz etmiştir.

Toporkov aynı duruma tersten değinerek istekle dolan aksiyonun organik olacağını anlatmıştır: “Bir isteğin meydana getirilmesine yöneltilmiş gerçek, amaca uygun aksiyon, icra anında, başarısızlığa meydan vermeksizin psikofiziksel aksiyona dönüşecektir.”⁷⁹

Bir rolün tüm eylemlerini uğrunda yaptığı, kapsayan istek o rolün üstün isteğidir. Üstün isteğe erişmek için verili koşulları tek bir nedene indirgemek gerekir. Koşullar tek bir gerekçe oluşturacak şekilde değerlendirildiğinde tüm istekleri kapsayacak bir üstün isteğe erişmek de zor olmayacaktır. Stanislavski Bir Aktör Hazırlanıyor’da “Sizi

⁷⁶ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.12.

⁷⁷ Chekhov, p.37.

⁷⁸ Chekhov, pp.38-39.

⁷⁹ Toporkov, p.159.

coşkuyla harekete getirecek, eyleme kışkırtacak bir tek yeni koşul bulmalısınız.”⁸⁰ der. Bu koşul altındaki kişinin isteğinin oyuncunun bedeninden geçmesi onu aksiyona yöneltecek ve yaşayan bir oyuna erişilecektir.

Verili koşulları tek nedene indirgemek, tahmini olarak yapılacak bir işlem değildir. Metin en küçük anlara ayrılıp her bir birimin isteği belirlendikten sonra bu istekleri bir arada değerlendirerek sahnenin isteğine, sahnelerin isteklerinin bütün olarak değerlendirilmesiyle de rol kişinin üstün isteğine erişilir.

Üstün isteğin altında anlara, koşullara, durumlara, ilişkilere bağlı olarak pekçok istek yer alır. Bu istekler bazen kişinin üstün isteğine uymuyor sanılabilir, ancak üstün istek doğru tercih edildiyse, bütüne bakıldığında üstün isteğe giden yolda atılmış adımlar oldukları görülecektir. Eğer bu çelişkiden bir anlam doğmuyorsa, üstün istekte ya da birbirini tetikleyen küçük isteklerin bir noktasında yanlış karar verilmiş, koşullar eksik değerlendirilmiş demektir. Bu durumda yeniden metne dönmek ve koşulları gözden geçirmek gerekir. Stanislavski bunu duyguya yaklaşmak için bir yol olarak görür. Oynanacak olan şey duygu değildir, duygu oynanan şeyin görünen neticesidir. Yanlış istekler, istenen neticeye yaklaşmayı engeller. Bu durumda doğru istekleri yaratacak doğru koşulları açığa çıkarmak gerekir.

Stanislavski “...duygularım için hiçbir yaklaşım yolu bulamayacağımı görünce, imgelemim yeni güdüler, farklı tepkiler oluşturacak farklı koşullar arar.”⁸¹ der. Bu cümle Stanislavski’nin onu eyleme geçirecek koşulları muhayyilesi yoluyla arayacağı bilgisini de barındırır. Yani koşulları belirlemek salt akılla yapılan, tamamıyla kuramsal bir işlem değildir, yaratıcı faaliyetin başlangıç aşamasıdır. İsteklerin belirlenmesi dramaturjik bir çalışmadır. Metni anlara ayırıp her bir anın isteği tasvir edilirken tahayyül tasavvurun emrinde çalışır. Tahayyülün tasavvur emrinde çalışması tahayyülün yokluğu demek değildir. Küçük birimlere ayrılan metnin istekleri kuramsal olarak belirlendikten sonra, bu istekleri birbiriyle ilişki içerisinde değerlendirerek daha

⁸⁰ Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, s.100.

⁸¹ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.37.

geniş bir birimin isteğine, oradan da benzer bir yolla metnin üstün isteğine ulaşılır. Ancak bu işlem hala muhayyile ve akıl yoluyla yapılmaktadır, bedensel değildir.

Sonraki aşamada metin sahne üzerinde prova edilmeye başlanır. Oyuncu oynarken muhayyilesi aracılığıyla kendini, metnin verileri içinde görür ve bu koşullar altında kuramsal olarak belirlenmiş olan istekleri yeniden gözden geçirme imkanı bulur. Bedeniyle, daha önce aklıyla tahmin ettikleriyle çelişen ya da uyuşan durumları deneyimler. Metindeki isteklere dair kararların doğruluğuna inanana dek istekleri araştırma aşaması sürdürülür. Ancak bu, alınan kararların yolda değişmeyeceği anlamına gelmez. Araştırma son ana dek sürecektir, sahne prova edilirken de istekler değişip dönüşebilir.

İsteklerin netleştiği noktada, rol kişinin üstün isteği oyuncunun bedeninde etkiler aracılığıyla fiziksel olarak görünür olur. Örneğin, Michael Chekhov'un, rol kişinin oyuncunun bedenine yerleşmesi için önerdiği psikolojik jest, isteğin görünen halidir.

Oyunun oynanması sırasında, oyuncunun bedeninde isteğin belirme süreci farklı şekillerde gerçekleşebilir. Duruma göre, geçmişinde başka istekler olup bir durumun içinden, bir uyarandan doğarak, yani doğaçlama halde ya da tasarlanarak... Bir isteğin fizikselleşmesi, kendinden önce gelen aksiyonun etkisiyle dönüşebilir. Zaten çoğu zaman aksiyon çizgisi, beliren isteklerin ve uyarıların birbirini tetikleyerek akışıyla işler. Örneğin iki rol kişisi oyun başlarken tasarlanmış istekleriyle sahenin gerçekliği içerisinde ve sahenin oynanması sırasında istekler, hem kişinin dinamikleri hem de ilişki etkisiyle dönüşür ve birbirini dönüştürür. İstekler yoldaki etkileri de alarak şekillenir. Başlangıçta, isteklerin belirlenmesi sırasında tasarımın himayesinde olan tahayyül, istekler bedenselleşirken daha da özgürleşir ve karşılaşma, kaza, temas imkanları doğar.

3.1.2. İtki

İtki eylemin nüvesi olarak tanımlanabilir. Rol kişinin içinde bulunduğu fiziksel koşullar vardır. Oyuncu bunları bedenden bağımsız olmayan soyut bir akılla yaratır. Durumları; aksiyonun, önceki ve verili koşullarını; oyunun, konularını ve muhtemel “üstün istek”ini bedenini dinlemeyi unutmadan kavramaya başladığında muhayyile gücüyle oyunun dünyasına girmeye, kendini karakterin konumu ve ilişkileri içinde hissedip anlamaya, dışarıyı rol kişinin içinden görmeye başlar. Oyuncu tahayyül aracılığıyla, fiziksel olarak var olan koşulların içine girdiğinde koşulların ondan istedikleri, dışarıdan gelen dayatmalar, zorunluluklar bedeninde uyaran olarak belirleme başlar. Zaten uyaran, içinde bulunduğu koşullar ya da durumun yarattığı eylem gerekliliğidir. Bu eylem gerekliliği doğal olarak da var olabilir, tercih edilmesi de gerekebilir. Yani uyaran daha önce tamamlanmış bir eylemden kaynaklanıyor ve rasyonelliğe öncel şekilde doğuyor da olabilir; durumu uyarana dönüştürebilmek için tasarım ve akıl da gerekebilir. Hangi yolla olursa olsun, bedene etki eden uyaranlar ile zihinle bilinen rol kişinin istekleri ilişkiye geçince, bedende itki belirir. Diğer bir deyişle, rol kişinin, o koşullar altındayken istedikleri ve koşulların ondan istedikleri arasında kalan oyuncunun bedeninde, isteği enerjiye dönüştüren, oyuncuyu eyleme sürükleyecek, ona bir şey yaptırmak isteyecek, onu itecek ya da çekecek bir etki belirir. Bu etki aksiyonu ve duyguları yaratacak olan itkidir.

‘Peki, itki nedir? İçeriden bir itiş. İtkiler fiziksel eylemlerden önce gelir, her zaman. İtkiler: hala neredeyse görünmez olmasına karşın fiziksel eylem, bedenin içinde henüz doğmuştur sanki. İşte bu odur, itki. Bunu bilerseniz, bir role hazırlanırken fiziksel eylemlere tek başınıza çalışabilirsiniz. Örneğin otobüsteyken ya da yeniden sahneye dönmeden soyunma odasında beklerken. Sinema için çekimde beklemekle çok zaman harcarsınız; oyuncular sürekli bekler. Bütün bu zamandan yararlanabilirsiniz. Kimse fark etmeden fiziksel eylemlere çalışabilir, itkiler düzeyinde kalan bir fiziksel eylemler kompozisyonu deneyebilirsiniz. Bu, fiziksel eylemlerin henüz ortaya çıkmadığı, ancak bedende var olduğu anlamına gelir; çünkü onlar “itkidir”. Diyelim ki rolümün bir bölümünde, bahçede bir banktayım; yanıma biri oturuyor, kadına bakıyorum. Şimdi bu bölüme hayali bir eşle tek başıma çalıştığımı düşünün. Dıştan, hayal ettiğim kişiye bakmıyorum, yalnızca başlangıç noktasını, ona bakma itkisini devreye sokuyorum. Aynı biçimde, bir sonraki başlangıç noktasını yapıyorum; -uzanıp onun eline

dokunma itkisini (Grotowski'nin yaptığı neredeyse algılanamayacak ölçüdeydi)- ama bunu bir eylem olarak tastamam ortaya çıkarmıyorum, yalnızca başlıyorum. Görüyorsunuz, çok az kıpırdıyorum; çünkü bu yalnızca dokunma tepisidir. Ama bunu dışsallaştırmıyorum. Şimdi yürüyorum, yürüyorum... Oysa hep sandalyemdeyim. Fiziksel eylemlere böyle çalışabilirsiniz. Ayrıca, eylemlerden çok itkilere çalışırsanız, fiziksel eylemlerinize doğanıza daha bir kök salabilir. Fiziksel eylem doğmak üzeredir diyebiliriz, ama henüz saklı tutulmaktadır ve böylece, bedeninize doğru bir tepki “yerleştiriyoruzdur” (“sesi yerleştirmek” gibi). Fiziksel eylemin öncesine bedenin içinden iten itki vardır ve bunun üzerine çalışabiliriz: Kendimizi, kimsenin tuhaf bir şeyle karşılaşmadığı tuhaf bir belediye otobüsünün içinde bulabiliriz, hepimiz aynı anda hazırlık yapıyoruzdur. Gerçek şu ki, fiziksel eylem bir itkiyle başlamazsa sıradanlaşır, jeste benzer. İtkilere çalıştığımızda, her şey bedene kök salmış hale gelir.’⁸²

Grotowski için itki, bedenin “içinden” iten ve kendini çevreye doğru yayan, “bedenin içinde” doğan çok belirsiz bir şeydir ve yalnızca bedensel alana ait değildir.

Bu konuda, Grotowski bana itkilerin oyunculuğun biçim-birimi olduğunu (...) biçim-birimin bir şeyin en küçük parçası, en temel küçük parçası olduğunu söyledi. Bu, bir şeyin ana vurgusu gibidir. Oyunculuğun ana vurgusu eylemlere uzanan itkilerdir.⁸³

Fiziksel aksiyonlara çalışırken bedende gerçekleşenleri dinleyebilmek, itkinin varlığını hissedip bedeni, başına gelene bırakabilmek çok önemlidir.

Bu yaratıcı itkileri, aksiyonu yönlendiren itkiler doğal olarak takip eder. Ama itki henüz aksiyon değildir. İtki içsel bir dürtü, henüz tatmin edilmemiş bir arzudur, oysa aksiyonun kendisi arzunun ya dışsal ya da içsel bir tatminidir. İtki iç aksiyonu, iç aksiyon da en nihayetinde dış aksiyonu oluşturur.⁸⁴

Bedeni iyi dinleyince fark edilecek olan, tatmin edilmemiş olan isteğin bedendeki belirtisidir. Oyuncu bedenini dinleyebilmeye başladığında hafif fiziksel reaksiyonlar duymaya başlar ve yarı biçimlenmiş itkileri fark eder. Bu bir uyarana yanıt olarak belirli

⁸² Liège konferansı

⁸³ Richards, ss.133-134.

⁸⁴ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.45.

bir şeyi yapma arzusunun göstergesidir. Beden hissedilen bir ihtiyaca yanıt vermektedir. Bu yanıt anı, isteğin enerjisiyle birleştiği, aksiyona dönüşecek olan itkinin belirdiği andır.

İç itkiler doğrudan hareketle bağlantılıdır. Düşüncedeki, duygulardaki ve tepkilerdeki değişiklikler kendilerini fiziksel olarak açıkça gösterir. Bu nedenle bedeni dinleyebilme yeteneği çok elzemdir. Bir durum içerisinde sahiden ne olup bittiğini sezip arzulanan davranış biçimiyle ilgili fiziksel bir ipucu önerebilir. Bu olduktan sonra, bu ipucunu doğrudan takip etmeye, görmezden gelmeye ya da aksiyonu bir başka yolla yeniden çerçevesizlendirmeye karar verilebilir.⁸⁵

Beliren itki serbest bırakıldığında söz konusu istek tatmin edilmiş, ihtiyaç giderilmiş olur. Bu tatmin eyleminin tamamlanması yoluyla gerçekleşir. Bu sayede, yaşayan bir aksiyon meydana gelmiş olur.

Aksiyonun organikliği bir itkidenden kaynaklanmasıyla sağlanır. İtki, rol kişinin isteğinin oyuncunun bedeninde yarattığı ve bir noktada biriken enerjidir. Verili koşullar içerisinde rol kişinin ne istediğini iyi bilmek oyuncunun bedeninde bir gerilime neden olacaktır. Grotowski bu gerilimin istekle ilişkili olduğunu şöyle açıklamıştır: “İç-gerilim (intention) – niyet (intention) : Uygun bir kas seferberliği yoksa amaç yoktur. Bu da amacın parçasıdır. Amaç, bedende kas düzeyinde bile var olur ve dışımızdaki herhangi bir hedefle bağlantılıdır.”⁸⁶ İtki bu genel iç-gerilime kuvvetini veren ve onun sayesinde var olan enerjidir.

Grotowski ulaşmaya çalıştığı oyunculuğa dair konuşurken “Bir şey sizi uyarır ve siz tepki gösterirsiniz: Bütün sır budur. Uyarmalar, itkiler ve tepkiler.”⁸⁷ der. Onun kıymetli bulduğu ve uğruna çalıştığı bütünsel-edime erişmiş bir oyuncu, bunu yapıyor demektir. İnsan hayatta sürekli itki-yanıt durumunda yaşar ve oynamak tepki vermektir. (Acting is re-acting). Bir metin boyunca belirlenen istekler, irade aracılığıyla uyaranlarla etkileşim içine girer, böylece her bir istek fizikselleşir, tenselleşir.

⁸⁵ Marshall, p.33.

⁸⁶ Richards, s.135-136.

⁸⁷ Grotowski, s.119.

Grotowski'ye göre oyuncunun oynama anında akla ihtiyacı yoktur. Aklın baskın varlığı, bütünsel-edimin yokluğu demektir. Oyuncunun yapması gereken hiçbir şeye karar vermemek, sadece o anda gerçekleşen her şeye tüm fiziksel varlığıyla yanıt vermektir. Bu konuya ses üzerine konuşurken de değinir: “Benim başlıca ilkem şudur: ses aracını düşünmeyin, sözcükleri düşünmeyin, yalnızca tepki verin- vücudunuzla tepki verin. Baş titretici, tınlatici vücuttur.”⁸⁸

Oyuncunun oynama anında gereksiz çaba sarf etmesine Michael Chekhov da karşı çıkar. Oyuncusuna “Dışındaki hayali atmosferle içindeki reaksiyonu ilişkilendirmeyi dene. Kendini, bir şey hissetmeye zorlama. Basitçe, tepkinin gerçekleşmesine izin ver. Tepki özgürce gelişsin.”⁸⁹ der. Atmosferin oyuncuda gerekli itkileri uyandıracığına inanır. Ona göre, “Atmosfer statik değil, dinamiktir; durumdan ziyade, süreçtir.”⁹⁰ ve “Atmosferin iç dinamiğinden doğan imajlar oyuncuyu saracaktır. Oyuncu, bu saklı dinamiği emecek ve onu olaylara, karakterlere, sözlere, hareketlere dönüştürecektir.”⁹¹ Chekhov bu dinamiğin itkinin ta kendi olacağını söyler. Böylece oyuncunun atmosferle çalışmayı bilmesi sayesinde organik aksiyona erişilebileceğine inanır ve “Oyuncu, alıştırmalar yoluyla, iç dinamik hissi geliştirdiyse, bu onun için dürtücü bir güç, bir itki, imgelemi ve oyunculuğu için bir ilham olacaktır.”⁹² der.

Grotowski için itkilerin engelsizce ve refleksif olarak serbest bırakılması çok önemlidir. İtkilerin özgürce açığa çıkmasını sağlamak yoğun emek ister. Oyuncu, ısrarla tüm fiziksel varlığıyla edimde bulunmanın yollarını araştırmalıdır. Sıkıştığı anlarda kendini korumak için ya da süreci hızlandırmak için yaşamın akışına müdahale etmemelidir.

Adım adım ilerleyin, ama yapmacıksız olarak, eylemleri taklit etmeksizin, daima kişiliğinizin, bedeninizin tamamıyla ilerleyin. Sonuçta, günün birinde

⁸⁸ Grotowski, s.163.

⁸⁹ Chekhov, p.33.

⁹⁰ Chekhov, p.34.

⁹¹ Chekhov, p.35.

⁹² Chekhov, p.34.

bedeninizin bütünüyle tepki vermeye başladığını, bir başka deyişle neredeyse tümüyle ortadan kalktığını, artık var olmadığını göreceksiniz. Daha fazla direnç göstermeyecektir. İtkileriniz artık özgürdür.⁹³

Grotowski ortadan kalkanı beden diye tanımlar ancak kastı zihin-beden ayrımının ortadan kalkması ve insanın bir bütün olarak eylemde bulunmasıdır. Çoğu kez beden önünde duran güç zihindir. Zihin ise güven duydukça ve alıştıkça beden, yani itkinin önünde engel teşkil etmeyecektir. İtkinin meydana gelmesi ve beden aksiyona girmesi arasındaki süre ne kadar kısalsa o kadar kuvvetli bir temas olasılığı doğar.

... Sonuç, iç dürtüyle dış tepki arasındaki zaman aralığından öyle bir şekilde kurtulmaktır ki dürtü çoktan bir dış tepkiye dönüşür. Dürtü ve eylem aynı zamanda meydana gelir: Beden ortadan kaybolur, yanar; seyirciyse yalnız bir dizi gözle görülebilir dürtüye tanık olur. Böylece bizim yöntemimiz bir *via-negativa*'dır- bir hünerler koleksiyonu değil, engellerin ortadan kaldırılmasıdır.⁹⁴

Stanislavski de Grotowski gibi bir iç bir de dışın varlığından söz eder; aksiyonun önce içte doğduğunu, daha sonra görünür hale geldiğini düşünür. Aksiyon olarak gördüğümüze "dış aksiyon" der ve dış aksiyonu iç aksiyonun çağırıldığını söyler. Aslında bunlar, birbirinin devamı olan olaylardır. Yani belki de, daha önce de belirttiğim gibi iç-dış diye ayırım yapmaya gerek yoktur. Zira bu kavramların fiziksel yerleri net olarak bilinemez ve birbirlerinden ayrı oldukları iddia edilemez. Bedenin içi ya da dışı gibi tanımlar ancak durumu analiz etmek için gerekli olabilir. Biz anlayabilmek ve üzerine düşünebilmek için iç ve dışı ayrı şeyler olarak değerlendiririz. Tıpkı tasavvur ile tahayyülü ayrı mekanlarda olan, birbirine karışmayan süreçler olarak düşünmek zorunda olmamız gibi...

Stanislavski bu ayrıma sık sık başvurur. Doğaçlama olarak meydana gelen bir itkinin düşünmeden bağımsız olabileceğini, dolayısıyla bilinçsizce gerçekleşmiş olabileceğini söyler. Bu itki sonucu meydana gelen hareketin canlılığını ve doğruluğunu akıldan bağımsız olmaya borçlu olabileceğini düşünür. Peki bir hareket bilinçsizce gerçekleşti ise, aynı eylem aynı hareketle yeniden nasıl tekrar gerçekleştirilebilir?

⁹³ Grotowski, ss.211-212.

⁹⁴ Grotowski, s.17.

...belki de, jestim üzerine düşünmeye vaktim olmadığından ve onu yapmaya doğrudan bir içsel itki tarafından yönlendirildiğimden dolayı mı doğrudu bu hareket? Bu türden bilinçsiz bir jesti hatırlamak ve belleğimde sabitlemeye uğraşmak boşuna olurdu. Ya bir daha asla tekerrür etmeyecektir ya da kendiliğinden, bilinçsiz olarak tekerrür edecektir; ve eğer sık sık tekerrür ederse en nihayetinde alışkanlık haline gelecek ve daimi olarak rolümün bir parçası olacaktır. Diğer bir deyişle, bunu ortaya çıkarmak için jestin kendisini değil, içinde bulunduğum ve bir saniye için bile olsa zaten içimde kendini şekillendiriyor ve dışsal bir şekil arıyor olabilecek dışsal bir imge doğurmuş olan genel durumu hatırlamaya çalışmalıyım.⁹⁵

Araştırılan, organiklik ise, itkinin bedenselleşmesi anında bedende oluşan hareketi dışarıdan, akılla görmek ve bunu her defasında taklit etmek yapılacak en yanlış tercihtir. Aksine, oyuncunun hareketi ezberlemeye ihtiyacı yoktur. O içinde bulunduğu koşulları muhayyilesinde canlandırdığında, bedeniyle kendini bu koşullar altında hissedecek, aklıyla bildiği istekler bu hayallerle karşılaştığında bedeninin belli noktalarında titreşimler meydana gelecek, bu titreşimler serbest kalmak isteyecek, bu serbest kalış bir hareketle görünür olacaktır ve aksiyon her defasında dışarıdan aynı olduğu sanılabilecek şekilde yeniden gerçekleşecektir.

İtki soyut bir şey değildir. Son derece fizikseldir. Oyuncu prova sırasında içini dinlemeye odaklanmaktan bedeninin başına gelenleri fark etmeyebilir. Oysa her şeyin farkında olmalıdır. Eli açılıyorsa bunu içeriden görmeli, hissetmelidir. Kendini elinin açılışına bırakmalıdır. Çünkü itkiyi nerede hissederse, oyunu oradan bulacaktır. Belirtiyi, yani itkiyi, keşfeder ve onu kabul eder, ötesini önser ve bedenini ona bırakır, onu takip ederse itki onu aksiyona yöneltecektir. Kendini beliren itkiye bırakırken itkinin ötesini önseyebilmek çok önemlidir⁹⁶, ancak bu hala bir hayal kurma faaliyetidir, oyuncu yapacağı hareketi bilmez, önceden görmez. Sadece sezer ve kendini önünde beliren kesik çizgili yola bırakır. İtkinin peşinden gidilen o yolda karakterin fiziksel hali ve özellikleri de belirginleşecektir. Stanislavski karakter yaratmanın esaslarından söz ederken itkinin bedenselleşen halini enerji diye tanımlar ve bu enerjinin istek, zeka ve coşkudan mürekkep olduğunu söyler.

⁹⁵ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.95.

⁹⁶ Çetin Sarıkartal, -Doç. Dr. – “İtki” konulu görüşme, İstanbul: Ocak 2012

...coşku ile ısıtılan, istekle doldurulan, zeka ile yönetilen enerji, ... söz konusu enerji, kassal yapımızın örgüsüne yayılırken, içinizdeki hareket merkezlerini uyandırarak sizi dışsal eyleme iter ve yalnızca kollarınız, belkemiğiniz, boynunuz boyunca değil, bacaklarınız boyunca da yayılır. Bacaklarınızı uyarır ve sizi belirli bir biçimde yürümeye zorlar.⁹⁷

Zorlama ile kastedilen yine itkidir. İtki engellenemediği, hatta zaman zaman önündeki engelleri aşarak büyüdüğü ve açığa çıktığı halde, beden aksiyona girmiş olur. Stanislavski bu yolla içgüdüsel, doğal bir dürtü meydana geleceğini söyler. Bu, o dönemki düşüncesinde organikliğe tekabül etmektedir.

Artık durdurulamaz olduğunda, yaşanmış coşkuların kışkırtmış olduğu içsel yönelimlerin derin içsel özünü hissettiğinde bırakın gövde aksiyona girsin. O zaman onun kendi iradesinden, yaratıcı iradenin özlemlerini fiziksel aksiyon biçiminde icra etmek amacıyla içgüdüsel, doğal bir dürtü ortaya çıkacaktır.⁹⁸

Grotowski her tür itkinin aynı merkezden kaynaklandığını keşfeder. “Omurga anlatım merkezidir. Ne var ki onu çalıştıracak itki bel altı bölgesinden kaynaklanır. Her canlı itki, dışarıdan görünmese bile bu bölgede başlar.”⁹⁹ der. Bel altındaki enerji merkezinden doğan itki omurgayı belli bir şekilde baskılar, tetikler, titreştirir ve biçimlendirir. Omurga üzerindeki bu etki dışarıdan bakan insan için rol kişinin fizikselliğini oluşturur. Omurgadan yayılan hareket oyuncuyu belli bir şekilde eyleme ve harekete sevk eder. Omurganın aldığı fiziksel şekil oyuncunun vokal merkezini de değiştirecek ve sesini bükümleyecek, tonunu, tınısını, titreşimini belirleyecektir.

Grotowski'nin en önemli ilkesini daha önce belirtmiştik: önce beden, sonra ses. Bu alıştırma hareketi vücudun başlamasının ve sonra ellerin hareketi sürdürmesinin nasıl önem taşıdığını bir kez daha vurguluyor. Eller bir anlamda sesin yerini tutuyor. Vücudun hedefini, hareketin omurgadan gelen etkisini vurgulamak için eller kullanılıyor. Dolayısıyla alıştırmanın vücudun

⁹⁷ Stanislavski, Bir Karakter Yaratmak, s.64.

⁹⁸ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.107.

⁹⁹ Grotowski, s.170.

içinde, omurgada ve gövdede başlaması gerekir. Bu süreç gözle görülmelidir.¹⁰⁰

Michael Chekhov ise, oyuncuya, karakterinin hayali bedeninde hayali bir merkez saptamayı önerir. Ona göre bu merkez rol kişinin tüm hareketleri için itkilerin doğacağı nokta olacaktır ve bu her role göre farklı merkez çalışması, rollerin birbirinden farklı olmasını da sağlayacaktır.

İtkinin aksiyona dönüşmesi sürecinde üç aşama gerçekleşir. Öncelikle itkiyi sezme, hissetme gerekir; daha sonra bedeni dürüstçe bu itkiye bırakabilmek; sonra da dramaturji açısından gerekliyse bu itkiyi dönüştürme, tamamlama, tadil etme... Oyuncu başlangıçta bedenini dikkatlice dinler, bedenin neyin olmasını istediğine dair ipuçları sezer; ardından yükselmekte olan itkiyle birlikte ilerlemeye başlamalıdır. Eşzamanlı olarak bedeni dinlemek ve bedende gerçekleşeni takip edebilmek çok önemlidir. Aksiyonu bilinçli bir şekilde kurmaya çalışmadan, risk almaktan korkmadan, itkinin peşinden sonuna kadar gitmeli, rezil olmaktan, komik duruma düşmekten çekinmemelidir. Provalar sırasında en uç noktaya kadar gitmek itkinin derinleşmesi, bedenin uyarılara yanıt verebilme kapasitesinin artması açısından kıymetlidir.

Bedenin yanıtını önceden tasarlamak ya da önceden seçilmiş tavırları illüstre etmek değil, belirli bir iç gerçeklik bulup onunla meşgul olup aklı geride bırakıp bedenin yanıtlarını açık'ça, dikkatlice dinlemeyi denemek... En küçük itkileri bile fark etmek...

Yönetmensen de titreşimleri görürsün. Oyuncu bir an için bloke olduğunda olur bu. Konuşmaları tekler, fiziksel olarak kilitlenir. Eğer dikkatlice izlerseniz bedenin bir yerindeki titreşimi görürsünüz. İtkinin bedeni itişini, aksiyona geçmeye çalıştığını görürsünüz. Ayaklarını izle, ellerini takip et, orada durup suratına bakmak zorunda değilsin vs. demek faydalı olacaktır.¹⁰¹

Dinleyip, fark edip, dikkatlice analiz edip takip edilecek bir karara varmak değil, iç gerçekliğini yaratıp ona teslim olup onu canlı ve titreşimli bir hale getirmek ve basitçe bedendeki titreşimleri takip etmek...¹⁰²

¹⁰⁰ Grotowski, s.171.

¹⁰¹ Lorna Marshall, *The Body Speaks*, London: Methuen Publishing Limited, 2001, p.33.

¹⁰² Marshall, p.35.

... yapılması gereken budur.

Michael Chekhov itkinin sadece doğduğu an üzerine çalışmaz. İtkinin, aksiyona dönüştüğü anda da sürdürülmesini önerir.

Fiziksel bedenimiz onu bir tarafa savuracak güçlü bir iç itki aldı, ardından fiziksel hareket durdu ve beden sabitlendi. Ama iç itki, başlangıç aktivitesi durdurulmamalıdır. Bedenin takip edebilme becerisinden bağımsız olarak sürdürülebilir ve sürdürülmelidir. (...) Hayalinde, yumruğunu istediğin kadar sıkabilirsin.¹⁰³

Böylece aksiyonun isteğiyle bağlantısı asla kesilemeyecek ve aksiyon çok daha kuvvetli bir enerjiyle gerçekleşecektir.

Oyuncunun kendini tekinsiz hissetmekten çekinmesi, oyunculukta organikliğe erişmesinin önündeki en büyük engeldir. Örneğin, bedenindeki itkiyi fark eden oyuncu bu itkinin kaçmasından korkarsa onu garanti altına almak için itkiyi büyütme isteyecek ve tüm dikkatini buna verecektir. Çünkü bedeninde bir şey gerçekleşmektedir ve bu işlerin yolunda olduğuna delalettir. İyi olanı yitirme ve hareketsiz kalma korkusuyla ona sıkı sıkıya tutunan oyuncu onun kaçmasına neden olacağını fark etmez. Oluşan itkiyi iten oyuncu, aslında itkinin onu itmesi gerektiğini atlamıştır. Bu gerçek bir panik halidir. Bu gibi anlarda oyuncunun alışkanlıkları devreye girer. Beden ve akıl oyuncuyu korumak için onu en güvenli yere saklar. Oysa itkinin belirlediği an oyuncu sakince onu izlemeye devam edip araya girmese itki onu alıp aksiyona götürecektir. Bunu gerçekleştirmek iktidarı ve hakimiyeti elinde tutmak isteyecek bir oyuncu için güç olabilir. Ancak bu izleme ve yol verme eylemi de bir tür faaliyet olduğu için zihni oyalayacak ve korkuyu giderecektir. Ayrıca oyuncu itkiye yol verdikçe bedendeki titreşim büyüyecek ve güven artacaktır. Bunu bir kez deneyimleyen oyuncu bu yolla aksiyonun her defasında yeniden canlı bir şekilde gerçekleşebildiğini de bileceği için, kendini itkiye bırakması daha kolay olacaktır.

¹⁰³ Chekhov, p.80.

Grotowski, alıştırma sırasında partisyonun ayrıntıları üzerine çalışılacağını, gösteri sırasında partisyonun işaretlerden oluşmuş olacağını söyler. “Bir gösteri sırasında bir partisyonunuz olmadan asla kendiliğindenliği aramayın. (...) İşaret, insana özgü bir tepkidir, bütün fragmanlardan, büyük bir önem taşımayan öteki bütün ayrıntılardan arındırılmıştır. İşaret duru itkidir, saf itkidir. Oyuncuların eylemleri bize göre birer işarettir. (...) Algılamadığımda işaret yok demektir. “Anladığımda” değil, “algıladığımda” dedim, çünkü anlamak beynin bir işlevidir. Çoğunlukla oyun sırasında anlayamadığımız ama algılayabildiğimiz ve hissedebildiğimiz şeyler görürüz. Bir başka deyişle hissettiğimin ne olduğunu bilirim. Zihinle bir ilgisi yoktur; başka çağrışımları, bedenin başka bölümlerini etkiler. Ama algılıyorsam, bu, bir işaret var demektir. Gerçek bir itkinin sınanması ona inanıp inanmadığımdır.”¹⁰⁴

Bu noktada belki çeviri nedeniyle üzerine düşünülmesi gereken şey, doğu ve batı kültürlerinin anlam sözüne yaklaşımındaki farktır. Türkçede “anlamak” an’ı ve anı’yı da çağrıştıran bir anlama sahiptir ve anlama faaliyetini bir şeyle bir an’da hakikaten karşılaşılan insanın o şeyi anı’laması şeklinde hikayelendirmek yanlış olmayabilir. Öyleyse Grotowski’nin burada anlamak ile tarif ettiği şeyi salt akılla anlamlandırmak olarak değerlendirmemiz gerektiğini unutmamalıyız. Yani bir fiziksel aksiyon dizgesi gösteriye dönüştüğü aşamada baştan sona kadar, itkilerden kaynaklanan aksiyonlardan oluşmuş olmalıdır. Böylece seyircide çeşitli çağrışımlar ve bedensel tepkiler gelişecek, seyirci oyuncunun aksiyonlarına, dolayısıyla rol kişisine inanacaktır.

3.1.2. Organik Olan ve Olmayan

İstekle dolmayan, bedensel itki sonucu belirmeyen hareket neticesinde ortaya çıkan oyun organik değildir. “Aksiyon” sözcüğü “organik olan”ı da şifrelemektedir. Dolayısıyla tekrarlanan aksiyon tanımını zaten organik olanı betimlemektedir.

Organik olmak ya da olmamak belli ekoller ya da yönelimlere göre değildir. Organiklikten uzaklaşmak, hemen her yöntemle çalışılan oyun için, düşülmesi muhtemel bir tuzaktır. Oyun tekrarlandıkça, oyuncu oyuna alıştıkça aksiyonların hareketlere dönüşme tehlikesi başgösterebilir.

¹⁰⁴ Grotowski, s.208.

Bazen de isteği bir oyun sahnelemek olan ekipler organikliği hiç dert etmeden ya da tercih etmeden çalışırlar. Bu bir tercih ise, organik olmayan anların çoğunlukta olduğu bir oyun oyuncunun da seyircilerin de başına bir Şeyler gelmesini değil, bir gösteri izlemesini hedeflemektedir. Byolesi bir oyun keyif vermeyi ya da akla hitap etmeyi isteyebilir. Çoğunlukla oyunculuk sanatına emek vermeyip bir meslek olarak oyunculukla ilgilenmek neticesinde organiklikten uzaklaşılır.

Oyuncunun oyunu garanti altına alma arzusu da onun alışkanlıklarını çağıracak ve onu organik olmayan bir oyuna itecektir.

Oyuncunun her sahneye çıkışında izleniyor olmasının, kendi yeteneklerini sergilerken beğeni toplamayı arzulamasının yarattığı etki, onu her seferinde aynı başarıyı elde etmek için bireysel trkler geliştirmeye ayartır. Stanislavski için, byolesi ayartılara kapılmak sanata ihanetle eşdeğerdir. Ona göre, oyuncunun bakışı kendi içine dönük olmalı ve oyuncuda uyanan her türlü duyu ve düşünce öncelikle partneriyle paylaşılmalıdır. Bu anlamda, tiyatro onun için teatral yeteneklerin yekpare bir teşhir mekanı, bir eğlence pazarı değil, sanatsal bir tapınaktır.¹⁰⁵

Oyuncunun korkuları onu bedeninin yanıtını tasarlamaya, aksiyonu gerçekleşmeden önce görmeye, rolü tarif eden buluşlar yapmaya, duyguları oynamaya başlamaya, hareket ezberlemeye, oyununu estetik olarak güzelleştirmeye, “meslek”te ustalaşmak için çalışmaya, en iyi yapabildiklerini tercih etmeye götürebilir. Kendine, oyununa, rolün bedenindeki fiziksel varlığına tam olarak güvenemeyen oyuncu roldeki canlılığı öldürmek pahasına, ona insanların beğenisini kazandıracak seyirlik bir oyuna erişmeyi arzulayabilir.

Hangi koşullar altında olursa olsun, sahne üzerinde, duyu için duygunun doğması ile hemen yol alan eylem olamaz. Bu kuralı bilmezlikten gelmek ancak en iğrenç yapmacıklıkla sonuçlanır. Bir eylem bölümünü seçerken duyguyu, tinsel (manevi) içeriği bir kenara bırakın. Hiçbir zaman kıskanç olmak için kıskanç olmaya, açık olmak için açık olmaya, acı çekmek için acı çekmeye kalkmayın. Bütün bu duygular daha önce olup bitmiş bazı Şeylerin sonucudur. Daha önce olup biten bu Şey üzerinde var gücünüzle düşünmelisiniz. Sonuca gelince, sonuç kendiliğinden doğacaktır. Tutkuların,

¹⁰⁵ Karaboğa, s.66.

tiplerin yanlış oynanması ya da sadece alışlagelen jestlerin yinelenmesi - bütün bunlar uğraşımızda sık sık karşılaşılan kusurlardır. Siz bu gerçeğe aykırılıklardan uzak durmalısınız. Siz tutkuları, tipleri kopya etmelisiniz. Siz tutkuların içinde, tiplerin içinde yaşamalısınız. Sizin onlara ilişkin oyununuz onların içindeki yaşayışınızdan doğup gelişmelidir.¹⁰⁶

Seyircinin beğenisine yönelik eylemler birer etkinlik olmaktan öteye geçemeyeceklerdir. Yani organik olmaları söz konusu değildir. Büyük kitlelerin beğenisini kazanmak genel'in ortalamasına uymayı gerektirdiğinden ve "genel" genellikle zorlanmaktan hoşlanmadığından, zaten bilip kolayca anlayabildiğinden hoşlandığından, gözüne tanıdık gelene yöneldiğinden; oyuncunun, oyunculuk sanatının imkanlarını araştırmaya gerek duymasını engelleyebilir. Grotowski salt estetik olanın organik olamayacağını, doğrudan söylemiştir: "Bir şey simetrikse organik değildir! Simetri, tiyatro için beden eğitimine değil, jimnastiğe özgü bir kavramdır. Tiyatro organik hareketler gerektirir."¹⁰⁷

Oyuncunun sevilme isteği, oyunculuk üzerine araştırma yapma isteğine baskın geldiğinde, dikkati kendinden, rolden, oyundan, partnerinden dışarı kayar. Kendini görmeye ve oyununu tasarlamaya başlar. Oyuncu sadece oyunuyla ve görevleriyle ilgilenmez, rolü, oyunun koşulları içinde bedeninde duymazsa, aksiyonlarının organikliğinden söz edilemez.

Bir rolde, yaratıcı yönelimler ve duygularla doldurulmamış olan tüm anlar oyuncu klişelerine, geleneksel teatral ifadelerle bir davettir. Ruhumuza ve fiziksel doğamıza yönelik bir şiddet varken, coşkularımız kaos halindeyken, mantıklı ve ardışık yönelimlerden yoksunken, bir rolü gerçekten yaşayamayız.¹⁰⁸

Oysa oyuncu "mantıklı ve ardışık yönelimleri" yani fiziksel aksiyon dizgesini çok iyi bilip dizgenin bu kez nasıl gerçekleşeceğini gerçekleştirdiği anda öğrenmelidir. Bildiği bir şeye erişmek isteyen oyuncu organikliği imkansız kılmış olur. Bildiği bir yolda bilmediği bir şekilde yürürken, bildiğini bilmediği bir sonuca varır.

¹⁰⁶ Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, ss.62-63.

¹⁰⁷ Grotowski, s.173.

¹⁰⁸ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.57.

Sonucu elde etmek için – paradoks da budur- onu aramamanız gerekir. Eğer ararsanız, doğal yaratıcı süreci engellersiniz. Ararken yalnızca beyin çalışır; zihin önceden bildiği çözümleri dayatır; siz de bilinen şeylerle oynamaya başlarsınız. İşte bu yüzden dikkatimizi sonuç üstünde odaklamadan aramak zorundayızdır.¹⁰⁹

Grotowski oyuncunun korkusunun, organik olana erişmek için yapması gereken çalışmadan çekinmese kendiliğinden yok olacağını, gereksiz kalacağını söyler. Çünkü oyuncu için imkansız diye bir şey yoktur. İmkansız olan her şey mümkündür. Onları imkansız sandıran, akıldır. Aklın yönetiminden kurtulmaya ve bütünsel-edim'e ulaşmaya cesaret etmek gerekir.

Olanaksız şeyleri yapma cesaretini bulduğumuz zaman, bedenimizin bizi engellemediğini keşfederiz. Olanaksız olanı yaparız ve içimizde, kavrayış ile bedenin yapabilecekleri arasındaki bölünme yok olur. Bu tavır, bu kararlılık sınırlarımızın ötesine nasıl geçebileceğimizi gösteren bir eğitimidir. Söz konusu sınırlar doğamızın değil, rahatsızlığımızın sınırlarıdır. Bunlar kendi kendimize dayattığımız ve yaratıcı süreci engelleyen sınırlardır, çünkü yaratıcılık hiçbir zaman rahat değildir.¹¹⁰

Grotowski'ye göre, oyuncu çekinmeden, ezberden olana ve genel kabul görmüş olana sığınmadan bedeninin imkanlarını araştırmaya cesaret edebilirse kendi hakikatine erişebilir. Oyuncu çağrışımları üzerine çalışırken bedeni ile zihnini bütün kılıp tamamen özgür bırakmalıdır. Böylelikle genel kabulün ardında yatana temas etme imkanı elde edilmiş olur.

Ortak “doğal” davranış biçimleri gerçeği gölgeler; bir rolü, ortak görme maskesinin gerisindekileri (insan davranışının diyalektiğini) ortaya seren bir işaretler sistemi olarak oluştururuz. Psikik bir şok, bir dehşet, ölüm tehlikesi ya da çok büyük bir haz anında insan “doğal” davranmaz. Kişi, bir ruh hali yükseldiğinde, ritmik bir şekilde dile getirilen işaretler kullanır, dans etmeye, şarkı söylemeye başlar. Alışılmış bir el-kol hareketi değil de işaret, bizim için dışavurumun temel ögesidir.¹¹¹

¹⁰⁹ Grotowski, s.217.

¹¹⁰ Grotowski, s.221.

¹¹¹ Grotowski, s.18.

Oyun, akıl ve düşünceden ayrı düşünülemez ama onların hakimiyetindeyken de oyun oynanamaz. Aklı kullanarak eyleme yönelirken, akılı bir kenara bırakarak aksiyonda bulunulur. Oyuncu varlığını aksiyona adadığında aksiyonun organik olmaması söz konusu olmaz.

Oyuncunun sanatının düğüm noktasını kastediyorum: oyuncunun üstesinden gelmesi gereken şeyden, yani (isimden korkmayalım) bütünsel bir edimden söz ediyorum, ne yaparsa yapsın bütün varlığıyla yapmasından söz ediyorum, mantıksal bir eğilim ve düşünce yardımıyla gerçekleştirilen mekanik (ve dolayısıyla katı) bir kol ya da bacak hareketinden, herhangi bir yüz buruşturmadan değil. Bir oyuncunun bütün organizmasına, hiçbir düşünce yaşayan bir biçimde kılavuzluk edemez. Düşüncenin oyuncuyu uyarması gerekir ve gerçekten yapabileceği tek şey budur. Oyuncu bağlanma içinde olmazsa organizması yaşamayı keser, etkileri yüzeysel olarak gelişir. Bütünsel bir tepkiyle bir düşüncenin kılavuzluk ettiği tepki arasındaki fark ağaç ile ot arasındakiin aynıdır. Son çözümlemede, tinsel olanla fiziksel olanı birbirinden ayırmanın mümkün olmadığından söz ediyoruz. Oyuncu organizmasını, bir “ruh hareketini” resmetmek için kullanmamalı, bu hareketi organizmasıyla tamama erdirmelidir.¹¹²

Rolü gerçekten yaşayabilmenin yolu kuramsal olarak sır değildir. Oyuncu, bedeninin, uyarıların belirginleştirdiği itkilere hızlı, rahat ve kolay yanıtlar, sarıh ve kesin tepkiler vermesine müsaade edebilmeli, “Tereddüt, korku ya da yargılama olmaksızın, tamamen açığa çıkana kadar herhangi bir itkiyi takip edebilmeli.”¹¹³dir.

... dışsal uyarılar, yani etkiler, ancak hayal gücümüz aracılığıyla bünyemize mal edilerek işlendiğinde, yani (...) itkiye dönüştüğünde onlara tepki vermemiz mümkün olur. İşte oyuncunun farkı, aktüel ya da virtüel uyarıların dışsal etkisini muhayyile ile fiziksel itkilere dönüştürebilmesi, bu etkilerin bünyesinde belirliğini farketmesi ve o etkilerin organik tepkilere evrilmesini izleyebilmesidir. İşte bu nedenle, oyunculuğun eylemek değil tepki vermek olduğu söylenir. Oyuncu bir şey yapmaya çalışmaz, bünyesinde kendiliğinden beliren süreçleri hayalinde izler ve düzenleyerek ifadeye kavuşmalarını sağlar. Dolayısıyla, Stanislavski'nin tabiriyle organik bir oyunculuk söz konusu olduğunda, ortamda kesin uyarılar varsa kesin tepkiler de olacaktır.¹¹⁴

¹¹² Grotowski, ss.95-96.

¹¹³ Marshall, p.33.

¹¹⁴ Çetin Sarıkartal, -Doç. Dr. – “İtki” konulu görüşme, İstanbul: Ocak 2012

Bu bilgiyle çalışan bir oyuncu, rol kişisi olarak, aynı durumun içine defalarca girdiğinde ve aynı itkiler defalarca bedeninde uyandığında, aksiyonları bir tür alışkanlığa dönüşecektir. Ancak bu durum, alışkanlık olan şeylerin sıkıcı ve cansız olmak zorunda olmadığı bilgisiyle düşünülmelidir. Çünkü atlanmaması gereken en önemli nokta söz konusu alışkanlığı oyuncunun değil, rol kişisinin kazanmasıdır.¹¹⁵ Bir oyuncu için ise, eylemlere rol kişisi olarak alışmak sıkıcı olmak şöyle dursun, heyecan vericidir. Çünkü aynı istekten kaynaklanan aksiyonun her defasında yeniden gerçekleşebildiğini deneyimlemek oyuncuyu şaşırtacak ve ona keyif verecektir. Oyuncunun yaşadığı bu canlı hal, seyircide de yankılanacak ve rol, oyuncu ile seyirci arasında iki tarafı da şaşırtacak şekilde hayat bulacaktır. Böylece organiklik sağlanmış olacaktır.

Aksiyonun alışkanlığa dönmesi sonucu, oyunun kaçması olasılığı ortadan kalkacağı için, oyuncunun kendine ya da seyirciye güven sorunu yaşayarak oyunu garantiye alan kuru hareket ezberine gerek olmayacak ve riske açık, yaşayan bir oyun mümkün olacaktır.

Stanislavski bu tezin ilgilenmeyeceği bilinçaltından, duygulardan, içgüdülerden, genel olarak psikolojiden söz ettiği ilk döneminde, farklı bir bakış açısıyla da olsa benzer bir şeye değinmiştir:

Bir aktör, ancak, sahne üzerinde kendi iç ve dış yaşayışının, çevresindeki koşullar içinde doğal ve olağan bir akışla aktığını duyduğu zaman, bilinçaltının derin kaynakları da usulca açılır, bu kaynaklardan bizim her vakit açıklığa kavuşturamayacağımız duygular fışkırır. Bir takım içgüdüler bu duyguları buyrukları altına aldıklarında, daha kısa ya da daha uzun süreyle onlar da bizi buyrukları altına alırlar. Biz aktörler anlamadığımız, inceleyemediğimiz bu yönetici güce doğa der geçeriz.¹¹⁶

Bilinçaltı da desek, yönetici güçlerden, içgüdülerden, duygulardan da söz etsek şurası açıktır ki, oyuncu bedeniyle ve tüm açıklığıyla kendini rolün fiziksel koşulları içinde

¹¹⁵ Çetin Sarıkartal, -Doç. Dr. – “İtki” konulu görüşme, İstanbul: Ocak 2012

¹¹⁶ Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, s.30.

duyumsadığı ve o hali yaşamaya başladığı zaman daha hakiki şekilde ışıyacak ve heyecan doğacaktır.

Oyuncunun seyirci karşısındaki varlığına başka bir nedenle gerek duyulamaz. Bu karşılıklı etkileşim ve iletişim gerçekleşmeyecekse oyun, seyirciye, bir okuyucunun zihninde metni canlandırması kadar bile temas edemeyecektir. Grotowski kuru ve anlamsız bulduğu bu yaklaşımı akademik olarak tanımlar.

Bir akademisyene göre tiyatro, oyuncunun yazılı metni daha kolay anlaşılır kılmak için bir dizi hareketle resmederek ezberden okuduğu bir yerdir. Bu şekilde yorumlanan tiyatro dramatik edebiyatın kullanışlı bir aksesuarıdır.¹¹⁷

Oysa seyirci-oyuncu ilişkisi frekans, titreşimler ve enerji bağları yoluyla sağlanmalıdır ve bu, itkiden kaynaklanarak yaratılan aksiyonların organikliğiyle mümkündür. Ve de tam tersi...

Temel amacımız bedenın tüm parçalarını iyi psikolojik titreşimlerle içiçe geçirmektir. Bu süreç fiziksel bedeni iç itkilerimizi almak ve onları sahneden seyircilere aktarmak konusunda çok daha hassas hale getirir.¹¹⁸

Fakat tüm bunlar organik olmayan oyunun beğenilmeyeceği anlamına gelmez. Aksine çoğu zaman organik olmayan bir oyun, özellikle bugünün seyir alışkanlıklarına çok uygun olduğu için, seyretme ve algılama kolaylığından ötürü tercih edilebilir olmaktadır. Popüler tiyatroların ve popüler oyuncuların pek çoğu organiklik konusunu üzerine düşünülmesi gereksiz, zaman kaybı yaratan bir unsur olarak görmektedir ya da böyle gördüğüne inanmayı tercih etmektedir. Çünkü organikliğe erişmeden çalışmayı bırakmamak yoğun bir emek, birikim, sabır ve beceri ister ve çoğu zaman sancılı bir prova süreci demektir. Bunu tercih etmek ve kendi zayıflıklarıyla karşılaşmaya hazır olmak oyuncuyu hakikate daha çok yaklaştıracaktır, o nedenle güçtür.

¹¹⁷ Grotowski, s.29.

¹¹⁸ Chekhov, p.43.

Oyunun ilk okunuşunda eğitimli bir usta olduğumu hissetmişim, oysa şimdi çaresiz bir çömez gibi hissederim. O zaman kendimden emin bir biçimde klişe oyunculukla oynuyor ve mesleğimde bir virtüözmüşüm gibi hissediyordum. Şimdi utangaç bir biçimde rolümü bir fiziksel forma oturtmaya çalışırım ve kendimi bir öğrenci gibi hissederim. Her şeye ne olmuştur?¹¹⁹

Stanislavski bu karşılaşmadan çekinen oyuncuların sarıldığı, seyirci beğenisini engellemeyen ama aksiyonları ve oyunu organiklikten uzaklaştıran temel alışkanlık ve isteklerden söz eder:

... abartılı gösterişçilik, basmakalıpçılık ve teşhircilik. Bunlardan ilki, coşkuların ve kas denetiminin kontrol dışına çıktığı hallerde oyuncunun rolünü ve tüm oyunu berbat etme pahasına kendisini ön plana çıkarmasında görülür. İkincisi, seyirci üzerinde etkili olduğu tecrübe edilen, belli bir takım jest ve tonlamaların, rolün verili durumlarına uysun ya da uymasın oyuncu tarafından her seferinde uygulanmasıdır. Stanislavski bunları klişe ya da sterotip diye de adlandırır ve bazen çok başarılı bulunan oyuncuların, aslında kendi özgün klişelerini geliştirmiş kişiler olduğu uyarısında bulunur. Günümüz tiyatrosunda olsun, Stanislavski'nin gözlem yaptığı 19. Yüzyıl sonu, 20. Yüzyıl başı sahnelerinde olsun böyle "büyük" oyunculara rastlamak tesadüf değildir. Üçüncü eğilim, basmakalıpçılıktan da yaygındır ve çoğu zaman onunla bir arada var olur: teşhir. Teşhirden kastedilen oyuncunun bedensel güzelliklerini ya da güçlü tutkularını seyirciye beğendirmek amacıyla rolü kullanmasıdır. Teşhirden söz konusu olan, kendini beğendirme arzusudur.¹²⁰

İnsan doğası için de en kolay olanı organik olmayan aksiyonu yinelemektir. Çünkü kassal bellek sayesinde oyuncu oynadığını hiç hissetmese, o anda orada olduğunun bilincinde olmasa dahi bir temsili tamamlamayı başarabilir. Bu durum, organik olmayanın garanti isteğinden doğmasının haklılığını da kanıtlar.

Eğitimli bir gövdenin ve kaslarının mekanik alışkanlıkları çok güçlü ve inatçıdır. Hevesli ama aptal bir köle gibidirler, çoğunlukla düşmandan daha tehlikelidirler. Dışsal yöntemler ve mekanik yapaylıklar olağanüstü bir hızla kazanılır ve uzun bir süre kalırlar, her şey bir yana bir insanın, özellikle bir oyuncunun kassal belleği son derece gelişmiştir. Halbuki coşku belleği,

¹¹⁹ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.97.

¹²⁰ Karaboğa, s.67.

duyarlılıkların, coşkusal deneyimlerin belleği tam tersine son derece zayıftır.¹²¹

Çoğu oyuncu rolü ilk kez prova ettiğinde, organikliğe erişmeye yakın bir açıklığa sahip olur. Çünkü rolün gereklerini sahiden ilk kez deneyimlemektedir. Ancak bu organikliğin nasıl tükenmeyeceğine kafa yormayan ve provalarda fiziksel olarak bunu hedefleyerek çalışmayan bir oyuncu kısa süre sonra organiklikten uzaklaşmaya başlayacak ve elinde rolünü parlatmaktan başka şey kalmayacaktır.

Bu aktörler, başlangıçta rollerini duyarlar ama bir kez duyduktan sonra da yeniden duymaya devam etmezler, sadece ilk buldukları dış hareketleri, ses uyumlarını, anlatımlarını anımsarlar ve coşkusuz bir yineleyişle sürdürüp giderler.¹²²

Anton Çehov, Olga Knipper'e yazdığı bir mektupta klişe oyunculuğun yalanla bağlantısından ve kendine kolayca bahaneler bulabileceğinden söz eder :

O. L. Knipper'e,

(...) Zaten insanların çoğu sinirli, acı çekiyor, aralarından birkaçı da bu acıyı ok derinden hissediyor; ama sokaklarda, evlerin içinde yerinde duramayıp bir aşağı bir yukarı koşan, sürekli başını tutan insanlar görebiliyor musunuz hiç? Acı çekmeyi gerçekte yaşadığı gibi yansıtmak gerekir; yani ellerle, ayaklarla değil, ses tonuyla, bakışlarla; aşırı el kol hareketleriyle değil, asaletle. Aydın kişilere özgü derin ruhsal kıpırtılar dışa vurulurken bunların inceliği de ortaya çıkmalı. Şimdi bana sahne koşullarından falan söz edeceksiniz, oysa hiçbir koşul bir yalanın gerekçesi olamaz.

A.P. Çehov¹²³

Chekhov organik olmayan oyunculuğa, oyuncunun çağın dayattıklarına uymasının da neden olduğundan söz eder ve oyuncuya önerilerde bulunur:

¹²¹ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.107.

¹²² Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, s.37.

¹²³ Çalışlar, s.73.

Çağdaş oyuncu, materyalistik görüşün etkisi altında, sanatından zaruri olmaksızın ve sürekli olarak psikolojik unsurları elemek ve fizikselliğin önemini abartmak gibi tehlikeli bir yönetime kışkırtılır. Böylece, sanatsal olmayan bu ortamda daha da derinlere daldıkça, bedeni daha az canlı, daha sığ, ağır, kuklavari olmaya; hatta uç durumlarda mekanik çağının otomatlarına benzemeye başlar. Rüşvet, özgünlüğün yerini alır. Oyuncu her türden teatral hileye ve klişeye başvurmaya başlar ve kısa sürede bir dizi tuhaf oynama alışkanlığı ve bedensel yapmacıklık biriktirir; ama bunlar ne kadar iyi ya da kötü olduklarının ya da göründüklerinin önemi olmaksızın, oyuncunun, sahnedeki gerçek yaratıcı coşkuları için gerekli olan gerçek sanatsal duygularının ve hislerinin yerini alır.

Dahası, oyuncular, modern materyalizmin hipnotik gücü altında, gündelik yaşamı sahnedekinden ayırması gereken sınırı bile görmezden gelmeye eğilimlidirler. Yaşamı olduğu gibi sahneye getirmeye çabalar ve böyle yapmakla sanatçıdan ziyade, sıradan fotoğrafçılara dönerler. Tehlikeli bir biçimde, yaratıcı sanatçının gerçek görevinin sadece hayatın dışsal görünümünü kopyalamak değil, yaşamı tüm yönleri ve derinliğiyle yorumlamak, yaşam fenomeninin ardındakini göstermek, seyircinin yaşamın yüzeyinin ve anlamlarının ötesine bakmasını sağlamak olduğunu unutmaya eğilimlidirler.

Sanatçı, tam anlamıyla oyuncu, ortalama insan için belirsiz olan şeyleri görmek ve deneyimlemek yeteneği bahşedilmiş kişi değil midir? Ve gerçek görevi, coşkulu güdüsü şeylerin kendisi üzerindeki etkisini, bir tür vahiy gibi, gördüğü ve hissettiği haliyle seyirciye aktarmak değil midir? Fakat bedeni sanatsal ve yaratıcı olmayan kuvvetlerin etkisi altında hapsedilmiş ve dışavurumu sınırlanmışken bunu nasıl yapabilir? Oynayabileceği tek fiziksel enstrümanı bedeni ve sesi olduğundan, onları sanatının düşmanı olan, zararlı kısıtlamalardan koruması gerekmez mi?

Soğuk, analitik, materyalistik düşünce hayalgücünün kışkırtıcılarını boğmaya niyetli. Bu ölümcül ihlali önlemek için, oyuncu sistematik olarak bedenini, onu salt materyalistik yaşama ve düşünme yoluna sevk edenlerden başka itkilerle besleme görevini üstlenmelidir. Oyuncunun bedeni ancak sanatsal itkilerin aralıksız akışıyla güdülenirse, en yüksek değerde olacaktır; ancak o zaman daha saf, esnek, anlamlı ve hepsinden önemlisi, yaratıcı sanatçının içsel yaşamını kuran inceliklere karşı hassas ve duyarlı olabilir. Çünkü oyuncunun bedeni içeriden şekillendirilmeli ve yeniden yaratılmalıdır.¹²⁴

¹²⁴ Michael Chekhov, *To The Actor*, London; Routledge, 2003, pp.2-3.

3.1.4. Temas

İstek ve itki yoluyla gerçekleşen bir aksiyonu izleyen seyircide nöronların etkisiyle istemdışı mimetik bir kapılma gerçekleşir. Özellikle Chekhov'un kuramsal olarak da sözünü ettiği, oyuncunun ışınması, ışın gönderip alması bu fiziksel kapılmayı mümkün kılar. Çünkü aksiyon gerçekleşirken oyuncunun bedeninden enerji salınır ve salınan enerji seyircide yankılanır. Böylece, gerçekleşen mimetik etki yoluyla temas sağlanmış olur.

Stanislavski Bir Rol Yaratmak'ta "İnsanlar birbirleriyle sadece jestler ya da kelimeler aracılığıyla değil, asıl olarak görünmeyen irade ışınmaları, iki ruh arasında gidip gelen titreşimler yoluyla konuşurlar."¹²⁵ ve "İnsanlar birbirleriyle görünmez içsel akımlar, ruh ışınmaları, irade zorlamaları vasıtasıyla sohbet ederler."¹²⁶ demiştir. Tüm bunlar bir enerji aktarımına işaret eder.

İstek oyuncunun bedeninde bir enerji birikimine yol açar ve bu psikofiziksel varlıktaki elektriksel titreşimler, insanın mimetik bir canlı olması, yani "kendi olmayana yönelik bir kapasite"¹²⁷ye sahip olması sayesinde, seyircide yankılanır. Bu, "rasyonelliğe öncel mimetik kapılma"¹²⁸ sayesinde oyuncu ile seyirci arasında organik bir ilişki gerçekleşecek, rol kişinin yaşadıkları ya da oyunda gerçekleşenler seyircinin bedenine temas eden bu elektrik ve seyircinin aktifleşen muhayyilesi sayesinde içselleşecektir. Böylelikle, oyun seyircinin bireysel deneyimi haline gelecek, seyirci, hem bunların hayatını yaşayan kendinin başına gelmediğini hem de seyirci konumunda olduğu için bunları yaşadığını bildiği için zihni bu iki bilgiyi çarpıştıracak ve ilişkilendirecektir. Bunun kendi olmadığı bilgisi onu kendini korumaktan kurtaracak, böylece seyircinin zihni ve egosu, sahnede gerçekleşenlerin ona kuvvetle etki etmesine müsaade edecektir.

¹²⁵ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.29.

¹²⁶ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.110.

¹²⁷ Walter Benjamin, "On the Mimetic Faculty", New York: Schocken Books, 1986.

¹²⁸ Çetin Sarıkartal, "Departing from Oneself", Performance Research 6(1), 2001, pp.29-36

Sonuçta, bu etkinin ne olduğunu çözmeye ihtiyaç duyan aklı ile, oyuna dair anlam üretmek bu süreçten çıkacaktır.

Yaşanan elektriksel etkileşim yoluyla seyirci hayatta doğrudan başına gelmeyen bir olayı ya da olguyu fiziksel olarak kendi bedeni, zihni, varlığı üzerinden deneyimleme fırsatı bulur. Bir hayata sığamayacak ya da deneyimlenmesi gerekli olmayan ama kişiyi derinleştirecek, belki kendi hakikatine yaklaştıracak, hayatını, varlığını anlamlandırarak pekçok tecrübe edinebilir. Oysa istek ve itkiye dayanmayan bir oyunda oyuncular hareketleri, sesleri, ifadeleri tekrarlayacaklardır ve seyirci de bunu izleyip bir anlam çıkaracaktır. Ancak bu anlama akıl yoluyla gerçekleşmiş; yani bir anlama erişilmiş değil, bir anlam üretilmiş olacaktır. Böyle bir oyun seyirciyi zihinsel bir tasarım yapmaya iter ve yüzleşmekten, temas etmekten uzaklaştırır.

Tüm bu fikirlere mimetik kabiliyet üzerine düşünen insanlardan öğrendiklerimiz sayesinde varabiliyoruz. Bugün Benjamin'in mimetik kabiliyet üzerine söyledikleri aracılığıyla tiyatronun işleyişine yönelik çıkarımlarda bulunabiliyoruz. İncelediğim tüm tiyatro insanları oyuncunun ışması durumundan söz etmiş ve bunun geliştirilmesi gereken bir özellik olduğunu söylemişlerdi. Benjamin aracılığıyla ise, bu özelliğin sadece oyuncuda olmadığını, bu ışmanın insanın bir özelliği aracılığıyla mümkün olduğu bilgisine erişiyoruz. Çünkü insanın mimetik kabiliyeti sayesinde, şeyler insana temas edebilir. İnsanın bir nesneyi algılaması, onu bir başka nesneye benzetmesi yani zihninde, gördüğü imajın bir tür kopyasını yapması yoluyla gerçekleşir. Bu sırada nesne insana fiziksel olarak temas etmiş olur. Yani insanın şeyleri kendine değdirebilme kapasitesi vardır ve tiyatro izleyicide zaten var olan bu özelliği işler.¹²⁹

Michael Taussig, Benjamin'den hareketle, mimetik kabiliyetin iki katmanla işlediğini anlatır. Birinci katman kopya, imitasyon, taklit katmanıdır ve Aristoteles'ten bu yana bilinmektedir. İkinci katman ise duyusal bir temastır; elle tutulur olup algılayan ile algılanan arasında bağ kurma yoluyla işler. Taussig mimesisin işleyişinden söz ederken, kopya ve temasın eşzamanlı ama ayrı ayrı çalıştığını söyler; bir imgeyi kopya olarak

¹²⁹ Çetin Sarıkartal, -Doç. Dr. – “Temas” konulu görüşme, İstanbul: Mart 2012

temsil eden seyircinin aynı zamanda imgeye bedensel olarak kapıldığını, yani seyircinin imgeyle teması üzerine düşünmemiz gerektiğini vurgular. Bu ilişkileri özdeşleşme, temsil ya da ifade gibi terimlerle tüketme hatasına karşı bizi uyarır.¹³⁰

Grotowski, “...temas olmazsa hiçbir itki ya da tepki olmayacağı...”¹³¹ nı söyler. Bu onun için tiyatronun yokluğu demektir. Çünkü ona göre, “Tiyatronun özü bir karşılaşmadır. Kendini açığa vurma edimini gerçekleştiren insan, deyim yerindeyse, kendisiyle temas kuran birisidir.”¹³²

Modern insanın kendiyile yeniden temas kurmasının yollarını bulmasının şart olduğunu düşünür. Ayrıca oyuncunun kendiyile temas kurmasına şahit olanlar için de kendiyile temas fırsatı doğmuş olacaktır. Kendiyile ve ötekiyle...

Oyuncuyla ilgilenmemin nedeni onun bir insan oluşu. Bu durum, iki temel noktayı kapsıyor: İlki, başka bir kişiyle buluşmuş olmam, temas, birbirimizi anlama duygusu ve kendimizi bir başka varığa açıp o varlığı anlamayı denerken ortaya çıkan izlenim, kısacası, yalnızlığımızı aşmak. İkincisi, kişinin, bir başkasının davranışı yoluyla kendini anlamaya çalışması-kendisini onda bulması. Oyuncu ona öğrettiğim bir edimi yeniden üretirse bu bir tür “terbiye” demektir. Yöntem açısından sonuç bayağı bir eylemdir ve önümde hiçbir şey açılmadığı için yüreğimin derinliklerinde onu kısır bulurum. Ne var ki, yakın işbirliği içinde, günlük dirençlerinden kurtulan oyuncunun bir hareket yoluyla kendisini derinden açığa çıkardığı noktaya ulaşırsak, yöntemsel bakış açısından çalışmanın etkili olduğuna inanırım. Kişisel olarak benim de zenginleşeceğimi gösterir bu, çünkü o harekette insanoğluna özgü bir tür deneyim, bir yazgı, bir insanlık koşulu olarak tanımlanabilecek nitelikte hayli özel bir şey açığa çıkarılmış olacaktır.¹³³

Grotowski'nin oyuncuyu terbiye etmek olduğunu düşündüğü, öğrenilen bir şeyi daha ustaca yapmak için hünerlerini geliştirmek yaklaşımı, temas imkanını öldürür. Çünkü bu yolla ancak taklide dayalı bir temsile varılabilir.

¹³⁰ Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A particular History of the Senses*, New York and London: Routledge, 1993.

¹³¹ Grotowski, s.200.

¹³² Grotowski, s.59.

¹³³ Grotowski, s.104.

Grotowski çalışmaları sırasında insanın insana doğrudan temas etmesi kadar yoğun bir durumun mümkün olduğunu sezip buna erişmeyi hedef edinmiştir. Çünkü derin idraka temas yoluyla erişileceğini bilir. Ancak tiyatronun genel kabul görmüş yasaları, seyirci alışkanlıkları önüne engel olarak dikilmiş ve temas arayışı onu tiyatrodan uzaklaşmaya kadar götürmüştür. Sonunda, tiyatronun özü insanların teması ise, tiyatroya erişmek için tiyatrodan vazgeçip hayatla uğraşmak gerektiğine karar vermiştir.

Grotowski'nin tiyatrodan vazgeçmekten kastı temsil'den vazgeçmektir. Temsil olmadığına tiyatronun olamayacağını bildiği için buna "tiyatrodan vazgeçmek" demiş, ancak bunu –çok çelişik gibi dursa da- asıl tiyatroya erişmek için yaptığını iddia etmiştir. Grotowski'nin temsil'den uzaklaşmaya karar vermesi, ikili zıtlıklarla düşünme yapısından ötürü, algılayanla algılanan arasındaki bedensel temas hedefleniyorsa salt teması arayan bir faaliyete yönelmek gerektiği sanısından kaynaklanmış olabilir. Oysa algılama anında kopyalama ve temas aynı anda gerçekleşir. Yani insan hem imajların temsilini hem de imajın onun üzerindeki etkisini hisseder. Örneğin insan birine baktığında aynı anda hem birinin ona bakmakta olduğunu, yani temsili hem de nasıl bakmakta olduğunu, yani kendisine nasıl temas etmekte olduğunu algılar. Yalnızca bu katmanlardan biri onun için daha baskındır. Yani insan, karşılaşma anında, bir şeyin ya temsili yanını ya da onunla girdiği bedensel teması fark eder.

Bu durumda, şeylerin temsili yanı ne kadar azalırsa temasa dayalı yanı o kadar baskınlaşacaktır fikri mantıklı olabilir. Ancak sorulması atlanmaması gereken soru, temsilin tamamen yok olduğu bir noktada –ki, öyle bir şey mümkün mü, de sorulması gereken bir başka sorudur- algılamanın mümkün olup olmayacağıdır. Yani temsilden arınılırsa temas da imkansız hale gelebilir mi? Çünkü, daha önce de söylediğim gibi, mimesis ikisinin birlikteliği halinde gerçekleşir.

Yani kopya, temsil, taklit sözleriyle tanımladığımız ve organiklikten uzak olduğunu söylediğimiz oyunculukta bedensel temas yok değildir. Zira bedensel teması temsilden ayırmak mümkün değildir. Ancak temas özelliği farkına varılamayacak kadar zayıf bir

oyunculuktur bu. Oyunda temsil, teması hapsetmiş, temas olanağı temsille kapanmıştır. Oysa oyunculukta ihtiyaç duyduğumuz, bedensel temasın farkındalığını, duyuşal bağı algılanabilmesini sağılayan yaklaşımların geliştirilmesidir.

Temsil ile temas arasındaki ilişki tiyatronun çözümlünü hala bulamadığı bir soru olarak önümüzde duruyor. Çözülememiş ve muhtemelen bir “çözüm”ü olmayacak olan bu gibi soruların varlığı sayesinde de, oyunculuk sanatı sınırsız olanak sunan bir çalışma ve araştırma alanı olma özelliğini sürdürüyor.

3.2. Aksiyonun Tekrarlanabilirliği

Aksiyonun tekrarlanması denildiğinde aynı oyun içerisinde bir aksiyonun yinelenmesi de algılanabilir, aynı oyunun farklı zamanlarda tekrar oynanması da... Ancak birinci durumda anlam ve dramaturjiye dair bir inceleme yapmak gerekeceğinden bu tez, oyunculuk teknikleri üzerine çalışabilmek için, aynı oyunun tekrar oynanması durumunu inceleyecektir. Zira bu bir dramaturji değil, oyunculuk tezidir.

3.2.1. Tekrarın Gerekliliğı

Klasik yaklaşıma göre, bir oyun çalışılıp da seyirci ile oynanmaya başlandığı andan itibaren oynanan her oyun birbirinin neredeyse aynı olmalıdır.

Aynı oyunun tekrar tekrar oynanabilmesi, oyunun bir öncekinin tekrarı olması demek olmayabilir. Ancak genel kabul, farklı zamanlarda aynı oyunu izleyen tüm seyircilerin ana hatları, dışsal yapısı, hissi ve anlamı aynı olan bir oyun seyretmiş olması gerektiğidir.

Stanislavski, oyuncularının bir provada icra ettikleri organik aksiyonların bir sonraki provada organikliğini yitiriyor oluşunun kabul edilemez olduğunu düşünür ve sıkça, daha çok çalışmaları ve sanatlarının inceliklerine hakim olmaları gerektiği konusunda onları uyarır.

Bir aksiyonun aynı fiziksellekle her tekrarlanışında organik olmasını sağlamak oyunculuk sanatının, her oyuncunun kendi için sorması ve yanıtlamaya çalışması gereken önemli sorularından biridir.

Grotowski, fiziksel eylemler üzerinde çalışmanın oyunculuk zanaatının anahtarı olduğunu her zaman vurgulamıştır. Oyuncu aynı hareket düzenini pek çok kez yineleyebilmeli ve düzen her defasında canlı ve kesin olmalıdır. Bunu nasıl yapabiliriz?¹³⁴

3.2.2. Tekrarların Özgün Olması Gerekliği

...bizim sanatımızda, rolünüzü, oynadığınız sürenin her anında her zaman yaşamalısınız. Her yeniden yaratmada da, rol yeni baştan yaşanmalı, yeni baştan cisimlenmelidir.¹³⁵

Bir aksiyonun her defasında aynı görünürken organik olmasını sağlamak oyuncunun provalar sırasında üzerine çalışması gereken temel konulardan biridir. Stanislavski fiziksel aksiyon yöntemini geliştirmeye başlamadan önce her defasında organik olmayı sağlayabilmek için bir yöntem gerekliliğinden bahseder ve gideceği yolun sinyallerini verir:

...en çok arzu edilen şey piyesin, aktörü tümüyle kendine çekip almasıdır. Bu bir kez oldu mu, o zaman aktör nasıl duyduğuna bakmadan, ne yaptığını düşünmeden, kendi istemine aldırış etmeden rolünü yaşar. Bu yaşama da bilinçaltı ve sezgi yoluyla, kendi düzenini sağlar. Salvini demiştir ki: “Büyük aktörün içi duygu ile dolu olmalıdır. Özellikle canlandırdığı şeyi duymalıdır. Birinci ya da bininci kezliğine bakmadan, rolünü incelerken yalnız bir, iki kez değil, her oynanışında az da olsa, çok da olsa kesin keskin heyecan duymalıdır. Ne yazık ki, bu bizim denetleme sınırimız içinde değildir. Bilinçaltımız bilincimize yaklaşamaz. Biz bilinçaltı alanına giremeyiz. Herhangi bir nedenle girecek olursak , o zaman bilinçaltı bilinç olur ve ölür.”

¹³⁴ Richards, s.53.

¹³⁵ Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, s.35.

Sonuç zor bir duruma gelip dayanıyor; bizim esin yoluyla yarattığımız sanılır; esini bize verse verse bilinçaltı verir; bununla birlikte, biz bu bilinçaltını ancak onu öldüren bilinç yoluyla kullanabiliriz. Bereket ki, bir çıkar yolumuz var. Biz bu yolu dosdoğru da değil de dolambaçta buluyoruz. İnsan ruhunda bilince ve isteme bağımlı belirli öğeler vardır. Etki altına alınabilen bu öğeler, isteğe bağlı olmayarak meydana gelen ruhsal olaylar üzerinde sırayla etkili olabilirler. Kuşku yok ki, bu son derece karmaşık, yaratıcı bir çalışmayı gerektirir. Karmaşık yaratıcı çalışma ise, bir dereceye kadar bizim bilincimizin denetimi altında oluşursa da, daha önemli bir orantıda bilinçaltında ve isteğe bağlı olmayarak meydana gelir. Bilinçaltımızı yaratıcı çalışmaya hazırlamanın özel tekniği vardır. Kesin anlamda bilinçaltı olan her şeyi doğaya bırakmalı, kendi gücümüzün sınırı içinde kalanla uğraşmalıyız. Bilinçaltı, sezgi, çalışmamıza sokulunca da ona nasıl karışmayacağımızı bilmeliyiz.¹³⁶

Stanislavski burada bir yandan, tekrarda organikliği sağlamak için bir yöntem gerekliliğinden söz ederken, bir yandan da yöntemin ancak bir dereceye kadar etkili ve mümkün olabileceğini tespit eder ve bunu kabul eder. Ancak sonraları, “Çoğu insan sistemi bilir, fakat pek azı onu uygulayabilir. Ben, Stanislavski, sistemi biliyorum, fakat hala tam olarak uygulayamıyorum, ya da daha doğru bir deyişle daha yeni uygulamaya başladım.”¹³⁷ demesinden bunu belki de yöntemi henüz belli bir yetkinliğe eriştiremediği dönemde düşündüğü sonucuna varabiliriz. Çünkü Stanislavski çalışmalarının son döneminde, yani fiziksel aksiyon yöntemi aşamasında, tekrar edilen şeyin organik olmasının yollarını müdahale edilemeyecek olan doğaya bırakmamış, fiziksel çalışmalar yoluyla doğanın, oyuncuya engel değil, destek olmasını sağlamanın yollarını araştırmıştır.

Stanislavski organikliği sağlayacak kaynağın bilinçaltı olduğunu söylerken istem dışı bellekten söz ediyor olabilir. Zira bellek iki şekilde işler. Bilinçle bağlantılı olduğu için bilinçli olarak çağrılabilir şekilde ya da istem dışı işleyen bellek. İstem dışı bellekte olan şeylere bilinçle erişilemez. Ancak bilinçle erişilen yer, istem dışı belleği uyarır ve uyandırır. Stanislavski’ye göre oyuncunun gücü sınırları içinde kalan, kontrol edilmesi en kolay olan şey akıldır. Tasavvur kabiliyeti aracılığıyla bir takım şeylere karar vermek ve

¹³⁶ Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, s.28.

¹³⁷ Karaboğa, s.261.

onları sabitlemek gerekir ki, o sınırlar içerisinde kalarak sınırları zorlamak mümkün olabilsin ve oyuncuyu şaşırtacak olan derinlerdeki kaynaklara erişilebilsin.

Provalar sırasında tasavvur aracılığıyla karar verilecek ve sabitlenecek olan şey fiziksel aksiyonlardır. Fiziksel aksiyonları yeniden çağırarak için içinde bulunulan koşulları muhayyilede yeniden yaratabilmek ve bu koşulların bedene tekrar benzer bir etkiye bulunmasına müsaade etmek gerekir. Grotowski bu aksiyonlarda bir de vermek-almak ilişkisinin kodlanmasını önerir. Böylece her oyun hem kaçınıcı kez hem de ilk kez oynanıyor olabilsin. Peki defalarca oynanan bir şeyin her defasında ilk kez oynanıyor olması mümkün mü? Tekrarlanan şeyin ilk kez olması paradoksunun neden benim için cezbedici bir konu olduğunu düşünürken, kendime bunun hakikaten bir paradoks olup olmadığını sormam gerekti. Üzerine çalıştığım tiyatro insanlarının deneyimlerini de değerlendirdiğimde vardığım sonuç şu oldu: Tekrarlanan bir oyunun ilk kez oynanıyor oluşunun bir paradoks olması ancak oyuna dışarıdan bakan kişilerin yorumu olabilir. Çünkü seyirci pozisyonundan bakıldığı zaman bir oyunun defalarca oynanmasına rağmen o an orada ilk kez oynanıyor olduğu görülür, oysa oyuncu için belki de oyunlar birbirinin tekrarı değil, yeni'den oynanan oyunlardır. Bu paradoks sanısı iki nedenden kaynaklanıyor olabilir:

1- Oyunda görülen, bir tür illüzyondur. Tekrarlanan şey her defasında ilk kez başa gelmiyordur da daha önce oynanmış olan bir oyun (örneğin bir ilk oyun) fiziksel ve biçimsel olarak taklit ediliyordur. Bu durumda , bunun şimdi burada ilk kez oynanıyor olduğuna inanmak ya da inanmamak oynayan oyuncunun maharetinden başka bir şeye bağlı değildir.

2- Tekrarlanan ve her defasında ilk kez oynanan şeyler aynı değildir. Sadece, anlam değişmediği ve fiziksel olarak belirgin farklılıklar olmadığı için karşıdan bakan kişi bir oyunu bir öncekinin aynı sanıyordur.

Bir oyuncu için, role çalışmanın ilk aşamalarında, organiklik nadiren sorun olur. Çünkü bu aşamada henüz oyuncunun alışmadığı, bilmediği, merak ettiği bir metin ve ortam

vardır. İlerleyen zamanlarda organiklikten uzaklaşmak ise sıkça karşılaşılan bir durumdur. Grotowski bu sorunun, provaların başlangıç aşamasında rolün oyun boyunca işlenmiş olmasıyla ortadan kalkacağını söyler.

Provaların başlangıcında, çağrışımlar normal olarak uyandırılacaktır ama yirmi gösteri sonra geriye hiçbir şey kalmayacaktır. Oyunculuk tümüyle mekanik bir niteliğe bürünecektir.

Bundan kaçınmak için, oyuncu, tıpkı müzisyen gibi, bir partisyona gereksinim duyar. Müzisyenin partiyonu notalardan oluşur. Tiyatro bir karşılaşmadır. Oyuncunun partiyonu insani temasın öğelerinden oluşur: “vermek ve almak”. Öteki insanları almak, onları kişinin kendisiyle, kendi deneyimleriyle ve düşünceleriyle karşı karşıya getirmek ve bir yanıt vermek.¹³⁸

Grotowski'nin partiyon ile kastettiğinin fiziksel aksiyon dizgesi olduğunu düşünebiliriz. Ancak ona göre yaratıcılık bir verme-alma ilişkisinde bedenselleşir. Bu organikliği sağlayacak olan temel fiziksel yaklaşımlardandır. Oyuncu, karşısındaki oyuncuların ve seyircinin varlığını fiziksel olarak hissederken ve onlarla birlikte yaşarken, o anda kalır. “O an” ise her an yenidir. Yani aslında oyuncu, aynı fiziksel dizgeyi yine'lemiyor, onu yeni'den icra ediyordur. Grotowski fiziksel aksiyon dizgesinin vermek-almak ile ilişkilendirilerek çalışılmış olacağını düşünür ve böyle çalışmanın neticesinde oyunun her zaman organik kalacağını söyler.

Vermek ve almak, teması sağlayan temel unsurlardandır. Grotowski “Temas en temel şeylerden biridir.” der ve temasın gözünü dikip birine bakmak demek olmadığını, onun bir konum, bir durum olduğunu anlatır. Temas, kişinin kalıplara sığınmamasını, kendi dışında olan biteni görmesini ve onlara refleksif olarak tepki verebilmesini sağlar. Bir oyuncu da rolün dizgesini belirleyip onun üzerine çalıştıktan sonra rol arkadaşıyla sürekli temas halinde olmalı ve onda gerçekleşen minik farklılıkları dinleyip gözlemlemeli ve onun refleksif tepkilerine refleksif tepkiler verebilmelidir. Böylece iki oyuncu arasındaki yaşantının canlılığı sürekli olacaktır. Ancak oyuncu, yaşantının canlılığını oyununu değiştirmek ve rol arkadaşını, olumsuz manada, şaşırtmak yoluyla

¹³⁸ Grotowski, s.194.

sağlamaktan kaçınmalıdır. Önemli olan oyuncular arasında fark edilecek olan bu yepyeniliğin seyirci tarafından, salt fiziksel olarak bakıldığında, algılanamamasıdır.

Sabit bir eylemler dizisi dahilinde kendini rol arkadaşına göre ayarlama, Stanislavski'nin de Grotowski'nin de gerçek kendiliğindenlik olarak gördüğü şeydir. Üst düzey kendiliğindenlik yalnızca yapılandırılmış bir parçada ortaya çıkabilir. Oyuncular bu noktada, yapılarında özgürlük bulabilir. Eylem dizilerini değiştirme özgürlüğü değil, ama eylemler dizilerine göre değişmeyen, birbirleriyle (ve çevredeki her şeyle) girdikleri etkileşime göre biraz ayarlanan, hala aynı amaçların ve aynı eylemler dizisinin gözetildiği bir özgürlük... Bu da yapının sağlam ve elbette baştan sona belenmiş olduğu bir tür ince doğaçlamadır. Grotowski şöyle demiştir: “Yapı olmadan, kendiliğindenlik olanaksızdır. Kendiliğindenliğe ulaşmak için titizlik gereklidir.” Ve devam etmiştir: “Stanislavski'ye göre, tümüyle özümşenen (öğrenilen, belenen) eylemler, yalnızca bunlar özgürleşebilir. (...) İşte kural : “Az sonra ne yapacağım?” demek, felce uğramaktır. “Az sonra ne yapacağım?” Bütün kendiliğindenliği ortadan kaldıran soru budur.¹³⁹

Stanislavski oyuncunun defalarca oynadığının, birbirinin aynı oyunlar olmadığını bilir. Doğada olmuş bir şeyin aynısının olması, yeniden olması diye bir şey söz konusu değildir. Çünkü zaman da mekan da insanı geçer. Her an yenidir. O yeni ana, eski bir anda olanı getirmeye çalışmak yalan yaşamayı gerektirir. Çünkü olanın aynı, olmayacaktır. Kişi, olanın aynısını yaşadığını, ancak fiziksel olarak olanı taklit etmesi halinde, sanabilir. Oysa oyuncu her bir andaki yeni, beklenmedik ve taze olanın farkına varıp onu tüm varlığıyla algılayabilirse, taze uyarımlar yoluyla rolünü de yeni, beklenmedik ve taze tutabilir. Bu oyuncunun sahip olması gereken bir maharettir. Yoksa yaşamsallıktan uzak, keyifsiz, coşkusuz, heyecansızca yinelenen eylemler, buluşlar ve oyunlar bir süre oyuncunun şevkini kırarak, oyuncu kendini anlamsız, gereksiz hissedecek ve muhtemelen kendinden şüphe duyacak, özgüveni sarsılacaktır. Oyun ile ilişkisi bozulacak ve oynamaktan haz duymayacaktır. Oysa her bir an'ı bir an gibi deneyimleyebildiğinde oyunculuktan alacağı heyecan ve hayatta bulduğu anlam çok büyük olacaktır.

İnsan makine değildir. Bir rolü her oynayışında aynı şekilde hissedemez; her sefer aynı yaratıcı itkiyle kışkırtılamaz. Dünün yargısı, bugünküyle pek de aynı değildir. Yaklaşımında gözle görünmeyecek kadar küçük, güçlkle

¹³⁹ Richards, s.118.

algılanabilir değişiklikler olacaktır ve bugünkü yaratıcılığın temel itkisi de budur. Böyle itkilerin gücü yeni ve beklenmedik olmalarında yatar.

Havanın, sıcaklığın, ışığın, yemeğin, dışsal ve içsel koşulların karışımının etkisiyle oluşan tüm o sayısız belirsizlikler karmaşası, oyuncunun içsel durumunu şu ya da bu derecede etkiler. Karşılığında da oyuncunun içsel durumu, olgularla ilişkisini etkiler. Bu değişen karmaşalardan her zaman faydalanabilme kapasitesi, yeni yaklaşımlar yoluyla uyarımlarını tazeleyebilme yetisi –tüm bunlar oyuncunun içsel tekniğinin önemli bir bölümüdür. Bu yetenek olmaksızın oyuncu birkaç gösteriden sonra role olan ilgisini, olgularla ve canlı olaylarla temasını kaybedebilir ve onları önemli bulmaktan vazgeçebilir.¹⁴⁰

Sonuç olarak, Grotowski'nin özetine kulak verebiliriz:

... Provalar sırasında oyuncu partiyonunu doğal, organik bir şey olarak kurmuşsa (tepkilerinin modeli, "vermek ve almak") ve gösteriden önce, bu itirafı yapmaya, hiçbir şey saklamamaya hazırsa, o zaman her gösteri bütünlüğe erişecektir.¹⁴¹

¹⁴⁰ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.43.

¹⁴¹ Grotowski, s.195.

3. FİZİKSEL AKSİYON DİZGESİ VE SİMÜLASYON

4.1. Fiziksel Aksiyon Dizgesi

Bir oyuncu neyi saptayabilir, neyi koruyabilir? Fiziksel eylemler dizisini. Bu, müzisyenin partiyonuna benzemeye başlar. Fiziksel eylemler dizisi ayrıntılarıyla işlenmeli ve baştan sona akılda tutulmalıdır. Oyuncu bu hareket düzenini öyle bir özümsemiş olmalıdır ki az sonra ne yapacağını düşünmeye gerek duymamalıdır.³

Stanislavski'nin, çalışmalarının son aşamalarında fiziksel aksiyon yöntemi üzerine çalıştığını ve Grotowski'nin, kendini Stanislavski'nin öğrencisi olarak görüp araştırmalarını onun bıraktığı yerden devraldığını söylediğini biliyoruz.

Ancak bu iki tiyatro insanının fiziksel aksiyon yöntemi üzerine çalışma niyetleri farklıdır. Thomas Richards bu farkı şöyle aktarır:

Stanislavski'de “fiziksel eylemler yöntemi”, oyuncularının gösterimde “gerçek bir yaşam”, “gerçekçi” bir yaşam yaratması için bir araçtı. Oysa Grotowski için fiziksel eylemler çalışması daha çok, içinde, yapan için kişisel bir buluş olacak o “bir şeyi” bulmak için bir gereçti. Fiziksel eylemler, Stanislavski için de Grotowski için de bir gereçti; ancak ikisinin hedefleri ayrıydı.⁴

Ortaklaştıkları nokta ise rol çalışması için oyuncuya önerileriydi: oyuncunun, fiziksel koşullara ve bir rolü canlandırmak için gereken coşkuların ya da maskelerden kurtulmanın bu yolla sağlanacağına güvenmesi.

³ Richards, s.53.

⁴ Richards, s.113.

Fiziksel aksiyon dizgesi oyuncunun performansıyla ilgili güvenebileceği, değişmeyeceğinden emin olabileceği tek şeydir. Bir merkeze tutunulamayan; bir zeminin, bir sınırın olmadığı hallerde özgür olmak mümkün değildir. İşte fiziksel aksiyon dizgesi oyuncuya özgür yaratıcılık imkanı sunan, böylece organikliğe ortam hazırlayan bir tür modeldir.

Fiziksel aksiyon dizgesinden söz edebilmek için, bu tez kapsamında daha önce defalarca tanımladığım kavramları ve aksiyonun meydana gelişi sırasında gerçekleşenleri bir kez daha hatırlayacağım.

Fiziksel aksiyon yöntemiyle çalışmaya başlarken, metinde verili şifreler etraflıca değerlendirilmelidir. Öncelikle karaktere, koşullara ve ilişkilere dair temel sorular sorulmalı, yanıtları tasavvur ve tahayyül aracılığıyla araştırılmalıdır. Bu, var olan dramaturjik bakışın etkisinde olup dramaturjiyi belirleyecek olan kuramsal bir araştırmadır ve bu araştırmanın sonucu belli bir tutarlılığa sahip olmalıdır.

Hem fiziksel hem de psikolojik yönelimler belli bir içsel bağ ile, duygu ardıllığı, aşamalılığı ve mantığıyla birbirlerine bağlanmalıdır. Bazen öyle olur ki insani duyguların mantığında mantıksız bir şey bulunur; müziğin bütün o uyumu içinde bile ara sıra oluşan detonasyonlar vardır. Ama sahne üstünde ardışık ve mantıklı olmak bir gerekliliktir.¹⁴⁴

Metinler sözlerden oluşur. Sözlerin arası ise boşlukludur. Oyuncunun sahne üzerinde bu sözleri fizikselleştirmesi temelde, bu boşluklara yapılan müdahaledir. Bu, sözle yapılan bir tür örgüye benzetilebilir. Sözler bir mantık, içsel bir bağ, duygu ardıllığı yaratacak şekilde birbiriyle ilişkilendirilerek örülmelidir. Böylece bütünde bir tek şeye hizmet eder oldukları görülecektir.

Rol kişisi, tıpkı hayatını yaşayan insan gibi, hiçbir sözü nedensizce söylemez. İnsan bir şey istemiyorsa eylemde bulunmaz. Söz de bir eylem ise, insanın bir isteği yoksa ağzından söz çıkmaz. Provalar sırasında rolün bedenselleşmesinin sağlıklı ve

¹⁴⁴ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.56.

kendiliğinden olması için gerekli hazırlığın ilk adımı, metinde verili şifrelerin belli bir tutarlılıkla etraflıca değerlendirilmesidir.

Oyuncu bir rol kişisini yaratırken, evvela metinde şifrelenen isteklerin neler olduğunu araştırmalı ve bunlara karar vermeli, gerekiyorsa tercihte bulunmalıdır. Ancak bu tercihlerin provalar süresince değişebilir olduğunu aklından çıkarmamalı ve sürekli araştırmaya açık olmalıdır. “Bu koşullarda, bu sözü söylerken aslında ne istiyorum?” Zira söylenen söz ile istenen, her zaman koştur olmayabilir.

Provalar sırasında isteklerin tadil edilmesi konusunda dikkat edilmesi gereken bir husus vardır. Oyuncu, provalar süresince gerekli hallerde isteklerini araştırmayı sürdürürken zihinsel bir karara varmaya kalkmamalı, kabaca şekillenmeye başlayan rolün, o koşullar altındaki iç gerçekliğine teslim olup basitçe bedenindeki titreşimleri izlemelidir. Bu yol, onu doğru ve bütünle tutarlı isteklere götürecektir.

İstekleri tadil etme gerekliliği bazen yanlış olmayan ve işleyen bir isteğin yetersiz bulunması nedeniyle de doğabilir. Ayrıca bir fiziksel aksiyon dizgesi her oyuncuda aynı etkiyi göstermez, çünkü bir istek her oyuncuyu aynı bedensel yanıtla itmez.

Yönelimler her insan için tipiktir ve bu yüzden söz konusu rolü kendine özgü bireyselliği içinde karakterize etmez. Skor yol gösterebilir ama doğru yaratıcılığı harekete geçiremez. Yaşam üretmez ve kısa sürede yok olur gider.

Duyguları, iradeyi, akli ve bir oyuncunun tüm varlığını harekete geçirmek için derinlikli tutkuları olan coşkular gereklidir. Yaratıcı skor oyuncuyu yalnızca dışsal fiziksel gerçekliğiyle değil, her şeyden öte içsel güzelliğinin su yüzüne çıkışıyla hayacanlandırmalıdır. Yaratıcı yönelimler basit bir ilgi değil, tutkulu bir heyecan, arzular, özlemler ve aksiyon uyandırmalıdır. Bu manyetik niteliklerden yoksun her hangi bir yönelim görevini yerine getirememektedir.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.65.

Bu etkiyi yaratan bir istekler bütününe erişene kadar fiziksel aksiyon dizgesi hazırlanmış sayılmayacaktır. Gerekli coşkuları yaratan isteklerle kurulmuş bir fiziksel aksiyon dizgesi ile rol için gerekli duygulara erişilebilir. Duygular fiziksel aksiyon dizgesinin icrası neticesinde ortaya çıkar.

Duyguları hatırlayıp sabitleyemeyiz. Yalnızca fiziksel aksiyon dizgesini hatırlayabilir ve güçlendirebiliriz, böylece daha kolay ve alışkanlığa dayalı hale gelecektir. Bir sahneyi prova ederken en basit fiziksel aksiyondan başlayın ve onu tamamıyla gerçeğe uygun hale getirin. Her önemsiz şeydeki gerçeği arayın. Bu yolla kendinize ve aksiyonlarınıza inanma noktasına geleceksiniz. Aksiyonlarınızla bağlantılı her şeyin, özellikle ritmin, diğer her şey gibi, verili koşulların sonucu olduğunu göz önünde bulundurun. Basit fiziksel aksiyonları nasıl oynayacağımızı biliyoruz; verili koşullara bağlı olarak bu fiziksel aksiyonlar psikofiziksel aksiyonlara dönüşür.¹⁴⁶

Fiziksel aksiyon dizgesini oluştururken tasavvurda sabitlenecek olan, metnin her bir birimindeki ve daha üst birimlerdeki istekler ve muhayyilede esnek bir şekilde var olan görüntülerdir. Tasavvurda sabitlenecek olanı belirlerken, rol kişinin oyun boyunca sahip olduğu tüm istekler art arda sıralanır, bu küçük istek birimlerinin oluşturduğu üst isteklere ve son olarak da rol kişinin üstün isteğine varılır. Yani üstün-istek, metindeki tüm isteklerin, uğruna olduğu istektir. Oyuncunun performansındaki tüm aksiyonlar birleştiğinde, bu istekten kaynaklanır.

Oyuncunun, tek tek sahneleri için yürüttüğü uzun süreli detaylandırma ve analiz çalışmalarının sonuçları kaydedildiğinde, Stanislavski'nin eylem skoru adını verdiği şey meydana gelir. Her seferinde hatırlanarak icra edilecek bu skor, oyuncunun oynadığı rol kişinin oyunun başından sonuna kadar götüreceği içsel ve gövdesel bütün eylemleri kapsar. Ne var ki, Stanislavski bir uyarıda bulunur. Karakterin sergileyeceği irili ufaklı eylemler yekpare ve kesintisiz bir yol izlemediğinde seyircide bölük pörçük izlenimler yaratmaktan öteye gidemeyecektir. Yapılan tüm çalışmaların sonuçlarını bütünleştirecek ve skorun akış yönünü belirleyecek olan şey, baştan sona eylem çizgisidir ve buna ulaşmak diğer yönelimleri de bütünleştiren üstün-yönelim yoluyla gerçekleşebilir. Üstün-yönelim, bir yazarı oyununu yazmaya iten şey, bir karakterin tüm oyun boyunca savunduğu tutku ya da düşüncedir.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Toporkov, p.174.

¹⁴⁷ Karaboğa, s.64.

Stanislavski'nin önceki dönemlerinde skor adını verdiği şey, fiziksel aksiyon dizgesinde yer alan eylemlerin listesidir ve yönelim, istek; üstün-yönelim ise üstün-istek demeyi tercih ettiğim kavramın yerini tutar. Yani buradan çıkan sonuç, fiziksel aksiyon dizgesinin, rol kişisini üstün isteğine götüren yolu sağladığı bilgisidir.

Bizler uzun zamandır söz ile çok sıkı ama sağlıklı olmayan bir ilişkiye sahibiz. Söylemsellik ve mantıksallık; yaşamsal olanın önüne geçerek farkındalığımızı, temas ederek deneyimlememizi engelleyen toplumsal alışkanlıklarımız olmuş durumda. Yetinerek yaşamayı dayatan hayat, söylediklerimizin bedenimizle organik bir ilişkide olmasının sıkıntı vereceğini öğreten toplumsal ilişkiler, insanlarda dile dair yanlış alışkanlıklar geliştirirken, beden ile dil arasındaki uyumsuzluğu artırıyor. Oysa hayatı yaşarken unutmak zorunda kalsak da, dil bedenle bütündür ve bu nedenle söz hala bir eylem olma, aksiyon olma potansiyeline sahiptir; hatta, aslında öyledir. Beden ile dil arasındaki ilişkiyi yeniden sağlıklı ve ahenkli hale kavuşturmak, oyuncunun üzerinde çalışması gereken kısmen teknik bir sorundur. Oysa bedenimize etki eden uyarılar muhayyilemizde isteklerimizle çarpışıp bu çatışmadan, bedende, bir yaşam belirtisi olarak belki gözle görülemeyen kıpırtılar, kabarmalar, tepkiler, yani bir takım itkiler doğduğunda rol kişinin fiziksel yapısı şekilleneceği gibi, sesi de bükümlenecek, konuşma yapısı, tavrı belirlenecektir.

Fiziksel aksiyonlar üzerine çalışırken, istekler sahne üzerinde prova edilmeden önce, oyuncu, durumları; aksiyonun, önceki ve verili koşullarını; oyunun, konularını ve muhtemel "üstün istek"ini kavramaya başlar ve kendini, karakterin konumu ve ilişkileri içinde anlayarak hayalinde bedeniyle oyunun koşulları içine girer, böylece sahne üzerinde prova yaparken gördüğü, duyduğu her şeyi rol kişinin içinde bulunduğu koşul ve durumlardan algılayacak, çağrışımları buradan kaynaklanacaktır. Oyuncunun dışında bulunan ve ona dışsal bir etkide bulunan her şey, oyuncunun muhayyilesini uyarır ve oyuncu bu dış etkilerle kendi hayallerini yaratır, bağlantılarını kurar. Yani dışsal olan şey artık onun için içsel ve bireyseldir. Oyuncunun muhayyilesinde var olan bu hayaller rol kişinin istekleriyle ilişkiye geçince oyuncunun bedeninde onu aksiyona geçirecek olan itki uyanır. İmgeler ne kadar hareketli ve canlı olursa uyanan itki o kadar kuvvetli, büyük

ya da derin olacaktır. Rol kişinin istekleri, oyuncunun tahayyülündeki her defasında değişebilir hayallerle –bunlar değişebilir, zira dışarıdan görünen şeyler değildirler, bu nedenle, örneğin bir ağacın oyuncunun hayalinde meşe olarak mı ceviz olarak mı canlanacağı belirlenmek zorunda değildir; bir ağaç fikri, her defasında yeni bir imge ile çağrılabilir- ilişkilendirildiğinde oyuncunun psikofiziksel varlığında can'lı bir hareketlenme belirir. Böylece rol kişinin bedeni ve sesi kuvvetli titreşimlerle dolacaktır.

Aksiyon kendiliğinden gerçekleşecek şekilde hazırlanmadıysa aksiyonu prova etmek yanlıştır. Aksiyonun kendiliğinden ve organik bir biçimde meydana gelmesini sağlayacak olan itkiler prova edilmelidir. Bu itkiler beden için alışkanlık olduğu zaman, aksiyonun her defasında organik olarak gerçekleşmesi olasılığı çok yükselir.

... rutin alışkanlıklara kapılmamak için (henüz aksiyonlarımı bir içerik, amaç ve gerçeklikle hazırlamadım) fiziksel anlamda oynamadan, basitçe uygun bir yönelim ve aksiyondan diğerine geçeceğim. Şu an için kendimi, aksiyona yönelik içsel itkiler uyandırmakla sınırlayacağım ve defalarca tekrar ederek onları sabitleyeceğim.

Aksiyonlara gelince; onlar kendiliğinden gelişecekler. Mucizeler yaparak çalışan doğamız buna hizmet edecek.”

Bundan sonra Tortsov, fiziksel aksiyonlarının akışını tekrar tekrar gözden geçirdi; daha doğrusu böyle bir aksiyon için gerekli içsel itkilerini defalarca uyandırdı. Herhangi bir hareket yapmamaya çalıştı, ama gözleri, yüz ifadesi ve parmak uçları aracılığıyla içinde neler olup bittiğini aktardı.

Aksiyonların kendiliğinden gelişeceğini, aksiyona yönelik içsel itkileri bir kez kurunca hiçbir şekilde engellenemeyeceklerini tekrarladı.¹⁴⁸

Stanislavski Bir Rol Yaratmak'ta hayalinde kendini Akıldan Bela'daki karakterin koşullarına yerleştirdiğinde hangi fiziksel ve psikolojik isteklerin kendilerini doğal olarak oluşturduklarını araştırır. Birinci bölümde, sahnelemeden önceki hazırlık çalışmasındaki duygusal, iç dünyaya ilişkin deneyime odaklanır. İkinci bölümde ise ilk izlenimlerden ve çalışmalardan sonraki esas odak fiziksel aksiyondur. Her ikisinin de merkezinde aksiyon ve istekler vardır.

¹⁴⁸ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, ss.246-247.

Stanislavski kendini Chatski değil, şu durumdaki ve şunu isteyen bir adam pozisyonuna yerleştirir. Bu durumda akla gelen istekler kendi tecrübelerinden ve bu durumdaki insanların evrensel tecrübelerinden gelir. Bunların sıralı ve mantıklı olarak ortaya çıkmalarına müsaade eder. Bir an önce sevgilisini görmek istiyorsa kapıları ve karşılayanları geçmek de ister. Eve girip onu bulmak ister. Büyümüş olduğunu görünce de nasıl değiştiğini tartmak ve ruhunun derinliklerini görmek ister. Onu yeni ve uygun bir yolla öpmek ister. Soğukluğunu ve utangaçlığını algılayınca da yaralanır ve hayal kırıklığına uğrar ve konumundan uygun bir şekilde kaçmak ister.

Her metne benzer yolla yaklaşılabilir. İtki ve imgeleme istekleri bularak, sadece zeka yoluyla değil, provalarla test edilecek, aksiyona ait geçici bir kesintisiz çizgi(through line) düzenleyerek ve değiştirerek ya da değiştirmeyerek... Kesinlikle başlangıçtan satırların arkasındakiler hakkında fikir sahibi olana kadar yararlı olacaktır bu. Stanislavski gibi aksiyonları birimlere bölen ve karakterin ne istediğini ve ona erişmek için neler yapabileceğini oyuncunun kavrayışıyla doğaçlatan bir yönetmenle çalışırken bu birincil fayda sağlar.¹⁴⁹

Oyuncu kişi, bedeninde gerçekleşenlerin, yani bedenin uyarılara yanıtının farkında olmak için yoğun çalışmalar yapmış olmalıdır. Bu farkındalık kabiliyetiyle, bedeninde gerçekleşenleri dürtüştçe ve hakiki bir şekilde dinleyebilmelidir. Ancak oyuncudan beklediğimiz, bu farkındalığı sadece kendi içinde yaşaması değil, bedeninde gerçekleşeni kabul edebilmesi; tüm varlığıyla, bedeninde gerçekleşen itkiye dolabilmesi; uyarın, istek, muhayyile ve sıklıkla engellerin, oyuncunun psikofiziksel varlığını yönlendirmesine müsaade etmeye kabil olması, buna müsaade etmesi ve olanı olanca açıklığıyla kabul edebilmesidir. Böylece bu farkındalığın sonucu görünür olacaktır. Oyuncu bunu yapabildiğinde, bedende gerçekleşen itkilere yol veriyor ve bedeninin yanıt verme kapasitesini hayali sınırlarına kadar kullanıyor demektir. Bu yanıt oyuncuyu aksiyona iter. Ancak aksiyon sırasında isteğin farkındalığı sürdürülmelidir.

Tez boyunca, bu koşulların sağlıklıca gerçekleşebileceği bir oyunculuk çalışması için elverişli bir oyuncuyla çalışıldığını farz ediyorum. Kerem Karaboğa, bir oyuncunun fiziksel aksiyon yöntemiyle çalışma aşamasına gelene kadar alması gereken yolu,

¹⁴⁹ John Gillett, *Acting on Impulse*, London: Methuen Drama, 2007, pp. 179-180

yöntemleri ve nedenleriyle Oyunculuk Sanatı'nda Yöntem ve Paradoks adlı kitapta aktarır:

Kas gevşetme, dikkat odaklama alıştırmaları, coşku belleği, sihirli eğer ve inanç-gerçeklik duygusu kavramları, Stanislavski'nin yaratıcı ruh durumuna ulaşma yolunda keşfettiği ilk ögenin, yani sahne üstünde fiziksel özgürlüğe erişmenin unsurlarıdır. Bu ögeyi ve unsurları, "organik yaratıcılığa ön hazırlık" aşaması olarak da değerlendirebiliriz. Bu aşamada, bilincin önündeki engellerin ortadan kaldırılması sağlanmaya uğraşılır ve artık, bilinçaltının kendisini gösterebileceği bir alan açılmış olur. Fiziksel özgürleşmenin anlamı budur. Bundan sonrası, bilinçaltının akışının nasıl düzenleneceği, nasıl yönlendirileceği, taşmasının nasıl önleneceği, daha doğru bir deyişle, sanatsal bir ifadeye nasıl dönüştürülebileceğidir. Burada yapılan ikinci keşif, metnin verili koşulları içinde ve belirgin bir yönelim doğrultusunda oynamaktır.¹⁵⁰

Fiziksel aksiyon dizgesi sahne üzerinde çalışılmaya başlandığında, muhayyile aracılığıyla belirlenmiş olan istekler, oyunun fiziksel ve psikolojik koşulları ve bu koşullarla bağlantılı hayallerle ilişkiye geçer. Bu çarpışma bedende bir tepkiye yol açar. Tüm istekler ardarda koşullara bağlı hayallerle ilişkilendiğinde fiziksel aksiyon dizgesi hayat bulmuş olur.

Her şeyden önce, (...) birbirine bağlı bir sıra varsayılan koşullarımız olmalı. Sonra, bu koşullara bağlı sağlam bir iç imgeler çizgimiz olmalı ki, böylece bu imgeler bizim için açıklanabilsin. Sahnede bulunduğumuz sürenin her anında, piyesteki eylemin gelişiminin her anında, ya bizi çevreleyen dış koşulları (temsilin tüm maddesel yapısını) ya da rollerimizi açıklamak amacıyla kendi kendimize kılıklandırdığımız bir iç koşullar zincirini dikkate almalıyız.

Bu anlardan, filme benzer, birbirine bağlı bir sıra imgeler meydana gelecektir. Biz yarata yarata oynadığımız sürece bu film çözülecek, içinde hareket ettiğimiz koşulları canlandırarak iç görüş perdemizde yansıyacaktır. Dahası var, bu iç imgeler bir yandan bizi sınırları içinde tutarken, bir yandan da gerekli ruh halini yaratır coşkuları doğurur.¹⁵¹

Metnin verili koşulları içerisinde ve bir üstün-istek doğrultusunda oynamak fiziksel aksiyon dizgesi ile çalışmanın tabii sonucudur. Oyuncu sürekli yapacağı provaları,

¹⁵⁰ Karaboğa, ss.58-59.

¹⁵¹ Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, s.94.

öncelikle fiziksel aksiyon dizgesini daha da sadeleştirmek, ardından da ileride yeniden çağıracağı imgeleri etraflıca canlandırmak ve itkilerini her defasında yeniden uyandırmayı mümkün kılacak koşullara alışmak için kullanır.

Mantıklı, ardışık bir organik, fiziksel aksiyonlar çizgisi şekillendirdiniz. Bunu yazınız ve sürekli tekrar yoluyla sıkıca sabitleyiniz. Fazlalıkların hepsini temizleyiniz –yüzde doksan beşini kes at! İnanılacak kadar doğru olma aşamasına ulaşınca dek üstünden geçiniz.¹⁵²

Stanislavski'ye göre, “Sahneyi, ne kadar basit olursa o kadar iyi olan, fiziksel aksiyon diline çevir”¹⁵³ dikten sonra fiziksel aksiyonları icra etmeye başlamak ve dizgeyi daha da güçlendirmek gerekir. Çünkü oynanmaya başlandığı anda, belli bir istekle dolmamış olan aksiyonların cılızlığı görülecek ve bu aksiyonlar için daha kuvvetli temeller araştırma zorunluluğu ve imkanı doğacaktır. Bu konuda Stanislavski şöyle der:

Fiziksel aksiyon dizgemizi güçlendirmeliyiz. Bazen onları yazmak yararlı olabilir. Cesurca başlayın, gerekçelendirmeye değil, oynamaya... Oynamaya başladığımızda aksiyonlarınızı gerekçelendirmeniz gerektiğinin farkına varacaksınız.¹⁵⁴

Fiziksel aksiyon dizgesini çok fazla tekrarlayarak ona alışmak, sanıldığı gibi, oyuncunun coşkusundan bir şey götürmeyeceği gibi, oyununu daha hakiki ve canlı kılacaktır.

Yaratıcılıkta alışkanlık önemli bir rol oynar: Yaratıcılığın edinimlerini sağlam temeller üzerine kurar. Volkovski'nin tabiriyle zoru alışılmış, alışılmışı kolay, kolayı güzel yapar. Alışkanlık ikinci doğayı yaratır, ki bu da ikinci gerçekliktir.

Skor otomatik olarak oyuncuyu fiziksel aksiyona iter.¹⁵⁵

¹⁵² Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.276.

¹⁵³ Toporkov, p.159.

¹⁵⁴ Toporkov, p.161.

¹⁵⁵ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.64.

Rolünüzün fiziksel varoluşuna ilişkin oluşturduğunuz kalıbı birçok kez tekrarlayarak bu içsel bağı iyice güçlendirin. Bu, fiziksel aksiyonlara kesinlik kazandırmakla beraber onlara gelen coşkusal tepkileri de güçlendirecektir.¹⁵⁶

Fiziksel aksiyon dizgesini prova etmenin sadece hareketleri tekrarlamak olmadığını yinelemeliyim. Çünkü aksiyon, içinde hayal, itki, istek, iradeyi de saklayan; dolayısıyla, rolün psikolojik, ruhsal, zihinsel halinden bağımsız olmayan bir kavramdır. Aksine, fiziksel aksiyon yöntemi en ulaşılabilir olandan yola çıkarak ulaşması daha güç olanı ortaya çıkarmak için geliştirilmiştir. Bu Stanislavski'nin "bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşmak" diye tanımladığı, başlangıç dönemlerinden itibaren şekillenen düşüncenin geldiği son noktadır.

Fiziksel aksiyonların üzerinde durulması görece kolay ve ulaşılabilir zeminine sadık kalır ve onların mantık ve tutarlılığına sıkıca yapışırız. Ve onların kalıpları duygularınkilerle ayrışması mümkün olmayan bir bağ içerisinde olduğu için bu fiziksel aksiyonlar aracılığıyla coşkulara ulaşabiliriz. Bu kalıp bir rolün skorunun bir parçası ve bir bölümü haline gelir.¹⁵⁷

Bu nedenle fiziksel aksiyonları tekrar tekrar çağırmak, salt fizikselliği yinelemek demek değildir. Fiziksel aksiyonları tekrarlamak oyuncunun, rolün tüm psikofiziksel varlığını yeniden çağırmaya alışmasını sağlar. Bu alışkanlık da, getirdiği rahatlık niteliğiyle birlikte inandırıcılığı ve yaşamsallığı sağlayacaktır.

Fiziksel yaşamı ne kadar sık yeniden yaşarsam, ruhsal yaşam çizgisi de o kadar belirli ve kesin bir hal alır. Bu iki çizginin iç içe geçtiğini ne kadar sık hissedersen, bu durumun psiko-fiziksel gerçekliğine o kadar şiddetle inanırım ve rolümün iki düzlemini o kadar kesin bir biçimde hissederim. Bir rolün fiziksel varoluşu, ruhsal varoluş tohumunun yeşermesi için iyi bir topraktır. Bu tohumlardan daha fazla serpin.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.227.

¹⁵⁷ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.226.

¹⁵⁸ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.248.

Ancak ilk yapıldığında canlı ve titreşim niteliği fazla olan aksiyonların zamanla daha “genel” bir hal alması olasılığı her zaman vardır. Bunun için yapılması gereken aksiyon üzerine çalışmayı ve aksiyonları detaylandırmayı sürdürmektir:

Grotowski bana şöyle demişti: Stanislavski bu tehlikeyi irdelerken, bir oyuncu fiziksel eylemler düzenini çok iyi bildiği zaman, onu gerilemekten koruması için, gün geçtikçe aynı hareket düzenini giderek daha küçük eylemlere bölmesi gerektiğini fark etmişti. Onu basitleştirmeye, genelleşmeye bırakmak yerine ters yönde çalışmalıdır: Eylemler dizisi daha ayrıntılandırılmalıdır. Oyuncu bir fiziksel eylemler dizisini ne kadar çok yinelerse, her eylemi daha karmaşık hale getirerek o kadar küçük eylemlere bölmelidir. Bu, oyuncunun eylemler dizisini değiştirmesi değildir. Daha ziyade özgün eylemler dizisi daha ayrıntılı olsun diye, aynı eylemler dizisi içinde daha küçük öğeleri keşfetmesi gerektiği anlamına gelir.¹⁵⁹

Oyuncu fiziksel aksiyon dizgesini en sade hale getirdikten ve sağlıklı provalar yoluyla ona alıştıktan, aksiyonlarını geliştirdikten sonra yapması gereken tek şey, oynama sırasında bu dizgeyi takip etmektir.

...fiziksel aksiyonlar açık bir şekilde tanımlandığı zaman, oyuncuya kalan tek şey onları icra etmektir. (Fiziksel aksiyonları hissetmek değil icra etmek deyişime dikkat edin çünkü eğer gerektiği gibi icra edilirse, duygular kendiliğinden açığa çıkacaktır. Eğer tam tersi bir yol izler ve duygularınızı düşünerek ve onları baskı yoluyla açığa çıkarmaya çalışarak işe başlarsanız, sonuç çarpıklık ve zorlama olacaktır, rolünüzü tecrübe etme duyunuz, teatral ve mekanik oyunculuğa dönüşecek ve hareketleriniz bozulacaktır.)¹⁶⁰

Hedefi, görevlerini yerine getirmek olan oyuncunun akli bu dizgeyi takip etmekle meşgul olduğunda kendini uyaranlara bırakması kolaylaşacak, neyin gerçekleşeceğini bilip onun nasıl gerçekleşeceğini bilmediği için merak duygusu canlı olacak, onu şaşırtacak şeylere karşı heyecan duyacak ve oynamaktan haz alacaktır. Yani özellikle ülkemizde yaygın olarak inanılan aksine, üzerine fazla düşünmek ya da fiziksel olarak fazla çalışmak oyunculuğu mekanikleştiren ve keyifsizleştiren bir şey değildir. Bu istenmeyen durum ancak, provalar boyunca hareket tekrarlanıyor, oyunlar parlatılmaya

¹⁵⁹ Richards, ss.126-127.

¹⁶⁰ Konstantin Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s.218.

çalışılıyor, yapılan tercihler gösteriliyor, duygu yinelenmeye uğraşıyorsa ortaya çıkar. Fiziksel aksiyon yöntemiyle çalışmak ise tam tersi sonuç verecektir.

4.2. Kopya ve Simülasyon

Baudrillard simülasyon kuramı aracılığıyla, gerçek dünya ve gerçeklerin imgelerini ayırt etme becerimizi yitirdiğimizi, modern insan için şeylerin imgelerinin şeylerin yerini tuttuğunu, gerçekliğin simülasyon düzeyinde yeniden üretilmesine alıştığımızı anlatır. Onun kuramını tersten okuyarak, oyunculuktaki modelleme sistemi, yani fiziksel aksiyon dizgesi ile oynama anında gerçekleşenler arasındaki ilişkiyi inceleyebiliriz.

Ancak oyunculuk ile ilişkilendirmeden evvel simülasyon kuramına -oyunculukla ilişkilendireceğimiz yanlarıyla sınırlı kalarak- kısaca değinmek, bu kuramı anlayabilmek için de simülakr, simüle etmek ve simülasyon kavramlarının sözlük anlamlarını bilmek gerekecektir.

Simülakr : Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm.

Simüle etmek : Gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak.

Simülasyon : Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bilgisayar programı aracılığıyla yeniden üretilmesi.

ATILF (<http://atilf.atilf.fr>) ve Petit Robert Sözlüğü¹⁶¹

Baudrillard simülasyonu “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir.” diyerek tarif eder. Simülasyon kavramını anlatmak için kullandığı örnek ise, Borges’in, imparatorluk haritasının imparatorluk topraklarıyla eşboyutlara ulaşmasını anlattığı bir masalıdır. Simülasyon kavramı bir temel gerçeklikle ya da bir referans noktasıyla işlemez. Yani

¹⁶¹ Jean Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon, Oğuz Adanır (çev.), 6. Basım, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011

üretilecek gerçeklik için harita yeterlidir, toprağa gerek yoktur. Gerçek, gerçeğin yerini alan simülakrlarla ifade edilebilir. Artık önce haritanın, sonra toprağın varlığı şaşırtıcı değildir.

Baudrillard, simülasyonun hayalgücünü, metafiziği ortadan kaldırdığını söyler. Artık gerçekle gerçek kavramına özgü bir yansıma -yani metafizik- olmayacağı gibi, gerçekle gerçek kavramı arasında düşsel bir beraberlik de olmayacaktır. Çünkü modern dünyada gerçek de gerçekliğin simüle edilmiş modelleri de fiziksel olarak yoktur. “Gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir.”¹⁶² Bu sentetik bir gerçektir. Bu yolla dilendiği kadar gerçek yeniden üretilebilir.

Gerçeğin bir orijinal halinden söz edilir ki bu da artık fiziksel olarak yoktur. Bu orijinal kopya üretmek için yaratılan modele dayanarak üretilen sonsuz sayıdaki gerçek ile -yani kopyalar ile- orijinal gerçek -yani orijinal kopyalar- arasında hiçbir fark yoktur. Çünkü hepsi kendi değil, kendinin imgesidir.

Baudrillard, simüle etmek “-miş” gibi yapmak değildir¹⁶³, der ve Émile Littré’nin yardımıyla hastaymış gibi yapmak ile bir hastalığı simüle etmek arasındaki farkı tarif eder. “Hastaymış gibi yapan kişi yatağa uzanıp bizi hasta olduğuna inandırmaya çalışır. Bir hastalığı simüle eden kişi ise kendinde bu hastalığa ait semptomlar görülen kişidir.”¹⁶⁴ Buradan yola çıkarak şu sonuca varır:

Öyleyse “-miş” gibi yapmak ya da gizlemek gerçeklik ilkesine bir zarar veremez, yani bununla gerçeklik arasında her zaman açık seçik, gizlenmeye çalışılan bir fark vardır. Oysa simülasyon bu “gerçekle” “sahte” ve “gerçekle” “düşsel” arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır. Simüle eden kişi gerçekten hasta mıdır, değil midir? Çünkü bu insan gerçek semptomlar üretmektedir. Simüle eden kişiye ne hastasın ne de değılsin denebilmektedir.¹⁶⁵

¹⁶² Baudrillard, s.15.

¹⁶³ Baudrillard, s.16.

¹⁶⁴ Baudrillard, s.16.

¹⁶⁵ Baudrillard, s.16.

Her tür dramaturjik ve sanatsal yaklaşım da iyi bir oyuncunun bu alıntıdaki simülasyonla eşanlımlı şekilde oynayabilmesi gerektiği fikrine katılmayacak mıdır?

4.3. Simülasyon ile Fiziksel Aksiyon Dizgesi İlişkisi

Fiziksel aksiyon dizgesi oynanacak olan oyunun bir tür modelidir. Bu modellemenin nasıl yapıldığından “Fiziksel Aksiyon Dizgesi” bölümünde bahsetmişim. Oynama anına gelindiğinde, modelin tüm unsurları önceden derinlemesine çalışılmıştır. Oyunculuk için önemli olan nokta, bu modelin nasıl gerçekleştirildiği, nasıl fizikselleştirildiğidir.

Provalar bir orijinal değil, bir model yaratmak için yapılmalıdır. Böylece, o model bütünlüklü şekilde her gerçekleştirilişinde orijinal kopyalar oluşacaktır. Modeli bir kopya gibi görerek onu kopyalamaya kalkmak düşülebilecek en büyük hatadır. Yani fiziksel aksiyon dizgesi gibi kapsamlıca çalışılmış ve pekçok şifreyi sıkıca ören bir sistemle çalışırken bile icracının bir önceki oyunu -ki o da bir kopyaydı- kopya etme hatasına düşme olasılığı vardır.

Yapısal olarak fiziksel aksiyon dizgesiyle çalışmak her oyunun organik olmasını garantilemez. Fiziksel aksiyon dizgesine dayanan icranın hangi alışkanlıklar ve bakış açısıyla gerçekleştirildiği de önemlidir. Oyuncu fiziksel aksiyon dizgesini imge olarak görüp zihninde gördüğünü oynamaya kalkabilir. Dizgeyi, kopyalanacak bir oyun olarak algılamak, yani modeli asıl sanmak zamanla fiziksel aksiyon dizgesini gevşetecek, itkiler zaman içerisinde körelmeye, hatta doğmamaya başlayacaktır. Oyuncu artık tamamen kopya yani taklit ile oynayacaktır.

Oyunun bir aslı ya da bir gerçeği yoktur. Oyun her oynanışında o an orada var edilir ve sonraya kalmaz. Zaten oyunun sağladığı imkan bu özellikte saklıdır. Tiyatroyu diğer sanatlardan, özellikle sürekli karşılaştırıldığı ve kendisine en yakın sanat olan sinemadan ayıran en temel özellik budur. Örneğin, sadece sinemada oynayan bir

oyuncunun, tiyatrodaki oynamaya kalktığı anda karşılaşacağı en temel güçlük buradan doğar. Çünkü bir şeyin defalarca hakiki, yani organik olabilmesini sağlamanın yolları üzerine çalışmamıştır. “O an orada”lık itki vasıtasıyla mümkün kılınır. İtkilerin her defasında aynı isteğe bağlı olarak ve aynı mahiyette yeniden doğabilmesi ise, önceden sıkıca örülmüş bir fiziksel aksiyon dizgesine göre oynamakla sağlanır. Böylece algı, teması taklitten baskın şekilde tanır. Seyirci-oyuncu ilişkisi organik olarak kurulmuş, seyircinin oyunla bedensel ilişkiye girmesi sağlanmış olur.

Fiziksel aksiyon dizgesi ile çalışmak oyuncu için sıkıntı verici olan ve uygulamada büyük bir güçlük olarak yaşanan, oyunun eskimesi durumunu da ortadan kaldıracaktır. Çünkü ortada eskiyecek bir oyun yoktur. Şayet oyun, “nihai” denilen haliyle muhayyilede sabitlenir ve muhayyile, oyunun her oynanışında bu oyunu yeniden gerçekleştirmek isteğiyle çalışırsa, oyun zamanla eskiyecek ve zaman oyuncuya coşku verecek canlı noktaları öldürecektir.

Ülkemizde sıkça kullanılan “oyun çıktı” tabiri, Türkiye’deki genel oyunculuk anlayışını ve oyunculuğa bakış açısını çok iyi şifrelemektedir. Oyunculuk üzerine eğitim veren köklü kurumlar oyuncuyu başarılı, ustaca, hatasız ve hünerli şekilde oynanan bir prodüksiyona hazırlamaktadır. Yani öğrenilen temel istek, en iyi ilk oyunu çıkarmaktır. Bu, oyunun iyi bir oyun olmasını garanti altına alacaktır. O nedenle zaman içerisinde (hatta belki provalar sırasında) coşkusu yiten ve temel dayanak noktaları silikleşen oyuncu, beden üzerine çalışmasını hareketlerini daha estetikleştirmek, sesini ve tonlamalarını beğenilir ve kolay anlaşılır hale getirmek üzere çalışmaya başlayacaktır. Sonuç hakikaten çok başarılı olabilir. Oyun çok beğenilebilir. Ancak sanatsal açıdan bakıldığında, beğenilen bir prodüksiyon yaratmanın değeri yoktur. Mimetik kabiliyetin taklit katmanına ağırlık veren böylesi bir oyun, seyirci için keyif verici olması ve anlatılmak istenen mitosun ya da iletilmek istenen mesajları iletmesi açısından sorunsuz olabilir. Ancak böyle bir oyun, zamanla, yaşadığı coşku yitimini ve kendini anlamsız hissetme durumunu görmezden gelmek için sarf ettiği enerjinin oyuncunun mesleğiyle arasına girmesini nasıl engeller? Oyuncu tekrarladıkça oyundan soğur. Dolayısıyla artık

hünerlerini de eski keskinliğiyle sergileyememeye başlar. Çünkü o hünerler artık onun eski hünerleridir.

Kopya, taklit ya da imitasyona dayalı bir oyunculuk “Kopya ve Simülasyon” bölümünde simülasyon kuramından söz ederken kullandığımız örnekteki, yatağa yatıp hasta olduğunu söyleyen insana benzetilebilir. Teması, duyuşsal bağı arzulayan bir oyunculuk ise gerçek’le sahte ya da düşsel’in karıştığı noktada duran, hastalığa dair semptomlara sahip ama hasta olduğu da iddia edilemeyecek kişiye...

Oyunculuk açısından bakıldığında, seyirci elbette bilir ki, karşısındaki bir oyundur. Ancak algı aracılığıyla kendisine bedensel olarak orada ve o anda temas eden oyuncularla birlikte, bir başka gerçeklik deneyimler. Bu gerçeğin gerçek olmadığını bilir, ancak gerçek olmayan bir şeyi deneyimlediği için onun bedensel olarak gerçek olmadığını da iddia edemez. Zaten performans bu yarığı doldurmak isteğinden doğar.¹⁶⁶

Organikliğı sürekli kılmak için yapılması gereken, tıpkı simülasyon kuramında olduğu gibi, her oynanışında yeniden orijinal kopyalar yaratmaktır. Sonsuz sayıda gerçeğin yeniden yaratılmasının mümkün olduğunu kuramsallaştırırken kullandığımız simülasyon kavramı oyunculukta -işler yolunda gidiyorsa- yüzyıllardır yapılanı -belki, yapıldığı bilinmeyen- açıklamakta bize yardım eder.

Provalar sırasında üretilen bir virtüel model vardır. Bu model bütünlüklü bir imge değil, imgeyi oluşturacak olan unsurlardan oluşan bir yapıdır. Fiziksel aksiyon dizgesi de aynı şekilde, bütünlüklü bir oyun imgesi olarak algılanmamalıdır; o, hangi aşamada hangi unsurların nasıl bir araya geldikleri bilgisinin kodlandığı bir modeldir. Yani bu model aslında fiziksel olarak yoktur, ancak daha sonra, gösterimlerde fiziksel olarak ortaya çıkanlarla birebir örtüşecektir. Tabi fiziksel aksiyon dizgesi icra edilirken, her bir aşamada önceden alınmış kararların ve çalışılmış isteklerin, uyarıların, itkilerin yeniden üretilmesi halinde...

¹⁶⁶ Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, London: Routledge, 2002.

Peki üzerine bütün bir prova sürecinde çalışılmış olan bir modele göre icra gerçekleştirilirken, yani oyuncu bir sonraki adımını çok iyi bilirken oyununu bilerek nasıl oynamaz?

Oyuncunun oynayacağı oyunun ne olduğunu bilmiyormuş gibi oynaması sadece bir yalandır. Oyuncu ne oynayacağını çok iyi bilir. Aklıyla tüm oyuna hakimdir. Ancak oynama anında önündeki oyunu önceden görmez. Sadece gerçekleşecek aksiyonu önser. Geleceğini aklıyla bildiği bir şeyin geleceğini yeniden ilk kez sezer ki istek, uyarılar ve durumla etkileşen bu sezgi bedensel bir itkiye yol açsın. İtki doğmaya başladığı anda ise beden ona bırakılmalıdır. Zira itkinin nasıl gerçekleşeceğini bilmek mümkün değildir. Çünkü itki o an orada gerçekleşir, çünkü itki bugün için bir itki değildir. Ancak taklit edilecek bir hareket olarak akılda tutulabilir, ki bu da o artık bir itki değil demektir.

Modeli icra ederken, yani oyunu oynarken oyunu görmek değil, modeli takip etmek gerekir. Çünkü ortada görülecek bir şey yoktur. Zihinde şifre, istek, kodlar vardır ama bunlar aktüelitede henüz yoktur. Her şey muhayyilede saklıdır.

Hayal virtüel bir alanda kurulur ve simgeyle gerçek arasındaki sanal bağıdır. Bu bağın virtüeliteden aktüeliteye geçişi ise itki yoluyla gerçekleşir. Oyun oynama anında oyunu görmeyen oyuncu modeli takip ederken kendini önsediği itkilere bırakarak her defasında organik bir oyuna ulaşabilir. Bu koordinatları bilip yolu bilmemeye benzetilebilir. Modelde belirlenmiş anlara, noktalara kodlanmış hayaller vardır ve oyuncu sıradaki koordinatı zihniyle bilerek ama ona giden yolu bilmeden, yürüdükçe görerek yürümelidir.

Böyle bir yaklaşım hem prova hem de oyun anında perspektif değiştirmeyi gerektirir. Muhayyile artık, formu tutmak yerine dizgede kodlanmış unsurları ve bu unsurların kodlandığı noktaları ya da köşeleri tutmak üzere çalışmalıdır.

Oyuncu modele yani fiziksel aksiyon dizgesine çok iyi hakim olmalıdır. Ancak bu, role baştan sona hakim olmak, onun üzerinde egemenlik kurmak demek değildir. Rol özgürce yaşar. Bunun için oyuncunun yapması gereken, modele, rolün izleğine çok iyi hakim olmaktır. Çünkü daha önce sözünü ettiğimiz gibi, bir merkeze tutunmadan ya da çerçeve olmadan özgürlük mümkün değildir.

5. SONUÇ

Simülasyon kuramıyla ilişkilendirerek üzerine yeniden düşünmeye çalıştığım fiziksel aksiyon yöntemi, organik ve temasa dayalı bir oyunculuk sağlar. Daha doğrusu sağlayabilir. Fakat fiziksel aksiyon yöntemi bir anahtar ya da bir reçete değildir. Bir şeyleri garantilemeyi vaat etmez. Garanti ihtiyacından doğan ve bunugidermeyi hedef alan yöntemler zaten vardır. Daha fazlasına imkan barındıran fiziksel aksiyon yöntemi de aynı yaklaşımla kullanılmaya çalışılmamalıdır. Aksine, fiziksel aksiyon yönteminin sunduğu organiklik ve temas imkanları araştırılmalıdır.

Organikliğı ve teması esas almayan bir oyunculuğun görünüşüyle ya da hoşagiderliğıyle ilgili hiçbir sıkıntı olmayabilir. Taklitle dayanan illüzyonist oyunculuk ile aksiyonların organikliğini hedefleyen oyunculuk şeklen aynı bile görünebilir. Ancak elektriksel bağ - yani titreşimler ve canlılık- ile aksiyonların seyircide yankılanması yoluyla işleyen organik oyunculuk; hünerleri parlatmak ve bir temsili sunmak derdindeki illüzyonist oyunculuktan, oyuncu-seyirci ilişkisi, seyirci deneyimi ve oyuncunun oyunuyla ilişkisi konularında ayrılır. Daha doğrusu, bu ikisi göze birebir aynı da görünseler aslında birbirinden tamamen ayrı şeylerdir. Bu farklılık, yarattıkları deneyim ve etkilerinin derinlikleri üzerinden anlaşılır.

Bu tez oyunculuk tekniğı adına ya da fiziksel aksiyon yöntemine dair yepyeni bir şey önermez. Yalnızca olanı analiz ederek ve simülasyon kuramıyla ilişkilendirerek bir oyunun her defasında hem oyuncu hem de seyirciler için ilk kez olmasını sağlayanın - aktüelize edilirken, temas yoluyla organik olarak meydana gelecek olan- fiziksel aksiyonlardan oluşan bir dizge olduğunu söyler. Simülasyon kuramı aracılığıyla açıklık getirmeye çalıştığı konu ise, dizgenin sadece bir model oluşudur. Yani aktüelitede var olan, bu dizge değildir. Bu modele göre gerçekleşen fiziksel aksiyonlar yalnızca o ana aittir. O an gerçekleşir ve oyuncu ile seyirci arasındaki bir tecrübe olarak kalır. Bir başka oyunda olacak olan ne oyuncu için ne seyirci için ne de oyuncu ile seyirci arasındaki ilişki için aynı olacaktır. Böylece, oynandıkça eskiyen bir kopya olmadığı için, oyun asla eskimeyecektir. Bu bir bakışaçısı farklılığı ya da fiziksel aksiyon

dizgesine yaklaşımda bir farkındalık gerektirir. Önceden belirlenen fiziksel aksiyonları icra ederken onların bir kez daha ilk kez gerçekleşmesine müsaade etmek, akışı ana bırakmak esastır.

Tüm bu bilgiler, birinci bölümde sorduğum “Fiziksel olarak aynı görünen bir oyunun aslında ilk kez oynanıyor olması nasıl mümkün olur? Yahut defalarca oynanmış olsa da bir oyun seyirciye göre ilk kez oynanıyorsa, biçimsel olarak bir öncekiyle aynı olması nasıl sağlanır ya da bu her zaman dürüstçe midir?” sorularının yanıtını oluşturur. Bir oyun her oynanışında yeniden gerçekleşiyor olmalıdır. Dışarıdan bakıldığında, oyunun fiziksel olarak bir öncekiyle ya da öncekilerle aynı olması, sadece taklit yoluyla ve salt hünere dayanarak sağlanmaz. Zaten temas ancak oyun -aynı fiziksel yapıda da olsa- her defasında ilk kez gerçekleştiğinde mümkün olur ve bir temasın dürüstlüğü kendini sorgulatmaz.

Yine birinci bölümde “ ‘Her defasında ilk kez olma’ya zaman zaman ‘tekrarda organiklik’ adını vereceğim. Fakat bunun doğru bir tanım olup olmadığı, yapılanın bir tekrar, olanın organik olup olmadığı bu kavramları tanımlarken belirginleşecektir. ” demiştim. Yapılana dışarıdan baktığımızda ve onu dille sınırlamak istediğimizde onu ancak tekrar olarak tanımlayabiliriz. Oysa yapılan, bir tekrar değildir. “Tekrar” sözü oyunun tekrar tekrar oynanmasını ifade eder. Tıpkı hayatta bir şeyi tekrar yaşadığımızı, örneğin “oraya tekrar gittiğimizi ve yine aynı şeyleri yaptığımızı” söylememiz, ama bunun yaşananın tekrar yaşandığı anlamına gelmemesi gibi... Yani bir tekrar sadece kopya, taklit yoluyla gerçekleşmez. Hayattaki gibi oyunda da temas, canlılık ve hakikat yalnızca an’da var olur.

Tüm bunlar oyunculukta bir paradigma değişikliği gerektirir. Dolayısıyla oyunculuk eğitiminde bir değişiklik... Artık hüneri biçimle; hareket, jest, tonla ilişkilendirmek yerine durum, istek, itkiler ve farkındalıkla ilişkilendirmek gerekir. Yani taklit ve kopyaya dayanan bir oyunculüğün hünere dayandığını söylemek, temasa dayanan bir oyunculüğün hüneri dışladığı anlamına gelmez. Aksine, hünerler geliştirilmelidir. Hüner konusundaki tek fark, hünerin yeni bir bakış açısı ve farklı bir niyetle

işletilmesidir. Aynı maharet ve marifetler öğrenilirken bunların öğretilme ve kullanma yöntemleri değiştirilmelidir. Rol kişinin minicik bir istek farkının, onun varlık nedenini değiştirmesi gibi; konuya uzaktan bakanların değersiz gibi görebileceği bu yaklaşım farkı da, oyunculuğun tüm anlamını ve oyuncunun varlık nedenini kökünden değiştirir.

Özetle, bu farkındalık bir sistem değişikliği önerisini zorunlu kılar. Oyuncu provalar süresince modeli incelikle işleyebilecek beceri, farkındalık ve disiplini temel eğitimi sırasında edinmiş olmalıdır. Böylece oyuncu, eğitimi sırasında egemenlik ve korunma isteğinden arınmış olacaktır. Oyunu seyirciyle oynama aşamasına geldiğindeyse yoğun bir emekle oluşturduğu modele ve seyircinin varlığına güvenecek, modeli o an orada seyirci ile kendi arasındaki boşluğa icra edecektir.

Sanat yoluyla hayatı dönüştürmenin tiyatrodan ancak, derin bir idraka ve insanı eyleme kışkırtacak olan canlılığa temas yoluyla erişen organik bir oyunculukla mümkün olacağına inanıyorum. Bu paradigma değişikliğini bu nedenle önemsiyorum.

Çünkü tiyatro daha iyi bir hayatın mümkün olduğunu hem oyuncuya hem seyirciye hissettirebilmeli.

KAYNAKÇA

Baudrillard, Jean. Simülakrlar ve Simülasyon, Oğuz Adanır (çev.), 6. Basım, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011.

Benjamin, Walter. "On the Mimetic Faculty", New York: Schocken Books, 1986.

Chekhov, Michael. On the Technique of Acting, New York: HarperCollins Publishers, 1991.

Çalışlar, Aziz (hızl.), Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu, Şebnem Bahadır (çev.), İstanbul: MitosBOYUT Yayınları, 1996.

Grotowski, Jerzy. Yoksul Tiyatroya Doğru, Eugenio Barba (der.), Hatice Yetişkin (çev.), 1. Basım, İstanbul: Tavanarası Yayıncılık, 2002.

Karaboğa, Kerem. Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks, 1. Basım, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005.

Marshall, Lorna. The Body Speaks, London: Methuen Publishing Limited, 2001.

Richards, Thomas. Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak, Hülya Yıldız ve Aysın Candan (çev.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2005.

Stanislavski, Konstantin S. Bir Karakter Yaratmak, Suat Taşer (çev.), İstanbul: Onk Ajans ve Papirüs Yayınları, 1996.

Sarıkartal, Çetin. "Departing from Oneself", Performance Research 6(1), 2001.

Schechner, Richard. Performance Studies: An Introduction, London: Routledge, 2002.

Stanislavski, Konstantin S. Bir Aktör Hazırlanıyor, Suat Taşer (çev.), 3. Basım, İstanbul; Papirüs Yayınevi, 2004.

Stanislavski, Konstantin S. Bir Karakter Yaratmak, Suat Taşer (çev.), İstanbul: Onk Ajans ve Papirüs Yayınları, 1996.

Stanislavski, Konstantin S. Bir Rol Yaratmak, Çiğdem Genç, Fırat Güllü ve Bora Tanyel (çev.), 1. Basım, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1999.

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

Taussig, Michael. Mimesis and Alterity: A particular History of the Senses, New York and London: Routledge, 1993.

Toporkov, Vasily Osipovich. Stanislavski in Rehearsal - The Final Years, Christine Edwards (trans.), New York: Theatre Arts Books, 1979.