

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI BÖLÜMÜ TİYATRO ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MICHAEL CHEKHOV TEKNİĞİ'NİN
UYGULAMALAR ÜZERİNDEN ANALİZİ

İmer ÖZGÜN BADEMCİ
2501091005

TEZ DANIŞMANI
Doç. Aşlı YILMAZ DAVUTOĞLU

İstanbul - 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : İMER ÖZGÜN BADEMCI Numarası : 2501091005

Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : SAHNE SANATLARI
ANASANAT DALI/TİYATRO
SANAT DALI/
YÜKSEK LİSANS Danışmanı : DOÇ. ASLI YILMAZ DAVUTOĞLU

Tez Savunma Tarihi : 10.06.2019 Saati : 14.00

Tez Başlığı : MICHAEL CHEKHOV TEKNİĞİ'NİN UYGULAMALAR ÜZERİNDEN ANALİZİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **36. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / **YETERLİ** KARAR verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. ASLI YILMAZ DAVUTOĞLU		KABUL
2-DOÇ. DR. MÜNİP MELİH KORUKÇU		KABUL
3-DOÇ. TUFAN KARABULUT		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-PROF. ŞEBNEM ÜNAL		
2-DOÇ. EZGİ SAYDAM		

ÖZ

MICHAEL CHEKHOV TEKNIĞİ'NİN UYGULAMALAR ÜZERİNDEN ANALİZİ

İMER ÖZGÜN BADEMCİ

Bu tez çalışması, Michael Chekhov tekniği ile ilgili Türkçe kaynakların son derece sınırlı olduğu bilgisinden hareketle, teknikten yararlanmak isteyen oyuncular için, teori ve pratiğin iç içe geçtiği bir kaynak oluşturmak amacıyla hazırlanmıştır. Tekniğin altyapısı, 'modüller' şeklinde sıralanmış başlıklar altında ve teorik içeriğin uygulamalara nasıl aktarıldığını gösteren egzersizler eşliğinde, kolay anlaşılır bir düzenleme içinde sunulmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda, farklı eğitimcilerin bakış açılarını yansıtmak üzere tekniğin çağdaş uygulamalarına da yer verilmiştir.

Tez çalışması'nın birinci bölümünde, Michael Chekhov'un biyografisi, oyunculuk anlayışının gelişim süreciyle ilişkilendirilerek ortaya konmuş; ikinci bölümde, tekniğin temel kavram, ilke ve araçları egzersizler eşliğinde analiz edilmiş; üçüncü bölümde ise, karakterizasyon aşamasında kullanılan araçlar, tekniğin uygulamaları ile iç içe değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Oyunculuk, Michael Chekhov Tekniği, Hayalgücü, Hareket

ABSTRACT

AN ANALYSIS OF MICHAEL CHEKHOV'S TECHNIQUE THROUGH EXERCISES

İMER ÖZGÜN BADEMÇİ

Given the scarcity of extant sources on the Michael Chekhov technique in Turkish, the aim of the present study is to provide a useful source for actors by combining theory and practice of the Chekhov technique. The theoretical background is divided into separate modules, which are organized in a coherent way. Each module offers tools that aim to enhance the application of a theoretical framework in practice. In order to reflect diverse interpretative opportunities rendered by this technique, the study also incorporates contemporary examples of the use and practice of the Chekhov technique by different instructors.

The thesis consists of three parts. The first part of the thesis is devoted to Michael Chekhov's biography. The formation and development of his technique is brought together with important events that shaped his life. In the second part, the study analyzes the basic concepts and principles of the Chekhov technique while offering practical tools to employ them. In the last part, tools that are used in characterization are examined in close relation with exercises of the Chekhov technique.

Keywords: Theatre, Acting, Michael Chekhov Technique, İmagination, Movement

ÖNSÖZ

Bilindiği üzere, Stanislavski'nin oyunculuk eğitimine bir sistem kazandırmasından bu yana, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de oyunculuk eğitimi belirli teknikler üzerinden verilmektedir. Çünkü oyuncu yeteneğini ve ifade araçlarını geliştirmekte ona rehberlik edebilecek bir teknik arayışı içindedir. Oyuncu, motive olacağı, özgür hissedeceği, 'dönüşme' arzusunu tetikleyebileceği bir teknikle buluştuğunda, aslında bu sanatın yalnızca içgüdüsel bir yaklaşımdan ziyade, sistematik bir yaratım potansiyeli de taşıdığını görecektir. Bu yaratım potansiyeli, çocukluk zamanlarından da hatırlanabileceği gibi, oyun oynamanın zevkine varılabildiğinde kendini göstermektedir. Bu nedenle oyuncu, çocukluk yıllarında oynadığı oyunlardaki inancını, coşkusallığını ve yaratma arzusunu harekete geçirecek bir kılavuza ihtiyaç duyar.

Yukarıda bahsettiğim ihtiyacın izinden giderek, kendime uygun bir oyunculuk tekniği arayışım, Michael Chekhov tekniği ile yolumun kesişmesindeki en büyük etkendi. Süreç içerisinde yurtiçi ve yurtdışında katıldığım atölyelerle derinleşme imkanı bulduğum tekniğin, oyunculuk gelişimine büyük oranda katkı sağladığını gördüm. Tekniğin içeriğini oluşturan pek çok aracın ise role hazırlık sürecinde, karakter yaratma aşamasında hızlı ve etkili sonuçlar elde edilmesi için önemli bir yol gösterici olduğunu fark ettim. Bu deneyimler doğrultusunda, meslektaşlarım için de verimli olabileceğini düşündüğüm bu teknikle ilgili araştırma yapmaya yöneldim.

Bu tez, oyuncular ve oyuncu adayları için Michael Chekhov tekniğine dair hem pratik hem teorik anlamda bir kaynak niteliği taşımaktadır. Ayrıca bu çalışmada tekniğin içeriği, eğitim kurumlarında eksikliği hissedilebilen alternatif yöntem arayışlarından hareketle, oyunculuk eğitime katkı sağlaması amacıyla farklı bir bakışla düzenlenmiştir. Güncel uygulamalarda tekniğin başlıklarının her eğitmen tarafından ayrı kategorize edilmesi, bizi eğitimde kullanılabilecek uygun bir model arayışına itmiştir. Bunun sonucunda tekniğin ilkeleri ile o ilkelere uygun bazı araçların bütünleşebileceği alternatif bir model oluşturulmuş ve bu model egzersizlerle zenginleştirilmiştir. Böylelikle egzersizlerin içeriğinin de tekniğin

teorik altyapısı ile desteklenmesi sağlanmıştır. Michael Chekhov tekniğinin karakterizasyon araçları ise “karakter yaratma sürecinde kullanılabilen araçlar” başlığı altında ele alınmıştır. Bu bölümde, araçların çeşitli roller üzerinde uygulamalarına yer verilerek, “karakter çalışmalarına nasıl entegre edilebileceği?” sorusuna da bir cevap bulunması hedeflenmiştir.

Tüm bilgisini, zamanını ve emeğini ortaya koyarak tezin yazıldığı süreç boyunca, bana büyük bir özveri ile destek olan, hocam ve aynı zamanda danışmanım Doç. **Ash Yılmaz Davutoğlu**’na ve gösterdikleri anlayış ve destek için tüm ailesine,

Michael Chekhov tekniği üzerine verdikleri eğitimlerle, tekniği özümsememi sağlayan ve tezin yazıldığı süreçte bolca ilham aldığım başta **Lenard Petit** olmak üzere tüm Michael Chekhov Europe ve MICHA (Michael Chekhov Association) eğitmenlerine,

Öğrencilik yıllarımdan bugüne kadar hep desteğini hissettiğim, bana eğitmenliğe ilk adımımı atmamı sağlayan, hocam Prof. **Suat Özturba**’ya,

Bu tezin yazıldığı süreç boyunca verdikleri destek ve gösterdikleri anlayış için, başta eşim **Salih Bademci** olmak üzere tüm aileme ve **SiyahBeyazveRenkli** tiyatro ekibindeki bütün yol arkadaşlarıma,

Oyunculuk sanatına ve hayata bakışımı değiştiren, tekniğin yaratıcısı Michael Chekhov’a ve bu tekniğe kaynaklık eden bütün büyük ustalara,

çok teşekkür ederim.

İMER ÖZGÜN BADEMCİ

İSTANBUL, 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM MICHAEL CHEKHOV'UN YAŞAMI VE OYUNCULUK ANLAYIŞINI ETKİLEYEN KÖKLER

1.1. Çocukluk Yılları ve Sanat Anlayışına Etkileri	9
1.2. Rusya'daki Meslek Hayatı ve Oyunculuk Anlayışının Gelişimi	13
1.2.1. Maly Tiyatrosu.....	14
1.2.2. Moskova Sanat Tiyatrosu	16
1.2.3. Rudolf Steiner	21
1.2.4. İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu Dönemi	22
1.3. Sürgün Yılları ve Tekniğin Gelişiminin Son Evreleri	24
1.3.1. Amerika Yılları	27

İKİNCİ BÖLÜM TEKNİĞİN ALTYAPISINI OLUŞTURAN İLKE, KAVRAM, ARAÇ VE UYGULAMALAR

2.1. Psikofiziksel Yaklaşım İlkesi	33
2.1.1. İmgeler, Hayal gücü ve Konsantrasyon	37
2.2. Soyut Araçlar Yoluyla İfade İlkesi	42
2.2.1. Enerji.....	44
2.2.2. Işıma.....	46
2.3. Yaratıcı Ruh ve Yüksek Kavrayış Hâli İlkesi	50
2.3.1. İdeal Merkez ve Eşik Geçme	53
2.4. Tekniğin Bütünselliği ve 'Yaratım Alanı'nın Uyarılması İlkesi	56
2.4.1. Dört Kardeş: Rahatlık Hissi, Form Hissi, Güzellik Hissi, Bütünlük Hissi	58

2.4.1.1. Rahatlık Hissi	58
2.4.1.2. Form Hissi	60
2.4.1.3. Güzellik Hissi	62
2.4.1.4. Bütünlük Hissi	64
2.4.2. İki Ritm: Staccato – Legato	67
2.5. Sanatsal Özgürlük İlkesi	68
2.5.1. Hareketin Nitelikleri: Yoğurma, Süzülme, Uçma, Işıma	70
2.5.2. Atmosfer	75

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KARAKTER YARATMA SÜRECİNDE KULLANILABİLEN ARAÇLAR

3.1. Hayalî Beden	78
3.2. Arketipal Jestler	82
3.3. Psikolojik Jest	85
3.4. Arketipler	90
3.5. Kişisel Atmosfer	93
3.6. Hayalî Merkez	96
SONUÇ	100
KAYNAKÇA	104

GİRİŞ

20. yüzyıl Rusya'sında, Stanislavski kendi oyunculuk 'sistem'ini oluşturmada önce tiyatro okullarındaki eğitimlerin dayandığı herhangi bir sistem ya da teorik temel mevcut değildir. Sahne derslerinde, oyun ve karakterler incelendikten hemen sonra provaya geçildiğinde, üzerinde konuşulmuş pek çok sahnenin, oyuncuların teknik yetersizlikleri nedeniyle uygulamaya koyulamadığı görülür. Toporkov'un "*Stanislavski Provada*" adlı kitabında belirttiği üzere; düşünsel bir altyapı ve istikrarlı bir eğitim modelinden yoksun olunması, her bir eğitmenin sadece kendi beceri ve deneyimleri doğrultusunda –ve diğer eğitmenlerin yaptıklarından kopuk ve farklı– çalışma biçimleri geliştirmesine yol açmıştır. Provalar esnasında öğrencilerin altından kalkamadığı anları, eğitmenler sahneye çıkıp oynayarak göstermekte; ya da örneğin, eğitmen belli aralıklarla ayağını yere vurarak öğrencilerin duygularını uyarmaya çalışmaktadır. Eğitmenlerin 'bir oyuncu olarak' bildikleri, fakat öğrencilerine aktaramadıkları için 'sır' olarak tabir edilen –ve yine 'sır' olarak kalan– tüm bu ipucu ve bilgilerin, geliştirilme ve sistemleştirilmesine ihtiyaç vardır. Duyguların sürekliliğini sağlayamayan, onlara anlık olarak ulaşıp kaybeden öğrenciler için ise, oyuncunun 'iç dünyasını kışkırtan' yöntemlerin saptanması özellikle gerekmektedir.¹

Rusya'daki oyunculuk eğitiminin yetersizliğini ve bir sisteme duyulan ihtiyacı fark eden Stanislavski, yaşanan dönemde psikoloji başta olmak üzere çeşitli bilim dallarındaki hızlı bilimsel gelişmelerden de beslenerek, kendi kişisel deneyimleri ve derslerde öğrencilere anlattığı bilgilerle sistem oluşturmaya karar verir. Tekniğini, dönemin akademilerindeki oyunculuk anlayışında etkisi gözlemlenen 'Rus gerçekçiliği' üzerinden inşa edecektir. Bu hedefler doğrultusunda Stanislavski, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda, terminolojisini oluşturmak adına kurduğu İlk Stüdyo'da, bir grup oyuncuyla birlikte çalışmalarına başlar.

¹ Vasili Toporkov, **Stanislavski Provada**, Çev. Cüneyt Yalaz, Duygu Dalyanoğlu, Özgür Eren, Yay. Haz. Özgür Eren, İstanbul, Bgst Yayınları, 2017, s. 18-25.

Oyuncunun kişisel hisleri ve deneyimleri üzerinden insan doğasını ve oyunculuğu araştıran Stanislavski, ‘uyarılmış hayal gücü’nün oyuncunun ifadesi üzerindeki etkisini görür. Bu gözleminden hareketle; ‘duygu belleği, sihirli eğer, ısın gönderme’ vb. kavramlar aracılığı ile ‘Sistem’ini oluşturmaya başlar.²

Stanislavski Sistemi üzerine eğitim alan oyuncular arasında –bu tez çalışmasının ana konusu olan– Michael Chekhov da vardır. Bu süreçte Chekhov, “psikofiziksel oyunculuk sistemi” çalışmalarında hem oyuncu hem de öğrenci olarak yer alır. Sisteme iyice hâkim olan ve büyük ölçüde yararlanan Chekhov, Stanislavski’ye ve tekniğine hayranlık duymakla birlikte, bir süre sonra –ayrıntıları İkinci Bölüm’de vereceğimiz– bazı çalışmaların oyuncuyu sınırladığını düşünmeye başlar. Bir süre sonra da, kendi görüş ve birikimleri doğrultusunda yeni bir oyunculuk tekniği geliştirme arzusu iyice güçlenecek ve çalışmalarını bu hedefe yönlendirecektir.

Michael Chekhov’un da, pek çok oyunculuk metodunda görüldüğü gibi, “ideal oyuncu kimdir, hangi niteliklere sahiptir” gibi sorulara cevap arayarak, tekniğinin altyapısını oluşturmaya başladığı görülmektedir. İdeal oyuncuda olması gereken “duyarlı beden, psikolojik zenginlik, özgüven hislerini görünür kılacak sağlam teknik altyapı” gibi ihtiyaçlar doğrultusunda Chekhov, –2.ve 3. Bölüm’de ayrıntılı olarak anlatacağımız çalışmalar ile– oyuncuyu ‘yaratıcı hâl’e taşıyacak araçları geliştirmenin yollarını arar.

Oyuncunun ‘yaratıcı hâl’de iken belirginleşen ‘ilham alma hâli’ni, Chekhov, oyuncuda ‘oynama isteğini’ tetiklemek üzere tekniğin merkezine oturtmuştur. İlhamı ve isteği açığa çıkartan en güçlü malzemenin ‘duyarlı beden’ olduğuna inandığı için de tekniğini hayal gücü ve hareket üzerine odaklandırır. Oyuncunun sahnedeki varlığını güçlendiren, özgün karakterler yaratmasına imkân veren başlıklardan “Hayalî merkez, Hayalî beden, Psikolojik jest, Arketipler vb.” Chekhov’un ‘oyuncunun bedeniyle hayal kurması’ fikri üzerinden geliştirdiği pratik araçlardan bazılarıdır.

² Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2010, s. 57.

Chekhov'un oyunculuk sanatına dair fikirlerinin oluşmasında, başta Rudolf Steiner olmak üzere, Vakhtangov, Sulerzhitski, Gordon Craig, Meyerhold gibi dönemin önemli tiyatro sanatçılarının etkileri büyüktür. Ancak, Chekhov Tekniğinin temel ilke ve araçlarının asıl olarak, Stanislavski'nin çalışmalarında kullandığı başlıklar üzerinden şekillendiği açıkça görülmektedir.

Çalışmanın Amacı

Oyuncunun, eğitim döneminde ya da profesyonel yaşamında gereksinim duyacağı iki temel başlıktan söz edebiliriz:

- 1) Edinmiş olduğu teknik beceri ve malzemeleri –başta ‘beden ve ses’ olmak üzere– etkili kullanabilme becerisi.
- 2) Role hazırlık aşamasında başvuracağı, ‘ilham kaynağı’ niteliğindeki pratik araçlara sahip olması.

Bu gereksinimler doğrultusunda oyuncu, ifade araçlarını geliştirecek, role hazırlanırken kendisine rehberlik edecek metotlara sahip olmak ister ve bunun arayışına girer. Bu arayışın en önemli duraklarından biri şüphesiz ki Stanislavski Sistem'idir. Geçmişten bugüne, Stanislavski Sistemi'nin hem dünyada hem ülkemizde kullanım alanı oldukça geniş ve yaygındır. Moore'un ifadesiyle ‘tiyatro sanatının bilimi’³ olarak görülen, gerçekçilik akımıyla şekillenmiş olan bu sistem, günümüz oyuncusunun ihtiyaçlarını ‘doğal oyunculuk’ oyunculuk tarzını büyük ölçüde destekler niteliktedir. Nitekim, oyunculuk eğitimi veren kurumların çoğu, öğrencilerini Stanislavski Sistemi üzerinden eğitmektedirler.

Ne var ki her teknik, her oyuncu –veya her rol– için uygun olmayabilir. Çünkü her oyuncunun malzemesi ve motive olma şekli farklıdır. Dolayısıyla, oyuncu olarak eksikliği hissedilen noktaların tespit edilmesi ve oyuncunun yaratıcı süreçte kendini motive edecek alternatiflere sahip olması önemlidir.

³ Sonia Moore, **Stanislavski Sistemi: Oyunculuk Eğitim İçin Bir El Kitabı**, Çev. Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz, Yay. Haz. Fırat Güllü, İstanbul, Bgst Yayınları, 2006, s. 31.

“Bir oyuncunun niçin farklı alternatiflere ihtiyaç duyabileceği” sorusu, aslında her oyuncu açısından farklı cevaplarla karşılanabilecek olsa da, ‘gerçeğe en yakın’ olanın araştırıldığı bir oyunculuk eğitiminin ardından, profesyonel yaşama geçiş sürecinde oyuncuların karşılaştığı birtakım zorlukları –kendi deneyim ve gözlemlerimizden de yararlanarak– sıralamaya çalışalım:

- Role hazırlık aşamasında, o rolün/karakterin dünyasına ‘içgüdüsel’ olarak varmanın ötesine geçememek.
- Seyirci üzerinde ‘gerçeklik hissi’ bırakma amacıyla ‘karakteri kendine yaklaştırmak’ ve sonuçta, özgün yaratımdan uzak, birbirinin benzeri karakterler üretmeyle sınırlanmak.
- Duyguları ifade ediş biçimini ‘en doğal olana’ yaklaştırmak kaygısıyla, ‘zihnini’ gereğinden çok devreye sokmak. – Bu durum, sahnedeki oyuncunun varlığını güçsüzleştirmekte ve her hareketi şüphe ile yapmasına sebep olmaktadır.
- Bütün bunların sonucunda ortaya çıkabilecek olan ‘özgüven eksikliği’ ve ‘seyirci korkusu’.
- Oyun oynama’daki ‘eğlence hissi’nin keyfini yitirip, temel bir enerji kaynağından yoksun kalmak.

Bu çalışmada, yukarıda sıraladığımız ihtiyaçlar doğrultusundaki arayışımıza tatmin edici yanıtlar verdiğine inandığımız ve farklı tekniklere ihtiyaç duyan oyuncular için bir alternatif olarak gördüğümüz Michael Chekhov Tekniği incelenmektedir.

Çalışmanın iki temel amacı vardır. İlki, özellikle 2000’li yılların başından bu yana ABD ve Avrupa’da giderek yaygınlaşan Michael Chekhov Tekniği’ni, hem teorik hem de uygulama düzeyinde analiz etmek yoluyla ülkemizdeki oyunculuk eğitimi literatürüne katkıda bulunabilmektir.

Diğer amaç ise; tekniğin altyapısının, oyuncu ve oyuncu adaylarına, ‘modüller’ şeklinde sıralanmış başlıklar altında ve teorik içeriğin uygulamalara nasıl yansıtıldığını gösteren egzersizler aracılığıyla kolay anlaşılır bir düzenleme içinde sunulmasıdır.

Bu tez çalışması hazırlanırken; Chekhov tekniğinin en önemli özelliği olan “minimum konuşma, maksimum hareket” ilkesi, bir odak noktası olmuştur. ‘Analitik’ araştırmalarla zihni faaliyete sokan, konuşma üzerine kurulu bir teknik olmaktan ziyade oyuncunun ‘beden’ üzerinden araştırma yapmasına dayanan bu ilke doğrultusunda; Teknik’le ilgili teorik altyapıyı öne çıkaran bir çalışmanın, tekniğin bütünsel olarak kavranabilmesi –ve yukarıda özetlenen sorunlara çözüm üretilmesi– bakımından, oyuncular için yararlı olabileceği düşünüldü. Kaynaklardan, atölyelerden ve bu tekniği uyguladığımız profesyonel oyunculuk deneyimlerinden elde edilen verilerle oluşan bir sentezin, teorik bir rehber olma özelliği taşımasının yanında, tekniği ‘uygulama içinde’ tanıyabilme açısından da faydalı olması için çaba sarf edildi.

Tekniğin ilkelerini oluşturan pek çok soyut kavramın varlığı ve iç içe geçen bu kavramların hangi sıralamayla öğretilmesi ise bir diğer sorunsaldır. Tekniğin içerdiği karakterizasyon araçlarının verimli olabilmesi için öğrencilerin “enerji, ısıma, ideal merkez, dört kardeş” gibi dinamik ilkelerle çalışmaları gerektiğinden; bu ilkeler arasındaki bütünselliğin vurgulandığı ‘doğru’ bir sistematik kurulmalıdır. Örneğin, Chekhov’un ‘psikolojik jest’ aracı, öğrencilere aktarmada en çok güçlük çekilen konulardan biridir. Çünkü, çalışma aşamaları “hazırlık, enerji-beden, ısıma, sürdürme” gibi kavramlardan oluşan ‘psikolojik jest’ aracından verim alabilmek için, öncelikle bu kavramları tanımak, anlamak ve onlarla pratik yapmaya alışmış olmak gerekir.

Araştırmalarımız esnasında, Chekhov eğitimcilerinin atölyelerinde ya da yazmış oldukları kitaplarda, tekniği ileri götürmek amacıyla kendi yorumlarıyla geliştirdikleri yeni modüller tespit ettik. Bu modüllerden esinlenerek; tekniğin ülkemizdeki uygulamalarında oyuncular ve eğitimciler açısından beliren zorlukları gidermek adına, tekniğin uzmanlarından Lenard Petit’in yorumlarından da önemli ölçüde yararlanarak, yeni bir ‘modül oluşturma’ yoluna gittik. Başlıklardaki sıralama, büyük oranda bu tez çalışmasına özgü bir düzenlemedir ve uygulamalardaki gözlemlerimiz doğrultusunda, tekniğin verimliliğini artırma hedefine yöneliktir. Elbette ki Chekhov Tekniği başka bir ülkede ve başka

oyuncularla pratiğe sokulduğunda, gelişim adına farklı ihtiyaçlar tespit edilmesi ve içeriğinin ona göre yeniden düzenlenmesi mümkündür. Nitekim bu tez çalışması da, kendi deneyim ve gözlemlerimizin süzgecinden geçirilerek hazırlanmış olup, hem teorik hem pratik altyapıya yer veren bir “Chekhov Tekniği modellemesi” özelliğini taşımaktadır.

Araştırma Sürecinde Karşılaşılan Sorunlar

- 1) Michael Chekhov Tekniğini hem teorik hem de pratik düzlemde inceleyen bu tez çalışmasında, kaynak bulmadaki sıkıntı bizi oldukça zorladı. Chekhov’un otobiyografisi *‘The Path Of The Actor’*, Amerika’daki ders notlarının derlemesi *‘The Lessons For The Professional Actor’* ve kendi yazdığı, Türkçeye çevrilmiş tek kaynak olan *‘To The Actor (Oyuncuya)’* adlı kaynakların dışında, hakkında yazılmış makale ve diğer ‘yararlanılabilir nitelikteki’ kaynak sayısının sınırlı olduğu görülmektedir.
- 2) Chekhov Tekniği üzerine yazılmış yabancı kaynaklardan alıntı yaparken, kavramların dilimizdeki farklı çevirileriyle ilgili sıkıntılar gündeme geldi. Örneğin Chekhov’un dört elementinden biri olan *“feeling of ease”* kavramının karşılığı olarak kullanılan ‘kolaylık, rahatlık, hafiflik’ kelimelerinden hangisini tercih edeceğimize; eğitimlerimizde öğrencilerin bu tekniği en doğru ve kolay biçimde anlayıp içselleştirmelerini en çok hangi kelimenin sağladığına bakarak karar verdik. Örneğin, ‘kolaylık hissi’ kavramı kafa karışıklığına yol açarken; ‘rahatlık hissi’ doğru biçimde anlaşılıp deneyimleniyordu. Aynı problem *“radiation, radiating”* kavramlarında da karşımıza çıktı. Kimi kaynaklarda ‘ışınım’, ‘ışınım’ ‘yayma’ veya ‘radyasyon’ olarak çevrilmiş olan kavram için, tez çalışmamızda ‘ışınım’ ve ‘ışın yayma’ karşılığını tercih ettik.
- 3) Bir diğer sorunlu kavram, hareketin niteliklerinden olan *‘molding’* idi. ‘Kalıp çıkarma’, ‘şekil verme’ gibi karşılıkları olan kelimenin, bir Chekhov atölyesinde ‘yoğurma’ diye söylendiğini görmüştük. Nitekim, ilgili egzersizde oyuncu, etrafının ‘kil’ ile dolu olduğunu hayal ettiği için, böyle bir ortamda hareket eden bedeniyle ‘kilin direncini’ deneyimlerken ‘yoğurma hissi’ karşılığının daha isabetli olabileceğini düşündük.

- 4) Chekhov atölyelerinde, eğitimcilerin Chekhov Tekniğini kendilerine göre uyarladıkları ve dolayısıyla, kullandıkları kavramların farklılık gösterdiği gözlenir. Örneğin, Lenard Petit ‘enerji-beden’ kavramını kullanırken, Joerg Andrees ‘itki’ kavramını tercih etmektedir. Bu tez çalışmasında, okuyanların bakış açısını çeşitlendirmek adına, iki öneriyi de kullanmayı uygun bulduk.
- 5) Chekhov tekniğinin incelendiği kaynaklarda, genel olarak oyunculuk araç ve kavramlarının diziliminde farklılık ve karışıklık mevcut olduğunu gördük. Michael Chekhov’un kendisinin oluşturduğu sistemli bir modelin bulunmaması nedeniyle, tekniğin içeriğinin diziliminde, her araştırmacı farklı yorum yapabilmiş idi. Örneğin, bazı kaynaklarda ‘hayalgücü’ kavramı ‘Dinamik İlkeler’ başlığı altında yer alırken, bazılarında ‘Araçlar’ başlığı altındaydı. Bu çalışmamızda, en uygun dizilimi Lenard Petit’in uyguladığı düşüncesiyle, bazı başlık tercihlerinde onun yorumlamalarından yararlandık, bazılarında ise kendi deneyimlerimizi değerlendirdik.

Araştırmanın Kapsamı

Birinci Bölüm:

Bu tez çalışmasının ilk bölümü; Michael Chekhov’un biyografisi ile başlar. Bu bölümde; Chekhov’un hayat hikayesi ile oyunculuk yaklaşımını oluşturan etkiler iç içe geçecek şekilde anlatılmıştır, böylece aralarındaki etkileşimin belirginleşmesi amaçlanmıştır. Sanatçı kişiliğinin filizlenmesi ve oyunculuk serüvenin köklerini oluşturmasında aile bireyleri ile olan ilişkilerinin etkisi, oyunculuk eğitimine başlama ve sonrasında profesyonel dünyaya adım atma süreci, Moskova Sanat Tiyatrosu dönemi ve Stanislavski, Vakhtangov, Sulerzhitski, Rudolf Steiner gibi dönemin önemli isimlerinin etkileriyle kendi oyunculuk yaklaşımının temelini atarak tekniğinin çatısını oluşturması, politik sebeplerden ötürü Rusya’yı terk edişi, ileriki yıllarda pek çok ülkede yönettiği ve aynı zamanda oynadığı oyunlarla birlikte, kurduğu stüdyolarla ve düzenlediği eğitimlerle tekniğini yayma çabası Birinci Bölüm’de yer almaktadır.

Chekhov’un özel hayatındaki bazı ayrıntılara yer vermemizin nedeni, öğretisini ve tekniğini oluşturmasında bu olayların belirgin etkilerinin bulunmasıdır. Dolayısıyla

Birinci Bölüm, Chekhov'u tanımak ve anlamak adına okuyucuya yararlı bir altyapı sunmak amacıyla.

İkinci Bölüm:

Bu bölümde, Chekhov'un 'ideal oyuncuyu' hazırlamak için geliştirdiği temel araç ve ilkeler, teorik ve pratik düzlemde incelenmektedir. Chekhov'un oyunculuk tekniğinin beş ilkesinin –Psikofiziksel Yaklaşım, Soyut Araçlar Yoluyla İfade, Yaratıcı Ruh ve Yüksek Kavrayış Hâli, Tekniğin Bütünselliği ve Yaratım Alanının Uyarılması, Sanatsal Özgürlük– başlıkları ile, tekniğin uygulamalarındaki ana birimler olan “Hayal gücü, Konsantrasyon, Enerji, Işıma, Rahatlık-Form-Güzellik-Bütünlük, İdeal merkez ve eşik, Hareketin nitelikleri, Atmosfer” başlıkları iç içe verilmiş olması, aralarındaki ilişkilerin görülebilmesini sağlamak içindir. Dolayısıyla, önce teorik bilgiler sunulmuş; ardından bu bilgilerin Chekhov Tekniği atölye ve eğitimlerinde pratiğe dönüştürüldüğü ve farklı uyarlamalarla yürütüldüğü egzersizler paylaşılmış, ayrıca bu egzersizlerdeki katılımcıların uygulamalarına dair gözlem ve yorumlar eklenmiştir. Özetle, İkinci Bölüm, oyuncunun teknik malzemesini ve ifade gücünü geliştirmek adına, karakterizasyona hazırlık aşamasında kullanacağı araçların ve ilkelerin, uygulamalı örnekler ve yorumlar eşliğinde daha doğru ve kolay anlaşılmasını hedefleyen bir kaynak olma özelliğindedir.

Üçüncü Bölüm:

Üçüncü Bölüm’de, Chekhov Tekniğindeki “karakterizasyon araçlarının” –Hayalî beden, Arketipal jestler, Psikolojik jest, Arketipler, Kişisel atmosfer, Hayalî merkez– düşünsel altyapılarına ve uygulamalı örneklerine değinildikten sonra; bazı oyunlardaki roller/karakterler üzerinde bu araçların kullanımıyla ilgili deneyimler aktarılmıştır. Bölümün amacı, ‘tekniğin araçlarının role uygulanma sürecinde doğru şekilde anlaşılabilmesini ve verimli olarak kullanılabilmesini sağlamaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MICHAEL CHEKHOV'UN YAŞAMI VE OYUNCULUK ANLAYIŞINI ETKİLEYEN KÖKLER

1.1. Çocukluk Yılları ve Sanat Anlayışına Etkileri

Michael Alexandrovich Chekhov (*Mikael Çekhov*¹), 16 Ağustos 1891 tarihinde Rusya'nın St. Petersburg şehrinde dünyaya gelir. 19.yy'ın ilk yarısında mimari sanatının mükemmel eserleriyle ün kazanmış olan St. Petersburg, Michael Chekhov'u çocukluk yıllarından itibaren etkilemiş, şehrin sanatsal dokusu ve mimari yapısı onun sanat anlayışını oluşturmada ilham kaynağı olmuştur.²

Chekhov, orta sınıf bir ailenin çocuğudur. Annesi Natalya Chekhov bir ev hanımı, babası Alexandr Chekhov kraliyet gümrük bürosunda çalışan bir memurdur.³ Amcası ise oyun yazarı Anton Pavlovich Chekhov'tur.

Baba Alexandr, son derece yaratıcı, kendince buluşlar yapmaya çalışan ve farklı birçok konuya ilgi duyan bir adamdır. Ek gelir elde etmek için çeşitli projeler tasarlar, deneyler yapar ve Michael Chekhov'u da küçük yaşlardan beri bu çalışmalarına dâhil eder. Örneğin Chekhov bir keresinde, babasının geliştirdiği bir fikir üzerine, eski gazeteleri toplayıp bir fiçıya koyar ve su ekleyerek onları lapa hâline getirir. Bu kağıt lapası kalın bir katman hâlinde yere serilip kurumaya bırakıldığında, yer döşeme malzemesi olarak işlev görecektir ve satılabilir bir ürün hâline gelecektir.⁴

¹ Özdemir Nutku, **Oyunculuk Tarihi II**, 2. C., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2002, s. 196.

² Michael Chekhov, **Oyuncuya**, Çev. Burcu Halacoğlu, İstanbul, Mitos Yayınları, 2014, s. 25.

³ Ömer Acar, "Michael Chekhov Monografisi", Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Tiyatro Ana sanat Dalı, Yüksel Lisans Tezi, 2016, s. 3.

⁴ Michael Chekhov, **The Path Of The Actor**, Ed. Andrei Kirillov, Bella Merlin, Newyork, Routledge, 2005, s. 16,17.

Babasının yeni keşiflerinde en yakın işbirlikçisi olan Chekhov, çocukluk yıllarında oyun oynamak yerine bu tür deneylerde harcadığı zamandan yakınsa da, babasının zekâsına ve yaratıcılığına hayranlık duyduğu açıktır. Keza, babasının karikatür çizmekteki başarısı ve çizdiği kişilerin karakterlerini ustaca yakalayıp yansıtmaya yeteneği, ileride Chekhov'un yaratıcılığına, oyunculuk anlayışına ve yöntemini oluşturmaya büyük katkılar sağlayacaktır. Babası sayesinde edindiği karikatür sevgisi ve çizme becerisi, onu, oyunculuk yönteminin yapıtaşlarından olan **grotesk ve saçma** kavramlarına yoğunlaşmaya yönlendirecek; bu iki kavramın oyuncuya ve performansına mizah ve kaygısızlık taşımaları nedeniyle çok önemli olduklarını düşünmeye sevk edecektir.⁵

Kreatif konulardaki yeteneğinin yanı sıra birçok alanda derin bilgisi olan Alexandr Chekhov, oğlunun küçük yaşına aldırmadan, onunla felsefe, tıp, doğa bilimleri, fizik, kimya, matematik gibi konularda sıklıkla sohbet eder. Chekhov bu sohbetlerin katkısını otobiyografisinde, "Babam bana bilgi sevgisi aşıladı." cümlesiyle ifade eder.⁶

Michael Chekhov'un otobiyografisi okunduğunda, babasının hayranlık uyandıran ama aynı zamanda korkutucu, baskın güce sahip bir figür olduğu ve iç dünyasındaki çatışmaları yoğun bir şekilde tetiklediği görülmektedir. Babanın oğlundan beklentilerindeki aşırılık, Michael Chekhov'un henüz altı-yedi yaşlarındayken başlayan ve yaşamı boyunca peşini bırakmayan kaygı bozukluğu rahatsızlığına zemin hazırlayacaktır.⁷ Otuz altı yaşında yazmış olduğu **The Path Of The Actor (Oyuncunun Yolu)** adlı otobiyografide babasına karşı hislerinden şöyle bahseder:

"Babamdan korkardım ve ona karşı gelmeye cesaret edemezdim. Bana asla şiddet göstermedi. Zaten, onda beni korkutan şey bu değildi. Beni asıl tedirgin eden, gözlerindeki güç ve yüksek sesiydi. Babam için korku ve engel diye bir şey yoktu. Gerçekten de her şey ona boyun eğdi. Yüksek iradesi ve fiziksel gücü çok derin bir etki yaratırdı."⁸

⁵ Franc Chamberlain, **Michael Chekhov**, Newyork, Routledge, 2004, s. 2.

⁶ Chekhov, **The Path Of The Actor**, s. 16, 20.

⁷ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 14.

⁸ Chekhov, **The Path Of The Actor**, s.16.

Parlak ve farklı bir insan olmasının yanı sıra Aleksandr Chekhov, sık sık ataklar geçiren patolojik bir alkoliktir ve enerjisini belli bir hedef doğrultusunda kullanamamaktadır. Michael Chekhov, otobiyografide babasından bahsederken, amcası Anton'un şu sözlerini aktarır: "Aleksandr benim olabildiğimden çok daha fazlası, fakat yetenekleriyle hiçbir şey yapamayacak hastalığı onu mahvedecek."⁹ Bu durumun, Michael Chekhov'un da ileriki dönemde alkolik olmasına ve sistemli çalışma konusunda kendisini başarısız hissetmesine yol açtığı anlaşılıyor.

Michael Chekhov'un, amcası Anton Chekhov'la ilişkisi konusundaki bilgiler, çocukluk yıllarında onun Yalta'daki evine gittiği günlere dair anılarla sınırlıdır. Amcasına dair hatırladığı en belirgin şeyler, kitaplarla kurulu dünyası, inatçı kişiliği ve yüzündeki hoşgörölü gülümsemedir. Anton Chekhov, yeğeniyle sıklıkla kitaplar üzerine konuşur ve onları zihin açıcı, kaygı giderici gibi yorumlarla kategorize eder. Chekhov'un onunla ilgili en net gözlemi, amcasının, kitapları bir çeşit tedavi yöntemi olarak kullandığıdır. Charles Marowitz yazmış olduğu biyografide; Michael Chekhov'un günlük yaşama sızarak derinlerdeki gizemleri keşfetme becerisini amcası Anton'dan, doyumsuz merak duygusunu ise babası Aleksandr'dan aldığı yorumunu yapar.¹⁰

Çok erken yaşlardan beri annesi Natalya ile anne-oğul ilişkisinden öte, sıkı bir dostluk bağı geliştiren Michael Chekhov, annesinden ve ilişkilerinden şöyle bahseder:

"Çocukluk yıllarımın en erken dönemlerinden 22 yaşına kadar beni hayal kırıklığına uğratmayan tek bir arkadaşım oldu – annem. Tek oğlu olduğumdan (babamın önceki evliliklerinden iki oğlu daha vardı) bölünmemiş sevgisinin sahibiydim. Ondan hiçbir şey gizlemedim. Tüm üzüntülerimi, sevinçlerimi, başarılarımı ve başarısızlıklarımı onunla paylaştım. Evdeki çocukça 'performans'larımı izlerken gösterdiği içtenlik ve adanmışlık dolu dikkat ile profesyonel bir oyuncu olduğumda üstlendiğim ciddi işlerdeki rollerimi izlerken gösterdiği dikkat aynıydı. Bu rollerden tek biri dahi annem dâhil olmadan çalışılmamıştı."¹¹

⁹ A.e., s. 20.

¹⁰ Charles Marowitz, **The Other Chekhov: A Biography of Michael Chekhov, the Legendary Actor, Director, and Theorist**, Newyork, Applause Theatre and Cinema Books, 2004, s. 23-25.

¹¹ Chekhov, **The Path Of The Actor**, s. 28,29.

Çocukluk yıllarının ilk zamanlarında Michael Chekhov'un oyuncu olmak gibi bir hayali yoktur; doktor ya da itfaiyeci olacağını düşünür. Ancak bir süre sonra hayal gücü, bedeni ile ifade bulmaya başlar ve evdeki aksesuarlar yardımıyla yepyeni karakterler yaratarak onları doğaçlar. Yaratım gücünü ortaya koyduğu ilk performanslarını, seyirci konumunu verdiği annesi ve dadısı önünde gerçekleştirir. Bir süre sonra seyirci kitlesini büyütür, Dickens ve Gorbunov gibi yazarlardan aldığı parçalara kendi yazdığı bölümleri dâhil ederek yeni performanslar hazırlar. Balkonda gerçekleştirdiği gösterilerinin beğeni toplaması üzerine, oyuncu olabileceğini düşünmeye başlar ve drama okuluna gitmeden önce, yerel amatör bir grubun drama kulübüne katılır. Kulübün sahnesinde halka açık oyunlarda oynamaya başlar.¹² Çocukluğundan itibaren farkındalığı oldukça yüksek olan Chekhov, o dönemde sahne üzerinde hissettiklerinden şöyle bahseder:

“(…) Çok mutluydum. (...) Benim için, prova yapmanın seyirci önünde performans sergiliyor olmaktan hiçbir farkı yoktu. (...) Kulübün sahnesine ne zaman çıksam kendimi ve etrafımdakileri tamamen unutuyordum. Kendimi sadece çocukluk yıllarımda değil, ileriki periyotlarda da bana eşlik eden, sahnede görünmeyen bir ruh hâli niteliğinde olan o temel hisse bırakıyordum. Bu his, manevi krizler ve tiyatroyla ilgili hayal kırıklıkları deneyimleyene kadar devam etti.”¹³

Chekhov'un bir oyuncu olarak kazandığı ün, en çok, karakter yaratmadaki yaratıcılığına dayandırılır. Bu yeteneğinin muhtemel kaynağının, yukarıda değindiğimiz, çocukluk döneminde oyunlara ve doğaçlama gösterilere olan düşkünlüğüyle bağlantılı olduğu söylenebilir. Bu oyunlar muhtemelen Chekhov için yalnızca bir boşaltım, sağaltım aracı değildi. Çağdaş pedagojinin önermeleri üzerinden devam edersek, aynı zamanda yeteneklerini tanıyıp geliştirdiği, duygularını ifade etme becerisi kazandığı, ileriki yaşantısına hazırlık yaptığı bir doğal öğrenme ortamı idi. Nitekim Chekhov Tekniği en çok hayal gücünü ve oyunbaz olmayı vurgular. Chekhov'un tutkuyla oynadığı oyunlar ona kendi yarattığı dünyada yaşama olanağının hazzını öğretmiş olur. Bu dünyanın kurallarını kendisi koymakta ve kendisi bozmaktadır. Belki de bu hazdan vazgeçememesi nedeniyle, ileride bir ansambl oyuncusu olarak zorlanacak ve özellikle Moskova Sanat

¹² A.e., s. 24,25.

¹³ A.e., s. 25,26.

Tiyatrosu döneminde ekibin eleştirilerine maruz kalacaktır. Örneğin, bir oyunun provaları sırasında Stanislavski onu ‘rolle aşırı eğleniyor’ olmakla eleştirir.

Oysa Chekhov için, çocukluğunda keşfettiği, sahne üzerindeyken kendisine ve etrafındakilere dair her şeyi unutmasına neden olan bu temel his çok önemlidir. Bu hissin sahnedeki kreatif sürecin tetiklenmesi ve inandırıcılığı açısından, oyuncu için çok büyük katkı sağladığına inanır. Kaygı bozukluğu ataklarının yoğunlaştığı dönemde, sahnede inandırıcılık ve yaratıcılıkla ilgili problemler yaşamaya başlamasını bu temel hissi yitirmiş olmasına bağlar; “Bu hissi kaybettiğimde, seyirciyi ikna etme gücümü ve yaratıcı dürtümü de kaybettim”.¹⁴

İleride Chekhov Tekniğinin –“dört kardeş” diye de anılan– dinamik ilkelerinden biri olarak karşılaşacağımız “Bütünlük Hissi”nin (*Feeling of The Whole*) temelleri büyük olasılıkla bu süreçte atılmıştır.

Sahnedeki performans esnasında ortaya çıkabilecek ‘kendinden ve yaptığından şüphe duyma hâli’nden onu uzaklaştıran bu histir. Bu his, oyuncunun bir ‘bütünlük hâli’ içinde ve özgüvenle oynamasını sağlar. An’da keşfedilmiş yenilikler, değişiklikler hiçbir duraksama, şüphe veya kaygı duymaksızın performansa eklenir.

Michael Chekhov’a göre, gerek çocuklukta gerekse meslek yaşamı sırasında deneyimlediği bu bütünlük hissi kurulduğunda, performansa katılan tüm detaylar, oyuncudan bağımsız, kendi istekleri doğrultusunda ortaya çıkarlar; oyuncu sadece gözlemci pozisyonunda kalır.¹⁵

1.2. Rusya’daki Meslek Hayatı ve Oyunculuk Anlayışının Gelişimi

Bu bölüm, Michael Chekhov’un 1907 yılında başladığı tiyatro eğitimi ve hemen ardından profesyonel hayata adım atışından, 1928 yılında, sanat anlayışının Rusya’daki egemen ideolojiyle çatışması yüzünden ülkesini terk etmek zorunda kalışına kadarki zaman dilimini kapsar. Gençlik Yılları ve Rusya’daki Meslek

¹⁴ A.e., s. 26.

¹⁵ A.e.

Hayatı başlığı altında Chekhov'un oyunculuk anlayış ve metodunun köklerini ve gelişimini ana hatlarıyla takip edebilmek üzere; Maly Suvorinsky Tiyatrosu, **Moskova Sanat Tiyatrosu**, Rudolf Steiner'in geliştirdiği **antroposofi** ve **öritmi** (*eurythmy*) kavramlarıyla tanışması ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ikinci dönemi gibi Chekhov'un sanat yaşamının dönüm noktaları olduğunu düşündüğümüz deneyimler detaylandırılacaktır.

1.2.1. Maly Tiyatrosu

Michael Chekhov 1907 yılında, 16 yaşında iken, St. Petersburg'daki Suvorin Tiyatro Okulu'na girer. Burada üç yıl boyunca eğitim görür ve çeşitli performanslar sergiler. On sekiz yaşında Tolstoy'un *Çar Fyodor* oyununda başrol oynar ve ertesi sene, St. Petersburg'daki Maly Tiyatrosu'na katılır.¹⁶

Maly Tiyatrosu'nun oyuncularından Boris Glagolin ve yönetmenlerinden Nikolay Arbatov, Chekhov'un tiyatro üzerine düşüncelerini büyük ölçüde etkilemişlerdir. Chekhov, 1909 yılında *The Government Inspector* (*Müfettiş*) adlı oyunda 'Khlestakov' rolünü canlandıran Boris Glagolin'i izleme deneyimine ilişkin şunları söyler:

"Daha önce başka birinden bu rolü izlememiş olmama rağmen, Glagolin'in Khlestakov rolünü kimse gibi oynamadığını düşünüyorum. Glagolin'in oyunculuğu bende başkası ile kıyaslamadan edinmiş olduğum 'kimseye benzememe' hissini doğurdu. Bu roldeki yaratımın özgürlüğü ve orijinallliği beni şaşkına çevirdi."¹⁷

Glagolin'in performansında da gözlemlediği özgürlük ve kimseye benzememek fikirleri Chekhov'u klişeden uzak, kişiye has olan yaratımın çıkış noktasını araştırmaya itecek ve ileride 'yaratıcı bireysellik' (*creative individuality*) olarak adlandırdığı ve sıklıkla vurguladığı Chekhov ilkelerinden birine dönüşecektir.

Michael Chekhov'a ilham kaynağı olan bir diğer tiyatro insanı, yönetmen Nikolay Arbatov'dur. Arbatov'un doğru formu arayışındaki titizliği ve formlar arasındaki

¹⁶ A.e., s. 37.

¹⁷ A.e., s. 40.

uyumu yakalama yolunda incelikli çalışmaları, Chekhov'u çok etkiler. Tekniğindeki temel başlıklardan "form hissi"nin (*feeling of form*) Chekhov'a, Arbatov'dan miras kaldığı açıktır:

"(...) Onun etkisiyle, sahne üzerinde net bir *forma* sahip olmanın önemini ilk defa hissetmeye başlamıştım. (...) Aslında bütün prodüksiyonları aşırı natüralistikti, gündelik düzeydeydi. Bu nedenle bir bakıma hiçbir stil'e imkân vermiyorlardı (Oysa stil yoksa sanat da yoktur). Her ne kadar o zamanlar bu tür sorularla ilgilenmiyor olsam da Arbatov'un prodüksiyonlarında onların formunu gördüm. Arbatov *form*'u anlıyor ve seviyordu. Bazen beni evine davet ederdi ve onun sahne tasarımı için oluşturduğu güzel modelleri nasıl bir ustalıklı ve incelikle yarattığını gözlemleme imkânı bulurdum. Projesinin tüm iç mekânı armonik formların bir kombinasyonuydu. Lambanın formuyla masanın formu sıkı bir harmoni içindeydi; kitaplık, mobilya, kitapların kendileri – her şey kendi form ve rengi içinde uyumluydu."¹⁸

Chekhov, Maly Tiyatrosu'nda oynadığı dönemde son derece cesur ve mutlu olduğunu anlatır. Ancak bu dönemde, günlük yaşamda dahi sürekli 'performans' hâlinde olmak gibi bir davranış alışkanlığı geliştirmiştir. Bu durum, gündelik doğallıkla konuşamaz olduğu bir düzeye kadar yaygınlaşır. Gelişiminin ileriki yıllarında, Moskova Sanat Tiyatrosu'na dâhil olduktan sonra hocası Konstantin Stanislavski, bir oyuncunun sürekli 'gösteri hâlinde' olma durumunun zararlarından bahsederek, Chekhov'un bu konu üzerine eğilmesini sağlayacaktır. Bu alışkanlık yüzünden enerjisini boşa harcadığının ayırdına varan Chekhov'un bu farkındalığı, onu 'gücün nasıl ekonomik kullanılabileceği' sorusuna yoğunlaşmaya yöneltir.¹⁹

Chekhov, ileriki dönemlerde, hiçbir zaman tamamen üstesinden gelemediği 'yaşam içinde oynama' hâlinin fiziksel bir acıyı çağrıştırdığını belirtecek ve benzer bir tutum benimsemiş oyuncular, yaşamlarıyla ilgili pek çok sorunu bastırarak kişisel gelişimlerini durduracakları ve kişiliklerini kaybetme evresine gelecekleri konusunda uyaracaktır. Sahne üzerinde 'yaşamdaki gibi' davranma ile yaşamın içinde 'sahnedeki gibi' davranmanın zararını eşdeğer gören²⁰ Chekhov, bu yaklaşımıyla, oyuncunun karşılaşabileceği iki tehlikeyi işaret etmektedir: İlki, günlük yaşam sırasında, olağan gerçekliği ve kişisel hisleri bastırarak 'oyuncu kimlikli' bir davranış biçimi geliştirmenin, kişisel gelişimi durdurmasıdır. İkincisi ise, sahne üzerindeki

¹⁸ A.e.

¹⁹ A.e., s. 27.

²⁰ A.e., s. 28.

teatral gerçekliğe günlük yaşamdaki kendi benliğini taşıyan bir oyuncunun, sanatsal yaratımının kısıtlanması ve yaratıcı benliğin gelişiminin engellenmesidir.

1.2.2. Moskova Sanat Tiyatrosu

Konstantin Stanislavski ve Nemirovic Danchenko tarafından 1898 yılında kurulan ve natüralist tiyatro anlayışını benimseyen Moskova Sanat Tiyatrosu (MAT), Michael Chekhov'un amcası Anton Chekhov'un oyunlarını sergilemektedir. Anton Chekhov'un ölümünden sonra, eşi ve aynı zamanda ünlü bir oyuncu olan Olga Knipper Chekhova, 1911 yılında turne için St. Petersburg'a geldiğinde, Michael Chekhov'a Moskova Sanat Tiyatrosu'na katılmasını önerir ve bunun için Stanislavski ile görüşmesini sağlar. Chekhov bu buluşmada Stanislavski'yle baş başadır; ona *Suç Ve Ceza*'dan, *Çar Fyodor*'dan tiratlar okur ve bizzat Stanislavski tarafından tiyatroya kabul edilir.²¹ Nitelikli birçok tiyatro insanını bünyesinde barındıran Moskova Sanat Tiyatrosu'na dâhil oluşuyla birlikte, Chekhov'un hayatında yepyeni bir dönem başlar.

1912 senesinde Stanislavski, yaparak kendi sistemini geliştirmek üzere genç aktörlerle denemeler yapmaya başlamıştır. Bu girişim Moskova Sanat Tiyatrosu'nda **İlk Stüdyo**'nun kurulması ile sonuçlanır. İlk Stüdyo, psikolojik gerçekçi oyunculuk sisteminin temelini atıldığı bir laboratuvar işlevi görmektedir. Stanislavski ve Leopold Sulerzhitsky yönetimindeki İlk Stüdyo'da oyunculuk dersleri Stanislavski, Sulerzhitsky ve Evgeny Vakhtangov tarafından verilmektedir. Stüdyo'nun ilk öğrencilerinden biri de Michael Chekhov'dur. Otobiyografisinde; "Stanislavski Sistemi karşı konulamaz bir güçtür, çünkü oyuncuya kendi yaratıcı ruhunun gücüne hâkim olabileceği hissini yaşatır."²² diyen Chekhov, bu laboratuvarda Stanislavski'nin kullandığı temel başlıklardan olan, rahatlama, konsantrasyon, hayal gücü, iletişim, duygu belleği gibi kavramlar üzerinde ustalaşmaya başlayacaktır.

²¹ A.e., s. 44, 45.

²² A.e., s. 40,41.

Chekhov'un övgüyle söz ettiği bir diğer hoca Leopold Sulerzhitsky'dir. Sanatsal sezgisi ve gerçeklik hissini yakalamadaki başarısı, Chekhov'u kendisine hayran kılar. Öğrenciler Sulerzhitski sayesinde İlk Stüdyo'da, kolektif çalışma bilincini ve aile olma hissini deneyimlerler. Sadece bir eğitmen değil, bir 'spiritüel baba' olarak da anılan Sulerzhitski, metafiziğe ve spiritüel konulara ilgisiyle Chekhov'a ilham verir.²³ Bir anlamda bu ilham, ileride Chekhov'un çalışmalarını büyük ölçüde etkileyecek olan Rudolf Steiner'in spiritüel dünyasına bir hazırlıktır.

Moskova Sanat Tiyatrosu yıllarında Chekhov'u derinden etkileyen hocaların başında ise Evgeny Vakhtangov gelmektedir. Ondan bahsederken, "Kader bana uzun bir süre Vakhtangov'la çalışma fırsatı verdiği için şanslıyım. Bir sahne ustası olan Vakhtangov'un anıları, bana, tiyatronun gerçek doğasını sezdirenen bilgiler veriyor." der.²⁴

Chekhov, Stanislavski Sistemi'nin esas gücünün Vakhtangov'un derslerinde hissedilebildiğini söyler. Chekhov'a göre Vakhtangov'un yönetmenlikteki başarısı sahne üstünde izlenen ile sınırlı değildir; esas dehası prova sürecinde ortaya çıkmaktadır. Vakhtangov, oyuncularını yönlendirmek konusunda üstün beceriye sahiptir ve bu niteliğiyle Chekhov'un yönetmen –oyuncu ilişkisine dair önermelerinin şekillenmesine katkı sağlayacaktır:

"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."²⁵

Vakhtangov'un yönetmenliğinde Chekhov'un bakışını değiştirecek bir diğer özellik ise, çalışılan karakteri tamamen betimlemeye ve oyuncunun yerine oynamaya

²³ A.e., s. 63, 206.

²⁴ A.e., s.71.

²⁵ A.e., s. 68.

kalkmadan, yani oyuncunun yaratım gücünü göz ardı etmeksizin, ona ilham olacak ölçüde, rolün iskeletini gösterebilme becerisidir:

“(…) Biz Strindberg’in Erik XIV isimli eserini sahneye koyarken, o, tüm oyun içinde Erik’in bir parçasının örneğini gösterdi – ve bunu birkaç dakika içinde yaptı. Onun bu gösteriminden sonra tüm oyun ve tüm detaylar benim için anlaşılır hale geldi. (...) O bana, basit anlamda, rolün tüm detaylarını ve gerçeklerini inşa edebileceğim temel yapıyı, karakterin niyetinin yapısını verdi.”²⁶

Michael Chekhov bir yandan Stüdyo’daki çalışmalara devam ederken bir yandan da oyunlarda rol almaktadır. Moskova Sanat Tiyatrosu’ndaki ilk oyunu, Stanislavski ve İngiliz tiyatro sanatçısı Edward Gordon Craig’in iş birliğiyle sahnelenen *Hamlet*’tir. Oyunda, isyan eden halktan biri rolünde sahneye çıkar. Kısa sürede dikkat çekmeyi başarır ve büyük beğeni toplayan karakterler yaratmaya başlar. Ün kazanmasına neden olan performanslarından bazıları; Stanislavski’nin ‘tümüyle göz kamaştırıcı’²⁷ diye nitelendirdiği, Charles Dickens’in *The Cricket On The Hearth* (Kalbimdeki Cırcırböceği) oyununun nazik ve ürkek oyuncakçısı ‘Caleb’, Henning Berger’in *The Deluge* (Tufan) oyunundaki ‘Frazer’ ve Shakespeare’in *On İkinci Gece* oyunundaki ‘Malvolio’dur.

Chekhov, karakter yaratma sürecinde, hayal gücünden oldukça yararlanmaktadır. İlk Stüdyo’da Richard Boleslavski yönetmenliğinde sahneye konan, Herman Heijerman’ın *The Wreck Of The Good Hope* (Good Hope’un Batışı) adlı oyununda, öğrenme güçlüğü çeken bir balıkçı olan ‘Kobe’ rolünü üstlenen Chekhov, karakteri kübik bir kafa ve basık bir kafatası ile hayal eder.²⁸ ‘Malvolio’ rolü için “erotizm batağına saplanmış” birini, ‘Kral Erik’ için “kırık kanatlı bir kartal”ı ve *The Government Inspector* (Müfettiş) oyunundaki ‘Khlestakov’ rolü için ise ayağının altında yaylar olduğunu hayal ederek çalışır. Oyunu izleyen bir yazarın bu performansa yapmış olduğu “Chekhov, yerçekimine karşı bağışıkmiş gibiydi” yorumu, hayal edilenin seyirciye aktarımındaki netliği ve başarıyı doğrular niteliktedir. *Baş Melek Michael* adlı oyunda, tiran ‘Pierre’ rolünde Chekhov’u izleyen ressam Margarita Woloschin ise, “Oyuncululuğunun muhteşemliği ikinci

²⁶ A.e., s. 69, 70.

²⁷ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 27.

²⁸ Marowitz, **The Other Chekhov**, s. 45.

sahnedede belirginleşti, tek bir söz söylemeden sessizce durduğu anda. Yine de merkezde o vardı, ondan çıkan enerji seyirciyi büyüledi.” diyerek, sahneden yayılan gücünü özetler.²⁹

Stanislavski, Moskova Sanat Tiyatrosu’nun ilk yıllarında dönemin ana akım oyunculuk anlayışı olan realizmin önde gelen isimlerinden biri olarak sahnedeki her şeyi yaşamdaki gibi detaylandırmakla ilgileniyor olsa da, Michael Chekhov bunun dışındaki anlayışlarla da ilgilenmektedir. 20. yüzyılın başlarında Rusya’da “karşı gerçekçi” anlayışı savunan birçok sanatçı vardır. Tiyatro alanında da, Stanislavski’nin anlayışını farklı yaklaşımlarla harmanlamayı veya sembolizm gibi akımları tiyatroya uygulamayı savunan teorisyen, yönetmen ve oyuncuların sayısı az değildir. Hamlet prodüksiyonunda Stanislavski ile birlikte çalışan Edward Gordon Craig, tiyatrodaki günlük yaşamın yansımasını ya da taklidini görme fikrine karşı çıkmakta; oyunculuk kariyerine Moskova Sanat Tiyatrosu’nda başlayan Meyerhold, sembolizmi tiyatroya uygulama denemeleri yapmaktadır.

Chekhov, Edward Gordon Craig ile, Moskova Sanat Tiyatrosu’nda görev aldığı ilk oyun olan Hamlet’te çalışmış ve Craig’in doğaçlama, aktörün yaratıcılığı, hareket ve hayal gücüne olan ilgisini bizzat deneyimleyebilmiştir. Meyerhold ve Chekhov birlikte çalışma fırsatı bulamamış olsalar da birbirlerine hayranlık beslemektedirler. Stanislavski’nin natüralistik detaylarından ziyade, ‘atmosfer’ ve ‘ruh hâli’ üzerine odaklanan ve stilize tiyatro fikrini benimseyen Meyerhold’un, içsel deneyimlerin hareketle ifadesi üzerinden oluşturduğu tekniğini Chekhov yakından takip etmektedir. Michael Chekhov’un, oyunculuk yaklaşımında atmosfer, oyuncunun yaratıcılığı, içsel tecrübenin fizikselleşmesi ve stil –form sorunsalı gibi önemli başlıkları oluştururken tiyatro dünyasındaki bu etkilerden beslendiğini söylemek mümkündür.³⁰

Chekhov natüralizm konusunda, bu karşılaşmaların da etkisiyle biçimlenen fikirlerini, 38 yaşındayken tamamladığı otobiyografisinde şöyle özetleyecektir:

²⁹ Chekhov, **Oyuncuya**, s.28.

³⁰ Chamberlain, **Michael Chekhov**, s. 6-8.

“(...) Sanatçı kişi, ileride natüralizmin bir sanat olmadığını ve natüralistik bir ‘sanat çalışmasına’ yaratıcı kişi olarak kendinden bir şeyler katamayacağını anlayacaktır. Bu tarz çalışmalarda onun görevi, kendi dışında var olan yapıyı olduğu gibi taşıma ve doğayı taklit etme becerisi ile sınırlıdır. Natüralistik bir sanatla ilişki içinde olmak, doğayı fotoğraflamak gibidir. Bu tiyatronun geleceği için kasvetli bir manzardır. (...) Natüralizm, seyircinin üzerinde her geçen gün daha büyük etki bırakmak adına, farklı, tansiyonu yüksek durum kombinasyonları bulunmasını zorunlu kılacak ve bu durum patolojik etkiler zinciri ile seyircideki şok etkisini arttıracaktır. Sahne üzerinde ölüm, fiziksel şiddet, kanlı cinayet, patolojik psikolojik bozukluklar, delilik formları ortaya çıkacaktır. Tüm bunlarla natüralistik ‘sanat’ın başarısı en üst noktaya ulaşacak ancak kendi kendisini sonlandıracaktır. Bıraktığı miras ise, sanatsal tadı kaybetmiş, kabalaşmış, psikolojik bozukluğu olan seyirci topluluğu olacaktır.”³¹

Moskova Sanat Tiyatrosu’nda çalıştığı 1912 –1918 yılları hem Rusya’nın siyasi tarihinin önemli dönüm noktalarına hem de Michael Chekhov’un özel yaşamında yoğun kırılma anları yaşadığı bir döneme denk gelmektedir. Henüz tiyatrodaki ikinci yılındayken (1913) babasının ölmesi, ardından 1914’de Almanya’nın Rusya’ya savaş ilan etmesi, Chekhov’un ruhsal sorunlarının artmasına ve psikolojik krizler yaşamasına sebep olmuş, beraberinde anksiyete atakları ve alkolizm problemi artmıştır. Ruhsal durumu ve sergilediği davranışlar ekibin diğer üyelerinin dikkatini çekecek ölçüde dengesizleşmeye başlar. Aynı yıl Chekhov, amcası Anton Chekhov’un eşi Olga Knipper’in aynı adı taşıyan yeğeniyle gizlice bir evlilik yapar ve 1916 yılında bir çocukları olur. 1917’de Rusya’da gerçekleşen Ekim Devrimi ve beraberinde yaşanan ölümlerin etkisiyle, ruhsal dengesini tamamen yitirmenin eşiğine gelmiştir. Bu sürecinde her zaman ona yardımcı olmaya çalışan eşi Olga, Chekhov’un gittikçe ağırlaşan duruma dayanamayıp, çocuğunu da alarak Almanya’ya taşınır. Ardından yine peş peşe gelen, annesinin ölümü, kuzeninin intiharı gibi sarsıcı olaylar neticesinde Chekhov, sahne üzerinde performans sergilemekte giderek daha fazla zorlanır ve hatta bu durum, bir oyunda sahneyi terk etmesine kadar varır.³²

³¹ Chekhov, **The Path Of The Actor**, s. 42, 43.

³² Chekhov, **Oyuncuya**, s. 28.

1.2.3. Rudolf Steiner

Hipnoz tedavileri ile kendisini sağıltmaya çalışan Chekhov, yoga disiplinine ve felsefeye duyduğu ilgi nedeniyle, Avusturyalı filozof Rudolf Steiner'in geliştirdiği ve "tinsel bilim"³³ **antroposofi** sistemiyle tanışır. Bu spiritüel gelişim modeli, Chekhov'un hem kişisel yaşantısını hem de oyunculuğa yaklaşımını derinden etkileyecek ve tekniğinin felsefesinin ana çerçevesini oluşturacaktır.

Antroposofi* Cemiyeti'nin kurucusu olan ve Filozof, bilim insanı, eğitimci, ezoterist, sanatçı, yazar gibi unvanlar ile anılan Steiner^{34**} tiyatro sanatıyla yakından ilgili bir isimdir. Antroposofi'yi tiyatro sanatında uygulamayı denemiş ve Monaco'da bir grup oyuncuyla birlikte, karakter oluştururken yaratıcılığı kullanmak üzere bir eğitim metodu tasarlamak için çalışmalar yapmıştır.³⁵

Oyuncularla yaptığı bu çalışmaların temeli; **spiritüelliğin ifadesi** ilkesine dayanır. Ona göre; oyuncunun yaratıcılığı, iç dünyasında, 'ezoterizm'inde gizlidir. Oyuncu ne kadar bilinçaltı ile çalışırsa, karakterin ruhunu o kadar tecrübe eder ve hayal gücünü zenginleştirir. Sahne çalışmasının sanatsal boyutunu ortaya çıkarmak adına, pedagojisini natüralizmin ve realizmin tam tersi yönünde geliştiren Steiner, karakter

³³ Rudolf Steiner, **Nietzsche**, Çev. Sevinç Çekli, İstanbul, Omega Yayınları, 2004, s. 9.

* Yunanca Antropos–insan ve Sophia–bilgi kelimelerinden oluşan Antroposofi kelime anlamı olarak şöyle çevrilebilir: "İnsan doğasının bilgeliği" ya da günümüz için daha yaygın kullanımı olan şekli ile "kişinin insanlık bilinci".

** 1861 –1925 yılları arasında yaşamış olan Avusturya asıllı Rudolf Joseph Lorenz Steiner, Viyana Yüksek Teknik Okulu'nda öğrenim görmüştür. Burada sosyal bilimler, biyoloji, kimya, fizik ve matematik dersleri alır. Bu süreçte Goethe'nin bilimsel yapıtlarını yayıma hazırlar. *Hakikat Ve Bilgi* başlıklı bir tez yazarak doktorasını tamamlar. "Goethe'nin doğa felsefesinden esinlenerek geliştirdiği tinsel bilim"³⁴ olarak tanımlanan Antroposofi sisteminin temeli bu süreçte atılır. Ardından Almanya'ya taşınan Steiner, Teosofi Cemiyeti'nden davet alarak antroposofi ile ilgili konferanslar vermeye başlar. Bu sırada dört tane dinsel içerikli oyun yazar ve bunlar 1910 –1913 yıllarında Münih'te sahnelenir. Bir dönem üyesi olduğu Teosofi Cemiyeti'nden, hakikat yolunun yalnızca doğu mistisizmine dayandırılmayacağı gerekçesiyle ayrılarak, reenkarnasyonu temel alan Antroposofi Cemiyeti'ni kurar. Pek çok alanda konferanslar vermeyi sürdüren Steiner, antroposofi ile ilgili çalışmalarını tıp alanına taşır ve Hollandalı doktor Ita Wegman ile birlikte İsviçre'de ilk antroposofi kliniğini kurar. Ömrünün sonuna kadar da İsviçre'de bio-dinamik çiftçiliğin kaynağını oluşturan tarım kursları ve antroposofinin uygulama alanlarına dayanan eğitimler vermeye devam eder. Çalışmaları birçok ülkede, engelli çocuklar için okullar, bilim araştırma merkezleri ve sanat okulları kurulmasına yönelik girişimlere temel oluşturmuştur. Rudolf Steiner, **Nietzsche**, Çev. Sevinç Çekli, İstanbul, Omega Yayınları, 2004, s. 8-12.

³⁵ Monica Cristini, "Meditation and Imagination: The contribution of anthroposophy to Michael Chekhov's acting technique", **The Routledge Companion to Michael Chekhov**, Ed. Marie-Christine Autant-Mathieu, Yana Meerzon, Newyork, Routledge, 2018, s. 70.

çalışmalarında oyuncunun, kişisel hislerinden bağımsızlaşması, akıl sağlığını koruması ve hayal gücünü geliştirmesi için bilinçaltı çalışmalarına yoğunlaşması gerektiğini savunur.³⁶

Chekhov, bu görüşlerden büyük oranda etkilenmiştir. Karaktere hazırlık aşamasında yeni ve farklı bir yaratıcı süreç keşfetmeyi hedefleyerek, oyuncunun fantezi dünyasının ve hayal gücünün gelişimi için Steiner'in meditasyon ve bilinçaltı çalışmalarına odaklanır. Bu çalışmaları, oyuncunun duygusal gerçekçilikle ve insan ruhuyla ilgili bilgileri edinmesi için başlangıç pratiği olarak tekniğine katar. Oyuncu, meditasyon aracılığı ile, karakter yaratımının temelini biçimlendiren imgeleri bilinçaltından toplar. Bu imgeler birer **arketip** olduklarından çok değerlidirler.³⁷

Chekhov, antroposofi üzerinden tiyatro sanatının 'ideal' doğasını tanımlamaya ve anlamlandırmaya çalışmış ve oyunculuk metodunu bu felsefe eşliğinde sistemleştirmiştir. Ancak öğrencilerini bu felsefeyi benimsemeleri, antroposofist olmaları doğrultusunda asla yönlendirmemiştir.³⁸ Geleceğin tiyatrosunu 'spiritüel tiyatro' olarak gören Chekhov, bu konuyla ilgili düşüncelerini; "Ben insan ruhunu somut bir biçimde inceleyen spiritüel tiyatroya inanıyorum. Fakat bu araştırma bilim adamları tarafından değil, sanatçılar ve oyuncular tarafından yapılmalı."³⁹ cümleleriyle ifade eder.

1.2.4. İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu Dönemi

Michael Chekhov, 1918 yılında maddi durumunu iyileştirmek üzere Moskova'daki dairesinde dersler vermeye başlar. Aynı yıl Xenia Ziller ile ikinci evliliğini yapan Chekhov, Moskova Sanat Tiyatrosu ve İlk Stüdyo'da oyuncu olarak Vakhtangov ve Stanislavski yönetmenliğindeki prodüksiyonlarda rol almayı da sürdürür.⁴⁰ Steiner'in çalışmalarından ilham alıp geliştirdiği oyunculuk yaklaşımını stüdyosunda denemeye

³⁶ A.e., s. 79, 80.

³⁷ Cristini, a.g.e., s. 75, 79, 80.

³⁸ Chekhov, **The Path Of The Actor**, s. 9.

³⁹ Cristini, a.g.e., s. 74.

⁴⁰ M.A. Ivanova, "Chronology", **The Routledge Companion to Michael Chekhov**, Ed. Marie-Christine Autant –Mathieu, Yana Meerzon, Newyork, 2018, s. 400.

ve geliştirmeye başlamıştır. Ancak oyunculuk üzerine edindiği bu yeni fikirlerin sadece bir grup azınlık tarafından benimsenmesi ve finansal zorluklar çıkması nedeniyle, 1921 yılında stüdyo çalışmalarına son vermek zorunda kalır. Vakhtangov’la iş birliği içinde, İlk Stüdyo’da önemli rollerde performans göstermeye devam etmektedir.⁴¹ 1922’de Vakhtangov’un ölmesi üzerine İlk Stüdyo’nun yöneticiliğini üstlenir. 1924’te bu oluşum ‘İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu’ adını alır.⁴²

Ağırlıklı olarak Stanislavski, Vakhtangov ve Rudolf Steiner’den edindiği fikirleri birleştirerek ve dönüştürerek oluşturduğu teknik üzerinden çalışmalar yapan Chekhov’un, Genel Sanat Yönetmeni olarak sahnelediği ilk prodüksiyon Hamlet’in stilize bir yorumudur. Daha önce yapılanlara hiç benzemeyen, spiritüel unsurlar barındıran prodüksiyon, çoğu insan tarafından beğenilirken, komünist parti rejimi tarafından desteklenmez.

Moskova Sanat Tiyatrosu’nda da durum parlak değildir. Chekhov, yöneticiliğinin ilk iki yılında sanat anlayışını yerleştirmeyi başarıyor gibi görünse de, 1925 yılına gelindiğinde farklı artistik ve ideolojik görüşler yükselmeye, tartışmalar yaşanmaya başlamıştır bile.⁴³ Bir süre sonra, Eğitim Amirliği’nden gönderilen bir mektupla, Hamlet’i sahneleme biçimini değiştirmesi ve Steiner’in düşüncelerini yaymayı bırakması talep edilir. Bu isteği reddedince, genel sanat yönetmeni konumu tehlikeye girer. Hemen ardından Devlet Politikalar Başkanlığı, tutuklanması için resmî karar yayınlayınca, Parti içindeki yüksek rütbeli bir arkadaşının yardımı ile Chekhov ve eşi Xenia, bir daha dönmek üzere ölkelerini terk ederler.⁴⁴

⁴¹ Chamberlain, **Michael Chekhov**, s. 15, 16.

⁴² Lusa Byckling, “Michael Chekhov’s Work as Director”, **The Routledge Companion To Michael Chekhov**, Ed. Marie-Christine Autant –Mathieu, Yana Meerzon, Newyork, Routledge, 2018, s. 23.

⁴³ **A.e.**, s. 26.

⁴⁴ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 29, 30.

1.3. Sürgün Yılları ve Tekniğin Gelişiminin Son Evreleri

Michael Chekhov'un, ülkesinden ayrıldıktan sonraki ilk durağı Berlin olur (1928). Orada Hamlet'i sahnelemeyi umar, ancak seyirci dramdan çok eğlence arayışındadır. Bunun üzerine Chekhov, Berlin'deki Deutsches Theater'in yönetmeni Avusturyalı Max Reinhardt'ın davetini kabul eder. Reinhardt tarafından sahnelenecek olan oyunda 'Skid' adında bir soytarıyı oynayacaktır. Reinhardt'ın asistanı olarak da çalışan Chekhov, oyundaki performansı esnasında, oyunculuk sanatı hakkındaki düşüncelerini etkileyecek bir deneyim yaşar. Tıradını oynadığı sırada, karakter ve oyuncu olarak hislerinin apayrı olduğunu fark eder. Karakter acı içindedir, fakat oyuncu Chekhov rahatlık hissiyle doludur. Oyuncu ve karakter arasındaki bu başkalık hissi, Avrupa tiyatrosunda, Fransız filozof Denis Diderot'nun 'Aktörün Paradoksu' makalesini yazdığı zamandan beri tartışılmaktadır. Chekhov'un 'Skid' rolünü oynarken yaşadığı deneyim, oyuncunun bilincinin bir parçasının sahne üzerinde gözlem yaptığı ve estetik yargılarda bulunduğu görüşünü savunan Diderot'un fikrini, biraz daha öteye taşır. Chekhov, oyun esnasında, oynadığı 'Skid' karakterini, kendinden bağımsız olarak sanki seyircilerden ya da oyuncu arkadaşlarından biriymiş gibi dışarıdan gördüğünü ve 'Skid' karakteri tarafından nasıl hareket etmesi ya da konuşması gerektiği ile ilgili yönlendirildiğini söyler. Bu deneyim Chekhov için, kişinin yaratım gücünü destekleyen benlik ile ve günlük yaşamındaki benliğinin birbirinden farklı olduğu görüşünün doğruluğuna dair bir kanıt niteliği taşımaktadır.⁴⁵

1929 yılında Stanislavski ile Viyana'da görüşen Chekhov, duygu belleği tekniğinin getirdiği tehlike ve hayal gücünün önemi konusunda diretmiştir.⁴⁶ 1941 yılında verdiği kendi derslerinde tekrar bu konuya dönecek ve çift bilinçliliğin önemini şu şekilde açıklayacaktır:

"Oyun esnasında, neredeyse partnerini öldürecek noktaya gelmek ya da sandalye kırmak, özgürlük değil, sanat değil, aslında isteri krizidir. Eskiden Rusya'da, oyun sırasında, oyun ve rol dışındaki her şeyin unutulması gerektiğini düşünürdük. Elbette, bu yanlıştı. Sonra bazı oyuncular, performans hâlindeyken duygularla dopdolu olup aynı

⁴⁵ Chamberlain, **Michael Chekhov**, s. 21, 22.

⁴⁶ **A.e.**, s. 22.

zamanda partnerleri ile şakalaşabilir halde olduklarında, aslında oyunculuğun çift bilinçlilik hâlinde gizli olduğunu keşfettiler.”⁴⁷

Reinhardt’la çalıştığı oyunun Viyana’daki temsilinden sonra Berlin’e dönüş yapan Chekhov, antroposofi ile ilgili çalışmalarını devam ettirir ve Habima Tiyatrosu’ndan *On İkinci Gece* adlı oyunu yönetmesi için gelen teklifi kabul eder. Kalifiye oyuncularla yoğun bir prova süreci geçiren Chekhov, oyunun Avrupa turnesinde yakaladığı başarıyı gördüğünde, tiyatro anlayışını destekleyen bir seyirci kitlesi olduğu izlenimini edinir.⁴⁸

Michael Chekhov, Berlin’de kaldığı dönem itibarıyla, o günün Alman Tiyatrosu’nu yüzeysel bulmaktadır. Rus oyuncularla çalışmak ve Rus seyircisi ile buluşmak arzusu içindedir. Paris, çok fazla Rus göçmenin yaşadığı bir şehir olarak ilgisini çeker. Yeni bir tiyatro kurarken oradaki Rus göçmenlerin desteğini de alabileceğini düşünerek, Berlin’den Paris’e taşınır. Ancak arzuladığı Rus tiyatrosu için Paris’te yeterli kaynağı bulamayınca, sahnelediği oyunlar da ticari anlamda başarısız olur.⁴⁹

Paris’ten sonra Chekhov, gelen teklifler üzerine Letonya ve Litvanya’ya seyahat eder. 1932 ve 1933 yıllarında Letonya Devlet Tiyatrosu, Rus Drama Okulu ve ardından Litvanya Devlet Tiyatrosu’nda hem oyuncu hem yönetmen olarak çalışmaya başlar. *Müfettiş*, *Hamlet*, *On İkinci Gece*, *Sihirli Flüt* gibi birçok oyunun yönetmeni ve oyuncusu olan Chekhov, Riga’da *Parsifal* operasını yönettiği sırada ilk kalp krizini yaşar.⁵⁰ İyileşme süreci devam ederken, Letonya’da faşist devrim gerçekleşir. Siyasi nedenlerden ötürü yine yaşadığı yeri terk etmek zorunda kalan Chekhov, ilk olarak İtalya’ya seyahat eder ve sonra yine Fransa’ya döner.

1935 yılında Chekhov, Paris’teki Rus göçmenlerle birlikte “Moskova Sanat Oyuncuları” topluluğunu kurar. Anton Chekhov’un öykülerini oyunlaştıran bu topluluk, Amerika Birleşik Devletleri’ne turneye çıkar. Bu süreçte, eğitmen ve oyuncu Stella Adler, Chekhov’u konferans vermesi için Group Theater’a davet eder. Bu konferansta Chekhov, oyunculara, karakter çalışmasında ilk olarak o karakterin

⁴⁷ A.e.

⁴⁸ Marowitz, *The Other Chekhov*, s. 111.

⁴⁹ Chekhov, *Oyuncuya*, s. 31, 32.

⁵⁰ A.e.

hangi arketipe bağılı olduğunu keşfetmelerini önerir ve kendi geliştirdiği araçlardan olan merkezler, hayalî beden ve kişisel atmosfer gibi kavramların altını çizer.⁵¹ Stanislavski'nin 'fiziksel aksiyon' tekniğini benimseyen Stella Adler, ileride Group Theater'dan ayrılıp kendi okulunu açacak ve Stanislavski'nin yanı sıra Chekhov anlayışından da bahsedecektir.

Moskova Sanat Oyuncuları olarak yaptıkları Amerika turnesinin başarısı, Chekhov için birtakım fırsatların doğmasını sağlar. Chekhov'un sahnedeki performansından çok etkilenen Amerikalı oyuncu Beatrice Straight, ailesinin evinin bulunduğu İngiltere'deki Dartington Hall bölgesinde, Chekhov Tiyatro Stüdyosu'nun kurulmasına önayak olur. 1936 yılında bu stüdyoda derslere başlayan Chekhov, artık kendi metodunu deneyebileceği uygun şartları edinmiştir. Üç yıllık olarak planlanan kursun müfredatı; konsantrasyon / hayal gücü gelişimi, heykel, ritmik düzen (*eurythmy*), ses –konuşma gibi derslerden oluşmaktadır.⁵² Bunların yanı sıra stüdyoda, hayal gücünü özgürleştirmek ve herhangi bir kültürü tanımak için 'masal'lar çalışılmaktadır. Öğrenciler çalışmaya kısa sahneler ve doğaçlamalar ile başlar, sonrasında uzun ve daha zor sahnelere geçilir. Üç yılın sonunda, okulun turne topluluğuna dâhil olan öğrenciler, burada ilk profesyonel tecrübelerini edinirler. Eğitim ile profesyonel yaşam arasındaki doğrudan bağlantı, Chekhov'un, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda da savunduğu, "profesyonel deneyim ile eğitimin her zaman iç içe olması gerektiğine" ilişkin anlayışını gösterir.⁵³

Ne var ki bir süre sonra, Almanya ve İngiltere arasındaki politik gerginliğin olumsuz etkileri yoğunlaşır ve İngiltere'de çalışmalara devam edemeyeceğini anlayan Chekhov, stüdyosunu Amerika Birleşik Devletleri'ne taşır.⁵⁴

⁵¹ Chamberlain, **Michael Chekhov**, s. 25, 26.

⁵² Chekhov, **Oyuncuya**, s. 33.

⁵³ Chamberlain, **Michael Chekhov**, s. 29.

⁵⁴ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 33.

1.3.1. Amerika Yılları

Michael Chekhov, 1938 senesinde Amerika'nın Ridgefield bölgesinde yeni bir okul açarak, çalışmalarını öğrenci ve öğretmenler ile sürdürür. Bu süreçte, hayal gücü / konsantrasyon, üst benlik, atmosfer, merkezler, hayalî beden, ışıma ve stil başlıkları üzerinde tekniğini geliştiren Chekhov, çalışmalarına 'dört kardeş'i, yani "rahatlık, form, güzellik, bütünlük (*ease, form, beauty, whole*) hislerini" de ekler. Öğrenciler oyunculuğun yanı sıra sahne dizaynı, ışık, makyaj ve dekor konularında da eğitilirler. Chekhov, tiyatro sanatçılarının prodüksiyonun bütün aşamalarına hâkim olmalarının bir gereklilik olduğuna inanmaktadır.⁵⁵

Chekhov Tiyatrosu Oyuncuları (*The Chekhov Theatre Players*) adıyla anılan Chekhov ve ekibi, 1940 yılında, *On İkinci Gece* ve *Kalbimdeki Cırcırböceği* gibi prodüksiyonlar hazırlayarak, New England'da ve ABD'nin güney bölgelerinde uzun süreli bir turneye çıkarlar. Sonraki yıl, *Kral Lear*'ın stilize prodüksiyonu da tura eklenir. Kadroda; Ford Rainey, Daphne Field, Mary Lou Taylor, Hurd Hatfield, Beatrice Straight, Yul Brynner gibi isimler yer alır. Ardından New York'taki bir stüdyoda da profesyonel oyunculara dersler vermeye başlayan Chekhov'un sanatsal planları, 1941'in sonlarında Japonların Pearl Harbor'a saldırması ve ardından Birleşik Devletlerin savaşa girmesi ile sekteye uğrar. Pek çok oyuncunun askerlik hizmetine çağırılması ve finansal sorunların büyümesi nedeniyle, Ridgefield'daki okulunu kapatmak zorunda kalır.⁵⁶

Chekhov 1943 yılında Los Angeles'a taşınır ve Hollywood'daki film kariyeri başlar. Bir yandan da oyunculuk ve yaratıcı süreç ile ilgili dersler vermektedir.⁵⁷ Hollywood'daki Rus göçmenler tarafından desteklenen Chekhov, Rus oyuncu Akim Tamiroff'un evinde, haftalık çalışma akşamları düzenler.⁵⁸

Chekhov, Hollywood'da dokuz filmde rol alır. 1945 yılında Alfred Hitchcock'un *Spellbound (Öldüren Hatıralar)* filminde Ingrid Bergman ve Gregory Peck ile

⁵⁵ Chamberlain, **Michael Chekhov**, s. 30.

⁵⁶ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 34, 35.

⁵⁷ Chamberlain, **Michael Chekhov**, s.31.

⁵⁸ Chekhov, **Oyuncuya**, s.35.

birlikte oynar. Yaşlı bir profesör rolünü canlandıran Chekhov bu performansı ile Oscar'a aday olur. 1946 yılında, The Actors' Laboratory Theatre'da misafir yönetmen olarak *Müfettiş* oyununu yöneten Chekhov, hayatının bundan sonraki dönemini Hollywood'da oyunculuk dersleri vererek geçirir. Gregory Peck, Ingrid Bergman, Jack Palance, Marilyn Monroe bu dönemde birlikte çalıştığı oyuncuların bazılarıdır.⁵⁹

Michael Chekhov yaşamının son iki yılında, oyunculuk yaklaşımına yeni araçlar katmak üzere kendini çalışmaya adanmıştır. Hedefi, oyuncuların en kısa sürede ve kolaylıkla yaratım sürecine girmelerine, rollerini klişelerden uzak ve sahici bir biçimde ele almalarına yardımcı olmaktır. Bu çabaları, geçirdiği kalp krizi sonucu 30 Eylül 1955'te hayata veda etmesine dek sürer.⁶⁰

⁵⁹ Chamberlain, **Michael Chekhov**, s. 33.

⁶⁰ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 37.

İKİNCİ BÖLÜM

TEKNİĞİN ALTYAPISINI OLUŞTURAN İLKE, KAVRAM, ARAÇ VE UYGULAMALAR

20. yüzyılın başlarında oyunculuk teorilerinin çeşitlenmesine paralel olarak, oyunculuk eğitime dönük arayışlar da giderek artmaktaydı. Bu arayışlara yönelik en kapsamlı yanıt Stanislavski'den geldi. Stanislavski, 1906 yılından itibaren dönemin -özellikle psikoloji alanındaki- bilimsel gelişmelerinden de yararlanarak, bir aktör ve yönetmen olarak deneyimlediklerini ve verdiği dersleri sistemleştirmeye başlamıştı. Amacı, sonuçlar sunan sabitlenmiş bir teknik oluşturmaktan ziyade, oyuncunun kendi enstrümanını tüm boyutlarıyla tanımasına ve yaratıcı doğasını harekete geçirmesine imkân verecek araçlar geliştirmektir. Stanislavski'nin '**Sistem**'i, karşılaştığı itiraz ve eleştirilere rağmen oyunculuk eğitiminin en yaygın ve tanınmış metodu olarak bir referans noktası niteliği kazandı. Michael Chekhov da Moskova Sanat Tiyatrosu'nda geçirdiği yıllar boyunca **Sistem**'i hem öğrenci hem de oyuncu olarak çalışma ve özümseme imkânı buldu. Chekhov, **Sistem**'den büyük oranda yararlanmakla birlikte, eleştiriyordu da. Stanislavski'yle 'duygu belleği', 'sihirli eğer' gibi önemli başlıklardaki görüş ayrılığının yanı sıra, **Sistem**'in oyuncuyu kendi limitlerine hapsedmek gibi dezavantajlar taşıdığına inanması, onu yeni bir oyunculuk tekniği geliştirmeye sevk eden unsurlardan biriydi.

Chekhov, oyuncunun, sanatını geliştirmek için ihtiyaç duyduğu her şeyi kendi doğasında bulabileceğine inanmakla birlikte, her oyuncunun kendine ait bir tekniğe sahip olması gerektiği görüşündedir. Bu görüşün kaynağı, farklı alanlardaki sanatçıların çalışma yöntemlerine ilişkin gözlemleridir. Bir ressam, müzisyen ya da dansçı, mesleğini sürdürürken ister istemez kendi tekniğini geliştirmek zorundadır. Oyuncular ise, oynama dürtüsü ile hareket etmeye ve 'içlerinden geldiği gibi oynamaya' eğilimlidirler. Oysa oyuncu da bir sanatçı olduğuna göre, kendine özgü bir tekniğe sahip olmalıdır. İçinden geldiği gibi oynayarak mesleğine devam edebilir gibi görünse de, önünde sonunda bir tekniğe ihtiyaç duyacaktır. Teknikten yoksun bir

şekilde, sadece oynama dürtüsü ile hareket etmek, **yaratım alanını*** kısırlaştırır ve klişe oyunculuk biçimlerinin yerleşmesine sebep olur. Tesadüfi başarıların yanılması kapılan oyuncu, tekrara düşecek ve bir süre sonra yetersizlik duygusu ile yüzleşerek, yaptığı işten zevk almamaya başlayacaktır. Bu noktada, oyunculüğün sanatsal niteliğinden söz etmek zorlaşır. Dolayısıyla, oyuncunun sahne üzerinde bir sanatçı olarak var olabilmesi, seyircisiyle nitelikli bir paylaşımda bulunabilmesi, onu bireysel yaratıcılığına taşıyacak bir oyunculuk tekniği edinmesi ile mümkündür.¹

Chekhov'un bir metodoloji geliştirmeye dönük yoğun çabası, bu düşünceler ışığında başlar. Birçok oyunculuk tekniği gibi, Chekhov Tekniğinin de çıkış noktası aslında "İdeal oyuncu kimdir, hangi niteliklere sahiptir?" sorusu üzerine temellenmiş görünmektedir. En geniş çerçevede ele aldığımızda bu soruyu Chekhov'un şöyle cevaplandığını söyleyebiliriz: İdeal oyuncu; 1) Duyarlı bir bedene sahiptir, 2) Psikolojik zenginliğe sahiptir, 3) Bedeni ve psikolojisi, oyuncuya itaat etmektedir.²

'Duyarlı beden' ifadesi, anlık itkileri algılayabilmekten hayalî ya da gerçek uyaranlara yanıt verebilmeye kadar uzanan çok sayıda psikofiziksel –zihin ve beden birlikteliğindeki– beceriyi tanımlar. 'Psikolojik zenginlik' ifadesi ise kültürel donanımdan hayal gücüne, gözlem yeteneğinden farkındalık seviyesine kadar birçok unsurdan beslenen, gelişkin bir zihin düzeyini işaret etmektedir. Duyarlı beden ve psikolojik zenginlik niteliklerini geliştirdikten sonra, oyuncunun yaratıcılık için gerekli olan kendine güven ve özgürlük hisleri gelişecek, böylece bedeni ve psikolojisi üzerindeki hakimiyeti artacaktır. Bu, oyuncunun rastlantısal olanla yetinmek zorunda kalmayacağı sağlam bir teknik altyapıya sahip olduğu anlamına gelir.

Chekhov'un 'ideal oyuncu'sunun **duyarlı beden** ve **psikolojik zenginlik** becerilerinin kökeninde, gelişmiş merak duygusu yatar. Oyuncunun ideal niteliklere kavuşması, ilgi alanlarını genişleterek insan psikolojilerini yargılardan uzak bir

* 'Yaratım alanı' terimiyle ilgili açıklama için, bkz. Tekniğin Bütünselliği ve 'Yaratım Alanı'nın Uyarılması İlkesi dipnot s. 62.

¹ Michael Chekhov, **Lessons For The Professional Actor**, Ed. Deirdre Hurst du Prey, Newyork, Performing Arts Journal Publications, 1985, s. 23.

² Chekhov, **Oyuncuya**, s. 53, 54.

yaklaşım ile kavramaya çalışması ile mümkün olabilecektir. Okuduğu, izlediği her türlü eserin yanı sıra, çevresinde olan bitene karşı duyarlık geliştirmeli; insanların davranış biçimlerini, jestlerini, ses tonlarını, yaradılışlarını yargılarda bulunmadan, açık fikirlilik ve merak duygusu ile gözlemlemelidir. Bilinçaltına yerleşecek olan tüm bu materyaller daha sonra, çalışmalarda, karakterin bir ögesi olarak ortaya çıkabilirler.³

Birinci Bölüm’de özetlediğimiz yaşam öyküsü, Chekhov’un sadece oyunculuk anlayışını etkileyen koşulları analiz edebilmemizi değil, aynı zamanda, tekniğinin dilini –barındırdığı terim ve kavramları– kavrayabilmemizi de sağlamaktadır. Örneğin, tekniğin dilinin zaman zaman parapsikoloji kitaplarını çağrıştıracak spiritüel kavramlar içermesi, Chekhov’un kişisel yaşamındaki çalkantıların altından kalkabilmek ve ciddi psikolojik sorunlarını sağıltmak üzere kullandığı öğretilerle, deneyimlediği yöntemlerle doğrudan ilişkilidir. Özel hayatındaki trajik olayların ve Rusya’daki toplumsal çalkantıların etkisiyle iyice artan kaygı bozukluğu ataklarına ve alkolizm sorununa hekimler aracılığıyla çözüm bulamayan Chekhov’un, Hint felsefesi ve Steiner öğretisi ile tanışması, yalnızca kişisel yaşamını değil, oyunculuğa bakışını da derinden etkileyecek ve dönüştürecektir. Nitekim, tekniği biçimlendiren ilkelerin çoğu, Chekhov’un mistik dünya görüşünün izlerini taşır. 1955 yılında Hollywood’da profesyonel oyunculara verdiği derslerde oluşturduğu oyunculuk yaklaşımındaki beş ilke, bunun en iyi örneğidir. Derslerin ses kayıtlarında açıklanan bu ilkeler; ‘Psikofiziksel Yaklaşım’, ‘Soyut Araçlar Yoluyla İfade’, ‘Yaratıcı Ruh ve Yüksek Kavrayış Hâli’, ‘Tekniğin Bütünselliği ve Yaratım Alanının Uyarılması’, ‘Sanatsal Özgürlük’ olarak sıralanır. Bunlardan “Psikofiziksel Yaklaşım” ve “Tekniğin Bütünselliği ve Yaratım Alanının Uyarılması” dışındaki diğer üç ilkenin – Soyut Araçlar Yoluyla İfade; Yaratıcı Ruh ve Yüksek Kavrayış Hâli; Sanatsal Özgürlük– Chekhov’un spiritüel yaklaşımını yansıtan referanslar içerdiği görülebilmektedir. Bu soyut dil, tekniğin temel kavram ve uygulamalarına da yansımıştır. Işıma, hayalî beden, atmosfer, bütünlük hissi, rahatlık hissi, güzellik

³ Chamberlain, **Michael Chekhov**, s. 78.

hissi gibi pek çok kavram, tekniğin hem amaçlarını hem de araçlarını oluşturan, merkezî önemde başlıklardır.

Bu dil, Chekhov Tekniğini –yaygın kullanılan pek çok oyunculuk tekniğiyle karşılaştırıldığında– özgün ve farklı bir konuma taşır. Tekniğin en dikkat çekici özelliği, oyuncuya birçok şeyi açıklamaktan, anlatmaktan ziyade, oyuncunun ‘esinlenme hâline’ geçmesini –ilham alabilmesini– sağlamak yönündeki ısrarıdır. Chekhov’a göre “ilham, gerçekliğin bir anlık keşfidir”.⁴ Oyuncunun sahne üzerinde bir ‘sanatçı’ olarak var olabilmesi için, bireysel yaratıcılığını uyaracak, kendini hızla ve kolaylıkla ‘esinlenme hâline’ taşıyacak araçlara sahip olması gerekmektedir. Oyuncu, esinlenme ânında, –tıpkı çocukluğunda hissettiği türden– bir ‘oynama isteği’ duyacaktır. Oynama isteği, oyuncuyu fiziksel adanmışlık, konsantrasyon ve haz hissi içeren ve terk etmesi kolay olmayan ‘oynama hâli’ne iter. Bu, Chekhov yaklaşımında ‘yaratıcı hâl’ (*creative state*) denen kavrama karşılık gelir. Kişi, yaratıcı hâlde iken katıksız (saf) oyunculuğa yönelir. Chekhov yaratıcı hâli, kişisel sebeplerden, gerekçelerden ve psikolojik etkenlerden uzak bir ‘olma hâli’ olarak tanımlar. Ona göre, oyuncu bu yaratım alanını terk etmemelidir; aksi takdirde, -performansı günlük yaşamın aleladeliliğine sıkışacak ve sıradanlaşacaktır.

Teknik üzerinde çalışıldıkça, Chekhov’un gerçekçi oyunculuk anlayışına ilişkin itirazlarının ve sanatta güzellik, şiirsellik arayışının izleri daha da belirginleşir. Kendi döneminin saplantısı saydığı gerçekçilik anlayışını ve şiirsellikten uzaklaşma eğilimini “Tiyatromuz kuru bir işletmeye döndü” diyerek eleştiren Chekhov, kendi döneminde sahnede estetik arayışlarının yadsındığını düşünmektedir. Ona göre, oyuncu bu kuraklıktan kurtulmak istiyorsa, sahne üzerindeki varlığını ve etki alanını **somut** olarak büyütmelidir. Şimdiki zamana sıkışmış tiyatro anlayışının dile ve davranışlara olan etkisiyle edindiği, her şeyi küçültme –sıkıştırma– gibi alışkanlıklardan vazgeçmeli; sahne üzerinde ‘büyümenin’ imkânlarını aramalıdır.⁵ Oyunculuk eğitimi de oyuncuyu bu anlayışa yönlendirmeli; onun bedenini, sesini,

⁴ Andrei Kirillov, “The Theatrical System of Michael Chekhov”, **The Routledge Companion to Michael Chekhov**, Ed. Marie-Christine Autant-Mathieu, Yana Meerzon, Newyork, Routledge, 2018, s. 51.

⁵ Michael Chekhov, **Oyuncuya**, 2014, s. 37.

düşünce biçimini ve duygularını büyütmesini sağlayacak araçlar sunmalıdır.⁶ Nitekim, yukarıda örneklerini verdiğimiz başlıkların birçoğu, oyuncuyu bu büyümeye ve şiirselliğe davet etmektedir.

Girişte de belirttiğimiz gibi, örnek vermek üzere yukarıda bir kısmına değindiğimiz soyut ifadelerin yoğunluğu, bu tür kavram ve ilkelerin anlam kargaşası üretmeksizin uygulamaya nasıl yansıyacağı sorunsalını da beraberinde getirir.

Bu bölümde, Chekhov Tekniği'nin temel ilke, kavram ve araçları; Chekhov'un kendi sözlerinin, tekniğin önde gelen eğitmenlerinin görüşlerinin ve hem öğrenci hem eğitmen olarak katıldığımız eğitimlerdeki gözlem ve deneyimlerin ışığında, bölümlendirilecek ve analiz edilecektir.

2.1. Psikofiziksel Yaklaşım İlkesi

Chekhov'un "Oyuncunun bedeni psikolojik nitelikleri içine çekmeli, onlarla öyle dolu olmalıdır ki, bu niteliklerle beden yavaş yavaş ve dâhice imgelerin, hislerin, duyguların, isteklerin alıcısı ve ileticisi olan duyarlı bir zar hâline dönüşebilsin."⁷ diye özetlediği gibi, o da hocası Stanislavski'nin yolunu takip ederek, oyunculuk pedagojisini 'psikofiziksel yaklaşım' üzerine inşa eder.

Oyunculuk eğitiminde kullanılan psikofiziksel egzersizlerin hedefi, zihinsel etkinlik ile beden arasındaki etkileşimi artırmaktır. Oyuncunun, itkilere spontane yanıtlar verebilecek duyarlığa ulaşmasına çalışılır. İtki, hareketi doğuran itici içsel güçtür; bir ihtiyaçtan kaynaklanır ve enerjiyi eyleme dönüştürür. İtkilere yönelik farkındalığın artması yoluyla oyuncu, düşünce ve duyguları ile aksiyonları arasında uyum ve denge kurabilecektir. Chekhov Tekniği de psikofiziksel egzersizler kullanarak, oyuncunun iç dünyası ve itkileri ile fiziksel aksiyonu arasındaki bağlantıyı güçlendirmenin peşindedir. Ancak bu ilişkiyi güçlendirmekle sadece itki-aksiyon uyumunun gelişmesini değil, yaratım hâlinin uyarılmasını da hedefler.

⁶ Lenard Petit, **The Michael Chekhov Handbook For The Actor**, Newyork, Routledge, 2010, s. 8, 9.

⁷ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 52.

Nitekim egzersizler, ‘zihin - beden - hareket bağlantısı’ güçlendiği zaman oyuncunun bedeninin ‘yaratıcı itkilere karşı duyarlık’ kazanacağı varsayımı üzerine temellenmiştir. Oyuncuyu yaratım sürecine taşıyacak en önemli ‘uyaran’, bedendir. Oyuncu “bedenin bilgelğine güvenmelidir”.⁸ Beden, yukarıda değindiğimiz ‘oynama isteği’nin de tetikleyicisidir.

Tekniğini geliştirmeye başladığı dönemde Chekhov, insan doğasını ‘beden, ses ve hisler’ başlıkları ile kategorize etmeyi ve her başlığı ayrı ele alıp çalışmak gerektiğini düşünmüş, ancak daha sonra bunların ‘ayırılmaz’ olduğuna karar vermiştir. Teknikte herhangi bir kategorileştirme yapılmamış olsa da, ‘beden’ başlığının ayrı bir ağırlığının olduğu, tekniğin ‘hareket’ten başladığı ve bu ekseninde geliştiği görülmektedir. Egzersizler uygulandıkça, ilk tetikleyicinin daima hareket olduğu izlenimi uyanır.

2000’li yılların başından bu yana giderek yaygınlaşan Chekhov Tekniği atölyelerinde de, Chekhov’un beden ve harekete tanıdığı ayrıcalığın sürdürüldüğünü gözlemlemek mümkündür. Eğitim içeriğindeki psikofiziksel egzersizler, bedeni dinlemek ve bedene güvenmek ile ilgili sürekli hatırlatmalar eşliğinde uygulanır. Böylece, katılımcılar bedenlerinin serbestçe hareket etmesine izin verebildikleri takdirde bir süre sonra, itkilerini takip edebildiklerini, hareketlerinin değişen duygusal uyaranlardan etkilenebildiğini gözlemlemeye başlarlar.

Chekhov’a göre, oyuncunun günlük yaşamdaki beden kullanımı ile sahne üzerindeki beden kullanımı arasında fark olmalıdır. Yoğunlaşmış bir psikoloji, sahnede kendini bedende göstermelidir. Hem psikolojik hem de fiziksel olarak antrenmanlı olan bir oyuncunun, oynadığı karakter mutsuz ise bedeninin her bir parçası o mutsuzluğu taşıyacaktır.⁹ Fakat beden gelişimi tam olarak sağlanamamış ise, fikirlerin ve duyguların seyirciye aktarılmasında sıkıntılar yaşanır. Bunun önüne geçmenin ilk adımı fiziksel çalışmalardır. Chekhov’un, fiziksel çalışmanın içeriğine ilişkin önerileri nettir. Ona göre, bedene esneklik, güç, denge kazandırmak üzere

⁸ Cynthia Ashperger, “Michael Chekhov’s five guiding principles and theatre practice today”, **Routledge Companion to Michael Chekhov**, Ed. Marie-Christine Autant-Mathieu, Yana Meerzon, Newyork, Routledge, 2018, s. 375.

⁹ Chekhov, **Lessons For The Professional Actor**, s. 25.

yapılan ve oyunculuk okullarında yaygın kullanılan dans, jimnastik, eskrim, akrobasi gibi disiplinler –faydalı olmakla birlikte– oyunculuk sanatının spesifik ihtiyaçlarına yanıt veremezler.¹⁰ Sportif çalışmalar da her zaman avantaj sağlamaz; çünkü yeterince gelişmemiş bir beden kadar, aşırı gelişmiş bir beden de zihinsel etkinliklere hizmet etmekte zorlanacaktır. Fiziksel çalışmaların ilk hedefi, psikolojik uyarılara dönük yoğun bir duyarlılığı bedene kazandırmak olmalıdır.

Bu sebeple, tekniğin egzersizleri, bedenın dışsal ifade biçiminin mükemmelliğinden ziyade, oyuncunun iç dünyasının keşfine yöneliktir. Oyuncunun yaratıcılığının iki temel kaynağı olan beden ve zihin arasındaki bağlantının –dahası ‘bir’liğin– fark edilmesine çalışılır. Chekhov’un psikofiziksel ilke doğrultusunda geliştirmiş olduğu ve tekniğin başlangıç aşamasında kullanılan egzersizlerden birini incelemek, değindiğimiz ‘zihin-beden birliği’, ‘bedenin bilgeliği’ gibi ifadelerin uygulamalara nasıl yansıdığını kavramak adına yardımcı olabilir.

Tekniğe giriş niteliğindeki temel ısınma çalışmalarında; katılımcılar, bulundukları alanı **en geniş** boyutta kullanarak, tüm bedenlerinin aktif olduğu bir dizi serbest hareket yaparlar. Bu hareketlerin hiçbir kas gerginliği taşımamasına dikkat edilir. Öncelikli amaç, bedenın hareket kapasitesini arttırmak ve tüm kasları uyandırmaktır. Bu ısınma çalışmasının ikinci aşamasında, serbest hareketlerin yerini **açılma** ve **kapanma jestleri** alır. Öncelikle tüm beden kullanılarak **açılma jesti** yapılır ve bedenın son açılma noktasına kadar gelinir. Bu aşamadan sonra hayal gücü devreye girer. Fiziksel limitlerin izin verdiği en geniş pozisyondan itibaren, açılma hareketi artık hayal gücünün sorumluluğundadır; açılmaya **imgeler** yoluyla devam edilir. Bu ve benzeri egzersizlerle oyuncu, fiziksel limitlerini hayal gücü ile aşmayı, imgelerin bedene etkisini gözlemeyi öğrenir ve bedenindeki gerginlikleri fark etme becerisini geliştirir. Bu noktada oyuncu, hayalinde bedenini genişletmeye devam ederken, bir yandan da Chekhov Tekniğinin önemli başlıklarından biri olan ‘rahatlık hissi’ ile (*feeling of ease*) de tanıştırılmış olur. Açılma/genişleme egzersizleri sırasında, çalışanların bedenlerinde bazen birtakım kasılmalar/gerginlikler olduğu gözlemlenir. Bu, –ileride detaylıca değineceğimiz– ‘rahatlık hissi’nin kaybolduğu

¹⁰ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 56, 57.

anlamına gelir. Bu hissin kaybolduğu noktada, sadece beden kasılmakla kalmayacak; zihin, hayal gücü ve duygular da serbestliğini yitirecektir. Beden, rahatlık hissi ile açılma mesajını tüm hücrelerine iletemediğinde, iç dünya ile bağlantı kurmak zorlaşır.

Açılma jestleri ‘rahatlık hissi’ de gözetilerek birkaç kez tekrarlandığında, katılımcıların çoğunun duygu durumlarında değişimler olduğu gözlenmektedir. Doğru ya da yanlış gibi değerlendirmeler yapılmaksızın yönetilen egzersizin sonunda, katılımcıların bazılarında mutluluk hissi veya gülme reaksiyonu doğduğu, bazılarında ise öfke hissinin açığa çıktığı görülebilmektedir. Bu örnekler, katılımcıda oluşan beden/zihin bütünselliğini doğrular niteliktedir.

Egzersizin sonraki aşamaları, esnekliği geliştirmek üzere **kapanma/küçülme** (*closing*), **fırlatma** (*throwing*), **kaldırma** (*lifting*), **itme** (*pushing*), **çekme** (*pulling*), **jestleri** ile devam eder. Küçülme jesti yapılırken, çevredeki alanın daraldığı hayal edilerek tüm beden ile kapanılır. Bu hareketle, açılma jestinden farklı olarak, bedendeki başka kaslar çalıştırılmış olur ve böylelikle kişide bambaşka hisler açığa çıkar.

Tekniğinin bu ve benzeri başlangıç egzersizlerinde Chekhov, aslında birden fazla kavramla çalışarak, aynı egzersizle pek çok amaca yönelir. Örneğin ‘rahatlık hissi’ni dikkate alarak bedeniyle çalışan oyuncu, aynı anda solunum akışını da rahatlatmış olur. Böylece itkiler, nefesle birlikte tazelenecek; itkileri takip eden oyuncunun, bedenini olduğu kadar ruhunu da canlı tutması sağlanacaktır. Çalışmalar ilerledikçe rahatlık hissi, nefes, itki, konsantrasyon, hayal gücü gibi kavramların iş birliğiyle duyarlı hale gelen beden, hareket aracılığıyla oyuncunun zihinsel dünyasıyla da doğrudan ilişkiye geçer ve ona esin kaynağı olur. Böylelikle yaratım alanına adımını atan oyuncuda, oynama arzusu da güçlenecektir.

2.1.1. İmgeler, Hayal gücü ve Konsantrasyon

“Oyuncular ve yönetmenler, bütün yaratıcı sanatçılar gibi imgelemin gücünü iyi tanırırlar. ‘Etrafım imgelerle çevrili’ dedi Max Reinhardt. Dickens, Oliver Twist’in görünmesini bekleyerek bütün gün çalışmasının başında olduğunu yazdı. Goethe, bu ilham verici imgelerin, gözümüzün önünde kendi düzenlerinde olduklarını fark etti ve birdenbire: ‘İşte buradalar!’ dedi. Rafael, odasında, kafasından geçen bir imge gördü ve bu Sistine Madonna idi. Michalengelo umutsuzluk içinde, imgelerin onu takip ettiğini ve suretlerini kayaları oyarak şekillendirmesi için onu zorladıklarını haykırıyordu.”¹¹

İnsan, dış dünyadan sınırsızca izlenim edinir. Bilinç, duyular aracılığı ile algılanmış ve kaydedilmiş olan tüm bu izlenimleri muhafaza eder. Chekhov hayal gücünü, kaynağını izlenimlerden ve hayattan alan, gerçeklikle örtüşmeyen bir dünyanın farklı unsurlarının özgür bileşimi olarak tanımlar. Chekhov Tekniğinde bu izlenimlerin bazıları **konsantrasyon** aracılığıyla ortaya çıkarılır ve **imgeler** somutlaştırılır.¹² Chekhov uzmanlarından Andrei Kirillov, Chekhov Tekniği üzerine yazdığı makalesinde, imgeler dünyasının ve onları sanatsal bir biçimde somutlaştırmanın, tekniğin merkezi olduğunu belirtir. İlk olarak oyuncunun hayal gücünde şekillenen, canlanan imge, oyuncunun bedeni ile bağlantı kurarak somutlaşma arzusundadır. İmgenin somutlaşma ânı, ilham ânı ile eşzamanlıdır.¹³

Analitik düşünce biçiminin hayal gücünü desteklemediğini düşünen Chekhov, oyuncunun bedeninin, sebep-sonuç ilişkilerinden yani nedensellikten ziyade, ‘yaratıcı itki’lerle beslenmesi gerektiği görüşündedir. Oyuncu, günlük yaşamın sınırlayan ve sıradanlaştıran baskısına boyun eğmiş olan bedenini, hayal gücü ile fiziksellüğün iç içe geçtiği egzersizler aracılığıyla özgürleştirecektir.

Chekhov Tekniğinin Uygulanması Üzerine araştırmalarıyla tanınan oyunculuk eğitmeni Lionel Walsh da, ‘Chekhov Tekniği ve hayal gücünün gelişimi’ konulu makalesinde, oyuncuların kendi bedenleriyle kurdukları etkileşimi, sanat yapıtı yönünde yeniden şekillendirmeleri gerektiğinden bahseder. Walsh’a göre; teknolojinin etkisiyle pasifleşen günümüz gençleri, profesyonel oyunculuk çalışmalarında uygulanan tekniğin ihtiyaç duyduğu fiziksel beceri, esneklik ve

¹¹ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 70.

¹² Cristini, **a.g.e.**, s. 72.

¹³ Kirillov, **a.g.e.**, s. 47, 51.

dayanıklılıktan yoksun olma tehlikesindedir. Oyuncunun bedeninin, hayal gücüne giden bir yol olduğunu düşünen Chekhov'un perspektifinden bakıldığında, bu tehlike, oyuncunun sanatının önünde bir engel olarak görülebilir.¹⁴

Chekhov'a göre, bu tür engelleri kaldırmak için öncelikle nedenselliğin ve kültürel kısıtlamaların ötesine geçmek gerekir. Bu, oyuncunun imgelerle çalışması yoluyla mümkün olabilecektir. İmgelerin, oyuncunun kontrolünün dışında bağımsız olarak varlıklarını sürdürdükleri bir dünyaları vardır. Hayal gücü üzerinde sistemli çalışıldığında, gelişimin sonucu olarak, imgeler esneklik ve hız kazanacaktır. Bu çalışmalar sırasında, imgeler, oyuncunun hislerini uyandıran ve onları harekete geçirene kadar varlık ve etkilerini sürdürmelidir. Bu ise, günlük etkinliklerde kullanılanlardan çok daha fazla konsantrasyon gücüne sahip olmayı gerektirir.¹⁵

Chekhov, imgelerin fantezi dünyasına ait olup, oyuncudan bağımsız olarak varlıklarını sürdürdüğünü söylerken, oyuncunun hayal gücünü, nesnel kişisel dünyasından ayrı tutar gibidir. Bu ayırmanın, birinci bölümde aktarmaya çalıştığımız gibi Steiner'in "yaratıcı benlik ile günlük yaşamdaki benliğin farklı olduğu" görüşüne dayandığı görülmektedir. Chekhov'a göre imge ile oyuncunun karakteri – kişiliği– arasındaki mesafe, yaratıcı süreci 'nesnel' bir düzeye taşır. Nitekim, tekniğin –ileride bahsedeceğimiz– 'hayalî merkez' (*imaginary centre*), 'hayalî beden' (*imaginary body*) temalı egzersizleri, oyuncuyu kişisel özelliklerinden 'bağımsız' kılma amacına yöneliktir. Bu bağımsızlık, oyuncunun, canlandıracağı karakteri daha nesnel bir yolla kavramasını sağlar. Steiner de bu yaklaşım biçimini, heykeltıraşın yaratım sürecinde eserine dışardan bakmasına benzeterek; oyuncunun da oynayacağı karakteri nesnel bir bakışla algılaması gerektiği ile açıklamıştır.¹⁶

Chekhov atölyelerinde, sadece beden ve hareket üzerine yapılan ve bir imge yaratma zorunluluğu olmayan çalışmalarda, kimi katılımcılar, egzersiz sırasında hayallerinde bazı imgelerin belirdiğinden bahsederler. Sıkça rastlanabilen bu deneyimler,

¹⁴ Lionel Walsh, "Developing the Imagination: Michael Chekhov in Actor Training", **The Routledge Companion to Michael Chekhov**, Ed. Marie-Christine Autant-Mathieu, Yana Meerzon, Newyork, Routledge, 2018, s. 358.

¹⁵ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 73.

¹⁶ Christini, **a.g.e.**, s. 71.

Chekhov'un, gelişmiş hayal gücü ve konsantrasyon becerilerinin oyuncuyu imgeler dünyasına taşıyacağına veya imgelerin kendiliğinden ortaya çıkmaya başlayacağına ilişkin önermelerini doğrular niteliktedir. Bu tür durumlar genellikle güçlü bir yoğunlaşma sürecinin sonrasında belirlemektedir. Dolayısıyla, bu imgelerin, konsantrasyon sürecinin yaratıcı ürünleri olarak oyuncunun hayal gücüyle buluştukları çıkarımını yapmak mümkün olmaktadır.

Chekhov Tekniğinde, bu tür yaratıcı süreçleri desteklemek amacıyla, konsantrasyon ve hayal gücünün eşzamanlı olarak geliştirilmesine önem verilir. Özellikle başlangıç egzersizlerinde bu amaca dönük bir düzen söz konusudur. Öncelikle, belirli hareketler eşliğinde oyuncunun 'yönlendirici itkileri' fark edebilmesi ve onları izleyebilmesi sağlanır. Hareketler tekrar ettirilir. Bu tekrarlar, antrenman niteliğinin yanı sıra, oyuncunun içe dönük gözlemi olanaklı kılacak düzeyde odaklanmasına yol açar. Konsantrasyon sağlandığında ise hayal gücü devreye sokulur ve hareketlerin artık **imgeler** aracılığıyla sürdürülmesi istenir.

Hareketler somut ya da kavramsal olabilirler. 'Aksiyon-reaksiyon', 'verme-alma', 'gülme-ağlama', 'yaşama-ölme' gibi kavramlar, hareket olarak hayal edilebilir. Bu çalışma düzeni ve hareketlere imgeler düzleminde devam edilmesi yoluyla, oyuncunun –Chekhov Tekniğinin nihai amaçlarını aktarırken değindiğimiz– **oynama isteği** tetiklenir. "Eğer beden esnek ve rahat ise, düşüncenin ulaşamayacağı bir noktaya, oynama hâline, hareketten ve bedenin bilgeliğinden kaynaklanan zevke ulaşılır."¹⁷

Chekhov'un konsantrasyon ve –dolaylı olarak– hayal gücü gelişimi için önerdiği; "hayalî bir sandalyeyi, dikkat dağınıklığı olmadan hayalî bir ineğe dönüştürmek; çayın fincana dökülüşünü ve ardından demliğe geri çekilişini hayal etmek" gibi egzersizler, oldukça güçlü konsantrasyon becerisi gerektirir. Bu noktada, Chekhov Tekniğinin günümüzdeki eğitimcileri tarafından, bu seviyedeki egzersizlerin özellikle başlangıç aşamasında tercih edilmediğine dair bir gözlemimizi belirtmekte yarar var. Eğitimciler, tez kapsamında yer verdiğimiz örneklerde de görülebileceği

¹⁷ Petit, **The Michael Chekhov Handbook For The Actor**, s. 15, 16.

gibi, çoğunlukla basit nesneleri veya –görece olarak– daha kolay canlandırılacak imgeleri kullanma eğilimindedirler. Aslında bu tutum, Michael Chekhov’un konsantrasyon çalışmalarına ilişkin uyarısıyla da uyumludur. Ayrıca Chekhov, gerçek konsantrasyonun beyni yormadığını söyler ve eğer egzersizler sırasında zihinde yorgunluk hissi oluşuyorsa, bunun ‘çalışmanın yanlış gittiğine’ dair bir işaret olduğunu savunur. Ona göre, konsantrasyon sürecinin ilk aşaması olan –aşağıda aktaracağımız – ‘yönelme hâli’ tam olarak uygulanabilirse, beynin fazladan enerji sarf etmediği fark edilecektir.¹⁸

Chekhov Tekniğinde konsantrasyon, bir objeyi veya imgeyi ‘daha fazla düşünmek’ yoluyla çalışılmaz. Bunun yerine, oyuncudan, kendini bilinçli bir yönlendirme ve bütünleşme sürecine sokması istenir. Konsantrasyon başlığı altındaki çalışmaların altyapısını daha kolay yoldan kavramak için, günlük yaşamdaki bazı odaklanma anlarını örnek gösterebiliriz. Pencereden dışarı bakarken bir nesnenin, veya sokakta yürürken bir duvar yazısının dikkatimizi çektiğini düşünelim. İlgimizi çeken şeye baktığımızda, bir şekilde ona yönlendiğimizi, ona doğru hareket ettiğimizi hissederiz. Bu tür odaklanmalar aslında ‘dolaylı’ konsantrasyon anları olup; kendi irademizle gerçekleşip gerçekleşmediği tartışmalıdır. ‘İlgi çekici’ olan şey, ‘çekmek’ fiilinin de doğruladığı üzere, kişiyi kendisine çekmektedir.

Teknik, bu odaklanma sürecinin istemli şekilde –irade dâhilinde– kullanılmasını öğretir; oyuncudan kendini ‘seçtiği şeye göndermesini’ ister. Konsantrasyonu gücünü arttırmak isteyen oyuncu, bunu bir nesne veya imgeyi ‘daha fazla düşünmekle’ değil, kendini ona yönlendirebilmekle başarabilecektir.

Bu konsantrasyon biçimi, **yönelmek, yakalamak ve bütünleşmek** olarak üç aşama içerir. Hedef olarak bir nesne veya imge seçilebilir. Oyuncu, bilinçli konsantrasyonla kışkırttığı hayal gücünün ürünü olan nesneye/imgeye doğru ‘yönelir’ ve hedefiyle ‘buluştuğunda’ onunla ‘bütünleştiğini’ duyumsar. Bu ‘bir’lik ânında nesnenin/imgenin ‘kişiliğini’ hisseder, ondan izlenimler ve itkiler alır.

¹⁸ Chekhov, **Lessons For The Professional Actor**, s. 47.

Chekhov oyuncuyu, konsantrasyon çalışmaları sırasında amacının dışına taşan, serbest ve rastlantısal hayallere dalmaması için uyardıyı ihmal etmez. Kişinin iradesinde olan konsantrasyon becerisi, hayalperestlikle karıştırılmamalıdır. Kişi, iradesi dışında hayalî dünyalara giriş yaparsa –dalarsa– rastgele hayaller tarafından yönlendirilmeye açık olur. Bu durumda kişinin, **amaçları** doğrultusunda konsantre olması ve imge akışını takip etmesi söz konusu olamaz.¹⁹

Konsantrasyonun üç aşaması olan yönelme, yakalama ve bütünleşme kavramlarının tekniğin uygulamalarına nasıl yansıdığını görebilmek üzere, Uluslararası Michael Chekhov Akademisi'nin (MCIA) kurucu ve eğitmenlerinden Joerg Andrees'in şu egzersizi örnek verilebilir²⁰: Zemine küçük bir top konur ve öğrencilerden topu tam ortalayarak daire şeklinde oturmaları istenir. İlk aşama, hayalî olarak topa doğru yönelmek ve bu süreyi mümkün olduğunca uzatmaktır. İkinci aşamada öğrencilerden, topu 'yakaladıklarını'; son aşamada ise topu göğüs merkezlerine koyarak onunla 'bütünleştiklerini' hayal etmeleri istenir. Öğrenciler egzersizi aşamalı veya bütün olarak uygulamakta serbesttir.

İlk aşama sonrası yapılan değerlendirmede öğrencilerin çoğunun, hayalî yönelmenin kendi arzularından bağımsız olarak kesintiye uğradığını belirtmeleri sık rastlanan bir durumdur. Bu noktada, konsantrasyon çalışmalarının 'katı bir biçimde, dış dünyayı soyutlayarak odaklanmak' anlamına gelmediğine dair uyarılar yapılır. Bu tür uyarıların amacı öğrencinin, 'içsel hareket'in sürekliliğinin ve konsantrasyonun devamlılığının 'kendi kontrolü altında' olduğunu anlamasına yardımcı olmaktır. Bununla birlikte ğrenci, sezgileri ile hareket etmeye yöneltilerek, çalışmaya farklı boyutlar eklemesine de imkân tanınmış olur.

Küçük bir topla yapılan bu egzersiz, Chekhov Tekniğindeki hayal gücüne dönük çalışmaların felsefesini özetler niteliktedir. Nesne veya imgelerin deneyimlenmesi ve ifade edilebilmesi için daima **bedenle bütünleşmeleri** gerekir. Bu bütünleşme ânında oyuncuya o nesneden/imgeden adeta bilgi yağar. Sıradaki aşama, bu bilgileri

¹⁹ Chekhov, **Lessons For The Professional Actor**, s. 46.

²⁰ Joerg Andrees, Uluslararası Michael Chekhov Atölyesi ve Festivali, New London, 17 Haziran 2018.

almak ve harekete yansıtmaktır. Yukarıda da değindiğimiz gibi, oyuncu bu birleşme ânında nesnenin/imgenin kişiliğini hisseder, ondan etkiler almayı deneyimler. Bir bakıma, o nesnenin/imgenin çağrıştırdığı psikolojiyle bütünleşmiş olur.²¹ İmge ve konsantrasyon eşliğinde sürekli antrenman yapan oyuncu, role hazırlık aşamasına geldiğinde, karakteriyle ilgili nesne ya da imgelerle birleşebilme, onların psikolojileriyle bütünleşebilme becerisini edinmiş olacaktır.

2.2. Soyut Araçlar Yoluyla İfade İlkesi

Bu ilke bir bakıma, oyuncunun temel enstrümanı olan sesini ve bedenini mekanik egzersizler aracılığıyla geliştirmeye çalışan alışlagelmiş eğitim yaklaşımlarına bir itiraz niteliğindedir. Soyut Araçlar Yoluyla İfade başlığı, oyuncunun ifade becerilerine ilişkin eğitiminin yaratıcılıktan ayrı ele alınmaması gerektiği önermesini barındırır. Chekhov’a göre, soyut araçlar kullanıldığında, belirli bir repliğin nasıl söylenmesi gerektiğini aktaran açıklamalara gerek kalmaz. Çünkü beden soyut araçlardan gelen itici güçle beslendiğinde, her tür biçim üzerinde hemfikir olunabilir.

Soyut araçlar çok güçlü uyarıcılardır. Teknik, bu tür soyut uyarıcılarla çalışan oyuncunun ‘ilham alacağı’ varsayımına dayanır. Chekhov Tekniğinin temelini oluşturan “atmosfer, ışık, hayalî beden, hayalî merkez” ve daha birçok başlık, soyut araçlara örnek olarak verilebilir. Bunlar analitik açıklamalardan ziyade duyumsama, deneyimleme yoluyla anlaşılabilen kavramlardır. Atmosferi ele alalım; ileride daha detaylı olarak açıklayacağımız üzere, atmosfer hayal edilip duyumsandığında, duygular ve imgeler tetiklenecek ve oyuncunun somut ifade araçları olan bedenine, sesine, konuşmasına nüfuz edeceklerdir.

‘Soyut araçlarla ifade’ terimi, uygulamalar bakımından ele alındığında, içinde **soyut araçları barındıran eylem** anlamına gelir. Soyut araçlarla dolu olan eylem, oyuncunun ‘öz ve biçim’ kavramlarını içeren bir ifade şekli geliştirmesine yardımcı olur. Öz ile biçimin uyumu, performansın estetik değer üretmesini sağlayacaktır. Bu ise, sahnede şiirsellik, güzellik gibi estetik değerler arayan Chekhov için önemli bir

²¹ Petit, **The Michael Chekhov Handbook For The Actor**, s. 20.

kriterdir. Estetik duygusunun oluşması yalnız performansların değil, genel olarak tiyatronun da standardını yükseltecektir. Performanslar, oyuncular, hatta seyirciler de bir-üst düzeye taşınacaklardır.²²

‘Soyut araçlar yoluyla ifade’ kavramını detaylandırabilmek için, ‘içsel hareket’ (*inner movement*) kavramına değinmek gerekir. Bunu, ‘hareketin başlamadan önce hayal edilmesi’ olarak açıklayabiliriz. İçsel hareketin bu tanımı, soyut araçlar yoluyla somut ifadeye geçiş sürecinin de açıklamasıdır. Hayal edilen eylem soyut, fiziksel eylem somuttur.

Hareketin hayal edilmesi ‘görselleştirme’ değildir. ‘Hareketli hayal gücü’ olarak tarif etmek daha doğrudur. İçsel hareket, eylemin aslı –fiziksel eylem– ile eşzamanlı bir etkiye sahiptir. Oyuncu, soyut olarak deneyimlediği ‘içsel’ hareketi, seyircinin algılaması için somut ‘dışsal’ ifadeye dönüştürür. Dolayısıyla, fiziksel eylem, içsel harekete cevap niteliğindedir.

İmgenin de desteklediği içsel hareket, aynı zamanda oyuncuda ‘oynama isteği’ uyandırır. Oyuncu bu itkiye boyun eğerek –bazen de direnerek– dışsal ifade biçimini üretir.²³ Bir başka deyişle, içerideki yaratım ânı, içsel hareket ile aktive olmaktadır. Oyuncunun soyut araçlardan elde ettiği etkiyi somut ifade araçlarına taşıma süreci, konsantrasyon ve hayal gücü desteğiyle gerçekleşir.

Yukarıda incelemeye çalıştığımız ‘soyuttan somuta geçiş’ süreci Michael Chekhov’un mistik yaklaşımının Tekniğin uygulamalarına nasıl yansıdığının da bir açıklaması gibidir. Ancak psikolojik-farkındalık aracılığıyla düşünülebilen/hissedilebilen birtakım kavramlar, tekniğin araçları kullanılarak aktive edilmiş olurlar. Oyuncunun soyut bir kavramdan hareketle, somut olarak gözlenebilen bedensel bir ifadeye geçiş sürecinde adeta bir ‘bilinç değişimi’ söz konusudur. Bu bakımdan, soyut araçlar yoluyla ifade ilkesi, ‘ilhamı hayata geçirme süreci’ olarak da görülebilir.

²² Ashperger, **a.g.e.**, s. 376.

²³ Petit, **The Michael Chekhov Handbook For The Actor**, s. 30, 31.

2.2.1. Enerji

Bir oyuncunun, seyirci üzerinde etki bırakabilmek için özünde ‘yaşam gücü’ ya da ‘canlılık’ taşıması gerekir. Oyuncunun canlılık taşıması, bedeninin ‘yaşam gücüyle dolu’ olması anlamına gelir. Görülemeyen, ancak etkisi hissedilen bu güç, **enerji** olarak adlandırılır. Yapılan her hareket, içinde yaşam gücü yani enerji barındırır. Enerji yoksa hareket de olamaz. Enerjinin ‘form bulduğu bedenin’ hareketi ise, oyuncunun ifade aracıdır.²⁴

Pek çok alanda günlük hayata sirayet etmiş olan ‘enerji’ kavramına, oyunculuk alanında da sıklıkla başvuru yapıyoruz. Performans eleştirilerinde kullanılan, ‘enerji çok düşüktü’ ya da ‘enerjisi çok iyiydi’ gibi ifadeler, ‘görülemeyen ancak hissedilebilen’ bir yaşam gücünün varlığını yansıtmaktadır. Bunu, “enerjinin varlığı, ‘hareket ile’ görülür olmaktadır” diye de ifade edebiliriz.

Chekhov’un söz ettiği, ancak tekniğin içeriğinde uygulamalarla somutlaştırmadığı ‘enerji’ kavramı, Chekhov Tekniği eğitmenleri tarafından, soyut bir araç olarak ele alınmaya ve oyunculuk antrenmanlarına katılmaya çalışılmıştır. Enerji ile ilgili uygulamaların başlıca hedefi, oyuncunun performans sırasındaki etki alanını genişletmesine yardımcı olmaktır. Bu noktada, tekniğin uzmanlarından Lenard Petit ve Joerg Andrees’in yaklaşımlarına değinmek yerinde olur.

Lenard Petit, enerji kavramını ‘yaşam-beden’ (*life-body*) terimiyle karşılamıştır. Petit, bazen ‘**enerji-beden**’ olarak da adlandırdığı bu katkıyı şu fikirlerle dayandırır:

- 1) Enerji olmadan hiçbir şey etkili değildir. Çünkü enerji, daha çok enerjiyi doğurarak yaşamı destekleyecek ve kişiyi harekete geçirecektir.
- 2) Formsuz olan ham enerjiye bir form vermek, yaratıcı bir sonuç ortaya çıkarır.
- 3) Kişiyi ait enerjinin formu, onun için bir **kanal** niteliğinde olan bedeninin formu ile aynıdır.²⁵

²⁴ A.e., s. 29.

²⁵ A.e., s. 18.

Petit'in atölyelerde, her oyuncunun kendi enerji-bedenini uyandırması için önerdiği çalışma şu şekildedir:

“Sağ kolunuzu gökyüzünü gösterecek şekilde yukarı kaldırın. Sonra doğal bir biçimde aşağı düşmesine izin verin. Bu hareketi, nasıl yaptığınızı gözlemleyerek her iki kolda da birkaç kez tekrar edin. Şimdi, sağ kolunuzun içinde enerjiden oluşan, ama kendi kolunuzla aynı forma sahip bir kol olduğunu hayal edin. Şimdi, fiziksel kolunuzu kaldırmadan önce, hayalî kolunuzu kaldırın. Fiziksel kolunuz, doğal bir şekilde enerji kolunuzu takip eder ve böylece siz, üstünüzdeki gökyüzünü işaret ediyor olursunuz. Şimdi, enerji kolunuzu aşağı indirin ve bırakın, fiziksel kolunuz onu takip etsin. (...) Burada, gerçekten hissedilebilen bir şey var ama görülebilen hiçbir şey yok. Bütün dikkatinizi onu hissetmeye yönlendirin.”²⁶

Oyuncu, bu çalışma ile, fiziksel eyleme başlamadan önce içsel olarak hazırlanmaktadır. Hareketin kaynağı olan itkiyi, yaşam-beden kavramı aracılığıyla uyarır. İkinci bedeni olarak hayal ettiği yaşam-beden veya enerji-bedenden, onu harekete geçiren itici güç olarak ilham alabilecektir. Petit, enerji-beden ile çalışan oyuncunun, eylemlerinde sanatsal biçimi yakalayabileceğini söyler.

Joerg Andrees ise hareketin kaynağı olarak, Petit'in enerji-bedeni yerine **zıt yönlü itki** kavramını önermektedir. Joerg'un uygulamalarında oyuncu, hangi yöne doğru hareket etmek istiyorsa, itici gücün (itkinin) o hedefin tersi yönünde kuvvet uyguladığını hayal eder. Örneğin fiziksel olarak **itme** hareketine başlamadan önce, **itici gücün**, ters yönde bir **çekme kuvveti** uyguladığı hayal edilir.

Andrees, oyuncunun enerji fikrini somutlaştırmak üzere, doğasında sürekliliği, akışkanlığı temsil eden çeşitli imgelerden de yararlanır. Örneğin, oyuncunun bedeninin itkiyi takip ederek hareket etmesini söyledikten sonra, bu harekete ‘nehirdeki su akışı’, ‘esen rüzgar’ gibi etkiler yükler. Oyuncunun bu tür etkiler eşliğinde sürdürdüğü hareketlerin, rahatlık hissiyle dolu olduğu gözlemlenebilmektedir.

Farklı yöntemlerle de olsa her iki eğitmenin uygulamalarında da, enerjinin eyleme taşındığı hissini oyuncuların deneyimleme imkânı buldukları görülmektedir.

²⁶ A.e., s. 33, 34.

Böylece, oyuncunun performans sırasındaki etki alanını genişletebilmesinin yolu açılmış olur.

2.2.2. Işıma

Türkçeye “ışınım” ve “ışma” olarak çevrilen ‘*radiation*’ terimini, oyunculuk eğitimi bağlamında “yayma, gönderme” gibi yardımcı fiiller eşliğinde düşünmekte fayda vardır. **Işıma**, edilgen bir kavram değildir, aksine, hareket içerir. Bu hareket, oyuncunun düşündükleri ve hissettikleri nedeniyle biriken enerjisinin dışarıya yayılması, gönderilmesidir. Oyuncunun, çevresine tüm bedeniyle enerji/ışın yaydığını hayal etmesi suretiyle uygulanan ‘ışma’ kavramının, aslında günlük dilde kullandığımız ‘enerji yayma/aktarma’ olgusuna karşılık geldiği de söylenebilir.

Chekhov’un **ışma** kavramını tekniğine dâhil etmesinin başlıca gerekçesi, özellikle sessizlik anlarında oyuncunun duygu ve düşüncelerinin solmaması ve seyirciye ulaşabiliyor olmasıdır. Işıma, ışın yayma, ışın gönderme gibi başlıklar taşıyan uygulamalar, Michael Chekhov’un, görünmeyen unsurları seyircinin algısında görünür kılmaya dönük yoğun uğraşının bir diğer yansımasıdır.

Işıma, Chekhov’un, Moskova Sanat Tiyatrosu’nun ilk stüdyosunda tanıştığı kavramlardan biridir. Stanislavski’nin, diyalogların ardında bir enerji türünün gezindiğinden; oyuncunun, bu görünmez, spiritüel gücü partnerlerine ve seyirciye yayması gerektiğinden söz ettiği ve bu enerjiyi tanımlamak üzere Ribot’dan ödünç aldığı “ışın, ışınlama” sözcüklerini önerdiği bilinmektedir. Hatha Yoga* egzersizleri aracılığıyla, oyuncularının bu gücü birbirlerine ve izleyiciye göndermeyi, yaymayı deneyimlemelerini sağlamaya çalışır. Stanislavski, sadece ışıma çalışmalarında değil, sisteminin birçok başlığında yoga egzersizlerinden yararlanmasına rağmen, psikoloji biliminin araçları yerine mistik yaklaşımların kullanılmasına karşı mesafelidir. Işın yaymayı, oyuncunun seyirciyi yakalayabilmesini sağlayan “hipnotik” bir güç olarak tarif eder.

* Klasik yoga olarak kabul edilen, özellikle batıda popülerleşmiş bir yoga formu.

Hipnoz'u modası geçmiş ve nadiren kullanılan bir yöntem olarak gören Chekhov'un bu tarife katılmadığını söyleyebiliriz. Chekhov ışımayı; oyuncunun, kabul edilip edilmeyeceğini önemsemeksizin kendini tam anlamıyla vermesi olarak tanımlar. O da Stanislavski gibi, ışın yaymayı oyuncunun iradesi dâhilindeki bir eylem olarak görmekte ve ifadenin en güçlü araçlarından biri olarak kabul etmektedir. Chekhov'a göre bu araç, oyuncunun metindeki söz ve durumların en derin anlamlarını, oyunculuk sanatının en nüanslı ve incelikli biçimleriyle seyirciye ulaştırmasını mümkün kılar. Işıma aracılığıyla, oyuncunun 'içinde yaşayan' ne varsa, bir enerji dalgası olarak seyirciye yayılabilir; yazarın veya karakterin ifade etmek istediği her şey seyirciye ulaştırılabilir.²⁷

Gerçekten de bazı performans anlarında, sahnedeki oyuncunun, repliğinin ötesindeki anlamları hiçbir özel eylemde bulunmaksızın seyirciye ulaştırabildiğini sıklıkla deneyimlemiştir. Bu tür durumlarda, oyuncunun duygu, düşünce ve niyetlerinin, seyirci tarafından, adeta sezgisel bir yolla idrak edildiğine şahit oluruz. Chekhov Tekniğinde, neredeyse bütün psikofiziksel çalışmalara dâhil edilen **ışıma** fikri, hayal gücü ile aktive edilerek bir araç olarak kullanılır ve bu tür deneyimleri rastlantısal olmaktan çıkarmak hedefini güder. Tekniğin bazı çalışmalarında öğrenciler, seyirci ve oyuncu olarak iki gruba ayrılmaktadır. Oyuncu konumundaki öğrenciler, enerji/yaşam gücü ile eşdeğer tutulan ışıma aktivitesini gerçekleştirdiklerinde, hem oyuncu hem seyirci cephesinde, ışmanın etkisinin fark edilebilir ölçüde olduğu ve oyuncu grubunun, seyirci konumundakileri etki alanlarına alarak coşkulandırdığı gözlenebilmektedir. Bu 'görülemeyen ancak hissedilebilen' enerji akışı, seyirci ile oyuncu arasında 'bütünlük hissi' içeren bir ilişkinin kurulmasını sağlamaktadır.

Işımanın nasıl uygulandığı konusuna, öncelikle Chekhov'un açıklamaları üzerinden başlamakta yarar görüyoruz.

"Her zamanki gibi bu alıştırmaya da geniş, serbest hareketlerle başlayın. Sonra aşağıda önerilen basit, sıradan hareketlerle devam edin: Kolunuzu kaldırın, indirin, öne ve yanlara uzatın; odanın içinde dolaşın, yere uzanın, kalkın, oturun vb. Ama sürekli

²⁷ R. Andrew White, "Radiation and the Transmission of Energy: From Stanislavski to Michael Chekhov", **Performance and Spirituality**, 2009, (Çevrimiçi) <http://www.utdl.edu/ojs/index.php/pas/article/view/9/10>, 17 Nisan 2019.

hareketi yapmadan önce hareket noktanıza doğru *bedeninize ışıın yayın*. Ve aynı şekilde hareket tamamlandıktan sonra da ışımaya devam edin.

Oturmuş haldeyken mesela, nasıl olur da oturma eylemini yapmaya devam edebilirim diye merak ediyor olabilirsiniz. Eğer kendinizi oturmuş, yorgun ve halsiz olarak düşünüyorsanız cevabı basit. Doğru, fiziksel olarak son pozisyonu aldınız ancak, bu eyleme dair *ışıın yayarak* hâlâ “oturma eylemine” *psikolojik* olarak devam edebilirsiniz. Bu ışıma eylemini oturunca rahatlamış olmanın verdiği his yoluyla gerçekleştiriyorsunuz. Aynı durum kendinizi yorgun ve halsizmiş gibi düşünürken ayağa kalkmak için de geçerli: Bedeniniz buna karşı çıkar, gerçekten bu eylemi gerçekleştirmeden önce, içsel olarak yapıyorsunuzdur; “kalkıyorum” ışıının gönderir ve çoktan ayakta duruyorken bile kalkmaya devam edersiniz. Elbette size bu örnekte rol yapmanızı ve yorgunmuş gibi görünmenizi önermiyoruz. Bu sadece gerçek yaşamdan verilecek bir örnek durumunda ne olabileceğini gösteriyor. Bu alıştırma, sonunda durağan bir pozisyona geçen tüm *fiziksel* hareketler için uygulanmalı. Işıın yayma tüm hareketlerinizin öncüsü ve takipçisi olmalı.²⁸

Görülebileceği gibi Chekhov, ışımanın, bir eylemi gerçekleştirmeden önce o eylemi içsel olarak yapmakla veya o eylemin yarattığı psikolojik durumu (rahatlık hissi vb.) sürdürmekle uygulanabildiğini söylemektedir. Bu açıklamalar yukarıda Enerji başlığı altında değindiğimiz, Lenard Petit’in yaşam-beden uygulamasıyla aynı doğrultudadır.

Fakat tam bu aşamada, içsel hareketi ‘sürdürmek’, ‘bırakmamak’, ‘tutmak gibi sözcüklerle açıklayabileceğimiz “*sustaining*” terimine değinmek yerinde olur.

Chekhov, sahne üzerinde oyuncunun bir sonraki aksiyona ya da kelimeye geçme telaşından, bu yüzden eylemi ya da duyguyu aniden kesmesinin etkiyi ve anlatımı kırdığından bahseder. Oysaki eylem, oyuncuyu kuyruk gibi takip etmelidir; aniden kesilirse, seyirciye alanda hiçbir şey kalmadığı izlenimini vermekte ve sanatsal etki ortadan kalkmaktadır.²⁹

Işıma ve sürdürme terimlerini basit bir aksiyonu örneklendirerek detaylandırmaya çalışalım: Oyuncuya masanın üzerindeki vazoyu alıp yere atma aksiyonu verildiğini düşünelim. Sürecin ilk aşaması oyuncunun, enerji-bedeniyle vazoya doğru yönelirken yani yönelme hareketinin ışıını yayarken, içsel hareketi başlatarak itkiyi uyandırmasıdır. Gelen itki, beden tarafından algılandığında, oyuncu fiziksel olarak vazoya doğru gitme hareketine yönelir. Bu noktada, ışımaya devam edilir. Yani

²⁸ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 60, 61.

²⁹ Chekhov, **Lessons For The Professional Actor**, s. 62, 63.

enerji-beden, fiziksel bedenin hemen önünde hareketi sürdürerek, oyuncuyu canlı tutar. Hareketin sonuna kadar ışımaya devam eden oyuncu, vazoyu kırdıktan yani eylemi fiziksel olarak bitirdikten hemen sonra da, eylemin etkisini hayalinde tutmaya devam eder. Bir başka deyişle, fiziksel duraklama ânında da hareket ‘içsel olarak’ sürdürülmektedir.

Lional Walsh bu sürecin aşamalarını şöyle sıralamıştır:

- 1) Hazırlık Etkinliği: ‘Fiziksel bedenin sureti / imgesi’ gibi düşünülmesi gereken, enerjiden yapılmış ikinci bedenin, yani ‘enerji-beden’in hareketi aşaması.
- 2) Sanatsal Aksiyon: Fiziksel bedenin enerji-bedeni takip ederek hareketi somut ifadeye taşıma aşaması.
- 3) Sürdürme Etkinliği: Hareket fiziksel olarak sonlandığında, ışıma yoluyla içsel harekete devam etmek.³⁰

Bu aşamalar, ışın yayma sürecini sezgisel olarak takip eden oyuncunun, bir problem olduğunu düşündüğü noktada geri dönüp sorunun hangi adımdan kaynaklandığını çözerek, gelişim sağlayabilmesine imkân tanır.

Oyuncu, yaratıcı süreçte, ‘ışın yayma’ kadar ‘ışın alma’ etkinliğinden de beslenmektedir. **Işın alma** aktivitesi, oyuncunun, kişileri ya da olayları tüm içsel gücüyle kendine çekmesi anlamına gelir. Böylelikle oyunculuğun ‘verme’ ve ‘alma’ eylemleri temeline dayandığı fikri de pekişmektedir. Chekhov, “*Oyuncuya*” adlı kitabında bu alışverişi şöyle anlatır:

“Oyuncunun neden ve nasıl ışın yaydığını biliyoruz, ama oyuncu (karakter) *neyi almalı* (*karşılmalı*), *ne zaman ve nasıl?* Rol arkadaşının varlığını, hareketlerini, sözlerini ya da çevresindekileri -oyunun gereğine göre tek tek ya da genel olarak- karşılayabilir. İçinde bulunduğu atmosferi ya da eşyaları, olayları karşılayabilir. Kısacası karakter olarak üzerinde etki bırakabilecek, o anın anlamına göre her şeyi alabilir.

Oyuncunun bu ışınları *ne zaman* alacağı ya da vereceği sahnenin içeriğine, yönetmenin isteklerine, oyuncunun özgür seçimine ya da bunların hepsinin birleşimine bağlı olarak değişir.

Bu alma eyleminin *nasıl* gerçekleşeceğine gelince: Oyuncu, bunun sahnede sadece bakmak ve dinlemek eylemlerinden daha fazlası olduğunu unutmamalı. (...) Rol

³⁰ Walsh, **a.g.e.**, s. 362.

arkadaşlarınız bu tekniği bilmeseler bile, kendi performansınızın yararına onlardan bir şeyler almayı kesmemelisiniz. Çabalarınız yavaş yavaş diğer oyuncular da sezgisel olarak uyaracak ve onların iş birliğini sağlayacaktır.”³¹

Görüldüğü gibi Chekhov, **ışma** kavramı aracılığıyla oyuncuya enerji potansiyelini kullanma konusunda önemli bir özgürlük alanı tanımıştır. Ancak bu özgürlüğün performans sırasında tasarruflu kullanılmasına özen gösterilmelidir. Işıma, sessizlik anlarına anlam yüklemek için yararlanılacak önemli bir araç olmakla birlikte; gereğinden daha sık veya yoğun kullanmak, örneğin rol arkadaşından beklediği enerjiyi alamayınca ışımaya başvurmak, oyuncuyu abartılı bir performansa itebilir.

Işıma egzersizleri yapılırken dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta ise şudur: Bu tür soyut kavramlarla çalışılan egzersizlerde, öğrencilerin enerjinin üst boyutlarına ulaşma çabaları bazen gerçeklik hissini kaybetmelerine neden olabilmektedir. Ya da tam tersine, yayma enerjisinden çekindikleri için küçüldüklerinde etki alanlarını daralttıkları gözlenmektedir. Enerji veya ışıma çalışmalarında bu tür kaygılar taşınmaması önemlidir. Aksi takdirde uygulayıcının, hayal gücü ve konsantrasyonla iş birliği yapmasının zorlaştığı görülecektir.

2.3. Yaratıcı Ruh ve Yüksek Kavrayış Hâli İlkesi

Michael Chekhov Tekniğinin, Rudolf Steiner etkisi ile spiritüel bir altyapıya sahip olduğunu daha önce de belirtmiştik. Chekhov’un tekniğe rehberlik ettiklerini söylediği ‘yaratıcı ruh’ ve ‘yüksek kavrayış hâli’ ilkelerini anlamak üzere, öncelikle ‘yüksek benlik’ (*higher self*) kavramından söz etmek yararlı olacaktır.

Bilindiği gibi spiritüel öğretiler genel olarak, nesnel-akıl yoluyla kavranamayacak gerçekliklerin üst düzey bir ‘sezgi’ ile idrak edilebileceği bilinç boyutlarıyla ilgilenirler. Ezoterik öğretilerde bu bilinç boyutu “yüksek benlik / üst benlik” aracılığıyla kavranır. Yüksek benlik, kişinin içindeki ‘bilge’dir ve ‘evrensel bilinç’ ile bağlantıdadır. Yaratıcılık yüksek benliğe özgü olup, ilkenin başlığındaki ‘yaratıcı ruh’, yüksek benlikle bir’dir / iç içedir.

³¹ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 67.

Chekhov’a göre, oyuncuyu yaratıcı bir konuma taşıyan yüksek benlik, oyuncunun temel malzemeleri olan sesi, bedeni ve duyguları üzerinde hakimiyet kurarak onların gelişimlerine katkı sağlar. Yüksek benliğin etkisiyle, somut ifade araçlarından olan beden esnekleşir ve itkilere açık duruma gelir. Böylelikle, hayal gücünü harekete geçiren bir oyuncunun iç aksiyonu canlanacak ve doğaçlama becerisi gelişecektir.³²

Chekhov, muhtemelen kendi meslek yaşamından yola çıkarak, yüksek benliğin yaratıcı sürece hâkim olmasının getirdiği birtakım risklerden de söz eder. Chekhov’a göre, yüksek benlik çok güçlüdür, kendini ve fikirlerini ifade etmeye çok isteklidir. Dolayısıyla kolektif bir çalışmada bulunması gereken birtakım sınırları yıkabilir. Örneğin oyuncu, yaratım ânının coşkusuna kapılarak, oyunun amacına ve akışına hizmet etme gereğini unutabilir ve çalışma gerçekliğinden kopabilir. Bu noktada günlük/olağan bilinç devreye girmeli ve yüksek benliğin düzenleyicisi olmalıdır. Böylece, kurulu mizansen değişmeyecek, partnerlerle iletişim kesilmeyecektir.³³

Rudolf Steiner’in “kişinin yaratım gücünü destekleyen benliğin yüksek benlik olduğu” yönündeki görüşü, Michael Chekhov’a hem kişisel sorunlarıyla hem de oyunculuk sanatına bakışıyla ilgili zihinsel bir sıçrama yaşatmıştır. “Sanatçının günlük yaşamındaki benliği ile yaratıcı yüksek benliğinin birbirinden ayrı olduğu” düşüncesini benimseyen Chekhov’a göre, ‘yüksek benlik’ kavramı aracılığıyla, oyuncuya kendi egosundan uzak ve bağımsız bir çalışma ortamı açılmıştır. Bu yeni anlayışla birlikte, Stanislavski Sistemi’nin en tanınmış araçlarından olan duygu belleği tekniğinin faydalarına ilişkin şüphesi, keskin bir itiraza dönüşür ve Chekhov, kişisel tecrübelerin sahnede kullanılmasının, oyuncunun günlük alışkanlıklarını performansa taşımasına neden olacağını ve yaratıcılığına ket vuracağını savunur. Günlük hislerin sıradanlık, bencillik içerdiğini ve estetikten yoksun olduğunu, dolayısıyla sanatta kullanılmamaları gerektiğini söyleyen Chekhov, oyuncunun, kendi hislerinden ziyade ‘karakterin ne hissettiği’ üzerine yoğunlaşmasını önerir.

³² A.e., s. 133.

³³ Chamberlain, **Michael Chekhov**, s. 49, 50.

‘Ben olsam ne hissederdim?’ sorusuyla karakteri oyuncuya çağırmaktansa, ‘Karakter ne hisseder?’ sorusuyla oyuncunun karaktere dönüşmesi sağlanmalıdır.³⁴

Yüksek benlik, Chekhov tarafından “gizli laboratuvar” olarak adlandırılan bilinçaltında varlığını sürdürerek, oyuncunun ‘yaratıcı ruh’unu şekillendirir. Yaşanan bütün deneyimlerin ‘bilinçaltının bir parçası’ hâline geldiklerine değinen Chekhov, bu deneyimlerin bir süre sonra hislere dönüştüğünü belirtir. Oyuncu, bir karakter üzerinde çalışırken, yaratım noktasında yüksek benlikten ilham alır. Bilinçaltı ise, yaratım ânında olmasa bile, sürekli ve bağımsızca, yaratım etkinliği için veri toplamaya devam etmektedir.³⁵

Chekhov her sanatçının kendisine ait ve biricik olan bu birikimine, ‘yaratıcı bireysellik’ kavramı ile açıklık getirir. Ona göre, ilham ânı oyuncunun ‘yaratıcı ruh’ ile bağlantıda olduğu süreçte ortaya çıkar ve oyuncunun özgün yaratımlar gerçekleştirmesini sağlar. Steiner’in Yüksek Benlik kavramını, yaratım alanında ortaya çıkan, **içimizdeki sanatçı kişi** olarak adlandıran Chekhov, yüksek benliğin oyuncuya bir yandan yaratıcı bireyselliğe erişme yolunda ilham olacağı, diğer yandan onu kişisellikten uzak, arıtılmış, sanatsal açıdan estetik ve gerçek hislere taşıyacağı görüşündedir.³⁶

Bu noktada karşımıza çıkan ‘yaratıcı ruh’ ve ‘yaratıcı bireysellik’ kavramları arasındaki nüansı belirtmek üzere, bir hatırlatma yapmakta yarar var. Birinci Bölüm’de, tekniğini oluşturma sürecinde Chekhov’u etkileyen olayları özetlerken; Glagolin’in performansını izlediğinde yakaladığı “özgürlük ve kimseye benzememe” fikrinin, onu ‘yaratıcı bireysellik’ (*creative individuality*) ilkesine taşıyacağına değinmiştik. İşte, evrensel boyuttaki ‘yaratıcı ruh’ kavramının, oyuncunun yüksek benliği aracılığıyla dönüştüğü ‘yüksek kavrayış’ düzeyini Chekhov ‘yaratıcı bireysellik’ olarak adlandırmaktadır.

³⁴ A.e., s. 13-15.

³⁵ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 134.

³⁶ A.e., s. 136.

Chekhov, kavramın daha iyi anlaşılması için ressamlar üzerinden bir örnekleme yapar:

“Aynı derecede yetenekli iki ressamdan, aynı peyzajı kusursuzca resmetmeleri istense, sonuçta birbirlerinden tamamen farklı iki resim ortaya çıkacaktır. Sebebi çok açık: Her biri elbette o manzara hakkındaki bireysel izlenimlerini resmedecektir. Birisi manzaranın atmosferini, güzelliğini ya da formunu iletmeye çalışacaktır; diğeri ise karşıtlıkları, ışık ve gölge oyunlarını ya da kendi zevkine ve ifade yoluna özgü başka boyutları tercih edecektir. Dolayısı ile, aynı manzara her iki ressama da, kendi *yaratıcı bireyselliklerini* göstermeleri için bir araç olarak hizmet etmektedir ve birbirlerinden ne kadar farklı oldukları, resimlerinde açıkça görülecektir.”³⁷

Bu durum oyuncular için de geçerlidir. Bir oyundaki karakter, farklı oyunculardan izlendiğinde ya da çalışmalar sırasında aynı egzersizi yapan öğrenciler gözlendiğinde kişilerin, ‘yaratıcı bireysellik’leri yoluyla özgün performanslar sergilediklerine şahit olunur. Bu doğrultuda -Chekhov yaklaşımına uygun bir anlayışla ele alırsak- ‘yaratıcı ruh’ları ile bağlantıya geçemeyen oyuncuların klişelere veya taklide başvurma olasılıklarının daha yüksek olduğu sonucuna varılabilir.

2.3.1. İdeal Merkez ve Eşik Geçme

Chekhov’un ideal merkez ve eşik geçme araçları, prova veya performans öncesinde oyuncunun ‘sanatçı kimliği ile buluşmasına’, bir başka deyişle ‘yüksek benliğini’ ve ‘yaratıcı bireyselliğini’ uyandırmasına yardımcı olur.

Eşik Geçme; oyuncunun, zihninde bir eşik imgesi kurması ve bu eşikten geçtiğinde günlük hayattaki kimliğini geride bırakıp yaratım alanına giriş yaptığını hayal etmesi olarak özetlenebilen bir uygulamadır. Yaratım alanına giriş yapan oyuncu, bir sanat ürünü ortaya koymak için ihtiyaç duyduğu güven, hayal gücü, eğlence ve enerji gibi kavramlarla çalışmaya yönlendirilmiş olur. Oyuncu, ruh ve beden birliği içinde ânda kalarak, yüksek benliğiyle daha kolay temas edecektir.

Chekhov’a göre oyuncu, eylemini başlatacak ve yönlendirecek olan itkilerin enerji kaynağının ‘göğüs’ bölgesinde olduğunu düşünmelidir. Oyuncunun performans veya

³⁷ A.e., s. 131.

prova sırasında ‘yaratıcı hâle’ geçmesini sağlayacak nitelikteki enerji, bu bölgeden yayılır. Dolayısıyla burası, oyuncunun ‘ideal merkez’idir.*

Uygulamada, göğüs kafesinin tam ortasında, enerji ve gücün kaynağı olan bir merkez hayal edilir. Oyuncu, tüm itkilerin o kaynaktan çıktığı ve el parmaklarının uçlarından ayak tabanlarına kadar –tüm bedenine– yayıldığı imgesiyle hareket eder. Bu imge, eklemleri rahatlatmaya, enerji akışını düzenlemeye ve bu yolla rahatlık hissine ulaşmaya yardım edecektir. Uygulamanın ana hedefi ise, oyuncuyu sahnedeki eylemleri için günlük hayattakinden farklı bir enerji kaynağından beslenmeye sevk etmektir.

Chekhov “*Oyuncuya*” adlı kitabında, ideal merkez uygulamasını şöyle anlatır:

“Hayalî merkezden fışkıran ve mekan içinde sizi yönlendiren enerjinin, hareketten önce gitmesine izin verin. Yani ilk olarak hareket için gerekli itkiyi gönderin ve hemen arkasından hareketin kendisini yapın. Hatta yanlara, öne, arkaya doğru giderken merkezinizin sanki göğsünüzden dışarı çıkmış 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 olacaktır.”³⁸

Fark edilebileceği gibi, ‘ideal merkez’ de ‘eşik geçme’ aracı ile aynı nihai hedefe odaklanır: Oyuncuyu kişisel yaşantısından, kaygı ve dertlerinden uzak bir mesafeye taşımak; sadece temel ihtiyaçlarla sınırlanmış olan gündelik benliğinden kurtarıp ‘yaratıcı ruh hâli’ne geçmesini sağlamak amacıdadır. Chekhov Tekniği atölyelerinde yaygın olarak kullanılan, dolayısıyla katılımcılar üzerindeki etkilerini sıkça gözleyebildiğimiz bir egzersiz, aynı amaçlara sahip bu iki aracın –diğer soyut araçlarla bir arada– nasıl ‘birleştirilerek’ kullanılabileceğine ilişkin bir örnek teşkil edecektir. Egzersiz şu şekilde ilerler:

Katılımcılardan, ideal merkezlerine **güneş** imgesini yerleştirmeleri istenir – böylece ideal merkez uygulaması başlamıştır. Göğüs bölgelerinde duran güneşin ısı ve

* Chekhov, “*Oyuncuya*” adlı kitabında, göğüs bölgesine yerleştirilen bu merkezi, ideal oyuncunun bedenine ulaşabilmesi için kullanılan ‘hayalî merkez’ olarak tarif eder. Ancak Chekhov’un karakterizasyon araçlarından olan ‘hayalî merkez’ ile karışmaması adına, bazı atölyelerde de kullanıldığı gibi ‘ideal merkez’ terimi tercih edildi. **Bkz.** s. 57.

³⁸ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 56, 57.

ışığının, bu merkezden dışarı doğru, tüm bedene yayıldığı hayal edilir. Daha sonra katılımcılara, yerde tam önlerinden geçen hayalî bir çizgi olduğu ve bu çizgi geçildiği anda yaratım alanına girileceği bilgisi verilir – bu, eşik geçme uygulamasıdır. Isı ve ışıktan yayılan enerji imgesiyle ‘eşiği geçen’ oyuncu, yaratım alanına girdikten sonra da aynı imgeyi sürdürerek **ışma** aktivitesine devam eder. Bir süre sonra eğitmen, katılımcıları durdurur; önce, ideal merkeze yerleştirdikleri güneş imgesini yok etmelerini ve ardından, harekete bu imge olmaksızın devam etmelerini söyler. Bir süre bu şekilde hareket eden oyuncu, daha sonra güneş imgesini yeniden canlandırır. İmgenin sönüp yanmasına ilişkin komutların arasında duraklama süreleri vardır. Duraklama anlarında, beden fiziksel olarak hareket etmiyor olsa da içsel hareket devam etmektedir. Bu doğrultuda, ‘duraklama’ bir anlamda, içinde yeni bir hareket potansiyeli taşıyan bir hazırlık ânıdır. Egzersiz, ışık açıp kapamayı çağrıştıracak şekilde, ‘güneş imgesini geri çağır’ ve ‘yok et’ komutlarının birbiri ardına tekrarlanmasıyla devam eder. Zıt etkiler üreten bu tekrarlar eşliğinde oyuncu, soyut kavramların bedenine olan etkisini daha net olarak algılama fırsatı bulur. Egzersizin bu aşaması, gündelik ben ile yüksek benlik arasındaki enerji farkının deneyimlenmesi olarak düşünülebilir.

Sıradaki adımda, imgenin konduğu merkezin yeri değiştirilir. Güneş imgesi önden arkaya taşınarak **sırt** bölgesine yerleştirildiğinde, yayılan ısının ve ışığın, farklı hisleri ortaya çıkardığı görülür. Katılımcıların çoğunun daha enerjik ve özgüvenli hissettiği, bunun belirgin olarak bedenlerine yansıdığı gözlemlenir. Egzersizin son evresinde ise, ön ve arka merkezler birleştirilerek, katılımcıların imgenin etkilerini bir bütünlük hissi içinde deneyimlemeleri sağlanır.

Egzersizin tamamlanmasıyla birlikte, izleyicide, katılımcıların bedenlerinin ve zihinlerinin ideal potansiyele ulaştığı izlenimi doğar. Katılımcı grup gözlemlendiğinde, egzersizin başlangıcındaki duygu durumlarından çok daha farklı bir evreye geçtikleri, adeta etraflarına ısı ve ışık saçtıkları izlenimi uyanır. Çıkış noktasını ideal merkezden alan ve oradan tüm bedene yayılan enerjiyi hisseden katılımcıların, alanı daha fazla doldurabildikleri; hareket, ritm ve ifadelerinin güçlü bir potansiyel taşıdığı fark edilecektir.

Görüldüğü üzere egzersizde, **eşik geçmenin** yanı sıra –daha önce bahsetmiş olduğumuz– hayal gücü, enerji, ışım, sürdürme gibi birçok soyut kavram ve araç, **ideal merkez** çatısı altında birleştirilmiştir. Tekniğin altyapısı oluşturulduktan sonraki aşamada geçilecek olan rutin çalışmalara ideal merkez egzersizleriyle başlamanın, öğrencilerde özgürlük ve özgüven hislerinin uyandırılmasına yardımcı olduğuna ve eğitim ortamının yaratıcı süreç için hazırlanmasına imkân sağladığına ilişkin görüşümüzü, eğitmenlik deneyimlerimizden yola çıkarak belirtmek isteriz. Nitekim, Chekhov Tekniği uzmanlarından Lional Walsh’un şu sözleri de, görüşümüzü destekler niteliktedir.

“İlk olarak bir ya da iki kişi gülümsemeye başladı. Gülümseme bulaşıcı hale geldi ve geri kalan oyuncular da psikolojik engelleri yıkıp, gülümsemeye dahil oldular. Bu içsel atılımdan sonra, korkularını kaybettiler ve ideal merkezi kucakladılar. Oyuncuların özgürlük, eğlence ve yaratıcılıkla oynayabildikleri bu bağımsız merkez, stüdyonun atmosferini pozitif yönde değiştirdi ve başarısızlık korkusunun yok edilmesine yardımcı oldu.”³⁹

2.4. Tekniğin Bütünselliği ve ‘Yaratım Alanı’nın Uyarılması İlkesi

Bu ilke, daha ziyade Chekhov Tekniği eğitiminin nasıl ele alınması gerektiğine ilişkin bir yönlendirme niteliğindedir. Chekhov bu ilke eşliğinde, eğitmen ve öğrencilerin bu tekniği genelde alışık oldukları modüler nitelikli metotlardan farklı şekilde değerlendirmeleri gerektiğine dair uyarıda bulunmaktadır. Bu uyarının altında, Chekhov’un “analiz yoluyla **anlayan** zihnin, yüksek kavrayış hâliyle **sezen** yaratıcı ruhtan ayrı olduğuna” ilişkin görüşünün izlerini bulmak mümkündür.

Çalışma boyunca incelediğimiz diğer ilkelerden de anlaşılabileceği gibi, Michael Chekhov Tekniğinin başlıca hedeflerinden biri, oyuncuyu **yaratım alanı*** olarak ifade ettiğimiz bilinç düzeyine taşımaktır. Chekhov, oyuncunun yaratım alanına geçebilmesi için, tekniği oluşturan tüm bileşenlerin bir bütün hâlinde kavranması

³⁹ Walsh, **a.g.e.**, s. 361, 362.

* “Creative state” terimi, ‘yaratıcı hâl’, ‘yaratıcı düzey’ olarak da çevrilebilir; fakat birçok egzersizde bu terim, oyuncunun bulunduğu alandan farklı bir alana geçtiği imgesi ile somutlaştırılarak kullanılır. Bu nedenle daha somut bir imgeye sahip olan ‘yaratım alanı’ sözcüğü tercih edilmiştir.

gerektiğine inanır. Oyuncunun bazı bileşenlerde ustalık kazanması yetmez; tekniğin işlevselliği her parçasının aynı anda ve doğru biçimde kullanılabilmesine bağlıdır.

Chekhov'un oyunculuk yaklaşımını oluşturan bu bileşenler arasındaki farkları görebilmek için, öncelikle her bir parça üstünde pratik yapılmalıdır. Bu, egzersizlerin tekrarlanması ile sağlanır. Her bileşen, oyuncu için ilham kaynağıdır. Konsantrasyon sağlandığında, oyuncunun yaratıcı benliği onların birbirleriyle bağlantı kurmalarını sağlayacak ve böylelikle, 'tekniğin bütünselliği ilkesi' doğrultusunda tüm bileşenler aktif duruma gelecektir.⁴⁰

Chekhov'a göre, sanatçıların 'yaratıcı ruh'un birleştirici gücüne dair farkındalık geliştirmeleri gereklidir. Çünkü bu güç, sanatçıya istediği ve ihtiyaç duyduğu her şeyi birleştirme becerisi kazandıracaktır. Birleştirici güç ile bağlantıya geçilmediği takdirde, sanat icra edilirken deneyimlenen anlar, kullanılan detaylar ve diğer unsurlar arasında kopukluk yaşanması kaçınılmazdır. Çokluktan birlik yaratmak, sanatın ve yaratıcı ruhun en önemli işlevidir.⁴¹

Lenard Petit'in de belirttiği gibi, Chekhov, yaratıcılığa ulaşma yolunda, parçalara ayırmak yerine bütüne, 'bir'e ulaştıran **sentez** anlayışını benimser. Sentez, role hazırlık sürecinde, bir kompozisyon üretmek üzere bütünlük hissi eşliğinde parçaları bir araya getirmeye yarar; analiz ise bu parçaları rasyonellik eşliğinde bölmek ve ayrıştırmak içindir. Chekhov yaklaşımında oyuncu, akılcı –rasyonel– düşünmeye değil, 'bütün' ile bağ kurup '**sezgi**'yle **keşfetmeye** yönlendirilir. "Sezgi yoluyla elde edilen sonuçlar oyuncunun bilincine davet edilirler ki; deneyimlenip ifade edilebilsin."⁴²

⁴⁰ Petit, **The Michael Chekhov Handbook For The Actor**, s. 17.

⁴¹ Ashperger, **a.g.e.**, s. 377.

⁴² Petit, **The Michael Chekhov Handbook For The Actor**, s. 16.

2.4.1. Dört Kardeş: Rahatlık Hissi, Form Hissi, Güzellik Hissi, Bütünlük Hissi

Chekhov'un ideal oyuncusu, izleyicisinde tatmin edici bir sanat algısı oluşturabilmek için, sanat eserinde var olan dört temel niteliğin, kendi enstrümanında da ortaya çıkmasını ister. Bu nitelikler 'rahatlık hissi', 'form hissi', 'güzellik hissi' ve 'bütünlük hissi'dir. Chekhov'un ideal oyuncusu, her birinin diğerini tamamladığı bu dört elementi bedensel olarak algılayabilmeli ve içsel olarak hissedebilmelidir.⁴³

2.4.1.1. Rahatlık Hissi

İdeal oyuncuda var olan dört nitelikten ilki, Chekhov'un "*feeling of ease*" terimi ile ifade ettiği –Türkçeye hafiflik, kolaylık gibi sözcüklerle de çevirebileceğimiz– 'rahatlık*' hissi'dir. Chekhov Tekniği eğitimcilerinin, çalışmalar sırasında öğrencilere en çok 'rahatlık hissi'ni hatırlattıkları gözlemlenir. Çünkü çoğu öğrenci, yoğun beden kullanımı gerektiren çalışmalar sırasında, bazı bölgeleri kasmak eğilimine girebilmektedir. Katılaşmış bir beden, hareket etmekte zorluk yaratmasının yanı sıra, hareketin akıcı görünümünü de bozmaktadır. Psiko-fiziksel yaklaşımın varsayımı beden ile zihnin 'bir'liğidir; dolayısıyla katı bir beden, zihni ve hayal gücünü baskılayacaktır. Bu nedenlerle, ilham ve yaratıcılık gibi kavramlar eşliğinde çalışan oyuncunun öncelikli amacı, doğal olarak bu rahatlık hissini bedenini sarmasını sağlamak olmalıdır.

Chekhov'a göre, sahne üzerinde çok yoğun yaşanması gereken durum ya da duygular sırasında bile oyuncu, eylemlerini rahatlık hissi eşliğinde sürdürmelidir. Çünkü rahatlık hissi, eylemlerin sanatsal etki uyandırmasını sağlar. Bu görüşünü bir kavga sahnesi örneğiyle pekiştiren Chekhov, oyuncuların rahatlık hissini koruyarak kavga

⁴³ A.e., s. 25, 26.

* Rahatlık sözcüğünü tercih nedenimiz, sözcüğün günlük dildeki tanımında "rahatsızlık, gerginlik, kasılma, katılık" gibi sözcüklerin tümüne 'zıt anlamlı' göndermeler içermesine ve uygulamalarda daha efektif sonuçlar ürettiğine ilişkin gözlemimize dayanmaktadır. Kolaylık, hafiflik sözcükleri de benzer etkiler içermekle birlikte, uygulayıcılarda farklı –amaç dışı– çağrışımlar uyandırabilmektedir.

etmeyi başarmaları durumunda, seyircinin kavga sahnesine hem inanacağını hem de etkileneceğini söyler.⁴⁴

Petit'in "seyirci, oynanan karakter için endişelendiği ölçüde sahnedeki oyuncu için endişelenmek istemez" cümlesiyle özetlediği gibi; kontrolsüz bir gerginlikle sahneye taşınan performanslar, yalnız oyuncu için değil, seyirci için de rahatsız edici olabilir. Bu bir bakıma, rahatlık hissi ile hareket etmenin aynı zamanda karakter ile oyuncu arasındaki mesafenin de korunduğu anlamına gelir. Chekhov bu ayrımı oyuncunun ruh sağlığı bakımından da önemser. Karakter acı çekiyor olabilir ama bu, o sırada oyuncunun da acı çekiyor olması anlamına gelmemelidir. Rahatlık hissiyle çalışmaya alışan oyuncu, 'oynama hâli'ne daha hızlı ulaşacak ve oyunculuk, zevkle yapılan bir uğraşa dönüşecektir.

Bu noktada, Chekhov Tekniğinin role hazırlık sürecinde kullanımıyla ilgili çalışmalarda bir deneyimi aktarmakta yarar var. Ana karakterin acı içinde haykırarak diğer rol kişisi ile kavga ettiği bir sahnenin provasında, ana karakteri oynayan oyuncunun nefes kontrolünün azaldığı, çenesinin yanı sıra özellikle kol, omuz ve boyun bölgelerinin kasıldığı ve ses aygıtının zorlandığı görülünce, bir müddet rahatlık hissi ile çalışılmış ve aynı sahne bu his eşliğinde tekrar oynanmıştır. Performansın, öncekine kıyasla büyük oranda farklı olduğu, oyuncunun bedeninin belirgin şekilde gevşediği, sahnenin gerektirdiği öfke, üzüntü gibi hislerin son derece akıcı bir serbestlikle açığa çıktığı gözlenmiş; bu serbestlik, oyuncuda bir çeşit haz duygusu yaratmıştır. Oyuncu, karakterin yoğun duygusuna esir olmamış ve enstrümanı üzerindeki hakimiyetini kaybetmemiştir.

Oyuncunun 'beden ağırlığını kaybettiği' fikrine odaklanmasıyla hem bedeninin hem de psikolojisinin değişim geçireceğini söyleyen Chekhov, bunu denemek isteyen oyuncunun, kollarını 'kanatlarıymış gibi' düşünerek hareket etmesini önerir. Hareketler, uçuşun doğasına uygun, belirli bir ritimde olmalıdır. Bu ritm hızlandırılarak hareket iki kez daha tekrar edildikten sonra, oyuncu fiziksel hareketi durdurmalı ve harekete hayal gücünde devam etmelidir. Böylece oyuncu,

⁴⁴ Chekhov, **Lessons For The Professional Actor**, s. 57.

görünmeyen eller ve kollar ile yapılan bu hayalî harekete alışmış olacaktır. Artık oyuncunun tek yapması gereken, görünen eliyle bu hayali yakalamaktır. Bu noktada, oyuncunun eli ağırlığını tamamen kaybedecek, hayalî el harekete estetik değer kazandıracaktır. İşte bu, rahatlık hissidir.⁴⁵

Rahatlık hissine ulaşmak üzere kullanılan bir diğer yöntem; uzun süre gevşeme ve ısınma amaçlı beden hareketleri yapmak, bedenin bütün uzuvlarının tek tek gevşetilmesi esnasında bir yandan da sesli olarak ‘hareketin rahatlık hissiyle yapıldığını’ söylemektir. Örneğin, sırasıyla boynunu, omuzlarını ve kollarını yukarı-aşağı hareket ettirmekte olan oyuncu, bu hareketleri yaparken, “boynumu rahatlık hissiyle hareket ettiriyorum, “omuzlarımı rahatlık hissiyle hareket ettiriyorum”, “kollarımı rahatlık hissiyle hareket ettiriyorum” cümlelerini seslendirir.

2.4.1.2. Form Hissi

Form, şeylerin duyular yoluyla algılanabilen dış görünüşü, yapısıdır. Nesnel akıl yoluyla kavranması istenen her şey gibi, sanat eseri de bir forma sahip olmalıdır. Oyuncunun formu da **beden**idir. Oyuncunun formla ilişkisi yalnızca onu algılamasıyla sınırlı değildir; oyuncu aynı zamanda formu **hissedebilir** de. Chekhov’un ‘form hissi’(*feeling of form*) ifadesiyle kastettiği budur. Ona göre oyuncu, bedeninde her zaman form hissini taşımalıdır. Bu his, bedenini en ifadeli yol ile kullanmasını sağlamakla kalmayacak, aynı zamanda ‘bedeninden ilham almasına’ da kapı açacaktır.

Oyuncu, yarattığı formlara odaklanarak, bütün bedenini nasıl hareket ettirdiğine ve bedenin aldığı değişik formlara ilişkin bir farkındalık geliştirmelidir. Bu farkındalık, hareketlerini ‘sanatsal formlar’ olarak gözlemlemesini mümkün kılacaktır. Bu da hem oyuncunun farklı karakterler yaratabilmesine, hem de sanatsal düzeye ulaşmak yönünde gelişmesine katkı yapar.⁴⁶

⁴⁵ A.e., s. 58.

⁴⁶ Chamberlain, **Michael Chekhov**, s. 70.

Yukarıdaki paragraftan anlaşıldığı üzere, oyuncuya kendi bedeninden akan bir ‘form bilgisi’ vardır. Bu form bilgisi bilinç ya da bilinçaltı tarafından yönlendirildiğinden, oyuncu açısından birtakım riskler de yaratır. Beden, kişinin kendisi hakkında sahip olduğu fikirlerin ifadesini taşıdığı için bazı alışkanlıklar edinmişse, bu noktada oyuncuyu ‘yanlış’a yönlendirecektir. Örneğin, göbekli veya ince belli bir oyuncu, taşıdığı bu formun etkisinde kalıp, ifadelerini ‘belinin formundan’ ilham alarak şekillendirmiş olabilir. Bu nedenle oyuncuların, beden formları ile psikolojileri arasındaki ilişkiyi araştırmaları gerekir.⁴⁷

Dikkat edilirse Chekhov, beden ve psikolojinin iç içe oluşundan kaynaklanan riskleri vurgularken, oyuncunun ‘form hissi’ ile çalışmasının ona bir tür nesnellik kazandıracağı görüşündedir. Oyuncunun karaktere bir form bulması ve bu formdan etkilenen psikolojiyle ‘karakterin ruhuna’ ulaşması; oyuncunun kendi öznel kişiliğinden bağımsızlaşmasına imkân sağlar. Chekhov böylece, ‘form hissi’ başlığıyla, oyuncu ile karakter arasındaki mesafeye bir kez daha dikkat çekmektedir.

Michael Chekhov Actors Studio’nun kurucusu Scott Fielding, form hissini geliştirmek üzere şu egzersizi kullanır: Katılımcılardan, kendi kişisel yaşamlarından basit formlar düşünerek bedenlerine yansıtmasını ister. Çeşitli formlar denenmesinin ardından, sahnenin ortasına bir sandalye konur ve katılımcılar bu kez, sandalyeden ya da birbirlerinden esinlenerek oluşturdukları formlardayken donarlar. Eğitmen belli aralıklarla, formlarını değiştirmeleri için katılımcıları yönlendirir. Son adımda, önceden belirlenmiş bazı oyun replikleri devreye sokulur. Katılımcılar, bu replikleri değişen formların etkisi ile birbirlerine söylemeyi denerler.

Bu çalışma, tüm beden dâhil edilerek oluşturulan formların her birinin kendi içinde bir kompozisyon yarattığının görülebilmesini sağlar. Bu kompozisyonların atmosferin ruhunu değiştirdiği, alana farklı duygular taşıdığı ve farklı tonlama biçimleri ürettiği gözlemlenmiştir.

⁴⁷ Chekhov, **Lessons For The Professional Actor**, s. 82, 83.

2.4.1.3. Güzellik Hissi

Rahatlık ve form hislerini değerlendirdikten sonra, ‘güzellik hissi’nden (*feeling of beauty*) söz etmek doğru olacaktır. Bu kavramın, oyuncular tarafından “fiziksel güzellik” olarak anlaşılarak, sahnede estetik görünme çabalarını artıran bir yönde ele alındığına rastlamak mümkün olabilmektedir. Oysa Michael Chekhov’un güzellik hissi başlığı altında ‘hayvanları’ ele almış olması, kavramın içeriği hakkında tatmin edici oranda bilgi sağlamaktadır. Chekhov hayvanların sade bir güzelliğe sahip olduklarından bahseder. Çünkü hayvanlar oldukları gibidirler. Onların doğadaki hareketlerini gözlemlemek, izleyenler için cezbedicidir. Bu gözlemden yola çıkan Chekhov, oyuncunun, güzellik hissine, güzel olmaya çalışarak ulaşamayacağını, ancak rahatlık ve form hisleri ile oynayarak, en doğal yoldan bu hisse ulaşmanın mümkün olabileceğini söyler.⁴⁸ Bunu başarabilmek üzere, oyuncuyu, doğadaki her çeşit güzelliği gözlemlemeye ve sorgulamaya davet eder.

“Gerçek güzellik insanın *içinde* boy gösterirken, sahte güzellik sadece *dışındadır*. Gösteriş, güzelliğin olumsuz yanıdır. (...) *Kendini* mutluluk 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 atlatmış olur.

(...) Kendinize sorun; “Bu bana neden güzel geldi? Biçimi nedeniyle mi? Uyumu? Samimiliği? Basitliği? Rengi? Ahlaki değeri? Gücü? Nezaketi? Önemi? Özgünlüğü? Sadeliği? Bencil olmaması mı? İdeallliği mi? Ustalığı mı? Vb.”

Uzun ve sabırlı bir gözlem süreci sonunda, gerçek güzellik anlayışınızın ve ince bir sanat zevkinizin oluştuğunu fark edeceksiniz. Aklınızın ve bedeninizin güzelliği biriktirdiğini ve onu her yerde fark etme yeteneğinizin geliştiğini göreceksiniz. Bu sizin için bir çeşit alışkanlığa dönecek.”⁴⁹

Franc Chamberlain, güzellik hissini yakalamak ile ilgili bazı egzersizler önermiştir. Çalışmaya, serbest hareketler ile başlanılır. İlk aşamada hareketler yavaş bir tempoda ve rahatlık hissi ile yapılır. Rahatlık hissi ve yavaş tempo ile hareket etmek bir süre sonra oyuncuda ‘keyif’ hissi uyandırır. Açığa çıkan bu keyif hissi, aslında güzellik hissidir. Oyuncu bu hisse odaklanarak, hareket etmeye devam eder. Ardından ışıma

⁴⁸ Petit, **The Michael Chekhov Handbook For The Actor**, s. 27.

⁴⁹ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 63, 64.

etkinliği başlayacaktır. Oyuncu keyif hissi ile dolu olarak hareket ederken ışıdığını hayal ederek bir anlamda güzellik hissini büyütür. Bu süreçte hiçbir zorlama ya da yönlendirme olmamalıdır. Oyuncu sadece bu his ile serbest hareketler yaparken bedenini rahat bırakarak, ışımasına izin vermelidir. Hemen ardından hareketlerin temposu hızlandırılır ve yapılan serbest hareketler hızın etkisi ile karışık bir hal alır. Oyuncu bu aşamadayken güzellik hissini koruyarak hareket etmeye çalışır. Bu hissi korunması için önemli olan; tempo hızlansa ve hareketler karışmaya başlasa dahi,  abalamadan, rahatlık hissi ile hareket etmeye devam etmektir. Böylelikle keyif hissi artacak ve oyuncunun bu hissi, ışıma ile çevresine de yayabilir hale gelmesi mümkün olacaktır.⁵⁰

Güzellik hissini açığa çıkarmaya yönelik yapılan uygulamaların ortak noktası, hareketten zevk almaya başlayan oyuncunun, bu hissin farkına varması ve ışıma yoluyla bu hissi etrafa yayabilmesidir. Bu nedenle yapılan çalışmalar, öncelikle oyuncuda, hareket ederken ‘keyif’ hissi uyandırmayı hedefler. Bunu amaçlayan bir başka egzersiz şöyledir:

Oyuncular, itme-çekme, fırlatma, genişleme-büzülme gibi jestleri, sırasıyla tüm bedenlerini kullanarak uygularlar. Bu uygulama esnasında ön, arka, sağ, sol, yukarı, aşağı olmak üzere, bu altı yönü kullanmakta ve hareketlerine istedikleri tempoyu taşımakta  zg rd rl r. Çalışma esnasında dikkat edilmesi gereken en önemli nokta ise; oyuncuların hareketleri rahatlık hissi ile yapmalarıdır. Jestler bir süre, ayrı ayrı tekrar edildikten sonra; oyuncular tüm jestleri akışkan bir biçimde birleştirerek bir tür dans oluştururlar. Rahatlık hissi korunarak doğaçlama bir kurgu ile ilerleyen bu hareket akışı, oyuncuda keyif hissi açığa çıkarır. Böylelikle güzellik hissine ulaşılmış olunur. Bir süre daha bu hisse odaklanılarak hareketler sürdürülecektir.

Güzellik hissi ile ilgili egzersizlerin hiçbir şekilde ayna karşısında yapılmaması önemlidir. Egzersizler, oyuncunun güzellik hissi kavramının fiziksel g zelli ten bağımsız olduğu, göz yoluyla algılanmaktan ziyade, içsel olarak deneyimlenmesi gerektiğine ilişkin görüşünü benimsemesine yardımcı olmalıdır.

⁵⁰ Franc Chamberlain, **Michael Chekhov**, s. 124, 125.

Nitekim Chekhov eğitimcilerinin, uygulamalar sırasında güzellik hissin, rahatlık ve form hislerinin doğal sonucu olarak ortaya çıktığına ilişkin hatırlatmalar yaparak öğrencileri yönlendirmeye çalıştığı sıklıkla gözlemlenmektedir.

Güzellik hissi, seyirci için de önemlidir. Chekhov, bu hissin etkisini, tam ters yönden ele alarak, seyirci cephesinden şöyle değerlendirmiştir:

“Sahnede estetik olmayan bir biçimde canlandırılan çirkinlik, seyirciyi rahatsız eder. Böyle bir performansın etkisi, psikolojik olmaktan çok *fizikseldir*. Sanatın yükseltici etkisi böyle durumlarda felce uğrar. Oysa estetik olarak sahnelenmiş sevimli bir tema, karakter ya da durum, seyircide o yükseltici ve coşkun etkiyi yaratabilir. Güzellikle sahnelenen böyle bir tema, bir şeyin çirkinliğini, bir *fikre* dönüştürür; ayrıntıların ardında arketip (prototip – örnek model) yatar ve böylece seyircinin sınırlarını yıpratmak yerine, onların öncelikle aklına ve ruhuna hitap eder.”⁵¹

Seyircinin aklına ve ruhuna hitap etmek, zevk duygusunun ortaya çıkmasına ön ayak olur. Böylelikle güzellik hissi ile hareket edilerek sahneye konan bir performansın, bir anlamda hem oyuncu hem seyirci için ortak bir tatmin oluşturduğu fikrine varılabilir. Oyunculuk sanatının, bu noktada zevk ve coşku duygularından uzak bir biçimde var olamayacağı sonucuna ulaşmak doğru bir yaklaşımdır.

2.4.1.4. Bütünlük Hissi

Bütünlük Hissi (*feeling of the whole*) kavramını basit bir hareket düzeni üzerinden açıklayabiliriz. Oyuncunun kollarını önce yukarı kaldırıldığı, sonra aşağı indirildiği iki hareketi sırayla uyguladığını düşünelim. Oyucu bu iki hareketi ayrı ayrı ele alabilir; kaldırma ve indirmenin detaylarına odaklanarak her iki parçayı da doğru şekilde yapmayı deneyebilir. Ancak hareketler birkaç kez tekrar edildikten sonra, içselleştirilmek istenir ise, oyuncu bunları iki ayrı hareket değil, tek bir hareket olarak düşünmeye başlar. Bu iki hareket, artık kendilerinden daha büyük bir bütünün, bir kompozisyonun parçaları olur.

Chekhov, bunu hareketlerin bir psikoloji kazanması olarak yorumlar. Hareketler bir psikolojik çatı altında birleştiğinde bütünlük hissi oluşacak ve oyuncu zevk almaya

⁵¹ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 64.

başlayacaktır. Role hazırlık sırasında, bu bütünlük hissi eşliğinde çalışmak; teksti, mizansenleri bütünün parçaları olarak algılamak özellikle önemlidir. Bu yolla oyuncu, oyundaki detaylarda kaybolmayacak, seyirci ise bu detayları, bir bütünün organik parçaları olarak yorumlayabilecektir.⁵²

Chekhov'un bütünlük hissine ilişkin düşüncelerinin, role hazırlık sürecinde sıklıkla kullanılan analiz yöntemlerine dönük bir eleştirinin; metnin ya da karakterin parçalara bölünerek ele alınması durumunda ağırlıkla zihnin devreye gireceğine ve oyuncunun ayrıntılarda kaybolacağına ilişkin görüşlerinin izleri bulunabilmektedir. Oyunun ve karakterin bütünsel olarak değerlendirilmesi; oyuncunun, oyunun *ana çizgisinde* ön plana çıkması gereken ayrıntıları içgüdüsel olarak kavrama yeteneğini destekler. Bu detayları oynama fırsatına erişen oyuncu, bu sayede seyircinin ilgisini daima aktif konumda tutacaktır. Oynanan sahnelerin birbirleri arasındaki ilişkiler oyuncu tarafından önemsenmez ise, oyunun algılanıp yorumlanması seyirciyi de zorlayabilir.⁵³ Oyuncunun sezgisel olarak oyunun bütünü ile bir bağlantı kuramaması, izleğin anlaşılabilmesi riskini doğurabilir. Bu bağlantının kesilmesi durumunda, bütünü göremeyen seyirci kendini bütünün bir parçası olarak hissedememeye, yabancılaşmaya ve giderek pasifleşmeye başlayabilir.

Bütünlük hissini, form hissi ile çok yakın bir ilişkisi vardır. Geniş bir alandaki formlar incelendiğinde, bütünlük hissi daha net algılanabilir duruma gelecektir. Performans ekseninde değerlendirildiğinde, metnin bütününde karakterin hangi eylemleri yaptığı ve bu eylemlerin arasındaki bağlantıların keşfi, bütünlük hissini geliştirmesi açısından önemlidir. Bu değerlendirme, oyunun diğer karakterleri ve onların eylemleri de bütüne eklenerek daha karmaşık bir hale getirilebilir. Chekhov'a göre bu sayede, kompleks bakış açısının gelişmesi ile yaratıcı bir yönetmenin sahip olması gereken perspektife de ulaşılabilir.⁵⁴

Bütünlük hissini yakalamak için günlük yaşama yönelen Chekhov, yaşanan olayları kendi bütünselliklerinde başlangıçlarını ve sonlarını belirleyerek değerlendirmenin

⁵² Chekhov, **Lessons For The Professional Actor**, s. 90.

⁵³ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 65,66.

⁵⁴ Chamberlain, **Michael Chekhov**, s. 71.

ve hafızada canlandırmanın, gelişim için önemli bir adım olduğunu söyler. Tek bir gün içinde yaşanmış olayların her birini farklı ama bir araya getirildiklerinde bütünlük duygusunu oluşturan parçalar gibi hayal etmek gerekir. Bu çalışma, bir müzik eserinin bağımsız bölümleri arasındaki ilişkiyi keşfederek işitme çalışmasına da uyarlanabilir. Böylelikle bütünün içindeki farklılıklara ve birbirleri arasındaki ilişkiye karşı bir hassasiyet geliştirilmiş olacaktır.⁵⁵

Chekhov atölyelerinde, ısınma çalışmaları bazı zamanlar müzik eşliğinde yapılır. Başı, ortası ve sonu olan bir parça eşliğinde serbestçe hareket eden katılımcıların, bu doğaçlama hareketlerle, müzikten ilham alarak bir kompozisyon oluşturdıkları gözlemlenmiştir. Müziğin bölümleri ile hareketleri arasında ilişki kuran katılımcıların, bu sayede bir bütünsellik hissi yakalayabilmektedirler. Bu deneyimin eşliğinde, müzikle çalışmanın bütünselliğe dair hassasiyet geliştirme bakımından faydalı olabileceği çıkarımını yapmak yanlış olmayacaktır.

Michael Chekhov, bütünlük hissinin *hazırlık* ve *sürdürme* aşamaları olmadan anlaşılamayacağını söyler.⁵⁶ Chekhov atölyelerindeki, hazırlık ve sürdürme aşamaları ile oyunculara bütünlük hissi uyandıran bir egzersizi paylaşmak, aracın uygulama üzerinden anlaşılması adına yararlı olabilir.

Tüm grup toplanıp bir daire oluştururlar. Eğitmen, tam önlerinde ve yerde, grup olarak oluşturdıkları dairenin büyüklüğünde altın bir çember olduğunu hayal etmelerini katılımcılardan ister. Bir süre sonra katılımcılar, aynı anda hareket ederek çemberi yerden kaldıracak ve gökyüzüne doğru atacaktırlar. İlk aşama ‘hazırlık aşamasıdır’. Harekete başlamadan önce katılımcılar, rahatlık hissiyle, gerginlik taşımadan, birbirlerine odaklanır ve hareket için ortak bir itki yakalamayı beklerler. Ardından, ışıma ile birlikte enerji-bedenlerini çembere doğru harekete geçirip itkiyi uyarırlar, hemen sonrasında fiziksel bedenleri ile, grup olarak hareket eder ve yakaladıkları form hissiyle hayalî çemberi tutarlar. Sonra, çemberi kaldırarak gökyüzüne fırlatırlar. Bu hareketleri form ve rahatlık hissiyle uygulayan katılımcıların, hareketten zevk alarak güzellik hissini açığa çıkardıkları görülür.

⁵⁵ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 66.

⁵⁶ Chekhov, **Lessons For The Professional Actor**, s. 91.

Hareket fiziksel olarak tamamlandıktan sonra ‘sürdürme aşaması’ başlar. Katılımcılar, gökyüzündeki çemberin hareketlerini hayal etmeyi bir müddet daha sürdürürler.

Görüldüğü gibi; Chekhov’un tekniğinde her bir soyut kavram birbirini tamamlar niteliktedir. Bütünleşmeye örnek olması amacıyla, yukarıdaki egzersiz ele alınarak bir değerlendirme yapılabilir. Rahatlık hissi ile başlayan çalışmanın hazırlık aşamasını oluşturan ışımaya aktivitesi, oyuncuyu form hissi ile hareket etmeye yönlendirir. Rahatlık ve form hisleri ile hareket edilerek ışımaya aktivitesine devam edilmesi ile birlikte güzellik hissi açığa çıkar. Güzellik hissinin yarattığı zevk ile hareketini tamamlayan oyuncu, fiziksel duraklama ânında içsel hareketini devam ettirerek sürdürme aktivitesini gerçekleştirir. Baş, ortası ve sonu hissedilerek tamamlanan bu kompozisyon, bütünlük hissi ile hareket etmek anlamına gelir.

2.4.2. İki Ritm: Staccato – Legato

Chekhov atölyelerinde, Staccato ve Legato adında iki farklı ritmden bahsedilir. Müzik terminolojisinden tanışık olduğumuz bu ritmlerden, hızlı ve kesik olanına **Staccato** ağır ve akışkan olanına ise **Legato** adı verilir. Çalışmalarda genellikle bu ritimler bedensel hareketlere yansıtılır ve etkileri deneyimlenir. Çalışmalar sonucunda, zıt ritimlerle yapılan aynı eylemlerin, farklı hisler doğurduğu gözlemlenmiştir.

Tempolarla oynayabilme becerisinin oyuncu için beden hakimiyetini geliştirmesi bakımından çok önemli olduğunu düşünen Chekhov, Staccato ve Legato ritmlerine odaklanan bir egzersiz geliştirmiştir.⁵⁷

Toplu halde yapılan bu egzersiz, temel ısınma çalışması olarak kullanılmaktadır. Katılımcılar sağ, sol, ön, arka, yukarı, aşağı olarak sıralanmış altı yönü kullanırlar. ‘Bütün bedenleriyle ulaşma jesti’ yaparak; üç legato, üç staccato; iki legato, iki staccato; bir legato, bir staccato ile süren ritm düzeni içinde, tüm yönlere doğru bir

⁵⁷ A.e., s. 135

adım atarlar. Her adım sonrasında, merkez noktaya geri dönölüp, durulur. Son aşamada ise katılımcılar, eğitmenin seçtiği herhangi bir ritm ile, tüm yönlerle doğru, fiziksel bedenleri ile değil, enerji-bedenleri ile hareket ederler.

Oyunculuğun temeli olan ‘verme-alma’ eylemleri üzerinden deneyimlenen bu çalışmada, bedenini sanki o yöndeki bir hedefe uzanıyormuş gibi hareket ettiren katılımcının ilk hedefi, rahatlık hissini korumaktır. Hamlesini gerçekleştirdikten sonra fiziksel olarak durduğunda, enerji-bedeni hâlâ hedefe ulaşmaya devam eder. Böylelikle hayalî hareket, içsel olarak sürdürülmüş olur. Bunu bir süre sonra durduran katılımcı, tekrar merkezine döner. Merkez noktası, aslında bir anlamda sonraki hareket yönü için hazırlanma noktasıdır. Tam bu noktada katılımcı ‘nötr olma’ hâlini deneyimler. Ardından, sıradaki harekete geçer.

Chekhov’un, birçok soyut aracı bu ısınma çalışmasında topladığı görülmektedir. Nötr olma hâli, enerji-beden, ısıma, sürdürme gibi pek çok aşamayı deneyimleyen oyuncu için bu çalışmanın, hem bedensel hem de ruhsal olarak performansa hazırlık niteliğini taşıdığı söylenebilir.

2.5. Sanatsal Özgürlük İlkesi

Oyuncunun, kendi yeteneklerini kullanmasına ve yaratıcı anlarda kendini tamamıyla özgür hissetmesine imkân sağlayan bir teknikle çalışıyor olması, onun sanatçı kişiliğinin gelişmesi bakımından kritik önemdedir. Örneğin, oyuncuyu bir rolün belirli bir yorumla ele alınması gerektiği kabulüyle yola çıkartan, ya da oyuncunun metin ve karakter hakkında bilinenleri kendi yetenek ve becerileriyle sentezlemesine ket vuran yöntemler, sanatsal yönünün zayıflamasına neden olacaktır. Oyuncunun başarısını yaratıcı özgürlüğüne dayandıran Chekhov’un, bu yolla, oyunculuk mesleğini ‘zanaat’tan ziyade ‘sanat’a yaklaştırmaya çalıştığını söylemek yanlış olmayacaktır.

‘Hayal gücü’ne yaptığı vurgu; tekniğin birçok aracının soyut kavramlara dayanması; –aşağıda ‘hareketin nitelikleri’ başlığı altında inceleyeceğimiz üzere– “ne oynayacağım” sorusundan ziyade “nasıl oynayacağım” sorusuna öncelik vermesi

gibi hususlar, Chekhov'un nihai hedefinin oyuncunun teknik becerisinden ziyade 'sanatsal özgürlüğünü' geliştirmek olduğuna dair görüşümüzü desteklemektedir.

Chekhov Tekniğiyle çalışan oyuncu, doğrusal düşünme alışkanlığından, sebep-sonuç ilişkileri kurmaktan, çalışmasını doğru ve yanlış nitelemeleriyle değerlendirmekten vazgeçmeye yöneltilir. Örneğin, nesnelerle yapılan egzersizlerin hemen hepsinde, oyuncu, şey'lerin ne olduklarından ziyade, kendisinde uyandırdıkları izlenimlere veya hislere odaklanmaya teşvik edilir.

Günümüz Chekhov Tekniği eğitimleri de bu hedefe dönük yaklaşımlar içindedir. Chekhov Tekniği atölyelerinde kullanılan bazı obje egzersizleri bu yaklaşıma örnek olarak verilebilir. Dikkat edilirse, bu örneklerde oyuncu, nesneyi olduğu gibi tarif veya taklit etmeye değil, onu dönüştürmeye yönlendirilmektedir:

İlk örnekteki egzersizde, oyuncular bir araya toplanır ve ortaya bir kırmızı balon konur. İlk aşamada, oyuncular balonu birbirlerine göndererek, balonun alandaki serbest hareketlerini dikkatle gözlerler. İkinci aşamada, balonun hareketlerinin kendilerinde uyandırdığı izlenimlerden yola çıkarak, zihinlerinde balonu farklı nesnelere dönüştürürler. Örneğin, balon diğer oyuncuya 'bir ödül gibi' sunulabilir, veya 'sırttaki ağır bir küfeymiş' gibi bir başka oyuncunun sırtına atılabilir.

Egzersizde oyuncu, nesneyi, duyu organları aracılığıyla algılanan formundan ve ona atfedilen işlevden bağımsız düşünerek, bir bakıma gerçekliğin sınırlarını aşmaya teşvik edilir. Böylece oyuncunun, kişisel yaratım alanlarının sınırlarını genişletmesi, özgür yaratım ortamında 'doğru ya da yanlış'ın olmadığını görebilmesi hedeflenir.

Bir diğer örnek ise, Petit'in farklı formlardaki nesneler üzerine yaptırdığı egzersiz olabilir. Çalışma alanının ortasına koltuk, tabure, puf, modern bir metal sandalye gibi, aynı işlevi gören ama farklı formları olan nesneler koyulur. İlk aşamada her katılımcıdan, içsel olarak nesneye doğru yönelmesi istenir. Ardından katılımcılar, 'enerji-beden'lerinin nesneyle bütünleştiğini hayal ederler. Bütünleşme hissedildiğinde, her katılımcı kendi zamanlamasında, bu etkiyi bedenine ve hareketlerine taşımaya çalışır.

Egzersiz sırasında her katılımcının, her nesneden, farklı beden formları ve psikolojiler yaratabildiği gözlenmektedir. Farklı nesneler, her katılımcıda farklı psikolojilerin ve beden/ses kullanımlarının ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Örneğin, koltuk ile çalışan bazı katılımcılarda ortaya çıkan özgüven, sıcaklık, bilgelik yüklü tavırların, modern metal sandalye ile olan çalışmalarda keskin, hızlı hareketler ile soğuk bir tavra dönüştüğü izlenebilir. Görüldüğü gibi bu egzersizde de oyuncu, şey’leri olduğu gibi görmekten ziyade, onların kendinde uyandırdığı farklı izlenimlere veya hislere odaklanmaya teşvik edilir.

2.5.1. Hareketin Nitelikleri: Yoğurma, Süzülme, Uçma, Işıma

Prova sürecinde oyuncuların, ‘neden’ sorusuyla zihinlerini çok meşgul ettikleri görülür. Eylemine mantıklı bir gerekçe bulmak isteyen oyuncu, bu düşünme sürecinin yoğunluğu yüzünden konsantrasyon eksikliği yaşayabilmekte ve hayal gücünü devreden çıkarma eğilimine girebilmektedir.

Michael Chekhov, oyuncunun role ‘neden’ sorusu eşliğinde çalışmasına karşı çıkar. Ona göre, oyuncu öncelikle ‘nasıl’ sorusunu ele almalıdır. ‘Nasıl’ sorusu, oyuncunun bedenini uyacaktır. Canlanan oyuncu, yavaş yavaş, karakterin hareketlerinin niteliklerini keşfetmeye yönelecek ve bu yolla onun duygu ve arzularını hissedebilmeye başlayacaktır. Böylece, ‘nasıl’ sorusu eşliğinde yaratıcı dünyaya dâhil olan oyuncu, giderek ‘neden’ sorusunun cevabına da eriştiğini fark edecektir.⁵⁸

Daha önce bahsedildiği üzere, Chekhov Tekniğinde ilhamın kaynağı beden ve harekettir. **Hareketin Nitelikleri** aracı, ileride –role hazırlık sürecinde– canlandıracağı karakterin eylemlerini ‘neden’ yerine ‘nasıl’ sorusuyla ele alacak olan Chekhov oyuncusunun ön çalışması niteliğindedir.

Chekhov, beden ve hareket çalışmalarında, elementlerden esinlenilmiş dört nitelik kullanılmasını önerir. Toprak, su, hava ve ateş elementlerine karşılık gelen bu

⁵⁸ Petit, **The Michael Chekhov Handbook For The Actor**, s. 43.

nitelikleri, direnç sıralamasına göre, “yoğurma, süzülme, uçma, ışıma” olarak isimlendirir.

Yoğurma, alan ile hareket arasındaki direncin en yoğun hissedildiği niteliklerdir. **Kalıp çıkarma** olarak da adlandırılabilen bu niteliğin materyali **kil**'dir. Oyuncu, bu nitelikle hareket etmeye başlamadan önce, tabandan tavana kadar bütün alanın kil ile dolu olduğunu hayal eder. Ve sonra, bu kil ile dolu, yoğunlaşmış ortamda hareket etmeye başlar. Kil ile dolu ortamda tüm bedenini kullanarak hareket etmek suretiyle bu niteliğe alışan oyuncu, giderek, alanda şekiller oluşturmaya başlar. Hedef her zamanki gibi, hayal gücünün ve konsantrasyonun desteğiyle yaratılan atmosferde, tüm bedeninin bu nitelik eşliğinde uyarılmasını sağlamaktır.

Geniş hareketler içeren **yoğurma** çalışmasında, bir heykeltıraş gibi davranan oyuncular, harekete direnç gösteren alanı yoğurduklarını hayal ederler. Kas gücü kullanmadan ‘rahatlık hissi’yle yapılması gereken hareketler, havada belirli ve net bir **şekil** bırakmalı; her hareketin başı, ortası ve sonu olmalıdır.

Bu geniş hareketlere alışan oyuncu, egzersizin devamında, yoğurma niteliğini gündelik hareketler üzerinde deneyimlemeye başlar. Bu aşamada oyuncu, ilk olarak yoğurma niteliğinin günlük yaşamdaki eylemlere etkisini deneyimlemiş olur ve giderek bu etkiler sahne üzerinde oynanabilir duruma gelirler. Ayakkabısını bağlamak, eve girmek, su içmek gibi basit gündelik eylemlerle, yoğurma niteliğini birleştiren oyuncu, bu yolla, karakterin eylemlerine sorduğu ‘nasıl’ sorusuna karşılık olabilecek bir yanıtı kavuşmuş olur. Örneğin, karakterin hiç girmek istemediği bir eve girmesi, ya da zorlukla bir şeyleri itiraf etmesi, veya bir fikri kabul ettirmek için ısrar etmesi gibi ‘direnç içeren’ eylemlerde bu yanıt kullanılabilir.

Bazı katılımcıların bu noktada hayal güçleri de tetiklenir ve daha önceki çalışmalarda da rastlanan bazı durum ve duygular ortaya çıkabilir.

Yoğurma niteliğiyle çalışılırken, niteliğin sürekli olarak aynı duyguları çağrıştırmamasına dikkat edilmelidir. Direnç etkisiyle hareketleri ağırlaşan bazı uygulayıcılarda mutsuzluk, melankoli gibi olumsuz hisler uyandığı ve egzersizi bu tür hislerle sınırlandırdıkları görülebilmektedir. Bu tür hislerin oluşmasında bir

yanlışlık olmamakla birlikte, yaratım alanının sınırlarını aşma ve yeni duygulara sıçrama çabasına önem vermek, oyuncunun araştırmasını genişletebilmesini sağlayacaktır.

Michael Chekhov, yoğurma egzersizleri ile çalışan oyuncuların, biçim konusunda sanatsal bir vizyona erişeceklerini söyler:

“Bu alıştırma size, sahnede ne yaparsanız yapın, biçim yaratma imkanını sağlayacaktır. Biçim 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 alamayacaksınız. Artık belirsizliğin ve biçimsizliğin sanatta yerinin olmadığını anlayacak ve buna ikna olacaksınız.”⁵⁹

Süzülme niteliği, oyuncunun, **yoğurmaya** oranla daha az dirençli bir ortamda hareketlerini gözleyebilmesine imkân verir. Bu hareketin elementi su’dur. Oyuncu, süzülme niteliğini deneyimlemek için, çalıştığı alanın tamamen su ile dolu olduğunu hayal eder. Yoğurma egzersizindeki gibi tüm beden kullanılarak, geniş ve serbest şekilde hareket edilir. Boşlukta yumuşak bir şekilde yüzdüğünü hayal eden oyuncunun hareketleri birbirine karışacaktır. Chekhov, bir yandan oyuncuyu gereksiz kas gerginliklerinden kaçınması konusunda uyarır, bir yandan da hareketlerin güçsüz, belirsiz, yarım ve şekilsiz olmamasına dikkat ettirir.⁶⁰ Bir nehrin veya denizin içinde, bir hareketten diğerine duraksamadan ve sadece süzülme hissiyle geçen oyuncuların, bu nitelikte çalışırken rahatlık, keyif, neşe, çaresizlik gibi hisleri deneyimledikleri görülür.

Joerg Andrees, süzülme niteliğiyle çalışan oyuncudan, su imgesini ‘pasif’ ve ‘aktif’ olarak farklı iki konumda iken deneyimlemesini ister. Oyuncu, pasif konumdayken bedenini suyun akışına bırakacak ve direnç göstermeyecektir. Aktif konumda ise, hareket edebilmek için, ortama hafif bir kuvvet uygulamak durumundadır.

Çalışmayı aktif konumda deneyimleyen oyuncunun, süzülme niteliğini, örneğin otoriter veya feminen özellikleri baskın olan karakterlerin eylemlerinde; pasif

⁵⁹ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 59.

⁶⁰ A.e.

konumda deneyimlediği süzülme niteliğini ise güçsüz veya pısırik olarak görülen, direnç göstermekte genellikle isteksiz davranan karakterlerde kullanması olasıdır.

Uçma niteliğinde ise, ‘hava’ elementiyile çalışan katılımcı, her bir hareketin uçup gittiğini ve hareket akışının süresiz olarak devam ettiğini hayal eder. Katılımcı, uçma niteliğiyle gerçekleştirdiği her hareketinin dışarıya ve yukarıya doğru genişlediğini hissetmelidir. Bu hisse sahip olabilmek için, her hareketin sonunda fiziksel olarak duraksama olmalı, ancak, hareket hayalî olarak devam etmelidir. Egzersizin gelişme sürecinde büyük ve geniş hareketlerle, bedenlerinin farklı bölümlerini de kullanarak gündelik eylemleri deneyimleyen katılımcılar, Chekhov Tekniğinin en önemli araçlarından olan ‘rahatlık hissi’ne bu sayede ulaşırlar.⁶¹

Yoğurma niteliğiyle çalışırken değindiğimiz bir eğilim, uçma egzersizleri sırasında da gözlenebilmektedir. **Uçma** niteliği oyunculara genellikle mutluluk, neşe gibi olumlu hisler çağrıştırır ve egzersiz bu tür hisler eşliğinde sürdürülürken; aynı nitelik kimi zaman panik ve kaos atmosferi oluşturmaya da yardımcı olabilmektedir. Dolayısıyla, uçma niteliğiyle hareket etmeyi deneyimlenen oyuncu, bu çalışmasını bazı neşeli karakter ya da durumlar için kullanabileceği gibi, telaş veya panik içinde olunan kriz anlarında da kullanabilir.

Işıma niteliği, daha önce “Soyut Araçlar Yoluyla İfade” başlığı altında değindiğimiz ‘ışma aracı’ ile aynı amaçlara sahiptir. “Hareketin Niteliği” başlığı altında ele alındığında ise, ‘ateş’ elementinin çağrışımlarından yararlanılır ve bu yolla oyuncunun bazı duygu durumlarına taşınması sağlanır. İki kavram arasındaki temel fark, ateş metaforunun, ışıma niteliğine kazandırdığı ‘güç hissi’nde görülür.

Ateş elementiyile çalışılan ışıma niteliğinde, hareketler, etrafa atılan işaret fişekleri gibi düşünülebilir. Direncin olmadığı bu alanda yapılan hareketler, bedenın ötesine yayılırlar.⁶² Bu nitelik aracılığıyla, oyuncunun sahnedeki partnerlerine ve seyircilere ‘ışın yayma’ ve enerjisini yönlendirme becerisi kazanması hedeflenir. Önceden

⁶¹ Chamberlain, **Michael Chekhov**, s.66.

⁶² Petit, **The Michael Chekhov Handbook For The Actor**, s. 45.

bahsetmiş olduğumuz ideal merkez, yani göğüs bölgesi, ışıma yaymanın kaynağı olarak önerilmektedir.⁶³

Eğitimlerde öğrencilerin, ışıma niteliğini uçuş niteliği ile karıştırmalarına sık rastlanır. Işıma, tam olarak uygulandığında, oyuncuda güç ve kontrol hisleri uyanmasına neden olmaktadır ve bir ‘hedefe’ yöneliktir. Uçuş niteliği ile çalışan oyuncu ise, hareketin kendinden çıkıp boşlukta bir yerlerde varlığını sürdürdüğünü hayal eder; yani gitmesine izin verir ve kontrol etmez. Dolayısıyla, ışıma niteliğinde görülen ‘kendinden emin’ hareketler, uçuş niteliğinde yerini ‘uçarı ve serbest’ hareketlere bırakır.

Dört elementi baz alarak geliştirilen bu nitelikler, bazı atölye çalışmalarında birbirlerine dönüştürülerek deneyimlenir. Yoğurma, süzülme, uçuş ve ışıma niteliklerinden herhangi biriyle hareket etmeye başlayan bir katılımcının niteliği, başka bir katılımcı tarafından değiştirmeye çalışılır. Örneğin, A kişisi **yoğurma** niteliği ile oturmakta ve yüzünü ovuşturmaktadır. B kişisi doğaçlamaya dâhil olur ve A’nın çevresinde **uçma** niteliğiyle dolaşarak, onun yoğurma niteliğinin uçmaya dönüşmesini sağlamaya çalışır. A, diğer niteliğe direnmekte veya etkisi altına girmekte serbesttir. Ya da isterse, direnmenin yanı sıra, B’yi kendi niteliğine –yoğurma’ya– dönüştürmek için bile uğraşabilir.

Bu egzersizde önemli olan, bir nitelikten diğerine geçiş anlarıdır. Oyuncudan, bu geçiş anlarında deneyimlediği hisleri –ileride oynayacağı karakterlerde kullanmak üzere– hafızasına kaydetmesi istenir. Hedef, bu antrenmanlar aracılığıyla, oyuncunun duygu değişimleri için gereken bedensel ve psikolojik esnekliğine sahip olmasını ve ‘neden’ sorusuna ihtiyaç duymaksızın pek çok duyguyu açığa çıkarabilme becerisi kazanmasını sağlamaktır.

⁶³ Chamberlain, **Michael Chekhov**, s. 67.

2.5.2. Atmosfer

“(…) yaşamlarının büyük bir bölümünü üstünde geçirdikleri sahne hakkında oyuncuların iki farklı görüşü benimsediklerini söylemek yanlış olmaz. Kimilerine göre sahne zaman zaman oyuncular, sahne görevlileri, dekor ve aksesuarlarla doldurulan boş bir alandan ibarettir; onlar için sahnedeki herşey yalnızca görülebilen ve işitilebilenlerdir. Diğerleri içinse, bu küçük alan (...) kocaman bir dünyadır. Bu yüzden gösterim bittikten sonra bile sahneden kopamazlar.(...) Yılların getirdiği tecrübe onlara sahnenin bir büyüğü olduğunu gösterdi. Bu *atmosfere* ihtiyaç duyarlardı.”⁶⁴

Chekhov, yukarıdaki alıntıda “sahnenin büyüğü” olarak tarif ettiği, –gerçek hayatta da herhangi bir alana, mekâna, dolayısıyla kimi zaman da orada bulunanlara ruh veren, onları etkisi altına alan ve ‘atmosfer’ olarak adlandırdığımız– bu dinamik gücü, oyuncunun en etkili soyut araçlarından biri olarak kabul eder.

“Atmosfer sınırsızdır ve herhangi bir yerde bile hissedilebilir. Her bahçe, cadde, ev, oda; kütüphane, hastane, kilise, gürültülü bir restoran, müze; sabah, öğlen, alacakaranlık, gece; ilkbahar, yaz, güz kış... Her olgu ve olayın kendine özel atmosferi vardır.

(...) İzleyici olarak sahnede bir oyun izlerken “*psikolojiden yoksun bir boşluk izliyorum*” hissine kapıldınız mı? İşte o atmosferden yoksun bir sahnedir.”⁶⁵

Görüldüğü üzere, Chekhov’a göre **atmosfer** (*atmosphere*), seyirci ile performansı bağlayan en önemli güçlerden biridir. Öyle ki, seyirci sahnedeki atmosfere dâhil olabilse, oyuncularla birlikte oynamaya başlayacaktır. Atmosfer seyircinin algılamasını derinleştirir. Chekhov, aynı sahnenin önce bir atmosfer içinde, daha sonra ise atmosfer olmaksızın iki kez oynanması durumunda, atmosferin izleyen üstündeki gücünün kolaylıkla fark edilebileceğini söyler.⁶⁶

Ona göre, etrafımızdaki alanın havasını dolduran ve bize ulaştıran atmosfer, bir anlamda oyuncunun duygularını, hayallerini kışkırtır. Chekhov, ‘performansın ruhu’ olarak tanımladığı atmosferi oyuncunun ortağı olarak görür. Bu bakımdan atmosfer, oyuncunun oynayacağı bir şey değildir; tersine, oyuncuyu oynatan bir güçtür. Oyuncu onunla ‘birlikte’ çalışmayı öğrenmelidir. Bunun anlamı atmosferi hayal

⁶⁴ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 91.

⁶⁵ **A.e.**

⁶⁶ **A.e.**, s. 92.

edebilmesi, onunla uyum içinde hareket edebilmesi ve onu yönlendirmeden, duygularının ortaya çıkışına izin vermesidir.

Chekhov bunu sağlayabilmek için oyunculara, her şeyden önce, günlük yaşamda karşılaşılan atmosferleri tespit etmelerini ve gözlemlmelerini önerir. Çalışmanın ilk aşamasında oyuncu, farklı alanlara, sokaklara, odalara girip atmosferlerini keşfetmeli, böylece bu kavramın varlığını algılayabilme becerisini geliştirmelidir. İkinci aşama, okunan oyunlardaki sahnelerin atmosferlerini hayal etmeye çalışmaktır. Son aşamada ise oyuncu, sahne üzerinde atmosfer yaratabilmek üzerine çalışır.⁶⁷

Chekhov Tekniği eğitimlerinde, atmosfer kavramı birkaç ayrı boyutuyla ele alınarak çalışılır. İlki, Michael Chekhov'un yukarıda belirttiğimiz önerisinden yola çıkarak yapılan, günlük yaşam alanlarındaki atmosferlerin keşfine dönük çalışmalardır. Öğrenciler, bu doğrultuda araştırmalar yapmak üzere, eğitim alanının yakınındaki farklı mekânlara götürülür. Mezarlık, şık bir restoran, oyun parkı gibi farklı alanları soluyan öğrencilerin, her ortamın farklı bir ruhu olduğuna ilişkin farkındalıklarını artırmaları ve ortamın atmosferine dair gözlemlerini, söz konusu ortama ilişkin kendi deneyim veya yargılarından bağımsız olarak, objektif bakış açısıyla gerçekleştirmeleri amaçlanır.

Bir diğer egzersiz dizisi, oyuncunun atmosfer yaratma becerisini geliştirmek üzere yapılan çalışmaları kapsar. Bu egzersizlerde oyuncu, **hareketin nitelikleri** ile çalışır; etrafını saran boşluğu farklı yoğunlukta maddelerle doldurmak suretiyle, atmosferdeki değişimleri ve bu değişimlerin etkisiyle uyanan hisleri deneyimler. Alanın yoğun bir madde ile dolu olduğu hayal edilirse hareketler ağırlaşacak, ısı yükseltirirse beden bu sıcaklıktan etkilenecektir. Bu değişimler, örneğin, depresif veya kaotik atmosferler üretebilmektedir.

Başka bir çalışma başlığı ise, **dinamik alan**'dır (*dynamic space*). Dinamik alan çalışmalarında oyuncu, etrafındaki alanın boyutlarının değiştiği imgesiyle hareket

⁶⁷ Chekhov, **Lessons For The Professional Actor**, s. 29,30.

eder. Örneğin alanın daraldığı veya genişlediği hayal edilerek, bu değişimin ne tür hisler uyandırdığını araştırır.

Bu egzersizlerden kazanılan birikimin role hazırlık aşamasında nasıl kullanıldığını örneklendirmek üzere, Martin Crimp'in '*Senaryo*' adlı oyunundaki bir sahnenin çalışılması sırasındaki deneyimimizi aktarmak yerinde olur. Söz konusu sahne; trajik bir hayatı olan *Anne* karakteri ile, onun hayat hikayesini filme çekmek üzere satın almış olan iki *film yapımcısı* arasında geçmektedir. *Anne*, yürek burkan hayat hikayesinin detaylarını anlatırken, iki yapımcı, hikayeyi daha pazarlanabilir kılmak üzere sürekli müdahalelerde bulunmaktadır. Sahne, yapımcıların soru-cevap ve dayatmalarla *Anne*'e bir çeşit psikolojik şiddet uyguladığı bu görüşme üstüne kuruludur. Kimliğinin ve hayat hikayesinin tamamen değiştirilmesine dönük baskıya direnemeyen, çaresizlik ve şaşkınlıktan ne yapacağını bilemeyen *Anne*, sahnenin sonunda sinir krizi geçirecektir.

Verili koşullar eşliğinde, *Anne* karakterinin psikolojik sıkışıklığının dozunun sahne boyunca giderek arttığı açıktır. Bu 'yükselen duygu durumunu' çalışmak üzere hareketli bir imge kurulmuş ve 'dinamik alan' aracı kullanılmıştır. Sahneyi, 'alanın gittikçe daraldığı' hayaliyle prova etmek, içsel gerilimi artırmış ve istenen duyguların kışkırtılmasında son derece etkili olmuştur. Dinamik uzamdaki daralma etkisi ile oluşan gergin atmosferin bedende ve psikolojide duyumsanması, finaldeki sinir krizi için de uygun bir altyapı sağlamıştır.

Bu deneyimden hareketle, alanın çeşitli imgelerle doldurulmasına dönük çalışmaların, atmosfer kavramını içselleştirmeye yardımcı olduğu ve atmosferin oyuncu için güçlü bir ortak olduğu çıkarımını yapmak mümkündür. Oyuncu, yukarıda ele aldığımız araçlardan da yararlanarak, sahneye uygun atmosferi yaratabilir ve oyununa bedeninin, sesinin bu hayalî atmosfere verdiği tepkileri de dâhil edebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KARAKTER YARATMA SÜRECİNDE KULLANILABİLEN ARAÇLAR

Oyuncunun sahne üzerindeyken ‘kendi gibi olma’ hâlini eleştiren Chekhov, bu tür bir anlayışın oyunculuk sanatı üzerinde yıkıcı bir etkisi olduğunu savunmaktadır. Ona göre, bu kökleşmiş ‘kendi gibi olma’ tavrının gelişmesine izin verilirse, tiyatro asla ilerlemeyecektir. Her oyunda ‘kendini oynayan’ oyuncuyu, ana karakter olarak sürekli ‘kendini yazan’ bir yazara ve ‘kendi portresi’ dışında hiçbir şey üretemeyen bir ressama benzetir. Her türlü sanatın, insanın iç dünyasındaki zenginlikleri, farklılıkları ortaya çıkarma, keşfetme amacını taşıdığını söyleyen Chekhov, oyuncunun da role ‘karakter ile kendisi arasındaki farklara odaklanarak’ hazırlanması gereğine inanır.¹ Karakterle kendisi arasındaki farkları kavradıktan sonra ise karakterin niteliklerine yoğunlaşmalı, bu nitelikleri keşfedip listeledikten sonra da ona uygun bir beden arayışına girmelidir. Chekhov’a göre, bunu yapabilmenin ilk yolu ‘hayal gücü’nü kullanmaktır. Oyuncu, karakteri tanıdığını hissedene kadar oyunu birkaç kez okumalı; sonra hayal gücünü kullanarak, onun sesini duymaya, fiziksel özelliklerini görmeye, onu canlı kılmaya çalışmalıdır. Bu yöntemin işe yarayıp yaramayacağı konusunda sezgilerinin oyuncuya yol göstereceğini belirten Chekhov, bu süreçte ilham vereceğine inandığı bazı araçlardan söz eder.

Üçüncü bölümde, bu doğrultuda “arketipal jest, psikolojik jest, hayalî beden, hayalî merkez, kişisel atmosfer” gibi araçlar, hem Chekhov’un önerileri, hem de çağdaş Chekhov Tekniği eğitmenlerinin egzersizleri eşliğinde ele alınarak incelenecektir.

3.1. Hayalî Beden

Michael Chekhov, oyunculara –yukarıda da değindiğimiz gibi– karakter için hazırlanma sürecine öncelikle ‘o karakterin nasıl görüldüğünü’ hayal ederek

¹ Chekhov, **Oyuncuya**, s.125.

başlamalarını önerir. Chekhov'a göre; oyuncunun oynayacağı karakteri somutlaştırabilmesinin yolu, karakterin hayalî bedenini (*imaginary body*) yaratmaktır. Bir oyuncunun, farklı bir kostümmüş gibi, farklı bir karakteri de 'giyinebileceğini' düşünen Chekhov, role hazırlanırken karakterin bedenini pek çok detay katarak hayal etmesini, dönüşüm için elverişli bir yol olarak oyuncuya sunar.²

Oyuncunun karakter ile kendisi arasındaki farklılıkları tespit etmesinin, karakterin niteliklerini keşfetmek açısından yararlı olduğunu savunan Chekhov, hayalî beden çalışmasını, ortaya çıkan çeşitli nitelikleri bütünleştirmenin bir yolu olarak görür. Örneğin, karakterin özellikleri arasında tembellik, hantallık ve yavaşlık var ise, hayalî beden çalışmasına oyuncu ilk olarak, 'böyle bir karakterin nasıl bir bedene sahip olabileceğini' hayal ederek başlamalıdır. Büyük ağır bir kafa, halsizce sallanan uzun kollar, düşük omuzlar gibi imgelerle bir beden hayal edilebileceği örneğinden yürüyen Chekhov, ikinci aşamada ise oyuncunun, kendi bedeninin yanına, ikinci bir beden olarak 'imgelerle donattığı karakterin hayalî bedenini' yerleştirmesini önerir. Hayalî beden, oyuncunun psikolojisi ile bedeni arasında durarak, her ikisini de eşit ölçüde etkileyecektir. Bu etkiyle hareket etmeye başlayan oyuncu, bir süre sonra kendisini başka bir kişi gibi hissederek 'dönüşümü' yaşamaya başlayacaktır.³

Karakterin hayalî bedeni içinde hareket etmek, ilk etapta çok zor olabilir. Bu sebeple Chekhov, oyuncunun işini kolaylaştırmak üzere öncelikle eller, ayaklar ya da burun gibi belirli bölümler ile başlanmasını tavsiye eder. Hayal gücüyle iş birliği içinde hareket etmeye başlayan oyuncular, karakterin hayalî bedeninin bir bölümünden aldıkları etkiyi, bir süre sonra bütün beden üzerine yaymalıdırlar.⁴

Hayalî beden çalışmaları, atölyelerde farklı yöntemler eşliğinde kullanılmaktadır. Bu başlık altındaki yöntemlerin amaç, ilke ve sonuçlarını yansıtan bir örnek olarak, *Michael Chekhov Europe* eğitmenlerinden **Jesper Michelsen**'in egzersizine⁵ değinmek yerinde olacaktır.

² Chamberlain, **Michael Chekhov**, s. 77.

³ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 126.

⁴ Chamberlain, **Michael Chekhov**, s. 77.

⁵ Jesper Michelsen, Uluslararası Michael Chekhov Atölyesi, Zürih, 19-23 Ağustos 2013.

Egzersizın ilk aşamasında, katılımcılar herhangi bir oyundan seçtikleri bir karakterin hayalî bedenini üzerinde çalışacaklardır. Karakter çalışmalarına yoğunlaşmadan önce eğitmen, ısınma çalışması olarak katılımcılara bazı imgeler verir ve bu imgenin etkisiyle etrafta yürümelerini ister. Katılımcılar uzun bacaklar, geniş kalça, abartılı kısıklıkta boy, ince uzun bir boyun gibi, bedenini belli bölümlerini uyaracak imgelerle yürümeye başlarlar.

Bu aşamada katılımcıların önemli bölümünün, verilen imgelerin yarattığı içsel etkiyi deneyimlemekten ziyade fiziksel tavır arayışlarını tercih ettikleri ve imgeyi, göstermecı bir üslupla oynama eğilimine girdikleri sıklıkla gözlenmektedir. Oysa aslında araştırılan nokta, hayal edilen imgenin oyuncunun psikolojisinde yarattığı değişimleri fark edebilmektir.

Bu uyarı eşliğinde yürütölen çalışmalarda, bir süre sonra bazı katılımcılarda ‘geniş kalçanın’ anaçlık hissini açığa çıkardığı, ‘ince uzun boyun’ imgesinin hareketlere zarafet kattığı, ‘uzun bacakların’ ise özgüvenli, atletik bir tavrı tetiklediğı görölebilmektedir. Elbette bu sonuçlar, gözlemlerden seçilmiş birkaç örnek niteliğinde olup; her katılımcıda farklı ve özgün hisler doğabilir.

Egzersizın ikinci aşamasında, katılımcılar alanın belirli bölgelerinde, gözleri kapalı olarak ayakta dururlar. Eğitmen, çalışılacak olan karakterin görüntüsünün yavaş yavaş hayal edilmeye başlanmasını ister. Bu noktada, eğitmenden iki önemli uyarı gelecektir. İlk olarak, katılımcılara acele etmemeleri ve rahatlık hissi eşliğinde çalışmaları hatırlatılır. İkinci uyarı ise, karakterin bütün bedenini hayal etmek zorunda olmadıkları, sadece hissedebildikleri, görebildikleri kadarının yeterli olduğudur. Bir süre sonra eğitmen, ‘*Karakterinizi en mutlu olduğü âna ya da yere götürün*’ diyerek çalışmaya yeni bir boyut ekler. Katılımcılar, tekstte verilmiş bir bilgi olmasa bile, bu zaman dilimini ya da yeri ‘sezgisel’ olarak seçerler. Daha sonra, karakteri ‘hayalî olarak’ o âna götürmeleri ve ‘ne yaptığını’ bir süre gözlemlemeleri gerekmektedir. Sıradaki aşama ise, bu hayali, fiziksel bedene yansıtmak olacaktır. Katılımcılar, karakterin önlerinde olduğü imgesini kuracak ve bir adım atarak onunla bütünleştiklerini hayal edeceklerdir. Hazır hissettiklerinde hayalî bedenle bütünleşen katılımcılar, seçtikleri ânı, fiziksel bedenleriyle doğaçlamaya başlarlar. Sonra, aynı

Çalışma ‘Karakterin hiç istemediği n ya da yer nedir?’ sorusu üzerinden yeniden deneyimlenir.

Konsantrasyon ve hayal gücü ile çalışmaya alışkın katılımcıların bu egzersizden oldukça verimli sonuçlar elde ettikleri görülmektedir. Bazı katılımcılar karakterin i dünyası ile ilgili çok sayıda bilgi toplayabildiklerini ifade ederken, bazıları ise egzersiz sırasında zaman zaman karakterin hayalî bedenini kaybettiklerini dile getirmiştir. Bu tür durumlar, eğitmenler tarafından genellikle ‘konsantrasyon eksikliği’ olarak yorumlanmakta ve bu yorumu, yaratım nına tekrar dönebilmek için “o na ait tek bir imgeye odaklanma” nerisi izlemektedir.

Hayalî beden çalışmalarında sık başvurulan bir başka yöntem de, oyuncunun sezgisel olarak hayal ettiği karakterin ‘fiziksel ya da ruhsal özelliklerini’ yansıtan bir fotoğraf, heykel ya da resmin kullanılmasıdır. Bu amaca dönük olarak, bazı atölyelerde katılımcılara birer kartpostal verilmektedir. Her kartpostalda, belirli bir pozda duran, farklı özelliklere sahip insan fiğrleri vardır. Katılımcılardan, bir süre kartpostala bakmaları ve ondan izlenimler edinmeleri istenir. Resimdeki kişinin bedeni, kıyafeti, pozisyonu, katılımcıya birçok bilgiler sunmaktadır. Bir süre sonra katılımcıdan, kartpostaldaki karakterin hayalî bedenini, kendi bedeninin hemen önüne yerleştirmesi istenir. Hayalî beden ile bir anda bütünleşmekte zorlanan katılımcılara, hayalî beden ile fiziksel bedenleri arasına bir eşik yerleştirmeleri önerilir. Katılımcılar bu eşikten geçtiklerinde, karakterin dünyasına dâhil olacaklardır. Bütün bedeninin eşikten hemen geçmesi gerekmez. nce elleri ya da bedeninin bir bölümünü eşiğin ötesindeki alana sokarak, o dünyanın etkisini, yoğunluğunu hissetmeye çalışmak da mümkündür. Ardından, katılımcılar eşiği tüm bedenleriyle geçerler ve karakterin hayalî bedeni ile bütünleşerek **onunla** hareket etmeye başlarlar.

Bu tür çalışmaların katılımcıların imgelerini ve duygularını kışkırttığı; onları farklı karakterler yaratmaya, kendi alışkanlıklarından bağımsız ses tonları, duruşlar keşfederek doğaçlama yapmaya teşvik ettiği sıklıkla gözlenebilmektedir.

3.2. Arketipal Jestler

Bu çalışma boyunca, Michael Chekhov'un oyunculuk yaklaşımını anlatırken onun, 'oyuncunun sahne üzerindeyken kendine büyük ve etkili beden formları bulması' yönündeki ısrarına değindik. Chekhov'a göre, oyuncunun sanatsal düzeye ulaşabilmesi, beden kullanımının, sesinin, düşünce biçiminin büyümesine ve fark yaratabilmesine bağlıdır.

Chekhov'un bu görüşleri, yine ona ait olan, "oyuncunun sahnedeki eylemlerinin, jestlerinin, gündelik jest ve eylemlerden farklı olması gerektiği" teziyle iç içedir. Oyuncu, gerek prova, gerekse performans sürecinde bedenini 'büyüterek' kullandığında, bu farkı yakalama imkânına kavuşacaktır. **Büyüme**, jestlerin, eylemlerin kaynağı olan itkiden doğan enerjinin, hem oyuncunun tüm bedenini sarması, hem de sahneden seyirciye doğru yayılarak etki alanını genişletmesi anlamına gelir. Chekhov bu büyümenin, "arketipal jestler" (*archetypal gestures*) olarak adlandırdığı bazı eylemler aracılığıyla sağlanabileceğini söyler. 'Psikolojik Jest' kavramına giriş yapmadan önce, arketipal jestlerin ne tür jestler olduğunu aktarmakta fayda vardır.

Yukarıda değindiğimiz üzere Chekhov'a göre, günlük yaşamda kullanılan jestler ile sahne üzerinde kullanılan jestler birbirinden farklıdır. Günlük yaşamda kullanılanlar sıradan ve zayıf jestler olduğundan, oyuncuyu kışkırtmakta yetersiz kalırlar. Sahne üzerinde kullanılan jestler ise kişinin tüm bedenini, psikolojisini, ruhunu sarıyor olmalıdır. Bu noktada "arketipal jest" kavramı devreye girer; çünkü Chekhov'a göre, bu nitelikleri taşıyan jestler 'arketipal'dir.

"Prototip" ya da "ilk örnek" olarak da adlandırılabilen **arketip** kavramı, 'bir şeyin bütün türlerini kapsayan imge' olarak tarif edilebilir. Chekhov Tekniğinde bu kavramdan, hem hareket (jest) hem de tavır bağlamında yararlanılmaktadır. Her bir arketip, ortak bilinçaltında benzer çağrışımlar uyandırdığından, kahraman, cadı vb. figürler eşliğinde ele alınarak, karakterizasyon çalışmasının bir parçası olacaktır. Ancak, buna girişmeden önce arketipal jestlerle çalışmaya alışmış olmak gerekir. Dolayısıyla, bu kavrama ilişkin detaylar "ARKETİP" başlığı altında sunulacaktır.

Arketipal jestlere dönersek; bunlar “*itmek, çekmek, kaldırmak, fırlatmak, delmek, yırtmak, ezmek*” gibi, pek çok amacı ifade edilebilen, hem somut hem de simgesel anlamlar barındıran, en temel ve yaygın fiiller üzerinden oluşturulmuştur. Örneğin, oyundaki bir karakter diğerini sevmiyor ve ondan kurtulmak istiyorsa, karakterin bu arzusu, oyuncunun tüm bedeniyle yaptığı ‘**itme jesti**’ üzerinden somutlaştırılır.

Günlük dilde duygularımızı ifade etmek üzere kullandığımız bazı metaforik ifade kalıplarını ele aldığımızda, duygularımızı ya da arzularımızı kimi zaman ‘jestlerle ilişkili’ sözcükler aracılığıyla tanımladığımızı görürüz. Bu tür metaforik kalıplar, duygu durumumuzu ifade etmek için kullandığımız sıradan jestlerden bizi arındırıp, arketipal jestler ile düşünmemizi kolaylaştırabilir. “Seni görmeyi iple çekiyorum” cümlesini ele alalım; ‘birini görme arzusu’ taşıyan kişinin, bu arzusunu ‘iple çekmek’ benzetmesi üzerinden tanımlaması, bizi **çekme jesti**’ne götürür. “Göklere çıkarmak” deyimini **kaldırma jesti** ile, “gözden çıkarmak” **itme jesti** ile, “bağrına basmak” **çekme jesti** ile çalışılabilir. Arketipal jestleri çalışırken önemli olan, o jesti ‘tüm bedeni kullanarak’ ve ‘hafiflik, bütünlük, form, güzellik’ hislerinin eşliğinde yapmaktır.

Chekhov, hareketlerdeki gücün iradeyi kışkırttığını söylemektedir. Dolayısıyla arketipal jest çalışmaları özellikle, “role hazırlık” başlığı altındaki çalışmalara geçmeden önce ısınma amacıyla kullanılır. Bu çalışmalarda, basit fakat hatları net belirlenmiş jestlerden yararlanılır. Genellikle psikolojik jest egzersizlerinin öncesinde kullanılan ve Chekhov eğitimlerinin rutini sayılan jest çalışmalarını örneklendirmek üzere, Lenard Petit’in bir egzersizi aşağıda verilmiştir.

Eğitmen, katılımcılardan ellerini yavaşça açıp kapamalarını ister. Katılımcılar hareketi yaparken ellerine odaklanırlar. Ardından, harekete **hayalî olarak** tüm bedenin eklenmesi istenir ve katılımcılar elleriyle eşzamanlı olarak, bedenlerinde de aynı genişleme ve büzülme hissini hayalî olarak duyumsamaya çalışırlar. Bir sonraki aşamada, **genişleme–büzülme jesti** tüm beden kullanılarak, **fiziksel olarak** uygulanır. Kapalı haldeyken ilk olarak ellerden başlayan genişleme, adım adım tüm bedene yayılmalıdır. Petit, genişleme–büzülme çalışması esnasında, genişlemenin etkisini artırmak üzere katılımcılara ‘kendilerini balon gibi hissetmelerini’

önermiştir. Çalışmalara imge eklenmesi, pek çok uygulayıcı için destekleyici bir katkı olabilmektedir.

Chekhov Tekniğinin tipik bir ısınma çalışması niteliğinde olan bu egzersizin ilk bölümündeki aşamaların, doğru ve sıralı şekilde değerlendirilmesi önemlidir. Jeste başlamadan önceki ilk aşama, hazırlık aşamasıdır. İlk olarak **enerji-beden** harekete geçer –bu, bir anlamda ‘ışınma’ aktivitesidir–. Hemen ardından, **fiziksel beden** harekete katılarak onu takip etmeye başlar ve bir süre sonra fiziksel hareket son bulur. Ancak katılımcı, enerji-bedenle hareketini bir müddet daha **sürdürmeye** devam eder.

Lenard Petit, ‘hazırlık, enerji-beden, fiziksel beden, sürdürme’ şeklinde basamaklanan bu aşamaları “sanatsal çerçeve” olarak niteler. Bu çerçeve içinde sıralanan hareketler, uygulayıcıların rahatlık, form, güzellik ve bütünlük hislerini de deneyimlemelerine imkân tanımaktadır. Uygulayıcılar, jestin başını, ortasını ve sonunu hissederler.

Bu tür ısınma egzersizlerinin kullanıldığı atölyelerdeki gözlemlerimiz, uygulayıcıların duygu durumları üzerinde jestlerin yoğun bir etkiye sahip olduğu çıkarımını yapmaya imkân tanımaktadır. Katılımcıların çoğunda **genişleme jesti** coşku, mutluluk, güç, bilgelik gibi olumlu duyguları açığa çıkarırken, bazılarında daha olumsuz duyguları tetiklemiştir. Egzersizin yine bu aşamasından sonra yapılan değerlendirmelerde, **büzülme jesti** sırasında daha korunaklı, güvende, rahat hissettiğini belirten katılımcıların yanı sıra üzüntü, mutsuzluk, acı, yalnızlık gibi duygular hissettiğini söyleyenler de vardır. Bu değerlendirmeler eşliğinde, Chekhov’un değindiği ‘bireysel yaratıcılık kaynaklı farklılıklar’ belirlemekte; her jestin, farklı kişilerde farklı duygular uyandırdığı görülebilmektedir.

Genişleme-büzülme çalışması bittikten sonra sıra, çeşitli jestleri aksiyonlarla birleştirme aşamasına gelir. Örneğin, altı aksiyon verilir (*istemek, reddetmek, vermek, almak, teslim olmak, yere sağlam basmak*) ve bu aksiyonlar farklı jestler aracılığıyla uygulanır (*itme-çekme, kaldırma, fırlatma, tutma, yırtma* vb.). Jestler, **fiziksel olarak** ve *sağ, sol, ön, arka, yukarı, aşağı* olmak üzere **altı yön** kullanılarak

yapılır. Tekrarlar, katılımcıların beden kontrollerinin artmasına ve bedenlerini daha cesur biçimde kullanmalarına katkı sağlar. Yönler ise, değişen duygu durumlarını fark etmelerini kolaylaştırır.

Çalışmanın son bölümünde arketipal jestler, nitelikler eklenerek deneyimlenir. Bu değişiklik, arketipal jestlerden çıkılıp, psikolojik jestleri çalışmaya başlanacağı anlamına gelir. Egzersizin bu son aşamasına “Psikolojik Jest” başlığı altında değinilecektir.

3.3. Psikolojik Jest

Michael Chekhov’un karakter yaratma başlığına ilişkin yaklaşımının merkezi olarak nitelendirilen ‘Psikolojik Jest’ (*psychological gesture*), bir eylem aracılığı ile karakterin psikolojisiyle bağlantıya geçen beden formu olarak ifade edilebilir.⁶ Bu tanımı, yukarıda kullandığımız “iple çekmek” deyimini örneğinden devam ederek açarsak; ‘çekmek’ eylemiyle çalışan oyuncu, karakterin duygu durumunu bir arketipal jest ile ifade etmektedir. Bu jestin ‘psikolojik jest’ olarak adlandırılabilmesi için bu eyleme bir de nitelik (örneğin bir sıfat) yerleştirilmesi gerekir. Çekme jestine “arzulu” sıfatını eklediğimizde, ona bir nitelik katmış oluruz. Eylem artık “arzu ile çekmek” ifadesi eşliğinde gerçekleştirilecektir. Yukarıdaki tanımı baz alırsak; karakterin psikolojisi, nitelikli bir eylem aracılığıyla bedende bir form üretmiştir. ‘Arzu ile çekmek’ bir psikolojik jest örneğidir.

Görüldüğü gibi, psikolojik jest bir anlamda, karakterin temel amacını oyuncunun sezgisel olarak kavraması ile birlikte, bu amacı bir bedensel jestle temsil etmesi anlamına gelir. İlk işlevi, oyuncunun karakterin **özüne** ulaşmasını sağlamaktır. Tekrarlandığında ise, oyuncuyu iradesini, bedenini ve hislerini kışkırtacak bir güce ulaştıracaktır. Psikolojik jesti bulmaya dönük araştırma, karakterin amacının tespit edilmesiyle başlar. Bu noktada, karakterin temel amacının nasıl bulunabileceği sorusu ortaya çıkmaktadır.

⁶ Lutterbie, “The dynamics of Psychological Gestures”, **The Routledge Companion to Michael Chekhov**, Ed. Marie-Christine Autant-Mathieu, Yana Meerzon, Newyork, Routledge, 2018, s.99.

Michael Chekhov'un bu soruya yaklaşımı, amaç tespitine 'analiz yoluyla' ulaşan hocası Stanislavski'den farklıdır. Chekhov oyuncuya, aklın değerlendirme gücünü kullanmadan önce 'sezgilerini' devreye sokmasını önerir. Ona göre bu, bir edebiyat eseriyle karşılaştığımızda aslında farkında olmadan yaptığımız bir şeydir. Chekhov, bir oyunu, romanı ya da öyküyü ilk kez okuduğumuzda çoğumuzun, karakterin arzusunu analitik olarak açıklayamasak da sezgisel olarak yakalayabildiğimiz görüşündedir.⁷

Bu açıklama eşliğinde oyuncuya, karakterin özünü araştırma aşamasında sezgilerin rolünü ön plana koyması önerilmektedir. Ancak, bu durum çoğu zaman oyuncunun işini zorlaştırabilir. Psikolojik jestini bulmak üzere karakterin temel amacını araştırırken sezgilerinden destek alamayan oyuncuya, karakterin eylemlerini takip etmesi önerilebilir. Eylemlerden yola çıkarak karakterin amacı bulunur ve sonra da bu amaç, bir fiille ifade edilir. Bunun için ise, o fiilin çağrıştırdığı arketipal jestlerden biri seçilir. Bu çalışmayı örneklendirmek istersek; A karakterinin sürekli olarak B karakterinin peşinde olduğunu gösteren eylemleri, bizi, A'nın B'ye **ulaşma amacıyla** olduğu fikrine taşıyacaktır. Bu doğrultuda A'nın fiili 'ulaşmak'tır ve **çekme jesti** ile ifade edilebilir. Şimdi sıra, bu jeste bir nitelik katmaya gelmiştir. Nitelikler de metindeki verilerden yola çıkarak bulunabilirler. Örneğin, A karakteri, yukarıda değindiğimiz eylemler sırasında çoğunlukla saldırgan bir tutum içindedir. Bu tutum, bir nitelik olarak alınıp jeste eklenebilir. Psikolojik jest 'öfkeyle' veya 'hırsla' **çekmek** olabilir.

Sahnenin ya da rolün özüne ulaşmak için kullanılan ve her zaman arketipal bir formda olan psikolojik jest, ilk aşamada fiziksel olarak deneyimlenir. Bu jestle sürekli antrenman yapıp jeste alışan ve onunla bütünleşen oyuncu, role hazırlığının ileriki aşamalarında fiziksel çalışmaları durdurur ve jesti yalnızca hayalî olarak sürdürür. Böylece jest **içselleşmiş** olacaktır.

İçselleştirme aşamasında başarılı olursa da, prova sürecine geçildiğinde, bazı oyuncuların jestin etkisini sahnelerine, repliklerine taşıyamadıkları

⁷ Chamberlain, **Michael Chekhov**, s. 74.

gözlenebilmektedir. Bu noktada, Lenard Petit'in uyarılarından ve 'repliklerle psikolojik jesti birleştiren' egzersizinden söz etmek yerinde olacaktır.

Petit, oyuncuya, psikolojik jestin etkisini kaybettiği anlarda, jesti fiziksel olarak deneyimlemeye geri dönmesini önerir. Oyuncu, jesti fiziksel olarak yaparken, bu hareketten içsel olarak en etkilendiği, en fazla uyarıldığı ânı keşfetmelidir. Bu aynı zamanda, bu genişlemeden zevk almaya başladığı andır. Bu yoğun etkilenme ânı, oyuncu tarafından yeniden kullanılmak üzere kaydedildiğinde bir 'soyut araca' dönüşmüş olacak ve sahneye taşınması kolaylaşacaktır. Prova sırasında bu an yeniden hatırlandığında, hareketi fiziksel olarak yaptığı andakine benzer bir hassasiyet kazanan oyuncu, psikolojik jestin bedenindeki etkisini hızla hissedebilecektir.

Petit, psikolojik jestin repliklere taşınma aşaması için ise, toplu halde yapılmak üzere şu egzersizi önerir⁸: Oyunculardan bir psikolojik jest seçmeleri istenir. Psikolojik jestler belirlendikten sonra (*neşeyle çekiyorum, sinsice fırlatıyorum vb.*), katılımcılar birkaç kere jesti tekrar ederler. Oyuncular jesti güçlendirdiklerinde, eğitmen çalışmaya bir cümle ekler; örneğin, "*Lütfen beni de götür*" cümlesi jeste dâhil edilir. Oyuncular psikolojik jestlerini bu cümleyle birleştirip tekrarladıktan sonra, çiftler oluşturacak şekilde ayrılırlar. Her oyuncu, jestini üç kere tekrarlayacak ve jestin etkisini koruyarak partnerine bu cümleyi söyleyecektir. Partneri, istediği reaksiyonu göstermekte serbesttir. Çiftler egzersize doğaçlama şeklinde devam ederler.

Egzersizde, cümlenin söylenmesinden önce psikolojik jestin üç kez tekrar edilmesi aşaması önemlidir. Bunlar mekanik tekrarlar olmamalıdır. Tekrarların uygulanmasına ilişkin ilkeler, Chekhov'un "psikolojik jestin zil titreşimleri gibi olması gerektiği" cümlesine dayanır. Jestin her tekrarında titreşimlerin gittikçe arttığı hayal edilmelidir. Lenard Petit, bu etkiyi uyandırabilmek üzere bir başka imge daha önermektedir. Peş peşe üç kere yapılan jestlerden her birinin öncekinden daha güçlü olabilmesi için, Petit, oyuncunun bir önceki jesti 'yiyip' belirli bir doygunluğa eriştikten hemen sonra diğerini 'yemeye' başlaması metaforunu kullanır. Her iki

⁸ Lenard Petit, Uluslararası Michael Chekhov Atölyesi, Belçika, 15-21 Haziran 2017

imge de, psikolojik jestin içsel etkisini artırmaya, oyuncunun iç dünyasını daha fazla kıskırtabilmeye yöneliktir.

Arketipal veya psikolojik jestler üzerine antrenman yapmış bir oyuncu, bir süre sonra, beden jestlerine iç dünyasından gelen yanıtları hızlandırmış olacaktır. Pek çok fiziksel formu ve bu etkiyle ortaya çıkan duyguları deneyimleyen oyuncu, bir duygudan diğerine geçişte esneklik kazanmaya başlar. Jestler tekrarlanırken zaman zaman mekanikleşme riski oluşursa, oyuncu, eğitmenin uyarısı veya kendi alışkanlığı ile, bulunduğu alanın başka bir noktasına ilerleyerek ya da jestlerde ufak değişikliklere giderek, bu tür riskleri bertaraf etmeye çalışır.

Bazı Chekhov eğitmenleri ise, psikolojik jest çalışmalarına, karakterin yalnızca amacını değil, engelini de dâhil edebilmektedirler. Örneğin, karakterin amacının ‘yaşadığı evden kurtulmak’ olduğunu varsayarak, bu ‘**arzu**’yu, **itme jesti** ile karşılayalım. Karakterin ilişkilerinde, karşı tarafın isteklerine duyarlık göstermesi, davranışlarının özenli olması verisinden hareketle jسته **itina** niteliğini ekleyelim ve karakterin psikolojik jesti *itinayla itmek* olsun. *Vicdan*’ının evden ayrılmasına “engel” olduğunu düşünelim ve engeline ait fiili *kucaklamak* olarak belirleyelim. Bu yaklaşımda, motivasyonu ve engeli temsil eden iki jest birleştirildiğinden, psikolojik jest *önce itinayla itmek ve sonra kucaklamak* olarak belirlenecektir. Psikolojik jest yapılırken, iki jestin birleştiği veya birbirine direnç gösterdiği imgesi kurulabilir.

Aktardığımız görüşler ve uygulama örnekleri üzerinden; psikolojik jestin, “bir karakterin psikolojisini en basit ve özlü yoldan temsil eden hareket” tanımıyla özetlenebileceğini söyleyebiliriz. Bu tanımdaki “basit” sözcüğü, psikolojik jestin önemli niteliklerinden biridir. Aşağıdaki alıntıda Chekhov, psikolojik jestin (PJ) bu özelliğini vurgular:

“(…) PJ olabildiğince basit olmalıdır. Çünkü karakterin özü olarak kullanılabilmesi için, karakterin karmaşık psikolojisini en kolay hâliyle özetlemelidir. Karmaşık bir PJ bu görevi yerine getiremez. Gerçek PJ, bir ressamın ayrıntıları çalışmadan önce, tuval üzerine çizdiği karakalem taslağa benzer. Başka bir deyişle, üzerine karakterin karmaşık mimari yapısının inşa edileceği bir yapı karkasıdır. Ayrıca PJ’nin açık ve belirgin bir

biçimi olmalıdır. Hareketteki herhangi bir belirsizlik, üzerine çalıştığınız karakterin psikolojisinin özüne ve temeline henüz ulaşamadığınızın bir kanıtıdır.”⁹

Chekhov Tekniğinin belki de en tanınmış araçlarından olan psikolojik jestin, gerek kavramsal gerekse uygulama bağlamında oyuncularını zorlayabildiğini gözlemek mümkündür. En fazla zorluk çekilen nokta, psikolojik jesti performansa taşımaktır. Yukarıda, Lenard Petit’in bu konudaki önerilerine yer vermekle birlikte; kavramın bir prova süreci içinde ele alınışını özetleyen bir deneyimi aktarmak, psikolojik jesti sahneye taşımak ile ilgili olası sorunları biraz olsun azaltmaya yardımcı olabilir.

Ele alacağımız oyunda*, doğduklarından beri babaları tarafından evin içine hapsedilmiş iki kız kardeşin hikayesi anlatılır. Kızlar, dışarıda onlara zarar vermek isteyen bir köpek olduğuna ve ancak evden hiç çıkmazlarsa hayatta kalabileceklerine, babaları tarafından inandırılmışlardır. Evdeki yaşamlarını, sadece dışarıda olan bitenleri dinlemeye çalışarak ve duyduklarını kendilerine öğretilenler ışığında yorumlayarak sürdürmektedirler. Abla, ‘baba korkusu’na rağmen daha cesurdur, olumludur ve dış dünyayla kardeşine oranla daha ilgilidir. Kardeşi ise, ona öğretilenlere sorgusuzca inanan, korkak ve olası tüm değişikliklere direnen biridir. İki kardeşin yuvalarında hissettikleri güven duygusu, küçük ve zararsız bir böceğin eve girmesiyle bozulur. Böceğin dış dünyada hayatını sürdürebilmiş olduğunu görmek, ablanın dışarı çıkma arzusunu tetikler, onu cesaretlendirir ve baba otoritesini sorgulamasına yol açar. Küçük kardeş ise bu durumu bir tehdit olarak algılar. Çünkü ona göre, tehlike artık sadece dışarıda değildir; dışarıya çıkmak isteyen ablası aracılığıyla içeriye de sızmıştır.

Bedensel çalışmaların yoğun olduğu prova sürecinde, farklı iki psikolojik jest bulunmuştur. İlki, ablanın, zihnindeki korku atmosferini yıkıp geçmek arzusuna karşılık gelen, arketipal **yırtma jesti**dir. İkincisi ise, kardeşi ile olduğu sahnelerde, onu dışarıya çıkmak için ikna etme arzusuna karşılık gelen, **çekme jesti**dir. Yırtma ve çekme jestleri önce ayrı ayrı çalışılmış, ardından birleştirilerek tek bir jest hâline getirilmiştir. Daha sonra bu jestlere, ablanın dış dünyaya duyduğu merakla tetiklenen

⁹ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 112.

* Yuva, Özge Korkmaz, 2018, SBR

“iştahlı” niteliği eklenmiştir. Küçük kardeş için ise, benzer süreçler içeren çalışmaların ardından, bir tek psikolojik jسته karar verilmiştir; **korkuyla itme**. Temel olarak bu jest kullanılmakla birlikte, küçük kardeşin ablaya hâlen güven duyduğu ilk sahneler için **hasretle kucaklama jesti** uygulanmıştır.

İlerleyen süreçte, psikolojik jestleri repliklerle birleştirme aşamasına geçilmiştir. Bu aşamada, Petit’in –yukarıda aktardığımız– “cümle ile psikolojik jesti birleştiren” çalışmasının bir benzeri, oyundaki replikler kullanılarak uygulanmıştır. Daha sonra tüm sahneler, psikolojik jestlerin içsel olarak uygulandığı hayal edilerek çalışılmıştır. Provalarda jestin etkisinin kaybolduğu anlarda, fiziksel tekrarlara geri dönmüş ve bu metin dışı ek çalışmalar, karakterin özünü tekrar yakalama aşamasında epeyce yararlı olmuştur. Psikolojik jest replik ve eylemlerle bütünleştikçe, karakterlerde –metnin dramaturjisi ile de uyumlu– tavırlar ve aksiyonlar ortaya çıkmaya başlamıştır.

3.4. Arketipler

“Arketipal Jestler” başlığı altında da değindiğimiz gibi, arketip kavramı “bir şeyin tüm türlerini kapsayan imge” olarak tanımlanır. Hayvanlardan örnek vererek en basit yoldan açıklamaya çalışırsak; birçok farklı köpek türü olmasına rağmen, ortak bir “köpek” imgesinin, hepsini bünyesinde topladığını söyleyebiliriz. Arketipler, insanların birikmiş deneyimlerinin sonucunda oluşurlar. Carl Jung, bireylerde ve toplumlarda evrensel olarak rastlanan ‘primitif psikolojik formlar’ olarak tarif ettiği arketiplerin, kolektif imgeler olduklarını söyler. “Bu imgeler, türe özgü olmaları nedeniyle ‘ilk-imgelerdir’ ve eğer bir şekilde ‘oluşmuş’ iseler bile, oluşumları türün ortaya çıkışıyla eşzamanlıdır.” diyen Jung, arketiplerin ‘kolektif bilinçaltının’ bir parçası olduğunu ileri sürer.¹⁰

Rudolf Steiner de, insanlık ve tüm kültürler için ortak olduğunu düşündüğü arketiplerin ya da ortak imgelerin tekrar anımsanmasının, fantezi dünyasını yeniden

¹⁰ Carl Gustav Jung, **Dört Arketip**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul, Metis Yayınları, 2003, s. 20.

canlandırdığını söyler. Bunlar, sanatçının bilinçaltında yaşayan ve bilinç düzeyine çağrıldığında hem egonun öznel ifadesini taşıyan, hem de tamamen nesnel, paylaşımına açık olan imgelerdir. Dolayısıyla, yaratıcılığı canlandırma özelliğine sahiptirler. Sanatçının yaratıcılığı, spiritüelliğinden, dünyayla ilişki kurma becerisinden, ait olduğu evreni anlayış biçiminden ortaya çıkacaktır.¹¹

Michael Chekhov, Jung'un ve Steiner'in teorilerini, karakter yaratmaya ilişkin araçlar üretmekte kullanmıştır.¹² Toplu yapılan egzersizlerde, ağırlıklı olarak bu kolektif imge ve enerjiler üzerinden çalışılır. Zihinlerindeki arketip imgesine odaklanan oyuncuların bedenleri, belirli imgelere, belirli reaksiyonlar vermektedir. Örneğin, arketiplerin imgeleri ile hareket eden oyuncular, sezgisel olarak her bir imgede belirli bir yöne doğru hareket etmeye eğilimlidirler.¹³

Bu süreci, yine Arketip başlığı altında yapılan bir egzersiz üzerinden açıklamaya çalışalım: Eğitimci, öğrencilerden gözlerini kapatmalarını ve söyleyeceği arketiplerin çağrıştırdığı jesti yapmalarını ister. İlk komut 'kahraman' arketipidir. Öğrenciler gözleri kapalı halde iken kahraman figürünün çağrıştırdığı jesti yaparlar. Eğitimci öğrencilerden gözlerini açıp birbirlerine bakmalarını istediğinde, öğrenciler, herkesin jestinde yönün yukarı ya da ileriye doğru olduğunu gözlemlene fırsatı bulurlar.

Arketip başlığının içerdiği 'kolektif imge', öğrencilere bu ve benzeri örnekler eşliğinde tanıtılabilir. Arketip eşliğinde oyuncular, yönlerin ve arketipal jestlerin, duygu durumlarında yarattığı değişimleri deneyimlerler. Herhangi bir arketip listesi yoktur; oyuncu role hazırlanırken istediği kadar arketipi seçme özgürlüğüne sahiptir. Ancak, çalışmalarda çoğunlukla mitolojiden veya masallardan alınan arketipler kullanılır. "Çocuk, bâkire, yetim, ermiş, şeytan, canavar, katil, kral, kraliçe, savaşçı, soytarı, sihirbaz, masum, âşık, dev, cadı" gibi örneklerin yanı sıra "eleştirmen, ergen, anne, baba, asker, hırsız" gibi günlük yaşamdan figürlerden veya hayvanlardan da yararlanılabilmektedir.

¹¹ Cristini, **A.g.e.**, s. 75.

¹² Lutterbie, **A.g.e.**, s. 99.

¹³ Petit, **The Michael Chekhov Handbook For The Actor**, s. 67.

Bu tür arketiplerin kullanıldığı egzersizlerde öğrenciler, yukarıda değindiğimiz figürlerden birini seçerek, onun arketipal jestini altı yönüyle, ayrı ayrı veya farklı kombinasyonlar içinde kullanarak denerler. Toplu yapılan bu egzersizlerde gözlemlenen ‘ortak eğilimler’ –örneğin, savaşçı arketipinin genellikle ‘genişleme’ jestiyle ve ‘ileri ya da yan’ yönlerde aranması,– ‘kolektif bilincin sezgisel işleyişini’ doğrular niteliktedir.

Bu gözlem, aynı zamanda, “arketiplerle çalışmanın, oyuncunun yaratıcı bireyselliğini engelleyip engellemediği” sorusunu da çağırmaktadır. Bu noktada, eğitimlerdeki gözlerimizden hareketle; yönler benzerlik gösterse de –özellikle çalışmalar ilerledikçe– jestlerin uygulanışının ve uyandırdığı hislerin her bireyde farklılaştığını belirtmek yerinde olacaktır. Jestlerin uygulanışına ilişkin söz konusu bu farklılık, aynı mizansenin uygulayan iki oyuncunun performanslarındaki farklılığa benzetilebilir.

Anton Chekhov’un *Üç Kız Kardeş* oyunundaki *İrina* karakterine ilişkin deneyimimiz üzerinden, arketip kavramının prova sürecine nasıl entegre edilebileceğini açmaya çalışalım. *İrina*’nın diğer rol kişileri tarafından da vurgulanan masumiyeti ve hayalperestliği, bizi ‘*bâkire, çocuk, prenses, vb.*’ arketipler ile çalışmaya yönlendirmiştir. Bunlar arasından *bâkire* arketipi üzerine gidilmiş ve bu doğrultuda **kendini verme jesti** seçilmiştir. Buna ‘*mutlu*’ niteliği eklenerek ‘*mutlulukla kendimi sevdiğim erkeğe vermek istiyorum*’ imgesi üzerinden çalışılan ‘psikolojik jest’, fiziksel olarak deneyimlenip içselleştirilmiştir. İlerleyen sahnelerde, *İrina*’nın sevmediği bir adamla evlenmesi ile birlikte, ‘*mağlup, kurban*’ gibi arketipler de eklenmiş ve evlilik sonrası sahneler ‘*mağlup, bâkire*’ arketipleri üzerinden çalışılmıştır. *Yenilgi imgesi, verme jesti*’ni aşağı yöne çevirmiş ve beden formunun değişmesiyle birlikte, karakterin psikolojisine dair farklı keşifler yapabilmenin yolu açılmıştır. Bir yandan karakterin geçirdiği değişim somut bir ifadeye kavuşmuş, bir yandan da karakterle ilgili gerek komik, gerek trajik unsurlar taşıyan birçok imgenin yağmasına yol açılmıştır.

Yukarıda aktardığımız deneyim, role bir arketip üzerinden hazırlanmanın, karakterin beden formlarını ve iç dünyasını zenginleştirdiği çıkarımına varmayı mümkün

kılmaktadır. Nitekim Chekhov’a göre, arketiplerle çalışmanın öncelikli amacı, oyuncunun canlandıracağı karakterle ilgili farklı bilgiler toplayabilmesini, böylece rolün içeriğini genişletebilmesini sağlamaktır. Bunun yanı sıra, arketiplerle çalışmanın oyuncuya, karakteri çevreleyen bir ‘aura’ yaratma imkânı verdiğiinden bahseden Chekhov –kendi oyunculüğundan yola çıkarak,– arketiplerin aksiyonlarda görünür olması gerekmediğini, onların ‘oyuncunun sırrı’ olduğunu söyler.¹⁴

3.5. Kişisel Atmosfer

Atmosfer, etrafımızdaki alanın havasını dolduran, ortamın özelliklerini bize ulaştıran hava olarak tarif edilmişti. Kişisel atmosfer (*personal atmosphere*) ise, kişiyi kuşatan, kişiden yayılarak ortamı dolduran hava olarak tanımlanabilir.

Atölyelerde yapılan uygulamalar, Chekhov’un “karakterizasyon araçları” arasına dâhil ettiği kavramın anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır. Kişisel atmosfer başlığı, Chekhov eğitimcileri tarafından genellikle, hava balonu, zar, hava kabarcıkları gibi, karakteri çevrelediği, kuşattığı tasavvur edilen imgeler eşliğinde uygulanır.

Örneğin katılımcılardan, oldukları yerde, çevrelerini saran bir hava kabarcığı hayal etmeleri ve bu hava kabarcığına dokunarak onu duyumsamaya çalışmaları istenir. Katılımcılar, bir süre sonra ‘hava kabarcığı’ ile birlikte –onun etkisiyle– hareket etmeye ve daha sonra da, birbirlerinin hava kabarcıklarını incelemeye yönlendirilirler.¹⁵ Herkes eylemini birbirlerinin hava kabarcığını hissederek, onlara zarar vermeden, özenli bir biçimde gerçekleştiriyor olmalıdır. Her katılımcı karşısındaki ile, kabarcığın etkisiyle belirlediği varsayılan kişisel alanını gözeterek selamlaşmaya, konuşmaya başlar. Doğaçlamalar sırasında, katılımcıların gözle görülür bir uzaklık hissi ile davrandıkları, ilişkilerin adeta resmîleştiği sıklıkla gözlemlenebilmektedir.

¹⁴ Chekhov, **Lessons For The Professional Actor**, s. 113, 114.

¹⁵ Lenard Petit, Uluslararası Michael Chekhov Atölyesi, Hamburg, 14-18 Mart 2017.

Hava kabarcıkları ile hareket etmeye alışan katılımcılar, bir süre sonra birbirlerinin hava kabarcıklarına iğne batırmaya başlarlar. İğne batırılan kişi, hayalî hava kabarcıklarına gelen ani atakları, doğrudan kendi bedenlerine yapıyor muş gibi algılamalı ve reaksiyon vermelidir. Egzersizin bu adımında, katılımcıyı kuşatan hava kabarcığı, artık onun vücudunu kaplayan deri gibi düşünülür. Bu nedenle, ilk aşamada oluşan mesafeli atmosfer tamamen değiştiği ve yerini, kimden atak geleceğinin sezilmeye çalışıldığı gergin, tehditkâr bir atmosfere bıraktığı gözlemlenebilmektedir. Eğitimcinin yönlendirmesiyle ritm hızlandırıldığında ise, atmosferin adeta ısınmaya başladığı ve eylemlerdeki enerjinin yükseldiği görülür. Coşku içinde birbirlerine iğne batıran ve aynı zamanda gelen ataklara da reaksiyon vermeyi deneyen katılımcıların algılarının gittikçe açıldığı, bedenlerinin esneklik kazandığı ve hava kabarcıkları ile daha fazla bütünleştikleri izlenimi uyanır.

Sonra, hava kabarcığına ‘kahkaha’ imgesi yerleştirilerek, kişisel atmosfer çalışmasının diğer evresine geçilir. Katılımcılar kendi kişisel atmosferlerinin kahkaha ile dolu olduğunu hayal etmeye başlarlar. Bu imgeye alışmak için, kendi hava kabarcıklarına her dokunuşlarında kahkaha etkisi hissetmeleri istenir. Bir düğmeye bastıklarını hayal etmeleri ve basılı tuttukça kahkahanın şiddetinin arttığını duyumsamaları gerekmektedir. Bu çalışmada en zorlayıcı noktanın, gülme etkisinin sıfırlandığı ‘nötr’ aşamaya gelmek olduğu gözlenmektedir. Hava kabarcığına her dokunuşta alınan etkinin artmasının ve tazeliğini korumasının, ancak bu ‘sıfır’ noktasına ulaşmakla sağlanabileceği görülür. Aksi takdirde, atılan kahkahaların zorlama olması ihtimali belirecek ve bu da, katılımcının yaptıklarını yadırgamasına, dolayısıyla fiziksel olarak kasılıp rahatlık duygusunu yitirmesine sebep olabilecektir.

Çalışmanın sonraki evrelerinde, hava kabarcıklarının gözyaşları, idrar gibi imgelerle ya da acı, ekşi, tuzlu gibi tatlarla doldurulmaları istenir.

Bir adım atarak, ‘seçtikleri imge ile dolu olan’ hava kabarcığına giren katılımcılar, tüm bedenlerini saran havadan yayılan bu etkiyi hissetmeye; konuşmak da dâhil olmak üzere çeşitli gündelik eylemlerini bu etki eşliğinde gerçekleştirmeye çalışırlar.

Egzersiz özellikle bu aşamasında uygulayıcılarda sıklıkla görülen bir eğilime dair uyarı yapmakta yarar var: Belirli bir imgeyle çalışılırken, uygulayıcı, ‘kişisel yargılarını’ egzersize dâhil etmemelidir. Örneğin, hava kabarcığının idrarla doldurulması durumunda bazı katılımcılar, egzersizi iğrenme, memnuniyetsizlik vb. hislere odaklanarak sürdürmektedir. Oysa egzersizin amacı, oyuncuyu imgeyle ilgili bir yargı geliştirmeye değil, imgeyle bütünleşmeye ve onunla bir olmaya sevk etmektir. Örneğin idrar imgesiyle çalışan bazı katılımcılar egzersiz boyunca tiksinti jestleri yaparken; idrarı ‘kendini oluşturan madde’ olarak kabul edebilen katılımcıların umursamaz, serseri, sarhoş veya hayattan keyif alan birine dönüşebildiği gözlenebilmektedir.

Bu bağlamda kişisel atmosferi, karakterin ‘filtresi’ gibi düşünmeyi önermek yanlış olmayacaktır. Karakterler de gerçek yaşamdaki bireyler gibi, dış dünyadan gelen her uyarıyı birtakım filtreler üzerinden algılayacak ve dışarıya da bu filtre üzerinden yansıtacaktır. Hayalî hava kabarcıklarına konan imgeler, bir bakıma bu filtreleri temsil etmiş olurlar.

Kişisel Atmosferin aracının role hazırlık sürecinde değerlendirilmesiyle ilgili bir örneği, yine *İrina* karakteri üzerinden verebiliriz. Karakterin hayalperest niteliği ve dünyayı umut dolu hayaller üzerinden algılaması, bizi örneğin ‘rolün kişisel atmosferinin güneşli, kuş cıvıltılarıyla dolu bir bahar havası ile doldurulması’ fikrine yöneltebilir. Yaşamı bu ‘bahar havası’ filtresi üzerinden algıladığı tasavvur edilen karakterin, hareket niteliği ise ‘uçma’ olarak seçilebilir. Kendi deneyimimizde; bu imgeler eşliğinde çalıştığımız sırada, özellikle uçma niteliğinin harekete dâhil edilmesiyle birlikte, rahatlık hissinin de kendini gösterdiği gözlemlenmiştir. Sahneler ilerleyip, olaylar *İrina*’nın hayata ilişkin yorumunu değiştirdikçe; seçtiğimiz kişisel atmosfer, oyunun genel atmosferine kimi zaman direnç göstermiş, kimi zaman ise teslim olmuştur. Bu çalışma eşliğinde, özellikle sözsüz sahnelerde karakterin sahnedeki varlığının ve dinleme anlarının güçlendiği söylenebilir.

3.6. Hayalî Merkez

Tekniğin soyut araçlarından olan **ideal merkez** kavramından İkinci Bölüm’de bahsetmiş ve Chekhov’a göre, eylemi başlatacak olan itkilerin enerji kaynağının göğüs bölgesinde olduğunu, bu nedenle burayı ‘ideal merkez’ (*imaginary centre*) olarak nitelediğini belirtmiştik.

Karakterizasyon sürecindeki çalışmalarda ise, ideal merkez kavramının yerini **hayalî merkez** alacaktır. İdeal merkez her ne kadar oyuncunun enerjisini yoğunlaştırmak için çok uygun olsa da, farklı karakterlerin enerjileri, farklı vücut bölgelerine yoğunlaşarak keşfedilebilir. Chekhov oyuncunun, merkezini ‘ideal merkez’ dışında bedeninin herhangi başka bir bölgesine taşıdığını hayal ettiği zaman psikolojik ve fiziksel olarak değişimler yaşayacağından bahseder. Bu nedenle, karakterizasyon çalışmaları ile birlikte ‘hayalî merkez’ kavramına geçilmektedir.

Üç temel hayalî merkez vardır. İlki, **baş bölgesi**’dir. Baş, ‘düşünme merkezi’ olarak adlandırılır ve hesaplama, komplo kurma, plan yapma, hayal kurma, durum değerlendirme, karar verme, ölçüp tartma, icat etme, kabul etme gibi eylemlerin bu merkezden kaynaklandığı varsayılır. İkinci merkez olan **göğüs bölgesi**’nde konumlanan kalp ise, ‘hissetme merkezi’ olarak kabul edilir. Âşık olmak, kırılmak, üzülmek vb. duygular bu merkeze aittir. Son merkez ise bedenin alt bölümünde konumlanan **pelvis bölgesi**’dir. Burası cinsel istek, hırs, açlık gibi, kişiyi eyleme iten dürtülerin bulunduğu merkezdir ve ‘arzulama merkezi’ olarak adlandırılır.¹⁶

Oyuncu bir rol üzerine çalışırken eylemlerini, tüm enerjisini ve konsantrasyonunu hayalî merkeze toplayarak gerçekleştirir. Her karakter için farklı bir merkez hayal edilebileceği gibi, merkezlerin nitelikleri de değiştirilebilir. “Mesela akıllı bir adam için kafanızda büyük, parıldayan ve ışın yayan bir merkez hayal ederken, aptal, bağınaz ve dar kafalı bir adam için küçük, gergin ve sert bir merkez hayal edebilirsiniz.”¹⁷ diyen Chekhov’a göre, karakterin merkezini keşfetmek ve bu merkezden ilham alarak hareket etmek, karakterizasyon çalışmasını ileriye götürecektir.

¹⁶ Petit, **The Michael Chekhov Handbook For The Actor**, s. 71,72.

¹⁷ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 128.

ve rolün zenginleşmesine katkı sağlayacaktır.¹⁸ Oyuncunun hayalî merkezle çalışma sürecindeki dönüşümünün etkisini Chekhov şöyle ifade eder:

“(...) merkezi göğsünüzden başınıza taşıdığınızı düşünelim, performansınızda düşünce elementinin karakteristik bir rol oynadığını fark edeceksiniz. Başınızdaki hayalî merkez yavaş yavaş ya da birden, bütün hareketlerinizi düzenlemeye, bedeninin genel tavrını etkilemeye, davranışlarınızı, hareketlerinizi ve konuşmanızı harekete geçirmeye ve psikolojinizi değiştirmeye başlayacak ve bunu gerçekleştirirken düşünce elementinin performansınız için çok önemli ve doğrudan ilişkili olduğunu hissettirecek.”¹⁹

Chekhov’un açıklamasından da anlaşıldığı üzere, oyuncu bir merkezle çalışmaya başladığında, bu merkezin karakterin tüm bedenini, düşüncelerini, duygularını, hislerini ve iradesini ele geçirmesi gerektiğini söyleyebiliriz. Bu doğrultuda hayalî merkezin nasıl çalışıldığına ilişkin örneklere değinmek yararlı olacaktır.

Hayalî merkez çalışmalarının başlangıç egzersizleri çoğunlukla, merkezlerin bir imge eşliğinde tek tek araştırıldığı doğaçlamalardan oluşur. Örneğin, merkez olarak **baş bölgesi** seçilir ve bu bölgenin içine, boşlukta dönen siyah bir top imgesi yerleştirilir. Öncelikle baş bölgesi ile hareket etmeyi araştıran uygulayıcılar, dönen top imgesini merkeze yerleştirdiklerinde ise tüm bedenlerine bu bölgeden yayılan bir etki hissedebilmektedirler. Bazı uygulayıcıların ‘zihinsel bir rahatsızlığı olan’ birine dönüştükleri, bakışlarından boşluk hissi yayıldığı veya dengelerini yitirdikleri gözlenebilir.

Bazı egzersizler her üç bölgeyi bir arada deneyimleme imkânı sunar. Bu tür egzersizler, birbirlerine zıt jestler aracılığıyla uygulanabilir. Örneğin, **genişleme-büzülme** jestleri her üç merkezde ayrı ayrı deneyimlenir. Merkezlerdeki genişleme-büzülme etkisiyle hareket edildiğinde, kimi uygulayıcılar başlarının genişlemesi ile akıllı veya ukalâ biri gibi hissedebilmekte, bazıları ise başlarındaki genişlemeyi yorgun, ağırlaşmış bir zihinle bütünleştirebilmektedir. Keza, kalbin küçülmesinin acımasızlık, hissizlik, soğukluk doğurabildiği; kalbin genişlemesi imgesinin ise sevecenlik, neşe gibi duygular uyandırdığı görülebilmektedir.

¹⁸ Chamberlain, **Michael Chekhov**, s. 79.

¹⁹ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 128.

Bir diğerk çalışma başlığı ise, bedeninin ayrı bölgelerine çeşitli objeler konularak yapılan egzersizlerden oluşur. Örneğinin, bedeninin üç ayrı bölgesine üç hayalî obje, ‘çubuk, kumaş parçası ve top’ yerleştirilir. Çubuk düşünme merkezinde, kumaş parçası hissetme merkezinde, top ise arzulama merkezindedir. Her üç obje de hayalî olduğundan, spesifik özellikleri olması gerekmez. Örneğinin kumaş parçası peçe ya da örtü olarak hayal edilebilirken, top herhangi bir boyutta veya ağırlıkta olabilir. Çubuk sözcüğüyle temsil edilen imgeler ise cop’tan pipet’e kadar uzanan bir yelpazede değerlendirilmelidir. Her uygulayıcı, seçtiği imgenin, ait olduğu merkezdeki etkisini araştırmak üzere gündelik hareketler veya arketipal jestler kullanırlar.

Bu tür egzersizlerde de yine, her imgenin farklı hisler uyandırabildiği gözlemlenir. Çubuk kategorisine dâhil olan cop imgesinin, güvenlik görevlisi figürünü çağırıştırabildiği; göğüs bölgesine konan siyah bir tülün, kalbi kırık ya da yas tutan birine; arzulama bölgesine yerleştirilen bir ateş topunun, yoğun cinsel istekleri yüzünden yerinde duramayan bir karaktere ilham verdiği, eğitimlerde gözlemlenen örneklerden bazılarıdır.

Farklı bölge ve imgelerin, oyuncularını farklı özelliklerdeki karakterlerle buluşturabildiğini gösteren gözlemler ışığında, ‘hayalî merkez’ aracının karakter üretmek konusunda zevkli ve yaratımı teşvik edici bir etkiye sahip olduğu çıkarımını yapmak mümkün olabilmektedir. Hayalî merkez çalışmaları oyuncuda, farklı karakterlere dönüşme, kendi beden ve psikolojisinin ötesine geçme arzusunu tetikleyebilmektedir.

Bu çalışmalar değindiğimiz üç temel bölge üzerine yoğunlaşsa da, oyuncunun farklı merkezler üretmesi ve bunlarla çalışması da mümkündür. Burada önemli olan husus, hangi karakter için hangi merkezin daha ilham verici olduğuna karar verebilmektir. Bu karar, tekstteki verilerin ışığında yapılacak araştırmalar eşliğinde alınacaktır. Herhangi bir doğru ya da yanlış olmadığı, amacın hayal gücünü tetiklemek olduğu, hep hatırlanmalıdır. Aşağıdaki uygulama, role hazırlık sürecinde hayalî merkez ile nasıl çalışıldığı konusunda bir örnek teşkil edebilir.

“Psikolojik Jest” başlığı altında değindiğimiz ‘iki kardeşin öyküsü’nü yeniden ele alırsak; ablanın, dış dünya korkusundan ötürü sürekli bir kafa karışıklığı yaşamasından ve korkularını yenip evden çıkabilme arzusundan hareketle, hayalî merkezin **baş bölgesi** olmasına karar verilmiştir. Kafasından atmak istediği düşünceler ‘sinek’ metaforuyla karşılanmış, kafasının üzerinde sinekler uçtuğu imgesi canlandırılmış; böylece, onlardan kurtulmak üzere yaptığı jestler karakterin sıkıntılı ve çelişkili ruh hâlini vurgulamaya yardımcı olmuştur. ‘Düşünce merkezi’ ile çalışmak, aynı zamanda, staccato bir ritm kazandırmış ve oyuncuyu çizgisel, köşeli hareketlere yönlendirmiştir. Tüm bu psikofiziksel araştırma, karakter için bir dil yaratılmasına da yardımcı olmuştur.

Görülebildiği gibi, hayalî merkez çalışmalarında hareketli ya da hareketsiz, istediği her imgeyi –göz, burun, omuz vb.– dilediği merkeze yerleştirmekte özgür olan oyuncu, imgenin ve merkezin etkisiyle uyum içinde hareket ederek, hızlı sonuçlar elde edebilmektedir. İdeal merkezin hızlandırıcı etkisi, Chekhov’un aşağıdaki alıntıda aktardığımız ilginç örnekleri uygulandığında da kolaylıkla fark edilebilecektir.

“Burnunuzun ucuna küçük, sert bir merkez yerleştirin, böylece meraklı, soruşturan, herşeye burnunu sokan ve hatta ortalığı karıştıran birisi haline dönüşeceksiniz. Merkezin gözlerinizden birinin üstünde olduğunu düşünün ve ne kadar çabuk sinsi, kurnaz ve belki iki yüzlü birisine dönüştüğünüzü göreceksiniz. (...) Gözlerinizin birkaç parmak üstüne ya da alnınıza yerleştirilmiş bir merkez keskin, zehir gibi ve hatta dâhi bir akıl hissi uyandıracaktır.

(...) Hareket edebilen bir merkez de hayal edebilirsiniz. Alnınızdan yavaş yavaş aşağı kaysın ve zaman zaman başınızda daireler çizsin, böylece şaşkın bir insanın psikolojisini hissedeceksiniz; ya da değişen tempolarda, tüm bedeninizde düzensizce daireler çizdiğini düşünün, bir iniyor bir çıkıyor, etkisi kesinlikle sarhoşluk olacaktır.”²⁰

²⁰ Chekhov, **Oyuncuya**, s. 128.

SONUÇ

Michael Chekhov, geleceğin tiyatrosuna dair hayallerini, ‘insan ruhunun oyuncular tarafından keşfedilmeye devam etmesi’ ideali üzerine kurmuştur. Bu ideal doğrultusunda, geleceğin oyuncusu için, onun ruhunu zenginleştirecek, özgün yaratımlarını tetikleyecek; özetle, ona ilham verecek bir teknik geliştirmeye çalışmıştır. Chekhov, teknik dahilinde sunulan her bir ilkenin, aracın ve egzersizin, doğru uygulandığı takdirde “*içimizdeki şato*”da bulunan birçok “*gizli oda*”dan bir tanesini açtığının fark edileceğini söyler.¹ Tekniğin işe yarayabilmesi için, oyuncu her yeni odaya yoğun bir merak ve zevk hissi eşliğinde girebiliyor olmalıdır. Bu düşünceler ışığında öncelikle, Michael Chekhov Tekniği’nin oyuncuyu sadece mesleki bakımdan değil, kişisel olarak da beslemeyi ve onu ‘kendi potansiyelini keşfetmeye’ yönlendirmeyi hedeflediğini vurgulamamız gerekiyor.

Keşfedilmesi gereken potansiyel, sadece yetenek veya mesleki bilgi-beceriden ibaret değildir. Chekhov ideal oyuncudan, ‘nesnel akıl’ yoluyla kavranamayacak gerçeklikleri ‘sezgi’ ile idrak edebilmesini ister. Oyuncu performans ya da hazırlık sırasında, gündelik benliğini aşarak, kendini yaratım sürecine taşıyacak olan ‘yüksek benliği’ ile çalışabilmelidir. Bu düşüncelerin yanı sıra, tekniğin ilkelerini oluşturan “Soyut Araçlarla İfade, Yaratıcı Ruh, Yüksek Kavrayış Hâli, Sanatsal Özgürlük” gibi başlıklar da yine Chekhov’un spiritüel dünya görüşünü yansıtmaktadır. Moskova Sanat Tiyatrosu’nda iken hocası Sulerzhitski vasıtasıyla tanıştığı bu spiritüel bakış açısını Rudolf Steiner’in düşünceleri ile harmanlamış ve tekniğinin merkezine yerleştirmiştir. Steiner’in görüşlerinin, tekniğin yalnız **ilke** ve **kavram**larına değil, “ışık, eşik geçme, ideal merkez, hayalî merkez, hayalî beden, psikolojik jest” gibi temel **araç**larına da yansıdığı görülmektedir. Teknik üzerinde Steiner kadar etkili bir diğer bir diğer isim ise Stanislavski’dir. Tekniğin “Psikofiziksel Yaklaşım İlkesi, **ışık**, **üstün amaç** gibi kavramlar barındırması bu etkinin net olarak görülebildiği örneklerden bazılarıdır.

¹ Michael Chekhov, **Oyuncuya**, s. 165.

Chekhov’a göre oyuncu bir ‘sanatçı’ olduğunu unutmamalıdır. Bu nedenle oyuncu da, tıpkı bir ressam gibi, ilham almayı öğrenmeli, sanatını icra ederken kendini yaptığı işe tam anlamıyla verebilmeli ve kendi yaratımına ‘dışarıdan bakmayı’ becerebilmelidir. Nasıl ki bir yazar sürekli kendi hayatını yazmamalı ise, oyuncu da her karakterde ‘kendini’ oynamamalıdır. Oyuncu, usta mimarların eserlerinden yansıyan ve bakını kendisine çeken o etkiyi, seyircinin üzerinde kurabiliyor olmalıdır. Son olarak, oyuncu da tüm sanatçılar gibi, özgün yaratımlarını tetikleyecek malzemeye ve tekniğe sahip olmalıdır.

Michael Chekhov, oyuncuya diğer sanatçılarda gözlemlediği nitelikleri kazandırabilecek bir teknik oluşturmak niyetiyle yola çıkmıştır. Tekniğinin temel malzemesini ‘hayal gücü’ne dayandırması, ‘ilham’ sözcüğüne sıklıkla başvurması, “Dört Kardeş” olarak adlandırılan ‘bütünlük, güzellik, form, rahatlık’ hisleri; ‘atmosfer’ kavramına yaptığı vurgu; Tekniğe rehberlik ettiğini söylediği ‘sanatsal özgürlük, yaratıcı ruh hâli, soyut araçlar yoluyla ifade’ gibi ilkelerin yanı sıra, ‘yaratıcı bireysellik, yaratım alanı’ gibi kavramlar; Chekhov’un sadece spiritüel bakış açısını değil, aynı zamanda, oyuncuyu sanatçı olarak gören ve performanslarda şiirsellik arayan **oyunculuk anlayışını** da yansıtmaktadır.

Chekhov Tekniğinin hemen tüm egzersizleri bu anlayış doğrultusunda ilerler. Tekniğin uygulanmasında iki temel unsur ‘Hayal gücü, Beden’dir. Hemen tüm egzersizlerde, oyuncu önce hayal etmekte, sonra bu hayali ve uyandırdığı etkiyi bedenıyla ifade ederek somutlaştırmaktadır. Chekhov’un üslûbunu takip ederek bir ‘ressam’ benzetmesi yaparsak; oyuncunun malzemesi hayal gücü, tuvali ise bedendir.

Bu değerlendirmeler eşliğinde, Michael Chekhov Tekniğinin, hayal gücü ile çalışmak konusunda sorunlar yaşayan veya antrenmansız olan oyuncular için “zorlu ve sabır isteyen” bir süreç içerdiğini belirtmekte yarar vardır. Michael Chekhov Tekniği’nin oyunculara ve oyuncu adaylarına sunduğu imkân ve avantajlar ise, aşağıda özetle sıralanmıştır:

- İmgenin etkisini bedenine ve hislerine taşıyamayan oyuncu, ‘Konsantrasyon’ başlığı altındaki ‘yönelme-yakalama-bütünleşme’ aşamaları için egzersizler

yaptığında, ‘imgeyle bir olma hâli’ni deneyimleyerek, bunu performansına yansıtma becerisini geliştirebilir.

- ‘İşma’ aracılığıyla his ya da düşüncelerini ‘enerji dalgası’ olarak seyirciye yayabildiğini hayal eden oyuncu; yazarın veya karakterin ifade etmek istediği sözsüz aksiyonları seyirciye ulaştırma potansiyelini güçlendirebilir.
- ‘İdeal merkez’ ile çalışmak, oyuncuda özgürlük ve özgüven hislerinin uyanmasına yardımcı olabilir ve ‘eşik çalışması’ ile birleştirildiğinde, performansa hazırlık aşamasında oyuncunun yaratıcı süreç için hazırlanmasına katkı sağlayabilir.
- Chekhov Tekniği ile çalışan oyuncu, doğrusal düşünme alışkanlığından, sürekli sebep-sonuç ilişkileri kurmaktan, çalışmasını ‘doğru-yanlış’ değerlendirmekten sıyrılabilir ve böylelikle, ‘hata yapma kaygısı’nı büyük oranda azaltabilir. Bu durumun, oyuncunun yaratımının özgürleşmesinde de oldukça etkili olabileceği açıktır.
- Chekhov, kas gerginliğinden kurtarmak istediği oyuncuyu ‘rahatla’ diyerek uyarmak yerine, ‘rahatlık hissi ile otur, rahatlık hissi ile sarıl’ diyerek dikkatini ‘hareket’e yönlendirir. Gururlu bir aristokratı oynayan oyuncuya ‘dik otur’ demek yerine, oyuncunun ‘yüksekleri hayal ederek hareket etmesini’ ister. Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere, Teknik, ‘nasıl’ sorusunun cevabına ulaşmak üzere oyuncuya yol göstermektedir. Hayal gücü ve hareket üzerinden ‘keşfetmeye’ yönlendirilen oyuncu ise, bu sayede, en önemli ifade aracı olan ‘beden’iyle ilişkisini güçlendirecektir.
- Chekhov, oyuncu antrenmanlarında ‘eğlenceyi’ önemser. Enerji ve eğlence yoksunluğunun, oyuncunun karakter yaratımına ve sahne üzerindeki canlılık hissine karşı en büyük engel olduğunu savunur. Öğrencilerini, duygularını ateşlemek için ‘hayalî bir dış uyaran’ bulmaları konusunda çalıştırır. Böylelikle oyuncu, hislerini kıskırtmak için iç dünyasına hapsolmadan, hayal gücünden sınırsızca faydalanabilecektir.
- Chekhov Tekniği, egzersizlerle bedenini ve psikolojisini duyarlı duruma getirmiş olan oyuncu için oldukça pratik, hemen cevap alınabilen, üstelik özgün

karakterler yaratma yolunda esinlendiren birçok karakterizasyon aracına sahiptir. Oyuncu, bu araçlar ile yapacağı antrenmanlar sayesinde, farklı pek çok rolü/karakteri oynayabilme kapasitesini ve esnekliğini artırabilir.

Chekhov Tekniğinin, oyuncunun performansını güçlendirmesinde ve özgün karakterler yaratabilmesinde etkili bir teknik olup olmadığı sorusuna, her oyuncuya göre –hatta, oyuncunun yorumlayacağı her karaktere göre– farklı cevaplar gelebilir. Çünkü Chekhov Tekniğinin zihinsel altyapısı, –özellikle ‘Steiner’in etkisi’nden dolayı– ağırlıklı olarak ‘soyut’ –kimilerine göre ‘mistik’ veya ‘metafizik’– nitelikteki kavramlardan oluşmaktadır. Bu soyut kavramların ‘somut imge’ düzeyine taşınmasında, ‘bilinçaltı birikimleri’ kendiliğinden devreye girer. Bu ise, her oyuncunun/katılımcının kendine özgü ve benzersiz bir ‘bilinçaltı’ olması nedeniyle, birbirinden çok farklı yorum ve deneyimlere yol açacaktır.

KAYNAKÇA

- Acar, Ömer: “Michael Chekhov Monografisi”, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2016.
- Ashperger, Cynthia: “Michael Chekhov’s five guiding principles and theatre practise today: the case of *Tender Napalm* by Philip Ridley”, **The Routledge Companion to Michael Chekhov**, Ed. Marie-Christine Autant-Mathieu, Yana Meerzon, Newyork, Routledge, 2018, s. 372-388.
- Byckling, Liisa: “Michael Chekhov’s work as director”, **The Routledge Companion to Michael Chekhov**, Ed. Marie-Christine Autant-Mathieu, Yana Meerzon, Newyork, Routledge, 2018 21-39.
- Chamberlain, Franc: **Michael Chekhov**, Newyork, Routledge, 2004.
- Chekhov, Michael: **Lessons For The Professional Actor**, Ed. Deirdre Hurst du Prey, Newyork, Performing Arts Journal Publications, 1985.
- Chekhov, Michael: **Oyuncuya**, Çev. Burcu Halacoğlu, İstanbul, Mitos Yayınları, 2014.
- Chekhov, Michael: **The Path of The Actor**, Ed. Andrei Kirrillov, Bella Merlin, London-Newyork, Routledge, 2005.
- Cristini, Monica: “Meditation and imagination: the contribution of anthroposophy to Michael Chekhov’s acting technique,” **The Routledge Companion to Michael Chekhov**, Ed. Marie-Christine Autant- Mathieu, Yana Meerzon, Newyork, Routledge, 2018, s. 69-81.
- Ivanova, M. A.: “Chronology. Michael Chekhov: life and work,” **The Routledge Companion to Michael Chekhov**, Ed. Marie-Christine Autant-Mathieu, Yana Meerzon, Newyork, Routledge, 2018, s. 399-406.
- Jung, Carl G.: **Dört Arketip**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, Yay. Haz. M. Bilgin Saydam, İstanbul, Metis Yayınları, 2003.
- Karaboğa, Kerem: **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2010.

- Kirillov, Andrei: “The theatrical System of Michael Chekhov,” **The Routledge Companion to Michael Chekhov**, Ed. Marie- Christine Autant-Mathieu, Yana Meerzon, Newyork, Routledge, 2018, s. 40-56.
- Lutterbie, John: “The dynamics of Psychological Gestures,” **The Routledge Companion to Michael Chekhov**, Ed. Marie-Christine Autant-Mathieu, Yana Meerzon, Newyork, Routledge, 2018, s. 96-109.
- Marowitz, Charles: **The Other Chekhov: A Biography of Michael Chekhov, the Legendary Actor, Director and Theorist**, Newyork Applause Theatre and Cinema Books, 2004.
- Moore, Sonia: **Stanislavski Sistemi: Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı**, Çev. Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz, Yay. Haz. Fırat Güllü, İstanbul, Bgst Yayınları, 2006.
- Nutku, Özdemir: **Oyunculuk Tarihi II**, Yay. Haz. İnönü Bayramoğlu, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2002.
- Petit, Lenard: **The Michael Chekhov Handbook For The Actor**, Newyork, Routledge, 2010.
- Steiner, Rudolf: **Nietzsche**, Çev. Sevinç Çekli, İstanbul, Omega Yayınları, 2004.
- Toporkov, Vasili: **Stanislavski Provada**, Çev. Cüneyt Yalaz, Duygu Dalyanoğlu, Özgür Eren, Yay. Haz. Özgür Eren, İstanbul, Bgst Yayınları, 2017.
- Walsh, Lionel: “Developing the imagination: Michael Chekhov in actor training”, **The Routledge Companion to Michael Chekhov**, Ed. Marie- Christine Autant-Mathieu, Yana Meerzon, Newyork, Routledge, 2018, s. 357-371.
- White, Andrew: “Raidation and the Transmission of Energy: From Stanislavski to Michael Chekhov”, (Çevrimiçi) <http://www.utdl.edu/ojs/index.php/pas/article/view/9/10>, 17 Nisan 2019.