

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**FOUCAULTCU BAĞLAMDA “KENDİLİK PRATİĞİ” OLARAK
SANFORD MEISNER OYUNCULUK TEKNİĞİ**

**Yüksek Lisans Tezi
Çiğdem SAYIN**

Sosyoloji Anabilim Dalı

Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Sibel YARDIMCI

EKİM 2019

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**FOUCAULTCU BAĞLAMDA “KENDİLİK PRATİĞİ” OLARAK
SANFORD MEİSNER OYUNCULUK TEKNİĞİ**

**Yüksek Lisans Tezi
Çiğdem SAYIN**

Sosyoloji Anabilim Dalı

Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Sibel YARDIMCI

EKİM 2019

Çiğdem SAYIN tarafından hazırlanan "FOUCAULTCU BAĞLAMDA "KENDİLİK PRATİKLERİ" OLARAK SANFORD MEISNER OYUNCULUK TEKNİĞİ" adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Sibel YARDIMCI

Tez Danışmanı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Sosyoloji Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman : PROF. DR. SİBEL YARDIMCI

Üye : Doç. Dr. Fakiye Özsoysal

Üye : Dr. Afetun Özer, Ayhan Dikmen, Özorhan Özsoysal

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak yazılmıştır.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

ÖNSÖZ

“Neden bir bina ya da vazı sanat eseridir de insan yaşamı değil?” sorusu bu araştırmanın ilk kıvıcımını oluşturan soru olmuştur. Dram sanatı içerisinde, bir insanın oluşumunda etkili olan tüm koşullar altında yaşamın nasıl meydana geldiği üzerine 2009 yılından bu yana yaptığım oyunculuk ve kuram çalışmaları da bu bağlamda birlikte düşünmüştür. Deneyimsel bir bilgiden, bilimsel bir çalışma çıkarma sürecimde bana destek olan danışmanım Prof. Dr. Sibel Yardımcı’ya teşekkür ediyorum. Bu sürecin evrimini içtenlikle takip eden, bana inanan Doç. Dr. Fakiye zsoysal ve Prof. Dr. Metin Balay’a da ayrıca çok teşekkür ederim.

2009 yılından bu yana bana ve oyuncu arkadaşlarıma, ancak eylemlerimizle yaşamda varolabileceğimizi, yaşamın kendi evimizden, mahallemizden daha büyük bir alanı kapsadığını bize gösteren. Kendimizi oluşturma sürecinde, yorulmadan bize şahitlik eden Hocam, Behzad Fathi’ye ayrıca çok teşekkür ederim. Bu araştırma yolunda benim deneyimlerim kadar, kendi deneyim ve dönüşümlerine şahitliklik ettiğim Tiyatro Kp oyuncularına ve Kaos Performans’tan Irmak Aşık engel, Zafer engel ve Hasan Aydın’a paylaşımları için teşekkür ederim.

Tüm yorgunluğumu, vazgeişlerimi inanan gözlerle sabırla dinleyen Piraye Korhan’a teşekkür ederim. Ortak alışma süreçlerimize rağmen bana zaman ayıran, araştırmama benim kadar inanan H. Miray Eslek’e, kocaman gülüşleriyle, güzel kalpleriyle yanımda olan Merve Kabakoz’a, Faruk Yılmaz’a, Melek Ata’ya, Ali Yrkoğlu’na teşekkür ederim. Bilgisayarıma, alışma notlarıma umarsızca uzanan kedilerime de teşekkür ederim. En çok da hayatımın en önemli şahidi olan iki güçlü kadına, anneme ve teyzeme teşekkür ederim.

FOUCAULTCU BAĞLAMDA “KENDİLİK PRATİĞİ” OLARAK SANFORD MEISNER OYUNCULUK TEKNİĞİ

ÖZET

Bu araştırmada, *doğruyu söylemek (parrhesia)* (Foucault, 2012) bir kendilik pratiği olarak Sanford Meisner Oyunculuk Tekniği ile düşünülerek tiyatro ve seyirci ilişkisi tartışılmaktadır. Kendilik pratikleri, Antikçağ'da “kendin hakkında kaygı duy” ilkesinden temellenerek kişinin bakışını kendisine çevirip kendisi üzerinde çalışmayı hedeflemektedir.

Kendilik pratikleri ile yaşamı sanat eseri güzelliğinde bırakmak, Michel Foucault'nun Antik Yunan'da özne ve hakikat ilişkisini nasıl kurduğu ve kişinin kendisiyle kurduğu ilişkide yaşamını dönüştürücü etkisine sahip olan çalışmalar, araştırmanın sorunsalını oluşturmaktadır. Bu anlamda araştırmanın çerçevesi, Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* (2. ve 3. Cilt), ve College De France'da 70'li yılların sonu - 80'li yıllarda verdiği dersleri içeren metinlerdir. Böylece, yaşamı sanat eseri güzelliğinde biçimlendirmenin kendilik üzerinde çalışma ile ilişkisi bu araştırmayı, Sanford Meisner'in Oyunculuk Tekniğiyle bir arada düşünmemizi sağlamaktadır.

Araştırma içerisinde Euripides'ten *İon* ve Tennessee Williams'tan *Arzu Tramvayı* metinleri seçilerek toplumda yerleşik ve kanıksanmış imgeler, dramaturjileri yapılarak analiz edilmiştir. Kaos Performans ekibinde Meisner Tekniği eğitimi almış oyuncularla yapılan provalardan notlarla analiz edilen imgeler ile oyuncular arasındaki keşif ilişkisi gözlenmiştir. Ardından bu imgelerin yaratıcı davranışlara dökülerek seyirci üzerinde yaratılması hedeflenen ilişki tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kendilik Pratikleri, Oyunculuk, Sanford Meisner, Yaşama Sanatı.

SANFOR MEISNER'S ACTING TECHNIQUE IN THE FOUCAULDIAN CONTEXT "PRACTICES OF THE SELF"

ABSTRACT

In this research, the relationship between theater and audience is discussed by considering *telling the truth* (parrhesia) (Foucault, 2012) as a practice of the self through Sanford Meisner's Acting Technique. The practices of the self, based on the principle of the "care of self" in ancient times, aim at the transformation of the self in relation to truth..

The subject's relationship to truth, the individual's relationship to self and the conception of practices of self as an art of living constitute the research question of the study. In this context, the main texts referred consist of Foucault's *History of Sexuality* (Volumes 1 & 2) and his courses at the College de France during the end of 1970s and 1980s. Drawing upon these texts, this thesis analyzes Sanford Meisner's Acting Technique as a set of practices on self. To this end, the rehearsals of Kaos Performans whose actors received a training on Meisner Technique have been observed, and Euripides' *Ion* and Tennessee Williams' *The Streetcar Named Desire* have been discussed in relation to this perspective.

Keywords: Practices of the Self, Acting, Sanford Meisner, Art of Living.

İÇİNDEKİLER

BEYAN SAYFASI

ÖNSÖZ.....i

ÖZET.....ii

ABSTRACT.....iii

İÇİNDEKİLER.....IV

1. GİRİŞ.....1

2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE YÖNTEMİ.....3

3. MICHEL FOUCAULT'DA KENDİLİK KAYGISI VE
KENDİLİK PRATİKLERİ.....4

3.1.Kendilik Kaygısı İlkesi.....7

3.2.Sokrates'in Ardından Kendilik Kaygısı ve Kendilik Pratikleri.....12

3.3.Kendilik Pratikleri Örnekleri ve Kinikler.....14

3.4.Yaşama Sanatı Olarak Kendilik Kaygısı.....17

4. 20. YÜZYIL TİYATROSUNDA OYUNCULUK TEORİLERİ VE
PARRHESİA'NIN TİYATRODAKİ YERİ22

5. SANFORD MEISNER VE TEKNİĞİ.....36

5.1 Kendilik Pratiği Bağlamında Parrhesia Ve Meisner Tekniği
Egzersizleri.....42

5.2.Dinleme Egzersizi ve Dürtü.....43

5.3.Pinch and Ouch/ Çimdik ve Çılgılık.....46

5.4.Mekanik Duygu Tekniği.....49

5.5.Bağımsız Eylem ve Kapı Çalma Egzersizi/ Knock Knock.....52

5.5.1.Gerçek Yaşamda Böyle Davranmam.....54

5.5.2.Gerçeğin Teatrelleştirilme Adına Abartılarak Görünmez
Olması.....57

5.5.3.Bağımsız Eylemde Yüzleşme, Yargı ve Tecrübe Sorunu.....58

5.5.4.Kapı Çalmanın Anlamı ve Etkisi.....59

5.5.5.Egzersiz Yapmak ve Rol Yapmak.....60

5.6.Hazırlık.....62

5.7.Doğaçlama.....64

6. İON'DA YURTTAŞLIK VE HAKİKAT İMGESİ.....66

7. ARZU TRAMVAYI'NDA TOPLUMSAL CİNSİYET VE KABUL
EDİLEBİLİRLİK ADINA DOĞRUYU SÖYLEMEMEK.....71

7.1. Blanche'ın Kimlik İllüzyonu ve Doğruyu Söyleme Cesareti.....75

8. SONUÇ.....78

KAYNAKLAR.....81

EKLER.....83

ÖZGEÇMİŞ.....97

1.GİRİŞ

Yaşamımızda bazen bizden önce var olmaya başlamış kurallar, gelenekler, kültürel alışkanlıklar ve sınırlar içerisinde çıkmayacağımız hissine kapılırız. Bizden önce var olan bu sınırlar, bizden sonra da ilelebet sürecekmış gibi değişmesi mümkün olmayan gerçeklerle çevrili olduğumuzu düşünürüz. Ancak burada kendisi her ne kadar bir reçete sunmaktan her zaman kaçındığını ifade etse de Foucault'nun hakikate tarihsel bakışı, çıkışsız gibi gözükenden alandan bir kurtuluşa işaret eder. Foucault, hakikatin değişmezliğine değil tarihselliğine inanır. Özellikle “bu dünya bir kaostur, onu değişmez ve kavranabilir yasalar varmışçasına okumaya çalışmak, ancak bir ihlal ve şiddet işlemi anlamına gelebilir” (Foucault 2011, s. 172) sözleriyle değişmez, kalıplaşmış herhangi bir düzen veya gerçeklik anlayışının var olmadığına işaret eder. İnsanı özgürleştiren bu düşünme biçimi, başka türlü olabilmenin potansiyelini görünür hale getirmektedir.

Foucault için çalışmanın başlı başına dönüştürücü bir etkisi vardır ve Foucault, en azından, eğer öyle olmazsa, çalışmanın ne anlamı olabileceğini sorgular. Bu nedenle, kendisine yöneltilen çalışmaları arasında birbirinden ayrı ve farklı görüşlerin kaynağının ne olduğu sorularını, kendi gelişimini işaret ederek yanıtlar. Tüm araştırma kariyeri boyunca aynı şeyi düşünmesinin bir başarı olmadığını belirterek, araştırmanın, çalışmanın kendisi de dahil olmak üzere bir gelişimi her zaman izlemesi gerektiği görüşündedir. Bir ressamın yaptığı resim ile kendisi arasında, dönüşümü sağlayıcı deneyime benzer bir estetik deneyimin, kişinin bilgisiyle kendisini dönüştürmesinde de olduğunu belirtir.

Bilginin bizi dönüştürebileceğini, hakikatin yalnızca dünyayı deşifre etmenin bir yolu olmadığını (belki de hakikat dediğimiz şey hiçbir şeyi deşifre etmez); ama hakikati bilirsem kendimin değişeceğini de biliyorum. O zaman belki de kurtulacağım. Belki de öleceğim, ama bence zaten hepsi aynı şey. (Foucault 2014, s. 136)

Özne ve hakikat ilişkisinin günümüzde, öbür dünyada huzur arzusu için dinler vasıtasıyla kendinden vazgeçme, kendini adama, kendini deşifre etmenin icat edildiği ilk anı bulmak adına geçmiş tarihlere bakar Foucault. Ancak Antik Yunan'a döndüğünde, özne ve hakikat ilişkisinin bambaşka bir biçimine denk gelir. Az sayıda elit bir kesim için de olsa özne ve hakikat ilişkisinin, öbür dünyada selamet için değil

aksine bu dünyada yaşamı kendinden geriye bir sanat eseri güzelliğinde bırakma arzusuyla, hakikat-özne ilişkisinin kurulduğuna şahit olur. *Tekhnê tou biou* yani yaşama sanatının, insanın kendine tamamen hâkim olmasını içerimleyen bir anlamla Antikçağ'da önemli sorun olarak yer tuttuğunu belirtir. Antik Yunan sanat anlayışının en önemli unsurları denge ve orantıdır, özellikle Antikçağ'da yapılmış heykellerde bunu bariz bir biçimde takip edebiliriz. İdeal ve mükemmel bedenler, ne kas bakımından ne de yağ bakımından fazlalığa sahip değillerdir ve pozları, her zaman güçlerini ve kimliklerini ifade edebilecek biçimde yapılmıştır. Yaşam sanatı anlayışı da özünde bu denge ve orantıyı barındırır. Yaşamda denge ve orantı sahibi olmak, aşırı davranış biçimlerinden uzak durmak, cinsellikte ve yemekte aç gözlü olmamak, yaşamı güzelleştirme anlayışının bir parçası olarak düşünülürdü. Sokrates ile birlikte yaşam sanatı, her şeyden evvel kişinin kendi hakkında kaygı duymasıyla ve bu yolla kendi üzerinde çalışmasıyla mümkün hale gelir. Foucault, yaşam ölümlü olduğu için bir sanat eseri olmak zorunda olmuş olmasını Antikçağ'da kayda değer bir tema olarak görür. Yaşamı sanat eserine çevirmede, kendi payının önemi Sanford Meisner Oyunculuk Tekniği ve Foucault'nun özne ve hakikat ilişkisi üzerinden vardığı yaşama sanatını bir arada düşünebilmemizi sağlamaktadır. Tiyatronun disiplini gereği ana malzemesi, insan ve insanı ilgilendiren ya da insanın biçimlendirdiği her şeydir. Bu bağlamda tiyatrodaki bir metin üzerine çalışılırken, bir karakterin sayfa üzerinden yaratıcı davranışlarla sunulmasına çalışılırken özellikle oyuncuların bu hakikati dile getiren kişi olarak nasıl bir disiplinden geldiğini kayda geçmek önemlidir. Sokrates'in diyaloglarında kişileri parrhesia oyununa davet ederken reddedilmemesinin nedeni onu yaşama biçimi ve sözleri arasındaki tutarlılıktan kaynaklanır. Oyuncunun hakikati dile getiren kişi olarak seyircinin güvenini kazanması onun sahilikle yaptığı sunumundan gelmektedir.

Sanford Meisner Oyunculuğu, verili ve hayali koşullar altında gerçekten yaşamak olarak tarif eder. Oyuncunun görevi, her anı kaçırmadan duyumsayıp anlamlı, içten, dürüstçe tepki ve davranış üretmektir. Bu dürüstlük, Foucault'nun bahsettiği hakikati bildikten sonra ben artık eski ben değilim sözündeki dürüstlük olarak anlaşılmalıdır çünkü, oyuncu her an etkilenen, bu etkiyi somutlaştıran ve bu somutlaştırmayla da etki yaratan bir varlıktır. Daha sade bir ifade ile anlatacak olursak, oyuncu aldığı her bilgiyi/etkiyi davranış ve duygularıyla görünür hale getirmekle mükelleftir. Bu da değişimini gizlememek anlamına gelir. Oyuncu

herkesin gözü önünde değişimini somutlaştıran kişidir Meisner için. Bu yaklaşım Foucault ve Meisner’i bir araya getiren şeydir.

Yaşamı kendinden geriye bir sanat eseri olarak bırakma arzusu, Antikçağ’da bir kendilik kaygısı ve pratikleri kümesiyle birlikte, kişinin bakışını kendisine ve yaşamına çevirerek ona verebileceği en güzel biçimi verme çabası anlamına gelir. Meisner Tekniğini diğer oyunculuk tekniklerinden ayıran özellik başka birini canlandırmak, oynamaktan ziyade bakışı kendine çevirerek kendi özgüllüğünü tanıyıp, kurduğu tüm ilişkilerin kendinde ne anlam ifade ettiğini ve ne değişim sağladığını somutlaştırmak üzerine kurulu olmasıdır. Burada içsel ve özde sahip olunan güzelliği deşifre etmeyi değil tamamen insanı çevreleyen ve yaşam dediğimiz bütünlüklü bir organizmayla etkileşim halindeyken “ben kimim?” üzerine çalışmaktan söz ediyoruz. Yaşama verilecek en güzel biçimin güzel yaşamaktan geçtiğini görmüş oluyoruz böylelikle. Yaşama biçim vermek için kendin üzerinde kaygı duymak ve pratik yapmak fikrini Foucault Antik Yunan düşüncesinde takip ederken, kendine sanat yoluyla şekil vermeyi ve böylelikle yaşama da şekil vermenin imkânını Sanford Meisner’in oyunculuk çalışmalarında takip edebiliyoruz. Kendilik pratiği olarak oyunculuk çalışmalarının Foucault’nun kendilik kaygısı ve kendilik pratikleri üzerine yaptığı analizlerinin ne olduğunu gördükten sonra tezin ikinci bölümünde kendilik pratiği olarak Meisner Tekniğinin nerede durduğunu birlikte düşünmek daha kolay olacaktır. Araştırmanın üçüncü bölümünde ise, Euripides’in İon, Samuel Beckett’in Godot’yu Beklerken, Tennessee Williams’ın Arzu Tramvayı oyunlarından karakterler seçilerek, Meisner Tekniği ile çalışmış oyuncunun karaktere yaklaşımı, karakteri çözümlenme ve davranışa dökme sürecinde ve hakikati dile getirme sürecinde karşılaştığı imgelerle yaşadığı yüzleşmeler *parrhesia* ile ilişkilendirilerek tartışılacaktır.

2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE YÖNTEMİ

Bu araştırma, disiplinlerarası bir okuma ile kendilik pratikleri bağlamında tiyatro seyirci arasındaki yaşamı dönüştürmeyi hedefleyen ilişkiyi tartışmaktadır. Kişinin bakışını kendi üzerine çevirerek, yaşamını sanat eseri güzelliğinde ardında bırakmak arzusuyla, bir kaygı yoluyla kendisi üzerinde çalışması anlamına gelen kendilik pratikleri tiyatro vasıtasıyla yeniden düşünölmeye çalışılmaktadır.

Araştırmanın kendilik pratikleri bölümü Foucaultcu bağlamıyla ele alınıp sanatçının eğitiminden itibaren kendi üzerinde bir “kaygı” yoluyla çalışmasına örnek olarak Meisner Tekniğinin kendilik pratiği olarak düşünülüp düşünilemeyeceğini tartışmaktadır. Seyirciyle kurulan, yaşamı dönüştürmeyi, güzelleştirmeyi hedefleyen ilişki biçiminin sanatçının kendi üzerinde çalışmasından başlayarak, seyirci karşısında kim olarak konuştuğuna uzanan bir süreç analizi yapılmaya çalışılmıştır. Bu anlamda, Meisner Tekniğinde oyuncu, seyirci karşısında değişimini dürüstlikle somutlaştıran kişidir. Tiyatro eseri vasıtasıyla seyirci ile kurulan dönüşümü hedefleyen ilişkide, sanatçının önce kendinde bu dönüşümü başlatmış olması gerekliliği kaydedilerek, sanatçının eğitim sürecinden itibaren ele alınan bir çalışma oluşturulmuştur.

Araştırmacı, 2009 yılından bu yana, önce oyuncu, sonra eğitmen olarak içerisinde bulunduğu Meisner Tekniği çalışmalarında edinilen deneyimler ve gözlemlerden faydalanarak araştırmanın içeriğini oluşturmuştur. Ayrıca Meisner Tekniğini, Türkiye’de 2007 yılından itibaren çalışmaya başlayan ve araştırmacının eğitmeni olan Behzad Fathi ile yapılan görüşmelere de araştırma içerisinde yer verilmektedir. Fathi’nin tiyatro ve Meisner Tekniği ile olan tecrübelerini ve kendisinin yetiştirdiği başka öğrencilerin de tecrübelerini uzun süreli gözlemler sonucu araştırmada yapılan derinlemesine görüşmede öğrenmekteyiz.

Bu şekilde araştırmanın amacı, araştırmacının kendisinin de tiyatro ile kurduğu bağ ve klasik oyunculuk eğitiminden sıyrılması sonucunda ortaya çıkmaktadır. Böylece, kendilik pratikleri kavramsallaştırması ile araştırmacı, akademik anlamdaki çalışmalarını İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji alanından da edindiği birikimlerle sağlamaktadır. Araştırmacının tiyatro ve oyunculuk üzerine olan tecrübeleri ve Meisner Tekniği; kendilik pratiklerinin sosyoloji bağlamını kurmaya zemin hazırlamıştır. Behzad Fathi ile yapılan görüşmeler sonucunda araştırmacının Tiyatro Küp’teki oyunculuk deneyimleri, eleştirmenlik ve dramaturji alanındaki çalışmaları; tiyatro ve sosyolojiyi bir arada düşünülebileceği disiplinlerarası bir perspektifi oluşturmaktadır.

3. MİCHEL FOUCAULT’DA KENDİLİK KAYGISI VE PRATİKLERİ

İnsanın bilgisiyle kendi kendisini dönüştürmesi, bence

*estetik deneyime çok yakın bir şey. Bir ressam kendi
resmiyle dönüşüme uğramıyorsa niçin çalışsın ki?
(Foucault, 2005, s. 136)*

Kendi düşüncesi için temel sorunun özne ve öznel deneyimin sorunları olduğunu vurgulayan Foucault, özne, öznellik, öznel deneyim kavramlarına özellikle 70’li yılların sonuna doğru College de France’da yaptığı derslerde ağırlık vermiştir. Foucault öznelliği insanın kendisiyle kurduğu bir bilinç ilişkisi olarak tarif ederken, öznel deneyim biçimlerinin ise sorunsallaştırmalar yoluyla oluşturulduğunu, dönüştürüldüğünü ileri sürer. Sorunsallaştırmayı “herhangi bir şeyi doğru ve yanlış oyununa sokan ve onu bir düşünce nesnesi (ister ahlaki düşünce, ister bilimsel bilgi, isterse siyasi analiz, vb. biçiminde olsun) olarak kuran söylemsel ve söylemsel olmayan pratikler bütünü” (Foucault, 2005, s. 13) olarak tanımlar. Yapıtlarında özneye dönüştürülmede önemli bir yer tuttuğunu düşündüğü dil, delilik, suçluluk, yaşam ve cinsellik gibi deneyimleri kuran sorunsallaşma süreçlerini tarihsel olarak yorumlar. Bu tanımlar üzerinden baktığımızda Foucault’nun, kimliği, verili veya insan doğasının sonucu olarak görmediğini düşünmek çok uzak bir tespit sayılmaz. Öznel deneyimlerin tarih içinde belli durumlara veya problemlere cevap olmak amacıyla oluşturulduğunu bu nedenle özgül olduğunu yapıtlarından çıkartmak da mümkün.

Bu tarihsel bakış, kimliklerin dayatmış olduğu sınırları aşabilme imkânını sağlar bize, çünkü tarihsel olarak deneyimin kurulduğunun tespiti, öznelliğin de bu deneyimler vasıtasıyla kurulan bir şey olduğunu ifade eder. Özne, deneyimin öznesi ise bu deneyim üzerine düşünme ve “kaygı duyma” yoluyla yeniden kendisi üzerinde bir oluşum sürecine girebilir. Bu düşünme biçimi bizi, kendiliğimiz üzerine düşünme yoluyla yaşamımızı dönüştürme yoluna sokuyor. “Bana çarpıcı gelen nokta, toplumumuzda sanatın, bireylerle ya da yaşamla değil; sadece nesnelere ilintili bir şey haline gelmiş olmasıdır. Ayrıca, sanatın özelleşmiş olması ya da artistlerden oluşan uzmanlar tarafından yapılması. Peki ama, herkesin yaşamı bir sanat eserine dönüştürülemez mi? Niçin bir tablo ya da ev sanat eseridir de, kendi yaşamımız değil?” (Foucault, 2005, s. 203) O halde yaşamımız üzerinde tıpkı bir sanat eseri üzerinde çalışır gibi defalarca dönüp bakarak, yeniden biçimlendirerek, gelebileceği en güzel hale getirmek için yaşamak, bizim çaba ve çalışmalarımız sonucu oldukça

imkanlıdır. Çünkü “varoluş insan sanatının en kırılgan malzemesidir, ama aynı zamanda en doğrudan verisidir de” (Foucault, 2005, s. 2018).

Yaşamı kendinden geriye bir sanat eseri güzelliğinde bırakma üzerine üretilen düşünce ve pratikleri takip edebilmek adına Foucault’nun üzerinde duracağı, geri dönüp bakacağı yer Antik Yunan düşüncesi olacaktır. Cinselliğin Tarihi başlığıyla yıllar süren aralıklarla yayınlanan ve üç cilt halinde bölümlenmiş olan bu kitaplarda Foucault, cinselliğin kuralları, ödevleri, yasakları, kısıtlamaları üzerine çalışırken yalnızca izinli ve izinsiz icra edilen eylemlerle çalışmasını daraltmayıp, insani bir çok duygu, istek ve arzuyu dahil ederek detaylı bir çalışma oluşturmuştur. Cinselliğin kısıtlanması ve ket vurulmasının tezahürlerini araştırırken dışsal bir yasaklanma ya da ket vurmaktan çok bir kendilik yönetiminden bahsedilmesinin daha doğru araştırma yönelimi olacağına karar vererek Cinselliğin Tarihi’nde ikinci ve üçüncü ciltlerinde kendilik kültürünün nasıl oluştuğunu ve cinsellik edimiyle ilişkisini ele almıştır. Çünkü burada Foucault’ya özellikle ilginç gelen “cinsel ket vurmalar[ın] diğerlerinden (delilik ve suçluluk üzerine vurulan ketlerden) farklı olarak, değişmez bir biçimde kişinin kendisi hakkında gerçeği söyleme zorunluluğuyla bağlantılı” (Foucault, 2001, s. 24). olmasıdır. Kendilik kültürü üzerine çalışmasını yönlendirmesinde önemli sorulardan biri de bu bağ neticesinde sorulmuş olur: Özne nasıl olmuştu da, yasaklanan fiil hususunda kendisini deşifre etmeye zorlanmıştır? Bu biçim bir sorunun cevabı, kişiyi, kendini deşifre etmek adına kendine dönmesiyle başlayan, kendi hakkında kaygı duyma fikrine yönlendirir. Bu düşünme biçimi ve pratikler kümesi vasıtasıyla, kendine dair bir şeyi deşifre etme gerekliliğiyle hakikat oyununa dahil olan özne ve ileride sanat eserine dönüşebilecek olan yaşamda, kendilik kaygısı ilkesine ulaşmış oluruz. “İnsanın kendi yaşamının güzelliği için uğraş veren bir işçi olarak kurmasını amaçlayan bir kendilik pratiği” ilk adımını kendin hakkında kaygı duyma ve kendine özen gösterme ilkesinden alır” (Foucault, 2001, s. 24).

Kendilik pratiği olarak yaşamın güzelliği uğruna verilen uğraş zamanla eski önemi yitirmiştir. Foucault “kısmen dini söylem ve kurumlar doğru yaşam pratiğini temellük ettikleri, kısmen de modern çağda bilgiye/bilime erişim hakikate erişimin yeterli koşulu haline geldiği için” (Foucault, 2018, s. 235) bu önemin azaldığını ifade eder. Ancak bununla beraber tamamen kaybolmadığını ve günümüzde modern

sanatta izlerinin görülebileceğine işaret eder. Özellikle 18. yüzyılın sonuna doğru Avrupa kültüründe ortaya çıkan “sanatsal yaşam” düşüncesine bakıldığında: “sanatçının, sanatçı olarak, sıradan boyutlara ve normlara tamamen indirgenemeyen ayrıksı bir yaşam sürmesi gerektiği fikri” (Foucault, 2018, s. 163) nin oldukça yayıldığı görülür. Sanatçı yaşamının bu ayrıksılığı, Foucault’nun belirttiği yüzyılda ortaya çıkan ve büyük bir harekete dönüşen Realist akıma bağlı olarak oluşmuştur. Realist sanatçılar, yaşamı ve insani olan tüm unsurları sanat merceği altına alarak, sanatın kendisini yaşamı anlamak için bir laboratuara dönüştürmüştür. Böylelikle yaşam denilen şeyi meydana getiren ilişkilerin neler olduğunu ve bu ilişkilerin nelere neden ve sonuç olabileceğini görmeyi hedeflerler. Ancak yapılan işin sanat olması dolayısıyla incelemenin amacı, edinilen çıkarımlar sonucunda bu bağların görünür hale geleceği bir yapıt oluşturmaktır. Burada ikili bir ilişki olduğunu kaydetmek önemlidir; yaşamsal gerçeğin hangi ilişkiler bağlamında oluştuğunu deşifre etmek ve bununla beraber yapay bir alanda(sahne, tuval, roman) bu ilişkileri yeniden oluşturmak. Foucault bu oluşum alanında sanatçının yaşamsal konumunu şöyle ifade eder: “Sanatçının yaşamı sadece, yapıtını üretmesi için yeterince tekil olmamalı, aynı zamanda bir şekilde sanatın kendisinin kendi hakikatinde ne olduğunun bir tezahürü olmalı”. (Foucault, 2018, s. 163) Bu bağlam neticesinde, sanatçının yalnızca ürettiği eserinde değil, yaşamında da sanatçı olduğunu ve dolayısıyla yaşamını da bir eser olarak oluşturduğunu takip edebiliriz. Sanatın 18. yüzyılın sonuna doğru değişen konumu ve sanatçının yaşamı başka bir biçimde kendilik kaygısını ve yaşamı sanat eserine dönüştürme pratiğini hatırlatmış olur. Realizmin ile birlikte başlayan modern sanat, bakışı kendine çevirmeyle Antik Yunan’daki kendilik kaygısı meselesini başka bir biçimde yeniden meydana getirir.

3.1. Kendilik Kaygısı İlkesi

“*Epimeleia heautou* (kendilik kaygısı), Yunancada, herhangi bir şey üzerinde çalışma, uygulama, didinme anlamına gelen çok vurgulu bir sözcüktür.” (Foucault, 2018, s. 210) Antik Yunan kültüründe yapı taşı olarak karşımıza çıkan iki ilkeden biri *Epimeleia heautou* ikincisi ise *gnôthi seauton* (kendini bil)dir. Bu iki ilkenin kullanıldığı ilk yer Atina’da bulunan Delphi Tapınağı’nın girişidir. Yunanlılar antik dönemde bu tapınağı tanrılardan kendilerine dair haber almak, şans dilemek ve dua

etmek için kullanırdı. Kendini tanıma, bilme kuralının, kendilik kaygısı teması ile sık sık birlikte anıldığını görürüz metinlerde. Batı felsefesine bakıldığında *gnôthi seauton* (kendini bil) ilkesi daha ön planda gibi durur ancak özü itibarıyla iki ilkenin kapsadığı alan ayrılır. Kendini bilme ilkesi ruhu bilmek, başka bir tabirle “ruhun tanrısal aynada kendini keşfetmesi” (Foucault, 2018, s. 244-245) anlamına gelirken kendilik kaygısı: ruhtan ziyade yaşamı yaşama biçimine işaret eder. “Yaşam etik bir malzeme, kendiliği konu edinen bir sanatın başlıca nesnesidir.” (Foucault, 2018, s. 244-245)

Özellikle Sokratesçi “kendilik kaygısı” anlayışı ilerleyen tarihlerde evrensel bir felsefi tema gücüne erişmiştir. *Savunma*'da yargıçların karşısında kendini, kendilik kaygısı hocası olarak tanıtır Sokrates ve-yaşamı boyunca- “yoldan geçenlere şunu söyler: Varlığınız, şöhretiniz ve onurunuzla ilgileniyorsunuz; ama erdeminiz ve ruhunuzla meşgul olmuyorsunuz” (Foucault, 2015, s. 415). Bu misyon Sokrates'e Tanrı tarafından verilmiştir ve o da insanların kendileri hakkında kaygı duymayı ihmal etmemeleri için kaygı duyan ve hatırlatan konumda tutar kendini. Sokrates gibi birçok filozof ve okul kendin hakkında kaygı duy ilkesi üzerine ağırlık vererek kendin hakkında kaygı duymayı bir yaşam pratiği olarak çeşitli alanlarda tartışmışlardır. Epikuros ve izleyicileri, kendi hakkında kaygı duyanın yaşamın her zamanında başlayabileceğini ve hiçbir zaman geç olmayacağını düşünürler. Pythagorasçılar ise, kendin hakkında kaygı duymayı, kendine dikkat etmeyi, soyut bir öğüt olarak görmeyip, yaygın bir etkinlik, ruh için uygulanması gereken zorunluluğu ve hizmeti kapsayan bir düzenli yaşam biçimi olarak genişlettiler.

Bu tanımlardan anlaşıldığı üzere kendilik kaygısından yalnızca bir ilke olarak bahsetmek eksik kalır, aynı zamanda bir pratiği de içinde barındırdığını bilmek gerekir. “*Epimeleia* teriminin kendisi sadece bir bilinç tutumu ya da insanın kendi üzerine çevireceği bir dikkat değildir; düzenli bir meşguliyet, kuralları ve amacı olan bir çalışmadır” (Foucault, 2015, s. 417). Epikurosçu öğretilerde, yukarıda da bahsettiğimiz felsefe yapmanın bir biçimi olarak kendin hakkında kaygı duymak için ne geç ne erken olma durumu, ruha gösterilen bir özen olarak görülür ve bu özen yaşam boyu yerine getirilmesi gereken bir görevdir. Filozofların kendilik kaygısına atfettikleri önem, kişiyi hata yapmaktan koruması ya da tehlike karşısında bir sığınağa kaçma fikrinden gelmez. “Antik felsefede kendilik kaygısı aynı anda hem bir ödev hem de bir teknik, hem bir temel yükümlülük hem de özenle geliştirilmiş bir

usuller kümesidir” (Foucault, 2015, s. 417). Bu usuller, pratikler şüphesiz ki yaşamı sanat yapıtı gibi oluşturma düsturunun temelinde yatan fikir olacak gelecekte.

Kendin hakkında kaygı duymak bir evhamdan çok, eğer çözülmesi gereken bir sorun var ise onun tespiti amacını taşır. Kendilik kaygısının her zaman pozitif bir anlamı olduğunu belirtir Foucault, bu nedenle sorunun tespiti çözümsüzlüğün içine dönmek değil, çözüm için bir teknik üretmek amacını taşır. Burada kendin hakkında kaygı duyma amacıyla kendine dönüşün, kendine kapanma anlamı taşımadığını belirtmekte fayda var. Kendin hakkında kaygı duymanın bir içe kapanışa işaret etmediğinin en önemli örneği Sokrates’tir. Tanrı tarafından kendisine verilen bu misyon dolayısıyla, kendisi hakkında kaygı duymasının bir neticesi olarak başkalarının kendileri hakkında duydukları kaygıdan da sorumlu bir pozisyondadır Sokrates. Kendilik kaygısının bir içe kapanma olmadığını burada daha belirgin bir şekilde görmek mümkün. Kendin hakkında kaygı duymanın yaşam biçiminde yarattığı dönüşüm, yaşamda davranış biçimlerine de sirayet etmek zorunluluğuyla beraber yürür.

Sokrates’in bakışından kendilik kaygısı ve kendini bilme ilişkisini en iyi takip edebileceğimiz iki önemli diyalog bulunmaktadır. İlki, Sokrates’in Alkibiades’le olan diyalogudur. Bu diyalogda Sokrates’in, kendiyile nasıl ilgileneceğini ve özen göstereceğini bilmeyen yönetici adayı Alkibiades’i sorularla yönlendirmesini görürüz. Bir detay olarak Sokrates diyaloglarının ilk adımının “bilmemek”le başladığını hatırlamakta fayda var. Delphi Tapınağında Sokrates’in Apollon tarafından en bilgili kişi olduğu bilgisi üzerine Sokrates, bunu teyit etmek amacıyla şehirde bilgin olduğunu düşündüğü herkes ile diyaloga geçip, Apollon’un sözünü ispat veya yalanlama çabasına girmiştir. Ve çeşitli tekniklerde ustalardan filozoflara birçok kişiyle girmiş olduğu diyaloglar sonucunda bildiklerinden o kadar emin olduklarını görmüştür ki bu nedenle bilmedikleri şeyin farkında olmadıklarını bu yüzden bilgin olmadıklarını görmüştür. *Savunma*’da da geçen meşhur “bilmediğimi biliyorum” (Platon, 2015, s. 47) sözüyle de bakışını belirtir Sokrates. Bilenlerin bilgilerini gözden geçirmeyip, bu nedenle de bilmediğini bilmediklerinden bahseder. Tekrar Alkibiades’e dönecek olursak Sokrates’in bu diyalogda da ilk yaptığı Alkibiades’e bilmediğini göstermektir. Çünkü ancak bilmediğinin bilgisine sahip olursa bilmek için eyleme geçer insan. Sokrates, “kendimizle ilgilenmek ne demektir, söyle bana. Çünkü genellikle kendimizle ilgileniyoruz sanıyoruz, ama aslında

ilgilenmediğimizi fark etmiyoruz” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 12) cümlesiyle de bilmemenin bilgisine sahip olmayan kişinin kendisine bakışını çevirmesinin ya da kendi hakkında kaygı duymasının başlamasında imkan olmadığını çıkartabiliriz. Kendini bilmenin, kendi üzerine kaygı duyanın bir biçimi olduğunu da bu diyalog içerisinde tarifler Sokrates ve “kendimizin ne olduğunu bilmezsek, kendimizi daha iyi kılabilir miyiz?” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 13) sorusuyla dile getirir. Çünkü kendi hakkında kaygı duyan bir kişi bu kaygı üzerine çalışmaya başlaması için öncelik vermesi gereken şeylerden birisi, kendine dair bilgidir. “Kendimizi bilirsek, kendimizle nasıl ilgilenebileceğimizi de biliriz. Bu bilgi olmazsa, kendimizle ilgilenmek imkansızdır” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 14).

Sokrates, Alkibiades’e kendiyle ilgilenmek için gençliğinden faydalanmasını öğütlerken, iyi bir yönetici olmak için “başkalarıyla ilgilenmek istediği ölçüde kendisi için kaygılanması gerekliliğini” (Foucault 2015, s. 418) de belirtir. Ve Sokrates önceliği kendi hakkında kaygı duyması gerekliliğine verir. “Şimdi söz konusu olan kendiyle, kendi için ilgilenmektir” (Foucault 2015, s. 418). İyi bir yönetici olma isteği, kendi yaşamını yönetebilme becerisi geliştirmesi ile ilişkilendiriliyor burada. Yani kendi ile ilgilenmek, tüm yaşama yayılacak olan bir yaşam pratiğine dönmesi gerekliliğini içerimliyor. Sokrates Alkibiades metninde kendini bilmenin ruhunu bilmek anlamına geldiğini ifade eder. Peki ruha nasıl özen gösterilir? Ruh nelerden oluşur? Ruha özen göstermeyi öğrenmek için ruhun nelerden oluştuğunu bilmek gerekir öncelikle. “Ruh, kendisine benzer bir unsurdan, bir aynadan bakmazsa, kendisini bilemez. Dolayısıyla tanrısal unsuru düşünmek zorundadır. Bu tanrısal tefekkürle, ruh, doğru davranış ve siyasal eylemin temeli olarak hizmet edecek kuralları keşfetmeyi başaracaktır”(Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 38). Sokrates ve Alkibiades’in diyalogu “ruhunu incelemek yoluyla kendine dikkat etmesi gerektiğini öğrenmesiyle sona erer” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 39). Ruhun kendisiyle bir ayna ilişkisi içerisinde olmasıyla, ruhtaki gerçeği keşfetmenin bir hatırlama sonucu gerçekleştiğini görürüz. Ruha bakarak, hep orada olanı, keşfedilmeyi, hatırlanmayı bekleyen gerçeği bulmaktır kendini bilmenin yolu Alkibiades metninde. Bilme, hatırlama biçiminde bir bilmedir.

Alkibiades ve Sokrates’in diyalogunda kendine özen gösterme ve kendini bilme ilkeleri arasındaki ilişkinin yakınlığını görmüş olduk fakat tekrar etmekte

fayda var, kendine gösterilen özen, kendilik kaygısı, sonraları kendini bil ilkesinin çatısı altında anılır veya neredeyse hiç anılmaz hale geleceğini belirtir Foucault. Alkibiades metni, kendine özen ve siyasal yaşamdaki özen arasındaki ilişkiyi, benliğe gösterilen özen ve pedagoji arasındaki -sorunlu- ilişkiyi ve kişinin kendine dikkat ve özen göstermesi ile kendini tanıması arasındaki ilişkiyi bir arada içinde barındıran açıklayıcı bir diyalogdur. Burada kendilik kaygısının özellikle Sokrates ile beraber etik bir tutum ifadesi kazanan “insan kendi hakkında doğruyu söylemeli(*parrhesia*)” ilkesinin de önemli bir yere sahip olduğunu bilmek gerekiyor. Kendin hakkında doğruyu söyleme yükümlülüğünün, kendilik pratiği olarak kişi üzerinde “vazgeçilmez bir ortak, zorunlu destekçi” olarak dönüşümü sağlayan, şekil veren bir özelliği olduğundan bahseder Foucault. Kişinin kendi hakkında doğruyu söylemesinin ikinci bir kişi ile olan zorunlu bağına farkettiğinde Foucault, “Kendi hakkında doğruyu söyleme pratiğinin bir başkasının, dinleyen, konuşmayı emreden ve kendisi de konuşan bir başka birinin varlığından destek alması ve ona çağrıda bulunması için, Hıristiyanlığı, 13. Yüzyılda günah çıkarmanın kurumsallaşmasını, Roma kilisesiyle birlikte pastoral iktidarın örgütlenip yerleşmesini beklemek gerekmez” (Foucault, 2018, s. 6,7) der. Bu doğru söyleme etkinliğinin de bugünden bakışla, tıpkı günah çıkarma etkinliği gibi Antik Çağ kültüründe ikili bir zorunlu ilişki ile gerçekleştiğini vurgular. Ancak şüphesiz ki günah çıkarmadan farklı olarak, suçun itirafı, tanrıdan af beklemek amacıyla gerçekleşmez Antik Yunan’da doğru söyleme pratiği. Burada daha çok kendilik kaygısı olarak kendilik bilgisine ve kendilik pratiğine uzanan bir eylemler kümesi söz konusudur.

Doğruyu söylemek terminolojik olarak Antik Yunan düşüncesinde *parrhesia* sözcüğüyle karşılığını bulur. İlk kullanıldığı alan siyasettir, yani yöneticiye ya da yönetime karşı cesaretle doğru olanı dile getirmektir ve söylenen doğru söz, hitap ettiği kişiyle ilişkisi bakımından bir cesareti zorunlu kılar. Yöneticiye karşı doğru, her şeye rağmen doğru söylem, bir sürgün ve hatta ölümle sonuçlanabilme ihtimalini taşır. Bu nedenle *parrhesia* her şeyi söylemeyle değil, risk taşıyan ilişki ve diyaloglarda her şeye rağmen dile döküldüğünde *parrhesia* oluyor. Foucault, Sokrates’in her zaman *Parrhesiastes* olduğunu söyler ki bunu *Savunma*’da kendini doğru söyleme ustası olarak tanıttığında da görürüz. Çünkü o tanrıdan aldığı misyonla kişileri, kendileri, bilgelikleri hakkında dikkatli olmaya, kaygı duymaya davet eder yaşamı boyunca. Alkibiades ile olan diyalogunda da Sokrates’in konumu

parrhesiastes konumudur çünkü sevgilileri ve aşıkları tarafından geleceğin yönetici adayı olan Alkibiades, çıkar amaçlı sürekli pohpohlanırken, Sokrates, Alkibiades'i kendi hakkında kaygı duymaya yönlendirerek öfkesini uyandırma riskini göze alır. Alkibiades'e Atinalılar arasında birinci gelip yönetim hakkını kazanma ve Atina idaresine yönelmeden önce dikkatini kendine yöneltmesini öğütler Sokrates. Kendilik kaygısı ve *Sokratik parrhesia* böylelikle birbiri ile ilişki halinde düşünülebilir.

3.2. Sokrates'in Ardından Kendilik Kaygısı ve Kendilik Pratikleri

Helenistik döneme gelindiğinde ve sonrasında Seneca, Epiktetos gibi isimlerde de kendilik üzerine tema bakımından benzerlikleri takip edebiliriz. Ancak Foucault benzerliklerin yanında zaman zaman temasal olarak Plâtoncu anlamların farklılaştığına dikkat çeker. Bu farklardan en önemlilerinden biri, Helenistik ve Roma dönemlerine gelindiğinde kendilik ile kurulan ilişki, yalnızca siyasal yaşama bir hazırlık olma anlamına gelmez. “Benliğe yönelik özen evrensel bir ilkeye dönüşmüştür. Kişi benliğine daha çok özen vermek için siyaseti bırakmalıdır” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 47) öğüdü daha ön plana geçmiştir. Tarihsel olarak oluşan bir diğer fark, kendin hakkında kaygı duymak ve kendine özen göstermek için gençliğin merkezi konumudur. Yalnızca genç insanların eğitimi ile sınırlanmayıp, kendine özenin, tüm yaşamları boyunca herkes için geçerli olan bir kendilik kaygısı biçimi olması gerekliliği vurgulanmıştır. Kişinin kendini tanıması için önemli bir yere sahip olan bu özen, kişinin tüm yaşamı boyunca sürmesi gerekmektedir. Yaşam boyu özen artık hedef olarak yaşlılığa, olgunluğa erişmek için bir hazırlık değildir yaşamın tamamına dair bir başarı kazanmaktır burada amaç. Sanat yapıcı olarak yaşam düşüncesinin bu temelden evrildiğini görebiliriz. Yine Platon'un sonrasında kendilik kaygısı ve benliğe gönderilen özen, tıbbî bir anlamda da düşünülür oldu. Ancak benliğe yönelik bir tıbbi bakımdan bahsediliyor elbette “kişi kendinin doktoru olmalıdır”. Epiktetos öğrencilerine ruhlarının hasta olduğunu ve iyileştirmek için bu okulda olduklarını sık sık tekrar eder.

Platon'un döneminden Helenistik döneme doğru değişen benlik anlayışı, ruhu bilmek ve keşfetmekten, logosu dinlemeye evrilmiştir. Stoacı felsefede gerçek ve hafıza başka türlü bir benliğe özene işaret ediyordu. Değişimlerden biri de diyalog ile kendilik kaygısına yönlendirme pratiğidir. Hocanın sorduğu öğrencinin cevapladığı

diyalog biçimi, hocanın anlattığı öğrencinin ise soru sormayarak dinlediği bir ilişkiye dönmüştür. “Pythagorasçı kültürde, pedagojik kural uyarınca öğrencinin ders boyunca sessizliğini koruması gerekiyordu. Ders sırasında soru sormuyor ve konuşmuyorlar, dinleme sanatını geliştiriyorlardı” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 49). Dinleme sanatını öğrenmenin amacı, logosu dinlemeyi öğrenmek ve bu şekilde doğru olanı ve yanlış olanı, aldatıcı olanı ayırt edebilme becerisini kazanmaktır. “Dinleme, sizin ustalarınızın denetimi altında olmadığınız, ama “logos”u dinlemek zorunda olduğunuz gerçeğiyle bağlantılıdır” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 49). Hocanın söylediklerini sessizlik içinde dinleyip, üzerinde sonradan düşünme, hem hocayı hem de logosu dinlemek, dinleme sanatını oluşturan şeydir der Foucault.

Platoncu bir teknik olan, diyalog vasıtasıyla kişinin kendine gösterdiği önem ve düşünce, imparatorluk döneminde gerçeği dinleme zorunluluğuna ve içteki gerçeği aramak için de benliğe bakma ve benliği dinleme pratiklerine döner. Kişinin kendine dönmesi sonucu diyalogla beraber Platoncu diyalektik yapı ortadan kalkar peki, ilişki neye döner? Kişinin kendiyle kurduğu ilişki nasıl gerçekleşir? Vicdan incelemesi karşımıza çıkar bu aşamada. “Pythagorasçılara göre vicdan incelemesinin arınmayla yapılması gerekiyordu. Uyku, tanrılarla bir tür karşılaşma olarak ölümle ilişkilendirildiği için, uyumadan önce kendinizi arındırmak zorundaydınız. Ölüleri hatırlamak, hafıza için iyi bir alıştırmaydı” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 50). Seneca’nın “*De ira*”sında eski geleneğin bazı işaretleri görülse de amaç “hatırlatıcı bir araç kullanmak yoluyla vicdanın arındırılmasıydı. İyi şeyler yapıp “ben”i iyice incellerseniz, tanrılarla temas anlamına gelen güzel düşlerle birlikte iyi bir uyku, bunu izleyecektir” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 50). Foucault bu alıntının ardından Seneca’nın “ben”i incelemek” derken seçtiği kelimelerin yasa diline ait olduğunu belirtir. “Benlik hem yargıç hem sanık gibidir. Seneca yargıçtır ve benliğini suçlar; dolayısıyla vicdan araştırması bir çeşit yargılamadır” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 51). Ancak daha detaylı bakıldığında bu yasa diliyle yapılan vicdan araştırmasının alanının mahkemeden çok bir yönetim dilini ifade ettiğini önemle belirtir Foucault. Bir yargıçtan çok yöneticinin tavrının hakim olduğunu anlamamıza yönlendirir bizi. “Kişinin kendi yaşamına yönelik bu yönetsel görüş, yasal modelden çok daha önemlidir. Seneca cezalandıran bir yargıç değil, karar alan bir yöneticidir. Kendisinin sürekli yöneticisidir, geçmişin yargılayıcısı

değil” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 51). Cezalandırmak yerine nasıl düzenlerim sorusu daha önemlidir Seneca'nın vicdan incelemesi anlayışında. Seneca için gerçeğin keşfi değil, unutulmuş olması ve hatırlanması gerekliliği söz konusu ve bu unutilan kişinin doğası veya kökeni değil davranış yükümlülükleridir. Gün içinde yapılan hataların hatırlanması, yapılan ve yapılması gereken arasındaki farkı ölçme işine yarar. “Özne, düzenlenmesi gereken edimler ve izlemesi gereken kurallar arasındaki kavşak noktasıdır” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 51). Bu Platoncu düşünceden oldukça farklı bir konuma koyar Seneca'nın düşüncesini.

3.3. Kendilik Pratikleri Örnekleri ve Kinikler

Ne yapıldığının ve ne yapılması gerektiğinin karşılaştırılarak vicdanen incelenmesi, bakışı kendine çevirmenin ve benliği incelemenin bir biçimidir. Günlük pratikleri gözden geçip, olan ve olması gereken arasındaki farkın ölçümünü yapmak Foucault'nun kendilik pratikleri olarak adlandırdığı, kendi üzerine incelikte çalışmanın tekniklerinden biridir. Amaç davranışta ölçsüzlüğün tespiti, neticesinde de gerekli düzenlemeyi yapmak için çabalamaktır.

Dostlara yazılan mektuplar vasıtasıyla benliği ortaya koymak da kendilik teknikleri, pratikleri arasında yer alır. Stoacı benlik tekniklerinden biri olan mektup yazmak kendi üzerinde dikkat etmede önemli bir yere sahiptir. Kişinin kendi hakkında sonradan okuması gereken notlar alması, güvendiği, yardımcı olabilecek dostlarına mektup yazması, ihtiyaç halinde dönüp okuyabileceği gerçekleri bir deftere toplaması öğütlenir bu teknikler için. Sokrates'in mektupları bu tekniklere verilecek örneklerden biridir. Yazma eyleminin kendilik kaygısı ve kendin üzerine dikkatin devamlı bir etkinlik haline gelmesi Helenistik dönem sınırlarında daha belirginleşir. “Ben', hakkında yazılması gereken bir şey, yazma etkinliğinin bir teması ya da konusudur” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 41). Foucault, yazma etkinliğinin, kendilik deneyimi için yeni ve daha detaylı bir içe bakış alanı olma özelliğine M.S. 1. ve 2. yüzyılda kazanmış olduğu derinleşmeyi kaydeder. M.S. 144-145'de Marcus Aurelius'un Fronto'ya yazdığı mektubu örnek alarak günlük yaşamından verdiği detaylar ve ruh durumuna dair verdiği bilgiler üzerinden bu anlatılan detayların tam Marcus Aurelius olduğunu belirtir (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 43). “Mektup vicdan muhasebesinin kayda geçirilmesidir. Ne

düşündüğünüzü değil ne yaptığımızı vurgular” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 44).

Bir diğer Stoacı teknik olarak Askesis’i vurgular Foucault ve Askesis’in (özellikle Hıristiyan çileciliği anlamında) kendiliğin sırrının ifşası veya kendilikten vazgeçme anlamını değil, kendiliği geliştirme ve kişinin kendi üzerinde hâkimiyet kurması anlamının Stoacılıkta kullanılan anlamı olduğunu vurgular. “Nihaî amaç olarak, başka bir gerçekliğe hazırlanmayı değil, bu dünyanın gerçekliğine ulaşmayı” öne sürer Stoacı düşünce. Foucault Askesis’in Yunanca karşılığı olarak “paraskeuzo” yani hazırlanma anlamına gelen sözcüğü, “kişinin gerçeği elde edebileceği, özümseyebileceği ve kalıcı bir eylem ilkesine dönüştürebileceği bir dizi uygulama” olarak tanımlar. Bir çeşit sına da denilebilir. Askesis, kişinin gerçek karşısında edindiği tutumu ve olaylar karşısında sahip olduğu meziyetleri kullanıp kullanmadığı, bu gibi yüzleşme anlarında ne kadar donanımlı veya hazır olduğunun sınanmasını ifade eder. Kişinin pratik ve becerilerinin çözüm ve gelişim sağlayıp sağlamadığına dair bir sına. Bu sınamanın temelinde “Hakikat, “etik”e dönüşebilecek kadar özümsemiş midir ki herhangi bir olay karşısında, davranmamız gerektiği gibi davranalım?” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 55) sorusu vardır.

Foucault, davranışı sına ya da bir olaya hazırlanma amacıyla Yunanlıların egzersiz olarak uyguladıkları “*melete*” ve “*gymnasia*”dan bahseder. “*Melete*, yararlı terimler ve tartışmalar üzerine düşünerek bir söyleve ya da doğaçlamaya hazırlanan kişinin yaptığı iştir. Durumu, içinizden diyalog yoluyla değerlendirme” anlamında felsefi bir meditasyon biçimi olarak tanımlanır. Kişin bir durum karşısında gösterebileceği tepkiyi düşünmesi ve anılar yoluyla olanı ve olması gerekeni hatırlayıp yeniden düşündüğü bir pratiği ifade eder. “*Melete*” alıştırmaları arasında Stoacıların geleceğe dair oldukça karanlık ve karamsar bir süreç hayal etme pratikleri oldukça üne sahiptir. Geleceğin nasıl olabileceğini tahmin ve hayal etmekten öte, en ufak bir ihtimal de olsa, olabileceğin en kötüsünü hayal etmek önemlidir bu egzersiz biçiminde. Bir olasılık hesaplaması gibi değil, olmuş, yaşanmış olarak kabul edilir bu hayal. Kişi uzun vadede başına gelecekler üzerine değil, yakın gelecekte veya bugünün eyleminin yarın nasıl sonuçlanacağına kadar yakın bir zamana dair gelecek düşüncesinin meditasyonunu (*melete*) yapmalıdır. Bu tür bir meditatif düşünce, geleceğe dair acıların şimdiden olduğunu varsaymak ve acısını çekmek, bu yaşananların yaşamdaki en büyük uğursuzluk olmadığına bir hazırlık amacını taşır.

Bütün bu talihsiz olayların olabilme imkânı üzerine yapılan tefekkür vasıtasıyla olayların kötü olmaktan çıkması veya kabul edilebilir, kaldırılabilir ölçüde etki etmesi sağlanmaya çalışılır.

Diğer bir kendilik egzersizi görevini gören “*gymnasia*”, “kendini eğitmek” anlamına sahiptir “*Melete-Meditatio*”, düşünceyi eğiten imgesel bir deneyimken “*gymnasia*” yapay biçimde yapılırsa bile, gerçek durum içinde bir eğitimidir” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 57) ve Foucault *gymnasia*’yı önceleyen cinsel perhizler, arınma ritüelleri ve fiziksel yoksunluk pratiklerini bu meditasyon biçimi içerisinde bir temel olması bakımından hatırlatır. Tabii bu tip perhiz uygulamalarının Sokrates’te olduğu gibi bir arınma anlamından farklılaşma söz konudur. *Gymnasia*’nın “Stoacı kültürde işlevi, bireyin dış dünya karşısındaki bağımsızlığını oluşturmak ve sınamaktır” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 57). Buna iştah uyandırıcı yemeklerin karşısında yemeden oturmak ya da ağır spor yaparak bedenini gücünü sınamak ya da güçlendirmek gibi örnekler gösterilebilir. *Melete* ve *gymnasia* pratikleri arasında bir de Epiktetos’un sarraf ve bekçi metaforlarıyla anlattığı kendilik eğitimini ve kendini hazırlamayı sağlayan pratiklerden bahsedebiliriz. Epiktetos, “kim olduğunu kanıtlamayan kişileri kente kabul etmeyen gece bekçisi” gibi düşüncelerimizin faydalı, faydasız, zararlı, zararsız olma durumlarına bağlı olarak zihne kabul edilmesini, aksi takdirde zihnimize sokmamamızı öğütler. “Tedavüldeki paranın otantikliğini doğrulayan, ona bakan, onu teyit eden sarraf” gibi “düşüncelerimizin tasarımlarının metalini, ağırlığını, modelini uyanık bir biçimde sınamamız, kanıtlamamız gerekir” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001, s. 58). Foucault, Epiktetos’un bu tekniklerini “bir tür daimî iç inceleme” olarak yorumlar. Düşüncenin kaynağını sık sık sorgulama, kötücül düşüncenin zihnin kapısından içeriye alınmaması, bir çeşit, kişinin kendi kendinin sansürcüsü olmasını ifade eder.

Kendin hakkında kaygı duymamanın, bakışı kendine çevirmenin bir içe kapanış değil, kendini bilme sonucunda, yine kendine dair talimler ve pratiklerle bir eylem alanı açtığını tekrar söyleyebiliriz. Çünkü kendini bilme, benlikte görülen iyi ve kötü hisler, davranışlar üzerine bir bilgiyi kapsadığından, iyiyi yitirmeme, kötüden arınma, kurtulma yoluna iter kişiyi. “Michel Foucault, insanın nasıl biri olduğundan nasıl biri olmak istediğine kadar, pek çok konuda kendisiyle kurmuş olduğu bu ilişkinin başında kişinin kendini tanımasının sonunda ise ahlaki bir özne olarak biçimlendirmesinin yer aldığını belirtir” (Gökçe, 2016, s. 24).

Bakışı kendine çevirmek ve kendin hakkında duymak ile “[Sokrates] bizi kendimize ve kendimizle ilgili hakikati söylemeye değil, aynı zamanda hayatımızı o hakikatle uyum içerisinde yaşamak için cesur olmaya çağırır” (Yardımcı ve Güvenç Salgırlı, 2014, s. 122). Kinikler Sokrates’ten miras olarak bu doğru yaşam anlayışını almışlar, ancak M.Ö. birinci yüzyıldan M.S. dördüncü yüzyıla kadar aktif olan Kinikler, yaşam üzerine odaklanma ve doğru söyleme ile doğru yaşamı eleştirmeyi Sokrates’e nazaran daha radikal bir konuma götürmüşlerdir. (Yardımcı, Güvenç Salgırlı, 2014, s. 123). Kinikler yaşam üzerine odaklanmanın yalnızca kendilikle ilgilenmeyi değil başkalarıyla da ilgilenmeyi kapsadığını düşünürler. Kiniklerin kendileri üzerine bakışlarını çevirmeleri onların yaşamı yaşayış biçimlerine etki ederken, yaşamı yaşayış biçimleriyle aynı zamanda başkalarının kendiliklerini yerinden eden bir tutumları vardır. Kendilerine dair dönüştürücü pratiklerin aynı ölçüde başkalarının kendilikleri üzerine de dönüştürücü etkiyi sağlaması adına, yaşamları bir performans gibi dışa dönüktür. Ne gizledikleri bir şey vardır ne de gizlenmesi gereken bir şey. Bu nedenle yemek yemek ve mastürbasyon çekmek arasında hiç bir özel anlam farkı yoktur onlar için. Topluluk içerisinde mastürbasyon yaptıklarında oluşan tepki, arzu ettikleri etkinin oluşumunu sağlar. Böylelikle topluluğun kendi özel alanlarını sorguya çekerek ikiyüzlü olarak nitelendirdikleri davranışlarını eleştirme fırsatını yakarlar. Kinikler bu alanı özellikle yaratırlar çünkü, yerleşik ve kanıksanmış, kutsanmış her tür davranış alışkanlıklarını yerinden etmek yaşamsal ilkeleridir. Foucault bugün, “başka bir ışık altında, farklı bir profilde ve hatta farklı bir biçimde” (Foucault, 2018, s. 163) modern sanatın “sanatsal yaşam” anlayışında Kinizm’in yaşam ilkesi arasında kurduğu “varoluşu çırılçıplak soyma, maskesini düşürme, soyma, kazma ve şiddetli bir biçimde temellerine indirgeme ilişkisi” (Foucault, 2018, s. 163) görebileceğimizi belirtir.

3.4. Yaşama Sanatı Olarak Kendilik Kaygısı

Kendiliğin, kendin hakkında kaygı duyma yoluyla bir var olma biçimi ve eyleme biçimi anlamı, ilk haliyle Sokrates’in Lakhes ile olan diyalogunda karşımıza çıkar. Alkibiades’le olan diyalogunu hatırlayacak olursak, Sokrates, kendin hakkında kaygı duymanın ruha işaret ettiğini ve kendini bilmenin ruhu bilmekten geçtiğini ifade etmişti. Kendini keşfetmek ruhunu keşfetmekle birdir diyerek Sokrates bu bilme sonucunda ruh ile ilgilenmenin ve özenin gerekliliği konusunda Alkibiades ile

diyalog kurar. Lakes ile olan diyaloga geldiğimizde ise Sokrates’in kendilik kaygısı ilkesinden hareketle “kendilik, bir var olma biçimi ve eyleme biçimi” (Foucault, 2018, s. 139) olarak yeniden formüle edilir. Lakes diyalogunda değinilen kendilik kaygısı ilkesinde, kişinin yaşamı boyunca var olma biçimi ile hesap vermesini ve kendiliğin artık bir yaşam biçimine dönmesi düşüncesini takip edebiliriz. Kişinin yaşamına ve eylemlerine dair verdiği hesap bir dürüstlük biçimidir. Kişinin kendilik kaygısı sonucu kendi üzerinde çalışması, belli bir doğru söylem sayesinde yaşama belli bir şekil vermeyi ifade eder. Lakhes metninde doğru söylemin, *parrhesia*’nın Alkibiades ile olan diyalogdan daha merkezi konumda olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü artık Lakhes metninde doğru söylem ile doğru yaşam paralel ve tutarlı bir ilişki ağı içinde görülür.

Foucault, Sokrates’in *parrhesiastes* konumuna dair daha iyi fikir oluşturacağını düşündüğü için Lakhes diyalogunda *parrhesia* kelimesinin metnin kısalığına rağmen üç kez kullanılmasını önemli görür. Önemli bulduğu bir diğer nokta ise diyalog içerisinde bulunan Lysimokhos ve Melesias’ın diyalogun başında, her şeyi özgürce söyleyeceklerini belirterek, *parrhesia* kullanıp “hayatlarında çok önemli, onur verici ya da özel bir şey başaramadıklarını ifade ederler” (Foucault, 2012, s. 77). Bu itirafı, ünlü ve yaşlı iki yurttaş olan Lakhes ve Nisias’a yaparlar ve onlardan da kendileri gibi dürüstlikle, düşüncelerini saklamayarak konuşmalarını ümit ederler. Ancak burada kullanılan *parrhesia*’nın Sokratik *parrhesia* örneği olmadığını, yaşamdaki anlamıyla kullanıldığını belirtir Foucault.

Lakhes metni, Lysimakhos ve Melesias isimli iki yurttaşın oğullarına iyi bir eğitim biçimi bulabilmek için, Lakes, Nisias ve Sokrates’e danışmalarını konu alır. Nisias ve Lakhes Atina’da hem siyasi hem de askeri alanda başarılı isimlerdendir ve iyi bir eğitimin biçimi konusunda kendi başarıları üzerinden önerilerini ifade ederler. Ancak askeri ve siyasi başarının nasıl ve kimden öğrenilebileceği üzerine bir ortak karar veremezler. Bu aşamada devreye Sokrates girer ve Nisias üzerinden Sokrates’in diyalog boyunca konumlanacağı *parrhesiastes* rolünü ve özelliklerini görürüz. Nisias öncelikle Sokrates’i tanıyan biri olarak, onun içinde olduğu bir diyalogda *parrhesia* oyununa dahil olup, ruhunun Sokrates tarafından sınanmasına izin vereceğini belirtir. Böylece Sokrates’in dahil olduğu diyaloglarda kaçınılmaz olarak başlattığı *parrhesia*’yı görmüş oluruz. Nisias’ın Sokrates tarafından ruhunu “sınanması” için verdiği iznin nedenini açıkladığı pasajın bir diğer kısmında da

Sokrates tarafından sorgulanan bir kişinin yaşı kaç olursa olsun, yaşamının geri kalan kısmını nasıl yaşaması gerektiği konusunda kaygı duyarak “mümkün olan en iyi şekilde” yaşamak istediğinden, kendinin gelişimine yönelik bir çabayla sonuçlanacağından bahseder. Sokrates’in kişiyi sınamak için iyi bir *basanos* olup olmadığına nasıl emin olabiliriz sorusunun cevabı ise Lakhes’in Sokrates’in *basanos* rolünü incelemiş biri olarak fikrini anlattığı pasajda “hayatında, sözleriyle yaptıkları arasında gerçek bir ahenk kurabilmiştir.” sözleriyle cevaplanıyor. Ve Lakhes de böyle bir adam tarafından sorgulanacak olmaktan huzursuzluk duymayacağını belirterek Sokratik *parrhesia* oyununa katılmayı kabul eder. Burada gördüğümüz şey Sokrates’in insanların yaşamında etki hakkını kazanmasını sağlayan özelliklerinin ne olduğudur. Sokrates’in yönetici, asker, siyasi, genç her kişiyle kurduğu diyalogdaki *basanos* rolünde olması güveni, Sokrates’in yaşamı ve düşüncesi arasında tutarlı ilişkiden gelir. Bu nedenle Sokrates kendi yaşamına dair izahat verme konusunda herhangi bir çekinceye sahip değildir üstelik zaten yaşama biçimine yansıyan düşünceleri sayesinde izahat vermesi gerekliliği de pek yoktur.

Foucault metni kuramsal açıdan incelediğinde başarısız bir metin olduğunu dile getirir. Sokrates’in metnin başında sorduğu “cesaret nedir?” sorusuna Sokrates de dahil olmak üzere kimse doğru ve tatminkar bir tanım veremez. Ancak Sokrates’in de cevap verememesine rağmen diyalogun sonunda Nisias, Lakhes, Lysimokos ve Melesias Sokrates’in öğrencileri için iyi bir öğretmen olabileceği konusunda hemfikir olmuşlardır. Foucault diyalog boyunca Sokrates’in *parrhesia*’cı konumundan, kendilik kaygısı sorununa doğru giden belirgin bir hareketin söz konusu olduğunu ifade eder. Ayrıca metinde fark edilen başka bir hareketin de siyasi *parrhesia*’dan felsefi *parrhesia*’ya geçişi gösterdiğini söyler Foucault. Siyasi ve askeri tarafı temsil eden kişiler olarak Nisias ve Lakhes’ten filozof Sokrates’e doğru bir kayma.

Sokrates’in Lakhes metninde son halini görmüş olduğumuz *parrhesia* anlayışı felsefi *parrhesia* olarak adlandırılır ve yüzyıllar boyunca filozoflar tarafından kullanılmaya devam edilecektir Sokrates sonrasında. Yunan-Roma kültüründe felsefi bir etkinliğe işaret eden *parrhesia*, bir kavram veya tema değil, kişinin kendisiyle olan ilişkisini sınayan bir pratiktir. Siyasi *parrhesia*’yı kullanma hakkı yurttaşlar ve soylulara aitken felsefi *parrhesia* kişisel bir kendiyile ilişkiyi kapsadığı için *logos* ve *bios* arasındaki ilişkiyle anlamını oluşturur. Felsefi *parrhesia*’nın kullanılma amacı

siyasi *parrhesia*'da olduğu gibi meclisi ikna etmek değil, kendisi hakkında kaygı duyması için kişiyi ikna etmektir. Foucault, bu ikna sonucunda insanın yaşamını değiştirme zorunluluğunun beraberinde geldiğini belirtir. “Bu değişim inanç ve fikirleri değiştirmek değil yalnızca, yaşam tarzını, diğerleriyle olan ilişkisini ve kendisiyle olan ilişkisini değiştirmektir.” (Foucault, 2012, s. 77).

Bu yeni *parrhesia* pratikleri kendilik ile hakikat arasında karmaşık bir bağlantılar kümesi oluşmasına yol açar. Zira söz konusu olan sadece bu pratiklerin bireyi kendine dair bilgiyle donatma iddiasına sahip olması değil, bu kendine dair bilginin de hakikate ve daha fazla bilgiye erişim şansı sağlama iddiasında bulunmasıdır.” (Foucault, 2012, s. 91)

Sokratik *parrhesia* tarzı, Kinikler ve diğer Sokratik okullar sayesinde uzun bir geleneğe sahip olmuştur. Kiniklere dair bilgimiz az sayıda da olsa metinlerden gelmekle beraber daha çok yaşama biçimlerine dair çok sayıda tanıklıktan daha fazla bilgi ediniriz. Düşüncenin eylemle birliğine olan bağlılıkları da burada kendini ispat eder gibidir. Kinizmin önde gelen isimleri olarak M.Ö. 1. yüzyılda yaşayan Diogenes ve Antisthenes gösterilse de “Farrand Sayre’a göre, kinik mezhep, ancak M.Ö. 2. Yüzyılda, yani Sokrates’in ölümünden iki yüzyıl sonra ortaya çıkmıştır” (Foucault, 2012, s. 98). Kökenine dair net bir tarih belirlenmese de M.Ö. 1. Yüzyıl ve M.S. 4. Yüzyıl arası oldukça kalabalık ve etkili oldukları söylenebilir. Yaygın ve aktif oldukları bu yüzyıllar içerisinde Kiniklerin yaşama biçimleri dolayısıyla meydana gelen rahatsız edici etki, birçok metinde şikâyet edici bir üslupla aktarılmıştır ki bu metinlerden biri İmparator Julianus tarafından kaleme alınmıştır. Julianus metninde, Kiniklerin “cehaletleriyle ve kabalıklarıyla alay etmiş, onları imparatorluğa ve Yunan-Roma kültürüne yönelik tehlike olarak görmüştür” (Foucault, 2012, s. 99).

Kiniklerin yaşam biçimlerine verdikleri önem şüphesiz temelini Sokrates’ten alıyor. Kinikler de kişinin yaşama biçiminin hakikatle olan ilişkisinin görünme alanı olduğunu düşünüyorlardı. Ancak Kiniklerin “Sokratik fikirden çıkardıkları sonuç, kabullendikleri hakikatleri herkesin anlayabileceği şekilde duyabilmeleri için, öğretilerinin son derece kamusal, görünür, gösterişli, kışkırtıcı ve zaman zaman da skandala yol açacak tarzda bir yaşam tarzını içermesi gerektiğidir” (Foucault, 2012, s. 99). Ve “kendi hayatlarını temel hakikatlerin bir *arması* olmasını ve diğerlerinin takip edebileceği rehber ya da örnek işlevi görmesini istemişlerdir” (Foucault, 2012, s. 100). Felsefeyi, yaşama sanatı olarak tarif ettiklerini, yaşamlarını takip edilebilir

bir örnek ya da işaretçi bir arma olarak bırakma fikirlerinden çıkartabiliriz. Foucault'da kinizmi “doğru yaşam teması bağlamında, varoluş tarzbilgisi teması bağlamında, doğruluğa ve doğru-söyleme pratiğine bürünmüş güzel bir yaşam arayışı teması bağlamında örnek olarak” (Foucault, 2018, s. 142) ele alır. Kinizmde hakikat ve yaşam arasındaki ilişki, Sokrates'te gördüğümüz düşünce ve eylemin birliği bağlamında hakikatle kurulan uyumlu ilişkiden daha komplike bir ilişkiye sahiptir. Kinizm, “varoluş biçimini, doğru söylemenin temel şartı yapar. [...] varoluş biçimini kişinin hareketlerinde, bedeninde, giyinme şeklinde, davranış ve yaşama biçiminde, doğrunun kendisini görünür kılma yolu yapar” (Foucault, 2018, s. 149).

Bedenen görünür hale getirilmeye çalışılan doğru yaşam biçimi ve yaşamı kendinden geriye bir sanat eseri güzelliğinde bırakma arzusu özellikle Kinizm'de fikir olarak en somut halini almıştır. Yaşamı sanat eserine çevirmenin yolu yaşamı nasıl yaşadığınla ilişkili bir biçimde, tıpkı bir yapıt gibi üzerinde çalışmayı gerektirir. Bu nedenle yukarıda da bahsettiğimiz birçok pratikle kendini sınırlar kişi. Foucault, tarih aşırı bir düşünme yaparsak eğer, Kinik varlık biçiminin bir vasıtası olarak modern sanatın “yaşam tarzı ve hakikatin tezahürünü ilişkiye sokan ilkenin aracı olması” (Foucault, 2018, s. 163) ile arasındaki bağın görülebileceğini belirtir. Bu iki şekilde görünür, birincisi; “sanatçı yaşamı”nda görürüz der Foucault ve 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başına geldiğimizde ortaya çıkan “sanatçının yaşamının, aldığı biçim ve sanatın kendi hakikatinde ne olduğuna dair bir çeşit şahitlik oluşturması gerektiği yönündeki modern düşünce”nin Kinik yaşam tavrı arasındaki benzer tutumu işaret eder. Sanatçının sanat yapıtında inşa edilen gerçekliğin bedensel olarak taşıyıcısı ve yansıtıcı olduğunu işaret eden bir tavidir bu. Bu tavrın oluşmasında sanatın işlevinin önemi vardır, çünkü, “sanat, varoluşa, diğer bütün biçimlerle köprüleri atan bir biçim verebilme niteliğine sahiptir ki bu biçim de doğru yaşamın biçimidir” (Foucault, 2018, s. 163). Tamamen Kinik bir tavır olan, kısıtlayıcı tüm bağlardan-kültür, inanç vb-azade olunabilen ve varlığa bağlardan azade yeni ve güzel biçim verebilmenin özgür alanı olarak sanattan bahsedilmektedir burada.

Dolayısıyla sanat yapıtının şartı, sanat yapıtının sahiciliği, sanat yapıtının kendisi olarak sanatsal yaşam fikri, Kinizm'in yaşam ilkesini, tabii ki başka bir ışık altında, farklı bir profilde ve hatta farklı bir biçimle bu yaşam ilkesini skandallı bir kopuş olarak yeniden ele alma şeklindedir ki bu sayede hakikat görünür olur, tezahür eder ve cisim alır. (Foucault, 2018, s. 163)

Modern sanatın- ki başlangıcı sanatta realist hareketin başlangıcı olarak bilinir- Kinizm için vasıta olmasındaki diğer neden ise, sanatın kendisinin gerçeklikle artık bir süsleme veya taklit değil, bilakis, varoluşu çırılçıplak soyma, maskesini düşürme, soyma, kazma ve şiddetli biçimde temelleriyle ilişki kurması gerektiğidir. Realizmle birlikte sanat, insan yaşamını bir laboratuvar gibi inceleme alanına dönüştürmüştü. Foucault'nun da atıfta bulunduğu 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılda sanatta görülen, romantizm akımının sonlandırılmasıyla birlikte, alt kültürde olanın, aşağıda olanın, baskılananın ortaya çıkması, ifade edilebilir hale gelmesi, kökünü realizmden almaktadır. “Varoluşu çırılçıplak soyma, temel kazma” insanın sınır ve sınıf kapsamı içerisinde tarif edilen konumunda, kökleri kazıyarak gerçeği ve gerçek ilişkiler ağını, nedenler ve sonuçlarla ele alınmasını sağlayan özgürleştirici bir pratik sağlamıştır realizmin sanat ve yaşam tarifi. “Böylelikle sanat, kültürle, toplumsal normlarla, değerlerle ve estetik ölçütlerle polemik bir indirgeme ilişkisi, reddetme ilişkisi ve saldırma ilişkisi oluşturur” (Foucault, 2018, s. 164). Foucault bu tespitiyle sanatın, yerleşik her sanat hareketini daima ıskartaya çıkartan bir Kinik tavra sahip olduğunun altını çizer. Ve günümüzde “yaralama riskini alan doğru söyleme cesaretinin” (Foucault, 2018, s. 164) sanatta yoğun bir biçimde görünebileceğini belirtir.

4. 20. YÜZYIL TİYATROSUNDA OYUNCULUK TEORİLERİ VE PARRHESİA’NIN TİYATRODAKİ YERİ

Aristoteles “Poetika” isimli eserinde, Antik Yunan’da dramatik şiirin, dithyrambos, komedy ve tragedyanın temelini insan doğasında doğuştan var olduğunu düşündüğü taklit dürtüsünden aldığını ifade eder. İnsanın bir şeyleri anlamlandırması, anlaması hatta öğrenmenin bir yolu olarak taklit etmek dürtüsünün temel niteliğini vurgular ve insanların bundan hoşlandığını belirtir (Aristoteles, 1995, s. 21).

Taklit insanın çevresinde akıp giden ve kendisini etkileyen hayati unsurlarla iletişim kurmasının en doğal yöntemidir ve oyun diye adlandırıldığımız olgunun da en temel unsurunu oluşturur. (...)Taklit ürünü bizzat oyunun içinden doğup beslendiği için paylaşımcısını da oyunsal olana davet eder, onu gündelik hayatın dışına taşıyarak gündelik olanla yüzleşmeye kıskırtır. (Karaboğa, 2010, s. 10)

Oyun alanının insan doğasından gelen taklit etme dürtüsüyle bir öğrenme, yüzleşme alanına dönebilmesi belki de tiyatro için bugün hala temelde etkisini sürdüren bir tanım sayılabilir. Oyun alanında bilmenin, yüzleşmenin imkanını sağlama potansiyeline sahip olan taklit etmek, tiyatronun unsurlarının gelişimiyle birlikte daha erişkin bir sistem halinde düşünölmeye başlanmıştır.

Tiyatro ortaya çıktığı ilk andan itibaren insanı baskılayan yapıları, çelişkileri, zaafı görönr hale getirme kaygısı taşır. Bu nedenle de insanı, toplumu anlama amacıyla sosyoloji, psikoloji, felsefe başta olmak üzere birçok disiplinle beslenerek kendi gelişim sürecini zenginleştirir. Disiplinlerarası bu iletişim özellikle tiyatro metinlerinde yaratılan koşullar, hikayeler ve bunların içerisinde insanın süreçlerinin tutarlı ve sahici kurulması açısından önemlidir. Metinlerin tutarlı olarak kurulmak istenmesi ve seyirci ile kurulan ilişkide görönr hale getirilmek istenen hakikatin öneminden gelmektedir. Başta da bahsettiğimiz insanı baskılayan yapıların, seyirci tarafından kanıksanmış olanın ya da görönmöz olanın görönrleştirme çabası, yaşamı dönüştürme arzusu taşıdığından disiplinlerlerarası ilişkiyi ortaya çıkarmaktadır. Bu araştırma içerisinde *parrhesia* ve tiyatro arasındaki ilişki, tiyatronun seyircide, olayların ya da durumların altındaki hakikati dile getirme ve bir problemi eleştirme amacı neticesinde kurulmaktadır. Bu ilişki, birebir örtüşme olarak görölmemelidir. *Parrhesia*'nın kişiyi kendi hakkında kaygı duyma yoluyla bakışını kendine ve yaşamına çevirip kendi üzerinde çalışmasına sevk etmesi bağlamında tiyatronun hakikati dile getirmesi birlikte düşünölmektedir. Bu benzerlik, Sokrates'in diyaloglarında görölr. Nasıl ki Sokrates diyalog kurduğu kişileri eleştiri yoluyla ya da soru cevap yoluyla, görmedikleri, kanıksadıkları şeylere dikkatlerini çekerek, bakışlarını çevirerek onları kendileri hakkında bir kaygıya yönlendiriyorsa, tiyatro da özellikle 20. yüzyıla geldiğinde seyirciyle benzer bir ilişki kurmayı kaygı edinmiştir. Tiyatroyu, "eğer" *parrhesiastes* konumuna yerleştirirsek, hakikati dile getiren tiyatronun özellikle 20. yüzyılda seyirci ile kurduğu, dönüşümünü hedefleyen ilişkinin hangi teorisyenler tarafından ne şekilde formöle edildiğine bakmak faydalı olacaktır. Bu bağlamda tiyatro teorisyenleri, estetik anlayışlarını kuramsal olarak oluştururlarken sahne üzerinde yaratılan anlamın taşııcısı olarak oyuncuya oldukça önem verdiklerini belirtirler. Çünkü kanıksanmış olarak problem ettikleri insana dair olan, insanı saran problemlerdir. Dolayısıyla, anlamı bedenlendiren oyuncunun

yetiştirilmesi teorisyenlerin ele aldığı bir noktadır. Böylece, önerilen, hayali kurulan yüzleşme ve dönüşüm, önce eylemi icra eden kişiden başlamalıdır.

Ele aldığımız 20. yüzyıl, tiyatrodaki anlamın görünürleşmesini sağlayan unsurlardan biri olan oyuncu üzerine estetik kaygılarla birlikte daha yoğun düşünülen bir süreci kapsamaktadır. Sadece “nasıl oynanması” gerektiği sorusu üzerine durmayıp aynı zamanda “hayata ve sanata dair düşünsel bir çerçeve inşa edebilen” (Karaboğa, 2010, s. 21) ve bunun üzerine pratikleri kapsayan çalışmaları oluşturan teorisyenlerin fikirleri ön plana çıkmıştır. Bu yüzyıl içerisinde özellikle oyunculuk üzerine daha sistemli bir çalışma düzeni ve eğitim programı görülmektedir. Öncesinde oyunculuk, usta-çırak ilişkisiyle, tecrübeyle ya da yetenekle icra edilen bir şey olarak geleneksel biçimde sahnede yerini almıştır. Bu biçimde kişisel yetenek ve gözleme dayalı oyunculuk uygulamaları, belli bir sınırlılık ve kapalılık içerisinde sürüp gitmiştir. Bu sınırlılıklar, tiyatroyu da belli bir sınır içerisinde saklamıştır. Buna karşın, Konstantin Sergeyevic Stanislavski, geleneksel yapıyla yetişmiş bir oyuncu olarak oyunculuk eğitimini *Sistem* haline getirmiştir. Stanislavski, oyuncunun yalnızca kişisel yeteneklerini, rastlantısal duygulanımlarını, tepkilerini; belirli, verili koşullar altında istediği zaman istediği biçimde oluşturabilmesini sağlayıcı, tekrar edilebilir, geliştirilebilir bir *Sistem* kuran ilk teorisyen ve sanatçısıdır.

Stanislavski, Vladimir Nemiroviç-Dançenko ile 1898 yılında birlikte kurdukları Moskova Sanat Tiyatrosu'nda ilk iş olarak, zamanın melodramatik yapımlarına, yıldız oyuncuyu kutsayan prodüksiyonlara karşı metinlerde yer alan her karakteri, derinlikle oynayarak belirginleştiren yapımlara imza atmışlardır. “(...) küçük roller bile büyük ustalıkların sergilendiği takım oyunculuğuyla, sahne üstünün her boyutunda gerçekçiliği merkeze alan bir anlayışla ve uzun masa başı dramaturjilerine dayalı, titizlikle ayrıntılandırılmış aksiyon”(Karaboğa, 2010, s. 23) anlayışıyla önemli bir kırılmanın başlangıcı olmuşlardır. Bu kırılma, biçimsel bir değişiklikte kalmayıp kökten bir değişimin imkanını sorgulatarak öğrenilebilir, üzerine çalışılabilir bir *Sistem* arayışını beraberinde getirmiştir. Stanislavski *Sistem*'i, oyunculukta yaşanan duygulanımların yetenek ve kabiliyetten öte, üzerinde çalışılabilir, tekrar edilebilir, öğrenilebilir olmasına duyduğu ihtiyaçtan gelmektedir. Oyuncu, çalışarak yeteneğinin ötesine geçebilir ve gelişebilir. Bu görüş, Stanislavski'nin kariyerinin temelinde bulunan “insana olan inancından” (Cole, Chinoy, s.449) gelmektedir. Ona göre insan iyileşebilir, gelişebilir bir özelliğe

sahiptir ve yalnızca koşullar altında şekil almaz, aynı zamanda koşullara yön verebilir, belirleyebilir özelliklere sahiptir. Hakikatin görünür hale getirilmesine, gerçeğin, sahici olanın tüm detayıyla ele alınmaya çalışılmasına verdiği önemi burada görmek mümkündür.

Stanislavski *Sisteminin* temeli, “psikolojik gerçekçilik” üzerine kurulmuştur. Başlangıçta, duygulanımların gerçekliği derinlerde, psikolojiden kaynaklanan reaksiyonlarda aranmıştır. Karakterlerin melodramatik metinlerdeki gibi iyi ve kötü olarak tek boyutluluktan çıkartılıp tüm çelişkileriyle birlikte analiz edilerek sunulması / yaşanması yönüne odaklanılmıştır. Burada, Stanislavski’yi özgün kılan, Freudyen psikanalizin henüz yayılmaya başladığı bir dönemde, oyuncularının eğitiminde karakterin psikolojisine, bilinçaltına ve bunun bedenlenmesine verdiği önemdir. Psikolojik gerçekçilik, Stanislavski’nin oyunculuğu yöntemselleştirme sürecinin değişmez bir yapı taşı olarak kalmayacaktır. Stanislavski’nin amacı, hiçbir zaman oyunculuk için bir reçete oluşturmak olmamıştır. *Sistem*, teknik bir şablon olarak indirgenmeyecek ölçüde araştırmaya ve yenilenmeye açık olarak oluşturulmuştur. Stanislavski’nin psikolojik gerçekçilik anlayışından Fiziksel Aksiyon Yöntemine geçişi bir çelişkinin değil gelişimin işareti olarak algılanmalıdır. Fiziksel Aksiyon Yöntemi, “fiziksel eylemlerin doğru icrası, mantığı ve ardışıklığı yoluyla bir oyuncunun en derin, en karmaşık duyguların ve coşkusal deneyimlerin içine gireceği” (Toporkov, 1998, s. 87) anlayışıyla temellenmektedir. *Bir Rol Yaratmak* isimli kitabında Stanislavski, fiziksel aksiyonun duygulanımı sağlamasını şu şekilde ifade eder: “Sahne üzerine çıksaydınız ve derhal aksiyona girseydiniz, yani o anda sizin için ulaşılabilir olan şeyi yapsaydınız daha iyi hissederdiniz. O aksiyonu takiben duygularınız için o anda ulaşılabilir olan şey neyse doğal biçimde vücudunuzla uyum içerisinde ortaya çıkacaktır” (Sanislavski, 1999, s. 266 - 267). Böylece Stanislavski, fiziksel eylemin sağlayacağı duygulanımın, oyuncunun yaratıcı doğasına hakim olmasıyla sanata dönüşebileceğini belirtir.

İster psikolojik gerçekçilik anlayışıyla duygulanım ve fizikselleştirme olsun, ister fiziksel aksiyon yoluyla duygulanım olsun Stanislavski *Sistemi* için önemli olan rolü yaşama sanatıdır. Teknik, yalnızca rolü yaşama yolunda oyuncu için yol gösterici bir alan açma amacı taşımaktadır. “Stanislavski tekniğe bir sonuç değil, bir keşif yolu, bir süreç olarak bakar. Onun hedefi, doğal yaratıcılığı belirleyen yasalara hakim olabilmektir” (Karaboğa, 2010, s. 61). Stanislavski, rolü yaşamada oyuncunun

önüne çıkabilecek sorunlardan kurtulması adına konsantrasyon, inanç ve gerçeklik duygusuna dikkat çekerek, nefes teknikleriyle oyuncunun gerginliğinin önüne çıkılabileceğini dile getirir. Aynı zamanda dikkatin odaklanmasını sağlamak için de eylemi yapmaya inancı sağlayıcı bir amaç bulunması gerektiğini vurgular. Böylelikle oyuncu, seyirci ile olan ilgisini keserek kendine ve sahne üzerinde olan her şeye odaklanarak rolünü yaşamayı sağlayabilir. Oyuncunun bir role hazırlanırken üzerinde çalışması gereken noktalardan birisi olarak metnin verili koşullarının detaylı analiz edilmesi, Stanislavski'nin hassasiyetle üzerinde durduğu bir alan olmuştur.

Verili koşulların analizi, yalnızca diyalog, mekan, zaman ve sahneye giriş çıkışın takibinden öte, yazılmayanın, söylenmeyenin altındaki nedenleri analiz etmeyi de kapsamaktadır. Buna hem oyunun geçtiği, tarihsel, toplumsal arka planı kapsayan dışsal etkilerin araştırılması hem de söylenemeyenin altında yatanın deşifre ve analiz edilmesini sağlayan bir *altmetin* çalışması da diyebiliriz. Stanislavski, oyuncularından çalıştıkları karakterlerin söylemediklerinin ya da söyleyemediklerinin altında yatanı bulmalarını ve oynarken bunu belirgin etmelerini öğütler. Söylenmeyen ya da metinde yazılmayanın deşifre edilme sürecinde oyuncunun bu boşlukları verili olandan çıkartıp eksik noktaları hayal gücü ile doldurması beklenmektedir. Böylelikle sözle ifade edilemeyen, bilinçaltında gizlenen şeyler oyuncu tarafından doğru aksiyon ve duygulanımla ifade bulmaktadır: “Yaşamda insanlar genellikle deneyimlerini gizlerler. Tiyatroda gerçek deneyimler ifade edilmek zorundadır” (Moore, 2006, s. 46). Bu ifadeden hareketle, Stanislavski'nin yaşama sanatına verdiği önemin insana verdiği önemden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Stanislavski için tiyatroyun gelişimi, oyunculuğun gelişimi, insanın gelişimi aynı değerdedir. Bu bağlamda *parrhesia*'yı hatırlayabiliriz. Stanislavski'nin gerçekçiliğe verdiği önem, meydana çıkması ve onarılması gereken, kanıksanan ve yaşamın düzenini bozan hakikatlerin ortaya çıkması isteminden gelmektedir. Bundan dolayı hakikati dile getiren metinler kadar, o hakikati görmekte ve görünürleştirmede ustalık kazanması gereken oyuncunun konumu da önemlidir.

Stanislavski'nin dram sanatına yaptığı en önemli katkılardan biri oyunculuğu esinle ve yetenekle açıklanan rastlantısal konumundan çıkartarak, yaratıcı sanatçı konuma getirmiş olmasıdır. Stanislavski hayattayken çıkan iki kitabı *Bir Aktör Hazırlanıyor* (1996) ve *Sanat Yaşamım* (1992) bitmemiş ve kendine göre de yaşam devam ettikçe bitmesi mümkün olmayan bir *Sistem*in ilk halini anlatmaktadır. Prova

notları, çalışma notları, makaleleri düzenlenip bir araya getirilerek ölümünden sonra çıkan *Bir Rol Yaratmak* (1999) ve *Karakter Yaratmak* (1981) kitaplarında ise *Sistem* üzerine süren çalışmalarını, gelişen fikirlerini takip etmek mümkündür. Stanislavski'nin eserleri dışında ve *Sistem*'in sonrasında geldiği, geliştiği noktaları ise öğrencilerinden ve sıkı takipçilerinden görülmektedir. Stanislavski'nin Amerika'da yayılmasını sağlayan Moskova Sanat Tiyatrosu'nun yaptığı turnelerde sergilediği oyunların etkileyiciliği; iyi bir oyuncusu, öğrencisi olan Michael Chekhov'un kurduğu atölyeler olmuştur. Bu süreci hızlandıran diğer bir etken ise Stanislavski'nin eserlerinin İngilizce olarak basılmasıdır. Bu süreç sonucunda *Sistemi* çalışan ve onu geliştiren isimler oldukça artmıştır. Michael Chekhov da Stanislavski'nin en iyi öğrencilerinden biridir ve aynı zamanda Moskova Sanat Tiyatrosu içerisinde kurulan ilk atölyenin eğitmenlerinden birisidir. Temeli, Stanislavski'den gelse de bazı belli başlı prensipler ve teknikler bağlamında Stanislavski'den ayrılarak *Oyuncuya* adıyla kendi tekniğini oluşturmuştur. Stanislavski *Sistem*'inden ayrı gözüken ilk nokta, oyuncunun duygularını hareketlendirmesi amacıyla kendi yaşamından duygulanım yaratan anları kullanması anlamına gelen “coşku belleği” yerine imgelemi yerleştirmiş olmasıdır.

Hayal gücü, aslında Stanislavski *Sistemi* için de önemli bir konuma sahiptir ancak “Chekhov araştırmalarına devam eder ve; “hayali beden”, “hayali merkezler”, “atmosfer” ve özellikle “psikolojik jest” gibi yeni başlangıç noktaları keşfeder” (Chekov, 2014, s. 249). İmgelem, hatırlama yoluyla gerçeği, olduğu gibi düşünmekten çıkararak, detaylandırarak biçim verilir, büyütülebilir hale getirmektedir. Chekhov, oyuncularına gerçek, yaratıcı duygulara hayal ederek, hayal güçlerini kuvvetlendirerek ulaşabileceklerini öğütler. Bunun için de imgelemleri üzerine çalışmalar, egzersizler üreterek bir kelimedenden, bir davranışa kadar ilham alıp üzerinde çalışabileceği çok geniş imkânlar alanına sahip olduğunu belirtir. Bu perspektiften bakıldığında oyuncunun kendi deneyimlerinden çıkartacakları duygulanımları, yaratıcılıkları kısıtlı bulma nedenini anlayabiliriz. *Atmosfer Tekniği* ile Chekhov, atmosferin görülmesi de insanın duyuları üzerindeki etkisinin altını çizerek, oyuncuların, oyunun verili koşullarını imgesel olarak atmosfere uyumlu bir biçimde, incelikli bir yaratıma dahil olmalarını ister. Oyuncu, bir yandan bu atmosferden etkilenirken diğer yandan bu atmosferin oluşumunda da etkide bulunur. Sahne atmosferinin içine giren oyuncunun duyguları ve hareketleri bütünlükle bu

atmosferden beslendiğinde doğallıkla hareket eder oyuncu. Yani oyuncu, mutluluk duygusunu hissetmek, duyumsak için kendini zorlamak yerine içerisinde bulunduğu atmosferi derinlikle imgeleyerek bu duygunun ortaya çıkmasını rahatlıkla sağlayabilir hale gelir (Chekov, 2014, s. 91 - 100).

Michael Chekhov, Stanislavski *Sisteminin* son dönemlerine denk gelen, bir duyguyu yaratmak adına oyuncularından, önce bir fiziksel eyleme geçip, o eylem sayesinde duygularının tetikleneceğini ifade eden fiziksel aksiyon tekniğinin daha gelişmiş bir versiyonu olarak “nitelik” tekniğini oluşturmuştur. Chekhov fiziksel bir eylemin, şüphe, imtina etme, özen gösterme gibi niteliklerle icra edildiğinde duyguların harekete geçebileceğini ifade eder. Chekhov’un oyunculuk çalışmaları için en özgün icadı “psikolojik jest”tir. Psikolojik jest tekniği için önemli olan ilk adım, karakterin ne istediğinin, amacının ne olduğunun belirlenmesiyle atılır. Psikoloji jestin “amacı sizin bütün içsel yaşamınızı etkilemek, kışkırtmak, şekillendirmek ve sanatsal amaçlarınız ve niyetlerinizle uyumlu hale getirmek”tir (Chekov, 2014, s. 107). Psikolojik jest, oyuncunun sahneden önceki hazırlık aşamasında çalışma sürecinde oynayacağı karakteri anlamak için başvurduğu bir tekniktir. Karakteri oluşturma sürecinde oyuncunun, karakteri en ince detayına kadar anlamasını, geliştirmesini sağlayarak oyuncuyu, karaktere yakınlaştırma görevi görür. Bu tamamen kişiye özgü bir yaratım sürecidir, imgelemin biricikliği dolayısıyla oyuncunun özgüllüğünden beslenir. Hayal gücü ile detaylandırđı alanın içerisinde, yine imgelemine kullanarak detaylandırđı karakterinin özelliklerini görünür hale getirebileceği doğru bir psikolojik jestin icadı, Chekhov için oyuncunun yaratıcılığına hız kazandıran pratikler bütünüdür. Hayal gücü, Chekhov için yaratıcı ve özgürleştirici bir pratiktir. Oyuncu, kendi imgelemine kuvvetlendirerek, kendini deneyimlerinin bilgisiyle kısıtlamayı bu özgürlüğe sahip olabilir. İmgelemi, oyuncunun eğitiminde önemli bir konuma yerleştiren Chekov, bu sayede oyuncuyu özgürleştirip yaratıcılığına alan açmıştır. Verili olanın, bilinenin, tanıdık olanın sınırlarından kurtuluğu sağlayan imgelem, hakikatin, gerçeğin ifadesini kuvvetlendirmektedir. Seyirci karşısında oyuncunun, *parrhesia*’yı hem oyunun söylemi çerçevesinde hem de kendi eylemindeki sahici konumuyla gerçekleştirme imkanını sağlamaktadır.

Stanislavski, çağdaşlarına ve kendisinden sonra gelen birçok teorisyene ilham olmuş bir isimdir. Onun Sistemi, oyunculuğun sistemli bir biçimde öğrenilmesini

hedefleyen özgül tekniklerinden belki de ilki olması dolayısıyla kimi teorisyenlere yeni bir teori oluşturma sürecinde dayanak olurken kimi teorisyenler için de antitezini oluşturma ve başka bir tiyatro estetiği inşa etme sürecinde ilham olmuştur. Lee Strasberg de “metot oyunculuğu” isimli oyunculuk anlayışının temelini Stanislavski *Sistemine* dayandırarak oluşturan isimlerden biridir. Strasberg,

Stanislavski'nin ‘fiziksel aksiyon yöntemi’ni geliştirmeden önce kurduğu ilk stüdyosunun oyuncularını Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya’dan aldığı derslerden hareketle, bir role gerçeklik kazandırmak için, oyuncunun kışkırtıcı ya da imgesel anılarından yola çıkmasını savunur. Oyuncu, kişisel anılarından bir repertuar oluşturmaya ve oynayacağı karakter için bu anıları yardıma çağırarak gereken ruh halini yakalamaya zorlanır. (Karaboğa, 2010, s. 79)

Oyunculuk eğitiminin temelinden de anlayabileceğimiz gibi Strasberg, Stanislavski'nin son dönemlerinde üzerinde durmadığı, hatta kullanmadığı ‘coşku belleği’ tekniğinden faydalanır. Oyuncuların sahici duygular yaratması adına, kendi anılarından faydalanarak duygularını harekete geçirmesinde ısrarı, sonraları Strasberg’in birlikte çalıştığı isimlerle yollarını ayırmasına sebep olacak kadar vurgulu ilerlemiştir. Strasberg’in metot oyunculuğu belirgin bir biçimde ve ıslarla Stanislavski *Sisteminin* gelişimini görmezden gelerek kendi anlayışında sabitlemiştir. Buna karşın, Broadway ve Hollywood’da bir dönemde oldukça etkili çalışmalar yapmıştır. “Coşku Belleği” tekniği duygulanımı sağlamak adına etkili olsa da oyuncuların özellikle kendi yaşamlarında üzülmelerine, ağlamalarına sebep olan anılardan faydalanarak duyguyu yakalama çabaları bir süre sonra duygusal yorgunluğa, hatırlanan anının üzüntüsüyle duygusal yıpranmaya sebebiyet vermeye başlamıştır. Zaman zaman oyuncuların ağır ve yoğun duygunun etkisinden çıkamadığı da gözlenmiştir. Bunun yanında özellikle ağlamak için başvurulan üzücü anıları hatırlamak, bir süre sonra tesirini kaybetmeye başladığından, oyuncuyu daha da yıpratıcı ve giderek yaratıcılıktan uzaklaştırıcı bir çabalama süreci oluşturmaktadır. Her ne kadar duygusal sahiciliği sağlamak adına başarılı olsa da “metot oyunculuğu”, ilhamını aldığı *Sistemin* önemseydiği hayal gücü, imgelem, fiziksel aksiyon ve verili koşulların altında yaratıcı davranış üretme kısımlarında kendini zamanın değişimine kapatmıştır diyebiliriz.

Tiyatroya ve oyunculuğa Stanislavski kadar etkili bir iz bırakan diğer isim Jerzy Grotowski'dir. Çeşitli konuşmalarında da özellikle Stanislavski'nin "fiziksel aksiyon yönteminin" kendisi için bir çıkış noktası olduğunu belirtir. Çıkış noktasını aldığı Stanislavski'den ayrılan iki yönünden şöyle bahsedebiliriz, ilki; "(...) kendi zamanının koşulları nedeniyle, gündelik davranışlar dizgesi içinde kalmış ve doğallık arayışı çalışmalarını kısıtlamıştır. Yani, Stanislavski gündelik, doğal davranışlarla ilgilenmiştir, kendileriye, gündelik davranış kalıplarının kırılması ya da aşılması yönünde hareket ederler" (Karaboğa, 2010, s. 83). İkinci yön ise, Stanislavski'nin davranışın altında yatan nedenlere, onların fizikselliğinden daha fazla önem atfetmesidir. Grotowski için hem fizikselliğin altında yatan nedenler ve hem de bu nedenlerin anlamlı davranışlara, fizikselliğe bürünmesi aynı ölçüde önemlidir. Bu açıdan baktığımızda Grotowski'nin tiyatro ve oyunculukla ilişkisini oyun çıkartmaktan ziyade bir araştırma, laboratuvar misyonuna sahip olduğunu görmekteyiz. Oyunculuk üzerine çalışmalarını oluştururken etkilendiği düşünceler arasında Zen ve Tao öğretileri gibi kendi dönemindeki psikolojik gelişmeleri de yakından takip eder:

'kolektif arketipler' veya 'kolektif bilinçdışı' konusundaki keşifleriyle Carl Gustav Jung'dan ve bedeninin zihinden farklı bir hafıza sistemine sahip olduğuna dair görüşleriyle de Wilhelm Reich'dan etkilenir. Mitlerle yüzleşme, gövdesel hafıza ya da maskelerden sıyrılma konusundaki çıkarsamaları büyük oranda bu iki bilim adamının etkilerini taşır. (Karaboğa, 2010, s. 86)

Grotowski, tiyatro üzerine düşüncelerini ve biçimlendirdiği oyunculuk anlayışını *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* (2016) isimli eserinde ifade eder. Yoksul bir tiyatro adıyla betimlemeye çalıştığı, kostüm, dekor, makyaj gibi tiyatronun anlam parçası olan unsurlarını minimum düzeye indirerek, tiyatronun esas parçası olarak gördüğü oyuncu ve seyirci üzerine odaklanmaktadır. İlk hedefi ise oyuncunun kendisidir: "Tiyatro –oyuncunun tekniği, yaşayan organizmanın daha yüksek güdüler için çaba gösterdiği sanatı yoluyla -bütünleşme denebilecek şey, maskelerin fırlatılıp atılması, gerçek tözün açığa çıkarılması-, yani fiziksel ve zihinsel reaksiyonların bir bütünlüğü için fırsat verir" (Grotowski, 1992, s. 1). Grotowski için düşünce ve eylemin birliğini, bütünlüğünü sağlamak günlük yaşamda insanın düşüncesi ve eylemleri arasına giren yargıları, sınırları, maskeleri kaldırmanın tek yoludur.

Düşünce ve eylem arasındaki mesafenin azalması, kişinin gündelik maskesinden sıyrılarak, kendine dair olan mahrem deneyimi paylaşmasını sağlamaktadır. Grotowski'nin tiyatroyu bu biçimde tanımlaması, Sokrates'in *parrhesiastes* olarak diyaloglarda kabul görmesini sağlayan ve düşünce ile yaşam arasındaki tutarlılığa benzer bir ilişkiyi rahatlıkla anımsatabilir. Grotowski için gerçeği, hakikati dile getirmek onu dile getirenin gerçekliğinden gelmektedir. Bu nedenle de hakikati dile getiren oyuncunun eğitimi bu doğrultuda biçimlendirilmiştir. Oyuncu, dile getirdiği hakikati önce kendinde keşfetmeli yahut oluşturmalıdır. Seyirciyle kurduğu, hakikati görünür hale getirme çabası ancak böyle bir dürüstlük neticesinde meydana gelebilir.

Stanislavki gibi Grotowski'nin tiyatro estetik anlayışı da günlük yaşamla ilişkide etik bir tutum taşımaktadır. Grotowski için oyuncu, çalışma sürecinde edindiği becerileri, alkış, ün, şöhret, para için yapmamalı ve kendine dair girdiği mahrem olanı paylaşma ve dönüşümün imkanını işret etme pozisyonundan asla uzaklaşmamalıdır. Bunu oyuncuyla girdiği çalışmalarında “nasıl yapmalıyım?” sorusundan ziyade “bunu yapmamı engelleyen nedenler nelerdir?” sorusunun cevabına ulaşmayı hedeflemesinde görebiliriz. Bedenin esnekliği üzerine, oyuncunun sesini kullanımına, boğumlama tekniklerine verdiği ağırlık, bahsettiği engellerin önüne geçme çabasının bir parçası olarak düşünülebilir. Oyuncu, kendi bedeni söz konusu olduğunda, az da olsa her şeyi yapabilme potansiyeline sahip olacak biçimde kendisini yetiştirmelidir. Beden, oyuncunun sahneye çıktığında bütünlüğünü vermesini, mahremini paylaşmasını engellemeyecek kabiliyette olmalıdır. Grotowski'nin seyircinin seyir tecrübesini de oyun icrasının içine dahil eden bir anlayışı vardır. Oyuncunun kendi sınırlarını zorladığı, maskelerinden, fazlalıklarından arınıp sahnede mahremini paylaşır noktaya gelmesi seyirci için bir davet niteliğindedir.

Sahne, iki canlı organizmanın –oyuncu ve seyircinin-, gündelik hayatın bataklığında devinen iki insanın karşılıklı ilişkisine dayanan niteliği sayesinde, bu hayattan kurtuluş için bir fırsat verir. Öncelikle, oyuncular topluluğunun oluşturduğu cemaatçi yapı içerisinde karşılıklı maskelerin atılması sağlanır ve sonrasında, gösteri aracılığıyla seyirci de bu cemaate katılmaya davet edilir. (Karaboğa, 2010, s. 121)

Dr. Faustus (1963) oyunu sahnelemesinde, seyirci Dr. Faustus'un son yemeğinin konukları olarak konumlandırılmıştır. Böylelikle seyircinin hem şahit hem de katılımcı olması sağlanmaya çalışılmıştır. Seyirci, parçası olduğu şeyin içerisinde kendi konumunu soru altına çekme imkanı sağlayabilir. Kendisi de artık bakışın kendi üzerine döndüğü bu alanın eylem çağrısına dahil olmuştur. Hakikat yoluyla maskelerden arınma oyununun bir parçasıdır.

Seyircinin seyir konumunu problem haline getiren ve sahnedeki yapım ile seyirci arasında etkileşim ve hatta dönüşüm alanı sağlamak amacını güden tiyatro teorisyenlerinden bir diğeri Bertolt Brecht'tir. Brecht, öncesinde bahsettiğimiz teorisyenlerin ortak özelliği, sahiciliğin, derinliğin sağlanmasıyla seyircide bir tesir yaratmak iken Brecht için görsel ve duyuşal sahicilik dönüşümü tetikleyecek etkiye sahip değildir. Seyircinin izlediği oyunun duyuşal atmosferine kendini kaptırmayıp, sahnede olup biteni "neden sonuç ilişkisini" kaçırmayarak izlemesi Brecht için daha önemlidir. Bu nedenle metinlerin yapısından, sahneleme biçimine ve oyunculuğun nasıl olması gerektiğine dair kapsamlı bir tiyatro anlayışı vardır. Tiyatronun haz veren eğlenceden başka bir şey olmadığını, olmaması gerektiğini düşünür. Seyircinin haz veren şeyin peşinden gitmesine dair sahip olduğu tutkunun önemsenmesi gerektiğini vurgular. Diğer teorisyenlerle kıyaslandığında Brecht'in başlangıç noktasının tiyatronun mutfağı olmadığını söyleyebiliriz, o daha çok oyun yazarı ve şairdir. Bu yüzden Brecht'in tiyatro üzerine çalışmaları, oyunların sahneleme süreci ve oyunculuk çalışmalarından çok sanat ve edebiyat kuramları tartışmalarıyla beraber ilerlemiştir. Diğer teorisyenlerden ayrılan özelliklerinden biri de, Brecht'in oyuncu olmamasıdır. Brecht'in daha çok ilgilendiği kısım metnin sahneye koyuluş biçimi ve bu biçimin kuramsal, siyasal altyapısıdır. "Epik Tiyatro tanımı, daha çok, bir metnin nasıl sahneye getirileceğine ilişkin bir tiyatro tavrını içerir ve oyunculuk, diğer sahne öğeleri gibi (dekor, kostüm, müzik vb.), bu anlayışın tamamlayıcı ya da destekçi bir unsur olarak değerlendirilir" (Karaboğa, 2010, s. 176). Brecht için oyuncu, oyunun tüm unsurlarının bedenlenmesini, dile gelmesini sağlayan önemli bir parçadır. Brecht'in oyunculuk anlayışı ya da oyuncudan beklentisi onun toplumsal bakış açısının yansıdığı sahnelemelerinde ihtiyacını duyduğu işleve bağlı olarak gelişmiştir.

Bir görüş ve amaçtan yoksun hiçbir şey yansıtlamaz sahnede. Bilgisiz hiçbir şey sergilenemez. (...) Bir papağan ya da bir maymuna benzemek istemeyen oyuncu, çağının

toplumsal yaşam konusundaki bilgisine sahip olmak zorundadır, bunu da sınıflar arasındaki savaşıma kendisi de katılarak edinir. (...) Dolayısıyla, gereken bakış açısının seçilmesi, oyunculuk sanatının bir başka temel ögesidir ve bakış açısının tiyatro dışından seçilmesi gerekir. (Brecht, 1993, s. 79 - 80)

Brecht'in bu düşüncelerinde oyuncu hem sahne üzerinde hem de sahne alanı dışında düzenleyici bir ilke işlevi görür. Bertolt Brecht'in Marksist-Sosyalist bir sanatçı olması onun estetik anlayışında bütünlükle etki sahibidir. Oyunlarını bu şekilde oluşturuyor olması dolayısıyla oyuncularına, savaşımın dışında kalmamasını öğütlemesi (referans tarih) de bundan kaynaklanmaktadır. Toplumsal bir sirayete sebep vermek istediği oyunlarının, oyuncular tarafından dile getirildiğinde bu estetik anlayışla çelişkiye düşmemeleri gerekmektedir. Brecht'in tiyatrosunda oyuncu olmak için, onun metnini sunabilmek için Brecht'in estetik anlayışıyla paralel bir tutumda olmak önemlidir. Gerçekçi metinlerin çizgisel zamanı takip ederek karakterin dönüşümüyle ya da sürpriz sonla finale ulaşan sürükleyici yapısının karşısına epizotlar (episode) halinde kurduğu metinlerle çıkar. Epizotlar halinde ilerleyen metin, bir epizottan diğerine geçiş sırasında başlıkların önceden belirtilmesi ya da epizotta geçecek olan hikâyede yaşanacak olanların sahne başlamadan önce belirtilmesi, seyircinin sürpriz bir sona sürüklenmesinin önüne geçerek, metindeki sebep sonuç ilişkisini takip etmesini sağlamak amacı taşımaktadır. Epizodik yapının yanında oyuncular için oyun sırasında kullanmak adına "gestus" ve "yabancılaştırma efekti" kavramlarını geliştirmiştir. Bu kavramlar, Brecht tarafından sahnede oynananın oyun olduğunu seyirciye her zaman hatırlatmak amacıyla tiyatro alanına dahil olmuştur. Yabancılaşma efekti olarak, epizotlarla hikayenin bölünmesi, orkestranın sahnede görünür bir yerde konumlanması, dramatik anlarda bile toplumsal jest-davranış anlamına gelen gestusun oyuncu tarafından kullanarak seyirciyi yadırgatması örnek olarak gösterilebilir. "Yabancılaştırma kavramı Brecht açısından salt estetik bir öge olarak değil, aynı zamanda siyasal yönden öğretici bir düşünme biçimi önermesi açısından da işlevseldir"(Karaboğa, 2010, s. 204). Brecht'in yaptığı artık yeni bir tiyatro anlayışının gerekliliğini görüp, onun yapısını inşa etmektir. Brecht, "Olayların olup bittiği alanı, belli bir dönemdeki insanlar arası ilişkilerin tarihsel arenasını seyirciye sunmakla kalmayıp, ilgili alanın değiştirilmesinde rol oynayacak duygu ve düşünceleri yansıtan ve üreten bir tiyatro"

(Brecht, 1993, s. 59) arzusu taşımaktadır. Alanın değiştirilmesinde rol oynayacak duygu ve düşünceleri üretmek, onları kışkırtmak ve dönüşümünü sağlamak farklı bir perspektiften bakıldığında Kiniklerin agorada, tiyatrodaki kalabalık ziyafetlerde verdikleri kışkırtıcı vaazlarla arasındaki benzerlik görülebilir. Brecht'in metinlerindeki karakterlerin her şeye rağmen inadına aymazlıkları, uyanmamaları, sonuna kadar içinde savruldukları kanıksanmışlıklarını sürdürmeleridir seyirciyi kışkırtan, "bu kadar da olmaz!" dedirten. Foucault, Kinikler tarafından kullanılan üç *parrhesia* ilkesini şu şekilde belirtir; "eleştirel vaazlar", "skandala yol açacak davranışlar", ve "kışkırtıcı diyalog" (Foucault, 2012, s. 93). Skandal yaratma, ironiyle ifade etme, kışkırtma, rolleri tersyüz ederek konumları sorgulatma Kiniklerin kullandıkları *parrhesia* teknikleridir. Bu bağlamda, ironi ve kışkırtmaya örnek olarak Bertolt Brecht'in *Cesaret Ana ve Çocukları* oyununun 1949 yılında Helene Weigel'in Cesaret Ana karakterini canlandırdığı sahnelemesinden bir anı ele alabiliriz. Cesaret Ana, geçimini savaşın yarattığı kaos ortamından faydalanarak ticari kazanç elde eden bir kadındır. Onu ilgilendiren, savaşın öldüren, yok eden, siyasi sınırları altüst eden korkunç bir şey olması değil bu ortam sayesinde kazandığı paradır. Cesaret Ana'nın dilsiz kızı Kattrin, gece yapılan bir askeri saldırıya karşı köylüleri uyandırmak için kendi yaşamı pahasına trampet çalarak uyarıda bulunur. Kazanan köylüler olsa da yaşamını kaybeden Kattrin olmuştur. Kızının defin işlemleri için çantasından çıkardığı paranın tamamını vermeyi göze alamayan Cesaret Ana, pazarlık yaparak anlaşma sağlar. İlk bakışta, vicdansızlıkla tanımlanması olası olan bu sahneyi hem önceki sahnelerle, hem de sonrasında gelecek olan sahnelerle birlikte düşündüğümüzde seyircide yaratılmak istenen, her şeye rağmen aymazlığını bırakmayan, değişmeyen bir karakterdir Cesaret Ana. Tüm oyun boyunca yalnızca ticaretinin sürmesi için savaşın bitmemesini dileyen bu karakter, çocuklarının ölümüne sebep olanın savaş olmasına karşın, hala ticaretinin ve yaşamının sürmesinin bir yolu olarak savaştan beslenme konusunda fikir değişikliği yaşamaz. Hikayenin akışı bakımından bu aymazlık hem ironi yoluyla, hemde annelik imgesinin tersyüz edilmesi neticesinde yaratılan kışkırtma yoluyla seyircide bir etki yaratmaktadır. Bunun yanında Cesaret Ana'yı oynayan oyuncunun ilk sahneden itibaren para ile kurduğu haz verici ilişkiyi sembolize eden çantasına parayı yerleştirme biçimi olarak bulduğu yaratıcı jest (beline taktığı çantasını açıp, parayı havaya atıp çantasına düşürmesi ve çantasını memnuniyetle kapatması),

oyunun sonuna kadar çeşitli yerlerde elde ettiği kazançla tekrar edilir. Haz verici kazancı ifade eden bu jestin Katrin'in defin işleminde kendine kalan parayı çantasına koyması sırasında da kanıksanmış biçimde tekrar edilmesi yadırgatıcı bir yabancılaştırma efekti görevi görür. Hakikatin dile getirilmesi ya da *parrhesia* tiyatro sahnesinde yalnızca cümlelerle değil yaratılan bu biçimde kışkırtıcı sahne ve atmosferlerle de meydana gelmektedir. Seyirciye savaşın yıkıcılığının, insani olmayan bir şey olduğunun ya da siyasi hangi çıkarlara hizmet ettiğinin tiyatral bir biçimde nasıl ifade edilebileceğini böylece örneklendirebiliriz.

Tiyatro tarihinde önemli izler bırakmış olan teorisyenlerin çalışmalarını bir arada gördüğümüzde tiyatroya dair giriştikleri değişim çabalarında meselenin yalnızca tasarıma dayalı bir estetik anlayışından gelmediği gözüküyor. Tiyatronun en önemli unsurlarından biri olan oyuncunun eğitim süreci, sadece bir eğitim ve yeteneğin gelişimi olmaktan ziyade bir estetik anlayışının temsilcisi olarak önemli bir yerde durmaktadır. İster gerçekçi biçimi tercih edenler olsun ister gerçeği bir yanılsama ve kanıksama olarak görüp, gerçeğin sınırlarını büyütme adına çeşitli çalışmalar yaratma girişiminde bulunan teorisyenler olsun ortak noktalarından biri seyircide belli dönüşümü sağlamak olmuştur. Bu çalışmalar bize tiyatronun seyirciyle ya da insanla kurduğu ilişkinin azımsanamayacak bir kuvvete sahip olduğunu göstermektedir. Tiyatronun nasıl icra edildiği bu nedenle önemli görülmektedir. Dolayısıyla tiyatroyu yapanların kendilerini yaşamın önemli parçası olarak görmeleri yaşamda dönüştürmeyi amaçladıkları problemlere verdikleri önemden gelmektedir. Başka türlü bir yaşamın imkanı başka türlü bir estetik anlayış, teatral bakış geliştirerek mümkün görülmektedir.

Sanford Meisner, yukarıda çalışmalarına değindiğimiz teorisyenlerden tarihsel olarak sonraki yıllarda tekniğini oluşturmuş bir eğitmen olarak görüldüğü gibi tüm bu teorilerden, estetik anlayışlardan belli ölçülerde etkilenmiştir. Ancak Meisner Tekniği'nin biçimlenmesinde en önemli etkiye sahip olan isim Stanislavki olmuştur. Bu sebeple, Meisner Tekniği'nde oyuncunun duygularında ve davranışlarında sahici ve dürüst olması gereklidir. Gelen herhangi bir etkiyi gizlemeden onu anlamlı ve yaratıcı bir tepkiye dönüştürerek her şeyle ilişki halinde eylemde bulunmasıdır. Bu sözcükler, ne kadar genel kalsa da Meisner'in önem verdiği oyuncunun etkilenmeye açık ve tepki vermede dürüst olmasını sağlamaktır. Bu nedenle de Meisner Tekniği, her ne kadar temelini gerçekçi tiyatro anlayışından

alsa da onun yetiştirdiği oyuncuyu, yalnızca gerçeği metinlerde değil absürt metinlerden Brechtyen metinlere, sürrealist metinlerden klasik metinlere her türde oynayabilme becerisine sahip olarak yetişirmektedir. Bunu nasıl sağladığını bir sonraki bölümde Meisner Tekniği'ne daha detaylı değindiğimizde tartışmaktayız.

5. SANFORD MEISNER VE TEKNİĞİ

Sanford Meisner Tekniğinde oyunculuğun tanımı “verili ve hayali koşullar altında gerçeğten yaşamak”tır. Oyuncu, bahsi geçen koşullar altında, var oluşuna biçim veren kişidir. Ancak Tekniğin temeli üzerine konuşmaya başlamadan önce, oyunculuk tanımı içerisinde geçen “gerçeğten” kelimesine daha detaylı bakmakta fayda var. İngilizcesi *truthfully* olan kelimeyi, kapsadığı; gerçeğten, dürüst, samimi ve doğruluk anlamlarıyla birlikte düşünmek, Meisner'in oyunculuk tanımını daha detaylı görmemize yardımcı olur. Meisner, çalışmalarında ve oyunculuk üzerine konuşmalarında *truthfully* ve *reality* kelimelerini sıklıkla kullanır. *Reality* dilimize, gerçeğlik, gerçeğ, asıl, hakikat olarak çevrilirken; *truthfully* ise, gerçeğten, doğru bir şekilde, doğrusunu söylemek gerekirse, diye çevrilir. Gerçeğ, hakikat, doğru ve dürüst kelimeleri Türkçede birbiri alanına en çok giren sözcükler olduğundan Meisner'in tanımlarının çeviri sırasında anlam kaybına uğramaması adına, kelimelerin birbiri içine giren anlamlarına değinmek gerekir. Öncelikle *truthfully* kelimesinin Meisner'in oyunculuk tarifi içerisindeki anlamını, eylemde sahilik, samimiyet ve gerçeği olma anlamlarıyla birlikte içinde barındırdığını bilerek düşünmekte fayda var. Ancak *sahilik*, *samimiyet* ya da *dürüstlük* ve *reality*nin anlam karşılığı olarak karşımıza çıkan *hakikat* kelimelerinin temeli, kesinlikle dini ya da muhafazakâr bir ahlaki motivasyona işaret etmez. Sanford Meisner Tekniğinde ifade edilen sahilik, samimiyet, dürüstlük: eylemi ve davranışı üretme aşamasında oyuncunun, utangaçlık, çekingenlik, korkaklık, vs gibi içgüdülerini, dürtülerini kullanmasını engelleyen, sınırlandıran düşüncelerini ortadan kaldırıp, özgürce dürtülerini ve duygularını, bakış açısını ortaya dökebilmesi anlamını taşır. *Reality* ise görüntüde gerçeğe benzerlikten çok, gerçeğin tüm oluşum sürecini ifade eder. Meisner Tekniğinde gerçeğ, bir süreçtir ve bir oluşuma işaret eder. *Reality of doing* yani yapmanın gerçeğliği, dürtülmeye meydana gelen etkiyi temel olarak duygunun oluşumunu, bu oluşan duygunun ise oyuncunun bakış açısıyla yaratıcı bir davranış formuna dönüşerek ifade edilmesi anlamına gelir.

Oyuncuların egzersizler vasıtasıyla hakikatle kurdukları ilişkiyi bireysel çıkarımlardan başka türlü düşünmemizi sağlayacak olan eksen, Foucault'nun hakikat ve öznellik düşüncesinden gelmektedir. Foucault'nun hakikatin hakikatinden ziyade tarihselliğine inandığından söz etmiştik. Hakikatin tarihselliği her dönemin kendi hakikati olduğunu ifade ederken aynı zamanda, başka bir dönem içinde bu hakikatin bir karşılığı olmadığına da işaret eder. Foucault'ya göre "hakikatle ilişkiden bağımsız bir özne kuramı yoktur" (Foucault, 2017, s.16) ve hakikat ve öznellik üzerine çalışmasının amacını, "Kendiliğe ve başkalarına dair bir deneyim olarak öznelğin, hakikate ilişkin zorunluluklar ve doğrulama adını verebileceğimiz şeye ait bağlar aracılığıyla, nasıl kurulduğunu göstermek" (Foucault, 2017, s.17) sözleriyle ifade eder. Oyuncunun hakikat ile karşılaşması olarak ele aldığımız egzersizlere Foucaultcu bağlamda baktığımızda iki deneyim alanı söz konusudur. İlk deneyim alanı oyuncunun kendisi üzerinde çalışırken, onun üzerinde etki eden hakikat edimleri ile karşılaşma alanı ve onların altında ben kimim sorusunun cevabıdır. İkinci deneyim alanı ise oyunlardaki karakterlere çalışırken, o karakterlerin üzerinde etkiye sahip olan imgelerdir. Oyuncu bazen kendi zamanının metinlerinde, kendi zamanının toplumsal hakikatleriyle yüzleşirken, bazen de 14. yüzyılda geçen bir metinde, kişilerin yaşamsal hakikatlerini deneyimleme fırsatı bulurlar. Foucault'nun hakikatin tarihselliği fikri, dramaturjik bağlamda da karakterlerin, dönemin kendi spesifik koşulları altında nasıl işlediğini anlamamız açısından zengin bir bakış açısı sunar. Kendilik pratiklerinin "sadece, (...) bireyi kendine dair bilgiyle donatma iddiasına sahip olması değil, bu kendine dair bilginin de hakikate ve daha fazla bilgiye erişim şansı sağlama iddiasında bulunması" (Foucault, 2012, s. 91) dolayısıyla kendi üzerinde çalışma ve hakikatle kurulan ilişki bağlamında Meisner Tekniği egzersizlerine bakılabilir.

Sanford Meisner'in sanat anlayışının oluşumunda realizmin önemli bir tesiri olduğunu söylemek yanlış olmaz. Realizmle birlikte sanatta kuvvetlenen bilimsel bir analiz ve görme biçimi olabilme potansiyeli, özellikle tiyatrodaki önemli kazanımlar sağlamıştır. Realizmle birlikte sanat da, sanatçı da yalnızca bir maharet sahibi ya da kuvvetli el becerisi teknikleriyle donanmış kişi olmaktan çıkıp, gerçeğe kurduğu bağ neticesinde bir araştırmacıya dönüşmüştür. Realizmin tiyatrodaki oluşturduğu etki, oyunculuk eğitiminde de değişimi zorunlu hale getirmiştir. Bu değişimle birlikte oluşan iki önemli oyuncuk teknikleri ise Konstantin Stanislavski ve ondan ilhamla

gelişen Sanford Meisner'in oyunculuk teknikleridir. Realizmin bu iki tiyatro insanı ve oyunculuk eğitmenlerinin teorilerine yaptığı en büyük katkı, her şeyin her şey ile olan direkt veya dolaylı olarak bağlı yani ilişki halinde olmasıdır. Realizm, gerçeğin detaylarını, inceliklerini ve birbirinin nedeni ve sonucu olabilecek ilişkilerin diyalektik bağların görünür biçime gelmesini sağlamıştır sanatta. Stanislavski ve ondan ilhamla kendi oyunculuk tekniğini oluşturan Meisner'in oyunculuk teorisine, nedenler, sonuçlar, koşullar ve koşulların insan üzerindeki etkileri, insanın bu bağlar içerisindeki konumu ve tesiri önemli çalışma alanları olarak dahil olmuştur.

Realizmin kendinden önce hüküm süren romantizm akımında yıktığı en önemli şey, yalnızca görüntüde yaratılan, bir temsil olarak “gerçek”in yerine; koşullar, bağlar, nedenler ve sonuçlar dolayısıyla meydana gelen gerçeği koymuş olmasıdır. Gerçek belirli ölçütlere sahip, insanın dışında olan bir şey değil, insanın çabasının da işin içine girdiği, hem anlama sürecini hem de gerçeğin oluşturulma sürecini ifade eder artık sanatta. Tiyatroda, özellikle de anlamın bedenlendiği oyuncuda, realist çalışmalar bu perspektif dolayısıyla daha katmanlı ve disiplinlerarası bir çalışma programını gerekli kıldı. Anlamın tüm boyutlarını keşfetmek adına felsefe, davranışın toplumsal motivasyonunu anlama bakımından sosyoloji, bedenin reaksiyonları ve eylemlerini anlama bakımından fizik, kimya, biyoloji ve en önemlisi de duyguların, dürtülerin temelini anlama bakımından psikoloji, oyunculuk eğitiminin önemli parçaları olarak çalışma programlarına dahil olmuştur. Realizmle birlikte sanat, insana dair olanın tüm gerçekliğinin keşfedilebilmesi için organik bir laboratuvar alanına dönmüştür. Sanford Meisner'in oyunculuk anlayışının özünün oyuncunun “kendiliğinin özünden” geldiğini vurgulaması, realizmle bu düşüncenin başına işaret eder. Bu nedenle Meisner'in Tekniği her şeyden önce oyuncunun kendiliğinin yapısını yani duygularının özünü, dürtülerinin ifadeye dönüşünü önemseyen bir tekniktir. Meisner, gerçeğin ancak dürtülerde oluşabileceğini ve bu dürtülerle gelen etkiye açık olmakla dürüst, gerçek davranışın meydana gelebileceğini düşünür. Günlük yaşamda gerçeği yaşamak, onu dile getirmek çeşitli disiplin ve ahlaki gerekçelerle sınırlandırılmış olabilir, ancak sahne, özellikle de oyunculuk çalışmaları, bu sınırların tamamen geçersiz olduğu bir yerdir Meisner için. Meisner bunu: “Saygının oyunculukta hiçbir anlamı yoktur, anlamlı olan açık olmaktır” (Meisner, Pollock, 1990, Belgesel) sözleriyle ifade eder. Gerçek, ancak sınırlar kalktığında ve özgürce davranabilmeye meydana gelir, bu

yüzden “günlük yaşamda gerçeği söylemek ya da yapmak zorunda değilsiniz, ancak sahnede kesinlikle gerçeği yaşamak zorundasınız” (Meisner, Pollock, 1990, Belgesel) sözlerinde Meisner’in oyuncularından beklentisini ve tiyatroya bakışını görebiliriz.

Meisner Tekniği, gerçek hissin taklidinde ustalaşmak değil, gerçek hissin oluşturulmasında ustalaşmayı ifade eder. Gerçek duyguları ortaya çıkarabilecek şey ise etkidir. Açık olun der Meisner, izin verin size bir şey olsun çünkü gerçek tepki ancak açık olmanız koşuluyla sizde oluşan etkiden meydana gelebilir. Bu nedenle Meisner için dürtüler, üzerinde en çok çalışılması gereken “yer”dir. Dürtü, etkinin ilk kıvılcımının olduğu yerdir. Dürtü “bana bir şey oldu” anlamını taşır oyuncuda, bu olan şeyle bir şey yapmak, onu bir forma dökmek ikinci bir aşamadır. Ancak, gerçek duygunun ve eylemin dürtülerden gelmesi dolayısıyla, yine en önemli olan o ilk “bana bir şey oldu” anıdır. Dürtü nötrdür ve yalnızca ateşleyici bir kıvılcımdır. Parmakla bir kişiye dokunduğunuzda/dürttüğünüzde o parmağın bedendeki ilk hissidir. Dokunulan kişi bu hissi yorumlar, bu yorum oyuncu tarafından duygusal bir forma sokulur. Dürtünün yorumu duygulardır oyuncu için; “bana dokunuldu, bana bir “şey” oldu. Bana ne oldu? Sevindim” gibi bir sıralamayla oluşur dürtülmeden duygusal ifadeye dönüşüm süreci. Ancak bunun saniyeden çok saliseler içinde cereyan eden, çok hızlı bir etki ve tepki ilişkisi olduğunu unutmamak gerekiyor. Meisner Tekniği için bir spesifik bir temelden bahsetmek gerekirse bu kesinlikle dürtülerdir. Duyguları, kişinin dış dünyayla kurduğu en dolaysız bağ olarak tanımlayan Meisner, duyguların ortaya çıktığı alan olarak dürtüye bu nedenle büyük önem atfeder. Dürtü ve duygular herkeste vardır etkilenmek veya duygulanmak için entelektüel bir birikime gerek yoktur. Bu nedenle Meisner oyuncularına “beni bağırsaklarınızla dinleyin kafanızla değil” (Meisner, Pollock, 1990, Belgesel) uyarısında bulunur. Akıl, düşünce, fikir bir çok detayla dolu olabilir ancak dürtülerin harekete geçmesi için bunlara değil yalnızca açıklığa ihtiyacı vardır oyuncunun. Meisner “seni istiyorum der oyuncuya, statünü, anneliğini, babalığını, sorumluluklarını, sınırlarını değil yalnızca seni” (Meisner, 2009 kişisel ders notları). Oyuncudan talep ettiği “sen”, özgürce davranmasının önüne çıkan her şeyi bırakmış bir sendir. Çünkü dürtülmenin ve nihayetinde ortaya çıkacak olan gerçek duygunun önünde engeldir oyuncunun kafasındaki sınırlar ve nasıl görüldüğünün kaygısı. Bu nedenle Meisner: “oyuncululuğu öğrenmek 20 sene sürer, 19 senesi yanlış

alışkanlıklardan kurtulmakla geçer” der. (Meisner, Pollock, 1990, Belgesel) Oyuncularda en sık karşılaşılan yanlış alışkanlıklar ise çeşitli gerekçelerle kapattığı dürtüleri ve göstermeye çekindiği duygularıdır.

Artık dünya çapında bir üne sahip olan Meisner Tekniğini öğrenmek isteyen bir oyuncu, tamamen kendiliği üzerine adım adım çalışacağıın ön kabulüne sahip olmalıdır. Çünkü dahil olacağı eğitim biçimi, evrensel kurallarla örölmüş “bunları yaparsan oyuncu olursun” perspektifine sahip olmayan bir eğitimidir. Meisner Tekniğı, her bir kişinin özgüllüğüyle birlikte anlam bulan, organik bir eğitim biçimidir. “İnsanları hukuk, tıp, kimya ve hemen her meslekte eğitmek için standart ilkeleri ve ders kitaplarını kullanabilirsiniz ama tiyatro konusunda bunu yapmazsınız. Zira çoğu meslekte her kişi aynı araçları ve teknikleri kullanır. Oysa oyuncunun kullandığı ana enstrüman kendisidir. Dünya üzerinde her birey de bir diğerinden farklı olduğundan, iki ayrı oyuncuya, aynı şekilde uygulanabilecek evrensel bir kural yoktur” (Meisner, Longwell, 1987, s. XVIII). O halde nasıl bir eğitim biçimine sahiptir Meisner Tekniğı?

Meisner Tekniğı üzerine Meisner’in de gözetiminde yazılabilmiş tek kitap *Meisner on Acting*’dir. Bu kitabın yazılmış olmasına rağmen Meisner, Tekniğine dair bir kitap yazılabileceğine pek ikna olmaz: “Kitapta benim prensiplerim var ancak öğrencilerim yok” (Meisner, Longwell, 1987, s. XVIII) düşüncesine sahiptir. Çünkü Meisner Tekniğı, çalışılan öğrencilerle birlikte tamamlanan, egzersizler vasıtasıyla eylem ve etki-tepkiyle zenginleşen organik bir çalışma formudur. “Benim öğretmeye uğraştığım şeyi öğrencilerim de öğrenmeye uğraşırlar” (Meisner, Longwell, 1987, s. XVIII). Meisner Tekniğı bu uğraşın tamamıdır. Meisner’in çalışmaları oyuncuya “şu duyguyu böyle hissedersin, elini alnına koyduğunda üzgün olduğun belli olur. Aşağı bakarsan geçmiş, yukarı bakarsan geleceği düşündüğün anlaşılır” gibi kodlar vermez. Meisner, oyuncuları için kendilerinin, kendilerini keşfedebilmeleri ve pratik edebilmeleri için egzersizler üretir. Bu egzersizler organik bir yapıya sahiptir ve kesinlikle her oyuncuda farklı çalışır, farklı bir etki yaratır. Bunun nedeni yukarıda bahsettiğimiz, insanların birbirinden farklı olduğu gibi duygularının, dürtülerinin, hislerinin de birbirinden farklı olmasıdır. Çünkü duygular da tıpkı parmak izi gibi her insanda birbirinden farklı bir biçimde meydana gelir. “Sinir” bir duygunun kelime olarak tanımıdır, ancak sinir, duygu olarak her kişide farklı kuvvette ve formda

ortaya çıkar. Egzersizlerin organik yapısı kişiden kişiye değişen etkinin ve tepkinin farkına bağlı olmasından kaynaklanır ve Meisner Tekniğinin en mühim özelliği de budur. Oyuncu, kesinlikle oyuncular diye bir kümede değerlendirilip, eğitilemeyecek özgül bir yapıya sahiptir. Meisner Tekniği kendinin ne olduğunun keşfini ön plana koyan bir Tekniktir.

Kendinin bilgisi, kendi üzerinde çalışmak, kendini keşfetmek tiyatro oyunculuğu için neden önemlidir? Meisner için oyunculuk “kendini teatral olarak ortaya koymak, kendini gizlememek sanatıdır” (Meisner, Pollock, 1990, Belgesel). Kendiliğin Meisner Tekniğindeki önemi iki noktadan geliyor, birincisi: oyuncu kendini, bir makine gibi parçalar ve bağlar halinde görüp neyin ne şekilde meydana geldiğini kendinde anlama fırsatı bulur. “Ben dediğim şey nelerden oluşuyor? Bu nasıl oluştu? Bu nedenler, neden bu biçimde ifade buluyor bende?” gibi soruların cevaplarını arayan ve bulan oyuncunun, oyunculuk çalışmasının ilerleyen aşamasında çalışacağı karakteri gerçeklikle yaratabilmesi, kendi gerçekliğinin bilincinde olmasına bağlıdır. Oyuncunun kendi gerçekliği ne kadar komplike bir varlığa işaret ediyorsa kurmaca bir karakterin gerçekliği de o kadar komplikedir. Kendisini deşifre etmekte ustalaşarak, başkasını (karakter) deşifre etmeyi öğrenir oyuncu ve böylelikle tüm koşulları, duyguları, davranışlarıyla gerçeğe bağlı, gerçeğin bir imali olarak yaşayan karaktere nefes verebilir. Kendilik üzerine çalışmanın ikinci önemli noktası ise gerçekliğe karşı Meisner’in tutumundan kaynaklanıyor. Bu etik bir tutumdur. Oyuncunun kendi üzerine çalışarak kendinde keşfettiği, oluşturduğu bilgiyle, yaşamını yaşama biçimine taşması gereken bir bilgiyi içine alır.

Yaşam üzerimize çöker ve bizi ezer, tiyatro ise bize neye sahip olduğumuzu hatırlatır. En azından benim ilgilendiğim tiyatro yani izleyiciyi etkileyen, harekete geçiren tiyatro. Eğer bütünlüklü bir materyal üzerinde çalışıyorsanız insanların yaşamlarını tam anlamıyla etkileme şansına sahipsiniz. Fakat bugün çoğu oyuncu sadece ünlü olmak istiyor. Aktör olmanın şöhret ve parayla ilgisi olmaması gerekirdi. Aktör olmak “dini” bir çağrı gibidir, size insanlığa ilham verecek bir yetenek verilmiştir. Pembe dizi seçmelerine giderken bunu düşünün.

(Meisner, Pollock, 1990, Belgesel)

Ancak bu etik tutum daha çok tavsiye ve öneri gibi kabul edilmelidir. “Dini” çağrıdan kasıt ise ilahi bir göndermeden çok oyuncunun elindeki kuvvet olarak düşünülmemelidir. Elbette ki “iyi” insan olmak ve “iyi” oyuncu olmak arasında oldukça fark vardır. Ancak Meisner Tekniğinde yaşama akma ihtimali olan şey kendilikte ustalaşan insanın, yaşamı da bir ustalıklarla yaşaması ihtimalidir. Başka bir tabirle kendini tanıyan, kendi davranışlarını, tepkilerini tiyatro sayesinde çeşitli koşullar altında tecrübe eden kişinin, kendine dair edindiği bu davranışsal bilgilerin sahne üzerinde önemli ve işlevli olduğu kadar yaşamında da işlevli olabileceğine dair bir öneri. Artık gerçek bir anın, duygunun, sözün, davranışın anlamını kavramada ve kendinde bu gerçek anın tepkisini yaratmada ustalaşan kişi, yaşamındaki ilişkilerinde de rahatlıkla bu bilgiye ve tecrübeye yer verebilir. Yaşamlarında değişen, daha aktif bir eylem biçimi kazanan yaşayış biçimleri Meisner Tekniği çalışmalarına katılan bir çok oyuncunun hemfikir olduğu bir noktadır. Çalışmalar içerisinde yapılan egzersizler sayesinde kendilerini çeşitli alanlarda prova etmiş olmaları vesilesiyle yaşamlarında da bu değişimi sürdürmeye cesaret edebilirler oyuncular.

5.1. Kendilik Pratiği Bağlamında Parrhesia ve Meisner Tekniği

Egzersizleri

Araştırmanın bu bölümünde, Michel Foucault’da Kendilik Kaygısı ve Pratikleri başlığı altında detaylı bir biçimde değindiğimiz kendilik pratiği olarak *parrhesia* ile Sanford Meisner’in oyuncularıyla yaptığı egzersizler ilişkilendirilerek tartışılacaktır. Meisner’in oyunculuk tarifinde yer alan “yapmanın gerçekliği” (reality of doing) ve “gerçekten, doğrulukla, dürüstçe davranmak” (truthfully behave) ifadelerinden hareketle, yapılan egzersizlerde hakikati söyleme üzerine nasıl çalışıldığı incelenecektir. Oyuncuların eğitmen tarafından sağlanan egzersiz alanında, gerçek duygu ve davranışlarının ortaya çıkması, dile getirilen hakikat bağlamında kendilik pratiği olabilir mi sorusunun cevabı aranacaktır.

Sanford Meisner’in kendi adını taşıyan Tekniğinin çalışma programı çeşitli egzersizlerden oluşmaktadır. “Benim temel prensibim egzersizler vasıtasıyla oyuncunun kendiliğini bilmesi ve onu dışarıya çıkarabilmesidir” (Meisner, Longwell, 1987, s. xix). Dolayısıyla oluşturulan egzersizlerle eylem haline giren oyuncu, en

başından itibaren kendisi ve kendiliği üzerine çalışmaya başlar. Amaç, egzersizler sayesinde oyuncunun yaşamında tecrübe etme imkânı bulamayacağı kadar çok ve çeşitli duygunun oluşumuna alan sağlamaktır. Oyuncular egzersizler sayesinde davranışlarının kökünü tanıma fırsatı bulurlar. Kendilerinin nelerden etkilendiklerini, aldıkları etkinin hangi alanda, nasıl davranışa yansıtacaklarını kendi yaratıcı icatlarıyla oluşturma ve dönüştürme fırsatı bulurlar. Tiyatro çalışmalarında, bir davranışın en anlamlı ve orantılı biçimde oluşturulabilmesi için üzerinde defalarca çalışılması, başka yollar denemeye alan açması, yaşamda olması mümkün olmayan en önemli özelliktir. Meisner Tekniğinde, tiyatronun bu özelliğine ek olarak üzerinde çalışılan oyuncunun “kendiliği” olması onu diğer teknik çalışmalarından ayırır.

Egzersizler çeşitli koşullar altında kişinin/oyuncunun bir durum karşısında bakış açısının ve davranışlarını sınamak amacı taşır. Sınamanın mihengi ise gerçektir. Oyuncunun egzersiz alanı içerisinde öncelikle kendine karşı dürüst olmasını bekler Meisner. Kimseyi bir şeye ikna etmek, ne kadar yoğun duygular içerisinde olduğunun altını çizmek zorunda değildir oyuncu. Oyuncunun egzersizler içerisindeki tek görevi, kendine gelen etkiye sahici ve anlamlı tepkiyi vermektir. Meisner bu konuda “oyunculuk kendine ihanet etmektir” sözünü hatırlatır. İhanet, kendine rağmen gerçeği yapmaktır. Oyuncu utandığı ya da fazlasıyla mutlu olduğu bir anda kendini gizlemeyerek, dürüstçe anı yaşayarak bir itiraf ve dolayısıyla ihanette bulunur. Bu dürüstlük oyuncunun gizlenme alanını elinden alarak kaçış noktalarını kapatır. Ortaya çıkan şey ise dürüstlikle hakikati dile getirmek, başka bir ifade ile gerçekten yapmaktır. Dile getirilen hakikat, o an içerisinde oyuncunun ne hissettiğinin, ne düşündüğünün, aldığı etkiye karşı oluşan bakış açısının ve bunun davranışsal ifadesidir. Meisner, eylemi yüzleşmek olarak tarif ettiği için, girilen her eylem, oyuncunun o anki duygusunu ve bakış açısını anlamlı bir davranışla somutlaştırması gereken bir alandır.

5.2. Dinleme Egzersizi ve Dürtü

Meisner oyuncularıyla bir araya geldiği ilk çalışmasında “beni duyabiliyor musunuz?” sorusunu yöneltir çünkü dürtülerin uyarılması için duymak gibi sade bir alıcının varlığı yeterlidir. Eğer dürtülme gerçekleşmiyorsa başka bir ifadeyle hissedilmiyorsa bu dinlememekten kaynaklanır aksi takdirde dürtülme her an

gerçekleşebilir, problem, dürtülmeyi kaydetmemek, hissetmemektir. Meisner Tekniği çalışmalarının önemli bir kısmını dinlemek ve dürtülmek kaplar. Açıklıkla dinlenen her an özgül ve anlamlıdır ve anlamlı olan her şey bir etki, dürtü oluşturur. Yaşamda dürtülerimizle ilişkimiz daha çok bir otomatik tepki verme biçimde karşımıza çıkmaktadır ancak söz konusu oyunculuk olduğunda her gün yaptığımız yürüme eylemi de dahil olmak üzere en sade eylemden en komplike eyleme kadar insani olan her davranış yeniden icat edilip ustalaşılması gereken bir sanatsal andır. Bu nedenle oyunculuk çalışmalarında dürtünün otomatikliği değil nasıl meydana geldiği, ne şekilde ifade bulacağı tüm detayıyla oyuncunun idrakı altında gerçekleşmelidir. Meisner için oyunculuğun temeli yapmaktır ve yapmanın gerçekliği ancak açık olmayla alınan dürtüyle oluşan duygudan gelmektedir. Shakespeare'in "oyuncu her şeyi der" cümlesini burada anmak pekiştirici olacaktır çünkü oyuncu gelen dürtüyle bir şey yapar, onu somutlaştırır, içinde hissetmesi yetmez; doğru duygu, bakış açısı ve davranışla gelen hissini somutlaştırması gerekir. Eylem değişimi somutlaştırmaktır dersek Meisner için eylemin anlam ve önemini daha da vurgulamış oluruz.

Meisner Tekniğinin ilk çalışmaları dürtünün ne olduğu ve nasıl oluşturulabileceği ve dinlemenin ne anlama geldiği üzerine egzersizlerle başlar. Meisner için dinlemenin ilk ayağı ya da başlangıcı, kişinin/oyuncunun nerede olduğunu bilmesidir. Ben neredeyim sorusunun cevabı oyuncu için duygusaldır. "Ben neredeyim? Duyduklarım kafamı karıştırdı ve heyecanlandım" gibi bir duygusal cevaptan bahsediyoruz. Oyunculuk çalışması egzersizle değil oyuncunun her anında başlar Meisner için, çünkü boş an diye bir şey yoktur ve kişi/oyuncu farkında olsun ya da olmasın her an çevresindeki her şeylerden ya da karnının açıklığından, bağırsaklarının gurultusundan etkilenir. Yani her zaman duygusal olarak anlamlı bir yerdedir, yeter ki dinlesin ve kaydetsin. Bu nedenle "beni duyabiliyor musunuz?" sorusuyla öğrencilerinin duyularının çalıştığına emin olduktan sonra öğrencilerine "bu odada kaç tane ışık var?" diye sorar. Odadaki oyuncular, kendilerince saymaya başlarlar odalarındaki ışıkları ve Meisner'de dikkatlice onların nasıl saydıklarını gözlemlemeye başlar. Amaç kaç ışık olduğunun sayısal karşılığı değil, hangi sebeple ve sayma eyleminin nasıl yapıldığıdır. Meisner egzersizin sonunda "neden saydınız ışıkları?" diye sorduğunda, neredeyse herkesten "siz söylediğiniz için" cevabını alır. Ancak Meisner'in vurgulamak istediği "sen neden

yaptın, bunu biliyor musun?” sorusuna oyuncunun cevabıdır. Bölümün başında da bahsettiğimiz sağlıklı duyulara sahip olmanın, dürtülerin harekete geçmesi için yeterli olduğunu ispat eden bir egzersizdir Meisner’in oyuncularına yaptırdığı. Oyuncularından saymalarını isteyerek onları eyleme geçirmiş olup konsantrasyonlarını ışıkların üzerinde toplamıştır. Böylelikle oyuncular kaç tane ışık olduğunu bulmak için dikkatle eyleme başladıklarında, dürtüleri eylem dolayısıyla gelen bilgilerle tetiklenmeye başlar. Gerçekten yapılan bir eylemin yarattığı etkiyi ve dürtülmeyi anlayabilmeleri için oluşturan bir egzersizdir bu. Yapılan bir eylemde odaklanma ve dinleme sağlandığında dürtülerin uyarılması dışında bu egzersizin ve başlangıçta yapılan egzersizlerin birçoğunun yapmayı hedeflediği ikinci şey ise eylem haline geçen kişinin/oyuncunun kendiliğinin ortaya çıkmasıdır. Çünkü Meisner eğitiminin ilk yılında, karakter üzerine değil oyuncunun kendi duygu, his, davranış ve yaratıcılığı üzerine çalışır. Egzersizler sayesinde eyleme giren, çeşitli duyguları oluşturan ve onları davranışa çeviren oyuncular, bu vasıtayla kendi davranışlarını, nasıl etkilendiklerini ve nasıl tepki verdiklerini de takip edebilir ve biçim verebilir iradeye sahip olurlar. Mesela ışığı yerinden kalkarak saymak, durduğu yerde gözleriyle saymak, durduğu yerde parmağıyla saymak, eğer ufak bir göz kaymasıyla aynı ışığı ikinci kez sayıp saymadığından emin olmadan devam etmek ya da devam etmeyip baştan saymak vs gibi en az yapan kişi sayısı kadar farklı sayma biçimi ve sayma davranışı ortaya çıkar. Ancak egzersizin sonunda Tekniğe dair ortaya çıkan önemli bir nokta da eylemin sonunda kaç tane ışığın olduğunu doğru biçimde söylemekten ziyade, bir ışıktan diğerine geçerken oyuncunun hissettiklerinin ne olduğudur. Birden, ikiye geçerken oyuncu, birin ikiden farklı olduğunu kaçırmamalıdır. Işıkların hepsi birbirinin aynı özelliklerde üretilmiş olabilir fakat, onları sayan kişinin o ışıklara bakış açısı her zaman eylemin bir parçasıdır. Işığın yanıp yanmaması, tozlu veya temiz olması, ışıkların ne kadar mesafeye yerleştirilmiş olması gibi birçok özelliğinden dolayı bir, ikiden oyuncunun bakış açısı dolayısıyla farklıdır ya da farklı olmalıdır. Kişinin/oyuncunun kendiliğidir bakış açısı ve duyguları. Duyguların tıpkı parmak izi gibi kişiden kişiye farklı olduğunu dile getirmiştik, bu farkın ne kadar detaylarda, temelde saklı olduğunu böylelikle görmüş oluyoruz. Kişiyeye özel olan bu fark sayesinde oyuncu “gerçekten yaşama”yı kendisinin nasıl oluşturduğunu anlamaya başlıyor.

Basit bir sayma eylemi içerisinde oyuncu, yukarıda bahsettiğimiz tüm detayları kaydetmekle yükümlüdür. Bu nedenle eylemin başlangıcı ya da finali değil süreçtir önemli olan. Sayma eyleminin süreci tüm detayıyla duyumsandığında ve bu detayların bilgisiyle davrandığında oyunculukta ustalaşma söz konusu olabilir ancak. Yalnız bu ustalaşmadan tecrübe anlaşılmamalıdır çünkü Meisner Tekniğinde tecrübenin bir anlamı yoktur. Her eylem yeni, her an özgürdür Meisner çalışmalarında. Sayma egzersizi çalışma programı içerisinde defalarca oyuncular tarafından tekrar edilse de her sayma eylemi bir öncekiden farklıdır çünkü an bir önceki an değildir, duygunun oluşmasını sağlayan dürtü aynı kalitede değildir. Bu fark ben nerdeyim sorusunun cevabından kaynaklanır. Aynı egzersiz ertesi çalışmada yapıldığında, yapan oyuncu bir önceki günün duygusunda değildir çünkü. Bugün daha yorgun ya da daha heyecanlı olabilir bu da sayma eyleminin bir öncekiyle aynı olmadığını gösterir bir ispattır.

Dinleme ve dürtüyü kaydetme amacıyla yapılan başka bir egzersizi “gözlerinizi kapatın ve bana ne duyduğunuzu söyleyin” diyerek başlatır Meisner. Kapalı olan gözler işitme duyusuna odaklandırır oyuncuyu ve ne duyduğunu tanımlamak için aktif bir dinleyiciye dönüşür. Oyuncular duydukları ambulans sesini, insan sesini, egzoz sesini dile getirirler. Meisner söylemeden önce de benzer sesler aslında mekânı doldurmaktadır ancak Meisner oyuncularından gözlerini kapatarak seslere odaklanmalarını istediğinde, sesler oyuncular tarafından kaydedilmeye başlanır. Aslında der Meisner; *her an dürtülerinizi harekete geçirebilecek içsel ve dışsal bilgilerle dolu çevreniz, dürtülme için uğraşmanız yorulmanız gerekmez, dinlemeniz yeterli. Dinleyin, izin verin size bir şey olsun ve size olan şeyi ifade etmekte cesur olun, aslında oyunculuk bu kadar kolay.* Gerçekten dinlemek etkiyi de gerçek yapar ve gerçekten etkilenen oyuncunun yaptığı eylem de gerçek olur. Dürtülme, dışarıyla kurulan bir ilişkidir ya da başka bir ifadeyle dürtülme ancak bir ilişkiyle oluşabilir ve oyuncu her zaman ilişkide olan bir varlıktır.

5. 3. Pinch and Ouch /Çimdik ve Çıglık

Dürtülerin nasıl oluştuğu ve çalıştığı üzerine başlangıçta yapılan egzersizlerden biri de *Pinch and Ouch* yani çimdik ve çıglık olarak Türkçeleştirilebileceğimiz egzersizdir. Eylemin gerçekliğinin, gerçek bir etkiden oluşabileceğini kerelerce ifade etmiştik ancak bunu bir kez de Meisner’in sözleriyle

ifade edecek olursak “sana bir şey olmadan bir şey yapma” diyerek oyuncularına yaptığı uyarıdan bahsedebiliriz. Sayma ve duyma egzersizlerinde dürtülmenin oluşumunu tek başına kaydeden oyuncu bu egzersizde, gelen etkiye vereceği tepkiyi oluştururken ikinci bir şey veya kişinin ne kadar önemli olduğunun farkına varmaya başlar. İkinci varlığın yarattığı etkinin nasıl oluştuğu ve verilen tepkinin nasıl olacağı anlamak üzerine oluşturulmuştur bu egzersiz.

Oyuncu yanındaki kişiye parmağının ucuyla dokunur. Bu dokunuş dokunulan kişide bir dürtü, his oluşturur. Dokunulan kişide oluşan bu etki neticesinde meydana gelen his ve duygu, verilecek olan tepkinin temeli olur. Verilen tepki, dokunan ve dokunulan kişinin ilişkisini belirgin ederek, dokunulmanın bakış açısı ile bağlantılı ve orantılı bir biçimde eyleme dökülür. Çimdik ve Çıglık egzersizinin bir başka ifadesi de etki-tepki egzersizidir. Egzersizin amacı, biri parmak ucuyla dokunduğunda bundan etkilenen kişinin vereceği tepkinin, dokunuşla orantılı bir ilişkiye sahip olarak oluşturulmasıdır. Kabaca amaç, parmak ucuyla dokunan kişiye verilecek tepkinin, balyoz vurulduğunda verilecek tepkiyle arasındaki orantısal farkı oyuncunun kaydedebilmesidir. İki etki arasında bariz bir fark vardır, ancak bu egzersizde önemli olan kesinlikte tepkinin “etki” nedeniyle oluştuğunun ve bu etkiye tepki verilmesi gerektiğinin bilinmesidir. Bir oyuncu diğer oyuncuya parmağının ucuyla dokunduğunda, etki tamamen o an meydana gelendir. Etkilenen oyuncunun daha önce ona dokunulduğundaki hislerini hatırlaması ya da başka bir dokunuşa benzetmesinden değil, yalnızca o andan doğan dürtüyü duyguya çevirmesi gerekir. Meisner Tekniğinde oyuncunun anılardan gelen duygulanımlara ihtiyacı yoktur. Yapılan egzersizlerin amacı oyuncunun geçmişinden duygular kullanmadan yalnızca anı dinleyerek, tepki vererek ve hayal gücüyle duyguların oluşabileceği göstermektir.

Sade bir dokunuş oyunculukta anlamlı, bütünlüklü, bir parça andır. Dokunuş, dokunan kişinin niyetini, kimliğini, amacını, duygularını ifade eden anlamlı bir eylemdir. Dokunulan kişi, bu eylemin kapsadığı bilgilerle birlikte gelen etkinin bilgisiyle etkiyi somutlaştırır. Bakışımızı biraz genelleştirirsek en sade eylemden en komplike eyleme, yaşamda üretilen eylemler de bu detaylı anlamlara hatta çok çok daha fazlasına sahiptir. Yaşamda her eylemin etkisinin, tesirinin bu denli kapsamlı bir şekilde kaydedilmesi ve onlara göre bir tepki yaratılması ya otomatik gerçekleşiyor ya da genel anlamları kapsanacak şekilde gerçekleşiyor.

Ancak sahnede ya da çalışmalarda olmuş, bitmiş, hep orada olan bir anlam yoktur. Her anlam, anlamlı bir eylemle, davranışla, oyuncu tarafından yaratılır, oluşturulur.

Bu egzersiz içerisinde oyuncunun bilincine varması gereken en önemli şey ikinci bir varlık ile kurulan etkileşimde oluşan duygunun orantılı bir ifade ile davranışa dönmesidir. Tepki, kurulan ilişkinin koşulları altında şekillenir. Bu kısımda bir parantez açarak egzersizlerin birbiri içerisinde giren bir yapıya sahip olduğuna dikkat çekmek isterim. İlk egzersizde dinlemenin dürtülmeyi sağlamasından bahsetmiştik, bu ve bundan sonraki tüm egzersizlerde de dinlemek ve açıklık egzersizlerin tamamında varlığını sürdürmektedir ve sürdürmelidir. İkinci bir varlığı dinleme yoluyla alınan bilgi neticesinde oluşan dürtü ve dönüşen duygunun, yapmanın gerçekliğinin oluşumunda bu Teknik için biricik ilkelerden birini ortaya çıkartır. Bu ilke “senin oyunculuğun karşındaki oyuncuya bağlıdır” ilkesidir. Meisner’in Tekniğini diğer oyunculuk çalışmalarından farklılaştıran en önemli özellik, karşındaki oyuncuya veya etki oluşturabilecek varlığa dair bağlılıktır. Bu ilişkideki bağın önemi dolayısıyla oyuncunun karşısındaki partneri “eş” olarak tanımlayan ilk eğitmen Meisner olmuştur. Tepkinin orantısı, eşler arasındaki bağa muhtaçtır, başka herhangi bir yerden gelmez. Bu etki karşılıklı cereyan ettiği için adı eşittir. Etkileneni oluşturan etkileyen, aynı zamanda oluşturduğu etkinin tepkisiyle karşılaştığında, etkilenen konumuna gelir ve ilişki bu şekilde somutlaşır oyuncular arasında.

“Senin oyunculuğun karşındaki oyuncuya bağlıdır” ilkesi duygu ve davranışlardaki orantının anlaşılmasını sağladığı gibi, “oyuncu egosu” üzerinde de önemli bir etkiye sahiptir. Eşle yapılan bir çalışmada oyuncu, konsantrasyonunu kendine değil, onu dürtülecek olan oyuncuya odaklandığında, kendinin ne olduğu ve nasıl görüldüğü ya da daha çok görünür olma çabası boşa çıkar. Çünkü onun görünmesi onda oluşan etkiye bağlı bir orantıyla meydana çıkar ve oluşur. İki oyuncu etki ve tepki sayesinde birlikte görünür hale gelirler. Aksi takdirde görünür olmak için, ufak bir itmeyle dikkat çekmek adına kendini yere atıp, acı içinde, çılgık çılgınga bağırduğunda hem gülünç duruma düşer hem de yanlış oyunculuk yapmış olur.

Meisner bu egzersizde oyuncularıyla, yalnızca dürtülerle oluşturulan, spontane tepkinin yaratıcılığı üzerine çalışır. Özellikle klişe, geleneksel ya da alışkanlıklardan oluşan tepkilerden uzak durmalarını öğütler oyuncularına. Mesela: ben eşime dokundum, o da bana tükürdü, ben güldüm, o da bana hakaret etti vb

sürpriz etkileşimle duyguda otantizmin sağlanabileceğini, bu egzersiz yapısı sayesinde gösterir Meisner. Spontane bir anın beklenmedikliğinin gerçek duyguyu oluşturma potansiyeli olduğunu spontanelik başlığı altında dile getirmiştik. Dürtülerle yapılan ve otomatik tepkilerden ziyade yaratıcı tepkilerle kurulan diyalog sayesinde Meisner dürtülerle davranmanın da bir karara dönüşebileceğini düşünür. Bu karar mantıksal karşılaştırma, entelektüel birikimden değil, gerçek etkinin olduğu dürtülerden meydana gelir. Bu karar neden önemli ya da neden güvenebiliriz bu karara? Etki ve tepki ilişkisinin bir oyuncu için okunması ve anlamının hissedilmesi adına ne kadar detayla dinlemesi ve (eylemin)okunması gerektiğinden bahsetmiştik. Meisner için gerçek eylem, gerçek duygudan gelir ve ortaya çıktığında diyalog halinde olunan her şeyi etkiler demiştik. Dolayısıyla dürtülerin karara dönmesi, kişinin en sade ve sahi olduğu yer olarak dürtülere güvenmemizdeki tereddüdü azaltır. Bunun önemi ise zihnimiz dışında karar mekanizmamızı güçlendirebilecek bir yer olarak dürtülerimizin devre girmiş olmasından gelir.

5. 4. Mekanik Duygu Tekniği

Mekanik duygu egzersizi diğer egzersizlerden, teknik olması dolayısıyla ayrı bir öneme sahiptir. Meisner'in egzersizleri, oyuncuların dürtülerini tetikleyici, duygusal atmosferler, anlar yaratırken mekanik duygu çalışması, duyguyu sıfırdan üretmeyi sağlayan bir tekniktir. Oyuncular egzersizleri yaparken, verilen koşullar altında kendi özellikleri ve bakış açılarıyla, her zaman aynı konuları çalışsalar da farklı duygusal, eylemsel tecrübeler yaşarlar. Bu nedenle, tüm egzersizlerin her oyuncuyu aynı biçimde bir duyguya yönlendirmesi mümkün değildir. Mekanik duygu tekniği ise, tüm oyuncular için, duyguyu sıfırdan oluşturma konusunda, kesinlikle aynı biçimde çalışır.

Mekanik duygu tekniğinin amacı, fiziksel aksiyon sırasında, yani tecrübî bir biçimde duygunun sıfırdan oluşturulmasıdır. Meisner egzersizin nasıl yapılacağını anlatmadan önce "herkes beni duyabiliyor mu?" diye sorar, çünkü bu egzersiz için duyduğunun tekrar edebilmek yeterlidir. Herkes evet cevabını aldıktan sonra egzersiz başlar. Meisner oyuncuların, kendilerine bir eş seçmelerini ve yüz yüze pozisyon almalarını ister. Özellikle her egzersizden önce oyuncuların, eşleri ile aralarında diyalog kurmalarını engellemeyecek fiziksel mesafeyi sağlamaları ve bir önceki an

veya egzersizden kalan hisleri bırakmaları beklenir. Bu, her yeni egzersizin getireceklerine açık olmak için gereklidir. Genellikle başlangıçta, iki oyuncu arasında bir kol boyu mesafe oluşturacak şekilde durmaları önerilir. Burun buruna olmak ya da bağırarak konuşacak kadar uzakta olmak kendi başına dramatik bir an yaratacağı için, diyalogun en baştan “oldukça” nötr kurulması amacıyla başlangıç pozisyonu önemlidir. Oyuncular yeni bir an için kendi böyle hazırlayarak konsantrasyonlarını sağlarlar. Egzersizin nasıl yapıldığına gelecek olursak, oyuncuların biri, -bu kişiye A diyelim- diğerine -bu kişiye de B diyelim- her ikisi için de gerçekliği tartışmasız olan bir cümle söylemesiyle başlar. Her iki oyuncu da bu tespit cümlesini duygusuz, mekanik biçimde tekrar eder egzersiz süresince.

A: Ayakkabın kırmızı.

B: Ayakkabın kırmızı.

A: Ayakkabın kırmızı.

B: Ayakkabın kırmızı.

İki oyuncu arasındaki bu tekrar, Meisner onları durdurana kadar devam eder. Egzersiz sırasında oyuncularına, *duyduğunuza tekrar ettiğinize emin olun ve eğer cümlelerinizi değiştirmek istiyorsanız bu egonuzdan değil, dürtülerinizden temelini alan duygunuzdan gelsin* uyarılarında bulunur. Özellikle son uyarıyı biraz açmakta fayda var çünkü aynı cümleyi belki onlarca kez tekrar eden oyuncu bundan sıkılabilir ya da ben niye onun söylediğini tekrar ediyorum diyebilir. Bu sıkılmayı ya da yorulmayı egodan gelen iç ses ya da konuşma olarak değerlendirir Meisner ve bu nedenle emin olmalarını ister oyuncularından. Meisner’in bu egzersizde olmasını istediği şey; bir şeyi yeterince tekrar edersen o şeyin sende bir duygu oluşturacağını ispatlamaktır. Aynı cümleyi dakikalarca tekrar eden oyuncuda, kesinlikle bir duygu oluşturmaktadır bu teknik. Adının teknik olması, duygu yaratmada neredeyse kesin olarak sağladığı sonuçtan kaynaklanır. Tam bu anda bir ayrıntıya girecek olursak, bu egzersizde akla ilk gelen, tekrar etmekten kaynaklı oluşan yorulma hissi, kızma hissi, bunalma hissi olur ancak hissin ve duygunun ne olduğunun önemi yoktur, önemli olan yalnızca bir cümleyi karşılıklı tekrar ederek sıfır noktasında olan duygumuzun yerine bir duyguyu oluşturabiliyor olmasıdır.

Meisner egzersizi uzun süre devam ettirir genellikle çalışmalarında ve oyuncularını izlediğinde cümlelerin değiştiğini fark etti an egzersizi durdurur. Yeni bir cümlelerin getireceği yeni şeyden ziyade Meisner’in istediği, oyuncuların “yapmak”ta

ustalaşmalarıdır. Mekanik duygu egzersizinin uygulandığı ikinci biçimde ise yine oyuncular yüz yüze eşleşirler, birbirlerine mesafelerini ayarlayıp, önceki anın duygusunu bırakırlar. A, aynı tespit ya da başka bir tespitle tekrarı başlatır. Egzersizin bu biçiminde B, verilen tespiti kabul ettiğini belli eden iyelik ekiyle tekrar oyununa katılır. A'nın "ayakkabın kırmızı" cümlesini B, "ayakkabım kırmızı" diyerek tekrar eder. Burada ilk egzersizden farklı olarak eklenen kabullenme halinin iki özelliği vardır, birincisi: eşe olan güvenin somutlaşmasıdır. Eşin söylediği tespiti, koşulu kabullenmek, eşten gelen gerçeği kabullenmeyi görünür hale getirir. Meisner'in ileriki egzersizlerinde eşten gelen bilgiye güvenip kabullenmenin özellikle doğaçlamalarda ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu göreceğiz. Verilen tespiti kabullenmenin ikinci kazanımı ise öznelleşmedir. B kendisine söylenen gerçeği "ben buna sahibim" diyerek öznelleştirir kendini. Egzersizin önceki halinde yalnızca duyduğunu tekrar ederken B, şimdi kendini ikinci kişi olarak yani diyalogun olmazsa olmaz parçası olarak A'nın karşısına özne olarak yerleştirir. Bu egzersizi de cümleler oyuncular tarafından değiştirildiğinde durdurur Meisner. Oyuncular için Meisner'in verdiği en katı koşul cümlenin ne olursa olsun değiştirilmemesi olur, ancak bu tabii ki başlarda verilen koşuldur. Bu koşulda Meisner, oyuncularını gelen dürtülere inat, mekanik duygusuz kalmaya zorlayarak, kendilerinde oluşan onlarca dürtü ile gelen değişim isteğinin farkına varmalarını sağlar. Bu sefer önemli olan yalnızca dürtülmek değil gelen dürtünün kalitesini, yoğunluğunu ve ne gibi değişimlere alan açtığını kaydedebilmektir. Böylelikle oyuncu aldığı yüzlerce dürtünün arasından, an için en orantılı olanı seçerek onunla bir şey yapma özgürlüğünü eline almış olur. Değişimini kaydederek, değişime etki ederek onun bir parçası ve oluşturucusu olur oyuncu. Duyguları değiştirirken o da aynı kalmaz.

Çalışmalarının başında nasıl dürtüldüğümüzü ve dürtülerimizin oluşturduğu duyguyu kaydetmeyi tarif etmişti Meisner şimdi ise yalnızca tekrar etmeyle duyguyu sıfırdan nasıl üretebileceğimizi göstermiş olur. "Ben anti-entelektüel bir oyunculuk eğitmeniyim ve benim yaklaşımımın temeli oyuncuyu kendi duygusal dürtülerine götürmektir." Birinin ayakkabısının kırmızı olduğu görüp söylemek için entelektüel olmaya gerek yoktur bakmanız yeterdir tabii ki başlangıç için. Meisner'in entelektüellik karşıtlığı, kesinlikle bilim karşıtlığı gibi anlaşılmalıdır. Meisner'in entelektüellikle problemi, *Kral Oidipus*'a çalışan bir oyuncunun Freud'un Oidipus Sendromu üzerine çalışmalarına, kendi duygularından daha fazla önem vererek

hazırlanmasından kaynaklanır. Oyuncu, *Oidipus*'u, bir karakter, insan olarak görüp, koşulları deşifre etmeden, insani olanın bilgisine yalnızca kitaplardan ulaşabileceğini ya da bunun yeterli olduğunu zannederek büyük bir hataya düşer. Meisner'in bahsettiği yanlış alışkanlardan biri de budur, oyuncu kendindeki duygusal temeller üzerine çalışmadan, başkalarının tespitleri ile gerçeği oluşturabileceğini zanneder. Meisner için "iyi oyunculuk kalpten gelir ve işin içinde mantalite değil, içgüdüler vardır." (Meisner, Longwell, 1987, s. 37)

5. 5. Bağımsız Eylem ve Kapı Çalma Egzersizi/ Knock Knock

Bağımsız eylem ve kapı çalma egzersizleri Meisner Tekniğinin neredeyse tüm prensiplerini içerisine alan girift bir yapıya sahiptir. İlk çalışmalarından itibaren yaptığı egzersizler ve uyarılarda görmüş olduğumuz, açıklıkla dinlemeyle sağlanan dürtünün, orantılı bir duyguyla davranışa dönmesi, oyunculuğun eşin üzerinden olması, duygusu ve nedeni olmadan hiçbir eylemin yapılmaması gerektiği, spontaneliğe açık olmak ve tepkideki yaratıcılık gibi vurgulanan tüm unsurlar bu egzersizlerin içerisinde birlikte pratiğe sokulmuştur. Meisner on Acting kitabında ilgili bölüm Meisner'in belirlediği koşullarla egzersizleri pratik eden oyuncuların ne yaptıkları ve nasıl yaptıklarının değerlendirilmesine yer verilerek oluşturulmuştur. Bu bölümde içerisinde oyuncular tarafından oluşturulan her özgül anın Meisner tarafından nasıl izlendiğini ve öğrencileriyle girdiği diyalogda eğitmen olarak nasıl bir ilişki biçimi oluşturduğunu görebiliriz. Meisner oyunculuk çalışmalarında eğitmen olarak tıpkı tekniğinde oyuncularından beklediği gibi bir açıklığa sahiptir. Kafasında olan bir yapıyı karşı tarafa aktaran değil, oyuncuların öğrenmeye uğraştıkları şeyi öğretmeye uğraşan, onlarla birlikte her anı dinleyerek tepki veren bir pozisyondadır. Oyunculuk eğitiminin müfredatlı bir sisteme sahip olamayacağı düşüncesinden bahsetmiştik bu nedenle tekniğinin temelinde olan spontaneliğin otantikliğini eğitmen olarak da her zaman kendi uygulamalarında sağlamaya çalışır.

Bağımsız eylem egzersizi beklenmeyen etkinin otantik, sahici tepkiyi üretebileceğini ispat etmek adına Meisner tarafından üretilmiştir. Bağımsız eylem, sana bir şey olmadan bir şey yapma ilkesinden temelle oyuncunun konsantrasyonunu zor bir eylem üzerinde odaklandırarak etkiye açık hale gelmesidir. Meisner sınıfındaki Vince'i öğretmenler odasına Manhattan telefon rehberini almaya gönderir. Vince rehberi alır gelir. Meisner ona, rehberi açıp çalışma alanının

merkezinde duran uzun masaya oturmasını söyler ve yapacağı egzersiz için koşulları vererek onu bilgilendirir.

Meisner: Vince, geçen hafta partide güzel bir kadınla tanıştın ve o sana dedi ki “gelecek cumartesi ailem Avrupa’da olacak ve evde bir parti vereceğim. Sen de gel istersen ve gece istediğin kadar benimle kalabilirsin.”. Bunu beğendin mi?

Vince: Evet

Meisner: Güzel. Şimdi, sen onun ismini, telefon numarasını ve ev adresini bir kâğıt parçasına not aldın ve o kâğıt parçasını kaybettin ama ne mutlu ki adını hatırlıyorsun. Kadının adı, K. Z. Smitt. (Smitt, rehberde en sık geçen soy isimlerinden biridir) Manhattan’ın doğusunda 70’li bir numarada oturuyor. Pekala, onun numarasını rehberde bulmak için iyi bir nedenin var mı şimdi?

Vince: Evet, geceyi onunla geçirmek istiyorum.

Meisner: Bir şeye dikkatini çekmek istiyorum çünkü işini biraz zorlaştırdım. Manhattan’da yaşayan Smitt soy ismine sahip kişilerin rehberde kapladığı yer 14 sayfa. Başka bir zorluk ise senin onu bulma nedenin, yoksa...

Vince: Yoksa cumartesi gecesi yalnız başıma kalacağım.

Meisner: O da çok zor. Anna, biraz zaman ver ona hazırlansın sonra içeri gir ve tekrarlama oyununa başla.” (Meisner, Longwell, 1987, s.38)

Meisner’in yönlendirmesiyle egzersiz başlar Vince rehberi karıştırırken Anna girer ve “Bir şey mi arıyorsun?” sorusuna Vince’in verdiği “bir şey arıyorum” cevabıyla tekrar oyununa başlar iki oyuncu. Anna ile yaptığı tekrarlama oyunu da Vince’in işini yapmasını zorlaştırır ve Vince dikkatinin dağılmaması için ekstra odaklanma ihtiyacı duyar. Böylelikle dürtülmeye açık, otantik tepkiyi üretebilir ve daha derin bir diyalog kurulabilir hale gelmiştir Vince. Meisner egzersizin ilerleyişinden memnun halde sonlandırır çalışmayı. Meisner, Vince’in yaptığı eylemi önemli kılan nedenine bağlılığı ve gelen ikinci kişinin bu eyleme etki etme biçimindeki orantıdan memnun kalmıştır.

Meisner'in çalışma sınıfları tecrübeli, tecrübesiz birçok oyuncunun birlikte çalıştığı bir alandır. Bu nedenle egzersizlerin uygulanması sırasında yaşanan dürtülmeye açık olmama ya da duyguları ifade etmede çekinmenin yanı sıra tecrübeli oyuncuların alışkanlıkları üzerinden davranmaları da Meisner'i uğraştıran problemler arasında yer alır.

5. 5. 1. Gerçek Yaşamda Böyle Davranmam

Meisner çalışmalarında sık sık “seni, kendiliğini istiyorum” der oyuncularına ancak bu zaman zaman bir yanlış anlaşılmaya sebebiyet verebilir. “Gerçek yaşamda böyle davranmam” cümlesi de Meisner'in oyuncunun kendiliği talebinin yanlış anlaşılması anlamına gelir. Meisner'in kastettiği oyuncunun verili ve hayali koşullar atında ortaya çıkması gereken kendiliğidir. Eylemi gerçek kılan şey, günlük yaşamda yapıldığı gibi yapıyor olması değil, o an dürtülerden gelen etkinin yaratıcı ve davranışsal tepkisini oluşturmaktır. Bu kısmın anlaşılması önemli, o nedenle biraz daha detaylı düşünmekte fayda var. Gerçekçi tiyatrunun yaşamsal gerçeğe en benzeyen hale gelmek demek olmadığını tekrar edelim. Meisner'in gerçekçi oyunculuk eğitmeni olarak öğrettiği şey de, bir anı tüm gerçekliğiyle, gündelik gerçeğe en benzer biçimde yansıtmak değildir. Meisner'in oyunculukta gerçekçilikle kastettiği, her anın anlamlı bir şekilde yaşanmasıdır.

Meisner'in bağımsız eylem çalışmalarında karşısına çıkan sorunlardan biri de “ben gerçek yaşamda böyle davranmam” problemidir. Bu problem Beth ve Joseph isimli oyuncular egzersizi yapmaya başlamadan önce ortaya çıkar. Beth “egzersiz sırasında içeri girip, eylemine konsantre olan Joseph'in dikkatini dağıtmak içimden gelmiyor. Çünkü o çok odaklanmış görünüyor. Eğer bana kalırsa, ben orayı terk ederim.” (Meisner, Longwell, 1987, s. 39) diyerek yaşadığı problemi anlatır Meisner'e. Beth'in yaşadığı “ben gerçek yaşamda böyle davranmam” problemini gösteren bir örnektir. Meisner, Beth'in yaşadığı sıkıntının temelden gelen bir yanlışlığını düzeltir ve “hayır, gerçek yaşamdaki sen değilsin bu. Sen burada bir egzersiz pratik ediyorsun yalnızca” (Meisner, Longwell, 1987, s. 39) diyerek onu yönlendirir. İki yönüyle bu durumu açıklayalım: gerçek yaşamda bu biçimde tepki vermemesine neden olan koşullar farklıdır, egzersiz sırasında sahip olduğu koşullar farklı. İkinci mesele ise egzersiz oyunculuk değildir, egzersizler oyuncuların çeşitli alanlarda kendilerini ortaya çıkarabilecekleri bir sınama alanıdır. Eğer oyuncunun

çekinmesini, geri adım atmasını sağlayacak koşullar ona verilmemişse, oyuncu egzersiz içerisinde sırf “ben normalde böyle davranmam” diye geri adım atamaz. Geri adım attığından “ben böyle davranırdım yaşamımda” argümanı geçerli olamaz çünkü burası yaşamdaki koşullarla çevrili bir alan değil, koşulları oluşturulup verilmiş bir alandır. Oyuncunun yapması gereken tek şey, onun için oluşturulmuş bu alanı anlayarak, davranışa dökmesidir.

Meisner’in Beth’in yaşadığı sıkıntıda gördüğü ikinci problem ise Joseph’in eylemini bölmenin içinden gelmiyor olmasıdır. Meisner’in Beth’e önerisi “içinden gelmiyorsa bekle sana bir şey olsun” ilkesidir. *Eğer içinden gelmeme söz konusuysa, içeriye etkileyen kişi olarak girecek olmak senin etkilenmeyeceğin anlamına gelmez. İçeri gir ve Joseph’i izle, onun yaptığından aldığın etki sana bir şey yaptıracaktır* (Meisner, Longwell, 1987, s. 40). Bu çözümü daha iyi belirtmek için Meisner, Beth yerine Joseph ile egzersiz yapmaya başlar. Joseph’in seçtiği bağımsız eylem, hastaneye gidecek olan hasta yeğenin korkmaması için ona animasyon çizmektir. Meisner “hayatın bu eyleme bağlı gibi bir önemle yap, ben geldiğimde tekrar egzersizi ile bağlayacağız” diye hatırlatarak Joseph’e eyleme başlamasını söyler (Meisner, Longwell, 1987, s. 41). “Joseph, kurşun kaleminin ucunu küçük bir zımpara kâğıdıyla sivriltip çizmeye başlar. Meisner Joseph işine tam olarak daldığında kapı çalar gibi Joseph’in masasını çalar.”

Joseph: (kafasını yukarı kaldırarak) Dikkatimi mi çekmek istiyorsun?

Meisner: Ama sen bağımsız eylemini yapmaya devam etmelisin!

Joseph: Biliyorum.

Meisner: Yap öyleyse. (Joseph işine döner Meisner dikkatle onu izler)

Ne yapıyorsun?

Joseph: (göz gezdirerek) Ne mi yapıyorum?

Meisner: Neden bana baktın?

Joseph: Senin ne yaptığını görebilmek için.

Joseph tekrardan çizmeye başlar. Bir dakika kadar sonra Meisner daha meraklı bir halde ayağa kalkar ve yavaşça Joseph’in çalıştığı masaya yaklaşır.

Meisner: (sıradan bir biçimde sorar) Sen yoğunsun?

Joseph: Yoğunum.

Meisner: Yoğunsun.

Joseph: Yoğunum.

Kısa bir ara sonra Meisner Joseph'e iyice yaklaşır ve hayranlıkla:

Meisner: Çok yoğunsun.

Joseph: (kabul ederek) Çok yoğunum.

Meisner Yoğun.

Joseph: Evet, yoğun.

Meisner: Evet.

Joseph: Evet.

Tekrar kısa bir sessizlik olur Meisner Joseph'e üzerine oturacak kadar yaklaşır.

Meisner: Ben de yoğunum.

Joseph: (çizim tahtasına eğilmiş halde) Öyle mi?

Meisner: (Joseph'in omzuna dayanarak) Evet, ben çok yoğunum.

Joseph: Sen çok yoğunsun. (öfkeyle yerinden kalkarak) Biliyor musun sen benim işimi yapmamı engelliyorsun!

Meisner: Benim yoğun olduğum iş de bu. (Meisner, Longwell, 1987, s. 41, 42)

Meisner ve Joseph arasında geçen bu egzersize bu kadar uzun yer verme nedenimiz, Meisner'in Joseph üzerinde etkide bulunmak için seçtiği neden ve egzersizde oluşturduğu zamanlamanın daha belirgin bir şekilde anlaşılmasını sağlamaktır. Meisner oyuncularına "ben neyi kastettim" sorusunu sorarak, her ne yapıyorsan yap, onu gerçekten yap ilkesini tekrardan ortaya çıkartır. Meisner, yaptığı egzersizde Joseph'i etkilemek için sahneye girdiğinde, etkilemesinin nedenini, onu yaptığı işte bir şekilde engellemek olarak seçtiği için doğrudan birbiri üzerinden oynamalarını sağlayan alanın kapılarını açmış oldu. Birbiriniz üzerinden oynayın ve izin verin etkilenin uyarılarını, uygulamalı olarak göstermiş oldu Meisner. Bu egzersizde oyuncularının anlaması gereken bir diğer şey ise, sessizliğin anlamsızlık demek olmadığıdır. Meisner, Joseph üzerinde bir etkide bulduysa, bunu, eylemleri ve cümleleri arasında bıraktığı zamanlamayla, boşlukla sağlamıştır. Sessiz kalırken bir yandan da Joseph üzerinde baskı oluşturacak ve eylemini engelleyecek kadar yaklaşarak anı daha gergin hale getirmiştir. "sessizlik de bir andır" (Meisner, Longwell, 1987, s. 42) kesinlikle anlamsız değildir ve "oyunculuk konuşmak değil,

başkasının üzerinden yaşamaktır.” Meisner çalışma sonunda yapılan egzersize dair Joseph’e şu değerlendirmeyi yapar: “Senin yaptığın eylemde belirgin bir değer vardı ve senin için de özgül bir anlam taşıyordu. Yalnız burada yanlış olan, senin hep konuşman gerektiğini sanman ki bence bunu zamanla çözeceksin.” (Meisner, Longwell, 1987, s. 43)

Egzersizler oyuncu için bir insanın yaşam boyu edinemeyeceği kadar duygusal tecrübe oluşturmak amacıyla yaratılan alanlardır. Bu sebeple referansını, yaşamdan, yaşama benzer olandan almak yerine hayal gücünden alır. Meisner’in bu çalışmada birbiri üzerine odaklanmanın, eşi iyi dinlemenin; dürtüleri ve duyguları nasıl tetiklediğini pratik ederek oyunculara göstermiş oldu. “Günlük yaşamda ben böyle davranmam” sorunu ise verili ve hayali koşullar altında oluşturulan davranışı yaşamak olarak tanımlanarak çözülmüş olur.

5. 5. 2. Gerçeğin Teatralleştirilme Adına Abartılarak Görünmez Olması

Bağımsız eylem, oyuncunun konsantrasyonunu yaptığı zor eyleme odaklandırarak, dışarıdan gelecek olan etkiye kendini açmasını sağlar. Eylemin zorluğu kadar önemli olan diğer şey de bu eylemin neden yapıldığıdır. Neden, yaşamı ona bağlı gibi büyük bir anlama sahip olduğunda odaklanma artar ve oyuncu kendisine dışarıdan gelecek olan etkiye, otantik tepkiyi üretmek için hassaslaşır. Bir şeyi yapmak sizin için ne kadar önemli ise, hayati ise o şey üzerine dikkatiniz de o kadar yoğun olur. Tersinden de söyleyecek olursak dikkatle, odaklanarak bir eylemi yapmanız ona verdiğiniz önemden gelir.

Bağımsız eylem egzersizi uygulamalarında karşılaşılan problemlerden biri de eylemi yapma nedenine inanma problemidir. Odaklanmış gibi yapmak yerine odaklanmak için anlamlı bir neden bulup eylemi yapmaktır önemli olan. Bu, sana bir şey olmadan bir şey yapma ilkesinin başka bir biçimden tecrübe edilmesidir. Seçtiğin eylemi yapmak senin için hiçbir değere sahip değilse, yapmamalısın ya da hayati bir anlam verip yapmalısın. Meisner çalışmaları sırasında Linda ve Bruce’un çalışmasını benzer bir problem dolayısıyla yarıda keser ve Bruce’a ne yaptığını sorar. Bruce, bağımsız eylem olarak kendine bir milyon dolar karşılığında tahta yapbozu tamamlamayı seçmiştir. Meisner bu nedeni abartılı bulur. Bruce paranın büyüklüğünün, onun yaptığı işe daha çok önem vermesini sağlayacağı zanneder fakat öyle olmaz. Burada ki problem, paranın miktarı yapılan eylem için o kadar fazladan

büyütülmüştür ki oyuncu aslında bir yapboz yapımından bu kadar kazanabileceğine kendi içinde bile inanmaz. Meisner'e göre Bruce, seyircinin varlığı bilinciyle eylem nedenini abartılı oluşturmuştur. Seyirci için büyük bir para üzerine dönen eylemin daha etkileyici olduğunu düşündüğünden bu biçimde bir eyleme girişmiştir. Bruce'un bu problemini çözümlenmek adına Konstantin Stanislavski'nin "kamusal yalnızlık" sözünü hatırlatır ve anlamını şöyle açar: "odanda yalnız başınayken, kimse seni izlemiyorken yalnızca aynanın önünde duruyorsun ve saçını tarıyorsun. Böyle bir rahatlık, tamlik ile yaptığın eylem şairanedir. Stanislavski bu rahatlığa sahip eylemde bulunmayı kamusal yalnızlık olarak adlandırıyor." Meisner, Bruce'a, oyuncu olarak kendiliğini ortaya çıkartabilmesi için vazgeçmesi gerek şey kendisi olduğunu belirtir. Bruce'un seçtiği bağımsız eylemin nedenini aptalca bulur Meisner ve yaratıcı olmadığını söyler. Bağımsız eylem seyirci için değil oyuncunun konsantrasyonu için önemlidir, bu nedenle eylemi yaparken ne kadar etkileyici görüldüğünün ya da teatralliğinin anlamı yoktur. Gerçeği yalnızca oyuncu bilir, başka bir tabirle oyuncu için bir yüzleşmedir. Teatralleşme adına gerçeğin görünmezliğinden kasıt, oyuncunun nasıl görüldüğüne odaklanıp anı yaşamayı es geçerek yalana yönelmesidir.

5. 5. 3. Bağımsız Eylemde Yüzleşme, Yargı ve Tecrübe Sorunu

Söz konusu Meisner Tekniği olduğunda oyuncunun alışkanlıkla ya da tecrübesi dolayısıyla ezberden ürettiği herhangi bir davranışın kabul edilmesi mümkün değildir. Her an özgüdür ve oyuncudan bu anları anlamlı yaşamayla, yaratıcılıkla doldurması beklenir. Buna karşın Meisner'in çalışmalarında en çok uğraştığı konu da oyuncuların egzersizlerde yaşadığı yargı ve alışkanlıklardan gelen davranışlar ve duygulardır. Sınıfında en yaşlı ve tecrübeli oyuncu olan Linda'ya hitaben "Sizin oldukça tecrübeniz vardı sanırım. Sizin için bir oyunu doğru okumak, onu doğru duygu ve hale getirmek olmuş. Şimdi ben sizi bu alışkanlıktan ayırmak istiyorum ve çok sade bir şey söylüyorum: aptal olun ve tekrarlayan olun. Size bir şey olana kadar tekrar etmeye devam edin." (Meisner, Longwell, 1987, s. 47) eleştirisinde bulunur. Linda'nın egzersizler sırasında partnerine art arda sıraladığı sorular, sürekli cümle oluşturma kaygısı, Meisner tarafından uyarılmasına neden olur. Meisner'e göre Linda, egzersizi ve eşini sürekli yönlendirmeye çalışan ancak kendini herhangi bir şeyin etkilemesine alan açmayan ve tecrübesinden gelen

güvenle ezbere davranan bir oyuncudur. Daha kısa ifade edecek olursak Linda dürtülmeye ve otantik duygularının ortaya çıkmasına alan açmayacak bir gardla yapıyor egzersizleri. Egzersizler sırasında doğru cümleye ve duyguya karar vererek gerçekten yapmak yerine, yapar gibi yapmanın kolay alanını tercih eder. Meisner, Linda'nın bu alışkanlıklarından kurtulması için kafasından, refleks haline gelmiş alışkanlıklarından uzaklaşıp, kalbiyle oynamasını ister. Bunu da bir sonraki anda nasıl davranacağını düşünmesi yerine, eşine odaklanmayla ve tekrar egzersizine güvenip uygulamayla sağlayabilir.

Linda'nın kendi kafasına göre davranma nedeninin önceden çalıştığı yönetmelere güvenmemesinden kaynaklandığını anlattığı çalışmanın ilerleyen bölümlerinde. Dolayısıyla Meisner'in yapmaya çalıştığı şeye, yönlendirmelerine güvenmeyerek "doğru" olduğunu düşündüğü biçimde oyunculuk yapmaya devam eder. Meisner, Linda'nın bu yargıları dolayısıyla oluşturduğu gardı kırmanın onun oyunculuğunun önünü açacağına emindir. Kafasında düşünüp karar vermektense gerçekten etkilenmeye kendini açması, kalıplaşmış tavırlarını terk etmesi için yeterli olacaktır. "Ne dediğini bilmeyen bazı yönetmenler olabilir bu doğru. Fakat, sen kendi içgüdülerine güvenmelisin, kafana değil. Yazar sana ne söylemen gerektiğini verir. Senin işin, bir oyuncu olarak rolü yaşamla doldurmaktır." (Meisner, Longwell, 1987, s. 49)

5. 5. 4. Kapı Çalmanın Anlamı ve Etkisi

Meisner hemen her çalışmasında "Her küçük anın kendi içinde bir anlamı vardır" (Meisner, Longwell, 1987, s. 46) cümlesini hatırlatır oyuncularına. Kapı çalmak da başlı başına bir andır ve dolayısıyla kendi içinde bir anlama sahip olmalıdır. Bağımsız eylem egzersizi, içerideki oyuncuyu anlamlı bir eyleme sokarak, dış etkilere açıklıkla tepki vermek için konsantre ederken, kapı çalma egzersizi de dışarıdan etkileyen olarak gelen oyuncunun, anlamlı bir etkiyi oluşturmasını amaçlar. Kapı çalma, genel hatlarıyla, içeriye gelme nedeninin anlamını ifade etmelidir. Bağımsız eylem gibi kapıyı çalacak oyuncu için de bu eylemi neden yaptığı önemlidir. Bağımsız eylem, tekrar oyunu ve kapı çalma egzersizi çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bir arada çalışılır. Egzersizde birinci an kapının anlamla çalınışı, ikinci an içeride bağımsız eylemi yapan oyuncunun kapı çalınışından aldığı anlamla kapıyı açması, üçüncü an da kapıyı açmasıyla oluşan etkiyle bir şey yapması

ve bağımsız eylemine dönmesiyle oluşturulur. Her iki oyuncu da kendi için önemli bir anlama sahip eylemlerini gerçekleştirirler ve bu önemler neticesinde bağ kurarlar. Şöyle bir dramatik an düşünelim: içeride yapılan bağımsız eylem, kanserli hücrenin tedavisi üzerine çalışmak olsun; dışarıdan gelenin nedeni ise, canının spagetti istemesi. Egzersiz tekrarlamayla başlamak zorundadır. Adım adım gidecek olursak, bağımsız eylemi yapan oyuncu için çalışması oldukça hayati bir öneme sahip olan kanserli hücrenin tedavisi iken dışarıdan gelen oyuncunun yalnızca karın açlığının önemi mantıksal olarak aciliyet bakımından asla kıyaslanamaz. Ancak bu, dediğimiz gibi mantıksal olarak vereceğimiz cevap. Meisner'in istediği nedenler ve durumların birbiriyle çelişkisi ya da makarna yemek isteyen, kanserli hücre üzerine çalışandan daha aptal olduğunun yargısını bilmek değil. Amaç, bu iki motivasyonun yan yana geldiğinde oluşan çelişkinin verdiği duygu kaydetmek ve onu davranışa çevirebilmektir. Belki egzersizin ilerisinde spagetti yemek isteyen kişi, kanserli hücreyi tedavi etmeye çalışan oyuncuya öyle gerçek gerekçeler sunacak ki onu alıp dışarıya çıkartacak. Önem bakımından birbiriyle neredeyse karşılaştırılması saçma olan bu örneği alma nedenimiz oluşan kontrastın yarattığı duygusal çeşitliliği ve geçişliliği oyuncunun kaydetmesinin önemini vurgulamasından kaynaklanıyor. Bir önceki başlıkta yargıların değil duyguların harekete geçmesi gerektiğini tekrar hatırlamakta fayda var. Egzersizler sırasında Meisner, oyuncuların anı mantıklı hale getirecek yargılar oluşturmasını değil, duygusal geçişliliği kaydetmesini istiyor.

Kapı çalma egzersizi, eşleşen her iki oyuncunun birbirinden bağımsız eylemler ve nedenler seçmesi sonucunda yüzleşmeyi sağlayacak bir alan açıyor. Bağımsız eyleme odaklandıran önemli neden ve dışarıdan gelmesine neden olan gerekçe çarpışarak oluşturuyor bu yüzleşme alanını. Bunun bir yarış olmadığını belirtmekte fayda var. Dışarıdan gelenin nedeni yalnızca kapıyı çalma davranışını anlamlı kılmak için vardır, içeriye girdiğinde unutulabilir. Ortaya çıkmak zorunda da değildir bu neden, yalnızca kapıyı çalmak için sahip olunması gerek bir anlamdır. Farkına varılması gereken, hangi nedenin daha acil veya önemli olması değil, birbirleriyle karşılaştıklarında bu anlamlı eylemlerin nasıl dönüştükleridir.

5. 5. 5. Egzersiz yapmak ve Rol Yapmak

Egzersizler, oyuncuların yaşamda tecrübe edemeyeceği kadar çeşitli karşılaşmayı ve duyguyu tecrübe etmesi adına oluşturulan alandır. Başka bir ifadeyle

egzersizler başka biri gibi davranmak için değil, oyuncuların kendi duygusal temellerini tanımaları için oluşturulmuştur. Bu nedenle Meisner egzersizler sırasında başkası gibi davranma çabası gördüğünde oldukça sinirlenir. Kapı çalma egzersizi için Lila'nın kırmızı bir bornoz ve kırmızı terliklerle içeriye girmesi Meisner'in egzersizi durdurması için yeterli olmuştur.

Meisner: Nereden aldın o kırmızı kostümü?

Lila: Bornozu mu? Seneler önce bana verilmişti.

Meisner: Role uygun gördüğün için getirdin değil mi?

Lila: Belki. Tam olarak öyle düşünmemiştim ama arkasında bu düşünce olabilir, fark etmeden.

Meisner: Sınıfa geldiğinde ne giydin?

Lila: Siyah süveter ve pantolon.

Meisner: Egzersizi onlarla yapman gerekirdi.

Lila: Doğru.

Meisner: Başka bir deyişle, siz klişelerinizi oynamaktan vazgeçmezseniz eğer, ben size oyunculuğu öğrenmede yardım edemeyeceğim. Ben size bir egzersiz yaptırmaya çalışıyorum bir rolü oynatmaya değil. Lila'nın kostümle yapmaya çalıştığı egzersiz Meisner'in çalışmalarında en son görmek istediği egzersiz biçimidir. Meisner Lila'yı piyanoyu kulaktan çalan birine benzettir. Nota öğrenmek için bir öğretmenle çalışmaya başladığında ilk çalışmaya ünlü piyanist Wanda Landowska gibi on metre kuyruğu olan bir kostüm giyerek gitmezsin. Yapman gereken parmak egzersizlerini yapıp, nota öğrenmeye çalışırsın. (Meisner, Longwell, 1987, s. 53)

Meisner'in bu denli öfkelenmesinin nedeni yapılan hatadan değil oyuncuların kendileriyle uğraşmaları yerine yüzeysel görüntüyü düşünmelerinden kaynaklanıyor. Bu bir açıklık problemidir ve temeli, tecrübeye güvenmekten ya da önemsememekten gelir. Meisner bir oyuncunun amacının kendini teşhir etmek mi yoksa bütünlüğüyle kendini ortaya koyup anı kaçırmayarak yaşamak mı olduğunu anlayabilecek kadar usta bir eğitmenidir. Çalışmalarında gerçekten yapmak yerine, gerçekten yapmayı taklit edenleri gördüğünde öfkelenir. "Size yalvarıyorum, gerçek bir oyuncu gibi çalışın ve kendi uğraşmalarınızın sonucunu alın, emin olun bunu

gören ilk ben olurum. Ama lütfen bana bir şey sunmayın ve ben farkını anlamam zannetmeyin.” (Meisner, Longwell, 1987, s. 54)

Meisner ve Lila arasında geçen gergin anlar sonrasında aynı bölüm içerisinde Meisner, Lila'nın yaklaşık yirmi sene kadar önce müzikal komedilerin yıldızı olduğundan bahseder oyuncularından birine. Önceki baharda telefon açıp öğrenci olmak istediğini söylediğinde çok etkilendiğini ve başa dönme isteğinin çok mütevazı bir tavır olduğundan söz eder. Lila için başa dönmenin zorluğunun farkında olduğunu belirtir, ancak alışkanlıklarında direktmesine anlayışı yoktur. Oyunculukta saygının gerçekte kıyaslandığında anlamı olmadığını belirtir Meisner. Lila'nın yılların oyuncusu, hata bir zamanın oyunculuğu beğenilen yıldızı olmasının, haftalardır yapılan egzersizlere karşın hala eski alışkanlıklarla davranma problemi olduğunun ifade edilmeyeceği anlamına gelmez. Bu nedenle Lila'nın inatla kendi otantikliği üzerine çalışmaktan kaçması, Meisner için acilen terk edilmesi gereken bir yalandır.

5. 6. Hazırlık

Hazırlanma egzersizlerin tümü için, sahneye boş girilmez ilkesine bağlı olarak başlangıç hazırlığını ifade eder. Meisner bunu “kendi duygunun, kendini dürtmesi, uyarması, tahrik etmesi” (Meisner, Longwell, 1987, s. 74) olarak tanımlar. Oyuncularını hazırlanma konusunda bilgilendirirken ihtiyaçları olan en önemli şeyin hayal gücü olduğundan bahseder Meisner. Hayal gücü, oyuncunun kendini duygusal bir başlangıç sağlamaya hazırlaması için oluşturulan tetikleyici unsurlara sahip an veya anlar parçasıdır. Duygusal hazırlık için kurulan hayalin tutkulu ve tetikleyici unsurlara sahip olması önemlidir. Meisner, “size yüz bin dolar versem ne yaparsınız?” (Meisner, Longwell, 1987, s. 77) sorusuna cevap ararken oyuncularının hayal gücü sınırlarını gözden geçirme fırsatı bulur. Cevaplar, ev almak, 20 yıllık masrafları karşılamak gibi yoğunlukla günlük yaşam sıkıntılarını çözmek amaçlı hayalleri kapsar ve Meisner bunların sıkıcı, düz realiteden geldiğini söyleyerek yeterli bulmaz. Verilen parayla yapılacak şeylere dair kurulan hayaller güvende hissetme, garanti duygusundan ya da bir nevi zorunlu koşullardan gelir. Meisner'in hayal kurmaktan kastı bu gibi temel ihtiyaçları karşılamaya duyulan arzudan ziyade daha çok yaratıcı ve tutkulu şeylerdir. Ev almak yerine, zümrüden yapılmış bir

elbiseyi hayal etmeyi hem yaratıcı bulur hem de tutkulu ve heyecanlandırıcı olduğu için duyguları tetikleme ihtimali daha çok olduğunu düşünür.

Hayal gücü oyuncu için duygu yelpazesindeki sınırları kaldırır ve çeşitli duyguları oluşturmada sınırsız bir alan açar. “Eğer 20 yaşında, şarküteride çalışan biriysen, Sophia Loren ile beraber geçirdiğin o muhteşem geceyi hatırlama şansın, o muhteşem seksin hazzını tam olarak bilme ihtimalin çok azdır” (Meisner, Longwell, 1987, s. 79). Hayal gücü bu gibi kendi yaşamında tadını anlamanın mümkün olmadığı duygusal tecrübeleri hissetmesini sağlayabilir oyuncuya. “Aradığın duygunun, senin yaşamının gerçekleriyle sınırlanması gerekmiyor. Eğer kendini özgür bırakırsan, engeller ve alışılmışın dışına çıkabilirsin. İmgeleminiz büyük olasılıkla, reel tecrübeden daha derin ve ikna edicidir” (Meisner, Longwell, 1987, s. 79). Tecrübe edilmemiş duyguyu yaşamak, hayal gücüyle mümkün hale gelir.

Duygusal hazırlık için oyuncunun hangi araçları kullandığı tamamen oyuncuya aittir. Meisner çalışmalarında, hazırlığın sahneye girmeden önce zorunlu olduğunu söyler ancak bunun bir formülü olmadığını da belirtir. Tamamen oyuncu için anlamı, etkisi ve gerçekliği olması yeterlidir. “Hazırlanma sahneye ya da oyuna duygusal canlılıkla başlamana yarayan alettir.” (Meisner, Longwell, 1987, s. 78) Bu aleti duygunun oluşumu için olmazsa olmazdır ancak bu aleti nasıl kullandığı oyuncu için özeldir. Bu özel olma halini daha iyi anlatabilmek için, William Charles Macready'nin, *Venedik Taciri* oyununda “bazı sahnelerini oynamadan önce, sahne arkasındaki kerpiç duvara monte edilmiş merdiveni titretmeye çalışıyordu. Deneyip, deneyip merdiveni hareket ettiremiyordu ve bundan dolayı öfkeleniyordu. Sonra çıkıp sahneye oynuyordu.” (Meisner, Longwell, 1987, s. 80) örneğini verir. Duygunun nerden geldiğinden çok bir duyguyla sahneye girmek önemlidir.

Hazırlanmada oyuncuların dikkatle anlaması gereken iki nokta vardır. İlk nokta: gösterme, yani “anne nasıl da mutluyum. Bakın seyirciler nasıl da mutluyum ya da mutsuz.” dercesine oyuncunun duygusal durumunu belirgin edecek biçimde hazırlığını yansıtmalıdır. İkinci nokta ise: hazırlanma yalnızca ilk an içindir, sonrasında anın spontaneliğine, bilinmezliğine bırakmalıdır oyuncu kendini. Bunun ne anlama geldiğini örneklendirmek gerekirse, Meisner hazırlanmanın sahneye atılan ilk adım için olduğunu net bir şekilde göstermek için Rose Marie ve John'u sahneye alır, Rose Mary'e hazırlanması için, Hollywood'dan bir telefonun geldiğini ve erkek

arkadaşıyla ikisinin sözleşmeyi imzalamak için Hollywood'a beklendiklerini söyler. Rose Mary sevgilisine müjdeyi vermek için onun evine gider. Bu hazırlanma koşullarını aldıktan sonra Rose Marie dışarı çıkar. Meisner Rose Marie'nin erkek arkadaşını canlandıracak olan John'a, Rose Maire'nin duymayacağı şekilde, sahnedeki koltuğa ölü olarak uzanmasını söyler ve egzersiz başlar. Rose Marie içeriye mutlulukla girer ve sevgilisine koşar. Onu cansız gördüğünde de ruh hali anında değişir. Meisner egzersizi burada keser ve "hazırlanma buraya kadardı" der. Sahneye atılan ilk adımın anlamı içindir hazırlanma, geri kalan tüm duygusal etkilenmeler ve tepkiler kaynağını sahnedeki anın anlamından alır.

"Seni etkileyen ne ise onu kullan" (Meisner, Longwell, 1987, s. 80) merdiveni titretmek, şarkı söylemek ya da dinlemek, zümrüitten yapılan bir elbise giymek oyuncuyu sahneye girmeden önce duygusal olarak doldurabilecek ne varsa onun kullanılmasını önerir Meisner. Ancak unutmamaları gerek bir şey daha vardır bu da, bir an, merdiven titretmek ya da bir şarkıyı dinlemek oyuncuyu her zaman etkilemeyebilir ya da etkisini kaybedilir. Oyuncunun yapması gereken, kendini etkileyecek şeyler icat etmektir. Oyuncu bu duyguyu nereden alıyorsa alsın, yeter ki sahneye boş girmemek için, duygusal olarak kendisini tetiklesin.

Meisner, duygusal hazırlanma için oyuncuların onları üzen ya da mutlu eden, kendi yaşamlarından bir anıyı kullanmamalarını zorunlu kılmaz ama önerir. Bu Stanislavski'nin coşku belleği olarak adlandırdığı bir duygu çalışması biçimidir. Stanislavski bir duyguyu oluşturmak için örneğin, sahnede ağlamanız gerekiyorsa annenizin ölümü hatırlayıp ağlayabilirsiniz diye aktarır çalışmalarının başında. Ancak belirtmekte fayda var ki, bunu kitabında Meisner'de belirtir, Stanislavski ilerleyen çalışmalarında coşku belleği çalışmalarının yerine, hayal gücünü koyar. Çünkü bir duygu, oyuncuda, hem her zaman aynı yoğunlukta etki yaratmayabilir hem de bazen oyuncu kendi yaşamından gelen travmatik bir duyguyu hatırladığında, o duygusal yoğunluğun içinden çıkamayabilir. Bu nedenle duygusal hazırlığın temeli yaratıcı bir biçimde oyuncu tarafından icat edilmesi daha önemlidir. "Duyguyu nereden aldığınız kimseyi ilgilendirmez. Biri size sorarsa "üçüncü perdede o muhteşem duyguyu nereden getirdin?" diye, cevap olarak "yetenek" deyin."

Hazırlanmanın oyuncunun kendi duygularını uyarması, dürtmesi gibi çok sade bir hedefi vardır. Dürtülme için kişisel bir icattır. Bu hayal kurma, oyuncunun

“iç yaşamının değişmesine sebep olur ve sen artık beş dakika önceki kişi değilsin. Senin hayal gücün, senin üzerinde çalışır.” (Meisner, Longwell, 1987, s. 84)

5. 7. Doğaçlama

Temel olarak adlandırabileceğimiz duygusal dürtölme, tekrar egzersizi, kapı çalma egzersizi ve bağımsız eylem egzersizlerinin sonunda doğaçlama çalışmalarıyla oyuncular ikinci aşamaya geçmiş olur. Bu çalışmalar içerisinde oyuncular öncesinde pratik etmiş oldukları etkiye açık olma, özgöl anlar yaratıp davranışta duyguyu somutlaştırma ve birbiri üzerinden oynamayı bir arada uygulama fırsatı bulurlar. Doğaçlama hazırlık olmaksızın, planlanmamış içten geldiği gibi konuşma ve davranma anlamına gelir. Meisner doğaçlamayı oyuncuların “andan ana birbirileri üzerinde çalışma[ları]” (Meisner, Longwell, 1987, s. 98) olarak tanımlar.

Doğaçlama çalışmalarında Meisner gerçekliğin oluşumda etkili olan iki özellik katar. Bu özelliklerden ilki, doğaçlamayı yapacak olan iki kişinin ilişki durumlarının ne olduğudur. Bir diyalog oluştururken kimle konuşuyor olduğumuz diyalogun biçimi belirleyecek olan özelliklerden biridir. Karşımızdaki kişinin ailemizden bir mi olduğü, sevgilimiz mi olduğü, patronumuz mu olduğü diyalogun gerçekliğini oluşturan ve özelleştiren unsurlardandır. Dolayısıyla egzersize başlamadan önce oyunculardan kendileri arasında bunu belirgin etmelerini ister. Doğaçlama egzersizinde gerçek anı oluşturmada yardımcı olan ikinci özellik ise, geçmiş yaratmaktır. Oyuncuların birinin içeride bağımsız eylem yaparken dışarıdan gelecek olanın kendine nereden geldiğini yani bir önceki an veya anlarını hayal ederek oluşturmalarını ister. Bu bir önceki bölümde değerlendirdiğimiz hazırlık olarak düşünülebilir. Hazırlık oyuncunun sahneye duygusal olarak boş girmemesi adına hayal gücü vasıtasıyla kendini duygusal olarak tetikleyici şeyler kurması anlamına geliyordu. Doğaçlamaya başlamadan önce geçmiş yaratmak ise oyuncunun hem sahneye duygusal olarak boş girmemesini sağlar hem de kendini zamanın için devamlılığı olan bir varlık olarak görmesini sağlar. Bu kısmı biraz detaylandırmak gerekirse, yaşamda zamanın kesintiye uğraması diye bir şey söz konusu değildir. Her an anlamıyla birlikte bir sonraki ana sızar ve böyle devam eder. “Birbirinden bağımsız” durumlar ancak dilde anlamı olan bir mefhumdur. Her şey bir şeyin nedeni veya sonucudur ya da olacaktır. Sahneye girmeden önce yaratılan geçmiş bir insanın bir andan diğer ana taşması ve sürmesi anlamına gelir. Burada Meisner’in boş veya

anlamsız an yoktur uyarısını tekrar hatırlayabiliriz. Her an bir önceki anın izini taşıırken bir sonraki an için de temel oluşturur. Burada önemli gözüken şey, bir kişinin/varlığın oluşumunun ne kadar detayla işlendiği ve bu varlığın davranışının da içinde bu kadar detay barındırması gerektiğidir. Bu bakımdan egzersizler sırasında oyuncularını genellikle yarattıkları anın davranışlar ve dürtüsel olarak dolgun olmadığı için eleştirir. Oyuncular bir anı oluştururken kendilerini duygusal olarak provoke edici ve kişisel materyaller üzerinde çalışmalıdırlar aksi takdirde onların kim oldukları ortaya çıkamaz. Deri üzerindeki açık bir yaraya sivri bir cisimle dokunuyormuşçasına hassas, etkileyici olması gerekiyor oyuncuların çalıştıkları konular, ki gerçek duyguları ve davranışları ortaya çıkabilsin.

Doğaçlama egzersizleri metin üzerine çalışmaya başlamadan önce, oyuna en yakın alanı yaratır. Spontane olmak ve andan ana eş üzerinden duygu ve davranış üretmek doğaçlamayı yaşama benzer kılan özelliklerdir. Yaşamdan farkı ise yeterince dolgun duygularla, orantılı davranışlarla doğaçlama kurulamazsa yarıda kesilip yeniden başlama imkanındır. Meisner Tekniğinde oyuncu duyguyu sıfırdan üretmek, yalnızca içinde bulunduğu alanı dinleyerek duyguları hareket geçirmek ve bu ilişki üzerinden duygu ve davranış üretmek konusunda temel egzersizleri yaparak kendi üzerinde çalışır. Davranışı oluştururken onun oluşumunu sağlayan tüm unsurları beraber değerlendirmeyi ve bunlarla beraber anı oluşturmayı öğrenir.

Sanford Meisner Oyunculuk Tekniğini, kendin üzerinde çalışmanın yani kendilik pratiklerinin bir parçası yapan tüm çalışma sürecinin son durağı doğaçlamadır. Duygunun ilişki kurulan kişiye, ana ve alana bağlı olarak orantılı ve anlamlı bir ifade, davranış bulması yaşamdaki spontane oluşan her ana hazır olmanın imkanını taşır. bu hazırlık denenmiş ve olumlu sonuç alınmış davranışı başka bir yerde tekrardan yapmak değildir elbette. Oyuncu kurmaca bir alanda değişen ilişkiler ve koşullara bağlı olarak kendinin değişimine ve kendini ortaya dökmeye hazırdır. Çünkü üretilen her eylem, eyleyicisinin kim olduğunu belirgin eder.

6. İON'DA YURTTAŞLIK VE HAKİKAT İMGESİ

İon metninin prova aşaması bölümünde ele alacağımız detaylar, oyunun dramaturji notlarını, oyunculuk dramaturjisini ve seyirci ile kurulması hedeflenen anlamsal düzlemi içermektedir. Bu bölüm, Meisner Tekniği eğitimi alan ve Kaos Performans'ta oyunculuk yapmaya devam eden Zafer Çengel'in *İon* karakterine

çalışma ve yaratıcılık sürecinde yapılan gözlemler ve görüşmeler sonucunda oluşturulmuştur.

Antik Yunan tragedyaları sahnelemeleri, tarihsel arka plan üzerinde yoğun bir çalışmayı zorunlu olarak getirmektedir. Tragedyalar gerek siyasi olarak gerek felsefi olarak büyük bir çağın özelliklerini taşımaktadır. Söz konusu çağ, batı felsefesinin, sanat ve estetik anlayışının, demokrasinin temellerinin geldiği çağ olması dolayısıyla, kapsamlı bir arka plan çalışmasını gerektirmektedir. İon'un Atina'da söz sahibi – *parrhesiastes*- olabilmek için Atina'nın yerlisi olması gerekmesi, yasaların gerekliliklerinden gelmektedir. Dolayısıyla hakikati bir ödev olarak bulma arzusu yalnızca hırsla ya da yetimliğin maduriyetiyle açıklanamayacak kadar kapsamlı gerekçelerle desteklenmelidir. Hakikati oyunun dramaturjik temeline yerleştirdiğimizde, Antik Yunan'da karşımıza büyük bir literatür çıkmaktadır. Bu literatürü taramak, anlamak oyunun motivasyonunu, problem ettiği şeyleri, hayati önem taşıyan kararları anlamakta yardımcı olmaktadır. Oyunun masabaşı çalışmasında *parrhesia*'nın kim tarafından kullanılabilirdiği, bunun bir ödev olarak önemi, yurttaşlıkla ilişkisi, doğruyu söylemenin talep ettiği cesaret ve doğru söylemeyle gelen riskin yaşam ve ölüm arasında ya da sevilen kişiyi kaybetme ile yalan söyleme arasındaki krizler tartışılmıştır. Böylelikle oyuna hazırlanan oyuncular karakterlerin davranışlarına biçim veren toplumsal koşul ve movasyonların gerekçelerini tutarlı bir biçimde yaratıcılığa dökebilirler.

İON

Kolaydır bayram etmek,

Düşünmeden sonunu.

Seviniyorum şimdi babamı buldum diye ama

Baba sen de beni dinle,

Derler ki şanlı Atina'nın vatandaşları

Yerlileriymiş o kentlin.

Davetsiz geleceğim oraya, hem de iki ayıpla,

Babam bir yabancı, ben bilinmeyen bir anadan doğma.

Hiç tanınmamış olursam, üstelik bir de böyle lekeli,

Yok sayacaklar beni, hakir görecekler. (Euripides, 2018,

s. 31)

Yukarıdaki bölüm Atina vatandaşı olmanın, kimlik kazanma ve anlamlı bir varlık olarak yaşam sürmenin ilişkisinin kadar hayati olduğunu belirgin etmektedir. İon için Atina vatandaşı olmamak, anne ve babasının kim olduğunu bilmeden, isimsiz, tanrıya köle olarak yaşamını sürdürmesinden daha ızdırap vericidir. Bu pasajdan önce Ksuthos'un çocuğu olup olmayacağını öğrenmek için Apollon'a danışır ve kapıdan çıktığında karşısına çıkacak olan kişinin onun "doğal olarak" oğlu olduğunu öğrenir. Ksuthos bilmesede Apollon tarafından kandırılmıştır ancak gelecekte haber veren tanrı olarak elbette ondan şüphe etmemektedir. Oyunun çatışmasının temeli Apollonun sessizliğinden, hatta sessizlikten öte yalancılığın gelmektedir. Ölümlülerin yaşamı, onlara geleceği ve gerçeği söylemekle görevli olan bir tanrı tarafından yalanlarla karmaşık, içinden çıkılmaz hale getirilmiştir. Oyunun sonunda da yine tanrılar tarafından İon'un Kreusa ve Apollon'un oğlu olduğu gerçeği ortaya çıkartılıp her şey yoluna koyulsa da bu, utanç içinde olan Apollon tarafından yapılmayacaktır.

İon metninde siyasi olarak Atina'nın kökenini onaylamaya dair söyleminin yanında, sözüne güvenilen, kehanette bulunan tanrı Apollon'un sarsılan konumu dramaturjik olarak ön plandadır. Bu bağlamda seyirci ile metin arasında kurulmaya çalışılan eleştirel ilişkide Foucault'nun, hakikatin tanrılardan ölümlülere doğru yaşadığı kayma olarak yaptığı yorum merkeze alınmaktadır. Her ne kadar oyunun sonunda ulaşılan hakikat yine tanrılar tarafından doğrulansa da, dikkat etmemiz gereken ayrıntı "doğrulanma" kısmıdır. Hakikat ölümlüler tarafından ortaya çıkartılmıştır ve tanrılar bunu yalnızca onaylamıştır.

Oyunun seyirci ile kurduğu eleştirel ilişkide Foucault'nun, "*İon*'un ana motifi tanrının sessizliğine karşı insanın yürüttüğü hakikat mücadelesidir: İnsanlar kendi başlarına hakikati keşfetmeyi ve söylemeyi başarmalıdır" (Foucault, 2012, s. 36) ifadesini temel alıyoruz. Bu bağlamda oyuncunun karakterine çalışmasında ana motivasyonu, tanrının utanç içindeki sessizliğine karşın kendisinin bu hakikati ortaya çıkarma mücadelesidir. Tanrı imgesi metnin kendi içerisinde "tanrının her daim koruyucu olduğu fikrinden kurtulma" yı önermek kadar radikal bir eleştiri getirmiyor

olsa da bizim bugün, 2019 yılında bu metin üzerinde çalışan kişiler olarak sorunsallaştırdığımız bir imgedir.

Yüzyıllar önce yazılmış olan *İon* metni bugün bizim için ne ifade etmektedir? Bugün gerçeği saklayarak ya da üstüne düşen görevi yerine getirmediği için yaşamı kaosa çeviren gücü mevcut siyasi otorite olarak konumlandırmak mümkündür. Dolayısıyla İon ve Kreusa'nın hakikatin ortaya çıkmasında verdikleri mücadele, otoriteye karşı verilen mücadele ile ilişkili düşünülebilir. Bu bağlamda oyuna çalışan oyuncuların, tanrıya olan bağlılıklarını ya da otoriteye olan güvenlerini, tanrının sessizliği karşısında yaşadıkları çaresizlikle birlikte düşünerek yaratıcı davranışa dökmeleri gerekir. Burada Bertold Brecht'in seyirciyle kurduğu ilişkiye benzer bir ilişki vardır. Oyunun sonunda karakterler tanrıya olan güvenlerini kaybedip kendi başlarının çaresine bakmanın yolunu bulmuş, aydınlanmış, güçlü varlıklar olarak yaşamlarına devam etmezler. Tüm yalanlarına, saptırmalarına, gizemine karşın oyunu, Apollon'na şükürlerini dile getirerek bitirirler. Apollon'un tüm yalanları ortaya çıksa da Atina da, Ksuthos da kandırılmaya devam ederler. İon'un Apollon tarafından "doğal olarak" oğlu olduğunun söylenmesi, yine Apollon'a güven neticesinde tartışmaya kapalı hale gelmiştir. Seyircide kışkırtıcı, rahatsız edici etkiyi yaratacak olan şey, hakikat mücadelesinin başarıyla sonuçlanmasına karşın, neredeyse annenin oğlunu öldürmesi ya da oğulun annesini öldürmesiyle sonuçlanabilecek bir kaos yaratmasına karşın Apollon'un şükürle ödüllendirilmesidir. Otoriter gücün sessizliğinin yanında bugün önemli imgelerden biri de vatandaşlığın ayrıcalıklı ve arzulanın konumudur. İon, yerli olmayan bir babaya sahip olduğunda yetimliğinin maduriyeti ortadan kalksa da Atina'da yabancı olarak yaşam sürmesi, tanrının yetim bir kölesi olmaktan daha kötü bir konumdur onun için. Dolayısıyla oyunun sahnelemesinde vurgulanan ikinci bir unsur da vatandaş olmamanın, öteki olmanın tekinsiz ve sessiz konumu olmuştur.

Zafer Çengel ile yapılan ön hazırlık ve prova aşamalarında bu imgelerle nasıl bir karşılaşma, anlama sürecine girdiği üzerine görüşmelerde öncelikle, kendi içinde çözmesi gerekenin karakterin duygusal hareketlerini tetikleyen kimliksiz ve tekensiz konumu olduğu ifade edilmiştir. Annesi olduğunu öğrenmeden hemen önce, kendisini öldürmek üzere başarısız bir girişimde bulunan kadına öfkesinin temelini bu tekensiz konumunun hıncından aldığını belirterek, yaşamının sonlanmasından daha önemli olan bir şey olarak yeni kazanmak üzere olduğu kimliğinin yeniden

kaybolma tehlikesi olduğunu belirtmiştir. Prova sırasında Kreusa'ı öldürmek üzere geldiği tapınakta annesi olduğunu öğrendiğinde tecrübelerini şu şekilde ifade eder:

“Biraz önce benim kazanmaya başladığım kimliğimi üvey anne kıskançlığıyla elimden almaya çalışsan bu kadına, onu parçalamak istercesine öfke duyuyordum. Pythia'nın beşiği getirmesi ile içimde oluşan tereddüt ise öfkemin büyüklüğünün hırsıyla gizli bir sevince döndü. Çünkü annem Atinalı. Ben de tekinsiz, vasıfsız konumumdan güvenli konumuma geçmek üzereydim. Üstelik babam da Apollon.”
(Çengel, 2019)

Yapılan görüşmede oyunda duygusal olarak kendisini tetikleyen inanç ve yasa temelli koşullar karşısında şaşırıldığını belirtmiştir oyuncu. Bu şaşkınlığını şu sözlerle ifade eder:

“Ben yaşadığım şehirde “öteki” olmadım hiç. Bunun yanında vatandaş olmanın ayrıcalıklı bir konumu olduğunun da farkında değildim bu oyunda bu sorunla karşılaşana kadar. Ve sonra yaşadığım şehrin koşullarını düşündüğümde ben vatandaş olarak bu kadar zorlanıyorsam otoriter rejimin uygulamaları konusunda, benim kadar bu haklara sahip olmayanların var oluş sıkıntıları, iyice büyüdü gözümde. İon'un tanrıya sadakati benliğini anlamlandırmasının bir formuydu, bu anlam tanrının yalancı olmasıyla büyük bir hayal kırıklığı yarattı bende ama İon affetti. Ben İon'un bu kör sadakatini affetmedim. Tanrıyı utandırma pahasına hakikatin ortaya çıkması için verdiği mücadele, yerini kazandıktan son şüküre döndü ve bu beni çok öfkелendirdi.” (Çengel, 2018)

Oyuncunun oynadığı oyuna, karakterine her zaman bakış açısı vardır. Yüzyıllar öncesinde yazılmış bir karakteri oynayan onlarca oyuncunun birbirinden farklı performanslarla sunmaları da bu bakış açılarından kaynaklanmaktadır. Ancak Meisner Tekniğinde bu bakış açısının yargıyla karışmamasına dikkat etmek çok önemlidir. Oyuncunun yargısı, eleştirisi seyircide meydana çıkması gereken bir etkidir. Dolayısıyla oyuncu, karakterinde yargıladığı şeyi sunmak yerine o yargısının oluşmasına neden olan koşulları iyi analiz edip, karakterdeki zaafı belirgin hale getirerek bunu sağlayabilir. Kreusa ve İon'un yaşamları gerçeği söylemekle yükümlü

bir tanrı tarafından içinden çıkılmaz hale geldiğinde yaşadıkları yaşam ve ölüm arasındaki süreç ve finalde her şeye rağmen şükredilerek ödüllendirilen tanrıya verilmesi gereken tepki seyirciye devredilmektedir.

7. ARZU TRAMVAYI'NDA TOPLUMSAL CİNSİYET VE KABUL EDİLEBİLİRLİK ADINA DOĞRUYU SÖYLEMEMEK

Arzu Tramvayı (1947) şehrin demir ve yağ kokusuyla dolu havası, kafelerden yükselen müziğin atmosferi doldurması gibi detaylarla oluşturulmuş gerçekçi tiyatro metni örneğidir. Tennessee Williams, sahne yönlendirmelerinde verdiği detaylarla daha en başından insan ve onu çevreleyen tüm etken unsurlar üzerine dikkat çeker. İnsan, soluduğu havadan, duyduğu seslerden, gördüğü imgelerden etkilenerek, yaşamını biçimlendirir ya da bu etkenler insanın yaşamını biçimlendirir. Tennessee Williams'ın karakterleri için, toplum, davranışlar ve kimlik üzerinde belirgin bir etkiye sahiptir diyebiliriz. Bu bağlamda oyunu ve karakterlerin davranışlarını gerekçelendirmek için bize bilgi verebilecek arka plan çalışmasının merkezinde Dünya Savaşları vardır. Tarihsel olarak II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından yazılması dolayısıyla yazarın elindeki malzeme, iki Dünya Savaşı atlatmış, sınıfsal ayrımların keskinleştiği ilişkilerin belirleyici olduğu bir toplumdur. Savaşın beslediği erkek gücünün merkezi konumu, kadını bu konum karşısında edilgen bir pozisyona "doğal olarak" yerleştirir. Araştırmanın bu bölümünde savaştan iki yıl sonra yazılmış bir metin olarak *Arzu Tramvayı*'ni, erkekliği besleyen atmosferin hangi koşullarla, ne şekilde kurulduğunu merkeze alarak toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendireceğiz.

Arzu Tramvayı sade bir ifadeyle ailenin içerisine misafir olarak gelen (Blanche) ötekinin, yerleşik düzeni (Stanley) tehdit etmesi ve büyük bir yenilgi, çöküntü yaşatılarak dönmek üzere gönderilmesini konu alır. Blanche Güneyli, Fransız asıllı aristokrat aileden gelen, lisede İngilizce öğretmenliği yapan bir kadındır. Ailesinden kalan tüm mal varlığı olan Belle Reve'i de kaybettikten sonra kardeşinin evine gelmesiyle oyun başlar. Oyun ilerledikçe Blanche'ın bu ziyaretinin, başka şansı olmadığı için son bir kurtuluş umuduyla, sığınma amacı taşıdığını

öğreniriz. Yerleşik toplumsal düzenin, ailenin içinde bir yabancı olan Blanche'ın bu düzeni sarsıcı etkisi şiddetle püskürtülerek, hayal kırıklığı ve akli denge bozukluğuyla sona erer. Sahnede ilk görüldüğü an, yazarın, Blanche'ın ağzından duyulmasını sağladığı “Bana Arzu Tramvayı'na bilmemi, takiben Mezarlıklar Tramvayı'na aktarma yapmamı (...) söylediler!” (Williams, 2014, s. 23) cümlesi, oyunun sonundaki yıkımın ilk işaretini veren, anlamlı bir tanıtım cümlesidir aslında. Bahsedilen yalnızca bir adres teyidi değildir, yeni bir başlangıç arzusunun, ölüm sayılabilir bir sona doğru rayların üzerinden süzülüşünü izleriz oyun boyunca.

Tennessee Williams, oyunun başından itibaren ikili karşıtlıkları, sahne yönlendirmeleri ve karakterlerin birbirlerine bakış açılarını ifade eden repliklerde belirgin bir biçimde ortaya koyar. Aralarındaki en büyük bağlayıcı gücün büyük bir tutkudan geldiğini gördüğümüz Stella (Blanche'ın kız kardeşi) ve Stanley'i tanıtmaya biçiminde bu ikili karşıtlığı vurgulu bir biçimde görürüz. “25 yaşlarındaki zarif genç kadının, kocasından oldukça farklı bilgi ve görgüye sahip olduğu açıkça bellidir.” Karakterler daha diyaloglarına başlamadan görüntüde bile farkların alenen ortadan olmasını işaret eden bir vurgudur bu. Benzer bir durum Blanche'ın sahneye ilk girdiğinde yapılan sunumunda da görülür:

Blanche elinde valiziyle köşeden görünür. Elindeki kağıt parçasına bakar, sonra binaya bakar, daha sonra aynı hareketi tekrarlar. Yüzünde, etrafında gördüklerine inanmamış şaşkın bir ifade vardır. Görünüşü ortamla uyuşmamaktadır. Kibar bir şekilde giyinmiştir. Tüylü korseli beyaz giysisi, inci kolye ve küpeleri, beyaz eldivenleri ve şapkası ile sanki bir çay partisine veya kokteyle gidiyor gibidir. Stella'dan beş yaş kadar daha büyüktür. Onun bu zarif güzelliği bir ışığı bile gölgeleyecek gibidir. Kararsız tavırları ve beyaz elbisesi sanki ortama ait olmadığının belirtisidir. İçi içini yiyormuş gibi bir hali vardır. (Williams, 2014, s. 23)

Tennessee Williams'ın *Arzu Tramvayı*'nda yapmak istediği tam da bu ikili karşıtlıklar arasındaki çatışmayı doğuran dışsal ve içsel faktörleri belirgin hale getirmektir. Karakterlerin “kimlik”leri ilk bakışta belli bir anlam taşıyabilecek şekilde simgelerle donatılarak oluşturulmuştur. Yazarın karakterleri bu biçimde oluşturması, görenler için –hem birbirleriyle karşılaşan karakterler için hem de

seyirci için- yerleşik algı ve yargıyı hedef alan bir tercih olarak düşünülebilir. İkili karşıtlıkları oluştururken yazar, belli bir tarafı haklılaştıran bakış açısından konuşmak yerine, karşıtlıkların belirgin olduğu ilişki biçimlerinde meydana gelen çatışmanın, nasıl bir ilişki ve yaşam biçimi oluşturduğunu gösterir. Çatışan kültürel, toplumsal pratikler, bilgi ve cehalet, kibarlık ve kabalık, terbiye ve görgüsüzlük, üst sınıf ve alt sınıf, kadın ve erkek kendi gerekçelerini haklılaştırarak, karşıt olanı öteki konumuna rahatlıkla yerleştirebiliyor. Blanche, yetiştiği kültürün zarıflığı karşısına Stanley'yi yerleştirdiğinde, onu, kaba ve vahşi bir hayvan olarak değerlendirip aşağılama hakkını kendinde bulabiliyor. Stanley, alkolik, bir erkek tarafından ehlileştirilmemiş, dul, ukala ve güçsüz bir kadın olarak Blanche'ın üzerinde her türlü yaptırım gücünü kullanarak, onu rahatlıkla alt edebileceği konumunu, burasının onun düzeni olması dolayısıyla haklılaştırabiliyor. Tennessee Williams her karakteri, kendi haklı gerekçeleri çerçevesinde yazarak belirgin taraf olma halinden uzak duruyor. Ancak biz araştırmanın bu kısmında Blanche karakteri üzerinden kadınlık ve erkeklik imgelerinin metin içerisinde nasıl oluşturulduğunu, erkeklik ve aile kavramının normatif olanı onayan, kendine benzemeyeni dışlayan, yok etmeye çalışan hırsını, kimliğin normal olan karşısında nasıl inşa edildiğini tartışacağız.

Oyun, çoğunlukla işçi olarak çalışan, düşük gelirli göçmenlerin yaşadığı New Orleans'ta geçmektedir. Oyun boyunca aksini gösteren örnekler olmadığı için çalışan, eve bakan erkektir demek yanlış olmaz. Bu, erkeğin hayatta kalmak için gerekli olan paranın sağlayıcısı konumunu kuvvetlendiren özelliklerdendir. Bu bağlamda lisede İngilizce öğretmeni olarak çalışan ve geçimini kazanan Blanche'ın kendi gücü, Stanley için yabancı bir imgedir. Kendi eşinin bu güce sahip olması fikri Stanley'in otoritesini sarsıcı bir durum olacağından, Blanche'ın varlığı ve görece kuvveti Stanley için bir tehdittir. Karşılaştıkları ilk andan itibaren Blanche ve Stanley arasında oyunun sonuna kadar artarak devam edecek bir sınır ve kimlik çatışması hakimdir. Yerli, yerleşik olan, eril gücün hakim olduğu düzen kendine uyum sağlamayan yeniyi kendi içinde yok edecektir.

Stanley için Blanche'ı tehlikeli veya tehdit olarak tanımlayan özellikler nedir? Stanley yazar tarafından şu sözlerle tanıtılmaktadır:

1.70, 1.75 civarında, orta boylu ve sağlam, güçlü bir yapısı vardır. Tüm hareket ve davranışlarında hayvansı bir kabalık görülür. Delikanlılığından beri hayatının odak

noktası eğlence ve kadınlar olmuştur. İkili ilişkilerinde hiçbir zaman zayıf, düşkün ve bağımlı taraf olmamış, tavukların arasında güçlü, gururlu ve kabarık tüylü horoz olmuştur. Bu eksenin dışında hayatının yan dalları da vardır; erkeklerle olan sıcak dostluğu, kaba mizah anlayışı, güzel yemek ve içki, kumar sevgisi, arabası, radyosu gibi... Tümü onun gösterişli erkekliğinin simgesidir. Bir bakışta kadınları değerlendirir, cinsel olarak sınıflandırır, aklında kabaca bir görüntüye sokar ve onlara nasıl gülümseyeceğini belirler. (Williams, 2014, s. 50)

Stanley, erkekliğini eril “bilinç” ve güç bakımından seven, bunun ayrıcalıklı konumunu her fırsatta hem söylem olarak hem de davranışsal olarak ifade etmekten geri durmayan bir karakterdir. O böyle olmalıdır çünkü erkekler böyle olmalıdır, Stanley için aksi söz konusu değildir. Onun için erkeğin ve kadının konumu, sınırı belirgindir. Nasıl olması gerektiği konusunda bir fikri vardır ve öyle olmak zorundadır. Kendini gerekçelendirmek için de eski Louisiana Valisi Huey Long’dan alıntı yaparak, “Her Erkek bir Kraldır” (Williams, 2014, s. 209) sözüyle konumunu haklılaştırır. Stanley bir karakter olarak toplumsal cinsiyet bağlamında, cinsiyetli bir beden üzerinde anlamlanan kültürün, tam bir performans örneğidir. Blanche’ı çikışsız bir yıkıma sürükleyen, Stanley’i inşa eden bu alan ve ev içinde Stanley’in muhafaza etmekle yükümlü olduğu alandır. Blanche’ın Stanley için bir tehdit unsuru olması hükmedilebilir bir kadın olmamasından kaynaklanmaktadır. Bir erkeğin koruması altında değildir, Stella’nın aşk sayesinde sırt çevirdiği aristokrat yaşamın “refahı”nı, zenginliğini, rahatlığını yeniden Stella’ya hatırlatma ihtimali vardır. Aile sahibi olmayan, bekarlığın “savruk” özgürlüğünü yaşayan, kendi yaşamını yüceltip Stella ve Stanley’in yaşamını korkunç ve hayvani bulan Blanche, Stanley için erkekliğiyle kurduğu ve hüküm sürdüğü tüm düzenin sorguya çekilme ihtimali dolayısıyla tehdittir.

Blanche’a neler olduğunu anlamak, eril tahakkümün nasıl işlediğini anlamakla ilişkilidir. Blanche evli olduğu genç adamın eşcinsel olduğunu öğrendiğinde: “gördüm, biliyorum, beni tiksindirdin” (Williams, 2014, s. 186) diyerek intihar etmesine sebep olduğunu düşündüğü için utanç duyduğunu ve vicdan azabı çektiğini ifade eder. Ancak bunu dile getirmeden hemen önceki sözlerinde, Blanche’ın kafasında da yerleşik bir erkeklik imgesinin var olduğunu görüyoruz: “Bu delikanlıda değişik bir şeyler vardı. En ufak kadınca bir görüntüsü olmamasına

rağmen bir erkeğe yakışmayacak şekilde tedirgin, naif ve hassastı. Aslında her şey açıkça ortadaydı. O bana yardım etmek için geldi ama ben bunu bilmiyordum” (Williams, 2014, s. 184). Blanche, onun hayatını kolaylaştırabilecek, yanında kendini naif ve kırılğan hissettiği, ona karşı nezaketini bozmayacak, ekonomik olarak refah düzeyi yüksek –ki kendi çalışmasına gerek kalmayın- bir erkek tahayyülüne sahiptir. Blanche da toplumun kadın imgesini bir yere kadar onaylıyor fakat, bu imge Stella gibi aşkın gözü kör edercesine bağlılık ve elinde olana kanaat etmeyi gerektiren bir imge değildir. Blanche’ı itaat ettirebilecek erkek imgesi, kibar, zengin, kuvvetli bir erkek imgesidir. Her iki kadın karakterin de toplumsal cinsiyet rolleriyle bir problemi yoktur. Stella’nın parçası olduğu bu yaşam, tahakkümle süren ilişki, aşk ile görünmez hale gelirken, Blanche’ı normatif bir yaşamın parçası yapabilecek unsurlar, nezaket ve ekonomik refaktır. Blanche’in yaşadığı problemlerin temelinde kendi kültürel imgeleriyle, gelmek zorunda kaldığı yerin imgeleri arasındaki uyumsuzluk ve sınıf farkıdır.

7.1. Blanche’in Kimlik İllüzyonu ve Doğruyu Söyleme Cesareti

Blanche’in son umut ya da kurtuluş olarak New Orelans’a gelmesi şimdiye kadar yaşadığı hayatın, içinden çıkılmaz bir hal almış olmasından kaynaklanır. Belle Reve’i kaybettikten sonra, maddi sıkıntılardan kurtulmak için yaşadığı ilişkiler bir biçimde kendisinin “onur”unu kırarak sonuçlanmıştır. En son ders verdiği lisede öğrencisiyle kurduğu ilişki, onun, okuldan hatta şehirden kovulmasına sebep olmuştur. Blanche yeni bir başlangıç umuduyla bu gerçeklerden kimseye bahsetmez. Oyunun ilerleyen bölümlerinde bu gerçekleri Stanley’in ağzından duyarız. Çünkü Stanley için gerçekleri bilmemek, dolandırılmak gurur kırıcıdır ve kimse onun gururunu kıramaz, bir kadın asla. Ortaya dökülen bu gerçekler, Blanche’in yeniden başlama umudunu geri dönüşü olamayacak biçimde yok eder. Oyunun sonunda Blanche’ı akıl hastanesine götürmek üzere gelen Doktor ve Kadın Hemşire ile olan sahnesinde Blanche, Kadın Hemşirenin onu zorla götürmesine direnirken, ona kibarca yaklaşan Doktor’un nazikçe uzattığı elini “Her kimsen, her zaman yabancıların nazikliğine güvenmişimdir” sözleriyle kabul eder. Bu cümle Blanche’in kimliğine dair epey bilgi verir bize. Kimsenin onu tanımadığı, yani herkesin yabancı olduğu New Orelans bu yüzden onun için bir umuttur. Burada kimse tarafından

tanınmadığı için kendini istediği gibi tanıtmaya şansı vardır. Yabancıların güvenilir nazikliğini, kendini sevdirebileceği bir tanıdırlıkla yeniden şekillendirmeye çalışır Blanche. Loş ışık altında kendini daha az yorgun ve daha genç göstermek için çaba harcar, şehirden ahlaksızlık nedeniyle kovulmamıştır, kardeşini ziyarete gelmiştir, hep beğenilen ve arzulan bir kadın olmuştur ancak asla ucuz ilişkiler yaşamamıştır. Blanche kendini nasıl tanıtmak istiyorsa öyle inşa etmeye çalışır. Ancak bu illüzyon kendisini tehdit olarak gören Stanley tarafından tıpkı ortamdaki ışığı loşlaştırmak için taktığı kağıt filtre gibi parçalanarak sökülüp atılır.

Toplumsal Cinsiyet bağlamında düşündüğümüzde Blanche'ın yalanları onun kabul edilebilir bir kimlik inşa etme gayreti olarak yorumlanabilir. “Ahlaksız”lığı yüzünden şehirden kovulan bir kadın değil, “masum aşk”ın peşinde olan bir kadın olarak kendini kimliklendirmesi, toplumsal koşullara uyum sağlama çabasından gelmektedir. Blanche'ın toplum tarafından kabul edilebilmesi için oluşturmaya çalıştığı kimlik bir seçenektir çok zorunluluktur. Blanche'ın toplum tarafından kabul görebilmek adına oluşturduğu kadınlığı, sınıf farkının yarattığı kültürel karşıtlık dolayısıyla tehlikelidir. Bu koşullar altında Blanche için hakikati dürüstlikle dile getirmek, ahlaksız olduğuna kanaat getirilip, ahlaklı insanların arasından kovulmasına neden olan hatalarından asla kurtulamaması demektir. Kadına atfedilen, saflık, narinlik, bekaret, masumluk, sessizlik, kırılabilirlik Blanche için çoktan kaybedilmiş normlardır. Bu nedenle “yabancıların nezaketi” Blanche için yeni bir umuttur.

Blanche karakteri üzerine oyuncu Irmak Aşık Çengel ile yaptığımız çalışmalarımızda, kadınlık ve erkeklik rollerinin karakterlerde nasıl temsil edildiğini, yukarıda belirttiğimiz koşullar bağlamında değerlendirdik. Oyuncunun elinde bir karakteri anlamak için oldukça fazla bilgi vardır. Çünkü yazar, metinlerinin seyirciyle kurmasını istediği ilişkiyi: “Neden benim de oyunlarımda yaptığım gibi, bu insanlarla tanışıp onları tanımaya çalışmıyoruz?” (Williams, 2014, s. 284) sözleriyle belirtir. Bu bağlamda yazar, karakterleri, onların davranışlarının altında yatan neden ve sonuçları anlayabilmemiz adına, tüm gerçekliğiyle bir tanışma alanı yaratmaya çalışır. Toplumsal cinsiyet rollerinin performansı olarak Blanche'ın karakteri üzerinde çalışan oyuncu: “Stanley ile olan ve onun bana saldırı olarak kullandığı hakikatler benim kurtuluş umuduyla inşa etmeye çalıştığım her şeyi paramparça ediyordu. O bunun farkında değildi ama benim varoluş motivasyonumu

elimden alıyordu haykırdığı gerçeklerle” (Irmak Aşık Çengel, 2019, prova notları) sözleriyle, bir toplum tarafından atfedilen normallik algısına laik olma çabasının varoluşsal bir mesele olduğunu dile getirir. Bu bağlamda kendisinin annesinin kızı, babasının kızı, eşinin aşık olduğu kadın olarak yaşamını sürdürmek için kabul edilebilir, geçerli normlarla belli bir boyun eğiş ve kabul ediş sürecine tabi olduğunu düşünüyor.

Bir toplumda yaşamının bazen başka türlü olma şansını kaybetmekten geçtiğini gördüm Blanche’a çalışırken. Çünkü onun için (Blanche) mutluluk, toplumsal cinsiyet normlarına itiraz ederek özgür bir yaşam değil. Mutlu olabilmek kabul edilebilir olmakla gelebilecek bir şeydir ancak. Onun trajedisi, kabul edilebilir biri olmak için verdiği ödünlerin kendisiyle çelişkisinden, kimlik çatışmasından geliyor. (Irmak Aşık Çengel, 2019, prova notları)

Gerçekçi bir metin, birçok verili koşula sahiptir. İlk bakışta gerçekçi metinlerin sahnelenmesine girildiğinde, yazar dışındaki sanatçıların yaratıcılıklarının kısıtlı olduğu yanılsaması vardır ancak bu doğru bir düşünce değildir. Bu yanılsamanın temel paradoksu gerçekliğin, gerçeğe çok benzemesinden kaynaklanır. Ancak sahne üzerinde, gerçekçi koşullar baştan aşağı titizlikle yeniden yaratılır. Tennessee Williams’ın şehrin kokusundan, güneşin gökyüzündeki konumunun değişikliğine bağlı olarak değişen görüntünün yarattığı duygusal etkiler, anlamlı bir atmosfer yaratımıdır. Gerçek yaşama “benzer” ya da “taklit” olanı sahne üzerinde oluşturmanın nasıl bir etki yaratabileceği, eleştiri olarak, gerçekçi metinlere en çok sorulan sorulardandır. Bu eleştiri, günlük yaşamımızda bizim üzerimizde etki gücüne sahip tüm bilgileri, imgeleri kaydettiğimize, her detayın farkına vardığımızı emin olduğumuzda anlamlı olabilir. Ancak günlük yaşam her birini yakalama kaydetme fırsatımız olamayacak kadar çok duyusal bilgiye sahiptir. Bu bağlamda yazarın, yaşamda neden benim metinlerimde yaptığım gibi bu kişilerle tanışıp, onları tanımaya çalışmıyoruz sorusuyla gerçekçi metinlerin nasıl bir etki yaratma potansiyeli olduğunu ve alımlayıcıyla kurduğu ilişkinin biçimini anlayabiliriz. *Arzu Tramvayı*, seyirci için, tanışma ve tanımaya çalışma zamanı ve fırsatı yaratmayı hedefler. Bizim üzerinde durduğumuz ve toplumsal cinsiyet bağlamında kadınlık ve erkekliğin nasıl sunulduğunu, konumunu nasıl haklılaştırdığını görünür hale getirme çabamız, günlük yaşamda kanıksanmış olan yerleşik cinsiyet rollerini deşifre etme amacı taşımaktadır. Bu rollerin toplumsal inşası, toplumu oluşturan insanların bir

paradoksudur. Toplumsal cinsiyet rollerine uyum sağlamak adına bu rollerin yeniden inşa edilmesi sonsuz bir tekrarı içerir. Oyun üzerine yaptığımız çalışmalarda bir performans olarak kadınlık ve erkekliğin nasıl inşa edildiğini görünür bir vurguyla ifade etmek, paradoksu görünür hale getirmek amacını taşımaktadır. Oyun vasıtasıyla dile getirilen hakikat, kurmaca olan cinsiyet rollerinin, neyi kabul edilebilir saydığını, ahlaklı, terbiyeli ve namuslu olanın kim olduğunu ve böyle olmayana varoluş şansı tanımayan, kanıksanmış yaşamın götürdüğü yıkımdır. Seyirci, böylelikle “doğallaşmış” cinsiyetlilik bilgisi içinde yeniden ürettiği rolleriyle karşılaşma, tanışma ve yüzleşme, fırsatını bulabilir.

8. SONUÇ

Sanat, sanatçı ve seyirci ilişkisi sosyolojik olarak önemli bir inceleme alanı açmaktadır. Yapı bakımından insani elementlerle inşa edilen bir sanat olarak tiyatro, şimdi ve burada, seyirci önünde icra edilen bir sanat olması dolayısıyla kolektif bir ilişkiyle tamamlanmaktadır. Dolayısıyla seyirci ile kurduğu ilişki de tiyatro sanatının estetik kaygıları kadar önemli ve sosyolojik bir unsurdur. Bu çalışmada tiyatronun yaşamla kurduğu dönüşümü hedefleyen ilişkisi felsefi ve sosyolojik kavramlardan faydalanılarak, disiplinlerarası nitelikli bir analiz yapılmaya çalışmıştır.

Foucaultcu Bağlamda Kendilik Pratikleri Olarak Sanford Meisner Tekniği başlığıyla oluşturulan bu çalışmada, kendilik pratiği olarak *parrhesia* özelinde sanatın “hakikati söyleme” görevi, seyirci ile kurulan ilişkinin niteliğini kuvvetlendirmesi açısından tartışılmıştır. Bu tartışma içerisinde sanatın ve sanatçının yalnızca kurgusal olanı, “doğru” bir dramaturjiyle sahnemesinden ziyade, sanatçının aldığı eğitim biçimi de önemli görülmektedir. Çünkü dile getirilen hakikat kadar bu hakikati görmeye muktedir olan oyuncunun/kişinin kendisi de önemlidir. Bu bağlamda Sanford Meisner’in, oyuncunun kendiliği üzerinde çalışmasını temel alan Tekniği, sanatçının hakikati dile getiren kişi olarak nasıl bir eğitim disipliniyle oluştuğunu görmemizi sağlar. Meisner Tekniğinde oyuncu, onu etkileyen tüm çevresel faktörler ve diğer oyuncular/kişiler ile ilişki halinde kim olduğunu, ne hissettiğini, bakış açısını somutlaştırmakla ve yaratıcı davranış üretmekle mükelleftir. Bu bağlamda kendi üzerine çalışan ve kendini yaratıcı davranışla somutlaştıran oyuncunun bu çalışma biçimi, bir kendilik pratiği olarak

değerlendirilmiştir. Oyunculuk egzersizleri sırasında, oyuncunun kendisi üzerinde çalışırken dürüstçe davranması, sahne üzerinde seyirci ile kurduğu ilişkisinde de dürüstlüğünü pekiştirmektedir.

Michel Foucault seyirci ile kurulan, kanıksanmış olan problemi görünürleştirme ve yerinden etme arzusunu modern sanatta “elbette başka bir ışık altında” Kinik bir tavır olarak nitelendirilmektedir. Araştırmanın disiplinlerarası bağını Foucault’nun bu ilişkilendirmesi desteklemektedir. Kiniklerin, herkes tarafından anlaşılabilen biçimde, hakikati, öğretilerini, kamusal alanda, görünür, gösterişli ve kışkırtıcı biçimde ifade etmeleri, araştırmanın ana eksenini oluşturur. Kinikler için varoluşun temelinde doğru söyleme vardır ve kişi, giyiminden, davranışına yaşama biçimine kadar bunu görünür edecek şekilde yaşamalıdır. Hakikati dile getirme yoluyla kışkırtıcı etki şimdi ve burada seyirci ile karşılaştığı anda tamamlanan bir sanat olarak tiyatroyun sahip olduğu önemli bir özelliktir.

Tiyatro eserleri, oluşum sürecinde konu bakımından insan “hikayesini” temel aldığından, kurmaca metinler üretilirken sosyoloji başta olmak üzere sosyal bilimlerden faydalanarak zenginleşirler. Benzer bir ilişki kurmaca metinler üzerine yapılan incelemelerle toplumsal yapının, kültürün, ilişkilerin nasıl işlediğini inceleyerek sosyal bilimlerden de faydalanmaktadır. Araştırmanın 6. bölümünde *İon* metni üzeri yaptığımız hakikati temel alan ve kimlik, vatandaşlık, toplumsal konum gibi kavramlar üzerine yaptığımız dramaturjik çalışma ve provalarda yerleşik toplumsal imgeler sorunsallaştırılarak çalışılmıştır. Bu çalışmalar sonucunda oyunu prova eden oyuncu hem kendinde hem de yaşadığı toplum içerisinde kanıksanmış, normalleşmiş imgelerin neler olduğunu keşfetmiş ve bunun kışkırtıcı, yerinden edici performansını icat etmiştir. Aynı biçimde araştırmanın 7. bölümünde ele aldığımız *Arzu Tramvayı* metnine yaptığımız toplumsal cinsiyet perspektifli dramaturji ve provalarda da tekrar edilmiştir. Her iki metinde de oyuncular öncelikle kendilerinde bu yerleşik ve kanıksanmış halde olan imgelerin nasıl işlediğini keşfetmişlerdir, onları görünür hale getirmenin yaratıcı biçimleri üzerine çalışmışlardır. Sahne üzerinde performans dönen belirgin edilen bu bakış açısı, seyircinin gözünden kaçmayacak şekilde görünürleştirilmeye çalışılmıştır. Elbette ki sahnelenen metinlerin, seyircide yarattığı tesir başka türlü ve daha kapsamlı bir araştırmayı gerektirir. Ancak bu araştırmada

sanatı icra eden tarafın kendi üzerinde çalışması ve seyirci ile kurulacak ilişkinin niteliğinin nasıl bir oluşum sürecinden geçtiği analiz edilmiştir.

Kişinin, yaşamını kendinden geriye sanat eseri güzelliğinde bırakma arzusuyla kendi üzerinde çalışması, kendini riske atacak denli bir dürüstlikle yaşamı yaşama biçimini görünür hale getirmesi, bir performans olarak görülüp tiyatro sanatıyla ilişkilendirilmiştir. Antik Yunan'da özellikle Sokrates tarafından diyalog yoluyla kişiler kendileri hakkında kaygı duyma yoluyla kendileri üzerine çalışmaya sevk edilmiştir. Bu araştırmada vurgulanan ise tiyatronun performans yoluyla, oyun alanında seyirciyi, kendileri ve yaşamları hakkında kaygı duymaya sevk edici kışkırtıcıyı sağlayabilme potansiyeline sahip olmasıdır.



KAYNAKLAR

Aristotes (1995), *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi.

Belgesel: Theatre's Best Kept Secret, 1990, Sanford Meisner, Sydney Pollock, Yönetmen, **Nick Doob**, USA.

Brecht, B. (1993), *Tiyatro İçin Küçük Organon*, çev.Ahmet Cemal, Mitos-Boyut Yayınları.

Chekhov, M. (2014), *Oyuncuya*, çev. Burcu Halaçoğlu, Mitos-Boyut Yayınları.

Cole Toby, Chinoy, Helen Krich (ed), (1970), *Actors on Acting*, Crown Publishers.

Cole, T., Chinoy, H. K. (1974), *Actor an Acting*, Crown Publishers.

Foucault, M. (2007), *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2011). *Büyük Kapatılma “Hakikat ve Hukuksal Biçimler”*, çev, Işık Ergüden- Ferda Keskin. Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2014), *Özne ve İktidar*, çev.Işık Ergüden- Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2014). *Doğruyu Söylemek*. çev. Kerem Eksen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2015). *Öznenin Yorumbilgisi* (Collège de France Dersleri (1981-1982). çev. Ferda Keskin. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Foucault, M. (2018), *Öznellik ve Hakikat*, çev. Sibel Yardımcı. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Foucault, M., (2018), *Hakikat Cesareti* (Kendinin ve Başkalarının Yönetimi II – Collège de France Dersleri 1984), çev. Adem Beyaz, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Foucault, M., Gutman, H., Hutton, P. H. (2001), *Kendini Bilmek*, çev., Gül Çağalı Güven, İstanbul: Om Yayınevi.

Grotovski, Jerzy(2016), *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru*, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı.

Grotowski, J. (1992), İlkeler, Mimesis Tiyatro Araştırmaları Dergisi (No:4), çev. Sevilay Saral, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Kerem, K. (2010), *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, Habitus Yayıncılık.

Meisner, S. Longwell, D. (1987). *Sanford Meisner on Acting*. Vintage book.

Platon,(2016),*Sokratesin Savunması*, Çev. Hasan Ali Yücel, İş Bankası Kültür Yayınları.

Santana, J. A. (Yöneten). (2006). *Sanford Meisner Master Class DVD*.

Sonia, M. (2016), *Stanislavski Sistemi: Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı*, çev. Bülent Sezgin, Özgür Çiçek, Cüneyt Yalaz, BGST.

Stanislavki, K. (1999), *Bir Rol Yaratmak*, çev. Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Stanislavski, K. (1981), *Bir Karakter Yaratmak*, çev. Suat Taşer, Yazko.

Stanislavski, K. (1992), *Sanat Yaşamım*, çev. Suat Taşer, Can Yayınları.

Stanislavski, K.(1996), *Bir Aktör Hazırlanıyor*, çev. Suat Taşer, Papirüs Yayınevi.

Toporkov, V. O. (1998), *Stanislavski in Rehearsal*, New Yorke, Routledge.

Yardımcı, S., **Güvenç Salgırlı**, S. (ed.),(2014) *Teorik Bakış: Michel Foucault*. Sayı:3.

EK: BEHZAD FATHİ İLE RÖPORTAJ

Behzad Fathi, 1965 yılında İran'da doğdu. 1989'da Kanada'da British Columbia University (UBC)'de Sinema ve Tiyatro okudu. 2009 yılından itibaren Sanford Meisner Tekniği üzerine Türkiye'de eğitim vermeye devam ediyor. Kendisi ile

“Foua Bağlamdanmış kfgjdkhgkd araştırma” ile ilgili olarak 12 Ocak 2019 tarihinde görüşme yapılmıştır.

EK S.80-90. Araştırmanın amacından bahsederken görüşme notları bu araştırma metnin sayfa 80—90 yer almaktadır. Görüşmede değinilen kavramlar şunlar şunlar olup araştırmanın şu bağlamı üzerinden ele alınmıştır, incelenmiştir.

Görüşme günü ve Tarihi,

1- Sanford Meisner Tekniği sizin için ne ifade ediyor?

Aslında belki birazcık şuradan anlatmaya başlamak gerekiyor; nasıl oldu da ben oyunculuk öğrenmenin gerekli olduğunu düşünmeye başladım. Ben sinemadan geliyorum biliyorsun. Sinemada bana büyük bir soruydu yönetmen ne ile çalışır sorusu. Tamam, yönetmen bir görselliğe karar verir, filmin içersinde hikaye montaj ile ilgilenir ama neyin montajı neyin görselliği? Bu görsellikte bizi en çok uğraştıran şey oyuncuydu, hikayenin karakterleriydi. O yüzden yönetmen bunlarla nasıl çalışır ne yapar. Oyuncu dediğin nedir? Sen bilmezsen oyuncu nedir bunu nasıl yöneteceksin? Neyi yöneteceksin? Kafanda bir şey olacak onu mu yöneteceksin yoksa öğreneceksin aslında oyunculuğun kendisi bir sanattır başlı başına? O tarafta, oyuncu tarafında ne oluyor benim için önemli bir soruydu. Bu hikaye şöyle başladı, ben ilk filmlerimi yaptığım zaman farkına vardım ki sahne üzerinde veya ekranda gördüğüm o insanları tanımıyorum. Benim yarattığım insanları ben çok da tanıyamıyorum niye? Ben bütün bildiğimi oraya koydum ama neden bu kadar yabancı geliyor? Neden inandırıcı değil? Yaratıcısı olduğum bu karakter neden bana bu kadar uzak geliyordu? Bu sorular benim oyunculuk tarafına yönelmeme sebep oldu. Çeşitli çalışmalara seyirci olarak katıldım, üniversite zamanında da derslerimiz vardı ama baktım ve gördüm ki bu iş izlemeyle olmuyor. Daha derin bir şeydi. Daha sonrasında kurslara katılmaya başladım sırf oyuncularını yönetebilmeyi öğrenmek için. O dünyayı biraz daha iyi tanımak için başladım. Ondan sonra konservatuvar zamanı, oyunculuk çalışmalarım zamanı içinde hala oyunculuk öğretmeni olmak benim fikrimde yoktu, yönetmek için öğreniyordum. Bunların hepsini sinema için yapıyordum. Bu işin derinleşmesi biraz benim geçmişimden geliyor. Bir işi ne zaman mükemmel yaparsın? O zaman ki bu işi sen yaparsın, senin bütünlükle orada olman

lazım. Belirgin bir standartta bir işi yaparsın, yaşamda böyledir ama üretmek bu değil. Doğu felsefesinden, Zenden bir şeyler öğrenmişim hayatımda. Meisner'e geldiğimde oyunculuk tarifi bana sade, kabuksuz, şeffaf geldi, gerçekten yaşam tarifi. Stanislavski de bundan bahsediyordu ondan da biliyordum. Ama Meisner'in tarifinde bir ton vardı, bu gerçekten yaşamak olmaktan geçiyor, oluşturmaktan geçiyor, senden geçiyor. Hangi insan bunu beğenmez ki senin parmağın olacak olmasını, hiçbir şey olmazsa bile senin egonu tetikleyen bir şey. Böyle başladı gerçekten yaşamak, sen olabilmek. Özellikle bütün seslerin kısıtlandığı bir ülkenden, İran'dan geldiğim için, ses olabilmek çekici gelmişti. Kendi sesin olmak istiyorsun. Bu ilk başta bana hep siyasiydi gittikçe çok şahsi oldu ve yaratıcılığa indi. Oldukça anladım oyuncu aslında öyle bir meydana geliyor ki bütün senin o yönetmen olarak, yazar olarak düşüncelerinin sırf canlandırılması değil, oluşturulmasıdır. Canlandırma ile oluşturmanın farkını anladım. Canlandırma, bazı kurallar ve tekniklerle yapılandır, oluşturma ise senin daima faal bir beyin olarak yaratmanı gerektiriyor, ilerletmen gerekiyor. Sen bir şeyi sunuyorsan ya da benzetiyorsan aynı zamanda o şeysin. Burası çok ilginç geliyor bana. Yavaş yavaş anladım ki oyuncunun gücü buradan geliyor. Meisner'in bunun üzerinde özellikle bir organik, inandırıcı reel bir şey istediği için benim ilgimi çok çekiyor. Siyasi olarak ilgimi çeken tarafı ise reel gerçekçi inandırıcı dünyada benim gibi insanlar hikâyelerini daha rahat diyebilirler. Çünkü böyle oyuncular bu hikâyelerin reelliğini başına gelenin gerçekliğini artırıyorlar. Bunlar çekti beni bu Tekniğe. Meisner'in kendisiyle ölmeden önce son dönemlerinde yaptığı bir workshop sayesinde çalışabildim. O zaman pek iyi durumda da değildi kanser dolayısıyla. Ama aynı zamanda John (Wright) New York'ta Neighborhood Playhouse'da çalıştığı zamanları, Meisner'in nasıl bir kişiliği olduğunu anlatıyordu. Onun kişiliği siyasi bir pozisyonda olmaktan öte seninle çalıştığı zaman seninle daima oluşturuyor, hissediyorsun ki daima oluşturulmadır. Daima yüzleşme var. Teknikte önemli olan şeylerden biri de "kaçmamak" idi, kaçmana hiç gerek yok. Bu önemliydi çünkü ben yaşamımda "kaç kaç kaç" sözünü oldukça fazla duymuştum çevremde. Kaçmamak benim hayatımda daha çok siyasi bir anlama sahip olduğu için günlük yaşamıma yerleşti. Mutfakta da kaçmamak gerekiyor. Senin yumurtadan korkmaman gerekiyor, yumurta da senden korkmuyor, aslında bu bir korku meselesi değil, korksan bile korkmaya korkmaya korkacaksın ya da korka korka yapacaksın yeter ki kaçma. Kaçmamanın avantajı bu

ki sen, oradasın, eksik sen, korkak sen, cesaretli sen, egoist sen, ne isen o belirginleşiyor, yani sen kimsin o belirginleşiyor. Ben hocayla çalıştıkça çalıştıkça gördüm ki bu sırf senin egonu, zaafını değil bunların yanında senden bir şey istiyor o da her şey ile bir şey yapmak. Bu bir şey yapmayı başkasında aramayacaksın başkasından etkilenebilirsin ama başkasında cevabı aramayacaksın. Oyuncuların çalışmalarından söz ediyorum, oyuncuların çalışmalarına bunları kattı Meisner Tekniği. Meisner Tekniğini neden seçtiğime dönecek olursam, çünkü gördüm ki gerçek daha büyük ve gerçeği görüyorsan hissediyorsan arayarak hakikati bulma ihtimalin çoktur. Daha doğru ifadeyle alan oluşturursun gerçeği detaylı şekilde görmek için. Türkçede hakikat ve gerçek kelimeleri biraz karışık anlamlara açılıyor. Reeli görüyorsun, gerçeği arıyorsun diyebilirim. Bu ne anlama geliyor, o şey ki Zenden de öğrenmişim, her şey senin öğretmenindir. Bunu fark ettim ki evet her şeyden öğrenebilirim ama nasıl? Eğer her şeyle daima diyalektik diyalogda olursam. Tüm hazırlığın ilk adım için olması da bu tekniği benim için çekici kılan şey. İlk adımı attıktan sonra ben neyim neredeyim her zaman oluşturmam gerekiyor. Planla gitmem gerekmiyor sahneye hazır gitmem yeterli. Hazır gittiğim için de öbür tarafı dinlediğim için, ciddiye aldığım için dünya bana reelden gerçek olmaya başladı. Dünyayı tadı, tuzu, damarı ile daha çok hissettim, algıladım ve üzerimde nasıl çalıştığımı tespit edebildim ve baktım gördüm ki belirgin bir şeye karar verip yaşamı onun üzerinden yürütmekten ziyade belirgin bir şeyden başlayıp ondan sonra oluşturmam gerekiyor. Yaşamak gerçekten yaşamak seni oraya koyuyor bu çok çekiciydi.

2 - Meisner Tekniğinin diğer tekniklerden farkı var mı? Varsa nasıl bir fark bu?

Bakınız şimdi teknikler dediğinizde oyunculukta çok çok büyük bir yanlış anlaşılma var özellikle piyasada. Sanki her öğretmenin oyuncu için kendi tekniği varmış gibi bir yanlış anlaşılmadan söz ediyorum. Öncelikle bilmemiz gerekiyor Meisner'in çok özel bir bakış açısı var oyuncuğun ne demek olduğu konusunda. Hayali ve verili koşullar altında gerçekten yaşamak, bu gerçekten üzerine çok gidiyoruz biz, ne demek bu gerçekten yaşamak? Yanlış bilinen yüzlerce oyunculuk stili olduğudur.

Öyle bir şey yok el parmakları sayısını geçmez ve gerçekçi oyunculuğun ardından ortaya çıkmaya başlamıştır bu stiller. Öncesinde Goethe'nin bir düzen, disipline dair bir listesi vardı. Gerçekçi oyunculuktan önce oyunculuğun bir sunumcu hali vardı. Realistlerle beraber her şeye önem verme başladığı için, sıradan yaşam artık sıradan değil ya da her şey sıradan olarak görülüyordu ve her şeyin her şey ile ilişkisi birlikte dikkat edilir hale geliyor. Stanislavski ile birlikte oyunculuk daha sistematik bir şekilde öğrenilebilir hale geldi. Meisner'de ise özellikle kişiden kişiye önem veren bir oyunculuk tekniği söz konusudur. Tıpkı realizmdeki gibi her kişinin ayrı bir önemi var. Sahnede masanın üzerinde küçük bir saat varsa bu onun sadece saat olmasından öte belirgin bir geçmişi ve derinliği vardır, ilişkisi vardır o alanla. Sırf zamanı göstereceğini diye konulmuyor. Bu kadar detaya indirdiğin zaman, önem verdiğin zaman onun için senin orada olabilmen onunla ilişkin ait olabilmen, olamaman çok komplike ilişkilerden geçiyor. Daima diyalog halinde oluyorsun. Neden oyunculukta Brecht değil de Meisner? Çünkü Brecht bir tiyatro anlayışıdır, Stanislavski bir oyunculuk anlayışıdır, Grotowski aynı zamanda bir ideoloji anlayışına sahip. Tiyatronun nasıl olması gerektiğine dair bir fikri var ona göre de bir oyunculuk anlayışı var. Meisner'de öyle değil, Meisner'de yaşamak ne olabilir sorusu var ve bu yaşamamanın içine yaratıcılık ve yetenek de dahil peki bilmemek, utanmak dahil olduğunda yaşamak ne demek? ve dışarıya örnek olarak değil benzer olarak almak kaydıyla ilişkilerin nasıl çalıştığını anlayıp uygulama üzerine çalışır oyuncu ancak tabii aynı biçimde çalışmak durumunda değil burada oluşturulan koşullar kendi spesifik sonuçlarını doğurur. İlişkide oluşuyor her şey. Neden diğer teknikler değil de Meisner Tekniği çünkü kısıtlı değil, herhangi bir ideolojiye bağlı değil, insanın araştırabilmesine ve oluşturabilmesine bağlı. Neden Meisner çünkü değişiyor, insanın her şeyin karşısında ne olduğunu somutlaştırması, ifadeye dökebilmesi için değişiyor. Ben diğer oyunculuk stillerine karşı değilim ancak yetersiz buluyorum onları. Oyuncunun gerçekle ilişkisinden her şeyi yapabilme kabiliyetini oluşturabilmekte yetersiz kalıyorlar. 25 senedir oyuncularla çalışıyorum ve bunu söyleyebilirim ki kesinlikle senin orada olman gerekiyor bütün zekanla, çünkü sen onun bundan kaçmamak başka bir şey oluşturmana sebep oluyor.

3- Çeşitli ülkelerde ve çeşitli kültüre sahip insanlarla oyunculuk çalışmaları yaptınız, bu farklılıkların yaptığımız eğitime etkileri oluyor mu?

Bu soruyu şöyle yanıtlayabilirim, insan kendi ülkesini terk ettikten sonra büyük bir şakayla yüzleşiyor. Kendi ülkeden sonra bir de dünya olduğunu görüyorsun. Kendi ülkeden sonra özellikle küçük yaştaiken ülkede olan farklılıklar siyasi veya kültürel olarak çözülebilir gibi görünüyor çünkü sonuçta her ülkenin bir ortak dili var ya da kültüründe ortak kısımları var. Bu nedenle yakınlaşma bir nevi yakalanabiliyor. Ülkemi terk ettikten sonra sınır kendi ülkem değil dünya oldu ve öğretti de aynı zamanda nasıl ilişki kuracağımı. Dili öğrendim, kültürü öğrendim, çeşitli esnemeler bende meydana geldi ben esnetmeye çalıştım beni etkileyen şeyleri, hâkim olan siyaset, alışkanlıklar, ayinler, yabancının anlamı bu gibi şeylerle yüzleşiyorsun. Bu yüzleşme kaçınılmaz biçimde senin bir şeyler üretmene vesile oluyor çünkü hayat meselesi var, devam etme meselesi var. Komşunun kapısını çalamıyorsun çünkü komşu ile hangi dilde konuşacaksın gibi sorularla kaçınılmaz olarak yüzleşiyorsun. Senin soruna gelirse eğer bunun tesiri nedir ya da önemli mi? Evet. Çünkü sonuçta algı dediğimiz şey bir yere kadar büyüdüğümüz yere bağlı. Bugünlerde iletişim genişlediği için veya sanal dünyada farklı bir iletişim kurduğumuz için dikkat ederseniz birbirimizden beklediğimiz algılar veya sonuçlar klasik biçimde değil artık. Yüzleştiğim ilk şey bir dili bilmezsen benimseyemezsin, oldu. Ama bir dili bilmek ne demek? İnanın ben Meisner'i tanısaydım ve onun için gitseydim, Kanada'ya, Amerika'ya farklı olabilirdi ancak ben dil öğrenirken bir yandan diğer yandan da Meisner çalışmalarında bu yeni dil, yeni kültür benim üzerimde nasıl çalışıyor onu öğrendim. Benim geldiğim kültür başkaydı benim üzerimde çalışılan dil ile birlikte bir sürü ilişkilerin oluşturduğu kültür başka, ben bunun farkını, farklı olabileceğini öğrendim. Yalnızca ben nasıl çalışacağım değil o nasıl çalışıyor benimle diye de sorduğum diyalektik bir süreç. Zen sayesinde öğrendiğim bir şey var, materyali zorlayıp zorlayıp istediğin biçime getirmek değil, bu sanayi düşüncesidir, sen materyali zorlarken materyal de seni zorlar.

Ben Kanada'da bu işe başladığım zaman zaten öğretmenime, oranın sistemine oldukça yabancıydım. Benim gibi başka yerlerden gelen, aynı dili konuşsalar da aynı kültürü paylaşmayan birçok öğrenci vardı. Herkes anlaşabilmek adına çabalıyordu, dilin yetersizliği çok net anlaşılabilirdi burada. Bu nedenle herkes kendini doğru ifade edebilmek, yanlış anlaşılmamak adına fazladan deşiyordu, esnemeye uğraşıyordu. Bu uğraşma çok önemli ve bu uğraşmanın içerisinde birçok şey

öğrenebildik. Meisner Tekniği zaten bu başkalıklara ya da farklılıklara oldukça önem veren bir Tekniktir. Ancak farklı kültürleri kaydetmek bu anlama gelmiyor ki kültürden kültüre uygulanması değişiyor. Farkı kaydetmek değişik kültürler içerisinde nasıl alan açtığıyla ilgili bir şey. Eğitimci olarak bunu iyi okuyup nereden zorlayabileceğini, nereden yaklaşabileceğini görmek açısından önemli. Bu çeşitliliğin sayesinde insanların verili koşulların altında farklı kişilere döndüğünü öğrenmiş oluyorsunuz. İlişkide birbirlerine bağlanıyorlar. Bu eğitim bir kalıp halinde bir müfredatla yürütülmediği için, çeşitlilik aynı zamanda bir zenginlik anlamına geliyor. Çeşitlilik sayesinde ilişkiler daha belirgin biçimde kurulduğu için, üzerinde çalışılan malzeme daha zengin ve derin olabiliyordu. Öğretmeden ziyade öğrenmenin kendisini öğrenmek önemli olduğu için herkes için münferit bir süreç oluyor Meisner Tekniği çalışmaları. çeşitliliğe sahip öğrencilerin bir süre sonra Çinli olması, Japonlu olması, Hindistanlı olmasından ziyade, kendiliklerinin asıl önemli olan şey olduğu görüyorlar. Birkaç ülkede çalıştım, farklı dillerde oyun çıkardım bu bana hem öğrenme alanı açtı hem de öğretme alanı açtı. Amaç farklılıkların sınırlarını belirginleştirmek ya da kapatmak değil farklılıklarla bir şey yapmak.

4- Türkiye’de yaptığımız çalışmalarda ne gibi farklılıklar kaydettiniz?

Türkiye’ye geldiğimde zannettim ki sonuçta ben bu dili biliyorum İran Azerisiyim, Türküm, bunlar lahmacun yiyor ben de ona benzer şeyler yiyorum sonuçta ben burayı biliyorum, burada bir üniversite okudum diye düşündüm ama tam tersi yabancı bir yerde ben bunları bilmiyorum öğrenmem gerekiyor derken burayı tanıyorum rahatlığına kapılmamaya çalıştım. Başlangıçta zordu. Bu dili de tam olarak bilmiyordum önce bunu kabul etmem gerekiyordu o yüzden bir şeyi doğru anlamak için defalarca sormam gerekti. Türkiye’ye geldiğimde İstanbul’da çalıştığım için bir şeyi fark ettim ki bu belki kırıcı olacak ama dinlemek pek güçlü değil Türkiye’de. Bu dünyanın pek çok yerinde de bir problem benim kendi ülkem İran’da da dinleme problemi var ama, amacı var işte. Peki ben nasıl dinlemelerini sağlayacağım insanların? Beni dinlemelerini sağlamak değil, birbirlerini dinlemelerini sağlamaktan bahsediyorum. Onun için de İstanbul’da dili bilmememin arkasına sığınarak insanların sorularına cevap vermemeye karar vererek başladım.

Cevap vermeyerek birbirlerine yönlendirdim. Birbirlerine yönlendirdiğim için birbirlerine daha çok soru sormaya ve cevaplar için birbirlerini dinlemeye mecbur kaldılar. Bunun dışında genel anlamda İstanbul'da bir açlık var ve hala var bu, öğrenme açlığı bu. Aynı zamanda usta olmak bir işi ilerletmek, bu iş bitmiyor demek bu kültürün zoruna gidiyor. Bizim kültür bir yerde nokta koymayı çok istiyor ve geçmek istiyor başka bir yere ama Meisner'in ya da Stanislavski'nin gerçeğe yaklaşımı bir oyuncuyu ölene kadar durmadan sorgulamaya yönlendiriyor. Sorgulamak için de iyi dinlemesi gerekiyor. Dinlemek ve sabırsızlık oldukça fazlaydı Türkiye'de çalıştığım oyunculara, önce bunlar üzerine çalışmaya başladım diyebilirim.

5- Türkiye'ye geldiğinizde eğitimlerinize başladığınız ilk yer Bağcılar oldu, Kadıköy, Beyoğlu gibi sanat üzerine etkinliklerin, hareketliliğin daha aktif olduğu yerlerden oldukça farklı bir noktada başladınız. Bunun nedeni nedir?

Ben 1980'lerde Türkiye'de üniversitede mühendislik okudum. Birincisi ben Kanada'da yaşadığım zaman, etrafıma baktığım zaman, oranın sistemini gördüğümde, benim için tanınmamın imkanı olduğu, önümün açık olduğu görebiliyordum. Orada kalıp devam edebilirdim ama ben siyasi bir arka plandan geldiğim için yaşamımı hala dünya böyle olamaz daha tertemiz olması gerekiyor, bir çocukla bir akbabanın yan yana resimde bile gelmemesi gerektiğine inandığım için, bir şey yapmamın zamanı gelmişti. Sözün doğrusu İran'a gidemediğim için tercihim Türkiye oldu, dilini ve kültürünü de biraz tanıyıp bildiğim için. 2005 yılında geldim önce küçük bir araştırma yaptım ne öğretildiğine ne yapıldığına baktım. Birçok tiyatroya gittim, şimdiki kadar çok özel kurslar yoktu o zaman. Epey kısıtlı olduğunu gördüm. İkiye bölünmüş gibiydi, bir taraf Brecht'in anlayışıyla tiyatro ve oyunculuk yapıyor diğer taraf devlet konservatuarlarından çıkan oyuncular. Bu kadar alternatif tiyatro falan yoktu. Oyunculuğun kalitesinin eğitimden kaynaklı bir yetersizlik nedeniyle az olduğunu fark ettim. Bu ilk araştırmamda çıkardığım sonuçlardı, ikinci kez geldiğimde ise bu biraz komik bir hikâye... Vancouver'da Aziz Nesin'in "*Sizin Memlekette Eşek Yok mu?*" kitabını okuyordum, Adam Yayınevinden çıkmıştı. Onun arkasında ofislerinin numarası vardı, telefon ettim, Aziz Nesin Vakfı'nı duymuştum

önceden de, beni oraya yönlendirmelerini rica ettim. Vakfın tanışmak için gayet açık olduğunu söylediler, sağ olsunlar numaralarını verdiler ve aradım. Türkiye'ye geldiğimde sizle görüşmek istiyorum dedim ve geldiğimde görüştük. O zaman Tarık Akan henüz hayattaydı, vakfın yönetimindekilerden biriydi onunla ve şimdi adını hatırlayamadığım biri daha vardı, birlikte birkaç saat oturduk, konuştuk. Benim düşüncelerim vardı onlar da lise açmayı düşünüyorlardı ben de bahsettim fikirlerimden Türkiye'ye yerleşmek istiyorum dedim sağ olsunlar dinlediler beni. Vakıftan çıkarken biri seslendi, sonra tanıştık Nuran isimli bir hanımefendi. Bizim bağcılarda bir grubumuz var ve onlara misafir olabilir misin, sizinle tanışmalarını isterim dedi. Tabi dedim ama Bağcılar'ın nerede olduğunu bilmiyordum o zaman, geldik, tanıştık. Anında, kendim İranlı olduğum için ve oranın toplumsal meseleleriyle yakından ilgilendiğim için, Bağcılar'ın nasıl bir yer olabileceğini tahmin ettim, en azından genel olarak. Bağcılar'daki arkadaşların da nasıl yalnız olduklarını tahmin ettim, eminim Bağcılar'da onlar gibi ikinci bir yer yoktu. Meksikalı Kitap ve Sanat Evi'ne geldik, tanıştık. Önce kısa süre bir eğitim verdim. Neden Bağcılar'a cevabım: çünkü başka yoktu, tekstiler. Neden Bağcılar çünkü ben de böyle yerlerden geliyorum. Maalesef dünyada sanata geldiğimiz zaman öyle bir yere koyuyorlar ki insanların eli yetişemiyor, ya çok büyük paralar var ya da çok büyük prestij gerekiyor. Sağlam bir eğitim almak için ciddi paralar gerekiyor ve bu da oldukça san yakıcı. Ama aynı zamanda oradaki arkadaşlardan öğrendim ki Bağcılar bir milyonluk nüfusa sahip büyük bir ilçe ve Bağcılar'da bir kültür evi vs var ama pek aktif değil. Alternatif Sanat Oyuncuları adında bir tane tiyatro grupları var. Bu şaşırtıcıydı, İstanbul'da dünyanın en büyük metropollerinden bir tanesinde, İstanbul'un en büyük ilçelerinden bir tanesinde Kadıköy gibi değil, Taksim gibi değil, bir tane tiyatro var. Buradan başlamam gerekiyor dedim kendi kendime çünkü hem öğrenmeye aç olduklarını hem de birbirlerine bağlı olduklarını gördüm. Ve Bu kişiler bir gün bir şeyleri değiştirebilirler. Burada çalıştığım arkadaşlar, kapısında neredeyse parası olamayan giremez tabelası asılı olan tiyatrolarda eğitim alamayacak kişilerdi. Neden Meksikalı Kitap ve Sanat Evi'nde, neden Alternatif Sanat Oyuncuları ile başladım cevabı daha basit çünkü Sanat Evi'nin girişinde Cheguavera'nın resmi vardı. Benim için iyi bir davetti.

6- Benim çalışmamın içeriğini en başından beri biliyorsunuz üzerine konuşuyoruz. Tez içerisinde kurduğum kendilik pratikleri ve Meisner Tekniği egzersizleri arasında siz de bir bağ görüyor musunuz?

Evet görüyorum. İnsanın kendisiyle bir şey yapması çok uzun bir dönemin arayışı ve insanın buna kabiliyeti var. Bir şey yapmak istiyor insan hayatında ve bunu kabiliyetlerinin üzerinden yapabilir. Kabiliyetlerini de kendiliğine dayandırdığı zaman mecbur kendisiyle oluşumcu bir ilişki kurmaya. Hayatta ne yapacağım soru, hayatta neyim sorusu her zaman kişinin kendi üzerinden cevaplayabileceği sorular. Her şey insanın kendi pratiğinden geçer. Kapı çalsa ve sen kalksan o kapıyı açmak için bu eylemi sen yapmalısın, yapmayı ne kadar biliyorsan o kadar ama sen yapmalısın. Bu Meisner’de önemlidir “sen biliyor musun sen yapıyorsun?” Hayatta hiçbir an yok kişinin senliğinin/benliğinin dışında durduğu. Buna dikkat etmek gerekiyor, boş an yok Meisner’de. Bizim için bir kendilik pratikleri var bir de başka bir şey var gibi bir ayrım yok, üzerine çalıştığın şey hep kendinsin. İnsanın her şey ile, fizik kurallarından tutun hurafelere kadar her şeyle karşılaşması ve bu karşılaşmanın onda yarattığı etki her daim üzerinde çalıştığımız şey. Her karşılaşma bir bilgi ve o alınan bilgi neticesinde insanda bir değişim meydana gelir, tıpkı senin dediğin gibi başka türlü olur ama biz bunu günlük yaşamda pek yapmıyoruz. Bu aynı zamanda Budizm’den gelen de bir düşünce, ben kimim? Beş yaşındaki ben kim? Aç olan ben kim? Aç olmayan ben kim? Sabit bir ben yok, bu benin oluşturulmasını kaçırmamayı sağlıyor bir yere kadar kendilik pratikleri. Bu pratikler neticesinde insanın imkânı var bir kişilik sağlamaya ve oluşturmaya. Teknik içerisinde biz bunu içimize dönüp, kendimize kapanıp ya da çeşit maddelerin etkisiyle kendimizden geçerek yapmıyoruz, ilişkiler içinde yapıyoruz. İlişki kurarak, diyalog kurarak yapıyoruz. Dış bilgi etkiliyor, dışarının olması, bu ilişki sebep oluyor bizim sürekli uyarılmamıza. Bana bir şey olduğunda da biliyorum ki ben varım. Bu içi çeliği anlamak, nasıl oluştuğunu anlamak, hepsi egzersiz istiyor, arayış istiyor. Kendilik pratiği ve Meisner’i bir arada düşünmeyi imkânlı kılan şeylerden biri de yalanın olmamasıdır. Yalan olmadığı için bir tarz ya da teknik değil, bir işi yapmak için bir tekniktir kendini kaçırmamak için. Kendilik pratiği bu demek bana gör ve Meisner çalışmalarıyla kurulan ilişkide bu biçimde yakınlaşabiliyor. Kendini daima oluşturmaya devam etmek... Yaşamı nasıl tecrübe edebiliyoruz? Kaçırmamakla.

Ama yalnızca ben buradayım, oturuyorum ve dünyayı dinliyorum değil. Dünyayı dinleyerek tecrübe etmekle yaparak tecrübe etmek arasında oldukça fark var. Gerçekten yaptığımızda diyebiliyoruz ki “oradaydım” en azından o an için. Meisner Tekniği çalışmalarında kendi üzerinde çalışan, kendini oluşturabilen bu özgürlüğü tadan oyuncu yaşamının içinde de bunu sürdürme cesaretini bulabiliyor. Oyuncu “ben”in sabit olmadığını, oluşturulmakla olduğunu ve bunun olabilmesi için de birçok egzersiz/pratik yapıyor ki kaçırmamak için. Bizim çalışmalarda egzersizler durmadan seni kendine odaklandırıyor ama neyin karşısında, bütün dünyanın karşısında. Bu ne yapıyor? Bir birlik getiriyor. Zaten dünyanın, eğer bir parça varsa, parçasıyım ama bu parçası olma halim de ilişkiler sayesinde. Faal olmadığım zaman, pratik etmediğim zaman geçiyorum yanından. O bina ile benim ilişkim yok, yanından geçiyorum binanın farkında değilim. Sırf güneşli bir günde yanından geçtiğimde gölgesini kullanıyorum, nefesim daraldığında ve gökyüzüne bakmak istediğimde o bina beni daraltan şeylerden biri oluyor, tam tersi çalışıyor benim üzerimde ve ben bilmeden bunların hepsi oluyor bana. koşullar yalnızca insan şekil veren bir şey değildir bunu Stanislavski’de de Meisner’de de görürüz, koşullar aynı zamanda senin bir şey karşısından ne yaptığını belirginleştirir. Futbolcu olmak için yalnızca maça çıkmazsınız daima pratik, egzersiz yaparsınız yaşamı yaşamak için de öyle, daima pratik edersiniz kendinizi. Üstelik futbola bu futboldur diye sabit bir tanım getirebilirsiniz ancak yaşama bu yaşamdır diyemezseniz her zaman yenidir, yani sürekli bir çalışma ve oluşturma alnıdır.

8- Sizin eğitim biçiminizi 2009 yılından bu yana takip ediyorum, belgesel veya kitaptan takip edebildiğim kadarıyla Meisner’in eğitim biçimini de gördüm, aranızda bazı farklar var. Eğitmenin farklılığı eğitim biçiminde de farklılık yaratıyor mu?

Gördüğün farklar temel farklar değil. Dilden dile, kültürden kültüre değişebilme ihtimali olan şeylerdir senin gördüğün farklar. Bir toplumun içinde özgürlüğün ne kadar yaygın bir pratik olup olmadığı fark olarak gözükebilir. İngiltere’de, Amerika’da cinsellik ve seks üzerine rahatlıkla konuşulabilirken burada misal vererek ya da üstü kapalı konuşmak durumunda kalıyordum bazı çalışmalarda. Açık

konuşursan insanlar bir çitin arkasına geçiyor, konuya mesafe koyuyor, ne dediğimi anlıyor fakat ona yakın gelmiyor. Temel şeyler değişmiyor. Bakın bu teknikte en önemli şey öğrencinin veya oyuncunun ilişkisi kendisi ve etrafı ve aynı zamanda o oyuncu spesifik bir kişi olduğu için, öğretmenin onunla spesifik ilişkisi olması gerekiyor. Buna göre de bu teknik bir şablon eğitim yapısına sahip değil. Öğretmenin öğrencinin özgüllüğünü kaçırmaması gerekiyor, anlama bakımından iki öğrencinin birbirinden farklı olduğunu da kaçırmaması gerekiyor. Bu nedenle Meisner kitap yazamıyorum, benim söylediklerim kitapta oluyor ama öğrencilerim olmuyor diyor. Her öğrenci ile birlikte ayrı bir kitap yazarsam belki olabilir diyor. Değişen aslında öğretmen veya öğretme biçiminden ziyade öğrenci oluyor. Gelen her öğrenciye göre eğitimin kendisi oluşuyor öyle de olması gerekiyor.

9- Sizce Sanford Meisner Tekniği insanların yaşamında da bir etkiye, değişime sebep oluyor mu? Bu değişim hangi yönde oluyor ve bir oyunculuk çalışması bunu nasıl yapıyor?

Biz biliyoruz ki bir etken yalnızca bir etki ve tepki yaratmıyor, biz bunları ölçmüyoruz ancak dikkat edersek bu böyle. Biri ismimizle seslendiğinde dönüp bakmayı bir etki ve tepki olarak kaydediyoruz fakat işitmenin ilk anından dönüp bakmaya kadar ortada irili ufaklı birçok etki daha meydana geliyor duymak ve dönüp bakmak bunlardan bir tanesi. Buradan yola çıkarsan insanın ciddiyle öğrendiği her şey, gerçekten yapmak tecrübesi tek bir alanda işine yaramaz. Yumurta kırmayı iyice öğrenmek yalnızca o işi iyi yapmanızla sınırla kalmaz, ikinci bir eylem için o iyi yapabilmenin, ustalığın katkısı olur. Bu teknik üzerinde çalışmaya gelen oyuncular da kendilerini psikolojileri, bakışlarını, davranışlarını, kabiliyetlerini, korkularını bütün o karakteristiklerini ve onu oluşturan şeyleri anladıkça, kendi oluşturduğu malzemeleri tanıdıkça hissediyor ki eğer ben bu oluşturduğum kombinasyonlara el atabilirsem, onları değiştirebilirim de. Daima egzersizleri yaptıkça, oluşturdukça kabiliyetlerini pratik ettikçe, isteklerine yol aradıkça oyuncu bunun dışarıya da taşabileceği cesaretini bulabiliyor. Çözümçü olabiliyorlar çünkü görebiliyor, görebilmeleri için de imkânı artıyor. Yumurta kırmayı öğrenmek, öğrenmenin ne olduğunu da öğrenmek olduğu için aynı zamanda ikinci bir şeyi öğrenmeye çalışırken ya da yapmaya çalışırken daha kolay ya da rahat ya da dikkatli ya da

ustaca öğrenebiliyor. Her çalışmada defalarca ve farklı farklı alanlarda oyuncunun kendiliği dışarı çıktıkça küçük özgüvenler yaratıyor ki sen sonraki isteklerini onun üzerine koyabiliyorsun. Dünden daha hazır olabiliyor üzerine çalışarak. Özgüvenleri çoğaldıkça bunu bırakmak istemiyorlar, problem çözmeyi, yüzleşmeyi egzersizlerde öğrendikçe, pratik ettikçe, evlerine döndüklerinde orada karşılaştıkları problemle bir şey yapmak istiyorlar ve kazandıkları özgüven de onlara yardımcı oluyor. Benim üzerimde de böyle, ben küçük yaşlardan itibaren Zen Budizm ile tanıştıktan sonra ve sosyalizmle tanıştıktan sonra insanların her birinin kendilik kabiliyetleri çoğalmazsa toplumsal olarak ustalaşmak daha zor olabilir diye düşünüyorum. Özgüven ve konsantrasyon çoğalıyor ve bu özgüven ile konsantrasyon başkalarıyla ilişki halindeyken tecrübe edilen, öğrenilen şeyler olduğu için aynı zamanda bir mütevazilik de kazandırıyor, dini mütevazilik değil iletişime açık olmak anlamıyla mütevazilik, daima bilgi toplama istediğini çoğaltıyor, dinlemeyi artırıyor ve bu kazanımlar oyuncuyu cesaretlendirerek yaşamında da başka türlü bir davranışa yöneltebiliyor. Başkasının, başka bir şeyin karşısından ben neredeyim sorusu Tekniğin temelinde olduğu için, içe kapalı bir değişim değil ilişki halinde bir değişim, birlikte değişimin alanını sağlayabiliyor ve aynı derecede de yaşama benzediği için uygulama alanı daha tanıdık olabiliyor. Bunlar sayesinde değişim imkânsız olmuyor, görünmüyor. Ben genelde böyle gördüm, daha iyi aşçı oluyorlar vs işlerinde ilerliyorlar yaptıkları ne ise. Ama bu yalnızca oyunculuk çalışması diyorlar fakat bu gerçekten özel bir oyunculuk çalışması çünkü malzemesi sen ve senin gerçekle ilişkin. Bunu nasıl yapıyor? Egzersizler bunun bir bölümüdür. Duyguları ve senliği/benliği üzerine çalışıyor egzersizlerde ve her zaman ona sen neredesin, şimdi neredesin, şu an neredesin, senliğin nerede soruları soruluyor. Diğer taraftan da sen bu bilgileri nasıl değiştirebilirsin sorusunun cevabına yardımcı olarak da ödevler için içerisine giriyor. Oyuncunun bir şeyi nasıl anladığını görebilmek, bir şeyle nasıl ilişki kurabildiğini ve onunla kendisi arasındaki etkileşimsel ilişkinin nasıl kurulduğunu anlamak için kullanıyoruz ödevleri. Burada benim istediğimi yapmaları ya da benim istediğimi görmek önemsedim bir şey değil. Önemli olan oyuncunun süreci ve bakış açısı, yaratıcılığı, bir şeyle bir şey yaparken kendiliğini ortaya koyma biçimi önemli olan. Bir şiir yaz, o şiire bir koreografi yap, yaptığın koreografiyi seçtiğin bir sanat akımına göre heykele çevir ve arkadaşlarını o heykeli görmeleri için oluşturduğun bir ayine davet et, gibi birbirine bağlı ve bir şey ile başka bir şey

yapmayı somutlaştırıcı ödevler oluyor genelde yaptırdıklarım. Bu ödevlerde oyuncunun yardımına kendinden başka kimse yetişmiyor. Oyuncunun davranışları, alışkanlıkları, düşünme biçimi, korkaklığı, cesareti hepsi dışarıya çıkıyor. Bir şeyi bir şeye çeviren oyuncu bunu kendisi yaptığı için bir kendilik pratiği örneği olarak düşünebilirsiniz. Kendi kabiliyetlerini, öğrendiklerini gördükçe oyuncu dışarıda da aktif hale getirmeye imkân buluyor. Genelde çalışmalara katıldıktan bir veya iki yıl sonra, “artık farklı bakıyorum, bazı şeyler değişti” gibi cümleleri oldukça fazla duyuyorum. Bu oyuncunun özgürlükle yaptığı bir şey zorlama ve direkt bir yönlendirme olmadan. Yaptığımız ödevlerden birini örnek olarak anlatabilirim: elinize bir siyah ve bir beyaz boya alıyorsunuz, elinizde ışıkların toplamı bir beyazınız var bir de karanlık, ışığın olmadığını gösteren bir siyah. Beyaz ve siyah arasında elli veya yüz tane ton bulmasını istiyorum oyuncudan. Bunu nasıl yapacağı kendisine kalmış bir şey, isterse beyaza siyah karıştırarak yapsın, isterse tam tersi. Ancak elbette ki bu iki yönün farkı var çünkü siyaha ne kadar beyaz karıştırman gerekiyor gri olması için ya da hangi ton gri istiyorum. Boyayacağı yer de en az tonların geçişi kadar önemli olacak, dikkatin olması çok önemli özellikle birinci, beşinci, yirminci tona geldiğinde bir önceki ton ile bir sonraki ton arasındaki farkı ayırt edebilmesi gerekiyor. Bu ödevi öğrencilerin çoğu doğru sıralayamıyor. Otuz tane ton yaptıktan sonra gözü geçişi kaybedebiliyor veya ton atlamaları yapabiliyor, birden azalabiliyor ya da çoğalabiliyor. Her defasında ölçüt olarak kullandığı iğne ucunun ölçüsünü artırarak ton geçişlerini yapmaya başlıyor mesela ama bu iğne ucu ölçüsü sayısal olarak aynı ölçüyü veriyor olsa da his olarak aynı ölçüyü veremeyebiliyor ya da aslında genelde vermiyor. Burada anlıyor ki oyuncu biçimler ve birimler farklıdır. Anlıyor ki biçimler ve birimler fiziksel olduğu kadar aynı zamanda hissi bir anlama da sahip. Bu ödevler yapıldıkça çeşitli bakış açıları ve tecrübeler kazanan oyuncu dışarıya çıktığı zaman bir ağaca bakarken bir yaprak ya da on bir bin yaprak görmüyor yalnızca, on bir bin tane farklı yaprak görmeye çalışıyor. Yirmi bin farklı yaprak olduğu gibi yirmi bin farklı yeşil tonu da var o yaprakların içinde. Birliği icat eden şey o küçük detaylardır. Bu incelikte görüş kazanmak oyuncuya başka türlü bakmanın, görmenin, yapmanın imkânını kendisini işine sokarak yapabilme güveni getiriyor. Gördüğümüz değişimin temelinde bu var.



ÖZGEÇMİŞ

Çiğdem Sayın, 1990 yılında İstanbul'da doğdu. 2009-2010 eğitim döneminde İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü özel yetenek sınavına girdi. 2016 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (MSGSÜ) Genel Sosyoloji ve Metodoloji yüksek lisans programına kabul edildi. Ayrıca 2009 yılından itibaren Sanford Meisner Tekniği eğitimine dahil 2010-2019 yılları arasında, Çıkış, Y.O.K., Dündüklüde Kıymalı Bamyaya, Eşekarıları, Bir Bardak Faşizm, Uzun

Bıçaklar Gecesi, Fil Adam ve 4.48 Psikoz oyuncularında oyuncu ve dramaturg olarak görev aldı. 2016 yılından itibaren Sanford Meisner Tekniği eğitmenliği yapmaktadır.



