



T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI

SAHNE DÖVÜŞÜ, KOREOGRAFİSİ VE ESTETİĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
H. Murat TURHAN

Danışman
Prof. Dr. Cevat ÇAPAN

İSTANBUL, 2017



T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI

SAHNE DÖVÜŞÜ, KOREOGRAFİSİ VE ESTETİĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
H. Murat TURHAN

Danışman
Prof. Dr. Cevat ÇAPAN

İSTANBUL, 2017

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

.....Tiyatro.....Anabilim/Anasanat DalıTiyatro..... Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisi ..Hacı Murat Turhan..... tarafından hazırlanan
“ ..Sahne Nöbeti, Koreografisi ve Estetiği.....
.....”

adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 14.02/2017

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: ...Prof. Dr. Cevat Çapın.....

.....

Danışman:.....Halic Üniv.ASD/ABD Öğr.Üyesi

Jüri Üyesi: ...Doç. Müride Aksan.....

Hacettepe.....Üniv. Bale ASD/ ABD Öğr. Üyesi

.....

Jüri Üyesi: ...Yrd. Doç. Dr. Ayşe Kaya.....

Halic.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

.....

Jüri Üyesi:

.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

Jüri Üyesi:

.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

SAHNE DÖVÜŞÜ, KOREOGRAFİSİ VE ESTETİĞİ

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-----|
| ÖZET..... | III |
| ABSTRACT..... | IV |
| I. GİRİŞ..... | 1 |
| II. ZEN FELSEFESİ..... | 5 |
| II. 1. Bruce Lee..... | 9 |
| II. 1. 1. Bruce Lee'nin Filmleri..... | 11 |
| II. 2. Jeet Kune Do..... | 13 |
| III. TEMEL KÖPRÜLER..... | 15 |
| III. 1. Beyinden Aksiyona..... | 15 |
| III. 2. Beyincikten Reaksiyona..... | 15 |
| III. 3. Kinestezi ve Refleksten Omuriliğe..... | 16 |
| III. 4. Dövüş Felsefesinden Sahne Dövüşüne..... | 17 |
| IV. TEMEL ANATOMİ..... | 19 |
| IV. 1. Gövde..... | 19 |
| IV. 2. Ayaklar..... | 21 |
| IV. 3. Eller..... | 22 |
| V. RUHUN SANATI..... | 23 |
| VI. DÖNÜŞÜMLER (BEDENSEL, ZİHİNSEL ve ENERJİSEL) | 27 |
| VI. 1. İnşa Edilen Davranış..... | 31 |
| VI. 2. Yenilenen Denge Merkezleri..... | 32 |
| VI. 3. Kung-fu..... | 34 |
| VI. 4. Animus (Şiddetli) ve Anima (Yumuşak) Enerji..... | 34 |
| VI. 5. Genleşme..... | 36 |
| VII. GÖRMEK..... | 39 |
| VIII. RİTM..... | 41 |
| IX. ORGANİKLİK..... | 43 |
| IX. 1. Seyircinin Uyandırılış Anı..... | 46 |
| X. GÜNCEL AÇILIMLAR POTANSİYELİ..... | 47 |
| XI. ESTETİK VE HİÇLİK..... | 55 |

| | |
|-----------------------------|-----------|
| XII. SONUÇ | 58 |
| XIII. KAYNAKÇA | 59 |
| XIV. ÖZGEÇMİŞ | 60 |

FOTOĞRAFLAR

| | |
|-------------------------|-----------|
| Fotoğraf 1 | 48 |
| Fotoğraf 2 | 53 |
| Fotoğraf 3 | 54 |
| Fotoğraf 4 | 55 |



GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : H. Murat TURHAN

Ana sanat Dalı : Tiyatro

Programı : Tiyatro

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Cevat ÇAPAN

Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Ocak 2017

SAHNE DÖVÜŞÜ, KOREOGRAFİSİ VE ESTETİĞİ

ÖZET

Bu çalışmanın amacı; sahne sanatlarında, savaş ve dövüş sahnelerinin sunumunda en organik ve akışkan anları yaratmak ve bir sahne sanatçısının (oyuncu-dansçı) sahne dövüşüne nasıl hazırlanacağına dair –mental çözümler ve çalışma metotları ile- bir yol haritası çıkartmaktır. Bu amaçlara dünyaca ünlü dövüş sanatçısı ve aynı zamanda felsefeci olan Bruce Lee'nin *aklını boşalt. Su gibi formsuz, şekilsiz ol. Su akabilir ya da parçalayabilir. Su gibi ol arkadaşım* dediği jeet kune do felsefesi temel düşünce olacak şekilde ulaşılması hedeflenmektedir.

Sahne dövüşünde olması gereken estetik ve organikliği güçlendiren fiziksel hazırlık sürecinde, sahne sanatçısı kendi bedenini ve düşüncelerini anatomik bilgiler doğrultusunda daha iyi tanıyacak ve sahne üzerinde en işine yarayan metodu kullanacaktır. Eğer sanatçı bedeninde ya da zihninde zayıf olarak nitelediği ya da sanatında eksikliğini hissettiği bölgeler varsa, bu çalışma onu tamamen hazırlanmış stratejik olarak eğitilmiş estetik bir sahne dövüşçüsü olma yolunda hedefine taşıyacaktır.

Anahtar Kelimeler; Sahne dövüşü, estetik, bruce lee, zen, koreografi, tiyatro, su

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : H. Murat TURHAN

Field : Theatre

Program : Theatre

Supervisor : Prof. Dr. Cevat ÇAPAN

Degree Awarded and Date : Master – January 2017

STAGE COMBAT, CHOREOGRAPHY AND AESTHETIC

ABSTRACT

The reason of this study is to create the most organic and flowing moment in stage combat and design a road map reregarding on how artists (actors/dancers) should prepare for stage combat mentally and physically with shown methods. This work aims at achieving these purposes by showing methods based on the jeet kune do philosophy which states *empty your mind, be formless. Shapeless, like water. Now water can flow or it can crash. Be water my friend.* That belongs to one of the most famous martial artists and also philosopher Bruce Lee.

During the physical preparation which strengthens the aesthetics and organic aspects of stage combat, artists will recognise their own body and mind through anatomical information and will only choose what he/she thinks the most useful on stage. If artists feel the weakness in their own body and mind or see some missing points in their work, this study is designed to help them to become fully prepared strategically trained aesthetic stage combat artists.

Key words: stage combat, aesthetic, bruce lee, zen, choreography, theatre, water

I. GİRİŞ

Sahne dövüşünün amacı, gerçek bir ilizyon yaratılarak en inandırıcı anlardan oluşan dövüş anları var etmektir. Sahnede ya da kamera önünde olduğuna bakılmaksızın mantığa en uygun, en inandırıcı ve en estetik biçimlerin küçük fırça boyları gibi birbirini tamamlayıp büyük resimde büyüleyici bir anlar bütünü oluşturması gibi, küçük kombinasyonların oluşturduğu anların inandırıcılığı büyüye büyüye koreografik düzeni daha etkili kılacaktır. Bu durum amaca giden yolda en uygun bakış açısı olacaktır.

Koreografiyi meydana getiren anların birleşimi, iyiyi ve güzeli daha net bir şekilde gösterebilmek için büyük resim üzerinde bilinçli ve istenilen bir ses duyulmasını sağlayacaktır. Her oyunun kendine ait zihinde bırakacağı bir sesi olmalıdır. Bu sesin önemini Peter Brook şu şekilde açıklamıştır:

“Bir oyun kendi sözünü kendisi söylesin derseniz en küçük bir ses çıkmayabilir.
İstedığınız şey oyunun duyulmasıysa o zaman bir yolunu bulup o sesi çıkartmalısınız.
(Brook, 1990: 46)

Sahne dövüşleri, kimi zaman metin üzerinde sadece bir parantez içine gizlenmişken, kimi zaman oyunun ya da gösterimin bütününe dağılmış bir yapılanma gösterebilir. Her iki durumda da bu sürenin kısa ya da uzun olmasına bakılmaksızın anların yakalanması ve en etkin şekilde kullanılması hedeflenmelidir. Sahne üzerinde sanatçının an kaçırmak gibi bir lüksü olmadığını kabul edersek, bu sancılı sürecin en azından zihinsel sürecinde bir adım önde başlanmış olacaktır.

Sahne dövüşünün hazırlık sürecinden seyirciyle buluşma anı da dahil temsil sonuna kadar nasıl bir dönüşüm yaşanması gerektiğine dair bir bakış açısına sahip olan bu yazında, özünde Zen felsefesi temel alınarak yol alınmıştır. Sonrasında bir mercek Bruce Lee'nin kendi dövüş sistemini kurduğu Jeet kune do felsefesine inilmiştir. Sonrasıyla herkesin kendi yolculuğunun fitilini ateşleyen bir yolun başlangıç anı olacaktır. Çünkü herkesin yolu farklıdır. Bu yola çıkarken herhangi birinin fikrinin, düşüncelerinin ya da doğrularının başkasının gerçekliği olmak zorunda olmayacağını bilerek yola devam etmek, bireyselliği derinleştirecek bir

etkinin oluşmasına zemin hazırlayacaktır. Başka düşüncelerin, fikirlerin ya da doğruların, sanatçının kendi gerçekliğini oluşturmasına ışık tutabileceği ihtimalini göz önünde bulundurmak, özgürleşme yolunda ilerlemeyi sağlayabilecektir. Çünkü sahne üzerindeyken olunması gereken en önemli hal özgür olma halidir.

Sahne dövüşü koreografisi, sahne sanatçılarının oluşturduğu kombinasyonların, bir dans disiplini gibi, bütüne yansması olarak düşünülebilir. Kombinasyonlar, sanatçılar arasındaki iletişime ve kendi aralarında oluşturdukları dövüş diline bağlı olarak farklı etkiler yaratabilecektir. Bu dilin cümlelerle aktarılan bir iletişim kanalı bulunmamaktadır. Bu dil, bedenler ve zihinler üzerinden enerjilerin karşılıklı diyaloguna dönüşmüş bir durum halini almıştır. Bu diyalogun görünür ve duyulur hale gelmesi, üzerine düşünülerek üstesinden gelinebilecek bir yoldur. Peter Brook, Shakespeare'in sahne üzerinde görünmez olanla ilgili bulunuş yolunun zorluklarını şu şekilde açıklamıştır.

“Shakespeare'in amacı her zaman için kutsal, fizikötesi olandır ama çok uzun süre yükseklerde dolaşma yanlına asla düşmez.

Görünmezin hepsini asla göremeyeceğimizi kabul etmek zorundayız. Bu yüzden de ona doğru her saldırıdan sonra yenilgiyle yüz yüze gelmek, yere yıkılmak, yeniden başlamak zorundayız.” (Brook, 1990: 78)

Sahne dövüşü koreografisini oluşturan kombinasyonların yanı sıra destekleyici dış etmenler de mevcuttur. Günümüzün getirdiği bilim ve teknoloji sayesinde, müzik, dekor –döner sahne, yükselip alçalabilen platformlar v.b. gibi-, kostüm -darbelerden koruyucu kumaşlar, hareket kabiliyetini artıran kumaşlar v.b. gibi- ve ışık oyunları – lazer, robot ışık v.b. gibi- ile yapılan sunumlar tercihler doğrultusunda bir bütün oluşturarak etkileyiciliği daha da arttıracaktır.

Sahne dövüşü koreografisinin estetiğinde, inandırıcılıktan sonra güzelliği yakalamak hedef alınmalıdır. Mantığa uygun olmayan bir eylem dizgesi estetik gözükse bile sadece hoş bir intiba bırakabilir. Her hoş intibanın sanatsal bir tarafı olmadığını kabul edersek, mantıkla güzelliği aynı düzlemde yoğurmak, temsilin seyircide inandırıcılığı en estetik güzellikte ve gerçek görsellikte aktarılmasını sağlayacaktır. Bu aktarımın sağlanmasında simgesel öğeler kullanmak da görsel estetiği büyütebilecek bir unsur olacaktır. Oyun sonunda izleyicinin zihninde kalan

şey aslında bir açıdan oyunun ana simgesi gibidir. Peter Brook, Boş Alan kitabında bu durumu *asit denemesi* olarak adlandırmaktadır.

Sahne dövüşü koreografilerinin estetiğinde salt güzelliği ya da salt gerçek dövüşün gerekliliklerini tercih etmek, eylemlerin sanatsal değerini yitiren ve anların birbirine bağlı akışını sekteye uğratan durumlar olarak karşımıza çıkabilir. Sahne dövüşleri oluşturulurken dövüş sporlarından dövüşün kendisine, dövüş sanatlarından uygun olabileceği düşünülen bir dansa kadar kapsamlı bir harmanlama yapılması inandırıcılığı çok yönlü güçlendiren bir etmen olacaktır. Bununla birlikte ritmlerde kırılma anları yaratmak -normal ritmin dışında yavaş, hızlı ya da çok çok yavaş ya da çok hızlı hareket etmek v.b. gibi-, kullanılan müzik ve diğer etmenler oluşturulan harmana dahil edilerek, inandırıcılığı kaybetmeden estetik açıdan temsilin sanatsal eşliğini yükseltecektir.

Bu eşliği yükseltebilmek yolu ise denemelere bağlı değişkenlik gösterecektir. Denemeler yapılmadan gerçek sanatsal maceralara dahil olmak neredeyse imkansızdır. Sanatçı bu noktada tarafsız ve dürüst olmak durumundadır. Eksikliğini hissettiği noktaları tespit edip daha iyiye, daha güzele ve daha doğruya giden yolların arayış serüvenine kendini ikna edip , bu süreçte buluş yollarına düşmelidir.

Eksikliği hissedilen noktaların tespitiyle beraber iyi olduğu düşünülen noktaların bilinçliliği de sahenin akıcılığını sekteye uğratabilir. Zihinde bir yerlerde ‘şu hareketleri çok iyi yapıyorum’ düşüncesi bile eylem dizgesi akıcı gibi gözükse dahi bir yerlerde eksik kalmıştır. Tüm bu durumlar kendi içinde hiçselleştiği kadar akıcı olacaktır.

Sahne dövüşünde, koreografisinde ve estetiğinde oturtulacak olan en önemli zeminlerden biri, bedeni ve beden dışında kullanılabilecek aksesuarları da göz önünde bulundurarak eylemleri emniyetli ve kontrollü bir alan içerisinde tutarak, bir nevi hile yaparak, bu zemin üzerinden inandırıcı bir şekilde diyalogu aktarmak olacaktır.

Bedensel, zihinsel ve enerjisel dönüşümler tamamlandıktan sonra estetik ve hiçlik potasında eriyen sanatçının etkisine temsil esnasında tepki verecek yer artık

seyircidir. İnandırıcılığı sanatçıyla beraber belirleyen ortak payda seyircinin etkiye karşı verdiği tepkidir.

Seyirci tepkisinin sanatçı üzerinde olumlu düşünceler yarattığını ya da sanatsal bir şeyleri doğru yansıttığını düşünmesine sebep olan en önemli araç alkıştır. Bu bir nevi karşılıklı bir kutlama gibidir. Bu olumlu tepkinin bir ucu çığlık çığlığa alkışlarsa diğer ucu da seyircinin enerjisinden hissedilen derin bir suskunluktur. Bu uca ulaşılabilmesi de sanatçının seyirciyle ortak paydada birleşerek benzer düşüncelerde olmasına olanak sağlayabilir.

Bütün bu kaygılarla beraber anlatım öncesi süreçte de temsil esnasında da, sanatçı, olağan enerjisiyle varını yoğunu ortaya koymak durumundadır. Eylemsel olarak tansiyonu çok yüksek sahnelerin içinde olsa da oyun tamamlandıktan sonra kulisine geçtiğinde rahatlamış bir halde olacaktır.

Unutmamak gerekir ki bir oyun, sadece bir oyundur. Ve sanatçı, bütün bir sürecin eğlence içerdiğinin bilincindedir. Bu açıdan tüm süreç boyunca akıldan çıkarılmaması gereken en önemli unsur eğlenmektir. Eğlenmek iyidir, eğlenceyi kaçırmamak ve ne kadar zorlu bir süreç içinde olunursa olunsun eğlenebilmeyi hep hatırlamak bu yolu daha da güzelleştirecektir.

II. ZEN FELSEFESİ

Zen, insanın kendi iç varlığını, iç yapısının derinliğini görebilme sanatıdır; bir bakıma bağımlılıklardan kurtulup özgürlüğe götüren yoldur. Zen, hiçbir söze ya da kutsal yazıya bağlı kalmadan insan ruhuna doğrudan yaklaşarak içimizde var olan ve içinde yaşadığımız koşulların bir şekilde farkında olarak ya da farkında olmadan bastırıldığı ya da bedenimizde sıkıştırdığı biz de hep var olan o enerjinin açığa çıkması için bir yol açar. Herhangi bir işin başarılmasında insanın kendi benliğinin bilincinde olması yolu tıkayan en büyük engeldir. Nefes alıp verirken bile bu böyledir. Özgürlük, içimizde doğal olarak var olan bütün yaratıcılığa, iyiliğe dönük tepkilere bütün şeffaflığıyla tıpkı bir ayna gibi açığa vurmak olanağı sağlayarak gerçekleşecektir. Bu özgürlüğe ulaşabilmek için hedef, tüm varlıkların ortak paydasında -toplumsal alışkanlıklar, taklit içgüdüleri ve ahlâksal kurallarda dahil olmak üzere- sanatçının üzerine yük ettiğini fark ettiği tüm bağlardan sıyrılmaya, boyunduruğuna girdiğini düşündüğü ne varsa kurtulmaya çalışarak bir anlamda zihni boşaltmak, boş bir alan yaratmak olmak durumundadır.

Zen'in amacı, dünyayı da, yaşamı da yeni bir gözle görebilecek bir bakış açısı kazandırmak ve bakış açısı bakımından düzlemsel geometriyle değil uzay geometri yani çok yönlü bakabilmeyi baz alarak bir yol göstermektir. Zen; yaşama yepyeni, daha derin, daha doyurucu bir görünüm kazandıracak bir bakış açısı vermeyi üstleniyor. Büyük bir sevecenlikle yapılıyor olmasıyla beraber doğallık yolunda bir değişiminde yolunu açan bu bakış açısını kazanmak, insanın yaşamı boyunca başından geçebilecek en sancılı ve zorlu zihinsel yolculuklardan biridir aynı zamanda. Bu zorlu yolculuk, her kişinin kendi zihninde korkularından oluşturduğu bir nevi kendi cehennemiyle yüzleşerek bu cehennemin puzzle'larını tek tek çözümleyip yola devam etmesi gibidir.

Zen meditasyonu, bilmezlikten ve yanılığdan gelen kargaşaları çözümlenmenin yolları iyice araştırılarak, aklın ve hayal gücünün etkisi dışında kalan en derin alanlardan doğrudan gelen sözselsel ve eylemsel davranışlarla gerçekleştirilebilir. Zen'in kendine özgü bir meditasyon uygulaması vardır. Zen meditasyonu salt bir

durgunlaşma, gevşeme yolu olmadığı gibi kendinden geçmeyi sağlayan (trance) bir uygulama da değildir. Zen, varlığı yaşam içinde görebilmek ya da bir satori gözü açabilmektir.

Varlığı yaşam içinde görebilmek için farkındalık düzeyinden gelen bir bilgi anlayışına ihtiyacımız vardır. Farkındalık; hem akıl ve mantık yoluyla ulaşılan gözlem bilgisini, hem de hisler yoluyla söze dökülebilen sezgisel bilgiyi kapsamaktadır. Bu özelliklerinin yanı sıra içinde bulunulan olayı kişinin anında kavrayarak gereken çözümlenmeyi bulması da farkındalıktan ileri gelmektedir. İçinde bulunulan durum itibarıyla kişi mevcut durumun getirdiği şartlar doğrultusunda hem etki-tepki mekanizmasını çalıştırmış olup hem de anında etki-tepki mekanizmasının dışına çıkarak o oyunu terk etmesini biliyor durumdaysa ileri düzeyde farkındalık boyutuna ulaşmış olur.

Satori, mantıksal ve çözümsel kavrayışın tam karşıtı olan, konuların ve şeylerin özüne sezgi yoluyla bakış olarak tanımlanabilir. Daha açıkçası satoriyle, ikici (dualist) olarak eğitilmiş, zihnin bulanıklığı ve karmaşası yüzünden şimdiye dek algılanamamış bir dünya ortaya çıkarılarak gözler önüne seriliverir. Bu yüzden Hindistan'da da, Çin'de de, Japonya'da da, tam anlamıyla kişisiz, nesnel olarak ya da zihnin üst çalışma düzeyiyle ilgili bir durum olarak kalmıştır.

“Seigen Ishin'in (Ch'in-Yuan Wei-hsin) şu sözleri de aynı görüşü yansıtıyor : ‘Bir kimse Zen öğrenmeye başlamadan ona dağlar dağ gibi, ırmaklar ırmak gibi görünür; iyi bir ustanın öğretilerinden yararlanarak Zen gerçeğine bir içgörü kazanmaya başlayınca ona artık dağlar dağ gibi, ırmaklar ırmak gibi gözükmemeye başlar. Ama en sonunda gerçekten tam aydınlanmaya ulaşıncaya gene dağlar dağ gibi, ırmaklar ırmak gibi görünür.’” (Suzuki, 1997: 29)

Her şeyi yepyeni bir bakış açısıyla görmek nasıl bir şeydir?

Tıpkı çiçeğin açılmasının kendi iç varlığının sancılı bir yolculuk sonrası kendinden çıkabilecek en güzel ve en hoş kokulara bürünüyor olması gibi, insanın kendisini tanıması da iç varlığının dışa taşmasının sonucu olarak meydana gelir.

Yaratıcı ve içe dönük olması anlamında Zen'in kişisel ve öznel olduğu yer işte burasıdır. Başka bir açıdan da aklın ağaçtan yapabileceği şey kağıt, kalem, sehpa v.b.dir. Zen, aynı ağaçtan elma, şeftali ya da dikenlerin arasında var olan gülün çıkmasıyla ilgilenir. Aklın ötesinde olan sanatsal bakışı da budur.

Zen, doğal olmayan her şeyden ayıklanarak gerçeğe birinci elden, ortada herhangi bir aracı olmadan, kişisel yaşantılarla birlikte ulaşmayı amaçlıyor. En klasikleşmiş örneğiye; ay'ı göstermek için bir parmağa gerek var, ama parmağı ay sananlara yazık! Gerçek önümüzde duruyor onu öylesine doğrudan yakalamalıyız ki ellerimizin arasından kayıp gitmesin. Zen'de dış görünüşler, dış gösteriler en son ve kesin gerçek olarak alınmamalıdır. Bütün bunlar gerçekleri arayacağımız yolu parmakla göstermeye yarayan şeylerdir. Zen, gerçekle aramıza giren hiç bir şeyden hoşlanmaz. Yüzeysel olan her şeyden sıyrılıp, gerçeği çıplak ellerimizle yakalamayı başarırız, bedenle ruh arasındaki perde en şeffaf halini alacaktır. Salt aklın kendi işini yürütmek için ortaya attıklarını yaşamın asıl gerçekleri sananlar bir bakıma parmağı ayın yerine koyanlardır. Kişi, *Buda'yı* kendi iç varlığında arayacak yerde dışa, dışarıda ki şeylere dönerse onu hiç bir zaman bulamayacaktır.

“Buda doğrudan doğruya sizin kendi zihninizdir. Yanılıpta (dışınızdaki şeylerin önünde) Buda sanıpta saygıyla eğilmeye kalkmayın. Buda sözcüğü yabancı kökenli bir sözcük, bu ülkedeki karşılığı insanın aydınlığa kavuşmuş iç yapısı, iç varlığıdır. Aydınlığa kavuşmaktan amaçsa ruhsal olarak aydınlığa kavuşmaktır. Aydınlığa kavuşmuş kimsenin ruhsal yapısı da dış dünyaya karşılık verir, bir şeylerle karşılaşınca kaşlarını kaldırır, gözlerini kırpar, ellerini ayaklarını oynatır. İşte bu ruhsal yapı dediğimiz şey zihindir, zihinse Buda'dır, Buda Yol demektir. Yol Zen'dir. Zen!.. Bu yalın sözcük bilgenin de, cahilin de anlayışını aşıyor. İnsanın doğrudan iç varlığını iç yapısını görmesi... İşte bu Zen'dir. Budizm bu (yalnızca okumuşluk) değildir. En yüce gerçek dipsiz bir kuyudur, öyle lafla, tartışmayla, kutsal yazıları okumakla da oraya ulaşamazsınız. Bir kez kendi öz benliğinizi, öz yapınızı tanıdınız mı okumanız, yazmanız olmasa, hiç bir şey bilmeseniz de gerçeği buldunuz demektir.” (Suzuki, 1997: 42)

Zen bir başka açıdan da su içmeye benzetilebilir; çünkü suyun sıcak mı, soğuk mu olduğunu yalnızca içenler bilir. Dokunup sıcak ya da soğuk olduğunu söyleyebilenler bir bakıma zihinlerine hiç bir düşünce sokmadan, boş boş, sakın

sakin oturarak meditasyon yapıp zihinlerini bulanıklıktan kurtarabileceklerine inananlar gibidir. Zen duyarlılığıyla algılama bu yaşantının en son aşamasıdır, böyle bir yaşantıdan geçmemiş, konuya yabancı olan kimselerce yadsınamaz. Hiçbir şeye düşman olmayan Zen’de bilgi, kişinin içinde gelişip büyümedikçe hiç bir bilginin yararı olmaz. Kuş kanatlarıyla süslenmenin uçmaya yararı yoktur.

Zen’in kişiye, mantıkla yargılara ulaşılmasında pek bir yardımı dokunmaz. Tartışmalarla zaman harcamaz. Yalnız önerilerde bulunur, yol gösterir. Zen, kişisel olarak yaşanıp varılacak bir yaşantı, yoksa karşılaştırmalar, çözümlenmeler (analiz) yapılarak elde edilecek bir bilgi değildir. Yaşanmışlıklar ve hayat deneyimleri ne kadar zengin olursa olsun, bu zenginlikler yağmurda yakalanabilen yağmur tanecikleri kadardır.

“Ummon asayla ilgili eski bir Budist filozofun sözlerini aktararak demiş ki; ‘uzayın boşluğuna hele bir dokunun hemen ses verecektir ama bir odun parçasına vursanız da ses vermez.’ Sonra asasını şöyle bir havada savurmuş ve ‘Uf! Nasıl da acıtıyor!’ demiş. Ardından da asasıyla masaya birkaç kez vurmuş. ‘Bir ses duydunuz mu?’ diye sormuş. Bir keşiş atılıp ‘Evet duydum’ deyince de kendini tutamayıp ‘Hey, koca cahil!’ diye bağırılmış.’ (Suzuki, 1997: 35)

Bütün bunların insanın iç varlığını, iç yapısını tanımasıyla ne ilgisi var? ya da asa ile yaşamın gerçeği sorunu arasında nasıl bir ilişki kurulabilir? gibi gelebilecek sorulara karşın Yengo Gutei’nin «Bir Parmakçık Zen» (Chuh-chih İ Chih T’en ch’an) adlı yapıtına önsöz niteliğinde görüşlerini açıkladığı Hekigan’da şöyle anlatıyor :

“Yerden bir toz parçacığı kalkıyor ve bütün yeryüzü onun içinde; bir çiçek açıyor, bütün evren de onunla birlikte açıyor. Ama yerden toz kalkmamışsa, çiçek açmamışsa gözlerimi nereye yönelteyim? Onun için derler ki bir yumak ipliği kesince bir kesişte hepsini ikiye bölmüş olursun, yumağı boyaya batıracak olsan bütün iplikleri birden aynı renge boyarsın. Bunun gibi seni bağlayan bütün bağlardan sıyr kendini, onları kopar, param parça et. Ama kendi içindeki zenginliklerle ilişkisini koparma. Ancak bu

yolla yüksekle alçak evrensel bir uyum içinde ve ilerdekiyle gerideki arasında bir ayırım olmadan her biri tam bir yetkinlik, eksiksizlikle, kendilerini açıklamış olurlar.”
(Suzuki, 1997: 36)

II. 1. BRUCE LEE

Bruce Lee, 27 Kasım 1940'ta San Francisco'da dünyaya geldi. Asıl adı Lee Jun Fan'dır. Bruce ismini hastanedeki hemşirelerden biri vermiştir. Hong Kong'lu birer opera sanatçısı olan anne ve babası, 1939 yılında, üç çocuğuyla beraber Amerika'ya yerleşti. Henüz üç aylıkken ilk filminde yer aldı. 1941 yılında Lee ailesi Hong Kong'a geri döndü. Bruce, çocuk oyuncu olarak bir çok filmde rol almıştır. 18 yaşına geldiğinde yirmi tane filmde var olmuştur.

13 yaşında ünlü kung-fu ustası Yip Man'den wing chun dövüş sisteminin derslerini almaya başladı. 18 yaşında Hong Kong'da düzenlenen boks şampiyonasında şampiyon oldu. Bruce, dövüş sanatlarında olduğu kadar latin danslarında da oldukça başarılı bir performansa sahipti. 1958'de Hong Kong Cha Cha şampiyonluğunu kazanmıştır. 108 farklı adımın tamamını biliyor olması dans dengesi ve ayak hareketleri hakimiyetinde onu ileri bir noktaya taşımıştır. Bu durum onun daha sonra yapılandığı kendi dövüş stilinde de etkili olmuştur.

Sık sık karıştığı sokak kavgalarından dolayı 19 yaşındayken kötü bir şöhret edinince 1959'da ailesi onu doğduğu Amerika Birleşik Devletleri'ne kendi arkadaşlarının yanına göndermiştir. Seattle'de otururken bir restoranın çatı katında garsonluk yaptığı sürece kalmasına izin verildi. Burada liseyi bitirip üniversiteye geçti. Washington Üniversitesinde Felsefe bölümüne girdi. Bir yandan okula devam ederken, bir yandan da öğrenmek isteyen herkese Çinlilerden başkasına öğretilmesi yasak olan olan Kung Fu dersleri vermeye başladı. Bu amaçla kendi adını taşıyan **Jun Fan Kung Fu** adında bir okul açmıştır. 22 yaşında **Chinese kung-fu (Kendini Korumanın Felsefi Sanatı)** adlı kitabı yazmıştır. 1964 yılında Linda Emery ile evlenmiştir. 1965 yılında oğulları Brandon Lee ve birkaç yıl sonra da kızları Shannon Lee doğmuştur. Lee daha sonra Los Angeles ve Oakland'da iki yeni

okul açtı. Burada geniş bir kitleye, Amerikalılara yabancı olan bu sanatın ne kadar geniş içerikli ve derin bir felsefeye sahip olduğunu ispatladı. Bu kurslarda Bruce kendi geliştirdiği sistem olan **Jeet Kune Do** ile ilgili dersler verdi. Steve Marquin, Kareem Abdul Cabbar, James Caburn, Don Inosanto gibi ünlü isimler öğrencileri arasında yer aldı.

Bruce Lee, Wing Chun stilinde bir çok gereksiz ve karışık hareketler olduğunu, özellikle dini öğelerin dövüş sanatında bir çok gereksiz hareketlerin oluşmasına zemin hazırladığını düşünüyordu. Ve bu tip hareketlerin sokakta, gerçek hayatta hiç bir işe yaramadığını savunuyordu. Artık yeni bir stil üzerinde duruyordu. Box, Kick Box, Muay Thai, Judo, Aikido, Karate, Tai Chi, Kendo, Taekwon do, İp Chun, Hapkido, Güreş, Jiu Jitsu, Brezilya Jiu Jitsu da çalışmıştır. Bu dövüş sporlarının teknikleri içinden işine yarayanları alıp, dini Budist öğeleri tek tek ayıklayarak Jeet Kune Do'yu ortaya çıkarmıştır. Amerika'ya gittiği dönemden itibaren Bruce Lee haftanın 6 günü 8 saatlik idmanlar yapıyordu.

Bruce Lee, Ed Parkers'la 1964 yılında ilk uluslararası çıkışını yaptı. Sonrasında "Green Hornet" adlı dizide oynamaya başladı. Bruce, bunun kendisi için bir çıkış olacağını düşünürken dizi bir sezon sonra yayından kaldırıldı. Daha sonra James Garner'in oynadığı "Marlowe" adlı filmde küçük bir rol kaptı ve birkaç bölümünde görüldü. Sakatansa da vazgeçmemiştir fakat bu küçük rol kariyeri ona hiçbir fayda sağlamadı. Oysa; 1970'li yıllara gelindiğinde Bruce Lee Hollywood'un inanılmaz teklifler yağdırdığı bir isim olmuştu. Çekilen filmin güzel olması için dövüş sahnelerinin koreografisini düzenlerken gece gündüz çalışmaktaydı. Hareketli sahneler için uzun plan çekimler yapmakta, yüksek tekmeler kullanmakta, Escrima'nın (silahlı dövüş sanatı) Nunchaku, Bo, Kali, bıçaklar ve küçük Çin okları gibi tüm silahlarını kullanarak dövüş sahnelerini artistlik figürlerle süslemekteydi. Hollywood ve Hong Kong arasında sürekli gidip gelen Lee, sırtından rahatsızlandı ve doktorları ona dövüş sanatlarını kesinlikle bırakmasını ve iyileşmesi için yataktan çıkmaması gerektiğini söylediler. Bu Bruce Lee'nin hayatındaki en kötü dönemlerden biriydi. 6 ay boyunca sırtüstü yatakta kaldı. Bu zaman diliminde "**Jeet Kune Do**

Tao'' adlı kitabı yazmaya başladı. Ancak kitabı bitiremeden 20 temmuz 1973'te hayata veda etti. Kitabını ölümünden sonra karısı tamamladı.

II. 1. 1. Bruce Lee'nin Filmleri

➤ İlk Dönem Sinema Filmleri

✓ 1940 - Golden Gate Girl (Bebek)

✓ 1946 - The Birth of Mankind

✓ 1950 - Kid Cheung

✓ 1955 - It's Father's Fault

✓ 1955 - Myriad Homes

✓ 1955 - A Mother's Tears

✓ 1955 - In the Face of Demolition

✓ 1955 - Orphan's Song

✓ 1955 - We Owe It to Our Children

✓ 1955 - Love (Part 1 and 2)

✓ 1956 – Too Late to Divorce

✓ 1957 – Thunderstorm

✓ 1958 – The Orphan

➤ **Televizyon Dizileri**

- ✓ 1966 - The Green Hornet
- ✓ 1967 - Batman
- ✓ 1967 - Ironside
- ✓ 1968 - Blondie
- ✓ 1968 - Here Comes the Bride
- ✓ 1971 – Longstreet

➤ **Sinema Filmleri**

- ✓ 1971- The Big Boss
- ✓ 1972- Fist of Fury
- ✓ 1972- The Unicorn Palm
- ✓ 1972- Way of the Dragon
- ✓ 1973- Ejder Kalesi
- ✓ 1978- Game of Death

II. 2. JEET KUNE DO

Bruce Lee, kendi içsel ve sanatsal yolculuğunda, arayışında olduğu dövüş sanatının felsefesini yani sadece bir isim olarak nitelendirdiği jeet kune do'yu geliştirmiştir. Bu dövüş felsefesinin özüne ise özgür, yaratıcı savaş sanatçısına adadığı 'Tao of jeet kune do' kitabında tüm dünyada jeet kune do'nun sembolü üzerinde de yazılı olan *yol olarak hiçbir yolu kullanma ve hiçbir sınırı sınır olarak düşüncesini yerleştirmiştir.*

Bruce Lee, jeet kune do'nun tao'sunu şu şiirle özetlemiştir:

“Düşüncelerden ve duygulardan
Tamamen özgür bir ruhun içine,
Kaplan bile korkunç pençelerini
Sokacak yer bulamaz.

Dağlardaki çamların
Ve vadideki meşe ağaçlarının üzerinden
Aynı ve bir rüzgar geçer;
Ve neden onlar farklı sesler verirler?

Düşünce yok, yansıtma yok,
Mükemmel boşluk;
Yine de bir şey hareket ediyor,
Kendi yolunu izleyerek.

Göz onu görür,
Fakat eller onu durduramaz-
Akıntıdaki ay'ı

Bulutlar ve sisler,
Onlar orta havanın değişimleridirler;
Onların üzerinde güneş ve ay sonsuzca parlalar.

Zafer onundur ki,
Dövüşten önce bile,
Kendisi hakkında hiçbir düşüncesi yoktur,
Büyük kökenin şursuzluğunda kalır.” (Yılmaz, 2008: 27)

Bir çok disiplinden beslenerek kurduğu bu dövüş felsefesinin temel prensipleri basitlik, doğru (direkt) gidiş ve özgürlüktür.

Jeet kune do, sorun teşkil eden durumun ya da ulaşılmak istenen amacın etrafında dolaşmaz. Mevcut durumun şartları doğrultusunda en uygun şekilde sorunun özüne iner. Sorun ile çözüm arasındaki en kısa mesafeyi oluşturur.

Jeet kune do şekilsizliği tercih ederek tüm şekilleri alabilir ve çizilmiş bir stili olmadığı için bütün stillere uyabilir. Hiçbir şeye bağlı olmayan yapısıyla işe yarayan ve sonuca ulaştıran tüm teknikleri ve olanakları kullanır.

“Jeet kune do sizin beni görmemenizde ve benim sizi görmememde var olur, yin ve yang’ın henüz kendilerini farklılaştırmadığı yerde.” (Yılmaz, 2008: 97)

İnsanın doğuştan gelen yapısında herhangi bir temele bağlılık kalıplaşmış teknikler ya da mevcut anın akışını sekteye uğratan düşünceler yoktur. Özdeki bu duruma bağlı olarak bu yüklerden arınmak küçük bir çocuğun eylemlerinin doğallığı gibi bir özgürlük getirecektir.

Arzu edilen noktada kişinin kendince eksikliğini hissettiği şeyi kendine ekleyip özümsemesi ve işine yarayanı bu doğrultuda kullanması irade gücünü, zihnini ve kontrolünü sezgisel olarak kuvvetlendirmesi, farkındalık düzeyini arttırarak aydınlanmasını sağlayacaktır.

III. TEMEL KÖPRÜLER

III. 1. Beyinden Aksiyona

Beyin, kasların hareket düzeni, vücudun dengesini düzenlemenin yanı sıra, işitme ve görme gibi motor ve duyu merkezlerinin sahiplenicisi olarak nitelenebilir. Sinir sisteminin bilme, düşünce ve akıl gibi yeteneklerinin toplandığı bir merkez olarak kafatasının içinde iki yarım küreden meydana gelmiş olan vücudun en önemli organlarından biridir.

Aksiyon, sahne dövüşlerinde eylemsel bir durumla beraber, sanatçının enerjisini açığa vurması olarak tarif edilebilir. Somut bir kuvvetin ya da bir düşüncenin açığa çıkması aksiyondur.

Etki-tepki zincirinde etki halkası sanatçının aksiyonu olarak düşünülebilir. Etkiler tepkileri, etki-tepki zincirleri kombinasyonları, kombinasyonlarda büyük bir fotoğraf olarak düşünüldüğünde iç içe geçerek koreografileri oluşturur.

Aksiyon, planlanmış tekniklerin atağa geçmeden önce ve beyinde hazırlanışından sonra uygulanarak etki haline geçişidir. Tasarlanan durum ne olursa olsun, sanatçı, enerjisel olarak kendini açığa vurursa, etki durumu başlamış olacaktır. Bu etkilerin hepsi beyinde gerçekleşmektedir.

III. 2. Beyincikten Reaksiyona

Beyincik (küçük beyin), vücudun hareket (motor) fonksiyonları ile kasların düzenli bir şekilde çalışmasını sağlayan bir nevi kontrol merkezi olarak tarif edilebilir.

Yürüme, koşma gibi ayak adımlarının birbirini takip ettiği, hareketlerin dengede ve bir düzen içinde gerçekleşebilmesi beyincik vasıtasıyla sağlanmaktadır.

Genel olarak tecrübelerin aktarımı, öğrenilen ya da öğrenilmekte olan teknik bilginin kabul edilmesi ve buna bağlı sindirilmesiyle başlar. Sanatçı önce öğrenir.

Sonra sahne üzerinde işine yarayacağı doğrultuda biricikliğini katarak kişiselleştirir. Bu süreçte en önemli rollerden biri, beyincige aittir.

Sahne dövüşünde gelen etkiye karşı vücudun verdiği tepkiye reaksiyon denilebilir. Bu tepkisel durumların tamamı beyincikte kendini var eder.

Her aksiyona doğru zamanda ve en sade biçimde reaksiyon gösterebilmek için zihinsel bir derinlik ve sakinlik, bedende dönüşüm sağlayabilecek teknik bilgi birikimi ve yeterli düzeyde alıştırmaya gereklidir. Bu sayede sanatçı hiçlik boyutuna ulaşarak hedeflediği doğrultuda kendini sahnede yoğurabilecektir.

Beyincik, vücutta etkiye karşı verilen tepkileri oluşturmanın yanı sıra sindirilmiş ya da kas hafızasına atılmış tekniklerin etki olarak açığa çıkması sırasında da kendini var edecektir. Yani bütün aksiyonlara karşı verilen reaksiyonel cevap olmanın yanı sıra, hazırlanılmış aksiyonların aktarım noktası da beyinciktir.

III. 3. Kinestezi ve Refleksten Omuriliğe

Sahne dövüşlerinde etki- tepki zincirleri oluşturulurken, tıpkı doğaçlamada olduğu gibi sanatçılara bir durum verilir ve o durumun var edilmesi istenir. Anlık gelişen ve gelen etkiye karşı tepkisel durumlar yaratılır. Bu süreç boyunca karşılıklı şeffaf bir boyutta kendi oyunlarını oluşturan sanatçılar sahneye bir etki-tepki zinciri kurarlar. Bu zincire kimi zaman anın içinde kalarak verilen etkiler ya da tepkiler zincir halkası oluştururken, kimi zaman içsel bir devinimle –bir nevi his gibi- kimi zamanda refleksif bir tepkimeyle katkı sağlanabilir. İçsel devinim olarak katkı sağlayan bu tepki ya da etki, ki her iki durumda da varlık sağlayan bu eylemlerden herhangi birisi kinestezik hareket olarak tarif edilebilir.

Kinestezi, düşüncenin eyleme girip tepki vermeden önce karşı tarafın amacını sezinleyip tepki verilmesini sağlayan psikolojik bir radar gibi de düşünülebilir. Bu süreçte eylem, sanatçının kendisi ve izleyicileri arasında merak uyandıracak bir bilinmezlik yaratabilecektir.

Omurlilik vücuttaki istemsiz davranışları ve refleksleri kontrol eder. Sahne dövüşü sahnelerinin başlangıçlarını ve en temel kısımlarının oluşturulmasını sağlayan refleks hareketlerin çıkış noktası omuriliklidir. Elin kaynayan bir suya yaklaştırılması anında vücutta oluşan tepkime, refleksif bir tepkimedir. Vücut kendini tehlikede hissettiğini sezindiği anda bir koruma alanı yaratır ve bu koruma alanına zıt düşecek ya da tehlike oluşturabilecek hiçbir şeyi dahil etmemeye çalışır.

Kimi zaman yumruk yumruğa, kimi zaman sopayla, kimi zamanda kılıçla ya da bıçakla oluşturulan dövüş koreografileri içinde de aynı durum geçerlidir. Vücudun koruma alanına zarar verebilecek herhangi bir eylem o alana girdiğinde, tepki, bu duruma bağlı değişebilecektir.

Sahne dövüşü koreografilerinin yapı taşlarını oluşturan kombinasyonları var eden etki-tepki zincirleri, hayata geçirildiğinde eylemi yadsıyarak uygulamak gibi çözümsel bir süreç gerektiren durumlar oluşturabilir. Bu zincirlerin görsel boyuttaki izlenebilirliğini arttırmak için iç içe ritmsel anlar oluşacağından sanatçının kendini yoğun bir kendini adamaya adapte etmesi gerekecektir.

Bu yoğun süreçte keşfedilen kinestezik eylemler bilinçli bir çalışmayla kendini refleksif bir kanala sokacaktır. Bir nevi kinestezik eylemler, refleksif eylemlere evrilecektir.

III. 4. Dövüş Felsefesinden Sahne Dövüşüne

Dövüşün kendisi, genel bir başlığın altında toplandığında üç güçlü kanal üzerinden değerlendirilebilmek mümkündür.

- 1- Dövüş sporları: Dövüşün bu kolunun kendi içinde müsabakaları olduğundan, oyunsal ve eğlenceli sayılabilecek bir tarafı vardır. Karate do, Hapki do, Taekwon do, güreş, boks, muay thai v.b. gibi dövüşün içinde olan şeyler, dövüş sporlarının en bilinenlerindedir.

- 2- Dövüş Sanatları: Gösterim olarak sunulan bu sanatlarda, estetik kaygı ön plandadır. Yani gösterilerde gerçekçi görünmek ya da gerçekliğe bağlı mantıksal durumlar göz ardı edilerek, dini ritüel ya da benzeri durumlardan dolayı gösterimler sunulabilir. Kung-fu ve aiki do gibi çok bilinen dövüş sanatlarının müsabakaları yoktur.
- 3- Dövüşün Kendisi: Tamamen hayatın içinde, kendini sokaklarda, caddelerde, evlerde ve bir çok yerde kendini bir anda var edebilme potansiyeline sahip olan dövüş, hayatın içinde tamamen gerçek bir durumdur.

Bu üç temel kanal ışığına uygun görülebilecek bir dans tekniği de dahil edilerek bir sahne dövüşü koreografisini oluşturabilmek mümkündür. Bu süreçte, dövüşün felsefesiyle sahne dövüşü arasına kurulacak en sağlam köprü, sporsal, sanatsal ve gerçek olan durumların hepsini harmanlayıp en yalın sahne dilini oluşturmak olacaktır. Bu sayede inandırıcı gözüktüğü kadar güçlü bir emniyet alanında var olan, izlemesi ve oynanması heyecan verici koreografiler oluşturulabilecektir.

Dövüş felsefesiyle alakalı bu üç durumdan birinden birinin yetersizliği kurulan köprünün ayaklarından birinin ya da birden fazlasının olmaması gibi eksiklik hissi uyandıracaktır. Sahnenin organikliğini sekteye uğratan anların oluşması ve sahne dövüşü armonisi içinde kopuk kopuk istenmeyen ritimler oluşması gibi durumlarla karşılaşmamak için, bir köprü gibi oluşturulan koreografinin ayaklarını yere sağlam bir şekilde yerleştirmek gereklidir.

Sahne dövüşünün en azından düşünsel boyutunda fayda sağlayacak olan, dövüşün ruhu olarak adlandırılan eski bir şiirin cevabı bulunduğu, belki bir boyut daha atlanmış olabilecektir.

“Düşünmeyeceğinizi düşünmekte
Bir şey düşünmektir.
Hiç düşünmeden
Düşünmeyi başarıyor musun?” (Yılmaz, 2008: 137)

IV. SAHNE DÖVÜŞÜNDE ANATOMİ

IV. 1. Gövde

Bir temsile hazırlık sürecinin niteliğini ve verimliliğini etkileyen etmenlerin başında gövde gelmektedir. Gövde, omurga sisteminin duruşuna bağlı biçimsel değişkenlik gösterebilir. Bedenin ağırlığı, aşırı hareketli olmak ya da hareketsizlik gibi durumlara bağlı olarak tam denge merkezinden uzak kalabilir. Bir çok sahne disiplini, omurganın esneklik sınırlarını zorlayan ve bu duruma bağlı duruşunu etkileyen şekiller sayesinde ortaya çıkmıştır.

Sahne dövüşçüsü, bir eylem oluşturabilmek için, algılanabilir düzeyde bir durum içerisinde olmak durumundadır. Bu algılanabilirlik ne kadar fazlaysa inandırıcılıkta aynı doğrultuda bir yerlerde olacaktır.

Gerçek bir eylem, bedendeki tüm gerilimlerin birleşiminde ve bunun sonucu olarak seyircinin algısında bir fark yaratır. Bu duruma bağlı olarak gerçek bir eylemin dışı vurumu ya da yansımasının başlangıç yeri, gövdede, omurilikte oluşur diyebiliriz.

Üzerine biraz düşünüldüğünde ya da bedensel olarak bir dönüşüm içine girilmek istendiğinde, elleri hareket ettirenin dirsekler ya da kolları hareket ettiren organın omuz olmadığı fark edilebilir. Dinamik hale geçmiş olan her etkinin başlangıç noktası gövdedir. Hareketin, inandırıcı bir eyleme dönüşebilmesi için, gövde daha da önemli bir görev üstlenmektedir.

Anlatım öncesi süreci belirleyen kas esnekliğinin niteliği, omurganın postürel duruşuna bağlı olacaktır. Omurga, günlük kullanımında yanlış bir postürde olabilir. Sanatçı, kendine karşı tarafsız olarak baktığında ve bedeninde yeterlilik noktasında eksikliğini hissettiklerini çözümlediği zaman, doğru postüre ulaşarak sahne varlığını daha da zenginleştirebilir.

Postür, vücut bölümlerinin birbirleriyle ilişkili olarak biçimlendiği duruş şekli olarak tarif edilebilir. Kas iskelet sisteminde hareketli ya da hareketsiz haldeyken herhangi bir zorlanmaya sebep olmayan, vücudun normal formlarının korunduğu, eklemlere uygulanan kuvvetlerin vücutta dengeli bir şekilde dağıldığı ve ağırlık merkezi güçlü kalacak şekilde minimum enerjinin kullanıldığı durumlarda vücut normal postür durumundadır. İyi bir postür kullanımının yararlarını şu şekilde sıralayabiliriz.

- 1.“Eklem ve kemiklerin normal dizilimde olmasını ve kasların düzgün kullanımını sağlar.
- 2.Eklemden dejenerasyona yol açabilecek eklem yüzeyine anormal yüklenmeyi azaltır.
- 3.Omurgayı destekleyen bağlar üzerine olan yüklenmeyi azaltır.
- 4.Omurgaya anormal pozisyonun yerleşmesini engeller.
- 5.Kasların daha etkin kullanılmasını sağlayarak yorgunluğu engeller. Enerji kullanımını minime indirir.
- 6.Yaralanma ve aşırı kullanıma bağlı gelişebilecek problemleri önler.
- 7.İyi bir vücut görüntüsü sağlar.” (Tur Sonel ve Tur, 2016: 100)

Sahne dövüşçüsünün, sahne halini alırken kullandığı teknikler, omurganın ve ona bağlı olan boyun, sırt, kel, omuzların karın ve kalçaların istenilen postür doğrultusunda yerleştirilişine bağlanabilir. Üzerinde çalışılan teknikler, omurgayı dolayısıyla bedenin üst kısmının uzamasını, leğen kemiğinin duruşunu, yani uzamda hareket ediş tarzını etkileyebilir.

Yoshi Oida, Görünmez Oyuncu kitabında, omurganın çalışmasıyla ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir.

“Omurganızı çalıştırırken kocaman, kıvrımlı bir yılan olduğunuzu ya da hareket ettikçe, enerjinin omurganızdan yukarı doğru yükseldiğini hissedebildiğinizi hayal edin. Öylece bir yerde dururken dünyanın tüm enerjisinin tabanlarınızdan vücudunuza aktığını hayal edin. Ne yaparsanız yapın ama mekanik olmayın. Hayal gücünüzü kullanın.”
(Oida ve Marshall, 2013: 28)

IV. 2. Ayaklar

Sahne üzerinde ve gündelik yaşamımızda beden hareket düzenlerinin oluşmasında ve denge merkezlerinin kurulmasında en önemli görevlerden birini ayaklar üstlenmektedir.

Ayakların sahne üzerinde kullanım biçimi sanatçının yorumsal farklılıklarını kurduğu temel olarak düşünülebilir. İnsa durumuna bu biçimsel tercihlerden sonra başlangıç verilir. Eylemlerin inandırıcılığı noktasında bedenin duruşunu, açılarını, dengesini ve eylem alanını belirleyen ayaklardır.

Sanatçı ayaklarına olan hakimiyetini yere basma ile yerden teması kesme kutupları arasında kuvvetlendirdiği ölçüde, bu döngüde oluşacak olan dönüşüm alanının boyutunu belirleyecektir.

Fransız koreograf Noverre, 1760 yılında Dans Üzerine Mektuplar kitabında dansın yedi temel hareketinden şu şekilde bahsetmektedir.

Bu temel hareketler;

- 1- Eğilmek
- 2- Uzanmak
- 3-Kalkmak
- 4-Atlamak
- 5-Kaymak
- 6-İleri atılmak
- 7-Dönmek (Barba ve Savarase, 2016: 76)

olarak sıralanmıştır. Bu temel hareketlerin çalışmaları esnasında, hareketin ağırlıklı olarak başlangıcını aldığı yer ayaklardır.

Dövüş koreografilerinin içinde de sık sık karşılaşılan ve sahne üzerinde eylemin temelini oluşturabilecek potansiyelde olan bu hareketler, sistemli bir

çalışmayla, sahnenin bedensel dönüşümlerini, buna bağlı olarak sahne üzeri enerjiyi daha üst noktalara taşıyabilecektir.

İnsan bedeninde birbirinden bağımsız hareket edebilen yerler var gibi gözükse de bedende en ufak bir hareketin oluşumu, bütün bedende bir hareketliliği sağlamış olmaktadır. Sağ elin serçe parmağı oynatıldığında herhangi bir hareketi yokmuş gibi gözükse sol omuz, gözle görünür olmasa da o hareketin oluşmasına katkı sağlayacak bir tepki vermektedir. Yani bedende oluşan en ufak bir hareket, tüm bedende kassal bir tepkimeye alan oluşturacaktır. Ve hepsi, sanatçının kontrol alanında olacaktır. Meyerhold'un biyomekaniğin temel ilkesi olarak belirlediği bu kontrol mekanizmasını Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD kitabında A. Berktaş, *Beden bir makine, oyuncu da bir makinisttir.* (Berktaş, 1997: 126) diyerek betimlemiştir.

Hareketsiz kalmaya çalışırken dahi tercih edilen bir hareket durumu olduğu için, vücuttaki tüm kaslar, beyinden aldığı sinyaller doğrultusunda hareketsiz kalmak için bir çabaya girecektir. Yani hareketsiz kalmaya çalışmak da bir nevi hareketliliklidir.

“Bedenin herbir bölümü teker teker ele alınarak, bu bölümlerin hareket kuralları belirlenemez. Sonuç olarak dansın yedi hareketini anlamak olanaksızlaşır.

İnsan bedeninin anatomisi öyle yapılandırılmıştır ki , bir bölümün en basit hareketi öteki kısımlarında kassal bir yankı yaratır. Bu ilkeye göre, örneğin klasik balede ve tüm öteki kodlanmış tiyatro biçimlerinde ayakları yöneten kurallar, ancak bedenin geri kalan kısımları da hesaba katılarak düşünülebilir.” (Barba ve Savarase, 2016: 76)

Tüm bunlarla beraber, ayakları yöneten kurallar, beden üzerinde tek başına bir geçerlilik sağlayamayacaktır. Bedenin geri kalan tüm kısımları da hesaba katıldıktan sonra hareket ve ardından eyleme geçiş süreci üzerine düşünülmeye başlanabilir. Bedenin canlılık derecesine ve uzamda yer değiştirmesine bu ışık doğrultusunda karar verebilecek olan ayaklar olacaktır.

IV. 3. Eller

Sahne dövuşü esnasında eller konuşkandır. Aksiyonların, reaksiyonların ve kimi zaman kinestetik –refleksif- tepkilerin, eylem olarak var olmasında en önemli araçlardan biri olarak ortaya çıkmaktadır.

Eller, sahne üzerinde ya da günlük hayatta yaşanan herhangi bir etkiye, bedende, belki de istenmeyecek bir gerilim oluşturabilecek kadar konuşkan bir haldedir. Bu konuşma, ister günlük yaşantıda bir yerde, isterse sahnede olsun ellerin kendinde oluşturduğu bu yeni dil, herşeyi betimleyen bir sözcük kadar somut bir halde olabilir.

Eller, anlamlı bir şekilde kullanılırsa, oluşan bu yeni sessiz dil , çok güçlü bir etkiye sahip olabilir. Saf ses ya da sessizliğin temeli olarak gözüken ellerde, parmak hareketlerinde dahi, anatomik yapıdan ya da vurgu olanaklarından kaynaklanan yeni davranış olanakları oluşturmak mümkündür.

Sahne dövüşü esnasında, ellerin, parmakların açık ya da kapalı kullanımı, yeni bir dönüşüm alanı oluşturabilecek ve birer silaha dönüşebilecek olanakları sağlayabilir.

Ellerle beraber kullanılan başka bir dövüş aracı varsa, tekniğe bağlı sistematik bir çalışmayla beraber kullanım hakimiyeti sağlanabilir. Sahne sanatçısı, zihinsel olarak kullandığı aracı kendi bedeninin bir parçası olarak kabul etmeye başladığında fiziksel ve zihinsel aksiyona bağlı olarak ruhun dönüşümünü sağlayacaktır.

V. RUHUN SANATI

Sanatın ruhun derinliklerine aktarımı, deneyim sahibi olunan ve bu doğrultuda ustalaşılan teknik bilginin sindirilmesiyle başlar. Sanatın yolculuğu, sanatçının zihninde oluşan küçücük bir kıvılcımla harekete geçer. Bu yolculuğun devam edebilmesi için hareketin varlığı tek başına yeterli değildir. Bu kıvılcımın bir patlamaya dönebilmesi için itici bir güç olan ve arzulardan doğan eyleme geçmek şarttır.

Hareket ile bilinçli fiziksel eylemin farklılığının farkında olunmasının, oyuncunun çalışması gereken ilk adım olduğuna dikkat çeken Richards, Grotowski oyunculuğunda, hareket ile eylemin ayrıldığı noktaya şu örnekle değinmiştir.

“Kapıyı açmak için açmak harekettir fakat odada bulunan herhangi birinin dışarı çıkmasını istediğimizi belirtmek için kapıyı açmak bilinçli fiziksel eylemdir.”
(Richards, 2005: 50)

Sanatçı, kendi penceresinden açılan deneyimleri ve farkındalıklarıyla beraber dünyaya bir bakış açısı sunarak, üzerinde çalıştığı yapıtı en estetik biçimde ortaya koyar. Kendi parmak izi kadar bireysel olan ifadesini belirginleştiren ise ruhudur. Başlangıçtaki ruhu, tüm kalıplardan, tekniklerden, geleneklerden, kutsallardan, kültürel ilkelerden kısacası ruha dizgin vuracak ne kadar bağ varsa hepsinden arıtıp şeffaflaştırabildiği ölçüde eseri evrensellik kazanacaktır. Oluşturulan bu dünyanın doğasına yeni bir anlam katabilmek yoğun bir kendini adamayı beraberinde getirecektir.

Sanatsal bir mükemmelliğe ulaşmak için salt yetenek yeterli olmayacaktır. Bu yolda yeteneğin, ruhtan gelen yeteneğin şeffaflaşabilmesi için beden ve zihnin özgürleşmesi gerekmektedir. İlk adımda bu özgürlük yeterli gibi gözükse de kendi başlarına yetmeyeceklerdir. Tıpkı sadece parmak alıştırması yaparak bir piyanist ya da bedensel esnemeler yaparak bir akrobat olunamayacağı gibi. Bununla beraber iyi, büyük bir piyanist her gün saatlerce parmak alıştırmasını, bir akrobat da esneme çalışmalarını her gün yapar. Peter Brook bu konuya şöyle değinmiştir:

“Laurence Olivier dil kaslarına yüzde yüz egemen oluncaya kadar diyalogları kendi kendine tekrar eder -böylece de tam anlamıyla özgürleşir.” (Brook 1990: 178)

Sanatçı, aslında başka bir boyutta ruhuna özgürleşebileceği bir alan yaratır. Bu alanı oluşturduktan sonra yapılacak iş, akıl, zihin ve ruh üçgenini hiçlik potasında eritip sahne üzerinde su gibi akmak olacaktır. Bunu yapabilmek için sanatçı, tekrar etmenin davet ettiği dansı her seferinde kabul etmelidir ki anlatımının armonisini en estetik biçimde izletebilsin.

Beden üzerinde, eller, ayaklar, kafa, dişler, dizler gibi tek tek sayacak olursak 80’den fazla ve beden dışında kılıç, bıçak, sopa v.b. gibi aletlerle oluşturulabilecek tüm hareket dizgeleri, ruhun estetik dünyasına giden yolda bir adım olacaktır.

Eyleme dönüşmesiyle hemen ardından gelen ikinci adımdır. Hareketlerin eyleme dönüşebilmesi için sürekliliği olan bir tekrar programından geçmesi şarttır. Tekrar sürecinde yapılan hareketlerin bedenle yinelenmesinin yanı sıra zihninde işin içine katılması gerekmektedir. Bu şekilde daha estetik bir hal alan tüm eylemler dövüşün sanatsallaşması yolunda da bir ilerleme gösterecektir. Başarılı bir tenisçi raketi tutuşundan ya da profesyonel bir basketbolcu basket topunu aldığı anda topa olan hakimiyetinden kendini fark ettirir. Bu fark edilişin niteliği, beden ve zihin koordinasyonlu yapılan tekrar sürecine bağlı değişkenlik gösterir. Bu görselliğe boyut atlatan durum ise, işin içine ruhun ne kadar koyulabildiğiyle ilgilidir.

“Savaş sanatlarının kalbini kendi kalbine koyman ve kendi parçanı yapman demek tamamen kavrama ve serbest bir stilin kullanılması demektir. Bunu yaptığın zaman limitin olmadığını göreceksin.” (Yılmaz, 2008: 29)

Bazı sahne sanatçılarındaki öyle bir sahne varlığı vardır ki, sahneye adımını atar atmaz seyirciyi hemen himayesine alır ve pür dikkat izletir. Bu durum, özünde inildiğinde bedenin özel bir kullanımının gerçekliği sadece. Görünmeyenin görünür hale gelmesiyle beraber sessizliğin taşıdığı o ses duyulur hale gelir. Bağlayıcı bütün unsurlardan kurtulup, klişe ritimleri kendi haline bırakan kişi, kendi armonisini izlettiği bir sahne hali alabilir. Bruce Lee'nin *The Art Of Expressing The Human Body* Kitabında *sanatsız sanat' sanatçının içindeki artistlik işlemdir. Onun anlamı ruhun sanatı'dır* derken kastettiği durum bu boyutla ilgilidir. Sanatçının yaratıcı sürecinin önemli bir boyutunu oluşturan bu 'artistik işlemler' işlendiği ölçüt doğrultusunda sanatçıyı daha derinlerde bir yolculuğa çıkartarak, kendi içinde keşfetmek üzere olacağı yeni boyutların açılmasını sağlayacaktır.

Kendi armonisini oluşturan sanatçının bu halini, sanatın kendi içinde aramak boş bir uğraş olacaktır. Bu sahne hali, ruh ile doğanın hiçlikte sarmaş dolaş olmasının gerçekle neticelendiği içsel bir yolculukta ilerlemeye devam edecektir. Gerçek olarak adlandırılan durum ise, sanatsal eylem ve doğruluğun gerçekliğiyle ilgilidir.

Doğruluğa ulaşabilmek için izlenmesi gereken yolu Bruce Lee Budizm'in sekiz katlı yolunu hatırlatan ve Taoizmden de maddelerin olduğu şu maddelerle özetliyor.

“Doğruya Giden Yol

- 1- Doğruyu aramak
- 2- Doğrunun farkında olmak (ve onun varlığının)
- 3- Doğruyu algılamak (onun maddesini ve yönünü- hareketin algılaması gibi)
- 4- Doğruyu anlamak (birinci sınıf filozof bunu anlamak için onu uygular –Tao. Parçalara bölme fakat bütünü gör - Krishnamurti)
- 5- Doğruyu yaşatmak.
- 6- Doğruyu idare etmek.
- 7- Doğruyu unutmak.
- 8- Doğrunun kariyerini unutmak.
- 9- Doğrunun köklerinin olduğu birincil kaynağa dönmek.
- 10- Hiçlikte huzur bulmak.”

(Yılmaz, 2008: 46)

Yanlış değerleri düzelterek ve hayatın anlamına gerçek bilgiyi vererek acı çekmeyi ortadan kaldırmanın sekiz gereği Budizm'in Sekiz Katlı Yolu ise şu şekilde özetlenmiştir.

- 1- “Doğru bakışlar (anlamak): Neyin yanlış olduğunu açıkça görmelisin.
- 2- Doğru amaç (içine çekmek, kendine maletmek): İyileşmeye karar ver.
- 3- Doğru konuşma: İyileşmeyi hedef alacak şekilde konuş.
- 4- Doğru eylem: Davranmalısın.
- 5- Doğru seslendirme: Yaşam tarzınız tedavinizle çelişmemelidir.
- 6- Doğru çaba: Tedavi sabit hızla ilerlemelidir. Sabit tutulabilen kritik hızda.
- 7- Doğru farkındalık (akıl kontrolü): Onu hissetmeli ve onun hakkında ara vermeden düşünmelisin.
- 8- Doğru konsantrasyon (meditasyon): Derin akılla nasıl düşünebileceğini öğren.” (Yılmaz, 2008: 53)

VI. DÖNÜŞÜMLER

(BEDENSEL, ZİHİNSEL ve ENERJİSEL)

Sahne üzerinde olan oyuncu ya da dansçı, bedenini gündelik hayatında kullandığı davranışların ötesine taşıyarak bedenini hem fiziksel, hem zihinsel hem de enerjisel olarak daha elverişli bir şekilde kullanabileceği bir dönüşüm sürecine sokar. Bedeninde, temsil için bir nevi yapılanma oluşturur. Bu yapılanmayı temsile hazırlık sürecinde başlatır. Bu süreç, her ne kadar anlatım öncesi süreçte başlasada süreklilik arz etmesi gerekir. Sanatçı, temsiller devam ettiği sürece eksikliğini hissettiği anların etki-tepki zincirini daha da güçlendirerek bu yolculukta dönüşmeye devam edecektir.

Bu hazırlık sürecinde sahne sanatçısı, bütün içerisinde –koreografi, oyun-kendisiyle doldurulacak olan boşluğu tamamlamak üzere bir yol belirler. Bedensel dönüşüm yolculuğunda ulaşılmak istenen ilk amaç, geçmişten gelen ve gündelik yaşantıda etkileri devam eden -gelenek, hars v.b. gibi- ya da sanatçının üzerine yük ettiği her ne varsa bir kenara bırakıp sıfır noktasına ulaşabilmektir. Bu durum beraberinde zihinsel bir dönüşümü beraberinde getirecektir.

Sahne üzerinde bu dönüşüm sürecini başlatabilmek için, hem zihinsel hem de bedensel olarak gelecek olan yeni bilgiye açık olmak gerekir. Bu sebepten, bedene yeni bir şeyler katabilmek için, kişinin bir nevi yaşamsal emniyetini aldığı bilgileri yolculuk sürecinde inşa edilen yeni anlatım dilinin dışında bir yerde bekletip saklaması süreç boyunca yararına olacaktır. Koreograf, yönetmen ya da eğitimci tarafından süreç boyunca aktarılan doğruluğuna ve güvenilir olduğuna inanılan yeni gelen bilgiyi, sanatçı kendi keşif dünyasına aktararak mevcut şimdinin içerisinde yoğurmaya başlayacaktır. Aynı koreografik ya da oyunsal eylemlerin, sanatçılar arasında farklılık gösterdiği sürecin başlangıç noktası tam olarak burada kendini var edecektir. Her sanatçının inşa edilen davranışlarına bağlı süreci aynı amaca ve sonuca bağlı gibi gözüksede her yol birbirinden farklı olacaktır.

“Dinamik bir bedene ya da açık bir zihne sahip olmak asla yeterli değil. Bunları birleştirecek yollar bulmalısınız ki bu iki zıt kutup kolayca rahatlayıp uyum içinde çalışsınlar. L.M.” (Oida ve Marshall, 2013: 60)

Sahne sanatçısı, bir nevi bedensel ve zihinsel olarak keşif yolculuğuna çıktığı bu süreçte heybesini ne kadar boş tutarsa, dönüşüm yolculuğu o derece farkındalıkları artırıcı doğrultuda etkili olacaktır. O yokluktan bir varlık çıkarmak sanatçının sahnelemeleri açısından yararına olacaktır. Varlık ve yokluk arasındaki ilişkiyi Laozi, Tao Te Ching kitabında şu şekilde aktarmıştır.

“Bir tekerleğin göbeğinin etrafında birleşmiş
Otuz parmaklığı düşün,
[Tekerin ortasındaki] boşluktur bir arabayı faydalı kılan.

Kilden yapılmış toprak bir kabı düşün,
[Kabın] boşluğudur onu faydalı kılan.

Oda yapmak için oyulmuş bir pencereyi, kapıyı düşün,
[Pencerenin ve kapının] boşluğudur bir odayı faydalı kılan.

İşte bu şekilde,
Varlık çıkar içindir,
Yokluk ve boşluksa fayda için.”
(Laozi, 2016: 11)

Kişi, dönüşüm yolculuğu boyunca katettiği mesafeyi görebilecek kadar keyifli hissedebilecektir. Yük edilen her şey, süreç süratının hızını etkileyebilecek unsurlardan biri olabilme potansiyeline sahiptir.

Sanatçı, bedensel ve zihinsel olarak, yarışa başlamak üzere olan bir atletin -eşofman üstüyle, menajeriyle, temsil ettiği ülkesiyle, yaşanmışlıklarıyla v.b. gibitüm yüklerinden sıyrılıp başlangıç çizgisinde sadece kazanmasına yardımcı olacakları yanına alması gibi, kendisini sıfır noktasına taşıyarak, adım adım bedenine ve zihnine, işine yarayacağını ve sahnenin sanatsal varlığını yükselteceğini öngördüğü her şeyin -dövüş teknikleri gibi- yüklemesini yaparak sahnede kendi dilini -dövüş- oluşturabilecektir.

Öğrenilen tekniklerin bilinçli tekrarları, dövüşsel anlamda karakterin özellikleri, keşfedilenler ve seçilenler doğrultusunda vücutta bir ‘genleşme’ sağlayacaktır. Vücudu yakından etkileyen unsurlar olarak kostüm, sahne

dövüşçüsünün kullanılabilirliği ve işlevselliği bakımından, kullanılan materyaller – sopa, bıçak, kılıç, silah, yelpaze v.b. gibi- ise hakimiyet ölçütüne bağlı olarak genişlemeyi daha da büyüten diğer basamaklar olacaktır.

Sahne dövüşünde kendini var edecek olan sanatçı, bedensel farkındalıklarını arttırma ve davranışlarını inşa etmeye başlayacağı hazırlanma sürecinde dövüşçü karakterin özelliklerinin en derinine, kung-fu sanatında 5 hayvan stili olarakta geçen kaplan, turna kuşu, yılan, ejderha ve leopar stillerini harmanlayarak belirleyebilir.

Bu stillerin temsil ettiği hayvanların simgesel açılımlarını ;

- 1- Kaplan: Güç – Dayanıklılık
- 2- Turna Kuşu: Denge – Otokontrol
- 3- Yılan: Sabır – Sabrın sürekliliği
- 4- Ejderha: Konsantrasyon – Güçlenmek
- 5- Leopar: Hız – Enerji

olarak sıralayabiliriz.

Sahne sanatçısı, bu stillerin yanı sıra işine yarayacağını düşündüğü ve çoğunlukla bu stillerden türeyen –ayı, maymun, sarhoş stili v.b. gibi- başka stilleri kullanarak kendi stilize dilini de oluşturabilir.

Tercih edilen seçimler doğrultusunda karakterin özelliklerini arayan sanatçıya bu simgeler bir fener gibi ışık tutacaktır. Sanatçı, kendi armonisini, bu stiller havuzunda harmanladığı ve buna bağlı olarak güçlendirdiği oranda dinleyebilecektir. Bu dinleyişe ulaşmak birbirinden bağımsız düşünülemez ve sanatçı kendi hiçliğini bulana kadar devam edecek olan teknik bir çalışma tekrar sürecini de beraberinde getirecektir. Omurganın gündelik duruşundan fiziksel dayanıklılığa, atılan adımdan kullanılan enerjiye kadar bir çok durumun ayarıyla oynanması fiziksel olarak ne kadar yoğun bir çalışma içerisinde olunursa olunsun, zihnin sakin kalmak çağrısı dinlenmelidir. Anlatım öncesinde aklın sakin tutulması ve bu durumun sürekliliği, temsil esnasında anlatım olarak tansiyonu çok yüksek olan bir

dövüş sahnesinin dahi kolaylıkla, kontrollü ve emniyetli bir alanda organik olarak sahneye aktarımını sağlayacaktır. Bu şekilde bedensel ve zihinsel dönüşümler arasına güçlü bir köprü daha atılıp, görünmez olan daha da görünür olabilecektir.

Bütün bu dönüşümsel süreç, basamakları teker teker tırmanılan bir piramit gibi düşünüldüğünde piramidin en tepesine ulaşmak için sahne sanatçısı, kendisini su gibi bu sürecin akışına bırakarak, temsil öncesinde ve esnasında varlığın getireceği engelleri aşacak yolları bulmakla ilgilenmelidir. Tek başına fiziksel eğitim ya da tek başına zihinsel eğitim bu dönüşümlerin tamamlanması için yeterli olmayacaktır. Bu dönüşümlerin toplamında asıl çalışma, beden ve zihin vasıtasıyla enerji üzerine yapılmış olacaktır.

Sahnedeki olan oyuncunun oynama varlığını hissetmemizi sağlayan şey enerjidir. Teoride oyuncunun enerjisi, sinir ve kas gücü denebilecek kadar basit bir tanımın içine sığdırılabilecek bir niteliktir. Bu gücün salt varlık gösterişi, her canlı bedende doğal olarak var olduğuna göre özellikle farklı bir durum oluşturmaz. Farklılık oluşturan, bu gücün çok özel bir bağlam içinde, yani sahne üzerinde yoğunlaşmasıdır. Bu gündelik enerji, sahne üzerinde kullanılmaya başlandığında var olabilmek için yeterli olmaz. Oyuncu ya da dansçı, varlık gösterebilmek için onun çok daha ötesinde bir enerjiye ihtiyaç duymaktadır.

Bu gündelik enerjinin sahne enerjisine dönüşümü esnasında, sürecin yolunda ilerleyebilmesi için gündelik hayatta olan hareket dinamiklerinin önce farkına varıp ardından vazgeçmek gerekmektedir. Yeni bir şeyler keşfedebilmek için anlatım öncesindeki bu farkındalık, sanatçıya kendi enerjisinin özgün yönelimlerine yelken açmak ve biricikliğini güçlendirmekte yol gösterici olacaktır.

Kişi, yaşamının her anında isteyerek ya da farkında olmadan enerjisel durumunu durumlara bağlı olarak biçimlendirebilir. Bu biçimlendirmeyi tam olarak kendi kontrolü altına alabilecek yetiyi sahiplenen sanatçı, sahne üzerinde eylem halindeyken bu kontrol sayesinde enerjisini daha da kullanabilir bir hal alacaktır.

Eylem halindeyken bedendeki enerji kullanımını artırır. Sahne üzerinde günlük enerji kullanımının çok daha ötesinde bir alanda enerjiye ihtiyaç duyulmaktadır. Bu

enerjinin dönüşümsel alanının sınırları, kişinin fiziksel ve zihinsel çalışmalarına bağlı olarak değişecektir. Birbirinden ayrı düşünülemez kadar birbirine kenetlenmiş zincirlerle bağlı bu üç dönüşüm, bedende, zihinde ve bu ikisine bağlı olarak enerjisel dönüşüm anlamında kat edilen yolu ve sanatçının sınırlarını belirleyecektir.

Sanatçı, seyircinin ilgisini yüklediği bu yeni enerjisel form ile zinde tutacaktır. Oyuncunun gizli sanatı adlı kitapta Barba, *Decroux'dan Kabuki'ye, No'dan klasik baleye kadar bir çok tekniğin temelini bu yeni enerjisel formun oluşturduğunu* belirtmiştir.

Dövüş sanatlarında hareketsizlik, aslında bir nevi eyleme hazır olmanın sinyalini veren bir hal olarakta belirtilebilir. Bu anda hareketsizliğe geçen sahne dövüşçüsünün enerjisel durumu gözle görülür bir şekilde büyüyecektir. Başlangıçtaki durağan enerji, sahnenin eylemi ve buna bağlı olarak tansiyonu yükseldikçe seyirciyle farklı enerji noktalarında buluşma şansı yakalayabilecektir. Bu durumu dinamik halde yansıtan şey ise, sanatçının ruhundaki enerjisel dönüşümdür. Bu dönüşümü en net yansıtacağı yere, gözler olacaktır. Bu dönüşümde uç noktalara ulaşmak, fiziksel ve zihinsel eylemlerin çalışma zincirinden doğan enerjinin açığa vurumuyla izleyicide güzel duygular uyandıran bir hal alabilecektir. Meyerhold Tiyatro Üzerine kitabında bu durumu *Verimli çalışan birini izlemek insanda olumlu bir etki yaratır* diyerek açıklamıştır.

VI. 1. İnşa Edilen Davranış

Sahne sanatçısı, anlatım öncesi süreçte anlatımını en görünür halde aktarabilmek için günlük davranışlarından daha da ötede bir alan belirleyip yeni bir davranış alanı oluşturacaktır.

Sahne dövüşçüsü, gündelik hayatında kanıksamış olduğu tüm hareket dizgilerini yıkmak durumundadır. Bu sayede, kendisini yepyeni bir algı alanında tarayıp bedensel biçimlemelerle ilgili çalışma sürecine başlayabilecektir.

Bedende gözüken somut değişimlerin temeline, bacakların dizlerden hafif olarak kırık kalmasını, dengeyi arttırmak için bir ayağın diğer ayağın bir ya da iki adım –sahne üzerinde kullanılacak olan işe yarar teknik çalışmaya bağlı olarak değişebilir- geride kalmasını, karın bölgesi sıkılığını, kolların gergin ve eyleme geçmeye hazır olmasını ve içsel olarak kararlı bir bedeni koyabiliriz.

Somut değişimlerin temeli tamamlandıktan sonra sahne üzerinde hep tahmin edilemez ve merak uyandırıcı olmak durumu göz önünde bulundurularak teknik çalışmaların periyodik sürekliliği sağlanmalıdır. Bir sonraki adımda sanatçının seçimleri doğrultusunda bedenin mimarisi kademe kademe tamamlanır.

İnşa edilen bu yeni davranış biçimleri, dans gösterilerinde olduğu gibi kısa süreli ya da bazı oyunlarda olduğu gibi uzun süreli olabilir. Her iki durumda da sahne üzeri sürekliliği sağlamak şarttır. Bu durumun sağlanmasıysa anlatım öncesi süreçte işlenebilir ve sağlam bir temele dayandırılmasıyla oluşabilecektir.

Temel sağlamlaştıkça inşa edilen davranış, hamur gibi yoğurulabilir bir hal alacak, davranışın istenilen doğrultuda şekil alması ve dönüşmesi kolaylaşacaktır. Hatta sanatçı öyle bir hal alacaktır ki, bir maske ya da kostüm gibi bu yeni davranış dizgesini görülebilir duruma bürüyebilecektir.

VI. 2. Yenilenen Denge Merkezleri

Denge, insanın bedenini dik tutarak bu doğrultuda hareket etme yeteneği olarak tarif edilebilir. Bu durumun gerçekleşebilmesi, vücut içinde kasların, eklemlerin ve kemiklerin kendi içlerindeki gerilimleriyle sağlanmaktadır.

Dengenin oluşumunu Barba ve Savarse'nin Oyuncunun Gizli Sanatı kitabında şu şekilde tarif etmiştir.

“Denge- insanın bedenini dik tutma ve uzam içinde bu duruşla hareket etme yeteneği- organizmamız içinde bir dizi adale ilişkisi ile gerilimlerin sonucudur.” (Barba ve Savarase, 2016: 117)

Hareketler ne kadar karmaşıklaşırsa dengenin yitirme olasılığı o kadar artacaktır. Bu dengelerin yitirme olasılıkları, yeni denge merkezleri meydana getirecektir. Vücut, kendi denge kontrolünü tekrar sağlayabilmek için her seferinde yeni bir denge merkezi arayışında olacaktır. Bu yeni denge merkezi, vücudun her hareketine bağlı olarak yer değiştirecektir. Bu sayede yitirmekle karşı karşıya kalınan vücut dengesi, yenilenen denge merkezleriyle sürekli kendini toparlayabilecektir. Bu sebepten sahne sanatçısı, çağlar boyunca gündelik dengesini bir kenara koyarak başka bir dengenin peşine düşmüştür.

Temsil sırasında seyirciyle buluşan sahne sanatçısının –oyuncu-dansçı- beden gerilimleri üzerine kurulu olan dinamik dengesini, eylem içinde denge olarak adlandırabiliriz. Bu denge, eylemsizlik olduğunda dahi izleyicide eylem duygusu oluşturacak kadar güçlü ve görünür haldedir.

Temsil içinde bir dövüş sahnesinin içinde denge merkezi, sürekli yer değiştirebilme potansiyelindedir. Bedenden çıkan yumruk, tekme, tokatın yanı sıra kullanılan herhangi bir materyal –kılıç,sopa v.b. gibi-, denge merkezinin yenilendiği noktalarda süreklilik arz ederek güçlenme isteğini beraberinde getirecektir.

Anlatım öncesi süreçte olası denge merkezlerinin keşfedilmesiyle beraber yeni denge merkezlerine bağlı yapılan çalışmalar ışığında gerilim noktaları güçlenecektir. Bu gerilim noktaları, bilinçli bir çalışmayla köşeli ve sert gözükken o zayıf halinden sıyrılıp daha törpülenmiş ve yumuşak bir geçiş alanı yakaladıkça eylemin aktarımı daha estetik ve akıcı bir görünüm kazanacaktır.

Katsuko Azuma dengenin vücutta dolaştığı merkez noktasıyla ilgili olarak ustasıyla aralarında geçen diyalogu şu şekilde aktarmıştır.

“Ustam, her oyuncu kendi güç merkezini bulmalıdır, derdi. Bu, merkezinde çelik bir top bulunan bir üçgen olarak düşünülmeli. Üçgenin tepesi anüs’te, öteki iki açısı ise göbek düzeyinde kalçanın iki köşesindedir. Oyuncu dengesini bu güç noktasında odaklamayı başarmalıdır. Bunu bulduğunda (ama bunu yapmak güçtür, benim bugün bile bazen bulamadığım oluyor) tüm hareketleri güçlü olur. Ama bu güç, gerilim ya da şiddetle eş anlamlı değildir. Ustam çelik topun kat kat pamukla kaplı olduğunu bu yüzden derin merkezinde sert bir şeyi gizleyen yumuşak bir şeye benzediğini söylerdi.

Oyuncunun hareketleri yavaş ve yumuşak olabilir. Bir meyvenin çekirdeğini sakladığı gibi gücünü saklayabilir.” (Barba ve Savarase, 2016: 126)

VI. 3. Kung-fu

Batı’da bir dövüş sanatı olarak bilinen kung-fu, Çince’de ‘karşı koyma yeteneği’ anlamına gelir. Bunun yanı sıra süreklilik gerektiren bir çalışmayla ustalık kazanılan her türden disiplin ya da yetenek olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda her sanat ya da bilim alanında ustalaşmış ismin kung-fu sahibi olduğu söylenebilir.

Sahne sanatçısı için kung-fu sahibi olmak; zinde olmak ve kendi eğitim disiplini içinde yoğrularak enerjilerini doğru titreşimlerde tutabilme titrine sahip olarak bu sayede sahne varlığını yakalayan ve teknik yönlerde ustalık kazandıklarını gösteren bir nitelik olarak tarif edilebilir..

Kung-fu ile ilgili olarak ustamdan öğrendiğim ilk şey; acıya acıyla karşılık vermek üzerine bir yönelimin üzerine düşmek olmuştur. Vücuda gelen ve acı çekilmesine sebep olabilecek etkinin ya da darbenin acısını karşılayacak olan şeyin yine vücudun bir şekilde ürettiği başka bir enerji olduğunun farkına zamanla varılacaktı bu süreçte. Hiç bir acı sonsuza kadar sürmeyeceği için sonsuz bir enerjiye ihtiyaç olmayacaktır. Vücut, yetecek enerjiyi somut çalışmalar doğrultusunda zamanla otomatik olarak oluşturabilecek hale gelecektir.

Yaptığımız şey her ne olursa olsun kolaylığa ulaşmadan önce zor bir aşamadan geçmek durumunda kalmaktadır. Zamanla, zihinsel ve bedensel dönüşümlerin etki alanının gücüne bağlı olarak zor gözükken şeyin otomatik bir enerji dönüşüm alanında kolaylaştığı fark edilebilir ölçekte bir görsellik kazanacaktır.

VI. 4. Animus – Anima Enerjileri

Kökene latince olan bu terimler rüzgar anlamına gelmektedir. Anima yumuşak enerjiyi, animus sert enerjiyi temsil etmektedir.

Sanatçı, sahnede eylem halindeyken dönüşümsel sürecinin meyvelerini topladığı temsil esnasında enerjisinin statik durumunu dinamik hale dönüştürür. Elbette enerjisinin hareket ettiği bu düzlem, durağandan hareketliye geçen çizgisel bir düzlemle sınırlı değildir.

Sahne dinamizminin yarattığı bu düzlemi, çizgisel durumdan büyüyen dairesel bir düzleme dönüştüren başka etmenler bulunmaktadır. Bu dinamizmin içinde dengesi kurulması gereken ve kontrol uçları açık bir halde açığa çıkan enerji, sert bir enerji ile yumuşak bir enerji arasında gidip gelerek kendine yeni bir alan oluşturacaktır. Sanatçının bedeninde somut halde belirginleşen eylemler dizgesi, bu sürecin farkındalığıyla en kullanılabilir alanını yaratabilecektir. Farkındalık algısının çekilmesi gereken hal, herkeste farklı noktalarda yansıyan sert (animus) ve yumuşak (anima) enerji oranının en işlenebilir halini nasıl alabileceği sorusuna verilebilecek cevaplar doğrultusunda olacaktır.

Durgun bir suyun rüzgarın etkisiyle kıyıya vuran dalgasının şiddetiyle, denize dönüş şiddeti aynı değildir. Değişimi yaratan, rüzgar -animus, anima- olacaktır. Su aynı su olmasına rağmen biri ne kadar sert bir etkiyle yol alıp bir enerji alanı yaratıyorsa diğeri tepkisini o derece yumuşak alıp kendi enerjisel alanını tersinir ölçüde büyütebilmektedir.

Dalgaların enerjisel değişim skalası, sahne sanatçısı üzerinden değerlendirildiğinde bu süreç, sanatçının anlatım öncesi dönüşümünde bütünün önemli bir dilimine denk düşecektir.

Sanatçıların bu enerjisel gelgit noktalarını kullanabilme ve keşfedebilmeleri doğrultusunda kendi biricikliklerini katarak evrensellik kazanmaları tesadüfi bir durum değildir. Jackie Chan içinde bulunduğu koreografilerde daha yumuşak bir enerji alanındayken, Bruce Lee daha sert bir enerji alanının aktarımını seyirciye yansıtmıştır. Bu farkı yaratan, animus-anima çemberinde oluşturulan ve oranlanan seçimlerdir.

Mevcut örnekleri çoğaltmakta mümkündür. Animus ile anima enerjilerinin cinsiyetlere bağlı olarak şekillenmediğini ya da bu kadar dar bir perspektife indirgenebilecek türde enerjiler olmadığını Barba ve Savarase şu şekilde açıklamıştır.

“Her erkeğin içinde bir kadın vardır, her kadının içinde de bir erkek. Bu bilinen (ya da evrensel) gerçek, oyuncunun bireysel enerjisinin, çift keskin kenarlı doğasının ya da animus ile anima enerjilerinin varlığının ayırıcına yardım etmez. Dişi ve erkek enerjilerden söz etmek ya da bunları anima ile animus enerjisine eşit olarak düşünmek bir yanlışlıktır. Bir oyuncunun bu enerjilerden tek biriyle güdüldüğünü düşünmek de aynı derecede yanlışlıktır. Bunların her ikisi hep vardır. Deneyimli bir oyuncu kah birini kah ötekini öne çıkararak kullanımlarını dengede tutmayı bilir.” (Barba ve Savarase, 2016: 167)

Oyuncu, bu iki zıt kutubu birbirine harmanlayıp istenilen doğrultuda enerjisini yoğurabilecek bedensel ve zihinsel açıklıkta olmak durumundadır. İçsel keşif yolculuğunda, bir yandan yeniliklere açık olup bir yandan da kendi bireyselliğinin içinde bulunduğu temsillerle özgünlüğünü damgalamalıdır.

VI. 5. Genleşme

Genleşme, sanatçının günlük enerji kullanımını sahne varlığı enerjisine dönüştürmesini ve bu enerjinin, seyirciyle bulunduğu temsil esnasında büyütülme sürecinin tamamını kapsar. Sanatçının enerjisindeki büyüme, seyirci tarafından gözle görülür bir farkındalık yaratır. Sahne sanatçısından aldığı bu enerjisel etki doğrultusunda seyirci de tepkisini kendi içinde bir genleşme yaşayarak ortaya koyabilecektir.

“Yaşayan bir beden, sadece canlı olan bir bedenden daha fazla bir şeydir. Yaşayan bir beden, oyuncunun varlığını ve izleyicinin algılamasını genişletir.” (Barba ve Savarase, 2016: 194)

Sahne varlığı davranışlarını belirleyen enerjilerin akışı, seçimler doğrultusunda içerden dışarıya doğru gelen bir girdap gibi büyüme gösterebilecektir. Bu varlık durumunun oluşturduğu gerilimler ve bu duruma bağlı genleşmeler, hem anlatım öncesi süreçte hem de temsil esnasında ortaya çıkacaktır.

Mevcut durumu sadece sahne üzerinde değil spor müsabakalarında görmek de mümkün olabilir. Bir basketbol maçında üst üste sayı yapan oyuncu için ‘eli sıcak, yanıyor v.b. gibi- ifadeler kullanılabilir. Oyuncudan aldığı etkisel alanın içinde kalan kişi –spiker, seyirci v.b. gibi-, genişmesini gördüğü ve adeta parlayan bir enerji saçan oyuncunun farkında olduğunun tepkisini bu şekilde aktarabilir.

Genleşmiş beden, ışıyan bir bedendir. Göz önündeysen davranışları oluşturan vücudun her zerreciği daha fazla enerji üretir, birbirinden daha da ayrılır ve daha büyük bir güçle birbirlerini çekerler. Bu ayrılmalarda evrendeki gibi bir genişleme vardır. Stephen Hawking evrenle ilgili bu durumu Zamanın Resimli Kısa Tarihi kitabında şöyle belirtmiştir:

“Genişleyen evren şişen bir balona benzer. Balonun yüzeyindeki noktalar birbirinden uzaklaşır, noktaların hiçbiri genişlemenin merkezi değildir.” (Hawking, 2013: 64)

Genleşmiş beden, karşıtı ve tamamlayıcısı olan genleşmiş aklı çağırır. Akılsa bütün bu durum gerçekleşirken en sakin halindedir. Yani o da kendi alanında bu genişlemenin içindedir.

Beden ve zihnin genişmesi aynı doğrultuda ilerlemek zorundadır. Aksi takdirde sahnede aksayan bir şeylerle karşılaşmak kaçınılmazdır. Düşünce, yansıdığı beden üzerinden şeffaf ve hissedilir bir organiklikle akmak durumundadır. Bu organikliğin seyircinin inandığı doğrultuda bir açısı olduğuda hatırlanmalıdır.

“Bir eylemin beklenmedik biçimlerde gelişmesine ya da başladığı biçimin tam tersi biçimde sonuçlanmasına neden olan olayların iç içe geçmiş dokusuna peripetia denir.” (Barba ve Savarase, 2016: 196)

Bir peripetia olumsuzlama üzerinden var olur. Peripetia tercihinde amaç seyircide merak ve izleme isteğini arttırmaktır. Bir eylem, o eylemin sonunda yönlendirilecek yönün tam tersi kutupta başlamak genleşmiş aklı büyüten yolun başlangıç noktası olacaktır. Bir çok sahne ya da sinema filminin dövuşü sahnelerinde kazanacak olan kişinin sürekli darbelere maruz kalıp tam yenilmek üzereyken kazanması gibi bir olgunun tercih edilme sebebi bu durumla ilgilidir.

Eylemi olumsuzlayarak, sahne dövüşçüsü varılmak istenen sonuçtan bağımsız olarak algıyı karşıt yönde bir noktaya çeker. Sonra ise ulaşılmak istenen hedefe, süreç en özgün şekilde işlenerek sıçrama yapılır. Sanatçının yaratım alanında tamamlanan bir enerji zinciri bu şekilde tamamlanabilir. Bu eylemsel sürecin rotasını belirlemek sanatçının yaratıcılığına ve bireyselliğiyle bağlantılıdır.

Eylemi olumsuzlamak bir nevi hiledir. Dövüş sanatları içinde hile kendine yer bulmaktadır. Bir kılıç ustası olan Yagyü, hile (stratagem) konusunda önemli stratejiler ortaya koymuştur. Sahne üzerinde olumsuzlama noktasında işe yarayabilecek bu stratejileri şu şekilde sıralayabiliriz.

“Görünüş ve niyet, savaş sanatının temelidir. Görünüş ve niyet, hilelerin stratejik kullanımı, gerçek olanı kazanmak için yanlışlıkları kullanmak demektir.

Görünüş ve niyet, sanat olarak kullanıldığında, insanlar dış görünüşün ardında açığa vurulmamış bir niyet olduğunu sezinleseler bile insanları tuzağa düşürmesinden kaçınılamaz. Tuzaklarınızı hazır ve hasımlarınızın bu tuzağa düşmemesini sağlarsanız, tuzağınızın içerisinde hareket etmelerini sağlayarak kazanırsınız.

Tuzağa düşmeyenlere gelince, bir tuzağa düşmediklerini gördüğünüz zaman, başka birini hazırlayın. O zaman hasımlar ilk tuzağa düşmemiş olsalar bile aslında fiilen düşmüşlerdir.

Buddhacılıkta buna yararlı amaçlar adı verilir. Asıl olan gerçek içeride gizliken, stratejinin dışta kullanılmasına karşın, sonunda asıl olan gerçeğe yöneldiğinizde artık bütün hileler asıl gerçek haline gelirler.” (Yılmaz, 2008: 139-140)

Görünüş ve niyet aldatıcı bir araçtır. İfadesizlik tuzağa açılan ve merak uyandıran bir kapıdır. Hile, doğru zamanda yanlış olanın doğru uygulanişdır. Hile yolu olarak sahne dövüşü hazırlık süreci esnasında birkaç tuzak olması, temsil sırasında seyircinin şaşkınlık ve merak düzeyini arttıracaktır.

Meyerhold, Tiyatro üzerine adlı kitabında merak uyandırıcı olmakla ilgili olan bu duruma şu şekilde değinmiştir:

“Dramatik bir performansın tiyatroya özgü yasaları olduğundan, sadece bilinci harekete geçirmeye çalışması yeterli olmaz. Bir oyun, fikir uyandırmak ya da sonunun

kolayca kestirilebileceği verili durumları anlatmaktan çok daha fazlasını yapmalıdır.”
(Meyerhold, 2014: 214)

Merak uyandıracak bir hileyi sahnede kullanmak ustalık gerektirir. Bu hileyi hazırlamakta kendi içinde bir kesinlik taşımak durumundadır. Çünkü dövüş sanatı kesinlik ister, hile de bile. Ustalaştıkça basitleşmeye yönelim artar. Süslü sahneler ile basit sahneler arasındaki boyutsal fark, kung-fu sahibi olmakla doğru orantılıdır.

Temsil tamamlandıktan sonra genişleyen beden, evren olarak düşünülürse Friedman’ın evren modellemesi gibi tekrar başlangıç halini alabilecektir.

“Friedman’ın evren modelinde başlangıçta bütün galaksiler birbirinden uzaklaşır. Evren maksimum bir büyüklüğe ulaşana dek genişler ve ardından tekrar bir nokta olana dek küçülür.” (Hawking, 2013: 65)

VII. Görmek

Görmek eylemini beden, gözler vasıtasıyla gerçekleştirir. Temsil esnasında ifadelerin kullanılışı, sanatçının tahmin edilebilirliğini ele verecek en önemli noktalardan biridir. Sahne sanatçısının tahmin edilemezliği izleyicide merak uyandıran ve izlekliliği arttıran bir durumdur.

Sahne sanatçısı, hazırlanmış olduğu ve bütünüyle hakim olduğu bir dövüş koreografisinin içinde bu tahmin edilemezliğini ve sürekliliğini sağlamakla yükümlü olacaktır. Gözlerde, rakip – partner- ile karşılaşıldığında gelen aksiyonal bir duruma karşı -kendi alanına gelen ve ona tehdit oluşturan durumlar gibi- sanatçıyı ele verecek bir ifade olursa sahne yapay bir kanalda kalabilir. Gözlerde bu ifade durumunun sakin kalması ya da ifadesiz bir bakış alanında olmak ustalığın en gerçek belgesi olarak gösterilebilir.

İfadesizleşmek durumu, yoğun ve sürekliliği olan bir çalışma alanı oluşturulduktan sonra ustalık yolunda bir yol katedecektir. Beyin, tıpkı bir kol kasının bilinçli ve buna bağlı bir süreklilikte çalıştırıldığında büyümesine yol açıyorsa, gözler vasıtasıyla ifadesizliğin yolunu da açacaktır. Sanat yolculuğuna yeni

başlayan sanatçı adaylarının ya da yıllarca sanat icra eden sahne sanatçıların yeterli çalışmayı göstermeden sahne üzerinde 'bakışı kontrol ederek kazanmaları' mevcut şartlarda mümkün olamayacaktır. Bu duruma bağlı olarak yapay ve aksayan bir sahne haliyle karşı karşıya kalmak an meselesi olabilir.

Her insanın kendine ait bir güvenli alanı vardır. Kişi bu alana etki eden bir durumla karşı karşıya kaldığında kendi karakteristik özelliklerine bağlı bir tepki durumuna girecektir. Sahne dövüşleri oluşturulduğunda eylemsel organikliğin ışığını parlatacak olan, bu etki-tepki zincirini, güvenlik alanlarını ihlal eden etkilere karşı verilen tepkiler örgüsü üzerine kurmak olacaktır. Bu örgünün bağlarının gücü, gözlerde ruh bulacaktır.

Sahne dövüşlerinde teke tek ya da kalabalık dövüş koreografisi içindeyken sanatçının o durumu yakaladığında performansının ışığını daha da güçlendirecek iki önemli husus vardır.

“1- Bakarak Görmemek: Bu teke tek dövüşte yapılan bir doğrudur. Gözlere ya da hareket eden uzva bakar. Gözlere bakar ama gözleri değil vücudu komple görür. Kendi gözlerinin ifadesini fark ettirmez; çünkü baktığı yere çakılı değildir ve zaten ifadesiz bakmaktadır. Karşı tarafın gözlerindeki ifadeyi okumaması için de bir nedeni yoktur.

2-Bakmadan Görmek: Bu kalabalık dövüşte yapılan bir doğrudur. Hareketli merkeze bakar ve böylece hikayenin tamamını görür. Belli bir hasma bakmaz. Böylece hiçbirine odaklanmaz ve onu meşgul etmez. Bakışları ifadesizdir. Böylece kalabalıktaki kimseler onu okuyamazlar iken o hepsini okur.” (Yılmaz, 2008: 193)

Sanatçının özellikle dikkat etmesi gereken ve yanılığa düşmemesi gereken de iki önemli durum bulunmaktadır.

“1- Bakarak Görmek: Bu teke tek dövüşte yapılan bir hatadır. Gözlere ya da hareket eden uzva bakarak odaklanma yaşar. Gözlere bakınca hasmının gözlerinin rengini bile fark eder. Kendi gözlerinin ifadesini fark ettirirken karşı tarafın gözlerinin ifadesini fark edecek meziyete sahip değildir.

2-Bakmadan Görmek: Bu kalabalık dövüşte yapılan bir hatadır. Hiçbirine bakmaz fakat bakışlar ifade yüküdür. Hareketli merkezi bilmez. Birine baksa onu görmez, görse bakmaz; çünkü korku halindedir. Onun genel durumu bakmaması ve görmemesidir. Oysa herkes ona bakar ve görür.” (Yılmaz, 2008: 193)

İster sahne dövüşlerinde olsun, ister dövüş sanatlarının kendi alanında olsun bu yolda ilerleme katedildikçe görme eyleminin gözlerden çok zihinle ilgili olduğu gerçeğiyle yüzleşilecektir. Bu ışık doğrultusunda gören, aslında gözler değil, gözler vasıtasıyla zihindir diyebiliriz.

VIII. RİTM

Ritm, türk dil kurumunda bir dizede, bir notada vurgu, uzunluk veya ses özelliklerinin, durakların düzenli bir biçimde tekrarlanmasından doğan ses uyumu olarak tarif edilmektedir.

Ritm, durma ve sessizlik bilinçlerinin oluşmasıyla var olur. İki farklı ritmin arasındaki fark, somut sestem değil, sessizliğin sesinden daha doğrusu somut seslerin durma anları arasındaki farklardan ayrıştırılabilir. Ritm, bir nevi zamanı yontarak, onun, yepyeni bir alandaki yaşam içinde zaman haline gelmesini sağlar.

“Shakespeare bugün de geçerli olan aynı birimi kullanıyordu. Kamu zamanının bir kaç saatini. Bu zaman süresini inanılmaz zenginlikteki canlı malzemenin miktarını, saniyesi saniyesine biraraya toplamak için kullanıyordu.” (Brook, 1990: 44)

Sahne sanatçısı, ritmi var edebilmek için, etkisel ve oluşan tepkisel anlar doğrultusunda kendi zaman olgusunu yaratarak akan mutlak zamanı kendine uydurabilir. Bir nevi kendi zaman kavramını oluşturur. Bu durumdan farklı olarak Meyerhold ritme ilişkin düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir.

“Enerjinin zaman ve uzam içinde göreceli kullanımı, tüm gösterimin bios’una ve ritmine de uyarlanabilir. Meyerhold bu işlemi ‘ritimleri kırmak’ diye adlandırıyordu.” (Barba ve Savarase, 2016: 178)

Sahne dövüşçüsünün ritmi; bir dövüş koreografisi içinde vurgulanması tercih edilen ve buna bağlı olarak belirli noktalarda akışına izin verilen duyguların oluşturduğu, bedenin müziğini çalmaya başlaması olarak tarif edilebilir.

Sahne dövüşçüsünün eylem dizgilerinde bu işlemeyi sağlaması, etki-tepki zincirlerinin aksamadan birbirini tamamlamasıyla, art ardalık ve eş zamanlılık üzerine olan çalışmalarla olacaktır. Bu anların oluşmasını sağlayan en önemli faktörlerden biri, ritm olarak sayılabilir.

Etki tepki zincirlerinin oluşturulmuş halkaları, art ardalığın kendisini, gelen bir etkiye bağlı oluşan tepkinin zamanlaması, eşzamanlılığın inandırıcılığını var edecektir. Bu noktada art ardalık ve eş zamanlılık kavramları sanatsal gerçekliğin oluşmasında lokomotif görevinde düşünülebilir.

Art ardalık örgüsü ile eş zamanlılık örgüsü arasındaki diyalektik, beynin sağ lobu ile sol lobunun birbirini tamamlaması arasındaki ilişki gibi düşünülebilir. Bu tamamlayıcı bağlar ne kadar kuvvetli olursa sahne üzerindeki işlevsellik o kadar artacaktır.

Hazırlık sürecinde farklı eylem ritmlerinde olan ve aynı koreografiyi paylaşacak olan sahne sanatçıları, düzen içerisinde kendilerini benzer ritmlere yaklaştırmayı tercih edebilir. Bu tercih doğrultusunda yaratılacak olan eylemsel düzen koreografiyi gerçeklik olgusuna yaklaştıracaktır. Aynı zamanda art ardalık ve eş zamanlılık parçalarının işleyen bir makina gibi olan koreografi içerisinde birbirini tamamlayan ve aynı hızda dönen çark dişlileri gibi iç içe geçmelerine katkı sağlayacaktır.

Sahne dövüşlerinde yeni bir ritmsel alan yaratabilmek için müzik etkin bir araçtır. Her insanın nabız gibi kendine ait bir ritmi vardır. Bu ritmsel düzen herkeste farklı bir akışta ilerlemektedir. Tercih edilen durum, sanatçıları ritm olarak farklı bir noktaya taşımaksa ortak ritmsel dilin yakalanabilmesi için hazırlık sürecinde ve temsilde, müziğin önemi bir kat daha artacaktır. Aynı müziklerle çalışmalar yapan ve sahne kombinasyonlarını bu doğrultuda kuran sanatçılar, çok geçmeden birlikte benzer bir dil kurabileceklerdir.

Bu dili farklı ritmlerle oluşturmak da mümkündür. Yaratım sürecindeki seçimlere bağlı olarak iki sanatçı (oyuncu, dansçı) arasındaki bağ iki farklı ritmden (birinci dövüş sanatçısı, ritim olarak çok yavaş bir eylem akışındayken, ikinci dövüş sanatçısı, onun üç katı hızda gibi) oluşturulabilir. Koreografik düzen içinde zamanda kırılmalar yaratan iç içe geçmiş spesifik anlar oluşturulabilir. Makina benzetmesinden yola çıkarak; iç içe hareket eden iki çarktan biri diğerinin üç katı büyüklükteyse hızları birbirinden farklı olacaktır. Hızları farklı olsa bile birbirleriyle olan bağları kopmadan ve nitelik oluşturabilecek anlar işleyerek döngü devam edebilecektir. Bu sayede farklı ritmler ortak dilde bir dövüş koreografinin var olabilmesine olanak sağlayacak bir alan kurabileceklerdir.

IX. ORGANİKLİK

Organik olmak, sahne üzerinde genel itibariyle ‘inandırıcı’ olmakla eş anlamlı olarak kullanılır. Bu inandırıcılık eylemlerin temel koşulu olup, seyircinin koşulsuz olarak inanıyor olduğuna dair tepki vermesini kapsayacak kadar kavramsal bir derinliğe sahip olmak durumundadır. Organiklik sahnede var olmakla ve yaşamla sıkı bir bağ halindedir. Sonuca götüren süreçten çok, oyuncunun düzenlemesinin seyirci tarafından algılanış biçimine işaret eder.

Sanatçı, bu inandırıcılığı sahnede var olarak yansıtır. Peter Brook’un Boş Alan kitabında aktardığı gibi *var oluş, var oluştur, her dışavurumun içinde herşeyin hepsi vardır*. Bu durum, sahne üzerinde canlı bir şekilde olmak ve bu farkındalığı izleyicilere en akıcı yoldan aktarmak özelliği olarakta nitelenebilir.

Oyuncunun sahnesel varlığı, temel duruşlar ile dengenin karmaşık hareket dizgeleriyle değiştirilmesinden, beden hareketliliğini genişleten karşıt gerilimlerin bileşkesinden meydana gelir.

Organik olmak yolundaki temel hedef; oyuncunun özgünlük, içtenlik, iyilik, kötülük gibi sahnede izleyen tarafından varlığı anlaşılan durumların gözle görülür

biçimde cisimleşmesini sağlayarak, oyuncunun varlığı aracılığıyla görünmez olanı görünür kılıp şeffaf bir dinamizm yaratmaktadır.

Bazen, oyuncunun organik olarak deneyimlediği performansın seyirci açısından inandırıcı karşılanmadığı ya da oyuncunun yapay olarak deneyimlediğini düşündüğü daha doğrusu eyleme geçemeyen bir hareket dizgisi içinde kaldığını düşündüğünde seyirci tarafından inandırıcı olarak algılanması gibi deneyimler yaşanabilir.

Her iki durumda da sahne sanatçısının omuzlarına yüklenen bir yük vardır. Bu iki karşılaşma arasındaki bağı kuvvetlendirip, mevcut sahne varlığının sanatsal değerini yüceltmek ve yükseltmek üzerine bir rota belirlenmesi, bu yükün ağırlığının üstesinden gelinmesini sağlayacaktır.

Sahne sanatçısı, sahne varlığını belirlerken ya da belirledikten sonra, ne ‘sen bilirsin, senin düşüncen v.b. gibi’ dışarıdan gelen gözlemlere dayalı sunumların oluşturduğu ‘sen paradigması’ olgusunun dışında bırakmalı kendini, ne de ‘ben bilirim, benim aktarımım bu v.b. gibi’ sanatçıyı kendi zincirlerine hapsolmaya mahkum eden ‘ben paradigması’ içinde sıkışıp kalmalıdır. Ben paradigması ve sen paradigması arasındaki bağların toplamından ‘biz paradigması’ olgusunu yakalayarak organik sahne varlığını bu iç içe bağlardan yaratabilmelidir.

Hazırlık sürecinde sahne sanatçısı için asıl çözülmesi gereken kısım, inandırıcı bir sahne varlığı kurabilmek için tercih ettiği yöntemler, yönelimler ve yönlendirmelerle ilgili olacaktır.

Tiyatro tarihi boyunca sahne sanatçısının yaptığı çalışmaların sınırlı ifadelerle dayandırıldığı ve buna bağlı olarak ister istemez yadsınan bir çok donuk davranış dizgelerinin ortaya çıktığı görülmüştür. Diğer bir taraftaysa sanatçı, sahne varlığını oluştururken eski deneyimlerinden anımsadığı coşku ve tepkileri kullanarak, gündelik yaşamından canının istediği jestleri özgürce seçerken bile özgürce seçim yaptığını düşündüğü kısıtlı ve sınırları çok belli olan bir yaratım alanında sıkışıp kalmıştır.

Ölçüt olarak sadece kendi normları, yaşanmışlıkları ve hayat algısı üzerinden yol almaya çalışan ya da dışarıdan bakan gözün ‘yönetmen, seyirci’ etkisini önemsemeyen ve kurulan ama kırılmaması gereken normları bir şekilde kaybeden sahne sanatçısı, bir süre sonra kendi bedeninden de uzaklaşarak organik niteliklerini bir yanılısma olarak deneyimleyebilir.

Bu tercihleriyle sahne sanatçısı, sadece kendi alanında kalarak belli bir noktadan sonra çürümeye mahkum bir dünyaya hapsedebilir kendini. Sahne sanatçısına düşen, gündelik yaşamında bir alan oluşturmasına etki eden ya da kendi varlık dilini oluşturan ‘kültür, din, dövüş tekniği v.b. gibi’ dış etmenlerin şartlanmaların alanından sıyrılmak ve bu yetinin sürekliliğini sağlamak olacaktır. Kendine karşı içten ve tarafsız olarak kişi, kendi klişelerini görebilir hale gelecektir. Bu şekilde her eylem bir cümle haline gelecek, yoktan ve yepyeni bir sahne dili üretilerek organiklik yolunda bir varlık yaratılabilecektir.

Sahne sanatçısı oluşturduğu bu yeni dille, gündelik ölçütlerinin dışında bir beden ,enerji ve düşünce alanında kendini var ederek kendini inandırıcı kılabilecektir. Bu sayede seyirciyle kendisi arasında en yakın buluşma noktalarını oluşturarak bu buluşmayı gerçekleştirebilecektir.

“Oyuncu hiçbir şeyi izleyici için yapmaz ama her zaman birisi için yapar. İzleyen kişi unutulması ama hiçbir zaman akıldan çıkarılmaması gereken bir ortakır.” (Brook, 1990: 64)

Mirella Schino, doğal ve organik ile doğallık ve organiklik kavramları arasındaki ilişkiye şu şekilde değinmiştir.

“‘Organik’ kelimesinin oyuncunun performansındaki belirli bir niteliği tanımlayan kullanımı yenidir, yirminci yüzyıl tarihli bir kullanımdır. Önceleri oyuncu inanılır ve etkili olduğunda onun ‘doğal’ olduğu söylenirdi. Yüzyıllar boyunca kendi özgün biçimine sahip yeni bir ‘büyük aktör’ün ortaya çıkışı, kendinden önce gelenlerin yapaylığı karşısında Doğa’nın bir tezahürü olarak karşılandı. Böyle ‘doğallığı ile ünlenen bir oyuncu, seyircilerin beğenisinde, sonunda gerçekten ‘doğal’ görünen ve kendinden öncekinin yapaylığını ortaya çıkaran bir başka oyuncunun gölgesinde kalırdı. Yeni bir yıldız oyuncu ortaya çıkıp izleyicinin duygularını altüst eder etmez bu

defa da o ‘yapay’ gözükürdü. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, yani o ‘büyük aktör’lerin doruk çağında, her yeni kuşak ve her yeni oyunculuk biçimi ‘nihayet doğal’ olduğu için alkışlandı.” (Barba ve Savarase, 2016: 267)

“Doğallık; oyuncunun kendi sahne davranışında yaşayan bir organizmayı betimleyen tutarlılık ve karmaşıklığa koşut ve eşdeğer bir karmaşıklık ve tutarlılık yaratması olarak anlaşılmalıdır. Organiklik deyimi, oyuncunun davranışındaki karmaşıklık ve tutarlılığa işaret etmek için kullanılır. Bu karmaşıklık ve tutarlılık, çeşitlilik içeren doğanın kurallarını izleyen bir oyunculuk biçemi yanılısamasını ayakta tutar. ‘Organik’ sözcüğü şimdilerde izleyici de yaratılan etkiyi belirtir, önceleri ‘doğal’ niteliğinin yaptığı gibi.” (Barba ve Savarase, 2016: 268)

IX. 1. Seyircinin Uyandırılış Anı

Sahne dövüşü koreografisinde, seyirciye eylem anına kadar, yani birazdan başlayacak olan dövüş temsilinin başlangıcına kadar, sahnenin sürprizini ya da sahnenin bilinmezliğini vermeyen sanatçı, oyunun bütünüde seyircinin algısının dağılabilme ihtimaline karşın algıyı sessiz bir çılgılık gibi sarsıcı bir şekilde toplar. Bu an, seyircide bir nevi uyandırılış gibidir.

Bu uyandırılış anı, yönetmenin ya da koreografin tercihine bağlı olarak müzikle, ritmsel ani bir değişimle, derin bir sessizlikle ya da sanatçının küçük bir eylemiyle –bakmak, gard almak v.b. gibi- seyircinin algısını toparlayabilir. Hepsinin ötesinde tabii ki olması gereken en önemli şey sanatçının şeffaflığıdır.

“İzleyicinin dikkatini avucuna alıp, inancını kazanabilmek için gizli kapaklı, hileli hiçbir şeyin olmadığını kanıtlamalıyız. Boş ellerimizi açıp yenimizin içine gerçekten bir şey saklamadığımızı göstermeliyiz. O zaman başlayabiliriz.” (Brook, 1990: 124)

Oyun, tam olarak bu noktada devreye girer. Hileli olanı hilesiz göstermek, ilizyonun, dolayısıyla yaratımın uygulamaya geçtiği eğlencenin başladığı yerdir.

“Çehov yaşamdan, sonsuz bir yumuşaklık ve özenle, binlerce kesit almış bir doktordu. Bu kesitleri geliştirmiş, olağanüstü bir ustalıkla, tamamen yapay ve anlamlı bir biçimde düzenlemiştir, ustalığın bir bölümü de buradan, bu hileyi iyi gizleyip sanki

anahtar deliğinden görüneni yansıtmış gibi görünmesinden –ki hiç böyle değildir- gelir.” (Brook, 1990: 101)

Başlangıçta uygulanan bu durum, koreografi tamamlanana kadar seyirci üzerinde büyüyen bir etkiyle devam etmelidir. Bu sayede seyirci karşılaştığı her sürpriz eylem doğrultusunda, kendi bedeni üzerinde refleksif gerilimler yaşayıp, buna bağlı olarak kendisini o dövüş koreografisinin içinde hissedebilir. Bu durum seyircinin algısını daha açık ve oyuna daha ilgili hale getirebilir

Koreografi esnasında, mevcut aksiyon sahneleriyle beraber bir enerji patlaması yaşanacaktır. Bu süreç boyunca devam eden doğrultuda sadece sanatçı açısından değil seyirci açısından da büyüyen ve kontrol edilmesi gereken bir enerji açığa çıkacaktır.

Seyirci ya da sanatçı olmasına bakılmaksızın büyüyen bu enerjiyi sakın bir şekilde kabul edip akışa izin vermek ve uyanış anından koreografinin sonuna kadar taşımak ve büyütme gerekmektedir. Bu sayede, sahnenin sanatsal varlığı daha da büyüyebilecektir.

X. GÜNCEL AÇILIMLAR POTASI

Oynamak, çok çalışmayı beraberinde getirir. Yine de bu çalışma süreci, bir eğlence olarak görünürse bu durum çalışma olmaktan çıkıp eğlenceli bir anlar zinciri oluşturabilecektir. Güncel açılımlar potasında, farkındalık ile bedensel ve zihinsel hakimiyeti arttıracak bazı çalışma egzersizleri yer almaktadır.

Bu çalışmalardan biri, ok atma çalışmasıdır. Meyerhold’un biyomekanik çalışmalarından biri olan bu çalışmada, sanatçı sürekli değişen dengesinin kontrol noktalarını fark ederek, denge merkezinin güçlenmesini sağlayabilir.

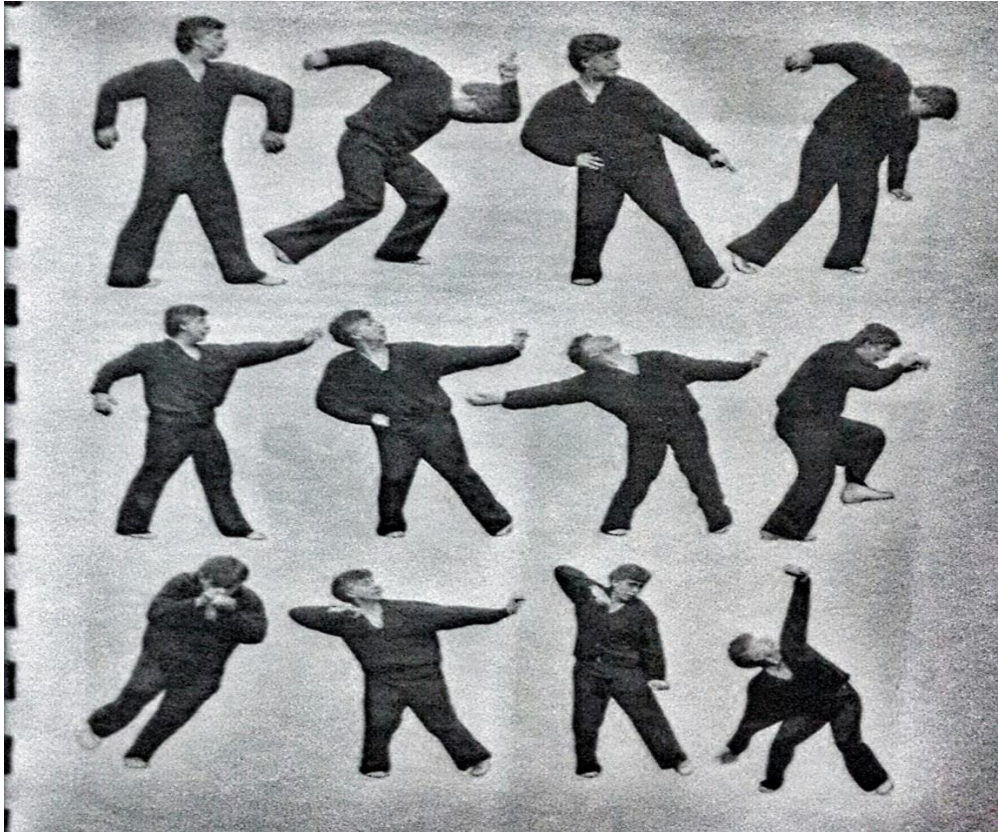
Meyerhold’un oyuncularından Erast Garin, ‘ok atma’ çalışmasını şu şekilde ifade etmiştir.

“Sol elde hayali bir ok tutulur. Öğrenci sol omuzu önde, öne eğilir. Hedefi gördüğünde her iki ayağı üzerinde dengeli olarak durur. Sağ el, sırtındaki hayali bir kuşaktan bir oka ulaşmak için kavis çizer. Elin hareketi, ağırlığın arkadaki ayağa geçmesine yol açacak biçimde tüm bedeni etkiler.

El, oku çeker ve yaya yerleştirir. Denge ön ayağa aktarılır. Nişan alınır. Yay, dengenin yine arka ayağa geçmesiyle gerilir. Ok fırlatılır ve alıştırmaya bir sıçrama ve haykırmaya ile tamamlanır.

Bu ilk alıştırmalardan biri sayesinde öğrenci, uzamsal bağlamda kendini tanımaya başlar, kendi bedenini denetlemeyi öğrenir, en basit bir hareketin – örneğin el hareketinin- tüm bedende yankılandığını fark eder ve ‘ret’ adı verilen durumda deneyim kazanır. Bu durumda bu alıştırmada ‘ön-hareket’ , ‘ret’ olan , elin arkaya doğru uzanmasıdır. Bu çalışma, amaç, gerçekleştirme ve tepki aşamalarından oluşan oyunculuk hareket dizisi’ne bir örnektir.’ (Barba ve Savarase, 2016: 190)

Ek olarak, aynı çalışma, sol elde hayali bir ok tutulup yinelenen tekrarlardan sonra, sağ elde de hayali bir ok tutularak yapılması daha verimli bir çalışma olanağı sağlayacaktır.



Fotoğraf 1: Ok atma: Meyerhold’un biomekanik alıştırmalarından (1922) öğrencisi Erast Garin’in tanımlamasına göre bir hareket dizisi. Son üç durum bir Otkaz’dır (red) (Barba ve Savarase, 2016: 192)

Oyuncular arasındaki iletişimi güçlendirmeye yönelik bir çalışmayı Peter Brook şu şekilde aktarmıştır.

“Odanın bir ucunda yüzü duvara dönük olarak bir oyuncu oturur. Öteki ucunda da yüzü birinciye dönük, kımıldaması yasaklanmış bir başka oyuncu vardır. İkinci oyuncu birinciyi kendine itaate zorlayacaktır. Birincinin arkası dönük olduğuna göre ikincisinin kendi dileklerini ona iletmek için sesleri kullanmaktan başka çıkar yolu yoktur. Çünkü sözcük kullanması yasaktır.” (Brook, 1990: 61-62)

Yapılan bu çalışmayla beraber, oyuncuların beraber kurdukları dil güçlenecektir. Aynı zamanda bu çalışma, oyuncular arasında değişimli bir şekilde yapıldığında her iki oyuncunun ‘görmek’ yetisi ileri bir noktaya taşınmış olacaktır.

Peter Brook’un bir başka çalışması, ritm, bedensel ve zihinsel farkındalık ve emniyetli bir alanda aksiyona girebilmek noktasında sanatçıyı geliştirebilecek potansiyelde bir çalışmadır.

“Bir başkasında gözler ya da başın arkası. İki kişi arasında çok değerli bir boğuşma geçecekti. Her hamleye karşı hamlede bulunacak ama birbirlerine dokunmayacak, baş, kol ya da ayaklarını kımılatamayacaklardı. Yalnızca bedenlerini kımılatmaya izin vardır. Hiçbir gerçek ilişki, dokunuş olamaz ama hem fiziksel hem coşkusal olarak bir boğuşmaya girilecek ve bu sonuna kadar sürdürülecek.” (Brook, 1990: 62)

Sahne dövüşüne hazırlanan sanatçı, bu çalışmada hakimiyet kurduktan sonra benzer bir kanalda bedenini kımılatmanın yanı sıra ellerini, ayaklarını ve başını da kımılatarak çalışmanın hareket alanını büyütebilir. Bu sayede, iki sanatçı arasındaki etki-tepki zincirleri daha sarsılmaz bağlarla güçlenebilecektir.

Bir başka çalışmada, ritmi ve hızı çok değiştirilemez gibi gözükken sıkı bir disiplin içinde özgür bir alan yaratılabileceğini gösteren Shakespeare tiratları üzerinden yapılan çalışmadır. Bu çalışmada tirat üç ya da daha fazla parçaya bölünüp, bölünen parça sayısı kadar oyuncu seçilerek, kanon gibi seslere ayrılabilir. Bu tirat, büyük bir süratle farklı oyuncuların art arda ve birbirini takip ederek yinelemesiyle bir çok yönden oyuncunun yenilenmesini sağlanabilir. Shakespeare

oyunlarından Macbeth'in meşhur tiradı 'Yapmakla olup bitseydi bu iş, hemen yapardım olup biterdi' cümlesi dokuz parçaya ayrılıp dokuz oyuncuya verilerek, art arda ve eş zamanlı bir çalışma alanı yaratılabilecek şekilde bir süreç başlatılabilir.

Bir başka çalışmada yutma alıştırmasıdır. Eric Morris'in derslerinde kullandığı bu çalışma, sanatçının genişleme durumuna katkı sağlayacak türden bir çalışmadır.

“Seslerle ama sözsüz yapılır. Hareketler ve seslerle etrafınızdaki bütün nesnelere bedeninize alın, yutun. Giderek her yutuşla birlikte daha genişleyin, daha yüksek sesli, daha kuvvetli ve daha güçlü olun. Kendinizi güç ve enerjiden oluşan bir top gibi hissedene kadar sürdürün. Bu alıştırmayı iyi yapıldığında izlemek heyecan vericidir. Çünkü bir dakikada bir insanın boy bos bakımından büyüdüğünü ve müthiş çekiciliğini görürsünüz.” (Morris, 2006: 61-62)

Tarihi eskrim ya da kendo kılıç çalışmalarında genel hatlarıyla korunan ve saldırılan beş bölge, sekiz hareketli farklılık olan savunma durumu vardır. Bu sekiz hareketli gard ve beş saldırı noktaları, bir piyano akordu gibi akışkan bir hal alabilir. Harekette akışkanlık yakalandıktan sonra bu çalışmaya eklenecek bir durumda her harekete bir kelime katarak eş zamanlı hareket ve ses bütünlüğü koordinasyonunu yakalamak üzerine olabilir. Kılıç tutma teknikleri birbirinden farklı olsalar da, bütün dövüş sistemleri benzer bir yapılanma üzerinde farklı çatışma göstermektedir. Kılıç tutuş ve angajmanda duruş öğrenildikten sonra adım çalışmaları da bu sistemin üzerine eklenebilir ve çok yönlü bir çalışma süreci başlatılabilir.

Son çalışma olarak Bruce Lee'nin, *The Art Of Expressing The Human Body* kitabında, dövüş sanatçıları için hazırladığı antrenmanlarla ilgili farklı çalışmalarını görebiliriz.

Bunlardan bazılarını ise şu şekilde sıralayabiliriz:¹

“Bruce Lee'nin Larry Hartsell için yazdığı 'reçete' *

1. Yavaş tempoda koşu antrenmanı (1 dakika)- Hızlı koşu (sürdürülebildiği kadar)- yürüyüş (1 dakika) Yapılabildiği kadar setler halinde.
2. Uсталıklı kondisyon çalışması

¹ Bu kısımdan 54. sayfaya kadar olan kısmın çevirileri tarafıma aittir.

- a. Gölge kick-box'u 3 dakika çalışma (1 dakika dinlenme) ekonomik formda kasların gevşetilir açılması
- b. Gölge kick-box'u 3 dakika çalışma (1 dakika dinlenme) sıkı çalışma: kendini zorlayarak -hız ve güç olarak-
- c. İp atlama- 5 dakika (yarım dakika dinlenme); tüm ayak hakimiyetleri denenerek
- d. Kum torbası (sert çalışma)- 3 dakika (1 dakika dinlenme); bireysel yumruklar ve kombinasyonlar
- e. Kum torbası (sert çalışma)- 3 dakika (1 dakika dinlenme); bireysel tekmeler ve tekme kombinasyonları
- f. Kum torbası (yumuşak çalışma)- 3 dakika (dinlenme yok); bireysel yumruklar ve yumruk kombinasyonları
- g. Gölge kick-box'u- 2 dakika; kaslar gevşetilerek

Koşu Antrenmanı

2 seri halinde 1 dakika yavaş tempoda koşu, 30 saniye süratli koşu , 1 dakika yürüyüş
= Toplamda 5 dakika

4 seri halinde 1 dakika yavaş tempoda koşu, 30 saniye süratli koşu , 1 dakika yürüyüş
= Toplamda 10 dakika

6 seri halinde 1 dakika yavaş tempoda koşu, 30 saniye süratli koşu , 1 dakika yürüyüş
= Toplamda 15 dakika

8 seri halinde 1 dakika yavaş tempoda koşu, 30 saniye süratli koşu , 1 dakika yürüyüş
= Toplamda 20 dakika

Beceri/ Koordinasyon Antrenmanı

3 ile 5 dakika arası kendi etrafında dönüş, 1 ile 5 dakika arası kendi etrafında dönüş, 1 ile 2 dakika arası kendi etrafında dönüş, toplam antrenman süresi 5,5 dakika ile 27,5 dakika arası bir dönüş.

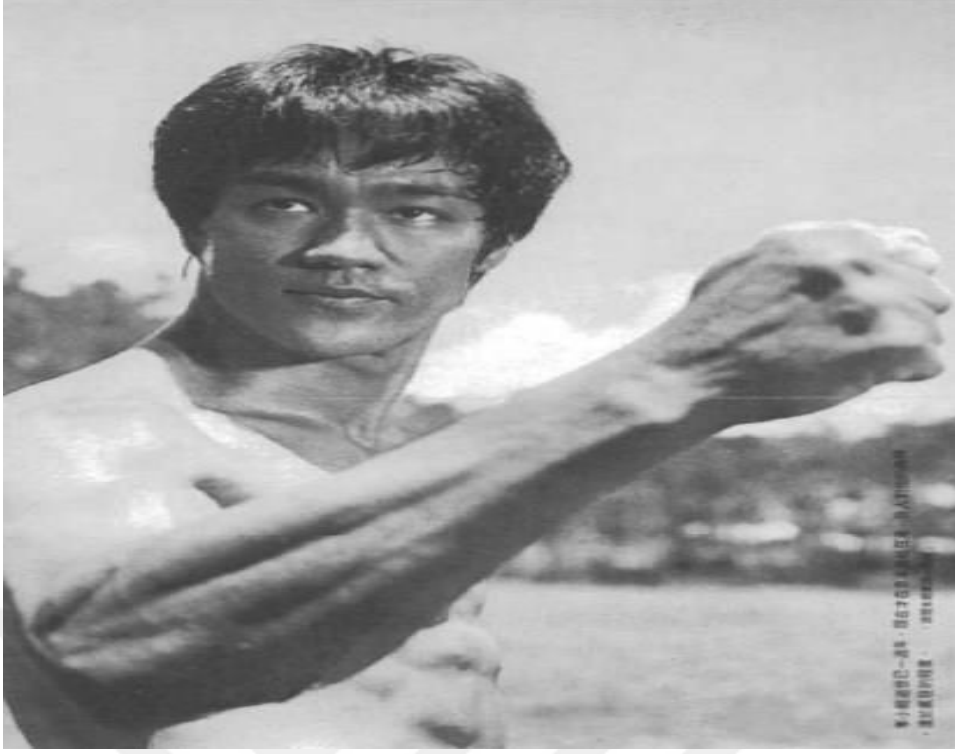
Lee'nin kişisel antrenmanının versiyonu şu şekildedir:

1. Gölge kick-box'u – 3 dakika (1 dakika tamamen dinlenme); ısınma, iyi bir ekonomik form üstünden tüm türlerin çalışılması
2. Gölge kick-box'u – 2 dakika (1 dakika tamamen dinlenme); daha sert bir çalışma (hızlı ve daha hızlı)
3. Gölge kick-box'u – 3 dakika (1 dakika tamamen dinlenme); kendi sınırlarını zorlama (en hızlı şekilde, fakat ekonomik hareketlerle)
4. İp atlama- 5 dakika; tüm ayak hakimiyetleri denenerek
5. Kum torbası (sert)- 3 dakika (1 dakika dinlenme); tüm tekmeler (yan, hook, döner, düz)
6. Kum torbası (sert)- 3 dakika (1 dakika dinlenme); tüm yumruklar (kroşeler, düz, ters yumruk)

7. Kum torbası (yumuşak)- 3 dakika (1 dakika dinlenme)
8. Gölge kick-box'u – 3 dakika (1 dakika dinlenme); Gevşeme

İlerlemiş olanlar (Ustalar)'ın Antrenman Program Süreci
Yumruk Gelişimi (Pazartesi, Çarşamba ve Cuma)

1. İp atlama
 - a. Isınma
 - b. Hızlı
 - c. Gevşetme
2. Gölge Boksı
 - a. Isınma
 - b. Hızlı
 - c. Gösterişli
3. Gölge Boksı
 - a. Isınma
 - b. Gösterişli
 - c. Gevşeme
4. Yumruk
 - a. Üst ve alt vuruş (kum torbası)
 - b. Kum Torbası (sert)
 - c. Eldivenle odaklanma
5. Kroşe
 - a. Kum Torbası (sert)
 - b. Eldivenle odaklanma
6. Çaprazlama
7. Dönen yumruk
8. Biu jee (Parmakla yumruk)
9. Dirsek Vuruş
 - a. içe koruma/ dışa koruma
 - b. yukarı koruma/ aşağı koruma



Fotoğraf 2: Bruce Lee: yumruk çalışmalarından bir kare

Tekme Gelişimi (Salı, Perşembe ve Cumartesi)

1. İp atlama

- a. Isınma
- b. Hızlı
- c. Gevşeme

2. Gölge Tekmesi

- a. Isınma
- b. Fast
- c. Gösterişli

3. Gölge tekmesi

- a. Isınma
- b. Gösterişli
- c. Gevşeme

4. Yan tekme

- a. Kum Torbası (Sert)
- b. Eldivenli
- c. Korumalı

5. Hook tekme

- a. Korumalı
- b. Eldivenli
- c. Kum Torbası (Sert)

- 6. Döner Tekme
- 7. Ters hook tekme
- 8. Kasık Tekme
 - a. Hız
 - b. Ekonomik
 - c. Koordinasyon

- 9. Öne fırlayarak diz tekme
- 10. Gölge tekme
 - a. Son Setten sonra (Gevşeme)’’ (Lee, t.y.:157-161)



Fotoğraf 3: Kareem Abdul-Jabbar - Bruce Lee: Tekme çalışmalarından bir kare



Fotoğraf 4: Bruce Lee: Tekme çalışmalarından bir kare

XI. ESTETİK VE HIÇLİK

Estetik hareket, biçimi, içeriğin önüne geçirerek güzellik üzerine odaklanmak olarak tarif edilebilir. Sanatçı, sahne üzerinde işe yarayan her şeyi kullanmakta özgürdür. Estetik yaklaşımın tam anlamıyla güzel olabilmesi için, içinin dolu olması gerekir. Yani hareket durumundan kurtulup eylemsel dönüşümünü yaşayan sanatçı, koreografik düzende güzel olduğuna inandığı eylemleri kullanabilecektir. Ve bu eylemlerin, en estetik güzellikte var olabilmesi için bir sürece girecektir. William Morris estetiğe yaklaşımını şu şekilde açıklamıştır.

“ Evinizde ne işe yaradığını bilmediğiniz ya da güzel olduğuna inanmadığınız hiçbir şeyi bulundurmayın.” (Hodge, 2015: 82)

Sanatçının sahneyi evi gibi gördüğü düşünülürse fazlalıklardan kurtulup estetik bir arınma yaşamak temsilin estetik güzelliğini en ileri noktaya taşıyacaktır.

Sahne sanatçısı, sahne dövüşü koreografisinin temsiline çıkmadan önce işe, bedensel, zihinsel ve buna bağlı enerjisel dönüşümler üzerine çalışarak başlar. Bu dönüşümler üzerine yaptığı teknik çalışmaları nefes almak gibi vücudun doğal işleyişinde olan bir rutin haline getirebildiğinde, koreografik düzende var olmaya hazır haldedir diyebiliriz.

Mevcut var olma haline ulaşılmakla beraber, olası olağandışı etki-tepki zincirlerine hazır olan sanatçı, istediği anda oyunun içine dahil olup, istediği anda o durumdan sıyrılacak yüksek bir algıya sahip olacaktır. Bu durumu oyunsal hale getirmesi eğlenceyi de beraberinde getireceğinden sanatçının sahne hazzı, çok daha yüksek noktalara ulaşabilecektir.

Dövüş koreografileri oluşturulurken, kombinasyonları oluşturan etki-tepki zincirlerinin armonisi ile sanatçının izlenebilir armonisi farklı ritmlerde olabilir. Sanatçıya yepyeni bir keşif alanı oluşturan bu farklılık, ritmsel anlamda bir dönüşümü beraberinde getirecektir. Bu iki armoni arasında ortak payda yakalandığı oranda, sanatsal değer taşıyan estetik bir ürün ortaya çıkabilecektir. Yine de tek başına bu durum yeterli olmayacaktır. Sanatçı diğer dönüşümlerde olduğu gibi bu ritmsel dönüşümde de, bildiğini, bildiğini unutup artık kendi bedeninden bir parça olarak bu durumu hiçleştirmek durumundadır.

Hiçlik, tanımlanamaz. Gözle görülebilen ve buna bağlı tarif edilebilecek bir şekli veya uyduğu bir kalıbı yoktur. Herhangi bir merkeze ya da sınıra sahip değildir. Görünenin ötesinde bir yerdedir.

Laozi, Tao Te Ching kitabında yol'un kanununu tarif ederken hiçliği şu şekilde anlatmıştır:

“Bakılıp da görülmeyene küçük deriz.
Dinlenip de duyulmayana sessiz deriz.
Tutulup ele geçirilemeyene pürüzsüz deriz.
Bu üçü incelenip gözlemlenemez,
Bu yüzden de karışık bir olurlar.

Üstü berrak değildir.

Altı muğlak değildir.

Arasan da bir isim veremezsin, o ki hiçliğe aittir.

Bunun içindir ki ona,

Şekli olmayanın şekli, var olmayanın biçimi denir.

Ve bunun içindir ki ona, ‘derin belirsizlik’ denir.

Takip etsen de arkasını göremezsin.

Yaklaşsan da önünü göremezsin.

Bugünün Yol’unu kavra,

[Kavra ki] bugün var olanı yönetsin,

[Kavra ki] geçmişin başlangıcını anlayasın.

İşte buna ‘Yol’un Kanunu’ denir.’’

(Laozi, 2016: 14)

Göze güzel gözüken ve estetik açıdan farkındalık oluşturabilen herhangi bir eylem, bütünü desteklemiyor ya da bütünün ahengini bozup zarar veriyorsa orada bulunmamasının tercih edilmesi daha uygun olacaktır. Sahne dövüşünde, seçilenler kadar seçilmeyen etki-tepki zincirleri de koreografiyi estetik anlamda ileriye taşıyacak birer unsur olarak var olacaktır.

Sahne sanatçısının bireyselliği ve bütüne bakabildiği perspektif, bu noktada daha önem kazanacaktır. En sade biçimde ve en güçlü duyguları uyandıracak şekilde anların peşine düşülmesi, estetik algının yeşerebilecek tohumlarını ortaya çıkaracaktır.

Bir ağaçtan, defter, kitap, kalem, masa, sandalye ya da koltuk yapılabilir. Görünürde hepsinin birer görevi vardır ve geçerliliği, görünür olanın görülebildiği kadar yüzeysel bir yerde kalan, küçük bir alandan ibarettir. Görünmez olanın içindeki görünürlüğü yansıtmak için bir ağaçtan karadut, elma ya da manolya çıkarabilmek, hedeflenen estetik algıyı uç bir noktaya taşıyacaktır.

Peter Brook’un Boş Alan kitabında benzer bir anlatım şu şekilde ifade ediliyor:

‘‘Kutsal tiyatro, görünürde vücut bulan görünmeze duyulan özlemse, kaba da belli bir modele batırılan keskin bir hançerdir.’’ (Brook, 1990: 90)

XII. SONUÇ

Sahne dövüşü, koreografisi ve estetiğinde oluşturulan ilizyon öyle bir şekilde yapılandırılmalıdır ki, neyin gerçek olup olmadığı konusundaki fikirlerimiz, düşüncelerimiz değişebilsin.

Bütün bu sürece dair bir an oluşturmayı düşündüğümde; gözümde ara ara şimşeklerinde çaktığı yağmurlu bir havada, bir gece lambasının yanında durup gökyüzüne bakan bir adam canlanır. Bu sembolik anlatıma bağlı olarak, bulutları sanatçının birikimlerine, birbirine çarpan bulutların çıkardığı şimşekleri, seyircinin uyandırılış anına, yağın yağmurların daha katı haldeyken gökyüzüne indikçe sıvılaşmasını tüm dönüşümlerin ortak paydasına, yağın yağmurları, etki-tepki zincirlerinin su gibi akıcı olmalarına, gece lambasının ışığında yere düşen her tanenin aldığı yolun rüzgara bağlı değişkenliğini, sahne ışığında değişkenlik gösteren animus ile anima enerjilerine, yüzüne hem gece lambasının ışığı hem de yağmurların vurduğu o adamı da seyirciye benzetebiliriz. Adamın yüzüne değen damlaların şiddeti, lambanın ışığı ya da şimşeğin gürültüsü bir tebessüm, öfke ya da başka bir his uyandırabilir. Damlaların sürekliliği, şiddeti, şimşeğin gürültüsü hatta lambanın ışığının enerji skalasını belirlemek tercihi sanatçıya, buna bağlı oluşacak tebessüm, öfke ya da başka bir duygunun dışı vurumu tercihiyse seyirciye bağlı olacaktır. Bu kadar tercih hakkının olduğu bu tasvire kendi beğenilerime ait olan ve göreni ister istemez belli normlara sıkıştırarak ve bu açıdan özgürlüğü sınırlandıracak bir resim koymamayı tercih ettim. Bu resmin çiziminin nasıl bir yoldan oluşturulacağını kişi ancak kendisi bulabilir. Jack Nicholson bu bireysel olabilme algısının temel cümlesini oyunculuk üzerinden şu şekilde ifade etmiştir:

“Gerçek kimsenin size nasıl oynayacağınızı öğretemeyeceğidir.” (Morris, 2006: 11)

Çizeceğinizi de... O yüzden çizeceğiniz bu resim size ait.

XIII. KAYNAKÇA

- Barba, E., Savarase, N. (2016) **Oyuncunun Gizli Sanatı**. Ayşin Candan (çev), İstanbul
- Berktaş, A. (1997) **Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD**. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Brook, P. (1990) **Boş Alan**. İstanbul: Afa Yayınları
- Hawking, S. (2013) **Zamanın Resimli Kısa Tarihi**. İstanbul: Alfa Basım Yayın
- Hodge, S. (2015) **Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri**. (4. Baskı) İstanbul: Domingo Yayınevi
- Laozi (2016) **Tao Te Ching**. Sonya Özbey (çev), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Lee, B. **The Art Of Expressing The Human Body**.
- Lee, B. **Tao Of Jeet Kune Do**.
- Meyerhold, V. (2014) **Tiyatro Üzerine**. Tuğçe Kanbur (çev), İstanbul: Agora Kitaplığı
- Morris, E. (2006) **Rol Yapmayın Lütfen**. (4. baskı), Ankara: Dost Yayınevi
- Oida, Y., Marshall, L. (2013) **Görünmez Oyuncu**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Suzuki, D.T. (1997) **Zen Budizm D.T. Suzuki'den Seçme Yazılar**. (3. baskı) İ. Göngören (çev), İstanbul: Yol Yayınları
- Richards, T. (2005) **Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**. H.Yıldız-A.Candan (çev), İstanbul: Norgunk Yayınları
- Tur Sonel, B., Tur, K. (2016) **Postür ve Postür Analizi**. İstanbul
- Yılmaz, Y. (2008) **Bruce Lee System Jeet Kune Do'nun Felsefesi**. İstanbul: Yalın Yayıncılık

XIV. ÖZGEÇMİŞ

05.01.1986 İstanbul doğumlu Murat Turhan, 2005 yılında Marmara Üniversitesi Mekatronik Öğretmenliği bölümünü kazanıp eş zamanlı olarak aynı yıl üniversite bünyesinde tiyatroya başladı. 2009 yılında lisans eğitimini tamamladı. 2011 yılında İstanbul Üniversitesi Felsefe bölümüne başladı ve aynı yıl Başkent İletişim Bilimleri Akademisinde usta isimlerden oyunculuk eğitimi aldı. 2012 yılından itibaren İstanbul Devlet Tiyatrosu bünyesinde birçok oyunda görev aldı. 2013 yılında Haliç Üniversitesinde tiyatro yüksek lisansına başladı ve sonrasında felsefe bölümünden ayrıldı. 2015 ve 2016 yıllarında bir kaç oyunun sahne dövüşlerini ve savaş koreografilerini hazırladı.

Sporla ve dövüş sanatlarıyla çocuk yaştan itibaren iç içe olan Murat Turhan, sahne dövüşü, sahne dövüşü koreografisi ve kılıç eğitimi konusunda kendini geliştirmeye devam etmektedir.

[preferences](#)

İşleme kondu: 26-Oca-2017 18:06 EET
 NUMARA: 762647966
 Kelime Sayısı: 14202
 Gönderildi: 1

Doküman Görüntüleyici

Sahne Dövüşü, Koreografisi ve Estetiği Yüksek...

H. Murat TURHAN tarafından

Benzerlik Endeksi
%11

Kaynağa göre Benzerlik

İnternet Sources: %10
 Yayınlar: %1
 Öğrenci Ödevleri: %1

[alıntıları çıkar](#) [bibliyografayı dahil et](#) [1 kelime > çıkarılan eşleşmeler](#) mod: [en yüksek eşleşme oranlarını bir arada göster](#)

**T.C. HALIÇ
ÜNİVERSİTESİ SOSYAL
BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI**

8

SAHNE DÖVÜŞÜ, KOREOGRAFİSİ VE
ESTETİĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
 Hazırlayan H. Murat
 TURHAN Danışman Prof. Dr.
 Cevat ÇAPAN İSTANBUL, 2017 I
 T.C. HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
 SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
 TİYATRO ANASANAT DALI

8

SAHNE DÖVÜŞÜ, KOREOGRAFİSİ VE
ESTETİĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
 Hazırlayan H. Murat
 TURHAN Danışman Prof. Dr.
 Cevat ÇAPAN İSTANBUL,

8

2017 II SAHNE DÖVÜŞÜ,

- | | | |
|----|---|---|
| 6 | % < 1 eşleşme (04-Eyl-2016 tarihli internet) https://tr.wikipedia.org/wiki/Bruce_Lee | ✖ |
| 7 | % < 1 eşleşme (26-May-2015 tarihli internet) http://library.cu.edu.tr | ✖ |
| 8 | % < 1 eşleşme (28-Ara-2015 tarihli öğrenci ödevleri) Submitted to Haliç Üniversitesi | ✖ |
| 9 | % < 1 eşleşme (05-Haz-2015 tarihli internet) http://savunmasporlari.blogspot.com | ✖ |
| 10 | % < 1 eşleşme (30-May-2015 tarihli internet) http://abs.kafkas.edu.tr | ✖ |
| 11 | % < 1 eşleşme (08-Eki-2008 tarihli internet) http://www.turkdosport.com | ✖ |
| 12 | % < 1 eşleşme (30-Eyl-2016 tarihli internet) http://www.taringa.net | ✖ |
| 13 | % < 1 eşleşme (08-Oca-2014 tarihli internet) http://www.bossahne.com | ✖ |
| 14 | % < 1 eşleşme (29-Mar-2010 tarihli internet) http://www.washingtonparkour.com | ✖ |

Uygun

A.S.O. Böl. 9.

Cevat Çapan