



**OYUNCUNUN PROVAYA HAZIRLIK AŞAMASINDA VIEWPOINTS
TEKNİĞİNİN KULLANILMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Melis Nur ÖLÇER SOY

Eskişehir 2025

**OYUNCUNUN PROVAYA HAZIRLIK AŞAMASINDA VIEWPOINTS
TEKNİĞİNİN KULLANILMASI**

Melis Nur ÖLÇER SOY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı

Tiyatro Sanat Dalı

Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışman: Prof. Ümit AYDOĞDU

TC

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Temmuz 2025

Eskişehir

JÜRİ ÜYELERİ VE ENSTİTÜ ONAY SAYFASI

Melis Nur ÖLÇERİSOY'un "Oyuncunun Provaya Hazırlık Aşamasında Viewpoints Tekniğinin Kullanılması" başlıklı tezi 25/06/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Tiyatro Sanat Dalında Tezli Yüksek Lisans Programında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı Adı Soyadı

İmza

Üye (Danışman): Prof. Ümit AYDOĞDU

.....

Üye: Prof. Dr. Dilek ZERENLER

.....

Üye: Dr.Öğr.Üy. Süleyman KARAAHMET

.....

Prof.Dr. Nafiz Öncü CAN

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

Oyuncunun Provaya Hazırlık Aşamasında Viewpoints Tekniğinin Kullanılması

Melis Nur ÖLÇERSOY

Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Tiyatro Sanat Dalı

Tezli Yüksek Lisans Programı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Haziran 2025

Danışman: Prof. Ümit AYDOĞDU

Bu çalışma, oyunculuk yöntemlerinden biri olan Viewpoints Tekniğinin, bir oyuncunun provaya hazırlık aşamasında bu tekniğin kullanımına yönelik incelenmesi üzerine gerçekleştirilmiştir. Tarihsel süreçte postmodernizm fikirleriyle birlikte ortaya çıkan bu dans teorisinin oluşum süreci, ilk kez tekniği ortaya koyan Mary Overlie üzerinden başlatılarak bir inceleme süreci ortaya konmuştur. Ardından Stanislavski, Grotowski, Peter Brook ve Barba'nın yaklaşımlarıyla örtüşen bazı fikirlerinden hareketle, Anne Bogart tarafından çerçevesi genişletilerek bir oyunculuk tekniği olarak ortaya çıkışı aktarılmaktadır. Bu tekniğin önerdiği Bakış Açılarına dair alıştırmalar incelenerek hedeflerinin saptanmasının ardından, incelenen alıştırmalardan hareketle; tekniğin oyunculuk çalışması ve provaya ön hazırlık aşamasında kullanımına yönelik mevcut bir örnek çalışmanın analizi yapılarak inceleme tamamlanmıştır. Bu süreçte, alıştırmaların hedeflerine ulaşip ulaşmadığı ve oyuncu kişisine olan yaratıcı katkısı gibi araştırma sorularını oluştururken; sonuç bölümünde ise tekniğin bir oyuncu kişisine ve oyun provasına katkısı bağlamında değerlendirilmesinin ardından, günümüz tiyatro anlayışındaki yeri ve geçerliliği üzerine bir tartışma alanı oluşturularak çalışma tamamlanmıştır.

Anahtar Sözcükler; Mary Overlie, 6 Viewpoints, Anne Bogart, Viewpoints, Oyuncu, Doğaçlama, Yaratıcı Süreç, Hazırlık, Yirmi Birinci Yüzyıl

ABSTRACT

Using The Viewpoints Technique İn The Actor's Preparation For Rehearsal

Melis Nur         

Department of Performing Arts, Theatre Art Branch

Master's Program with Thesis

Graduate School of Anadolu University, June 2025

Supervisor: Prof.   mit AYDO  DU

This study was carried out on the examination of the Viewpoints Technique, one of the acting methods, on the use of this technique in the preparation phase of an actor's rehearsal. The formation process of this dance theory, which emerged with the ideas of postmodernism in the historical process, was started through Mary Overlie, who first introduced the technique, and an examination process was put forward. Then, based on some of the ideas that overlap with the approaches of Stanislavski, Grotowski, Peter Brook and Barba, its emergence as an acting technique is explained by expanding its framework by Anne Bogart. After examining the exercises related to the Perspectives suggested by this technique and determining their objectives, the analysis of an existing case study on the use of the technique in the stage of preparation for acting practice and rehearsal is completed. In this process, research questions such as whether the exercises achieved their goals and their creative contribution to the actor's persona; in the conclusion, after evaluating the technique in the context of its contribution to an actor's persona and play rehearsal, the study is completed by creating a discussion area on its place and validity in today's theater understanding.

Keywords; Mary Overlie, 6 Viewpoints, Anne Bogart, Viewpoints, Actress, Improvisation, Creative Process, Preparation, Twenty First Century

TEŞEKKÜR

Çalışma süresi boyunca bana sabır ve özverili bir şekilde yardımcı olan; doğru araştırma sorularına yönlendiren değerli danışmanım Prof. Ümit Aydoğdu'ya çok teşekkür ederim.

Her zaman desteklerini üzerimde hissettiğim değerli sınıf arkadaşlarım Emine Göre ve Sermin Şenol'a, bu yolda motivasyonlarıyla birlikte her zaman yanımda olan kıymetli arkadaşım Ertürk Erkek'e başta olmak üzere her koşulda yanımda olan aileme teşekkürü borç bilirim.

25/06/2025

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “Bilimsel İntihal Tespit Programı” ile tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Melis Nur ÖLÇER SOY

25/06/2025

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “Scientific Plagiarism Detection Program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

Melis Nur ÖLÇERİSOY

25/06/2025

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken üretken yapay zekâ programlarından destek almadığımı beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Melis Nur ÖLÇER SOY

25/06/2025

DECLARATION OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE USAGE

I declare that I did not receive support from generative artificial intelligence programs while preparing this thesis. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby Express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

Melis Nur ÖLÇER SOY

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ ÜYELERİ VE ENSTİTÜ ONAY SAYFASI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES	vii
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI.....	viii
DECLARATION OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE USAGE ..	ix
İÇİNDEKİLER.....	x
1 GİRİŞ	12
1.1 Sorun	12
1.2 Amaç.....	2
1.3 Önem	3
1.4 Sınırlılıklar	3
1.5 Yöntem	4
2 MARY OVERLİE	4
2.1. 6 Viewpoints.....	5
3 STANİSLAVSKİ, GROTOWSKİ, PETER BROOK, VE BARBA'DAN HAREKETLE VIEWPOINTS	10
3.1 Stanislavski 'Sistem'i ve Viewpoints	12

3.2 Grotowski ve Viewpoints	17
3.3 Peter Brook ve Viewpoints	19
3.4 Barba ve Viewpoints	21
4 ANNE BOGART	26
4.1 Viewpoints Tekniği	28
4.1.1 Fiziksel bakış açıları ve alıştırma ları	29
4.1.2 Vokal bakış açıları ve alıştırma ları	54
4.2 Bakış Açılarının Bir Araya Getirilmesine Yönelik Mevcut Bir Çalışma Örneği	59
5 SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER	67
5.1 Sonuç	67
5.2 Tartışma ve Öneriler	70
KAYNAKÇA	73
ÖZ GEÇMİŞ	

1 GİRİŞ

1.1 Sorun

Tiyatro sanatı ve oyunculuk yaklaşımı, içinde bulunduğu çağa paralel bir süreç izlemekte; dönemin düşünce ve fikirlerine uyum sağladığı görülmektedir. Bu noktada Viewpoints Tekniği, ilk olarak Mary Overlie tarafından bir dans teorisi olarak ortaya konmuştur. Overlie'nin bu yaklaşımı, çağdaşı Anne Bogart'ı etkilemiş; Bogart ise “Bakış Açıları” fikrini tiyatro yönetmenleri ve diğer sanatçılarla yaptığı incelemelerle sentezleyerek Viewpoints Tekniği'ni geliştirmiştir. Bu süreçte Stanislavski, Grotowski, Peter Brook ve Barba'nın bazı yaklaşımlarıyla örtüştüğü gözlemlenmesinin ardından, tekniğin tarihsel evrimi ve beslendiği kaynaklar açısından tez çalışmasının ikinci ve üçüncü bölümlerinin temelini oluşturmaktadır. Viewpoints Tekniği, çerçeveli doğaçlama çalışmaları ve belirli bakış açıları üzerinden ilerleyerek, oyuncunun yaratıcılığını artırmasına ve kişisel çalışma disiplinine katkıda bulunmasına odaklanmaktadır. Bu bağlamda, öncelikle tekniğin alıştırmaları ve amaçları saptanacak; ardından bu alıştırmaların hedeflerini ne ölçüde gerçekleştirdiği, mevcut bir örnek çalışmanın analizi üzerinden incelenecektir. Bu tez çalışması sürecinde; öncelikle Viewpoints Tekniği'nin kurucusu olan Mary Overlie'nin kim olduğu, sanata ve performansa dair yaklaşımıyla bu tekniği hangi düşünsel temeller üzerinde geliştirdiği, Anne Bogart'ın kim olduğu, Viewpoints Tekniği'ni nasıl devralıp yeniden yapılandığı ve bu süreci biçimlendirirken hangi düşünsel ve estetik yaklaşımlardan hareket ettiği ele alınacaktır. Ayrıca Bogart'ın tiyatrodaki kolektif yaratım, bedensel farkındalık, uzamsal ilişki, zaman algısı ve yaratıcılık sürecine katkısı gibi sorulara odaklanarak; Viewpoints Tekniği'nin oyuncunun yaratıcı sürecine etkisinin ne doğrultuda olduğu, rol oluşturmada ve provaya hazırlık aşamasında tekniğin etkilerinin neler olduğu cevaplanmaya çalışılacaktır. Çalışmada, tekniğin ortaya koyduğu temel “Bakış Açıları” ayrıntılı biçimde açıklanacak; bu başlıkların taşıdığı hedefler ve bu hedeflerin uygulama sürecinde ne ölçüde gerçekleştirilebildiği irdelenecektir. Söz konusu Bakış Açıları'nın oyuncunun yaratıcı sürecine olan etkisi, oyuncunun sahne üzerindeki farkındalığını, eyleme geçme biçimini ve ortak yaratım becerisini nasıl dönüştürdüğü, mevcut bir örnek çalışma üzerinden değerlendirilecektir. Ayrıca Viewpoints Tekniği'nin provaya hazırlık aşamasındaki işlevselliği, bu sürece yapıcı katkıları, oyuncunun role hazırlanma sürecine nasıl veri sağladığı ve yaratıcı süreci nasıl yönlendirdiği ele

alınacaktır. Böylelikle çalışma, tüm bu sorulara cevap aranmasıyla birlikte bağlamının güçlendirilmesi hedeflemektedir. Yirmi birinci yüzyıl tiyatrosunun hız, çok disiplinlilik, ekonomik ve politik dinamiklerle giderek karmaşıklaşan sahneleme süreçleri; Mary Overlie'nin temellerini attığı ve Anne Bogart'ın yeniden yorumladığı Viewpoints Tekniği'nin günümüz bağlamında ne ölçüde yeterli olduğunu sorgulamayı gerektirmektedir. Zira küresel, ekonomik dalgalanmalar, zaman algılayışımızdaki değişiklikler ve bunun sanatsal süreçlere yansımaları, politik hareketlilik, dijitalleşme ve disiplinler arası iş birlikleri, tiyatro üretiminin ihtiyaçlarını yeniden tanımlarken; bu pratiğin mekân, zaman, hareket ve ilişki odaklı yaklaşımının günümüz sahne pratiklerine yanıt sağlayıp sağlamadığı sorusu önem kazanmaktadır. Tez çalışmasının ortaya çıkmasındaki asıl soru ise, bu tekniğin ortaya çıkışının tarihsel temelinde yirminci yüzyıl tiyatrosu ve sanatında ihtiyaç duyulan alternatif bir süreci temsil edip etmediğidir. Bu sebeple, tekniğin son şeklini almasının ardından zaman içinde gelişen ve değişen günümüz tiyatrosu ve sanat anlayışıyla ne ölçüde örtüştüğü sorusu bulunmaktadır. Bu çalışmada; Viewpoints Tekniği'nin günümüz tiyatrosunun sanat anlayışı ve dinamikleri göz önünde bulundurulduğunda sahne pratiklerine ne ölçüde yanıt verdiği; teknik ve uygulanan alıştırma ve oyuncunun rol hazırlığı sürecine katkısı, provaya hazırlık aşamasında yaratıcılığı artırmadaki etkinliği ve somut, ölçülebilir veriler sunma düzeyi; ekip koordinasyonu ve iletişimde yarattığı dönüşüm ile günümüz tiyatrosunda hangi pratiklerde esneklik veya güncelleme ihtiyacı doğurduğu soruları yanıtlanmaya çalışılacaktır. Son olarak, günümüz tiyatrosunun estetik gerçeklikleri göz önüne alındığında, bu teknik içerisinde önerilen Bakış Açılımları'nın hâlâ yeterli olup olmadığı, günümüz sahneleme anlayışıyla ne ölçüde örtüştüğü ve hangi yönlerinin gelişmesi gerektiği tartışılacaktır.

1.2 Amaç

Anne Bogart tarafından geliştirilen Viewpoints Tekniği, yirminci yüzyıl tiyatrosu gerçekliğinde önemli ve güçlü bir yer edinmiştir. Bu doğrultuda, provaya hazırlık aşamasında bir oyuncunun yaratıcı sürecine olan etkilerini araştırırken; bu tekniğin zaman, uzam ve vokal bakış açılarına dayalı bir dizi alıştırma sunmasının ardından, ne ölçüde hedeflerine ulaştığını mevcut bir çalışmanın incelenmesiyle ortaya koymaya çalışılacaktır. Günümüz, yani yirmi birinci yüzyıl tiyatro sanatı ve gerçekliğindeki varlığını irdelemek amaçlanmaktadır.

Bu noktada, tez çalışmasının temel amacı; Anne Bogart tarafından yeniden yorumlanarak güncel formuna kavuşan Viewpoints Tekniği'nin, yirmi birinci yüzyıl tiyatrosu ve sahne gerçekliğinde nasıl bir alanda varlığını sürdürdüğünün saptanarak ortaya konmasıdır. Bu doğrultuda, tekniğin zaman, uzam ve vokal bakış açılarına dayalı alıştırmalarının provaya hazırlık aşamasında oyuncunun yaratıcı sürecini nasıl etkilediği; anda kalma, grup içi iletişim ve sahnede gerçekçi bir samimiyetle kurulan fiziksel varlık becerilerini ne ölçüde geliştirdiği saptanmaya çalışılırken; ayrıca tekniğin sunduğu pratiklerin oyuncuya somut veriler sağlayıp sağlamadığı ve günümüz tiyatro sanatı doğrultusunda hangi alanlarda evrim veya yeniden uyarlama gerektirdiğinin saptanması amaçlanmaktadır.

1.3 Önem

Bu çalışma, Viewpoints Tekniği'ni yalnızca kuramsal bir çerçevede ele almakla kalmayıp mevcut bir uygulama üzerinden de etki analizini gerçekleştirmektedir. Bu sayede oyunculara, provaya hazırlık sürecinden itibaren tüm çalışma aşamalarında başvurabilecekleri alternatif ve esnek bir yöntem sunulmaktadır. Araştırma boyunca tekniğin zaman içindeki evrimi ayrıntılı biçimde izlenerek ortaya konmuş; günümüz tiyatro sanatının değişen ihtiyaçları doğrultusunda hangi boyutlarda güçlendirilmesi veya yeniden uyarlanması gerektiği saptanmaya çalışılacaktır. Bu bulguların, Viewpoints Tekniği üzerinde çalışan ve onu daha ileriye taşımayı amaçlayarak güncelliğini sürdürmesini isteyen araştırmacılar için bir temel oluşturması umulmaktadır.

1.4 Sınırlılıklar

Oyuncunun provaya hazırlık aşamasında Viewpoints Tekniği'nin kullanımını incelemeyi amaçlayan bu çalışmada, tarihsel süreçteki çıkış noktaları ve etkilendiği bazı yöntemlerden bahsedilmiştir. Bu çıkış noktaları ve etkilendiği yöntemler arasında benzerlikler saptanan Stanislavski, Grotowski, Peter Brook ve Barba'nın bazı tiyatro yaklaşımlarıyla ilişki kurulmaya çalışılmıştır. Tekniğin günümüz şeklini alması açısından önem arz ettiğinden, bu çalışmalara kısaca değinilecektir. Tekniğin oyuncuya sunduğu bakış açıları ve alıştırmalar üzerinden, bu teknikle elde etmek istediği hedefler ve etkisi incelenerek ortaya konulmasının ardından; sonuç bölümünde ise yirmi birinci yüzyıl tiyatro sanatındaki yeri hakkında teorik bir tartışma yapılarak çalışma tamamlanacaktır.

1.5 Yöntem

Viewpoints Tekniği'nin provaya hazırlık aşamasında kullanımı bağlamında incelenmesini içeren bu çalışma, bir nitel vaka araştırmasıdır. Tekniğin sunduğu bakış açıları ve alıştırmalar üzerinden, oyuncunun çalışma pratiğine ve yaratıcılığına katkısı bağlamında incelenerek, tarihsel süreç içinde günümüz şekline ulaşmasını sağlayan süreçler ortaya konulacaktır. Tüm bu süreçlerin ardından, günümüz şartlarında bu tekniğin güncelliği konusunda bir tartışma alanı oluşturulacaktır. Bu bağlamda, çalışmanın içeriği bakımından etik kurul onayı alınmasına gerek duyulmamıştır.

2 MARY OVERLİE

Savaş sonrası ortaya çıkan yeni dünya düzeni, modernizmin yanıt sağlayabildiği bir çerçeve olmaktan çıkmıştır. Postmodernizm, modernizm ve modern sanatın ortak iradesine karşı çıkarak çoğulculuğu ön plana çıkarmaktadır. Yirminci yüzyılın modern sanat anlayışları sorgulanmakta; modernizmin büyük anlatıları geçerliliğini yitirmektedir. Modernizmin toplumsal ve kültürel alanda ortak bir gelecek vizyonu sunma iddiası, ciddi bir sarsıntıya uğramaktadır. Sanatçılar, büyük ideallerle sanatın dünyayı dönüştüreceği ya da eleştirel bir bakış açısıyla yeniden şekillendireceği fikrine artık temkinle yaklaşmaktadır. Modern sanat, kendisini tekrar eden bir döngüye hapsolmuş durumdadır. Bu bağlamda, yeni arayışlar; sahne dili ve ifade biçimleri açısından belirgin bir önem kazanmaktadır. (Beşe, 2013, ss. 51-52) Postmodernizm akımı, çok sayıda sanat dalında belirgin bir etki yaratmaktadır. Postmodernizmin dans sanatına sunduğu yenilikler arasında; özellikle melezleştirme çabaları, popüler kültür ile yüksek sanat arasındaki ayrımların ortadan kaldırılması, disiplinler arası çalışmaların kapsamının genişletilmesi ve farklı kültürel unsurların bir arada kullanılması öne çıkmaktadır. (Volbea, 2018, s. 309) Bu doğrultuda, bedeni özgürleştirme amacı güden ve dansı herkes için ulaşılabilir hâle getirmeyi hedefleyen öncü sanatçılar; bale gibi kitlelerden uzaklaşan, modern dans gibi stilize edilmiş, kısıtlayıcı ve yoğun duygusal anlamlarla yüklü bir sanat formunu yeniden canlandırmak için çaba göstermiştir. Tarihsel modern dansın katı kurallarını reddederek postmodern koreograflar geliştirilmiş ve dansın anlamından çok işlevselliğine odaklanan yeni yaklaşımlar ön plana çıkmaktadır. (Banes, 1987, s.15-16)

Isadora Duncan'ın serbest dansından hareketle Alman ekolünün dışavurumculuğunun ardından, Graham Humphrey, Jose Limon, Merce Cunningham ve Paul Taylor gibi koreografların çalışmaları postmodern dansa yönelik dönüşümleri başlatmıştır. (Volbea,

2018, s. 310) Bu doğrultuda, müzik alanında yenilikçi ve devrimci çalışmalarıyla tanınan besteci John Cage, Merce Cunningham ile gerçekleştirdiği iş birliğinde insan hareketini yalnızca fikirleri ya da duyguları aktarmak için kullanılan geçici bir araç olmaktan çıkarıp bedeni fiziksel bir gerçeklik olarak ele almış ve ona duygusal ile zihinsel bir zenginlik katmayı amaçlamıştır. (Volbea, 2018, s. 310)

1946-2020 yılları arasında yaşamış olan Amerikalı dansçı, eğitimci, teorisyen ve koreograf Mary Overlie, 6 Viewpoints (Bakış Açıları) tekniğinin yaratıcısıdır. 1960'lı yıllarda Montana'nın doğal manzaraları ve Genie ile Robert DeWeese gibi önde gelen sanatçıların oluşturduğu sanatsal  evre, Overlie'nin performans sanatlarına olan ilgisini şekillendirmiştir. "Dans ve tiyatro neyden oluşur?" sorusu, daha sonra geliştireceği 6 Viewpoints tekniğinin teorik temelini oluşturur. Dans eğitimine başladıktan sonra California'ya taşınan Overlie, Martha Graham, Merce Cunningham ve Jose Limon gibi ustaların teknikleriyle çalışma im anı bulmuştur. Bunun ardından meditasyonla ilgilenerek sanatsal yaklaşımlarını derinleştirmiştir. Çeşitli topluluklarda sergilediği dans performansları, onun sanatsal kimliğinin ve felsefi temellerinin oluşumuna önemli katkılar sağlamıştır. 1969 yılında Barbara Dillet'in davetiyle gerçekleştirdiği bir performansın ardından SoHo'ya yerleşmiştir. 1972'de Steve Paxton'un Contact doğaçlama tekniğiyle tanışarak performanslarını sürdüren Overlie, 1977'de vitrinlerde sergilenen Window Pieces gibi deneysel çalışmalara imza atmıştır. 1978'de Dance Company'i kurarak postmodern dansın öncülerinden biri olarak tanınmaktadır. Deneysel ve akademik çalışmalarına ara vermeden devam eden Overlie, yaklaşık yirmi yıllık bir sürecin ardından 2016'da Standing in Space: Six Viewpoints Theory and Practice adlı eserini yayımlayarak 6 Viewpoints Tekniğini literatüre kazandırmıştır. (Six Viewpoints Institute, 2024)

2.1. 6 Viewpoints

6 Viewpoints Tekniği, 1970'lerde Mary Overlie tarafından disiplinler arası sanat pratikleri üzerine yapılan çalışmalarla geliştirilmiştir. New York'taki Judson Kilisesi'nde bir araya gelen sanatçıların temel motivasyonu, dans eğitmeni Robert Dunn'ın öncülüğünde performans sanatlarına dair kalıplaşmış yaklaşımları sorgulamak olarak görülmektedir. Bu bağlamda, koreografinin psikolojik ve geleneksel anlatımlardan arındırılması amaçlanmaktadır. "Dans nedir?" sorusu etrafında şekillenen bu süreç, deneysel bir laboratuvar işlevi görmüş ve sanatın sınırlarını zorlayan uygulamalara d n şt r lm ştir.

Performans mekânlarının çeşitliliği, hareketli platformlarda gerçekleştirilen gösterilerle vurgulanmaktadır. Seyirci deneyimi ise, mekânsal konumlandırmaların çoğulluğu ve perspektif çeşitliliği üzerinden yeniden yorumlanmaktadır. Geleneksel sanat anlayışının dışına çıkıldığı bu pratiklerde, tüm yaratıcı olasılıkların değerlendirilebileceği fikri benimsenmektedir. Tasarımcı, yönetmen ve performansçı arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldıran bu yaklaşım, doğaçlama temelli ortak bir dilin oluşturulmasına olanak tanımaktadır. Doğaçlama sürecinde kullanılan müzik, malzeme, jest veya metin gibi tüm unsurların eşit öneme sahip olduğu gözlemlenmiştir. Böylece, hiçbir fikrin diğerinden üstün tutulmadığı bu kolektif üretimde, katkıların demokratik bir zeminde harmanlandığı görülmektedir. Sanatın özgürleştirici potansiyeli, bu şekilde katı kuralların yerini esnek ve çoğulcu bir yapıya bırakmasıyla somutlaştırılmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 9-10) Judson Dance Theater'daki çalışmalardan ilham alan Mary Overlie, dansın temel bileşenlerini sistematik bir şekilde analiz etme sürecine girişmiştir. Bu yaklaşım, bir oto tamircisinin motoru parçalara ayırıp yeniden monte etmesine veya bir marangozun yapıyı sökerek temelden inşa etmesine benzetilmektedir. 1973-1974 yılları arasında, bu analitik çerçeveye “Altı Bakış Açısı” adı verilmiş ve 1976’da bu terminoloji, “The Viewpoints” (Bakış Açıları) olarak evrimleştirilmiştir. Overlie’nin geliştirdiği bu kavramsal sistem, performans pratiğinde yapıtaşlarının nasıl ayrıştırılıp yeniden birleştirilebileceğine dair bir rehber işlevi görmektedir. Sanatın teknik ve duygusal unsurlarının birbirinden bağımsız incelenebilmesi, bu model sayesinde teorik bir temele oturtulmaktadır. (Perucci, 2017, s. 115)

Overlie için ‘Viewpoints’ kavramı, dansın her bir bileşeninin ayrı ayrı analiz edilerek irdelenmesini ve performansçının bu unsurları algılama biçimlerinin sorgulanması anlamına gelmektedir. Mary Overlie tarafından ortaya konan her bir Bakış Açısı, hem doğrudan hem de kendi iç dinamikleri çerçevesinde değerlendirilmekte; bu bileşenlerin birbiriyle olan ilişkisi üzerine odaklanılmaktadır. Ancak bu süreçte, hiçbir unsur yalnızca izole bir şekilde ele alınmamakta, aksine tüm Bakış Açılarının sahnede eşzamanlı olarak birbirini etkilediği vurgulanmaktadır. Söz konusu etkileşim, sanatçıların mekân, zaman, hareket ve duygu gibi unsurları birbirine bağlama biçimini dönüştürmektedir. Overlie’nin metodolojisi, performansın parçalarının nasıl ayrıştırılıp bütünleştirilebileceğine dair bir çerçeve sunarken, bu dinamiklerin bir arada nasıl harmanlandığına dair yeni sorgulamalara kapı aralamaktadır. Böylece sahne üzerindeki her tercih, diğer tüm unsurlarla iç içe geçerek kolektif bir anlatıyı beslemektedir. (Perucci, 2017, s. 115)

Overlie'nin Bakış Açıları, geleneksel olarak olay örgüsü ve karakteri merkeze alan "hiyerarşik" tiyatro anlayışından uzaklaşarak, mekân, biçim, zaman, duygu, hareket ve hikâye gibi tiyatral unsurların "yatay" bir düzlemde yeniden yapı bozumuna uğratılmasını ifade etmektedir. (Perucci, 2017, s. 113) Overlie tarafından ortaya konulan Bakış Açıları yaklaşımı, geleneksel tiyatro paradigmalarını eleştirel bir perspektifle sorgulayarak yaratıcı üretim sürecini temel bileşenlerine indirgeme amacını taşımaktadır. Söz konusu teknik, tiyatro ya da dans yapısını çözümlerken tarihsel bağlamdan kopuşu değil, yeni bir perspektif inşasını önermekte; bu bağlamda bakış açılarını bütünlüklü yapısının parçalara ayırıştırılarak yapı söküme uğratılmasını temel strateji olarak benimsemektedir. Ancak bu süreçte malzeme bütünlüğünün korunması ve gözetilmesi, tekniğin temel eksenini teşkil etmektedir. Postmodern düşünce ile ilişkilendirilen bu kuramsal çerçeve, sanatsal pratiğe yenilikçi bakış açıları kazandırırken, bununla birlikte, özgünlüğü merkeze alarak sanatçıya sınırlamalar getirmekten kaçınması temel öncelikleri arasında yer almaktadır. Bu yaklaşım, özellikle yapısal analiz ile yaratıcı özgürlük arasındaki diyalektik ilişkiyi dengede tutma çabasıyla dikkat çekmekte ve sanatın sorgulamasına metodolojik bir katkı sunmaktadır. (Six Viewpoints Institute, 2024)

Viewpoints Tekniği, "Köprü" adı verilen bir uygulama sürecini içermektedir. Bu yöntem, salt bir teknik malzeme listesi olarak indirgenememekte; aksine SSTEMS (mekân, biçim, zaman, duygu, hareket, hikâye) kısaltmasıyla ifade edilen altı temel ögenin bir araya gelmesiyle oluşan bütün bir modeli temsil etmektedir. Bu model, performansının hem sahne unsurları hem de izleyiciyle kurduğu ilişkiyi temelden yeniden şekillendirmeyi amaçlamaktadır. Sanatçı, sistem içinde aktif bir konum olarak Bakış Açılarına dinamik bir biçimde yanıt vermekte ve bu unsurlarla organik bir etkileşim sürdürmektedir. Buradaki temel hedef, öğeleri yönetmek veya egemen olmak değil, onlara esnek ve duyarlı bir şekilde uyum sağlamak olarak tanımlanmaktadır. Yöntem, sanatçıya katı kurallar dayatmak yerine keşif odaklı bir yaklaşım benimseyerek kolektif üretimi teşvik etmektedir. (Perucci, 2017, s. 115)

Marry Overlie'nin Window Pieces isimli eserinin incelemesini yapan S. Daniel Cullen, eserde kullanılan Altı Bakış Açısının performansa yansımaları ve performansa etkisini şu sözleriyle aktarmaktadır;

Cullen'e göre; eserin en dikkat çekici yanı mekân kullanımındır. Dansçılar bir mağazanın iki vitrinini işgal etmektedir. Geleneksel dans mekanları geniş ve açık alanlardan

oluşurken Overlie, bedenlerin dar ve sıkışık alanlarda nasıl hareket ettiğini araştırmaktadır. Dansçılar iki bitişik vitrini kullanmakta ve birbirilerinden ayrılırken ya da aynı vitrinde bulunduklarında fiziksel temas ve göz temasından kaçınmaktadır. Bu izole edilmişlik ve kalabalık hissi kendi içerisinde bir paradoks oluşturmaktadır. Bu paradoks yaşamın ikiliğini temsil etmektedir. Mağazanın vitrin camları performansçıları izleyiciden ayırırken, performansı bir müzede sergilenen eser ya da satın alınabilecek bir eşya hissi bırakmaktadır. Performansçıların da seyircileri görüyor olması aynı zamanda seyircide de izlenme paradoksu oluşturmaktadır. Bu performansın tek taraflı bir sergilenme olmadığının ve izleyicinin de farkında olmadan bir sergi unsuruna dönüşmesini sağlamaktadır. İzleyicilerin tesadüf eseri vitrin içerisinde ki performans şahit olmaları hayatın olağan kaosa bir gönderme oluşturmaktadır. Bu fikirler postmodernist felsefeyle örtüşürken alışılmış günlük rutin ve kuralların doğal olmadığını ve alt edilebileceği görüşüne bir örnek teşkil etmektedir. Overlie'nin mekân kullanımı performansçıları mekânla bir diyalog kurmalarını gerektirmektedir. Dansçılar mekânla ortak bir dil kullanmalı, onunla iletişime geçmeli ve birlikte hareket etmelidir. Window Pieces'teki sınırlı alan, mekânın sadece performans alanı değil, başka bir sahne partneri gibi davranmasını gerektirmektedir. Performansçıların hem birbirleriyle hem de mekanla iş birliği geliştirmelerini zorunlu kılmaktadır. (Cullen, 2022, ss. 51-53)

Mağaza vitrininin darlığı sebebiyle performansçıları bedenlerini dar şekillerde kullanmak durumundadır. Herhangi bir hareket ya da şeklin bir diğer performansçıyı kapatması ya da gölgelemesi istenmediğinden aslında mekân daha belirgin hale gelmektedir. Performansçılardan birine uzun bir solo fırsatı veriliğinde ve vitrinin sağ kısmında durduğunda; solunda kalan devasa boş bir alan varmış gibi görünen pozisyonda bırakılmaktadır. Performansçı da diğer bedenlerin boşalttığı bu boşluğu keşfetmeye başlamaktadır. Performansçı vitrinin merkezine hareket ettiğinde seyirci fark eder ki; performansçının başlangıçta benimsediği dar, dik duruşunu sürdürmesine rağmen bedeni büyük bir alanı kaplıyor gibi görünmektedir. Performansçı çömelme pozisyonuna geçtiğinde geri kalan negatif boşluk karşısında ufak kalır ve o boşluk performansçının her zamankinden daha küçük görünmesini sağlamaktadır. Başka bir performansçının ikinci vitrini kullanmasıyla beden ya da bedenler birbirleriyle zıt şekiller yapmasına rağmen kendi içlerinde tutarlı şekiller oluştururken aynı zamanda birlikte total bir şekil oluşturmaktadır. (Cullen, 2022, ss. 53-55)

Performans; performansçılarının omuz omuza nötr pozisyonda sokağa karşı baktıkları iki buçuk dakikalık zamanlamayla başlamaktadır. Performansçılar kendi içlerinde belirli tekrarları uzun süre sürdürürken, belirli hareketlerden sonra tekrar başa yani sıfır noktasına geri dönmektedir. Performansın ilerleyen dakikalarında performansçılar aynı hareket dizgelerini aynı anda senkronize tekrarlaması seyirciler için zaman algısını yok etmekte ve sonsuza kadar devam edeceği hissini vermektedir. Performans esnasında sokaktan gelen konuşma sesleri, gürültüler ve arabanın kornaları da kendi içinde bir zaman paradoksu oluşturmaktadır. (Cullen, 2022, ss. 55-57)

Window Pieces’ de hareket, gündelik hayatın jestlerini taklit eden doğal oyunculuk gibi mimetik şekilde ele alınmaktadır. Gündelik jestlerin soyutlanmış versiyonları olan kolay anlaşılır hareketlerden yararlanılmaktadır. Window Pieces’te performansçılar fiziksel temas olmadan yakınlığı şekillendiren resmi sosyal sınırları sorgulamaktadırlar. Yakın mesafedeki performansçı bedenleri samimi ilişkileri ima etmek için kullanılıyor gibidir. Bedensel yakınlık samimiyetle ilgilidir. Performansçılar birbirilerine yakın olmak zorunda kaldıkları anlarda samimiyet içeren işaretlerden kaçındıkları ortadadır. Vitrinin küçüklüğü bedenlerin varlığıyla sorgulanmaktadır. Birbirine dokunmadan serbest halde hareket etmenin bir meydan okuma olduğu ortadadır. Hareket dizgeleri teması önlemek adına parçalı ve kesintilidir. Mekânın darlığıyla iyice sıkışan performansçıların dokunmama ya da samimiyetten kaçınma halleri seyirci için başka bir gerilim kaynağı oluşturmaktadır. (Cullen, 2022, ss.59-62)

Performansçılar yaşadıkları duyguları açıkça gösterme çabasında bulunmamaktadır. Duygu performansın yalnızca bir ve belki de son parçalarından biridir. Performansının tamamen var olabilmesi için kendi içsel ve dışsal sürecinin farkında ve rahat olması gerekmektedir. Performansta uzun hareketsiz anlar, performansçıların kendi fiziksel ve zihinsel olanaklarını düzenlemeleri için fırsat tanımaktadır. Bu anlar izleyiciye her an her şeyin oluşabileceği ve kaçırmak istemeyecekleri hissini vermektedir. Performans süresince izleyicinin ilgisini kaybetmeme çabasına dair bir atılım yoktur. Görünür bir duygu yaratmasalar bile izleyiciyle kurdukları ilişki duygusal etkiye sahiptir. Yeni ve bireysel hareketlerin getirdiği heyecan, bir kalıbı sürekli tekrar etmenin sıkıcılığı, hareketsiz anların rahatsız ediciliği ve dışsal bir inandırıcı duygu yaratma gereksinimini ortadan kaldırmıştır. İçerisinde bulunan duyguların incelenmesi ve karşı konulmaması hatta seyircilerle birlikte üretimin ortağı olması istenmektedir. (Cullen, 2022, ss. 57-59)

Overlie'nin Window Pieces adlı çalışması, dansın temel bileşenleri olan mekân, biçim, zaman, duygu ve hareketin kesişiminden doğan yapısal ilişkileri, anlam üretimi bağlamında sorgulamaya açmaktadır. Eserin izleyici tarafından belirli bir anlatı veya mesaj doğrultusunda okunması mümkün olsa da, Overlie'nin hikâye kavramına yüklediği anlam, geleneksel anlamda bir kurgu, olay örgüsü ya da mesajdan ziyade, performansı yapılandıran mantıksal ilkeler bütününe işaret etmektedir. Bu çerçevede Window Pieces, vitrin mekânını hem fiziksel bir gösteri alanı hem de dansın algılanışına yönelik yerleşik normları sorgulayan kavramsal bir araç olarak kullanmaktadır. Dansçılar, gündelik giysiler içinde ve sıradan eylemler gerçekleştirerek anonim bireyler olarak sahnelenmekte; izleyiciye ise bu temsiller aracılığıyla kent yaşamının görünürlük, tekdüzelik ve temas eksenleri üzerinde düşünme imkânı sunulmaktadır. Eserin "hikâyesi", başlığında ifadesini bulan bu mekânsal keşif sürecine dayanmakta; ortaya çıkan her türlü anlam ise izleyicinin fiziksel ve algısal konumlanışına bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Böylece Window Pieces, dansın vitrin gibi sıra dışı bir alanda nasıl çok katmanlı ve çoğulcu biçimlerde yeniden inşa edilebileceğini araştıran deneysel bir yapıt olarak konumlanmaktadır. (Cullen, 2022, ss. 62-64) Window Pieces isimli çalışmadan hareketle Overlie'nin 6 Viewpoints Tekniği; performansı oluşturan 6 Bakış Açısı üzerinden yapılandırılmaktadır.

3 STANİSLAVSKİ, GROTOWSKİ, PETER BROOK, VE BARBA'DAN HAREKETLE VIEWPOINTS

Yirminci yüzyıla dek oyunculuk pratiğine ilişkin çeşitli kuramsal tartışmalar yürütülmüş olmakla birlikte, bu alanda kapsayıcı ve tutarlı bir metodolojik yapı henüz oluşturulamamıştır. Bu bağlamda, Diderot'nun çalışmaları oyunculuğa felsefi bir bakış açısı kazandırarak, onun özerk bir disiplin olarak kabul görmesinde mihenk taşı niteliği taşımaktadır. Diderot, oyunculuğun temel ilkelerini tanımlama ve bu ilkeleri sistematik bir zemine oturtma çabasıyla, erken dönemde metodolojik altyapının inşa edilmesi sürecine önemli katkılar sunmuştur. Bununla birlikte, doğrudan ve kapsamlı bir yöntem geliştirme sürecinin başlatılması Konstantin Stanislavski tarafından gerçekleştirilmiş; o, oyunculuğu bilimsel bir disiplin statüsüne yükseltmeyi amaçlayan yaklaşımıyla modern tiyatro pratiğinin biçimlenmesinde belirleyici rol oynamaktadır. (Karaboğa, 2018, s. 50) Stanislavski, dönemin sanatsal gerekliliklerine uyum sağlaması gerektiğini düşünerek abartıdan uzak, gerçekliği merkeze alan bir oyunculuk anlayışını benimsemeyi

hedeflemiştir. Geleneksel tiyatro pratiğindeki yapaylığı eleştirerek insan deneyimlerine ve duygusal içtenliğe dayalı bir metodoloji geliştirmiştir. Bu yaklaşım, oyuncunun sahne üzerinde “gerçek” bir varlık olarak var olabilmesi için psikolojik ve fiziksel süreçlerin bütünleşmesini öngörmektedir. Sanatın dönüşen ihtiyaçlarına cevap verebilmek adına performansın samimi, doğal ve gerçek olması temelinde yeniden inşasını savunmuştur. Yozlaşmış sanat anlayışını dönüştürme hedefiyle hareket eden Stanislavski, modern çağın gerekliliklerine uyum sağlayabilmek için devrim niteliğinde çalışmalara imza atmıştır. Bu çabalar, sanatın geleneksel kalıplarını kırarak yenilikçi bir dilin benimsenmesine zemin hazırlamış; tiyatro pratiğinin hem teorik hem de uygulamalı boyutlarını köklü bir şekilde dönüştürmüştür. (Karaboğa, 2018, ss. 55-56)

Stanislavski’nin oyunculuk sistemi ve çalışmaları, kendisinden sonraki dönemde pek çok çağdaş yönetime ilham kaynağı olarak görülmekte ve tiyatro sanatının dönüşümünde kilit bir rol üstlenmektedir. Özellikle Stanislavski sonrasında, tiyatrodaki gerçekçilik kavramına yönelik tartışmalar, sanatın temelindeki “oyunculuk” unsuruna yeniden odaklanılmasıyla hareketlilik kazanmaktadır. Bu süreçte, tiyatro ve oyunculuk yöntemlerinde yeni arayışların belirdiği gözlemlenmektedir. Grotowski, Meyerhold, Brecht, Meisner, Peter Brook ve Eugenio Barba gibi birçok isim, geliştirdikleri özgün metodolojilerle tiyatro pratiğine yenilikçi katkılar sunmaktadır. Bu sanatçıların kendilerine has yaklaşımları, sahne sanatlarının hem teorik hem de uygulamalı boyutlarını dönüştürerek disiplinler arası bir zenginlik kazandırmaktadır. Her bir yöntem, tiyatronun temel unsurlarını (oyuncu-seyirci ilişkisi, mekân kullanımı, anlatı yapıları) farklı perspektiflerle ele almakta; böylece sanatsal ifadenin sınırlarının genişletilmesine olanak tanınmaktadır. Tiyatro sanatı ve oyuncu, dönemin ihtiyaçlarına paralel olarak dinamik bir evrim süreci geçirmektedir. Bu bağlamda, Stanislavski “sistem”inden itibaren ortaya çıkan tüm yöntemlerin, temelde oyunculuk anlayışındaki eksiklikleri tamamlama veya yeni ihtiyaçlara yanıt verme amacı taşıdığı görülmektedir. Bu noktada Viewpoints Tekniği, ilk olarak Mary Overlie tarafından temelleri atılan ancak oyuncu ve yönetmen Anne Bogart ile Tina Landau’nun yirminci yüzyıl tiyatrosunun ihtiyaçları doğrultusunda yeniden yapılandığı bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bogart ve Landau, geleneksel oyunculuk çalışmalarına alternatif bir metodoloji arayışı içinde bu tekniği geliştirirken; Grotowski’nin beden ve ses odaklı pratiklerinden, Peter Brook’un mekânsal yaklaşımlarına, Eugenio Barba’nın antropolojik perspektiflerine kadar pek çok öncül ismin yöntem ve düşüncelerinden beslenmiştir. Bu teknik, söz konusu etkileşimlerin

kavramsal bir sentezi olarak şekillenirken bazı noktalarda bu isimlerle benzerlikler de barındırmaktadır. Viewpoints Tekniği, düşünce, felsefe ve çalışmalarıyla ilham olmuş tüm sanatçılardan beslenerek ortaya çıkarılmış bir felsefe birikimidir. (Bogart ve Landau, 2009, s. 195) Bu bağlamda, teknik hem tarihsel bir sürekliliği benzerliklerle temsil etmekte hem de çağdaş sahneleme, sanat ve oyuncularının ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde dönüştürülmüştür.

3.1 Stanislavski ‘Sistem’i ve Viewpoints

Stanislavski, dönemin yapay ve gerçeklikten uzak tiyatro anlayışına karşı çıkarak, oyuncunun kendini ve bedenini tanımasını, yaratıcı potansiyelini sahne öncesinde keşfetmesini temel hedef olarak belirlemiştir. Ona göre oyunculuk, sahne üzerinde değil, sanatçının içsel süreçlerinde başlamaktadır. Bu görüşten hareketle gerçekçi tiyatronun ilk kapsamlı oyunculuk kuramını oluşturduğu bilinmektedir. Moskova Sanat Tiyatrosu’ndaki çalışmalarıyla tiyatro pratiğinde devrim niteliğinde dönüşümler yaratan Stanislavski, yirminci yüzyıl tiyatrosunun estetik ve metodolojik gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Günümüzde temel oyunculuk eğitiminde kullanılan “sistem”in kurucusu olarak kabul edilmekte; bu metodoloji, sanatçıların hem fiziksel hem de duygusal içtenliğe dayalı bir performans anlayışını benimsemelerine olanak tanımaktadır. (Elcik-Yorgancıoğlu, 2021, s.73) Tiyatronun temelinde oyuncunun var olduğu düşüncesiyle, Stanislavski, Doğu felsefeleri ve yoga pratikleriyle yakından ilgilenerek; oyuncunun bedeni üzerinden yaratıcılık kavramını incelemiş, nefes, beden hâkimiyeti ve konsantrasyon kaynağını irdelerek yönteminin ilk aşamasını oluşturmuştur. (Elcik-Yorgancıoğlu, 2021, s. 74)

Stanislavski’nin, Fransız psikolog Theodule Ribot’un Coşkuların Psikolojisi ve Yaratıcı İmgelem adlı çalışmalarından derinlemesine etkilendiği bilinmektedir. Yöntemini şekillendirdiği ilk aşamalarda, Ribot’un “her coşkunun fiziksel bir tezahür olmadan var olamayacağı” görüşünden hareketle, “her fiziksel eylemin içinde psikolojik, her psikolojik olgunun içinde de fiziksel bir unsur bulunduğu” sonucuna ulaşmıştır. Ribot’un Stanislavski üzerindeki bir diğer etkisi ise “yaratıcı imgelemin temel kaynağının, imgelerin cisimleşme yönündeki doğal eğilimlerinde yattığı” düşüncesine dayanır. Bu görüş, sanatçının zihinsel süreçlerinin sahne üzerinde somut bir forma dönüşmesi gerekliliğini vurgulayarak; Stanislavski’nin “içsel motivasyon” ve “dışsal ifade”

arasındaki diyalektiği kurgulamasına ve tekniğinin ilk basamağını oluşturmada etkili olmuştur. (Karaboğa, 2018, ss. 56-57)

Kerem Karaboğa “Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks” isimli kitabından aktardığına göre;

“Stanislavski, Leopold Sulerjitski ve bir grup genç oyuncuyla birlikte kuracağı ilk stüdyosunda coşkusal imgelemin kışkırtılması yoluyla fiziksel ifadenin oluşması temelinde şekillenen, coşku belleği, sihirli eğer, karşılıklı ışın gönderme gibi kavramlar aracılığıyla yöntemin terminolojisini oluşturmaya başladı. Ruh ve beden bölünmezliği, ruhsal imgelerin fiziksel cisimlendirilmesi gibi fikirlerin etkisiyle oluşan ve sonradan psikoteknik ya da psikofiziksel aksiyon gibi isimlerle tanımlanacak yöntem çalışmasının hedefini şöyle açıklıyordu: ‘Bilinçli teknik yoluyla bilinçaltına ulaşmak’.” (Karaboğa, 2018, s. 57)

Stanislavski’nin metodolojisine göre oyuncunun sahnedeki her fiziksel eylemin temelinde içsel bir güdülenmenin yattığı vurgulanmaktadır. Bu yaklaşımda fiziksel ve psikolojik bütünlüğün sağlanabilmesi için sistemin ilk aşamalarında metin üzerinde derinlemesine bir çözümleme süreci öngörülmektedir. Oyuncunun karakterin psikolojik katmanlarını anlaması ve bu doğrultuda rolünün özüne nüfuz etmesi beklenmektedir. Sanatçıdan karakterle kurduğu empatiyi bir özdeşleşme düzeyine taşıması ve adeta onun içsel dünyasını soluyan bir varlık hâline gelmesi amaçlanmaktadır. Bu süreçte kişisel deneyimlerin ve bilinçaltı anıların performansda dâhil edilmesini sağlayan “coşku belleği” kavramı devreye sokulmaktadır. Stanislavski’nin savunduğu temel görüş, bu içsel keşfin sahne üzerinde samimi ve inandırıcı bir dışavurum yaratacağı yönündedir. Ona göre ancak bu şekilde seyirciyle kurulan bağ sanatsal bir gerçeklik kazanmaktadır. (Sözer Özdemir, 2021, s. 71) Stanislavski ilk dönem çalışmalarını “Psikolojik Gerçeklik” olarak tanımlarken 1930’lu yıllarla birlikte çalışmasını ‘Fiziksel Eylemler Metodu’ olarak adlandırmaktadır. Stanislavski; Fiziksel Eylemler yöntemi için “tüm hayatımın çalışmasının bir sonucu” olduğunu vurgulamaktadır. (Moore, 1984, s. 23)

Selda Ergün’ün “Oyuncu Yetiştirmede Stanislavski ve Grotowski’nin Fiziksel Eylemler Yöntemi” isimli makalesinden aktardığına göre;

“Stanislavski’nin bu ilk aşamada temel odak noktası coşku/duyu belleği’ydi. Oyuncunun, yönetmenin yardımıyla bir kez ruhsal gerçekliği (içsel değerleri) oluşturmayı başardığında, fiziksel olanın kendiliğinden ortaya çıkacağını savunuyordu. Ancak bu yöntemde oyuncu coşkularına kapılıp rolle olan mesafeli ilişkisini kaybedebiliyordu. Fazlasıyla psikolojik olan bu yönelim, zaman zaman oyuncuda kendine dönme, gerilme, bitkin düşme ve hatta histeriye kapılma gibi etkiler yaratma gibi sorunları da barındırabiliyordu. Bu soruna çözüm arayışında

olan Stanislavski refleksler üzerinde çalışma yapan fizyologlardan Ivan Sechenov ve Ivan Pavlov'dan da etkilenecek coşkular ile fiziksel eylemler arasında etkin bir bağ bulunduğu fark etmiş ve yöntemini yeniden oluşturmaya girişmiştir.” (Ergün, 2012, s.69)

Stanislavski, Fiziksel Aksiyonlar metodunu geliştirirken, oyuncunun karakter üzerindeki psikolojik çalışması ile fiziksel hazırlık arasındaki kopukluğa yol açığının fark edilmesiyle bu sorunu çözmek adına radikal bir adım atmıştır. Bu kopuşun giderilmesi amacıyla, çalışmaların en başından itibaren oyuncunun bedeninin sürece aktif olarak dâhil edilmesi gerekliliği sonucuna varılmaktadır. Yöntemin bu aşamasında, oyuncunun sahne öncesinde duygu oluşturma zorunluluğundan uzaklaşarak; basit, somut ve amaç odaklı fiziksel eylemlerin gerçekleştirilmesiyle psiko-fiziksel bütünlüğün sağlanması hedeflenmektedir. Bu yaklaşım, sanatçının zihinsel ve bedensel süreçlerini eş zamanlı olarak harekete geçirerek performansın organik bir şekilde inşa edilmesini amaçlamaktadır. (Moore, 1984, s. 30) Artık masa başı analiz süreçlerinin kısaltılmasıyla bu sürecin pratik sahne çalışmalarına entegre edilmesi benimsenmiştir. Saptanan bulgular, eylemler ve durumlar üzerine kurulu doğaçlama pratiklerinin oyuncuların yaratıcı süreçlerini aktif olarak harekete geçirdiğini göstermektedir. (Moore, 1984, s. 32) Bu yaklaşım, oyuncuların metinle kurduğu ilişkiyi soyut düşünceden eylemsel katılıma dönüştürerek sanatsal ifadenin derinleşmesini hedeflemektedir. Kerem Karaboğa'nın Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks adlı kitabında, Stanislavski'nin kendi yöntemine mutlak bir sonuç olarak değil bir keşif süreci olarak baktığı görüşü aktarılırken; “yaratıcılık” kavramıyla da yakından ilgilendiği vurgulanmaktadır. (Karaboğa, 2018, s. 61)

“Kas gevşetme, dikkat odaklama alıştırmaları, coşku belleği, sihirli eğer ve inanç-gerçeklik duygusu kavramları, Stanislavski'nin yaratıcı ruh durumuna ulaşma yolunda keşfettiği ilk ögenin, yani sahne üstünde fiziksel özgürlüğe erişmenin unsurlarıdır. Bu ögeyi ve unsurları, ‘organik yaratıcılığa ön hazırlık’ aşaması olarak da değerlendirebiliriz. Bu aşamada, bilincin önündeki engellerin ortadan kaldırılması sağlanmaya uğraşılır...” (Karaboğa, 2018, s. 65)

Stanislavski'nin yönteminde, oyuncunun fiziksel eylemleri içsel psikolojik durumlarla ilişkilendirilerek, fiziksel hareketin duygusal bir anlam taşıması hedeflenmektedir. Bu bağlamda, oyuncuların fiziksel eylemleri, içsel dünyalarıyla uyumlu hale getirilmekte ve bu süreç çoğunlukla duygusal gerçeklikle dengeli şekilde yönlendirilmesi hedeflenmektedir.

“Her ne kadar bu ayrım ilk bakışta Kartezyen bir ruh-- beden ikiliğini anırtırsa da Stanislavski bu tür bir ayrıştırmanın karşısındadır; çünkü her zaman en büyük derdi oyuncunun dışsal davranışları ile içsel yaşantısının birliğini sağlamak olmuştur. Oyuncu ancak o zaman onun hayatı boyunca talep ettiği ve ‘doğallık’ olarak adlandırdığı yapmacıklıktan uzak inandırıcılığa ya da hakikiliğe ulaşacaktır. Bu sebeple iç aksiyon ve dış aksiyonu Stanislavski’nin kabul ettiği haliyle ‘oyuncu aksiyonu’nun sadece kuramsal boyutta ayrılmış olan iki yönü olarak kabul etmek daha doğrudur” (Sözer Özdemir, 2021, s. 71)

Stanislavski’nin ölümünün ardından, onun metodolojisi temel alınarak evrimleştirilen veya dönüştürülen tekniklerin günümüze kadar taşındığı görülmektedir. Bununla birlikte, değişen sosyopolitik ve teknolojik koşulların etkisiyle yeni oyuncu eğitim yöntemlerinin de ortaya çıktığı bilinmektedir. Özellikle yirminci yüzyılda yaşanan dünya savaşları, iç çatışmalar, kapitalizmin küresel hâkimiyeti ve bilimsel ilerlemelerin toplumsal yaşamı kökten dönüştürmesi, sanatsal pratikler üzerinde de belirleyici bir rol oynamıştır. Bu radikal değişimlerin bir sonucu olarak tiyatro sanatında, geleneksel anlatıların sınırlarını zorlayan “Çağdaş Tiyatro” düşüncesi filizlenmeye başlamıştır. Toplumsal travmalara, teknolojik yabancılaşmaya ve siyasal dönüşümlere tepki olarak şekillenen bu anlayış; oyuncu-seyirci ilişkisinden mekân kullanımına kadar pek çok alanda yenilikçi denemelerin önünü açmıştır. Sanatın değişen gerçeklikleri yansıtmaya ve eleştirel bir tavır geliştirme işlevi ise bu dönemde daha da belirginleşmiştir. (Ergün, 2012, ss. 71-72)

Bu noktada, Anne Bogart ve Tina Landau tarafından geliştirilen Viewpoints Tekniği’nin ortaya çıkışında iki temel argüman öne sürülmektedir. Bunlardan ilki, Stanislavski metodunun Amerikan oyunculuk eğitiminde zamanla yanlış yorumlandığı ve özünden saptırıldığı düşüncesidir. Stanislavski’nin 1920’lerdeki Amerika seyahati, oyunculuk anlayışının sanatçılar üzerinde etkili olmasını sağlamış; ancak bu yaklaşımın “ultra-gerçekçi” bir sanat anlayışına hapsediği vurgulanmaktadır. Stanislavski’nin ikinci dönem çalışmalarında duyguları psikolojik analiz yerine psiko-fiziksel eylemler üzerinden inşa etme kararının beraberinde getirdiği sorunlarla ilişkilendirilmektedir. “Sistem” adı verilen bu metodun, katı kurallar bütünü olarak algılanmasının oyuncular üzerinde yaratıcı kısıtlamalar ve psikolojik baskılar oluşturduğu belirtilmektedir. Oyuncuların “hissedersem yapabilirim” gibi bir düşünceyle duyguyu hedef hâline getirmesi, performans sürecini içsel bir çatışmaya dönüştürdüğü varsayımdır. Bogart ve Landau bu sorunlara çözüm olarak, duygunun sürecin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkması gerektiğini savunmaktadır. Sahne üzerinde Bakış Açıları’nı kullanarak oyuncunun fiziksel farkındalığını, kolektif yaratıcılığını ve anlık tepkilerini geliştirmeyi

amaçlayan bu teknikle, geleneksel duygu merkezli yaklaşımlara alternatif bir perspektif sunulması hedeflenmiştir. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 18-19)

Viewpoints Tekniği'nin ortaya çıkışında etkili olan bir diğer temel argüman, “sürekli oyunculuk eğitiminin eksikliği” düşüncesidir. Bu görüş, oyuncunun belirli bir eğitim sürecini tamamladıktan sonra alıştırma veya gelişim çalışmalarına ihtiyaç duymamasını eleştirmekte; sanatçının yaratıcı potansiyelini sürdürmek için düzenli ve tekrarlı bir metodolojik disiplin gerekliliğini savunmaktadır. Buna göre, oyuncunun kendi içsel “hazinesini” sürekli tazelemesi ve canlı dürtülerle beslemesi öngörülmektedir. Bu perspektiften hareketle, geleneksel yaklaşımlarda oyuncunun kendini yalnızca yönetmenin taleplerini yerine getiren pasif bir araç olarak konumlandığı varsayılmaktadır. Viewpoints Tekniği ise temel soruyu “Oyun ne istiyor?” şeklinde yeniden formüle ederek, tüm katılımcıların ortak bir sanatsal hedef doğrultusunda iş birliği yapmasını önermektedir. Bu sayede, kolektif yaratıcılığın organik bir süreçle ortaya çıkabileceği düşünülmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 19-21)

Tiyatro ve oyunculuk sanatındaki bu iki temel eksikliğin Viewpoints Tekniği'nin ortaya çıkışında belirleyici olduğu aktarılmaktadır. Her iki yöntemin de oyuncunun sahne üzerindeki özgürlüğünü ve yaratıcı potansiyelini geliştirmeyi hedeflediği görülmektedir. Ancak bu yöntemlerin oyuncuya etki etme biçimleri ve yaratıcı süreci yönetme stratejileri arasında belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Viewpoints Tekniği, yaratıcılığı Bakış Açıları'yla kurulan etkileşimler üzerinden beslemeyi odak noktası hâline getirmektedir. Anne Bogart ve Tina Landau bu tekniği; oyuncuların fiziksel hareketleri, sözel ifadeleri ve imgesel keşifleri aracılığıyla kendiliğinden duyguların ortaya çıkmasını sağlayacak bir felsefe olarak tasarladıklarını savunmaktadır. Bu yaklaşım, katı kurallar yerine anlık tepkiler ve grup uyumu ile yaratıcılığın organik bir süreçte şekillenmesini öngörmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, s. 19) Viewpoints Tekniği'nde, duyguların oyunculara dayatılması yerine zaman, mekân ve vokal unsurlar aracılığıyla kendiliğinden ortaya çıkması hedeflenmektedir. Bu yaklaşım, duygusal ifadenin dışsal dinamiklerle organik bir uyum içinde şekillenmesine olanak tanımakta; oyuncunun yaratıcılığının katı sınırlamalarla kısıtlanmadan özgürce gelişimini önemsemektedir. Duyguların doğal bir süreç olarak deneyimlenmesi, oyuncunun içsel ve dışsal unsurlar arasında bir denge kurmasıyla mümkün kılınabileceği görüşü hâkimdir. Sahne üzerindeki fiziksel hareketler, mekânsal ilişkiler ve kolektif etkileşimler, duygusal tepkilerin anlık ve samimi bir

biçimde açığa çıkmasını sağlamaktadır. Böylece yaratıcılığın, önceden belirlenmiş kalıpların ötesinde akışkan ve dinamik bir nitelik kazanması amaçlanmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, s. 19)

Viewpoints Tekniği'nde oyuncuların fiziksel hareketleri, zaman ve uzam gibi unsurlar üzerinden yönlendirilmekte; bu unsurların yarattığı etkileşimlere dair farkındalık geliştirmesi beklenmektedir. Böylece oyuncuların sahnedeki fiziksel eylemleri, belirli duygusal durumlara dayanmak yerine fiziksel etkilerle şekillenmektedir. Stanislavski, karakterin içsel dünyasını keşfetmesine ve duygusal gerçeği yaşamasına olanak tanırken; Viewpoints Tekniği, daha çok fiziksel unsurlarla oyuncunun duygularını ve yaratıcılığını şekillendirmeyi amaçlamaktadır. Bu nedenle Viewpoints Tekniği'nin yaklaşımı, daha esnek ve grup dinamiklerine dayalı bir yöntem olarak öne çıkmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, s. 22) Stanislavski'nin yaklaşımı ise daha çok bireysel ve içsel bir keşif sürecini temel almaktadır. Sonuç olarak, her iki sistem de oyuncunun özgürlüğünü ve yaratıcı farkındalığını artırmayı hedeflerken, bunu farklı teknik ve yaklaşımlar aracılığıyla gerçekleştirmektedir.

3.2 Grotowski ve Viewpoints

Jerzy Grotowski, Doğu felsefeleri ve kültürlerarası sanat pratiklerinden derinlemesine etkilenecek kendine özgü bir oyunculuk metodolojisi geliştiren öncü bir tiyatro kuramcısı olarak tanınmaktadır. Kariyerinin başlangıcında Stanislavski ekolüne bağlı bir eğitim sürecinden geçmiş; ancak zamanla Avrupa ve Avrupa dışı kültürlerdeki farklı oyuncu eğitim tekniklerini inceleyerek, sanatçının temel hedefinin içsel hakikati keşfetmek ve günlük yaşamdaki sosyal maskelerinden arınmak olduğu sonucuna ulaşmıştır. Grotowski'nin metodolojisinde ses ve beden kontrolü ile disiplinli çalışma prensipleri ön plana çıkmaktadır. Sanat yaşamının erken dönemlerinde ortaya attığı “Yoksul Tiyatro” kavramıyla dekor, kostüm ve makyaj gibi unsurları reddederek yalnızca beden ve sesle ifade üretmeyi amaçlamıştır. Bu yaklaşım, oyuncunun içsel derinliğini ortaya çıkaran yoğun fiziksel ve vokal egzersizlerle desteklenmektedir. Ancak 1970'lerin başında tiyatro çalışmalarını sonlandıran Grotowski, araştırmalarını “Para Tiyatro” pratiklerine yönlendirmiş; bu süreçte kolektif ritüeller ve insanın varoluşsal deneyimleri üzerine odaklanan çalışmalar yürütmüştür. (Ergün, 2012, 72)

Grotowski, sanat yaşamı boyunca farklı evrelerden geçmiş ve kariyerinin son döneminde “Araç Olarak Sanat” adını verdiği radikal bir metodoloji geliştirmiştir. Bu yaklaşım,

Stanislavski'nin fiziksel eylemler yönteminin bir uzantısı olarak değerlendirilmekte; ancak onu deneysel ve varoluşsal bir boyuta taşıyarak ileri bir aşamaya evriltmektedir. "Araç Olarak Sanat", gösterim öncesi hazırlık sürecinin oyuncu üzerindeki dönüştürücü etkisine odaklanmaktadır. Prova süreçleri, oyuncuların kendi potansiyellerini keşfetmeleri, sınırlarını aşmaları ve yaratıcılıklarını özgürleştirmeleri için bir laboratuvar işlevi görmektedir. Bu bağlamda temel hedef, prova sürecinin salt bir hazırlık değil sanatçının içsel yolculuğunu besleyen bir keşif alanı olarak deneyimlenmesini sağlamaktır. Grotowski, sanat yaşamının son evrelerinde Stanislavski'nin izinden giderek karakterin fiziksel eylemler aracılığıyla dışsal bir yapılandırmaya ulaşması gerektiğini savunmaktadır. Ona göre bedenin disiplinli bir şekilde eğitilmesi, oyuncunun ifade olanaklarını genişletmekte ve imgelemin sınırlarını zorlayarak özgürleşmesine olanak tanımaktadır. Bu yaklaşımı, sanatı bir sonuç değil sanatçının kendini aşma sürecinin ta kendisi olarak konumlandırmaktadır. (Ergün, 2012, s. 73) Oyunculukta doğaçlamayı bir teknik olarak kullanan yönetmenlerden olan Grotowski'ye göre yaratıcılık, bilinmeyenin keşfidir; keşif sürecindeki en etkili araç ise doğaçlamalardır. Sözü ettiği yaratıyı keşfetme süreci, doğaçlama olmadan gerçekleşemez. Keşfin önemli araçlarından biri olan doğaçlamayı, çalışmalarında sıklıkla kullandığı bilinmektedir. Yaratıcılık, bilinmeyenin araştırılmasıdır; bu sebeple doğaçlama, tam da bu noktada önemli bir araç olarak kullanılır. (Çevik, 2008, s.50)

"Eğitim aşamasında geleneksel şarkıların kullanılması Araç Olarak Sanat'a özgü bir yaklaşımdır. Grotowski'e göre; şarkılarla beden aktif hale getirilir. Çünkü şarkı her zaman bedendir. Bedende oluşan itkiler şarkının taşıyıcısı olurlar. Bunlar oyuncunun kendini, geçmiş geleneklerini, sesini ve duygularını tanımasını sağlar. Ayrıca diğer insanlarla empati kurması ve etki-tepki ilişkisini geliştirmesini getirecektir." (Ergün, 2012, s. 74)

Bu noktadan hareketle, Jerzy Grotowski'nin oyunculuk anlayışıyla Viewpoints Tekniği arasında dikkat çekici benzerlikler bulunmaktadır. Grotowski, tiyatro sanatında oyuncuyu merkeze alırken; oyuncunun sahne üzerindeki varlığını bedensel ve zihinsel farkındalık temelinde güçlendirmeyi amaçlamaktadır. Grotowski'nin oyuncunun bedenini ve sesini birer ifade aracı olarak geliştirmeye yönelik yoğun disiplin anlayışı, her iki teknikte de sahne üzerinde "anda kalma" ve anlık tepkilerle çalışmayı teşvik etmektedir. Grotowski'nin "şimdi ve burada" olma hâli ile Viewpoints Tekniği'nin anlık kinestetik tepkiler üzerinden yaratım süreci, bu bağlamda benzer bir yaklaşımı yansıtmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 42-43)

Bunun yanı sıra, her iki yöntem de geleneksel psikolojik karakter analizlerinin ötesine geçerek oyuncunun sahne üzerindeki fiziksel ve mekânsal varoluşuna öncelik tanımaktadır. Grotowski'nin yaklaşımı, oyuncudan mutlak bir fiziksel ve ruhsal disiplin talep etmekte; bireyin kendisiyle derin bir hesaplaşma sürecine girmesini hedeflemektedir. Bu yaklaşım, yoğun bir bireysel içsel çalışma ve ritüel temelli bir arınma süreci üzerine kuruludur. Özellikle “Kaynaklar Tiyatrosu” olarak adlandırdığı döneminde, egzotik olarak nitelenen Doğu disiplinlerinden yola çıkarak ritüellerdeki evrensel beden tekniklerinden hareketle “şimdi ve burada” olmaya odaklanmıştır. (Korad-Birkiye, 2007, S. 83) Bu noktada Viewpoints Tekniği ise daha kolektif, açık ve oyunu temelli bir çalışma ortamını teşvik etmekte; oyuncular arasında spontan iş birliğini ve anlık kompozisyon yaratımını öne çıkarmayı hedeflemektedir. Ayrıca, Grotowski'nin fiziksel eylemler yöntemi daha çok bireysel dönüşüme ve derin bir kişisel keşfe odaklanırken; Viewpoints Tekniği, mekân, zaman, şekil ve hareket gibi fiziksel unsurlarla kurulan bireysel ilişkileri merkezine almakta ve kolektif yaratım sürecinde bu unsurlar üzerinden oyuncunun farkındalığını artırmaya çalışmaktadır. Grotowski, aktörün içsel dönüşümüne ve seyirciyle doğrudan bağ kurmasına odaklanırken; Viewpoints Tekniği, sahne kompozisyonu ve grup birliğiyle dinamik performanslar üretmeyi amaçlamaktadır.

Jerzy Grotowski'nin tiyatro yaklaşımı ve Anne Bogart'ın Viewpoints Tekniği, her ikisi de bedensel ifadeye ve oyuncunun sahne varlığına vurgu yaparak metin merkezli tiyatroyu aşan ortak bir temel paylaşmaktadır. Ancak Grotowski'nin yaklaşımı daha derin bir felsefi boyut taşımakta; oyuncunun içsel dönüşümüne ve minimalist, yoğun performanslar aracılığıyla seyirciyle doğrudan etkileşimine odaklanmaktadır. Buna karşılık Viewpoints Tekniği, daha pratik bir sistemdir; sahne üzerinde zaman, mekân ve grup dinamiklerini keşfetmek için doğaçlama egzersizleri kullanarak görsel olarak zengin ve spontane kompozisyonlar yaratmayı amaçlamaktadır.

3.3 Peter Brook ve Viewpoints

“Brook oyuncularından üçlü bir farkındalıkla çalışmalarını talep eder. Bunlardan ilki oyuncunun kendi malzemesine yönelik farkındalığı, ikincisi sahnedeki partnerine yönelik farkındalığı, üçüncüsü ise seyircinin varlığına yönelik farkındalığıdır. Bu farkındalıkları oluşturmak için çalışmalarını hazırlık ve doğum fazları olarak iki şekilde gerçekleştirir. Hazırlık fazını oyuncuların kendilerine ve partnerlerine yönelik çalışmalar oluşturur. Kendine dönük çalışmalarda oyuncu bedeni üzerine odaklanır. Oyuncunun enstrümanı bedenidir.” (Turan, 2024, s.78)

Peter Brook'un sahne sanatlarına dair yaklaşımı, farklı coğrafyalardan katılan oyuncuların önceki eğitimlerinden kaynaklanan alışkanlıkları bilinçli şekilde askıya almalarını gerektirdiği üzerinde kurulmaktadır. Bu stratejinin merkezinde kültürel çeşitlilik barındıran bir ekibin ortak bir dil yaratabilmesi amacının yattığı dikkat çekmektedir. Brook'un sadelik odaklı sanatsal perspektifi, performansın aşırı süslemelerden arındırılarak özünün öne çıkarılmasını öngördüğünü gözler önüne sermektedir. Oyuncuların beden farkındalığına yönelik keşif süreçleri ve eşli çalışmalarla, katı tekniklerle doğal yaratıcılık arasında uyumlu bir denge kurulmasına olanak tanındığı görülmektedir. Yönteminde özellikle iki doğaçlama biçimi ön plana çıktığı bilinmektedir: hiçbir kural tanımayarak sınırsız ifadeyi destekleyen özgürlükçü doğaçlama ve belirli bir konsept ekseninde ilerleyen bağlamsal doğaçlama. Her iki yöntemde de hikâyenin çekirdeğini korumak adına kontrollü sınırlandırmaların devreye alındığı; bu sayede seyirciye gerçekçi ve dokunaklı anlar sunmanın hedeflendiği görülmektedir. Brook'un "Boş Sahne" teorisinde, tiyatronun en saf hâlinin yalnızca boş bir alan, performansçı ve izleyicinin karşılıklı enerjisiyle var olduğu iddia edilmektedir. Seyirciyle kurulan bu enerjisel bağın zayıfladığı durumlarda ise gösterinin yapaylığının kaçınılmaz bir gerçek olarak benimsenmesi gerektiği altı çizilmektedir. Bu metodun, izleyiciyi pasif bir konumdan çıkarıp aktif bir ortak-yaratıcıya dönüştürerek kolektif bir sanat deneyimi inşa etmeyi amaçladığı vurgulanmaktadır. Özetle, Brook'un vizyonunun kültürler üstü bir diyalogla beslenen ortak bir üretim sürecini merkeze alarak tiyatronun geleneksel sınırlarını aşmayı ve seyirciyle derin bir duygusal temas kurmayı hedeflediği ortadadır. Nihai hedefin, teknik karmaşadan uzaklaşarak insanın evrensel deneyimlerini sahne üzerinde saf bir biçimde yansıtmak olduğu belirtilmektedir. (Turan, 2024, ss.78-80)

Peter Brook'un tiyatro yaklaşımı ile Mary Overlie'nin Viewpoints Tekniği, performans sanatlarını temel öğelerine indirgemedeki ortak yaratıcı prensipler barındırmaktadır. Her iki yaklaşımda da bedensel farkındalık, mekân kullanımı ve anlık yaratıcılık odak noktası olarak ele alınmaktadır. Brook ve Viewpoints'te grup içinde "ortak bir dil" geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Viewpoints Tekniği'nde performans bileşenleri ayrı ayrı çalışılarak sanatçının her bir unsur üzerinde bilinçli kontrol kazanması hedeflenmektedir. Benzer biçimde Brook da minimal ve sade anlatım için oyuncuların gereksiz öğeleri geride bırakıp özünü yakalamalarını talep etmektedir. Her iki yöntemde de bu sadeleştirme süreci, performansın daha organik ve evrensel bir nitelik kazanması amacıyla uygulanmaktadır.

Doğaçlama, her iki yaklaşımın temelini oluşturmakta; Brook'un özgür ve durumsal doğaçlama ayrımı, Viewpoints'teki yapılandırılmış serbestlik ilkesiyle paralellik göstermektedir. Overlie, hareketin spontane ancak kontrollü keşfini vurgularken Brook da kısıtlamalar aracılığıyla yaratıcılığın gelişimini teşvik etmektedir. Her iki uygulamada da amaç, gerçek bir anın sahnede yakalanması ve varoluşun inşa edilmesidir. Sonuç olarak, Brook ve Overlie'nin metodolojileri performansı disiplinli bir özgürlük çerçevesinde yeniden tanımlayarak tekniğin ötesinde bedenin uzam ve zamanla ilişkisi üzerinden ifade biçimleri oluşturmayı hedeflemektedir.

3.4 Barba ve Viewpoints

Eugenio Barba, 1964'te Norveç'te Odin Tiyatrosu'nu kurmadan önce üç yıl boyunca Grotowski'nin asistanlığını yapmıştır. Stanislavski, Meyerhold, Craig, Copeau, Artaud, Brecht ve Grotowski'nin yöntem ve çalışmalarını incelemiştir. (Barba, 1995, s. 4) Asya'ya gerçekleştirdiği seyahatler sırasında izlediği çok sayıda tiyatro oyunu ve dans performansı, Barba'nın tiyatro anlayışını derinden şekillendirmiştir. Özellikle “sats pozisyonu”nun yani bir eylemin başlangıcını hazırlayan bedensel hazırlık anını ifade eden bu terimin Odin Tiyatrosu sanatçılarınca da benimsendiğini fark etmesi dikkat çekmektedir. Bu keşif, Tiyatro Antropolojisi disiplininin temelini oluşturan dengelerin dönüşümü ilkesinin gelişimine önemli bir katkı sağlamıştır. 1978'de Bali, Hindistan ve Brezilya'da Odin Tiyatrosu üyelerinin edindiği teknik ve yöntemleri inceleyen Barba'nın, sahne davranışlarını ve beden kullanımını özümseydikten sonra bu unsurları sistematik biçimde yapı bozumuna uğratma fikrine ulaştığı belirtilmektedir. Böylece sahnede doğal ancak sıradan olmayan eylemlerle gündelik hareketler arasındaki dinamik ilişkinin yeniden yorumlanması gerekliliğini sorgulamasına zemin hazırladığı düşünülmektedir. (Barba, 1995, ss. 5-6)

Tiyatro Antropolojisi, çeşitli türlerin, stillerin ve sahne geleneklerinin altında yatan ifade öncesi davranış biçimlerini inceleyen bir araştırma alanıdır. Düzenli bir performansta, sanatçının bedensel ve sözel varlığı gündelik yaşamın dışında kalan ilkelerle biçimlenmektedir. Beden ve zihnin bu alışılmadık kullanım biçimi, teknik becerinin temelini oluşturmaktadır. Sanatçıların teknikleri, bilinçli olarak kodlanmış yöntemlerden pratik içinde tekrarlanan örtük alışkanlıklara kadar çeşitlilik göstermektedir. Farklı kültürler üzerinden yapılan çözümlemeler, bu tekniklerde ortak yanı yinelenen ilkelerin izlerini ortaya çıkarmaktadır. Barba'ya göre ifade öncesi düzey, tiyatro yapının en temel

katmanını oluşturur. Seyirci için bu katmanlar bir bütündür; ancak analiz veya prova süreçlerinde soyutlama yöntemiyle ayrıştırılabilmektedir. Bu düzeye odaklanma becerisi hem pratik sahne çalışmalarında hem de eleştirel araştırmalarda yeni bilgi kapıları açmaktadır. Ona göre sanatçılar, mesleklerine genellikle teknik bilgiyi özümseyerek başlar ve bu bilgiyi kişiselleştirmektedir. Sahne yaşamını yöneten ilkeleri kavramak, öğrenme sürecinin kendisini öğrenmeyi mümkün kılmaktadır. Bu, özellikle belirli bir tekniğin sınırlarını aşmak isteyenler için kritiktir. Aslında bu yeti, teknik beceriyi kontrol altında tutmak ve onun sınırlayıcılığına kapılmamak adına her sanatçı için gereklidir. (Barba, 1995, s. 9) Tiyatro Antropolojisi, performansla ilgilenen çeşitli özel disiplinler, teknikler ve estetik arasında bir yol izlemek için dikkatini deneysel çalışmalara yönlendirmektedir. (Barba, 1995, s. 10) Barba'ya göre Tiyatro Antropolojisi hem kalıplaşmış geleneksel kültür birikimli oyuncuya hem de bu yetiden eksiklik duyan oyuncuya hitap etmektedir. Gündelik yaşamımızda farkında olmadan kültürel jestlerimize, sosyal statümüze ya da mesleğimize göre davranırız; fakat performansın farklı bir gündelik dışı enerji içermesi gerekmektedir. (Barba, 1995, s. 15) Bir oyuncunun performansının; mevcudiyet, organik eylemlerin icrası ve beden-bilinç uyumu gibi üç temel bileşeni bütünleştirmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Seyirci karşısında gündelik yaşamın ötesinde bir doğallık yaratabilmek için bu davranış biçiminin, günlük hayattaki içtenliği yansıtan bir spontanite taşıması gerektiği düşünülmektedir. Ancak bu spontanitenin tesadüfi bir doğallıktan ziyade disiplinli antrenmanlarla yeniden inşa edilen ve teknik çalışmalarla kazanılan yapılandırılmış bir samimiyet olduğu belirtilmektedir. Oyuncunun tüm bu süreçteki temel amacı, seyirciye dinamik, tutarlı ve inandırıcı görünen eylemleri organik bir şekilde sergileme yetkinliğini geliştirmektir. Bu yetkinliğin sahnede “an”ın yakalanmasını ve seyirciyle kurulan duygusal bağın güçlendirilmesini sağladığı gözlemlenmektedir. (Barba ve Savarese, 2019, s. 160)

Stanislavski'nin psiko-fiziksel egzersizlerinden yararlanarak yaratıcı duruma ulaşabilecek olması düşüncesi, Barba için son derece önemlidir. Oyuncu için yaratıcı duruma ulaşmak, Barba ve Stanislavski için farklı şeyler ifade etmektedir. Meyerhold'un oyuncunun metnini ve jestlerini bir müzikal kompozisyon olarak birbirinden bağımsız şekilde bir araya getirme fikrinin, Barba'nın montaj tekniğini etkilediği iddia edilebilir. (Okuş, 2020, s.36)

Barba'nın teatral estetiği, insan davranışının ötesinde hakikat arayışıyla kültürel değerlerle şekillenmektedir. Günlük yaşamda doğal ve otomatik hâle getirilen davranış, “kültürlü davranış”tır. Bu önyargıların yıkılması ancak insanlık durumuna ilişkin ortak noktaların keşfedilmesiyle mümkündür; dolayısıyla sahnede geliştirilecek teknik de bu engelin aşılmasına hizmet etmektedir. “Günlük dışı teknik”, oyuncunun günlük davranıştan farklı olarak sahnedeki davranışının vurgulanmasına dayanmaktadır. (Okuş, 2020, s.36)

“Bir yandan kimliğimiz bireyseldir, biyografimizden, içinde yaşadığımız mekan ve zamandan kaynaklanır. Öte yandan, mesleğimizdeki insanları birbirine bağlayan mekan ve zaman sınırlamalarından arınmış profesyonel bir kimliktir. Bu iki farklı kutup meselesidir. Biri olmadan diğeri var olamaz” (Watson, 2002, s. 193)

Barba için Stanislavski, Meyerhold ve Grotowski gibi yönetmenlerin tiyatro alanındaki en önemli katkılarından biri, oyuncuların sahne davranışlarını geliştirmek adına düzenli egzersizler yapmalarını önermeleridir. Stanislavski, kendi döneminde Sulerzhitski, Vakhtangov, Chekov ve Boleslavsky gibi isimlerle birlikte yürüttüğü çalışmalarında katılımcılarıyla yalnızca bu doğrultuda egzersizler ve alıştırma üzerine yoğunlaşmıştır. Stanislavski, bu çalışmanın sonucunda “oyuncunun kendisiyle çalışması” olarak adlandırdığı bir yaklaşım ortaya koymuştur. Meyerhold’un biyomekanik çalışmaları da Stanislavski gibi oyuncunun skor çalışmaları üzerine kurulmuş ve kendi içerisinde titizlikle yürütülmesi gereken pratiklerden oluşmaktadır. (Barba ve Savarese, 2017, s. 34) Tıpkı Grotowski’nin oyuncularıyla birlikte geliştirdiği, yeni duruşlar ve dinamikler geliştirmek için düzinelerce egzersiz ve görev içeren kompozisyon eğitimi gibi çalışmalar Barba’nın Odin Tiyatrosu için kullandığı egzersizlerin çıkış noktalarını oluşturmaktadır. (Barba, 1995, s. 22) Barba’ya göre yapılan tüm alıştırma ve egzersizler; beden ve bilinçleriyle tekrar tekrar deneyimleyerek sahnede gündelik dışı olana dengeli bir şekilde yaklaşımlarını sağlamaktadır. (Barba ve Savarese, 2017, s. 34)

Odin Tiyatrosu’nda yürütülen çalışmalarda oyuncuların, ortak bir kolektif ritim içinde aynı egzersizleri yaptıkları bilinmektedir. Ancak ritim bilincinin her birey için farklı olduğunun farkına varılmasıyla birlikte, her oyuncunun kendine özgü beden alıştırma geliştirdiği gözlemlenmektedir. Bu tekniğin bir yansıması ses eğitime de uyarlanmıştır: Oyuncular, daha önce kullandıkları sesin titreşim yoluyla taklidini geride bırakarak özgün bir ses kullanımını benimsemiştir. (Barba ve Savarese, 2017, s.87) Barba’ya göre, oyuncunun en basit eylemleri bile edilgin bir biçime dönüştürmesi için sonsuz tekrar

gereklidir. Bir süre sonra mekanikleşme hâli, doğallıkla bütünleşerek kendiliğinden oluşmaya başlar. Alistirmaların ufak değişikliklerle yinelenebileceğini savunan Barba, her alıştırmanın ritimle bağlantılı olduğunu ve oyuncunun tercihleriyle şekilleneceğini belirtmektedir. (Barba ve Savarese, 2017, ss. 88-89)

Anne Bogart'ın Viewpoints yöntemi ile Eugenio Barba'nın Tiyatro Antropolojisi yaklaşımı, çağdaş tiyatrodaki oyuncuların fiziksel ve yaratıcı potansiyelini geliştirmeyi amaçlayan iki önemli yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ikisi de oyuncuların sahne üzerindeki varlığını derinleştirmek, bedensel ifadeyi ön plana çıkarmak ve geleneksel metin merkezli tiyatroyu aşmak gibi ortak hedefler taşımaktadır. Bu bağlamda, Viewpoints egzersizleri ile Barba'nın Tiyatro Antropolojisi ve Odin Tiyatrosu'nda yürüttüğü çalışmaların benzerlikleri; özellikle fiziksel farkındalık, grup dinamikleri ve sahne enerjisi gibi unsurlar üzerinden birbirleriyle önemli paralellikler göstermektedir. Çalışmalarında oyuncuların fiziksel farkındalığını merkeze alan Barba, "ifade öncesi" bir düzeyde beden-bilinç bütünlüğünü geliştirmeyi amaçlar. Örneğin, sats kavramı veya denge değişimi egzersizleri, oyuncuların bedenlerinin enerjik ve fiziksel potansiyelini anlamalarını sağlamaktadır. Bu durum, Viewpoints alıştırmasında 'Sats Alıştırması' olarak karşımıza çıkmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 71-72)

Her iki yöntem de oyuncunun gündelik hareketlerin ötesine geçerek sahne varlığını bilinçli bir şekilde şekillendirmesine odaklanmayı amaçlamaktadır. Örneğin, "Kareler Üzerinde Tempo" alıştırmasında oyuncular bir kare üzerinde hareket ederek bedenlerinin tempo ile nasıl etkileşime girdiğini keşfetmesi beklenmektedir. Bu, oyuncuların fiziksel farkındalığını artırmasına ve bedenlerini sahne kompozisyonunun bir parçası haline getirme fikrini ortaya koyma çabasıdır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 39-40)

Viewpoints egzersizleri, grup odaklı bir yaklaşımla tasarlanmıştır. Oyuncular, kinestetik tepki gibi unsurlar üzerinden birbirlerinin hareketlerine spontane yanıtlar vererek toplu bir farkındalık geliştirmesi hedeflenmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, s. 42) Özellikle, bir oyuncunun hareketi diğerlerini etkilemesiyle sahne üzerinde organik bir kompozisyon yaratması amaçlanmaktadır. Bu süreç, bireysel yaratıcılığı grup dinamiğiyle birleştirerek Barba'ya yaklaşmaktadır. Odin Tiyatrosu'nda yapılan uzun süreli laboratuvar çalışmalarında, oyuncular ortak bir ritim ve enerji paylaşımı geliştirir. Geleneksel tekniklerden esinlenen egzersizler, bireysel disiplini kolektif bir uyumla harmanlar. Her iki yöntemde de, oyuncuların birbirine duyarlılığı ve toplu yaratıcılık, performansın temel

taşlarından biridir. Viewpoints, metin odaklı tiyatroyu ikinci plana atarak oyuncuların bedenlerini ifade aracı olarak kullanmasını teşvik ederken. Şekil ve jest gibi bakış açılarından hareketle oyuncuların bedenleriyle formlar yaratarak sahneyi görsel ve fiziksel bir kompozisyon alanına dönüştürmesini beklemektedir. Bu da performansı sözden bağımsız bir boyuta taşıma çabasıdır. Barba, bedensel ifadeyi tiyatronun özü olarak görmekte ve farklı kültürlerden geleneksel teknikler üzerinden oyuncuların bedenlerini disiplinli bir şekilde kullanmasını sağlamaktadır. Her iki yöntem de, sahne varlığını güçlendirmek için bedenin evrensel ifade gücüne dayanır ve metinsel anlatının ötesine geçmesi amaçlanır. Eugenio Barba'nın "Tiyatro Antropolojisi" bağlamında geliştirdiği ifade öncesi beden çalışmaları ile Anne Bogart'ın Viewpoints tekniği, her ikisi de oyuncuyu ritmik, tekrarlanan fiziksel pratikler aracılığıyla bilinçli bir beden farkındığına ulaştırmayı amaçlasa da, yöntemsel bakış açıları ve teorik odak noktaları bakımından bir ayrışma göstermektedir. Her iki yaklaşım da "tekrar" oyuncunun fiziksel girdilere ani fizyolojik yanıtlar vermesini merkeze alarak, bedenin doğuştan getirdiği alışkanlıklardan kurtularak sahnede taze bir malzeme gibi işlenmesini sağlar. Bu tekrarlamalı çalışmalar Barba'da mitolojik ve kültürel ritüellerden beslenen "gündelik dışı doğallık" yaratırken, Bogart'ta mimari boşluklar ve topografyalar üzerinde bedenini açığa çıkardığı siluet ve çizgiler aracılığıyla "an"ın tazeliğini ve mekân-beden diyalektiğini deneyimlemesi beklenmektedir. Buna karşın Barba'nın yöntemi daha çok "kültürlerarası montaj" ve antropolojik keşif ekseninde ilerlemektedir. Oyuncu önce ifade öncesi kodlanmamış jestleri (sats) öğrenir, farklı coğrafyalardan derlenen hareket kalıplarını üstlenip sonra arındırarak "evrensel insan davranışı"nı ortaya koyar. Bogart'ın Viewpoints'ü ise belirli bağımsız parametreler aracılığıyla bedensel, zamansal ve uzamsal açıları eşzamanlı biçimde eskizler. Barba'da "jest" hem tarihsel hem antropolojik bir katmanı açığa çıkarırken, Bogart ile oyuncunun içsel-dışsal jest kavrayışını duygudan bağımsız bir form çalışmasına dönüştürür. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 49-51) Özetle, Barba'nın antropolojik derinlik arayışı ve kültürler üstü işlevsellik vurgusu, Bogart'ın parametrik özgürleştirme felsefesiyle ve metinsiz beden-uzam-zaman keşifleriyle; yaratıcı beden eğitiminin hem köklerine hem de çok sesli enstrümantasyonuna farklı ama tamamlayıcı birer katkı sunmayı amaçlamaktadır. Viewpoints'in her ne kadar çıkış noktası Stanislavski 'sistem'i olsa da tekniğin son şeklini almasında Stanislavski de dahil olmak üzere, Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba'nın çalışmaları arasında sıklıkla karşılaşılabilecek benzerlikler barındırmaktadır.

4 ANNE BOGART

Anne Bogart, oyunculuk metodunu oluşturmasında New York Üniversitesi Tiyatro bölümünde gerçekleştirdiği master yıllarında oluşturmaya başlamıştır. Bu yıllarda New York'taki tiyatroların genç ve deneyimsiz bir çalışana iş vermek konusunda istekli olmadığından, Bogart sanatsal çalışmalarını sürdürebilmek adına vitrinler, bodrumlar, toplantı salonları, diskolar, kulüpler, terk edilmiş binalarda prodüksiyonlar sergilemiştir. 1979 yılında New York Üniversitesi Deneysel Tiyatro Kanadı'dan davet alan Anne Bogart orada yürütölen tiyatro çalışmalarında zaman ve uzam kavramları hakkında şaşırtıcı çalışmalara imza atan ve Altı Bakış Açısı'nı ortaya koyan koreograf Marry Overlie ile tanışmıştır. (Bogart, 2001, s. 11) Marry Overlie ve grubunun çalışmalarından ilham alarak bunu genişletmek ve tiyatro sanatına uyarlamak isteyen Anne Bogarts ve ardından Tina Landau için Marry Overlie'nin ortaya koyduğu 6 Viewpoints tekniği önemli bir çıkış noktası oluşturmaktadır.

"Bu postmodern öncüler, bizim bugün üzerinde durduğumuz sanatsal düzlemi yarattılar. Modern dans dünyasının sosyal mesajı, teknik mükemmelliği gibi kaygılarını reddederek, bunların yerine içsel kararlar, yapılar, kurallar veya problemleri koydular. Dansı meydana getiren ortaya çıktığı ortamdı. Bu problemler üzerinde çalışırken ortaya çıkan şeyin kendisi sanattı. Bu düşünce Viewpoints'in ve Kompozisyonun temelinde yatan düşüncedir." (Bogart ve Landau, 2009, s.10)

Maksim Gorki'nin Yazlıkılar oyununun uyarlaması olan bir filme duyduğu hayranlık, kendi sanatsal çalışmalarını şekillendirme sürecinde Bogart'a ışık tutan anlardan birini oluşturmaktadır. Bu süreçte, Peter Stein ve tiyatro topluluğu Schaubühne ile karşılaşması, onun için dönüm noktası niteliğindedir. Söz konusu tiyatro grubu ve sanatçıları hakkında derinlemesine araştırma yapma arzusu, Bogart'ı katıldığı Almanca kursları aracılığıyla Theater Heute dergisini keşfetmeye yönlendirmiştir. Dergide, Schaubühne prodüksiyonlarına dair analizleri dikkatle takip eden Bogart, edindiği bu bilgileri yönetmenlik pratiğine sistematik olarak entegre etmeye başlamıştır. New York'ta oyunculuk tekniklerini yeniden yorumlamaya ve mekâna özgü yaratıcı konseptlerle deneysel çalışmalar üretmeye odaklanan Bogart, bu dönemde kentteki sahne sanatlarına ilgi duyan Alman tiyatrocular, yazarlar ve yönetmenlerden davetler almıştır. Bu iletişim ağı, Bogart'ın çalışmalarının uluslararası bir perspektifle değerlendirilmesine olanak tanırken, sanatsal dilinin küresel bir etkileşimle zenginleşmesine katkıda bulunmuştur. Özellikle Schaubühne'nin kolektif üretim anlayışından esinlenen Bogart, kendi

projelerinde de benzer bir iş birliği ruhunu merkeze almayı hedeflemiştir. Bu süreç, hem yerel hem de evrensel tiyatro dinamiklerini harmanlayan organik bir sanat pratiğinin temellerini atmaktadır. (Bogart, 2001, s. 12)

Bu sanatçılar, Bogart'ın yürüttüğü provaları ve prodüksiyon süreçlerini izlerken; Bogart da onların çalışmalarını, üretim pratiklerini ve izleme alışkanlıklarını gözlemleyerek sürekli bir bilgi alışverişi gerçekleştirmektedir. Aynı dönemde, bu oyuncuların bir kısmını kendi prodüksiyonlarında yer almaları için davet etmekte ve disiplinler arası bir etkileşim ortamı yaratmayı hedeflemektedir. Bu iş birliklerinin ardından, Theater Heute dergisi, Bogart'ın çalışmalarını “Yeni Amerikan Tiyatrosu Örneği” başlıklı bir makaleyle ele alarak akademik ve sanatsal çevrelerin dikkatine sunmaktadır. Bogart, aslında kendi üretimlerinin temel ilham kaynağının bu dergi olduğunu açıkça ifade etmekte; dergide yayımlanan söz konusu makalenin, Almanya, Avusturya ve İsviçre’den yönetmenlik teklifleri almasında kritik bir rol oynadığını vurgulamaktadır. Bu süreç, sanatçının uluslararası bir platformda tanınmasını sağlarken, kültürlerarası sanat diyalogunun pratikte nasıl gerçekleşebileceğine dair somut bir örnek teşkil etmektedir. Bogart'ın davetler üzerine gerçekleştirdiği bu projeler, hem yerel tiyatro dinamiklerini küresel bir perspektifle harmanlamakta hem de performans sanatlarının sınırlarını yeniden tanımlayan kolektif bir dilin inşasına katkıda bulunmaktadır. (Bogart, 2001, s. 13)

Bogart, Almanya’da gerçekleştirdiği bir projenin başarısız olmasının ardından yaşadığı dönüşüm sürecini, sanatsal kimliğinin yeniden tanımlanmasına yol açan bir deneyim olarak değerlendirmektedir. Bu süreçte, kendisinin Avrupa kültürüne değil, Amerikan kültürel kodlarına ait olduğunu kabul etmesi ve bu aidiyeti içselleştirmesi, sanatsal pratiğinde özgürleşme olarak nitelendirmektedir. Ayrıca çalışmalarının temelinde Amerikan geleneklerinden ve Gertrude Stein, Orson Welles, Emma Goldman, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Robert Wilson, William Inge, Elmer Rice, Leonard Bernstein, George S. Kaufman gibi sanatçılardan da etkilendiği de belirtmektedir. (Bogart, 2001, s. 14) Tiyatro yaşamının Tadashi Suzuki ile kesişmesinin ardından çalışmalarını ortak yürütmek ve geliştirmek amacıyla günümüze dek varlığını ve çalışmalarını sürdüren SITI Company kurulmuştur. Orada bulunan Amerikalı aktörler hem Suzuki metodu hem de Overlie'nin Bakış Açılarını çalışarak aslında iki farklı yönetmenin ve iki farklı üslubun bir sentezini oluşturmuşlardır. (Bogart, 2001, ss. 16-17)

Overlie SITI Company'nin misyonun yeni ve cesur yapımlar ortaya çıkartmak, bu yapımları ulusal ve uluslararası alanlara taşımak, sürekli olarak birlikte hareket etmek antrenman yapmak, profesyonel ya da öğrencilerini tiyatro için benzersiz ve son derece disiplinli sanatçılar yetiştiren bir oyunculuk yaklaşımında eğitmek, sanatsal ya da kültürel etkileşimler için fırsat yaratmak olarak tanımlamaktadır. (Bogart, 2007, s.44)

4.1 Viewpoints Tekniği

Anne Bogart ve Tina Landau, 1987'de Massachusetts'teki American Repertory Theatre'de yürütülen çalışmalarda tanışmalarının ardından, Mary Overlie'nin dans sahnesinde hareket oluşturmaya yönelik yaklaşımını tiyatroya uyarlayarak oyuncular ve diğer yaratıcılarla dinamik bir çalışma yöntemi geliştirmiştir. Birlikte yürüttükleri çalışmalarda, Overlie'nin yöntemindeki Altı Bakış Açısı'nı Dokuz Fiziksel Bakış Açısı ve Vokal Bakış Açıları olarak genişletmişlerdir. (Bogart ve Landau, 2009, s. 11) Mary Overlie'nin temelini attığı bu sistem, Bogart ve Landau tarafından Fiziksel Bakış Açıları ve Vokal Bakış Açıları olarak iki ana başlıkta gruplandırılmıştır. Anne Bogart'ın Deneysel Tiyatro Kanadı'nda Bakış Açıları'nı geliştirmeye başlamasından itibaren bu yaklaşım, dünyanın çeşitli yerlerinde sanatçılar tarafından benimsenen, uyarlanan ve eğitim-sahneleme süreçlerinde kullanılan bir araç hâline gelmiştir. Oyuncuların performans unsurlarına odaklanarak farkındalık kazanmalarını sağlayan bu teknik, birçok sanatçı tarafından prova süreçlerine entegre edilmiştir. (Herrington, 2000, s. 15)

“Viewpoints (1) oyuncu eğitme; (2) topluluk inşa etme; (3) sahne üzerinde hareket yaratma amaçlarıyla tekniğe dönüştürülmüş bir felsefedir. Viewpoints, zaman ve uzamda belirli hareket prensiplerine verilen adlar bütünüdür. Bu adlar sahne üzerinde olan bitenle ilgili konuşmak için bir dil oluştururlar. Viewpoints, bir oyuncunun veya sahne üzerindeki yaratıcının çalışırken kullandığı farkındalık noktalarıdır.” (Bogart ve Landau, 2009, s. 12)

Acting Systems: Matrices, Analogies and Layers of Methods isimli makalesinde Dr. Stephen Atkins, Bakış Açılarını performansa yönelik mercekler sistemi olarak tanımlamaktadır. Böylece her bakış açısı ayrı çalışılabilmekte ve soyut kavramlara bölerek incelenebilmektedir. (Atkins, 2023, s. 191) Aslında bu sistem Stanislavski'nin kurmuş olduğu zihin, beden ve duygu eksenlerinde performansı ayrıştırarak incelemesiyle paralellik göstermektedir. 193.Stanislavski oyunculuk yönteminin eksik veya değişmez kurallar olarak algılanmasının yanında Viewpoints yöntemi zaman ve uzam farkındalığına dayanan temellerle alternatif yeni yaklaşımlar sunmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, s. 19) Overlie'nin performansı oluşturan malzemeleri tanımlamakla

ilgilendiği ve oluşturduğu bu teknik Bogart için sanatçının performans üretmek adına kullanabileceği araçları haline gelmektedir. Fiziksel Bakış Açıları Viewpoints yönteminde Zamansal Bakış Açıları (tempo, süre, kinestetik tepki, tekrar) ve Uzamsal Bakış Açıları (şekil, jest, mimari, uzamsal ilişki, topografya) altında incelenmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, s. 12)

4.1.1 Fiziksel bakış açıları ve alıştırmaları

Verili alıştırmalarda sıklıkla bahsi geçen ‘Yumuşak Odak’ tekniği; kişi ya da nesneye doğrudan göz teması kurmaksızın gözlerdeki odağın serbest bırakılarak algı alanını ve çevresini genişletmek olarak açıklanmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, s. 25) ‘Yumuşak Odağın’ temel hedefi tek bir kişi ya da nesneye odaklanarak ondan tek bir referans almak yerine odağı genişleterek ki bu sayede algıyı ve zihni de serbest bırakarak bilginin kendiliğinden ve doğrudan katılımcıya ulaşmasını hedeflenmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 32-33) Bu sebeple bu tekniğin içerisinde sıklıkla kullanılan hatta en temel gelişmesi beklenen yardımcı bir tekniktir.

Zamansal Bakış Açısı olan Tempo hareketin ne olduğuna değil hız değerine dikkat etmek için kullanılmaktadır. Hareketin hız değerinin ne kadar hızlı ya da ne kadar yavaş gerçekleşmesiyle ilgilidir. (Bogart ve Landau, 2009, s. 13) Tempo Bakış Açısı’na dair örnek verilmiş alıştırmalar sırasıyla şu şekildedir;

Alıştırma 1: Tempo, Esaslar

Bu alıştırma, oyuncunun temposunu bedensel düzeyde deneyimleyerek içselleştirmesini hedeflemektedir. Katılımcıdan, başlangıç ve bitiş net bir şekilde tanımlanabilen bir eylem seçmesi ve bu eylemi birkaç kez tekrar ederek eylemin formunu keskin, belirgin ve tekrar edilebilir hâle getirmesi beklenmektedir. Sonrasında ise aynı eylemi üç farklı hızda orta, hızlı ve yavaş tempolarda gerçekleştirmesi istenmektedir. Bu süreç aracılığıyla oyuncunun, tempodaki değişimlerin fiziksel eylemin doğası üzerindeki etkilerini gözlemlemesi ve sahnede beden kullanımına yönelik farkındalığını derinleştirmesi amaçlanmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, s. 37) Eylemin temposunun değişmesiyle birlikte hareketin anlamının da nasıl dönüştüğü ortaya konmaktadır. Anlamlar da Bakış Açıları gibi sürekli olarak değişkenlik gösterebilmektedir. Hangi anlamın tercih edileceğine geçmeden önce, aralarında var olan farklılıkların belirginleşmesini sağlamak, oldukça verimli pratikler oluşturmaktadır. Bu tür çalışmaların, katılımcılara tempo

bilincini ve tempo aralık farkındalığını artırmak açısından önemli bir birikim sunduğu görülmektedir. Performansçı ya da oyuncunun, sahne üzerindeyken tempo ile ilişkisini daha bilinçli ve esnek bir şekilde kurabilmesi hedeflenmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 37-38)

Alıştırma 2: Tempo Değişimleri

Bu alıştırma, oyuncunun bedensel farkındalığını geliştirmeyi, tempo çeşitliliğini deneyimlemeyi ve zamansal, uzamsal ilişkiler üzerine bilinç oluşturmalarını sağlamayı hedeflemektedir. Uygulamanın başlangıcında, katılımcıların bir çember oluşturarak birbirlerinden bir kol mesafesi uzaklıkta konumlanmaları beklenmektedir. Bu yerleşim, hem Topografya hem de Uzamsal İlişki başlıkları kapsamında uzama ilişkin bilinç geliştirilmesi açısından önem taşımaktadır. Tüm uygulama süresince katılımcılardan ‘Yumuşak Odak’ hâlini sürdürmeleri beklenmektedir; böylece hem bireysel dikkat hem de çevresel farkındalık eş zamanlı olarak çalıştırılmış olmaktadır. İlk aşamada, grup üyelerinden dikkat dağıtmayan basit ve eşzamanlı hareketler gerçekleştirmeleri istenmektedir. Bu hareketler örneğin kolları kaldırmak ya da bedeni hafifçe eğmek gibi temel eylemler olabilir. Bu bölüm, ortak konsantrasyon ve ritim hissinin geliştirilmesine yönelik bir ön hazırlık niteliği taşımaktadır. Ardından, katılımcıların beden ağırlıklarını kontrollü bir biçimde bir bacadan diğerine aktarmaları istenmektedir. Bu aşamada dikkatlerinin grubun geneline değil, bireysel beden ritimlerine yöneltilmesi beklenmektedir. Her katılımcının kendi içsel temposunu bozmadan hareketine devam etmesi amaçlanmaktadır. Bir sonraki aşamada, Tempo Bakış Açısı kapsamında bireysel hız farklılıklarının gözlemlenmesi teşvik edilmektedir. Katılımcıların dizlerinden birini kırarak aynı bacak üzerinde bir yürüme hareketi yaratmaları istenmekte, ardından iki bacak arasında geçişler yaparak kendilerine uygun, rahatlatıcı ve sürdürülebilir bir tempo yakalamaları beklenmektedir. Bu tempoda yerlerinde yürümeye devam eden katılımcıların, ‘Yumuşak Odak’ yaklaşımıyla uzamsal farkındalıklarını korumaları; diğer bedenlerle ve çevreyle olan ilişkilerine dikkat etmeleri istenmektedir. Katılımcılar çemberin daralma eğilimine girmemeleri konusunda uyarılmakta ve başlangıçtaki uzamsal düzeni muhafaza etmeleri hatırlatılmaktadır. Bu sürecin devamında, orta tempoda çalışmayı sürdüren katılımcıların bedenlerinin bu ritme nasıl yanıt verdiğini gözlemlenmeleri teşvik edilmektedir. Nefes alıp verme düzenlerinde ya da görüş alanlarında meydana gelen değişimlere dikkat etmeleri beklenmektedir. Bu gözlemler,

oyuncunun sahne üzerindeki bedensel duyarlılığını artırmayı amaçlamaktadır. Sonraki aşamada, eğitmen tarafından verilen el çırpma komutlarıyla grup üyelerinden yavaş, orta ve hızlı tempolar arasında geçiş yapmaları beklenmektedir. El çırpma sinyallerinin farklı zamanlamalarda ve sürelerde verilmesi, katılımcının Bakış Açısı çerçevesinde Süre kavramını bedensel olarak deneyimlemesine olanak sağlamaktadır. Her yeni geçişte ‘Yumuşak Odak’, nefes düzeni ve uzamsal formun korunması yönünde hatırlatmalar yapılması gerekmektedir. İleri aşamada tempo aralıkları genişletilerek çalışmaya ‘çok yavaş’, ‘en yavaş’, ‘çok hızlı’ ve ‘en hızlı’ gibi uç varyasyonlar eklenmektedir. El çırpma sinyalleriyle yapılan bu ani geçişler aracılığıyla katılımcının zamansal farkındalığının ve bedensel esnekliğinin geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Çalışmanın son bölümünde, katılımcıların hızlı tempoda çalışırken içsel bir yavaşlık, denge ve dinginlik hissini koruyarak performans göstermeleri beklenmektedir. Bu yaklaşım, her eylemin kendi zıttını içinde barındırdığı ilkesi doğrultusunda, katılımcının bedeni aracılığıyla bu ikilikleri araştırmasına olanak tanımaktadır. Hızlı tempoda hareket ederken içsel bir sakinlik oluşturulması; yavaş tempoda ise enerjinin düşmemesi yönünde dikkatli olunması gerekmektedir. Bu kapsamda, tempo yalnızca fiziksel bir hız unsuru değil, aynı zamanda oyuncunun ritmik, duygusal ve zihinsel dengesini belirleyen temel bir ifade aracı olarak ele alınmaktadır. (Bogart ve Landau,2009, ss. 38-39)

Alıştırma 3: Kareler Üzerinde Tempo

Bu çalışma, oyuncuların hem bireysel hem de kolektif hareket içerisinde Tempo bilinci geliştirmelerini, uzam kullanımıyla birlikte Topografya kavramını deneyimlemelerini ve yön değişimi gibi ani karar anlarında bedensel koordinasyonlarını korumalarını hedeflemektedir. Uygulamanın ilk aşamasında, katılımcıların orta tempoda çember formasyonu içinde tek bir yöne doğru koşmaları istenmektedir. Eğitmen ya da lider tarafından verilen el çırpma sinyaliyle birlikte, tüm katılımcıların yön değiştirerek çember üzerinde ters istikamete koşmaları beklenmektedir. Bu noktadan itibaren katılımcılar, yerinde saymak yerine fiziksel uzam içerisinde aktif olarak yol almaktadır. Bu geçiş, uzamsal farkındalık ve çevreyle ilişkili kararların bedensel olarak yönetilmesi bakımından önem arz etmektedir. Katılımcıların ‘Yumuşak Odak’ kullanımını sürdürmeleri ve özellikle diğer bedenlerle aralarındaki mesafeye dikkat etmeleri beklenmektedir. Aynı zamanda, oluşturulan çember yapısının korunması gerektiği hatırlatılarak, bu formun mekânsal bir yapı olan Topografya bağlamında

değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Bu bilinç, oyuncunun sahne üzerindeki pozisyonunu ve çevresiyle olan ilişkisini fark etmesini desteklemektedir. İkinci aşamada ise çalışma çember yapısından çıkarılarak farklı bir topografya üzerine taşınmaktadır. Katılımcılardan, üzerinde bulundukları zemini dev bir kareli defter olarak hayal etmeleri ve bu hayali kareler üzerinde hareket etmeleri istenmektedir. Bu yeni düzende grup hâlinde değil, bireysel yönelimlerle hareket etmeleri teşvik edilmektedir. Böylece her birey, kendi kararları doğrultusunda uzamda yön, hız ve yönelim değişiklikleri gerçekleştirmekte özgür bırakılmaktadır. Bu aşamada, katılımcılardan dikkatlerini özellikle Tempo kavramına odaklamaları beklenmektedir. ‘Yumuşak Odak’ hâlini sürdürerek diledikleri anda tempo değişimlerini deneyimlemeleri istenmektedir. Her bir katılımcının, bu yeni topografya üzerinde özgürce, farklı tempolarla hareket etmeleri teşvik edilmektedir. Çalışma sırasında bazı bireylerin belirli tempo aralıklarından kaçınma veya bazı tempolara aşırı bağlılık gösterme eğiliminde oldukları gözlemlenmektedir. Bu durumlarda, katılımcıların bu eğilimlerinin farkına varmaları sağlanarak, onları alışık olmadıkları tempoları da deneyimlemeye yönlendirmek hedeflenmektedir. Ayrıca, katılımcılardan kendilerini tempo değişimleriyle bilinçli olarak şaşırtmaları ve hangi sıklıkla değişime ihtiyaç duyduklarını gözlemlenmeleri beklenmektedir. Bu alıştırma, performansının zamansal ritmini fark etmesine, bedeni aracılığıyla tempo ve yön değişimini kontrol etmesine ve bireysel yaratıcılığını özgürce ifade etmesine katkı sunmayı amaçlamaktadır. (Bogart ve Landau,2009, ss. 39-40)

Viewpoints yönteminde Tempo Bakış Açısı’na yönelik tasarlanan alıştırma temeli amacı, performansların fiziksel eylemler üzerindeki tempo değişimlerinin anlamsal ve ifadesel dönüşümlerini sistematik biçimde gözlemlenmelerini ve analiz etmelerini hedeflenmektedir. Çalışmalar, aynı motor hareketin farklı tempolarda (yavaş, orta, hızlı) icra edilmesiyle oluşan anlam varyasyonlarının açığa çıkarılmasını hedeflerken, oyuncuların beden kontrolü, ritmik hassasiyet ve Kinestetik Tepki mekanizmalarının geliştirilmesini desteklemektedir. Tempo değişimlerinin fizyolojik (nefes, denge) ve psikolojik (odaklanma, stres yönetimi) etkilerinin doğrudan deneyimlenmesi yoluyla, performansının sahnede zaman kavramını bilinçli bir performatif araç olarak kullanabilmesi amaçlanmaktadır. Alıştırma, bireysel tempoyu koruma ile kolektif ritme uyum sağlama arasındaki dengeyi yapılandırarak, oyuncuların hem bedensel özerkliklerini hem de grup içindeki etkileşimsel disiplinlerini güçlendirmeye yönelik tasarlanmıştır. Çalışmalarda uzamsal ilişkiler ve topografik farkındalık unsurları

bütünleştirilerek, katılımcıların çevresel farkındalıklarını sürdürürken tempo değişimlerine dinamik ve yaratıcı biçimde yanıt vermeleri hedeflenmektedir. Bu süreç, performansçıların ‘Yumuşak Odak’ tekniği aracılığıyla hem bireysel hem kolektif bedensel farkındalıklarını geliştirmelerine, alışılmış hareket kalıplarının dışına çıkarak yeni fiziksel ifade biçimleri keşfetmelerine ve sahne üzerindeki yaratıcı potansiyellerini genişletmelerine olanak tanımayı hedeflemektedir.

Zamansal Bakış Açısı olan Süre; “Bir hareketin veya hareketler bütününe ne kadar süre devam ettiği. Viewpoints çalışmasında süre, birlikte çalışan bir grubun bir hareket bütününe değiştirmeden ne kadar zaman devam ettirdiğini belirtir.” (Bogart ve Landau, 2009, s. 13) Tempo, bir hareketin ne kadar hızlı veya yavaş icra edildiğinin bilinçli bir şekilde farkında olunmasını gerektirirken; Süre, söz konusu hareketin ne kadar süreyle devam ettirildiğiyle ilgilenmektedir. Alıştırmalarda süre üzerine çalışmak, bir eylemin oluşması veya tamamlanması için gereken zamanın içsel olarak hissedilmesini ve yönetilmesini geliştiren bir beceri kazandırması beklenmektedir. Süre odaklı alıştırmalarda sabit bir hareket düzeninin tercih edilmesi, katılımcıların hareketin niteliğinden ziyade hareketin süresine odaklanmalarını kolaylaştırmakta; böylece, bireylerin kendi eylemlerinin zamansal boyutuna dair daha derin bir farkındalık geliştirmelerine olanak sağlamaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 40-41)

Alıştırma 4: Kareler Üzerinde Süre ve Tempo

Bu alıştırmada, katılımcıların tempo ve süre değişimleriyle çalışma sürecinde, bedensel hareketlerin ritmik yapısını derinlemesine keşfetmelerini hedeflemektedir. İlk aşamada, katılımcılardan kareler üzerinde tempo değişimlerinin etkilerini gözlemlemeleri istenmektedir. Bu gözlemler, oyuncuların hangi tempoları tercih ettiklerini ve hangi tempolardan kaçındıklarını anlamalarına olanak tanınması amaçlanmaktadır. Ayrıca, katılımcılara ne sıklıkla tempo değişiklikleri yaptıklarını ve bu değişikliklerin ne kadar süreyle sürdüğünü fark etmeleri sağlanmaktadır. Genellikle, çok uzun süren veya çok hızlı bir şekilde değişen eylemlerden kaçınılmaktadır; bu nedenle katılımcıların dikkatlerini süre üzerinde tutmaları beklenmektedir. Bu aşama, oyuncuların her hızda ne kadar süre kaldıklarını sorgulamalarını sağlayarak, zamanın ve hareketin bilinçli bir şekilde yönetilmesine olanak tanınması amaçlanmaktadır. Bu süreç, katılımcıların süre ve tempo arasındaki dengeyi anlamalarını sağlamaktadır. İlerleyen aşamalarda, katılımcılara yön değişiklikleri eklenmesi istenmektedir. Bu değişikliklerle birlikte, katılımcılar artık

sadece bir yönde değil, ileri, geri ve yana doğru da hareket edebilmektedir. Bu yönsele çeşitlilik, uzamın dinamizmini artırarak, oyuncuların uzamsal farkındalıklarını geliştirmelerine katkı sağlamak amacını taşımaktadır. Ardından, seviye değişiklikleri eklenerek, kareler üzerinde hareket daha üç boyutlu bir hale getirilmektedir. Katılımcılar, parmak uçlarında, en yüksek seviyede ya da emekleyerek, en alçak seviyede hareket edebilmektedir. Ancak, bu değişiklikler yapılırken, oyuncuların tempo ve süre üzerine olan dikkatlerini kaybetmemeleri gerektiği vurgulanmaktadır. Dikey uzam bilinci ve farklı hareket biçimlerinin eklenmesiyle birlikte, katılımcıların Şekil Bakış Açısı üzerinde oynamaya odaklanmamaları beklenmektedir. Bu aşama, katılımcıların hem dikey hem de yatay uzamda bilinçli hareket etmelerini sağlamayı hedeflemektedir. Bir sonraki aşama, duraklama ve hareket etme eylemlerini içermektedir. Katılımcılara, bu iki eylemle çalışma pratiği verilecek ve oyuncuların hareketin durduğu an ile yeniden başladığı an arasındaki farkı bedenlerinde hissetmeleri sağlanmaktadır. Bu alıştırmalar, süre ve tempo üzerinde bilinçli bir denetim geliştirmeyi amaçlamaktadır. Son olarak, katılımcılara, sadece en yüksek hızda hareket etmek ya da hareketsiz kalmak gibi iki aşırı uç arasında seçim yapmaları istenmektedir. Bu alıştırmalar, oyuncuların hızla ilerlerken içsel bir dinginlik hissi yaratmalarına ve yavaş hareket ederken ise içsel bir ivme duygusu oluşturmalarını sağlamak amacıyla yapılmaktadır. Böylece, oyuncuların hızla hareket ederken bile dinginlik ve yavaş hareket ederken de ivme duygusunu dengelemeleri sağlanmaktadır. Bu aşama, katılımcılara hareketin hızını yönetme noktasında içsel bir denge geliştirmeleri gerektiği hatırlatılmaktadır. Tüm bu uygulamalar, katılımcılara ne zaman duracaklarını veya hareket edeceklerini tasarlamaları noktasında grup lideri olarak gözlem yapma fırsatı tanımaktadır. Bu süreç, oyuncuların hareket zamanlamalarını bilinçli bir şekilde kontrol etmelerini ve bedensel ritmik yapıları anlamalarını amaçlanmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, s. 41)

Süre Bakış Açısı'nın temel amacı, katılımcıların hareketin süresi ve temposunu bilinçli biçimde manipüle ederek uzamsal ve zamansal farkındalıklarını artırmaları ve fiziksel ifade repertuarlarını genişletmelerini sağlamak amacıyla yapılmaktadır. İki boyutlu bir hareket düzlemi üzerinde yön değişimleri (ileri, geri, yan) ve seviye farklılıkları (yüksek, orta, alçak) ekleyerek üç boyutlu bir performans alanı oluşturmak, katılımcıların mekânla çok boyutlu bir ilişki kurmalarını sağlamayı hedeflemektedir. Çalışmalar, performansçıların alışılmış hareket kalıpları ve güvenli beden bölgelerinin bilincine varmalarını, bu konfor alanlarını aşarak bedensel ifadede çeşitlilik ve esneklik kazanmalarını amaçlamaktadır.

Ayrıca, hız ile hareketsizlik gibi zıt hareket dinamikleri arasında geçiş yaparken içsel dengeyi sürdürebilme becerisinin geliştirilmesi ve ani tempo değişimleriyle birlikte spontane karar verme ve anda kalma yetisinin güçlendirilmesi de bu alıştırmaların öncelikli hedefleri arasındadır. Lider yönlendirmeleri eşliğinde gerçekleştirilen bu süreçte, bireysel ifade ve kolektif uyum arasındaki dinamik ilişki deneyimlenmekte, katılımcılar grup bütünlüğü içinde bireysel beden dillerini nasıl etkin ve yaratıcı biçimde kullanabileceği konusunda yaratıcılığı genişletmeyi hedeflemektedir.

Zamansal Bakış Açısı olan Kinestetik Tepki; kendi dışınızda oluşan devinime spontane olarak verdiğimiz tepki; dıştaki ses ve harekete tepki verme zamanlamamız; duyuların uyarılması sonucunda düşünülmeden ortaya çıkıveren hareketi ifade etmek için kullanılmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, s. 13)

Alıştırma 5: Kareler Üzerinde Kinestetik Tepki'nin Eklenmesi

Bu alıştırma, katılımcıların Kinestetik Tepki'yi keşfetmelerini ve bu tepkiyi, ortamda var olan diğer bedenlerle etkileşime girerek geliştirmelerini hedeflemektedir. Alıştırmanın ilk aşamasında, katılımcılardan kareler üzerinde dur-kalk eylemleriyle çalışırken, dikkatin büyük bölümünü tempo ve süreden, kinestetik tepkiye kaydırmaları istenmektedir. Kinestetik tepki, bir kişinin dışındaki hareketlere verdiği spontan tepkileri ifade etmektedir. Bu egzersizle, katılımcıların hareket kararlarını, çevrelerinde bulunan diğer bedenlerin etkisiyle şekillendirmeleri beklenmektedir. Katılımcılara, dikkatlerini uzamdaki diğer bedenlere vermeleri hatırlatılmakta; dolayısıyla, duruş ve kalkışlarını, çevrelerindeki bireylerin hareketlerine göre şekillendirmeleri istenmektedir. Çevrelerindeki kişilerin yanlarından geçmesi, durmaları ya da kalkmaları gibi etkileşimler, katılımcıların kendi hareketlerine yön vermektedir. Bu süreç, tempo ya da süreden çok, hareketin ne zaman başlayıp sonlandığına odaklanmayı amaçlamaktadır. Katılımcıların, kendi hareketlerini sadece hızlarına ya da sürelerine göre değil, çevresel etkileşimlere dayalı olarak zamanlamaları beklenmektedir. Bu alıştırma, katılımcıların çevrelerinden aldıkları fiziksel geri bildirimleri analiz etmelerini ve spontan bir şekilde Kinestetik Tepki vermelerini teşvik etmektedir. Katılımcıların, çevrelerindeki diğer bedenlerle ilişkili olarak ne zaman hareket ettiklerini ve bu etkileşimlerin kendi hareket zamanlamalarını nasıl etkilediğini anlamaları beklenmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, s. 42)

Kinestetik Tepki alıştırmaları, katılımcıların kinestetik tepki kapasitelerini geliştirmek ve grup içi spontane etkileşim ve yaratıcı dinamiklerini güçlendirmeyi amaçlamaktadır. Alıştırma, bireysel hareket kararlarını kişisel niyetlerden ziyade çevredeki diğer bedenlerin eylemlerine dayandırarak, katılımcıların kolektif bir performans bilinci oluşturmalarını hedeflemektedir. Katılımcılar, tempo ve süreden bağımsız olarak ‘ne zaman’ hareket edeceklerine dair kararlarını, çevrelerindeki fiziksel uyaranlara içgüdüsel bir duyarlılıkla vererek, sahne üzerinde anda kalma ve çevresel farkındalık geliştirme becerilerini derinleştirmektedirler. Alıştırmanın süreç içinde kazandırmayı amaçladığı en önemli çıktılar arasında, bireysel bedensel farkındalığı korurken eşzamanlı olarak grup üyelerinin hareketlerine hassasiyet geliştirmek, performans sürecinde organik bir akış yakalamak ve tekniğinin temel ilkelerinden biri olan ortak fiziksel dil oluşturma pratiğini güçlendirmek yer almaktadır. Bu doğrultuda, katılımcıların hem sezgisel tepkiselliklerini hem de kolektif uyum becerilerini eş zamanlı olarak yönetebilme becerilerinin artırılması hedeflenmekte ve böylece sahne üzerindeki ilişkisel dinamiklerin daha etkili ve bütüncül bir biçimde kullanımı mümkün kılmayı amaçlamaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 42-43)

Zamansal Bakış Açısı olan Tekrar; Sahne üzerinde gerçekleşen herhangi bir şeyin tekrar edilmesini ifade etmektedir. Kendi bedeninizde olan bir hareketi tekrar etmek ya da bedeninizin dışındaki bir şeyin temposunu, şeklini, jestini tekrarlamasını da kapsamaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 13)

Alıştırma 6: Kareler Üzerinde Tekrar’ın Eklenmesi

Bu alıştırmalar, katılımcıların hareketlerinin ‘Tekrar’ üzerine odaklanarak Kinestetik Tepki, Tempo ve Süre gibi unsurlardan bağımsız bir şekilde hareket etmelerini sağlamak amacı taşımaktadır. İlk aşamada, katılımcılardan her hareketi, bir başkasının hareketini tekrar ederek gerçekleştirmeleri istenmektedir. Bu süreç, katılımcıların yalnızca bir kişiye odaklanmalarını engellemeyi ve daha geniş bir farkındalık geliştirmelerini sağlamayı hedeflemektedir. ‘Yumuşak Odak’ kullanarak, katılımcılara, odaklandıkları kişilerin sadece hareketlerini değil, bu kişilerin hareketlerinin tekrarı olmalarını hatırlatılmaktadır. Böylece, katılımcılar her hareketi bir başkasının hareketini taklit ederek gerçekleştirmektedir. Alıştırmanın ilerleyen aşamalarında, katılımcılara sadece yakınlarındaki bedenleri değil, aynı zamanda uzaktaki bedenleri de tekrar etmeleri istenmektedir. Bu noktada, katılımcılar bir kişiyi takip etmekle sınırlı kalmayıp, aynı anda

iki kişiyi birden takip edebilmektedir. Bir kişinin şeklini diğer kişinin temposunu izleyerek, daha kompleks bir etkileşim içinde hareket etmeleri istenmektedir. Bu alıştırma, katılımcıların yalnızca çevrelerindeki yakın bedenleri değil, daha uzak bedenlerin hareketlerini de dikkatle izlemelerini ve çoklu beden etkileşimlerine odaklanmalarını teşvik etmektedir. Süreç boyunca, katılımcılara tekrarların farkında olmaları gerektiği hatırlatılmakta ve bedenlerini bu akışa kaptırarak, kareler üzerinde savrulmaları istenmektedir. Bedenler arasında gidip gelerek, gördükleri ve duydukları her hareketi tekrar etmeleri, katılımcıların sürekli bir akış içinde olmalarını sağlamaktadır. Bu alıştırma, katılımcılara, hareketlerinin sürekli bir tekrar pratiğiyle şekilleneceğini ve bu sürecin içinde kaybolarak, bilinçli düşünceleri bir kenara bırakıp, yalnızca fiziksel etkileşimlere odaklanmalarını amaçlamaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, s. 43)

Tekrar ilkesinin temel amacı, Tekrar kavramını merkeze alarak katılımcıların grup içindeki kolektif hareket dilini derinleştirmeleri ve çoklu uyaranlara eşzamanlı olarak yanıt verebilme kapasitelerini geliştirmeyi amaçlamaktadır. Alıştırma, Tempo, Süre ve Kinestetik Tepki gibi diğer parametreleri geçici olarak askıya alarak, oyuncuların yalnızca çevrelerindeki bedenlerin hareketlerini anlık olarak yansıtmaya pratiğine odaklanmalarını hedeflemektedir. Katılımcıların hem yakındaki hem de uzaktaki bedenleri takip etmeleri, birden fazla kaynaktan gelen hareketssel uyaranlara aynı anda duyarlılık geliştirmeleri ve bu hareketleri ani yaratıcılıkla dönüşüme ğratarak tekrar edebilmeleri beklenmektedir. Alıştırma, bireysel hareket inisiyatifi ile kolektif akış arasındaki dengeyi koruyarak performansın organik sürekliliğini sağlamayı amaçlamakta; böylece katılımcıların yani oyuncuların sahne üzerinde spontane, akışkan ve ilişkisel bir varoluş biçimi geliştirmelerine katkı sunmaktadır. Süreç sonunda, oyuncuların bireysel hareket tercihlerinin grup dinamiğiyle etkileşim hâlinde nasıl evrilebileceğini deneyimlemeleri, fiziksel ifadelerinde esneklik ve çevresel farkındalık düzeylerinde belirgin bir artış gözlemlenmesi beklenmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, s. 43)

Uzamsal Bakış Açısı olan Uzamsal İlişki; “Sahne zerindeki şeylerin arasındaki mesafe, özellikle (1) bir bedenle diğer beden (2) bir beden veya bedenlerle bir grup beden (3) bedenle mimari.” (Bogart ve Landau, 2009, s. 15)

Alıştırma 7: Kareler zerinde Uzamsal İlişki’nin Eklenmesi

Başlangıç aşamasında, grup kareler üzerinde hareket etmeye devam ederken, belirli bir bakış açısına odaklanmak yerine, katılımcılardan serbestçe salınmalarını istenmektedir.

Bu serbest hareket, katılımcıların çevrelerinden bağımsız bir şekilde, yalnızca kendi bedenleriyle etkileşime girmelerini sağlamaktadır. Bir süre sonra, el çırpma sesiyle birlikte durmaları talep edilerek, katılımcılara kendileriyle diğer bedenler arasındaki uzamın farkına varmaları hatırlatılmaktadır. Bu, katılımcıların farkındalıklarını Uzamsal İlişki üzerine yoğunlaştırmalarını sağlamak amacıyla yapılmaktadır. Bu noktada, katılımcıların genellikle kendilerini mesafeli ve güvenli bir uzamda bulmaları muhtemel gözükmektedir. Bu tampon bölge, katılımcıların kendi alanlarını koruyarak hareket etmelerini sağlamaktadır. Ancak, mesafelerin artması ya da azalması ile birlikte, katılımcıların bir olay ya da ilişki yaratmaya başladıklarını anlamaları istenmektedir. Alıştırmanın devamında, katılımcılardan bir kez daha el çırpması ile birlikte kareler üzerinde hareket etmeye başlamaları istenmektedir. Bu aşamada, her katılımcı, hareket etme kararını diğer bedenlerin nerede olduğuna bağlı olarak vermektedir. Katılımcılara, çok yakın ya da çok uzak olma gibi uzamsal tercihler kullanarak, grup içindeki uzamsal ilişkileri sürekli olarak değiştirerek ve spontane bir şekilde hareket etmeleri talep edilmektedir. Bu süreç, katılımcıların uzam bilinciyle hareket etmelerini teşvik etmeyi amaçlamaktadır. Son olarak, bir başka el çırpma sesi ile herkesin durması sağlanarak ve katılımcılara, uzamsal ilişkilerinin nasıl değiştiğine dikkat etmeleri hatırlatılmaktadır. Bu aşama, katılımcıların uzamsal ilişkilerini daha derinlemesine keşfetmelerini sağlamayı hedeflemektedir. Kareler üzerinde bakış açılarını çalıştıktan sonra, yalnızca aşırı hız ve hareketsizlik kullanılarak, farklı seviyelerde ve uzamsal ilişkilerde hareket etmeleri istenmektedir. Bu alıştırma, katılımcıların uzamın farklı yönlerini keşfetmelerini ve uzamsal ilişkilerin sürekli değişen doğasını deneyimlemelerini sağlamayı amaçlamaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 44-45)

Uzamsal İlişki alıştırmasıyla birlikte katılımcıların sahne üzerindeki uzamsal ilişkilere dair bilinç geliştirmelerini sağlamak ve mesafe değişimlerinin ifadesel etkilerini deneyimleyerek uzamı aktif bir anlatı unsuru olarak kullanmalarına teşvik etmektedir. Alıştırma, katılımcıların güvenli alanlarının dışına çıkarak diğer bedenlerle kurdukları fiziksel mesafeyi dinamik bir biçimde manipüle etmeleri ve bu değişimlerin sahne üzerindeki ilişkisel gerilim ve ifadesel potansiyel üzerindeki etkilerini doğrudan gözlemlmeleri hedefiyle yapılandırılmıştır. Süreç boyunca hedef katılımcıların bireysel uzamsal alışkanlıklarının farkına varması, spontane kararlarla mesafelerini artırıp azaltarak hem kişisel hem de kolektif uzamsal bilinçlerini güçlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, alıştırma; oyuncuların uzamı yalnızca fiziksel bir boşluk olarak değil,

ilişkisel anlam üretiminin etkin bir aracı olarak kavramalarını, sahne üzerindeki etkileşimlerinde uzamsal farkındalık, spontanite becerilerini geliştirmelerini amaçlamaktadır. Böylece katılımcılar, performatif pratiklerinde hem bireysel hareket özerkliğini hem de grup içi uzamsal uyumu eş zamanlı olarak yönetebilme yetkinliği kazanması amaçlanmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, s. 44-45)

Uzamsal Bakış Açısı olan Topografya; “Uzamda hareket ederek yerde oluşturduğumuz çizgiler, zemin desenleri, çizim, yer şekli.” (Bogart ve Landau, 2009, s. 15)

Bu alıştırma, katılımcıların Topografya Bakış Açısı’nı keşfederek, uzamsal ilişkileri ve şekilleri daha derinlemesine incelemelerini hedeflemektedir. Çalışmanın başlangıcında, katılımcılara önceki alışırmalarda oluşturdukları hareketlerin aslında bir Topografya oluşturduğunu hatırlatılmaktadır. Bu, katılımcıların önceki çalışmalarını bir bütün olarak görmelerini ve uzam ile ilişkilerini kavramalarını sağlamaktadır. Daha sonra, grup, daha önce kullanılan karenin keskin hatları yerine, eğrilerin, dönüşlerin, dairelerin, çapraz çizgilerin ve köşeli hatların bulunduğu formlara geçiş yapmaktadır. Bu geçiş, uzamı daha organik bir şekilde yeniden keşfetmelerine olanak tanımayı ve Topografya anlayışlarını derinleştirmeyi amaçlamaktadır. Alıştırmanın bir sonraki aşamasında, katılımcılara üç boyutlu alanlar yaratmalarını sağlayacak yeni imgeler eklenmesi istenmektedir. Bu imgelerle, zemin üzerine çeşitli seviyeler eklenerek, uzamın daha dinamik ve katmanlı bir yapıya kavuşması sağlanmaktadır. Zemin boyama aşamasında, katılımcılardan, odaklarını kendilerine çevirerek, ayaklarının altında kırmızı boya olduğunu ve zemini boyadıklarını düşünmeleri istenmektedir. Bu, katılımcıların bedenleriyle uzam arasındaki etkileşimi arttırarak, hareketlerini bir topografya yaratma sürecine dönüştürmektedir. Katılımcılar, diledikleri çizgiler ve renklerle boyanmış topografyalar ortaya çıkarmaktadır.

Tuvalin boyutunun değiştirilmesiyle, tek bir zemin deseniyle yapılan çalışma, farklı boyutlarda uygulanmaktadır. Bu aşama, katılımcıların zemin deseniyle nasıl farklı boyutlarda ve ölçeklerde çalışabileceklerini keşfetmelerini sağlamaktadır. Tuvalin şekli üzerinde de çalışmalar yapılarak, katılımcıların çalışma alanının ortasında, kenarında bir karede ya da bir çemberde şekil oluşturarak mekânla daha özgür bir şekilde ilişki kurmalarını amaçlamaktadır. Son aşamada, katılımcılara, oyun alanının şekli, boyutu ve deseni üzerinde çalışmalarını istenmektedir. Bu üç kavramdan ikisini koruyarak, diğerini değiştirmeleri talep edilmektedir. Örneğin, bir deseni koruyarak alanın şeklini

değiştirmeleri ya da Tempo bilincine sahip olarak Şekil üzerinde çalışmaları istenmektedir. Topografya' ile çalışırken, tempo ve süre değişimlerinin, mekânda farklı desenlerin ortaya çıkmasına neden olacağı hatırlatılmaktadır. Bu alıştırma, katılımcıların Topografya kavramı etrafında hareket ederken uzamın ve zamanın etkilerini nasıl deneyimleyeceklerini anlamalarını sağlayacak şekilde yapılandırılmıştır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 45-47)

Topografya alıştırmalarının temel amacı, katılımcıların uzamsal farkındalık düzeylerini artırarak, hareket üzerinden uzamı bilinçli biçimde yapılandırma ve dönüştürme becerilerini geliştirmektir. Çalışma süreci, geometrik ve organik formlar arasında geçişler yaparak sahne uzamının çeşitliliğini keşfetmeyi; bireysel ve kolektif hareket pratikleri aracılığıyla uzamsal kompozisyon yaratımını teşvik etmeyi hedeflemektedir. 'zemini boyamak' metaforu, katılımcıların bedenlerinin zemin üzerinde bıraktığı izleri sanatsal bir üretim biçimi olarak algılamalarına olanak tanıyarak, hareketin görsel ve fiziksel değerine dair farkındalık geliştirmelerini sağlamaktadır. Tuvalin boyutu ve şekli üzerine yapılan varyasyon çalışmaları, hareket desenlerinin farklı uzamsal düzenlemeler altında nasıl evrilebileceğini deneyimleterek, katılımcıların çevresel değişimlere karşı adaptasyon yetilerini güçlendirmeyi amaçlamaktadır. Ayrıca oyun alanının şekil, boyut ve desen parametreleri arasında yapılan kontrollü değişiklikler, oyuncuların sahne üzerinde stratejik konumlanma, uzamsal kompozisyon oluşturma ve yaratıcı kararlar verme becerilerini sistematik bir şekilde geliştirmelerine imkân tanımaktadır. Sürecin sonunda, katılımcıların yalnızca bireysel hareket repertuarlarını değil, aynı zamanda kolektif uzam algılarını da rafine ederek, performatif sahne dilinde daha bilinçli, yaratıcı ve estetik olarak bütünlüklü bir ifade düzeyine ulaşmaları beklenmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 45-47)

Uzamsal Bakış Açısı olan Şekil; Bedenin ya da bedenlerin oluşturduğu dış çizgiler ya da şekillerdir. Şekiller üç şekilde incelenebilmektedir. Çizgiler, eğriler, çizgi ve eğrilerin birlikte kullanımı. Bu şekiller yuvarlak, köşeli ya da ikisinin bir karışımı olabilirler. Şekiller uzamda hareket halinde ya da durağan da olabilmektedir. Kısaca şekiller; uzamdaki beden, mimariyle birlikte şekillenen beden, uzamda diğer bedenlerle oluşturulan şekil olarak incelenmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, s.13)

Alıştırma 8: Şekil'e Giriş, Temel Öğeler

Bu alıştırma, katılımcıların beden dili aracılığıyla uzamı ve şekilleri keşfetmelerini amaçlayan bir dizi hareket pratiği sunmaktadır. Alıştırma, şekil ve hareket arasında kurulan ilişkiyi derinleştirirken, katılımcıların bedenlerinin ifade biçimlerinin farkına varmalarını sağlamayı hedeflemektedir. Çalışma, şekil kavramı etrafında konumlanan kinestetik farkındalığı arttırarak, uzamda ve zaman içinde hareket eden bedenlerin nasıl farklı anlamlar ürettiğini anlamalarını teşvik etmek için yapılandırılmıştır. İlk aşamada, katılımcılara nötr bir pozisyonda durmaları ve mevcut beden pozisyonlarının zaten bir şekil ifade etmekte olduğunu fark etmeleri hatırlatılmaktadır. Bu aşama, bedensel farkındalığı arttırmaya yönelik olup, katılımcıların bacak ve kolları dışında, bedenlerinin diğer kısımlarını da kullanarak çeşitli düz ve açılı şekiller oluşturmalarını teşvik etmektedir. Burada, şekillerin dışarıdan gözlemlenebilir ve anlaşılabilir olmasına özen gösterilmektedir. Bir sonraki aşamada, katılımcılara eğri ve köşesiz şekiller kullanmaları istenmektedir. Bu süreçte, eğrilerin köşeler yerine hangi çağrışımları uyandırdığını keşfetmeleri amaçlanmaktadır. Katılımcılar, eğri formlar ve düz çizgiler arasında geçiş yaparak, bedenlerinde farklı şekillerin organik bir şekilde evrilmesine olanak tanımaktadır. Çalışmanın ilerleyen aşamalarında, beden farklı bölümleriyle eğri ve düz çizgiler arasında kombinasyonlar yapmaları istenmektedir. Bu aşama, katılımcıların bedenlerinin farklı kısımlarını bağımsız olarak kullanabilmelerini sağlayacak ve farklı şekillerin kombinasyonu üzerinden yeni anlamlar üretmelerine olanak tanımaktadır. Katılımcılardan, şekillerin tempo ile etkileşimde nasıl evrildiğini gözlemlmeleri istenmektedir. Örneğin, yavaş bir tempo ile şekil oluşturmak, katılımcılara şeklin belirginleşmesi için daha fazla zaman tanıyacakken, hızlı bir tempo, daha spontane ve geçici şekillerin ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Sonraki aşamada, şekillerin hareketli ya da durağan olabileceği vurgulanarak, katılımcılara kullandıkları şekil ile uzamda hareket etmeleri istenmektedir. Bu süreç, katılımcıların şeklin evrilmesine ve dönüşmesine olanak tanıyarak, aynı zamanda şekil ile hareket arasındaki dinamiği keşfetmelerini sağlamak amacıyla. Bir sonraki aşama, katılımcıların şekillerin diğer bedenlerle etkileşime girmesini sağlamaya yönelik olarak gerçekleştirilmektedir. Bu aşamada, etkileşimin anlamlı ve dışa dönük bir biçimde gerçekleşmesine odaklanarak, katılımcıların bedenleriyle şekiller oluştururken, birbirleriyle etkileşime girmesi ve anlamlı bir kolektif ifade yaratmaları amaçlanmaktadır. Katılımcılara, birbirleriyle etkileşimde bulunurken anlamsız yığınlar oluşturmak yerine, küçük gruplar halinde

anlamalı ve dışa dönük şekiller oluşturmaları istenmektedir. Son olarak, katılımcılardan eş ya da eşlerle birlikte şekil alıp, bu şekil ile uzamda seyahat etmeleri istenmektedir. Bu süreçte, katılımcılara diğer şekillerle ve bedenlerle etkileşime girme, dönüşme ve spontane olmaya teşvik edilmektedir. Alistırma, katılımcıların kolektif bir yaratıcılık sürecine dahil olarak, şekil ve hareket arasındaki etkileşimi keşfetmelerini amaçlamaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 47-48)

Alistirmaların temel amacı, katılımcıların beden aracılığıyla oluşturdıkları çizgisel, eğrisel ve karmaşık şekiller üzerinden uzamsal kompozisyon geliştirme ve bedensel anlatım kapasitelerini derinleştirme becerilerini güçlendirmeyi amaçlamaktadır. Çalışma süreci, bireysel düzlemde bedenin farklı bölümlerini kullanarak çeşitli şekil formları üretmeyi; çizgiler ve eğriler arasında geçişler yaparak bu formların dramatik ve görsel etkilerini araştırmayı hedeflemektedir. Ayrıca tempo değişimleriyle ilişkilendirilen hareket pratikleri, katılımcıların zaman ve uzam farkındalığını artırarak, bedenin durağan ve hareketli hâllerinin sahne üzerindeki anlatı gücünü deneyimlemelerine olanak tanımaktadır. Grup düzeyinde gerçekleştirilen etkileşimli uygulamalar ise katılımcıların diğer bedenlerle temas ve dönüşüm yoluyla kolektif kompozisyonlar yaratma becerilerini geliştirmekte; bireysel ve kolektif yaratıcılığı dengeli bir biçimde işleyebilmelerine katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Bu süreç sonucunda, oyuncuların beden dilinin görsel ve şekline dair potansiyelini bilinçli bir biçimde kullanma becerisiyle, sahne üzerinde şekil ve uzamla ilişkilerini estetik ve anlatımsal araçlar hâline getirmeleri beklenmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 47-48)

Uzamsal Bakış Açısı olan Jest; Bedenin bir ya da birkaç bölgesini içeren hareket olan jest. Başı, ortası sonu olan bir şekildir. (1) Davranışsal Jest; Günlük yaşamımızda karşılaşılabileceğimiz fiziksel, somut insan davranış dünyasına ait olan jestler. (2) İfadesel Jestler; Ruhsal bir durumu, duyguyu, isteği, fikri ya da değeri ifade etmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, s. 14)

Alistırma 9: İfadesel Jestler

Bu alıştırma, katılımcıların bedensel anlatım kapasitelerini genişleterek, jest kavramı üzerinden duygu ve düşünce ifade etme becerilerini geliştirmeyi amaçlamaktadır. Önceki aşamalarda şekil odaklı gerçekleştirilen çalışmalardan farklı olarak, bu uygulamada beden hareketinin yalnızca biçimsel değil, anlam yüklü bir anlatı taşıyıcısı olduğu vurgulanmaktadır. Katılımcılardan artık şekil kavramının ötesine geçerek hareketi bir

ifadesel jest olarak düşünmeleri beklenmektedir. Çalışmanın başlangıcında, katılımcılardan gerçekleştirdikleri her hareketin bir başlangıç, gelişme ve bitiş noktasına sahip olduğunu; bu hareketlerin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda düşünsel ve duygusal bir temele dayandığını fark etmeleri istenmektedir. Bu farkındalık, hareketin içsel motivasyonuna odaklanmayı ve jestin arkasındaki düşünce ya da duyguyu keşfetmeyi beraberinde getirmektedir. İkinci aşamada, katılımcılardan belirli duyguları jest yoluyla ifade etmeleri talep edilmektedir. Bu aşamada örnek olarak üzüntü, mutluluk, öfke ya da nefret gibi duygular üzerinden bedensel anlatımın yoğunlaştırılması beklenmektedir. Bu ifade biçimleri, duygunun bedende nasıl somutlaştığını ve jestin izleyiciye nasıl aktarıldığını keşfetmeye yönelik tasarlanmıştır. Bir sonraki adımda, katılımcılardan yalnızca duyguları değil, aynı zamanda belirli fikirleri de jest yoluyla ifade etmeleri istenmektedir. ‘Savaş’, ‘barış’ ya da ‘hastalık’ gibi soyut kavramların fiziksel bir jest aracılığıyla nasıl bedenselleştirilebileceği üzerine çalışmalar yürütülmektedir. Bu süreçte, katılımcıların hangi beden bölgelerini ifade için sıklıkla kullandıklarını veya hangi bölgeleri kullanmaktan kaçındıklarını gözlemlenmeleri ve sorgulamaları beklenmektedir. Bu, bedensel alışkanlıkların ve sınırlamaların farkına varılması açısından önem taşımaktadır. Son aşamada, jestlerin yalnızca kol ve yüz gibi bedenın geleneksel ifade alanlarıyla sınırlı kalmaması; aksine, tüm bedenın jestin bir parçası haline getirilmesi hedeflenmektedir. Katılımcılardan, örneğin ayak parmaklarından başlayarak tüm vücut bölümlerini sırayla kullanarak jest üretmeleri talep edilmektedir. Bu sayede jestin bedende yayılması ve daha bütüncül bir anlatım aracı haline gelmesi sağlanmaktadır. Alıştırma sonunda, katılımcıların jestin yalnızca tek bir bölgeden çıkan bir hareket değil, bütün bedensel varoluşun bir ifadesi olduğunu kavramaları beklenmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 49-50)

Alıştırma 10: Davranışsal Jestler

Bu alıştırma, katılımcıların ifadesel jestlerden davranışsal jestlere geçişini olanaklı kılarak, bedensel anlatımın daha gündelik, tanınabilir ve toplumsal olarak paylaşılan biçimlerine yönelmesini amaçlamaktadır. Çalışma süreci, jestin hem bireysel hem de kültürel katmanlarını araştırmayı ve katılımcıların jest repertuarlarını genişletmelerini desteklemeyi hedeflemektedir. Çalışmanın başlangıcında, katılımcılardan hâlihazırda içinde bulundukları ifadesel jestlerin dönüşmesine ve bunların davranışsal jestler hâline gelmesine izin vermeleri beklenmektedir. Bu geçişin, daha somut, gündelik yaşamın

içinde sıkça karşılaşılan ve kültürel olarak kodlanmış jestleri içermesi hatırlatılmaktadır. Örneğin, sokakta yürürken gerçekleştirilen bir el hareketi ya da ev içindeki gündelik bir davranış jesti bu kapsamda değerlendirilebilir. Bu süreçte katılımcıların, hızlı ve spontane üretimler yapmaları teşvik edilmekte, böylelikle yargı mekanizmaları devreye girmeden özgürce deneme yapmaları beklenmektedir. Diğer aşamada, katılımcılardan beden ve sağlıkla ilişkili davranışsal jestler üretmeleri istenmektedir. Bu jestler örneğin titreme, esneme, terleme ya da sıcaktan bunalma gibi günlük hayatta gözlemlenebilen fiziksel ifadeleri içermektedir. Katılımcıların bu jestleri gerçekleştirirken bedenin hangi bölümlerini aktif şekilde kullandıklarını gözlemlmeleri ve jestin gerçekliğini sorgulamaları beklenmektedir. İkinci aşamada, belirli bir tarihsel dönem ya da kültürel bağlamla ilişkilendirilebilecek jestler üzerine çalışmalar yürütülmektedir. Örneğin, 1910'lu yılların bedensel ifade biçimlerinin, dönemsel mimari, tempo ya da şekil algılarıyla nasıl etkileşimde bulunduğu üzerine katılımcıların dikkatlerinin çekilmesi beklenmektedir. Bir sonraki aşamada, katılımcılardan bireye özgü, alışkanlık jestleri araştırmaları ve denemeleri istenmektedir. Bu süreçte katılımcıların beden farkındalıklarını artırmaları ve spontane üretimlerini yargılamadan gerçekleştirmeleri önem taşımaktadır. Çalışmanın devamında, katılımcılardan belirli janrlara (türlere) ait jestler üretmeleri beklenmektedir. Bu jestler Western sineması, bilgi yarışmaları ya da yirminci yüzyıl komedilerine özgü ifade biçimlerini içerebilmektedir. Janr farkındalığı, bedensel anlatımın bağlamsal olarak nasıl dönüştüğünü anlamak açısından önemlidir. İzleyen aşamada, jestlerin ima barındıran türleriyle çalışılması önerilmektedir. Örneğin, birini uyarmak, susturmak ya da selamlamak gibi jestlerin ardında yer alan niyetin keşfedilmesi, jestin yalnızca bir hareket değil, iletişimsel bir araç olduğunun anlaşılmasını sağlanmaktadır. Bu tür jestlerde sözlü ifadeye de yer verilebilmekte, ancak öncelik bedenin ifade gücüne tanınmaktadır. Katılımcıların, jestler aracılığıyla 'Yumuşak Odak' kullanarak diğerleriyle temas kurmaları ve jestin anlam yaratma potansiyelini keşfetmeleri beklenmektedir. Son olarak, katılımcıların bedenin tamamını ya da belirli bir bölümünü kullanarak jestler üretmeleri istenmektedir. Bu çift yönlü uygulama, bedensel ifadenin kapsayıcılığını ve ayrıntısallığını araştırmak açısından önemlidir. Katılımcıların hem bütüncül hareketlerle hem de minimal jestlerle anlam yaratma becerilerini geliştirmeleri hedeflenmektedir. Bu kapsamda yürütülen çalışmaların, jestin hem davranışsal hem de estetik bir anlatım aracı olduğunu kavramsallaştırmalarına katkı sunması beklenmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 50-51)

Bu Jest alıştırımlarının temel amacı, oyuncuların beden aracılığıyla duygu, düşünce ve gündelik davranış repertuarlarını genişletmelerini sağlayarak, jestin hem bireysel ifade hem de toplumsal temsil kapasitesini derinlemesine keşfetmektir. İfadesel Jestler çalışması, katılımcıların beden dilini kullanarak soyut içsel durumlarını duygular ve fikirler gibi fiziksel hareketler aracılığıyla görünür kılmalarını hedeflerken; Davranışsal Jestler çalışması, gündelik yaşamdan türeyen, kültürel ve tarihsel bağlamda kodlanmış beden hareketlerini analiz etmeyi ve sahne diline taşımayı amaçlamaktadır. Süreç içerisinde oyuncular, hem spontan hem de bilinçli jest üretiminde yargılamadan deneyimleme pratiği geliştirerek, bedenlerinin ifade olanaklarını genişletmekte; bedensel hafıza, gözlem yetisi ve toplumsal davranış kodlarına dair farkındalık kazanması beklenmektedir. Ayrıca, jestlerin farklı tempo, biçim ve uzamsal ilişkilere uyum sağlayarak nasıl evrildiğini gözlemleme becerisi edinmektedirler. Alıştırımların çıktısı olarak, katılımcıların sahne üzerinde daha özgün, inandırıcı ve anlam yüklü bir beden dili geliştirmeleri; karakter yaratımı ve dramatik yapı kurulumunda jestin anlatımsal gücünden etkin biçimde yararlanabilmeleri hedeflenmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 49-52)

Uzamsal Bakış Açısı olan Mimari; Uzamın fiziksel unsurları ile bu unsurların hareket üzerindeki etkilerini inceleyen bir Bakış Açısı'dır. Bu perspektif, mekânın sadece bir arka plan değil, hareketin şekillenişine doğrudan etki eden bir ortam olduğunu vurgulamaktadır. Mimari, beş temel unsurla açıklanmaktadır: Katı kütle, bir uzamın yapı taşları olan duvarlar, kapılar, eşyalar ve aksesuarlar gibi fiziksel öğeleri ifade etmekte olup, bu öğeler uzamsa hareketin yönünü ve dinamiğini belirleyerek hareketin sınırlarını çizmektedir. Doku, katı kütlenin malzemesinin fiziksel yapısına atıfta bulunarak, bu malzemelerin hareketle etkileşime girerek farklı duygusal ve fiziksel tepkiler oluşturmalarını hedeflemektedir. Işık, uzamın ışık kaynaklarının yansıması ve gölge oyunları ile ilişkili olarak, hareketin algılanışını etkilemekte olup, ışığın uzamdaki dağılımı, hareketin vurgularını ve zamanlamasını belirlemektedir. Renk, uzamın renk paletinin, bireylerin duygusal tepkilerini şekillendirmede ve hareketin temposunu yönlendirmede önemli bir rol oynamakta olup, bu etkileşimi anlamak hedeflenmektedir. Son olarak, Ses, uzamın akustik özellikleri ve seslerin hareketle olan ilişkisini inceleyerek, zamanlamayı ve hareketin biçimini etkileyen bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu unsurlar, bir uzamda gerçekleşen hareketin biçimini, hızını ve etkileşimini yönlendiren temel bileşenler olarak değerlendirilmektedir. Mimari, aynı

zamanda uzamsal metaforlar üretme olanağı sunmakta olup, örneğin ‘duvara karşı olmak’, ‘arada kalmak’ veya ‘kapının eşiğinde olmak’ gibi ifadelerle, bireylerin çevreleriyle kurdukları psikolojik ve duygusal bağları simgelenmektedir. Bu bağlamda, mimari, yalnızca fiziksel bir ortamı değil, bireylerin mekânla kurdukları etkileşimin duygusal ve psikolojik katmanlarını da şekillendiren çok boyutlu bir dil olarak karşımıza çıkmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, s. 15)

Alıştırma 11: Mimariye Giriş

Katılımcıların, genellikle gündelik kullanımda farkında olmadan yöneldikleri mimari unsurların örneğin zemin, duvar, ışık kaynağı, doku ve renk gibi öğelerin, bedensel hareket üzerindeki etkilerini gözlemlemeleri ve bu etkileri hareket pratiğiyle somutlaştırmaları beklenmektedir. Çalışma süresince Jestlerin, Şekillerin, Tempoların ve Topografya yönelimlerin, bulunulan fiziksel çevre tarafından biçimlendirilmesi hedeflenmektedir. Katılımcılardan, üzerinde durdukları zeminin dokusunu, sertliğini ya da eğimini bedensel hareketin yönlendiricisi olarak kullanmaları istenmektedir. Aynı şekilde, uzamda bulunan sabit mimari kütlelerin örneğin sütun, duvar ya da sandalye gibi yapıların, bedenini yönelimini, duruşunu ve jest üretimini nasıl etkileyebileceği üzerine çalışmaları teşvik edilmektedir. Bu süreçte, mimari öğeler yalnızca pasif dekoratif öğeler olarak değil, hareketin oluşumunu ve niteliğini doğrudan etkileyen aktif bileşenler olarak ele alınmaktadır. Alıştırma kapsamında ayrıca, dokunsal farkındalığın harekete yansımaları araştırılmakta ve katılımcıların farklı yüzey dokularına (örneğin taş, ahşap, kumaş vb.) duyu tepki geliştirmeleri beklenmektedir. Benzer şekilde, ışık kaynağına göre konumlanmak, gölgelerle etkileşim kurmak ya da ışığın şiddetine ve yönüne göre hareketin yönünü değiştirmek gibi uygulamalarla ışığın hareket üzerindeki belirleyici rolünün keşfedilmesi amaçlanmaktadır. Renk olgusu da bu bağlamda değerlendirilmekte; katılımcıların uzamda gözlerine çarpan renklere yönelerek ya da onlardan uzaklaşarak dans etmeleri istenmektedir. Bu görsel ve duyu uyaranlar aracılığıyla hareketin içeriği zenginleştirilmekte ve bedenini çevresel verilere açık hâle gelmesi sağlanmaktadır. Nesnelerle gerçekleştirilen etkileşimler aracılığıyla bedenini dışsal öğelerle kurduğu ilişki araştırılmakta ve bu nesnelerin hareketini hem biçimini hem de anlamını dönüştürme potansiyelleri sınanmaktadır. Katılımcıların bu nesneleri yalnızca araçsallaştırmaları değil, aynı zamanda onlarla oyun kurmaları, iletişim geliştirmeleri ve onları bedenini uzantısı olarak değerlendirmeleri teşvik edilmektedir. Alıştırmanın kolektif boyutu

doğrultusunda, katılımcıların yalnızca bireysel olarak değil, uzamdaki diğer beden ve nesnelerle etkileşime girerek ortak bir hareket dili geliştirmeleri beklenmektedir. Bu bağlamda, kolektif bedenlerin dönüşüme ve spontane oluşuma açık bir biçimde iş birliği içinde hareket etmeleri teşvik edilmektedir. Ayrıca çalışmanın yalnızca belirli ve sınırlı bir alanla değil, uzamın bütününe kapsayacak şekilde gerçekleştirilmesi önerilmektedir. Katılımcıların çıkış kapısı, koridor ya da basamak gibi alanları da performatif uzama dâhil etmeleri beklenmektedir. Son olarak, katılımcılardan sadece yakın çevredeki değil, uzaktaki mimari öğelere de odaklanmaları, bu öğelerle zihinsel ve bedensel bir diyalog geliştirmeleri talep edilmektedir. Örneğin, uzamın karşı ucundaki bir kapı ya da uzak bir sütunla kurulan hayali temas üzerinden hareketin yönünün ve niteliğinin yeniden şekillenmesi hedeflenmektedir. Bu uygulama ile bedenin yalnızca fiziksel yakınlıkla değil, uzamsal bilinç ve algısal yönelimle de ilişki kurması sağlanmaktadır. Tüm bu süreç boyunca, bedenin mimari çevreyle kurduğu ilişkinin yeniden yapılandırılması ve performatif potansiyelin çevresel bağlamdan beslenerek genişletilmesi amaçlanmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 50-52)

Bu alıştırmanın temel amacı, katılımcıların mimari unsurların performans üzerindeki belirleyici etkisini derinlemesine inceleyerek performans alanıyla kurulan fiziksel ve yaratıcı diyalogu güçlendirmeyi hedeflenmektedir. Çalışma, uzamın katı kütleler, doku, ışık, renk ve ses gibi beş bileşeninin hareket üzerindeki rolünü araştırmayı amaçlamaktadır. Zeminle kurulan ilişkiyi fark ederek, duvar ve sütun gibi mimari öğelerin yönlendirdiği hareket dizilerini deneyimlemek ve uzamsal duyarlılığı artırmak hedeflenmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 52-54)

Fiziksel Bakış Açılarının Bir Araya Getirilmesi

“Viewpoint çalışmasında seçimleri her zaman sezgisel olarak ve etrafta olup bitenlere dayalı olarak yapıyoruz.” (Bogart ve Landau, 2009, s. 65)

Alıştırma 1: Sayı Sayma

Uygulamanın ilk aşamasında grup üyelerinin dairesel bir düzende konumlanmaları ve hep birlikte yirmiye kadar saymaları beklenmektedir. Ancak bu süreçte belirli kurallar çerçevesinde hareket edilmesi gerekmektedir: Sayılar herhangi bir sıra gözetmeksizin, rastlantısal bir biçimde ve bireysel inisiyatifle söylenmeli; aynı sayının iki kişi tarafından aynı anda söylenmesi durumunda süreç kesintiye uğrayarak başa dönmektedir. Bu durum, katılımcıların yalnızca kendi eylemlerine değil, grubun genel ritmine ve diğer bireylerin

tepkilerine de dikkat kesilmelerini zorunlu kılmakta, böylece kolektif bilinç düzeyinin gelişmesini sağlamaktadır. Katılımcı sayısının fazlalığına göre, her bireyin yalnızca bir kez sayı söylemesinin beklenmesi, gruba eşit katılım alanı tanımakta ve sorumluluğun bireyler arasında dengeli bir biçimde dağılmasına olanak vermektedir. İzleyen aşamada ise, grup üyelerinden alandaki hareketlerini yumuşak bir odakla gerçekleştirmeleri talep edilmektedir. Katılımcılar, uzamda serbestçe yürürken belirli aralıklarla tempolarını birlikte yükseltmekte, artan tempoyla birlikte grup içi koordinasyonu koruyarak koşma hızına ulaşmaktadır. Bu noktada, bireysel kararların yerini kolektif sezgiye bırakması beklenmektedir; katılımcıların herhangi bir işaret ya da komut beklemeksizin, içsel bir kararla tempoyu düşürmeleri ve istedikleri an hareketsiz kalmaları gerekmektedir. Bu uygulama, bedensel farkındalıkla birlikte grup içi sessiz iletişim becerilerini geliştirmeyi hedeflemektedir. Katılımcıların grup içindeki hareket örüntüsünü yalnızca gözlem ve beden sezgisiyle takip etmeleri ve bu sayede kolektif bir davranış modeline uyum sağlamaları amaçlanmaktadır. Kısa bir hareketsizlik süresinin ardından, grubun ortak bir sezgi ya da kararla yeniden hareket etmeleri, üstelik aynı hız ve keskinlikte yürümeleri beklenmektedir. Bu bölümde hem bireysel sezgi hem de grup algısının yeniden senkronize edilmesi amaçlanmakta, kolektif karar alma süreçlerinin bedensel düzeyde somutlaştırılması hedeflenmektedir. Söz konusu alıştırma; spontane koordinasyon, grup içi dikkat paylaşımı ve ortak eylem üretimi gibi performatif çalışmalar için temel oluşturabilecek nitelikte deneyim alanları yaratmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 64-65)

Bu alıştırma ile birlikte grup üyelerinin sözlü iletişim olmaksızın birbirini dinleme, anlama ve ortak bir ritim yakalama kapasitesini artırması amaçlanmaktadır. Sayı sayma etkinliği, katılımcıların bireysel inisiyatif alırken aynı anda grubun kolektif enerjisine duyarlılık göstermesini sağlayarak, anlık tepki verme ve ortak zamanlama becerilerini test etmektedir. İki kişinin aynı sayıyı söylemesi durumunda başa dönülmesi, gruba hata yapma korkusunu aşma, yeniden başlama esnekliği kazanma ve sürece güvenme deneyimi kazandırmayı amaçlamaktadır. Yürüyüş ve tempo değişimleriyle devam eden çalışma ise, katılımcıların bedensel farkındalıkla hareket ederek ortak tempoyu yakalama, hız değişimlerini kolektif kararlarla yönetme ve durağanlık-hareket dengesini koruma becerilerini geliştirmeye teşvik etmektedir.

Alıştırma 2: Akış

Alıştırma sürecinde katılımcılardan, her zaman temel prensip olarak ‘Yumuşak Odak’ durumunu korumaları beklenmekte ve bunun yanı sıra sahne uzamına dair bilinç düzeylerinin de sistemli biçimde artırılması hedeflenmektedir. Alıştırma, birbirine eklemlenerek ilerleyen beş aşamadan oluşmakta ve son aşamada tüm bileşenlerin eşzamanlı olarak bedenleştirilmesi istenmektedir. İlk olarak, katılımcıların bedenleri arasında oluşan boşlukların, yani uzamın, birer ‘kapı aralığı’ olarak düşünülmesi beklenmektedir. Bu farkındalıkla birlikte, oyuncuların uzamda hareket etmeye devam ederken karşılına çıkan tüm bu ‘kapı aralıklarından’ geçmeleri ve bu geçişler esnasında beklenmedik yönlerde hareket etmeye açık olmaları talep edilmektedir. İkinci aşamada, oyuncuların tempolarını serbestçe değiştirmeleri istenmektedir. Bu değişimle birlikte bedensel ritimlerin çeşitlenmesi, uzam içerisindeki hareketin hem bireysel hem de toplu düzeyde yeniden düzenlenmesini olanaklı kılmaktadır. Üçüncü aşamada, katılımcılara hareketin süreklilik arz etmek zorunda olmadığı hatırlatılmakta; yani istedikleri anda durabilme hakları olduğu belirtilmektedir. Bu, bedensel otomatizmin kırılmasını ve her bir jestin, duruşun veya yönelimin bilinçli bir seçim haline gelmesini sağlamaktadır. Dördüncü aşamada, katılımcılardan uzamda görünmez çizgiler oluşturmak üzere bir başka kişiyi takip etmeleri istenmektedir. Bu durum, hem bireysel farkındalığı hem de kolektif ilişkilenemeyi derinleştirmekte; sahne üzerinde görünmez hareket haritalarının ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır. Beşinci ve son aşamada ise, oyunculara kapı aralıklarından geçmek üzereyken istedikleri anda sırtlarını dönebilecekleri bilgisi verilmektedir. Bu jest, bireyin ani yön değişimleriyle uzamla kurduğu ilişkiyi dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Tüm bu bileşenler tanıtıldıktan sonra, katılımcılardan söz konusu beş unsuru aynı anda, eşzamanlı olarak uygulamaları istenmektedir. Bu noktada beden, uzam, yönelim, tempo ve dikkat düzeylerinin bütünlüklü bir organizasyona dönüşmesi amaçlanmaktadır. Uygulamanın derinleştirilmesi amacıyla sahne uzamında hayali düz bir çizgi oluşturulmakta ve tüm katılımcıların bu çizgiye sırtları dönük şekilde yer almaları istenmektedir. Bu konumda yalnızca bir kişinin, grup tarafından fark edilebilir bir biçimde yüzünü dönmeye izin verilmektedir. Ardından bu kişi yeniden sırtını döndüğünde, başka bir kişinin yüzünü dönmesi beklenmektedir. Bu eylem döngüsü, grup içi dikkat paylaşımı, gözlem duyarlılığı ve eş zamanlı farkındalık becerilerinin güçlendirilmesini hedeflemekte; kolektif sahne varlığının sessiz, ancak etkili bir biçimde inşa edilmesini amaçlamaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 65-66)

Bu çalışma, oyuncuların sezgisel karar alma becerilerini, mekânı bütüncül kullanma yeteneğini ve grup senkronizasyonunu güçlendirmek üzere kurgulanmıştır. Kapı aralıkları metaforuyla uzamın ‘oyunabilir’ potansiyelini keşfeden katılımcılar, tempo değişimleriyle ritim duyarlılığını, sırt dönme ve yüz dönme eylemleriyle de gizli iletişim becerilerini geliştirmesi amaçlanmaktadır.

Alıştırma 3: Kulvar Çalışması

Bu alıştırma, katılımcıların beden farkındalığını, sahne üzerindeki uzamsal ilişkilerini ve diğer oyuncularla kurdukları sezgisel etkileşimi derinleştirmek amacıyla yapılandırılmıştır. Katılımcıların, çalışma alanının arka bölümüne yatay bir hat oluşturacak şekilde ve eşit mesafelerle dizilmeleri beklenmektedir. Her katılımcının önünde, sahne ön çizgisine kadar uzanan ve yalnızca kendisine ait olan hayali bir ‘kulvar’ bulunduğu varsayılmakta, bu kulvar içerisinde serbestçe ileri ve geri hareket edebilecekleri bir alanları olduğu kabul edilmektedir. Alıştırma süresince katılımcılardan yalnızca belirli hareketleri kullanmaları beklenmektedir: yürümek, koşmak, sıçramak, yere düşmek ve hareketsiz kalmak. Bu beş eylem, fiziksel anlatımda doğrudanlık taşıyan ve yoruma açık olmayan nitelikleriyle bedenın temel ifade olanaklarını araştırmak için seçilmiştir. Her ne kadar kulvarlar bireysel olarak tanımlanmış olsa da, katılımcıların yalnızca bireysel hareketlerine odaklanmaları değil, aynı zamanda ‘Yumuşak Odak’ aracılığıyla tüm sahne uzamına duyarlılık geliştirmeleri istenmektedir. Böylece, grup içi kolektif uyum ve bedensel eşzamanlılık doğal yollarla gelişmesi hedeflenmektedir. Çalışmanın temel yapısını Bakış Açıları başlığı altında yer alan beş özgül unsur oluşturmaktadır: Kinestetik Tepki, Uzamsal İlişki, Tekrar, Süre ve Tempo. Katılımcıların yalnızca bu beş perspektife bağlı kalarak hareket üretmeleri gerekmektedir. Mimari, Jest ve Şekil bu çalışma kapsamında kullanılmamakta; Topografya ise zaten tanımlı kulvarlar aracılığıyla sabitlenmiştir. Hareketlerin bilişsel olarak planlanmasından ziyade, sezgisel bir şekilde doğmasına izin verilmesi esastır. Katılımcılardan, bu zamana kadar deneyimledikleri Viewpoints ilkelerini artık düşünmeden, doğrudan bedensel tepki aracılığıyla harekete dönüştürmeleri beklenmektedir. Katılımcıların hazır oldukları anda çalışmaya başlamaları teşvik edilmekte, ancak çalışmanın ilerleyişinde herhangi bir acelecilikten kaçınılması büyük önem taşımaktadır. Hareketin yönlendirici bir unsur olarak kabul edilmesi, katılımcının bedenine güvenmesini ve önceden planlamadan gelen tepkileri kabullenmesini sağlamaktadır. Çalışmanın bir diğer önemli ilkesi ise her bir

hareketin, öncesinde gerçekleşmiş olan bir başka harekete doğrudan bir yanıt olarak doğması gerekliliğidir. Bu bağlamda, doğrudan doğaçlamaya dayalı bir tepki kurulmakta ve katılımcılar, sahne üzerinde rastlantısal değil, birbirini izleyen ve duyumsal bir düzlemde gelişen eylemler bütünü oluşturmaya yönlendirilmektedir. Sonuç olarak, bu alıştırma katılımcıların sahnede olaylar inşa etmelerinden ziyade, bedenleri aracılığıyla dinlemeyi ve yanıt üretmeyi öğrenmelerini amaçlamaktadır. Bu farkındalık, sadece bedensel duyarlılığı artırmakla kalmaz, aynı zamanda sahne üzerinde organik bir etkileşim zemini oluşturur ve oyuncuların kendiliklerinden yola çıkarak kolektif bilinç geliştirmelerine katkı sağlaması amaçlanmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 66-68)

Alıştırma 4: Kareli Defter Çalışması

Alıştırma, katılımcıların sahne üzerindeki uzamsal ilişkiler ve fiziksel kompozisyonlar aracılığıyla bilinçli hareket üretmeleri amacıyla yapılandırılmıştır. Katılımcılardan, çalışma alanında yatay bir çizgi boyunca, aralarındaki mesafeyi kendi tercihlerine göre belirleyerek yan yana dizilmeleri beklenmektedir. Bu düzenleme, katılımcıların hem Uzamsal İlişki hem de Şekil kavramları doğrultusunda bireysel kararlar alabilecekleri bir serbestlik alanı yaratmaktadır. Mesafelerin ve hizalanmanın sabit değil, kişisel yorumlara açık bir biçimde yapılandırılması, her katılımcının kendi bedensel ve uzamsal farkındalığını aktif olarak devreye sokmasına olanak tanımaktadır. Çalışma süresince, katılımcılara sıklıkla kullanılan ‘Yumuşak Odak’ yaklaşımını benimsemeleri, yani yalnızca kendi bedenlerine değil aynı zamanda çevrelerinde gelişen tüm bedensel olaylara da eş zamanlı bir dikkat göstermeleri gerektiği hatırlatılmaktadır. Her bir katılımcı, bulunduğu karenin izin verdiği tüm yönlere doğru hareket edebilme serbestliğine sahiptir. Ancak bu hareketlerin rastlantısal ya da amaçsız bir biçimde değil, muhakkak bir sebep doğrultusunda gerçekleşmesi beklenmektedir. Bu bağlamda, alıştırmanın temel ilkesi, tüm hareketlerin bir tepki olarak doğması gerektiğidir. Katılımcıların; Uzamsal İlişki, Kinestetik Tepki, Tempo, Mimari, Şekil ve Jest gibi Viewpoints tekniğine özgü bakış açılarını yalnızca birer gözlem aracı olarak değil, aynı zamanda hareketin doğmasını sağlayan asıl gerekçeler olarak kullanmaları beklenmektedir. Bu bakış açıları, yalnızca fiziksel hareketin biçimsel yönünü değil, aynı zamanda sahne üzerindeki devinimin içsel motivasyonlarını da oluşturmaktadır. Katılımcılar, hareketin nedenini ve zamanlamasını bu bakış açılarından yola çıkarak belirlemeli, böylece kendi bedenleriyle sahne uzamı

arasında sezgisel, dinamik ve sürdürülebilir bir ilişki kurmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 68-69)

Sonuç olarak bu çalışma, bedensel farkındalık, kolektif dikkat ve sahne üzerindeki neden-sonuç ilişkisine dayalı doğaçlama reflekslerini geliştirerek, katılımcıların yaratıcı ve düşünsel olmayan bir düzlemde fiziksel iletişim kurma becerilerini derinleştirmeyi amaçlamaktadır. Katılımcıların, hareketlerini sebep-sonuç ilişkisi içinde kurgulamaları amaçlanmaktadır. Hareketin bir ‘tepki’ olarak doğması gerekliliği, oyuncularını çevresel uyaranlara (diğer bedenler, uzam, ritim) duyarlılıkla hareket etmeye ve her eylemi performans dilinin bir parçası haline getirmeye teşvik etmektedir. Aynı zamanda, karelerin sınırları içinde özgürce yön değiştirme talimatı, uzamın dinamik kullanımını ve yaratıcı risk alma cesaretini ortaya çıkartmaktadır. Bu çalışma, katılımcılara grup içinde bireysel ifadeyi koruyarak kolektif bir estetik oluşturma, hareketin dramatik ve görsel potansiyelini keşfetme ve Viewpoints unsurlarını bir ‘anlatım aracı’ olarak içselleştirme deneyimi kazandırmayı hedeflemektedir.

Alıştırma 5: Açık Viewpoints

Bu alıştırma, katılımcıların önceden tanımlı kare ya da kulvar formasyonlarından bağımsız olarak, Viewpoints eğitimi kapsamındaki tüm bakış açılarını bütüncül bir şekilde uygulayabilmelerini amaçlamaktadır. Öncelikli dikkat alanı olarak Uzamsal İlişki seçilmekte olup, her bir katılımcının keşfedeceği başlangıç pozisyonu, grubun uzamsal yerleşimine dair algı ve diğer bedenlerin konumuna dayalı olarak belirlenmesi beklenmektedir. Çalışma, hareketsizlikle başlayarak, basit seçimler üzerinden gelişen bir uzamsal kompozisyon oluşturmaya hedeflemektedir. Bu süreçte, katılımcıların tüm alana ve birbirlerine yönelik derin bir dinleme içinde olmaları; böylece gerçek ve yoğun bir dinleme anı oluştuğunda, Viewpoints diliyle hareketin doğal olarak doğması amaçlanmaktadır. Alıştırma boyunca katılımcıların sürekli yeni hareketler peşinde koşmak yerine, mevcut küçük ve basit fikirleri (örneğin bir el sallama eylemi) tekrar ederek bu formlara yeni anlam katmaya yönlendirilmeleri hedeflenmektedir. Böylece, hareketin niteliği ve yorumu, yalnızca önceden tasarlanmış kalıpların ötesine geçerek, katılımcıların bedensel sezgileriyle şekillenmesi amaçlanmaktadır. Bu yaklaşımın temelinde, tekrar edilen şekiller aracılığıyla derinleşen bir farkındalık yaratma ve estetik anlam inşa etme süreci yer almakta olup, katılımcıların bedenleriyle geliştirecekleri bu küçük varyasyonların, performatif anlatının zenginleşmesine katkı sunması

beklenmektedir. Bu çalışmanın asıl amacı sürekli yeni fikirler üretmekten sonra tekrar edilen şekillere yeni anlamlar aramaktır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 69-71)

Bu alıştırmanın temel odak noktası, Uzamsal İlişki merkeze alınarak uzamın dramatik potansiyelinin keşfedilmesi hedeflenmektedir. Katılımcıların hareketsizlikle başlayarak çevrelerini ve birbirlerini derinlemesine gözlemlmeleri amaçlanmakta, böylece hareketin ‘anın’ içinden doğal bir şekilde ortaya çıkması hedeflenmektedir. Basit ve tekrarlı eylemlerle (örneğin el sallama) çalışarak, bu hareketlere yeni anlamlar yüklenmesi ve görsel kompozisyonun zenginleştirilmesi amaçlanmaktadır. Sürekli yeni fikir üretme baskısının azaltılması hedeflenirken, mevcut malzemenin derinleştirilmesi ve niyetli minimalizm becerisinin kazandırılması görülmektedir.

Alıştırma 6: Sats

‘Sats’ ifadesi bir eylemin kendisinden önce gelen hazırlığı ya da enerjisini ve kalitesini ifade etmek için kullanılmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, s. 71)

“Okçu, oku yayın içinde geriye doğru çekerek yayı gerer ve nişan alır. Okun bırakılmasından önceki an Sats’ı teşkil eder. Okun gidişinin başarısını bıraktığı anın değil, o anın hemen öncesinin niteliği belirler. Benzer şekilde, oyuncu da sahne üzerinde Sats enerjisi ile ilgili bir farkındalık ve onu kullanım becerisi geliştirmelidir.” (Bogart ve Landau, 2009, s. 71)

Katılımcılardan, sahnenin arka kısmında yatay biçimde dizilmeleri ve ‘Sats pozisyonu’ olarak adlandırılan güçlü ve açık bir duruş almaları istenmektedir. Sats pozisyonu, kasılmamış kollar, bacaklar, baş ve açık bir kalp ile rahat bir duruşu ifade etmekte olup, bu pozisyonun amacı katılımcıların bedenlerinde güç ve sakinliği birleştirmeleri beklenmektedir. Bu şekilde, katılımcıların çevrelerine karşı duyarlı bir şekilde, yumuşak bir odakla hareket etmeleri hedeflenmektedir. Alıştırmanın başlangıcında, katılımcılara önlerindeki hayali çizginin ötesine geçerek Açık Viewpoints yapabilecekleri ve istedikleri zaman Sats pozisyonuna dönebilecekleri hatırlatılmaktadır. Sats pozisyonuna dönerken, katılımcıların aynı noktada durmak zorunda olmamaları vurgulanmaktadır. Bu süreçte, katılımcılara bedenlerinin mevcut durumunu ve çevrelerini dinleme fırsatı sunulmakta, sürekli olarak Sats pozisyonu ile Açık Viewpoints arasında geçiş yaparak uzamsal ilişkilerini güçlendirmeleri beklenmektedir. Bu alıştırma, katılımcıların beden diliyle güçlü bir iletişim kurmalarını, farklı dinamikleri sezgisel olarak keşfetmelerini ve birbirlerinin hareketlerine karşılık vermelerini hedeflemektedir. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 71-72)

Bu alıştırma temel amaç, katılımcıların hareketin başlangıç zamanının (okçu örneğindeki yay gerilme anı gibi) dramatik ve fiziksel etkisini deneyimlemesini sağlamak, böylece sahne üzerinde niyetli ve bilinçli bir enerji yönetimi geliştirmelerini amaçlamaktadır. Sats pozisyonu (güçlü beden, yumuşak odak, kasılmamış uzuvlar, açık kalp) ile Açık Viewpoints arasında geçiş yapma talimatı, oyunculara hazırlık ve eylem dengesini keşfetme fırsatı sunmaktadır. Katılımcıların aynı anda Sats veya Açık Viewpoints durumunda olma zorunluluğu, kolektif bir ritim ve ortak performans bilinci oluşturmayı amaçlarken; pozisyon değişimlerinde esnek kalma talimatı, spontanite ve uyum becerisini pekiştirmektedir. Sonuç olarak bu çalışma, oyunculara eylemin öncesinin performansın kalitesini nasıl belirlediğini somutlaştırarak, sahne üzerinde derin bir niyet ve hazırlık disiplini kazandırmayı hedeflemektedir.

4.1.2 Vokal bakış açıları ve alışırmaları

Perde, Dinamik, Es, Ses Rengi, Hızlanma ya da Yavaşlama olarak adlandırıldığı görülmektedir. Her bir başlık kendi içerisinde ayrı çalışma egzersizleri ve farkındalıklar gerektirmektedir. Viewpoints eğitiminin bu aşaması, insan sesi üzerine odaklanmakta ve fiziksel bakış açılarıyla hareketin incelenmesine paralel olarak, vokal bakış açıları aracılığıyla sesin araştırılmasını amaçlamaktadır. Bu bölümde odak noktası yalnızca söylenen sözün anlamı değil, aynı zamanda sözün işitsel nitelikleri, taşıdığı ifade ve yarattığı etki olmaktadır. Bu süreç, performansçının vokal farkındalığını derinleştirerek sahnede sesin aktif bir anlatım aracı olarak kullanılmasına katkı sağlamayı amaçlanmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, s. 100)

“Vokal Bakış Açıları, Fiziksel Bakış Açıları’ndan biraz farklıdır (mesela Topografya ile çalışmayız). Vokal Bakış Açıları’yla çalışırken şunları kullanınız: Tempo, Süre, Tekrar, Kinestetik Tepki, Şekil, Jest, Mimari, Perde, Dinamik, Hızlanma\Yavaşlama, Ses Rengi, Es.”
(Bogart ve Landau, 2009, s.100)

Alıştırma 1: Perde

Öncelikle alıştırma başlamadan önce katılımcılardan uzama istedikleri şekilde dağılmalarını ve birbirinden bağımsız ve anlamsız üç heceli bir kelime oluşturmaları beklenmektedir. Katılımcılardan, en alt ses perdesinden başlayarak, belirledikleri kelimeleri seslendirmeye başlamaları istenmektedir. Her tekrarda, ses perdesini bir üst basamağa taşımaları teşvik edilmektedir. Her katılımcının kendi başına çalışması beklenmektedir, bu da katılımcıların bireysel olarak seslerini keşfetmelerini ve

bedenlerinin ses üretimindeki rolünü anlamalarını sağlamaktadır. Katılımcılara, kelimenin her hecesinde ses perdesini değiştirmeleri hatırlatılmakta, ancak bu değişikliklerin sırasıyla değil, karışık biçimde yapılması teşvik edilmektedir. Örneğin; ‘üs-üst-alt’ veya ‘al-üst-orta’ gibi ses perdesinin değiştiği karışık kombinasyonlar kullanmaları önerilmektedir. Bu yaklaşım, katılımcıları ses üzerinde daha fazla kontrol sahibi olmaya ve seslerini daha özgürce kullanmaya yönlendirmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, s. 101)

Alıştırma 2: Dinamik

Kelimelerini en kısık sesleriyle fakat duyulabilecek şekliyle söylemeye ve tekrar ettirmeye yönelik bir alıştırma. Her tekrarla birlikte seslerini yükseltmeleri istenmekte, kendileri için en yüksek ve güvenli alanda durmaları gerektiğini hatırlatılmaktadır. Her hecede ses yüksekliğini değiştirerek çalışmaları istenmektedir. Örneğin; Kısık-ancak duyulabilen-yüksek. Orta-sessiz-yüksek. (Bogart ve Landau, 2009, s. 101)

Alıştırma 3: Tempo ve Süre

Alıştırmaların bu aşamasında, tempo bilincinin de devreye sokulması gerekmektedir. İlk olarak, en yavaş tempodan başlanarak giderek en hızlı tempoya doğru ilerlenmesi hedeflenmektedir. Bu süreç, katılımcıların ses ve beden hareketlerini farklı hızlarla uyumlu bir biçimde kullanmalarını sağlamaktadır. Süre ve tempo değişimleri, katılımcıların seslerini ve hareketlerini farklı hızlarda denemelerine olanak tanıyarak ve performanslarının daha dinamik ve çeşitli hale gelmesini sağlamaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, s. 101)

Alıştırma 4: Ses Rengi

Bu alıştırmada, katılımcılardan kelimelerini bedenlerinin farklı rezonans noktalarını kullanarak seslendirmeleri istenmektedir. Bu süreç, sesin farklı bölgelerde nasıl yankılandığını ve rezonans oluşturduğunu keşfetmeye yönelik bir çalışmadır. Katılımcılar, seslerini burun, kafa, boğaz gibi farklı rezonans bölgelerinden çıkararak her bir bölgenin ses üzerindeki etkilerini gözlemlenmektedir. Bu alıştırmanın amacı, katılımcılara seslerinin farklı rezonans noktalarında nasıl evrilebileceğini göstermek ve bedenin farklı kısımlarının ses üzerinde yarattığı etkiyi derinlemesine keşfetmelerini sağlamaktır. Katılımcılar, seslerini her bir rezonans bölgesinde test ederek, bu bölgelerin ses tonlarını nasıl değiştirdiğini, vurguların ve tonlamaların nasıl farklılaştığını fark

etmelerini amaçlamaktadır. Ayrıca, bu alıştırma, katılımcıların ses kullanımlarında daha fazla çeşitlilik ve kontrol kazanmalarını sağlamaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, s. 102)

Alıştırma 5: Şekil

Bireysel çalışmalara devam eden katılımcılardan, anlamsız hecelerden oluşan kelimelerini değiştirerek sesli ve sessiz harfleri düzenlemeleri istenmektedir. Bu süreç, katılımcıların dilin farklı ses yapılarını keşfetmelerini sağlamayı hedeflemektedir. Katılımcılar, ilk olarak kelimeleri değiştirerek yuvarlak, yumuşak ya da sert, sivri gibi farklı ses yapılarını oluşturacak şekilde sesli ve sessiz harfleri manipüle etmektedir. Bu alıştırma, dilin ses yapılarının fiziksel ve duysal etkilerini anlamalarına yardımcı olmayı amaçlamaktadır. Katılımcılardan, yuvarlak şekilli kelimeleri yavaşça ve yumuşak bir şekilde seslendirmeleri istenmektedir. Aynı şekilde, çizgisel şekilli kelimeler daha sert ve kesik bir sesle seslendirilmeye teşvik edilmektedir. Bu seslerin farklı şekillerdeki etkilerini, kelimelerin tonlamalarını ve vurgularını değiştirerek yüksek sesle tekrar etmeleri talep edilmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, s. 102)

Alıştırma 6: Jest

Vokal Bakış Açıları kapsamında yer alan Jestler, İfadeşel Vokal Jestler ve Davranışsal Vokal Jestler olarak iki ana başlık altında ele alınmaktadır. Bu iki tür Jest, bireyin sesini, bedenini ve duygusal ifadesini nasıl şekillendirdiğine dair önemli farklar sunmaktadır.” İfadeşel Vokal Jestler, kişiye özel olup, bir kişinin duygusal ya da içsel bir durumu ifade etme şekli olarak hedeflenmektedir. Buna karşın, “Davranışsal Vokal Jestler, dışarıdan izlenebilir ve genellikle toplumda yaygın olarak görülen, günlük yaşamda karşılaşılan sesli eylemler olarak tanımlanmakta ve katılımcılardan gözlemlenmesi beklenmektedir. İlk olarak, katılımcılardan çevrelerinde sıkça gözlemledikleri ve günlük yaşamda karşılaştıkları Davranışsal Vokal Jestleri tanımlamaları istenmektedir. Bu Jestler, insanların dışarıda, okulda, sokakta ya da hastanede gerçekleştirdikleri, genellikle toplumda yaygın olan sesli davranışları içermektedir. Örnek olarak, bir kişinin derin nefes alıp verme ya da burun çekme gibi eylemleri Davranışsal Vokal Jestler arasında sayılmaktadır. Bu tür sesler, genellikle bireysel bir duyguyu yansıtmadan, daha çok ortamın gereksinimlerine veya sağlık durumuna göre şekillenmektedir. Daha sonra, katılımcılardan hava durumu ya da bireylerin yaş durumları ile ilgili bilgi veren Davranışsal Vokal Jestler üretmeleri talep edilmektedir. Bu, örneğin soğuk hava

şartlarında dişlerin titremesi veya hırıltılı bir nefes alma gibi eylemleri içermektedir. Bu tür Jestler, bireyin çevresel koşullara verdiği doğal ve genellikle istemsiz bir tepki olarak ortaya çıkmaktadır. Bu alıştırma, katılımcılara sesin çevresel etkenlerle nasıl etkileşime girdiğini anlamalarına yardımcı olmayı amaçlamaktadır. Ardından, katılımcılardan kişisel tutumlarına dayalı olarak karakteristik Davranışsal Vokal Jestler üretmeleri istenmektedir. Örneğin, hafif bir ısıklık çıkararak konuşmak veya neşeli bir şekilde sesli gülme gibi Jestler, bireyin ruh halini ya da kişisel tutumunu dışa vurma biçiminde gelişebilmektedir. Bu tür jestler, kişinin içsel bir durumu dışa yansıtma şekli olarak değerlendirilmekte ve katılımcıların sesli ifadelerinin kişisel özelliklerle olan ilişkisini keşfetmeleri hedeflenmektedir. Son olarak, katılımcılardan, bireylerin düşüncelerini veya tutumlarını sesli bir şekilde ifade etmesine yönelik Davranışsal Vokal Jestler yaratmaları istenmektedir. Örneğin, kelime kullanmadan, maksatlı bir şekilde öksürmek veya "öhö öhö" şeklinde bir ses çıkartmak, kişisel bir tutumu veya düşünceyi belirli bir şekilde ifade etmeye yönelik jestler olarak belirlenmektedir. Bu tür jestler, bazen bir uyarı verme ya da dikkat çekme amacı taşımakta olup, katılımcıların duygusal ifadeleri ve düşünsel süreçlerini sesli bir şekilde yansıtma becerisini geliştirmeleri amaçlanmaktadır. Bu alıştırmanın genel amacı, katılımcıların sesli ifadelerini, dış dünya ile etkileşimleri, çevresel koşullar ve kişisel özelliklerle bağlantılı olarak keşfetmelerini sağlamaktır. Davranışsal Vokal Jestlerin anlaşılması, bireylerin toplumsal bağlamda sesin nasıl işlediğini anlamalarına ve daha derin bir ifade becerisi kazanmalarına olanak tanımaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 102-103)

Alıştırma 7: Mimari

Katılımcılardan, anlamsız üç heceden oluşan kelimeleri tekrar etmeleri istenmektedir. Bu kelimelerle birlikte, alanın fiziksel özelliklerini keşfetmeleri hedeflenmektedir. Örneğin; köşeler, duvarlar, uzaklıklar, basamaklar gibi çevresel öğelerle etkileşime girerek, seslerini bu fiziksel unsurlarla uyumlu şekilde kullanmaları istenmektedir. Bu süreç, katılımcıların sesli ifadelerinin çevresel unsurlarla nasıl ilişkili olduğunu anlamalarına yardımcı olmayı amaçlamaktadır. Katılımcıların çevresel farkındalıkları, sesli ifadelerle yansıyarak hem sesin hem de fiziksel alanın etkileşimi üzerine bir keşif yapılması beklenmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, s. 103)

Alıştırma 8: Tekrar

Grubun çember şeklinde dizilmesinin ardından, iki kişi seçilerek çemberin merkezine yerleştirilmesi istenmektedir. Bu kişiler A ve B olarak belirlenmekte, A kişisi lider, B kişisi ise tekrar eden kişi olarak görev alacaktır. A kişisinden, anlamsız kelimelerle Perde, Dinamik, Tempo ve Süre gibi Vokal Bakış Açıları kullanılarak İfadesel sesler üretmesi istenmektedir. B kişisinden ise, A'nın söylediklerini aynen tekrar etmesi beklenmektedir. Bu süreçte, her bir ses değişikliğiyle birlikte katılımcıların seslendirme biçimlerinin nasıl dönüşebileceği gözlemlenmektedir. Çalışma ilerledikçe, B kişisinden yalnızca bir Vokal Bakış Açısı değiştirmesi talep edilmektedir. Bu değişim, B'nin tekrarı üzerinde doğal bir akış oluşturarak, çalışmanın derinleşmesini sağlamaktadır. B kişisinin, A'nın oluşturduğu seslere karşılık verdiği süre boyunca, B'nin sadece bir Vokal Bakış Açısı'nı değiştirmesi ve doğal bir şekilde tekrara devam etmesi sağlanmaktadır. Çalışmanın ilerleyen aşamalarında, B kişisinden Perde değişimi yapması istenmektedir. Her bir Vokal Bakış Açısı'nın kombinasyonu farklı şekilde sürdürülebilir ve katılımcıların sesle ilgili farkındalıkları arttırılmaktadır. Çalışma tamamlandıktan sonra, A ve B'nin görevleri değiştirilerek, A'nın tekrar eden kişi olması ve B'nin üretici olarak yeni sesler oluşturması sağlanmaktadır. Bu değişimle birlikte, katılımcıların her iki rolü de deneyimlemeleri ve sesle ilgili farkındalıklarının arttırılması hedeflenmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 103-104)

Alıştırma 9: Kinestetik Tepki, Es ve Sonrası

Katılımcılardan dört kişinin, gözleri kapalı ya da bağlı bir biçimde çemberin merkezine yerleşmeleri istenmektedir. Çalışmanın başlangıcında tüm katılımcılardan anlamlı ya da anlamsız bir kelime seçmeleri talep edilmektedir. Ancak bu alıştırmada odak, kelimenin içeriğinden çok, sesin ne zaman çıkarıldığına yöneltilmektedir. Ortada bulunan kişilerin, belirli bir sıraya bağlı kalmaksızın, anlık olarak oluşan dinamikleri takip ederek ses üretmeleri hedeflenmektedir. Katılımcılara, yalnızca ses üretmenin değil, sessizliğin de aktif bir tercih olarak kullanılabileceği hatırlatılmaktadır. Böylece her birey, içinde bulunduğu anı ve çevresindeki diğer sesleri dikkatle dinleyerek, ses üretimini bir tepki biçiminde gerçekleştirmeye teşvik edilmektedir. Bu doğrultuda zamanlamanın, diğer katılımcıların çıkardığı seslere duysal bir yanıt olarak gelişmesi beklenmektedir. Çalışmanın genel amacı, sesin içeriksel anlamından bağımsız olarak, ses ve sessizlik arasındaki ilişkiyi keşfetmek, zamanlama ve tepki verme becerilerini geliştirmek ve

işitsel farkındalık düzeyini yükseltmektir. Bu bağlamda, katılımcıların bedenleriyle birlikte işitsel alanı da kapsayan bütüncül bir farkındalık geliştirmeleri amaçlanmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, s. 104) Viewpoints yöntemi çerçevesinde geliştirilen Vokal Bakış Açıları alıştırmaları, oyuncunun sesle kurduğu ilişkiyi derinleştirmek, vokal ifadesinin çok boyutlu potansiyelini ortaya çıkarmak ve sahne performansındaki yaratıcı seçeneklerini artırmak amacıyla yapılandırılmıştır. Bu çalışmalar, oyuncuların ses perdesi, dinamikleri, tempo, süre, ses rengi, artikülasyon ve jest gibi vokal unsurlar üzerinde bilinçli farkındalık geliştirmelerini hedeflemektedir. Alıştırmanın her biri, katılımcıların günlük konuşma alışkanlıklarının ötesine geçerek, seslerini dramatik ve anlatımsal bir araç olarak kullanmalarına imkân tanır. Ses perdesinin farklı katmanlarında çalışmak, dinamik aralıkları kontrol etmek, zamanlama ve ritim üzerinde deneyim kazanmak, bedenin farklı rezonans alanlarını keşfetmek ve sesin fiziksel uzamla etkileşimini araştırmak, oyuncunun ses üzerinden ifade becerisini çeşitlendirmesine olanak sağlamaktadır. Ayrıca, davranışsal ve ifadesel vokal jestler aracılığıyla karakter yaratımında sesin fiziksel ve psikolojik boyutları etkin bir şekilde kullanılmakta; liderlik ve takip temelli tekrar çalışmalarıyla grup içinde organik bir dinleme ve uyum pratiği geliştirilmektedir. Alıştırmanın nihai çıktıları arasında oyuncuların vokal esneklik kazanması, sesin duygusal ve dramatik etkisini bilinçli bir şekilde kullanabilmesi, spontan ve yaratıcı vokal tercihler yapabilmesi ve mekân-beden-ses ilişkisini bütüncül bir performans pratiği içinde deneyimlemesi yer almaktadır. Bu süreç, oyuncunun sahnede yalnızca sözün anlamı üzerinden değil, sesin tonu, ritmi, dinamiği ve rengi üzerinden de güçlü ve çok katmanlı bir anlatı kurmasına hizmet etmektedir. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 101-104)

4.2 Bakış Açılarının Bir Araya Getirilmesine Yönelik Mevcut Bir Çalışma Örneği

“Viewpoint çalışmasında seçimleri her zaman sezgisel olarak ve etrafta olup bitenlere dayalı olarak yapıyoruz.” (Bogart ve Landau, 2009, s. 65)

2011 yılında Elon Üniversitesinde, Ross Denyer yürütücülüğünde gerçekleşen "The Viewpoints Project" isimli çalışma gözlemlenerek, oyuncunun provaya ön hazırlık aşamasında öncül olarak bu tekniğin kullanımı bakımından çalışma değerlendirilmiştir. (Denyer, 2011, sn 5:53-35:56)

Çalışmanın ilk aşaması, Viewpoints Tekniği'nin önerdiği bir ısınma egzersizi olan “Güneşe Selam” alıştırmasıyla başlamaktadır. Bu alıştırma, yoga pratiğinden esinlenerek

geliştirilmiştir. Yoganın temel odağı içsel bir sürece dayanırken, bu alıştırmanın odağını tüm grup oluşturmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, s. 25) Grup üyeleri, büyük bir alanda çember şeklinde dizilmekte ve liderin sadece 'Başlayabilirsiniz' yönlendirmesiyle birlikte, aynı anda yavaştan hızlıya doğru toplam dört adet selam gerçekleştirmektedir. Bu çalışma son derece sessiz bir anda gerçekleşirken; odak, tek bir bütün olmak ve birbirini 'Yumuşak Odak' tekniğiyle dinleyerek hareket etmek üzerinedir. Bu kısımda göze çarpan, grubun herhangi bir başka komut ya da yönergeye ihtiyaç duymadan, sessizlik içinde beraberce hareket düzenini tamamlanmasıdır. Böylece katılımcılar, aynı anda başlayarak aynı anda çalışmayı tamamlamaktadır. (Denyer, 2011, sn. 5:53-7:18)

Eylemin temposunun giderek hızlanmasıyla birlikte, ifade ettiği anlam da paralel bir şekilde değişmektedir. Yavaş başlayan hareket temposu, adım adım hızlanarak daha acele, yetişmesi ve tamamlanması gereken bir eylem hissi yaratmaktadır. Hareketin yavaşlığıyla birlikte temposunun artması, daha keskin fakat gelişi güzel olarak adlandırılabilen bir ifade yaratmaktadır. Tempo değişimi, içsel bir temponun da artmasını beraberinde getirdiği gözlenmiştir. Fakat Viewpoints'in ileri seviye alıştırmaları, kendi içerisinde içsel bir denge barındırmayı hedef alan alıştırmaları da barındırmaktadır. Sonuç olarak, bu dengenin de kurulması ancak gelişen farkındalık noktalarının ardından bilinçli tercihlere dayandırılarak gerçekleştirilmelidir. Bu çalışmada Tempo ve Süre birlikte ivme kazanmaktadır. Hareket temposu hızlandıkça, hareketin tamamının da süre açısından kısaldığı gözlemlenmiştir. Tekrar unsuru, hareket dizgesinin sona ermesinden itibaren yinelenmektedir, fakat bunun dışında bir jest veya davranışın algılanarak tekrar edilmesi durumunu barındırmamaktadır. Şekil ise, hareketin temposuna bağlı olarak yumuşak eğrilerden oluşmasıyla başlayarak, temponun artmasıyla birlikte daha keskin ve sert çizgiler oluşturmaktadır.

Alıştırma, Viewpoints'in Kinestetik Tepki, zamanlama ve uzamsal ilişki gibi unsurlarını beslerken, aynı zamanda özgürlük ve disiplin arasındaki dengeyi ortaya çıkartmaktadır. Liderin minimal müdahalesi, katılımcılara özerk bir sorumluluk yüklemektedir. Grup, dış komutlara bağlı kalmadan içsel bir zamanlama duygusu geliştirmektedir. Çember düzeni ise, eşitlikçi bir alan yaratarak herkesin birbirini gözlemlemesine ve hareketlerdeki küçük değişimleri yakalamasına olanak tanımaktadır. Ritmin kademeli hızlanması, hem bireysel konsantrasyonu hem de kolektif senkronizasyonu zorlamakta; böylece katılımcılar arasında güven ve sezgisel iletişim köprüleri kurulmaya çalışılmaktadır. Alıştırma,

yalnızca bedensel bir ısınma değil, aynı zamanda grubu ortak bir sanatsal dil etrafında birleştiren bir hazırlık aşamasını oluşturmaktadır. Sessizlik, yavaşlık ve tekrar üzerine kurulu bu pratik, sahne sanatlarında kritik olan anı birlikte yakalama becerisini güçlendirmeyi amaçlamaktadır. Viewpoints'ın doğaçlama ve kolektif yaratım felsefesini somutlaştırarak, katılımcıları hem fiziksel hem de zihinsel olarak ortak bir performans sürecine hazırlamaktadır. Liderin pasif bir rol üstlenmesi, katılımcıların özerkliğini ve sorumluluklarını belirlemektedir. Bu durum, grup içinde güven ve iş birliğini pekiştiren önemli bir unsurdur. Sessizlik içinde gerçekleşen çalışma, üyelerin birbirlerinin enerjilerini ve hareketlerini algılamasına olanak tanımaktadır. Bedensel hareketlerin ritmik doğası, zihinsel odaklanmayı da güçlendirerek, katılımcıları hem bireysel hem de kolektif bir bilinç düzeyine taşır. 'Güneşe Selam' alıştırması, Viewpoints tekniğinin temel prensiplerini; zaman, uzam, hareket ve grup uyumu gibi unsurları kusursuz bir şekilde gerçekleştirmektedir. Grup üyelerinin birbirleriyle bağlantı kurarak ortak bir amaç doğrultusunda hareket etmeleri, tekniğin özünü oluşturan kolektif yaratıcılığı ve farkındalığı ortaya koymaktadır. Bu alıştırma, sadece bir ısınma egzersizi olmanın ötesine geçerek, grup içi iletişimi ve dayanışmayı güçlendiren bir araç olarak öne çıkmaktadır. Sonuç olarak, 'Güneşe Selam' alıştırması, Viewpoints tekniği içinde grup dinamiğini geliştirmek ve kolektif farkındalığı artırmak için son derece etkili bir yöntem olarak yorumlanabilmektedir.

Ardından, 'Güneşe Selam' alıştırması, çalışma alanına dağılan iki ya da üç kişiden oluşan gruplarla tekrarlanmaktadır. Bir önceki ısınma ve odak çalışmasından farkı ise, bu sefer gözleri kapalı bir biçimde hareket düzenini gerçekleştirmeleridir. Gözlerin kapanmasıyla birlikte, aralarındaki sessiz iletişim bazı gruplarda aynı şekilde devam etmekte; bazı grup hareketlerinde ise, ufak tempo ve süre farklılıkları olduğu gözlemlenmiştir. (Denyer, 2011, sn. 7:56-8:39)

Katılımcıların gözleri kapalı bir şekilde hareket dizgesini sürdürmesi; Kinestetik Tepki, Şekil ve uzamsal farkındalık gibi temel Viewpoints unsurlarıyla ilişkilendirilebilir. Gözlerin kapalı olması hali, Kinestetik Tepki'yi kısıtlamaktadır. Katılımcılar, başkalarının hareketlerini göremediği için birbirlerine tepki verme yeteneğini kaybetmektedir. Bunun yerine, işitme ve uzamsal sezgi gibi duyular ön plana çıkmaktadır; 'Yumuşak Odak' tekniğiyle katılımcılar, görsel olmayan bir algıyla tüm mekânı ve grubu hissetmeye yönelmektedir. Görsel koordinasyonun yokluğunda, kişisel hareket alışkanlıkları

belirginleşmiştir. Bazı katılımcılar eğri ve yuvarlak formlar çizerken, diğerleri keskin ve köşeli hatlardan oluşan hareketler sergilemektedir. Gözlemler sırasında, bazı gruplar sessiz bir iletişim kurmayı başarırken, diğerleri tempo ve zamanlamada küçük farklılıklar yaşamıştır. Gözlerin kapalı olması, grup içindeki senkronizasyonu zorlaştırmakta ve katılımcıların içsel ritimlerine yöneldiği gözlemlenmiştir. Bu zorluk, katılımcıları yeni ve yaratıcı iletişim yolları bulmaya teşvik etmekte; görsel ipuçlarının önemini ve bunların yokluğunda grup bağlantısının derinleşmesini vurgulamaktadır. Sonuç olarak, 'Güneşe Selam' alıştırması, görsel algının devre dışı bırakılmasıyla katılımcıların uzamsal farkındalıklarını ve içsel ritimlerini keşfetmelerine olanak tanımayı amaçlamaktadır. Hem bireysel farklılıkları ortaya koymakta, hem de grup içinde yenilikçi bağlantılar kurulmasını sağlamaktadır. Viewpoints'in Kinestetik tepki, zamanlama, şekil ve grup dinamiği unsurları; gözlerin kapalı olması koşuluyla yeniden yorumlanarak, katılımcıları alışlagelmiş algı mekanizmalarının ötesine itmektedir. Anne Bogart'ın teknikte vurguladığı 'anı kolektif olarak yakalama' fikri, bu kez görsel duyudan yoksun bir şekilde içsel sezgiye ve bedensel farkındalığa dayandırılmaktadır. Gruplar halinde dağılan katılımcılar, gözler kapalıyken hareketi sürdürdüklerinde; Viewpoints'in temelini oluşturan karşılıklı dinleme pratiği, görsel ipuçları yerine dokunsal, hareketssel algı ve ortak ritim duygusu ile şekillenmektedir.

Çalışmada yürütülen bir diğer alıştırma, çember üzerinde yürüyüştür. Bu alıştırma, katılımcıların ortak bir inisiyatif geliştirerek karar verdikleri bir çalışma şeklinde sürmektedir. Yürüyüşle başlayan bu çember formu, karışık olarak bireylerin aldığı liderlik süreleriyle şekillenmektedir. Grupta bir kişinin fikri (yani hareketi) sezildiğinde bu durum, 'Yumuşak Odak' çalışmasına da örnek teşkil etmekte ve ortak bir kararlılıkla aynı anda gerçekleştirilmektedir. Böylece, dışarıdan bakıldığında, bir lider yerine tek bir bütünlükle hareket eden katılımcılar görülmektedir. Grup; sırayla zıplama, çökme, ani durma, yön değiştirme, hızlanma, koşma ve çemberi daraltma eylemleri gerçekleştirirken, aslında Viewpoints'in bakış açılarından olan Tempo ve Süre kavramlarıyla da hareket ettiği gözlemlenmiştir. (Denyer, 2011, sn. 8:40-11:03) Grubun birlikte hareket etme durumu, aslında birbirlerine ya da durumlara Kinestetik Tepki gösterdiklerini ortaya koymaktadır. Herhangi bir öncelik, kişisel tatmin ya da eleştirel bir his yerine; birlikte ve uyum içerisinde, sürece yüksek konsantrasyonla kendilerini bıraktıkları gözlemlenmektedir. Bu konsantrasyonun bir diğer getirisi de, Tekrar kavramını sıklıkla ortaya çıkarmasıdır. Herhangi bir sıralama olmadan, ani kararlar gelişen durumlar ara ara

tekrar edilmekte; böylelikle hem hareketin hem de o anın lideri olan kişinin tekrarı vurgulanmaktadır. Çemberin daralması ya da ilk haline dönmesi, uzamsal ilişkiyi ortaya çıkarmaktadır. Spontan gelişen eylemlerle kurulan bedensel yakınlıklar, ifade ve anlamları da dönüştürmektedir. Hareketlerin değişmesiyle zemin üzerinde çizilen desen ya da şekiller ise, Topografya Bakış Açısı'nı oluşturmaktadır. Katılımcılar, çember formunda yürüyerek başladıkları bu süreçte, anlık sezgilerle şekillenen bir liderlik mekanizması geliştirmektedir. Bir kişinin zıplama, çökme, ani durma veya yön değiştirme gibi bir hareketi, grubun 'Yumuşak Odak' tekniğiyle sezilir ve hiçbir sözlü iletişim olmadan kolektif bir kararla benimsenir. Bu, Viewpoints'in 'bedenler arası diyalog' vurgusunu yansıtmaktadır: hareketler, görsel değil kinestetik bir iletişimle aktarılır ve grup, tek bir organizma gibi senkronize olmaktadır. Tempo değişimleri (hızlanma, yavaşlama) ve sürenin (hareketin devam ettiği an) ortak ritmi, zamanın demokratik kullanımını örnekendirirken; çemberin daralıp genişlemesi veya zemin üzerinde çizilen desenler (topografya), uzamın fiziksel ve duygusal gerilimini ortaya koymaktadır. Spontane gelişen eylemler, katılımcıları 'anı birlikte yakalama' becerisiyle sınanmaktadır. Bir kişinin koşma kararı grubun tamamına yayılırken, bu hareketin ritüel benzeri tekrarı, geçiciliği vurgulayan bir döngü yaratmaktadır. Liderlik, bireysel bir otorite değil, grubun ortak sezgisiyle belirlenir; böylece hareket, ancak kolektif benimsendiğinde anlam kazanmaktadır. Bu süreç; bireysel egoların eridiği, bedenlerin uzamla ve birbirleriyle kurduğu ilişkinin ön plana çıktığı bir 'şimdi ve burada' deneyimini zorunlu kılmaktadır. Sonuç olarak, bu alıştırma; Viewpoints'in sahne sanatlarını metin odaklılıktan çıkarıp beden, uzam ve zamanın kolektif diline taşıyan felsefesini yansıtmaktadır. Katılımcılar, fiziksel farkındalık, sezgisel iletişim ve güven temelinde, yaratı anını birlikte oluşturmaktadır.

Çalışmanın dördüncü basamağı, 'Suzuki'nin Oturma Heykelleri' ismi verilen üç adet kısa ve keskin hareket dizgesinden oluşmaktadır. Bu üç hareket dizgesi, sırasıyla katılımcılar tarafından gerçekleştirilmektedir. Çalışmanın lideri veya eğitmeni, katılımcılara dışarıdan bir uyarı ile bu dizgelerin kişisel tercihlere dayalı olarak karışık şekilde uygulanmasını istemektedir. Karışık şekilde ve bireysel tercihlerle devam eden hareket dizgelerinde, her katılımcının bir süre sonra aynı sürede farklı hareket dizgelerinde bulunduğu gözlemlenmiştir. Başlarda süreleri farklı kullanan katılımcılar, bir zaman sonra birbirini farkında olmadan aynalamakta ya da tekrar etmektedir. Lider tarafından uyarıcı bir ses eklenmesiyle birlikte, Kinestetik Tepki geliştiren katılımcılar; farklı başladıkları hareket

dizgelerine, bir süre sonra tempo, tekrar ve şekil bilincini de ekleyerek çoğunlukla aynı dizgeleri tekrarlamaya başlamaktadır. (Denyer, 2011, sn. 13:55-14:59) Bu alıştırmada; Viewpoints'in zaman (tempo, süre), tekrar ve kinestetik tepki unsurları, bireysel tercihlerle kolektif uyum arasındaki dinamiklerle birleştirilerek katmanlı bir deneyim sunulmaktadır. Katılımcılar, üç keskin hareket dizgesini başlangıçta kişisel ritimlerine göre karışık bir sırayla uygulamaktayken; zamanla Viewpoints'in 'ortak zamanlama' ve 'sezgisel senkronizasyon' prensipleri devreye girmektedir. Başlangıçta farklı sürelerde yapılan hareketler, katılımcıların birbirlerinin bedensel ritimlerini farkında olmadan taklit etmesi (yani tekrarı) ile yavaş yavaş uyumlanmaktadır. Bu süreç, grubun içsel bir kolektif bilinç geliştirdiğini göstermektedir. Liderin eklediği uyarıcı ses, dışsal bir tetikleyici işlevi görerek kinestetik tepkiyi harekete geçirir; katılımcılar artık yalnızca birbirlerini değil, dış ritmi de dinlemeye başlamaktadır. Bu noktada, bireysel tercihler yerini ortak bir tempoya, tekrara ve hareketlerin keskin şekil bilincine bırakmaktadır. Çoğunluğun aynı dizgeyi tekrarlaması, Viewpoints'in 'grubun anı yakalama' idealini somutlaştırmaktadır. Hareketler; bireysel ifadenin özgürlüğüyle kolektif uyumun disiplinini aynı anda gerçekleştirmektedir. Liderin minimal müdahalesi, gruba kendi kendini organize etme yetisi kazandırırken; katılımcıların hem içsel hem de dışsal uyaranlara açık olma becerisini geliştirmektedir. Bu alıştırma; Viewpoints'in anlık yaratım ve grup sinerjisi vurgusunu, bedenin keskin kontrollü hareketleriyle birleştirerek oyuncularını hem bireysel disipline hem de topluluk bilincine hazırlamaktadır.

Çalışmanın beşinci basamağını 'Kulvar Alıştırması' oluşturmaktadır. Katılımcıların kulvar çalışması boyunca Uzamsal İlişki, Tempo, Süre, Şekil, Kinestetik Tepki gibi Bakış Açılılarıyla hareket ettiği bir çalışma yürütülmektedir. (Denyer, 2011, sn. 15:00-16:53)

Kulvar Alıştırması, Viewpoints'in Uzamsal İlişki, Tempo, Süre, Şekil ve Kinestetik Tepki' unsurlarını birleştirerek, katılımcıları hem bireysel hem de kolektif bir deneyime taşıyan dinamik bir süreç ortaya çıkarmıştır. Katılımcılar, hareket ederken; yürüme, koşma, sıçrama, düşme ve hareketsiz kalma gibi temel eylemlerle bedenlerinin sezgisel dilini keşfetmektedir. Uzamsal İlişki, kulvarların fiziksel sınırları içinde kalarak diğer katılımcılarla mesafeyi korumayı ve uzamı kolektif bir bilinçle yönetmeyi gerektirmektedir. Tempo ve Süre, hareketlerin hızı ile devam ettiği anları içselleştirirken; bir katılımcının yavaşlaması veya ani bir koşuya geçmesi, diğerlerinin kinestetik tepki vererek grubun ritmini yeniden şekillendirmesine yol açmaktadır. Şekil ise, bedenin

mekânda çizdiği hatlarla (düşerken yuvarlak formlar, koşarken keskin çizgiler) hareketin görsel dilini zenginleştirmektedir. Başlangıçta kulvarlarda izole görünen hareketler, zamanla ‘Yumuşak Odak’ tekniğiyle tüm sahnenin enerjisi dinlenerek kolektif bir senkronizasyona dönüşmektedir. Örneğin, bir katılımcının kulvarında aniden durması, diğerlerinin de duraklayıp mekânı ‘dinlemesine’ neden olmaktadır.

Bir sonraki çalışma basamağını, ‘Akış Alıştırması’ oluşturmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 65-66) Uzam bilincinde olarak katılımcıların, ‘kapı aralığı’ metaforunu kullandıkları açıkça gözlemlenmektedir. Birbiri arasından geçen katılımcılar; birbirine sırt dönme, dilediği an durabilme gibi hareketlerle, bir yandan Topografya, Kinestetik Tepki, Tempo, Süre ve Uzamsal İlişki’ gibi bakış açılarını kullandıkları açıkça gözlemlenmiştir. (Denyer, 2011, sn. 16:34-18:14) Çalışılan zemin üzerinde oluşturdukları desen ve şekiller, Topografya bakış açısını oluşturmaktadır. Tempo ve Süre bakış açısı, diğer bedenlere karşı geliştirdikleri Kinestetik Tepki’nin bir yansıması olarak değişmekte; buna bağlı olarak anlam değişiklikleri gözlemlenmektedir.

Çalışmanın son ve en önemli kısmını ‘Açık Viewpoints’ seansından oluşmaktadır. (Bogart ve Landau, 2009, ss. 69-70) Tüm katılımcılar, süreç boyunca geliştirdiği ya da edindiği tüm Bakış Açılarını ki buna ‘Vokal Bakış Açıları’ da dahil hepsini kullanarak bir seans gerçekleştirmektedir. Bu seansta gözlemlenen ve Viewpoints’in temelinde, tüm Bakış Açıları bir arada kullanılmaktadır: Süre, Tempo, Jestler, Şekil, Mimari, Topografya ve Sesler. Çalışma, bu unsurların kendiliğinden ve doğal bir akışla ilerlemesini sağlamaktadır. Çalışmada, katılımcıların herhangi bir duraksama ya da geri çekilme pozisyonu gözlemlenmemiş; kendini tekrarlayan bir an veya anlar da kaydedilmemiştir. Grup, her fikre ve her tepkiye açık bir biçimde yaklaşarak sürekli yaratıcı ve spontan olmaya devam etmektedir. Beklenmedik, garip ve komik anların ortaya çıkmasına ise, bir doğallık içerisinde tepki geliştirip bunu bir malzeme olarak kullandıkları gözlemlenmiştir. Bu durum, o an var olan fiziksel hareketlerin kendiliğinden bir durum ve duygu yarattığını göstermektedir. Bu da Viewpoints’in çıkış noktasını oluşturan temel prensibi somutlaştırmaktadır. (Denyer, 2011, sn. 18:14-36:00)

Çalışma boyunca oyuncuların bedenlerini ve sahne alanını bilinçli bir şekilde kullandıkları gözlemlenmiştir. Çalışma boyunca salon içerisinde bulunan ve uzamın bir parçası olan kapı; mimari bakış açılarından ‘katı kütleler’ alıştırmasına bir örnek teşkil etmesine rağmen çalışma sürecinde özellikle ‘Açık Viewpoints’ alıştırmasında

kullanımına başvurulmamıştır. Çalışmanın tamamına bakıldığında, herhangi bir iletişime dayalı dil birliği görülmemektedir. Katılımcıların, birbirleriyle çalıştıkları süre boyunca, ortak birkaç anlamlı kelime dışında diyaloga ihtiyaç duymadıkları gözlemlenmiştir. Bu süreçte, bir dile ihtiyaç duyulmadan uzun bir çalışma gerçekleştiren grubun; zaman zaman ufak nidalar ve kısa anlamlı kelimeler dışında, fiziksel birlik, içsel uyum ve kararlılık geliştirerek kendilerini sözlü ifade etme ihtiyacına oldukça az rastlanmıştır.

Bu durum, Barba, Grotowski ve Peter Brook'un kültürlerarası çalışmalarında sıkça başvuru alan 'dil birliği' üretme hedefini gerçekleştirdiğini göstermektedir. Böylelikle, beden fiziksel hareketinin yeterli gelmediği noktalarda ihtiyaç duyulan Vokal Bakış Açıları'nın, ancak bu zamanlarda ve gereklilik anında kendiliğinden ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, Viewpoints Tekniği'nin Vokal Bakış Açılığı'na yönelik alıştırma çalışmalarının, çalışmada temel hedeflerini karşıladığı görülmektedir. Özellikle Barba ve Grotowski'nin oyuncular üzerindeki vokal çalışmalarının bir uzantısının, fiziksel ve vokal bakış açıları yöntemiyle gerçekleştirildiği varsayılabilir. Genellikle oyuncuların bir ekip olarak uyum içinde çalıştığı gözlemlenmiştir. Viewpoints alıştırma çalışmaları, bu 'ensemble' bilincini güçlendirmede önemli bir rol oynamıştır. Oyuncuların ortak inisiyatifle spontane kararlar alması ve birbirlerine kinestetik tepki vermesi, 'Açık Viewpoints' çalışmalarında belirgin bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Örneğin; çalışma esnasında bakış açıları kullanılırken, oyuncuların içsel ve doğal bir tepki olarak güldüğü ve buna bağlı duygusal tepkiler geliştirdiği gözlemlenmiştir; ardından, birkaç oyuncu tarafından bu duruma hemen kinestetik tepki ile cevap verilmiştir. Bu durum, çalışma sürecinde oyuncuların alanda birbirlerine duyarlı olmalarını ve kolektif bir enerjiyle hareket etmelerini kolaylaştırırken, ortak ve bireysel yaratıcılığa da alan açmaktadır. Bu bağlamda, kendi çağdaşlarından etkilenen Viewpoints Tekniği; özellikle Barba ve Peter Brook'un 'anlık yaratı' ve 'kinestetik tepki' hedefleriyle örtüşürken, Stanislavski 'Sistemi'nin ulaşmak istediği fiziksel aksiyonun bir sonucu olarak duygunun kendiliğinden ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Oyuncuların yaratıcı riskler alabilmesi ve beklenmedik durumlara adapte olabilmesi, kritik bir öneme sahiptir. Viewpoints tekniğiyle çalışan oyuncuların, prova sürecine hazırlık aşamasında çok yönlü bir gelişim katettiği gözlemlenmiştir. 'Güneşe Selam', 'Çemberde Yürüyüş', 'Suzuki'nin Oturma Heykelleri', 'Kulvar Alıştırması', 'Akış Alıştırması' ve 'Açık Viewpoints' alıştırma çalışmalarına örnek teşkil eden bu çalışma; oyuncuların fiziksel farkındalıklarını artırmalarına, uzamı büyük oranda keşfetmelerine, grup içinde organik bir uyum yakalamalarına ve kişisel

yaratıcılık ile spontanelik geliştirmelerine olanak tanımıştır. Bu bağlamda, Grotowski, Peter Brook ve Barba'nın hedefleriyle paralellik gösteren Viewpoints'in, bakış açılarıyla birlikte kendi temel hedeflerine ulaştığı görölmektedir. Bu noktada, Viewpoints Tekniği; kendi çağdaşlarıyla birlikte ilerlediği yolda onlardan beslenerek, hedeflerine ulaşma sürecinde kendi teknik ve bakış açılarıyla alternatif bir yöntem sunmayı başarmıştır. Bu durum, tekniğin hem teorik hem de pratik etkisini kanıtlar niteliktedir.

5 SONUÇ, TARTIşMA VE ÖNERİLER

5.1 Sonuç

Postmodern düşüncelerin sanat alanına kazandırdığı yenilikçi yaklaşımlardan ilham alarak ortaya çıkan Viewpoints Tekniği, çok sayıda sanatçı ve kaynaktan beslenerek gelişimini sürdürmüştür. Tekniğin oluşmasında başta Stanislavski olmak üzere Grotowski, Peter Brook, Barba ve diğer çağdaşların tiyatro sanatı hakkındaki bazı düşünce ve pratiklerinden yararlanılmış; çağının eksik görölen fiziksel ve vokal unsurlarına dayalı olarak sürekli kullanılabilcek bir alıştırma bütününe işaret ederek teknik ortaya konmuştur. Bu anlamda, tekniğin oluşumunda her ne kadar çağdaşlarından esinlenmeler görölse de kendine has yöntem ve alıştırmalarıyla son şeklini almıştır.

Viewpoints Tekniği'nin temellerini atan Mary Overlie'nin bu yöntemi esnek yapısıyla öne çıkmaktadır. Bu özellik, tekniğin zamanla gelişime açık kalmasını ve farklı bağamlara kolayca uyarlanabilmesini sağlamıştır. Özellikle yurt dışında bazı yönetmenler ve sanatçılar tarafından pratik çalışmalara dâhil edilmiş, yeni fikirlerle harmanlanarak kullanılmıştır. Türkiye'de ise Viewpoints Tekniği'nin oyunculuk eğitimlerinde yaygın bir şekilde kullanıldığına dair akademik bir çalışma veya kapsamlı bir kaynak bulunmamaktadır. Bununla birlikte, bazı eğitimcilerin ve yönetmenlerin prova süreçlerinde veya oyuncu eğitimlerinde bu tekniğin belirli alıştırmalarını uyguladığı bilinmektedir. Ülkemizde henüz geniş bir tanınırlık kazanmamış olan bu yöntemle ilgili tek somut çalışma, Viewpoints Kitabı'nın Türkçe çevirisidir.

Viewpoints Tekniği'nin temel amacı, oyuncuların yaratıcılıklarını fiziksel ve vokal bakış açılarına dair farkındalık geliştirerek zenginleştirmektir. Keskin kurallar veya katı bir sistem sunmayan bu teknik; oyuncu eğitiminden başlayarak provaya hazırlık aşamasında veya prova sırasında ihtiyaç duydukları her an uygulayabilecekleri esnek alıştırmalar önermektedir. Bu alıştırmalar, tamamen doğaçlamaya dayalı uygulamalar üzerine

kuruludur ve oyuncuların kendiliğindenlik, fiziksel farkındalık, grup dinamikleri, uzam, zaman ve ses unsurları gibi alanlarda yaratıcı potansiyellerini artırmayı hedeflemektedir. Teknik, oyuncuların bireysel yetkinliklerini ve grup içi iş birliğini güçlendirerek tiyatro sanatına alternatif bir yaklaşım sunmaktadır.

Bu teknik, oyuncunun Bakış Açıları yöntemi aracılığıyla yaratıcılığını; vokal ifade, bedensel hareket, uzamsal ilişki ve zaman kavramıyla kurduğu bağlantı üzerinden özgürleştirerek performans sürecine dinamik bir katkı sunmaktadır. Oyuncunun metne veya yönetmen yönlendirmelerine bağımlılık yerine, kinestetik tepki, tempo ve uzamsal farkındalık gibi unsurları merkeze alması, anlık fiziksel keşiflerle kendi pratiğine özgü yeni estetik perspektiflerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu yaklaşım, hareketlerin önceden kurgulanmasından ziyade doğaçlama ve kolektif dinleme yoluyla ortak bir sahne dilinin inşa edilebileceğini göstermektedir. Süreç, topluluk içinde karşılıklı güven ve senkronizasyonu beslerken, bir oyuncunun ani duraklaması veya ritim değişikliği gibi davranışlarının diğerlerini sahnenin akışını yeniden şekillendirmeye zorladığı gözlemlenmektedir. Geleneksel yöntemlerden farklı olarak Viewpoints, oyuncuyu "rol yapma" pratiğinin ötesine taşıyarak gerçek zamanlı bir deneyim oluşturma sürecine dahil etmektedir. Böylece oyuncunun, bireysel yaratıcılığını keşif odaklı bir laboratuvara dönüştürmesi, hem kişisel ifade biçimlerinin hem de kolektif estetik bütünlüğün gelişimine katkıda bulunduğu görülmektedir. Zaman ve uzamın temel unsurlarını yapısal bir çerçeve olarak kullanan oyuncunun; yürüme, duraklama, hızlanma veya yavaşlama gibi basit eylemleri alışlagelmişin dışında fiziksel seçimlere dönüştürdüğü karşımıza çıkmaktadır. Bu metodoloji, zihnin otomatik tepkilerini askıya alarak beden yaratıcılıkla doğrudan temas kurmasını mümkün kılmaktadır. Böylece oyuncunun, duygusal ve entelektüel katmanlardan önce bedensel sezgiye dayalı anlık keşiflerle performansını zenginleştirdiği ortaya konmaktadır. ‘Yumuşak odak’ ve kolektif dinleme ilkeleri ise sahnedeki bireyler arasında paylaşılan bir imgelem alanı oluşturarak bireysel yaratıcılığın grup sinerjisiyle bütünleştiğini işaret etmektedir.

Teknik, provalar sırasında oyuncuların fiziksel ve zihinsel hazırlık süreçlerini yapılandırmada etkili bir araç olarak öne çıkmaktadır. Uygulanan alıştırma, hem bireysel hem de kolektif düzeyde fiziksel ve vokal ifade olanaklarını genişletirken yaratıcı sınırların zorlandığını göstermektedir. Grup çalışmalarında ise bağımsız sanatçıların ortak bir sahne diline hızla adapte olmasını kolaylaştıran bu pratiklerin, dinamiklerin

dengelenmesi ve estetik birlikteliğin sağlanması açısından hazırlık aşamasını verimli hale getirdiği görülmektedir. Sonuç olarak Viewpoints Tekniği, oyuncunun Bakış Açıları ekseninde yaratıcı potansiyelini açığa çıkaran ve prova süreçlerine bilinçli bir katılımı teşvik ettiği sonucuna varılmaktadır.

Prova aşamasında Viewpoints tekniğinin, oyuncuların yaratıcılıklarını oyunun ihtiyaçlarına hizmet edecek şekilde yönlendirmelerine yardımcı olduğu gözlemlenmektedir. Ancak bu noktada, tek tek bakış açılarına geri dönmek yerine oyunun veya metnin gerekliliklerine uygun bir yaklaşımın benimsenmesi önerilmektedir. Özellikle 'Açık Viewpoints' alıştırmasının, malzeme çeşitliliğinden kaynaklanabilecek zihin karışıklığını önleyerek oyuncuların hedeflerinden sapmadan verimli bir çalışma süreci yürüttüğü ön görülmektedir. Tekniğin, zamana ve mekâna dayalı temelleriyle oyunculara hem bireysel hem de kolektif çalışma süreçlerinde güçlü bir alternatif sunduğu ortaya konmaktadır.

Prova sürecine odaklanıldığında ise Viewpoints tekniğinin, sahnelemeye organik bir yapı kazandırdığı ve geleneksel alışkanlıkları aşarak alternatif yöntemler önerdiği görülmektedir. Oyuncuların, mekânı ve birbirleriyle kurdukları mesafeyi pratik yaparak keşfetmesiyle birlikte, yönetmenin yönlendirmeleri sayesinde yüzeysel değil derinlemesine bir 'alan farkındalığı' geliştirebildiği gözlemlenmektedir. Bu durumda prova; metni ezberlemek veya statik işaretler belirlemekten çıkarak, özgürce deney yapmaya ve risk almaya açık bir laboratuvar haline dönüştüğü sonucuna varılmaktadır. Zaman ve uzam etkileşimleri üzerinden sahnelerin ritmi, enerjisi ve duygu akışının daha dinamik biçimde oluşturulabildiği ortaya konmaktadır. Bu yaklaşımın, hem prova sürecini verimli kıldığı hem de performansın tazeliğini ve canlılığını koruyarak sürdürülebilir bir esneklik sağladığı görülmektedir. Anne Bogart tarafından geliştirilen yönleriyle de teknik, tiyatrodaki yaratıcılığı destekleyen yenilikçi ve esnek bir metodoloji olarak öne çıkmaktadır. Oyuncuların fiziksel farkındalık, spontanelik, grup dinamikleri ve vokal unsurlar gibi alanlarda potansiyellerini artırmalarına olanak tanıyan bu tekniğin, prova sürecinin ön hazırlığından itibaren her aşamada kullanılabildiği gözlemlenmektedir. Ayrıca oyuncuların bireysel çalışmalarından provalara kadar uzanan bir yelpazede kendilerini geliştirmelerine katkı sağladığı sonucuna varılmaktadır. Türkiye'de henüz yaygınlaşmamış olsa da, Viewpoints'in sunduğu esneklik ve

adaptasyon kapasitesinin, onu tiyatro sanatı için değerli bir araç haline getirdiği görülmektedir.

5.2 Tartışma ve Öneriler

Anne Bogart ve Tina Landau tarafından geliştirilen Viewpoints tekniği, beden, uzam, zaman ve ilişkiler üzerine kurulu bir performans yaklaşımı olarak tanımlanmaktadır. Temelinde uzamsal farkındalık, zamanlama ve doğaçlama gibi unsurların yer aldığı bu tekniğin, yirminci yüzyılın sonlarında tiyatroya yeni bir soluk getirdiği bir gerçektir. Ancak yirmi birinci yüzyılın teknolojik, toplumsal ve sanatsal dinamiklerinin, tiyatro sanatının temel prensiplerini hem güncelleyen hem de dönüştüren bir etki yarattığı görülmektedir. Tekniğin ortaya çıkışının yirminci yüzyılın sonlarına denk gelmesine rağmen, üzerinden en az yirmi beş yıl gibi bir sürenin geçtiği görülmektedir. Son yirmi beş yılda dünyada yaşanan gelişmelerin, yaşamı doğrudan şekillendirmenin yanı sıra sanatsal ihtiyaçları ve estetik görüşleri de köklü bir biçimde değiştirdiği bir gerçektir. Günümüzde art arda gerçekleşen toplumsal ve kültürel dönüşümlerin, tiyatro sanatını da bu değişim ekseninde doğrudan etkilemektedir.

Viewpoints'in 'uzam' vurgusu, yirmi birinci yüzyılın alternatif sahneleme alanlarıyla (fabrikalar, sokaklar, kamusal alanlar) kendi varlığını sürdürebilir gözükmektedir. Bu durumda, Viewpoints'in uzamla kurduğu organik ilişki, bu tür performanslarda oyuncuların seyirciyle ve çevreyle dinamik etkileşimini kolaylaştırabileceği düşüncesini ortaya çıkarmaktadır. Viewpoints'in Mimari ve Topografya odaklı yaklaşımı, günümüz çerçevesinde hizmet edebilir gözükmektedir. Günümüzde, beden politikaları ve kimlik temsilleri, tiyatro sanatında oldukça görünür biçimde varlığını ortaya koymaktadır. Bu durumda, Viewpoints'in Şekil kavramı, bedenın uzamdaki biçimsel ifadelerini sorgularken, yirmi birinci yüzyılın çeşitlilik ve kapsayıcılık taleplerine yanıt verebilir gözükmektedir.

Yirmi birinci yüzyıl tiyatrosu, bireysel travmalar, kolektif kaygılar (iklim krizi, göç) ve kimlik sorgulamaları gibi durumları beraberinde getirmektedir. Viewpoints'in Kinestetik Tepki ya da Davranışsal Jest yaklaşımı, bu içeriği soyut bedensel ifadelerle anlatmaya olanak tanıyabileceği görüşünü desteklemektedir. Teknolojinin performansa entegrasyonu (örneğin, dans ve projeksiyonların birleşimi), Viewpoints'in hareket odaklı disiplini karşılar gözükmektedir. Artık oyuncular, sanal gerçeklikle etkileşime giren bedenlerini kullanarak yeni bir hareket alfabesi yaratabilmektedir. Ayrıca, küreselleşme,

farklı kültürlerin hareket stillerini (Afrika dansları, Butoh, hip-hop) Viewpoints'in evrensel dil oluşturma amacına uygun gözükmekte; bu sebeple, teknik bu anlamda varlığını devam ettirebilir düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Geleneksel anlatıların çözüldüğü bu yüzyılda, Viewpoints'in 'hikâye' kavramı da dönüşebilir durumdadır. Günümüzde, artık seyirci pasif bir dinleyici değil; hikâyeyi kendi deneyimiyle tamamlayan bir katılımcı konumundadır. Viewpoints'in doğaçlama ve kolektif yaratım süreçleri, bu interaktif anlatılara uygun bir zemin sunabileceği görüşü hakimdir. Günümüz tiyatro sanatında, zaman algısı da oldukça farklı şekillenmektedir: Gelişen teknolojik çeşitlilik ve hız, tiyatro sanatında etkisini göstermektedir. Oyun süresi oldukça kısalmış; seyirciyle kurulan bağ ise yeniden şekillenmektedir. Bu bağlamda, zaman, uzam ve seyirci ilişkisi sürekli bir ilerleme göstermektedir. Zamanın bu hızlılığı, içerisinde bulunduğumuz çağın bir getirisi olmuştur. Yüzyılın hız kültürü ve dijital dikkat dağınıklığı, tiyatrodaki zaman algısını değiştirmektedir. Bu bağlamda, Viewpoints'in Tempo, Süre ve Kinestetik Tepki vurgusu, günümüz seyircisinin kısa dikkat süresine uyum sağlamak için geliştirilebilir durumdadır. Özellikle, sosyal medya estetiğiyle harmanlanan oyunlarda, sahnedeki zamanlama seyircinin dijital alışkanlıklarına göre kurgulanabilir. Ancak, bütünüyle günümüz tiyatro pratiğine değişim geçirmeden kullanılabileceği düşüncesi doğru gözükmemektedir.

Kimlik ve beden politikası üzerine çeşitliliklerin olduğu bir zaman diliminde, Viewpoints Tekniğinin Jest bakış açısını davranışsal ve fiziksel olarak tanımlarken, artık yeni dünya düzeninde toplumsal kodlarımız üzerinden bir evrim geçirerek yenilenmesi gerekebilir düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, gelişen teknoloji ve hızın bir diğer getirisi olan dijitalleşme çağının Tempo, Süre, Kinestetik Tepki bakış açıları kapsamında revizeye ihtiyaç duyularak çerçevesi genişletilebilir. Tekrar alıştırmaları ise, günümüzde sadece beden değil; uzamda bulunan ışık, ses, efekt gibi dijital gereçlere bağlı olarak alıştırmalar, evrimsel bir sürece uyum sağlayacak şekilde yeniden revize edilebilir ve güncelliği sağlanabilir gözükmektedir.

Ancak, tekniğin teorik ve akademik bir çalışmada çağının ihtiyaçlarına uygun görünmesi veya ihtiyaç duyulabilecek alanların saptanması, tekniğin pratik alandaki geçerliliğini karşılamada yetersiz kalabilmektedir. Bu sebeple, doğrudan pratik bir alanda bu teknik uygulanarak somut sonuçlara ulaşılması, daha nesnel bir yöntem olarak öne çıkmaktadır. Kendi çağına yeni bir soluk getiren Viewpoints Tekniği'nin yapısal olarak evrim

geçirmeye elverişli çalışma pratikleri sunduğu açıkça görülmektedir. Fakat bu noktada, Viewpoints Tekniği'nin teorik çerçevesinin günümüz koşulları üzerinden varsayımsal olarak değerlendirilmesi yerine, pratik bir alanda test edilerek net verilerle desteklenmesi gerekmektedir. Pratik alanda günümüz ihtiyaçlarına uygunluğu, varsa geliştirilmesi gereken yönleri tekniğin pratik kullanımına yönelik çalışmalarla ortaya konulacaktır.



KAYNAKÇA

- Atkins, S. (2023). Acting systems: Matrices, analogies and layers of methods. *Body, Space & Technology*, 22(1), 190–198. <https://doi.org/10.16995/bst.9764>
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in sneakers: Post-modern dance*. Wesleyan University Press.
- Barba, E. (1995). *The paper canoe: A guide to theatre anthropology* (R. Fowler, Çev.). Routledge.
- Barba, E., & Savarese, N. (2017). *Oyuncunun gizli sanatı: Tiyatro antropolojisi sözlüğü* (A. Candan, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Barba, E., & Savarese, N. (2019). *The five continents of theatre: Facts and legends about the material culture of the actor* (T. H. Simpson, Çev.). Brill Sense.
- Beşe, A. (2013). 1960 Amerikan tiyatro grupları ve postmodern sahne dili. *HUMANITAS*, 1, 51–58.
- Birkiye, S. K. (2007). *Çağdaş tiyatrodaki kültürlerarası eğilim*. Deki Yayınevi.
- Bogart, A. (2001). *A director prepares: Seven essays on art and theatre*. Routledge.
- Bogart, A. (2007). *And then, you act: Making art in an unpredictable world*. Routledge.
- Bogart, A., & Landau, T. (2009). *Viewpoints: Bakış açıları ve kompozisyon için pratik rehber* (F. Geçkal, Çev.). Yayınevi.
- Çevik, K. (2008). Tiyatroda yeni eğilimler: Doğaçlama tiyatro. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 25(25), 37–62. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000091
- Cullen, S. D. (2022). *The Viewpoints: A postmodern actor training for a postmodern theatre* [Doctoral dissertation, Bowling Green State University].
- Denyer, R. (2011). *The Viewpoints Project at Elon University* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AdbrnigRZKc>
- Elcik-Yorgancıoğlu, P. (2021). *Oyuncu ve bedeni*. Nobel Bilimsel Eserler.
- Herrington, J. (2000). Directing with the Viewpoints. *Theatre Topics*, 10(2), 155–168. <https://doi.org/10.1353/tt.2000.0014>
- Karaboğa, K. (2018). *Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks* (3. baskı). Habitus Yayıncılık.
- Moore, S. (1984). *The Stanislavski system: The professional training of an actor* (2. rev. ed.). Penguin Books.
- Okuş, D. (2020). Eugenio Barba and extra-daily scenic behaviour: Influences of Stanislavski, Meyerhold and Grotowski. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 31, 23–43. <https://doi.org/10.26650/jtcd.809806>
- Perucci, T. (2017). On stealing viewpoints. *Performance Research*, 22(5), 113–124. <https://doi.org/10.1080/13528165.2017.1384188>
- Six Viewpoints Institute. (2024a). *Biography*. <https://www.sixviewpoints.com/biography>
- Six Viewpoints Institute. (2024b). *The materials*. <https://www.sixviewpoints.com/the-six-viewpoints>

- Sözer-Özdemir, Ş. (2021). Oyuncunun sanatı olarak aksiyon yaratmak: Stanislavski, Brecht, Grotowski. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 25, 69–79. <https://doi.org/10.17484/yedi.777131>
- Turan, A. (2024). Peter Brook working with actors. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 10(1), 76–82. <https://doi.org/10.22252/ijca.1438409>
- Volbea, B. (2018). Contemporary dance between modern and postmodern. *Theatrical Colloquia*. <https://doi.org/10.2478/tco-2018-0011>
- Watson, I. (2002). *Negotiating cultures: Eugenio Barba and the intercultural debate*. Manchester University Press.



ÖZ GEÇMİŞ

Adı Soyadı : Melis Nur ÖLÇER SOY

Yabancı Dil : İngilizce

