

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ ANABİLİM
DALI**

DOKTORA TEZİ

**ÇAĞDAŞ OYUNCULUK EĞİTİMİNDE “MEVCUDİYET”
KAVRAMI VE BİR UYGULAMA**

BURCU HALAÇOĞLU

2502140308

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. KEREM KARABOĞA

İSTANBUL – 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : BURCU HALAÇOĞLU Numarası : 2502140308
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ Danışmanı : PROF.DR.İHSAN KEREM KARABOĞA
Tez Savunma Tarihi : 09.04.2019 Saati : 12:00
Tez Başlığı : ÇAĞDAŞ OYUNCULUK EĞİTİMİNDE "MEVCUDİYET"KAVRAMI VE BİR UYGULAMA

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, soruların sorularına alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
PROF.DR.İHSAN KEREM KARABOĞA		KABUL
PROF.DR..AYŞE BENGİ BUĞAY		KABUL
DOÇ.DR.ZEYNEP GÜNSÜR YÜCEİL		Kabul
DOÇ.DR.HASİBE KALKAN		Kabul
DR.ÖĞR ÜYESİ OĞUZ ARICI		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
DOÇ.DR.SERHAN ADA		
DOÇ.DR.YAVUZ PEKMAN		

ÖZ

ÇAĞDAŞ OYUNCULUK EĞİTİMİNDE “MEVCUDİYET” KAVRAMI VE BİR UYGULAMA

BURCU HALAÇOĞLU

Oyuncunun sahnedeki mevcudiyetini, hem teatral deneyimin yaratıcı bir parçası hem de oyuncunun ifadesini canlandıran ve güçlendiren dinamik bir oyun bileşeni olarak kabul etmek, mevcudiyeti geliştirmenin ve sürdürmenin yolları var mıdır sorusunu doğurur. Bu çalışmada oyuncunun sahnedeki mevcudiyetini geliştirip güçlendirebilecek araçlar araştırılırken, öncelikle kavramsal bir inceleme yapılmış, ardından çağdaş oyunculuk araştırmaları ve eğitiminde mevcudiyetin nasıl yer aldığına bakılmış ve oyuncunun mevcudiyetini güçlendirmeye yönelik bir atölye önerisinde bulunulmuştur. Uygulanan alıştırmaların oyuncunun mevcudiyetine nasıl bir katkı sunduğı ise atölye katılımcılarının deneyimlerine dair ifadeleri aracılığıyla yorumlanmış ve değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Oyunculuk, Çağdaş Oyunculuk Eğitimi, Mevcudiyet, Oyuncu Mevcudiyeti.

ABSTRACT

THE CONCEPT OF “PRESENCE” IN CONTEMPORARY ACTOR TRAINING AND A WORKSHOP

BURCU HALAÇOĞLU

Acknowledging the actor’s presence on stage as both a creative part of the theatrical experience and a dynamic component of a play which enlivens and empowers the expression of the actor, leads to the question whether it can be maintained and developed. This dissertation examines the tools that can be used to enrich the presence of the actor first via a theoretical analysis of the concept of presence, and then an investigation of the ways contemporary acting and actor training studies approach it, and proposes a workshop designed to improve the actor’s presence on stage. Finally, how the workshop content and exercises designed contribute to the state of presence is questioned and evaluated in accordance with the participants’ statements on their experience.

Keywords: Theatre, Acting, Contemporary Actor Training, Presence, Actor’s Presence

ÖNSÖZ

Oyunda “karakteri olmak”, “karaktere dönüşmek” gibi tariflerle genellikle sıkıntı yaşayan bir oyuncu olmuştumdur. Çoğunlukla ilgimi, karakterin ve metnin yaşamından bağımsız da çalışabileceğim oyunculuk teknik ve yöntemleri çekmiştir. Bu yöntem ve teknikler üzerine çalışırken hem oyuncu hem de bir araştırmacı olarak genellikle merak ettiğim şey oyun anında ne yapıyoruz sorusuydu. Oyun anında oyuncu ne yapar sorusunun her oyuncu, yöntem ve yaklaşım için farklı bir cevabı olacaktır. Ancak en yalın haliyle oyun oynuyor olduğumuzu ve oyunla meşgul olduğumuzu düşünmek, bizi kavram olarak oyuncunun oyun anındaki mevcudiyetine götürecektir. Bu araştırma aracılığıyla uzun zamandır merak ettiğim bir konu üzerine çalışma fırsatı yakalamış oldum. Bu konu aracılığıyla kuram ve pratiği ilişkilendirilebileceğim bir alan yaratmak, kuramsal bulguları uygulamaya dökmek ve diğer oyuncuların da yararlanabileceği somut araçlar elde etmek araştırmanın temel hedeflerini oluşturdu.

Bu çalışmada desteğini ve ilgisini hiç bir zaman esirgemeyen sevgili danışmanım Kerem Karaboğa’ya, gerek araştırmanın felsefi kısmına gerekse yapısal kurgusuna önemli ve değerli katkılar sunduğu için Oğuz Arıcı’ya, tez izleme komitesinde değerli katkılarıyla yardımlarını esirgemeyen sayın hocam Zeynep Günsür Yüceil’e çok teşekkür ederim. Manevi açıdan desteklerini esirgemeyen sevgili hocalarım Aylin Kalem’e ve Mesrure Melis Bilgin’e ne kadar teşekkür etsem az olur. Çalışma arkadaşlarım Adil Serhan Şahin, Fatih Sel ve Sedef Akalın’a daimi teşvikleri ve hem düşünsel hem de lojistik destekleri için çok teşekkür ederim. Ulrich Meyer-Horsch ve Celal Mordeniz’in oyunculuk araştırmaları bu tezin pek çok bölümüne ilham oldu, çok teşekkür ederim. Bu araştırmaya şüphesiz en değerli katkıyı sunan, bana güvenen ve atölyeye katılmaya gönüllü olan, beş gün boyunca merakla araştıran, her türlü görüşünü ve yorumunu özveriyle paylaşan atölye katılımcılarına sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Elbette varlıklarıyla bana hep destek olan, bana benden çok inanan aileme annem, babam ve canım kardeşime minnettarım, her türlü katkınız için sonsuz teşekkürler.

Bu araştırma TÜBİTAK 2211 Yurt İçi Lisansüstü Burs Programı tarafından desteklenmiştir.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAM OLARAK MEVCUDİYET

1.1. MEVCUDİYET, VAR OLMAK VE VARLIK	9
1.2. BİR FENOMEN OLARAK “VAR OLMAK” VE BEDEN ÖZNE	22
1.3. BİLİŞSEL ÇALIŞMALAR VE BEDENZİHİN	27
1.4. AURA YA DA ORADA OLMAK	36

İKİNCİ BÖLÜM

UYGULAMADA MEVCUDİYET

2.1. MODERN OYUNCULUK YÖNTEMLERİNDE MEVCUDİYET	48
2.1.1. K. STANİSLAVSKİ VE DENEYİMLEMENİN	51
2.1.2. V. MEYERHOLD VE REFLEKSİF UYARILMA	64
2.1.3. J. GROTOVSKİ VE BÜTÜNSEL EYLEM	77
2.2. ÇAĞDAŞ OYUNCULUK TEKNİKLERİNDE MEVCUDİYET	90
2.2.1. J. LECOQ VE NÖTR MASKE	92
2.2.2. VIEWPOINTS’TE UZAM VE ZAMAN	104

2.2.3. T. TERZOPOULOS VE DİONİZYAK ESRİME	114
---	-----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÖRNEK BİR ATÖLYE UYGULAMASI

3.1 MEVCUDİYETİN GELİŞTİRİLEBİLİRLİĞİ VE PSİKOFİZİKSEL ÇALIŞMALAR	130
3.2. “OYUNCULUKTA MEVCUDİYET” ATÖLYESİ	135
3.2.1. BEDEN VE ZİHİN BİRLİKTELİĞİ	139
3.2.2. UZAM FARKINDALIĞI	156
3.2.3. ZAMAN FARKINDALIĞI	165
3.2.4. ÇİFT BİLİNÇLİLİK	171
SONUÇ	178
KAYNAKÇA	188
EKLER	202
ÖZGEÇMİŞ	276

GİRİŞ

Oyuncunun sahnede gösterdiği varlığı, mevcudiyeti son yıllarda performans araştırmalarının ve oyunculuk eğitimi üzerine yapılan çalışmaların sıkça tartıştığı bir konu haline gelmiştir. Tartışılmaktadır çünkü sahnede mevcut olmak farklı bakış açılarıyla farklı yorumlanabilecek pek çok kavramı çağırır. Bu kavramlar İngilizce presence kelimesinin neredeyse tüm anlamlarını hatırlatır şekilde karizma, ışık, buradalık, varlık, anda olmak gibi soyut niteliklere işaret eder. Öte yandan bu alandaki bakış açılarının çeşitliliğini de açıkça ortaya koyar. Bu çeşitliliği mevcudiyetin somut bir tarifinin ve reçetesinin olmaması da besler. Belki de bu muğlaklık nedeniyle doğrudan mevcudiyet kelimesini kullanan ve bu kavrama bir açıklık getirmeye çalışan sayısız kaynağa rastlarız. Bunun yanı sıra kendi oyunculuk yaklaşımlarında yukarıdaki soyut kavramları kullanan yönetmen, eğitmen ya da kuramcılar da bir şekilde oyuncunun mevcudiyeti ile ilişkilendirebileceğimiz çok sayıda araştırma yapmıştır. Bütün bu çalışmaların neredeyse tümü oyuncunun sahnede mevcut olma halinin soyut bir nitelik olduğu konusunda ortaklaşır.

Oyuncunun sahnedeki mevcudiyetini soyut bir nitelik olarak kabul etmek pek çok soruyu da beraberinde getirir. Bu nitelik neleri içerir? Geliştirilebilir ya da öğrenilebilir bir şey midir? Algılar aracılığıyla ne kadar zenginleşebilir? Ona tanık olanlar neyi deneyimler? Oyuncu bu durumda neyi deneyimler? Son zamanlarda mevcudiyet üzerine yapılan araştırmalar bu ve benzeri sorular etrafında şekillenir. Bu soruların araştırılmasında çok farklı disiplinlerden yararlanmak mümkündür. Jane Goodall bu durumu oyunculuk eğitimi programlarının çeşitliliğine ve performans alanındaki araştırmaların son dönemdeki çok kültürlü yaklaşımına bağlar. Buna paralel olarak sahne mevcudiyeti üzerine araştırmaların bir bölümü yüzünü doğu kültürlerine veya tiyatrosuna dönmüştür.¹ Buradan çıkan beden farkındalığı ve enerji çalışmalarının yanı sıra oyuncunun mevcudiyetini bazen nicel deneylerle destekleyen nörolojik araştırmalardan da söz edilebilir. Dolayısıyla fiziksel araştırmalardan ruhsal öğretilere, somatik çalışmalardan maske kullanımlarına kadar geniş bir araştırma

¹ Jane Goodall, **Stage Presence**, New York: Routledge, 2008, s. 12

yelpazesi sunan mevcudiyet kavramını öncelikle kendi başına bir kavram olarak inceleme ve sonrasında oyuncunun mevcudiyeti ile ilişkilendirilebilecek şekilde sınırlama gerekliliği doğmuştur.

Johann Wolfgang von Goethe, 19. yüzyılın başlarında, Weimar Court Tiyatosunun yönetmeniyken oyuncu eğitimi için kaleme aldığı kurallar listesinin 86. maddesinde oyuncunun mevcudiyeti ile sahneyi doldurması gerekliliğinden söz eder, böylece oyuncu tek başına dikkatleri üstüne çekebilecektir.² Goethe'nin bu sözleri oyunculuk sanatının ve eğitiminin daha yeni yeni araştırılmaya başlandığı bir döneme denk gelir. Bu görüş aynı zamanda oyunculuğu ön plana çıkaran ve onun sanatını araştıran bir anlayışın da temsilidir. Buradaki anlamıyla mevcudiyet ideal bir oyuncu figürünün sahip olması gereken bir özellik olarak betimlenir. Bu görüş hala geçerliliğini korur; bu alandaki araştırmaların neredeyse tümü oyuncunun sahnedeki mevcudiyetinin sanatını zenginleştirdiğine, performans anını güçlendirdiğine ve bedenine canlılık kattığına değinir. Oyuncunun mevcudiyeti oyun anının ve performansının niteliğini tümüyle değiştirebilir.

Oyunculuk şimdiki zamanda gerçekleşir; o ana dair bir deneyim ve yaratımdır. Oyuncu o anı ve o mekanı konsantrasyonu ile doldurur. Anthony Frost ve Ralph Yarrow'a göre bu hal oyundan bağımsızdır ve oyuncunun sahnedeki mevcudiyeti ile ilişkilidir.³ O halde oyuncunun başlangıç noktası kendisine ve oynadığı yakın çevreye karşı duyarlılığını arttırmak olacaktır. Bunu yapabilmek için Cormac Power'ın ifade ettiği gibi, beden ve zihnin tüm dikkati açık, o an ve orada olmalıdır.⁴ Blair'e göre oyuncu bu durumdayken, oynadığı karakter değildir, aslında özenle şekillendirilmiş bir skor oynarken karakteri aracılığı ile yaşamı tecrübe eder ve yaşar.⁵ Dolayısıyla oyuncunun sahnedeki varlığı, oynadığı oyundan bağımsız, doğrudan o andaki deneyimi ile ilişkilidir ve sürekli değişkendir. Oyunculuğa böyle yaklaşmak onu oynadığı karakterden özgürleştirebilir. Oynadığı karakter yerine

² Johann Wolfgang Von Goethe, **Rules for Actors (1803, 1824)**, Çev. John Oxenford https://sites.broadviewpress.com/lessons/DramaAnthology/GoetheRulesForActors/GoetheRulesForActors_print.html, Alındığı tarih: 10.03.2019.

³ Anthony Frost ve Ralph Yarrow, **Improvisation in Drama**, New York: Palgrave Macmillan, 2007, s. 113.

⁴ Cormac Power, **Presence in Play**, Amsterdam - New York: Rodopi B.V., 2008, s. 80

⁵ Rhonda Blair, **The Actor, Image and Action**, Taylor & Francis e-Library, 2007s. 82.

sadece oyunculuk deneyimine odaklanmak, oyunculuğu “iyi- daha iyi- kötü”, “doğru-yanlış”, “olmuş-olmamış” gibi değer yargılarından kurtarmak için önemli fırsatlar yaratabilir. Oyunculuğun metin ve karakter üzerinden yorumlanması ve araştırılmasına alternatif olabilecek bu bakış açısı oyunculuğu doğrudan oyunculuk araçları ile incelemeyi ve onu oyuncunun deneyimi olarak çalışmayı kolaylaştırır. Bu anlamda, oyuncunun mevcudiyeti üzerine böyle bir bakış açısı ile yapılacak çalışmalar özellikle oyunculuk eğitimi ve yönetimi için faydalı katkılar sunacaktır. Bu alışma, oyuncunun mevcudiyetinin geliştirilmesi mümkün müdür sorusundan yola çıkarak, öncelikle mevcudiyet kavramını tartışıp oyuncunun mevcudiyeti için kavramsal bir ereve oluşturduktan sonra, oyunculuk eğitiminde kullanılabilecek uygulamaya yönelik bir atölye çalışması önerisinde bulunmayı amaçlamaktadır.

Oyunculukta mevcudiyet üzerine gerçekleştirilen literatür taramasında bu alanda yapılan sayısız kuramsal araştırmaya rastlanılmıştır. Uygulamaya yönelik çalışmalarda da aynı Şekilde oyuncunun mevcudiyetini geliştirmeye yönelik pek çok içerik ve alıştırma göze çarpmaktadır. Ancak doğrudan oyuncunun mevcudiyeti olarak adlandırılan bütünlüklü bir atölye programına araştırmacının ulaşabildiği kaynaklar dahilinde rastlanılmamıştır. Bir alışma alanının zenginleşmesi ve derinleşmesi açısından onu adlandırmanın önemli olduğu kabulünden yola çıkarak, doğrudan oyuncunun mevcudiyetini geliştirmeyi hedefleyen ve onu bu Şekilde adlandırılan programlı ve bütünlüklü bir çalışmanın eksikliğinden söz etmek mümkündür. Bu alışma uygulanmış bir atölye programıyla bu alana katkı sunmayı hedefler. Atölye programının uygulanmasının ardından katılımcı yorumları ve uygulayıcının gözlemleri dahilinde değerlendirilmesi ise bu alanda yapılabilecek olası araştırmaları besleyen veriler sunabilir.

Türkiye’de son yıllarda yapılan oyunculuk araştırmalarının çoğunlukla yöntem ve teknikler üzerinden ilerlediği söylenebilir. Ülkemizde yakın zamana kadar ayrıntılı olarak araştırılıp uygulanmayan yeni yöntemler ve teknikler son yıllarda pek çok akademik çalışmaya konu olmuştur. Aynı Şekilde beden üzerine yapılan çalışmaların ve fiziksel araştırmaların sayısının arttığı da gözlenmiştir. Bununla birlikte NLP ya da somatik araştırmalar gibi oyunculuğu farklı disiplinlerle

ilişkilendiren tez, makale ve uygulamalara da rastlanmaktadır. Araştırılan konu ve disiplinlerdeki çeşitliliğin artmasına rağmen konu seçimlerinin benzer eğilimler doğrultusunda şekillendiği söylenebilir. Bu çalışma son yıllarda Batı tiyatrosunda sıkça tartışılan mevcudiyet kavramına dair araştırmaları Türkçe'ye kazandırmakla birlikte bu araştırmalardan yola çıkarak, oyunculuk eğitimine katkı sunabilecek somut bir uygulama önerisinde bulunması nedeniyle de önem teşkil etmektedir.

Bu çalışmanın çıkış noktasını oyuncunun sanatını besleyen bu niteliğin, yani sahne üzerindeki mevcudiyetinin geliştirilip geliştirilemeyeceği sorusu oluşturur. Bu soru ilk olarak varlık felsefesi, fenomenoloji, bilişsel nöroloji ve performans incelemelerinin araştırmaları aracılığıyla tartışılacaktır. Ardından çeşitli kuram ve uygulamalardan yola çıkarak mevcudiyetin nasıl geliştirilebileceği sorusunun peşine düşülecektir. Oyunculuğa dair modern ve çağdaş kuram ve uygulamalardaki oyuncunun mevcudiyeti ile ilişkilendirilebilecek çalışmaların, onun geliştirilebilmesi adına tasarlanacak atölye çalışmasının içeriğini oluşturması planlanmaktadır. Atölyenin uygulanması ve değerlendirilmesi ise bir anlamda elde edilen verilerin sağlaması niteliğinde olacaktır.

Araştırmanın yukarıda sözü edilen aşamalarını gerçekleştirebilmek, öncelikle mevcudiyet kavramının araştırılmasını ve bu çalışmaya temel oluşturacak kuramsal bir çerçevenin oluşturulmasını zorunlu kılar. Dolayısıyla tezin birinci bölümünde mevcudiyet kavramından yola çıkılıp oyuncunun mevcudiyetini tanımlamaya ve tarif etmeye faydası olacak bileşenler araştırılmıştır. İlk olarak mevcudiyet kavramı Batılı varlık felsefesinde yer aldığı haliyle incelenir. Bu bölümdeki araştırmalar gerek sonraki bölümlerde incelenecek olan Batılı yöntem ve tekniklere temel oluşturması gerekse günümüz oyunculuk anlayışına büyük oranda yön veren Batılı dünya görüşünün incelenebilmesi açısından Batı felsefesi ile sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla İslam ya da Doğu felsefesindeki varlık anlayışına ve tartışmalarına değinilmemiştir. Bu noktadan hareketle “Mevcudiyet, Var Olmak ve Varlık” başlığı altında, varlık ve mevcudiyet üzerine Thales, Aristoteles, Plotinos, Augustinus, Aquinolu Thomas ve Descartes'ın görüşlerine yer verilir. Heidegger'in beden ve zihin, özne ve nesne arasındaki ayrımı reddeden varlık anlayışı, bu çalışmayı mevcudiyete fenomenolojik

açından bakmaya yönelmiştir. Bu nedenle “Bir Fenomen Olarak ‘Var Olmak’ ve Beden Özne” başlığı altında mevcudiyete fenomenolojinin bakışıyla nasıl yaklaşılabileceği araştırılmıştır. Husserl ve Merleau-Ponty’nin çalışmaları oyunculuğu bir deneyim olarak görmeye ve oyuncunun mevcudiyetini kendi içinde, kendini oluşturan öğelerle incelemeye yardımcı olur. Oyuncu mevcudiyeti bir beden olarak deneyimler. Oyuncunun bedeni ile ilişkisi üzerinden sürdürülecek bir araştırma, Ofer Ravid’in ifadesiyle oyunculuğu doğrudan gözlemlemenin imkanlarını sunar. Bu sayede oyuncunun bedeni “çevresi ile” ve “çevresinin içinde” araştırılabilecek ve beden ile uzam, zaman ve nesnelerin kurduğu ilişki de aynı şekilde yorumlanabilir hale gelecektir.⁶ Bir sonraki alt başlıkta, “Bilişsel Çalışmalar ve Bedenzihin” bölümünde nöro bilişsel çalışmaların mevcudiyetle ilgili görüşlerine değinilmiştir. Bilişsel çalışmalar oyunculuğa ve mevcudiyete bedenzihin fikri ile bakmanın yollarını sunar. Bu fikir oyuncunun mevcudiyetinin geliştirilebilirliğini daha somut bir çerçeveye taşır. Beden bilişselliğini keşfedebileceği, beden- zihin birlikteliğini geliştirebileceği alıştırma yoluyla oyuncu, oyun anının şimdisine algısal ve ifadesel boyutta kendini açabilir duruma gelir. “Aura ya da Orada Olmak” bölümünde ise mevcudiyetin performans incelemelerindeki tartışmaları incelenir. Bu alanda iki temel yönelim bulunmaktadır: İlki cazibe ve büyüleme gibi gizemli, o bilinmeyen niteliğe işaret eder. Diğeri ise teknik aracılığıyla geliştirilebilen bir hüner olduğuna dikkat çeker.⁷ Bu alandaki tartışmaların oyuncuya ve oyunculuğa yüklediği anlam her ne kadar birbirinden farklı olsa da, oyuncunun mevcudiyetini oluşturan çeşitli bileşenler konusunda ortaklık gösterirler. Beden farkındalığı, beden- zihin birlikteliği, uzam ve zaman farkındalığı, akışta olmak ya da kendiliğindenlik ve çift bilinçlilik pek çok çalışmada karşılaşılan ve oyuncunun mevcudiyetini beslediği düşünülen kavramların başında gelir.

Çalışmanın ikinci bölümü iki alt bölümden oluşur. Bu bölümlerde sırasıyla modern oyunculuk yöntemlerinin ve çağdaş oyunculuk tekniklerinin, oyuncunun mevcudiyetine nasıl yaklaştığı ve bunu çalışmak için hangi araçları geliştirdiği araştırılmıştır. Doğrudan oyuncunun mevcudiyetine değinen görüşlerin yanı sıra, bu

⁶ Ofer Ravid, “Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training”, y.y., York University, 2014, s. 35.

⁷ Goodall, **Stage Presence**, s. 8.

yöntem ve tekniklerin bir önceki bölümün sonunda ulaşılan ve oyuncunun mevcudiyetini beslediği düşünülen kavramlarla nasıl ilişki kurdukları da incelenmiştir. Bu bağlamda, birbirinden tamamen farklı “ideal oyuncu” yaklaşımları olması sebebiyle, K. Stanislavski, V. Meyerhold ve J.Grotowski'nin yöntemleri modern oyunculuk yöntemlerinin örnekleri olarak kabul edilmiş, kendilerine özgü oyunculuk araştırmalarında oyuncunun mevcudiyeti ile ilgili yaptıkları çalışmalar ortaya konulmuştur. Çağdaş oyunculuk tekniklerinde ise daha geniş bir yelpaze ile karşılaşırız. Daha zengin bir araştırma alanı oluşturmak adına, örnek tekniklerin oyunculuk üslupları ve tiyatro anlayışları açısından yine birbirinden farklı olmaları göz önünde tutulmuştur. Farklı dönem ve coğrafyalardan olmaları da bu çeşitliliği destekler niteliktedir. Bu gerekçelerden yola çıkarak J. Lecoq'un tekniği, A.Bogart ve Landau'nun Viewpoints'i ve T. Terzopoulos'un oyunculuk çalışmaları bu bölümün örnekleri olarak seçilmiştir. Aynı şekilde bu çalışmaların oyuncunun mevcudiyeti üzerine nasıl bir araştırma yaptığı ve onu geliştirmek için hangi araçları kullandıkları incelenmiştir.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde oyuncunun mevcudiyetini geliştirmek için önerilen örnek atölye uygulaması yer alır. Birinci bölümdeki kuramsal tartışmalardan ve ikinci bölümdeki uygulama çalışmalarından yola çıkarak oluşturulan atölye içeriği oyuncunun mevcudiyetine katkı sağlayacak oyunculuk niteliklerinin geliştirilmesini hedefler. Bu nitelikler günümüz oyunculuk yöntem ve tekniklerinde de yaygın olarak araştırılan ve çalışılan konulara işaret eder. Dolayısıyla oyuncuyu bu anlamda besleyebilecek alıştırmaları belirli konu başlıkları altında toplamak mümkün görünmüştür. Bunlar beden-zihin birlikteliği, uzam, zaman algısı ve çift bilinçliliktir. Bu konularla ilgili yapılacak alıştırmalar, başka araştırmacıların önemseyemediği bazı noktaları dışarıda bırakabilir ya da tümüyle ayrı bir yoldan ilerliyor olabilir. Çünkü sözü edilen farkındalıkların, bedenzihin, uzam ve zaman algısı ya da çift bilinçlilik gibi alanların araştırılmasında çok farklı disiplinler ve yaklaşımlar kullanılabilir. Ancak bu araştırmayı destekler nitelikte bir atölye içeriği oluşturmak, oyunculuk eğitimine psikofiziksel açıdan yaklaşmayı zorunlu kılar. Bu nedenle çalışmanın üçüncü bölümünde ilk olarak neden psikofiziksel alıştırmaların tercih edildiği, oyuncunun mevcudiyetine nasıl katkılar sunabileceği

üzerinde durulmuştur. Araştırmanın son basamağını atölyenin uygulanması ve değerlendirilmesi oluşturur. Atölye boyunca katılımcılardan her gün istenen günlük yazıları, aralarda gerçekleştirilen soru-cevap oturumları ve atölye sonunda alınan yazılı değerlendirme formlarındaki katılımcı yorumları bu bölümün temel kaynağını oluşturur. Bu yorumlar aracılığıyla atölyede uygulanan alıştırmaların değerlendirmesi yapılmıştır. Katılımcı deneyimlerinden yola çıkarak alıştırmaların beden ve zihin birlikteliği, uzam ve zaman algısı ya da çift bilinçlilik gibi konularda katılımcılara nasıl bir katkı sağladığı araştırılmıştır.

Uygulanan atölye toplam on beş saatten oluşan beş günlük bir programı kapsar, 10-14 Eylül 2018 tarihlerinde, İstanbul Bilgi Üniversitesi'nden on üç öğrencinin gönüllü katılımıyla gerçekleşmiştir. Katılımcıların belirlenmesi için İstanbul Bilgi Üniversitesi kapsamında atölye duyurusunda bulunulmuş ve başvuran tüm katılımcılar kabul edilmiştir. Katılımcıların çoğu Sahne Sanatları bölümü öğrencisidir. Buna göre, katılımcıların üçü bölüm dışından, amatör olarak tiyatro yapan İstanbul Bilgi Üniversitesi öğrencilerinden, altısı Sahne Sanatları bölümü ikinci sınıf, ikisi üçüncü sınıf ve iki tanesi de dördüncü sınıf öğrencilerinden oluşmaktadır. Dolayısıyla homojen bir katılımcı grubundan söz edilemez. Bu nedenle, elde edilen veriler genellenebilir bulgulardan çok katılımcıların öznel deneyimleri üzerinden değerlendirilebilir niteliktedir. Atölye için ayrıca bir denek grubunun kullanılmaması da aynı şekilde genellenebilir bulgular yerine öznel deneyimlere ulaşma amacı ile ilişkilidir.

Atölye programında uygulanan alıştırmalar seçilirken öncelikle araştırmanın önerdiği kuramsal çerçeve ve eğitim anlayışı göz önünde tutulmuştur ve bu çalışmayı destekler nitelikte bir bakış açısına psikofiziksel oyunculuk araştırmalarında rastlanılmıştır. Bu nedenle beden ve zihin birlikteliği, uzam ve zaman algısı, çift bilinçlilik ile ilgili psikofiziksel alıştırmalar araştırılmıştır. Ulaşılan örnekler arasından seçim yaparken araştırmacının deneyimi göz önünde tutulmuş ve yetkinlikle uygulayabileceği alıştırmalar değerlendirilmiştir. Dolayısıyla atölyede uygulanan alıştırmalar araştırmacının deneyimi ve yetkinliği ile sınırlıdır. Bu nedenden dolayı çalışmaya katkı sunabilecek benzer bakış açısına sahip Lecoq'un nötr maskesi, Terzopoulos'un Biyodinamik'i, Feldenkrais Yöntemi, Alexander

Tekniği, Body-mind Centering, Bartenieff Tekniği ve core training (Alison Hodge) gibi araştırmalardan faydalanılamamıştır. Aynı Şekilde oyuncunun mevcudiyetini geliştirmek için oyunculuk anlayışına ve eğitim modeline göre değişen pek çok kavram ne sürülebilir. Ancak bu çalışmada önerilen beden ve zihin birlikteliği, uzam ve zaman algısı, çift bilinçlilik konu başlıkları, çalışmanın birinci bölümündeki kuramsal tartışmalarda sık sık kullanılmaları ve çoğu araştırmada birlikte ele alınmaları nedeniyle tercih edilmiştir. Dolayısıyla araştırmanın uygulama basamağı, önceki bölümlerdeki kuramsal tartışmalar doğrultusunda sınırlandırılmıştır.

Oyuncunun sahnedeki mevcudiyetinin geliştirilip geliştirilemeyeceği sorusundan yola çıkan bu araştırmanın nc bölümdeki bulguları atölye katılımcılarının günlüklerinde, değerlendirme formunda ve soru-cevap oturumlarında yer alan görüşlerine dayanmaktadır. Böylece atölyede uygulanan alıştırmalardaki deneyimlerini tarif ve ifade edebilecekleri bir alan yaratmak amaçlanmıştır. Deneyimleri aracılığıyla atölye için belirlenen konuların ve çalışma biçiminin oyuncunun mevcudiyetine katkı sunup sunmadığı değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme tümüyle katılımcıların öznel yorumlarına dayanmaktadır. Dolayısıyla bu araştırma ile genel değerlendirme ve yargılardan çok, öznel deneyim ve ifadelere ulaşmak mümkün olacaktır. Bu aynı zamanda araştırmanın genel bakış açısı, oyunculuğu bir deneyim olarak kabul etme görüşü ile örtüşür. Dolayısıyla alıştırmalar aracılığıyla araştırılan oyunculuk deneyimi her katılımcıya göre farklılık gösterir. Bu nedenle kaynak olarak kullanılan katılımcı ifadeleri tümüyle öznel deneyimlerinin bir ürünüdür. Uygulanılan atölyenin değerlendirilmesi ise bu ifadelerin yorumlanması ile gerçekleşmiştir.

1. BÖLÜM: KAVRAM OLARAK MEVCUDİYET

1.1. MEVCUDİYET, VAR OLMAK VE VARLIK

Arapça kökenli bir kelime olan mevcudiyet “varlık, varoluş”¹ anlamına gelir. Mevcut olmak ise “var olmak”tır². Kökenlerini vücut ve vecd kelimelerinde araştırdığımızda “hem bulunan, var olan”³ hem de “derinlemesine hissetti, ekstaz yaşadı”⁴ anlamına gelen Arapça wacada fiiline ulaşırız. Bu anlamda sözü edilen sadece vücut bulmuş olmak değildir, daha derinlemesine hissedilen bir varoluş söz konusudur. Mevcudiyeti bu derinlikte bir varlık ve varoluş ile ilişkilendirmek bu çalışmayı daha geniş anlamda şekillendirecek bir alana, felsefeye yönlendirir. Çünkü varlık meselesi felsefenin temel ve hatta ilk sorunu olmuştur denilebilir. Daha ilk çağ filozoflarının, doğa felsefesinin tartışmaya açtığı bir konu olarak varlık, günümüze kadar pek çok filozof tarafından derinlemesine tartışılan bir mesele olmayı sürdürmüştür. Hatta varlık üzerine sürdürülen tartışmalar, “varlığın ne olduğu, anlamını, doğasını, yapısını, ilkelerini ve türlerini inceleyen bir felsefe disiplini”⁵ Varlık Felsefesi’ni doğurmuştur. Bunu ilk kez dillendiren Aristoteles’e göre ilk felsefe, yani ilk soru varlık üzerinedir. Varlık Felsefesi ile ilgili ilk metin olarak kabul edilen *Metafizik*’te yaptığı işe ilk felsefe (prote philosophia) adını vermesini böyle sebeplendirir.⁶

Varlık Felsefesi’nin ilk örneklerini daha eskide, Eski Yunan’daki doğa filozoflarında görürüz. Thales’le başladığı kabul edilen doğa felsefesinde filozoflar ilk olarak "Varlığın ana maddesi nedir?" sorusunu ortaya atarlar. Varlığın özünü ve nedenini bulmaya çalışırlar. Var olan her şey, kendisinden var olduğuna inanılan

¹ **Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük**, vol. 2: K-Z, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1988, s.1017.

² Sevan Nişanyan, **Sözlerin Soy Ağacı: Çağdaş Türkçe’nin Etimolojik Sözlüğü**, İstanbul: Adam, 2003. s. 320.

³ **A.g.e.** s. 511

⁴ **A.g.e.** s. 505

⁵ A. Esenyel, M.Z. Zafer ve A.K. Çüçen, **Varlık Felsefesi**, Bursa: Hiperlink, 2009, s. 27.

⁶ Cemal Güzel, “Antikçağ ile Ortaçağda Varlık Felsefesi”, **Kayı/ Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi**, Issue:11, Bursa: Uludağ Üniversitesi, 2008, s. 224.

“arkhe” ile açıklanacaktır.⁷ Arkhe doğa filozoflarınca, dış dünyaya ve cisimlerin dünyasına yönelmiş⁸ olan bir bakış açısıyla araştırılır. Doğa felsefesinin fizik olarak adlandırılmasına sebep olan⁹ bu bakış açısında varlık nesnel dünya ile ilişkili, duyularla kavranan biçimiyle ele alınır. Örneğin Thales’e göre evreni meydana getiren şey, dolayısıyla evrende var olan her şeyin temelinde olan şey “su” dur. Anaximenes ise bunu “hava” ile tanımlar. Sonrasında Pythagoras ve Pythagorasçılar arkhe’nin bir form olduğunu ileri sürerler, o form sayılardır. İlerleyen süreçte arkhe’nin birden fazla olduğunu savunan görüşler de ortaya çıkar. Örneğin Empedoklese göre “arkhe ateş, su, hava ve topraktır ve bunların farklı oranlarda karışımı evrendeki maddeleri oluşturur”.¹⁰

Aristoteles *Metafizik*’te yazdıklarıyla varlığın tartışılma alanını genişletecek ve sonrasında Varlık Felsefesi olarak adlandırılacak bir soruşturma alanı kimliğinin Batılı temellerini oluşturacaktır.¹¹ Aristoteles varlığı yalnızca dış dünya ve fiziksel olan ile kurulan ilişki üzerinden sorgulamayı reddeder. Çünkü varlık yalnızca bunlarla açıklanamaz, o bunun ötesi ile de ilişkilidir. Aristoteles’in adlandırdığı gibi Yunanca kökenli meta (öte) ve physica (fiziksel) olan metafiziğin alanına girer. Aristoteles metafiziği ilk felsefe olarak adlandırır ve bunu gerçekliğin bizzat kendisiyle uğraşıyor olmasına bağlar. Metafizik gerçekliğin parçalarıyla değil (politika, bilim vb.) gerçekliğin bizzat kendisiyle, varoluşla ilgilenir.¹² Bunun dışında kalan tüm felsefeler, doğayı incelediği için, fiziğin alanındadır. Aristoteles fiziği yine de varlığın tartışma alanından çıkarmaz. Hatta varlıkların sınıflandırılmasını fizik-fizik ötesi ayrımı üzerine kurar.

Aristoteles “gerçek”, hep olmuş olan varlığı, kendini gerçekleştiren töz (ousia) olarak tanımlar.¹³ “Töz, var olmak için kendisinden başka bir şeye ihtiyaç duymayan varlıktır”; başka bir şeyle belirli bir ilişkide bulunabilir, şu ya da bu durumda olabilir

⁷ Recep Külcü, “Thales’ten Günümüze Arkhe Arayışı”, **Akademia Disiplinlerarası Bilimsel Araştırmalar Dergisi**, Volume: 2, Issue: 1, Isparta: Biyosistem Yayınevi, 2016, s. 3.

⁸ Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002, s. 16.

⁹ Aziz Çalışlar, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997, s. 120.

¹⁰ Külcü, **Akademia Disiplinlerarası Bilimsel Araştırmalar Dergisi**, s. 3-4.

¹¹ Esenyel, Zafer ve Çüçen, **Varlık Felsefesi**, s. 27.

¹² **A.g.e.**, s. 31.

¹³ Gökberk, **Felsefe Tarihi**, s. 74.

fakat kendisi bir nitelik, bir ilişki, bir durum değildir. Dolayısıyla "şu insan", "bu kitap" gibi tüm bireysel varlıklar birer tözdür.¹⁴ Aristoteles varlığı töz üzerinden tanımlamanın ardından onu sınıflandırmaya çalışır. Ve bu sınıflandırmanın çerçevesini fizik ve fizik-ötesi ayrımı ile çizer. İki tür tözden söz edilebilir: Birincil tözler görülür olanlar ve ikinciller düşünülür olanlardır. Birincil tözler fiziğin konusunu ikincil tözler ise metafiziğin konusunu oluşturur.¹⁵ Aristoteles'e göre Varlık Felsefesi'nin asıl alanı metafiziktir ve bu da fiziğin ötesinde, duyulabilir doğanın ötesinde kalan ve maddenin belirsizliği üzerine kurulu bir varlık alanıdır. Bu bakımdan metafizik, varlığı bir nesne değil varlık olması ile, soyut bir biçimde ele alan bir disiplin olarak gelişmeye başlar.¹⁶

Sonrasında Plotinos bir adım daha ileri giderek, Aristoteles'in yalnızca ikincil tözüne varlık diyecek, birincil tözü de töz olmaktan çıkaracaktır.¹⁷ O ikincil tözü, Plotinos'un deyişiyle "cisimsiz madde"yi varlık felsefesinin asıl konusu yapar. Asıl varlık bu "cisimsiz madde" dir. Bu nedenle cisimsiz maddeler (oradakiler) cisimli maddelerden (buradakilerden) daha değerlidir. Görüldüğü gibi Plotinos varlıkları hiyerarşik bir sınıflandırmayla düşünür. Bu sıralamanın en üstünde duran, iyi olan Bir vardır. En altta ise kötülüklerin kaynağı olan Madde. Soyut olandan somuta, iyiden kötüye doğru değersizleşen bu hiyerarşik yapı, ilerleyen zamanlarda Hristiyan öğretisinde yansımaları bulur. Ortaçağda asıl varlık denildiğinde yalnızca Tanrı anlaşılacak ve maddesel olan da kötü ile bir tutulacaktır.¹⁸ Ortaçağ'ın sonlarında ise Büyük Varlık Zinciri düşüncesini ve onun hiyerarşik yapısını etkileyecektir.

Ortaçağda, her şeyi Tanrı'nın yarattığı görüşü felsefenin ön kabulüdür. Buna göre maddesel olan kötüdür, ruh bu varlıktan, maddesel olandan kurtulmalıdır. Ancak böyle Tanrısal olana ulaşılabilir.¹⁹ Hristiyanlığın insan anlayışını oluşturan bu ilişkilene sonrasında Varlık Felsefesi uzun bir süre ilahiyatla ilgili bir alan

¹⁴ Esenyel, Zafer ve Çüçen, **Varlık Felsefesi**, s. 27.

¹⁵ Güzel, **Kaygı/ Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi**, s. 223.

¹⁶ J. Kim (ed.), E. Sosa (ed.) ve G. S. Rosenkrantz (ed.), **A Companion to Metaphysics**, Walde, Oxford: Blackwell Publishers, 2009, s. 413.

¹⁷ Güzel, **a.g.e.**, s. 228.

¹⁸ **A.g.e.**, s. 223.

¹⁹ **A.g.e.**, s. 230.

olarak kalır. Ortaçağdan sonra bile, “uzunca bir dönem Varlık Felsefesi Tanrı’yı, melekleri, tek tek ruhları inceleyen bir dal” olarak devam eder.²⁰

İşte bu dönemin, Skolastik felsefesinin önemli filozofu Augustinus, Hıristiyan inancını felsefe ile temellendirmeye çalışırken Varlık Felsefesi’nin alanına giren soruları da cevaplamaya çalışır. Ona göre mutlak varlık Tanrı’dır.²¹ Dünyadaki diğer yaratımlar varlığını bu mutlak varlığa borçludur. Varlık olarak bu yaratımlar O’nun varlığından ayrı değerlendirilmelidir. Çünkü Tanrı bengidir, aşkın olandır, mutlak tindir. Hakikattir.²² İnsan ise bu hakikate ulaşmaya çalışan. Bunu yapabilmek için, yani Tanrı’yı bilmek için insan önce kendini bilmelidir. Ruhu “Tanrı’nın yansıması”ndan yaratılmış olan insan, ancak ruhunun aracılığıyla kendini bilebilir ve onunla bağlantı kurabilir. Augustinus böylece, insan ruhu ile Tanrı arasında ulaşılabilir bir ilişki kurar. Bu Solomon ve Higgins’e göre “felsefedeki en dramatik dönüşümlerden birine” sebep olur, Varlık Felsefesi “içe” yönelir.²³

Öte yandan önemli bir diğer ortaçağ filozofu olan Aquinolu Thomas, Hıristiyan inancı ile akli ve felsefenin uyumlu olabileceğini iddia etmeye başlamıştır.²⁴ Thomas felsefesinin tümünde olduğu gibi varlık anlayışında da Aristotelesçidir denilebilir. Thomas’a göre “bütün var olanlar belli “bir şey”dirler, bir “ne”dirler. Bu “bir şey” işte vardır. Aristoteles’in tözüne benzer ama başka bir kavram ortaya atar. Varlığı oluşturan şeyin öz (essentia) olduğunu söyler. Özün yanında bir de varoluş vardır (essentia ve existentia), Thomas varoluşu “nelik” olarak adlandırır. Tanrı dışında yaratılmış olanların hepsinde, öz ile varoluş özdeş değildir. Yalnızca Tanrı’da “öz” ile “varoluş” birbirinden ayrılmaz.²⁵ O saf varlıktır ve kendisiyle özdeşdir. Var olmak için bir şeyin eklenmesine, dolayısıyla bir nedene ihtiyaç duymaz.²⁶ Oysa diğer varlıklar O’na ihtiyaç duyar. Bir nedene ihtiyaç duyar. Buradan sonra Thomas varlıkları hiyerarşik olarak sıralama ihtiyacı duyar. Plotinos’un daha basit olan

²⁰ Güzel, *Kayı/ Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi*, s. 234.

²¹ *A.g.e.*, s. 230.

²² Frank Thilly, *Felsefenin Öyküsü: Yunan ve Ortaçağ Felsefesi*, Çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm, 2002, s. 259.

²³ Robert C. Solomon ve Kathleen M. Higgins, *Felsefenin Kısa Tarihi*, Çev. Mustafa Topal, İstanbul: İletişim, 2013, s. 167.

²⁴ *A.g.e.*, s. 192.

²⁵ Gökberk, *Felsefe Tarihi*, s.152.

²⁶ Thomas Aquinas, *Varlık ve Öz*, Çev. Oğuz Özgül, İstanbul: Say, 2007, s. 141.

ayrımalarını çeşitlendirir ve katmanlandırır. Varlık basamaklarının en üstünde elbette Tanrı vardır. Sonra sırasıyla melekler, insan, hayvanlar, bitkiler ve en altta cansız cisimler gelir.²⁷ Bu sıralama elbette Hıristiyan dünyasının Büyük Varlık Zinciri düşüncesini de besleyecektir.

Ockhamlı William 1300'lerin başında, varlık üzerine “Thomas’ın felsefesini büyük oranda yürürlükten kaldıracak” olan bir görüşle, Rönesans’ın habercisi olacak bir varlık tartışması başlatır. Varlığı hem Teoloji ve hem de Aristoteles’in “ereksel neden” anlayışından uzaklaşarak açıklamaya çalışacaktır.²⁸ William’a göre varlık ikiye ayrılır: zihinde var olanlar, zihin dışında var olanlar. Zihin dışında var olanlar tek tek tözler halinde vardır ve asıl anlamda var olan bunlardır. Öte yandan “zihinsel olarak var olanlar ise hiçbir maddesel öge içermeyen zihin içerikleridir.” Bu nedenle, düşünce ve varlık birbiriyle birebir örtüşmez. Dolayısıyla yazıda, konuşmada ya da zihinde var olan her şeyin dış dünyada bir karşılığı olmayabilir.²⁹ Zihinde var olan varlığın daha çok bilme etkinliği ile ilişkisi vardır, bu etkinliğin bir sonucudur. Tanrı’nın gerçek varlığını bu bilgi ile algılamak mümkün değildir. İkisinin alanı farklıdır. Böylece William, inanç ile bilgi arasına bir ayrılık koymuş olur.³⁰

İnanç ile bilgi soyut ve somut dünyaları temsil eder. Bu dünyalar arasındaki ayırım daha da belirginleşecek, en somut haliyle zihin/ruh³¹ ve madde düalizminde, modern felsefenin kurucusu olarak adlandırılan Descartes’ın görüşlerinde kendini gösterecektir. Hareket ve durma arasındaki karşıtlık gibi madde fiziği üzerinden kurduğu düalizm, Descartes’ın zihin ile beden arasında yaptığı kökten ontolojik ayırmada da yansımaları bulur.³² Descartes da varlığı töz ile açıklar. “Ona göre, üç töz vardır: Tanrı, madde ve zihin. Tanrı yaratılmamış, her şeyden bağımsız bir şekilde var olan temel tözdür. Zihin ve madde ise yaratılmış, varoluşları Tanrı’dan başka

²⁷ Gökberk, **Felsefe Tarihi**, s. 153.

²⁸ Solomon ve Higgins, **Felsefenin Kısa Tarihi**, s. 198.

²⁹ Güzel, **Kayı/ Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi**, s. 233-234.

³⁰ Gökberk, **a.g.e.**, s. 156.

³¹ Kimi kaynaklarda “ruh” olarak kimi kaynaklarda “zihin” olarak çevrilmiştir. İkisi arasında kastedilen anlamda bir farklılık yoktur. Ruh ve zihin aynı tözü ifade eder. “Ruhun özü düşünmedir, geniş anlamıyla bilinç idi”. (Gökberk s.238) Buradan hareketle bundan sonra tercih edilen zihin kelimesinin tüm bu anlamları kapsadığı düşünülmelidir.

³² Çalışlar, **Felsefe Sözlüğü**, s. 106.

hiçbir şeye dayanmayan ikincil tözlerdir.”³³ İkincil tözler arasında kurduğu, günümüze kadar etkisini gösterecek olan ayırım, zihin ve maddi tözleri birbirinden tamamıyla uzaklaştırır; zihin töz olarak "düşünmek" tir, maddi töz ise "yer kaplamak"tır. Descartes “kendisinden şüphe edilmeyen o apaçık bilgiyi nerede bulmalı” sorusunun cevabını doğrudan zihinde bulur. Çünkü şüphe edemiyor olacağı tek şey düşünüyor olmasıdır. Düşünürken düşünmenin varlığını apaçık olarak yaşayıp bilebiliriz.³⁴ O halde mutlak olarak kanıtlanan ilk şey zihindir, yani düşünen şey olan öznenin bilinci. Filozof böylece öznenin varoluşunu kendince kanıtlamış ve bütün bir gerçekliği açıklayabileceği bir çıkış noktası bulmuş olur.³⁵

Tanrının dışında kalan, ikincil tözlerden diğerinin, maddenin en temel özelliği de “yer kaplaması”dır, uzamdır. Descartes’e göre bir maddi tözde olup biten her şey yer kaplamanın değişik halleridir. Bu haller yer değiştirme ile görülür olur. Bu nedenle madde hareket yasalarına tabidir.³⁶ Buna karşılık zihin ezeli ve ebedi yasalarla meşguldür. Dolayısıyla bu iki töz zaten özce ayrılmış durumdadır. Temel nitelikleri bakımından birbiriyle asla uzlaşmazlar: madde düşünemez, zihin de yer kaplamaz. Descartes böylece Gökberk’in ifadeleriyle “gerçeği” bölmüştür, “yapıca birbirinden büsbütün başka olan iki bölgeye ayırmıştır”³⁷.

Bu noktada düşünen "ben" öznesi maddeden uzaklaşır ve ona kendi dışında bir şey olarak bakmaya başlar. Bütün bu işlemlerin merkezi olan "ben" bilinci her şeyden, ötekilerden ayrı bir şeydir. Bu bilinç geliştikçe, ötekiyle arasındaki ayırım daha da keskinleşir. Ona bağlı olduğu düşünülen sistemler, kas ve sinir sistemleri mesela, "ayrılmış gibi" görülür. "Ben" böylece, maddi tözü olan, hareket yasalarına bağlı olan kendi "beden"ine de kendi dışında bakmaya başlar. Zihin bedeni taşır, onu elinde bir enstrüman olarak kullanır, kontrol eder.³⁸ O halde zihin bedene göre daha üstündür.

³³ Senem Önal, “Kartezyen Özne ve Kantçı Öznenin Heidegger’de Anlamı: Dünyasallık”, **Kilikya Felsefe Dergisi**, Volume: 0, Issue: 1, Mersin: Mersin Üniversitesi, 2014, s. 65.

³⁴ Gökberk, **Felsefe Tarihi**, s. 233.

³⁵ Esenyel, Zafer ve Çüçen, **Varlık Felsefesi**, s. 275.

³⁶ Gökberk, **a.g.e.**, s. 238.

³⁷ **A.g.e.**, s. 238.

³⁸ Hilmi Ziya Ülken, **Varlık ve Oluş**, Ankara: Hiperlink. 1968, s. 227.

Solomon ve Higgins'e göre Descartes'ın zihin ve beden düalizmi, bilimin gelişmesi ve bireyin keşfi ile birlikte birkaç yüzyıllık entelektüel gelişmenin bir ürünüdür. Zihin ve beden arasındaki ayrım, "insan zihninin özellikleri, insanın özgürlüğü, insanın fiziksel gerçekliği "aşma" kapasitesi gibi konularda dinsel ve ahlaki kaygılar tarafından engellenmeden, fiziksel dünyayla ilgilenebileceği yeni araştırma alanları açmıştır. Bu ayrım sayesinde din, insan özgürlüğü ve sorumluluk gibi konular da bilim tarafından tehdit edilmemiş olur. Bilim çalışma alanını genişletir, bazı açılardan dokunulmazlık kazanır. Aristoteles'ten Aquinolu Thomas'a kadar dünya, genellikle ya Tanrı ya da doğa tarafından belirlenen, tek bir "doğal yasalar" seti tarafından tanımlanmıştır. Yeni dünya ise bir yanda beden, diğer yanda zihin (bir yanda olgular, diğer yanda değerler) gibi birbirine karşıt yasalar üzerine kurulur."³⁹

Batı tiyatrosu oyunculuk geleneği tam da bu ayrım üzerine kuruludur. Descartes'ın görüşleri yaklaşık yüz yıl sonra Denis Diderot'nun oyunculuğa dair görüşlerinde yankısını bulur. Diderot'ya göre sanatın güzelliği akıl ilkesine bağlı olmakla yakalanabilir. Oyuncunun sanatı akıl yoluyla süzgeçten geçirilen gözlemlerini düzenlenmekle icra eder. Oyuncu gözlemleri üzerine "uzun uzun düşünür ve yetkinliğe varmak için neler eklemek ve neleri çıkarıp atmak gerektiğini akıl eder, bulur. Sonra akılla bulduğunu uygulamaya başlar."⁴⁰ Oyuncunun zihinsel nitelikleri ne kadar gelişmiş ise kendini karakterinin duygularından daha çok uzaklaştırabilecektir. Zaten oyuncunun işi duygu hissetmek değil, onu dışsal göstergeleri ile kopyalamaktır. Bu kopyalama sürecinde oyuncunun karşılaşacağı zorluk dışsal göstergeleri tekrarlayabiliyor olması ile ilgilidir.⁴¹ Bu anlamda oyuncu sahne üzerinde rolüne dair duyguları yaşıyormuş gibi görünürken aslında bu duygulardan oldukça uzaktır.⁴²

³⁹ Solomon ve Higgins, **Felsefenin Kısa Tarihi**, s. 244.

⁴⁰ Denis Diderot, **Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceler**, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul: Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık Ltd. Şti., 2000, s. 47.

⁴¹ Rhonda Blair, **The Actor, Image and Action**, Taylor & Francis e-Library, 2007, s. 46.

⁴² Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005, s. 35.

Diderot'nun görüşlerinden de anlaşılacağı gibi Descartes'in dualitesi oyunculuk anlayışına da yansımıştır: zihin/duygu, iç/dış ve oyuncu/karakter. Bu ayrımların izleri günümüz tiyatrosuna dair tüm tartışmalarda bile kendini gösterir ki modern tiyatro düşüncesinin merkezini oluşturur. Brecht oyuncularından bir fikri fizikselleştirmelerini ister, Artaud ve Grotowski zihnin etkisinden kurtulmanın yollarını arar, Stanislavski karakterin ve oyuncunun iç dünyasına yönelir. Bu tartışmalar bazen o kadar ileri gider ki bazı tiyatrocular çok zeki olan insanların iyi oyuncular olamayacağını söyler çünkü kendilerini duygularına bırakmakta zorluk çekerler; bazı tiyatrocular da zihnin üstünlüğünü savunup duygusallıktan kurtulmayı ve soğukkanlılığı korumayı överler.⁴³

Bu dualite felsefesi ayrıca Tanrı'ya ve dünyaya bakışı da tümüyle değiştirir ve 18. yüzyılın köklü değişimini "aydınlanma"yı beraberinde getirir.⁴⁴ Aydınlanma, Kant'ın tarifi ile "insanın kendisinin sebep olduğu olgunlaşmama halinden kurtulmasıdır. Bu olgunlaşmama hali insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğu olmadan kullanabilmeyi engeller."⁴⁵ Dolayısıyla aydınlanma, insanın bu halden kurtulup aklını kendisinin kullanmaya başlamasıdır. İnsan bu duruma aklını kullanmaması yüzünden düşmüştür⁴⁶ ve bu durumdan ancak akıl yoluyla çıkacaktır. Aklın ve dolayısıyla bilimin üstünlüğü kabul edilerek insan incelenmeye başlar. Zihin, duyular ve algılama süreçleri araştırılır. 18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde artık insan akıl tarafından kavramlaştırılmıştır. Doğadaki diğer öğeler gibi bir canlı sınıfına aittir ve elbette o öğeler gibi incelenip değerlendirilebilir. Dolayısıyla, insanı diğer doğa unsurlarının merkezine ve hatta üstünde bir yerde konumlandıran düşünce etkisini kaybetmeye başlar. Yerini insanın bilim ile açıklanabilen bir varlık olduğu düşüncesi almıştır. Artık insan da bilimsel araştırmanın nesnesidir.⁴⁷

⁴³ John Lutterbie, "Neuroscience And Creativity in The Rehearsal Process", **Performance and Cognition**, Ed: Bruce McConachie ve F. Elizabeth Hart, Taylor & Francis e-Library, 2006, (149-166) s. 149-150.

⁴⁴ Sevede Düzgüner, "Ruh-Beden ve İnsan-Aşkın Varlık İlişkisine Yönelik Psikolojik Yaklaşımın Tarihi Serüveni", **Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Volume: 45, Issue: 45, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2014, s. 269.

⁴⁵ Immanuel Kant, "An Answer to the Question: What is Enlightenment?", **From Modernism to Postmodernism: An Anthology**, Ed. Lawrence E. Cahoon, Cambridge, Mass: Blackwell Publishers, 1996, s. 51.

⁴⁶ Gökberk, **Felsefe Tarihi**, s. 288.

⁴⁷ Düzgüner, **a.g.e.**, s. 270.

İnsanın nesnel bilgisine ulaşmak için sonrasında “insanın içi”ne bakılmaya çalışılır. Yine güçlü bir karşıtlık üzerine kurulu olan bu inceleme alanında “dış” dünya “içeri”de, yani özne bireyde araştırılacaktır. Böylece, aklın ve deneyimin uygun yöntemleri kullanılarak yalnızca kendimiz için değil, aynı zamanda herkes için olan hakikate ulaşılabilir. Ve bu hakikat nesnel bir biçimde, hatta mutlak olarak kurulabilir. Solomon ve Higgins nesnel hakikate ulaşmaya çalışan modern felsefenin tam da bu nesnellik ve öznellik arasındaki paradokstan doğduğunu iddia eder.⁴⁸

Heidegger, modern felsefenin dünyayı ve kendini nesneleştirerek anlama arayışına tümüyle karşı çıkar; bu fikir bireyi dünyaya doğrudan erişemez hale getirir. İnsan dünyaya sadece akli aracılığıyla ulaşabilir durumdadır.⁴⁹ Dünyayla ilişkisinde yalnızca aklına güvenen, izole olmuş bu özne dünyanın gerçekliğini sorgularken elbette kaynak eksikliğine düşecektir. Bu durumda düşünceleri onu kolaylıkla yanıltır. Kendi benliği üzerine temellendirdiği bu arayış kendi içinde bir çıkmazdır ve çözümlenemeyecek gibidir. Kendini ve her şeyi nesneleştirme ve bunların gerçekliğini öznelliğe indirgeme yanılığı Heidegger’e göre gündelik yaşamımızdaki davranışlarımızı açıklayacak bir bakış açısı sağlamaz.⁵⁰ Dahası insanı pasif bir izleyici konumuna düşürür. Oysaki insan her zaman aktif bir katılım içindedir; dünyayla birlikte var olur.⁵¹ Kendini onun dışında tutup, nesneleştirdiğinde onu olduğu gibi anlamamanın önüne engel koyar. Tam tersine, kendisini dünyaya dünyayla birlikte açmayı anlamalıdır. Bunu yapabildiğimizde nesnellik tartışılan bir şey olmaktan çıkacak, bütünselliği içinde dünyayı deneyimlememizin ve onu anlamamanın önü açılacaktır.⁵² Dünyayı bütünsel olarak kavramak bizi Heidegger’in “dünyasallık” kavramına getirir. “Dünyasallık” ile Heidegger, dünya-içinde-varolmanın meydana getirici etmeninin yapısını kastetmektedir. Zaten bu etmenle ilişkili bir biçimde var olanların tamamı dünyayı oluşturur.⁵³

⁴⁸ Solomon ve Higgins, **Felsefenin Kısa Tarihi**, s. 234.

⁴⁹ Martin Heidegger, **The Principle of Reason**, Çev. Reginald Lilly, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 3-4.

⁵⁰ Önal, **Kilikya Felsefe Dergisi**, s. 63.

⁵¹ C. B. Guignon, **Heidegger and the Problem of Knowledge**, Indiana (USA): Hackett, 1983, s.85. Alıntılardan: **A.g.e.**, s. 63.

⁵² Önal, **a.g.e.**, s. 70.

⁵³ Martin Heidegger, **Varlık ve Zaman**, Çev. Kaan H. Ökten. İstanbul: Agora, 2008, s. 65.

Heidegger'in varlık anlayışı da yukarıdaki fikirlerinin üzerine kuruludur. Heidegger varlığı tanımlarken Dasein terimini kullanır.

“Dasein (tam olarak “orada olmak”), kendi perspektifiyle bütün varlığı tanımlayan varlığın adıdır. Dasein bir bilinç ya da zihin ya da kişi değildir. Farkında olduğu dünyadan ayırt edilemez. Dünyadan ayıramaz.... Dasein basitçe Heidegger'in “bütünsel bir fenomen” olduğu konusunda ısrar ettiği “Dünyada Olmak”tır.”⁵⁴

Bu nedenle, var olanlar kuramsal olarak anlaşılmaktan çok, dünya-ile-birlikte-var oluşunda anlaşılabilir. Heidegger insanı da aynı şekilde, Descartes ve Kant'ın ayrımlarına karşı, bütünlük içinde, dünyasallık bağlamında anlamaya çalışır⁵⁵. En basit haliyle ifade etmek gerekirse, Dasein yoksa dünya yoktur, dünya yoksa Dasein da. Heidegger'in *Basic Problems of Phenomenology* kitabında bahsettiği gibi dünya, Dasein'a ait bir şeydir, yani Dasein'dan bağımsız öncesi olan bir şey değildir. O halde dünya öznelidir.⁵⁶ Nesnel bir dünya değil, Dasein ile birlikte var olan bir dünya vardır. Heidegger ısrarla Dasein'ın kendisinin de tek bir şeyi ifade eden bir kavram olmadığından bahseder ve varlığı belirli bir töze indirgemeye karşı çıkar. Descartes'ın düşüncesine göre varlığın “daimi baki” bir karakteri vardır ve bu bilgiye ulaşılabilir, dolayısıyla varlıkların tözleri vardır ve bu halleriyle “besbelli”dirler.⁵⁷ Heidegger tam tersine her seferinde yeniden kendi olan bir varlık düşüncesine inanır. Çünkü gerçeği, dünyayı ve hatta insanı değişmeyen ve her daim mevcut olan bir töz olarak görmek, onu tam anlamıyla elimizde ve denetimimizde tuttuğumuz bir nesneye dönüştürür. Aynı şekilde insanın da bir özü yoktur, bir insan olma biçiminden ya da nasıl olmamız gerektiğini önceden belirleyen doğru insan olmaktan bahsedilemez. Aksine Dasein kendiliğinden oradadır ve kendi kendini açıklar. Biz ne yaptığımızıdır. Kimliğimiz ya da varlığımız somut dünyadaki aktif yaşamımız aracılığıyla tanımlanır. Dolayısıyla Dasein, nesne ya da bir şey değil, bir meydana geliş (happening) ve bir oluş (becoming). Bu oluş ancak zamansallık ve tarihsellik ile tanımlanabilir.⁵⁸

⁵⁴ Solomon ve Higgins, **Felsefenin Kısa Tarihi**, s.344.

⁵⁵ Önal, **Kilikya Felsefe Dergisi**, s. 63.

⁵⁶ Martin Heidegger, **Basic Problems of Phenomenology**, Trans. Albert Hofstadter, Indianapolis: Indiana University Press, 1988, s.167.

⁵⁷ Heidegger, **Varlık ve Zaman**, s. 99.

⁵⁸ J. Kim (ed.), E. Sosa (ed.) ve G. S. Rosenkrantz (ed.), **A Companion to Metaphysics**, s. 296.

“Heidegger’de varolmak zamansal olmaktır”⁵⁹ diye ifade eder Sinan Kılıç. Heidegger için soru, “zamanın ne olduğu” değil “zamanın kime ait” olduğudur. “Zamanın kime ait olduğu” sorusu ise ancak Dasein’in varoluşuyla yanıtlanabilir, çünkü zaman Dasein’in varoluşuna aittir. Böyle olunca zamanın sonsuz olduğu kavrayışı da geçerliliğini yitirir.

“Eğer zaman geleneksel metafizikte olduğu gibi anların ard arda dizilişi olarak sonsuzlukla kavranırsa, zaman bir mevcudiyete dönüşür. Oysa Heidegger için zaman Dasein’in eksistensiyyalitesine ait olduğundan bir mevcut olan, varolan değildir. Dasein’in eksistensiyyalitesinin dışında da bir zamanın varlığından söz edilemez. ...Dasein’in eksistensiyyalitesine ölüm dahil olduğundan zaman sonsuz değil, sonludur. Bu nedenle zaman sonsuz olarak değil de ancak Dasein’in ölümlü ve sonlu eksistensiyyalitesi ile kavranabilir. Dasein ölümüne ait olduğundan sonsuzluğu asla deneyimleyemez ve Dasein’in sonlu olması onun zamansallığıdır ve Dasein zamansal varlığından ayrılamaz”⁶⁰

Heidegger’e göre Dasein sonludur, “ölümüne fırlatılmıştır”. Ancak o sonu geldiğinde biten değildir, aksine “sonlu olarak varolandır”.⁶¹ Ve bu sonluluğun (finitude) bilincindedir. Dasein bu bilinç sayesinde var olur. Çünkü zamansallık ancak ölümlü bir varlık olduğunun bilincinde olmakla olur.⁶² Böylece varlık anlamını zamansallıkta bulur. Heidegger’in ifadesiyle zamansallık “Dasein’in “zaman içinde” var olan olup olmadığı” ya da “zaman içinde” nasıl var olduğu” ile ilişkilidir ama ayrıca onun tarihselliğinin de olanak koşuludur. Dasein aslında tarih içinde olduğu için zamansal değildir, zamansal olduğu için tarihseldir.⁶³ Daha netleştirmek gerekirse, tarihsellik içinde bulunulan tarihle ilişkili değildir, “tarihsellik denilen belirlenim, tarih denilenden önce gelir.” Heidegger onu “yaşanmışlık” olarak adlandırır: ve yaşanmışlık da Dasein’in varlığını oluşturur.⁶⁴ Ancak bu yaşanmışlık sayesinde dünya-tarihine ait olmak mümkün hale gelir.

Heidegger Dasein’in zamansallık ve tarihsellik özelliklerine uzamsallığı da ekler ve onu da dünya içinde var olmayla ilişkilendirir. Uzamsallık “ne dünya uzamı

⁵⁹ Sinan Kılıç, “Heidegger’in Fundamental Ontolojisinde Varlığın Özdeşliği”, **Kaygı/ Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi, Bursa: Uludağ Üniversitesi**, 2014 s. 23.

⁶⁰ **A.g.e.**, s. 23-24.

⁶¹ Heidegger, **Varlık ve Zaman**, s.349.

⁶² Kılıç, **Kaygı/ Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi**, s. 24.

⁶³ Heidegger, **Varlık ve Zaman**, s. 400.

⁶⁴ **A.g.e.**, s. 20.

içindeki bir pozisyonda bulunma, ne de el altında olanların kendi yerlerinde bulunmaları demektir.” Bunlar onun dünya içinde birer varlık olarak mevcut olma biçimidir.⁶⁵ Dasein’in uzamsallığının bir mevcut olma biçimi olmadığını savunur ve Descartes’ın varlığı sürekli olarak bir mevcut oluş olarak adlandırma isteğine karşı çıkar. Oysa varlık “mevcut olan” değil, belirsiz ve zamansal olan “orada olandır”, yani phusis’tir (Being).⁶⁶

Phusis, Heidegger’in *Introduction to Metaphysics* kitabında tarif ettiği haliyle kendisinden meydana gelmektir. Bir gülün çiçek açmasında, denizin dalgalanmasında olduğu gibi görünür olandır, orada olandır.⁶⁷ Bu tarifile aslında metafizik ile yakından ilişkili olduğu görülür. Phusis her yerde deneyimlenebilir; gökyüzünde, denizin dalgalanmasında, bitkilerin büyümesinde insan ve hayvanların rahimden doğmasında. Heidegger, Antik Yunan’da “orada olan” phusisin anlamının, Latince’ye çevrilirken terk edildiğini ve yukarıdaki doğa olaylarıyla tarif edildiği için “doğa” anlamında kullanıldığını ifade eder.⁶⁸ Doğa anlamıyla birlikte daha çok mevcut olma biçimine işaret eden phusis, aslında henüz olmayan ama orada belirecek olandır. Doğa anlamı Aristoteles’in tözünü çağırıştırır, ama Heidegger’e göre aslında belirsiz olan, zamansal olan ve “orada olan”dır.⁶⁹ Orada olmak ise “içinde var olmak” ile ilişkilidir. Dünya “içinde” olmak, dünya içinde varolanlarla ilişkili ve meşgul olmaktır.⁷⁰ Önceden belirlenmiş ya da belirli bir töze sahip olmayan uzam böylece her an orada belirecek olanın varlığını taşır.

Uzamsallık, zamansallık ve tarihsellik deneyimi bir arada yukarıda sözü edilen dünyasallığı var eder. Dünyasallık Heidegger’in tanımıyla bizi deneyime yönlendirir. Deneyim (Erlebnis) Almanca yaşamak kelimesinden türemiştir; çünkü kendine ait bir şey yaşamakla ilişkilidir. Ancak buradaki karşılığıyla deneyimi, soyutlanmış zihinde ya da ruhsal süreçlerle gerçekleşen bir şey değil daha bütünsel bir süreç olarak görmek gerekir. O “içinde bulunduğum, ikamet ettiğim, ilgi ve yönelim içinde

⁶⁵ Heidegger, *Varlık ve Zaman*, s. 108.

⁶⁶ Kılıç, *Kayı/ Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi*, s. 23.

⁶⁷ Martin Heidegger, *Introduction to Metaphysics*, New Haven: Yale University Press. 2000, s.15-16.

⁶⁸ *A.g.e.*, s. 15.

⁶⁹ Kılıç, *Kayı/ Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi*, s. 23.

⁷⁰ Heidegger, *a.g.e.*, s. 108.

olduğum ilişkisel ve bütünsel bir yapıda, orada-lıkta gerçeklik kazanır.”⁷¹ Günlük deneyimlerimde meşgul olduğum bağlamsal yapı benim için tüm verili şeyleri içeren dünyadır. Her ne zaman, nerede ve ne olursa olsun benim için dünyalaşan bir dünyanın içindeyimdir. Heidegger bu nedenle dünyadaki yaşamımızı bir sır gibi görür. Yaşamımız bize ait deneyimlerden oluşur ve bu deneyimleri ancak var-olarak tecrübe edebiliriz. Bu deneyimlerle her seferinde tarihsel bir ben oluştururum. Dolayısıyla Dasein olarak, kendime orada bir yer edinir, bir anlam dünyası açarım. Böylece insan Heidegger için tüm deneyimlerinde dünyayı bilen bir özne değil dünya-ile-birlikte-var-olan bir bütün halini alır. Bu haliyle insan “uzama ilişkin varoluşunda geliştirdiği anlayışla, uzamsallığı yani dünyasallığı oluşturan ve bunu her seferinde yeniden deneyimleyerek verilmişliği ve sürekliliği sağlayan bir var olandır.”⁷²

Buradan hareketle, Heidegger bütüncül bir bakışa sahiptir diyebiliriz. Modern düşüncenin anlam kurgusunu oluşturan karşıtlıkları ve kutupları reddeder; “beden ve zihinle ilgili her türden ikiciliği, özne ile nesne arasındaki ayrımı ve “bilinç”, “deneyim” ve “zihin”i birbirinden dilsel olarak ayırmayı reddeder”⁷³. Ayrımların ötesinde, daha bütüncül bir bakış açısıyla varlığın kendisiyle hesaplaşmalıdır. Bu hesaplaşma, başka bir deyişle varlığın anlamını arama süreci için Heidegger bir yöntem önerir: Fenomenoloji. Fenomenoloji Heidegger için yöntemsel bir kavramdır; “felsefi araştırmaya konu olan nesnelerin içeriksel neliklerini değil, araştırmanın nasılını ifade eder”. Varlığın araştırmasını bu yöntem ile sürdürmek Heidegger’in varlık felsefiyle doğrudan örtüşmektedir. Çünkü Fenomenoloji “Eşyanın kendisine!” bakmaktadır.⁷⁴

⁷¹ Önal, *Kilikya Felsefe Dergisi*, s. 73.

⁷² *A.g.e.*, s.79.

⁷³ Solomon ve Higgins, *Felsefenin Kısa Tarihi*, s. 343.

⁷⁴ Heidegger, *Varlık ve Zaman*, s. 28.

1.2. BİR FENOMEN OLARAK “VAR OLMAK” VE BEDEN ÖZNE

Fenomen kelimesinin kökleri, Yunanca “kendini gösterme” anlamına gelen phainesthai fiilinden türemiş phainomenon kelimesinde karşımıza çıkar. Dolayısıyla “kendini gösteren, tezahür eden, ayan olan” demektir. Heidegger “fenomen” ifadesinin kendince anlamını net bir biçimde ortaya koymak için “kendini-kendinde-gösteren” tanımlamasını kullanır. Eski Yunanlılar için bu, “gün ışığında bulunan ya da ışığa çıkarılabilenlerin tümlüğü anlamına” gelir ve genellikle var olan ile özdeşleştirilirdi.⁷⁵ Bu özdeş anlamından hiç uzaklaşmadan, Heidegger’in fenomenolojik anlayışında fenomen “varlığı var eden şeydir; varlık ise hep var olanların varlığıdır”. Varlığı gün yüzüne çıkarmanın yolu ise varolanları kendileri ile, yani bir fenomen olarak görmektir. İşte Fenomenoloji tam da bu alan ile ilgilidir, var olanların varlığının bilimidir.⁷⁶

Fenomenolojinin yöntem olarak kullanılması üzerine belirgin ilk fikirleri ortaya atan Husserl muhtemelen öğrencisi Heidegger’i etkilemiştir; çünkü o da benzer ifadelerle olanın kendisini fenomende gösterdiğini ve fenomende “varolan” olarak apaçık verildiğini dile getirir.⁷⁷ Husserl’a göre varlık bir bilinçtir, ancak Descartes’ın düşündüğü gibi tek başına var olmaz. Fenomen olarak kendini gösterecek olan bu bilinç, başka bir nesne olmadan var olamaz. Bilinç her zaman başka bir şeyin bilincidir. O halde var olanlar bağımsız nesnelere olmak yerine başka bir şeyin bilinci olarak görülmelidir.⁷⁸ Burada fenomenin görünüş anlamına ek olarak, bize görünüş anlamı da dikkat çekmek gerekir. Çünkü bu sayede, Husserl fenomeni deneyim ile ilişkilendirir.⁷⁹

Fenomenoloji’ye göre bütün bilinç (algılar, hayaller, yargılar vb.) “bir şeyin hakkında” ya da “bir şeyin” olduğu için deneyim asla izole bir şekilde yaşanmaz. Her şekilde dünyaya dair bir referansı vardır. Buradaki anlamıyla dünya yalnızca fiziksel çevreyi içermez, fiziksel olarak var olmayan sosyal ve kültürel dünya da bu dünyanın

⁷⁵ Heidegger, *Varlık ve Zaman*, s. 29.

⁷⁶ *A.g.e.*, s.38.

⁷⁷ Edmund Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, Çev. Harun Tepe, Ankara: Bilgesu, 2010, s. 56.

⁷⁸ *A.g.e.*, s. 107.

⁷⁹ Solomon ve Higgins, *Felsefenin Kısa Tarihi*, s. 320.

içindedir. O halde deneyim bağlamsaldır diyebiliriz; karşılaştığımız nesnelere, olaylar tarafından tetiklenen pragmatik, sosyal, kültürel ve anlamsal bir süreçtir. Örneğin herhangi bir nesneyi bir durumda işe yarayan bir araç olarak görürken başka bir durumda satılacak bir şey olarak görebiliriz.⁸⁰ Dolayısıyla varlığın anlamı bağlamıyla kurulur.

Husserl'in bir diğer öğrencisi Merleau-Ponty bu tartışmayı algı ile ilişkilendirir ve deneyimi algılama üzerinden inceler. İçsel/öznel deneyim ve dışsal/nesnel deneyim, yaşanan deneyimin aynı sürecinin parçalarıdır. Merleau-Ponty'ye göre nesnel düşünce algılama konusunun çok farkında değildir, çünkü bu düşünceye göre dünya elinde hazır bulunan bir şeydir ya da her olayın mümkün olduğu bir yerdir, algılamayı da bu olaylardan birisi olarak görür.⁸¹ Oysa algılama, kendini bedenimizde ve doğamızda göstererek, insanın deneyim ve anlayış biçimlerine temel oluşturur. Burada algılamayı içsel ve zihinsel bir durum yaşamak gibi görmemek gerekir, daha çok çevremizin içinde ve etrafında yolumuzu bulmak, onunla haşır neşir ve ilgileniyor olmaktır. Merleau-Ponty daha net bir şekilde algılamanın "bir bedene sahip olmak olduğunu, başka bir deyişle dünyada yaşıyor olmak" olduğunu söyler.⁸² Dünyada yaşıyor olmayı Heidegger'in dünyada-olmak terimiyle hemen hemen aynı anlamda kullanır ve bunun aslında bir gizem olduğundan bahseder. Hem dünyaya açık durumda, hem de onun içindeyizdir. Birinci durumda dünya gözlerimizin önüne serilmiştir; farkındalığımız kendimizin ötesindeki şeylere kadar ulaşır ve bizi bir şekilde onlara bağlar. Algılamak böylece şeylerle aramızda "mutlak bir yakınlık" ve aynı zamanda da "çaresiz bir uzaklık" kurar.⁸³ Diğer taraftan dünyanın içinde yaşayan varlıklar olarak algısal deneyimimiz yalnızca duyuşsal ya da zihinsel değil bedenseldir de. Merleau-Ponty daha de ileriye giderek şunu iddia eder:

⁸⁰ Shaun Gallagher, Dan Zahavi, **The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science**, London, New York: Routledge, 2008, s. 7.

⁸¹ Maurice Merleau-Ponty, **Phenomenology of Perception**, Trans. Donald A. Landes, London, New York: Routledge, 2012, s. 214.

⁸² Taylor Carman, "Foreword", **Phenomenology of Perception**, Trans. Donald A. Landes, London, New York: Routledge, 2012, s. x.

⁸³ Maurice Merleau-Ponty, **The Visible and the Invisible**, Ed. Claude Lefort, Trans. Alphonso Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968, s. 8.

Dünyamızın olmasının sebebi bedenimizdir; ancak bir beden olarak bir dünyaya sahip oluruz.⁸⁴

Merleau-Ponty'nin algı ve varlık görüşlerinin merkezinde beden vardır. Ancak beden onun için modern düşüncede olduğu gibi sahip olunan bir şey değildir. O bedenin kendisi olmaktan söz eder. “Bedenim var” (I have a body) deyimini en az zihnim ve ruhum var demek kadar yanıltıcıdır. Böylece Merleau-Ponty özne-nesne ilişkisi yerine, bedenle var olmaya dair bir ilişki kurmayı tercih eder. Aslında “biz zihin, ruh, bedenizdir”.⁸⁵ Böyle bakıldığında içinde olduğum beden ve onun sebep olduğu dünya, ne diğer nesnelere gibi bir nesnedir ne de zihni oluşturan düşünce parçalarıdır. Beden bunlardan farklıdır; Merleau-Ponty'nin deyimleriyle beden “bir organizmanın kalbi gibidir. Sürekli olarak yaşamı görülebilir bir nefes olarak yaratır, ona can verir, onu içerden besler ve onunla bir sistem oluşturur”⁸⁶. Bir anlamda onu kendi varlığıyla geri yansıtır. Bu yansıtmaya dünya neden olmaz. Bu haliyle tam da algılanılan deneyimin harekete geçmiş halidir, kendisidir, sebep olunan değil. Dolayısıyla hareket ile sonucu karşılıklı ve içiçe geçmiş durumdadır. İlişkileri doğrusal bir ilerlemeden çok dairesel bir diyalektik üzerine kuruludur.⁸⁷

Böylece algılama, hem pasif hem de aktif, hem durumla hem de eylemle ilgili, hem koşulları olan hem de özgür olarak tartışılabilir hale gelir. Hem öznel hem de nesnel deneyimlerin temeli olur.⁸⁸ Aslında bu durum Merleau-Ponty'nin görüşlerindeki aynı temel noktaya işaret eder: Ne dünyaya dair tümüyle nesnel bir tecrübeden bahsedilebilir ne de dünyadan bağımsız öznel bir deneyim vardır. İkisini de bir arada bulunduran deneyimi tartışabilmek ve anlayabilmek için arada kalan daha muğlak bir alana ihtiyacımız olduğunu söyler. Bu tam da fenomenolojinin alanıdır, özne ve nesnenin bir araya gelerek oluşturduğu bir çeşit katmandır. İşte bu katman bedendir.⁸⁹ Beden o arada kalan, uzamsal ve zamansal olarak oluşan deneyimin görünür hale gelmişliğidir. Başka bir deyişle deneyim, beden aracılığıyla

⁸⁴ Merleau-Ponty, **Phenomenology of Perception**, s. 147.

⁸⁵ Carman, **Phenomenology of Perception**, s. xii.

⁸⁶ Merleau-Ponty, **a.g.e.**, s. 209.

⁸⁷ Ofer Ravid, “Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training”, y.y., York University, 2014, s. 35.

⁸⁸ Carman, **a.g.e.**, s. xiii.

⁸⁹ Ravid, **a.g.e.**, s. 33.

uzamsal ve zamansal bir bağlam içinde bedenselleşmiş (embodied), vücut bulmuş olur.

Merleau-Ponty uzamsallıktan kastını öncelikle beden kendi uzamsallığı üzerinden tartışır. Bedenimizin, bazı uzamsal ilişkilere girmemizi sınırlayan, bir konturu vardır. Bu böyledir; çünkü bedenin parçalarının birbiriyle belirli biçimlerde ilişki kurması gerekir, yanyana değil de içiçe durmaları gerekir mesela. Ancak yine de bir bütün olarak beden, benim için, bir araya gelmiş organların uzam içerisinde konumlanması değildir. Benim onunla ilgili bütünsel bir algım vardır. Bu bütünlüğü onu sarmalayan beden şeması (body schema) sayesinde algılarımdır. Örneğin oturduğumda bacaklarımın da nerede olduğunu biliyorumdur. Bu iç uzam algısını anlatırken Merleau-Ponty uzamsal ve zamansal birlikten söz eder. İçsel-duyumsal birlik, bedenin duyu-motor birliğidir. Bu birlik yalnızca bağlam yaratmakla kalmaz; bir bağlama oturtulmadan önce yaşanan şeyin, deneyimin kendisiyle ilişkilidir ve aslında bu ilişkiyi o mümkün kılar.⁹⁰

Bedenin uzam ile kurduğu ilişkiyi, yani uzamın uzamsallığını tartışırken Merleau-Ponty fenomenolojik bakış açısını sürdürür: ona göre beden uzamda değildir uzamın kendisidir. Uzamı oryantasyon, derinlik ve hareket üzerinden çalışır ve uzam deneyiminin yalnızca uzamda bulunan şeylerin konumlanması üzerinden tartışılmayacağını ifade eder. Uzam deneyimi ilk kaynağında araştırılmalıdır. Benim deneyimimi yönlendiren uzamsal düzey, benim dünyayla ilişkilennemem bir yoludur, dünyada bir yöne doğru dümen kırmamdır. Bu uzamsal düzey uzama ilgisiz bir özne tarafından kurulamaz.⁹¹ Bunun gerçekleşmesi için bedenimin uzama yönelmesi gerekir. Dolayısıyla bedenim neredeyse orada yapılacak bir şey mutlaka vardır. Çünkü fenomenolojik uzam o anki görev ve durum ile açıklanır.⁹² Zaten Merleau-Ponty'e göre var olmak demek "yönlenmiş" bir şeye doğru olmak demektir.⁹³ Böyle

⁹⁰ Merleau-Ponty, **Phenomenology of Perception**, s. 100-101-102.

⁹¹ Donald A. Landes, "Translator's Introduction", **Phenomenology of Perception**, Trans. Donald A. Landes, London, New York: Routledge, 2012, s. xlv.

⁹² Joseph Rouse, "Merleau-Ponty's Existential Conception of Science", **The Cambridge Companion to Merleau-Ponty**, Ed. Taylor Carman, Mark B. N. Hansen, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, s. 269.

⁹³ Merleau-Ponty, **a.g.e.**, s. 264.

bir tanımlamayla uzam dinamikleşir ve reflektif bir mesafeden dünyayla aramızda sezgisel, karmaşık, aktif ve o anda gerçekleşen bir ilişki kurar.⁹⁴

Merleau-Ponty'nin zamansallığı yorumlayışı da yine benzer eleştiri ve ilişkiler doğrultusunda şekillenir. Ona göre nesnel zamandan söz edilemez. Zaman ne gerçek bir süreçtir ne de şimdiki zamanın birbiri ardına dizilişidir.⁹⁵ Dünyanın kendisinde zamansallık yoktur. Yine de özne zamansızlık anlarını bilince indirgemek için onu ölçer ve tanımlar. Aslında zaman kendi-içinde oluşur. Bu açıdan Merleau-Ponty'nin görüşleri Heidegger'in zaman kavramı ile örtüşür. Geçmiş, gelecek ve şimdi varlığın kendisinde, var oluşunda vardır. Dolayısıyla nesnel olan, bir tane zaman yoktur. Ancak hepsini kapsayan ve hepsinin ötesinde bir zamandan bahsedilebilir. Merleau-Ponty işte bu görüşünün kalbine şimdiki zamanı yerleştirir. Şu an sonsuzdur; çünkü zamanın yaratıldığı anın ta kendisidir, sürekli kendini aşan bir akıştadır ve asla kendini yakalayamayacaktır. Şimdiki zaman bir anlamda kendinin ötesindedir ve hiç bir zaman kendiyi uzlaşıp hesabını kapatamayacaktır. Kısacası “şu an”da, zamansallık vardır, zaman zaman için vardır.⁹⁶

Merleau-Ponty'nin görüşleri var olan dünya ve o an yaşanan deneyimin katmanları arasında hareket eden bir dünya çatısı sunduğu için mevcudiyet üzerine düşünürken yardımcı olabilecek dayanaklar sunar. Dahası mevcudiyetin tek bir deneyimin içinde, aynı zamanda hem öznel hem de herkese açık olabileceğini düşündürür. Çünkü beden ve dünya arasında, birbirine bağlı bir ilişki kurar. Beden ve dünya sürekli bir iletişim içindedir. Aynı şekilde Merleau-Ponty'e göre dış dünyaya dair algımız ve bedenimize dair içsel algımız da tek bir varoluşun birbiri içine geçmiş parçalarıdır.⁹⁷ Dolayısıyla deneyimin öznelerarası olduğu söylenebilir. “Şu an” Kendi-İçin olan ile Başkaları-İçin olan arasında arabuluculuk yapar. Ben tek başıma olan, ulaşılamaz bir özne değilimdir. Tam tersine mevcudiyetim açısından dünya ve diğerleriyle aynıyım. “Hatta şu an onu var ederim: Ben gördüğüm her şeyim ve

⁹⁴ Lydia Goehr, “Understanding the Engaged Philosopher: On Politics, Philosophy, and Art”, **The Cambridge Companion to Merleau-Ponty**, Ed. Taylor Carman, Mark B. N. Hansen, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, s. 340.

⁹⁵ Merleau-Ponty, **Phenomenology of Perception**, s. 434.

⁹⁶ Christopher Macann, **Four Phenomenological Philosophers: Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty**, London, New York: Routledge, 2005, s. 196- 197.

⁹⁷ Ravid, “Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training” s. 34.

ben öznelerarası bir varlığım, bedenime ve tarihsel durumuma rağmen değil, aksine bu beden ve bu durumun kendisi olarak ve böylece diğer her şey olarak.”⁹⁸ Böylece, hem öznellik hem de nesnellik korunarak bir araya gelmiş, aynı bedende vücut bulmuş olur.

Heidegger *Metafizik Nedir?* kitabında mevcudiyetin ancak “kendi içinden” anlaşılabilirliğini ifade eder.⁹⁹ Heidegger ve Merleau-Ponty’nin görüşleri mevcudiyeti kendi içinde anlamaya yöneliktir ve bunu yapabilmek için sunulan anahtar fikirleri barındırır. Bu fikirler oyuncunun mevcudiyetiyle ilişkilendirildiğinde, oyuncunun bedenine dikkati çeker ve Ravid’in ifadeleriyle onu kendi içinde gözlemlemenin imkanlarını sunar. Bu sayede oyuncunun bedeni “çevresi ile” ve “çevresinin içinde”; kendisi ya da bireysel kimliği yok edilmeden gözlemlenebilecektir. Diğer taraftan, bu beden ile uzam, zaman ve nesnelere kurduğu ilişki de aynı şekilde yorumlanabilir hale gelecektir.¹⁰⁰

1.3. BİLİŞSEL ÇALIŞMALAR VE BEDENZİHİN

Merleau-Ponty’nin bedenselleşme (embodiment) tartışmaları, pek çok çalışma alanını etkilediği gibi bilişsel çalışmaların da araştırma alanını genişletmiştir. Bu tartışmalar ekseninde, bilişsel nörobilim grubuna giren çeşitli disiplinler, insan deneyiminin fiziksel, bilişsel ve duygusal süreçlerini birbirleriyle ilişkili olarak kavramsallaştırabilir hale gelmiştir. Kendisinin bedeni ve bilincin bedenselleşmişliğini merkeze alan tartışmaları tiyatro ve oyunculuk üzerine çalışan pek çok bilişsel araştırmacıya da ilham vermiştir. Stanton Garner’a göre fenomenoloji, yer bulabildiği diğer disiplinlerde de olduğu gibi, tiyatro söylemini de yeniden bedenselleştirir. Fenomenoloji, dünyayı nesneleştirmek, soyutlaştırmak ya da kavramsallaştırmaktan çok yaşandığı ve olduğu haliyle incelediği için, bedene tüm ağırlığının, boyutlarının ve fiziksel mevcudiyetinin verilmesini sağlar, ona doğrudan

⁹⁸ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, s. 478.

⁹⁹ Martin Heidegger, *Metafizik Nedir?*, Çev. Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Suut Kemal Yetkin, İstanbul: Kaktüs Yayınları 2003, s. 16.

¹⁰⁰ Ravid, “Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training” s. 35.

ışık tutar.¹⁰¹ Yaşanan bedensel tecrübeyi fenomenolojik yöntem aracılığıyla, beden, dil, biliş ve bilişsel nörobilim alanındaki yeni bulunmuş ampirik verilerle değerlendirmek John Lutterbie'ye göre tiyatro araştırmalarına uygulanabilir haldedir. Ancak bu noktada bilimin görevi cevaplar sağlamaktan çok “oyuncunun sanatı ile ilgili daha faydalı ve dinamik bir konuşma biçimi öneren bir oyunculuk anlayışına çerçeve oluşturmaktır”.¹⁰²

Bilişsel nörobilim, mevcut olma haline karşılık gelebilecek ve onu açıklayabilecek nöro-bilişsel süreçlere dair modeller sunarak fenomenolojiyi tamamlar.¹⁰³ Rhonda Blair bu ilişkiyi desteklerken, Merleau-Ponty'nin ilişkiler arası yaklaşımını sürdürür: “birbirimize, birbirimizi taklit etmemizi, empati kurmamızı, birbirimizle konuşmamızı ve birbirimizle oynamamızı sağlayan, henüz kavrayamadığımız yollarla bağlıyız- çünkü beyinlerimiz kelimenin tam anlamıyla birbirini ateşliyor, birbirini karşılıklı aynalıyor (mirroring)”¹⁰⁴. Yaşanılan deneyime dair fenomenolojik değerlendirmeler ve nörolojik modellerin işbirliği sayesinde bu deneyimin beden-çevre ilişkisine bağlı etkenlerini inceleyebiliriz.

Beden ve çevre ilişkisine bakıldığında, bilişsel çalışmalar, beden ve zihin arasındaki bağlamsal ayrıma dayanan “içsel” ve “dışsal” deneyimler fikrini çürütmeyi başarmıştır. Rick Kemp'e göre daha bütünsel bir kavram olan bedenzihin (body mind) fikri fiziksellik, düşünce, duygu ve ifade arasındaki birbirini içeren ve yansıtan ilişkiyi kucaklar.¹⁰⁵ Zihin doğası gereği bedenseldir. Bu yalnızca beyin bedeni çalıştırır anlamında bir ifadeden çok şu anlama gelmektedir: fiziksel deneyimler kavramsal düşünceyi şekillendirir, dahası düşünceler fiziksel aksiyonla aynı nöron yolunu kullanarak çalışır. Kemp'e göre “bedenzihin” terimi tam da bu fenomeni tarif etmek için kullanılır.

¹⁰¹ Stanton B. Garner, **Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama**, Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1994, s. 26-28.

¹⁰² John Lutterbie, **Toward a General Theory of Acting**, New York: Palgrave Macmillan, 2011, s. 73.

¹⁰³ Ravid, “Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training” s. 36.

¹⁰⁴ Rhonda Blair, “(Refuting) Arguments for the End of Theatre: Possible Implications of Cognitive Neuroscience for Performance”, **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, Spring 2007, s. 130.

¹⁰⁵ Rick Kemp, **Embodied Acting**, New York: Routledge, 2012, s. xv.

“Düşünce çoğunlukla bilinçsizce oluşur ki beynimizin aktivitelerinin yalnızca yüzde beşi bilincimizin farkındalığının ürünüdür. Soyut kavramlar ise metaforiktir ve bu metaforların kaynağı maddesel dünyanın kinestetik ve algısal deneyimleridir. Bu deneyimler, fiziksel çevremizi yansıtan ve daha üst bilişsel aktiviteleri şekillendiren bilişsel sistemi harekete geçirir. Bu şu anlama gelir: kavramları tanımlayan kelime ve kalıplar içlerinde gizli jest ve hareketleri barındırır.”¹⁰⁶

Dolayısıyla beynin bir durumu tarif etmek için oluşturduğu temsiller ve bir duruma tepki için geliştirdiği hareketler beyin ve zihnin karşılıklı etkileşimine bağlıdır. Antonio R. Damasio’ya göre beyin, kimyasal ve nöral etkilere göre değiştikçe, değişen beden temsilleri inşa eder. Aynı zamanda merkezden gelen beyin sinyalleri bedene akmaya devam eder, bazıları tasarlanarak bazıları ise otomatik olarak. Bunun sonucunda beden bir kez daha değişir ve ona bağlı olarak imgesi de değişir.¹⁰⁷ George Lakoff ve Mark Johnson bu tartışmayı bir adım daha ileri götürerek gerçeğin, duyu-motor aygıtımıza -algılamamızı, hareket etmemizi ve ettirmemizi sağlayan bedenimize- ve evrim ve deneyimle şekillenmiş beynimizin ayrıntılı yapısına bağlı olarak oluştuğunu iddia eder.¹⁰⁸ Dolayısıyla “insan kavramları sadece dış gerçekliğin yansımaları değildir ve daha çok bedenlerimiz ve beynimiz, dolayısıyla duyu-motor sistemimiz tarafından şekillenmektedir”.¹⁰⁹ İnsanın dünya yaratımı ve algısı bu beden bilişselliği aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Kemp bu bedensel zihin ya da beden bilişselliği fikrinin, bizi oyunculuktaki “psikolojik” ve “fiziksel” yaklaşımların ötesine taşıyabileceğini iddia eder. “Bütün oyunculuklar bedenseldir. Deneyimleyen, ifade eden ve anlamı ileten oyuncunun beden zihnidir.” Bu, fiziksel deneyim ve eylemler, imgelem, dil, sözsüz iletişim ve empati, imgelem ve duyguları destekleyen nöronal ayna mekanizması aracılığıyla gerçekleşir.¹¹⁰ Bütün bu özellikler, Batı dünyasının beden/zihin, ben/karakter, mantık/duygu ve bilgi/imgelem gibi güncel ikiliklerine göre daha bütüncül bir biçimde iç içe geçmiştir.

“Bugünlerde anlamın öncelikle dil aracılığıyla iletildiğine dair bir anlayış hakim. Oysaki son araştırmalar insanlar arasındaki anlamın çoğunlukla sözsüz

¹⁰⁶ Kemp, **Embodied Acting**, s. xvi.

¹⁰⁷ Antonio R. Damasio, **Dercartes’ Error**, New York: Avon Books, 1994, s. 228.

¹⁰⁸ George Lakoff ve Mark Johnson, **Philosophy in the Flesh**, New York: Basic Books, 1999, s. 17.

¹⁰⁹ **A.g.e.**, s. 21.

¹¹⁰ Kemp, **a.g.e.**, s. xvi.

olarak iletildiğini göstermiştir. Bedene, onun eylemlerine ve bilişsel mekanizmasına odaklanmak, ister dilsel ister imgesel olsun pek çok eğitim yönteminin ve performans biçiminin altında yatan prensipleri görünürlükler.”¹¹¹

Böyle bir anlayış, bilişsel çalışmaların yukarıda da bahsedilen görüşü, soyut düşünce ve kavramsal anlamların beden ve onun aktiviteleri tarafından şekillendirildiği perspektifi ile desteklendiğinde, Kemp’e göre tiyatrunun üç elementi olan hikaye, yer ve zamanı birbirine bağlayan temel prensipler tanımlanabilecektir. “Bu üçü oyuncunun bedeninde buluşur, onun aracılığıyla tanımlanır ve ifade edilir.”¹¹² O halde oyunculuğa dair araştırma ve eğitimlerin merkezine fiziksel olarak bedeni oturtmak onun çevresi ile kurduğu ilişkiyi ve anlam ifade süreçlerini incelemekte faydalı araçlar sunacaktır.

Blair’a göre bu yaklaşım sayesinde Diderot’un paradoksunu aydınlığa kavuşturmaya bir adım daha yaklaşmış oluruz. Böylece tartışma, oyuncu ve karakteri ne kadar “ayrışmış” ya da “iç içe geçmiş” olmalı; o an da şahit olduğumuz ve deneyimlenen kimin duyguları, oyuncunun mu karakterin mi; ifade ne kadar “hakiki” veya “inandırıcı” olmalı gibi soruların ve eski tartışmaların ötesine geçmiş olur. Nörobilişsel veriler sayesinde oyunculuğun psikoanalitik ya da psikolojik yönünü uygun ve faydalı bir alanda tutmak mümkündür. Rolün “karakterine bürünmek” ya da “gerçeğini özümsemek” yeni bağlamına oturur. Çünkü karakter, ayrışık bir varlık, gerekçeli bir hareket, cilalanmış duygulardan çok, oyuncunun getirdikleriyle desteklenen bir takım tercih ve davranışlardır, bir süreçtir.

“Karakter oyuncu tarafından edilen bir dansa dönüşür. Sabit ya da önceden belirlenmiş bir karakter yoktur; sadece tıpkı yaşamdaki gibi belli durumlar içinde hareket eden belli bir kişinin gelişimi vardır ki bu her an değişmektedir. Oyuncunun yaptığı şey, en yalın haliyle ve de karmaşık, sadece oyuncunun yaptığı şeye dönüşür.”¹¹³

Blair’e göre oyuncu karakteri olmaz, özenle şekillendirilmiş bir skor oynarken karakteri aracılığı ile yaşamı tecrübe eder ve yaşar.¹¹⁴ Lutterbie bu tecrübeyi Dinamik Sistemler Teorisi (Dynamic Systems Theory) ile açıklamaya çalışır.

¹¹¹ Kemp, **Embodied Acting**, s. xvi.

¹¹² A.g.e.

¹¹³ Blair, **The Actor, Image and Action**, s. 82.

¹¹⁴ A.g.e.

Oyuncu bir dinamik sistemdir. İçsel ve dışsal işaretlere tepki verme, performans sırasında kendisinin ya da başkalarının etkisi ile oluşan değişikliklerin de farkında olma ve seyircinin ilgisinin azaldığı ya da sürdürdüğü anlara uyum sağlama becerisine sahiptir. Dinamik sistemin temel önermesi, ortaya çıkan şeye tepki gösterme modelleri oluşturan düzensizliğe maruz kalma ve görece değişken olma durumudur.¹¹⁵ Bu durumda daha bütünsel istikrarsızlıklara yol açacak bir düzensizliğe tepki veren, sürekli bir dengesizlik durumu söz konusudur. İstikrarlı sayılabilecek bir hali bozan itkiler “bedenin içinden ya da içsel kaynaklardan (İyi hissetmiyorum) ve algısal ya da dışsal kaynaklardan (Dışarısoğuk) gelebilir. Sistemin bu şekilde harekete geçmesi genellikle davranış biçimlerini (İlaç almak; kabanını giymek) oluşturan modellere neden olur. Bazen yeterli bir kararlılık göstermez ve eylemsizlik ya da kafa karışıklığı durumunu yaşarız, tıpkı yazarların yazarken tıkanması gibi.”¹¹⁶ Başka bir deyişle uyarıcı dünya ile kurulabilecek aktif ya da pasif ilişkileri tetikleyebilir. Ancak bu ilişki nasıl olursa olsun, tepki asla tekil değildir ve düşünce, duygu ve fiziksel hisleri içeren karmaşık bir biçimdedir. Örneğin,

“Yönetmen oyuncuya yaptığı seçimin işlemediğini söyledi. Bu müdahale oyuncu için ister sürpriz isterse rahatlama olsun, her durumda dengesini bozar çünkü problemi çözmek için farklı bir davranış ya da etkinlik biçimi belirlemeyi gerektirir. Kullanabileceği bütün kaynaklardan beslenerek, prodüksiyonun dünyasına ve diğerleri ile çalışma biçimine uyumlu bir düşünce, duygu, hareket ya da tonlama modeli araştırır. Bunun sonucunda oyuncu görece daha dengeli bir duruma ve daha çok çalışılmış bir performansa ulaşır. Bu nedenle oyunculuk, bedensel bir dinamik sistem faaliyetidir.”¹¹⁷

Oyuncunun sözü edilen bu bedenselliği ve varoluşu, onu daimi bir değişim ve dönüşüm durumuna maruz bırakır. Bu durumun karşılığında açığa çıkan şey ise çok seçenekli ve çeşitlidir. Algısal oryantasyon seçenekleri arasında salınan, akıştaki bu deneyimin fenomenolojik özünü bu belirsizlik temsil eder.¹¹⁸ Oyuncunun mevcudiyeti tam da bu belirsizliğin üzerine kuruludur. Çünkü bu haliyle oyuncunun mevcudiyeti, diğerleri ile o anda ne oluyor olduğunu bilinçli bir şekilde değerlendirmeden aktif bir şekilde ilişki kurmayı, olan şeye tasarlamadan ve daha

¹¹⁵ Lutterbie, **Toward a General Theory of Acting**, s. 14-13.

¹¹⁶ **A.g.e.**, s. 25.

¹¹⁷ **A.g.e.**

¹¹⁸ Garner, **Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama**, s. 51.

önce ne olduğunu anımsamadan tepki vermeyi ve olayların yorumsuz bir şekilde seyrinin değişmesini sağlayan şeydir. Günlük yaşamda bu kendiliğinden gelişir. Oyunculukta ise yapacağımız şeyin farkında olduğumuz için, çevredeki bu – sonuçları ve nedenleri belirsizlik içeren- değişimlere açık olmak bilinçli bir tercihi gerektirir. Böyle bir durumda, oyuncu tümüyle düşünme, hissetme ve dünya ile ilişkili olma haliyle meşguldür, andadır.¹¹⁹ Lutterbie bunu tarif etmek için başka bir bilişsel sürecin araya girmediği bir boşluk anından bahseder. O boşluk anı, olan her şeye açık olmayı ve bilişsel yanlışlıklarla kesintiye uğramayan bir dikkatliliği gerektirir.¹²⁰ Böylece, beklenmedik imgelerin deneyimi ve ortaya çıkan duygusal tepkiler oyuncunun bedeninde özgürce gezinir. Geçmiş ve gelecek endişeleri ortadan kalkınca, oyunculuk sanatı daha canlı ve ilgi uyandıran bir hal alır.¹²¹

Malin B. Erikson mevcudiyetin ancak anda, yani burada ve şimdi olabileceğini belirtir ve anda olmayı bilincin zaman ile kurduğu ilişki üzerinden inceler. Bilinç zamanın baskısı altındadır. Çünkü bilinç dünyayı ve çevremizi o anda nasıl algıladığımız üzerine kuruludur. Bir durum gerçekleşir ve biz durumları farklı tempolarda tecrübe ederiz. Erikson bunu şöyle örneklendirir: “bir şeyler çok hızlı gerçekleştiğinde çevremize dair bütün resmi şekillendiremeyebiliriz. Bu da bizim eylem planı yapma yetimizi zayıflatabilir.” Daha az stresli bir durumda yaşayacağımız tecrübeden tamamıyla farklı olacaktır. Ya da bir kaza anında zamanı ağır çekim gibi tecrübe ederiz. Aslında yavaşlayan şey yalnızca bu bilişsel duruma ait zaman algımızdır. Ve bu algının gerçeklikte hiç bir karşılığı yoktur.¹²²

Benjamin Libet o ana dair yaşanan bu öznel tecrübeyi algı farkındalığımızdaki 0.5 saniyeye kadar uzayabilen gecikmeye bağlar. Bilincimiz gerçekleşen olayları gerçek zamanından sonra, bahsedilen bir gecikme ile algılar. Dolayısıyla “şu an” deneyimimiz aslında her zaman gecikmeli ya da geçtir. İşte bu gecikme özneliği mümkün kılar. Gecikme esnasında her kişinin karakteri ve tecrübelerine göre olayın

¹¹⁹ Lutterbie, **Toward a General Theory of Acting**, s. 168-169.

¹²⁰ **A.g.e.**, s. 4.

¹²¹ **A.g.e.**, s. 5.

¹²² Malin B. Erikson, “Demistfying Presence: Approaching an Understanding of Presence in Actor Training”,y.y. University of London, 2014, s. 22-23.

bilinçsel içeriği oluşur.¹²³ O halde “şu an” dediğimiz şey her bireyin gerçekliğe dair bilinç algısına göre şekillenecektir. Libet’in bu tespiti Merleau-Ponty ve Heidegger’in zaman üzerine görüşlerini yankılar niteliktedir; nesnel olan, bir zamandan bahsedilemez. Geçmiş, gelecek ve şimdi varlığın kendisinde, var oluşunda mevcuttur.

Aynı fenomenolojik yaklaşımı koruyarak Lakoff ve Johnson uzamsal ilişkileri incelerler ve bu ilişkilerin bizim kavramsal sistemimizin tam kalbinde yer aldığını belirtirler. Uzamsal ilişkilerden kasıtları bizim için uzamın anlamını yaratan şeylerdir. Tıpkı zaman meselesinde olduğu gibi uzam da bizden ayrı, dış dünyada kendiliğinden bulunan bir şey değildir.¹²⁴ Uzamsal ilişkiler tümüyle bizimle ilişkilidir, bedenseldir. Bu ilişkileri, mesela ön ve arka gibi kavramsallaştırmaları, tamamen bedenimize dayanarak gerçekleştiririz. Bedenlerimizi sürekli odalara, yatağa, binalara vb. göre konumlandırırız. Ya da bedenimizin parçaları ve hareket etme becerisi aracılığıyla nesnesi olan eylemleri uzamsallaştırırız. Ya da bedenimiz aracılığıyla imge şemalarını oluştururuz.¹²⁵ “İmge şemaları uzamsal ilişkilerin bedenselleşmiş halidir”¹²⁶ ve F. Elizabeth Hart’a göre insan bedeninin uzamsal, yani fizyolojik konumlanması, sonrasında karmaşık düşünceler sistemine dönüşen bu imge şemalarının oluşmasına katkıda bulunur. Örneğin bedenin dik duruşu, ön-arka oryantasyonu, simetri ya da yerçekimi etkisi gibi uzamsal özellikleri düşüncelerimizi şekillendirir. Dolayısıyla bedenlerimizin dışı ve içine dair fiziksel algımız bizi sayısız soyut alanın tasarımına yönlendirir.¹²⁷

Antonin Artaud sahnenin somut ve fiziksel bir mekan olduğundan söz eder ve bu mekanın doldurulması gerekir.¹²⁸ Oyuncunun bedeni bu mekanın merkezidir ve

¹²³ Benjamin Libet, **Mind Time: The Temporal Factor in Consciousness**, Massachusetts: Harvard University Press, 2004, s. 72.

¹²⁴ Lakoff ve Johnson, **Philosophy in the Flesh**, s. 27.

¹²⁵ **A.g.e.**, s. 33.

¹²⁶ **A.g.e.**, s. 87.

¹²⁷ F. Elizabeth Hart, “Performance, Phenomenology, and the Cognitive Turn”, **Performance and Cognition**, Ed: Bruce McConachie ve F. Elizabeth Hart, Taylor & Francis e-Library, 2006, s. 37.

¹²⁸ Antonin Artaud, “Mise en Scène and Metaphysics”, **The Routledge Reader in Politics and Performance**, Ed: Lizbeth Goodman, Jane De Gay, New York: Routledge, 2000, s. 98.

bu merkezle ilişkisine bağlı olarak uzam kendini açık eder.¹²⁹ Bunun karşılığında ise bedeni doğrudan ya da dolaylı olarak düzenler. Böylece beden bir şekilde çevresinin ifadesine ve yansımaya dönüşür. Uzama fiziksel olarak adapte olmanın dışında beden kendini çoktan hisler, itkiler ve kinestetik duyuların vb. içinde bulur. Bu durumda, sayısız fizyolojik ve nörolojik olay tarafından oluşan ve homeostatik ve otomatik işleyen bedenin içsel dünyası en basit haliyle kendisinin dışsal çevre ile kurduğu ilişkisinin içselleşmiş tecrübesi ve devamı olarak görülebilir.¹³⁰

Oyunculuğa bu bakış açısı ile yaklaşmak onu belirsiz anlardan oluşan ama imgelerin özgür olduğu bir deneyime dönüştürür. Çünkü daha ilişkiler arası ama kendine özgülüğü de barındıran bu deneyimde oyuncunun imgelerinin mantıklı ya da biyografik olması gerekmez.¹³¹ Blair imgelemin yalnızca ruhumuzla değil bedenimizle de ilgili olduğunu belirtir. Oyuncuların imgelemi görsel, duyuşsal, koku ya da kinestetik bazı duyuların içiçe geçmesiyle, dolayısıyla beden aracılığıyla tetiklenir.

“Hepimiz imgelem ve beden arasındaki bu bağı doğrudan deneyimlemişizdir. Belki de en açık kanıtları utançtan kızarmak, betin benzin atması, çarpıntı ya da titreme gibi bedensel tepkilerdir. Bu tür tepkiler utandırıcı ya da korkutucu durumların gerçekleştiği ya da imgelendiği durumlarda oluşur. İmgelem yalnızca psikoloji değil ayrıca fiziksel boyutları ile de bilincimizin temel parçasıdır.”¹³²

Damasio, bir durumu imgelerken, bedenin gerçekten yaşanan durumdaki psikolojiyi tekrarlayabildiğinden bahseder.¹³³ Çünkü hatırlamak ve imgelemek benzer bedensel ve bilişsel süreçlerin ürünüdür. Oyunculuğu, çoğunlukla hatırlamak üzerine kurulu geleneksel psikolojik yaklaşımla tartışmak bu anlamda yetersiz kalır. Blair’ın ifadesiyle bilişsel modellerin de işaret ettiği psikofiziksel bir anlayış bizi psikolojik-gerçekçiliğin bir adım ötesine taşıyabilir.¹³⁴

¹²⁹ Gallagher ve Zahavi, **The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science**, s. 142.

¹³⁰ **A.g.e.**, s. 137-138.

¹³¹ Blair, **The Actor, Image and Action**, s. 95.

¹³² **A.g.e.**, s. 62.

¹³³ Antonio Damasio, **The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness**, New York: Harcourt Brace & Co., 1999. Alıntılan: Blair, **a.g.e.**, s. 130.

¹³⁴ Blair, **a.g.e.**, s. 95.

Bilinç, duygular ya da kendiliğinden gerçekleşen temel biyolojik işlemler arasında biyolojik ya da fiziksel bir ayrım yoktur. Beynin farklı bölümlerinde yer alan çeşitli işlevleri her şekilde birbirine nörofiziksel olarak bağlıdır.¹³⁵ Günlük hayatta otomatik olarak işleyen bu ilişkiler sayesinde bedenimize ayrı bir dikkat göstermemiz gerekmez. Eylemlerimizin pek çoğu beden-şematik süreçler tarafından kontrol edilir. Bir şeyi tutmak istediğimizde elimiz ona göre şekillenir ve bu bizim açık bir farkındalığımızıza ihtiyaç duymadan kendiliğinden olur. Ya da yürüyüşümüz kendini hemen çevreye uyarlar. Shaun Gallagher bu otomatikliğin basit bir reflex hareket olmadığından söz eder. Bu aslında bizim niyet içeren eylemimizin bir parçasıdır. Çünkü bir şeyi belli bir amaç için tutarız ya da gideceğimiz yere göre koşmayı ya da gezinmeyi seçeriz. Hareket kontrol süreçleri bilinçsizce işlese dahi hareketlerim bilinçsizce ya da mekanik ya da istemsiz değildir. Onlar benim o anda işleyen yönelmişliğimin bir parçasıdır; anında ve ön yansıma ile hissedilir.¹³⁶ Canlı bir beden bu süreci ikilemsiz yaşar. Ancak eylem kesildiğinde ya da bedenimiz bir nesneye dönüştüğünde bu süreçler birbirinden ayrıymış gibi gelir. Oysaki bilişsel yaşamımızın sistemi sürekli desteklenmektedir ve böylece dünyaya fenomenolojik bir erişimimiz gerçekleşmektedir. Bu erişim anında bedenimiz hem algı hem de eylem açısından akıcı bir şekilde işlemektedir.¹³⁷ Oyunculukta ise bu akışı sağlayabilmek ayrı bir farkındalığı gerektirir. Çünkü yönelimlerimiz ve niyetlerimiz tasarlanmıştır, kendiliğinden ortaya çıkmaz. İşte bu deneyimi aynı canlılıkta ve akışta tutmak mevcut olmaktan, o an orada olmaktan geçer. Geçmiş ve gelecek yerine o ana ve belirsizliğe bırakmak ve akışı takip etmekten geçer. Alva Noë'ye göre mevcudiyet bu akışın kendisidir ve oyuncu böylece dünyaya ustalıkla erişmiş olur.¹³⁸

Fiziksel, duygusal ve bilinçli bilişselliğin birbiriyle ilişkisi düşünüldüğünde, ben ve karakter ya da psikolojik gerçek gibi algılarımızın yeniden değerlendirilmesi ihtiyacı doğar. Oyunculuğu özellikle kısıtlı bir araştırma alanına sıkıştıran psikolojik ve kültürel kelime dağarcığından kurtarmak; eylem ve imge ilişkilerini yeniden tanımlamak gerekiyor denilebilir. Bu noktada Blair oyunculuk deneyiminin bilincine

¹³⁵ Blair, **The Actor, Image and Action**, s. 65.

¹³⁶ Gallagher ve Zahavi, **The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science**, s. 145.

¹³⁷ **A.g.e.**, s. 148.

¹³⁸ Alva Noë, **Varieties of Presence**, Massachusetts: Harvard University Press, 2012, s. xi.

dikkat çeker.¹³⁹ O an orada olabilmek üzerine yapılacak nöral modelleme ve tepki çalışmaları belki de bizi karakter probleminden özgürleştirebilir ve sadece oyunculuk deneyimine odaklandırabilir. Bu çalışmalar sayesinde oyuncu, birbiri ardına gelen duyuşsal, duygusal ve öznel hafızasının ürünü imgeleri daha canlı ve yaşayan bağlarla yaratırken öte yandan da bu imgelerin beden haritası aracılığıyla bir kinestetik skora ulaşabilir.

Bilişsel çalışmalar oyunculuğa ve mevcudiyete bedenzihin fikri ile bakmanın yollarını sunar. Aynı nöron yolunu kullanan fiziksellik, düşünce, duygu ve ifade alanları oyuncunun bedeni aracılığıyla vücut bulur. Oyuncunun mevcudiyetini bu birlikteliğin farkındalığı koşullarında aramak onun geliştirilebilirliğini daha somut bir çerçeveye taşır. Oyuncudan bağımsız bir karakter düşünülemez. Bu bağlamda oyuncu aslında daha net bir çalışma alanına, bedenine sahiptir. Beden bilişselliğini keşfedebileceği ve geliştirebileceği alıştırmalar yoluyla oyun anının şimdisine algısal ve ifade boyutunda kendini açması kolaylaşabilir. Dolayısıyla oyuncuyu derinleşmiş bir mevcut olma durumuna taşıyabilecek ve özgür yaratıcılığını destekleyebilecek araştırmanın önceliği beden ve zihnin birlikteliğinin deneyimlenebileceği koşulları oluşturmaktır.

1.4. AURA YA DA ORADA OLMAK

Patrice Pavis Tiyatro Sözlüğü'nde oyuncunun mevcudiyetinin olmasını seyircinin nasıl dikkatini çekeceğini bilmek ve etki bırakmak olarak tanımlar. Mevcudiyet, bir yerlerde ve sonsuz bir şimdinin içinde yaşıyor olma hissini vererek seyircide o ana dair bir özdeşlik hissini harekete geçiren, ne olduğunu bilemediğimiz şeye sahip olmaktır der.¹⁴⁰ Joseph Chaikin de benzer bir bakış açısıyla mevcudiyetin nerede oturursanız oturun oyuncunun hemen yanı başındaymışsınız hissini veren nitelik olduğundan söz eder. Bu bazılarında vardır bazılarında da yoktur.¹⁴¹ Anthony

¹³⁹ Blair, **The Actor, Image and Action**, s. 81.

¹⁴⁰ Patrice Pavis, **Dictionary of The Theatre: Terms, Concepts, and Analysis**, Çev: Christine Shantz, Toronto: University of Toronto Press, 1998, s. 285.

¹⁴¹ Joseph Chaikin, **The Presence of the Actors**. New York: Theatre Communications Group, 2001, s. 20.

Frost ve Ralph Yarrow ise mevcudiyete sahip bir oyuncudan bahsetmenin onun uzamı ve zamanı dolduran konsantrasyonu ile ilişkili olduğunu söyler. Oyunculuk şimdiki zamanda gerçekleşir. Onun yaratıldığı an tecrübe edilmesi oyunun şimdisiidir. İster geçmişteki bir olayı isterse geleceğe dair bir hayali anlatsın, oyunculuk şu ana daıdır ve bu an oyuncunun oradaki konsantrasyonu ile dolar.¹⁴²

Mevcudiyet performans incelemelerinin son yıllarda özellikle üzerinde durduğu bir başlık olarak karşımıza çıkar. Mevcudiyet üzerine pek çok farklı görüş öne sürülse de batı tiyatrosu geleneğinde yukarıdaki görüşleri örnek olarak gösterebileceğimiz iki model bulunmaktadır. İlki cazibe ve büyüleme gibi gizemli, o bilinmeyen niteliğe işaret eder. Diğeri ise eğitimi ve teknik gelişimi mümkün olan bir niteliktir.¹⁴³ Her ne kadar anlayışları ve kullandıkları kelimeler farklı olsa da bir birlerine çok yakın şeylerden söz ederler. En genel haliyle buluştukları ortak nokta, oyuncunun içsel enerjisini dışarıya yansıtılabilmesi olarak yorumlanabilir.

Joseph Roach, Pavis gibi o bilinmeyen niteliğin araştırmasına düşer ve bu niteliği oyunculuk sanatının O'su (It) olarak adlandırır. "O (It) şairlerde vardır. Azizlerde vardır. Oyuncularda da olmalıdır." O kelimesi ile anormal ilginç olan insanlardaki tanımlanamayan niteliği kastettiğini söyler.¹⁴⁴ Roach bu şeyi doğrudan mevcudiyet olarak adlandırmaz ancak onu tanımlarken kullandığı ışık ve büyü gibi tanımlar mevcudiyeti gizemli bir nitelik olarak görenlerin görüşlerini yansıtır. "Işık bu şeye sahip oyuncuların yalnızca üzerine yansımaz ayrıca onların içinden çıkar. Bu ana şahit olan herkes, doğaüstü kaynakların ya da gizemli çekicilikten büyülenmenin seküler terimi ile dehanın heyecanlandırıcı haline katkıda bulunmaktan mazoşistçe ve başka türlü bir keyif alır."¹⁴⁵ Oyuncunun mevcudiyeti performans anına ve uzamına oldukça canlı bir enerji taşıdığı için onu böyle ifadelerle tarif etmek aslında çok da şaşırtıcı değil. Hatta bu enerji çoğu kez, doğal bir güç, vahşi hayvan ruhu, ilkel bir

¹⁴² Anthony Frost ve Ralph Yarrow, **Improvisation in Drama**, New York: Palgrave Macmillan, 2007, s. 129-130.

¹⁴³ Goodall, **Stage Presence**, s. 8.

¹⁴⁴ Joseph R. Roach, "It", **Theatre Journal**, Volume 56, No 4, 2004, s. 555.

¹⁴⁵ Roach, **a.g.e.**, s. 556.

itki, kendine çeken manyetik bir kuvvet ya da büyü bir emir gibi de görülebilmektedir.¹⁴⁶

“O şey” gibi mevcudiyeti sahip olunan bir nitelik olarak gördüğümüzde en sık karşımıza çıkan terim belki de aura kelimesidir. Aura da görünenden daha fazlasına dikkat çektiği ve sıradan olanın üstünde soyut bir niteliğe işaret ettiği için gizemli çağrışımları barındırır.¹⁴⁷ Aura İngilizce’de “bir nesneyi veya kişiyi çevreleyen renkli enerji veya ışık” olarak tanımlanır, eski Yunanca anlamı ile aúra “esinti, nefes” demektir.¹⁴⁸ Modern sanat anlayışında ise içe, sanat aracının özüne yönelik çağrışımlarla kullanılır. Dışsal olandan, materyal gerçeklikten uzaklaşma ruhsallık ile eşanlamlı tutulduğu için aura kelimesi de ruhsal durumun yansımasıyla anılır.¹⁴⁹

Aura kelimesini mevcudiyet ile doğrudan ilişkilendiren kişi ise Walter Benjamin’dir. Benjamin aurayı sanat eserinin biricik mevcudiyeti olarak tanımlar, kendi ifadesi ile “sanat yapıtının şimdi ve buradalıdır”¹⁵⁰. Buradan bakıldığında oyuncunun aurası sihirli dönüşümler ya da mistik duygulardan çok oyuncunun sanatı ile ilgilidir. Cormac Power auratik mevcudiyetin oyuncunun ruhsal bir aşkınlığı başarısından çok, seyirciyi görünen şeyi imgesel olarak aşmaya davet etmesiyle gerçekleşebileceğinden söz eder. Böylece seyirci yapılan rolün ötesini görüp insanın ne demek olduğuna dair daha bireysel bir his izlemiş olur.¹⁵¹

Oyunculuk araştırmalarını psikofiziksel bir tekniğe dönüştüren Michael Chekhov da oyuncunun mevcudiyetini aura anlamında bir kelime, ışık ile tarif eder. Tekniğinin merkezine oturttuğu ışımaya terimi hem oyuncunun mevcudiyet becerisini hem de bunu dışarıya ışık olarak yayabilmesini içerir ki sonunda ikisi bir ve aynı olur.¹⁵² Bedendeki enerji asla tükenmez ve oyuncu ışımaya enerjisini çalıştıkça bu

¹⁴⁶ Goodall, **Stage Presence**, s. 158.

¹⁴⁷ Cormac Power, **Presence in Play**, Amsterdam - New York: Rodopi B.V.,2008, s. 47.

¹⁴⁸ Sevan Nişanyan, **Nişanyan Sözlük**, Çevrimiçi,

<http://www.nisanyansozluk.com/?k=aura&view=annotated>, 11.12.2017.

¹⁴⁹ Power, **a.g.e.**, s. 50.

¹⁵⁰ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, s.53.

¹⁵¹ Power, **a.g.e.**, s. 83.

¹⁵² Michael Chekhov, “The Actor is the Theatre.” The Dartington Hall Trust Archive. MC/S1/9 and 21. Volume 6: 1936-1942. Dersler. Ocak 1939-Temmuz 1939, Alıntılayan: Sol Gare, “Presence, Significance and Radiation in Acting: Creating the Psychophysical Foundation for Working on Chekhov’s Atmospheres”, Çevrimiçi, [critical-stages.org /15/presence-significance-and-radiation-in-](http://critical-stages.org/15/presence-significance-and-radiation-in-)

enerjiyi toplamayı ve yaymayı geliştirir ve böylece yavaş yavaş o güçlü mevcut olma hissine ulaşır. Bu ışıma deneyimi oyuncunun isteğine ya da niyetine bağlı olmaktan çok uzam ve bedeni arasındaki karşılıklı değiş tokuştan doğar. Uzamın içindeki bedenin hisleri ve karşılığında uzamdan bedenine gelen hisler vardır ve oyuncunun bunlara tepkisi bu deneyimi yaratır.¹⁵³ Dolayısıyla bu deneyim bir yapabilme becerisinden çok bedenin uzam aracılığıyla ortaya çıkan hisleri dinleme, algılama ve onlara ev sahipliği yapmasıdır. Bu boyutunda imgelem oluşur; zihinsel ya da tasarlanmış yorumların öncesinde hareketin sunduğu duyuşsal bilgiyi anlama ve kabul etme boyutudur ve oyuncu bu bilgilerden hangilerini kullanacağını seçer. Sol Gare mevcudiyetin tam da bu ana bağlı olduğunu, performansın gerçekliğinin o an ve orada yaratıldığını söyler. Oyuncu o anda olan şeyle tam anlamıyla meşgul ve iç içedir.¹⁵⁴

Gare'e göre Chekhov "Ben bedenim" (I have body) anlayışını "Benim" e (I am) kadar kısaltmıştır. Beden ve zihnin birliği ile bütünleşen "Benim" algısı geliştikçe, farkındalığın ve bedenin iç içe geçtiği bir his onu mevcut kılar ve bu oyunculuk sanatının en yüksek anlamıdır.¹⁵⁵ Bunu sağlayabilen oyuncu her türlü zihinsel ya da psikolojik durumu besleyip onun ışığını yayabilir. Öte yandan oyuncunun mevcudiyet tecrübesi onu önemli de kılar. Eğer o anda mevcut isek ve bunun ışığını yayabiliyorsak, önemliyiz ve izlenilmeliyiz çabasına düşmeden kendiliğinden değerli olmaya başlarız. Fazladan hiçbir şey yapmaya gerek yoktur, önemli olduğunuzu göstermeye çalışmaya da. Chekhov aynı şeyi mevcudiyet için de dile getirir: "sahne bu hali bedeninizle taklit etmeye çalışmayın bu çok yanlıştır ve içsel dünyamızı öldürür."¹⁵⁶ Dolayısıyla mevcut olmak o halin dışında kalıp gösterilebilen bir şey değil tam tersine bir "olma" halidir.

Chekhov'un ışıma terimi başka araştırmacıların görüşlerinde de yankısını bulmuştur. Elly A. Konijn de aynı şekilde oyuncunun mevcudiyetini ışıma ile

acting-creating-the-psychophysical-foundationfor-working-on-chekhovs-atmospheres1/ 5/10/2017, s. 3.

¹⁵³ Gare, "Presence, Significance and Radiation in Acting: Creating the Psychophysical Foundation for Working on Chekhov's Atmospheres", s. 9.

¹⁵⁴ A.g.e.

¹⁵⁵ A.g.e., s. 3.

¹⁵⁶ A.g.e., s. 4.

ilişkilendirir. Yalnız bu ışıma oyuncunun işine ait duygularından, kendisinin tabiri ile görev-duygularından (task-emotions) kaynaklanmaktadır. Görev-duyguları kuramına göre oyuncunun işi gereği performans sırasında takip etmesi gereken bir sürü görevi vardır. Bunları dört temel başlık altında toplayabiliriz: imgelerden oluşan içsel bir model oluşturma, ifadenin inandırıcılığını sağlama, ikinci doğasıymış gibi sürekli tekrar edilebilirliği koruma ve kendiliğindenliği, mevcudiyeti yakalayabilmektir.¹⁵⁷ Oyuncu bu görevlerini başarmaya çalışırken pek çok endişe yaşar. Bu endişeler ise pek çok duyguyu tetikler. O anda oluşan duygular aslında oyuncuya ait gerçek duygu deneyimleridir ve işinin kendi doğasından, birincil kaynaktan esinlenmektedir.¹⁵⁸ Mevcudiyet şekillendirilmesi ya da dönüştürülmesi sonucu bu duyguların dışarıya yansıtılması, ışımasıdır. Kendiliğindenlik ve karakterin duygularının yaşanıyor olduğu illüzyonu tam da bu şekilde oluşur.¹⁵⁹ Bu nedenle mevcudiyet oyunculuğu inanılır ve canlı kılan en önemli bileşene dönüşür.

Konijn'e göre mevcudiyet içinde hassas bir dengeyi barındırır ki aslında doğrudan akışta olmakla ilişkilidir. Akışta olmak, hem gerekli becerileri gösterebilme hem de risk faktörünü canlı tutma dengesini gerektirir. Bir yandan pek çok alt uğraşı da içeren zorlu görevleri yerine getirmek ve bir yandan da atletlerin müthiş bir rahatlık içinde kırdıkları rekorlar gibi, sonsuz bir kendiliğindenlik hissini yaratmak seyirci olarak bizleri oyun izlediğimizi unutturan ana taşır.¹⁶⁰

Akışta olmak mevcudiyet üzerine yapılan diğer pek çok araştırmada da sık sık tekrarlanan bir terimdir. Her ne kadar günümüzde yaygın kullanılan haliyle tarif edilemeyen ve çok zor yakalanan bir deneyim olarak görünse de Mihaly Csikszentmihalyi bu deneyimi bilimsel olarak incelemeye çalışır. *Flow* adlı kitabında bu deneyimi “yapılan şeye tümüyle dahil olduğumuz bütünsel bir şimdi hissi” olarak tarif eder. Böyle bir anda, eylemler bilince hiç gerek duymadan içsel bir mantığa göre birbiri ardına gelir. Eylemlerimizin kontrol edebilir durumda, bir andan diğerine birbiri içine geçen bir akışta ilerlediğimizi tecrübe ederiz. Böyle bir anda ben ile

¹⁵⁷ Elly A. Konijn, **Acting Emotions**, Çeviren: Barbara Leach ve David Chambers, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000, s. 54.

¹⁵⁸ **A.g.e.**, s. 60.

¹⁵⁹ **A.g.e.**, s. 163.

¹⁶⁰ **A.g.e.**, s. 156.

çevre; uyarıcı ve tepki; geçmiş, gelecek ve şimdi arasında neredeyse hiç fark yoktur. Csikszentmihalyi'ye göre bu deneyim yalnızca, çevremizle net ve belirlenmiş bir biçimde girdiğimiz ilişkiyle gerçekleşir. Bu ilişki fiziksel, duygusal ya da zihinsel olabilir ancak her koşulda kişi bu ilişkiye dair becerilerini kullanabilir durumda olmalıdır.

Csikszentmihalyi akış deneyimlerine örnek olarak, hem net bir ilişki tarif ettiği hem de kişi bu ilişki karşısında becerilerini kullanabildiği için oyunları gösterir.¹⁶¹ Akış deneyimini daha anlaşılır kılabilecek çeşitli özelliklerden söz eder ki bu özellikler oyuncunun oyun anındaki deneyimine de ışık tutabilecek niteliktedir. Csikszentmihalyi'ye göre akış deneyimi şu bileşenleri içerir: karşılaşılan zorluk ile beceriler arasındaki denge, birleşik eylem ve farkındalık, net amaçlara sahip olma, net geri bildirimler alma, göreve tümüyle odaklanma, ne yaptığının kontrolüne sahip olma hissi, kendini unutma (ego kaybı ya da bilincinde olmama), zaman mefhumunun kaybedilmesi ve tecrübe edilen şeyden yoğun bir keyif alma.¹⁶² Bu özellikler açısından düşünüldüğünde oyunculuk akışta olmanın mümkün olabileceği bir deneyimdir ancak Csikszentmihalyi'nin bahsettiği gibi her oyunda bu deneyim yaşanmayabilir.¹⁶³ Csikszentmihalyi de Konijn gibi o an olan şeyin kendisine odaklanır. Bu açıdan bakıldığında oyunculuğu oyun ortamı ve görevleriyle ilişkilendirmek mevcudiyeti yine oyun anının kendisine taşır.

Oyun anının kendisi en basit haliyle o anda seyircinin önünde olmaktır. Power bu durumu "sözlük anlamıyla orada olmak" olarak adlandırır. Orada olmak, yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra oyuncu aurası tartışmasından daha popüler bir tartışmaya dönüşmüştür. Power'ın ifadesine göre mevcudiyetin bu sözlük anlamı kendilerini tiyatroya göre konumlandıran postmodern sanat pratikleri sayesinde önem kazanmıştır.¹⁶⁴ Bir performans anında en basit haliyle orada olma fikri her ne kadar basit görünse de modern bir kavram olan auranın yeniden konumlanmasına sebep olmuştur. Çünkü auratik mevcudiyet bir otoriteye ve teatral prodüksiyonun

¹⁶¹ Mihaly Csikszentmihalyi, **Flow and the Foundations of Positive Psychology**, New York, London: Springer, 2014, s. 137.

¹⁶² **A.g.e.**, s. 138-150.

¹⁶³ **A.g.e.**, s. 137.

¹⁶⁴ Power, **Presence in Play**, s. 84-85.

bütünlüğüne işaret eder. Orada olmak ise aurayı mistik anlamından kurtarmayı sağlar ve yerine izleyicinin deneyimini ve performansın okunuşunu merkeze koyan post modern bir anlayışın araştırılmasına yol açar.¹⁶⁵

Philip Auslander batı tiyatrosundaki mevcudiyet sorununu modern anlayıştaki oyuncu ve karakter ilişkisine bağlar. Çünkü oyuncunun mevcudiyeti karakterle kurduğu ilişkiyle tartışılmaktadır ve bu da metnin otoritesini ifade eder. Metin oyuncuya bahşedilmektedir ve oyuncu metni görünmez kılmak ama bir yandan da onun mevcudiyetini sağlamak durumundadır.¹⁶⁶ Öte yandan Richard Schechner auratik mevcudiyeti kabul eder ama Sri Lanka’da bir tören sırasında izlediği “şeytan dansçısı”ndan bahsederek, batılı anlamda hiçbir standardı karşılamayan ancak bütün kalabalığın dikkatini çekmeyi başaran bir başka mevcudiyetin varlığından söz eder. “Mevcudiyeti, teatral becerilerinde değildi, taşıdığı enerjideydi: o bir aracıydı, boruydu, enerji kanalıydı ve enerji onun aracılığıyla görünür oluyordu.”¹⁶⁷ Schechner’e göre bu iki çeşit mevcudiyet farklı görünse de aslında aynıdır; enerjiyi göstermenin farklı yollarıdır.

Uzakdoğu tiyatrosu üzerine araştırmalar yapan Eugenio Barba da enerjiye yönelir ancak Barba’ya göre bu kelime pek çok yanlış anlaşılmaya açıktır.

“Enerji kavramı hem apaçık hem de güç bir kavramdır. Onu daha çok dış itkilerle, kas ve sinirsel etkinlik fazlasıyla ilintilendiririz. Ancak enerji, aynı zamanda yakınlık içeren, hareketsiz ve sessizlik ortamında nabız atışları duyulan, uzamda dağılmaksızın zaman içinde akan çekinik bir güçtür. Enerji çoğu kez baskıcı ve şiddet içeren davranış örneklerine indirgenir. Ama aslında oyuncunun belirleyebildiği, uyandırıp biçimlendirebildiği kişisel bir ısı yoğunluğudur. Her şeyden önce araştırılıp keşfedilmesi gerekir.”¹⁶⁸

Oyuncunun mevcudiyeti tam da bu enerjiyle alakalıdır, ona canlılık veren, varlık göstermesini sağlayan bu enerjidir. Bu enerji her ne kadar “elle tutulamaz, tanımlanamaz ve ölçülemez bir güç”¹⁶⁹ olsa da mevcudiyet sözü kelime anlamında

¹⁶⁵ Power, **Presence in Play**, s. 87.

¹⁶⁶ Philip Auslander, **From Acting to Performance**, Taylor & Francis e-Library, 2002, s. 66.

¹⁶⁷ Richard Schechner, **Performance Theory**, New York: Routledge, 2003, s. 231.

¹⁶⁸ Eugenio Barba ve Nicola Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, Çeviren: Aysin Candan, Tarhan Onur, Aslı Seven, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017. s. 171.

¹⁶⁹ **A.g.e.**, s. 165.

anlaşılmalıdır, “olmak ve canlı hissetmek ve bu farkındalığı izleyicilere aktarma yetisi olarak.”¹⁷⁰ Barba enerjiyi en basit haliyle “çalışır olmak, iş başında olmak” olarak tanımlar ve oyuncunun bedeni anlatım öncesi (pre-expressive) bir düzeyde bu çalışır olma halini tutuyor olmalıdır.¹⁷¹ Bu da oyuncunun mevcudiyetinin, Barba’nın deyimiyile sahne biosunun ön koşuludur.

Sahne biosuna anlatım öncesi bir hale gelinerek ulaşılabilir. Simon Murray ve John Keefe bu halin çok karmaşık ve tartışmalı bir durum olduğundan söz eder. Çünkü Barba’ya göre oyuncu bu hale, günlük ve kültürel alışkanlıklar zihninden ve bedensel repertuarından tümüyle silindiğinde ulaşabilir. Bu durum oyuncunun bedenini bireysel farklılıklar ve kendine özgülüğün olmadığı temel bir örgütlenme düzeyine taşır.¹⁷² Barba’ya göre tüm oyuncular için aynı olan bu temel örgütlenme biçimi, dolayısıyla anlatım öncesi düzey kültürlerden bağımsız ve kültürler ötesi bir fizyolojidir.¹⁷³ Bu fizyoloji bedensel örgütlenmenin detaylarına ayrı ayrı özen göstermeyi gerektirir. O nedenle oyuncuyu bu düzeye taşıyacak ve sahne biosunu yaratabilecek üç tane dinamikten söz eder. Yazılarında ayrıntılarıyla üzerinde durduğu ve oyuncunun üzerinde çalışması gereken bu dinamikler denge değişimi, zıt kutupluluk yasası ve tutarlı bir tutarsızlıktır.¹⁷⁴

Barba’nın görüşleri mevcudiyeti anlamın ötesine, tarih ve kültür dışı bir alana taşır. Oyuncuya evrensel bir nitelik kazandırır çünkü oyuncunun varlığı her türlü kimlikten (sınıf, ırk, cinsiyet, eğitim vb.) bağımsız, herkes tarafından hissedilebilir, algılanabilir ve anlaşılabilir bir şeydir. Beden ilginin merkezidir ama anlamın taşıyıcısı olarak değil daha çok fizikselliği ve jestleriyle. Böylece tiyatrunun göstergesi olan oyuncu bedeni metin için hizmet etmeyi bırakır.¹⁷⁵ Barba’nın tüm oyuncularını aynı düzeye getirme çabasına karşılık, beden dil ve metinde olmayan özgünlüğünü, kendine haslığını ve o herkeste başka olanı korumayı savunan görüşler de mevcuttur.

¹⁷⁰ Barba ve Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, s. 266.

¹⁷¹ **A.g.e.**, s. 15.

¹⁷² Simon Murray ve John Keefe, **Physical Theatres**, Taylor & Francis e-Library, 2007, s. 141.

¹⁷³ Barba ve Savarese, **a.g.e.**, s. 48.

¹⁷⁴ **A.g.e.**, s. 141.

¹⁷⁵ **A.g.e.**, s. 22-24.

Murray ve Keefe bu görüşlere değinirken oyuncunun mevcudiyetinin bedenine dair özgünlüğü ve hakikiliği gösterebileceği fırsatlar sunduğundan söz eder. Çünkü bu anlarda beden, metin ve dilde olmayan, o bozulmamış ve aracsız olma potansiyelini taşır.¹⁷⁶ Chaikin de belirttiği gibi “oyunculuk gizlesen de gizlemesen de kendini göstermektir.”¹⁷⁷ Bedenimle, olduğum halde şimdiki anda olmak varlığımın özgünlüğünü kabul etmektir. Şimdiki zaman tam anlamıyla geçmişi kapsar. Frost ve Yarrow’a göre “hem tarihsel/kalıtımsal anlamda hem de gömülü ruhsal malzeme anlamında bedenim o kadar deneyimle dolu olmasa tamamen şimdiki zamanda olamam”. Özgünlük buradaki anlamıyla kişinin kendine dokunmasıdır. Aynı zamanda başkalarının hayatlarına dokunabilmek ve onlarla iç içe geçmek için kendi hayatını ve boyutlarını açmasıdır. “Böyle bir anda yaratıcı enerji özgür kalır ki bu enerji klişe anlamıyla dışarıdan gelen bir ilham yoluyla değil tersine oyuncunun nefesinden ve insan olarak kendi enerjileri ile bağlantılı olmasından kaynaklanır.”¹⁷⁸

Nefes ve enerji Phillip B. Zarrilli’nin de yoğun olarak çalıştığı alanlardır. Japon No tiyatrosu kuramını oluşturan Zeami’nin görüşlerinden yola çıkarak, oyuncunun performans anına ait nefes ve enerjisini, anın sanatsal üretimi için bedenselleştirdiğini söyler.¹⁷⁹ Modern anlayışta “psycho” kişinin psikolojisi referansı ile kullanılır, oysa kelimenin Yunanca kökü “psyche” incelendiğinde, çağdaş oyunculuk için daha faydalı olabilecek daha geniş bir içsellik anlayışına ulaşabiliriz. “Psyche” aslında “yaşamsal öz”dür, yani oyuncunun enerjisini canlı kılan şey. Zarilli “psyche” kelimesinden türeyen Yunanca “psychein” kelimesine dikkat çeker, çünkü bu kelime “nefes, esinti” demektir tıpkı aura kelimesinin eski Yunanca anlamı gibi. Yaşamsal enerji, nefesin yaşam veren gücü Sanskritçe “prana” ve Çince “qi” kelimelerinde karşılığını bulur. Bu kelimelerin hepsi hem gerçek anlamıyla alınan nefese hem de yaşamsal bir nitelik olan nefes ve eylemin iç içe geçmesiyle oluşan dolaşım halindeki enerjiye işaret eder. “Oyuncuyu canlandıran ve harekete geçiren işte bu enerjidir.” Elbette oyunculuk araştırması sadece nefese

¹⁷⁶ Barba ve Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, s. 21.

¹⁷⁷ Chaikin, **The Presence of the Actors**, s. 2.

¹⁷⁸ Frost ve Yarrow, **Improvisation in Drama**, s. 203.

¹⁷⁹ Phillip B. Zarilli, “On The Edge Of A Breath, Looking: Cultivating The Actor’s Bodymind Through Asian Martial/Meditation Arts”, **Acting Reconsidered**, Taylor & Francis e-Library, 2005, s. 196.

indirgenemez, nefes artı başka şeylerdir. Ama nefesin uyandırılması ve derinleşmesi ile oyuncu bedenselleşmiş psikofiziksel eğitim uygulamaları için hazır hale gelir. Böylece “nefes ile harekete geçen enerji ve ona eşlik eden güç farkındalığı uyandırır ve hızlandırır, duyuşal duyarlılığı ve algıyı yükseltir; tüm bunların sonucunda tüm bedenzihin canlanır ve harekete geçer”.¹⁸⁰

Zarilli nefes ile kurulan bu ilişkiyi “diken üzerinde” olarak tanımlar ve o anı yaratan şeyin tam da bu “asılı kalma” hali olduğunu söyler. Oyuncunun nefes, düşünce ve eylemlerinin bir aradalığı her türlü başarısızlığın mümkün hissedildiği anlar yaratır.¹⁸¹ O an her şeyin olabileceğini hissedersiniz, öngörülemezlik ve hatta tehlike hissi vardır. Frost ve Yarrow bunu içinde her türlü riski barından açıklık olarak tarif eder. Bu açıklıkta her şey akışta ve değişimdedir ve bedenzihin asla sabit olmayan bu ana sürekli uyum sağlar.¹⁸² Bir yandan da oyuncu, skorundaki her görevin tek tek görülür olmasını sağlamakla meşguldür. Bu nedenle, “diken üzerinde”ki bu performans anı oyuncunun hiçbir şekilde dağılmayan dikkatini gerekli kılar, bu dikkati korumak ise belirli bir bilinç düzeyini.

Zarilli bu bilinç düzeyinde dikkatimizin dışsal biçime dair kaygılardan çok içsel olanın, beden/zihin ile psikofiziksel ilişkimizin üzerinde olduğundan söz eder. Oyuncu, yakın çevresine dair ulaştığı farkındalık kadar beden/zihninin ve nefesinin de duyarlılığının arttığı bir duruma girer.¹⁸³ Zarilli bu durumu Malayalam dilindeki bir ifade ile örneklendirir “bütün bedenin bir göze dönüşür”.¹⁸⁴ Roach bu durumu hem dışarıya hem de kendi içine bakabilmek olarak adlandırır. Bu performans anı için çok önemlidir çünkü aynı anda her yönde görülmesi gereken pek çok şey olur.¹⁸⁵

Bedensel makine iki kişiliğe ayrılır ki böylece içsel süreçlerin tetiklediği dışsal hareketler yönetilebilsin. Roach buna çift bilinçlilik der, ancak aynı bölünmüş bilinçliliği katıksız bilinçlilik olarak ifade eden Daniel Meyer-Dinkgrafe bunu deneyimin çift yönlü doğasına bağlar. Günlük yaşam deneyimlerimizde de

¹⁸⁰ Phillip B. Zarilli, **Psychophysical Acting**, New York: Routledge, 2009, s. 19.

¹⁸¹ Zarilli, **Acting Reconsidered**, s. 196.

¹⁸² Frost ve Yarrow, **Improvisation in Drama**, s. 203.

¹⁸³ Zarilli, **Psychophysical Acting**, s. 184.

¹⁸⁴ **A.g.e.**, s. 185.

¹⁸⁵ Roach, **Theatre Journal**, s. 556-57.

yaşayabileceğimiz bu bilinç durumunda zihinsizlik hali mevcuttur ve “soyut, sessiz ve tümüyle bütünsel bir bilinç” söz konusudur.¹⁸⁶ Burada oyuncu düşünce ve hislerine şahit oluyordur ve kendisine tıpkı bir başkası gibi uzaktan bakabilir durumdadır. Bu bilinci oyuncular oyun anında yaşayabilirler ve bunu yaşadıkları anda gerçek mevcudiyeti deneyimlerler. Böylece oyuncu seyirci için daha ilgi çekici hale gelir. Bir yandan da oyun anının gereklerini eş zamanlı yerine getirebiliyordu. Bu bilinçteyken sonsuz bir enerji akışında ve oyunu hiç engellemeden bir gözlemci konumunda olmayı başarabilir.¹⁸⁷ Zeami de benzer şekilde disiplin edilmiş bir bilinçten bahseder. Ona göre yaşamın bedenselleşmiş halini tarif ettiği çiçek metaforuna ulaşmış, yani beden zihin bütünlüğü içinde bu bilince erişmiş bir oyuncunun gözleri ileriye bakarken ruhu geriye görmektedir.¹⁸⁸ Dolayısıyla hem dışarıya açık bir algı hem içini, bedenini gözlemleyen bir bakış tarif edilmektedir.

Öte yandan Chekhov bu bölünmüş bilincimizin düşündüğünü savunur. Üst ben olarak adlandırdığı sahnedeki ikinci bilincimiz gözlemler yapar ve eylemlerimizi daha üst bir perspektiften izler. Bu bizim kendimizi gözlemlediğimiz ve nesneleştirdiğimiz, dünyayı ise nesneleştirip yargıladığımız yanımızdır.¹⁸⁹ Chekhov bu bilinçte olma halini şöyle tarif eder: “günlük yaşamınızdaki kişiliğinizin de üstünde durduğunuzu hissetmeye başlarsınız. Bunun sebebi artık kendinizi aktif durumdaki, yaratıcı üst Ben ile tanımlıyor olmanızdır. Artık, hem zenginleşmiş kişiliğiniz ve hem de sıradan günlük “Ben” in içinizde, aynı anda, yan yana durduğunuz farkındasınızdır. Yaratırken iki benliklisinizdir ve onların gerçekleştirdiği farklı işlevleri kolaylıkla birbirinden ayırt edebilirsiniz.”¹⁹⁰ Dolayısıyla Chekhov’un üst bilinci aynı şekilde gözlemcidir ancak Zeami’nin

¹⁸⁶ Daniel Meyer-Dinkgrafe, “Consciousness, Theatre and Terrorism”, **Performing Consciousness**, , Ed. Per Brask, Daniel Meyer-Dinkgrafe, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010, (74-89), s. 76.

¹⁸⁷ Daniel Meyer-Dinkgrafe, **Theatre and Consciousness**, Bristol: Intellect Books, 2005, s. 79.

¹⁸⁸ Zeami Motokiyo, **On the Art of the No Drama: The Major Treatises of Zeami**, Çeviren: J. Thomas Rimer ve Yamakazi Masakazu, Princeton: Princeton University Press, 1984, s. 81, Alıntılayan: Roach, **a.g.e.**, s. 567.

¹⁸⁹ Donna Soto-Morettini, **The Philosophical Actor**, Bristol, UK / Chicago, USA: Intellect, 2010, s. 74.

¹⁹⁰ Michael Chekhov, **Oyuncuya**, Çeviren: Burcu Halaçoğlu, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2013, s. 133.

katıksız bilinçlilik halinde içine bakan göz, Chekhov'da yukarıdan oyun anını izlemektedir ve kontrol eden, karar veren bir durumdadır.

Özetlemek gerekirse, var oluşumuz dünyaya erişimimizle ilgilidir. Dünya ekrana yansımış bir görüntüden çok, onun içinde kendimizi bulduğumuz haliyle kendini gösterir. Heidegger'in dediği gibi dünya bizim için ve bizimle birlikte oradadır. Bir anlamda kendimizin karmaşık bir yansımasıdır. Görmek gözlerimizle gerçekleştirdiğimiz bir eylem değildir.¹⁹¹ Bütün bedenimizle nefes alır, görür ve duyarız. Bu anlamda deneyim bilişsel süreçlerin bedenselleşmiş halidir. Oyunculugu da bir deneyim olarak kabul etmek bizi bu bilişsel ve bedenselleşme süreçlerine yönlendirir. Mevcudiyet ise bu deneyimin kırılğan doğasını yansıtır. Tıpkı nefes gibi zorlayamadığın ve mış gibi yapamadığın anlar bütününden oluşur. Bu anlar tüm olasılıkların mümkün olduğu ancak bütün olasılıklara açık olmayı sağlayan bir bilinç düzeyinin gerektiği koşulları yaratır.

Kontrol etmek ile teslim olmak arasındaki dengede keşfedilebilen bir deneyim olarak mevcudiyet “tutmak ve bırakmak; dürtü ve ifade; oynamak ve seyirci tarafından algılanmak”¹⁹² gibi daha pek çok dengenin söz konusu olduğu oyun anının “şimdi ve burada”sıdır. Çünkü oyunculugun kendisi o anda yaratılır ve çözülür. Bu anı daha güçlü ve daha canlı kılmak geliştirilebilir bir niteliktir. Aura kelimesinin modern çağrışımları “aydınlanma çağının ideal sanatçı imgesi”¹⁹³ ile birlikte düşünüldüğünde bazı oyuncularını özel kılan bir niteliğe dönüşmüştür. Ancak auranın eski anlamı, psychein, prana, qi gibi yakın anlamlı kelimelerin de barındırdığı gibi nefese ve nefesle harekete geçen yaşam enerjisine işaret. Oyuncu bu enerjiyi çeşitli alıştırma aracılığıyla keşfedip geliştirebilir. Oyuncuyu bu süreçte bütün bir bedenzihin olarak kabul etmek onun fiziksel, duygusal ve bilişsel algılarının ve ifadelerinin gelişmesinin de önünü açacaktır. Bu noktadan bakıldığında bilişsel bedenselliği merkeze koyan psikofiziksel alıştırma oyuncuyu beden/zihin/ruh, içsel/dışsal oyunculuk, ben ve karakter gibi ikiliklerin ötesine taşıyabilecek olanaklar sunar.

¹⁹¹ Noë, **Varieties of Presence**, s. 2-10.

¹⁹² Chaikin, **The Presence of the Actors**, s. 10.

¹⁹³ Larry Shiner, **Sanatın İcadı**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 180.

2. BÖLÜM: UYGULAMADA MEVCUDİYET

2.1. MODERN OYUNCULUK YÖNTEMLERİNDE MEVCUDİYET

Modern felsefenin temelinde aklın ve deneyimin uygun yöntemlerini kullanarak herkes için geçerli olan hakikate ulaşma fikri vardır. Bu hakikat nesnel bir biçimde, hatta mutlak olarak kurulabilir bir niteliktedir. Bu bölümde ele alınacak oyunculuk yöntemlerinin ortaklığını bu fikir oluşturur. 20.yüzyılın ilk yarısında araştırmalarını sürdüren bu yönetmenler kendi dünya görüşleri doğrultusunda evrensel bir oyuncu yetiştirmeye çabası altında birleşirler. Stanislavski, Meyerhold ve Grotowski hem yönettikleri oyunlarla hem de bu oyunlarda oynayan oyuncuların uzun süren eğitim ve araştırma çalışmalarıyla yeni bir tiyatro ve yeni bir oyuncu düşünüyü kurarlar. İlerlemenin ve başka bir dünyanın mümkün olduğu modern dünyanın izlerini taşıyan bu düş onları sistematik çalışmaya, denemeye ve sonrasında ulaşılan sonuçları yazılı bir biçimde ifade etmeye iter.

Yeni tiyatro formlarına ulaşma isteği, 20. yüzyılın oyunculuk yöntemleri açısından zengin olmasının önünü açmıştır diyebiliriz. Çünkü 20.yüzyıla kadar Batı Tiyatro tarihine baktığımızda oyunculuk kuramlarından bahsetmek zor görünür. Alison Hodge da oyunculuk eğitiminin bu yüzyılda önem kazandığından söz eder. Bunu etkileyen en önemli faktör yeni bir tiyatro yaratma arzusu olmakla birlikte “kısmen Doğu geleneklerine dair bilgi edinme, kısmen nesnel bilimsel araştırmalar ve kısmen tiyatrodaki yönetmenliğin ortaya çıkışı” da sayılabilir.¹ Yüzyıl başında Avrupa merkezli bir kültürün biçimlenmesiyle başka kültürlerle ilgi “öteki” anlamında artmış ve egzotik bir merak ile Doğu yeniden keşfedilmeye çıkmıştır.² Oyunculuk açısından bakıldığında Batı’da usta çıraklık ilişkisi hakim iken, Doğu’da oyuncu yetiştirme geleneğine dair geniş bir bilgi birikimi mevcuttur. 15.yüzyıl Japonya’ına dayanan Noh Tiyatrosu ve güney Hindistan’ın antik dans-tiyatro formu olan Kathakali bu geleneğin en güçlü örnekleridir. Bu anlamda Stanislavski,

¹ Alison Hodge, “Introduction”, *Twentieth Century Actor Training*, Ed: Alison Hodge, Taylor & Francis e-Library, 2001, s. 3.

² Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, s. 47.

Meyerhold ve Grotowski sistematik bir oyuncu eğitme yöntemi araştırırken bu örneklere kaçınılmaz olarak başvururlar. Örneğin Stanislavski Hint Yoga geleneği ile ilgilenmiş ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ilk yıllarındaki eğitim programına yoga derslerini doğrudan dahil etmiştir.³ Meyerhold'un Doğu tiyatrosuna ilgisi bir Kabuki tragedyasını Rusça'ya çevirmekle başlar. Doğu tiyatrosu üzerine araştırmaları o kadar yoğunlaşır ki Edward Braun Meyerhold'un oyunlarında hem ruh hem de teknik açıdan Kabuki ve No Tiyatrosu'nun etkilerinin doğrudan gözlemlendiğini söyler.⁴ Grotowski de aynı şekilde Pekin Operası, Hint Kathakali Tiyatrosu ve No Tiyatrosu'nun eğitim tekniklerinden esinlendiğini kabul eder.⁵

Sözü edilen oyunculuk yöntemlerinin ortaya çıkışını etkileyen diğer faktör bilimsel gelişmeler ve araştırmalardır. Modern düşünce ile birlikte insan da bilim ile açıklanabilen bir varlığa ve bilimsel araştırmanın nesnesine dönüşür.⁶ Bu anlamda oyuncu da incelenip, deneye tabi tutulan ve kendisi ile ilgili bilgilere ulaşılabilen bir araştırma nesnesi olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla bilimsel araştırma mantığı oyunculuğa bir yöntemle bakmayı kolaylaştırmıştır. Stanislavski, Meyerhold ve Grotowski düzenli olarak oyuncularla çalışmış, sistematik bir ilerleme kaydetmeye uğraşmıştır. Oyuncular üzerinde denedikleri egzersizleri doğrudan test etmişler ve sonuçlara göre yaptıkları çalışmalarını gözden geçirmiş ve gerektiğinde yeniden tasarlamışlardır. Her üçü de oluşturmaya çalıştıkları yöntemi yıllar boyunca araştırmıştır. Bu süre içinde tiyatroya ya da oyunculuğa dair görüşleri de araştırmaları doğrultusunda şekillenip değişmiştir.

Aynı şekilde bilimdeki diğer araştırmalar da sözü edilen oyunculuk yöntemlerini beslemek açısından zengin kaynaklar sunmuştur. Sosyoloji ve psikoloji bunların başında gelir. Stanislavski psikolog Theodule Ribot'un "coşkusal bellek" anlayışından etkilenir. Meyerhold oyunculuk araştırmasında refleksolojinin bulgularından yararlanırken yönteminin genel çerçevesini şekillendirmede sırtını Taylorizme yaslar. Grotowski ise Jung'un arketipler ve self-persona

³ Sharon Marie Carnicke, **Stanislavsky in Focus : An Acting Master for the Twenty-first Century**, London, New York: Routledge, 2009, s. 170.

⁴ Edward Braun, **Meyerhold on Theatre**, London, New York: Bloomsbury, 2016, s. 136-142.

⁵ Jerzy Grotowski, **Towards a Poor Theatre**, Ed: Eugenio Barba New York: Routledge, 2002, s. 16.

⁶ Düzgüner, **Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, s. 270.

kavramlaştırmalarından beslenir.⁷ Dolayısıyla üçünün de kendilerine bilimsel dayanaklar bulduklarını ve çalışmalarının çıkış noktalarını bu kuramlarla desteklediklerini ifade edebiliriz.

Oyunculuk yöntemlerinin ortaya çıkışını etkileyen bir başka faktör ise 19. yüzyıl sonlarında yönetmen kimliğinin ortaya çıkışıdır. Hodge'a göre modern tiyatro yönetmeninin ortaya çıkışı ile birlikte tiyatro yapısında deprem niteliğinde bir değişim olmuştur. 19. yüzyılın ikilik içeren oyuncu/yöneticisi yerini modern yönetmene bırakınca daha uzmanlaşmış ve daha rafine olmuş bir süreç başlar. Yönetmen figürü tiyatro prodüksiyonunun her alanıyla meşgul olur. Bu nedenle 20. yüzyıl tiyatrosunun merkezi otoritesi haline gelir.⁸ Stanislavski, Meyerhold ve Grotowski de yönetmendir. Sahneledikleri oyunlar doğrudan kendi tiyatro anlayış ve arayışlarının bir ürünüdür. Tiyatronun asıl ögesini oyuncu kabul edip merkezine oyunculuk araştırmalarını koymaları bir oyunculuk yöntemine ulaşmalarına yol açar. Geliştirdikleri yöntemler bir anlamda yaptıkları tiyatronun talepleri ve gerekleri doğrultusunda şekillenir. Her ne kadar kendi tiyatro anlayışlarından yola çıksalar da, geliştirdikleri yöntemlerde kendilerince çağın oyuncusunun sahip olması gereken vizyon, misyon ve niteliklerin çerçevesini oluşturmaya çalışırlar.

Stanislavski, Meyerhold ve Grotowski yukarıdaki etmenlerin ortamında kendi tiyatro anlayışlarına yönelik oyuncu yetiştirirken bir yandan yeni bir tiyatro ve oyunculuk düşü kurmuştur. Onları bütünlüklü bir yöntem olarak adlandırabilmemiz Karaboğa'nın deyişle aslında "yalnızca sanatsal faaliyet alanına değil, aynı zamanda hayata dair bir dramaturjinin, bir dünya görüşünün talep ettikleri doğrultusunda yeni bir oyuncu-insanın yaratımı üzerine yoğunlaşmalarından" kaynaklanır. Karaboğa sözü edilen yönetmenlerin oyuncu- insan yaratmaya yönelik isteklerini şöyle özetler:

"18. Yüzyılda gelişen aydınlanmacı-humanist düşüncenin sanatsal mirasçısı sayılabilecek Stanislavski, ilgili bireyin vahşi kapitalizm koşullarında etkisi altında kaldığı çıkarıcı ve maddi tutkulara karşı, onu sanatın yüce nitelikleriyle yüzleştirerek, duygusal ve insani açıdan eğitime misyonunu üstlenir; Meyerhold açısından (...) proleter devrimin işaret ettiği yeni dünya düzeninde yapılacak sanat, burjuvaziden artakalmış ne varsa silip süpürerek kendi yolunu

⁷ Kerem Karaboğa, **Tragedya ile Sınırları Aşmak**, İstanbul: E Yayınları, 2008, s.114.

⁸ Hodge, **Twentieth Century Actor Training**, s. 2.

çizmeli, artık miyadını doldurmuş birey yerine, devrim yoluyla yenilenmiş kitlelere yönelmelidir; Grotowski açısından (...) dünyevi olan her şeyin radikal reddiyesi yoluyla, saflık ve kutsallıkla idealize edilmiş bir komünyona dönüş yaşanmasıdır.”⁹

Dolayısıyla bu yöntemler sonucunda ideal olan oyuncu- insana ulaşmak için “süreç içinde onu dönüştürmeye, ona yeni ve eskisinden büsbütün farklı alışkanlıklar kazandırmaya uğraşır.” Bu üç yöntemin ve yönetmenin bir sonraki bölümde sözü edilen Lecoq, Viewpoints ve Terzopoulos’un tekniklerinden, yani 20.yüzyılın ikinci yarısındaki oyunculuk araştırmalarından en önemli farkı, “sanatsal ve toplumsal açıdan verili koşulların ilerisinde olma, onlara yol gösterme düşüncesinin, henüz insanlar arasında kabul edilir ya da inanılır olduğu zamanlarda ortaya konmuş olmalarıdır” diyebiliriz.¹⁰ Dolayısıyla bu bölümde incelenecek yöntemler hem oyunculuk hem de yeni bir insan arayışı üzerine kuruludur. Bir sonraki bölümde ele alınacak teknikler ise yine bir dünya görüşünün yansımasını sunar iken çerçevelerini yalnızca yeni bir oyuncu yetiştirme konusunda sınırlı tutarlar.

2.1.1. K. STANİSLAVSKİ VE DENEYİMLEMELER

“Oyunculuk alanındaki ilk keşifleri yapmak Konstantin Sergeyeviç Stanislavski’ye nasip olmuştur”¹¹ diye söz eder Kerem Karaboğa. Çünkü araştırması, akıl ve deneyimden yola çıkan ve herkes için kullanılabilecek bir yönetime ulaşmaya çalışan ilk sistemsal oyunculuk araştırması olarak adlandırılabilir. İlk stüdyo çalışmalarından başlayarak ölünceye kadar, kırk yılı aşkın bir süre boyunca “oyuncuların ve yönetmenlerin sorunlarına çözümler bulmaya çalıştığı ve yaratıcılığın yasalarını”¹² formüle etmeye çalıştığı bir araştırma sürdürmüştür. Stansilavski’nin sonradan Sistem olarak adlandıracağı bu yöntemi Sonia Moore “tiyatro sanatının bilimi” olarak adlandırır. Sistem de bilim gibi sınırsız deney ve

⁹ Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, s. 243.

¹⁰ *A.g.e.*, s. 241.

¹¹ *A.g.e.*, s. 48

¹² Sonia Moore, *Stanislavski Sistemi - Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı*, Çev. Özgür Çiçek, Bülent Sezgin ve Cüneyt Yalaz İstanbul: BGST, 2006, s. 32.

keşif olanağına sahiptir ve durağan değildir.¹³ Bu nedenle yıllar içinde değişim göstermiş ve hatta son dönemlerinde “nasıl” sorusuna neredeyse başladığının tam tersi bir şekilde cevap vermiştir. Ne var ki bu Stanislavski'nin ulaşmak istediği oyunculuğun da değiştiği anlamına gelmez; yalnızca ona ulaşma yöntemi değişmiştir.

Döneminin yapay ve abartılı oyunculuk tarzı ile mücadeleye girmiş, “realizmin babası” olarak adlandırılan Mali Tiyatrosu oyuncusu Mikhail Şepkin'in gerçeğe sadık oyunculuk anlayışından etkilenen Stanislavski “oyuncunun sahne üzerinde, yaşayan bir insan inşa etmesini mümkün kılacak bir teknik” araştırmasına girer.¹⁴ Yıllar içerisinde de bütün araştırmalarını bu hedef, yaşayan bir insan inşası üzerine kurmuştur. Bunu gerçekleştirmek için teknik gereklidir; çünkü “insan her zaman bilinçaltı yoluyla, esinle yaratamaz”. Yaratım sürecini kontrol altına alabilecek, “bilinçli ve doğru” yaratımın araçlarını bulmaya ihtiyaç vardır. Bilinçli yaratım esine giden yolu hazırlar ve bir rolde ne kadar bilinçli yaratım anı varsa esin de o kadar çok olur.¹⁵ Stanislavski'nin bilinçli bir şekilde ulaşmaya çalıştığı şey ise bilinçaltıdır. Çünkü bilinçaltının derin kaynakları aracılığıyla duygulara ve sahne üzerinde canlı bir insan yaratmayı sağlayacak iç yaşama erişmek mümkündür.¹⁶ Sanatın amacı da zaten bu derinliğe ulaşmak; görünen fiziksel ve yüzeysel gerçekliğin ötesine geçmektir. Oyuncu da bu şekilde içsel derinliğe ulaşmış olur ve sonrasında onu sanatsal bir biçimde ifade eder, onu canlandırmak istediği kişinin ruhsal ve bedensel yaşamına uygular. Ortaya çıkan şey ise Stanislavski'ye göre gösterilen bir şey değildir artık yaşanan, deneyimlenen bir şeydir: oyuncu rolünü yaşar.¹⁷

Stanislavski bu bulgulara oyuncularını gözlemleyerek varmıştı. oyuncuların esinlenme anlarında yaşayan bir insana ait canlılığa erişebildiklerini fark etti. O halde “bilinçaltı bütünüyle erişilmez değildi ve bu içsel mekanizmayı isteğe bağlı olarak

¹³ Moore, **Stanislavski Sistemi - Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı**, s. 31.

¹⁴ **A.g.e.**, s. 31.

¹⁵ Konstantin Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, Çev: Suat Taşer, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011, s. 14.

¹⁶ **A.g.e.**, s. 15.

¹⁷ **A.g.e.**, s. 14.

çalıştırabilecek bir tür anahtar olmalıydı”. Oyuncunun iradesini ve coşkularını bilinçli olarak uyandırma ve psikolojik mekanizmayı dolaylı bir şekilde etkileme üzerine çalışmalar yapmaya başladı. Fransız Psikolog Theodule Ribot’un “Çoşkular Psikolojisi” ve “Yaratıcı İmgelem” çalışmalarından etkilenerek “coşkuların fiziksel sonuçlar doğurmaksızın var olamayacağı” görüşüne ulaştı. “Biçimlenmemiş ya da gövdeselleşmemiş bir duygu” yoktur. Böylece Stanislavski’nin temel yaklaşımı netleşmiş oldu: “Coşkusal imgelemin kışkırtılması yolu ile fiziksel ifadenin oluşması.”¹⁸ Oyunculuk alanının vazgeçilmez tartışma konusuna göre adlandırılacak olursak, içten-dışa yönelik bir yaklaşımdı: içsel mekanizmanın kışkırtılması ile dışsal bir ifadeye ulaşmak. Bu yaklaşımla birlikte, Sistem’in terminolojisine katkıda bulunacak coşku belleği, sihirli eğer, üstün amaç, verili durumlar, alt-metin gibi araçlar ortaya çıktı.

Bu araçların hepsi Sonia Moore’a göre o dönem için ilerici teknikler sayılsa da Stanislavski’de hayal kırıklığı yarattılar ta ki fiziksel eylemler yöntemini keşfedene kadar. Stanislavski son dönem araştırmalarında biçimlendirdiği bu yöntemi “oyuncunun coşkusal tepkilerinin anahtarı, oyuncunun yaratıcılığının temeli, sahne üzerinde kendiliğindenliği yakalamanın yolu, bütün Sistem’in özü ve kendisinin tiyatroya bıraktığı yaratıcı miras olarak adlandırıyordu.”¹⁹ Buradaki anlamıyla fiziksel eylem, herhangi bir fiziksel hareketten farklıdır çünkü bir amaca ve bir psikolojiye yöneliktir. Oyuncu sahneye bir fiziksel eylemi gerçekleştirmek için çıkar ve bunu yaparken eylemin psikolojik tarafı refleksif olarak belirir.²⁰ Dolayısıyla Stanislavski’nin artık araştırdığı şey fiziksel olanın psikolojik olana öncülük etmesidir. Böylece beden ve ruh arasındaki ilişkinin yönü değişmiş olur; dışarıdan içeriye. Kendisi bu değişimi son çalışması *Bir Rol Yaratmak* kitabında açıkça ifade eder:

“Her oyuncu, oyun yazan, yönetmen, sahne tasarımcısı, sahne ışıkçısı ve oyuncunun kendi imgelemi tarafından yaratılan verili koşullar içerisinde hangi fiziksel aksiyonları oluşturacağı, nasıl oynayacağı (hissedeceği değil, bu aşamada kesinlikle duygularla ilgili hiçbir sorun olmamalıdır) sorusuna dürüst bir yanıt oluştursun. Bu fiziksel aksiyonlar açık bir şekilde tanımlandığı

¹⁸ Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, s. 50.

¹⁹ Moore, *Stanislavski Sistemi - Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı*, s. 36.

²⁰ A.g.e., s. 45.

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.)²¹

Fiziksel eylemler sahnedeki diğer oyunculara doğrudan yöneltilen küçük ve yapılabilir görevlerdir. Bu eylemlerin altında hem işlevsel hem de psikolojik güdüler yatar. Bu eylemler nihai hedef olmaktan çok oyuncunun karmaşık psikolojik ve duygusal deneyimini tetikler. Öte yandan oldukça basit ve doğrudan olmaları gerekir ki oyuncu hiçbir duygu gerginliğine girmesin.²² Oyuncu için fiziksel eylemleri bulmak yoğun bir doğaçlama ve deneme sürecini gerektirir. Ancak bir kez böyle bir eylem keşfedildiğinde psiko-fiziksel birlikteliğe ulaşılmış olur. Böylece ardı ardına gelen fiziksel eylemler aracılığıyla rolün çizgisi oluşmaya başlar. Stanislavski kendi kelimeleriyle süreci şöyle ifade eder:

“Doğanın-bilinç dışımızın, içgüdülerimizin, sezgilerimizin, alışkanlıklarımızın, vb.- yardımıyla birbiriyle iç içe geçen bir dizi fiziksel aksiyon oluştururuz. Onlar yoluyla, onların oluşmasını sağlayan içsel nedenleri, tek tek yaşanmış coşku anlarını, oyunun verili durumlarındaki duyguların mantığını ve tutarlılığını anlamaya çalışırız. Bu çizgiyi keşfedebildiğimiz zaman fiziksel aksiyonlarımızın içsel anlamının farkına varırız. Bu farkındalık özü itibariyle zihinsel değil coşkusalıdır, çünkü rolümüzün psikolojisinin bir kısmını kendi duygularımız aracılığıyla idrak ederiz. Yine de ne bu psikolojiyi ne de onun kendi mantıksal ve ardışık duygularını oynayamayız. Bu yüzden, 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.”²³

Stanislavski fiziksel eylemler yöntemiyle, beden ile kurduğu ilişkiyi daha doğrusu bedenin rolünü yeniden gözden geçirmiştir. Beden artık sadece bir ifade aracı değil, duyguları uyandırmanın da bir aracıdır. John Lutterbie’ye göre bedenle kurulan bu yeni ilişkiye rağmen, Sistem kuramı özünü korumuştur. Küçük ama önemli bu deyişime rağmen Stanislavski’nin ulaşmak istediği oyunculuğun ana

²¹ Konstantin Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak**, Çev. Bora Tanyel, Fırat Güllü ve Çiğdem Genç, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011, s. 214.

²² Bella Merlin, **Konstantin Stanislavsky**, Taylor & Francis e-Library, 2004, s. 29.

²³ Stanislavski, **a.g.e.**, s. 222.

metaforu hala aynıdır: “gerçek içsel yaşam”. Beden bu durumda onu canlı bir insana dönüştürecek yaratıcılık unsurlarını (duygu, irade, zihin) kapsayan şeydir. Önceleri sadece seyirciye ruhsal enerjiyi iletmeye yarayan bir mecra, bir ifade aracı iken, artık yaratıcı sürecin dinamik bir parçası olmuştur. Süreç bedende başlar ve bedenden yola çıkıp ulaşılan “gerçek” içsel yaşamın ifadesi yine bedende kendini gösterir. Bu döngüsel birimlerin birbirine eklenmesi ile fiziksel davranış ve duygular iç içe geçer ve bir bütünlük kazanır. Beden, içsel ve dışsal dünyalar; yaratıcılık ve ifade arasında köprüye dönüşür.²⁴

Stanislavski'nin “yaratıcı hal” olarak adlandırdığı bu bütünlük halidir. Bu hal duygu, irade ve zihnin birleşimi diye tarif ettiği ruhun işleyişine duyarlılaşma sürecidir.²⁵ Oyuncu bu süreçle sahici gerçeğe, eylemlerinde inanca ve “benim”(I am) dediği duruma ulaşır.²⁶ Stanislavski'ye göre bu bir şeye can verme mucizesi, bir büyü gibidir ve oyuncunun mevcudiyetinin gerçek ifadesidir.²⁷ Malin B. Erikson bütün çalışmalarının bu olma (I am) halini araştırmak ve böyle bir varoluşu yakalamak üzerine olduğundan bahseder. Bu kolay yakalanabilen bir şey değildir, zaman alır. Öte yandan da tarifi ve anlaşılması zor bir haldir, çünkü öznedir.²⁸

Stanislavski'nin oyuncunun mevcudiyeti üzerine görüşleri de bu bakış açısına paralel ilerler. Mevcudiyeti daha tecrübeli oyunculara gözlemlediği bir hal ile tarif eder. Bu oyunculara olan şey kesinlikle zihinle tanımlanamayacak bir şeydir: fiziksel özgürlük ve oyunlarındaki rahatlık.²⁹ Stanislavski'nin görüşleri auratik mevcudiyeti çağrıştırır. Mevcudiyeti gizemli bir nitelik olarak gören Joseph Roach gibi doğrudan büyü ve büyülenmekten bahseder. *Bir Karakter Yaratmak* kitabında uzunca bu büyüü anlatır, hatta bunun üstüne Türkçe'ye “Sahne Cazibesi” olarak çevrilmiş İngilizce'deki son basımlarında “Charisma” kelimesinin tercih edildiği bir bölüm de yazmıştır. Stanislavski burada bazı oyunculara bahseder. Bu oyuncular güzel olmamalarına, istisnai sesleri olmamasına ya da o raddede yetenekli

²⁴ Lutterbie, *Toward a General Theory of Acting*, s. 32-33.

²⁵ *A.g.e.*, s. 36.

²⁶ Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, s. 281.

²⁷ Goodall, *Stage Presence*, s. 10.

²⁸ Erikson, “Demistifying Presence: Approaching an Understanding of Presence in Actor Training”, s. 11.

²⁹ *A.g.e.*

olmamalarına rağmen seyirciyi büyülerler. Seyirci büyüleyebilmelerinin temelini elle tutulmaz ve tanımlanamaz bir özelliğe bağlar: “Bir oyuncunun bütün varlığının açıklanamaz cazibesidir; bu özellik onun kusurlarını bile kıymete bindirir.”³⁰ Bu onun doğasından, varoluşundan gelir.

Stanislavski oyuncunun sahip olduğu cazibeyi, sahne cazibesi olarak adlandırır ve doğal cazibeden ayırır. Bazı oyuncular mesela, gerçek yaşamda karşılaştıklarında hayranlarını hayal kırıklığına uğratarlar. Belli ki onların hayranlıkları oyuncunun sahnedeki varlığı ile ilgilidir. Bu yüzden sahne cazibesi terimini kullanmayı tercih eder. “Bir oyuncunun sahne cazibesine sahip olması büyük bir üstünlüktür, zira onun seyirci tarafından tutulmasını baştan güvenceye alır, yaratıcı amaçlarını geniş kitlelere ulaştırmasını sağlar. Sahne cazibesi oyuncunun sanatını ve oynadığı rolleri güçlendirir.” Stanislavski yine de bu yeteneğin bilgelik ve alçakgönüllülükle kullanılması gerektiğini söyler çünkü kendine hayranlık duymaya ve teşhirciliğe dönüşme tehlikesi vardır; ya da sürekli kendilerini göstermek istedikleri için tekdüzeleşme.

Stanislavski bu noktada yine bir ayırım yapar ve sahne cazibesinin başka bir türünden söz eder. Böyle oyuncular yukarıdaki gibi çekici görünmezler, bu yüzden kendilerini oldukları gibi göstermekten kaçınırlar ve bunun için çeşitli yollara başvururlar. Sonucunda bir peruk ve makyajla dahi sahnede kayda değer bir çekicilik yaratabilirler. Bu yarattıkları şeyde pek çok şeyin payı vardır: “müşfiklik, incelik, zarafet ya da gözüpeklik, canlılık, hatta gösterişlilik ve keskinlik”. Stanislavski bu iki tip oyuncu arasında bir karşılaştırmaya girer: “Doğanın büyüklüğünü” esirgemediği doğal cazibeye sahip oyuncular ile sanatsal kıymetleri olan sahne cazibesine sahip oyuncular. Bu durumda kusurları affedilen ilk oyunculara kıyasla yalnızca sahne cazibesi olan oyuncular “daha akıllıca, yetenek dolu, daha dürüst tutumlar sergilerler.”

Stanislavski ayrıca cazibenin geliştirilip geliştirilmeyeceğine dair yorumlar da yapar. Kendisini itici gösteren kusurlara sahip bir oyuncu etkisi sınırlı da olsa bu

³⁰ Konstantin Stanislavski, **Bir Karakter Yaratmak**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012, s. 255.

özelliklerini azaltarak cazibesini artırabilir. Öncelikle bu kusurların neler olduğunu anlamalı ve hissetmeli sonra da bu sorunlarla baş etmeyi öğrenmelidir. Stanislavski'ye göre bu zor bir iştir; “kendini yakından gözlemeyi, iyi tanımayı, sabırlı olmayı ve doğal özellikleriyle gündelik alışkanlıklarını törpülemesini sağlayacak sistematik çalışmaları gerektirir”. Seyirciyi büyüleyen o tanımlanamaz özelliği edinmek ise çok daha güçtür ve “hatta belki imkansız bir hedeftir”. Belli ölçülerde edinilebilmesi “mükemmel, iyi beslenmiş oyunculukla” sağlanabilir. Eskiden sevimsiz bulduğumuz oyuncular ne kadar olgunlaşmış diye tarif ederiz. Onu bu noktaya çok çalışmış olması ve “sanatını kabul ettirmesi” getirmiştir.³¹

Stanislavski tanımlamaz olarak adlandırdığı cazibeyi yine de betimlemeye ve örneklendirmeye çalışır, onu kategorilere ayırır. Her ne kadar oyuncuları sınıflandıran ve genelleştiren bir yaklaşım benimsese de sonunda varmak istediği nokta kendi yönteminin ideal oyuncusudur, “benim” halini yaşayan oyuncu. Herbert Blau bu nedenle, Stanislavski'nin aradığı mevcudiyetin aslında yokluk (absence) olduğundan söz eder. Oynayan kişi, oyuncu “gözlerimizin önünde ölür.” Aynı zamanda hem varlığa hem de yokluğa tanık oluruz. Oyuncunun ölümü ve karakterin yaşamı.³² Bu anlamda oyuncunun olmayışı, aslında bir yokluk değil, ötekinin varlığına işaret eder. Öte yandan düşünüldüğünde Stanislavski'nin sözünü ettiği “benim” (I am) hali ancak oyuncunun öznel varlığı ile mümkün olur. Çünkü Stanislavski'ye göre karakter hem rolün hem de oyuncunun tüm tinsel ve fiziksel öğelerinin bir araya gelmesinden doğmuştur. Oyuncu bir karakter inşa ederken, oyun yazarından, yönetmenden, diğer oyuncularından ve metindeki ipuçlarından yararlanırken bir yandan da kendi bireysel düşüncelerini, coşkularını ve önsezilerini kullanır. Ne zaman ki oyuncunun kişiliği ve karakterin kişiliği bir olur, o zaman oyuncu rolü yaşar. Bütün bu içerenerin bileşimi sonucunda yeni bir varlık yaşamaya başlar.³³

Stanislavski bu varlığın yaşamaya başlamasıyla oluşacak zihin ve beden halini “ikiye bölünmüşlük” olarak adlandırır. Oyuncunun bilinci ikiye bölünmüştür:

³¹ Stanislavski, **Bir Karakter Yaratmak**, s. 255-256-257.

³² Herbert Blau, “Seeming, Seeming: The Disappearing Act”, **The Drama Review**, Vol. 20, No. 4, 1976, s. 8.

³³ Moore, **Stanislavski Sistemi - Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı**, s. 97.

sahnede olan ve rolü yaşayan. Oyuncu bir yandan içsel konsantrasyonunu sürdürüp, “ben” olma halini deneyimlerken bir yandan da fiziksel mevcudiyetini korur. Bu herhangi bir kişilik bölünmesi değil, sahnede olmanın doğasına dair bir “bölünmüşlüktür”.³⁴ Burada oyuncu kendisine tıpkı bir başkası gibi uzaktan bakabilir durumdadır. Meyer-Dinkgrafe, Stanislavski’nin sözü ettiği bu bilinci oyuncuların oyun anında yaşayabileceklerinden ve bunu yaşadıkları anda gerçek mevcudiyeti deneyimleyebileceklerinden söz eder. Bir yandan da oyun anının gereklerini eş zamanlı yerine getirebiliyor olur. Bu bilinçteyken sonsuz bir enerji akışında ve oyunu hiç engellemeden bir gözlemci konumunda olmayı başarabilir.³⁵ *Bir Karakter Yaratmak* kitabındaki öğrenci, “başka birinin hayatını yaşama” deneyimini başarabildiğinden bahsederken bu deneyimi şöyle tarif eder:

“Eleştirmen rolünü oynarken kendim olma duygumu hala kaybetmemiş olduğumu hatırladım. Kendimce bunun sebebi, rolümü yerine getirirken, kendi dönüşümü takip etmenin bana hissettirdiği olağanüstü sevinçti. Aslında, bir tarafım kusur bulucu, eleştirmen kişi olurken, başka bir tarafım kendimin gözlemcisi rolünü üstlenmişti. Yine de, bu kişinin benim parçam olmadığını gerçekten söyleyebilir miyim? Ben onu kendi doğamdan çıkarmıştım. Kendimi, deyiş yerindeyse, iki kişiliğe bölmüştüm. Biri oyunculuğu devam ettirirken, diğeri gözlemcilik yapıyordu. Tuhaftır ki, bu ikilik beni hiç engellemediği gibi, fiilen yaratıcı çalışmamı besleyen bir işlev görmekteydi. Bana cesaret vermekte ve bir itki sağlamaktaydı.”³⁶

Stanislavski’nin Japon No tiyatrosu kuramcısı Zeami’nin disiplin edilmiş bir kusursuz bilinçlilik halini çağrıştıran görüşleri, ikiye bölünmüş bilinç şeklinde ifade bulmuştur. Stanislavski’nin kastettiği anlamıyla, öğrencisi Michael Chekhov’un Üst Ben kuramına esin kaynağı olmuştur. Çünkü Chekhov’un üst bilinci de yukarıdan oyun anını izler, kontrol eder ve onu yönlendirir.³⁷ Dolayısıyla oyuncu bir yandan “rolü yaşarken”, bir yandan da oyunun skorunu sürdürür, deneyimi değerlendirir, her an yeni bir seçim yapar.

Sharon Marie Carnicke, Stanislavski’nin “benim” halini kastederek “rolü yaşamak” olarak tabir ettiği şeyin İngilizce’ye yanlış çevirildiğini, Rusça kelime anlamıyla aslında “deneyimlemek” (*experiencing*) anlamına geldiğini ileri sürer.

³⁴ Carnicke, *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century*, s. 224.

³⁵ Meyer-Dinkgrafe, *Theatre and Consciousness*, s. 79.

³⁶ Stanislavski, *Bir Karakter Yaratmak*, s. 19.

³⁷ Chekhov, *Oyuncuya*, s. 133.

Carnicke'ye göre Stanislavski, “deneyimleme”yi daha çok bir varoluş hali ile ilişkilendirir. “Esinlenme”, “yaratım”, “yaratıcı hal” ve “bilinçaltının aktivasyonu” gibi kelimelerle çok yakın anlamda kullanmasının yanı sıra “tam da olunan anda bütünüyle var olma” hissine de karşılık gelir.³⁸ Kendi tarifine göre oyuncu,

“bunu yapmak için kendini evin tam ortasına yerleştirmeli, şahsen orada bulunmalı, imgelemi aktif olmalıdır, az önceki gibi pasif değil. Tüm bu hazırlık dönemi içinde zor ve önemli bir psikolojik andır bu. Bu an bizim oyunculuk jargonumuzda “ben ...yım” hali dediğimiz andır, kendimi nesnelerin somutluğu içinde hissetmeye başladığım, yazar ve oyuncu tarafından önerilen bütün koşullarla kesişmeye, onların bir parçası olmaya hak kazanmaya başladığım noktadır. Bu hak bir anda kazanılmaz, zamanla elde edilir.³⁹

Bu noktadan bakıldığında deneyimlemek, hem o anda hem de orada olmayı, aktif bir imgelemi ve yaratıcılığı, fiziksel ve psikolojik meşguliyeti içeren oyunla bütün olma halidir. Bu yaklaşım Heidegger'in Almanca “yaşamak (Leben)” kelimesinden türeyen “deneyim (Lebenslauf) ” için ortaya attığı bütüncül bakış açısını çağırıştırır: deneyim “içinde bulunduğum, ikamet ettiğim, ilgi ve yönelim içinde olduğum ilişkisel ve bütünsel bir yapıda, orada-lıkta gerçeklik kazanır.”⁴⁰ Oyuncu da deneyiminde verili durumlar, amaçlar, yönelimler, fiziksel eylemler, imgelemi ve bireyselliğinin birlikte oluşturduğu bütünlüklü bir haldedir. Jerri Daboo'ya göre bu deneyimde ne oyuncu ne de karakter vardır; her ikisinin de bileşimi olan bedenzihn'in varlığı söz konusudur.⁴¹

Stanislavski deneyimlemeyi oyuncunun rol tarafından “ele geçirildiği”, “nadir” gerçekleşen ve “mutlu” hissettiren bir hal olarak tanımlar. Carnicke böyle bir anda oyuncunun yogiye benzer bir şekilde, daha yüksek bir bilinç haline eriştiğini söyler: duyular keskinleşir, iç farkındalık artar, coşku ve neşe vardır.⁴² Gerçekten de Stanislavski Doğu tiyatro geleneği ve onun köklerinin izini sürdüğü yoga üzerine

³⁸ Carnicke, **Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century**, s. 129-130.

³⁹ Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak**, s. 34-35.

⁴⁰ Önal, **Kilikya Felsefe Dergisi**, s. 73.

⁴¹ Jerri Daboo, “The Altering I/Eye: Consciousness, ‘Self’, and the New Paradigm in Acting”, **Performing Consciousness**, Ed. Per Brask, Daniel Meyer-Dinkgräfe. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010, (143-162), s. 156

⁴² Konstantin Stanislavski, *Sobrani sochinenii*, p vols., Moscow: Iskusstvo, V Part 2, 1994, s.363
Alıntılan: Carnicke, **Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century**, s. 130

araştırmalar yapmıştır. Yoğun olarak yogi Ramacharaka'nın yazılarından etkilenmiş ve yogayı doğrudan stüdyodaki eğitim programına dahil etmiştir. Carnicke yoga felsefesinin Stanislavski'nin "deneyimlemek" görüşlerini şekillendirdiğinden söz eder ve şöyle devam eder: "Benim" (I am) halini günlük bir "ben" hali değildir. Tıpkı yoginin tecrübesindeki gibi dünya ile daha derin bir ilişki ve birbirine değme hali söz konusudur.⁴³ Erikson da yoga aracılığıyla Stanislavski'nin daha bütüncül bir yaklaşım benimseyebildiğini ve Batı tiyatro geleneğinin zihin-beden ayırımına karşı çıktığını dile getirir.⁴⁴ Fiziksel eylemler yöntemi ile tam da bu ayırımı ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Artık aralarında birbirini tümüyle kapsayan, i içe geçmiş bir ilişki vardır: "her psikolojik edimde çok miktarda fiziksel edim ve her fiziksel edimde de çok miktarda psikolojik edim"⁴⁵ olduğunu kabul eder. Beden ortak bir kapsayıcı ve yaratıcı olarak deneyimin parçasıdır.

İlk çalışmalarında da Stanislavski'nin oyuncunun fiziksel eğitimine önem verdiği görülür. Oyuncu "bedence zengin" olmalıdır ancak kendini zihnin kontrolüne bırakmalıdır. Stanislavski bununla ilişkili olarak zihni eyleme ağırmaktan söz eder. Bu durumda irade ve duygularımız da harekete geçmiş olur. "Bu gler ancak uyumlu bir işbirliği yaptıkları zaman, biz özgürce hareket edebiliriz."⁴⁶ Yaratıcı süreç zihnin kontrolünde irade ve duyguların işe koşulmasıyla gerçekleşir, bedendeki ifadesi ile seyirciye ulaşır. Beden bu durumda karakterin içsel yaşamını görünür kılan bir araçtır. Fiziksel eylemler yöntemine ulaştığında ise bu ilişkinin biçimi değişir; beden de bu ilişkiye ve yaratıcı sürece doğrudan dahil olur.

Fiziksel eylem düşüncesi Zarrilli'ye göre düalizm probleminin altını çizer ve bedeni karakter yaratım sürecine tümüyle dahil etmeye çalışır.⁴⁷ Bu yöntemin temel araştırması tam da duygular ve beden ilişkisinin değişimi üzerinedir. Fiziksel eylemler içsel bir yaşamı harekete geçirir, duygular sahnenin gerçekliğini geçerli kılar ve bir sonraki eylemi belirler. Bu döngüsel birimlerin takibi ile karakter yavaş

⁴³ Carnicke, **Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century**, s. 170.

⁴⁴ Erikson, "Demistfying Presence: Approaching an Understanding of Presence in Actor Training", s. 11.

⁴⁵ Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak**, s. 239.

⁴⁶ Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, s. 239.

⁴⁷ Zarilli, **Acting Reconsidered**, s. 14-15.

yavaş ortaya çıkar ve fiziksel davranış ve duyguların etkileşimi sayesinde bir bütünlüğe erişir. Beden, içsel ve dışsal dünyalar; yaratıcılık ve ifade arasında köprüye dönüşür.⁴⁸ Stanislavski'nin “yaratıcı hal” (creative state) diye tanımladığı deneyime ancak bu içsel ve dışsal yaratıcı hallerin birleşimi ile gelinebilir.⁴⁹ Bu anlamda deneyimlemeyi psikofiziksel bir bütünlük olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir. Carnicke bu bütünlük hissini Csikszentmihalyi'nin “akış” hali ile ilişkilendirir. Csikszentmihalyi Stanislavski'nin “deneyimlemek” dediği şeyi tarif etmiş gibidir: “yapılan şeye tümüyle dahil olduğumuz bütünsel bir şimdi hissi”.⁵⁰

Stanislavski bu durumu refleksler zinciri olarak da ifade eder. İçsel dürtüler ve fiziksel eylemler kendiliğinden ve birbirini izleyen dinamik bir akış içerisinde her an birbirini doğurur.⁵¹ Stanislavski sık sık bu akışın kendiliğinden gerçekleştiğinden söz eder. Bu akış o kadar otomatik gerçekleşecektir ki özgürleşir ve “yaratıcı hal”i canlandırır. Bu durumda “bilinçdışınız, sezginiz, yaşam deneyimleriniz, insani vasıflarınızı sahne üstünde gösterme alışkanlığınız, bunların hepsi, ruhunuzda ve bedeninizde, sizin için çalışmaya başlayacak ve sizin için yaratacaktır”⁵². Kendiliğindenlik skordan uzaklaşmak anlamına gelmemelidir. Tam tersine oyuncunun skor içerisinde zekice çeşitlemeler ve uyarlamalar yapabilme becerisidir. Oyuncunun skoru ne kadar net ve tekrar edilebilir olursa olsun, her oyunda yeni bir seyircinin önünde yeniden ve sürekli yaratılması gerekir. Skoru tekrarlar ama gerekli durumlarda değişiklikler yapmaya duyarlı ve hazır haldedir. Her an yeni keşiflere yol açabilir.

Zarilli'nin “diken üzerinde” olmak⁵³ diye tarif ettiği bu kendiliğindenlik hali Stanislavski'yi korkutmaz, çünkü “benim” hali ona sağlam bir temel sunar. Böylece “hem fiziksel hem de ruhsal doğamı kafamın karışmasından ve ayağımın kaymasından korkmadan ustalıkla idare edebilirim. Ve eğer gerçekten yanlış bir yöne kayarsam kolaylıkla geri dönebilir ve kendimi yeniden doğru yola sokabilirim.”⁵⁴

⁴⁸ Lutterbie, **Toward a General Theory of Acting**, s. 32-33.

⁴⁹ Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, s. 293.

⁵⁰ Csikszentmihalyi, **Flow**, s. 137.

⁵¹ Benjamin Scott Vigus, “Actor's Presence”, y.y., Wesleyan University, 2011, s. 31.

⁵² Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak**, s. 244.

⁵³ Zarilli, **Acting Reconsidered**, s. 196.

⁵⁴ Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak**, s. 262

Stanislavski burada, Frost ve Yarrow'un tarifi ile "içinde her türlü riski barından açıklık"⁵⁵, özgürlük ve rahatlıktan söz eder ki bu hisler sayesinde oyuncu sahne üzerinde canlılığı (liveness) yakalar. Benjamin Scott Vigus'a göre Stansilavski'nin ulaşmaya çalıştığı bu canlılık oyuncunun mevcudiyeti ile çok yakından ilişkilidir; çünkü kendisine göre mevcudiyet doğrudan bir tiyatro performansının canlı doğasına girebilme yeteneğidir ve karşılığında bu sefer seyircinin "canlılık deneyimini" artırabilecek bir mevcudiyet doğurur.⁵⁶ Diğer bir deyişle mevcudiyet canlılığı, canlılık da mevcudiyeti besler.

Stanislavski'nin geliştirdiği, oyuncunun mevcudiyetini besleyebilecek bir başka kavram ve çalışma alanı ise tempo-ritimdir. *Bir Karakter Yaratmak* kitabında bir bölüme adını veren bu araç ile birlikte Stanislavski öznel zaman deneyiminden bahseder. Dünyanın kendisinde zamansallık yoktur diyen ve varlığın kendisinde, var oluşunda bulunan zamandan söz eden⁵⁷ Merleau-Ponty'nin görüşlerini anımsatır şekilde, Stansilavski'nin ifadesiyle "her varlık halinin, her deneyimin kendine göre tempo-ritmi" vardır. "Her karakteristik içsel ya da dışsal imgenin kendine göre tempo-ritmi vardır. Her olgu, her olay, kaçınılmaz biçimde kendi tempo-ritmi dahilinde gerçekleşir...İşin özü, içe ya da dışa yönelik varlığımızın her zerresinde tempo-ritim bir şekilde mutlaka vardır."⁵⁸

Böyle bir perspektifi benimsemek Stanislavski'yi, oyuncu deneyimini ya da yaratıcı halini, kendi zamansallığı üzerinden araştırmaya yöneltir. Tempo-ritim terimini de bu deneyimin "dışsal" ve "içsel" bileşenlerinin ilişkisi için kullanır. Ritim "dışsal" şeylerin oluş hızıdır; tıpkı baştan belirlenip parça boyunca korunan müzik ritmi gibi. Nesnel zamana işaret eder. Tempo ise "içsel" dir, dinamik ve değişkendir; öznel zaman farkındalığını içerir. "Hayat nerede varsa, eylem de oradadır; eylem nerede varsa hareket de oradadır; hareketin olduğu yerde tempo, temponun olduğu yerde ritim vardır."⁵⁹ Oyuncunun deneyimi de aynı şekilde iki farklı zamansallığı

⁵⁵ Frost ve Yarrow, **Improvisation in Drama**, s. 203.

⁵⁶ Vigus, "Actor's Presence", s. 34-35.

⁵⁷ Macann, **Four Phenomenological Philosophers: Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty**, s. 196- 197.

⁵⁸ Stanislavski, **Bir Karakter Yaratmak**, s. 205.

⁵⁹ **A.g.e.**, s. 204.

barındırır. O halde, nesnel ve öznel zaman farklılığı ama bir aradalığı üzerinden çalışılabilir. Roach'a göre tempo-ritim tekniği sayesinde oyuncunun hafızası zihinsel bir işlev olmaktan çıkıp bütün bedene yayılır. Fiziksel aksiyon hem hafızayı, hem kas duyularını hem de öznel alanı uyarır. Refleks makinesinin iki yönü organizma ve mekanizma bir arada çalışır⁶⁰ ve “yaratıcı hali”n belirmesini sağlar. Eylemler için keşfedilen doğru bir tempo ve ritim sayesinde kendiliğinden ve sezgisel bir biçimde hem duyguları hem de doğru bir deneyimi kışkırtmak mümkün görünür.⁶¹

Stanislavski doğrudan mevcudiyet kelimesini kullanmasa da onunla ilişkilendirilebilecek ya da kendinden sonra gelen oyunculuk araştırmalarında mevcudiyet çalışmalarına ilham olabilecek çeşitli kuram ve kavramlar ortaya atmıştır. Stanislavski bazı oyuncularını tarif etmek için cazibeli kelimesini kullanır. Bu kelime ile oyuncu mevcudiyetinin mistik ve bilinmeyen yanlarına işaret eder. Bu oyuncular tarif edilemez ve zihinle açıklanamaz bir şekilde onu büyülemektedir. Oyuncunun kendisinden gelen doğal bir cazibedir ve ona sahnede de çok yardımcı dokunur. Stanislavski'ye göre sahne cazibesi sadece doğal cazibenin sonucu değildir. Bazı oyuncular günlük hayatlarında ilgi çekici değilken sahnede devleşir. Bu onların yaptıkları işle, oyunculuklarıyla ilişkilidir. Bu açıdan bakıldığında Stanislavski için geliştirilebilir bir özelliktir; “mükemmel ve iyi beslenmiş oyunculukla”⁶² ve sanatının olgunluğu ile oyuncu sahne cazibesini güçlendirir.

Stanislavski tümüyle modern bir dünya görüşünün yansıması olarak “bilinçli bir teknikle bilinçaltına” ulaşmaya çalışmış, “insanın içi”ni incelemiş ve “iç ve dış” dünya arasındaki ilişkiyi çözümlenmeye çalışmıştır. Araştırmalarının sonucunda herkes için geçerli nesnel bir yöntem bulmayı hedeflemiştir. Geliştirdiği yöntem her ne kadar süreç içerisinde değişiklik gösterse de “kullandığı, uyguladığı tüm araçlar, bir tek hedefe, verili koşullar içerisinde “Ben” olma haline hizmet etmek üzere şekillenmiştir”⁶³. Bu olma hali içerisinde oyuncu oynadığı karakteri kendisinden de yola çıkarak yaratıp bedenselleştirir. Farklı çevirileri ile “rolü yaşamak” ya da “deneyimlemek” olarak adlandırılan bu olma hali Stanislavski'ye göre “yaratıcı

⁶⁰ Joseph R. Roach, *The Player's Passion*, Ann Arbor: Michigan University Press, 1993, s. 213.

⁶¹ Stanislavski, *Bir Karakter Yaratmak*, s. 209.

⁶² *A.g.e.*, s. 255-256-257.

⁶³ Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, s. 73.

hal”in kendisidir. Oyuncu bu yaratıcı halde iken kesinlikle o anda ve oradadır, imgelemi aktiftir, hem deneyimi yaşadığı hem de gözlemlendiği ikiye bölünmüş bir bilinç ve bir bütünlük hissine sahiptir.

Stanislavski'nin oyuncunun yaratıcı halini tarif etmek için kullandığı ve geliştirmeye çalıştığı alanlar bu çalışmanın üzerine kurulu olduğu mevcudiyet bileşenleri ile oldukça ilişkili görünmektedir. Her ne kadar bu bileşenler Stansilavski'nin ideal oyuncusunun “Benim” haline ulaşması için alt basamaklar olsa da, bunları araştırırken keşfettiği bazı araçlar oyuncunun mevcudiyetini geliştirmek için kullanılabilir niteliktedir. Ruh, zihin, beden birlikteliğini yakalamak ve sürdürmek için faydalanılabilecek fiziksel eylemler yöntemi ve öznel zaman hissini ve uygulamasını destekleyecek tempo-ritim çalışmaları mevcudiyet araştırmalarına da etkili ve zengin bir kaynak oluşturabilir. Sözü edilen bu araçlar zaten kendisinden sonra gelen Meyerhold, Michael Chekhov ve Grotowski gibi psiko-fiziksel çalışmalar yapan pek çok isme bir çıkış noktası olmuş, oyuncunun mevcudiyetini geliştirmek için tasarlanan pek çok araca ilham vermiştir.

2.1.2. V. MEYERHOLD VE REFLEKSİF UYARILMA

Stanislavski'nin yönetimindeki Moskova Sanat Tiyatrosu'nda bir dönem oyuncu olarak çalışan Vsevolod Meyerhold 1902 yılında oradan ayrılmış ve kendi oyunculuk araştırmasına yönelmiştir. Sonrasında Moskova Sanat Tiyatrosu'nu ve oyunculuk anlayışını eleştirmesine rağmen Stanislavski ile aynı probleme çözüm bulmaya çalıştıklarını düşünür ve şöyle ifade eder: “Alpler'in altında tünel kazan işçiler gibiyiz. O bir ucundan bense diğer ucundan ulaşmaya çalışıyorum. Ve kaçınılmaz olarak ortada bir yerde buluşmamız gerek.”⁶⁴ Stanislavski'nin fiziksel eylemler yöntemini keşfinden sonra ise kendi yönetmenlik ve oyunculuk amaçlarına çok yakınlaştığını kabul eder, artık Stanislavski ile arasında ayrım kalmamıştır.⁶⁵

⁶⁴ Gladkov, A., **Meyerhold Speaks, Meyerhold Rehearses**, Tr. Alma Law. London: Harwood Academic Publishers, 1997, 167, Alıntılayan: Dick Mccaw, **Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavski, Meyerhold and Grotowski**, New York: Routledge, 2015, s. 150.

⁶⁵ Dick Mccaw, **Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavski, Meyerhold and Grotowski**, New York: Routledge, 2015, s. 150.

Aynı şekilde Stanislavski de ölümünden çok kısa süre önce “Meyerhold’a göz kulak olun; o benim tiyatrodaki yegane mirasçımdır- burada ya da başka herhangi bir yerde”⁶⁶ diye ifade etmiştir.

Fiziksel eylemler yöntemi ile her ikisinin oyunculuk eğitimindeki amaçları birleşir; oyuncunun belirli fiziksel aksiyonu ile içsel varlığının iç içe geçtiği anı yaratmak.⁶⁷ Bu elbette aynı şeyi yaptıkları anlamına gelmez, çünkü Stanislavski her zaman psikolojik gerçeklikten Meyerhold da kurgunun gerçekliğe üstünlüğünden söz edecektir.⁶⁸ Zaten Meyerhold’un arayışındaki tiyatroya dair temel hedef farklıdır. Oyuncu ve seyirci arasındaki ilişkinin tiyatronun ana odağı olması gerektiğini düşünür. Kendisine göre seyircinin tümüyle yaratıcı bir işlevi vardır ve “sahnedeki eylem tarafından ortaya atılan ayrıntıları tamamlamak için imgelemine yaratıcı bir şekilde çalıştırmaya”⁶⁹ zorlanmalıdır. Moskova Sanat Tiyatrosu ile özdeşleştirdiği doğal oyunculuğu reddeder çünkü karakterin “yaşayan insan ruhu”nu ete kemiğe büründürmek seyircinin imgelemine hiç yer bırakmaz, her şeyi önlerine sunmuş olur. Ama eğer oyuncu forma odaklanırsa, seyirciyi “uyumayan bir gözlemciye dönüştürebilir”.⁷⁰ Bu nedenle Meyerhold’ için form önceliklidir ve oyuncular tarafından yaratılan hareket ve kompozisyon kelimelerin anlamını desteklemek için değil tersine görülen ve duyulan şeyin arasında bir gerilim yaratmak için tasarlanır. Seyircinin yaratıcılığı ile dolduracağı boşluk tam da burasıdır. Bu an oyuncunun söylenen sözün çabasıyla kurtulduğu ve her şeyin zorlamadan gerçekleşmesi için kendisine izin verdiği andır. O yüzden Meyerhold için oyunculuk karakterin duygularını fizikselliklerinden ayırdığında güçlenir ve hislerin yoğunluğu ancak böyle iletilebilir.⁷¹

Seyircinin deneyimi ile ilgileniyor olmak yalnızca dışsal formlar yaratmak anlamına gelmemelidir. Tam tersine Meyerhold rolün ruhunun form aracılığıyla kendini gösterdiğine inanır. Reddedtiği şey ise aslında duygu sömürsüdür. Duygu

⁶⁶ James Roose-Evans, *Experimental Theatre*, 4. bs., London and New York, Routledge, 1989 s.30, Alıntılan: Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, s. 123.

⁶⁷ Vigus, “Actor’s Presence”, s. 28.

⁶⁸ Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, s. 127.

⁶⁹ Braun, *Meyerhold on Theatre*, s. 73.

⁷⁰ *A.g.e.*, s. 65.

⁷¹ Lutterbie, *Toward a General Theory of Acting*, s. 37.

sömürsünün karşısında plastiği seçer. Kendi ifadesi ile “plastik yeni bir şey değildir, yeni olan benim kullanma biçimimdir. Önceleri plastik konuşulan diyaloga eşlik etmek için kullanılırdı, bense sözlere eşlik etmeyen bir plastikten söz ediyorum.”⁷² Çünkü sözler kulağa, plastik ise göze hitap eder. Dolayısıyla oyuncunun sanatı uzam içinde plastik formlar yaratmaktır. Bu nedenle oyuncu bedeninin mekaniğini çalışmalıdır. Modern oyuncunun en büyük eksikliği biyomekaniğin yasalarını yok saymasıdır. Şimdiye kadar hüküm sürmüş oyunculuk yöntemlerinde oyuncu duygularıyla o kadar meşgul olmuştur ki hareketlerini ya da sesini düşünmek zorunda kalmamıştır.⁷³

Meyerhold’a göre oyuncunun çalışması etkin bir biçimde çalışan becerikli bir işçinin çalışmasını andırır. Böyle bir işçiyi gözlemlediğimizde hareketlerinde şunları görürüz: “(1) gereksiz, üretici olmayan hareketlerden uzaklık; (2) ritim; (3) gövdenin ağırlık merkezinin doğru konumlanması; (4) denge.”⁷⁴ Bu açıdan bakıldığında oyuncunun sanatı bedeninin anlatım araçlarının doğru kullanımı ile ilgilidir, hammaddesinin düzenlenmesini içerir. İşte biyomekanik “oyuncunun malzemesini hazırlayan bir yolculuktur”⁷⁵. Biyomekanik sayesinde oyuncu, Meyerhold’un doğru yöntem diye adlandırdığı, rolü dıştan içe inşa etmeyi sağlayan temel niteliklere sahip olur.⁷⁶ Bu nitelikler geleceğin oyuncusunun da sahip olması gereken fiziksel niteliklerdir: “(1) Fiziksel özelliklerinin sınırları içinde, uğraştığı her işin üstesinden gelmesini sağlayacak olan refleksif uyarılabilirlik için kapasite, (2) Doğru bir bakışı, denge duygusunu ve verili herhangi bir anda ağırlık merkezinin konumunu hissetme yeteneğini içeren fiziksel yetkinlik.”⁷⁷

Bu fiziksel özellikleri geliştirmek için kullanılacak yöntem de biyomekaniktir. Biyomekaniğin ilk amacı oyuncunun hareketlerine kararlılık, zarafet ve otorite kazandırmaktır diyebiliriz. Robert Leach en temel biyomekanik eğitiminde, oyuncunun üç boyutlu uzamdaki beden farkındalığının, verimliliğe gereksinimin,

⁷² Braun, **Meyerhold on Theatre**, s. 64.

⁷³ **A.g.e.**, s. 245.

⁷⁴ Vsevolod Meyerhold, “Biyomekanik”, Çev. Cüneyt Yalaz, **Mimesis**, Sayı:3, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 1990, (109-118), s.110.

⁷⁵ Lutterbie, **Toward a General Theory of Acting**, s. 40.

⁷⁶ Meyerhold, **Mimesis**, s. 112.

⁷⁷ **A.g.e.**, s. 111.

harekette ifadenin ve sahne hareketinin ritmik ve dinamik niteliklerinin çalışıldığından söz eder. Leach'e göre bu basit bir fiziksel eğitimden fazlasıdır. İşleyen bir mekanizma olarak oyuncunun bedenini yöneten tüm fiziksel ve psikolojik yasaların araştırılmasıdır.⁷⁸ Böylece bir yandan her jest ve hareket en yüksek verimlilikte gerçekleşirken bir yandan da oyuncunun içsel dünyası harekete geçer, refleksif uyarılma (excitation) gerçekleşir.

Refleksif uyarılma biyomekanik hareket aracılığı ile içsel boyutun uyandırılmasıdır. Oyuncu kendi halini ancak fiziksel olarak doğru bir şekilde çözümlerse bu uyarılma noktasına ulaşabilir ve ancak buna ulaştıktan sonra seyirci ile iletişime geçip onu ikna edebilir: Seyirciyi 'kapma' olarak adlandırılan şey budur. "Oyunculuk sanatının gerçek özü işte bu uyarılmadır. Bir dizi fiziksel pozisyonlar ve durumlardan özel duygulanımlarla biçimlendirilmiş bu 'uyarılma noktaları' ortaya çıkar." Bu duygulanımların ortaya çıkarılması sürecinde oyuncu fiziksel ön gereklilikleri ciddi bir çalışma ve gözleme süreci ile incelemiştir.⁷⁹

Sözü edilen uyarılma noktalarının oluşması ve ardından düzenlenmesi ile birlikte oyuncunun performansı ortaya çıkar. Her oluşum bir oyunculuk döngüsü içerir. Her oyunculuk döngüsü ise Meyerhold'a göre üç aşamayı kapsar: Niyet, gerçekleştirme ve gerileme. Bu aşamaları kendi ifadesiyle şöyle anlatır:

"Niyet, oyun yazarı, yönetmen ya da oyuncunun içgüdüleri tarafından dışsal olarak emredilen görevin zihinsel olarak özümsemesidir. Gerçekleştirme, iradi, mimetik (taklide dair) ve vokal reflekslerin döngüsüdür. Gerileme, yani bir amacın kabulü için mimetik ve vokal olarak hazırlık (yeni bir oyunculuk döngüsüne geçiş) gerçekleştirilirken iradi refleksin zayıflamasıdır."⁸⁰

Bunun için oyuncu öncelikle bir niyet belirlemelidir, bu niyet sonra metnin performansı aracılığıyla gerçekleştirilir. Niyetin kabul edilmesi ise bir tepkidir, bir bakımdan gerçekleşen şeye dair bir değerlendirmedir ve bir sonraki niyet için itkiye dönüşür. Buradaki anlamıyla niyet tıpkı bir rolün kavramsallaştırılması gibi görevin entelektüel açıdan özümsemesidir ve ardından görevin icrası; "iradi, mimetik

⁷⁸ Robert Leach, **Vsevolod Meyerhold (Directors in Perspective)**, New York: Cambridge University Press, 1993, s. 53.

⁷⁹ Meyerhold, **Mimesis**, s. 112.

⁸⁰ **A.g.e.**, s. 114.

(taklide dair) ve vokal reflekslerin” döngüsü gelir; son aşamada ise psikofiziksel tepki elde edilir. Lutterbie’ye göre oyuncunun işinin bu şekilde kesin bir biçimde tanımlanmış ayrımlara bölünmesi onu hem mistik çağrışımlarından hem de salt zihinsel bir süreç olmaktan çıkarır. Dolayısıyla prova sürecinde zihinsel analizin yeri mutlaka vardır ama oyuncunun işi daha çok beden ve duygularıyladır.

Oyuncunun zihni, bedeni ve duyguları arasındaki ilişkiyi, Meyerhold’un maske oyunculuğu deneyiminden esinlenerek oyunculuğun işlevine dair geliştirdiği formül üzerinden tartışabiliriz. Meyerhold’a göre oyuncunun iki temel işlevi vardır ve şöyle formüle döker: $N = A1 + A2$. Buna göre “N psikofiziksel varlığı ile oyuncudur; A1, tasarımı yapan ve bu tasarımın gerçekleştirilmesi doğrultusunda buyruklar veren yapımcı; A2 ise A1’in buyruklarını uygulayan yorumcu.” Bu haliyle oyuncu sadece yorumlamaktan değil ayrıca tasarlamaktan da sorumludur. Karaboğa’ya göre A1’i zihin(logos) ve A2’yi de beden (bios) olarak tarif edebiliriz. Eğer oyunculukta zihin ön plana çıkarsa aşırı bir şekilciliğe, beden ön plana çıkarsa şekilsizliğe yol açar. O halde oyunculuk için her ikisinin birleşimine ihtiyaç vardır. Dolayısıyla oyuncunun hem entelektüel yönü hem de tekniği gelişmiş olmalıdır.⁸¹

Meyerhold’un oyunculuğa dair tarifleri neredeyse istisnasız biçimde teknik üzerinden ilerlemiştir. Sıra dışı olarak nitelendirdiği oyuncular müthiş bir teknik ustalık geliştirmiş oyuncularlardır. Büyük oyuncuların büyüklüğü, fiziksel bedenlerine ve onun mekaniğine dair derin anlayışları ve bedenleri ile teatral uzam arasındaki ilişkiyi nasıl organize ettiklerine bağlıdır.⁸² Dolayısıyla Stansilavski’nin cazibeli nitelmesi gibi nitelgeler Meyerhold’un oyunculuk anlayışında karşımıza çıkmaz. Oyunculuk auratik bir hal olmaktan çok işçiliğe benzer bir beceri ile yakınlık gösterir. Benzer şekilde Meyerhold oyuncunun mevcudiyetine dair de doğrudan bir anlayış ya da çalışma geliştirmemiştir. Yine de Vigus ve Moulton gibi araştırmacılar Meyerhold’un sözünü ettiği refleksif uyarılma halini oyuncunun mevcudiyeti ile ilişkilendirirler.

⁸¹ Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 173.

⁸² Vigus, “Actor’s Presence”, s. 26.

Meyerhold uyarılmayı esriğin karşısına koyar. “Esriklik, adı kötüye çıkmış içsel yaşamıdır, ‘hakiki duygulanımdır’... Esriğe değil kesinlikle fiziksel öncüllere dayalı uyarılmaya ihtiyacımız var” diye ifade eder. Yukarıda da bahsedildiği gibi uyarılma biyomekanik hareket aracılığı ile içsel boyutun uyandırılmasıdır. Bir dizi belirli fiziksel pozisyon ve durumlardan belirli duyguları fitilleyen ‘uyarılma noktaları’ ortaya çıkar. Meyerhold bu teoriye Pavlov’un refleksolojisi ile oyunculuk döngüsü fikrini birleştirerek ulaşmıştır. Bu bağlamda uyaran (A1 ya da niyet) refleks bir eylem doğurur ki bu gerçekleştirme safhasıdır. Gerçekleştirme olur olmaz dinlenme anına geçilir ki bu anda yeni niyetler ve tepkiler oluşur. Eğitim oyuncunun uyarılma durumuna gelmesini sağlar. Böylece doğru refleks eylem oluşur. Uyarılma noktası kabul etme ve dinlenme sürecini de içerir. “Oyuncu bu noktada motoru çalışan araba gibidir. Gaza basılır, araba eylemi gerçekleştirir ve ilerler. Uyarılma olmadan oyuncu tıpkı kontağı kapatılmış arabaya benzer, istediğiniz kadar gaza basın hiçbir şey olmaz.”⁸³

Vigus’a göre böyle bir yöntem oyuncunun fiziksel ve psikolojik bütünlük içinde oynamasını sağlar ve oyuncunun fiziksel hareketi ile içsel yaşamının bağlantısını hatırlatır. Bu bağlantının oyuncunun artmış mevcudiyeti ile doğrudan ilişkisi vardır. Beden ve zihin arasındaki ayrımın silikleştiği bu anda Stanislavski’nin deneyimleme hali ile bir benzerlik söz konusudur: dürtü ve eylem arasındaki ilişki kendiliğindenleşir ve seyircinin ilgisini hak eder.⁸⁴ Öte yandan bu uyarılma anları Julia Vaingurt’a göre oyuncuya müthiş bir canlılık kazandır. Hatta oyuncunun becerisinin büyük bir kısmını kaplar. Böylece oyuncu seyirci ile daha yoğun bir iletişim kurar.⁸⁵ Moulton da benzer şekilde oyuncuların uyarılma sayesinde fiziksel ifadenin canlılığını kucakladığından bahseder. Böylece fiziksel hareket oyuncu ve seyirci arasındaki uzamsal ve zamansal ilişkiyi kurar ve seyirciyi oyuncuya bağlar.⁸⁶

⁸³ Leach, **Vsevolod Meyerhold**, s. 54.

⁸⁴ Vigus, **a.g.e.**, s. 26.

⁸⁵ Julia Vaingurt, **Wonderlands of the Avant-Garde: Technology and the Arts in Russia of the 1920s** Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2013, s.63.

⁸⁶ Casey Richard Moulton, **Presence and the Actor's Craft**, y.y., University of Louisville, 2016, s. 20.

Refleksif uyarılma aynı zamanda oyuncunun beden-zihin- ruh olarak tümüyle orada olmasını gerekli kılar. Çünkü anında tepki verme hayati bir önem taşır. Bu uyarılma anlarında oyuncu Csikszentmihalyi'nin akışta olmak diye kuramsallaştırdığı deneyimin tüm şartlarını yerine getirir: Karşılaşılan zorluk ile beceriler arasındaki denge, birleşik eylem ve farkındalık, net amaçlara sahip olma, net geri bildirimler alma, göreve tümüyle odaklanma, ne yaptığının kontrolüne sahip olma hissi, kendini unutma (ego kaybı ya da bilincinde olmama), zaman mefhumunun kaybedilmesi ve tecrübe edilen şeyden yoğun bir keyif alma.⁸⁷ Aynı zamanda adından da anlaşılacağı gibi Meyerhold'un aradığı şey refleks olarak kendiliğinden oluşan anlardır. Ancak Karaboğa bu konuda uyarır: Meyerhold'daki kendiliğindenlik duygulardaki sahicilik ya da doğallık değildir. Yine teknik üzerinden değerlendirmek gerekir. Burada sözünü edebileceğimiz kendiliğindenlik tekniğe özgüdür.⁸⁸ Biyomekanik hareketin uygulanışı ile başlayan süreç refleks olarak zincirleme oyun döngüsünü doğurur. Refleksif oyuncu gelen dürtüye hiç beklemeden tepki verir tıpkı elektrik verilmiş gibi. Buradaki elektrik her şey olabilir; hareket, ses efekti, biz söz, giriş ya da çıkış. Her ne olursa olsun oyuncunun cevabı anında olmalıdır.⁸⁹ Bu anlamda sözü edilen kendiliğindenlik Shaun Gallagher'in beden-şematik süreçleri tarifini çağırıştırır. Burada kendiliğinden oluşan tepki basit bir reflex hareket değildir. Bu aslında bizim niyet içeren eylemimizin bir parçasıdır. Hareket kontrol süreçleri bilinçsizce işlese dahi hareketlerimiz bilinçsizce ya da mekanik ya da istemsiz değildir. Onlar benim o anda işleyen yönelmişliğimin (niyetimin) bir parçasıdır; anında ve ön yansıma ile hissedilir.⁹⁰

Günlük hayatta zorlanmadan gerçekleşen bu beden-şematik süreçleri Meyerhold için niyetle başlayan bir tasarımıdır. Uyarılma anındaki kendiliğindenliği yakalamak ise teknik ve tasarım ustalığının yanında uyanık olmayı da gerekli kılar. Stanislavski'nin "bilinç yoluyla bilinçaltına" ulaşmaya çalışan oyuncusunun tersine, burada oyuncu yaratımın her anında bilinçli olmalıdır. Leach bu noktada Meyerhold'un "kendisine ayna tutmak" kavramından söz eder. Oyuncu "ayna bakışı"

⁸⁷ Csikszentmihalyi, *Flow*, s. 138-150.

⁸⁸ Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, s. 166.

⁸⁹ Jonathan Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, New York: Routledge, 2004, s. 116.

⁹⁰ Gallagher ve Zahavi, *The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*, s. 145.

ile bir nevi kendisini seyircideki yansımasından görür ve kendisine dışarıdan bakabilir. Bu bakış “oyuncunun fiziksel mevcudiyetine dair keskin bir farkındalık gerektirir ve her harekette ‘nasıl görünüyorum’ bilgisini verir.”⁹¹ “Ayna bakışı” kavramı Stanislavski’nin ikiye bölünmüş bilinç yaklaşımını çağırır. Burada oyuncu “rolü yaşarken” değil de fiziksel hareketler ile oluşan oyun döngüsü içinde kendini izler. Böylece hem hareketlerini gerçekleştirip, yani oyunun skorunu sürdürüp hem de bir sonraki refleks tepki için kendini ana açmış olur.

Meyerhold’un üstünde durduğu başka bir kavram ise ön-oyunculuktur. Çin ve Japon Tiyatrosunun sıkça başvurduğu ön-oyunculuk oynamaya başlamadan önceki andır, bir anlamda gerçekleştirmeden sonraki dinlenme anı, yeni bir refleks eylem oluşmadan önceki an. Meyerhold bu anı kendi sözleriyle anlatırken ön-oyunculuk ustası olarak adlandırdığı Lensky’nin Benedict rolünü oynadığı bir sahne üzerinden örneklendirir:

“Benedict, onun duyması için bilhassa yapılmış, onun Beatrice’e olan aşkı üzerine konuşmayı, biraz önce tesadüfen duyduğu yerden, saklandığı çalının arkasından çıkar. Uzun bir süre, şaşkınlık içinde donmuş yüzüyle seyirciye bakarak durur. Sonra birden dudakları hafifçe oynar. Şimdi gözlerine iyice bakın: hala konsantrasyon içinde sabittirler ama kaşlarının altında fark edilmez bir biçimde ve derece derece, muzaffer bir gülümseme sessizce süzülmeğe başlar; oyuncu hiçbir şey söylemez ama Benedict’in içinde bastırılmaz bir hoşnutluk dalgasının fişkırdığını görebilirsiniz; yüz kasları, yanakları gülmeye başlar ve titreyen yüzüne kontrol edilmez bir biçimde bir gülümseme yayılır; birden bir düşünce anlaşılmaz hoşnutluğuna sızar ve mimetik bir final akorunda, o ana kadar şaşkınlıkla dolmuş gözler zevkle parıldar. Artık Benedict’in bütün gövdesi yabanıl bir esriklik halinin taşıyıcısıdır ve oyuncu henüz tek bir kelime söylememiş ve o anda konuşmasına başlayacak olmasına rağmen seyir yeri alkışlara boğulur.”⁹²

Her ne kadar günümüz algısına göre bu an oyun anı olsa da Meyerhold’un oyun öncesi dediği bu an sayesinde oyuncu alt metni incelik ve maharetle iletmış olur. Böylece seyircinin algısı hazırlanmış olur ki seyirci sahnedeki durumun önceden çözümlenmiş olduğunu kavrar ve sahnenin temel mesajını yakalamak için herhangi bir çaba sarf etmeye ihtiyaç duymaz. Böylece hem karakterin gerçek

⁹¹ Leach, **Vsevolod Meyerhold**, s. 65.

⁹² Meyerhold, **Mimesis**, s. 116.

çelişkinin yattığı bilinçaltını göstermek mümkün olur hem de oyuncu oynadığı şeye olan tavrını seyirciye aktarma fırsatı yakalar.⁹³

Meyerhold ön-oyunculuğu kendi tiyatrosunda aniden donma anları ile yakalamaya çalışır.⁹⁴ “Bir amaç ile anlık duraklamalar” olarak adlandırdığı bu anlarda sonraki eylemin konsantrasyonuna giden kestirme yol kendiliğinden oluşur. Eylemin yokluğu ya da kesintiye uğramasından çok tıpkı müzikte olduğu gibi hareketin sürdüğü anlardır aslında. Oyuncu hareket etmiyor diye sahnedeki müziği bırakmaz. Tam tersine hala sahnededir ve bu duraklama anının önemini fark etmiş olarak bir sonraki eyleme katılır.⁹⁵ Meyerhold’a göre Chaplin’in oyunculuğunda bu anlara sık sık tanık oluruz. Chaplin bu anlarda bedeninin en yüksek kapasitesiyle mekanı doldurur.⁹⁶ Meyerhold’un bu anlamda oyuncunun mevcudiyetinden söz ettiği düşünülebilir. Oyuncu hiçbir şey yapmaz ama bütün enerjisi ile oradadır. Barba’nın da dediği gibi böyle bir “enerji, aynı zamanda yakınlık içeren, hareketsiz ve sessizlik ortamında nabız atışları duyulan, uzamda dağılmaksızın zaman içinde akan çekinik bir güçtür.”⁹⁷ Oyuncunun mevcudiyeti bu enerjiyle alakalıdır, ona canlılık verir, varlık göstermesini sağlar ve mekanı doldurur.

Her ne kadar doğrudan mevcudiyet kelimesini kullanmasa da Meyerhold’un bazı kavramlarında da karşılaştığımız gibi, tiyatrosunda fiziksel, zihinsel ve ruhsal bütünlüğü ile mevcut olan bir oyuncu arayışından bahsetmek mümkün görünür. Bu çalışmada ele alınan hali ile oyuncu mevcudiyetini gösteren ya da gerektiren bazı temel yönelimlerini Beatrice Picon-Vallin’in biyomekanik oyuncu tarifinden rahatça anlayabiliriz:

“Oyunculuğa biyomekanik yaklaşım, düşünülenin tersine, ne oyuncuyu makine durumuna indirger, ne de oyuncunun doğaçlama yeteneğini inkar eder. Oyunculuğu montaj ilkesine açar, oyuncuya metni tarif işlevi olmayan, uzamsal-ritmik imgeler yaratma görevi verir, oyuncuyu uzam içinde çevresini ve kendisini görmeye zorlar. Bu tip oyunculuk, oyuncunun kendi bedeninin sahne üstündeki ve içindeki çizgilerinin bilincinde olmasına, beden mekaniğini bilmesine, hızlanma, direnç, frenleme gibi dinamik

⁹³ Braun, **Meyerhold on Theatre**, s.241.

⁹⁴ **A.g.e.**, s. 241.

⁹⁵ **A.g.e.**, s.182.

⁹⁶ **A.g.e.**, s. 399.

⁹⁷ Barba ve Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, s. 171.

kavramlara, kendini sınırlama kavramına dayanır. Belli kurallara egemen olmak, düş gücünü özgürleştirir ve üretimi ütopyalara basitleştirici makine-adam sloganının ötesinde oyuncuya kendi bedenini kazandırır ve kendini sınırladığı minimal uzam içinde tam olarak kullanabileceği çok geniş bir özgürlük alanı verir.”⁹⁸

“Uzam içinde kendini ve çevresini görme”, “oyuncunun kendi bedeninin sahne üstündeki ve içindeki çizgilerinin bilincinde olması”, “oyuncuya kendi bedenini kazandırma” gibi ifadeler bu çalışmanın oyuncunun mevcudiyetini temellendirdiği bedensellik yaklaşımına denk düşmektedir. Merleau-Ponty’nin ifade ettiği gibi bedenle bir bütün olarak var olmak, başka bir deyişle ruh, zihin ve bedeni bir görmek için çeşitli fırsatlar sunar.⁹⁹ Meyerhold’un yöntemi harekete, dolayısıyla bedene dayanır. Oyuncunun yegane enstrümanı bedenidir; tıpkı heykeltıraşın kil ile yaptığı gibi oyuncu da ruhunun dürtü ve duyularını belirgin formlar halinde bedenselleştirir.¹⁰⁰ Beden bu anlamda bir araç değil içsel yaşamın iletim biçimidir, formudur. Bu nedenle Meyerhold bedeni bir maske olarak görür ve çabasının bu maskenin ve hareketin arkasına sızarak zihindeki karakterin içine, iç maskesine ulaşmak olduğundan söz eder.¹⁰¹ Bu durumda maske arkasındaki yüzü saklayan bir görünüştür. Görünen arkasına sızmak, saklı olanı keşfetmekle ilgilidir. Meyerhold’un tiyatrosunda saklı olan yüz karakterin duygusal temelleridir. Lutterbie’ye göre bu esas duygunun ortaya çıkışı anlamına gelmez; Meyerhold başka bir maskenin peşindedir, içsel maskenin. İçsel olan çok katmanlıdır ve bir katmanın soyulması ile hakikate ulaşılmaz, sadece bir altındakini saklayan katmana ulaşılmış olur. Dolayısıyla beden tıpkı bir zar gibi bilinçaltı katmanlarının geçmesine ve dolaylı olarak ifade edilmesine izin verir. Karaboğa maskenin oyunsal bir kavram olduğuna değinir ve oyuncunun hem fiziksel hem de ruhsal varlığını bütünleştirdiğinden söz eder.

“Maske takan oyuncu kaçınılmaz biçimde, iki farklı yönelimi dengelemek zorunda kalır. Ya maske onu çeker, bütünüyle maskenin kontrolüne girer ki sonuç aşırı ölçüde biçimcilik ve had safhada yapaylıktır. Ya da kendisini ön plana çıkarır, ki bu durumda maskeye ihanet etmiş demektir ve sonucu fiziki yönden savruk, dağınık, takip edilmesi güç bir performanstır.”¹⁰²

⁹⁸ Ali Bertay, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2009, s. 48.

⁹⁹ Carman, **Phenomenology of Perception**, s. xii.

¹⁰⁰ Braun, **Meyerhold on Theatre**, s. 42.

¹⁰¹ **A.g.e.**, s. 71.

¹⁰² Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 173.

Öte yandan zihin ve beden ilişkisi göz önüne alındığında Meyerhold'un oyuncusu yine her ikisini de aktif olarak kullanır. Kendisinin de formülle ifade ettiği gibi N (oyuncu) = $A1$ (zihin) + $A2$ (beden). Meyerhold'a göre beden ve zihnin yaratım sürecindeki rolleri farklıdır ama bir aradadırlar. Bu formülde oyuncunun ruhuna ya da coşkularına yer verilmemiştir. Karaboğa bunu refleksoloji ile ilişkilendirir. Çünkü oyuncu tüm hareketlerinin ardında zihni ve bedeniyle mevcut olursa duygular kendiliğinden oluşur, ancak bu duygular oyuncuya değil role ya da maskeye aittir.¹⁰³ Dolayısıyla Meyerhold'un oyuncusu oyun döngüsü içinde zihin, beden ve ruh birlikteliğine ihtiyaç duyar ve buna ulaşmayı hedefler. Oyun anını ise bunların bir bütünü olan bedenzihin olarak tecrübe eder ve böylece fiziksellik, düşünce, duygu ve ifade arasındaki birbirini içeren ve yansıtan ilişkiyi kucaklar.¹⁰⁴

Oyuncunun bedenzihni uzamla da çok yakından ilişkilidir. Meyerhold uzamı "oyuncunun dünyası"¹⁰⁵ olarak tanımlar. Biyomekanik yöntemin en genel tarifi oyuncunun sahne uzamı içerisinde formlar yaratmasıdır. Sahne uzamı dediğimiz şey oyunun geçtiği mekanların gerçek yaşamdaki gibi tasarlanması değildir. Bundan özellikle kaçınır ve uzam tasarımı için aradığı cevabı Konstrüktivist yapıda bulur. Bu anlamda mekan geometrik formlar, bozulmuş ya da yamuk yapılarla yatay ve dikey olarak tasarlanır.¹⁰⁶ Böyle bir uzam tasarımı sayesinde oyuncuların bireysel hareketleri, diğer karakterlerle fiziksel ilişkileri ve grup ya da alt grupların kompozisyonu kolaylıkla görünür olur.¹⁰⁷ Oyuncu bu soyut alan tasarımı ile doğrudan ve hiç durmayan bir ilişki içindedir. Oyuncunun bedeni bu mekanın merkezidir ve bu merkezle ilişkisine bağlı olarak uzam kendini açık eder.¹⁰⁸ Bunun karşılığında ise bedenini doğrudan ya da dolaylı olarak düzenler. Böylece beden bir şekilde çevresinin ifadesine ve yansımaya dönüşür. Uzama fiziksel olarak adapte olmanın dışında beden kendini çoktan hisler, itkiler ve kinestetik duyuların vb. içinde bulur.¹⁰⁹ Dolayısıyla Meyerhold'un uzam tasarımıyla ilgili fikirleri oyuncunun

¹⁰³ Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 174.

¹⁰⁴ Kemp, **Embodied Acting**, s. xv.

¹⁰⁵ Pitches, **Vsevolod Meyerhold**, s. 99.

¹⁰⁶ Braun, **Meyerhold on Theatre**, s. 233.

¹⁰⁷ Pitches, **a.g.e.**, s. 99.

¹⁰⁸ Gallagher ve Zahavi, **The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science**, s. 142.

¹⁰⁹ **A.g.e.**, s. 137-138.

bedenzihin olarak doğrudan etkileşime geçebileceği önemli olanaklar sunar ve böylece uzam bedenselleşir.

Meyerhold aynı zamanda “müzikseliği de bedenselleştirmelerini” ister. Oyun anında müzik olmasa bile oyuncu bir müzik kompozisyonu biçiminde oynamalıdır ki yaptıkları her şey akışkan, şekil ve renge sahip olsun, zıtlıklar içersin (durma anları gibi).¹¹⁰ Müzik terimleriyle ifade etmek gerekirse Meyerhold oyunculuğu melodi, mizansen de armoni olarak nitelendirir ve bunların her ikisi de ritim olmadan hiçbir anlam ifade etmez. Leach ritmin Meyerhold’un çalışmalarındaki ana ilke olduğundan söz eder: “Oyunun performansı dinamik ve durağan anların değişimidir.”¹¹¹ Bu anlamda ritim bir katman değil formun bir parçasıdır. Oyuncular da bu formu yaratmak için daima ritmin farkında olmalıdır: diyalogların ritmi, hareketlerin ritmi ya da oyuncuların bir araya gelişiyle oluşan tablolaradaki uzamın ritmi ve durma anlarının ritmi.¹¹² Jonathan Pitches ritmik yapıyı belirlemenin neler kazandırdığını şöyle sıralar:

1. “Sahnede yaptığın her şeye bir form ve yapı kazandırır.
2. Sahnede yapacağınız tercihler görünür olur.
3. Belirlenmiş sınırlı bir dizge içinde özgürlük sağlar.
4. Oyuncular ve yönetmen arasında ortak bir dil oluşturur.
5. Oyuna dışarıdan bir müzik parçası gibi bakmayı kolaylaştırır.”

113

Tüm bunların yanında oyunu ritmik bir yapıda müzikal skor olarak tecrübe etmek oyunun kendi zamansallığına katkı sunar. Her an kendi zamansallığı içinde sonsuz bir “şimdi”dir. Her oyun döngüsü (niyet, gerçekleştirme ve gerileme) şimdide oluşur ve biter. Sonra diğeri başlar. Bu anlamda oyun anında uzamsal ve zamansal birlik olduğundan söz edebiliriz. Merleau-Ponty uzamsal ve zamansal birlikten içsel-duyumsal birlik olarak söz eder. Bu bedenin duyu-motor birliğidir. Bu sayede beden uzam ve zamanı yaratır.¹¹⁴ Meyerhold’un oyuncusu da aynı şekilde uzam ve zamanı bedenselleştirir. Böylece uzam ve zaman dinamikleşir ve reflektif olarak her an

¹¹⁰ Pitches, **Vsevolod Meyerhold**, s. 56.

¹¹¹ Leach, **Vsevolod Meyerhold**, s. 112.

¹¹² Pitches, **a.g.e.**, s. 53.

¹¹³ **A.g.e.**, s. 55.

¹¹⁴ Merleau-Ponty, **Phenomenology of Perception**, s. 100-101-102.

yeniden kurulur.¹¹⁵ Bu bağlamda o anki görev ve durum ile açıklanabilecek fenomenolojik uzam ve zamandan bahsetmek mümkündür.¹¹⁶ Dolayısıyla oyuncu mevcudiyeti ile yani bütün bir beden olarak (ruh-zihin-beden) uzam ve zamanı yaratır.

Meyerhold da Stanislavski gibi doğrudan mevcudiyet kelimesini kullanmaz. Ancak geliştirdiği yöntem ve hedeflediği oyunculuk biçimi oyuncunun mevcudiyetini şart koşar. Bu nedenle üzerine çalıştığı bazı alanlar oyuncunun mevcudiyetini geliştirmek üzere kullanılabilir olacak olasılıklar sunar. Plastik üzerine kurulu ve formun en önemli rolü oynadığı biyomekanik oyunculuk yönteminde “beden bir makine, oyuncu da bir makinisttir.”¹¹⁷ Bu durumda öncelikli meşguliyeti bedendir ve biyomekanik bu malzemeyi hazırlamak için tasarlanmıştır. Oyuncuya “kararlılık, netlik, denge, koordinasyon, verimlilik, ritim, ifade edebilirlik, tepkisellik, oyunsuluk ve disiplin gibi becerilerini”¹¹⁸ kazandırırken bir yandan da zihin, ruh ve bedeniyle bütün halinde oyun anında olma halini de geliştirir. Zaten oyuncu zihin ve bedenin birlikteliğiyle bir bütündür ve oyuncu zihin ve beden ile var olduğunda ruhu kaçınılmaz olarak harekete geçecektir.

Refleksif uyarılma noktaları diye adlandırdığı anlar sözü edilen bu birlikteliğin bir anlamda Meyerhold tarafından isimlendirilmiş halidir. Bu uyarılma anlarında oyuncu akışta olmalı, dolayısıyla “yapılan şeye tümüyle dahil olduğu bütünsel bir şimdi hissi”¹¹⁹ ile birbiri ardına gelen refleksler zincirini takip etmelidir. Yine aynı şekilde kendiliğindenlik, canlılık ve çift bilinçlilik gibi oyuncunun mevcudiyetini güçlendirebilecek nitelikler Meyerhold’un yönteminde de karşımıza çıkar. Bu niteliklerle birlikte oyuncunun mevcudiyetini geliştirebilecek somut araçları düşündüğümüzde Meyerhold’un oyuncu refleksini geliştirmek üzerine tasarladığı çalışmalar ilham verici olabilir. Aynı şekilde hareket ve formların aracılığıyla uzamsallığın ve ritim çalışmaları aracılığıyla da zamansallığın oyuncunun bedenzihni ile yaratılması bu araştırmanın sonraki aşamalarına katkı sunacaktır.

¹¹⁵ Goehr, **The Cambridge Companion to Merleau-Ponty**, s. 340.

¹¹⁶ Rouse, **The Cambridge Companion to Merleau-Ponty**, s. 269.

¹¹⁷ Berktaç, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, s. 48.

¹¹⁸ Pitches, **Vsevolod Meyerhold**, s. 112.

¹¹⁹ Csikszentmihalyi, **Flow**, s. 137.

2.1.3. J. GROTOWSKI VE BÜTÜNSEL EYLEM

Evrensel bir tiyatro dilinin varlığına inanan ve bunun için yeni bir oyuncu yaratma düşü kuran bir başka isim Grotowski, hem Stanislavski'den hem de Meyerhold'dan etkilendiğini doğrudan ifade eder. Stanislavski kendisini oyuncularla nasıl çalışılacağı konusunda etkilemiştir; Meyerhold'dan ise yönetmenliğin yaratıcı olasılıklarını öğrendiğini söyler.¹²⁰ Grotowski için tiyatro sanatının özünü oyuncunun tekniği -kişisel ve sahneye ilişkin- oluşturur. Bu yaklaşımın kaynağını kendisini yetiştiren kişi olarak ifade ettiği Stanislavski'ye bağlar:

“Sürekliliğe dayanan araştırması, gözlem yöntemlerini sistemli bir şekilde yenilemesi ve daha önceki çalışmalarıyla diyalektik ilişkisi onu benim kişisel idealim haline getirdi. Stanislavski anahtar nitelikte yöntem-bilimsel sorular sordu. Fakat bizim getirdiğimiz çözümler onunkilerden büyük ölçüde farklıdır-bazen zıt sonuçlara ulaştığımız olur.”¹²¹

Grotowski'nin de sözünü ettiği gibi çıkış noktaları aynıdır, Stanislavski'nin fiziksel eylemler yöntemi. Thomas Richards'ın ifadesine göre fiziksel eylemler Stanislavski'nin çalışmaları ile başlayan, sonraları Grotowski tarafından geliştirilmiş bir uygulamadır.¹²² Elde ettikleri sonuçların farklılıklarını Karaboğa iki yönden değerlendirir: Stanislavski doğal olanla, yani gündelik davranışla ilgilenmiş, Grotowski ise tam da bu davranış kalıplarının, yani gündelik olanın kırılmasına yönelik çalışmıştır. Öte yandan Stanislavski,

“oyuncunun duyarlılığı, ne hissettiğiyle, Grotowski'nin tabiriyle kendiliğindenliğiyle ilgilenmiş, ifadeyi oluşturan vücut dilinin kurallarını, sesler ve jestler üzerindeki ayrıntılı çalışmayı ve biçimsel disiplini ise aynı ölçüde önemsememiştir. Halbuki Grotowski'nin çalışmaları bu iki öğenin, kendiliğindenlik ve biçimsel disiplinin birlikteliğine dayanır.”¹²³

Yukarıda sözü edilen farklar aslında Grotowski'nin oyunculuk anlayışına bakışının bir özeti mahiyetindedir. Grotowski oyuncunun bedenine ve zihnine işlemiş olan fiziksel ve zihinsel alışkanlıklar tarafından kuşatıldığını düşünür. Bu alışkanlıklar aslında her gün tekrar ettiğimiz günlük davranışlardır ve ister istemez

¹²⁰ James Slowiak ve Jairo Cuesta, **Jerzy Grotowski**, Taylor & Francis e-Library, 2007, s.6.

¹²¹ Grotowski, **Mimesis**, s.73.

¹²² Thomas Richards, **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, İstanbul: Norgunk, 2005, s. 21.

¹²³ Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 79.

sosyal olarak kabul görme itkilerini içerir. Gerçek itkilerin yoğunluğunu ve gücünü eski haline getirmek için oyuncu bedenini kültürel kayıtlardan kurtarmalı ve o saf yoğunluğu ortaya çıkaracak bir kanal haline getirmelidir.¹²⁴ “Bizim tiyatromuzda bir oyuncunun eğitimi ona bir şey öğretme sorunu değildir” diye söz eder; “organizmasının bu ruhsal sürece olan direncini ortadan kaldırmaya çalışıyoruz.”¹²⁵ Eğitim sonrasında gelecek zorlu sürece hazırlık olarak direnci yok etmektir. Dolayısıyla Grotowski oyuncuya bir beceri kazandırmak üzere tasarlanan ve farklı disiplinlere ayırıştırarak bir eğitimi reddeder çünkü bu becerileri kazandırmak oyuncunun performansının toplamına hizmet etmez. Tersine bir düzine beceri onu aslında hep orada olan ve takip etmesi için onu çağıran sezgilerini dinlemekten alıkoyar. Oyuncu maskelerle nasıl çalışacağını, nasıl dans edeceğini ya da sesini en yüksek potansiyeli ile nasıl kullanacağını bilebilir ama bunlar yalnızca belirli becerilerin tekrarı olacaktır. Bu beceriler her ne kadar tekniği geliştirse de bir bütün olarak oyunculuğun bedenselleşmesini sağlamaz.¹²⁶

Grotowski ömür boyu süren bir eğitime inanır; ancak bu eğitim onun hakiki yaratıcılığı için sadece bir hazırlıktır. Alıştırma oyuncunun enstrümanını, yani beden ve zihnini eğitir ama kendi başlarına bir önem taşımazlar. Dolayısıyla oyuncu bu eğitimin oyun boyunca yapmak istediği şeye yardım edeceğine güvenmemelidir. Grotowski'nin fiziksel yaklaşımı oyuncuyu bütünsel olarak eğitmeyi ve böylece oyuncunun kendini ve sezgilerini dinlemek konusunda geliştirmesini hedefler.¹²⁷ Kendisi de şöyle ifade eder:

“Yıllar süren çalışmalar ve özel olarak düzenlenmiş alıştırma (bunlar fiziksel, plastik ve ses eğitim araçlarıyla oyuncuyu doğru türden bir konsantrasyona yönlendirmeyi hedefler) bazen bu yolun başlangıcının keşfi olabilir. Ancak sonrasında, uyandırılmış olanın dikkatlice işlenmesi mümkün olur. Sürecin kendisi, bir ölçüde konsantrasyona, güvene, açığa çıkarmaya ve oynama ustalığıyla beraber neredeyse yok olmaya dayansa da keyfi değildir. Gerekli olan zihinsel hal, aktif bir rolü gerçekleştirmek için pasif bir hazır oluş halidir. Bu hal ‘bir şey yapmak istemek’ten çok ‘yapmamaya teslim olmak’tır.’”¹²⁸

¹²⁴ Lutterbie, **Toward a General Theory of Acting**, s. 51.

¹²⁵ Grotowski, **Mimesis**, s. 74.

¹²⁶ Erikson, “Demystifying Presence: Approaching an Understanding of Presence in Actor Training”, s. 16.

¹²⁷ **A.g.e.**

¹²⁸ Grotowski, **Towards a Poor Theatre**, s. 17.

Grotowski Batılı oyunculara dair gözlemlerinden söz ederken ifadelerindeki engellerden bahseder; tepki vermeden önce bir anlığına duraksarlar. Grotowski için bu itkiye verilecek saf tepkinin gecikmesidir.¹²⁹ Bunun sebebi de yine oyuncunun, fiziksel ve zihinsel alışkanlıkları, kültürel kayıtları ve bedenine işlemiş olan sosyal normlardır. Bahsettiği saf tepkiye ulaşmak için tüm bunlardan arınmak gerekir. Bu nedenle geliştirdiği yöntemin temel kavramı “via negativa” yani “becerilerin kazandırılmasından çok blokların kaldırılması”dır. Bunun sonucunda içsel itki ile dışsal tepki arasındaki gecikme ortadan kalkar. Bu öyle bir şekilde gerçekleşir ki “itki çoktan dışsal tepki olmuştur. İtki ve tepki eşzamanlı gerçekleşir: beden yok olur, yanar ve seyirci sadece bir dizi gözle görülür itki izler.”¹³⁰

Via negativa işte bu sonuca giden yolda, fazlalıklardan ve engellerden kurtulmanın ve kendini her an gelebilecek olan itkilere hazırlamanın bir yoludur. Grotowski, itki bedeninin içinden iten ve kendini çevreye doğru yayan, her zaman fiziksel eylemden önce gelen çok belirsiz bir şeydir ancak yalnızca bedene ait değildir, diye ifade eder.¹³¹ O halde yöntem oyuncuya içsel, yani psikolojik açıdan da meydan okur; ancak yine de ilk odağı fizikseldir, çünkü yaratıcı tepkiyi özgür bırakmak için öncelikle kasların blokajının kaldırılması gerekir. Bunun için geliştirdiği egzersizler oldukça çeşitlilik gösterir. Bazılarında yalnızca durmak ve nefese odaklanmak varken, bazıları en küçük hareketteki inceliği deneyimlemeye bazıları da ağır fiziksel eğitime yöneliktir ki bazen oyuncular bitkin düşerler, böylece zihnin kontrolü devreden çıkar.¹³² Dolayısıyla oyuncular kendilerini kontrol etmeyi bırakır ve içgüdülerini takip etmeye başlarlar.

Oyuncunun yalnızca içsel itkilerine ve bedenine ihtiyacı vardır. Grotowski sadece bunları kullanarak seyircinin gözleri önünde kendini dönüştüren oyuncudan söz eder. Tiyatronun büyüü bu dönüşümde gizlidir.¹³³ Bu bir nevi aydınlanmadır; oyuncunun varlığının ve içgüdülerinin en gizli katmanlarından fıskıran tüm ruhsal ve

¹²⁹ Erikson, “Demistifying Presence: Approaching an Understanding of Presence in Actor Training”, s. 27.

¹³⁰ Grotowski, **Towards a Poor Theatre**, s. 18.

¹³¹ Richards, **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, s. 133-134.

¹³² Erikson, **a.g.e.**, s. 27.

¹³³ Grotowski, **a.g.e.**, s. 119.

bedensel güçleri ortaya çıkar.¹³⁴ Burada sözü edilen oyuncunun karaktere dönüşümü değildir çünkü oyun tarafından verilmiş bir karakterin yaratımından söz edilemez. Oyuncunun kendini yaratımından söz edilebilir. Daha doğrusu dramatik karakterin oyuncunun kendini, özünü (self) arayışında daha karmaşık bir işlevi vardır. Karakter, oyuncunun özü ile temas kurmasında araç olmanın yanı sıra, seyirci ve oyuncu arasında bir nevi ekran işlevi görür. Böylece seyirci oyuncunun ham ruhuna doğrudan maruz kalmaz.¹³⁵ “Bu ekranın ardındaki oyuncu, gizliliğini, güvenliğini korur. Üstelik karakterin ekranı izleyicinin zihnini öyle bir biçimde meşgul etmiştir ki, izleyici oyuncunun gizli sürecini daha çok bu amaca yatkın kılınmış bir parçasıyla algılayabilmiştir.”¹³⁶ Böylece seyircinin ruhunun derinlikleri de özgürleşir. Dolayısıyla Grotowski için karakter hem oyuncunun hem de seyircinin özüne ulaşmak için bir araçtır.

Grotowski'nin “öz” anlayışı Jung'un “persona” ve “self” kavramlarından esinlenerek şekillenmiştir. Persona maskedir, insanın kolektif yaşamdaki rolüdür.¹³⁷ Öz ise bütün ruhun öznesidir ve bilinçdışını da içerir.¹³⁸ Grotowski'ye göre “uygar toplum personanın hakimiyetine girmiş insanların meydana getirdiği bir topluluktur.” Aslında fiziksel ve zihinsel alışkanlıklar, kültürel kayıtlar ve bedenine işlemiş olan sosyal normlardan kurtulmak dediği şey personadan kurtulmaktır. Öze ulaşmak ya da onu keşfetmek ise bütün utandırıcı ve aşağılık yönlerini de kabul etmeyi gerektirir. Bu anlamda oyuncu karakter aracılığıyla “ideal kişiliğe uymayan, içgüdüsel ve vahşi arzularıyla” yüzleşir ve seyirciye itiraf eder, böylece “sıradan insanın çözemediği paradoksu çözmüş”, kendi özü ile temasa geçmiş olur.¹³⁹ Bu yüzden Grotowski tiyatronun bir karşılaşma olduğundan söz eder:

“Özünü açığa çıkararak insan, deyim yerindeyse, kendisiyle ilişki kuran insandır. Başka bir deyişle, çok büyük bir yüzleşme, samimi, disiplinli, net ve tam- yalnızca düşünceleriyle yüzleşmek değil, içgüdüleri ve bilinçdışından en saydam haline kadar bütün varlığını kuşatan bir yüzleşme. Tiyatro aynı zamanda yaratıcı insanlar arasında bir karşılaşmadır. Oyuncuyla yüzleşen,

¹³⁴ Grotowski, **Towards a Poor Theatre**, s. 16.

¹³⁵ Auslander, **From Acting to Performance**, s. 23.

¹³⁶ Richards, **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, s. 138.

¹³⁷ Carl Gustav Jung, **Kırmızı Kitap**, Çev. Okan Gündüz, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2015, s. 45.

¹³⁸ **A.g.e.**, s. 118.

¹³⁹ Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 96-97.

yönetmen olarak, ben kendimim ve oyuncunun kendini açığa çıkarması benim de kendimi açığa çıkarmamı sağlar.”¹⁴⁰

Aynı şey seyirci için de geçerlidir. Seyirci sahnede kendi ile yüzleşen oyuncu ile karşılaşır ve onun özünü arayışına tanık olur. Tıpkı yönetimde olduğu gibi seyirci de kendini düşünmeye başlar.¹⁴¹ Bu anlamda oyun belirli bir duygusal imgenin seyirciye iletilmesinden çok seyircinin kendisini görmesine aracı olur. Dolayısıyla hem oyuncu hem de seyirci, yani bütün katılımcılar için tiyatro güvenli ve tanıdık bir yer olmaktan çıkar ve yeni bir farkındalık koşulunu yaratır.¹⁴² Her şey seyircinin varlığında gerçekleşir; seyircinin varlığı önemlidir ancak merkezde değildir. Oyunda hiçbir şey seyirci düşünülerek zorlanmaz ve tasarlanmaz. Dolayısıyla oyun seyirci için değildir, sadece onunla karşılaşır.¹⁴³ “Seyirci için” ifadesi Grotowski’ye “belli bir cilve, düzmece, kendini pazarlamayı” çağrıştırır. Seyirci ile “ilişkili” ya da “onun yerine” demeyi önerir.¹⁴⁴

Eğer oyuncu bedenini göstermiyorsa ya da satmıyorsa, “tam tersine onu yok ediyor, yakıyor ve her türlü ruhsal dirençten onu özgürleştiriyorsa” kendini kurban ediyordur. “Sürekli kefaret öder; kutsallığa yakındır.” Buradaki kutsallıktan kastının dinsel olmayan bir kutsallık olduğunun altını çizer. Oyuncu başkalarının gözü önünde kendine meydan okuyarak aslında başkalarını da meydan okumaya davet eder. Gündelik kutsallığa tümüyle başkaldırıp saldırarak ve günlük maskelerinden kurtularak kendini ifşa eder ki seyircinin de benzer bir şekilde kendi özüne ulaşmasını mümkün kılar.¹⁴⁵ Böylece oyun spirüel bir görüşün gösterisi olmaktan çıkıp, o görüşün kendisi olur. Power’a göre oyun böylece bir ideale, insanlığın bedenselleşmiş ruhsallığına işaret eder.¹⁴⁶

Grotowski’nin “ruhun eylemi” olarak adlandırdığı bu deneyim, gösterilen bir şey değil oyuncunun kendi organizması ile gerçekleştirdiği bir şeydir. Bu bir

¹⁴⁰ Grotowski, **Towards a Poor Theatre**, s. 57.

¹⁴¹ Auslander, **From Acting to Performance**, s. 25.

¹⁴² Slowiak ve Cuesta, **Jerzy Grotowski**, s. 12.

¹⁴³ Kris Salata, **The Unwritten Grotowski: Theory and Practice of the Encounter**, New York:Routledge, 2013, s. 27.

¹⁴⁴ Grotowski, **a.g.e.**, s. 131.

¹⁴⁵ **A.g.e.**, s.34.

¹⁴⁶ Power, **Presence in Play**, s.63.

anlamda Stanislavski'nin "deneyimleme" dediği şeyi çağrıştırır; oyuncu göstermez yaşar.

"Oyuncu örtüsünü kaldırıp, gelenek ve davranış engellerinin karşısında kendini geri çekmeden bu yoğun ve ağırbaşlı kendini açma jestine tümüyle kendisini verdiği, yani samimiyet eylemini her gerçekleştirdiğinde yeteneğinin özüne ulaşır. Dahası, eğer bu aşırı samimiyet eylemi itkilerinde, nefes alış biçiminde, düşünce ritminde ve kan akışında canlı bir organizma olarak modellenirse; eğer bu kaosla ya da anarşi ile değil de bilinçli bir şekilde çağrılıp hayata geçirilebilirse- tek kelime ile bu eylem gerçekleştirildiğinde tiyatro bir bütün olur, böylece bizi karanlık güçlerden korumasa dahi bütünsel olarak tepki vermemizi, yani var olmaya başlamamızı sağlar. Her gün sadece yarı potansiyelimizle tepki veririz."¹⁴⁷

Bütünsel eylem Grotowski'nin anahtar kavramlarından birisidir. Oyuncunun bütün varlığı ile orada olmasından söz eder. "Burada ruhsal ve fizikselin ayrılmasının imkansızlığından söz ediyoruz"¹⁴⁸ diye ifade eder. Bütünsel eylem tamamıyla oyuncunun mevcudiyeti ile ilişkilidir. Grotowski karizma, cazibe gibi oyuncunun kendisine daha doğrusu egosuna ait kavramlardan özellikle kaçınır. Çünkü onun istediği tam tersine bu kavramlardan ve buna benzer kavramların oyuncuya biçtiği kalıplardan kurtulmaktır.¹⁴⁹ Oyuncu ancak bütün varlığı ile sahnede olup öte yandan da bedenini aslında yok edip, yaktığı bütünsel eylem içinde mevcut olabilecektir. Kris Salata bu mevcudiyeti Heidegger'in "Dasein"ına benzetir.¹⁵⁰

"Dasein (tam olarak "orada olmak"), kendi perspektifiyle bütün varlığı tanımlayan varlığın adıdır. Dasein bir bilinç ya da zihin ya da kişi değildir. Farkında olduğu dünyadan ayırt edilemez. Dünyadan ayrılamaz.... Dasein basitçe Heidegger'in "bütünsel bir fenomen" olduğu konusunda ısrar ettiği "Dünyada Olmak"tır."¹⁵¹

Bu anlamda Grotowski "dünyada olma"yı, köken, arketip bir varoluşu araştırır; insanın varoluşundaki ilkel deneyimle ilgilenir. Hem Grotowski hem de Heidegger için gündelik unutmama ve körlük hali bu ışıltılı varoluşu bir örtü gibi kaplar.¹⁵² Via negativa bir anlamda bu örtünün kaldırılma sürecine karşılık gelir. Oyuncu sahnede mevcut olmak için o güne kadarki alışkanlıklarını, kalıplarını, yargılarını ve

¹⁴⁷ Grotowski, **Towards a Poor Theatre**, s. 124.

¹⁴⁸ Grotowski, **a.g.e.**, s. 123.

¹⁴⁹ Power, **Presence in Play**, s. 64.

¹⁵⁰ Salata, **The Unwritten Grotowski: Theory and Practice of the Encounter**, s. 35.

¹⁵¹ Solomon ve Higgins, **Felsefenin Kısa Tarihi**, s. 344.

¹⁵² Salata, **a.g.e.**, s. 125.

değerlerini, bütün gündelik anlamları uzun yıllar süren fiziksel ve zihinsel bir eğitimle bırakmayı öğrenir. Erika Fischer-Lichte, Grotowski'nin "kutsal" oyuncusunun en göze çarpan örneği Ryszard Cieślak'tan bahsederken onun mevcudiyetinden söz eder ve bunu radikal mevcudiyet olarak adlandırır.¹⁵³ Grotowski'nin bütünsel eylemi, yani tümüyle kendini açığa çıkarmayı sağlayabilen bir oyuncu olarak adlandırdığı Cieślak yaşadığı deneyimi şöyle ifade eder:

"Şimdiye kadar Grotowski'nin kullandığı 'seküler kutsallık', 'tevazu eylemi', 'arınma' gibi terimleri kabul etmekte çekingen davrandım. Bugün Constant Prince karakterine mükemmel bir şekilde uygulanabilirliğini kabul ediyorum. Oyuncudan bir çeşit ruhsal ışık yayılıyor. Başka bir kelime bulamıyorum. Rolün son anlarına doğru, teknik olan her şey, içinden parıldayan bir ışığa, kelimenin tam anlamıyla önceden hesaplanamaz bir şeye dönüşüyor. Oyuncu her an yerden yükselebilir... Bir zarafet hali içinde."¹⁵⁴

Cieślak'ın tarif ettiği bu varoluş halinde oyuncunun bedeni, zihni ve duyguları arasında hiç bir sınır kalmamıştır, tümüyle bedenselleşmiştir. Bu zaten mevcut olma durumunun olmazsa olmazıdır. Ne var ki Fischer-Lichte'nin bunu radikal olarak adlandırmasının sebebi, oyuncunun mevcudiyeti aracılığıyla seyircinin de oyuncuyu ve kendini sürekli bir olma sürecinde ve bedenselleşmiş bir zihin olarak tecrübe etmesidir. Dolaşım halindeki dönüştürücü yaşam enerjisini o da hisseder.¹⁵⁵ Bir şaman gibi oyuncunun kendini tümüyle bahsettiği bu hali Grotowski "trans" tekniği olarak adlandırır: "Oyuncunun varoluşunun ve içgüdülerinin en gizli katmanlarından gelen bütün ruhsal ve bedensel güçlerinin bir araya gelişidir ki bir çeşit aydınlanmaya kaynaklık eder."¹⁵⁶ Grotowski bu süreçteki belirleyici özelliğin alçakgönüllülük, spiritüel yatkınlık olduğundan bahseder. "Bir şey yapmak değil tersine bir şey yapmaktan kendini uzak tutmaktır. Yoksa bu fazlalık kendini feda etme yerine küstahlığa dönüşür."¹⁵⁷

Bu aydınlanma ve trans hali Meyer-Dinkgrafe'in katıksız bilinç dediği bilinç haline denk düşer. Hint geleneğinde birlik bilinci olarak da adlandırılan bu halde, özne ve nesne olmak aynı anda deneyimlenir. Deneyim süresince bütün eylemler,

¹⁵³ Erika Fischer-Lichte, **The Transformative Power of Performance**, Çev. Saskya Iris Jain, Taylor & Francis e-Library, 2008, s. 99

¹⁵⁴ Grotowski, **Towards a Poor Theatre**, s. 109.

¹⁵⁵ Salata, **The Unwritten Grotowski: Theory and Practice of the Encounter**, s. 125.

¹⁵⁶ Grotowski, **a.g.e.**, s. 16.

¹⁵⁷ **A.g.e.**, s. 37-38.

performatif olsun ya da olmasın kendiliğindedir, Grotowski'nin de bahsettiği gibi itki ve eylem iç içe geçer. Dahası yapılan her şeyde dağınıklığın, enerji israfının olmadığı bir disiplin söz konusudur; istenilen sonuçlara en az eylem yarasını izleyerek ulaşılır. Katıksız bilinçlilik bütün insanları birbirine bağlayan alandır: “Eğer oyuncu bu seviyeden oynar ise ister istemez seyircinin de katıksız bilincine etki edecektir, onların o bilinç düzeyinde olup olmamalarından bağımsız olarak.”¹⁵⁸ Dolayısıyla Grotowski oyuncusundan, seyircilerin de kendi özleriyle temasa geçmesini sağlayacak bu karşılaşma için böyle bir bilinç halini talep eder.

Bu bilinç halinde yukarıda da bahsedildiği gibi özne ve nesne olmak aynı anda deneyimlenir. Bu aslında oyuncunun çift bilinçliliğine işaret eder. Grotowski bunu “I-I” (ben-ben) kavramıyla anlatır. “Biz ikiyiz” aslında der. Birisi yapandır diğeri izleyen. “Diğer yarın tarafından izlenildiğini hissetmek başka bir boyut kazandırır. Ben-ben vardır. İkinci ben sanaldır; siz değilsiniz, içinizdedir. Başkalarının bakışı ya da yargılayıcı birisi değildir; Hareketsiz bir bakış gibidir: sessiz bir varlık”. Grotowski bunu güneşe benzetir, öylece durur ve her şeyi aydınlatır. Yaptığı şey sadece budur. Oyuncunun süreci işte bu sessiz mevcudiyeti, ben-ben deneyimini sağlamasını gerektirir. Deneyimin içinde her ikisi bütün ve tek olur. “Ben-ben” ikiye bölünmüş, değil çift bilinçli olmaktır. Grotowski'ye göre bu “eylem içinde pasif, görürken de aktif olmak” sorununa denk düşer. Pasiften kastı algılayan, aktiften kastı mevcut olandır. Dolayısıyla aynı anda hem pasif hem de aktif olmaktan öz eder. “Ben-ben yaşamını beslemek için oyuncu kaslardan oluşan, atletik ya da kütleli bir organizmayı değil, enerjinin dolaşabileceği, enerjinin dönüşebileceği ve en gizli noktaya bile dokunulabilen, kanal olabilecek bir organizmayı geliştirmelidir.”¹⁵⁹ Grotowski'nin görüşleri daha önceki bölümlerde sözünü ettiğimiz çift bilinçliliği anımsatır. Ancak burada sözü edilen aynı anda hem aktif hem de pasif olmaktır. Salata bu durumu aynı anda hem ilişkili hem de uzak olmak olarak adlandırır. Ben-sen arasındaki metafor ben-bene dönüşür. Öteki aslında benimdir ve oyuncunun mevcudiyeti bu dualite üzerine kuruludur.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Meyer-Dinkgrafe, **Theatre and Consciousness**, s. 86.

¹⁵⁹ Jerzy Grotowski, “Performer”, **The Grotowski Sourcebook**, Ed. Lisa Wolford, Richard Schechner, New York: Routledge, 2001, s. 378.

¹⁶⁰ Salata, **The Unwritten Grotowski: Theory and Practice of the Encounter**, s. 151.

Şimdiye kadar oyuncunun mevcudiyeti ile ilişkilendirdiğimiz alanlar aslında Grotowski'nin düşüncelerinde ve çalışmalarında sürekli tekrar ettiği dört temel kavramın uzantısı gibidir: “kurban etme, mevcudiyet, bütünsellik ve eylemin aslı”. Bu kavramlar zaman içinde Grotowski için değişim göstermiş olsa de hepsi nihayetinde, her şekilde organikliğe ulaşma çabasıdır. Kurban etme ilk çalışmalarında *via negativa*, yani silahsızlanma parametresi iken, sonraki çalışmalarında evcilleşmemeye dönüşür; aynı zamanda çalışmasının zorlu gerekliliklerini karşılama ve çalışma ahlakını anımsatır. Mevcudiyet ile dikkat, farkındalık, algı, uyanıklık çalışmaları; psikoloji ya da zihinden çok beden teknikleri aracılığıyla, burada ve şimdi hissi üzerinden ilgilenir. “Bütünsellik de zihin ve bedenin eriyip kaynaşmasının ve sosyal koşullanmaları önceleyen öz ile bağlantıya geçmesinin temel amacıdır.” Eylemin aslı ile kastı ise her zaman eylemin gerçek anlamıyla yapılmasıdır. Oyuncu bu yüzden yaptığı şeyi miş gibi değil gerçekten yapmanın yolunu bulmalıdır. İşte bütün bu bileşenlerin varlığı ile “oyuncu mevcut, bütün ve en üst derecede kendini ifşa etmenin kurbanlığına ulaşır”. Organiklik hakikat ve dürüstlikle birlikte gelmiş olur.¹⁶¹

Richards organikliği kedi üzerinden örneklendirerek anlatır: “Kediyi gözlemlediğimde tüm hareketlerinin yerli yerinde olduğunu, bedeninin kendi adına düşündüğünü görürüm. Kedide anlık organik tepkileri engelleyecek, tepkilerin önüne geçecek gidimli düşünce yoktur.” İnsanda da organiklik bulunabilir ancak insan bedeni düşünceyle yönlendirir, bu nedenle hareketleri kesik kesik ve kopuktur. Oysa kedilerin tüm hareketleri akıcı ve bağlantılıdır. İnsanın bu organikliğe ulaşabilmesi için “zihin, ya doğru biçimde edilgenleşmeyi ya da yalnızca kendi işi ile ilgilenmeyi öğrenmeli, beden kendi için düşünebilsin diye yoldan çekilmelidir.”¹⁶² “Bedenin kendi için düşünebilmesi” fikri bedenin bir fenomen olarak algılanması fikrini çağırıştırır. Heidegger'in fenomen tanımıyla düşündüğümüzde beden kendini-kendinde-gösterecektir; fenomenin eski Yunanlılar için “gün ışığında bulunan ya da ışığa çıkarılabilenlerin tümlüğü anlamına”

¹⁶¹ Slowiak ve Cuesta, **Jerzy Grotowski**, s. 62.

¹⁶² Richards, **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, s. 98.

geldiğinden söz eder.¹⁶³ Grotowski'nin oyuncusunun bedeni de benzer şekilde, gündelik halinin yok olmasıyla en ilkel halini açığa çıkarmak, aydınlanmak ve o hal içinde tam ve bütün olmak için orada bulunur.

Bedeni kendine, o ilkel haline döndürebilecek yaklaşım ise bedenle başka bir ilişki kurmak, Richards'ın deyimi ile ona meydan okumaktan geçer. Bedenin olanaklarını aşar görünen hedefler, görevler yükleyerek bedeni imkansızla davet etmek gerekir. Bu aslında imkansızın “küçük parçalara, küçük öğelere bölünebileceğini ve olanaklı hale getirilebileceğini” bulmanın bir yoludur. Böyle olduğunda beden boyun eğmesi gerektiğini bilmeden boyun eğer. “Enerjilere açık bir kanal olur ve öğelerin gücüyle yaşamın akışı arasındaki uyumu (kendiliğindenlik) bulur.” Böylece beden kendini evcilleştirilmiş, uysallaştırılmış (bale ya da atletizmde olduğu gibi) bir hayvan gibi değil, “vahşi ve gururlu bir hayvan gibi duyumsar.” Hafiflik ve hareket uyumu içinde, dopdolu ve coşkulu bir yaşam imgesi sunar.¹⁶⁴ Burada beden ile sözü edilen fiziksel, zihinsel, ruhsal ve duygusal kodların ya da ifadelerin toplamıdır ve aslında oyuncunun bütün varlığına karşılık gelir. Merleau-Ponty'nin “ben bedenim”¹⁶⁵ dediği gibi oyuncu da bedendir ve oyunda ölümlü yaşamı aşarak bu bedeni feda eder.¹⁶⁶

Aynı şekilde oyun anında seyirci ile karşılaşma deneyimi de bir fenomen olarak değerlendirilebilir. Her oyun farklı bir karşılaşmadır; her oyun tekrar tekrar oluşur. Çünkü oyun, Cieślak'ın da “geceden geceye, andan ana değişen” bir kendini açma sürecidir; her gece bambaşka olur.¹⁶⁷ Her seferinde bu karşılaşmayı yeniden yaratmak, her seferinde eylemle iç içe geçmiş itkiler yaratmakla ilgilidir. Grotowski'ye göre bunu yapabilmek için gereken şeyler kendiliğindenlik ve disiplindir. Bütünsel eylem bu iki zıtlığın birleşimi sonucunda ulaşılabilir.¹⁶⁸ Dolayısıyla bütünsel eylemin kendiliğindenliği her ne kadar oyuncunun kendisini açık etme süreci ve samimiyeti ile ilişkili olsa da, Grotowski skoru olmayan bir

¹⁶³ Heidegger, **Varlık ve Zaman**, s. 29.

¹⁶⁴ Richards, **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, s. 173-174.

¹⁶⁵ Carman, **Phenomenology of Perception**, s. xii.

¹⁶⁶ Vigus, “Actor's Presence”, s. 19.

¹⁶⁷ **A.g.e.**, s.36.

¹⁶⁸ Grotowski, **Towards a Poor Theatre**, s. 125.

kendiliğindenlikten söz etmez. “Bir skor olmadan gerçek bir kendiliğindenlik anından söz edilemez” diye ifade eder: “Bu kendiliğindenliği kaos ile mahvedeceğimiz için ancak kendiliğindenliğin taklidi olurdu.”¹⁶⁹ Oyuncunun skoru ise Karaboğa'nın da ifade ettiği gibi çağrışımlar ve çağrışımların metin ile örtüştürülmesi aracılığıyla oluşur: “rolün bütünü bir çağrışım aracı olarak kullanılır ve bu yolla, oyuncuların kendi mahrem anılarıyla temas kurmaları sağlanır.”¹⁷⁰

Oyuncunun skorunu takip etme sıkıntısı Grotowski'nin “gerçek anlamıyla eylem” ısrarıyla kolaylıkla çözülebilir hale gelir. Oyuncu eylemin kendisini gerçek anlamıyla gerçekleştirir; yaptığı şeyi -mış gibi değil de gerçekten yapmanın yolunu bulmalıdır. Bu anlamda temsili olan değil gerçekten var olanın peşine düşülür:

“Birisinin gerçekten susadığı için su içtiği, diğerinin gerçekten yapmak istediği için şarkı söylediği, bir diğerinin gerçekten uyumak istediği için uyuduğu... noktaya vardığımızda, işte ancak o zaman şimdi fenomeniyle meşgulüz demektir. Bir şeyin arkasında ya da ötesinde başka bir şey yoktur. Kişi tam da olduğu yerdedir. Bu ilk adım, ama kişinin olduğu varlık olmasına giden ilk adım... Teatral dilde bu eylemin gerçek anlamı- sembolik olan değil- olarak tarif edebiliriz, oyuncu ve seyirci arasında ayırım yoktur, uzam gerçek anlamındadır- sembolik değil.”¹⁷¹

Oyuncu ve seyirci uzamı olduğu haliyle, gerçek anlamında deneyimler. Slowiak Grotowski'nin oyuncu, seyirci ve uzam arasındaki ilişkiye takıntılı olduğundan söz eder. Grotowski'nin kendisinden önce gelen tiyatro uzamına dair yeniliklere ya da seyirci-oyuncu ilişkisinin değişimine katkısı esnek performans uzamı fikrini bir adım öteye taşımıştır. Mekanın kendisini dramatik uzama dönüştürmekle ilgilenir. Bu anlamda yanılısamacı dekordan tümüyle uzak durur. Her yeni oyun başka bir oyuncu/seyirci uzam ilişkisini deneyi gibidir ve sadece o iş için işlevsel olan, yaşayan, dinamik uzamlar yaratmayı hedefler. Bunu yalnızca oyuncunun nereden, hangi açıdan ve hangi uzaklıktan görüleceğinin planlanmasıyla gerçekleştirir. Bu anlamda her oyun planlanmış bir bütün gibidir. Bunun dışında Grotowski tiyatro uzamını, tasarım, konsept, yanılısama efekti gibi sınırlamalardan kurtarır. Uzam neyse odur.¹⁷² Buradan bakıldığında günümüz mekana-özgü tiyatro

¹⁶⁹ Grotowski, **Towards a Poor Theatre**, s. 234.

¹⁷⁰ Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 92.

¹⁷¹ Jerzy Grotowski, “Action is Literal”, **The Theatre of Grotowski**, Ed. Jennifer Kumiega, London, New York: Methuen, 1979, (224- 228), s.227, Alıntılan: Slowiak ve Cuesta, Jerzy Grotowski, s.87.

¹⁷² Slowiak ve Cuesta, **Jerzy Grotowski**, s.12.

oyunlarına ilham olmuştur diyebiliriz. Slowiak oyuncunun mevcudiyeti üzerine araştırmaların ilk basamağını böyle bir uzam farkındalığının oluşturduğundan bahseder. Yalnızca o uzamda olmak. “Başka herhangi bir yer hayal etmeden. Oda ise oda olarak.”¹⁷³ Olan şeyin olduğunu kabul ederek. Böyle bir uzam algısı “orada olma”nın gerçek anlamına işaret eder. Bu anlamda oyuncunun mevcudiyetini uzamla ilişkisi üzerinden geliştirilebilecek pek çok alıştırma için çıkış noktası olabilir.

Grotowski için zaman da gerçek anlamdadır. Sadece oyun anı söz konusudur. O nedenle anlıktır. Her karşılaşma bir “şimdi ve burada”dır. Tiyatronun özü ne olayların hikayelenmesinde, ne seyirci ile bir hipotezin tartışılmasında, ne hayatın dışarıdan görüldüğü haliyle temsilinde ne de bir görüntüdedir; “Tiyatro şimdi ve burada, insanların gözü önünde, oyuncunun organizmasında gerçekleşen bir eylemdir.” Anlık bir şeydir. Dolayısıyla şimdi dışında bir zaman yoktur. Tarih, geçmiş ve ilkel olan ise çağrışımlarla şimdiye taşınır. Daha doğrusu bir aracı olarak bütünsel eylemi yaratımına katkı sunarlar.

Oyun “hayatın doğrudan resmedilmesi değildir; daha çok hayatla benzetme aracılığıyla ilişki kurar”¹⁷⁴ diye ifade eder Grotowski. Bu nedenle Grotowski, oyuncunun kendi hayatına dair bir nevi benzetmelerle, çağrışımlarla modern insanın hayat dediği şeyin kökenine, arketip olanına ulaşmaya çalışır. Bu amaç, ilerleyen yıllarda paratiyatro girişimlerinde kendini tümüyle açık eder. Artık oyuncu kendini analiz etme sürecini gösteren bir örnek olmaktan çıkar ve katılımcıların da doğrudan kendilerini analiz edebildikleri durumlar yaratan rehberlere dönüşür.¹⁷⁵ Grotowski için tiyatronun henüz bir amaç olduğu zamanlarda da geliştirdiği yöntem modern yaşama bir başkaldırı niteliğindedir. Kendisi bu anlamda yöntem kelimesine de karşı çıkar. Çünkü o daha önce yöntem geliştiren isimler gibi “bu nasıl yapılmalı?” sorusunun değil de “bunu yapmamı engelleyen nedenler neler?” sorusunun peşine düşmüştür.¹⁷⁶ Yine de bir dünya görüşü doğrultusunda bir oyuncu yetiştirmeyi amaçladığı, soru ne olursa olsun cevaplamak için bir yaşam tarzı ve uygulamalar bütünü önerisinde bulunduğu için oyunculuğa dair modern bir yöntem geliştirmişti diyebiliriz.

¹⁷³ Slowiak ve Cuesta, **Jerzy Grotowski**, s. 97.

¹⁷⁴ Grotowski, **Towards a Poor Theatre**, s. 118.

¹⁷⁵ Auslander, **From Acting to Performance**, s. 26.

¹⁷⁶ Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 98-99.

Oyuncunun mevcudiyetini besleyebilecek tüm çalışmalar, Grotowski'nin temel hedefine, bütünsel eyleme götüren psiko-fiziksel çalışmaların neredeyse tamamıyla ilişkilendirilebilir. Oyuncu bütünsel eyleme eriştiğinde bedeni, zihni ve duyguları arasında hiç bir sınır kalmaz, tümüyle bedenselleşir. Dahası beden bu bütünleşmeyle birlikte erir ve oyuncu özüyle temasa geçtikçe bir çeşit esriklik içine girer. Grotowski'nin temel amacı bu trans halindeki mevcudiyete ulaşmaktır. Böylece oyun, oyuncunun bir insan olarak arketip varoluşuna eriştiği ve bilinç düzeyi ile seyircilerin bilincine de etki ettiği bir karşılaşmaya dönüşür. Grotowski'nin sözünü ettiği bu mevcudiyet hali her ne kadar bu çalışmanın genel çerçevesi için biraz radikal kalsa da bu yolda kullandığı pek çok araç ve kavram oyuncunun “şimdi ve burada” hissini oldukça destekleyecek niteliktedir. Dikkat, farkındalık, algı, uyanıklık çalışmaları; zorlayıcı beden teknikleri; via negativa ile zihinsel, sosyal ve kültürel engellerin kaldırılması; itki ve eylemin eş zamanlılığı; organiklik; samimiyet; “ben-ben” çift bilinçliliği ve aynı anda hem aktif hem de pasif olmak; gerçek anlamda eylem, gerçek anlamda uzam ve gerçek anlamda zaman gibi başlıklar oyuncunun mevcudiyetini geliştirmek için çalışılabilecek alanlara işaret eder.

2.2. ÇAĞDAŞ OYUNCULUK TEKNİKLERİNDE MEVCUDİYET

Grotowski'nin 1960'larda gerçekleştirdiği çalışmalar çağdaş oyunculuk araştırmalarının yönünü belirler niteliktedir. Artık "içeriden dışarıya" ya da "dışarıdan içeriye" gibi söylemlerin pek bir önemi kalmamıştır çünkü Elinor Fuchs'un da ifade ettiği gibi "dışarıda hiçbir şey yok" ve "içeride de kimse yoktur". 1970'lere ve 80'lere egemen olan felsefe ve uygulamaların ana eğilimine göre eski anlamıyla özne ölmüştür, tıpkı yazar, metin ve karakter gibi. "Ben" dediğimiz şey artık bir öz ya da sabit bir donanım olarak görülmez, daha çok sosyal bir inşa ya da dildeki bir göstergeye dönüşmüştür.¹ Bu bağlamda ne dünyaya dair tümüyle nesnel bir tecrübeden bahsedilebilir ne de dünyadan bağımsız öznel bir deneyim vardır. Tam da döneminin görüşlerine öncülük eden Merleau-Ponty'nin dediği gibi "ben", özne ve nesnenin bir araya gelerek oluşturduğu bir çeşit katmandır. İşte bu katman da bedendir.² Grotowski'nin çalışmalarından büyük ölçüde etkilenen 1970'ler sonrası tiyatro ve oyunculuk araştırmaları tüm dikkatini doğrudan içi ve dışı ile ruh, beden ve zihni ile bir bütün olan bedene yöneltmiştir.

Auslander oyunculuk araştırmalarındaki beden tarihini, beden kendi tarihiyle doğrudan ilişkili olduğundan söz eder. Modern oyunculuk anlayışındaki beden, 18.yüzyıl sonlarının ve 19.yüzyılın günlük rutinleri ve çalışma ya da sosyal yaşamdaki organizasyonların temsilleriyle yakından ilişkilidir.³ 20.yüzyılda da devam eden bu anlayış, ikinci yarısından itibaren teoriye dökülen beden politikaları ve temsilleri ile tartışılır hale gelir. Bu tartışmalar dans ve performans araştırmalarında da yankısını bulur. 1960'larda özellikle Amerika ve hatta New York merkezli çağdaş dans, happening, performans sanatı ve kavramsal sanat örnekleri bedeni bir manifesto alanına dönüştürür. Bu bağlamda bedenin kullanımı, performans ve mekan ilişkisi, performans ve seyirci ilişkisi araştırılır ve bu araştırmanın kendisi ve süreci sanata dönüşür.

¹ Elinor Fuchs, **Death of the Character: Perspectives on Theater After Modernism**, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1996, s.9.

² Ravid, "Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training" s. 33.

³ Auslander, **From Acting to Performance**, s. 92.

Sözü edilen bu çalışmaların merkezinde gösterge ve temsillerden oluşmayan bir anlayış yatar. Orada olmayan şeyi anlatmak ya da göstermek yerine, başka bir şeye referans olmayan ve tam da o anda ve orada olanın varlığı söz konusudur.⁴ Çağdaş oyunculuk araştırmaları da bu gelişmelerden etkilenecek benzer bir yönelimin peşine düşer. Bu bölümde incelenecek olan oyunculuk yaklaşımlarının da benzer şekilde, bir oluş haline ulaşmayı hedeflediğinden bahsedebiliriz. Jacques Lecoq, Anne Bogart ile Tina Landau ve Theodoros Terzopoulos'un geliştirdikleri oyunculuk tekniklerinin ortak özelliği, uzun süreli bir eğitimin sonucunda bir şey "yapmaya" yönelik çalışmak değil de "halde olmayı" tecrübe etmek ve sürdürmek olmasıdır. Bahsedilen tekniklerin üçü de çeşitli hareketlerin, görevlerin ve eylemlerin tekrarlandığı psikofiziksel alıştırmalar üzerine kuruludur. Ancak bu alıştırmaları yapıyor olmak eğitimin nihai hedefi değildir. Bütün bu tekrarlanan formlar ve hareketler daha çok oyuncunun "mevcudiyeti deneyimlemesi ve onu bedenselleşmiş bir hal olarak geliştirmesi" üzerinedir. Ravid yapma ve olma hali arasındaki farktan söz ederken bir şey yapmanın doğrusal bir sebep sonuç ilerlemesine bağlı olduğunu söyler. Bu Avrupa merkezli bir düşüncedir ve bir hedefe ulaşmayı, gelecekte istenilen bir sonuca varmayı amaç edinir. Oysa sözünü ettiğimiz teknikler "şimdiye ve buraya bağlı olan dinamik bir oynama hali üzerine" odaklanır.⁵ Dolayısıyla eğitim içeriği nasıl oynanacağına değil oynamaya nasıl hazır olunacağına yöneliktir.

Oynamaya hazır hale gelmek Ravid'e göre 21.yüzyıl sahne sanatlarının en önemli talebini karşılar. Bir anlamda oyuncu, dansçı ya da performans sanatçısına sağlam bir temel oluşturur. Bu nedenle sözünü ettiğimiz teknikler her türlü performatif çalışmayı, dansı, oyunculuk üslubunu ve sahneleme biçimini destekleyici ve zenginleştirici olanaklar sunar. Dolayısıyla bir önceki bölümde sözü edilen yöntemlerdeki gibi yönetmen tiyatrosu olarak adlandırmak yerine bu teknikleri kuram ve araştırmacılarının geliştirdiği bir oyunculuk çalışması olarak görmek daha doğru olacaktır. Örneğin Lecoq ilk yıllarının dışında oyun yönetmeyi bırakır ve tümüyle oyunculuk pedagojisi üzerine odaklanır. Anne Bogart ve Tina Landau yönetmen olmalarına rağmen Viewpoints'in bir prova ve eğitim tekniğini olduğunun

⁴ Power, **Presence in Play**, s. 106.

⁵ Ravid, "Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training" s. 56.

ısrarla üzerinde dururlar.⁶ Terzopoulos da aynı şekilde bir yönetmendir ve geliştirdiği teknik, sahnelediği oyunların gerektirdiği oyuncuyu yetiştirmekle ilgilidir ve tiyatro anlayışının merkezinde durur. Ancak kendisinin de eğitimler, kitaplar ya da videolar aracılığıyla oyuncularla paylaştığı tekniği yalnızca kendi tiyatrosunun dışında tüm oyuncuların kullanabileceği araçlar olarak karşımıza çıkar.

Bu çalışma içerisinde çağdaş oyunculuk çalışmalarının teknik olarak adlandırılmasının nedeni de yukarıdaki özelliklerinden kaynaklanır. Teknik Lutterbie'nin tanımına göre "öğrenilebilen ve bir görevi yerine getirmek için uygulanan bir beceridir; doğal olarak uygulamaya yönelik ve içerikten çok formla ilişkilidir."⁷ Sözü edilen oyunculuk teknikleri de içerikten bağımsız bir şekilde "nasıl" sorusuna net bir cevap verir. Ayrıca birinci bölümdeki oyunculuk araştırmalarını yöntem başlığı altında ortaklaştıran özelliğin "...bir dünya görüşünün talep ettikleri doğrultusunda yeni bir oyuncu-insanın yaratımı üzerine yoğunlaşmaları"⁸ olduğu söylemiştik. Bu bölümde ele alınan araştırmalar yalnızca oyuncu yetiştirmeyi hedefler. Terzopoulos'un tekniği pek çok kaynakta bütünlüklü bir dünya görüşünü yansıttığı için yöntem olarak adlandırılmaktadır. Ancak Terzopoulos'un çalışmalarının amacının yeni bir insan yaratmaktan çok yeni bir oyuncu yetiştirmek olduğu söylenebilir.

2.2.1. J. LECOQ VE NÖTR MASKE

"Yöntemim oyuncunun oyun oynamaktan zevk aldığı bir tiyatronun ortaya çıkışına zemin hazırlamayı hedefler. Bu bir hareket tiyatrosu olduğu kadar aynı zamanda bir imgelem tiyatrosudur."⁹ Lecoq'a ait bu sözler oyunculuk çalışmalarının genel fikrini özetler. Dünyada pek çok okul tarafından eğitim müfredatına dahil edilen Lecoq'un pedagojisinin bir bölümü bazı programlar tarafından oyunculuk

⁶ Anne Bogart ve Tina Landau, **Viewpoints Kitabı**, Çev.Fatih Gençkal, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2009, s. 5

⁷ Lutterbie, **Toward a General Theory of Acting**, s. 133.

⁸ Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s. 241.

⁹ Jacques Lecoq, **Şiirsel Beden - Yaratıcı Tiyatro Eğitimi**, Çev. Mine Çerçi, İstanbul: Nota Bene Yayınları, 2015, s. 117.

değil de hareket teknikleri olarak kabul edilmiştir. Diğer bölümü de genellikle commedia dell'arte ya da melodram gibi oyunculuk üslupları şemsiyesinin altına yerleştirilmiştir. Paris'teki Jacques Lecoq Tiyatro Okulu'nun programından yola çıkarak, bugün Lecoq tekniği olarak verilen eğitim genel olarak her ikisini de, yani hareket analizlerini ve kendisinin dramatik sahalar olarak adlandırdığı, belirli Avrupa tiyatrosu formlarını –maske, mim, commedia dell'arte, melodram, trajedi, bufon ve clown eğitimini içerir. Ancak tiyatro stillerinin kullanılması yalnızca onları oynamak için verilen bir eğitim olduğu anlamına gelmemelidir, daha çok her sahaya özgü uzam ve zaman dinamiklerinin araştırılması demektir.¹⁰ Böylece oyuncular önceden belirlenmiş formlar, doğaçlama ve oyun oynama hali arasında bir ilişki kurmuş olur.

Lecoq kendi açtığı okulun amacını şöyle ifade eder: “Oyuncunun fiziksel oyununa önem kazandıracak teatral dilleri ortaya çıkaran genç bir yaratım tiyatrosu üretmektir. Yaratım edimi özellikle oyun yazımının ilk taslağını oluşturan doğaçlamalar üzerinden devamlı olarak tetiklenir.”¹¹ Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere Lecoq öncelikle fiziksel olana yoğunlaşır. Çünkü çalışmalarının temel prensibini “her şey hareket eder”¹² oluşturur. Geçmişinde profesyonel olarak sporla uğraşırken fizikseller hareketleri gözlemlene fırsatı bulmuş ve bedeninin uzamındaki hareketinin “saf olarak soyut bir özellik” taşıdığı fikrine varmıştır.¹³ Sonrasında insanın hareketine ve hareketin doğasına dair incelemeler yapar ve fiziksel alıştırmalar için kullanacağı hareket repertuarını oluşturur. Kemp'e göre bu alıştırmalar oyuncunun düşünce, duygu, jest ve dil arasındaki ilişkisine dair bedensel farkındalığı artırmak üzerine tasarlanmıştır. Böylece oyuncu hareket ile iletişim kurmaya, duyguları uyaran ve tanımlayan fiziksel eylemleri kullanmaya ve anlamlı jestlerin yardımıyla konuşulan dili güçlendirmeye hazırlanır.¹⁴ Simon Murray'a göre okulun iki yıllık tüm eğitim programının bütün amacı bu hazırlıktır, yaratıcı oyuncunun hazırlığı. Hazırlık hem açık uçlu olmayı ve bütün imkan ve seçeneklere

¹⁰ Ravid, “Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training” s. 69.

¹¹ Lecoq, **Şiirsel Beden - Yaratıcı Tiyatro Eğitimi**, s. 34.

¹² Jean Perret ve Jacques Lecoq, “The Explosion of Mime”, **Jacques Lecoq**, Ed. David Bradby, Taylor & Francis e-Library, 2006, (94-125), s. 121.

¹³ Lecoq, **a.g.e.**, s. 22.

¹⁴ Rick Kemp, “The Embodied Performance Pedagogy of Jacques Lecoq”, **Connection Science**, 29:1, , 2017, (94-105), s. 96.

kendini kapatmamayı hem de yaratıcılıkla doğrudan bir ilişkiyi temsil eder. Bu hazırlığın, yani Lecoq eğitiminin dört hayati bileşeni ise şöyledir: “Oyun, açıklık ve suç ortaklığı¹⁵; mim ve hareket; nötrlüğe davet ve uzamın dinamiklerini anlamak.”¹⁶

Oyun oynamaktan zevk almak ve doğaçlamak Lecoq’un eğitim anlayışının temelidir diyebiliriz. Bu anlamda Lecoq çocuk oyunlarından dramatik oyunlara, sportif oyunlardan performatif oyunlara kadar oyun dağarcığının bütün imkanlarını kullanır. Lecoq’a göre “Teatral boyutun farkında olan oyuncu doğaçlamasına seyirci için bir ritim, bir tempo, bir süre, bir uzam, bir biçim verdiği zaman oyun başlar.”¹⁷ Oyun oynuyor olmak bu kendiliğinden belirlenmiş kurallar içinde, tümüyle şimdi ve burada olmayı gerektirir.¹⁸ Oyun oynayan kişi tüm varlığıyla oyunun içindedir. Bu anlamda başkalarıyla kendiliğinden ilişkilidir ve onların farkındadır, dolayısıyla esnek ve anında tepki verebilir durumdadır. Jon Foley Sherman oyun halinin aktif bir tepki verebilme yeteneği olduğundan söz eder ve bu doğaçlamanın özünü oluşturan beklenmedik keşiflerin ortaya çıkması için hayati bir zorunluluktur.¹⁹ Bu noktada oyuncu hata yapmanın işinin kaçınılmaz bir parçası olduğunu kabul etmelidir. Lecoq eğitimini “risklerin pedagojisi” diye adlandırır ve hataların üretken enerjisinin altını çizer. Yapılan hatalar aslında çok ilginçtir:

“Mutlak olan hatasız var olamaz. Yerkürenin coğrafi kutbu ile manyetik kutbu arasındaki fark beni çok cezbeder. Kuzey tam kuzeyde değildir! Bir açı vardır ve iyi ki bu açı vardır. Hatayı sadece kabul etmekle kalmayız; o hata hayatın devam etmesi için de bize gereklidir, tabi bu çok önemli bir hata olmadığı sürece. Zira büyük bir hata felakettir, küçük bir hata ise daha iyi var olmamız için bize gereklidir. Hata yoksa harekette yoktur. Ölüm vardır!”²⁰

Lecoq’a göre oyun içinde hem hata riskini hem de aynı anda gerçekleşmesi gereken bir paradoksu barındırır. Oyuncu hem son derece oyunun içinde hem de mesafeli olmalıdır. Çocuk oyunlarındaki gibi bir yandan keyif alırken bir yandan da

¹⁵ Suçortaklığı ile kastı oyuncunun seyirci ile çarpışmasıdır, bu çarpışmada seyirci kuralların ve sınırların test edilmesine ve genişlemesine şahit olur. Simon Murray, **Jacques Lecoq**, Taylor & Francis e-Library, 2005, s. 71.

¹⁶ Murray, **Jacques Lecoq**, s. 64.

¹⁷ Lecoq, **Şiirsel Beden - Yaratıcı Tiyatro Eğitimi**, s. 45.

¹⁸ Murray, **a.g.e.**, s. 69.

¹⁹ John Foley Sherman, “The Practice of Astonishment: Devising, Phenomenology, and Jacques Lecoq”, **Theatre Topics**, Hopkins University Press, Volume 20, No:2, September 2010, (89-99), s.94.

²⁰ Lecoq, **a.g.e.**, s. 37.

oynadığı role uzak olmaktan söz eder. Oyun oynamaya fazla kaptıran oyuncu bu mesafeyi korumakta güçlük çekecektir.²¹ Anlaşılacağı üzere Lecoq karaktere mesafeli olmayı tercih eder. Oyuncunun benliği ve canlandırılan karakter arasında bir oyun mesafesi olmalıdır.

“Bu mesafe oyuncunun daha iyi oynamasına izin verir. Oyuncular kendilerine çok yakın buldukları metinleri genellikle kötü oynarlar. Bir tür düz ya da boş ses kullanırlar çünkü metnin bir kısmını seyirciye ulaştırmadan kendileri için okurlar. İnanmak ya da özdeşleşmek yetmez, oynamak gerekir.”²²

Bu anlamda Lecoq’un karaktere dair görüşleri, karakterle psiko-fiziksel özdeşleşmeden yana olan Stanislavski ya da “kendin olmak” için bir araç olan karakterden söz eden Grotowski’den çok, uzaklık üzerinden ilişki kurduğu için, Meyerhold’a yakındır. Onun dikkati daha çok Meyerhold’a benzer biçimde nesnelere, bedenlere ve yaratılan ya da dönüştürülen uzam arasındaki ilişki üzerinedir. Görsel bir sanatçının estetik kaygıları ile tiyatronun işlevsel ilginçliğini birleştirerek uzam, nesnelere ve form, hareket ve dokusu olan malzeme ile ilgilenir.²³ Murray’a göre Lecoq rolün temsilinin ötesine geçmekten, sadece mimetik olanı gerçekleştirmek yerine daha geniş ve imgesel olanı kucaklamaktan söz eder. Oyuncudan istediği şey dönüşüm değil daha çok başkalaşım, metamorfoz olarak adlandırılabilir. Bu anlamda oyuncunun sahip olması gereken özgüven ile kendini nesnelere, maddelere ve çalıştıkları şeyin gerektirdiği insan olmayan özelliklere bile dönüştürebilecek bir hayal gücüdür.²⁴

Karakterle istenilen uzaklığı yakalamak ve cansız nesnelere hayat vermek için Lecoq’un kullandığı en önemli araç maskelerdir. Maske oyuncunun bedeninden farklı bir beden açığa çıkarır. Lecoq okulunun eski eğitmenlerinden Giovanni Fusetti maskenin bir hareket biçimi olduğunu ifade eder: “Tiyatroda her şey maskedir. Karakter bir maskedir, kostüm maskedir... perspektif bile maskedir, uzamın

²¹ Murray, **Jacques Lecoq**, s. 69.

²² Lecoq, **Şiirsel Beden - Yaratıcı Tiyatro Eğitimi**, s. 35.

²³ Murray, **a.g.e.**, s. 105-106.

²⁴ **A.g.e.**, s.106.

maskesi... Bir mimari, bir şekildir, şöyle söyleyebilirim, bir enerji alanıdır.”²⁵ Bu nedenle Lecoq maskelerle çalışarak işe başlar. Oyuncular sırasıyla nötr maske, ifadeli maskeler, larva maskeler ve yarım maskelerle çalışır. Maske hem oyuncunun oyun hissini destekler hem de karakter ve duruma uzaklık kazandırır. “Fiziksel jest ve sesin tonuna odaklanmasını sağlar. Metni günlük olanın üstüne taşıyıp, hikayeyi temizler ve netleştirir, böylece öz olana ulaşılır.”²⁶

Nötr maske ve nötrlük Lecoq eğitiminin ilk basamağını oluşturur ve yolculuğun başlangıcıdır. Lecoq’un yaklaşımının en özgün araştırmasını ve pedagojisinin merkezini oluşturan nötr maske Lecoq’un deyimi ile pek çok şeyi gerçekleştirir:

“Nötr maske özel bir nesnedir. Denge halinde olan, tüm bedene sükunetin fiziksel duyumunu öneren ve nötr denilen bir yüzdür. Yüzümüze koyduğumuz bu nesne, iç çatışmaya yer vermeyecek şekilde çevremizi sararı alımlamaya ve eylem öncesine denk gelen nötrlük halini hissetmeye yaramalıdır... Öğrenci başlangıç aşamasındaki bu nötr durumu yakalayabilirse üzerine oyun yazılabilen beyaz bir sayfa gibi bedeni özgürleşir ve de çalışmaya hazır hale gelir.”²⁷

Günlük hayatta yüzdeki ifadelerle önem verdiğimiz için, beden duruşunun, jestlerin ve yürüyüşün iletişim becerisini yok sayarız. Nötr maske ile yüz örtüldüğünde, beden görünür olur ve çok daha güçlü şekilde algılanır. Bakılan şey oyuncunun bedenidir. Oyuncu çeşitli alıştırılmalarda bu maskeyi takarak ve takan diğer oyuncuları gözlemleyerek bedenin iletişim potansiyeline dair farkındalığını artırır. Öte yandan bedeninin ifade gücü gelişir, basit, net ve ekonomik hareketlerle ayrıntılı ve karışık şeyleri anlatır duruma gelir.²⁸ “Bakış maskedir ve yüz bedendir! Nötr maskenin altında bütün hareketler çok güçlü şekilde gün yüzüne çıkar. Bir oyuncu maskesini çıkardığı zaman eğer onu iyi taşımışsa yüzü gevşemiştir... Maske oyuncudan bir şeyi çekip almış ve onu sahtelikten kurtarmıştır.”²⁹

²⁵ Giovanni Fusetti, “The Pedagogy of the Poetic Body.” Interview by Suzy Wilson. **The Paris Jigsaw: Internationalism and the City’s Stages**. Ed. David Bradby, Mari M. Delgado, Manchester and New York: Manchester UP, 2002, (93-101), s.96, Alıntılayan: Ravid, **a.g.e.**, s. 68.

²⁶ Perret ve Lecoq, **Jacques Lecoq**, s. 103.

²⁷ Lecoq, **Şiirsel Beden - Yaratıcı Tiyatro Eğitimi**, s. 52-53.

²⁸ Murray, **Jacques Lecoq**, s. 76.

²⁹ Lecoq, **a.g.e.**, s. 54.

Bu oyuncunun sade ve nötr hali hiçbir şeyin olmadığı bir boşluk hali olarak algılanmamalıdır. Ravid bu hali beyaz ışığa benzetir, hiçbir renk yokmuş gibi algılanır ama aslında tüm renkleri içinde barındırır. Doğru bir prizma ile bütün bu renkler ifadesini bulur. Başka bir deyişle nötr hal her şeyin olabileceği bütün potansiyelleri içinde barındırır.³⁰ “Maske, alımlama için oyuncuya keşif, açıklık ve özgürlük durumuna sokar. İlk defa keşfediyor olmanın tazeliği içinde temel şeylere bakmaya, dokunmaya, onları duymaya ve hissetmeye imkan sağlar.”³¹ Oyuncu maskenin içinde uzam, hareket ve nesnelere bütün potansiyellere açık olan yepyeni bir ilişki kurar. Bu ilişki ister istemez günlük bedeninin, algısının ve düşünce biçiminin tamamen dışındadır.

Nötr maske aracılığıyla Lecoq’un ulaşmak istediği nötr hal Barba’nın günlük ve kültürel alışkanlıkların zihninden ve bedensel repertuardan tümüyle silindiği anlatım öncesi düzeyine benzer. Barba’ya göre tüm oyuncular için aynı olan bu temel örgütlenme biçimi, dolayısıyla anlatım öncesi düzey kültürlerden bağımsız ve kültürler ötesi bir fizyolojidir.³² Aynı şekilde via negativa da Grotowski için oyuncunun tüm kalıp ve alışkanlıklardan kurtulmuş olduğu pasif bir hazır olma haline işaret eder. Bu üç hal de yargı ve düşüncelerin olmadığı bir karşılaşma ve ilkel bir saflık içinde tepki vermeyi içerir.³³ Bu durumun Lecoq için mistik ya da felsefi olmasından çok evrensellekle ilişkisi vardır. Lecoq için evrensellekle, pedagojisinin içinde sık sık değindiği devamlılık kavramı ile açıklanabilir:

“Bu kavram varlıklarda ya da insan davranışlarında sabit olanın yani tekrar edenin ya da devamlılık arz edenin ne olduğunu ifade eder. Pedagosiji bir anlamda varlıkların, anlamın özünü aramaktadır. Ağaçların ağacını, maskelerin maskesini, dengelerin dengesini arar.”³⁴

İşte “maskelerin maskesi” nötr maske de herkes tarafından kabul edilen bir referans noktasından başlamayı önerir. Bedenin ve jestlerin herkese ait olan ve herkes tarafından tanınabilir olan ortak paydasının keşfidir.

³⁰ Ravid, “Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training” s. 158.

³¹ Lecoq, **Şiirsel Beden - Yaratıcı Tiyatro Eğitimi**, s. 54.

³² Barba ve Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, s. 48.

³³ Ravid, **a.g.e.**, s. 159- 160.

³⁴ Lecoq, **a.g.e.**, s. 187-188.

“Her bir oyuncu herkese ait olanı nötr maske ile hisseder; nüanslar işte o zaman güçlü bir şekilde ortaya çıkar. Bu nüanslar karakterlerden kaynaklanmazlar çünkü karakter yoktur. Bu nüanslar oyuncuların kendi aralarındaki mizaç farklılığından kaynaklanır.”³⁵

Yukarıdan da anlaşılacağı gibi bu bireyselliğin yok olduğu anlamına gelmez, daha çok gündelik ve sıradan olandaki gürültünün temizlenmesidir, böylece yaratıma temiz bir halde başlanır. Gündelik olandaki gürültüler gerginlik, alışkanlıklar, belirli bir biçimde yürüme, pelvisi bükmek gibi formlarda kendini gösterir. Nötr maske ile bu özellikler görünür olur, bir büyüteç gibi bedenin parçalarına odaklanılır.³⁶ Oyuncunun bedeninin aksine nötr maske denge ve sessizlik içindedir; jest ve eylemleri tasarrufludur ve nefesi rahattır. Nötr maskenin bu hali oyuncu için referansa dönüşür ve oyuncuyu da dönüştürür. Ayrıca oyuncu dengenin ne olduğunu bildiği için karakterlerin çatışmalarını ve dengesizliklerini daha iyi ifade eder hale gelir.³⁷

Murray’a göre oyuncuyu nötr bir hale davet eden bu yaklaşım oyuncunun mevcudiyetini araştırmaktadır. Nötr maske bu anlamda oyuncunun dünyaya zihin ile değil de duyuşsal ve tensel olarak erişmesinin bir aracıdır. Bu yol daha saf ve net bir bilgi formu içerir. Dünya ile böyle bir ilişki içine girmek için oyuncunun “bilmeme” haline, dünyayı yalnızca jestler, hareketler ve dokunma yoluyla anladığı zamanlara geri dönmeyi gerektirir.³⁸ Lecoq’un *Şiirsel Beden* kitabının çevirmeni Mine Çerçi, kitabın sözlük bölümünde nötr maskeyi tanımlarken, onun via negativa ile olan akrabalığından söz eder; her ikisi de oyuncunun mevcudiyetine yöneliktir. Lecoq’un “nötr maske esasen oyuncunun kendisini çevreleyen uzamdaki varoluşunu geliştirir” cümlesini yorumlarken, oyuncunun mevcudiyetinin bir yandan da “iç uzamı ya da iç hareketleriyle yani oyuncunun kendi malzemesiyle de ilişkili olduğundan söz eder. Lecoq iç ve dış uzam ilişkisini şöyle ifade eder: “Tenimizin bir yanı dış dünya ile bağlantı kurarken, diğer yanı kendi iç dünyamızla bağlantılıdır. Etkilenme ve ifade etme, ilham alma ve yaratma arasındaki farkın görünür olması için her ikisinin de işbirliği içinde olması gerekir.” İşte nötr maske ve sessizlik bu işbirliğine yardım

³⁵ Lecoq, *Şiirsel Beden - Yaratıcı Tiyatro Eğitimi*, s. 57.

³⁶ Ravid, “Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training” s. 183.

³⁷ Lecoq, *a.g.e.*, s. 54.

³⁸ Murray, *Jacques Lecoq*, s. 76.

eder; içsel sakinlik ve dengenin maskesi nötr maske, uzamda ve oyuncunun mevcudiyetinde kendini dışsal olarak yankılar. Artık her repliğin mümkün olduğu bütünlüklü bir denge hali mevcuttur.³⁹

Oyuncu nötr maske ile birlikte bütün bir beden olarak açıklığa ulaşır. Gerek nötr maske çalışmalarında gerekse hareket analizlerinde Lecoq'un fiziksel çalışma ile ulaşmak istediği yer oyuncuyu bir yandan gereksiz gerginliklerden kurtarıp daha esnek ve incelikli bir hale getirmek bir yandan da psikolojik ve duygusal açıklığa kavuşturmadır. Öncelikle fiziksel olana yoğunlaşır ama her şekilde "hareket duyguları tetikleyecektir ve beden hatırlayacaktır".⁴⁰ Zaten duygular, ruh halleri ve tutkular kendilerini jestler, duruşlar ve fiziksel eylemler aracılığıyla ifade ederler.⁴¹ Bunlar ayrı çalışılacak farklı bileşenler değildir. Fiziksel çalışma her şekilde zihinsel ve psikolojik çalışmayı da getirir. Murray buradan yola çıkarak Lecoq'un beden-zihin dualitesini reddederek bu ayrıma sürekli meydan okuduğundan söz eder.⁴² Kemp de aynı şekilde Lecoq'un pedagojisinin araştırma alanının bedenselleşmiş bir bilinç olduğunu ifade eder. Lecoq için tiyatrunun yola çıkış noktası yazılı metin değil oyuncunun çevresine dair edindiği duyu-motor deneyimdir. Oyuncu doğal, sosyal ya da imal edilmiş ortamların hareketlerini bedenselleştirir.⁴³

Bedenselleşme Lecoq'un ifadesi ile pedagojisinin üç ana eksenini aracılığıyla açıklanabilir. Bunu hareket etmeye yön veren insan bedeninin üç ana ilkesi oluşturmuştur: "bir şey ile birlikte olmak, bir şey için olmak, bir şeye karşı olmak."⁴⁴ Lecoq'un bu görüşleri Merleau-Ponty'nin mevcudiyet üzerine görüşleri ile örtüşür. Merleau-Ponty'e göre var olmak demek "yönlenmiş" bir şeye doğru olmak demektir.⁴⁵ Dolayısıyla yönlenmiş bir ilişki söz konusudur. Böyle bir ilişkinin varlığında uzam dinamikleşir ve reflektif bir mesafeden dünyayla aramızda sezgisel, karmaşık, aktif ve o anda gerçekleşen bir deneyim oluşur.⁴⁶ Lecoq bu deneyimi

³⁹ Perret ve Lecoq, **Jacques Lecoq**, s.112-113.

⁴⁰ Murray, **Jacques Lecoq**, s. 129.

⁴¹ Lecoq, **Şiirsel Beden - Yaratıcı Tiyatro Eğitimi**, s. 89.

⁴² Murray, **a.g.e.**, s. 70.

⁴³ Kemp, **Connection Science**, s. 97-98.

⁴⁴ Lecoq, **a.g.e.**, s. 89.

⁴⁵ Merleau-Ponty, **Phenomenology of Perception**, s. 264.

⁴⁶ Goehr, **The Cambridge Companion to Merleau-Ponty**, s. 340.

benzer şekilde dinamik terimi ile açıklar ve dinamiğin oyun anında pek çok yeni ilişkinin de kurulmasına hizmet ettiğinin altını çizer.

“Hareket bir noktadan diğer noktaya basit bir yer değiştirme değildir, bir dinamiktir. Önemli olan bu yer değiştirmenin nasıl yapıldığıdır... Önemli olan eylem halindeki insan bedeninden yola çıkarak hareket kanunlarını anlamaktır: denge, dengesizlik, karşıtlık, yer değiştirme, yerine koyma, etki, tepki. Bu kanunlar oyuncunun bedeninde keşfedilebildiği gibi seyircinin bedeninde de keşfedilebilir. Seyirci bir sahnede denge mi yoksa dengesizlik mi var mükemmel şekilde bilir. Bir gösterinin canlı olup olmadığını bilen kolektif bir beden vardır.”⁴⁷

Lecoq dinamikler terimini insanın fiziksel eylem ve taklit yoluyla ilişkilendiği çevresel durumu anlatmak için kullanır. Dinamikler ritim, uzam ve güç ilişkilerini barındırır.⁴⁸ Bu dinamikleri öncelikle duyu-motor düzeyde algıların sonra tepki süreci gelişir. Lecoq verilecek tepkinin bedenselleşmesi ile ilgilendiği için tek tek bu dinamiklerle çalışmayı önerir. Örneğin farklı hallerde bulunan suyun (fırtınalı deniz, ırmak vb.) ateşin, havanın ya da kağıt, tahta gibi materyallerin dinamikleri ile çalışır. Farklı fiziksel ortamlarda bulunan insan deneyimleri de bu araştırmaya girer. Her dinamik belirli bir zihinsel ve fiziksel disiplin talep eder. Onları kendine özgünlüğü ve kendi ifadesi ile gözlemlemek ve bedenselleştirmek gerekir. Dolayısıyla oyuncunun dinamikleri oluşturan güç ilişkileri, ritim ve uzam gibi fiziksel koşulları birbirinden ayır edebilir hale gelir: duyarlılığı gelişir.⁴⁹ Lecoq’un bu çalışmaları Lutterbie’nin Dinamik Sistemler Teorisi ile hemen hemen aynıdır. Dinamik sistemlerde koşullar içinde ortaya çıkan şeye maruz kalma, görece değişken olma ve tepki gösterme modelleri oluşturma söz konusudur. Oyuncu bu anlamda, içsel ve dışsal işaretlere tepki verme, performans sırasında kendisinin ya da başkalarının etkisi ile oluşan değişikliklerin de farkında olma ve seyircinin ilgisinin azaldığı ya da sürdüğü anlara uyum sağlama becerisine sahiptir. Dolayısıyla oyuncunun kendisi de bir dinamik sistemdir.⁵⁰

Lecoq’un oyunculuk araştırması bu çalışmanın mevcudiyetle ilgili pek çok kavramıyla bir şekilde örtüşür. Uzam üzerine çalışmaları da benzer şekilde

⁴⁷ Lecoq, **Şiirsel Beden - Yaratıcı Tiyatro Eğitimi**, s. 37.

⁴⁸ **A.g.e.**, s. 37.

⁴⁹ Kemp, **Connection Science**, s. 101.

⁵⁰ Lutterbie, **Toward a General Theory of Acting**, s. 14-13.

inceleyebileceğimiz bir alandır. Lecoq uzamı doğrudan oyuncunun mevcudiyeti ile ilişkilendirir. Oyuncu uzamın yaratıcısıdır: “Her zaman oyuncunun ışık saçıp saçmadığına ve seyircilerle birlikte var olduğu uzamı çevresinde oluşturup oluşturmadığına bakarım. Birçok oyuncu bu uzamı emer, kendi içine hapseder ve böylece seyirciyi kendinden uzaklaştırır; oyun mahrem bir olaya dönüşür.”⁵¹ Dolayısıyla oyuncu mevcudiyeti ile uzamı yaratır ve onu seyirciye açar. Lecoq’a göre nötr maskenin de esas amacı oyuncunun kendisini çevreleyen uzamdaki mevcudiyetini geliştirmektir.⁵² Zaten eğitimin ana araştırması uzamın içinde ve uzamla birlikte var olan beden ve hareketleridir.⁵³ Hedefi de uzamla daha oynusu, özgür, keşif hissi ile dolu ve açık bir ilişki kurmaktır. Böylece uzam kendiliğinden belirir. Uzamın hareket aracılığıyla yaratımını kendisi şöyle anlatır:

“Hareket yalnızca çizgiler oluşturmak değildir, ayrıca uzamda baskı ve gerilim de yaratır. Böylece uzamdaki güç ilişkileri birbiriyle oynamaya başlar ve uzama canlı bir titreşime sahip uyum verir. Birisinin rotasını belirlemek yapay bir şeydir. Bir Rodin heykeli materyal olarak hareketsizdir, ama içinden hareket eder; hareketiyle birlikte hareket ettiği uzamı yaratır; onun dinamiklerini canlandıran biçimi ve çatışmaları bir araya getirir.”⁵⁴

Oyun oynama halinin dinamikleri aynı şekilde zaman ile de doğrudan ilişki kurmayı gerektirir. Sadece oyun oynama anı vardır: sonsuz bir şimdilik.⁵⁵ Dolayısıyla nötr maske ile eğitim her an orada olmayı gerektiren yüksek bir zamansal mevcudiyete ulaşmayı hedefler. Bunu da aslında oyuncunun zamansal algısını bozarak gerçekleştirmeye çalışır. Ravid bunu doğrusal zamandan çıkış olarak adlandırır. Çalışmaların ilk zamanlarında öğrencilerde zamansal oryantasyon bozukluğu yaşanır. Her hareketin her anında doğru zamansal dengeyi korumak, yürümek gibi gündelik hareketler de bile zorlaşır. Her hareketin önemliliğinin arttığı bir yavaşlamayı getirir. Bu nedenle en küçük hareketin bile süresine ve ritmine odaklanan bir algı oluşur.⁵⁶ Her anın kendine özgü bir ritmi vardır. Burada Lecoq

⁵¹ Lecoq, **Şiirsel Beden - Yaratıcı Tiyatro Eğitimi**, s. 35.

⁵² **A.g.e.**, s. 54.

⁵³ Murray, **Jacques Lecoq**, s. 34.

⁵⁴ Jacques Lecoq, “Mime, the Art of Movement”, **Jacques Lecoq**, Ed. David Bradby, Taylor & Francis e-Library, 2006, s. 89.

⁵⁵ Ravid, “Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training” s. 55.

⁵⁶ **A.g.e.**, s. 231.

özellikle tempodan değil ritimden söz ettiğinin altını çizer. Çünkü tempo geometriktir, ritim ise organik.

“Tempo tarif edilebilir, ritmi ise yakalamak ve anlamak çok zordur. Ritim canlı bir unsura cevaptır. Bir bekleyiş olabilir, bununla birlikte bir eylem de olabilir. Ritmin içine girmek, tam olarak hayatın büyük akışının içine girmektir. Ritim misteri gibidir, şeylerin kökeninde bulunur.”⁵⁷

Ritmi şeylerin kökeninde bulunan bir şey olarak nitelendiren Lecoq’un araştırdığı zamansallık Heidegger’in görüşlerini anımsatır. Zaman Dasein’in varoluşuyla ilgilidir; varoluşun kendisine aittir.⁵⁸ Dolayısıyla ritim yoksa hareketin formu ya da yaşamı da oluşmaz. Oyuncunun hareketin kökeninde olan ritmi yakalaması ve onu bedenselleştirmesi ile oyun anının zamanı, şimdisi oluşur. Oyunun dinamiğini uzam, hareket ile birlikte ritim de var eder. Bu nedenle ritmi çalışmak için Lecoq’un geliştirdiği araçlar oyuncunun mevcudiyetini geliştirmek için kullanılabilir araçlara dönüşür.

Nötr maskeden sonra gelen ifadeli maske ve dramatik saha çalışmaları da aynı temel prensipler üzerine kuruludur. Lecoq’un araştırdığı şey, aynı şekilde, kendi dinamiklerine sahip bir oyun seviyesinde olmaktır. Her maske kendi oyun seviyesini talep eder. Bu oyun seviyesinde olmak, ifadeli maske altında olmak demek, “teatral oyunun temel unsurunu yakalamak, bütün bedeni oyuna dahil etmek ve bunun yanı sıra oyuncu için bir kez daha referans olacak bir coşku ve ifade yoğunluğu hissetmek demektir.”⁵⁹ Dramatik saha çalışmalarında ise öğrenciler melodram, trajedi, insanlık komedisi, clown gibi ana dramatik türleri çalışırlar. Tüm bu farklı türler insan doğasının farklı yüzlerini inceleme fırsatı sunar. Lecoq’un ifadesiyle saha çalışmalarının amacı “üslubun ya da türün ötesinde yaratım çalışmasına ilham vermesi için her sahada işlemekte olan oyun motorlarını keşfetmektir.”⁶⁰ Dolayısıyla nötr maske aracılığıyla bir varoluş halini araştıran oyuncu, eğitimin sonraki aşamalarında farklı dinamikler içerisinde bu varoluşu deneyimlemeyi öğrenir.

⁵⁷ Lecoq, *Şiirsel Beden - Yaratıcı Tiyatro Eğitimi*, s. 49.

⁵⁸ Kılıç, *Kayı/ Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi*, s. 23.

⁵⁹ Lecoq, *a.g.e.*, s. 70.

⁶⁰ *A.g.e.*, s. 117.

Son elli yılın performans araştırmalarının merkezinde duran bedenın nasıl kurgulandığı ve kendi iletişimini nasıl kurduğu ve böylece mevcudiyetini nasıl oluşturduğu soruları Lecoq'un pedagojisinin de temel araştırmasını oluşturur.⁶¹ İlk yıllarındaki yönetmenlik deneyiminin ardından otuz üç yıl boyunca özünü koruyarak geliştirdiği, kuramsallaştırdığı ve uyguladığı bir oyunculuk eğitim müfredatı vardır. Bu eğitimde genel anlamıyla hareket ve jestlerden yola çıkarak bir oyun oynama haline ulaşmayı hedefler. Bu hale giden yolda ilk basamak ise günlük bedenden, algıdan ve düşünce biçiminden kurtulmaktır. Bunun için nötr maskeyi kullanır ki bu maske ile gelen nötr hal oyuncunun bütün bedeniyle denge ve sknet içinde olduğu, her türlü potansiyeli barındıran bir haldir. Lecoq için maske bir yandan herkese ait olan yani evrensel olanın hissedilmesini ve ifadesini kolaylaştırırken öte yandan hareketlerine netlik ve ifade becerisi kazandırır. Ama asıl oyuncunun uzam içindeki mevcudiyetini geliştirir çünkü oyuncu uzamı varlığı ile oluşturur ve onu seyirciye açar. Sözü edilen tüm çalışmaların temel çıkış noktası oyuncunun beden ve zihni ile bir bütün olduğu fikridir. "Her şey hareket eder"⁶² ve her şey bedenselleşir.

Bu anlamda Lecoq'un nötr maske alıştırmaları oyuncunun mevcudiyetini geliştirmek için oldukça verimli olanaklar sunar. Oyuncu hem denge ve sessizlik halini tecrübe ederken bir yandan da tümüyle beden-zihin olarak algılamaya ve ifade etmeye alışır. Aynı zamanda nötr halin katkı sunduğu açıklık ve hazır olma durumu yine bu araştırmanın üzerinde durduğu temel nitelikler ile örtüşür. Ayrıca bedenın uzam ve zaman yaratma potansiyelini geliştirebilecek hareket analizi çalışmaları, mevcut olma halini, yani "bir şey ile birlikte olma, bir şey için olma ve bir şeye karşı olma" halini geliştirmek için kullanılabilir. Dinamiklerin çalışılması da benzer şekilde ritim, uzam ve güç ilişkilerinin araştırılmasını içerir ve bu araştırmayı destekler niteliktedir. Bu bağlamda oyuncunun koşulları ve ilişkileri duyu-motor sistemi ile algılaması kolaylaşır ve dinamiklerin gerektirdiği oyun seviyesini, ifadesini ve dilini geliştirme imkanı sunar.

⁶¹ Murray, **Jacques Lecoq**, s. 6.

⁶² Perret ve Lecoq, **Jacques Lecoq**, s. 121.

2.2.2. VIEWPOINTS'TE UZAM VE ZAMAN

Viewpoints Meyerhold, Copeau, Decroux, Lecoq ve Grotowski gibi avangartların ama en çok da postmodern dansın etkisi ile ortaya çıkmıştır.⁶³ Anne Bogart ve Tina Landau Viewpoints tekniğini, ilk altı Bakış Açısı'nın yaratıcısı olan koreograf Mary Overlie'nin çalışmaları üzerine kurar. Bogart ve Landau çalışmanın ortaya çıktığı koşulları şöyle anlatır:

“Postmodern öncüler, bizim bugün üzerinde durduğumuz sanatsal düzlemi yarattılar. Modern dans dünyasının sosyal mesajı, mükemmelliği gibi kaygılarını reddederek, bunların yerine içsel kararlar, yapılar, kurallar ve problemleri koydular. Dansı meydana getiren ortaya çıktığı ortamdı. Bu problemler üzerinde çalışırken ortaya çıkan şeyin kendisi sanattı. Bu düşünce Viewpoints'in ve Kompozisyon'un temelinde yatan düşüncedir.”⁶⁴

Viewpoints oyuncunun zaman ve uzama tepki vermesi gerekliliğini kabul ile başlar. Bütün oyunculuk eğitimleri bu araştırmayı barındırır ve bütün çerçevesi zaman/uzam araştırması üzerinedir.⁶⁵ Bogart ve Landau Viewpoints'i en genel haliyle şöyle tarif eder:

“Viewpoints (1) oyuncu eğitme; (2) topluluk inşa etme; (3) sahne üzerinde hareket yaratma amaçlarıyla tekniğe dönüştürülmüş bir felsefedir. Viewpoints, zaman ve uzamda belirli hareket prensiplerine verilen adlar bütünüdür. Bu adlar sahne üzerinde olan bitenle ilgili konuşmak için bir dil oluşturur. Viewpoints, bir oyuncunun veya sahne üzerindeki yaratıcının çalışırken kullandığı farkındalık noktalarıdır.”⁶⁶

Sonradan Vokal Bakış Açılarını da geliştirmişlerdir ancak ilk ve temel araştırmaları Fiziksel Bakış Açıları üzerinedir. Fiziksel Bakış Açıları zamansal ve uzamsal olarak ikiye ayrılır. Zamansal Bakış Açılarının içinde tempo, süre, kinestetik tepki ve tekrar üzerine çalışmalar yer alır. Uzamsal Bakış Açıları ise şekil, jest, mimari, uzamsal ilişki, topografya araştırmalarından oluşur. Bogart ve Landau'nun bu meselelere yönelik geliştirdiği bütün egzersizler yaratımın, provanın ya da performansın her anında sayısız seçenekle karşılaşılan bir çeşit tekrarlar bütünüdür. Eğitimlerinin ilk amacı bu seçenekleri su yüzüne çıkarıp onları görünür kılmaktır. Sonrasında, farkındalık hissi ile birlikte pek çok beceriyi, duyarlılığı ve

⁶³ Murray ve Keefe, **Physical Theatres**, s. 143.

⁶⁴ Bogart ve Landau, **Viewpoints Kitabı**, s. 10.

⁶⁵ Murray ve Keefe, **a.g.e.**, s. 143.

⁶⁶ Bogart ve Landau, **a.g.e.**, s. 12.

doğasını geliştirmiş olan oyuncu her durumda en iyi seçeneği seçmeye başlayacaktır.⁶⁷

Bogart, piyanist için gam ya da balerin için bale barı neyse Viewpoints'in de işlevinin o olduğundan söz eder.⁶⁸ Bu teknik ile tekrar edilen alıştırmalar oyuncunun sahnede kullanabileceği becerileri geliştirmeye hizmet eder. Başka bir deyişle Viewpoints doğrudan hareketi ya da hareketin estetiğini ve yapısını belirlemez, tıpkı müzisyenin pratik ettiği gamın çaldığı müziği, yorumunu, stilini belirlemediği gibi. Müzisyen ya da dansçı performanslarında doğrudan yer almayacak bir tekniği nasıl her gün çalışıyorsa Viewpoints de benzer biçimde oyuncunun tekniğine yöneliktir.⁶⁹

Viewpoints tekniğinin ana odağı zaman ve uzam farkındalığı üzerinedir. Ancak bu farkındalık sadece zihinsel ve bilişsel düzeyde gerçekleşmez. Oyuncunun dünyayla tensel ve duygusal ilişki kurduğu tüm duyularını çalıştıran bütünsel bir beden farkındalığıdır. Elbette temel araştırması yirminci yüzyıl performans araştırmalarının hemen hepsinde olduğu gibi hareket, eylem ve fiziksellik üzerinedir ancak Bogart ve Landau psikolojiyi yok saymaz.⁷⁰ Niyet ve duygu hala araştırılır ancak yeni ve daha üretici bir biçimde: “sahne üzerinde seçim yapmada ve eylem oluşturmada psikolojinin yerine ya da ona ek olarak zaman ve uzamsal farkındalığa dayanan yeni yollar” önerir. Bu anlamda bir duyguyu araştırmak, sabitlemek ve onu dayatmak yerine “oyuncuların birlikte kendilerini buldukları fiziksel, sözsel ve imgesel durumlardan katıksız duyguların ortaya çıkıvermesi” esasına dayanır.⁷¹

Joan Herrington Viewpoints'in daha doğal ve içgüdüsel davranışın peşine düştüğünü ifade eder. Bu nedenle tiyatroyu çağdaş gerçekçiliğe yaklaştırır. Oyuncunun sahnedeki işi daha canlı ve yaşayan bir şeye dönüşür. Bütün oyunculuk tercihleri o an sahnede olan şeye içgüdüsel ve doğrudan tepki verebilmesi ile şekillenir. Oyuncu herhangi bir hareket ses ya da söze anında ve hem bedensel hem

⁶⁷ Murray ve Keefe, **Physical Theatres**, s. 143.

⁶⁸ Drukeman, Steven. “Entering the Postmodern Studio: Viewpoints Theory.” **American Theatre**, 15.1, 1998, s.30-34, Alıntılayan: Ravid, “Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training”, s. 54.

⁶⁹ Ravid, **a.g.e.**, s. 54.

⁷⁰ Murray ve Keefe, **a.g.e.**, s.143.

⁷¹ Bogart ve Landau, **Viewpoints Kitabı**, s. 19.

de duygusal tepki verebilir durumdadır.⁷² Viewpoints ile çalışan yönetmen Kevin Kuhlke de benzer şekilde Viewpoints'in duygusal yaşamı tetiklediğine değinir, doğaçlamaların yardımı ile karakterin içsel yaşamı ve bu yaşamın somut bir uzam, biçim ve zamansal tercihler ile şekillenen fiziksel dışavurumları arasında güçlü bir bağ kurulur.⁷³ Kendiliğinden bir ilişki ortaya çıkar.

Fiziksel ve ruhsal olanın bir aradalığının yanı sıra, Viewpoints'e göre performansa dair bütün öğeler bir biriyle eşit düzlemde ilişkilidir. Farklı odak noktaları arasında herhangi bir hiyerarşi söz konusu değildir. Aynı şekilde tiyatrunun bileşenleri arasında da bir hiyerarşiden söz edilemez; tersine metin, ses, hareket, duygular, nesnelere vb. öğelerden birinin ağırlığının olmasına karşı çıkar. Bu elbette bazı çalışmalarda bazı noktalara önem verilmeyeceği anlamına gelmez. Farklı zamanlarda her bir öğenin hiç dışarıda bırakılmadan odak noktası olma ihtimali söz konusudur.⁷⁴ Bogart ve Landau bu yaklaşımı yönetmen hiyerarşisi konusunda da sürdürür. Oyuncu ve yönetmen arasında hiyerarşik olmayan, pratik ve işbirliğine dayalı bir ilişki kurmayı hedeflerler. Bir konuyu araştırmak, sahnelemeyi keşfetmek fikirlerin ortaya atıldığı ve düzeltmelerin herkes tarafından yapıldığı ortaklaşa bir eyleme dönüşmelidir.⁷⁵

Bogart ve Landau bir mutlak otoriteye- yönetmen, metin vb. boyun eğmenin oyuncuyu ve sanatını sınırlandırdığından söz eder. Viewpoints'in oyuncuya kazandırabileceklerini anlatırken olasılıkların altını çizer. İyi veya kötü, doğru ya da yanlış yoktur: "Yalnızca olasılıklar ve sürecin ilerleyen aşamalarında seçimler vardır." Seçim ve özgürlük Viewpoints'in diğer bir kazanımıdır. Çünkü farkındalık arttıkça seçenekler de artar ve seçeneklerin artması özgürlük alanınızı da geliştirir. Kendi deyimleriyle "resminizi daha çeşitli renklere daha hakim olarak yaparsınız."⁷⁶

Aynı şekilde oyuncunun kendi egosu ve yaratıcılığı da onu sınırlandırır. Viewpoints bu anlamda teslim olmayı kolaylaştırır. Kendiniz dışında boş uzamın

⁷² Joan Herrington, "Directing with the Viewpoints", **Theatre Topics**, Hopkins University Press, Volume 10, No:2, September 2000, (155-168). s. 157.

⁷³ **A.g.e.**, s. 165.

⁷⁴ Ravid, "Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training", s. 177.

⁷⁵ Bogart ve Landau, **Viewpoints Kitabı**, s. 18-21.

⁷⁶ **A.g.e.**, s. 22.

yaratıcı gücüne güvenmeye ve ona kendinizi emanet etmeye başlarsınız. “Viewpoints sahne üzerinde şeyleri ortaya çıkarmaktansa, şeylerin kendiliğinden ortaya çıkmasına izin vermemize yardım eder. Eylemin ve yaratının kaynağı etrafımızdaki kişiler ve fiziksel mekandır.”⁷⁷ Böyle bir çalışma biçiminde “güçlü ve zayıf yanlarınızı, ne kadar serbest ya da ne kadar kısıtlanmış olduğunuzu, kendi kalıplarınızı ve alışkanlıklarınızı açıkça görüp” onların kolaylıkla farkına varırsınız. Bunun sonucunda değişim ve gelişim kaçınılmaz olur. Bogart ve Landau’nun teslim olmak, olasılıklar, seçim ve özgürlük ve gelişmenin ardından sözünü ettikleri son kazanım ise bütünlüktür.

“Viewpoints bütün duyularımızı uyandırır, bize ne kadar fazla ve ne kadar sık olarak sadece aklımızla yaşadığımızı ve sadece gözlerimizle gördüğümüzü hatırlatır. Viewpoints eğitiminde bütün bedenimizle dinlemeyi ve altıncı bir hisle görmeyi öğreniriz. O zamana kadar var olduğunun farkında bile olmadığımız düzlemlerden aldığımız bilgilere aynı derinlikten cevap vererek iletişim kurarız.”⁷⁸

Tüm bu farkındalık ve kazanımlar özünde oyuncunun mevcudiyetini pekiştirmeye yarar. Bogart özellikle üzerinde durur: “Tiyatro her zaman tiyatro mekanında, o belirli anda, şimdide mevcut ve canlı olmakla ilişkilidir”⁷⁹. Viewpoints kitabında doğrudan oyunculara şu öğütte bulunurlar: “Daha önceden düşünülmüş bütün fikirlerinizi bir kenara bırakın ve sadece o an orada olun. Dinleyin. Alın. Karşılık verin. Her şeyi kullanın.”⁸⁰ Şimdi ve buradalık, yüksek farkındalık ve yüksek duyarlılığı gerektirir. Viewpoints’in bütün çalışma disiplini tam da bu özellikleri geliştirmeye yöneliktir. Viewpoints’in ABC’si olarak adlandırdıkları, eğitimin ilk seviyesi örneğin herkesi zaman ve uzamda bir arada tutmak üzerine kuruludur. Her oyuncu o anda gelişen bütün değişikliklere ayak uydurmaya çalışır. “Örneğin çember üzerinde koşarken, kişiler arasındaki eşit mesafeyi korumak Uzamda bir arada olmak demektir. Bir kişi sıçradığında herkesin aynı anda yere inmeye çalışması ise Zamanda bir arada olmaktır.”⁸¹ Uzam, zaman ve diğerleri ile

⁷⁷ Bogart ve Landau, **Viewpoints Kitabı**, s. 21.

⁷⁸ **A.g.e.**, s. 22.

⁷⁹ Anne Bogart, **And Then, You Act: Making Art in an Unpredictable World**, Taylor & Francis e-Library, 2007, s. 106.

⁸⁰ Bogart ve Landau, **a.g.e.**, s. 62.

⁸¹ **A.g.e.**, s. 34.

her an ilişki içerisinde olmak ilerleyen Viewpoints çalışmaları için temel bir gereklilik arz eder.

Yine de mevcudiyet garantiye alınamaz. Bogart ve Landau'nun ifadesiyle “mevcudiyet her an için kişisel ilgiyle bağlantılıdır, ilgi ise taklit edilebilecek ya da gösterilecek bir şey değildir.”⁸² Her an yeniden bu ilginin oluşabileceği koşulları doğurmak gerekir. Bu nedenle Bogart mevcudiyeti ekmekten söz eder. Ona bir formül ya da zihinsel bir çıkarım gibi bakamazsınız.⁸³ Ona ulaşip ulaşmayacağınız da belirsizdir: “Sonuçları yaratamazsınız. Sadece bir şeylerin olmasına yol açabilecek koşulları yaratabilirsiniz.”⁸⁴ Viewpoints'in temel alıştırmalarının hemen hemen hepsi bu koşulları oluşturmak için fırsatlar sunar. Bununla birlikte bu koşulları destekleyebilecek başka somut öneriler de karşımıza çıkar.

Tekniğin ilk zamanlarında çalışılan yumuşak odak (soft focus) ve çevresel görüş (peripheral vision) bunlardan bazılarıdır. Yumuşak odak, “gözlerin yumuşayıp rahatlamasına izin verdiğimiz, böylece bir ya da iki kişiye odaklanıp bakmaktansa bir çok şeyi algılayabildiğimiz fiziksel durumdur”. Yumuşak odak çevresel görüşü, yani bütün uzamı bir odak olmadan en geniş açıyla görmeyi ve algılamayı sağlar. Böylece gözlerimiz egemen bilgi toplayıcı olma baskısından kurtulur, “dinleme ve bilgi toplama işlerini bütün bedenimiz, yeni ve daha duyarlılaşmış şekillerde yapmaya başlar.” Yumuşak odak ve çevresel görüş sayesinde hem bütün bedenimizle bilgi toplar hem de gördüğümüz her şeyi bir bütün olarak algılamaya başlarız. Bogart ve Landau'nun deyişi ile “evrensel bir algı” gelişir.⁸⁵

Sats, yani Eugenio Barba'nın anlatım öncesi olarak adlandırdığı eylem öncesindeki hazır oluş hali, Bogart ve Landau'nun alıştırmalarında da mevcudiyeti geliştirmek için kullanılır. Bu bir çeşit enerji niteliğidir ve sats'ın kalitesi eylemin de başarısını etkiler. Bu enerji yoğunlaştıkça ve canlandıkça hareketlere geçişler daha saf, daha gerekli görülecek ve hissedilecektir. Ortaya çıkan şey daha görünür

⁸² Bogart ve Landau, **Viewpoints Kitabı**, s. 31.

⁸³ Moulton, **Presence and the Actor's Craft**, s. 20.

⁸⁴ Anne Bogart, **Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre**, Taylor & Francis e-Library, 2005, s.124.

⁸⁵ Bogart ve Landau, **a.g.e.**, s. 32-33.

olacaktır. Sats'ı önceleri bir pozisyon ya da duruş olarak çalıştıktan sonra, onu zaten sahne üzerindeki her hareketten önce var olan enerjinin niteliği olarak deneyimlemek oyuncunun mevcudiyetini geliştirmeye yararlı olacaktır.⁸⁶

Viewpoints'te üzerine çalışılan başka bir alan ise olağan dinlemedir. Bogart ve Landau bütün beden ve varlığıyla dinlemekten söz eder. Uzamı gören nasıl artık gözler değil bütün bir beden ise çalışma arkadaşlarını, uzamı ve zamanı dinleyen de yine aynı şekilde bütün bedendir. "Dinleme, bedenimizin etrafındaki her an değişen dünyayla ilişkisiyle ilgilidir." Bu bir anlamda önceden belirlenmiş bir sonuca ulaşmaya çalışmadan açıklıkla dinlemeyi de gerektirir. Böylece "odada olan her şeye odada olan herkes, beyinlerinin ön lobunu pas geçerek sadece içgüdü ve sezgilerle anında tepki verir."⁸⁷ Dolayısıyla yargısız, saf, aktif ve bütün bedeni dahil ederek dinlemek anında kinestetik tepki vermeyi de kolaylaştırır.

Kinestetik tepki oyuncunun zamansal mevcudiyeti ile ilişkilidir. Viewpoints egzersizleri, oyuncuların her an kendiliğinden ve bedenselleşmiş tepkiler vermesini gerektiren sonsuz bir doğaçlama alanı sunar. Bu anlamda kendiliğindenlik zamanlama ve doğrudanlığı içerir.⁸⁸ Kinestetik tepki o anın koşullarının ve ilişkilerinin yarattığı bir sonuçtur. Dolayısıyla kültürel kodlardan, alışılmış davranış ve hareket kalıplarından kurtulmayı da kolaylaştırır. Viewpoints felsefesine göre yaratıcılık bu taze enerjinin sonucunda ortaya çıkar.⁸⁹ Bütün yaratıcı eylemlerde olduğu gibi bu anlar da riski barındırır. Bogart bunu boşluğa atlamaya benzetir. "Doğru zamanda atlamanız gerekir ve bu zaman hiçbir şekilde belirli değildir ve hiçbir garantisi yoktur." Bu riski göze almadan ne ilerleme ne macera mümkün olur. Sıra dışı ve izlenesi enerjiyi doğuran bu dengesizlik ve belirsizlik durumudur. Bu dengesizlik durumunun sonunda başarısız olmayı ve utanmayı kucaklamak gerekir. Lecoq'un görüşlerine benzer şekilde Bogart utancın yaratıcı sürecin eşlikçisi olduğundan bahseder: "Eğer yaptığımız iş sizi yeterince utandırmamışsa büyük ihtimalle kimseye dokunmuyordur."⁹⁰ Bu anlamda Viewpoints'in anlık kinestetik

⁸⁶ Bogart ve Landau, **Viewpoints Kitabı**, s. 71-72.

⁸⁷ **A.g.e.**, s. 34.

⁸⁸ Ravid, "Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training" s. 219.

⁸⁹ **A.g.e.**, s. 178.

⁹⁰ Bogart, **Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre**, s. 113.

tepkilere dayalı doğaçlama doğası oyuncuların her an kendilerine meydan okumasını ve hata yapmaya açık olmasını sağlar. Bu belirsizlik bir yandan oyuncunun mevcudiyetini beslerken bir yandan da duyumsal ve reflektif algıyı geliştirir.

Bogart mevcudiyeti oluşturan bir diğer şeyin kesinlik olduğundan söz eder. Tecrübesiz oyuncular kesin olmaktan korkarlar çünkü yaptıkları şeyin doğru olup olmadığı konusunda endişeleri vardır. Oysa “ bir şeyin sahici olması için doğru olması değil kesinliğinin olması gerekir... Kesinlik olmadan yapılan işler belirsizlik ve genellik içerir.”⁹¹ Bu nedenle Viewpoints alıştırmaları oyuncunun her an bir karar vermesini gerektirir. Bu kararlar önceden değil, net ve kesin bir biçimde o anda verilmiş olmalıdır. Kesinliği ve aynı şekilde oyuncunun mevcudiyetini besleyen başka bir bileşen ise gerekliliktir. Gerçekten dinlemek bir gereklilikle alakalıdır, bilgiyi duyma gerekliliği. Aynı şekilde tepki vermek için de bir itici güce, bir gerekliliğe ihtiyaç vardır. Eğer bir gerekliliğiniz mevcut ise enerjisizlik ve ürkeklik ortadan kalkacaktır.⁹² Bogart’ın ifadesi ile “seyirci performans sırasında sahnedeki oyuncunun sebebini ve gerekliliğinin hisseder. Bu gerekliliğin derinliği ve derecesi gözle görünür şekilde ortadadır ve oyuncunun ifadesini o yaratır. Enerji ve gereklilik mevcudiyeti üretir.”⁹³

Gerekliliği doğurmak için Bogart ve Landau ileri bildirim (feedforward) kavramını ortaya atarlar. “İleri bildirim, eylem gerekliliğini öngören dışa yönelik enerjidir.” Örneğin voleybol oynarken oyuncular sürekli topa göre pozisyon değiştirirler. Bu onların gerekliliğini gösteren bir ileri bildirimdir. Tiyatroda ayrıca geri bildirim (feedback) de ihtiyaç duyarız. Geri bildirim de “kişinin bir eylem sonucu aldığı bilgi ve hisler” olarak tanımlarlar.⁹⁴ Bogart’a göre büyük oyunculuğun göstergesi ileri ve geri bildirim arasında denge kurabilme becerisidir.

“Çok fazla ileri bildirim ama yetersiz geribildirim olan oyuncu karşımıza saldırgan ve zarar görmeyen birisi olarak çıkar. Her ne kadar cesaretinden etkilensek de buldukları duruma ilgi ya da empati göstermemiz zor olur. Öte yandan çok az ileri bildirim ve fazlaca geri bildirim olan oyuncu da narsistik ve uyuşuk görünür. Onunla da ilgilenmeyiz. Etkili bir oyuncu bir

⁹¹ Bogart, **And Then, You Act: Making Art in an Unpredictable World**, s. 104.

⁹² **A.g.e.**, s. 111-114.

⁹³ **A.g.e.**, s. 11.

⁹⁴ Bogart ve Landau, **Viewpoints Kitabı**, s. 35.

yandan dünyaya yayılırken bir yandan da kendine izlenimleri alma ve deneyimden dolayı değişme izni verir. Biz de seyirci olarak, oyuncunun an değişimlerine dair tadını duyumsal olarak yaşarız.”⁹⁵

Sözü edilen tüm bu araçlar ya da üzerine çalışılabilecek beceri alanları Viewpoints tekniğinde doğrudan oyuncunun mevcudiyeti ile ilişkilendirilir. Bunu oyuncu ancak uzamsal ve zamansal tercihler yaparak deneyimler. Dolayısıyla oyuncunun bütünsel varlığı dışında tekniğin yegane bileşenleri uzam ve zamandır. Bogart çalışmalarının sorularını gerçek zaman ve uzamdaki beden ve algıların oluşturduğundan söz eder.⁹⁶ Dolayısıyla oyun anının uzamı ve şimdiki zamanı araştırılır. Oyuncunun uzamla ilişkisi ya da hareketleriyle (duruşu da dahil) yarattığı uzam Uzamsal Bakış Açılımları ile mercek altına alınır.

Şekil bu bakış açılarının ilkidir. Şekil ile “bedenlerin uzamda oluşturdukları dış hatlar ya da biçimler” araştırılır. Şekiller çizgiler, eğriler ve bu ikisinin karışımından oluşur ve durağan ya da hareket halinde olabilirler. Şekillerin oluşturulmasında ise “uzamdaki beden, mimariyle birlikte bir şekil oluşturan beden; uzamda diğer bedenlerle birlikte bir şekil oluşturan beden” incelenir. Jestler de aynı şekilde uzamla kurulan ilişki çerçevesinde ele alınır. Bogart ve Landau’nun tanımına göre “bedenin bir ya da birkaç bölgesini içeren hareket olan jestler başı, ortası ve sonu olan bir şekildir.” Jest iki başlık altında deneyimlenir: Günlük yaşamımızda karşımıza çıkan fiziksel, somut insan davranışına ait el sallamak, kaşınmak gibi davranışsal jestler ve “ruhsal bir durumu, duyguyu, isteği, fikri ya da değeri ifade eden” ifadesel jestler. Bir diğer Uzamsal Bakış Açısı mimaridir. Mimari ile “içinde bulunulan fiziksel ortam ve bunun farkında olmanın harekete etkisi” üzerine çalışılır. Mimariden kasıt onu oluşturan kütleler, dokular, ışık, renk ve sestir. Uzamsal ilişkiler yani sahne üzerindeki şeylerin arasındaki mesafe bir başka bakış açısını oluşturur. Bu mesafe “bir bedenle diğer beden, bir bedenle bir grup beden ve bedenle mimari” arasında olabilir. Son olarak topografya, uzamda hareket ederek yerde oluşturduğumuz çizgilerin, zemin desenlerinin, çizim ya da yer şeklinin araştırılmasıyla deneyimlenir.

97

⁹⁵ Bogart, **And Then, You Act: Making Art in an Unpredictable World**, s. 95.

⁹⁶ Bogart, **Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre**, s. 21.

⁹⁷ Bogart ve Landau, **Viewpoints Kitabı**, s. 13-15.

Tüm bu öğelerin ayrıntılı olarak doğaçlamalarda çalışılmasıyla oyuncunun uzam yaratma ve onu yaşatma becerisi gelişir. Böylece oyuncular arasındaki uzam daima bir çeşit “nitelik, ilgi, dikkat, potansiyel ve hatta tehlike” ile dolar.⁹⁸ Uzamın büyüleyiciliği ve kimyası böyle oluşur. Dolayısıyla “uzam tasvir edici, ilk anlamında ya da temsili olmak zorunda değildir. Uzam her an dönüşebilir.” Bogart bunu dijital deneyimler üzerinden açıklar. Sanal gerçekliğin içinde başınızı sola çevirirsiniz orada bir dünya belirir, sağa çevirdiğinizde de bambaşka bir görüntü ortaya çıkar. Oyuncunun bedeni “ortamda bir dijital değişikliği harekete geçirir. Sanal gerçeklikte bu elektronik olarak gerçekleşir. Sahne de ise fiziksel olarak yapılabilir.”⁹⁹ Bu anlamda oyuncu bütün bedeni ile zamansal ilişkilerden doğrudan etkilenmeye kendini açarken öte yandan da bu ilişkiler içindeki mevcudiyeti ile uzamın yaratıcısı olur.

Aynı şekilde Viewpoints tekniğinde oyuncu zamansal mevcudiyeti de Zamansal Bakış Açıları ile deneyimler. Her bakış açısı akış içindeki şimdiki zamanın belirli bir yönüne odaklanır. Bunlar tempo, süre, kinestetik tepki ve tekrardır. Tempo ile araştırılan “hareketin meydana geldiği hız değeri; sahnedeki hareketin ne kadar yavaş veya hızlı olduğudur.” Süre ile “bir hareketin ya da hareketler bütününe ne kadar devam ettiğine” odaklanılır. Viewpoints çalışmasında süre ayrıca “birlikte çalışan bir grubun bir hareket bütününe değiştirmeden ne kadar zaman devam ettirdiğini” de belirtir. Bogart ve Landau’nun kinestetik tepki ile kastettikleri şey kendi dışında oluşan devinime anında verdiğiniz tepkidir. Dışarıdaki sese, harekete ya da başka uyarıcılara tepki verme zamanlaması üzerine çalışılır. “Duyuların uyarılması sonucu düşünmeden ortaya çıkıveren harekete ulaşılmak istenir.” Daha önce de bahsedildiği gibi kinestetik tepki o anın koşullarının ve ilişkilerinin yarattığı bir sonuçtur. Dolayısıyla kültürel kodlardan, alışılmış davranış ve hareket kalıplarından kurtulmayı da kolaylaştırır. Son bakış açısı tekrar ile de sahne üzerinde bir şeyin tekrar edilmesi üzerine çalışılır.¹⁰⁰

Zamansal Bakış Açıları’nın araştırılmasıyla oyuncu olayların akışı içerisindeki her ana gerekli dikkati ve özeni vermeyi öğrenir. Ravid’e göre oyuncuya ayrıca belli

⁹⁸ Bogart, **Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre**, s. 104.

⁹⁹ Bogart, **And Then, You Act: Making Art in an Unpredictable World**, s. 91.

¹⁰⁰ Bogart ve Landau, **Viewpoints Kitabı**, s. 13.

bir anda sıkışıp kalmamayı, değişikliğe açık olmayı, bir andan diğerine kendiliğinden akan zaman akışını takip edebilmeyi kazandırır.¹⁰¹ Dolayısıyla oyuncu akışta ve her an orada olur. Bogart sanat deneyimini “zaman telaşı içinde yakalanan samimi bir an” olarak tanımlar: “zamanın nasıl işlediği konusunda bilinçli olmak, onun baskısını ve esnekliğini hissetmek, zamanın nesnel ya da öznel çeşitlemelerini fark etmek onun sanattaki işlevini anlamaya başlamaktır. Sanatsal sürecin pek çoğu öngörülemez ve tutarsızdır ama zaman konusunda net bir ilişki ve tavır seçebilirsiniz.”¹⁰²

Bogart’a göre zamana çok farklı şekillerde bakabilirsin: “içsel zaman, kişinin yeryüzünde geçireceği yazılı zaman, ilişkiler içinde değişen zaman, uykunun ya da rüyanın zamansızlığı, eyleme geçme ya da durma zamanı, nefes anı, zamanında tepki vermek gibi. Zamana gösterilen doğal bir saygı ve duyarlılıkla birlikte onu net bir şekilde ele almak mevcudiyeti geliştirir.”¹⁰³ Aslında zaman akışı bir illüzyondur. Nesnel zaman, deneyimi ölçülebilir araçlara indirger.¹⁰⁴ Heidegger’in zamana dair görüşlerini destekler biçimde, Dasein’in varlığı dışında bir zamanın varlığından söz edilemez.¹⁰⁵ Tiyatro bu noktada eşsiz ve anlaşılır bir biçimde öznel zamanı ifade eder: “Alice tavşan deliğine düşer ve zaman ve uzam algısı anında değişir”.¹⁰⁶ Viewpoints aracılığıyla ayrıştırılıp derinlemesine çalışılan zaman bu öznelliği ve gücü hissetmenin yollarını sunar.

Bogart’a göre “oyuncu hepimiz için kendini sahneye atar. Seyirci ile karşılaşmanın ateşi içinde anten görevi gören bedeni aracılığıyla evrene ulaşır, böylece izlenimler edinir ve bu izlenimleri raporlar. Böylelikle deneyimin kendisi ile bir olur.”¹⁰⁷ Zaten Viewpoints tekniği deneyimin kendisi ile yani doğrudan oyuncunun zaman ve uzam içindeki mevcudiyetini geliştirmekle ilgilenir. Dans temelli bir teknik olarak metin ve sözden önce beden ile var olmayı araştırır ki bu anlamda dansçıların da sahne de mevcudiyetini pekiştirir. Bogart ve Landau

¹⁰¹ Ravid, “Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training” s. 228.

¹⁰² Bogart, **And Then, You Act: Making Art in an Unpredictable World**, s. 127-28.

¹⁰³ **A.g.e.**, s. 130.

¹⁰⁴ **A.g.e.**, s. 127-28.

¹⁰⁵ Kılıç, **Kayı/ Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi**, s. 23.

¹⁰⁶ Bogart, **a.g.e.**, s. 128.

¹⁰⁷ Bogart, **a.g.e.**, s. 97.

mevcudiyetin her kişisel ilgiyle alakalı olduğundan söz ederler.¹⁰⁸ Bu açıdan bakıldığında uzam ve zaman ile ilgili olmak mevcudiyeti ister istemez geliştirecektir, o an ve orada olmayı kolaylaştırıcaktır. Öte yandan tekniğin alıştırmaları grup doğaçlamaları üzerine kuruludur. Dolayısıyla zaman ve uzam etmenine diğer bedenler de dahil olur ve oyuncu bu üçlü ilişkiyi her an tüm bedeniyle algılamak ve ona doğrudan tüm bedeniyle cevap vermek durumunda kalır. Bu haliyle oyuncunun mevcudiyetini pekiştiren şey diğerleri ile o anda ne oluyor olduğunu bilinçli bir şekilde değerlendirmeden aktif bir şekilde ilişki kurmak, olan şeye daha önceden tasarlamadan tepki vermek ve olayların yorumsuz bir şekilde seyrinin değişmesini sağlamaktır.

Tekniğin pek çok alıştırmasının oyuncunun mevcudiyetini keşfetmesi için kullanılabileceği gibi Bogart ve Landau'nun önerdiği somut araçlar da bu anlamda değerli katkılar sunar. Örneğin yumuşak bakış ve çevresel görüş mevcudiyet araştırmalarının ilk basamağını oluşturabilir ve bütün beden ile görmenin algısını geliştirebilir. Aynı şekilde bütün beden ile aktif ve yargısız bir şekilde dinlemek üzerine kurulu alıştırmalar şimdi ve burada deneyimini zenginleştirecektir. Hemen hemen bütün alıştırmaların gerektirdiği ve bu nedenle geliştirdiği kinestetik tepki bir yandan olasılıklara açık olmayı, teslim olmayı sağlarken bir yandan da tepkinin kesinliğine katkı sunar. Eğer auratik ya da Grotowski'deki gibi aşkın bir mevcudiyetten söz etmiyorsak -ki bu araştırmaların da başlangıcını oluşturabileceği düşünülebilir- araştırdığımız şey yalnızca o an orada olmak ise Uzamsal ve Zamansal Bakış Açıları pek çok verimli çalışmayı doğurabilir ve bu araştırmanın da egzersiz dağarcığına doğrudan katılabilir.

2.2.3 T. TERZOPOULOS VE DİONİZYAK ESRİME

Bogart ve Landau gibi halen eğitim ve araştırmalarını sürdüren Theodoros Terzopoulos yönettiği oyunlarda, kendi oyunculuk anlayışının ve araştırmasının doğrudan örneklerini sunar. Terzopoulos'un kurucusu ve yönetmeni olduğu Attis

¹⁰⁸ Bogart ve Landau, **Viewpoints Kitabı**, s. 31.

Tiyatrosu'nun oyunları, oyuncunun sanatını odağa koyarak kendisinin ifadesi ile 21. yüzyıl tiyatrosunun evrilmek durumunda olduğu yöne işaret eder.¹⁰⁹ Günümüz tiyatrosunun gelişimine katkıda bulunmak isteyen bir oyuncu “gerek yaşadığı hayatın gerekse sanatının temel ilkelerini yeniden tanımlamak zorundadır. Bunu yaparken, oyuncunun temel malzemesi Bedendir.”¹¹⁰ Marianne MacDonald da benzer şekilde Terzopoulos'un tarzının ayırt edici yanını oyuncuların bütün bedenini kullanım biçimi olduğunu söyler. Bu da eğitimi çok uzun süren bir çalışma sürecini gerektirir.¹¹¹ Terzopoulos bu eğitim sürecini *Dionysos'un Dönüşü* adlı kitabında ayrıntılarıyla anlatır. Eğitimin öncelikli amacı kendi ifadesiyle “açık kanallara sahip, açık bir evren haline gelene dek bedeni işlemektir.”¹¹² Bedenle birlikte oyuncular “soluk”, “enerji”, “ritim”, “konuşma”, “his” ve “zaman” üzerine de çalışır.

Terzopoulos araştırma aşamasından performansa kadar süren bu yaratıcı süreçte öncelikli görevin tıkalı durumdaki enerjileri serbest bırakmak olduğundan söz eder.

“Oyuncunun günlük alıştırmalarının uygulama alanındaki hedefi, hayal gücünü itiraz kabul etmeyen teknik kurallardan ibaret kapalı bir sistem içine hapseden çabuk sonuçlar almak değildir. Egzersizler, farkındalık işlevlerini harekete geçirir ve Enerjik Beden'i şekillendirir.”¹¹³

Terzopoulos'a göre bütün bedenler aynı şekilde tepki verir. Bütün bedenlerin temel ihtiyaçları aynıdır. Beden kendisini hep aynı şekilde düzenler. “Yunan, Alman ya da Japon bedeni diye bir şey yoktur. Beden, pek çok kökü olan bir ağaç gibi evrenselidir.”¹¹⁴ Grotowski ve Lecoq'un da ele aldığı gibi, oyuncu bu evrensel bedene sosyal bir varlık olmanın gerekliliği ile edindiği yapay maskelerden kurtularak ulaşabilir. Bu maskelerden kurtulmak için ise gündelik enerjinin tükenmesi gerekir.

¹⁰⁹ Theodoros Terzopoulos, *Dionysos'un Dönüşü*, Çev. Burç İdem Dinçel, İstanbul: Habitus Kitap, 2016, s. 13.

¹¹⁰ *A.g.e.*, s. 10.

¹¹¹ Marianne McDonald, Theodoros Terzopoulos, “A Director For the Ages: Theatre of the Body, Mind, and Memory”, *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, Ed. Frank M Raddatz, Theater der Zeit, 2006,(8-41), s.8.

¹¹² Terzopoulos, *a.g.e.*, s. 70.

¹¹³ *A.g.e.*, s. 16.

¹¹⁴ Frank M. Raddatz, “The Metaphysics of the Body- Theodoros Terzopoulos in Conversation with Frank M. Raddatz”. *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, Ed. Frank M Raddatz, Theater der Zeit, 2006,(136-175), s. 160.

Çok uzun saatler süren fiziksel çalışmalar bedeni tükenme noktasına getirir ve buradan sonrası ise ulaşılmak istenen esrime noktasıdır. Terzopoulos esrimenin fiziksel olasılıklarını araştırmaya Euripides'in Bakkhalar oyununu sahnelemeye çalışırken başlar. Ona bu konuda ilham veren 17.yüzyıla ait bir kitapta karşısına çıkan, tanrı Asclepius için inşa edilmiş bir hastanede, ritüel olarak uygulanan bir tedavi yöntemi olacaktır. Gün doğuşuyla başlayan ve sekiz saat aralıksız devam eden “bu egzersiz katılımcılarda Afrika danslarında gözlemlenene benzer bir enerji açığa çıkarır ve kiminin midesinden, kiminin kalbinden kaynaklanan acıları ortadan kaybolur.”¹¹⁵ McDonald bu anları “insanın özünden gelen aydınlanmanın ışığının yayıldığı” anlar olarak betimler. “Burası insanın nihayet görebildiği ve hissetmenin bütün bedenle deneyimlendiği yerdir.” Oyuncu gördüğü hakikati sonrasında, oyunda seyirciyle paylaşacaktır.¹¹⁶

Esrime kelimesi, yani “ekstaz” (ékstasis) Eski Yunanca’da “yer veya durum değiştirmek, bilincini yitirmek ve kendinden geçmek” anlamında kullanılır. Ekstaz Latince “var olmak ve zuhur etmek” anlamında kullanılan “exsistere” fiili ile aynı köklere sahiptir¹¹⁷ ve Arapça mevcudiyet kelimesinin kökeninde bulunan “vecd” kelimesi ile aynı anlamda kullanılır. Bu anlamıyla esrime halinde gündelik olandan geçme ve daha derinlemesine hissedilen bir varoluşu deneyimleme söz konusudur. Terzopoulos’a göre de bu deneyimin içerisinde oluş ve hal değişikliği mevcuttur çünkü şöyle tarif eder: “Oyuncunun iç ve dış uyaranlara açık, sürekli bir değişim halinde olan bedeni, yaşam ve ölüm arasındaki ipin üstünde dengede durur”. Terzopoulos bu aşkın halin kökenlerini tragedyalarda ve Dionizyak esrimede bulur. Dionysos oyuncuya bu anlamda bereketli bir araştırma alanı sunar:

“Oyuncuyu, yapısının derinliklerinde gizli, zihin tarafından baskılanmış ve bastırılmış ilkel bedenini aramaya çağırır. Emsalsiz psikofiziksel enerji kaynaklarına ve fiziksel bedenin limitlerinin fersah fersah ötesinde sınırlara

¹¹⁵ Marianne McDonald, **Ancient Sun Modern Light**, Columbia University Press, New York:1992, s.164 ve Theodoros Terzopoulos, “Historical Review and Methodology”, **Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre** (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 76, Alıntılayan: Karaboğa, **Tragedya ile Sınırları Aşmak**, s. 51.

¹¹⁶ Marianne McDonald, Theodoros Terzopoulos, “A Director For the Ages: Theatre of the Body, Mind, and Memory”, **Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos**, Ed. Frank M Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 9.

¹¹⁷ Nişanyan, **Sözlerin Soy Ağacı: Çağdaş Türkçe'nin Etimolojik Sözlüğü**, s. 139, 136.

sahip bu Beden oyuncunun temel malzemesidir. Ve yapının derinliklerine gömülü hatıralar tarafından sürekli yenilenir.”¹¹⁸

Dolayısıyla esrime yolu ile beden hafızasına gömülü ilksel hatırların kışkırtılmasından söz edebiliriz. Aynı zamanda bu araç oyuncunun “hissiyatını, içgüdülerini, hayal gücünü ve Öz Fikri’ni” kendi içinde geliştirmek için de zengin içsel malzeme sunar. Terzopoulos’a göre oyuncu böylece “kendi bedeni hakkında çarpık bir imge sunan narsisizme direnir” hale gelir. Fiziksel yorgunluğun sınırlarını aşarak kendi psikolojik ve fiziksel zayıflıklarını geliştirir. Esrime doğrudan kendiliğindenliği de getirir ki Terzopoulos’a göre bu “içsel ve dışsal uyaranlara karşı bir tepki gösterme yeteneği” dir. Esrime anındaki kendiliğindenlik sayesinde, oyuncunun günlük yaşamın dayattığı sayısız korku ve kısıtlamalardan “kendini arındırma” sı kolaylaşır.¹¹⁹

Terzopoulos esrimeye her şeyden önce fiziksel açıdan yaklaşır. Bedenleri esrime anına taşıyacak bir teknik araştırmasına düşer ve bu konuda iki yönelim belirler. Karaboğa bu yönelimleri şöyle ifade eder:

“Birincisi, bedensel sınırların aşılması için acının üzerine gidilmesi, fiziksel yorgunluk ve acının belirginleştiği aşamada durmaksızın ilerlenmesi esastır. Bedenin durmak istediği yer aslında bilinçli kontrolün de sınır noktasıdır ama ondan sonrasında yeni, beklenmedik ve çok boyutlu yaşamsal kaynakla yüzleşme imkanı doğar. İkincisi, bedendeki değişim dışarıdan bir uyarıcı yoluyla değil, kan dolaşımının hızlandırılması, nefes alışverişinin gündelik tartımın dışına çıkılarak dengesizleştirilmesi, bedende yeni enerji kanallarının açılması ve bedenın kendisini her aşamada yeni koşullara uyarlaması sayesinde gerçekleşir.”¹²⁰

Bu yönelimlerden yola çıkarak Terzopoulos pek çok fiziksel egzersiz üzerine çalışır. Karaboğa süreç içerisinde bu egzersizlerin rafine edildiğinden, elde edilen sonuçlara göre değiştirildiğinden ve sonunda bugün hala geçerliliğini koruyan bir formülasyona ulaşıldığından söz eder.¹²¹ Terzopoulos uzun denemeler sonunda eriştiği bu esrime yöntemini teknik olarak şöyle özetler:

“Omurgadaki yedi kritik noktanın serbest bırakılmasıyla ilgilidir, böylece enerji dikey olarak engellenmemiş olur. Enerji dikey düzlemde hiçbir engele

¹¹⁸ Terzopoulos, **Dionysos’un Dönüşü**, s. 15.

¹¹⁹ **A.g.e.**, s. 16.

¹²⁰ Karaboğa, **Tragedya ile Sınırları Aşmak**, s. 76-77.

¹²¹ **A.g.e.**, s. 77.

takılmadan akabilmelidir. Tiyatromuzda ilk iş budur. Enerji dikey açıdan aktığında, aynı anda hem yukarıya yani göğe, hem de yeryüzüne doğru hareket eder. Böylece bütün yönleri yayılmış olur ve evrenselleşir. Dionysos'a dönüşürsünüz.”¹²²

Enerji üzerine yoğunlaşan Terzopoulos, Barba'nın görüşleri ile örtüşür bir biçimde araştırmasını sürdürür. Barba'ya göre oyuncunun mevcudiyetinin, kendi deyimiyle sahne biosunun ön koşulu olan enerjidir ve günlük ve kültürel alışkanlıklar zihninden ve bedensel repertuardan tümüyle silindiğinde açığa çıkar.¹²³ Benzer şekilde Terzopoulos için de enerji tıkalı olanın serbest bırakılması ile kendini gösterir. Terzopoulos enerjiiyi şöyle tanımlar:

“Modern fizikte enerji, bedenin dahili kapasitesine tekabül eden bir devinim birimidir. Dolayısıyla enerji, bedenin zaman ve mekan içerisindeki daimi değişimine denk bir devinim olmakla birlikte aynı zamanda içsel (duygusal) bir devinimdir. Enerji, bir komut misali oyuncuya dışarıdan aşılana soyut bir fikir olmaktan ziyade, bir deneyim ve fiziksel hafıza şeklinde algılanır.”¹²⁴

Bu anlamda Terzopoulos şu soruyu yöneltir, oyuncunun bedeni bu enerjinin taşıyıcısı haline nasıl gelecektir? Öncelikle beden bir bütün olarak algılanmalı ve hareket etmelidir, beden, içgüdü, hayal gücü ve zihin olarak. Dolayısıyla yapılacak çalışmalar bu alanların bir aradalığını pekiştirmek üzerine olmalıdır. Bu amaçtan yola çıkarak bedeni yedi enerji bölgesine ayırır. Terzopoulos'un enerji bölgeleri fikri yoga ve savaş sanatlarındaki çakra ve enerji bölgeleriyle örtüşse de çıkış noktası itibariyle farklıdır ve kendisinin ifadesiyle kaynağını “bedenin Dionizyak malzeme içerisindeki davranışlarının incelemesinden alır.”¹²⁵ Bu davranışlar Karaboğa'ya göre bir tür hatırlamadır:“Apollon ve Dionysos'un başlangıçta ve bir zamanlar aynı bedende olduğunun hatırlanmasıdır.”¹²⁶ Apollon sağduyuyu, akli ve ışığı temsil ederken karşısındaki Dionysos coşkunun, özgürlüğün, taşkınlığın ve karanlığın tanrısıdır. Terzopoulos bu anlamda hem Apollon hem de Dionysos'u aynı bedende taşımaktan söz eder:

¹²² Raddatz, **Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos**, s. 165.

¹²³ Murray ve Keefe, **Physical Theatres**, s. 141.

¹²⁴ Terzopoulos, **Dionysos'un Dönüşü**, s. 16.

¹²⁵ **A.g.e.**, s. 20.

¹²⁶ Karaboğa, **Tragedya ile Sınırları Aşmak**, s. 72.

“İnsan varlığının özgürleşmemiş bir öteki yanı vardır.... İnsanda ben ve öteki ben birbirinin içine geçmiş durumdadır. Ben’in başka bir varlığı daha vardır. Bu insan varlığının bölünmüşlüğüdür. Apollon ve Dionysos arasındaki savaş bu iki benliğin hiç bitmeyen çatışmasını gösterir. Tragedya bu temel çatışmanın enerjisinin ve şiddetinin büyütülmesi anlamına gelir.”¹²⁷

Terzopoulos yukarıda aynı zamanda tragedya ile kurduğu ilişkiyi de açıklamış olur. Tragedyada bulunan bu benlik çatışması, yüksek dozda bulunan enerji ve şiddet hem Antik Yunan Tragedyalarını hem de Heiner Müller gibi çağdaş yazarların oyunlarını sahnelerken Terzopoulos’un araştırmasının temel motiflerini oluşturacaktır. Apollon-Dionysos ayrımı esriyen bedenin çatışmasını barındırır ancak Karaboğa başka bir benlik ayrımıyla da ilişki kurar ve “şimdiki ben” ve “ilksel ben” arasındaki ayırmadan söz eder:

“Antik Yunan düşüncesi ‘şimdiki ben-duygusu’ ile ‘ilksel ben-duygusu’ arasında keskin bir ayırım çizer. ‘Şimdiki ben-duygusu’ bir öte dünya ve yeniden doğum tasarımıyla destek alınarak sıkı bir denetim altında tutulur, bu aynı zamanda Titanlar’dan miras alınan saldırganlık içgüdüsünün bastırılmaya çalışılmasıdır. Diğer taraftan, sadece doğum anında ve ölüm sonrasında erişilebilen ‘ilksel ben-duygusu’yla yaşarken yüzleşmenin yolu ise, her iki boyutun da hakimi olan Dionysos’a adanmış törenlerde, Dionisyak esrime anında bulunur.”¹²⁸

Dolayısıyla oyuncu Dionisyak esrime aracılığıyla, çalışma süresince “şimdiki ben-duygusu”ndan uzaklaşır ve özgürleşmeye başlar. Karaboğa’ya göre bunu gerçekleştirmek için “gizemsel ve ruhaniyetçi telkinlere ihtiyaç yoktur, tam tersine ‘tüm organların devindiği bir dans dili’ yeterince somut ve fizikseldir. Ve bu fiziksellik sayesinde söz, eylem ve metin de beden tarafından kuşatılır.” En basit haliyle anlatmak gerekirse, fiziksel olarak gündelik hayatta kısıtlanan libidinal enerji bölgesinin çalışmalarda keşfedilmesi ve kullanılması ile “ilksel ben-duygusunun” açığa çıkması sağlanır. Böylece oyuncu geçici ve sınırlı da olsa bir özgürleşme deneyimleri, bu “akışkan ve dinamik bir temas kurmanın sağladığı” bir özgürleşmedir.¹²⁹

¹²⁷ Raddatz, **Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos**, s. 152.

¹²⁸ Karaboğa, **Tragedya ile Sınırları Aşmak**, s. 55.

¹²⁹ **A.g.e.**, s. 72.

Daha önce de değinildiği gibi Terzopoulos bu enerjinin ortaya çıkması ve bütün bedenin içinde akışkan olarak gezinmesi için bedeni yedi bölge üzerinden çalıştırır. Bunlar sırasıyla kuyruk sokumu, üreme organları, aşağı diyafram (aşağı karın), yukarı diyafram, göğüs kafesi, yüz ve beyin korteksidir. Kuyruk sokumu, üreme organları ve aşağı diyafram bir üçgen oluşturur. Diyaframdan nefes alıp verme egzersizleri ile bu bölgenin serbest bırakılması Terzopoulos için ayrı bir öneme sahiptir çünkü bütün bedenin dengesi bu kısımdaki dengeye bağlıdır. Ve bu bölgenin serbestliği ayrıca hayvani enerjinin serbest bırakılmasıyla doğrudan ilişkilidir. Kuyruk sokumunun farkına varılması ve aktivasyonu yer çekimi ile ilişkiyi sağlarken üreme organlarına ilişkin farkındalık bir yandan enerjinin akışını sağlarken bir yandan da “erkek ya da kadın cinsiyeti ile ilgili kısıtlamalar ve bunlardan kaynaklanan suç ve korkuların yavaş yavaş ortadan kalkmasını” sağlar. Yine nefes yolu ile serbest bırakılmaya çalışılan aşağı diyafram bölgesi, “çekim merkezinin desteklenmesi sürecinde anahtar görevi görür”. Bu bölgenin güçlenmesi oyuncuya ayrıca özgüven ve kararlılık kazandırır, zor duruşların üstesinden gelmesini sağlayan da bu bölgenin aktifliğidir.¹³⁰

Pelvis bölgesinin oluşturduğu bu üçgenin üstünde, omurga boyunca ilerlediğimizde yukarı diyafram bölgesi ile karşılaşırız. Bu alan nefesin hareket ettiği bir koridor niteliğindedir. Oyuncunun bu alana dair bir his kazanması ve bu bölgeyi rahatlatıp kuvvetlendirilmesi önemlidir çünkü enerji akışı için koridorun açık tutulması ve kaslarının da aktif halde olması gerekir. Bunun üzerinde bulunan 5. bölge göğüs kafesidir. Bu bölgenin rahatlatılması, öncelikle yanlış kullanımı önlemek adına gerçekleştirilir. Nefes alırken diyaframını kullanmayan oyuncular sadece bu bölgeye nefes alır ve bu yüzden bu bölge baskın ifade aracı haline gelmiştir. Rahatlatılması enerjinin aşağıdaki üçgene inmesini sağlar. Öte yandan Terzopoulos duygusal baskının ortaya çıkarılması için göğüs kafesine çok fazla yük bindiğinden söz eder. Aynı şekilde gündelik stres ve sinirsel enerji de bu bölgede birikir. Bu yükler duygunun doğal gelişimini engeller. Dolayısıyla bu bölgenin

¹³⁰ Terzopoulos, **Dionysos'un Dönüşü**, s. 23-24-27.

gevşetilmesi nefesin bedenine aşağısına ulaşmasını kolaylaştırırken bir yandan da duygunun doğal yaratımının önünü açar.¹³¹

Bir diğer bölge olan yüz üzerine çalışmak da aynı şekilde gündelik gerginliğin rahatlatılması ve her türlü ifadeye açıklığı destekleyecek bir aktifliğin araştırılmasını içerir. Diyafram ve üçgenin açığa çıkardığı enerji ile solunum sırasında dışarı verilen hava yüz kaslarını genişletir ve çalıştırır. Terzopoulos'un sözünü ettiği son bölge ise beyin korteksidir ve burası bir yandan bilgi barındıran bir alan iken bir yandan da kullanışsızdır çünkü beden ve zihin arasındaki ayrımı destekleyen suç ve korku kaynaklı bilgileri de taşır. Terzopoulos'a göre beyin korteksi "fiziksel dürtülerin doğmasının, hislerin, içgüdülerin ve hayal gücünün serbest bırakılmasının önüne sürekli set çekmektedir." Bu anlamda oyuncu bu araştırmanın da temel dayanaklarından olan zihin ve beden bütünlüğü üzerine çalışmalıdır. Terzopoulos bunun için zihin ve beden dinamik bir bütünlük oluşturduğu konsantrasyon ve nefes kontrolü teknikleri önerir. Bu teknikler aracılığıyla, zihnin engelleyici bir denetim mekanizması olmaktan çıkması ve oyuncunun fiziksel hakimiyetini artıran bir dosta dönüşmesi amaçlanır. Terzopoulos zihin ve beden işbirliğini doğrudan oyuncunun mevcudiyeti ile ilişkilendirir, bu teknikler onun "her bir anda mutlak bir şekilde var olmasını" kolaylaştırır.¹³²

Bütün bu bölgelerin çalıştırılması her yöne kolaylıkla akabilen enerji dolaşımını sağlamak içindir. Böyle bir akış içerisinde "beden dışarıdan çok sakin görünürken, iç hızı son derece yüksek olacaktır. Bunun koreografi ile hiçbir ilgisi yoktur, koreografinin de bu enerji ile bir ilgisi olmaz. Bu merkezlerle çalışmaktan farklıdır." Bazı dans ve oyunculuk çalışmalarında karşımıza çıkan ve enerji merkezlerini temel alan araştırmalardan farklı olarak Terzopoulos'un ulaşmaya çalıştığı şey beden her bir yerinin merkez olabileceği bir enerji akışıdır. Enerji merkezleri sürekli değişebilir. Bedenin her bir noktası örneğin deri ya da eller ya da baş her an bir merkeze dönüşebilir.¹³³ Esrik bedenin ulaştığı bu akışkanlık ve muğlaklık hali "anlamsızlığa sürüklenmiş bir soyutlama" hissi olarak

¹³¹ Terzopoulos, *Dionysos'un Dönüşü*, s. 28-31.

¹³² *A.g.e.*, s. 32-35.

¹³³ Raddatz, *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, s. 165.

algılanmamalıdır. Aynı şekilde mekanik de değildir, Karaboğa onu daha çok “sonradan edinilmiş tüm alışkanlıklarını bir tarafa bırakmış ve önyargısız, en savunmasız haliyle ortaya konmuş bir ilkel bedene” benzetir.¹³⁴

Terzopoulos ilkel beden arayışını modern dünyanın beden anlayışını reddederek açıklar. Modern dünyada beden feshedilmiştir; sadece kapitalizme hizmet etmek için vardır. Günümüz insanı “yapayalnız ve tek boyutlu bir bilgisayar haline gelmiş, dönüşüm kabiliyetlerinden yoksun bir obje durumuna” düşmüştür. Bu problem oyunculuk anlayışına da yansır. Çağımızda oyuncu bedeni yalnızca duygulanımların çıktığı bir yer olarak kabul edilir. Bu durumda oyuncu bir süre sonra kendi yaşam öyküsünden medet ummaya başlar.¹³⁵ Oysa Antik kültürde beden tanımlanmıştır. Oyuncu “Beden fikriyle özdeşdir... Bugünün tiyatrosu evrensel beden fikrini yeni baştan düşünmeye ve bu düşünceyi kendine özgü bir mizaçla yoğura yoğura ona itibarını geri kazandırmaya mecburdur.”¹³⁶ Bu nedenle Terzopoulos’un bütün çalışması beden üzerinedir. Kendisi de yalnızca bir beden tekniği olduğundan söz eder. Önemli olan sadece tekniği iyi uygulamaktır ve sonrasında “durumun ısısı artar. Öyle bir an gelir ki bedende bir şeyler olmaya başlar.”¹³⁷ Bu olan şey doğrudan zihin ve duyguları da kapsar. Dolayısıyla esrime anında gerçekleşen bu hali oyuncu bedeni, ruhu ve zihni ile bir bütün olarak deneyimler. Terzopoulos bu deneyimi “kişiye bambaşka bir şekilde hasıl olan özerk bir halet-i ruhiye”¹³⁸ olarak tanımlar. Bu her oyuncuya göre değişen, bir bütünsel hal, bir oluşturma. Bir şeyi göstermek ya da oynamaktan çok, o anda olma halinin ve deneyimin kendisidir. Terzopoulos bunun mevcudiyet olduğundan söz eder ve amaçladığı şey budur. Amacı karakter, rol ve psikoloji gibi şeylerin ötesinde “ontolojik açıdan tiyatro öncesi” bir yerdir.¹³⁹

Tragedyalar Terzopoulos için bu nedenle de önemlidir, çünkü tragedyalarda karakterler birer varoluş arketipleridir. Karaboğa tragedyanın ontolojik yorumu ile

¹³⁴ Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, s. 105.

¹³⁵ Terzopoulos, *Dionysos’un Dönüşü*, s. 70-71.

¹³⁶ *A.g.e.*, s. 71.

¹³⁷ Raddatz, *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, s. 161.

¹³⁸ Terzopoulos, *a.g.e.*, s. 67.

¹³⁹ Karaboğa, *a.g.e.*, s. 164.

karakterlerini ilişkilendirirken “karakterin gündelik bir ‘Ben’ ya da kişilikten ayrı bir boyutta” olduğundan söz eder. “Tragedyada analiz edilen bir kişilik değil, ‘Ben olmayan’la ilişkilendirilebilecek biyolojik dürtüler ile mitleştirilmiş varoluş arketipleridir.” Bu bakış açısını temel alarak, bütün karakterler “gündelik kimliklerinden soyutlanıp birer arketip gibi ele alınabilir”.¹⁴⁰ Oyuncunun rol ve metnin anlamının arkasındaki bu alana girebilmesi psikolojik ve entelektüel bir çözümlemeyle gerçekleşemez. Terzopoulos oyuncunun role ilişkin malzemelerle yüzleşerek, öz farkındalığını geliştirmesi ve içsel dünyasını hareketlendirmesi gerektiğini kabul eder ancak oyuncu arketip olanı daha çok ilkel bedene dönerek keşfedecek ve deneyimleyecektir.

Ritüeller ben bilincinin yok olduğu bir mevcudiyet ve saf bilinç halini içerirler. Geliştirdiği egzersizlerde antik tedavi tekniklerinden ve ilkel büyü törenlerindeki dans ve hareketlerden esinlenmesi bu arketip olana ulaşma araştırması ile ilişkilidir. Karaboğa Terzopoulos’un çalışmalarındaki esrimeler boyunca “oyuncunun ‘Ben’ bilincinin ve sahne üzerindeki ‘Ben’ halinin” tümünden değişim geçirmesinin kaçınılmazlığından” bahseder. Oyuncunun bilinçli kontrolü zayıflar ve esrime durumuna erişir, böylece benliği gündelik algıdan sıyrılarak dönüşüm geçirir.¹⁴¹ Grotowski de aynı şekilde ritüellerden yola çıkarak benzer bir amacın peşine düşmüştür. Bütünsel edim ile ulaşmak istediği şey oyuncunun tümüyle kendini açığa çıkarabildiği bir esrime halidir. Grotowski için bu benlik hali, Terzopoulos’tan farklı olarak ulaşılabilecek bir yer, doruk noktasıdır. Oysa Terzopoulos için bu hal, Hint felsefesinde olduğu gibi “her zaman ve dinamik bir biçimde diğer bilinç alanlarıyla bağlantı halindedir ve yoga, meditasyon gibi teknikler aracılığıyla beden için ulaşılabilir konumdadır”.¹⁴² Kendi tekniği de beden bu hale ulaşmasının bir yoludur. Nefes ve konsantrasyon tekniğinin dahil edilmesi ile üçgen ve omurga hissi aktif hale getirilip, psikosomatik kodlarla enerji akışı ağlanabilir.¹⁴³

Oyuncu bu esrime halini deneyimlediğinde Karaboğa’ya göre hem ritüelin büyüsünü hatırlatan bir ruh hali hem de uyanık bir sahne duruşu aynı anda sezilir.

¹⁴⁰ Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, s. 133.

¹⁴¹ *A.g.e.*, s. 134.

¹⁴² *A.g.e.*, s. 135.

¹⁴³ Terzopoulos, *Dionysos’un Dönüşü*, s. 54.

Her ikisi de Terzopoulos'a göre oyuncunun mevcudiyetine anlam katar ve böylece oyuncu

“büyülü bir durumu ifade edebilir. Oyuncunun her kişisel hareketi ezbere öğrenmesi gerekmez; aksine unutulmalıdır. Her yeni durum, unutulmuş olanların bir araya toplanmasından başka bir şey değildir. Oyuncu sahnede oynarken her şeyi görmelidir fakat aynı zamanda karıştırmı yakalanması da gerekir. Oyuncunun soğukkanlı oynaması gerekirken seyirci tam tersine sıcaktır. Bu, oyuncunun seyircinin hislerini kışkırtması gerektiği anlamına gelir ve yine tekniğe dayalıdır.”¹⁴⁴

Terzopoulos burada oyuncunun her yeni ana uyum sağlama becerisinden ve çift bilinçlilikten söz eder. Bunlar da yine teknikle ulaşılabilir durumdadır. Terzopoulos bu anlamda sözünü ettiği tekniğin görünürlüğünden yanadır. Sahnelemelerinde oyuncu tekniğini doğrudan gösterir ve sahneleme biçimi de bu tekniğin ve kurgusallığın altını çizer. Ne seyircinin ne de oyuncunun psikolojik özdeşleşmesine yol açacak hiçbir şey kullanılmaz. Tiyatro hala tiyatrodur, “ama oyuncunun konsantrasyonunun enerji merkezinde olmasının verdiği, yoğun içtenlik ve trajik malzemeyi tüm bedeninde taşıması sayesinde seyirciyi kavrayan bir sahiçilik etkisi yaratır.” Oyuncu aynı zamanda soğukkanlı ve uyanık olmazsa bu etki gerçekleşmez. Oyuncunun “eşzamanlı biçimde hem temsil eder hem de yaşar” durumda olması gerekir. Bu çift bilinçlilik durumu tekniğin de ön koşuludur. Çünkü oyuncu tekniği uygularken bir yandan dans koreografisi netliğindeki adım, vurgu vb. gibi kuralları yerine getirirken, öte yandan “prova sürecinde olduğu gibi kendi limitlerini en üst seviyede zorlamayı ve bedenindeki akışın kendiliğindenliğine teslim olmayı sürdürür.”¹⁴⁵ Dolayısıyla esrimek tümüyle kendinden geçmek ve sahnede olduğunu unutmak anlamına gelmemelidir, tam tersine hem uyanık hem de akışta olmayı gerektiren çift bilinçliliğin altı çizilir.

Esime anlarının kendiliğindenliği oyuncuyu bir anlamda belirsizliğin ortasına atar. Bu belirsizlik Terzopoulos'a göre esrik oyuncuya bir cazibe katar. Burada cazibe kelimesini Stanislavski'nin bahsettiği anlamda kullanmaz. Dolayısıyla cazibe oyuncuya ait bir nitelik değildir, doğrudan deneyimin kendisinden

¹⁴⁴ Theodoros Terzopoulos, “Historical Review and Methodology”, **Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre** (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s.67
Alıntılan: Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, s. 143-144.

¹⁴⁵ Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, s. 148.

kaynaklanan bir çekiciliktir. Bu cazibeyi esrime deneyiminin bilinmezliği ve her şeye açıklığı üzerine kurulu tedirginlik yaratır. Terzopoulos bunu boşluk ile tarif eder: “Oyuncu boşluğu, kendisini yutma tehlikesine haiz, içinde kaybolup gideceği bir delik olarak görür” ve bu boşlukla ilgili ilkel bir korku duymaya başlar. Boşluk korkutur ve aynı zamanda çeker çünkü “boşlukta açıklanması mümkün olmayan bir sürü şey olur”. “Sanki ölüm bir anlığına ona kendini gösterir; oyuncu boşluğun yegane zaman dilimi olan ölüm anını tecrübe eder.”¹⁴⁶ Bilinmezlik ve muğlaklık hem korkunun hem de cazibenin kaynağına dönüşür. Bu durum tam da Terzopoulos’un araştırdığı kaotik, her yana yayılabilen enerji biçiminin yaratımını da destekler.

Terzopoulos’un oyunculuk tekniğine dair değinilen tüm bu nitelikler ve beceriler oyuncunun mevcudiyeti ile ilişkilendirilebilecek pek çok noktaya işaret eder. Sahneleme biçimi olarak Terzopolous’un tiyatrosuna özgü olmakla birlikte, geliştirdiği teknik eğitim ve araştırma aşamasında her oyuncunun kullanabileceği araçlar bütünlüğü sunar. Fiziksel egzersizler ve özellikle yedi bölgenin rahatlatılması ve aktifleştirilmesi bütünsel bir beden algısını, enerjinin dolaşımını geliştirerek oyuncuyu ana taşır ve mevcudiyetini artırır. Bütün bu fiziksel uygulamaların en önemli bileşenini nefes oluşturur. Terzopoulos’a göre “soluk alıp vermek bedenin dirimsel işlevidir.” Bütün bölgelerin ve enerjinin rahatlatılıp aktifleştirilmesi nefes alış verişi ile ve bunun düzenlenişi ile şekillenir. Karaboğa’nın da belirttiği gibi “Terzopoulos için bedenın metafiziğı, onun soluk alıp verme mekanizmasıyla ve bu mekanizmanın ürettiğı dinamizmle doğrudan bağlantılıdır.”¹⁴⁷ Bütün enerji noktalarına nefesın ulaşması gerekir. Bir odak noktasına yoğunlaşmak ve nefesi oraya yöneltmek ile zihni düşünce gelgitlerinden de kurtarmak mümkündür. Terzopoulos nefes kontrolünün zihni ve gündelik yaşamın düşünce dalgalarını durgunlaştırdığından söz eder. Bu durgunlaşma ile ulaşılan ruhsal “dinginlik çevresel farkındalığı artırır ve içsel bir mekan ve zaman hissinin kapılarını açar.” Zihnin Kartezyen zihin ve beden ayırımındaki görevinden geri çekilmesi ile eşit bir ilişki

¹⁴⁶ Terzopoulos, **Dionysos’un Dönüşü**, s. 66.

¹⁴⁷ Karaboğa, **Tragedya ile Sınırları Aşmak**, s. 75.

kurulmaya başlar; zihnin pek çok işlevini beden de özümser ve bütün hücreleri ile düşünür, duyumsar ve hisseder hale gelir.¹⁴⁸

Nefes bu denge durumununun ateşleyici ögesi görevini görür. Hem zihni durgunlaştırmayı sağlarken hem de bedensel enerjiyi aktifleştirir. Bu nedenle Terzopoulos nefesi “esin” kelimesiyle ilişkilendirir. Esinlenmek, “akla tam da nefes kontrolünün önemini getiren, havanın beden içerisindeki serbest dolaşımıyla ilgilidir. Tıpkı soluk alıp vermenin (can=soluk) fiziksel deneyiminden ortaya çıkan “ruh” kelimesi gibi.”¹⁴⁹ Daha önceki bölümde değinildiği gibi Zarilli de, aura ve psyche kelimelerinin eski Yunanca’daki anlamlarında nefes kelimesine rastlar. Yaşamsal enerji, nefesin yaşam veren gücü Sanskritçe “prana” ve Çince “qi” kelimelerinde de karşımıza çıkar. Bu kelimelerin hepsi hem gerçek anlamıyla alınan nefese hem de yaşamsal bir nitelik olan nefes ve eylemin iç içe geçmesiyle oluşan dolaşım halindeki enerjiye işaret eder. Dolayısıyla nefes enerjinin ortaya çıkışı ve dolaşımı için çalışılması gereken hayati nitelikte bir önem taşır. Bu nedenle günlük egzersizlerin hemen hemen her anında nefes de eş zamanlı ve bütünlüklü olarak çalışılan bir birimdir. Böylece her seferinde nefesin sınırları kendiliğinden genişler. Rahatlamış ve genişlemiş bir nefes bir yandan enerji merkezlerinin özgürleşmesini kolaylaştırırken bir yandan da “beden içerisindeki ses kaynaklarını açığa çıkarıp vokal becerilerin kapsamını genişletir.” Oyuncu bu sayede farklı tınlatıcıları keşfeder ve bunları doğal yollardan geliştirmenin fırsatını bulur. Buradan anlaşılacağı gibi vokal sınırların genişletilmesi ve kullanımı da aynı şekilde bütünlüklü eğitimin bir parçası olarak eş zamanlı ilerler.

Tekniğin içerisinde uzamın araştırılması da benzer şekilde eş zamanlı ve bütünlüklü çalışmanın kapsamındadır. Terzopoulos’a göre uzam bedendeki dikey ve yatay enerjinin akışı ile oluşur. Somut ve fiziksel mekan Artaud’nun dediği gibi oyuncunun bedeni ile doldurulur.¹⁵⁰ Böylece, mekan gündelik ve somut olmaktan çıkar ve bedenin enerjisine göre genişleyip daralan ve bu enerji sayesinde görülür olan soyut bir uzama dönüşür. Terzopoulos oyunlarının tasarımında da bu uzam

¹⁴⁸ Terzopoulos, **Dionysos’un Dönüşü**, s. 18-20.

¹⁴⁹ **A.g.e.**, s. 20.

¹⁵⁰ Artaud, **The Routledge Reader in Politics and Performance**, s. 98.

anlayışını sürdürür. Sahne tasarımlarının çoğunda geometrik şekiller, yatay ve dikey çizgilerle oluşturulan soyut mekan tasarımları karşımıza çıkar. Georgios Sampakatakakis, Terzopoulos'un tercihlerinin Bauhaus'un felsefesinden etkilendiğini söyler. Bu anlamda insan hem duygu hem de akıldır, hem et ve kandan oluşur hem de işlevsel bir makinadır. Mekan da tüm yalınlığı ve matematiksel tasarımı ile bomboş durur ta ki oyuncuların bedeni onu doldurup kolektif bir uzam duyguyu yaratana kadar.¹⁵¹ Oyuncular çoğunlukla oyunun başından sonuna kadar sahnededir ve sanki “bu alana bilinçli bir biçimde hapsedilmiş gibidirler”. Geometrik şekillerin, yani çemberlerin ya da köşegenlerin alanına girdikten sonra oyuncunun oyunu sürdürmekten başka çaresi kalmaz ve Karaboğa'nın ifadesiyle “kendi pathos'unun üzerine yürüyen” trajik kahramanın yazgısını yaşar.¹⁵²

Terzopoulos somut mekanı reddettiği gibi çizgisel ve nesnel zaman anlayışının da dışına çıkar. Dikmen Gürün'e göre Terzopoulos oyunlarında zaman oyuncunun eylemleriyle oluşturulan bir akıştır. Bu akış içerisinde bedenin içinde olanlar açığa çıkar ve “kültürel bellek bedenin kendi tarihiyle buluşur”.¹⁵³ Terzopoulos zamanı sonsuzluk olarak kabul edip onu geniş hacimli görmekten bahseder. Asıl araştırma bu alışılmadık, yani doğrusal olmayan geniş hacimli zaman algısına bedeni alıştırmaktır. Sonrasında zaman geliştirilebilir bir şeye dönüşür.¹⁵⁴ Bu algının gelişebilmesi için oyuncu inatla zamanın yavaş akışı üzerinde çalışmalıdır. Terzopoulos “zaman boş yere yavaş akmaz” diye ifade eder çünkü yavaş akan bir zaman dilimi içerisinde “çeşitli patlama anları, ara zaman dilimleri ve enerji yoğunluklarıyla dolu görünmeyen zaman birimleri” ortaya çıkar. “Oyuncunun bedeni zamanı doğurur; zaman anlam, sezgi ve imgelerin taşıyıcısıdır. Zaman bedene ritim verir ve bunu verirken beden beklenmedik sesler çıkarır... Zaman açılır, büyür ve varsıllaşır.”¹⁵⁵ Dolayısıyla tekniğin eğitimlerinde uygulanan beden ve ses egzersizleri oyuncunun çizgisel zaman ve uzam algısından kurtulması için bir çeşit mesafe

¹⁵¹ Georgios Sampakatakakis, “Dionysos Restitutes- The Bacchae of Terzopoulos”, **Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos, Journey with Dionysos: The Theatre of Theodoros Terzopoulos**, Ed. Frank M Raddatz, Theater der Zeit, 2006, (90-102), s. 90.

¹⁵² Karaboğa, **Tragedya ile Sınırları Aşmak**, s. 100.

¹⁵³ Terzopoulos, **Dionysos'un Dönüşü**, s. 11.

¹⁵⁴ **A.g.e.**, s. 61.

¹⁵⁵ **A.g.e.**, s. 59-60.

oluşturur; özneliğin araştırmasını içerir. Zaman ve uzam oyuncunun enerjik bedeninin oluşturduğu birimler olarak genişleyip daralır ya da yavaşlayıp hızlanırlar. Böylece, oyuncu ve oyun sırasında onunla birlikte seyirci de öznel zaman ve uzam deneyimini tecrübe etmiş olur.

Özetlemek gerekirse, Terzopoulos'un Biyodinamik olarak adlandırılan tekniği oyuncuyu bir enerji kanalına dönüştürmek üzerine çalışır. Bu bir yandan Richard Schechner'in Sri Lanka dansçılarında karşılaştığı mevcudiyeti, yani "taşıdıkları enerji ve bu enerjiye kanal olan bedenlerindeki"¹⁵⁶ mevcudiyeti çağrıştırırken bir yandan da Grotowski'nin radikal ve auratik mevcudiyeti ile örtüşür. Cormac Power auratik mevcudiyetten bahsederken aslında Terzopoulos'un amacını özetler gibidir. Power'a göre auratik mevcudiyet oyuncunun ruhsal bir aşkınlığı başarmasından çok, seyirciyi görünen şeyi imgesel olarak aşmaya davet etmesiyle gerçekleşebilir. Böylece seyirci rolün ötesini görüp insanın ne demek olduğuna dair daha bireysel bir his izlemiş olur.¹⁵⁷ Terzopoulos'un oyuncusu da aynı şekilde bilincini tümüyle yitirmedeği bir esrime halinde, bedeninde yatay ve dikey enerjinin aktığı ilkel beden araştırmasına düşer ve bu beden içerisinde varoluşu ile yüzleşir.

Bu esrik mevcudiyet hali sahneleme açısından düşünüldüğünde net bir anlam ve biçim önerisinde bulunur ve Terzopoulos tiyatrosunun sahneleme dilini oluşturur. Bir oyunculuk araştırması ve eğitimi olan boyutu ise doğrudan oyuncunun oyun anındaki mevcudiyetini geliştirmek üzerinedir. Bu anlamda bedendeki enerji merkezlerinin hem rahat hem de aktif hale gelmesini sağlayan tüm fiziksel çalışmalar, nefes ve konsantrasyon araştırmaları bu araştırmanın başvurabileceği bütünlüklü bir çalışma alanı sunar. Eğitimin bütünlüklü yapısı oyuncunun mevcudiyetini çalışmak için de yapısal bir öneri de bulunur. Nefes, konsantrasyon, his, ses, ritim, zaman ve uzam başından itibaren fiziksel çalışmalar bütünüünün bir parçasıdır. Bu bütünlüklü yapı oyuncunun bütün bir bedenzihin olarak algılamasını ve tepki vermesini çok büyük oranda kolaylaştırır. Bu bütünsel algı sayesinde oyun anının tüm öğeleri de bir bütün olarak işlemeye başlar. Oyuncu bu sayede katı oyun

¹⁵⁶ Schechner, **Performance Theory**, s. 231.

¹⁵⁷ Power, **Presence in Play**, s. 83.

kurallarını akıcı bir şekilde takip ederken bir yandan da esrimenin kendisine teslim olup enerjinin akışını takip edebilir duruma gelir.



3. BÖLÜM: ÖRNEK BİR ATÖLYE UYGULAMASI

3.1 MEVCUDİYETİN GELİŞTİRİLEBİLİRLİĞİ VE PSİKOFİZİKSEL ÇALIŞMALAR

Birinci bölümdeki kuramsal tartışmaları ve ikinci bölümdeki uygulama çalışmalarını bir arada düşündüğümüzde mevcudiyetin açık ve kesin bir tanımının ve açıklamasının olmadığını söyleyebiliriz. Karizma, ışık, aura gibi çağrışımlarına karşılık, bu çalışmada mevcudiyet, somut araçlarla çalışabilmek adına, “bütün beden ile ilişkili bir şekilde şimdi ve burada olma deneyimi” olarak ele alınır. Dolayısıyla mevcudiyeti geliştirmek için, beden bir bütün olarak uzam ve zamanla kurduğu ilişki göz önünde tutulmuş; modern ve çağdaş yöntem ve tekniklerin bu ilişkilerin geliştirilmesi için nasıl araçlar kullandığı araştırılmıştır. Mevcudiyet kelimesi pek çok oyunculuk yaklaşımında ve eğitiminde doğrudan kullanılmamış, dolayısıyla geliştirilmesi doğrudan hedeflenmemiştir. Bununla birlikte bedenin bir bütün olarak uzam ve zamanla kurduğu ilişkiyi çalışmak için sayısız örnek alıştırma ile karşılaşılabılırız. Bu alıştırmalardan kullanılabilecekleri seçip, bir araya getirmek ve kurgulayabilmek için atölyenin genel çerçevesini oluşturabilecek bir yaklaşım belirlenmeye çalışılmıştır.

İlk bölümlerde yer alan bazı görüşlerden de anlaşılacağı üzere, mevcudiyetin eğitilip eğitilemeyeceği bir tartışma konusudur, bazılarının göre oyuncunun mevcudiyeti doğuştan gelir ve bazı oyuncuların zaten kendiliğinden vardır, diğerlerinde ise yoktur.¹ Mevcudiyetin eğitilemez ve geliştirilemez bir şey olduğu düşüncesi onu mistik ve soyut anlamında bırakır ve yalnızca bazı oyunculara bahşedilmiş bir nitelik olmasının altını çizer. Oysa bu çalışmanın temel aldığı biçimiyle sahnede mevcut olmak her oyuncunun öncelikle keşfedebileceği ve kesinlikle geliştirebileceği bir niteliktir. Bu haliyle mevcudiyet büyülü ve mistik bir deneyim olmak yerine çok taraflı bir ilişkiler bütünüdür. Böyle bir

¹ Erikson, “Demistifying Presence: Approaching an Understanding of Presence in Actor Training”, s. 7.

deneyimde oyuncu bütün bedeni ve zihni ile birlikte oyun anında, diğer oyun arkadaşları, çevresi ve atmosfer ile karşılıklı bir ilişki içinde ve içsel canlılığını da izleyebildiği bir çift bilinçlilik durumundadır. Bu konularda yapılabilecek çalışmalar, başka araştırmacıların önemseydiği bazı noktaları dışarıda bırakabilir ya da tümüyle ayrı bir yoldan da ilerleyebilir. Çünkü yukarıda sözü edilen, beden-zihin, uzam ve zaman algısı gibi alanların çalışılmasına dair pek çok bakış açısı ve yaklaşım söz konusudur. Ama bu çalışmayı destekler nitelikte kapsamlı bir bakış açısına psikofiziksel oyunculuk çalışmalarında rastlanmıştır. Dolayısıyla bu örnek atölyenin çerçevesini oluştururken psikofiziksel oyunculuk eğitiminin yaklaşımından ve çalışmalarından yararlanılmıştır.

Psikofiziksel oyunculuk çalışmaları oyunculugu bir deneyim olarak ele almayı kolaylaştırır ve araştırmanın birinci bölümünde değinilen Merleau-Ponty ve bilişsel çalışmaların öne sürdüğü vücut bulma, bedenselleşme (embodiment) tartışmalarını da besler. Ponty'e göre deneyim vücut bulmaktır, uzamsal ve zamansal bir bağlam içinde beden aracılığıyla var olmaktır.² Zarrilli de bu deneyimin tekrar tekrar yaşanarak ve yaparak öğrenilmesini bedenselleşmiş bilgi olarak adlandırır. Bu bedenselleşmiş bilgi kendisini yapan kişinin bedeninde, psikofiziksel bir bütün olarak gösterir.³ Oyunculuğa psikofiziksel bir bütün olarak yaklaşmak “fiziksel ve ruhsalı ya da dışarısını ve içerisini” birlikte araştırmayı gerektirir.⁴ Böylece beden ve zihin bir araya gelebilir. Birleşmiş ve bir arada işleyebilen bedenzihin, fiziksel becerilerin içsel yansımaları ile birlikte görünür olmasını ve aynı zamanda dikkatin odaklanmasını, duysal farkındalık ve işlevselliği deneyimlemeyi, farkındalık ve his nüanslarının ya da benzer diğer sanatsal becerilerin ortaya çıkmasını kolaylaştırır.⁵

Beden ve zihnin bir bütün olarak ele alındığı çoğu psikofiziksel eğitim oyuncunun iç enerjisinin harekete geçirilmesini hedefler. Bu nedenle ilk çalışmalar genellikle “bir enerji olarak oyuncunun nefesini canlandırmak” üzerinedir.

² Merleau-Ponty, **Phenomenology of Perception**, s. 147.

³ Phillip B. Zarrilli, J. Daboo., R. Loukes, **Acting: Psychophysical Phenomenon and Process**, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013, s. 9.

⁴ Zarrilli, **Psychophysical Acting**, s. 19.

⁵ Zarrilli, Daboo, Loukes, **a.g.e.**, s. 9.

“İlk iş şimdide bulunan oyuncuyu canlandıran ve harekete geçiren enerjinin aktive edilmesi ve keşfedilmesidir. Psikofiziksel yaklaşımın çerçevesi ‘enerjik tiyatroyu’ yaratır, diğer bir deyişle ‘anımlar değil de kuvvetler, yoğunluklar, şu ana dair etkiler tiyatrosu’ (Jean-François Lyotard). Burada oyuncu hem hissi hem de içindeki enerjiyi canlandıran o dahice hareketi duyumsar ve tecrübe eder...”⁶

Bu enerji öte yandan aslında yaşamsal enerji, Sanskritçe “prana” ve Çince “qi” kelimelerinde karşılığını bulur. Bu kelimelerin hepsi hem gerçek anlamıyla alınan nefese hem de yaşamsal bir nitelik olan nefes ve eylemin iç içe geçmesiyle oluşan dolaşım halindeki enerjiye işaret eder. “Oyuncuyu canlandıran ve harekete geçiren işte bu enerjidir.”⁷ Birinci bölümde bahsedildiği gibi Barba da benzer şekilde bu enerjinin oyuncuya canlılık veren, onun varlık göstermesini sağlayan enerji olduğundan söz eder ve onu en basit haliyle “çalışır olmak, iş başında olmak” olarak tanımlar ve oyuncunun bedeni anlatım öncesi (pre-expressive) bir düzeyde bu çalışır olma halini tutuyor olmalıdır.⁸ Bu da oyuncunun mevcudiyetinin, Barba’nın deyimiyle sahne biosunun ön koşuludur.

Bu çalışır olma enerjisi, anlatım öncesi düzey olarak oyuncuyu fiziksel eylemler ve fiziksel eylemlerin içinde gizli olan iç eylemler üzerine çalışmak için hazır hale getirir. Oyuncu bu enerji ile aynı zamanda itkiler üzerine çalışmaya ve beden, zihin, bilinç ve farkındalık arasındaki ilişkiyi deneyimlemeye de açıktır.⁹ Stanislavski de yogadan etkilenerek bu enerjiyi doğrudan prana kelimesi ile tarif etmiştir ve bu enerjinin hareketini şöyle anlatır: “Prana hareket eder ve bir civa gibi, bir yılan gibi deneyimlenir, ellerinizden parmak uçlarınıza, bacaklarınızdan ayak parmaklarınıza... Bana göre prananın hareketi iç ritmi yaratır.”¹⁰ Zarilli’ye göre de bu enerji, prana beden ve zihin birlikteliğini deneyimleyen birisinin somut göstergesidir.¹¹

Düzenli olarak yapılan psikofiziksel alıştırmalar, keşfedilen bu içsel enerjinin tekrar tekrar deneyimlenmesini ve beden zihin ilişkisinin yerleşmesini sağlar. Zarilli

⁶ Zarilli, *Psychophysical Acting*, s. 21.

⁷ *A.g.e.*, s.19.

⁸ Barba, Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, s.15.

⁹ Zarilli, *a.g.e.*, s. 5.

¹⁰ Carnicke, *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century*, s. 178.

¹¹ Zarilli, *a.g.e.*, s. 220.

böylece kişinin farkındalığının duyarlılaştığından ve geliştiğinden söz eder. Bu oyuncunun daha derinden duyumsamasını ve hissetmesini kolaylaştırır. Süreç aslında psikofiziksel alıştırmadaki form hissini edinilmesi ile başlar. Her seferinde form hissi ile birlikte çalışan oyuncu “o anda yaptığı şeyi hissetmeye ve yansıtmaya daha açık hale gelir”, başka bir deyişle duygusal olarak da kendini daha rahat açar.¹² Psikofiziksel alıştırmalardaki form anlayışı fiziksel çalışmalardan farklıdır. Fiziksel formların tekrarı bir süre sonra bir alışkanlığa dönüşebilir ve içi boşalabilir. Beden egzersizin içinde iken ve çalışırken zihin başka bir şeyle meşgul olabilir. Oysa psikofiziksel alıştırılarda bedenselleşmiş formları kullanırken ve tekrar ederken, onların boş bir şeye ya da bir alışkanlığa dönüşmesine izin verilmemelidir. Oyuncu her seferinde kendini tümüyle adamalıdır. Bu yüzden böyle bir eğitim aslında bir kendini tanımlama sürecidir.¹³ Barba Oyunculuk eğitimini doğrudan şöyle tanımlar:

“Eğitim nasıl oynayacağını, nasıl yetenekli olacağını öğretmez, birini yaratıma hazırlamaz. Eğitim kendini tanımlama sürecidir, öz disiplin sürecidir ki kendini kesin bir şekilde fiziksel tepkilerde gösterir. Önemli olan alıştırmanın kendisi – mesela eğilme ya da takla atma- değil, kişinin yaptığı şeyi temellendirmesidir ...”¹⁴

Zarilli de Barba'nın görüşlerinden yola çıkarak bu kendini tanımlama ve kişisel olarak temellendirme sürecinin hiç sona ermediğinden bahseder. Oyuncu eğitim boyunca yaptığı her tekrarda kendini yeniden keşfeder.¹⁵ Böylelikle oyuncunun her seferinde yeni bir şey keşfetme, yeni tepkiler ve temellendirmeler oluşturma yolu açık olur. Bir yandan da oyuncunun kendi sürecini ve gelişimini, sürecin her aşamasında gözlemlemesi kendine dair farkındalığını ve sorumluluğunu da artırır.

Böyle bir eğitim anlayışında temel olarak algı üzerine çalışılır ve bu anlamda algının her zaman aktif ve ilişkisel işlemesi hedeflenir. Çalışmalar oyuncuyu her şeyi bir bütün olarak kavramaya, ayrı değil de birbirini tamamlayan parçalar olarak algılamaya teşvik eder. Bu durumda eğitim ve sonrasında oyun anını oluşturan bütün

¹² Zarrilli, **Psychophysical Acting**, s. 84.

¹³ **A.g.e.**, s. 30.

¹⁴ Eugenio Barba, **Words or Presence The Drama Review: TDR**, Vol. 16, No.1, 1972, ss. 47-54, s. 47.

¹⁵ Zarrilli, **a.g.e.**, s. 30.

çevre ve koşullar birbirini tamamlayan ve ilişki içinde olan unsurlardır.¹⁶ Dolayısıyla oyuncu da, mekanda bulunan diğer insanlar ve nesnelere, uzam ve zamanın bir parçasıdır. Hepsisi ile ilişki içinde ve hepsinin farkındadır. Bu bütünsel bir farkındalık sayesinde oyuncunun mevcudiyeti de görünür olur. Bu farkındalığı geliştirmeyi kolaylaştıran temel çalışma prensibi ise psikofiziksel alıştırma'nın "bütün beden" ile gerçekleştiriliyor oluşudur. Aslında bu prensip "bedenzihin" kavramı ile de ilişkilidir. Beden ve zihni birlikte ve bütünlük içinde çalıştırmak, ortaya çıkan en küçük bir psikofiziksel yankının derinden hissedilmesini sağlar. Bütün beden ile meşgul olmak Zarilli'nin tarifindeki gibi bütün beden ve zihni dolaşan, tümüyle uyandırılmış bir enerji ile çalışmaktır. Böyle bir durumda farkındalık berraklaşır ve böylece insan belirli bir eyleme tam olarak odaklanabilir hale gelir. Eylemlerle bu denli meşgul olma hali uzam ve zamanı yaratır ki bu durum oyuncunun performans anında yakın çevresi ile kurduğu bütünsel ilişkiyi oluşturur.¹⁷

Böyle bütüncül bir yaklaşımı kapsayan psikofiziksel anlayış ve pratik, oyunculuğu karakterin psikolojik ve davranışsal yaratımıyla ilişkilendirmekten çok, onu ilk bölümünde de tartışılan bilişsel bir alana, beden ve zihinle yaşanan bir deneyim görüşüne yaklaştırır. Psikofiziksel disiplinlerin düzenli olarak çalışılmasıyla oyuncunun nefesi ile ilişki içinde olduğu ve nefesinin bedenini dolaşmasına izin verdiği bir konsantrasyon halini deneyimlemesi kolaylaşır. Bununla birlikte ortaya çıkan enerjinin yayılması ve uzam/zaman ilişkileri deneyimi her an yeniden kurulan aktif bir iletişim haline dönüştürür. Böylece hem oyuncunun mevcudiyeti genişlemiş olur hem de oyuncu zihinle kararlaştırılmış basit ve boş tercihler yerine, bütün bedenzihninin aktif halinin içinde o anda gerçekleşen, bedenselleşmiş oyunculuk tercihlerinde bulunur.¹⁸ Bu akış açısı oyunculuğun bir deneyim olduğu görüşünü destekler. Son dönemlerde yapılan çoğu araştırma da bu fikri savunur. Özellikle bu çalışmanın önceki bölümlerinde yer alan fenomenoloji, bilişsel çalışmalar ve çağdaş performans kuramlarına ait son dönem araştırmaları oyunculuğu bir deneyim olarak kabul eder. Bu haliyle oyunculuk dışarıdan gözlemciler için yapılan bir gösterim ya da taklit değil de oyuncunun bedenzihin bütünlüğü ile içsel olarak sürekli bir şeyler

¹⁶ Zarilli, *Psychophysical Acting*, s. 47.

¹⁷ *A.g.e.*, s. 4.

¹⁸ *A.g.e.*, s. 38.

yaptığı ve uyguladığı o ana ait ve oyuncunun yaşadığı bir deneyimdir. Ancak bu deneyim tek başına oyuncuya ait değildir, bağlamsaldır diyebiliriz; nesnelere, olaylar, ilişkiler, zaman ve uzam tarafından tetiklenir ve karşılıklı bir ilişki içerisinde her an yeniden yaratılır.¹⁹ Bu deneyim için oyuncunun başlangıç noktası bedenidir. Öncelikle bedeni yakın çevresine duyarlı hale gelmeli, bütün bedenzihninin ilgi ve dikkati oradaki uzam ve zamanın üzerinde odaklanabilmelidir. Böylece, “şimdi ve burada” olma halini deneyimleyebilir.

3.2. “OYUNCULUKTA MEVCUDİYET” ATÖLYESİ

Çalışmanın bu bölümü uygulanan atölyenin değerlendirilmesini ve yorumlanmasını içerir. Birinci bölümdeki kuramsal araştırmalardan yola çıkılarak araştırmanın ikinci bölümünde oyuncunun mevcudiyetinin oyunculuk teknik ve yöntemlerinde nasıl ele alındığı ve nasıl çalışıldığı incelenmiştir. İncelenen teknik ve yöntemlerde mevcudiyeti çalışmak için olanaklar sunabilecek araç ve alıştırmalar karşımıza çıkmış ve bu araç ve alıştırmaların da katkısıyla oyuncunun mevcudiyetini geliştirmek için önerilebilecek bir çalışma programı oluşturulmuştur.²⁰ Oluşturulan program beş günden oluşan toplam on beş saatlik bir atölye çalışmasını kapsar. Atölye 10-14 Eylül 2018 tarihlerinde, İstanbul Bilgi Üniversitesi’nden on üç öğrencinin gönüllü katılımıyla gerçekleşmiştir. Katılımcıların belirlenmesi için İstanbul Bilgi Üniversitesi kapsamında atölye duyurusunda bulunulmuş ve başvuran tüm katılımcılar kabul edilmiştir. Katılımcıların çoğu Sahne Sanatları bölümü öğrencisidir. Buna göre, katılımcıların üçü bölüm dışından, amatör olarak tiyatro yapan İstanbul Bilgi Üniversitesi öğrencilerinden, altısı Sahne Sanatları bölümü ikinci sınıf, ikisi üçüncü sınıf ve iki tanesi de dördüncü sınıf öğrencilerinden oluşmaktadır.

Bu programda önerilen ve uygulanan alıştırmalar, ikinci bölümde incelenen yönetmen ve eğitimcilerin kullandığı bazı araçlar ve alıştırmalarla da benzerlik taşır. Oyuncunun mevcudiyeti üzerine gerçekleştirilecek bir eğitim programı daha önce de bahsedildiği gibi somut ve net bir çalışma alanını işaret etmez. Sahnede mevcut olma ve şimdi/burada olma deneyimi oyuncunun bazı nitelikleri ve alanları araştırması ile

¹⁹ Gallagher ve Zahavi, **The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science**, s. 7.

²⁰ Atölye taslağı ve dökümü araştırmanın ekler kısmında yer almaktadır.

keşfedebileceği bir oluş halidir. Bu oluş halinin keşfedilmesi, korunması ve sürdürülmesi elbette on beş saatlik bir atölye programından daha uzun ve yoğun bir çalışma sürecini gerektirir. Bu atölye çalışmasının amacı çok kısa süreliğine de olsa oyuncunun bu hali keşfedebilmesi ve deneyimleyebilmesini sağlayacak fırsatlar yaratmaktır. Öte yandan oyuncunun mevcut olma hali garantiye alınabilecek bir sonuç ya da ürün değildir. Oyuncunun her anın içinde, yeniden ve sürekli, o anı oluşturan bütün bileşenler ile kurduğu bir ilişkiler bütünüdür. Dolayısıyla oyuncunun mevcut olup olmadığı üzerine, tümüyle sonuç odaklı düşünerek yapılacak bir çalışma ya da tartışma, her an değişen ilişkiler bütünüün canlılığını, çeşitliliğini ve üretkenliğini görmezden gelmeye neden olabilir. Bu sebeple, uygulanan atölye çalışması bu ilişkiler ağını ortaya çıkarmak ve bu ilişkileri oluşturan bileşenlere dair bir farkındalık ve derinlik kazandırmayı hedefler.

Atölyenin içeriği oluşturulurken araştırmanın birinci bölümündeki kuramsal çerçevenin izleri takip edilmiş ve ikinci bölümünde incelenen oyunculuk teknik ve yöntemlerinin mevcudiyete yaklaşımları örnek alınmıştır. İkinci bölümde sözü edilen bazı çalışmalar, bu araştırmanın psikofiziksel yaklaşımına paralel olarak doğrudan atölyenin içeriğine dahil edilmiştir. Diğerlerinin kullanılmama sebebi ise araştırmacının ve atölye uygulayıcısının yetkinliği dışında kalması ya da eğitimin daha farklı bir anlayış, model ya da süreç önermesi ile ilişkidir. Yine de atölyenin içeriği oluşturulurken ikinci bölümde bahsi geçen çalışmaların büyük katkısı olduğu söylenebilir. Sözü edilen yönetmen ve eğitimcilerin alıştırmalarının çoğu kullanılsa dahi benzer niteliklere ya da benzer bir deneyime sahip alıştırmalar derlenmiştir. Böylece atölye uygulayıcısının da yetkinlikle kullanabileceği, kendisinin de uzun süre deneyimlediği psikofiziksel çalışmaları kapsayan bir atölye içeriğine ulaşılmıştır.

Oyuncunun mevcut hissedebilmesi, yani bütün bedeni ile oyun anında olma ve o anda olan şeyle tam anlamıyla meşgul ve iç içe olma²¹ halini deneyimlemesi, bu hali oluşturan belirli bileşenlerin keşfedilmesiyle kolaylaşır. Atölye çalışmasının planlanmasında bu bileşenlerin araştırılmasına odaklanılmıştır. Bu bileşenler

²¹ Gare, "Presence, Significance and Radiation in Acting: Creating the Psychophysical Foundation for Working on Chekhov's Atmospheres", s. 9.

araştırmanın birinci bölümün kuramsal taramasında ulaşılan belirli başlıklardan oluşur. Bunlar beden ve zihin birlikteliği, uzam ve zaman farkındalığı ve çift bilinçlilik. Bu bileşenlerin atölyede birbirinden ayrı alıştırmalarda çalışılması yerine, bütünsel bir anlayış içinde bir arada çalışılması hedeflenmiştir. Atölye boyunca uygulanan psikofiziksel çalışmaların tümü her şeyi bir bütün olarak algılamaya, ayrı değil de birbirini tamamlayan parçalar olarak kavramaya teşvik eder. Böylece o anı oluşturacak bütün çevre ve koşulların birbirini tamamlayan ve ilişki içinde olan unsurlar olarak²² ele alınması ve dolayısıyla oyuncunun da mekanda bulunan diğer insanlar, nesnelere, uzam ve zaman bütününe bir parçası olarak konumlanması hedeflenmiştir. Alıştırmalar süresince oyuncunun her zaman aktif ve çevresi ile ilişki içinde olacağı seçimler üzerinde durulmuştur. Bu seçimleri kolaylaştıran temel çalışma prensibi ise tüm alıştırmaların “bütün beden” ile gerçekleştiriliyor oluşudur.

Atölyede kullanılan alıştırmaların hepsi bedensel bir araştırmayı zorunlu kılar. Merleau-Ponty'nin görüşlerini hatırlamak gerekirse beden uzamsal ve zamansal olarak oluşan deneyimin görünür hale gelmişliğidir.²³ Dolayısıyla atölyede araştırılan oyunculuk deneyimi, uzamsal ve zamansal bir bağlam içinde bedenselleşmiş (embodied) yani vücut bulmuş olanın araştırmasıdır. Bedenselleşmiş bir deneyimin araştırılması bu deneyimi yalnızca fiziksel ve mekanik bir çalışma olarak kabul etmek değildir. Daha önce de sözü edildiği gibi psikofiziksel araştırmalar oyunculuğa bir bütün olarak yaklaşmayı ve “fiziksel ve ruhsal ya da dışarısını ve içerisini” birlikte deneyimlemeyi gerektirir.²⁴ Birleşmiş ve bir arada işleyebilen bedenzihin, fiziksel becerilerin içsel yansımaları ile birlikte görünür olmasını; aynı zamanda dikkatin odaklanmasını, duyuşal farkındalık ve işlevselliği deneyimlemeyi; hislerinin ya da benzer diğer sanatsal becerilerin ortaya çıkmasını kolaylaştırır.²⁵

Özetlemek gerekirse atölye boyunca yapılan tüm alıştırmalar oyuncuyu psikofiziksel bir bütün olarak aktifleştirmeyi hedefler. Beden ve zihin birlikteliğinin,

²² Zarilli, **Psychophysical Acting**, s. 47.

²³ Ravid, “Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training”, s. 33.

²⁴ Zarilli, **a.g.e.**, s. 19.

²⁵ Zarilli, Daboo, Loukes, **Acting: Psychophysical Phenomenon and Process**, s. 9.

uzam, zaman farkındalığının ve çift bilinçliliğin araştırılması bu niteliklerin deneyimlenmesine dair keşif olanakları yaratmak üzerine planlanmıştır. Doğru/yanlış, iyi/kötü, güzel/çirkin, iç/dış, ben/karakter ayrımlarının ötesinde oyuncunun kendine özgü deneyimini yaşadığı, fark ettiği ve anlamlandırdığı bir rehberlik üzerine kurulmuştur. Alıştırma aralarında zaman zaman gerçekleştirilen soru-cevap oturumları katılımcıların deneyimlerini anlamlandırma süreci açısından özellikle teşvik edilmiştir. Gerek bu oturumlarda gerekse atölye süresince bu araştırma boyunca tartışılan kavramlara değinilmiş, bu kavramlar zaman zaman açıklanmış ve alışımlarda özellikle bu noktalara dikkat çekilmiştir. Neredeyse bütün alışımlarda konsantrasyon, akışta olmak, canlılık, refleksif tepki, öngörülemezlik, ve hata yapma özgürlüğü gibi kavramlardan söz edilmiştir. Ancak her çalışmanın ana gerekliliğinin “çalışır olmak, iş başında olmak” yani Barba’nın deyimi ile beden olarak anlatım öncesi bir enerji düzeyinde olmak olduğu hatırlatılmıştır.²⁶ Dolayısıyla atölyedeki eğitim süreci katılımcının kendi bedenine, diğer katılımcılara, uzama ve zamana karşı geliştirilen derin ve aktif bir farkındalık üzerine kuruludur. Böyle bir eğitim canlı ve güçlü bir mevcudiyeti besleyebilir. Çünkü araştırdığımız mevcudiyet hali, Hodge’un da belirttiği gibi fiziksel, imgesel ve çevresel olana tümüyle uyumlu polifonik bir dikkatlilik halidir ve “oyuncuya sanatını araştırabileceği muazzam bir özgürlük sunar”.²⁷

Aşağıdaki bölümlerde, yukarıda sözü edilen bileşenlerin nasıl ele alındığı, hangi alışımlarda öne çıktıkları ve katılımcıların deneyimlerine dair veriler ışığında çalışmaya nasıl katkı sundukları incelenecektir. Katılımcılardan her günün sonunda günlük yazmaları, öncelikle özgürce kendi deneyimlerini paylaşmaları ve bu bileşenlere dair farkındalıklarını anlatmaları istenmiştir.²⁸ Atölye sonunda ise bir değerlendirme formu verilmiş ve onu doldurmaları beklenmiştir.²⁹ Yapılan çalışmanın niteliği göz önünde bulundurulduğunda ve katılımcıların yorumlarını içtenlikle paylaşabilmeleri adına katılımcılardan hem günlüklerine hem de

²⁶ Barba, Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, s. 15.

²⁷ Alison, Hodge. (DVD, 2007) **The Quick And The Dead – The Development Of Core Training And Performance**. Arts Archive Hodge. Alıntılayan: Erikson, “Demistifying Presence: Approaching an Understanding of Presence in Actor Training”, s. 30.

²⁸ Günlük örnekleri araştırmanın ekler kısmında yer almaktadır.

²⁹ Atölye değerlendirme formu ve örnekleri ekler kısmında yer almaktadır.

değerlendirme formlarının üzerine isim yazmamaları istenmiştir. Bu nedenle yorumları ve yazdıkları alıntılanırken Katılımcı 1, Katılımcı 2 gibi adlandırmalar kullanılmıştır.

3.2.1. BEDEN VE ZİHİN BİRLİKTELİĞİ

“Bütün oyunculuklar bedenseldir. Deneyimleyen, ifade eden ve anlamı ileten oyuncunun beden zihnidir.” Kemp’in bu ifadesini açmak gerekirse, oyunculuk fiziksel deneyim ve eylemler, imgelem, dil, sözsüz iletişim ve empati, imgelem ve duyguları destekleyen nöronal ayna mekanizması aracılığıyla gerçekleşir.³⁰ Bu mekanizma her şekilde bir bütün olarak hareket eder. Modern dünya görüşü bu bütünü kutuplara ayırmış, aslında birlikte hareket eden bu mekanizmayı beden/zihin, iç/dış, akıl/duygu gibi karşıtlıklar üzerinden ayrı ayrı incelemeye ve araştırmaya çalışmıştır. Bu ayrımların izleri oyunculuk yaklaşımlarında da karşımıza çıkar ve modern tiyatro düşüncesinin çerçevesini oluşturur. Brecht oyuncularından bir fikri fizikselleştirmelerini ister, Artaud ve Grotowski zihnin etkisinden kurtulmanın yollarını arar, Stanislavski karakterin ve oyuncunun iç dünyasına yönelir. Bu tartışmalar bazen o kadar ileri gider ki bazı tiyatrocular çok zeki olan insanların iyi oyuncular olamayacağını söyler çünkü kendilerini duygularına bırakmakta zorluk çekerler; bazı tiyatrocular da zihnin üstünlüğünü savunup duygusallıktan kurtulmayı ve soğukkanlılığı korumayı överler.³¹ Aslında oyuncunun deneyimi açısından düşünüldüğünde kesinlikle böyle bir ayrım yoktur. Zarilli’nin kısa ve net ifadesiyle “birisi yaptığı şeye tümüyle kendini ve dikkatini verdiğiğinde beden ve zihin bir olur.” Bunun altını çizmeye çalışan psikofiziksel çalışmalar ile oyuncu hem eylem halindeki bedeninin yüksek farkındalığını yaşarken hem de sakinlik ve dinginlik halini keşfetmeye başlar. Deneyimin her anında, gerçekleştirilen eyleme, o eyleme özgü içsel farkındalık hali eşlik eder.³² Dolayısıyla oyuncunun bedensel araştırması boyunca iç gözü de aktif olarak çalışır. Uygulanan atölye çalışmasının her basamağı sözü edilen bu birlikteliğin keşfedilmesi ve korunmasına yönelik tasarlanmıştır.

³⁰ Kemp, **Embodied Acting**, s. xvi.

³¹ Lutterbie, **Performance and Cognition**, s. 149-150.

³² Zarilli, **Psychophysical Acting**, s. 31.

Beş günlük atölye çalışmasının her günü meditasyonla başlar.³³ Her geçen gün süresi artan (12 dakika ile başlanmış ve son gün 40 dakika olarak uygulanmıştır) meditasyon çalışması atölyenin hazırlık aşamasını oluşturur. Richard Shankman her türden meditasyon uygulaması ve tekniğinin bilinçli farkındalık (mindfulness) temeli üzerine kurulduğundan söz eder.

“Bilinçli farkındalık o anda ne oluyorsa onun farkında olmaktır... İçsel dünyanızı, bedeninizdeki hislerinizi, duygularınızı, düşüncelerinizi ve ruh halinizi biliyorsunuzdur ve çevrenizdeki dünyanın da farkındasınızdır. Ne oluyorsa bunu fark edersiniz... Bilinçli farkındalığın pratik edilmesi ile zihninizi sakinleştirir, dikkatinizi becerikli bir şekilde amacınıza yöneltebilirsiniz, bütün hissetme ve dengeli kalma yeteneğiniz gelişir. Dikkatinizin dağılmaması farkındalığınızın sabit kalması, oradan oraya atlayıp dolaşmaması anlamına gelir. Bu sayede, o anda olan her şeyi iç görünüşünüzün de eşlik etmesiyle daha net biliyor olursunuz. Bilinçli farkındalık üzerine çalışmak iç görünüşünüzün gelişmesine yol açar çünkü kendi zihninize, bedeninize ve tüm deneyimlerinize doğrudan bakıyorsunuzdur. Bu iç görüye yoğun bir konsantrasyon eşlik eder.”³⁴

Shankman bu açılardan bütün meditasyonların ortak olduğundan söz eder ancak meditasyon boyunca herkes kendi deneyimini yaşar. Bu nedenle en iyi, en doğru meditasyondan ya da herkes için aynı işleyen evrensel kurallardan ya da meditasyonu doğru ya da iyi yapmaktan söz edilemez.³⁵ Ancak yine de meditasyon için uygun bir anlayış ve amaç geliştirmek önemlidir. Atölyede uygulanan meditasyon çalışmalarında bu anlayışı geliştirmek için belirli açıklamalar yapılmıştır. Bu anlayış ayrıca atölye boyunca hedeflenen akışta ve şimdi-burada olmaya açık bir bedenzihni araştırmak için de önemlidir. Bunun ilk adımı kolaylık hissidir. Shankman’a göre meditasyon pratiğine kolaylık hissini taşımak şimdiki anda rahatlamayı sağlar. Bunu yaparken hiçbir şeyi gereğinden fazla çabalamamaktan ve meditasyon boyunca olabilecek her şeyle karşılaşmaya ve bu durumu ustalıkla yönetmeye izin vermekten söz eder. Eğer yaşanan deneyim insanîyet ve şefkatle karşılanırsa kişi kendisini eleştirmeyi ve zorluklarla savaşmayı bırakabilir. Bu noktada, sabırlı olmak oluşabilecek engeller üzerinde çalışmayı kolaylaştırır.³⁶

³³ Meditasyonun uygulamasına dair bilgiye çalışmanın ekler bölümünden ulaşılabilir.

³⁴ Richard Shankman, **The Art and Skill of Buddhist Meditation: Mindfulness, Concentration, and Insight**. <http://ebookcentral.proquest.com>, Oakland: New Harbinger Publications, 2015, s. 16-17.

³⁵ A.g.e., s. 16.

³⁶ A.g.e., s. 19.

Meditasyonun bu temel anlayışından yola çıkarak atölye uygulamasında da katılımcılara bu süre zarfında olan her şeye açık olmaları ve olanı olduğu haliyle kabul etmeleri hatırlatılmıştır. Uzun süre ayakta ve hareketsiz kalmanın sebep olabileceği fiziksel ve zihinsel rahatsızlık bu kabul ile aşılabılır. Bu nedenle katılımcılardan zorlanma anlarında “bütün bedenleri ile gülümsediklerini” hayal etmeleri ve yargılamadan, kendilerini eleştirmeden kabul etmeleri istenmiştir. Atölyenin ilk günlerinde, neredeyse bütün katılımcılar günlüklerindeki ifadelerinde bunu gerçekleştirmenin çok zor olduğundan bahsetmiştir. Atölyenin dördüncü ve beşinci günlerindeki yorumları ise daha kolaylaştığına, keyif almaya başladıklarına dairdir. İlk günlerde dakikaları saydığını söyleyen bir katılımcı son gün zamanın nasıl geçtiğini anlamadığını dile getir. Katılımcı 7 “Her gün yaparak başladığımız, ayakta durduğumuz nefes seanslarında oldukça zorlandığımı fark hissettim, ne kadar zorlansam da bunu yapmam gerektiğini biliyordu. Gün geçtikçe süreler arttı ve aslında giderek dayanma sürem de paralellik gösteriyordu” diye bunu doğrudan ifade eder. Elbette beş günlük bir çalışma ile rahatlık ve kolaylık hissine tümüyle ulaştıkları söylenemez ancak soru-cevap oturumlarında³⁷ ve günlüklerde meditasyonla ilgili biraz daha rahatladıklarını, zamanın uzamasına rağmen dayanma kapasitelerinin arttığını, fiziksel engelleri (kaşınma, uyuşma, düşecekmiş gibi hissetme vb.) daha kolaylıkla atlattıklarını söylediler.

Meditasyonun zihni ile kurduğu ilişkiyi ve etkisini ortaya çıkardığını dile getiren Katılımcı 5, kendisi ile ilgili pek çok şeyi fark etmesini sağladığını söylüyor:

“Yanlış yapmaktan korkmam, nasıl göründüğümü ya da başka kendimle ilgili en ufak düşüncemin zihnimde anlık bile olsa belirmesi tüm çalışmayı kötüye doğru etkiledi. Sadece durmak en zor anlarımdan oldu. Bedenimin katılmasını ve zihnimin egemenliğinin hafifletilmesini istedim. Zihnim ne kadar aktifse o kadar bir şeyleri denemeye çekindim. Ama başka bir yandan bu çalışmalar bu dengeyi nasıl kurmam gerektiğini, anın tadını çıkarmayı, ‘an’da olmayı görmemi sağladı. ‘Baş et’, ‘kabul et’, ‘zorlama’, bu üç şeyi aynı egzersizde tekrar tekrar söylediğimi hatırlıyorum.”

Meditasyon katılımcıların gündelik hayatın düşünce ve davranış alışkanlıklarını fark etmesini de sağlamıştır. Nirbhay meditasyonun bizi otomatik

³⁷ Soru-cevap oturumları ekler kısmında, atölye dökümünün içinde yer almaktadır.

düşünce kalıplarından kurtardığını söyler.³⁸ Çünkü meditasyon boyunca onları kolaylıkla gözlemler ve fark ederiz. Katılımcıların da yorumları kendi düşünce yapılarını ve yargılarını yakalayabildikleri yönündedir. Aynı şekilde Katılımcı 12 de zihninin ne kadar egemen olduğunu ve bütün bedenini onun yönettiğini fark etmesinden bahseder. Meditasyon çalışmalarının zihnini açtığını ve bu sayede beden de yönlendirici olmasının kolaylaştığını dile getirir. Katılımcı 3, bu durumu mücadele olarak ifade eder ve meditasyon boyunca zihin ve beden arasındaki bu mücadelenin ne kadar güçlü olduğunu fark ettiğinden söyler. Meditasyonun bu açıdan zihnin nasıl çalıştığını ve ancak onun işbirliği ile oyun anını deneyimleyebileceğimizi gösterdiği söylenebilir. Yargılayıcı ve kaygıları olan bir zihin, oyuncunun bedenini, atmosferi ve diğer oyuncuları dinlemesini zorlaştırır. Bunun fark edilmesi ve kısa süreli anlarda bile olsa bilinçli bir farkındalığın deneyimlenmesi meditasyonun ardından gelen çalışmalar için oyuncuyu hazırlar.

Meditasyondan sonra zihin kadar beden de açık ve hazır hale gelir. Katılımcı 4 bu durumu ifade ederken “bedenim meditasyon sonrasında neredeyse ısınma egzersizleri yapmış kadar reaksiyon gösteriyor” diye ifade eder. Çünkü meditasyon bedenine dair iç gözlemi ve farkındalığı artırarak onu keşfetmeyi ve canlılığını hissetmeyi kolaylaştırır. Bütün bir beden ile alınan ve takip edilen nefes de bu noktada önemlidir. Onun da katkısıyla meditasyon bedeninin rahatlamasını, gereksiz gerginliklerden arınmasını ve çalışmaya hazır hale gelmesini sağlar. Atölyenin son gününde gerçekleştirilen soru-cevap oturumunda da katılımcılar benzer etkilerden söz etmiştir:

“BH: Meditasyonun üzerine hemen staccato legatoyu yapmak, bir şeyi değiştirdi mi? Ne fark ettiniz?”

Katılımcı 1: Meditasyonda biriken enerjiyi açığa çıkarmayı kolaylaştırdı. Artık daha fazla durmak istemiyorsun çünkü.

KATILIMCI 2: Ben staccato legatoyu daha serbest, rahat hiç kasmadan yaptım. Özellikle staccatoda güç uygulayacağım diye sanki gereksiz kasiyordum, bugün aynı güçte ama rahatlıkla oldu.

³⁸ Nirbhay N. Singh, **Psychology of Meditation**, New York: Nova Science Publishers, Inc., 2014, s. 2.

KATILIMCI 3: Ben yapmak istedim. Normalde olduğu için yapıyordum. Siz söyleyince başlıyorduk. Bugün yapmak istedim. İçimde dolaşan şeyi çıkartmak istedim. Öyle bir etkisi oldu.

KATILIMCI 4: Bedensel hareketler daha bir yumuşak oldu. Şey yaptığımı fark ettim, askeri bir şeymiş gibi, öyle bir hisle. Öyle bir şeye gerek yokmuş.”

Yukarıdaki konuşmalardan da anlaşılacağı gibi meditasyon katılımcıların çalışmaya hazır ve açık hale gelmesini kolaylaştırır, onları bir anlamda anlatım öncesi bir enerji düzeyine taşır. Barba'nın “çalışır olmak, iş başında olmak” olarak anlattığı bu enerji oyuncuya canlılık veren, onun varlık göstermesini sağlayan bir enerjidir ve oyuncunun bedeninde kendini gösterir. Bu da oyuncunun mevcudiyetinin, Barba'nın deyişiyle sahne biosunun ön koşuludur.³⁹ Zarilli, daha önce de sözü edildiği gibi bu enerjiyi, “prana” ve “qi” kelimeleriyle ilişkilendirir. Bu kelimelerin hepsi hem gerçek anlamıyla alınan nefese hem de yaşamsal bir nitelik olan nefes ve eylemin iç içe geçmesiyle oluşan dolaşım halindeki enerjiye işaret eder.⁴⁰ Üzerine çalıştığımız ve ortaya çıkarmayı hedeflediğimiz böyle bir enerjidir ve nefes ile doğrudan ilişkilidir.

Atölyenin açılış çalışması olarak uygulan Anapana-sati meditasyonu⁴¹ yalnızca zihinsel ve fiziksel hazırlık olarak değil ayrıca oyuncunun nefesini ve dolayısıyla enerjisini canlandırmak amaçlı da kullanılmıştır. Böylece zihin, beden ve nefes meditasyon boyunca birlikte işler. Bu atölye için özellikle Satipatthana Sutta öğretilerinden yer alan Anapana-sati meditasyonunun tercih edilmesinin sebebi çalışmanın temel yapısının nefes gözlemi üzerine kurulu olmasıdır. Psikofiziksel bir çalışmanın ilk aşaması olarak nefesi rahatlatmak ve onu canlandırmak bu gözlem sayesinde kolaylaşır. Meditasyonun uygulanılışından da anlaşılacağı gibi meditasyon süresince konsantrasyonumuzun odaklandığı tek nokta nefesimizi izlemektir. Ancak her aşamasında izleme biçimimiz değişir.

Anapana-sati meditasyonu atölyenin her gününde aynı şekilde fakat artan sürelerde uygulanmıştır. Katılımcılar meditasyona başlamadan önce kendilerine uyun

³⁹ Barba, Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, s. 15.

⁴⁰ Zarilli, **Psychophysical Acting**, s. 19.

⁴¹ "Satipatthana Sutta: The Foundations of Mindfulness", Çev. Nyanasatta Thera. Çevrimiçi; (BCBS Edition), 30.11. 2013, <http://www.accesstoinight.org/lib/authors/nyanasatta/wheel019.html>, 2018

bir yer bulur. Dağınık olarak salona yayılırlar. Ayaktadırlar. Ayaklar omuz hizasında açık ve paralel, dizler rahattır. Bu duruşta sırta oturmamak, omuzların rahat ve yerinde olması. Göğsün rahat olması çok önemlidir. Katılımcılara zorlandıkları noktada bütün bedenleriyle gülümsediklerini hayal etmeleri söylenir. Bu kolaylık hissini pekiştirecektir. Meditasyonun uygulanışı ise şöyledir:

“Bu meditasyonumuz dört aşamadan oluşuyor. Ben geçişlerde hatırlatacağım... Zihninizden de bir sürü şey gelip geçecek. Bırakın gelsin geçsin. Hiçbir şeyi kontrol etmeye çalışmayın. Sadece gülümsemeyi hatırlayın ve kabul edin. En önemlisi bütün bedeninizle nefes alıp verdiğinizizi düşünün.

1. İlk gong sesinden sonraki bölümde nefes alıp verip sayıyoruz. Yani nefes al ver 1, nefes al ver 2, nefes al ver 3 gibi. 10'a kadar sayacağız. 10'a geldiğimizde yeniden 1'e dönüyoruz. Zihnimiz karıştığında yeniden birden başlıyoruz.
2. İkinci gong sesinde 1 nefes al ver, 2 nefes al ver. Yani önce sayacağız, sonra nefes al ver. Yine 10'a kadar. Daldığımızı anladığımızda yeniden 1.
3. Üçüncü gong sesinde yalnızca nefes alış verişimizi izliyoruz. Nasıl nefes alıp veriyorum? Hiçbir şeyi değiştirmeden, hiçbir şeyi zorlamıyoruz. Yalnızca gözlem, nefesimizin yolunu izliyoruz.
4. Dördüncü bölümde ise sadece burnumuzun ucuna odaklanıyoruz. Nefesin girdiği ve çıktığı yere. Burnumuzun ucu ve dudaklarımızın üstü.”

Bütün uygulama süresince nefese müdahale etmemek, onu genişletmeye, iyileştirmeye çalışmamak ana prensiptir. Nefes sadece gözlemlenir. Kristin Linklater da doğal nefesin, onu kontrol etmeden, pasif gözlemlenilebileceğinden söz eder. “Amaç, alışılmış kas kontrolünü kaldırmak ve otonom sürecin egemenliğine izin vermektir. Bilinçli farkındalığın, otonom sinir sisteminin işlevine müdahale etmeden gözlemlenmesi mümkündür.”⁴² Linklater'a göre nefesi değiştirmeye ve kontrol etmeye çalışmak onun içsel durum ve dürtü değişikliklerine duyarlılığını yok eder. Bütün bu içsel durum ve dürtülerle nefes arasında refleksif bir ilişki vardır. Doğal nefes bir reflekstir ve kapasitesini geliştirmenin yolu gereksiz gerginliklerden kurtulmaktan geçer.⁴³ Aslı Yılmaz Davutoğlu'na göre bu durumda oyuncunun sorumluluğu, kendi istemiyle nefes almamak ve nefesle ilgili işleyişi bedene

⁴² Kristin Linklater, **Freeing The Natural Voice**, Londra: Nick Hern Books. 2006, s. 44.

⁴³ A.g.e.

bırakmaktır.⁴⁴ Böylece, nefes yolunun, kaslarının rahatlaması ve nefes kapasitesinin genişlemesi kendiliğinden gerçekleşir.

İmge olarak kullanılan, bütün bedenle nefes alma hissi de düşünüldüğünde zihin ve bedenin odağı sadece nefes olur. Katılımcı 6 da deneyimini bu yorumu destekler bir şekilde özetler: “Tüm bedenimle nefes almam. Üstelik, beden tüm bu aşamalardan sonra tüm gözeneklerinden nefes alan, gören, duyan vb. yapan bir şeye dönüşüyor. Bu geçişte özellikle meditasyon çok etkiliydi. Nefesi ve dolayısıyla bedeni dinlemek.” Zaten devam eden bir nefes alma-verme görevini imge ile desteklemek bütün bedenin duyarlılığını artırır. Peggy Hackney nefesin bedeni canlandırdığından söz eder ve Barba'nın sözü ettiği enerjiyi hatırlatır şekilde nefesin yaşamı ve hareketi doğurduğunu söyler. Nefes bedene canlılık ve rahatlık hissi verir ve her noktasını etkiler. Hackney, Irmgard Bartenieff'in de çalışmalarında ilk nefesle meşgul olduğunu dile getirirken bunun sebeplerini şöyle sıralar:

- “Nefes psikolojik düzeyde yaşamla ilişkinin anahtarıdır. Yaşamı doğurur, onu canlandırır.
- Nefes, bütün hareketlerin doğduğu akışkan zemindir. Enerji akışı için bir temel sağlar. Hem özgürleştirici hem kontrol edendir.
- Nefes, içsel uzamın keşfi için bir anahtardır. Nefes süresince içimizdeki üç boyutlu uzamı bütün olarak deneyimleriz.”⁴⁵

Nefesin merkezde olduğu bir meditasyon çalışması ile atölyeye başlamak katılımcıların fiziksel hazırlığını da hızlandırır. Meditasyonda tercih edilen ayakta duruş biçimi oyuncunun bedenini daima aktif ama rahat tutmasını gerektirir. Söz edilen duruşta hiçbir kasın fazladan zorlanmadığı ve gereksiz bir yük taşımadığı ancak gerekli kadar eforun da sarf edilmesiyle bütün kasların aktifliğini koruduğu bir hal söz konusudur. Bütün meditasyon boyunca oyuncular bedenlerindeki bu bütünsel aktifliği sürdürür. Nefesin de bedeni canlandırması ve enerji dolaşımını kolaylaştırması oyuncunun hazır bir beden ve enerji seviyesine ulaşmasını sağlar. Atölye katılımcılarının yukarıdaki soru-cevap alıntısında meditasyon sonrası

⁴⁴ Aslı Yılmaz Davutoğlu, “Doğal Sese Ulaşabilmek: Linklater Metodunun Eğitim Perspektifinden Analizi”, **İdil**, Cilt 4, Sayı 17, 2015, ss.147-167, s. 157.

⁴⁵ Peggy Hackney, **Making Connections: Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals**, Taylor & Francis e-Library, 2005. s.54.

deneyimlerini aktarırken kullandıkları ifadeler de bu görüşleri destekler niteliktedir. Katılımcı 1 “biriken enerjiyi açığa çıkarmayı kolaylaştırdı. Artık daha fazla durmak istemiyorsun çünkü.” diye ifade ederken, üçüncü katılımcı meditasyondan sonra yapılan staccato-legato alıştırmalarını bu sefer gerçekten yapmak istediğinden söz eder: “Normalde olduğu için yapıyordum. Siz söyleyince başlıyorduk. Bugün yapmak istedim. İçimde dolaşan şeyi çıkartmak istedim. Öyle bir etkisi oldu.” Bu motivasyon ve hazır oluş enerjisinin yanı sıra, meditasyon bazı katılımcıların bedenini daha akışkan hissetmesini kolaylaştırmıştır. Katılımcı 2 “Ben staccato legatoyu daha serbest, rahat, hiç kasmadan yaptım. Özellikle staccatoda güç uygulayacağım diye sanki gereksiz kasıyordum, bugün aynı güçte ama rahatlıkla oldu.” diye ifade eder. Katılımcı 4 de benzer şekilde hareketlerinin daha yumuşak ve akışkan olduğunu söyler.

Meditasyon boyunca katılımcıların hem beden ve zihni hem de nefeslerini gözlemlenmeleri ve canlandırmaları onları ses çıkarma konusunda da rahatlatır. Meditasyonun sonrasında mutlaka seslerini kullandıkları bir çalışmayla devam edilmiştir. Katılımcı 9 meditasyonun zihni gibi sesini de rahatladığını söylemiştir. Meditasyondan sonraki ses çalışmalarına dair tecrübesini paylaşırken Katılımcı 8 de “sesim bedenime yakınlığı” ifadesini kullanır ve şöyle devam eder: “...önceden çok daha uzaktı. Sürekli bedeni algılayıp (meditasyon), sonrasında sese geçmek beni çok rahatlatı. Nefes, sadece nefes almak, nefes aldım hep. Nefesimi, nefes vermeme, sesimi değiştirdi.” Soru- cevap bölümünde Katılımcı 9 sesinin farklı tonlarını keşfedebildiğine değinirken, Katılımcı 7 meditasyondan sonra çıkan sesleri doğal ve içten olarak tanımlar ve “hiç güzellik ya da estetik kaygısı olmadan, sadece ben ve sesim olarak çıkması, kendiliğinden düşünmeden benden böyle bir sesin çıkması ve bunu nefesimin yapması bana çok iyi geldi” diye ifade eder. Bu yorumlardan da anlaşılacağı gibi nefes aracılığıyla ses yolumuzdaki kaslar rahatlıyor ve bu şekilde sesin çıkışını kolaylaştırdığımızda, imkanlarımız ve seçeneklerimiz doğrudan zenginleşiyor, bir anlamda doğal nefesle birlikte doğal sese ulaşılabilir.

Daha önce de bahsedildiği gibi, Frost ve Yarrow mevcudiyete sahip bir oyuncudan bahsetmenin onun uzamı ve zamanı dolduran konsantrasyonu ile ilişkili

olduğunu söyler.⁴⁶ Bu bağlamda meditasyon oyuncunun zihnini, bedenini ve nefesini bütünsel bir yaklaşımla çalıştırarak hem dışarıyı hem de içini gözlemleyebildiği bir konsantrasyona ulaşmasını sağlar. Bu konsantrasyon aynı zamanda “şimdi” hissini de besler, bilinçli farkındalık halinde katılımcıların, şu ana dair bir zaman algısı geliştirmeleri de kolaylaştırır. İlerleyen bölümde ayrıntılı olarak ele alınacak bu zamansal ilişki oyuncuyu oyun anına getirir. Bunun meditasyon aşamasında deneyimlenmesi atölyenin sonraki çalışmalarında da deneyimlenme fırsatını artırır. Katılımcıların zaman algısı üzerine yorumları bu görüşü doğrular niteliktedir. Meditasyon öznel zaman değerlendirmelerini geliştirmiş ve nefes, beden ve uzam ile ilişkili bir “şimdi”yi deneyimlemelerini sağlamıştır.

Bütün bu yorumların ışığında, meditasyon çalışmasının oyuncunun mevcudiyetini geliştirmesine pek çok katkı sunabileceği gözlenmiştir. Meditasyon aracılığıyla katılımcılar hem beden- zihin birlikteliğini, hem nefes-enerji ve ses ilişkisini, hem de zaman ve uzam farkındalığını deneyimleme fırsatı yakalamıştır. Bu deneyim, sonrasında kullanılan ve benzer çalışma prensibi üzerine kurulu diğer alıştırmaları da olumlu yönde etkilemiştir. Katılımcı 4’ün belirttiği gibi sonraki oyunlarda aynı konsantrasyonu sürdürmek ve zihni rahatlatmak her ne kadar meditasyondaki kadar kolay olmasa da her geçen gün biraz daha rahatladığından ve geliştiğinden söz edebiliriz.

Meditasyonun ardından kullanılan alıştırmalarda da aynı beden-zihin ilişkisinin deneyimlenmesi ve sürdürülmesi esas alınmıştır. Örneğin ilk üç gün özellikle çalıştığımız, sonraki günlerde de sık sık hatırlatılan beden merkezleri çalışmasında imge, nefes ve hareket yardımıyla ortaya çıkan enerjinin zihin ve beden bütünlüğü ile takip edilmesi istenir. Sırasıyla tek tek çalışılan hara, göğüs ve baş merkezleri bedenün temel enerji noktalarını oluşturur. Katılımcılardan ilk gün o anda çalışılan merkezlerinde küçük bir ateş topunun yer aldığını hayal etmeleri istenir. Her nefesle ki nefes doğrudan bu hayali topa gider, top yavaş yavaş hareket etmeye başlar. Bir süre sonra, imge güçlendiğinde ve nefes akışı sağlandığında, topun hareketi büyüyecektir. Oyuncu sadece bu hareketi takip edeceği uzun bir doğaçlama sürecine

⁴⁶ Frost, Yarrow, **Improvisation in Drama**, s. 129-130.

girer. Burada amaç hiç düşünmeden kendini merkezden gelen enerjinin akışına bırakmaktır. Doğaçlama sırasında katılımcılara sık sık tempo, seviye ve yön değiştirmeleri hatırlatılır. Bu değişiklikler önceden verilen bir karar sonucu değil o anda gelen dürtü ile gerçekleşir ve oyuncuyu mekanik hareketlerden, sürekli aynı tempo, yön ve seviyeyi takip eden ezberinden kurtarır.

Michael Chekhov öncelikle bu merkezlerin ısınıp, canlandırılmasının gerekliliğinden söz eder. İdeal bir oyuncu bedeninde bu üç merkezin aktif ve canlı olması onu pek çok şeyi yapabilmek için hazır duruma getirir. Chekhov bunların irade (hara), his/duygu (göğüs) ve düşünce (baş) ile ilgili olduklarını söyler.⁴⁷ İlk gün atölye katılımcılarının çoğu hara merkezlerini rahatça kullanmakta zorlandıklarını ifade etmiştir. Katılımcı 3 soru-cevap oturumunda deneyimini şöyle paylaşır:

“Göğsümdeki merkezle nefes aldığımda, göğsümden gittiğimde bu bana çok tanıdık geldi. Aslında toplumun içinde ben aslında hep göğsümü şişirip yürüyorum, hep o yönetiyor beni, o yüzden hiç yapmak istediklerimi, arzularımı göstermiyordum gibi. Savunma mekanizması gibi... Zihnim yönettiğinde, yani alınımdayken ateş topu daha özgür hissettim, köşelere gitmek istedim, belki bana uzaklığı çağırıyor için, zihin enerjisi daha yüksekti. Ama burada (harayı gösterir) belirsizdi, tam karar veremediğim bir durumdu.”

Gündelik yaşamda bu merkezleri unutabiliriz ya da bazılarını daha çok kullanmaya eğilimliyizdir. Bunun toplumsal, psikolojik ve zihinsel pek çok sebebi olabilir. Önemli olan eğilimli olduğumuz veya sınırlı kullandığımız alanları keşfetmek ve bu sınırları genişletmek için ipuçlarına ulaşmaktır. Bedenimizdeki bu enerji merkezlerinin düzenli olarak çalışmasıyla, oyuncunun bedeninde zaten var olan dolaşım halindeki enerjinin kullanılabilir bir potansiyele dönüşmesi sağlanır. Katılımcı 3 ilk gün karşılaştığı bu enerjiyi şöyle ifade eder: “Bende bir şey oldu, bu kalçadayken bir eşik geldi, gidiyordum az kalsın, dedim ki burası son eşiktir herhalde, bunun daha ötesi yoktur.” Sonrasında kendisine gelememekten korktuğu için kendini tuttuğunu ve bu enerjiyi bıraktığını söyler. Oyuncu bedenindeki bu enerjiyi keşfettikten sonra onu takip edip ve onunla oynama başlayabilir. Katılımcı 9’un günlüğünde kullandığı ifadeler bu görüşü doğrular niteliktedir: “Merkezlerimizi çalışırken kendimi hem çok hızlı odaklanmış hissettim hem de kopmalarım çok sık

⁴⁷ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 51-69.

ve hızlı oldu. Aynı hızda merkeze geri dönebildim... Gerçekten kafamı dinlemeyi, düşünmeyi bıraktım ve vücudum beni sürükledi.”

Yukarıdaki yorumlardan da anlaşılacağı gibi merkezler sayesinde oyuncu, ortaya çıkan enerjisini bütün bir beden olarak takip edebilir ve kendini bu akışa bırakabilir hale gelir. Oyuncu bu akışın içerisindeyken bütün hareketlerinin kaynağı ve yönlendiricisi olan merkezini içerden gözlemlemek durumunda kalır. Bedenine dair bu iç gözlemi tüm alıştırma boyunca sürer. Chekhov merkezlerden harekete geçen enerjinin bedenin diğer parçalarına ulaştığını iç gözlem aracılığıyla hissedebileceğimizden söz eder. Merkezlerden çıkan bu güç kollara, ellere, bacaklara ve ayaklara dolayısıyla bütün bedene yayılır. Böylece beden daha canlı, sağlam, uyumlu ve rahat bir hale gelir.⁴⁸

Yine Chekhov'un oyunculuk tekniğinin alıştırmalarından biri olan Staccato-Legato da benzer amaçlarla kullanılmıştır. Beden-zihin birlikteliği, beden bütünlüğü ve iç gözlem esaslarına dayalı alıştırma aynı zamanda oyuncunun sesi, kendi uzamı, çevresi ve diğer bedenler ile kurduğu ilişki üzerine de çalışma fırsatı sunar. Ayakta duran oyuncu merkezlerindeki enerjiyi sırasıyla altı yöne (sağ, sol, yukarı, aşağı, ileri ve geri) göndermeye çalışır. İki farklı hareket niteliği (Staccato ani ve keskin- Legato bağlı ve akışkan) ve gönderme jesti ile bu yönler hem sesi hem de bedensel enerjiyi ulaştırmak hedeflenir. Alıştırma şöyle tarif edilir: “Net ve belirli bir enerji seviyesinden yönü belirli olan bir hareket yaparım. Yön bedenimin yönelimini gösterir. Bütün merkezlerimdeki ışık imgesi gibi. Kendiliğinden bütün merkezlerim o yöne yönelir. Parmaklarımın ucundan, gözümünden, saçımdan, ayaklarımdan o yöne enerji gönderirim. Duvarların ötesine, ileriye.” Garre'e göre bu alıştırma, yönlendirilmiş ve amacı olan bir hareket aracılığıyla, aynı zamanda nefes ve sesle ilişkili ilerleyerek oyuncunun uzam içindeki bedenine derin bir kinestetik farkındalık geliştirmesi için önemli bir temel sunar.⁴⁹ Uzam farkındalığı bölümünde de incelenecek olan bu alıştırma, beden ve zihin birlikteliğini deneyimleme açısından

⁴⁸ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 56-57.

⁴⁹ Gare, “Presence, Significance and Radiation in Acting: Creating the Psychophysical Foundation for Working on Chekhov's Atmospheres”, s. 1.

düşünüldüğünde, katılımcıların bir biçimi ve amacı olan belirli bir yapının içinde iç ve dış gözlemi sürdürmeleri açısından faydalı olmuştur.

Staccato- Legato alıştırmalarıyla katılımcılar, meditasyondaki gibi bir durma hali ya da merkezlerdeki gibi bir doğaçlama hali içinde değil de belirli bir yapısı, sözleri (katılımcılar her gittikleri yönde o yönü sesli söylerler) ve amacı olan bir çalışmada beden-zihin birlikteliğini deneyimlemiş olurlar. Katılımcı 11 bu deneyimini atölye değerlendirme formunda anlatırken, “Staccato- Legato’da zihnimden uzaklaşıp tamamen hissetme ve enerji olarak hareketleri sürdürme vardı. Ezberden değil de hangi yöne gideceğimi bedenim biliyordu” ifadelerini kullanır. Alıştırmanın son bölümünde ise yine aynı birliktelik farklı bir yöntemle araştırılır. Katılımcılar hiç hareket etmeden dururken, bütün hareketleri aynı şekilde yaptıklarını hayal eder ve gittikleri yönleri yine sesli bir biçimde söylerler. Bunu yapabilmek için zihin ve beden işbirliği içerisinde olması şarttır. Katılımcı 2 bunu deneyimlediğinden söz eder ve hareketleri zihninde yapmasına rağmen bedeni aynı eforu sarf etmiş ve aynı enerjiyi hissetmiştir. Buradan yola çıkarak hayal etmenin beden ve zihin arasındaki ilişkiyi pekiştirdiği söylenebilir. Bu ilişkiyi ve dolayısıyla oyuncunun mevcudiyetini geliştirebileceği düşünülen imge çalışmalarına atölyenin diğer alıştırmalarında da yer verilmiştir.

Blair imgelemin yalnızca ruhumuzla değil bedenimizle de ilgili olduğunu söyler. Oyuncuların imgelemi görsel, duyuşsal, koku ya da kinestetik bazı duyuların içiçe geçmesiyle, dolayısıyla beden aracılığıyla tetiklenir.⁵⁰ Aynı şekilde tersi de mümkündür; imge bedeni harekete geçirebilir. Damasio, bir durumu imgelerken, bedenin gerçekten yaşanan durumdaki psikolojiyi tekrarlayabildiğinden bahseder.⁵¹ Çünkü hatırlamak ve imgelemek benzer bedensel ve bilişsel süreçlerin ürünüdür. Beden ve zihin birlikte işler. Zarilli nefes ve iç gözlem aracılığıyla yapılacak bir imge çalışmasının zihni eğitmek ve dikkatli bir farkındalık düzeyine getirmek için kullanılabileceğini söyler. İmge ile meşgul olmak hem zihni bedene getirirken hem

⁵⁰ Blair, **The Actor, Image and Action**, s. 62.

⁵¹ Damasio, 1999. Alıntılardan: Blair, **a.g.e.**, s. 130.

de bedeni zihinle uzlaştırır.⁵² Bu görüşler de göz önünde tutularak, atölyenin pek çok aşamasında imge çalışmalarından yararlanılmıştır.

İmge çalışmaları atölyenin çeşitli aşamalarında, merkezler ya da ısınma topları gibi bazı alıştırmalara eklenmiştir. Ayrıca atölyenin ikinci gününden itibaren imge üzerine doğrudan odaklanan çalışmalar yapılmış ve oturumlar bu alıştırmalarla sonlanmıştır. Atölyenin ikinci gününde, Şebnem Yüksel'in Aralık 2017'de İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde uyguladığı "Serbest Bırakma Deneyimi ile Esneklik, Hiza ve Yaratıcılık" atölyesinden alınan çalışmada erime imgesi üzerine yoğunlaşmıştır. Katılımcılardan eriyen nesnelere düşünceleri ve hayallerinde onların eriyişini izlemeleri istenir. Ardından kendi bedenlerinin de eridiğini hayal etmeleri istenir ve hayallerindeki imgeyi bedenleri ile takip etmeleri söylenir. Atölyenin üçüncü günü son çalışma olarak yine benzer bir şekilde bedenlerinin imgesi üzerine çalışılmıştır. Nefes alış veriş yardımıyla bütün bedenlerinin bir balon olduğunu hayal etmeleri ve her nefes alışta şiştiğini, her nefes verişte söndüğünü düşünceleri istenir. Bir süre sonra nefes alıp veren bu balon beden ile hareket etmeye başlarlar. Sonraki gün benzer şekilde yalnızca kemiklerden oluşan bedenlerini izledikleri ve onunla hareket ettikleri bir alıştırma uygulanmıştır. Bu iskelet halindeki beden kemiklerini ve her hareketini içerden gözlemlemek alıştırma boyunca sürdürülmelidir. Bu gözlemin güçlendirilmesi için hız birimleri oluşturulur ve çok hızlı ya da sifıra yakın bir hızda hareket ederken tek tek bütün kemiklerin gözlemlenmesi istenir. Son gün ise atölye boyunca kullandıkları Haiku örneklerindeki imgeleri takip etmeleri söylenir. Katılımcılar bu imgeleri nefes ve merkez çalışmasıyla bedenlerinde hissetmeye çalışırlar. Bu histen yola çıkarak serbest hareket doğaçlaması içerisinde kendilerine motif oluşturabilecek bir hareket dizgesi bulurlar. Bu hareket dizgesinin önce fiziksel olarak tekrar tekrar gerçekleştirilmesi, sonrasında ise sadece hayallerinde bu dizgeyi takip etmeleri yoluyla Haikuları sese dökerler.

Bütün bu imge çalışmalarının temel hedefi zihin ve bedeni aynı şeyle, tümüyle meşgul hale getirmektir. İmgelerle meşgul olan beden bir bütün olarak hareket eder. Oyuncunun sesi, hareketleri ve iç dünyası bu imge dünyasından

⁵² Zarilli, *Psychophysical Acting*, s. 28.

etkilenir. Katılımcı 1 bu deneyiminde yaşadığı beden ve hareket bütünlüğünün şaşılacak noktalara geldiğini söyler ve şöyle devam eder: “Kemikten oluştuğumuz egzersizde direktifler hız değiştirirken o kadar ani geldiler ki kendimi asla hareketleri düşünmezken, yoğun bir enerji ile sadece yaparken buldum.” Benzer şekilde Katılımcı 5 de balon beden imgesiyle çalışırken zihin ve beden birlikteliğini keşfettiğinden söz eder: “Yavaşça havalanması ya da hızlıca savrulması arasında bedenimde ve Haikumda keskin farklılıklar oldu ve balon çalışmasında kendimi gerçekten bir diyarda, evrende, dünyada yalnız dolaşan bir balon gibi hayal ettim, yani başlayınca öyle geldi. Bu yüzden çok rahatladım, çalışma esnasında hiçbir şey düşünmedim, sadece oldum.”

İmge çalışmaları, atölyenin önceki alıştırmalarının kazandırdığı bedensel ve zihinsel farkındalığı destekler ve sürdürür. Metnin kullanılması ise dil, beden ve zihin ilişkisinin araştırılması için olanaklar sunar. Oyuncunun bir imge ile tümüyle meşgul olması Zarilli’ye göre tümüyle psikofiziksel bir eylemdir ve oyuncunun beden zihnini harekete geçirir. Bu anlayışla çalışan bir oyuncu imge ile bütün bedeni aracılığıyla bağlantı kurar ve imgenin ondaki yansımaları ayaklarından gözlerine kadar bedeninin her bir noktasında hissetmek mümkündür.⁵³ Katılımcıların psikofiziksel bir imge çalışmasının içinde, tamamen kendi hallerinde kalarak Haiku metinlerini söylemelerini istemek bu deneyimi keşfetmeleri içindir. Ancak dilin ve metnin devreye girmesi ile hedeflenen beden ve zihin konsantrasyonunun bozulduğu gözlemlenmiştir. Metin çalışmaları daha uzun süreli ve yoğun bir alıştırma sürecini gerekli kılar. Söz olmadan ulaşılan bütünlük hali bir metnin ve anlamlı sesler bütününe araya girmesi ile sekteye uğrar. Bu aşamada oyunculuğa ve metne dair pek çok yargı, alışkanlık ve yatkınlığın devreye girdiği düşünülebilir. Ses, söz ve kelimeyi de beden ve zihnin bütünlüğü içinde kavramak ve bu bütünlüğün bir ifadesi olarak üretebilmek için oyuncuların bu araştırmalarla daha çok zaman geçirmesine ve deneyim kazanmasına ihtiyacı olduğu gözlenmiştir. Bedeni, sesi ve dili birlikte araştıran daha yoğun bir hazırlık çalışmasının ardından uygulanacak imge çalışmaları daha özgür ve canlı bir yaratım alanı doğurabilir.

⁵³ Zarilli, *Psychophysical Acting*, s. 39.

Beden ve zihin birlikteliğini geliştirmek için atölyenin her günü uygulanan bir diğer alıştırmalar grubu ise Viewpoints çalışmalarıdır. Bogart ve Landau'nun ifadesiyle Viewpoints alıştırmaları oyuncunun zaman, uzam ve diğer oyunculara tepki vermesini zorunlu kılar.⁵⁴ Egzersizler, oyuncuların her an kendiliğinden ve bedenselleşmiş kinestetik tepkiler vermesi üzerine kuruludur. Oyuncunun bütün tercihleri o an olan şeye içgüdüsel ve doğrudan tepki verebilmesi ile şekillenir. Böylece herhangi bir etkiye –hareket, ses, söz vb.- anında, hem bedensel hem de duygusal tepki verebilme yeteneği gelişir.⁵⁵ Kinestetik tepki o anın koşullarının ve ilişkilerinin yarattığı bir sonuçtur. Dolayısıyla her an yeniden oluşan etkilere ve tepkilere açık olmak, alışılmış beden ve zihin kalıplarını zorlamayı ve onları bir bütün olarak kullanmayı gerektirir.

Viewpoints tekniğinin alıştırmaları grup doğaçlamalarından oluşur. Bu doğaçlamalar, her alıştırma içerik açısından farklılık gösterse de, biçimsel olarak gelen etkilere sınırlı bir fiziksel eylem dağarcığını kullanarak tepki göstermeyi araştırır. Oyuncunun maruz kaldığı etkiler zaman ve uzam dışında diğer bedenlerle de ilişkilidir ve oyuncu bu üçlü ilişkiyi her an tüm bedeniyle algılamak ve ona doğrudan tüm bedeniyle cevap vermek durumunda kalır. Bu haliyle oyuncunun beden ve zihin birlikteliğini, dolayısıyla mevcudiyetini pekiştiren şey bu etmenlerle aktif bir şekilde ilişki kurmak, olan şeye daha önceden tasarlamadan tepki vermek ve olayların yorumsuz bir şekilde seyrinin değişmesini sağlamaktır. İlerleyen bölümlerde de yeniden değerlendirilecek olan Viewpoints alıştırmalarının beden ve zihin birlikteliğine bu bakımdan en önemli katkısı bütünsel algılama ve tepkiyi bütünsel olarak verme deneyimini yaratmasında yatar.

Katılımcılar bu akışa kendilerini bırakmakta zorlandıklarını belirtir. Katılımcı 4 bunu kontrol etme isteğine bağlar ve deneyimini şöyle yorumlar: “Kontrol etmeye çalışmak. İstemsiz bir şekilde ben kontrol edeyim diyorsun. Akmak yerine tutuyorsun.” Katılımcı 2 ise aynı zorluğu şu şekilde tarif eder: “Meditasyondaki gibi hiçbir şey yapmamayı ölmek sanıyoruz bu sefer bir şey yapmalıyız gibi oluyor ve bozuyor her şeyi.” Her ne kadar akış halini sürekli koruyamadıklarını ifade etseler

⁵⁴ Bogart ve Landau, **Viewpoints Kitabı**, s. 12.

⁵⁵ Herrington, **Theatre Topics**, s. 157.

de, alıştırma sonrasındaki soru-cevap oturumunda Viewpoints alıştırmalarına dair deneyimlerini paylaştırken bazı anlardan söz ederler:

“Katılımcı 10: Bazı anlar çok çarpıcıydı. Aynı anda bir şey olunca inanmadım. Ama çok net anladım hareketin seni bir yere götürmesiyle, hadi şimdi şunu yapayım arasında çok fark var. Zihnin karar verdiği yerler çok açık. Aynı kişide bunu görmek arka arkaya çok keskindi.

Katılımcı 2: Grup olarak çalışmak bizim sınıfın yapmadığı bir şey, orada kendini bırakmak, kafandakine takılı olmamak, olan şeye kaptırmak gerekiyor. Bu alıştırmada bunu yapabilmek ve gelene izin vermek bana çok iyi hissettirdi. Bu sefer ses çıkartabildik, ilk korktum yapay mı çıkacak diye ama kaptırınca daha iyi bir ses çıktı. Bir de şey çok ilginçti bazı insanlarla ilk defa çalıştım ve bazılarıyla çok uzun süredir çalışıyorum. Ama eskilerle de çok yeniymiş gibi hissettim, her seferinde yeni baştan dediğin bu galiba. Hiçbir şeyi garantiye almamak. Bu çok güzel bir his uyandırıyor çünkü her seferinde farklı şeyler yaparken buluyorsun kendini. Bitişi de çok net oldu, bence güzeldi. Ve çok çeşitli kompozisyonlar oluştu, bazı yerlerde durdu. Sonra kendiliğinden başladı filan.”

Katılımcı 1 de günlüğünde sözü edilen akış halini hem gözlemci hem de oyuncu olarak şöyle anlatır:

“Altı kişinin de ne zaman düşünmeden kendini bırakarak hareket ettiğini, ne zaman beyinlerinin kontrolü ele alıp, onları düşünmeye ittiğini, ne zaman topluluk olarak hareket ettiklerini, ne zaman bireysel davrandıklarını çok net gördüm. Sıra bize geldiğindeyse kendimi ne oluşunu bilmezken yakaladım. Koptuğum ve dikkatimin dağıldığı anlarda dikkatimi direk topladım ve hareketleri yaparken buldum kendimi. Başlarda çok nadir yaşadığım trans haline benzer bir durumdaydım. Ne yapıyorum, tek miyim çok muyum, yanımda kimler var, karşımda ne oluyor... Bunlardan bir haber oluyordum.”

Viewpoints çalışmalarının sağladığı bu akış halini aynı şekilde beden ve zihin ilişkisine dayandıran Katılımcı 6 bu haldeyken zihnin gözlemci olduğunu söyler:

“Viewpoints çalışmaları zihni, çoğu zaman, bedenin biraz uzağına konumlandırıyor. Zihin gözlemci oluyor ve müdahale ettiği tek yer, bedeni desteklemek, onu ortaya çıkarmak. Üstelik bu noktada zihin de rahatlamış oluyor. Sanki toplumsal rolünden, kendi üzerinde sahip olduğu kısıtlamalardan da arınmış gibi. Böyle bir durumda daha iyi, rahat ve yaratıcı düşündüğüme inanıyorum.”

Yukarıdaki yorumlardan anlaşılacağı gibi Viewpoints çalışmalarının beden ve zihin birlikteliğini geliştirmek için en önemli katkısı akış halini keşfetmeyi sağlamasıdır. Csikszentmihalyi akış deneyimine dair tarifinde şu bileşenleri içerdiğinden bahseder: Karşılaşılan zorluk ile beceriler arasındaki denge, birleşik

eylem ve farkındalık, net amaçlara sahip olma, net geri bildirimler alma, göreve tümüyle odaklanma, ne yaptığının kontrolüne sahip olma hissi, kendini unutma (ego kaybı ya da bilincinde olmama), zaman mefhumunun kaybedilmesi ve tecrübe edilen şeyden yoğun bir keyif alma.⁵⁶ Buradaki sözcüklerin çoğu soyut çağrışımlar içerse de katılımcıların deneyimlerini tarif ederken kullandıkları ifadeler benzer niteliktedir. Viewpoints çalışması kısa süreli de olsa bu bileşenlere dair keşiflere olanaklar sunmuştur. Çift bilinçlilik bölümünde de değinileceği gibi bu akış hali oyuncunun “soyut, sessiz ve tümüyle bütünsel bir bilinç” tecrübe etmesini sağlar.⁵⁷ Burada oyuncu düşünce ve hislerine şahit oluyordur ve kendisine tıpkı bir başkası gibi uzaktan ya da içeriden bakabilir durumdadır.

Viewpoints alıştırma çalışmalarının bir diğer önemli katkısı da, kinestetik tepkinin geliştirilmesini hedeflediği için, o anın koşullarına ve ilişkilerine açık olmayı sağlıyor olmasıdır. Bu anlamda kendiliğindenliği, zamanlamayı ve doğrudanlığı içerir.⁵⁸ Bu anlamda alıştırma çalışmalarının her an kendiliğinden ve bedenselleşmiş tepkiler vermesini gerektiren sonsuz bir doğaçlama alanı sunar. Bu doğaçlama alanları da katılımcıların yukarıdaki yorumlarında yer alan, kendilerinin de yaşadıkları bütün risklere açık oldukları, yaratıcı anlardır. Viewpoints’in anlık kinestetik tepkilere dayalı doğası oyuncuların kendilerine her an meydan okumalarını ve hataya açık olmalarını kolaylaştırır. Bu belirsizlik bir yandan oyuncunun mevcudiyetini beslerken bir yandan da duyumsal ve reflektif algıyı geliştirir. Kemp’in ifadesiyle bu alanları deneyimleyen, ifade eden ve anlamı ileten oyuncunun beden zihnidir.⁵⁹

Atölyede uygulanan bütün alıştırma çalışmalarının beden zihin birlikteliğini çalışma prensibi üzerine kuruludur. Ancak yukarıda sözü edilen alıştırma çalışmalarını, katılımcıların yorumlarında doğrudan bu konuyla ilişkilendirdikleri çalışmalardır ve sözü edilen yorumlara göre analiz edilmiştir. Bu alıştırma çalışmalarının beden ve zihin arasındaki ilişkiyi keşfetmek için kolaylıkla kullanılabilir. Katılımcılar sınırlı alanlarda da olsa bir bütün olarak hareket etmeyi deneyimlemişler ve bütün bir beden olarak uzama, zamana ve diğerlerine tepki vermenin ipuçlarına ulaşmışlardır. Böylece Zarilli’nin de ifade ettiği

⁵⁶ Csikszentmihalyi, **Flow**, s. 138-150.

⁵⁷ Meyer-Dinkgrafe, **Performing Consciousness**, s. 76.

⁵⁸ Ravid, “Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training” s.219.

⁵⁹ Kemp, **Embodied Acting**, s. xvi.

gibi “yaptığı şeye tümüyle kendini ve dikkatini verme” deneyimini yaşamışlardır. Böyle anlarda beden ve zihin bir olur.⁶⁰

Katılımcı 10 değerlendirme formunda bütün çalışma sürecini değerlendirirken, bu süreci zihni ile kurduğu ilişki üzerinden yorumlar:

“Zihnim bu sürecin sonunda kendini bulunduğu duruma, şartlara ve koşullara daha kolay adapte edebilme yeteneği geliştirdi. Bu gelişim beni bir bütün olarak etkiledi ve yansımaları oldu. Zihnimin ve bedenimin uyumu geliştiğinde, uzamsal olarak farklı bir boyutta diğer uzamlarla birlikte, şimdi ve burada oldum.”

Katılımcı 1 de bu deneyimi “beden ve zihin arasındaki boşluğun kapanması olarak” tarif eder ve ekler: “bir bütün hissettiğim anlar tam anlamıyla bir yerde “mevcut” olmayı deneyimlediğim yerlerdi.” Her iki katılımcının da kurduğu ilişkiden de anlaşılacağı gibi beden ve zihin birlikteliği, katılımcıların şimdi ve burada olma hissini fark etmelerini sağlamıştır. Bu noktada beden ve zihin farkındalığının uzam ve zaman algısıyla doğrudan ilişkili olduğu söylenebilir. Birlikte çalışmaya açık, hazır ve canlı olan beden ve zihin, uzam ve zamana dair benzer bütünsel bir algının araştırılmasını da kolaylaştırır.

3.2.2. UZAM FARKINDALIĞI

Çalışmanın bu bölümünde uygulanan atölyenin uzam algısına nasıl bir katkı sunduğu katılımcı yorumları ve alıştırmaların incelenmesi aracılığıyla tartışılacaktır. İngilizce pek çok araştırmada “space” olarak kullanılan bu kelimenin, Türkçe karşılığında “mekan”, “yer” ya da “alan” vb. yerine “uzam” kelimesinin tercih edilmesinin sebebi hem anlamı hem de etimolojik kökeniyle ilgilidir. Uzam, TDK’nın kendi sitesindeki Güncel Türkçe Sözlük’te tanımlandığı haliyle “bir nesnenin uzayda kapladığı yer”⁶¹ demektir. Dolayısıyla uzam varlıkların kendi hacimleri ile ilgilidir. Yeni Türkçe bir kelime olan uzam, “uza-” fiilinden türemiştir. Etimolojik kökeni de, yani “uzamak” fiili de, benzer şekilde varlığın kendisine ait

⁶⁰ Zarilli, *Psychophysical Acting*, s. 31.

⁶¹ <http://tdk.gov.tr>, Alındığı tarih: 02.03.2019.

fiziksel bir eylemle ilişkilidir. Bu eylem hacim değişikliğine, dolayısıyla dışarıyla ilişki kurmaya yol açar. Bu anlamda “uzam” kelimesinin kullanılması, araştırmanın temel amaçlarını; hem iç ve dış uzamın birlikte çalıştırılması hem de psikofiziksel bir bedenselleşme ile geliştirilmesi yaklaşımını destekler.

Merleau-Ponty'nin uzamsallıktan kastettiği şeyi anlatırken ilk olarak bedenün uzamsallığına değinilmişti. Ona göre bedenimizin, bazı uzamsal ilişkilere girmemizi sınırlayan, bir konturu vardır, çünkü bedenün parçalarının birbiriyle belirli biçimlerde ilişki kurması gerekir, yan yana değil de içi çe durmaları gerekir mesela. Ancak yine de bir bütün olarak beden, benim için, bir araya gelmiş organların uzam içerisinde konumlanmasından fazlasıdır. Benin onunla ilgili bütünsel bir algım vardır. Bu bütünlüğü, onu sarmalayan beden şeması sayesinde algılarıım. Örneğin oturduğumda bacaklarıımın da nerede olduğunu biliyorumdur. Merleau-Ponty'e göre bu içsel-duyumsal birlik, bedenün duyu-motor birliğidir. Bu birlik yalnızca bağlam yaratmakla kalmaz; bir bağlama oturtulmadan önce yaşanan şeyin, deneyimin kendisiyle ilişkilidir ve aslında bu ilişkiyi o mümkün kılar.⁶² Psikofiziksel alıştırımların temel yaklaşımı ve iç gözlem gerekliliği iç uzamı hissedebilmeyi kolaylaştırır. Meditasyondaki nefes gözlemi yardımıyla uzun bir süre deneyimlenebilen iç uzam farkındalığıının, sonrasında gelen diğer psikofiziksel alıştırımlardaki iç gözlem çalışmalarıyla da desteklendiği söylenebilir. İç uzamın gözlemlenmesi ile oyuncu fiziksel varlığını daha rahat hissedebilir, Katılımcı 9 Viewpoints çalışmalarıındaki deneyimini paylaşırken bunu “bütünlük” kelimesi ile ifade eder: “Varlığın fiziksel bir boyutta sınırlanmadığını en iyi burada hissediyorum. Ben, benliğim, yaydığım sıcaklık, enerjim, hislerim hep bir bütün ve başka bütünlerle karşılaştığıımda tepkileri oluyor.” Dolayısıyla iç uzam algısının derinleşmesi bir yandan dış uzam algısının ve bütün bir fiziksel varlık hissiniin canlanmasını da sağlar.

Merleau-Ponty bedenün uzam ile kurduğu ilişkiyi, dış uzamı, yani uzamın uzamsallığını tartışırken aynı bakış açısını sürdürür: ona göre beden uzamda değildir uzamın kendisidir. Uzamı oryantasyon, derinlik ve hareket üzerinden çalışır ve uzam deneyiminin yalnızca uzamda bulunan şeylerin konumlanması üzerinden

⁶² Merleau-Ponty, **Phenomenology of Perception**, s. 100-101-102.

tartışılmayacağını ifade eder. Uzam deneyimi ilk kaynağında araştırılmalıdır. Benim deneyimimi yönlendiren uzamsal düzey, benim dünyayla ilişkilennemem bir yoludur, dünyada bir yöne doğru dümen kırmamdır. Bu uzamsal düzey uzama ilgisiz bir özne tarafından kurulamaz.⁶³ Bunun gerçekleşmesi için bedenimin uzama yönelmesi gerekir. Dolayısıyla bedenim neredeyse orada yapılacak bir şey mutlaka vardır. Çünkü fenomenolojik uzam o anki görev ve durum ile açıklanır.⁶⁴ Zaten Merleau-Ponty'e göre var olmak demek "yönlendirilmiş" bir şeye doğru olmak demektir.⁶⁵ Böyle bir tanımlamayla uzam dinamikleşir ve reflektif bir mesafeden dünyayla aramızda sezgisel, karmaşık, aktif ve o anda gerçekleşen bir ilişki kurar.⁶⁶

Merleau-Ponty'nin görüşleri bedenzihninin ve dış uzamın sürekli değişen dinamik ilişkisini vurgular. Bu dinamik ilişkinin keşfedilmesi ve araştırılması atölye çalışmasında dış uzam algısı üzerine yapılan alıştırmaların temel hedefini içerir. Katılımcı 8 kendisi ve dış uzam arasındaki bu dinamik ilişkiyi günlüğünde şöyle tarif eder:

"Mekan genişliyor, küçülüyor, daralıyor, türlü şeyler oluyor ama hiç biri bağımsız değil, dışarıya baktığımda her gün aynı ağacı görmüyorum mesela, gözüm aynı yaprağı da aramıyor. Ben de o da sürekliyiz, sabit olsak bile. Duyularım genişliyor, onlara daha fazla alan açabiliyorum..."

Oyuncunun beden konturunun dışında kalan her şey ile psikofiziksel bir bütünlük algısı içinde kurduğu bu uzamsal ilişki oyuncunun psikolojisini ve iç dünyasını da canlandırır, değiştirir. Katılımcı 2 günlüğünde doğrudan bu psikolojik etkileşimden söz eder:

"Yaptığımız çalışmada mekan ve insanlarla olan ilişki bende başka duyguların oluşmasına neden oldu. Mesela mekan ile ilişki kurarken tavana baktığımda daha pozitif duygularla şiirimi okuyordum. Ama insanların suratlarına bakınca daha negatif, karanlık bir atmosfer hakim oluyordu bana... Kendimiz, mekan ve insanlar arasında odak değiştirdiğimizde de bedenimde belli değişiklikler hissettim. Kendime odaklıyken daha geniş hissederken, insanlarla ilişkide daha küçük, mekanla ilişkide ise daha da küçük ve başkalaşmış hissettim."

⁶³ Landes, *Phenomenology of Perception*, s. xlv.

⁶⁴ Rouse, *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, s. 269.

⁶⁵ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, s. 264.

⁶⁶ Goehr, *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, s. 340.

Lakoff ve Johnson uzamsal ilişkilerden söz ederken, bizim için uzamın anlamını yaratan şeylerin bunlar olduğunu söyler. Bu anlamda uzam bizden ayrı, dış dünyada kendiliğinden bulunan bir şey değildir.⁶⁷ Uzamsal ilişkiler tümüyle bizimle ilişkilidir, bedenseldir. Bu ilişkileri, mesela ön ve arka gibi kavramsallaştırmaları, tamamen bedenimize dayanarak gerçekleştiririz. Bedenlerimizi sürekli odalara, yatağa, binalara vb. göre konumlandırırız. Ya da bedenimizin parçaları ve hareket etme becerisi aracılığıyla nesnesi olan eylemleri uzamsallaştırırız. Dolayısıyla dış uzamı da bir anlamda biz yaratırız. Oyuncu bu ilişkiyi keşfedebilir ve farkında olarak manipüle edebilir. Lecoq oyuncunun uzamın yaratıcısı olduğundan söz eder, bu onun mevcudiyetinin ön koşuludur: “Her zaman oyuncunun ışık saçıp saçmadığına ve seyircilerle birlikte var olduğu uzamı çevresinde oluşturup oluşturmadığına bakarım. Birçok oyuncu bu uzamı emer, kendi içine hapseder ve böylece seyirciyi kendinden uzaklaştırır; oyun mahrem bir olaya dönüşür.”⁶⁸ Terzopoulos da benzer şekilde, uzamın bedendeki dikey ve yatay enerjinin akışı ile oluştuğundan bahseder. Somut ve fiziksel mekan oyuncunun bedeni ile doldurulur.⁶⁹ Böylece, mekan gündelik ve somut olmaktan çıkar ve bedenin enerjisine göre genişleyip daralan ve bu enerji sayesinde görülür olan bir uzama dönüşür.

Uzam algısıyla oynayabildiğini ve bu anlamda uzamı var edenin kendisi olduğunu keşfeden Katılımcı 1 deneyimini şu ifadelerle anlatır:

“Uzam algımın değiştiğini en çok duvarların beni desteklemesi, itmesi egzersizinde hissettim. Duvarların üstüme kapanması benim için çok canlıydı. Kendimi küçük ve savunmasız hissettim. Bir noktada fiziksel olarak küçüldüm. İçinde olduğum mekanın sınırları var, ama onlarla istediğim gibi oynayabiliyorum... Ben oyuncu olarak sınırlarıma sadık kalmak zorunda değilim. Zaman, uzam, mekan olarak tamamen serbestim. Ben ne hissedersen seyirci de onu izliyor. Duvarların küçüldüğünü hissetmek için duvarlara ihtiyacım yok.”

Katılımcı 1'in bu yorumları imge-uzam ilişkisine dikkat çeker. İç ve dış uzamla ilişkide olmak oyuncunun hayal dünyasını da harekete geçirir. Sözü edilen çalışmada katılımcılardan belirli yönergeleri yerine getirirken iç uzam ve dış uzamdaki yönelimlerini gözlemlenmeleri istenir. Alıştırmanın bütün aşamaları dış uzamla

⁶⁷ Lakoff ve Johnson, **Philosophy in the Flesh**, s. 27.

⁶⁸ Lecoq, **Şiirsel Beden - Yaratıcı Tiyatro Eğitimi**, s. 35.

⁶⁹ Artaud, **The Routledge Reader in Politics and Performance**, s. 98.

doğrudan bağlantılı ilerler. Katılımcılardan ilk olarak düz sıra halindeyken, karşıda bir nokta belirlemeleri ve az önceki Staccato- Legato alıştırmalarının enerjisini sürdürerek o noktaya doğru yürümeleeri söylenir. Bu birkaç kez tekrarlandıktan sonra bu sefer arkalarındaki duvarda bir nokta belirleyecek ve bu noktanın farkında olarak ileri doğru yürüyeceklerdir. Bir sonraki aşamada katılımcılar hem arkada hem de önde olan noktaların farkındalığıyla hareket eder. Alıştırmanın ikinci yarısı ise ilk aşamada geliştirilen iç ve dış uzam farkındalığını hayal gücü ile birleştirme üzerinedir. İlk olarak katılımcılar duvara doğru yürürken duvarın onları ittiğini hayal eder. Sonra sırasıyla duvarın arkadan desteklediği, yukarıdan ve yanlardan küçüldüğü, daraldığı imgeleri kullanılır. Bu imgeler katılımcıların bedeninde ve uzamla kurdukları ilişkide yansımaları bulur. İmgeleri bedenselleştirmiş olurlar, Katılımcı 11 de benzer şekilde anlatır: “Uzama, duvar ve mekan çalışmasında fark ettim. Yani mekan daralıyor dediğinizde ben de ve bedenim de daralmaya başladı. Duvarın beni ittiği anda ise gerçekten sanki bedenimi ittiğini ve benim ona karşı bir güç uyguladığımı hissettim.”

İmgeler uzamla kurulan ilişkinin bedenselleşmesini kolaylaştırır ancak uzam ve imge çalışmalarının öncesinde yapılan çalışmalarda uzam farkındalığının, uzamın oyuncu bedeni aracılığıyla yaratımının ve diğer bedenlerle uzamsal ilişki kurmanın deneyimlenmesinin daha verimli olacağı düşünülmüştür. Bu nedenle her gün yapılan uzam algısına dair çalışmalar, uzamla kurulan ilişkinin gitgide zenginleşebilmesi için hazırlayıcı bir nitelik taşır. Atölyenin her gün ilk çalışması olarak uygulanan meditasyonda katılımcı iç ve dış uzamı fark eder, onları gözlemler ve onlarla ilişkisini çözümler. Meditasyondaki bu gözlem sürecinin ardından Katılımcı 3 “mekanın ve ortamın varlığını daha rahat” hissettiğinden bahseder, kendine ve nefesine odaklı olma hali bunu kolaylaştırır ve dışarıyla farkını daha rahat kavramasını sağlar.

Uzama dair farkındalık ve algı aşamasının ardından gelen alıştırmalar dış uzam ve beden/enerji arasında kurulan ilişki üzerine yoğunlaşmıştır. Staccato-legato bu alıştırmaların başında gelir. Bu alıştırmada katılımcılar, merkez çalışmasında aktifleştirdikleri enerjiyi altı farklı yöne (sağ, sol, yukarı, aşağı, ileri ve geri) doğru

yönlendirmeye çalışırlar. Böylece enerji beden, dış uzamla ilişki kurmaya başlar. “Gönderme jesti” ile altı yöne yapılan ve dolayısıyla yönelimi olan bu bütünsel hareket vasıtasıyla bedenün uzamla kurduğu kinestetik ilişki değişir. Bu alıştırmaya Garre’e göre oyuncunun bedenini ve çevresiyle kurduğu ilişkinin derinliğini değiştirir. Oyuncu ile çevresi arasında hem duyuşal hem de imgesel bir bağ oluşur.⁷⁰ Katılımcı 1’in deneyimini paylaşırken kullandığı ifadeler bunu doğrular niteliktedir:

“İçinde olduğum mekanın sınırları var, ama onlarla istediğim gibi oynayabiliyorum. Sağ-sol egzersizinde de enerji ne kadar yoğunlaşırsa sınırların o kadar kalktığını hissettim. İmgemdeki enerji topu duvarlarla sınırlı kalmadı da dış dünyaya da yayıldı.” Staccato-legato alıştırmaya bedendeki enerjinin dış uzama yayılmasını sağlar. Enejinin yayılması, Chekhov’un deyimiyle ışımaya deneyimi, oyuncunun isteğine ya da niyetine bağlı olmaktan çok, uzam ve beden arasındaki karşılıklı değiş tokuştan doğar. Hem uzamın içindeki bedenün hisleri ve hem de uzamdan bedene gelen hisler vardır ve oyuncunun bunlara tepkisi deneyimin kendisini yaratır. Dolayısıyla bu deneyim bir yapabilme becerisinden çok, bedenün uzam aracılığıyla ortaya çıkan hisleri dinleme, algılama ve onlara ev sahipliği yapma deneyimidir.⁷¹

Benzer şekilde aynı aşamada kullanılabilecek hayali sopa alıştırmaya da dış uzamla ilişkiye geçmeyi, diğer bedeni keşfetmeyi kolaylaştırır. Alıştırmada, karşılıklı bir pozisyondayken, eşlerin merkezlerinden uzanan hayali sopalar ile birbirlerine bağlı olduklarını hayal etmeleri istenir. Eşler bu imge ile hareket etmeye başlar. Biçimsel olarak tempo, seviye ve mesafe doğaçlamaya üzerine kurulu bu alıştırmaya hem iç bedenün hem de diğer bedenlerle kurulan ilişkilerin deneyimlenmesini sağlar. Katılımcı 2 alıştırmadaki eşi ile kurduğu ilişkiyi günlüğünde şöyle tarif eder:

“Merkezler arası sopa yaptığımız çalışmalar hem eşimin hem benim bedenimin farkındaydım neredeyse. Onun enerjisine odaklandığım zamanlar daha rahat bağlantı kurabiliyordum. Böylece zamanın akışı çok umurumda olmuyordu ve sanki daha hızlı oluyordu.”

⁷⁰ Gare, “Presence, Significance and Radiation in Acting: Creating the Psychophysical Foundation for Working on Chekhov’s Atmospheres”, s. 1.

⁷¹ A.g.e., s.9.

Bu alıştırma ister istemez karşımızdaki bedenle ilişkiye geçmemizi zorunlu kılar. Oyuncu diğer bedenin farkına varır, onunla sınırlı bir dil (tempo, seviye, mesafe) kullanarak etkileşime geçer, zaman geçirir. Artık onunla ilişki içindedir, bütün bedeniyle o beden farkındadır.

Diğerleriyle ve dışarıyla kurduğumuz ilişki ilgi ve alakamız ile doğru orantılıdır. Dikkatimiz ve ilgimiz neye yönelik ise onu kendi uzamımıza dahil edip, sonrasında ilişkiye geçeriz. Dikkat çemberleri üzerine odaklanmak bu ilişkileri teknik aracılığıyla keşfetmeyi kolaylaştırır. Dikkat çemberleri alıştırması, Stanislavski'nin çalışmalarında yer alır ve dikkatimizi odakladığımız noktaların araştırılması üzerine kuruludur. Katılımcılardan bu çalışmada ilk olarak tüm dikkatlerini kendilerine, bedenlerine yöneltmeleri istenir. İç uzamın ve nefesin gözlemlenmesi deneyimlenir. Sonra ilgi çemberini değiştirip, mekandaki insanlara yöneltmesi söylenir. Diğer insanlara karşı ilgi ve merakın uyandırılması onlarla kurulan uzamsal ilişki aracılığıyla şekillenir. Bir sonraki aşamada katılımcıların dikkati yalnızca mekana yönelir. Onu gerçekten merak edip, gerçek bir ilgiyle araştırmaları istenir. Son olarak tüm mekanı ve iç uzamı bir bütün olarak hissetmeleri, geniş açıdan her şeyi görmeleri ve algılamaları istenmiştir. Katılımcılar bir sonraki aşamada bu psikofiziksel deneyime sesi ve haikularını dahil ederler. Katılımcı 2 uzamla en yoğun ilişkiyi bu alıştırma deneyimlediğini söyler ve şöyle devam eder: “Odak değiştikçe uzamın etkisi de beraberinde değişiyordu. Uzamın yayıldığını hissettim.”

Katılımcıların diğer uzamlarla ilişkiye geçmesini kolaylaştıran bir diğer çalışma ise Viewpoints çalışmalarının başında hatırlatılan ve araştırılan “bütün katılımcıların birbirine iplerle bağlı olduğu” imgesiydi. Viewpoints çalışmalarına geçmeden önce, katılımcılardan bu mekanın içinde bulunan herkesle arasında ipler olduğunu düşünmesi istenir. Bu ipler onları birbirine bağlar. Sonrasında katılımcılar bu imge çalışmasıyla mekanda hareket etmeye başlar, yürür ve bu ilişkiyi deneyimler. İplerle bağlı olma imgesi Katılımcı 4'e göre uzamsal ilişkiyi besler ve kuvvetlendirir. Katılımcı 12 de ipler ile ilgili yaşadığı deneyimi şöyle ifade eder: “Arkamı hiç görmediğim halde, arkamda yanımda duran herkesten güç aldım sanırım

o an. Herkesin dik durduğunu görmesem bile görüyordum. Gün geçtikçe o görünmez ipi daha çok hissediyorum.” Ardından gelen Viewpoints çalışmasında da bu hissini pekiştğini söyler.

“Herkesin enerjisini ortamda çok güçlü hissediyordum. Ortamda bir saniye bile kopmadım. Aylardır üstünde çalışılan bir performans gibiydi. Bazı insanları tanıyıp, bazılarını tanımama rağmen böyle bir bağ nasıl kurulabiliyor? Tamamen herkesin orada olması ve enerjisinin bütününe mekana (ortama) vermesi ile alakalı bir durum mu? O evrede açıklayamadığımız “bir enerji var ama ne” dediğimiz şey mi yoksa?”

Katılımcılarda böyle soruları uyandırması sevindirici olmakla birlikte, soruların araştırılması deneyimin kendisinde yatar. Bogart da kendi çalışmasının sorularını gerçek zaman ve uzamdaki beden ve algının oluşturduğundan söz eder.⁷² Viewpoints alıştırma bu araştırma alanını yaratır, deneyimin kendisine odaklanır ve bu araştırmada uzamsal farkındalık önemli bir çalışma alanıdır. Alıştırmanın temel amacı kendi uzamının, mekanın uzamının ve bu uzam içindeki diğer şeylerle, diğer bedenlerle aradaki uzamın ve ilişkinin keşfedilip sürdürülmesidir. Atölyede mesafe, seviye, araya girme, takip etme vb. gibi net uzamsal ilişkilerin araştırılmasının yanı sıra kare, çember, kulvar alıştırma gibi bütünüyle uzam üzerine kurulu doğaçlamalar da uygulanmıştır. Her iki alıştırma biçiminde de oyuncuların anlık uzamsal tercihler yapmaları beklenir. Bu tercihleri bütün bedenle ifade edilen refleksif tepkiler aracılığıyla görürüz. Daimi bir uzam gözlemi ve ilişkisi, Bogart ve Landau'nun ifadesiyle oyuncular arasındaki uzamı da bir çeşit “nitelik, ilgi, dikkat, potansiyel ve hatta tehlike” ile doldurur.⁷³ Uzamın büyüleyiciliği ve kimyası böyle oluşur. Dolayısıyla “uzam tasvir edici, ilk anlamında ya da temsili olmak zorunda değildir. Uzam her an dönüşebilir.”⁷⁴ Bu anlamda oyuncu bütün bedeni ile uzamsal ilişkilerden doğrudan etkilenmeye kendini açarken öte yandan da bu ilişkiler içindeki mevcudiyeti ile uzamın yaratıcısı olduğunu keşfeder. Katılımcı 9 Viewpoints çalışmasında yoğun bir şekilde hissettiği şeyin bu etkileme ve etkilenme durumu olduğundan söz eder: “Ben, benliğim, yaydığım sıcaklık, enerjim, hislerim hep bir bütün ve başka bütünlerle karşılaştığımda tepkileri oluyor. Viewpoints çalışmasında

⁷² Bogart, **Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre**, s. 21.

⁷³ **A.g.e.**, s. 104.

⁷⁴ Bogart, **And Then, You Act: Making Art in an Unpredictable World**, s. 91.

en çok buna dikkat ettim ve çok şiddetle hissettim egzersizler sırasında.” Katılımcı 2 de değerlendirme formunda kulvar çalışmasına dair deneyimini anlatırken altı kişi birlikte bir kulvar yarattıklarını ve bu kulvarın stüdyonun sınırları dışına taşıdığını, uzadığını söyler. Alıştırma bu noktada katılımcıların uzamsal olarak birbirinden etkilenmelerini ve birlikte soyut bir uzam yaratmalarını sağlamıştır. Benzer bir ilişki algısını Katılımcı 5 “görmeden hissetmek” olarak tarif eder. “Viewpoints çalışmalarında da bakmadan görebildiğim, hissettiğim (hem mekanı hem arkadaşlarımı) anlar çok etkileyiciydi ve bunu izlemek de. Özellikle 6 kişi tek bir yönde çizgide yaptığımız çalışmada.”

Viewpoints çalışmalarının dış uzam, önceki alışımların da hem dış uzam hem de iç uzamla kurmaya çalıştığı ilişki ve iletişim “orada olma” halini deneyimlemeyi sağlar. Heidegger’in de sözünü ettiği gibi orada olmak, bir şeyin “içinde var olmak” demektir. Dünya “içinde” olmak, dünya içinde var olanlarla ilişkili ve meşgul olmaktır.⁷⁵ Orada olmamız için orada olan şeylerle bütün bedenimiz ve varlığımızla ilgileniyor olmamız gerekir. Katılımcı 10 bunu yakalayabildiği anları anlatırken, ilişkinin uyumu geliştirdiğinden ve diğerleriyle birlikte orada olduklarından bahseder ve deneyimini “diğer uzamlarla ve bulunduğumuz mekanla bir iletişim ve bütünlük algısı hissettim” diye tarif eder. Bu ilişki ve iletişim, Katılımcı 7’nin değerlendirme formundaki yorumlarına göre merak duygusunu kışkırtmıştır. Uzamdaki şeyleri daha çok merak etmeye başladığını ifade eder. Atölyenin ilk iki günü son alıştırma olarak yapılan duyu alışımları bu merakın kışkırtılmasına yöneliktir. Özellikle dokunma duyusunun, ısı ve sıcaklık gibi somut bir uzamsal ilişki üzerinden araştırılması oyuncuların psikofiziksel algılarını değiştirir. Katılımcı 8 günlüğünde yaşadığı deneyimi “özellikle son yaptığımız avuç içlerimizin temas ettiği yer, hava, cam beni daha hassas bir yere götürdü ve o zaman daha meraklı ve algılarımın açıldığını hissettim” diyerek anlatır. Duyular üzerine çalışmak orada ve bir şeylerle ilişki içinde olma halimizi tetikler ve canlı tutar.

Her an yeniden şekillenen böyle bir uzam ilişkisi ve iletişimi, dinamik bir iç ve dış uzam farkındalığının bir ürünüdür. “Orada olan” şeyler her an yeni bir uzama

⁷⁵ Heidegger, **Varlık ve Zaman**, s. 108.

dahil olabilir. Dolayısıyla önceden belirlenmiş ya da belirgin bir şey olmayan uzam, her an orada belirecek olanın, ihtimallerin varlığını taşır. Uzam değişken ve dinamiktir. Uzam algımız da aynı şekilde değişken ve dinamiktir. Bu değişkenliği gözlemlemek ve onun fiziksel ve imgesel yaratıcısı olmayı araştırmak onunla işbirliği yapmaktır. Bu beş günlük çalışmada bile katılımcıların uzam algılarının açıldığı ve bu konuda farkındalık kazandıkları gözlemlenmiştir. Katılımcı 7 bu gelişimi şöyle dile getirir: “İlk çalışmadan son çalışmaya kadar kapladığım, yönettiğim ve yönlendiğim alanın zaman geçtikçe artabildiğini hissettim.” Bu ifade aslında, atölyedeki uzam çalışmaları ile ilgili iç uzam, dış uzam ve ilişkiler ve imge-uzam araştırma alanlarını özetler niteliktedir. Bu alanların çalışılması oyuncuya, bütün beden ve zihni ile “burada” ya da “orada” olmayı deneyimlemek ve sürdürmek açısından oldukça verimli katkılar sunar.

3.2.3. ZAMAN FARKINDALIĞI

Zaman algısının araştırılması atölyenin bir diğer konu başlığıdır. Beden ve zihin gibi, uzam farkındalığı gibi zaman farkındalığı üzerine yapılan çalışmalar da psikofiziksel anlayışla ve beden araştırmaları ile sürdürülmüştür. Bu anlamda, araştırmalarda katılımcının bütün bedeniyle “orada” olmasının yanı sıra, “o anda” olma algısı, yani “şimdi” üzerine çalışmak da amaçlanmıştır. Oyunculuk şimdiki zamanda gerçekleşir. Onun yaratıldığı an tecrübe edilmesi oyunun şimdidadır. İster geçmişteki bir olayı isterse geleceğe dair bir hayali anlatsın, oyunculuk şu ana daıdır ve bu an oyuncunun oradaki konsantrasyonu ile dolar.⁷⁶ Grotowski de “yalnızca oyun anı”nın varlığından söz eder. Her şey anlıktır ve şimdi oluşur.⁷⁷ Lecoq ise oyun oynama anını “sonsuz bir şimdilik” olarak tarif eder.⁷⁸ Terzopoulos da benzer şekilde zamanı sonsuzluk olarak kabul edip onu geniş hacimli görmekten bahseder. Asıl araştırma bu alışılmadık, yani doğrusal olmayan geniş hacimli zaman algısına bedeni alıştırmaktır. Sonrasında zaman geliştirilebilir bir şeye dönüşür.⁷⁹

⁷⁶ Frost ve Yarrow, **Improvisation in Drama**, s. 129-130.

⁷⁷ Grotowski, **Towards a Poor Theatre**, s. 118.

⁷⁸ Ravid, “Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training”, s. 55.

⁷⁹ Terzopoulos, **Dionysos’un Dönüşü**, s. 61.

Uygulanılan atölyedeki alıştırmalar da bu anlayışı yansıtarak şimdinin araştırılması ve onun değişkenliğinin keşfedilmesi üzerine kuruludur.

Psikofiziksel alıştırmalarla şimdinin araştırılması, o anı içeren her şeyle, zaman bağlamında ilişki kurmanın yollarını denemekten geçer. Böylece oyuncular “o anı” zamansal ilişkiler kurarak oluşturabildiklerini keşfeder. “Şimdi” hissedilebilir ve zamansal ilişkiler aracılığıyla değiştirilebilir bir şeye dönüşür. Katılımcı 6 bununla ilgili deneyimini paylaşırken zaman kavramının yok olduğunu, zamana dair hiçbir fikrinin olmadığını söyler. Bu kavramsızlık gelecek ve geçmişin olmadığı bir şimdi yaratmıştır. Oysa “zaman kavramı kuvvetlendikçe, şimdiden uzaklaşıyor insan” diye yorumluyor. Katılımcı 6’nın yaşadığı bu kavramsızlık hali Csikszentmihalyi’nin bahsettiği “akışta olma” deneyimini çağrıştırır. Csikszentmihalyi bu deneyimi “yapılan şeye tümüyle dahil olduğumuz bütünsel bir şimdi hissi” olarak tarif eder. Böyle bir anda, eylemler bilince hiç gerek duymadan içsel bir mantığa göre birbiri ardına gelir. Eylemlerimizin kontrol edebilir durumda, bir andan diğerine birbiri içine geçen bir akışta ilerlediğimizi tecrübe ederiz. Böyle bir anda ben ile çevre; uyaran ve tepki; geçmiş, gelecek ve şimdi arasında neredeyse hiç fark yoktur.⁸⁰ Katılımcı 11 bu deneyimi atölyede iki üç kez yaşadığını söyler, günlüğünde bu anlar için aynı ifadeyi kullanır, akışkanlık der. Bu akışkanlığın içinde yaşadığını ve orada olduğunu hissetmiştir.

Csikszentmihalyi’ye göre bu akış deneyimi yalnızca, çevremizle net ve belirlenmiş bir biçimde ilişkiye geçtiğimizde gerçekleşir.⁸¹ Malin B. Erikson’a göre bu ilişkinin kurulmasında bilincin rolü büyüktür. Bilinç zamanın baskısı altındadır. Çünkü bilinç dünyayı ve çevremizi o anda nasıl algıladığımız üzerine kuruludur. Bir durum gerçekleşir ve biz durumları farklı tempolarda tecrübe ederiz. Erikson bunu şöyle örneklendirir: “bir şeyler çok hızlı gerçekleştiğinde çevremize dair bütün resmi şekillendiremeyebiliriz.” Daha az stresli bir durumda yaşayacağımız tecrübeden tamamıyla farklı olacaktır. Ya da bir kaza anında zamanı ağır çekim gibi tecrübe ederiz. Aslında yavaşlayan şey yalnızca bu bilişsel duruma ait zaman algımızdır. Ve

⁸⁰ Csikszentmihalyi, **Flow**, s. 137.

⁸¹ **A.g.e.**, s. 137.

bu algının gerçeklikte hiç bir karşılığı yoktur.⁸² O halde ilk olarak bilincin net, açık ve berrak bir halde olması iyi olacaktır. Meditasyon çalışması bu açıklığı sağlar. Olduğun yerde dururken ve yalnızca nefesini izlerken doğrudan şimdiye odaklanmak daha kolay olacaktır. Katılımcı 5 meditasyon esnasında pencereden dışarı bakarken yaşadığı “sonsuz şimdi” hissini şöyle tarif eder: “Bu süre boyunca dışarıyı ve içeriği algılayışım farklılaştı. Zaman sanki yavaş aktı, doya doya yaprakların hareketini ve yağmuru izledim. Tarif etmek çok zor çünkü her anına tanık oldum o hareketin ve bu bana çok hafif ve çok yavaş geldi. Bu sırada içeride olan hareketlenme, ses, vs. farkındaydım.” Katılımcı 6’ya göre şimdiyi hissedebildiği bazı anların oluşmasında “en büyük pay meditasyonun”du. “Zamana en rahat ve en çok odaklandığı anlar”ı meditasyonlarda yaşadığını söyleyen Katılımcı 1, bunu bedenlen hiç bir hareket yapmamaya, yalnızca ayakta durmaya bağlar. Bir süre sonra zihin geçen zamanı gözlemlemeyi kendiliğinden ister. Nirbhay meditasyondaki şimdiki zaman algısının bilinçli farkındalık yoluyla gelişebildiğinden söz eder.⁸³ Meditasyon süresince araştırılan, zihnin ve bedenin algılamaya açık olduğu bu farkındalık düzeyinde oyuncunun anı hissetmesi ve dinlemesi kolaylaşır.

Atölyenin ikinci yarısında yer alan dikkat çemberleri ve beden-uzam alıştırmaları zamanla ilgili yine şimdi algısını ve bu algının genişletilmesini araştırır. Dikkat çemberlerinde odağın değişmesiyle zamanın da değiştiğinden söz eden Katılımcı 12, kendini, mekanı ve dışarıyı dinlemek arasında fark olduğunu söyler ve bunun zaman algısını değiştirdiğine değinir. Katılımcı 8 ise sonraki alıştırmada, katılımcıların kendilerini “duvara karşı” yürürken hayal ettikleri çalışmada uzam ve zaman algısının kırıldığından söz eder. Günlüğünde “yol uzadı, zaman belirsizleşti, yalnızca o anın keyfi vardı” diye ifade eder. Bu anlar onun için zihninin kendisini meşgul etmediği ve işbirliği yapabildiği anlardır. Bu anlarda katılımcı şimdi anını ve bu anın genişleyebildiğini deneyimlemiştir.

Bu anlamda zamanın öznelliğinden bahsedilebilir. Merleau-Ponty nesnel zamanın varlığını reddederken zamanın gerçek bir süreç ya da şimdiki zamanın

⁸² Erikson, “Demistfying Presence: Approaching an Understanding of Presence in Actor Training”, s. 22-23.

⁸³ Singh, **Psychology of Meditation**, s. 5.

birbiri ardına dizilişi olmadığını söyler.⁸⁴ Dünyanın kendisinde zamansallık yoktur. Yine de özne zamansızlık anlarını bilince indirgemek için onu ölçer ve tanımlar. Aslında zaman kendi-içinde oluşur. Geçmiş, gelecek ve şimdi varlığın kendisinde, var oluşunda vardır. Dolayısıyla nesnel olan, bir tane zaman yoktur. Merleau-Ponty'ye göre zaman şimdiki zamandır. Şu an sonsuzdur; çünkü zamanın yaratıldığı anın ta kendisidir, sürekli kendini aşan bir akıştadır ve asla kendini yakalayamayacaktır. Kısacası “şu an”da, zamansallık vardır.⁸⁵ Her an kendi zamansallığı içinde sonsuz bir “şimdi”dir. Her oyun döngüsü (niyet, gerçekleştirme ve gerileme) şimdide oluşur ve biter. Sonra diğeri başlar. Uzamsal ve zamansal birlik deneyimlenebilir. Merleau-Ponty uzamsal ve zamansal birlikten içsel-duyumsal birlik olarak söz eder. Bu beden duyu-motor birliğidir. Bu sayede beden uzam ve zamanı yaratır.⁸⁶ Bu görüşlerden yola çıkarak herkesin zamanla kurduğu ilişkiye göre belirlenen bir şimdiden söz etmek mümkün görünmektedir.

Katılımcı 3 zamana dair bu öznel ve göreceli bakışı tecrübe etmiştir ve atölye değerlendirme formunda bunu anlatırken “bazı anlar zamanın uzaması, bazen inanılmaz kısalması ama zamanın hep aynı olması çok ilginç bir durum” diye ifade eder. “Zamana kavram olarak çok rasyonel bakıyoruz ama düşüncemiz dışında farklı geliştiği zaman beyin şaşırıyor.” Katılımcı 4 günlüğünde zamanın izafi olduğundan söz ederken, bunu “zamandaki her an veyahut anlar arası her boşluk sonsuzluktur” diye tarif eder. Katılımcı 4'e göre bu sonsuzluk hissi bedensel ve zihinsel halin bir ürünüdür. Bu öznel algı ve etkileşimi Katılımcı 5 “zamanla oynamak” olarak tarif eder ve bunu bedeni aracılığıyla deneyimlemiştir:

“Bedenimde hareketin zamanı ile oynamak ne kadar keyifli ve farklı bir tat veriyorsa haikuların zamanıyla oynamak da öyle. Zamanla replik üzerinden oynamayı fark etmem, bedenimin zamanıyla oynayıp oradan (durarak ya da hareket ederek) haikuma geçtiğim anlarda belirdi.”

Bu alıştırmada katılımcılardan yürümeleri ve yürüyüş tempolarını 1'den 10'a kadar bir hız skalasında düşünmeleri istenir. Grup olarak aynı tempoda yürüyeceklerdir. O nedenle 5 ile başlanır. Sonrasında sırayla farklı tempolarda

⁸⁴ Merleau-Ponty, **Phenomenology of Perception**, s. 434.

⁸⁵ Macann, **Four Phenomenological Philosophers: Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty**, s. 196- 197.

⁸⁶ Merleau-Ponty, **a.g.e.**, s. 100-101-102.

yürüme denir. Bu hareketli doğaçlamada bir süre sonra, katılımcılardan farklı tempolarda yürürken haikuları seslendirmeleri istenir. Bu sayede katılımcılar tempo aracılığıyla bedensel ve zihinsel olarak deneyimledikleri zamanı ses ve sözle birleştirirler. Oyuncu tempo aracılığıyla birimlere bölünen zamanın çeşitliliğini ve psikofiziksel olarak bu çeşitlilikle oynayabileceğini keşfeder.

Bu özneliğini ve çeşitliliği keşfetmesi ona zaman ile oynayabileceği geniş bir yelpaze sunar çünkü Stansilavski'nin de ifadesiyle “her varlık halinin, her deneyimin kendine göre tempo-ritmi” vardır. “Her karakteristik içsel ya da dışsal imgenin kendine göre tempo-ritmi vardır. Her olgu, her olay, kaçınılmaz biçimde kendi tempo-ritmi dahilinde gerçekleşir... İşin özü, içe ya da dışa yönelik varlığımızın her zerresinde tempo-ritim bir şekilde mutlaka vardır.”⁸⁷ Her anın kendine özgü tempo ve ritmini tecrübe etmek ve onunla ilişkiye geçmek psikofiziksel olarak da oyuncuyu etkiler ve tepki olarak zaman oyuncunun bedenselleşmiş bir ifadesine dönüşür, bir anlamda oyuncu zamanı bedeniyle yaratır. Kurulan zamansal ilişkinin bedendeki yansıması ile somutlaşan ve hissedilir bir şeye dönüşen zaman genişleyip, kısalabilir, ileriye ve geriye gidebilir, durabilir, hızlanabilir. Dolayısıyla dinamik ve çeşitlidir.

Bu noktada doğrusal olmayan bir zaman anlayışının araştırıldığından söz edilebilir. Zaman yalnızca düz bir çizgide ilerlemez, pek çok yönü olabilir, genişleyebilir, kısalabilir. Katılımcı 8 de zaman algısına dair deneyimini benzer ifadeler kullanarak anlatır: “Bu atölye boyunca zaman sadece ilerleyen bir şey olmayı bıraktı, sanki yönleri arttı, çapraza gidebilir gibi mesela.” Gündelik olandan, alışık olunan zaman algısından farklı bir algı yaşamak Katılımcı 12'nin soyut ve somut zaman olarak tarif ettiği algıda da karşılığını bulur. “Bizim için geçerli olan zaman” ifadesini kullanır, “bazen bir dakikanın bir ömür gibi geçmesi gibi.” Katılımcı 3 de bu farklı zaman algısını “zamanın değişik akması” olarak tanımlar ve şöyle anlatır: “Özellikle Viewpoints çalışmalarında zamanın birden hızlanması, birden durması içten ve dıştan izlerken belli oluyor, hissediyorum. Bir şaşkınlık oluyor. Gerçekten zaman mı değişik akıyor?”

⁸⁷ Stanislavski, **Bir Karakter Yaratmak**, s. 205.

Viewpoints alıştırılmaları tam da bu noktada, günün ikinci yarısında, bu değişik akan zamanla anında etkileşime girmeyi ve ona refleksif tepkiler vermeyi çalıştırır. Ayrıca belli bir anda sıkışmamayı, değişikliğe açık olmayı, bir andan diğerine kendiliğinden akan zaman akışını takip etmeyi kolaylaştırır. Katılımcı 5'e göre Viewpoints çalışmalarında başkalarının zamanını hissetmek ve onlardan etkilenmek de kolaydır. Doğaçlamalar boyunca kompozisyonlar oluştururken kendi zamanıyla ya da başkalarının zamanlarıyla oynayıp ilişki kurabilirsin. Katılımcı 5 için bunu sağlayan şey dinlemektir. Viewpoints çalışmaları tamamıyla oyuncuların birbirlerini dinlemesi üzerine kuruludur. Birbirlerini kesinlikle tüm benlikleri ile dinlemek ve böylece anlık tepkiler göstermek.

Viewpoints'in ardından gelen imge çalışmalarında da oyuncu bedenini bir balon olarak hayal ederken ya da yalnızca kemiklerden oluştuğu imgesi ile hareket ederken, bu imgelerin zamanı ile ilişkiye geçip onları dinler. Karşılığında oyuncu bir bir nitelik, tempo ve ritim içinde hareket etmeye başlar. Sonrasında alıştırma bu imge bedenlerin içinde tempo farklılıklarını çalışarak devam eder. Burada amaç özellikle ağır tempoların, neredeyse 0'a yakın bir hızın sürdürüldüğü anları araştırmaktır. Terzopoulos'a göre zaman algısının gelişebilmesi için oyuncu zamanın yavaş akışı üzerine çalışmalıdır "Zaman boş yere yavaş akmaz" der çünkü yavaş akan bir zaman dilimi içerisinde "çeşitli patlama anları, ara zaman dilimleri ve enerji yoğunluklarıyla dolu görünmeyen zaman birimleri" ortaya çıkar. "Oyuncunun bedeni zamanı doğurur; zaman anlam, sezgi ve imgelerin taşıyıcısıdır. Zaman bedene ritim verir ve bunu verirken beden beklenmedik sesler çıkarır... Zaman açılır, büyür ve varsillaşır."⁸⁸

Terzopoulos yavaş akan zaman algısının zamanı hissetmek açısından daha etkili olduğu söyler. Yapılan alıştırmalara ait katılımcı yorumları ve gözlemler bu görüşü destekler niteliktedir. Meditasyon, duyu çalışmaları, ilgi çalışmaları ve çok yavaş akan zamanın araştırılması katılımcılara zamanı hissetme tecrübesi kazandırmıştır. Çok hızlı ve değişken bir zamanın çalışılması ise Viewpoint ve hızlı tempo araştırmaları ile yürütüldü. Katılımcıların çoğu hızlı geçen zamanı, zaman

⁸⁸ Terzopoulos, **Dionysos'un Dönüşü**, s. 59-60.

algısının yok olduğu, nasıl geçtiği anlaşılamayan bir akış deneyimi olarak niteler. Katılımcı 3 deneyimini aktarırken “Zaman ortadan yok olunca gelen bir bocalama var. Nasıl oldu bu? Ne kadardır ben bu haldeyim?” diye tarif eder. Hızlı çalışmalar bu anlamda, katılımcıların akış tecrübesini geliştirmiştir. Yine de yavaş zaman akışının çalışılmasına daha çok ihtiyaç duyulduğu gözlenmiştir. Gündelik hayatta hızlı tempoya alışkın bedenlerin yavaş zaman akışını deneyimlemeleri farklı ve çeşitli bir zaman algısına erişmek için yeni bir bakış açısı sunar. Her ne kadar başlarda katlanmasa zor ve geçmek bilmeyen hissini doğurmuş olsa da katılımcıların zamana dair farkındalıklarını yavaş zaman akışının araştırıldığı anlarda deneyimledikleri gözlenmiştir.

Bogart sanat deneyimini “zaman telaşı içinde yakalanan samimi bir an” olarak tanımlar: “zamanın nasıl işlediği konusunda bilinçli olmak, onun baskısını ve esnekliğini hissetmek, zamanın nesnel ya da öznel çeşitlemelerini fark etmek onun sanattaki işlevini anlamaya başlamaktır”⁸⁹ diye ifade eder. Bu başlıklar uygulanan atölye çalışmasındaki zaman alıştırmalarının temel kaygıları da dile getirir. Oyun anının “şimdi”sini hissetmek, “şimdi” ile bütün beden beden aracılığıyla iletişime geçmek ve etkilenmek. Bunlar zamana dair algıyı geliştirmenin temel basamağını oluşturur. Sonrasında ise zamanla oynamak başka bir deyişle “şimdi”nin öznelliğini, dinamikliğini ve değişkenliği keşfedip onun akışına kendini bırakmak üzerine çalışılmıştır. Oyuncunun zaman ile kurabileceği bu ilişki örnekleri onun meşguliyetini, ilgisini ve canlılığını artırır, oyun anındaki mevcudiyetini sürdürmek için ona imkanlar sunar.

3.2.4. ÇİFT BİLİNÇLİLİK

Son bölümde de katılımcıların çift bilinçlilik halini de deneyimleyebilmeleri için uygulanan alıştırmalar yorumlanıp incelenecektir. Bu araştırmanın “çift bilinçlilik” kelimesiyle ne kastettiği çalışmanın önceki bölümlerinden yararlanılarak katılımcılara açıklanmıştır. Oyuncu oyun anında bir yandan oyunun gereklerini

⁸⁹ Bogart, *And Then, You Act: Making Art in an Unpredictable World*, s. 127-28.

yerine getirirken bir yandan da hiç bitmeyen bir iç ya da dış gözlem içindedir. Bu performans anı oyuncunun hiçbir şekilde dağılmayan dikkatini gerekli kılar, bu dikkati korumak ise belirli bir bilinç düzeyini gerektirir. Zarilli bu bilinç düzeyinde dikkatimizin dışsal biçime dair kaygılardan çok içsel olanın, beden/zihin ile ilişkimizin üzerinde olduğundan söz eder. Oyuncu, yakın çevresine dair ulaştığı farkındalık kadar beden/zihninin ve nefesinin de duyarlılığının arttığı bir duruma girer.⁹⁰ Zarilli bu durumu Malayalam dilindeki bir ifade ile örneklendirir “bütün beden bir göze dönüşür” der.⁹¹ Roach bu durumu hem dışarıya hem de kendi içine bakabilmek olarak adlandırır. Bu performans anı için çok önemlidir çünkü aynı anda her yönde görülmesi gereken pek çok şey görülebilir hale gelir.⁹²

Beden makinesinin iki kişiliğe ayrıldığı söylenebilir. Roach buna çift bilinçlilik der, Daniel Meyer-Dinkgrafe de aynı bölünmüş bilinç halini katıksız bilinçlilik olarak adlandırır ve bunu deneyimin çift yönlü doğasına bağlar. Günlük yaşam deneyimlerimizde de yaşayabileceğimiz bu bilinç durumunda zihinsizlik hali mevcuttur ve “soyut, sessiz ve tümüyle bütünsel bir bilinç” söz konusudur.⁹³ Burada oyuncu düşünce ve hislerine şahit oluyordur ve kendisine tıpkı bir başkası gibi uzaktan bakabilir durumdadır. Bu bilinci oyuncular oyun anında yaşayabilirler ve bunu yaşadıkları anda gerçek mevcudiyeti deneyimlerler. Böylece oyuncu seyirci için daha ilgi çekici hale gelir. Bir yandan da oyun anının gereklerini eş zamanlı yerine getirebiliyordur. Bu bilinçteyken sonsuz bir enerji akışında ve oyunu hiç engellemeden bir gözlemci konumunda olmayı başarabilir.⁹⁴ Zeami de benzer şekilde disiplin edilmiş bir bilinçten bahseder. Ona göre yaşamın bedenselleşmiş halini tarif ettiği çiçek metaforuna ulaşmış, yani beden zihin bütünlüğü içinde bu bilince erişmiş bir oyuncunun gözleri ileriye bakarken ruhu geriye görmektedir.⁹⁵ Dolayısıyla hem dışarıya açık bir algı hem içini, bedenini gözlemleyen bir bakış tarif edilir.

⁹⁰ Zarilli, **Psychophysical Acting**, s. 184.

⁹¹ **A.g.e.**, s. 185.

⁹² Roach, **Theatre Journal**, s. 556-57.

⁹³ Meyer-Dinkgrafe, **Performing Consciousness**, s. 76.

⁹⁴ Meyer-Dinkgrafe, **Theatre and Consciousness**, s. 79.

⁹⁵ Motokiyo, **On the Art of the No Drama: The Major Treatises of Zeami**, Alıntılayan: Roach, **a.g.e.**, s. 567.

Bu çift bilinçlilik halini Grotowski “I-I” (ben-ben) kavramıyla anlatır. “Biz ikiyiz” aslında der. Birisi yapandır diğeri izleyen. “Diğeri yarın tarafından izlendiğini hissetmek başka bir boyut kazandırır. Ben-ben vardır. İkinci ben sanaldır; siz değilsiniz, içinizdedir. Başkalarının bakışı ya da yargılayıcı birisi değildir; Hareketsiz bir bakış gibidir: sessiz bir varlık”. Grotowski bunu güneşe benzetir, öylece durur ve her şeyi aydınlatır. Yaptığı şey sadece budur. Oyuncunun süreci bu sessiz mevcudiyeti, ben-ben deneyimini yaşamasını gerektirir. Deneyimin içinde her ikisi bütün ve tek olur. Dolayısıyla “ben-ben” hali ikiye bölünmüşlük değil çift bilinçli olmaktır.

Atölye boyunca uygulanan alıştırmaların çoğu iç ve dış gözlemi zorunlu kılar. Her ikisini bir arada ve ilişki içerisinde yürütebilmek için uygulanan alıştırmalarda katılımcılar deneyimlerini tarif ederken yukarıdakilere benzer kelimeler kullanmıştır. Katılımcı 7 “sıfıra gelmek” olarak tanımladığı bir anda, hem içeride hem dışarıda olmayı hissettiğini söyler: “dışarıdan bakabilmek hem kolay hem zor, iç ve dış olarak ikiye bölünmeye alışıyorum, zaman onun zamanı oluyor... Nefesim, yürüyüşüm ve algım daha akışkan, daha sakin.” Katılımcı 13 ilk defa yaşadığı bu deneyime şaşırmıştır, günlüğünde şöyle anlatır:

“Ben aslında tek yönlü bir insanım. Bir şeyi yaparken sadece ona odaklanırım. Bugün ilk defa dinlerken aynı anda konuşmayı denedim. Duyduğum sese göre konuşmayı ve bu beni doldurdu. Bir daha yaparsam, yeniden araştırırsam nasıl olur bilmiyorum ama ben bugün çok şaşardım.”

Katılımcı 2 de yaşadığı deneyimle ilgili benzer bir tarifte bulunur: “Yaptığımız grup doğaçlamalarında aslında sınırlı sayıda görevim varken ve sadece bunlara odaklanmışken bir yandan da diğeri insanlarla ilişki kurarak bir oyun oynuyordum. Sanırım bu bir çift bilinçlilik haliydi.” Katılımcı 4 bu hali bütün atölye boyunca bir kere yaşayabilmiştir ve bu anın “verilen yönergeler sonrası hem kendimi dinleyip hem çevremi gözettiğim yürüme egzersizi”nde gerçekleştiğini söyler. Yaşadığı çift bilinçlilik deneyiminin tarifini şöyle yapar: “Kafamda başlayıp ayak ucuma giden oradan ikiye ayrılarak mekanı tararken, eş zamanlı kafama geri çıkan radar.” Katılımcı 4’ün ayrıntılarıyla anlattığı bu özel deneyimine karşılık, Katılımcı 5 beden ve zihninin beraber çalıştığı bütün anlarda bu hali deneyimleyebildiğini söyler.

Katılımcı 2 farklı bir yaklaşımla, bu çift bilinçlilik halini bilinçaltının yüzeye çıkmasına izin vermekle ilişkilendirir ve şöyle anlatır: “Çift bilinçlilik halini şöyle tanımlayabiliriz: Üst ve alt bilinçlerimiz vardır. Sürekli üst zihnimizin tahakkümündeyizdir. Üst bilincin tahakkümünü kaldırdığımızda alt bilinçten gelen şeyler hareketi ve anlamı oluşturur.” Nasıl adlandırırsak adlandıralım çift bilinçlilik doğrudan çoklu görevleri aynı anda sürdürebilme becerisiyle ilişkilidir ve bu çalışma özelinde bu görevlerden en önemlisi iç veya dış gözlemi sürdürmektir. Katılımcı 7 kendi gözlem deneyimini şöyle ifade eder:

“Çift bilinçliliği şöyle belki ifade edebilirim, oynadığımız oyun sırasında hem durabildim, kovaladım, oradan geçtim, bunların farkındaydım ama bir yerden sonra ben karar vermiyordum artık. Sadece arkadaşlarımla ve o oyunun anındaydım. Bu da benim için tarifsiz bir eğlenceye dönüşür ve inanılmaz zevk aldım.”

Katılımcı 11’in çift bilinçliliğe dair tarifinde de benzer ifadelere rastlarız: “Kendi içimde ve dışarıyı dinlerken her şeyin farkındaydım.” Bu yorumlardan anlaşılacağı gibi ana olan yoğun farkındalık durumundayken bir yandan alıştırmaların gereklerini yerine getirmek ve diğerleri ile bağlantılı olmak çift bilinçlilik halini deneyimlemelerini sağlar. Katılımcı 12 bu haldeyken zihnin tahakkümünden bir an olsun kurtulduğundan söz eder. Zihni tamamıyla bir kenara atılmamıştır ancak tarifine göre genişlemiş, yeni alanlar açılmıştır. Dolayısıyla burada söz edilen sadece zihinsel bir farkındalık değil daha bütünsel, bütün algı, duyu ve bedenlerine dair bir farkındalıktır. Aynı anda hem içeriği hem de dışarıyı gözlemleyebiliyor olmak daha geniş ve büyük bir açıklığın göstergesi sayılabilir.

Uygulamalarda “çift bilinçlilik” üzerine ayrıca çalışılan alıştırmalar yapmak yerine, alıştırmaların tümünde bu yaklaşımın gözetilmesi ve her araştırmanın yapısına bir şekilde dahil edilmesi tercih edilmiştir. İlk olarak meditasyon çalışmasında hem nefesi yoluyla iç gözlemi sürdürmesi hem bütün bedeniyle odada, ayakta durmaya devam etmesi hem de verilen sayma görevini yapması gerekir. Katılımcıların bazıları zaman zaman bu görevleri aynı anda yerine getirebilmiş ve bu deneyimi çift bilinçlilik olarak ifade etmiştir. Meditasyonda yaşadığı bu yüksek farkındalık halini Katılımcı 8 şöyle anlatır:

“3. günde kendimi bıraktım zannettim önce, sonra baktım duruyorum aslında, devam eden iki şey var sanki bir yandan sonuna kadar stüdyodayım, herkesi her şeyi hissediyorum, bir yandan ağaç karşımda o da bizden gibi. İlk başta kör oluyordum sonra baktım baya gözüm açılmış.”

Katılımcı 9 da meditasyon yaparken içinden başka bir şey yapmayı sürdürebildiğini söyler:

“Sanırım içten ya da dıştan bir düzene sahip alıştırmada diğerini yapmak zor olmuyor, sürekli saatin tik tak sesini duymazsınız, sadece duymak istediğinizde odaklanırsınız ya, öyle bir şey. Nefesim düzenli olduğu için o düzeni bozmadıkça zihnimde çok şey yapabildim.”

Katılımcı 9’un yorumlarından da anlaşılacağı gibi çift bilinçlilik halini yaşamak ilgi ile yakından alakalıdır. Oyuncu ayna anda sürdürdüğü tüm görevler ve o an ile yakından ilgili olmalı, başka bir deyişle aynı anda iki şeyle birden tümüyle meşgul ve alakalı olmalıdır. O nedenle bu hali deneyimlemek her zaman meditasyondaki kadar kolay olmayabilir. Hareketli alıştırmalarda iş daha da zorlaşır. Katılımcı 12’nin görüşleri de bu doğrultudadır: “Meditasyonda çok kez oldu ama hala çalışmalarda çift bilinçliliği uyandıramıyorum (bu kadar kolay olmamalıydı zaten)”. Meditasyonda sabit bir odağın olması işi kolaylaştırmıştır ve bu sayede katılımcılar çift bilinçliliği daha farkında olarak deneyimlemiştir.

Meditasyon sonrasında kullanılan ısınma topları veya staccato-legato alıştırmalarında ise belirli bir yönelimi ve enerjisi olan bir hareketin fiziksel tekrarından sonra hayalinde yeniden yapılması, içsel hareketin izlenmesi araştırılır. İmgesinde hareketi sürdüren oyuncu aynı zamanda bu odada ve diğer arkadaşlarıyla. Katılımcı 1 son ısınma topu alıştırmada bunu tecrübe edebilmiştir ve şöyle anlatır: “Hem direktifleri içselleştirdiğim ve gerçekten alma-verme enerjisinin doruk yaptığı bir noktadaydım hem de etrafımdaki en ufak hareketi çok rahat fark edebiliyordum.” Katılımcı 11 ise staccato-legato alıştırmalarının bunu kolaylaştırdığını ifade eder. Katılımcı 3 de çift bilinçlilikle ilgili aklına ilk staccato-legato alıştırmalarının geldiğini söyler. Bunun “içinde yükselen başka bir enerji varken fiziksel olarak net bir şey yapmamdan kaynaklı” olabileceğini dile getirir. Sonuçta fiziksel olarak sadece stüdyoda ayakta dururken ve yönleri söylerken aslında

içlerinden gönderme jestini tekrar etmeyi sürdürürler. Yönlere ait kelimeler, bu içsel jestin enerjisi ve odada, birlikte olmanın dinamiği ile kendiliğinden çıkar.

Viewpoints çalışmalarında ise katılımcılardan birbirlerine iplerle bağlı olduklarını hayal etmeleri ve bu imgeyi bütün çalışma boyunca korumaları istenir. Katılımcıların hem alıştırmaların görevlerini yerine getirmeleri hem de imgeyi korumaları ve imge aracılığıyla diğer katılımcılarla ilişkiyi sürdürmeleri gerekir. Bu çoklu görev ve gözlem süreci ile çift bilinçlilik halini deneyimlemeleri amaçlanmıştır. Katılımcı 1 amaçlanan bu bilinç düzeyine yakın hissettiği anlar olduğundan bahseder ve şöyle anlatır:

“Mesela 13.09.18 Viewpoints egzersizinde hem her şeyin farkında hem de çok fena içindeydim. Bence hem yanımdakileri dinlemek, onları gözlemleyip uyum sağlamak, kolektif bir şey yapmak hem de kendi akışını hissetmek bir noktada çift bilinçliliği esas kılıyor.”

Katılımcı 6 da yaşadığı deneyimi şu şekilde tarif eder:

“İki kanal açılmış ve ikisi de akıyormuş gibi. Çok iyi anlaşan ama birbirinden ayrı da var olabilen iki dost gibi. Diyalog kuruluyor. İçeridekiyle ve dışarıdakiyle. Aslında böyle tanımlamak istemiyorum zira kesin sınırları yokmuş gibi. İkisi de aynı yerde ikisi de değil.”

Katılımcı 6'nın tarifi Chekhov'un söylediklerini çağırıştırır. Yaratırken iki benliklisinizdir ve onların gerçekleştirdiği farklı işlevleri kolaylıkla birbirinden ayırt edebilirsiniz.”⁹⁶ O halde iki bilincin de bir arada işliyor olduğu durumlar aslında bu deneyimi yaratır. Zaman zaman oranları değişse de, yani bazen dış gözlem ve eylem ağır basarken bazen iç gözlem ağır bassa da ikisi de her zaman vardır, sürekli devam eder; aynı anda var olur.

Katılımcıların çift bilinçliliği deneyimledikleri diğer alıştırmalar ise imge çalışmalarındadır. Özellikle son çalışmada imgeden yola çıkarak oluşturdukları hareket dizgelerini, imgelerinde yapmayı sürdürürken yine staccato-legato alıştırmasındaki gibi bir deneyim yaşamışlardır. Bu hareketleri fiziksel olarak belli bir süre yaptıktan sonra hareketi içlerinden yapmayı sürdürürken haikularını söylerler. Katılımcı 5 çift bilinçliliği en yoğun bu çalışmada hissettiğine değinirken her seferinde farklı olan ses

⁹⁶ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 133.

ve hareket ilişkisine rağmen beden ve zihin birlikteliği sayesinde ikisini de bir arada ve farkında olarak deneyimlediğinden söz eder. Katılımcı 2 ise zihninde hareketi yaparken şiiri söylediği anlarda çift bilinçlilik halini deneyimlediğini ifade eder. İlk doğaçlamalarda bu hali deneyimleyebilmişken son denemelerde zorlandığını söyler. Zihninin şiirle ilgili kurduğu anlam bunu etkilemiştir ve oradan uzaklaşmamıştır.

Katılımcıların çift bilinçlilik halini çok sınırlı anlarda da olsa deneyimlemiş olmaları alıştırmaların bu amaç açısından araştırılabilir bir alan sunduğu anlamına gelir. Yine de aynı anda hem iç gözlem ve deneyimi, hem de dış gözlem ve deneyimi sürdürebilmek çok daha uzun süreli çalışmaları ve tecrübeyi gerektirir. Anlık deneyim ve farkındalık katılımcıların bu konu üzerine düşüncelerini ve tartışmalarını kolaylaştırmıştır. Ancak çift bilinçliliğin bir oyuncu niteliği haline gelebilmesi için özellikle iç gözlemin, hareketleri imgesel olarak sürdürmenin daha çok araştırılması, denenmesi ve neredeyse kendiliğinden olacak bir düzeye gelinceye kadar tecrübe edilmesi gerektiği gözlemlenmiştir.

SONUÇ

Bu çalışmada oyuncunun sahne üzerindeki mevcudiyetinin geliştirilip geliştirilmeyeceği sorusundan yola çıkılmış, nasıl geliştirilebileceği ve hangi araçlar yardımıyla oyunculuk eğitiminde kullanılabileceği üzerine odaklanılmıştır. Bu amaç doğrultusunda oyuncu mevcudiyetinin kuramsal ve pratik çalışmalarda nasıl ele alındığı incelenmiş ve bu verilerden yola çıkarak, bunu geliştirebilecek bir atölye çalışması tasarlanmış, uygulanmış ve katılımcı görüşleri aracılığıyla değerlendirilmiştir.

Değerlendirme formlarında katılımcılardan “mevcut olma” hali ile ilgili deneyimlerini paylaşımları istenmiştir. Oyuncuların büyük bir kısmı mevcudiyeti yaşadıkları deneyim üzerinden tanımlamaya ve açıklamaya çalışmıştır. Böylece atölye sonunda neredeyse bütün katılımcıların oyuncu mevcudiyetine dair kendi tarifi olmuştur:

“Yaptığımız her şeyde aslında ‘olmak’ var ya da bana öyle geldi. Bir şeyleri yeniden görmeyi istemek, koklamayı yeniden öğreniyormuşsun gibi...”

“Zaman zaman yaptığımız çalışmalarda, gerçekten burada, şu anda, anda olduğum zamanlar oldu ve bu gerçekten çok güzeldi.”

“Etrafındaki şeylerle ilişkini keşfedip bedeninin farkında olma, aslında benim için mevcudiyetin temelini oluşturdu. Bir yandan bir grup içindeki varlığım yine mevcudiyetimi gösteren bir etken gibi.”

“Ezberlerimle yüzleşmem için harika bir deneyimdi. Duyularımızı yaşam fonksiyonlarımızı keşfettikçe, rol yapmadan oynamayı da yakalıyorum sanırım. Mevcudiyet farkında olmak ve etkilenmeye izin vererek yaşamak ve sürekli değişerek yeniliklerle karşılaşmak gibi ve bu yüzden nefes aldıkça sürececek bir hal.”

“Her gün aynı meditasyonu yapıp bu denli farklı şeyler gözlemlemek, fiziksel olarak yaklaşık 15 saat bir yerde olmak, zihnini açık tutmak, izlemek. Bunlar benim için çok yoğun hislerdi. Bir gün meditasyonun saatlerce sürdüğünü hissetmek ve ertesi gün aynı zamanın uçup gitmesi. Journallarda bahsettiğim beden ve zihin arasındaki boşluğun kapandığı ve bir bütün hissettiğim anlar tam anlamıyla bir yerde mevcut olmayı deneyimlediğim yerlerdi. Bunu sadece bir eylem içerisinde değil, izlerken de yaşadığım oldu.”

“Bazı anlara verdiğim değerle alakalı keşfettiğim şeyler oldu. Zamana bakışım, kendimi çok durgun ve içinde tanımlarken aslında bunları biraz sorgulayabileceğimi düşündüm.”

“Mevcut olabilmek her şeyin en seyreltilmiş ve sadeleştirilmiş, en yalın hali ve çok zor gerçekten. Zihnin tahakkümünden kurtulmak ve var olanı takip etmek, ortaklık kurmak.”,

“Mevcut olabilmek için hiçbir şey olmaman gerekiyor, çünkü anca o zaman tam anlamıyla orada olabiliyorsun.”

Buradaki tariflerde katılımcılar her ne kadar aynı deneyimden bahsetseler de, deneyimin farklı yönleriyle farklı bağlar kurarlar. Katılımcıların tarifleri tamamıyla kendi keşifleriyle ilgilidir. Mevcudiyet dışarıdan gözlenip karar verilecek bir şey değildir. Oyuncunun o an yaşadığı ve hissettiği bir oluş halidir. Bu nedenle oyuncunun keşif isteği, kendini tanımlaması ve öz değerlendirmesi bu deneyime dair farkındalığı artırır. Heidegger’in de dediği gibi “mevcudiyet ancak ‘kendi içinden’ anlaşılabilir”¹. Oyuncunun yaşadığı deneyim tümüyle kendisine aittir ve her oyuncunun deneyimi farklıdır. Bu deneyimin ne kadar fakında olursa onu dışarıya açması ve paylaşır hale gelmesi kolaylaşır. Her oyuncu kendine özgüdür ve onun sahnedeki mevcudiyeti kendisi ve oyun anı bileşenleriyle kurduğu ilişkinin bir ürünüdür. Beden ve zihin olarak kendisinin ve çevresinin farkında olan ve o anda çevresiyle ilişki kurmaya ve kendini tümüyle o alış verişe bırakmaya açık olan oyuncunun kendine özgü sahne mevcudiyeti ister istemez belirginleşip görünür olacaktır ve sanatını zenginleştirecektir.

Öte yandan mevcudiyet hiçbir şekilde garantiye alınamaz. Bogart ve Landau’nun da dediği gibi “mevcudiyet her an için kişisel ilgiyle bağlantılıdır, ilgi ise taklit edilebilecek ya da gösterilecek bir şey değildir.” Bu ilginin oluşabileceği koşulları her an yeniden yaratmak gerekir. Ona bir formül ya da zihinsel bir çıkarım gibi bakmak mümkün değildir ve sonucunda mevcut olup olmayacağımız da belirsizdir. Bogart bu durumda mevcudiyeti ekmekten söz eder; “Sonuçları yaratamazsınız. Sadece bir şeylerin olmasına yol açabilecek koşulları yaratabilirsiniz.” der. Dolayısıyla sahnede mevcut olmak bir oluş halidir ve her an yeniden kurulur. Bu durumda oyuncu konsantasyonunu, o ana ve çevresine karşı duyduğu açıklığı ve duyarlılığı her an sürdürmelidir.

¹ Heidegger, **Metafizik Nedir?**, s. 16.

Oyuncu konsantasyonunu ve kendisine, o ana, çevresine karşı duyduğu açıklığı ve duyarlılığı geliştirebilir. Gerçekleştirilen atölye ve uygulanılan alıştırmalara dair yorum ve gözlemler beden ve zihin arasındaki ilişkinin ve birlikteliğinin, zaman ve uzamla ilgili algının ve aynı şekilde çiftbilinçlilik deneyiminin öncelikle keşfedilebilir ve geliştirilebilir olduğunu ortaya koymuştur. Mevcudiyet geliştirilebilir. Oyuncu sahnedeki varlığını ve oyun anındaki bileşenlerle ilişkisini alıştırmalar yoluyla keşfedip güçlendirebilir. Bu sadece oyun provası döneminde araştırılacak bir süreç olmaktan çok, oyuncunun uzun bir süre araştırdığı, üstüne çalıştığı ve hatta günlük yaşamında da sık sık kendiliğinden deneyimleyebildiği bir mevcut olma ve o an, orada olma halini gerektirir. Oyuncu böylece, kendisiyle yani beden ve zihniyle, çevresindekiler ve seyirciyle oyundan ve oynadığı karakterden bağımsız, her an yeniden kurulan ve örülen canlı bir ilişki kurup sürdürebilir duruma gelir.

Oyuncunun beden ve zihni, çevresi, oyun arkadaşları, zaman ve seyirci ile kurduğu ilişki bütünlük algısını oluşturmaya yardım eder. Bu ilişkiler sayesinde oyuncu oyun anı deneyimini bir bütün olarak yaşar ve onunla bütün bir bedenzihin ile dahil olur. Beden, zihin ve ruh ayrı şeyler değildir, bir bütündür. Bu hal aslında yabancı değildir. Günlük hayatta da deneyimlediğimiz, bir bütün olarak mevcut olduğumuzu hissettiğimiz anlar yaşarız. Bir şeyle gerçek anlamda meşgul olduğumuzda, gerçekten dinleyip, bakıp, koklayıp, tattığımızda bütün bedenimizle o şeye dahil oluruz, bir anlamda onunla bir oluruz. Bu anlar kendiliğinden doğan, tümüyle bizim ilgimizle alakalı anlardır. Günlük hayatta bunu deneyimlerken çoğunlukla farkında olmayız ya da adlandırmayız. Oyuncu ise bu ilgiyi ve meşguliyeti bilinçli bir şekilde yaratıp, geliştirip, sürdürebilir. Tüm varlığı ile oyunda olma halini deneyimleyip bunu seyirci ile paylaşabilir.

Bu çıkarım ve değerlendirmelere ulaşılması çalışmanın önceki basamaklarında elde edilen veriler sayesinde mümkün olmuştur. Bu anlamda bu çalışmada öncelikle kavramsal çerçeve oluşturuldu, ilk bölümde öncelikle mevcudiyet bir kavram olarak ele alınıp varlık felsefesi, fenomenoloji ve bilişsel nöroloji alanlarında nasıl tartışıldığı araştırıldı. Kuramsal tartışmalardan da yola

çıkarak ve son dönem performans araştırmalarının da yardımıyla oyuncunun mevcudiyetini tarif edebilecek ve aynı şekilde geliştirmek için de kullanılabilir kavramlara ulaşıldı. Bu kavramlar sayesinde araştırmanın ikinci bölümü için bir çerçeve oldu. Böylece modern oyunculuk yöntemleri ve çağdaş oyunculuk teknikleri, doğrudan mevcudiyeti araştırmalar bile bu kavramların araştırıldığı araştırmalar sayesinde bu çalışmaya katkı sundu. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise oyuncunun mevcudiyetini geliştirmek için önerilen atölye çalışması değerlendirildi. İlk ve ikinci bölümdeki araştırma sonucunda ulaşılan konu başlıklarına göre beden ve zihin birlikteliğini, uzam ve zaman farkındalığını, çift bilinçlilik deneyimini geliştirebilecek psikofiziksel araştırmalardan oluşan bir atölye içeriği oluşturuldu. Atölyenin uygulanışı sırasında katılımcılardan her gün istenen günlük yazıları, aralarda gerçekteştirilen soru-cevap oturumları ve atölye sonunda alınan yazılı değerlendirme formlarındaki katılımcı görüşleri aracılığıyla atölyenin yorumlanması ve değerlendirilmesi gerçekteştirildi.

Varlığı bir meydana geliş ve bir oluş olarak tarif eden ve “dünya içinde var olmak”² olarak tanımlayan Heidegger’in beden ve zihin, özne ve nesne arasındaki ayrımı reddeden bütünlüklü varlık anlayışından yola çıkıldığında mevcudiyete fenomenolojik açıdan bakma zorunluluğu doğar. Husserl ve Merleau-Ponty’nin varlık ve mevcudiyet üzerine görüşleri oyuncululuğun da bir deneyim olduğu fikrini doğurur. Oyuncululuğu bir deneyim olarak kabul etmek ve oyuncunun varlığını bu deneyimin kendisi olarak görmek, oyuncunun mevcudiyetini beden algısı ile ilişkilendirmemizi sağlar. Merleau-Ponty’ye göre beden algısı yalnızca fiziksel bedenle ilgili değildir çünkü içsel/öznel deneyim ve dışsal/nesnel deneyim bir arada, yaşanılan deneyimin kendisini oluşturur, ayrı Şeyler değildir.³ Bu anlamda beden uzamsal ve zamansal olarak oluşan deneyimin bir bütün olarak görünür hale gelmişliğidir. Dolayısıyla deneyim beden aracılığıyla uzamsal ve zamansal bir bağlam içinde vücut bulmuş olur. Bilişsel nöroloji araştırmalarında da bu görüşlerden etkilenen araştırmacılar deneyimin bütünlüklü yapısını ifade etmek için “bedenzihin” kavramını ortaya atar. Bu kavram Şu anlama gelir: Aslında aynı nöron yollarını

² Heidegger, **Varlık ve Zaman**, s. 54.

³ Merleau-Ponty, **Phenomenology of Perception**, s. 214.

kullanan fiziksel, zihinsel, duygusal algı ve ifade biçimleri oyuncunun bedeni aracılığıyla vücut bulur. Bu bağlamda oyuncu aslında daha net bir çalışma alanına, bedenine sahiptir. Beden bilişselliğini keşfedebileceği ve geliştirebileceği alıştırmalar aracılığıyla, oyuncu kendini oyun anının şimdisine algı ve ifade açısından daha rahat bırakabilir.

Oyuncunun sahnedeki mevcudiyetinin performans araştırmalarında nasıl yer aldığı incelendiğinde modern yaklaşımın ve çağdaş araştırmaların farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Modern görüşler, onu daha çok ideal sanatçı figürü ile özdeşleştirip, cazibe ve büyüleme gibi gizemli ve tarif edilemeyen bir özellik olduğu konusunda birleşir. Oysa çağdaş araştırmalara göre oyuncunun sahnedeki mevcudiyeti teknik aracılığıyla keşfedilip zenginleştirilebilen bir hünerdir.⁴ Her ne kadar birbirinden tümüyle farklı gibi dursa da, iki bakış açısı da mevcudiyetle ilişkili benzer kavram ve niteliklerden söz ederler. Bu ortak nitelikler mevcudiyeti tarif etmeyi kolaylaştıracak bileşenler olarak adlandırılabilir. Beden farkındalığı, beden- zihin birlikteliği, uzam ve zaman farkındalığı, akışta olmak ya da kendiliğindenlik ve çift bilinçlilik gibi konu başlıkları çalışmanın bir sonraki bölümünde araştırılacak noktalara işaret eder.

Uzun süreli ve çok geniş bir tartışma konusu olan varlık, var olmak ve mevcut olmak meselesini oyuncunun mevcudiyeti ile ilişkili bir çerçeveye oturtmak için yapılan kuramsal araştırmanın ardından oyuncu mevcudiyetinin ve ilişkili kavramların tiyatro pratiğinde nasıl ele alındığına bakılmıştır. Bu nedenle modern oyunculuk yöntemleri ve çağdaş tekniklerin yaratıcısı olan yönetmen ve eğitimcilerin mevcudiyet üzerine araştırmaları ya da görüşleri ve bunu geliştirmeye yarayabilecek örnek alıştırmaları incelenmiştir. Stansilavski'nin "deneyimlemek" olarak adlandırdığı "yaratıcı hal"e hazırlık için kullandığı bazı alıştırmalar ve öznel zaman hissini ve uygulamasını destekleyecek tempo-ritim araştırmaları oyuncunun mevcudiyetini besleyebilir.

Meyerhold'un yöntemine özgü "refleksif uyarılma" kavramı oyuncunun birbiri ardına gelen refleksler zincirini takip edebilmesini gerektirir. Oyuncu bu anları tecrübe etmek için beden ve zihin olarak tümüyle orada olmalıdır. Meyerhold

⁴ Goodall, **Stage Presence**, s. 8.

yöntemiyle oyuncuya “kararlılık, netlik, denge, koordinasyon, verimlilik, ritim, ifade edebilirlik, tepkisellik, oyunsuluk ve disiplin gibi becerileri”⁵ kazandırmayı hedefler. Bu hedeflere ulaşmak için kullandığı beden algısı ve ifadesi üzerine çalışmaları, uzam ve ritim alıştırmaları, refleksif tepki üzerine yaptığı alıştırmaların çoğu oyuncunun mevcudiyetini geliştirebilecek fırsatlar yaratabilir.

Grotowski ortaya attığı “bütünsel eylem” kavramı ile oyuncunun bütün varlığı ile orada olmasından söz eder; burada ruhsal ve fizikselin bir aradılığı söz konusudur.⁶ Grotowski bu bütünsel eylem aracılığıyla her ne kadar aşkın bir mevcudiyete ulaşmayı hedeflese de bu yolda kullandığı pek çok araç ve kavram oyuncunun sahne üzerindeki mevcudiyetini destekleyecek niteliktedir. Zihinsel, sosyal ve kültürel engellerin kaldırılması fikri, *via negativa*; itki, dikkat, algı ve farkındalık araştırmaları; “ben-ben” çift bilinçliliği yaklaşımı oyuncunun mevcudiyetini zenginleştirmek için kullanılabilir araçlardır.

İkinci bölümün ikinci yarısında çağdaş oyunculuk tekniklerine odaklanılmıştır. Seçilen tekniklerin içinden ilk olarak Jacques Lecoq’un araştırmaları üzerinde durulmuştur. Lecoq eğitiminin ilk basamağında günlük bedenden, algıdan ve düşünce biçiminden kurtulmak için nötr maskeyi kullanır. Bu maske ile ortaya çıkan nötr hal oyuncunun bütün bedeniyle denge ve sükunet içinde olduğu, her türlü potansiyeli barındıran bir haldir. Lecoq’a göre bu hal oyuncunun uzam içindeki mevcudiyetini geliştirir çünkü oyuncu varlığı ile uzamı oluşturur ve onu seyirciye açar. Dolayısıyla nötr maske araştırmasının oyuncunun mevcudiyetini geliştirmeyi hedeflediği söylenebilir ve bu haliyle mevcudiyet üzerine yapılacak bir uygulamaya doğrudan dahil edilebilir.

Anne Bogart ve Tina Landau’nun geliştirdiği Viewpoints tekniğinde de benzer şekilde temel hedef oyuncunun uzam ve zaman içindeki mevcudiyetini geliştirmektir. Bogart ve Landau mevcudiyetin kişisel ilgiyle alakalı olduğundan söz ederler.⁷ Bu açıdan bakıldığında uzam ve zaman ile ilişkili olmak oyuncunun mevcudiyetini ister istemez geliştirir, o an ve orada olmayı kolaylaştırır. Aynı şekilde

⁵ Pitches, **Vsevolod Meyerhold**, s.112.

⁶ Grotowski, **Towards a Poor Theatre**, s. 123.

⁷ Bogart ve Landau, **Viewpoints Kitabı**, s. 31.

bütün doğaçlamaların gerektirdiği ve bu nedenle geliştirdiği kinestetik tepki becerisi, oyuncunun hem akışta olmasını kolaylaştırırken hem de çift bilinçlilik halini deneyimlemesini sağlar. Viewpoints çalışmaları bu araştırmanın oyuncu eğitimine bakışı ile doğrudan örtüşür ve bu araştırma ile neredeyse aynı konuları araştırır. Bu nedenle araştırmanın uygulama atölyesinde yoğun olarak kullanılmıştır.

Terzopoulos tekniği ise oyuncunun bedenindeki yatay ve dikey enerji akışı ile ilgilenir. Enerji akışı aracılığıyla oyuncunun bilincini tümüyle yitirmediği bir esrime haline ulaşması hedeflenir. Bu her oyuncuya göre değişen, bütünsel bir hal ve oluşur. Terzopoulos'a göre sözü edilen enerji akışına nefes ve konsantrasyon tekniğinin dahil edilmesi, üçgen ve omurga hissini aktif hale getirilmesi ve psikosomatik kodların kullanılması aracılığıyla ulaşılabilir.⁸ Bunun için önerdiği, enerji merkezlerinin hem rahat hem de aktif hale gelmesini kolaylaştıran fiziksel çalışmalar, nefes ve konsantrasyon araştırmaları bu araştırmanın başvurabileceği kaynaklardır. Ayrıca tekniğin beden, zihin, ses, nefes, zaman, uzam gibi bileşenleri birlikte çalışan bütünlüklü yapısı, oyuncu eğitimi için de yapısal bir öneri de bulunur.

Araştırmanın son bölümünde oyuncunun sahnedeki mevcudiyetine katkı sunmak için önerilen atölye çalışmasına yer verilmiştir. Önceki bölümlerdeki kuramsal tartışmalar ve oyunculuk araştırmalarından yola çıkarak tasarlanan atölyede oyuncunun mevcudiyetini besleyecek oyunculuk niteliklerine odaklanılmıştır. Bu nitelikler daha önce de sözü edilen beden-zihin birlikteliği, uzam ve zaman farkındalığı ve çift bilinçlilik algısıdır. Günümüz oyunculuk yöntem ve tekniklerinde bu alanlar üzerine çalışmayı sağlayacak çok sayıda alıştırma rastlamak mümkündür. Dolayısıyla bu zengin alıştırma havuzundan bu çalışmayı destekleyecek nitelikte bir sınırlamaya gitme zorunluluğu doğmuştur. Bu noktada ilk olarak neden psikofiziksel alıştırmanın tercih edildiği, psikofiziksel bir yaklaşımın oyuncunun mevcudiyetine nasıl katkı sunabileceği üzerinde durulmuştur. Psikofiziksel araştırmalar sayesinde oyunculuğa bir bütün olarak yaklaşmak, “dışarısını ve içerisini” birlikte çalışmak mümkün görünür. Bu alışırmalarda temel olarak çalışılan

⁸ Terzopoulos, **Dionysos'un Dönüşü**, s. 54.

şey algıdır; algının her zaman aktif ve ilişkili çalışması gerekir. Böylece oyuncunun oyun anına dair bütünsel algısı, dolayısıyla mevcudiyeti pekişir.

Araştırmanın son basamağında uygulanan atölyenin yorumlanması ve değerlendirilmesi yer almıştır. Atölye boyunca katılımcılardan istenen günlük yazıları, aralarda gerçekleştirilen soru-cevap oturumları ve atölye sonunda alınan yazılı değerlendirme formları bu bölümün temel kaynağını oluşturur. Katılımcıların bu konuşma ve yazılarda ifade ettikleri görüşleri ve yorumları aracılığıyla atölyede uygulanan alıştırmaların değerlendirmesi yapılmıştır. Katılımcı deneyimlerinden yola çıkarak alıştırmaların, yine aynı başlıklar altında, beden ve zihin birlikteliği, uzam ve zaman algısı ya da çift bilinçlilik gibi konularda katılımcılara nasıl katkılar sağladığı araştırılmıştır.

Uygulanan alıştırmalar bu koşulları yaratmak için çeşitli önerilerde bulunmuştur. Katılımcıların ifadelerinden anlaşılacağı gibi zaman zaman bu koşullar oluşmuş ve katılımcılar bazı anlarda bu hali deneyimleyebilmiştir. Ancak bu hali sürdürmekte zorluk çekmişlerdir. Dolayısıyla bu atölye çalışması mevcudiyetin araştırılması ve keşfedilmesi için verimli bir ortam oluşturmakla birlikte daha uzun süreli ve devamlı bir çalışmanın gerekliliğini ortaya koymuştur. Sözü edilen çalışma biçimi öncelikle gündelik algı ve ifade alışkanlıklarının değiştirilmesine yöneliktir. Oyun anında tüm bedenzihinle birlikte ve o anı oluşturan her şeyle ilişkili olmak yeni bir çalışma biçimi ve tutum geliştirmeyi zorunlu kılar. Bu çalışma biçiminin ise düzenli olarak deneyimlenmesi bu tecrübeyi zenginleştirecek ve daha rahat sürdürülebilir hale getirecektir.

Daha uzun süreli ve istikrarlı bir çalışmanın gerekliliğini ortaya çıkaran bir başka sorun alanı ise katılımcıların dil ve ses ile kurdukları ilişkide gözlemlenmiştir. Katılımcıların yorumları da bu gözlemi doğrular niteliktedir. Bazı katılımcılar ses ve sözün devreye girdiği anlarda oyun anından koptuklarına ve yakaladıkları o bağlantılı hali kaybettiklerine değinirler. Atölyedeki çeşitli alıştırmalar haiku örnekleri aracılığıyla ses ve söz üzerine çalışmayı hedeflemiştir. Alıştırmaların ses ve söz olmayan ilk bölümlerinde ulaşılan konsantrasyon ve canlılık hali maalesef haikuların sese dökülmesi ile birlikte zayıflamıştır. Bunun sebebi dil, sözcük, anlam

ve bir metni oynamaya dair sahip olunan yargı ve tanımlamalar olabileceği gibi dilin devreye girmesiyle hakimiyeti ele alan ve beden farkındalığından uzaklaştıran zihinsel alışkanlıklar da olabilir. Bu sebepleri tahlil etmek ve incelemek başka bir araştırmanın konusu olmakla birlikte, katılımcı ifadeleri bu atölyede yer alan ses ve söz üzerine alıştırmaların yetersizliğini ortaya koymuştur. Dolayısıyla metinle kurulan ilişki üzerine daha yoğun ve yine aynı şekilde düzenli bir çalışmanın gerekli olduğu söylenebilir. Ancak yapılacak herhangi bir çalışmanın bu konuya psikofiziksel bir anlayışla yaklaşması önemlidir. Böylece metin ve bedeni ayrı ayrı çalışmak yerine onların bir aradılığına odaklanılacaktır. Bu aynı zamanda oyuncunun sahnedeki mevcudiyetini güçlendirecek ve rahatlatacaktır.

Atölyenin değerlendirilmesinde tespit edilen bu sorun alanları bu konularda yapılacak olası araştırmalar için bir çıkış noktası oluşturabilir. Aynı şekilde bu araştırmanın oyuncunun mevcudiyeti üzerine yapılacak kuramsal ya da uygulamalı çalışmalar için bir model oluşturabileceği düşünülmektedir. Çalışma, akademik araştırmaların ve oyunculuk eğitmenlerinin yanı sıra, oyuncuların yaptıkları işle yeni bir ilişki kurmaları açısından da önem taşımaktadır. Oyuncuya metin ve karakterden bağımsız bir şekilde kendi deneyimini zenginleştirebileceği yollar ve alıştırma örnekleri sunulmuştur. Bu pratik alanın geliştirilmesi için kaynak olabilecek bu araştırmada sınırlılıklar sebebiyle çeşitli araştırma alanlarından yararlanılamamıştır. Örneğin incelenecek teknik ve yöntemler Batılı olduğu için ve ülkemizdeki oyunculuk anlayışını da büyük ölçüde Batılı dünya görüşü etkilediği için çalışmanın kuramsal kısmında kaynak olarak yalnızca Batı felsefesine başvurulmuştur. Mevcudiyeti ve mevcut olmayı İslam ya da Doğu felsefesinde yer aldığı şekliyle de incelemek bu alanda yapılacak bir çalışmayı derinleştirebilir. Aynı şekilde, uygulayıcının yetkinlik alanına dair sınırlılık sebebiyle çeşitli yöntem ve tekniklerden, dolayısıyla alıştırmalardan yararlanılamamıştır. Bu anlamda oyuncunun mevcudiyetini geliştirmek adına kullanılacak farklı yöntem ve tekniklere ait olası araştırmaların ve alıştırmaların uygulanması bu alanı zenginleştirebilir. Ayrıca, uygulanan atölye çalışması İstanbul Bilgi Üniversitesi öğrencilerine yapılan duyuru sonucu başvuran öğrencilerin katılımıyla gerçekleşmiştir. Katılımcıların çoğu, üçü bölüm dışından olmakla birlikte, Sahne Sanatları bölümü öğrencisidir. Benzer bir

Çalışmanın profesyonel oyuncular ya da oyunculuk bölümlerinde okuyan öğrenciler gibi farklı gruplarla da denenmesi elde edilen verileri değiştirebilir ya da güçlendirebilir. Çalışmanın yukarıda sözü edilen taraflarıyla olası araştırmalara ilham verecek olması temenni edilmektedir.



KAYNAKÇA

- Aquinas, Thomas: **Varlık ve Öz**, Çev. Oğuz Özgül, İstanbul: Say, 2007.
- Artaud, Antonin: “Mise en Scène and Metaphysics”, **The Routledge Reader in Politics and Performance**, Ed: Lizbeth Goodman, Jane De Gay, New York: Routledge, 2000, s.98-101.
- Auslander, Philip: **From Acting to Performance**, Taylor & Francis e-Library, 2002.
- Barba, Eugenio: **Words or Presence The Drama Review: TDR**, Vol. 16, No.1, 1972, ss. 47-54.
- Barba, Eugenio;
- Savarese, Nicola; **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, Çeviren: Ayşın Candan, Tarhan Onur, Aslı Seven, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017.
- Benjamin, Walter: **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Berktaş, Ali: **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2009.
- Blair, Rhonda: **The Actor, Image and Action**, Taylor & Francis e-Library, 2007.
- “(Refuting) Arguments for the End of Theatre: Possible Implications of Cognitive Neuroscience for Performance”, **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, Spring 2007, s. 125-132.

Bogart, Anne:

Landau, Tina: **Viewpoints Kitabı**, Çev. Fatih Gençkal, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2009.

Bogart, Anne: **And Then, You Act: Making Art in an Unpredictable World**, Taylor & Francis e-Library, 2007.

Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre, Taylor & Francis e-Library, 2005.

Braun, Edward: **Meyerhold on Theatre**, London, New York: Bloomsbury, 2016.

Carman, Taylor: "Foreword", **Phenomenology of Perception**, Trans. Donald A. Landes London, New York: Routledge, 2012, s.vii-xvii.

Carnicke, Sharon Marie: **Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century**, London, New York: Routledge, 2009

Çalışlar, Aziz: **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997.

Chaikin, Joseph: **The Presence of the Actors**. New York: Theatre Communications Group, 2001.

Chekhov, Michael: "The Actor is the Theatre." The Dartington Hall Trust Archive. MC/S1/9 and 21. Volume 6: 1936-1942. **Dersler**. Ocak 1939-Temmuz 1939.

Oyuncuya, Çeviren: Burcu Halaçoğlu, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2013.

Csikszentmihalyi, Mihaly: **Flow and the Foundations of Positive Psychology**, New York, London: Springer, 2014.

- Daboo, Jerri: “The Altering I/Eye: Consciousness, ‘Self’, and the New Paradigm in Acting”, **Performing Consciousness**, Ed. Per Brask, Daniel Meyer-Dinkgräfe. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010, (143-162), s.156.
- Damasio, Antonio R.: **Derscartes’ Error**, New York: Avon Books, 1994.
- The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness**, New York: Harcourt Brace & Co., 1999.
- Davutoğlu, Aslı Yılmaz: “Doğal Sese Ulaşabilmek: Linklater Metodunun Eğitim Perspektifinden Analizi”, **İdil**, Cilt 4, Sayı 17, 2015, ss.147-167.
- Diderot, Denis: **Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceler**, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul: Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık Ltd. şti., 2000.
- Düzgüner, Sevde: “Ruh-Beden ve İnsan-Aşkın Varlık İlişkisine Yönelik Psikolojik Yaklaşımın Tarihi Serüveni”, **Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Volume: 45, Issue: 45, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2014, s.253-284.
- Erikson, Malin B.: “Demistfying Presence: Approaching an Understanding of Presence in Actor Training”,y.y. University of London, 2014.
- Esenyel, Adnan;
- Zafer, Melek Zeynep;
- Çüçen, A. Kadir: **Varlık Felsefesi**, Bursa: Hiperlink, 2009.

- Fischer-Lichte, Erika: **The Transformative Power of Performance**, Çev. Saskya Iris Jain, Taylor & Francis e-Library, 2008.
- Frost Anthony;
- Yarrow, Ralph: **Improvisation in Drama**, New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Gallagher, Shaun;
- Zahavi, Dan: **The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science**, London, New York: Routledge, 2008.
- Gare, Sol: “Presence, Significance and Radiation in Acting: Creating the Psychophysical Foundation for Working on Chekhov’s Atmospheres”, Çevrimiçi, critical-stages.org /15/presence-significance-and-radiation-in-acting-creating-the-psychophysical-foundationfor-working-on-chekhovs-atmospheres1/ , 5/10/2017.
- Garner, Stanton B.: **Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama**, Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1994.
- Goodall, Jane: **Stage Presence**, New York: Routledge, 2008.
- Goehr, Lydia: “Understanding the Engaged Philosopher: On Politics, Philosophy, and Art”, **The Cambridge Companion to Merleau-Ponty**, Ed. Taylor Carman, Mark B. N. Hansen, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, s.318-352
- Goethe, Johann Wolfgang Von: **Rules for Actors (1803-1824)**, Çev. John Oxenford <https://sites.broadviewpress.com/lessons/DramaAnthol>

ogy/GoetheRulesForActors/GoetheRulesForActors_print.html, Alındığı tarih:10.03.2019.

- Gökberk, Macit: **Felsefe Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002.
- Grotowski, Jerzy: **Towards a Poor Theatre**, Ed: Eugenio Barba New York: Routledge, 2002.
- “Yoksul Bir Tiyatroya Doğru”, Çev. Hülya Bahçeci, Handan Öz, **Mimesis**, Sayı:3, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 1990, (73-80).
- “Performer”, **The Grotowski Sourcebook**, Ed. Lisa Wolford, Richard Schechner, New York: Routledge, 2001.
- Güzel, Cemal: “Antikçağ ile Ortaçağda Varlık Felsefesi”, **Kaygı/ Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi**, Issue:11, Bursa: Uludağ Üniversitesi, 2008, s. 223-235.
- Hackney, Peggy: **Making Connections: Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals**, Taylor & Francis e-Library, 2005.
- Hart, F. Elizabeth: “Performance, Phenomenology, and the Cognitive Turn”, **Performance and Cognition**, Ed: Bruce McConachie ve F. Elizabeth Hart, Taylor & Francis e-Library, 2006, s.29-51.
- Heidegger, Martin: **Introduction to Metaphysics**, New Haven: Yale University Press. 2000.
- Metafizik Nedir?**, Çev. Mazhar Şevket İpşiroğlu, Suut Kemal Yetkin, İstanbul: Kaktüs Yayınları, 2003.

Varlık ve Zaman, Çev. Kaan H. Ökten. İstanbul: Agora, 2008.

Basic Problems of Phenomenology, Trans. Albert Hofstadter, Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

The Principle of Reason, Çev. Reginald Lilly, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

Herrington, Joan: “Directing with the Viewpoints”, **Theatre Topics**, Hopkins University Press, Volume 10, No:2, September 2000, (155-168).

Hodge Alison: Alison Hodge, “Introduction”, **Twentieth Century Actor Training**, Ed: Alison Hodge, Taylor & Francis e-Library, 2001.

(DVD) **The Quick And The Dead – The Development Of Core Training And Performance**. Arts Archive Hodge. 2007.

Husserl, Edmund: **Fenomenoloji Üzerine Beş Ders**, Çev. Harun Tepe, Ankara: Bilgesu, 2010.

Jung, Carl Gustav: **Kırmızı Kitap**, Çev. Okan Gündüz, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2015.

Kemp, Rick: **Embodied Acting**, New York: Routledge, 2012.

“The Embodied Performance Pedagogy of Jacques Lecoq”, **Connection Science**, 29:1, 2017, (94-105).

Kim, Jaegwon (ed.);

Sosa, Ernest (ed.);

Rosenkrantz, Gary S. (ed.): **A Companion to Metaphysics**, Malden, Oxford: Blackwell Publishers, 2009.

Kant, Immanuel: “An Answer to the Question: What is Enlightenment?”, **From Modernism to Postmodernism: An Anthology**, Ed. Lawrence E. Cahoon, Cambridge, Mass: Blackwell Publishers, 1996, s.51-58.

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

Tragedya ile Sınırları Aşmak, İstanbul: E Yayınları, 2008.

Kılıç, Sinan: “Heidegger’in Fundamental Ontolojisinde Varlığın Özdeşliği”, **Kayı/ Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi**, Issue:23, Bursa: Uludağ Üniversitesi, 2014, s. 11-28.

Konijn, Elly A.: **Acting Emotions**, Çeviren: Barbara Leach ve David Chambers, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.

Külcü, Recep: “Thales’ten Günümüze Arkhe Arayışı”, **Akademia Disiplinlerarası Bilimsel Araştırmalar Dergisi**, Volume: 2, Issue: 1, Isparta: Biyosistem Yayınevi, 2016, s.1-10.

Lakoff, George;

Johnson, Mark: **Philosophy in the Flesh**, New York: Basic Books, 1999.

- Landes, Donald A.: “Translator’s Introduction”, **Phenomenology of Perception**, Trans. Donald A. Landes, London, New York: Routledge, 2012, s.xxx-iii.
- Leach, Robert: **Vsevolod Meyerhold (Directors in Perspective)**, New York: Cambridge University Press, 1993.
- Lecoq, Jacques: **Şiirsel Beden - Yaratıcı Tiyatro Eğitimi**, Çev. Mine Çerçi, İstanbul: Nota Bene Yayınları, 2015.
- “Mime, the Art of Movement”, **Jacques Lecoq**, Ed. David Bradby, Taylor & Francis e-Library, 2006.
- Libet, Benjamin: **Mind Time: The Temporal Factor in Consciousness**, Massachusetts: Harvard University Press, 2004.
- Linklater, Kristin: **Freeing The Natural Voice**, Londra: Nick Hern Books. 2006.
- Lutterbie, John: “Neuroscience And Creativity in The Rehearsal Process”, **Performance and Cognition**, Ed: Bruce McConachie ve F. Elizabeth Hart, Taylor & Francis e-Library, 2006. s.149-166.
- Toward a General Theory of Acting**, New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Macann, Christopher: **Four Phenomenological Philosophers: Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty**, London, New York: Routledge, 2005.
- Mccaw, Dick: **Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavski, Meyerhold and Grotowski**, New York: Routledge, 2015.

- McDonald, Marianne: Theodoros Terzopoulos, “A Director For the Ages: Theatre of the Body, Mind, and Memory”, **Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos**, Ed. Frank M Raddatz, Theater der Zeit, 2006, (8-41).
- Merleau-Ponty, Maurice: **Phenomenology of Perception**, Trans. Donald A. Landes, London, New York: Routledge, 2012.
- The Visible and the Invisible**, Ed. Claude Lefort, Trans. Alphonso Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968.
- Merlin, Bella: **Konstantin Stanislavsky**, Taylor & Francis e-Library, 2004.
- Meyer-Dinkgrafe, Daniel: “Consciousness, Theatre and Terrorism”, **Performing Consciousness**, Ed. Per Brask, Daniel Meyer-Dinkgräfe, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010, (74-89).
- Theatre and Consciousness**, Bristol: Intellect Books, 2005
- Meyerhold, Vsevolod: “Biyomekanik”, Çev. Cüneyt Yalaz, **Mimesis**, Sayı:3, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 1990, (109-118).
- Moulton, Casey Richard: **Presence and the Actor's Craft**, y.y., University of Louisville, 2016.
- Moore, Sonia: **Stanislavski Sistemi - Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı**, Çev. Bülent Sezgin, Özgür Çiçek ve Cüneyt Yalaz, İstanbul: BGST, 2006.

- Motokiyo, Zeami: **On the Art of the No Drama: The Major Treatises of Zeami**, Çeviren: J. Thomas Rimer ve Yamakazi Masakazu, Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Murray, Simon;
- Keefe, John: **Physical Theatres**, Taylor & Francis e-Library, 2007.
- Murray, Simon: **Jacques Lecoq**, Taylor & Francis e-Library, 2005.
- Nişanyan, Sevan: **Sözlerin Soy Ağacı: Çağdaş Türkçe'nin Etimolojik Sözlüğü**, İstanbul: Adam, 2003.
- Nişanyan Sözlük**, Çevrimiçi,
<http://www.nisanyansozluk.com/?k=aura&view=annotated>, 11.12.2017.
- Noë, Alva: **Varieties of Presence**, Massachusetts: Harvard University Press, 2012.
- Önal, Senem: “Kartezyen Özne ve Kantçı Öznenin Heidegger’de Anlamı: Dünyasallık”, **Kilikya Felsefe Dergisi**, Volume: 0, Issue: 1, Mersin: Mersin Üniversitesi, 2014, s. 63-75.
- Pavis, Patrice: **Dictionary of The Theatre: Terms, Concepts, and Analysis**, Çev: Christine Shantz, Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- Perret, Jean;
- Jacques Lecoq: “The Explosion of Mime”, **Jacques Lecoq**, Ed. David Bradby, Taylor & Francis e-Library, 2006, (94-125).
- Pitches, Jonathan, **Vsevolod Meyerhold**, New York: Routledge, 2004.

- Power, Cormac: **Presence in Play**, Amsterdam - New York: Rodopi B.V.,2008.
- Raddatz, Frank M.: “The Metaphysics of the Body- Theodoros Terzopoulos in Conversation with Frank M. Raddatz”. **Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos**, Ed. Frank M Raddatz, Theater der Zeit, 2006, (136-175).
- Ravid, Ofer: “Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training”, y.y., York University, 2014.
- Richards, Thomas: **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, İstanbul: Norgunk, 2005.
- Roach, Joseph R.: “It”, **Theatre Journal**, Volume 56, No 4, 2004, s. 555-568.
- The Player’s Passion**, Ann Arbor: Michigan University Press, 1993.
- Rouse, Joseph: “Merleau-Ponty’s Existential Conception of Science”, **The Cambridge Companion to Merleau-Ponty**, Ed. Taylor Carman, Mark B. N. Hansen, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, s.265-290.
- Salata, Kris: **The Unwritten Grotowski: Theory and Practice of the Encounter**, New York: Routledge, 2013.
- Sampakatakakis, Georgios: “Dionysos Restitutes- The Bacchae of Terzopoulos”, **Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos, Journey with Dionysos:The Theatre of**

Theodoros Terzopoulos, Ed. Frank M Raddatz,
Theater der Zeit, 2006, (90-102).

"Satipatthana Sutta: The Foundations of Mindfulness", Çev. Nyanasatta Thera.
Çevrimiçi; (BCBS Edition), 30.11.2013,
[http://www.accesstoinight.org/lib/authors/nyanasatta/
wheel019.html](http://www.accesstoinight.org/lib/authors/nyanasatta/wheel019.html), 2018.

Schechner, Richard: **Performance Theory**, New York: Routledge, 2003.

Shankman, Richard: **The Art and Skill of Buddhist Meditation:
Mindfulness, Concentration and Insight.**
<http://ebookcentral.proquest.com>, Oakland:New
Harbinger Publications, 2015.

Sherman, John Foley: "The Practice of Astonishment: Devising,
Phenomenology, and Jacques Lecoq", **Theatre Topics**,
Hopkins University Press, Volume 20, No:2,
September 2010, (89-99).

Shiner, Larry: **Sanatın İcadı**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Singh, Nirbhay N.: **Psychology of Meditation**, New York: Nova Science
Publishers, Inc., 2014.

Solomon, Robert C.;

Higgins, Kathleen M.: **Felsefenin Kısa Tarihi**, Çev. Mustafa Topal, İstanbul:
İletişim, 2013.

Slowiak, James;

Cuesta, Jairo: **Jerzy Grotowski**, Taylor & Francis e-Library, 2007.

Soto-Morettini, Donna: **The Philosophical Actor**, Bristol, UK / Chicago,
USA: Intellect, 2010.

Stanislavski, Konstantin: **Bir Aktör Hazırlanıyor**, Çev. Suat Taşer, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011.

Bir Rol Yaratmak, Çev. Bora Tanyel, Fırat Güllü ve Çiğdem Genç, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.

Bir Karakter Yaratmak, Çev. Osman Akıntay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012.

Terzopoulos, Theodoros: **Dionysos'un Dönüşü**, Çev. Burç İdem Dinçel, İstanbul: Habitus Kitap, 2016.

The Michael Chekhov Association Inc.: **Micha Work Book**, New York: 2009.

Thilly, Frank: **Felsefenin Öyküsü: Yunan ve Ortaçağ Felsefesi**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm, 2002.

Türk Dil Kurumu: **Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük**, vol. 2 : K-Z, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1988.

<http://tdk.gov.tr>

Ülken, Hilmi Ziya: **Varlık ve Oluş**, Ankara: Hiperlink. 1968.

Vaingurt, Julia: **Wonderlands of the Avant-Garde: Technology and the Arts in Russia of the 1920s** Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2013.

Vigus, Benjamin Scott : "Actor's Presence", y.y., Wesleyan University, 2011.

Zarilli, Phillip B.: "On The Edge Of A Breath, Looking: Cultivating The Actor's Bodymind Through Asian Martial/Meditation Arts", **Acting Reconsidered**, Taylor & Francis e-Library, 2005. s.181-189.

Psychophysical Acting, Newr York: Routledge, 2009.

“Introduction”, **Acting Reconsidered**, Taylor & Francis e-Library, 2005, (7-22)

Zarilli, Phillip B.;

Daboo, Jerri;

Loukes, Rebecca: **Acting: Psychophysical Phenomenon and Process**, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013



EKLER

EK 1. ATÖLYE TASLAĞI

I. Gün	II. Gün	III. Gün	IV. Gün	V. Gün
Meditasyon	Meditasyon	Meditasyon	Meditasyon	Meditasyon
Isınma Toplari	Merkezler	Hayali Sopalar	Isınma Toplari	Stacato-Legato
Merkezler	Stacato-Legato	Beden -Uzam	Viewpoints	Viewpoints
Viewpoints	Dikkat Çemberleri	Viewpoints	İmge Çalışması ve Zaman	İmge Çalışması
Duyuların araştırılması -Dinleme -Dokunma	Duyuların araştırılması -Koklama -Tatma	İmge çalışması		
	Viewpoints			
	İmge Çalışması			

EK 2. ATÖLYE DÖKÜMÜ

I. Gün (10 Eylül 2018)

Meditasyon (Anapana-sati) ⁹ (12dk.)

Kendinize bir yer bulun. Birbirinizi görmenize gerek yok, kendinize ait bir alan olsun. Ayaklarımız paralel, omuz hizasında açık. Sırtımıza oturmuyoruz. Omuzlarımız rahat ve yerinde. Göğsümüz rahat ve yerinde. Öyle bir duruş olsun ki bedeninizin hiçbir yeri başka bir yerini taşımasın.

Bu meditasyonumuz dört aşamadan oluşuyor. Ben geçişlerde hatırlatacağım. Zorlandığımız yerde gülümseyin. Yüzdeki ifadeden söz etmiyorum. Bütün beden olarak gülümseyin. Çünkü bir süre sonra zihnimiz oyun oynamaya başlayacak. Gıdıklanacaksınız, terleyeceksiniz, kaşınacaksınız vb. Zihninizden de bir sürü şey gelip geçecek. Bırakın gelsin geçsin. Hiçbir şeyi kontrol etmeye çalışmayın. Sadece gülümsemeyi hatırlayın ve kabul edin. En önemlisi bütün bedeninizle nefes alıp verdiğinizizi düşünün.

- İlk gong sesinden sonraki bölümde nefes alıp verip sayıyoruz. Yani nefes al ver 1, nefes al ver 2, nefes al ver 3 gibi. 10'a kadar sayacağız. 10'a geldiğimizde yeniden 1'e dönüyoruz. Zihnimiz karıştığında yeniden birden başlıyoruz.

- İkinci gong sesinde 1 nefes al ver, 2 nefes al ver. Yani önce sayacağız, sonra nefes al ver. Yine 10'a kadar. Daldığımızı anladığımızda yeniden 1.

- Üçüncü gong sesinde yalnızca nefes alış verişimizi izliyoruz. Nasıl nefes alıp veriyorum? Hiçbir şeyi değiştirmeden, hiçbir şeyi zorlamıyoruz. Yalnızca gözlem, nefesimizin yolunu izliyoruz.

- Dördüncü bölümde ise sadece burnumuzun ucuna odaklanıyoruz. Nefesin girdiği ve çıktığı yere. Burnumuzun ucu ve dudaklarımızın üstü.

Ben hepsini hatırlatıyor olacağım size. Gözleriniz açık ve canlı. Odaklanmış. Başlıyoruz.

(Gong seslerinde aşamalar hatırlatıldı.)

⁹ "The Foundations of Mindfulness: Satipatthana Sutta", Çev. Nyanasatta Thera. Çevrimiçi; (BCBS Edition), 30.11. 2013, <http://www.accesstoinsight.org/lib/authors/nyanasatta/wheel019.html>, 08.09.2018

Şimdi derin bir nefes alıyoruz ve tutuyoruz. Dayanamadığınız yerde nefesinizi verin. Bir iç geçirme halinde kendiliğinden ve rahat. Şimdi derin bir nefes daha alıyoruz ve “a” sesi ile birlikte vereceğiz. Şimdi de bedeninizin neye ihtiyacı varsa, esnemek, sallanmak vb. onu yapın.

Isınma Topları (20 dk.)¹⁰

Ayakta çember oluyoruz. Çok basit bir şey yapıyoruz. Top oynuyoruz. Atıyoruz ve tutuyoruz. İlk hedefimiz şu: Gerçekten atmak istiyoruz ve gerçekten kapmak istiyoruz.

...

Nefes alıp vermeyi unutmamak gerek, bütün bedenimizle, kolaylığı ve rahatlığı hissetmek için.

...

Aynı şekilde topu bütün bedenimizle atıyor ve bütün bedenimizle kapıyoruz.

...

Kurallar ekliyorum. Göz göze gelmeden atamazsınız. 1. kural göz teması şart. Bu temel bir egzersiz, alma ve verme. Aslında oyuncu olarak sadece bunu yapıyoruz. Ya bir şey alıyoruz ya da bir şey veriyoruz. Bunun için önce iletişime geçmem gerek.

...

2. kural bütün bedenimle almak ve vermek. Şimdi hep birlikte hayali toplar atmaya çalışalım. Bakalım nasıl atıyoruz. Bütün bedenle. Şimdi de bütün bedenle gelen topu kapalım. Bütün bedenle. Şimdi gerçek topumuzla devam edebiliriz. Bütün bedenle.

...

3. kuralım da attım ya attıktan sonra orada kalmayı sürdürüyorum. Burada eylemi hala içsel olarak devam ettiriyorum. Michael Chekhov buna ışın gönderme diyor. Yani hala yansıması sürüyor. Alan kişi ne yapıyor? O da alma eylemini kabul ederken sürdürüyor, sonra yeni bir şey başlıyor.

...

Nefes almayı unutmayın, çok yumuşak ve rahat bedenler.

¹⁰ Ulrich Meyer-Horsch'un Michael Chekhov Europe Training Programı'nda uyguladığı bir alıştırma.

(Bir süre sonra ikinci ve üçüncü top oyuna dahil edildi.)

...

Hiçbir şey değişmedi aslında. Nefesi unutmayın ve göz teması.

...

Şimdi şunu yapıyoruz, hiçbir şey planlamıyorum, önceden düşünmüyorum, karar vermiyorum fiziksel eylemimle birlikte ne gelirse sese döküyorum.

...

Kocaman ve bütün bedenimle.

...

Ses dışarıdan değil, nereden geliyor hareketin kendisinden.

...

Şimdi de ismini söyleyerek atıyorum. Kabul ettiğimde de karşımdakinin ismini söylüyorum.

...

Şimdi de attığım kişinin ismini söyleyerek atıyorum.

Merkezler¹¹ (45 dk.)

Hara

Şimdi yere uzanın. Tüm ağırlığımızı yere bırakıyoruz. Neresinde gerilim var ya da kasılıyor. Bilinçli olarak bırakıyoruz. Şimdi aldığımız her nefesin, bunu çoğunuz biliyorsunuz, göbek deliğinizin yaklaşık olarak üç parmak aşağısı ve iki parmak içerisinde bulunan bir noktaya, hara diyeceğiz buna, bu noktaya gittiğini hayal edin. Bu nefes oradaki küçük bir ateş topunu hareket ettiriyor. Hayal etmek ya da onu sürdürmek kolay olmayabilir. Sorun değil, imgeler gelir ve gider. Karnımızın altında küçük bir ateş topu var ve olduğu yerde dönüyor.

...

Artık bu ateş topu yerinde duramıyor ve küçük küçük hareket etmeye başlıyor.

...

¹¹ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 56.

Yavaş yavaş bu ateş topu sizi de hareket ettirmeye başlıyor. Bedeniniz bu topu takip ediyor.

...

Artık büyüdü. Sizi yerden kaldıracak ve hareket ettirecek kadar büyük. Siz hiçbir şey yapmıyorsunuz. Sadece hareketini izliyorsunuz. O nereye gitmek isterse onunla birlikte hareket etmeye başlıyoruz. Bedeninizdeki bütün enerjinin kaynağı burası, bu ateş topu.

...

Nefes alıp vermeyi unutmayın. Bütün hareketlerinizin kaynağı bu top. Sadece hayal edin ve takip edin. Sanki kollarınız oradan çıkıyor, bacaklarınız. Hareket etmeyi hedeflemiyoruz, sadece onu takip ediyoruz.

...

İmge gelip gidebilir ama gözlerimiz açık olsun. Gözlerimizi de o top yönlendiriyor.

...

Doğaçlarken dikkat edeceğimiz şeyler: simetrik hareketler yok. Tekrardan kaçınıyoruz. Yönümüzü değiştiriyoruz. Ritmimizi, seviyelerimizi sürekli değiştiriyoruz.

...

Bazen çok küçük, bazen çok büyük. Nefes! İzin verin sizi gezdiresin.

...

Eğer bir ses geliyorsa çıksın. Onu takip edin.

...

Durduk. Nasıl hissediyorum? Merkezin hala orada. Şimdi bu büyük hareketleri bırakacağız, gündelik hareketlere döneceğiz. Oturmak, kalkmak, su içmek, pencereyi açmak vb. ama hala her hareketimin, yönelimimin sebebi bu merkez.

...

Birisine “merhaba” deyin. Ama kaynağı, yani beni konuşmaya iten, yine bu merkez. Sesim oradan çıkıyor.

...

Bedenimi nasıl hissediyorum? Beni ne kontrol ediyor? Şimdi net bir karar versin merkeziniz ve tek bir eylem yapsın. Çok net bir noktaya yönelmek.

...

Durduk. Son bir kez merkezimize nefes alalım. Şimdi bırakın gitsin. Şöyle sallanın. Bu merkezler bizim bedenimizin enerji noktaları. Hara en temeli. X halindeki bedenimizin tam ortası aslında. Yaşamın merkezi. Boşuna değil bütün üreme organlarımız, sindirim sistemimiz bu merkezle ilişkili.

Göğüs

Şimdi aynı ateş topunu göğsünüzün tam ortasına yerleştirin. İlk yine hayal etmeye çalışalım. Sonra yavaş yavaş hareket etmeye başlasın. Haramız artık uyandığı için aktif ama odağım göğsümde. Nefesi göğsüme alıyorum ve top hareket ediyor. Kendi zamanınızda hareket etmeye başlayabilirsiniz.

...

Hiçbir şey yapmıyorum. Sadece onun hareketini izleyip, bedenimi etkilemesine izin veriyorum.

...

Bütün yönler, bütün tempolar.

...

Ve kendiliğinden geliyorsa ses çıkabilir.

...

Bütün uzuvlarım göğsümden başlıyor.

...

Yine büyük hareketleri bırakıyoruz. Gündelik hareketlere geçiyoruz ama her şeyin sebebi göğsümdeki merkez. Dönüyorsam o istediği için, bir yere gidiyorsam onun önderliğinde.

...

Şimdi “merhaba” deyin birbirinize. Kendinizi ona bırakın.

...

Bedeninizde nasıl bir fark var. Az öncekinden nasıl bir farkı var? Şimdi yine net bir karar versin merkeziniz ve tek bir eylem yapsın, bir şeye yönelsin.

...

Son kez duralım göğsümüzdeki açıklığı hissedelim. Göğsümden dışarıya ışık yayılıyor. Nefes alıp verelim. Bırakın gitsin.

Baş

Şimdi de ateş topunu alnımıza, üçüncü göz diye tarif edilen alana yerleştiriyoruz. Tekrar ediyorum biz hiçbir şey yapmıyoruz, sadece hayal ediyoruz. Önce imgesini kuralım. Kendi zamanınızda harekete başlayabilirsiniz.

...

Gelen sesler varsa çıksın, izin verin.

...

Temponuzu, yönünüzü değiştirin. Kontrol hep onda.

...

Şimdi hareketleri küçültebiliriz ama merkezimiz hep orada. Net olun. Alnınızdaki merkez karar versin ve takip edin.

...

Birbirinize “merhaba” deyin.

...

Nasıl farklılıklar var? Neler oldu? Kendiniz için keşfettiklerinizi adlandırın.

...

Sallayın gitsin.

(Arada katılımcılardan Haiku örneklerinden çalışmak istediklerini seçmeleri ve ezberlemeleri istendi.)

Soru Cevap

Buraya kadar olan bölümle ilgili sormak istediğiniz konuşmak istediğiniz bir şeyler var mı?

K3: Göğsümdeki merkezle nefes aldığımda, göğsümden gittiğimde bu bana çok tanıdık geldi. Aslında toplumun içinde ben aslında hep göğsümü şişirip yürüyorum, hep o yönetiyor beni, o yüzden hiç yapmak istediklerimi, arzularımı göstermiyordum gibi. Savunma mekanizması gibi.

BH: Şimdi merkezlerin bir sürü teknikte, araştırmada, pek çok dans çalışmasında başka anlamı var. Ama ben ilk Chekhov tekniğinde çalıştım merkezler üzerine. Chekhov’un iddiası şu, karakterlerin de baskın olan merkezleri vardır. Kimisi

gerçekten buradan yaşar, (harayı gösterir) ben yapacağım, başarırım. Onu istiyorum der ve alır. Hırs. Hayvani yönümüz. Bütün arzuların merkezidir. İrade merkezi. Ama şu an karakter çalışmalarını araştırmadığımız için ayrıntılı girmiyorum. Böyle çalışabilirsiniz. Kimi karakter buradan konuşuyor ve buradan hareket ediyor. (Göğsünü gösterir.) Buraya duygu merkezi diyor, bazıları sadece burasıyla yaşar. Bazıları da zihindedir. Hep kafasının kontrolünde. Evet, gündelik hayatta bizim de belirli eğilimlerimiz var. Bu çalışmaları yapmamızın sebebi bu üçü arasındaki dengeyi bulmak. Bu sağlıklı bir birey olmanın da bir araştırması aynı zamanda ama tabi bu sanat terapisinin alanı. Chekhov bu üç merkezin de oyuncu için kullanılabilir durumda olmasından söz eder. Dilediğinde uyandırabileceği bir araç olmasından. Beden algısı açısından üçünün de aktif olmasından. Öte yandan muhtemelen herkesin kullanmaya eğilimli olduğu bir merkezi var. Benim de var. Bunu keşfetmiş olman ne güzel. Diğerlerinin üzerine gitmen daha verimli olur. Kişisel tespitlerinin olması önemli, çalışılacak alanları bilebiliyorsun.

K3: Zihnim yönettiğinde, yani alnımdayken ateş topu daha özgür hissettim, köşelere gitmek istedim, belki bana uzaklığı çağrıştırdığı için, zihin enerjisi daha yüksekti. Ama burada (harayı gösterir) belirsizdi, tam karar veremediğim bir durumdu.

BH: Galiba çok fazla burada (alnını gösterir) yaşıyoruz. Benim de gözlemim o. Zihnimiz yönlendiriyor. Tabi bu da bir şey, iyi kötü diyemeyiz. Onun da yönlendirmesi gerekiyor bazen. Ama bunlarla oynayabilmek amaç, onlar arasında geçiş yapabiliyor olmak.

K4: Bende bir şey oldu, bu kalçadayken bir eşik geldi, gidiyordum as kalsın, dedim ki burası son eşiktir herhalde, bunun daha ötesi yoktur, baya heyyö höyyö diye gidecektim. Bırakacaktım da şey çok etkiliyor galiba, her ne kadar burası rahat bir ortam sunsa da beraber çalışılan insanların, yani çoğunu iyi tanımıyorum buradakilerin, çok çok daha iyi tanısam öyle özgür bir ortamda muhtemelen çok daha özgür ve serbest hissedebilirdim.

BH: Evet. Şunu söyleyebilirim arkadaşlar, atölyenin başında söylemeyi unuttum. Oyun oynamaya geldik. Sonsuz saçmalama, deneme, coşma hakkımız var. O yüzden rahat olun, istediğiniz sesi çıkarın, hareket edin. Bundan daha özgür bir alanınız olamaz.

K4: Hayır geri dönüşü sıkıntılı olabilir.

BH: Bir şekilde döndürürüz seni. Terzopoulos'un tekniği bunun üzerine. Esrime üzerine. O da özellikle pelvik bölgeyi harekete geçirerek buna ulaşıyor. Bir başlıyorsun sallanmaya dakikalarca. Sonra esrime geliyor, çünkü o alandaki enerjiyi aktifleştiriyorsun. O yüzden iyi bir yer, kontrolsüzlüğe çok ihtiyacımız var. Aslında müthiş bir enerjimiz var kontrol ediyoruz. O yüzden rahat olun, sonuna kadar.

.....

Şimdi kendimize bir yer bulalım ve üç merkezimizi de geri çağıralım. Hepsini hissedebiliyor muyuz aynı anda?

Üç merkezle çalışacağız ve uzam üzerine çalışacağız. Uzam kelimesini ilk defa açıyorum size, uzam her şeyin uzayda kaplandığı alanla alakalı. Mekandan biraz daha farklı şu anda bu stüdyonun içindeyiz ama uzamım benim bedenimle onun ilişkisi üzerine. Beden olarak kapladığım alan var, içsel alanım var, birbirimizle karşılaşmalarımız var. Şimdi iç uzamınızda üç merkezinizi de hissederek, ayak tabanlarınızı düşünün. Nefesinize odaklanın. Merkezlerimiz oradalar, canlılar, omuzlar rahat. Beş kere nefes alıp vereceğiz, her nefeste bu bölgelere havanın gittiğini düşünün. Beşinci nefesimizden sonra bu ateş topları yürümeye başlayacak, önden onlar gidecek ben onları takip edeceğim. Yürüyoruz. Merkezlerimizdeyiz.

...

Bu üç merkez bize aslında sahne enerjisini de veriyor. Sıfırda değiliz asla. Belirli bir enerji seviyesindeyiz. Bir şeyi hayal edip imgemizde sürdürüyoruz. Bu bedenimizin enerji alanları ile ilgili olduğu için bize bir enerji, bir canlılık veriyor. Bakışlarımız açık, donuk değil.

Viewpoints ¹² (40 dk.)

Birazdan bir çalışmaya başlayacağız. Bu çalışmayla ilgili temel kurallarımız var. Kulağınız bende olsun. Hem dışarıdan bir şey dinliyor hem de içeride başka bir şeye odaklanabiliyoruz. Konsantrasyon. Her gün viewpoints alıştırmalarımız olacak. Bu alıştırmalarda en önemli şey arkadaşlar, ana teslim olmak. Kendini ana ve o an karar verdiğin şeye bırakmak. Yanlış- doğru, iyi-kötü yok. Bir sürü olasılık açılacak önünüzde, bu olasılıkların arasından seçmekle ilgili bir çalışma. Ve seçimlerimiz de

¹² Bogart ve Landau, **Viewpoints Kitabı**, s. 64.

yine o anın belirleyeceği kararlar. Yaptığımız her şeyin bütün bedeninizle ilgili olduğunu hiç unutmayın.

Şimdi bu odadaki herkese iplerle bağlı olduğunuzu hayal edin.

...

Şimdi 14 kişisiniz, hep birlikte 14'e kadar sayacaksınız. Biriniz bir dediye diğeri iki diye devam edecek. İki kişi aynı anda söylerse 1'den yeniden başlıyorsunuz.

(Grup yedinci denemeden sonra saymayı tamamladı.)

Devam ediyoruz yürümeye. Grup olarak ortak bir yürüme temposu buluyoruz. Kendiliğinden. İplerle bağısızız.

...

1'den 10'a kadar bir rakam versek, bu ortak hıza kaç derdik?

(Çoğunluğun önerisiyle beş olmasına karar verildi. Sonrasında 1'den 10'kadar süren aralıktaki hareket etmeleri istendi. Grup hep birlikte 7 hızında yürüdü örneğin. Sonra 3, sonra sıfır vb. Sıfır hıma gelindiğinde durmanın hiçbir zaman tam anlamıyla sıfır olmadığı, içsel bir enerji taşıdığı belirtildi.)

...

Grup şimdi kendi zamanında ve grup olarak karar verdiği anda duracak. Ve sonrasında yine aynı anda hareket edecek.

...

Yavaşlamayı ve hızlanmayı da ekliyorum.

...

Hızlanmak, yavaşlamak ve durmak.

...

Grup kendi zamanında bir son bulacak.

Duyuların araştırılması (25 dk.)

Dinleme ¹³

¹³ Ulrich Meyer-Horsch'un Michael Chekhov Europe Training Programı'nda uyguladığı alıştırımadan esinlenilmiştir.

Haiku'larınızı bir gözden geçirin. Alıştırmada kullanacağız. Mevcudiyet üzerine araştırmalarda bir şeyi gerçekten yapmaktan söz ediliyor. Bir şeyle tam anlamıyla meşgul olmaktan. Bunu isterseniz imgesel olarak düşünün isterseniz fiziksel bir eylemden söz edelim. Ama bütünüyle, bütün bedenle. Kendimi tümüyle adıyorum. O yüzden bundan sonraki alıştırmalarda da yaptığımız şeyi sürdürmeyi araştıracağız. Haiku'ları kullansak bile onun anlamını canlandırmayı değil kendi yaptığımız şeyin içinde olmayı sürdürmeye çalışacağız. Bizim yaptığımız şey metni ister istemez etkileyecek.

Şimdi kendimize bir yer bulup oturuyoruz. İlk olarak dinlemeyi araştırıyoruz. İlk odağımız bedenimiz. Kendi içimizdeki sesler, bedenimizdeki sesler. Gözlerinizi kapatabilirsiniz. Sadece bedenimizdeki sesleri dinliyoruz.

...

Şimdi bedenimizdeki sesleri bırakıp bu mekandaki seslere odaklanıyoruz. Bu stüdyonun içindeki sesleri dinliyoruz.

...

Şimdi de sadece bu odanın dışından gelen sesleri dinliyoruz.

...

Bütün bu seslerin ötesinde bir de dünyanın dönme sesi var duymadığımız. Nasıl hayal ediyoruz? Bütün bu seslerin birleşimi ile oluşan sesi ya da sessizliği.

...

Bu dört alanı düşünün. Hepsine ayrı ayrı odaklanabiliyoruz. Hepsi ile ayrı ayrı ilgilenebiliyoruz. Bazen birbirinden ayırmak zor oluyor ama her birinin hissi aslında farklı.

Şimdi bunlarla oynayacağız biraz. Gözünüzü kapatın. Herkes kendi başına çalışıyor. Sadece bu odadaki seslere odaklanarak haikumuzu söylesek acaba nasıl olur? Tek derdiniz bu odadaki en ufak bir sesi bile dinlemek olsa.

...

Kulağınız kocaman olmuş bunu hayal edin. Her şeyi duymaya çalışıyorsunuz ve o anda kelimeler ağızınızdan çıkıyor.

...

Şimdi de kulağımız dışarıda olsun. Bu mekanın dışını dinlemeye çalışırken haikunuzu söyleyin. Bütün derdim ve ilgim dışarıda.

...

Dünyanın dönüş sesini düşünün şimdi. Daha büyük bir şeyi. Öyle söyleyin haikunuzu.

...

Metni bıraktık. Şimdi kendi zamanınızda ve isteğinizle dinleme odaklarınızı değiştirin. Odayı dinlerken dışarıyı dinlemeye başlayın. Bedeninize ne oluyor? Neler değişiyor? Gerçekten dinlemek istemek ve tam anlamıyla meşgul olmak.

...

Kestik. Bırakın gitsin. Ne deneyimlediniz? Farklı mı? Bir şeyi dinlemeyi oynamak değil de gerçekten dinlemek.

Metinle ilgili bir uyarıda bulunayım. Eğer hep aynı tonluyorsanız ya da mekanikleştirse dikkat. Çok tekrardan dolayı yavanlaşıyor. O yüzden her seferinde yeni baştan araştırmak istemek, tek tek meşgul olmak önemli. Sonucu oynayamayız çünkü sonucu asla bilemeyiz. Biz yolu kurmak durumundayız. Her seferinde yeni baştan. Meyveye karışamazsın. Mesela dinlemeyi koydum skor olarak o zaman sadece dinlemeye odaklanabilirim. Onun ne hissettireceğini baştan garanti edemem. Kuralım dinlemektir ve her gün başka bir yere götürebilir beni.

Dokunma

Şimdi de avuç içleriniz birbirine bakacak şekilde ellerinizi birbirine yaklaştırın. İkisinin arasında bir alan oluşuyor, bilmiyorum hissediyor musunuz. Bir enerji alanı. En basit tarifıyla ısı. Araştırmaya çalışın, yaklaşıncaya ne oluyor, açınca ne oluyor. Nerede hissetmemeye başlıyorum?

...

Bunu başka nesnelere nasıl deneyimlerim, bunu araştıracağız. Her nesnenin başka bir ısı var. Tahtanın ya da kalorifer peteğinin. Biraz araştırın bakalım odadaki nesnelere.

K7: Bir şey sorabilir miyim? Görünce aslında biliyorum, yani gözüm kapalı olsa daha iyi anlarım gibi.

BH: Aslında evet ama biz tahmin oyunu oynamıyoruz. Biz bir şeylerden etkilenmeye çalışıyoruz ve bir şeyle meşgul olmaya. O yüzden bizi etkilediği sürece ki etkiliyor hiç fark etmez.

...

İlk avcumuzla denedik çünkü en yatkın olduğumuz yer. Şimdi de bedeninizin farklı bölümleriyle ısıyı hissetmeye çalışın. Ayak tabanlarınız, bilekleriniz vb.

...

Şimdi de hayal ediyoruz. Fiziksel olarak ulaştıklarımızın ötesinde mesela dışarıdaki ağacın yaprağına dokunmak. Tavana dokunmak. Nasıl etkiliyor bizi? Uzaktan dokunduğumuzu hayal etmek.

...

Şimdi bununla oynuyoruz. Bir şeye dokunduğumu hayal ederken haikumu söylesem nasıl olur?

...

Kendi zamanınızda bitirebilirsiniz. Evet, bugünlik bu kadar. Diğer duyuları da çalışacağız. Bir sorunuz ya da sorunuz var mı?

II. Gün (11 Eylül)

Meditasyon (Anapana-sati) (20dk.)

Evet arkadaşlar, meditasyonun dört aşamasını yeniden hatırlatayım. İlk gong sesiyle nefes alıp veriyoruz ve sayıyoruz. Yani nefes al ver 1, nefes al ver 2. İkinci gong sesinde 1 nefes al ver, 2 nefes al ver. Önce sayıyoruz. Üçüncü gong sesinde yalnızca nefes alış verişimize odaklanıyoruz. Dördüncü bölümde ise sadece burnumuzun ucuna odaklanıyoruz. Nefesin girdiği ve çıktığı yere. Ben hatırlatacağım yine gonglarda.

Ayaktayız, paralel pozisyonda, omuz hizasında açık ayaklar. Sırtımıza oturmuyoruz.

Omuzlarımız rahat ve yerinde. Göğsümüz rahat ve yerinde.

Zorlandığımız yerde gülümseyin. Bütün beden olarak.

Gözleriniz açık ve canlı. Odaklanmış. Başlıyoruz.

...

(Gong seslerinde aşamalar hatırlatıldı.)

Şimdi bedeninizin ihtiyacı olan tek bir hareket yapacaksınız. Sonra bu duruşa geri döneceksiniz.

...

Derin bir nefes alıyoruz, tutabildiğimiz kadar tutuyoruz ve bir kere de, iç geçirme şeklinde veriyoruz. Yine derin bir nefes alıyoruz ve nefesin bacaklarımızın arasından ve merkezimizden geçerek geldiğini düşünüyoruz. Tutuyoruz. Hızlıca veriyoruz. Ses de çıkabilir, iç geçirme halinde. Bir kere daha.

Şimdi de ellerinizi hara merkezimizin önünde birleştiriyoruz. Bacaklarımız hafif kırık ve yumuşak. Arası açık. Nefes girip çıkıyor. Aynı enerjiyi koruyoruz ama sadece ağzımız açık ve ses çıkıyor. Rahatlıkla. Ve sallanarak merkezimizi titretiyoruz. A sesi ile başlayabiliriz. Nefesi zorlamayın, bittiğinde yeniden alın.

...

Şimdi sesi bıraktık. Sallanmaya devam ediyoruz. Haikularınızı hatırlıyor musunuz? Bu sallanmanın içinde onları söyleyeceğiz. Ses olarak. Ama bütün ilgimiz merkezimizde. Sesler o anda nasıl çıkıyorsa.

...

Ses bacaklarımızın arasından geliyor özgürce.

...

Bütün iç organlarınızın titreştiğini hissedin.

...

Durduk. Nefes alıp veriyoruz. Güzel.

Merkezler ¹⁴ (15 dk.)

Şimdi dün çalıştığımız merkezlerinizi hatırlamanızı istiyorum. Hara, göğüs ve alın. Onları çağırıyoruz. Hatırlamak için küçük küçük denemeler yapabilirsiniz. Bu bölgelerden çıkan ateş topları dışarıya doğru ışık yayıyor. Onlarla hareket etmeye başlayacağız. Üçü birlikte. Ve her yaptığımız hareket aslında ışıkla havaya şekiller çiziyor. Zaman tanıyın kendinize.

...

İster tek tek hatırlayın önce hiç önemli değil. Önemli olan net seçim yapmanız. Net olmanız. İstedığımız hepsini tek tek ve birlikte aktive etmek. İstedğiniz şekilde hareket edebilirsiniz.

¹⁴ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 56.

...

Farklı yönler, farklı tempolar, seviyeler.

...

Şimdi sadece alnımızdaki. Onunla her yeri aydınlatıyorum.

...

Şimdi sadece göğsümdeki merkez.

...

Daha hızlı ya da yavaş olsam. Bazen küçülsün bazen büyüsün. Bütün yönler. Seviyeler. Yerde, ayakta. Gezdirin.

...

Şimdi sadece haradaki merkezimiz.

...

Şimdi kendi isteğinizle oynayın. Birbiri arasında geçişler yapın. Ama net olun. Sizin hiçbir hükmünüz yok. Sadece onları takip ediyorsunuz. Onlar karar veriyor.

...

Şimdi yavaş yavaş hareketlerimiz küçülüyor. Gündelik hareketler. Ama aynı iç hareket devam ediyor. Hala merkezlerim yönetiyor. Su için, pencereyi açın, tişörtünüzü çıkarın vb. ama hala onların isteğini takip ediyorum. Bir kafam bir göğsüm yönlendiriyor.

...

Çok küçük, dışarıdan belki hiç fark edilmiyor. Sadece siz biliyorsunuz.

Staccato- Legato (15 dk.)¹⁵

Şimdi bu merkezleri hiç bırakmadan yüzünüzü bana dönün. Etrafımızda rahatça hareket etmek için yer kalacak şekilde yan yana dizilelim. Staccato ve Legato. Staccato ne demek? Kesik kesik. Ani ve keskin. Legato? Bağlı, akışkan. Şimdi altı tane yönümüz var. Önce sağ.(Hareket dizgesini gösterir.) Sonra sol. Sonra yukarı. Sonra aşağı. Sonra ileri. Sonra geri. Aslında bu altı yöne bütün bedenimle enerjimi gönderiyorum. Net ve belirli bir enerji seviyesinden yönü belirli olan bir hareket

¹⁵ The Michael Chekhov Association Inc., **Micha Work Book**, New York: 2009, s.17.

yapıyorum. Yön bedenimin yönelimini gösteriyor. Bütün merkezlerimdeki ışık imgesi gibi. Kendiliğinden bütün merkezlerim o yöne yöneliyor. Parmaklarımın ucundan, gözümünden, saçımdan, yaklarımdan o yöne enerji gönderiyorum. Duvarların ötesine, ileriye.

Staccato ile başlayacağız. Staccato ne sağlıyor bize? Keskinlik ve birden olma niteliği veriyor. Ama Legato nasıl oluyor? Bağlı. Ama asla enerji seviyesi düşük değil. Nötr pozisyonda başlıyoruz. Sürekli nõtüre geri dönüp. Diğer yöne gidiyoruz. Merkezlerimizi hatırlıyoruz. Dizler yumuşak. Bakışlar canlı.

Önce sağa gittiğimi hayal etmem lazım. Böylece sağa gitmek için itki uyandırıyorum. Kafamda sağa gittiğimi görüyorum ve fiziksel hareketim onu takip ediyor. Aslında böyle işliyor. Kapıyı açmaya gitmeye karar verirken, açtığınızı çoktan görüyorsunuz beyninizde. Ve öyle karar verip gidiyorsunuz.

Bir de kelimelerimiz var. Sağa sola giderken sağ, sol diye ses çıkarıyoruz. Ses olduğunu düşünün. Fiziksel hareketin içindeyken, nefesimi rahat bırakıyorum ve bu kelimeleri söylüyorum.

Bütün bedenim ve zihnim hazır. 1 Staccato 1 Legato yapalım. Başlıyoruz. 3, 2, 1.

...

Geriye giderken sırtımı kapatmıyorum. Açık ve rahat bir şekilde gönderiyorum. Bedenimde sıkışma yok.

Şimdi 2 Staccato, 2 Legato, 1 Staccato ve 1 Legato yapıyoruz. Altı yöne altılı set. Bu bir seri. Arada hatırlatmayacağım. 2 Staccato, 2 Legato, 1 Staccato ve 1 Legato.

...

Şimdi yine bu altılı seriyi fiziksel olarak yapıyoruz. Sonra da bir altılı seri daha yapacağız, ama içimizden. Dışarıdan görünmüyor. Sadece duruyorum aslında ama zihnimde hareketi yaptığımı düşünüyorum. Hayalimde hareketi yaparken aynı zamanda sesli olarak sağ, sol vb. diye söyleyeceğim. Böyle duruyorum bedenim içsel olarak aynı hareketi yapıyor ve sesim çıkıyor. Başlıyoruz. Merkezlerim. 3, 2, 1.

...

Durduk. Bütün yönlerinizi hissetmeye çalışın. Nefesinizi izleyin. Ve bu enerjiden çıkmadan haikularınızı söyleyin. Aynı ses enerjisiyle.

...

Legato niteliğini hatırlayın şimdi.

...

Staccatoyu düşünün.

...

Şimdi çok kısık sesle. Staccato.

...

Şimdi fiziksel hareketlerin içinde söyleyelim. Bir yandan sağa doğru gidiyorum ve söylüyorum.

...

Durduk. Sallanın gitsin.

...

Her hareketin bir niteliği var. Kesik ya da akışkan olması en net nitelikler. Her hareketin bir temposu, bir yönü ve bir niteliği var. Yani nasıl? Bu hareketi nasıl yapıyorum?

Dikkat Çemberleri (18 dk.)¹⁶

Şimdi buraya geri döndük. Bedenimizdeyiz. Merkezlerimiz aktif. Altı yönümüz açık. Bir yürüyelim bakalım. Ayak tabanlarımı tümüyle hissediyorum. Yön değiştiriyorum. Diğer insanlara açığım.

Dünkü alıştırmaımıza benzer bir alıştırma. Araştırmak isterseniz Stanislavski'nin dikkat çemberleri, konsantrasyon çemberleri diye geçiyor. Bir Aktör Hazırlanıyor'da var.

İlk olarak bütün dikkatim. Kendimde, bedenimde. İç gözlem. Ayağım nereye basıyor? Nefesim nasıl? Omuzlarım rahat mı? Nasıl hissediyorum? Sadece kendimdeyim. Bunu solitude circle, kalabalık içinde yalnız olmak olarak adlandırıyor.

...

Bütün ilgim ve meşguliyetim kendimde.

...

Şimdi ilgi çemberimi değiştiriyorum hemen mekandaki insanlara ilgim artıyor. Onları merak ediyorum.

¹⁶ Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, s.345-346'dan esinlenilmiştir.

Ne değişti? Bedenimde ne oldu? Hislerime ne oldu? Kendi keşfiniz için.

...

şimdi ilgimi sadece mekana yönlendiriyorum. Gerçekten ilgileniyorum.

...

şimdi de her şeyi bütün olarak görmeye çalışıyorum. Periferik açıdan. Yumuşak odak ve geniş aı. Her şeyi görüyor ve algılıyorum. Ayrıntı görmüyorum belki ama bütün olarak her şeyin farkındayım.

...

şimdi de bütün dikkatim. Sırtımda. Arkada ve geride. Dnmem gerekiyor mu?

...

Ne değişti?

...

şimdi bunlarla oynayacağız. Kendi zamanınızda ve isteğinizle araştırın. Birinden diğerine geçerek. Arkadaşlarıma odaklanmışken kendime dönüyorum gibi. Sonra sırtıma. Odaklarınızı değiştirin, oynayın. Eğer gelirse haikularınızı söyleyin.

...

Ama net olun, seçim yapın. Sık değişse bile net.

...

Kaybolursanız merkezlerinizi hatırlayın. Bedeniniz burada.

...

Neyle ilgileniyorsunuz net olsun.

Duyuların Araştırılması (18 dk.)

Koklama- Tatma

şimdi o ilgilendiğiniz şeyi koklar mısınız? İlgilendiğiniz şeyin kokusunu almaya çalışın.

...

Eğer koklama organınız, burnunuz genişleseydi, büyüseydi. Her şeyin ilk önce kokusunu alsaydınız.

Bir şeyle ilgilendiğinizde ilk kokusunu merak etseydiniz.

...

İyi kötü koku diye adlandırmadan duymaya çalışmak. Olduğu gibi koklamak.

...

Şimdi gözleri kapatıyoruz. Çok yavaş hareket edelim. Az önce kokladığımız şeyleri takip etmeye çalışın. Ama şunu unutmayın, koku duyunuz çok gelişmiş durumda, her şeyin ilk kokusunu alıyorsunuz.

...

Koklama eylemini sürdürürken dilerseñiz haikuları kullanabilirsiniz.

...

Her nefeste koku hissim genişliyor. Bu sesime nasıl yansıyor.

...

Şimdi yavaş yavaş gözlerinizi açın. Bu atmosferi hiç kaybetmeden, hiç bırakmadan bir fark etmeye çalışın ağzınızda nasıl bir tat var. Ne tadı alıyorsunuz? İsimlendirmek zorunda değilsiniz. Algılayın yeter.

...

Tat hafızamız. Tatları hatırlayıp geri çağırabiliyor muyuz? Örneğın dün akşam yemeğinde yediklerinizin tadını? Ya da sabah kahvaltısında. Herkesin yoğun olarak bildiğı bir tatla başlayalım. Kahve. Kahvenin tadını duyabiliyor musunuz? Tat alma duyunuzun genişlediğini hayal edin. Ağzınızın duyarlılığı artıyor.

...

Karpuzun tadı nasıl? Bu tatla nasıl bir his geliyor?

...

Tek ilgim bu tatta. Haikumu nasıl söyledim?

...

Peki ağzımda demir tadı olsa.

...

Ağzımda demir tadı varı oynamıyorum. Sadece hayal ediyorum, o belki bana bir his veriyor.

...

Haikunuzu söyleyebilirsiniz.

(Aynı doğaçlamalar tuzlu su, deniz suyu tadı için de tekrarlandı.)

Soru Cevap

BH: Sormak istediğiniz bir şey var mı bu bölüme kadar?

K3: Bir şey görünce zihnimde, yani tadını almaya çalışırken onu görünce tadını daha rahat hatırlıyorum. Ama hiç temas etmeyeceği bir yerdeyse zihnimin onu çağırması çok zor oluyor. Kahve daha çok tükettiğim bir şey ama karpuz zor oluyor.

BH: Çok değişken. Tat benim için de zor mesela. Ama başkası için daha rahat belki.

K2: Bana çoğu rahat geldi mesela.

K3: Akşam yemeğinde ağzım sulandı.

K1: Bende de tadın hissettirdiği şey hakim oldu.

K5: Evet tat değil de ne hissettiğim gibi.

BH: Orada şöyle bir şey oluyor. Elbette bu duyuları bize bir şeyler hissettirmesi için araştırıyoruz. Böylece onunla oynayalım. Yoksa duyu deneyine dönüşürdü. Ama öte yandan duyumun hissini yargımla zorluyor muyum? Demir deyince aklıma kötü bir çağrışım mı geliyor ve ben onu mu oynuyorum? Kesin bu his böyle oynanır diye kalıplarım mı var? Duyu ve his birlikte çalıştığında kendiliğindenlik ortaya çıkıyor. Ona bir şey dayatmadan, onu oynamaya çalışmadan. Duyu aracılığıyla gelen hissi sürdürüyorum. Yoksa elbette sadece duyuları değil hisleri de araştırıyoruz. Hepsi birlikte işliyor.

K6: Bende de fiziksel bir karşılık buluyor. Mesela deniz suyu deyince boğazımın yandığı ve gıcıklandığı hissi geliyor ve şöyle bir ses çıkıyor. Ve o sesi sürdürüyorum. Böyle bir şeyi kullanabiliyor muyum?

BH: Tabi ki kullanabilirsin, her şeyden yararlanabilirsin. Sonuçta sana bir şey veriyor ve onu koruyorsun. Taklit olmadığı ve her seferinde yeniden hatırlanabildiği sürece olur.

K7: Bende de şey oldu, demiri çalışırken çok hızlı geldi tadı. O yüzden herhalde zaman geçtikçe biraz bıktım. Başta söylediğimle sonda söylediğim arasında çok fark vardı. Sıkıldım bir süre sonra, bir an önce bitsin istedim.

BH: Burada şundan bahsedebiliriz, ilk ilgi ile başladık. Bir şeyle ilgilenmek. Gerçekten o anda onunla meşgul olmak ve bir şeyle ilgilenmek. Ne olursa olsun kendimizi tümüyle bir şeye vermek. Bu tür araştırmalar bir yandan bize o anda fiziksel olarak canlı bir şeyler hissederken bir yandan da ilgilenebileceğimiz şeyler veriyor. O yüzden o ilgiyi her seferinde yeniden kurmak. Keşfetmiş olsanız dahi onu

sürdürmekle ilgili. Duyular çok işe yarıyor bu konuda. Çünkü sürekli onlarla algılıyoruz. Çalıştıkça geliştirilebilir.

K8: Aslında hiç gelmiyor değil mi? Sadece hissiyatı geliyor o tadın.

BH: Evet tabi ki, işte onun imgesi bir his veriyor, benzer nöronlar çalışıyor.

K8: Evet tat yok hissiyatı var ama tepkimesi bile geliyor.

K2: Şöyle şeyler var galiba, dilin içinde de farklı bölgeler. Farklı tatlarda farklı bölgelerde bir uyarılma oluyor. Ve o sana bir şey veriyor. Bana da şöyle bir konuşma geldi. Aslında baktığında belki yıllarca diyalekt çalışman gerekmiyor. Belki sadece karpuzu düşünmem yetiyor.

BH: Evet seni etkilemeyi sürdürdüğü sürece sadece karpuzla çalışabilirsin. Aynen öyle.

Viewpoints (30 dk.)

On iki/altı /dört ¹⁷

Şimdi birbirimize eşit mesafede olduğumuz bir çember yapalım. Arkadaşlar ne oluyorsa oluyor o ana bırakıyoruz. Pek çok seçeneğimiz beliriyor ve biz o anda seçimler yapıyoruz. Her şeyi bütün bedenle yaptığınızı unutmayın. Çember halinde ve eşit mesafede koşmaya başlıyoruz. Nefes almayı unutmayın. Kendinizi yormadan rahatlık hissi ile. Birbirinize iplerle bağlısınız ve bütün ilginiz bu iplerde.

Şimdi üç tane seçeneğiniz var. 1 grup olarak yön değiştirebilirsiniz. Grup kararıyla aynı anda. 2 gruptan birisi sıçrama kararı alacak ve grup onun hemen takip edecek. Sonra grup olarak ters yönde koşmaya başlayacaksınız. Ya da aranızdan birisi durmaya karar verecek ve onunla birlikte duracaksınız ama aynı yönde koşmaya devam edeceksiniz. Anlaşıldı mı? Ya grup kararıyla yön değiştirme, ya sıçramak isteyen grup olarak takip edip ters yöne koşma ya da durmak isteyen takip etme ve aynı yönde ilerleme.

...

Görüş açınız geniş. İplerle bağlısınız.

...

Anında tepki.

...

¹⁷ Bogart ve Landau, **Viewpoints Kitabı**, s. 29.

Şimdi bu andan itibaren 3 yön değiştirme, 4 sıçrama ve 6 durma yapacaksınız. Grup olarak içinizden sayacaksınız. Aynı seçeneği art arda yapamazsınız. İki durma olmaz yani arka arkaya. Dikkat, konsantrasyon ve ipler.

Kareye Zemin¹⁸

Şimdi de el çırpma ile birlikte, bütün mekanın zemini kareli deftere dönüşecek. Küçük büyük karelerden oluşuyor zemin. Ve siz herhangi bir karenin köşesinde duracaksınız.

...

Şu andan itibaren sadece karelerin kenar çizgilerini takip ederek yürüyorsunuz, karelerin köşelerinden dönüyorsunuz. Büyük ya da küçük karelerin çizgilerinde yürüyorum. İstedığınız tempo ve yönde gitmek de serbestsiniz.

...

Çapraz yok. Köşeler var.

...

Karşılaşmalarda tempo ya da yön değiştirmeleri kullanabilirsiniz.

...

Periferik bakış. Herkesin farkındayım. Altı yönün farkındayım.

...

Olan her şeyden etkileniyorum ve anında tepki veriyorum. Bütün bedenimle.

...

Grup kendi kararıyla doğaçlamayı sonlandıracak.

...

Olduğunuz yerde kalın. Mekanı dinleyin. Herkesi hissedin.

İmge Çalışması

Erime (15 dk.)¹⁹

Şimdi olduğunuz yerde gözlerinizi kapatın ve eriyen bir şeyi hayal edin. Bu margarın olabilir, buz olabilir dondurma olabilir vb. Neyi seçmek isterseniz. Eriyen bir şey. Gözünüzde canlandırın nasıl eriyor. Tek tek aşama aşama hayal etmeye çalışın.

¹⁸ Bogart ve Landau, **Viewpoints Kitabı**, s. 40.

¹⁹ Şebnem Yüksel'in Aralık 2017'de İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde uyguladığı "Serbest Bırakma Deneyimi ile Esneklik, Hiza ve Yaratıcılık" atölyesinden alınmıştır.

...

Şimdi bu hayal ettiğimiz şey gibi yere doğru eriyeceğiz. Aynı onun gibi. Hiç bir kas kullanmadan, hiçbir şeyi zorlamadan. Yere doğru eriyoruz. Yerde de erimeye devam ediyoruz. Yerine doğru.

...

Bütün kaslarımız kendini bıraktı. Tümünüyle yerdeyiz, en sıvı haldeyiz.

...

Şimdi aynı enerji ile yukarı doğru kalkacağız. Yukarı erime. Bu sıvı halimizle yukarı doğru eriyeceğiz. Sadece hayal edin ve onu takip edin. Aynı hafiflik ve rahatlıkla.

...

Şimdi tekrar aşağı erime. Ama her seferinde kendimi daha çok bırakıyorum.

...

Şimdi tekrar yukarı. Bütün kasları ve düşünceyi bırakıyorum. Sadece erimeyi hayal ediyorum.

...

Bundan sonra kendi zamanınızda üç kere daha aşağı ve yukarı gideceğiz. Aynı hafiflik ve rahatlıkta. Tadını çıkarın.

...

Yerdeyken orada kalın ve bütün bedeninizi bırakın. Nefesinizi izleyin.

...

Ufak ufak hareket etmeye başlayın, parmaklar, bilekler vb. İsteddiğiniz zaman gözlerinizi açıp, ayağa kalkabilirsiniz.

III. Gün (12 Eylül)

Meditasyon (Anapana-sati) (28dk.)

Birinci ve ikinci gün yapılan meditasyon üçüncü günde 28 dakika olarak uygulandı.

...

Şimdi ihtiyacınız olan tek bir hareket yapacaksınız.

...

Şimdi de elimizi haranın önüne koyalım. Derin bir nefes alacağız ve “a” sesi ile birlikte vereceğiz. Bunu üç kere yapacağız.

...

Şimdi de derin bir nefes alıp iç geçirme ile birlikte veriyoruz.

...

Soru Cevap

Çember olup oturalım. Sorunuz ya da sorunuz var mı?

K1: Bugün hiç odaklanamadım. Önceki gün iyi idi ama bugün her şeyi kaçırdım. Ah gitti derken iyice dağıldım. Bu sefer ona sinir oldum.

BH: Bu meditasyonun adı Anapana-sati, eğer araştırmak isterseniz. Evet günden güne konsantrasyonumuz değişebiliyor ama burada önemli olan sanırım savaştırmamak. Neden meditasyona başvuruyoruz oyunculukta, aynı nedenlerle, oynarken de yapamıyorum gibi şeyler bizi koparıyor, doğrudan zihin devreye girmeye başlıyor. Savaşmaya başlıyoruz ve savaştığımız anda bedenimizin enerjisine ulaşmamız mümkün olmuyor. Bunu tecrübe etmeniz çok normal. Çünkü şimdiye kadarki tüm zihin alışkanlığın bir şey yapmaya kodlanmış durumda. Hareket etmezsem ölüyüm galiba diyor, durmuyor. Bir şey yapmam gerek diyor sürekli. Ona sonsuz bir boşluk gibi geliyor. Modern dönem insanı için hem zihinsel olarak hem de hareket olarak durmak ölüm gibi geliyor. Sanırım gülümsemek o işe yarıyor. Olanı kabul etmek. Yapamıyorsam yapamıyorum, tamam gibi.

K2: Ben de şeyi anladım. Zihnim ne kadar doluymuş. Buraya gelince, serbest bırakınca anladım. Şakaklarım filan ne kadar gergin. Fark ettikçe gevşettim, fark ettikçe gevşettim ama yapamamaya başladım ve şu an oturmak istiyorum dedim. Sonra hayır dedim. Sonra da direnmemeye karar verdim uzandım en sonunda. Daha rahatladım ama çalışmayı sürdüremedim. Hala devam ediyor aslında.

BH: Yaşadığın çatışma çok normal. Kendinize acımasız olmayın ama bir yandan da keşfedin kendinizi. Bunlar tabii uzun süre çalışmayı ve alıştırmayı gerektiren şeyler. Mesela uyku gelir, zihnin en kolay kaçıdır. Ya da bende mesela her seferinde nasıl oluyor? Yirminci dakikadan sonra özellikle ayaklarım uyuşmaya başlıyor. Belimden ağrıyı hissetmeyecek duruma gelebiliyorum. Ve şöyle bir his geliyor galiba düşüyorum, galiba bayılacağım gibi şeyler geliyor. Sonra diyorum ki gülümse, rahatla ve nasıl geçiyor? Nasıl oluyor da değişiyor? O fiziksel bir şey mi yoksa zihinsel mi? Az önce olan şey nasıl birden yok oluyor. Bence tüm bütün olanlar

kaçma isteği. Alışık olana, gündelik olana geri dönme ihtiyacı. O zihne, düşünceye dönme. Bilmiyorum sizin için nasıl ama benim için oyunculuktaki en büyük düşmanım zihnim ve kendi bedenim. Çünkü şunu yapıyor sanki bir şey yapmam gereklimiş gibi, daha da yapmalıymışım gibi. O zaman gereksiz yere oynamaya başlıyorum işte. Hayır, aslında olan şeye kendimi teslim edip, olan şeyle meşgul olsam asıl oyun orada çıkacak. Ama hayır, ben bir şey yapmaya zorladıkça kendimi büyük, tek düze ve yavan bir oyun çıkıyor. O zaman ne ben keyif alıyorum ne de seyirci. Bu meditasyon aslında oyun anının bir örneği. Yapman gereken basit bir şey var, odaklanman gereken. Ama oyuncu olarak o yetmiyor, onunla meşgul olmayı bırakıyorsun ve başka şeylere yöneliyorsun. Bir şey göstermeye çalışıyor, çünkü bir şey yapması gerektiğini düşünüyor. Hepsi alışkanlığımız. Bir şey yaparsak var olduğumuzu düşünüyoruz. Ağaçların örneğini veriyorum hep, onlar duruyorlar ve veriyorlar. Durmak. Duruyor ve var oluyor. O yüzden alışkın değiliz ve yaşadığımız zorluklar normal. Her gün biraz daha değişecek.

K3: Ben bugün keyif aldım. Çok rahattım, hiç dağılmadım. Kaşınmadım. Ama saymadım yani.

BH: Evet. Bir hazırlık gibi düşün. Ama aslında görevimiz var, meşguliyetimiz var. Buna oyunculuk için skor diyebilirsin. Sonraki denemelerinde saymaya odaklan. Amacımız o aslında. Gün geçtikçe ilerlediğini göreceksiniz. Daha rahat sayabiliyor olacaksınız. Yüzde yüz odaktan söz etmiyoruz, evet ona uzun çalışma süreci gerekli ama mümkün olduğunca, çabalıyoruz. Her seferinde bir tık daha rahatlıyor. Elbette sabrı da öğretiyor.

K4: Ben bir yerde fenalaştım, ses çıkartmak istedim, sallanmak istedim. Sonra dedim tamam odağımı kendinden çıkar. Odaklandığım yere yönelt, bu sefer de duvarda damarlar gördüm. Halüsinasyonlar filan. Şu an komik geliyor ama o an çok mantıklıydı. Sonra Ayşecan da o duvara bakıyordu. Onu düşündüm. O da görüyor mu diye? Yani sayma işi bir duruyor, bir geri geliyor. Say say diyorum. Sayıyorum. Sonra unutuyorum, başka bir yere gidiyorum. Hiç emin değilim o yüzden.

BH: Çok normal. Arada gidip gelecek. Ama aslında tek basit bir şey, yapman gereken şey, ona odaklan. Bütün ilgin ve meşguliyetin bu. Onun dışındaki her şey zihnin karmaşıklığı.

K4: Gözlerim sürekli dalmak istiyor, kapanıyor.

BH: Biraz izin ver sonra yine geri dön. Çok garip ışıklar, renkler de belirebilir. İnsanları aynı mı görüyorsunuz? Onlar olacak. Sen sadece 1'den ona kadar saymaya odaklan o kadar.

K5: Bende de odak hep geziyor, yani bakışım sürekli geziyor. Tek bir noktaya odaklanamıyorum.

BH: Tek bir noktaya odaklanmak gerek ama. O da basit. Amacımız bu. Bunların hepsi çok olağan, meditasyon pratiğine ve felsefesine baktığımızda, yıllarca süren bir sabır ve deneyim söz konusu.

K5: Peki oturarak, meditasyon oturuşunda devam edebilir miyiz? O zaman odaklanabildim.

BH: Elbette yapabilirsiniz, orijinali öyle zaten. Ben bir oyunculuk alıştırmaları olarak kullanmak istediğim için ayakta ve merkezimizdeyiz. Phillip Zarilli adında bir araştırmacı, o da bu şekilde kullanıyor. Aslında oturma pozisyonundaki mantık ile aynı.

K4: Peki kesinlikle gözüm açık ve canlı mı? 10 saniye içinde hemen dalıyor. Hatırlıyorum. Canlanıyor. Sonra tekrar dalıyor. Orada bir savaş olmuyor mu? Direniyorum.

BH: Hayır olmuyor. Direnme. Yeniden hatırlat. Kesinlikle açık ve canlı. O da gelişen bir şey aynı şekilde. Daha yumuşak, canlı ve gülümseyen bakışlar. İçinden geçir.

K6: Ben de mesela şey oluyor, burnumuzun ucuna odaklanacağımızda ben kendi nefesimi de saymaya başlıyorum. Bu sefer onu durdurmaya çalışıyorum, burnumun ucunu kaybediyorum. Karışıyor. Ben sayarken hiç zorlanmıyorum.

BH: Evet, düşündüğünde en basiti. Belirli bir görevin var. Diğerleri daha soyut geliyor. Nefesini izlemek, burnunun ucundaki havaya odaklanmak.

K6: Evet burnumun ucu çok zor. Bir de ben böyle yere batıyormuş gibi hissediyorum. Ayaklarım eriyor sanki. Sanki yamuk duruyormuşum gibi geliyor, yani dışarıdan bakan olsa böyle görecekti, ama aslında paralel duruyorum. Çünkü bir ağırlıkla aşağı doğru gömülmüşüm gibi.

BH: İşte zihin yine. Erimiyorsun ki, bedeninin dışında bir ağırlık da yok. Yarım saat ayakta durup nefes aldın sadece.

K7: Ben daha çok bir durak gibiyim, düşünceler geliyor ve gidiyor.

BH: Sadece bu aslında, evet.

K7: Bir süre sonra ama iyice sessizleşiyor ve arkamdaki arkadaşlarımı hissetmeye başlıyorum. Odayı. Çok garip oluyor. Ama ben de yaşadım bir gözüm karardı. Bunu zihnim yapıyor dedim, gülümsemeye çalıştım ve rahatladi.

BH: Arkadaşlar ne olabilir ki? Niye bir şey olsun yirmi dakika nefes aldın diye? Ne olabilir ki?

K7: İki tane ses oluyor ama kafamda, ilk hani kaşınıyorsun diyen var bir de diğeri. Tamam seni götüreceğim diyen. Hadi dayan diyen de var. Onu dinlemeyi seçince gidiyor gibi. Ya da senin sesin.

BH: Benim sesim bölüyor aslında. Yarın gonglarda hatırlatmayacağım artık. Bir bütün olarak ilerleyecek. Rahat olmaya çalışın, zaten bir zorluğu atlattıktan sonra güven geliyor.

Hayali Sopalar (18 dk.)

Evet şimdi ayağa kalkıyoruz ve bir eş buluyoruz kendimize. Herkesin eşi var mı? İlk şunu hayal ediyoruz: Eşimle aramda hayali bir sopa var ve bu sopa hara merkezlerimizi birbirine bağlıyor. Şimdilik sopamızın net bir uzunluğu var ve değişmiyor İlk olarak onu gerçekten hayal etmeye ve eşinizle bağlantı kurmaya çalışın.

...

Küçük küçük hareketler ve sopamızı düşürmemeye çalışıyoruz. Sonra hareketleriniz büyüyebilir, temponuz ve seviyeleriniz değişebilir.

...

Nefes almayı untumayın. Gözler canlı, birbirinizle ilişki içindesiniz. Gerçekten birbirinize bakıyorsunuz.

...

Şimdi sopanın uzunluğu değişebilir ve başlarının arasından geçse bile hala yerinde durabilir. Yeter ki o mesafede bile bağlantıyı koparmayın.

...

Risk alın, deneyin, eğlenin.

...

Güzel şimdi sopamızı haradan alıp göğsümüze yerleştiriyoruz. Sopamızın uzunluğu sabit. İlk bağlantı kurarak başlayın. Hazır olduğunuzda hareket edebilirsiniz.

...

Sopalarımızın uzunluğu değişebilir.

...

Güzel, durduk. Şimdi de sopamızı alıp alnımıza yerleştiriyoruz. Küçük küçük başlayın.

...

Sopamız uzayabilir. Önemli olan o bağlantıyı hep korumak ve canlı tutmak.

...

Şimdi eşinizle yine yakınlaşın ve sopaları bırakıp birbirinizden ayrılın.

...

Nasıl? Ne deneyimlediniz? Merkezlerle ilgili farklılıklar hissettiniz mi?

K1: Göğsümde çok kuvvetli hissettim ama aşağıda zorlandım.

K2: Ben de alnımda çok rahattım. Harada zorlandım.

BH: Aşağıda mı zorlanıldı genelde? (Katılımcılar onayladılar.) Bu benim kendimce tespitimdi ama sizden duyunca hatırladım.

K1: Ayıp çünkü.

BH: Evet, tabi öyle şeyler var. Demek ki haraya daha çok çalışmamız gerekiyor.

Staccato- Legato (9 dk.)

İkinci gün uygulanan Staccato- Legato alıştırmasının aynısı uygulandı. Sonunda şu hatırlatmalar yapıldı: Dikkat etmemiz gereken birkaç nokta var. Bütün hareketleri bütün bedenimizle yapıyoruz. Sadece üst bedende kalmıyor. Bütün merkezlerimi kullanıyorum. Dolayısıyla bütün sesleri de bütün bedenimle çıkarıyorum aslında. O yüzden sağ-sol kelimelerinin de ezber olmaması lazım. O yüzden her seferinde içsel hareketimi sürdürüyorum ve hareketle çıkan sese izin veriyorum.

Beden- Uzam (20 dk.)²⁰

Şimdi bütün bu farkındalıklarla yürümeye başlıyoruz. Bütün yönlerin farkındayız.

Ayak tabanlarımızı hissediyoruz.

²⁰ Berrak Yedek'in İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde BOSA atölyeleri kapsamında kullandığı alıştırmalardan esinlenilmiştir.

...

Şimdi bu enerjimizi mekanla ilişkilendireceğiz. Düz sıra olalım bu kenarda. Karşıda bir nokta belirleyeceğiz ve o noktaya doğru yürüyeceğiz. Tabi merkezlerimizi kullanarak, yine onları takip ediyoruz aslında.

...

Bir kez daha.

...

Şimdi arkanızdaki duvarda bir nokta belirleyin. Güzel. Yine bu tarafa doğru yürürken tüm ilgin ve farkındalığınızı arkamdaki o noktada olacak.

...

Bir kez daha.

...

Ne değişiyor bedeninizde? Şimdi hem arkanızda hem de önünüzde bir nokta belirleyin. Bu iki noktayı da tutarak yürüyoruz.

...

Bir kez daha. Birisinden uzaklaşırken, birisine yaklaşıyorsunuz.

...

Şimdi de şunu hayal etmenizi istiyorum. Bu duvara doğru yürüyorsunuz ama o duvar size karşı. Sizi itiyor. İki defa yapacağız. Buyrun.

...

Direnç karşı bedeninizde ne oluyor?

...

Ne güzel korudunuz sonuna kadar enerjinizi. Süper. Yaklaştıkça etki değişti mi? Güzel. Bir uyarı, istiyoruz ki bu direnç her şeyi etkilesin. Bakışlarımızı da. Lütfen gözlerinizi boşaltmayın, donuk olmasın. Bütün bedeninizde olan şey gözünüze de yansısın. Mimik yapmaktan söz etmiyorum. Bakışların canlılığından söz ediyorum. Sizi etkilemesine izin verin. Şimdi de mekanın bizim destekçimiz olduğunu düşünelim. Arkamızdaki duvar bizi destekliyor. Buyrun.

...

Şimdi mekanda serbest dolaşıyoruz. Ve hepsiyle oynuyoruz. Bazen sizin destekçiniz olsun, sarsın sarmalasin. Bazen de karşı gelsin. Bu ikisi arasında gidip gelin. Serbest doğaçlama. Tempoyu değiştirin.

...

Bir şeyi göstermek ya da oynamaktan öte, bize gelen hisleri ve imgeyi sürdürüyoruz.

...

Şimdi de mekan gitgide küçülüyor. Yukarıdan ve yanlardan. Daralıyor.

...

Bırakın gitsin. 10 dakika ara.

Viewpoints (35 dk)

A ve B ²¹

Bu alıştırma boyunca yapacağımız her şey etkiye tepki olacak. Viewpoints çalışması yapacağız. Yeniden tekrarlıyorum, o anda olacak her şeye açığız ve kararları o anda veriyoruz. Durmak asla sıfırda olmak değil. Buradayız, bu odada ve bu insanlarla. Ve bütün tepkilerimiz tüm bedenimizle. Hiçbir şey durduk yere bizim kararımız değil. Yürümeye başlıyoruz. Elbette bir oyun enerjisinde.

...

Kendinizi şaşırtın. Yön ve tempo değiştirin. Bakışlarımız açık ve canlı. Gerçekten bakıyoruz. Ve en önemlisi oyun oynuyoruz, oynamanın keyfi.

...

Şimdi gruptaki insanlardan birini seçiyoruz. İçimizden. Şimdi o kişiden uzaklaşıyoruz. Mümkün olduğunca uzağa gidiyoruz.

...

Nefes alıp veriyoruz. Rahatlık hissi, kaçarken bile.

...

Birinden uzaklaşırken arama giren mesafe bana ne yapıyor?

...

Güzel, bıraktık. Yürümeye devam ediyoruz.

...

Şimdi yine bir kişi seçiyorum. Tek derdim ona yakın olmak. Mümkün olduğunca yakın.

...

²¹ Bu alıştırma 23-28 Ağustos 2013 tarihlerinde Michael Chekhov Training Programı kapsamında Groznan, Hırvatistan'da yapılan atölyede, Michael Stubblefield tarafından uygulanmıştır.

Rahat nefes alıp veriyorum. Ayaklarımın yerle ilişkisi sağlam. Yürüyüşümden neredeyse hiç ses çıkmıyor.

...

Güzel. Bırakabiliriz. Yürümeye devam.

...

Şimdi A ve B kişisi seçiyorum. A dostum B düşmanım. B ile arama dostumu, A'yı alıyorum.

...

Merkezlerinizi düşünün. Nefes alıp veriyoruz.

...

Bırakın gitsin. Aynı şekilde yürüyoruz.

...

Yine A ve B kişisi seçiyoruz. Şimdi de A ve B kişisi birbirine düşman. Onların arasına giriyorum.

...

Her şeyin bir yolu var, sakın. Bu problemi nasıl çözeceğim? Merkezlerinizi düşünün. Nefes alıp verin.

...

Yeni bir A ve B. Bu sefer de A ve B ile üçgen oluşturacağım. Dik olabilir, eşkenar, küçük büyük. Üçümüz bir üçgen olacağız.

...

Her şeyin bir çözümü var.

...

Herkes üçgen halinde mi? Bravo!

K: Tam oldu dedim. A hareket edince yine bozuldu.

BH: Evet, en ufak bir değişiklikte bütün matematik kayıyor. Ama çok açık kendi amacımız grubunkıyla nasıl birleşiyor? Isındık mı? Güzel. Yürümeye devam ediyoruz. Kinestetik tepkiyi biraz daha araştıracağız.

Akış²²

Yaptığım her şey bir şeye tepki. Merkezlerim aktif, buradaki insanların farkındayım. Nefes alıp veriyorum.

...

Bir şey olacak, herhangi bir şey bir etki ve ben ona tepki vereceğim ama verebileceğim tepki sınırlı. Birinci tepki olarak iki kişinin arasından geçebilirim. Yani beni etkileyen herhangi bir durumda, birisini gördüm, bir yere yaklaştım. Her ne olursa olsun tepkim bu.

...

Boş anım yok, etkiler ve tepkiler var.

...

İki, tempoyu değiştirebilirim. Ya iki kişinin arasından geçeceğim ya da tempoyu değiştireceğim.

...

Her şey bir etkiye tepki, önceden kara verilmiş bir şey değil.

...

Üç, durabilirim. Ya duracağım ya tempo değiştireceğim ya da iki kişinin arasından geçeceğim.

...

O anda bütün beden olarak tepki veriyorum.

...

Bir şey olacak ki ben de tepki vereyim. Ama şu anda her an bir şey oluyor.

...

Bir şey daha ekliyorum. Birini takip edebilirsiniz. Bir şey olacak ve siz bütün bedeninizle birini takip etmeye başlayacaksınız.

...

Beşinci tepkim de şu olabilir, yön değiştirme. Bir şey oluyor ve yön değiştiriyorum.

...

İki kişinin arasından geçebilirim, durabilirim, yön değiştirebilirim, birini takip edebilirim ve yön değiştirebilirim.

²² Bogart ve Landau, **Viewpoints Kitabı**, s.65.

...

Grup bir süre sonra kendi kararıyla bir son bulacak.

...

Sallayın gitsin, bırakabilirsiniz.

İmge Çalışması ²³ (14 dk.)

Şimdi kendinize uzanacak bir yer bulun. Yavaş yavaş bitiriyoruz. Sırt üstü uzanıyoruz. Bütün bedenimizin ağırlığını yere bırakıyoruz. Tek tek bütün bölümlerin yere doğru ağırlaştığını hayal edin.

...

Nefesimiz bacaklarımızın arasında giriyor ve tüm bedeninizi dolaşp yine aynı yerden çıkıyor. Bir müddet nefesinizi izleyin.

...

Şimdi bütün bedeninizin bir balon olduğunu hayal edin, insan bedeni şeklinde bir balon. Her nefes aldığımızda balon şişiyor ve nefes verdiğinizde sönüyor.

...

Nefesimizi hiç zorlamıyoruz. Daha fazla almaya çalışmıyoruz. Kendiliğinden girip çıkıyor.

...

Bütün bedenimiz bir balon, bacaklarımız, ellerimiz. Hiçbir kemiğimiz ve kasımız yok.

...

Şimdi balon beden her nefeste kıpırdamaya başlıyor. Giren hava ile hareket etmeye başlıyorsunuz.

...

İmgeyi kaybettiğinizde nefesinize geri dönün.

...

Yine siz karar vermiyorsunuz, hava sizi oradan oraya gezdiriyor. Ona kendinizi bırakın.

...

²³ Celal Mordeniz'in oyunculuk alıştırmalarından esinlenilmiştir.

Hareketler büyüyebilir. Ayağa bile kalkabilirsiniz.

...

İsterseniz balon bedeninizle dolaşırken haikunuzu söyleyebilirsiniz.

...

Sesinize ne yapıyor?

...

Balonu oynamıyoruz, imgeyi takip ediyoruz. Kelimeler kendiliğinden çıkıyor.

...

Güzel şimdi olduğunuz yerde durun, yavaş yavaş bedeniniz ete, kemiğe bürünsün.

Kollarınız, ayaklarınız... ve bu odaya, bu bedene ve bu saate geri dönün.

IV. Gün (13 Eylül)

Meditasyon (Anapana-sati) (32 dk.)

Önceki günlerde yapılan meditasyon dördüncü günde 32 dakika olarak uygulandı.

...

Şimdi ihtiyacınız olan tek bir hareket yapacaksınız.

...

Şimdi de derin bir nefes alıp iç geçirme ile birlikte veriyoruz.

...

Şimdi nefes alıp tutabildiğimiz kadar tutup iç geçirmeyle vereceğiz. Ve yine tutabildiğimiz kadar tutup dayanamadığımız yerde nefes alacağız. Üç kere tekrarlayacağız.

...

Herkes üç kere yaptıysa, şimdi bir nefes alıp “a” sesi ile birlikte vereceğiz. Hiç zorlamadan.

Soru Cevap

Sormak istediğiniz, paylaşmak istediğiniz bir şeyler varsa konuşabiliriz.

K1: Benim için dün çok zordu. Kendimi sürekli şey yaparken buluyordum, hiçbir şeye odaklanamayıp vücudumun her zerresiyle durma artık, lütfen otur, lütfen otur

diyordum. Bugün hem kendi nefesime odaklanabildim, hem geçen zaman çok kısa geldi. Sadece üçüncü evrede vücudumun çok zorlandığı noktalar oldu. On kaptırsaydım giderdim. Gülümsemek işe yaramıyor, çünkü içimden gülümsemek geliyor ve zoraki yüz kasları çalışmış oluyor.

BH: Gülümsemek yüzde yaptığımız bir şey değil aslında.

K1: Evet, vücudumun her yerinde hissetmeye çalıştım ama acı çekerken olmadı. Şu an başka bir şey düşünmem lazım dedim ve düşüncelerime izin verdiğim anda her şey gitti ve sanki tekrar başlamış gibi oldum. Ama hiç nefesime odaklanmadım, başka şeyler düşündüm o anda.

BH: Sonra geri döndün mü?

K1: Döndüm.

K2: Ben de bugün yaparken süreyi düşünmedim, hatta süre kısa geldi ve şey oldu. Bir şeyler düşünmedim sadece saymaya odaklandım ve ilk defa yaptım. Çok net saydım ama çok uykum geldi. Artık gözlerimi açamayacak hale geldim, tamam sakın ol dedim. Kapatıyorum, nefes alıp tekrar açıyorum ve on saniye sonra tekrar kapanıyor. Bu süreler kısaldı ve sürekli olmaya başladı. Bir de oturdum, ama ben oturmam aslında. Otur dedim içimden, ama hayır diyorum dayanabilirsin. Dün daha kötüydü mesela. Çünkü dünden daha iyi hissettim. Oturmadan devam edebilirsin iyisin dedim. Ama sonra oturdum. Çok garip. Ne yapıyorum şu anda dedim. Neyse oturmaya devam et dedim. Şimdi kalkmak istiyorum, oturmak istemiyorum ki ben dedim. Ama kalkamadım da. Öyle bekledim. Çok garip oturmak gibi bir düşüncem yoktu.

K3: Ben de oturdum ama o anda ayaklarımın şiştiğini ve top olduğunu hissettim. Belden aşağım tamamıyla uyuştı. Hayır oturmayacaksın, oturmayacaksın dedim. Ama dayanamadım.

BH: Dayanamadığımızda oturun lütfen ama bu bir oyun aslında. 32 dakika boyunca nefes alıp vermek bize hiçbir şey yapmaz çünkü. Daha önce de konuştuk biraz ama zihnimiz, bu çağın zihni sürekli bir şey yapmamız gerektiği üzerine çalışıyor. Bir şey yapmazsa ölüyor diyor. Durduğun anda sana bir şey yapmıyor musun yani diyor. Çok normal. Olmak yani var olmak illa bir şey yapmış gibi. Zihin de beden de böyle alışmış durumda, böyle algılıyor. Bu işte oyunculüğümüzü de etkiliyor. Oynarken ya da provada bir şey yapmam gerekliliği gibi geliyor. O zaman gereksiz

ve fazlalık bir sürü şey yapmaya başlıyorum. Hiç o an orada olmayan bir şeyi oynamaya çalışıyorum. Aslında belki dursan ve seni etkilemesine izin versen daha başka bir şey çıkacak. O yüzden durmak ve bir şey yapmamak zihnimiz ve bedenimiz için çok zor. İzin vermek, ana kendini bırakmak, akışa izin vermek. Hepsi gerçekten bizi zorlayan şeyler. O yüzden yaşadıklarımız çok olağan. Buna koşullanmışız, o yüzden zamana ihtiyacımız var.

K3: Evet televizyon izlerken bile bir şey yapıyorum, ya mekik çekiyorum, ya ayaklarımı sallıyorum.

BH: Evet, o yüzden şu oluyor, bu oluyor dediğimiz şeyler zihnimizin oyunları. Yoksa nefes alıp vermek bize hiçbir şey yapmaz. Buradaki amacımız zihni ve bedenimizi bir anlamda durdurup iş birliği yapmalarını sağlamak.

K4: Çok garip bir zaman algısı oluşuyor gerçekten, yaprakların kımıldadığını gördüm. Normalde hayatta fark edeceğim bir şey değil. Evet, yaprağın hareketini görüyorsun ama burada zamanı çok başka algılıyorum. Onun en ufak bir hareketini gerçekten gördüm, eğilişini, kalkışını. Önceden hiç bu kadar dikkatli islemediğim bir şey. Şuna da yardımcı olacağını düşünüyorum, hani bir şeyleri hayal ederken durup hiç izlememişim. Öyle bakmışım sadece. Bugün zaman tümüyle başka aktı bende. Kendi içimde başka bir zaman oluştu.

K5: Ben de küçük bir savaş verdim içimde. İkinci gongla üçüncü gong arasında tir tir titremeye başladım. Kafamdan dedim ki hayır aslında titremiyorsun, titremiyorsun derken sonra bir baktım ki yanlış duruyormuşum. Ayaklarım içe bakıyor ve dizlerim çok kırık. Bütün ağırlık oradaymış. Düzelttikten sonra oh be dedim.

BH: Titriyorsun tabi ki, zihnin oyunu derken oyun aslında burada bundan rahatsız olmaya başlaman. Bunu bir savaşa dönüştürmen. Yoksa elbette fiziksel olarak bir şey yaşıyorsun. Ama bunu savaşa dönüştürmek zihinle ilgili.

K5: Belki de bu savaşı hiç yaşamaması.

BH: Kabul etmeye daha açık olmak.

K5: Terleyince filan da.

BH: Ne olacak ki? Terlemeyi kötü algılayan zihnin.

K5: Evet hemen ne oluyor ya demeye başlıyor.

K6: Ben üç şeyden bahsedeceğim. İlk duruşla alakalı. Ben daha önce böyle çalışmalarda sıkılırdım. Ama bu sefer çok rahat geçiyor. Bunun biraz duruşla alakalı

olduğunu düşünüyorum. Bu bir hata da olabilir bilmiyorum ama iç kaslarım daha çok çalışıyor, ayağım içi ve alt bacağımanın içi. Bir yerden sonra fiziksel olarak oralarımın zorlandığını hissediyorum. Zihnim değil de baya fiziksel olarak bacaklarım zorlanıyor. Ama aslında ayaklarımı yere çakılı bir şekilde tutabiliyorum. O zaman rahatlıyor. Bu çok ilginç geldi benim için. O yüzden duruş etkiliyor. Belime de yük binmeyince orada durmak rahat.

BH: Evet bedeni açık ve uzun tutmak gerekiyor, yer ve yukarısı arasındaki bağlantıyı hep canlı tutmak. Yere köklenmek ve yukarıya uzamak.

K6: İkincisi gong sesleri aslında zihni devreye sokuyor. Daha ikinci geçti ve üç var filan diyorsun. Aslında o anda yorulduğunu hissediyorsun ve birkaç kişi o sesle oturdu zaten. Daha var deyip. Halbuki o savaş oluyor ama dur bekle diyorsun, bir bakıyorsun diğer gong sesi gelmiş. Zaman orada başka oluyor, bir an genişliyor gong sesi ile beraber, üzerine üzerine geliyor, sonra yavaş yavaş biraz daha hızlı bir şeye dönüşüyor. Üçüncü de şey, bazen zihnimde öyle meselelerle uğraşıyorum ki, bir yandan sayıları sayabiliyorum rahat bir şekilde. Uğraştığım şeyler de aslında bence çok keyifli şeyler oluyor, güzel şeylerle uğraşıyorum. Ama mesela bazen, bu burnunun ucuna odaklandığın yerde gidiyor, hatta şey oluyor düşüncem çok güzel geliyor. Ve burnumun ucunu unutuyorum, gidiyorum gerçekten. Bu çalışmaya aykırı bir şey mi diye sormak istiyorum.

BH: Yapmaya çalıştığımız şey diyeyim, sadece o basit görevi yerine getirmek. Güzel şeylerin olması güzel ama o da yine bir kaçış. Asıl sürdürmemiz gereken o andaki görevimiz.

K6: Böyle şey gibi hayatla ilgili meseleler çözülüyor sanki.

BH: Uzun süre yapsak, yani her gün pek çok şeyi çözüp, kafamızı da sakinleştiririz zaten. Ama çalışa çalışa onların da gelememesini sağlarız. Bir boşluk hali gerekiyor.

K2: Yani bana güzel şeyler gelmiyor ama kötü şeyler gelince de o kadar kötü değilmiş diyorum. Bu o kadar büyük bir problem değil ki diyorum.

K6: Bana şey gibi geliyor, senin çalışman bir kapı açıyormuş gibi. Benim için bir sonraki basamak buymuş gibi.

BH: Tam olarak bu. Burada şöyle bir ideal yok zaten beş günde tamam artık ben bu mevcudiyet halini çözdüm. Bunu anlık bile deneyimleseniz bu beş günde, böyle bir şeydi demeniz bile benim için yeterli. Onu bir kere hissedince ve fark edince

arkasından gitmek için bir yol açacaktır. Bu hissi altmış dakikalık bir oyunda sürdürmek muhteşem olurdu ama yavaş yavaş, her seferinde biraz daha. Her gün nasıl meditasyonla ilişkiniz değişiyor. O saymanın her gün biraz daha rahatlaması. Hop kafam gidiyor ve geri geliyor. Araştırdığımız bu. Bu anları genişletmek, çoğaltmak. Ama mükemmel diye, ideal diye bir şey yok. O yüzden bu alıştırmaların hepsi bir kapı. Sonuç değil. Tadımlık deneyimler.

K7: Ben de bugün şöyle bir şey oldu, bugün çok hazır geldim meditasyona. Bugün çok basit geldi. Görevler basit geldi, daha rahat gitti. Alışmışım gibi, gidiyor yani. Ama bu rahatlığın içinde garip şeyler oldu. Daha önce hiç kaşınmamıştım, bugün kaşındım. Acaba dedim arkada insanlar bunu yaşıyor da onlar mı beni etkiliyor. Çünkü bütün algım mekandaydı ve herkesi hissediyordum. Gülümsemeye çalıştım, bir süre sonra o kadar mutlu hissettim ki kaşınmayı unuttum.

BH: Yarın için sana önerim, gerçekten zihnim otomatiğe bağladı öyle mi sayıyor, gözlemler. Her an yeniden sayıyoruz, bütün dikkatimizle. Tek yaptığımız şey o. Başka bir şeyle aynı anda yaptığımızda otomatiğe bağlamış oluyoruz. Bir dakika ben başka bir şeyi de düşünüyorum aynı anda deyip yeniden saymaya dönmeyi istiyoruz. Dördüncü günündeyiz ve artık kendiliğinden sayıyoruz. O da başka bir risk oluşturuyor. Her seferinde yeni baştan. Her anı yaşayarak.

Isınma Topları (26 dk.)

Şimdi biraz bedenimizi ısıtalım. Az önceki deneyimimizin hissini kullanıyoruz. İlk günden topları hatırlıyor musunuz?

Bedenlerimiz büyük. Gerçekten veriyorum ve gerçekten alıyorum.

...

Birinci Gün yapılan alıştırmaların aynısı tekrarlandı ancak bu sefer ikinci ve üçüncü top oyuna dahil edildi. Katılımcılar aynı anda üç tane topa meşgul oldular.

...

Yeniden tek topa düştüğümüzde çeşitli imgeler verildi.

...

Şimdi elimizdeki topun çok hafif bir şey olduğunu, tüyden oluştuğunu hayal edin. Hiçbir şeyi oynamamıza gerek yok. İmgenin sizi etkilemesine izin verin.

...

Şimdi de bu top buzdan olsun. Top şeklinde bir buz kütlesi.

...

Elimizdeki top kadifeden olsun şimdi de. Sadece imgelemeye çalışın bu dokuyu.

...

Güzel. Teşekkür ederim. Bir soru kendiniz için de, ortam yani atmosfer değişti mi her seferinde?

(Katılımcılar evet cevabını verdiler.)

Tempo, hareket niteliğimiz, atmosfer bir anda değişebiliyor.

Viewpoints (62 dk.)²⁴

Katılımcılar iki gruba ayrıldı. Her iki gruba da aynı alıştırmaya uygulandı. İlk altı kişiden duvara dizilmeleri istendi.

Arkadaşlar aranızda eşit mesafe olacak ve bu mesafeyi unutmayın. Önünüzdeki yol sizin yolunuz yani kulvarınız. Viewpoints yapıyoruz. Yine en önemli şey ana kendini bırakmak, teslim olmak. Etkiye tepki vermek. Önceden karar vermiyoruz. Duruyorum, bir şey olmazsa ben bir şey yapmam. Etkilenmeye izin verin. Herkes kendi kulvarında ilerleyecek. Evet, en öne kadar gelmeye çalışacaksınız. Amacınız buraya gelmek. Sadece ileri ve geri gidebilirsiniz, yan ya da çapraz gitmek yok. Oyun enerjisindesiniz çünkü biz sizi izliyoruz. Yapabildiğiniz şeyler sınırlı, kurallarımız var ama oyun içinde seçim dolayısıyla özgürlüğünüz var. Neler yapabiliyorsunuz? Yürürebiliyorsunuz, koşabiliyorsunuz, yere düşebilirsiniz, olduğunuz yerde zıplayabiliyorsunuz ve durabiliyorsunuz. Dağarcığımız bu. Sadece beş tane. Ara ara hatırlatacağım. Bunlar dışında hiçbir şey yapamıyorsunuz. Yürümek, koşmak, durmak, zıplamak ve yere düşmek. Grup aynı anda başlayıp, buraya geldiğinde aynı anda bitirecek. Çok zamanınız var, hiç merak etmeyin. Sadece anı araştırın. Ne olunca ne yapıyorsunuz.

K: Aynı şeyi mi yapıyoruz?

BH: Hayır, bu beş öğeden birisini yapıyorsun, sen o anda kendiliğinden bunları kullanarak bir tepki veriyorsun.

²⁴ Bogart ve Landau, **Viewpoints Kitabı**, s. 66.

Şimdi merkezlerinizi düşünün. Birlikte nefes alıp verin. Gözleriniz canlı olsun. Hazır olduğunuzda başlayabilirsiniz.

...

Grup kendi içinde bir son bulacak.

...

Ne yaşadınız? Ne deneyimlediniz?

K1: Çok eğlenceli bir şey ama bitmeli de.

K2: Ne kadar sürdü toplamda?

K1: Sanırım şeyde sıkıntı oldu.

K3: 2., 3., ve 4. perdede.

K1: Üç kere filan bitti herhalde.

BH: Siz bitti hissine girmesenez biz de girmeyeceğiz. O his geldiği anda bitmiştir. O his geliyor ama sonra devam ediyorsunuz. Aslında tiyatro oyunlarının özeti gibi, ilişkileri, fazladan şeyler yapmayı, kendi başına takılmayı, başlangıç ve sonu. Bitti hissi gruba geldi aynı anda aslında.

K3: Bireysel olacağız derken kendi başımıza takılıyoruz. Uyumlandığım ayrı ayrı kişiler oldu. Bütünü hissetmedim. Bir şekilde kopuktu. Ne bileyim onu yakalıyım derken, bir şey başlatıyor, çok kuvvetli bir şey, beni yakalıyor, hadi bir kişiyi daha zaten sonra sönüp gidiyor. Vazgeçiyor.

BH: Herkes her şeye o şekilde uyumlanmalı değil. Bir şey yapmamak da başka bir kompozisyon orada. İplerle bağlıyız ama özgürüz.

K3: Evet öyle değil, o başlayan şeyi herkes hissediyor biliyorum ama sonra birisi başka bir şey yapmak istiyor.

BH: Ne engelliyor sizi? Gelen etkiye tepki verme konusunda mesela.

K4: Kontrol etmeye çalışmak. İstemsiz bir şekilde ben kontrol edeyim diyorsun. Akmak yerine tutuyorsun.

K5: Şeyde sıkıntı oluyor sanırım üç kişi bir yere geliyor ama bir kişi geride kalıyor ve onun için daha bitmemiş oluyor. Sonra tamam senin için tekrar döneriz diyorsun.

BH: İşte kibar oyuncular. Gerek yok. Onu oyuna çağırman gerekiyor. Tabi zorla değil, o da yine başka bir kontrol olur. İzin vermek, bir süre sonra o da gelir oraya.

K3: Evet bir süre sonra o çaba beni daha da dışına çıkardı.

K5: Kesinlikle. Uzaklaşıyorsun, uymak istemiyorsun.

K3: Ben şahsen iki uçla hiç bağlantı kuramadım. Orta ile daha ilişkilidim.

K6: Bitiremememiz dışında bence her birimiz kaptırmıştık. Eğleniyorduk.

BH: Evet kinestetik tepkiler çok görülür durumdaydı. Ve o kadar açık ve görülür olunca etkiye tepki olmayan bir şey de çok açık fark ediliyor. Seyircinin gözlemleri neler?

K7: Bazı anlar vardı sanki planlanmış gibiydi. Her şey üst üste arka arkaya geldi. Enerjinin düşüşü de çok net görüldü. Çok eğlendim izlerken, çok keyifliydi.

K8: Ben de buraya ilk geldiklerinde bitecek sandım. Oraya kadar hiç kopmadan izledim ama bitiremediklerinde ben de koptum. Ah ya dedim.

K1: Tam olarak ben de içimden onu dedim. Ben uçta olduğum için sadece duyarak hissetmeye çalıştım. Bazı anlar vardı, çok eğlenen kişiler vardı evet çok eğleniyorlardı, ben de çok eğlendim ama ne olduğunu anlamıyordum.

BH: Oyunlarda da öyle oluyor ya oyuncu kendi kendine eğleniyor. Ve sen anlamıyorsun.

K4: Ben de bitmeyince aynı şeyi yapayım dedim ama o da olmadı.

BH: Evet aynı şeyi yapmak ezberle oynamak oluyor, organik bir şeye dönüşmüyor.

K5: Ama ikinci kez de bitmeyince bir süre sonra iletişim kurmaya başladık zorunlu olarak. Sıkıntıdan ve yorgunluktan. Ben baya ayak seslerini her şeyi ayırmaya başladım, hassaslaştım. O da güzeldi bence. Ama sen çok eğleniyordun.

K6: Evet dediğin doğru ben çünkü bir süre bireysel takıldım, kafamda bir şey kurdum. Sanırım ben bireysel oynamayı çok seviyorum. Sonra ama bir yerden sonra baktım onlar bir şey yapıyor, bir ritim tuttu, ben de girdim. Ama sonra yine kendime döndüm.

BH: Aslında bireyselliğiniz hala orda, verdiğiniz tepkilerde. Verdiğiniz her tepki size özgü. Birisi koşuyor ben düşünüyorum. Ama bir yandan da bir bütün kompozisyon oluşturuyorum. Dinlemeye başlayınca müthiş anlar oluşuyor. Yani iki hafta provayla olmayacak anlar oluşuyor.

K9: Ben bir şey söyleyeceğim, seyirci her şeyi fark ediyor aslında. Onların orada grup olduğunu, senin orada takıldığını. Bana sen o kadar ayırık gelmedin.

K4: Hayır ayırık değil aynı enerji içerisindeydi ama birbirini besleyen tepkiler değildi gibi geldi.

BH: Ben şeyi fark ettim, kafanda bir hikaye yaratmaya çalışıyordun.

K6: Evet, çünkü öyle anlamlandırıyorum.

BH: Bu hoşumuza gidiyor ama bazen kendimizi başka şeylere teslim etmeliyiz. Burada olan şeye, kafamızdakine değil.

K10: Bazı anlar çok çarpıcıydı. Aynı anda bir şey olunca inanamadım. Ama çok net anladım hareketin seni bir yere götürmesiyle, hadi şimdi şunu yapayım arasında çok fark var. Zihnin karar verdiği yerler çok açık. Aynı kişide bunu görmek arka arkaya çok keskindi.

BH: Çok net belli oluyor, yapılan her şey bize geçiyor. Büyük ihtimalle ayna nöronlarla ilgili, hemen anlıyoruz. Onun ötesinde zihnin karar verdiği anlarda hareket çok otomatik oluyor, bedeni ikna edemiyor ve bir canlılık problemi oluyor. Ama bedensel tepki yaşıyor, kinestetik olarak organik ve canlı bir tepki doğmuş oluyor. Göstergesi bu mudur bilmiyorum ama bütün bedeniyle oynayan, sahnede mevcut olan oyuncu canlı görünüyor. İnsan diyorsunuz. Yoksa cümle ezberlemiş kaskatı bir bedene dönüşüyor.

K1: Ama bitmeyince de niyetler ortaya çıktı. Herkes bir amaçla hareket ediyordu artık.

BH: Evet önemli olan o zaten, sahnede her şey yolunda gitmeyebilir ama hala o kinestetik enerjiyi tutmak ve canlılığı sürdürmek. Anında geçsin gitsin, siz devam edin.

...

İkinci grup beş kişiden oluşuyordu ve aynı alıştırmayı tekrarlandı.

...

Ne deneyimlediniz?

K1: Bizimki çok kısa sürdü ama.

BH: Önemli değil çok temiz bitti ama. O enerji geldiyse biter.

K1: Çok iyiydi, ben bütün ilişkileri hissettim. O ipleri, onların düşmeleri, kaldırmak için uğraşmayı. Çok net hissettim. Hissetmek de garip geldi.

K2: Az kelimeyle çok ilginç oluyor. Daha fazla şey söylemek istiyor insan. Daha az kelime olduğu için kotarmak zorundasın, bir yolunu bulmak zorundasın.

K1: Bende de istemsiz hikaye üretiyor kafam. Onların düşmeleri kalkmaları, bir duygu getiriyor. Bu normal mi? Yoksa durdurmaya mı çalışmalıyım?

BH: Şimdi o ilk aklımıza gelen, yatkın olduğumuz. Alışık olduğumuz. İlla hikaye anlatmak istiyoruz ve oynayabilmek için anlamlı olsun istiyoruz. Aslında öyle bir şey yok, sadece düşünüyoruz, kalkıyoruz. En basit hale inmek. Başka hiçbir şey kurmadan. Hikayeler çıkar mı, çıkıyor. Kendiliğinden ilişkiler oluşuyor ama o bizim işimiz şu aşamada seyirci olarak. Sizin işiniz sadece o anda o sınırlı hareketlerle meşgul olmak. Hani demiştik ya mevcudiyet ilgilenmektir, meşguliyettir. Siz bütünüyle bununla meşgulsünüz.

K2: Yeni bir alan olabilir kuantum tiyatro diye. Kuantum fiziğinde aslında şey var, küçük parçalardan bahsediyor. Pozisyonu ve ne olduğu ile ilgilenmiyor kuantum fiziği iki parça arasındaki ilişki ile ilgileniyor. Buradaki de bana onu çağrıştırdı. Benim ne olduğum, nerede olduğum, ne yaptığımdan ziyade aslında kiminle nasıl ilişkiye girdiğim seyirci için önemli bir şey oluyor.

BH: Evet, orada bir şeyler başlıyor çünkü ve hemen anlamlar üretmeye başlıyorum. Çoklu ve sabit olmayan anlamlar ürüyor.

K3: Ben şöyle olduğunu düşünüyorum oyundaki kişi kendisi bir hikaye yarattığı zaman o hikayeyi devam ettirmek ve o hikayeyi direktmek istiyor. Ama diğerleri ile olan ilişki kopuyor. Seyirci olarak biz yazıyoruz hikayeyi sizin dayatmanız olmadan.

BH: Bu işte oyunlardaki karaktere yaklaşımımızla da ilgili yani Blanche nasıl bir kadın dediğimde hemen metinde olmayan şeylerle uğraşıyorum. Nereden biliyorsun öyle olduğunu? Sen kafandakini direktme ve bana da seyirci olarak boşluklar kalsın. Oyunda şöyle bir şey çıksın istiyorum. Bilmiyoruz sen o yolu yürü belki çıkar belki çıkmaz. Ha bir kere bir şey çıktı ve beğenildi, sen o yolu yürümeği bırakırsan bitti. Her gün yeniden yürüyeceksin ve her gün belki başka bir şey çıkacak.

K2: Ben başka atölyelerde de aynı şeyi hissediyorum. Çalıştırıcının söylediğinin dışında bir sürü şey yapıyor. Mesela kontak doğaçlamada. O zaman işin özü kaçıyor.

BH: Ben de öyle düşünüyorum. Kontak Jam'lerde onu gözlemliyorum. Hareket etmekten kontağı kaçırmıyoruz. En basite odaklanmak.

K4: Ben hiçbir şey anlamadım. Sadece o andan koştüğüm anları anladım. Onun dışında tek miyim, orada mıyım, burada kaç kişi var, yüksek bir ses duyduğumda fark ettim ama hani ben bir şeyi mi gözden kaçırmıyorum, yoksa içinde miyim yok. Başta mesela hayatımda ilk defa sabretmeyi denedim. Bir şey gelene kadar bekle

dedim. Geldiği nokta çok hoşuma gitti ama orada kendi içime o kadar fazla döndüm ki etrafımdaki insanların yaptığıyla hiç ilgim yoktu. Bazen kendimi biri bir şey yapsın onu devam ettireyim derken buldum. Orada yanlış bir yere gidiyormuşum gibi geldi. Çünkü göğsümdeki enerji beni bir yere çekiyor ama gözümle yanı kolluyormuşum gibi geldi. O yüzden ne kadar sürdü ne yaptım ne ettim bilmiyorum.

BH: Zaten şöyle örnekler veriliyor bütünüyle bedeninizle olduğunuzda çok da ne yaptığını bilmezsin. Çünkü seni alır götürür. O kadar o anla meşgulsündür ki hiçbir şeyin ayrıca farkında değildir. Ama sen de olan bu muydu bilmiyorum, sen biliyorsun.

K4: Şu an hiçbir şey bilmiyorum, sadece hissi hatırlıyorum.

BH: O zaman zihni bırakmışsın, çünkü mutlaka zihnin sana şunu yap dediği bir anı hatırladın.

K5: O an zaten bir şey yapmıyorsun dediğinde seni bitiriyor, alıp götürüyor. Ben tek bir sıkıntı yaşadım. Bakış. Başta duvara baktım, sonra buradaki insanlara, görmüyorum ama birinin beni izliyor olması bir şey yaratıyor. Sonra yere bakınca rahatladım. Sadece duymaya çalıştım.

BH: Bakışlar, evet bedenden gelen enerjinin bakışa da yansımaya izin vermek gerek.

K6: O noktada çok panik oldum ben, utandım. Yukarılara baktım.

BH: Evet, seninle biz de yukarı bakmak istedik. Senin baktığın yere bakıyorum. En ufak bir hareketiniz her şeyi değiştiriyor ve yukarı bakmak bana kalırsa kocaman bir şey. İşte o yüzden nötr maske aslında.

K2: Evet, benim de aklıma o geldi. Çok kısa denemiştım. Alıp taş atacaksın diyor ama o kadar zor ki. Yapamadım.

BH: Çok zor gerçekten.

İmge Çalışması ve Zaman²⁵ (15 dk.)

Şimdi yere uzanıyoruz. Bütün bedeninizin ağırlığını yere bırakın. Nefes alıp veriyoruz. Tek tek bütün dokularımızı ve kaslarımızı yere bırakıyoruz. Sadece kemiklerinize odaklanın. Ayaklarınız sadece kemikten ibaret. Bacaklarınız. Leğen

²⁵ Şebnem Yüksel'in Aralık 2017'de İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde uyguladığı "Serbest Bırakma Deneyimi ile Esneklik, Hiza ve Yaratıcılık" atölyesinde kullandığı bir egzersizden esinlenilmiştir.

kemikleriniz var. Kaburga kemikleriniz. Kollarınız, elleriniz sadece kemikten oluşuyor. Kürek kemikleriniz, kafatasınız.

...

Şimdi bütünüyle kemik olan bedeninizle küçük küçük hareket etmeye başlayacaksınız.

...

Biraz daha büyüyor. Sadece kemikten ve kemiklerin arasındaki boşluktan oluşan bir beden olarak bu odayı geziyorum.

...

Şimdi bir yandan kemiklerimizi izlerken bir yandan da tempomuzla oynayacağız. İlk gün çalışmıştık ya birde hareket etsek. O yavaşlıkta. En ufak bir hareketimin farkındayım.

...

Sıfır değil bir, bütün bedenim aktif. Her salise kemiklerimin nerde olduğunun farkındayım.

...

Beşte hareket etsem. Hala kemiklerimi izliyorum içsel olarak.

...

Dokuz. Bütün dikkatim hala kemiklerimde.

...

Bütün seviyeler, bütün yönler.

...

Sırayla bir, dokuz, beş ve bir hızlarında tekrarlandı.

...

Ve sıfır. Hiç hareket yok ama iç enerjim sürüyor, çünkü hala bütün kemiklerimi izliyorum. Durmak hiçbir zaman durmak değildir.

...

Sallayın gitsin.

V. Gün (14 Eylül)

Meditasyon (Anapana-sati) (40 dk.)

Önceki günlerde yapılan meditasyon beşinci günde 40 dakika olarak uygulandı.

...

Şimdi ihtiyacınız olan tek bir hareket yapacaksınız.

...

Şimdi bir nefes alıp “a” sesi ile birlikte vereceğiz.

...

Şimdi ellerinizi hara merkezinin önünde birleştirin. Önce merkezimize yani elimize doğru nefes alıp veriyoruz. Bir kere daha. Şimdi yavaş yavaş sallanmaya başlayacağız ve ağızımızı açacağız, ses çıkacak.

Staccato- Legato (9 dk.)

Daha önceki günlerde uygulanan Staccato- Legato alıştırmasının aynısı uygulandı.

Soru Cevap

BH: Meditasyonun üzerine hemen staccato legatoyu yapmak, bir şeyi değiştirdi mi? Ne fark ettiniz?

K1: Meditasyonda biriken enerjiyi açığa çıkarmayı kolaylaştırdı. Artık daha fazla durmak istemiyorsun çünkü.

K2: Ben staccato legatoyu daha serbest, rahat hiç kasmadan yaptım. Özellikle staccatoda güç uygulayacağım diye sanki gereksiz kasıyordum, bugün aynı güçte ama rahatlıkla oldu.

K3: Ben yapmak istedim. Normalde olduğu için yapıyordum. Siz söyleyince başlıyorduk. Bugün yapmak istedim. İçimde dolaşan şeyi çıkartmak istedim. Öyle bir etkisi oldu.

K4: Bedensel hareketler daha bir yumuşak oldu. Şey yaptığımı fark ettim, askeri bir şeymiş gibi, öyle bir hisle. Öyle bir şeye gerek yokmuş.

BH: Michael Chekhov'un bahsettiği şeyi hatırlattı bana, rahatlık hissinden bahseder. Aslında sanat eserinin dört özelliğinden bahseder hepsini içeriyor, rahatlık, biçim, bütünlük hissi ve güzellik.

K5: Sanki güzellik ilk üçü olunca oluyor.

BH: Tam da bunu söyler.

K6: Bir Şey tamsa yani tamamsa, kendi içinde bütün olunca güzel diyorsun.

BH: Evet, haklısın. Bunların içinde en çok rahatlık hissinden bahseder. Mesela bir dansçıyı izliyoruz, dönüyor arka arkaya ve sen ne kadar kolay ben de yaparım diyorsun. Hayır, yapamazsın aslında, ama o onu o kadar rahatlık hissi ile yapıyor ki sana öyle gelir. Bugün yaptığımız Şeye büyük ihtimalle o rahatlık hissi geldi.

K7: İlk defa hareketleri imgelerken kendiliğinden elimden bir Şey çıktığını gördüm. Staccato ve legatoda çıkan Şeyler çok farklıydı. Bir Şey yolluyormuŐum gibi. O yüzden hareket etmediğimiz, durup içimizden yaptığımız yerde çok rahat ettim.

K5: Bende de imgelemek daha kolay oldu. Hiç zorlamadan hayal edebildim. Ben yapmaktan daha etkili olduğunu düşünüyorum imgelemenin.

BH: Aynı nöronların çalıştığını söylüyorlar, bende yoğun hissediyorum imgelerken. Meditasyonun arkasından kolaylaŐmasının sebebi de büyük ihtimalle zihni boŐalttığı için imgelerin gelmesine daha rahat izin veriyorsun.

K8: Ben de staccato ve legatoda grup birlikte başlasın dediğinizde aslında iletişim kurabildiğimizi fark ettim ama bir yandan da sinir oldum, hadi hadi diye.

BH: Galiba bir dört kere filan kaçırdık. Böyle geldi ve biz bıraktık. Arkadaşlar geldiği anda gelmiştir, bir Şey yok, büyük bir Şey değıl. Hepimiz anlıyoruz Şimdi diyoruz, çünkü enerji birikiyor. O anda atlamak gerek.

K9: Sesle ilgili bir Şey fark ettim. Ben meditasyonda çok zorlanıyorum açıkçası. Bedenim sallanmaya başlıyor, büyük ihtimalle ağırlığımı çok yanlış yerlere veriyorum. Ayaktayken belim yandı resmen, belimin yandığını hissettim.

BH: Beline oturursan ya da kalana, çok zorlanırsın.

K9: Evet düşecekmiş gibi hissettim, ayaklarım ie basıyordu. Ve ben titriyorum, duramıyorum. Ama sesle ilgili bir Şey gözlemledim bu birkaç gündür. Nefesle birlikte sesin çıkıyor olmasının duygularımı daha çok çalıŐtırdığını fark ettim. Hani bir Şey anlatmak istersin de anlatamazsın ya, o duyguların önünü açıyor ve her gün daha farklı oluyor. Her gün başka bir tondan çıkıyor sesim.

BH: Büyük ihtimalle buradaki kasları bıraktıkça sesinin farklı renkleriyle tanıŐıyorsun.

K7: Ses konusunda ben de şey düşünüyordum, sadece nefesle sesimin açılacağı dank etmemişti. İlla egzersiz filan gerekiyordur diye düşünüyordum. Ama meditasyondan sonra çıkardığımız sesler, o kadar doğal ve içten gelen sesler ki, hiç güzellik ya da estetik kaygısı olmadan, sadece ben ve sesim olarak çıkması, kendiliğinden düşünmeden benden böyle bir sesin çıkması ve bunu nefesimin yapması bana çok iyi geldi. Yeni anlıyorum.

BH: Son dönem ses teknikleri daha çok bununla ilgileniyorlar, nefes yoluyla açılan kendi özgür sesine ulaşmak. Mesela Linklater diye bir teknik var, doğal sese dönüş diyor, bununla ilgileniyor. Ve genelde çok basit fiziksel hareket ve nefesle çalışıyor. Aslında çok mantıklı bütün bedenimiz bir tınlatıcı, kaslarımızı doğru çalıştırıp rahatlattığımızda ses imkanlarımız da doğrudan zenginleşiyor. Bakabilirsin bu tekniklere.

K10: Bugün meditasyonda şunu yaptığımı fark ettim, ilk sayma bölümlerinde çok rahat olduğumu ve çok iyi gidiyor diye düşündüm. Ama bir baktım desteleri sayıyorum bir de. Sanırım 16 ya da 17'deydim a bir de üstüne kaç tur olduğunu sayıyorum dedim. Manyak gibi.

BH: İnsanoğlu için basit olmak ne kadar zor değil mi?

K10: Çok fena. Durdurmaya çalıştım. Son sette de, burnumuzun ucunda odaklandığımız yerde, bugün ilk defa imge kullandım, yani gerçekten burnumun ucundan havanın girip çıktığını hayal ettim ve çok işe yaradı. Çok rahatladım. Birden burnumun ucunun serinlediğini ve canlandığını hissettim.

K4: Bir dayanma noktasına geldim, uyuyacaktım. Orayı atlatınca bir şey oldu. Böyle ayaklarımın altından yere doğru kökleniyormuşum ve çok güçlüymüşüm hissine kapıldım. Kendime müthiş güvenim geldi. Hatta 40 dakika dolduğunda daha vardı dedim kendi kendime. Çok hoşuma gitti.

K5: Bir tane söz vardı onu hatırlattı. İşte normal insanlar burunlarından nefes alır, yetenekli insanlar vücutlarıyla nefes alır, bilge insanlar ayaklarıyla nefes alır diyor. Çok bağlantılı geldi bana.

BH: İmge olarak evet ama nefes araştırmalarına göre aslında tüm bedenimizle ve hatta onun çevresindeki enerji alanıyla nefes aldığımız söyleniyor. Onu işleyen bazı organlar var ama aslında derimiz, saç diplerimiz. Beden olarak alıyoruz nefesi, bütün

olarak. Ama katılıyorum ayak tabanları çok önemli çoğu nefes egzersizinde kullanılıyor.

K5: Ayak doğrudan mekanla bağlantı kurduğu için hemen etkileyen bir şey.

BH: Katılıyorum. Ayaklarımızı tam olarak basmak, yeri hissetmek hemen bizi buraya ve şimdiye getiren bir şey. Zaten o yüzden en çok ayaklarımızı vuruyoruz. Çünkü en uzak uzvumuz. Aklımız başka yere gittiğinde, burada olmadığımızda hemen ayaklarımızı bir yerlere çarparız. Onları uyandırmak şimdi ve burada hissi için çok önemli.

Viewpoints (70 dk.)²⁶

Katılımcılar iki gruba ayrıldı. Her iki grupla da aynı alıştırmaya uygulandı.

Mekanda istediğiniz yerden başlayabilirsiniz. Yine kullanabileceğiniz sınırlı tepkileriniz olacak. Ama öncelikle olduğunuz yerde nefesinize ve merkezlerinize odaklanmanızı istiyorum. Birbirinize görünmez iplerle bağlısınız. Birbirinize bağlısınız ama seçim özgürlüğünüz var.

...

Yapabileceğimiz şeyler bugün altı tane. Birincisi bir noktaya doğru gidebilirsiniz. Yani bir nokta belirleyip, bu herhangi bir şey, birisi olabilir, net bir şekilde ona doğru ilerliyoruz. İkincisi mesafelerle oynamak. Yaklaşmak, uzaklaşmak. Üçüncüsü seviyelerle oynayabiliriz. Yer seviyesi, orta seviye ve ayakta. Seviyemi değiştirebilirim. Dördüncüsü tempomu değiştirebilirim. Zaman. Hızlanabilir, yavaşlayabilir. Beşincisi tekrar edebilirim. Yaptığım şeyi tekrarlarım. Ve altıncısı da ses çıkarabilirim.

K1: Bunları aynı anda yapabilir miyiz?

BH: Bunlardan herhangi birisi o an kendiliğinden gelecek, tepki olarak. Bir şeyden etkileneceğim ki bunlardan birini yapacağım. Dünkü ile aynı, sadece tepkilerimiz bunlarla sınırlı. Yine bütün viewpoints hususlarımız, ana bırakmak ve o an olan şeylere teslim olmak. Bütün bedenimizle dinlemek ve tepki vermek. Buyurun, hazır olduğunuzda birlikte başlayabilirsiniz.

...

²⁶ Bu alıştırmaya 23-28 Ağustos 2013 tarihlerinde Michael Chekhov Training Programı kapsamında Groznan, Hırvatistan'da yapılan atölyede, Michael Stubblefield tarafından uygulanmıştır.

Şu an değil ama hissettiği zaman grup kendi içinde bir son bulacak.

K1: Ben kendimi çok sınırlı hissettim. İnsanlar ne yapıyorsa onu yaptım. Hiç düşünmedim.

BH: Sınırlarınız vardı aslında sınırlı hissetmen normal. Hiç düşünmemen de güzel.

K1: Dün daha sınırlıydık aslında bilemedim ama daha da zor geldi sanırım o yüzden insanlar ne yapıyorsa onu yaptım, bilmiyorum.

K2: Grup olarak çalışmak bizim sınıfın yapmadığı bir şey, orada kendini bırakmak, kafandakine takılı olmamak, olan şeye kaptırmak gerekiyor. Bu alıştırma bunu yapabilmek ve gelene izin vermek bana çok iyi hissettirdi. Bu sefer ses çıkartabildik, ilk korktum yapay mı çıkacak diye ama kaptırınca daha iyi bir ses çıktı. Bir de şey çok ilginçti bazı insanlarla ilk defa çalıştım ve bazılarıyla çok uzun süredir çalışıyorum. Ama eskilerle de çok yeniymiş gibi hissettim, her seferinde yeni baştan dediğin bu galiba. Hiçbir şeyi garantiye almamak. Bu çok güzel bir his uyandırıyor çünkü her seferinde farklı şeyler yaparken buluyorsun kendini. Bitişi de çok net oldu, bence güzeldi. Ve çok çeşitli kompozisyonlar oluştu, bazı yerlerde durdu. Sonra kendiliğinden başladı filan.

BH: Seyircinin var mıydı gözlemleri?

K3: Ben çok heyecanlandım. Bir ara parmaklarımı ısırıyordum, acayip anlar oluştu.

K4: Ben çok güldüm. Komedi unsuru çoktu.

BH: Komedi ama komik olsun diye yapılan bir şeyden çıkmadı, o anın kendisi tarafından ortaya çıktı. Mesafeler, hareket tekrarları, tepkiler.

K1: Kimse birbirine değmeden ilişkilidik.

BH: Evet, zengin bir ilişkiler ağı çıkıyor ortaya ve bu bizim ilgimizi çok çekiyor. Sürekli bir şeyler değişiyor, dönüşüyor, yeniden oluşuyor.

K5: Ben iki şeyden bahsetmek istiyorum. Birisi dil yine. Böyle kısıtlı bir dilin olması oyun ögesini ortaya çıkarıyor. Sanki çok özgür olsak, aşırı özgür olsak zihnimizin rahat ettiği yerleri silip süpüreceğiz. Sen de gel, ben burada rahatım diyeceğiz ama içimdeki bir şey çıkmak istiyor ortaya ve her zamanki tanımını bulamıyor. Ve başka kelimeler, başka gramer var burada. Onları kullanmaya çalışırken zihin başka türlü devreye giriyor. Böyle puzzle çözmeye çalışır gibi oluyor, oyun o anda çıkıyor ortaya. Seyirci de o yüzden keyif alıyor galiba.

BH: Sizin için keyifli olduğu için biz de keyif alıyoruz.

K5: İkincisi başka kısıtlarımın olması. Ne yapacağımı bilmesem bile o altı şeyden birini yaptığımda bir şey oluyor. Sürpriz ögesine açık olması. O an oluyor. Üçüncüsü de tekrar. Müthiş anlar doğuruyor. Ama merak ettiğim bunu, bu enerjiyi yeniden doğurmak ve tekrarlamak. Bir daha yaptığımızda aynı enerji çıkacak mı?

BH: O yüzden her seferinde yeni baştan, ilk kezmiş gibi. Kurgusuz. Her akşam oynadığın oyunda da o yolu yeni baştan kurmak ve sürprizlere açık olmak. O zaman tadı çıkıyor gibi.

K5: Bazen şey düşünüyorum hani buradaki güzel bir şeyi alıp buradan gidelim desek, aynı şeyi tekrar etmeye çalışırken kaybedecek gibisin.

BH: Bu egzersizleri o yüzden çok seviyorum garanticiliğin ne kadar keyifsiz olduğunu gösteriyor bir yandan.

K2: Evet, mesela tahmin ettiğini düşünüyorsun şimdi bu tarafa dönecek diyorsun dönemediğinde çok zevkli oluyor. O bir anda kırk yıllık kocanın eve çiçekle gelmesi gibi. O zaman sen de başka bir şey sunuyorsun.

BH: Evet, şimdi diğer grupta sıra.

Diğer grup da aynı egzersizi yaptı.

...

K1: İyi ki bitti yoksa kutuplaşmaya dönebilirdi.

K2: Sonundaki hal geri dönüp bütün doğaçlamayı anlamlandırmaya yaradı. Gruplaşmaları yani iki kişilik. Anlamıyorsun hiçbir şey, yani adlandıramıyorsun ama bir şeyler oluyor biliyorsun. Ve bunu en sonunda anlamlandırmak çok keyifliydi.

BH: Yapanlar siz ne düşünüyorsunuz?

K3: Ben çok rahattım ama bütün grupta iletişime geçemiyorsun. Yani bazı kişilerle geçtim. Şimdi düşününce neden onu hiç görmedim diyorsun. Bazı insanlarla hiç iletişim kurmadım.

BH: Evet, genel olarak o yansıdı zaten. İki ya da üç kişilik gruplar halindeydiniz, bütün gruptan çok.

K4: Ben de öyle düşünüyorum.

BH: O işe de yansıdı, sonuna bile yansıdı ki zaten bağımsız olamaz.

K2: Bunun olayı kötüleyecek bir şey olduğunu düşünmüyorum.

BH: Hayır değil ama kolay olan yol. Çünkü daha fazla olanağımız varken en kolay iletişim kurabildiğimize kaçıyoruz.

K5: Ama o ikililer hep değişti, bir kişiye takılmadık. Ve bazı şeyleri dışarıdan birileri değiştirdi. O yüzden ben öyle yorumlamadım.

BH: Birebir ilişki mutlaka olur. Bunun doğrusu yanlışı yok. Araştırma açısından bir eğiliminiz var onu fark etmek önemli. Bazen sadece burayı dinlerken diğerlerine kendimi kapatabiliyorum. Bunu bir seçenek, renk olarak düşünün. Diğerlerinin de araştırılması skalayı elbette genişletir.

K6: Biz galiba kuralları keşfetmeye odaklandık birbirimizi keşfetmek yerine. Grubun içindeki dinamikleri değil de oyunu keşfetmeye odaklandık. O yüzden şu anda kendimi oyunu en çok oynayabileceğim insanlara gitmiş gibi hissediyorum.

K7: Ben kendimi çok şaşırttım, hep şey düşünüyordum çünkü sese başvururum. Sıkıştığında hareketi bırakır sese giderim gibi geliyordu. Ama öyle olmadı. Hareketler ön plandaydı. O kadar eğelendim ki, birisi bir şey yapıyor o beni etkiliyor, sonra orada başka bir şey. Çok eğlendim. Bazı anlarda bütün bir enerjiyi takip ettiğimizi hissettim, aktığını ve bizim onunla sürüklendiğimizi. Her şey çok canlıydı. Sabaha kadar yapabilirdim ama bitişi hissetmek de güzeldi.

K8: Bugün ben altı kişiyi bir grup olarak hissedemedim. Sürekli bir şey yapmaya çalıştım gibi oldu.

BH: Doğrusu yanlışı yok, bu anda olan bu. Ama bir kere daha yapsak muhtemelen içinizden bütün gruba açayım kendimi diye geçirirdiniz.

K9: Bugün daha sabırlı olabilirdim. Hemen etkilenip katıldım her şeye. Olanı gözlemleyip sonradan katılmak yerine her şeye gidince ister istemez kendi açımdan bir bütünlüğü yakalayamadım gibi.

K8: İşte bir bütün yerine küçük küçük oyunlar gibi oldu. Az önce izlediğim bir bütündü mesela. Ama bizimkinde küçük küçük ilişkiler oluştu.

K10: Dışarıdan da bana öyle geldi, altılı bir arada ama biri bir şeye takılınca hemen dağılıyor gibiydi. Sonra tekrar toplanıp, tekrar dağıldı.

K6: Senin dediğin gibi sabırlı olmadığımız için dağılınca herkes kendi oyununu üretmeye çalıştı.

BH: Ne zaman buraya geleceğiz diye düşündüm. Olay oyun üretmek değil. Doğaçlamanızın aksayan yanı buydu. Oyun yoksa belli, yeni bir oyun üretmeye

gerek yok, kurallar ortada. Ama burada aksayan her şeyin temeli bu altı şeyin dışına çıkmakla ilgiliydi. Bazılarınız tipleri oynamaya başladı, hikayeler yazmaya başladınız. Kaçmak, utanmak, kızmak gibi eylemlerimiz yoktu mesela. Biz de sizdeki hikayeleri anlamaya çalıştık. Bir yerden sonra asıl oyunu bırakıp ikili hikayelerinizi takip ettiniz. Bence temel sorun oyunun istenileni dışına çıkmanızdı.

K8: İşte etkiye tepkiden çıktı.

BH: Çıktı, kendi oyunlarınıza dönüştü. Birisi önde gider diğeri arkada, biz köpek ve sahibi hissine kapılabiliriz. Ama sen kuçu kuçu sesini çıkardığında beni kendi hikayene zorluyorsun. Bütünlük hissini bozan şeyler buydu. Sadeleşmiş kuralları yine hikayelerle doldurdunuz.

K8: Etkiye tepki olmayınca doğallığı da gidiyor. Çoğu yerde onu hissedemedim.

K2: Evet, çok zor bir şey sadece bu altı şeyle iletişim kurup kendini ve kafadaki hikayeyi, yatkın olduğun şeyleri bırakmak zor gerçekten.

BH: Onun için bu kadar sınırlı tepkiniz var, sizi alışkanlıklarınızdan kurtarmak ve gerçekten dinlemeye açmak için. Hani bir araya gelen iki kişi illa aşığı oynamasın diye. İlk aklımıza geldiğimizden kurtulmak için basitleşmeye ihtiyacımız var. Basitliğin içinde anlamın kendiliğinden çıkması yoksa anlama hükmetmiş oluyoruz.

K2: Meditasyondaki gibi hiçbir şey yapmamayı ölmek sanıyoruz bu sefer bir şey yapmalıyız gibi oluyor ve bozuyor her şeyi.

K3: Tam da bununla ilgili başta çok iyiydi. Ve durduğunuz anlar. İkincisi oyuncuya enerji ile ilgili çok şey öğretiyor. İçerdeyken hissetmek çok zor tabi. Yürüyerek bile bir şeyler oluşuyor. Bir şeyler doğuyor ve benim kafamda bir sürü seçenek oluşuyor. Hangisi olacak diye beklerken bırakıveriyorsunuz. O an enerjinin düştüğü hemen görülüyor.

K5: Evet içindeyken çok farklı şimdi oturuyor kafamda. Kural filan kalmamış gerçekten ve ben oynamaya başlamışım. Alışkanlığıma kaçmışım.

BH: Oldu olmadı yok, her doğaçlama yeni bir deneme ve öğrenme. Ne güzel ki oynama enerjiniz var, onu bulmak çok zordur. Onu saflaştırmak ve doğru yönlendirmek. Bir de kendimizle ilgili çok bilgi veriyor. Neye eğilimliyim, neye kaçıyorum? Sonrasında da bunu nasıl genişletebilirim, başka yönlerimi nasıl geliştirebilirim? Böyle şeyler.

İmge Çalışması (27 dk.)²⁷

Şimdi küçük bir çalışma daha yapıp bitireceğiz. Haikularınızı hatırlıyor musunuz? Güzel. Kendinize bir yer bulun. Gözünüzü kapatıp haikularınızı üç kere sesli söyleyin. Ama oynamıyoruz, düz söylüyoruz. Üç kere söyledikten sonra bu kelimeler içinden aklınıza gelen ilk kelimeyi seçin. O an aklınıza geleni.

...

Şimdi o kelimeye dair bütün imgeleri çağırın, anılarınız, görseller vb. ve bu gelen şeylerle birlikte hareket etmeye başlıyoruz. Bedenimizde araştırıyoruz bu kelime nasıl bir hareket, nasıl bir tempo, nasıl bir enerji getiriyor. Hareketler dizgesi olabilir, tek bir hareket olabilir, ya da tekrar eden bir hareket olabilir. Nereye götürüyor?

...

Kendinizi kısıtlamayın, her yöne, seviyeye, tempoya açık olun. Çok özgürsünüz.

...

Birazdan size dokunduğumda haikunuzu söyleyeceksiniz ama hareketin içinde. Şu anda yaptığınız şeyin içinde. Bütün ses bu hareketten çıkacak.
(Tek tek bütün katılımcılar dinlendi.)

...

Bırakın hareketiniz etkilesin, sesler yayılsın.

...

Şimdi bu hareketleri son kez tekrarlayın ve hafızanıza kazıyın.

...

Ayağa kalkıyoruz. Bir aradayız. Herkes birbirini görüyor. Merkezlerinizi hatırlayın. Yapacağımız şey. İçimizden az önceki hareketleri yaparken, ağızımızı açacağız haikular dökülecek. İzin verin içinizdeki hareket sizi etkilesin. Kim başlamak isterse buyursun.

...

Gerçekten hareketle meşgul olmaya ve bütün ilginizi içinizden yaptığınız harekete vermeye çalışın. Tek meşguliyetimiz bu ne kelimeyle ilgileniyoruz, ne anlamla.

(Tek tek bütün katılımcılar dinlendi. İhtiyaç duyulduğunda hareketler tekrarlandı.)

²⁷ David Zinder, **Beden, Ses, İmgelem**, Çev: Senem Cevher-Çağrı Yılmaz, İstanbul: Mitos Boyut, 2016, s. 234-237 arasındaki İmge Çalışması'ndan esinlenilmiştir.

İngelediğimiz şeyle de tümüyle meşgul olmalıyız. Görüldüğü gibi her şeyi değiştiriyor. Burada bitiriyoruz. Soru veya sorunuz var mı? Hepinize çok teşekkür ederim.



EK 3. ATÖLYE FOTOĞRAFLARI



Fotoğraf 1. Merkezler (10 Eylül 2018)



Fotoğraf 2. Dinleme (10 Eylül 2018)



Fotoğraf 3. Meditasyon (11 Eylül 2018)



Fotoğraf 4. Staccato-Legato (11 Eylül 2018)



Fotoğraf 5. Viewpoints (11 Eylül 2018)



Fotoğraf 6. Hayali Sopa (12 Eylül 2018)



Fotoğraf 7. İmge Çalışması (12 Eylül 2018)



Fotoğraf 8. Beden- Uzam (12 Eylül 2018)



Fotoğraf 9. Viewpoints (13 Eylül 2018)



Fotoğraf 10. Viewpoints (14 Eylül 2018)

Ek 4: Gönüllü Katılım Formu

Sayın katılımcı,

İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Doktora programı öğrencisiyim. Doktora tezim “**Ben**” ve “**Karakter**” ilişkisi yerine oyunculuğa “**Mevcudiyet**” ile bakmak: Çağdaş Oyunculuk Eğitiminde “**Mevcudiyet**” kavramının yeri kapsamında oyuncunun mevcudiyetini geliştirmek üzerine bir araştırma gerçekleştiriyorum.

Araştırma kapsamında sizinle yaklaşık on beş saatlik bir çalışma yapacağız. Çalışma süresince görüntülü kayıt alınacak ancak hiç bir şekilde hiç bir yerde kullanılmayacaktır. Bu görüntülerden alınacak çalışmaya ait fotoğraflar yalnızca tezde paylaşılacaktır. Sizden her günün sonunda bazı sorular doğrultusunda deneyimlerinizi paylaşacağınız günceler tutmanız istenecektir. Bu güncelerin tezde paylaşılmasında da hiç bir şekilde kişisel bilgileriniz kullanılmayacaktır.

Atölyenin son günü sizlerle birebir görüşme yapılacak ve bu görüşmede, sizin uygulama deneyimlerinizi öğrenmeye yönelik sorular sorulacaktır. Görüşmede özel sorular (politik görüş, cinsel yönelim, din vb.) sorulmayacaktır. Cevaplamak istemeyeceğiniz, özel olduğunu düşündüğünüz sorular olursa cevap vermeyebilirsiniz. Görüşme anında konuşulanların not alınması zor olduğu için izin verdiğiniz takdirde görüntü kaydı alınacaktır ancak görüntüler paylaşılmayacaktır.

Araştırmaya katılım gönüllülük esasına dayanmaktadır. Araştırmadan istediğiniz zaman çekilebilirsiniz. Bu durum size hiçbir sorumluluk getirmeyecektir. Görüşmede sorulan sorulara vereceğiniz cevaplar, çalışmada yer alan araştırmacı dışında kimseyle paylaşılmayacaktır. Araştırma sonuçları eğitim ve bilimsel amaçlar için kullanılacaktır. Araştırmanın tüm süreçlerinde kişisel bilgileriniz ihtimalla korunacaktır.

Bu gönüllü katılım formunu imzalamadan önce veya daha sonra aklınıza gelebilecek olan soruları istediğiniz zaman sorabilirsiniz. Telefon numaram ve adresim bu kâğıtta yazıyor. Bu görüşme ya da araştırma bittikten sonra da bana ulaşabilir ve araştırma ile ilgili soru sorabilirsiniz. Araştırmaya katılmayı tercih ediyorsanız, lütfen aşağıya imzanızı atınız. İmzaladıktan sonra size bu formun bir kopyasını vereceğim.

Katılımcının adı, soyadı:

İmzası:

Tarih:

Araştırmanın yürütücüsü

Adı Soyadı: Burcu Halaçoğlu

İstanbul Bilgi Üniversitesi Sanat ve Kültür Yönetimi

E-posta: burcu.halacoglu@bilgi.edu.tr

İmza:

Tarih:

Ek 5: ATÖLYE DEĞERLENDİRME FORMU

14.09.2018

1- Çalışmalardaki beden, zihin, uzam ve zaman algınıza dair gözlemleriniz, neler fark ettiniz keşfettiniz? Hangi alıştırmalar bunu kolaylaştırdı?

•



•

.



.

2- Çift bilinçliliği deneyimlediğiniz anlar oldu mu? Nasıl tarif edersiniz? Hangi alıştırımlar bunu kolaylaştırdı?



3- Çalışmaya dair paylaşmak istediğiniz, mevcudiyetle ilgili ya da yaşadığınız deneyime dair söylemek istediğiniz ne varsa paylaşır mısınız?

Ek 6: Değerlendirme Formu Örnekleri

Örnek 1:

2- Çift bilinçliliği deneyimlediğiniz anlar oldu mu? Nasıl tarif edersiniz? Hangi alıştırmalar bunu kolaylaştırdı?

Çift bilinçliliği deneyimlediğim anlar oldu, meditasyon süresince çift bilinçliydim. Meditasyona odaklanmıştım ama içimde farkı da söylüyordum. Sanırım dıştan ya da zaten belli bir düzeye sahip alıştırmaya yaptığımında diğerini yapmak zor olmuyor, sürekli saatler tık tık sesi duymazsınız, sadece duymak istediğinizde odaklanırsınız ya, böyle bir şey. Nefesim düzensiz olduğu için o düzeni bozmadıkça zihnimde çok şey yapabildim.

3- Çalışmaya dair paylaşmak istediğiniz, mevcudiyetle ilgili ya da yaşadığınız deneyime dair söylemek istediğiniz ne varsa paylaşır mısınız?

Mevcudiyet, oyunculukta yeni karşına çıkıyor. Bir duruma, olaya ya da kavrama adaptasyonun çok rahat ve doğal oluyor, sadece metinle ya da karakterle çalışmadığını, kendimle çalıştığımı çok hissettiğim kavram oldu mevcudiyet.

Örnek 2:

• Zamanın benim için hiç önemi ya da ön planda değildi. Geçen zaman kavramı benim için yoktu. Meditasyonlar sadece zamana en rahat ve en çok odaklanabileceğim anlardı. Çünkü beklenen bir deneyim yoktu ve bir noktada zihnim geçen zamanı izlemek istedi. View pointlerde gelecekte başlamadan önce bana içeride bir şeyler gelmesini ve deneyim almaya başladığım zamanlar çok sık yaşadım. Sabırsızlığımı yenilmek istediğim için astında gerçek verimli ve dayanılabilir sürelerde kendimi kolayca kaydırmağa çalıştım. Bani bir konsantrasyon seviyesindeyse ise (örneğin sen top antrenmanında) zaman sadece çok uzayabilir gibi geldi.

• Uzam algımın değiştiğini ve çok duvarların beni deseklemesi, itmesi egzersizimde hissettim. Duvarların üstüne kapanması benim için çok caniydi. Kendimi kaotik ve savunmasız hissettim. Bir noktada fiziksel olarak kısıtlandım. İçinde oluştum mekanın sınırları var, ama onlarla istediğim gibi oynayabiliyordum. Sağ-sol egzersizinde de enerji ne kadar yoğunlaşırsa sınırların o kadar kalktığını hissettim. İçerideki enerji toplu duvarlarla sınırlı kalmadı da dışarıya da yayıldı. Bu konuda aynı fark ettim: Ben oyuncu olarak sınırlarıma sadık kalmak zorunda değdim. Zaman, uzam, mekan olarak tamamen serbestim. Ben ne hissederseniz seçici de olmaya başlıyorsunuz. Duvarların katılığına hissetmek için duvarlara ihtiyacım yok.

Örnek 3:

6

Atölye Değerlendirme Formu

14.09.2018

1- Çalışmalardaki beden, zihin, uzam ve zaman algınıza dair gözlemlerinizi, neler fark ettiniz keşfettiniz? Hangi alıştırmalar bunu kolaylaştırdı?

• Beden; şimdi ve burada olmanın koparı gibi geliyor. Aslında etrafımdaki her şeyle onun üzerinde iletişim kuruyorum: Sırtımı, ayaklarımı, ve merkezimi dinlemem. Tüm bedenimden nefes almam. Üstelik, beden tüm bu aşamalarından sonra tüm gözlemlerimde nefes alan, gören, duyan vb. yapan bir şeye dönüşüyor. Bu süreçte özellikle meditasyon çok etkiliydi. Nefes ve duyarlılıkla bedeni dinlemek.

• Zihin; ilk aşamada "dayata" rolünü oynuyor. Benimki yani. Bedeni kısıtlıyor, ona "dur" diyor. Gözdelek ritim iste. Bir noktadan sonra estetik oluyor. Bedene aynı anda iletiyor. Konuşuyorlar. İyi anlaşılıyor. Çok saf ve bir geçiş ritüeli olduğu için, meditasyonun burada rolü çok büyük. Viewpoints çalışmaları; zihni, doğru zaman, bedenin bir uzama konumlandırıyor. Zihin süzgeci oluyor ve müdahale ettiği tek yer, beşinci desteklemeye, onu ortaya çıkarmak. Üstelik bu noktada zihin de rahatlamış oluyor. Sanki toplumsal rollerden, kendi üzerinde de sahip olduğu kısıtlamalardan kurtulmuş gibi. Böyle bir durumda daha iyi, rahat ve yaratıcı düşünüşüne¹ iniyoruz. Yavaşça bedenden kurtulan zihin!

Örnek 4:

→ Bedenimde hareketin zamanıyla oynamak ne kadar keyifli ve farklı bir tat veriyorsa halkuların zamanıyla oynamakta öyle. Zamanla replik üzerinden oynamayı net olarak fark etmem, bedenimin zamanıyla oynayıp oradan (durarak ya da hareket ederek) halkuma geliştirdiğim anlarda belirirdi. Zaman tüm view points çalışmalarının koreografisine müthiş bir tat kattı. İzlek kıld ve epizod anlar yarattı. Bunu fark ettiğim diğer çalışmalar ise kemikten ibaret olduğumuzu düşündüğümüzü kalıma ve balon selâması oldu. Onlarında zamanlarında oynamak çok keyifliydi. Daha çok şey denemek istedim zaman-tempo ile ilgili yeterken bunu fark ettim.

→ Uzun kavramı benim algılamakta çok zorlandığım bir kavram oldu. Çalışırken de hayal etmekte zorlandım. Bununla ilgili algılamamı kolaylaştıran çalışmalar halkumuzu ^{icimizde} salona/mekana, dışarıya ve uzaya götürerken yapadım. View points çalışmalarında da bakmadan görebildiğim, hissettiğim (hem mekanı hem akadaplogımı) anlar çok etkileyiciydi ve bunu izlemekte özellikle 6 kişi | | | | | tek bir yönde çizgide yaptığımız çalışmada.

EK 6. GÜNLÜK ÖRNEKLERİ

Örnek 1:

13.09.18

(D)

Bugün meditasyon süreci diğer günlere oranla çok daha uyumlu geçti. Zaman benim için bu sefer zorlayıcı değildi. Daha sonrasında salondaki arkadaşlarımızla birbirimize top yollarken değiştirdiğimiz ingelere göre topat verdiğimiz anlarda değişime vardı ve bu değişim aksiyonlarımızda yansdı. Tüm bu değişim ve bize yansması aslında zihnimizin ve bedenimizin uyum gücünü gösterdi bana.

Ayrıca bugün sergilediğimiz 6'şarlı performans benim için zorlayıcı yarıları olsa da keyifli bir deneyim oldu. Dappolama bir şekilde adeta ritmik ve aritmik bir uyum yakaladığımız anlar oldu, bu anlar çok özeldi.

Örnek 2:

12
Meditasyon sırasında gelen saygıma hali ben yoğunlaştırarak çok zorlu
saygıya cehaletten bilinmiyor. Gerçekten böyleceyim. düşünürüm
ki bu seler saygıya karşı bir çalışma yapmış oldu istenildi.
bir anda gözün karmakarışık sızmalı hayat boyu çalıştırmak, bu
durum birasından geçerek diyerek. Basant oldu hala böyleceyim
için seçtim, bu çalışmayı anksiyete için kullanmayı düşünüyorum.
Arkamı hiç görmediğin halde ortada yanında duran herkesten
gün aldım sanırım o an. Herkesin dir dediğini görmesem de
görüyordum. Göz geçtikçe o görünme ipi hissetti daha çok hissediyordu
View points çalışmada bun daha çok hissettiler. Herkesin enerjisi
ortada çok güçlü bir şekilde hissediyordum. Ortada bir
sanayi bile keşfedim. Ayıldır üstünde çalışılan bir partizan
gibiymiş. Ben insanları tanıyıp, bazıları tanıyanlar rağmen böyle bir
baş ne / korelebiliriz? Tanıma herkesin o anda olası ve
enerjisinin bütününe. neken (ortada) varır ki ataklı bir durum mu?
1) evrende aetkloynedğine "bir enerji" var ama ne' dediğiniz
day ni jölema?.

12.03.18

Örnek 3:

⑦ 10.09.2018

①

Uzaktaki sesteri dinlerken o sester beni bulduğum mekandan sürüklemek istiyordu.

Belki gözlerim de kapalı olduğu için dediğim ve büyüdüğüm yer ile ilgili sahneler canlandı zihnimde bu sesterle. Ve şimdiye döndüğümde aralarında bir bağ kurarak yakınlaştım.

② Zaman, Uzun, Beden, Zihin ve Gıft Bilinçlilik

Bu kavramlar; zihnindeki düşünceler, temas ettiğim dokular ve şimdiyle bir arada oldu.

Empati kurabilme ve korkudan ayrılıp, kendini iyi hissedebileceği bir alan yarattı.

Okuduğum şiiri bir duvarı hayal ederken farklı bir yapıyı dışardan farklı hislere girerek okuyabildiğimi ve onun gerçekten hissettiğimi hatırlıyorum.

Yürüyüşlerimde, adımlarımda bir hedefe doğru yol alırken bilincim kendimden emin ve istekli bir hal aldı.

Örnek 4:

Zaman Algısı
Uzun "
Beden "
Zihin "
Aklı Bilincilik

Aslında, mevcut olma ⁶ hep bir olma gibi
Zaman da, uzun da bende. Aynı durumda
sanki bütün bir Benli veya bedeni, bir şey
yönetiyormuş da, ama zihin de gösteriyormuş gibi.
Herkes memnun bir de. Hareket ve enerji bende
İstiyor. İmgeni de getiriyor. Teri isteniyor niyeyse.
Ya da imgenin çok güçlü olması lazım.
San çalışmada kendini içinde hissedemedim, o
yüzden zaman uzadıkça uzadı. Çalışmanın
başında yoktu mesela. Zaman algısı. Sanki hep
onu yapıyorduk ve hep onu yapıyorduk.
Birini diğerinde ayıramıyorum bir türlü.

Örnek 5:

②

⑨

11.9.18

Bugün meditasyonda aldığım nefes beni yükselttiğini hissettim. Enerjimi, bağlantımı, moralimi yükseltti adeta. Uzunlugunu fark bile etmedim. En sevdiğim egzersizlerde statato-legato ile sadece kudi yönleimi değil önmdeki, arkamdaki enerjileri de daha iyi hissediyorum. Hep birlikte saf olan enerji kümelerimiz gibi hissediyorum. Her adımda genişlemiş, genişmiş hissediyorum. Bugün koku alma ve enerji hissetme egzersizleri çok hoşuma gitti. Özellikle metan enerjisi, dünya enerjisi hissederken hoku'nu çok rahatca oluştum ve sesimi daha rahat kullandım. Koku alırken yanında oluştum kişinin sadece kokusu değil enerjisi de çok kuvvetli bir etken oldu. Bazı egzersizler konfor alanımdaysa uzun sürdü, konfor alanımın dışında olsalardı yetmedi, daha çok istedim 😊

Örnek 6:

②

12.09.2018

① Gergin birlikte içinde derliyoruz. Aramızda bir ilişki varmış. Serbestmiş gibi oluyoruz ama bir kontrol içindeyiz. Terkine kadar bekliyoruz. Belki gücünüzü kadar kullanırsınız ama hep birbirinizdedir. Ne olursa olsun kopmanıza devam. Ne olursa olsun hep kopmamak için. Kocun vaktine gitmek bir düşünme yaratmak için, plast bitirmek için düşünme, ... Hep bir boşlukta hep o kadar geçiş.

②

Zihin	Markeler arası sıkı takip yaptığımız
Beden	çalışmada hem eşim hem benim
Uzun	bedenimin farklıladığını veriyor.
Zaman	Oyun enerjisiyle edebildiğim
Ağırlıklılık	zamanlar daha kolay bağlantı kurulabiliyor.
	Kayıplar zamanın ağırlıkla geldiğinde
	oluyorsa ve senin daha hızlı oluyor.

Ama çalışmam keşiflerin zaman hem koordinasyonda zorlanıyor. Hem de zamanın ağırlıkla geldiğinde daha net farkında oluyor. Zihin de hemer başka şeyler düşünmeye başlıyor.

ÖZGEÇMİŞ

Burcu Halaçoğlu 1983 yılında İzmir’de doğdu. 2004 yılında Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi İngilizce Öğretmenliği bölümünden mezun oldu. Yüksek Lisans derecesini, 2010 yılında aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı’nda hazırlamış olduğu “Tiyatrodan Sinemaya Uyarlama: Shakespeare’in Macbeth Oyunundan Akira Kurosawa’nın Kanlı Taht Filmine Karşılaştırmalı Uyarlama Çalışma Yöntemi” başlıklı teziyle aldı. İkinci lisans eğitimini, İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi/ Sahne Sanatları bölümünde tamamladı. Halaçoğlu 2014 yılından bu yana İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi/ Sahne Sanatları bölümünde Araştırma Görevlisi olarak çalışmakta ve aynı zamanda oyunculuk yapmaktadır.