

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DOKTORA TEZİ**

**BEDEN DİLİ VE DANS EĞİTİMİNİN
OYUNCULUK SANATINDAKİ YERİ ÜZERİNE
BİR YÖNTEM ÖNERİSİ**

**Hazırlayan
Sema ERKAN**

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. Selda ERGÜN**

İZMİR - 2012

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “Beden Dili ve Dans Eğitiminin Oyunculuk Sanatındaki Yeri Üzerine Bir Yöntem Önerisi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

04/05/2012

Sema ERKAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Doktora öğrencisi Sema ERKAN' ın “Beden Dili ve Dans Eğitiminin Oyunculuk Sanatındaki Yeri Üzerine Bir Yöntem Önerisi” konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ERKAN

Adı: Sema

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Beden Dili ve Dans Eğitiminin Oyunculuk Sanatındaki Yeri Üzerine Bir Yöntem Önerisi

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Methodological Advice for The Place of Body Language and Dance Education in Acting

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2012

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı:128

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 304

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. Dr.

Adı: Selda

Soyadı: ERGÜN

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Beden dili
- 2- Dans
- 3- Tiyatro Oyunculuğu
- 4- Halk Dansları
- 5-

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Body Language
- 2- Dance
- 3- Theatre Acting
- 4- Folk Dance
- 5-

Tarih: 04.05.2012

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Yüzyıllardır kendini değişik biçimlerde ifade eden sahne sanatları; insanın doğadan, toplumdaki ve içinde yaşadığı kültürden aldığı değerlerin bilinçli bir şekilde estetik değerlerle buluşmasına imkan tanıyan, planlı bir iletişim şeklidir. Sahne sanatlarında asıl amaç, öncelikle sanatçı-seyirci arasında kurulan iletişim sayesinde sanatçının mesajını seyirciye aktarabilmesi ve onu etkileyebilmesidir. Toplumsallaşmanın vazgeçilmez bir ögesi olan iletişim ile sahne sanatlarının amacı birleştiğinde, temel iletişim dizgesindeki anlam sanatsal bir boyut kazanmaktadır. İletişimin birçok biçimini kullanarak, iletişimi sanatsal boyutta gerçekleştiren Tiyatro ve Dans, her dönemde seyircinin görme işitme ve hissetme duyularında estetik izlenimler bırakan sanatsal yapıtlarla, seyircinin yaşamı anlamasına ve yorumlamasına yardımcı olmuşlardır. Bunu gerçekleştirirken her iki sanat dalının da en önemli anlatım aracı sanatçının bedeni olmuştur.

Beden aracılığıyla oyuncu-seyirci arasında kurulan iletişim sözsüz iletişimin büyük bir bölümünü oluşturmakta ve beden dili iletişimi olarak adlandırılmaktadır. Beden dili iletişimi üzerine yapılan çalışmalar, beden dilini daha iyi kullanabilmek için eğitimin gerekli olduğu sonucunu doğurmuş ve beden dili eğitimi bir çalışma alanı haline gelmiştir. Sözden daha etkili bir iletişim biçimi olan beden dili iletişimini sahne üzerinde seyirciyle kuran oyuncular için de beden dili eğitimi zorunlu bir çalışma alanıdır. Tiyatro ve Dans'ta tarihsel süreçte bedenin değişik biçim ve özelliklerle anlatım aracı olarak kullanılması ve bedeni eğitmek için harekete ve dansa dayalı tekniklerin denenmesi de bunun bir göstergesidir.

Oyuncunun sahne üzerinde kurduğu beden dili iletişimi, günlük yaşamdaki beden dili iletişiminden bazı noktalarda farklı özellikler göstererek varlığını sürdürmektedir. Bu durum, oyuncunun bedenini bilinçli bir şekilde kullanması için tiyatro ve dans sanatının sahne dışında eğitim sürecinde de birlikteliğini şart kılmaktadır. Bedenini birincil anlatım aracı olarak dansçının eğitiminde kullanılan hareket ve dans tekniklerinin oyunculuk eğitiminde de

kullanılması oyuncunun bedenini tanmasını ve daha iyi kullanmasını sağlayacaktır. Beden farkındalığı kazanan, sesinin yanı sıra bedensel olanaklarını da geliştiren oyuncu günümüz tiyatrosunda ayrıcalıklı bir yere sahip olacaktır.

Bu çalışmada, oyunculara olması gerektiği düşünölen beden bilincini edindirebilmek için beden dili eğitimi ve dans eğitiminin temel ilkeleri incelenerek, oyunculuk sanatı açısından önemi açıklanmaktadır. Oyunculuk eğitiminde beden dili ve dans tekniklerinin kullanılması gerektiği ve sahne sanatlarının disiplinler arası çalışmaya ihtiyacı olduğu düşöncesi ile oyunculara beden farkındalığı kazandırmak adına kullanılacak bir yöntem önerisi sunulmaktadır.

ABSTRACT

Stage art is a designed and planned communication with all of its different variations. In this communicational design, values of human nature, society or culture meets with consciously valued esthetics. The main concern of stage arts is to impress the audience by transferring the message of the creator through an artistic communicational path between the creator and the audience. One branch of communication/socialization happens with arts and adds the concept a specialized artistic dimension. Theatre and dance always helped the audience understand and interpret life through aesthetic viewpoints including seeing, but also hearing and feeling. The most important instrument in that process has always been the human body.

The communication constructed between the creator and the audience with the instrument of the human body is not generally verbal, and is called Body Language Communication. With works about body language communication, body language became an educational disciplinary area especially for the dancers who construct that communicational path delivered to the audience from the stage. For that reason, techniques about movement and dance including concepts of expression by the human body have been discovered and applied in the history of theatre and dance education.

The body language communication on the stage may differ from daily body language communication. For a contemporary actor, an education of acting goes together with the education of body language. The main concepts should include movement and dance techniques for giving the actor more body awareness. Actors who are aware of their body and voice will have a privileged place in their societal arts.

In this work, the main principles of body language education and dance education will be examined and argued giving importance to the art of acting. A methodic proposal of a body awareness program for actors will be presented, which is posited to being very useful in the concept of interdisciplinary education for actors.

ÖNSÖZ

Sahne sanatları olarak tiyatro ve dans doğdukları günden beri iç içe etkileşimli bir yaşam sürmektedir. Bu iki sanat dalının tarihsel süreçte geçirdiği değişim ve gelişim birlikteliği de birbirlerinden ayrı düşünülmemeyeceklerini göstermektedir. Sahne sanatlarının temel amacı seyirciyle iletişim kurmaktır. Bu iletişimin gerçekleşmesini sağlayan en güçlü anlatım aracı ise sanatçının bedenidir. Sanatçının bedeni aracılığı ile duygu ve düşüncelerin sanatsal bir ifadeye dönüşmesi söz konusudur. Bu dönüşüm sanatçılar açısından bedenin bilinçli kullanımını zorunlu kılmaktadır. Sahne üzerinde günlük yaşamdan farklı bir anlatım diline sahip olan bedeni bilinçli kullanabilmek ise ancak eğitim ile mümkündür.

Sanatçıların bilinçli ve yetkin bir bedene sahip olabilmek, bedenini daha iyi tanımak ve kullanımını geliştirebilmek için farklı çalışma alanlarının tekniklerinden yararlanması gerekmektedir. Bu gerekliliğin fark edilmesi ile gelişen oyunculuk eğitim yöntemleri tarihi, çalışmanın savunduğu disiplinler arası birlikteliği de desteklemektedir. Oyunculuk eğitiminde Beden Dili ve Dans tekniklerinin kullanılmasının gerekli olduğu önermesiyle hareket eden bu çalışma ile her geçen gün yeni ve farklı anlatım biçimi arayışı içinde olan oyuncuların bedensel anlatım olanaklarını geliştirmesine yardımcı olacak bir yöntem önerisi sunmayı hedeflemiştir. Alan gereği çalışmada oyunculuk eğitiminde kullanılacak Halk dansları kaynaklı yöntem önerisi, Zeybek türündeki uygulama ile örneklenmektedir.

Bu çalışma ile bana Sahne Sanatları Anasanat Dalı'nda doktora yapma imkanı sağlayan Prof. Dr. Sayın Murat TUNCAY'a, bu tez konusuna beni yönlendiren ve destekleyen ilk danışmanım Yrd. Doç. Dr. Sayın Nevin ERİTENEL'e, bana olan güvenini her zaman hissettiğim danışmanım Yrd. Doç. Dr. Sayın Selda ERGÜN'e, değerli fikirleriyle beni yönlendiren Prof. Dr. Sayın Gürbüz AKTAŞ'a, desteği ile yanımda olan İzmir Devlet Opera ve Bale Sanatçısı Sayın Suat YEŞİLTEPE'ye, deneyimlerine başvurduğum bölüm hocalarıma ve arkadaşlarıma, sevgili öğrencilerime, değerli aileme, bana gönülden destek olan eşim Tarkan ERKAN'a, kızlarım Begüm ve Bengü'ye sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Sema ERKAN

İÇİNDEKİLER

BEDEN DİLİ VE DANS EĞİTİMİNİN OYUNCULUK SANATINDAKİ YERİ ÜZERİNE BİR YÖNTEM ÖNERİSİ

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
ÖNSÖZ	viii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi

GİRİŞ	1
-------	---

1. BÖLÜM

OYUNCULUK EĞİTİMİNDE İLETİŞİM VE BEDEN DİLİ	9
1.1. İletişim	9
1.2. Kişilerarası İletişim	13
1.2.1. Sözlü İletişim	14
1.2.2. Sözsüz İletişim	16
1.3. Beden Dili	20
1.3.1. Beden Dili Eğitimi	27
1.4. Oyuncu Seyirci İletişimi	30
1.4.1. Oyuncu Seyirci İletişiminde Sahne Beden Dili	36
1.4.2. Oyuncunun Beden Farkındalığı ve Beden Dili Eğitimi	41

2. BÖLÜM	
OYUNCULUK EĞİTİMİNDE DANS	49
2.1. Dans ve Anlatım Özellikleri	52
2.2. Dansın Tarihsel Süreci ve Eğitimde Kullanılan Teknikler	57
2.3. Oyuncunun Dans Eğitimi	64

3. BÖLÜM	
BEDENE VE HAREKETE DAYALI OYUNCULUK YÖNTEMLERİ	69
3.1. Konstantin Sergeyeviç Stanislavski	70
3.2. Vsevolod Emilyeviç Meyerhold	73
3.3. Jerzy Grotowski	78
3.4. Eugenio Barba	82
3.5. Tadashi Suzuki	87
3.6. Eric Morris	91

4. BÖLÜM	
OYUNCULUK EĞİTİMİNDE HALK DANSLARI KAYNAKLI BİR YÖNTEM ÖNERİSİ	99
4.1. Zeybeklik Kurumu ve Zeybek Danslarının Özellikleri	102
4.2. “Çakıcı Efe” Uygulama Örneği	106
4.2.1. Konu ve Kişiler	106
4.2.2. Zeybek Adımları ile Oyuncunun Bedensel Hazırlığı	109

SONUÇ	114
EKLER	119
KAYNAKÇA	124
ÖZGEÇMİŞ	

KISALTMALAR

A.Ü.	:	Anadolu Üniversitesi
a.g.e.	:	Adı geçen eser
Bkz	:	Bakınız
Çev	:	Çeviren
Ç.Ü.	:	Çukurova Üniversitesi
D.E.Ü.:		Dokuz Eylül Üniversitesi
Ed	:	Editör
E.Ü.	:	Ege Üniversitesi
GSE	:	Güzel Sanatlar Enstitüsü
İ.Ü.	:	İstanbul Üniversitesi
M.S.Ü.:		Mimar Sinan Üniversitesi
s	:	Sayfa
ss	:	Sayfalar
SBE	:	Sosyal Bilimler Enstitüsü
y.a.g.e.:		Yukarıda adı geçen eser
Y.T.Ü.:		Yıldız Teknik Üniversitesi

GİRİŞ

Sanat, duygusal ve düşünsel etkileme gücüne sahip, insanlık tarihinin her döneminde var olan bir olgudur. Çağlar boyunca işlevselliğini kaybetmeden, toplumun değişimine katkı sağlayarak, doğal ve toplumsal yaşam gerçeklerini farklı biçimlerle sunarak varlığını sürdürmektedir. Toplumsal etkilerle ve bireysellikle yaratılan sanat; insanın doğadan, toplumdan ve içinde yaşadığı kültürden aldığı değerlerin bilinçli bir şekilde estetik değerlerle buluşmasıdır.

Tolstoy sanatın, insanın bir zamanlar yaşamış olduğu duyguyu, kendinde canlandırdıktan sonra, başkalarının da hissedebilmesi için hareket, ses, çizgi, renk veya kelimelerle belirlenen biçimlerle ifade etme ihtiyacından ortaya çıktığını söyler. Ernst Fisher'de insanın doğayı tanıyıp değiştirebilmesi, aydınlatması ve eyleme itmesi için sanata ihtiyaç duyduğunu ve sanatla insan yaşamı arasındaki köklü ilişkinin, yaşamın evrensel değerini ortaya çıkaran büyü özelliğine sahip olduğunu¹ dile getirir. Sanatın bir başka tanımı ise, *“insanın yaşam serüveninde, yaşamın derinliklerine inip onu anlamasını yaşadığı evrenin esrarengiz büyüsunü keşfedip, fark etmesini sağlayan önemli bir olgu”*² olduğu yönündedir.

*“Sanat, çağının başlıca ifadesi sayılır”*³ tanımı da sanat dallarındaki değişim ve gelişimin yaşanan dönemlerin özelliklerine bağlı olarak gerçekleştiğini ifade etmektedir. Sanat, insanın yaşam biçimi ile şekillenir ve toplumların tarihsel gelişimleri ile kültürel özellikler kazanır. *“Toplum; insanların doğayla ve kendi aralarındaki ilişkilerinin belirlediği kültürel bir ürün olup, daima dinamik bir devinim süreci içindedir.”*⁴ Bu dinamik devinim ise beraberinde değişimi getirmektedir. İnsanın doğayı keşfetmesi ile de zorunlu bir hal alan bu değişim ve gelişim sürecinde, insanın inançları, eğlenceleri, korkuları ve savaşları sanatı besleyen olgulardır. *“Herşeyden önce sanat kültürün bir parçasıdır ve belki daha da önemlisi özellikle inceledikleri bir görüngü türü olan, doğanın kültür tarafından*

¹ Bkz. Ernst Fisher, **Sanatın Gerekliği**, Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 1995, 25 s.

² Geyvan Mcmillen, “Türkiye’de Dans Sanatına Genel Bakış ve Öneriler”, **Dans Daima**, Ed: Muzaffer Evcı, Favori Yayınları, Ankara, 2002, 220 s.

³ E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980, 485 s.

⁴ Cengiz Aydın, **Halk Oyunlarında Toplumsal Yapılanma**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1992, 14 s.

yönlendirilmesinin en üst düzeyini oluşturur.”⁵ Bu kültürel değişim sürecinde insanın yaşam biçimi, yaşama bakışı, sanat biçimleri ve sanata bakışı değişmiş, her dönemde ve her toplumda, sanatın ortaya konuşu ve algılanışı farklı olmuştur. Bu farklılık arayışı sahne sanatlarında da aynı şekilde gerçekleşmiştir.

Sahne sanatları; sesin, sözün, hareketin ve müziğin yorumla bütünleşmesi ile sanatçıya zengin anlatım olanakları sunan bir alandır. Estetik bilinç ve duyarlılıkla yaratılmış bir iletişim aracı olarak sahne sanatları “*yüzyıllar boyunca insanın çevresiyle iletişim kurması, çevresiyle bütünleşmesi, düşünce ve duygularını paylaşması, kendini kabul ettirebilmesi için en etkin ve önemli araç*”⁶ olmuştur. Özdemir Nutku sahne sanatlarının gelişim ve değişim sürecini şöyle anlatır:

*“Sahne sanatı; ilk bakışta yalnızca düşünce ve kültür tarihinin bir bölümü olarak kabul edilebilir. Kendine özgü kuralları içinde ayrı bir bölüm olarak süregelen öz görevinden bırakıldığında da düşünce ve kültür tarihi, durmadan değişen biçimlere uyararak, çağların profil değişimi, düşünce ve yaşam biçimleri, üslup ve konuşmaları, dinsel, siyasal ve toplumsal yazgılarıyla sıkı sıkıya bağlıdır.”*⁷

Sahne sanatları; insanı, toplumu, yaşamı anlamak ve anlamlandırmak için her türlü malzemenin ustalıkla kurgulanmasını gerektirir.⁸ Yılları bir saatte anlatmayı da bir dakikayı bir saate genişletmeyi de mümkün kılan, yaşamı göstermenin başka bir yoludur. Zaman, sahnede bilinen şekliyle ölçülemeyen sonsuz bir hal alırken, bu durum sanatın planlı bir iletişim şekli olduğunu göstermektedir.

Sanatsal bir yapıtta, seyirciyle kurulan iletişim içerisinde yer alan her öge, estetik bir atmosfer içinde yer almakta ve sanatçı-seyirci arasında izlenimi güçlü kılan bir bağ oluşmaktadır. Bu bağ ile iletişimin sağlanması, sanatın amacına ulaşması, duygu ve düşüncelerin paylaşımı demektir. Sanatın duyguların dışı vurumu olduğu kabul edildiğinde; sanatçı ile seyircinin gerçekleştirdiği iletişim sanat eserini daha güçlü ve değerli kılmaktadır.

⁵ Levi Strauss, **İrk ve Tarih**, Metis Yayınları, Çev: Işık Abel, İstanbul, 1985, 146 s.; Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, MedicoGraphics Matbaacılık, Ankara, 2006 s. 24’deki alıntı.

⁶ Murat Tuncay, **Sahneye Bakmak 1**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro /Kültür Yayınları 100, İstanbul, 2010, 133 s.

⁷ Özdemir Nutku, **Sahne Bilgisi**, Cilt:1, İzlem Yayınları, Bilgi Dizisi:1, İstanbul, 1982, 29 s.

⁸ Sevda Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Dost Kitabevi, 2003,154 s.

İletişimin, “iletilmek istenen materyalin, ilgili herkes tarafından tamamen anlaşılabilmesi amacıyla bilgi, kanaat ya da düşüncenin, yazı konuşma ve görsel araçlarla ya da bunların bir arada kullanımıyla iletilmesi, alınması ya da değiştirilmesidir”⁹ tanımı, sanatsal öğelerle oluşturulan bir eserin alıcıya ulaşma sürecini aktarmaktadır. Sanatın gerçekleştirdiği iletişimin bir başka tanımı ise;

“Belirli bir coğrafya parçasında aynı doğa koşulları içinde varlıklarını sürdürmek için araç ve gereçler bulan, bu konuda çeşitli bilgiler üretmiş bulunan, bunları belirli iş bölümü yöntemlerine göre kullanan, kendi aralarındaki bu iş bölümünden kaynaklanan farklılaşmaları haklılaştırmak için çeşitli değerler ve inançlar üreterek toplumun farklı kesimlerini ortak üst kimlikler içinde kaynaştırmayı amaçlayan insanların etkinliğidir.”¹⁰

İletişim dizgesinde yer alan iletişim öğeleri üzerinden yapılan bir yaklaşımla ise; sanatsal iletişim “sahne kanalıyla oluşturulan bir iletişim süreci, dinamik olan sanatsal öğelerin dinamik bir şekilde aktarılacak yine bir dinamizm içinde karşılanması ile bütünleşmektedir.”¹¹ Sanatın bildirim işlevinin olduğu açık bir görüştür ve sanat yoluyla aktarılan bilgiler duygular aracılığı ile kavrandığından daha akılda kalıcıdır. “Sanatsal iletişimde duygu ve düşüncenin karşılıklı akışı ile oluşan etkileşim, paylaşım, gönderilen iletinin hedefteki etkisi, kişinin ya da olgunun kişiyi etkileme başarısı, tümüyle ele alınan göstergeler bütünüyle mümkündür.”¹²

Sahne sanatları ile sanatsal boyut kazanan iletişim, tiyatro ve dans sanatlarında birden çok biçimi ile varlık göstermektedir. Yıllar boyu sanatçı-seyirci arasında sanatsal iletişimin kurulmasında sanatçının en güçlü anlatım aracı kendi bedeni olmuştur. Beden aracılığı ile kurulan bu iletişim günlük yaşamdan farklı kurallarla sahnede kendini göstermektedir. Beden Dili “mesajların jest, duruş biçimi, uzamsal ilişkiler v.b. ile iletildiği sözsüz bir iletişim biçimi”¹³ olarak tanımlanırken; sahne beden dilinde belirli sürede, sıkıştırılmış zaman ve seçici hareketlerle bir anlatım söz konusudur.

⁹ Stuart Sillars, **İletişim**, Çev: Nüzhet Akın, 2. Baskı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1997, 1 s.

¹⁰ Ünal Oskay, **İletişimin ABC’si**, Der Yayınları, İstanbul, 1997, 16 s.

¹¹ Füsun Aşkar, **Türkiye’nin Uluslararası Tanıtımında Artistik İmaj: “Anadolu Ateşi” Örneği**, (Basılmamış Doktora Tezi, E.Ü., SBE, 2010),51 s.

¹² **y.a.g.e.**, 54 s.

¹³ Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, 3. Basım, Cantekin Yayıncılık, Ankara, 1998, 55 s.

Tiyatro ve Dans iletişim aracı olarak bedeni en etkin şekilde kullanan sanat dallarından biridir. Bu iki sanat dalı için de beden dili eğitiminin özel bir çalışma alanı olduğu kabul edilmiş, tarihsel süreçte bu sanat dallarının harekete ve bedene dayalı çalışmaları günümüze kadar süregelmiştir.

Tiyatro ve Dans sanatının kaynağı olan ve insanın doğasından gelen hareket, bedensel anlatımı araç olarak kullanan bu sanat dallarının temelini oluşturmaktadır. Hareket'in varlığı, Tiyatro ve Dans'ın ayrılmaz bir bütünlük içerisinde olduklarının da bir göstergesidir.

*"Bütün sanatsal yaratıların kökeninde hareket ve tartım yatar. Bu iki öge ayrıca, insanoğlunun kendisini ifade etmede, toplum içindeki davranışlarında da doğal olarak yer alır. Hepimiz günlük yaşamımızı sürdürürken ellerimizi kollarımızı kıpırdatırız, eğiliriz, doğruluruz, döneriz, yürürüz... Bütün bu hareketlerin kendine özgü tartımı, duygularımız veya daha geniş anlamda kişiliğimiz tarafından belirlenir. Düşünmeden, hatta farkında olmadan yaptığımız hareket tarzımız, duruşlarımız bizim geçmişimizin ve alışkanlıklarımızın yanılmaz bir göstergesi gibidir."*¹⁴

Hareket, günlük yaşamda ve sahnede iletişimin kurulmasında temel, içgüdüsel bir öğedir. Hareket'in mekanik anatomik, alansal ve dinamik içeriklerini irdelemek ve bunları bilinçli bir denetime sokmak beden dili tekniğinin anahtarı niteliğindedir.

Sözden daha etkili olan beden dilini duygu ve düşüncelerini paylaşmada kullanan oyuncu, bedeni aracılığı ile anlatmak istediğini daha içten ve doğal bir şekilde ortaya koymaktadır. Oyuncu için içtenlik ve doğallık, iletişimin gücünü arttıran, ikna edebilmeyi sağlayan olgulardır.

Bu olgular üzerinden hareket eden ve aksiyonu sahnede gerçekmiş gibi gösteren, yazarın kullandığı sözcüklerin iç yapısında yer alan atmosferdir. Sahne üzerindeki bir sessizlik veya bir duruş çoğu zaman sözden daha önemlidir ve sözün yaratamayacağı atmosferi yaratabilir.¹⁵ Oyuncunun bu gücü bedeninden alması, duygusal tepkiyi bedeni aracılığıyla yaratması oyunculuğun gereklerindedir. Tiyatronun bunu fark etmesi ile tarihsel süreçte oyuncunun bedenini farklı kullanma

¹⁴ Walter Sorell, "The Actor and The Dance", **The Dance Has Many Faces**, Chicago, IL. A. Capella Books, 1992, 144 s.

¹⁵ **y.a.g.e.**, 144 s.

çabaları başlamıştır. Bedeni eğitimi ile ilgili farklı alanlarda araştırmalar yapılmış ve bu teknikler oyunculuk eğitiminde denenmiştir.

Kişinin disiplinli çalışması, birikimleri, deneyimleri ve bedensel uygunluğundan doğrudan etkilenen Tiyatro sanatının, oyuncunun bedenine yönelme girişimleri günümüz de devam etmekte ve aynı önemi taşımaktadır.

“Sese ve bedene yönelme, oyuncunun kendini tanımasını ve maskesini parçalayıp, sesini ve bedeninin olanaklarını tam kapasite kullanmasını sağlar. Kendini tanıyan oyuncu kendini dışa açabilir. Çevresindeki insanlar ve nesnelere ilişkileri gelişir. Bunların sonucunda yaratıcılığı artar. Enerjinin iyi kullanımı, tepkilerin gelişimi gibi özellikler kişilik gelişiminde olumlu etkilerde bulunur. Kişi kendini ve çevresine daha iyi gözlemleyebildiği ve tanıdığı için kendi ile diğerleri arasındaki benzerlik ve farkların ayırdına varır.”¹⁶

Bedensel yetkinlik ve oyunculuk birbirine bağlı olarak gelişim göstermektedir. Sahne sanatçıları için ikisinin birleştiği nokta oynamaya hazır olduğunu gösterir. Beden çalışması ile oyuncunun tekniğini geliştirmesinde egzersiz disiplinli ve soyut bir çalışma olarak yer alır. Egzersiz teknik için bir önkoşul olsa da oyuncu her ikisini paralel bir şekilde öğrenmek zorundadır. Tekniğin dayatmalarıyla egzersizin anlamı kavranmış olur. Teknik egzersiz için bir özendirme, egzersiz ise tekniğin temelidir. Egzersizler tekniğin içinden çıkar. Beden egzersiz yaptığı süre içerisinde edilgen olarak öğrenme devam ettiğinden başarı her seferinde kendiliğinden artar.¹⁷ Bedensel yetkinliği kazanmak için, oyuncuların bu beden çalışmasına ihtiyaçlarının olduğu bilinmektedir. Bu durumda; bedene egzersizler yoluyla teknik kazandıran ve beden dilini birincil iletişim aracı olarak kullanan dans sanatı, tiyatro oyuncularının yararlanacağı bir kaynaktır. Eğitim alanında her iki sanat dalının da birbirlerine ihtiyacı vardır.

Tiyatronun diğer sanat dalları ile sahne üzerindeki birlikteliğini Özdemir Nutku şu sözlerle dile getirmektedir:

“Tiyatro sanatına şöyle dikkatlice bir bakarsak, bütün sanatları kullanan ve bunları uyumlu bir bireşime götüren tek sanat olduğunu izleriz. Dansın gövdesel hareketleri ve anlatımları, müziğin tartımı, melodisi ve uyumsal bütünlüğü, yazının ölçüleri ve

¹⁶ Selda Ergün, **Çağdaş Tiyatro**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2003, 13 s.

¹⁷ Anke Gerber ve C de Wroblewsky, **Pantomimin Anatomisi**, Çev: Yalçın Baykul, Mitos Boyut Yayınları, 2001, 133 s.

sözcükleri, plastik sanatların çizgi, biçim, yığın ve renk uyumları tiyatroya dediğimiz olgunun tamamlanmasında yer alır.”¹⁸

Sahne üzerindeki bu birlikteliğin yanı sıra eğitim sürecinde de Tiyatro'nun Dans sanatının beden tekniğinden yararlanması, oyuncu açısından farklı birikimler kazanmanın yoludur. “*Seyirci oyuncu ilişkisinin canlı, yüz yüze, anında oluşan etki tepki zinciriyle kurulan... bu temel ilişkiyi her seferinde yeniden oluşturabilmek ve günümüz ölçülerinde sağlıklı ve yeterli düzeyini korumak çağdaş tiyatroyun temel sorunlarından biri*”¹⁹ olarak görülürken; sanat dallarının birbirlerinin çalışma alanlarına dahil olması, sentez teknikler oluşturulması çağdaş çalışmalar için vazgeçilmez bir ortaklıktır. Sahne sanatlarına bu ortak çalışmalarla denenen farklı sunuş biçimleri eğitimle edinilecek birikimin yanı sıra sahne sanatlarının gelişim sürecine de katkı sağlayacaktır.

Oyunculuk eğitiminde dans türlerinin farklı tekniklerinin yer alması; oyunculara bedenini tanımayı ve bedeni doğru kullanmayı öğrenmede yardımcı olurken, bunun yanında beyin ve beden koordinasyonunu da birleştirerek, analiz ve algılama yeteneği sağlar.

“Dans eğitimi hareketteki doğru vurguyu, akıcı yumuşak jestlemeyi bölümden bölüme takılmadan kusursuz geçişi öğretebilir. Tiyatro ile dansın bütünleşmesi, düşüncelerin en açık biçimde anlatımı olan konuşulan dilin, harekette ve tartımda yatan duygusal yöneliş ile bütünleşmesi demektir.”²⁰

Dans içinde bireyselliği, özgünlüğü, toplu hareketi, gösteriyi, ritmi ve müziği barındıran bir oluşumdur. Bu oluşum, her dans türünde farklı özelliklerle kendini göstermekte ve bu farklılıklarla dans, zengin bir hareket dağarcığı kazanmaktadır. Dansın bu zengin türlerinin, uzman kişiler aracılığı ile oyuncunun eğitiminde var olan dans dersleri çeşitlendirilmesi gerekliliği, çalışmanın vurgulamak istediği noktadır.

Çalışmada sanatsal iletişimi gerçekleştiren oyuncunun, bu iletişimde bir araç olarak kullandığı bedenini daha iyi tanınması, bedeninin farkındalığına varabilmesi

¹⁸ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001, 25- 26 ss.

¹⁹ Tuncay, **a.g.e.**, 136 s.

²⁰ Sorell, **a.g.e.**, 144 s.

hareket ve dans eğitimi ile kendini geliştirmeleri ile mümkündür. Çağdaş bir oyuncu dansçı kadar bedenini tanımalı ve kullanmalıdır önermesiyle, bu çalışmada dansın çalışma yöntemlerinin tiyatro oyuncularından, öğrenilmesi ve uygulanması ile ilgili bir yöntem önermek hedeflenmiştir. Beden dili eğitimi ve dans eğitimi; oyuncunun teknik birikim edinmesine ve bedeninin sahip olduğu olanakları ortaya çıkarmasına yardımcı olabilecek bir yöntemdir.

Çalışma dört bölümden oluşmaktadır. *Oyunculuk Eğitiminde İletişim ve Beden Dili* başlığını taşıyan birinci bölümde sözsüz iletişimin en güçlü ögesi olan beden dili ve buna bağlı olarak iletişim kavramlarının genel tanımlarına, özelliklerine ve kullanım alanlarına yer verilmektedir. Beden dilinin iletişim içerisindeki önemi anlaşıldığından beri, beden dili üzerine yapılan araştırmalar beden dilini daha iyi kullanabilmek için eğitimin gerekli olduğunu göstermiş ve beden dili eğitimi başlı başına bir çalışma alanı haline gelmiştir. Çalışma, sözün yanında sözden daha etkili olan beden dili aracılığıyla da iletişim kuran oyuncular için beden dili eğitiminin zorunlu bir çalışma alanı olduğunu savunmaktadır. Bu bölümde beden dilinin bu çalışma alanından oyuncunun nasıl yararlanacağı ile ilgili bilgiler verilmektedir. Eğitimle beden bilincini edinmenin oyuncular açısından yaratıcılığı harekete geçiren, doğallığı sağlayan itici bir güç ve ayrıcalıklı bir özellik olduğu vurgulanmaktadır.

İkinci bölümde hareket ve dans yoluyla kurulan iletişim konu edilmiştir. *Oyunculuk Eğitiminde Dans* başlığı ile bu bölümde, tiyatro ve dansın çıkış kaynağı olan hareket kavramı, insanın neden ve nasıl hareket ettiği, bedenini nasıl kullandığı gerçeğinden yola çıkarak incelenmektedir. Tüm insanların anladığı ortak bir dil olan ve en eski sanat dallarından biri olan dans, genel tanımları, özellikleri, dans eğitiminde özellikle klasik bale ve modern dansın teknikleri tarihsel bir bakış ile ele alınmaktadır. Oyuncu için dans eğitiminin gerekliliği, dansın içerdiği tekniklerin açıklaması, dansın sahip olduğu özelliklerin oyuncuya kazandırdıkları bu bölümde yer alan diğer konulardır.

Üçüncü bölümde; *Bedene ve Harekete Dayalı Oyunculuk Yöntemleri* başlığı ile tiyatro sanatının 1960'lı yıllardan sonra yaşadığı bedeni harekete geçiren, oyuncuyu merkez alan yöntemlerin temel ilkeleri özetlenmektedir. Bu bölümde

hareketi ve bedeni çıkış noktası alan bu yöntemlerden; Konstantin Sergeyeviç Stanislavski, Vsevolod Emilyeviç Meyerhold, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Tadashi Suzuki ve Eric Morris yöntemleri hakkında bilgi verilmektedir. Bu yöntemler dördüncü bölümdeki yöntem önerisini desteklemeleri nedeniyle çalışmada önem taşımaktadır.

Çalışma, ilk üç bölümünden çıkan sonuçla dördüncü bölümde eğitim amaçlı bir yöntem önerisi sunmaktadır. Kültürün özelliklerini coğrafyanın, iklimin, gelenek göreneklerin yansımalarını birebir barındıran dans müzik ve ritm, söz konusu halk dansları olunca bu özellikleri bir kat daha fazla barındırmakta ve yansıtabilmektedir. Bu nedenle yöntem önerisi, hareketin ve dansın kültürel özelliklerini kapsayan halk dansları çerçevesinde oluşturulmaktadır.

Oyunculuk Eğitiminde Halk Dansları Kaynaklı Bir Yöntem Önerisi başlığını taşıyan dördüncü bölümde, beden dili, dans ve oyunculuk alanlarını kapsayan bir uygulama örneği sunulmaktadır. Bu bölümde çalışma için seçilmiş olan Türk Halk Danslarından Zeybek türü ve Zeybeklik Kurumu ile ilgili bilgiler yer almakta, Zeybek danslarının genel olarak adım özellikleri müzik ve ritm yapısının zenginliğine dikkat çekilmektedir. Uygulama örneği olarak seçilen **Çakıcı Efe** adlı örneğin oyun kişileri üzerinden, beden dili ve dansa yansıyan kişilik mesajlarına zeybeklik kültürü üzerinden açıklık getirmektedir. Eğitimde kullanılan örnek egzersizlerle oyuncunun bedeni ile seyirciye zeybekliğe ait olguları nasıl aktardığı ve bedeninde nasıl oluşturabildiği açıklanmaktadır. Oyuncuların bu örnek çalışma ile eğitilmesinin sonuçları yorumlanmaktadır.

Çalışmanın sonunda zeybek fotoğrafları ile zeybek danslarının icrası sırasında çekilen fotoğraflar yer almaktadır. Zeybek beden dilinin nasıl algılandığı, ne gibi mesajlar içerdiği ve bu mesajların danslarda nasıl barındığı konusunda, karşılaştırma yapabilmek adına bu fotoğraflara gerek duyulmuştur. Oyunculuk eğitiminin Beden Dili ve Dans eğitimi ile desteklenmesini vurgulayan ve buna örnek bir uygulama sunan çalışmanın ayrıcalığı, diğer dans türleri ile şekillenebilecek özellikte bir yöntem önermesidir.

1.BÖLÜM

OYUNCULUK EĞİTİMİNDE İLETİŞİM VE BEDEN DİLİ

1.1. İletişim

İletişim insanlar için yaşamın ön koşuludur. İnsan, tüm yaşamı boyunca psikolojik olarak kendini tanımak ve tanıtmak için, varlığının bir gereği olarak çeşitli yollarla bağlantı kurmak ihtiyacı hissetmiştir. İnsan dışındaki canlılar da kalımsal olarak sahip oldukları iletişim sistemlerini kullanarak, beslenme barınma, korunma gibi ihtiyaçlarını içgüdüsel olarak karşılarlar. *“Canlının olduğu her yerde, her faaliyette değişik tür ve yoğunlukta iletişim vardır.”*²¹

İletişim hem bireysel özelliğe hem toplumsal ve kültürel özelliğe sahiptir. Kişinin bulunduğu doğal çevre ve toplumsal çevre ile iletişimi yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır ve yaşamın her anında etkindir.

*“Kişinin varlığını sürdürdüğü doğal çevre ile toplumsal çevre iç içe geçerek, bir yaşam ortamı oluşturur. Doğal çevre, kişinin gereksinimlerini sağlamakta nasıl yaşamsal bir önem taşımaktaysa, toplumsal çevrede insanın kendine özgü kişiliğini geliştirmesinde ve sağlıklı bir ruhsal yapıya kavuşmasında o denli etkilidir.”*²²

Bu denli öneme sahip olan iletişimi tanımlamak için farklı yaklaşımlar sunulmuştur. Merih Zillioğlu'na göre, *“insanoğlunun doğal ve toplumsal çevresi ile etkileşim içinde yarattığı maddi ve manevi öğeleri içeren insana özgü yaşam biçimi”*²³ olarak tanımlanan kültürün en temel yapı taşlarından biridir. Başka bir deyişle iletişim *“insan yaşamının ve toplumsal kültürel düzenin olmazsa olmaz bir koşuludur.”*²⁴ İnsanlar için bireysel ve toplumsal bir ön koşul olan iletişim, toplumların kuşaklar arası kültür aktarımı için de yaşamsal öneme sahip bir

²¹ Ahmet Bülent Göksel ve Nilay Başok Yurdakul, **Temel Halkla İlişkiler Bilgileri**, E.Ü. İletişim Fakültesi Yayınları, İzmir, 2004, 61 s.

²² Müjde Ker, “İletişimin Sessiz Yönü: Sözsüz İletişim”, **Media-Cat**, Sayı:38, Mart 1998, 18-20 ss.

²³ Merih Zillioğlu, “İletişim Kavramı ve Tanımı”, **İletişim Bilgisi**, A.Ü. Açıköğretim Fakültesi Yayını, Eskişehir, 2009, 3 s.

²⁴ Göksel, **a.g.e.**, 60 s.

kavramdır.²⁵ Toplumsal değer yargılarının kuşaklar arası aktarımı iletişim sayesinde gerçekleşmiş olur.

*“İletişim bir süreçtir. Nedeni de, oluşum ve gelişim açısından yazıyı söz ve çizimden, tiyatroyu dans ve müzikten, sözsüz iletişimi sözlü iletişimden, propagandayı söz sanatından bağımsız düşünemeyeceğimiz gibi, bunları da toplumsal/kültürel değişim ve gelişimlerden ayrı ele alamaz oluşumuzdur. Tüm bunlardan ötürü, iletişim toplumsal/kültürel gelişim ve değişim süreçleriyle bağlantılıdır. İletişim toplumsal kültürel değişim süreçlerinin hem sonucu hem de nedenidir. Bir başka anlatımla bir üst süreçtir”*²⁶

Toplumsal yaşamın bir gerçeği olan iletişim, günümüze dek çoklu yapısı nedeni ile farklı bakış açıları ile birçok kez tanımlanmış bir kavramdır. Yapılan bir araştırma sonucu; İletişim kavramına dair 126 değişik tanım bulunduğunu belirten Erol Mutlu, farklı kişiler tarafından yıllar içerisinde yapılan bu tanımları İletişim Sözlüğü’nde şöyle sıralamıştır:

*“İletişim, bilginin, fikirlerin, duyguların, becerilerin v.b. nin simgeler kullanılarak iletilmesidir. (Berelson ve Steiner;1964) İletişim anlam arama çabasıdır; insanın başlattığı kendisini çevresinde yönlendirecek ve değişen gereksinimlerini karşılayacak şekilde uyarıları ayırttirme ve örgütlemeye çalıştığı yaratıcı bir edimdir. (Barnlund,1968) İletişim esas olarak simgeler aracılığıyla bir kişiden ya da gruptan diğerine bilginin, fikirlerin, tutumların veya duyguların iletimidir. (Theodorson, 1969) İletişim mesajlar aracılığıyla gerçekleştirilen toplumsal etkileşimdir.(Gerbner, 1972) İletişim katılanların bilgi yaratıp, karşılıklı anlamaya ulaşmak amacıyla bu bilgiyi birbirleriyle paylaştıkları bir süreçtir.(Rogers ve Kincaid,1981)İletişim sayesinde dünyayı anlamlı kıldığımız ve bu anlamı başkalarıyla paylaştığımız insani bir süreçtir. (Masterson, Beebe ve Watson,1983) İletişim insanların kolektif olarak toplumsal gerçekliği yaratıp düzenledikleri süreçtir.(Trenholm ve Jensen,1988)”*²⁷

İngilizcesi ‘communication’ olan iletişim kelimesi, Latince ortak anlamına gelen communis ile ortak kılmak anlamına gelen communicare kelimelerinden meydana gelmiştir. Enver Daldal iletişimi, “bilgi ve düşüncelerin herkes tarafından aynı biçimde ve aynı değerde anlaşılabilir olması veya bu duruma getirilmesi, paylaşılması ve karşılıklı etkinin sağlanması”²⁸ olarak tanımlarken, Ahmet Bülend Göksel ve Nilay Başok Yurdakul, “haber bilgi, duygu düşünce ve tutumların simgeler sistemi aracılığı ile kişiler ve gruplar arasında ya da toplumsal düzeyde

²⁵ Bkz., Zıllıoğlu, a.g.e., 3 s.

²⁶ Nükhet Güz, **Ulusal Savunma ve Ulusal Güvenlik Yapılanmasında İletişim Stratejileri**, 1998, 51 s.; Kamile Perçin Akgül, **Kişilerarası İletişimde Dans ve Beden Dili İşlevinin Etkileyen Etmenler ve Bir Alan Araştırması** (Basılmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi SBE, 2006), s. 4’deki alıntı.

²⁷ Mutlu, a.g.e., 168 s.

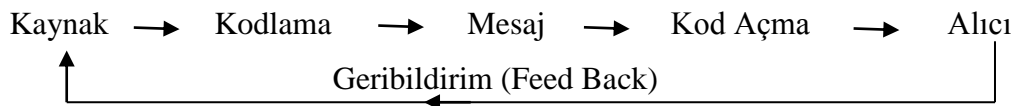
²⁸ Enver Daldal, **Haberleşme Kuramları ve Uygulamaları**, İlker Matbaası, İzmir, 1978, 4 s.

değiş tokuş edildiği dinamik bir süreç”²⁹ olarak ifade eder. Orhan Erdem “iletişim sürecinin zihinde uyandırdığı ilk anlam; iki birim arasında duygu, düşünce veya bilginin çeşitli kanallarla alışverişidir” yorumunu yaparken, bir başka çalışmada iletişim, “*bir aklın başka bir akli etkileyeceği bütün süreçler*”³⁰ olarak tanımlanır.

İnsan kendini doğduğu andan itibaren çevresi ile bağlantı kurarak, yaşamını sürdürebilmek için vazgeçilmez bir eylem olan iletişimin içinde bulur. Hayatın her alanına girmiş olan iletişim yaşamın bir gereğidir. İnsanoğlu yaşadığı çevreyi tanıma, algılama, uyaranlara tepki verme ve yaşamını sürdürmek için iletişim kurmak zorundadır. İletişim, bireyler arasında paylaşılan, iki yönlü, akıcı, değişken, deneyimlerin paylaşımında etkili, dinamik ve belirli hedefi olan bir süreçtir. “*İletişim, hem bir sistem, hem bir araç, hem bir teknik, hem bir bilim, hem bir sanattır.*”³¹ İletişim kendini ifade etme sanatıdır.

Bu yaklaşımlardan yola çıkarak iletişim; insanların kendi aralarında ortak anlamlar bulma, deneyimleri paylaşma, sosyal değerleri iletme, karşılıklı bilgi alışverişini gerçekleştirme ve duygu-düşünce transferi yapabilme, kişinin kişiyi etkileme süreci olarak tanımlanabilir. Bu etkileme sürecinde amaç, duygu ve düşüncelerini aktarmak, karşı tarafı inandırmak ve kişiler üzerinde değişikliğe sebep olabilmektir.

İletişim birçok bilim dalı tarafından farklı yönleri ile ele alınır. İletişimin temelini oluşturan, kaynak ve alıcı ikilisi arasındaki etkileşime bakılacak olursa, “*iletişim ister basit isterse karmaşık bir düzeyde olsun yapısal açıdan incelendiğinde başlıca şu öğeleri içermektedir: Kaynak, İleti (mesaj), Alıcı (hedef), Kanal, Geribildirim (feedback), gürültü.*”³²



²⁹ Göksel, a.g.e., 63 s.

³⁰ y.a.g.e., 63 s.

³¹ Orhan Erdem, **Duygusal İletişim ve Beden Dili**, Yakamoz Yayınları, İstanbul, 2009, 26-30 ss.

³² Göksel, a.g.e., 65 s.

Bu modelden yola çıkarak basit bir iletişimde, herhangi bir düşünce, bilgi veya haber kodlanarak mesaj haline gelmekte ve karşı taraftaki kişi ya da kişilere ulaştıktan sonra anlamlandırılmaktadır. Bir sonraki aşama ise geribildirimdir, mesajın ulaştığı kişilerin bu mesaja verdiği yanıtıdır ki bu dönüşümün devamını sağlaması sebebiyle büyük önem taşımaktadır. *“Alıcının kaynaktan kendisine ulaşan iletilere (mesaj) karşı tepkisi bütün iletişim sürecinin tek nedenidir.”*³³

Kaynak, karşı tarafa bilgi, haber, düşünce aktaran kişidir. Duygu ve düşüncelerini çeşitli iletişim biçimleri ile karşı tarafa aktarmaya çalışır. Mesaj ise *“bir yaşantıya ait duygu ve düşüncenin kodlanarak sözlü sözsüz veya yazılı bir anlatımla diğer kişilere ulaşmasını sağlayan semboller”*³⁴ olarak tanımlanmaktadır. Sözel, görsel veya işitsel olarak ortaya çıkan mesajlar, simgelerden, göstergelerden ve kodlardan oluşmaktadır. *“Bir gülümseme, bir el hareketi, konuşurken ya da ayakta dururken araya konulan bir mesafe, yakaya takılan bir rozet vb. de sözlü ve yazılı dil dışında yararlandığımız ve uyarı niteliği taşıyan iletişim kodlarıdır.”*³⁵ Kodlar mesajın işaret haline dönüşmesinde kullanılan simgelerdir ve toplumdaki kişiler tarafından ortak olarak anlamlandırılırlar. İletişimde kanal, mesajı kaynaktan alıcıya aktaran fiziksel ortamdır. İletişim araçları mesajları işaretlere dönüştüren fizik ya da teknik araçlardır. Alıcı ise *“iletileri belli biyolojik ve psikososyal süreçlerden alıp yorumlayan ve bunlara sözlü, sözsüz tepkide bulunan kişi ya da gruplardır.”*³⁶ Ercan Kaşıkçı İletişim Beden Dili kitabında alıcı tanımını, *“kaynak tarafından üretilen, iletilen bilgiyi alan, anlamlandıran ve geribildirimde bulunması gereken karşı taraf”*³⁷ olarak yapmaktadır. Bu karşı taraf bir kişi veya birden fazla kişi olabilir. İletişimde ana öge anlatmaktır anlatma eylemlerinin iletişimin açısından amacı anlaşılmasıdır ve mesajın içeriği anlamla ilgilidir. Anlam *“insanlar tarafından yaratılan, öğrenilen, unutulmuş, değişen bir olgudur”*³⁸ Mesajın barındırdığı anlamı karşı taraftaki kişi veya kişilere iletmek ve alıcının mesajı anlamlandırması ve tepki vermesi ile iletişim süreci tamamlanmış olur.

³³ y.a.g.e., 65 s.

³⁴ Zühal Baltas ve Acar Baltas, **Bedenin Dili**, 7. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, 29 s.

³⁵ Göksel, a.g.e., 63 s.

³⁶ Zıllıoğlu, a.g.e., 9 s.

³⁷ Ercan Kaşıkçı, **İletişim Beden Dili**, Hayat Yayıncılık, İstanbul, 2006, 53 s.

³⁸ Zıllıoğlu, a.g.e., 7 s.

1.2. Kişilerarası İletişim

İletişim üzerine yapılan birçok tanımdan yola çıkarak, iletişime kişilerin birbirlerini etkileme süreci olarak bakılacak olursa; bu etkileme sürecinde amaç, duygu ve düşünceleri aktarmak, karşı tarafı inandırmak ve kişiler üzerinde değişikliğe sebep olabilmektir. Bireyin yaşamı boyunca çift yönlü olarak devam eden iletişim ve buna bağlı olarak da etkileşim söz konusudur. Kişilerarası iletişim konusunda Ayseli Usluata iletişimi “iki ya da daha çok kişi arasındaki sözel ya da sözsüz, simgesel etkileşim”³⁹ olarak tanımlar. Gernber, iletişimi “modelinde kişilerarası ilişkilerde yer alan toplumsal etkileşimi ön plana çıkarırken, iletişimi mesajlar aracılığıyla yapılan sosyal etkileşim”⁴⁰ olarak ifade etmiş, Üstün Dökmen ise karşılıklı iletişimde bulunan kişiler, bilgi/sembol üreterek bunları birbirine aktararak ve yorumlayarak iletişimi sürdürürler yorumunu yapmıştır.

İletişim kurmanın sonucunda anlaşma ya da anlaşamama, sorunların çözümü ya da çözümsüzlüğü vardır. “Kişilerarası iletişimde, bireyler konuşma dillerini en iyi biçimde kullanarak, konuşma yetilerini, beden dilleriyle birleştirip, karşı taraf üstünde daha etkili olma olanağını bulurlar.”⁴¹ Buna bağlı olarak her iletişimde bir ikna ve inandırma çabası olduğunu söylemek mümkündür. Karşı tarafa iletilen mesajın alıcı tarafından kabul edilmesi ve benimsenmesi kaynağın iletişim becerisi ile ilintilidir. “Gönderme becerileri, mesajın aktarılması için seçilmiş olan sözcükler, beden dili ve sestem oluşan bir bütündür.”⁴² Seçilen mesaj ve mesajın aktarılma şekli tamamen kişiye bağlıdır. Kişinin sahip olduğu değerler kişiliğinde dolayısı ile mesajlarında büyük ölçüde ortaya çıkmaktadır. İletişim sırasında aktarılan mesaj kişinin psiko-sosyal yaşantısından oluşmakta, mesaj gönderme becerisi de yaşadığı sosyal ortam, kültürel alt yapı, kişilik ve ruh hali ile biçimlenmektedir. Başarılı bir iletişim de mesaj alıcı tarafından ne kadar çok duyu organları ile algılanırsa o kadar

³⁹ Göksel, a.g.e., 69 s.

⁴⁰ Kamile Perçin Akgül, **Kişilerarası İletişimde Dans ve Beden Dili İşlevinin Etkileyen Etmenler ve Bir Alan Araştırması** (Basılmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi SBE, 2006), 21 s.

⁴¹ y.a.g.e., 15 s.

⁴² Mustafa Durmaz, **Kişilerarası İletişim ve Motivasyon**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 2004, 15 s.

başarılı olur. Bu nedenle “görme, işitme, dokunma gibi etkenlerin mesaj iletiminde kullanılması mesajın etkisini arttırır.”⁴³

Kişilerarası iletişim sözlü ve sözsüz iletişim olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Sözlü iletişim günlük yaşamda konuşma dili olarak, sözsüz iletişim de çoğu zaman farkında olmadan kullanılan beden dili, olarak tanımlanır.

1.2.1. Sözlü İletişim

Sözlü iletişimin temeli sözdür. İletişimin başarılı bir şekilde sağlanabilmesi konuşmanın temelini oluşturan sözün doğru bir şekilde seçimine ve kullanımına bağlıdır. Bu sebeple söz kullanımı iletişimde büyük önem taşır. “Sözlü iletişim sözsüz iletişime göre daha fazla yapılandırılmıştır. Sözlü iletişimin yasaları ve dil bilgisi kuralları vardır. Bu her dilde (Türkçe, Hintçe İngilizce...)böyledir.”⁴⁴

Söz ve dil ilişkisi incelediğinde, dilin taşıdığı toplumsal ve kültürel özellikleri ile birlikte kişilerin mesajları algılamalarında oldukça etkin bir rol oynadığı saptanmıştır. Kişilerin toplumsal, bireysel, fiziksel ve fizyolojik yönlerini kapsayan bir kavram olarak nitelenen dil olgusu, sözlü iletişimin başarılı bir şekilde oluşmasında önemli araçlardan biridir. Dil, “düşünce, duygu ve isteklerin bir toplumda ses ve anlam yönünden ortak olan öğeler ve kurallardan yararlanılarak başkalarına aktarılmasını sağlayan çok yönlü, çok gelişmiş bir dizgedir.”⁴⁵ Dilbilimci F. De Saussure, dil ve söz ilişkilerini incelemiş ve ilk kez ‘dil yetisi’ kavramını kullanmıştır. Bu kavramı dil olgularının tümünü içeren yani bireylerin toplumsal, bireysel, fiziksel ve fizyolojik yönlerini kapsayan bir kavram olarak ele almıştır. İncelemeler sonucunda dil’in; kişinin bireysel özelliklerini yansıtmasının yanı sıra kültürel özelliklerini de yansıttığı belirlenmiştir. Dil, taşıdığı bu bireysel, toplumsal ve kültürel özellikler ile kişilerin mesajları algılamalarında oldukça etkin bir rol alır. “Dil toplumsal bir yansımadır daha da ötesi dil düşünceyi, düşünce de dili etkiler.”⁴⁶

⁴³ Baltaş, a.g.e., 29 s.

⁴⁴ Yüksel, a.g.e., 83 s.

⁴⁵ y.a.g.e., 33 s.

⁴⁶ Güz, a.g.e., 17 s.

Orhan Erdem kitabında sözlü iletişimi *dil* ve *dil ötesi* olarak iki kategoriye ayırarak; söz ile iletişim sağlandığında buna dille iletişim denebileceğinin, dil ötesi olarak kabul edilen iletişimde de dilin yanı sıra, sesin tonu, hızı ve şiddetinin de önemli olduğunun ve söze farklı anlamlar kattığının altını çizmektedir.⁴⁷ Sözlü iletişimde, söz kadar ses tonu, sesin şiddeti, konuşma hızı, akıcılık, vurgulama gibi sesin karakteristik özellikleri de son derece önemli olduğuna bir örnek verilecek olursa; “*artan bir ses tonu ve hızlı konuşma kaygısı dile getirirken konuyu kısa yoldan anlatmaya çalışmak o konuşmayla zaman kaybettiği izlenimini yaratmaktadır. Konudan konuya geçerek yapılan bir konuşma ise genellikle o konudaki kararsızlığın göstergesidir.*”⁴⁸

Sözlü iletişimde her ne kadar sözcükler esas olsa da *ne söylendiği kadar nasıl* söylendiği de önemlidir. Sözcüklere yapılan vurgulamalar, konuşmanın ses tonu, hızı, akıcılığı iletişimin nasıl kurulduğu ile ilgilidir. Bir cümle içerisinde vurgunun hangi kelimeye yapıldığı cümlenin anlamını tamamen farklılaştırabilir. Bir cümle her seferinde başka bir kelimeye vurgu yaparak söylene, her seferinde cümleden farklı anlamlar çıkarılabilir. Yanlış kelimenin vurgulanması cümlenin gerçek anlamını kaybetmesine neden olabilir.

Bu nedenle sözlü iletişimin anlam karmaşasına sebep olma durumu bulunduğunu unutmamak gerekir. Sözcüklerin ve bu öğelerin doğru ve uygun kullanılmaması, iletişimde yaratılmak istenen imajı olumsuz yönde etkileyebilir. İletişimin başarısı, iletilmek istenen mesaj ve oluşturulmak istenen imaj doğrultusunda tüm öğelerin doğru kullanılmasından geçer. “*Sözlü iletişimde kalıcı ve etkili bir izlenim yaratılmak isteniyorsa; sözcüklerin hem iyi seçilmeleri hem de iyi sesle iletilmeleri ve vurgulanmaları gerekmektedir.*”⁴⁹ Sözden daha etkili olan ses tonunu doğru kullanma, başarılı iletişimin ilk koşullarından biridir. Konuşma şekli ses tonu ile belirlenir ve konuşmanın ritmi ile gücünü artırır. “*Sözsüz iletişimle, iletişimin kapılarını aralayan birey, sözlü iletişimle kapıları ardına dek açabilme*

⁴⁷ Bkz, Erdem, **a.g.e.**, 48 s.

⁴⁸ Akgül, **a.g.e.**, 17 s.

⁴⁹ **y.a.g.e.**, 20 s.

olanağı yakalar.”⁵⁰ Sözlü iletişimin etkili olduğu kadar bir o kadar da karmaşık olduğunu da bilmek ve doğru kullanmak iletişim gücünü arttıran bir etmendir.

İletişim ve sanat kavramları birlikte incelemeye alındığında; “*İletişim ilişkisinin estetik kaygılarla biçimlendirilmesiyle ortaya çıkan sanat, yüzyıllar boyunca insanın çevresiyle iletişim kurması, çevresiyle bütünleşmesi, düşünce ve duygularını paylaşması, kendini kabul ettirebilmesi için en etkin ve önemli araç*”⁵¹ olarak kendini göstermektedir. İletişimin birçok biçimi sanatla birlikte varlık göstermektedir. Bunlar sözlü iletişim, sözsüz iletişim, beden dili iletişimi diye sıralanabilir.

Sözlü iletişim, sahne sanatlarından biri olan tiyatronun seyirci ile kurduğu iletişimde önemli araçlardan biri olma özelliğini taşımaktadır. Tiyatronun iki temel ögesi olan oyuncu ve seyirci arasında kurulan iletişim, günlük yaşamda kişilerarası kurulan sözlü iletişim ile benzerlikler ve farklılıklar göstermektedir. “*En az bir veren bir alan gerekliliği tiyatro sanatında farklılık göstermektedir. Tiyatro da sahne de gerçekleşen bu karşılıklı iletişim olgusuna bir de seyirci faktörü katılmaktadır.*”⁵² Oyuncu seyirci arasında kurulan iletişim öncelikle sözler yani oyun metni ile gerçeklemektedir. Sözlü iletişimin temeli olan sözün, sahne sanatlarından tiyatro da kullanımı birden fazla kişi ile aynı anda kurulan iletişimden ötürü iki kat daha önemlidir.

İletişimin diğer biçimlerinin sahne sanatlarında nasıl varlığını devam ettirdiği konusu ilgili iletişim biçimleri ile birlikte ele alınacaktır.

1.2.2. Sözsüz İletişim

İletişimin temel yönlerinden biri olan sözsüz iletişim kelime anlamı olarak, duyguları ve düşünceleri ifade etmede kullanılan, konuşma dışındaki araçlarla yapılan iletişimdir. Günlük yaşamda gerçekleştirilen ilişkilerde başvurulan, çoğu zaman farkında olmaksızın sıkça kullanılan simgesel kodlardır. İnsanlık tarihinin ilk

⁵⁰ y.a.g.e., 21s.

⁵¹ Tuncay, a.g.e., 133 s.

⁵² y.a.g.e., 115 s.

çağlarından beri kullanılan sözsüz iletişim, günlük hayatta oldukça etkin bir şekilde kullanılmakta ve sözlü iletişime ek olarak duyguların kelimelere dökülemediği ya da yetersiz kaldığı zamanlarda farkında olmaksızın devreye girmektedir. “Sözsüz iletişimin bilimsel bir ilginin ve araştırmanın odağı haline gelmesi yeni sayılmakla birlikte sözsüz iletişimin önemli bir bölümünü oluşturan görsel kodların kullanımı insanlığın iletişim tarihi kadar eskidir.”⁵³ İnsanoğlu dilden önce bulduğu ilk iletişim aracı olan bu görsel kodlarla duygularını dile getirmiş; günlük yaşamda, dini törenlerde sözsüz iletişim kodlarını ve görsel kodları kullanmıştır. “Sözlü anlatımın, insan ilişkilerinde daha öncelik kazanması, neredeyse evrenin en büyük keşfi diye tanımlanabilen dil olgusunun ardından olağan karşılanabilir. Oysa tarihsel bir gerçek vardır ki o da beden dilinin daha dilin bulunmasının öncesinde var olduğudur.”⁵⁴

Sözsüz iletişimin işlevlerinden biri sözlü iletişimi desteklemek, bir diğeri de anlamlı mesajlar iletmektir. Sözün yetersiz kaldığı zamanlarda ya da sözü desteklemek amacıyla sözsüz iletişim görsel kodlarla devreye girerek, sözlü iletişim mesajlarının yorumlanmasına yardımcı olur. “Başkaları hakkındaki izlenimlerin ve kararların oluşmasında görsel kodlar sezgisel değerlendirme aracı olarak önemli bir işlev üstlenirler.”⁵⁵ Herkesin birçok kez duymuş olduğu, ‘insanlar gördüklerine duyduklarından daha çok inanırlar’ cümlesi de sözsüz iletişimin gücünü vurgulamaktadır.

Sözsüz iletişimin özelliklerinden biri, sözlü iletişimden farklı olarak çoğu zaman farkında olmadan gerçekleşmesi ve özel bir yapılandırmanın söz konusu olmamasıdır. Diğer bir özelliği de belli bir süreklilik göstermesidir. Örneğin “bir tartışma sözlerde bitebilir ancak yüz, yüzün rengi, nefes alışverişi sıklığı, vücut hareketleri gibi sözsüz iletişim kodları ile çoğunlukla devam eder.”⁵⁶ Sözsüz iletişim dendiğinde akla sadece beden dili gelir, ancak beden dili, vücut hareketleri, jestler, mimikler, susma, çevre ve zaman kullanımı, seçilen kıyafetlerin modeli rengi vb. etmenler de sözsüz iletişimin birer parçasıdır. Sözsüz iletişimin kurulmasında birebir

⁵³ Göksel, a.g.e., 70-71 ss.

⁵⁴ Akgül, a.g.e., 18 s.

⁵⁵ Yüksel, a.g.e., 81s.

⁵⁶ y.a.g.e., 84 s.

etkili olan bu ögeler durumlara göre değişkenlik gösterebilirler. Kısaca, görsel kodlar farklı zaman ve durumlarda ayrı ayrı anlamlar taşıyabildiği söylenebilir. *“Her zaman çok kesin kuralları olmadığı için sözsüz iletişim kodlarını çözümleyebilmek için tüm değişkenlerin (bağlam, yer, zaman, kaynak v.b.) dikkatle ele alınması gerekir.”*⁵⁷

Bu konuda sözsüz iletişimi, söz dışındaki sesleri de içeren sözel olmayan göstergelerden oluşan iletişim kodları olarak tanımlayan Haluk Yüksel; beden dili, yüz ifadesi, giyim kuşam, çevresel faktörlerin iletişimdeki etkisinin altını çizmiştir. Çalışmasında; kelime kullanmadan bilgi aktarımı olarak tanımlanabilecek olan sözsüz iletişimin genel iletişimin yaklaşık %93 ünü oluşturduğunu, bu oranın içinde de %55inin yüz ifadeleri, vücut hareketleri, takılar ve mesafe algısı, % 38 inin de ses tonu yoluyla gerçekleştiğini belirtmiş ve sözsüz iletişim öğelerini şu şekilde sınıflandırmıştır:

- Fiziksel Görünüm,
- Giyinme, Aksesuarlar, Takılar ve Maddeler
- Vücut Hareketleri ve Vücudun Duruşu
- Mimikler ve Gözler
- Çevre, Kişisel Mekan Algısı ve Kalabalık
- Dokunma
- Ses Karakteristikleri Susma ve Ses Dili
- Koku ve Tat
- Kültür ve Zaman
- Renk Ve Renk Tercihleri⁵⁸

Otto Schober ise sözsüz iletişim öğelerini genel olarak sessiz, sesli ve nesnel iletişim olarak üç gruba ayırmaktadır. Sözsüz iletişim öğeleri; Sessiz iletişim, görsel beden dili hareketlerini, sesli iletişim sözleri, konuşmayı konuşmadaki vurguları ve ses tonunu, nesnel iletişim de kişilerin, kıyafet makyaj aksesuar gibi fiziksel ve genel görüşlerini incelemektedir.⁵⁹

⁵⁷ y.a.g.e., 83 s.

⁵⁸ Bkz., y.a.g.e., 82 s.

⁵⁹ Bkz, Otto Schober, **Beden Dili (Davranış Anahtarı)**, Çev. Süeda Özbent, Arion Yayınevi, İstanbul, 2003, 30 s.

Sözsüz iletişimin öğeleri üzerinden yola çıkarak, başarılı bir iletişimde ne söylenildiği kadar nasıl söylenildiği de önemlidir, hareketlerle bırakılan izlenimin söylenenlerle uyum içerisinde olması iletişimin ilk koşuludur denebilir. *“Başkaları üzerinde kendimizi anlatabilmek ve anlatırken de olumlu bir etki yaratmak amacıyla yapılan hareketler aynı zamanda karşımızdakini daha iyi anlamak; gerçekte ne söylemek istediğini anlayabilmek yeteneği üzerine kuruludur.”*⁶⁰ Duyguların ve düşüncelerin en doğal ve samimi ortaya konduğu sözsüz iletişimin kullanılması bu yüzdendir. Sahne sanatlarından biri olan dansın hiç söz kullanmadan insanlar hatta toplumlar arasında kurduğu iletişim sözsüz iletişime en güzel örnektir.

*“Dans iletişimin sanatsal boyutta varoluşudur. Bir iletişim sanatıdır... Dünya toplumlarının ortak tutkusu, sınıf, dil, din, ırk ayrımlarını ortadan kaldıran, sanatın iki önemli olgusu hareket ve müziğin bileşkesidir... Gücünü toplumları arkasına almış iki sanat dalından alan bu iletişim sanatı, yalnızca bireylerin değil, toplumların, ekinlerin ve üstelik kuşakların bile iletişimine tanıklık etmiştir.”*⁶¹

Schober’in iletişim sınıflamasından yola çıkarak; dans, kişinin bedeni ile seyirciye anlattığı sessiz iletişimi, dansa kullanılan müzik ve ritm sesli iletişimi ve kullanılan sahne etmenleri de nesnel iletişimi gerçekleştirir.

*“Örneğin dansçı naraları ya da beden devinimleriyle elde edilebilecek bedensel ritimler ya da dansa özgü kullanılan kimi araçlar (sesli iletişim) seyirciyle kurulan iletişimi pekiştirecek ve ilginin artmasına olanak tanıyacaktır. Görselliğin tamamlanması için sahne sanatlarının hemen her türünde ön koşul olarak yer alan kostüm kullanımıysa, izleğe uygun değerlendirildiğinde bütünlük sağlanacak ve gönderilmesi hedeflenen ileti, güçlenerek anlam kazanacaktır(nesnel iletişim).”*⁶²

Sanatın var olduğu ilk yıllardan beri sahne sanatlarında da kesintisiz olarak devam eden sözsüz iletişim, oyuncu seyirci bağının kopmaması görevini üstlenir. Söz olmadığına iletişimin mimikler ve bedenle devam etme özelliği, sahne sanatlarının sözsüz iletişimle evrensel boyuta taşınmasını sağlar. Sahne sanatlarındaki sözsüz iletişim sayesinde aynı dili konuşmayan insanların ortak duyguları paylaşabilmesi mümkündür. Mimikleri ve beden dilini kullanan sahne sanatlarından, dans iletişimin sözsüz ve beden dili biçimlerini kullanan sanat dalıdır. Çalışmanın ikinci bölümünde dans sanatının kullandığı tekniklere yer verilecektir.

⁶⁰ Gürol Tonbul, “Geleceğin Tiyatrosunda Beden Dili”, **Müzik ve Sahne Sanatları Kongresi**, İzmir, 2003,13 s.

⁶¹ Akgül, **a.g.e.**, 6 s.

⁶² **y.a.g.e.**, 28 s.

1.3. Beden Dili

Sözsüz iletişim dendiğinde ilk akla gelen *Beden Dili*, kişinin iç dinamiği ve bedeniyle yaşadığı ilişkiler bütünüdür. İnsanın iç dünyasının ve duygularının beden aracılığıyla dışa yansımalarıdır. Sözler düşüncenin aktarımında, jest mimik içeren beden dili de duyguların aktarımında kullanılmaktadır. Beden dili kişinin bedeni aracılığıyla iç dünyasını, anlatmak istediklerini, istemli ya da istemsiz fiziksel organları aracılığıyla aktarması, başka bir deyişle hareketlerle duyguların dışa vurumudur.

İnsanlar arası iletişimde bireyin durumuna ilişkin değerlendirmeleri taşıyan, söz kullanmadan yapılan anlatım biçimi sözsüz iletişimdir. İnsanın evrimsel gelişimindeki ilk anlatım biçimi olan sözsüz iletişimin büyük bir bölümünü oluşturan beden dili ile verilen mesajlar iletişimde en temel araçtır. Kişinin yüz ifadelerine, beden belirtilerine bakarak, o anda nasıl bir duygu içinde bulunduğu karar vermek mümkündür. İnsan önce beden diliyle anlaşılmayı beklediğinden, istenmeyen bir şey yapıldığında ya da olumsuz bir şey konuşulduğunda beden dili daha belirgin bir hal almaktadır. Beden dili, jestler, mimikler, baş, gövde, duruş, kol ve bacak hareketleri gibi öğelerle kendini ortaya koymakta karşı tarafa kendini ifade etmektedir. *“Söylediklerimizi içerik ve anlamlarıyla ortaya koyan yalansız bölge diyebileceğimiz beden dili, çoğunlukla düşünce ve duyguları destekleyen onları somutlaştıran hareketlerdir.”*⁶³

İnsanoğlu konuşmadan önce kendini sadece sözsüz iletişimin tüm yönlerini kapsayan beden diliyle ifade etmeye çalışmış ve beden dili insanların ilk anlaşma aracı olmuştur. Bu sayede duygu ve düşüncelerini paylaşmayı, ihtiyaçlarını karşılamayı ve yaşamayı başarmışlardır. Daha sonra bir takım sesler çıkarmaya başlamış ve beden dillerini sözcükleri destekleyen, güçlendiren bir unsur olarak kullanmaya başlamışlardır. Kişinin kurduğu iletişimi bir kat daha pekiştirmesini sağlamak ve anlatımını güçlendirmek amacıyla duyguların dışa yansıtılması görevini yerine getiren iletişim biçimi beden hareketleridir.

⁶³ Tonbul, a.g.e.,14 s.

“İnsan toplumsal çevresiyle iletişim kurabilmek için bir dile gereksinim duymuştur. Bu dil, yalnızca sözlü iletişimde sesçil dizgenin (ses telleri, dil, dişler, vb.) aracılığıyla oluşan dil değil, daha insanlık tarihinin başında, insanoğlunun yaşamış olduğu evrim öncesinde kurduğu iletişim sırasında kullandığı beden dilidir.”⁶⁴

İnsanın bedeniyle dışa vurduğu aslında iç dünyasının bir yansımasıdır. *“Beden duyguları ve duygular yüz ifadelerini, beden dili, duruşu hisleri, hislerde beden duruşunu etkiler... Yapılan araştırmalar, duyguların gizlenemediğini ve duyguların beden diline yansıdığını ortaya koymaktadır.”⁶⁵* Sıkça duyulan ve bilinen *bazen bir hareket bin söze bedeldir* cümlesi, bedenin kelimelerden daha etkili olduğunu ifade etmektedir. Duygular ve düşünceler bedende bir takım hareketlere sebep olur ve beden hareketleri, iletişimde sözden daha etkili bir unsurdur. Beden hareketlerinin bu kadar etkili olması içinde barındırdığı özelliklerden kaynaklanmaktadır. *“İnsanların konuşurken kullandıkları dil, jest ve mimikler, bulunduğu mekan, dinlediği müzik, kullandığı markalar ve giyimi, kişiyle ilgili mesaj iletirken onun sosyal statüsü ve kültürel ortamını da yansıtmaktadır.”⁶⁶*

Beden dili kavramı günümüzde yeni tanınan bir kavram olmasına rağmen konu ile ilgili çalışmaları araştırıldığında yapılan çalışmaların aslında yıllar öncesine dayandığı görülmektedir.

Gerçekleştirilen ilk çalışma 1644 yılında, el hareketlerinin anlamlarını inceleyen, John Bulwer’in **Elin Doğal Dili** (Chirologia: or the Natural Language of the Hand) adlı kitabıdır. 1800’lü yıllarda tiyatro oyuncular, özellikle de dram ve pandomim oyuncular, mimikler ve jestler aracılığıyla duyguları aktarmanın önemini kavramış ve bunu sahneye yansıtmışlardır. 1900 lü yıllarda beden dili konusunu Alman bilim adamı Wilhelm Wundt, **Etnik Ruh Bilim** (Volkerpsychologie) isimli kitabında, İngiliz Zoolojist Desmond Moris de **Çıplak Maymun** (The Naked Ape) isimli kitabında incelemişlerdir.⁶⁷

Charles Darwin’in 1872 yılında yazdığı **İnsan ve Hayvanda Duyguların İfadesi** (The Expression of the Emotions in Man and Animals) adlı kitabı beden

⁶⁴ Akgül, a.g.e., 21 s.

⁶⁵ Erdem, a.g.e., 184 s.

⁶⁶ Ünsal Oskay, **İletişim’in ABC’si**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992, 8 s.

⁶⁷ Bkz., Akgül, a.g.e., 22 s.

anlatımları yapan ilk bilimsel çalışmalardan biridir. Beden dilinin verdiği mesajların sözlü mesajlara oranla daha önemli olduğu sonucuna varılmıştır.

*“C. Darwin’in 1872-1877 yıllarında başlattığı çalışmalar birçok araştırmacı tarafından sürdürülmüştür. Bu araştırmalarda iletişimin sözsüz öğeleri üç boyutta ele alınmıştır. Bunlar dil dışı faktörler (paralanguage), hareketler.(kinesics), ve bedeninin mekandaki konumu (proxemics) dur.”*⁶⁸

1945 yılında Wolff’un yaptığı araştırmada beden hareketleri ile insanın iç dünyasının ilişkileri üzerinde durulmuş ve sonuçlar **Jestlerin Psikolojisi** (The Psychology of Gestures) adlı kitabında yayınlamıştır. Antropolojik alan araştırmaları yapan Birdwhistell de araştırmaları sonucunda kültürler arasındaki beden dilinin sözel dil gibi farklı olduğu, sosyal geçmişi aynı olmayan çeşitli kültürlerdeki insanların duygular farklı koşullarda oluşsa bile benzer duyguları ortak bir biçimde aktardıkları sonucunu elde etmiştir. Kültürlerarası farklılıklar ve benzerlikler üzerine yapılan çalışmalarda doğuştan getirilen ve sonradan öğrenilen davranışlar araştırılmış ve temel duyguların yüz ifadelerine yansımadaki benzerlik ilgi odağı olmuştur.⁶⁹

Paul Ekman, ABD, Brezilya, Japonya, Yeni Gine ve Borneo gibi ülkelerde gerçekleştirdiği araştırmasında, kısaca FAST olarak bilinen Facial Affect Scoring Technique ile yüzdeki duyguları değerlendirmiş ve sonuçlarını **İnsan Yüzündeki Duygu** (Emotion in the Human Face) adlı kitabında yayınlamıştır. Paul Ekman’ın Psikolog Friesen ve Tomkins’le geliştirdiği çalışma yüz ifadeleri atlası niteliğindedir.⁷⁰

Sözsüz iletişimin özellikle de beden dili kullanımının iletişimde yerini ve önemini vurgulayan araştırmacılar sonuçta oranları farklı da olsa önem sıralamasında beden dilini aynı sıraya koyan formüller ortaya koymuşlardır.

Ray L.Birdwhistell, iletinin %35’inin sözel yollarla, %65’nin ise sözsüz yollar aracılığıyla gerçekleştiğini, Albert Mehrabian da araştırmasında, iletinin

⁶⁸ Baltaş, a.g.e., 46 s.

⁶⁹ Bkz., Akgül, a.g.e., 23 s.

⁷⁰ Bkz., Baltaş, a.g.e., 46 s.

%7'sinin sözel, %38'inin sesçil (sesin tonuyla vb. ilgili), %55'inin sözsüz yollarla iletildiğini ortaya koyan bir formül geliştirmiştir.⁷¹

Ray L. Birdwhistell konuşmalar esnasında kullanılan beden dili hareketlerini yavaş çekimle incelemiş **Kinezik'e Giriş** adlı kitabında bulunduğu sonuçları yayınlamıştır. Edward T. Hess'in gözler üzerine çalıştığı hoşlanılan nesneye ve kişiye bakılırken gözbebeklerinin büyüdüğünü saptadığı çalışma, psikiyatrist Albert E. Sheflen'in günümüzde genel kabul görmüş temel beden dili ifadelerinin anlamlarını ortaya koyduğu çalışma ve Gerhard Nielsen'in karşı cinsten iki kişi arasındaki beden dili iletişimine yönelik yapmış olduğu çalışma, bu alanda yapılmış diğer çalışmalardır.⁷²

“Ülkemizde de beden dili konusunda bilimsel çalışmalar yapılmıştır. Türkiye’de modern psikolojinin öncülerinden Mümtaz Turhan 1938’den başlayarak konuya eğilmiş, 1966 yılına kadar bazı çalışmalar yapmıştır. 1968’de Psikolog D. Cüceloğlu yüz ifadelerindeki duygusal anlatımları Türk toplumunun bir kesitinde incelemiş ve çalışmasını kültürlerarası farklılıkların araştırılması şeklinde geliştirmiştir. 1980’li yıllarda bir süre Türkiye’de yaşamış olan Psikolog Ayhan Lecompte duygusal yüz ifadeleri ve klinik psikoloji konusunda bir çalışma yaparak yüz ifadeleri açısından klinik tanı üzerinde çalışmıştır.”⁷³

Yapılan bu çalışmalar ve elde edilen sonuçlardan sonra, beden dilinin iletişimdeki gücünün ve etkisinin büyük olduğu görüşüne varılmıştır.

Günlük ilişkilerde kimi zaman bilinçli kimi zaman bilinçsizce kullanılan beden dili içinde fizyolojik, psikolojik ve toplumsal özellikleri barındırır. Kişinin büyüdüğü ve yetiştiği aile ortamı, toplumun gelenek görenekleri, ülkenin coğrafi konumu yaşam koşulları, ekonomik koşulları kısacası ait olduğu kültürün özellikleri beden dilini etkileyen unsurlardır. Kültür, toplumların yaşam biçimi, insanların çevrelerine uyumu, toplumsal olarak öğrenilen ve aktarılan davranış biçimleridir. Toplumların var oluşuyla ortaya çıkan kültür, aynı zamanda bireyler ve toplumlar arasındaki farklılıkların da nedenidir. Beden hareketlerinin içerdiği anlam kodları kişilere toplumlara hatta kültürlere göre farklı biçimlerde anlamlandırılabilir. Mutluluk, korku, öfke, şaşkınlık, üzüntü gibi temel duyguların beden hareketlerine

⁷¹ Bkz., Akgül, **a.g.e.**, 24 s.

⁷² Bkz., www.authorstream.com/Presentation/deliidivane-390766-beden-dili-kullan-2-entertainment-ppt-powerpoint/pps

⁷³ Bkz., Baltaş, **a.g.e.**, 47 s.

yansıması hemen hemen tüm kültürlerde ortaktır. İnsanlar dünyanın her yerinde kızgınlık korku, hayranlık, şaşkınlık, üzüntü, sevinç gibi duygularını aynı yüz ifadeleri ile açığa vururlar.

Temel duygular dışında kalan beden dili hareketlerinin kültürel özellikler ile biçimlendiğini söylemek mümkündür. İletişimin tanımının anlamların paylaşılma süreci olmasından hareketle, farklı kültürlerden olan insanların tam olarak birbirlerini anlayabilmeleri için ortak anlam kodlarını bilmeleri gerekir. Beden dilini daha iyi anlayabilmek için tüm değişkenleri tanımak, kısaca kültürlerdeki, zamandaki ve mekandaki farklılıkları iyi analiz etmek gerekir.

Fizyolojik, psikolojik ve toplumsal özelliklerin beden dilinde farklı farklı şekillenmesindeki etkisini şöyle sınıflandırabiliriz:

- Fizyolojik özellikler; cinsiyet, yaş, renk, fiziksel kusurlar.
- Psikolojik özellikler; bilinçli, bilinç dışı ve bilinçaltı davranışlar.
- Toplumsal özellikler; aile, toplum, ülke, ırk, coğrafi koşullar.

Kadın ve erkeğin beden dili hareketleri biyolojik farklılıklar ve toplumsal farklılıklar nedeni ile birbirinden ayrı özellikler göstermektedir. “*Kadın ve erkekler sözsüz iletişimin farklı noktalarına odaklanma eğilimi göstererek farklı biçimlerde iletişim kurar.*”⁷⁴ Farklı odaklanma sonucu kurulan iletişimde örnek verilecek olursa; Kadın erkeğe göre daha detaycı, olaylar karşısında daha duygusal, erkeklerin ise mantıklı hareket ettikleri, kadınların beden dillerinin erkeklere göre daha yumuşak olduğu gibi. Bunlar kabul edilen genellemelerden sadece bir kaçıdır. Haluk Yüksel kadın ve erkek arasındaki beden dili farklılıklarını Vücut hareketleri, bakış ve göz teması, dokunma ile alan ve alan kullanımı başlıkları altında incelemiştir.⁷⁵ Cinsiyet farklılığı dışında yaşın da beden dili hareketlerine etkisi büyük olduğu bilinmektedir. Yaş dönemlerine göre kişilerin yaşadıkları fizyolojik değişimlerin ve geçirdikleri deneyimlerin sonucu olarak hareketler yani beden dili değişim gösterir. Her yaş döneminde kişiliklere bağlı olarak beden dili de farklılıklar gösterir. Beden dilinin iç dünyanın yansıması olduğundan hareketle; psikolojik durumlara bağlı olarak da

⁷⁴ Yüksel, **a.g.e.**, 97 s.

⁷⁵ Bkz., **y.a.g.e.**, 97-98 ss.

değişim göstermesi olağan bir durumdur. Kişilerin içinde bulunduğu olumlu ya da olumsuz ruhsal durumlar, bireyin davranış kalıplarını şekillendirir. Yaşanmış olayların etkisinin devam etmesi kişinin farkında olmadan beden diline yansır. Yapılan psikolojik incelemeler sonucunda uzmanlar hareketlerin şekillenmesinde bilinçli ya da bilinçaltı mutlaka bir nedeni olduğunu söylemektedir. Fizyolojik ve psikolojik özelliklerin dışında beden dili farklılıkları kişinin sahip olduğu toplumsal özelliklerle de şekillenirken; aile, toplum, ülke, ırk, coğrafi koşullar gibi etmenler de değişimleri belirlemektedir. Bu özelliklerin hem kişilik özelliklerine hem de toplumun kültürüne yansıdığı bilinmektedir. Beden dili üzerine yapılan çalışmalarla beden dilinin şekillenmesinde etken olan konuların özellikleri ve beden dilinin iletişimdeki yeri vurgulanmaya çalışılmıştır.

Beden dili ile kurulan iletişimde hareketlerin dışında bedeninin mekan içerisindeki konumu da etkilidir. İletişimde insanların mesafe kullanımının incelenmesine ‘Proksemik’ denir. Kişiliklere, cinsiyete, mesleklere, sosyal algılara, kültürlere bağlı olarak değişim gösteren alan kullanımı 1963 yılından beri araştırmacılar tarafından “Proksemik” terimi ile kullanılmakta ve mesafeler ilgili dört alan tanımlanmaktadır.

- Yakın alan
- Kişisel alan
- Toplumsal alan
- Genel (Kamu) alan

“Sözsüz iletişim çerçevesinde kişilerin bedenleri dışında kurdukları ilişkilerde kapladıkları alan ve belirledikleri uzaklık, kişilerin birbirlerine verdikleri değeri ve önemi ortaya koyan göstergeler olarak belirlemektedir. Bu doğrultuda uzam dili daha açık bir deyişle kişilerin diğer insanlarla aralarına koymuş oldukları uzaklık, diğer insanlara karşı beslemiş oldukları duygularının türüyle ilişkilendirilebilir. İlişkilerde belirlenen bu uzaklıkları etkileyen etmenlerdendir. Yine de her şeye karşın bu uzaklık kişiden kişiye, toplumdaki topluma ve ekinden ekine değişiklik gösterebilmektedir. Kişilerarası ilişkilerde oldukça etkin bir rol üstlenen uzaklık kavramı, kişinin bulunduğu konuma göre, ilişkilerini yönlendiren nitelikte bir göstergedir.”⁷⁶

Yakın (mahrem) alan: Özel, duygusal ilişkilerde bulunan aile bireylerine, sevgiliye ve çok yakın bulunan insanlara açıktır: 15 ile 45 santimetre arasında değişen bir alanı kapsamaktadır. Sıcak ve yakın bir iletişim kurmak amaçlı sınırların paylaşıldığı, kişisel

⁷⁶ Akgül, a.g.e., 33 s.

sorunlara çözüm aran alandır. Genellikle dokunmak, fısıldamak, sarılmak için kullanılan alandır.

Kişisel Alan: Bu alan 45 ile 120 santimetre arasında değişir. Yakın arkadaşlarla ilişkiler için ayrılmış olan alandır. Bu alan kişinin kendisine yakın bulunduğu insanların girebileceği alandır. Kültürden kültüre en çok değişkenlik gösteren alan budur.

Toplumsal Alan: 120 ile 160 santimetre arasında değişiklik gösteren bu alan kişinin çok iyi tanımadığı insanlarla kurduğu ilişkilerde koruduğumuz uzaklıktır. Bu alanda fiziksel ilişki olmaksızın sözlü iletişim söz konusudur. Yeni tanışıklıklar, günlük arkadaşlıklar için ayrılmış bir alandır. Bireyin toplumsal bölgesini sınırlayan bu alan, aynı zamanda idari uzaklık/ yönetsel uzaklık olarak bilinir.

Genel Alan: Kişileri birbirinden kesin bir biçimde ayıran 360 santimetrenin üzerindeki bir uzaklıktır. Kamu içindeki iletişim alanıdır; kalabalık bir insan kitlesi karşısında konuşan bir siyasinin, derslikteki bir eğitimle öğrencilerin ya da parkta veya alışveriş merkezinde yürürken insanlarla aranızda bulunan mesafedir. Kişilerarası iletişimin zayıfladığı ve aktarılmak istenen iletinin önem kazandığı, geri bildirim en aza indirildiği bir alandır.⁷⁷

İletişim anında beden dilinin mesafeler ile ilişkilerin tanımlanmasında etkili olduğu bilinmelidir, doğru mesafe kullanımı iletişimin de doğru kurulmasını sağlar. Bu görüşlerden hareketle günlük yaşam için beden dilini eğitimle daha iyi kullanmanın gerekliliği doğmuş ve bir çalışma alanı haline gelmiştir. Bu bağlamda iletişimi günlük yaşamları dışında sanat olarak sahne üzerinden seyirciyle kuran oyuncular için de beden dili eğitimi gerekliliği bir kat daha önem kazanmaktadır.

⁷⁷ Akgül, **Kişilerarası İletişimde Dans ve Beden Dili İşlevinin Etkileyen Etmenler ve Bir Alan Araştırması** (Basılmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi SBE, 2006), 17 s.; Nükhet Güz ve Rengin Küçükdoğan, **Etkili İletişim Terimleri**, İnkilap Kitabevi, 2002, İstanbul, s. 400'deki alıntı

1.3.1. Beden Dili Eğitimi

Sözlerin ve duyguların anlamlarına destek veren beden dili *“kişilerin iç dünyalarının doğal bir yansıması niteliğinde ve kendiliğinden hareketlerle açığa çıkmaktadır.”*⁷⁸ Kişi beden dili kullanımını, beden dilinin neye nasıl tepki vereceğini yaşarken gözlem yoluyla farkında olmadan öğrenmekte ve aynı anda uygulamaya başlamaktadır. Bu konuda Samy Molcho; *“Uygun beden dili öğrenilebilir. Gerçekte bu bir yaşam sürecinde bilinçsiz olarak zaten yapılmaktadır.”*⁷⁹ yorumu ile Otto Schober’in *“bedenimizle ilettiğimiz mesajlar genellikle bilinçsiz olarak meydana gelen, ruh halimizi ve hislerimizi anlatan belirtilerdir”*⁸⁰ yorumu, beden dilinin yaşam içerisinde kendiliğinden öğrenilir olduğu fikrini desteklemektedir.

Günlük yaşamda farkında olmadan bir iletişim aracı olarak kullanılan beden dilini susturmak ve duyguları bastırmak mümkün değildir. Bu sebeple iletişimde bu kadar önemli ve etkin olan beden dili konusunda daha fazla bilgi sahibi olmak ve onu bilinçli kullanmak, hayatı güzelleştirmek ve kolaylaştırmak için kullanılan bir çalışma alanıdır. Kişinin bulunduğu çevre ile uyum sağlaması, çevresindeki kişilerle iletişimde olumlu etkiler yaratabilmesi kendi bedenini denetleyerek ve iyi kullanarak mümkündür.

Beden dilini bilinçli olarak kullanabilmek öncelikle kişinin kendini tanımaya yardımcı olur, özgüvenini artırır ve çevresi ile kurduğu ilişkilerde iletişim becerilerinin gelişmesine yardımcı olur. Kişi hem kendi beden dilini kontrol edip, hem de çevresindeki insanların beden dili işaretlerine duyarlı olursa olumlu ilişkiler kurup her alanda daha başarılı olur. Beden dilini etkin bir şekilde kullanabilmek için belirli bir eğitime ihtiyaç olduğu günümüzde kabul edilen bir gerçektir. Kendi iç işleyişini bilen bunun dışı yansımasını başarıyla gerçekleştiren kişiler beden dillerini etkin şekilde kullanırlar. Kendisini ve karşısındaki kişiyi analiz edebilecek kadar beden dili eğitimi alan kişi, çevresi ile kurduğu ilişkilerde karşı tarafı daha kolay anlama ve kendini istediği gibi ifade etme özelliğine sahip olur. Kendilerini iyi tanıyan kişiler kurdukları ilişkilerde daha başarılı olurlar.

⁷⁸ y.a.g.e., 27 s.

⁷⁹ Samy Molcho, **Beden Dili (Sessiz Diliniz)**, Gün Yayıncılık, İstanbul, 2000, 14 s.

⁸⁰ Schober, a.g.e., 21 s.

Beden dili eğitimi almış bir kişi kendi iç dünyasını ve bilinçaltını çözümlmeyi başarabilir. Eğitimin kişiye kattığı, herkesin iç dünyasını düşüncelerini okuyabilme özelliği değil, kişinin kendi iç dünyasını çözümlenebilme yeteneğine sahip olmasıdır. Kendi iç dünyasını çözümlemesi sonucunda, *“bedeniyle verdiği uyarıları değerlendirip duyguların egemenlik kurduğu bir sırada mantığını devreye sokarak kontrol sağlamasıyla son bulacaktır. Mantık gerekli önlemleri alarak daha sağlıklı bir ruh hali yaratabilecektir.”*⁸¹

İnsanın kendini ruhsal ve fiziksel olarak var etmesinde ve diğer insanlarla iletişimde kullandığı beden dili, kişinin iç dünyası ile ne derece örtüşüyorsa iletişimi o derece başarılı demektir. Bu başarılı iletişimde ruh, zihin ve beden bütünlüğü çok önemlidir. Ruh ve beden birlikteliği iletişimde anlatım gücünü arttırıcı bir etmendir.

*“Bugün artık geçmişte olduğu gibi beden ve ruh birbirinden ayrı olarak düşünülmemektedir. Ruh ve beden birbirinden ayrılmaz bütündür. Sorulması gereken soru şudur. Beden sahip olunan şeylerden sadece biri mi, yoksa kişi bedeninden mi ibaret... Beden olmaksızın varlık olamaz. Beden iç dünyayı saran bir eldivendir ve varlığın dünyaya açılışdır. Bu varlık ancak bilinçli bir duyarlılıkla kavranabilir.”*⁸²

Duyguların en doğal şekliyle ifade edildiği iletişim aracı bedendir. Bu doğallığın en güzel şeklini çocuklarda gözlemlemek mümkündür. Çocuklarda duygular ve beden arasında çok doğal bir senkronizasyon ve koordinasyon vardır.⁸³ Bu doğallık daha sonra yavaş yavaş kaybolur ve belli bir kontrol ihtiyacı doğar. Duyguları belli etmek zayıf yönlerin ortaya çıkması gibi algılandığından kişi kendini koruma ihtiyacı ile duygularını gizlemeye çalışır ancak beden dili bu gizlemeye engel olan bir dildir. İnsan her ne kadar değişim ve gelişim içerisinde olsa da duygular aynıdır, değişmez. *“Düşünceler, duygular, tutumlar ve inançlar gibi soyut kavramların tümü, insanların davranışlarında yakalanabilecek niteliktedir... Beyin, geçmişte kalmış ya da geleceği yaşıyor olabilir. Oysa beden kesinlikle içinde bulunulan anı yaşıyordur.”*⁸⁴ Duygu ve beden ilişkisini çözümlemek beden dili kullanımını bilmekle yani eğitimle mümkündür. Ancak o zaman kişi bedenini

⁸¹ Akgül, a.g.e., 36 s.

⁸² Baltaş, a.g.e., 11 s.

⁸³ Bkz, Fidan Karlıova Tek, **Bedenin Dili ve Oyunculuk**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi SBE, 1992) 30 s.

⁸⁴ Akgül, a.g.e., 34 s.

yaşadığı ama saklamak istediği duyguları kontrol altına alabilir. Önemli olan insanın kendini tanıması ve bedeniyle düşünmeyi başarabilmesidir.

“Önemli olan her insanın her yönüyle yaşadığı çevre içerisinde bütün yansımaları gözönünde tutarak kendisinde varolan potansiyeli kendisi ile barışık bir platformda kullanabilmesidir. İşte o zaman kişi sadece kafasıyla düşünmekten kurtulur ve bedeniyle de düşünmesini öğrenir. Beden ile düşünmek, bedene karşı duyarlı olmak ve bu duyarlılığa karşı bilincimizi geliştirmektir.”⁸⁵

İnsan bedeninin başlı başına bir sistem olduğunu kabul etmek gerekir ki, insan iç dünyası ile dış dünya arasındaki ilişkisinde kendisini korumayı ve kendi potansiyelini anlayıp, gücünü yeniden değerlendirebilsin. İç dünyasını çözümlmeyi başaran ve hayal gücüyle birleştiren kişi dış dünyayla kurduğu ilişkide başarıyı yakalamış olacaktır. Dış dünya ile uyumu kendi ölçüsünde sağlamış ve sağlıklı beyin ile bedenin sahibi olacaktır.⁸⁶

Beden dili kişi istemeden konuşur, karşı tarafa bir şeyler anlatır ve beden dilinin söylediklerini kontrol altına almak bilinçli bir eğitim süreci gerektirir ki, bu eğitim kişinin hayatı boyunca bulunduğu tüm sosyal alanları için önemlidir. Yeni bir lisan öğrenmek için eğitim nasıl ki gerekliyse, beden dilini doğru öğrenmek için de eğitim o kadar gerekli ve önemlidir. Günümüzde, yaşamın önemli bir bölümü olan iş hayatında da beden dili kullanımına ve eğitimine özel olarak önem verilmektedir. İş hayatında gerekli olan beden dilini etkin kullanabilmeyi öğrenmek için düzenlenmekte olan kurslara aktif olarak katılan kişi sayısı gün geçtikçe artış göstermektedir. Beden dili eğitimi konusu ile ilgili kaynaklarda karşılaşılan *bedeni tanımak, beden ile düşünmek, bedenin akli* gibi deyimler, öğrenme süreci sonucunda kişilerde bir bilinçlenmenin olduğunu altını çizmektedir.

Çalışmanın öznesi olan oyuncular açısından beden dilini bilinçli kullanabilme yetisini kazanmak, yaratıcılığı harekete geçiren, doğallığı sağlayan itici bir güç olarak kendini gösterecektir.

⁸⁵ Tek, a.g.e., 28 s.

⁸⁶ Bkz, y.a.g.e., 33 s.

1.4. Oyuncu Seyirci İletişimi

Yaşamın her alanında var olan iletişim Tiyatro sanatının da temel amaçlarından biri olarak kendini göstermektedir. *“Birçok disiplinin kesiştiği noktada yer alan iletişim süreçleri felsefe tarih, coğrafya, psikoloji, ekonomi, siyaset bilimi, gibi çok değişik bilimlerin ilgisini çekmiştir.”*⁸⁷ Kendini değişik şekillerde ifade eden Sanat ve İletişim de iç içe bir yapısallık göstermektedir. İletişimin temeli anlaşılma, anlamlandırma ve anlamı iletmek üzerinedir. *“Anlatı yaratılırken yaşanan anlam üretme sürecinin karşısında, doğal olarak, anlatıları kavrarken yaşanan anlam yakalama süreci vardır.”*⁸⁸ Sahne üzerinden kurulan oyuncu ve seyirci arasındaki iletişim *“seyircinin anlama, kavrama, etkilenme yeteneğinin büyük rol oynadığı”*⁸⁹ bir iletişim düzenidir.

Sanatsal bir yapıt yaşamı anlamaya ve yorumlamaya yarayan seyirciler üzerinde oldukça etkili bir araçtır. Sanat iletişimi, sahne kanalıyla seyircinin görme, işitme ve hissetme duyularına hitap ederek bir estetik izlenimler bırakmaktadır. Sanatsal içerik taşıyan her öge kurgulanarak estetik bir atmosfer içinde yer alır. Tiyatroda sahne üzerinden gerçekleşen bu iletişim düzeni sadece oyuncular arasında değil, oyuncu ve seyirci arasında da kurulmak zorundadır. Bu etki tepki bağı, tiyatro sanatının temel amacını yerine getirebilmesinde olmazsa olmaz bir koşuldur.

İletişim ilişkisinin estetik kaygılarla biçimlendirilmesiyle ortaya çıkan sanat, tarih boyunca her toplumun kendi ihtiyacına göre var ettiği, insanın duygu ve düşüncelerini paylaştığı, kendini kabul ettirmeye çalıştığı, çevresiyle bütünleşmek için kullandığı bir araç olmuştur. Seyirci oyuncu ilişkisinin canlı yüz yüze, anında oluşan etki tepki zinciriyle kurulması ve bu özelliğinin canlı tutulmasının vazgeçilmez bir koşul olması nedeniyle, seyirci oyuncu iletişimini her seferinde sağlıklı ve yeterli düzeyde yeniden oluşturmak tiyatronun zor işlerinden biridir.⁹⁰

⁸⁷ Armand Mattelart ve Michele Mattelart, **İletişim Kuramları Tarihi**, Çev: Merih Zılloğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, 17 s.

⁸⁸ Mehmet Rifat, **Göstergebilimin ABC si**, Simavi Yayınları ABC Dizisi:8, İstanbul, 1992, 11 s.

⁸⁹ Tuncay, **a.g.e.**,116 s.

⁹⁰ Bkz., **y.a.g.e.**,133-135 ss.

Günlük yaşamdan farklı olarak sahnedeki iletişimde devreye giren seyirci faktörü tiyatro ve tüm sanat dalları için vazgeçilmezdir. Seyirci ile iletişim kurma zorunluluğu oyuncunun temel ilkelerinden biridir. Günlük yaşamda kişiler arasında kendiliğinden kurulan iletişim, oyuncu seyirci arasında aynı temel özelliklerle kendini gösterirken, farklı biçimlerle gerçekleşmektedir. Aktif olarak iletişim içinde olmasa da mesajı alması beklenen alıcı seyircidir. Oyuncuların birbirlerine söylediklerini asıl algılaması gereken, tepki vermesi beklenen kişi seyircidir. Bu yönüyle günlük yaşamda kurulan iletişim dizgesindeki iletişim öğeleri sahne üzerinden kurulduğunda farklılaşmaktadır. Her ne kadar teknik unsurlara bağlı olsa da, sahneden kurulan iletişim öncelikle duygusal bir doyumdur. Seyirciyle duygusal bağı kurabilen oyuncunun sağladığı paylaşım, iletişimin olumlu sonucudur.

Tiyatro, her geçen gün bu paylaşımın ses ve hareket olanaklarından oluşan farklı yollarını, teknolojiyle bütünleştirerek sunmanın yollarını aramaktadır. Çalışmanın bedene ve hareket dayalı oyunculuk yöntemleri isimli bölümünde de 1960'lardan günümüze kadar geçen süreçte bu farklı yolları ararken oluşturulan oyunculuk yöntemleri üzerine durulacaktır. Oyuncu seyirci iletişimini sağlamak, oyun ve seyir yeri arasındaki ayrımı kaldırmak, seyirciyi aktif hale getirmeye çalışmak, dans, şiir bale, müzik gibi tüm sanat dallarını ve iletişim yöntemlerini birleştirerek oyuncunun bu iletişimi kurmasına destek olacak arayışlar yıllardır denenen ve denenmeye de devam edilecek olan çalışmalardır.

Sanat ve iletişimin ilişkisini oyuncu seyirci iletişimi açısından iletişim öğeleri ile eşleştirerek incelemek gerekirse; sanat ve iletişimi ele alarak bir sanatsal bir iletişim modelini dans performansları açısından oluşturan ve çalışmasında buna yer veren Füsün Aşkar iletişim öğelerinin sanat yapıtlarında ki karşılığını şöyle oluşturmuştur:

Kaynak - Sanatçı, Mesaj - Sanat Eseri, Kanal - Sahne, Alıcı - Seyirci
Geribildirim – Reaksiyon

Sanatsal iletişim kişilerarası iletişim gibi bileşenler içermektedir. Sahne sanatları açısından iletişim dizgesinde her bileşenin artistik nitelik taşıması

gerekmektedir. Beş temel soru ile iletişimi değerlendiren siyaset bilimci Harold Laswell'in analizi⁹¹ sanatsal iletişim dizgesinde de yanıt bulacak niteliktedir.

Kim Kodlamalar içeren sanatsal içerikli yapıtta yer alan iletişim planlayıcıları; sanatçı, yaratıcı ekip, besteci, kostüm ve makyaj tasarımcıları, dekor ve aksesuar sorumluları, teknik ekip...

Ne dedi Sanat yapıtı; sahne sanatlarında sergilenmesi amaçlanan performansa dayalı tüm gösteriler ve anlam yüklü biçimlenmiş içerikler...

Hangi Kanal Sahne veya söz konusu performansın iletileri olabildiğince geniş ölçekte ve yitirmeden sergilendiği veya yayınlandığı, özetle, hedef kitleyle buluşmasının gerçekleştiği uzam...

Kime Seyirci; aktif katılımcı. İletilerin ulaşması istenen nokta...

Hangi etkiyle Olumlu ya da olumsuz estetik değerlerle... Özellikle canlı performansları içeren gösterimlerde iletişim sürecinin yönünü, dolayısıyla kalitesini değiştirebilecek, sonradan yapılan değerlendirmeleriyle sürekliliğin sağlanması konusunda etkili olan olumlu ya da olumsuz yorumlar ve değerlendirmeler...⁹²

Sanatsal iletişim dairesel bir nitelik taşımaktadır. Bu görüşe göre iletişim sanatçıdan seyirciye ulaşmakta tekrar oyuncuya geri dönmektedir. Bu etkileşimin dairesel doğası gereği süreklilik gösterdiği de söylenebilir bir gerçektir. Füsün Aşkar sanatsal iletişim dizgesindeki öğeleri, kişilerarası iletişimi sağlayan olguların geniş çaplı tanımlanmasını yapan Joseph A. DeVito'nun oluşturduğu dizgeden uyarlayarak çalışmasında yer vermiştir. Bu çalışmada ise konu; tiyatro sanatındaki oyuncu seyirci iletişimi çerçevesinde incelenerek, iletişim öğeleri eşleştirilmiştir.

⁹¹ Bkz., "Joseph A. DeVito, **The Interpersonal Communication Book**, 7. Edition, Harper Collins Collage Publishers, New York, 1995, 10-19 ss." Füsün Aşkar, **Türkiye'nin Uluslararası Tanıtımında Artistik İmaj: "Anadolu Ateşi" Örnek Olayı**, (Basılmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, SBE, 2010), s. 64'deki alıntı.

⁹² Bkz., Aşkar, **a.g.e.**, 64 s.

Sanatçı (Kaynak):

Sanatsal kodları gönderen sanatçı (kaynak), seyirciyi (alıcı) etkilemekte birincil etkindir. Planlı bir iletişimin olduğu sahne sanatlarında bu etkenlik daha fazla ortaya çıkmaktadır. Sanatçı seyirciler üzerinde kişiden kişiye değişen duygusal dalgalanmalar yaratmaktadır. Sahne sanatlarında kaynak görevindeki sanatçı birden fazla kişiyi içerebilir. Eseri üreten kişi, oyuncular ve ya dansçılar, kostüm ve makyaj tasarımcıları, dekor sorumlusu tüm yaratıcı kadro kaynağı oluşturmaktadır.

Sanat Eseri (Mesaj):

Mesaj; yaratılan sanat eseridir. Kodlama mesaj yaratma eylemi ile ilgili, kod çözme ise mesajların anlaşılması eylemi ile ilgilidir. Eserin ne anlattığı, hangi mesajı nasıl vermeye çalıştığına dair çözümleme sürecidir. Sahne sanatlarındaki iletişim dizgesinde sanatçı kodlayıcı, seyirci ise kod çözümler olarak adlandırılabilir. Tiyatroda mesajlar sözel, işitsel, görsel ve söz ötesi hareketler biçimi olarak kendini gösterir. Göz teması, fiziksel yakınlık, duruşlar, mimikler mesaj niteliği taşımaktadır. Her sanatçının yani kaynağın kendine özgü kişisel özellikleri olduğu ve mesajı iletme ayrıcalığı olduğu unutulmamalıdır. Mesajın alınması sürecinde; kaynağın ve alıcının kendine has nitelikleriyle iletilen ve alınan mesaj arasında farklılık oluşabilmektedir.

Sahne (Kanal):

İletişim kanalı mesajların içerisinden yol aldığı ortamdır. Kanal alıcı ve kaynak arasında bir köprü görevi görmektedir. Tiyatroda iletişim kanalı sahnedir. Teknik ve anlamsal sanatsal yapıtların aktarıldığı ortam olarak tanımlanabilecek olan sahne, sanatçı ve seyircinin buluşturulduğu ve iletişimin gerçekleşmesini sağlayan fiziki mekandır. *“Sahne oyuncunun evrenini ortaya çıkaran, yönetmenin tasarım gücüyle orantılı olarak sınırsız anlatım gücü sağlayabilen oyun yeridir.”*⁹³ Ayrıca soyut anlamlar içeren göstergelerin algısal değerlerle bütünleşmesi sahnede gerçekleşmektedir. Sahnenin çeşitli bölgelerinin algısal olarak taşıdığı değerler, seyirciyeye değişik algılama olanakları sağlar. *Sahne üzerinde tasarlanan öğeler de algılamaya güç ve estetik kazandırmaktadır.* Özdemir Nutku'nun deyişiyle; *“oyun kişilerinin birbirlerine olan usçu ve duygusal eğilimlerini sağlamak üzere uygun yerlere konmalıdır. Böylece durumların dramatik özellikleri de, konuşmalara ve*

⁹³ Nutku, 1982, a.g.e., 62 s.

*hareketlere girmeden önce saptanmış olur.*⁹⁴ Araştırmacıların belirledikleri şekliyle sahne bölümlerinin taşıdığı anlamlar; seyircinin en yüksek düzeyde algılamasına katkısı olan *sahnenin algısal değer alanları* olarak adlandırılan psikolojik bir durumdur. Sahne oyun içerisinde mesajların iletilmesinde atmosferin yaratıldığı ortamdır.

Seyirci (Alıcı):

Sahnede oyuncular arasında iletişimi izleyen ve dolaylı bir şekilde iletişime katılan alıcı konumunda seyirci ortaya çıkmaktadır. Seyirci sahne sanatları için asal bir konumdadır. Sahne sanatlarında oluşturulan sanat eserleri seyirci merkezli yaratılmaktadır. *“Sahne sanatı, bir başkası için seyredebilmek özelliğine bağlı bir sanattır. Seyirci olmadan sahne olmaz, seyredebilen olmadan seyirci esas gerekeni yerine getirmiş olamaz.”*⁹⁵ Seyirci oyunla yüzleşmek ve sahnedeki oyunla karşılıklı etkileşim kurma amacı taşır. Sahnedeki dinamik yapıyı oluşturan olay örgüsü ve hareket akışı seyircinin bilinçaltında şekillenebilmesi adına; *seyirci için tasarlanır* durumdadır. *“Anlayan taraf olarak seyirci eseri üreten sanatçının düşünsel deneyimini kendi zihninde yeniden oluşturma teşebbüsü içindeyken sonsuz bir arayış ve macera peşindedir.”*⁹⁶

Oyuncunun sahne üzerindeki diğer oyunculara söylediklerini önce seyircinin algılaması beklenmektedir. Söylenenlerin ilkin seyirciden geçmesi, onun kavraması, tepki göstermesi, daha sonra oyuncuların tepki vermesi beklenir. Bu durumda çoğu kez seyirci yokmuş gibi kurulan iletişim seyirci boyutuna doğru bir gelişim gösterir.⁹⁷ Seyircinin tiyatro dans v.b. gibi sanat eserlerini izlemek amacıyla girdiği atmosferden beklediği şey, duygusal katılımıyla esere ortaklık etmektir. Bu ortaklık süresince seyircinin etken olma durumu eserin başarısı ile orantılıdır. Seyircinin etken olması oyuncunun yaratıcılığını olumlu yönde etkilemektedir.

⁹⁴ y.a.g.e., 182 s.

⁹⁵ Selçuk Göldere, “Martha Graham ve Modern Dansta Alan, Zaman, Yapı, Form İlişkisi”, **Dans Daima**, Ed: Muzaffer Evci, Favori Yayınları, Ankara, 2002, 161 s.

⁹⁶ Robin George Collingwood, **The Principles of Art**, Oxford University Press, NY/USA, 1958, 311 s.

⁹⁷ Bkz., Tuncay, a.g.e., 116 s.

Reaksiyon (Geribildirim):

İletişim oyuncudan seyirciye doğru ulaşıp, seyircilerden gelen tepkilerle tekrar oyuncuya ulaşmaktadır. “*Sanat üretenden üretenin eserine giden yoldur.*”⁹⁸ Bu iletişim de oyuncu seyirci arasında sürekli devam eden bir alma ve gönderme faaliyeti vardır. Geribildirim karşılıklı olarak alış verişi ifade eder. Mesajın alıcı üzerindeki etkisini kaynağın anlamasını sağlar. Bu sayede kaynak mesajı yeniden düzenleme olanağı bulur. Tiyatro sanatında da aynı işleyiş oyuncu seyirci arasında gerçekleşir. Seyircinin geribildirimini tiyatrodaki alkıştır. Övgü belirtisi olan alkış, oyunun, oyuncunun kısaca kurulması amaçlanan oyuncu seyirci iletişiminin başarı ve başarısızlık oranını ortaya koyar.

İçten bir alkış coşkunun gücüyle beslenir ve oyuncuya güç verir. İçten alkışlanmak oyuncunun benliğini okşayan bir övgü göstergesidir. Yapılanların, söylenenlerin seyirciler tarafından beğenildiğini, desteklendiğini hissetmek her oyuncu için temel gereksinimlerden biridir. Alkış oyunculara oyuncu seyirci iletişiminin sağlıklı kurulduğu ve sağlıklı işlendiğinin keyifli işaretlerini verir ve sahne sanatlarındaki yeri vazgeçilmezdir.⁹⁹

Duygu akışı üzerine kurulu özelliğe sahip olan tiyatro ve diğer sahne sanatlarında “*alkışlanan açısından alçakgönüllü jestlerle yatıştırılmaya çalışılan ama içten içe daha uzun sürmesi gönülden beklenen bir tepkidir alkış. Çoğunluğun birleştiği övgünün somut ve en ekonomik göstergesidir.*”¹⁰⁰ Oyuncunun harcadığı emeğin manevi karşılığı olarak alkışlanması, oyuncunun bir tür doyuma ulaşmasını sağlar. Her oyuncu için alkış bir gereksinimdir.

Sahne sanatları aracılığıyla kurulan sanatçı seyirci iletişiminde; sanat yapan ile sanat alıcısının organik bir iletişim içinde bulunduğu atmosferde Murat Tuncay’ın alkışla ilgili kurduğu “*estetik haz uyandıran duygu ve düşüncelerle birleşerek*

⁹⁸ “Edward Hirsch, **The Demon and The Angel – Searching for the Source of Artistic Inspiration**, Hotcourt Publishing Co, Inc, Orlando Florida, USA, 2003” Füsün Aşkar, **Türkiye’nin Uluslararası Tanıtımında Artistik İmaj: “Anadolu Ateşi” Örnek Olayı**, (Basılmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, SBE, 2010), s. 64’den alıntı.

⁹⁹ Bkz., Tuncay, **a.g.e.**, 152-154 ss.

¹⁰⁰ Murat Tuncay, “Alkış Üstüne”, **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi**, ART- E, Isparta, 2008, 1 s.

gerçekleştğinde; yakınlaşma, özdeşleşme, yüceltme ve paylaşma güdülerimizin üst düzeyde bir doyuma ulaştığı açıkça ortadadır ki bu yaşam gücümüzün bilenmesinin ta kendisidir. Sanat alkışla taçlanır” cümleleri, oyuncu seyirci iletişiminde reaksiyonun önemini vurgular niteliktedir.

Sanat gösterilerinde seyirci ile karşılıklı gelişen bu iletişim sürecindeki geribildirim ile Joseph A. De Vito'nun ele aldığı kişilerarası iletişimdeki geribildirim,¹⁰¹ pozitif- negatif, anında-gecikmeli, dikkatli izleme-dikkatsiz izleme ve eleştirel-destekleyici olmak üzere dört boyutludur.

Kaynak, Mesaj, Kanal, Alıcı ve Geribildirim öğelerinin, oyuncu seyirci iletişimi dizgesinde yerini açıkladıktan sonra, bu iletişiminin kurulabilmesinde sözlü ve sözsüz iletişim biçimlerinin ayrı ayrı büyük önem taşıdığının bir kez daha vurgulayarak, sahne beden dili kavramı ve özellikleri incelenebilir.

1.4.1. Oyuncu Seyirci İletişiminde Sahne Beden Dili

Tiyatroda ilk akla gelen, sözler aracılığıyla kurulan sözlü iletişim olsa da, oyuncunun bedeni aracılığıyla kurduğu sözsüz iletişim en az sözlü iletişim kadar vazgeçilmezdir. Sahne üzerinden kurulan bu sözsüz iletişimde beden dili, sahneye ait farklı özelliklere bürünerek yeni bir biçim alır. Oyuncu ve seyirci arasında iletişim kuran sahne sanatları, yeni biçimi ile *sahne beden dili*'ni iletişim aracı olarak kullanır. Sahne sanatlarında amaç; *“kavrananı seyirciye aktarmaktır kavrananın aktarıldığı an içinde beden dili önemli bir etki alanı yaratır.”*¹⁰² Dolayısı ile sanatçının aktarma eyleminde kullandığı beden dili en az söylenen sözcükler kadar değerlidir.

Tiyatroda anlatımının en güçlü aracının söz değil hareket olduğu gerçeği, tiyatro sanatının kökeninden çıkarıp benimsediği bir olgudur. Bu düşüncede insanda görsel algılamamanın işitsel algılamaya göre daha çabuk oluşmasının, payı da büyüktür. Görselliğin daha etkin ve akılda kalır olması ile çağdaş tiyatrodaki bir oyunun sahne

¹⁰¹ Bkz, Vito, a.g.e., 10-19 ss.

¹⁰² Tonbul, a.g.e., 14 s.

üzerindeki değerlendirilişinde önce harekete sonra söze önem verilmesinin daha doğru bir yaklaşım olduğu düşüncesinde birleşilmektedir.¹⁰³

Bedenin iletişimdeki gücünü daha bilinçli ve etkin şekilde kullanan oyuncular kullandıkları sahne beden dili ile günlük yaşamdaki beden dili arasında farklılıkları da bilinçli bir şekilde ortaya koyarlar. Günlük beden dili yaşamın gerçeği, sahne beden dili ise sanatın gerçeğidir, dolayısıyla bu gerçeklerin beden diline yansımalarında, günlük yaşayışın sahne üzerindeki anlatımında farklı özellikler söz konusudur. *“Sahne üstünde var olan beden dili bilinçli bir seçim ve bilinçli bir yaratıdır.”*¹⁰⁴ Sahne üzerindeki beden dili kullanımında, günlük yaşamdaki kullanımdan farklı olarak bilinç ve kontrol söz konusuysen günlük yaşamda bu denetim çoğunlukla yoktur. Sahne sanatçısının en temel işlevi yaşamın gerçeğini bir yorum doğrultusunda sahnede yeniden var etmektir ve bu süreçte bedenine ve zihnine tamamen hakim olması gerekmektedir. *“Sanat gerçeğin taklidi değil, yeniden yaratılmasıdır. Sanat yarattığı imgeler yoluyla yaşamı özgün bir tarzda yaratır ve yorumlar”*¹⁰⁵ Bu yaratma sırasında da oyuncunun kendi bedeninin anlatım olanaklarını keşfetmesi ve bunları bir denetim altına alarak kullanması işinin gereğidir. Gerçeği imgelerle yansıtmaya görevi olan oyuncu, seyircinin duyarlılığını arttırmak adına yaşamın gerçeğini estetik göstergelerle yeniden canlandırır.

Sahne beden dili; günlük yaşayışın sahne üzerinde belirli sürede, sıkıştırılmış zaman ve seçici hareketlerle anlatımıdır. Sahne beden dili ile *“oyuncu kendi imgelem ve çağrışım alanının dolayısıyla seyircinin çağrışım alanını kışkırtır ve seyircide bir etki alanı yaratır.”*¹⁰⁶ Günlük beden dilinde içgüdüsel olarak ortaya çıkan, sahne beden dilinde istemli ve bilinçli bir şekilde ortaya konmaktadır.

Sahnedeki bedensel dışavurumların, içinde yer aldığı dinamik ve görsel ortamın seyirci tarafından okunması söz konusudur.¹⁰⁷ Oyuncunun gönderdiği kodlar

¹⁰³ Bkz., Tuncay, **a.g.e.**, 119 s.

¹⁰⁴ Tonbul, **a.g.e.**, 13 s.

¹⁰⁵ İhsan Turgut, **Sanat Felsefesi**, Karınca Matbaası, İzmir,1990, 189 s.

¹⁰⁶ Tonbul, **a.g.e.**,14 s.

¹⁰⁷ Bkz. Handan Ergiydiren Özer, “Çağdaşlık Ölçütleri ve Dans” **Dans Daima**, Ed: Muzaffer Evci, Favori Yayınları, Ankara, 2002, 269 s.

seyircinin zihninde karşılık bulduğunda beden aracılığı ile iletişim sağlanmış demektir.

Beden dili iç dünyamızı, duygu ve düşüncelerimizi yansıtan, doğal olarak ortaya çıkan, sürekli kontrol altında tutulmayan ve kendiliğinden oluşan bir anlatımdır. Beden dili sözcüklerin altını çizen, onları destekleyen ve anlaşılmasına yardımcı olan gizemli bir dildir. Büyük bir anlatım gücüne sahiptir. Günlük yaşamda “sembollerle, benzetmelerle ve çoğu zaman refleks olarak”¹⁰⁸ kullanılan beden dilinde bilinçli bir kullanım söz konusu değildir. Oyuncu, günlük beden dilini bu özelliklerini ve kullanımını sahneye belli bir denetim altında taşımak zorundadır.

“İnsan hayat boyunca çoğunlukla farkında olmaksızın günlük beden dilini son derece etkili olarak kullanır. Ancak bedenini, kelimeleri kontrol ettiği gibi kontrol edemez. Bedenimiz olaylara ya da durumlara karşı çok daha fazla kendiliğinden tepkiler verir. Gerçek duygu ve düşüncelerimizi kelimelerin arkasına gizlemek belki mümkündür ama beden dilimizi gizlememiz çok kere mümkün değildir. Duygu ve düşüncelerin anlaşılmasında kelimeler değil, beden esastır”¹⁰⁹

Kişinin beden hareketleri, günlük yaşamda ikinci bir dil görevi üstlenir. Beden hareketlerinin bu sessiz dili çoğu zaman sesten daha etkili bir şekilde konuşur. Sahne üzerinden seyirciyle iletişim kuran oyuncunun kullandığı sahne beden dili de, iletişimin sürekliliğine yardımcı olur. Günlük yaşamda kullanılan beden dilini gözlem yoluyla öğrenip, farkında olmadan kullanmaya başlayan insanın bu yeteneği en önemli özelliklerinden biridir. İnsan gözlem yoluyla çevresini inceleyebilme ve ortama uyum sağlayabilme yeteneği kişinin kendi özellikleriyle farklı kimlik kazanır. Kişi kendine has özellikleri ile belirli bir amaç doğrultusunda gerek beden hareketlerini, gerek mimiklerini içinde bulunduğu ortama ve ruh haline göre denetim altına alır. Kişi içinde hissettiği duygular ne ise, ne söylemek istiyorsa bedeni aracılığıyla sessizce onu söyler. *Nasıl görünürüm* ya da *nasıl karşılanırım* gibi düşünceler hakim değildir. Günlük yaşamda durum böyleyken sahnede nasıl görünürüm nasıl algılanırım sorularının cevabını oyuncu önceden belirler.

“Beden dili duruşta, yürüyüşte, jestlerde ve mimiklerde kesin anlamlar içerir. Sahne üstünde de en önemli anlatım olanaklarından biri olan mimik bölgesi (yüzün

¹⁰⁸ Tonbul, a.g.e.,13 s.

¹⁰⁹ Baltaş, a.g.e., 13 s.

ve beden in ifade alanlarının seçili bir durum içinde şekillenmesi) en önemli iletişim alanıdır.”¹¹⁰ Beden duruşu ile yüz ifadesinin bir bütün olduğu, birbirlerine kesinlik kazandırdığı gerçeğiyle oyuncu, mesajı birden çok duyu organına hitap ederek iletişimi kuvvetlendirebilir. Oyuncu günlük yaşamda gözlem yoluyla öğrenip uyguladığı ve büyük bir potansiyele sahip olan beden dili ile birlikte beş duyusunu da bilinçli ve kontrollü kullanırsa seyirci ile kurduğu iletişim kusursuz bir hale gelir.

Çalışmada ele alınan günlük beden dili ve sahne beden dili kavramlarının arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları Murat Tuncay’ın Tiyatro’nun Dili adlı makalesinde kullandığı Yaşam dili ve Oyun dili kavramları arasındaki ilişkiye benzer bir yöntemle irdelenecek olursak; önce kavramların özelliklerini çözümlenmek doğru olacaktır.

Murat Tuncay *yaşam dili* ve *oyun dili* kavramlarının arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlamıştır:

“Sanat, yaşam gerçeğinde var olan her şeyi nasıl olduğu gibi aktarmayıp onu özümseyiyor; ayrıntılardan ve tekrarlardan arındırıyor, belli bir yoruma, sınırlı biçim ve biçim özelliklerine göre yoğunlaştırarak vermeyi amaçlıyorsa, *Oyun Dili*’de *Yaşam Dili*’nde var olan, kullanılagelen anlatım özelliklerinin tümünü olduğu gibi aktarmamaktadır. *Oyun Dili* kavramı *Yaşam Dilini* aslında özümlemekte, insanların günlük yaşamda karşılıklı bildirişmelerinde kullandıkları anlatım özellikleri arasında seçme yapmakta, ayrıntıları, tekrarları atmakta, belli bir yorum doğrultusunda yeniden düzenlemektedir. Yeniden düzenlerken de seyircinin yadsınması için genellikle *Yaşam Dili* kullanılmıyormuş sanısını vermeye de özen göstermektedir.”¹¹¹

Bu tanımlamadan yola çıkarak benzer ilişkiyi *günlük beden dili* ve *sahne beden dili* kavramları arasında kurmak mümkündür. *Oyun dilinin* işlevlerini yerine getirirken sınırları zorlayarak yoğun bir biçimde verebilme amacı, sahne beden dili için de geçerlidir. *Oyun dilinde* nasıl gereksiz söz ve tekrarlardan uzak olunması gerekli ise sahne beden dili için de gereksiz hareketlerden uzak kalmak, kısa ve belirli bir zaman aralığında anlatılmak istenen duyguyu karşı tarafa iletebilmek ve belli bir yorum doğrultusunda beklenen işlevi yerine getirmek durumundadır. Sahne beden dili kullanımının oyuncu seyirci iletişimindeki yeri ve önemi de son derece büyüktür.

¹¹⁰ Tonbul, **a.g.e.**, 14 s.

¹¹¹ Tuncay, **a.g.e.**, 114 s.

Daha önce bahsedilen sahne beden dilinin temel niteliklerinin yanı sıra, sahne beden dili hem günlük yaşamdaki beden diline benzer hem de günlük beden dilinin ayrıntılarından ve abartılarından uzak olmalıdır. Sahne beden dilinin, işlevsiz abartılı hareketlerden uzak, günlük ve olağan beden hareketleriymiş gibi olma zorunluluğu bulunmaktadır. Günlük yaşamdakinden farklı ama günlük yaşamdaymış hissi uyandırmalıdır. Örneğin oyuncu kendi yaşından daha büyük ya da daha küçük birini canlandırdığında, rol kişinin yaşına uygun olan beden hareketlerini sergilemek zorundadır. Beden hareketlerinin kişiye ait tüm özellikleri yansıttığını unutmadan, bu noktada doğallık ilkesini ön planda tutarak hareketlerini belirlemelidir.

Beden dili sahnede günlük yaşamdan farklı anlatım biçimleri ile var olmak zorundadır. Kendine özgü yöntemlerle mesajlarını bedenselleştirmek, seyirciyi etkileyebilecek güçlü sentezleri geliştirip uygulamak ve “*seyircinin duygu düşüncelerini uyararak farkındalık sağlamak*”¹¹² oyuncunun görevidir.

Günümüz tiyatrosunda oyuncunun seyirciyle iletişimi sürdürebilmesi için kullandığı anlatım araçları teknoloji sayesinde farklılaşmış ve artmış, sözlü ve sözsüz iletişimin yanı sıra yardımcı anlatım araçları da kullanarak iletişim bağına daha uzun süre koruma imkanı doğmuştur. “*Sahne üzerindeki ilgiyi sürekli ayakta tutmak; oyunun devinim ve ilerleyişini, inandırıcılığını sağlamak; seyircinin uzun uzun düşünmeden, sergilenen oyunun dışına çıkmadan benimseyeceği her durumda anlaşılabilirliğini korumak*”¹¹³ bir kat daha önem kazanmıştır.

Oyuncu seyirci iletişiminde kullanılan anlatım araçlarını sözlü ya da sözsüz her türlü iletişim biçimini içerir ve bunların birbirini destekler nitelikte olması gerekir. Hareketlerin sözlerle, sözlerin hareketlerle uyum içerisinde olması belli bir yorum doğrultusunda konunun işlenişini destekleyecektir. Murat Tuncay’ın *oyun dili* olarak adlandırdığı, sözlerle kurulan iletişimin bir başka boyutunun da sözsüz iletişimi desteklemesi olduğunu şu cümlelerle anlatmıştır:

“Oyun Dili’nin bir başka nitel boyutu da jest, mimik, duruş, susuş vb. anlatım araçlarının hakkını vermede, sözlü anlatımla sözsüz anlatımın bu ve benzer olanaklarını belli bir estetik

¹¹² Özer, a.g.e., 269 s.

¹¹³ Tuncay, a.g.e., 114-115 ss.

bütünlük içinde ve doğallık çizgisinde bütünleştirmede ortaya çıkmaktadır. Sahne yalnızca konuşulan değil, daha çok oynanan, hareket edilen bir yer olduğuna göre yaşam dili'nde bir ölçüde bilinçsiz de olsa yapıldığı gibi Oyun Dili'nde de bir sözcüğün anlamı oyuncunun salt sesiyle, tonlamayla değil, fiziksel yarattığı ile oluşan tamamlanan bir değer olmaktadır. Sesli ve sessiz işaretler sistemiyle geliştirilen bu değerlendirmede kuşkusuz konunun, rolün ve oyuncu kişiliğinin getirdiği ayrılıklar önem kazanmaktadır. Tüm bu ayrılıklar belli bir yorum bütünlüğü içinde, estetik bir denge içinde oyun düzeninde değerlendirilmektedir.”¹¹⁴

20. yüzyıla yön veren tiyatro yönetmenlerinden biri olan Barba, sahne beden dili ile ilgili olarak Tiyatro Antropolojisi yazısında insanın gündelik yaşamdaki beden kullanımı ile oyundaki beden kullanımının farklılığına dikkat çekmiş ve şöyle demiştir:

“Gündelik yaşamda bilinçli teknikler kullanılmaz. İçinde bulunulan toplumun kültürel özellikleri, bu toplumda kişinin üstlendiği sosyal rol ve meslek kullanılan beden tekniğini belirler. Gündelik yaşamda bir şey yapılırken en az enerji ile en çok sonuç elde edilmeye çalışılır. Bilinçli beden tekniğinin kullanıldığı tiyatrodaki ise üretilmiş enerjinin en üst kapasitede kullanımı yoluyla oyuncunun sahnede canlı hale getirilmesi hedeflenir. Beden tam olarak biçime sokulur, dönüştürülür, iletişim bilgilendirme yoluyla sağlanır. Vücudun gündelik-dışı teknikleri hepimize tanıdık gelen bir gerçekliği temel alır gibi görünen ama hemen tanınamayacak bir mantığı izleyen fiziksel süreçleri kapsar.”¹¹⁵

Günlük beden dilinin sahne beden diline dönüşmesi sürecinde oyuncunun ihtiyacı olan teknik bilinç, sahenin nasıl bir beden istediğini iyi analiz etmekle sağlanacaktır. Oyunculuk eğitimi veren kurumlarda bedeni analiz etmek, sahip olduğu en üst kapasitede kullanabilmek için beden farkındalığı eğitimi ayrı bir uzmanlık olarak verilmelidir. Oyuncu için *Beden Farkındalığı* doğallığı arttıracak, beraberinde yaratıcılığı getirecek bir ayrıcalıktır.

1.4.2. Oyuncunun Beden Dili Eğitimi ve Beden Farkındalığı

Çalışmanın konusu olan, sahne üzerinde bedenlerini etkin ve bilinçli bir şekilde kullanabilen oyuncular için beden farkındalığı, seyirci ile iletişimin birincil aracı beden olduğundan son derece önemlidir.

Bedenin sahip olduğu bu güç “insana özgü bu doğal potansiyel, fiziksel, duygusal ve algılamaya dayanan organik bir bileşimdir.”¹¹⁶ Bugün artık psikolojik

¹¹⁴ y.a.g.e., 118 s.

¹¹⁵ Ergün, a.g.e., 80 s.

¹¹⁶ Tek, a.g.e., 29 s.

derinliği ortaya koyan oyuncunun yerini bedensel olanaklarını en önemli biçimleme aracı olarak kullanan oyuncular almaktadır. Tiyatro sanatının görselliği oyuncunun bedensel yaratıcılığı ile oluşacağından, oyuncu kendini harekete dayalı bir mekanizmanın parçası olarak değerlendirip ve kendi bedeninin olanakları ile oynama eylemini gerçekleştirmektedir.

Beden; tarihin her döneminde çeşitli düşüncelerin etkisi ile tanımlanmış, doğumdan ölüme kadar çeşitli anlamlar taşıyan, etten, kemikten, sinirden aynı zamanda duygudan, duyardan, algıdan ve düşünceden oluşan bir kavram olmuştur. Enerjisi ile hem toplumsal yaşamın hem de benliğin merkezi olarak kendisi ve çevresindeki başka bedenlerle ilişkiye giren *Beden*'in ne olduğu, anlamı, ahlaki değerleri, sınırları, fiziksel ve toplumsal olarak nasıl tanımlandığı tarih boyunca değişen, geniş bir alan haline gelmiştir.¹¹⁷ Sahne sanatlarında beden kullanımı da tarihsel süreçte kültürlere ve toplumlara bağımlı şekilde gelişim gösteren bir yapı içerisinde olmuştur. “*Beden ve bedensel hareket üzerinden gerçekleştirilen üretimlerde bedenin mekan, ışık, video, bilgisayar, gibi farklı araçlar ile ilişkisinden farklı anlatım olanakları yaratılmıştır.*”¹¹⁸ Kavram olarak Beden'in tarihsel süreçte anlamlandırılması, ayrı bir çalışmanın konusu olabilir nitelikte bir beden tarihini oluşturmuştur. Bu çalışmada oyuncuların kendi bedenlerini çözümlemesinin tiyatro sanatı üzerindeki yerini vurgulamak ve anlatım aracı olarak bedenin geniş olanaklarının olduğunu hatırlatmak hedeflenmiştir.

Oyuncunun temel malzemesi olan bedenini tanıması, özelliklerini bilmesi, yapısını ve işleyişini çözmesi oyuncuya bedenine hakim olma olanağı sağlar. Güçlü bir anlatım özelliğine sahip olan bedeni, sahne üzerinde bilinçli ve kontrollü kullanmak bedene hakim olmakla, bedeni anlamakla ve hissetmekle mümkündür. *Kendi içi dünyasını iyi bilen, içinden gelen uyarıları tanıyan ve hayal gücü ile birleştirip yaratıcılığını arttırabilen*¹¹⁹ oyuncular bedenlerini keşfedebilir ve sahne üzerindeki iletişimlerini de daha inandırıcı ve akıcı hale getirebilirler. Bu konu ile ilgilenen kişiler, beden dili eğitimi almış ve beden farkındalığı kazanmış olan

¹¹⁷ Bkz., Evren Erbatur, **Çağdaş Gösteri Sanatlarında Beden Dramaturjisi'nin Yeri**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Y.T. Ü., SBE, 2005), 6-7ss.

¹¹⁸ **y.a.g.e.**, 6-7ss.

¹¹⁹ Bkz., Tek, **a.g.e.**, 33 s.

oyuncuların önemli bir ayrıcalık kazandıkları görüşünde birleşmektedirler. “*Beden dili eğitimi, sahne sanatçılarının role girme canlandırma oyunculuk yöntemlerine yönelik uygulama çalışmalarını içeren önemli süreç olarak değerlendirilmelidir.*”¹²⁰

Oyuncunun “*sahne üzerinde nasıl yürüyeceğini, duracağını ve özel hareketlerle belli bir şeyi nasıl ifade edebileceğini öğrenmesi gerekir. Oyunculuk sadece ses ile ifadeyi değil beden ile de ifadeyi de kapsamı içine alır.*”¹²¹ Hareket sistemlerini kullanarak bir hareketin ifadeye dönüşebilmesi için oyuncunun içinde bulunduğu duruma uygun duygusal düşünsel ve fiziksel koşullar ile bedeni arasındaki ilişkiyi anlayabilmesi gerekir. “*Beden, fiziksel, zihinsel, duygusal, vokal, ruhsal açılardan oyuncuya hizmet edecek, onun karakterini şekillendirmesi için ona destek olabilecek yegane araçtır.*”¹²² Düşüncelerin duyguların bedene dolayısıyla harekete yansımından sözlerin esas anlamları belli olur. Beden zihin birlikteliğini yakalamak oyuncunun rol çalışmasında önemli süreçlerden biridir. Sözle kurulan iletişimin beden ile devam etme sürecinde bedeninin yapabilirliğinin boyutlarını bilen oyuncu kurulan iletişimi daha güçlü kılacaktır. Mesajın karşıdaki kişiye doğru aktarıldığından emin olmak için bedeninin farkında olmak, beş duyu kullanımının da günlük hayattan farklı olarak bilinçli ve kontrollü olmasını gerekli kılar.

Dramatik anlatımda hareket sözden çok daha temel, içgüdüsel ve dolaysız bir yol olması ile dramatik duyguyu attırır, metnin amacını açıklar, ona net bir görüntü verir. Oyunculukta hareket sözlerin bedensel anlatımı ve rolün içsel sürekliliğinin de dışa yansımış biçimi haline gelir. Oyuncunun bedenini ve bedensel anlatım gücünün alanını genişletmek için vücudun germe, bükme ve çevirme gibi üç temel işlevi, fiziksel anlatım zenginliği alanında sonsuz olanak sağlar. Oyuncu değişik kas gruplarını birlikte veya gerektiği zaman ayırarak bağımsızca çalıştırabilmeli, vücuduna mutlaka bilinçli gevşemeyi, esnekliği, dayanıklılığı öğretmelidir.

Oyuncuların özel hareket tekniklerine geçmeden önce göz önünde bulundurmaları gerekenleri Nevin Eritenel ‘Hareketi Denemek’ adlı makalesinde şöyle maddeleştirmiştir:

¹²⁰ Tuncay, a.g.e., 90 s.

¹²¹ Tek, a.g.e., 34 s.

¹²² <http://www.hazalselcuk.net/yazilar/farkindalik.html>

1. Harekete yalnız gözlerle değil, bütünsel bir yaklaşımla bakmak,
2. Kendisinin ve başkalarının hareketlerindeki fiziksel ve ruhsal kaynakları keşfetmek,
3. Kendi hareketleri üstünde tam bir bedensel ve zihinsel denetim sağlamak,
4. Bu becerileri, yorumlanacak rolün gelişimine katkıda bulunacak biçimde uygulamak.

Hareketi oyuncular için çıkış noktası olarak kabul eden Meyerhold hareketin içeriğini seyircinin anlayabilmesinin bir dizi sahnesel hareketlere bağlı olduğunu düşünmüş ve bu konuyla ilgili olarak yazdığı bir metinde şöyle demiştir:

“İnsan ilişkilerinin özünü jestler duruşlar ve suskunluklar belirler. Sözcükler yalnız başlarına her şey söyleyemez. Bundan ötürü sahnede bir hareket düzeni olmalı ve bu, seyirciyi dikkat kesilmiş bir gözlemciye dönüştürmeli... Sözcükler, kulağa seslenir; biçimlenirlik ise, göze. Böylece izleyicinin imgelemi iki uyarıma, sözel ve görsel olana açık durur. Eski ve yeni tiyatrolar arasındaki fark, yeni tiyatrodaki konuşma ile biçimlenirliğin her ikisinin de kendi ayrı ritimlerinin olması ve ikisinin mutlaka örtüşmesidir.”¹²³

Beden’den hareketle oluşan Beden Dramaturjisi kavramı, Dramaturji kavramına da bağlı olarak, sahne sanatlarında sahnelemenin önemli hale geldiği döneme paralel olarak yoğunluk kazanmış bir kavramdır. Sahneleme, beden kullanımının ve bedensel ifadenin üzerinde duran, yönetmenin konseptini sahne hareketi olarak düzenlediği süreçte, Beden Dramaturjisi de, oyuncunun oyundaki dinamikliğinin değerlendirmesinde bedenın ağırlığı, ekseni, yörüngesi, oyuncunun rolü nasıl yarattığı ile ilgilendir. Barba’nın deyişiyile *yaşayan beden*’in olanaklılığı öncelikle fiziksel olarak kendi oluşunda saklıdır. Beden, varlığı ve hareketleri ile seyirciyle bir enerji bağı kurar ve bedenın içinden geçen her şey bedenle birlikte dans ettiği gibi bedenın içinde de dans eder. Barba bu nedenle Beden dramaturjisinin, oyuncunun bedenini *yaşayan beden* olarak görmesini ister.¹²⁴ *“Beden, duylara ve izleyicinin devinduyumuna aracısız seslenen sözden önce gelen, daha ilkel ve daha*

¹²³ Eugenio Barba ve N. Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı**, Çev: Ayşin Candan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, 343 s.

¹²⁴ Bkz., Erbatır, **a.g.e.**, 40-44 ss.

dolaysız dilin alanına, bir dil-öncesi alana” girer. Beden kendi içinden denetimsiz akışları transit geçiren bir tür araçtır.”¹²⁵

Oyuncular için beden çalışması öncelikle zihin beden birlikteliği için önemlidir. Duyuların farkına varılarak duygusal dünyanın bedende yaratıcı eyleme dönüştüğü ve düşünsel, duygusal, fiziksel dürtülerin beden tüm olanakları (ses, hareket, düşünce, imgeleme, duygu, nefes) kullanılarak bir forma dönüştüğü bir çalışma biçimi olarak nitelendirilebilir. Oyuncu vücuduyla da düşünmeyi öğrenir.¹²⁶ Bu durum oyuncunun hayal gücü ve yorumu ile birleştiğinde, fiziksel kapasitesinin genişlemesine, hareketlerin özgürleşmesine ve yaratıcılığın artmasına olanak tanır. Hareketin içerikle bütünleşmesi oyuncunun karakterle bütünleşmesi ve inandırıcılığın artması demektir. İç aksiyonun bedenle dışa yansımaları birbiriyle örtüştüğünde oyuncu görevini başarmış olur.

Beden çalışmasında önemli öğelerden biri olan farkındalık, gelişmenin ve değişimin ilk basamağıdır. Bedenin doğuştan gelen yapısal özellikleri ile oluşan alışkanlıkları değiştirmek ancak farkındalıkla mümkündür.¹²⁷ *“Beden farkındalığı algının vücutta olup biteni öncelikle fiziksel boyutta yargılamadan, itmeden izlemesi ve olanla var olmasıdır.”¹²⁸* Bedenin çeşitli durumlar karşısında kendini korumaya alması ile bedende oluşan kasılmalar hareket kapasitesini sınırlandırmaktadır. Oyuncunun hareket alanını daraltan bu alışkanlıklarını fark etmesi ve kendi bedenindeki kasılmaları keşfetmesi ile bedeninde bir takım değişimleri gerçekleştirmesi mümkündür. *“Oyuncunun bedeni, kendi gösterim olarak sunduğu sahne üzerinde, dar sınırlarını terk eder, izleyici tarafından görülen ve yaşanan uzamın en uç sınırlarına kadar uzanır.”¹²⁹*

“Oyuncunun bedensel beceri kazanması harekete yönelik yapılan çalışmaların önemini artıracaktır. Oyuncuların özellikle gevşeyebilmeleri için yaptıkları egzersizler onları gereksiz kas gerginliklerinden kurtaracak, vücutları üzerindeki oto kontrolü arttıracak, sahne

¹²⁵ Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çev: Şehsuvar Aktaş, Dost Kitabevi, 2000, 121 s.

¹²⁶ Bkz., <http://www.hazalselcuk.net/yazilar/oyunculuktavucutveharekettiyatrosu.html>

¹²⁷ Bkz., <http://www.hazalselcuk.net/yazilar/farkindalik.html>

¹²⁸ <http://www.hazalselcuk.net/yazilar/farkindalik.html>

¹²⁹ Pavis, **a.g.e.**, 122 s.

üzerindeki hareket alanlarını genişleterek hareketlerde bütünlük, kesinlik, rahatlık ve uyum sağlayacaktır."¹³⁰

Fiziksel ya da duygusal kasılmalardan kurtulmak, bedende hem enerji boyutunda hem de fiziksel boyutta rahatlama meydana gelir. Oyuncunun farkındalık adına yapması gereken ilk şey doğal duruş pozisyonunu analiz etmektir. Kişinin iskelet ve kas yapısına en uygun biçimde ve hareket imkanının geniş olduğu bir duruş biçimini saptaması gerekir. Bu bilinçli duruştan hareket etme alanına geçişte role ait beden çalışmaları başlayabilir. Oyuncunun kendine has özelliklerini karakterleri yaratırken değiştirmesi, farklı bedenler içine alması, doğal duruşu iyi analiz etmesi ile mümkündür. Gereksiz kas gerginliklerinden kurtulmak bedenlerini kontrol edebilme yeteneğini geliştirecek ve hareket alanlarını kullanmada serbestlik, rahatlık ve uyum sağlayacaktır.

*"Farkındalık zihinsel, fiziksel, duyuşsal (görme, duyma, koku, tat, dokunma) duyuşsal, proprioseptif (bedeni iç gözle algılama) gibi çeşitli boyutlarda meydana gelebilir. Farkına varıldıktan sonra, deneyimlemek, kabul etmek ve seçim imkanı doğar. Bedenin farkına varmak, kişinin bedeniyle ve alanla (çevreyle) ilişkisini yeni ya da farklı boyutlarda deneyimlemesidir."*¹³¹

Oyuncunun beden farkındalığı oluşturmak adına yaptığı egzersizler oyuncunun ifade araçlarının gelişmesini sağlar Rolün fiziksel ve ruhsal olarak yaratılmasında oyuncunun kontrolünü, gücünü ve doğallığını arttırır. Bedeni hem fiziksel dayanıklılık hem de anlatım aracı anlamında geliştirmek oyuncunun sahnede mekanla, kişilerle ve nesnelere ilişkisini ilgilendiren bir durumdur. Ancak bu ilişkiler bütünü içerisinde seyirciyle bütünleşme ve iletişim sağlıklı olabilir. Değişebilirlik de bir oyuncu da bulunması gereken özelliklerden biridir. Oyuncu kendi bedenini değiştirmede başarılı ise rol için gereken hareket değişikliğini de başarabilir. Her seferinde başka bir bedene bürünen oyuncu için her rolü yapabilme özelliği ayrıcalık sağlayacaktır. Bedene uyum sırasında ister istemez ortaya çıkan kendini dinleme aynı zamanda role konsantrasyonu, dayanışmayı ve uyumu geliştirecektir.¹³² Bedenin algılama süreci başladığında bedende açılacak yeni enerji, duyuş, düşünce kapıları zamanla kişiye özgü yaratıcılığın yolunu açacaktır. Sahne

¹³⁰ Ayşe Pınar Aras, **Tiyatroda Hareketin Önemi**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, D.E.Ü., SBE, 1995), 7 s.

¹³¹ <http://www.hazalselcuk.net/yazilar/farkindalik.html>

¹³² Bkz., Aras, **a.g.e.**, 2-5 ss.

üstü için yapılmış bu çalışmaların kişinin günlük yaşamına da olumlu etkileri olacaktır.

Günlük yaşamın tiyatrodan canlandırılması için gereken fiziksel ve psikolojik durum edinilen gözlem ve imgelemeye bağlı olarak gelişir. Bu süreçte imgelem ve yaratıcılık önemli bir hal alırken, bu doğrultuda yapılan çalışmalarla sahnede hareket günlük yaşamdaki hareketten farklılaşır ve aksiyona dönüşür. Bir anlamda hareket amaçlı bir şekilde yapılmış olur. Sahnedeki amaçlı hareketin günlük hareketten farkı estetik kaygısıdır. Dramatik anlatımda hareket, sözlerin bedensel anlatımı ve rolün içsel sürekliliğinin de dışa yansımış biçimidir.

Hazal Selçuk oyuncunun günlük fiziksel, düşünsel alışkanlıklarının farkına varması, değiştirmek istediği alışkanlıkları değiştirebilmesi için bazı kavramların anlaşılması gerektiğini söylemiştir:

1. Yerçekimi /alan
2. Kas dinamiği
3. Ritim
4. Beden içinde zıt enerjilerin keşfedilmesi
5. Doğal duruş
6. Esneme
7. Kasların güçlenmesi/derin kaslarla bağlantı
8. Farkındalık (Proprioceptive: bedeni iç gözle hissedebilme)
9. Nefes¹³³

Beden kullanım tekniği ise temel olarak insanın iç kuvvetlerini algılaması, kas gelişimini bu kuvvetler yardımıyla sağlaması, bedenin eğrilerini, doğrularını, bükülme kapasitelerini keşfedip, onun yerçekimine karşı kuvvetli, ancak istendiğinde onunla uyumlu salınımlar yapabilmesi ve akıl aracılığıyla bedeni denetim altına alıp, özgürce hareket edebilmesi mantığına dayalıdır. Kişi bu teknikle kendi bedeninin sınırlılığını ve bir anlamda da sınırsızlığını dener, kendini tanır, akıl ve beden

¹³³ Bkz., <http://www.hazalselcuk.net/yazilar/farkindalik.html>

arasında uyum kurarak yeni bir iletişim dili oluşturur, eklem ve kemik yapısını deforme etmeden ve zedeledikten vücut çatisına sağlıklı bir duruş kazandırır ve kaslarını doğru ve geometrik yapılarda geliştirir.

Beden farkındalığı kazanma sürecinde ısınma, esneklik, çeviklik, denge, nefes, kondüsyon, koordinasyon, geliştirmeye yönelik çalışmalar yapma zorunluğu vardır. Dolayısıyla oyuncunun ritm ve müzik kulağına sahip olmak ve dans edebilmek gibi özelliklere de sahip olması gerekecektir. Bu özellikler sayesinde belli bir ritimde hareket edebilmeyi ayrıca bir rolün iç ritmini algılayıp, hareketlerine ve eylemlerine yansıtılabilmeyi öğrenir. Bunun yanında dans; bedensel olarak mevcut sorunların giderilmesini ve fiziksel performansın artırılmasını, beden hareketleri ile oyuncunun anlatımını güçlendirmesini ve motive olmasını sağlayabilir.

2. BÖLÜM

OYUNCULUK EĞİTİMİNDE DANS

Sahne sanatları olarak tiyatro ve dans doğdukları günden beri iç içe etkileşimli bir yaşam sürdürmektedir. Bu iki sanat dalının tarihi değişim ve gelişim birlikteliği birbirlerinden ayrı düşünülmemeyeceklerini göstermektedir. Bu beraberlik sürecindeki etkileşim eğitim sürecinde de süregelmektedir. Dans eğitiminin oyunculuk sanatındaki yeri ve dansın oyuncuya kazandıracak işlevsel özelliklerin inceleneceği bu bölümde, öncelikle dans ve tiyatro sanatının ortak noktası olan hareket kavramını tanımak gerekir. *Hareket* her iki sanat dalının da başlangıç noktası olarak büyük önem taşımaktadır. Birçok bilim dalı tarafından açıklanan hareketi konu gereği öncelikle beden gelişimindeki en önemli araç olduğu için fizyolojik açıdan incelemek gerekmektedir.

Hareket kavramının literatürde yapılmış olan tanımlarından ortaya çıkan, değişim ve devinim anlamıdır. Belli bir zaman içerisinde gerçekleşen hareket, canlılık belirtisidir. İnsanoğlu günlük yaşamda öncelikle ihtiyaçlarını karşılamak için hareket eder ve çevresi ile olan ilişkileri sırasında farkında olmaksızın bedenin aldığı gövdesel ifadelerle özgür bir yaratıcılıkla kendini anlatma fırsatı yakalar. Hareket her durumda nedeni ve anlamı olan bir değişimdir. “*Tek bir hareket çok sayıda farklı anlamı ortaya koyabilir. Bu da hareketin yöneldiği hedefin somut ve değer taşıyan bir nesne olmasından ya da zihnin herhangi bir durumunu ortaya koymasından kaynaklanmaktadır.*”¹³⁴

En basit davranış biçimleri kalıtsal ve kalıplaşmış hareketler olup, canlıların sonradan öğrenmesine gerek kalmadan doğuştan gelen özellikleridir.¹³⁵ Bir insanın hareketlerinden hangi psikolojik durumda o hareketi gerçekleştirdiğini anlamak mümkündür. İnsanın imgeler yoluyla zihinde canlandırdığı şekil ya da duygular devinime doğru yol alırken, hissettiği şeyler bedeninde harekete dönüşür. Bedenin anlatım gücü doğal ve özgür haliyle kendini gösterir. Orhan Hançerlioğlu “*hareket*

¹³⁴ Leman Yılmaz Giritli, **Dansta ve Tiyatroda Hareket Olgusu**, (Basılmamış Doktora Tezi, İ.Ü., SBE, 2000), 4 s.

¹³⁵ Bkz., Tek, **a.g.e.**, 3 s.

evrendeki sonsuz değişimdir”¹³⁶ yorumu ile bedenın sınırsız bir anlatım gücüne sahip olduğunun altını çizmektedir.

Hareketin farklı bilim dalları tarafından yapılmış tanımlarından bazıları şöyledir:

-Bir cismin yer değiştirmesi, uzamda devinmesi.

-Bir şeyin bir aracın, bir insanın, bir topluluğun yer değiştirmesi.

-Bir cismin sürekli, bir noktadan diğer bir noktaya olan yer değiştirmesi.

-Hareket etme, tepki gösterme, davranma biçimi; bir kimseye karşı alınan tavır, davranış.

-Değişik miktarlarda kuvvet uygulanması ile vücudun ve ya vücut parçalarının zaman içerisinde ve bir mekanda yer değiştirmesi.

-Kas ve eklemlerin, belli doğal şartlar içerisinde işlemeleri sonucu vücut bölümlerinde düzenli ve olumlu etkilerle oluşturdukları yer değişimi.

-Kasların kasılmasıyla iskeletin eklem noktalarında açısai değişikliklere uğraması sonucu, görünür bir durum kazanmak.

Hareketin fizyolojik olarak oluşumuna bakacak olursak; hareketin oluşmasını sağlayan iç ve dış kuvvetler vardır. Yerçekimi kuvveti hareketi oluşturan dış kuvvetlerin başında gelmektedir. Hareket yerçekimi kanunları doğrultusunda gerçekteşir, dolayısı ile yerçekimi ve insan bedeni arasında bir ilişki olduğu kesindir. Bütün hareketler için söz konusu olan denge, yerçekiminin sabit kuvveti tarafından etkilenir. Denge, doğrultma refleksi ile kolaylıkla açıklanabilen önemli bir sinir sistemi fonksiyonudur. Bir obje kendine etki eden kuvvetlerin bileşkesi sıfır olunca sabit bir denge durumundadır. Vücut ağırlık merkezi; vücudun dengede olduğu ve vücut ağırlığının yoğunlaştığı nokta olarak tanımlanır. Vücut kısımlarının hareketlerine bağlı olarak ağırlık merkezi değişir. İnsan vücudunun ağırlık merkezi iki kalça eklemi ortasındadır. Bütün ağırlığın yerleştiği ve vücut veya bir objenin dengede olacağı durumda vücudun denge noktasıdır.¹³⁷

¹³⁶ Orhan Hançerlioğlu, **Türk Dili Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, 166 s.

¹³⁷ Bkz., Nihal Ötken, **Türk Halk Oyunları'nda Hareket Analizi**, Yalın Yayıncılık, İstanbul, 2011, 22 s.

Yerçekimi kuvveti dışında, etki tepki kuvveti(vücudun yerle temas etmesi sonucu yerin vücuda uyguladığı kuvvet), sürtünme kuvveti (vücudun ya da cismin bir başka objenin yüzeyine teması sonucu ortaya çıkan kuvvet) de dış kuvvetlerden diğerleridir. Kas kuvveti, basınç, iş, güç ve enerji hareketin oluşmasını sağlayan iç kuvvetlerdir. Kasların kasılması sonucu hareketin oluşumunu sağlayan kuvvet, kas kuvvetidir. Yerçekimi ve sürtünme kuvvetlerine karşı koymak veya etki tepki kuvvetlerini arttırmak için, kasların kasılması sonucu ortaya çıkan ve hareketin oluşumun sağlayan kuvvettir.¹³⁸ Hareketin oluşmasını sağlayan yapılar kemikler, kaslar ve eklemlerdir. Kemikler ve eklemler hareketin oluşumunda pasif, hareketin güç kaynağı kaslar ise aktif bir şekilde rol oynarlar. Hareketin biyomekanik açıdan tanımını Nihal Ötken şu şekilde yapmaktadır: “*Vücudun veya vücut parçalarının değişik miktarlarda uygulanan kuvvete bağlı olarak, evrende zaman içerisinde durumlarında gelen değişmedir*”.¹³⁹

Hareketin oluşumunu sağlayan bu özelliklerin bilinmesi kişinin bedenini en iyi şekilde kullanabilmesinin ilk koşulu olarak sayılabilir. Dans ve tiyatro sanatçıları için bu durum bir kat daha fazla önem taşımaktadır. Hareketin ifadeye dönüşmesi ve anlamlar içermesi ve bu anlamların seyirciye ulaşması söz konusudur. Oyuncunun hareketin özelliklerini bilmesi ve doğal ortamında, “*hareketi gerçekleştiren kişinin fiziksel ve psikolojik özellikleri, atmosferin, coğrafyanın etkisi, hareketin gerçekleştiriliş anındaki zihinsel ya da fiziksel durum gibi etkenlerin farkına varmak*”¹⁴⁰ önemlidir.

Sanat dallarında hareketin önem kazanması ile yürütülen çalışmalar ile birlikte tiyatro alanında Konstantin Sergeyeviç Stanislavski, Vsevolod Emilyeviç Meyerhold, Jerzy Grotowski, Yevgeny Vakhtangov, Jacques Copeau, dans alanında Emile Dalcroze, Rudolf von Laban, Mary Wigman, Isodora Duncan, Martha Graham, Pina Bausch gibi isimler sayılabilir. Tiyatral anlatımın yeni yapılanması içinde hem dans hem tiyatro sahnedeki eylemlerin daha inandırıcı olmasının yollarını aramıştır. Sahne üzerindeki insanın organikliği nasıl sağlanabilir sorusunun cevabı,

¹³⁸ Bkz., Ezgi Coşkun, **Fiziksel Tiyatro Çalışmalarının Kapsamı ve Dv8 Grubunun Fiziksel Tiyatro Yaklaşımı**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ç. Ü., SBE, 2008), 6-7 ss.

¹³⁹ Ötken, **a.g.e.**, 21 s.

¹⁴⁰ Giritli, **a.g.e.**, 5 s.

bilinçli ve yetkin bir beden hareketlere geçirilmesi olmuştur.¹⁴¹ Her iki sanat dalında yaşanan paralel gelişmelerin başında çalışmanın da konusu olan bedenin gücünü arttırmak, bedeni doğal haliyle kökeninden aldığı destekle sahnede özgür bırakmak olmuştur.

Hareketin dansa dönüşümü ve sanat dalı sahneye gelişi ile ilgili tarihsel süreçte dans ve dansın anlatım özellikleri ile ilgili hareket ve beden teknikleri gelişmiş ve dansçı ve oyuncu için beden eğitimi şart olmuştur.

2.1. Dans ve Anlatım Özellikleri

Bir tür beden dili olan dans sanatsal alanda yaşama özgü önemli ipuçları ile varlığını sürdürmektedir. Duygunun ve bedende dile gelişi ile sanatsal ifadesini kazanan, en eski sanat dallarından biri olan dans, insanın vazgeçemediği beden dilinin en sistemli biçimidir. Dans, kendine özgü ve dışa açık anlamlar taşıyan bir fiziksel hareketler sistemi ve kültürel özellikler gösteren doğal bir dildir.

Martha Graham, dans bir sanattır ve bütün sanatlar gibi nefes alır verir, canlıdır derken; duygusal, zihinsel ve fiziksel bir davranış olarak nitelendirdiği dansı şöyle tanımlamıştır: *“Sanat, yaşamdan ayrılmayan zamanın yansıması ise, dans, hayatı yorumlamak değil, hareket yoluyla hayatın anlarını yaşamaktır. ...bir çocuğun müzik eşliğinde hareket etmesi kadar masum bir şeydir: doğal ve sınırsız.”*¹⁴² Curt Sachs ise; *“dans bütün sanatların anasıdır. Müzik ve şiir zaman içinde yaşar, resim ve arkeoloji boşlukta veya uzayda ama dans aynı zamanda hem boşlukta ve hem de zaman içinde yaşar”*¹⁴³ yorumu ile dansın doğal haliyle kendiliğinden yaşam bulduğunu ifade etmektedir. Jean Georges Noverre dansın “güzel doğa” olarak adlandırdığı şeyin *“aslına uygun bir tasviri”*¹⁴⁴ olması gerektiğini dile getirir. Bale tarihinin büyük reformcusu olarak bilinen Isodora Duncan’ın dans için yorumu ise şöyledir: *“Anladığıma göre dans, yalnız tavır ve hareketlerle beşerin duygularını ortaya çıkarmaktan ibaret değildir. Belki tabiatı*

¹⁴¹ Bkz., y.a.g.e., 109-110 ss.

¹⁴² Göldere, a.g.e., 162-163 ss.

¹⁴³ y.a.g.e., 163 s.

¹⁴⁴ Jean Georges Noverre, “From Letters on Dancing and Ballets”, **What is Dance? Readings in Theory and Criticism**, Ed. Roger Copeland ve Marshall Cohen, Oxford University, 1983, 10 s.

daha mülayim bir şekilde taklit ve temsildir.”¹⁴⁵ Rudolf Von Laban için dans, “*İnsan hareketi uzamda belirli bir noktadan başlayan çizgisel kompozisyonlar yarattığı zaman yapısal bir gelişme gösteren, bir atmosfer yaratan, bir çözümü ve bir sonu olan*”¹⁴⁶ bir sanattır.

Laban, vücudun hareketine bağlı olan dans ve cimnastik arasındaki benzerliklere ve farklılıklara dikkat çekerken cimnastiğin vücudun güçlendirilmesi konusuna hizmet ettiğini, uzam içinde el, kol, bacak hareketlerinin kontrollü kullanımını ilkesine dayandığını belirtmiştir. Dansta ki anlatım özelliğinin cimnastik hareketlerinde bulunmadığını, dansın ve cimnastiğin ortak özelliğinin ise vücudun belirli bir ritmik düzen içinde hareket etmesi olduğunu vurgulamıştır.¹⁴⁷ Dansın anlam dolu içeriği, sözcüklerin anlatamadığı duyguları da ifade ederek dansçının yorumu ile birlikte eşsiz bir gösterim özelliği kazanmaktadır. Hem dans eden kişiyi, hem de izleyen kişileri birbirine bağlayan danstaki duygu yoğunluğu hareketin dansa dönüşümünü sağlayan unsurdur. Bedenin içindeki enerjinin açığa çıkması ile oluşan beden ve duygu birlikteliği izleyenleri de içine alıveren güçlü bir atmosfer yaratır.

*“Bu duygusal oluşumlar bireyin gerek kişisel gerek toplumsal yaşantısıyla etkileşim içindedir. Dans yoluyla kurulan her türlü iletişim türünde yaşanan etkileşimde ruhsal akış son derece etkin ve karşılıklı bir ilişki içindedir. Bu akış dansçıdan dansçıya olduğu gibi dansçıdan seyirciye, seyirciden dansçıya, seyirciden seyirciye vb. biçimlerde görülür.”*¹⁴⁸

Antropolog Judith Lynee Hanna’ya dansın; iletişim ve öğrenme, inanç sistemleri, sosyal ilişkiler ve politik hareketler, sevgi, korku gibi insana ait birçok duyguyla ilişki içinde olduğunu ve insanın kendisini dans ile ifade ettiğini kabul etmiş ve dansı şöyle tanımlamıştır:

*“Dansçuların bakış açısıyla- bir amaca yönelik olan, kasıtlı olarak ritmik olan ve kültürel olarak şekillenmiş olan, doğal, estetik değerlere yani uygunluğa ve yeterliğe sahip olağanüstü sözsüz vücut hareketlerinden oluşan insan davranışları.”*¹⁴⁹

¹⁴⁵ Selim Sırrı Tarcan, “Halk Dansları ve Tarcan Zeybeği”, **Folklorla Doğru Çeviri ve Araştırma Dergisi**, Sayı: 61, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1992, 177 s.

¹⁴⁶ Akgül, **a.g.e.**, 93 s.

¹⁴⁷ Bkz., Giritli, **a.g.e.**, 93 s.

¹⁴⁸ Akgül, **a.g.e.**, 46 s.

¹⁴⁹ Judith, Lynne Hanna, “Dance and Ritual”, **Journal of Physical Education, Recreation and Dance**, 1988, 40 s.

İnsan ve Dans (To Dance is Human) adlı kitabında insan davranışları açısından dansın özelliklerine yer veren Judith Lynne Hanna'a göre ; Dans *fiziksel* bir davranıştır: insan vücudu beyin tarafından alınan uyarıcılara kaslar yoluyla cevap vererek enerjisini açığa çıkarır. Dans *kültürel* bir davranıştır: insanların değer yargıları, görüşleri ve inançları dans kavramını olduğu gibi dansın fiziksel üretimini, stilini, yapısını, içeriğini ve performansını da belirler. Dans *sosyal* bir davranıştır. Sosyal hayat insanın çevresine hakimiyeti için gereklidir; dans sosyal organizasyon modellerini (bireylerin grup içindeki ve gruplar arasındaki ilişkileri) yansıtır ve etkiler. Dans *psikolojiktir* ve bireyin kişisel ve grup hayatını etkileyen ve bundan etkilenen duygusal ve bilişsel tecrübelerle ilgilenir. Bu yüzden dans, agresif duyguları ve gerilimli halleri anlamaya ve onlarla mücadele etmeye yönelik bir araç görevi görür. İnsan dans ederken, bulunduğu hayatın stres dolu ortamından uzaklaşarak kendisini farklı bir boyuta taşır. *Politik* davranış olarak dans politik değerlerin ve görüşlerin açıkça ifade edildiği bir forum, kişiyi hayatta önemli pozisyonlara taşıyacak eğitim için arena, kontrol, değişim, kendini ayarlamak için bir araçtır. Dans *iletişimsel* bir davranıştır. Bu önemli davranış, çoğu motivasyon ve hareketin altında yatar. Dans duygu ve/veya düşünce için fiziksel bir araç veya semboldür ve bazen ihtiyaçların ve arzuların gösteriminde veya gerçeği gizlemede sözlü dilden daha etkili bir metot olur. İnsanlar çok yönlü alıcılar olduğundan, konuşmak ve dinlemekten daha sık hareket edip, izleyip hissederler. Dans genelde sözlü ifadelerin yok olduğu ortamda devreye girer. Danstaki hareketler standartlaştırılmış ve kalıplaştırılmıştır ve toplumun bir üyesi bu sembollerin dış dünyadaki ve fiziksel dünyadaki tecrübeleri yansıttığını anlayabilir.¹⁵⁰

Dansın iletişimsel bir davranış olduğunu Antropolog Ray Birdwhistell "*insanlar hareket eder ve hareket topluluklarına aittir tıpkı konuşup, konuşma topluluklarına ait oldukları gibi...*"¹⁵¹ yorumu ile destekler. İletişim yoluyla bireyler bir kültürü, değer yargılarını, inançları, görüşleri ve bir grubun paylaştığı davranışı edinirler.

¹⁵⁰ Judith, Lynne Hanna, **To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication**, University of Chicago Press, 1979, 13-20 ss.

¹⁵¹ **y.a.g.e.**, 13-20 ss.

Mekan ve zaman içinde belirli amaçları yerine getirmek için hareket eden insanlar tarafından yaratılan dans, duygu ve düşünce için fiziksel bir araç veya semboldür. Bazen ihtiyaç ve arzuların gösteriminde veya gerçeği gizlemede sözlü dilden daha etkili bir metot ve iletişimsel bir davranış olarak karşımıza çıkar.¹⁵²

“Günümüzde dansın tanımı, her yaratıcı için değişkendir. Hemen hemen her sanat dalından yararlanabilen ve yaratıcının tam anlamıyla özgür olabildiği bir seyirlik sanattır dans. Fakat dansı oluşturan temel öğeler mekan, zaman ve insan bedenidir. Yardımcı öğe olarak genellikle ritmik vuruşlar ve müzikten yararlanılsa da dans bağımsız bir sanattır ve işitsel eşlik olmaksızın da var olabilir. Dans mimarlık ve plastik sanatlar gibi mekan içinde bir düzendir ve mekansal ritmden yararlanır. Müzikte olduğu gibi, zaman içinde bir düzenlemedir ve zaman ritminden yararlanır. Dans hem görsel, hem işitsel ritmi kullanan, bir zaman-mekan sanatıdır.”¹⁵³

Sözlü iletişimin olmadığı dönemlerde ilk insanlar algılayamadıkları, bir neden bulamadıkları olayları kavramlarla, hareketlerle açıklamaya çalışmışlardır. Doğa olaylarını kutsal bir gücün işaretleri olarak görmüş, kendilerine göre tapınma biçimleri yaratmışlardır. Gün içinde yaşadıklarını, günlük yaptıkları işleri, avlanmayı, tapınmayı taklitle anlatmaya çalışmışlar, *Taklit* unsuru onlar için vazgeçilmez hareket kaynağı olmuştur. *“Doğayı biraz anlayıp basit kültürler oluşturmalarına ve sözlü dillerin oluşumuna kadar aralarındaki iletişimi bu şekilde sağlamışlardır. Bu iletişimi sağlayan fiziksel davranışlar dansı doğuran... beden dili diye adlandırılan temel davranış olmuştur.”¹⁵⁴* Antropologlar dansın ilkel kültürün çok önemli bir parçası olduğunu kabul ederler ve ilkel toplumların danslarındaki her hareketin bir ritüeli temsil ettiği görüşündedirler.

İlk insanların yaşamını sürdürebilmek için doğaya karşı direnç göstermek adına içgüdüsel olarak yaptıkları ritmik hareketlerin güçlü etkileri olduğunu fark etmeleri sonucu, dans *“yaşamın gizli güçlerini ve enerjilerini uyandırmak ve harekete geçirmek için dinamik birer araç olmuştur.”¹⁵⁵* Ritüellerin en güçlü biçimlerinden biri olarak dans, fiziksel davranışlarla bilinci odaklama yönlendirme yolu, iç ruhun dışarıdan ifade ediliş şekli olmuştur. *“Dans ve hareket evrenin*

¹⁵² Duygu Aykal, “Dans Sanatı, Koreografi ve Dans Eğitimi İlişkileri”, **Dans, Daima**, Favori Yayınları, Ankara, 2002, 51 s.

¹⁵³ **y.a.g.e.**, 52 s.

¹⁵⁴ Gürbüz Aktaş, **Temel Dans Eğitimi**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1999, 5 s.

¹⁵⁵ Ted Andrews, **Büyüsel Dans Teknikleri**, New Age Yayınları, İstanbul, 2002, 11 s.

doğasındandır”¹⁵⁶ yorumu ile Andrews yaşayan tüm canlıların doğal bir dans durumu içinde olduğunu belirtmiştir.

“*Toplum; insanların doğayla ve kendi aralarındaki ilişkilerinin belirlediği kültürel bir ürün olup, daima dinamik bir devinim süreci içindedir.*”¹⁵⁷ Bu dinamik devinim ise beraberinde değişimi getirmektedir. Tarihsel süreçte insanın gelişim değişimlerine bağlı olarak, tüm sanatların başlangıç noktası olarak kabul edilen dans da toplumsal sistemin için de yer alan kültürel bir olgu olarak bu değişimleri yaşamıştır. “*İnsana değişim yaşatan dans, kendi değişimini de yine insanla yaşamıştır.*”¹⁵⁸

İlkel insan canlı ve cansız varlıklarla kendini özdeşleştirmiş, doğanın sürekliliğini ve döngüsellliğini görerek, kutsal törenler yoluyla yaşamın karşısında doğayla bütünleşmeye çalışmıştır. Bir uzlaşma çabası ve egemen olma arzusu içinde bu törenlerde dans aracılığı ile kendini ifade etme imkanı bulmuştur. İlk uygarlıklardan beri kutlamalar, doğaüstü güçler ve tanrılar için gerçekleştirilen törenlerin bir parçası olan dans, hareket ve beden dili kullanımıyla insanın kendini anlatmasında ve iletişim sağlamasında önemli bir rol üstlenmiştir. Bu rol, insanın zaman içerisinde sahip olduğu bedensel anlatım olanaklarının keşfiyle daha da gelişmiş ve sanatsal bir içerik kazanmıştır. Dans, “*ritmik hareketleri ile gözlere, ezik nağmeleri ile de kulağa hitap etmiş dolayısı ile şimdiye dek sözlüğü yazılamayan en güçlü lisan olmuştur. Onun kelimeleri bütün insanlığın anladığı sanat dilidir.*”¹⁵⁹

Dans, “*sanatsal bir eylem olarak; beden, akıl, imgelem, ses, ışık ve nesnelere boşlukta oluşturdukları tüm dinamikler ve aralarında kurdukları ilişkilerin bir söylem doğrultusunda tasarlanarak izleyiciye ulaşmasıdır.*”¹⁶⁰ Hem dansçı için hem seyirciler için eşsiz bir eğlence aracı olmanın yanı sıra aynı zamanda duyguların dışavurumudur. Dansçının kendi bedeni aracılığı ile kurduğu iletişim hem kendi iç dünyasına hem de seyircinin iç dünyasına göndermeler yapar. Dans eden kişiyi, ve seyirciyi birbirine bağlayan dansdaki duygu yoğunluğu hareketin dansa dönüşümünü

¹⁵⁶ **y.a.g.e.**, 11 s.

¹⁵⁷ Aydın, **a.g.e.**, 14 s.

¹⁵⁸ Akgül, **a.g.e.**, 41 s.

¹⁵⁹ İncila Yar ve Hamit Şairoğlu, **Asırlar Boyu Dans Ve Bale**, Özdemir Basımevi, İstanbul, 1968, 6 s.

¹⁶⁰ Özer, **a.g.e.**, 264 s.

sağlayan unsur haline gelir. Bedenin içindeki enerjinin açığa çıkması ile oluşan beden ve duygu birlikteliği seyircileri de içine alıveren güçlü bir atmosfer yaratır.

“Bu duygusal oluşumlar bireyin gerek kişisel gerek toplumsal yaşantısıyla etkileşim içindedir. Dans yoluyla kurulan her türlü iletişim türünde yaşanan etkileşimde ruhsal akış son derece etkin ve karşılıklı bir ilişki içindedir. Bu akış dansçıdan dansçıya olduğu gibi dansçıdan seyirciye, seyirciden dansçıya, seyirciden seyirciye vb. biçimlerde görülür.”¹⁶¹

Duyguların ifade aracı olarak dans, hızlı bir gelişim kat ederek ilkel büyü danslarından dinsel törenlere, ayinlere dönüşmüş ve zamanla törensel anlamlarının yanında sanatsal anlamlar kazanmaya başlamıştır. Bu gelişimin ardından dansın sahneye geliş sürecinde de dansın yapılma amaçları ile birlikte sunuş biçimleri değişim göstermiştir. Bu değişimler yeni dans türlerinin, bedeni farklı kullanan yeni anlatım tarzlarının ortaya çıkması ile bugüne kadar süren gelişmelerin de başlangıç noktası olmuştur.

“Somut bedenin soyut anlamıdır dans”¹⁶² yorumu dansın beden aracılığı ile duyguların ortaya çıkmasına imkan sağladığının izahıdır. Beden, dans içindeki bu anlatım gücü ile diğer sanat dallarının da anlatım aracı olmuştur. Tiyatro’da sözün yanında, sözden daha etkili anlatım aracı olarak yerini alırken sözcüklere sağladığı büyük destek ile tiyatro için de vazgeçilmez olmuştur. Buna bağlı olarak sanat dallarının tarihsel sürecinde beden, anlatım biçimi arayışlarının kaynağı olarak yer almıştır.

2.2. Dansın Tarihsel Süreci ve Eğitimde Kullanılan Teknikler

Dans, Ortaçağ ve Rönesans döneminde saraya girene kadar insanların doğada serbestçe yaptıkları, kutlamaların törenlerin baş ögesi olarak kendini göstermektedir. Mağara resimlerinde, antik yunan dönemine ait vazolarda, Güney Afrikalı kabilelerin kaya resimlerinde bulunan figürler insanların dans etmekten zevk aldığının, mutlu olduğunun göstergeleridir. Bütün bunlar insanların ilkçağlardan beri doğayla iç içe doğanın ritmine uyarak dans ettiğinin kanıtıdır. İnsan dans ederek bedeni ile

¹⁶¹ Akgül, a.g.e., 46 s.

¹⁶² y.a.g.e., 43 s.

duygularını dile getirirken, en ilkel zamanlardan en gelişmiş dönemlere kadar dans sanatındaki yeni arayışları da yine beden kullanımı ile olmuştur.

Rönesans döneminde de hareket eden insanın önemi, insan bedeninin dinamiği düşünölmeye başlanmış, 1503 yılında Pomponius Gauricus heykel sanatı üzerine yazısında insan hareket eden bedeninin harmonisine ve Luca Cambiaso'nun insan bedeninin dinamiğini yansıttığı eserlere dikkat çekmiştir. Rönesans dönemi sözün anlatamadığını hareket ve dansın ifade ettiğine inanmıştır.¹⁶³ 15. ve 16. yüzyıllarda önce İtalya'da başlayan ve daha sonra Avrupa'da yayılan edebiyat, güzel sanatlar ve bilim alanındaki gelişmelerle, Rönesans anlayışı ile dans artık bir sanat dalı haline gelmiş, bilinçle yaratılan estetik bir biçim olarak yorumlanmaya başlamıştır.

Bir sahne sanatı olarak dansın, Batı'da ortaya çıktığı ilk form Saray Balesi'dir (Court Ballet). Bugün bale olarak bilinen sanat dalından daha çok gösterişli geçit törenlerini andıran bu saray eğlenceleri, bir ziyafette, şehre kraliyet ailesinden birisi geldiğinde ya da aristokrat düğünlerinde sergilenmiş, kostümlü ve maskeli icracılar, fantastik biçimde süslenmiş arabalar, şarkılar ve enstrümantal müzik, şiir ve dansı bir araya getirmiştir. Dansın daha çok yan öge olarak kullanıldığı bu form, seyircilerin dans zemininin üç tarafındaki sıralarda ya da galerilerde oturduğu büyük oda ya da avlularda yer almıştır. Soylu amatör dansçılar tarafından icra edilmiştir. Çeviklik ve güçten ziyade nezaket, zarafet, incelik, vb nosyonlar vurgulanmıştır.¹⁶⁴

Dans uzmanlarınca ilk gerçek saray balesi olarak kabul edilen 'Ballet Comique de la Reine',1581 yılında Kraliyet ailesindeki bir nişanı kutlamak için sahnelenir. Dans, müzik, şiir ve dekoru bütünlüklü, koreografik disiplin sonucu bir dramatik hikaye de birleştiren bir özelliğe sahiptir.¹⁶⁵

İlk saray balesinden sonra bale gösterileri hem konusu hem de biçimi çeşitlenmeye başlar. 'Ballet d' Alcine' (1610),de sonradan saray balesinde oldukça önemli olacak yeni komedi unsurları ve grotesk danslar kullanılır. Susan Au'nun

¹⁶³ Bkz., Necla Çıkıgil, "Modern Dans Hep Vardı", **Dans Daima**, Ed: Muzaffer Evcı, Favori Yayınları Ankara, 2002, 28 s.

¹⁶⁴ Bkz., <http://www.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=3&righthtml=43>

¹⁶⁵ Bkz., Jak Deleon, **Bale Tarihi**, İmge Yayınevi, 1986, 13 s.

belirttiğine göre, 1620-1636 yılları arasında, dönemin usul ve gösterişleriyle dalga geçen ‘hiciv baleleri’ (satirical ballets) popüler olur. Daha çok milli kahramanlar ve mesleklerle dalga geçilir.¹⁶⁶ Hiciv baleleri, balenin özelliği olan simetri, düzen ve geometri vurgusuna karşı karakterizasyona vurgu yapan pandomim danslarının gelişimini sağlar. Pandomim danslarının en büyük özelliği kişileştirmeye ve karakterleri tanımlamaya yardım eden maskelerin ve akrobatik unsurların kullanılması olur.¹⁶⁷

Molière’in, ‘Les Fâcheux’ (1661) ile başlayan ‘komedi bale’leri (Comedie Ballet), bir geçiş formu olarak, dans ve müziği oyunun aksiyon planı ile sıkı sıkıya bağlar. Molière, dansçı Pierre Beauchamp ve besteci Jean Baptiste Lully ile birçok komedi bale sahneler.¹⁶⁸ 1672 yılında kurulan Académie Royale de Musique et de Danse 'ın (Kraliyet Dans ve Müzik Akademisi) başına geçen Jean Baptiste Lully'nin profesyonel erkek dansçılardan oluşan bir topluluk kurmasıyla yeni bir form olan ‘ lirik trajedi’ (tragédie-lyrique), gelişir, hem dansı hem de şarkı birlikte kullanılır.¹⁶⁹

Operaların içinde ‘interlöd’(ara oyun) olarak yer alan bale, Lully'nin buna karşı gelmesi ile yeni bir üslupla sadece müzik eşliğinde oynanan gösterilere dönüşür.¹⁷⁰ Lully'nin lirik trajedilerinin ardından André Campra, ‘opera-bale’ adı verilen yeni bir form geliştirerek, aşk hikayelerini dans ve vokal müzik kullanarak anlatır.¹⁷¹

Bale türlerinin gelişmesi ile bale alanında profesyonelleşen dansçılarla birlikte akademik bale tekniği de gelişmeye başlar ve çalışma alan haine gelir. Hareket dağarcığı, duruşları ve formları ile bütünlüklü ve bir sistem olarak yerleşen bale tekniği, kişileştirme, beden dili kullanımı, özel kodlanmış hareketler ve hareket serileri oluşturur. Bu konuda Bedirhan Dehmen balenin beden dili “*temsili bir sistemin şifreleri uyarınca okunmaya açıktır. Çünkü balede dans eden beden hiçbir*

¹⁶⁶ Bkz., <http://ww.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=3&righthtml=43>

¹⁶⁷ Bkz., Barbaros Ünlü, **Dans Tiyatrosunun Oluşumunda Dans Antropolojisinde Yararlanma Yolları ve Anadolu Danslarından Örnek Modeller**, (Basılmamış Doktora Tezi, D.E.Ü., GSE, 2009), 16 s.

¹⁶⁸ Bkz., Nasuh Barın, **Batı Dans Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınları:2315, Ankara 1999, 35-36 ss.

¹⁶⁹ Bkz., Bkz., <http://ww.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=3&righthtml=43>

¹⁷⁰ Bkz., Barın, **a.g.e.**, 35-36 ss.

¹⁷¹ Bkz., Bkz., <http://ww.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=3&righthtml=43>

zaman için 'saf' bir beden değildir, bir sınıf olarak aristokrasinin bedensel habitusunun şifrelerini örtük olarak taşır*"¹⁷² tanımlamasını yapar.

*"(...) asalet, nezaket, incelik, adab-ı muaşeret ve benzeri aristokratik görgü nosyonların estetik embodiment"ı olarak görebileceğimiz, omurganın ve başın dikey konumlanışı, kasların denetimi, beden uzuvlarının koordineli kullanımı gibi aristokratik bedensel habitusa özgü kodlar bale tekniğinin içine sızmıştır, hatta bu tekniğin kurucu unsurları arasındadır. Dolayısıyla - doğrudan teatral temsil söz konusu olmadığı durumlarda bile - saf/formal bir baletik dansın bale tekniğinin içine sızmış olan aristokratik bedensel habitusun kodlarının temsil ettiği nosyonlara bir göndermede bulunduğundan bahsetmek yanlış olmayacaktır."*¹⁷³

Balenin hareket dili ve bedeni kullanımı saray baleleri olarak başlamasının etkisiyle zarif hareketler ve estetikçi bir yaklaşımla gerçekleşir. Dansın doğuşundaki doğa ile iç içe sürdürülen danstaki bedenden çok uzak bir yaklaşımdır. Özgün bir beden kullanımı ve kültürel özellikler barındıran dans, yeni formu ile köklerinden uzaklaşmış sahne için kurgulanan kalıplaşmış hareketler, kurallar içermektedir. Belirli kurallar çerçevesinde balenin hareket tekniği eğitimi başlar.

Balenin saray salonlarından çıkıp bilimsel konuma bürünmesi ve bale de eğitim sürecinin başlaması Paris Dans Akademisi'nin (1661) kurulmasıyla olur. Teknik yöntemler ve belirgin yönergelerle eğitim veren Akademi, eğitimde Thoinot Arbeau'nun 'Orchesographie' adlı kitabından yararlanır. Dansların adım ve devinim grafiklerinin çizilmiş olması sahneye geçişte ve önemli bir kuramsal adım olmuştur.¹⁷⁴

Beauchamp'ın getirdiği teknik kurallar ,Bale beden tekniğinin gelişmesinde önemli ilk değişikliklerdir. Beauchamp bugün temel kabul edilen bale duruşlarını ve beş temel pozisyonunu tanımlayarak dans eğitimini ve tekniğini geliştirir. Bu yıllarda artan yayınların da etkisiyle günümüzde de kullanılan jete, sissone, chasse, entrechat, pirouette, cabriole gibi bale terimleri yerleşmeye başlar. 1760 yılında Jean Baptiste Noverre tarafından dramatik bale türü, sahne malzemeleri ve kostümlerinin yanısıra dansçıların bedensel ve mimiksel ifadelerin bir anlatım aracı olarak kullanılmasını

* Habitus: Fransız "post-yapısalcı" sosyolog Pierre Bourdieu'nün ortaya attığı kavramdır. Bireylerin, grupların ya da sınıfların zihinlerindeki ya da bedenlerindeki kültürel yapılar, gündelik yaşam pratikleri, zevkler, alışkanlıklar, jestler bu kavramla açıklanır.

¹⁷² <http://www.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=3&righthtml=43>

¹⁷³ Bkz., <http://www.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=3&righthtml=43>

¹⁷⁴ Bkz., Deleon, **a.g.e.**, 14 s.

amaçlar. Hareketin antik çağlardaki gibi bir anlatım aracı olması gerektiğini düşünülen bu dönemde sadece farklı beden duruşları ile söz ve şarkı kullanmadan anlatımlar yapılır. Bu dönem balenin bedenini anlatım olanaklarını kullanmak adına pandomimden, Commedia Dell'arte'den yararlanarak değişikliklere gidilen bir dönem olur.¹⁷⁵

19. yüzyıl romantik balesi anlatım ihtiyaçlarını karşılamak için dans eserlerinde stilize hareketlere, mimiklere yer verir, dramatik yapı içinde belli durumlar ve duygular söze başvurmadan ifade edilir. Tütü, point tekniği, hafiflik illüzyonu gibi Romantik dönemin 'Beyaz Bale' olarak adlandırılmasına neden olan gelişmeler olur. Dans ve tiyatrunun birlikteliğinin görüldüğü bu dönem eserlerinde bedensel hareketler, anlatımsal hareketlerden ve pandomimden uzak bir tarz içermektedir. Bu dönemde anlatımın dansla kesildiği bölümler, dansçıların teknik gücünü sergilediği, akademik bale tekniğinin hakim olduğu, duygusal içeriğin ikinci planda olduğu bir sanat anlayışı oluşur. Dans tekniğindeki virtüözite, zaman zaman dansçının kendini gösterme eğilimine hizmet etse de temel amaç olmaktan çok, duygusal bir varoluşun bedensel ifadesi olur.

Dönemin getirdiği başka bir değişiklik de mistik ve gerçekdışı temaların kullanıldığı balelerde halk danslarının bale içinde kullanımının gündeme gelmesidir. 'Karakter Dansı' adı bale terminolojisindeki yerini alır. Akademik balenin hareket dağarcığı, halk danslarının adım ve duruşlarını da ekleyerek zenginleştirmeye çalışılır. Dönemin sonunda romantik akımın şiirselliği ve ifade gücü önem kaybederken virtüözlüğe verilen önem artar. Teknik beden kullanımı ile dansçılar birçok üretimler yaparlar.

20. yüzyılın başlarında, akademik balenin biçimciliğine karşı çıkan Loie Fuller, Isadora Duncan ve Ruth St. Denis ile yeni bir dans formu ve beden kullanımı doğar. Duncan, dansdaki hareketlerin doğadaki gibi yalın ve doğal olmasını savunur. Klasik hareket dilini terk edip, özgür anlatım amacıyla yola çıkar İnsan bedeninin

¹⁷⁵ Bkz., <http://ww.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=3&righthtml=43>

tüm olanaklarını, belirli kalıpların koyduğu sınırlara bağlı kalmaksızın kullanmayı deneyen çalışmalar yapar. Duncan ile bedenın özgürlüğü iyice önem kazanırken, klasik baleye tepkiyle Duncan Geleceğin Dansı adlı yazısında doğanın kucağında dalgalarla rüzgarlarla saçları serbest bırakıp çıplak ayakla rahat kostümlerle dans etmeyi önerir. Ruha önem verip, bedeni kısıtlayan her şeyi reddeder.¹⁷⁶

Ruth St Denis ise Hint ve Mısır sanatı eğitimi ile oryantalist sanat ortamlarında popüler olan bu dansları Batılı dans türleriyle birleştirir. Dansın akıl ve beden arasında uyum yakalaması gerektiğini savunur. Kurduğu okulda bu tarzla öğrenciler yetiştirir. Modern dansın ikinci kuşak öncüleri kabul edilen Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman'dır.

Duncan gibi beden özgürlüğünü kabullenen ancak bedeni kontrol altına almanın disiplinle olabileceğini savunan Martha Graham, bedene yönelik tekniği ile modern dans konusuna katkılarından dolayı çağın isimlerinden biri olur. "*Graham, beden enerjisini en ekonomik kullanan dansçı ve koreografıdır. Bedenin sonsuz gücünü yönlendiren ve anlamlı sanat eseri ortaya çıkaran olağanüstü bir koreograf olarak Martha Graham bütünü eserlerinde bedenin dilini, ritmini ve gücünü sergilemiştir.*"¹⁷⁷ Dansçılarından klasik baledeki gibi kontrol ve disiplini kullanarak bedenin hakimiyetinin dansçının elinde olmasını şart koşmuştur. Hareketin dans için başlangıç olduğuna inanmış ve en basit yürüme koşma sıçrama gibi hareketleri yaptırarak bedeni hazırlamayı hedeflemiştir.

"*Germe-kasma ve rahatlama*" (*contraction and release*) adını verdiği tekniğine göre, hareket kasılmış-çekilmiş olan kasın gerginliğinden ortaya çıkar ve kasın serbest bırakılması ile birlikte bedende açığa çıkan enerjinin akışına göre devam eder."¹⁷⁸ Graham, "*bedenin nefes aldıkça rahatladığını, rahatlamış bir bedenin germe hareketleriyle daha da rahatladığını ve kontrolünün kolaylaştığını, ardından tekrar nefes alıp vererek harekette devamlılığın sağlandığını savunur. Ona göre gerilim bu dairesel iş içinde anlamlıdır.*"¹⁷⁹

¹⁷⁶ Bkz., Çıkıgil, a.g.e., 28-31ss.

¹⁷⁷ y.a.g.e., 31-32ss.

¹⁷⁸ Göldere, a.g.e., 133 s.

¹⁷⁹ y.a.g.e., 138 s.

Graham'ın hareket sistemi modern dansın gelişmesi için önemli bir öge olmuştur. Graham, müziğe ve doğal devinime uygun dans eden bir beden arayışı içinde, temelde bedenin neler yapabileceğini keşfetmeye çalışır ve hareketin ardına düşer.¹⁸⁰ “*Bütün insanlık için bir iletişim aracı olan dans için önce yalan söylemeyen bir beden, ardından yalan söylemeyen bir hareket zorunlu ihtiyaçtır*”¹⁸¹ der.

Doris Humphrey'in modern dans teorisi ise ‘düşme ve yeniden ayağa kalkma’ (fall and recovery) tekniğinden üremiştir. Modern dansın özüne yatan hareket iki uç arasında gerçekleşir. Yaratılan gerilimin kendisi ile ilgilenen Humphrey germe noktasını özellikle vurgular. Harekette devamlılık değil devamlılığın yüksekliği önemlidir, dairesel işlem önemsizdir diyen Humphrey bu noktada Graham'dan ayrı düşünmektedir.¹⁸²

Graham ve Humphrey hareket bilgisi adına hareketi kalıplara ayırmışlardır:

Zıtlık: Dinamizm söz konusudur. Koşma, çok hızlı, daha hızlı, yürüme, hızlı, yavaş, daha yavaş, çok yavaş, bekleme ve durma gibi temel özelliklere sahiptir. Birbirlerine göre zıt hareketler seçilir.

Ardıllık, dizi: Devamlılık doğadan gelen özelliktir. Farklı hareketler ard arda dizilerek cümleler oluşturulur. Hareket binlerce küçük diğer hareketlerden oluşur.

Birlik ve bütün: Anlamsal açıdan doğal olam işi göz ardı edilmeksizin bir hareket bir sonraki harekete bir geçmiş bir hikaye bırakır. İstem dışı gelişir. Doğadaki organiklik harekete de yansımaktadır.¹⁸³

Graham ve Humphrey'in ardından Rudolf von Laban hareket analizi üzerine çalışmalar yapmıştır. Laban öncelikle hareketlerin yer aldığı mekana önem vermiş ve hareket mekan analizini vurgulamıştır. Dans çalışmalarında, mekan da bedenin kullanım dinamiği ile hareket arasında ilişkinin sistematik analizini yapmaya çalışmıştır. Laban'ın çalışmaları, psikoterapi, dans terapi, fizik tedavi, oyunculuk sanatında kullanılmaya başlamıştır.

¹⁸⁰ Bkz., y.a.g.e., 145 s.

¹⁸¹ y.a.g.e., 156 s.

¹⁸² Bkz., y.a.g.e., 137-139 ss.

¹⁸³ Bkz., y.a.g.e., 140 s.

Modern dansdaki Graham anlayışını sürdüren öğrencisi Merce Cunningham ise hareketlerin bir araya gelişindeki rastlantılara olan inancıyla dansa belirsizlik içindeki dinamizmi getirmiştir. Müzik ve dansın birbirinden bağımsız olması fikrini çalışmalarında kullanan Cunningham herşeyin rastlantısal oluşumunu dans çalışmalarına yansıtmış, Brecht'in sanata yaklaşımını benimsemiştir. Her sanata bağımsızlık tanımak gerektiğini savunmuş ve seyircinin hareketlere odaklanmasını temel almıştır. Diğer koreograflar da Graham'ın ardından yeni odaklar bularak hareketin doğallığını korumuş, farklı danslar üretmişlerdir. Cunningham koreografi için şans teorisini savunmuş, Pina Baush Dans Tiyatrosu akımı ile dansa dramaturjiyi başlatmış ve alanlarında vazgeçilmez olmuşlardır.

Modern dans balenin havada gerçekleşen bir iş olmasının aksine, ayaklarını dünyaya basmış, bedensel ağırlığının farkında olan bir hareket anlayışı getirmiştir. Modern dans alanında sanatçılar; dansın anlatım gücünden aldıkları enerjiyle birçok yeni denemeler, eserler yaratmışlardır Modern dansın da iyice çeşitlenmesi ile 1960'lı yıllarda Dans Tiyatrosu adıyla yeni bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Amerika'da Paul Taylor, Alvin Ailey, geçmişten desteklenmeyi uygun bulan Twyla Tharp, Rus aristokratı Sergei Diaghilev, dansçı Anna Pavlova, Vaslav Nijinsky, Tamara Kasavina, koreograf Michel Fokine, Rudolf Laban, Jacques Dalcroze, Mary Wigman, Kurt Joss, Hans van Manen, Hanya Holm isimlerden sadece bazılarıdır.

Çalışmada *Tarihsel Süreçte Dansdaki Yönelişler* başlığı ile yer alan, dansın sahneye geliş sürecinde bedenın anlatım aracı olarak nasıl kullanıldığı ve beden teknikleri konusu kısaca bir göz atma niteliği taşımaktadır. Çalışmanın oyuncular için halk dansı kaynaklı bir beden geliştirme önerisi sunacak olması, farklı yaklaşımlarla ele alınan hareket ve beden tekniklerini incelemeyi gerektirmiştir.

2.3. Oyuncunun Dans Eğitimi

Dans eğitiminin temeli bedenın eğitime dayanmaktadır. Dans, dansçı ve oyuncu için bedeni kontrol altına alma zorunluğuna yardımcı olacak teknik güce sahiptir. Kişinin içteki enerjisinin ortaya çıkmasını sağlayan, beden ve ruhu

birleştiren bir hareket sanatı olan dansa, oyuncunun önce kendi bedenine konsantre olmak ve keşfetmek adına ihtiyacı vardır.

Tarihsel süreç içerisinde sürekli şekil ve amaç değiştiren insanın dans etme ihtiyacı günümüzde sahne üzerindeki oyuncu için bedenini eğitmek için başvurması gereken tekniktir. Dansın içinde barındırdığı iyileştirici ve eğitsel özellikler beden zihin birlikteliğini yakalamanın sonucunda etkisini göstermektedir. Dans, içinde bireyselliği, özgünlüğü, toplu hareketi, gösteriyi, ritmi ve bütünlüğü barındıran bir oluşumdur. İnsanın içinde zaten var olan bu oluşumun tiyatro oyuncusu tarafından da dışarı çıkarılması gerekir. Bir dansçının da oyunculuk tekniklerinden yararlanması ve bunu kendi sanat dalında kullanmasının gerekli olduğu tarihsel süreçte yaşanan tecrübelerle kanıtlanmaktadır.

Dansın kazandırdığı özellikleri; ritim duyarlılığı, beden farkındalığı, beden esnekliği, hareket yeteneği, bedenin anlatım gücü, müzikle uyum gibi başlıklar altında toplarsak bu özellikler oyuncunun yararlanması gereken özelliklerdir. Dans sayesinde kazanılacak olan ritim duyarlılığı oyuncuya, beden zihin koordinasyonunda başarılı olmayı, ölçü içinde hareket edebilmeyi ayrıca bir rolün iç ritmini algılayıp, hareketlerine ve eylemlerine yansıtılabilmeyi öğretir. Bunun yanında dans eğitimi var olan bedensel sorunların giderilmesini ve fiziksel performansın artırılmasını sağlar. Bedenin harekete dayalı kullanımı oyuncuyu motive eder. Günümüz oyuncularının dansın farklı yöntem ve tekniklerini kendi sanatları ile birleştirmeleri, yeni çalışmalar, denemeler yapmaya açık olmaları gerekir. Dansın kullandığı tekniklerle, beden dili kullanımı açısından farklılaşmış ve kendi bedenini analiz etme yeteneğine sahip bir oyunculuk anlayışı, çağı yakalama özelliği gösterebilir.

Dans günümüzde çok geniş bir yelpazeyi içinde barındırmaktadır. Klasik dansı, modern dansı, dans tiyatrosunu, salon danslarını, geleneksel dansları kapsamaktadır. Her birinin kullandığı ayrı ayrı teknikler zaman içerisinde dansın potasında birleşmiştir. Dans yeri geldiğinde klasik dansın tekniğini, yeri geldiğinde modern dansın doğaçlamasını, yeri geldiğinde tiyatronun anlatım tekniğini birleştirerek kullanmaktadır. Bedene dayalı olan dans tüm bu teknikleri içinde barındırdığı için geniş bir ifade yelpazesine sahiptir. Dansın bu geniş olanakları

oyuncu için birikim elde etme alanıdır. “*Dans eğitiminin önemli özelliği bireye beden limitlerini ve özelliklerini, sanat estetiği içinde geliştirme imkanı vermesidir. Bunu yaparken de görsel felsefe ve özgün bir sanat yapıtı yaratma yollarını açar.*”¹⁸⁴

Dansın oyuncuya kazandıracığı özellikler fiziksel, zihinsel ve ruhsal olarak üç gruba ayrılmaktadır. Fiziksel özellikler; etkin ve dinamik bir beden, hareket farkındalığı ve kontrolü, esneklik, güç, koordinasyon ve dayanıklılıktır. Zihinsel özellikler, zaman aralıklarını ve saymayı kavrama, mekan aralıklarını, yönleri, bunların bedenle olan ilişkilerini kavrama hız, hareketsizlik, yerçekimi, etki tepki gibi hareketin fiziksel kanunlarını anlamadır. *Ruhsal özellikler ise* katılma, istek duyma, zevk alma, yapma, gerginliği düşürme, hissetme, ifade etme, sosyalleşme, meydan okumalarla karşılaşma, risk alma, iç disiplin, başkalarıyla çalışma, başkalarına ve kendine saygı duyma.¹⁸⁵

Dans eğitiminin hedefleri de şöyle sıralanmaktadır:

1. Hareket eğitimi sayesinde sağlığı ve hareket yeteneğini düzenleme,
2. Kişisel yaratıcılığı geliştirme,
3. Öğrencileri estetik deneyimlere açık hale getirme
4. Kültürel ve birleştirici zengin bir ortam sağlama
5. Sosyal düzeni sağlama
6. Öğrencilerin gelecekte boş zamanlarını eğlenceli ve dolu geçirmelerine yardımcı olma
7. Daha fazla kariyer şansı sağlama
8. Dans sayesinde daha fazla egzersiz yapma olanağı sağlama.¹⁸⁶

Hareketin özelliklerini James Penrod şöyle sıralamıştır: Kinestetik özelliği, statik özelliği, visceral özelliği, dinamik özelliği, ritmik özelliği ve uzamsal özelliği.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Mcmillen, **a.g.e.**, 231 s.

¹⁸⁵ Bkz., James Penrod, **Movement For The Performing Artist**, Mayfield Publishing Company, California, 1974, 9-10 ss.

¹⁸⁶ Bkz., Banu Özevin ve Sermin Bilen, **Yaratıcı Dans**, Müzik Eğitimi Yayınları, 2011, 13 s.

¹⁸⁷ Bkz., Penrod, **a.g.e.**, 2-16 ss.

Hareketin kinestetik özelliği, vücudun dik durması, yürüme, koşma ve diğer becerilerin yapılabilmesine yardımcı olan bir özellik olup, aynı zamanda hareketi belirlemede ve kontrol etmede önemli bir etkidir. Hareketin kinetik özelliği de vücudun boşluktaki konumu, doğrultusu ve hareketin hızı üzerine bilgiler içermektedir. Hareketin visceral özelliği ise iç organların işleyişı hakkında bilgi verirken; açlığın, susuzluğun ve bedensel gerilimlerin farkına varılmasında etkidir. Hareketin bu üç özelliğinin içinde kinestetik özelliği birçok yönden oyuncu ve dansçı için önemlidir. Kinestetik bilince varmak bir hareket yapılırken ne kadar enerji harcandığı, vücudun boşlukta nerede ve nasıl konumlandığı ve hareketin duyusundan haberdar olmayı gerektirir. Oyuncu kinestetik bilince sahip olmak inandırıcılık özelliğini kazandırır.¹⁸⁸

Oyuncu için hareketi öğrenmek ve anlamak açısından en önemli özelliği dinamiklerdir. Dinamikler, nesnelerin boşlukta nasıl hareket ettikleri ile ilgilidir. Mesafe, katedilen yolun doğrultusu, hareketi oluşturan kuvvet, hareketin hızı ve hareket eden nesnenin yerçekimine karşı duruşu ile ilgilidir. İnsanlarda ise dinamikteki değişiklikler bir insanın hareket etmesine neden olan motivasyonda da değişikliklere neden olur. Buna karşılık motivasyon değişiklikleri de hareketin dinamiklerini değiştirebilir. Bir hareketin dinamiğini değiştirmek için, enerji ve hızda da değişikliklerin olması gerekir.

Hareketin Dinamik özelliğinin kullanıma ait yedi hareket biçimi vardır:

- İtme-çekme hareketleri
- Yerçekimine direnç
- Yerçekimi dışında olan güçlere karşı direnç
- Ard arda ve aralıklı hareketler
- Kesik kesik hareketler
- Titreyen ve sarsıcı hareketler
- Sallanan hareketler¹⁸⁹

¹⁸⁸ Bkz., y.a.g.e., 13 s.

¹⁸⁹ Bkz., y.a.g.e., 13 s.

Gerçek ya da hayali karşı bir kuvvete karşı yapılan hareketler, hızın gereklerine uygun olarak değişiklik gösterecektir. Bu noktada hareketin ritm özelliği önem kazanır. Çünkü belli hareketler, aynı müzik gibi, değişen zaman, hız ve ritm uzunluklarıyla icra edilirler. Müzikte vuruşlar ölçüleri, ölçülerde müzik cümlelerini oluşturur. Hareketler de hareket cümlelerini oluştururlar. Hız ve ritm müziğin olduğu kadar hareketin de ifade niteliğini etkiler.¹⁹⁰

Hareketin hızının nasıl kullandığına bağlı olarak Hareketin dinamik ve ritmik özelliği iç içe girmiş durumdadır. Hareketteki hız ve ritm müzikte olduğu gibi hareketin de anlamını etkiler. Hareketin ritmi ve biçimi, hareket halindeki kişinin belirli bir durum içindeki düşünce ve davranışını gösterir. *“Tek bir hareketin, hareketi uygulayan kişinin kimliği ve hareketin uygulandığı ortamın yapısı ile yakından ilgisi”*¹⁹¹ bulunmaktadır.

Hareketin alansal özelliği ise oyuncunun öncelikle etrafındaki boşluğu keşfetmesi onun farkında ve rahat olmasıdır. Oyuncu için çevresindeki boşluğu keşfetmede ‘Kinesphere’ kavramı önemlidir. Kinesphere’ı köklerine ayırarak olursak kine-devinim, sphere-küre anlamlarını taşımaktadır. Dolayısıyla kinesphere; insanın tüm vücudunu ya da vücudunun bir bölümünü hareket ettirebileceği uzamsal alandır.¹⁹²

Hareketi oluşturan bu özellikleri bilmek, dolayısı ile bedensel farkındalığa sahip olmak çalışmanın varmak istediği sonucun -oyuncu bedenini iyi kullanabilmeli bunun için beden dili ve dans eğitimi almalı- başlangıç noktası olarak kabul edilebilir.

¹⁹⁰ Bkz., **y.a.g.e.**, 2-3 ss.

¹⁹¹ Giritli, **a.g.e.**, 5 s.

¹⁹² Bkz., Penrod, **a.g.e.**, 21 s.

3. BÖLÜM

BEDEN VE HAREKETE DAYALI OYUNCULUK YÖNTEMLERİ

Tiyatro doğduğu günden itibaren değişim ve gelişim gösteren sanat dallarından biridir. Tiyatro sanatçılarının her dönemde yeni ve daha güçlü anlatım araçları bulma girişimi çağdaş tiyatronun en önemli hareket noktası olmuş ve 1960'lardan günümüze kadar olan süreçte çağdaş tiyatronun belirleyici nitelikleri ortaya konmaya başlanmıştır.

1960'larla birlikte ortaya çıkan çok kültürlülük, beraberinde savaş, göç, emperyalizm ile yayılcılık hem farklı kültürleri tanımayı hem de aynı yaşamı paylaşmayı getirmiştir. 2. Dünya Savaşı sonrasında sanatçıların ülkelerinden farklı yerlere, özellikle İngiltere, Amerika ve Uzak Doğu'ya gittikleri görülür. Farklı kültürlerin iç içe yer alması tiyatroyu da etkileyen bir gelişim olmuş, farklı kültürel ve toplumsal geçmişleri olan, farklı politik görüşleri ve sanatsal yaklaşımları olan insanlar bir arada yaşamaya başlamışlardır. Bunun sonucunda az gelişmiş ülkelerde Batı yayımcılığına karşı kültürel kimliği koruma girişimleri, Batı Avrupa'da yeni kimlik arayışları Doğu Bloku'nda ise, Batı'daki gelişimlere uygun olarak kendi ulusal ve yenilikçi değerlerine sahip çıkma başlar.¹⁹³

Böyle bir ortamda sanatçıların ortak düşüncesi; sınırlamalara karşı çıkmak, yaşanan dünyanın halini geniş kitlelere göstermek, insanın sığıldığının farkına varılmasını sağlamak ve insanı yeniden yaratmak, kişinin kendi ile ilgili özellikleri gösterebileceği sanatsal etkinlik oluşturmak ve daha canlı ve içgüdüsel tepkiler alabilmek için görselliğe dayanmak olmuştur.¹⁹⁴

"Bütün bu arayışlar yaşamdan uzaklaşmış olan tiyatroyu tekrar yaşamın parçası haline getirmek içindir. Sanatın her alanında yaşanan canlanma fluxus(sürekli değişim) akımını, happeningleri (oluşum), performance (gösteri)'ı getirir. Hepsi 'sanat için sanat' konseptine karşı çıkmayı içerir. Bu tür akımlar kalıcı bir sanat yapıtı yaratmaktan çok, renkli, kısa ömürlü, izleyicisini etkileyen ürünler ortaya koymuşlardır."¹⁹⁵

¹⁹³ Bkz.,Ergün,**a.g.e.**, 27 s.

¹⁹⁴ Bkz., **y.a.g.e.**, 28 s.

¹⁹⁵ Bkz., Klaus Honnef, **Contemporary Art (Çağdaş Sanat)**, Benedikt Tashan, Germany,1986, 21 s.

Sınır tanımaksızın devam eden bu yeni arayışların sonucunda varılması düşünölen tiyatronun hedeflerini Selda Ergun kitabında şöyle sıralamıştır:

1. Oyuncu odaklı tiyatro yapmak,
2. Yeni seyirci oluşturmak,
3. Yeni seyirci-oyuncu ilişkisi yaratmak,
4. Yeni bir toplum oluşturmak; yeni insansal ilişkiler üretmek, insanla dış dünya arasında köprü kurmak,
5. Sanatı ve kültürü yaratmak,
6. Tiyatroyu tören gibi ele almak, ritüel bir paylaşım oluşturmak,
7. Yeni, bir içerik getirmek; evrensel yerine güncel olmak,
8. Yeni bir biçim yaratmak; halk sanatına ve kaynaklarına dönmek.¹⁹⁶

Bu düşüncelerle dünyada tiyatro alanında devrimci yeniliklerin atıldığı yıllarda Polonya’da Jerzy Grotowski, Rusya’da Vsevolod Meyerhold, Danimarka’da Eugenio Barba, İngiltere’de Peter Brook, Amerika’da Joseph Chaikin, Brezilya’da Augusto Boal, Japonya’da Tadashi Suzuki, Fransa’da Jacques Copeau yapılanın dışına çıkma isteğiyle yeni arayışlara girmiş ve kendi oyunculuk yöntemlerini geliştirmişlerdir. Bu yöntemler birbirlerinden etkilenerak, zaman zaman da farklılaşarak gelişmeye devam etmiştir. Tiyatronun özüne, mitlere geri dönmek, bireyin tekrar kendi özüne dönmesi gerekliliği savunularak asıl yaratıcılığın ortaya çıkması hedeflenmiştir. Metin merkezli ve psikolojik gerçekçiliğe dayanan tiyatrodan, oyuncuyu merkeze alan, oyuncunun yaratıcılığını önemli kılan bir tiyatroya doğru yöneliş başlar. Bu yöneliş aslında zaten kaynağında var olduğunu bilen ve içten bir paylaşımı öngören bir tiyatro anlayışıdır. Yöntemlere geçmeden önce 20. yüzyılın en önemli tiyatro kuramcılarında biri olan Konstantin Sergeyeviç Stanislavski’den ve geliştirdiği yöntemden bahsetmek gerekir.

3.1. Konstantin Sergeyeviç Stanislavski

Konstantin Sergeyeviç Stanislavski, oyunculuk eğitimini derinden etkileyen, dünya çapında kabul görmüş ve günümüzde de geçerliliğini koruyan ilk kuramsal

¹⁹⁶ Bkz., Ergün, a.g.e., 28-29 ss.

oyunculuk yöntemini geliştiren kişidir. Stanislavski yöntemi, Rusya’da Realizm doğrultusunda dönemin disiplinsizliğine, abartılı ve yapay oynayan yıldız oyunculuk sistemine bir tepki olarak çıkmıştır. Yöntemin temelinde inandırıcı, doğal ve yaratıcı oyunculuk bulunmaktadır. *“Stanislavski, yöntemini oluşturmaya başladığı ilk yıllarda iç aksiyon/ruhsal gerçeklik (bilinçli teknik yoluyla bilinçaltına ulaşarak rolü yaşama) sanatını geliştirmeye başlamıştır.”*¹⁹⁷

‘Bir Aktör Hazırlanıyor’ adlı kitabında bu yöntemini açıklayan Stanislavski, temel olarak oyuncunun coşku/duyu belleğini almıştır. Stanislavski, oyuncunun seyircinin varlığını unutmasını ve rolüne yoğunlaşmasını öğütlerken, yaşanmış anıların oyuncu için büyük bir kaynak olduğunu belirtir. Oyuncunun yaşam öyküsünü ve koşullarını birleştirdiğine rol kişisi ile özdeşleşeceğini, buna bağlı olarak fiziksel eylemin kendiliğinden oluşacağını savunur.¹⁹⁸

Sanatın amacı insanlarla ruhsal iletişimidir mantığından hareketle *“Sanatımızın biricik amacı, insan ruhunun iç yaşayışını yaratmak ve bu yaşayışı sanatsal bir biçim içinde anlatıma kavuşturmadır”*¹⁹⁹ diyen Stanislavski oyuncu seyirci arasındaki iletişimin önemini, eylemlerin anlam mantığını seyircinin anlayabilmesinin oyuncular arası iletişim sayesinde olabileceğini vurgulamıştır.

*“İnsanlar arasındaki ilişki nasıl önemliyse, sahne üzerinde ilişki bundan on kat daha önemlidir. Bu gerçek, oyun kişilerinin karşılıklı ilişkileri üzerine kurulmuş olan tiyatroya özelliğinden doğmaktadır. ...seyirci tiyatroya oyuna katılan kişilerin coşkularını paylaşmak, düşüncelerini anlamak için gider.”*²⁰⁰

Stanislavski iç aksiyonuna önem verdiği yöntemde oyuncuların rolle fazla özdeşleştiğini farkettiğinde bunu aşmak üzere yöntemde bazı değişiklikler yaparak yeniden oluşturmaya başlamıştır. Bu yeni yöntemin konusunu ‘fiziksel eylemler yoluyla analiz yöntemi’ olarak belirleyen Stanislavski, ‘Bir Rol Yaratmak’ adlı

¹⁹⁷ Selda Ergün, “Oyuncu Yetiştirmede Stanislavski ve Grotowski’nin Fiziksel Eylemler Yöntemi”, Süleyman Demirel Üniversitesi, Uluslararası Arda Kanpolat Tiyatro Festivali ve Kongresi Bildirisi, Isparta, 2012, 1s.

¹⁹⁸ Bkz., Aysin Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003, 34-35 ss.,

¹⁹⁹ Konsantin Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, Çev: Suat Taşer, Papirus Yayınları, İstanbul, 2002, 29 s.

²⁰⁰ **y.a.g.e.**, 264 s

kitabında bu yöntemini anlatmıştır. Yaşamının son yıllarında yöneldiği fiziksel eylemler yönteminde oyuncunun bedenine yönelerek, fiziksel eylemin iç aksiyonu da yaratacağı düşüncesini ortaya koymuştur. Bu düşünce ile oyuncunun çalıştığı süreçleri psikolojik ve fiziksel çalışmalarını birleştirerek ‘psikofiziksel eylem’ kavramını kullanmaya başlamıştır.

*“Fiziksel eylemler yöntemi, bütün yaşamım boyunca yaptığım çalışmanın sonucudur”*²⁰¹ diyen Stanislavski, fiziksel ve psikolojik çalışma süreçlerinin birbirlerini harekete geçirdiğini fark ederek yöntemin yeni çıkış noktasını belirlemiştir. Bunun sonucunda oyuncular için amaç; bedensel gerçeklikle ruhsal gerçekliği yakalamak olmuştur. Stanislavski’nin fiziksel eylemler yöntemi üç aşamadan oluşur:

- Yönetmenin belirlediği üstün amaca uygun bölümler ve bu bölümlerin fiziksel eylemlerinin belirlenmesi,
- Fiziksel eylemler üzerine oyuncunun kendi seçtiği sözcüklerle doğaçlamalar yapması,
- Oyuncu ve yönetmenin fiziksel eylemler çizgisini doğaçlamalardan çıkan imgeler ve içsel monologlarla birleştirmesi, alıştırma ve doğaçlamalarla devam etmesi.²⁰²

Rolünde fiziksel ve ruhsal varlığın çizgisini yarattığı zaman oyuncunun içinde oluşan yaratıcılığın²⁰³ da ortaya çıkacağını söyleyen Stanislavski, iç aksiyonun önemli olduğunu ancak yansımanın bedende olacağı düşüncesiyle oyuncunun bedeninin zihnin tüm tepkilerine karşılık verecek kadar hassas, duyarlı olabilmesi için teknik olarak beden ve eğitiminin gerekliliğini savunmuştur.

Stanislavski, oyuncunun bedeninin role hazır olmasını gerekli kılar. Oyuncu seyredildiğinin gerginliğini üstünde taşımamalı, kendini rahat ifade edebilmesi için

²⁰¹ Thomas Richards, **Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, Çev: Hülya Yıldız ve Ayşin Candan, Norgunk Yayıncılık, 2005, 21 s.

²⁰² Bkz. Ergün, 2012, **a.g.e.**, 3 s.

²⁰³ Bkz., Konsantin Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak**, Çev: Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 1999, 267 s.

esnek olması şarttır. Vücudu yaptığı eylemle paralel bir hızda ve uyumda olmalıdır. Oyuncu içsel bir tekniğe ve beden anlatımına sahip olmalıdır.²⁰⁴

Stanislavski'nin geliştirmeye başladığı yöntem öğrencileri tarafından geliştirilerek kullanılmaya devam ettirilmiştir. Yöntemin devam etmesini sağlayanlar arasında; Vaktangov, Meyerhold, Mikael Çekhov, Richard Boleslawsky, Sonia Moore, Stella Adler, Lee Starasberg, Elia Kazan, Eric Morris gibi isimleri saymak mümkündür. Jerzy Grotowski "*Stanislavski'nin en değerli incisinin 'fiziksel eylemler yöntemi'nin ortaya çıktığı son çalışma dönemi olduğuna inanır*"²⁰⁵ ve Stanislavski'nin fiziksel eylemler çalışmasını merkez alıp kendi uygulamasını geliştiren isimlerden biri olur.

Tiyatroya yeni bir bakış açısı kazandıran Stanislavski, sistemi ile farklı çıkış noktaları yaratarak tiyatrodaki yeni yöntemlerin yaratıldığı bir dönemin başlamasına neden olmuştur. Çalışmanın oyuncu bedenini eğitmeli savunusu ile oyuncunun fiziksel gerginliklerden kurtulmasını şart koşan Stanislavski 'fiziksel eylem yöntemi' paralel bir görüş içermektedir.

3.2. Vsevolod Emilyeviç Meyerhold

1874-1940 yılları arasında yaşamış, önemli bir yönetmen ve kuramcı olan Meyerhold, Moskova Filarmoni Derneği Müzik ve Drama Enstitüsünde okurken, Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'na katılmak üzere seçilmiş ve 1902 senesine kadar Moskova sanat Tiyatrosu'nda çalışmıştır. Kendi topluluğunu kurarak yaptığı çalışmaların ardından Moskova Tiyatro stüdyosunu yönetmeye ve burada yaptığı çalışmalarla yeni tiyatro düşüncelerini uygulamaya ve biçimlendirmeye başlamıştır.

Stanislavski'nin doğalcı tiyatro anlayışıyla yetişen ve bu yöntemle birçok sanatçı da yetiştirmiş olan Meyerhold, Stanislavski'ye kadar sadece söz ile ilgilenen tiyatro da, Stanislavski ile sözün yanında iç aksiyon ve beden de önem

²⁰⁴ Bkz., Didem Alpaylı Erdoğan, **XX. Yüzyıl Oyunculuk Yöntemlerinde Beden**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.S.Ü., S.B.E., İstanbul, 2003), 13 s.

²⁰⁵ Richards, **a.g.e.**, 21 s.

kazanmasının ardından, beden kullanımı konusu üzerine giderek tiyatrodaki farklı bir oyunculuk anlayışının doğmasını sağlamıştır. Biyomekanik hareketi çıkış noktası olarak uygulayan bir yöntemdir. Meyerhold, oyuncunun her eylemi için bir duruş biçimi vardır cümlesinden hareketle eyleme hareketin katkısını belirtmiş ve bu konuda şöyle demiştir:

“Sözcükler, hareket taslağı üzerindeki desenlerdir, artık vücudumuzu geri getirme zamanı geldi. Sahnedeki hareketler görünüşte sözcüklere ve aksiyona yardımcı öğelerdir; oysa doğru seçildikleri zaman sözcükleri yönlendirir, aksiyonu berraklaştırır. Doğru hareket ve jestle desteklenmemiş sözcüklerin titreşimi olamaz. Aksiyonun açıklanamayan ama oynanan içsel belirtisi, nedeni bulunmalıdır. Ancak o zaman mantıklı anlaşılır ve gerçek olabilir.”²⁰⁶

Bedenin ve sözcüklerin ritminin eşzamanlı uyumunu kırmaya çalışan Meyerhold, oyuncunun her ikisi için ayrı ayrı çalışması ve sonuçta onları yeniden bir bütüne dönüştürmesinin mümkün olduğunu söyler. Oyuncunun neden böyle bir yöntemle çalışması gerektiği sorusunu da şöyle yanıtlar:

“Aktörü kendi duygusal yapısının rastgele taleplerinden kurtaran bir sahne ritmi. Sahne ritminin özü, gerçek gündelik yaşama antitez olmasıdır... Sahnenin istediği anlatım esnekliğine sahip insan bedeninin en üstün gelişimi nerededir? Dansta. Çünkü dans, insan bedeninin ritm alanında hareketidir. Müzik, düşünce için neyse dansta beden için odur, yani yapay ama içgüdüsellikle yaratılmış biçimdir.”²⁰⁷

Sahne ritmini dans hareketleriyle yakalayarak; seyircinin duyularının uyarılabileceğini, onun düşünmeye ve akıl yürütmeye yönlendirilebileceğini ve tiyatronun bunu yapabileceğini söyler. Meyerhold *“seyircide derin duyuma (kinestezi) dayanan etkili bir refleks kışkırtmak ister. Bu etkiye yol açan sahne süreci, karşıtlıklara dayanan ve izleyici algısının sürekli yer değiştirmesini olanaklı kılan grotesk'tir.”²⁰⁸* Seyirciyi etkin bir hale getirmek için Grotesk'i kullanan Meyerhold seyirciyi ani değişimler gösteren sahne eylemiyle başka boyuta taşımayı hedeflemiştir.

Grotesk, gündelik yaşamı olağanın dışında, içerik ve biçim arasındaki karşıtlıklarla sunar ve seyirciyi anlaşılmanın bulmacasını çözmeye davet eder.

²⁰⁶ Sorell, a.g.e., 145 s.

²⁰⁷ Eugenio Barba ve N. Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı**, Çev: Aysin Candan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, 343 s.

²⁰⁸ y.a.g.e., 344 s.

Seyirciyi harekete geçirerek, dikkat kesilmiş gözlemci haline sokan grotesk, içinde barındırdığı dans öğeleriyle oyuncunun yarattığı bireşimin biçimlenirlikle, sahnese hareketler dizisi ile cisimleşmesine imkan verir.²⁰⁹ Buradan vardığı sonuç yine harekettir. *“Koşullanmış tiyatro anlayışı altında oyuncu ve seyirci yerini buluşturmayı, dil ve devinimleri ritmikleştirerek dansa yaklaştırmayı, izleyiciyi yaratıcı olarak kullanmayı ve halk tiyatrosu geleneklerinden yararlanmayı amaçlayan Meyerhold fiziksel tiyatro kültürü olarak biyomekanik oyunculuk kuramını”*²¹⁰ geliştirmiştir.

Biyomekanik kelime anlamı olarak; biyoloji, fizyoloji ve tıp konularını mekanik kanunlar yöntemiyle irdeleme anlamına gelmektedir. *“Bios, yaşam demektir. Mekanik ise fiziğin, cisimlerin denge ve hareketleriyle ilgilenen koludur. Meyerhold’un Biyomekanik dediği yaşam içindeki beden yaşamıdır.”*²¹¹ Biyomekanikğin temel kuralı harekete tüm bedenin katılmasıdır. Biyomekanik oyunculuk adını verdiği yöntemle oyuncuların özel kişiliklerini silmeye ve oyunculuğu bir dizi kimliksiz fiziksel harekete indirgemeye çalışan Meyerhold’e göre; oyunculukta hareket sözden daha önemlidir. *“Hareket en güçlü teatral anlatım aracıdır. Hareketin rolü diğer teatral öğelerin her birinden daha önemlidir. Diyalog, kostüm, ışık, kulis vs. gibi her şeyden yoksun bırakılıp, yalnızca oyuncu ve oyuncunun hareketinin ustalığıyla yalnız bırakılsa da, tiyatro tiyatro olarak kalır.”*²¹²

Meyerhold’un çıkış noktalarından biri de 1917 Ekim Devrimi’nin etkisiyle *“oyunculuk yöntemi ile sınıai üretim teknikleri arasında bağlantı kurarak, yeni devrimci üretim biçimine sanatta karşılık bulmak amacıyla, devrime cevap verecek bir tiyatro eylemi yaratmak”*²¹³ olmuştur. Temel olarak oyuncuyu iki boyutlu sahne sınırlamalarından kurtarmayı, oyun yeri ile seyirci yerindeki sınırları kaldırıp onları buluşturmayı, seyirciyi aktif kılarak, yaratıcı olmaya yönlendirmeyi hedeflemiştir.

²⁰⁹Bkz., **y.a.g.e.**, 345 s.

²¹⁰ Aziz Çalışlar, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993, 156 s.

²¹¹ Barba ve Savarese, **a.g.e.**, 347 s.

²¹² Vsevolod Meyerhold, “Meyerhold Stüdyosu”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi**, Sayı:2, Çev: Cüneyt Yalaz- Hakan Gürel, 1989, 116 s.

²¹³ Çalışlar, **a.g.e.**, 156 s.

Çalışma sırasındaki bir işçiden gözlemlendiği hareketlerinde şunlar vardır:

1. Gereksiz üretici olmayan hareketlerin olmayışı
2. Ritmik oluşu
3. Bedenin ağırlık noktasını doğru saptanması
4. Denge ²¹⁴

Meyerhold, oyuncunun biyomekaniğin yasaları hakkında bilgili olması koşulunu kabul eder. Hayatın her alanında var olan ritm ve dengenin herkesin bilmesi gerektiğini, el kol hareketlerinin doğru olması ile ortaya çıkan biçim doğru ise duygularda buna bağlı olarak doğru olacaktır görüşünü savunur.

“Meyerhold, el kol hareketlerimizin ve bedenimizin bükülmesinin çok kesin bir biçimi olmasını istiyordu. Eğer biçim doğruysa, tonlamalar ve duygular da doğru olacaktır. Çünkü onları belirleyen fiziksel duruşlardır derdi... Biyomekanik alıştırılmalar gösterimde gösterilme amaçlı değildi. Amaç sahne uzamında nasıl hareket edileceği konusunda bilinçli hareket duyguyu vermektir.”²¹⁵

Meyerhold oyunculara uyguladığı bir dizi alıştırılmalarda; Bir oyuncunun başka bir oyuncunun göğsüne sıçraması, taş atması, ok fırlatması, hançer saplaması, tokat atması, sırtına çıkması, itmesi, kolundan çekmesi gibi hareketler yapıldı. Bütün bu hareketlerde iki boyut vardır:

1. Her hareketin bir karşıtı vardır ve karşıtı ile başlar.
2. Her eylem üç aşamada gerçekleşir.
 - Ayakta duruş
 - Tabanın ön tarafında dururken omurgayı esneten yukarı doğru bir hareket
 - Yere doğru güçlü bir hareketle dizleri bükerken bir yandan kolları geriye atıp, ağırlığı öndeki bacağa verme. ²¹⁶

Meyerhold'un çalışmalar sırasında Biyomekanik üzerine söylediği önemli noktalar şöyle sıralanmaktadır:

- Tüm bedenin dengesini bulmak çok önemlidir.
- Konu olması zorunluluktur. Konu beden oyunculuğunu kolaylaştırır.

²¹⁴ Bkz., Barba ve Savarese, **a.g.e.**, 345-346 ss.

²¹⁵ **y.a.g.e.**, 346 s.

²¹⁶ Bkz., Erdoğan, **a.g.e.**, 20-21ss.

- Her hareket üç andan oluşur. Niyet, denge ve uygulama.
- Uzun içinde yön bulmak önemlidir.
- İki oyuncunun seyircinin fark etmeyeceği bir yolla uyum sağlaması önemlidir.
- Kendine hakimiyet, sükunet, mekan da kaplanan yerin bilinçli kullanımı temel unsurlardır.
- Dengeyi korumak, vücudun ağırlık merkezinin ne olması gerektiğini bilmek önemlidir.
- Eğitimli bir beden ve fiziksel durumu iyi bir beden sistemin dayanak noktasıdır.
- Oyuncunun her eylem için bir duruş biçimi vardır.
- Bedenin gücünü iyi ve bilinçli bir şekilde kullanmak önemlidir.
- Her alıştırmada başlangıç yürüyüşü olmalıdır. Her hareket denetimli olmalıdır.
- Her hareketin başı sonu net bir biçimde vurgulanmalıdır.
- Uyum dikkat dayanıklılık önemli unsurlardır.
- Beden bir makine, oyuncu da bir makinisttir.²¹⁷

Bu maddelerden de anlaşıldığı gibi, Biyomekanik'te bedensel gelişim çok önemlidir. Bedensel gelişim için gerekli olan dikkat, denge, ritm gibi özelliklerin geliştirilmesi şarttır. Eğitimli bir beden biyomekaniğin temel noktasıdır. Meyerhold'a göre oyuncu, malzemesinin yani bedeninin anlatım olanaklarının farkına varabilmeli, yaratıcılık konusunda bilinçli olmalıdır. Oyuncuların bedenlerine ve hareketlerine hakim olması gerektiği üzerinde duran biyomekanik, duyguların seyircilerde uyandırılmasını hedefler. Oyuncu çağrışımlar yaptıracak hareketler bütünüyle seyircinin duyguya girmesini ve bu sayede seyircinin eyleme dahil olmasını sağlar. Hareketlerin tümü düzenli olmalı, oyuncu her şeyi bilinçli bir şekilde yapmalı, istemsiz bir hareket olmamalıdır. Oyuncular mekanik yasasını iyi bilmelidir, çünkü kuvvetin kendini ifade biçimi buna bağlıdır. Ritim duygusu çok önemlidir.

²¹⁷ Bkz., Ali Berktaş, **Tiyatro Devrim ve Meyerhold**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997, 311-336 ss.

Meyerhold, oyunculukta en güçlü anlatım aracının hareket olduğunu vurgularken, oyuncunun doğal yetiye, fiziksel olarak bedeninin bilinçli kullanılması gerekliliği ile yola çıkarak 20. Yüzyılın oyunculuk anlayışını değiştiren isimlerden biri olmuştur.

3.3. Jerzy Grotowski

Jerzy Grotowski, çağdaş tiyatro hareketlerinin öncülerinden biridir. 1933 Polonya doğumlu olan Grotowski, yaptığı kuramsal ve uygulamalı çalışmalarla tiyatrodaki yaratıcı ve yenilikçi yanı ile tanınmıştır. Grotowski, Polonya’da Devlet Tiyatrosu Okulu’nda oyunculuk üzerine aldığı eğitimden sonra Moskova Devlet Tiyatro Enstitüsü’nde bir yıl yönetmenlik eğitimi almış ve Polonya’ya dönüp eğitimini Crakow Tiyatro Okulu’nda tamamlamıştır. Eğitiminin ardından Crakow’da Stary Teatr (Eski Tiyatro)’da yönetmelik yapmaya başlamıştır. Ludwig Flaszen’in çağrısı üzerine Opole’deki On üç Sıralı Tiyatro’da yaptığı çalışmalar yaşamında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu çalışmalara Tiyatro Laboratuvarı adı verilmiştir Daha sonra Oyunculuk Yöntemini Araştırma Enstitüsü adı eklenir. Burada amaç, *“oyunculuk üzerine deneysel çalışmalar yapmak, oyuncular ve seyircilerle birlikte denemeler yaparak tiyatro için yeni bir estetik oluşturarak, tiyatroyu arıtmaktır.”*²¹⁸

1965’de “Yoksul Tiyatroya Doğru” adlı manifestosunu yayınlayan Grotowski’ye göre tiyatro, teknik olanaklardan, gösterişten, tüm detaylardan arınarak yoksullaşmalıdır. Yoksul tiyatrodaki önemli olan tek şey oyuncu seyirci ilişkisi olmalıdır. Bu yüzden seyirci katılımına olanak tanıyacak şekilde düzenlemeler yapılmalıdır. Tiyatro yoksullaşırken, oyuncunun anlatım zenginliği tam kapasite ile kullanılmalıdır. Böylece oyuncu tüm teknik araç gereçlerden vazgeçilebilir. Yoksul tiyatrodaki odak noktası oyuncudur ve oyuncunun temel anlatım araçları ve biçimleri bulunmaya çalışılır. Oyuncu bedeni ile sanatını var etmeye çalışır.²¹⁹

²¹⁸ Ergün, a.g.e., 35 s.

²¹⁹ Bkz., y.a.g.e., 42-43 ss.

Oyuncu-seyirci ilişkilerini hedefleyen Grotowski, dramanın ilk biçimi olan ritüellerden yola çıkarak seyircinin katılımını da sağlamıştır. İlkel insanların ritüellere toplu katılım yoluyla bilinçdışı malzemedan kurtulmalarını, büyü, ruhsal uyarım, sihirli sözcükler, işaretler, vücudu doğal ve biyolojik sınırlarının ötesine geçmeye zorlayan akrobasi gibi ritüel öğelerini benimseyerek, seyirciyle etkin bir işbirliği sağlamaya çalışmıştır.²²⁰

Grotowski, maskesiz, insansal öz değerleri ile var olabilen, açık olan insanı yeniden oluşturmakla ilgilenirken, *“ritüellerin yapısında olan hava, ateş, su ve dünya ile iç içe olma gibi arkaik anlamda bir paylaşımın gerekli olduğunun fark edilmesini, bunlarla yüzleşilmesini ister.”*²²¹ İnsanlar kendilerini koruma amacıyla kullandıkları maskelerle yapay bir ruh ve bedene sahiptirler. Oyuncunun yapması gereken bu maskeleri atıp, kendinden sıyrılmak ve içindekini ortaya çıkarmaktır. Grotowski'ye göre tiyatro, oyuncunun kendini bulduğu içindeki enerjiyi ortaya çıkardığı alandır.

Grotowski, oyuncu odaklı tiyatrosundaki teknik çalışmalara yön vermeden önce o güne kadar kullanılan tüm oyuncu yetiştirme yöntemlerini incelemiştir. Eğitim yıllarından aldığı Stanislavski'nin tiyatro anlayışı ile incelediği tüm tekniklerin ışığında kendi sürecine yönelmiştir. Kendi oyunculuk yönteminin esas koşullarını Yöntem Araştırması adlı yazısında şu cümlelerle anlatmaktadır:

*“ -Kendini açığa çıkarma dediğimiz bir süreci uyarmak bilinçaltına ulaşmayı hedefleyerek, ama bu uyarıcıyı istenen tepkiyi elde edecek tarzda yönlendirerek.
-Bu süreci ekleme, disipline etme ve göstergelere dönüştürme yetisine sahip olmak.
Somut olarak, bunun anlamı bir skor oluşturmaktır.
-Yaratıcı süreçten, bir insanın kendi organizmasının neden olduğu hem ruhsal, hem de fiziksel alanda ürettiği (her iki alan bir bütün oluşturur) direniş ve engelleri elemek.”*²²²

Yoksul tiyatro düşüncesi ile başlayan çalışmalarına Para Tiyatro, Aktif Kültüre Doğru, Kaynaklar Tiyatrosu, Objektif Drama, Ritüel Sanatlar ve Araç olarak Sanat çalışmaları ile devam etmiştir. Grotowski'nin, varış noktası olarak kabul ettiği

²²⁰ Bkz., Eugenio Barba, “Tiyatro Laboratuvarı”, **Mimesis Yoksul Tiyatro**, Sayı 4, Çev: Çiğdem Genç, İstanbul, 1991, 10 s.

²²¹ Ergün, **a.g.e.**, 41 s.

²²² Jerzy Grotowski, “Yöntem Araştırması”, **Mimesis Yoksul Tiyatro**, Sayı: 4, Çev: F. Kurhan, İstanbul, 1992, 66 s.

Araç Olarak Sanat çalışmaları, Stanislavski'nin fiziksel eylemler yönteminin devamı niteliğindedir.²²³

Oyuncuların bedenlerinin sınırlarını fark etmesinde disiplinli çalışmayı ön plana koyar. Grotowski, için önemli olan oyuncunun kendini ortaya koyması, disiplin, bedenın ifade aracı olması gerekliliği ve yaratıcılığın esas alınmasıdır. Fiziksel hareket üzerinde çalışmanın oyuncunun en önemli becerisi olması gerektiğini vurgular ve beden eğitime öncelik verilmesini ister.

Yönteminde beceri kazanma yöntemi yerine oyuncuda var olan koşullanmışlıkların, özellikle adale engellerinin üzerine gidilip, oyuncunun bunlardan arındırılmasına çalışılır. Günlük sıkıntılardan, baskılardan kurtularak her uyarıya açık hale gelen oyuncuyu zihinsel ve bedensel olarak yaratıcı hale getirmek, özgürleştirmek esastır. Bu sayede oyuncu içinde gerçekleşen her şeyi gösterebilir, bedenini tümüyle yaşam birikimiyle kullanabilir hale gelir. Sahnedeki eylemlerini, bu birikiminden gelen bir tavırla yapar.²²⁴

Tiyatro Laboratuvarında yapılan alıştırmaları Eugenio Barba şöyle anlatır:

1. Diksiyon, vokal çalışma, yapay boğumlama, solunum alıştırmaları, solunumla bir tümcenin ritmi arasındaki uyum, dramatik bir etki olarak solunum, karından ve göğüsten tam solunum gibi alıştırmalar.
2. Delsarte'nin ve diğer yöntemlerin izinden plastik devinim. Vücudun farklı bölümlerinin aynı anda ayrı ritimde etkinlik göstermesi, kas kontrolü; devinimle bağlantısız kasların anlık gevşetilmesi.
3. Hem yapay hem doğalcı mim çalışması.²²⁵

Grotowski, oyuncunun bedeninin tümünü, kullanarak ruhunu görünür duruma getirmesini, iç yaşantısını görünür kılmasını ister. Bu anlamda oyuncudan istenen, onun tüm engellerinden kurtulup ruhsal ve bedensel güçlerini birleştirmesidir. Temel ilke, öğretmekten çok oyuncuyu engelleyen şeyleri ortadan kaldırmaktır. Oyuncunun

²²³ Bkz., Ergün, **a.g.e.**, 2012, 5 s.

²²⁴ Bkz., **y.a.g.e.**, 41 s.

²²⁵ Bkz., Eugenio Barba, "Tiyatro Laboratuvarı", **Mimesis Yoksul Tiyatro**, Sayı 4, Çev: Çiğdem Genç, İstanbul, 1991, 16-17 ss.

engellerinden arınmış olarak özgür duruma getirilmesi ile gerçek yaşamı yansıtan anlatım gücü ortaya çıkarılmış olur. Grotowski bu sistemi, “Via Negativa” olarak adlandırır.²²⁶

Grotowski'ye göre yaratıcılık, sınırsız içtenlik anlamına gelir ve yaratıcının elindeki malzeme önünde bir engel oluşturmamalıdır. Oyuncunun malzemesi olan beden direnç göstermeden, tüm ruhsal uyarılara karşılık vermelidir. Düzenli olarak yapılan temrinlerle bedenin direnç noktalarını keşfetme olanağı bulan oyuncu, bu sayede bedenine, kendine duyduğu güvensizlikle baş etmeye, sınırları ve engelleriyle yüzleşip onları aşmaya imkan bulur. Grotowski her oyuncunun bireysel olarak kendini eğitmesi gerektiğini düşünür.²²⁷

Grotowski beden eğitimi ile yaklaşımlarını şöyle özetlemektedir. Bedeni evcilleştirerek boyun eğme durumuna sokmak ilk yaklaşımdır. Bu yaklaşım bedenin klasik bale eğitimi ile ya da spor eğitimi ile ortak özellikler gösterir. Kassal bir oluşum olan bedeni geliştirmek, enerji geçişini sağlayan kanal olarak görmek ve esnek hale getirmek önemlidir. İkinci yaklaşım ise bedene meydan okumaktır. İmkansız olanı en küçük parçalara bölmek bedenin itaat etmesini imkanı kılacak, bedeni enerjilere açık bir kanala dönüştürmektir.²²⁸

Grotowski'nin çalışma yöntemi; oyuncuyu serbest bırakıp, onun özgürleşmesine imkan vermek, hareketleri, doğaçlamaları sessizce izlemek, not almak ve doğaçlama sonunda oyuncuyu kışkırtarak oyuncuya destek olmaktır. Oyuncunun kişisel çalışmasında disiplin düzen ve uyuma önem veren Grotowski için temel kural oyuncunun yaptığı işe bütünüyle kendini vermesi gerekliliğidir. Bunun için özel bir oyuncu bedeni geliştirmek hedeflenir. Yapılan ses ve beden alıştırma ile bedende enerji kaynakları ve yoğunlaşma merkezleri hissedilmeli ve oyuncu kendisi olarak oynamalıdır.

²²⁶ Bkz., Nazım Uğur Özüaydın, **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İ.Ü., SBE, 2006), 82-83 ss.

²²⁷ Bkz., Ergün, **a.g.e.**, 116 s.

²²⁸ Bkz., Richards, **a.g.e.**, 173-174 ss.

3.4. Eugenio Barba

Eugenio Barba, oyuncuyu temel alan çalışma alanlarında, tiyatral bir durumda insanın biyolojik ve kültürel davranışının incelenmesini hedef alan tiyatro antropolojisini geliştirmiştir. Kùltürler arası sahneleme anlayışından yola çıkarak, Doğu Tiyatrosu'ndan Japon Noh, Pekin Operası ve Hint Kathakali oyunculuk yöntemlerini, Batı oyunculuk yöntemleri ile karşılaştırılmış ve ortak ilkeleri saptamaya çalışmıştır. Üçüncü Tiyatro kavramını geliştirmiş, Uluslararası Tiyatro Antropoloji Okulu'nu, ISTA (International School of Theatre Anthropology) kurmuştur. ISTA düzenli olarak gerçekleştirdiği oturumları ile birçok ÷lkeden gelen sanatçılarla tiyatro sorunlarına ışık tutmayı sürdürmektedir. ISTA'nın çalışma alanı, bedeninin gündelik-dışı kullanımının ve bunların aktör ya da dansçının yaratıcı çalışmasında uygulanma ilkelerinin incelenmesidir.²²⁹

Barba'nın oyuncuların fiziksel performanslarını geliştirmeye yönelik çalışmalarında en çok etkilendiği iki kaynaktan biri Grotowski diğeri de Hint gösterim biçimi olan Kathalaki tiyatrosudur. Grotowski'nin etkin oyuncular edilgen seyirciler ayırımını kaldırmak için ilkel tiyatronun kaynaklarına dönmesi Barba'yı etkilemiştir. Grotowski tiyatrosunun seyirciye saldırarak onu gizlendiği burjuva dünyasından çıkarıp, kendinin en gizli parçalarıyla yüzleştirdiğini belirten Barba Grotowski'nin izinden giderek tabuları yıkmamanın tek yolunun ritüellere başvurmak olduğunu söyler.²³⁰ Barba; *“yapabileceğimiz en iyi şeyi, kendi kişisel hakikatimizi analiz etmek ve hakikatle deneyimlerimiz çevremizdeki dünyada olup bitenler, sürekli maruz kaldığımız sayısız izlenimler arasındaki bir karşılamayı sahnelemektir”*²³¹ der.

Tiyatrosunu *“oyuncuyla seyirci arasında geçen şey”*²³² olarak tanımlayan Barba için seyirci ve oyuncu vazgeçilmezdir. Yoksul tiyatro anlayışını devam ettiren Barba seyirciyi değiştirmenin oyuncuyu değiştirmekten geçtiğini savunur. Kendi tiyatro bilgisini oluştururken, tiyatroyu bir başkaldırı olarak kabul eder. Bunu başarmanın seyahat etmekle mümkün olduğunu düşünen Barba, tiyatronun ihtiyacı

²²⁹ Bkz., Ergün, a.g.e., 66 s.

²³⁰ Bkz., Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşına Kitaplar, 2006, 32 s.

²³¹ Eugenio Barba, “Sektör Bir Tiyatro”, **Mimesis**, Sayı.5, Çev: Hülya Bahçeci, 1994, 27 s.

²³² Eugenio Barba, “Tiyatronun Yeni Ahiti” **Mimesis**, Sayı: 4, Çev: H. Gürel -C. Yalaz, 1991, 22 s.

olan yeni kanı doğu tiyatrosunda bulur. Ancak Barba'nın amacı ne doğu ne batı iki tiyatroyu da yapmak değildir. İkisinden yararlanarak yeni bir birleşime ulaşmayı amaçlar.²³³

Barba'nın Kathakali Tiyatrosu üzerine görüşleri Odin Tiyatrosu'nun ilkelerinin belirlenmesinde temel oluşturmuştur. Bu ilkeler:

- "1. Etik anlamda; -titiz eğitim ve katı disiplin,
-oyuncunun sanatı önündeki alçak gönüllülüğü,
-tiyatroyla ilgili her şeye duyulan saygı,
-karşılığında hiçbir ödül beklemeden verme istekliliğini gösterme.*
- 2. Oyunculuk anlamında; -virtüözite-anlatıma değil, coşkusalığa yönelik oynama,
-gündelik yaşama dair özelliklerden sıyrılma"²³⁴*

Barba'nın Odin topluluğu ile çalıştığı yıllarda tiyatro eğitimi veren merkezlerde klasik bale dışında fiziksel alıştırmalar kullanılmamasına rağmen Barba, Grotowski ve Kathakali tekniklerini kullanma yolunu seçmiştir. Amacı oyuncunun beden hakimiyetini geliştirmesi ve bu yolla izleyicisini etkilemesini sağlamaktır. Barba, Grotowski'nin psiko-fiziksel oyuncululuğu temeline dayalı araştırmalarını sürdürerek bunları yeni "tiyatrosal dil" adı altında formüle eder. Hindistan'a yaptığı yolculuk sırasında gözlemlendiği Kathakali Tiyatrosu'nun oyunculuk eğitimini, Batılı oyuncunun eğitiminde kullanmayı önerir.

Barba, Meyerhold'un biyomekanik tekniğinden de etkilenmiştir. Oyuncuların dışsal bir uyarana, gündelik yaşamdan farklı bir şekilde tepki üretmesi için bu tekniği kullanmıştır. Barba, bazı oyunculuk ilkeleri açısından Stanislavski ile de benzerlikler gösterir. Anlatım yerine coşkusalığa yönelik oynama ve gündelik yaşama has özelliklerden sıyrılmadır. Oyuncuların coşkuları çeşitli temrinlerle harekete geçirme ya da yeniden keşfedilmeleri sağlanarak, bireysel bir alt metin oluşturulmaya çalışılır.²³⁵

Barba, oyuncunun rolüyle özdeşleşmesini, rolü yoluyla bir ilişkiyi göstermesini ister. Oyuncululuğun temel anlatım araçlarını araştıran Barba, çalışmalarında oyuncunun ifade araçlarıyla anlatımını şekillendirmesi üzerine

²³³Bkz., Ünlü, **a.g.e.**, 32 s.

²³⁴Hakan Gürel, "Eugenio Barba ve Odin Teatre", **Mimesis**, Sayı: 6, 1997, 314-315 ss.

²³⁵Bkz., Ergün, **a.g.e.**, 70 s.

durmuş, Grotowski gibi bir metne ya da yazara bağımlı kalmak yerine, hem oyunda, hem de oyuncuda anlatım biçimleri üzerinde çalışmıştır. Barba oyuncusu da Grotowski oyuncusu gibi yalnızca kendi ifade araçları ile seyirci karşısına çıkar. Makyajdan, kostümden ışıktan beklentisi yoktur.²³⁶

Barba, oyuncunun doğasını, ifade biçimlerini bulmaya çalışırken, oyuncunun malzemesi üzerine yoğunlaşır. Bu yeni oyuncunun, seyircisi ile kuracağı iletişimin de farklı olacağına dikkat çeker. Batılı oyuncunun role sınırlı yaklaşımını sorgular ve role içsel yaklaşım yerine dışsal yaklaşımı önerir.

“... Batı geleneğinde, oyuncunun çalışması, kişiliğinin ve oynadığı karakterin psikolojisi, davranışı ve geçmişiyle ilgilenen bir kurgular “büyülü-eğerler” çerçevesinde yönlendirilmiştir. Oyuncunun yaşamının ifade-öncesi ilkeleri, salt vücudun fizyolojisi ve mekanikliğiyle ilgili soğuk kavramlar değildir. Bu ilkeler de bir kurgular ağında –ama vücudu hareket ettiren fiziksel güçlerle ilgilenen kurgular, büyü-eğerler’le- temellendirilmişlerdir. Bu durumda, oyuncunun peşinde olduğu kurgusal bir vücuttur, kurgusal bir kişilik değil.”²³⁷

Batılı oyuncu geleneğini sorgulamak, onu doğu ve batı geleneklerini araştırmaya ve karşılaştırmaya yöneltmiştir. “*Barba’nın oyuncu odaklı çalışmalarında oyun oluşturulurken, farklı kültürlerden alınan dans, müzik, şarkı ve oyunculuk gelenekleri Odin oyuncularının bireysel deneyimleri ve çağrışımlarıyla yeni bir şeye dönüştürülür.*”²³⁸

Barba, insanın gündelik yaşamdaki beden kullanımı ile oyundaki beden kullanımının farklılığına dikkat çeker. Gündelik yaşamda bilinçli teknikler kullanılmaz. İçinde bulunulan toplumun kültürel özellikleri, bu toplumda kişinin üstlendiği sosyal rol ve meslek kullanılan beden tekniğini bedenün özgül kullanımını belirler. Gündelik yaşamda bir şey yapılırken en az enerji ile en çok sonuç elde edilmeye çalışılır. Bilinçli beden tekniğinin kullanıldığı tiyatrodaki ise üretilmiş enerjinin en üst kapasitede kullanımı yoluyla oyuncunun sahnede canlı hale getirilmesi hedeflenir. Beden tam olarak biçime sokulur, dönüştürülür, iletişim bilgilendirme yoluyla sağlanır. Vücudun gündelik-dışı teknikleri hepimize tanıdık gelen bir gerçekliği temel alır gibi görünen ama hemen tanınmayacak bir mantığı

²³⁶ Bkz., **y.a.g.e.**, 71 s.

²³⁷ Eugenio Barba, “Tiyatro Antropolojisi”, **Mimesis**, Sayı: 5, Çev: Hülya Bahçeci, 1994, 66 s.

²³⁸ Ergün, **a.g.e.**, 75 s.

izleyen fiziksel süreçleri kapsar.²³⁹ Barba oyuncunun, gündelik dışı teknikleri bulmak için fizyoloji üzerinde çalışmayı, fiziksel eylemlerle tepki verdiği bir dışsal uyarıcı ağı yarattığını söyler.²⁴⁰

Tiyatro Antropolojisi batılı bir oyuncunun, sanatının temellerini nasıl inşa edeceğini bulmak için neye başvurabileceğini araştırır. Davranış kurallarını inceleyerek gösteri durumundaki insanın sosyo-kültürel ve fizyolojik davranışlarını inceler. Barba, öncelikle oyuncuların farklı yerde, farklı zamanda ve farklı geleneklere sahip oldukları halde ortak olarak kabullendikleri ilkeleri aramaya yönelir. Bu ilkelerin belirlenmesinin oyuncular için bir birikim olacağını ve bu birikimi temel alan oyuncunun oyunculğunu geliştireceğini söyler.²⁴¹

Tiyatro antropolojisi farklı oyunculuk biçimlerindeki ilkelerden hareketle oyuncunun bedeni ve bilincini yöneten ve seyircinin ilgisini çekmeyi sağlayan ilkeleri saptamak ister. Oyuncun ağırlık merkezi, beden dengesi, hareketteki karşıtlıklar, enerji kullanımı üzerine çalışmalar yapar. Oyuncunun teknik çalışması konusunda üç ilke saptamıştır. Grotowski, Barbanın bu üç yarasını Pragmatik Yasalar başlıklı yazısında şöyle tanımlamıştır:

Barba'nın ilk yarası bedenin dengesi ile ilgilidir. Bu denge gündelik yaşamdakinden farklı ve ulaşılması zor bir dengedir. Başka bir denge düzeyine erişmek için gündelik dengeden vazgeçip kişisel gözlemlerle yeni bir denge kurmak, Barba tarafından lüks dengesi diye adlandırılmıştır. *“Oyuncuların ve dansçıların tüm tiyatro biçimlerinin temel ilkelerinde açığa çıkardıkları şey bu dengelerin dansıdır.”*²⁴²

İkinci yasa ise hareketlerin yönüne karşı durma yarasıdır. Bedenin farklı bölümlerini farklı yönlerde hareket ettirmektir. Bunun kaslar üzerinde özellikle kasılma ve gevşemelerde önemli bir etkisi vardır. Barba bu yasadaki bahsederken gevşeme kadar kasılmaların da oyuncu için önemli olduğunu altını çizmektedir.

²³⁹ Bkz., **y.a.g.e.**, 80 s.

²⁴⁰ Bkz., Eugenio Barba, “Tiyatro Antropolojisi”, **Mimesis**, Sayı:5, Çev: Hülya Bahçeci, 1994, 66 s.

²⁴¹ Bkz., Ergün, **a.g.e.**, 80-81 ss.

²⁴² Eugenio Barba, “Tiyatro Antropolojisi”, **Mimesis**, Sayı:5, Çev: Hülya Bahçeci, 1994, 51 s.

Kasılma ve gevşeme arasındaki iletişim gündelik yaşamda olmasına karşın yeni denge oluşturmada daha da güçlenir. Kasılma ve gevşeme karşıtlıkların, karşıt yöndeki itkilerin etkileşmesi sonucu ortaya çıkar. Fizyolojik olarak gerçekleşmesi eğitim ve bilinçli bir çaba gerektirmektedir.

Üçüncü yasa, oyuncunun eylem sürecinin uzaydaki enerji ya da zamandaki enerji açılarının uygulanabilir ve gözlenebilir olmasıdır. Hareket ettirerek uzamda üretilen kinetik enerjiye çevirmek ya da bastırarak, derinin altına gizleyerek uzamda gerekli olan potansiyel enerjiye dönüştürmekle ilgilidir.²⁴³

Bu ilkeler oyuncunun beden hakimiyeti ile ifade öncesinde güçlenmesini sağlar. Barba için yönetmen tiyatrodaki ilk seyircidir, asla belirleyici değildir. Yönetmenin görevi, oyuncunun aksiyonları aracılığıyla seyircinin ilgisini çekmeye çalışmaktır. Yönetmenin tekniği yabancılaşma ve özdeşleşmedir. Oyuncu ile çalışırken hem kendisine hem de seyirciye yabancılaşmalı, aynı zamanda seyirci de izlerken kendi deneyimleri ile özdeşleşmelidir.

Barba, kurduğu laboratuvar ve okul aracılığıyla yeni bir tiyatro yöntemini tanımıştır. Tiyatro Antropolojisi; antropolojiden yararlanarak *“bir gösteri durumu içindeki insanın sosyo-kültürel ve fizyolojik davranışlarını inceler.”*²⁴⁴ Oyuncunun farklı yer ve zamanlardaki deneyimlerini karşılaştırarak yinelenen ilkeleri arar. Tiyatro Antropolojisi *“insanın örgütlenmiş bir gösterim durumunda fiziksel ve zihinsel varlığını kullanırken, gündelik yaşamdakinden başka olan ilkelere göre davranışının incelenmesidir.”*²⁴⁵

Barba ve Grotowski'nin ilgilendiği hareketin kültür öğeleri ve bunlar sayesinde edinilen beden teknikleri çalışmanın son bölümünde oluşturulacak olan yöntem önerisinin de çıkış noktasıdır.

²⁴³ Bkz., Barba ve Savarese, **a.g.e.**, 361-362 ss.

²⁴⁴ Eugenio Barba, “Tiyatro Antropolojisi”, **Mimesis**, Sayı: 5, Çev: Hülya Bahçeci, 1994, 75 s.

²⁴⁵ Barba ve Savarese, **a.g.e.**, 8 s.

3.5. Tadashi Suzuki

1960'larda oyuncunun performansı çerçevesinde şekillenen oyunculuk yöntemlerinden biri de Suzuki yöntemidir. Suzuki geleneksel Japon Tiyatrosu'nun, Batılı formlarla olan ilişkisini geliştirmiş bir yönetmendir. Batı dünyasının yaşadığı değişim, dönüşüm ve çalkantılar Batılılaşma yolundaki Japonya'da, savaş sonrası toplumun yapılanma sancuları, hızla artan gelir düzeyine karşın dağılımdaki adaletsizlik, Amerika'nın kısıtlamaları ve buna tepkiyle milliyetçi akımın büyümesi gibi hareketlerle hissedilmeye başlamıştır. Batılılaşmanın getirdiği öz biçim karmaşası, dışarıda Batılı, içeride geleneksel yaşam tarzının devam etmesi sebebiyle Japonya'da da kendini göstermiş, bu süreçte Japon tiyatrosunda da Avrupa'da olduğu gibi oyuncuyu merkeze alan çalışmalar, sahne dışındaki mekanların kullanımı, seyirci oyuncu ilişkisi açısından farklı yaklaşımlar denenmeye başlamıştır.²⁴⁶

Geleneksel değerlerin korunması gerekliliği ile Batılılaşma ve modernleşmeye yönelik çatışmaların yaşandığı bir dönemde yetişen Suzuki, o dönemdeki diğer Japon sanatçılar gibi ulusal kimlik sorunlarıyla Japon olmanın ne anlama geldiğine yönelik sorularla uğraşmıştır. Tiyatronun doğasında yatan araştırmacı ruhtan yararlanan Suzuki, uluslararasılaştırma bilinciyle, hem kendi geçmiş kimliğini sorgular hem de batılı formlarla bunları sentezlemeyi hedefler. *“Eskinin yeniden değerlendirilmesi ve yeni esinlerin eritildiği pota Suzuki gibi sanatçıları var olan değerleri yeniden yorumlamaya ve yeniden bağlandırmaya teşvik eder.”*²⁴⁷

1958 yılında Tokyo'da Waseda Üniversitesi öğrenci kulübünde Özgür Waseda Sahnesi'nde (Waseda Jiyu Butai) tiyatro kariyerine başlayan Suzuki, İbsen ve Stanislavski'nin Avrupa tiyatrosunu model alarak, Japonya'nın Ortodoks modern tiyatrosu olan ana akım Shingeki'nin gerçek tarzını takip ederek yetişmiştir. Amatör oyuncularla Özgür Sahne isimli tiyatro topluluğunu kurunca Shingeki'ye (psikolojik ve sosyolojik gerçekçiliğe) meydan okumaya başlayan Suzuki, sahne anlatımına yeni bir biçim kazandırmak amacıyla noh ve kabuki gibi geleneksel Japon tiyatrosunun

²⁴⁶ Bkz., Özlem Hemiş Öztürk, “Gelenekten Geleceğe, Kültür-İçî'nden Kültürlerarasılığa: Tadashi Suzuki Tiyatrosu” **Mimesis**, Sayı: 15, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2009, 7-8 ss.

²⁴⁷ Öztürk, **a.g.e.**, 9 s.

fikirlerini incelemeye başlamıştır. Bu incelemelerinin sonucunda kendi kültürünü Batı ile sentezleyerek, bugün *Suzuki Metodu* olarak anılan kendi oyunculuk yöntemini geliştirmiştir. Suzuki'nin fikir yöntemleri kısa sürede Batı'nın dikkatini çekmiş ve Amerika'da birçok enstitüde kuram ve yöntemlerini öğretmiş, Avrupa oyunlarını Japon tiyatro biçimiyle Batılı içeriği ile sentezleyerek yeniden sahnelemiş ve çok büyük beğeni toplamıştır.²⁴⁸

Suzuki, oyuncuların metnin içinde kaybolmasını doğru olmadığı görüşüyle tiyatral etkinliğin oyuncuda olması gerekliliğini, oyuncuların kişisel tarihleri ve özgeçmişleriyle kendi sahne dillerini oluşturduğunu savunmuştur. Oyuncunun seyirciyle ilişkisinin yazardan daha çok olduğunu hatırlatan Suzuki, noh ve kabuki geleneklerinden bazı kavramları çağdaş tiyatroya yeniden kazandırmayı bu sayede geleneksel ve çağdaş tiyatro arasındaki boşluğu doldurmayı düşünmüştür.²⁴⁹ Suzuki *“tiyatroya diğer kültürel alanlar üzerinde de bir etki gücü sağlayıp tiyatro için tiyatro'nun ötesine geçen toplumsal bir nüfuz verecek yeni bir çağdaş biçim kurmayı amaçlamıştır.”*²⁵⁰

Suzuki metodu eğitimiyle geleneksel tiyatrodan miras alınan beden dili fiziksel bir araç kullanılır. Karakterlere uygun hareketler ve jestler geleneksel tiyatronun biçim ve modelini kopyalamadan sadece noh ve kabuki deki beden dilini, hareketlerini kullanır. Oyuncu bazen dans eder bazen hareketsiz uzun süre oturur, her ikisi de oyuncu için hem zihinsel hem fiziksel konsantrasyonu gerektirir. Bunları kullanarak Suzuki oyunculara geleneksel icracılar gibi inanılmaz fiziksel bir güçle oynayabilmeyi öğretir.²⁵¹ Suzuki'nin oyunlarında kullandığı dans müzik ve ritm hem sahnenin ruh halini hem de oyunculuğu destekler niteliktedir. Dans, geleneksel tiyatronun bedensel ifade aracıdır ve *“noh bir dans-tiyatrosudur. ...yatay hareketler içeren muntazam ve sakin bir dans türüdür. Kabuki'nin bir dizi teatral sahnenin pandomim danslar veya çoğunlukla zıplamalı hareketler içeren canlı danslarla icra edildiği dans oyunlarından oluşan geniş bir repertuarı vardır.”*²⁵²

²⁴⁸ Bkz., Yukihiro Goto, “Suzuki Tadashi'nin Teatral Füzyonu”, *Mimesis*, Sayı: 15, Çev: Çağıl İvak, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2009, 33-34 ss.

²⁴⁹ Bkz., *y.a.g.e.*, 34 s.

²⁵⁰ *y.a.g.e.*, 38 s.

²⁵¹ Bkz., *y.a.g.e.*, 44-47 ss.

²⁵² *y.a.g.e.*, 48-49 ss.

Suzuki'nin oyuncu odaklı noh'dan esinlenme sürecinde dört önemli etken şöyle sıralanabilir:

1. Modern öncesi bir dönemi işaret etmekte, insani enerji dışında hiçbir unsura yer vermemesi,
2. Anlatımın gündelik dışı ve gerçek dışı olması,
3. Fiziksel bedenin bir aradalığını gösteren törensel bir yapısının ve kendine özel bir mekanın olması.
4. Tinsel ve dinsel bir aradalığın doruk noktasını vurgulaması.²⁵³

Suzuki Japon tiyatrosunun önemli bir sorununu dil, beden ve jest üçgeninde hassas, dengeli ve özgün bir teknik geliştirerek ele almış, Japonca'nın özellikleri nedeni ile hareketlerle sözcüklerin eşleşmesindeki problemin ancak kendi diline uygun jestleri bularak çözümenin mümkün olduğunu dile getirmiştir. The Way of Acting adlı kitabında yer verdiği ayakların grameri adlı yazısında Japon oyuncuların sorunlarını saptamada birçok hipotezden yola çıkarak oluşturduğu yöntemi sentez bir yöntem olup, ayakları anahtar olarak almaktadır.²⁵⁴ Oyuncuların gerekli becerileri kazanması özel bir fiziksel eğitim geliştiren Suzuki, kendi metodunu şöyle anlatmıştır:

“Tabii ki, insan vücudunun yapısının ve onu destekleyen güçlerin dengesinin pelvis bölgesinde toplandığı fikrinin vurgulanması sadece benim yöntemime özgü bir düşünce değil; hemen hemen tüm sahne sanatları bu düşünceyi kullanır. Benim eğitimime özel olduğumu düşündüğüm ayakları yere vururken tüm aktörlerin bunun farkına varıyor olmasıdır. Günlük hayatımızda ayaklarımızın önemini göz ardı etme eğilimi gösteririz. İnsan vücudunun ayakları aracılığıyla yere temas ettiğinin, yerin ve insan vücudunun ayrılmaz olduğunun, çünkü birinin diğerinin bir parçası olduğunun, yani ölünce toprağa geri döneceğimizin farkında olmamız gerekir. Bu ilişkinin genellikle farkında olmayan bedenin, ayaklarla yeri döverek güçlü bir his oluşturma yoluyla bu gerçeğin farkına varmasını sağlamamız gerekir.”²⁵⁵

Özlem Hemiş Öztürk Suzuki eğitiminin ilk çalışmasını Mimesis dergisindeki yazısında şöyle özetlemiştir:

“Belli bir süre ritmik bir müzik eşliğinde ayaklar yere vurarak başlanır. Bunun amacı kalça (pelvic) bölgesinin gevşemesi ve şiddetli bir biçimde yere basarak

²⁵³ Bkz., Öztürk, **a.g.e.**, 22 s.

²⁵⁴ Bkz., **y.a.g.e.**, 24 s.

²⁵⁵ Erika Fisher-Lichte, “Postmodern Tiyatroda Kültürlerarası Yönler” **Mimesis**, Sayı: 15, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2009, 105-106 ss.

hareket edilebilmesidir. Müzik bittiğinde sessiz birer ölü gibi yere yatılır ve kısa bir aradan sonra yumuşak bir müzik yumuşak bir müzik eşliğinde her oyuncu kendi tarzında doğrulur. Bu egzersiz hareket ve hareketsizlik üstüne kuruludur. Nefesle desteklenir ve beden gücüne konsantrasyon olunur. Söz konusu çalışmada ayakları ritmik biçimde yere vururken bedenün üst kısmını hareketsiz kalması ve nefeste de belli bir ritimle kontrollü olunması önem taşır. Aksi takdirde üst beden titrer. Bedenin titrememesi için bacaklardan gelen enerji kalça bölgesinde kontrol edilmeli ve tutulmalıdır. Böylece bedenün altı ve üstü arasındaki hareket kontrol altına alınır. Suzuki'nin bu konudaki katkısı ayakları yere vururken yerin karşılık verdiğini fark ettiren özel bir bilincin gelişmesine gösterdiği titizliktir. ...Ayaklarla ilgili bölümü açıklamak için bir tür antropolojik çalışma yaparak geleneksel tapımlardan klasik baleye kadar pek çok alanlardan, bedenün yer ile temasının çeşitli biçimlerini örnekleyerek çalışmasının evrensel yönünü vurgular.”²⁵⁶

Suzuki bedenün bilincine varmak, bedenün duyarlılığını keşfetmek bilinciyle ilgilenmiş, bunu başarmanın yolu olarak da geleneksel sanatların özündeki gücü ve enerjiyi keşfetmek de görmüştür. Ritüellerin içeriğün de var olan, hareketler aracılığı ile enerjiyi ortaya çıkarmak oyuncunun da sahnede bu anlayış ile bedensel anlatımını güçlendirebileceğini savunmuştur. Bedenün aldığı biçimlerin sözlerle birleşerek anlatımı desteklediğini, her türlü ses ve beden bilincini geliştirmek için oyuncunun eğitiminin gerektiğini belirtmiş, bu yönde çalışmalarla yöntemini kurgulamıştır. “Suzuki'ye göre oyuncu seyirciye fizyolojisinin ritmi, sözcükleri, nefesi, devinimleri yoluyla ve sempatiyle dokunur; seyircinin yanıtını bedeni yoluyla hisseder.”²⁵⁷ Anlatım, sadece sözcükler değil aynı zamanda bedenün aldığı biçimlerdir ve hareketlerle sözcükler arasındaki bağı kurmak oyuncunun yapması gereken işlerdendir. Suzuki eğitiminin amacı “tamamen sessiz ve hareketsizken bile tüm bedenün konuşmayı öğrenmesini sağlamaktır.”²⁵⁸ Yöntemde öğrenme bedenle oluşur ve oyuncunun bedeni uzamın bir parçası haline gelir ve mekan ve beden uyumu bilinçaltından gelen dürtüyle gerçekleşir. Beden merkezinin kontrolü, denge, nefes kontrolü, konuşma ve ses gibi ilkelerle bedenün farkındalığı ve içsel yoğunlaşma tamamlanır.²⁵⁹

Oyunculuk yönteminde kendi kültürünü ve yaşanan değişimi odak alan Suzuki dilin yanında bedenün de anlatım aracı olarak en üst seviyede kullanılmasını bu sayede kültürler arası tiyatroyu yaratmayı hedeflemiştir.

²⁵⁶ Öztürk, a.g.e., 24 s.

²⁵⁷ y.a.g.e., 27 s.

²⁵⁸ y.a.g.e., 26 s.

²⁵⁹ Bkz., y.a.g.e., 26-27 ss.

3.6. Eric Morris

Amerikan performans tarihinin en önde gelen hareket öğretmenlerinden biri olarak tanımlanan Eric Morris 'in hareket yönteminin, oyuncun her rolü kendi bireysel kişilik ve yeteneğine göre geliştirmesine imkan sağladığı söylenmektedir. Eric Morris'e göre gerilimi, korkuları, engellemeleri ve diğer engelleri ortadan kaldırmadan hareket sürecini öğrenmek veya çalıştırmak için bir oyuncu için neredeyse imkansızdır, bu düşünceden hareketle oyuncunun bedeni ile ilgili bu engelleri keşfetmesini ve ortadan kaldırmasını hedefler. Oyuncunun enstrümanı olan bedenini boşaltarak, onunla başa çıkmayı ve bunu doğrudan profesyonel deneyime dönüştürmesine imkan verir.

Yıllar süren birikimin ardından *olma* adını verdiği bir yöntem geliştiren Eric Morris, yöntemi temelde iki bölümden oluşur. İlk bölüm oyuncuların kendi üzerindeki baskıları ve engelleri belirleyip bunlardan kurtulmaya çalıştıkları çalışmalar Enstrümantal Hazırlık, ikincisi ise Morris'in İşçilik dediği, gerçeklikleri yaratma çalışmalarıdır. Oyuncunun karakterin gereklerini yerine getirmek, gösteriyi oluşturmak, metnin zorunluluklarını belirlemek ve yazarın niyetini gerçekleştirebilmek üzere seçimler yapma sürecidir. Yaşamdan anlar oluşturan oyunculuk metodu olarak adlandırılan Morris'in yönteminin odak noktası rol yapmaya karşı, *olma* durumudur:

*"Olma, kişinin, içindeyken içsel ve dışsal uyarılardan etkilendiği ve organik bir anbean temelinde duygularını ifade ederek tepki verdiği bir başından geçirme ve davranma durumudur. Olma, kişinin yaratıcı bir sanatçı olarak kişiliğinin çok daha fazla yüzünü kullanabilir hale getirdiği bir yaşam durumudur."*²⁶⁰

Morris'e göre oyunculuk, sahne üzerinde hakiki gerçekliklerin yaratılması sanatıdır. Gerçek nedir? Bunu kendimde nasıl gerçek kılabilirim sorularından hareketle oyuncu kendini hem sahnede hem sahne dışında keşfeder. Morris, Stanislavski metodundan türemiş tekniklerle, gerçekliklerin sahnede yaratılmasında duyu belleği, görev seçimleri gibi teknikleri kullanırken bazı oyuncuların bu

²⁶⁰ Eric Morris, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev: İpek Bilgin, Dost Kitabevi, Ankara, 2002, 19 s.

tekniklerle sonuç alamadığını fark ettiğinde Metot'dan kuşku duymaya başlar. Morris aynı teknik herkesin işine nasıl yarayabilir, kim başkasının bir aynasıdır gibi sorulara cevap aramaya, herkes farklı geçmişe sahip, kişisel farklılıklar oyunculukta ne kadar etken, kişisel etmenlerden neden kaçırız gibi sorularla, *kendi* olmanın ne olduğunun aramasıyla başlayan, kendi olmanın sahne üzerindeki kullanımına uzanan bir oyunculuk yaklaşımı geliştirmeye başlar. Stanislavski'nin kendisinin bile yaklaşımının tamamlanmamış olduğunu ve geliştirilmesi gerektiğini kabul ettiğini, metotta eksik olan bağın kuram ile uygulama arasındaki boşluk olduğunu söyler. Teknikle kişisel gerçek arasındaki boşluğu fark ettiğini söyleyen Morris, Stanislavski sisteminin eksikliğini Enstrümantal hazırlığın gerekliliğinin farkında olunmamasına bağlar. Oyuncularda var olan baskılama ve korkuları ortadan kaldırmak için özel olarak tasarlanmış alıştırma geliştirmeye başlar. Oyuncuların her şey hakkında kendi kişisel bakış açılarını bulmalarını ve bunu ifade etmelerini sağlayan alıştırma ile, oyuncuları önceki çalışmalarından farklı olarak kendileri nasıl gerçekse, sahnede de gerçek insanlar olmaya başladıklarını görür.²⁶¹

Buradan hareketle yöntem iki aşamalı olarak tasarlanmıştır: Hazırlık oyunculuğun en geniş bölümüdür, işçilikle işleyebilme becerisi tamamıyla hazır olmaya bağlıdır. Yöntemde bir gerçeklik yaratma sürecinde oyuncu, önce Enstrümantal alanda bir olma durumuna ulaşması ve hazır olduğunda metnin gerektirdiğini yapmak üzere enstrümantal hazırlıktan İşçilik hazırlığına geçmesi öngörülür. *“İşçiliğin özü, üç ana kategorisi; Zorunluluklar, Seçimler ve Seçim Yaklaşımlarıdır. İşçiliğe hazırlanmak için yapılan hazırlıklar ise enstrümantal ve işçilik hazırlıkları olmak üzere iki bölümde ele alınabilir.”*²⁶²

Yöntemin uygulama sürecinin ilk aşaması oyuncunun Enstrümantal Hazırlığa hazır hale gelmek için gerilimlerini keşfetmesi ve bu gerilimlerden kurtulması ile başlar. Oynamak için rahat olmak gerekir düşüncesi ile rahatlayabilmek için birkaç kategoride toplanan alıştırma yapılır. Rol Yapmayın Lütfen adlı kitabında yönteminin Enstrümantal hazırlanma alıştırma alıştırma detaylı bir şekilde aktarmış olan

²⁶¹ Bkz., Eric Morris ve Joan Hotckis, **Rol Yapmayın Lütfen**, Çev: İpek Bilgin, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, 17-19 ss.

²⁶² Morris, **a.g.e.**, 126 s.

Morris, Fütursuz Oyunculuk adlı kitabında ise İşçilik sürecindeki hazırlık alıştırmalarına yer vermiştir.

Oyuncunun her iki hazırlık aşamasını seçmesindeki farkı Morris şöyle özetlemiştir:

“Herhangi bir hazırlığı, Enstrümantal Hazırlık veya İşçilik Hazırlığı olarak kullanmanın temel farkı, seçtiğiniz hazırlığın enstrümantal tarafına ağırlık verdiğiniz zaman, ifade etmenin önünü kesen duygusal blokaj ve engelleri ortadan kaldırıyor olmanızdır. İşçilik Hazırlığı olarak kullandığımız zaman ise vurgu duygusal halin etkilenmesi ve değiştirilmesi üzerinedir.”²⁶³

Enstrümantal Hazırlanma aşaması üç ana kategori de toplamıştır:

1. Enstrümantal Hazırlık: Oyuncunun enstrümanı kendisidir. Bu kategorideki alıştırmalar oyuncunun yaşamı ve oyunculuk sorunları ile ilgilidir. Sorunların ortadan kaldırılmasına yönelik çalışmalar yapılır. Bu çalışmalar kendi içerisinde Farkındalık İçin Hazırlıklar, Benlik Hazırlıkları, Savunmasızlık Hazırlıkları, İmgelem Hazırlıkları olmak üzere dört grupta toplanmıştır.

2. İnsanlar, Nesnelere ve Yerlerle İlişki Kurmak İçin Hazırlıklar: Bu bölümdeki çalışmalar artık hazır olmaya hazırlık alıştırmaları değil, bir sahnede oynamaya hazırlanmaktır. Diğer oyuncu ile ilişki kurmak bu hazırlığın önemli bir bölümüdür. Diğer önemli bir bölümde oyuncunun yer ve nesnelere kurduğu ilişkidir çünkü ne yaptığımız ve nasıl yaptığımız, her zaman nerede yaptığınıza bağlıdır.

3. Rol için Hazırlıklar: Bir sahne için hazırlık, sahnenin durumunu ve zorluklarını anlamak anlamına gelir. Oyuncu için sahnenin gerekleri için seçimleri bulma ve kullanma hazırlığıdır. Oyuncunun günlük çevre koşullarını göz önünde bulundurması gerekir. *“Metnin gerekleri sabittir*

²⁶³ y.a.g.e., 73 s.

ancak olma durumu daima değişkendir.”²⁶⁴Çevre koşulları olma durumu üzerinde etkindir.²⁶⁵

İşçilik sürecindeki alıştırmalar ise yedi ana kategori de toplanmıştır:

- 1. Standart Gevşeme Kümesi:** Gevşemiş olma hali, oyuncunun yaratıcı olabileceği tek hal olduğundan bu enstrümantal alana ait olan başla komutudur. Fiziksel Gevşeticiler, Ağılık ve Yerçekimi Gevşemesi, Ger ve Gevşet, Derin Soluma, Gerin ve Esne, Duyarlılaştırma, Kişisel Envanter bölümlerinden oluşur.
- 2. İlgilenme Hazırlıkları:** İlgilenme disiplini ve alıştırmalarının yapıldığı, geniş bir bölümdür. Oyuncunun tiyatrodaki gerçekliği uyarma konusunda önemli olan ilişki türüne ulaşabilmesi için bu ilgi grubu alıştırmaları yapması gerekir. Bu alıştırmalar şöyledir: İlgi Eşığı, Kullanılabilir Uyarıcı Taraması, Merak Ediyorum, Algılıyorum ve Gözlemliyorum, Duyusal Keşif, Bir Cümleyi Tersten Söyleme, Kişiler ve Nesnelere Hakkında Öyküler Kurmak
- 3. Duyusal Hazırlıklar:** Oyuncu seyirci ile iletişimini duyguları yoluyla kurar. Dolayısıyla duygusal olarak bir blokajı ortadan kaldırmak için bir takım alıştırmaların yapıldığı bölümdür. Anlamlı Şeylerden Söz Etmek, Tabut Monologları, Paylaşma ve Çifte Teşhir, Duygusal Olarak Anlamlı Hayali Monologlar, Duygusal Olarak Etkileyici Nesnelere Duyu Belleği, Müzik ve Diğer Anlamlı Sesler, Tutku Antrenmanı gibi Duygusal Hazırlıklar, oyuncunun duygusal durumunu etkilemek, duygusal ulaşılabilirliğini arttırmak, enstrümanını teslimiyet adına baştan çıkarmak ve metnin istediği duygusal gerçekliğe yöneltmek için kullanılır.

²⁶⁴ Morris ve Hotckis, **a.g.e.**, 171 s.

²⁶⁵ Bkz., **y.a.g.e.**, 130-173ss.

- 4. Benlik (Ego) Hazırlıkları:** Benlik hazırlıkları oyuncuda yaratıcı sürecin sonuçlarıyla doğrudan ilintili bir bölümdür. Metindeki karakter ile oyuncunun karakterinin ne ölçüde örtüştüğünü, paralelliklerini ya da farklılıklarını belirleyip ortaya çıkan duruma göre hazırlık yapılan bölümdür. Karakterin benlik durumunu iyi çözümlenmek önemlidir. Süpermen, Şükranlarınızı Sayma, Kendine Duyusal Olarak Yükleme Yapma, Oscar Ödülü Alma, Fanteziler ve Kendini Büyütmeler, Gelişim Raporu, Sihirli Cep Araştırması, İki Kişilik Onaylamalar bu bölümde yapılan alıştırmalardır.
- 5. Geniş Arındırıcılar:** Bu bölümde daha çok gerginliklerden kurtulmak için Yani Enstrümantal hazırlık için alıştırmalar yapılır. Balyoz adı da verilen bu bölümde alıştırmalar geniş ve hareket açısından zorlayıcıdır. Müthiş üçlü adıyla Terk etme, Boşaltım ve Şeytan Çıkarma alıştırmaları Arındırıcılar bölümünde son derece enerjik olarak yapılan alıştırmalardır. Bunun dışında Yüzleşme ve Karşı Çıkma, Çıldırma, Kızgınlık ve Öfke İfadesi bu bölümde yer alan diğer alıştırmalardır.
- 6. İlişki Hazırlıkları:** Oyuncu yer zaman ve diğer karakterlerle ilişkilerinin gerçekten içine girebilmeli ve içeriği dürüstlük ve gerçeklikle doldurabilmelidir. Bu anlamda oyunculukta gerçeklik, ilişki ve ensemble çok önemlidir. Oyuncu duygunun ve ilişkilerin gerçekliğini sağlayabilmek için oyuncu ilişkiye hazırlanmalı, bir ilgilenme, etkilenme ve tepkisel olabilme atmosferi yaratmalıdır. Bunun için Sözsüz İletişim, Sözsüz İlişki Kurma, Telepati, Diğer Kişide Daha Önce Görmediğimiz Şeyleri Arama, Merak Ediyorum, Algılıyorum ve Gözlemliyorum, Alıştırmaların İlişki Hazırlıklarında Kullanılış Şekli, Geribildirim, Samimi Paylaşım ve Yükleme (Duyu Belleği) isimleriyle tanımlanan alıştırmalar oyuncunun ilişkiye hazırlanma aşamasında yaptığı alıştırmalardır.

7. Ara Hazırlıklar: Ara Hazırlık Bölümü Olma durumu ile zorunluluk arasındaki mesafenin değerlendirildiği bölümdür. Metnin duygusal zorunluluğu ile oyuncunun duygusal durumunun arasında ki boşluğu kapatmak için ara hazırlık bölümü gereklidir. Genelde uç duygusal durumlarda ve gerçek uzak duygularda Ara Hazırlık bölümüne ihtiyaç duyulur.²⁶⁶

Tüm bu alıştırmalar oyuncunun yaratıcılığını en üst seviyede ortaya çıkarır. Oyuncunun performansında varmak isteyeceği son nokta Nihai Bilinçliliktir. *“Oyuncu onu nihai bilinçliliğe götüren fütursuzluk yoluyla bir olma durumuna ulaşır.”*²⁶⁷ Eric Morris yöntemi bir grafik çizerek şöyle özetlemiştir:

OLMA
FÜTURSUZLUK
NİHAİ BİLİNÇLİLİK

ENSTRÜMAN

İŞÇİLİK

Enstrüman bölümü, pragmatik çalışmalardır, Enstrüman ve alıştırmalar yoluyla eğitim çalışmaları ile Enstrümanın özgürleştirilmesine ilişkin teknikler. İşçilik, sahne üzerinde yaşam uyaran tekniklerin uygulanmasıyla ilgili olan işçiliğe ilişkindir. Üst bölümde yer alan bölüm ise, tüm sürecin felsefesi ve sonuç hedefleri ile ilişkilidir.²⁶⁸

*“Olma sadece bir çalışma biçimi değil, tam bir felsefe ve yaşama biçimidir”*²⁶⁹ diyen Morris, oyuncunun kendi nabzını biliyor olmasının önemli olduğunu vurgular. Oyuncu, enstrüman hazırlığına mı, çevresi ile ilgili hazırlığa mı, ya da kişilerle ilgili hazırlığa mı, gereksinim duyduğunu saptayabilirse alıştırmaları birleştirebilir ya da yenilerini bulabilir.

²⁶⁶ Bkz., Morris, **a.g.e.**, 73-282 ss.

²⁶⁷ **y.a.g.e.**, 285 s.

²⁶⁸ **y.a.g.e.**, 285 s.

²⁶⁹ Morris ve Hotckis, **a.g.e.**, 173 s.

Eric Morris, “*Olma sahne üzerinde bir yaşam an’ının en gerçek en dolu, en bütün durumuna ulaşmayı isteyen oyuncularla çalışırken doğmuştur... Gerçekten hissettiklerine en yaklaştıklarında... sonsuz renk, şaşırtıcı ve önceden tahmin edilemeyen duygu değişimleri, bölünmeler ve dağılmalar*”²⁷⁰ olduğunu söyler. *Olma* ve *rol yapma* arasında ayırım olduğunun altını çizerken, *Olma* anını tadan bir oyuncunun bunu her seferinde yaşamak isteyeceğini, hem oyuncular hem seyirciler için tatmin edici bir durum olduğunu vurgular. *Olma* durumu “*oyuncuya önceden tahmin edilemezlik kazandırır. Alışılmış beklentileri yok eden esin ve sürprizler belirir. Seyirciye tereddütsüz “tek zaman” duygusu verir, ilk kez “burada ve şimdi” olduğuna inandırır, çünkü bir anlamda gerçekten öyledir.*”²⁷¹ Gerçekliği yaratma sürecinde içsel olarak hissedilen bulunmalı ve ifade edilmeli, düzenleme yapılmaksızın olma haline varılmalıdır. Morris’e göre, *Olma* organik gerçekliğin yaratılabileceği tek haldir.

Sonuç olarak; bu bölümde ele alınan bedene ve harekete dayalı oyunculuk yöntemleri, kişinin ve oyuncunun beden ile mücadelesinin yıllardır sürdüğünü göstermektedir. Bilinen ve kabul edilen bir gerçek, oyuncunun bedeni ile sağladığı uyumun, bedeni ile gerçekleştirdiği iletişimin oyunculuk sanatı açısından çok önemli olduğudur. 1960’lardan sonra tiyatrunun yeni anlayışı birçok özelliğin yanı sıra oyuncunun eğitimden geçme zorunluluğunu da getirmiştir. Oyuncu eğitiminin de eğitilmesi gerekli görülen ilk şey bedeni olmuştur. Bedeni aracılığı ile önce kendini tanıma ve ifade etme şansı bulan oyuncunun yaratıcılığını bir üst seviyeye taşıma şansını da kendiliğinden yakalayacağı günümüzde de geçerliliğini korumaktadır.

Çağdaş tiyatro alanında beden kullanımı ve bedenin olanakları üzerine yoğunlaşan çalışmalar devam ederken oyuncular kişisel deneyimlerini bedenleri aracılığı ile ortaya koymaya çalışmışlar ve “*bu süreçte oyuncular kendi bedenlerini hem kişisel hem de başkaları ile ilişki kuran sosyal bir çevre olarak*”²⁷² ele almaktadırlar. Günlük yaşamda beden aracılığı ile kurulan iletişim böylece sahne üzerinde de beden aracılığı ile kurulmaya ve desteklenmeye başlanmıştır. İncelenilen oyunculuk yöntemlerin ortak özelliklerinden biri bedenin anlatım imkanını

²⁷⁰ y.a.g.e., 20 s.

²⁷¹ y.a.g.e., 21 s.

²⁷² Erbatur, a.g.e., 55 s.

arttırabilmek için oyuncunun bedeni ile tanışmasını sağlamak olmuştur. Beden anlatımını yaşamda var olmak adına öğrenen insanın geliştikçe onu kısıtlaması ya da kısıtlama ihtiyacı duyması beden tarihinin getirdiği bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kısıtlamaları kaldırıp tekrar doğal olan köklere dönme ihtiyacı tüm yöntemlerin çıkış noktası olmuştur. Bu durum oyuncunun kültürel kimliğinin bedende bıraktığı izlerden yola çıkarak oyunculuğunu desteklemesi gerektiğini göstermektedir.

4. BÖLÜM

OYUNCULUK EĞİTİMİNDE

HALK DANSLARI KAYNAKLI BİR YÖNTEM ÖNERİSİ

Halk dansları her ülkenin kendi halk kültürünün içinde oluşan, aynı zamanda kültürü oluşturan bir yapıya sahiptir. Danslar her oynandığında yeni bir anlam üretir diyen A. J. Greimas'a göre halk dansları hareketlerindeki anlam ve duygu, hiç kuşkusuz kültürü yaratan, taşıyan, organize eden ve anlam veren üretici kişinin üzerine odaklanmalıdır. Dans, bu bağlamda gerçekleştirildiğinde hem dansçı için hem de seyirci için ortak bir anlam uyandırır. Halk Dansları, sosyal alan içinde anlamdan bağımsız ifadelerin, özgün ve sanatsal alanda ise anlamlı olan fiziksel hareketler bütünüdür. Dans eden kişi ise hem bir toplumun üyesi hem de tek başına sosyal bir unsurdur. Bu açıdan dansın yapısını fiziksel, psikolojik ve zihinsel özellikleri içeren, sosyal tarihi ve çevresel faktörlerle incelemek doğru olur.²⁷³

Grup içinde yaşayan insanın davranışlarını, insanlar ve toplumlar arasındaki benzerlikleri, farklılıkları ve insanların neden ve nasıl değiştiğini karşılaştırmalar yaparak inceleyen Antropoloji'nin gelişen alanları içerisinde yer alan Dans Antropolojisi; dansın taşıdığı anlamı bulmak için, sembolik öğeleri oluşturan toplum kültürünün diğer yönlerini de inceler. *“Antropolojinin bütünselci yaklaşımı yorumlama için şarttır. Asıl nokta dansın kültürel bir sembol olmasının yanında bir anlamlar sistemi olmasıdır.”*²⁷⁴

Halk Danslarında ki sembolik hareketler kültürel özelliklerle şekillenir. Bir toplumun genel yer, zaman, enerji, zihin, beden kavramlarının işlevleri sonuçta dansın anlam ve duygu birlikteliğini getirir. *“Dans yer ve zaman içerisinde insan vücudunun ustalıklarla kullanıldığı yaratıcı bir sürecin sonucu olarak düşen kültürel bir formdur. Şiirde kelimelerin işlevi nasıl önemliyse dans ta da figürlerin tarzı aynı şekilde ve aynı oranda önemlidir.”*²⁷⁵ Kültür kendine has özellikleri kuralları ile

²⁷³ Anca Giurcescu, “Dansın Gücü ve Sosyal ve Politik Kullanımı” **İpedak Erasmus Programı**, Trondheim, 2009, 31s.

²⁷⁴ Judith, Lynne Hanna, **To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication**, University of Chicago Press, 1979, 20 s.

²⁷⁵ Adrienne L. Kaeppler, “Dans”, **Milli Folklor Dergisi**, Sayı: 33, Çev: Fatma Kanat Fay, Geleneksel Yayıncılık, Ankara, 1997, 102 s.

koruyarak zamana karşı direnir. Bu kurallar kültürlerin buna bağlı olarak da dansların genel tavrını oluşturur.

Dansın ve hareketin kültürel bilginin bir parçası olduğunu söyleyen Dans Etnoloğu Deidre Sklar kültürel öğrenmeye dayanan kinestetik, kavramsal ve duygusal bir deneyim olarak gören yaklaşımını önermelerle ortaya koymaktadır. İlk önermesinde hareket bilgisinin, kültürel bilginin bir parçası olduğunu ifade ederken, insanların hareket etme şeklinin, onların kim olduğuna dair ipuçları verdiğini ima etmektedir.²⁷⁶ “*İnsanların hareket ediş şekilleri biyolojiden, sanattan, eğlenceden öte bir şeydir. Tüm hareketler kültürel bilginin bedenleştirilmesi, bu bilginin kinestetik karşılığı olarak değerlendirilmelidir.*”²⁷⁷

Sklar, dans ve ritüelin kodlanmış ve stilize edilmiş hareketlerle hayatın somutlaştırıldığına inanır. Hareket bilgisinin, kinestetik olduğu kadar kavramsal ve duygusal olduğunu belirtir. Sklar’a göre hareketler yalnızca insanların düzen hakkındaki fikirlerini yansıtmakla kalmaz, bunlarla ilgili duygularını da harekete geçirir. Hareket etmek en basitinden, beden değişikçe bir şeyler hissetmek demektir. Hareketler kaçınılmaz olarak belli duyguları içerirler.

Sklar’ın hareket etnografisi üzerine yaptığı doktora tezinde sunduğu önermelerden biri de hareket bilgisinin diğer kültürel bilgilerle iç içe geçtiği, bir diğeri de kişinin hareketlerinin anlamını kavramak için hareketin ötesine bakmak gerektiğidir. Sklar, son önermesinde de hareketin her zaman o anda gerçekleşen bedensel bir deneyim olduğunu belirtir. Hareketin içerdiği kültürel bilginin yalnızca hareket aracılığıyla bilinebileceğini söyler. Harekette konuşlanan bilgiyi anlamak için, kişi harekete anında gerçekleşen bir bedensel deneyim olarak bakılması gerektiğine, empatik ve kinestetik algı kavramına dikkat çekmektedir.²⁷⁸ Bu önermelerden çıkan sonuç her hareketin kültürel bir bilgi içerdiği, kişiye ait kinestetik, duygusal ve kavramsal özel ipuçları taşıdığıdır.

²⁷⁶ Deidre Sklar, “Dansa Kültürel Açından Duyarlı Bir Yaklaşım İçin Beş Önerme”, **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik**, Ed: Şebnem Selşik Aksan, Gurur Ertem, Çev: İdil Kemer, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2007, 240-243 ss.

²⁷⁷ **y.a.g.e.**, 240-243 ss.

²⁷⁸ **y.a.g.e.**, 240-243 ss.

İnsanlık tarihi ile birlikte gelişen ve değişen dansın bir dalı olarak toplumların kültürel kimliklerini içinde barındıran Halk Dansları; içinde yaşadığı kültürün özelliklerini yansıtan, dinamik bir yapı içerisinde kuşaktan kuşağa aktarılan bir dans türüdür. *“Dansın tarzı ve şekli, ırkla, milliyetle, bir milletin adetleriyle sıkı sıkıya ilişkilidir, ...dansın çeşitleri bir millet ile diğerleri arasındaki ilişkiyi ve yakınlığı gösterir.”*²⁷⁹ Halk dansları, halkın geleneksel kültür özelliklerini, kişisel özelliklerini, sanatsal yaratılarını, konu, müzik, ve kostüm zenginliği içinde anlatabilme özelliğine sahiptir. Sahne danslarının oluşumu sürecinde sürekli bir kaynak niteliği taşımıştır. Ülkemizde uluslaşma çalışmaları ile birlikte başlayan halk bilimi derlemelerinin sonucunda halk danslarının sahneye geliş süreci başlamıştır. Amaçları oynandıkları yere zamana göre değişse de halk dansları özünde toplumun duygularını, geleneklerini yansıtan iletişim aracı olma özelliğini hiçbir zaman kaybetmemiştir.

Konuya dans gösterileri bağlamında bakılacak olursa; tarihi bir yaşanmışlığı beden hareketleri ile somutlaştıran halk dansları, hem dansçının hem seyircinin aynı duyguyu yakalayabilmesinde diğer dans türlerine göre daha başarılıdır. Bu başarının sırrı ise, halk danslarını oluşturan hareketlerin, her iki tarafın ortak hareket mirasından gelmesidir. Kültürel olarak kodlanmış beden dili hareketleri ile dansçının kurduğu iletişim, seyirci de oluşturulmak istenen duyguyu kolay bir şekilde yakalamış olur.

Konuyu tiyatro gösterisi olarak ele alacak olursak; dansçı yerine tiyatro oyuncusu açısından da kültürel özelliklerin beden dili ile aktarılabilmesi zorunlu bir ihtiyaçtır. Çalışmada vurgulanan; oyuncuların beden dili kullanımının dans eğitimi ile geliştirilebileceğidir. Bu eğitim halk dansları üzerinden bir uygulama ile özelleştirildiğinde; oyuncu dansların barındırdığı özellikleri doğal olarak bedenine yerleştirebilecek ve istediği zaman kullanabilecektir. Bu dans uygulamalarını her ülkenin halk dansları türleri ile uygulamak mümkündür. Bu bölümde; sahnelenmesi düşünülen ‘Çakıcı Efe’ adlı çalışmanın Zeybek türü ile ilgili özet bir bilgi ve oyuncuya verilecek hareket eğitim yönteminin aşamaları açıklanacaktır.

²⁷⁹ Rıza Tevfik “Dans Hakkında”, **Dans Müzik Kültür Çeviri Araştırma Dergisi**, Sayı:63, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 1998, 283 s.

4.1. Zeybeklik Kurumu ve Zeybek Danslarının Özellikleri

Ege'nin sosyal ve kültürel tarihinde önemli bir yere sahip olan Zeybeklik kurumunun tarihinin çok eskiye dayandığı bilinmekle birlikte ortaya konan belgeler 16. yüzyıla kadar uzandığını göstermektedir.

Ege Bölgesinde bir yiğitlik ve kahramanlık sembolü haline gelen Zeybekler kendilerine özgü kültürleri ile varlığını sürdürmüş olan bir kurumdur. *“Zeybeklik kurumunun örgüt yapısı içinde kendine özgü bir düzeni vardır. Zeybek-devlet, zeybek-halk, zeybek-zeybek ilişkisi içinde bu düzen gelişmelerin seyri, törelerin de yardımıyla çok ağır yaptırımları olan kendine has bir takım özellikleri ortaya çıkarmıştır.”*²⁸⁰

Zeybek kelimesinin etimolojisi ve kökenleri hakkında farklı görüşler ileri sürülmektedir. 19. Yüzyıla kadar yazılmış hiçbir Osmanlı Tarihi'nde doğrudan doğruya zeybek kelimesine rastlanmaktadır. Bunun nedeni *“Zeybek kelimesinin halkın kullandığı günlük terimlerden biri olması, bu konuyla ilgili en çok araştırma yapmış ve yazı yazmış Mahmud Ragıp Gazimihal'in deyişiyle, kelimenin bir 'halk rütbesi' ya da 'halk ünvanı' olmasıdır.”*²⁸¹

*“Zeybek kelimesi, güçlü kuvvetli koruyucu anlamında kullanılmış saybek kelimesinin yüzyıllar içinde önce saybak, daha sonra seybek, seybak, zeybak, ve zeybek olarak değişimi sonucu ortaya çıkmıştır.”*²⁸² Yaşadıkları dönemlerde içinde buldukları bölgedeki yerel halk tarafından da desteklenen zeybekler Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki Yunan işgali ve Milli Mücadele yıllarındaki bağımsızlık yanlısı eylemleri, cesur, zeki, korkusuz tavırları ile Ege'de yiğitlik, mertlik sembolü olmuşlardır.²⁸³

²⁸⁰M. Öcal Özbilgin, **Zeybeklik Kurumu ve Zeybek Oyunları**, (Basılmamış Doktora Tezi, E.Ü, SBE, 2003,) 38-39 ss.

²⁸¹ Onur Akdoğu, **Zeybekler**, Cilt: 1, Sade Matbaacılık, İzmir, 2004, 16 s.

²⁸² Onur Akdoğu, **Türler ve Biçimler**, Meta Basım, İzmir, 2003, 176 s.

²⁸³ Abdurrahim Karademir, “Zeybek Dansları”, **Halk Bilimi Araştırmaları**, E Yayınları, İstanbul, 2003, 194-196 ss.

Bilindiği gibi zeybek, efe ve kızan kelimeleri birbirleriyle çok yakından ilgili anlamlar içerir. Efe kelimesi için tanımlardan birinde “*Batı Anadolu’da bilhassa zeybekler arasında köy yiğidi*”²⁸⁴ olarak yapılırken diğer bir tanım ise “*İzmir ve civarındaki memleketlerin yetiştirdiği, eli silahlı, kavgacı ve kabadayı geçinen kişiler*”²⁸⁵ olarak yapılmıştır. Kızan kelimesi de Batı Anadolu’da çocuk, erkek çocuk, delikanlı anlamlarında kullanılmıştır. Kızan diğer deyişle askerlikteki er gibidir. Ve efenin yanında bulunan zeybeklerin genel adıdır.²⁸⁶

Zeybeklik kurumunun yönetsel açıdan bakıldığında, küçük gruplar halinde kendi içlerinde hiyerarşik bir düzeni olan bir örgüt yapısı görülür. Bu örgüt düzeni üç kısımdan oluşur:

1. Efe: Çetenin başı yani yöneticisidir. Karar veren ve son sözü söyleyen mert, cesur, zeki ve güvenilir biridir. Bu mertebeyi ölene dek taşır.
2. Baş Kızan: Efe tarafından zeybekler arasından en güvendiği korkusuz, çeteyi yönlendiren kişidir. Görüşleri efe tarafından kabul gören, kızanların temsilci olan baş kızan kızanların ihtiyaçlarını efeye bildirmekle görevlidir.
3. Kızanlar: Çetenin diğer üyeleridir. Cesur ve güvenilirliği ispatlanmış bir törenle Efe’nin himayesine alınan kişilerdir.²⁸⁷

Zeybekler, tarih içerisinde gösterdikleri başarılarıyla kahraman olarak görülmüş halk tarafından içselleştirilip dilden dile dolaşarak haklarında yakılan türkülerle, danslarla günümüze kadar kültürel anlamda yaşatılmışlardır. Zeybek kültürü, zeybeklik üzerine kurulu, yörede yaşayan tüm halkı ve onların yaratmalarını kapsar. Dağda yaşayan zeybeğin, köydeki eşi, annesi, babası gibi yakınları da bu kültür içerisinde, bu kültüre ait yaratmaları gelenekselleştiren çevredir.

Köklü bir geçmişe sahip olan Zeybek kültürünün özelliklerini taşıyan Zeybek dansları; kendine özgü oynayış tarzı, dansın icrası sırasında görülen ciddiyet, dansın tavrındaki ağır, kendinden emin, güçlü, korkusuz ifade biçimleri ile Anadolu geleneksel dansları içerisinde farklı bir özelliğe sahiptir. “*Dans özgürdür, isteğe*

²⁸⁴ Akdoğu, a.g.e.,2004, 36 s.

²⁸⁵ y.a.g.e., 36 s.

²⁸⁶ y.a.g.e., 37 s.

²⁸⁷ Özbilgin, a.g.e., 42-43 ss.

bağlı olarak yapılır, kendine özgü mekan ve süreyle sınırlıdır. Bir başlangıcı ve sonu olduğu gibi mutlak bir amaca yöneliktir. Tekrar edilir olması gelenekselliği oluşturur ve kuralları vardır.”²⁸⁸ Bu tanımdan hareketle; zeybek danslarının da içinde var olan töre, tören ve geleneklerle şekillendiği, tekrar edilerek gelenekselleştiği ve kendi kurallarını oluşturduğu söylenebilir.

Zeybeklerle ilgili yazılardan ilki Rıza Tevfik’e aittir. “*Raks Hakkında başlıklı yazısında, uluslara ve cinsiyete göre dansın yapılış şeklinin ve görselliğinin değişebileceğini, bir başka deyişle ulusal geleneklerin dansın oluşumu ve görselliği ile yakın ilişkisi bulunduğunu*”²⁸⁹ belirtmiştir. Zeybek danslarını sosyolojik anlatımla söylenecek olursa, savaşçı bir milletin kendine özgü oyunlardır ki, bıçaksız oynanmaz diyerek tanımlamıştır.²⁹⁰

“Bağımsızlık Savaşı içinde büyük yararlılıklar gösteren, özellikle Ege’de, savaşın başlangıcında Türk kuvvetlerinin ilk temelini oluşturan zeybeklerin adı tüm yurda yayılmış ve savaş boyunca gösterdikleri kahramanlıklar, savaş sonrasında zeybekleri Türk kamuoyunca odak noktalarından biri yapmış ve bu nedenle de zeybek, zeybeklik, zeybek dansları ve zeybek ezgileri, konuyla ilgili araştırmacılar tarafından yoğun olarak ele alınmaya başlanmıştır.”

Halk Oyunları araştırmacısı Abdurrahim Karademir, Halk kültürü içerisinde zaman, mekan ve halktan aldığı özelliklerle etkin bir şekilde varlığını sürdüren zeybek danslarını gravür resim ve ikonografi yoluyla analiz ederek iki başlık altında toplamıştır:

1. Zeybeklik Kurumu İçindeki Zeybek Dansları
2. Zeybeklik Kurumu Dışındaki Zeybek Dansları²⁹¹

Bu iki başlıkta toplanan oyunlar aslında birbirlerinden çok farklı özellikler taşımamaktadır. Bunun sebebi de zeybeklerin dağda yaşamalarına karşın halkla da iç içe olmaları, halkın yaşadığı koşulları çok yakından bilmelerinden kaynaklanmaktadır. Oyunlarda daha çok sevgi, hasret, ayrılık ve savaş gibi konuların işlendiği bilinmektedir. Oyunların üzerinde etkin olan diğer bir unsurda zeybeklik

²⁸⁸ Nasuh Barın, **Batı Dans Tarihi**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1999,

²⁸⁹ Akdoğu, **a.g.e.**, 2004, 48 s.

²⁹⁰ **y.a.g.e.**, 49-50 ss.

²⁹¹ Karademir, **a.g.e.**, 196 s.

törenleri ve halkın Zeybeklere duyduğu ilgi ve sevgidir. Zeybeklerin adlarına yakılmış olan türkülerde bunun bir göstergesidir.

Zeybekler acımasızlıklarıyla nam salmışken halkın türkülerde onlardan acımayla söz etmesi de; kanlı çarpışmalardan sağ çıkmaları ile halkta onlara karşı uyanan yiğitlik ve hayranlık duygularıdır.²⁹²

Zeybek dansları; zeybek kimliğinin bir yansıması olarak yine zeybekler tarafından oluşturulan, gerek estetiği, gerek müziksel ve türsel özgünlüğü nedeniyle de günümüze kadar yaşayabilmiştir. Zeybek dansının müzik ve hareket temel iki ögesidir. Mahmut Ragıp Gazimihal Zeybek danslarının adım cümlelerini şöyle adlandırmıştır:

1. Gezinleme
2. Yürüyüş (üç yapma)
3. Kollu Yürüyüş
4. Çarpma
5. Ağır Atlama
6. Dizüstü
7. Atik (çevik hareket)
8. Diz çökme
9. Çapraz Bağlantı
10. Eşme
11. İleri geri çapraz
12. Çökme, el vurma
13. Gerileme
14. Sekme
15. Dönme
16. Ayak Savurma
17. Geriye Gidiş²⁹³

²⁹² Özbilgin, **a.g.e.**, 196 s.

²⁹³ Mahmut Ragıp Gazimihal, **Türk Halk Oyunları**, Cilt:II, Kültür Bakanları Yayınları, Ankara,1991, 13s.

Bu adlardan bazıları günümüzde halen kullanılmaktadır. Adım cümlelerinin hepsi dokuz zamanın tümü içinde yapılmak zorundadır. Dokuz zamanın üçlüsü içinde mutlaka üçleme adımı yapılır. Adım cümlelerinin sırası basitten zora doğru bir gidişat gösterir. Bireysel ve toplu yapılan zeybek danslarında bu adım cümleleri kişisel farklılıklar gösterebilmektedir.

4.2. “Çakıcı Efe” Uygulama Örneği

Çalışmanın yöntem önerisi zeybek türündeki bir uygulama örneği üzerinden açıklanmaktadır. Bu örnek, tarihte yaşamış olan Çakıcı Efe'nin hayatını konu almaktadır. Şeref Üsküp'ün Çakıcı Efe isimli kitabından uyarlanarak sahneye konması planlanan ‘Çakıcı Efe’, Zeybek dansları konusunda uzman Abdurrahim Karademir kaynaklığında konulaştırılmıştır.

Konunun geçtiği çevre, Çakıcı Efe'nin yaşadığı yer, Zeybek yöresi olan İzmir'in Ödemiş ilçesidir. Buna bağlı olarak başta Çakıcı Efe olmak üzere diğer oyun kişilerini canlandıracak olan oyuncuların bedensel olarak hazırlık süreci Zeybek danslarından seçilmiş adımların öğretimi ile gerçekleştirilir. Çalışmada oyuncuların bedensel hazırlık sürecinde bu egzersizlerle Zeybek tavrı ve karakterini seyirciye iletebilecek özel hareket kodlarını nasıl bedene yerleştirebileceği örneklenmektedir.

Çalışmanın uygulama örneğinde görev alacak kişilere teknik olarak zeybek adımları öğretilmiş ve bu dersin kazanımlarının yeterliliği konusunda bir deneme yapılmıştır. Sonuçları doğrultusunda oyuncular için dans derslerinin nasıl olması gerektiğine dair bir yöntem önerilmiştir.

4.2.1. Konu ve Kişiler

Çakıcı Efe, Ege'de efsaneleşen, on beş sene Sultan Hamit idaresine kafa tutan, arkasından takip müfrezeleri, bölükleri hatta zaman zaman askeri taburları arkasından koşturan kişidir.²⁹⁴

²⁹⁴ Şeref Üsküp, **Çakıcı Efe**, Hür Efe Matbaası, İzmir, 1975, 7 s.

1872 yılında İzmir'in Ödemiş ilçesinde doğan Çakıcı Mehmet Efe eski zeybeklerden Çakıcı Ahmet Efe'nin oğludur. Çakıcı Mehmet Efe henüz 11 yaşında iken babasının Boşnak Hasan Çavuş tarafından tuzağa düşürülerek namaz kılariken öldürülmesi üzerine büyük bir öc alma duygusuyla büyümüştür. Babasının eski kızanlarının yanında yetişen Çakıcı Efe, Hasan Çavuş'u öldürerek dağa çıkmış ve o günden sonra zengin ağaları soyup ganimetini yoksullara dağıtmış, köylere köprüler yaptırmış, halk için çalışmıştır.

Halka karşı acımasızlık yapan ve yönetim için çalışan birtakım Türk, Rum, Arnavut çetelerine karşı mücadeleler vermiştir. Kendisini yok etmek için maaşa bağlanan İzmir Jandarma Komutanı Hayrettin Bey'in emrindeki Arnavut birliğini öldürerek iyice ünlenmiştir. Tüfeğinin namlusunu kendisine yanlışlıkla doğrultan en sevdiği zeybeğini bile öldürdüğü bilinmektedir. İzmir valisinin Çakıcı Efe'yi öldürmek üzere görevlendirmelerinin hiçbiri başarıya ulaşamayınca, II. Abdülhamid'in af çıkararak, Çakıcı'yı bastırmak istemesi de sonuç vermemiş, Çakıcı silahını bırakmayı kabul etmemiştir.

Çakıcı'nın ince hesaplarla her türlü saldırıdan çatışmadan kurtulması 'Çakıcı Hızır Aleyhisselam'ı görmüş ve ondan muska almış, bu sebeple ona kurşun işlemez, kılıç dokunmaz' inancı halk arasında kulaktan kulağa yayılmıştır. Birçok infaz gerçekleştiren, köprü yapan, adam kaçırın ve öldüren Çakıcı 1912 yılında iki gün iki gece süren çatışmanın sonunda bir mağarada başı kesik, derisi yüzülmüş bir şekilde bulunur. Çakıcıyı kendi vurduğunu iddia edip ün kazanmaya kazanan kişiler olsa da, aslında kendi zeybekleri tarafından, vasiyeti üzerine, öldüğü anlaşılmasın ve cesedi tanınmasın diye vücudunu parçalattığı bilinmektedir.²⁹⁵

1897-1912 yılları arasında isyan eden Çakıcı Mehmet Efe, hükmettiği Ege dağlarında yıllarca Osmanlı ordularına karşı savaştı, kendince haksızın hakkını aramış, halka adalet dağıtmış biridir. Değer yargıları savaş taktikleri ve birçok insani özelliği ile ayrı bir yeri olan Çakıcı Efe'nin yaşamında 1081 kişi öldürdüğü söylenir. Bu farklı kişiliği ve hayat hikayesiyle birçok araştırmacının ilgisini çekmiş olan

²⁹⁵ Suat, Yeşiltepe, "Efeler, Zeybekler, Kızanlar", **İZDOB Program Dergisi**, Sayı 152: İzmir, 2011, 28-30 ss.

Çakıcı Efe'nin hayatı araştırmacılar dışında kitap, sinema filmi, dans tiyatrosu gibi alanlara da konu olmuştur.

Kişiler:

Çakıcı Efe	Çakıcı'nın Kızanları
Ahmet Efe	Askerler
Iraz Kadın	Postluoğlu Mehmet
Hasan Çavuş	Postluoğlu'nun Kızanları
Fatma	
Yörük Osman	

Sahneler:

1. Sahne: Babasının öldürölmesi
2. Sahne: Çocukluğu ve Annesi
3. Sahne: Babasını öldüren Hasan Çavuşu öldürüp dağa çıkışı
4. Sahne: Kızanları ile birlikte gün geçtikçe güçlenmesi
5. Sahne: Arnavut ve Çalıkakıcılarla çatışması
6. Sahne: Kara Sait Paşa ile mücadelesi
7. Sahne: Çakıcı'nın vurulması

Çalışmada Kullanılan Oyunlar :

Hantuman
Hora
Abdal Havası
Kırmızı Buğday
Yağar Yağmur
Kordon Zeybeği
Hazeli

4.2.2. Zeybek Adımları ile Oyuncunun Bedensel Hazırlığı

Oyuncuların karakter yaratma süreçlerinden biri de bedensel hazırlıktır. Oyuncunun kendi bedenini nasıl şekillendirebileceğini bilmesi, başka bir kişiliğe dönüşebilme sürecini kolaylaştırır. Bu bedensel hazırlığın, teknik olarak dans türlerinin beden eğitimi için kullandığı tekniklerle sağlanması mümkündür.

Dans teknikleri olarak bilinen birtakım sistematik eğitim programları vardır. Her bir teknik; bedensel dayanıklılığı, esnekliği ve uyumu beden tarafından yaratılan şekilleri; hareketin ritmini ve bundan dolayı ortaya çıkan kaliteyi ve içindeki gerilimin oranını geliştirir. Birçok teknik, eğitmenin gösteren bedeni tarafından seçilen hareket kalıplarının taklit edilmesiyle işleve konur.²⁹⁶

Bu çalışmada önerilen yöntem, Dans türleri içerisinde halk danslarının sahip olduğu geleneksel özellikler nedeniyle oyuncuya bedenin kullanımını açısından farklı detaylar kazandıracağı düşüncesiyle, oyunların teknik bir şekilde öğretilmesi gerektiğini savunmaktadır. Halk dansları, halkın geleneksel kültür özelliklerini, kişisel özelliklerini, sanatsal yaratılarını, konu, müzik, ve kostüm zenginliği içinde anlatabilme özelliğine sahiptir.

Dansçılar teknik öğrenim süresinde kendi bedenlerini tanıma fırsatı bulurlar. Bedenlerinin çeşitli bölgelerini çeker, sıkıştırır, genişletir, kaldırır, yumuşatır ve uzatırlar. Dansçılar, bedenlerinin parçalarını bunların oluşturabileceği kavisleri ve açılırları öğrenirler. Bunun yanında belirli bir zamanda bedenlerini belirli bir biçime sokmayı da başarırlar.²⁹⁷ Hareketlerin ritmik yapıları bu biçimlendirmede büyük bir önem taşımaktadır. Hareketin gerçekleşmesi sırasında gücün bir bölgeden diğerine geçişini ayarlanması da ritimle desteklenir.

Bedenin fiziksel bir performansı gerçekleştirmesi için önce bir ısınma evresinden geçmesi gerekir. Oyuncunun bu evreden sonra yapacağı dansın genel

²⁹⁶ Susan Leigh Foster, "Dans Eden Bedenler", **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik**, Ed: Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem, Çev: İdil Kemer, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2007, 154 s.

²⁹⁷ y.a.g.e., 155 s.

tavrını hareket öğrenimi sırasında bedenine yerleştirebilmesidir. Teknik olarak oyuncunun dans çalışması egzersizlerin tekrar edilmesine dayalıdır. Fazlasıyla tekrarın amacı “*bedeni yaratmaktır... Tekrarla birlikte, bedeni tarif etmeye yarayan imgeler ve bedenin hareketi, beden haline gelir.*”²⁹⁸

*“İlk gösterildiklerinde uygulanamayan veya anlaşılamayan mecazlar zamanla; belirli bir hareketle olan inatçı birliktelikleri sonucunda somut bir gerçekliğe bürünür... arka kalça kaslarını kullanarak bacağı ileri doğru kaldırmak imkansız görülebilir. Ancak hareketi yapmak için zihinde canlandırılan imgeyle birlikte gösterilen çaba, kasların işe karışımını ustaca yeniden örgütler ki, bu da tam olarak hareketin gerçekleştiğine dair net bir resim üretmek içindir.”*²⁹⁹

Teknik dans eğitimi, bedeni biçimlendirir, kişinin önceden fark etmediği bedenini tanımasına yardımcı olur. “*Çeşitli parçaları birbirine bağlayan dinamik hareketlerle bütünü yeniden yapılandırır. Dansçının yeni imgeleri kavramasını ve aşına olduğu imgeleri de yeni bir bakış açısıyla tekrar düşünmesini mümkün kılar.*”³⁰⁰ Bedenin nasıl hareket ettirebileceğinin farkına varır. Yapılan rutin tekrarlar sayesinde bedensel alışkanlıklar yerleşir.

Halk danslarının zengin hareket dağarcığı ile şekillenen dans tavrıları, diğer bir deyişle dansın karakteristik özellikleri hareket öğrenimi sırasında bedene aktarılmış olmaktadır. Zeybek kelimesi ile akla gelen yiğitlik, mertlik, cesurluk gibi özellikler zeybek danslarına ve duruşlarına yansıyan zeybek dansının karakteristik özellikleridir. Dansta tavır; “*bireyin içinde yaşadığı toplumdan kazandığı kültürel ve sosyal birikimlerini dans esnasında, kendine eşlik eden ezgi ve ritme çakıştırarak ortaya koyduğu hareket ve hareket serisidir.*”³⁰¹ Kişisel, yöresel, bölgesel oyun tavrılarının oluşumunda coğrafi ve kültürel yapı, cinsiyet, eşlik eden sazlar, dans için kullanılan araçlar, ve hız önemli etkenlerdir.

Oyuncunun amacı önce genel tavır özelliklerini daha sonra bireysel tavır özelliklerini edinmeye çalışmak olmalıdır. Oyuncu dans etmeden de sadece bir yürüyüşle ya da bir duruşla zeybek tavrını seyirciye yansıtmak zorundadır. Sahne

²⁹⁸ y.a.g.e., 155 s.

²⁹⁹ y.a.g.e., 155 s.

³⁰⁰ y.a.g.e., 155 s.

³⁰¹ Karademir, a.g.e., 205 s.

üzerinde zeybek dansı icra eden bir dansçı zeybeklik kültürü ile büyümemiş olsa da bu dansın içinde barındırdığı yiğitlik, mertlik içeren mesajları danstan edindiği hareket bilgisi ile bedenine aktarabiliyor ve seyirciye bu mesajları iletebiliyorsa, oyuncuda aynı şeyi dans etmeden başarabilir. Dansın beden dili iletişimi sadece dans adımlarıyla değil bazen sadece birkaç saniyelik beden duruşları ile de gerçekleşir. Beden, hareketli ya da hareketsiz her an mesajlar üretmektedir.

Zeybek danslarındaki diz vurma adımının seyirciye verdiği mesajı Mahmud Ragıp Gazimihal şöyle dile getirir: “*Zeybek oyunları diz vuruş figürleriyle adeta devleri çökerten bir gücün sembolünü yaratırlar.*”³⁰² Bu açıklama sadece bir hareketin kişide nasıl bir mesaj tanımlamasına dönüştüğünü göstermektedir. Oyuncuların da zeybek kişisini canlandırırken dansın karakteristik beden duruşlarından edinecekleri hareket bilgisi ile karakterin kişiliğini belirleyen özellikleri bedenlerine aktarabilirler.

Cemil Demirsipahi zeybek danslarının adım sıralanışını şöyle tarif etmiştir:

*”Zeybek oyunları kol, bacak ve gövde davranışlarına göre kurulmuşlardır. Önce yürüme yapılır. Burada tartım bedene alınır. Sonra ikinci kez yürüme müzikle yapılır. Sonra ani bir saldırış ve atak davranış gösterileri sergilenir. Burada diz üzerine düşme, çığlık atma, diz üzerinde yürüme hareketleri yapılır. Sonra oyun ikinci kez düz yürüme ile sona erer. Bazı duruşlar ani bir vuruşu veya bir darbe alındığını gösterir.”*³⁰³

Bu adım sıralanışında konu gereği dikkat çekmek istenilen nokta; dansın geleneksel yapısında oynayan kişinin bedensel ve zihinsel bir hazırlık evresinin olduğudur. Sahne sanatçısı olarak dansçının ve oyuncunun yapması gerekli görülen hazırlık süreci, halk danslarının doğal oluşumunun içinde yer almaktadır. Zeybek oyunlarında *gezinleme* adı ile anılan bu ısınma süreci hem doğal ortamında hem de sahneye taşınmış dans gösterilerinde yer almaktadır. Bir anlamda müziğin ritmini ve duygusunu yakalamak, hissetmek ve oyuna konsantre olmak gibi işlevleri bulunur. Ritmik yürümelemlerle başlayan zeybek dansları basitten zora doğru giden dans bölümlerinden oluşur.

³⁰² Mahmud Ragıp Gazimihal, **Türk Halk Oyunları Kataloğu**, Cilt:3, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara,1999, 222 s.

³⁰³ Cemil Demirsipahi, **Türk Halk Oyunları**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1975, 346 s.

Yöntem oyuncunun hareket ve dans eğitimine başlamadan önce genel ısınma egzersizleriyle başlar;

-İlk aşamada oyuncuların dans eğitimi amacıyla zeybek danslarının ortak adımlarından oluşmuş kalıplaştırılmış adım cümlecikleri öğretilir.

Çakıcı Efe örneğinin oyuncularının bedensel olarak hazırlığında, zeybek danslarından seçilen adımlar, türün beden dilini ve dansın karakteristik yapısının kavranması açısından tümevarım yöntemi ile analiz edilerek uygulanır.

-İkinci aşama bu adım cümleciklerinin ritm ile eşleştirilmesi ve güçlü-zayıf adımların belirlenir.

Bu konuda halk danslarında tavrı belirlemede büyük önem taşıyan ritm ve müzik, adım çalışmalarına eşlik eder. Adım cümlelerinin ritmi ile müziğin ritminin eşleşmesi ve güçlü-zayıf adım cümleciklerinin belirlenmesi ile sağlanır. Tüme varım ve tümden gelim yöntemleri ile eğitimi sürdürülen halk danslarının her türü adım müzik ve ritm cümlelerinin birleşimi açısından farklı özellikler göstermektedir.

-Adım cümlecikleri birleştirilerek adım cümleleri oluşturulur ve tekrar ettirilir.

Adım cümlelerindeki vurguların yerleri ile ritm vurguları ile eşleştirilir.. Dansçı göz aracılığı ile bedenine aktardığı hareket cümlelerini parçalara ayırabilme, anlama ve tekrar bütün haline getirebilmeyi öğrenir. Hareketleri analiz yöntemi ile çözümleyebilmek dans eğitiminin gereğidir.

-Oluşturulan farklı adım cümleleri ters ayakla tekrar ettirilir.

Adımların ağırlık merkezlerinin saptanması, bedenin denge merkezinin algılanması sağlanır.

-Ritm-adım vurgularının eşleşmesi farklı ritm tempoları ile tekrar ettirilir.

Halk danslarının yapısında danslar yavaştan hızlıya ve zayıftan güçlüye doğru birbirini tamamlayan hareketlerden oluşur. Yavaş-hızlı, zayıf-güçlü hareket değerlerinin varlığı, dans kurgusuna güç verir ve koreografik bir denge oluşturur. Koreografik dengesi doğru olan hiçbir dans baştan sona kadar aynı hız ve aynı

hareket değerindeki adımlardan oluşmamaktadır. Değişik değerde hareket ve adımların bulunması, dansı tekdüzelikten çıkarır.³⁰⁴

Bale Sanatçısı ve Koreograf Suna Eden Şenel'in dans hareketlerinin yapısal analizi ile belirlediği özellikler, tiyatro oyunlarının hareket yapısı içinde önemlidir. Tiyatro oyunlarında da hareket, hareketin değeri yavaş-hızlı, güçlü-zayıf olması, oyunun temposu, sözün ve hareketin dengesi önemlidir. Hareketleri analiz edebilmek, bedene doğru aktarabilmek adına gereklidir. Hareket esnasında bedenini kapladığı alan, hareketin doğrultusu ve hızı gibi özellikler bu sayede ayırt edilebilir.

Bu yöntemle yapılan dans derslerinin sonucunda; oyuncunun Zeybek dans adımları üzerinden kazandığı öncelikle bu tavır için gerekli olan kas kontrolünü öğrenmek olacaktır. Zeybek gibi yürümek, zeybek gibi hissetmek için önce zeybeğin beden duruşunu bu kas kontrolü ile bedenine yerleştirebilecektir. Omuzlar dik, baş yukarıda, kollar kabarık, gibi tanımlamalarla beden dili duruşunu yakalamanın ardından zeybeğin korkusuz yiğit, mert olur mesajı da vücuda yerleşecektir. Oyuncu duruşu, yürüyüşü, davranışları ile bu dersin sonunda farklı bir karakter daha öğrenmiş olacaktır.

³⁰⁴ Suna Eden Şenel, **Hareket Notasyonu**, Levent Müzikevi Yayınları, İzmir, 1990, 26 s.

SONUÇ

Oyunculuk eğitiminde bedensel kullanımın kapasitesini arttırmak amacıyla değişik teknikler kullanarak yapılan çalışmalar, tiyatronun her dönemde değişen koşullara uygun anlayış ve anlatış biçimi bulma çabası içinde olduğunu göstermektedir. İnsanın yaşadığı değişim süreci algılayış biçimini de değiştirdiğinden bu arayışların sürekliliği kaçınılmazdır. Bu durum aynı zamanda oyuncunun çok yönlü bir eğitim sürecinden geçmesini gerekli kılmaktadır. Oyuncunun yeteneğinin yanı sıra sözselsel, sessel ve bedensel olanaklarını arttırması günümüz tiyatrosunun önkoşuludur. Çalışmanın dayanak noktalarından biri de oyuncunun bu olanaklarını arttırabilmesi için dans eğitiminden yararlanması gerektiği önermesidir.

Tiyatronun geçirdiği oyunculuk tarihine bakıldığında bedene yönelen oyuncunun daha özgür ve yaratıcı olmasını hedefleyen çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Çalışmanın içerisinde yer alan bu yöntemler üzerinden yapılan incelemeler sonucunda varılan sonuç; Tiyatro oyunculuğu eğitiminin, dans sanatının beden ve hareket tekniklerinden yararlanması gerektiğinin çok uzun yıllardan beri kabul edildiğidir. Bu yönde çalışmaların her zaman güncelliğini koruduğudur.

Çağdaş tiyatro alanında bedenın olanaklarını arttırmaya yönelik çalışmaların yoğunlaşmasıyla oyuncular kişisel deneyimlerini bedenleri aracılığıyla ortaya koymaya başlamışlardır. Günlük yaşamda iletişim aracı olan beden, sahne üzerinde de etkili bir iletişim aracı haline gelmiş ve oyuncu sahne üzerindeki beden dilini, yaşamdaki kısıtlamalardan da arındırarak iletişim imkânını arttırmayı hedeflemiştir. Çalışmanın ortaya koyduğu diğer bir sonuç ise; bu hedefle bedene ve harekete dayalı gelişen oyunculuk yöntemlerinin, bedenın en doğal haline geri dönmesi gerekliliğini çıkış noktası kabul ettikleridir. Bu sayede yaratıcılığı ve doğallığı yakalamada başarılı olabilecek bir oyuncu için, eğitimin bedenın kültürel gelişimi çerçevesinde gelişmesi gerektiği incelenen tüm yöntemlerin ortak görüşü olarak görülmektedir.

Çalışmanın konusu Beden Dili, Dans ve Oyunculuk olmak üzere üç farklı alanda yoğunlaşmayı gerekli kılmıştır. Her biri kendi içerisinde oyunculuk eğitimi açısından değerlendirmeye alınmış ve sonuçta üç alanında hedeflerinin ortak olduğu

görülmüştür. Amaç seyirciyle iletişim kurmak, olaylar ve durumlar üzerinden duygu düşünceleri yansıtabilmek ve seyirci üzerinde etki bırakabilmektir. Hedeflerin aynı olması nedeniyle de bu alanların sahne üzerindeki birlikteliği kaçınılmazdır. Dans ve tiyatronun bedene ve harekete yönelme ihtiyacının günümüzde de devam ettiği düşünüldüğünde disiplinler arası birliktelikler başarılı sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Günümüzde başarı kazanan çağdaş çalışmaların başarısının nedeni de bu birlikteliklerdir. Dans ve Tiyatro sanatları için bu birliktelik hem sahne üzerinde hem de eğitim alanında yıllardır süregelmektedir.

Beden eğitimi konusunda tiyatro ve dans sanatları tarihsel süreçte ortak amaçlarla farklı uygulamalar ortaya koymuştur. Bu uygulamalar sonucunda eğitim amaçlı kullanılan yöntemler ve teknikler gelişmiştir. Bu yöntem ve teknikler sanat dallarının eğitim alanına hizmet etmiş ve gelişimine yön veren bir çizgi izlemiştir. Kendi alanlarına hizmet etmenin yanı sıra birbirleri içinde yararlı olmuşlardır. Sürekli iletişim halinde olan dans ve tiyatro sanatları da birbirlerinin çalışmalarını takip etmiş ve uygulamışlardır. Aynı zamanda oyuncu ve dansçı eğitimine destek veren bu uygulamalar, aynı zamanda birbirleri için de yarar sağlar nitelikte olmuşlardır.

Sanat dallarının iç içe olan yapılanması eğitimde de birlikteliği getirirken, sahne üzerindeki ve eğitim alanındaki bu birliktelikler aynı zamanda çağdaş çalışmaların da başarısının anahtarı niteliğindedir. Bu işbirliğinin sürmesi gerekliliği günümüzde kabul edilir bir gerçektir. Akademik alanda da disiplinler arası eğitim ve çalışmalar da uzmanlaşma anlamında yarar sağlayacağı gibi yeni uzmanlık alanlarını da desteklemektedir. Eğitimde branşlaşmaya yönelik bir hedef belirlenmesinin ihtiyaç olduğu düşüncesiyle de, oyunculuk eğitimine farklı bir öneri sunan bu çalışma ortaya çıkmıştır.

Çalışmanın sonucunda; Konservatuvar ve Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümlerinin eğitim planlarında var olan dans derslerinin yanı sıra farklı dans derslerinin gerekliliği ortaya çıkmıştır. Dans bölümleri ile koordineli olarak farklı dans derslerinin konulmasının oyuncunun teknik birikimi açısından yararlı olacağı görülmüştür. Uzman kişiler tarafından, dans derslerinin içerikleri çeşitli dans

türlerinden örneklerle çeşitlendirilirse, oyuncu için zengin bir hareket repertuarı oluşacaktır. Halk dansları oyunculara hareket repertuarı olarak çok geniş imkanlar sunmaktadır. Farklı türede halk dansı eğitimi alan oyuncu, oynayacağı role gerekli olan beden dili ve hareketlerini, bedeninde var olan o hareket repertuarından kolayca seçebilme imkanı bulacaktır. Bu hareket repertuarını oluştururken oyuncunun yapması gereken dans hareketlerini gözlem ve analiz metodu ile öğrenmektir.

Oyuncu için Dans derslerinin amacı; dansın adım cümlelerini ardı ardına birbirine eklemek, sayıları akılda tutmak değildir. Dansın öğrenme sürecinde kullandığı gözlem ve analiz tekniği ile adım cümlelerinin içinde bulunan beden dili duruşlarını, bedeninin aldığı şekillerle karşı tarafa ne gibi mesajların aktarılabilceğini çözümlenmektedir.

Oyuncu ve dans; bu iki kelimenin akla getireceği ilk şey dans etmek değil, hareket olmalıdır. Çünkü dans eğitimi demek öncelikle hareket ve beden eğitimi demektir. Günlük yaşamda hareket etmek ile bu hareketlerin dansla ifadeye dönüşmesi arasında uygulanma aşamasında farklılıklar vardır. Dansın hareketini öğrenebilmek için öncelikle o hareketin ritmini çözümlenmek gerekir. Hangi sayıda? Ne kadar sürede? Nereye kadar? Ayağım, elim, kolum nerede olacak? gibi soruların cevabını bulmak gerekir. Dans adımlarında bu soruların cevabı aynı anda oluşmaktadır. Dolayısı ile hareketin izlenerek vücuda aktarılması sırasında analiz etme zorunluğu bulunmaktadır. Dansı öğrenme sürecindeki bu çok katmanlı yapıyı çözebilmek aynı zamanda konsantrasyon ve koordinasyon gerektiren bir iştir. Hareketleri, dans adımlarını öğrendikten sonra, dans müzik eşliğinde yapıldığında bu kez duygular ve anlatım da dahil olmakta ve dans bir boyut daha kazanır.

Oyuncunun dansı öğrenmesi; dans adımlarını sadece hareket olarak değil hareketin taşıdığı ifadeyi de bedenine aktarması demektir. Dolayısı ile çeşitli dans adımlarını öğrenmek hem bedeninin hareket kapasitesini hem de rol için uygun beden dilini oluşturmaya hizmet edecektir. Oyuncunun eğitimindeki dans dersleri, ayrıca dansın iyileştirici özelliği düşünüldüğünde; kişinin rahatlaması, kendini kısıtlayan engellerden kurtulması için fiziksel bir rahatlama da sağlayacaktır. Dans dersleri

oyuncuya hareketi yapmaktan çok görmeyi öğretir. Böylece oyuncunun kinestetik farkındalığı arttırır.

Oyuncu, dansın içinde barındırdığı fiziksel, kültürel ve toplumsal özelliklerden edindiği bedensel ve ruhsal desteği karakter yaratma sürecinde mutlaka kullanır. Dansın beden dili duruşları, hareketin barındırdığı kültürel kodlar ve karakteristik özellikler oyuncu için doğallığı yakalamada başlangıç noktası olur.

Çalışmanın içinde hareket ettiği beden dili ve dans eğitimi alanları ile oyuncuların bedenlerinin farkına varmaları, beden sınırlarının bilinçli bir şekilde arttırılabilmesi için saptamalar yapılmıştır. Bu saptamalar çalışmanın son bölümünde yer alan örnek uygulamanın hareket eğitimi ile nasıl sağlandığını göstermektedir. Çalışmanın sonunda görsel ek olarak sunulan CD, sahnelenmesi düşünülen oyunun hareket ve beden eğitimi provalarından kesitler sunan, oyunculuk eğitiminde değerlendirilebilecek nitelikte bir örnektir. Bu aktarma sürecinde kullanılan zeybek adım cümlelerinden oluşturulan bu örnek çalışma, Ege Üniversitesi Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümünün zeybek dersi eğitiminde kullanılan yöntemle hazırlanmıştır. Halk Danslarının diğer türleri içinde buna benzer örnek hazırlamak mümkündür. Türk Halk Dansları kendi içerisinde birbirinden çok farklı özellikte dans türlerini barındırdığı için oyunculuk eğitiminin hareket alt yapısını zenginleştirecek güçtedir. Çalışma Türk Halk Danslarının zeybek türü üzerinden özel bir örnek sunsa da, önerilen yöntem uzman kişiler tarafından diğer ülkelerin halk danslarını esas alarak da uygulanabilir niteliktedir.

Çalışma için seçilen bu örnekte, zeybek danslarını öğrenmiş oyuncuların seçilen bir kadro ile sahnelerden bazıları üzerine doğaçlama zeybek yürüyüşleri denenmiştir. Zeybek danslarından edinilen karakteristik özelliklerin bu çalışmalarda oyuncunun bedeninde doğal olarak ortaya çıktığı görülmüştür. Zeybek dansı öğrenmeden önce ve sonra tekrarlanan çalışmalarda bu fark açıkça ortaya koymuştur ki dansla kazanılan karakteristik özellikler dans etmediğimiz zamanlarda, rolün gerektirdiği durumlarda kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

Çalışmada oyunların ortak karakteristik adımlarından oluşan adım cümleleri oyunculara öğretilerek, Zeybek tavrının genel özellikleri belirgin bir halde oyuncuya aktarımı hedeflenmiştir. Oyuncunun bu çalışmalardan sonra zeybek tavrını bedenine daha iyi yerleştirmesi için ritm ve müzik eşliğinde de çalışmalar tekrar edilmiş ve oyunculardan zeybek tavrı ile doğaçlama çalışmaları yapmaları istenmiştir. Doğaçlama çalışmalarının sonucunda oyunlardan öğrenilen adımların ritim, denge, vurgu gibi nüansları oyuncuların bedene yerleştirebildikleri gözlenmiştir.

Çalışmanın Ekler bölümünde zeybek fotoğrafları ile oyuncuların dans esnasında çekilen fotoğraflara yer verilmiştir. Bu fotoğraflar, Zeybek beden dilinin oyunlara ve oyuncularının beden diline nasıl yansıdığının karşılaştırılabilmesi açısından gerekli görülmüştür. Yöntemin amacını destekler niteliktedir.

Ulusal temelli, yerel motifli temalar içeren sanat yapıtlarının çalışmanın önerdiği yöntemi kullanması zorunluluğu açıktır. Profesyonel toplulukların ortaya koydukları koreografik –hareket ve beden iletişimi- çağdaş yönelişler bunu kanıtlar niteliktedir. Bu çalışmanın amacı; iletişim, dans ve oyunculuk konuları çerçevesinde incelediği ve sonuç olarak ortaya koyduğu halk dansları kaynaklı yöntemin, tiyatro oyuncularının dans eğitiminde kullanılması ile oyunculuk sanatına katkı sağlamak ve bu konudaki çalışmaların hız kazanmasına yardımcı olmaktır.

Çalışmanın ilk üç bölümünden çıkan sonuçla eğitimde kullanılması önerilen yöntem güncelliğini kaybetmeyen halk dansları çerçevesinde gelişmektedir. Çalışma önerisi dansın analiz edilerek oyuncuya öğretilmesinin bir zorunluluk olduğunun altını çizmektedir. Oyuncuyu sadece dans ettirmeye çalışmak, bedenin anlık çalışmasının ötesinde bir yarar sağlamayacaktır önemli olan hareketlerin oyuncunun bedenine hissederek yerleştirmesidir. Çalışma, farklı türlerde alınan dans eğitiminin oyuncuya daha yararlı olacağı görüşündedir.

EKLER:

ZEYBEKLER:



Fotoğraf 1

Kaynak: Abdurrahim Karademir Arşivi



Fotoğraf 2

Kaynak: Abdurrahim Karademir Arşivi



Fotoğraf 3

Kaynak: Abdurrahim Karademir Arşivi



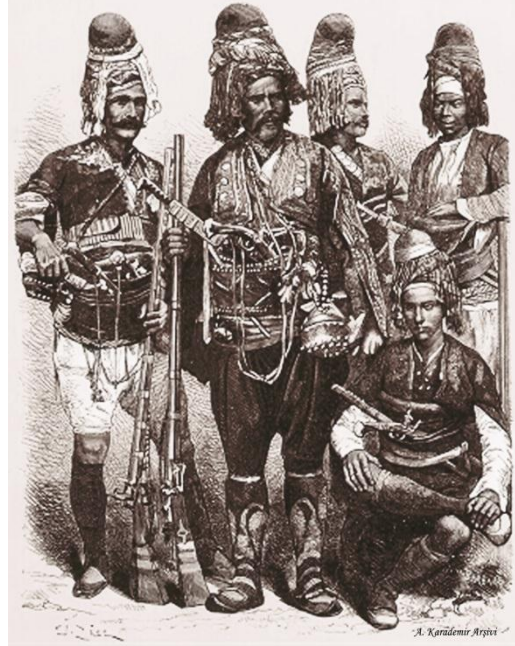
Fotoğraf 4

Kaynak: Abdurrahim Karademir Arşivi



Fotoğraf 5

Kaynak: Abdurrahim Karademir Arşivi



Fotoğraf 6

Kaynak: Abdurrahim Karademir Arşivi

DANS ÇALIŞMALARINDAN FOTOĞRAFLAR:



Fotoğraf 1



Fotoğraf 2



Fotoğraf 3



Fotoğraf 4



Fotoğraf 5



Fotoğraf 6



Fotoğraf 7



Fotoğraf 8



Fotoğraf 9

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- AKDOĞU, Onur; **Zeybekler**, Sade Matbaacılık, İzmir, 2004, 1278 S.
- AKDOĞU, Onur; **Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler**, Meta Basım, İzmir, 2003, 670 S.
- AKTAŞ, Gürbüz; **Dansa İlk Adım**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 2006, 196 S.
- AYDIN, Cengiz; **Halk Oyunlarında Toplumsal Yapılanma**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1992, 103 S.
- BALTAŞ, Zuhâl ve BALTAŞ, Acar; **Bedenin Dili**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, 165 S.
- BARBA, Eugenio ve SAVARESE, Nicola; **Oyuncunun Gizli Sanatı**, Yapı Kredi Yayınları, Çev: Ayşin Candan, İstanbul, 2002, 387 S.
- BROCKETT, Oscar G.; **Tiyatro Tarihi**, Dost Kitabevi, Ankara, 1995, 732 S.
- CANDAN, Ayşin; **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003, 238 S.
- DELEON, Jak ; **Bale Tarihi**, İmge Yayınları, 1986, 217 S.
- DİAMOND, John; **Bedenimiz Yalan Söylemez**, Dharma Yayınları, İstanbul 1995, 156 S.
- ERDEM Orhan; **Duygusal İletişim ve Beden Dili**, Yakamoz Yayınları, İstanbul, 2009, 243 S.
- ERGÜN, Selda; **Çağdaş Doğaçlama**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2003, 386 S.
- EVCİ, Muzaffer; **Dans Daima**, Favori Yayınları, Ankara, 2002, 367 S.
- FİŞHER, Ernst; **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 1995, 223 S.
- GERBER, Anke ve WROBLEWSKY C. De; **Pantomimin Anatomisi**, Çev: Yalçın Baykul, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2001, 189 S.
- GOMBRİCH, E. H.; **Sanatın Öyküsü**, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980, 497 S.
- GÖKSEL, Ahmet Bülent ve YURDAKUL, Nilay Başok; **Temel Halkla İlişkiler Bilgileri**, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İzmir, 2004, 582 S.
- GÜVENÇ, Bozkurt; **İnsan ve Kültür**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, 361 S.

- HANNA, Judith Lynne; **To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication**, University of Chicago Press, 1979, 350 S.
- HUIZINGA, Johan; **Homo Ludens**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, 1995, 253S.
- İZGÖREN, Ahmet Şerif; **Dikkat Vücudunuz Konuşuyor**, Academy International, Ankara, 1999, 150S.
- KAŞIKÇI, Ercan; **İmaj İletişim Beden Dili**, Hayat Yayıncılık, İstanbul, 2006, 260S.
- MORRIS, Eric ve HOTCKIS Joan; **Rol Yapmayın Lütfen**, Çev: İpek Bilgin, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, 176S.
- MORRIS, Eric; **Fütursuz Oyunculuk (Oyunculukta İşçilik Serüveni)**, Çev: İpek Bilgin, Dost Kitabevi, Ankara, 2002, 288 S.
- MUTLU, Erol; **İletişim Sözlüğü**, 3. Basım, Cantekin Yayıncılık, Ankara, 1998, 415S.
- NUTKU, Özdemir; **Dram Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001, 285 S.
- OSKAY, Ünsal; **İletişim'in ABC'si**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992, 140 S.
- PAVIS, Patrice; **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Dost Kitabevi, Çev: Şehsuvar Aktaş, Ankara, 2000, 396 S.
- PENROD, James; **Movement For The Performing Artist**, Mayfield Publishing, California, 1974, 189 S.
- SCHÖBER, Otto; **Beden Dili (Davranış Anahtarı)**, Çev. Süeda Özbent, Arion Yayınevi, İstanbul, 2003, 198 S.
- STANİSLAWSKİ, Konstantin; **Bir Aktör Hazırlanıyor**, Çev: Suat Taşer, Papirus Yayınları, İstanbul, 2002,
- STANİSLAWSKİ, Konstantin; **Bir Rol Yaratmak**, Çev: Çiğdem Genç ve Fırat Güllü ve Bora Tanyel, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 1999, 297 S.
- ŞENER, Sevdâ; **Dram Sanatı**, Dost Kitabevi, Ankara, 2003, 154 S
- ŞENER, Sevdâ; **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi, Ankara, 2003, 325 S.
- TED, Andrews; **Büyüsel Dans Teknikleri**, New Age Yayınları, İstanbul, 2002, 235 S.
- THOMAS, Richards; **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, Çev: Hülya Yıldız ve Aysin Candan, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2005, 180 S.

- TUNCAY, Murat; **Sahneye Bakmak 1**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro /Kültür Yayınları 100, İstanbul, 2010, 208 S.
- TURGUT, İhsan; **Sanat Felsefesi**, Karınca Matbaacılık, İzmir, 1990, 227 S.
- ÜNLÜ, Aslıhan; **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Medicographics Ajans ve Matbaacılık, Ankara, 2006, 277 S.
- VALOİS, Dame Ninette De; **Adım Adım**, Çev: Necla Çıkıgil, Ed: Muzaffer Evcı, Favori Yayınları, Ankara, 2003, 314 S.
- YÜKSEL, A. Haluk ve ZILLIOĞLU Merih; **İletişim Bilgisi**, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları NO:909, Eskişehir, 2009, 258 S.

MAKALELER

- ERİTENEL, Nevin; Dans Eğitiminde Tiyatro (Oyunculuk) Çalışmalarının Yeri ve Önemi, **İzmir Müzik ve Sahne Sanatları Kongresi**, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını, İzmir, 2001
- TONBUL, Gürol; Geleceğin Tiyatrosunda Beden Dili, **İzmir Müzik ve Sahne Sanatları Kongresi**, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını, İzmir, 2001
- ÖZTÜRKMEN, Arzu; “Dansta Millilik ve Yerellik Kavramları Üzerine Düşünceler”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:85, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002
- SKLAR, Deidre; “Dansa Kültürel Açından Duyarlı Bir Yaklaşım İçin Beş Önerme”, **Yirminci Yüzyılda Kuram ve Pratik**, Ed: Şebnem Selışık Aksan ve Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2007
- FOSTER, Susan Leigh; “Dans Eden Bedenler”, **Yirminci Yüzyılda Kuram ve Pratik**, Ed: Şebnem Selışık Aksan ve Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2007

TEZLER

- AKGÜL, Kamile Perçin; **Kişilerarası İletişimde Dans ve Beden Dili İşlevini Etkileyen Etmenler**, Selçuk Üniversitesi, Doktora Tezi, 2006.
- AKTÜRK, Özden; **Varoluşundan Bugüne İnsanın Dansı Anlatım Aracı Olarak Kullanma Biçimi**, Hacettepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 1999.
- AŞKAR, Fusun; **Türkiye'nin Uluslararası Tanıtımında Artistik İmaj Anadolu Ateşi Örnek Olayı**, Ege üniversitesi, Doktora Tezi, İzmir, 2010,

- ERBATUR, Evren; **Çağdaş Gösteri Sanatlarında Beden Dramaturjisi'nin Yeri**, Yıldız Teknik Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2005.
- ERDOĞAN, Didem Apaylı; **20. yy Oyunculuk Yöntemlerinde Beden**, Mimar Sinan Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2003.
- ERGİYDİREN, Handan Özer; **Sahne Sanatlarında Beden Dili Kullanımı**, Hacettepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 1998.
- ÖZBİLGİN, Mehmet Öcal; **Zeybeklik Kurumu ve Zeybek Oyunları**, Ege Üniversitesi, Doktora Tezi, 2003.
- ÜNLÜ, Barbaros; **Dans Tiyatrosunun Oluşumunda Dans Antropolojisinde Yararlanma Yolları ve Anadolu Danslarından Örnek Modeller**, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Doktora Tezi, 2009.
- TEK, Fidan; **Bedenin Dili ve Oyunculuk**, Mimar Sinan Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 1992.
- YILMAZ, Leman; **Dansta ve Tiyatroda Hareket Olgusu**, İstanbul Üniversitesi, Doktora Tezi, 2000.

DERGİLER

- Dans Müzik Kültür, Çeviri ve Araştırma Dergisi, Sayı:59, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1990, 180S.
- Dans Müzik Kültür, Çeviri ve Araştırma Dergisi, Sayı:60, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1990, 333 S.
- Dans Müzik Kültür, Çeviri ve Araştırma Dergisi, Sayı:63, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1998, 442 S.
- Dans Müzik Kültür, Çeviri ve Araştırma Dergisi, Sayı:64, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 2002, 412 S.
- Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi, Sayı:4, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1991, 282 S.
- Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi, Sayı:5, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1994, 350 S.
- Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi, Sayı:6, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1996, 511 S.
- Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi, Sayı:9, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002, İstanbul, 553 S.

Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi, Sayı:15, Boğaziçi Üniversitesi
Yayınevi, 2009, İstanbul, 483 S.

İNTERNET ADRESLERİ

www.authorstream.com/Presentation/deliidivane-390766-beden-dili-kullan-2-entertainment-ppt-powerpoint/pps

<http://www.hazalselcuk.net/yazilar/farkindalik.html>

<http://www.hazalselcuk.net/yazilar/oyunculuktavucutveharekettiyatrosu.html>

<http://www.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=3&righthtml=43>