



**MİCHAEL CHEKHOV'UN
OYUNCULUK METODUNDA
KARAKTER YARATIMI**

Özgür KÜÇÜKÖNER

Yüksek Lisans Tezi

Sahne Sanatları Programı

Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS

2021

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI**

Özgür KÜÇÜKÖNER

**MİCHAEL CHEKHOV'UN OYUNCULUK METODUNDA
KARAKTER YARATIMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS**

ERZURUM - 2021



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Michael Chekhov’un Oyunculuk Metodunda Karakter Yaratımı” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

08/07/2021

Özgür KÜÇÜKÖNER

Aslı Islak İmzalıdır

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve Sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve Sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Özgür KÜÇÜKÖNER tarafından hazırlanan “Michael Chekhov’un Oyunculuk Metodunda Karakter Yaratımı” başlıklı çalışması 10/06/2021 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sahne Sanatları Ana Sanat/Bilim Dalı’nda Yüksel Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı: Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS
Atatürk Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Tamer TEMEL
Atatürk Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Atilla Emre KESKİN
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Enstitü Müdürü

Aslı Islak İmzalıdır

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
ÖNSÖZ.....	V
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MİCHAEL CHEKHOV'UN OYUNCULUK METODUNA DAİR GÖRÜŞLERİNİ OLUŞTURAN KÜLTÜREL ARKA PLANLAR

1.1. Michael Chekhov.....	11
1.1.1. Konstantin Stanislavski ile Tanışma.....	12
1.1.2. Moskova Sanat Tiyatrosu Dönemi.....	15
1.1.3. Leopold Antonovich Sulerzhitsky.....	17
1.1.4. Yevgeni Vakhtangov.....	19
1.2. Chekhov Tiyatrosu ve Kökeni.....	22
1.2.1. Rudolf Steiner.....	27
1.2.2. II. Moskova Sanat Tiyatrosu.....	31
1.2.3. Sürgün Yılları ve Hollywood.....	33
1.2.4. Geleceğin Tiyatrosu.....	39

İKİNCİ BÖLÜM

MİCHAEL CHEKHOV'UN KARAKTER YARATIMINDAKİ TEMEL PRENSİPLER ve TEKNİKLER

2.1. Michael Chekhov'un Oyuncu - Rol Perspektifi ve Ana Hatları.....	50
2.1.1. Psiko-Fiziksel Oyunculuk İlkesi.....	57
2.1.2. Oyuncunun Bedeni ve Psikolojisi.....	61
2.1.3. İmgelem.....	66
2.1.4. Yüksek Ego Kavramı ve Yaratıcı Bireysellik.....	74
2.1.5. Doğaçlama ve Konsantrasyon.....	78

2.1.6. Dört Kardeş Kavramı: Rahatlık, Biçim, Güzellik, Bütünlük Duygusu.....	83
2.1.7. Hareketin Nitelikleri: Yoğurma, Yüzme, Uçma, Işıma.....	90
2.1.8. İdeal Enerji Alanları ve Hayali Merkez.....	96

2.2. Michael Chekhov’un Karakter Yaratımında Kullandığı Temel

Metotlar.....	101
2.2.1. Hayali Beden.....	103
2.2.2. Psikolojik Jest.....	108
2.2.3. Atmosfer.....	122
2.2.4. Nitelik.....	128

SONUÇ.....	133
-------------------	------------

KAYNAKÇA.....	139
----------------------	------------

ÖZGEÇMİŞ.....	143
----------------------	------------

ÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MİCHAEL CHEKHOV'UN OYUNCULUK METODUNDA KARAKTER YARATIMI

Özgür KÜÇÜKÖNER

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS

2021, 143 Sayfa

Jüri: Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS (Danışman)

Jüri: Doç. Dr. Öğretim Üyesi Tamer TEMEL

Jüri: Dr. Öğretim Üyesi Atilla Emre KESKİN

Tiyatro kavramı ritüelistik bir başyapıttır. Oyuncu ise bu ritüelin enstrümanıdır. Sabrın, niteliğin, kavrayışın ve üretmenin vücut bulmuş halidir. Bu enstrümanı yaratıcı bir durumda kullanmak ve işlevsel kılmak ise ancak oyuncunun özverisi ve disiplini ile mümkün olabilir. Oyunculuk sanatının gelişimi ve yüzyıllar içinde doğuşundan günümüze kadar evrimleşerek gelmesi bu özveri ve disipline sahip tiyatro insanları sayesinde olmuştur. Bunlardan biri yaşadığı dönemi sarsan, Gerçekçi Oyunculuk Sistemi'nin yaratıcısı Konstantin Stanislavski, bir diğeri ise 'Nerde oynadığını bulun ve onu takip edin' dediği en parlak öğrencisi ve sisteminin en yetkin uygulayıcılarından biri olarak gördüğü Michael Chekhov'dur.

Bu tez, Michael Chekhov'un sanatsal bakış açısı, teorik alt yapı ve uygulama çalışmaları ile oluşturduğu Oyunculuk Metodu bağlamında; oyuncuların karakter yaratma sürecinde hangi yöntemlerden faydalanabileceğini ve bunları pratik sonuçlar ışığında bir anlatım aracına nasıl dönüştürebileceğini açımlayarak -özellikle karakter yaratma edinimini deneyimlemek adına- yeni bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Michael Chekhov, Michael Chekhov Tekniği, Karakter Yaratımı, Gerçekçi Oyunculuk, Oyunculuk

ABSTRACT

MASTER'S THESIS

CHARACTER CREATION IN MICHAEL CHEKHOV'S ACTING METHOD

Özgür KÜÇÜKÖNER

Thesis Advisor: Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS

2021, 143 Pages

Jury: Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS (Danışman)

Jury: Doç. Dr. Öğretim Üyesi Tamer TEMEL

Jury: Dr. Öğretim Üyesi Atilla Emre KESKİN

The concept of theater is a ritualistic masterpiece, and the actor is the instrument of this ritual. She or he is the embodiment of patience, quality, understanding and production. Using this instrument in a creative situation and making it functional is only possible with the dedication and discipline of the actor. The development of the art of acting and its evolution over the centuries from its birth to the present day has been thanks to the theater people who have this dedication and discipline. One of them is Konstantin Stanislavski, the creator of the Realistic Acting System, who shook the period in which he lived, and the other is Michael Chekhov, for whom Stanislavski says "Find where he plays and follow him", and whom he sees as one of the most competent practitioners of his system.

This thesis, within the context of the Acting Method created by Michael Chekhov's artistic perspective, theoretical background and application studies, aims to present a new perspective, especially in order to experience the acquisition of character creation, by explaining what methods actors can use in the process of character creation and how they can turn them into a narrative tool in the light of practical results.

Keywords: Michael Chekhov, Michael Chekhov Technique, Character Creation, Realistic Acting, Acting

ÖNSÖZ

Yaşam, zaman dediğimiz akışa boyun eğerken; sonsuz düşünce kalıplarına karşı, kendi içerisinde oluşturmuş olduğu estetik bir duruşla, ideal olan şeylere karşı bir yönelim içerisinde. Bu bağlamda, bir sanatçının da bu yaşam akışının koşulları içerisinde; öncelikle estetik duygularını, duruşunu, çalışma disiplini ve bireyselliğini yaratması son derece önemlidir. Oyunculuk sanatına ilgin de bu çelişkilerin yaşamımda bir avantaj yaratacağını düşünmem ile başladı. Özellikle sahneye çıktığım an bu yaşam döngüsünün büyüsunü hissetmem beni bu sabır isteyen öğretinin içerisinde attı.

Konservatuvar okuduğum yıllarda özellikle merak ettiğim ‘Michael Chekhov ve Oyunculuk Metodu’, yüksek lisans eğitimim sürecinde daha da belirgin hale geldi. Tiyatro belleğimde, bakış açım ve sahne yaşamımda önemli bir yer tuttu. Bu açıdan akademik eğitimimin ilk yolculuğunda bu çalışmaya yönelmemin nedeni ve tecrübe edeceğime inandığım şey; tiyatro yaşantıma önemli katkılar sunacağı gerçeğidir. Ayrıca profesyonel oyunculuk yaşamımda, tiyatronun temel sorunlarından biri olan ‘karakter yaratma’ edimi, deneyimlerim ve gözlemlerim sonucunda ulaştığım bir öngörü olurken; bu tez başlığını belirlememde de önemli bir yer tutmaktadır. Yapmış olduğum bu Tez’in amacı da bu açılımayla birlikte; Michael Chekhov’u tanımak, onun teorisi üzerinden oyuncunun karakter oluşturmadaki yaratıcılığına katkı sağlamak ve sanat eğitimi temel alan okullarda yetişen oyuncuların role yaklaşımlarındaki donanımlarını arttırmaktır.

Bu çalışmamda, tez süresince desteklerini ve tecrübelerini esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS’a şükranlarımı sunarım. Bıkmadan usanmadan bütün sorularımı cevaplayan ve yol gösteren Öğr. Gör. Muzaffer KIRIKKALP’e, çalışmam boyunca bana duyduğu güven için Prof. Cahangir NOVRUZOV’a, dostluğu ve büyük desteği için Mehmet Mamger YÜCEL’e, tezin aşamalarında estetik bakış açısı ve dostane yaklaşımları için Ressam Özgür ERYILMAZ’a, uygulama bölümündeki fotoğraflarda yer alan öğrencilerim Selin BÜYÜKBAYRAM’a, Derya DAŞLI’ya, Serdar GÜLER’e, Ekrem ŞEN’e, Gülşeniz YÜKSEL’e, Furkan ULU’ya ve son olarak her zaman yanımda olan hayat arkadaşım Gizem GÖBENLİ’ye destekleri için teşekkür ederim.

Özgür KÜÇÜKÖNER

ERZURUM - 2021

GİRİŞ

Tiyatro sanatının doğuşu ve günümüze değin varlığını dinamik bir şekilde sürdürmesi konvansiyonel bir girişimin ürünüdür. Spekülatif bir algı içerisinde ve bağınazlığın total olarak yükseldiği süreçlerde dahi kendi varlığını her yüzyılda devam ettirmeyi başarmış, değiştirmiş ve geliştirmiş olarak karşımıza çıkarak *realiteyi* kendi terminolojisinde önemli bir unsur olarak biz insanlara kanıtlamıştır. Sadece tiyatro sanatı dâhilinde değil, diğer sanat disiplinleri arasında da sanat olgusuna bakıldığında, klişelerin ve kalıplaşmış düşüncelerin ağırlığını dünya sanat tarihinde görmekteyiz. Bu yolla hep yaratım odaklı ve güncelliğini ürettikleriyle dinamikleştiren “Sanat” kavramı nesnel olarak her çağda kendi özünü yaratmayı da başarmıştır. Bunlara istinaden kendi varlığını sürdürme yolunda bir dizi değişkenliklerin üstesinden gelmeyi başaran “Tiyatro” kavramı da kendi yetkinliğini gücüyle, yaratıcılığı ve nitelikleriyle somutlaştırması; sonuç olarak *oyuncu* fenomenini ortaya çıkarmıştır.

Tiyatro sanatına böylesi bir perspektiften baktığımızda, kültür tarihinin çok önemli bir parçası olarak gün yüzüne çıktığını, büyük değişimler geçiren insanlıkla sıkı sıkıya bağlı olduğunu ve dahası gelişerek ilerleyen toplumlara öncülük yaptığını değerlendirmek mümkündür. Bu yaklaşım insanlığın gelişimi ve özerk tutumu açısından ele alınabilecek önemli unsurları içermektedir. Tiyatronun bir topluluk sanatı olarak bilinmesi ya da bu olgunun evrimleşmesi, uygarlık tarihiyle de doğru orantılı olduğunu göstermektedir. Bu bağdaşık durum insanı hem çevresi ile hem de bulunduğu kültürel yapı içerisinde ele alan tiyatro unsuru içerisinde değerlendirirken; her çağda olduğu üzere, içinde bulunduğu ortamın siyasal ve kültürel yapısıyla da değerlendirilmiştir. Diğer sanat disiplinlerini roman, resim, şiir, heykel, mimarlık vb. sanat türlerini de aynı düşünce içerisinde açıklamak olasıdır. Fakat tiyatro, mevcut aktüelliğini daimi olarak sürdürebilen ve ekseriyetle halkın nabzını tutabilen bir yapıya sahiptir. Bu bakımdan çağının çok gerisinde kalmış olan bir tiyatro fikri hangi koşulda olursa olsun kendi özelliğini ve yaşamını daim ettiremez. Çünkü tiyatro, estetik bir yapı içerisinde yaşamın olaylarından daimi olarak beslenen konsensüs bir yapıya sahiptir. Tiyatro bu düşünce düzleminde, içerik olarak insanın “öz”ünü araştırırken aynı zamanda siyasal ve toplumsal gelişmelerle de ilişkilidir. Tiyatro ancak bu döngü içerisinde insan hayatının asal problemlerini kavrayabilecek ve çözüm üretebilecektir (Nutku, 1993, s. 5).

Bu görüşler ışığında tiyatro sanatının en önemli yapı taşı ve uygulayıcısı olarak literatüre geçmiş olan “Oyuncu” kavramı karşımıza çıkmaktadır. Oyuncu, yazılan oyun metninin bir parçasıdır, ancak birçok somutlama örneklerinde de metnin yegâne lideridir. Karakter kavramını sergileyen ve temsil eden, yazarın yazdıklarını dile getirip seslendiren ve çeşitli sözsüz anlatıların bile kıvrımlı yollarında dolaşıp üreten, yine istisnai olarak oyuncu kişisidir diyebiliriz. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın ya da eleştirel olarak belirli fikirler bu doğrultuda öne atılmış dahi olsa, tiyatronun merkezinde daima oyuncular yer almıştır (Pavis, 1999, s. 18).

Oyunculuk tarihinde Antik dönem parlak fikirlerin ve yeniliklerin çağı olsa da *oyuncu* kavramı açısından sınırlıdır. O dönem içerisinde oyuncu ve yazarın aynı kişi olması yararlanılabilecek kaynakların da sınırlanmasına neden olmuştur. Bir oyuncunun, karakterini canlandırmanın ötesinde bireysel duygularının içerisinde boğulması ve oyuncu sayısının azlığı; oynanabilecek karakter sayısını da kısıtlamıştır. Bu noktada Aiskhylos’un ikinci oyuncu teoremini hayata geçirmesi ve ardından Sophokles’in üçüncü oyuncuyu ortaya çıkarması, bu sınırlayıcı durumu aşmak için bir anahtar görevi görmüştür. Böylece oyuncu birçok karakteri canlandırmadan öte giderek gelişmeye açık hale gelmiştir. Tiyatro ve oyunculuk sanatı içerisinde bu süreçten itibaren biçimsel olarak bir dizi değişikliğe gidilmesi Antik Yunan, Ortaçağ, Rönesans, Roma ve 18. yüzyıla kadar sürecek olan gelişimlerin kapısını aralamıştır (Brockett, 2000, s. 35).

Oyunculuk olgusunun bir sanat olarak evrimleşmesi ve kendine has tarihinin oluşumu belirtildiği üzere belirli gelişimlerin ve değişimlerin sonucunda olgunlaşmıştır. Oyunculuk sanatını tarihi bağlamında tahlil ettiğimizde ise şunu önemle vurgulayabiliriz ki Konstantin Stanislavski (1863-1938) bu noktada özel ve seçkin bir yere sahiptir. Tiyatro sanatının en önemli bileşeni olarak yerini sağlamlaştıran “Oyuncu” kavramına, bu gücü atfeden kişinin sistematik olarak Stanislavski olması tesadüfi değildir. Stanislavski, oyunculuk literatürüne kazandırdığı yönetsel çalışmaları ve yaklaşımları sayesinde tiyatro tarihinde özel ve seçkin bir yere sahip olmuştur.

Aziz Çalışlar, 2004 yılında basılan “Tiyatro Kavramları Sözlüğü” adlı tiyatro çalışmasında da “*oyuncu*” tanımını şu şekilde açıklamaktadır: Bir oyun kişisini

doğaçlama yoluyla canlandıran ya da bir rolü oyunculuk sanatı uyarınca oynayan (yorumlayan) sanatçı; tiyatronun vazgeçilmez ögesi; “olmazsa olmaz”ı. Tiyatro ancak Oyuncu ile var olur; Oyuncu, “mikro-tiyatro”dur, tüm tiyatro öğeleri oyuncuyla birlikte vardır; Oyuncu olmaksızın öbür tiyatro öğeleri de olmaz, ama Oyuncu da öbür tiyatro öğeleriyle birlikte var olur: Belirli bir mekânda (oyun yeri, sahne), belli bir eylemi (oyun, drama), belli araçlarla (dekor, giysi, ışıklama, vb.) belli bir anlayışla (sahneleme) canlandırır (oyunculuk) (s. 127).

19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başlarında oyunculuk teoremleri ve uygulamaları alanında bir yöntem üzerine yoğunlaşan sanatçı belirtildiği üzere Konstantin Stanislavski olmuştur. Tam bu noktada Stanislavski’nin oyunculuk eğitiminde, araştırmaları ve bu keşiflerin oyunculuk tarihinde modern bir hüviyete ulaşması doğrultusundaki sistematik çalışmaları; bununla birlikte bir oyunculuk eğitim modeli planlaması ve daha sonra bu planlanan eğitim modelini bir “sistem” ya da “yöntem”e evrimleştirmesi, modern tiyatro çağının başladığının en önemli göstergesidir.

Kendi sanatında tiyatrosallığa, yapay oyunculuk anlayışına, dış klişelerin ezberlenerek tekrarlanmasına karşı çıkan Stanislavski, o dönemin yaygın tiyatro uygulamalarını eleştirerek kendi tiyatro algısını ortaya çıkarmıştır. Gerçekçi tiyatronun oyunculuk teoremlerini kendi uygulamaları üzerinden geliştirerek sanatına kanallandırmaya çalışan Stanislavski; oyuncunun yaratıcılığını ve *bilinçaltı* adını vermiş olduğu denetim dışı iç mekanizmasını, *rol-ben* kavramı içerisinde bütünleştirerek ortaya sistemli bir oyunculuk yaklaşımı koymuştur. Stanislavski’nin kendi oyunculuk sisteminde önemle ele aldığı farkındalık şu düzlem üzerinden tanımlanabilir: Stanislavski, ortaya koyduğu bu sistemli oyunculuk yaklaşımında, oyuncunun bilinçaltısını harekete geçirmek için yaratıcı itkilere ihtiyaç duyduğunu vurgular. Bu yaratıcı itkilere ise dış gerçeklikle değil, rolün özünün gerçekliğini aramak ve yaratmakla -aynı zamanda *oyuncu* kendi imgeleminden ve anılarından yola çıkarak iç görüntüler yaratabilir- ve özellikle de bu yaratımın, sahnede seyircinin anlayabileceği şekilde icra edilmesiyle sonuca ulaşabileceğini belirtmiştir (Şener, 2006, s. 214).

O dönemde kişiliğin psikofizyolojik öğretisi üzerine çalışan Fransız psikolog Theodule Ribot ve deneysel psikoloji üzerine çalışmaları olan İvan Pavlov (klasik

koşullanma kuramının yaratıcısı) Stanislavski'nin oyunculuk sistemini oluşturmada önemli sacayaklarını oluşturmaktadırlar. Elbette ki o dönemin Rus biçimselliği, edebiyat alanındaki gelişmeler, Anton Çehov'un öyküleri ve oyunları tüm bu kavramsal yaratımların ideal uygulama alanına dönüşmesinde önemli dramaturjik altyapılardır.

O dönemin Rusya'sında özellikle oyunculuk sanatında 'psikolojik gerçekçi' anlayışın Stanislavski tarafından ele alındığı ve uygulanmaya çalışıldığı bilinmektedir. Belirli doktrin izlenceleri üzerinden deneyimlenerek uygulanan bu çalışmalar; tiyatro sanatının farkındalığını daha da ortaya çıkarmıştır. Stanislavski, o süreç içerisinde hem psikolojik hem de deneysel alanda bireysel çalışmalar yürütmüştür. Oyuncuya bilinçaltına *bilinçli* bir yöntemle ulaşabileceği, yaratıcı ruh durumunu *hayal gücü* ile ateşleyebileceği, dürtüsel her tepkimeyi algılayıp kontrol altına alabileceği ve tüm bunları rolün *amaçları* üzerinden tanımlayabileceği çalışmalar yaptırarak geliştirmekte olduğu sistemini bir sonuca ulaştırmaya çalışmıştır. Stanislavski daha sonra oyuncunun eylemlerine ve duygularındaki realiteye yönelmiştir. Son olarak da 'karakteri yaratma ve yaşama' gibi temel oyunculuk problemlerini, bizzatı analiz ederek (1897-1905) birinci dönem Moskova Sanat Tiyatrosu çatısı altında tüm bu çalışmaları deneyimlemeye başlamıştır.

Bir sahne yaratıcısı olarak Stanislavski de oyunculuk sanatı üzerine geliştirdiği sistemli çalışmalarıyla ve yazdığı kuramsal metinleriyle günümüzün tiyatro eğitimi ve uygulamalarında önemli bir yere sahiptir. Sanatı önemli bir görev, tiyatroyu da bir sanat tapınağı olarak benimseyen Stanislavski, geliştirdiği oyunculuk teorileri ve uygulamaları dışında, yetiştirdiği önemli tiyatro insanlarıyla da geleceğe ufuk açmıştır. *Sanat Yaşamım* adlı otobiyografik öyküsünde sanatının nasıl geliştiğini ve hangi süreçlerden geçilerek bu noktaya geldiğini net bir şekilde anlatmaktadır. Ayrıca *Bir Aktör Hazırlanıyor*, *Bir Karakter Yaratmak* ve *Bir Rol Yaratmak* başlıklı üç önemli yapıtı da Stanislavski'nin oyunculuk öğretilerinin ve yönetmenlik çalışmalarının reji defterleridir diyebiliriz (Candan, 2019, ss. 32-33).

Tam da bu konjonktür üzerinden Stanislavski, Rusya'da oyunculuk eğitim kapasitesinin yetersizliği ve klişelerin çokluğu nedeniyle, ayrıca kalıplaşmış öğretilerin de önüne geçmek için Moskova Sanat Tiyatrosu'nu kurmuş; bir yandan da 'Birinci Stüdyo' adlı laboratuvar çalışmasında seçilen bir kısım oyuncularla eğitim çalışmalarına

başlamıştır. Stanislavski oyunculuk sistemi üzerine eğitim alan ve bu aldıkları eğitimin Avrupa'nın birçok ülkesinde uygulanmasında ve öğrenilmesinde öncülük eden kişiler: Evgeni Vakhtangov, Michael Chekhov, Richard Boleslavski, Maria Ouspenskaya ve Sonia Moore'dir diyebiliriz. Yukarıdaki kişilerin son dönem öğrencileri ve Amerika'daki metot oyunculuğunun önde gelen isimleri olarak ise; Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner, Uta Hagen, Robert Lewis, Elia Kazan ve son olarak da Ivana Chubbuck sayılabilir (Özüaydın, 2011, ss. 15-16). Sözü edilen kişilerin oyunculuk yaklaşımları Stanislavski'nin oyunculuk sisteminden esinlenilerek yarattıkları ve kendi düşünce perspektifleriyle de oyuncunun çalışması için bizatihi yeni keşifler ortaya çıkardıkları önemli oyunculuk eğitim modelleri arasındadır.

Bu anlatılanların ışığında metodolojik olarak anılan oyunculuk eğitim modelleri ve tiyatro insanları arasında önemli bir yerde duran kişi –bu yüksek lisans tez çalışmasının da ana merkezini oluşturan- Michael Chekhov ve oyunculuk metodu çalışmasıdır. Michael Chekhov'un, kendi oyunculuk metodunu Stanislavski'den aldığı dersler ve özellikle de Moskova Sanat Tiyatrosu çatısı altında hem oyuncu hem de öğrenci olarak çalıştığı dönem içerisinde oluşturduğu bilinmektedir. Tez'in ana konusu olan “Karakter Yaratımı” terminolojisini de -detaylarını ikinci bölümde anlatacağımız- bu dönem içerisinde almış olduğu kararlar doğrultusunda gelişmiştir. Bu eğitimler dâhilinde; ‘bazı oyunculuk çalışmalarının oyuncuyu sınırladığı düşüncesi’ ve o çalışma döneminde yaşamış olduğu ‘psikolojik sorunlar’ ikilemi, Chekhov'un oyunculuk metodunu geliştirmesinde ki ateşleyici unsurlar olarak anılabilir.

Bu noktada Michael Chekhov; oyunculuk yöntemlerinde beliren bazı soruların üstesinden gelmek için kendi oyunculuk metodolojisini yaratmak için yola çıkmıştır. Çağın tiyatrosunu da bu düşünceler doğrultusunda *Oyuncuya* adlı kitabında şu cümlelerle eleştirmiş ve insan davranışlarını toplumda gelişen *metalaşma* fikrinden hemen uzaklaştırılması gerektiğini söylemiştir: “Tiyatromuz kuru bir işletmeye döndü. Tiyatro herhangi bir problemi çözmiyor. Gelecekle, gelecekte *ne olacağı* ile ilgilenmiyor” (Chekhov, 2014, s. 37). Tiyatronun şu anki zamanın içerisinde sıkışıp kalması, insan davranışlarının daimi olarak küçültülerek cansızlaştırılması; Michael Chekhov'un kendi sanat anlayışında ve hayatının birçok döneminde özellikle savaşılmaya çalıştığı entelektüel bir uğraş olmuştur.

Kimlik çatışması içerisinde 'oyuncu kimdir -daha doğrusu ideal oyuncu nasıl olmalıdır- sorunsalı ve oyuncu kendi dışında hangi koşullarda karakterini yaratabilir, geliştirebilir' gibi sorulara yanıtlar araması ve kendi kişiliğini bu açıdan özümsemesi; onun sanat yolculuğundaki gücünün ne kadar yetkin olduğunu göstermektedir. Chekhov'un tüm bu yaklaşımlar sonucunda kendi oyunculuk metoduna dair yaptığı çalışmalar ve oyunculuk sanatına getirmiş olduğu yenilikleri nasıl bir altyapıya sahip olduğunun sentezlenmiş halini de göstermektedir.

Oyuncunun sahnedeki farkındalığını ortaya çıkaran ve benzersiz karakterler yaratmasına olanak veren bu metot; bu tez çalışmasının en önemli dayanak noktasını oluşturmaktadır. Çünkü oyuncu, kendi dışında başka bir karakteri canlandıracağını algılamalı ve çalışma yöntemini *bütüncül* olarak bu disiplin üzerinden geliştirmelidir.

Michael Chekhov, 'oyunculuk sanatında karakter yaratma' sorunsalına -ikinci bölümde asal olarak ele alınan tüm başlıklar dâhil olmak üzere- "Oyuncun-Rol Perspektifi ve Ana Hatları", "Hayali Beden, Psikolojik Jest, Atmosfer ve Nitelik" başlıkları üzerinden çözümler sunmaktadır. Chekhov'un kendi oyunculuk metodunu geliştirmesindeki çıkış noktası Chekhov'un kendi yaklaşımlarından da çıkarımla 'oyuncu bedeni ile imgeler' mottosudur. Geliştirdiği oyunculuk metoduyla ilgili belki de en önemli gerçek; metodunu 'oyuncu bedeni ile imgeler' mottosu üzerine oluşturduğu gerçeğidir.

Bir istisnai konu olarak *etik* kavramının tiyatro sanatındaki önemini Stanislavski kadar günümüze gelen birçok tiyatro insanı da ele almıştır. Fakat Chekhov'a göre, -bu çalışmanın ikinci bölümünde de anlatıldığı üzere- bir oyuncunun ahlaki açıdan kendi yaratım sürecini geliştirmesi ve karakterini bu perspektif üzerinden okuması, tamamıyla bireysel yaşantısında dikkat ettiği *etik* kurallar çerçevesiyle doğru orantılıdır. Bu ne demektir? Chekhov bu algıyı "Nitelik" başlığı altında anlatırken; niteliği sadece eylem üzerinden değerlendirmekle yetinmemiş, bunun ötesinde, niteliğin bir oyuncuda *daimi* bir şekilde bulunması gerekliliğini yaptığı çalışmalarla anlatmaya da çalışmıştır. Yani oyuncu, kaliteli bir düşünce gücüne, entelektüel bir gözlem yetisine ve sağlıklı bir vücut yapısına sahip olması için kendisinin ve sanatının *etik* olgularını öncelikle bilmelidir. Çünkü Sanatçı, ancak bu yolla kendi niteliğini, yetkinliğini geliştirebilecek ve gelecek nesillere bu şekilde örnek olabilecektir.

Michael Chekhov da bu yolla kalıplaşmış sahneleme, alışılmış klişe oyunculuk hileleri, rolün abartılarak oynanması, bilhassa basmakalıp konuşma ve davranış biçimlerine karşı kendi oyunculuk metodu geliştirmiştir. Bu fikirler ışığında Chekhov'un oyunculuk metodunun hatlarını belirlemesinde; Rudolf Steiner başta olmak üzere, Leopold Sulerzhitsky, Yevgeni Vakhtangov, Goethe, Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold gibi dönemin önemli sanatçıları ve düşünürleri de etkili olmuştur. Fakat özellikle kendi oyunculuk terminolojisini oluşturması ve bir dizi yeni çalışma yöntemleri geliştirmesinde, Stanislavski'den almış olduğu eğitim ve oyunculuk süreçlerinin önemi büyüktür. Yaratıcı oyunculuk ve etik kavramı bağlamında az önce de yukarıda belirtildiği üzere, Sevda Şener'in *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* adlı tiyatro kitabında, bizzat kendisinin de alıntılanmış olduğu Théâtre Libre'in ünlü yönetmeni André Antoine'nin ve Stanislavski'nin oyunculuk hakkındaki görüşlerini bu konu dâhilinde dile getirmekte yarar var:

Bir karakteri yorumlamayı, temsil etmek sanırlar. Bunun için de, buyruklarına hazır yalnız iki araç vardır: Sesleri ve yüzleri. Vücutlarının öteki kesimleri eyleme katılmaz. Geçirirler eldivenleri, boyuna kasılır dururlar, bir önceki çağın göz alıcı, görkemli giysilerden yoksun oldukları zaman da, parmaklarına yüzükler takarlar ya da ceketlerinin yakalarına çiçek iştirirler. Klasik tiyatromuza özgü basit, ilkel hareketlerde çok sıkı eğitimden geçen, “öfke” ve “düş” sahnelerinde her zaman başarısızlığa uğrayan bu aktörler, karmaşıklığın, çeşitliliğin, ayrıntıların, çağdaş ikili konuşmalarındaki canlılığın, anlatım kıvraklığının, ses dalgalanmalarındaki inceliğin, uyumların, susuşların farkında değildirler (...) O halde modern tiyatro bize ne vermelidir? Her şeyden önce yaşamın yalnızca yansısını vermemeli; korkunç, gizli bir gerilim içinde yaşamda var olan şeyi yansıtmalı; sanki günlük yaşamışçasına yalın bir biçimde, fakat gerçekte tüm coşkuların soyutlaştırıldığı ve canlı tutulduğu kesin, ışıklı imgelerle canlandırılmalı. Tiyatroda en kötü şey, eğilimin fazla vurgulanmasıdır. Sahnede, yazarın da istediği gibi, insan yüreğine sevgi dolu olarak yaklaşılmalıdır. Kukla kişilerin ağzından düşünceler döktürmek hatalıdır (Şener, 2006, ss. 211-213).

Bu çalışmanın temel amacı, Michael Chekhov'un oyunculuk metodunu yaratmasındaki arka planları araştırmak ve bu tespit edilen olguları örneklerle tahlil ederek tartışmaya açmak; daha sonra da bu kaynaklar dâhilinde akademik oyunculuk eğitimlerine ve çalışmalarına bu yaklaşımlarla pratik faydalar sağlamaktır.

Chekhov'un kendi oyunculuk metodunda önemsemiş olduğu bir diğer önemli unsur; “sözün olabildiğince az kullanılması ve fiziksel yetinin oyuncu açısından her zaman ön planda olduğu” prensibi, bu çalışmanın esas merkezi noktasını oluşturmaktadır. Oyuncunun “beden ve hareket” düzlemi üzerinden kendini geliştirmesi ve oyuncunun hangi niteliklere sahip olacağı fikri ile bu tez çalışmasında;

uygulanabilecek teknik oyunculuk çalışmalarının total olarak altyapılarının kavranması ve oyunculara *karakter yaratma* edinimi içerisinde çözüm olanakları sunulmasına dair teorik ve uygulama bilgilerinin aktarılması hedeflenmiştir. Ancak bu metot özelinde, oyuncunun *bir karakteri yaratma* disiplinine girdiğinde hangi başlangıç noktasından başlayacağı büyük bir sorunsaldır. Bu noktada Chekhov, oyuncuya *imgelem* kavramının önemini çoğu kez çalışmalarında vurgulamakta ve bireysel olarak imgelem olgusunu sanatın en önemli gücü olarak görmesi bu yolla *sezgi* ve *irade* gücünün de, oyuncuda mutlaka bulunması gereken önemli bir unsur olduğunu dile getirmektedir. Aynı zamanda kaynak araştırmaları, literatür taramaları ve bu tekniklerin pratik edildiği profesyonel oyunculuk tecrübelerinden de elde edilen verilerle varılan netice; bu metodun bütün uygulamalarının deneyimlenmesi ve bir dizi *soyut* kavramların da aynı plan üzerinde doğru bir şekilde öğrenilmesi ancak düzenli pratik ve disiplinle olabilmektedir.

Tekniğin karakterizasyon açısından ele alınan bir dizi uygulama çalışmaları olduğu gibi -tezin ikinci bölümünde bahsedilecek olan- “İdeal Enerji Alanı ve Hayali Merkez, Dört Kardeş Kavramı: Rahatlık, Biçim, Güzellik, Bütünlük Duygusu, Doğaçlama, Konsantrasyon” çalışmaları gibi *soyut* araçlar verimli bir çalışma disiplini için öncelikli olabilir. Çünkü oyuncunun, karakter çalışmasına geçmeden önce kendinde var olan ya da yeni oluşacak olan *soyut* ve *sezgisel* gücün farkındalığını algılaması önemlidir.

Michael Chekhov Metodunu gerek teorik gerek teknik uygulamalar üzerinden araştıran bu tez çalışmasında literatür taraması ve kaynak sıkıntısı karşılaşılan en temel sorun oldu. Bu noktada genel olarak tiyatro çalışmalarına bakıldığında, karakter veya rol çalışmalarıyla alakalı kaynakların kısıtlı ve yetersiz olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Chekhov’un Türkçeye çevrilen tek kaynağı olan ‘*The To Actor (Oyuncuya)*’ güçlü bir çalışma dayanağıydı. Daha sonra, Chekhov’un notlarını tek bir kitapta derleyen Franc Chamberlain’ın ‘*Michael Chekhov*’ kitabı, Chekhov’un kendi otobiyografisini anlattığı ‘*The Path of the Actor*’ eseri ve oyunculuk ders notlarının pratik uygulamalar ışığında açıklandığı; Mala Powers, Mel Gordon ve Lenard Petit tarafından derlenen ‘*On the Technique of Acting*’ ve ‘*The Michael Chekhov Handbook/ For the Actor*’ kaynakları ve bunların dışında, hakkında yazılmış olan ‘nitelikli’ makale ve tezlerin sınırlılığı çalışma sırasında gözlemlenen bir deneyim olmuştur.

Bu araştırmada, Michael Chekhov ve Oyunculuk Tekniği iki ana başlık altında incelenmiştir. Birinci bölümde; metodun hangi nedenlerle, ne gibi şartlar ve dürtüler ile yaratılmış olduğunu görmek ve analiz ederek tartışmak için Chekhov’un öz yaşam öyküsü ve oyunculuk metoduna dair görüşlerinin kültürel arka planlarında yatan kişiler, olaylar ve durumlar anlatılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise özellikle karakter olgusu ve yaratımında oyuncunun kullanacağı temel ilkelerin ve tekniklerin ne olacağı ve bunun nasıl uygulayabileceğini aımlamak adına, Chekhov’un ‘karakter yaratımı’ kavramına ilişkin yaklaşımlarının prensipleri ve uygulamaları pratik egzersizler ile aktarılmaya çalışılmıştır. Bu süreç; oyunculuk sanatı için kullanılan pratik uygulama çalışmaları, nedensellik ilkesi ve orijinal İngilizce kaynaklardan yapılan alıntıların özenle çevrilmeye çalışılmasıyla ortaya konulmuştur.

Michael Chekhov ve Oyunculuk Metodunun detaylı bir şekilde incelendiği bu tez çalışmasında; oyuncular için -özellikle karakter yaratma edinimini deneyimlemek adına- yeni bir bakış açısı sunulması hedeflenmiştir. Üstelik bu çalışma; sadece oyuncu adayları, oyunculukla uğraşanlar ve öğrenciler için değil; bunlarla birlikte hem yönetmenlerin, hem de profesyonel oyuncuların yararlanabileceği bir kaynak olmasını amaçlamaktadır. Bu amaçla; metod somut niteliklerle anlatılmaya çalışılacak, oyun metinleri üzerinden dramaturjik çalışmalara ve sahne çalışmalarına dair örnekler verilecek, bu yolla da oyuncunun deneyimleyeceği pratik alıştırmalar bütüncül bir yaklaşımla sunulurken algılanması sağlanacaktır.

Bu tez çalışmasının, Michael Chekhov ve Oyunculuk Metodu hakkında yabancı dillerden kendi dilimize çevrilmiş olan kaynakların sınırlı oluşu nedeniyle, toplanan bilgi ve kaynak çalışmalarının dilimize kazandırılması noktasında değerli olacağını düşünüyoruz. Aynı zamanda Chekhov Tekniği zerine yapılmış olan çalışmaların az oluşu dikkat çeken bir durumdur. Ancak bununla birlikte, derlenen bilgilerin -tez çalışmaları da bunlara dāhil- yazılarak literatüre geçmesi ve uygulama olarak günümüzde bu metodun çalışılması önemlidir. Bu bağlamda; bu tez çalışmasının hem *yazın* hem de *kaynakça* olarak değerlendirilme noktasında önemli olacağı kanaatindeyiz. Son olarak karakter yaratmanın oyuncu tarafından stabil bir uğraş ya da statik bir veri olarak ele alınmaması ve Chekhov’un “rolü kendi kişiliği dışında yaratması” mottosu

noktasında da önemli bir kaynak olarak literatüre geçmesi; yaptığımız tüm çalışmalarımızın sonucunda elde etmek istediğimiz nihai hedeflerdendir.

Özgür ve erdemli insanın doğası sanat ile bütünleşmeye hazır hale gelir. Kendi bireysel yaratıcılığını keşfeden sanatçı ise aynı özenle sanatını ve sanat olgusunu var etme noktasında uğraş vermeye kendisini adanmalıdır. Ernst Fischer (2015) *Sanatın Gerekliliği* adlı çalışmasında da dile getirmiş olduğu şu satırlar, hem sanatın kendi doğası içerisindeki dinamikliğini hem de bu tez çalışmasının ışığını güçlendirmesi noktasında önemlidir:

Çalışarak insan olan insan, doğal yapaya dönüştürerek hayvanlar dünyasından kurtulan insan, bu yüzden büyücü olan, toplumsal gerçekliği yaratan insan, her zaman gökyüzünden yeryüzüne ateş getiren Prometheus, her zaman müziğiyle doğayı bütünleyen Orpheus olacaktır. İnsanlık ölmedikçe sanat da ölmeyecektir (s. 261).

BİRİNCİ BÖLÜM

MİCHAEL CHEKHOV'UN OYUNCULUK METODUNA DAİR GÖRÜŞLERİNİ OLUŞTURAN KÜLTÜREL ARKA PLANLAR

1.1. Michael Chekhov

Michael Chekhov'un yaşamı boyunca belirli süreçlerden geçmesi onun oyunculuk, eğitmenlik ve yönetmenlik yolculuğunun temellerini atmıştır. Çocukluk ve yetişkinlik dönemlerinin ardından, Sovyet baskısı nedeniyle Rusya'dan ayrılması daha sonra Avrupa ülkelerinde yaşadığı süre içerisinde kendi oyunculuk metodunu belirlemesi önemli bir dönüm noktasıdır. Ayrıca bu oyunculuk metodunun filizlenerek ortaya çıkışı, son olarak da Amerika yolculuğu ve oradan da Hollywood kariyeri ile sonuçlanan yönetmenlik ve eğitmenlik süreci, ölümüne kadar ki dönemde yaşamında belirgin evreleri oluşturmaktadır.

Mel Gordon, *Michael Chekhov's life and work* adlı çalışmasında belirttiği üzere; Chekhov'un oyunculuk metodu ve kariyeri, dört gelişim aşamasına ayrılır. Gordon makalesinde, 1912 yılı Chekhov'un oyunculuk yıllarının filizlenmeye başladığı ve Rusya'dan sürgün edildiği 1928 yılına kadar ki ün kazanmaya başladığı süreç ilk gelişim aşamasıdır. İkinci aşama, Rusya'dan ayrıldıktan sonra Viyana, Berlin, Paris, Letonya ve Litvanya'daki oyunculuk yöntemi üzerine yeni teknikler geliştirmeye çalıştığı 1928 ve 1934 yılına kadar geçirmiş olduğu dönemdir. Chekhov'un kendi oyunculuk tekniği üzerine yoğunlaştığı ve metodunu somutlaştırmaya çalıştığı dönem ise 1934 ve 1942 yılları İngiltere'deki Dartington ile Amerika Birleşik Devletleri'ndeki New York şehrinde yönetmenlik ve eğitmenlik yaptığı üçüncü gelişim evresidir. Son olarak da 1942 ve 1955 yılları arasında ölümüne kadar sürecek olan Hollywood, Yazarlık ve Broadway kariyeri süreci son gelişim aşamasıdır (Gordon, 1983, s. 3).

Doğduğu andan itibaren kendi hayal dünyasının peşine düşen Michael Chekhov 1891 yılında Rusya'nın St. Petersburg şehrinde dünyaya gelmiştir. Bu şehrin sanatsal özverisi ve kozmopolit bir yapıya sahip olması Chekhov'un yaşamında özellikle yetişkinlik dönemine kadar olan sanatsal macerasının bir panoraması gibidir. Oyunculuk sanatına olan ilgisi çocuk yaşlarda başlamıştır. Kendine bedensel ve hayal

gücüne dayalı oyunlar belirlemesi ve bu belirlenen oyunları kendi bünyesinde kişiselleştirerek özellikle annesi ve dadısına izletmesi onun gelecekteki sanatsal tavrının somutlaşmış halidir.

Michael Chekhov on altı yaşına geldiğinde yönlendirmeler ile 1907-1911 yılları arasında Maly Tiyatrosu ile temas halinde olan Alexei Suvarin Tiyatro Okulu'nda seçmelere katılmış ve kazanarak üç yıl boyunca klasik dram ve komedi eğitimi almıştır. Alexei Suvarin kolejinden mezun olduktan hemen sonra Chekhov, St. Petersburg'daki Maly Tiyatrosu'nda çalışmaya başlamıştır (Chekhov, 2005, s. 27).

Ardından, Konstantin Stanislavski ile tanışması ve Moskova Sanat Tiyatrosu'na seçilmesi hayatının en önemli dönüm noktalarından biridir. Bu süreçten sonra gelişimini hiç durdurmayan Chekhov, dönemin baskısı ve çevresinde oluşan değişimlerin etkisiyle onulmaz bir sürece girmiştir. Bu durum onu Rusya'yı terk etmesine kadar sürüklemiştir. Sürgün yılları ile birlikte ölümüne kadarki süreç aslında kendi yöntemini olgunlaştırması, uygulanabilir hale getirmesi ve tüm aksiliklere rağmen bir metot olarak kalmasını sağlayacak fırsatları doğurması, onun tecrübelerinin toplamı halinde ortaya çıkmıştır.

1.1.1. Konstantin Stanislavski ile Tanışma

Michael Chekhov'un, oyunculuk bakış açısının derinlik kazanması ve köklerinin belirli bir seviyeye kadar ulaşmasında Maly Tiyatrosu ne kadar önemliyse, diğer bir etmen olarak görülen Konstantin Stanislavski ile tanışması ve sonra Moskova Sanat Tiyatrosu'nda bulunmuş olduğu dönem de o kadar önemlidir.

Chekhov'un psikolojik olarak kötü durumda olduğu zamanlara denk gelen bu süreç, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun 26 Mart 1912 tarihinde St. Petersburg'a turneye gelmesiyle değişime uğrayacaktır. Olga Knipper Moskova Sanat Tiyatrosu'nun önde gelen oyuncularından ve ünlü oyun yazarı Anton Çehov'un eşidir. Olga Knipper'in Chekhov ile ilgilenmesi ve Stanislavski ile tanışması için bir seçme ayarlaması yaşamının önemli anlarından bir kesitini oluşturmaktadır. Michael Chekhov, ilk önce Moskova Sanat Tiyatrosu'nun en iyi oyuncularından bir başka isim olan Vishnevsky ile tanışır ve sınava alınır. Ardından, ikinci görüşmeyi Stanislavski ile gerçekleştirir. Stanislavski'nin o anda sormuş olduğu her soruya heyecan ve gerginliği yüzünden statik cevaplar vermiştir (Ergün vd., 2015, s. 147).

Daha sonra ikinci elemeye alınan Chekhov, Stanislavski'nin istemi ile "Şimdi benim için *Çar Fyodor*'dan bir şey yap" demesi üzerine, *Çar Fyodor*'dan bir sahne ve *Suç ve Ceza* oyunundan da *Marmalodov*'un bir monoloğunu oynar. Stanislavski'nin bir süre beklemesi üzerine beğenisini toplayarak, Moskova Sanat Tiyatrosu'na kabul edilir. Chekhov yeteneği ve kendine has albenisi ile Stanislavski'yi etkilemeyi başarmıştır. Moskova Sanat Tiyatrosu'na kabul edilen Chekhov'un yaşamında yepyeni bir dönem başlamıştır (Chekhov, 2005, s. 47).

Michael Chekhov'un Moskova Sanat Tiyatrosu'na seçilmesi ile başlayan oyunculuk eğitim sürecinde, çalışmalarını gözlemleyen hocası Stanislavski dikkatini onun üzerine odaklamıştır. Kısa bir süre sonra küçük roller ile sahnede var olmaya başlayan Chekhov, her sahneye çıktığında dikkatleri üzerine toplamayı başarmış ve kendine has özgün tavrı ve karakteri ile yarattığı rollere can vererek odak noktası haline gelmeyi de başarmıştır. Bilhassa disiplinli çalışması ve kişisel özverisi onun daha büyük roller oynamasını sağlamıştır.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nda ilk rolü, hali hazırda sahnelenmekte olan William Shakespeare'in *Hamlet* oyunundaki kargaşa sahnesinden küçük bir rol olduğu bilinmektedir. Daha sonradan Charles Dickens'in *The Cricket On The Heart* (*Kalbindeki Cırcırböceği*) oyununun narin ve korkak oyuncakçısı 'Caleb', Henning Berger'in *The Deluge* (*Tufan*) oyunundaki 'Frazer' karakteri ve son olarak William Shakespeare'in *On İkinci Gece*'deki unutulmaz Malvolio rolü ün kazanmasını sağlayan performanslardır. Stanislavski temsilleri izledikten sonra Chekhov için "Tümüyle göz kamaştırıcı" sözlerini kullanması onun iyi bir aktör olma yolunda sağlam adımlar ile yürüdüğü bir işarettir (Bademci, 2019, s. 18).

Ancak Stanislavski'nin, Chekhov için dikkat ettiği bir husus vardır. Michael Chekhov'un günlük yaşamında da 'Sürekli oynama hali' alışkanlığı olduğunu ve bu alışkanlıktan vazgeçmesi gerektiğini, üstelik bunun oyuncuya zarar verdiğini belirtmiştir. Ayrıca bunun üstesinden gelmesi için bu davranışın üzerinde çalışması gerektiğini ve günlük enerjisini boşa harcamamasını önermiştir. Çünkü bu durum Chekhov'un çocukluk yıllarında yaşamış olduğu travmaların, anksiyete nöbetlerinin ve patolojik bir alkolik babanın etkisinde kaldığının dışavurum halidir denebilir. Bu uyarıları dikkate alması ve tıpkı "gerçek hayattaymış gibi" sahnede olmanın zararlı

olduğunu, aynı şekilde birinin hayatını “sanki sahnedeymiş gibi” yaşamanın oyuncuya zarar verdiğini bir süre sonra fark eden Chekhov, bunun için çözümler arayarak çalışmalarına devam etmiştir. Konstantin Stanislavski’nin ön görüşü ile ‘kişisel gücünü ve enerjisini nasıl idareli kullanabileceği’ sorusuna yanıtlar arayarak sanat eğitimini sürdürmüştür (Chekhov, 2005, s. 28).

Daha sonra Michael Chekhov, Stanislavski ile sık sık akşam yemeklerinde bir araya gelmeye başlamıştır. Bu yenilen yemekler sayesinde Stanislavski’nin oyunculuk sanatına dair verdiği ipuçları, yönlendirmeleri ve uyarıları sayesinde mesleki ciddiyetin daha da farkına varmaya başlamıştır. “Bir adam çocuğunun ani ölümünü duyduktan sonra nasıl çorba içebilir?” gibi örnek sorular üzerinden ilerleyen sohbetleri, Chekhov’un mesleki niteliğinin ve oyunculuk sanatındaki yolculuğunun ana prensiplerini oluşturacak olan sanatsal estetiğinin temellerini atacaktır (Ergün vd., 2015, s. 148).

Karamsarlığın derin acıları aslında bir şeyin üstesinden gelme yolunda bir yol temsil eder ve karamsarlığın gizli neşesi acı çeken ruhun felaketten, intihardan korunmasıdır (Ashperger, 2008, s. 22).

Chekhov, Stanislavski ile çalışmalarına devam ederken Olga Knipper Çehov ile aynı isme sahip olan ve aynı zamanda oyuncu olan yeğeni Olga Knipper ile tanışır. Kısa sürede evlenen çiftin Ada Çehova adında kızları olur. Ancak Chekhov’un babasından miras kalan alkolizm evlilik yaşamını kötü etkilemektedir. Eşi Knipper ona ne kadar destek olsa da sonunda başaramayacağını anlayınca kızıyla birlikte Almanya’ya dönmüştür (Acar, 2016, s. 5). Sonra 1917 yılında Ekim Devrimi’nin başlamasıyla sokaklar savaş alanına döner. O sırada babasını kanserden ve bir süre sonra Annesini de Moskova’da başlayan tifo salgınından kaybetmesiyle psikolojik sorunlar yaşayan Chekhov, Moskova’da bir apartman dairesine taşınarak bir buçuk yıla yakın evden çıkmamıştır. Bu sürede Goethe, Nietzsche, Schopenhauer, Rudolf Steiner, Yoga ve Hint Felsefesi gibi disiplinlerle ilgilenmiş ve o sürede oyunculuğa ara vermiştir (Chamberlain, 2004, ss. 12-13).

Duyguları kaosu içerisinde bir çıkmaza sürüklenen Chekhov; birkaç kez hipnoz tedavisi görmesi ve çoğu kez Stanislavski’nin evine psikiyatristler yollaması üzerine biraz düzelme göstermiştir. O sıralar Chekhov, ara ara gelen hastalık nöbetlerinden muzdarip, kitap bakmak için girdiği bir kitapçıda yoga, zihin-beden ve enerji kontrol

sistemi ve son olarak Rudolf Steiner'in kitapları ile karşılaşınca, artık düzelmek ve sağlığına kavuşmak için bir amaç ve anlam bulduğunu hissetmiştir. Düzenli okumalar ve çalışmalar yapmaya başlayan Chekhov, bu süreçten sonra hayatını düzene sokmak ve alkol alışkanlığından kurtulmak için sağlıklı bir şekilde çalışmaya başlamış, Stanislavski'nin de destekleri ile kaldığı yerden devam ederek sahnede varlığını sürdürmüştür (Chekhov, 2014, s. 29).

1.1.2. Moskova Sanat Tiyatrosu Dönemi

20. yüzyılın başlarında Rusya'nın ekonomik açıdan batıya bağımlılığı, toplumun sınıfsal farklılıkları, feodal yaşamın yıkıcı tavrı ve modernleşme çabası gibi devrim niteliğindeki arayışlar sanat olgusunu da etkilemiştir. Bu gelişmeleri tiyatro sanatı açısından olumlu bir pencereden görmeye çalışan ilk kişi Konstantin Stanislavski olmuştur. Stanislavski yenilikçi bir yaklaşım ile tiyatro çalışmalarına başlamış ve Moskova Sanat Tiyatrosu adını verecekleri topluluğun düşünsel pozunu şöyle açıklamıştır:

Moskova Sanat ve Halk tiyatromuzun kuruluşu bir devrim niteliği taşımaktaydı. Biz geleneksel oyunculuk biçimine, tiyatromsuluğa, konuşma biçimindeki (üslubundaki) yapmacıklığa, tımturaklı (patetik) konuşmaya, abartılı oyunculuğa, sahneye koyuşta kötü alışkanlıklara, kalıplaşmış dekor anlayışına, takım oyununu bozan yıldız dizgesine, o dönem Rus sahnelerini doldurup taşıran hafif-farsikal piyesler salgınına karşı çıkıyorduk. En iyi tiyatrolar az yetenekli piyes yazarlarından oluşan bir grubun tekelindeydi. Bu gruptakiler, kof piyeslerini şu ya da bu oyuncu için, çoğunlukla da onların buyruğu ve yönetimi altında yazarlardı; Alman, Fransız piyeslerini alırlar, onları çevirip Rus sahnesine ve yaşamına uyarlarlar, sonra da bu piyesleri, 'konusu filanca yapıttan alınmıştır' notuyla, asıl yazarlar yerine kendileri imzalarlardı" (Stanislavski, 2011c, s. 332).

1898 yılında Konstantin Stanislavski ve Vladimir Nemirovic Danchenko birlikte dönemin tüm bu basmakalıp ve yozlaşmış sanat algısını değiştirme adına Moskova Sanat Tiyatrosu'nu kurmuşlardır. Bu sayede natüralist bir anlayış ile psikolojik gerçekçiliğin bir yöntem olarak sergilenmesinde büyük başarılarla imza atmışlardır. Ayrıca topluluk, dönemin genç yazarı, Michael Chekhov'un da amcası olan oyun yazarı Anton Çehov'un oyunlarını sahneleyerek olağanüstü performanslar göstermişlerdir.

Sanat insanların yaşamlarında bir lüks değil, günlük bir ihtiyaçtır. Onsuz yapamayacağınız bir şey değildir ama çok sayıda insan için hayatidir. Tiyatro aylakça zaman öldürmek ya da hoş bir eğlence değil, önemli kültürel sorumluluk gerektiren bir şeydir (Yaralı & Karaboğa, 2004, s. 134).

Yukarıdaki sözleriyle Stanislavski, ilk defa 20. yüzyılda oyunculuk sanatının teorilerinin temellerini oluşturmuş ve bu doğrultuda somut hale gelebilecek bir yöntem üzerine çalışmalarına başlamış daha sonra ‘Sistem’ adını vereceği oyunculuk anlayışının asal verilerini Moskova Sanat Tiyatrosu bünyesinde çalışmalarını yaparken geliştirmiştir. Ayrıca, Stanislavski kendi oyunculuk yöntemini geliştirirken, önce Theodule Ribot’un davranışsal psikolojisi, daha sonra Rus biçimcilerinin edebiyat alanındaki görüşleri ile bu kavramların bilimsel bir nitelik taşıdığını ispatlaması, oyunculuk sanatında yeni bir algının varlığını ortaya çıkarmıştır (Karaboğa, 2010, s. 56). Üstelik Anton Çehov’un oyunları da, bu kavram ve metotların oluşmasına zemin hazırlayan önemli basamaklardan bir tanesidir. Çünkü Çehov’un oyunları fiziksel hareketten çok ruhsal koşulların ön planda olması ve rol kişinin psikolojik gerçekliğinin kişi ile özdeşleşmesi gibi karşılıklı diyaloglardan oluşmaktadır (Candan, 2003, s. 35).

Michael Chekhov, yukarıda belirtildiği üzere Moskova Sanat Tiyatrosu’na seçildikten sonraki süreçte çalışmalarına ve eğitimine bu terminoloji üzerinden devam etmiştir. Daha sonra Stanislavski kendi oyunculuk sistemini daha da geliştirmek adına Moskova Sanat Tiyatrosu’nun eğitmenlerinden olan Leopold Sulerzhitsky’nin de teşvikleri ile Birinci Stüdyo adını verdikleri araştırma laboratuvarını kurmuşlardır. Burada ilk olarak Richard Boleslavsky, Maria Ouspenskaya, Michael Chekhov ve Eugene Vakhtangov gibi geleceğin öncülleri eğitim görmüştür (Brockett, 2000, s. 519).

Chekhov bu ilk Stüdyo sınıflarında imgelem, iletişim ve ritim, duygusal bellek, konsantrasyon, rahatlama ve etik gibi farklı kategorilere ayrılmış teknik ve teori dersleri almış ve bu çalışmalar sayesinde mesleki açıdan uzmanlaşmak adına çalışmalarını sürdürmüştür (Gordon, 2009, s. 11). Michael Chekhov bu sürede bir yandan stüdyo çalışmalarına devam ederken diğer yandan oyunlarda görev almaktadır. Karakter yaratma çalışmalarında özellikle hayal gücünden oldukça beslenmektedir. Michael Chekhov, İlk Stüdyo’da Richard Boleslavsky’nin sahneye koymuş olduğu, Herman Heijerman’ın *The Wreck Of The Good Hope (Good Hope’un Batışı)* adlı oyunda, ‘Kobe’ rolü üzerine çalışırken hayal gücünden nasıl yararlandığı güzel bir örneği teşkil eder. Öğrenme güçlüğü çeken balıkçı ‘Kobe’ rolünü canlandıran Chekhov, bu karakteri “küp biçiminde ve basık bir kafası olan bir kişi” olarak hayal etmesi, onun sahnede dikkatleri üzerine toplamasına ve kendi farkındalığını ortaya koymasına zemin

hazırlamıştır (Bademci, 2019, s. 18). Ayrıca, ‘Malvolio’ rolünü “korkunç bir erotizm batağına saplanmış” biri olarak, bir başka oyun olan August Strindberg’in 14. *Eric* oyununda da çıldırmış Kral Erik rolünü ise “kırık kanatlı bir kartal” metaforu olarak hayal etmesi, onun ne kadar zengin bir düş gücüne sahip olduğunu göstermektedir (Chekhov, 2014, s. 28).

Gerçekçi oyunculuk sistemini benimseyen Konstantin Stanislavski 20. yüzyılın modern tiyatro ve oyunculuk sanatının kurucu olarak kendisinden sonra gelecek olanlara hem teorik hem de teknik açıdan yol gösterdiği bilinmektedir. Fakat o dönem içerisinde ‘sistem’ adını verdiği oyunculuk yönteminin üzerinde çalışırken bazı tıkanmalar yaşamıştır. Bu tıkanmalar stüdyo öğrencilerinin ve seyircinin de dikkatini çekmiştir. Michael Chekhov da bunların farkında olan diğer isimlerden biridir. Stanislavski (2011c) *Sanat Yaşamım* adlı kitabında bu durumu şu şekilde dile getirir:

Bir aktör olarak kendi doğrultularımda çalışmalarımı sürdüreceğim yerde bir deneyimci olarak araştırmalara dalmam yüzünden, doğallıkla sanatımda gerilemişim. Bu durum yalnız arkadaşlarımdan değil, seyircilerimin de dikkatini çekti. Çok kaygılandım. Özenle yürüttüğüm çalışma yolunu değiştirmek benim için güçleşmişti artık. Bununla birlikte, gene de oyunculuğumun ve sahne yönetmenliğinin yetkesini az da olsa korumayı başardım. Öte yandan, çoğunun doğru olmadığına aldırış etmeden deneyimlerimi sürdürdüm (s. 524).

Stanislavski’nin ötesinde bu süre zarfı içerisinde, Leopold Sulerzhitsky Birinci Stüdyo’da, Michael Chekhov’u derinden etkileyen hocalarından biri olmuştur. Sulerzhitsky, Chekhov’un kendi düşünsel ve yaratıcılık algısının oluşmasında önemli bir isimdir. Ayrıca, ona oyunculuk sanatında kendi hünerlerini nasıl keşfedeceğini ve gerçeklik hissini nereden yakalaması gerektiğini kolektif bir bilinç ile öğretmeyi başarmıştır. Daha sonra İlk Stüdyo çalışmaları devam ederken Michael Chekhov’un oyunculuk mesleği adına, Stanislavski ile olan düşünsel farklılıkları ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu farklılıklar, iki taraf açısından bir sonuç değil, daha çok bir başlangıç noktasını işaret ederek, Michael Chekhov için bilimsel zemin üzerinde filizlenen, sanatsal yolculuğunun durakları haline geleceğinin ipuçlarıdır.

1.1.3. Leopold Antonovich Sulerzhitsky

Michael Chekhov’un günümüze kadar ulaşmış olan düşünceleri, geliştirmiş olduğu oyunculuk uygulamaları ve dünya tiyatrosundaki vizyonu edebi açıdan incelediğinde, Sulerzhitsky’nin sanatta *mistik* ve *gerçek olmayan* yaklaşım ve

yönelimlerinin belirleyici olduğu bilinir. Polonya kökenli olan Sulerzhitsky, görsel sanatlar üzerine eğitim almış olması ve Doğu kültüründen etkilenmesi, tiyatro yaşamında belirleyici unsurlar olmuştur. Üstelik anlattığı ilginç öyküler ile sanat derslerinde öğrencilerine başka bir düşününce dünyasının kapısını araladığı bilinir.

Sulerzhitsky, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda, Stanislavski'nin 'sistem' adını verdiği ve dünyadaki en başarılı oyuncu eğitim tekniklerinden birinin oluşturulmasına büyük katkılar sunduğu bilinen bir gerçektir. Stanislavski'nin 'Sevgili Suler' dediği, Rus sanat tarihinde büyük rol oynamış, sıra dışı kabiliyeti ile iyimser kişiliği, çarpık bacakları ve güçlü fiziki yapısı ile üstlendiği her işi başarıyla yerine getiren bu kişi, politik olarak zor durumlarda olsa da özgürlüğünü tiyatro sanatında yakalamıştır (Stanislavski, 2011c, s. 465).

Sulerzhitsky'nin eğitimlerinde özellikle öğrencilerin eylem olarak kendilerine konuşmadan bir dil yaratmaları gerektiğini ve bir karaktere yönelmeden önce kendini disipline etmeleri ve sanatsal yetkenin, *etik* kavramı kadar önemli olduğunu bilmelerini istemiştir. Ayrıca, sanatın kolektif bir bilinçle ilerlemesi gerektiğini Birinci Stüdyo'daki çalışmalarıyla birlikte desteklemiştir (Chekhov, 2005, s. 21). Michael Chekhov'un *Yoga* ve *Meditasyon* ile tanışması ve spiritüel düşüncenin, oyuncunun bedeninde ve zihin yapısında nasıl sonuçlar doğurduğunu deneyimlemesi Sulerzhitsky'nin vermiş olduğu oyunculuk dersleri sayesinde gerçekleşmiştir.

1912 yılında Leopold Sulerzhitsky'nin Birinci Stüdyo'da eğitim verdiği süreç içerisinde Uzak Doğu ve doğu tiyatrolarından etkilendiği bilinmektedir. Bunlar üzerine araştırmalar yaparak Michael Chekhov dâhil tüm öğrencileriyle, otoriter kimlik çatışması ve yaşam biçimlerinde doğru kararlar almalarını sağlamak için doğaçlama çalışmaları yapmışlardır. Sulerzhitsky'e göre: "iyi oyunculüğün sırrı aklın ve ruhun yaratıcı, bilinmeyen gücünü ortaya çıkarmaktan geçtiğini" belirterek, bunu desteklemek adına psiko-fiziksel ve fiziksel çalışmaların da nihai hedefinin öncelikle 'Yaratıcı Ruh Hali' olması gerektiğini belirtmiştir (Acar, 2016, s. 4).

Bu çalışmaların ışığında Sulerzhitsky, öğrencilerinden role yaklaşırken, var olan dünyanın dışında, oyuncunun kendi his ve iradesi ile görme yetisinin var olduğu bir dünya yaratmasını istemiştir. Role ait başka bir hayali dünya kurmaları gerektiğini belirten Suler, yapmacık ve kalıplaşmış yaklaşımdan uzak durarak, rolün düşünce

evrenine girmelerini istemiştir. Bu yönelimler ve dersler Michael Chekhov'un ileride kendi oyunculuk metodunun gelişimi için öncelikle *Tinsel* düşüncelerinin doğuşunu hızlandırdığı bilinir.

Sulerzhitsky yalnızca bir öğretici değil, bir 'spiritüel baba' olarak anılır. Eğitimlerinde aile olma bilinci, sevgi teması, düş gücü ve sanatsal disiplin üzerinde çokça durur. Chekhov'a ilham kaynağı olması bu sevgi ve saygı bilincinin oluşması bilhassa hayal etmenin özgürlüğünü aşılması ile gerçekleşmiştir (Bademci, 2019, s. 17). *Yoga ve Hint Felsefesi* üzerine Birinci Stüdyo'da yenilikçi davranan ilk kişi Leopold Sulerzhitsky olmuştur. Bu yeniliklerden etkilenen Michael Chekhov, ileride metafiziğe ve spiritüel yaşama olan merakını bu sayede belirlemiş ve Rudolf Steiner'in *Antropozofi*'si 'Spiritüel Gelişim Yolu' olarak belirlediği fenomenlere yönelmesi Sulerzhitsky'nin sayesinde gerçekleşmiştir.

1916 yılında Leopold Sulerzhitsky'nin ani ölümü Chekhov'u hayal kırıklığına uğratmış; daha sonra beden ve zihin üzerine düşünmeye başlamasıyla, kendi oyunculuk metodunu oluşturma yolunda ilk adımı atmaya çalışmıştır. Chekhov, Stanislavski'nin 'sistem' adını verdiği oyunculuk yönteminde, oyuncunun bedeni ve zihni ikilemine kuşku ile bakarak kendi düşüncelerini sorgulama başlamıştır (Karaburun, 2019, s. 16).

1.1.4. Yevgeni Vakhtangov

Yevgeni Bagrationovich Vakhtangov (1883-1922), Birinci Stüdyo ve Stanislavski'nin "sistem" adını verdiği kavramın en önemli fikir adamlarından bir diğeridir. Psikolojik gerçeklik ile tiyatro sanatını birbirine bağdaştırmış ve "fantastik gerçekçilik" adını verdiği yaklaşım ile yönettiği oyunlar kariyerinin yükselişine öncülük etmiştir (Candan, 2019, s. 40).

Moskova Sanat Tiyatrosu içerisindeki konumuna bakıldığında daha sonra "sistem" denilen kavramın gelişmesi ve gelecek nesillere aktarılmasında, bu olgunun sanatsal bir rezerv haline dönüşmesinde rolü çok büyüktür. Özellikle Stanislavski ve Sulerzhitsky'nin öncülüğünde, Birinci Stüdyo ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Michael Chekhov ile yaptıkları çalışmalar diğer eğitim alan öğrencilerine örnek teşkil eder.

Tıpkı Michael Chekhov gibi Vakhtangov'da Leopold Sulerzhitsky'den çok etkilenmiştir. Fakat daha sonra Sulerzhitsky'nin ölümü ile Stüdyo'daki konumu

değişmiştir. Zamanla yöneteceği oyunlar ve oyunculuk sanatına getirdiği yenilikler ile gözde bir yönetmen olarak yerini alan Yevgeni Vakhtangov, Stanislavski'nin yönlendirmesiyle Birinci Stüdyo'nun başına geçer ve burada "sistem" üzerine çalışmalarına ve kendi kişisel görüşleri üzerinde deyimlerine devam eder. Ekim Devrimi öncesi "sistem" üzerine köklü bir çalışma içerisindeyken, devrim sonrası oyunculuk sanatındaki düşünceleri belirli bir seviyeye ulaşarak, Stanislavski'nin ve kendisinin Birinci Stüdyo'daki ilk dönem çalışmalarıyla ters düşmesine neden olacaktır. Bu yola Michael Chekhov'un da destekleriyle devam ettiği bilinir (Altuğ, 2012, s. 113).

Michael Chekhov ve Vakhtangov, Moskova Sanat Tiyatrosu zamanlarında gündelik yaşamlarında zaman geçirmeye başlamaları ve çalışmalarından arta kalan sürede kendilerine oyunlar bulmaları ve bunları belirli bir koşul içerisinde doğaçlama çalışmaları ile süslemeleri, iki ismin de fantastik algısının sanatta ki karşılığının bir göstergesi olmuştur. Buldukları doğaçlama çalışmalarının genel yapısındaki temel amaç; rol içerisinde olan kişinin partnerine karşı olan özeni, etik kavramının oyuncunun davranışa lanse etmesi, kişinin tutkularının esiri olmadan sabır ile sessiz kalması ve rolün fantastik dünyasını yaratarak olabilecek bütün düşünsel kavramları sistematik hale getirmeleri, gibi doğaçlama çalışmaları iki tiyatro adamının yönetmen-oyuncu ya da oyuncu-oyuncu ilişkisine dair bir önermesidir denebilir (Chekhov, 2005, s. 66).

Yevgeni Vakhtangov, pedagojik bir dehadır. Bir yönetmen olarak özellikle provalarda oyuncularla iletişim şekli, oyuncunun psikolojik olarak sahne atmosferini yaratmasına katkı sağlayan ateşleyici gücü ve bu yaratımın derin izlerini kendi ön koşulunda benimsemesini sağlayan öğretici olması Michael Chekhov'un da teknik olarak oyunculuk sanatında yarattıklarının bir destekçisidir diyebiliriz.

Chekhov, Stanislavski Sistemi üzerine çalışırken, temel olan prensip ve sanat gücünü Vakhtangov ile çalışmalarından aldığı bilinmektedir. Vakhtangov'un asıl beceri ve başarısı onun yönetmenlik yaptığı sırada ortaya çıkmaktadır.

Oyuncu ile yönetmen arasında karşılıklı bir ilişki kurulması, yönetmenin özel bir oyuncu algısına sahip olmasından ötürü karmaşık ve zordur. Vakhtangov bu mükemmeliyet algısına sahiptir. Ona göre bu algı; bir insanı elinden tutarak, onu olması gereken yere, dikkatle ve sabırla yönlendirdiğiniz zaman ortaya çıkan duyguya benzer. Kaldı ki Vakhtangov'un kendisi de farketirmeden oyuncunun yanında yer alır ve elinden tutarak onu yönlendirir. Oyuncu bu süreçte Vakhtangov'dan en ufak bir zorlama geldiğini hissetmez. (...) Vakhtangov gibi bir yönetmen olmanın yolu, herkese, ayırım yapmadan,

insancıl ve nazik bir şekilde yaklaşmaktan geçer. İşte bu noktada, yine sanat ve ahlak ile ilgili sorunları bir araya geliyor” (Bademci, 2019, s. 17).

Bu yönelimler Chekhov’un sanatsal yolculuğunda etkin eylemlerdir. Chekhov’a yukarıda da belirtildiği gibi bir eğitmen ve dost gibi davranan Vakhtangov, çoğu kez Chekhov’un, aralıklarla gün yüzüne çıkan anksiyetesi ve bundan kurtulmak istediği anlarda bile hep yanında olmuş ve samimiyet ile onu dinleyip çözümler üretmiştir (Chekhov, 2005, s. 52).

Vakhtangov’un oyunculuk çalışmaları zamanla “sistem” algısından uzaklaşmaktadır. Hocası Sulerzhitsky’nin etkisiyle Michael Chekhov’a aktaracağı temel oyunculuk prensipleri zamanla formülleşmektedir. Michael Chekhov’un o dönemde oynadığı rollerin etkisiyle, Vakhtangov’u destekleyici bazı çıkarımları ortaya sunar. Chekhov, oyuncunun kendisine soracağı soruların şeklini zamanla değiştirmiş ve *ben* olma halinden, *hayali bir beden* ile *o kişi* olma adına *o kişi gibi yapmak* açıklamasını kavramsal olarak benimsemiştir. Bu yaklaşım her ne kadar Sulerzhitsky’nin etkisi altında görünse de itici gücü oluşturan Yevgeni Vakhtangov olmuştur (Karaburun, 2019, s. 19).

Vakhtangov’a göre bir eylemin ve bir tavrın özünü oyuncunun kendi kişiliği değil, karakterin tabiatı belirlemektedir. Bu noktada oyuncunun kendi içsel süreci ve kişiliği üzerinden çalışması gerektiğini vurgulayan Stanislavski yerine, oyuncunun öncelikle karakterin doğasına odaklanması gerektiğini vurgulamaktadır. Michael Chekhov da tıpkı hocası gibi, Stanislavski’nin oyuncuda deneyimlemeye çalıştığı kişisel yaşam algısının belirleyici olduğu tiyatro tavrı yerine, oyuncunun ve yazarın sanatsal imgesini yaratmasını ve içsel-dışsal süreç olarak kişinin rol kavramında denge kurması gerektiğini dile getirmiştir (Altuğ, 2012, s. 118).

Sulerzhitsky ve Vakhtangov Moskova Sanat Tiyatrosu ve Birinci Stüdyo’nun eğitmen, yönetmen ve yenilikçi yanını temsil ederken, ortaya koyduğu yaratıcılık ile Chekhov da oyunculuk alanını temsil etmiştir. Devrimin etkileri ve doğal olan her şeyin yıkımı, o dönemde oyunculuk anlayışını da değiştirmiştir. Michael Chekhov tam bu dönemlerde hayal gücü ile sezgi gücünün tasarımlarını rollerinde başarı ile göstermesi, Vakhtangov’un ilgisini çekmiş, kendi yönelimlerini de Chekhov’un bulduklarıyla karıştırarak kendi sisteminin ana hatlarını oluşturmaya vesile olmuştur.

Birinci Stüdyo'nun en önemli aktörlerinden iki isim Michael Chekhov ve Yevgeni Vakhtangov, "sistem"ın doğrultusunda yaptıkları çalışmalara rağmen Stanislavski ile birçok noktada ayrıştıkları bölümler olmuştur. Chekhov ve Stanislavski arasındaki farklılık Vakhtangov'da da görülmeye başlamıştır. "Sistem"ın belirli teknikleri üzerine yoğunlaşan ikili, deneyimleyerek bazı başlıkları yenilemiş, yeni oyunculuk görüşleri üzerine yoğunlaşarak farklı teknikler geliştirmiş ve "sistem"e farklı perspektiften bakarak, oyunculuk gramerine yeni terminolojiler katmışlardır (Altuğ, 2012, s. 125).

Genç yaşta kansere yenilen Vakhtangov, gelecek kuşaklara ve Rus kültürüne önce yazın sonra da sanatsal açıdan unutulmayan rejiler ve oyunculuk performansları bırakmıştır. Chekhov'un yaşamında özel bir yerinin olması, Sulerzhitsky'den sonra da kendi kişisel yaşamının ve sanatsal teorilerinin oluşmasında Yevgeni Vakhtangov'u örnek alması kendi tiyatro ve tekniklerini oluşturmaya zemin hazırlamıştır.

1.2. Chekhov Tiyatrosu ve Kökeni

Oyuncu kişinin tiyatro belleğinin oluşturulması ve kişinin bütüncül özgünlüğü ile kendi yaratıcılığının farkına varması, Michael Chekhov'un tiyatro anlayışının önemli doktrinlerinden birisidir. Performatif ifadenin en yaygın şekilde vücut bulduğu ve farklı koşullarda dahi olsa Chekhov'un tiyatro oyuncusu için temel keşfetme eşiği, yaratıcı coşku içerisinde kendini nasıl gerçekleştireceğinin farkına varmasını sağlamaktır.

Buna istinaden, hangi açıdan bakılırsa bakılsın öncelikle oyuncunun yaratıcılığına odaklanılmalı ve onu geliştirmek için doğru bir eğitim verilmelidir. Bu sayede oyuncu, yaratıcılık ile belleğinde oluşturacağı karakter olgusunu, sahnelemeyi ve teorik öğeler gibi kavramları, disipline edilmiş bir bedenle bütünleştirerek kendi farkındalığını aktif hale getirmesi kolaylaşacaktır. Bu doğrultuda Michael Chekhov'un Moskova Sanat Tiyatrosu ve daha sonra kendi deneyimlerinin sonucunda oluşturduğu oyunculuk uygulamaları, kuracağı tiyatronun temellerini de oluşturmuştur. Oyuncu da fizik, ses ve imgelem gibi temel motifler üzerinden ilerlese dahi Chekhov, kendi tiyatrosu ve anlayışı için "eğitim bilinci" oluşturmanın gerekli bir ihtiyaç olduğunu dile getirmiştir (Zinder, 2016, s. 17).

Chekhov, kendi tiyatrosunu kurma fikri ve bu düşüncenin hazır hale gelmesi izleği, aldığı sanat eğitimleri sayesinde olmuştur. Ayrıca Chekhov'un eğitim hayatında son derece önemseydiği “kişisel disiplin ve yaratıcılık” algısı, onun kendi oyunculuk tekniklerinin de doğuşunu hızlandırmıştır. Statik kalmaması, düzenli olarak teknik alıştırma yaparak enstrümanını yani vücudunu zinde tutması, sesini ve hayal gücünü son derece esnek hale getirmesi, onun yetişkinlik döneminde kendi tiyatrosu için oluşturmuş olduğu tecrübelerin panoraması gibidirler.

Michael Chekhov daha sonra kendi deneyimlerini geliştirmek ve somut hale getirmek için Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan ayrılınca yeni bir tiyatro stüdyosu kurmuştur. Karakter yaratmak üzerine odaklandığı bu stüdyoda yoga, telepati ve tinsellik üzerine çalışmalara başlamıştır (Acar, 2016, s. 6). Ancak birçok tiyatro adamı gibi Chekhov'un da, bu pratik teknikleri olgunlaştırmasında arka plan olarak etkilendiği bazı filozoflar veya teorisyenler olmuştur. Rudolf Steiner'den başlayarak, Goethe, hocaları Stanislavski, Sulerzhitsky ve Vakhtangov, Rus Sembolistlerinden Andrei Belly, felsefe kültüründen Schopenhauer ve hep ilgi odağı haline gelen Doğu felsefesi ve Sanatı gibi disiplinler onun tiyatro sanatında kendi oyunculuk yöntemini yaratmasına öncülük etmişlerdir (Ergün vd., 2015, s. 161).

19. yüzyıl, Goethe'nin kendi düşünsel etkinliğinin ön plana çıktığı ve modern bilime karşı romantik bir bakış açısı ile arayışlara girdiği üstelik doğa yasalarına olan merakının olgunlaşmaya başladığı bir süreçtir denebilir. Chekhov'un da kavramsal olarak Goethe üzerine yoğunlaşması ve oyunculuk sanatında kendi gözlemlerinin karşılığını Goethe'de görmesi, müziği, felsefeyi, şiiri ve sanatı Goetheyen gözle entelektüel açıdan gözlemlemesiyle alakalıdır. Goethe'nin doğa bilimlerine olan ilgisi, Chekhov'u oyunculuk sanatının tabiatını araştırmaya ve özünde ortaya çıkan iç-dış tepkilerin ne gibi farklılıkları ortaya çıkardığını deneyimlemeye itmiştir.

Dışarıda sayısız şekilleriyle üzerimizde çeşitli izler bırakan bir tabiat vardır. Bir de ruhun hayatı olarak içimizde bulunan ve kendisini anlatmak için bütün kuvvetiyle çırpınan bir tabiat vardır. Her ikisi de tabiatır ve birbirinden ayrılmaz. Sanatçının şekil verme isteği yalnız dış tabiatı şekillendirmekten ibaret kalırsa, aslında sadece, tabiatın üzerinde bıraktığı tesirlerle şekil veriyor demektir. Bu da, içinde duyduğu heyecana, ruhî hayata şekil vermesidir; çünkü sanatçının bu heyecanı, dıştan aldığı tesirlere bir karşılıktır. Böylece sanat eserleri, dış dünyanın, sanatçının iç dünyasındaki akisleridir. Öyle ki, bu iç dünya her şeyi yakalar, içine alır ve kendi şekil ve tarzıyla yeniden yaratır (Özgü, 1943, s. 322).

Goethe, kendi pratik fikirlerini deneysel açıdan, konvansiyonel olarak düzenleme yoluna gitmiş ve sonuç aramıştır. İlk önce gördükleri imajlar üzerinden bir çıkarım elde ederken realiteyi yani görüneni edimsel hale getirmiş, daha sonra tüm bunları içsel olarak imgelem yolu ile düşleyerek ussal yolla tekrar yaratmayı denemiştir (Ergün vd., 2015, s. 161). Bu tamamlayıcı unsur, Chekhov'un oyunculuk yönteminde, dışsal olarak kavradıklarımızın, aslında içsel olarak yaratmaya hazır hale gelecek ve oyuncunun niteliksel estetiği açısından mümkün olacağını göstermiştir.

Michael Chekhov, Goethe'nin bilimsel ve romantik çizgisinin üzerine yoğunlaşarak özellikle oyuncunun yaratma dokusunun potansiyel gücü üzerinde de durmuştur. Üstelik kendi oyunculuk metodunda prensip olarak fiziksel tepkinin, o anın yaratıcılığına katkı sağladığını belirtir. Örneğin: bir oyuncu eyleme geçtiği zaman, aslında hareketin görüntüsel hali, oyuncunun içsel devinimine etki ederek, oyuncunun vücudunda fiziksel bir aksiyonu ortaya çıkarmasını sağlayacaktır (Ashperger, 2007, s. 17).

Chekhov'un sanat düşüncelerine ve tiyatro algısına etki eden isimlerden bir diğeri Andrei Belly ve ikinci kuşak Rus Sembolistleridir. Chekhov'un natüralist bir etkiden uzak kalarak yeni bir veri üzerine odaklanması ve sanatın kendi gerçekliğinin bilincinde olarak, ihtiyaç duyduğu başka fikirlere yönelmesi düşüncesi, Andrei Belly'nin ona bu yolda rehberlik etmesiyle gerçekleşmiştir. İkinci kuşak Rus Sembolistlerin "Sanat, bilgi açısından bir araç değil, bir biçim, yöntem olabileceği" düşüncesi Chekhov'un, kendi tiyatro perspektifi ve teknikleri üzerinde yeni bir gerçeklik formasyonunun doğduğunu göstermektedir (Ergün vd., 2015, s. 164).

Sembolist etkiler ile Chekhov, kendi gerçekliğini sanat yoluyla aramak istemesi ve bunun üzerine çalışmalara başlaması onu edebi açıdan da güçlü kılmaktadır. Çocukluğundan bu yana hayal etmenin özgürlüğünü bünyesinde hissederek, kendi oyunculuk teknik ve teorilerine yaklaşan Chekhov, dış dünya ile kendi iç dünyası arasında kurmuş olduğu köprü sayesinde, bilgi ve fikirleri evrensel bir sembol olarak kalmasını sağlamıştır. Ayrıca tiyatro stüdyosu kurma fikrini filizlendiren kaynakların ötesinde, bu yapılanma ile kendi kalitesini de belirginleştirmek için önemli denemelere göz atmıştır. Sezgilerinin kuvvetli olması ve oyunculuk kariyeri boyunca gerçeklikle olan bağını önsezileriyle kılavuzlaştırması, Chekhov'u o dönem içerisinde yaşayan

çağdaşlarından farklı bir noktaya götürmüştür. Dram sanatına yaklaşımı ve insan doğasına bırakacağı gerçeklik, sezgisel büyü'nün sanat damarlarında her daim dolaşmasını sağlamak ve oyuncuya bırakacağı en güzel şeyin etik olarak *özgürleşme* olacağıdır:

Günlük yaşam içinde bireysel sezgilerimizi kullanmak yerine, hazır genellemelerle hareket ederiz. Oysa sanatçılar, bu konvansiyonel genellemeleri bir kenara bırakıp, bizi gerçekliğin kendisiyle yüz yüze getirirler. Sanatsal idealizm olarak adlandırılan şey, aslında daha yüksek bir gerçekliktir. Dram sanatı da bunun içinde yer alır. İnsan doğasının, toplumsal yaşam içinde, akıl ve görgü kurallarına tabi olma zorunlulukları tarafından karartılan saklı kalmış parçalarına bir anlık parlamışlar getirir. Bu gizli, bastırılmış dünyada, doğanın karanlık yüzü, bireyin esas tutkuları yatar. İşte özgün sanat her zaman önyargısız; yani dış dünyadan, toplumdan yüz çevirerek, bireysel sezgiyi arayıp ifade eder (Karabulut, 2014, s. 75).

Genel bir entelektüel kaygı ve ticari bir yarış içerisinde olmayan Chekhov, sanatının gerekliliklerini yerine getirmek için kozmik bilinç bulanıklıklarından uzak kalmaya çalışmıştır. Hayatında gerçeklik olgusunun ötesine kendi düşlemini yaratması gerektiğini bilen Chekhov, tam da Cristopher Innes'in dediği gibi simgeci yaklaşımla bütünleşmiş gibidir: "Hayalci olmalı... Şair kendini duyguların uzun, uçsuz bucaksız ve akılcı çılgınlığında hayalci hale getirmeli" (Innes, 2010, s. 36). Bu düşüncenin ışığında Chekhov'u, bir başka noktadan alıp bir başka noktaya taşıyan ve iz bırakan en önemli kişilerden bir diğeri Rudolf Steiner'dir.

Kendi oyunculuk yaklaşımını ilk dönemlerinden başlayarak doğalcı bir yapı içerisinde incelemekten öte tinsellik üzerine bir yaratım oluşturmaya çalışan Chekhov, bu yaklaşımını kullanılabilir kılması Rudolf Steiner'in Antropozofi adını verdiği düşüncesi sayesinde gerçekleşmiştir. Fizik ötesi fenomenler ve manevi bir dünyanın varlığını ön plana çıkaran bu kavram üzerinden bilgeliğe ulaşmak ve kişinin kendi benliği sayesinde tinsel alanı yakalaması gibi, ruhsal tepkimeleri oyunculuk sanatı açısından deneyimlemek, Chekhov'un en keyif aldığı çalışmalarından biri haline gelmiştir.

İnsanın fiziksel bedenini incelediğimizde, onu oluşturan özdek ve güçlerin fiziksel dış dünyada da bulunduklarını görürüz. Aynı şey tin-insanı için de geçerlidir. İçinde, tin dış dünyasının elementleri devinir, öğeleri eylemdedir. Fiziksel derinin, yaşayan ve duyumsayan bir varlığı dış dünyadan ayırması gibi, bir tinsel deri de tin-insanın kendi içinde yaşayan, sezgileriyle dünyanın tinsel içeriğini kavrayan, bağımsız bir tinsel varlık olmasını sağlar. - Bu "tinsel deriye" tin kılıfı (aura kılıfı) diyelim. Burada belirtilmesi gereken önemli bir nokta, bu "tinsel derinin" insan geliştikçe genişlemesi ve tinsel bireyselliğinin (onun aura kılıfının) sınırsız bir büyüme yeteneği olmasıdır (Steiner, 2002, s. 63).

Antropozofi, genel olarak Rudolf Steiner'in, Hristiyanlık inancı ile doğa bilimlerini bir araya getirerek bir yapı oluşturmaya çalıştığı teorik bir formdur. Bu yaklaşıma göre Steiner'den bilişsel olarak oyunculuk sanatında irdeleyeceği temalardan; Öz disiplin, Odaklanma, Meditasyon, Yoga ve Eurhythmy (Öritmi) adını verdiği Hareket ve Ritim sistemi Michael Chekhov'un spesifik açıdan oyunculuk tekniğinde ve kurmuş olduğu tiyatro stüdyosunda bilhassa uyguladığı disiplinlerin bazılarıdır (Ergün vd., 2015, s. 162).

Chekhov bu süreç içerisinde, tiyatro düşüncesini ve oyunculuk gelişimini besleyen benzer veriler, onun fütursuz bir şekilde davranmasını da engellemiştir. Her şeyin düzenli bir şekilde çalışılması ve imgelem yapılanmalarını bile bir sistem içerisine koyan Chekhov, oyunculuk eğitiminde dikkat ettiği ilkelerine ve gerekçelendirmelerine yenilerini eklemiştir. Bu yolculuğun bir başka durağı ve destekleyici basamağı da, çocukluk yıllarında babası sayesinde tanıştığı Schopenhauer kitapları ve felsefesidir. Ayrıca Doğu felsefesi ve tiyatrosu da onun sanatında dolaylı da olsa fikirlerinin olgunlaşmasını sağlamışlardır.

Çocukluk döneminde onu her konuda yetiştiren babası Schopenhauer'den bolca söz etmiştir. Schopenhauer'in Budizm ile ilgilenmesi ve belirli bir kavram çerçevesinde "kendinde şey" düşüncesi, Chekhov'un oyunculuk deneyimlerinde hissettiği ve araştırmaya çalıştığı "bütünlük hissi" adı verilen düşünce yapısının oluşmasına imkân vermiştir. Dahası bu düşünce yapısı ile bir aydınlanma yaşayan Chekhov, özellikle kendi hayatında ki olumsuzlukların da önüne geçmiştir. Bu yol üzerinde kendine cevaplar arayan ve deneyimlediği oyunculuk çalışmalarının "mükemmel için çabalamak" ve "bireysel arzular" gibi temel kavramların bağımlılığına kapılmadan, çalışılması gerektiğini anlamıştır. Schopenhauer'e olan ilgisi ileride de değinileceği üzere "yüksek ego" kavramının da ayrıca ortaya çıkmasında düşünsel açıdan büyük bir öneme sahip olduğunu göstermiştir (Ashperger, 2007, s. 23).

Son olarak Michael Chekhov, oyunculuk sanatında köken olarak araştırdığı ve tiyatrosunda önemseydiği doğu kültürü, hem felsefi açıdan hem de sanatsal açıdan onu etkileyen bir başka disiplindir. Bunun farkına varması elbette ki Goethe, Schopenhauer ve Rudolf Steiner gibi doğu felsefesine daha duyarlı düşünürlerin izlerini takip ederek ulaştığını gösterir (Ergün vd., 2015, s. 165).

Chekhov'un oyunculuk sanatı üzerine yaptıkları ve kendi uygulama alanında geliştirmeye çalıştığı teknik ve teoriler, fizyolojik ve psikolojik şartlar dâhilinde, hem yaşadığı dönemin dünya görüşünü hem de oyunculuk sanatına bilimsel veriler sunmak için oluşturduğu disiplinlerin bütünüdür. Stanislavski'nin 'Sistem' adını verdiği oyunculuk yönteminin ışığında, zaman içerisinde kendi oyunculuk metodunu üretmeye başlayan Chekhov'un, bir sonraki nesillere bırakacağı en önemli sanatsal miras, yitirilmiş düşlere daha geniş bir özgürlük alanı tanıyarak, onları iyimser bir yakınlaşmaların aksine, çalışarak ve azmederek saygıdeğer birer nitelik haline dönüştürmek.

1.2.1. Rudolf Steiner

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında itibaren önemli gelişmelere imza atan Rudolf Steiner, sanat, bilim felsefe, tıp ve tarım alanlarındaki çalışmaları ile döneme damgasını vurmuş Avusturyalı bir filozoftur. Michael Chekhov'un hayatında yer edinmesi ise yazmış olduğu kitapları sayesinde olmuştur. Chekhov'un psikolojik tedavilerinden arta kalan zamanlarda merakında filizlenen, duysal evren ve yoga ritüelleri, Rudolf Steiner'in antropozofi sistemi ile tanışmasını da sağlamıştır.

Bilgelik ve evrene ilişkin doğru bir kavrayışın anahtarının insanın kendisinde bulunduğunu savunan öğretisi. İnsan zihninin tinsel âlemle ilişki kurabilme yeteneği taşıdığını savunan felsefe. Avusturyalı bir bilim adamı ve filozof olan Steiner tarafından kurulan antropozofi, saf düşünce tarafından kavranabilen ve bütün insanlarda gizil durumda bulunan bilgi yetileri ile ortaya çıkarılabilen tinsel bir âlemin varolduğu varsayımına dayanır (Cevizci, 1999, s. 63).

Antropozofi, Steiner'in evrensel bakış açısının ve duyular ötesi dünyasının, insan olma eşiğinde, bilgelğe giden yollardan bir tanesi olacağı fikri, Chekhov'un kişisel yaşamının da iyileşmesini sağlamıştır. Bu yaklaşım ile Chekhov, kendi kişisel sanat felsefesinin temellerini olgunlaştırması ve oyunculuk sanatına getireceği yenilikler ve geliştirmiş olduğu tekniklerin altyapısı, elbette ki Steiner'in eklektik yapısının yansımaları sayesinde gerçekleşmiştir.

Yaptığı çalışmaları somutlama yolunda modern dünya insanının Meta'ya yönelimi ve maddeciliğe olan ilgisini kırma adına bilimsel veriler üretmeye çalışan Steiner, aynı zamanda tiyatro sanatına da yakınlık duymuştur. Antropozofi Cemiyeti'nin kurucusu olan ve bilim insanı, filozof, eğitimci, ezoterist, yazar ve sanatçı gibi sıfatlar

ile adını duyuran Steiner, Antropozofi'yi tiyatro sanatına uyarlamaya çalışmış ve Monaco'da bir grup oyuncuyla, karakter oluşturma ve yaratıcılıkta esin kaynağını geliştirme üzerine çalışmalar yapmıştır (Bademci, 2019, s. 21).

Kendi benliği üzerinde arayışlarını sürdürmeye devam eden Chekhov, Steiner'in felsefesinde beliren ve insanın nesneler ile kurduğu iletişimin üç evresi fikri *beden, ruh ve tin* dünyası onun kişisel birikiminin ve oyunculuk tekniği ile somutlaşacağı *hayali merkezler* oyunculuk kavramının altındaki unsurları temsil etmişlerdir. Buna göre insan her zaman kendi yaşamında üç dünyası ile yaşamaktadır. Bunları fark etmesi gözlem sayesinde gerçekleşir (Steiner, 2002, s. 43).

Birincisi, insana duyu organları yoluyla sürekli veriler gönderen, dokunulur, koklanır, tadılır, duyulur ve görülebilir nesneler. İkincisi, bu nesnelerin insan üzerinde bıraktıkları izlenimler: O şeyden hoşlanıp hoşlanmaması, çekici veya itici bulması, o şeyin kendisi için sempatik veya antipatik, yararlı ya da zararlı olması. Üçüncüsü ise "aynı zamanda Tanrısal bir varlık" olarak kazandığı, nesneler ile ilgili kavrayışlar, yani varlıkların yaptıkları ve varoluşuyla ilgili gizlerin, onun için açıklığa kavuşması. İnsan yaşamında bu üç alan birbirinden belirgin çizgilerle ayrılır. Bu nedenle insan, dünya ile etkileşiminin de üç biçimi olduğunun farkına varır. -Birincisini, kendinden önce de var olduğundan, verilmiş bir olgu olarak kabul eder. İkinciyle dünyayı kendi meselesi haline getirir, kendisi için bir anlamı olan hale dönüştürür. Üçüncü biçimi ise, durmadan ulaşmaya çalışması gereken bir hedef olarak görür (Steiner, 2002, s. 44).

Bu noktada Michael Chekhov, beden üzerine çalışmalarını yaparken, Stanislavski'nin denetlediği beden-zihin koordinasyonunun daha da ötesinde her birinin özgür olabileceği düşüncesini, içsel ve dışsal yönler olarak çalışılıp keşfedileceğini özümsemiştir. Oyuncunun nesne ile olan iletişimi ve gözlemlediği görüntüsel dünyası, duyumsadığı veriler ile etkileşimi ve onlara vereceği tepkiler, son olarak da karakterin bedeninde ve düşüncesinde ulaşacağı nihai hedefin, Steiner'in deneyimlediği, Chekhov'un da üzerinde çalıştığı *beden, ruh ve tin* dünyası fikri olduğu yaptığı çalışmalar sayesinde somutlaşmıştır.

Chekhov, bu neticelerden çok etkilenmiştir. Oyunculuk açısından karakter kavramının çalışmalarını daha estetik ve özel bir anlam bulmak için bunların ötesinde farklı bir yaratım süreçleri aramaya başlamıştır. Rudolf Steiner'in derin düşünme, aura, Eurhythmy (Öritmi-Ritim) ve diğer bir eğilim olarak kalacak olan bütüncül yaklaşımı *ezoterik öğretiler* gibi çalışmaları, oyuncunun düşünme kabiliyeti ve ruh-beden ilişkisi üzerinden duygusal gerçekliğini kavramasını öğretmeyi amaçlamaktadır. Gözle görünenin ardında yatanı düşsel bir süreçle yakalayabileceğini öğrenen Chekhov,

imgelem yolu ile karakterin düşsel yolculuğunun temellerini atmayı başarmıştır. Bu bir nevi karakter olgusuna şartlar dâhilinde başka bir dünya çizmek gibi bir şey haline dönüşme eğilimidir. Bu kavrayışa sahip olmak için önyargısız bir şekilde *ben* kavramı yaratmak gerektiğini fark eden Chekhov, bunların tümünü Rudolf Steiner'in ortaya koyduğu bilgiler ile desteklemiştir (Steiner, 2003, s. 25).

Her insan, yaşamının kendisi için uygun bir anında, gizli bilimle karşılaşabilir. Bunun için gözle görülenin ardında gizli bir dünya olduğunu kavramalı ya da sezmelidir. Kavrayış güçlerinin gelişebileceğini bildiği için bu gizliliğin açıklık kazanabileceğini ummalıdır. Bu ruhsal yaşantılar sonucu gizli bilime yönelen kişi, anlamak isteğinden doğan sorularına yanıtlar bulmanın yanı sıra, yaşamı engelleyen ve zayıflatan her şeyi aşabilme şansı ile karşılaşır. İnsanın duyuyu üstüne sırt çevirmesi ya da yadsıması, yaşamın daha geniş anlamda gücünü yitirmesi, hatta ruhsal bir ölüm demektir (Steiner, 2003, s. 26).

Yukarıda belirtilen bilginin, Chekhov'un gözünden bakıldığında, oyunculuk sanatında oluşturulması gereken fantastik bir dünyanın, imgelem gücü ile oyuncu kişisinde bulunması gerektiği koşuludur. Kişi rolünü icra ederken hangi problemlerle karşılaşacağını ve bunları aşma adına nasıl çözümler bulacağını anlamak için, duyuyu üstüne yani imge dünyasına yaklaşmasını ve deneyimlemesini Chekhov çalışmaları ile somutlaştırmıştır.

Goethe'nin Doğa Felsefesi etkisi altında kalan Steiner, 1919 yılında kurmuş olduğu Waldorf Okulları, Antropozofi düşüncesi ışığında holistik (bütüncül) bir yapı içerisinde çalışmalarını sürdürmüş ve eğitim sistem modeli olarak yeni reformasyon önerileri sunmuştur. Michael Chekhov' da bu yenilikleri özenle araştırıp, takip ederek oyunculuk tekniğini geliştirme noktasında başarılı bir çalışma sistemi oluşturmuştur.

Steiner, Antropozofi çatısı altında birbirinden farklı pek çok alanda çalışmalar yapmıştır. Örneğin terapi amacıyla Eurhythmy adlı dansı geliştirmiştir. Eurhythmy, müzik ve bedensel hareketlerin uyum içerisinde yapıldığı hareket sistemidir, özellikle Waldorf okullarında kullanılmıştır. Dans ve ritimle bağlantılı olarak Antropozofi'de yogaya benzer şekilde bedensel ve tinsel gelişimi sağlamak için pek çok egzersiz vardır. Egzersizlerle düşüncelerin kontrolü, eylemlerin kontrolü, duyguların kontrolü, pozitiflik, içsel hoşgörü, açık fikirlilik, içsel harmoni ve özgürlük amaçlanmaktadır. Fakat bu amaç sadece tek bir bireye özgü olmaktan daha öte modern insanda tinsel gelişimi engelleyen davranışları ve kalıpları değiştirmeyi anlatır (Özdoğan, 2020, s. 669).

Daha sonra Michael Chekhov, Rudolf Steiner'in, Öritmi (Eurhythmy) adını verdiği dans tekniği ile oyunculuk penceresini beden kavramı üzerinden aralamıştır. Oyuncunun bedeninin zengin ve esnek özellikler ile duyarlı bir hale gelmesi için fizibilite çalışması yapmıştır. Michael Chekhov'un bu terim üzerinden oyuncularda

geliştirmeye ve deneyimlemeye çalıştığı şeyi, Cynthia Ashperger (2008), *The Rhythm of Space and the Sound of Time: Michael Chekhov's Acting Technique in the 21st Century* (Mekânın Ritmi ve Zamanın Sesi: 21. Yüzyılda Michael Chekhov'un Oyunculuk Tekniğı) adlı çalışmasında şöyle açıklar:

Sizin enstrümanınız yani vücudunuz hayal gücünüzde canlandırdığınız şeyin biraz da olsa gerisinde kalıyor. Her şeyden önce bu bize özellikle Eurythmy aracılığıyla kendi bedenimizi ve sesimizi ne kadar geliştirmek gerektiğini bir gereklilik içerisinde gösterir. [...] Eurythmy ruhunuzda en yaratıcı olan çoğu dürtüyü yakalayarak yeniden yaratır. [...] Eurythmy egzersizleri, ruhu temsil eder ve bedenimize ve sesimize manevi dürtüler ile daha fazla nüfuz eder (s. 26).

Michael Chekhov, kendi bireyselliğini tiyatro sanatının ideal doğası üzerinden geliştirmeye başlaması ve bir başka açıdan psikolojik problemlerinin üstesinden gelmeyi başarması için bulduğu, okuduğu ve deneyimlediği birçok disiplinin içerisinde Rudolf Steiner'in önemi büyüktür. Ancak her ne kadar kendi tiyatro algısı içerisinde ideal tavrını başlangıçta, antropozofi üzerinden temellendirse de bunu oyunculuk metodu olarak sistemleştirirken asla öğrencilerine bu noktadan çalışmaları gerektiğini söylememiştir (Chekhov, 2005, s. 9).

Chekhov'un Steiner ile başlayan düşünsel sürecinde oyunculuk anlayışını netleştirmeye başlaması ve bu yaratımlarını sanat dünyasında bir noktaya taşıma azmi, kişisel farkındalığını ortaya koyduğunu göstermektedir. Özgür düşüncesinin peşinden ilerlemesi ve bir oyuncu olarak hangi koşulda olursa olsun çalışarak, gözlemleyerek, yenilikçi yaklaşarak ve imgelem yolculuğunun sanat olgusunda ne kadar zengin bir ilerleme olduğunu hem oynadığı karakterler hem de eğitimlerinde bizzat deneyimlemiştir. Bu süreci destekler nitelikte Michael Chekhov'un (2014) *Oyuncuya* adlı eserinin önsözünde Simon Callow süreci şöyle özetler:

Chekhov ilk yoga çalışmaya yöneldi sonra da Rudolf Steiner'in Antropozofik çalışmalarına. Öğretmeye ve yönetmeye başladı: zamanla İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu Okulu'nun yöneticisi oldu. Onun oluşturdukları Stanislavski'den farklıydı. "İdealist" ve "mistik" boyutları, devlet otoritesinden bazı kişiler ve oyuncular arasında sert karşı çıkışlara sebep oldu. O sırada, başta her türlü deneyimselliği ve radikalliği destekleyen, sonrasında ise sanatı, katı politik terimlere hapseden bürokrasinin kemikleştiricisi Rus Devrimi'nin birinci dalgası geçmişti. "Hasta sanatçı" olarak ihbar edilen Chekhov, sonunda Rusya'dan sürüldü ve bazen Orestes gibi merhametsiz kader tarafından takip edildiği, ömür boyu süren yolculuğuna başladı. Riga'dan Berlin'e, Paris'ten Dartington'a, Connecticut'tan New York'a taşındı. Zaman geçti ve yine savaş, hem iç savaş hem de küresel, onu ve başarılı okullarını, tiyatrolarını daha uzak saklanma yerlerine itti, sonunda Hollywood'a gelene kadar (s. 14).

1.2.2. II. Moskova Sanat Tiyatrosu

Rudolf Steiner'in teorilerini yoğun bir şekilde incelemeye başlayan Chekhov, kişisel inancının temelini oluşturacak ve oyuncu teorisi üzerine önemli çalışmalara imza atacak yenilikler yapmaya devam eder. 1918 yılından itibaren Stanislavski'nin oyunculukta benimsediği kişisel deneyim ve duygu temperamanlarını yeni bir çerçevede tartışarak bu düşünsel eylemlerin, oyuncu kişisi için günlük benlik alışkanlıkları olduğunu ve oyuncunun özgürlüğünü kısıtladığını yaptığı çalışmalar ile deneyimleyecektir (Chamberlain, 2004, s. 14).

Michael Chekhov, maddi açıdan ekonomik durumunu iyileştirmek için Moskova'daki stüdyosunda eğitimlerine yukarıda bahsedilen bazı denemeler ile devam etmiştir. Bu yıl içerisinde Xenia Ziller ile ikinci evliliğini gerçekleştirmesi ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nda tekrardan oyuncululuğuna devam etmesi, onun bu fikir ayrılıklarına rağmen Vakhtangov ve Stanislavski ile çalışmalarına engel olmadığını kanıtlar. Özellikle Vakhtangov ile olan yakınlığı ve kurmuş olduğu ortak bir çalışma disiplini, onun ileride önemli rol ve reji çalışmalarına imza atacağını gösterir. Ancak 1922 yılında Vakhtangov'un ani ölümü ile 'İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu' ismi altında yeni yapılanmakta olan oluşum tiyatrosuna yönetici olarak Michael Chekhov'un geçeceği, Konstantin Stanislavski tarafından resmen kararlaştırılmıştır (Bademci, 2019, s. 22).

İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu'nda kaldığı yerden kariyerine devam eden Chekhov, Rudolf Steiner'in 'Spiritüel Teori'lerinin, Vakhtangov'un 'Fantastik Gerçekçilik' yaklaşımının ve Stanislavski'nin 'Sistem' fikirleri ışığında yeni oyun ve reji anlayışı oluşturmak için performatif çalışmalar denemeye başlamıştır. 1924-25 tiyatro sezonunda ilk prodüksiyonu olan *Hamlet* bütün övgüleri toplamışken aynı zamanda eleştirel bir açıdan da tüm gözleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Dönem içinde hem politik hem de beşeri açıdan endişeler doğurmaya başlayan bu gösterim, Chekhov'un üzerinde onulmaz bir baskı oluşturmuştur. Daha sonra 1927 yılına gelindiğinde bu etkiler ışığında, Stalin tarafından tüm sanat mecraları ve prodüksiyonlar denetlemeye başlanmıştır. Özellikle spiritüel ve mistik olgular, toplum üzerinde olumsuz bir baskı yaratacağını ve işçi sınıfından toplumun diğer üyelerine kadar yolsuzluğa sebep olacağı düşünülerek yasaklama kararları alınmıştır (Hodge, 2000, s. 83).

Hamlet oyunu kısa sürede bu kadar övgü toplamasına rağmen tepki almasını Franc Chamberlain (2004) *Michael Chekhov* adlı kitabında şöyle dile getirir:

Yapımdaki önemli anlardan biri oyunda Hamlet'in babasının hayaletinin ortaya çıkmasıydı. Chekhov, hayaleti başka bir aktörün oynamasını değil, hayal gücünü kullanarak bir görüntüyü kendi dışına yansıtmayı, yaratmayı ve sonra buna cevap vermeyi seçti. Bu o kadar başarılı oldu ki, izleyicilerin bazı üyeleri hayaleti görebildiğini iddia etti (s. 18).

Michael Chekhov'un İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu süreci bu dönemler içerisinde kritik olarak ciddiyetini korumuştur. Anropozofi'ye dair ne varsa ülke çapında yasaklanmış ve Chekhov da tutuklanmak üzere uyarılmıştır. Bir süre sonra Sovyetler Birliğinde Chekhov'a karşı protestolar artmış ve "hasta bir oyuncu" olması ile suçlanmıştır (Hodge, 2000, s. 83). Bu süreç dâhilinde, İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu içerisinde de çatışmalara ortaya çıkmış, Chekhov'un oyunculuk metodolojisini eleştiren on yedi üyesi istifa ve protestolar eşliğinde tiyatrodan ayrılmışlardır (Chamberlain, 2004, s. 19).

Belli bir süre sonra, Hamlet oyununda kullandığı biçem ve rejî üslubu üzerine değişiklikler yapması istenen Chekhov, buna dair Eğitim Amirliği'nden bir mektup almıştır. Bu mektupta, oyunun tarzının tamamıyla değiştirilmesi ve özellikle sanat çalışmalarında, Rudolf Steiner'e ait düşüncelerini ortadan kaldırmasını ve toplumsal açıdan bunun önemli bir yaklaşım olacağı vurgulanmak istenmiştir. Ancak Michael Chekhov'un bu yaklaşımı reddetmesi üzerine, Devlet Politikalar Başkanlığı tarafından tutuklanmasına dair resmi bir yazıyla kararname oluşturulmuştur. Bunun üzerine iyi bir dereceye sahip Komünist Parti üyesi bir arkadaşı sayesinde, Chekhov ve ikinci eşi Xenia otuz altı saat içerisinde bir daha geri dönmek üzere Rusya'yı terk etmişlerdir (Chekhov, 2014, s. 30).

Michael Chekhov'un sürgün yılları başlamıştır. Kariyerinin ikinci evresi olacak olan sürgün dönemi onun daha sonra ünlü Avusturyalı yönetmen Max Reinhardt ile tanışmasını sağlayacak ve yeni bir sanat macerasının kapısını aralayacaktır.

Oyuncu asla endişelenmemeli... Daha çok yeteneği... Tekniğinin eksikliği... Eğitiminin eksikliği ve... Yaratıcı süreci anlamasının eksikliği hakkında... Sanatçı tüm yabancı dış etkenlerden kurtulduğunda yetenek kendiliğinden güzelleşip gelişecektir (Hodge, 2010, s. 76).

1.2.3. Sürgün Yılları ve Hollywood

1928 yılında onulmaz bir şekilde Rusya'yı terk eden Chekhov, bu yılın Ağustos ayı içerisinde Avusturyalı yönetmen Max Reinhardt'tan davet alması üstüne ilk önemli durağı Berlin olmuştur. Hayat boyu sürecek olan yolculuğunun birçok kısmı hayal kırıklıkları ile doludur. Ancak yine de kendi sanat serüvenine odaklanmayı başaran Chekhov, kendi tiyatro topluluğunu ve kendi oyunculuk metotlarını bulma ve geliştirme adına çok çalışmıştır. Bilhassa kendi tiyatro stüdyosunu kaldığı yerden devam ettirmek ve okul haline getirip düzenli eğitim modeline sokmak için görkemli planlar kurduğu bu sürgün yılları, onu ölene dek bir ateşleyici nitelik olarak tetiklemiştir (Chekhov, 1991, s. xxii).

Max Reinhardt ve Chekhov ilişkisi tımtıraklı bir öğretinin savunuculuğu gibi disiplinli bir şekilde devam etmiştir. Berlin'e taşınan Chekhov, Antropozofi çalışmalarını burada da sürdürmeye devam etmiş ve bu dönem içerisinde Filistin'den gelmiş olan Habima Tiyatrosu adına William Shakespeare'inin *On İkinci Gece* oyununu yönetmiştir. Michael Chekhov, Max Reinhardt'ın çalışma ve tiyatro algısından memnun olmamasına rağmen Reinhardt ile düzenli olarak projeler yapmıştır (Hodge, 2010, s. 67). Chekhov, George Abbot ve Philip Dunning'in yazdığı *Broadway* oyununun Avrupa versiyonu olan *Sanatçılar* adlı oyunda *Skid* rolü performansı ile ününü kaldığı yerden devam ettirmiştir. (Acar, 2016, s. 10). *Skid* rolü basit bir dönüşün ötesine geçerek "Bilinç Bölünmesi" ismini alan sanrısı ve oyuncunun karakterin evreninden gelen bir isteğe ve daha üst bir hayali dünya yaratma güdüsüne uyması gerektiği fikri ile "Yüksek Ego" kavramının doğuşunu da hazırlamıştır (Chamberlain, 2004, s. 22).

Michael Chekhov'un, *Skid* rolü deneyiminden sonra bu rolün kendi üzerinde bırakmış olduğu etkiyi araştırma gayesi, sanatsal disiplini ve kişisel ruhani etkileşimi ile bilinçli ve kurallı bir oyunculuk metodolojisi arayışları içerisine girdiği bilinmektedir. Chekhov'un (2014) *Oyuncuya* adlı otobiyografik eserinde bu süreç şöyle anlatılmaktadır:

İlk geceki oyunun yarısına doğru, Chekhov birden esinlenilmiş bilinç bölünmesi diye adlandırdığı şeyi yaşadı. Kendini, aynı zamanda hem seyircinin arasında, hem bilinçli olarak yönettiği karakterinin içinde, hem de diğer oyun arkadaşlarının her birinin içinde hissediyordu. "... ..benim ve *Skid*'in tüm varlığı korkunç, neredeyse dayanılmaz bir güçle doldu! Bu güce karşı hiçbir engel yoktu; her şeye sızabiliyor, her şeyi yapabiliyordu! Dehşete kapılmış hissettim." Chekhov için bu deneyim, gerçek yaratıcı sanatçı için uzun süredir gördüğü bir idealin onaylanmasıydı; Chekhov'un Üst Benlik

olarak adlandırdığı şeyle bilinçli olarak çalışmak. O andan itibaren, oyuncuya Esinlenilmiş Oyunculuk Yolu'nda önderlik etmesi için geliştirdiği teknikleri düzenlemek ve sistematige oturtmakla meşgul olacaktı. (s. 31).

Tiyatro kuramını ve deneysel çalışmalarını Berlin'de tam olarak yerine getiremeyen Chekhov'un bir sonraki durağı Paris olmuştur. Bu süreçte, Paris'te bulunan ve Rusya'dan göç etmiş muhalif Bolşevik unsurlar Chekhov karşısında kabullenilmez bir olumsuz yaklaşım içerisine girmişler ve aynı zamanda Sovyetler Birliği sempatanları da ona karşı kötü bir tavır sergilemişlerdir. Chekhov'un beklentisi her şeyden önce Rus göçmenlerden destek alacağı yöndeydi ancak durumlar düşündüğünün tersinde ilerlemiştir. Tüm bu saldırıların aksine Rus dilinde çalışmalar, proje oyunlar ve Fransız basının desteği ile kısa hikâyeler yönetir (Ergün vd., 2015, s. 156).

Max Reinhardt'ın eski bir öğrencisi olan Georgette Bonner, bütün aksiliklere ve ekonomik çatışmalara rağmen Michael Chekhov'un asistanlık görevini üstlenir ona destek olur. Chekhov kendi tiyatro stüdyosunu burada yeniden açmıştır. İlk çalışmış oldukları oyun Lev Tolstoy'un *Kale Uyanıyor* diye uyarlanan peri masalı adlı eseridir. Bu eserde Chekhov açısından özellikle Rudolf Steiner'in düşüncelerinin izinde yürüyüşü, dekor anlayışında simgesel dokunuşlar ve Eurhythmy (Öritmik) adımlar gibi çalışma disiplini ile ortaya koydukları oyun ticari başarısızlık ile sonuçlanmıştır (Hodge, 2010, s. 67).

Michael Chekhov, bu durum üzerine Paris'ten eşi Xenia ile birlikte ayrılarak bir sonraki konuşlanacağı nokta Riga'daki Letonya Devlet Tiyatrosu olmuştur. Asistanlığını yapan Georgette Bonner ve Vitor Gromov, Chekhov'un Letonya ve Litvanya Devlet Tiyatrolarında teminatlı bir şekilde daimi olarak çalışabileceği bir pozisyon için davet almasını sağlamışlardır. 1931 ile 1932 yılı içerisinde gerçekleşen bu değişimde Chekhov, Doğu Avrupa'da bu süreçten sonra kaldığı yerden oyunculğunu, yönetmenliğini ve oyunculuk eğitmenliğini yapmaya devam etmiştir (Chekhov, 1991, s. xxv).

Yaşamının en güzel anlarını ve sanatsal gelişiminin bir kısmını burada yaşayan Chekhov, bu dönem içerisinde *Hamlet*, *On İkinci Gece*, *On Dördüncü Erik*, *Korkunç İvan'ın Ölümü*, *Tufan* (The Deluge) ve *Gogol* oyunlarını kendi evrimsel yolculuğunda yarattığı oyunculuk metotlarını kullanarak, deneyimsel bir çalışmalar dizini ile yönetmiştir. Daha sonra, yoğun çalışmalar yüzünden rahatsızlanarak kalp krizi

geçirmiştir. Daha tam olarak sağlığını toparlayamadan da, Letonya’da oluşmuş olan faşist ve politik iç çatışmalar ile savaş çanlarını çalmaya başlamıştır. Bu noktada politik açıdan dikkatleri üzerine toplayan Chekhov, zamanla burada da istenmeyen adam konumuna getirilmiştir (Chekhov, 2014, s. 32).

1935 yılında Amerika’dan gelen teklifi onaylayarak, Rus sürgün oyuncularından oluşan *Moskova Sanat Oyuncuları* adlı tiyatro ekibini orada kurarak kısa turnelere çıkan Chekhov, o dönemin Rus ekolü denebilecek eğitimcilerinin olduğu *Grup Tiyatrosu* (The Group Theatre) ekibinin beğenilerini de ayrıca toplamışlardır. *Grup Tiyatrosu* üyelerinden kurucuları içerisinde olan Stella Adler, Chekhov’dan çok etkilendiğini dile getirerek, onu kendi tiyatrosunda eğitim vermesi için davet ettiği bilinmektedir (Chamberlain, 2004, s. 25).

Bu aşamada Michael Chekhov’un sanatsal yolculuğunda önemli dönüm noktalarından bir başkası olarak görülecek olan evre, ondan çok etkilenen bir başka isim Beatrice Straight olmuştur. Beatrice Straight arkadaşı Deirdre Hurst (yakında Chekhov’un sekreteri ve yazı işleri müdürü olacak asistan) ile birlikte Chekhov’u Dartington Hall’de Devonshire’daki mülkünün içerisinde uygun koşullar ile tiyatro okulu kuracağı ve eğitim kurumu haline gelebileceği imkânların bulunduğu bir teklifte bulunmuştur. Dartington Hall’de Chekhov, kendi tiyatro okulunu kurdu. Bu okulda dünyanın her tarafından öğrenciler ile kendi ideal düşüncesinde yarattığı eğitim metodunun ilk temellerini attı. Daha sonra, modern dans, müzik, tarım, etik, temel oyunculuk, zanaat endüstrisi ve projeler gibi alanlarda deneysel çalışmalar yaparak, bu konumu oyunculuk eğitimi enstitüsü haline getirmiştir (Chekhov, 1991, s. xxvii).

Ticari baskının olmadığı yer olan bu bölge de Chekhov, metodunu geliştirmek için özgürdür. Üç yıllık sürmesini planladığı oyunculuk eğitim programı genel hatlarıyla şu şekilde ilerleyecektir:

- Konsantrasyon ve hayal gücünün gelişimi için imgelem, ses ve konuşma
- Rudolf Steiner’in Öritmi ve antropozofik çalışmalarının yansıması olan ritim ve müzikal kompozisyon
- Rudolf Steiner’den esinlenerek tasarladığı karakter çizim dersleri
- İmgelem doğaçlaması olan halk masallarından yararlanma

Temel olarak profesyonel eğitim ekolü tasarlayan Chekhov, eğitimi tamamlayan öğrencilerin oyunculuk ve sanat kültürünü anlamadaki özel ipuçlarını entelektüel birikim ile yavaş yavaş çalışarak deneyimlemlerini ve buradan okulun gezici, üretici ve geleceğe yönelik yeni çalışma modelleri üretmeleri için, modern bir eğitim modelini projelendirmiştir (Chamberlain, 2004, s. 29).

Michael Chekhov'un Darlington'da oyunculuk metodu olarak en önemli yeniliği Stanislavski'nin "Duyu Belleği" çalışmasının yerine ikame ettiği "Duyusal Uyarım" tekniğini öne sürmesidir. Oyuncu psiko-fiziksel bir eylemi yaratmak için bu eyleme o anın atmosferi içerisinde nitelik yani gerekçe yükleyerek o hissi çağırmasını veya hatırlamasını sağlamaktır. Çünkü bu eylemlerin ifade edilmesi için oyuncunun, içsel motivasyonu aramasından önce, eğer öfkeli bir noktayı canlandıracaksa o anda sadece odaklanacağı şeyin bu öfkeyi yaratan şeyin, eylemsel adımı nedir? Diyerek öfkenin niteliğinin araştırılmasını istemiştir (Chekhov, 1991, s. xxviii).

Michael Chekhov, yine İngiltere dönemine oyunculuk metodunda bir başka temel yenilik olan ve "Dört Kardeş" adını verdiği bir kavramı yaratmıştır. Bu yaratım neticesinde oyuncunun bedenini boşlukta koreograf gibi hayal eden Chekhov, oyuncu kişinin hareketleri için dört eş zamanlı nitelik saptamıştır. Bunlar *rahatlık, güzellik, biçim* ve *bütünlük* hisleridir (Acar, 2016, s. 13). Bu yeniliklerin devam edeceği gerçeğini kabullenerek, Goethe'nin doğa felsefesi fikrini merak etmesi ve kendi simgeci tavrının ürünü olarak Rudolf Steiner'in mistik tavrına olan ilgisi ve uzak doğu tiyatrosu sempatisi gibi kavramsal alt metinler Chekhov'un, oyunculuk metodunu oluştururken kendi sanat anlayışına ne kadar yenilikçi bir tavırla baktığının göstergeleridir.

Her şey çoktan başarılmıştır ve bu yüzden de çaba denilen hastalığın üstesinden gelen bir kişi kendi kendisini mükemmelleşmiş bir şekilde bulacaktır. İşte tefekkür denilen şey tam da budur (Bartow, 2006, s. 104).

Michael Chekhov'un sürgün süreci, İngiltere'de geçirdiği zamanlara kadar ki sanatsal verimliliği ve kendi oyunculuk anlayışının olgunlaşmasında yaşadığı olumsuzluklar onu cesaretlendirme yolunda önemli unsurlardır. Çaba göstermeyi ve başarmayı kendi hassasiyetini içinde taşıdığı sanat sevgisi ile yakalayan Chekhov, bu süreçten sonra Amerika Birleşik Devletlerinde yoluna devam edecek olması, onun yeni bir gayret olgusu içerisine atılacağını ve yeni deneyimlerin önünü açacağını göstermektedir.

Chekhov'un yöntemi sezgisel ve imgesel motifler üzerinden ilerlemesine rağmen, büyük titizlik ile çalışılması gerekir. Amerika dönemine kadar süren bu süreç içerisinde temel olarak yakaladığı deneyimsel oyunculuk metodolojisi, tıpkı bir dizi teknik alıştırma ve belirli bir sistem üzerinden geliştiği için farklı ifade araçları açısından, tam kontrol gerektiren bir eğitim modeli olduğunu bilinmektedir (Benedetti, 2007, s. 151). Karısı ile birlikte Amerika Birleşik Devletleri'nde 1941 yılı içerisinde New York'a yerleşip ve *Chekhov Theatre Studio* (Chekhov Tiyatro Stüdyosu'nu) kurmuştur. Öritmi, müzik, koro, eskrim, jimnastik ve makyaj gibi kompakt bir eğitim planlaması yaparak, arta kalan zamanlarda evinde profesyonel oyuncular ile birlikte "Psikolojik Jest" adı ile belirlemiş olacağı oyunculuk tekniği için düzenli çalışmalar yapmaktadır (Acar, 2016, s. 14).

Pearl Harbour baskını ile birlikte İkinci Dünya Savaşının patlak vermesi, Michael Chekhov'un bu oyunculuk stüdyosunun kapanmasına neden olmuştur. 1943 yılında okulunu kapattıktan sonra Los Angeles'e taşınarak Hollywood'ta sinema kariyerine başlayan Chekhov, burada hem oyunculuk yaparak hem de eğitmenlik yaparak yaratıcı sürecini devam ettirdiği bilinmektedir (Chamberlain, 2004, s. 31).

Hollywood serüveni, Alfred Hitchcock'un *Büyülenmiş* (Spellbound) adlı filminde göstermiş olduğu performans ile oynadığı film projeleri içerisinde en çok dikkati üzerine toplayan bir film olmuştur. 1945 yapımlı bu film Michael Chekhov'un, Oscar adaylığında akademi ödülü aldığı ve aynı zamanda film içerisindeki bazı oyunculara oyuncu koçluğu yaptığı projesidir. Bunların dışında genç Hollywood oyuncularına kendi tekniği ile eğitimler verdiği bilinir. Marilyn Monroe, Jack Palance, Anthony Quinn, Akim Tamiroff, John Dehner, Mala Powers, John Abbot, Yul Brynner ve Jack Nicholson, gibi ünlü oyuncular bunlardan bazılarıdır (Chekhov, 1991, s. xxxi).

Sağlık problemleri nüksetmesi üzerine Chekhov, Hollywood sürecinde oynadığı filmlere ara vermiş ve oyunculuk eğitimlerini asgari olarak sürdürmüştür. Daha sonra sürekli kesintiye uğrayan kariyer yolculuğunda, "Karakter Yaratmak" kavramına hassas ve gayretle yaklaşarak, yaşamının her evresinde onu kişisel, ekonomik ve politik zorluklarla başa çıkmaya zorlayan güç karşısında bitkin düşmüştür. Daha sonra, Los Angeles'te 1955 yılında daha altmış dört yaşındayken kalp krizi geçirerek hayata gözlerini yummuştur (Hodge, 2000, s. 86).

Michael Chekhov (2014), ölmeden önce yayınladığı *Oyuncuya* adlı kitabı “Geleceğin Tiyatrosu” fikrine, onun eyleme geçtiği ve metot olarak geleceğe sunduğu bir rehber niteliği taşıdığı görülür. Son olarak Mala Powers’ın önsözünü yazdığı bu kitapta şu satırlar oyunculuk sanatı açısından Geleceğin İdeal Tiyatrosu fikrinin bir panoraması gibidir:

Michael Chekhov’un yaşamının çoğu, Geleceğin İdeal Tiyatrosu ve İdeal Oyuncu görüşünü keşfetmek, göstermek ve yazmakla geçti. Sonuç olarak Chekhov’un ömürlük çalışmasının geleceği, bu kitabı okuyan size, Geleceğin Tiyatrosu’nun yaratıcılarına bağlı. Dahası, Chekhov çağının Tiyatrosundan memnun değildi. Ticaret anlayışını da bunun içinde sayıyordu ki bu günümüzde daha yaygın. Sanatımızda güzellik ve şiirsellik hissini kaybettiğimizi gözlemledi. “Tiyatromuz kuru bir işletmeye döndü,” derdi. “Tiyatro herhangi bir problemi çözmiyor. Gelecekle, gelecekte ne olacağı ile ilgilenmiyor.” Tiyatromuzun şimdiki zamana çok fazla sıkıştırıldığından ve bu, dili ve insan davranışlarını sürekli, nerdeyse cansızlaşmaya kadar sıkıştırma ve küçültme alışkanlığımızı bırakmamız gerektiğinden bahsederdi. “Ölümcul tiyatro” imparatorluğundan kurtulmalıyız; Peter Brook’un çok yerinde verdiği ismi kullanmak için (s. 37).

Orijinal olarak 1942 yılında kendi deneyimlerinin ve bireysel oyunculuk notlarının da içinde bulunduğu bu eser, 1953 yılında asıl metnine dönüştürülmüştür. Çeşitli dil ve anlatım düzenlemeleri yapılan bu kitapta, kompozisyon biçiminde ekleme ve çıkarmalar seçilmiş ve son olarak Chekhov’un oyunculuk öğretisiyle ilgili olmayan yerler çıkarılarak, Hollywood dönemindeki eğitim notları da üzerine eklenmiştir (Chekhov, 1991, s. xxxiii).

Yüksek kavrayışlara ulaşmak isteyen, düşünceleri için hedeflediklerini eylemleri için de hedeflemelidir. Eylemleri, kişiliğinin engelleyici etkileri olmadan, soylu güzelliğin ve ebedi gerçeğin yasalarına uymalıdır. Bu yasalar, ona doğru yolu gösterebilmelidir. Doğru olduğuna inandığı bir yola girdiğinde, kişisel duyguların bu edimden hoşnut kalmaması yüzünden başlanmış yol bırakılmamalıdır (Steiner, 2002, s. 158).

Michael Chekhov’un azim ve sabrının ürünü kendi sanat düşüncelerine olan inancıdır. Çocukluğunun karamsarlığı ve karanlığı onu eylemlerinden ne kadar yoksun bırakmaya çalışsa da o yaşadığı süre içerisinde ta ki ölümüne kadarki zamanda gelecek kuşağa bir sürü yenilik ve güzelliklerle dolu tiyatro tasvirleri bırakmıştır. Bunun güzel tanımını Peter Brook’la bütünleştirmek teorik açıdan önemli bir ölçüttür:

Sanat, algılayamayacağımız ve tanımlayamayacağımız sabit bir eksenin etrafında dönen bir tekerlektir. Öyleyse amacımız nedir? Yaşamın dokusuyla karşı karşıya gelmektir- ne azı, ne de fazlası. Tiyatro insan varoluşunun her yönünü yansıtabilir, öyleye yaşayan her biçim geçerlidir, her biçim dramatik ifadede kendisine bir yer bulabilir. Biçimler sözcükler gibidir: sadece doğru kullanıldıklarında anlam kazanırlar (Brook, 2007, s. 78).

1.2.4.Geleceğin Tiyatrosu

Hiç bir zaman, içinde büyüdüğüm özgür hayattan, varolma mutluluğundan, ışıktan vazgeçemedim. Her ne kadar bu özlem yanılma ve yanlışlarımın pek çoğunu açıklıyorsa da; şüphesiz, mesleğimi daha iyi anlamama da yardım etmiştir; bugün de, körü körüne, bu dünyadaki yaşantılarına ancak anıları ile kısa ve özgür mutluluklara dönmekle katlanabilen sessiz insanlar yanında ayakta durmama yardım etmektedir. Yeteneklerimi, borçlarımı olduğu kadar da zorlu inancımı, gerçekteki gibi gözlerinizin önüne serdikten sonra, bana verdiğiniz armağanın cömertliğini ve kapsamım sizlere göstermek için, kendimi daha özgür duyuyorum. Bu armağanı, benimle aynı savaşı paylaşıp, hiç bir ayrıcalık almamış, aksine sadece mutsuzluk ve zulüm görmüşlere karşı gösterilen bir saygı olarak kabul etmek istediğimi söyleyecek kadar özgür duyuyorum. Bundan sonra bana, sizlere yürekten teşekkür etmek ve kişisel gönül borcumu göstermek için de, her gerçek sanatçının, her gün sessizlik içinde kendisine verdiği hep aynı ve çok eski bağlılık sözünü açıkça vermek kalıyor (Camus, 1965, s. 21).

20. yüzyılda Stanislavski'nin temel oyunculuk metotlarını benimsemiş ve bu yapı üzerinden kendi sanatçı kimliğini ve sanat fikrini geliştirmek için, değişmez zorunluluklarının kalıbını kırarak özgür olmayı seçen Chekhov, yukarıda Albert Camus'un da bahsettiği gibi ışık saçmaktan, inanmaktan ve yaratıcılık yolundaki cömertliğinden hiçbir zaman vazgeçmemiştir.

Michael Chekhov, "Geleceğin Tiyatrosu" ya da "Geleceğin İdeal Oyuncusu" düşüncesi fenomenini, organik ayrışmalar ile aramak veya kuramsal açıdan bir ironi etkisi yaratıp bunu öncül fikir haline getirmek gibi bir amaç peşinde olmamıştır. O kendi sürekliliğini sağlamak ve en bariz şekliyle oyuncunun bir tiyatro çatısı altında kendi yeteneklerini disiplinli ve kurallı bir şekilde eğitmesini, geliştirmesini istemiştir. Geleceğin oyuncusundan, dikkatli bir şekilde bu görüntüyü kaybetmeden kendi düşünsel yapısını en yaratıcı hale getirmesini ve özellikle histeriye kapılmadan, belirli fizibilite çalışmasıyla bu yaratım sürecini nasıl keşfetmesi gerektiğini göstermeye çalışmıştır. Chekhov'un geçmiş yaşantısına göz attığımızda bütün teatral çalışmalarının fonksiyonel bir biçimde tek bir nihai hedefe ulaşmaya çalıştığını fark ederiz: "Oyuncunun zihinsel veya fiziksel engellerini aşmak için sıkı bir çalışma içine girmesi gerektiğini söyler. Üstelik karakter yaratma evresine odaklandığında ona tüm nitelikleriyle bahşedilmiş ne varsa, ego kontrolü içerisinde kendisine ait bir oyunculuk tekniği geliştirmesi gerektiğini" önerir (Benedetti, 2007, s. 155).

Esinlenmiş oyunculuk yaklaşımının uzantılarından biri olan bu çalışma disiplini, onun bireysel öz benliğinin birer yansımalarıdır. Michael Chekhov, oyunculuk metodu olarak bu yaklaşım ile oyuncu kişisini üretken ve zengin bir algılama içerisine sürükler.

Ona göre kurgulanmış olan kopya sistemlerin cılız görüntüsü yerine, imgelem ve yaratıcı ruh durumu ile oyuncunun karakterine göz kırpmasını ve onun seviyesine ulaşmak için düzenli çalışma yapmasını önerir. Bu çalışmaların metot olarak kontrollü bir şekilde icra edilmesi, tekniklerinin araştırılması ve oyunculuk mesleği açısından kişinin kendi yaratıcı bireyselliğini yakalaması, Chekhov'un tiyatro anlayışında önemli adımların iz düşümleridir.

Tarihsel yönden özellikle 19.yüzyıldan sonra en çok üzerine düşünülen konulardan biri olan sanat, us ve sağduyu ikilemi yeniçağ düzeni içerisinde evreni, insanı, maddeyi sorgulayamaya başlamış ve sonuç olarak ulusların siyasi ve ekonomik açıdan nasıl bir entegrasyon (uyum) içerisinde olmalarına kadar bir dizi çalışma disiplinleri ortaya çıkmıştır. Bu yüzyıldan itibaren Michael Chekhov'un tarihi bir tiyatro sanatının büyüsunü üzerinde taşıması ve ona olan samimi istenci, oluşturmuş olduğu yenilikler ile birlikte bu tarihi ikilemi birer tanık olarak yanında taşıdığı görülür. Chekhov'un geleceğin tiyatrosuna katkı sağlayacak ve tiyatro sanatının en önemli başyapıtı olan "oyuncu" kavramının estetik ilkeler dâhilinde geliştirmeye çalışma çabası, elbette ki bir önceki sanat akımları ve dünyada çaplı bir biçimde oluşan değişimlerin etkisi altında gerçekleştiği görülür. Michael Chekhov öncül sayabileceğimiz sanat akımları ve bazı yaklaşımlarına, daima reform algısı üzerinden ve en üstün anlama içgüdüsu yaklaşımı ile bakmaya çalıştığı bilinir.

19. yüzyıl ve 20. yüzyıl sanatında birbirinin doğuşunu hazırlayan gerçekçilik, izlenimcilik, simgecilik, doğalcılık ve estetizm gibi birbiri ardı süren sanat akımları, temelde yerleşik bir düzene sahip olabilmek için kozmos dediğimiz boşlukta var olmaya çalışmışlardır. Bir nevi Michael Chekhov'un kendi ışığının parlamasında da o yüzyılın teknolojik yenilikleri ve teknik imkânları, sahne aydınlatmasından, döner sahnelerin, dekor için kullanılan modern malzemelere ve bazı tiyatro kalıplarının geçerliliğini yitirmesine kadar birçok bileşen etkili olduğu bilinmektedir (Candan, 2019, s. 4). Tüm bunların etkisinde kalan sanatçı dediğimiz eyleyici, daima hisleri aracılığıyla, o dönem ki sanat çağının istekleri doğrultusunda teorik ve etik yeniliklere ilgi duymuşlardır.

Michael Chekhov da bunlardan biridir. Tecrübeleriyle aklın sınırlarını zorlayan, oyunculuğa dair yeni bir bilinçlilik duygusu getiren, akla ve ruha yakışır şekilde samimi yetilerini kullan bu kişi, sanatta *güzellik* fenomeni üzerine de kafa yormuştur. "İdeal

Oyuncu” paradoksu içerisinde, *oyuncu* kavramını bilincin bir yansıması ve insan deneyiminin cesaretle giriştiği eylemleri olarak gören Chekhov, oyuncuda derin bir supleks ve iç görü yeteneğinin sezgi itkisi ile özel bir tekniğe dönüşmesini istemiştir. Bu tekniğe erişen her bireyin, psikolojik gerçekliğe ve psiko-fiziksel oyunculuk tekniğine daha çok yaklaşacağını, sahnede ideal olan *güzellik*’i yoğun bir konsantrasyon ile sağlayacağını bilir. Çünkü Chekhov’a göre fenomenolojik açıdan oyuncu kişinin rol sırasında hislerinin esiri olmamasını ve bu duygu durumu içerisinde kaybolmamasını önerir. Ona göre duygular kaprislidir. Tek tip oyuncu modellerinin çoğunun düştüğü asal hata kendilerine tek tip duygu durumu bulup onun peşinden sürüklenmeleridir. Chekhov bunun için önemli ilk çözümün *imgelem* olduğunu ve o anda var olan *atmosfer*’in farkında olunması gerektiğini bununla *güzel* olanı estetik bir açıdan aramak gerektiğini savunmaktadır. Sanatta *güzel* kavramına ulaşmak için Chekhov, önce sanatçının bu edinimi öznenin hislerinde araması gerektiğini ve daha sonra sanatın gizli gücüne yönelmesi gerektiğini belirtir. Sahnede fiziksel aksiyon olarak güzeli aramak değil, psikolojik koşut olarak güzeli yaratmak gerektiğini savunur.

Goethe’ye göre, en üst düzeye ulaşabilmiş olan Güzellik, sadece doğanın tüm öğeleri arasındaki ilişki ve bağılıkların yarattığı bütünlüktür (!). Nitekim Goethe şöyle demektedir: "... Doğa, her şeyi ile güzeldir, ama bu güzelliği tümüyle sergileyebilecek nitelikteki koşulların çoğunlukla elde edilemediği bir gerçektir; şöyle ki, doğa, güzelliğini alâde bir bakıştan gizlemektedir ve doğanın her halini, ancak sanat, gereği gibi dile getirebilmektedir..." (Altar, 1996, s. 21).

Chekhov oyunculuk sanatında Stanislavski’nin teknik yapısını ve mantıksal dizinini ele alırken tam olarak ondan bağımsız ilerlediği söylenemez. Netice de Stanislavski’nin bütün oyunculuk anlayışının uygulanabilirliği ve sistematik bir teknikle sahip olduğu unsurların geldiği son nokta, Michael Chekhov’un kendi sanat anlayışının ve tekniğinin günümüze kadar olgunlaşmış son halidir. Yani ‘Sistem Oyunculuğu’nun son durağı Chekhov’un ‘Esinlenmiş Oyunculuk’ teorisidir. Bu noktada; dürtüsel eylem olarak oyunculuk üzerine yoğunlaşmış olan Chekhov, çocukluğundan bu yana aradığı gerçek fenomen, hayal ettiği evrenin gücünü aramak ve kendi sanat anlayışını yaratmak istediği ortaya çıkıyor. Yalnızca imgelem üzerinden günlük yaşantısının ve oyuncunun biricik etmeni olan *eylem* kavramını kendi tiyatro algısında yarattığı etkiyi görmek için bile ciddi araştırmalara girdiği ve bireysel çalışma disiplini oluşturduğu bilinir. Dil ve imge üzerine çalışmak ve evreni bu nitelikler üzerinden sorgulamak isteyen Chekhov,

oyuncuya bırakmak istediği ve özellikle görmek, sezmek gibi belirli kavramlar üzerinden temel bir dizi yönelim sunmuştur.

Şeyleri gören ve duyan oyuncular vardır. İyi gören oyuncular özellikle keskin bir iç görme yeteneğiyle, iyi duyan oyuncular hassas bir iç dinleme yeteneği ile donanmışlardır. Kendimi de onlardan biri saydığım iyi göze sahip oyuncular açısından, hayali bir yaşantı yaratmanın en kolay yolu görsel imgelerin yardımına başvurmaktır. İyi kulağa sahip oyunculardaysa, sese dair bir imge oluşturabilmek onlara yardımcı olacaktır. Bu görsel, işitsel ve başla türdeki imgelerin kıymetini bilmeliyiz; kendi rüyalarımız seyircisi olarak... onlardan usul usul faydalanabiliriz. Ya da kendi rüyalarımızda aktif bir rol üstlenebiliriz. Oyuncunun muhayyilesinin üreteceği her şey üzerinde yoğun biçimde çalışılmalıdır. ... Muhayyilemizin ürettiği şeyler, oyuncunun, yaratıcı hasletlerini gittikçe daha belirgin hayali varlıklar oluşturmaya vakfederken kendisine yönelttiği bütün sorulara (neden, nerede, niçin, nasıl) cevap oluşturabilmelidir. [Oyuncu] karşısına çıkacak zorlukları hem fiziksel hem de zihinsel olarak hissetmelidir, çünkü hayal gücü... fiziksel doğamızı düşünsel yolla etkileyip, onun harekete geçmesini sağlayabilir... Hayal gücünüzün iş birliği olmadan sahnede tek bir adım bile atmamalısınız. (Stanislavski, 2015, ss. 112-113).

İdeal olanı aramak, ideal sanat düşüncesi içerisinde bulunmak bir nevi yanıltıcı bir sürü unsurun ortaya çıkmasını da sağlar. Fakat ideal bir düşüncenin, yapının, hedefin, kararın peşinden gitmek ve onu geliştirmek, yeniliklerin kapısını aralar. Chekhov da yaşamında gelecek ve ideal oyuncu düşüncesinin ışığında yaptığı teknik ve teorik yenilikler, oyuncunun bu sanat bileşenleri içerisinde kendi tekniğinin üzerine yoğunlaşmasını sağlayacaktır. Çağının tiyatrosundan memnun olmayan Chekhov, ticaret anlayışı içerisinde yaygınlaşan bir algının oluşmasını ve sanatımızın güzellik, şiirsellik duygusundan yoksunlaşmaya başladığını ve sanatçının kendi görevinden uzaklaşmaya başladığını çoğu kez dile getirmiştir (Chekhov, 2014, s. 37).

Ernst Fischer (2015) sanatı ve sanatçının görevini “Sanatın Gerekliliği” kitabının bir bölümünde şu cümleler ile açıklarken, Michael Chekhov’un günümüze hangi çaba ile idealar oluşturduğunu açıklar niteliktedir:

Sanatçının halkı kendi özel sorunlarıyla tedirgin etmesi gerekmiyordu, kendi kişiliği önemli değildi, yalnız halkının, sınıfının, çağının ortak yaşantılarını, önemli olay ve düşüncelerini yansıtmaya yeteneğiyle ölçülüyordu değeri. Bu toplumsal görev daha önce büyücü için olduğu gibi, sanatçı içinde kaçınılmaz ve karşı konulmaz bir nitelik taşıyordu. Sanatçının görevi birlikte yaşadığı insanlara olayların gerçek anlamını açıklamak, toplumsal ve tarihsel gelişmenin gerekliliğini ve kurallarını anlatmak, insanla doğa ve insanla toplum arasındaki temel ilişkiler sorununu çözümlemektir. Ödevi yaşadığı şehrin, sınıfın, ulusun insanlarına bir kişilik ve yaşama bilinci aşılacak; toplu yaşayış düzeninin güvenliğinden çıkıp iş bölümü ve sınıf çatışmasına dayanan bir dünyanın insanlarını belirsiz ve bölünmüş bireyselliğin kaygılarından, güvensiz bir yaşama düzeninin korkularından kurtarmak, bireysel hayatı toplumsal hayata, kişisel evrensele yöneltmek, insanın yitirilmiş olan birliğini yeniden kurmaktır (s. 58).

Michael Chekhov, sanatı evrensel olan ile bütünleştirmek ve bireysel yaratıcılık sayesinde toplumun sanat ile eğlenmesi gerektiğini de birçok kez dile getirir. Bu yolla oyuncudan birincil isteği, fiziksel ve psikolojik olarak bir bütünlük içerisinde sahnede var olması gerektiğidir. Çünkü ona göre her psikolojik eylem daima düşüncelerin, görüntülerin, his ve isteklerin kombinasyonlarının bir sonucudur (Hassanisoughi, 2012, s. 17). Konstantin Stanislavski'den ayrıştığı ilk husus bu noktadadır. Stanislavski oyuncudan rolüne yaklaşırken öncelikle kendi kişiliğinden, yaşantısından yola çıkması gerektiğini söyler. Chekhov ise bunu arka planda yok saymadan, önce kişinin oynayacağı karakterle kendi kişiliği arasında fark olduğunu ve bu farkları keşfederek çalışması gerektiğini dile getirir. Daha sonra Stanislavski de kariyerinin son dönemlerinde öğrencisi Chekhov'un bu başat görüşünü net bir şekilde onaylamıştır.

İnsan her zaman bilinçaltı yoluyla ve ilhamla yaratamaz. Dünyada böyle bir dahi yoktur. Bu yüzden, bizim sanatımız her şeyden önce bilinçle ve doğru olarak yaratmayı öğretir, çünkü ilhamın kaynağı olan bilinçaltının devreye girip etkili olmasının yolunu en iyi bu şekilde hazırlayabiliriz. Rolünüzdeki yaratıcı anların ne kadar çok bilincinde olursanız, ilhamınızın gelmesi ihtimali o kadar fazla olur. Doğru bir oyun çıkarmak, yerinde, mantıklı, tutarlı bir şekilde oynamak, rolünüzü düşünmek, onun için çaba harcamak, rolünüzü hissetmek ve rolünüzle uyum içerisinde hareket etmek demektir. Bu içsel süreçleri benimser ve onları sahnede temsil ettiğiniz kişinin tinsel ve fiziksel yaşantısına uyarlamayı başarırsanız rolünüzü yaşadığınızı söyleyebiliriz. Doğru bir oyun çıkarmak için, ağaçsız bir ovada size yol gösterecek direkler misali, doğru amaçların peşinde olmalısınız (Stanislavski, 2015, s. 36).

Çeşitli konular ve ifade yolları izinden mesleki açıdan çeşitliliğe ihtiyaç duyan Chekhov, geleceğin tiyatrosuna bırakmak istediği nitelikli çalışmalarını, yapısal olarak incelemek ve zenginleştirmek için çok çalışmıştır. Zaman ve mekân farklılıklarını deneyimlemek ve oyunculuk sanatını yetenek kapasitesinden teatral konuma çıkarmak için büyük çaba göstermiştir. Hatta yaşamının son iki yılında, oyuncuların rollerini en içten ve en kısa zamanda nasıl çalışmaları gerektiği konusunda, bilhassa klişelerden uzak bir şekilde rollerine nasıl yaklaşmalarını belirtmek için yeni teknikler üzerinde yoğun uğraşlar vermiştir (Chekhov, 2014, s. 37).

“İdeal Oyuncu” kavramı Michael Chekhov'un yaşamının son anına dek önemsedığı bir düşünce biçimidir. Geleceğin tiyatrosunda aramaya çalıştığı fiziksel ve psikolojik etmenlerle bu kavramın verilerine eğitimlerinde ulaşmaya çalışmıştır. Onun için oyuncunun psiko-fiziksel aksiyonları ve oyuncunun bedeni önemli bir katmanda yer alır. Aktörlük, kişinin kendi düşünce yapısının vücuduna tepkimeleri değil, karakterin psikolojik altyapısının oyuncunun bedeninde sonuca ulaşmasıdır. Bunun

içinde, mesleki açıdan eğitilmiş bir beden ve gözlemlerden esinlenen bir iradenin var olması gerekir. Çünkü katı bir beden, nitelik açısından kişinin uzuvları ile düşüncelerinin bir noktada bütünleşmemesi ve bu bakış açısı ile oyuncu kişinin kompakt bir yapı içinde hezeyana sürüklenmesi demektir. Oyuncunun kendi karakterini ifa etmesi de önemlidir. Bu doğrultuda önündeki engelleri ortadan kaldırması ve hem düşünsel hem de bedensel açıdan ifade araçlarını özgür bir şekilde kullanabilmesi önem arz eder. Doğaçlama çalışmaları bu sayede oyuncuda ön planda yer alır. Chekhov da özellikle “İdeal Oyuncu” cümlesi paradoksunu bir nebze aydınlatmak için, çalışma disiplini olarak bu verilere çok dikkat etmiş ve bir dizi oyuncu temrini geliştirmiştir.

Michael Chekhov’un oyunculuk stüdyo eğitimlerinde öğrencilerine “Etüt” adını verdiği sistem ile doğaçlama ve beden ağırlıklı çalışmalar yaptırdığı da bilinir. Chekhov’un oyunculuk eğitimine entegre ettiği bu sistem sayesinde oyuncu, doğaçlama ve koşul alıştırmaları içerisindeyken doğru yönelim ve doğru eylemlere odaklandığı gözlemlenmiştir. Bu sayede yaptırdığı doğaçlama çalışmaları ana eğitim yöntemleri içinde belirgin noktaya ulaşır. Chekhov bu durumu şöyle özetler: *“Gerçek bir sanatçının en yüksek ve nihai hedefe ulaşma gayesi ve kendini özgür bir şekilde ifade edebilme şekli yalnızca özgür doğaçlama çalışmaları sayesinde gerçekleşir”* (Byckling, 2015, s. 68).

Her birimizin kendine ait yargıları, dünya görüşü, idealleri ve yaşama karşı bir duruşu vardır. Bu tamamen yerleşmiş ve çoğunlukla fark etmeden kazanılan öğretiler, insanın kişiliğini ve özgürce ifade etme arzusunu oluşturur. Engin düşünen kişiler kendilerini ifade etmek için kendi felsefi sistemlerini oluşturur. Benzer şekilde, kendi yargılarını ifade etmek isteyen sanatçı da bunu, kendi sanatının şekliyle, kendi araçlarıyla doğaçlayarak yapar. Aynı durum istisnasız oyuncunun sanatı için de söz konusudur; onun ısrarcı isteği ve en üst amacı da sadece özgür doğaçlama yoluyla gerçekleşebilir. Eğer oyuncu kendini yazarın verdiği repliklerle söylemekle ya da yönetmen tarafından verilen işleri yerine getirmekle sınırlarsa ve özgürce doğaçlamanın yollarını aramazsa, kendini başkalarının yaratıcılığının esiri yapar ve sanatı da ödünç alınmış olur (Chekhov, 2014, s. 81).

Buna istinaden Chekhov, bedensel egzersizlerin önemini vurgular ve üzerine sabırla çalışılmadığı sürece bir işe yaramayacağını belirtir. Ayrıca Auguste Rodin’in heykellerini gözlemleyerek bu heykellerde ‘yer çekimine karşı durma’ fikri ile ‘yücelmişlik’ hissini yakalamıştır. Bu duygunun, oyuncular için çok önemli olduğunu belirtir ve bu psikolojik duruma ‘rahatlık hissi’ adını verir. Platonun ‘biçim duygusu’ görüşlerini incelemiş ve oyuncuyu kendi bedeninde keşif yoluna yöneltmiş olan

Chekhov, bu sayede oyunculara estetik bir bilinç kazanmalarında önemli pratikler sunmuştur (Bahçeci, 2012, s. 22).

Oyuncuların Chekhov eğitiminde belirli bir disiplin kültürüne sahip olmaları, imgelem gücünü yaratmaları ve bunları bilinçli bir şekilde sabırla çalışmaları önemli olumlu sonuçlar doğurur. Sanatçının nitelikli yanlarının olmasını isteyen Chekhov, yaşamlarının her anında bunun bilincinde olmalarını ve kendilerini bu kavram dâhilinde yeniden gözlemlemelerini ister. Kişinin özel yaşantısına sirayet eden bu bilinçlilik durumu gündelik hayatına da yararlı çözümler sunar. Oyuncu bu noktada kendi yaratıcı sürecini incelemeli ve kendini gözleme noktasında doğru eğitim araçlarını kullanmalıdır. Chekhov sanatçının kendini geliştirmesini ve seçkin kişi olarak sanatını en muazzam şekilde icra etmesi gerektiğini ve bunu gerçekleştirirken kendi doğasına da nötr davranmamasını ister. Bu yaklaşımı nitelikle Konstantin Stanislavski de destekleyecek nitelikte şöyle açıklar:

Deponuza hep yeni malzemeler eklemelisiniz. Bu amaçla, ilk olarak kendi izlenimleriniz, hisleriniz ve deneyimlerinizden faydalanırsınız. Ayrıca, malzemeyi etrafınızdaki gerçek ve hayali hayattan, hatıralardan, kitaplardan, her türlü sanat, bilim ve bilgiden, yolculuklardan, müzelerden ve her şeyden önce başka insanlarla kurduğunuz ilişkilerden toplarsınız. Bizden dünyanın her köşesindeki insan ruhlarının hayatlarını yorumlamamız istenir. Bir oyuncu yalnızca kendi çağının hayatını değil, geçmiş ve gelecekteki hayatları da yaratır. Bu yüzden gözlemeye, tahminde bulunmaya, deneyim yaşamaya ve duygulara kapılmaya ihtiyaç duyar. Eğer onun yarattığı geçmiş, geleceği ya da hayali bir yorumlamak ise, ya bir şeyi yeniden kurgular ya da hayalinden yeniden yaratır (Stanislavski, 2015, s. 186).

Michael Chekhov geleceğin sanatçısından bir anlayış ve algılama formuna sahip olmasını, bunun sonucunda disiplinler arası unsurlar ile bir düşünce biçimi yaratmasını ister. Ayrıca yaratıcılık açısından geçerli ihtiyaçların geliştirilmesi, estetik bir farkındalığın yaratılması, bilhassa aktörün doğru hissedebilmesi için sadece teatral bakımdan değil, sanatsal olarak da bir kavrama içgüdüsüne sahip olmasını talep eder (Chamberlain, 2004, s. 41).

Chekhov daha sonra kendi oyunculuk eğitim modelinde derslerini ve çalışmalarını prova tadında yaptığı da bilinir. Eğitimlerinin sonunda akort edilmiş bir bedenin farkındalığını amaçlayan Chekhov, beden, ses ve imgelem çalışmaları ile oyuncuya doğru bir karakter yaratma önerisi sunar. Oyuncuların beden, ses ve imgelem pratiklerini her çalışma öncesi yapmaları ve bu ölçüde fiziklerini duyguları ile

bütünleştirerek eğitmeleri, oyuncuda bir nevi hazır oluş halini yarattığı gözlemler sonucunda ortaya çıkmıştır (Zinder, 2016, s. 273).

Bu bölümün başında bahsedilen ve Camus'un dile getirdiği “Hiç bir zaman, içinde büyüdüğüm özgür hayattan, var olma mutluluğundan, ışıktan vazgeçemedim.” cümlesi, Chekhov'un karmaşık ve sürekli bir aksama içerisinde ilerleyen hayatının panoraması gibidir. Sanatçının özgür olması ve yaratıcılığını kendi bireyselliği içerisine oluşturması, belki de bu süreç Chekhov'un bunca yıl çekmiş olduğu sıkıntılarının üstesinden gelmek için kullandığı bir ateşleyici güç niteliği taşıyabilir.

Chekhov, holistik bir yapının ve güçlü bir iradenin özgür bir bedende var olacağını ve bu yolla oyuncunun kendini bu ihtiyaç düzlemi üzerinde geliştirmesini, yaratıcılığını bu yönde keşfetmesini önerir. Chekhov'u kendi sanat disiplinde özgür ve yaratıcı bir arayışa iten durumlar göz ardı edilemez. Onun özgür ve yaratıcı bir birey olma isteği, çocukluk döneminden başlayan, aile sıkıntıları, devrim dönemi aksaklıkları, savaşın izleri, psikolojik sorunlar ve ekonomik zorluklar gibi kendini açığa çıkaran problemleri aşma gayreti ile gerçekleştiği görülür (Ergün vd., 2015, s. 185).

Sanatçı bir birey olarak kendini en iyi şekilde ifade edebilme lüksüne sahip olmalıdır. Bunun gerçekleşmesi kendi yaratıcılığının sınırlarını zorlayarak ve klişelerden uzak durarak gerçekleşir. Rollo May'in *Yaratma Cesareti* adlı eserinde şu cümleler, Chekhov'un bakış açısını destekler niteliktedir: “Yaratıcılık, sanatçının olduğu kadar bilim adamının, estetin olduğu kadar düşünürün emeğinde görülmeli ve yaratıcılığın erimi, ola ki modern teknolojinin kaptanlarında ya da bir annenin çocuğuyla normal ilişkilerinde ortaya çıksın, çizilip sınırlandırılmamalı. Yaratıcılık Webster'ın yerinde belirtişiyse, yapma varlığı ortaya çıkarma sürecidir.” (May, 2020, s. 70). Bitmek bilmez bir sanat ışığı ve kişisel özgüven kaynağını oluşturmuş olan Chekhov, sanatta bencil düşüncelerden uzak durarak yaratma cesareti ile bezenmiş bir dizi düşünceyi bu teknik yapı içerisinde oluşturmaya çalışmıştır.

Chekhov'a göre, oyuncu kişisi hem psikolojik hem de bedensel yönden bir uyum içerisinde olmalıdır. Kişi, profesyonel bir bakış açısına, özgür düşünce yapısına ve bedenine hâkim olmak istiyorsa, kendisi için her zaman gerekli olacak olan, yaratıcı aktivite ayrıcalığına sahip olmak için çalışmalıdır. Yani kendi yaşamı ile tiyatro yaşamı arasında denetimli bir edinime hem etik yönden hem de psiko-fiziksel yönden ihtiyaç

duymalıdır (Ergün vd., 2015, s. 186). Sanatçı bu yaratıcılığın muazzam esinini yakalamak istiyorsa, kainat ile olan ilişkisini derin tutmalı ve global açıdan geliştireceği bir gerçekliğe kendini ithaf etmelidir. Daima oluş halinde ilerleyerek dünyanın diğer etmenleri ile bir etkileşim ve gözlem içerisinde kendini ehlileştirmeli ve kendi yaratıcılığını karşılıklı ilişki dâhilinde oluşturmalıdır.

Dünya bir kişinin içinde varolduğu anlamlı ilişkilerin bir modelidir ve o kişi, bu dünyanın tasarlanmasında yer alır. Nesnel bir gerçekliği olduğu açıktır, ama bu kadar basit de değildir. Dünya kişiyle her an karşılıklı ilişki içindedir. Dünyayla benlik arasında ve benlikle dünya arasında kesintisiz bir diyalektik süreç süregider; bu iki kutuptan her biri diğerinin varlığına delalet eder ve bunlardan birinin yoksanlığı her ikisinin de anlaşılmasını olanaksız kılar. Bu, yaratıcılığın hiçbir zaman öznel bir görüngü olarak sınırlandırılmayacak olmasının nedenidir; yaratıcılık asla basit bir biçimde kişide olup bitenlerin terimleriyle incelenemez. Dünya kutbu bir bireyin yaratıcılığının ayrılmaz bir parçasıdır. Olmakta olan daima bir süreçtir, bir yapma'dır-özgül olarak kişiyi ve dünyasını karşılıklı ilişkiye sokan bir süreç (May, 2020, s. 80).

Geleceğin tiyatrosu ve ideal oyuncusu görüşleri içerisinde Chekhov'u değerlendirmeye alan David Zinder (2016) *Beden Ses İmgelem* kitabında Michael Chekhov'un bugüne kadar süregelen sanat yaşamının ve oyunculuk metodolojisinin altyapısını şu öndeş ile dile getirir:

Chekhov Eğitim Tekniklerinin kolaylığı ve doğallığının kaynağı üzerine yazmaya değer bir sebep daha var: Chekhov'un oyuncu eğitimi için geliştirdiği düşüncelerin çoğu Freud'un psikoanalitiğin temel kavram kavramlarını geliştirdiği biçimde oluşmuştur; kendini çözümlemeyle. (kendi kendine psikoanaliz yaparak.) doğuştan pedagoji içgüdüğü olan, son derece yetenekli bir oyuncu, kendi yaratıcı sürecini incelemiş ve buna adlar vermiştir –imgesel Beden, Merkezler, Atmosfer, İmge vb- ve eğitim araçlarını bu süreçleri bir tekniğe dönüştürmek için kullanmıştır (s. 272).

Michael Chekhov'un kişisel çalışmalarının sonucunda kendi oyunculuk metodunu geliştirmesi ve biziatihi kullandığı yöntemler, Stanislavski'nin 'kendi metodunuzu yaratın' şeklindeki isteğinin nihai bir amaca dönüşmüş örneğidir. Chekhov rol çalışmalarına *bütünlük* kavramı dâhilinde yaklaşması ve oyunculuk sisteminin alternatif bir *metot* olarak adlandırılması, onun bilgi dağarcığının genişliği ve 20. yüzyıl dünyasında oyunculuk mesleğine farklı bir perspektif sunduğu içindir (Karaburun, 2019, s. 26).

Tiyatro sanatına Stanislavski'nin görüşleri ile başlayıp daha sonra yapısal olarak belirli değişiklikler ve yenilikler ile yoluna devam eden Chekhov, yukarıda da belirtildiği üzere oyuncunun idealize edilmesinden daha ziyade, oyuncun ideal olana yaklaşıp hem zihnini hem de bedenini esnek konuma getirmesini istemiştir.

Oyuncu her an bedenini hazır tutmalı ve ihtiyaç duyduğu an onun kabiliyetinden faydalanmalıdır. Bu görüşleri destekler nitelikte Meyerhold ise şu şekilde tanımlar: “Tüm ruhsal durumların belirleyicisi, özgül fizyolojik süreçlerdir. Oyuncu, durumunun doğasını fiziksel olarak doğru kararlaştırdığında izleyiciye iletebilen ve onu oyuncunun oyuna ortak olmaya uyaran heyecanı yaşayabilme noktasına ulaşır. Bizler buna seyirciyi yakalamak deriz” (Candan, 2019, s. 38).

Vsevolod Meyerhold, oyuncunun bedenini sahnenin merkezinde görmeyi tercih etmiş ve fiziksel aksiyonların oyuncunun hislerinin gücünü arttırdığını deneyimlemiştir. Michael Chekhov da geleceğin tiyatrosunda yaratmaya çalıştığı şey benzerdir. Meyerhold ve Chekhov, Stanislavski’nin duygu yoğunluğu ve kişisel hislerin esrikliği literatürüne bu noktadan karşı çıkmışlardır.

Chekhov ve Meyerhold ikilisi o dönem içerisinde ideal olanın oyuncunun bedenine odaklanmak olduğunu yaptığı çalışmalarla onaylamışlardır. Bu yaklaşımla birlikte Chekhov açısından oyuncunun bedeni, imgelem ile birlikte hareket eden bir sistem haline dönüşür. Chekhov da Meyerhold gibi sahne olgusuna zaman ve mekân sınırlaması üstünden farklı bir anlam sunarak, gündelik beden sağduyusu ötesinde farklı bedenler kurgulayarak, teorilerini bu yönde geliştirmeyi seçmiştir. Ayrıca Chekhov bu yolla, beden sahnedeki icrasından başka bir çalışma disiplini arayışına girerek, beden yoluyla *karakter* kavramının oluşumuna ve *imgelem* sayesinde de farklı psikolojik süreçler elde etmeye çalışmıştır (Bahçeci, 2012, s. 27).

Gözlemlemek, Chekhov’un dünyasında deneysel bilimin yollarını aramak ve kesin bilgiye ulaşmak için analiz araştırması yapmaya benzer. Görünmeyen şeylerin dünyalarından, hissedilebilen kavramsal dünya biçimine evrilmek, onun sanatçı kimliğinde var olan bir eylemdir. Auguste Rodin’in heykellerinde aramaya çalıştığı gerçeklik ve boşluk hissi, onu teknik bakımdan oyunculuk mesleğinde başka yöntemleri aramasına yöneltmiştir. Auguste Rodin’in *Düşüncenin Kıvılcımları* adlı eserinde kullandığı bu söylemler, Chekhov’un neden Rodin’in heykellerine ilgili olduğunu da ispatlar durumdadır: “Sanatta ortaya çıkan ifadeleri, aklınızla birebir kanıtlayamazsınız; oysa sanatçının duyarlılığı ona öylesine güzellikler gösterir ki, zekâsıyla kavrayabileceklerinin çok ötesine geçen şeylerdir bunlar. Sanatçı görünmez olan şeyleri hissedilebilir hale getirir” (Rodin, 2018, s. 184).

Bu tanımlama ve yaklaşımın bir benzeri o dönem içerisinde tüm sanat yapıtlarının deneysellik yönünü vurgulayan ve mekân-uzam matematiğini araştıran, bilhassa insan-uzam diyalektik görüşüne alternatifler sunmuş “Bauhaus” sanat etkinliği, Chekhov’un özellikle ‘duyuüstü idea ve imgelem yoluyla kavrayış’ algısının sanatta bir örneklendirmesi olabilir. Ayşın Candan’ın (2019) *Öncül Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim* adlı kitabında Walter Gropius’un sözleri yukarıdaki söylemi açıklar niteliktedir:

Sahne yapıtı, yapı sanatı yapıtıyla orkestral bir bütünlük içinde bağlantılıdır; her ikisi de birbiriyle alış-veriş içindedir. Bir yapıda tüm uzuvlar nasıl yapıtın bütünlüğü uğruna kendi benliklerinden vazgeçerek ortak yaşamsallığa boyun eğerse, sahne yapıtında da birçok sanatsal sorun, kendilerinden daha üstün bir bütünlüğe doğru bir araya gelir. Sahne, özünde metafizik bir özleminden kaynaklanır, duyular üstü bir “idea”nın duyulara yönelik biçime dönüşmesine hizmet eder. Seyircinin ve dinleyicinin ruhu üzerindeki etkisinin gücü, “idea”nın görsel ve işitsel duyular algılanabilir uzama dönüştürülebilmesine bağlıdır” (s. 73).

“Geleceğin Tiyatrosu” başlığı altında bu noktaya kadar anlatılmaya çalışılan düşünceleri şu şekilde bir kanaata vardırabiliriz: Modern çağın oyuncusu idealize edilmiş kalıpların ve klişelerin ötesinde kendine fikirler verecek teknik ve uygulama alanlarını iyi belirleyerek değerlendirmeli ve bunlar üzerine çalışmasını sürdürmelidir. Michael Chekhov’un hem oyuncu hem de tiyatro algısının ulaşmak istediği hedef; kendini gerçekleştirme yolunda, nitelikli, birleşik ve sahne realitesine uygun bir *yöntem* ya da özel *metot* belirlemesini, bu ifade biçimini de hayatın fonksiyonel dokusu içerisinde eyleme dönüştürebilmesidir.

Zira nihai misyonumuz sanat ve sanatçı yaşantısını yakalamak, onu zihne, anlatıma ve gerekli olan şeylere biçim vererek üretken olabilmeyi başarmaktır. Sanatçı için; işini anlayarak icra etmesi, bütün kaidelerini, biçimsel özelliklerini, işinin doğasını, metotlarını ve dayanak noktalarını tanıması çok önemlidir. Tutkunun sözde sanatçı olanları tükettiğini fakat gerçek sanatçıyı güçlendirmesi, onun şehvetli canavara itaat etmediğinin aksine, onu evcilleştirdiğinin göstergesidir (Fischer, 2015, s. 23).

İKİNCİ BÖLÜM

MİCHAEL CHEKHOV'UN KARAKTER YARATIMINDA KULLANDIĞI

TEMEL PRENSİPLER ve TEKNİKLER

2.1. Michael Chekhov'un Oyuncu - Rol Perspektifi ve Ana Hatları

Gerçekçiliğin yanı sıra, yaşam üzerinde manevi ve enerjik etkileri kabul etmek ve entelektüel öngörü ile psikolojik yöntem üzerinden performans sanatının sınırlarını genişletmek, bugünün doğu-batı sanatında birçok konsantre yaklaşımın kapısını aralamıştır. Doğu felsefesinin ve filozoflarının yaygınlaşması, mevcut kuşak içerisindeki sanatçıları etkilenmesini sağlamıştır. Michael Chekhov bu etkilenmeden faydalanan bilgin bir kişi olarak, kendi sanat dünyasında belirlemiş olduğu gerekçelendirmeleri öldükten sonra dahi 'Geleceğin Tiyatrosu', 'Geleceğin Aktörü' fenomeni ile görme ve çalışma teknikleriyle bilhassa klişelerin ötesine geçerek, bize sanatsal geleceği çağrıştırdığı bir gerçektir (Petit, 2010, s. 3).

Sevda Şener'in "Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi" adlı araştırma kitabında "Yaratıcı Oyunculuk" başlığı altında dile getirdiği şu cümleler ise, Chekhov'un oyuncu ve rol tavrını destekler niteliktedir. "...Özellikle sahne yönetmenleri günün alışılmış oyunculuk eğitimine, sahnede kalıplaşmış konuşma ve davranış biçimlerine karşı çıkmışlardır. Rolün abartılması, alkış toplamak için alışılmış oyunculuk ustalıklarının yinelenmesi, sahnede "teatral" adını verdiğimiz anlamdan bağımsız etkili oyunculuk tarzı eleştirilmiştir." (Şener, 2006, s. 211).

Oynamak elde etmektir. Eyleme geçmek ve yapmaktır. Rol kişinin yapılabilişliğini zenginleştirmek ve onu fiziksel aksiyonlar dizini içerisinde değerlendirmek, tam olarak eyleme geçmekle bağıntılıdır. Bu açıdan oyunculuk, teknik olarak bütüncül bir bakış açısı ile "yapmak"tır, eylemekle ilişkilidir, hissetmek ile değil. (Özüaydın, 2011, s. 124). Buradaki çelişkinin çıkış noktası eylemi salt eylem olarak değerlendirmemektir. Michael Chekhov oyunculuk metodunda bu noktaya ulaşmanın koşulunu, harekete geçmek ve eylem noktasında o koşulu yaratmak yani 'yapmak' ile doğru orantılı olduğunu belirtmiştir.

Michael Chekhov, oyunculuk sanatının uygulayıcı penceresinden *rol* kavramının içeriğine bakması ve bu duruma problematik bir noktadan sentez yaparak, doğru kavramları ve teknikleri yakalamaya çalışması, onu sanat teoremi olgusunda yenilikçi bir figür haline getirmiştir. *Sanat* kelimesinin adı altında gerçekleşen bu reaksiyonların sonucu ise olası bir şekilde günümüzün tiyatro sanatına sirayet etmiş, özellikle oyuncu-rol bütünleşmesi dâhilinde yeniliklerin ve alternatif çalışma disiplinlerinin önünü açmıştır.

Simon Callow, Chekhov'un oyunculuk tekniği üzerine derlenen "Oyuncuya" adlı kitabının önsözünde, oyuncu ve karakter olgusunun Chekhov'un gözünden şu şekilde bir araya getirmiştir: "Chekhov'a göre oyunculuğun en önemli ön koşulu "bütünlük duygusu"dur. Doğal yaşam ile paralel bir özellikten yola çıkarak karakterin, içinde gelecek yaşamın bütününe barındıran bir tohum olduğuna inanıyordu. Eğer karakterin bir cümlesine ya da jestine dair bir ipucu yakalarsan, bütününe ulaşmak için bir bilet elde edersin" (Chekhov, 2014, s. 16). Bütüncül bir yaklaşımı benimsemiş olan Chekhov'un burada en temel isteği tüm bu koşulların sanat tasavvuru ile açıklanmasını istemesidir. Sanatın doğasını bu tema içerisinde Susanne Katherina Langer "Sanat Problemleri" adlı çalışmasının önsözünde şu şekilde örnekler: "Sanatın pek çok problemi ve bu problemlerin pek çok yönü vardır. Hepsinin altında, 'neyin yaratıldığı', 'neyin ifade edildiği', 'neyin deneyimlendiği' gibi temel sorunlar yatar; bütün bu özel çözümler, yaşamsal öneme sahip cevaplardan gelir. Dolayısıyla konuşmaların her biri ayrı bir konuya ilişkin gibi görünse de, gerçekte onlar aynı büyük konuya, *Sanat*'ın doğasına çevrilmiş küçük spot ışıklarıdır." (Langer, 2012, s. 5).

Michael Chekhov oyuncu-rol ikilisi üzerine yaratıcı süreçleri takip ederek oluşturmak istediği dört aşamadan söz eder. Bu aktörü her türlü gerginlikten, sanat köleliği ve klişelerden, sabırsızlıktan, bilhassa disipline edeceği kişisel düş gücü gibi kavramlar ile oyuncuya rol çalışması esnasında bir bakıma yol gösterir.

İlk aşama samimi ve dikkatli davranılması gereken bölümdür. Oyuncu rolünü aldığı andan itibaren, karakterin gizli yaratıcı bireyselliğini keşfetmesi için Chekhov, oyuncudan ruhun derinliklerine aktif bir şekilde düş gücü ile inmesini ve özellikle dinamik açıdan rolün ve sahnenin atmosferini imgelemesini ister. Oyuncu için *atmosfer*, bilinçaltının uyarılması ile başlar. Bu uyarılma esnasında dikkat edilmesi gereken diğer

bir nokta, oyuncunun rolünü icra etmek için atmosfer vurgusunu oluştururken, oyunun diğer karakterlerini de göz ardı etmemesi gerekir. Oyuncu bu noktada oyun metninin sosyal dinamikliğini, toplumsal koşullarını, iyi ve kötü kavramlarının devingenliğini keşfetmeli ve kuramsal çalışmalar ile deneyimlemelidir. Yani Chekhov, bu hususta oyunun genel atmosferini yaratan ve yaşayan oyunculara, her sahneye çıkışlarında oyunun kendisini karakterin gözünden tekrar okumaları gerektiğini ve atmosfer unsuru içerisinde oluşan görüntüleri gözlemlemelerini ister. Chekhov, oyunculara rol çalışmasının ilk aşamasında onlara heyecan verecek ve faydalı olacak itkileri dikkatle izlemelerini de ister. Özellikle günlük tutmak, gözlem yapmak, karaktere dair eskizler ve çizimler geliştirmek, bazı kelimeler ile karakterin vizyonunu belirlemek, Chekhov'un terminolojisinde önemli yer kaplar. Bu sayede tüm bu gerekçeler ile rol kişisine dair dürtüler, heyecan verici ilhamlar ve görüntüler kendiliğinden belirecektir (Chekhov, 1991, ss. 147-148).

İkinci aşamada imgelem unsurunun detaylandırılması ve bu kavramı daha anlamlı hale getirmek için bütün mesuliyetin yönetimde olduğu gerçeğidir. Oyuncu kadrosu ile birlikte metni deşifre etmeye ve sahnede deneyimlemeye başlayan yönetmen lider konumundadır. Chekhov, bu noktada yönetmeni belli bir birikimin ve entelektüelitenin yansıması olarak görür. Bu bölümde prova esnasında yönetmen tüm oyunculara birçok soru sorabilir. Yönetmen, birer birer her oyuncunun karakter ile olan ilişkisini ve hayal gücünün sınırlarını görmek ve bir önceki aşamada belirlenen unsurları da bünyelerinde bulundurmalarını ve bilhassa bunların tümünü karaktere yansıtmasını ister. Chekhov, bu aşamada yönetmen olgusunda ayrıca şu ilkeyi kullanır; oyuncuların teorik çalışmalarının sonucunu somutlamak adına, her oyuncudan karakterlerine dair psikolojik jest örnekleri yaratmalarını ister. Bu yaratıma yardımcı olan kişi oyuncudan sonra yönetmen olacaktır. Daha sonra oyuncu ve yönetmen işbirliği, bu hareket dizgelerini bölümlere ayırarak ve olası tanımlamalar yaparak uygulamayı genişletirler. Son olarak Chekhov'un, oyun metninde çoğu sahnelerin çeşitli görüşlerle desteklenmesine biçim, güzellik, atmosfer ve karakterizasyon gibi kavramlar ekleyerek tekrar gözden geçirilmesini ister (Chekhov, 1991, s. 150).

Üçüncü aşamada Chekhov, tüm ekibin ortak paydalarının bir noktada bütünleşmesini önerir. Bu aşama oyunda bulunan her şeyin sahneleme ile işitilebilir, görünebilir ve varoluş kaygısından uzaklaşarak somutlaşmaya başladığı kısımdır. Üçüncü evrede dikkat edilecek en önemli husus karakterlerin bir dizge içerisinde oluşturulması ve sahnelerle bütünleştirilmesi anıdır. Bu evrede yönetmenin yönelimlerinden bazıları; karakter nasıl konuşur, nasıl yürür, nasıl giyer, nasıl dinler, nasıl oturur vb. gibi soru öbekleri ile oyuncuyu ve karakterini belirli bir vizyon içerisinde bir izlenim çerçevesine oturtmaya çalışır. Chekhov, oyuncudan karakterine odaklanırken imajlar yaratmasını yönetmen olgusu üzerinden denetler. İmajların görüntüsel hali oyuncuda bir enerji ya da bir kelime kümesinin oluşumunu sağlamalıdır. Bu noktada içsel dürtülerin ve irade uyandıran anların unutulmamasını öneren Chekhov, karakterini icra eden oyuncunun bu yolla sözcükleri, hareket arketiplerinin olduğu imgeler ile bütünleştirilmesi gerektiğini birçok kez dile getirir. Chekhov özetle bu bölümde, çeşitli altyapılar ile farklı çalışma disiplini yaratmaya çalışmanın önemini vurgularken, oyuncunun doğru bir eğitim sürecini tamamlamış olması ve klişelerden, taklitlerden kurtulmasının bir gereksinim olduğunu net bir şekilde anlatmaya çalışmıştır (Chekhov, 1991, ss. 151-152).

Son aşama olan **dördüncü kısım**, üçüncü kısmın sonucu niteliğindedir. Chekhov bu bölümde oyuncunun artık prova sürecinin son kısmında karakterini gerçekleştirmesi için belirli teknik altyapılar öne sürer. Öncelikle *İlham* kavramı onun nezdinde oyuncu için vazgeçilmez hale gelmelidir. Bu yolla bilinçli bir şekilde aktörden istemi; kendi bireyselliği içerisinde çalışmalarının gözlemcisi olmasını ve rolünün yaratıcı üstün amacını belirlemesini talep eder. Daha sonra bu rotada oyuncu kişisinden hareket etme, konuşma, hissetme gibi içgüdüsel dürtüleri dışarıdan gözlemlemesini ister. Karakter oyuncuyu kuşatmadan, hem oyuncu hem de karakterin yüz yüze gelmesini ve hedeflenen nihai koşulu gerçekleştirmek için sürece odaklanılmasını ister. Chekhov yaratıcı bireyselliğin koşulunu bu dört aşamanın tamamlanması ile oluşacağını ve bu altyapı ile ilham kaynağının oluşacağını söyler. *Bölünmüş bilinç*, adını verdiği temel olguda oyuncunun rol çalışması içerisinde kendini gözlemlerken odaklanacağı içsel süreçlerin neler olduğunu tespit etmesini ister. Kendisine rol çalışırken nesnel bir gözle bakabilen oyuncunun bölünmüş bilinç yaşayacağını ve bu yolla da ilham kaynağına ulaşacağını belirtir (Chekhov, 1991, s. 156).

Michael Chekhov'un sanat yolculuğunda hep odaklandığı asal konu “oyuncu” kavramı olmuştur. Oyuncu ego yaklaşımını kontrol etmeyi bilmeli ve daha üstün bir yaratıcılık için egonun hâkimiyetini ele alarak daha yüksek bir ego ideası yaratmalıdır. İleride de anlatılacağı üzere bu yaklaşımı literatürde ‘Esinlenmiş Oyunculuk’ adlandırması başlığı altında incelemek, oyunculuk sanatında rol olgusunu da netleştirmek adına bir yenilik sayılabilir. Cynthia Ashperger (2008) “*The Rhythm of Space and the Sound of Time Michael Chekhov's Acting Technique in the 21st Century*” [Uzayın Ritmi ve Zamanın Sesi Michael Chekhov'un 21. Yüzyılda Oyunculuk Tekniği] adlı kitabında Chekhov'un duygularını yukarıdaki bütünlüğü korur şekilde “Yüksek Ego” fenomeni ile şöyle açıklar:

Bireysel bir sanatçı her zaman geçmiş tecrübeleriyle sınırlıdır ve herhangi bir şeyi yapma alışkanlıklarıyla kısıtlıdır. Ancak pekâlâ oyuncu, kendi kişisel alışkanlıklarının tercihlerini kırmayı öğrenebilir. Daha yüksek bir egoya yönelmek suretiyle, bütün sanatsal enerjinin kaynağı olan bu noktaya gitmek, aktörü geçici olarak kendi kişiliğini arkasında bırakmasına ve kendisinin teatral fikirlerinin ve fiziksel aktivitelerinin kapmasını genişletmesine yardımcı olur. Yüksek egodan yeni bir şeyler yaratmak, şaşırtıcı karakterlere ilham vermek bu noktadan kaynaklanır (s. 3).

Bu yaklaşım ile oyuncu, karaktere dair tasarlamış olduğu düşsel dünya fenomeni ile karaktere ulaşma noktasında belirlemiş olduğu sanatsal esin kaynağını, nasıl ve hangi yönde kullanacağı ve geliştireceği; tamamıyla oyuncunun belirleyecek olduğu ‘yüksek ego’ olgusunun yaratılması ve hakimiyeti ile gerçekleşebilecektir. Chekhov'un ilham dediği esin kaynağı, oyuncunun yaratıcı bireyselliğinin en önemli unsurlarından biridir. Ancak oyunculuk tekniğinde role ilham yoluyla ulaşmak biraz güçtür. İlham ulaşılacak istenen noktadır. Sadece ilham ile rol çalışılmaz. Esine yani ilhama her zaman hükmedilmez bu yüzden oyuncu genel olarak, rol yaratımlarında daima başvuracağı dinamik tekniklere sahip olmalı ve onları geliştirmelidir (Hassanisoughi, 2012, s. 16). Yukarıda belirtilen ego paradoksu da bu dinamik tekniklerden özellikle oyuncu-rol bütünlüğünde önemli bir yetkinliğe sahiptir.

Michael Chekhov'un oyunculuk tekniklerinde kullandığı alıştırmaları çalışan ve tatbik eden bir oyuncu, hem bilgi hem de deneyim yönünden kendini geliştirebilir. Özellikle bedenini, imgelem gücünü ve sesini canlı bir biçimde tutması, hareket kabiliyeti yüksek ve her an oynamaya, yapmaya elverişli hale getirmesi Chekhov'un oyunculuk anlayışı açısından çok önemlidir. Bu yüzden oyuncunun, mesleki disiplini elde etmek ve özgüvenli bir şekilde sahnede var olmak için birincil gaye olarak;

çalışması, etkileyici bir sanat bilgisine ulaşması ve etik açıdan sahnenin gerekliliklerini yerine getirmeyi evrensel bir deneyim olarak algılaması gerekmektedir.

“Oynamak yapmaktır” manifestosu rol kavramında önemli bir gerekçedir. Karakterin nasıl somut hale getirileceği sonraki adımdır. Oyuncu, rol çalışması esnasında yukarıda verilen bilgilerin dışında, estetik bir farkındalığı geliştirmek için kendisini görüntüler dünyasında hayal etmesini ve üst bir imgelem deneyimi oluşturarak bu uyarıları karakterin eylemlerinde sınaması gereklidir. Chekhov, bu bilgileri sunarken sanatçı olmanın ve sanatsal açıdan uygun ihtiyaçların geliştirilmesini de ister. Aktörün bu teknikler dâhilinde doğru bir şekilde ‘yapma’ edimi içerisine girmesi için sanatçı ruhuna sahip olmasını ve bu duyguyu yetkinleştirmenin yolunu da diğer sanat dalları ile olan ilişki içerisinde aramasını ister (Chamberlain, 2004, s. 41).

Stella Adler’in “*Aktörlük Sanatı*” adlı kitabında “yapmak” ve “oynamak” üzerine bazı yaklaşımları, Chekhov’un sanat disiplini destekler mahiyettedir: “Oynamak ve yapmak aynı şeydir. Oynarken, bir şey yapıyorsunuzdur; ama oynarken onu farklı bir şekilde yapmamayı öğrenmek zorundasınız” (Adler, 2016, s. 39). Adler, aynı eserde oyuncunun dış dünya ile bağıntısını ve bir sanatçı olarak kişisel farkındalığını koruması için ise oyuncuya şu açıklamayı yapar: “Birer oyuncu olarak dışarıdaki dünyanın değerini verebilmek için onu analiz etmenin yolunu bulmak zorundasınız. Dışarıdan beslenmelisiniz. Sadece kendinizden besleniyorsanız, patolojik bir vakasınız demektir. Dışarıda olmayan hiçbir şeyde yaşam yoktur. Nesnelere zaman ayırmalısınız; sadece hizmet edebilmek için değil, onlar tarafından beslenmek için.” (Adler, 2016, s. 238).

Bu açıklamalar kapsamında Chekhov’un oyuncu perspektifine bakış açısı, gerek kendi yaşantısının sorumlulukları ve deneyimleriyle, gerekse sanatsal kaygısının getirdikleriyle bütünsel bir sanat olgusunun oluştuğunu gösterir. Bir dönem Auguste Rodin’in heykellerinde arayışlarını sürdürmüş olan Chekhov, sanat yaşamında belirli bir boyuta ulaşmak için yaratmanın ve çabanın üzerine çokça düşünmüştür.

Auguste Rodin’in (2018) “Düşünce Kıvılcımları” adlı eserinde şu cümleler Chekhov’un oyuncu ve rol, sanat ve sanatçı görüşlerinin özünü belirtir şekildedir:

Sanatçı, doğaya yanaşmak üzere cesur ve içten bir atılım yapar; kendiliğinden oluşan bu atılımın ardına inatçı iradenin, bütün güçleri içine alan isteğin, hedefe kilitlenen dikkatin

takılması gerekir; üstün yapıtlar yaratmanın yolu budur. İradenin doğal yeteneğe neler kattığını görmek için ustalara bakmak yeterlidir. Yetenekleri ve isteme arzusunu geliştirmek gerekir. Yaşamda doyuma ulaşmanın tek yolu bilinmezlik, haz almanın tek yolu eylem, sevinç duymanın tek yolu ebedi aşk yanılması ve mutluluk duymanın tek yolu doğayı seyretmektir. Geriye kalanlar ya tutkudur, ya arzu, ya ihtiyaç, ya görev ya da acı. Sanatçının avuntusu üretmenin hazzında, hayranlık duymanın sevincinde, kendi çabasının içtenliğinde ve kendinden sonra hayatta kalmaya layık birkaç eser bırakabilme umundadır (s. 191).

Chekhov, rolünü yaratmak için kişinin kendi anlarının özünü yakalaması gerektiğini ve karakteri oluşturacak etmenlerin bilhassa bu noktada gizli olduğunu belirtir. Sanatçı bu hususta kendini çok iyi bir şekilde geliştirmeli ve istenen her şeyi kapasitesi dâhilinde yapabilmelidir. Tüm bunları göstermek için imgelem gücünü kullanan oyuncu, bilinçaltının derinliklerini keşfetmek için karakter ile kendi kişiliği arasındaki *ben* kavramının çizgisini de net bir şekilde belirlemelidir. Kendi dürtüsel etkilerini kontrol altında tutan oyuncu, sanatsal yaratıcılığını ve üreticiliğini de etkili bir şekilde ortaya çıkaracaktır (Acar, 2016, s. 18).

Arthur Bartow (2006), *Training of the American Actor* [Amerika Aktörün Eğitimi] başlıklı çalışmada, bir aktör, yönetmen ve eğitmen olan Chekhov'un ölmeden önce geleceğin tiyatrosuna ve gelecek neslin oyuncularına kendi söylemlerini şu şekilde aktarır:

Gerçek profesyoneller [tiyatrodaki] her şeyi severler, tabi ki. Niçin? Çünkü muhtemelen kendisinin önüne muhteşem bir dünya açtığı ve yarattığı için, her ne kadar aslında olay bir inandırma büyüsü olduğundan dolayı ki, bu da zaten oyunculuğun ta kendisidir. Burada "Oyunculuk" anahtar kelimedir. Oyun yazarı oyunun tüm karakterlerini zihinsel olarak canlandırıyor; yönetmen ise tutkulu bir şekilde dolaylı olarak kendisini oyunda oynayan bütün roller açısından görüyor ve bir taraftan da onu prova ediyor; oyuncuysa kendisini oynadığı karaktere dönüştürmenin keyfini sürüyor ve işte çeşitli maskeler veya kişilikler vasıtasıyla da kendisini ifade etmenin hazzını yaşıyor (s. 98).

Son olarak Michael Chekhov'un oyunculuk sanatında rol perspektifini belirleyen görüşlerini değerlendirmek ve onları analiz etmek için nitelikli bir çalışma içerisinde ilerlemek gerekmektedir. Chekhov'un 20. yüzyılda önemsemiş olduğu sanat ve bilimsel temelli her düşüncesinin dayanağı yine geliştirmeye çalıştığı oyunculuk sanatıdır. Chekhov, sahnenin yapısal gerçekliğini, gündelik yaşamdaki realitenin üstünde görmüş, daha sonra oyunculuk tekniğinde rol biçimselliğini psiko-fiziksel tekniğe dönüştürmüştür. Bilhassa Stanislavski'nin oyunculuk metodunun son halini almasında ve ileride de değineceğimiz gibi "Fiziksel Aksiyonlar Yöntemi"ne evrilmesinde kuşkusuz Chekhov'un katkıları büyüktür. Bu fikirlerin ışığında

Stanislavski'nin bir zaman sonra Chekhov'dan etkilendiği farazi bir söylem olmaz (Karaburun, 2019, s. 28).

2.1.1. Psiko-Fiziksel Oyunculuk İlkesi

Fiziksel aksiyonlara daha sıkı sarılın. Onlar, o muhteşem sanatçı -yaratıcı doğa- için özgürlüğün anahtarıdır ve duygularınızı bütün zorlamalardan koruyacaktır. Düşünün bir kere; mantık ve tutarlılıkla rolünüzün fiziksel varlığı için yalın, erişilebilir bir çizgi oluşturuyorsunuz ve sonuç olarak bir anda kendi içinizde bir insan ruhunun yaşamını hissediyorsunuz. Yazarın rolünüzü yazarken yaşamdan, başka insanların insani doğasından aldığı aynı türden insani malzemeyi içinizde bulmak; ne harika bir el çabukluğu bu, değil mi! Böyle bir sonuç fazlasıyla önemlidir çünkü burada yaptığımız, yaratıcı çalışmada uyuşmsal ve teatral olanı değil gerçek anlamda insan malzemesini aramaktır. Ve bu sadece yaratıcı oyuncunun ruhunda bulunabilir (Stanislavski, 2011b, s. 255).

Stanislavski'nin 1917 yılından itibaren üzerinde çalıştığı oyunculuk sisteminde önemli değişimlerin bir evresi olan; yaratıcı ruh durumu ve fiziksel aksiyonlar yöntemi bir nevi Chekhov'un da kendi oyunculuk metodunun ana hatlarını oluşturmaktadır. Yukarıda anlatılan ve keşfedilmesi beklenen oyunculuk metodolojisi aslında Stanislavski'nin ölmeden önce son dönemlerinde üzerinde bizzat çalışmak istediği oyunculuk yöntemidir. Bu süreci göz ardı etmeyen Chekhov, adeta yaratmış olduğu psiko-fiziksel oyunculuk yaklaşımıyla, hocası Stanislavski'nin ulaşmak istediği noktayı daha belirgin hale getirmiş ve somutlaştırma adına çalışmalarını yürütmüştür.

Stanislavski fiziksel aksiyon çalışmalarını deneyimlemeye başladığı dönemde oyuncunun rol çalışmalarını daha çok duygusal psikolojik yapılanma üzerinden değil, fiziksel eylem (aksiyon) ve amaçlar üzerinden tecrübe etmesi gerektiğini belirtir. Eylemin oyuncu için bir bütün halinde keşfedilmesi ve oyunculuğun eylemek-yapmak olduğunu bulgulayan Stanislavski; oyuncu kişinin sahnedeki erişebileceği son noktaya varmak için fiziksel eylemler (aksiyonlar) tekniğine başvurması gerektiğini özellikle vurgular (Özüaydın, 2011, s. 115).

Bu terminolojiyi Stanislavski'den sonra keşfetmek için yola çıkan Chekhov, kendi oyunculuk metodunu; hareketin dinamikliğini keşfetmek ve fiziksel aksiyonun önemini vurgulamak üzerine inşa etmeye çalışmıştır. Stanislavski'nin eylem üzerine çalışmalarını ve somutlaşmış denemelerini kaldığı yerden devralan Chekhov, kendi oyunculuk metodunda bunları deneyimlemek ve geliştirmek için yoğun gayretler göstermiştir.

Psiko-fiziksel oyunculuk ilkesinde, oyuncunun her duygusunun bir fiziksel aksiyon ile bağıntılı olması ve davranışsal olarak her his kıpırtısının bedensel bir neticeye ulaşması refleksif açıdan önemlidir. Bilincin beden ile bağıntısı veya zihnimizi oluşturan her şeyin, aksiyonel yani fiziksel bir sonuca işaret ettiği gerçeği de insan doğasının temel fiili durumlarından. Bu ifadenin hissedilebilir bir sonuca ulaşması demek; aktörün sanatını icra ederken eylemlerine bir nitelik kazandırmasıyla ve bilhassa ruhsal olanla bedensel olanın bütünlüğünü sağlaması ile gerçekleşeceğini gösterir.

Bu kurama göre, davranış psikolojisi üzerine çalışmış olan Fransız Psikolog Theodule Ribot, “Herhangi bir duygunun fiziksel sonuçlar doğurmaksızın var olmayacağını; biçimlendirilmemiş veya bedenselleşmemiş bir duygunun yok sayılacağını” açıklaması bu tekniğin ana damarlarından biridir. Buna göre, insan davranışları psiko-fiziksel bir aşamanın sonucudur (Özüaydın, 2011, s. 115). Psikolojik ve fiziksel bağıntı kuramına göre, oyuncunun fiziksel davranışlarıyla psikolojik süreçlerinin iç içe geçmiş olduğu ve fiziksel her tavrın altında psikolojik; psikolojik her sürecin sonucunda da fiziksel bir davranışın olduğu yapılan çalışmalar sonucunda netleştirilmiştir.

Michael Chekhov’un psiko-fiziksel oyunculuk tekniğinde, oyuncu kişinin kendi bedenine karşı duyarlılığı ile psikolojisine olan özverisi birlikte inşa edilmesi gereken bir aşamadır. Çünkü ona göre oyunculuk sanatı beden ve psikoloji üzerine inşa edilmiştir. Bu noktada oyuncu kişinin bedenini ve psikolojisini eş zamanlı olarak kullanması gerekir. Yani oyuncunun hareket notasyonları, psikolojik değerleri ve nitelikleri bir bütünlük içerisinde belirlenmeli ve hareketin sadece kas-kemik bütünlüğünden ibaret olmadığı anlaşılmalıdır. Bu yolla oyuncunun vücudunun daha duyarlı hale gelmesi için uğraş veren Chekhov’a göre, kişinin beden ve psikoloji koşulları üstünde çalışması, bir sonuç değil sürecin keşfedilmesidir (Petit, 2010, s. 15).

Chekhov’un (2014) psiko-fiziksel yaklaşımını ve bütüncül tiyatro algısını, *Oyuncuya* adlı eserinde, öğrencisi olan Mala Powers şu şekilde açıklar:

Geleceğin Tiyatrosuna doğru yol almak için, oyuncuların mevcut oyunculuk eğitimlerinin çok ötesindeki imgelemlerini geliştirmeleri gerektiğini vurguluyordu. Bir keresinde, oyuncunun kişisel yaşam tarihine, duygusal tecrübelerine güvenmesinin çok sınırlayıcı olduğundan bahsetmişti. Chekhov’un “esinlenmiş oyunculuk” a hazırlık yaklaşımında ise bir yandan hayat verdiği eşsiz karakterle oyuncunun psikolojisini, bedenini ve sesini birleştiren bir yandan da oyuncuya enerji ve duyguları çağırmanın kolay ve pratik yolunu sağlayan Psiko-Fiziksel alıştırmaların üzerinde durulur (...) Chekhov’un iddiasına göre

gerçek bir sanatçı olmak için, günümüz oyunlarında bile, oyuncunun bedeni, sesi ve imgelemi baştan sona öyle bir eğitimden geçmeliydi ki farklı türdeki enerjileri fark edip, onlarla çalışıp sonra bunları dışarı yayabilsin. Böylece seyircide yalnızca duygusal bir etki değil ayrıca dönüştürücü bir dürtü de uyandırabilsin (s. 24).

Chekhov'un "Oyuncu bedeni ile düşünür. Kendi içsel imgelerinde bir karşılığı olmaksızın jest yapmaktan ya da hareket etmekten uzak kalmaz. İmge ne kadar güçlü ve kapsamlı ise oyuncu da sesi ve bedeni ile ona o kadar dâhil olur" (Zinder, 2015, s. 15). Diye özetlemiş olduğu gibi, öncede değindiğimiz üzere Chekhov, Stanislavski'nin izini sürerek oyunculuk metodunu 'psiko-fiziksel oyunculuk ilkesi' üzerine inşa etmiştir.

Bu oyunculuk ilkesinin hedefi, psikolojik süreç ile beden arasındaki iletişim kombinasyonunu doğru kurmaya çalışmaktır. Chekhov bu teknikle oyuncunun iç dünyası ve itkilerini; sonuç olarak fiziksel aksiyonlar ile psikolojik etkiler arasındaki bağıntıyı uyumlu ve güçlü hale getirmeye çalışır. Ancak bu iletişimi kuvvetlendirmek itki-aksiyon harmonisini büyötmeye çalışmakla değil, oyuncuda yaratıcı durumun uyarılması ve ortaya çıkarılması ile gerçekleşebilir (Bademci, 2019, s. 33).

Michael Chekhov'un, psiko-fiziksel oyunculuk prensiplerinden **birincisi** diyebileceğimiz, *yaratıcı psikolojik itkilere karşı aşırı duyarlı beden* manifestosu, psiko-fiziksel oyunculukta bölünmez bir kavrayışı temsil eder. Chekhov, "Her aktör daha büyük veya daha az derecede vücudunun bazı noktalarında dirençlerden (kasılmalardan) dolayı sıkıntı çeker ve aktör bunu geliştirmek için çalışmalıdır" diyerek oyuncunun psikolojik neticelerinin bir engel teşkil etmeyeceğini, bilhassa fiziksel disiplin sayesinde kişinin bedeninin kontrol altına alınarak eğitilmesi gerektiğini ileri sürer (Bennet, 2013, s. 164).

Psiko-fiziksel alıştırımların bir sıralamasını yapan Chekhov, **ikinci** yöneliminde ise oyuncunun *psikolojisinin verimliliğine* ve esnek bir beden üzerine odaklanır; daha sonra birbiri ardına gelen psikolojik canlılığı (zenginliği) mesleki açıdan tetkik eder. Sonra oyuncu bu izlenimi bizzat kendisi deneyimler; oynayacağı rolün dönemini, tarihi arka planını, başka bir dönemin dahi psikolojisini anlamaya ve algılamaya çalışır. Chekhov'un bu yaklaşımlarıyla oyuncunun kişisel kimliğinden sıyrılarak, karakterin psiko-fiziksel yapısına sızmaya çalışması gerektiğini belirtmiştir (Yeşil, 2007, s. 103).

Son olarak Chekhov, **üçüncü** psiko-fiziksel uygulama alıştırmasında oyuncuyu tamamıyla merkeze alıp, yüksek bir zihinsel tasavvura yönlendirir. Bunun aracılığıyla da kişisel yaratıcı benliğini biçimlendirmesi için oyuncuya uğraşlar veren Chekhov, oyuncu kişisine asal hedeflerinden birinin de kendi psikolojisi ve bedeni üzerinde hâkimiyet kurma yetisi olduğunu hatırlatır. Bu yolla da oyuncudan kendi gündelik yaşamını gözlemlemesini ve bedenini belirli bir potansiyelde kullanması için fiziki açıdan esnek-duyarlı bir edinime sahip olması gerektiğini vurgular.

Oyuncuya adlı çalışmasında Chekhov (2014), *psiko-fiziksel oyunculuk* terminolojisini ve oyuncunun *bedeni-psikolojisi* arasındaki muazzam armonik düzeni şu cümleler ile pekiştirerek, geleceğin oyuncusuna güzel bir öneri sunmaktadır:

İnsan bedeninin ve psikolojisinin birbirini etkilediği ve sürekli etkileşim içinde oldukları bilinen bir gerçektir. Yeterince gelişmemiş ya da kasları aşırı gelişmiş bedenler, zihnin faaliyetlerini kolaylıkla bulanıklaştırabilir, hisleri köreltebilir veya arzuyu azaltabilir. Beden ve psikolojisi, her ikisi de kendi araçlarını kaçınılmaz bir şekilde etkileyen kendine özgü alışkanlıklara, hastalıklara ve tehlikelere sahiptir. Bu sebeple her ikisi arasında mükemmel dengeyi ve uyumu pek sık yakalamalıyız. Ama bedenini, sahnede yaratıcı fikirlerini ifade etmek için kullanacağı bir enstrüman olarak düşünmesi gereken oyuncu, bu ikisini yani bedeni ve psikolojisi arasında mükemmel uyumu yakalamak için uğraşmalıdır (...) oyuncunun bedeni psikolojik nitelikleri içine çekmeli, onlarla öyle dolu olmalıdır ki, bu nitelikler bedeni yavaş yavaş, dahice imgelerin, hislerin, duyguların ve isteklerin alıcısı ve ileticisi olan duyarlı bir zar haline dönüştürebilsin (ss. 51-52).

Michael Chekhov, psiko-fiziksel çalışmalar ışığında oyunculara pekiştirmeleri için birçok teknik ve görüş açısı sunmuştur. Bedenin ehlileştirilmesi, hayal gücünün önemi, iyi bir stil anlayışı, özgürlük, zariflik, rahatlık ve oyuncunun iç enerjisini duyarlı bir şekilde görmeye çalışması gibi temel nitelikler; oyuncu açısından vizyon ve uygulama gerektiren unsurlardandır (Yeşil, 2007, s. 103).

Konstantin Stanislavski'nin *Bir Aktör Hazırlanıyor* adlı çalışmasında, “*Eğer bir eylemin psikolojik bir temeli yoksa o eylem ilginizi çekemez.*” (Stanislavski, 2011a, s. 44) sözleri psiko-fiziksel oyunculuğun doğası olan *eylem* kavramının duyarlı bir ileticisi gibidir. Eylem, sahne üzerinde apaçık bir şekilde görülen ve oyunculuk sanatı açısından psikolojik öz ile anlam kazanan bir tepkimeler sonucudur. Bunun oluşabilmesi için ise oyuncunun belirli bir iç tepkiye sahip olması gerektiği ve içsel enerjisini keşfetmek için bedensel hareket merkezlerini uyarması gerektiği bilinen bir gerçektir. Söz konusu açıklamayı Stanislavski oyunculara şu şekilde açıklar:

Yapılarına duyarlı bir kulakla eğilirlerse, kendi varlıklarıyla yüreklerinin derinliklerinden bir enerjinin yükseldiğini hissedeceklerdir. Bu boş bir enerji değildir, şu ya da bu eylemi yaratma doğrultusunda, içsel bir süreç boyunca kendisini harekete geçiren coşkularla, isteklerle, ereklele güçlenen bir enerjidir. Coşkuyla ısıtılan, istekle doldurulan, zekâyla yönetilen enerji, tıpkı önemli görev üstlenen bir elçi gibi güvenle, gururla hareket eder. Bu enerji gelişigüzel, mekanik bir biçimde değil, ruhsal dürtülere uygun olarak gerçekleştirilmesi gereken, duygu, öz ve amaçla yüklü eylemde kendini gösterir. Söz konusu enerji, kassal yapınızın örgüsüne yayılırken, içinizdeki hareket merkezlerini uyandırarak sizi dışsal eyleme iter ve yalnızca kollarını, belkemiğiniz, boynunuz boyunca değil, bacaklarınız boyunca da yayılır. Bacaklarınızı uyarır ve sizi belirli bir biçimde yürümeye zorlar; bu ise sahnedeysen son derece önemli bir etmendir sizin için (Stanislavski, 2011a, s. 46).

Nihayetinde Michael Chekhov, günümüzün tiyatro estetiğini oluşturma edinimi içerisine giren ve psiko-fiziksel oyunculuğunun fizibilitesini çalışan, uygulayan ve uyarlayan önemli bir tiyatro insanıdır. Meyerhold ile benzerliği ve Stanislavski ile ayrıştığı temel nokta; oyuncunun kendi duygusuyla rolü yaratmaya çalışma çabası yerine, fiziksel aksiyonlar analizi ile refleksif olarak rolü eylemsel açıdan yaratması gerektiği öngörüsüdür. Yani sonuçta, davranışsal olarak dıştan içe yaklaşımında söz konusu olabileceği gerçeğidir (Candan, 2019, s. 31).

2.1.2. Oyuncunun Bedeni ve Psikolojisi

Oyuncunun kendi özel yaratıcı fikirlerini görsel zeminde somutlaştırması ve sahip olduğu alışkanlıkları kırması ‘oyuncunun bedeni ve psikolojisi’ uyumluluğunun sağlanması ile mümkün olabilmektedir. Bu noktada oyuncunun gerek rolünü var etme sürecinde, gerekse yeni ve seçkin edinimler elde etme sürecinde beden-zihin koordinasyonunu geliştirmesi büyük bir öneme sahiptir. Oyuncunun sahne üzerinde etki-tepki eşliğini en iyi şekilde çalıştırabilmesi ‘oyuncunun bedeni’ fenomeni ile açıklanmaktadır. Oyuncunun partneri ile olan iletişimi ve karakterini bedeninde yeniden yapılandırması uyumu ise geliştirilmiş bir beden ve psikoloji olgusu ile gerçekleşebilmektedir. Bu bağlamda; ‘oyuncunun bedeni ve psikolojisi’ olgusu Chekhov’un oyunculuk sanatındaki önemli yaklaşımlarından birdir.

Chekhov, ‘oyuncunun kendi yaratıcı benliğini nasıl inşa edeceğini, bu süreci hangi koşullarda nasıl tamamlayacağını’ açmılayarak -önemli ipuçları vererek- oyuncu adayına bu başlık altında önemli bir miras bırakmıştır.

Bu noktada, eğitilmiş bir bedenin iyi bir psikolojik neticeye ulaşacağını hem düşünsel hem de fiziki açıdan kanıtlayan Chekhov, bu yolla yaratıcılık kavramını tekrardan gün yüzüne çıkarmayı başarmıştır. *Oyuncuya* adlı kitabında, beden ile ilgili

ilk söylemi bu düşüncelerini açıklar niteliktedir: “Bedenlerimiz en iyi dostumuz da olabilir, en kötü düşmanımız da.” (Chekhov, 2014, s. 51)

Ayrıntılı olarak Chekhov, oyuncu kişisinden bu bakış açısı ile bir nevi kişisel *denge* kurmasını önerir. Bu oyuncu açısından bir sorunsalıdır. Çünkü karşısında savaşım vereceği iki nedensellik vardır; beden ve psikoloji olgusu. Yani Chekhov’un oyuncudan istemi; hem bedeni açısından hem de psikolojisi açısından doğru uyumu yakalamasını geliştirmesidir. Bunun sonucunda yaratıcılığını oluşturacak olan oyuncunun, aynı zamanda kendi özgürlüğünü de bireysel olarak yakalayacağını belirtir. Yine *Oyuncuya* adlı kitabında Chekhov (2014), bu cümleleri örnekler şeklinde söyle bir yaklaşımı dile getirir:

Rollerini derinlemesine hissedip, onları en ince ayrıntısına kadar kavrayabildikleri halde içlerindeki bu zenginliği ifade etmekte ya da seyirciye iletmekte zorlanan oyuncular vardır. O mükemmel fikirler ve duygular bir şekilde bu gelişmemiş bedenlerin içine hapsolmuştur. Bu oyuncular için, prova yapma ve oynama süreci, Hamlet’in deyişle “kaskatı beden”lerine karşı sancılı bir mücadeleye dönüşür (...) Bu problemin üstesinde gelmek için fiziksel çalışmalara gerek vardır, ama bu çalışmalar klasik drama okullarında kullanılanlardan farklı ilkelere dayanmalı. Jimnastik, eskrim, dans, akrobasi, aerobik ve güreş şüphesiz iyi, kendilerine göre yararlı çalışmalar ama, oyuncunun bedeni, işine özgü ihtiyaçlara uygun özel bir şekilde geliştirilmelidir (s. 51).

Bu noktada oyuncunun bedenini ve psikolojisini fonksiyonel bileşen gibi gören Chekhov’un oyunculuk anlayışının temel motifleri bu yorumlama üzerinden ilerler. Yaratıcılığı her defasında oyuncuda dayanak noktası olarak görmesi yukarıda bahsi geçen *uyum* prensibinin de temelini oluşturmaktadır. Carl Gustav Jung’un (2020) *Dört Arketip* adlı çalışmasının önsözünde Jung’un şu cümleleri, Chekhov’un beden-psikoloji dengesinin bir nüshası gibidir.

İnsan yaşamının esas gailisi, kendi tedavisidir, yani kendi eksikliklerini tamamlamak, çatışmalarını çözümlmek ve zedelenmişliklerinin ıstırabını azaltmaktır. Bunu başarmak, dünyayı, yeniden ve merkezinde kendisi olmak kaydıyla, yani, *kendi dünyası* olarak “tamam” etmektir: “Yaratıcılık” dediğimiz, hiç bitmeyecek, yani hiçbir zaman ufkuna ulaşamayacak eylem de budur: “Dünyayı-tamam-etme-eylemi”... (s. 9).

Çalışmanın bu kısmında, yaratıcılık kelimesinden yola çıkarak psiko-fiziksel oyunculuk ilkesi başlığı adı altında anlattığımız beden-psikoloji bütünlüğünün, oyuncu açısından gerekli olan üç ihtiyacını bu bölümde de hatırlamakta fayda vardır. Oyuncu kişinin kendi bedenini işine özgü nasıl pratik bir şekilde kullanışlı hale getireceğini Chekhov üç ihtiyaç teorisi ile belirler. ‘Birincisi ve en önemlisi bedenin yaratıcı psikolojik dürtüye karşı yoğun bir duyarlılık kazanması’, ‘psikolojinin zenginleşmesi’

ve üçüncü ihtiyaç olan ‘hem bedeninin hem psikolojinin oyuncuya tümüyle itaat etmesi’ teoremidir (Chekhov, 2014, ss. 52-55).

Chekhov’a göre oyuncu kendi bedenini ve psikolojisini hassas ve renkli bir tamamlayıcı unsur olarak görmeli, kendisini profesyonel sanat yaşamında bu hedeflere doğru emin adımlarla yürümek için disiplinli bir şekilde eğitmelidir. Bu açıdan oyuncu bedeninin tüm kaslarını canlandırmak, onları hareketi geçirip bedensel kavrayışı ve bir açılma, yayılma, genişleme hissini yakalamak adına kendisine düzenli çalışma temrinleri oluşturmalıdır. Bedeninin sınırlarını çalışma disiplini ile aşacak olan oyuncunun, bu sayede bütün uzuvlarının farkındalıklarını bütüncül bir yaklaşım ile algılamaları için psikolojik bir nitelik olan imgelem yaklaşımını benimseyebilirler (Ergün vd., 2015, s. 171).

Bu tanıma uygun bir çalışma örneğini Chekhov Tekniği başlığı altında David Zinder (2016), *Beden Ses ve İmgelem* adlı kitabında şu şekilde vurgular:

Oyunculardan herkesçe bilinen bir oyundan bir karakter seçmeleri, bütün oyunu okumaları, ve oyunu okurken karakter üzerine izlenimlerini not etmeleri –bütün izlenimlerini- istenir. Bu çalışmadan önceki hazırlık çalışmasını yaptıktan sonra, oyuncuların oyuna dönüp onu yeniden okumaları, bu sefer seçtikleri karakterin imgelemelerinde beliren fiziksel niteliklerine dikkat etmeleri ve buldukları şeyleri tekrar not etmeleri istenir (...) Karakterlerden eylemleri kendileri için yapmasını “isterler”, koşma, hareket etme, bir sandalye alıp oturma, bir cam açma, vb. karakterin hareket edip, imgelemelerindeki gibi davrandığını izlemek, oyuncuların karakteri kavraması için inanılmaz yol açıcı olacaktır, buradaki deneyimlerini de gelecekte referans alabilmek için yine kaydetmeleri gerekir (ss. 279-280).

Bir başka alıştırma da ise Chekhov (2014), kendi deneyimlerini ve uygulama çalışmalarını anlattığı *Oyuncuya* adlı eserinde, oyuncu kişisine çalışması için beden ve psikoloji başlığı altında şu örnek egzersiz çalışmayı sunar:

Kollarınızı ve ellerinizi, aynı şekilde bacaklarınızı da iki yana genişçe açarak, bedeninizi tamamen *açın*. Bu geniş pozisyonda birkaç saniye bekleyin. Git gide daha da genişlediğinizi hayal edin. Tekrar eski halinize dönün. Bu hareketi birkaç kez tekrarlayın. Hareketin amacını aklınızdan çıkarmayın; “bedenimin uyuyan kaslarını uyandıracam; onları yeniden kuvvetlendirip kullanacağım.” Şimdi kollarınızı göğsünüzün üzerine çaprazlayarak ve ellerinizle omuzlarınıza dokunarak kendinizi *kapatın*. Başınızı aşağıya eğerek, tek dizinizin ya da ikisinin üstünde diz çökün. Git gide küçüldüğünüzü, iki büküm olduğunuzu, sanki beden olarak kendi içinizde yok olacağınız gibi küçüldüğünüzü ve çevrenizdeki alanın daraldığını hayal edin. Bu küçülme hareketleriyle, bir önceki hareketlerden farklı olarak, başka kaslarınız uyandırılmış olacak. Ayakta bir pozisyonda devam edelim. Kollarınızdan birini ya da ikisini de uzatarak, tek bacağınızı da öne alarak ve onun üzerinde bedeninizi öne doğru *itin*. Bu pozisyondayken kullanabileceğiniz en geniş alanı kullanarak yine kollarınızı yanlara, sağa ve sola doğru uzatıp germe hareketleri yapın. Demircinin, örsün üzerinde çekiçle demiri *dövmesini*

andıran bir hareket yapın. Şimdi daha farklı, biçimlendirilmiş, geniş hareketler yapıyoruz; sırayla, sanki bir şeyi farklı yönlere *fırlatma* gibi, bir şeyi yerden *kaldırma* gibi, sonra onu başımızın üstünde *tutma* gibi, onu *çekme*, *itme* ve *havaya fırlatma* gibi. Bu hareketler orta tempoda, gerekli gücü sarf ederek ve tam yapın. Dans hareketlerinden sakının. Hareket ederken nefesinizi tutmayın. Acele etmeyin. Her hareketten sonra durun (ss. 55-56).

Chekhov'un beden üzerine açılma ve kapanma hareket tarzını üretmesi ve “arketipal jestler (gestus- kalıp- şablon) olarak adlandırdığı çekmek, itmek, süngülemek, uzanmak, fırlatmak, tutmak, basmak ve dönmek gibi asal hareketlerin tümünü arketip (kalıp, şablon) davranış modelleri içerisinde çalışmaktadır. Chekhov bunların tümünü yukarıda örneklemede olduğu gibi çalışma disiplini olarak ele alır. Ayrıca her bir etüt etmenin temposu ve ritmi durum dâhilinde değiştirilebilir ve uygun koşullar içerisinde farklı uygulama adımları ile çalıştırılabilir (Ergün vd., 2015, s. 172).

Chekhov'un oyunculuk tekniğini benimsemiş ve üzerine eğitim almış olan Zinder, bir takım bedensel değişimlerin ve psikolojik yargıların oyuncuda basmakalıp ifade biçimlerini yarattığını hassas bir görüş ile şöyle eleştirmiştir:

Klişelerden uzan durun, hem psikolojik hem de fiziksel olarak. Zayıf insanların hepsi esnek, kıvrak ve hızlı hareket edebilir değildir, tabii hepsi köşeli ve kemikli de değildir; şişman insanların hepsi hantal değildir, bazıları inanılmaz derecede zariftir. Burada parmak basmamız gereken tek bir nokta vardır: Dürüstlük. Karakterin imgesini görün, onun içine girmek için zamanınızı kullanın ve fiziksel özellikler hakkındaki entelektüel yargılarınızdan uzak durmaya çalışın. Bedeninizdeki imgenin sizi yönlendirmesine ve sizi şaşırtmasına izin verin (...) “Uzun” bir bedene geçmek için, parmak uçlarınıza kalkmanız, “küçük” bir bedene geçmek için büzülüp, dizlerinizin üzerinde yürümeniz gerekmez. “Gevşek” bir bedende yürümek için, etrafta deniz anası gibi lap lap dolaşmanıza gerek yoktur. Sadece bedeninizin bu fiziksel özelliklere sahip olduğunu imgeleyin (Zinder, 2016, s. 278).

Psiko-fiziksel çalışmaların oyuncu kişinin bedeninde ve özellikle ruhsal ediniminde ne gibi olumlu katkılara dönüşeceği gerçeği, Chekhov'un tiyatro teoreminde benimsediği önemli olgularından bir tanesidir. Buna istinaden Chekhov, çalışmalara düzenli ve disiplinli bir şekilde başlayan oyuncuya, yoğunlaştırılmış her türlü psikolojik koşulu bireysel fiziki sınırları içerisinde ısrarcı ve istençli bir şekilde kontrol edebileceğini söyler. Özetle oyuncunun bireysel yaratıcılığı ve bedeninin gelişimi için beden-psikoloji koordinasyonunu genişletmesi gerektiği ve bol bol düzenli egzersizler yapmasını önerir (Chekhov, 2014, s. 53).

Oyuncunun bedeni ve psikolojisi üzerine Chekhov'un kendi tekniklerini geliştirmesi ve tüm bunların oyuncu kişisi açısından bir ihtiyaç olduğunu dile getirmesi, mesleki disiplininin göstergesidir. Çünkü metalaşan dünyanın algısı içerisinde ve

bilhassa o dönemde, kendi deneyimleri ve eğitimleri vasıtasıyla bu klişeleşen tavrı yıkmaya çalışması Chekhov'un amaçlarının, hislerinin ve sanatsal kaygılarının birer yansımalarıdır. Oyuncuya verdiği eğitimlerle, bu kof bakış açılarını ve fiziksel görüntü klişesini sanat etiği içerisinde geliştirdiği tekniklerle kırmaya çalışmıştır. Oyuncunun bedenini yetkinleştirmesi ve psikolojisini zenginleştirmesi bu açıdan dikkate değerdir.

Konstantin Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'nda vermiş olduğu temel oyunculuk derslerinin birinde şu anlatısı Chekhov'un beden-psikoloji fenomenini destekler niteliktedir:

İnsanlar genellikle doğanın kendilerine bağışladığı fiziksel aygıtlarını nasıl kullanacaklarını bilmezler. Ayrıca, bu aygıtı ne geliştirmeyi, ne de düzeninde korumayı bilirler. Gevşek kaslar, yanlış duruşlar, çökük göğüsler, bunlar çevremizde hep göregeldiğimiz şeyler. Bunlar fiziksel aygıtımızı yeterince eğitemediğimizi ve yanlış kullandığımızı gösterir. "Vücudun şurasında burasında bir takım gereksiz çıkıntılar, insanı tökezletecek kadar çarpık bacaklar, kamburlu omuzlar, bunlar olağan yaşamda bir sorun yaratmayabilir. Bu ve benzeri kusurlara öylesine alışmışızdır ki, doğal sayarız onları. "Fakat sahneye ayak basar basmaz daha az gibi görünen pek çok fiziksel eksiklik hemen göze çarpar. Oyuncunun amacı, fiziksel kusuru olan bir karakteri canlandırmaksa, bunu tam ölçüsü içinde gerçekleştirebilmelidir; ayrıca, yarattığı izlenimden bir şeyler eksiltmek şöyle dursun, ona bir şeyler katabilecek bir rahatlık içinde hareket etmelidir. Bunu başarabilmek için oyuncunun düzgün işleyen sağlıklı bir vücuda ve olağanüstü denetim gücüne sahip olması gerekir (Stanislavski, 2011d, s. 34).

Son olarak Chekhov'un oyuncunun bedeni ve psikolojisi mefhumu üzerinden eleştirmiş olduğu materyalist görüş algısı, günümüzün oyuncusunda da olasılık dâhilinde rastlanan bir durumdur. 19. yüzyıl sonrası modern dünya düzeni ile değişen yaşam şartlarının ve uyuşturan manyetik etkinin altında giren insan kavramının kurtarıcısı bir nevi sanat ve sanatçı fenomeni olduğu saptanan görüşlerdendir.

Chekhov, Oyuncuların gündelik yaşamları ile sahnedeki yaşamlarını birbirlerine karıştırdıklarını ve materyalist etkiyle yaşamlarını olduğu gibi sahneye taşımaya eğilimli olduklarını çoğu kez vurgular. Özellikle yaratıcı sanatçı rolünün, yaşamın dış görüntüsünü kopyalamak olmadığını söyleyen Chekhov, yaratıcılığın ve sanatçının temel görevinin; hayatın arka planında yatan gerçeklikleri göstermek, açıklamak ve tercüme etmek olduğunu dile getirmiştir (Chekhov, 2014, s. 52). Chekhov (2014) bu görüşlerini *Oyuncuya* adlı eserinde şu şekilde açıklar:

Materyalistik görüşün etkisindeki günümüz oyuncusu, sanatının psikolojik unsurlarını durmadan göz ardı etmeye ve fiziksel görüntüyü fazlasıyla önemsemeye eğilimli. Tabii ki o, bu sanattan uzak ortamın içine girdikçe, bedeni git gide canlılığını kaybeder, daha yüzeysel daha gergin, bir kukla gibi olmaya başlar; hatta kendi mekanik çağının otomata

bağlanmış makinesine benzer. Kendini pazarlama, özgürlüğün yerini alır. Oyuncu sahne hilelerine ve klişelerine başvurmaya başlar ve çok geçmeden bir sürü tuhaf oyunculuk alışkanlıkları ve yapmacık bir beden üslubu edinir; ama ister iyi ister kötü olsun veya öyle görünsün, tüm bunlar ona sahnede gerçek yaratıcı coşku için gereken sanatsal hislerin ve duyguların yerini alır (...) Bu öldürücü saldırıyla baş etmek için, oyuncu, bedenini materyalistik bir yaşama ve düşünceye itebilecek şeylerin dışında kalan dürtülerle düzenli olarak beslemelidir. Ancak o zaman oyuncunun bedeni, yaratıcı sanatçının içini oluşturan dehaya karşı duyarlı ve ona karşılık verebilecek hale gelir (ss. 52-53).

2.1.3. İmgelem

Eğer herhangi bir tümceyi, herhangi bir hareketi, kim olduğunuzu, nereden geldiğinizi, niçin, ne istediğinizi, nereye gideceğinizi, oraya varınca ne yapacağınızı tastamam bilmeden, makinemsi bir biçimde söyler ya da yaparsanız, düş kurma yetisinde yoksun olarak oynuyorsunuz demektir. O zaman, oynadığınız şey ister uzun olsun, ister kısa, gerçek olmayacaktır, siz de kurulu bir makineden, bir robottan öteye geçemeyeceksiniz. Şimdi size yalının yalını soru soracak olsam, ‘Bugün dışarda hava soğuk mudur?’ desem, siz de bir ‘evet’le, yahut ‘soğuk değildir’ ya da ‘farkında değilim’ sözleriyle olsun karşılık vermeden önce, imgeleminizde caddeye çıkıp önceleri orada nasıl yürüdüğünüzü, taşıta nasıl bindiğinizi anımsamalısınız. Karşılaştığınız insanların nasıl sarınıp sarmalandıklarını, yakalarını nasıl kaldırmış olduklarını, adım attıkça karların nasıl gıcır gıcır ettiğini anımsayarak duygularınızı bir sınamadan geçirmelisiniz. Ancak ondan sonra soruma karşılık verebilirsiniz (Stanislavski, 2011a, s. 70).

Dünya üzerinde var olan yaşam katmanlarının ve her şeyden önce yaratıcı atılımın yahut yaratıcı gücün, insanın düşüncesinde nasıl oluştuğu ve vücut bulduğu *imgelem* yetisi ile gerçekleşmiştir. İmgelem olgusunun bizatihi ‘eylem’ gibi cereyan ettiği çeşitli kavramsal konu ve birçok mesleki disiplin vardır. Bunlarında dâhilinde, bizim daha net bir şekilde görmeyi isteyeceğimiz nokta; sanat olgusu içerisinde ve bilhassa oyunculuk mesleğinde ‘*imgelem*’ kelimesine sanatçının hangi açıdan yaklaşması ve sanatında bunu nasıl kullanması gerektiği sorusunun cevabını vermektir.

Michael Chekhov, oyuncunun net bir deneyim kazanmadan ve kendi sanatını icra etme yolunda belirli teknikleri sürekli kullanarak tekrara düşmesini, bilhassa bu çalışma disiplinlerinin kalıplaşmış düzenlerinden usandığını anlatmaya başladığında, geleceğin oyuncusuna “imgelem”in gücünü ve dinamikliğini algılaması için bir dizi metot önermiştir. Burada oyuncuya, her şeyden önce yaşanmışlıklarının aksine yaratıcı imgelemi göstermeye çalışan Chekhov; oyuncudan her daim günlük hayal ettiklerinin dışında ve klişelerden uzak, yaratıcı bir imge bütünlüğü yaratmasını ve bu yaratımın her noktasını gözlemlemesini önerir (Zinder, 2016, s. 294).

Analitik tahlile dayanan bakış açısını sanat metodolojisinde kabul etmeyen Chekhov, özellikle hayal gücüne erişmek isteyen oyuncunun nesnellikten öte, yaratıcı

dürtülere odaklanması gerektiğini dile getirir. Sanatçı ona göre kendi özgünlüğünü ve farkındalığını bu noktadan görmeye çalışmalıdır.

Chekhov, günlük yaşantısında sıradanlaşan ve makineleşen oyuncu kişisine ise, sanatsal yaratıcılığını ve özgürlüğünü elde etmesi için, imgelem alıştırmaları yapmasını önerir. Bu gafletten kurtulan oyuncu, beden ve ruh birlikteliğini doğru bir koordinasyon üzerine inşa edecektir.

Chekhov'un imgelem üzerine çalışma disiplinlerini anlatmadan önce, imgelem ögesini Chekhov, iki türe ayırır: **İlki** 'gündelik imgelem', bir diğeri ise sanatçı kişinin gereksinimi olan 'yaratıcı imgelem'. Geçmişte bıraktığımız ve belli belirsiz anımsanan, gereklilikler, hedefler, kazanımlar ya da kaybedişler ve *imgeler* şeklinde hatırlanan; geçmiş ile ilgili tüm tecrübeler *gündelik imgelemi* meydana getirmektedir. Oyuncu bunları anımsadığında, kişisel deneyimlerin sonucu olduğunu ve gittikçe zaman aşımına uğradığını, değiştiğini ve dönüştüğünü fark edecektir. (Chekhov, 2014, s. 69).

İkinci ögesi olan *yaratıcı imgelemi* ise Chekhov, ayrıntılarıyla birlikte *Oyuncuya* adlı eserinde şu şekilde açıklar: “Geçmiş görüntülerin dışında, size tamamen yabancı olan imgeler, orada burada oluşmaya başlıyor. Bunlar tamamen sizin *Yaratıcı İmgelemenizin* ürünleri. Ortaya çıkarlar, kaybolurlar, yanlarında yeni ve yabancı olanları da getirerek tekrar gelirler. Şimdilik birbirleriyle ilişki içindeler. Şaşkın bakışlarınızın önünde “oynamaya” ve “eylemeye” başlarlar. Onların şimdiye kadar bilinmeyen yaşamlarını takip edersiniz” (Chekhov, 2014, s. 69).

Sanatın zihin üzerindeki etkinliklerini araştıran o dönemin düşün ve felsefe insanı olan Susanne Katherina Langer, *Sanat Problemleri* adlı çalışmasında, Chekhov'un düşüncelerini destekleyecek şekilde, imgelemin sanat üzerindeki etkisini şu şekilde vurgular: “Sanat, sadece imgeleme formlar – bazen elle tutulamaz formlar – sunar. Ve gerçekten de öyledir; ancak o tüm kavrayışın ve doğru inanışların kaynağıdır da. İmgelem olasılıkla tipik olarak insani olan en eski – sistematik akıl yürütmeden daha eski – bir özelliktir: olasılıkla sanatları ortaya çıkaran ve sonuçta onun ürünlerinden doğrudan etkilenen bu ilkel gücü – imgelemidir” (Langer, 2012, s. 59).

Rollo May (2020) ise *Yaratma Cesareti* adlı kitabında *imgelem* kavramı üzerine serzenişini ve bu olgunun önemini şu şekilde dile getirmektedir:

Günümüzün olgulara ve katı nesnellığe adanmışlık ortamında imgelemi aşağıladık. Bizi “gerçeklik”ten uzaklaştırıyor; eserimize “özellik” bulaştırıyor; hepsinin de kötüsü, imgelemin bilim dışı olduğunun söylenmesi. Sonuç olarak, sanat ve imgelem sık sık, güçlü bir gıdadan çok yaşamın “üstüne sıkılan krema” gibi görülmüştür. Tabii insanlar “sanat”ı (*art*), onunla aynı kökten gelen terimlerle düşünüyorlar, “yapay” (*artificial*) olarak, ya da onu bizi kurnazca aldatan bir hile olarak tasarlıyorlar, bir “marifet” (*artifice*) olarak. Batı tarihi boyunca ikilemimiz, imgelemin bir marifet mi, yoksa oluşun kaynağı mı olduğu yolunda olageldi. Ya imgelem ve sanat krema değil de, insan yaşantısının pınarı iseler? Ya mantık ve bilim sanat biçimlerinden türüyor ise ve sanat, bilim ve mantığın ürettiği eserin süsü olmak bir yana onları temelde kuruyor ise? (s. 145).

Michael Chekhov’un imgelem teoremi ve çalışma disiplinine bakıldığında, imgelem ve imgeleri birleştirme adına düzenli bir sıralamayı uygun görmektedir. İmgelerin kesintisiz bir şekilde birleştirilmesi gerektiği savunan Chekhov, bir imgeyi daha bütüncül açıdan imgelem boyutuna getirmenin evrelerini, imgelem üzerine yapılan alıştırmalarla şöyle açıklar:

1. İlk imgeyi yakalayın.
2. Onun bağımsız yaşamını izlemeyi öğrenin.
3. Ona sorular sorarak ve emir vererek onunla işbirliği yapın.
4. İmgenin iç dünyasına girin.
5. İmgenizin esnekliğini geliştirin.
6. Karakterleri tamamen kendiniz yaratmaya çalışın.
7. Karakterleri, imgenizi ve gerçeği birleştirme tekniği ile çalışın (Chekhov, 2014, s. 80).

Michael Chekhov oyuncuya rol çalışmalarında imgelem kavramı açısından yukarıdaki sıralamayı göz ardı etmemesini önerirken, ayrıca kişisel konsantrasyon gücünü doğru kullanması gerektiğini de söyler. Oyuncunun ‘imgelem’ çalışmasında dikkat etmesini istediği en önemli olgulardan bir diğerrinin konsantrasyon olduğunu belirten Chekhov, oyuncu kişinin yüksek ve güçlü bir konsantrasyon aşamasına çıkması için dikkatini, odağını ortalamanın üstünde oluşturması gerektiğini dile getirir. Bu seviyeye çıkan oyuncunun ise işte o zaman ‘imgelem’ unsurunun yaratıcı özelliğine ulaşılacağını vurgular (Ergün vd., 2015, s. 168).

İmgelerin nasıl ortaya çıktığını ve oluştuğunu edindiği bilgiler ve tecrübeler sayesinde açıklamaya çalışan Chekhov’un, bu süreçte oyuncudan; imgelemlerin doğuşunu izlemesini ve günlük rutinlerinin arasında kendini belirgin bir şekilde var

eden imgelem örüntülerini yakalamasını ister. Bunu kendi otobiyografik eserlerinde ve eğitimlerinde; “Siz hiç farkına varmadan, bugünün sınırlarını geride bırakırsınız ve hayalinizde yavaş yavaş geçmiş yaşantılarınızın imgeleri canlanır. Unuttuğunuz ya da yarım yamalak hatırladığınız istekleriniz, düşleriniz, amaçlarınız, başarılarınız ve başarısızlarınız imgelem halinde aklınızdan geçer.” (Chekhov, 2014, s. 69) cümleleri ile vurgular.

Oyuncu kendisini gizemli bir şeyin peşinde koşarken keşfedebilir. Fantastik olanı görmek, bir ülkeyi dolaşmak, yabancılarla konuşmak, kendini başka bir mekânda gözlemlemek ve oynayacağı karakterin yaratıcı izdüşümlerini yaratmak; işte bu bir nevi hislerin uyarılması demektir. Bu tamamıyla bir şeylerin oluşmasını ve merakla beklenen görüntülerin belirginleşmesini güçlü bir şekilde beklemektir. İstekle ve yoğun bir konsantrasyon sayesinde karakterin gözyaşlarını, kahkahalarını, neşelerini veya üzüntülerini duygularımız neticesinde oluşturmak. Bunun en güzel açıklaması ‘imgelem’ kavramının ta kendisidir (Chekhov, 1991, s. 2).

Chekhov, zihnimizin üç efektif (*faal*) durumundan bahseder; rüya görmek, düşünmek – anımsamak ve imgelemek. Chekhov bu yönelimlerinden sadece ‘imgelemek’ fenomeninin sanatsal yaratıcılığa uygun olduğunu belirtir. Oyuncu, hislerinin uyarılmasını ve tahrik edilmesini kendi içsel sürecinin dışında imgeleminde arayıp bulmalıdır (Özüaydın, 2011, s. 45). İmgelemelerin bağımsız yaşamlarını izlemek, çoğu zaman uyku ve uyanıklık durumu arasında yaşanabilmektedir. İmgeleri izlemenin en doğru zamanı, bilincimizin ötesinde görünmeye başlandığı ve düş anlarının bir kompozisyon olarak bizi içine sürüklediği zamanlardır. Chekhov oyuncuya, bu anları takip etmesini bilhassa imgelerin ve seslerin oluşumlarını izlemesini ve bunları rol çalışmasında da deneyimlemesini ister. “*Bizi hatıralarımızdan uzaklaştırabilecek imgeleri takip edin.*” diyen Chekhov oyuncudan, kendi anılarınızı değil karakterin düş gücünün yaratıcı bir şekilde oluşturulması için imgelemelerin, takip edilmesi gerektiğini söyler (Chamberlain, 2004, s. 37).

Yaratıcı imgeler potansiyel olarak duygu ve arzu yüklüdürler. Bu görüşle imgelem çalışmaları içerisinde Chekhov, oyuncudan yakalamış olduğu imgelem dokusuna sorular yöneltmesini ve ona komutlar vererek, anlaşma yapması gerektiğini söyler. Çünkü oyuncu rol çalışması içerisindeyken onların birden düşünce yapısında

ortaya çıkmasını beklememelidir. Hiçbir zaman kendiliğinden belirmeyeceklerini söyleyen Chekhov, imgeleri kusursuz bir şekilde yaratmak için ona sorular sorulması gerektiğini ve bazen gerekiyorsa sert komutlar verilmesini ister. Ancak bu noktadan sonra imgeler; oyuncuya açıklanabilir ve görünebilir yanıtlar vereceklerdir. Chekhov'un teorisinde bu yaklaşımlar -öncede dile getirildiği gibi- çok önemlidir (Chekhov, 2014, s. 70).

Ben yaratıcı bir sanatçıyım. Işık yayma yeteneğim var. Kollarımı kendi üstüme kaldırarak dünya üzerinde uçabiliyorum. Kollarımı indirerek de yükselmeye devam ediyorum. Başımın ve omuzlarımın etrafında hareket eden hava düşüncemin gücü. Kollarımın ve düşüncemin etrafında hareket eden hava da duyguların gücü. Bacaklarımın ve ayaklarımın etrafında hareket eden hava ise iradenin gücü. İşte ben buyum (Petit, 2010, s. 19).

Rol çalışmalarında, oyuncunun canlandıracağı karakterin imgelerini yakalayarak onlara sorular yönelttikten ve işbirliği yaptıktan sonra; yaratmış olduğu imgelemin iç dünyasına sızması gerekmektedir. Bu yolda adım atmaya öğrenen oyuncudan Chekhov'un bir diğer önemli isteği nettir; oyuncu bir karakteri yaratmak için enstrümanını doğru kullanma kapasitesine ulaştırmalı ve iç konsantrasyonunu yüksek tutarak, hayal gücü ile rolün dünyasına girerek orada gerçekçi bir karakter eşiği oluşturmalıdır (Petit, 2010, s. 19).

Karakterde yaratılmış olan imgelemin iç dünyasına sızmak ve oyuncunun bu görüntü örüntülerinin içinde pasif bir konumda olmaması için hayal gücümüzü ateşleyici bir şekilde tetiklemeye devam etmemiz gerektiğini söyler Chekhov. Görüntülerin bu deneyimsel kaynaklarını aktörün kendisi edimsel bir şekilde belirlemeli ve seyirciye öyle sunulmalıdır. Chekhov, hayal gücüne şekil vermenin ve karakterin sembolik olarak kendisine ait bir yaşamı olduğunu yansıtmının -hayata geçirmenin- aktörün imgelem gücü ve yaratıcılığı ile olageleceğini belirtir (Chekhov, 1991, s. 5).

Bu yansıtma, görme durumunu Chekhov bir örnek ile şöyle açıklar: "Michelangelo "Musa"yı yaratırken yalnızca onun kaslarını, sakalının dalgasını, kıyafetlerinin kıvrımlarını "görmedi", şüphesiz bu kasları, damarları, sakalı, kıyafetlerinin kıvrımlarını ve bütün uyumlu kompozisyonu yaratan Musa'nın iç kudretini de "gördü" (Chekhov, 2014, s. 73).

Oyuncuya adlı eserinde Chekhov (2014), karakter yapılanmasında oyuncunun yaratmış olduğu veya olacağı imgelerin iç dünyalarını ve bunların günlük yaşamdaki bağlantılarını şöyle dile getirmektedir:

Hayalimde gördüğüm imgelerin de tıpkı günlük yaşamda, çevremde olan insanlar gibi kendi psikolojileri var. Ancak aralarında bir fark var: Günlük yaşamda, insanları yalnızca dış görünüşleri ile gördüğüm ve yüz ifadelerinin, hareketlerinin, vücut dillerinin, seslerinin ve tonlamalarının arkasındakileri göremediğim için, onların iç dünyaları hakkında yanlılabilirim. Ama benim yaratıcı imgelerim için durum böyle değil. Onların iç dünyaları benim görmem için tamamen açık. Bütün, duyguları, tutkuları, düşünceleri, amaçları ve en derinlerdeki arzuları bana hep açık. Hayalimin dış görünüşü vasıtasıyla - diğer bir deyişle, hayal gücüm yoluyla çalıştığım karakter- onun iç dünyasını görürüm (ss. 72-73).

Düzenli bir şekilde imgelem temrinleri yapmayı ve bu imgelerin zihnimizde belirmesini, gelişmesini, görünür hale gelmesini, üstelik temas halinde olunarak karaktere kanalize edilmesini Chekhov, uygulamış olduğu çalışmalarında çok kez dile getirmiştir. Ayrıca Michael Chekhov, yaratılan imgelem ya da imgelerin oyuncu tarafından olabildiğince genişletilmesi ve esnek duruma getirilmesini ister. Chekhov’a göre imgelemin yaratıcılığı; “Hayal gücünüze ne kadar sık ve ne kadar istekle bakarsanız, karakterinizin sahnelenmesi için size gereken istek dürtüleri, hisler ve duygular içinizde o kadar çabuk uyanacaktır. Bu “bakmak” ve “görmek”, esnek ve iyi gelişmiş imgelemenizi kullanarak prova yapmaktan başka bir şey değildir.” (Chekhov, 2014, s. 73) cümleleriyle eşdeğerdir.

Oyuncu düşünce yapısında kurmuş olduğu bağlantılı imge görüntülerini, dinamik bir şekilde rolüne kanalize etmeye çalışması; karakteri yaratmak için kullanacağı malumatları belirlemesi salt oynama isteği ile gerçekleşmez. Ya da metni iyi analiz eden oyuncunun, sahnede somut olarak ulaşacağı nihai hedefin *oynama* dürtüsü olmayacağı apaçık ortadadır. Chekhov bu noktada oyuncudan beklediği; kişinin yaratıcı imgelemine ve bireysel yaratıcılığını iyi akort etmesini ve disiplinli bir şekilde bilişsel yaklaşımlarını tutarlı bir şekilde sahneye aktarmasını ister.

Kişinin zihninde bulunan imge parçacıklarını, yine kişinin kendi düşüncesi var eder. Bu düşünceler genişledikçe ve esnek hale geldikçe iç eylem yani aksiyon harekete geçer. Oyuncu kişinin canlandırmış olduğu karakterin fikirlerini ve iç eylemlerini bir form haline dönüştürmesi ise zihninde bulunan imgelem bütünlükleriyle gerçekleşir. Chekhov da tam bu noktada, oyuncu kişinin bu tutarlılığını sürdürmesini ister.

Bu sayede oyuncu hiçbir zaman imgelerinden ve konsantrasyon dinamikliğinden ödün vermeyecektir. Bu yolla oyuncu oyun esnasında ilgisinin seyirciye kaymasını engelleyecek ve oyunundan da rolünden de kopmayacaktır (Özüaydın, 2011, s. 47).

‘İmgelem’ vurgusu üzerinden bir karakter yaratmaya çalışmak; oyuncuyu kişisel deneyim odaklı olmaktan çıkarıp, oyuncuya sezgisel yaklaşım gücünün niteliğini göstermesi noktasında çözüm odaklı bir yaklaşım sunmaktadır. Oyuncu, yaratacağı karakteri *imgelem* verilerinin hepsini bir araya getirerek ve Chekhov’un teorik yaklaşımlarının açıklamalarını anlayarak uygulayabilir. Ancak oyuncu duygularını zorlamadan, yazarın vermiş olduğu koşulları da tam olarak göz ardı etmeden -rolün gereklilikleri içerisinde gerekiyorsa belirli koşullar dışında- rolüne fantastik bir dünya çizebilmelidir. Chekhov’a göre oyuncu bu yolla bireysel yaratıcılığını, kendi görüntü deposunun zenginliği ile gerçekleştirebilecektir. Stella Adler (2016) *Aktörlük Sanatı* adlı yapıtında *imgelem* ve *oyuncu* ikilisine güzel bir yorumlama getirmiştir. Bu açıklama Michael Chekhov’un görüşlerini de destekler niteliktedir:

Hayal gücünüze egzersiz yaptırmak için bilgi dağarcığınıza daha yüksek değer biçmelisiniz. Siz bir görüntü deposunuz, ama sadece gördüğünüz görüntülerin değil, hayal ettiklerinizin de. Bu görüntüler çok güçlüdür. Kontak anahtarınızı çevirirler, bedeninizi ve aklınızı birleştirirler. Şu andan itibaren sadece hayal gücü kuvvetli bir yaşam sürmelisiniz. Hayali koşullar içinde göreceksiniz ve oynayacaksınız. Bunu yapmak hayal edebildiğiniz her şeyin içinde sizin için bir gerçeklik payı olduğunu kabul ettiğinizde zor olmaz. Oyuncunun işini hayal ürünü olanı gerçek kılmaktır. Eğer bir limon ağacına ihtiyacınız varsa ve hayatınızda hiç limon ağacı görmemişseniz, kendinize bir tane yaratabilirsiniz; ve onu ne kadar ayrıntılarla donatırsanız onu görmüş olduğunuza da o kadar çok inanırsınız. Bir şeyi hayal ediyorsunuz, öyleyse o vardır. Oyunculüğün çoğu gördüğünüz ve yaptığımız şeylerle ilgili anlık bilgiye dayanır. Hayal gücünüzün süzgecinden geçen her şeyin yaşamaya hakkı vardır (s. 58).

Karakter çalışmalarında her şeyden önce oyuncunun kendi içerisinde oluşturmuş olduğu koşullar dizisi şablonu olmalıdır. Sonra kişi bu koşulları öyle bir dinamik iç imgeler dizinine bağlamalıdır ki bu sayede imgeler bizim için ve karakterimizin koşulları için açıklanabilecek hale gelsin. Sahnede var olduğumuz her anda, oyunda ki eylemler zincirinin birim birim her koşulunda, bizi sarıp sarmalayan dış koşulları da hesaba katarak, kendi kendimize imgeler yarattığımız bir iç imgeler zincirini yaratmalıyız (Stanislavski, 2011a, s. 63).

Chekhov bu noktadan sonra karakterin psikolojik derinliklerinin keşfedilebileceğini söyler. Kişi kendi yaratıcılığını ve özgünlüğünü imgelem çalışmaları

sayesinde oluşturabileceğini söyleyen Chekhov, oyuncunun oynadığı rolü kendi kişiliği üzerinden tatmin etmemesi gerektiğini ve günümüzde bunun bilinen bir klişe olduğunu da vurgular. Chekhov şu açıklamayı yapar:

Bir oyuncuyu, sonunda onu sanatçıdan çok bir köle işçiye dönüştürerek, kendi “kişiliği” denen şeyin sınırları içinde zincirlemek ve hapsetmek bir suçtur. Neden seyircinin karşısına hep ipleri çekildiğinde aynı hareketleri yapmak zorunda olan bir kukla gibi çıksın. Yalnızca kendi özelliklerini kullandığından, oyuncunun hayal gücü kıt ve tüm karakterleri tıpkı kendisi gibi olur. Gerçek anlamda yaratmak, keşfetmek ve yeni şeyler göstermektir (Chekhov, 2014, s. 74).

Michael Chekhov, imgelemin oyunculuk sanatında gerekliliğini belli çerçevede anlatmaya çalışırken, önemsemiş olduğu diğer bir olgu; kelimelerin ve gerçekçiliğin altında *imgelem* kavramının yatması gerektiğidir. Söylenen her cümlemin ya da yapılan her eylemin altında bir psikolojik süreç yattığını; tüm bunların altında da imgesel görüntülerin yerleştirilmesi gerektiğini savunan Chekhov, yaptığı imge çalışmalarıyla bu düşüncelerini destekler. Çünkü kişi yaratıcı imgelem sürecini, verdiği komutlar ile düzenli bir hale getirirken karaktere -örneğin sahnede partnerine söyleyeceği her cümlemin altında bir imgelem yatması gerektiği gibi- anlamsal ve imgesel yönelimler verir. Bu sayede Chekhov’un oyunculuk sanatında klişeleri ve konuşma biçemlerini kırmanın en temel unsurlarından birinin imgelem ile gerçekliğin birleştirilmesi olduğu ortaya çıkar.

Michael Chekhov’un (2014) imgelem alıştırma adı verilen doğaçlama çalışmalarından bütüncül yaklaşımı benimseyen ve her oyuncunun bedenini, sesini ve psikolojisini birleştirmesine yarayacak olan şu çalışma örneği bu başlığı destekler niteliktedir:

İlk olarak basit hareketler yaptığınızı hayal edin; ellerinizi kaldırdığınızı, kalktığınızı, oturduğunuzu veya bir nesneyi elinize aldığınızı. Bu hareketleri hayalinizde çalışın ve ardından onları gerçekten uygulayın. İmgelemenizdeki, ona elinizden geldiğince sadık kalarak, taklit edin. Hareketi yaptıktan sonra gerçek hareketinizin hayalinizde gördüğünüzden farklı olduğunu fark edersiniz, onu tekrar hayalinizde çalışın ve yeniden yapmayı deneyin, ta ki hareketlerinizin tamamen imgelemenizdeki kopyası olduğunu hissedinceye dek. Bedeninizin, imgenizdeki en küçük ayrıntıya uyduğundan emin oluncaya kadar bu alıştırmaı tekrarlayın. Alıştırmaya daha karmaşık hareketler ve eylemlerle devam edin. Şimdi aynı alıştırmayı basit hareketler, eylemler ve psikolojik durumlardan başlayarak, bir oyundan ya da romandan seçeceğiniz bir karakterin imgesine uyarlayın. İmgenizin birkaç kelime söylemesine izin verin. Karakterinizin hisleri sizin hislerinizi uyandırıcaya dek, onu (olabildiğince çok detaya yoğun bir dikkat göstererek) hayalinizde çalışın. Sonra da, ona sadık kalarak gerçekteki görünüşünüzle birleştirmeye çalışın (s. 79).

Son olarak Michael Chekhov ile hocası Stanislavski arasında ders sırasında geçtiği bilinen bir imgelem çalışması anısını belirtmekte fayda var. Bu yaşanan durumda Chekhov oyuncuya, kişisel deneyimlerinin dışında imgesel tahrik edici uyarıcılar bulmasını ve bunu karakter üzerinden deneyimlemesi gerektiğini şu yaşanmış örnek ile anlatır.

Derste Stanislavski, coşku belleği egzersizi olarak, öğrencilerinden gerçek hayattan alınmış bir olayı oynamalarını ister. Chekhov da, babasının cenazesindeki üzgün halini canlandırır. Stanislavski, bu egzersizdeki gerçeklik hissinden etkilenir ve babasının ölümüyle bu denli sarsıldığını düşündüğü öğrencisi Chekhov'u kucaklar, onu teselli etmeye çalışır. Stanislavski, bu egzersizin başarısının coşku belleği tekniğinin gücünden kaynaklandığını düşünür, ama gerçek bu değildir. Chekhov'un babası hastadır, fakat hala hayattadır. Chekhov'un bu egzersizdeki başarısı, babasının ölümünü hatırlamasından değil, bu ölüm olayının gerçekleşme olasılığına dair içindeki kuvvetli beklentiden kaynaklanmıştır. Bu hikâye, Chekhov'un coşku belleğine değil, imgelemin gücüne dayandığını göstermektedir (Özüaydın, 2011, s. 51).

2.1.4. Yüksek Ego Kavramı ve Yaratıcı Bireysellik

Michael Chekhov, yüksek ego ve yaratıcı bireysellik teorilerini Rudolf Steiner'in *antropozofi* öğretileri sayesinde geliştirmiş ve bir yandan oyuncunun *ben* olgusunu ele alırken, diğer yandan ise her sanatçının bireysel bir *yaratıcı* edimi olması gerektiğini ve bu yaratıcılık ile kişinin bir öz bilinç sahip olmasını, çalışmaları boyunca yapılandırmaya çalışmıştır.

Bu kuramsal yaklaşımında Chekhov, yüksek ego teoreminin bir öğretisi haline dönüşmesini ve oyuncunun kendi bireysel idea evreninin üstünde, başka bir üst idea evreni oluşturmasını öngörmüştür. Günlük durumların oyuncu kişisinde bir yaratım sürecini tetiklemediğini saptayan Chekhov, bu yolla başka bir dünya kurmayı bilhassa oyuncunun yaratıcı anında olanaklı kılmaya çalışmıştır (Bahçeci, 2012, s. 18). Bu düşüncenin çıkış noktasını ve Chekhov'un bu kuramsal dayanağa yönelmesini ise Rudolf Steiner, *Gizli Bilim* adlı eserinden şu cümleler ile özetleyebiliriz: “*İnsanın yüksek dünyaları kavrayıp algılayabilmesi için uyku ve uyanıklık ötesi üçüncü bir ruhsal durum geliştirmesi gerekir. Uyanık bir ruh, duygusal izlenimlere ve bunların uyandırdığı düşüncelere adanmıştır*” (Steiner, 2003, s. 197).

Chekhov'a göre sanatsal tabiatımızın iki yönü vardır. Biri, sadece sıradan varlığımız için yeterli derecede oluşmuş olan ve daha yüksek yaratıcılığa erişme gücümüzü düzenleyen, ‘bireysel yaratıcılığımız’ öteki ise hayal gücümüzün nesnel dünyası içerisinde; bizden bağımsız bir şekilde oluşan görüntü dizgeleri ve bunların

bilinçaltımızın derinliklerinde bıraktığı sınırlı ‘yüksek ego’ aktiviteleri. Bu açıdan Chekhov’un oyuncu kişisinden düşünsel ve eylemsel açıdan istediği; kişinin kendi yaratıcılığını ve benlik algısını var olan evreninin dışında da arayabileceği doğrulamasıdır (Chekhov, 1991, s. 15).

Yüksek egonun diğer bir adlandırması olacak ise buna ‘Üst-Ben’ veya ‘Üst-Benlik’ adını atfedebiliriz. Üst-ben yani yüksek ego, sanatçının kendi iradesinin ürünü olarak karşımıza çıksa dahi; sanatçı yaratım, üretim aşamasında bunu tanımlayacak güce sahip olamaz. Kendi ‘Ben’ durumunun ötesinde hissetmiş olduğu ‘Esin’ duygusu bir nevi üst-ben yani yüksek egonun ortaya çıkışının sonucudur. Bu açıdan bakıldığında günlük rutin yaşantımızda hep ‘Ben’ olgusu üzerinden var olmaya çalıştığımız için sanatçı üretim anında bundan sıyrıldığı an ve esin kaynağını, bir enerji yayılımı hissiyatı ile yaşamaya başladığı an; *yüksek ego* kavramının bir tarafından yakalamış olacaktır.

Yüksek egonun, yaratıcı bireysellik ile doğru orantılı olduğunu bize göstermeye çalışan Chekhov, bu yolla oyuncuya kendi kişisel yaşantısından ve anılarından sıyrılmanın kapısını araladığı görülür. Bu durumu Chekhov (2014) bize ithafen özetlemiş gibidir:

Üst benlik yapı malzemelerini elinde sağlamca tutmaya başladığında, onları kendi içinde yoğurmaya başlar; bedeninizi esnekleştirerek ve tüm yaratıcı dürtülere açık ve duyarlı hale getirerek harekete geçirir; sizin sesinizle konuşur, imgelemenizi canlandırır ve iç eyleminizi canlandırır. Dahası sizin samimi hislerinize yatırım yapar, sizi özgün ve yaratıcı hale getirir, doğaçlama yeteneğinizi uyandırır ve korur. Kısacası sizi yaratıcı bir konuma taşır. Onun verdiği ilhamı etkisinde oynamaya başlarsınız. Şimdi sahnede yaptığınız her şey seyirciniz kadar sizi de şaşırtır; hepsi yeni ve umulmadık gelir. Sizi kendiliğinden oluyormuş ve sanki onun ifade aracı olmaktan başka bir şey yapmıyormuşsunuz gibi bir his uyanır (s. 133).

Chekhov, oyuncunun gündelik kişiliğini zayıf ve güçsüz bir yönelim olarak ele alır. Ona göre gündelik ben algısı; yaşamın içerisinde sıkışmış olarak kalmış olan benliğimizin, ihtiraslarımızdan, oburluğumuzdan ve egosantrik kışkırtma durumlarımızdan başka bir şey olmadığıdır. Burada yaratıcılık yoktur, burada; tekrar, taklit ve ezber yöntemi vardır. Ancak Chekhov bu görüşünün karşısına yüksek ego olgusunu aldığında durum farklılaşır. Çünkü yüksek ego; sanatçının gündelik baskın yaşantısının dışında, kendi yaratıcı bireyselliğini aradığı yerdir. Ona göre yüksek egonun tam olarak açıklaması; sanatçı kişisinin bütün yaratıcı evrelerinin arka planında var olan ve içimizde yeşerttiğimiz *sanatçı* kimliğimizdir (Ergün vd., 2015, s. 169).

Oyuncu eğer kendi üst-benliğini yakalama yolunda çalışır ve kendisini yaratıcılık açısından geliştirirse -bu bütün sanatsal çalışma disiplinleri içerisinde önem arz eden bir konu olarak ele alınır- işte o zaman sanatçı bir ‘ben’ olgusunun esiri olarak kalmayacaktır. Bu yaklaşım ile kısacası, oyuncu canlandıracağı karakteri tarafından kuşatılma sürecine girecek ve bireysel yaratıcılığını kendi imgeleminde de canlandırarak somutlaştıracaktır. Rollo May (2020), *Yaratma Cesareti* adlı kitabında bu açıklamayı destekler şekilde şöyle örnekler:

Cézanne bir ağaç görüyor. Ağacı daha önce kimsenin görmediği biçimde görüyor. Kendisinin söylediği gibi hiç şüphesiz, “ağaç tarafından ele geçirilme”yi yaşamakta. Ağacın kemerlenen ihtişamı, kucaklayıcı yayılışı, toprağı kavrayışındaki narin denge – tüm bunlar ve ağacın birçok özelliği onun algısı tarafından emiliyor ve sinirsel yapısı boyunca hissediliyor. Bunlar onun yaşadığı görünün parçaları. Bu görüş, sahnenin bazı yanlarının dışarıda bırakılmasını, diğer bazılarına daha fazla vurgu getirilmesini ve sonra bütünün yeniden düzenlenmesini içeriyor; ama tüm bunların toplamından daha fazla. Evvela, bu artık bir ağacın görüşü değil, Ağacın görüşü; Cézanne’ın bakmakta olduğu somut ağaç, ağacın özü biçimini alıyor. Görüşü ne kadar özgün ve tekrarlanamaz olsa da, onun o özel ağaçla karşılaşmasından doğan tüm ağaçların görüşü yine de. Bir insan olan Cézanne ve bir nesnel gerçeklik olan ağaç arasındaki karşılaşmadan vücuda gelen tablo: Ağaç tamı tamına yeni, eşsiz ve özgündür. Bir şey doğmuştur, varlığa kavuşmuştur, daha önce varolmayan bir şey – yaratıcılığın bir tanımlanışı diye elde edebileceğimizi mükemmellikte (ss. 103-104).

Chekhov en başta da belirttiğimizi gibi yüksek ego kavramını, Rudolf Steiner’in öğretilerinden alıp, uyarladığı ve bir ayrıma ulaştırdığı bilinmektedir. Bu noktada oyuncuya bir alternatif sunan Chekhov, hocası Stanislavski’yi ‘yüksek ego’ kavramını kendi metodunda deneyimledikten sonra eleştirir. Stanislavski’nin, “oyuncu kişisel tecrübelerinin ve duygularının yardımıyla rolüne yaklaşmalı ve coşku belleğini dinamik halde kullanmalı” manifestosuna karşı çıkarak yeni bir motto (ilke-söz-slogan) geliştirir. “Oyuncunun kendi hislerinin analizini yapmaktan çok, “karakter ne hisseder” diye analizler üzerinden bir çalışma disiplini oluşturmalıdır” (Ergün vd., 2015, s. 169) diyerek kişisellikten öte karaktere yönelimi bir çalışma yöntemi olarak öngörür.

Chekhov, sahnede oyuncu kişinin karakterini icra ederken hislerini, sesini ve hareket eden bedenini kullanmasını işlevsellik olarak görürken, aynı zamanda bunlar oyuncunun sahnede karakteri deneyimlerken kullanmış olduğu üst benliğinin; yani kendi içindeki gerçek sanatçının “yapı malzeme”leri olduğunu söyler. Zenginleşmiş olan bir üst benliğin karakter yaratma durumundaki olumlu işlevselliğinden bahseder. (Chekhov, 2014, s. 133).

Bu tamamen oyuncunun karakterine odaklanırken, kendi kişiliği dışında bir yaklaşım geliştirmesinin somut örneğidir. Chekhov’a göre, kişinin kendi üzerinden role yaklaşması yani ‘Ben’ olgusu üzerinden gitmesi patolojik sorunlarında beraberinde getirebilir. Rol oyuncuya göre hiçbir zaman özne olmamalı, bir nesne haline dönüşmelidir. Bu da yaratıcı bireyselliğin oluşumunu sağlayan yüksek ego olgusuyla gerçekleşebilir. Nazım Uğur Özüaydın (2011) *Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu* adlı kitabında, Chekhov’un oyunculuk algısına dair bir örneği şöyle alıntılamıştır:

Örneğin, Don Quijote’yi oynayacak olan oyuncu, karakteri yaratma işine, kendisini Don Quijote’nin yerine koyarak, kendisinin Don Quijote olduğunu kabul ederek başlamamalı; bunun yerine, Don Quijote’yi imgelemeli ve yavaş ondan etkilenmeli, heyecanlanmalı, esinlenmelidir. Zihninde öncelikle oynayacağı karakterin imgesini yaratan oyuncu, içinde onun davrandığı gibi davranma isteği uyanana dek, karakterin birçok farklı koşuldaki davranış biçimini imgelemeyi sürdürmeli, onu bir dış göz gibi izlemelidir (s. 177).

Her sanatçı yaratıcı sürecini olgunlaştırırken ve somutlaştırma adına bir gelişim, dönüşüm gösterirken birey olarak ‘ben’ olgusuna ihtiyaç duyması çok normaldir. Chekhov bu noktada kişiye, bu sürecin normal olduğunu ve her oyuncunun bölünmüş bilinç üzerinden de fikirlerini geliştirebileceğini, yüksek egonu fark ederken, gündelik ‘ben’ duygusunu da göz ardı etmemesi gerektiğini söyler. Çünkü her ne kadar Chekhov’un metodu sezgisel olarak görünse de titiz ve asaldır; tıpkı kendi metodu için bir dizi teknik alıştırmaya ve kontrol gerektiren ifade araçları geliştirdiği gibi. Yani yaratıcılığın ve bir üst-ben algısının, sadece kişinin üretim sürecinde gerekli olduğu değil, yaratım anlarının dışında da kendini oluşturduğu bir gerçektir (Benedetti, 2007, s. 151).

‘Yaratıcı bireysellik’ kreatif bir oyuncunun dinamosudur. Bireysellik, sadece sahne tamperamanını oluşturan ve aktörü bir boşluktan alıp somut bir gerçekliğe bırakan sihirli bir dokunuş değildir. Yüksek bir algı ve üst bir ben düzeyinin kişide vücut bulmuş halidir. Chekhov, oyuncunun bireyselliğini bencil bakışıcısından ayırarak bütüncül bir yaklaşım ile seyirci ile buluşturan ve çözüm arayışına giren bir organik bağ olarak görür. Buna istinaden cümlelerini şu tanımlama ile örnekler:

Bireysellik, alt benlik ve karakterin hayali varlığından bağımsız olarak, çok yüksek bir bilinçlilik düzeyiyle sahne ışıklarının her iki tarafında da bulunabilme yeteneğine sahip görünmektedir. Karakterin yalnızca yaratıcı değil aynı zamanda seyircisidir de. Sahne ışıklarının öbür tarafından seyircilerin denetimlerini takip eder, onların heyecanını, hevesini ve hayal kırıklıklarını paylaşır. Dahası, seyirci tepkileri gerçekleşmeden hemen

önce onlarla ilgili kehanette bulunma yetisi vardır. Seyirciyi neyin memnun edeceğini, neyin onları tutuşturup, nelerin soğutacağını bilir. Üst benin uyanmış farkındalığına sahip oyuncu için seyirci, sanatçıyı çağdaşlarının istekleriyle birleştiren canlı bağıdır. Bireysel yaratıcılığın bu yetisi sayesinde oyuncu, çağdaşı olan toplumun gerçek ihtiyaçlarını insanların kötü zevklerinden ayırt etmesini öğrenir (Chekhov, 2014, s. 136).

Nihayet oyuncu, bütün bu deneyimler sonucunda yaratacağı karakterlerinde; yalnızca düşük bir ego fikrinin tamamlayıcı olmayacağını, yaratıcılığını geliştirmek için yüksek bir ego kavramına ihtiyaç duyacağını bilmesi gerekmektedir. Bu yaklaşımı ile Chekhov, oyuncuya yaratıcılık açısından nitelikler oluşturmasını ve tekrara düşmeden kendi imgeleminde oluşturacağı üst bir benlik duygusu geliştirmesi gerektiğini öngörür. Nitekim sanatçı, bir şekilde kendi üretiminin yorumlanmış halini somut olarak topluma sunmayı gerçekleştirecektir.

2.1.5. Doğaçlama ve Konsantrasyon

Temel sanat disiplinlerinin bütüncül yaklaşımlarında gerekli olabilecek envanterleri toplama, düzene sokma ve nihai amaca ulaştırma işi, iyi bir yoğunlaşma yani konsantre olma durumu ile *sanatçı* tarafından gerçekleştirilir. Bu süreçten sonra sanatçı, kendi yönelimlerini ve ulaşmak istediği hedefi belirli kaynaklar ile bütünleştirerek somutlaştırmaya çalışır. Elbette ki bu süre içerisinde deneme ve sınamaya çalışarak ürününü bir özne bütünlüğü içerisinde sunmaya çalışacak olan sanatçı, bunun için doğru enerji ve anı da bekleyeceği bilişsel bir maceranın da kapısını aralayacaktır.

Michael Chekhov'un bir dizi oyunculuk alıştırmaları geliştirmesi ya da var olan çalışmalarını yenileyerek belirli bir düzene sokması; geleceğin oyuncusuna bir noktada önemli buluş ve karakterini yaratırken doğru yönelimleri bulması açısından bir yol haritası görevini de gördüğü bilinmektedir. Chekhov'un doğaçlama tekniklerini çalıştığımızı ve yeni yeni doğaçlama koşullarını da geliştirme adına alıştırmalar yaptığımızı varsayarsak; oyuncuya bırakacağı en önemli veri, şüphesiz özgürlüğünü ve yaratıcılığını bir noktada yakalamış olan sanatçı tavrı olacaktır.

Bu noktada Chekhov, günümüzün ya da o dönemlerde olagelen oyuncu kalıplarının kırılması için *konsantrasyon* başta olmak üzere, *doğaçlama* çalışmalarına başvurmanın olumlu sonuçlar doğuracağını belirtir. Sınırlayan ve klişelere dayanan oyunculuk formlarını çoğu kez eleştirmiş olan Chekhov, oyuncu kişisine şu cümleler ile daha özgün bir alan açar:

Eğer oyuncu kendini yazarın verdiği replikleri söylemek ya da yönetmen tarafından verilen işleri yerine getirmekle sınırlarsa ve özgürce doğaçlamanın yollarını aramazsa, kendini başkalarının yaratıcılığının esiri yapar ve sanatı da ödünç alınmış olur. Ne yazık ki yazarın ve yönetmenin onun adına zaten doğaçladığına ve yaratıcı kişiliğini özgürce ifade etmek için kendisine çok az şeyin kaldığına inanır. Bu tavır, maalesef, günümüzün oyuncularını arasında çok yaygın (Chekhov, 2014, s. 81).

Özellikle oyunculuk sanatında, yaratıcı bireyselliği tetikleyen ve yaratıcı ruh durumunun öz bilincinin ortaya çıkmasında ona görüşler sunan “doğaçlama” tekniği; yazılı metni içsel bir dünya ile kavramanın teknik yönünü temsil eder. Doğaçlama, dünya tiyatro tarihinde, eski uygarlıklardan Antik tiyatroya kadar ve bu noktadan Commedia dell'Arte'ye, hatta günümüzün modern tiyatro algısına kadarki süreçte; oyuncunun en önemli yaratıcı malzemelerinden biri haline geldiği de gözlemlenmiştir (Özüaydın, 2011, s. 153).

Oyuncunun, sahnede karakterini var etmek için bütün gücünü değişime ve gelişime adanması önemli husustur. Karakterin bütün özelliklerini fark etmek ve oyun metninde çözümlenemeyen yerleri imgelem yoluyla doldurmak da oyuncunun bu değişim ve gelişime karşı gösterdiği itina ile gerçekleşir. Bunlara ulaşmak, karakterin ritmini yakalamak, dönemin düşünsel arka planını gözlemlemek ve bedenin bütün organik yönlerini bu sürece kanallandırmak, Chekhov'un sanat anlayışında ve oyunculuk metodunda önemli bir alanı kapsamaktadır.

Chekhov'a göre, oyuncu rol çalışmalarında repliklerinin ve eylemlerinin temelini oluşturan psikolojik partiyonunu oluştururken, sadece oyun metninin verili durumlarıyla sınırlı kalmayacağını belirtir. Ona göre, çalışmalar sırasında sınırsız doğaçlama alanlarının belirlenmesi gereklidir. Bu yolla oyuncu, karakterini çalıştığı sırada doğaçlamalarla, ihtiyacı olan yeni bir yaratım yolu çizilmiş olacaktır. Bu sayede oyuncu doğaçlama kabiliyetini geliştirerek; her yaptığı doğaçlama çalışmalarında, içindeki bitmez tükenmez olan *güzelliği* ve *özgürlük* hissini yakalayacağını ve bilhassa kendi içerisinde oluşmuş olan içsel verimliliği zenginleştirebileceği bilinmektedir.

Chekhov oyuncudan doğaçlama çalışmaları ile kendini geliştirmesini ve supleks olarak sahnede kendini her anlatım türüne açık hale getirmesini ister. Bu sırada oyuncu kişisinden istediği bazı önemli hususlar vardır. Bu hususları bir alıştırma örneği ile Chekhov (2014) şöyle açıklar:

İlk olarak doğaçlamanızın başlangıç ve bitiş noktalarını belirleyin, bu iki nokta belirgin eylemlerden oluşmalı. Örneğin, sandalyeden hızlıca kalkıp ve sert bir ton ya da tavırla, “Evet,” diyerek başlayıp, sonra uzanıp, bir kitabı açarak onu sakın ve keyifli bir şekilde okumaya başlayarak bitirebilirsiniz. Ya da, neşeli bir şekilde, sanki dışarıya çıkacakmışınız gibi hızlı hızlı kabanınızı, şapkanızı ve eldivenlerinizi giyerek başlayıp, üzgün belki de gözü yaşlı bir şekilde oturuyorken bitirebilirsiniz (...) temayı ya da olay örgüsünü belirlemeyin. Yalnızca başlangıç ve bitiş için ruh haline ya da hisse karar verin. Sonrada kendinizi sadece sezginizle, anın size sunduklarına bırakın. Böylece, kalkıp “Evet.” dediğinizde –eğer başlangıcınız buysa- hisleriniz, duygularınızın ve ruh halinizin peşinden giderek, özgürce ve kendinize güvenerek “oynamaya” başlayacaksınız (ss. 82-83).

Michael Chekhov’un doğaçlama alıştırımlarında ve yönelimlerinde dikkat ettiği bir husus daha vardır; kişinin özgür bir şekilde doğaçlama çalışmasını yaptığı an, içerisinde belirlemiş olduğu başlangıç ve bitiş noktalarının arasında kalan orta kısma asıl odaklanması gerektiğidir. Bu açıdan önemli kılınan şey, doğaçlama içerisinde kişinin neden-sonuç ilişkilerini doğru saptaması ve birbirine ilişkili olmasını istediği bu anların daha çok ‘psikolojik veriler’ ile desteklenmesi gerektiğidir (Yeşil, 2007, s. 113).

Doğaçlama alıştırımlarında, başlangıç ve bitiş noktalarının belirlenmesi Chekhov açısından çok önemlidir. Chekhov’a göre, oyuncu kişisi bu belirlemeyi yapmazsa tamamıyla kendi kişiliğinin zevklerine ve arzularına yöneleceğini, ayrıca oyuncu bu yolla eylemlerinin ve hareketlerinin anlamsız bir şekilde sahnede dolaşmasına izin vereceğini dile getirir. Bu yüzden, doğaçlama çalışmaları başlama noktası ile varılacak noktanın belirlenmesi oyuncunun rahatlık hissine ulaşmasını da sağlayacaktır (Chekhov, 2014, s. 84).

“Doğaçlama, oyuncuda düşünce ve tepkiyi üreten, oyuncunun sözcüklerin görünen anlamını resmetmek yerine, karakterin tavrının mantığını keşfetmesini sağlayan bir tekniktir.” (Özüaydın, 2011, s. 155) cümleleriyle düşüncelerini dile getirmiş olan Lee Strasberg bu terminolojiye, Michael Chekhov gibi aynı nokta üzerinden yaklaştığı görülür.

Chekhov’a göre, doğaçlama çalışmaları oyuncunun rol hazırlık evresinde ele alındığı gibi aynı zamanda rolün son aşamasında da kullanılmasının bir sakıncası olmadığını söyler. Ona göre, oyuncu rolün karakterizasyon çatısını oluşturduktan sonra da, metin, eylemler ve karakterin yönelimleri üzerinde de doğaçlama çalışmasının yararlı olacağını vurgular (Yeşil, 2007, s. 115).

Doğaçlama çalışmalarının oyunculuk sanatındaki önemini birçok kez dile getiren Chekhov, oyuncudan bu çalışmaları disiplinli bir şekilde mantıksal dizinden yani aklın yaptırımcı tavrından uzak bir şekilde çalışılmasını önermektedir. Son yönelim olarak bu alıştırmaların psikolojik bir etki ile oyuncuyu değişime sürüklemesinden öte özgür bir şekilde bireysel yaratıcılığın oluşturulması ve hayali dünyanın oyuncu kişisinde nasıl bir tabloya dönüşeceği gözlemlenmelidir. Michael Chekhov (2014), son olarak oyuncu kişisine bu başlık altında şu uyarıyı yapmaktadır:

Eğer doğaçlama yaparken gerçeklikten ve doğallıktan uzaklaştığınızı hissederseniz, bunun sebebi büyük ihtimalle ya “mantiğiniz”ın işe karışması yada çok fazla gereksiz sözcük kullanmanızdır. Doğaçlama ruhunuza tamamiyle güvenme cesaretini göstermelisiniz. Yaratıcı bireyselliğinizin derinlerinden sizinle konuşan *içsel durumların psikolojik sırasını* (önce hisler, sonra duygular, istekler ve diğer dürtüler) takip edin ve çok geçmeden “içinizdeki sesin” hiç yalan söylemediğini anlayacaksınız (s. 90).

Michael Chekhov’un kendi oyunculuk metodunda önemseddiği diğer önemli bir nokta; oyuncunun performatif sürecinde “konsantrasyon” düzeyini ne kadar geliştireceği ve nasıl sanatsal bir disipline dönüştüreceğidir.

Chekhov’a göre konsantrasyon, değerli bir şeyi ifa etmede anahtar faaliyetlerden biridir. Konsantrasyon bir odak noktasını ele alıp onun üzerine düşünmek değildir. Chekhov’un bakış açısında konsantrasyon, bir itki sayesinde bir resme ya da nesneye doğru yapılan yolculuktur. O noktaya varış demektir. Bireysel yaratıcılığını keşfeden oyuncu da bu varış noktasını ancak yüksek bir yoğunlaşma -konsantre olma- ile gerçekleştirebilir. Bu sayede bir yapıtın ya da rolün, durumun dürtüleri, izlenimleri veya kişiliği ortaya çıkacaktır (Petit, 2010, s. 20).

Konsantrasyon ilkesinin imgelem yoluyla doğru orantılı çalışması, oyuncu açısından daha eforlu bir odak noktasının ihtiyacını doğuracağı kesindir. Chekhov, bunun için oyuncu kişisinin gündelik bir konsantrasyon devriminin ötesinde daha yüksek bir konsantre olma duruma yönelmesi gerektiğini vurgular.

Birincisi, dikkatimizi yakalamakta ve onu saklamaktadır. Bu durum istem dışı gerçekleşir ve onu yakalamada ekstra bir çaba göstermek zorunda olmadığımızı için bizim favorimizdir. bizi büyük bir hoşlukla içine çeker. ikinci tür konsantrasyon da böyle bir hoşluk yoktur. odaklanmak için bilinçli bir çaba göstermek zorunda kalırız ve içsel bir direnişin üstesinden gelmemiz gerekir. Rahatlık duygusu şarttır ve bir oyuncu olarak görevimizi yerine getirebilmemiz için dikkatimizi nazıkçe toplamamız gerekmektedir. Eğer konsantre olamıyorsak efektif bir şekilde imgelemimizle etkileşime giremeyiz (Ergün vd., 2015, s. 168).

Oyuncu sahne üzerinde ya kendi içerisinde var olur ya da kendi dışında. Yaşamaya çalıştığı şey ya imgesel bir dünya görüntüsüdür ya da gerçekten yaşadığını hissetmektir. Bu soyut tavır, oyuncu açısından dikkatin sonsuz bir derecede içsel yoğunlaşma ve odaklanma ile gerçekleşebileceği bilinen bir şeydir. Sahne üzerinde oyuncu kişinin etrafını kuşatan maddesel dekoratif objeler iyi eğitilmiş bir dikkat görüşü ile algılanabilir. Hayali şeyler ise -ki oyuncunun asıl odaklanacağı şeylerden biri olan imgesel dünya ve yaratım anı süreci- ancak çok daha disiplinli ve yüksek konsantrasyon gerektirecek odaklanma hali ile gerçekleşebilmektedir (Stanislavski, 2011a, s. 86).

Michael Chekhov'un konsantrasyon egzersizleri, özellikle oyuncunun kendi dikkat eşiğini eğitmesi ve ehliştirmesi için tasarlanmıştır. Bu eğitim daha çok oyuncunun konsantre olma anı içerisindeyken, dikkatin dağılmasının engellenmesi için gereken bir eğitim sürecidir. Açıkçası, bu pratik eğitim tüm sanat disiplinleri ve teknik eğitim için gerekli olan bir husustur. Özellikle oyunculuk sanatında, oyuncu kişisi yoğunlaşma eşiğini yüksek seviyeye taşıyamazsa, Chekhov'un eleştirmiş olduğu klişe oyunculuk tavrının içerisinde sıkışıp kalacaktır. Chekhov'un her ilkesinde olduğu gibi *konsantrasyon* konusu hakkında da görüşü açıktır: "Eğer pratik yapılmazsa gelişim olmayacaktır" (Chamberlain, 2004, s. 46).

Chekhov oyuncuda 'konsantre olma' yetisini sadece karakter çalışmak için değil; oyunun bütün performatif akışı içerisinde, kendi dikkatlerini seyirci önünde stabil tutma güçlerinde ve partnerlerinin performanslarındaki değişimlerine uyum sağlayabilmek ve bilhassa dikkatlerini topladıkları nesneler ve eylemler üzerindeki kabiliyetlerini geliştirmeleri için gerekli görmektedir (Chamberlain, 2004, s. 47).

Chekhov bu yolla oyuncuya kişisel odaklanma seviyesini geliştirmesi ve dikkat çemberini genişletmesi için kısa bir alıştırma sunar:

Bir sandalye seç ve onunla ilgili olan her şeyi fark et; biçimini, rengini, ağırlığını. Kendi kendine söyle "Sandalyeyi görüyorum", "Rengini görüyorum", "Sandalyeye konsantre oluyorum." Sandalye ile bütünleş. Sandalyeye hislerini gönder. Görünmez ellerle ona dokun ve onu kaldır. Bir an için konsantrasyonunu bırak ve konsantrasyon ile konsantrasyon-dışı arasındaki farkın bilincinde ol. Tekrar hislerini ve isteklerini sandalyeye yolla. Konsantrasyonun güçlerini yükselt (Ergün vd., 2015, s. 181).

Öğrencisi Chekhov'a "Oyunculuk tekniğine dair düşüncelerini düzenle ve yaz!" (Chekhov, 2014, s. 198) demiş olan Stanislavski (2011a), konsantrasyon ve dikkat alanı

hakkında *Bir Aktör Hazırlanıyor* adlı kitabında dile getirmiş olduğu şu cümleler, Chekhov'un dikkat ve konsantrasyon üzerine olan çalışmalarını destekler niteliktedir:

Bir aktör sadece sahne üzerinde değil, gerçek yaşamda da gözlemci olmalıdır. İlgisini çeken bir şey üzerine dikkatini bütün varlığıyla yöneltmelidir. Bir nesneye dalgın bir yolcunun bakışıyla değil, kılı kırk yaran bir gözle bakmalıdır. Aksi halde bütün yaratıcı dizgesi (sistemi) tek yanlı ve yaşamla da ilgisiz kalır (...) Gelgelelim, bir insanın içince olmayan şeyi ona veremezsiniz; insan ancak ve ancak kendisinde bulunan gücü geliştirmeye çalışabilir, o kadar. Dikkat alanında bu gelişim olağanüstü çalışmayı, zamanı başarılı olma isteğini ve sistemli uygulamayı gerektirir (s. 90).

Sonuçta, doğaçlamanın ve konsantrasyon ilkelerinin bütünlük içerisinde ele alınmasını önemsemiş olan Chekhov, bu seviyeye ulaşmanın da yine imgelem prensibinin etkisinin büyük olduğunu vurgular.

2.1.6. Dört Kardeş Kavramı: Rahatlık, Biçim, Güzellik, Bütünlük Duygusu

Michael Chekhov, oyunculuk sanatının baş mimarı olan *oyuncu* kişisine, rolünü yaratma sürecinde ve özellikle psiko-fiziksel açıdan dikkate almasını düşündüğü dört asal nitelikten söz eder. Oyuncu bu dört elementi belli bir düzeye çıkarması ve kendi sanatında uygulaması çok önemlidir. Çünkü oyuncu, bu yolla sahnede yaratma itkisine ulaşacak, ayrıca hem bedeninde hem de ruhunda ortaya çıkmasını istediği şeyler bu nitelik ile belirecektir. Bu noktada dört niteliği deneyimleyen oyuncunun bedeni ve konuşma biçimi de kendi sanatının bir parçası olarak ortaya çıkacaktır (Ergün vd., 2015, s. 172).

İlk olarak *Rahatlık* niteliğini ele alan Chekhov, oyuncunun rolünü canlandığı sırada ve daha öncesi çalışmalarında da sert ve klişe hareketlerin boyunduruğu altına girmemesini önerir. Bu durum oyuncunun, bazı olumsuzluklarla karşılaşmasına neden olabileceği gibi özellikle temsil sırasında seyirci gözünde sıradan, hatta itici duruma düşmesine bile neden olabileceğini dile getirir. Chekhov (2014) bunu oyuncu gözünden şu şekilde açıklar:

Sanatçıda sertlik ve kabalık, yaratıcı olmayan bir enerjinin göstergesidir. Sertlik sadece bir *tema* olarak varolabilir, ama asla bir oyunculuk *tarzı* olarak değil. “Sanatçıyı sanatçı yapan, her şeyden çok onun dokunuşundaki hafifliktir” der Edward Eggleston. Diğer bir deyişle, sahnedeki *karakterinizin* sert, hareket açısından kaba ve konuşurken problemlili olabilir, ama *sanatçı* olarak siz, anlatma aracı olarak daima hafifliği ve rahatlığı kullanmalısınız. Hatta sertliğin kendisi bile hafiflik ve rahatlık aracılığı ile sahnelenmeli (s. 62).

Chekhov’a göre, oyuncu oyun esnasında çok şiddetli ve aşırı duygu durumu anları içinde olsa dahi, eylemlerinin tümünü rahatlık hissini keşfetmiş bir şekilde sürdürmelidir. Çünkü yukarıda da belirtildiği üzere *rahatlık* olgusu ile oyuncu, sanatsal bir erişkinliğe ulaşması demek; oyuncunun tüm bileşenlerinin bedeninde ve ruhunda coşku halinde ortaya çıkması olası demektir.

Ayrıca Chekhov, oyuncu kişisine rol analizleri üzerinden psiko-fiziksel çalışma disiplini önerirken, aynı zamanda bu yolla kişiye karakterini yaratma aşamasında *rahatlık* duygusunun göz ardı edilmemesi gerektiğini söyler. Chekhov bu kısım üzerinde belirttiği tüm önermelerin bir önemli detayı da oyuncu kişinin ruh sağlığının önemidir. Çünkü ona göre bir rol inanılmaz derecede acı çekiyor olabilir ancak bu, onun o sırada gerçekten acı çekmesini gerektirecek bir durum haline dönüşmemelidir.

Chekhov, *rahatlık* hissini algılayan oyuncuya bu koşul içerisinde bile acı çekmenin kendisini değil; rahatlık hissini vermiş olduğu özgüveni tatmasını ve oynama durumuna daha hızlı erişmesini; sonra da bu sürecin kişi tarafından zulüm değil, zevkle yapılan mesleki bir uğraş olması gerektiğini vurgular (Bademci, 2019, s. 59).

Chekhov rahatlık olgusunu oyuncunun tam yakalayabilmesi için ileride de belirtileceği üzere; uçma ve ısıma (ışın yayma) alıştırmalarını önerir. Buna istinaden, Franc Chamberlain (2004) yazmış olduğu *Michael Chekhov* adlı kitapta, Chekhov’un gözü ile rahatlık duygusunun oyuncuda oluşması ve bizatihi Chekhov’un kendi derslerinde uygulamış olduğu bir alıştırmayı bize sunmaktadır:

Öncelikle yaşamınızda rahat, neşe dolu ve mutlu hissettiğiniz anları hatırlayın sonra kendi dünyanız da bu yolla ağır, berbat ve sefil hissedebileceğiniz zamanları bu yolla rahatlatın. Ve bu farklı iki duygunun nasıl olduğunu ve vücudunuzu nasıl etkilediğini fark edin ve deneyimleyin. Şimdi de rahatlık ve hafiflik hissine odaklanın. Kollarını havaya kaldırarak tekrar yere indirin ve bu hafiflik, rahatlık hissini vücudundan aşağıya doğru döktüğünüzü hayal edin. Daha sonra kollarınızın göğsünüzün merkezinden hareket ettiğini hayal edin. Sonra daha hızlı bir tempoda bunu tekrarlayın (ss. 121-122).

Chekhov’un bu çalışmada kişiden özellikle dikkat etmesini istediği şey, bilinçli bir seçim yaparak; hafiflik ve rahatlık hissine odaklanmasını deneyimlemesidir. Oyuncunun kendisini geliştirmek ve istediğine sahip olması, ulaşması için ise bu disiplini öğrenmesi şarttır. Çünkü Chekhov, rahatlık ilkesinin sadece genel geçer bir

duygu olmayacağını, oyuncunun sahnede özel bir beceriye sahip olması için bu tavrı bilhassa geliştirmesi gerektiğini vurgular. (Chamberlain, 2004, s. 122).

Benzer bir değere sahip diğer bir nitelik ise *Biçim* olgusudur. Oyuncunun salt kendi düşünceleri ya da yazarın belirlemiş olduğu koşullar dâhilinde, kendini çözümsüz hissettiği anlar olabilir. Bu anda oyuncu kişisi nasıl ki rahatlık hissini yakalamak için belirli bir düşünsel ve bedensel efora ihtiyaç duyuyorsa, *biçim* duygusunu da yaratması için güçlü bir yaşam enerjisine ihtiyaç duymalıdır.

Biçim hissiyatı oyuncu açısından geliştirilmeye açık bir sanatsal niteliktir. Çünkü oyuncu kendisini geliştirmek ve estetik bir biçim duygusuna sahip olması için yaratıcı kişiliğini de ön planda kullanmalıdır. Bedensel her faaliyetin temelinde psikolojik bir süreç yattığını bilen oyuncunun, biçim duygusu ile kendinde keşfedeceği şey; bir noktada yazarın ve yönetmenin vermiş olduğu mizansenlerin esiri olmadan ve bu mizansenleri es geçmeden, kendi özelinde -karakterin oyun içerisindeki koşulunu unutmadan- bu yaratıcı anı, biçim duygusu ile bütünleştirmelidir.

Bu tanımlamaları ve biçim olgusunun oyuncu için ne kadar önemli bir nitelik olduğunu Chekhov (2014) şu cümleler ile açıklar:

Yazarın belirsiz, silik bir insan tipi olarak betimlediği bir karaktere rastlayabilirsiniz ya da şaşkın, karmaşık, temiz konuşmayan hatta kekeleyen, netlikten ve biçimsellikten çok uzak birini canlandırmak zorunda kalabilirsiniz. Ama böyle bir karakter sadece tema, yani “neyi oynadığınız” olarak düşünülmelidir. Bir sanatçı olarak “nasıl oynadığınız” ise tamamen sizin *biçim* duygunuzun tam ve mükemmel olmasına bağlıdır. Net bir biçim yaratmaya olan eğilim, büyük ustaların yarım kalmış eserlerinde ve taslaklarında bile kendini gösterir. Düzgün ve net biçimler yaratmak, alanı her ne olursa olsun, sanatçıların edinebileceği ve mükemmelleştirmek için mutlaka çalışması gereken bir yetenektir. (s. 63).

Her şeyi diğerlerinden ayıran bir diğer olağanüstü nitelik, sanat eserlerinin açık ve net bir şekilde ifade edilmesidir. Bitmemiş bir yaratım sürecinin ya da yarım kalmış bir sanat eserinin her zaman güçlü bir eylemsel yönelimi ya da biçim duygusu vardır. Bunu ortaya çıkaran sanatçının ta kendisidir. Aktör, formu yani *biçim* hissini reddedemez, çünkü her daim onunla ilgilenmeli ve kendisini beden-ruh kombinasyonu içerisinde disiplinli bir şekilde geliştirmelidir (Chekhov, 1991, s. 50).

Chekhov’a göre, oyuncunun rol çalışmalarında irade veya duygularının eşit bir şekilde vücudunun uzuvlarına dağılmasını; doğru ve koordine edilmiş bir *biçim* duygusu ile olanaklı olabileceğini söyler. Yani oyuncunun güçlü bir his geliştirmesi

demek; onun sahnede güçlü, dinamik ve uyumlu bir izlenim bırakması demektir (Chekhov, 1991, s. 50).

Michael Chekhov (1991), *On The Technique of Acting* (Oyunculuk Tekniği Üzerine) adlı çalışmasında *biçim* niteliği için oyuncuya temel olarak ilk şu alıştırmayı önerir:

Sabit bir şekilde durun ve vücudunuzun bir form ya da bir biçim hali olduğunu algılayın. Daha sonra kendi imgelemenizde “yürümeye” başlayın, vücudunuzun içerisine odaklanarak, sanki içeriden ve dışarıdan biçimlendiğinizi bir form aldığınızı düşünün. Daha sonra vücudunuzdaki her uzvunuzun tuhaf bir şekilde inşa edilmiş bir biçim duygusu oluşturduğunu fark edin. Ardından vücudunuzun hareketli bir form olduğunu algılayarak parmaklarınızı, ellerinizi, kollarınızı ve diğer tüm uzuvlarınızı hafif bir şekilde hareket ettirin (s. 51).

Chekhov’un (2014) önemli diğer niteliklerinden birisi de *Güzellik* kavramıdır. Chekhov’un şu cümleleri aslında bu başlığın ne kadar önemsenmeye değer olduğunu kanıtlar:

Kendini mutlu etmek için güzellik duygusu geliştiren bir oyuncu, sadece yüzeye ince bir cila atmış olur. Onun amacı bu duyguyu yalnızca sanatı için edinmek olmalıdır. Eğer güzellik anlayışını, egosunun oklarından kurtarabilirse, tehlikeyi atlattmış olur (s. 64).

Güzellik kavramının sanat disiplinleri içerisinde yüzyıllardır bir sorunsal olarak gün yüzüne çıkması, Chekhov’un da dikkatini çocukluk yıllarından bu yana çekmektedir. Uzun bir dönemden sonra oyunculuk metodunun temel taşlarını oturturken bu olgu üzerinde düşüncelerini deneyimlemeye çalışan Chekhov; Rodin’in heykellerinden, Rudolf Steiner’in ‘beden-ruh-tin’ üçlemesine, Freud’un psikanalizinden, Goethe’nin doğa felsefesine kadar birçok noktada üzerine düşündüğü bilinir.

Sanatçı bir yaratı içerisindeyken bireysel olarak biçimsel güzelliği mi yakalamaya çalışmalı yoksa içsel bir devinimin sonucu ortaya çıkacak olan bir güzelliği mi? Bu noktada güzellik kavramının paradoksal tavrını açıklamakta fayda vardır. Platon *güzellik* olgusunu evrimsel olarak inceleyen ilk düşünür olarak, insanlığın ta başından beri estetik olarak bu düşüncenin etkisinde var olduğunu, “iyi ve “doğru” yargılarının arasına “güzel” olgusunun da katıldığını belirtir. Cevad Memduh Altar’ın (1996) *Sanat Felsefesi Üzerine* adlı eserinde, *Güzel ve Güzellik Üzerine* adlı kısmında Platon’un düşüncelerini şöyle özetler:

Platon'a göre Güzel, ulaşılmaması olanaksız bir idealdir. Nitekim günümüzde de Güzel ve Güzellik, kesin ve sınırlı bir gerçek değil, sonu olmayan dinamik yargının ürünüdür. Ve onun içindir ki, Güzel ve Güzellik yargıları, tarihin akışı içinde dinamik bir anlamın oluşumuna yön vermiştir. Platon'a göre, güzel olan şey, insana özgü en yüce idealdir ve insandaki içe dönük duyarlı yaşamın dinamik gelişimiyle ilişkilidir (ss. 13-14).

Buna istinaden Michael Chekhov (2014) da *Güzellik* olgusunu kendi metodunda şöyle değerlendirir:

Oyuncu güzellik üzerine çalışmadan önce onu iyi ve kötü yanları, doğruları ve yanlışları, ona uyan ve ters gelen şeyleri, kısacası her şeyi düşünmelidir. Her olumlu şeyin olduğu gibi, güzelliğinde karanlık yönleri vardır. Eğer cesaret bir erdemse, düşüncesizlik, akılsızlık, kabadayılık onun olumsuz yanlarıdır; eğer tedbirli olmak olumlu bir nitelikse, evham onun olumsuz yanındır. Aynısı güzellik için de geçerli. Gerçek güzellik insanın içinde boy gösterirken, sahte güzellik sadece dışındadır (s. 63).

Chekhov'a göre oyuncu, güzellik üstüne çalışmalarına başlamadan önce güzelliği var eden zıtlıklar üzerine odaklanması gerektiği görüşündedir. Güzelliğin iyi veya kötü, doğru ya da yanlış, nitelikli veya niteliksiz yanları vardır. Yani olumlu yanlarının yanında olumsuz etkileri de mevcuttur güzelliğin. Chekhov bunu irdelerken oyuncudan karmaşaya düşmemesini, doğru bir estetik düşünce ile bu verileri deneyimlemesi gerektiğini vurgular (Ergün vd., 2015, s. 173).

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi, bu yorumlamaları kendi sanatında deneyimlemiş olan Chekhov, tiyatro sanatının *güzellik* olgusu içerisinde nasıl olması gerektiğini de disiplinli bir şekilde araştırmıştır. Güzellik üzerine yorumlamalar yüzyıllar boyunca süregelen bir tartışma konusu da beraberinde getirmiştir. Örneğin iki uç fikir adamı olan Immanuel Kant ve Platon bu düşünceler içerisinde tükenmez bir uğraş içerisine girmesi, güzel ve güzellik üzerine yeni yorumlamalar getirmesi bu noktada önemlidir. Sonuç olarak, güzellik üzerine şu düşünceler bu kavramın “Sanat” olgusu içerisinde etkinliğini açıklar niteliktedir:

Güzeli ve Güzelliği arama isteğine bağlanan özgür düşüncenin etkilediği, güzel sanatlara yönelik düşünceler, oldukça değişik yorumların meydana gelmesine yol açmaktadır. Örneğin Platon, tam anlamıyla çözümlenemeyen ve daha çok “mecaz”a, “simge”ye dayandığı için bir bakıma yanıltıcı niteliği ağır basan güzel sanatlara ihtiyatla yönelmektedir. Kant ise öz sanatın yalnızca güzellikten beslendiği idealini savunmaktadır. Böylece 19. yüzyıl filozoflarından bazıları güzelliğin, aklın önderliğinde oluşan tüm idealler ile ilişkili olduğu fikrini savunmuşlar ve sanatın gerçekliğini, sonu olmayan bir gerçeğin anlamı olarak benimsemişler, sanatın en etkin gücünün, “ıstırapı bile isteğe çevirebilmesinde” olduğu ilkesini savunmuşlardır (Altar, 1996, s. 16).

Son olarak Chekhov (2014) oyuncu kişisine *Güzellik* duygusunu yakalaması için şu alıştırmayı önerir:

İnsanoğlunun (duygusallığını olumsuz tarafa koyun), sanatın, doğanın sahip olduğu her çeşit güzelliğe –ne kadar belirsiz ya da önemsiz olursa olsun- gözlemekle başlayabilirsiniz. Sonra kendi kendinize sorun; “Bu bana neden güzel geldi? Biçimi nedeniyle mi? Uyumu? Samimiliği? Basitliği? Rengi? Ahlaki değeri? Gücü? Nezaketi? Önemi? Özgürlüğü? Sadeliği? Bencil olmaması mı? İdeallığı mı? Ustalığı mı? Vb.” Önceki gibi geniş ve basit hareketlerle başlayın. Bunları içinizden gelen *güzellik*le, tüm bedeninizi sarana ve estetik olarak bir doyuma ulaşıncaya kadar yapmaya devam edin. Sakın bu alıştırmaları aynanın önünde yapmayı denemeyin; bu ona *içinizdeki derinliklerde ulaşma* amacından sapıp güzelliğin sadece görünen yüzüne önem vermenize yol açar. Dans hareketlerinden kaçınin. Sonraları göğsünüzdeki hayali merkezinizi de kullanmaya başlayın. Birkaç kelime söyleyin. Sonra günlük ve basit hareketleri yapın. Ama günlük hayatınızda bile çirkin hareketlerden ve konuşmalardan sakının. *Güzel görünmek* gibi sizi yoldan çıkaran şeylere karşı direnin (s. 65).

Son olarak “Dört Kardeş Kavram”ının sonuncu ilkesi olan *Bütünlük* duygusunu irdelemekte ve oyuncu açısından bir başka değere sahip olduğunu belirtmekte yarar vardır.

Bütünlük hissi, oyuncu tarafından bir önceki sahne ile bir sonraki sahne arasındaki psikolojik ve fizyolojik partiyonların algılaması ve uygulaması sonucu gelişebilen bir fenomen olduğu aşikardır. Oyuncunun oluşturmuş olduğu eylemlerin, durumların, sözlerin, yönelimlerin vb. her türlü sanatsal gereçlerin tümü, *bütünlük* hissiyatı ile ilgilidir. Bunların farkındalık içerisinde ele alınması ve işlenir halde sahnede somutlaştırılması; doğru bir eylem çizgisi, doğru bir duygusal partiyon ve son olarak ta; bir biriyle organik olarak bağlanmış olan sahnelerin bütünlüğü ile gerçekleşebilir.

Chekhov’un bütünlük duygusu ilkesinin, bir noktada hocası Stanislavski’nin *Bir Aktör Hazırlanıyor* adlı çalışmasında bahsettiği “Kesintisiz Çizgi” etmeni ile denkleştirebilir. Bir rolün ya da sahnenin başından sonuna kadar düzenli ve birbirine bağlı olarak bir akışa sahip olması gerektiğini dile getiren Stanislavski, aynı zamandan bu akışın ve uyumun aktör açısından son derece önemli bir nokta olduğunu da belirtmesi, Chekhov’un bu ilkesi ile bütünlüğünü gösterir.

Stanislavski, oyuncu kişinin bir rolü ya da sahneyi bütün olarak görememesine ve duygusal partiyonunun ya da oynadığı sahnelerinin arasındaki kopukluğu şu şekilde açıklar:

Bir aktör, yeni bir rolün en önemli noktalarını, ancak çok nadir anlarda kavrayabilir ve bu kavrayışla coşup bütün ruhunu, bir duygu boşanmasında pek seyrek olarak yaratabilir (...) Amacı açık seçik hale gelmedikçe, eylemlerinin yönü iyice belirmeyecektir. Rolünü ancak yer yer duyup hissedecektir. “Bu dönemde, düşüncelerinin, isteklerinin, coşkularının bir görünüp bir yok olmasında şaşılacak hiçbir şey yoktur. Eğer bunların

grafiğini çizecek olsaydık, çizgilerin inişli çıkışlı, kesintili kopuntulu olduğu görülecekti. Ancak, rolünü derinlemesine kavradıktan sonra, sürekli bir bütün halinde, yavaş yavaş bir çizgi belirecektir. İşte, yaratıcı çalışmanın başlangıcından söz etme hakkını da yalnız o zaman kazanabiliriz (Stanislavski, 2011a, ss. 243-244).

Sahne girişleri ve çıkışları arasındaki farkları saptayamayan oyuncu, bir önceki sahnede ne yaptığını ya da bir sonraki sahnesinde ne yapacağını dikkate değer bir şekilde ele almazsa, oynadığı rol ve sahneler arasında hiçbir zaman bütünlük hissedemeyeceğini Chekhov (2014), bilhassa eğitimlerinde oyuncularına uygulayarak anlatmaya çalışmıştır. Kendi söylemi bu durumu açıklar nitelikte şöyledir: “Bir parçayı bütüne bağlamadaki beceriksizlik ya da başarısızlık o parçaları seyirci için uyumsuz ve anlaşılmaz kılar” (s. 65).

Seyirciyi bütünlük algısı üzerinden değerlendiren bir diğer isim yine Stanislavski olacaktır. Stanislavski, aynı zamanda bütünlük duygusunun yaşam ile bir benzerliğini tespit eder. Bir rolü aldıktan sonra ve o rolü somut halde yaratma arasındaki çizginin de; oyuncu kişisi açısından bir bütünlük algısının kendi içerisinde bir sürü parçalar ve kısımlar oluştuğu gerçeğidir. Aynı zamanda bu bütünlüğün içindeki fiziksel aksiyonların veya duygusal partiyonların hepsinin farklı farklı doruk noktaları olduğu ya da hiçbir zaman düz bir çizgi üzerinde gitmediği gözlenebilmektedir.

Chekhov, oyuncudan *bütünlük* duygusunu oluştururken farkında olmasını ve bizatihi uygulamasını istediği yönelim: oyuncunun kendi şematik rol tablosunu yaratma görevidir. Bu tablo hem duygusal, aksiyonel, fiziksel ve ritim olarak ele alınmalıdır. Chekhov bu noktayı şöyle tanımlar:

Oyuncu sahne üzerinde defalarca sahneye girer ve çıkar, eğer kendi sahnesinden önceki sahneyi ya da sonraki sahneyi düşünüp öyle oynamazsa, uyum ve bütünlük bozulacak, seyirci açısından oyun kavranılamaz hale gelecektir. Chekhov, bu algıyı ya da duyuyu geliştirmek için oyuncuya karakterin temel özelliklerini ve olayların gelişim çizgilerini ayrıntılara dikkat ederek şemalaştırmasını ve bu şemayı sürekli takip etmesini salık verir. Oyuncuyu bu duygu ile bütün performansın; diğer karakterlerin, aksiyonların vs. yer aldığı içeriğe bir yönetmen gibi yaklaşır. Kendi çalışmasının sınırlarına ve bu çalışmanın performansın bütünü içerisinde nasıl yerleştiğine hakim olur (Ergün vd., 2015, s. 174).

Görüldüğü üzere oyuncu rolünün ve sahnelerinin akışını doğru analiz etmesi, ayrıca yazarın belirtmiş olduğu koşulların ya da yönelimlerin bu bütünlük algısı içerisinde değerlendirilmesi gerektiği önemli bir husustur. Stanislavski ile Chekhov’un bütünlük algısına bakış açılarını ele alarak son olarak Stanislavski’nin (2011a) bütünlük hissiyatına bakışını yazar ve oyuncu totalinde şöyle açıklar:

Piyes yazarı, bize piyesinde ele aldığı karakterlerin yaşamından sadece birkaç dakikalık bir kesim vermektedir, bu olaydan daha önce söz etmişim. Sahne dışında olup bitenlerin çoğunu kesip atar. Sonra çoğunlukla, kuliste buldukları sırada karakterlerinin başına neler geldiğini, sahneye döndüklerindeyse niçin o yolda hareket ettiklerini de bize hiçbir zaman bildirmez. Onun söyleyip boş bıraktığı şeyleri bizler doldurmak zorundayız. Bunu yapmadık mı, canlandırdığımız kişilerin yaşantısından sadece birtakım kırıntılar, döküntüler sunmuş oluruz seyirciye. Rolünüzü bu tutumla yaşayamazsınız, o yüzden rollerimize uygun düşecek kesintisiz çizgiler yaratmak zorundayız (s. 248).

Michael Chekhov, *bütünlük* duygusunun *biçim* duygusu ile doğru orantılı bir iletişimi olduğunu da dile getirmiştir. Chekhov’a göre, performatif sahneleme açısından bakıldığında, metin içerisinde karakterin hangi eylemleri yaptığına ve bu eylemlerin arasındaki ilişkinin nasıl ortaya çıktığına ancak ve ancak bütünlük duygusu ile ulaşılabilir. Oyundaki diğer karakterlerinde gözlemlenmesi ve oyunculuk çalışmalarında tüm bu eylemlerinde karakter üzerinde deneyimlenmesi -her ne kadar karmaşaya yol açtığı düşünülse de- karakterin yoğunluğu ve oyuncunun yaratıcılığı açısından önemli bir adımdır. Bu bir nevi oyuncunun kendi deneyimi ile yönetmenin bakış açısına yaklaşması denilebilir (Chamberlain, 2004, s. 71).

Vizyon açısından Chekhov’un oyunculuk metodunda yarattığı yenilikçi çalışmalar, oyuncu kişinin hem bilişsel hem de uygulama alanlarında farkındalığını yaratması içindir. Yukarıda belirtilen dört kardeş yapısallığı, oyuncuda sahne yaşamında nitelik açısından bir *rahatlık*, *biçim*, *güzellik* ve *bütünlük* algısı oluşturmaya açıktır.

Geçirdiğiniz günün olaylarını bir bütün içinde algılayarak hatırlamaya çalışın. Onları bir oyunun farklı sahneleriymiş gibi düşünün. Başlangıçlarını ve sonlarını belirleyin. Her birini, farklı ama bir araya gelip bir *bütün* oluşturabilen parçalar haline gelinceye kadar, tekrar tekrar hafızanızda canlandırın. Aynı alıştırmaı geçmiş yaşamınızın tüm dönemleri için yapın ve sonunda planlarınız, idealleriniz ve amaçlarınız doğrultusunda geleceğinizi öngörmeye çalışın. Aynı alıştırmaı tarihte yer edinmiş insanlar, onların dönemleri ve yaşadıkları üzerine yapın. Ardından bu alıştırmaı oyunlara da uygulayın. Alıştırmanızı şöyle sonlandırın: Çalıştığınız odayı sahne arkası ve sahne olarak ikiye bölün. Sahne arkasından sahneye adım atın ve hayali seyircinizin karşısına ilk çıkışınızı, o önemli *başlangıç* anını yaratmaya çalışın. “Seyircinin” karşısında durun ve sanki bir parça oynuyormuş gibi birkaç cümle söyleyin. Sonra sanki *son* sahnesiymiş gibi “sahneyi” terk edin. Görünmeniz ve gözden kaybolmanız arasındaki süreci bir bütün olarak algılayın (Chekhov, 2014, ss. 66-67).

2.1.7. Hareketin Nitelikleri: Yoğurma, Yüzme, Uçma, Işıma

Oyuncular karakter çalışmaları ve profesyonel olarak bir rol yaratma çabaları içerisinde girdiklerinde, kendileri ile çelişkiye düştükleri ya da kompleks olarak yaşadıkları birçok kavram, durum, zihinsel ve bedensel dirençle karşı karşıya geldikleri

bilinir. Burada belki de dikkat edilmesi ve gözlemlenmesi gereken bazı durumlar vardır. Bunlar kişinin bilgi dağarcığı, mesleki disiplini, kendi sanat tavrı içerisinde belirlenmiş olan deneyim ve entelektüel seviyesi ve genel olarak kişinin rolüne, sanatına, yaşamına ve bireysel olarak kavrayabileceği her şeye bakış açısı -özellikle kişi tarafından gözlemlenmesi gereken durumlar- diyebiliriz.

Michael Chekhov bu yaratım anlarını geliştirmek için kişiyi disipline sokmak ve geliştirmek adına eylemsel olarak birçok yeni alıştırma geliştirmiştir. Bunlardan bir de “Hareketin Nitelikleri” diye adlandırılan ‘Yoğurma, Yüzme, Uçma, Işıma’ doğaçlama teknikleridir.

Bu noktada Chekhov, oyuncu kişinin rolüne hazırlanırken ‘neden’ sorusunu sorarak çalışması yerine ‘nasıl’ sorusunu sormanın daha etik ve geliştirici olacağını dile getirir. Ona göre, ‘nasıl’ sorusu oyuncu kişinin hem bedeninin hem de beden yolu ile psikolojisinin tetiklenmesini sağlayacaktır. ‘Nasıl’ sorusu eylemsel olarak hareketin analizinde oyuncu açısından güzel bir inceleme çalışması olacaktır.

Bu sayede oyuncu, oynadığı rolün hareketlerini niteliklerini kavramaya başlayacak ve bu yolla rolün duygu ve isteklerinin fark edilmesini yaşayacaktır. Dolayısıyla, ‘nasıl’ sorusunu bir disiplin haline getiren oyuncu, rol çalışmalarında yavaş yavaş kendi bireysel yaratıcılığının farkına vararak ve zamanla ‘neden’ sorusunun cevabına da bu çabayla eriştiğini fark edecektir (Petit, 2010, ss. 43-44).

Oyuncunun tekniğinin gelişimi için önerdiği hareket arketiplerinin ve temel dört egzersizinin dayanağını Chekhov, doğadaki dört elementi referans alarak geliştirmiştir. Toprak, su, hava, ateş elementlerine cevaben; yoğurma, yüzme, uçma ve ışımaya olarak adlandırdığı hareket nitelikleridir. Bu dört elemente bağlı dört nitelik aslında özünde grup egzersizleridir. Bu çalışmalar psiko-fiziksel çalışmalar ve esasen imgelem-hayal gücü prensipleri ile bağıntılıdır (Chamberlain, 2004, s. 65).

Yoğurma, olarak adlandırmış olduğu hareket niteliği Chekhov’un istemi ile *toprak* elementi ile bir düşünülmalıdır. Oyuncu bu egzersizi çalışırken bir heykeltıraş gibi uzamı her şekilde kullanabilmeli ve materyal olarak; bu alanın her boş noktasının ‘sanki ıslak bir *kil* ile dolu olduğunu’ hayal etmesi bu niteliği tanımlar şeklindedir. Bu sayede hareket kabiliyeti doğal olarak yavaşlayacak ve eylemler; ağır, güçlü, basit,

kesin ve ekonomik olarak adlandırılması, oyuncuda biçim fikrini oluşacaktır. (Petit, 2010, s. 44).

Yoğurma niteliğinde Chekhov, oyuncunun çalışma düzlemini imgelem üzerinden sürdürür. Ona göre, uzam *kil* olarak hayal edilmeli ve kişi bu çalışmayı kendi bedeninde deneyimlemesi için hareketlerinin geniş ve ayrıntısız devinimsel hareketler olması gerektiğini dile getirmiştir. Çünkü oyuncu bu mantık çerçevesi içerisinde çalıştığında, gereksiz kas kasılmaları yaşamayacak ve imgelem yoluyla; her bir şeyi kenara bırakarak, bedeninde rahatlık hissini oluşturması için bu niteliği deneyimlemeye çalışacaktır (Ergün vd., 2015, s. 178).

Chekhov yoğurma egzersizlerini çalışan ve rahatlayan oyuncuya; gündelik yaşamında olagelen kişisel fiziksel aktivitelerini de gözlemlemesini ve bu günlük davranışlarını *yoğurma* niteliğinin çalışma reaksiyonları içerisinde değerlendirmesini önerir (Chamberlain, 2004, s. 65).

Bu evrede oyuncu, ilk olarak yoğurma niteliğinin günlük yaşamındaki eylemler ile hangi noktada deneyimlendiğini görecektir ve giderek bu faaliyetler bu etki sonucunda sahne üzerinde oynanabilir hale gelecektir. Örneğin, ‘karakterin hiç istemediği bir yere gitmesi’ veya ‘zor anlar içerisinde kaldığı zamanlarda bile bir şeyi itiraf etmeye çalışması’ veya ‘bir düşüncüyü karşı tarafa kabul ettirmek için çaba göstermesi’, gibi ‘direnci içeren’ eylemler bu egzersiz içeriğinde oyuncu tarafından kullanılabilir. Burada Chekhov oyuncudan bilhassa istediği ‘nasıl’ sorusunun sorulması ve buna vereceği eylemsel cevaplardır (Bademci, 2019, s. 71).

Michael Chekhov, biçim ve estetik öngörüyü hem kendinde hem de oyuncu kişisinde *yoğurma* niteliği ile bütünleştirmiştir. Ona göre, oyuncuda *biçim* edinimini sağlamanın yolu bu egzersizin farkındalığı sayesinde gerçekleşmektedir. Chekhov (2014), bu görüş ile oyuncudan kendisine şu cümleleri sormasını ister ve devamında şöyle açıklar:

Yaptığım her hareket küçük bir sanat eseri, onu bir sanatçı olarak yapıyorum. Bedenim yoğurma hareketleri ve şekiller yaratmak için iyi bir enstrüman. Bedenim yoluyla içimdeki enerjiyi ve gücü seyirciye iletebiliyorum. (...) Bu alıştırma size, sahnede ne yaparsanız yapın, şekiller yaratma imkânı sağlayacaktır. Şekil sizin için bir zevk unsuruna dönüşecek, profesyonel hayatınızda, kendinizde ya da başkalarında rastladığınız herhangi bir belirsiz ve biçimsiz hareketten ya da jest, konuşma, düşünce, his ve dürtüden sanatsal olarak bir tat almayacaksınız. Artık belirsizliğin ve biçimsizliğin sanatta yerinin olmadığını anlayacak ve buna ikna olacaksınız (s. 59).

Kendi deneyimlerini anlattığı ve uygulamalarının bulunduğu *Oyuncuya* adlı eserinde de Chekhov (2014), oyuncu kişisine ‘Yoğurma’ egzersizi olarak şu çalışmayı sunar:

Sağlam ve belirgin şekiller yaratın. Bunu başarmak için her hareketin başlangıcını ve bitişini düşünün. Yine kendinize “Şimdi bir şekil yaratacak hareketime başlıyorum” ve bitirdikten sonra da “Şimdi hareketi *bitirdim* ve şekil orada,” deyin. Bu süre zarfında bedeninizi *hareketli* bir şekil olarak düşünün ve hissedin. Her hareketi özgür ve yapması eğlenceli hale gelene dek birkaç defa tekrarlayın. Çabalarınız bir tasarımcının daha iyi, daha net ve daha anlamlı şekli bulmak için aynı çizgiyi tekrar tekrar çizmesine benzeyecek. Hareketlerinizin yoğurma niteliğini kaybetmemesi için çevrenizdeki havanın size karşı koyan ortam olduğunu düşünün. Aynı hareketleri farklı tempolarda da yapmayı deneyin. Sonra bu hareketleri bedeninizin yalnızca bir bölümünü kullanarak üretmeyi deneyin; çevrenizdeki havayı sadece omuzlarınız ve kürek kemiğinizle yoğurun, sonra sırtınızla, sonra dirseklerinizle, dizlerinizle, alnınızla, ellerinizle, parmaklarınızla vb. Bütün bu hareketleri yaparken, bedeninizin içinde dolaşan ve dışarıya fişkıran güç ve içsel enerji hissini koruyun. Gereksiz kas gerginliklerinden sakının (ss. 57-58).

Yüzme niteliğine gelindiğinde ise; Chekhov bu niteliği *Su* elementi ile bütünleştirir. Hareketin niteliğinde başlangıç, orta ve son düzlemi yoktur. Sadece bir akış vardır. Chekhov, su elementinden ilham alarak önerdiği bu nitelik çalışmasında oyuncudan istemi; denizdeki dalgaların “büyüyüp küçülen” hareketlerini anımsamasını ve bu eylemi imgelem yoluyla bedenlerinde deneyimlemelerini ister. Ancak denizde batmamalı ve hareketlerin muazzam bir şekilde büyük olması önemlidir (Chamberlain, 2004, s. 66).

Yoğurma alıştırmalarında Chekhov’a göre, hareketlerin çalışılırken silik ya da kesin olmayan jestlerle yapılması bu niteliğin gücünü düşürecektir. Chekhov’un bu noktada, *yüzme* niteliğinde özellikle dikkat ettiği husus; yapılan eylemlerin gerçekten bir deniz ya da nehir içerisinde yüzüldüğünü ve çalışıldığı uzamın tastamam su ile dolu olduğunun oyuncu tarafından imgelemesi hususudur. Bunun için oyuncu bu alıştırma çalışmaları içerisinde, hiç aksamadan veya duraksamadan yalnızca süzülme hissiyatını keşfetmeli ve çalışmasını öyle sürdürmelidir. Oyuncu, bu doğaçlama çalışmaları sonucunda saflık, mutluluk, canlılık, çekicilik gibi duyguları keşfederken, aynı zamanda hayal kırıklığı, umarsızlık, umutsuzluk gibi duyguları da deneyimlediği yapılan alıştırma çalışmaları sonucunda gözlemlenmiştir (Petit, 2010, ss. 44-45).

Michael Chekhov (2014), bu açıklamalar ile oyunculara bir düşünsel yönelim sunarak, *yoğurma* niteliği için şu alıştırmaı örneklemiştir:

Tüm bedeninizi kullanarak önceki alıştırılmalardaki geniş ve serbest hareketleri tekrarlayın. Sonra basit, sıradan hareketlere geçin ve en son yalnızca ellerinizle ve parmaklarınızla çalışın. Ama bu sefer içinizde başka bir düşünceyi uyandırın: “Hareketlerim boşlukta *yüzüyor* yumuşak bir şekilde ve güzelce birbirine karışıyor.” Bu alıştırılma çevrenizdeki havayı, sizi kaldıran ve üzerinde hareketlerinizin kaydığı su yüzeyi olarak hayal edin (s. 59).

Uçma niteliği Chekhov’un bakış açısında ve psiko-fiziksel alıştırılma çalışılmalarda *hava* elementi ile birebir örtüşmektedir. Oyunculara buradan önemli bir kapı aralayan Chekhov, bu alıştırılmalarda ve çalışılmalarda oyuncu tarafından deneyimlenmesini çok önemser. Çünkü her çalışılmanın kendine has bir deneyim anı, kişiye özel yaratıcılığı ve özellikle hayal gücü diye adlandırmış olduğu *imgelem* sürecinin kişi nezdinde dinamik bir şekilde oluşturması çok önemlidir. Oyunculuk metaforik açıdan ne kadar önemli olsa da görme yani hayal etme edimi açısından da bir o kadar önemlidir.

Uçma alıştırılmalarda Chekhov oyuncu kişisinden bedenlerini bütüncül bir şekilde boşlukta uçuyormuş gibi imgelemelerini ve bu süreci enerji yönelimleri açısından deneyimlemelerini ister. Bu çalışmayı tam olarak algılayabilmek için ise gözlem yeteneği ile kuşların uçuşlarını ve davranışlarını incelemek önemlidir. Önceki hareket nitelik çalışılmalarda olduğu gibi, bu ilkede de dikkat edilmesi gereken şey; egzersiz sırasında eylemlerin biçimsiz olmaması ve birbiri ardına yerleştirilmesi şarttır. Hareketlerin gücü, oyuncuların dürtüsel yaklaşımlarına göre arttırılabilir veya azaltılabilir. Bu dinamiklik psikolojik olarak da deneyimlenmesi için oyuncu tarafından süregelen bir şekilde düzenli olarak çalışılmalıdır (Ergün vd., 2015, s. 179).

Oyuncu kişisi Chekhov’un görüşlerine göre uçma niteliğinde psiko-fiziksel aksiyonlara daha özenli yaklaşılmalıdır. Çünkü bu noktada önemli bir diğer husus; kişinin egzersizi çalışırken fiziksel olarak bir eylemde bulunması ve gerçekleştirilen bu eylemin son noktasına gelince dahi, imgesel olarak kişinin düşüncesinde devam etmesi dikkat edilmesi gereken hassas bir düşüncedir. Oyuncular Chekhov’a göre, dışsal olarak durağan bir konuma gelseler bile, kendi imgelemlerinde uçmaya devam ederler. Ve bulundukları ortamı -yani atmosferi- kendilerini tetikleyen, dürtüsel olarak arzuladıkları bir ortam olarak hayal ederler (Ergün vd., 2015, s. 179).

Michael Chekhov (2014) tüm bu *uçma* niteliği tanımlarına bir örnek alıştırma getirerek, oyuncudan psikolojik olarak kendi bireysel itkilerini izlemelerini ve güvene almalarını ister:

Daha önce uçan kuşları izlediyseniz, şimdiki hareketlerimizin temel amacını kolaylıkla anlayacaksınız. Tüm bedeninizin boşlukta *uçtuğunu* düşünün. Önceki alışırmalarda olduğu gibi, hareketleriniz kendi şeklini kaybetmeden birbirine karışmalı. Bu alıştırmada fiziksel enerjiniz isteğinize göre azalıp çoğalabilir, ama asla tamamen yok olmamalı. Psikolojik enerjinizi ise sürekli korumalısınız. Dışarıdan hareketsiz bir pozisyonda duruyor gibi görünebilirsiniz, ama içinizde yükseklerde uçuyormuş hissini korumalısınız. Çevrenizdeki havanın uçmanızı tetikleyen bir araç olduğunu düşünün. İsteğiniz, beden ağırlığınızın üstesinden gelmek ve yer çekimine karşı savaşmak olmalı. Hareket ederken temponuzu değiştirin. *Hafifliğin* ve *rahatlığın* verdiği keyif tüm bedeninize yayılsın. Bu alıştırmaya yine geniş ve serbest hareketlerle başlayın. Sonra doğal jestlerle devam edin. Günlük hareketleri yaparken onların gerçekliğini ve basitliğini korumaya çalışın (s. 60).

Son hareket niteliği olan **İşima**, Chekhov'un soyut ve sezgisel yaklaşımlarında *ateş* elementi ile bütünleştirilmektedir. Chekhov işima tekniğini, güç olgusu üzerinden sezgisel yaklaşım ile oyuncuya aktarmaya çalışır. Çünkü düşünüldüğünde, oyuncu sahnede bir şeyi eylemeye ve anlatmaya -belli koşullar dâhilinde- çalışır. Bu noktada yalnızca oyuncunun yaptığı rol veya sonucu seyirciye göstermek değildir.

Bu noktada “Yüksek Ego” başlığı altında anlatılan durumda da olduğu gibi oyuncu, kendi gerçekliğini ve üst-ben yolculuğunu tamamlaması için; ideal olarak kendi içinden yayılan bir enerji itkisine ihtiyaç duyacaktır. Bu sayede bu enerji yayılımını hem seyirciye hem de canlandırmış olduğu karaktere ışıması -yayılma, yayma olarak da adlandırılabilir- önemlidir ve gereklidir.

Michael Chekhov da *ışima* adını vermiş olduğu hareket arketipinde, insanın salt olarak bir enerjiye sahip olmadığını, basit ve günlük edinimler içerisindeyken ruh halimizin bizi yanıltabileceğini vurguluyor. Ona göre, tüm canlıların bir enerjiye sahiptir. Vücudumuz ile hareketlerimiz arasında iç içe geçmiş olan bir enerji alanı vardır ve enerji bu alanlardan yayılmaktadır. Bu nokta, kişinin göğsünün tam ortasında daire biçimini alan ‘ideal merkez’ diye adlandırdığı hassas alandır. Ancak günümüzde Chekhov'un işima olarak kastettiği şeyin ise hala muallaklığını koruduğu da bilinmektedir (Chamberlain, 2004, s. 67).

Chekhov bu hareket niteliğini, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun I. Stüdyo zamanlarında bir diğer hocası olan Sulerzhitsky ile yaptığı deneyimsel çalışmalar sayesinde keşfetmiştir. Sulerzhitsky, o dönemde Sanskritçe bir sözcük olan ve yoga

alışmaları içerisinde enerji alanlarını tanımlamak için kullanılan “prana” isimli bir çalışma yapar ve Chekhov’u bu süreç çok etkiler. Sulerzhitsky bu çalışmada, öğrencilerinden sırt sırta vererek parmak uçlarını ve gözlerini kullanmalarını ve enerji yayılımını üzerinden birbirleriyle iletişim kurmalarını ister. Amaç oyuncuların ışıma ve enerji kapasitelerini geliştirmektir. Chekhov da zamanla bu yönelimi kendi yönteminde bir disiplin haline getirir ve oyunculuk çalışmalarında, eğitimlerinde deneyimlemeye başlar (Ergün vd., 2015, s. 180).

Franc Chamberlain (2004) *Michael Chekhov* adlı kitabında, Chekhov ışıma hareket niteliğinin uygulanmasının ve deneyimlenmesinin zor olacağını dile getiren oyunculara, tavsiye amaçlı şu cmleri kurar: “*Gerçekten ışın yayıp yaymadığınız konusunda oluşan şüpheler sizleri rahatsız etmesin. Eğer gerçekten içten bir itikat ve dürüstlük ile ışın yaydığınız hayal ederseniz, imgelemeniz sizi yavaş yavaş gerçek ışıma sürecine yönlendirecektir*” (s. 67).

Evrende bulunan dört elementi esas alarak geliştirilen bu nitelikler, Chekhov’un oyunculuk eğitimlerinde ve reji çalışmalarında kendisi tarafından bizatihi uygulanmış ve deneyimlenmiştir. Son olarak da ışın kavramı üzerinden oyunculara şu eleştirel tavsiyede bulunur:

Oyuncular içerindeki bu hazinenin nadiren farkına varırlar ya da bu hazineyi göz ardı ederler. Oynarken, dışarıdan görünen ifade yollarına gerektiğinden daha fazla önem verirler. Oyuncuların yalnızca dıştan ifade etme yollarına başvurmaları bile, tasvir ettikleri karakterlerin canlı bir ruh taşıdıklarını unuttuklarına ya da ihmal ettiklerine dair parlak bir göstergedir ve karakterlerin ruhları etkili bir *ışıma* enerjisiyle açıkça gösterilebilir ve inandırıcı olabilir. Aslında, psikolojik dünyamızda ışın olarak gönderilemeyecek hiçbir şey yoktur (Chekhov, 2014, s. 61).

2.1.8. İdeal Enerji Alanları ve Hayali Merkez

Bu başlık altında değerlendirmelere geçmeden önce, Patrice Pavis’in (1999) *Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro* adlı kitabında ‘Enerji’ başlığının tiyatro alanında belirsizliğini ve bu kavramın üreticiliğini belirtmekte yarar var:

Enerji, araştırmacılar için oldukça belirsiz bir terimdir. Tiyatroda enerji, oyuncuların, oyunculuk ğretmenlerinin ve yönetmenlerinin fransız kaldığı noktadır. llmesi zor ve kodlanması neredeyse imknsız olduğu için tiyatro araştırmacıları, bundan uzak durma eğilimindedirler. Beckerman gibi bunu tartışmaya, hatta Barba’nın uzun süre araştırdığı oyuncu/ rol ayrılmasını belirlemeye hazır isimler yok denecek kadar azdır: “Dramatik sahnelemeye üretici gücü veren şey, oyuncunun yansıtılan enerjisinin yayılacak kurgusal bir enerji görünümünü almasıdır.” Oyuncu metnini okurken, seyirci, göstergelerden daha

fazlasını açılmaya davet edilir; aynı zamanda oyuncunun enerjisini estetik olarak nasıl kullandığını da hesaba katmaya (s. 23).

Michael Chekhov, bu yok denecek kadar az kısma girmiş ve oyuncu kişisinde bunu yaratıcı bir süreç olarak görmüş; aynı zamanda sanat alanında bu yaklaşımının sonuçlarını üretimleri ve geliştirdiği tekniklerle ispatlamıştır.

Ona göre, ideal olanı aramak ya da ideal olana ulaşmak için oyuncunun temel dayanak noktasının; kendi benliği olması ve bu kişisel enerji alanını doğru bir şekilde geliştirerek kullanması önemlidir. Özellikle sanat alanı içerisinde sıradan ve *bayağılaşmış* istek, öngörü, imge, düşünce ve materyal vb. türden sayabileceğimiz ne kadar sanat araç-gereçleri var ise bunların çoğunun sanatsal aktivite ve yaratım anında geçersiz olacağını da Chekhov birçok kez dile getirmiştir. Çünkü sanatın, sorunsallar üzerinden çözüm olanakları yaratmak gibi bir ölçüsü ve bu yaratım enerjisini yeni görüşler, geniş çözümler ve farklı diyalektik bakış açıları ile desteklemesi gibi bir isteği her zaman vardır.

Chekhov da kendi literatüründe ideal enerji merkezi ilkesi üzerine yoğunlaşması durumunu bu anlatılan ritim üzerinden açıklar. Yukarıdaki başlıklarda da belirtildiği üzere, oyuncunun bireysel yaratıcılığının ve yüksek egosunun belirgin bir şekilde oyuncuda oluşturulması bu enerji alanının basamaklarıdır. Bu açıdan Chekhov, oyuncuya bedeni ve ruhu arasındaki doğrusal enerji alanını oluşturmasını ve bu birlikteliği kendi bireysel yaratıcılığı ile yüksek egosu içerisinde araması gerektiğini dile getirir. Ona göre, kişiyi sıradanlıktan kurtaracak bir diğer husus bu noktada gerçekleşebilmektedir.

Chekhov'a göre oyuncunun ideal enerji alanı 'göğüs' bölgesidir. Yani oyuncuyu eyleme geçirecek ve dürtüsel olarak onu yönlendirecek olan şey; onun *göğüs* merkezinden yayılan enerji imgesidir. Oyuncu prova anında ve daha sonra temsil sırasında onu 'yaratıcı duruma' getirecek olan niteliğinin bu bölgeden yayılan enerji merkezi olduğu ve bunun bir diğer adının ise 'ideal merkez' olarak vurgulandığı bilinmektedir (Bademci, 2019, ss. 53-54).

Enerji alanlarını belirlemek oyuncu açısından önemli bir süreçtir. Chekhov, bu noktada oyuncunun temel odak alanını göğsünün orta kısmı olarak belirlerken; bu keşfin temelinde ise evrende var olan 'Güneş' olgusu olduğunu açıklamaktadır. Ona göre, oyuncunun ideal enerji merkezini oluşturması *göğüs* kafesinden ışıyan bir güneş

imgelemi ile gerçekleşebilir. Fakat beden merkezleri için spesifik bir alan olmadığı gibi her yerde ve her alanda oyuncu tarafından yaratılabilir (Acar, 2016, s. 25).

İmgelem tetikleyici bir yaratı olarak oyuncunun bünyesinde var olduğu sürece yeni keşfetme yolları üzerinde kendi macerasını sürdürecektir. Bir açıdan bu başlık altında incelenen; oyuncunun enerji merkezi ya da merkezleri kavramları, oyuncunun sahne provalarında karakterin geliştirilmesinde önem arz eden kolaylaştırıcı etmenlerdir.      bir noktada Chekhov'un da dile getirdiği gibi, "İmgesel beden pek çok küçük farklarla m  hiş ayrıntılanabilir. Oyuncu, bu gelişime İmgesel Merkezini katmalıdır" (Zinder, 2016, s. 286).

Daha sonra Chekhov, bu görüş üzerinden imgesel enerji merkezlerini    kısıma ayırarak, Rudolf Steiner'in 'insanın bilgeliği' ve 'antropozofi' buluşlarının da etkisinde kalarak bu farkındalığa bir yenisini eklemiştir. Oyuncunun gövdesini birbirine bağlantılı bir şekilde üç kısımlar olarak psikolojik ve fizyolojik nitelikler üzerinden incelemeye almıştır. Chekhov'a göre bunlar: baş, göğüs ve karın bölgeleridir. Sırasıyla bu yaklaşımını; mantık, duygu ve istenç olarak adlandırır ve bunların arasında göğüs bölgesini "ideal enerji merkezi" olarak niteler ve görüşlerini şu şekilde sürdürür: "Bu merkez, bedene uyumlu bir varoluş kazandırır,      göğüs ortada bulunduğundan, karakterin ideal bedenine en yakın merkezdir" (Zinder, 2016, s. 287).

Gövde bağlantılı    bölüm, enerji kapasiteleri açısından kesinlik taşımamakla birlikte, oyuncu kişisinin karakterin doğru merkezini bulması ile değişebilmektedir. Daha çok oyuncunun temel yönelimi, göğüs merkezinden yayılacak olan enerji potansiyelini tanımlamak ve bu görüntünün imgelem halinde oluşmasını sağlamaktır. Chekhov'un bu düzlem üzerindeki fikirlerinde, oyuncunun *baş* kısmını düşünme ve fikir üzerinden, *göğüs*'  nefes alıp verme ve kalp atışlarının bedenimize uyum sağladığı duygusal alanı ve son olarak da *karın* alanını, irademize bağlı dürtüsel donelerin çoğunlukla var olduğu kısımlar olarak açıklamıştır (Chamberlain, 2004, ss. 71-72).

Michael Chekhov (2014), "oyuncunun sahnedeki varlığı olarak adlandırılabilir bu g   l  hissi daha çok yaşayacaksınız. Seyirci ile karşı karşıya kaldığınızda, içine kapanık olmayacak, herhangi bir korkuya ya da sanatçı olarak kendine güvensizlik yüzünden hiçbir zaman acı  ekmeyeceksiniz." sözleriyle hayali

merkezin önemini vurgularken, oyuncu açısından bu yetiyi tamamlayacak olan diğer bir hayali merkez fikrini şöyle açıklar:

Göğsünüzdeki hayali merkezden fışkıran ve mekân içinde siz yönlendiren enerjinin hareketten *önce gitmesine* izin verin. Yani, ilk olarak hareket için gerekli dürtüyü gönderin ve hemen arkasından hareketin kendisini yapın. Hatta yanlara, öne, arkaya doğru giderken merkezinizin sanki göğsünüzden dışarı çıkacakmış gibi, gideceğiniz yöne birkaç adım önden gitmesine izin verin. Bedeniniz de onu takip etsin. Böylece her hareketiniz gibi yürüyüşünüz de yumuşak, zarif, artistik ve hem yapmaya hem de görmeye değer olacak (ss. 56-57).

Oyuncu açısından bakıldığında, Chekhov'un oyuncu kişisine önerdiği diğer bir husus; yaratılmış olan her hayali karakterin bir veya birden fazla hayali merkezi olabileceği gerçeğidir. Yani karakter, birden fazla enerji ve hayali merkez ile yaratılabilmektedir. Bu noktalar, karakterin bütün eylemlerinin ortaya çıkmasını sağlayan dürtüsel alanlardır ve merkezden gelecek olan tüm itkiler, rolün hareketlerinin başlangıç noktası olacaktır. Örneğin Chekhov'a göre; gururlu bir kişinin ideal merkezi çenesi olabilir, endişeli ve istekli bir karakterin ideal merkezi burnunun tam ucu olabilir. Yani Chekhov'un yaklaşımına göre, bir karakterin enerji alanını ve hayali merkezini tespit etmek, oyuncuyu, rolün kişiliğini ve fiziksel koşulunu daha çabuk algılamaya ve yaratmaya götüreceği öngörülen bir yaklaşımdır (Yeşil, 2007, s. 78).

İdeal olan enerji alanı yaratmak ve hayali merkezi karakterin tüm bedenine kanalize etmek; bir noktada oyuncunun özgür düşüncesinin de sonucu olarak görülmektedir. Etki alanı ne kadar dar olursa karakterin enerji alanı da o kadar dar, görüşleri o kadar sığ olacaktır. Bu bakımdan rolü yaratım aşamasında, karakter için bol bol enerji alanları tespit etmek ve hayali olarak bir ya da birden çok *merkezler* oluşturmak, o sürecin daha nitelikli geçmesini sağlayacaktır.

Oyuncu kişisi burada sıradanlıktan kurtulmanın yolunu da bu bulunan enerji ve hayali merkezlerin sık sık yenilerini yaratarak ve imgeleminde tüm bunları görmeye çalışarak oluşturacaktır.

Chekhov (2014), "Böyle özgürce ve eğlenceyle yaptığınız denemeler size sayısız olanaklar sunacaktır. Çok geçmeden bu "oyun"a alışacak ve oyunun pratik değerinin yanında eğlenceli oluşu da size keyif verecek." cümlesiyle, oyuncuya bu yolla doğaçlama ve yaratıcılık üzerinden güzel edinimler önermektedir. Hayali merkez ve

ideal enerji alanı üzerinden aşağıda vermiş olduğu örneklem bu yapısallığı da açıklar niteliktedir:

Hayali merkez size karakteri bir bütün olarak ele alma konusunda yardım eder. Fakat onu farklı sahneler ve ayrı ayrı hareketler için de kullanabilirsiniz. Don Quixote rolünü çalıştığınızı varsayın. Onu yaşlı, zayıf ve zarif bir bedenle görüyorsunuz; onun soylu, hevesli, ama biraz garip ve hercai aklını görüyorsunuz. Hemen başınızın oldukça yukarısına küçük ama güçlü, ışın yayan ve sürekli dönen bir merkez yerleştirmeye karar veriyorsunuz. Bu size Don Quixote karakterinin bir bütünü için yardımcı olacaktır. Fakat hayali düşmanlar büyücülerle savaştığı sahneye geldiniz. Şövalye kamburlaşıp, ışık hızıyla boşluğa doğru atlıyor. Şimdiki merkezi, sırtındaki yükseltiden göğsüne fişkıran, nefesini tıkayan karanlık ve sert bir merkez. Uzun bir lastikle bağlanmış bir top gibi, düşmanlarını arayan merkezi göğsünden ileri uçuyor ve sonra geri geliyor, sağ ve sola fırlıyor. Şövalye “topu” tekrar tekrar her yöne fırlatıyor, ta ki savaş bitene dek. Şövalye yoruluyor, merkez yavaş yavaş aşağıya iniyor. Bir süre sonra ışın yaydığı ve durmadan döndüğü yere yavaş yavaş yükselerek ilk haline geri dönüyor (s. 129).

Son olarak bu bölüm içerisinde değindiğimiz, merkezlerin vücudun her alanında deneyimlenebileceği önermesini Chekhov verdiği rol örnekleri ile şöyle dile getirmektedir:

Oyuncu merkezini bedenindeki başka bir noktaya alır almaz, ideal beden değişip tanımlanabilir, bilinen bir denge aramaya başlayacaktır... Merkez herhangi bir yerde konumlanabilir; gözlerin birinde (örn: Tartuffe ya da Ouasimodo); karında (Falstaff, Sir Toby Belch); dizlerde (Aguecheek) ... bedenın ön tarafında (Prospero, Hamlet, Othello); sırtta (Sancho Panza). Oyuncu kendi bedeniyle bunları bulguladığı ve yönetmenin yorumuna uygun olduğu sürece imgelenen her varyasyon mümkün ve doğrudur (Zinder, 2016, s. 287).

Bu araştırma ve uygulamalar akabinde ‘Chekhov Tekniğı Üzerine’ çalışmış olan David Zinder’in, *Beden Ses İmgelem* isimli kitabında ‘İmge Çalışma Eğitimi ve Chekhov Tekniğı’ başlığı altında incelemiş olduğu ‘enerji alanları ve hayali merkezler’ başlığı üzerine şu tanımlamaları Chekhov’un teoremini ve karakter yaklaşımını destekler niteliktedir:

Hepimizde bir enerji merkezi vardır, bu merkez belli bir dereceye kadar kimliğimizi ve içinde yaşadığımız dünyayla ilişkimizi tanımlar. Düşünürsek, çoğumuz arkadaşlarımızın ya da akrabalarımızın “enerji merkezlerini” görebilir ve onları Düşünce, Duygu ya da Arzu insanı diye tanımlayabiliriz. Bu kavramı, karakterlerle ya da insan enerjilerinin özüyle uğraşan tiyatrodan ele aldığımızda merkezlerin karakterlerin ne derecede yönettiğini ve özleriyle bağlantı kurmamıza ne kadar olanak tanıdığını görmüş oluruz. Bu yüzden, merkezi bulmak ve kullanmak karakterin oyunda verilen yaşam gücünü ortaya çıkarmak ve sürdürmek için oldukça etkili bir yöntemdir. Chekhov Tekniğı’nde eşsiz olansa onun bu anlamayı psikofiziksel bir sürece çevirmek için gösterdiği yöntemidir. Bu çalışma sezgisel olduğu için, oyuncunun karakter çalışmasına dahil etmek çok kolaydır (Zinder, 2016, s. 287).

2.2. Michael Chekhov'un Karakter Yaratımında Kullandığı Temel Metotlar

Söylediğiniz her sözcük, yaptığınız her şey karakterinizi belirler. Dış dünya karakterinizin içerdiği şeyle şekillenir. Fiziksel kimliğiniz karakterinizin en önemli parçasıdır (Adler, 2016, s. 209).

Oyuncunun, sahne hayatında yaratmış olduğu karakterlerin kurbanı haline gelmeden, kendi öz varlığı dâhilinde daha da yaratıcı bir üretim üzerine odaklanması ve bilhassa, oyunculuk mesleğinin bir ıstıraptan ya da patolojik durumdan öte; oyuncu açısından “karakter” yaratmanın vermiş olduğu keyfi tatmak, dönüşmek seyrine ulaşmak olduğunu deneyimlemesi daha önemlidir.

Michael Chekhov gibi birçok tiyatro kuramcısı ya da uygulayıcısı, belirli kıstasların içinde ya da dışında; kendi tekniklerini aramaları, o teoremleri geliştirme ve yenileme çabaları, oyunculuk sanatının bir disiplin olarak incelenmesine ve birçok alanda ortak bir kuramsal doktrin olarak araştırılmasına olanak sağlamışlardır. Michael Chekhov, bu açıdan kendi bilişsel yönelimlerini önceki başlıklarda da belirttiğimiz üzere, kendi deneyimlediği yaşam alanlarında ve olası problemleri aşma evresinde belirlemeye çalışmış, bir sonraki dönemini de bu olagelen sorunların üstesinden gelerek ve geliştirerek bir oyunculuk yaklaşımı ortaya çıkarmak ile başarmıştır.

Karakter olgusuna hangi açıdan bakılırsa bakılsın farklı disiplin dalları içerisinde ele alındığı ve her birinde farklı yorumlandığı aşîkardır. Chekhov, karakter yaklaşım teoremini, dönüşüm olgusu üzerine odaklarken; aynı zamanda oyuncu kişinin bu farkındalığı oluşturmaları için kendisini bir *başkalaşım* alanı içerisine odaklamasını ve bu oluşumunda hem teknik hem de teorik açıdan doğru tespit edilmesi ve deneyimlenmesini önemle vurgular.

Chekhov, tiyatro sanatının temel yapı taşı olan oyuncu kişisine, hocası Stanislavski'nin farkındalığını yok saymayarak, karakter kavramı üzerinden şu yorumlamayı yapar: “kökleşmiş ve yıkıcı ‘kendi gibi olma’ tavrının gelişmesine izin verildiği sürece, tiyatronun asla ilerlemeyeceği trajik gerçeğinden söz etmem sanırım yeterli olacaktır.” Chekhov (2014), kendi mesleki disiplini hem sanat olgusunu hem de oyunculuk bakış açısını genel bir farklılıklar dizisi olarak ele alır ve bu farklılıkların yaratıcı süreçle birlikte insanoğluna bir *karakter* olarak takdim edilmesini bilhassa çok önemser. Şu cümleleri bu görüşleri açıklar niteliktedir:

Her sanat, yaşamın yeni ufuklarını, insanın yeni yönlerini keşfetme ve ortaya çıkarma amacına hizmet eder. Bir oyuncu sahnede hiç çekinmeden sadece kendini gösterirse seyircisi için yeni keşifler sunamaz. Ana karakter olarak hiç durmadan kendini yazan bir oyun yazarını ya da kendi portresi dışında hiçbir şey yaratmayan bir ressamı nasıl değerlendirirdiniz? Nasıl yaşamda birbirine tıpatıp benzeyen iki kişiyle asla karşılaşmıyorsanız, oyunlarda da birbirine benzer iki rol asla bulamazsınız. Başka bir deyişle, sahip oldukları *farklılıklar* onları *karakter* yapar (s. 125).

Oyunculuk mesleğinde hep bir sorunsal haline gelen “karakter yaratmak” fenomeninin, günümüzün sanat dokusunda ve uygulama çalışmaları içerisinde de tam olarak tanımlanamaması; oyunculuk mesleğinin hakikati açısından üzerine çalışılması gereken bir alan olarak görülmektedir. Buna istinaden, seçkin ve soylu bir görüşün kapısını aralama yolunda bir oyuncunun ve yönetmenin karşılaştığı -oyunan temsiller ve oyunculukların göstermecî kalıplaşmış türleri bu açıklama dâhilinde örneklendirilebilir- sorunsallar, öncelikle ele alınması gereken sanatsal disiplin gerekçeleridir. Chekhov bu soruna değinmek için çok emek verdiği literatüre geçen yazın ve uygulamalar noktasında gözlemlenen gerçeklerdir. Totalde Chekhov bu görüşleri: “*Dönüşüm- oyuncu doğasının bilinçli ya da bilinçsiz özlediği*” şey olarak tanımlamıştır (Chekhov, 2014, s. 125).

Elbette ki Chekhov’un bu fikirlerinin temel dayanak noktasını, Moskova Sanat Tiyatrosu’ndaki eğitim süreci ve hocası Stanislavski’nin yönlendirici tavrı olarak görmek mümkündür. Çünkü Chekhov, her ne kadar hocası ile oyunculuk görüşü açısından bazı noktalarda ayrışsa da; bu yaklaşımını Moskova Sanat Tiyatrosu’nda almış olduğu oyunculuk eğitimleri sırasında keşfettiği ve sonradan üzerine farklılıklar koyarak geliştirdiği de bilinmektedir.

Stanislavski’nin (2011d) *Bir Karakter Yaratmak* kitabında, oyunculara karakter inşası sürecinde bilhassa *etik* açıdan odaklanmalarını istediği şu nokta; Chekhov’un oyunculuk teknik yapısının temelini oluşturmaktadır:

Başka bir kişilikte gerçek yaşamdakinden daha az çekici olacaksak, niye bürünelim o kişiliğe? Görüyorsun ki Sonya, sen gerçekte kendini rolde sevmekten çok, rolde kendini seviyorsun. Bu bir yanılgıdır (...) Kendilerini başka karakterlere dönüştürmede titizlik göstermeyen, her zaman kendilerini oynayan, sahnede güzel, soylu, sevecen, duygusal yaratıklar olmakla yetinen erkek ve özellikle kadın oyuncular bulunduğu hiç dikkat ettiniz mi? Bir de tam tersi olan karakter oyuncularını vardır; bunlar bozulmuş, kötü ve kabaşaba kişileri oynamaktan hoşlanırlar, çünkü onlarda daha belirgin karakter çizgileri, daha renkli yansımalar, bir imgenin daha canlı, daha atılgan modelini bulurlar. Ben buna, tiyatrodaki *ahlak* diyeceğim; nedeni de, bizim işimizi hazırlamada önemli rol oynamasıdır. Oyuncunun, yalnızca kendi çalışmasının genel koşulları açısından değil, aynı zamanda özellikle sanatsal, yaratıcı amaçları yönünden de düzene, düzenceye, bir ahlak yasasına

gereksinmesi vardır. Bu yaratma öncesi durumun belirlenmesinde ilk koşul, amaç edindiğim şu ilkeye uymaktır: Kendinde sanatı sev, sanatta kendini değil (ss. 19-27).

2.2.1. Hayali Beden

Karakter yaratma ve varsayma sürecini basit ve hızlı bir oyun gibi düşünün. Hayali bedenle “oynayın”, yaptığınız şeyden tam anlamıyla tatmin oluncaya kadar onu değiştirin ve düzeltin. Sabırsız ve aceleci olmadığınız sürece bu oyunu asla kaybetmeyeceksiniz; hayali bedeninizi “oynaması” için erkenden zorlamadığınız sürece sanatsal doğanız onunla ilerleyecek. Ona tam anlamıyla güvenmeyi öğrenin, çünkü sizi asla aldatmayacak (Chekhov, 2014, s. 127).

Hayali beden kavramının oyunculuk sanatında bir dizi açıklama şekli olduğu ancak en iyi örnekleme ve teknik yaklaşımın Michael Chekhov tarafından geliştirildiği bilinen bir gerçektir. Michael Chekhov o dönemin tüm klişe teknik ve oyunculuk teorilerinin dışında, bambaşka bir yaklaşım ile bu başlığı kendi metodunda değerlendirmiş ve oyuncu kişisine karakter yaratım sürecinde önemli donelerden bahsetmiştir. Bu tavır, karakterin hayali bir beden içerisinde oyuncu tarafından bir an önce gözlemlenmesi çabasıdır. Bu yaklaşım oyuncunun dürtüsel gücünün uyarılması ile doğru orantılı bir şekilde ilerleyen psikolojik sürecin sonucudur.

Karakter yapılandırması üzerine hem Stanislavski hem de Chekhov bu konu üzerine farklı görüşler beyan etmişlerdir. Stanislavski, karakter olgusunu oyuncunun önüne konuşturarak; aktörün karakteri kendisine doğru yaklaştırmasını ve karakteri bir noktada kendisine dönüştürmesini savunmuştur. Chekhov ise hayali beden başlığının çıkış noktası olarak gördüğü temel farklılığı; karakter oyuncunun önünde olmalı fikrini onaylarken, oyuncu kişinin karakteri kendisine yaklaştırmasını değil, kendisinin karakter seviyesine çıkmasını öngörmüştür. Çünkü karakter ile oyuncu kişisi farklı kişiliklere sahiptirler (Petit, 2010, s. 163).

Michael Chekhov’a göre aktör, karakterin hem psikolojik hem de fiziksel özelliklerini fark etmesi ve bunları doğru bir temperaman algısı ile olgunlaştırması için öncelikle düşüncesinde bir *Hayali Beden* imgesi yaratması gerektiğini vurgular. Bu hayali beden, oyuncunun çalışacağı karakterin beden tavrına ve fiziksel koşullarına şekil itibarıyla uyum sağlayabileceği ve oyuncunun o karaktere dönüşmek için vereceği çabanın ürünü haline geleceği anlamına gelir (Yeşil, 2007, s. 75). Chekhov (2014), oyuncu kişisinde hayali beden tavrının gelişmesi için imgesel gücünü yaratıcı bir şekilde kullanması gerektiğini söyler. Ancak bu şekilde oyuncunun bir dönüşüm ve

değişim düşüncesi içerisine gireceğini ve karakter ile kendi arasındaki farklılıkları bu sayede fark edebileceğini de bilhassa vurgular.

Gerçekten çalışılmaya başlandığında, hayali beden oyuncunun iradesini ve hislerini harekete geçirir; bunları karakterin konuşma ve hareketleriyle uyumlu hale getirir, oyuncuyu başka bir kişiye dönüştürür. Karakteri yalnızca tartışmak ve mantıksal olarak analiz etmek istenilen bu etkiyi yaratamazsınız, çünkü mantıksal aklınız ne kadar becerikli olursa olsun sizi soğuk ve pasif bırakmaya eğilimlidir. Öte yandan, hayali beden doğrudan iradenize ve hislerinize hitap eden bir güce sahiptir (s. 127).

Oyuncu bedeni sayesinde hayal kurabilir. Oyuncu imgelem sayesinde hayal etmeyi güçlü kıldıkça, kendi bedeni role göre tetikleyici bir unsur haline dönüşecektir. Oyuncu kişisi Chekhov'a göre, hayali karakteri ile bir işbirliği içerisine girebilir. Oyuncu karakterinin verili olan koşullarını değiştirmesi ve geliştirmesi ve yeri geldiğinde emirler vermesi *hayali beden* olgusu ile daha dinamik şekilde gerçekleştirilebilir. Chekhov, her hayali beden bir hayali merkezi olduğunu, bütün eylemlerin bu itki sayesinde ortaya çıktığını ve oyuncudan onu harekete geçirecek olan *hayali beden* dürtüsüne kulak vermesini önerir (Hassanisoughi, 2012, s. 22).

Hayali beden, Chekhov'un oyunculuk metodunda ve bilhassa karakter yaratma aşamasında önemseydiği en kilit başlıklardan bir diğeridir. Bu yolla oyuncuya bir dizi çalışma disiplini sunar. Franc Chamberlain'ın (2004), *Michael Chekhov* adlı eserinde *Imaginary Bodies* (Hayali Beden) başlığı altında sunmuş olduğu bu çalışma Chekhov'un hayali beden alıştırma çalışmalarının bir örneğidir:

Herhangi bir hayali beden düşünün. İsterseniz bir oyun, film, romandan bir karakter olabilir veya bir halk masalı ya da tamamen sizin hayal gücünüzden olan bir şey. Bu hayali bedeni hayal gücünüzde olabildiğince net bir şekilde görselleştirin. Daha fazla ayrıntı elde etmek için kendinize “yönlendirici sorular” sorabilirsiniz. (Örneğin: ellerinize, sevdiğiniz biriyle buluşmak için nasıl koştuğunu sorun ve gösterin). Bir hareket belirleyin ve bu figürün merkezinin neresi olduğunu algılayın. Eğer merkezi anlamak zor ise, rastgele bir merkez belirleyin ve ona bir nitelik atfedin. Hissederseniz ve karakter başka bir şey isterse dilediğiniz zaman değiştirebilirsiniz. Yanınızda duran hayali bedeni gözünüzde canlandırın ve onunla aranızdaki farkları görün. Sonra hayali bedenine içine doğru adım atın. Kendi imajınıza yakın olabilecek görüntülere izin vermeyin. Bunu yaparken hayali bedeninizin tümünü yaratmaya çalışırken önce vücudunuzun bir bölümünü alarak çalışmaya başlayabilirsiniz. Şimdi nasıl bir karakter yarattığınızı algılayın. Hayali karakteriniz ile hareket edin ve karaktere ait uygun sesi bulun ve konuşmaya başlayın. Karakter olarak farklı etkinlikleri keşfedin ta ki kolayca hareket edip konuşana kadar. Olağandışı yeni bedende hareket etmeyi öğrendikçe ilk başta oldukça katı olduğunuzu anladığınızda, rahatlık hissini hatırlayarak hissetmeye çalışın (s. 140).

Michael Chekhov'un *Hayali Beden* kavramına yaklaşımları ve teknik öngörüsü oyuncu kişisinde kendi imgesel dünyasına hangi noktadan ne kadar esnek bir şekilde

yaklaşması gerektiğini de sınamaktadır. David Zinder'in (2016) *Beden Ses ve İmgelem* adlı kitabında şu cümleleri, oyuncuya bu durumun önemini tekrardan hatırlatmaktadır:

İmgelemenin sınırsızlığını kabullenmek, görüntünün dışsal varlığından içsel coşkulu hayatına nüfuz etme yeteneği, doğru imgeye ulaşana kadar bekleme alışkanlığı, sanatçıyı yeni ve o zamana kadar keşfedilmemiş saklı kalmış şeyleri keşfetme eşğine getirir. (Michael Chekhov, *On the Technique of Acting*) Bu bizi aşağıdaki çıkarıma götürüyor: Oyuncu bedeni ile düşünür. Kendi içsel imgeleminde bir karşılığı olmaksızın jest yapmaktan ya da hareket etmekten uzak kalmaz. İmge ne kadar güçlü ve kapsamlı ise oyuncu da sesi ve bedeni ile ona o kadar dâhil olur (s. 15).

Bu önemli izleklerin dâhilinde, Rudolf Steiner'in düşünsel ve yazınsal tavrından çok etkilenmiş olan Chekhov, "Hayali Beden" başlığını da Steiner'in *üç dünya* görüşünden yola çıkarak geliştirdiği bilinir. Buna göre, sahnenin boş bir alan olduğu fikri; oyuncunun *bedeni* ile örtüşürken, oyunun atmosferinin; *ruh* kavramı ile bütünleşmesi ve son olarak da; oyunun seyirciye ulaştıracağı iletinin *tin* olgusu ile gerçekleştiği düşünce üçgeni, Chekhov'un yönteminin özünü niteler şekildedir (Karaburun, 2019, s. 87).

Yukarıda da belirtildiği üzere hayali beden kavramı içerisinde, Chekhov'un hocası Stanislavski ile ayrıştığı ana nokta; oyuncunun kişisel tecrübelerinin ve bilincin dışında gerçekleşen etkinliklerinin, karaktere aktarıldığı gerçeğini açıklayan *coşku belleği* fenomeni yerine; yaratıcı imgelemin etkisiyle psiko-fiziksel aksiyonun oyuncunun tüm hücrelerinde oluşacağı *karaktere dönüşme* düşüncesi, hayali beden noktasında okuyucuya hatırlatılması gereklidir.

Bu şekilde açıklamalar dâhilinde, oyuncunun karaktere yaklaşımı ve onu seyirci önünde ifade edebilmesi Chekhov'un deyiimiyle 'başka bir beden giymek' ile mümkün olacaktır. *Oyuncuya* adlı otobiyografik eserinde Chekhov (2014), oyununun hayali bir bedeni kendi bedeninizin üzerine bilhassa elbise giyer gibi giymesini ve bunun sonucunda başka bir insan gibi düşünmeye, hissetmeye başlayacağını oyuncu kişisine şu cümleleri ile hatırlatır:

Günlük yaşamda farklı kıyafetler içinde ne kadar farklı hissettiğinize hiç dikkat ettiniz mi? Gecelik ya da gece kıyafeti giydiğinizde; eski, yırtık bir takım elbisenin içinde ya da yenisinin içinde "başka bir kişi" olmuyor musunuz? Fakat "başka bir bedeni giymek", bir elbise ya da kostüm giymekten çok daha fazlasıdır. Karakterin hayali fiziksel biçimine dair kurduğunuz varsayım, psikolojinizi herhangi bir kıyafetten on kat daha fazla etkiler (s. 126).

Michael Chekhov, oyuncunun beden ve düşünce yapısını doğru tanımlamasını ve imgeleminde yarattığı görüntülerin, dinamik bir şekilde bedeninde yapılaşması gerekliliğini yine “hayali beden” kavramı üzerinden açıklar.

Oyuncu bu farkındalığı ve fiziksellik anlayışını geliştirmesi, zihninde gördüğü görüntüyü fiziksellikine dolayısıyla psikolojisine daha çabuk aktaracağı anlamına da gelmektedir. Ancak bu şekilde oyuncunun benliği belirli bir karaktere ‘uygun olma’, ‘varoluş durumu’ ile açıklanabilir ve sonuç olarak karakter olgusunun yapılandırılması bu noktada gelişmeye ve somutlaşmaya başlayacaktır (Dabbo, 2007, s. 265).

Bu düşünce üzerinden oyuncu rolünü çalışmadan önce prova ederken ilk izlenimlerini not etmeli ve oynayacağı karakterin ağırlık merkezini yani hayali merkezini belirlemesi öncelik sayılır. Çünkü oyuncu kişisi canlandıracağı karakterin eylem ve ritmini yakalaması demek rolünün arzularını, düşüncelerini ve hislerini tespit ettiği anlamına gelir. Eğer karakterin yapısı, örneğin; *çok düşünceli* olarak oyuncuyu sahne üstüne bir eylem yapmaya itiyorsa; -buna hamlet karakteri örnek gösterilebilir- oyuncu bu noktada hayali merkezini elbette ki *kafa* merkezi olarak belirleyecek ve onun üzerine çalışmaya başlayacaktır. Chekhov bu yönelimleriyle, hayali merkez olarak belirlediği niteliği; temelinde hayali bedene giden yolu belirleyecek ve oyuncu kişisi de bunu hissederek çalışmasına bu noktadan devam edecektir (Karaburun, 2019, s. 89).

Hayali beden ile hayali merkezlerin bütünlüğünü kendi çalışmalarında ve verdiği eğitimlerde bir örnekleme üzerinden şu şekilde açıklamaktadır:

Karın bölgenizde yumuşak, ılık ve çok da küçük olmayan bir merkez hayal edin ve böylece kendinden memnun, dünyevi, biraz ağır ve hatta mizahi bir psikoloji deneyimleyebilirsiniz. Burnunuzun ucuna küçük, sert bir merkez yerleştirin, böylece meraklı, soruşturan, her şeye burnunu sokan ve hatta ortalığı karıştıran birisi haline dönüşeceksiniz. Merkezin gözlerinizden birinin üstünde olduğunu düşünün ve ne kadar çabuk sinsi, kurnaz ve belki ikiyüzlü birisine dönüştüğünüzü göreceksiniz. Panto-lonunuzun kalça bölgesine büyük, ağır, hantal ve dağınık bir merkez yerleştirin. Korkak, dürüst olmayan, tuhaf bir karaktere sahip olacaksınız. Gözlerinizin birkaç parmak üstüne ya da alnınıza yerleştirilmiş bir merkez keskin, zehir gibi ve hatta dâhi bir akıl hissi uyandıracaktır. Kalbinize yerleştirilmiş samimi, sıcak ve hatta ateşli bir merkez içinizde kahramanlık, aşk ve cesaret gibi hisleri uyandıracaktır (Chekhov, 2014, s. 128).

Michael Chekhov’un karakter yaratım metodunda önemsemiş olduğu; oyuncu rolünü ‘kendi kişiliği dışında yaratması’ koşulu bir nevi Chekhov’un *Karakterizasyon* diye adlandırmış olduğu kavrama tekabül eder. Chekhov, oyuncudan canlandıracağı her rol için hayali bir beden imgelemesini ve karakterize etmesini ister. Çünkü oyuncu bu

sayede hayali bedeni üzerine giyebilecek ve bir karakter yaratma sürecine adım atmış olacaktır.

Michael Chekhov’a göre, karakterizasyonu oluşturacak temel etmenlerden bazıları; oyuncunun imgelem gücü, eylemlerinin niteliği, oyunun ve rolün atmosferi, karakterin psikolojik gestus’u ve rol ile oyuncu arasındaki farklılıklar olarak açıklanabilir. Hayali beden yolu ile bütün bu unsurları bünyesinde barındıran oyuncu bu noktada “karakter yaratma” gibi bir disiplini sorunsal olarak görmeyeceği, bilhassa bu çalışma disiplinini eğlenceli bir *oyun* olarak göreceği gözlemlenmiştir.

Chekhov’un oyuncu kişisinden hayali beden alıştırmaları sırasında dikkat etmesini istediği bir diğer önemli şey; kendi benliği ile karakter arasındaki farklılıkların tespit edilmesi ve tüm bunların yaratıcı imgelem yoluyla deneyimlenerek somut hale getirilmesi isteğidir. Bu sayede oyuncu, karakterini muazzam derecede benzersiz hale getirecek ve onun yegâne bir unsur olduğunu keşfedebilecektir. Karakter üzerine Chekhov’un şu açıklamaları bu düşünce yapısını vurgular nitelikte görülmektedir:

Karakter ... biriciktir ve diğer tüm karakterlerden farklıdır. Bu Hamlet’tir, başkası değil. Bu Ophelia’dır, başkası değil. Bunlar insandır, bu doğru, fakat benzerlik burada sona erer. Hepimiz insanız, aynı sayıda kol ve bacağımız var, burunlarımız aynı yere konmuş. Yine de, nasıl ki birbirinin aynı iki meşe yaprağı yoksa, birbirinin aynı iki insan da yoktur. Ve oyuncu bir karakter biçiminde insan ruhunu yaratırken, doğanın bu bilge kanununu izlemeli ve o ruhu biricik ve müstakil kılmalıdır (Özüaydın, 2011, s. 179).

Son olarak Chekhov, hayali beden olgusunun ve gerçeklik hissinin oyuncuya rehberlik etmesini bir disiplin olarak görürken, bu sayede çalışan ve kendini geliştiren oyuncuya yukarıda da belirtildiği üzere bir dizi çalışma yaklaşımı sunmuştur. Ve bu yolla karakter inşasına ve yaratımına başlayan oyuncunun kendi özgürlüğünü ve yaratıcılığını karakter üzerinde de geliştirebileceğini açıklar.

Chekhov’un bu söylemlere destekle anlatmaya çalıştığı şu cümleler *hayali beden* kavramının önemini daha da belirginleştirmektedir: “Hayali merkez ve beden kendisi zaten sizin psikolojinizi ve oyunculuğunuzu bir çeşit zorlama ya da iteleme “yardımı” olmadan değiştirmeye yetecek kadar güçlüdür” (Chekhov, 2014, s. 178). Benzer şekilde düşüncelerine devam eden Chekhov (2014), *hayali beden* ve *merkez* yaklaşımlarının olumlamasını da şu şekilde açıklar ve oyuncuya bu yolla bir öneri sunar:

Yalnızca oyunculuğunuz ve konuşmanız daha karakteristik olmakla kalmayacak, ayrıca role yaklaşmanın bu basit yolu ile makyajınız bile gözünüzün önüne gelecek. Karakterin tüm genişliği ve derinliği en kısa zamanda bir panorama gibi gözlerinizin önüne serilecek. Fakat “oyunu” bırakmayın, ta ki hayali beden ve merkeze ihtiyaç duyulmayacak kadar karakterinizin içine girdiğiniz zamana kadar (s. 179).

2.2.2. Psikolojik Jest

Psikolojik jest, “Nitelikler” ile boyanan bir “istem-dürtüsü”nden oluşur. Psikolojik jest, karakterin arketipsel amacının fiziksel boyuta getirilmesidir (Zinder, 2016, s. 295).

Bu kavramı Michael Chekhov’un istemi ile oyunculuk teknikleri içerisinde en asal yere konumlandırmak yerinde bir saptamadır. Bu çalışma yönteminin üstlendiği ve temelini arketip dokulara bağlandığı gerçeği de; oyuncu kişisi açısından önemli bir konudur. Bu noktada, sahne üstünde bir karakter yaratma basamaklarını oluşturmak için “karakterin bütün kişisel ve fiziksel özelliklerini” öncelikle tahlil etmek önemlidir. Bu dramaturjik çalışma üzerinden karakterin “yaşadığı dönemi ve o dönemin sosyo-politik durumunu”, “yazarın yaşadığı dönemi ve özelliklerini” karakter bünyesinde görmek ve *karakterleştirme* sorunsalını bu psiko-fiziksel düzlem üzerinden çözüme ulaştırmak; *psikolojik jest* kavramı ile mümkün olabilmektedir.

Karakterleştirme kavramı, Chekhov’un ‘Karakterizasyon’ olarak adlandırdığı ve özellikle oyuncu kişisine ‘kişiselleştirme-bedenselleştirme’ olanağı sunan soyut adaptasyon süreci olarak tanımlanabilir. Buna istinaden, Aziz Çalışlar *Tiyatro Kavramları Sözlüğü* adlı kitabında ‘karakterleştirme’ olgusunu, “Bir insan tipini ortaya koyan ve bireysel davranışta ortaya çıkan toplumsal, zihinsel ve daha başkaca özelliklerin, belirli bir oyun kişisinde sanatsal olarak temsil edilmesine el verecek biçimde çizilmesi” (Çalışlar, 2004, s. 96) diye tanımlamıştır.

Bu tanımlama, Chekhov’un oyunculuk sanatında önemsemiş olduğu “Karakter Yaratımı” olgusunu açıklar niteliktedir. Ayrıca Chekhov’un oyunculuk sanatına kazandırmış olduğu tekniklerin temelini daha da net bir şekilde belirlemesi noktasında da önemli bir tanımlama olarak yerini alabilir. Buna istinaden Psikolojik jest, bütüncül bir eylemler dizini içerisinde, psikolojik ve fiziksel koşullarını gerçekleştirmeye çalışan oyuncu açısından, bir nevi kurtarıcı süper kahraman olarak “karakterleştirme” edimi olarak da açıklanabilir.

Yukarıda da belirtildiği üzere, Michael Chekhov’un kendi oyunculuk metodunda geliştirdiği tekniklerinin arasından en özgün olanı ve oyuncuyu motivasyon olarak

adapte eden kavram, “Psikolojik Jest” unsurudur. Ayrıca Chekhov, bir karakteri analitik bakış açısı ile somutlaştırmak yerine, yaratıcı bir öngörü ile çalışmak gerektiğini vurgularken; psikolojik jest olgusunu, karakterin amacını ve ruh halini somutlaştıran tek bir bütüncül jest olarak da açıklamıştır (Yeşil, 2007, s. 85).

Psikolojik jest, oyuncunun sezgilerini ön plana alan ve aksine analitik dokuları karakter yaratma sürecinde yok sayan sınırsız araştırma alanıdır. David Zinder (2016), bu tanımlamaya istinaden psikolojik jest tanımını ve oyuncuya rol sürecinde kattığı faydaları Chekhov’un söylemleri ile şöyle açıklamaktadır:

Uygulamaları sınırsızdır ve aşağıda ayrıntıları verilecektir ama temel olarak oyuncunun karakterin yaşamı gücünü sezgisel olarak kavramasını sağlayan tekniktir. Oyundaki tüm eylemlerini yönetecek ve motivasyonunu sağlayacak istemdir. Tüm bunları sözsüz bir psikolojik jeste çevirdiğimizde, eğitimde de gördüğümüz gibi, beynin entelektüel/ analitik mekanizmalarını yok sayıp oyuncuyu karaktere gitmesi için çok basit ama çok katmanlı duygusal ve fiziksel bir anahtar sunan, oyuncunun psikofiziksel mekanizmasını doğrudan etkileyen yoğun bir forma dönüşür (s. 296).

Bu düşüncenin ışığında, rolü karakterleştirme noktasında, oyuncunun üzerinde çalışacağı en önemli nokta; karakterin bedeni hakkında veriler toplamasını sağlayacak ve rolü bir beden olarak somutlaştırmak için tüm olanakları keşfedecek olan, “Psikolojik Jest” olgusu olmalıdır (Karaburun, 2019, s. 74). Michael Chekhov, rolü sahiplenmiş oyuncuya okuma provaları içerisindeyken bile psikolojik jest kavramını düşünmesini ve bunun üzerine bulduklarını not etmesini ister. Çünkü rolü yaratmaya çalışan oyuncunun içsel yaşamını ve sanatsal amacını tetikleyecek, kışkırtacak ve biçimlendirecek olan en temel unsur “psikolojik jest” kavramı olacaktır. Psikolojik jest kavramını “PJ” olarak kısaltan Chekhov (2014), kendi eserinde yukarıdaki tanımlamayı oyuncuya bir ileti anlamında şöyle özetler:

İlk olarak, sahnede kimi oynayacağınızı bilmek adına karakteri inceleyip, onun içine süzülme için bir çaba sarf etmelisiniz. Bu ya analitik aklını kullanarak ya da PJ’yi uygulayarak yapabilirsiniz. İlk yol uzun ve zahmetli bir yol, çünkü genel olarak akıl yeterince yaratıcı değildir, sanatsal bir çalışmayı gerçekleştirmek için çok soğuk ve soyuttur. Oyunculuk yeteneğinizi kolaylıkla zayıflatabilir ve bir süre gerilemesine sebep olabilir. Belki fark etmişsinizdir; aklınız karakter hakkında ne kadar çok “bilirse”, siz daha az oynayabilirsiniz. Bu psikolojik bir yasadır. Karakterinizin hislerinin ve arzularının ne olduğunu çok iyi bilebilirsiniz, ama bu bilgi, sahnede onun arzularını gerçekten gerçekleştirmek ve onun hislerini samimi olarak tecrübe etmek için tek başına yeterli olmayacaktır (...) Ama başka ve daha üretken bir yolu seçerseniz, yani karakterinizi çalışmak için PJ’yi uygularsanız, doğrudan yaratıcı güçlerinize başvuracak ve “kitabı” ya da ezberci bir oyuncu olmayacaksınız (s. 108).

Görüldüğü üzere, Chekhov'un karakter yaratma noktasında merkez olarak aldığı "Psikolojik Jest" olgusu, esasında bir fiziksel aksiyon mottosu ile karakterin psikolojini tetikleyecek olan tüm dürtüsel fenomenlerin kişide sonuç olarak bir beden formu olarak ortaya çıkma gayesi olarak tanımlanabilir. Yani karakterin asal amacını oyuncunun sezgisel açıdan keşfetmesi ile işlevsel olarak karakterin niteliğine yani özüne inme çabası olarak da açıklanabilmektedir.

Psikolojik Jest, oyuncu tarafından güçlü, net ve basit bir şekilde yaratılmalıdır. Çünkü bu yönelimin önemli ilk nihai amacı; oyuncu kişinin iradesini uyandırmak ve yapabileceği egzersizlerin planlamasını beden yolu ile keşfetmesini sağlamaktır. Oyuncu kişisine bu açıklama dâhilinde Chekhov, bir sürü aksiyon dizilimi sunar. Yani bu yolla oyuncu sürekli bir fiziksel aktivite içerisinde olarak karakterinin amacını doğru saptamalı, değerlendirmeli ve çalışmasını bu yönde sürdürmelidir (Chamberlain, 2004, s. 74).

Chekhov, psikolojik jest kavramını karakterin iç ritmi ile bir tutarken, oyuncunun bedeninde bu ritmin vücut bulması farkındalığını da seyircinin görmesini çok ister. Ona göre, görünür olmak; karakterin jestlerine yani yapılan fiziksel aksiyonların niteliğine atıfta bulunmak demektir. Chekhov tüm bunları bir bütün olarak anlatmaya çalışırken oyuncudan psikolojik jest çalışmalarını; karakterin başka sahnelerine, bireysel olarak konuştuğu anlara ve rolün kişisel atmosferine de uygulamasını ayrıca önermektedir (Hodge, 2010, s. 73).

Üzerine çalışılacak olan karakterin psikolojik jestinin tespit edilmesine dair uygulanacak tüm alıştırmalar için Chekhov oyunculara, canlandıracakları karakterin *isteğinin, amacının* ne olduğu sorusunun sorularak rol yapılanmasına başlanmasını da öncelik olarak önermektedir. Daha sonra rol üzerinde birim birim olarak da psikolojik jest çalışılabileceğini öngören Chekhov, bir sonraki adımda ise oyuncudan; rolünün cümlelerine, sesine, eylemlerine bir amaç doğrultusunda *nitelik* atfetmelerini, bu yolla da özellikle karakterin hem bedensel hem de ruhsal edinimlerinin keşfedilmesini ister.

Kendinize karakterin *temel* arzusunun ne olduğunu sorun, ve bir cevap aldığınızda, bu bir ipucu dahi olsa, adım adım PJ'yi kurmaya başlayın. Öncelikle ellerinizi kollarınızı kullanın. Eğer bu arzu size yakalamak ve tutmak (oburluk, açgözlülük, hırs, cimrilik) gibi eylemleri çağırıyor, bunu saldırgan bir şekilde yumruklarınızı sıkarak güçlendirebilirsiniz. Eğer karakter düşünceli ve çekingen bir tavırdaki el yordamıyla bulmak ve araştırmak istiyorsa, jesti çekingenlik ve temkinlilik niteliğiyle, yavaş ve dikkatli bir şekilde yaparak esnekletirebilirsiniz (...) Dahası yaptığınız bu hareketin

iradenize *belirli* bir yön ve eğilim verdiğini fark edeceksiniz; başka bir deyişle bu hareketin içinde belirli bir tutkuyu, isteği ve dileği uyandıracak ve canlandıracaktır (Chekhov, 2014, ss. 108- 105).

Michael Chekhov, bu çalışmalar ışığında psikolojik jest olgusuna üç ayrı tamamlayıcı unsur belirler. Formüle edilmiş ve dinamik olarak oyuncuyu bir yaratım sürecine sokacak olan jestin *eylemsel amacı, yönü ve niteliği* Chekhov'un belirlediği temel unsurlardır. Ayrıca bir psikolojik jestin *eylemsel amacı, yönü ve niteliği* oyuncu tarafından belirli denemeler sonucunda zaman içinde fark edilir. Özellikle psikolojik açıdan rolün *fikirleri* (tin dünyası), *duyguları* (ruh dünyası) ve *arzuları* (beden dünyası) ile ilgili süreçleri -bu üç ayrı tamamlayıcı unsur sayesinde- oyuncu fark etmeli ve geliştirmelidir. (Karaburun, 2019, s. 79).

Eylemsel amaç açısından karaktere bir jest belirlemek; bir noktada karakterin oyun içerisindeki tüm eylemlerinin panoramasını çıkarmak demektir. Chekhov'a göre, 'bütüncül yaklaşım' içerisinde bir jest ile çalışılması gerekliliği; karakterin oyun boyunca tüm eylemlerinin dürtüsel ve arketipal karşılığının karakterdeki bedensel ifade şeklidir denebilir.

Bu noktada bir psikolojik jestin *yönü* de Chekhov'un oyuncu-karakter disiplini içerisinde önemsemiş olduğu konudur. David Zinder *Beden Ses ve İmgelem* adlı eserinde psiko-fiziksel bir temrin olarak anlatılan "Staccato-Legato" alıştırması, Chekhov'un İngiltere'de Dartington Hall Chekhov Stüdyosu zamanlarında kullanmış olduğu çalışma disiplini. (bkz. Şekil 1) Bu çalışmanın amacını Zinder (2016) şöyle açıklar:

Staccato ve Legato aynı zamanda Chekhov tekniğinde sürekli tekrar eden hareket tanımlarıdır; pek çok varyasyonu vardır. Alıştırmanın en güzel yanı, her oyuncuda yarattığı enerji akışı gelişimidir ve birlikte yapıldığında bütün grupta bir ansambl etkisi uyandırır. Aynı şeyi tekrar tekrar yapmak –bundan kastım her gün aynı şeyi yapmak değil, gün içinde tekrar tekrar yapmak- bize yeni nedenler yaratmaya ve yapış biçimimizi değiştirmeye iter. Altı yöne hareket –sağ, sol, yukarı, aşağı, arkaya, öne- oyuncu-mekân ilişkisini güçlü kılar. Alıştırma iki karşıt harekete dayanmaktadır: Staccato-Legato (s. 59).

David Zinder (2016) kitabında bu Alıştırma ait notları şu şekilde sıralar:

-Hareketler keskin, temiz ve tam yapılmalıdır. Enerji akışı ayaklardan başlayıp toplanmalı, akmalı ve parmak uçlarına kadar ileriye atılmalıdır. - Hangi yöne olursa olsun her hareketin sonunda durakladığımız 'sıfır noktası'na geri döneriz ve bedenini sıfırladığımızı yaşarız. -Oyuncuları dışarıdan yönlendirirken şu noktalara dikkat edin. Her pozisyonu çok temiz olarak yapmak ve aldıkları enerjiyi çalışma alanının daha ötesine gönderebilmek. -Hareket yönlerini belirtirken (sağa, sola) enerji *legato* bölümünde hiçbir

zaman düşmemeli. Düşerse -hareketler yavaşladığı için- oyuncuları aynı enerji seviyesini korumaları yönünde uyarın (s. 63).



Şekil 1. Staccato-Legato Çalışması. Zinder'in (2016) eserinden yola çıkılarak Küçüköner tarafından fotoğraflanmıştır.

Şu ana kadar *Psikolojik Jest* kavramının niteliklerini sanatsal bir çaba içerisinde açıklama gayesi, Chekhov'un oyunculuk sanatına katmış olduğu yeni yöntemlerin önemli bir sonucu olarak görülebilir. Chekhov, psikolojik jest olgusunu bütüncül açıdan ele alırken aynı zamanda rolün her noktasına uygulanabileceği gerçeğini de şu cümleler ile açıklar: "Fakat isterseniz onu, rolün herhangi bir parçasına, ayrı sahne ya da konuşmalara ve hatta tek tek cümlelere bile uygulayabilirsiniz" (Chekhov, 2014, s. 110).

Bu açıklamaya istinaden Chekhov, psikolojik jest çalışmalarında önemsedığı diğer unsurlar, *zaman*, *mekân* ve *atmosfer* nitelikleridir. Ona göre, oyuncunun psikolojik jest çalışmaları sırasında, o anda içinde var olduğu atmosferi daha üretken bir şekilde

algılayabilmesi için zaman ve mekân etmenlerini de bireysel çalışmasına eklemesi önemli bir noktadır. Chekhov'un bu yaklaşımıyla, oyunculuk tekniğinde ustalaşmanın önceliği; *hayali zaman* ve *mekân* algısı içerisinde *Psikolojik jest* kavramının tam olarak deneyimlenmesi ve geliştirilmesi yaklaşımıdır (Karaburun, 2019, s. 80).

Bu açıklanan önermeler dâhilinde Chekhov (2014), iki tür jest olduğunu vurgularken; bu iki tür psikolojik jest fenomenlerini şöyle açıklamaya çalışmıştır:

İki çeşit jest vardır. İlki hem sahnede hem de günlük hayatta kullandığımız doğal ve sıradan jesttir. Diğeri ise aynı türden tüm olası jestler için orijinal bir model teşkil edecek arketipik jesttir. PJ ikinci örnek çeşidine girer. Günlük jestler çok sınırlı, çok zayıf ve çok belirgin oldukları için bizim irademizi canlandırmazlar. Bütün bedenimizi, psikolojimizi ve ruhumuzu sarmazlar, ki bir arketip olarak PJ bunların bütüne sahip olur (s. 111).

Benzer şekilde, psikolojik jest ile bir karakter yaratma sürecine giren oyuncunun gözlemlemesi gereken koşullar, Chekhov'un yönelimleri ile şu şekilde özetlenebilir: 'Psikolojik Jest' *güçlü* ve *dinamik* olmalıdır -fakat oyuncu açısından kas kasılmaları ve kendisini katılaştırması- anlamında kullanılmamalıdır. Aynı zamanda 'Psikolojik Jest', *basit bir hareketten* ve *eylemden* oluşmalıdır. Ayrıca psikolojik jestin, güçlü ve basit olma durumlarının ötesinde, psikolojik jestin bir de *biçimi* (formu) de olmalıdır. Son olarak Chekhov, rolün tempo ve ritminin; psikolojik jest kavramı içerisinde de aranabileceği gerçeğini oyuncuya önemle hatırlatmaktadır (Yeşil, 2007, s. 92).

Michael Chekhov, psikolojik jest kavramını imgelem ve fantasma terimleri içerisinde de incelemeyi ve geliştirmeyi önemsemiştir. Birçok çeviri de bulunmayan ancak Chekhov'un oyunculuk tekniğinin ve teoreminin bir dayanağı olarak oluşturulmuş olan *Oyuncuya* adlı kitabında, "Psikolojik Jest" kavramının bir diğer çalışma yaklaşımı "Fantastik Psikolojik Jest" kavramı Chekhov tarafından geliştirilmeye ve açıklanmaya çalışılmıştır. Kitapta bu nokta Chekhov (2014) farkındalığı ile şu şekilde anlatılmaktadır:

Öğrenci-okuyucularını bitkilerin ve çiçeklerin formlarını, mimari formları, farklı manzaraları ve mitler, efsaneler ve masallardan fantastik karakterleri gözlemlemeye çağırır. Bu tür objeler ve yaratılarda Psikolojik Jestleri ve nitelikleri keşfetmeyi ve böylelikle bunları canlandırmayı, içlerine ruh katmayı ve bunların hayali "irade güçleri ve duygularını" keşfedip anlamayı öğretir. Bu tür Psikolojik Jestleri fantastik olarak nitelendirir. Chekhov, oyuncunun bedenini ve psikolojisini soyut, cansız objelerle ve fantastik karakterlerle çalışmaya sevk ederek, onların kendi içlerinde gizli kaynakları keşfetmesine yardımcı olur. Bu tür kaynakları geliştirmek, yalnızca oyunculuğunuzu zengin, tahmin edilemez ve esinli kılmakla kalmayacaktır, aynı zamanda onu gündelik, ilkel, natüralist düzlemin üstüne çıkarmanıza yardımcı olacaktır. Oyuncular fantastik

Psikolojik Jestlerle çalışmak suretiyle hangi tür karakteri veya oyunu oynadıklarından bağımsız olarak –ister gerçekçi ister fantastik olsun- evrensel sorunlara ve fikirlere yaklaşabileceklerini keşfedecektir (s. 219).

Bu yaklaşımın doğrultusunda psikolojik jest ya da fantastik psikolojik jest, benzer açıklamalar ile oyuncu tarafından pratik bir şekilde uygulanması aşaması; özellikle karakter yaratımı ve karakterin bütün biçimsel ya da duygusal dokusuna hâkim olma süreci için kullanılabilecek teknikler olarak adlandırılabilir. Chekhov (2014), bir psikolojik jest tavrının rol kişisi için bütüncül bakış açısı içerisinde yaratımı olacağı gibi, rolün ayrı anları içinde psikolojik jest tavrı geliştirilebileceğini dile getirmiştir. Bu bakış açısını da şu şekilde açıklar:

Tüm rol için bir Psikolojik Jestle sahip olduğunuzu ve o rolün ayrı anları için bir dizi jest aradığınızı varsayalım. Bunların hepsi bir derece farklılık taşır. Bu durumda ne yapmanız gerekir? Onları birbirine bağlamaya çalışmanız mı? Hayır. Onları keşfettiğiniz şekilde koruyun ve her birini ayrı ayrı kullanarak sizi serbestçe etkilemesine olanak tanıyın. Bunu yaptığınızda, aradaki farklılıklara rağmen jestlerin aynı amaca hizmet ettiğini ve birbirlerini tamamlayıp zenginleştirdiğini çok geçmeden fark edersiniz. Ayrıca ayrıntılarda ve nüanslarda aşama aşama ve *bağımsız* olarak değişmeye başladıklarını da fark edersiniz, kendi iradenizi onlara empoze etmek yerine onların iradesini izlersiniz. Sabırsız entelektüel müdahalelerle onların hayatına son vermediğiniz müddetçe, Psikolojik Jestler canlı, yaşayan varlıklar gibi gelişip büyürler. Onlar aracılığıyla doğrudan yaratıcı bilinçaltınızla konuşursunuz (ss. 220-221).

Michael Chekhov'un oyunculuk tekniğinde geliştirmiş olduğu tüm öğelerin birbiriyle bağlantılı olduğunu ve tüm kavramlarının aslında sonuç olarak bir yaratım-üretim süreci için olduğu bilinen bir gerçektir. Psikolojik Jest kavramının imgelem ile bir olduğu, hayali beden öğesinin, hayali merkezden ayrı düşünülemeyeceği örneğinde olduğu gibi. Psikolojik jestin *imgelem* kavramı ile bütünlüğünü ve sanatsal olarak psikolojik jestin bedenselleşmenin ötesine geçmesindeki rolü büyüktür. Çünkü imgelem sanatsal yaratıcılığın oyuncu kişisinde bulunması gerçeğini en önemli noktada tetikleyen ve geliştiren unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Chekhov, psikolojik jestin rol bütünlüğü ya da rolün her noktasında deneyimlenebileceği gerçeğini; imgelem ile birlikte içsel gücün gerekliliği ve uzam-zaman ikilisi içerisinde açıklamayı da şaşırtıcı bir gerçeklikle bize sunar. Bu noktadan cesaretle Chekhov (2014), kişisel hatıralarından birini; babasının ölümünü bu terminoloji üzerinden örneklerken, bu deneyimlediği şeyi oyuncu için büyük bir ders niteliği olarak görür:

Oyuncular sahnede ölümü canlandırmaları gerekince ne kadar da yanlış hareket edebiliyor! Ölümün resmini temsil ettiğini düşündüğümüz fizyolojik süreçlere çok fazla dikkat ediyoruz. Bu sanatsal bir seçim değil, çünkü bir kişinin ölümünden hemen önce gerçekleşen fiziksel ıstırapın natüralist tasviri sanat olamaz. İzleyicinin önünde soluksuz kalarak ve acı içinde kıvrılarak onlara işkence etmemeliyiz. Bu yolla izleyicide acı ve tiksime dışında hiçbir duygu uyandırılmaz. Ölen bir insanın fiziksel ıstıraplarını ne kadar doğru tasvir edersek, sanatta sunulması gerektiği şekliyle ölümün resminden o kadar çok uzaklaşırız. Sahnedeki ölüm, *zaman* duygusunun yavaşlaması ve ortadan kaybolması şeklinde betimlenmelidir. Ölümü betimleyen oyuncu, o anda ritmik modellerini öylesine bir şekilde tasarlamalıdır ki izleyiciler onun oyuncululuğunu izleyerek zamanın yavaşladığını hissedebilsin ve yavaşlayan ritim bir an için durmuş gibi belli belirsiz bir durağa ulaşabilsin. İşte bu durak, ölüm izlenimini yaratacaktır. Aynı zamanda izleyiciler ölen bir insanın fizyolojik süreçlerinin sanatsal olmayan, bayağı bir şekilde betimlenmesini izlemekten kurtulmalıdır. Elbette ki bu bir sanatsal görev için yüksek düzeyde bir oyunculuk tekniğine hâkim olmak gerekir. Oyuncunun hem sahnede zamanı duyumsamayı, hem de bu duyguyu kontrol etmeyi öğrenmesi önemlidir... Uzamdaki beden ve zamandaki ritimler, oyuncunun ifade araçlarıdır (s. 246).

Oyuncunun ustalığı, karakterinin içsel yaşamını psikolojik olarak kavraması ve bunu hareket kabiliyeti içerisinde keşfederek eylemlere dökmesi, daha sonra imgelem yardımı ile zaman ve uzam içerisinde bir somutlaştırma edimine dönüştürebilme gücü diye tanımlanabilir. Bu tanımlamaları oyuncu *Psikolojik Jest* başlığı altında da deneyimleyebilmelidir. Chekhov (2014) bu noktada oyuncuya şu yönelimi öneri olarak sunar:

Çevrenizdeki uzamın belli bir niteliğe sahip olduğunu imgeleyin: Sıkışan veya genişleyen, karanlık veya aydınlık, geniş veya dar. Jest bu imgesel uzamda gerçekleştirin. Hem jسته hem de uzama ait belli içsel ritimler keşfedin. Jestin çevrenizdeki uzamı dönüştürdüğünü imgeleyin. Psikolojik Jest, imgesel zaman ve imgesel uzamla sayısız kombinasyon yaratın. Bunların niteliklerini sürekli değiştirin ve sayısız psikolojik nüans ve kombinasyonu keşfedin (s. 247).

Son olarak, ünlü tasarımcı Nicolai Remisoff'un çizimleri, Michael Chekhov'un 'Psikolojik Jest' başlığı altında oyuncu için hazırlanan önemli pratik uygulamalar olarak literatürde yerini almıştır. Buna istinaden aşağıdaki jest örneklerini, sadece *olası* durumlarda kullanılan örnekler ve oyuncu açısından rol çalışması sırasında -özellikle role bir jest bulma evresinde- kullanabileceği bir çalışma yöntemi olmadığı ve bir *zorunluluk* teşkil etmediğini belirtilerek; Remisoff'un çizimlerinin -Psikolojik Jest çizimleri- fotoğraflanarak deneyimlenmiş hali ise örneklenerek aşağıda sıralı bir şekilde verilmiştir.



Şekil 2 Psikolojik Jest (Chekhov, 2014, s. 117).

Karakteri oluşturma'nın bir yöntemi olan 'Psikolojik Jest' çizimlerinden ilki sayabileceğimiz yukarıdaki jest örneği, her oyuncu için farklı davranış biçimlerini ortaya çıkarması olası iken; bu uygulanmaya hazır çizimlerin her biri karakterin bütününe dair bir örneklem içereceği gibi aynı zamanda bazı durumlarda da kişisel olarak etkisiz olabilmektedir.

Bu açıklama dâhilinde Şekil 2'deki yönelim, bir monolog çalışmasının başında ve sonundaki karşıtlığı -zıtlık, kutupsallık olarak da tanımlanabilir- ortaya çıkarması açısından önemli olabilmektedir. Bu noktada tüm bedeniniz ile ileriye doğru güçlü bir hamle yaptığınızda; iradenin ve dürtünün etkisiyle vücudunuzun her bir noktasında derince hissedilebilecek bir arzuyu ortaya çıkarmış olursunuz. Örneğin, bir rolün 'kendinden emin oluşu daha sonra ise birden zıt kutuplu bir yaklaşım ile kafa karışıklığına dönüşmesi koşulu' karakterde bu jest örneğini açıklar niteliktedir. *Güçlü* ve *zıtlık* prensibine dayanan bu jest örneği, belirli bir istenci tetikleme, nefret etme, saldırganca ısrar, sert bir asabiyet gibi yönelimleri sınama ve sonuçta bu duygulanımları jest yoluyla tecrübe etme noktasında kullanılabilecek jest örneklerindendir (Chekhov, 2014, s. 236).



Şekil 3 Psikolojik Jest (Chekhov, 2014, s. 118).

Bu psikolojik jest örneğine gelindiğinde de (bkz. Şekil 3) oyuncu *boşluk* hissiyatı ile çalışmayı bir disiplin haline getirmelidir. Bir şeye ya da bir yere enerji yaymak için kendi rolünün atmosferi içerisinde, vücudunun tüm noktasını çevreleyen enerji katmanını bu hareket devinimleri ile keşfedebilir ve yapılan jestlerin yönlerini bu sayede tespit edebilir (Ashperger, 2008, s. 172). Şekil 3 olarak adlandırılan psikolojik jest örneği için Michael Chekhov (2014) ayrıca şu açıklamayı yapar:

Bu kez karakteri coşkun bir iradeye sahip saldırgan, hatta belki bir fanatik olarak tanımlayın. Karakter “yukarıdan gelen şeylerden etkilenmeye tamamen açık, ele geçirme arzusuna takıntılı ve hatta dışarıdan gelen etkilerden “esinler” edinmeyi zorlamaya hazır. Mistik özelliklerle dolu ama aynı zamanda ayakları yere sağlam basıyor ve dünyevi etkileri de aynı şekilde karşılıyor. Dolayısıyla yukarıdan ve aşağıdan gelen etkileri kendi içinde uzlaştırebilen bir karakter (s. 106).

Şekil 3 örneğinde görüldüğü gibi açılma ve enerji alanını keşfetme jesti, sonsuz bir ifade biçimi içerisinde farklı tempolarla yapılabilecek bir jest örneğidir.

Bunun aksine Şekil 3’teki örnek baz alınarak açık bir jest ile başlanmışken; Şekil 4’teki uzamı sonsuz derecede küçültme ve daraltma jesti deneyimlenmeye açık haldedir. Bu iki tür jest örnekleri, oyuncu tarafından uzamın daralıp-genişlemesi *imgesi*

içerisinde değerlendirilebilir. Oyuncu bu daralıp-genişleme imgesini jest örneğinde açılma ve kapanma olarak çalışarak rolünün niteliğini de belirleyebilir.

Michael Chekhov (2014) bu açıklamalar dâhilinde Şekil 4 için şu doğaçlama çalışmasını örnekler:

Örneğin utangaç biri dükkâna girer. İhtiyaç duyduğu bir şeyi seçip satın alır. Utangaçlık, çevrenizdeki uzamın bu doğaçlamanın akışı boyunca imgelemenizde *daralması* bir sonucu olarak ortaya çıksın. Daha sonra hoyrat, aşırı rahat bir kişi dükkâna girer. Bu hoyratlığı doğaçlama boyunca uzam zihinsel olarak *genişleterek* elde etmeye çalışın. Son olarak bezgin, tembel bir kişinin kitap rafının önünde durup okumak için bir kitap seçtiğini doğaçlayın. Tembellik ve bıkkınlık “genişletilmiş zaman” aracılığıyla gelir. Aynı eylemi belirli bir kitabı arayan çok meraklı bir kişi olarak tekrarlayın. “Kısıtlanmış zamanın” bir sonucu olarak meraklı kişinin düşünce yapısını deneyimleyin (s. 245).



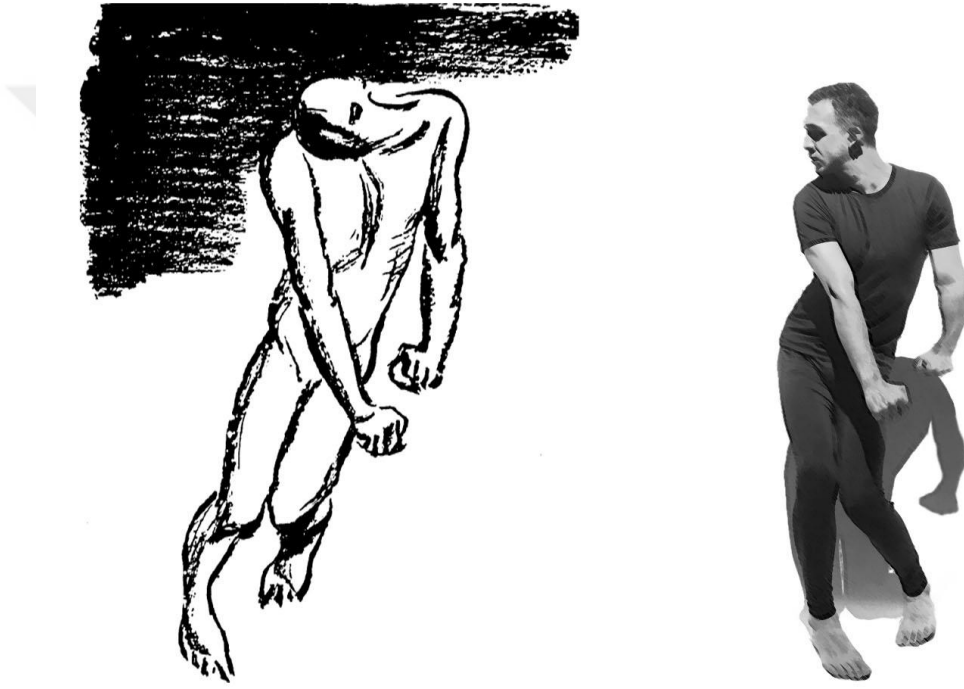
Şekil 4 Psikolojik Jest (Chekhov, 2014, s. 119).

Oyuncu bu yaklaşım örnekleri ile Psikolojik jest örneklerini çalışırken bir takım yeni jestler geliştirilebileceği gibi bunlar üzerinden çokça çeşitleme örneğine gitmesi de mümkündür. Psikolojik jest çalışmaları karakterin fiziksel koşulunun incelenmesi, belirlenen hareket varyasyonlarının niteliği, hareketlerin içsel gücünün etkisi ve son olarak imgelenen durumların belirlenmesi noktasında önemli bir çalışma disiplindir.

Bir sonraki psikolojik jest örneğinde de (bkz. Şekil 5) karakterin arzularını harekete geçirecek dürtülerinin keşfedilmesi önemlidir. Keşfedilen istencin belirlenmesi

ve sahip olduğu duyguların uyandırılması, farklı nitelikler uygulanması ile gerçekleşebilmektedir. Bu jest örneğinde bu tanımlama gözlemlenebilir (Chamberlain, 2004, s. 74). Bu açıklama dâhilinde Chekhov (2014) Şekil 5 adlı psikolojik jest örneği için ayrıca şu örnekleme yapılar:

Çizimde görüldüğü gibi *ağır ve yavaş bir biçimde* (nitelik) *yere doğru eğilmeye* (jest) yöneltebilir. Bu yeni Psikolojik Jest deneyimi sizi yeni hareketlere iter. Çizimde görüldüğü gibi jest yana doğru meyil alır (kurnazlık), eller yumruk yapılır (güçlü irade), omuzlar kaldırılır, tüm beden yere doğru eğilir, dizler bükülür (korkaklık) ve ayaklar hafifçe içeri döner (ağız sıkılık) (s. 220).

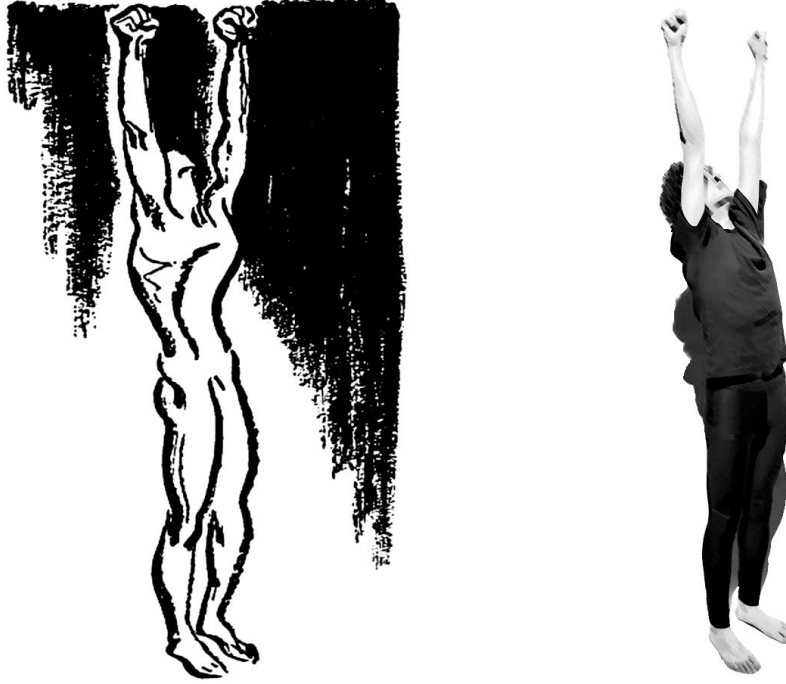


Şekil 5 Psikolojik Jest (Chekhov, 2014, s. 120).

Michael Chekhov, rol çalışmalarında oyuncunun enerjisinin ve iç aksiyonunun duyarlı hale gelmesi, fiziki açıdan hangi tür arketip ile çalışacağını tespit etmesi ve son olarak hangi dürtülerin oyuncuda işe yarayacağını belirlemesi “Psikolojik Jest” fenomeni sayesinde belirlenmiştir. Chekhov’a göre, dürtülerin ortaya çıkışı belirli bir “Psikolojik Jest” ile gerçekleşirken; bu yaklaşımın hareket noktasında ‘dürtüleri’ *farklı* yönlerde aramak ve o hareket niteliklerine *yön* vermek ediniminin olduğu bilinmektedir. Rol çalışmalarında bir jestin niteliğini ve yönünü; yukarı-aşağıya, ileriye-geriye, sağa-sola ve son olarak genişleme-daralma gibi işlevsel fiziksel koşullar dâhilinde keşfetmek, deneyimlemek oldukça önemlidir (Petit, 2010, s. 150).

Yukarıdaki açıklamaya istinaden Michael Chekhov aşağıda yer alan Şekil 6'daki psikolojik jest örneğinin deneyimlenmesi için şu tanımlamayı yapar:

İlk hâkim nitelik, keskin bir acı ve şaşkınlık olarak deneyimlenebilir. Sonunda yerini melankolik umutsuzluğa bırakır. Psikolojik jesti keşfetmek ilk girişiminizi yaparsınız. Örneğin şu şekilde olabilir: ellerinizi hızla (güç, kuvvet) havaya kaldırırsınız (şaşkınlık), yumruklarınızı kenetlersiniz (acı ve kuvvet). Belki de ilk şoktan gelen acının niteliğinin farklı bir jest aracılığıyla daha güçlü bir şekilde gerçekleştirilebileceğini keşfedersiniz (...) Bir başka örnek daha. Bu özel karakterin gücünü onun itiraz eden, olumsuz iradesinde görebilirsiniz. Ana özelliği, belki kızgınlık ya da öfke ayrıntılarıyla birlikte, acı çekiyor görünmesi. Öte yandan belli bir güçsüzlük tüm bedenine nüfuz etmiş gibi (Chekhov, 2014, ss. 107-229).



Şekil 6 Psikolojik Jest (Chekhov, 2014, s. 121).

Michael Chekhov Şekil 7'de görülen psikolojik jest örneği için ise şu tanımlamayı yapmıştır:

Bu sefer karakteriniz yine güçsüz, yaşamdaki haliyle karşı koyamıyor ve savaşıyor; oldukça duyarlı, acı çekmeye ve kendine acımaya eğilimli, yakınmak için güçlü arzuları var (Chekhov, 2014, s. 107).



Şekil 7 Psikolojik Jest (Chekhov, 2014, s. 122).



Şekil 8 Psikolojik Jest (Chekhov, 2014, s. 123).

Son olarak da Michael Chekhov (2014) Şekil 8’de görülen psikolojik jest örneği üzerinden, oyuncuya doğaçlama ve alıştırma çalışması önermektedir:

Bu sefer, beden ağırlığınızı sol bacağınız üzerine vererek, sağ dizinizi birazcık bükün. Şimdi PJ *pes etmişlik* ayrıntısı verebilir. Ellerinizi çenenize kadar kaldırın, pes etmişlik niteliği güçlensin ve kendiliğinden *önlenemezlik* ve *yalnızlık* ayrıntıları çıkacaktır. Başınızı arkaya atın ve gözlerinizi kapatın: acı ve yalvarma nitelikleri ortaya çıkabilir. Avuç içlerinizi dışa çevirin: Kendini koruma. Başınızı bir tarafa doğru yatırın: Kendine acıma. İki elinizin de ortadaki üç parmağını bükün: Küçük bir mizah kıvılcımı doğabilir. Unutmayın bu örnekler PJ'nin sizde uyandırabileceği olası deneyimlerden yalnızca birkaçı: yelpazeniz sınırsız. Jestler üzerinde değişikliklerle oynarken daima özgür olun. *Jestinizdeki değişiklik ne kadar küçük olursa, içinizdeki duyarlılık da bir o kadar incelik kazanacaktır* (s. 113).

2.2.3. Atmosfer

Bir kendilik biriminin oluşturulmasını içeren, bir içle bir dışın ve sınırlayıcı bir zarın varlığını ima eden belli olgunlukta bir bütünleşme sağlandığı ölçüde bu iç gerçeklik bireyin kişisel mülküdür. Yine burada da kalımdan, kişilik örgütlenmesinden, içe yansıtılan çevre faktörleri ve dışa yansıtılan kişisel faktörlerden kaynaklanan sabitlik görülür (Winnicott, 2019, s. 146).

Donald Woods Winnicott'un *Oyun ve Gerçeklik* adlı kitabında “Yaşadığımız Yer” isimli başlığının ana teması; Michael Chekhov'un “Atmosfer” adını verdiği oyunculuk tekniğinin bir açıdan açıklanmış terminolojisidir diyebiliriz. Bu noktada *bireyin* ya da gelişim psikolojisi içerisinde incelenen *çocuk* olgusunun; yaşadığı alanı sahiplenmesi, o alana göre düşünsel ve fiziksel formunu değiştirmesi, potansiyel açıdan yaşadığı alana göre kişisel öngörü ve psikolojik tepkisini yansıtması bu literatürü tamamlar niteliktedir.

Atmosfer kavram olarak, bir etki gücü taşıyan ve bu etkinin ortamda var olduğunun duyumsandığı ve özellikle kişiyi bu etki bölgesi içine alan *boşluk*, *uzam*, *hava* olarak bilinir. İnsan her anında bu etkinin kapsamı içerisinde olduğunu ve kendi psiko-fiziksel durumunu bu ‘boşluk’ olgusu içerisinde oluşturduğunu çoğu kez deneyimlemektedir.

Michael Chekhov, bu noktada oyuncu kişisinde olmasını istediği *soyut* ve *aktif* bir gerçekliğe dayanan *atmosfer* olgusunu; niteliksel, eylemsel ve düşsel yönden incelerken, tüm bu farkındalıkları oyuncunun kendi sanat disiplini içerisinde de fark etmesini ve yaratıcılığını da bu yönde geliştirmesini öngörmektedir. *Atmosfer*, oyuncunun düş gücünün niteliğini de gösterirken, bu görüşe nazaran Rolle May'in (2020) *imgelem* üzerine düşüncesi de bu yaklaşımları özetler niteliktedir: “İmgelem; zihnin uzanışıdır. İmgelem; bireyin, bilinçli zihninin bilinç eşliğinde doğup gelen

fikirler, itkiler, imgeler ve her çeşitten diğer psişik olguyla topa tutuluşunu kabullenebilme yetisidir” (s. 142).

Chekhov, ‘düşünceler, hisler ve arzular’ üçlemesini; insanın öz yaşamında onu eyleme geçiren ve varoluş gayesini sebep-sonuç ikileminde somutlaştıran kavramlar dizisi olarak açıklar. İnsanın kendine ait düşünceleri olmadan, hislerini algılayamadan ve arzularının sesine kulak vermeden hayatını daim ettirmesi olanaksızdır. Bu üç nitelik ‘düşünce, his ve arzu’ birbiriyle ilişkili olduğu kadar, bir noktada da uyum içerisinde ilerlemelidir.

Bu açıklamalar dâhilinde Chekhov (2014), “Atmosfer” kavramını insanın en önemli üç psikolojik işlevi üzerinden şu şekilde açıklamaktadır:

Hislerimiz, düşüncelerimize ve isteklerimize uyum sağlar. Dahası uyum sağlamakla kalmayıp onları değiştirir, kontrol eder ve “insanlaştırarak” mükemmelleştirir. Hislerinden yoksun kalan ya da onları ihmal eden insanda yok etme eğilimi boy gösterir (...) Sanat alanında da benzer etkiler gözlemlenir. Atmosferden yoksun bir performans mekanik olduğu izlenimini uyandırır. Seyirci tekniğin güzelliğinden, oyuncuların becerisinden ve oyunun değerinden memnun kalsa bile, sonuçta performansın tümü soğuk ve itici gelecektir (s. 96).

Michael Chekhov, bu yolla başka bir mottosunda; ‘atmosfer yaratılmadan öğrenilebilecek bir durumdur’ cümlesiyle, oyuncudan; *atmosfer* olgusunu o anda nitelik açısından anlamlandırmasını ve kendisini o *atmosfer* alanının içine bırakmasını da önermektedir. Oyuncuya bu noktada, analitik sebepler peşinde koşmamasını, kendi imgelem gücü ile oluşan havayı -atmosferi- gerçekten hissetmesini ve son adımda da bu *atmosfer* olgusunu onu etkilemesine izin vermesini ister (Ashperger, 2008, s. 181).

Oyuncu karakterini çalışırken; rolün duyguları ve eylemleri ile sahnenin atmosferi arasında net bir ayrıma da gitmelidir. Michael Chekhov (2014) bu düşüncüyü bir örnek ile şöyle dile getirir:

Sokakta yaşanan bir felaketi düşünün. Kalabalık insan grubu bölgeyi çevreler. Herkes o anın güçlü, iç karartıcı, karmaşık ve korkutucu atmosferini hisseder. Herkes olayın içindedir ama yine de bütün kalabalık içinde aynı hisleri paylaşan iki kişi bile bulamazsınız. Birisi oldukça soğuktur ve olaydan etkilenmez, diğeri kurban kendisi olmadığı için bencilce bir tatmin yaşar; üçüncüsü (belki polistik) hareketlidir, çalışmaktadır, dördüncüsü de acıma duygusuyla doludur. Bir ateist dinsel bir mucize karşısında şüpheli hislerini sürdürebilir, kederli bir adam eğlenceli ve mutlu bir atmosfere girse bile üzüntüsünü koruyabilir. O halde, her ikisi arasındaki ayrımı kuvvetlendirmek için atmosferi *nesnel hisler* ve karşılığında bireysel olanları da *öznel hisler* olarak adlandırabiliriz (s. 94).

Franc Chamberlain (2004) ise *Michael Chekhov* adlı eserinde, “Günlük hayatta çevrenizdeki atmosferlere dikkat edin. Büyük ve küçük insan gruplarını gözlemleyin ve onların etrafını saran atmosfer hissini sınavın. Tepkilerinizi bu atmosfer içerisinde fark edin; sesinizin ve hareketlerinizin nasıl ayarlandığını veya atmosferi değiştirmek için nasıl bir hisse kapıldığını algılayın.” (s. 127) cümleleriyle, oyuncuya kişisel bir atmosfer alıştırmaları sunmuştur.

Kişisel atmosfer noktasında, *öznel* hisleri algılamak ve onu *atmosfer* içerisinde deneyimlemek oyuncu açısından biraz zor olabilir. Örneğin güneşli, sıcak ve gürültülü bir *atmosferden*; soğuk, sessiz ve bir kilisenin dinginliğini içeren *atmosfere* geçiş koşulu, oyuncu açısından sahnede beklenen durum dışında gelişen bir başka koşul demektir. Bu koşulu gerçekleştirirken oyuncunun zorlanmasının nedeni; o atmosfer duygusuna çokça zaman harcamasıdır. Chekhov’a göre ‘kişisel atmosfer’, karakter tarafından ‘o atmosfer içerisinde var olma’, ‘oluşma’ ya da ‘o atmosfer içersine’ hemen kendini bırakma eylemi ile gerçekleştirilebilir (Ashperger, 2008, s. 183).

Etrafındaki havanın korku, neşe, yumuşaklık ya da korku gibi kesin duygular ve düşünceler ile dolu olduğunu hayal et. Belli bir zaman sonra kendine güç uygulamadan bu atmosferin, bedenine soluduğun bir parfüm ya duman gibi girdiğini realize et. Atmosferin içinde hareket et ve konuş. Şimdi atmosferi dışarıya ışıma yoluyla yay. (Radiation) Seni tekrar içine çekerek gücünü arttırmasına izin ver (Ergün vd., 2015, s. 182).

Işıma yoluyla bir objeye, imgeye ya da olguya oyuncunun bedeniyle bir *enerji* akımı yollanabilir. Buna Chekhov, *konsantrasyon* çalışmaları adı altında *ışıma* (yayılma) adını verir. Bu nitelik, *atmosfer* kavramı ile doğru orantılıdır. Ona göre, oyuncunun doğru atmosfer anını yakalaması ve psiko-fiziksel tavrını doğru bir şekilde yaratması; bedeninden seyirciye doğru göndermiş olduğu ‘içsel enerji’ ile mümkündür. Bu çoğu kez oyuncu tarafından deneyimlenmesi gereken özel bir his fenomenidir.

Cynthia Ashperger da Michael Chekhov’un yukarıdaki düşüncesini; bir diğer hocası olan Sulerzhitsky’nin ‘oyuncunun performansının ve oyundaki her şeyin materyalist düşüncesi üzerinden açıklanmaması’ görüşü ile daha önce de bilindiği üzere Sulerzhitsky’den esinlenen Stanislavski’nin ‘beden ile zihin arasında iletişim kuran *prana*’ -evrende var olan tüm enerjilerin toplamı- *Hint prana* kavramlarından oluşturduğunu iletir (Ashperger, 2008, s. 83).

Chekhov, *atmosfer* kavramını irdelerken seyirciyi de unutmamıştır. “Atmosferle çevrelenmiş seyirci de oyuncularla birlikte “oynamaya” başlar. İyi bir performans, oyuncular ve seyircilerin *karşılıklı etkileşimiyle* ortaya çıkar.” cümleleri ile oyuncuya bu güven duygusunu bu başlık altında sunmaya çalışmıştır. Buna istinaden Chekhov (2014), cümlelerini oyuncu kişisi üzerinden şöyle devam ettirir:

Başka bir önemli nokta da atmosferin seyircinin algılamasını derinleştirdiği gerçeğidir. Seyirci olarak kendinize sorun: Aynı sahne iki farklı şekilde, atmosfer olmadan ya da bir atmosfer içinde oynandığında nasıl algıladınız? (...) Romeo’yu sevgilisi Juliet’e aşk sözlerini söylerken düşünün, bu iki aşkın etrafını sarması gereken atmosfer olmadan ama. Shakespeare’in muhteşem şiirinden hoşlanabilirsiniz, yine de gerçek, önemli olan ve siz esin verecek bir şeylerin eksikliğini fark edersiniz. Neyin eksikliği? *Aşkın* kendisi değil, aşk *atmosferinin* eksikliği değil mi? (...) Çok iyi hatırlıyorum, bir *Hamlet* performansı izliyordum, Ophelia’nın delirdiği sahnede, oyuncular büyük bir trajedi ve acı yerine yanlışlıkla hafif bir korku atmosferi yarattılar. Bu yanlış atmosferin yol açtığı, zavallı Ophelia’nın her hareketinde, sözünde ve bakışlarında istemeden ortaya çıkan mizahı görmek çok şaşırtıcıydı (ss. 92-93).

Tiyatro sanatının asırlardır kendine özgü yasalarının oluşu ve bu yasaların gün geçtikçe değişime ve gelişime uğraması; ön koşul olarak tiyatro adamlarının bu sanat alanına nasıl bir yenilik ve izlenim bıraktıklarıyla alakalıdır.

Michael Chekhov da bu tiyatro insanlarından biri olarak, her zaman tiyatro yapıtının bir ‘insan fenomeni’ gerçeğini unutmadan yaratılmasını ve bu yaratım ile *tiyatro-seyirci* birlikteliğinin daha üst seviyelere çıkarılması gayesi ile sürdürmeye çalışmıştır. Bir nevi bir ansamble (topluluk) örüntüsü içerisinde görmeyi başarmıştır.

Bu açıklamayı destekleyecek şekilde, Özdemir Nutku (2002) *Sahne Bilgisi* adlı araştırma kitabında, Michael Chekhov’un *atmosfer* olarak tanımladığı kavramı, tiyatro sanatında ‘birliktelik ve topluluk’ teoremi üzerinden ve *seyirci* kavramı üzerinden şu şekilde açıklaması, günümüz tiyatro etiğinde de önemli örneklerden biridir:

Oyun yazarının, dramaturgun, yönetmenin, dekor ve giysi sanatçısının, ışık uzmanının, oyuncunun, besteleyenlerin, dansçıların, çalgıcıların, suflörlerin, çağrıcıların ve daha birçoklarının hep birlikte, uyumlu çalışmasıyla tiyatro yapıtı doğar. Ancak bunlarda yetmez, bir tiyatro yapıtının etkisini, katkısını yapabilmesi için seyirciye de ihtiyaç vardır. Tiyatronun yaşamı, sahneden seyirciye, seyirciden sahneye olan kan dolaşımı ile gerçekleşir. Bunun için de, seyirci topluluğunun yapısı, sahneye koyuş biçimi, oyuncuların özellikleri tiyatronun yaşamasında etkindir. Böylece tiyatro yapıtı yaratıcı özelliğini, her seferinde yeniden oluşan, çoğu kez ise hiç de yazınsal olmayan kaynaklardan gelen çeşitli güçlerin iç içe örülmesiyle kazanır (ss. 31-32).

Bu deneyimlere istinaden Lenard Petit (2010), bizlere Michael Chekhov’un *atmosfer* çalışmaları içerisinde, seyircinin de o atmosferi solumasını sağlayacak küçük

bir alıştırma örneği sunar. Buradaki ayrıntı oyuncunun tamamıyla kendisini o uzam içerisinde imgelemesi ve o atmosfer havasını soluması gerçeğidir. Ancak bu sayede oyuncu kişisi *atmosfer* olgusunu hissedebilecek ve seyircinin de bu havayı solumasına yardımcı olacaktır. Çalışma ve örneklem kısaca şu şekildedir:

Kendinize soluduğunuz havanın felaketle dolu olduğunu söyleyin. Her nefes alışverişiniz ile birlikte havadaki bu felaket ciğerlerinizde daha da derinleşiyor. Hareket edin ve havadaki felaketi soluyun. Eğer belirli bir felaketi düşünürseniz baştan çıkarılabilirsiniz ve felaketi oynarsınız. Fakat ortada gerçek bir felaket yoksa o zaman da çelişkiye düşersiniz. Felakete eşlik eden vücut içerisinde bir hissetme ve o durumun içinde varolma niteliği vardır. İşte asıl aradığımız şey budur. İçinde bulunduğunuz sahne bir düşün sahnesi de olabilir. Ancak bu düşün belirli bir etki ile felaket atmosferine çevrilebilir. Keşfin bu noktasında dikkatinizi vücudunuza yönlendirmelisiniz. Tüm dikkatinizi o felaket atmosferine odaklamalısınız. O zaman bu bilgi size faydalı olacaktır (ss. 171-172).

Chekhov’a göre, oyuncu atmosfer kavramının bütünlüğünü ve ‘her an yaratılabileceği’ itkisini kendisinde keşfetmeye çalışmalıdır. Chekhov, özellikle kendi oyunculuk eğitimlerinde oyunculara aşılama çalıştığı en önemli şey; onların kendi hislerini ve imgelem katmanlarını genişletmelerini sağlayacak çalışmalar geliştirmesi ve kendi farkındalıklarını kazanmaları için yeni keşifler sunmasıdır. Oyuncu kişinin bu noktada en önemli gayesinin, imgelem gücü ile atmosferi yakalamak olduğu ve sahnede olabilecek tüm tepkimelere karşı kendisini geliştirmesi niteliğidir.

Atmosfer olgusunun yukarıda da değinildiği gibi *imgelem* -hayal gücü, düş gücü- ile doğrudan ilişkili olduğu bilinmektedir. Chekhov’a göre, ‘atmosfer’ sahnenin bütün her yerini saran, özel, kışkırtıcı ve tetikleyici soyut bir unsurdur. Oyuncu bu gücü her zaman fark etmelidir ve kendi sanat disiplininde de bu unsuru unutmadan çalışmalarını yapmalıdır. Chekhov, tam da bu düşünce doğrultusunda çalıştığı oyunculara; hocası Stanislavski’nin oyunculuk terminolojisini onaylayarak ancak bazı noktalarını da yeniden keşfederek, bir dizi farklı çalışma teoremleri de sunar. Atmosfer bunlardan birisidir.

Stanislavski’nin *verili koşullar* dediği oyunculuk tekniğini, Chekhov sınırsız bir noktaya taşıyarak; *atmosfer* kavramı ile açıklamıştır. Üstün bir gayret ve o dönemin psikolojik getirileri ile sanatsal çalışmalarını, bu keşif yolculuğu içerisinde aramaya çalışmıştır. Stanislavski’nin oyunculuk derslerinde kullanmış olduğu masalımsı anlatı pratiğini, Chekhov kendi oyunculuk stüdyo çalışmalarında kurgusallıktan öte, alınan ders notları üzerinden sürdürmeye çalışmıştır. Bu yönelimler gibi Chekhov, o dönemde

oyunculuk tekniklerine dair yeni savlar geliştirerek bunları soru-cevap niteliğinde tanımlamaya da çalışmıştır.

Bu açıklamalara istinaden Ali Gökmen Altuğ (2012) “Stanislavski’nin Fiziksel Aksiyon Yöntemi ve Stanislavski “Sistem”inin uzantıları” adlı Doktora Tez’inde, Michael Chekhov’un oyunculuk ders notlarından birisini alıntılararak şu şekilde açıklamıştır:

-Sizin anlattığınız ve sergilediğiniz ideal oyuncu kişiliği istediği anda gülebilir ve istediği anda ağlayabilir. Siz diyorsunuz ki gelişmiş, olgun bir oyuncunun ağlamak için ‘ölüm döşeğindeki büyük babasını’ aklından geçirmesine gerek yoktur. Bunu anlayabiliyorum; ama nasıl olacağını bilmiyorum. Üstelik ulaşmayı istediğiniz şey, yani hedefle ilgili anlattığınız her şeyi anladım. Ama belki de ben ‘ölüm döşeğindeki büyük babamı’ kullanmalıyım. Çünkü istediğim hedefe ulaşmanın tek yolu oradan geçiyor. Benim aklıma takılan soru şu: Ölüm döşeğindeki büyük babam yerine ne koymam gerekiyor?

-Ölüm döşeğindeki büyük babanın yerine koyabileceğimiz iki şey var. Her şeyden önce gelişmiş esnek bir duygusal yaşam. Bu gelişmiş ise içinde var olan tüm ‘büyük babaları’ barındırır. Onun içinde tüm ‘Lear’lar’, tüm ‘babalar’, her şey bulunur. Duygusal yaşam gelişmişse bu durum sonsuza kadar sürer. Bu birincisi. Bir yol daha var. Ancak bu bana biraz tehlikeli geliyor. Eğer gerçek büyükbabamıza ait gerçek imgeyi kullanırsak bu yanlış bir şekilde çok kişisel bir hal alır. Birçok duygu uyanır içinizde. Belki kuvvetli duygular ama bunlar çalışmalarımız sırasında hedeflediklerimizden farklı olacaktır; ayrıca sergilenmek için uygun değildir. Bu duygular kişisel renklerle örülmüştür; bu yüzden bizi biraz küçültür. Seyircileri de bilinçli veya bilinçsiz olarak şüpheye düşürür. Oyuncu bu yolla çalıştıktan belli bir süre sonra isterik bir ruh haline bürünebilir. Neden mi? Kendimize büyükbabanın dramını unutmak için izin vermiyoruz. Psikolojik yaşantımız ise bizden bunu bekler. Onu sürekli olarak mezarından çıkarıyor ve unutmuyoruz. Bu da bizi bir süre sonra hasta edebilir. Doğamıza karşı geliriz (s. 101).

Chekhov (2014), hocası Stanislavski’nin karakter üzerine çalışma ve karakteri etüt etme aşamasının bir noktasını *Oyuncuya* adlı eserinde ‘atmosfer’ başlığı üzerinden şu cümlelerle anlatmaktadır:

Stanislavski, bir oyuncunun karakterini çalışmadan önce ona “âşık olması”nın iyi bir şey olduğunu söylerdi. Bence, çoğu durumda karakteri çevreleyen *atmosfere* âşık olmaktan söz ediyordu. Moskova Sanat Tiyatrosu’nun çoğu eseri atmosferler yoluyla tasarlandı ve yorumlandı, böylece yönetmen ve oyuncular oyunun tümüne olduğu gibi tek tek karakterlere de âşık oluyordu (...) Stanislavski, yönetmen ya da oyuncunun herhangi bir sebepten dolayı bu âşık olma sürecini yaşamaması halinde sonraları, oyuna ya da role çalışırken birçok zorlukla karşılaşabileceğine inanıyordu. Şüphesiz bu bağlılık, bu aşk başkalarına belirsiz gelen şeylerin görülebilmesini ve hissedilmesini sağlayan “altıncı his” olarak adlandırılabilir. Dolayısıyla rolünüze atmosferin yardımıyla çalışmak onun ilginç, önemli özelliklerini ve başka türlü olsa gözünüzden kaçacak olan ince ayrıntılarını keşfetmeniz için büyük fırsatlar sunacaktır (s. 175).

İçinde bulunduğumuz yaşamın tüm nüanslarını ve daha sonra bir etkileşim ile oluşabilecek olan zengin atmosfer alanlarını görebilen, kavrayabilen tek kişinin

sanatçının kendisi olduğu bilinmektedir. Sanatçı müzik dinler gibi bütün atmosfer alanlarını keşfederek onları farklı etmenlerle karıştırarak kendi sanatında icra etmeyi öğrenmelidir. (Chekhov, 1991, s. 27). Chekhov’a göre atmosferler, oyuncular tarafından içgüdüsel enerji olarak yaratılan, hem seyirciye ulaşabilen hem de oyuncuyu her an etkileyecek dinamiklere sahip soyut alanlardır.

Atmosferin oyuncunun üstünde hayli güçlü bir etkiye sahip olduğunu her çalışmasında dile getiren Chekhov, bu düşüncenin gelişmesi ve her oyuncu adayının profesyonel olarak bu gücü fark etmesi için belirli doğaçlama ve alıştırma çalışmaları geliştirmiştir. Aynı zamanda Chekhov (2014), “Atmosfer” olgusunu oyuncunun iradesini belirleyen koşullar olarak tanımlarken; ‘irade’ kavramının da *atmosfer* olgusu üzerindeki etkilerini ve oyuncunun imgeleminde bu kavramın nasıl bir form halinde ortaya çıkacağını şu örnekle açıklamıştır:

Örneğin, bir mutluluk atmosferi içindeyken, atmosferdeki iradenin sizde genişleme, uzama, açılma, yayılma, ileri atılma, alanınızı genişletme gibi arzular uyandırdığını fark edeceksiniz. Şimdi de depresyon ya da keder içeren bir atmosferi düşünün. Bu atmosferin iradesi az öncekinin tam tersi olmaz mı? Bu kez daralma, kapanma hatta kendinizi küçültme isteğini duymaz mısınız? (s. 93).

Atmosfer başlığı altında son olarak, Michael Chekhov’un (2014) oyunculara bir örneklem üzerinden şu alıştırmayı önermektedir:

Belirli bir atmosfer hayal edin, çevrenizdeki havada yayıldığını düşünün ve küçük hareketlerle elinizi, kolunuzu oynatmaya başlayın. Hareketlerin sizi saran atmosferle uyumlu olduğunu göreceksiniz. Eğer *sakin ve huzurlu* bir atmosfer seçtiyseniz hareketleriniz de *sakin ve huzurlu* olacak. *Temkinlilik* atmosferi ellerinizi ve kollarınızı temkinlice hareket ettirmenizi sağlayacak. Bu alıştırmayı, seçilen atmosferin elleriniz ve kollarınızın *içine işlediğini* hissedinceye dek tekrarlayın. Atmosfer kollarınızı sarmalı ve kendini tamamen hareketleriniz yoluyla ifade etmeli. Şu iki yanıştan sakının. Atmosferi hareketlerinizle “gerçekleştirmekte” ve “oynamakta” aceleci davranmayın. Kendinizi kandırmayın: Atmosferin gücüne güvenin, onu hayal edin, bu imgeyi uzun süre konuşmaya çalışın (ki pek uzun sürmez!) ve en son onunla *birlikte* elinizi kolunuzu hareket ettirmeye başlayın. Yapabileceğiniz diğer bir yanlış ise, atmosferi *hissetmek için kendinizi zorlamaktır*. Böyle bir zorlamadan uzak durmaya çalışın. Dikkatinizi doğru bir şekilde odakladığınız anda onu çevrenizde ve içinizde zaten hissedeceksiniz. Üzerine gereksiz ve rahatsız edici baskı olmadan, o kendiliğinden sizin hislerinizi harekete geçirecektir. Aynen gerçek yaşamda olduğu gibi olacaktır: Sokakta bir felaket atmosferiyle karşılaştığınızda onu hissetmekten kendinizi alıkoyamazsınız (ss. 98-99).

2.2.4. Nitelik

Michael Chekhov’a göre, duygular kontrol edilmesi zor yaşantı türleridir. Bu bakımdan oyuncu karakterini çalışırken ya da sahnede icra ederken tamamen *duygular*

üzerine kendini odaklaması -sadece duygular üzerinden kendisini var etmeye- ve onları oynamaya çalışması patolojik bir durumun göstergesidir. Ancak ve ancak duygular belirli tanımlamalarla -fiziksel aksiyonlar ve psiko-fiziksel oyunculuk terminolojisi ile- ya da Chekhov'un oyunculuk yaklaşımında bizatihi kullanmış olduğu *Nitelik* oyunculuk tekniği ile kontrol altına alınabilir.

Chekhov, "Nitelikler" ve "Nitelik" olarak tanımlamış olduğu fenomenleri 'Psikolojik Jest' kavramı ile aynı sekans üzerinde de değerlendirmiştir. Yani jestlerin oyuncu açısından bir donanma görevi gördüğünü ve bu donanmanın bilhassa aksiyonlarla -eylemlere ya da belirli hareket devinimlerine nitelikler eklemek ile- bütünleşebileceğini dile getirmiştir. Özellikle bu yaklaşım oyuncuya, karakterini ve karakterinin eylemlerini saptamaya çalışırken önemli temel ve bütüncül odaklı çalışma olanakları sunacaktır.

Karakterin eylemlerini belirleyen şeyler, rolün amaçlarıdır. *Amaç* olmadan rolün inşası ya da sahnede oluşabilecek eylemsel deviniminin olmayacağı bilinen bir gerçektir. Oyuncu eylemlerini kendi kişiliği üzerinden ya da deneyimleri sayesinde belirleyemez. Eylemlerin ortaya çıkışı karakterin doğru bir dramaturgisinin yapılması üzerinden disiplinli bir analiz süreci ile gerçekleşebilir. Chekhov da tam bu noktada eylemlerin belirlenmesini ve karakterin duygusal partisyonlarının tespit edilmesini fiziksel aksiyonlar yöntemi ile bir görmektedir.

Chekhov'a göre *nitelikler* ya da *nitelik* olarak adlandırılan tüm kavramsal yaklaşımlar, oyuncunun bir eyleme *nitelik* katmasıyla doğru orantılıdır. Karakterin psikolojik jestinin "Niteliklerle donanmış bir istem güdüsü" olduğunu söyleyen Chekhov, bu yolla bir güdünün ya da itkinin oyuncuda net bir şekilde görülebilmesi ve oyuncunun bütün vücudunda bu tavrın vuku bulması o ana, duruma ya da eyleme 'nitelik' katmak ile gerçekleşebilir. Oyuncu bu kavramları eylemleri üzerinde doğaçlama yaparak da deneyimleyebilir: "*şiddetli, yavaş, emin olarak, dikkatli, Staccato, legato, nazik, sevgiyle, soğuk, kızgın, korkak, üstünkörü, acıyla, eğlenceli, düşünceli, enerjik*" (Zinder, 2016, s. 300).

Bir oyuncunun kişisel duyguları kararsız, düzensiz ve şımarıktır. Oyuncunun yaratıcılığını tetikleyen ve onun hislerini uyandıran; *imgelem*, *atmosfer* ve *nitelikler* bu kararsızlıkları ve kaprisleri dizginleyen, güçlü ve etkili teknik olgulardır. Buna istinaden

Oyuncuya adlı çalışmasında Chekhov (2014) şu açıklamayı yapar:

Oyuncular, sahnede öyle hissediyormuş *gibi görünmek* için kendilerini çok sık zorlarlar, içlerinden gelen hisleri *sıkıştırmak* için çok sayıda başarısız girişimde bulunurlar. Oyuncunun istediği ve ihtiyacı olduğu anda hislerini uyandırabilmesi, pek çok durumda “mutlu bir tesadüf” olmaktan çok teknik becerinin bir zaferi değil midir? Eğer gerçek sanatsal hisler, kendiliğinden ortaya çıkmayı reddediyorsa, oyuncu çalışıp ustalaşacağı bazı teknik araçlar yardımıyla onları güzelce kandırmalıdır (s. 100).

Nitelik olgusu içerisinde duyguların dizginlenmesi ve bir noktada ehlileştirmesi oyuncunun bireysel yaratıcılığını da doğru bir şekilde kullanması ile mümkündür. Çelişki içerisinde rolünü prototip bir duyguyla tanımlamaya çalışmak, ‘sürekli o duygu ve türevlerini oynamaya çalışmak’ performansı amatör bir noktaya çekecektir. Bu sırada yapılması gereken şeyin, karakterin fiziksel koşullarını yaratacak etmenleri iyi tespit etmek ve onlara sahnenin psikolojik partisionuna dair *nitelikler* eklemek olacağı, bilinmesi gereken önemli bir tekniktir.

Michael Chekhov’a (2014) göre oyuncunun karakter çalışmaları sırasında *Nitelikler* başlığı altında izleyeceği yol kısaca şu şekildedir:

Çalışacağınız rol için ona özel genel bir *nitelik* ya da *nitelikler* belirlemeye çalışın. Örneğin Falstaff karakterinin *niteliklerinin* genel olarak haylazlık ve korkaklık olduğunu bulabilirsiniz; ya da belki Don Quixote romantizm ve cesaretin zarif birleşiminden oluşan bir *niteliğe* sahiptir. Lady Machbet’i karanlık ve güçlü iradesi olan bir karakter olarak görebilirsiniz; Hamlet size keskin, araştıran ve düşünceli olarak adlandırılabilir *nitelikleri* olan bir karakter gibi görünebilir (...) Karakterin bütünü için genel bir *nitelik* belirledikten ve onu hissedilen bir hissin duyumu olarak tecrübe ettikten sonra, rolünüzü bu hissin etkisiyle oynamaya çalışın (...) Karakterinizin için belirli genel duygular seçtikten sonra, oyun metni üzerinde bununla ilgili notlar alın. Bu uygulamanın sonucunda, rolünüzün tümünün bölündüğü sayısız parçalar ve bölümler elde edeceksiniz. Çok fazla parçaya ayırmayın, aksi halde oldukça karmaşık bir hal alabilir. Orta büyüklükte bir sahne ya da sinema rolü için yaklaşık on bölüm yeterli olacaktır. Aldığınız notlara tamamiyle sadık kalarak şimdi karakterinizi tekrar prova edin (ss. 175-176).

Oyunculuk sanatında bir eyleme *nitelik* katmak ya da bir eylemi psikolojik etki ile yaratmak; yapılan her hareketin (eylemin) belirli bir amaca (*niteliğe*) hizmet etmesiyle mümkün olacağını gösterir. Bu noktada hareketin, salt hareket mi yoksa bir *nitelik* olarak mı ele alınacağı paradoksunu Jerzy Grotowski ise şöyle izah eder:

Fiziksel eylemlerle hareketleri karıştırmak çok kolaydır. Kapıya doğru yürüyorsam, bu bir eylem değil, harekettir. Oysa ‘salakça sorularınız’ gündeme getirmek, sizi konferansı sona erdirmekle tehdit etmek üzere kapıya doğru yürürsem yalnızca bir hareket değil, bir küçük fiziksel eylemler döngüsü ortaya çıkacaktır. ... kapıya doğru yürürken, hala tehdidimin işe yarayıp yaramadığını anlamaya yönelik bir takım ‘ölçüp tartma bakışları’ atıyor olacağım (ya da kulak vereceğim). Böylelikle bu bir yürüme hareketi değil, yürüme gerçeği çevresinde daha karmaşık bir şey olacaktır. Birçok yönetmenin ve oyuncunun

yanılgısı, hareket hali içinde kendiliğinden beliren küçük eylemler döngüsü (eylemler, tepkiler, temas noktaları) yerine hareketi sabitlemektir (Özüaydın, 2011, s. 143).

Michael Chekhov bu açıklamalar dâhilinde son olarak, oyuncunun hislerini uyandırması ve bedeninde o karaktere özgü jest örneklerini yakalaması *nitelik* kavramı ile desteklenebilecek bir teknik çalışma olduğunu dile getirir. Aynı zamanda, oyuncu karakterine çalışırken *nitelik* ya da *nitelikler* belirleme de özgürdür. Karakterinin birden çok niteliği olacağı gibi, bu nitelikleri de birlikte kullanmak olasıdır. Oyuncu kişisi aynı anda, ümitsiz, dalgın veya sinirli, kaprisli gibi nitelikleri hep birlikte kullanabilir. Yani eylemlerine ne kadar fazla *nitelik* belirlerse, oynayacağı karakterin duygusal partisiyonu da o kadar temiz ve net bir şekilde oluşabilecektir (Yeşil, 2007, s. 102).

Tüm bu açıklamalar ve araştırmalar ışığında Michael Chekhov (2014), oyuncu kişisine *nitelik* olgusu altında temel olarak şu uygulama çalışmalarını önerir:

Basit “eylemler” hareketler yapın ve ellerinizi kollarınızı farklı yönlerde doğru hareket ettirin, daha sonra odanın içerisinde dolaşın oturun kalkın, bir şeyleri hareket ettirin. Aynı hareketi defalarca yapın ama farklı farklı niteliklerle, sakince, korkarak, düşünceli olarak, öfkelenerek, aceleci, kesik kesik, ara vermeden devamlı, acı çekerek, kararlı bir şekilde, kurnazca, istekli olarak, sertçe, yumuşak, düzgün bir şekilde. Bu basit egzersizleri duygular isteme niteliklerine tepki verinceye kadar yapmaya devam edin. Daha sonra hareketinizi ve eyleminizi birkaç kelimedede toparlayın. Seçilmiş olan bu nitelikler eşit bir şekilde hem eylemlerinizi hem de konuşmanızı renklendirecektir. Eğer partnerle çalışıyorsanız bu basit doğaçlama süreçlerine geçin. Daha sonra belki de küçük skeçler ile taslaklar, eskizler kullanılabilir (ss. 37-38).

Oyuncu da yaratıcı duyguların canlandırılmasının veya uyarılmasının yollarını arayan Chekhov (2014), aşağıdaki örneği ile basit bir eylemin net bir *nitelik* koşulu ile nasıl değişebileceğini açıklamaktadır. Oyuncudan sadece kolunu kaldırmasını ve indirmesini ister ve ekler:

Şimdi aynı eylemi tekrar yapın, ama bu kez onu belirli bir *nitelik*le boyayın. Hadi bu nitelik *temkinlilik* olsun. Jestinizi, hareketinizi *temkinlice* yapacaksınız. Bunu aynı rahatlıkla gerçekleştiremediniz mi? Tekrar tekrar yapın ve bakalım ne göreceksiniz. Temkinlice yaptığınız hareketler artık yalnızca fiziksel eylem değil; belirli bir *psikolojik* incelik kazandı. Nedir bu incelik? Şu anda kollarını saran ve dolduran, temkinlilik *Duyumudur*. Bu psiko-fiziksel bir duyumdur. Başka bir deyişle, bütün bedeninizi temkinlilik niteliğiyle hareket ettirerseniz, doğal olarak tüm bedeniniz bu duyumla dolacaktır. Duyum, gerçek sanatsal hislerinizin kolayca ve kendiliğinden içine döküldüğü bir kaptır; hareketleriniz için seçtiğiniz nitelikler benzer his ve duygularınızı çeken bir çeşit mıknaştır. Şimdi kendinize hislerinizi *zorlayıp zorlamadığınızı* sorun. Kendinizi “temkinli hissetmeye” mi koşturdunuz? Hayır. Yalnızca belirli bir niteliğe sahip bir hareket yaptınız; bu, sonuçta temkinlilik duyumunu yarattı ve bu duyum aracılığıyla temkinlilik hissi uyandı. Bu hareketi farklı nitelikleri ve hisleri kullanarak tekrarlayın, isteğiniz git gide artacaktır (s. 101).

Michael Chekhov’a göre tiyatro sanatının gücü, yazınsal değişkenliklerin aracılığıyla değil; sezgilerin, duyuların ve imgeleme yaratımının dinamik bir şekilde somutlaştırılmasıyla ilgilidir. Yukarıda da bahsedildiği üzere her bir tecrübenin ya da teknik çalışmanın nihai hedefi; oyuncu kişinin kendi sanatını icra etmesindeki teknik ve yaratıcı becerisini güçlendirmesi, geliştirmesi içindir.

Chekhov, oyuncularına *nitelik* kavramı altında da görüldüğü gibi basit ve temel egzersizler sunmasının önemi; onların hislerini ve hayal güçlerini tetikleyecek şahsi deneyimlerinin ötesinde dış etmenlere karşı algılarını açmak ve farkındalıklarını geliştirmelerini sağlamaktır. Bu temel önsezinin ulaşacağı nokta ise oyuncunun sahnede *klişe* veya *kalıplaşmış* olan teoremler ve tekniklerin ötesine geçme gayesidir.

‘Nitelik’ kelimesinin bir nevi; ‘kalite’, ‘cevher’, ‘bir özellik’, ‘esas’, ‘öz’ vb. gibi birçok anlamı olması da Chekhov’un oyunculuk terminolojisinde görülen önemli bir detaydır. Bu teoremi oyuncu üzerinden değerlendiren Chekhov, onlara sanat yaşamlarının en önemli dayanak noktalarını da yapmış olduğu çalışmalar ve eğitimler sayesinde zaten vermiştir.

Yukarıda belirtilen başlıklarda da çoğu kez belirtildiği gibi, oyuncunun temelde yaratıcı özgürlüğünü geliştirerek geleceğe, döneme ve beklentilere derinden bağlı kalması ve üretmeye veya yaratmaya kendisini adanması gerekmektedir. Son olarak Jerzy Grotowski (2016), Chekhov ile aynı dönemde bulunmamış olsa dahi, oyuncu ve oyunculuk sanatına *nitelik* kavramı dâhilinde manevi duygularını şu şekilde dile getirir:

Bir oyuncu total bir eylemi gerçekleştirmeden önce, bazıları pratikte sözcüklerle tanımlanamayacak derecede incelikli, elle tutulmaz nitelikte olan çeşitli gereklilikleri yerine getirmek zorundadır. Oyuncu, en üstün biçimiyle kavranan yaratımdan ziyade cazibeyle, kişisel başarıyla, alkışlarla ve parayla daha fazla ilgileniyorsa total bir eylemi gerçekleştiremez. Oyuncu bu durumu kendi rolünün büyüklüğüne, temsildeki yerine, güne ya da seyircinin türüne göre koşullu olarak değerlendiriyorsa yine başarılı olamaz. Oyuncunun –tiyatronun dışında olduğunda bile- yaratıcı itkisini heba ediyorsa ve daha önce söylediğim üzere ona gölge düşürüyor, engelliyor, özellikle de şaibeli nitelikteki bağlanmalarıyla ya da yaratıcı eylemi kendi kariyerini ilerletmenin bir aracı olarak kullanmaya niyetlenerek önünü tıkiyorsa total bir eylemden kesinlikle söz edilemez (s. 235).

SONUÇ

Konstantin Stanislavski'nin sanat teoreminin temelini oluşturan sanatsal doktrinlerini bir şablon içerisinde açıklamak ve bu öğretileri belirli bir durum üzerinden tanımlamak pek mümkün değildir. Çünkü bu yapı belirli konjonktüre bağlı olarak devam eden kısır bir çalışma edimi değil; aksine sürekli geliştirilmesi gereken doğurgan ve üretken bir yapıdır. Bu noktada Stanislavski'nin kendi sanat yaklaşımı üzerinden sanatçıdan ve toplumdan önemle istediği özveri: Sonsuz bir inanç dürtüsünün *gerçekçilik* çerçevesi içerisinde estetik olarak var edilmesi ve bu var edimin seyirciye aktarımı noktasında ise *oyuncu* tarafından disiplinli bir şekilde uygulanarak sonuca ulaştırılmasıdır. Oyuncunun bu durumu bütün dinamikliği ile kendi varlığında yaşayabilmesi; sınırsız bir inanç içgüdüğü ve rolünün gerekliliklerini yerine getirmekle mümkün olabileceğidir. Bu sanatsal disiplin ve görüş, oyunculuk sanatı noktasında hem gerçekleştirilecek temsil hem de geleceğin sanat izdüşümüne katkı sunması açısından önemli bir 'gestus'u oluşturmaktadır.

Sanatçı, küllerinden doğan bir güç simgesi değildir. Sanatçı, kendi içerisinde sanatsal disiplinini oluşturan ve bu kutsal yetiyi gerek günlük hayatında, gerekse içinde kendisini sonsuz derecede eğitebileceğine inandığı 'sanat yaşamı'nda geliştirebilen kişidir diyebiliriz. Stanislavski'yi de bu gücün ve tanımlamanın en önemli örneklerinden biri olarak gösterebilir ve özellikle yetiştirmiş olduğu tiyatro insanları açısından -Michael Chekhov bu örnekler içerisinde önemli bir yerdedir- günümüzün tiyatro algısını ve oyunculuk kapasitesini ortaya çıkaran en önemli sanatçıların başında yer aldığını söyleyebiliriz.

Michael Chekhov, hocası Stanislavski gibi oyuncuyu 'iyi bir sanatçı' olma yolunda eğitmeye, sanat yaşamında 'özgür'leştirmeye, imgelem gücünü geliştirmeye ve kendisine entelektüel açıdan sınırsız bir kaynak oluşturma noktasında -yapmış olduğu uygulamalar ve kuramsal bilgiler dâhilinde- öncülük etmeye çalışan önemli bir tiyatro insanıdır. Bu önemli tiyatro insanı, "Geleceğin Tiyatrosu" ya da "Geleceğin İdeal Oyuncusu" düşüncesi ile sanatını uygulamaya çalışırken, bu bağlam üzerinden 'oyuncuyu' bir tiyatro çatısı altında kendi yeteneklerini fark edebilen ve bu farkındalığı disiplinli ve kurallı bir şekilde eğitebilen, geliştirebilen kişi olarak tanımlamıştır. Bu tanımlama da sanatçının yaşadığı sürece üstünde durması gereken anima'sını oluşturur.

Chekhov, oyunun ‘verili koşulları’ ve ‘oyuncunun içinde bulunduğu durum’ ikilemine bu tanımlanan veriler üzerinden yeni bir bakış açısı sunarak; Stanislavski’nin *oyunculuk* kuramlarına ve uygulamalarına da yeni çözümlemeler getirmiştir. Bu çözümlerden biri olan ‘oyuncunun bedeni ve psikolojisi’ mottosu; Chekhov’un kendi *oyunculuk* metodu noktasında en önemli dayanağıdır. (Bu tanımlama da *psikolojisi* sözcüğü ‘düşüncesi, içinde bulunduğu koşullar, fikirleri veya zihni’ olarak farklı anlamlarda kullanılabilmektedir.) Chekhov’a göre, oyuncunun ‘bedeni ve psikolojisi’ eş zamanlı çalışabilir ve *dürtüsel* olarak birbirini etkileyebilir. Bu hususta oyuncu, rol çalışmaları içerisinde kendi bünyesinde olabilecek değişimlerin gözlemine yapmalı ve bunu ‘beden-zihin ya da beden-psikoloji’ koordinasyonu düzlemi üzerinden doğru bir şekilde analiz etmelidir. Bu yaklaşım, ‘Psiko-fiziksel *oyunculuk*’ ve ‘Fiziksel Aksiyonlar Yönetimi’nin temel dayanak noktasını oluşturmaktadır. Chekhov’a göre, oyuncunun bedeni ve psikolojisi muazzam bir uyum içerisinde yapılandırılması gereken çalışma disiplini. Oyuncu bedeni ve psikolojisi arasındaki bu muazzam uyumu yakalaması için rolünü derinlemesine tahlil etmesi ve bunu fiziksel *oyunculuk* alıştırmaları üzerinden geliştirmesi gerekmektedir.

Michael Chekhov’un *oyunculuk* metodunda ‘karakter yaratma’ edinimi; geliştirmiş olduğu *oyunculuk* teorileri ve uygulamalarının disiplinli bir şekilde çalışılması ile kazanıla bilinir. Chekhov’un *oyunculuk* tekniğinin uygulamalarından herhangi birini deneyimlemek ve üzerine çalışmak; diğer uygulama çalışmalarını da *uyandırmak* demektir. Karakterizasyon üzerine *oyunculuk* alıştırmalarından biri üzerine odaklanmak ve uygulamaya çalışmak; diğer çalışmalarının yok sayıldığı anlamına gelmez.

Chekhov’un *oyunculuk* metodunda, ‘imgelem ve imge’ kavramları özellikle *karakter yaratma* noktasında önemli bir çalışma alanıdır. Chekhov, rol aldığı her oyunda ya da yönettiği her temsilde -kendi rolü veya diğer roller de dâhil olmak üzere- daimi olarak *imge* ve *imgelem* çalışmaları üzerinden karakter yaratmayı amaçlamıştır. Chekhov, yaptığı çalışmalarda bu aşamaları fark etmenin ve geliştirmenin sanatçının sınırsız hayal gücü yetisi ile olabileceğini dile getirmiştir. Ayrıca oyuncunun kendi imgelemine tutarlı bir şekilde karakterle bütünleştirebilmesinin -karaktere dair belirlenen koşullar göz önünde bulundurularak- ancak fantastik olarak karakterin kendi dünyasını imgelemek ve geliştirmekle mümkün olacağını önemle vurgulamaktadır. Bu yüzden

ki *imgelem*, Chekhov'un oyunculuk metodunda karakter yaratma noktasının ana merkezini oluşturan ön çalışmasıdır diyebiliriz.

Michael Chekhov, kendi sanat yaklaşımında materyalist önceliğin ön planda tutulmasını çoğu kez tercih etmemiştir. Mistik ve sezgisel olanı araması, kendi oyunculuk metodunda bunu uygulaması tesadüfi bir eylem de değildir. Bu yaklaşımını kendi metodunun oluşturan dokunun her bir katmanında -teorilerinde, uygulamalarında, çizimlerinde ve eylemlerinde- görmenin temel dayanak noktaları şu şekilde sıralanabilir: Moskova Sanat Tiyatrosunu kazanması ile hocası olan Leopold Sulerzhitsky'den etkilenerek 'Yoga ve Meditasyon' tekniklerini incelemesi, daha sonra hem en yakın dostu hem de hocası olarak gördüğü Yevgeni Vakhtangov ile 'Fantastik Gerçekçilik' adını verdikleri imgelem çalışmalarını *atmosfer* kavramı üzerinden doğaçlamaları gibi değişken oyuncu alıştırmalarını çalışması ve son olarak Rudolf Steiner'in 'Antropozofi' öğretisini deneyimlemeye çalışması (fizikötesi fenomenler) bu tanımlamalar içerisinde en belirgin olanlarıdır.

Michael Chekhov, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda aldığı oyunculuk eğitim modeli sonrasında, "sistem" oyunculuğunun *içsel yolculuk* mottosuna karşılık, *karakterin fiziksel (dışsal) farkındalığı* mottosunu geliştirerek çalışmalarını bu yönde geliştirmiştir. Chekhov'a göre oyuncu, sahnede kendisini duygusal olarak zorlamak zorunda değildir. Bu açıklamadan hareketle, ona göre oyuncunun temel olarak arayacağı şey; oyunun ve karakterin *ruhu*, çözüm olarak da odaklanacağı temel nitelik olan *atmosfer* olgusu olmalıdır. Bu görüşlere istinaden geliştirmiş olduğu metotlar arasında, 'Oyuncunun kişisel deneyimleri ve psikolojisi' diye tanımlanan *coşku belleği* kavramının da karşısına *bedenselleştirme* olgusunu koymuştur. 'Atmosfer, psikolojik jest, nitelik ve hayali beden' kavramları da bu açıklamaların kavramsal açıdan vücut bulmuş halidir diyebiliriz.

Chekhov'a göre "Oyuncu", 'ideal oyuncu' kavramına ulaşma noktasında kendisini keşfetmek istiyorsa, daha doğrusu 'sanatçı' olgunluğunu kendi çalışmalarında disiplinli bir şekilde fark etmek istiyorsa; yaratıcı bireyselliğinin oluşumunu sağlayan *yüksek ego* olgusuna güvenmeli ve kendi farkındalığını bu yönde geliştirmelidir. Bu yeti oyuncuyu potansiyel olarak soyut ve sezgisel güce yönlendirebilecek önemli bir olgudur. Chekhov'a göre sanatsal tabiatımızın iki yönü vardır. Biri, sadece sıradan

varlığımız için yeterli derecede oluşmuş olan ve daha yüksek yaratıcılığa erişme gücümüzü düzenleyen, ‘bireysel yaratıcılığımız’ öteki ise hayal gücümüzün nesnel dünyası içerisinde bizden bağımsız bir şekilde oluşan görüntü dizgeleri ve bunların bilinçaltımızın derinliklerinde bıraktığı sınırlı ‘yüksek ego’ aktiviteleridir.

Oyunculuk sanatında yetenek yeterli olan bir koşut değildir. Potansiyeli keşfetmek ve onun üzerinden sanatsal düşünceyi geliştirmek daha önemlidir. Chekhov da bu düzlem üzerinde, *nesnel* olarak akıl tarafından algılanan her analitik verinin oyuncuyu özellikle ‘yaratma’ noktasında çok ileriye götürmeyeceğini düşünür. Ona göre oyuncu, gündelik yaşamın ona attığı düşünce biçimini aşması için kendi ‘yüksek benliğine’ ulaşmalıdır. Bu ancak ve ancak ‘yaratıcı bireysellik’, ‘sanatsal özgürlük’ ve sezgisel açıdan ‘imgelem’ itkisiyle gerçekleşebilir. Bu yaklaşım tamamen oyuncunun karakterine odaklanırken, kendi kişiliği dışında bir yaklaşım geliştirmesinin de somut örneğidir. Chekhov’a göre, kişinin kendi üzerinden yani ‘Ben’ olgusu üzerinden karaktere yaklaşması, patolojik sorunların ortaya çıkmasına da olanak verebilir. Özetle; Rol oyuncuya göre hiçbir zaman özne olmamalı, bir nesne haline dönüşmelidir.

Michael Chekhov’un Konstantin Stanislavski’den farklı olarak keşfettiği ve geliştirdiği bir başka oyunculuk tekniği de “Psikolojik Jest” olgusudur. Bu tekniğin temel amacı, arketipal açıdan oyuncunun oynayacağı karakterin ‘jest’ niteliğini belirlemesidir. Bir başka tanımlamayla: ‘Karakterin oyun boyunca tüm eylemlerinin dürtüsel ve arketipal karşılığının karakter üzerindeki bedensel ifade şeklidir’ denebilir. Psikolojik jest, karakter analizi sırasında belirleneceği gibi sahne provaları aşamasında da belirlenebilir. Önceliği bu jestlerin, masa başı çalışması esnasında doğru ve titiz bir dramaturjik çalışma ile belirlenmesi yönündedir. Karakterin psikolojik jestinin -bütün psikolojik ve fiziksel partiyonlar da göz önüne alınarak- basit ve biricik olması önemlidir. Bu tanımlamalar dâhilinde, Tez’in İkinci bölümünde yer alan “*Michael Chekhov’un Karakter Yaratımında Kullandığı Temel Metotlar*” ve “*Psikolojik Jest*” başlıkları altında da belirtildiği gibi, “Psikolojik Jest, oyuncu tarafından güçlü, net ve basit bir şekilde yaratılmalıdır. Çünkü bu yönelimin önemli ilk nihai amacı; oyuncu kişinin iradesini uyandırmak ve yapabileceği egzersizlerin planlamasını beden yolu ile keşfetmesini sağlamaktır.” Bununla kendi yetkinliğini fark eden oyuncu da fiziksel yetisinin sınırlılıklarını doğru bir açıdan görecektir ve keşfetmeye başlayacaktır.

Çalışmada çözüm odaklı olarak araştırılan ve oyuncunun *karakter yaratma* evresinde deneyimleyebileceği “Hayali Beden” kavramı da önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Hayali beden, oyuncunun genel olarak dramaturjik çalışmasını yaptığı ve oyundan çıkardığı varsayımlarla, üzerinde çalışacağı karakterinin ilk öngörü ve içgüdüsel olarak niteliklerini fark ettiği ‘imgesel an’ olarak tanımlanabilir. Bir başka deyişle, oyuncunun yaratıcı bireyselliği yoluyla dinamik bir şekilde imgeleminde uyandırdığı tüm görüntüleri ‘bir başka kişi’nin bedenine odaklanma ve bu olgu üzerinden bir başka bedeni *hayal etme* noktasında’ yaratması olarak da tanımlanabilir. Chekhov bu yaklaşımı ile ‘oyuncu kişinin karakteri kendisine yaklaştırmasını değil, kendisinin karakter seviyesine çıkmasını önemle vurgulamaktadır. Çünkü ona göre, karakter ile oyuncu farklı kişilerdir.

Son olarak oyuncu, oyun metni ve sahne çalışması aşamasında kendi eylemlerine ve söylemlerine ‘karakter’ kavramı üzerinden *amaç* belirlemesi ‘o’ karakterin daha ‘üst bir amaca’ yönelmesini sağlayacaktır. Karakterin eylemlerini belirleyen ana nokta karakterin amacı veya amaçlarının toplamıdır. Oyuncu eylemlerini kendi kişiliği üzerinden ya da deneyimleri üzerinden belirleyemez, tersine karakterin istekleri, karakterin psikolojik yapısı ve karakterin fiziksel koşulları üzerinden bu eylemler belirlenebilir. Bu açıdan eyleme ait tüm doktrinlerin oyunculuk sanatı içerisinde, ‘Psikolojik Jest’ kavramı ile olan bağdaşıklığı; Chekhov’un daha önce de üzerinde çalıştığı ‘Nitelik’ olgusuyla da ilişkilidir. Bu yüzden bir jestin *niteliği* ya da bir hareketin *niteliği*; Chekhov’un oyunculuk yaklaşımında önemli bir konudur.

Bu bağlamlar üzerinden değerlendirildiğinde, Michael Chekhov’un Oyunculuk Metodu, “sistem”in uzantısı olarak görülse de; karakter kavramı ve oyunculuk uygulamaları noktasında farklı bir diyalektik yapı içerisinde yer almaktadır. Ancak Stanislavski’nin son dönemlerinde çalışmak istediği “Fiziksel Aksiyonlar Yöntemi”nin de günümüze ulaşabilmiş hali olarak tanımlamak da mümkün olabilir.

Michael Chekhov Oyunculuk Metodu yeteneği ve yaratıcılığı yetkinleştirmek noktasında önemli bir praksis örneğidir. Bu metot, açıklanmış ve deneyimlenmiş olan tüm teknik uygulamaları ile yönetmenin, oyuncunun ve oyunculuk eğitmeninin sanatsal yaratıcılığına sunulmuş olan bütüncül bir görecelik olarak sanat literatüründe yerini almıştır. Tüm oyunculuk yöntemlerinde de görüldüğü gibi, bu çalışma metodunu

tecrübe etmek ya da etmemek ise bütünüyle kişinin sanatsal yaklaşımına, estetik bakış açısına, tercihine ve tecrübesine bağlıdır.



KAYNAKÇA

- Acar, Ö. (2016). *Michael Chekhov monografisi* (Yüksek Lisans Tezi) Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezinden edinilmiştir. (Tez No. 435276)
- Adler, S. (2016). *Aktörlük sanatı*. (N. U. Özüaydın, Çev.) İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Altar, C. M. (1996). *Sanat felsefesi üzerine*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altuğ, G. A. (2012). *Stanislavski'nin fiziksel aksiyon yöntemi ve Stanislavski "sistem"inin uzantıları* (Doktora Tezi) Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezinden edinilmiştir. (Tez No. 331901)
- Ashperger, C. (2008). *The rhythm of and the sound of time 'Michael Chekhov's acting technique in the 21.st century.'* New York, NY: Editions Rodopi B.V., Amsterdam.
- Bademci, İ. Ö. (2019). *Michael Chekhov tekniğinin uygulamalar üzerinden analizi (Yüksek Lisans Tezi)*. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezinden edinilmiştir. (Tez No. 560330)
- Bahçeci, M. Ö. (2012). Michael Chekhov'un oyunculuk tekniği üzerine. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 0-13, 29.
- Bartow, A. (Ed.). (2006). *Training of the american actor*. New York: Theatre Communications Group.
- Benedetti, J. (2007). *The art of the actor: the essential history of acting from classical times to the present day*. New York: Routledge.
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro tarihi*. (İ. Bayramoğlu, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Brook, P. (2007). *Açık kapı: Oyunculuk ve tiyatro üzerine düşünceler*. (M. Balay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Byckling, L. (2015). Stanislavsky and Michael Chekhov. *Stanislavski Studies*, 8, 48-115.
- Camus, A. (1965). *Sanatçı ve çağı*. (Y. Keskin, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.

- Candan, A. (2019). *Yirminci yüzyılda öncü tiyatro ve dijital çağda gösterim*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Chamberlain, F. (2004). *Michael Chekhov*. New York: Routledge.
- Chekhov, M. (1991). *On the technique of acting 'Mel Gordon-Mala Powers.'* New York, NY: Harper Resource Books, (Harper Collins Publishers).
- Chekhov, M. (2005). *Path of the actor*. (Eds: A. Kirillov & B. Merlin). Londra: Routledge.
- Chekhov, M. (2014). *Oyuncuya*. (B. Halaçoğlu, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Çalışlar, A. (2004). *Tiyatro kavramları sözlüğü*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Dabbo, J. (2007). Michael Chekhov and the embodied imagination: Higher self and non-self. *Studies in Theatre and Performance*, 27, 261-273.
- Ergün, S., Cevher, S., Yalçın, E., Acar, Y., Ünsalan, Y., Güngör, İ. & Soyuerden, E. (2017) *Oyunculüğün yolculuğu/Stanislavki'den Morris'e*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Fischer, E. (2015). *Sanatın gerekliliği*. İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Gordon, M. (1983). Michael Chekhov's life and work: A descriptive chronology. *The Drama Review*, 27(3), 3-21.
- Gordon, M. (2009). *Stanislavsky in America: An actor's workbook*. New York: Routledge.
- Grotowski, J. (2016). *Yoksul bir tiyatroya doğru*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hassanisoughi, Ş. (2012). *Fiziksel aksiyon dizgesi: organik oyunculuk ve tekrarlanabilirlik* (Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezinden edinilmiştir. (Tez No. 319729)
- Hodge, A. (2000). *Twentieth century actor training*. New York: Routledge.
- Hodge, A. (2010). *Twentieth century actor training*. New York: Routledge
- Innes, C. (2010). *Avant-garde tiyatro 1892-1992*. (B. Güçbilmez, & A. V. Kahraman,

- Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Jung, C. G. (2020). *Dört arketip*. (Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Karaboğa, K. (2010). *Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Karabulut, T. (2014). *Modern tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Karaburun, Ö. C. (2019). *Michael Chekhov yönteminde hayali beden ve aslan asker şvayk örneği* (Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezinden edinilmiştir. (Tez No. 580038)
- Langer, S. K. (2012). *Sanat problemleri*. (A. F. Korur, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- May, R. (2020). *Yaratma cesareti*. (A. Oysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Nutku, Ö. (1993). *Dünya tiyatrosu tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Nutku, Ö. (2002). *Sahne bilgisi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özgü, M. (1943). Goethe'nin sanat görüşü. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 1, 321-330.
- Özüaydın, N. U. (2011). *Stanislavski sistemi ve metot oyunculuğu*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Pavis, P. (1999). *Sahneleme, kültürler kavşağında tiyatro* (S. Kamber, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Petit, L. (2010). *The Michael Chekhov handbook: For the actor*. New York, NY: Routledge.
- Rodin, A. (2018). *Düşünce kıvılcımları*. (A. Sönmezay, Çev.) İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Stanislavski, K. (2011a). *Bir aktör hazırlanıyor*. (S. Taşer, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Stanislavski, K. (2011b). *Bir rol yaratmak*. (Ç. Genç, F. Güllü ve B. Tanyel, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Stanislavski, K. (2011c). *Sanat yaşamım*. (S. Taşer, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı

Yayınları.

- Stanislavski, K. (2011d). *Bir karakter yaratmak*. (S. Taşer, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Stanislavski, K. (2015). *Oyuncunun el kitabı*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Steiner, R. (2002). *Teozofî (Tanrısal bilgelik)*. (A. Domeniconi, Çev.) İstanbul: Omega Yayınları.
- Steiner, R. (2003). *Gizli bilim*. (A. Domeniconi, Çev.) İstanbul: Omega Yayınları.
- Şener, S. (2006). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Winnicott, D.W. (2019). *Oyun ve gerçeklik*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis yayınları.
- Yaralı, E. & Karaboğa, K. (2005). Sistem'in kısa tarihçesi. *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, 11. 119-157.
- Yeşil, S. (2007). *Michael Chekhov'un Konstantin Stanislavski'nin oyunculuk yöntemine yaklaşımı* (Yüksel Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezinden edinilmiştir. (Tez No. 311635)
- Zinder, D. (2016). *Beden, ses, imgelem: imge çalışma eğitimi ve Chekhov tekniği*. (S. Cevher & Ç.Yılmaz, Çev.) İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	ÖZGÜR KÜÇÜKÖNER
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	
Y. Lisans Öğrenimi	
Bildiği Yabancı Diller	
Staj	
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E – Posta:	