

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
MODERN DANS PROGRAMI**

**GROTOWSKİ VE MEYERHOLD OYUNCULUK VE HAREKET
YÖNTEMLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİNDEN
FAYDALANARAK**

BİR ÇAĞDAŞ DANS SOLO ESER YARATIMI

Yüksek Lisans Eser Metni

Hazırlayan:

20162313002 Cengizhan SÜRÜCÜ

Danışman:

Dr. Öğr. Üyesi Bedirhan DEHMEN

İSTANBUL – 2019

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
MODERN DANS PROGRAMI

GROTOWSKI VE MEYERHOLD OYUNCULUK VE HAREKET
YÖNTEMLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİNDEN
FAYDALANARAK

BİR ÇAĞDAŞ DANS SOLO ESER YARATIMI

Yüksek Lisans Eser Metni

Hazırlayan:

20162313002 Cengizhan SÜRÜCÜ

Danışman:

Dr. Öğr. Üyesi Bedirhan DEHMEN

İSTANBUL - 2019

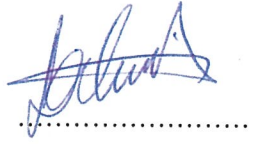
Cengizhan SÜRÜCÜ tarafından hazırlanan **GRATOWSKI VE OYUNCULUK VE HAREKET YÖNTEMLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİNDEN FAYDALANARAK BİR ÇAĞDAŞ DANS SOLO ESER YARATIMI** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 13/09/2019

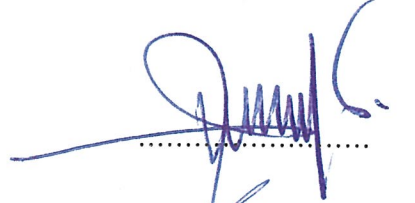
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

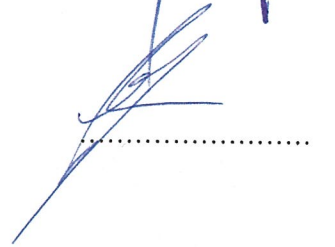
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Bedirhan DEHMEN (Danışman)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Murat Mete AĞYAR



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Tolga İSKİT (Doğuş Üni.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

İÇİNDEKİLER.....	I
GRAFİKLER LİSTESİ.....	IV
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	V
ÖNSÖZ.....	VII
ÖZET.....	IX
SUMMARY.....	X
1. GİRİŞ.....	1
2. GROTOWSKİ VE YOKSUL TİYATRO ANLAYIŞI.....	3
2.1. Kutsal Oyuncu.....	7
2.2. Fiziksel Eylemler ve Oyuncunun çalışması.....	10
2.3. İçten Dışa Harekete Yolculuk.....	14
3. OYUNCULUK SANATINDA MEYERHOLD SİSTEMİ.....	18
3.1. Biyomekanik Oyunculuk Tekniği.....	21
3.2. Biyomekanik Hareket Tekniği ve Oyuncunun Çalışması.....	23
3.3. Dıştan İç Harekete Yolculuk.....	28

4. “İKİ DÜNYA ARASINDA ESER ANALİZİ”	35
4.1. Eser Yaratım Süreci	35
4.1.1. Koreografinin Oluşturulması	36
4.1.1.1. Toprağın Bedeni Yaratması	37
4.1.1.2. Ruhun Sesi ile Bedenin Varlığı	38
4.1.1.3. Bedenden Karaktere – Karakterden Kimliğe Geçiş	39
4.1.1.4. Karakterin Varlığı	40
4.1.1.5. İşçinin Dış Dünya ile Yüzleşmesi	41
4.1.1.6. İki Dünya Arasında Bir Ben	42
4.1.2. Sahne Paterni	43
4.1.3 Hareket Tasarımı	48
4.2. Eserin Tasarım Katmanları	58
4.2.1. Kostüm ve Aksesuar Tasarımı	58
4.2.2. Ses Tasarımı	59
4.2.3. Işık Tasarımı	60
4.2.4. Dramaturjik Destek	61
5. SONUÇ	63
5. EKLER	66

EK-1 Meyerhold - Biyomekanik Hareketler.....	66
EK-2 Gennadi Bogdanov'un “ Estudiode Biomeccanica” performans fotoğrafları...71	
EK-3 Grotowski “Ryzard Cieaslak” Çalışmalarından fotoğraflar.....	72
EK-4 İşçilerin gözlemi ve Hareket araştırmalarından fotoğraflar.....	74
EK-5 Koreografin İmge ve Hareket üzerine Notları.....	81
EK-6 Koreografin Oyuncuya Notları.....	82
EK-7 Koreografin Yaratım Öncesi-Görsel ve Fiziksel Araştırma Notları.....	84
6. KAYNAKLAR.....	89
7. ÖZGEÇMİŐ	91

GRAFİKLER LİSTESİ

SAHNE PATERNİ-1: Giriş.....	43
SAHNE PATERNİ-2: Ruhun Yürüyüşü.....	43
SAHNE PATERNİ-3:Toprak ve Ruh	44
SAHNE PATERNİ-4: Ruhun Sesi.....	44
SAHNE PATERNİ-5: Sesin Yankılanışı.....	44
SAHNE PATERNİ-6: Topraktan Bedene.....	44
SAHNE PATERNİ-7:Mekanda Gezen.....	45
SAHNE PATERNİ-8: Mekanın Gücü.....	45
SAHNE PATERNİ-9: Bütünsel Edimlik.....	45
SAHNE PATERNİ-10: Bedenden Karaktere.....	45
SAHNE PATERNİ-11: Dış dünyaya giren beden	46
SAHNE PATERNİ-12: Karakter ve Kimlik.....	46
SAHNE PATERNİ-13: İşçinin Varlığı.....	46
SAHNE PATERNİ-14: İşçinin Dünyası.....	46
SAHNE PATERNİ-15: Biyomekanikten Hayata	47
SAHNE PATERNİ-16: Kimliksizlik.....	47
SAHNE PATERNİ-17: Karar.....	47
SAHNE PATERNİ-18: Sonuç.....	47

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

FOTOĞRAF-1: Karakterden Aydınlığa.....	48
FOTOĞRAF-2: Doğuş.....	48
FOTOĞRAF-3: Ruh ve Beden.....	49
FOTOĞRAF-4: Mimiksiz.....	49
FOTOĞRAF-5: Ses ve Beden.....	50
FOTOĞRAF-6: Kutsal Ses.....	50
FOTOĞRAF-7: Kutsal Ruh.....	51
FOTOĞRAF-8: Nefes.....	51
FOTOĞRAF-9: Yüzleşme.....	51
FOTOĞRAF-10: Uyanış.....	52
FOTOĞRAF-11: Yaşama Vurgu.....	52
FOTOĞRAF-12: Karaktere Geçiş.....	52
FOTOĞRAF-13: Karakter.....	53
FOTOĞRAF-14: Dış Dünyanın Yolu.....	53
FOTOĞRAF-15: İşçi.....	53
FOTOĞRAF-16: İşe başlama.....	54
FOTOĞRAF- 17:Makinayı Çalıştırma.....	54
FOTOĞRAF-18: Makinist.....	54
FOTOĞRAF-19: Çek Bırak.....	55
FOTOĞRAF-20: Sürtünme Kuvveti.....	55
FOTOĞRAF-21: Çatışma.....	55
FOTOĞRAF-22: Savunma.....	56
FOTOĞRAF-23: Mekanik 2.....	56
FOTOĞRAF-24: Karışıklık.....	56

FOTOĞRAF-25: Karar.....	57
FOTOĞRAF-26: Kimliksiz.....	57
FOTOĞRAF-27: Özgürlük.....	57



ÖNSÖZ

Oyunculuğa başladığımdan bu yana beden ve ruh arasında kalan üçüncü bir kişi olarak yaşadığımı hissediyorum. Benim dışımda kalan beden ve ruhun ayrı dünyalar içinde birer insan olduğu ikisinin de psikolojik ve fiziksel tepkilerinin farklı olabileceği inancıyla yaşadım. Yaşadığım süre içinde bu iki varlığı her durumda ve her çalışmada hissetmeye çalıştım. Ruhun imge ile fizikselleşmesi, beden hareket ile duygulara dönüşmesi gibi birçok anlarda gözlemlediğim ve deneyimlediğim şeyler oldu. Bu yüzden yüzyıllar boyunca birbiriyle etkileşim içinde gelişen oyunculuk sanatı içinde, bir oyuncunun da kendine ait oyunculuk biçimi ve sanatı olması gerektiğine inanıyorum. Bu kendi içinde bir sistem belki de bir metot araştırması olarak gözükebilir. Bu yüzden oyuncunun kendi ile beraber bedeninin ve ruhunun sınırlarını keşfetmesi gerektiğini düşünüyorum. Bu düşüncelerim doğrultusunda oyuncu olarak çıktığım bu uzun yolda dans benim için bedensel ve zihinsel farkındalığımdan kuramsal teoriler ile birleşerek daha çok artmasını sağladı. “İki Dünya Arasında” eser metni İki oyunculuk yönteminin incelenerek, oyunculukta beden ve ruh arasında gidip gelen hayatımın bir keşfi ele alınıyor. Bu süreçte, Histerik tepkiler ile “Ruhun” içten dışa dürtülerle dışa vurması araştırılırken, “Bedenin” hareket ile ilişkisinde oluşan dıştan iç tepkilerle bir “Karakterin” yaratımı araştırıldı. Beden, Ruh, Karakter üçlemesinin birbirine bağlanması ile yaratıcı oyuncuya olan inancımı bir çağdaş dans solo performansı yaratım sürecinde kendime ütopya kurarak yaşadım. Bu ütopya içinde oyunculuk yöntemlerindeki hareket araştırmalarını bir performans üzerinde özgün tasarımlar ile deneyimlemiş olmak yeni bir dünyada yaşamak gibiydi. Bundan sonraki süreçte yenedünyalar keşfetmek için yoluma devam edeceğim. Dilerim bu tez çalışması aynı duygularla okuyucusuna, hareketin içinde ve dışında kendini keşfetme yolunu açarak yaşayacağı her anda yeni bir dünya görme ve araştırma fırsatı verir.

Eser yaratım sürecini takip eden ve sürecimi besleyen danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Bedirhan Dehmen'e, bu sürece başladığım andan beri her zaman yanımda olan hareket analizi ile öğrettiklerinde büyük emeği, paylaşımı ve desteği olan Dr. Öğr. Üyesi İlkay Türkoğlu Özgür'e, çağdaş dansın dünyasında bedenime dokunmamı sağlayan Prof. Tuğçe Tuna'ya, tez jürimde olmayı kabul ederek kendi dünyalarından bana ışık tutan sevgili Dr. Öğr. Üyesi Tolga İskit ve sevgili Dr. Öğr. üyesi Murat Mete Ağyar'a içtenlikle teşekkürlerimi sunuyorum.

Mayıs 2019

Cengizhan SÜRÜCÜ

ÖZET

(GROTOWSKİ VE MEYERHOLD OYUNCULUK VE HAREKET YÖNTEMLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİNDEN FAYDALANARAK BİR ÇAĞDAŞ DANS SOLO ESER YARATIMI)

Grotowski ve Meyerhold'un oyunculuk yöntemlerinin araştırılması ile içten dışa ve dıştan içe hareket araştırmaları üzerine yapılan doğaçlama çalışmaları sonucunda yeni bir beden arayışı ve bu bedene ait olan bir karakter yaratma süreci “İki Dünya Arasında” eser metninin genel araştırma konusunu oluşturmaktadır. Eserin merkezi hattında Grotowski oyunculuk anlayışı kutsal oyuncu ve fiziksel eylemler yöntemi ile Meyerhold biyomekanik oyunculuk ve hareket tekniklerinin araştırılması üzerinde durulmuştur. Bu araştırmalar sonucunda “İki Dünya Arasında” eser metninde iki yolculuğa çıkılmıştır. İlk yolculukta, Grotowski'nin kutsal oyuncu kavramı ile ruhun içten dışa hareket araştırmaları ile bedende yansımaları ele alınmıştır. İkinci yolculuk 'da Meyerhold'un biyomekanik bedeninin işlevi dıştan içe hareket araştırmaları ile karaktere dönüşme süreci araştırılmıştır. Eserin özü, bu iki yöntemin birleştirilerek, koreografin öznel/sübjektif görüşleri ve tasarımları ile tartışılmaktadır.

Eser yaratım süreci içinde alınan notlar, görsel ve fiziksel deneyimler, koreografin öznel ve içsel yolcuğu altında ele alınmıştır. Eserin tasarım katmanları altında koreografinin oluşum süreci ve sahne teknik katmanları detaylı olarak işlenmiştir. “İki Dünya Arasında” eseri, iki oyunculuk ve hareket yöntemi ile iç dünya içinde bir bedenin yaratımı ve varlığını ele alırken, dış dünya içinde bir karakterin yaratım süreci ve çatışmasını ele almaktadır. Bu iki dünyada Ruh, beden ve karakterin var olma çabası özgün hareket tasarımları ile karşılaştırmalı bir deneyim ve öneri olarak sunulmaktadır.

ANAHTAR KELİMELER: Grotowski, Meyerhold, Performans, İki Dünya Arasında, Beden, Karakter, İçten dışa – Dıştan İçe Harekete Yolculuk.

SUMMARY

(CREATING OF A CONTEMPORARY SOLO DANCE WORK BY USING COMPARATIVE INVESTIGATION OF GROTOWSKI AND MEYERHOLD ACTING AND MOVEMENT METHODS)

The search for a new body and the process of creating a character belonging to this body constitute the general research topic of the work “Between the Two Worlds” as a result of the research of the acting methods of Grotowski and Meyerhold and the improvisation studies conducted from the inside-out and outside-in. In the central line of the work, Grotowski's understanding of acting, holy actor and actor training with physical actions method, Meyerhold biomechanical acting and exercises with movement technique were investigated. As a result of these researches, the text work “Between the Two Worlds” is discussed in the process of creating the work from the inside out by reviewing Grotowski's integration of the spirit and body in the holy actor, the transformation of Meyerhold's biomechanical body into character from the outside-in, and the subjective views and designs of the choreographer.

The essence of the work first created the existence of the Spirit in a body through the inside-out movement, then revealed a character that came to life in a body through outward movement. Subjective and internal journey of the choreographer in the light of visual and physical experiences and notes are discussed in the process of creating the work. The process of creating the work and the formation process of the choreography with the layers of the design of the work were investigated in detail. In the work “Between the Two Worlds”, the process of creating a body in the inner world and a character in the outer world with two acting and movement methods is presented with a comparative experience and suggestion.

KEYWORDS: Grotowski, Meyerhold, Performance, Between the Two Worlds, Body, Character, Journey towards Inside-Out – Outside-in Movement.

1. GİRİŞ

Bu çalışma, Grotowski'nin fiziksel eylemler yöntemi altında "İçten dışa hareket" araştırmaları ile Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yöntemi içinde "Dıştan içe hareket" araştırmalarının inceleyerek, özgün bir ağdaş dans solo eseri yaratım sürecini ele almaktadır. Koreograf, içten dışa hareket araştırmaları ile bir içsel tepkiler ile yeni bir beden yaratma arayışı ele alırken, dıştan içe hareket araştırmaları ile bedenin bir karakter dönüşme sürecini araştırarak "İki Dünya Arasında" eserinin yaratım sürecini tamamlamıştır.

Eser metninin ilk bölümünde Grotowski'nin Kutsal Oyuncu kavramı ele alınmaktadır. Kutsal Oyuncunun Via negativa¹ yöntemi ile ruhsal ve fiziksel engellerinden nasıl arınması gerektiği, psikofiziksel ve ruhani olarak kendi bedeni ile nasıl yüzleşebileceği incelenmektedir. Kutsal Oyuncu başlığı altında "Thomas Richard "fiziksel eylemler ve oyuncunun çalışması ve çalışma disiplini itki ve i gerilim yöntemi üzerinde kas, omurga, ses ve plastik egzersizleri ile "İçten dışa hareket" araştırmaları yapılmıştır. Bu araştırmalar sonucunda "İçten dışa harekete yolculuk" başlığı altında öznel yorumlar ile incelenerek bedenin bölümleri olan, kol, bacak, baş, omurga, gövde, ses ve hareket gibi egzersizlerin içten dışa verdiği tepkiler ile yeni bir bedeni yaratma süreci ele alınmıştır.

Eser metnin ikinci bölümünde Meyerhold'un oyunculuk sanatına bakışı ve yeni sistem olarak tanımladığı stilize tiyatro anlayışı üzerinde durulmaktadır. Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk tekniği başlığı altında, oyuncunun bedenini eğitmesi ve harekete yaklaşımı üzerinde durulmuştur.

¹ Via Negativa, Grotowski'nin oyuncunun doğal i gerilimlerinin hareketle dışa vurulmasını sağlayan ve bu sayede bedeni özgür kılan tepki yöntemidir.

Oyuncunun çalışma süreci içinde harekete yaklaşımları biyomekanik egzersizler üzerinde deneyimlenmiştir. Bu araştırmalar içinde koreografi yaratım sürecinde “Gennadi Bogdanav” un Meyerhold tekniği üzerindeki çalışmaları ve biyomekanik egzersizleri araştırılarak çalışılmıştır. Bu çalışma içinde edinilen deneyimler, öznel yorumlar ve çıkarımlar “Dıştan İçe Harekete yolculuk” başlığı altında ele alınarak çözümlenmiştir. Dıştan içe hareket araştırmaları ile farklı jest ve tavırlara ulaşılmış, bu jest ve tavırlar, yapılan doğaçlama çalışmaları ile geliştirilerek bir karakterin yaratım süreci ve çatışması işlenmiştir.

Eser metninin son bölümünde “İki Dünya Arasında” eser analizi başlığı altında, eser yaratım süreci ele alınarak koreografi oluşum süreci ve eser yaratım katmanları alt başlıklar olarak detaylı incelenmektedir. Bu bölümde koreografinin, eser yaratım sürecini sahne paterni ve hareket tasarımı ile ayrıntılı olarak incelemiş “ İki Dünya Arasında” eseri kendi özüne kavuşmuştur.

2. GROTOWSKI VE YOKSUL TİYATRO ANLAYIŞI

Jerzy Grotowski “Yoksul Tiyatro” anlayışı ile 1965 yılında Polonya’da kurduğu Tiyatro Laboratuvarı ile Doğu ve Batı oyunculuk biçimlerinin sentezi olarak bir oyunculuk araştırma enstitüsü kurarak çalışmalarına başladı. Tiyatro Laboratuvarı’nın temel amacı oyuncu üzerine bir araştırma yaparak, oyunculuk eğitimine gelen yerli ve yabancı öğrencilere psikoloji, fonoloji, kültürler arası antropoloji gibi alanlarda eğitim vermek ve farklı bedenler üzerinden deneyler yapmaktı.²

Grotowski laboratuvar çalışmalarını yaptığı sürede Batı dünyasının kendisini bir Mesih olarak görmesini yadırgamış, teknolojinin giderek arttığı yıllarda oyuncunun çalışmasının sanattan yoksun bir hale geldiğini düşünerek, tiyatro seyirci ile bir bütün olmalıdır düşüncesini savunmuştur. Grotowski Stanislavki’den aldığı günlük çalışmalar, eğitimleri ve ahlaki değerleri kendi çalışmalarında oyuncularına aşılarken bir taraftan da kendi tiyatro görüşünün sınırlarını çizmeye başlamıştır.³

Grotowski tiyatro estetiğini geliştirirken iki ana şey üzerinde durmuştur: Birincisi tiyatroyu tiyatro yapan ve öteki sanatlardan farklı olarak düşünülmesini sağlayacak olan nedir? İkinci olarak oyuncu seyirci ilişkisi nasıl olmalıdır?

Bu sorular doğrultusunda Grotowski tiyatro sanatını, bir oyunculuk sanatı olarak tanımlamış ve oyuncuyu tiyatronun merkezine koyarak eylemleri ile her şeyi yönetebilecek bir konumda görmüştür⁴

Grotowski tek yayınlamış olan eseri “ Yoksul Tiyatro” kitabından tiyatro sanatının temelinde oyuncu seyirci ilişkisi olduğunu vurgulamıştır. Bu kavram diğer sanatların

² Jerzy Grotowski, **Yoksul bir Tiyatroya Doğru**, (Çeviri- Osman Akınhay), vii

³ Edward Braun, **Yönetmen ve sahne**, Natüralizmden Grotowski’ ye, 220.

⁴ N.Uğur Özaydın, **20.yy Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, 106.

dışında minimalist bir anlayış taşımaktadır. Ona göre oyuncu seyirci dışındaki tüm öğelerden bağımsız olmalı ve sahne gösterimine ilişkin her şeyi reddetmelidir.⁵ Grotowski oyuncunun bedenini duygusal olan aşırılık ve esrime hallerinin dışavurumu ile ortaya çıkan fiziksel eylemlerine aşırıya kaçmaması gerektiğini söylemiştir. Avrupa ve Asya oyunculuk yöntemlerine de yaklaşması bu amaçlıdır.⁶

Bu sebeple oyuncuyu çalıştırırken maske, kostüm, ışık vb. gibi teatral araç gereçleri kullanmayarak oyuncunun sanatında öze dönük yöntemleri üzerinde araştırmalar yapmıştır. Oyuncunun rolü konusunda doğal olan nesnelere seçerek kostüm olarak, oyuncunun rolüne hizmet edecek ve ona bir anlam yükleyip işlevsel hale getirebilecek bir kostüm seçer.⁷ Grotowski ye göre tiyatro edebiyat, heykel, resim, mimari ve müzik gibi birçok alandan, teknik olarak ışıklandırma ve teknoloji gibi araçlardan faydalanmıştır. Grotowski 'ye göre bu çalınmış bir tiyatrodur ve bir yönetmen tarafında bir araya getirilmiştir. Böyle bir tiyatro Grotowski deyimi ile “Zengin Tiyatro” dur. Zengin tiyatro hareketli sinema ve televizyon ile kıyaslanır. Grotowski, sahne ve salon hareketli olmadıkça seyircinin görüş açısı sürekli değişmedikçe böyle bir yarışmanın anlamsız olduğunu vurgular.⁸

Bu düşünce ile Grotowski çalışmalarını Avrupa'nın ötesinde gözlemiş olduğu oyunculuk eğitimleri üzerine kurar. Bu çalışmalar Dullin'in ritim egzersizleri, Delsarte'nin içedönük ve dışadönük etütleri, Stanislavki'nin fiziksel eylemler yöntemi, Meyerhold'un biyomekanik eğitimi ve Vaktangov'un çalışmaları olmuştur.⁹

⁵ A.g.k., 106.

⁶ Edward Braun, **Yönetmen ve Sahne**, Natüralizmden Grotowski' ye, 220.

⁷ Ayşın Candan, **20 yy da Öncü Tiyatro**, 152.

⁸ N.Uğur Özyaydın, **20.yy Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, 108.

⁹ Jerzy Grotowski, **Yoksul Bir Tiyatroya Doğru**, (Çeviri –Osman Akınhay), 2.

Bu teknikleri kullanırken, maksadının hiçbir zaman oyuncuyu beceriler üzerine kurulu bir manzume içinde eğitmek olmadığını vurgulayarak, oyuncunun kendi fiziksel ve psikolojik sınırlarını zorlayarak çalışmasını söylemiştir.¹⁰ Grotowski diğer oyunculuk sistemlerinin tersine bir yöntem ile oyunculuk öğretilmesini reddeder. O geliştirmekte olan bir oyuncunun dıştan gelen tepkiler üzerinde çalıştığında, kendi kişisel ve organik araştırmaları dışında bir şeye ihtiyaç duymayacağını söyler.¹¹

Grotowski Stanislavski ‘nin gündelik olarak yaptığı çalışma yöntemini kendine ait bir prodüksiyon anlayışı içinde ayrıştırmış ve çalışmalarında öncelikli olarak aksiyonun arkasında yatan oyuncunun duyarlılığı ve hissettikleriyle yani kendi tabiri ile ‘’ kendiliğindenliği’’ ile ilgilenmiştir. Ancak bir taraftan da beden dilini, sesler ve jestler üzerinde çalıştığı biçimsel disiplini de bırakmamıştır.¹² Grotowski’nin yoksul tiyatro anlayışında oyuncunun özgürlüğü üzerinden fiziksel, plastik ve vokal eğitim araçlarıyla oyuncuyu doğru şekilde eğitmek yatar.

¹⁰ Edward Braun, **Yönetmen ve Sahne**, Natüralizmden Grotowski’ ye, 220.

¹¹ A.g.k., 220.

¹² A.g.k., 83.

Oyuncu da üzerinde durduğu temel nokta onun bir şeyi yapmak istemeyen değil tam tersine onu yapmaya razı olan bir duruma getirmektir. ¹³ Peter Brook'un "*Yoksul bir tiyatroya doğru*" yazısındaki önsöz de belirttiği üzere:

Grotowski biriciktir. Niçin? Çünkü dünyada başka hiç kimse, bildiğim kadarıyla Stanislavki'den beri hiç kimse oyunculuk olgusunu ve doğasını, anlamını, zihinsel-fiziksel-coşkusal süreçlerin doğasını ve bilimini Grotowski kadar derinlemesine ve tam olarak incelememiştir. ¹⁴

"Yoksul Tiyatro" temelinde her türlü sahneleme tekniğinden uzak durur. Seyirci bir ışık altında değil, kendi konumu altında bırakarak onu bir rol kişisi haline getirir. Oyuncu kostüm ve abartılı masklardan uzaklaşarak "*Yoksul bir Tarzda*" sadece bedenleri ve yeteneklerini birleştirerek tipten tipe, karakterden karaktere girmesi teatral bir durum olarak adlandırılır. Oyuncu seyirci önünde karaktere bürünüp oynarken araç olarak da bir nesneyi birçok anlamla kullanabilir. Bir kalemi bir mızrağa dönüştürüp onu oyunu altında renklendirebilirdi. Diğer bir yandan oyuncu için ritim kullanımı bedenle ilişkili, müzik kullanımı ise oyuncunun kendi sesiyle ilişkilidir vurgusu yapılır. ¹⁵

Grotowski "Yoksul Tiyatro" kavramını oyuncunun sanatı olarak tanımlamıştır. Oyunculuk eğitimde, oyuncu için her türlü araç ve gereçlerin kendi bedenlerinde gizli olduğunu onlara fark ettirmiştir.

¹³ Jerzy Grotowski, *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru*, (Çeviri –Osman Akınhay),3.

¹⁴ Peter Brook, *Towards A Poor Theater* , (Çeviri – Çiğdem Genç – Mimesis Tiyatro ve Çeviri – Araştırma Dergisi, Yoksul tiyatro özel sayısı 2.), 201.

¹⁵ Jerzy Grotowski, *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru*, (Çeviri –Osman Akınhay, 6.

Onun için fiziksel, zihinsel ve coşkusal tepkilerin oyuncunun kendiliğindenliğinde gizli olduğunu vurgulayarak fiziksel eylemler yöntemi ile oyuncunun kutsallığı ve bedenini özgürleştirilmesi üzerinde çalışmalar yapmıştır.

2.1. Kutsal Oyuncu

Grotowski “kutsal oyuncu” kavramını oluşturmasının temel kaynağı, oyuncunun bedeni üzerinde hâkimiyet kurması ve bedeninin sınırlarını keşfetmesi üzerine kuruludur. Bu düşüncesini, Doğu tiyatrosu içinde Zen ve Tao felsefesi ile araştırmaya başlar. Konularına ağırlıklı olarak Budizm, Yoga, Konfüçyüs, Zen felsefesi hakkında çalışmalar yaparak çalışır. Hatha- Yoga gibi alıştırma yaparak tekniğini güçlendirir.¹⁶ Grotowski'nin Doğu tiyatrolarından öğrendiği önemli vurgu tiyatro bir yaşam biçimi olmasının yanında bir varoluş sebebidir. Bu dönemde psikoloji alanındaki gelişmeleri yakından takip eder. Stanislavki'nin araştırdığı Ribot ve Pavlov'un kuramlarından etkilenerek psikolojik tepkiler üzerine araştırmalar yapar. Bu araştırmalar ile Carl Gustav Jung'un beden ve zihnin farklı bir hafızası olduğunu düşünen Wilhelm' Reich'den etkilenir.¹⁷

Bu bağlamda Grotowski inanç ve gerçeklik arasında bir bağ kurmuş, oyuncunun var olması için zihinsel ve psikolojik olarak kendini eğitmesi gerektiği üzerine çalışmalar yapmıştır. Oyuncunun kendi içinde oynadığı rolünü haklılaştırması ve seyirci üzerinde bir gerçeklik durumu yaratması üzerine çalışmıştır. Oyuncunun sahnede yaptığı hareketlerini sahne üstü yaratıcılık olarak görerek, gündelik gerçeklik üzerinde değil, sahne üstü doğal yaratıcı hareketler üzerinde çalışmıştır.

¹⁶ Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, 85.

¹⁷ A.g.k., 86.

Grotowski'ye göre oyuncu fiziksel ve ruhsal engellerini aşmalı ve toplumsal olarak büründüğü aile, iş, arkadaş gibi sahne üzerinde yapay duran kimliklerinden arınmalıdır. Çünkü bu kimlikler içinde insanlar duygularını ve kendilerini gizlerler, duygular ve düşünceler, akıl ve içgüdüler dışı vurulamaz.¹⁸

Grotowski'nin hedefi, oyuncuyu rolle ilgili gerçeğe değil, kendimiz ile ilgili saklı olan duygu ve düşüncelerimizin açığa vurulmasını sağlamaktır.¹⁹ Oyuncu bedeninin her bir parçasını kullanarak, ruhu görünür duruma getirmeyi ve "İç yaşantısını dışa dönük" bir hale getirmek için çalışmalıdır. Ruhsal süreçte iç tepkilerin dış tepkilere dönüşmesi sağlanarak bedenin özgür duruma getirilip gerçek yaşamı yansıtan bir güç ortaya çıkarılabilir.

Grotowski bu sisteme "Via Negativa" adı vermiştir. "Via Negativa" engellerin ortadan kaldırılması ile beraber ters yönden gidilen bir oyunculuk tekniği olarak adlandırır. Bu yolla edebi ve psikolojik anlamda çalışılan bir sistemi reddetmektedir.²⁰ Oyuncunun malzemesi bedenidir ve beden ruhsal olan her tepkimeye karşı direncini göstermelidir. Oyuncunun dışsal kimliklerini oluşturan gündelik olan her şeyi ortadan kaldırarak oyuncuyu kompleks olarak yaptığı psikolojik durumdan çıkartır.²¹

¹⁸ A.g.k., 90.

¹⁹ A.g.k.,90.

²⁰ N.Uğur Özaydın, **20.yy Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, 114.

²¹ A.g.k., 117.

Grotowski'nin vurgulamak istediği asıl olan şey büyülenme ve aşırı yadsımak değil, kutsal olana ulaşmak üzerinedir.

Kutsal Oyuncu bir hayal değil mi?

Kutsallığa giden yol herkese açık olamaz.

Yalnızca seçilmiş kişiler o yolda gidebilir.²²

Kutsal oyuncu kavramını bir başka açıdan dini manada din uğruna yaşamına son vermek isteyen birini tanımlayan bir metafor olarak görülmelidir. Ama oyuncu o noktaya ulaşması için bilinçli ve sistematik olarak ilerlemelidir.²³ Bu bağlamda Grotowski'nin bu görüşlerini destekleyecek olursak bir oyuncu için çıkış yolu Jung'un "persona" ve "self" kavramı olmuştur. Persona insanın medenileşmesi süresince diğer insanların ona nasıl görünmesi konusundaki tavsiyeleri ile şekillendirilen bir maskedir.²⁴

Grotowski için toplum bir persona'nın hâkimiyeti altında yaşar ve Absürd tiyatro deyim ile "kitle insanlarının" bir bütünüdür. Bu açıdan bakıldığında "Ben" den söz edilemez o ego yolu ile ortaya çıkan personadan doğmuş bir maskedir. Bir başka terim olan "self" ise oyuncunun günahlardan sıyrılması, acı verici olan derinliğe ulaşması, anlamına gelir. Jung'un tabiri olan gölge kavramı ile de ideal kişiliği ona gösterir.²⁵

²² Jerzy Grotowski, **Yoksul Bir Tiyatroya Doğru**, (Çeviri –Osman Akınhay), 27.

²³ A.g.k., 28.

²⁴ Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatından Yöntem ve Paradoks**, 98.

²⁵ A.g.k., 100.

Grotowski kutsal olanın haklılaşması sonucunda insanın kendi vücuduna nasıl meydan okuması gerektiğine onu içindeki duyguların açığa vurumunun nasıl oluşacağı, üzerinde psikofiziksel ve ruhani anlamda çalışmalar yapmıştır.

Bu çalışmalar içinde kutsal oyuncunun eğitilmesi konusunda fiziksel eylemler yöntemini geliştirerek hareket ve oyuncu ilişkisi üzerinden tekniğini geliştirmiştir.

2.2. Fiziksel Eylemler ve Oyuncunun çalışması

Thomas Richard'ın Grotowski adına yazdığı fiziksel eylemler kitabının başlangıcında Grotowski'nin Hunte Kolejinde yaptığı konuşma yer alır. Grotowski konuşmasında verdiği anımsama örneğini, biri bir şey anımsıyorsa ne olduğunu gözlemleyin, diyerek anlatmaya başlar.

Omurgasını ve duruşu değiştirir, eli biraz havada kalır, başını öne eğer ve bu anının arkasında bir yerde olduğunu söyler. Anıyı uzakta bir yere konumladığını söylerken bedeni belli belirsiz kavisli bir şekilde durur. Burada fiziksel eylem bedeni ile ifade ettiği şekli ile anlam kazanır.²⁶

Ama bu bahsettiği fiziksel eylem değildir. Fiziksel etkinlikler ile fiziksel eylemlerin birbirinden farklı olduğunu söyleyerek bir örnek daha vererek devam eder. Önce elinde tuttuğu bardaktaki suyu alır ve içer sonra bunun çok basit bir eylem olarak görülmesi ile elindeki suyu tekrar içer ve seyirciye bakarak bir süre bekler. “Bu fiziksel bir eylemdir” der.

²⁶ Thomas Richard, **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak Çeviri –Hülya yıldız- Aysin candan**, 50.

İçinde bulunduğu durumu anlatmak üzere belli bir ritimle yapılmıştı ve canlıydı. Bedeni okuyabiliyorsak amacı anlayabiliriz, diyerek ekler.²⁷Oyuncu hareketi özümsemeli ve sonrasında ne yapacağına odaklanmamalıdır, diyerek özetler.

Grotowski fiziksel eylemlerini ve oyuncunun çalışmasını bir beden hâkimiyeti üzerine kurduğu için beden her parçasıyla olan ilişkiyi oyuncusuna öğretir. Oyuncunun amacının bedeninde olduğunu ve oraya odaklanması gerektiğini savunur. Eser yaratım sürecinde “Yaratıcı” olarak “Beden”i ele almanın önemi koreograf için bu noktada anlam kazanmaya başlamıştır.

Grotowski oyunculuk sanatını bazı temel koşullar üzerine kurmuştur. Bu koşullar bir araştırma sürecinden geçerek oyuncuya öğretilir. Oyuncunun bilinçaltına inerek yaşananları ortaya koyar ama bunu gerekli tepkilerin hareket içinde oluşması ile sağlar. Dış dünyadan gelen tepkileri veya uyarıcıları tutacağı bir defter yolu ile not eder. Oyuncunun fiziksel ve psikik anlamda engellerini ortadan kaldırarak eski alışkanlıklardan kurtarmayı hedefler.²⁸

Grotowski'nin içten dışa ulaşma yolunda araştırma sürecinde defter kullanması, biyomekanik çalışmalarda olduğu gibi benzerlik taşımaktadır. Koreograf hareket araştırmalarının dışavurumlarını bu yol ile özdeşleştirerek işleyecektir.

Fiziksel itkilerin eyleme dönüşmesi yolunda kasların ve beden serbest bırakılması özgür ve yaratıcı olarak açığa çıkmasına ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu özgürlük içinde içsel tepki zamanla dışa vurum yaparak dışsal tepki haline gelir.

²⁷ A.g.k., 51.

²⁸ Jerzy Grotowski, **'Yoksul Bir Tiyatroya Doğru** ,(Çeviri –Osman Akınhay), 105.

Grotowski' nin düşüncelerine destekle Chang Tzu şöyle der:

“Eylemsizlik, hiçbir şey yapmamak ve sessiz durmak değildir. Her şeyin doğallıkla yaptığı şeyi yapmasına izin vermektir. Böylelikle, o şeyin doğası doyumuna varacaktır.”²⁹

Grotowski bu fiziksel eylemleri nasıl bir yolla ortaya çıkıyor? sorusuna vereceğimiz kuşkusuz cevap Stanislavki'nin fiziksel eylemleri ile Grotowski'nin fiziksel eylemleri arasındaki farktır. Stanislavski'ye göre organik olan yapı hikâyenin doğal yaşam ile birleşmesidir. Grotowski' ye göre bedenın içinden gelen kesin bir eylemin gerçekleştirilmesi biyolojik bir tepkidir. İtki olarak tanımladığı bu tepki, fiziksel eylemlerden sonra içerden dışa doğru bir itiş olarak çıkar³⁰

Bu bağlamda Grotowski'nin içten dışa hareket kavramı, fiziksel eylemler yöntemi ile çalışılmasına karar verilmiştir. Koreograf araştırma içinde fiziksel ve psikik olarak engel olan her süreci ortadan kaldırmak adına, hareketin içinde kendi özgür bedenini arayışa girmiştir. Bu arayışa bedenın parçaları eller, baş, omurga, bacaklar ile başlayarak yeni bir bedeni var etme süreci üzerinde çalışmıştır.

Hareket bir itki ile açığa çıkıyor ve bu itkinin dışa vurumu ortaya çıkması içinse bedenın özgür bırakılması gerekiyor. Bu özgürlüğe ulaşmak için bedenın bölümleri organik bir yapı ile bedene hizmet etmesinin sağlanması gerekiyor.

²⁹ A.g.k., 221.

³⁰ Thomas Richard, **Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak, Çeviri –Hülya Yıldız- Ayşın Candan**, 133.

Bu görüşü ile Thomas Richard:

“İç gerilim (in-tension) – niyet (tension) :

Uygun bir kas seferberliği yoksa amaç yoktur.

Amaç beden de ve kas düzeyinde bile var olur

Ve dışınızdaki herhangi bir hedefle bağlantılıdır”.³¹

İçten dışa hareketin hissedilmesi bu araştırmalar sonucunda analiz edilmiştir. Fiziksel eylemler içinde oyuncunun çalışma prensibini düşünerek içten dışa tepkilerin araştırılmasına karar verildi. Bu aşamada deneyimlenecek egzersizler içinde, koreograf hareketleri kendi içsel tepkileri ve engelleri ile özdeşleştirerek çalışmaya karar verdi. Bu düşünceler içinde içten dışa harekete yolculuk başlığı altında eserin iç dünyası ve kutsal olan beden araştırması yapıldı.

³¹ A.g.k., 135.

2.3. İçten dışa Harekete Yolculuk

Grotowski'nin içten dışa hareket analizine, kutsal olan beden üzerindeki beden ve zihin arasındaki etkileşimlerin incelenmesi ile başlandı. Bedenin psikolojik durumlara nasıl tepkiler verebileceği ve zihindeki düşüncülerin hareket yolu ile nasıl formlar oluşturabileceği üzerinde duruldu. Beden ve zihin, Grotowski için oyuncunun “Kendiliğindenliği” ne ulaşması için önemliydi. Kendiliğindenlik oyuncunun içsel olarak hissettiği dürtülerin ortaya çıkmasıydı. Bu çözümler ile koreograf kendiliğindenlik kavramına ulaşmak için hareket araştırmalarında kendi ruhsal durumlarının ortaya çıkmasına izin vermesi gerektiğini düşündü. Böylece kendi benliğini hissederek duyguların dışavurumuna izin verecek ve bedenini özgür kılabilirdi. Koreograf bu düşünceleri ile kendi bedeni içindeki ruhun varlığını hissetmek ve harekete dönüştürmek için itkisel öz, bütünsel edimlik ve fiziksel eylemler yöntemi ile plastik araştırmaları analiz ederek çalışmalara başladı.

İtkisel öz, bedenin var olması ve bedenin parçalarının psikolojik durumlar ile ortaya çıkarak özgür olma durumuydu. İlk olarak plastik egzersiz olan eller ile kompozisyon araştırmaları yapıldı. Eller ve kollarla, dokunma, açma, kapama, uzanma, itme, çekme ve kıvrılma gibi doğaçlamalar yapıldı. Dokunma hissi, koreografin kendi bedenine ile bulunduğu zemine arasında varlığını hissetmesi için önemliydi. Burada mekâna konumlanarak dokunduğunda kendi kişisel alanını, yattığında ise mekânla bütünleşebileceği fark edildi. İtkisel özün içinde koreografin önce kendi varlığını hissetmesi ve mekânı var etmesi için hissedilmesi gereken bir araştırmaydı. Mekânın farklı bölümlerinde konumlanarak kendi iç sesine ve mekânın sessizliğine kulak vererek konumunu yarattı.

Eller ile parmakların üzerinde yapılan araştırmalarda, parmakların açma ve kapama hareketi ile ve tek tek hareket etmesi ile oluşan imajlar koreografin imgesinde bir büyüme bir oluşumun başlangıcı olarak not edildi. Başlangıcın oluşması ile beraber kolların uzanma hareketi üzerine araştırmalar yapıldı. Kolları güçlü ve hafif tempoda hareket ettirilerek çıkan itkiler gözlemlendi. Burada çıkan formlar daha kuvvetli olduğundan, içsel tepkilerin daha ani olduğu fark edildi. Baş ve omurga ile yapılan egzersizlerde başın sınırlı ve serbest bir akış içinde hareket etmesi üzerinde duruldu. Koreograf yer, orta ve üst seviyeleri kullanarak araştırmalar yapıldı. Bu araştırmalar sonucunda yer seviyesinde başın hareketi ve onu bir form olarak anlatabilecek bir nesnenin bulunmasına karar verildi. Bu nesne, kostüm olarak koreografin giydiği bir gömlek olabilirdi. Nesnenin yarattığı imaj ile koreografin içsel dürtüyü daha net hissetmesi ve seyircide de bir his ve anlam uyandırmasının önemli olabileceği düşünöldü.

Başın özgür olarak hareket etmesi ile omurga ve baş beraber çalışıldı. Bu çalışmalar da plastik egzersizler baş ve omurga üzerinde duruldu. Baş ve omurganın beraber olarak serbest ve birbirine bağımlı olarak hareket etmesi sonucunda oluşan itki, yerden yukarı doğru bedenın açılmaya başlaması olarak fark edildi. Omurganın yukarıya doğru yükselmesi ile itme, çekme ve kıvrılma ile beraber efor olarak, dolaylı ve doğrudan bir akış ile yavaşlayan ve hızlanan bir tempo ile çalışıldı. Bedenin yukarıya doğru çekilmesi ile beraber üst beden yaratıldı. Alt beden çalışmasına geçildiğinde Grotowski'nin kompozisyon çalışmalarına geçildi. Örneğin bedenın bir tarafı gülerken bir tarafının ağlaması gibi çalışmalar yapıldı. Burada kalçayı ve bacakları yatay, dairesel ve dikey olarak hareket ettirerek omurgayı ve bedeni aşağıdan yukarı doğru fırlatarak bir itki araştırmasına girildi. Bu araştırma ile beden bütönsel edimlik haline ulaşarak beden kendi benliğine kavuşmuş oldu.

Bütünsel edimlik halini yaratmak için koreograf Grotowski'nin ses ve hareket üzerine yaptığı çalışmalar üzerinde durdu. Bu çalışmalarda Grotowski'nin özellikle insan sesi üzerinde durması hem içsel dürtüler için hem de hareketin beden de yaratacağı formlar için önemliydi. Hareketin sesle olan ilişkisi ve bu seslerin hareket yolu ile verdiği tepkiler araştırıldı. İnsan sesinin vokal titreşimleri oyuncu bedeninde nasıl bir etki yaratabileceğini görmek için vokal sesler kaydedilerek ses ve hareketin ilişkisi üzerinde duruldu. "A" vokalini ses kaydına alarak farklı tonlarda vurgular çıkartıldı. Bu vurgular kendi içinde A vokali sert, yumuşak, nötr olarak çalışıldı. Sert bir A vokali içinde kolların devinimi, yumuşak bir A vokali içinde omuzların ve kolların ilişkisi, nötr bir A sesi içinde bedeninin salınımı üzerinde duruldu. Sesin beden üzerinde en önemli etkisi ruhsal olarak açığa çıkan ifadesi güçlü hareketler ile dışa vurması oldu. Ses ve hareket üzerinde yapılan bu araştırma içinde sesin bedene dokunarak harekete olan etkisi araştırıldı.

Çalışmalar sonunda alınan notlarda, hareketlerin kendi doğal iç gerilimleri ile dışa vurulması üzerine beden ve ruhun tepkiler gözlemlendi. Hareketler ve onların içinde doğan tepkilerin özgür bırakılmasına dikkat edilerek, vücudun her bir parçası ile çalışıldı. Bu noktada bir bedeni yaratma süreci söz konusu olduğu için, Grotowski'nin "Via Negativa" yöntemi kullanıldı. Onun için oyuncu fiziksel ve ruhsal engellerini ortadan kaldırmalı sadece bedene odaklanarak bir karakteri var etmekten ziyade bir bedeni sıfırdan yaratmak üzerine kurulmalıydı. Grotowski'nin bu anlayışından yola çıkarak bir kimlik veya bir karakter araştırmasına girmeden hareketler ve egzersizler içinde çıkan psikolojik tepkilerin dışa vurmasına izin verilerek bütünsel edimlik ile bedeninin keşfedilmesi araştırıldı. Bu saptamalar içinde Grotowski'nin Meyerhold'un tersini bir anlayışına dikkat çekmekte yarar görüyorum. Meyerhold biyomekanik oyuncuyu bir karakter üzerinde bir işçi tanımlarken, Grotowski tam tersine oyuncunun bedeninin ile ilgilenmiş ve bedeninin tepkiler içinde psikolojik tepkilerin ve ruhun görünür hale gelerek fizikselleşmesi üzerine çalışmıştır.

Grotowski oyuncu bedeni üzerine yoğunlaşarak bedenin kutsallığının kendi özgürlüğünde olduğunu vurgulamıştır. Bir karakter ve onun işçi gibi bir kimlik ile tanımlamasını gibi bir anlam üzerinde durulduğunda, insani duyguların kendilerini gizlediği söyler. Bu sebep ile düşünceler akılda oluşan imgeler içgüdüler ile ortaya çıkamaz. Bu yüzden oyuncunun engellerinin kendi bedeninde ve psikolojisinde yattığını söyler. Bu görüşler dikkate alınarak çalışmalar esnasında yaşanan her an ve durum içinde hareketin özgür olmasına dikkat edilmiştir.

İçten dışa harekete ulaşmak için çıkılan bu yolculuk sonunda, koreograf hissettiği beden kalıpları içinden kurtularak özgürleşme noktasına kavuşabileceği sonucuna varıldı. Bu noktada koreograf yarattığı fiziksel eylemler ile içten dışa oluşan gerilimlerin, vücudun her bir parçası ile dışa vurmasına ve anlam kazanmasına izin vererek ulaşabileceğini gözlemledi. İçsel dürtünün ortaya çıkması hareketin sınırları içinde serbest kalarak daha çok özgürleşmesi ile insani duyguların hareketin içinde kendini bulması arasında bir bağ kurdu. Bu bağ ile koreograf kendi bedeni ve ruhu ile kutsal olanı araştırdı.

İçten dışa olan yolculuğu, Augusto Boal'in bir sözü ile noktalayabiliriz. Boal: *“Bir isme bile sahip olmadan önce bir beden de yaşarız”* der. Bu tanımlama bir bedende doğarız demek aslında, çünkü beden ve ruh birbiri içindedir. İnsanın içinde de bir kişi vardır. Bu kişi soyut veya görünmez olabilir ama varlığını bedene hissettirerek gösterir. Bu duruma ruhun bedene yansması olarak tanımlayabiliriz. Bedenin iç dünyası hareket ile dış dünyaya tepki verdiğinde ancak özgür olabilir. İçten dışa hareketin bir kimliği yok ama bir bedeni vardır. Koreograf bu bedeni ruhsal ve fiziksel durumları ile ilişkilendirerek araştırmıştır.

3. OYUNCULUK SANATINDA MEYERDOLD SİSTEMİ

Meyerhold hem Sovyet hem de dünya tiyatrosunda dönemin devrimci bir yaklaşımcısı olarak önemli bir yere sahiptir. Hayatının ilk başlangıç noktası “Moskova Sanat Tiyatrosu ”dur. Meyerhold burada sanat yaşamına Stanislavski’ nin öğrencisi olarak başlar. Öğrenci olduğu yıllarda Stanislavski estetiğini, oyunculuk felsefesinin oyunculuk kuramındaki tekniğini görür. Bu yıllarda Stanislavski oyuncunun fiziksel ve psikolojik eylemlerini bir araya getirip gerçekçi oyunculuk üzerine çalışmalarını yürütmeye karar verir.³² Meyerhold yıllar geçtikçe fiziksel ve psikolojik yaklaşımın tek düze gittiğini düşünür. Bu sisteme karşı bir yaklaşım sergileyerek kendi sanatında oyuncunun duygusal ve tinsel yanı dışında, oyuncuda mekanikleşmiş duygulardan uzak, tamamen gerçekçi bakış açısıyla fizikselleşme ve sahneleme yöntemi geliştirmiştir. Bu yolculuğu sırasında Meyerhold düşünsel ve sanatsal estetiğini Stanislavski’nin tersine geliştirerek, oyuncunun bedenini ve seyirciyi, illüzyondan çıkararak dördüncü duvar kavramını ortadan kaldırmıştır. Oyuncuyu mekanik ve stilize bir biçimde çalıştırıp ve gerçeğin taklidi üzerinde çalışmalar yapmıştır.³³

Meyerhold bu çalışmalarıyla yeni bir tiyatro anlayışı ortaya koymuştur. Yeni tiyatro da, sanat ve tiyatro birbirinden bağımsız olmalıdır. Sahnedeki gerçeklik ve hayatı birbirinden ayırıp, seyirciyi akıl yolu ile düşünmesini sağlayacak bir anlayışa odaklamak istemiştir. Meyerhold bu yeni tiyatro düşüncesi ile bir tiyatro stüdyo kurarak çalışmalarına stilizasyon adı verdiği biçimle başlar.

³² Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatından Yöntem ve Paradoks**, 126.

³³ N.Uğur Özaydın, **20.yy Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, 42.

Stilizasyon kavramı, sahne üzerinde yaşanan her tür duygu düşünce ve eylemlerin, tiyatroya özgü sanatsal gizli veya özgür tercihlerin yeniden oluştuğunu anlatan bir kavramdır.³⁴ “Stilize tiyatro”da seyirci karşısındaki oyuncunun rol yaptığını, oyuncu ise üzerinde durduğu sahne ve etrafını saran dekor eşliğinde, seyircinin karşısında olduğunu bir an bile unutmamalıdır. Bir resme baktığımızda, önümüzde duran şeyin boya, kanvas ve fırça darbelerinden oluştuğunun bilincindeyizdir, ama yine de hayatın ustalıklı ve belirgin bir izlenimi olduğunu biliriz.”³⁵

Bu görüşe dayanarak stilize tiyatro anlayışı natüralist tiyatro anlayışına karşılık olarak bir mizansen anlayışı götürmez. Meyerhold, tiyatro anlayışının temelini bu stilize anlayışa göre şekillendirmiştir. Bu anlayışa bağlı kalarak oyuncuların gövdesel ifade ve beden plastiği gibi çalışmalarla bütünleşmiş oyunculuklarını ortaya çıkarır.³⁶ Meyerhold ‘un oyunculuga yaklaşımına bakıldığında oyuncu uzam içindeki plastik biçimleri yaratırken bedeninin mekanikliği üzerinde durması gerektiğini söyler. Çünkü sahne üzerinde yapılan herhangi bir kuvvetin dışavurumu bir mekanizmaya bağlıdır. Sahne üzerinde plastik biçimler bu mekanizma içerisine kurulu olmalı ve birbirini takip eden bir döngü ile işlenmelidir. Bu döngü insan organizmasına bağlı olarak bütün bedeni hareket geçiren bir etki ile dışa vurmalı ve oyuncuyu harekete geçirmelidir.³⁷

³⁴ N.Uğur Özaydın, **20.yy Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, 48.

³⁵ Vsevolod Meyerhold, **Tiyatro Üzerine**, Çev Tuğçe Kanbur, 55.

³⁶ A.g.k., 56.

³⁷ Vsevolod Meyerhold, **Tiyatro Üzerine**, Çev Tuğçe Kanbur, 182.

Oyuncunun hareket içinde kendini bulması için ulaşması gereken noktayı Meyerhold özgürleşme noktası olarak tanımlar. Oyuncu bu süreçte tekniğini mükemmelleştirerek, fiziksel olarak kendini güçlendirdiğinde kendine ait bir oyuncu maskesi yaratabilecek ve özgürlüğüne kendiliğinden kavuşabilecektir.³⁸ Özgürlüğe ulaşım noktasında hareket ve ritme dayalı çalışmalar üzerinde durmuş, mizansen müzik ve hareket temelinde oluşturarak gerçekçi tiyatrunun fotografik ve coşkusal anlatılarından kurtararak fiziksel eylemler üzerine kurulmuş bir dil inşa etmiştir.³⁹

Meyerhold sonuç olarak stilize anlayış ile oyunculuğunu natüralist anlayışın dışında oyuncunun her an her şeyin bilincinde hareket etmesi gerektiğini benimsemiştir. Fiziksel eylemler üzerinde mekanik oyunculuk tekniğini, doğaçlama çalışmalarıyla hareket ve jestleri ve sözlerin üstünden görerek yaratmıştır. Oyunculukta psikolojik bir amaca yönelmeden, oyuncunun bedenini özgürleştirme noktasında çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalar doğrultusunda bedenin “dıştan içe” tartımını kullanarak spontan ve ekonomik hareketleri geliştirerek merkezi kuvveti harekete dayalı “Biyomekanik” oyunculuk anlayışını geliştirmiştir.⁴⁰

³⁸ Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatından Yöntem ve Paradoks**, 174.

³⁹ A.g.k., 43.

⁴⁰ Özdemir Nutku, **Oyunculuk Tarihi 2**, 33.

3.1. Biyomekanik Oyunculuk Tekniği

Meyerhold 1922 yılında yoğun araştırmalar ile beraber başladığı biyomekanik oyunculuğa 1905'ten itibaren çalışmaya başlamıştır. Meyerhold'un yeni bir oyunculuk sistemi geliştirme sebebi sanatsal işlevi dışında, toplumsal ve sosyo-ekonomik koşullara bağlanabilir. Çünkü sanat işlevsel bir haz verirken yeni sınıfların görüşlerine bağlı kalmak zorundadır.

“Sanat da yeni sınıf tarafından yalnızca bir rahatlama aracı olarak değil, işçinin iş gücü açısından hayati önem taşıyan bir uğraş olarak görülmelidir. Yalnızca sanatımızın biçimlerini değiştirmek yetmez, yöntemleri de değiştirmek gerekir.”⁴¹

Meyerhold'un bu düşüncesi onun oyunculuğa bakışını değiştirmiş, düzensiz ve sistemsiz giden her durum ve koşula karşı direnmesine sebep olmuştur. Biyomekanik teknik üzerinde alışan Meyerhold insanın ve sanatın tarif edilme biçimini değiştirmek ister. Biyomekanik sistem bu görüşler doğrultusunda hayat bulmuştur. Biyomekanik sistem insan olay (biyo) + teknoloji olan (mekanik) formüle edilmiştir.⁴² Biyomekaniğin temel ilkesi olarak bilinen iki önemli başlık, Taylorizm ve Refleksolojidir. Ivan Pavlov'un koşullu tepki (şartlı refleks) kuramı Taylorizm düşüncesine dayanmaktadır.

⁴¹ Vsevolod Meyerhold, **Tiyatro zerine**, ev Tuğçe Kanbur, 180.

⁴² N.Uğur zaydın, **20.yy Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, 54.

Amerikalı Endüstri Mühendisi Frederick Winslow Taylor'un geliştirdiği ilkeler ile denge, ritim, harekette tutumluluk ve kararlılık esaslarını kullanarak az enerji yoluyla çok iş çıkarılması sağlanıyordu⁴³ Meyerhold bu Taylorizm anlayışını tiyatrosuna uygulamaya karar verdi.

“Tiyatronun Taylorizm uyarlanması ile Dört saatte oynanan bir oyun Bir saatte oynamak mümkün olacaktır. Bunun için oyuncunun şu özelliklere sahip olması gerekir: 1) Tepkisel uyarıla bilirlilik yetkisi 2) Fiziksel yeti’; yani doğru bir bakış ve denge duygusuyla vücudunun ağırlık merkezine her an hâkim olmalıdır.”⁴⁴

Oyuncuya disipline edilmiş bu anlayış ile oyuncu bedeninin işçi gibi hazırlayacak zamanı ekonomik kullanacak ve oyunculuk olarak da süslü dekor, makyaj ya da kostümlere gerek duymayacaktır. Oyuncu boş bir sahnede iş tulumu ile de oynayabilir önemli olan oynadığı anda her zaman bilincinin açık olması yani her şeyin farkında olarak hareket etmesi gerektiğini bilmesidir.⁴⁵ Oyuncu için bu disiplini tanımlarken Meyerhold kendi ilkesinde: “Beden bir makine oyuncu da bir makinisttir.”⁴⁶ tanımıyla oyuncuyu mekanik bir araç olarak görür.

⁴³ A.g.k.,54.

⁴⁴ Vsevolod Meyerhold, **Tiyatro Üzerine**, Çev Tuğçe Kanbur, 181.

⁴⁵ Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatından Yöntem ve Paradoks**, 154

⁴⁶ Meyerhold, **Tiyatro ve Devrim ve Meyerhold**, Çev. Ali Berktaş, 316.

Oyuncu sonuç olarak bedenini iyi bir şekilde eğitmeli ve dışardan gelen yönergelerle anında harekete geçip bir makine gibi çalışma kapasitesine ulaşmalıdır.⁴⁷ Bu durumda psikolojik tepkilerden uzak fiziksellik üzerinde durularak ruh ve coşuklara hiç yer verilmemiştir. Çünkü daha öncede belirttiğimiz gibi Meyerhold'un çıkış noktası Refleksolojidir. Biyomekanik oyunculuk özünde oyuncu tüm hareketlerinin ardından zihin ve beden yoluyla en küçük gerilim ile bile duygularını kendiliğinden var edecektir ama bunlar kişiye ait olmadan role veya maskeye ait olacaktır.⁴⁸

3.2. Biyomekanik Hareket Tekniği ve Oyuncunun Çalışması

Meyerhold oyuncularını bir laboratuvar ortamında çalıştırır. Oyuncular yapılan her etüdü not etmekle, atölyedeki kişisel gelişimlerini çıkarmak ile yükümlüdür; seyirci hakkında öksürmek, ıslık çalmak, kendi arasında ıslık çalmaya kadar her ayrıntıyı not edecek (toplam 20 farklı tepki) defteri tutulur. Bu defterin tutulma amacı oyuncu sahnede oynarken performansında hangi sahnede nasıl bir değişim gösterdiği ve seyircinin bu sahnelerdeki tepkisine ne olduğu ölçülmek için tutulur.⁴⁹ Araştırma sürecinde Meyerhold'un tepki üzerinde tutulan not defteri performans yaratım sürecinde de kullanılmıştır. Bu araştırma içinde doğaçlamalar yolu ile yapılan egzersizlerde çıkan tepkiler not edilmiş, biyomekanik hareket tekniği içinde kullanılması için tutulmuştur.

⁴⁷ Vsevolod Meyerhold, **Tiyatro Üzerine**, Çev Tuğçe Kanbur, 181.

⁴⁸ Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatından Yöntem ve Paradoks**, 172.

⁴⁹ A.g.k.,161.

Meyerhold oyuncular bu not defterinin tutturmasındaki amacı öncelikle araştırma ve incelemeyi öğrenmelidir. Bu Meyerhold'un ne kadar disiplinli ve ayrıntılı olarak bedene yaklaştığını gösterir. Çünkü biyomekanik oyunculukta disiplin çok önemli bir yere sahiptir. Bu disiplin altında, oyuncu sahnede kendi öz varlığının bilincinde olmalıdır. Kaslarını ve denge koordinasyonunu iyi sağlamak zorunda olduğunu bilmelidir. Bu yüzden sık sık egzersizler yaparak kendini eğitmeye çalışmalıdır. Bu çalışmalar ile oyuncu hareketlerindeki netliğin ve kararsızlığın sinir sisteminde yaratacağı reflektif duygulardan çıkacağını öğrenir. Oyuncu bedeninde yarattığı ufak gerilimler ile duygularının kendiliğinden dışa vurmasına izin verir.⁵⁰ Bu bir dansçının da bedenini ile kurduğu ilişkiye benzetilebilir. Dansçının da bedenini eğitirken kas omurga denge koordinasyonu altında, sinir sisteminin reflektif duygularla dışa vurmasına izin verir. Meyerhold biyomekanik koordinasyonu :“Eğer burnunun ucu çalışıyorsa, beden bütünüyle hareket halindedir.”⁵¹ diye tanımlıyor.

Meyerhold'un bu görüşüne atıf olarak,

“Gevşek bedenin özgürlüğü kabul edilemez. Bizde her şey düzenlidir. Her adım her küçük hareket bile denetim altındadır.”⁵²

Hareketin denetimi altında biyomekanik oyunculuğun eğlendirici olmamasına dikkat ederek çalışmalar içinde her parçaya geçişte oyuncu duraklamalı ve her hareketin bilincinde olarak diğer harekete geçmelidir.⁵³

⁵⁰ N.Uğur Özaydın, **20.yy Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, 56

⁵¹ Meyerhold, **Tiyatro ve Devrim ve Meyerhold**, Çev. Ali Berktaş, 311.

⁵² A.g.k.,316.

⁵³ A.g.k.,311.

Biyomekanik oyunculukta her hareket üç adımdan oluşur, Niyet (harekete başlangıç anı) denge (vücut koordinasyonu), uygulama (gerçekleştirme) olarak öğretilir. Bu adımlar ile oyuncu rolü üzerinde hâkimiyet kurmalıdır.

Rolü çalışma prensibi olarak da oyun alanı hâkimiyeti temel zorunluluk olarak gören Meyerhold, oyuncularını üç aşamada çalıştırır:

- a) Amacın saptanması: rol için biyomekanik ölçütler göstergeler saptanır. (Kıskançlık için – yoksulluk için)
- b) Saptananlar,
 - 1) Hareket ve Tavra
 - 2) Konuşma ve Hareketlere yerleştirerek
 - 3) Duygunun “gösterilmesine” çalışır.
- c) Bütün saptamalar ve göstergeler yerleştikten sonra,
- d) Saptamaların ışığında ve çerçevesinde özgür yaratmaya gidilmelidir.⁵⁴

Bu saptamalar ile beraber özgür yaratım sürecinde oyuncu kendini bu temeller üzerinde hazırlar. Bu hazırlıklar sekiz egzersizin varyasyonları çalışılarak yapılır. Bu egzersizler daktil, staccato ve legato, sıçrama, ok fırlatma, yay, hançer, taş örneğin oyun alanında oyuncunun yer değiştirmesi yaylar üzerine kurulu yarı yürüyüş yarı koşu şeklindedir. Alıştırmalar küçük parçalara bölünerek *staccato* (kesik kesik) - *legato* (süreklilik)⁵⁵ çalışmaları ile bir akış içinde gerçekleşir.⁵⁶ Oyuncunun bu aşamada ritim unsurunu kullanır.

⁵⁴Bülent Arın “ **Çağdaş Oyunculuk Anlayışında Grotowski Oyunculuk Tekniği**”, 11.

⁵⁵ Staccato, oyuncunun bedenini kullanırken hareketi küçük parçalar halinde kesik kesik kullanması, Legato hareketin daha akışkan ve sürekli bir devinim ile kullanılmasıdır.

⁵⁶A.g.k., 316.

Ritim Meyerhold'un biçim ve mekanikleşmeyi eleştirmesinin temel unsurudur. Oyuncu psikolojizmden arındırılarak ritim yolu ile duygusal sürecini fizikselleştirerek harekete geçirir. Meyerhold'un alıştırmalarına başlamadan önce “*daktil*” adını verdiği iki elini de birbirine çarpılmasıyla oluşan ses komutundan alır. Beden önce yukarı sonra aşağıya hareket ederek hızla iki kere çıkar ve iner.

Sirkteki komutlara benzeyen “*daktil*” oyuncunun harekete hazırlanmasını ve arkadaşlarının uyarılmasını sağlamak için yapılan bir işarettir.⁵⁷ Daktil oyuncuyu duyguya sokmadan, her harekete başlamadan önce onu illüzyondan çıkarır. Oyuncu hareketi yaparken ortaya çıkan jest ve mimik ile fotografik bir duruş sergileyerek ifadeyi ve anlamı yakalamaya çalışır. Meyerhold'un bu alıştırmalarından bir örnek verecek olursak, Meyerhold'un öğrencisi Erast Garin 1922'de “Ok Atma” çalışmasını tanımlamasıyla başlayabiliriz:

“Sol elimde bir yay var. Öğrenci sol omuzları önde ilerliyor. Hedefi belirleyince duruyor, iki ayağı Üzerinde dengesini sağlıyor. Sağ el yay çizerek sırtındaki hayali kemere bağlı duran oka uzanmaya çalışıyor. Elin hareketleri dengenin arka ayağına Geçmesine sebep olurken bütün bedeni etkiliyor. El oku çekerek yayı geriyor. Denge şimdi ön ayakta Hedef alınır. Yay gerilirken denge yeniden arka ayağa geçer. Ok fırlatılır ve egzersiz bir sıçrama bir haykırıyla sona erer.”⁵⁸

⁵⁷ Meyerhold, **Tiyatro ve Devrim ve Meyerhold**, Çev. Ali Berktaş, 329.

⁵⁸ Vsevolod Meyerhold, **Tiyatro Üzerine**, Çev Tuğçe Kanbur, 187.

Biyomekanik çalışmaların başlangıç bitişinde denge ve konsantrasyon gereklidir. Bu yüzden eğitilmiş ve bu temeller üzerine kurulmuş bir beden önemlidir. Onun güçlü oluşu tüm hareketleri hatta refleksleri bile kontrol etme hâkimiyeti sağlayacaktır. Jest hareket ve tavır bu çalışmalar içinde beden koordinasyonu içinde net olarak görülmektedir.

Meyerhold Tiyatrosunun genel bir yasası oyuncu çalışmanın başında tamperamanını serbest bırakmamalı, çalışma bitmeden yorumunu sabote etmemelidir.⁵⁹ Meyerhold oyunculuk sisteminde bu tamperamanını kontrol etmek için beden üzerinde incelediği her ayrıntıyı not eder. Bu çalışma ile duyguların psikolojik dışavurumlarını hareket yoluyla çözümlenirken o psikolojik durum içinde oyuncunun kalmaması gerektiğini düşünür ve ona göre telkinde bulunur.

Meyerhold bu inceleme ile aslında oyuncuyu bir kalıba oturtmaya çalışmaz. Onun bedenindeki tepkilerini görmesi için uğraşır. Biyomekanik oyunculuk yaklaşımında oyuncuyu bir makine olarak görülmez ve oyuncunun doğaçlama yeteneği köreltmez. Oyuncuyu fotografik metni çözümlenme konusunda eğitirken bir taraftan oyuncunun beden mekaniğini bilmesini, hızlanmasını, o sınırlar içinde dolaşırken direnç ve frenleme gibi yetilerini kazanmasını sağlar. Oyuncu bu sınırlar içinde bedenini kontrol eder düş gücünü özgürleştirmelidir. Bu çalışmalar ile oyuncu kendi makine adam sloganından kurtaracak ve kendi bedenini kazanmaya başlayacaktır.⁶⁰ Oyuncu bu çalışmalarda psikolojik sürece dâhil edilmeden bu kurallar çerçevesinde çalıştırılıp biyomekanik oyunculuğu öğreniyor.

⁵⁹ A.g.k.,314 ,315.

⁶⁰ A.g.k., 331.

Biyomekanik oyuncunun ana hatları, çalışma prensibi ve beden koordinasyonu üzerinde durulan bu kısımlar altında dıştan içe hareket başlığı altında öznel yorumlar ile değerlendirmeler yapılmıştır. Bu değerlendirmeler eser yaratım aşamasında araştırmaya eşlik edecektir.

3.3. Dıştan İçe Harekete Yolculuk

Meyerhold'un biyomekanik oyunculuğuna koreograf, teorik araştırmalar ve uygulamalar ile tartışarak incelemeye karar verildi. Bu incelemeler sonucunda biyomekanik hareket sistemi ve temel egzersizlerini çalışmasının gerektiği sonucuna varıldı. Koreograf, biyomekanik hareketin temrinleri üzerinde çalışmadan biyomekanik hareket sisteminin çözümlenemeyeceğine inanıyordu. Bu araştırmalara önce görsel araştırma ile başladı.

“Gennadi Bogdanov’un”⁶¹1996 yılına ait “*Work demonstration*” adlı performansını izlendi.⁶² Biyomekanik oyunculuğun ve hareket sisteminin anlaşılması için, önce bedende biyomekanik hareketin ne hissettirdiğini ve nasıl tepkiler uyandırdığı görülmesi gerekiyordu. Ancak bu deneyimden sonra performans sürecinde eserin hayat bulabileceğini düşünüldü.

⁶¹ Gennadi Nikoleyeviç Bogdanov, Rusya (GITIS) den mezun oldu. Rus sanatlar üniversitesinde profesör olarak uluslararası tiyatro biyomekanik okulunu kurucusudur.

⁶²https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=XrkB_rcQNzM

İlk olarak ‘‘daktil’’ adı verilen iki elin çırpılarak yapıldığı egzersiz ile başlandı. Koreograf bu egzersizi çalışırken hareket sadece ellerin ırpılmasında öteye gitti. Bütün beden bacaklar, omurga ve başın koordineli olarak beraber hareket etmesi gerektiğine karar verdi. Bu çalışmada hareketin kendi içinde organik ve net olması amaçlandı. Hareketin başlangıç ve bitişinde bedenın ifade gücünün de daha anlaşılır olması gerektiği fark edilerek eser yaratımı içinde hareketin geçişleri arasında kullanılabilceğı saptandı.

Daktil egzersizi yapılırken sıçrama ile bütünleşiyordu. Burada gözlemlenen beden geriye doğru kıvrılırken eller sağ ve solda kulakların üstüne kapanarak beden tekrar yere doğru kıvrılarak düzelmesiydi. Hareketin yukarıya doğru tek bir düzlem içinde ilerlediğinde net ve keskin oluşu fark edildi. Bu kısımda eser yaratım içerisinde mekanik olan hareketlerin kendi içinde bir düzlem de hareket edebileceğı düşünöldü. Daktil egzersizden sonra hareket yönünün tersi olan staccato ve legato ilerlemeden önce - gerilemek hareketi ile egzersize devam edildi. Bu egzersizde oyuncunun harekete hazırlık aşaması gösteriliyordu. İlerlemeden önce gerilemek egzersizi eser yaratım sürecinde hareketin tekrarlanması olarak işlenmesine karar verildi.

Bu tekrarlar içinde hareketlerin başlangıcı ve sonunun net olmasına dikkat alınarak hareket araştırmaları yapıldı. Sıçrama egzersizi çalışılırken koreograf omurga kasların nasıl hareket ettiğini araştırdı. Bu araştırmada bedenın bir yay gibi kıvrılıp tekrar büküldüğü gözlemlendi. Bu çalışmada bedenın bir denge içinde kontrolünü sağladığı fark edilirken sıçramadan sonra durduğu andaki ifade formlarına dikkat edildi. Bu formlar koreografi içinde kullanılmak üzere hareketin ekonomik kullanılmasına dikkat edilerek dıştan içe oluşan imajlar araştırıldı. Diğer bir egzersiz olan okun fırlatılması ile kasların gerilmesi ve bir düzlemde hareket etmesi araştırılarak eser içinde işlendi.

Diğer egzersizi olan taş atma egzersizini çalışıldığında oyuncunun bedeni paralel bir şekilde durarak sol eli ileri doğru uzanırken sağ elinde gizli olarak tanımlanan taşı fırlatması gösteriliyordu. Koreograf taşın ileri fırlatıldığında omurga yere doğru bükülerek beden ilk konumuna ve başlangıcına geri dönerek hareketi tamamladığını fark etti. Burada omurganın ve kolun hareket bağlantıları üzerinde duruldu. Omurga ile kolun ilişkisi içinde hareket ve tavır sonucunda fotografik anlamların çıkması ile bedende bir anlama ulaşıldığı fark edilerek koreografiye işlendi.

Hançer egzersizi içinde bedeninin sağ elinde bir hançer varmış gibi bir imaj ile yukarda dururken sol el belli bir açıda beden ve ayak ile fotografik bir imaj ile kullanılıyordu. Bu egzersiz içinde bedeninin açılıp kapanması hareket ve tavır üzerinde oluşan anlamların eser içinde başka bir imaj olarak kullanılması düşünüldü. Hareket ve tavır içinde saptanan ifadeler ve imajlar dıştan içe tepkilerle yeni anlamlar kazanabileceği gözlemlendi. Tokat egzersizinin de ise baş, kol, gövde mekanikliği içinde bedeninin tepkileri incelendi. Bu egzersiz ile hareketin güçlü ve net olması ile farklı imajlar yaratılabileceği düşünülerek eser içinde dikkat edilmesine karar verildi.

Biyomekanik oyunculuk üzerinden dıştan içe hareket araştırmalarındaki bu egzersizler sonucunda koreografi sürecindeki araştırmalara girildi. Bu araştırmalar ile biyomekanik oyuncu bedenini mekanik ve stilize bir biçimde çalıştırıyordu. Bu stilize içinde oyuncu sahne üzerindeki her hareketin bilincinde olarak hareket ediyordu bu farkındalık ile hareket araştırmaları yapıldı. Hareket araştırmaları içinde koreograf, beden kontrolünü sağlayamayarak tempo ve ritmi kaybediyordu. Burada Meyerhold'un hareketin içinde coşkusallığın olmaması uyarısı dikkate alınarak hareketlerin daha kontrollü olması üzerine çalışıldı. Hareketlerin oluşum sürecinde niyet hareketin başlangıç anındaki amaç, denge, hareketin kontrollü olması, vücut koordinasyonu bedeninin parçaları içindeki ilişkileri, yaratım anında fark edilerek not edildi.

Bu çalışmalar ve teoriler ile dıştan içe hareket formlarının ortaya çıkması için hareketlerin jest ile ifade edilmesi ve jestin bir anlam içinde dışa vurması üzerinde duruldu. Her bir hareket tek bir jest ile bir anlam kazanarak ortaya çıkmalıydı. Koreografin reflekslerini kontrol etmesi ile beraber daha ekonomik hareketler, ifadesi güçlü anlar ortaya çıkabileceği gözlemlendi. Bu farkındalık ile koreograf hareketin bir illüzyon içinde olmaması üzerinde durdu. Yani duyguların dışavurumlarını engelleyerek sadece harekete odaklandı. Hareket bir imge ile bir forma dönüşecek, bu dönüşüm ile bedende bir anlam ve ifade oluşması üzerinde durulacaktı. Bu ifadeler kendi içinde sebep sonuç ilişkisi ile bir birine bağlandı. ‘‘Dıştan içe hareket’’ çalışmalarında hareketin başlangıç ve sonu belli olmalıydı. Meyerhold, oyuncuların bedenini özgürleştirmesi ve hâkimiyetini sağlaması için psikolojik durumların dışavurumlarının durdurulması gerektiğini söylüyordu. Herhangi bir psikolojik dışavurumun olmaması durumunda anlamın sahnede nasıl yaratılabileceği sorgulandı.

Bu noktada hareketin jest ve tavır üzerinde psikolojik bir durum olmadan oluşabileceği üzerinde duruldu. Bu jest ve tavırlardan yola çıkarak bir karakter yaratılabilir miydi? Bu noktada jest ve tavırlardan doğan anlamlardan yola çıkarak bir karakterin yaratılabileceği düşünüldü. Koreografin bu düşüncesi ile karakterin Meyerhold ‘un biyomekanik tekniği içinde bir anlam kazanması için Meyerhold’un oyuncularını bir işçi olarak görmesi ile ilişkilendirildi. İşçi, karakterin kimliği olarak düşünüldü. Meyerhold sanat anlayışında düzensiz ve sistemsiz giden her koşula karşı direnilmesi gerektiğini vurgulamıştı. Bu noktada karakterin onu çevreleyen dış dünyanın düzensizliğine ve sistemsizliğine verdiği tepkiler üzerinde durulmasına karar verildi.

İfadenin kuvvetlendirilmesi için; iş, para, düzensiz ve sistemsiz kısır döngü gibi temalar ile kompozisyon çalışmaları yapıldı. Bu çalışmalar ile Meyerhold'un oyunculuk anlayışı ve işçi tanımlaması koreografin yaratacağı karakter ve karakterin hayatı içindeki döngüsü araştırıldı. İlk olarak biyomekanik karakterin yürüyüşü üzerinde duruldu. Yürüyüş biçimleri dizleri kendine çekerek dairesel olarak mekânda, yarı koşu – yarı yürüyüş şekli ile oluşturuldu. Bu işçinin gündelik işine gitmesi olarak not edildi. Meyerhold'un bedeni bir makine oyuncuyu da bir makinist olarak görmesi koreograf için bir kompozisyonun oluşması biyomekanik bir hayatın kısa döngüsünün yansıtılması için önemli bir tanım olarak görüldü.

İlk önce bedeni bir makine gibi kullanarak başlandı. Bir makinenin parçaları düşünülerek bedende “legato ve staccato” eşliğinde hareket araştırmaları yapıldı. Bedenin her parçası ile çalışıldı. Önce kollar ile yatay ve dikey doğrultuda formlar üzerinde duruldu. Bu formlar bir makinenin açma ve kapanması, çarklarının ileri ve geri olarak zıt yönlerde hareketleri gözlemlendi. Ardından omuzlara ve gövdede dairesel büyük ve küçük zaman akışları yavaşlayan ve hızlanan bir tempoda hareket etmesi sağlandı. Sonra baş ile sağ ve sol düzlemdeki hareketler çalışıldı. Kalça ve bacakların ilişkisi birbirlerine organik olarak hareket etmesine dikkat edildi. Meyerhold oyuncularını efor kullanıma olarak hep uyarmıştır. Oyuncu tamperamanını kontrol altında tutarak bedenini ekonomik kullanmasını istemiştir. Bu nokta koreograf için hem biyomekanik oyunculuğu çözümlene hem de biyomekanik bir bedeni hareket ettirme konusunda önemli bir dipnot olmuştur.

Bedenin bir makine halinde çalışması sonucunda işçinin makinist olarak hareketi araştırılmaya başlandı. İşçinin hareket analizi stilizasyon üzerine kuruldu. Sahnedeki duygu ve düşünceleri bedende oluşan formlar ile seyirciye yansıtılması gerekiyordu. Koreograf organize sanayi bölgesinde çalışan işçiler üzerinde yaptığı gözlemlerden yararlandı.

İşçinin aletler ve makineleri kullanırken oluşan formlarını not alarak, koşma, çevirme, fırlatma, zıplama ve durma, çekme, delme, sürtme ve yayma gibi hareketleri üzerinde çalıştı.

İşçiler üzerinde gözlenen yürüyüş biçimleri yarı koşu yarı yürüyüş şeklindeydi. Burada makineler arasında git gel yapma eforları araştırıldı. Çevirme ile bir aletin kolunu dairesel bir şekilde büyük ve küçük ritimler ile sıkma ve bırakmayı sert ve ani tepkiler üzerinde çalıştı. Fırlatma egzersizi ile kol ve kasların koordineli ilişkisi ve beden formu üzerinde araştırmalar yapıldı. Zıplama durma egzersizi ile bedenin doğrultudaki işlevi üzerinde duruldu. Çekmek egzersizi ile ellerin uzanması yatay efor kullanarak ekonomik olarak sert ve yumuşak tepkiler ile denendi. Delme egzersizi ile sert ve keskin kol ve kas ilişkisinin olması gerektiği fark edildi. Sürtmek ve yaymak egzersiziyle tüm beden bağlantılarının yukardan aşağı doğru hareket etmesi ve ağırlık merkezinin sürekli değişmesi üzerinde duruldu. Bu egzersizlerde görülen Meyerhold'un şartlı refleks durumuna dikkat edildi. Burada niyet, denge ve gerçekleştirme unsurları vardı. Hareketin başlangıcı net ve bağlantıları birbiri içinde ritimsel dengeler ile bağlanmasına dikkat edildi. Dıştan içe hareket somut olarak görünebilir olmalıydı bu hususta bir hikâyeye bağlı olarak işçinin gündelik işi formları iç ve dış çatışmaları üzerinde durularak araştırmalar yapıldı.

Koreograf bu gözlemlerini Meyerhold'un yeni bir tiyatro biçimi ile ilişkilendirmek istedi. Meyerhold'un düzensiz ve sistemsiz giden yaşama dair eleştirisini koreograf da işçiler üzerinden araştırdı. İnsanın makineleşerek, duygu ve düşüncelerinin yok olduğunu kendini tekrar eden kısır bir döngü içinde insanın kalabildiği üzerinde durdu. Meyerhold için hayat yeterince kapitalist bir düzene kuruludur. Bu hayata karşı bir tiyatro kurmuş ve insanlara içinde oldukları hayatı mekanik ve stilize bir biçimde göstermeye çalışmıştır. Koreograf bu görüşü benimseyerek biyomekanik karakter ile seyircide bir illüzyon yaratmayı hedeflemiştir. Buradaki en önemli husus karakterin dış dünyadaki insanlara tepki vermesi ve onlarla yüzleşerek bir seçim yapması üzerine olmuştur.

Bu çözümler sonunda işçinin hayatı ve çatışma anları üzerinde durulmasına karar verildi. İşçi çalışırken insanları var ederek hem seslere hem de etrafında olan kişilere verebileceği tepkiler üzerinde duruldu. Burada yaratılan formlar ve jestler koreografinin imge ve hareket araştırmalarından seçilerek işlendi. İşçinin tanımlaması halktan biri gibi düşünüldü. İşçinin hayatına dair bir gerçekliği anlatmak için nesne olarak bir madeni para kullanıldı. Koreograf bu madeni parayı bir metafor olarak görürken bir amaç olarak da işlemek istiyordu. Bu dış dünyanın gücü olarak betimlendi. Performansın belirli ana hatlarında kompozisyon içinde önemli bir vurgu olarak kullanıldı. Biyomekanik karakter Meyerhold'un oyuncusunun gerçeğin taklidi üzerinde durması ile ilişkilendirildi. Koreograf burada biyomekanik hareketlerin zihnin ve bedeninin kontrolü altında ilerlemesi üzerinden giderek karakterin hareket geçişlerini teatral hale getirerek işledi. Burada karakterin robotik hareketler içinde ilerlemesini engelleyerek daha net ve gerçekçi bir mekaniklik üzerinde durulmaya çalışıldı. Koreografi içinde bu geçişler birbiri ile bağlanarak işlendi.

Koreograf, biyomekanik karakterin hem fiziksel hem de psikolojik durumlarını hareketler ve formlar üzerinde çalışarak seyircide bir illüzyon yaratmayı hedefledi. Hareketlerin ekonomik ve spontan olması ve kendini tekrar eden bir zaman akışı ile işlenmesine dikkat edildi. Biyomekanik karakterin teatral hikâyesi ve çatışması düşünüldü. Bu çatışma sonucunda Meyerhold'un özgür beden tanımına ulaşmak istendi. Burada özgür beden bir karakterde hayat buluyor ve karakterde kendi ile çatışarak kendi özgürlüğüne kavuşuyordu. Bu çözümler ile beraber dıştan içe yolculuk kısmı tamamlanarak eser analizi bölümüne geçildi.

4. “ İKİ DÜNYA ARASINDA ” ESER ANALİZİ

“İki Dünya Arasında” eser analizinin ana hattı içten dışa hareket ile başlayarak dıştan içe hareket araştırmaları ile çözümlenmiştir. Eser analizi içinde, eser yaratım süreci, sahne paterni, koreografinin oluşturulması, hareket tasarımı ve sahne teknik etmenleri detaylı olarak incelenerek ele alınmıştır.

4.1. Eser Yaratım Süreci

“İki Dünya Arasında” eser yaratım süreci Grotowski’nin “Kutsal Beden” ve Meyerhold’un biyomekanik karakterin içsel ve dışsal tepkileri ile çözümlenerek işlenmiştir. Bu süreç giriş-gelişme-sonuç olarak üç bölüm içinde çalışılmıştır. Bu üç bölüm içinde, yaratıcı bedende ruh ve karakterin iç ve dış dünyasındaki sürecine değinecek olursak:

Giriş bölümünde, içten dışa hareket araştırmaları ile kutsal beden arayışı ele alınırken koreografin iç dünya içinde var olma süreci işlenmiştir.

Gelişme bölümünde, “Kutsal Beden”in var oluşu ile dış dünyada ruh ve karakterin çatışma anları ile karakterin teatral hikâyesi ve o hayatta verdiği tepkiler ele alınmıştır.

Sonuç bölümünde, karakterin bir kimliğe bürünerek dış dünyadaki işlevi ve kapitalist düzendeki döngüsü ele alınırken kendi gerçekliğini seçerek yoluna gitme anı işlenmiştir.

4.1.1. Koreografinin Oluşturulması

Koreografi oluşumu sürecinde içten dışa hareket ile ruh ve beden bütünselliği ve atışması yaratılmış, dıştan içe hareket ile beden ve karakter arasındaki ilişki ele alınmıştır. Burada yaratıcı olan ‘‘Beden’’ olarak tartışılmış ve bir karakterin biyomekanik hareketle dış dünyadaki varlığı ve hayatla olan atışması çalışılmıştır. Bu bölümde, Grotowski ve Meyerhold’un oyuncularına tutturduğu notlarda olduğu gibi koreografında kendi çalışmalarında aldığı notlar ve bu notlara verdiği alt başlıklar detaylı olarak tartışılmıştır.

Bu alt başlıklar : ‘‘ Toprağın bedeni yaratması, ‘‘ Ruhun sesi ile beden varlığı’’, ‘‘Bedenden karaktere – Karakterden kimliğe geçiş’’, ‘‘Karakterin varlığı’’, ‘‘İşçinin dış dünya ile yüzleşmesi’’ ‘‘ İki dünya arasında bir ben’’ başlıkları altında ele alınacaktır.

4.1.1.1. Toprağın Bedeni Yaratması

İlk olarak mekân algısı ve karakterin mekân içindeki varlığı için Grotowski'nin kompozisyon egzersizleri içindeki yürüyüş biçimleri ele alındı. Burada koreograf kendi kişisel alanı içinden çıkararak yavaş bir tempoda sahnede varlığını gösterdi. Koreografin yerini aldığında bedenini toprağa gömmüş olarak görülür. Koreograf ilk olarak harekete uzantılardan başlar. Eller, kollar ve baş. Toprağın bedene ilk olarak dokunması ellerin hareketi ile gerçekleşir. Ellerde oluşan imge bir tomurcuğun çiçek açması olarak betimlenmiştir. Tomurcuk ellerin serbest bir akış içinde koreografin omurgasından yeşerdiği görülür. Ellerin formu yavaşlayan ve hızlanan hareketlerle büyümeye başlayarak yukarı doğru uzanır. Ellerin kollara doğru yayılan enerjisi ile kolların devinimi yatay bir düzleme yayılarak sert ve yumuşak bir biçimde hareket eder.

Ellerin bağlantısı omuzlardan başa doğru geçtiğinde burada dolaylı ve doğrudan bir hareketle dairesel biçimde hareket etmeye başlar. Tohum yavaşça yeşererek filizlenir. Bu filizlenme kollar ile betimlenmiştir. Hareketin baş ile yukarı ve aşağı doğru süzülerek devam etmesi ile filizlenen tohum açmaya başlar. Burada koreograf başını kullanarak gömleğini bir araç olarak kullanarak bir doğum imajı verir. Başın omurga ile bütünleşmesi Grotowski'nin egzersizleri omurga ve kaslar üzerinde çalışılan egzersizler ile sağlanmıştır. Omurga ve baş sağa ve sola doğru ani refleksif tepkiler ile yukarı doğru yükselmeye başlar. Burada çalışan imgelerde bedenın sıkışmışlığı ve doğma çabası ele alınmıştır. Bedenin yukarı doğru yükselmesi ile beraber bedenın doğması ve alt bedenın toprağa gömülmesi görülür. Beden yükseldiğinde alt beden de başlayan hareketler ile bacak ve kalçaların serbest bir boşlukta hareket etmesi görülür. Bedenin ayakta durma çabası merkezden gövdeye doğru itme gücü ile gözlemlenir. Koreograf bedenın varlığını hissetmesi ile beraber mekânda dolaşır. Bu durum toprağın içinden dünyaya çıkan bedenın rahatlama ve özgürlük hali olarak betimlenmiştir

4.1.1.2. Ruhun Sesi ile Bedenin Varlığı

Bedenin özgürlüğe kavuşması ile mekânın içinde bir ses yankılanır. Burada ses ve hareket ilişkisi ile koreografin kaydettiği vokal sesler “ İç ses” olarak kullanılmıştır. Bu iç ses ruhun seslenişi olarak betimlenmiştir. Burada koreograf ses ve hareket üzerine aldığı notlardaki, A vokali, nefes ve nidalardan oluşan ses tasarımlarını kullanmıştır. İlk olarak A vokal sesi ile beraber kolların serbest bir akış ile hareketi görülür. Burada kolların özgür hali ile yansımaları işlenmiştir. Ardından daha kesik kesik ve ani bir A vokali ile içten dışa bir dürtü gerçekleşir. Bu dürtüden sonra koreograf başka bir kişisel alana konumlanır. Burada ilahi bir ses ile Grotowski'nin kutsal bedeninin çalışılan yansımaları görülür. Kutsal alandan diğer alana geçişte yine bir içsel gerilimle bir nida duyulur. Bu nida ile beden ileri doğru fırlatılır ve yere düşer. Buradaki itki gücü sert ve anidir. Koreograf bedeninin varlığını hissederek yavaş bir halde ruhun dıştan gelen nefesini duyarak kalkar. Nefes yavaşça bedeni kaldırır ve rüzgâr sesi ile beraber ruh bedeninin içine girerek şekillenir ve bir duruş ile kalkar. Bedenin uyanması ile beraber mekân ve zaman algısı ortaya çıkar. Hızlı ve yavaş tempolar ile sağa ve sola doğru bir yer veya bir kimlik arıyormuşçasına hareket eder ve küçükten büyüğe doğru büyüyen beden ani bir patlama ile yıkılır. Ardından gelen belli belirsiz ayak sesi ve insan sesleri ile kendi dünyasından çıkmış ve bir başka dünyayı hissetmeye başlamıştır.

Bu araştırmalarda sesin tüm beden bölümleri üzerinde bir iç etki oluşturması üzerinde duruldu. Bu iç etkiler vokal seslerin sert olması ile güçlü bir ifade verirken, yumuşak olması ile beraber daha bir akışkan bir harekete dönüşüyordu.

4.1.1.3. Bedenden Karaktere- Karakterden Kimliğe Geçiş

Bedenin yeni bir dünyada nefes alması bir çan sesini duyması ile başlar. Koreograf bedenin karaktere geçme sürecini çalıştığı anlarda hissettiği şeyleri not etmiştir. Meyerhold'un oyuncularını tutturduğu 20 farklı tepki defteri gibi oda kendi defterinden ve gözlemlendiği görsel ve fiziksel şeylerden yararlanarak bu sorunun cevabını aramıştır. İlk soru olarak bu beden kime ait ve ben kimim? Sorusuna cevap aradı. Burada bir dış ses kullanarak *“Konuş, kendin ile İki dünya arasında konuş. Kimsin sen?”* diyerek kendine seslendi. Bu dış ses karakterin iç sesinde kuvvetle yankılandı. Bu ses ile karakter hızlanan bir tempo ile yatay bir düzlemde koşmaya başladı. Bu düzlemde bir labirent içinde kaybolmuşçasına hareket eden karakter bu iç sesin duyulması ile bedenin bir insana ait olduğu fikri iyice belirginleşti. Bu labirent içinde iyice kaybolurken beden dağılmaya başladı ve ceketin onu bir hortum gibi içine çekmesi ile bedende bir hayat oluştu. Ceketin karakteri içine çekerek bedenini ele geçirmesi ile zorlanan beden dıştan içe bir dürtü ortaya çıkararak bir kimliğe büründü. Duyulan bir çan sesi ile Meyerhold a geçiş sağlandı. Bu noktada çan sesi bir uyarıcı olarak, Meyerhold'un harekete başlangıç olarak kullandığı daktilo egzersizi ile betimlenerek kullanıldı. Bu ses ile dış dünya içinde kalan bir karakterin hayatı başladı.

4.1.1.4. Karakterin Varlığı

Karakter kimliği, Meyerhold'un oyuncusunu işçi olarak görmesi ve bedenini makine gibi çalıştırması ile ilişkilendirilerek çalışıldı. Bu tanımla ile işçiyi sahne de var etmek için önce iki nesne arayışına girildi. İlk olarak madeni bir paranın kullanılması ile karakterin hayatındaki amacı betimlendi. Buradaki güç otorite ve kapitalist düzenin simgesi madeni paraydı. Diğer bir nesne olan çanta ile de karaktere işçi vurgusu yapılarak bir kimliğe bürünmesi sağlandı. Çantanın kullanılması, bir metafor olarak işlenerek içinde bir illüzyonun olmamasına dikkat edildi. Buradaki amaç hareketin odağında kalıp dıştan içe hareketlerin mekanik ve stilize biçimde daha net jest ve tavırlar ile ortaya çıkmasına olanak sağlamaktı. Çantanın karakter ile bütünleşme anı çalışılırken yavaş bir tempo ile bir geçiş sağlandı. Bu geçişle beraber yine bir daktil olarak çan sesi ile kullanıldı. Bu çan sesi işçilerin çalışmaya başlaması için komut alması ile betimlendi. Karakterin bu sesi duyması ile beraber karakter daha net ve keskin bu dikey düzlemde harekete hazır olarak dış dünyaya doğru itildi.

Koreograf karakter yaratımı evresinde 'Dıştan İçe Hareket' araştırmalarında aldığı notlarda sanayi bölgesindeki otomotiv dükkânlarında yaptığı gözlemlerden yararlandı. İşçilerin hareket ve tavırları üzerinde yaptığı gözlemlerde işçilerin makine ve aletler kullanırken harcadıkları güç ve eforlara dikkat edildi. İşçilerin işlerini icra ederken enerjilerini ekonomik kullanması ve ilgili hedef dışında hiçbir harekete yönelmemesi dikkat edildi. İşçiler işlerini icra ederken sadece işin ihtiyacı kadar hareketle özgün karakterlerini ve kişiliklerini açığa vuracak hiç bir eylemde bulunmuyorlardı. Bu da Meyerhold'un oyuncu; tamperamanını ekonomik kullanmalı ve hareketi yaparken disiplin içinde kalmalı görüşü ile ilişkilendirildi. Karakterin yaratım süreci bu dipnotlar içinde işlenerek çözümlendi.

4.1.1.5. İşçinin Dış Dünya ile Yüzleşmesi

Karakterin yürüyüşü Meyerhold'un yarı koşu yarı yürüyüş temrini ile şekillendirildi. Karakterin mekân içinde bir yere ulaşmak istercesine dolaşması ve sürekli bir yer arayışı, Meyerhold'un ilerlemeden önce gerilemek "staccato ve legato" çalışılması ile çalışıldı. İşçi olarak tanımlanan karakterin çantasını mekanik bir çark olarak yavaş ve hızlı tempolar içinde döndürmesi ile sanayide gözlenen işçilerin makinalar üzerindeki sarf ettikleri güç ve efordan yola çıkarak anlam kazandı. Karakterin çantayı çark olarak döndürmesi zaman kavramı ile ilişkilendirildi. Bu çark bir döngü içinde yaşamak zorunda olan karakterin hayatı ile ilişkilendirildi. Bu çark ile karakterin bir döngü ile hareketlerini zaman içinde daha ekonomik kullanılması ve bedeninin ihtiyacı kadar efor harcaması işlendi. Koreograf bu çalışmayı işçilerin hayatın bu döngüsü içinde mekanikleşerek her gün aynı şeyi tekrarlamasından yola çıkarak işledi. İşçilerin mekanik ve stilize hareketleri dıştan bakıldığında güçlü anlamlar ifade ederken, bir dans eseri içinde kullanılması araştırıldı. Hareket araştırmalarında koreograf, kullandığı jestlerin formuna sadık kalarak bu hareketleri bedenine daha ait kılabilmek için doğaçlamalar yaptı. Bu doğaçlama çalışmaları ile karakterin dış dünya karşı nasıl tepkiler göstereceği araştırıldı.

Bu araştırmalar sonucunda koreograf Meyerhold'un insanın ve sanatın tarif edilme biçimini düzensiz ve sistemsiz giden her durum ve koşula karşı direnmesi gerektiği görüşünden yola çıktı. Bu görüş ile Koreograf karakterin dış dünya içinde direnmesini iş, para, kapitalist düzen içindeki kalma anlarını çalışarak hareket tasarımı yaptı. Bedeni bir makine gibi üretim gösterirken kendi karakteri bir işçi gibi baskı görerek çalışıyordu.


Karakter bir çarkın içindeydi ve sürekli aynı şeylerin tekrarı ile yüzleşiyordu. Biyomekanik hareketler ile makine gibi çalışarak üst bedeni olarak kollar, baş ve gövde ile sürekli ve net ifadelerle farklı imajlar yaratırken stilize bir görünüm sağlıyordu. Alt beden ile de yarı yürüyüş yarı koşu ile mekân içinde hareket ediyordu.

4.1.1.6. İki Dünya Arasında Bir “Ben”

Koreograf karakteri çalışma sürecinin sonunda aldığı notlarda kendi psikolojik tepkilerini kontrol ederek çalıştığını vurguladı. Bu tepkilerin ortaya çıkmasını engelleyerek iki dünyayı da kendi içinde deneyimledi. Bedenin içinde ruhun içsel tepkiler ile doğmasını, bedenin dışardan biçimlenerek bir karaktere bürünmesini ayrı ayrı incelendi. “Ruh ve Karakter” e hayat veren “Bedendi.” Bu bedenin performansın yaratıcısı olanın koreograf değil beden olduğu vurgusu performansın sonunda işlendi. “İki Dünya Arasında” performansı sonunda beden, sisteme, kapitalist bir düzene, bir güce, yaşamak için paraya kısacası hiçbir şeye ait olmadığını ve bedeni ile özgür olarak her şeyi betimleyebileceğinin vurgusu ile iki dünyayı da terk etti. Bu gidiş koreografin kendi bedenini de özgür bırakması olarak betimlendi.


4.1.2. Sahne Paterni

Sahne düzeni ve mekân kullanımı semboller ile detaylı olarak gösterilmiştir.

Dansçı: 

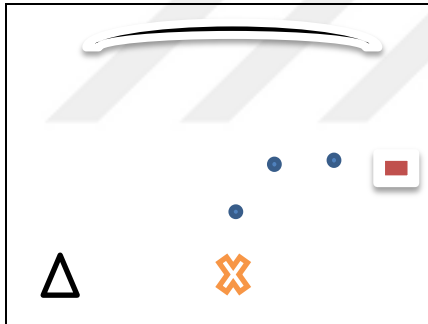
Ceket: 

Çanta: 

Madeni para: 

Seyirci: 

Sahne- 1



Sahne Paterni: Giriş

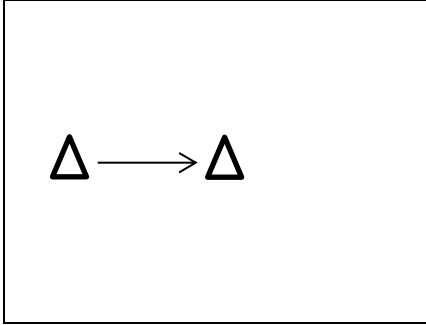
1. Işık karanlıktır. Dansçı müziğin sesi ile beraber sahneye girer. Seyirciye göre sağ arka kısımda ışığın altında belirerek harekete başlar. Bu dansçının ilk kişisel alanıdır. Arkasından ışık yavaşça söner ve dansçı karanlıkta ikinci Alanına geçer.

Sahne- 2



Sahne Paterni: Ruhun yürüyüşü

2. İkinci kişisel alanda dansçı yüz üstü yerde yatmaktadır. İkinci müziğin girmesi ve yavaşça ışığın yanması ile beraber ayağa doğru kalkarak hareket başlar.

Sahne – 3

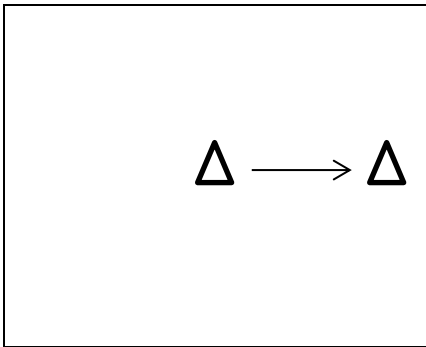
Sahne Paterni: Toprak ve Ruh

3. Dansçı müziğin değişimi ile sahnenin ortasına doğru hareket ederek üçüncü kişisel alanına geçer.

Sahne - 5

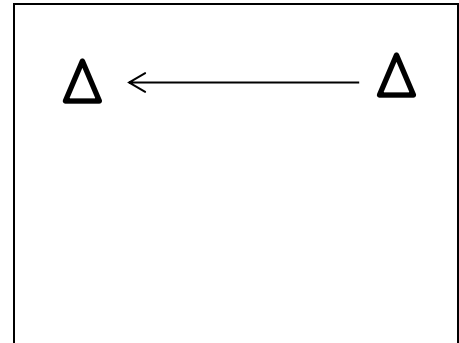
Sahne Paterni: Sesin yankılanışı

5. Işık değişir. Sağ ön arka zeminden verilen alt ışıklı dansçı ikinci ses ve hareket alanının içinde görülür.

Sahne – 4

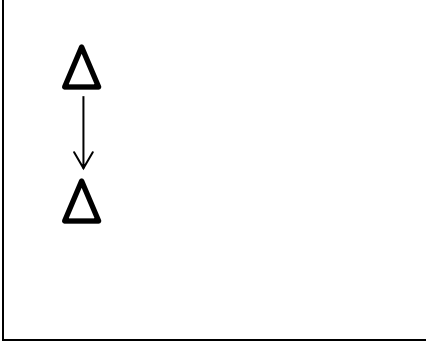
Sahne Paterni: Ruhun sesi

4. Genel ışık değişerek seyirciye göre sol arka zeminden alt ışık verilir ve dansçı müziğinde değişmesi ile birinci ses ve hareket formlarına başlar.

Sahne - 6

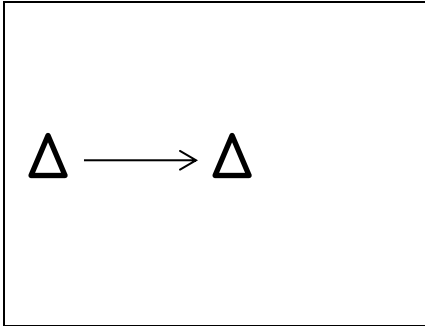
Sahne Paterni: Topraktan Bedene

6. Işık değişir. Dansçı sol ön alan ses ve hareket tepkilerine devam eder.

Sahne – 7

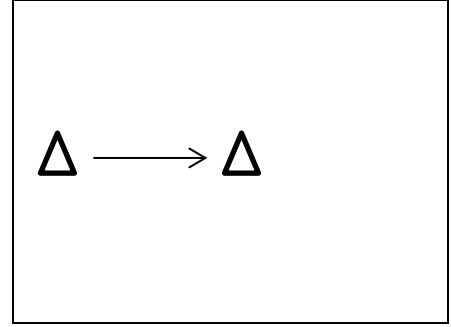
Sahne Paterni: Mekanda gezen

7. Ses ve hareket tepkilerine devam eden dansçı sahnenin sol arka alan ile birlikte sahnenin orta ve ön bölümünde dikdörtgen çizerek içten dışa hareketlerle mekânsal analiz alanını tamamlar.

Sahne - 8

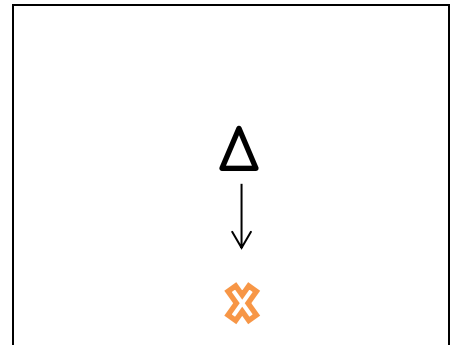
Sahne Paterni: Mekanın gücü

8. Işığın değişmesi ile sahnenin ortasına gelerek bütünsel edimliği yaşamaya başlar.

Sahne - 9

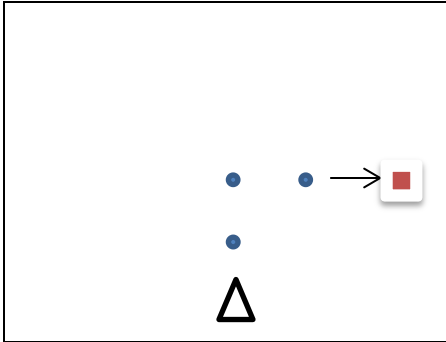
Sahne Paterni: Bütünsel edimlik

9. Tek lokal ışık altında kalarak beden parçaları ile bütünleşir.

Sahne - 10

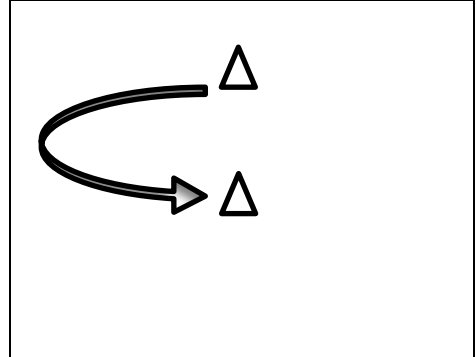
Sahne Paterni: Bedenden karaktere

10. Sahnenin orta arka ışığı yandığında cekete doğru koşar ve ceketi giyerek bedenden karakteri yaratmaya girer.

Sahne - 11

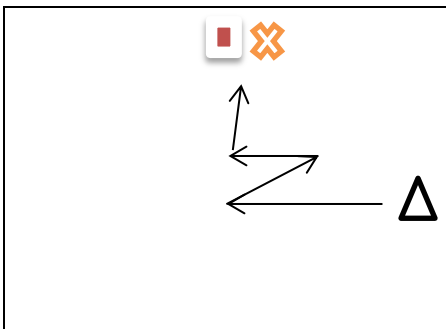
Sahne Paterni : Dış dünyaya giren beden

11. Dansçı ceketini giymesi ve karaktere bürünmesi ile önündeki madeni paraları toplar. Paraları topladıktan sonra çantaya doğru ilerler ve çantayı alarak karakterden bir kimliğe bürünür.

Sahne - 13

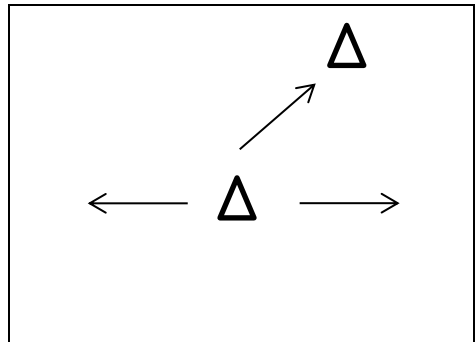
Sahne Paterni: İşçinin Varlığı

13. Ardından sahnenin orta alanına gelerek biyomekanik karakterin iş hayatındaki dıştan gelen tepkilere iç reaksiyonlar vererek harekete başlar.

Sahne - 12

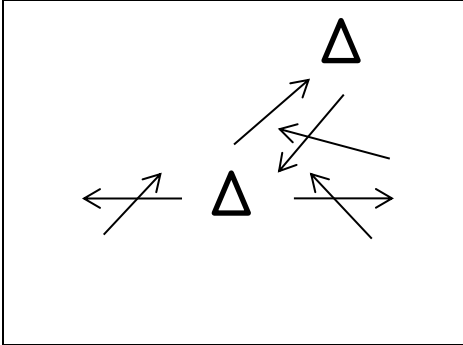
Sahne Paterni: Karakterden kimliğe

12. Çantayı alır ve işine doğru yürümeye başlar. Sahnenin orta önüne gelir çantayı bırakır ve ceketini çıkarır.

Sahne - 14

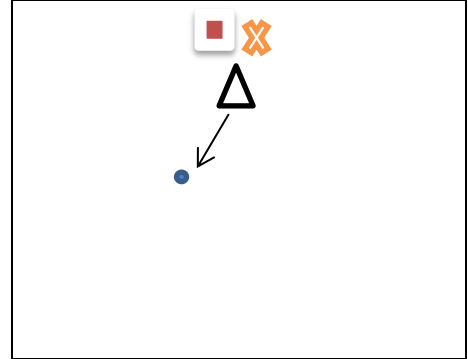
Sahne Paterni: İşçinin Dünyası

14. Dansçı sağa sola doğru yatay bir düzlemde ilerler. Çatışma anı sahnenin sağ ön köşesinde yaşanır

Sahne – 15

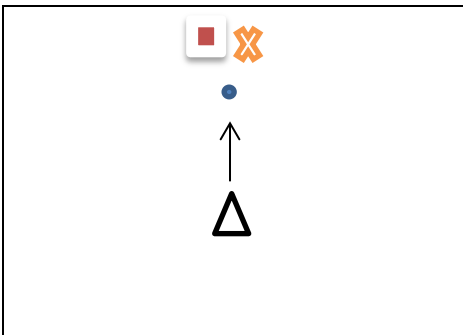
Sahne Paterni: Biyomekanikten hayata

15. Biyomekanik hareketler gittikçe karışır ve aksiyon artar. Mekân kavramı ortadan kalkar. Dansçı biyomekanik karakterden çıkarak kendi kişiliğine doğru geçer ve illüzyondan çıkar

Sahne - 17

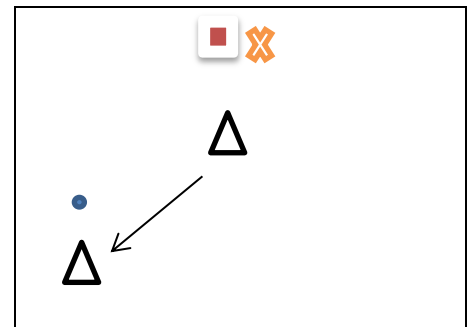
Sahne Paterni: Karar

17. Ardından arkasını döner ve bir kararsızlık anı yaşar ve sonra seyirciye dönerek diğer parayı' da atar.

Sahne – 16

Sahne Paterni : Kimliksizlik

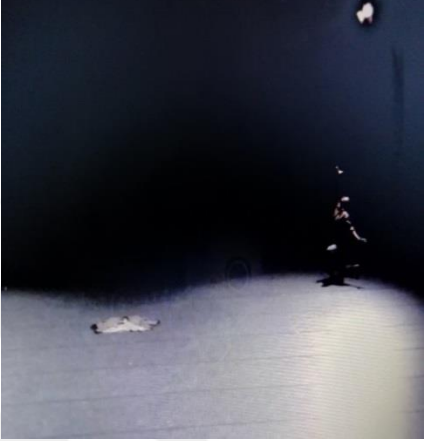


16. Karakterden yani dıştan içe kendi özüne dönen dansçı ilk parayı kölelik ruhuna karşı yere atar. Burada para içinden çıktığı sistemi ve gücü eleştirmektedir.

Sahne – 18

Sahne Paterni: Sonuç

18. Dansçı girdiği sol arka taraftan çıkarken ışığa yani aydınlığa bakar kendi özgürlüğü için parayı gösterir ve seyirciye dönerek parayı atar ve çıkar. Işık yavaşça kapanır.

4.2.1. Hareket Tasarımı

İç ve Dışa aksiyon ile Hareket Analizi	Figürler
<p>Aksiyon –1</p> <p>Dansçı sahnenin sağ arka köşesinde ışığın yanması ile beraber kendi dünyasından çıkarak yavaşça sahneye girer. Burada içten dışa bir aksiyon vardır. Bu aksiyon Grotowski'nin yürüyüş egzersizi ile işlenmiştir. Dansçı kendi iç dünyasından dış dünya ya girmiş ve dış dünyadaki, Mekân algısı ve mekân içindeki varlığını hissetme anı işlenmiştir. Dansçı yavaşça ışığa doğru sağ elini uzatır ve ardından sert bir şekilde indirerek kendi aydınlığı ve dünyası ile vedalaşır.</p> <p>Aksiyon – 2</p> <p>Dansçı ışığın sağ ön alanda yanması ile beraber yüz üstü yere doğru uzanmış ve kafası gömleğinin içinde görünür. Burada bedenin bir form olarak topraktan doğma anı işlenmiştir. Önce baş sınırlı bir akış içinde titreyerek hareket eder ve hafifçe yerden kalkar. Ardından kollar yandan sırtta doğru uzanır ve parmaklar yukarı doğru ani ve serbest bir akış ile hareket eder ve sonra tüm beden yukarı doğru yükselerek ayağa kalkar. Kol gövde ve ayaklar serbest bir şekilde mekâna yayılır. Toprağın bedeni işlemesi ile içten dışa tepkiler sert ve ani dürtüler ile bedende salınarak tepki gösterir. Beden içten gelen güçlü dürtüler ile daralıp genişler.</p>	<p>1.</p>  <p>Fotoğraf: Karanlıktan aydınlığa</p> <p>2.</p>   <p>Fotoğraf: Doğuş</p>

Aksiyon -3

Baş güçlü bir itki ile tüm bedeni yukarı doğru çekerek kurtularak sağa ve sola hafif bir boşluk hissi ile savrulur. Ardından kollar sağa ve sola serbest bir akış ile hareket eder. Kolların omurga ile birlikte organik bir akış içinde hareket etmesi ile beraber üst bedenin özgür olarak hareket etmesi başlar. Baş kollar ve gövde ile organik olarak güçlü bir beden inşa edilir. Gövde ile kolların ani ve sert tepkileri, kollar ve başın birleşimi ile de dolaylı ve serbest bir akış ile içten dışa fizikselleşerek işlenir. Bedenin salınımı bittiğinde gövde güçlü olarak ayağa kalkmıştır. İçinde bulunduğu dünyaya doğru elini uzatarak iç aksiyonu dışa dönük hareketler ile başlar.

Aksiyon - 4

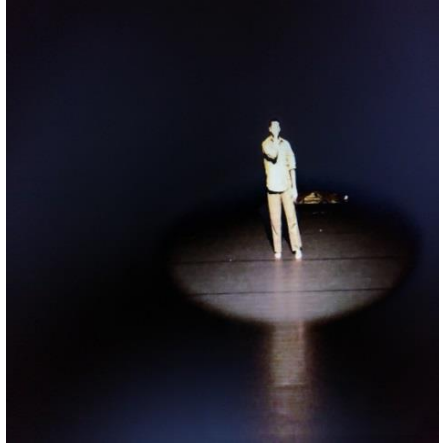
Işığın sağ lokal de sönmesi ile dansçı orta lokal ışığa doğru çekilir ve ani bir tepki ile yüzünü kapatır. Buradaki form ifadeyi beden de tutmak ve varlığına devam etmek için işlenmiştir. Bu an, Grotowski'nin mimiği beden de kullanması ile araştırılmıştır. Tek bir hareket ile içten gelen tepkinin ani ve sert yapılması bedeninin bir maske halinde olduğunu ve yüzün ifadesiz olması gerektiğini vurgulamak için işlenmiştir.

3.



Fotoğraf: Ruh ve beden

4.



Fotoğraf: Mimiksiz

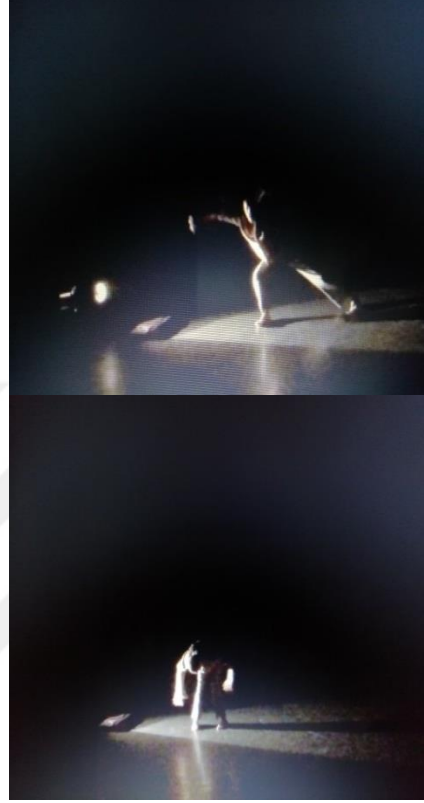
Aksiyon – 5

Sahnenin sol arka köşesinde verilen ışık ile beraber dansçı vokal sesler ile ses ve hareket çalışmasına geçer. Burada kutsal oyuncunun beden arayışı ses ve hareket yöntemi ile ele alınmıştır. İlk olarak kaydedilen yumuşak bir A vokali ile hızlı ve sert tepkiler ani ve devamlı bir zaman akışıyla bedende işlenir. Arkasından gelen kesik kesik nida sesleri ile bedenin parçaları bir kukla gibi çekilerek hareket eder. Bu anda dıştan gelen sesin beden de nasıl bir tepki uyandırdığı ve bunun hareket ile ortaya çıkarak ne anlam ifade edebileceği işlenmiştir. Buradaki ses ve hareket araştırmaları ile kutsal beden arayışı başlamıştır.

Aksiyon – 6

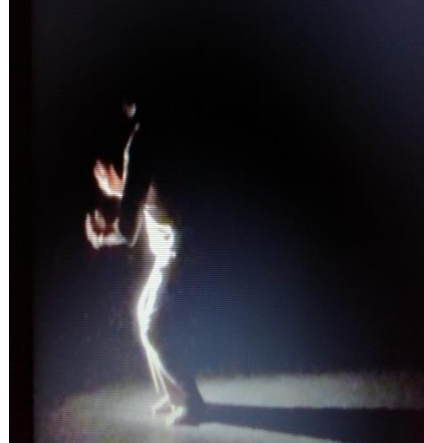
Sahnenin sol ön tarafında aşağıdan verilen ışıkla beraber derin ritüel bir A vokali ile dansçı kol ve baş ile yukarı aşağı doğru dolaylı ve serbest bir akış ile hareket eder. Burada sesin beden üzerindeki yansıması bir dua imgesi ile betimlenmiştir. Buradaki derin A sesi dansçının iç sesi olarak tanımlanmış doğaçlama edilmiş ve işlenmiştir. Dansçı için bu ilahi bir alandır. Hareketlerin bir biri içinde karışması ile de dansçı yuvarlanarak bulunduğu alandan çıkar.

5.



Fotoğraf: Ses ve beden

6.



Fotoğraf: Kutsal ses

Aksiyon – 7

İlahi alandan sonra, sahnenin sağ ön kısmında yanan ışık altında gelen nefes sesi kullanılmıştır. Dansçının sırt üstü yatıp kalkması ile elleri ve ayakları dikey düzlemde yukarı ve aşağı ani ve doğrusal tepkiler verir. Bu tepkiler sonunda hafif bir rüzgâr sesi ile başka bir alana doğru çekilir. Bu anda sesler daha yaşamsal bir uyarıcı halinde gelir.

Aksiyon – 8

Sahnenin sağ arka tarafında yanan ışık altında görülen dansçı göğsüne doğru gelen kesik kesik kaydedilen sert bir nefes ile orta alan doğru itilir. Bu itme ile ses ve hareket bağlantısı son bulur. Bu aksiyon içinde dansçı bedeninin tüm bağlantıları sahnedeki dikdörtgen bir biçimde çalışılmış ve güçlü bir beden formuna girmiştir. Seslerin beden üzerindeki yansımaları bedenin hayat bulması ve yaşamsal haline gelmesi ile ilişkilendirilmiştir.

Aksiyon – 9

Sahnenin orta alanına itilen dansçı kendi bedenini fark ederek dıştan gelen “ *Konuş kendinle iki dünya arasında konuş. Kimsin sen?* ” sesi ile kendini sorgular. Burada eller ani bir biçimde sağa ve sola doğrudan uzanarak hareket eder. Buradaki iç aksiyon sorgulama anı ile ilişkilendirilmiştir.

7.



Fotoğraf: Kutsal Ruh

8.



Fotoğraf: Nefes

9.



Fotoğraf: Yüzleşme

Aksiyon - 10

Sahnenin ortasında tek bir lokal altında kalan dansçı müziğin değişmesi ile öne doğru ilerleyerek yavaşça yürümeye başlar. Hafif bir denge ile üst bedeninin salınımı kollar ile devam eder. Ardından tüm beden hafif ve serbest bir biçimde hareket eder. Hareketin yukardan aşağı yere doğru çekilmesi ile beraber alt bedeninin üst bedeni sağa ve sola doğru savurması başlar.

Aksiyon – 11

Bedenin tekrar yukarıya doğru yükselmesi ile beraber eller ile kalbin üstünde ritim tutularak yaşamsal bir an işlenmiştir. Kalbin ritminin hızlanması ile eller dar ve sıkışık bir alanda hızlanır ve dansçı geri geri cekete doğru hareket eder. Buradaki kalbin içten gelen ritmi ile hareket eden dansçı bir kimliğe bürünmeye doğru itilir. Bu itme içten dışa hareketin son anıdır.

Aksiyon – 12

Cekete doğru gelen dansçı cekete bastığında durur. Cekete basma anı artık başka bir dünyaya adım atma olarak işlenmiştir. Dansçı dıştan gelen fısıltılı karışık insan sesleri sağa ve sol doğru titreyerek ani ve kısa tepkiler verir. Bu ses dış dünyanın sesi olarak tanımlanmıştır.

10.**Fotoğraf: Uyanış****11.****Fotoğraf: Yaşama vurgu****12.****Fotoğraf: Karaktere geçiş**

Aksiyon – 13

Bedenden karaktere geçiş olarak tanımlanan bu anda uyarıcı olarak bir çan sesi kullanılmıştır.Çan sesi ile beraber dansçı yerden yavaşça kalkarak kollarını arkaya doğru uzatmış bir şekilde ceketini giyer. Burada beden karaktere bürünme anı işlenmiştir.

Aksiyon – 14

Ceketin giyilmesi ile beraber karaktere bürünen dansçı ileri doğru hareket eder. Burada yerde duran ilk parayı alır. Para dış dünyanın gücü olarak betimlenmiştir. Parayı aldıktan sonra sağa doğru yavaşça zıplayıp dönerek ikinci parayı alır. Ardından üçüncü parayı alarak ceketine ulaşır. Burada paranın dış dünyanın sistemine doğru insanı çekmesi ve karakterin yaşamak için gerekçesi işlenmiştir.

Aksiyon – 15

Karakterin çantayı alması ile biyomekanik karakterin hikâyesi başlar. Karakter işçi olarak gösterilmesi çanta metaforu ile betimlenmiştir. Karakter yürüyüşü kesik kesik ve sürekli bir formla ile biyomekanik anlayış ile ele alınmıştır. Karakter mekânda zikzak çizerek karışık bir labirentte ilerlemeye başlar.

13.



Fotoğraf: Karakter

14.



Fotoğraf: Dış dünyanın yolu

15.



Fotoğraf: İşçi

Aksiyon – 16

Dansçı sahnenin ortasına gelerek çantayı yüzüne doğru kaldırır sonra ani bir refleks ile yere bırakır ve tutar. Sonra ceketini kesik kesik bir hareket ile yumuşak bir tempo ile çıkarır. Ardından sahnenin solundan ortaya doğru bir daire çizerek sahnenin ortasına doğru koşar.

Aksiyon – 17

Dansçı sahnenin ortasına doğru geldiğinde karakter önce bedenini makine olarak çalıştırmaya başlar. Önce kollardan başlayarak dairesel bir hareketle sağ ve sol kolunu yatay düzlemde çevirerek hareket ettirir. Ardından baş gövde ve ayaklar makine gibi inorganik olarak çalışmaya başlar. Tüm beden bağlantıları hareket ettirildiğinde beden bir makine konumunu gelir.

Aksiyon -18

Burada beden in makine gibi çalıştırılması ve karakterin Meyerhold'un makinist kavramı ile işlenmesi söz konusudur. Burada sağ el ile nesne fırlatma egzersizi yapılmıştır. Dansçı ilerlemeden önce geriye doğru yürür. Nesne fırlatıldığında yarı koşu yarı yürüyüş ile öne doğru hareket eder. Ardından geri geri kolların hareket etmesi ile başlangıç noktasına geri gelinir.

16.



Fotoğraf: İşe başlama

17.



Fotoğraf: Makinayı çalıştırma

18.



Fotoğraf: Makinist

Aksiyon -19

Kollar fırlatma hareketini son vermesi ile beraber delmek ve çekmek hareketi yatay düzlemde ele alınmıştır. Burada kollar ve bacaklar yatay düzlemde net ve doğrudan sınırlı bir akış ile işlenmiştir. Burada hareketim ekonomik kullanılması üzerinde durulmuştur.

Aksiyon – 20

Kollar ile yatay düzlemde sürtme ve yayma olarak çalışılan hareket temrini ele alınmıştır. Buradaki formda hareket omuz ve kol bağlantısı ile çalışılarak sağa ve sola doğru dansçının zıplaması ile dıştan içe çıkan bir aksiyon yaratılmıştır.

Aksiyon – 21

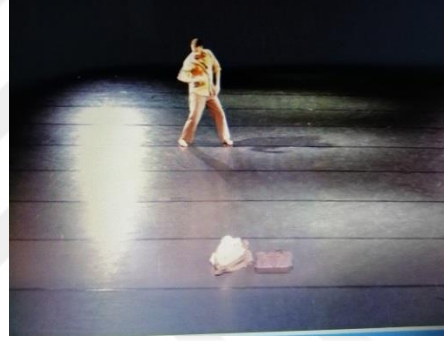
Kolların sol yatay düzleme doğru uzanması çekmek ve bırakmak egzersizleri üzerinden çalışılmıştır. Burada ip imgesi ile sağ kol çekerken sol kol ile germe hareketi işlenmiştir. Burada tek gözün kapalı olması ile hedef alma anı belirtilmiştir. Bu hedef işçi olarak çalışan karakterin patronunu göstermektedir. Dansçı eli karşıdaki patronunu gösterdiği anda onu fark ederek hazır ol duruşunu geçer. Buradaki hazır ol kapitalist bir sistemde karakterin geçtiği bir komut olarak işlenmiştir.

19.



Fotoğraf: Çek bırak

20.



Fotoğraf: Sürtünme kuvveti

21.



Fotoğraf: Çatışma

Aksiyon – 22

Patronunun kendisini görmesi ile beraber sahnenin sağ ön tarafına gelerek patronuna elleri ve ağzı ile konuşmak istercesine kendini anlatma anı ele alınmıştır.

Aksiyon – 23

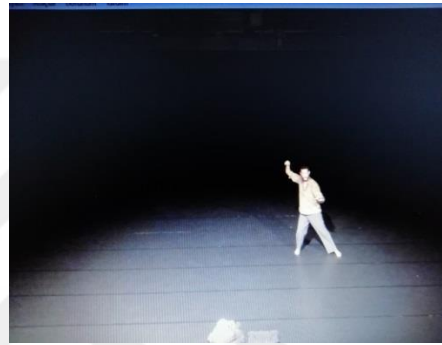
Dansçı tekrar sahnenin ortasına gelerek küçük ve büyük çember temrinine devam eder. Buradaki çember ile hareket büyür ve küçülür. Zıplama hareketi yatay olarak yön değiştiren dansçı ardından batırmak ve çıkarmak olarak çalıştığı egzersizi ile kısa ve uzun kol hareketleri ani ve hızlı tempolar ile sağa ve sola doğru işine devam eder.

Aksiyon – 23

Patronun sağ ön tarafta ışığı yandığında ona doğru hareket eden karakter gövdesine aldığı ani bir hareketle yere yuvarlanır.

Aksiyon – 24

Karakter ayağa kalkması ile beraber işçi olarak yaptığı hareketleri arka arkaya kontrolsüz hareket eder. İyice hareketler karıştığında dansçı yere düşer.

22.**Fotoğraf: Savunma****23.****Fotoğraf: Mekanik 2****24.****Fotoğraf: Karışıklık**

Aksiyon – 25

Dansçı ayağa kalkarak çanta ve cekete doğru yavaşça yürür. Ardından onlara uzanarak almak ister ama almaz. Buradaki kararsızlık kendi içindeki çatışması ile alakalıdır. Neye ve nasıl bir düzene ait olmak istediğini anlatır.

Aksiyon – 26

Ardından karakter kararını vererek topladığı ilk parayı fırlatarak ilk olarak çalıştığı mekândan ayrılır ve güce boyun eğmez. Ardından ikinci parayı da atarak içinde yaşadığı o dünyadan çıkar.

Aksiyon – 27

Sahnenin sağ arka köşesin yavaşça yürüyerek başlangıç noktasına geri döner. İlk girişte olduğu gibi ışığa uzanarak son parayı gösterir ve döner ardından gömleğini çıkarır sonra parayı atarak sahneden çıkar. Bu an bedeninin ve zihninin özgürleştirilmesi olarak işlenmiştir. Ardından ışık yavaşça müzik eşliğinde kararır.

25.



Fotoğraf: Karar

26.



Fotoğraf: Kimliksiz

27.



Fotoğraf: Özgürlük

4.2. Eserdeki Tasarım Katmanları

“İki Dünya Arasında” eserinin kostüm ve aksesuar tasarımı, ses tasarımı, ışık tasarımı ve dramaturjik desteğin eser ile olan ilişkileri ele alınacaktır.

4.2.1. Kostüm ve Aksesuar Tasarımı

Kostüm ve aksesuar seçimleri iki tekniğin teatral tasarımları içinde minimalist bir anlayış benimsedikleri ve bu minimal kostüm ve aksesuarlar ile anlam yarattıkları düşünüldü. Grotowski için ruhun bedene bürünme hali içinde koyu kahverengi gömlek ve pantolon ile toprak ile özdeşleşebileceği düşünüldü. Ceketin performans içindeki anlamı bir dönüşümü göstermek için kullanıldı. Bu dönüşüm içinde performansçı bir karaktere bürünürken, bedenini gözlemleyerek kendini dış dünya içinde sorgulaması ve çatışması ele alındı. Bir diğer dönüşüm noktasında bedenin varlığını hissetmesi ile karaktere bürünme anını Meyerhold'un işçi tanımı düşünüldü. Burada çanta metafor olarak kullanılırken ekonomik ve spontan hareketler ile karakterin dış dünyadaki kimliğini vurgulamak için kullanıldı.

4.2.2. Ses Tasarımı

Ses tasarımı koreografi oluşturulmadan önce yapılan hareket araştırmalarında Dr. Öğr. Üyesi İlkay Türkoğlu Özgür'ün yapılan stüdyo çalışmalarında her hareketin sesine kulak vererek araştırmalar yapılması gerektiği vurgusu ile başlandı. Hareketi kendime ait bir parça gibi hissederek sınırlarını keşfetmem hareketin sesini duymam ve bedeni daha özgür bırakmam gerektiği üzerine uyarılar dikkat edilerek çalışıldı.

Koreografi yaratım sürecine Grotowski egzersizleri ile başlandı. Burada tasarlanacak ses ve efektlerin doğal sesler üzerine olmasına dikkat edildi. Çünkü, Grotowski çalışmalarında insan sesini ve bedeninin sesinin dinlenmesinin önemli olduğunu vurgulamıştı. Koreograf bu aşamada kendi sesi üzerinde tasarımlar ses ve hareket araştırmaları yaptı. Bu araştırmalarda çıkan tasarımlar vokal sesler ile kaydedilerek çalışıldı. Vokal sesler ile amaçlanan nokta oyuncunun kendiliğindenliği içinde duyarlılığı ve hissettiği tepkileri araştırmasıydı. Koreograf girişinde kutsal oyuncu ruhunun varlığını önce kendi kişisel alanında hissederek başladı. Burada toprak ile bütünleşmesi “ Sainkho Namcyhlak – Seventh ”eseri ile oluşturuldu. Bedenin yer ile bütünleşerek iç dünyaya çıktığı anda iç dünyanın sesini “ Max Richter – Harmonium ” eseri eşliğinde hissedildi. Bu eser ile seslerin bedeninin içinde yankılandığı ve dışa vurduğu anlar üzerinde durularak hareketin sesine kulak verilerek tepkileri üzerine çalışıldı. Bedenin kendi iç sesinden karakterin dış dünyasına seslenerek ona ulaşma süreci ele alındı. Karakterin dış dünyadaki hayata başlangıcı, Meyerhold'un daktil hareketine karşılık çan sesi ile oluşturuldu. Karakterin varlığını hissederek bir kimliğe bürünme anı belli belirsiz insan sesleri ile kaydedilen efektler ile işlendi. Burada dış dünyada yalnız olmadığı vurgusu yapılarak ona kendi gerçeğliği ile yüzleştirme anları yaratıldı. Karakterin dış dünya içindeki varlığını Meyerhold'un çalışmalarında kullandığı klasik bir müzik ile tasarlandı. “ Johann Sebastian Bach”ın “ Mass in B minör Et incarnatus “ eseri ile biyomekanik düzeninin içindeki karakterin, yaşamı, çatışması, kısır döngüsü ve bir makine gibi bozularak son bulması işlendi.

4.2.3. Işık Tasarımı

“İki Dünya Arasında” ışık tasarımı değerli bir arkadaşım olan, Utku Kara ile tasarlandı. Performansın Işık rejisi mekânın ön, arka, sağ ve solu laban hareket analizleri doğrultusunda “mekânsal niyet ve mekânın anlamları” üzerine tasarlandı. Performans girişinde buz mavisi ile bir kapı düşünüldü. Bu kapı iki dünya arasında bir araf olarak düşünülerek sahnenin seyirciye göre sağ arka tarafına konumlandırıldı. Işığın yavaşça sönmesi ile beraber performansçının sağ ortaya konumlanması, üst lokal bir sarı duş ışık altında oluşturuldu. Hareketin mekân içinde güçlenmesi ile beraber dolaşması ve mekânı kullanması için, sağ arka yan ışık, sağ ön yan ışık, sol ön yan ışık ve sağ arka yan ışık ile başlangıca dönüş olarak düşünüldü. Sahnede bir geometrik şekil olarak bir kare çizilirken bu kare içinde beden baş, kol, gövde ve bacakların dürtüsel hareket ile iç dünyaya yansımaları oluşturuldu. Sonrasında hareketin tekrar mekânın ortasına konumlanması ile sahnenin sahnenin orta sağ ve sol tarafından verilen aşağıdan ışıklar ile dış dünya içinde karakterin tavrı ve hareketleri ve kendi ile yaşadığı anların anlam kazanabileceği üzerinde duruldu. Performansın sonunda buz mavisi bir ışık ile dış dünyadan iç dünyaya açılan kapı, dış dünyadan iç dünya geri dönüş olarak düşünülerek kullanıldı.⁶³

⁶³Işık tasarımı, koreografi tamamlandıktan sonra ortaya çıkmıştır. Performansın sahneleneceği mekânlara göre ışık tasarımı değişkenlik kazanacaktır.

4.2.4. Dramaturjik Destek

“İki Dünya Arasında ‘ Eseri daha hayat bulmadan önce danışman olarak yola çıktığım ve her zaman fikir ve görüşleriyle benim dansa ve bedenime olan yaklaşımım konusunda bana yardımcı olan Dr. İlkey Türkoğlu Özgür ile sohbetlerimiz oyunculuk yöntemlerinin dansla olan ilişkilerini bulmak adına oldu. Ardında stüdyo çalışmalarına girerek hareket araştırmaları üzerinde çalışıldı. Koreografi yaratım sürecinde Laban ve Bartenieff teknikleri üzerinde çalışmamız, harekete araştırmaları için bedenim ile olan ilişkim konusunda bana yardımcı oldu. Dramaturjik olarak iki tekniği çözümlene kısmında attığım videolar ile çalıştığım kısımlarda hareketin daha dansın içinde gezmesini beden ve hareketin sesini dinlememi ve onunla hareket etmem gerektiği gibi önerilerle sürecimi besledi. Eser metin yazım aşamasında iki tekniğinde kendi içinde sadeleştirerek performans yaratımına hizmet edecek bölümlerin işlenmesi üzerinde duruldu. Teorik araştırmalar içinde eserin kendi özüne ve amacına ulaşması için araştırılan bölümlerin karşılıklı incelenerek her bölümün kendi içinde odağında kalarak incelenmesi gerektiği vurgulandı. Bu araştırma içinde bir dansçı gözü ile harekete yaklaşımın nasıl olabileceği deneyimlenirken eser metin yazım aşamasında da nasıl işleneceği konusu tecrübe edildi. “İki Dünya Arasında” eserinin performansı üzerinde yapılan dramaturjik çözümlenmelerde, Dr. Öğr. Üyesi Bedirhan Dehmen’in kutsal oyuncu ve biyomekanik karakterin ruh ve karakter arasında kalan dansçının bedeninde yankılanabileceği vurgusuna dikkat edildi. Jürim de olmayı kabul ederek, eserin yapısal analizine ışık tutan“ Dr. Öğr. Üyesi Murat Mete Ağyar” ın eserin soyut ve somut olan iki dünyasının var olduğu vurgusunu yaparak eserin resmini yapabilme ve yorumlama noktasında sürece büyük anlam katmıştır. Biyomekanik hareket analizlerinde “ Dr. Öğr. Üyesi Tolga İskit’in biyomekanik hareket üzerine yaptığı yorumlar ile daha net ve stilize olması dikkate alınarak teatral anlamlar ve anlar üzerine yoğunlaştırıldı.

Oyuncu olarak bedenimi ve teorik bilgimi bir dans eseri yaratımı içinde araştırırken sürecime kendi dünyalarından ışık tutarak beni aydınlatan jüri üyelerime minnet duyuyorum. Bir oyuncu olarak iki oyunculuk yönteminin çözümlenmesi ve koreograf olarak eserin hareket tasarımları ile yaratılma süreci “ İki Dünya Arasında” eseri gibi benim içinde iki dünya arasında kalan biri olarak yolumu aydınlatmıştır.



5. SONUÇ

“İki Dünya Arasında” eser metni iki oyunculuk yöntemi ile hem oyuncu hem de bir koreograf olarak ele alınmış bir dansçı olarak deneyimlenmiştir. Bu yaklaşım ile eser yaratım sürecine oyunculuk ve harekete dramaturjik iki farklı göz ile bakarken solo performans üzerinde nasıl işlenebileceği araştırılmıştır. Bu noktada oyuncu için teorik araştırmalar ile hareket tasarımlarının nasıl oluşabileceği deneyimlenirken, bir dansçı olarak da performansın özgün tasarımlar ile nasıl yaratılması gerektiği tartışılmıştır. Hareketin içten dışa ve dıştan içe yaratılma sürecine geçildiğinde iki oyunculuk yönteminin de ortak noktası özgür bir bedene kavuşmak olduğu fark edilmiş ve özgür beden kavramı iki teknik içinde de, hareketin sınırlarının değişebileceğine işaret etmiştir. Grotowski için içten dışa hareketin soyut ve somut olarak iki yansıması olduğu görülmüştür. Soyut olarak içsel ve zihinsel tepkilerin ortaya çıkması için koreograf kendi içsel dürtüleri ile kendi ruhunu özgür bırakırken, somut olarak beden parçalarının tek tek birleşerek oluşan dürtüler ile harekete dönüşebildiğini fark etmiştir. Grotowski'nin Kutsal oyuncu üzerindeki “Bütünsel edimlik” kavramı bir oyuncu gözü ile tartışılırken bir dansçı olarak da beden ve hareket ilişkisi üzerinde “ Kendiliğindenlik” kavramı çözümlenmiştir. Dansçının kendiliğindenlik hali bir biri içinde organik olarak bağlanarak ruhun bedene yansıması hissedilmiş ve iç dünyanın dış dünyadaki varlığını arayışı tanımlanmıştır.

Eser yaratım sürecinde yapılan hareket araştırmaları etki, tepki ve ifade yolu ile çalışılmıştır. Etki plastik egzersizlerde etkilenilen psikolojik durumları ile ortaya çıkarken tepki ile bedenin ifadeleri üzerinde durulmuştur. Burada yaratıcı olanın “Ben” değil “Beden” olması sonucuna varılmıştır. Bu sayede yaratıcı bedenin yani dansçının, içinde olan ruhu hissederek kendini baştan yaratması ve kendi özgürlüğüne kavuşması çözümlenmiştir. Bu araştırmalar sonucunda eserin iç dünyadan dış dünyaya olan yolu açılmıştır.

Dış dünya ile Meyerhold'un düzensiz ve sistemsiz giden her koşula karşı direnilmesi gerektiği anlayışından yola çıkarak biyomekanik karakterin teatral hikâyesini çözümlmeye gidilmiştir. Bu çözümler sanayide çalışan işçiler üzerinden yapılarak içinde buldukları sisteme vurgu yapılmıştır. Bu vurgu ile koreografi süreci Meyerhold'un biyomekanik sistemi gerçek hayat ile ilişkilendirerek çalışılmış bu hayata dair gözlemler biyomekanik hareketler ile işlenmiştir. Gözlemler sırasında işçilerinde Meyerhold gibi spontan giden ve tek düze bir mekanizma ile dönen sistemin kurbanı olarak hareket ettikleri fark edilmiştir. Bu noktada bir "Karakter" yani bir insan ancak bu psikolojik durumlara fiziksel tepkiler verebilir düşüncesinden hareketle karakterin işlevi üzerinde durulmuştur. Dansçı bu yol ile karakterin dıştan gelen psikolojik duruma verdiği tepkileri dıştan içe hareket araştırmaları ile ifade ve formlar yaratarak çözümlenmiştir. Bu ifade ve formları ile sistemin kölesi olan insanın mekanik hayatına vurgu yapılmıştır.

"İki Dünya Arasında" eseri kutsal oyuncu ve biyomekanik karakterin bir biri ile olan içsel ve dışsal hareket bütünlüğünün nasıl işleyebileceği üzerine tartışılan bir solo eserdir. İçsel dürtülerin bedeni yaşatması ve dönüşümü, dışsal dürtülerin karakteri yaratması ve içinde bulunduğu dünya ile çatışmasını ele alır. Grotowski ile kutsal oyuncunun bedeni işlenirken Meyerhold ile bir karakterin yaratımı bir birine bağlanarak yaratılmıştır. Eserin en önemli noktası bedeni var ederek karakteri görünür kılmak üzerine olmuştur. Eser yaratım sürecinde oyuncu, koreograf ve dansçı olarak yaklaşılması ve deneyimlenmesi sürecin eleştiren ve tartışılan birçok açıdan incelenmesini sağladı. Bedenin içindeki ve dışındaki çatışmaları psikolojik ve fiziksel anların fark edilmesi ile yaratıcı bedenin keşfinin uzun ve önemli bir yolda olduğu görüldü.


Bu çalışma ile yıllardır yaratıcı oyuncunun keşfi olarak çıktığım yolda, her oyuncunun oyunculuğa dair bir sistemi, bir metodu, olması gerektiğini ve bunu birçok alanda deneyimleyerek araştırması gerektiğinin vurgusu ile deneyimlendi. Sanatın her alanında yaratıcı dünyanın sürekli değiştiğini görerek ve bu dünyanın tanrısının kendi bedenimizde ve zihnimizde var olduğunu görmemiz gerektiğini düşünüyorum. Yolumuzun çok uzun olduğunu bilerek her zaman araştırmaya ve tartışmaya devam etmeliyiz. Dilerim bu araştırma okuyucusunu sanatın her alanında bedenini okumaya doğru yöneltir ve bu sayede yaratıcı olana kavuşmuş ve kendini özgür kılmış olur.



5. EKLER

EK-1 Meyerhold Biyomekanik Hareketler

- Unconventional performance settings
- Use of commedia dell' arte traditions in a contemporary way
- Political objectives
- Circus-style effects
- Scenic constructivism
- Stylised movement / gesture to portray specific emotions, characters & inner dialogue
- Casting based on physical attributes
- Bare stage to show off actor skills
- Focus on motion rather than text & staged illusions
- Simple costumes
- Symbolism
- Psycho-physical capabilities



**VSEVOLOD
MEYERHOLD**
1874 - 1940

'the spectator's mind is able to supply that which is left unsaid. It is the mystery and the desire to solve it which draw so many people to the theatre'

Awareness of "SPACE" & "RHYTHM"

"TEACH" the body to "THINK" by practicing & assuming poses, gestures and movement

"BIOMECHANICS" influenced modern "PHYSICAL THEATRE"

"EMOTIONAL" & "PHYSICAL" states connected

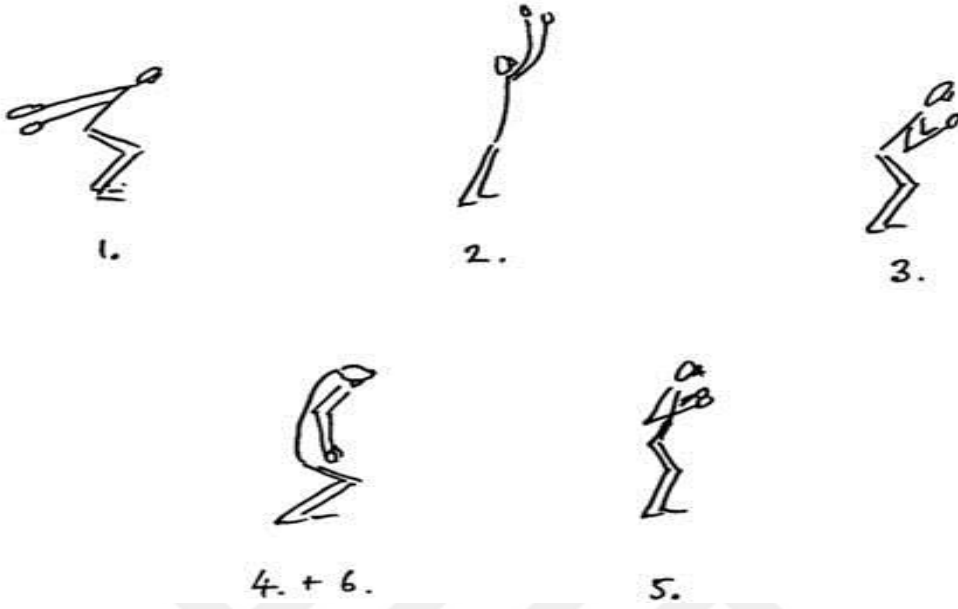
"PHYSIOLOGICAL PROCESSES" focus on "GESTURES" & "MOVEMENT" to "EXPRESS EMOTIONS"

Give the audience "TRUTHFUL IMAGES" of life without imitating it

BIOMECHANICS

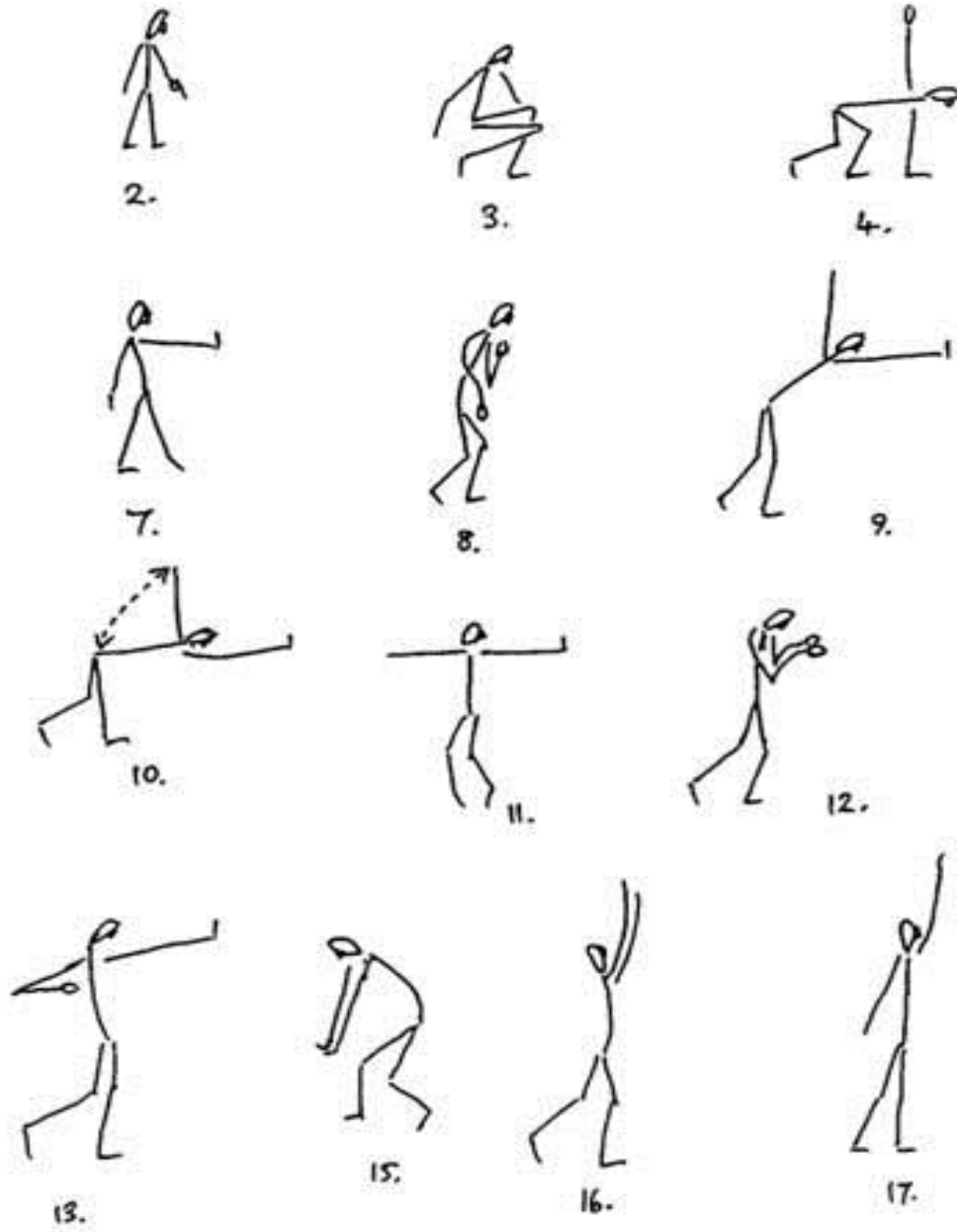
⁶⁴Meyerhold – Biyomekanik Sistem

⁶⁴<https://www.teacherspayteachers.com/Product/Meyerhold-BIOMECHANICS-Drama-Poster-2695647>



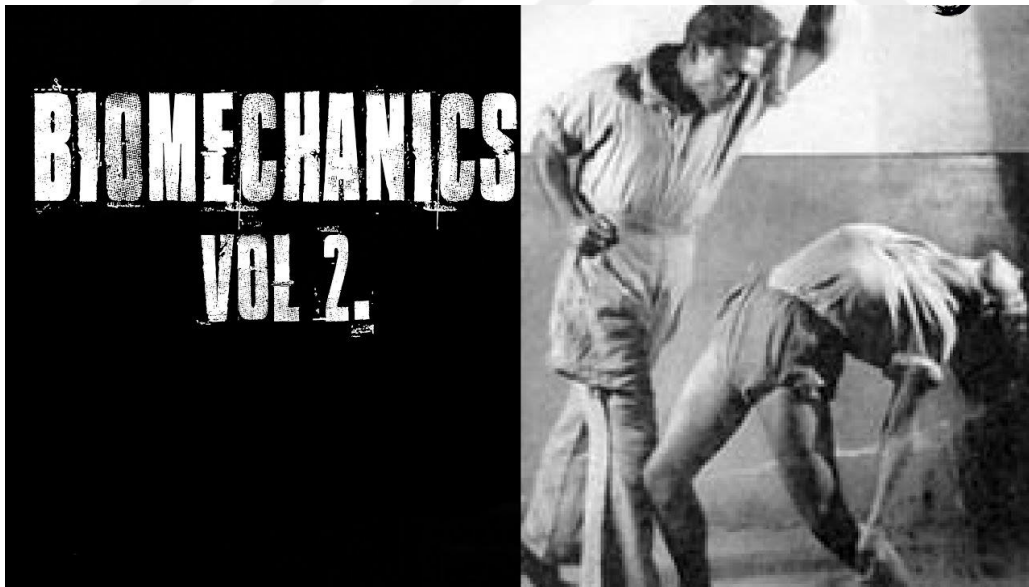
⁶⁵ Biyomekanik Egzersizler

⁶⁵<https://theatrelinks.com/biomechanics/>



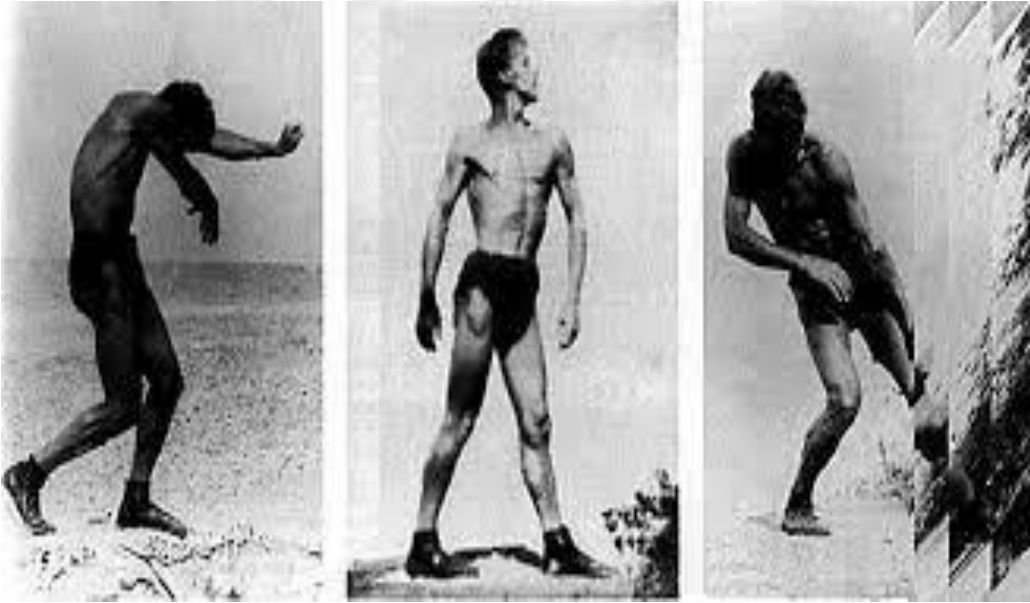
⁶⁶Biyomekanik Hareket figürleri

⁶⁶Twentieth-Century Actor Training - Edited By Alison Hodge



⁶⁷ Biyomekanik Hareketler – Ok ve Hançer

⁶⁷<https://www.youtube.com/watch?v=xLpvyoxT4Og>
<https://www.youtube.com/watch?v=TNsalsp7nXw>



⁶⁸Biyomekanik Hareketler –Tokat ve Daktil

⁶⁸<http://cw.routledge.com/textbooks/actortraining/practitioner-meyerhold.asp>
<https://nataliehammondcapa.tumblr.com/>

EK-2 Gennadi Bogdanov ‘ Estudiode Biomeccanica performans fotoğrafları



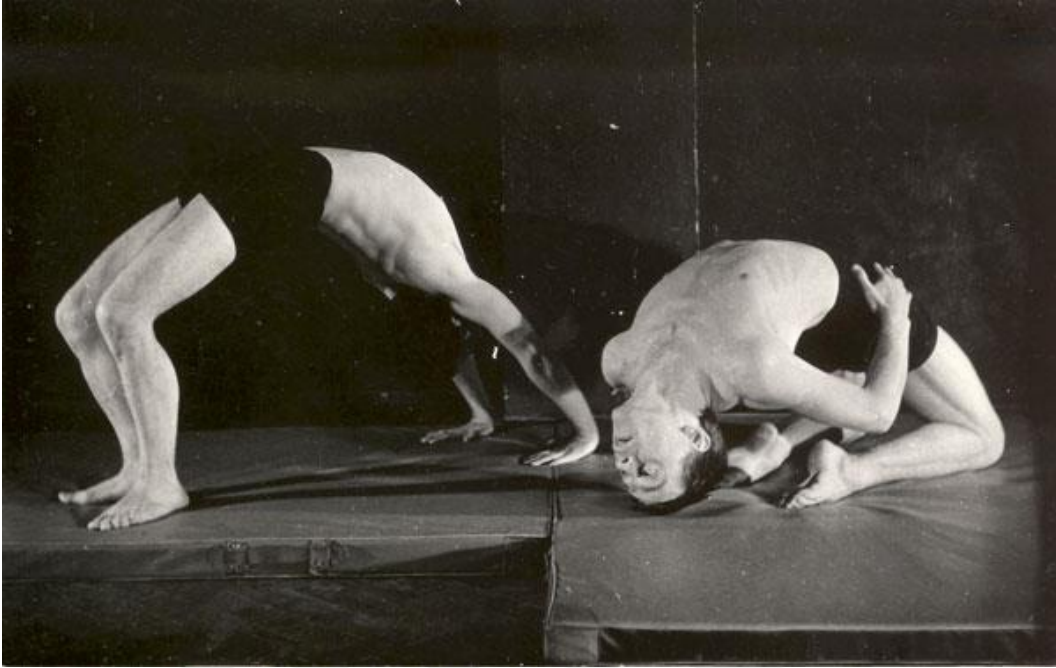
⁶⁹ Gennadi Bogdanov'un biyomekanik performansı- İş gösterimi

⁶⁹<https://www.youtube.com/watch?v=IECKZkLeYO8>

EK-3 Grotowski 'Ryzard Cieaslak ' Çalışmalarından fotoğraflar

⁷⁰ Ryszard Cieślak – Plastik egzersizler: Kollar ve Eller

⁷⁰<https://www.youtube.com/watch?v=C1lrAHA45Pc>



⁷¹ Ryzard Cieaslak – Plastik egzersizler: Kas ve Omurga

⁷¹<http://cw.routledge.com/textbooks/actortraining/practitioner-grotowski.asp>

EK- 4 İşçilerin gözlemi ve hareket araştırmalarından fotoğraflar















EK-5 Koreografin İmge ve Hareket Notları

“Eser yaratım süreci içinde yapılan analizlerin altından performansa nerden başlanması gerektiğini sorguladım. İki teknik içinde karakter içten dışa mı yoksa dıştan içe mi yaratılmalıydı? Bu sorular içinde kendimi belki de bir saat notlarıma bakarken buluyor kimi zamansa sadece bir egzersiz üzerinde saatlerimi harcıyordum. Zihnimin boşaltılması gerekti M. Checkhov’un sıfır noktası olarak adlandırdığı o noktaya varıp her seferinde kendimi sıfırlamam gerektiğini düşünüyordum. Bazen bu sürede defterimin köşesine yazdığım durma – hareket et düşünmek eylem değildir sözünü her geçen gün kendime ısrarla yeniliyordum.

Hareket etmeye başladığım anda zihnin hareketi düşünmemesi gerektiğini bu anda fark ettim. Harekete özgürlük verdiğim kısımda hareket akıp giden bir hale dönüşerek tepki vermeye başladı. Kendi bedenime kızdığım yerlerde daha ötesi yok mu diye sorguladığım zamanlar oldu. Burada içten dışa çıkan tepkilerin kendiliğinden fark edilmesi benim için başlangıç noktasydı. Bedenimi özgür bırakmadan sadece jest ve mimikler üzerinden Meyerhold’un deyimi ile bedeni ekonomik kullanarak hareket ve tavır ile çalıştığımda dıştan içe bir farklı formlar yarattım. Bu araştırmalar sonucunda karakter önce içten dışa sonra dıştan içe girecek bir döngü içinde ilerleyecekti.

Eser yaratımı sürecinde yararlanılan düşsel ve fiziksel araştırmaların önemli bir yeri olduğunu düşündüğüm için bu deneyimlerimden bahsetmeyi önemsiyorum.’’

EK- 6 Koreografin Oyuncuya Notları

“Bir oyuncunun her role bürünebilmesi için, o rolün ortaya çıkma sürecinde en önemli enstrümanı olan bedeni çok iyi kullanması gerekmektedir. Konservatuar yıllarından beri üzerinde çalıştığım oyunculuk teknikleri içinde farkına vardığım şey; her tekniğin oyuncunun bedeninde de farklı tepkilere doğurduğu olmuştur. Bir oyuncu için yöntemin kendinde gizli olduğunu ve onun kendi bedeninin içinde saklı olduğuna inanarak bu görüşü benimsiyorum. Bu biz öğretilen senin hamlet yorumun benim hamlet yorumumla bir olamaz, görüşüne destek veriyor. Oyuncu sanatın her alanında bilgi edinerek kuramsal anlamda fikir ve görüşlerini yaratıcı kılıp bunu bir eyleme dönüştürmelidir. Yaratıcı beden üzerinde de deneysel olarak çalışmalı vücudunun her bir parçasıyla bir jest ve mimik yüklü bir anlam ifade edebilmelidir. Bu sahne üzerinde oynayacağı her rolü etkileyecek aynı zamanda karakter yaratımında daha yaratıcı bir yaklaşım sağlayacaktır. Kendim de bu görüşün gelişmesine destekle dansın hayatıma ve yaratıcı oyuncunun keşfi sürecine katkısı büyük ölçüde olmuştur. Oyuncu olarak ve oyuncu eğitiminde yaptığım çalışmalarda kendi bedenimde deneyimlediğim hareketler ve kendime ait temrinler oluşturmada bana büyük ölçüde yardımcı olacağına inanıyorum. İnandığım görüşe destekle bedenimle çalıştığım bu iki yıl içinde edindiğim deneyimlerle belki de bir gün öğreti olarak aktaracağım şeyleri önce kendi bedenimde deneyimlemiş olmak ve başka bedenlerde bu çalışmaların yansımalarını izleyecek olmak, beni daha çok besleyecek ve başka bedenleri de belki bu sürece dahil edecektir. Başka bedenler üzerinde ortaya çıkan yeni anlamlar, yeni keşifler doğuracaktır. Bu bir bilinmez soru olsa da yaşadığım süre boyunca hep çalışacağım ve başka bedenlerle paylaşacağım bir teknik bir yorum olarak hayatımda var olacak. Grotowski ve Meyerhold karşılaştırmasında bize oyunculuk dersleri boyunca karakteri yaratma yolunda bize hep öğretilen içten dışa – dıştan içe karakteri yaratma sürecinin, bir çağdaş dans solo eserine dönüşümünü deneyimlemiş olmak benim bu görüşe olan inancımın

göstergesidir. Sözüñ olmadığı duygunun hareket üzerinde farklı tempo, ritim, yer, zaman, olay kavramı kullanarak deneyimlemiş olmak bana çok şey öğretmiştir. Bu süreci kendi adıma yaratıcı oyuncunun keşif olarak tanımlıyorum.”



EK- 7 Koreografin Yaratım Öncesi – Görsel ve Fiziksel Araştırma Notları

Bu başlık altında Koreografin eser yaratım sürecinden aldığı notlardan örnek sunulmaktadır. Bu notlar Grotowski ve Meyerhold'un oyuncularına aldıkları refleksif tepkiler içindeki notlara benzemektedir. Notlarda eseri ve karakteri oluşturmak için gözlemler ve bu gözlemlerin çıktıları ile beraber koreografin duygu ve düşünce akışı da yer almaktadır.

“...Biyomekanik karakterin kendi dünyasından bakmak için aldığım notlardan doğaçlamalar çalışarak hareket analizleri yapıyordum. Örneğin yürürken birden durup, iki adım geri atıp tekrar yürümeye devam ediyordum. Bir yandan konuşup bir yandan kelimelerin formlarını bedenim ile ifade etmeye çalışıyordum. Sonra etrafımdaki nesnelere formlarını bedenimde nasıl bir şekil ile oluşabildiğini araştırdım. Bunları belli ritim ile yaptığımda Meyerhold'un egzersizlerindeki hareket ve tavır ilişkisi ortaya çıkıyordu. Hareket ve tavır içinde bir forma ulaşmak için yani bir kimliğe bürünmek için Meyerhold'un işçi tanımlaması üzerine yoğunlaşmam gerektiğini düşündüm. Oyuncusunu bir işçi tulumu içinde başka araç ve gereçlere ihtiyaç duymadan tanımlaması ile mekanik bir araç olarak görmesinden yola çıktım. Bu aşamada bedenin bir makineye benzetilmesi ve oyuncunun bir makinist olarak tanımlanmasından yola çıkarak gündelik hareketlerin gözleminden ziyade daha çok mekanik bir doğrultuda ilerleyen bir gözlem araştırmasına girmem gerektiğini anladım. Bu düşünceden yola çıkarak bu mekanikliği tıpkı Meyerhold'un sahne anlayışı gibi bir mekanik hareketlerin olabileceği bir mekân aradım. Bu mekânın sanayi bölgesinde bulabileceğim düşüncesi ile hareket ettim. İşçilerin kendi içinde koordineli çalışmaları hareketleri ve tavırları üzerinde işçilerin makineyi kullanırken nasıl bir hareket ile onu çalıştırdığı, duruş ve ifadeleri ile makineyi kullanırken hangi imajlar verdikleri, bir birileri ile iletişimde nasıl tepki verdiklerini gözlemek benim

temel hedefimdi. Bunların performansın içinde karakterin hem fiziksel hem de sözlü olarak dış dünyaya kendini ifade ettiği anlarda kullanabilirim diye düşündüm.

Organize sanayi bölgesinde bir otomotiv tamiri yapan dükkânlara gittim. Çalışanlara kendi projem ve gözlem yapma isteğimden bahsettiğimde onlara çok yabancı geldiği için pek anlaşılmasa da araştırmama izin verdiler. Her dükkânda çalışanların her biri başka bir makine ile çalışırken yanında olan çırakları araç gereçler üzerinde verme ve alma görevindeydiler. Her makinenin boyutu farklı olduğundan işçilerin hareket kalitesi ve eforu ona göre şekilleniyordu. Makinelerin açma kapama tutuşu Meyerhold'un egzersizi daktil gibi işçiyi hazırlıyordu. Buradaki başlangıç ve bitişi işçiyi harekete geçirmek adına bir uyarıcı olarak tanımladım.

Bu aşamadan sonra beden formları üzerinde her birini inceleyerek not aldım. Makineyi kullanışları bir şeyi taşıırken veya kullanırken hareketleri jest ve mimikleri gibi birçok detayı yazdım. Bu araştırmalar ve gözlemler sonucunda Meyerhold'un biyomekanik oyunculuğunun araştırılması için işçi hareket ve tavırlarının çok uygun bir malzeme olduğuna karar verildi. Her hareketin kendi içinde bir eforu vardı ve beden makinenin ihtiyacı kadar bir güç ekonomiklik ile kullanılıyordu. Sanayide çalışan işçilerin hayatlarının ne kadar mekanikleştiği ve bu mekaniklik için duygularının ne kadar nötr hale geldiği hissedildi. Bu mekanikleşmeye cevap verecek olsalardı birçok cümle ile dış dünyaya haykırabilirlerdi. Bu Meyerhold'un sanat anlayışı içinde aradığı düzensiz ve sistemsiz giden bir yapıya karşı direnmesi gibi çözümlenebilirdi. Bu noktada karakter sözcüklerini bu insanlardan alabilirdi. Eserin içinde iç dünya da fizikselleşen karakterin ana hatları çözümlenmiş gibiydi. Meyerhold kısmında karakter yaratıldığında dış dünya ile ilişkisi buna dayanacaktı.

Görsel olarak araştırılan ikinci kısımda Gennadi Bogdanov'un biyomekanik hareketler üzerine kurulu performansını izleyip beden kullanımını inceledim. Ok ve yay, taş atma, hançer egzersizlerini bir bütün halinde anlamaya çalıştım. Her bir

hareket kendi içinde koordineli ve netti. Kol ve bacakların açısı hareketin bir yerden bir yere doğru ilerlemesi ve durması hepsinde bir durak bir an vardı.

Gennadi Bogdanov'un bu performansını sanayide araştırdığım işçilerin hareket formları ile karşılaştırdım. İkisinin de beden üzerinde kurdukları hâkimiyetleri inceledim. Performans yaratım sürecinde Meyerhold egzersizleri üzerinde deneyimlediğim hareket estetiğini yarattığım hareketler ile karakterin içinde kullanmaya karar verdim. Bu izlenimler içinde fark ettiğim en büyük şey bir eylemi yaparken bir başlangıç ve bitişi olması gerektiği idi. Bu kısımda Meyerhold'un dediği gibi:

“Oyuncunun her eylemi için bir duruş biçimi vardır.”⁷²

Meyerhold

Meyerhold'un bu sözü araştırdığım kısımlar içerisinde benim farkındalığımı arttırdığı için destek olarak verilmiştir. Biyomekanik araştırmalar sonucunda dıştan içe hareket ile yaratılacak dünyanın tanımlaması oluşmuştu. Karakter, işçi olarak tanımlanarak fizikselleşme sürecinde görsel bir malzeme ile işlenmişti.

Meyerhold üzerine yaptığım bu araştırmalardan sonra Grotowski ve oyuncunun çalışması bölümünde araştırdığım ve deneyimlediğim notlara baktım. Grotowski oyuncunun kutsal olmasını açıklarken, kutsallık bedenin salt olarak okunması ve engellerinin ortadan kalkması ile ifade gücünün geliştirilmesi üzerine olduğunu söylüyor. Bu aşamada oluşturulacak olan iç dünya anlayışı fiziksel

⁷² Meyerhold, *Tiyatro ve Devrim ve Meyerhold*, Çev. Ali Berktaş, 314.

eylemler içinde görsel bir malzeme araştırmasına girerek başlanmasına karar verildi.

Gözlerime kendi dünyamdan başlamadan önce Grotowski'nin dünyasından bakarak başlanması gerektiğini düşündüm. Bu aşamada Grotowski ' ' Laboratuvarı olan "Odin Theatre" da ki Öğrencisi olan Ryszard Cieślak 'ın röportajını izleyerek başladım.⁷³ Cieślak verdiği röportajının bir bölümünde aslında her şeyin bedenini dinlemekle başlayacağını söylüyor. Fiziksel Eylemler Yöntemi üzerindeki plastik çalışmalarından bahsederek örnekler veriyor.⁷⁴

Cieślak, Fiziksel Eylemler Yöntemi içinde oyuncuyu yaratıcı bir gövde haline getirmek için engel olan her direnci ve engelleri ortadan kaldırması gerektiğini söyleyerek, Oyuncunun kendisine "Bunu nasıl yapabilirim?" sorusunu sormamasının tersine neyin yapılmaması gerektiğini ve neyin ona engel olduğunu öğrenmesi gerektiğini vurguluyor. Dıştan gelen uyarıcıları beraber kendini fark edip bunun fiziksel tepkiler ve ses olarak dönüşümleri üzerine yoğunlaşarak oyuncunun kendini eğitmesi gerektiğini söylüyor.⁷⁵

Fiziksel Eylemler üzerine Cieślak'ın bu yorumlarından sonra fiziksel eylemler üzerinden incelediğim plastik alıştırma kolları kendi bedenim de denemeye ve anlamaya çalıştım. Gövde, kol, baş, ayak yapılan çalışmalarda bedenimde oluşan formların nasıl bir itkiyle oluştuğunu keşfederek ilerledim. Sonra ses ve hareket üzerine yapılan egzersizler üzerinde evrenle bir bağ kurarak dıştan gelen uyarıcılar içinde bir müzik bir ses ile iç dünyamı keşfetmeye çalıştım. Bunları kompozisyon

⁷³<https://www.youtube.com/watch?v=sNvexEKyGiU> - Ryszard Cieślak

⁷⁴<https://www.youtube.com/watch?v=dRyLLTvs00c&list=PLCAD3814BF3BB7EDA> - Fiziksel Eylemler Egzersizleri - 1972 -Wrozlav - Training at Grotowski's Laboratorium.

⁷⁵ Jerzy Grotowski "Yoksul Bir Tiyatroya Doğru " 110. (Çeviri -Osman Akınhay)

çalışmaları ile destekleyerek dans eseri içinde bir organik bağ ile yaratmayı düşündüm...”



6. KAYNAKLAR

Kitaplar

ARIN, Bülent (1980), **Çağdaş Oyunculuk Anlayışı Işığında Grotowski Oyunculuk Tekniği**, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi No: A-4 İzmir.

BERKTAY, Ali (1997), **Tiyatro Devrim ve Meyerhold**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

BRAUN, Edward (2013), **Yönetmen ve Sahne**, Dost Kitabevi Yayınlar, Ankara.

CANDAN, Ayşın (1994), **20 yy da Önce Tiyatro**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

GROTOWSKİ, Jerzy (1991), **İlkeler**, Çev. Çiğdem Genç. Mimesis Tiyatro / Çeviri ve Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi, Özel Sayı - İstanbul.

GROTOWSKİ, Jerzy (2016), **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Çev: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul.

KARABOĞA, Kerem (2005), **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, 1.Basım, İstanbul Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

MEYERHOLD, Vsevolod (1997), **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, Çev. Der.: Ali Berktaş, Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul.

MİMESİS, Dergi (1992), ; **Yoksul Tiyatro**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Sayı:4, İstanbul.

ÖZÜAYDIN, N.Uğur (2006), **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce**,
Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul.

RİCHARDS, Thomas (2005), **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**,
Çev. Hülya Yıldız, Ayşın Candan, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.

İnternet Siteleri

https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=XrkB_rcQnzM

[https://www.youtube.com/watch?v=4Hw9icvuUzo&list=PLkcpWhEYvXw5wDjtXRzVH
WJnKtlcbLWh6](https://www.youtube.com/watch?v=4Hw9icvuUzo&list=PLkcpWhEYvXw5wDjtXRzVH
WJnKtlcbLWh6)

<https://www.youtube.com/watch?v=HAPilyrEzC4>

<https://www.youtube.com/watch?v=sNvexEkYGiu>

<https://www.youtube.com/watch?v=dRyLLTvs00c&list=PLCAD3814BF3BB7EDA>

Performans Video Linki

https://youtu.be/-M53K_2-TLo

7. ÖZ GEÇMİŞ

Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Oyunculuk Bölümünden 2013 yılında mezun olduktan sonra, mezuniyet projesi olan “Kara Sohbet” oyunuyla festivallere davet edilerek profesyonel hayata adım attı. Aynı yıl Çanakkale Belediye Tiyatrosunda yönetmen olarak başlayarak çalıştırdığı oyunlarla festivallere davet edildi.

Konservatuar yıllarından bu yana birçok oyunda oynadı, oyunculuk adına ilk ödülünü 2012 yılında Arda Kanpolat Oyuncu ödülleri kapsamında, Cahit Atay’ın “Pusuda” oyunundaki “Bostancı Dursun” rolüyle “En iyi yardımcı erkek” ile aldı. 2013 yılında konservatuardaki “Dream a wasted city” Projesiyle Almanya/Berlin’de Fiziksel Tiyatro Araştırmalarına katıldı.

Mezun olduktan sonra hayatına eğitmen olarak devam ederken Çeşme Tiyatro Festivali, Uluslararası Denizli Amatör Tiyatro Festivali, (Ayvalık Tiyatro Festivali, Dionysos Tiyatro Festivali, Samsun Tiyatro Köyü Tiyatro Şenliği, Elazığ Nejat Uygur Tiyatro Festivali, Ethos Ankara Uluslararası Tiyatro Festivali gibi, Türkiye’de yapılan birçok festivalde ve üniversitelerde oyunculuk ve beden ilişkisi üzerine atölyeler verdi. 2016 Yılında Mimar Sinan Çağdaş Dans Yüksek lisans programına kabul edildi. 2017 Yılında Çıplak Ayaklar Kumpanyası – Genç Koreograflar Festivalinde ilk solo performansı olan “La Mekân” ı sergiledi.

Uyarlayıp, oynadığı ve yönettiği Kara Sohbet oyunundaki, “Texor Texel” Karakteri ile 2015 yılında ‘Nejat Uygur Tiyatro Festivali’nde “Drama Dalında En İyi Yardımcı erkek” ödülünü alırken, 2019 yılı, Direkler Arası Seyirci Ödülleri kapsamında aynı oyunla “Erkek Oyuncu” ödülleriyle laik görüldü.

Akademik olarak çalışmalarına festival ve üniversitelerde kısa süreli eğitimler vererek devam etmektedir.