

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI**

MICHAEL CHEKHOV MONOGRAFİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Ömer Acar**

**Danışman
Prof. Dr. Ayşin Candan
İstanbul – 2016**

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI**

MICHAEL CHEKHOV MONOGRAFİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Ömer Acar**

**Danışman
Prof. Dr. Aysin Candan
İstanbul – 201**

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE


.....Tiyatro.....Anabilim/Anasanat DalıTiyatro..... Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisiÖmer Acar..... tarafından hazırlanan
“.....Michael.....Çekhov.....Monografisi.....”
adlı bu çalışma jürimizde Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 10/06/2016

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

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Ayşın Çandan
Danışman: Halilç. Üniv. Tiyatro ASD/ABD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Sürin Kocadere
.....T.C. Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Ayşe Kaya
Halilç. Üniv. Tiyatro ASD/ ABD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi:
.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

Jüri Üyesi:
.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

ÖNSÖZ

İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden yirmi beş yaşında mezun oldum. Ardından beş yıl boyunca Doğuş Yayın Grubu'nda muhabir olarak çalıştım. Tiyatro eğitimine ise otuz yaşımdan sonra karar verdim. Ama kafamda büyük bir soru işareti vardı. Etrafımdan duyduğum “bu yaştan sonra olmaz” söylemi. Buna inanmıyordum. Ama aksini de kanıtlayamıyordum. Ta ki üç yıl devam ettiğim Studio Oyuncuları'nda Michael Chekhov egzersizleri ile tanışana dek. Gördüm ki Stanislavski'nin “en iyi öğrencim” dediği Michael Chekhov, ustasının ortaya attığı metot oyunculuğunu çözümleneci bir yaklaşımla ele almış, başlıklar, alt başlıklar ve örnekler halinde kitaplaştırmıştı. Böylece Chekhov, Stanislavski'nin kaleme aldığı beş kitapta eksik olanı tamamlamış oluyordu. Yani artık elimde bir harita vardı ve ormanda kaybolmaktan korkmuyordum. Şimdi gerek oynadığım tiyatro oyunları, gerekse rol aldığım filmlerde, yönetmen bir reji verdiği zaman panikleme yerine haritamdan yardım alabiliyorum. Bunu Michael Chekhov'a borçluyum. Ne var ki günümüzde metot oyunculuğu denince akla ilk gelenler Lee Strasberg, Eric Morris ya da Actors Studio gibi markalaşmış isimler oluyor. Ama Stanislavski'nin başlattığı devrimde bayrağı taşıyan asıl kahramanın Michael Chekhov olduğu unutulmamalıdır. “Michael Chekhov Tekniği” hayal gücünü temel alır. Kolay değildir ama basit temeller üzerine kuruludur. Böylece karmaşık karakterler yaratmayı veya beklenmedik bir atmosfer inşa etmeyi doğallıkla başarabilirsiniz. Bunun için gerekli olan ise çalışmaktır. Son olarak bu tezin yazımında bana destek olan ve Türkçe'de var olmayan bir terminolojiyi belirlememi sağlayan Danışman Hocam Prof. Dr. Ayşin Candan'a teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

KISALTMALAR	IV
TABLolar LİSTESİ	V
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	VI
ÖZET	VII
ABSTRACT	VIII
1. GİRİŞ	1
1.1. Çocukluk ve İlk Gençlik Yılları	3
1.2. Yetişkinliği	5
1.3. Sürgün Yılları	10
1.4. Amerika Yılları	14
2. OYUNCULUK TEKNİĞİ	17
2.1. Tekniğin Amacı.....	17
2.2. Temel İlkeler	19
2.2.1. Psiko-Fiziksel Oyunculuk	19
2.2.2. Soyut İfade Araçları	20
2.2.3. Yaratıcı Ruh ve Kutupsallık	21
2.2.4. Yaratıcı Hal	22
2.2.5. Sanatsal Özgürlük	24

3. ARAÇLAR.....	25
3.1. Enerji ve Merkezleri.....	25
3.2. İmgelem.....	26
3.3. Odaklanma ve Özümseme.....	28
3.4. Işıma.....	29
3.5. Açılma- Kapanma (Expension – Contraction).....	31
3.6. Uzam ve Atmosfer.....	31
3.7. Kutupsallık: Bir Güç Olarak Yön.....	32
3.8. Nitelik.....	33
3.9. Üç Kardeş: Hissetmek, Düşünmek, İstemek.....	34
3.10. Dört Kardeş:.....	36
3.10.1. Rahatlık.....	36
3.10.2. Biçim.....	37
3.10.3. Güzellik.....	37
3.10.4. Bütünlük Hissi.....	38
4. KAVRAMLAR.....	40
4.1. İçsel Bir Devinimi Dışsallaştırmak: Hayali Beden.....	40
4.2. Çözümleme.....	43
4.3. Beden Farkındalığı: Staccato/ Legato.....	44
4.4. Hareketin Nitelikleri: Yoğrumak, Akmak, Işımak, Uçmak.....	45
4.5. Sanatsal Çerçeve: Bilinçli Hareket.....	47
4.6. Psikolojik Jest.....	48
4.7. İç Aksiyonu Sürdürmek.....	62
4.8. Duyumsama (His) : Kalkmak, Düşmek, Denge Aramak.....	62
4.9. Karakterizasyon.....	65

5. ÖLÜMÜNDEN SONRA MICHAEL CHEKHOV	67
5.1. Miras	67
5.2. Michael Chekhov Vakfi (MICHA)	68
6. SONUÇ	70
7. KAYNAKÇA	72
8. ÖZGEÇMİŞ	75

KISALTMALAR

- A.B.D.** : Amerika Birleşik Devletleri
Bkz. : Bakınız
Çev. : Çeviren
Ç.N. : Çevirenin Notu
G.P.U. : Sovyet Rusya Gizli Polis Ajansı
MICHA : Michael Chekhov Association (Michael Chekhov Vakfı)
S.S.C.B. : Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
Prof. Dr. : Profesör Doktor
T. C. : Türkiye Cumhuriyeti
Vs. : Vesaire

TABLULAR LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1 : Rudolf Steiner'in Üçleme Tablosu	37
Tablo 2 : Esinlenilmiş Oyunculuk Tablosu.....	39



ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1 : Psikolojik Jest 1	55
Şekil 2 : Psikolojik Jest 2	56
Şekil 3 : Psikolojik Jest 3	57
Şekil 4 : Psikolojik Jest 4	58
Şekil 5 : Psikolojik Jest 5	59
Şekil 6 : Psikolojik Jest 6	60
Şekil 7 : Psikolojik Jest 7	61

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı: Ömer Acar

Anasanat Dalı: Tiyatro

Programı: Tiyatro

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Aşşın Candan

Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans – Mayıs 2016

MICHAEL CHEKHOV MONOGRAFİSİ

ÖZET

Bu tez, Michael Chekhov'un hayatı boyunca ortaya koyduğu öğretisi ve eserlerinin analitik bir incelemesini içerir. Bunun için öncelikle Michael Chekhov'un bizzat kaleme aldığı kitap, makale ve ses kayıtları esas alınmıştır. Buna ek olarak, sanatçının ardından geçen altmış bir yılda ilkelerini takip edip geliştiren insanların yazdığı kitaplar, makaleler ve röportajlardan yardım alınmıştır. Ayrıca bu tez, *Michael Chekhov Derneği*'nin New York, Hamburg ve Berlin'de görevli resmi eğitimcilerin verdiği teorik ve pratik eğitimin ışığında yazılmış bir monografidir.

Anahtar Kelimeler: Michael Chekhov, Metot Oyunculuğu, Monografi, *Oyuncunun Yolu*, *Oyuncuya*, Oyunculuk Tekniği

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname: Ömer Acar

Field: Theater

Program: Theater

Supervisor: Prof. Dr. Ayşin Candan

Degree Awarded and Date: Master – May 2016

MICHAEL CHEKHOV MONOGRAPHY

ABSTRACT

This thesis includes an analytic review of Michael Chekhov's teachings and work consisting his life span. For this purpose this thesis is primarily based on books and articles and sound recordings of Michael Chekhov. In addition, the culminated work produced by his followers in form of books, articles and interviews during the 61 years after his death had been addressed. Furthermore this thesis is a monography written in the light of theoretical and practical education given by the official instructors of *Michael Chekhov Associations* of New York, Hamburg and Berlin.

Key Words: Michael Chekhov, Method Acting, Monography, *Path of the Actor*, *To The Actor*, *Acting Technique*

1.GİRİŞ

Tam adıyla Mihail Aleksandroviç Çehov¹ (9 Ağustos 1891- 30 Eylül 1955), Rus asıllı Amerikalı bir oyuncu, yönetmen ve usta bir eğitmeni. Stanislavski ondan “en iyi öğrencim”² diye bahseder. Chekhov’un bıraktığı oyunculuk yöntemi elli yıllık bir aradan sonra günümüzde yeniden keşfediliyor ve geliştiriliyor. Özellikle son yirmi yıldır A.B.D. ve Avrupa ülkelerinde birçok resmi dernek ve dünya çapında birçok akademisyen bu büyük ustanın öğretilerine odaklanmış durumda. Ülkemizde de sadece özel tiyatro ve kurumlar değil, artık üniversiteler de düzenli olarak Michael Chekhov atölyeleri düzenliyor ve yurt dışından getirilen resmi eğitmenlerle bu yöntemi bilinçli bir şekilde çalışılıyor.

Bu tezde Michael Chekhov’un bizzat kaleme aldığı kitaplar, makaleler, ses kayıtları, ses kayıtlarından derlenen kitaplar, videolar ve sanatçının ardından yazılanlar karşılaştırılarak Michael Chekhov’un yaşam serüveni ele alınmıştır. Tüm bu birikim, uygulamalı Chekhov egzersizleri de göz önünde bulundurarak çözümlenmiş, bu usta tiyatro adamının yaşam serüveni ve mesleki öğretisi arasındaki koşutluklar ortaya konmuştur. Çalışmanın amacı “Michael Chekhov Tekniği”nin hangi yollardan beslenerek ortaya çıktığını araştırmaktır. Temelde “bir oyuncu olarak kendimi inceledim”³ diyen Chekhov’un öz yaşam öyküsü ve öğretisi kullanılarak kişiliği ve tekniği arasındaki ortak noktalar belirtilmiştir. Bunu yaparken örneğin “Michael Chekhov Tekniği”nin özü olan “Psiklojik Jest”in Rudolf Steiner’in euritmisi’nden nasıl beslendiği ve Antik Yunan’daki dört temel elementin (toprak,

¹Sanatçının Rusça tam adlı Михаил Александрович Чехов olup Türkçe karşılığı Mihail Aleksandroviç Çehov’dur. Ne var ki usta tiyatro adamı, 1928’de ülkesi Rusya’dan kaçmak zorunda kalmış ve bir Amerikan vatandaşı olarak yaşayıp ölmüştür. Yazdığı kitaplarda ve dünya çapında hakkında yazılan kitaplarda adı İngilizce haliyle Michael Chekhov olarak kullanılmaktadır. Ülkemizde de *Oyuncuya* adlı kitabı Türkçe’ye çevrilmiş ve adı yine Michael Chekhov olarak kullanılmıştır. Bu koşullar göz önünde bulunurularak bu tezde sanatçının adı İngilizce haliyle Michael Chekhov olarak kullanılmıştır.

² (Chekhov, 1991: X)

³ (Chekhov, 1977)

hava, su ve ateş) insanın dört temel ruh halini yansıtan yoğurmak, uçmak, yüzmek ve ışımak eylemlerine nasıl aktarıldığı gibi konular anlatılmıştır. Ya da hayatı boyunca anksiyete bozukluğu, depresyon ve alkolizmle mücadele eden Chekhov'un, insanın üç temel ruhsal yönelimi olan düşmek, kalkmak ve denge aramayı nasıl karaktere aktardığı açıklanmış, yoga ve antropozofiyle yakından ilgilenen sanatçının vücut merkezi çalışmalarının Hint öğretilerindeki çakralarla olan benzerliği gibi birçok konuya değinilmiştir. Bunlara ek olarak, örneğin ağlamayı gerektiren bir sahnede Stanislavski ya da Eric Morris'in önerdiği gibi oyuncunun geçmişteki travmalara başvurup uzun vadede kendini tüketmesi yerine, karakteri özümseyip onunla duygudaşlık kurarak, kendi acıları için değil, karakterin acıları için ağlaması gerektiği ve bu yaklaşımın neden daha etkili olduğu, bunun oyuncuyu nasıl geliştireceği gibi konular açıklanmıştır. Tüm bu savlar karşılıklı alıntılarla desteklenmiş ve örneklendirilmiştir. Ne var ki kısıtlılıklardan da bahsetmek gerekir. Bunun en iyi tarifini yine Michael Chekov'un *Oyuncuya* adlı kitabının önsözünde bulmak mümkündür:

“Yardıma ihtiyacım var. Konunun anlaşılması güç doğası gereği elinizdeki kitap, yalnızca dikkatli okumayı ya da çok iyi anlamayı değil ayrıca yazarla işbirliği yapmanızı da gerektirmektedir. Çünkü karşılıklı ilişki içinde ya da göstererek anlaşılacak şeyleri, kitapta yalnızca kelime ve zihinsel kavramların eline bırakıyoruz... Bu oyunculuk tekniği onu gerçekten uygulamadan asla tam olarak anlaşılabilir.” (Chekhov, 2014: 47)

Bu tezin yazımında ağırlıklı olarak İngilizce kaynaklara başvurulmuştur. Kaynakça bölümünde İngilizce özgün adı ile geçen ve çevireni bulunmayan bu kitap ve makalelerden yapılan tüm alıntılar, tezi hazırlayan Ömer Acar tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir.

1.1. Çocukluk ve İlk Gençlik Yılları

Hayatı boyunca anıldığı adıyla Mischa, kozmopolit bir şehir olan Sankt Peterburg'da orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak doğdu. En yakın dostum ve sırdaşım dediği annesi Yahudi bir ev hanımıydı. İkinci evliliğini yapan babası ise kraliyet gümrük bürosunda çalışan bir memur, başarılı sayılabilecek bir yazar, eksantrik bir mucit ve patolojik bir alkolikti. Michael Chekhov'un babasıyla olan ilişkisi henüz çocuk yaşta kalıcı anksiyete bozukluğu yaşamasına sebep olmuş ve ileride de alkolizm sorunlarını tetiklemiştir. Ne var ki sanatçı bu sorunlardan dahi beslenmeyi bilmiş ve tekniğinin alt başlıklarından atmosfer, denge, ışımaya gibi öğelere katkı sağladıklarını dile getirmiştir. Henüz otuz altı yaşında yazdığı otobiyografisi *The Path of the Actor*'da (Oyuncunun Yolu) babasından şöyle bahseder:

“Babamdan korkar ve ona karşı gelmeye cesaret edemezdim. Bana asla vurmadı: Zaten, onda beni korkutan şey bu değildi. Beni ürküten şey gözlerindeki o güç ve yüksek sesiydi. Babam için korku ve engel diye bir şey yoktu. Hatta her şey ona boyun eğdi. Muazzam iradesi ve fiziksel gücü çok derin bir etki bırakırdı... Ama babamdan sadece korkmazdım. Onu sever ve sayardım. Gençliğime rağmen sıklıkla her çeşit felsefi doktrini bana açıklardı. Onu iştahla dinlerdim... Engin bilgisi dikkat çekiciydi. Evde sadece felsefe değil, derinlemesine tıp, doğa bilimi, fizik, kimya, matematik gibi konulara değinirdi. Birkaç dil bilirdi. Elli yaşına geldiğinde sadece iki-üç ayda Fince öğrenmişti.” (Chekhov, 2005: 16)

Küçük Mischa doğaçlama yüklü ilk temsillerini aile içinde özellikle annesi ve dadısına verdi. Amcası ünlü oyun yazarı Anton Çehov, 1895'te ailesine yazdığı bir mektupta dört yaşındaki yeğeninden “büyük bir yetenek olduğuna inanıyorum”⁴ diyerek bahsetmiştir. Aile içinde sergilediği performanslarını zamanla yerel amatör bir kumpanyaya taşıyan Mischa aslında birçok çocuk gibi itfaiyeci ya da doktor olmak istemiştir. Hatta profesyonel yaşamının ilk yıllarına kadar oyunculuğu gerçek

⁴ (Garnett, 1920: 83)

hayattan kaçmak için bir araç olarak kullandığını söyler ve nasıl aktör olduğunu şöyle açıklar:

“Benim için prova mı yaptığının yoksa izleyicilere performans mı sergiliyorum olduğumun hiçbir önemi yoktu. Çünkü ne zaman kulübün sahnese çıksam kendimi ve etrafımdakileri tamamen unutuyorum, çocukluğumda ve daha sonra da yetişkinlik yıllarımda bana hep eşlik eden o temel duyguya kendimi bırakıyordum.” (Chekhov, 2005: 25)

Michael Chekhov 1907-1911 yılları arasında Sankt Peterburg'daki *Suvorin Klasik Drama ve Komedi Okulu*'ndan takdirle mezun olmuştur. On sekiz yaşında Tolstoy'un *Çar Fiyodor* oyununda başrol oynamış ve Çar II. Nikola'nın önünde temsil vermiştir. Aynı yıl Konstantin Stanislavski önderliğindeki *Moskova Sanat Tiyatrosu*'na katılmıştır. Bu başarısını yeteneğinin yanı sıra vefat eden amcası Anton Çehov'un dul eşi Olga Knipper-Çehova'nın ayarladığı randevuya da borçludur. *Moskova Sanat Tiyatrosu*'nda geçirdiği yıllarda *İlk Stüdyo* adı verilen eğitim grubunu yöneten eğitmenlerden Polonyalı Leopold Sulerzhitsky'nin Chekhov'un hayatında önemli bir yeri vardır. Çünkü Chekhov ileride doğu ve uzakdoğu öğretilerine merak salmasına aracı olacak olan “yoga” ve yaşayan her şeyin içinde dolaştığına inanılan, gözle görülemeyen yaşam gücü “prana” gibi kavramlarla 1912'de Sulerzhitsky sayesinde tanışmıştır. Chekhov, Sulerzhitsky'nin 1916'daki ani ölümüne dek yoğun bir biçimde bu öğretiler üzerine çalışmıştır. Ve ileride ortaya atacağı tekniğinin en önemli farklarından biri olan sanatı geliştirmeye çalışmak yerine bunu yaşam biçimini değiştirerek yapmak eğilimini Sulerzhitsky'den almıştır. Sulerzhitsky'e göre: “İyi oyunculuğun sırrı usun yaratıcı gizil gücünü ortaya çıkartmaktan geçer; Fiziksel ve psikofiziksel egzersizlerin gelişimi ‘Yaratıcı Ruh Hali’ için ilk yol olmalıdır.”⁵ Amerikalı tiyatro eleştirmeni, oyun yazarı ve yönetmen Charles Marowitz'in kaleme aldığı Michael Chekhov'un öz yaşam hikayesinde şu ifadeler yer alır:

⁵ (Gordon, 1987: 31)

“Antropozofinin yanı sıra Chekhov’un çalışmasında bir başka doğu etkisi daha vardı: Leopld Sulerzhitsky’ninki. Suler, Leo Tolstoy’un kendisini Dukobor Birlikleri’nin⁶ Kafkaslar’dan Kanada’ya göçme sürecinde görevlendirmesinin ardından Stanislavski ile çalışmaya gelmişti. Suler, bu süreçte onlardan doğu etkili dini uygulamalar öğrenmişti. Hint felsefesi ve yogayı *İlk Stüdyo*’ya getiren kişi Suler’dır.” (Marowitz, 2004: 43)

1.2. Yetişkinliği

Michael Chekhov, 1915’te *Moskova Sanat Tiyatrosu*’nda çalışırken Olga Knipper-Çehova’la aynı ismi taşıyan ve yine bir oyuncu olan yeğeni Olga Knipper’le tanıştı. Olga Knipper, Adolf Hitler’in hayran olduğu bir isimdi. İki oyuncu aynı yıl evlendiler ve üç yıl evli kaldılar. Kızları Ada Çehova 1916’da doğdu ve o da bir oyuncu oldu. Ne var ki Michael Chekhov, babasından miras aldığı alkolizm sorunuyla başa çıkamayınca Knipper önce ona yardım etmeyi denedi ama sonuç alamayınca onu terk etti ve kızıyla birlikte Almanya’ya döndü. Chekhov ciddi bir sinir krizi geçirdi. Dönem tam olarak 1917 Ekim devrimiydi. Chekhov babasını gırtlak kanserinden kaybetmiş, annesiyle Moskova’da küçük bir apartman dairesine taşınmıştı. Sokaklarda aristokrat avı yaşanan bu dönemde tam bir buçuk yıl evden çıkmamayı denedi. Oyunculuktan vazgeçti. Kitap ciltlemek ya da satranç takımı yontmak gibi evden çıkmadan yapabileceği işler denedi. Bu arada benliği öylesine dağılmıştı ki depresyondan çıkma mücadelesi sırasında öğretisi ile ilgili bir alt başlık daha keşfetti: “Bütünlük Hissi”. Bu durum Chekhov’un evine psikanalistler gönderen hocası Stanislavski’nin kendi sistemini tekrar gözden geçirmesine ve “Duyu Belleği” çalışmalarının ne kadar yetersiz olduğunu anlamsına sebep oldu. Ne var ki Chekhov’un alkolizm ve depresyonla mücadelesi ömür boyu sürdü. Chekhov bu olaydan sonra Stanislavski’yle yollarını ayırdı ve kendi kumpanyasıyla turneye çıktı. Temelde ayrıldıkları nokta Chekhov’un “Stanislavski Sistemi”ni doğal olmak için fazla hazırlanmış bulmasıydı. Çünkü Stanislavski çözümlene, Chekhov ise bireşim yoluyla role yaklaşıyordu. Turneden döndüğünde Moskova’da kıtlık ve tifo salgını

⁶ (Ç.N. : Kilise ve toplum otoritesini reddederek sadece kendi içsel ışıklarına uyan bir hristiyan topluluğu.)

vardı. Annesi ölmüştü. Morglarda, cesetlerin arasında onu aradı ama bulamadı. Hastalığı hat safhaya ulaşmıştı ki beş seanslık bir hipnoz tedavisiyle toparlandı. Michael Chekhov'un, Rudolf Steiner'in antropozofi öğretisi ve Hint felsefesiyle tanışması da aynı döneme denk gelir. Hatta eve kapanadığı dönemde tiyatroyu bırakıp Steiner'in öğretilerini yayan bir rahip olmayı dahi düşündü. Bu öğretilerle tanışması Chekhov'un ustalık eseri *Oyuncuya*'nın ilk Türkçe basımının önsözünde şu şekilde aktarılmıştır:

“Bir gün yoga üzerine bir kitap bakmak için bir kitapçıya girdi. Hastalığından önceki zamanlarda bile Mischa, tıpkı Stanislavski gibi, us-beden ve enerji sisteminin oyuncular için faydalı olduğu düşüncesiyle yoga yapıyordu. Kitapçının vitrininde Avusturyalı düşünür Rudolf Steiner'in *Üst Dünyaların Bilgisi ve Erişimi* kitabı duruyordu. İlk başta güldü, bu bilgiye ulaşmak gerçekten mümkün olsa, çoktan ulaşılmış olurdu ve bunun hakkında yazmaya gerek kalmazdı diye düşündü. Yine de kitabı aldı. “Sonraki birkaç yıl bu kitap ve Rudolf Steiner'in diğer kitapları onu fazlasıyla etkiledi. Steiner'in dünya görüşü Mischa'nın pek çok sorusunu cevapladı. Yaşama bakışı tümüyle değişti. Karamsarlığı geçti. Yaşamın yeni bir anlamı vardı. Sağlığı düzeldi ve ölçsüz içmeyi bıraktı.” (Chekhov, 2014: 29)

Chekhov, 1918'de ikinci eşi Xenia Ziller ile evlendi. Ziller de bir Alman'dı. Michael Chekhov'un 1955'te Beverly Hills Kaliforniya'daki ölümüne dek evli kaldılar. İkinci evliliğini yaptığı yıl Chekhov, Moskova'da kendi stüdyosunu kurdu ve bu okul dört yıl devam etti. Her sonbaharda yüzlerce oyuncu başvursa da sadece otuz kişi seçiliyor ve aralık ayında ancak üç kişi kalıyordu. Bu, Chekhov'un kendi tekniği adına yaptığı ilk somut denemeydi. Çalışmalar karakter geliştirmeye odaklıydı. Bunun için yoga, telepati ve reenkarnasyon çalışmalarını dahi denedi. Örneğin Hamlet karakterini oynayacak bir oyuncudan derin bir meditasyona dalmasını ve Hamlet olarak yeniden doğmasını istiyordu. “Chekhov oyuncularına: “Eğer Konstantin Stanislavki'nin egzersizleri liseye benimkiler üniversitedir”⁷ diyordu. Michael Chekhov, ileriki yıllarda Avusturyalı düşünür Rudolf Steiner'in antropozofisiyle daha da derinden ilgilenmeye başladı. Amerika'lı felsefe profesörü

⁷ (Chekhov, 1991:XXI)

Robert McDermott, yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan bir düşünce akımı olan ve “insanoğlunun bilgeliği” anlamına gelen antropozofinin tanımını şu şekilde yapar:

“Antropozofi, Rudolf Steiner tarafından ortaya atılmış bir felsefi akımdır. Tinsel olana, akla dayalı somut bir deneyim aracılığı ve içsel gelişimle ulaşılabileceğini esas alır. Özellikle amaçladığı şey idrak edilebilir imgelem yetisini, özgür düşünme biçimi sayesinde algısal deneyimden bağımsız bir esin ve sezgi biçimi olarak geliştirmektir.”

(McDermott, 1995: 11)

Eylem ve imgelem üzerine inşa ettiği ve ileride “Esinlenilmiş Oyunculuk” adını alacak olan tekniği, Michael Chekhov’un zihninde belirliyordu. Steiner’in antropozofi ve euritmi kavramlarından aldığı tinsel yaklaşımı “Stanislavski Sistemi”nin içsel gerçeklik ve duygusal derinlik gibi özellikleriyle harmanlayarak oyunculuga adapte etmeye başladı. Bu yaparken izlediği yollardan biri etik dışı olarak tanımlanabilir. Çünkü Stanislavski, yetiştirdiği tüm öğrenci ve öğretmenlerini, sisteminin ayrıntılarını gizli tutmaları konusunda kesin bir dille uyarıyordu. Oysa Chekhov, 1919’da *Gorn (Pota)* adlı bir derginin art arda iki sayısında “Stanislavski Sistemi”nin ayrıntılı bir çözümlemesini yayınlamıştı. Stanislavski, ilk tepki olarak öğrencisinin bu çalışmalarını ihanet olarak niteledi. Ne var ki “Stanislavski Sistemi”ni bir adım ileri taşımaya çalışan Chekhov’un hedefi, oyuncunun bilinçaltındaki yaratıcığa doğrudan ulaşmaktı. Bunun için de dürüst bir biçimde, beslediği kaynakları yani antropozofi, euritmi, yoga, teozofi, psikoloji ve fizyoloji gibi alanlarında yaptığı araştırmaları açıklamış ve Stanislavski öğretileriyle olan koşutluk ve karşıtlıklarını ortaya koymuştu. Ve aslında farkında olmadan öğretisinin en can alıcı başlığını yani “Psikolojik Jest”i temellendirmişti. Bu teknikte oyuncu, karakterin ihtiyaçlarını ve iç dinamiklerini eyleme dökerek basit bir jestle dışsallaştırır. Ardından bu jest bastırılır ve içselleştirilir. Böylece fiziksel bellek, performansı bilinçdışı bir seviyeye taşır. Bu noktada euritmi’nin etkisi açıktır. Euritmi eski Yunanca’da “iyi ritim” anlamına gelir. Müzik ve sözlerin notalara ve akorlara denk gelen belirli vücut hareketleriyle ifade edildiği bir sanatsal biçimdir.

Gözle görülür konuşma ya da gözle görülür şarkı adıyla da anılır. Rudolf Steiner'e göre:

“Hareket, söz ve şarkı geçmişte tek bir eylemdi. Rahibeler tanrıları onurlandırmak için tapınaklarda dans ederlerdi. Şarkı ve müzik buna eklendi. Daha sonra bu sanatlar özgünleşti. Demek ki euritmi, bedenin yeniden şarkı, söz ve müziğin ifadesine dönüştüğü modern yol olacaktır.” (Steiner, 1923: 26)

Chekhov, savaş yıllarında, Moskova'da Rudolf Steiner'in müritlerinden oluşan ve kendilerine “Antropozofistler” adını veren bir grupla euritmi gösterileri yaptı ve buradan yola çıkarak yeni oyunculuk yaklaşımını daha da netleştirmeyi başardı. Hedefi, ticari kaygılardan uzak, geniş ve derin bileşenlerden oluşan bir tiyatro biçimini yaşama geçirmektir. Bunun için batı kültüründe tiyatronun çıkış noktası sayılan Antik Yunan'daki dini törenlerin saf duygusal coşkuluğunu yakalamaya çalıştı. Hayal gücüne dayanan, edebi yaklaşım yerine sezgileri ve imgelemi esas alan bir çalışma tarzı oturtmuştu. Bu yıllarda tanıştığı ve kendisi de bir antropozofist olan ikinci nesil Rus simgeci⁸ yazar Andrei Bely'nin Chekhov'un sanat felsefesine yaptığı katkıdan da bahsetmek gerekir. Çünkü Chekhov antropozofi ile ciddi biçimde ilgilenmeye 1921 yılında Bely sayesinde başlamıştır. Böylece “Michael Chekhov Tekniği” daha ilk yıllardan başlayarak doğalcı bir gösterim yaratma çabasından çok tinsel yanı ağır basan yeni bir gösterim biçimi yaratmaya yönelmiştir. Çünkü simgecilere göre sanatın amacı bir bilgi aracı olmak değil bir bilgi biçimi yaratmak ve bu bilgi sayesinde yeni bir gerçekliğe ulaşmaktır. Bunun nedeni dönemin sanatçılarının mantık kavramını, içinde buldukları makineleşme

⁸ (Ç.N. : Simgecilik, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında doğalcılık ve gerçekçiliğe tepki olarak doğan, edebiyat kökenli bir sanat akımıdır. Akımın öncüsü Fransız şair Charles Baudelaire olarak kabul edilir. Simgeciler, sanatın mutlak gerçekleri yansıtması gerektiğine inanırlar. 1886'da yayınlanan “Simgeci Bildiri”de Fransız Jean Moréas, simgeciliğin sıradan duygulara ve sahte duyusalığa düşman olduğunu ifade eder. Tiyatro alanında simgeci manifestoyu Gustave Kahn, 1889 yılında yazmıştır ve Aurelien Lügne –Poe'nun işlettiği Théâtre de l'Oeuvre 1893 yılında kurulmuştur.) (2006, Bradshaw, D – Dettmar, K. J. H. : 155)

çağının tehlikeli ve yıkıcı bir yan ürünü olarak görmeleri idi. Bu noktada simgecililerin ve antropozofistlerin Goethe'nin "simge dışında her şey geçicidir"⁹ sözünden etkilendikleri de söylenebilir. Bu tinsel arayış sırasında Chekhov'un sağlığı da belirgin bir biçimde düzelmiştir. İleriki yıllarda yazacağı öz yaşam öyküsünde o günlerden şöyle bahseder:

"Gerçek şu ki hızla bir bunalıma hatta bir sinir krizine sürüklendim. Ama şimdi bu tehlikeli anın şiddeti dindi ve bu dönüşüm için kaderime şükrediyorum, her ne kadar hayatıma dair acı verici bir metanet sorusu olarak kalsa da." (Chekhov, 2005: 35)

Aynı dönemde Andrei Bely'nin de Michael Chekhov hakkında söyledikleri önemlidir:

"Bu adam beni büyülüyor: Kesintisiz olarak öğreniyor, üstelik esas olarak tiyatronun dışında arıyor ve öğreniyor. Ama bulduğu her şeyi anında ve istek dışı bir ilgiyle tiyatroya katıyor. [...] Benim için, insani krizlerin iki ayak üzerinde beden bulduğu en iyi örnek herkesten çok Mikhail Aleksandroviç Çehov'dur. (Belly, M. Chekhov Üzerine, Kirilov ve Merlin 212). (Ashperger, 2008: 50)

Sağlığı düzelen Michael Chekhov *İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu*'na oyuncu, yönetmen ve eğitmen olarak geri döndü. Bunu izleyen dört verimli yıl boyunca Chekhov, etkileyici performanslarıyla dikkat çekti. Öne çıkanlar arasında Andrei Bely'nin 1925 tarihli eseri *Sankt Peterburg*'u ve Aleksandr Sukhovo-Kobylin'in 1927 tarihli *Dava*'sı sayılabilir. Bu performansları izleyicinin gözünde özel kılan nokta Chekhov'un karaktere dönüşüm becerisinin yanı sıra aynı anda ve eşit derecede tinsel ve gerçekçi olabilme yeteneğidir. Chekhov, bu dönemde, yani 1928'de henüz otuz altı yaşında olmasına rağmen otobiyografisi *The Path of the Actor*'ı (Oyuncunun Yolu) kaleme aldı. Kitap anında başarılı oldu. Rus halkı sanatçıyı bağrına basmıştı. Ama bir kişi hariç, Josef Stalin. Lenin'in ölümünün ardından Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin başına geçen Stalin, sanatçılara karşı büyük bir baskı uyguluyordu. Chekhov, *İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu*'nu

⁹ (Ashperger, 2008: 48)

yönetirken hazırladığı *Hamlet* provalarında antropozofi ve euritmî çalışmalarını kullanınca hakkında sapkın düşünceleri halka yaymak suçundan tutuklama kararı çıktı ve otuz altı saat içinde bir daha geri dönmek üzere ülkesini terk etmek zorunda kaldı. İleride sürgün yıllarının başlangıcı olan o olaydan şu şekilde bahsedecekti:

“Kumpanyamızdaki iki oyuncu bu çalışmalara özellikle yüksek ilgi gösteriyordu. Bu yeni yaklaşıma ve özellikle de egzersizler aracılığıyla estetiği ve tinselliği somutlaşmış uygulanabilir hale getirmeme dair hoşnutluklarını dile getirdiler. Tinsel bilgi kaynağımın ve özellikle de bu metodun sanatsal uygulamalarda yer alma biçiminin antropozofi, Rudolf Steiner’in euritmisi, nutuk üzerine olan öğretileri vs... olduğunu biliyorlardı. Ama bu konuda sessiz kaldılar ve “benim” yeni fikirlerimden coşkuyla bahsettiler. Ne rastlantı ki bu iki oyuncu diğer tüm derslerimde çoğunlukla devamsızdılar. O sırada ne ile meşgul olduklarını öğrendiğimde artık çok geçti. (Chekhov, 2006: 136)

1.3. Sürgün Yılları

Chekhov 1928’de bir daha dönmek üzere Rusya’yı terk ettikten sonra sırasıyla Almanya, Fransa, Letonya, Litvanya, İtalya, İngiltere ve son durağı olan Amerika’da yaşadı. İlk durağı olan Almanya’nın başkenti Berlin’de ünlü yapımcı ve yönetmen Max Reinhardt ile çalıştı. *Hamlet* oynamayı beklerken, kendini Amerikalı oyun yazarları George Abbott ve Philip Dunning’in yazdığı *Broadway* adlı oyunun Avrupa uyarlaması olan *Sanatçılar*’da bir palyaço olarak buldu. Mutsuz ve kısa bir prova sürecine rağmen çok beğenildi. Bu dönemde Viyana’da yorgun biçimde oynadığı bir gece, sonradan “Bilinç Bölünmesi” adını vereceği bir sanrı yaşadı. Karakteri *Skid*, Chekhov’a garip bir ses tonuyla daha yavaş hareket etmesi ve karısına daha güçlü bakması için rejî veriyordu. Chekhov o anı şu şekilde aktarır: “Yorgunluk ve sakinlik beni kendi performansımın izleyicisi haline getirmişti... Bilincim bölündü. Seyircilerin arasındaydım, kendime ve rol arkadaşlarıma yakındım.”¹⁰ Bu sıra dışı esin anı Chekhov’a yüksek egoya itaat etmesi ve karakterin

¹⁰ (Chekhov, 1991: XXIII)

isteklerine hizmet etmesi için güç verdi. Bir yandan da bu dönemde yaşadığı küçük çaplı şöhret sayesinde birkaç Alman sinema filminde rol aldı. Ayrıca Rudolf Steiner öğretilerine Berlin'deki merkezlerde devam etme fırsatı bulmuştu. Aynı dönemde Filistin'den gelen *Habima Tiyatrosu* için *On İkinci Gece*'yi yönetti. Bu oyunda, oyuncuların hafiflik üzerine odaklanmalarını sağladı. Ortaya çıkan sonuç Fransız gazetelerinde ve İngilizce konuşulan ülkelerde Chekhov'un yenilikçi ve saygın bir yönetmen olarak tanınmasını sağladı. Bu durumdan da cesaret alan Chekhov, yüzeysel bulduğu Alman tiyatrosunu bırakıp 1931'de Paris'e geçti. Burada daha büyük bir Rus Diasporası bulunuyordu. Ne var ki bir yıl kaldığı Paris günlerini şöyle özetleyecekti:

“Hayatımın Paris'te geçen dönemini hatırlamak dahi istemiyorum. Bütünüyle aklımda kalan istikrarsız, aceleci ve saçma olduğu... Paris'te ne mi kaybettim? Paramı ve aşırı hırslımı kaybettim. Ne mi kazandım? Kendimi eleştirel bir açıdan görme becerisi ve davranışlarımı ölçüp biçme eğilimi. Ve çoğunlukla başıma geldiği üzere, hayatım aynı anda hem içsel hem de dışsal açıdan değişti. Başarılı bir dönem başladı.” (Chekhov, 2005: 161)

Tüm bu olumsuzluklara zemin hazırlayan iki neden vardı. Birincisi Paris'teki S.S.C.B. destekçilerinin Michael Chekhov'u kaçak bir kent soylu olarak görmesi ve dışlamasıydı. İkinci sebep ise sanatçı her ne kadar politikadan uzak dursa da Bolşevik karşıtı Diaspora'nın da sanatçıyı G.P.U.¹¹ ajanı olmakla suçlamasıydı. Tüm bu çalkantılardan uzak durarak ülküsünü gerçekleştirmeye çalışan Chekhov, Max Reinhardt'ın öğrencilerinden Georgette Boner ile birlikte *Chekhov-Boner Studio*'yu açtı. İlk temsilleri Rus yazar Lev Tolstoy'un bir peri masalı uyarlaması olan *Kale Uyanıyor*'du. Yapım, simgeci bir dekor, müzikal efektler, euritmik hareketler ve düzinelerce yeni egzersizle desteklenmişti. Ama alınan başarısız sonuç Chekhov'un hayatının geri kalanında antropozofi ile sadece kişisel olarak ilgilenmesine neden oldu.

¹¹ (Ç.N. : G.P.U. : Sovyet Rusya Polis Ajansı)

Buradan Riga'ya geçen Chekhov, 1930'da Letonya Devlet Tiyatrosu'nda ve Riga'daki Rus Drama Okulu'nda iki ayrı iş buldu. Üstelik bunu Litvanya'dan gelen üçüncü bir teklif izledi. Aynı anda üç yerde birden çalıştı. İki yıl boyunca bolca tren yolculuğu yaparak oyunlar oynadı ve yönetti. Bunlar arasında Gogol'ün *Müfettiş*'i, Tolstoy'dan *Korkunç İvan'ın Ölümü*, Shakespeare'in *Hamlet*'i ve *On İkinci Gece*'si, Strindberg'in *14. Erik*'i, Dostoyevski'nin *Stepançikovo Köyü* ve Mozart'ın *Sihirli Flüt* operası vardı. Ne var ki bu yoğun tempo Chekhov'a bir kalp krizine mal oldu. Riga'da Wagner'in *Parsifal* operasını yönetirken fenalaştı ve çalışmalarına ara vermek zorunda kaldı. Bir buçuk yıl kadar İtalya'da sakin bir iyileşme dönemi geçirdi. Zaten kalbi engel olmasa Letonya'da faşistleri iktidara getiren kansız devrim onu durduracaktı. Chekhov bir kez daha istenmeyen adamdı. Rusya'dan sonra Letonya'yı da sonsuza dek terk etmek zorunda kalmıştı. Ama bu son değildi.

İtalya'daki günlerinde Chekhov, eşi Xenia ve onun felsefe mezunu arkadaşı Georgette Boner'la ileride yayınlayacağı *Oyuncuya* adlı kitabının ilk formüllerini oluşturdu. İyileşme sürecinin ardından İtalya'dan tekrar Paris'e geçtiler. Burada Boner'la birlikte *Moskova Sanat Oyuncuları*'ni kurdular. 1935'te A.B.D.'den gelen bir teklifle New York, Philadelphia ve Boston'da kapalı gişe oynadılar. Rusça oynamalarına rağmen, başta *Group Theatre* üyelerinden olmak üzere olumlu eleştiriler aldılar. Amerika'dan aldığı tek olumsuz eleştiri, tekniğinin aktarılamayacak kadar uç noktalarda olduğuydu. Bu turnede tanıştığı Amerikalı oyuncu Beatrice Straight, Chekhov'dan çok etkilendi ve ailesinin İngiltere Devonshire'daki mülkünde ideal şartlarda bir tiyatro okulu kurması için Chekhov'a teklifte bulundu. 1936'da birkaç ayda İngilizce öğrenen Chekhov, Darlington Hall - İngiltere'de *Chekhov Tiyatro Okulu*'nu kurdu. Burada üç yıl boyunca, dünyanın dört bir yanından gelen öğrencilerle özgürce çalıştı. Üstelik Chekhov'un sadece kendi tekniğine odaklandığı bu ideal ortam sanatçı için bir ilkti. Ne var ki 1939'da Almanya'nın savaş belirtileri üzerine okulunu Amerika'ya taşımak zorunda kaldı. Ama gitmeden önce gerekeni almıştı.

Şöyle ki; Kendinden önceki büyük usta Stanislavski, karakteri inşa ederken oyuncunun kendi kişisel tarihi ve karakterin benzer özellikleri üzerinde durur. Oysa

Chekhov'a göre bu yaklaşım oyuncunun içindeki yaratıcılığı kurutur. Chekhov, bunu aşmak için esin kaynağını oyuncunun iç dünyasından dışarı taşımıştır. İngiltere'de yaptığı çalışmalarda Chekhov, daha önce kendisinin de sinir krizlerini tetikleyen Stansilavski'nin "Duyu Belleği" çalışmalarının yerine geçecek olan "Duyusal Uyarım" tekniğini ortaya atmıştır. Bunun için Chekhov'un yaptığı şey atmosfer, imgelem ve nitelikleri harmanlamaktan ibarettir. Örneğin oyuncu öfkeli bir sahne oynamak için bu duyguyu yaşadığı anları hatırlamak yerine kullandığı jestle öfke niteliği ekler ve psiko-fiziksel biçimde yakaladığı bu hissi içselleştir. Chekhov, yine İngiltere yıllarında tekniğinin bir başka temel unsuru olan ve "Dört Kardeş" adını verdiği bir kavram ortaya atmıştır. Uzun zamanda bedeni bir koreograf gibi gören Chekhov, oyuncunun hareketleri için dört eş zamanlı nitelik öngörmüştür. Bunlar rahatlık, biçim, güzellik ve bütünlük hisleridir. Chekhov İngiltere'deyken uzak doğu tiyatrosuyla da ilgilendiği açıktır. Çünkü Darlington'daki okulunun açılışına Uday Shankar¹² ve onun Hint bale topluluğunu bir gösteri yapmaları için davet etmiştir. *Lessons for the Professional Actor* (Profesyonel Oyuncu İçin Dersler) adlı kitabında Chekhov bu deneyimin ardından "geleceğin kültürü insanlık kültürü olacaktır" ilkesini benimsediğini belirtmiştir. Ayrıca "Bay Shankar'dan ne çalmak isterdim?" sorusuna verdiği cevap ilginçtir:

"Böylesine büyük bir kültüre sahip olmayı isterdim. Çalışmalarının ardında, her hareketin arkasında hissedebileceğiniz öylesine büyük, zengin bir geçmiş var ki. [...] Bay Shankar'ın sahip olduğu ve çalmak isteyeceğim ikinci şey ise sahip olduğu o güzel tekniğidir. [...] Bay Shankar'dan çalmak isteyeceğim üçüncü şey de müziktir. Müzik onun ve grubunun

¹² (Ç. N. : Uday Shankar, 8 Aralık 1900 Udaipur – Hindistan doğumlu bir dansçıdır. Geleneksel Hint danslarını batı tiyatro teknikleriyle harmanlayan ve dünya çapında üne kavuşan ilk Hint dansçı ve koreografıdır. Londra Kraliyet Akademisi'nde resim eğitimi almıştır. İngiltere'de ünlü Rus balerin Anna Pavlova ile tanışıp 1920'li yıllarda koreografisini yaptığı *Hindu Wedding* (Hint Düğünü) ve *Radha and Krishna* (Rahda ve Krişna) adlı iki balad ile dikkat çekmiştir. 1929'da Hindistan'a dönen Shankar, kendi dans grubunu kurmuş ve 1938'de kendi dans okulunu açmıştır. Bu okulda uzman eğitmenler ile Kathakali, Bharatanatyam ve Manipuri gibi geleneksel danslar öğretmiştir. 1930 ve 1960 yılları arasında dans grubu ile tüm dünyayı dolaşmıştır. Geleneksel Hindu danslarına kattığı eşsiz yorumlar sayesinde Hindistan Hükümeti Uday Shankar'ı ülkenin en büyük ikinci ödülü olan "Padma Vibhushan"a layık görmüştür. 26 Eylül 1977'de Kalküta – Hindistan'da ölen Uday Shankar'ın okulu bir kültür merkezine dönüştürülmüştür.) (Brenscheidtgen, D, 2001: 1)

adeta içine işlemiş. Tüm sanatları müzik olmuş. [...] Dans etmemiz gerekmez ama müzikle dolu olmalıyız. (Chekhov, 1977)

Bu müzikle dolu olma fikri, ileriki yıllarda Chekhov'un insan bedenini her türlü müzikle dolmaya hazır saydam bir zar olarak düşünmeye itmiştir. Chekhov için Uday Shankar'ın sanatını incelemek “Hareketin Nitelikleri”, “Duyumsama”, “Ritim” ve “İçsel Devinim” gibi ilkelerini tanımlamasında çok etkili olmuştur. Ama belirtmeli ki Michael Chekhov'un uzak doğu tiyatrosuna olan ilgisi Uday Shankar'la başlamaz. Çünkü henüz 1924'te sahneye koyduğu *Hamlet* uyarlamasındaki kral karakterini Kabuki benzeri bir yaklaşımla ele almış ve fazlasıyla seçmeci olduğu gibi eleştirilere maruz kalmıştır.

1.4. Amerika Yılları

Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ilk durağı Connecticut'tı. Burada, İngiltere'den onunla gelen öğrencilerine Broadway'den eklenenler oldu. Amerika'da ortaya koyduğu ilk iş Dostoyevski'nin *Ecinniler*'inin başarılı bir Broadway uyarlamasıydı. Ancak finansal açıdan bir felaketle sonuçlandı. 1941'de ikinci durağı olan New York'a yerleşti ve *Chekhov Theatre Studio*'yu kurdu. Amacı Amerikan tarzı oyuculuğu kökünden değiştirmekti. Diksiyon, euritmi, müzik, koro, eskrim, jimnastik ve makyaj gibi derslerden oluşan kapsamlı bir eğitim programı uyguladı. Bunun yanı sıra haftada iki gün ikişer saat kendi evinde profesyonel oyuncularla buluşuyor ve öğretisini, özellikle de “Psikolojik Jest” adını alacak olan tekniği geliştirmeye çalışıyordu. Bir yandan da *Group Theatre*'in bir parçası olarak *On İkinci Gece*'yi Broadway'e uyarladı. Bu sefer eleştiriler olumluydu. Ne var ki oyunun prömiyeri Pearl Harbour baskınına denk gelen hafta sonu yapılmıştı. Amerika İkinci Dünya Savaşı'na girdi. Oyuncular askere alındı, Michael Chekhov'un stüdyosu iflas etti ve Mischa bir daha asla tamamen “Michael Chekhov Tekniği” ile çalışmış bir oyuncu kadrosuyla oyun koyma fırsatı bulamadı. Ardından Sergey Rahmaninov aracılığı ile Hollywood camiasına adım attı ve on bir ayrı

Hollywood yapımında rol aldı. Bunlardan en dikkat çekenini Alfred Hitchcock'un yönettiği 1945 yapımı *Spellbound* oldu. Michael Chekhov, bu filmdeki performansı ile en iyi yardımcı erkek oyuncu dalında *Oscar Ödülü*'ne aday gösterildi. Bunun yanı sıra Michael Chekhov; Clint Eastwood, Jack Nicholson, Anthony Quinn, Marilyn Monroe, Gary Cooper, Mala Powers ve Yul Brynner gibi birçok ünlü oyuncunun ve da eğitmenliğini yaptı. Robert De Niro ve Johnny Depp gibi birçok oyuncu kendilerine *Oscar Ödülü* getiren rollerine hazırlanırken "Michael Chekhov Tekniği"nden faydalandıklarını belirtmişlerdir.

"Günümüzün prestijli televizyon programı *Inside The Actors Studio*'nun yapımcı-sunucusu ve New School Üniversitesi "The Actor Drama School"un dekanı James Lipton diyor ki: "Stanislavski Sistemi" olarak adlandırılan o etkili akarsuyu besleyen kolları keşfetmeye kendimizi adadık. Bu kollardan en önemlisi Michael Chekhov'un çalışmasıdır. *Oyuncuya*'nın bu yeni baskısı psikolojik jestlerin en evrensel olanıyla, açık kollarla karşılanmalı." (Chekhov, 2014: 21)

Bir başka usta eğitmen olan *New York Neighborhood Playhouse*'un yönetmeni Sanford Meisner ise kitabındaki bir röportajında şöyle diyor:

"...doğalcılıkta olduğu gibi gerçeğin bütün gerçeklikten çok başka bir şey olduğunu fark etmemi Michael Chekhov sağladı. Onda, içsel anlamını kaybetmeyen heyecan verici bir tiyatro biçime şahit oldum ve ben de bunu bilmek istedim." (MICHAnews, 2006: 6)

Sanatçı Rusya'yı terk ettikten sonra ilk defa 1946'da Beverly Hills'de kendine ait küçük bir eve sahip oldu. 1948'de ikinci bir kalp krizi geçiren Michael Chekhov, son yıllarını derslerini kaydederek geçirdi. 1953'te kendi deneyimlerinden yola çıkarak geliştirdiği psiko-fiziksel tekniğini açıkladığı kitabı *Oyuncuya*'yı yayınladı. Kitabın öne çıkan özelliği olan "Psikolojik Jest" öğretisi bu yıllarında son şeklini aldı. Chekhov'un bu kitabı yazmaktaki amacı "Geleceğin Tiyatrosu" adını verdiği ülküsünü gerçekleştirecek oyunculara bir kılavuz bırakmaktı. Michael

Chekhov, 1955'te evinde geçirdiği üçüncü kalp krizine yenik düşerek öldü. Bıraktığı ses kayıtlarına ait aşağıdaki alıntı Michael Chekhov'un mesleğine yaklaşımını açıkça ortaya koymaktadır:

“Bizim mesleğimizin özü vermektir. Biz tiyatroda ne veririz? Bedenimizi veririz, sesimizi, duygularımızı, irademizi, hayal gücümüzü, nabzı atan bir sanat biçimini hayatın kendisine veririz; Onu karakterlerimize veririz ve onu seyircimize veririz. Bizim bu keyif vermiş olma keyfimizde hiçbir şey ama kesinlikle hiçbir şey boşa harcanmaz. Ve üstelik sadece bu mucizevi süreç sayesinde sevgimiz ve yeteneğimiz ortaya çıkar ve tazelenir.”
(Powers, 2004: CD1)

2. OYUNCULUK TEKNİĞİ

2.1. Tekniğin Amacı

Zamanının ötesinde bir sanatçı olarak “Geleceğin Tiyatrosu”ndan bahseden Michael Chekhov, geleceğin oyuncusunu yetiştirmeyi amaçlamıştır. Tekniğinde amaç oyuncuyu “şimdi ve burada” olan, canlı ve etkileyici bir gösterim biçimine ulaştırmaktır. Bunun için us-beden bütünlüğüne ağırlık verir. Soyut olanı kavramayı ve bunu somut araçlarla ifade etmeyi öğretir. Bunu şu şekilde ifade eder: “Şimdilik bilinçli olarak yaptığınız her şey zamanla bilinç üstü bir düzeye taşınacak. Bizim amacımız işte budur, üst bilinçle yaratmak”.¹³ Oyuncunun gerçek görevinin kişisel bir deneyimi evrensel ve tanımlanabilir bir ifade biçimine çevirmek olduğundan bahseden Chekhov, bunun seyircide bir değişime yol açması gerektiğini savunur. Elbette kişisel bir deneyimi gerçekçi bir şekilde tekrarlamak için tekrar ve tekrar çalışmak gerektiğini vurgular:

“Geleceğin oyuncusu fiziksel bedenine ve sesine farklı bir tavır yüklemekle kalmayıp, bir sanatçı olarak sahne üzerindeki tüm varlığını herkesten çok büyütmeli ve bunu mesleğinin araçlarını kullanarak yapmalıdır. Demek istediğim şu ki sanatçı varlığını somut bir şekilde büyütmelidir. Hatta mekan algısı oldukça farklı olmalıdır, düşünce biçimi farklı olmalıdır, duygu durumu farklı olmalıdır, ses ve beden algısı, ortama karşı olan tutumu, her şey büyük olmalıdır.” (Chekhov, 1985: 67)

Chekhov’a göre yaşadığımız çağda her davranışımız izleniyor ve her türlü duygu ve düşüncemiz toplumsal normlar içerisinde sorgulanıyor. Çünkü modern yaşam bizleri henüz kendi tepkilerimizle tanışmadan önce toplumun bizden beklediği tepkileri kodlamaya ve yansıtmaya itiyor. Sonuç olarak bir çıkmaz anında ne yapacağımızı çok iyi biliyoruz ama çoğunlukla ne hissettiğimizi bilmiyoruz. Bu durum bizlere şüphe, suçluk hissi, boyun eğme dürtüsü, ayıplanma korkusu ve

¹³ (Chekhov, 1970: 32)

çekingenlik gibi olumsuz duygular olarak geri dönüyor. Hayat enerjimizin önemli bir kısmını sırtımıza yüklediğimiz nevroz taşlarıyla yüklü bir çantayı taşıyarak harcıyoruz. Michael Chekhov'a göre bazılarımız bu çantayı sırtlamayı reddediyor ve bunu da sanat aracılığıyla yapıyor.

“Gelecekte tiyatronun ne olacağı ya da olabileceğini hayal etmeye çalıştığım zaman, insan ruhunun sanatçılar tarafından tekrar keşfedildiği tamamen ruhani bir meslek olacağı kanısına varıyorum (burada mistik ya da dini bir anlamdan bahsetmiyorum). Ruh somut olarak çalışılacaktır... Somut bir araç olacaktır, tıpkı diğer araçlar gibi kolaylıkla kullandığımız bir araç. Oyuncu onu tanımalı ve nasıl ele alıp kullanacağını bilmelidir. Onu nasıl yöneteceğimizi öğreneceğiz ve bizim için ne kadar somut ve nesnel olabileceğini anlayacağız. Ben tinsel tiyatroya inanıyorum, insanoğlunun ruhunu somut bir şekilde sorgulamak anlamında. Ama bu sorgulama bilim insanları tarafından değil, sanatçı ve oyuncular tarafından yapılmalıdır. (Chekhov, 1985: 33)

Chekhov'a göre oyuncu her anın ve durumun özüne inmelidir. Burada karakterleri inşa etmekte kullanacağı taşlar yatar. Bir oyuncu kendini öylesine yetiştirmelidir ki kendisinden istenen her şeyi verebilecek seviyeye erişmelidir. Michael Chekhov buna “Yaratıcı Bireysellik” der. Ancak bu, günlük yaşama ait sıradan örnekler üzerinden değil, bilinçaltında yatan evrensel ve arketipik imgeler aracılığıyla yapılabilir. Böylece başvurulmuş şey kolektif bilinçaltı olur. Yani oyuncu ve karakterin egoları birbirine karışmaz. Sonuçta nevrozlarından beslenen ve kendini tüketen bir oyuncu yerine sanatsal yaratıcılıktan beslenen ve ürettikçe güçlenen bir oyuncu ortaya çıkar. Çünkü her oyuncu etkileyici bir gösterim ortaya koymak ister. “Michael Chekhov Tekniği” de bu amaca hizmet eder. Amacı oyuncunun ilham kaynağına doğrudan ulaşmasını sağlamaktır. Arı oyunculuk göstermecilikten uzak, kapalı mantıktan arınmış, evrensel bir dildir. Chekhov şunu her fırsatta tekrarlar:

“Sanatımızı saran tüm şiirselliği kaybettik ve kuru bir meslek haline geldi. Tüm tiyatro biz oyuncular için son derece maddeci bir hale geldi: Kendimize, bedenlerimize ve sesimize karşı olan tutumumuz, yeni bir oyuna yaklaşımımız falan... Her şey şimdiye, hatta

şimdinin olaylarına, hatta ve hatta sadece belirli olaylara indirgenmiş. Geleceğin tiyatrosu bu indirgeme ve her şeyi kurutma yolundan gidemez. Tiyatro tam ters yöne gitmeli ve her şeyi büyütmelidir: Bakış açısı, ifade araçları, oyun temaları ve her şeyden önce oyunculuk yaklaşımı. (Chekhov, 1985: 45)

2.2. Temel İlkeler

Michael Chekhov, beş temel çıkış noktasından bahseder. Bu noktaların her biri bir prizma olarak hayal edilirse, role yaklaşım prizmaya giren ışık ve yaratılan karakter de prizmadan çıkan ışıktır. Bu beş tanım tek bir cümleyle özetlenebilir: Oyunculuk, us ve beden, tek bir birim olarak, soyut ifade araçlarını özgürce kullanıp, yaratıcı bir ruh haliyle istenilen biçime bürünmesidir.

2.2.1. Psiko-Fiziksel Oyunculuk

Oyunculuk içsel ve dışsal teknikler olarak bölünemez. Us ve beden birdir. Ancak birlikte çalışır ve gelişirse insan duyumsar. Yani doğru hareket sadece beden eğitimiyle olmaz. Beden eğitimi dinç bir vücut verir. Bu bir avantajdır. Ama oyuncunun bedeni suyu emen sünger gibi psikolojik değer ve nitelikleri kavramalı ve yansıtılabilmelidir. Böylece oyuncu sahnenin anahtar anlarını bedeninde saklayabilir. Chekhov egzersizleri mekanikleşmeyi engellemek için konsantrasyon ve imgelemin aynı anda çalışıldığı psiko-fiziksel egzersizlerdir. Günlük yaşantıda hareketler bilinç süzgecinden geçtiği için insan hareketlerinin altında yatan itkilerin farkına varabilir. Aslında ne olduklarını ve nasıl olduklarını görür. Ardından onları hayal dünyasında istediği şekilde yeniden kurgulayabilir. Ve bir kere gerçek oldular mı artık oyuncuyu oynatan güce dönüşürler. Ama eğer oyuncu içinde çakan o itkisel kıvılcımları beslemezse bu gücü kaybeder. Dolayısıyla oyuncunun görevi us ve bedenini eş değerde dinç tutmaktır. Chekhov, *Oyuncuya* adlı kitabına psiko-fiziksel ilkeleri anlatarak başlar. Ustanın bu başlığa verdiği öncelik bile bu ilkelerin önemini vurgulamakta yeterlidir. Kitapta değinilen ilk nokta ruh ve beden uyumunu yakalamanın önemidir. Chekhov ardından oyunculuğun üç temel gereksiniminden

bahseder. Bunlar bedenın yaratıcı psikolojik itkilere karşı aşırı duyarlı olması, psikolojinin zenginliği ve hem beden hem de ruhun oyuncuya salt bir biçimde boyun eğmesi gerektiğidir. Chekhov, tüm tekniğinin bu son maddenin gerekliliğine ihtiyaç duyduğunun altını çizer. Bella Merlin, *Beyond Stanislavski* (Stansilavski'den Öteye) adlı kitabında bu anlayışın günümüzde nasıl karşılandığından şöyle bahseder:

“Psiko-fiziksel oyunculuk içsel duyguların ve dışsal devinimlerin aynı anda olma durumudur. Başka bir deyişle ne tür bir duyguyu deneyimliyor olursanız olun, duygulara verdiğiniz fiziksel tepkiniz anlıktır. Ya da tam tersi: Hangi hareketi yaparsanız yapın, hareketten kaynaklanan duygu anlıktır. Bu mutsuz olduğunuz ya da hoşnutsuzluk gösterdiğiniz anlamına gelmez. Hepimiz biliriz ki günlük yaşamda çoğunlukla gerçek duygularımızı saklarız. Bunun anlamı şudur: Oyuncu, görünen eylem ve görünmeyen duyumsama arasında özgün ve etkin bir bağ konumunda olmalıdır.” (Merlin, 2001: 27)

2.2.2. Soyut İfade Araçları

“Atmosfer gösterimin ruhudur. Havanın atmosferle dolu olduğunu hayal ederiz. Tıpkı havanın duman ya da koku ile dolu olması gibi. Bunu hayal ederken kendimizi bu atmosfere açarız. Kendimizi atmosferle dolu hissederiz ve içinde oynarız. Işıyarak onu seyircimize göndeririz.” (Ashperger, 2008: 80)

“Michael Chekhov Tekniği”ndeki en önemli araçlar elle tutulamayanlardır. Başlıcaları: Atmosfer, boşluk, ışım, ilişkilene, iç aksiyon, hayali beden ve hayali merkezdir. Bu araçlar ancak konsantrasyon var olduğu sürece işlerler. Çünkü konsantrasyon olmadan imgelem olmaz ve oyuncu bu ifade araçlarına erişemez. Ama neyse ki ne zaman var olup ne zaman yok olduklarını bilebilir. Ve var oldukları zaman ancak olduğu kadarını kullanabilir. Chekhov bu ikinci başlıkta oyuncunun ruh-beden bağlantısına görünmez bir unsur daha ekler. Amaç içsel hareketi ya da duyumsamayı ışım yoluyla dış dünyaya iletmektir. Aristoteles ya da Newton kuramlarından yola çıkarak bunu anlamak mümkün değildir. Ancak kuantum fiziği

kuramları dikkate alınırsa bu mümkündür. Zürih'teki Jung Enstitüsü'nden kuantum fiziği profesörü Dr. Arnold Mindell der ki:

“Einstein'a göre Aristoteles'in mekanik nesnelere geometrik uzamda hareket etmesine dayanan madde kavramı fiziğin gelişimine iki bin yıllık bir ket vurmuştur. Ne var ki yirminci yüzyıl araştırmaları, fiziği Yunan görüşünü reddetmeye zorlamıştır. Daha da şaşırtıcı olanı, yeni kuantum mekaniği kuramının doğu düşüncesindeki madde anlayışına benzer olmasıdır. Bugünün fizikçileri maddeyi uzamda bulunan yalıtılmış nesnelere olarak değil, alan, enerji ve yoğunluk olarak görüyorlar. Modern bilimin en somut dalı olan fizik, doğanın ilk bakışta göze çarpmayan özellikleriyle ilgileniyor. Madde hem katı hem de biçimsiz enerjidir. Bedenin görünümü tüm maddeler gibi ona nasıl baktığımıza bağlıdır. Beden sıcaklığını ölçmek için kol altına bir termometre koyarsak beden ısı biçiminde belirir. Eğer gözlerimizi kapar ve içsel işaretler beklersek bu defa beden, imgelem ve duyumsama olarak belirir. Gerçek bedeni nesnel, fizyolojik ölçütlerle, hayali bedeni de beden bireysel yolla deneyimlenmesi olarak tanımlarım.” (Ashperger, 2008: 81)

Daha yirminci yüzyılın başlarında, sezgisel yolla bu ilkenin farkına varan Chekhov, gözle görülemeyen bu ileti biçimi sayesinde oyunun alt metnini ya da beden deneyimlerini her an aktarabileceğinin farkına varmıştır. Chekhov'un yola çıktığı nokta yogada adı geçen “prana”lar yani bedende gezinen enerji akımlarıdır. Oyuncunun görevi bu enerjiyi keşfetmek ve onu nasıl kullanacağını öğrenmektir. Böylece ışımaya becerisi gelişir ve rol arkadaşı ve seyirci ile arasındaki mesafeyi atmosferle doldurabilir. Belirtmeli ki “prana”nın Sanskrit karşılığı “nefes” anlamına gelir ve Latince karşılığı “spiritus”, inspiration (soluk alma) ve expiration (soluk verme) gibi sözcüklerin kökenidir.¹⁴

2.2.3. Yaratıcı Ruh

“Michael Chekhov Tekniği”nin tinsel bir yanı vardır ama asla dinsel kavramlarla karıştırılmamalıdır. Yaratıcı ruh, imgelemi ifade eder ve mantıktan

¹⁴ (Feuerstein, 1998: 148)

ötedir. Chekhov bunu “bir bakıp birçok görmek” yetisi olarak tanımlar. Bu yeti arketipler ve prototipler aracılığıyla bütünlük hissine ulaşmayı sağlar. Hızlı bir yaratıcı bireşim dürtüsüdür. Her insanda bulunur. Ancak bu dürtü gelişmişse bu insana oyuncu denir. Çünkü mantıksal zeka çözümlene ile işler. Çözümlene de bölme ya da ayrıştırma yoluyla yapılır. Ne var ki bu yaklaşım sahnede duraksama ve kararsızlığa yol açar. Oysa bireşim yalın olandan karmaşık olana doğru sezgisel yolla işler. Bilinçte bir bütün olarak belirir. Chekhov bu ilkeye “yüksek benliği bireşim için kullanmak” da der ve şöyle özetler: “Sanatçı yaptığı her şeyi bir bütünlük hissi ile yapmalıdır. Bu harika duygu her birimizin içinde egzersiz yoluyla uyandırılmalıdır.”¹⁵ Bu üçüncü temel ilke, ilk ikisi kadar belirgin değildir. Chekhov’un amacı Budizm’de “Boşluk” olarak tanımlanan ve ancak us ve hislerin birlikte çalışmasıyla ulaşılabilir olan bir seviyeye ulaşmaktır. Bu tanım Budist anlayışında biçimden bağımsız olma, sonsuz varoluş ve anı yaşama gibi kavramların anahtarı olarak görülür ve bir gerçeklikten çok bir süreçtir. İlk olarak oyunculuğa uyarlanması on dördüncü yüzyıl No tiyatrosu oyuncusu Ze-ami Motokiyo’nun kaleme aldığı tezlere dayanır. Motokiyo oyuncu eğitimini üç aşamaya bölmüştür: Okuma, meditasyon ve egzersiz. Bunlar us, ruh ve beden eğitimine karşılık gelirler. Bu yaklaşım Zen Budizm’indeki “Satori” (Boşluk) öğretisinin kurallarından oluşur ve anı yaşamayı öğretir. Chekhov bunu oyuncunun “Yaratıcı Ruh”u olarak görür ve bu temel ilkeyle ortaya çıkan yüksek usu gösterimin çeşitli unsurlarını birleştirmek ve “Bütünlük Hissi”ni sağlamak için kullanır. Kavramı Rudolf Steiner’in “Yüksek İnsan Bilinici” öğretisinden almıştır. Bu öğretilerde kişi ancak nesne ve özne arasındaki fark ortadan kalktığı zaman bireşime ulaşır. Ortaya çıkan şey salt ve bütünlüklü olarak anı duyumsama deneyimidir. Böylece ruh artık yaratıcıdır.

2.2.4. Yaratıcı Hal ve Kutupsallık

Michael Chekhov: “Ritim gücün yerine geçer, tekrar güce güç katar ve burada egzersiz yapmanın anahtarı yatar. Her egzersize ilk defaymış gibi başlamak

¹⁵ (Chekhov, 1977)

önemlidir. Sır budur.” der. Bu teknikte kimi psiko-fiziksel egzersizler anında sonuç verir. Ancak tekniğin tüm unsurlarına hakim olmak yıllar alır. Bu dördüncü temel ilke yinelemek ve irade üzerine kuruludur. Nasıl “Yaratıcı Ruh” tüm beş ilkeyi birbirine bağlıyorsa ‘Yaratıcı Hal’ de diğer dört ilkeyi uyandırmaya yarar. Yaratmayı istemek olarak da tanımlanabilir. Yani sadece yetenek ve bilgi değil, çalışmak ve her şeyden önce yaratmayı istemek gerektiğini ifade eder. “Yaratıcı Hal”in anahtarı sürekli yeniden keşfetmeye hazır bir ruh halinde olmaktır. Hatta Chekhov, İngiltere notlarında “tekrarlamak etkin bir meditasyondur” der ve “metodu bütünlüğe ulaştıran bu ilkedir” diye ekler. Bir oyuncunun usta olabilmesi için bu ilkenin gereklerini alışkanlık haline getirmesi gerekir. Bu alfabe ve okumak gibidir. Her bir teknik bir harf ve metodun bütünü de alfabe olarak görülürse, kişi önce tüm harfleri öğrenir ancak okumak için hiç birine odaklanmadan genele bakması gerekir. Chekhov yine İngiltere notlarında bu ilkeyi Stanislavski’nin çalışma metodundan edindiği bilgiler ve tecrübe üzerine kurguladığını ifade eder.

Bu notlarda Chekhov, Stanislavski’nin bir cümlesini daha hatırlatır: “İyi bir insanı oynayacaksınız kötü olduğu noktayı bulmalısınız”. Bunun anlamı şudur: Dördüncü ilkenin işçilik tarafı tekrarlamaktır ancak sanat tarafı kutupsallıkta yatar. “Michael Chekhov Tekniği”nde karmaşık karakterler yaratmanın anahtarı kutupsallıklara hakim olmaktan geçer. Çünkü bedendeki duyumsamalar bu sayede tetiklenir ve beklenmedik anlar ortaya çıkar. Oyuncu ancak bu değişimlere tepki verirse “Biçim” ve “Boşluk” kavramları bütünleşir. Buna ek olarak kutupsallık, gösterim içi ve gösterim dışı, içsel tempo ve dışsal tempo, hareket ve durgunluk gibi ayrımların da yapılmasını sağlar. Bu kavramların kullanımı oyunu nitelik açısından zenginleştirir. “Kutupsallık” iki oyuncu arasında ve hatta oyuncu ve seyirci arasında da dikkate alınmalıdır. Chekhov bu fikri Ze-ami Motokiyo’nun “yin ile yang” öğretilerinden aldığını söyler.

2.2.5. Sanatsal Özgürlük

Chekhov'a göre "Sanatsal Özgürlük nasıl çalışmak gerektiğini bilmek demektir. Prova yapmak ve sahnelemek oyuncunun işidir. Oyuncunun bir metodu varsa ve bölümlere ayrılmışsa, bunu kullanmak ve hangi bölüm kendisine daha yakın geliyorsa ona odaklanmak anlamına gelir. Yani işin püf noktası tekniğin oyuncuyu özürleştirip özgürleştirmediğidir. Çünkü Chekhov her şeyden önce bu tekniği kendini geliştirmek ve özgür kılmak için yaratmıştır. Bu konuda onu en çok tetikleyen şey ise Stanislavski'nin "Duyu Belleği" çalışmasıdır. Çünkü Chekhov'a göre "Duyu Belleği" oyuncuyu ruhsal açıdan yıpratır ve dahası sürekli kendisini tekrar etmesine yol açar. Bunu göz önünde bulundurarak "bir teknik işinize yaramıyorsa asla kullanmayın" der.

3. ARAÇLAR

3.1. Enerji ve Merkezleri

Enerji olmadan evrendeki hiçbir şey etkili olamaz ve Chekhov'a göre gerçek enerji tükenmez. Çünkü enerji enerjii doğurur ve yaşamı destekler. Ne var ki çığ enerji biçimsizdir. Ancak ona şekil verirsek yaratıcı olur. İnsan bedeni ise iletkenidir. Yani enerjii depolayabilir ve işleyip aktarabilir. Bedenin birçok bölgesi farklı enerji merkezlerine sahiptir. Chekhov ideal enerji kaynağı olarak evrensel bir öğeyi, güneşi gösterir ve insan bedeninde ideal merkez olarak göğüsü önerir. Yani ideal olarak oyuncu göğüs kafesinin içinde ışılan bir güneş olduğunu hayal edebilir. Ancak beden merkezleri için belirli bir nokta yoktur. Hatta bedenin dışında dahi olabilirler. Ayrıca merkeze verilecek niteliği tanımlayan nesne ya da kavram için de bir zorunluluk yoktur. Ne var ki ilk aşamada çalışılacak beden merkezleri kafa (mantık), göğüs (duygular) ve kasıklar (irade) olarak gösterilir. Bu merkezlerin Hint felsefesinde yer alan çakralar ile benzerliği dikkat çekicidir. Kundalini yogada bahsedilen "Sahasrara" yani taç çakrası arı bilinci temsil eder ve başın üzerinde yer alır. "Anahata" yani kalp çakrası göğüste, tam olarak lenf bezlerini kontrol eden timus organının üzerinde bulunur. Soyut görevi duyguları kontrol etmek ve somut görevi ise dolaşım sistemini düzenlemektir. "Muladhara" yani kasık çakrası adrenal bezleri kontrol eder. Savaş ya da kaç reflexinden sorumludur. Yoga ile yakından ilgilenen Michael Chekhov'un enerji merkezlerine yüklediği anlamların kundalini yoga ile koşutluğu açıktır. Tabii "Michael Chekhov Tekniği"nde bu merkezler oyuncuya hizmet edecek şekilde kullanılır. Merkezlere verilecek nitelikler imgelem yoluyla belirlenir ve seçenekler sonsuzdur. Ancak ilk aşamada yine somut öğelerden yola çıkılması önerilir. Örneğin bir bilim adamını canlandıracak oyuncu, beden merkezini kafasında hayal edebilir ve buna gözlerinden dışarı fıskıran hayali bir parıltı ekleyebilir. İki merkezi aynı anda kullanmak da mümkündür. Örneğin kötü kalpli bir şövalye için soğuk siyah taştan bir kalp ve çelikten bir leğen kemiği hayal

etmek mümkündür. Beden dışındaki merkezler için iyi bir örnek kibirli bir asilzade rolüne uygun olabilecek olan, burnun beş-on santimetre önünde bulunan hayali bir kurşun kalemin sivri ucu gösterilebilir.

3.2. İmgelem

İmgelem, her gün başvurulan ve geliştirilmesi gereken bir araçtır. “Michael Chekhov Tekniği”nin sıçrama taşı olarak nitelendirilebilir. Öğrenciler ancak gündelik düşünme ve hayal kurma biçimlerinin ötesine geçtiklerinde yaratıcı süreç başlar. Yani bu yolla insan başka bir dünyaya girer. Bunun temel biçimi bir olumluluk egzersizidir. Chekhov buna “Oyuncunun Yolu” der. Amaç benliğin ötesine geçmek ve sürekli açılmaktır:

“Ben yaratıcı bir sanatçıyım.

Işıma yetisine sahibim.

Kollarımı kaldırıncı yeryüzünün üzerinde süzülüyorum.

Kollarımı indirip uçmaya devam ediyorum.

Başım ve omuzlarıma değen havada düşüncenin gücünü hissediyorum.

Kollarım ve göğsüme değen havada duyguların gücünü hissediyorum.

Ayak ve bacaklarıma değen havada iradenin gücünü hissediyorum.”

- *Deirdre Hurst du Prey* -

(Petit, 2010: 19)

Yukarıdaki örnek, ilk başlık olan enerji ve enerji merkezlerini, ikinci başlık olan imgelemi, üçüncü başlık olan konsantrasyonu ve dördüncü başlık olan özümsemeyi birbirlerine bağlayan olağanüstü bir egzersiz örneğidir. İmgelemi geliştirmek için bir başka Chekhov önerisi de öz yaşam hikayeleri ya da masal okumak hatta uydurmaktır. Bu fikri Alman düşünür Rudolf Meyer’in sözlerinden aldığı açıktır: “Masal ve kadim motifleri insanların ve farklı dünyaların iniş-

çıkışlarından gelir.” (Chekhov, 1991: 8). Ayrıca Chekhov’un Londra’daki okulunda yaptırdığı imgelem egzersizlerinin Goethe’nin imgelem önerilerinden etkilendiği açıktır. Goethe, bir tohumu bitkiye dönüşme sürecini hayal etmeyi önerir. Çünkü Goethe’ye göre estetik, düşünce ve deneyimin kavuştuğu yoldur. Chekhov ise Darlington Hall’da 8 Eylül 1938 tarihli “Yaratıcı Sürecin Dört Aşaması” başlıklı dersinde şunları söyler:

1. İmgelemin görünmeyen bir şeyi görmek olduğu gibi basit bir fikre gözlerimizi kapayıp bu odada olan şeyleri usumuzun gözü ile görebilme becerisi dahi bizi büyülemelidir. Sıradan şeyler bizi şaşırtmalıdır.

2. Sadece görünmeyen şeyleri görmek değil, dahası gerçekte var olmayan şeyleri hayalimizde yaratabilmek gerekir. Daha önce hiç görmediğimiz bir çiçek yaratmak bizi büyülemelidir.

3. Değişimle yaşayıp değişebilmek bize geri döner. Usumuzda garip ve ilginç bir manzara yaratırız ve bu bizi değiştirir etkiler. Yaratımımızla değişmek büyük bir mucizedir. Çünkü bizi, ruh halimizi değiştirebilir.

4. Şimdi son adım. Biz de imgeyi etkileyebilir ve değiştirebiliriz. Yani sadece başlangıçtaki hayali çiçeğimizi değil, tüm çiçekleri. Görünümü ve ruhu değiştirilebilir.” (Chekhov, 1977)

Aynı egzersizi Rudolph Steiner’in *Education as a Form of Art (Bir Eğitim Biçimi Olarak Sanat)* adlı kitabında da bulmak mümkündür. Bu kitapta Steiner, “gelecekteki biçimler geçmişteki kazanımların yaşayan birer dönüşümüdür” der. Ve bu anlayışın getirisine “Sezgi Organı” adını verir.

İmgelem konusunda Michael Chekhov’un 22 Mart 1935’te İngiltere’deki okulunda verdiği bir derste kullandığı egzersiz de dikkat çekicidir: “Bu Hint’ten alınmadır. Tamamen farklı iki nesne düşünün. Örneğin bir ağaç ve bir at. Ağacı hayalinizde tutun ve resmi kırılmaya uğratmadan yavaşça bir ata dönüştürün.” (Ashperger, 2008: 57)

3.3. Yoğunlaşma ve Özümseme

Sahne üzerinde etki bırakacak her eylem için anahtar ilke budur. Konsantrasyon yani yoğunlaşma bir konu hakkında daha çok düşünmek anlamına gelmez. İnsan odaklandığı zaman benliğini bir nesne ya da imgeye doğru gönderir. Bu imgeyle bir olmayı başarırsa imgenin niteliği, kişiliği ya da etkilerini hissedebilir. Odaklanmış bir oyuncu ise seyircide olağanüstü bir etki yapar. Sanat onsuz mümkün değildir. Ama açıktır ki sahne, günlük odaklanma becerisinden fazlasını ister. Chekhov bu yetiyi geliştirmek için önce nesnelere ya da seslere odaklanmayı ve en ince ayrıntısına kadar hatırlayabilecek kadar iyi incelemeyi önerir. Ardından gerçek dışı nesne ya da sesleri imgelemde yaratmayı ve hatırlamaya çalışmayı önerir. Chekhov, konsantrasyon egzersizlerinin aynı zamanda sahne üzerindeki etkin bekleme becerisini arttırdığını da vurgular. Bunun anlamı rol arkadaşını eş değer bir içsel enerji ile dinlemek ve birlikte yaratılan anı ya da atmosferi korumaktır. Yukarıda belirtildiği üzere insan benliğini bir nesneye doğru gönderdiği zaman bunu sadece düşüncesi ile değil tüm psiko-fiziksel varlığı ile yapar. Yani oyunculuk bedene bağlıdır ama “Michael Chekhov Tekniği”nde sadece fiziksel denebilecek bir çalışma yoktur. Bunu anlamı şudur: Us ile aranan imgeler bulunduğu oyuncu onları fiziksel olarak özüne katmazsa yansıtamaz. Ama imge bir kere us ile özümsemi mi geriye sadece bunu enstrümana yani bedene aktarmak kalır. Özümseme doğruca konsantrasyonun bir sonucudur ve ideal olarak bireşim yoluyla meydana gelir. Micheal Chekhov, *On the Technique of Acting* (Oyunculüğün Tekniği Üzerine) adlı kitabında şu ifadeyi kullanır: “Oyuncu bedeniyle imgeler. İçsel imgelerine cevap vermeden jest yapamaz ya da hareket edemez.”¹⁶ Bu ilke uygulamaya taşındığında durum şu şekilde gelişir. Oyuncunun canlandıracağı karakter hayalinde belirmeye başlar. Bu hayali eyleme dökme dürtüsü ortaya çıkar. Ama tüm bedenini imgenin yerine koymak ilk aşamada fazla gelir. Bu nedenle ilk bedensel ifade ile içsel imge tutarlı olmaz. Chekhov’a göre bu yanlış çıkış noktası göstermeci ve basmakalıp oyunculuk alışkanlığının kökenidir. Bu yöntem yerine oyuncu, hayalinde, karakteri hareket ederken, konuşurken, dinlerken görmeli,

¹⁶ (Chekhov. 1991: 95)

karakterin içsel yaşamına dair fikirlere sahip olmalıdır. Başlangıç olarak da karakterin en çok öne çıkan özelliğinden yola çıkmalıdır. Böylece karakterin verili koşullar altında nasıl hareket edeceğini tahmin etmek yerine, buna içtenlikle inanır. Ve hangi tempoda yürüyeceği ya da nasıl bir tondan konuşacağı gibi anahtar noktalar çözümlenmeye gerek kalmadan, bireşim yoluyla ortaya çıkar. Cynthia Ashperger, *The Rhythm of Space and the Sound of Time* (Boşluğun Ritmi ve Zamanın Sesi) adlı kitabında Chekhov'un yoğunlaşmak için ne önerdiğini şu şekilde açıklar:

“Antropozofide olduğu gibi “Michael Chekhov Tekniği”nde de biçim, duyular ve bilinç arasında bulunan belirli bir ilişki, oyuncunun salt sezgisel bilgiye ulaşmasını sağlar ve bir oyuncu her zaman sezgisel tepkisine güvenebilir. “Yüksek Ben” ve onun nasıl kullanıldığını öğrenirken oyuncunun bedeni ve duyuları da işin içinde olmalıdır. Antropozofide olduğu gibi “Michael Chekhov Tekniği”nde de “Sezgi Organ”ını geliştirmek için oyuncu imgelemine geliştirmelidir. Hint ve Doğu felsefeleri, Budizm ve Steiner’de olduğu gibi Chekhov da sezgiyi düşünme yetisine denk olarak görür. Daha da öznel olarak oyuncu tüm duyularını işe katarak bir ya da bir grup nesneye odaklanıp meditasyon yapabilmelidir:

“Hint öğretileri ve Dr. Steiner’den aldığımız düşünme egzersizlerini yaparken bunu nasıl yaparız? Bir nesne alır ve onun hakkında düşünürüz ve tekrar başlayıp ‘önümde ne görüyorum?’ diye sorarız. Bunu yaparak oyuncu nesnelere hakkında bir düşünceye sahip olma ihtiyacını gidermek yerine bir ‘Gerçeklik Hissi’ne sahip olur. Bunun amacı mantıksal bir yargılama yapmadan daha çok sezgiyi kullanarak sanatsal yaratıcılığa ulaşmaktır.” (Ashperger, 2008: 45)

3.4. Işıma

Oyuncunun iç dünyasında var olan tüm deneyim, bilgi, duygular ve eylemler sonunda mutlaka seyirciye ulaşmalıdır. “Michael Chekhov Tekniği”ndeki ışım kavramı, her türlü nitelik, duygu, düşünce veya isteği, istenilen yere göndermeye yarar. Bu gönderme irade ile yapılmalıdır. Chekhov’a göre bir oyuncunun sahne ya da ekrandaki “karizması” tamamen bu görünmez enerji yayma becerisine yani ışımaya bağlıdır. Kimileri bunu doğal olarak yaparken bazılarının bu konu üzerinde

çalışması gerekir. Bu nokta Chekhov ve Stanislavski arasındaki belirgin ayrımlardan birini daha göstermesi bakımından ayrıca ilginçtir. Çünkü Stanislavski kendi sisteminde bu kavrama “cazibe” adını verir ve kazanılamayacağını ancak doğuştan olduğunu savunur:

“Daha sahneye adımını attığı anda seyirciyi kendine esir eden oyuncular vardır. Böyle oyuncuların büyüleyiciliklerinin temeli nedir? Bu tanımlanamaz, elle tutulamaz bir vasıftır. Hatta bir oyuncunun kusurlarını meziyetlere dönüştürür. Yine de aynı oyuncuyla tiyatro dışında bir yerde karşılaştığınızda, onun en koyu hayranlarının bile hayal kırıklığına uğradığı çok olmuştur. Kendim yaşlanıp sanat üzerine daha fazla düşündükçe, doğanın bir oyuncuya bahsedebileceği en büyük armağanın sahne cazibesi olduğuna inanmaya eğilim duyuyorum.” (Stanislavski, 2011: 245)

Stanislavski'nin “cazibe” deyiş edinilemez olarak gördüğü bu kavram Chekhov için “karizma”dır ve yöntemi ise ışımdır. Esin altındaki bir oyuncu içinde yaşayan her şeyi bir enerji dalgası olarak gönderilebilir. Bu kendiliğinden ortaya çıkabilir ya da çok istemenin bir sonucu olabilir. Ancak bu sayede performans sergilemek oyuncuya keyif verirken buna tanık olmak da seyirciye keyif verir. Michael Chekhov'a göre ışım, doğru yoğunluktaki doğru eylemin bir sonucudur ve en güçlü ifade araçlarından biridir. Birincil koşulu da konsantrasyondur. Bu sayede oyuncu, kendini, sahnede sürekli genişleyen bir merkez olarak duyumsar. Daha da ötesi ışım sayesinde oyuncu seyirciye en ince detayları ve en derin duygulanımları aktarma fırsatı bulur. Chekhov'un deyişimiyle “Atmosfer içerik hakkında genel bir fikir veriyorsa, ışım içerik hakkında detaylı bir fikir verir”¹⁷. Chekhov, ışım egzersizleri için güneş ile çalışır.¹⁸

¹⁷ (Chekhov, 1991: 26)

¹⁸ (Bkz: 4. 4. Hareketin Nitelikleri)

3.5. Açılma – Kapanma (Expansion - Contraction)

Doğada gözlemlemesi oldukça kolay olan bu iki eylem insan doğasını da temelden etkiler. Bunu hızlı bir şekilde bir çiçek üzerinde ya da yavaş bir şekilde yazdan kışa geçişte gözlemleyebiliriz. Aynı durum bedenimiz için de geçerlidir. Kaslarımız, akciğerlerimiz, gözlerimiz, damarlarımız, hepsi açılır ve kapanır, genişler ve daralır. Duygusal yaşam da aynı ilkeleri izler. Düşüncelerimiz bazı olgulara açıkken diğerlerine kapalıdır. “Enerji ve Merkezleri” ve “Hareketin Nitelikleri”nin yanı sıra “Açılma-Kapanma” da temel çıkış noktası olarak güvenilir bir ilkedir. Örneğin Chekhov egzersizlerinde öğrenciler bedensel olarak açılır ve el sıkışırlar. Ortaya dışa dönük, yüksek enerjili, olumlu bir sahne çıkar. Ardından fiziksel olarak kapanır ve el sıkışırlar. Ortaya içe kapanık, düşük enerjili, olumsuz bir sahne çıkar. Ve son olarak öğrencilerden biri bedensel olarak açılır, diğeri ise bedensel olarak kapanır ve yine el sıkışırlar. Ortaya bir içe kapanık ve bir dışa dönük iki kişinin el sıkıştığı bir sahne çıkar. Oysa öğrenciler herhangi bir duygu yaşamaya veya yansıtmaya çalışmamışlardır. Sadece fiziksel koşulların onlara getirdiği etkinin üzerlerinde bıraktığı enerji davranış biçimlerine yansır. Bu sahneye tanık olanlar ise kolektif bilinçaltı ve arketipler aracılığıyla buna bir anlam yüklerler. Bu teknik oyuncuyu duygusal açıdan yıpratmadan işleyen bir yapıya sahip olduğu için önemlidir. Chekhov, oyuncuya bu ve benzeri teknikleri sadece provada kullanmasını ve sahnede kendini itkilere bırakmasını önerir.

3.6. Uzam ve Atmosfer

Uzam demek sonsuz ihtimallerle dolu bir potansiyel demektir. Yani sahne hiçbir zaman boş değildir. Her zaman atmosferle doludur. Çünkü gerçek yaşam da böyledir. Ancak sahnedeki yoğunluk daha yüksektir. Bunu hatırlamak için günlük yaşamda trafik kazası yaşanmış bir köşe başından geçtiğinizi düşünmek yeterli olacaktır. Aniden hareketler yavaşlar ve zaman ağır akmaya başlar, uyarılar çoğalır, görüntüler griye döner, bellek zayıflar ve geçip gittiğinizde aklınızda kalan şey sadece trajik ana dair birkaç fotoğraf karesinden ibarettir. Bu açıkça denk gelinen

atmosferin kişi üzerinde bıraktığı etkinin sonucudur. Ve bu demektir ki oyuncu isterse bu etkilenme özelliğini kendi amaçları doğrultusunda kullanabilir. Eğer oyuncu havanın kalın ve dirençli olduğunu hayal ederse hareketleri yavaşlar. Eğer onun sıcak olduğunu hayal ederse mesafeler olduğundan kısa gelmeye başlar. Ama soğutursa uzaklık hissi ağır basar. Çünkü nesnelere ve beden arasındaki ilişki sıcak ve soğukta böyle işler. Bunu anlamak için ılık bir bahar günü evden sokağın başında park edilmiş arabanıza yürüdüğünüzü düşünün. Sonra aynı mesafeyi kış ayında saat sabah beşte tekrarladığınızı hayal edin. Ya da on beş dakikalığına bir çiçek bahçesinde olduğunuzu düşünün sonra da on beş saniyeliğine kirli bir tuvalette olduğunuzu. Benzer temel hislerden yola çıkan Chekhov'a göre oyunculukta atmosfer yaratmak için göstermeciliğe gerek yoktur. Hayal gücü atmosferi gerçekçi biçimde besler. Seyirci ise bunu sıcak, soğuk, uzak, yakın ya da açık ve kapalı gibi nitelikler ile duyumsar. Chekhov, oyuncunun bu beceriye kavuşması için öncelikle yeni deneyimlere açık olması gerektiğini vurgular ve tiyatrodaki atmosferi müzikteki dizilere benzetir. Sahne üzerindeki atmosferin varlığı, karakter ya da karakterlerin verili koşullardan yani oyun metninden nasıl etkilendikleri ve birbirlerini nasıl etkilediklerine göre değişiklik gösterir. Chekhov'a göre sahneyi her türlü nitelikteki ruh haliyle bezemek mümkündür. Yapılmaması gereken ise atmosferin kendisini oynamaktır. Çünkü bu durumda tüm gerçekçi eğilimler ve eylemler ikinci planda kalır. Dolayısıyla oyuncunun odaklanması gereken nokta atmosfer değil atmosfere vereceği tepkidir. Chekhov, atmosferi çalışmak için, oyuncuya önce etrafındaki havayı istediği koşullar ile dolu olarak hayal etmesini, ardından bunun kendisi üzerinde yaptığı etkinin farkına varmasını, sonra atmosfere uyumlu biçimde davranmasını ve son olarak da anın devamını sağlamak için bu duyguyu sürdürerek ışmasını önerir.

3.7. Bir Güç Olarak Yön: Kutupsallık

İki kutup arasında olup biten her durum etrafa bir titreşim yayar. Chekhov, bu ilkeye “kontrast” da der. Çünkü nesnelere ya da olguların birbirinden ayrışmasını

sağlar. Aksi halde soluk, donuk, belirsiz ya da sıkıcı olarak nitelendirilebilecek bir durum ortaya çıkar. Sınırlar net değilse tüm değerler ortalama gözüktür. Ama kutupsallık her şeyi anında ilginç kılar. “Michael Chekhov Tekniği”nde kutupsallık bir oyun, bir perde, bir sahne, bir durum ya da basit bir hareketin bile başlangıç ve sonu olarak karşımıza çıkar. Oyuncu ne kadar çok kutupsallık yansıtırsa ve seyirci ne kadar çok kutupsallık keşfederse eser o kadar canlı olur.

Hareket uzamda genellikle tek bir yönde gerçekleşir. Temelde hissettiğimiz altı yön vardır ve üç eksen üzerinde hareket ederler. Bunlar bir küpün altı yüzeyi gibidir. Yön duygusunun güç ifade etmesi için temel olarak yukarı-aşağı, sağa-sola ya da ileri-geri hareket etmesi gerekir. Bu hissi anında tanırız ve nasıl kullanacağımızı biliriz. Çünkü insan doğası için hepsinin birer anlamı vardır. Oyuncu bu yönlere harcanan güç sayesinde duyumsar. Yukarı ve ileri yönde hareketler olumlu ve güçlü eylemleri çağırırken, aşağı, geriye ve yanlara yönelen hareketler olumsuz ya da güçsüz eylemleri çağırır.

3.8. Nitelik

Chekhov, “oyuncunun işi eylemdir” der ve nitelikli eylemin yaşayan anlar yaratmaya giden en doğru yol olduğunu ekler. Ama eylem sadece “ne” sorusunun cevabını verir. Oysa Chekhov için “ne” yapıldığı kadar “nasıl” yapıldığı da önemlidir. “Michael Chekhov Tekniği”nde nitelik kavramı eylem odaklıdır ve bir eylemin nasıl yapıldığını ifade eder. Bu sorunun cevabı oyuncuya aittir. Rolü nasıl ele almak gerekir? Verili koşullardan nasıl bir anlam çıkartmak gerekir? Ya da kendini en iyi şekilde ifade edebilmek için yeteneği nasıl komuta etmek gerekir? Nitelik tek bir şeyi birçok farklı unsura çevirebilir. Sahnede bir tekme bir hayranlık ifadesine ya da bir flört cinayete dönüşebilir. Nasıl sorusu oyunculuk mesleğinin yaratıcılık kaynağıdır ve oyuncu olmanın keyfi buradan türeyen özgürlükte yatar. Nitelik doğrudan oyuncunun bakış açısını yansıtır. Seyirci de nitelikleri sayesinde karakterleri tanımlar. Ona iyi, kötü, cimri, cömert, cesur ya da korkak der. Ama “Michael Chekhov Tekniği”nde nitelik kavramını ilginç kılan şey oyuncunun bu nitelikleri

bulmak için kendi varlığının dışına çıkabiliyor olmasıdır. Bir imge ya da objenin niteliği dahi karaktere yansıtılabilir. Örneğin gergin bir çelik telden yola çıkıp sert mizaca sahip, şaka kaldırmayan, aksi bir emekli albay yaratılabilir. Michael Chekhov, oyuncu kendi varlığının dışına nasıl çıkar sorusuna, “Yüksek Ego”yu serbest bırakarak diye yanıt verir. Bunun için çeşitli egzersizler verir. Örneğin oyuncuya bir sahneyi oynayabilecek kadar iyi çalışıp, ardından çok iyi tanıdığı başka bir oyuncunun bu sahneyi nasıl oynayacağını hayal etmesini ister. Böylece ortaya çıkan fark karakterin maskesi ardında farklı bireylerin kişisel özellikleridir. Chekhov’un bu noktada dikkat edilmesi gerekir dediği bir nokta bireysel yaratıcılığı çözümlenmeye kalkmanın yanlış olacağı sadece deneyimlemek gerektiğidir. Benzer bir egzersiz ev temizlemek ya da kayıp bir eşya aramak gibi basit bir işi art arda en az yirmi defa tekrarlamak ve her seferinde farklı biçimde ve yeni bir içsel yaklaşımla yapmaktır. Bu egzersiz oyuncunun doğaçlama ustalığını geliştirir ve zamanla sahne duruşuna cesaret katar. Yukarıda sözü geçen “Yüksek Ego” kavramı, Chekhov öğretisine “Yüksek Ben” ve “Yüksek Us” gibi kavramlardan da bahseden Rudolf Steiner’den geçmiştir. Chekhov, *Life and Encounters* (Yaşam ve Rastlantılar) adlı ikinci öz yaşam kitabında “Yüksek Ego”dan şöyle bahseder: “Alçak Ego, hırsı, tutkuları ve bencil çalkantılarıyla günlük yaşamın kazananıdır. Ne var ki diğer ego, yaratıcı sürecin kazananıdır (ya da olmalıdır).” Daha da derine inilirse “ne sorusunu dikkate alın ama nasıl sorusunu daha çok dikkate alın” cümlesi Steiner’in *Art as a Form of Education* (Bir Eğitim Biçimi Olarak Sanat) kitabında geçmektedir ve Steiner bu cümleyi Goethe’den aldığını açıkça söylemektedir. Ayrıca Goethe, eylem kavramını açıklarken bunu doğu düşüncesine ait bir anlayışla yapar. Ona göre gerçeklik eylemlerin (“ne”lerin) niteliği (“nasıl”) ile tanımlanır. Başka bir deyişle bir eylemin niteliği gerçekliğin niteliğini belirler.

3.9. Üç Kardeş: Hissetmek, Düşünmek, İstemek

Oyuncu olmak için öncelikle insan olmanın getirdiği en temel unsurlara hakim olmak gerekir. Çünkü en karmaşık yapılar en basit temellere sahiptir. İnsanlar

temel olarak üç işlevi bir arada kullanarak hayatta kalırlar. Hisseder (duyumsarlar), düşünürler ve isterler. Bu üç temel işlev bir oyunu temellendirmek için harika bir zemindir. Bu elbette Michael Chekhov tarafından icat edilmiş değildir. Ama tekniğinde önemli yer tutar. İlk anlamak gereken şey bu üç kavram arasındaki farktır. Düşünmek daha önceden bilmediğimiz bir şey üzerinde zihinsel olarak çalışmaktır ve merkezi kafadır. Hissetmek, kalpte yani göğüs merkezli olarak düşünülmüştür ve tüm dillere “kalp kırmak” ve “kalp acısı” gibi duygusallıkla ilintili kalıplar biçiminde yerleşmiştir. Sebebi ani duygu değişimlerinde böbrek üstü bezlerinden salgılanan adrenalinin damarları büzmesi ve buna bağlı olarak daralan damar yollarındaki dolaşımı sabit tutmak için kalbin daha hızlı ve sert atması olarak açıklanabilir. Ne var ki Shakespeare’in bu bilimsel açılımı bilmemesi coşkun duyguları ifade etmesine bir engel olamamıştır. Ama bir oyuncunun duygu merkezinin göğüs olduğunun bilincinde olması bir kazanımdır. İstemek ise en temelde irade ve cinsellikle ilintilidir. Merkezi kasıklar ve bacaklardır. Temel eylemler olan istemek, reddetmek, almak, vermek gibi eylemler bu irade merkezine bağlıdır.¹⁹ Hatta bu durum dilimize de geçmiştir. İrademiz sarsıldığında, tedirgin olduğumuzda ya da çok korktuğumuzda “dizlerimin bağı çözüldü” ya da “diken üzerinde yürüyor” deriz. Ama bu bölge yani kasıklar güçlü olursa eylemler de cesur ve temiz olur.

Öz yaşam öyküsünde, “Dr. Steiner ve Stanislavski’nin karışımı, metodumda önemli yer tutar” diyen Chekhov’un üç temel beden merkezini Steiner’in *Three Folded Nature of Men* (İnsanın Üç Katlı Doğası) adını verdiği öğretisinde bulmak mümkündür. Steiner’a göre insan üç özerk sitemin yaşayan birleşiminden ibarettir. Kafada merkezlenen sinir sistemi, göğüste merkezlenen, dolaşım sistemi ve kasıklarda merkezlenen metabolik sistem. Antropozofik açıdan daha derin ele alındığında bu yaklaşım aşağıdaki tablo ile özetlenebilir. Rudolf Steiner, bu tablodaki terimleri tamamen teknik anlamda kullandığını belirtir:

¹⁹ (Bkz: 4. 6. Psikolojik Jest)

TABLO 1: Rudolf Steiner'in Üçleme Tablosu²⁰

	<u>Beden</u>	<u>Ruh</u>	<u>Us</u>
İşlev	İrade	Hissetme	Düşünme
Eylem	İmgelem	Sezgi	Esin
Bedensel Uzantı	Fiziksel Beden	Yaşayan Beden	Astral Beden
Ussal Uzantı	Hisseden Ruh	Düşünsel Ruh	Bilinçli Ruh
Ruhsal Uzantı	Us-Benlik	Yaşamsal-Benlik	Us-İnsan

3.10. Dört Kardeş

Evrensel niteliği olan her sanat eseri bu dört özelliğe sahiptir.

3.10.1. Rahatlık (Ease)

Bu unsur her sanat eseri için gereklidir. Chekhov'a göre bir heykel ya da mimari eser dahi bu ölçüde değerlendirilir. Bunu sahnede kullanmak oyuncuya doğal bir hafiflik ve incelik duygusu getir ve sıkıcı, fotografik temsillerin önüne geçer. Sahnede rahatlığın varlığı dikkat çekmeyebilir ancak yokluğu seyirciyi sıkar. Elbette burada bahsedilen karaktere ait bir sıkıntı değil oyuncuya ait bir sıkıntıdır. Çünkü seyirci sahnede izlediği kişi için endişelenmek istemez ve eğer oyuncu gösterimiyle ilgili bir sıkıntı içersindeyse seyirci bu sıkıntıya katılır ve keyif almaz. Dolayısıyla rahatlamak da teknik gerektir. Çünkü bir insana "rahatla" denirse duraksar ve düşünür ama "rahatça otur" denirse bunu kolaylıkla yerine getirebilir. Burada püf nokta bilinci zorlamamaktır.

²⁰ (Ashperger; 2008: 37)

3.10.2. Biçim

Anlaşılması beklenen her şey bir biçime sahip olmalıdır. Her biçim bir duygu yansıtır. Oyuncu, bunu en iyi kendi bedeninde hisseder. Çünkü insan bedeni başlı başına bir biçim içerir. Bu biçim hareket eder. Her hareketin bir başı sonu ve ortası vardır ve başka biçimler yaratırlar. Biçim içerip başı, sonu ve ortası olan sadece beden değildir. Oyun, sahne, tirat, efekt vs... hepsi birer biçime sahiptir. Chekhov, bu başlık altındaki fikirlerini açıkta Rudolf Steiner'in sanat öğretisine ve euritmisine borçludur. Oyuncunun sanatsal biçime ulaşmasını sağlayan estetik bilincin kendi beden formundan kaynaklandığını şöyle açıklar:

“Bir hayvan dört uzvuyla yere bağlıdır. Başı öne doğru yere eğiktir. Omurgası yeryüzüne paraleldir. İnsan ise diktir ve başı evrene doğru yönelmiştir. Elleri ve kolları serbesttir. Ayakları yere bağlıdır ama hayvanlardan daha özgürdür. Kafası düşünceler, fikirler ve tinsel eylemlerle meşguldür. Kendi içinde evreni (makrokozmos) yansıtan küçük bir dünyadır (mikrokozmos). Baş, insanoğlunun üstündedir.” (Chekhov, 1991: 52)

Bu tanım Chekhov'a göre insan bedeninin biçiminden yola çıkarak nasıl bir niteliğe doğru yol alması gerektiğini ifade etmesi açısından önemlidir. Çünkü oyuncunun meditatif çabaları zamanla sahne üzerinde bedenini daha “bilge” kılar.

3.10.3. Güzellik

Bu kavram ilk akla geldiği şekliyle yani estetik güzellik olarak değil de doğallıktan gelen içsel güzellik ya da özgünlük olarak algılanmalıdır. Chekhov, “doğadaki hayvanlar her zaman güzeldir çünkü hep oldukları gibidirler”²¹ der. Güzellik, güzel olmaya çalışılarak elde edilecek bir kavram değildir. Bu tam tersi etkiye yol açar. Aynı durum sahnedeki çirkinlik için de geçerlidir. Çirkin olmaya çalışan bir oyuncu sonuç alamaz. Ama çirkin şeyler yaparsa sonuç alır. Burada püf nokta göstermecilikten uzak durmaktır. Bunun için eylemi yapmadan önce amacını

²¹ (Powers, 2004: CD 1)

bilmek, yaparken de düşünmeden sadece eylemi gerçekleştirmek gerekir. Chekhov, bunu işçi sınıfının çalışma biçimiyle örnekler: “Koca çekiç bir aşağı bir yukarı inip çıkarken işçinin kafası her türlü gösteriştan uzaktır ve işiyle meşguldür. Burada gerçek güzelliğın saklı olduğunu söyleyebiliriz.”²²

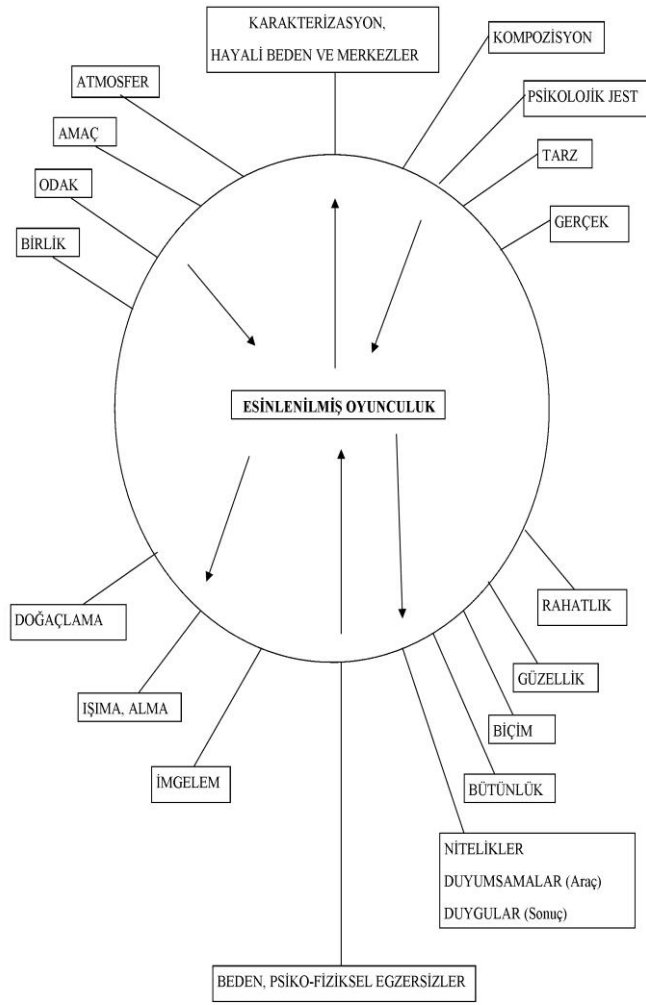
3.10.4. Bütünlük Hissi

Sanatsal bir yapıtın son halini almış olması gerekir. Bu da bir başlangıç, bir orta ve bir son demektir. Bu durum sahnedeki her şeyi kapsar. Yani tek bir eylemden bütün bir oyuna gelinceye dek oyuncu asla yalnız değildir. Daima kendinden büyük bir şeyin parçasıdır. Ama bu şey bir bütündür ve hep birlikte ortaya koyulur. Her çalışma ve her an bunu kapsar. Oyuncu tüm oyun boyunca kendi kadar rol arkadaşlarından da sorumludur. Ancak bu yaklaşım oyuncuyu kompozisyonun bütünlük hissine götürür. Chekhov, “Bütünlük Hissi” dediği bu kavramı açıkça Goethe’nin “Bütüncül Kavrayış”²³ kuramından almıştır. Bir romantik dönem bilim insanı olan Goethe, sezgisel kavrayış, organik ilişki ve doğayla birlik gibi kavramlardan bahseder. Goethe’nin *Urphanomen* dediği kavram bütünü parçadan ayırmaya yarar ve görünmez bir birim olan usun birliği için gereklidir. Chekhov, 1955’teki ölümünden hemen önceki ses kayıtlarında “Oyuncunun yaratıcı, esinli ruh hali birliktir, psikolojik ve ruhani birlik.” demiştir. Bütünlük konusunda Chekhov, kendi teknikleriyle yönettiği ve sahneye koyduğu *Sankt Peterburg* adlı eserin yazarı Rus simgeci yazar Andrei Belly’den de belirgin bir biçimde etkilenmiştir. Antropozofi ülkülerine daima bağlı kalan ve bunları simgecilik çerçevesinde ele alan Bely ise bu fikirleri aslında Japon “No Tiyatrosu”nun kurucusu sayılan ve *No Bildirisi*’ni yazarken Zen ilkelerinden asla vazgeçmeyen Ze-ami Motokiyo’dan (1363-1443) edinmiştir. Zen, kökeni Hindistan olan *Mahayana Budist Okulu*’nun Japonca adıdır. Bu noktada Budist ve Hint felsefelerindeki “birlik” kavramının “Michael Chekhov Tekniği” ile olan koşutluğu dikkat çekicidir.

²² (Chekhov, 1991: 56)

²³ (Chekhov, Du Prey, 1991: 147)

TABLO 2 Michael Chekhov'un Esinlenilmiş Oyunculuk Tablosu



(Kaynak: Chekhov, 1991: XXXVI)

4. KAVRAMLAR

“Her zaman bir ‘ne’ sorusu vardır. Örneğin, oyunun kendisi ‘ne’dir ve bizim de kendi repliklerimizi ‘ne’ olarak ele almamız gerekir. Bu ‘ne’de iki yol vardır. Biri ‘neden’ sorusuna götürür ve bu salt bilimdir. Bir oyunu ele alıp yazar bunu neden böyle yapmış diye keşfetmeye çalıştığımızda asla bunu gösterime dökemeyiz. Diğer yol ise ‘nasıl’ sorusudur ve oyuncular olarak bizim yolumuz budur.

Örneğin nedenini bilmeden sahnede kıskanç olmayı biliyorsak sanatçıyız demektir. Dünya bizi ne kadar çok maddeci bir anlayışla ‘neden’ sorusuna yaklaşmaya zorlarsa, yetelerimiz ve yeteneğimizi o kadar az geliştirme imkanımız olur. Bu ‘neden’ günümüz sanatında oldukça yaygındır.

Eğer ‘ne’ olduğunu bilmiyorsam ‘nasıl’ olduğunu nasıl bilebilirim diye soruyorsanız, bunun oldukça maddeci bir soru olduğunu söylerim. Çünkü ‘nasıl’ sanatın gizemidir. Hiçbir açıklama, kanıt ve çözümlene veya ruhbilimsel beceri olmadan ‘nasıl’ olduğunu bilmek sanatçının sırrıdır.” (Chekhov, 1985: 56)

4.1. İçsel Bir Devinimi Dışsallaştırmak: Hayali Beden

“Oyuncular olarak ruhumuz harika ve güzel şeyler üretmek ve yaratmak ister; Ama bedenlerimiz bitki gibi önümüzde uzanırlar ve ruhumuzla söylemek istediğimiz her şey boşunadır, çünkü beden ruhu anlamıyordur.” (Chekhov; 1977)

Bu kavram, enerji ilkesi ile sıkı sıkıya bağlıdır. Bir oyuncunun seyircide canlı bir etki yaratabilmesi için önce kendisinin canlı olması gerekir. Bu soyut anlamda olduğu kadar kelimenin gerçek anlamıyla da böyledir. Ölü bir bedeni yaşayan bir bedenden ayıran şey ruhtur. Örneğin sahnede yapılan jestlerdeki anıştırma bir çeşit ruh taşır, o ana hayat veren bir çeşit güçtür bu. Bu görülemez ama hissedilir. İşte bu güç, bedene enerji veren ve onu hayatta tutan unsurdur. Enerjinin niteliği ise bedeni güçlü ya da zayıf yapar. Bu enerjinin var olabilmesi için önce oyuncunun onu

tanınması gerekir. Ama bu da yeterli değildir. Çünkü enerjinin verdiği güç kadar biçimi de önemlidir.²⁴

Sahnedeki canlı olmakla ilgili ikinci bir unsur, spontane davranış becerisidir. Yani karakterin bütünlük ve dürüstlük duygusunu kaybetmeden etkiyi ya da tepkiyi sanki ilk defa veriyormuşçasına davranabilme yetisidir. Bu elbette her oyunculuğun tekniğinin amacıdır. “Michael Chekhov Tekniği”nin özelliği ise oyuncunun bu ilk unsuru kullanarak ikincisine ulaşmasını, yani yaşayan bir beden sayesinde spontane olmayı başarmasını sağlamaktır.

Michael Chekhov’a göre biraz hayal gücüyle bu enerjiye biçim de verilebilir. Örneğin oyuncu fiziksel bedenin içinde kendisinin bir kopyasını taşıdığını imgeler. Ardından bu hayali beden, kolunu kaldırıp indirir (Ancak bunun bir görselleştirme egzersizi değil hareket egzersizi olduğuna dikkat etmek gerekir. Yani atletlerin yarışmaya adım atmadan hemen önce kasları ve beyinleri arasındaki nöron bağımlı uyarmak ve az sonra yapacakları hareketi bedenlerine hatırlamak için yaptıkları türden hayali bir hareket.) Çünkü içsel bir devinim olarak bu imgelem, gerçek bir eylem kadar enerji taşır. Ama sadece oyuncu onun varlığının farkındadır ve az sonra yapacağı eylem için enerji depolamaktadır. İsteddiği kadarını istediği zaman ve şekilde gösterir. Bunun seyirciye yansımaları güç, biçim, netlik gibi kavramlarla ifade edilir ve genel olarak yetenek adı verilir. Oysa özünde teknik yatar. İşte bu “Hayali Beden”dir. Üstelik Chekhov’a göre bu teknik ne kadar çok çalışılırsa o kadar sezgisel bir alana yönelir. Artık oyuncunun ilham ya da temperaman için kişisel geçmişini tüketmeye ihtiyacı yoktur. İçsel bir olay yaşamasını sağlayacak çok daha güvenilir ve bilimsel, üstelik gerçek zamanlı bir aracı vardır. Seyircinin tanık olduğu o yaşayan anda dışarı vurulan içsel devinim işte budur. Seyirciler nedenini ve anlamını bilmeseler de Stanislavski’nin deyişiyle “kesintisiz eylem çizgisi”ni takip ederken ona kendilerince bir anlam verirler. Duyularla algılanan bu hareket bir duyum, bu duyum bir duygu, bu duygu da bir duygulanıma yol açar. Bu süreç, oyuncu tarafından ne kadar sade, dolaysız ve bütünlüklü aktarılırsa o kadar güçlü bir etki yaratır. Oyuncu da seyircinin gözünde o kadar yetenekli olur. Michael Chekhov’un

²⁴ (Bkz: 3. 1. Enerji ve Merkezleri)

“Hayali Beden” için önerdiği egzersiz de yine temel bir noktadan yola çıkar: Ayakları hissetmek. Chekhov, her egzersizin ayakları hissederek başlaması gerektiğini söyler. Çünkü ayaklar insanı yeryüzüne bağlar ve tüm beden yani oyuncunun tüm enstrümanı ayaklar üzerinde yükselir. Dolayısıyla gösterim, prova ya da oyuncu seçmelerinde “şimdi ve burada” olmanın birinci koşulu ayakları hissetmekten geçer. Yukarıda sözü geçen kol kaldırma ve ayakları hissetme çalışmalarına ek olarak yaşayan bedeni anlamak ve hissetmek için *Micheal Chekhov Vakfı* başkanı Lenard Petit, kitabında şu egzersizi verir:

“Sol kolunuzu rahatça kaldırın ve ufukta bir şey işaret eder gibi uzatın. Eylemi parmak uçlarınıza kadar hissedin. Ardından parmak uçlarınızdan geleceğe uzanabildiğinizi hayal edin. Bu uzanma fiziksel esnetme eylemi değildir. Bu, enerjik bir uzanmadır. Hayal gücüyle bunun mümkün olduğuna inanmalısınız. Böylece bu gerçek olur. Beden ve özellikle de sol kol rahat ve hafif olmalıdır. Gergin olduğunuzu hissederseniz gerginliği azaltın. Şimdi bedeniniz biraz ötesine ulaşın. Yarın adını vereceğimiz bir boşluğa doğru ışığın. Devam edin ve gelecek haftaya ulaşın. Hatta onu da geçin ve gelecek yıla ulaşın. Enerji ışıklarının düz bir çizgi halinde sizden çıkıp içinde bulunduğunuz odanın duvarlarının ötesinde ışıdığını hissedin. İleri bakmaya devam ederek sağ kolunuzu arkanızdaki boşluğa doğru kaldırın. Parmak uçlarınızla geçmişe uzandığınızı hissedin. Lütfen dün ne olduğu dikkatinizi dağıtmasın, egzersizin amacı bu değildir. Amaç, enerjik bir biçimde geçen hafta ve geçen yıla ışın göndermektir. Geçen yıldan şimdiki zamana ve buradan da gelecek yıla uzanan, yarattığınız bu enerji çizgisine odaklanın. Çizgiyle bir temas yakaladığımız anda ona “evet” deyin. Şimdi, fiziksel kolunuz indirin, ama hayali beden’e ait kollarınız oldukları yerde kalsınlar. Onlar, hissetmenize yardım eden o çizginin birer parçasıdır. Omuzlarınızı indirin. Rahatça çizgiyi hissederek ayakta durun ve sanki geleceğe doğru yürüyormuşçasına ileri doğru yürüyün. Durun. Aynı şekilde geçmişe doğru geri yürüyün. Durun. Şimdiki zamana gelin. Fiziksel kollarınızı kaldırıp hayali bedene ait kollarınızla birleştirin. Bilinçli bir şekilde çizgiyi geçmişten geri alın ardından da gelecekte geri alın. Kollarınızı indirin. Son. Analiz edin. Tekrar yapın. (Petit, 2010: 34)

“Hayali Beden” kavramının çıkış noktası olarak Chekhov ve Stanislavski’nin 1930’lu yıllarda, Berlin’deki bir kafede karşılaşmaları gösterilir. Stanislavski, “Onun yerinde olsam ben ne yapardım?” sorusuyla karakteri oyuncuya yaklaştırmak için, Chekhov, “Ben o olsam ne yapardım?” sorusuyla oyuncuyu karaktere yaklaştırmayı

seçer. Ayrımın önemi şudur: Eğer oyuncu Stanislavski'nin dediğini yaparsa, karakter oyuncunun egosuna hizmet eder ve bu da sorunlara yol açar. Ama Chekhov'un önerisi uygulanırsa, oyuncunun egosu karakterin egosuna hizmet eder. Böylece oyun yazarının isteğini ortaya koymak kolaylaşır.

“Hayali Beden” kavramının Michael Chekhov'u bir dönem oyunculuktan vazgeçiren ve acılarından keyif almaya iten Alman düşünür Arthur Schopenhauer'in fikirlerinde yattığı da söylenebilir. Ancak Chekhov bunları yine Rudolf Steiner üzerinden edinmiştir. Çünkü Schopenhauer, sadece düşünce üretmekle yetinmiş ama Steiner, ondan aldığı fikirleri eyleme dökme çabası göstermiştir. Schopenhauer'e göre ikilik ilkesine ait, etkin, egoist bireyin iradesi ancak tinsel, sezgisel ve sanatsal meditasyonla dengelenerek yaratıcı kılınabilir. Steiner bunu Antropozofi kapsamında ele almıştır. Ve Steiner'e göre drama oyuncusu en iyi donanıma sahip olandır. Çünkü o, hisler yani içsel uyaranlar ve dışsal uyaranlar arasında köprü kurabilen tinsel bir sanatçıdır. Üstelik bunu bir yanda sezgisel diğer yanda da mantıksal bilgiyle yapar. Chekhov, bu bilgileri edindiği Steiner'a ait kitabı 1922'de okumuştur.

4.2. Çözümleme

Oyuncu iyice odaklanırsa yöneldiği imgelerle bir olmayı başarır. Gerekli duygular içinde uyanır ve yaratıcı olmaya başlar. Ancak bunun için, içinde bulunduğu ruh halinin dışına çıkabilecek kadar anı yaşıyor olması gerekir. Yani düşünmemek gerekir. Bir egzersizi yaparken değil, bitirdikten sonra geriye dönüp değerlendirmek daha doğru olur. Çünkü çalışmaya us yoluyla değil imgelem yoluyla ulaşmak oyuncuyu daha yaratıcı kılar. Bu nedenle “Michael Chekhov Tekniği”de yaratıcı süreç devreye girdiğinde us sanatın düşmanıdır. Çünkü Chekhov'a göre us insanın savunma mekanizmasıdır. Us yargılar, eleştirir, ayrıştırır hatta böler. İnsana sınırlar çizer ve elbette bu sınırlar yaratıcı gücü kısıtlar. Oyuncu bu kısıtlılığı imgelem yoluyla çözmelidir. Bu nedenle ancak bir egzersiz bitirildiğinde geriye dönüp usu kullanarak çözümlenmelidir. Böylece sezgilere dayanan, itkisel çalışma süreci aksamamış olur.

4.3. Beden Farkındalığı: Staccato / Legato

Günlük yaşamda insanların beden farkındalığı çoğunlukla zayıftır. Genelde bedenlerinin varlığını inkar eder ve boyun çizgisinin üzerinde yaşarlar. Çünkü her gün aynı hareketleri aynı tempoda yapmak insanı hissizleştirir. Ama eğer hareketler hızlanırsa insan onların farkına varmaya ve hissetmeye başlar çünkü yaptığı iş zorlaşır. Ve eğer hareketler yavaşlarsa insan fazlasıyla bilinçli hale gelir çünkü çok zaman alırlar ve inceleme fırsatı doğar. “Michael Chekhov Tekniği”nde amaç doğal akışını bozmadan hareketin farkında olmaktır. Bu noktada oyuncunun sorunu, enstrümanını yani bedenini hayatının her anında kullanıyor olmasıdır. Günlük yaşam, beden farkındalığının bir kısmını alıp götürür. Bu başlıktaki çalışmanın amacı, duyum ve itkilerden kaynaklanan en doğal fiziksel tepkiler ile tekrar tanışmaktır. Bunun bir adım ötesi ise çeşitli seçili hareketlerin oyuncuda aynı duyum ve etkileri istenildiği zaman uyandırmasını sağlamak olacaktır.

Tempo, bir karakterin özüne dair net bir anahtardır. İç ve dış olmak üzere iki türü vardır. İç tempo, her şeyin başladığı yer olan içsel yaşantının hızını ifade eder. Dış tempo ise fiziksel hızı yani bedensel hareketlerin hızını ifade eder. Örneğin akademik kurul önünde sınav sonuçlarının açıklanmasını bekleyen bir öğrencinin iç ve dış temposu bir değildir. Aslen İtalyanca bir müzik terimi olup Türkçe karşılığı “kesik ve sert” olan “staccato”, Chekhov terminolojisinde” hızlı ve aniden duran” hareket biçimini ve yine İtalyanca bir müzik terimi olup Türkçe’de “bağlı” olarak kullanılan “legato” ise “yavaş ve kesintisiz” hareketleri ifade eder. Lenard Petit, *The Chekhov Handbook for the Actor* (Oyuncu İçin Michael Chekhov El Kitabı) adlı eserinde, kendi eğitmeni ve Michael Chekhov’un da öğrencilerinden biri olan Blair Cutting’den aktardığı bir anıda, Chekhov’un her derse bu egzersizle başladığını ve bu egzersizin “Michael Chekhov Tekniği”nin özünü içerdiğini belirtir:

“Ayakta durun ve şimdiye odaklanın. Altı yöne hareket edecek olduğunuzu bilin: Sağ, sol, ileri, geri, yukarı ve aşağı. Her seferinde sadece bir yöne hareket edeceksiniz ve bu hareket toplamda otuz altı defa tekrar edilecek. Harekete sağa dönerek ve tüm ağırlığınızı sağ ayağınıza yüklenerek başlayın. Çok uzağa hamle yapmanız gerekmez. Önemli olan gerçekten sağa yönelmenizdir. Şimdi tepeden tırnağa bu yöne dönüyorsunuz. Alt bedeninize bu

yönelimi verirken aynı anda iki elinizde de birer tenis topu tuttuğunuzu hayal edin. Bu hayali topları avuç içleriniz yeri gösterecek şekilde atabildiğiniz kadar uzağa atacaksınız. Son halinizde tüm ağırlığınız sağ ayağınızda, bedeniniz sağa dönük, kollarınız tamamen önünüze uzatılmış ve avuç içleriniz yere bakıyor olacak. Her şey tek ve etkili bir harekette, sağa yüklenerek büyük bir fırlatma hareketi şeklinde yapılmalıdır. Şimdi fiziksel bedeninizi bu yöne gönderdiğinizde göre içsel enerjinizi de bu yöne göndermelisiniz. Enerji yüzünüzden, göğüsünüzden, dizlerinizden ve parmaklarınızdan ileri doğru ışımalı. Onu sağ tarafınızdaki duvardan geçirmeye çalışın. Fiziksel hareket “staccato” (kesik ve sert) yapılmalıdır. Işıma kısa bir süre devam etmeli ve sonra başlangıç konumunuza dönmelisiniz. Bu konuma dönmek ve sanki hiç kıpırdamamışsınız gibi şimdiye odaklanmak önemlidir. Şimdi aynı hareketi sol ayağınıza yüklenerek, kendinizi tamamen o yöne verip o yönde ışıyarak yapın ve başlangıçtaki sıfır noktanıza dönün. Bu konumdan sonra yukarı yani gökyüzüne fırlatacaksınız, bu yöne kendinizi verin, yüzünüzü yukarı kaldırın ve ışıyın, ardından başlangıçtaki sıfır noktanıza dönün. Ardından her şeyi yerin dibine gönderin, dizleriniz kırık bir biçimde yerin dibine doğru ışıyın, yüzünüz yere baksın ve başladığımız pozisyonda bitirin. Şimdi ağırlınızı sağ ayağınızla öne verin, bu yöne ışın gönderin ve başlangıç konumunuza dönün. Şimdi sol ayağınızla geri basın, avuç içleriniz yeri gösterecek şekilde geriye doğru ışıyın ve başlangıç konumunuza dönün. Bir döngü bu şekilde tamamlanmış oluyor. Döngüyü bir defa daha “staccato” olarak tekrar edin. Ardından aynı döngüyü “legato” (yavaş ve kesintisiz) olarak iki defa tekrar edin. Ardından bir defa daha staccato ve bir defa daha legato olarak bitirin. Tüm egzersiz iki dakikadan fazla sürmemelidir.” (Petit, 2010: 39)

4.4. Hareketin Nitelikleri: Yoğurmak, Akmak, Uçmak, Işımak

Oyuncunun temel sorusunun “nasıl” sorusu olduğunu vurgulayan Chekhov, bu soruyu provadan sonraya bırakmak gerektiğini de belirtmiştir. “Kim neyi nasıl yapıyor?” sorusu doğru sıralama içeren bir oyuncu sorudur. Çünkü “kim” elbette karakterdir. “Ne” sorusuysa olayları tanımlar ve bunun cevabını da yazar verir. Chekhov’a göre “nasıl” sorusu ise “neden”in cevabını verir. Oyuncuya yaratıcılık kapısını açan soru “nasıl” sorusudur. Bu soru sayesinde bir oyun birçok farklı şekilde oynanabilir. Bu noktada baskın gelen unsurlar hareket ve niteliktir ki irade ve duygulara denk gelirler.

Oyunculuk açısından “nasıl” sorusuna yaklaşımımız niteliksel olmalıdır. Çünkü gösterimi özgün kılan niteliğidir. Bu nedenle Michael Chekhov’un kitabı *Oyuncuya*’da ilk egzersizler beden farkındalığı üzerinedir. Ardından dört farklı

hareket niteliğinden bahseder ki her biri bir arketipe denk gelir. Bu hareketler yağurmak, akmak, uçmak ve ışımaktır. Antik dünyada kabul edilen dört element yani toprak, su, hava ve ateşe denk gelirler. Egzersizleri oldukça basittir ama asla kolay değildir. Chekhov, oyuncudan bu dört elementin nitelikleriyle hareket etmesini ister.

Yoğurma egzersizi çamurdan bir uzamda hareket etmeye benzer ve çamurun yoğunluğu değiştirilebilir. Aynı bir heykeltıraş gibi etrafınızdaki havayı sanki toprakmışçasına şekillendirmeniz beklenir. Bu da dışarıdan bakıldığında size ağır, kararlı ve güçlü ve net bir vücut kullanımı kazandırır. Burada önemli olan hareketin sadece eller ya da kollar değil, tüm bedeniyle ve tek bir enerji birimi olarak yapılmasıdır. Çamur yeterince inceli su direncine denk bir kıvama gelirse buradan akma niteliğine geçebilirsiniz.

Su, sabit ve ağır olan toprağın aksine hafif ve akışkandır. Dolayısıyla bir noktadan diğerine rahatlıkla ulaşırsınız ve noktalar arası akış böylece devam eder. Hızlı ya da yavaş veya ağır ya da hafif olabilir. Ama direnç daha azdır. Dolayısıyla rahat ve keyifli bir hareket niteliğine kavuşursunuz. Ama koşullara göre bu hareket savruklu, çaresizlik ya da irade eksikliği olarak da okunabilir. Suyun dibinde salınan yosunlar buna iyi bir görsel örnek olabilirler.

Topraktan suya yapılan geçiş, sudan da havaya yapılabilir. Eğer yeterince hafiflerseniz sudan da hafif olup havada uçuşur hale gelebilirsiniz. Burada işin püf noktası uçma eylemine geçişin belli belirsiz, kontrolsüz ve beklenmedik bir nitelikte olması ve devam etmesidir. Panik, kafa karışıklığı, karmaşa, mucizevi bir bağ ya da aydınlanma ve aşırı mutluluk gibi hisler uçma eyleminin nitelikleriyle bağdaşır.

Havadan ışımaya geçmek de mümkündür. Yeterince yükseğe uçup güneşe ulaştığınızı ve güneşle bir olduğunuzu hayal ederseniz ışımaya başlarsınız. Işıma niteliği, oyuncuya kendisi dışındaki nesnelere etkileşime geçme imkanı verir. Dünyayı aydınlatabiliriz. Bu hareket biçimi anlayış ve merhamet kaynağıdır. Aynı zamanda göz alıcıdır ve sertlik ya da şiddete kaçmadan güçlendirici bir niteliktedir.

Bunlar arketiplerin temel özellikleridir. Bu hareketlerin nitelikleri belli olduğu için amaçları ve nettir. Sadece bu dört elementin niteliklerini karıştırarak sonuz sayıda anlam üretilebilir. Örneğin durgun suda tembelce salınan bir gemi de

mümkündür, fırtınada parçalanmak üzere savrulan bir gemi de. Ya da su elementi kan, yağ, bal gibi başka sıvılarla değiştirilebilir. Aynı şekilde ateş parlayabilir, patlayabilir, ısıtabilir, aydınlatılabilir ya da sönebilir. Yıkıcı ya da yapıcı bir nitelik kazanabilir.

Bu dört element, binyıllar boyunca evrenin yapıtaşları olarak kabul görmüştür. Kültürümüz bu anlayış üzerine kuruludur. Artık bilimsel olarak geçerliliğini yitirmiş bir sav olsa da, sahnede kendi evrenimizi yaratmak için bu dört element istenildiği gibi şekillendirilebilir.

4.5. Sanatsal Çerçeve: Bilinçli Hareket

Gündelik hareketler çoğunlukla bilinçsizdir. Yaşam akışı içerisinde, hareketlerimiz, ifadeden çok işlev odaklıdır. Oyuncu, bu eksikliğin bilincine varmalı, hareket ve ifade arasındaki bağı unutmamalıdır. Chekhov, bu farkındalığı geliştirmek için “Sanatsal Çerçeve” dediği tekniği kullanır. Chekhov’a göre her eylem üç bölümden oluşur. Hazırlık, eylemin kendisi ve sürdürme. “Sanatsal Çerçeve” bu üç bölümün oluşturduğu bütündür. Hazırlık bölümü “Hayali Beden”²⁵ devreye girmesidir. Eylemin kendisi fiziksel olarak görünen bölümdür. Sürdürme ise ışımaya tekniğini kullanarak eylemin içsel olarak sürdürülmesidir. Yani ilk aşamada devreye giren “Hayali Beden”, son aşamada da içsel olarak devrededir. Bu egzersiz bilinçli hareketi bedene uygulamaya yarar. Örneğin oyuncu elini kaldırıp işaret parmağıyla gökyüzünü işaret etme jestini yapacaksa eylemi önce “Hayli Beden”le yani imgesel olarak yapar. Bu hazırlıktır. Ardından bedeni ne yapacağını bildiğine göre eylemi fiziksel olarak gerçekleştirir. Bu eylemin kendisidir. Eylemin sonuna geldiğinde, kol daha fazla yukarı kalkmadığı zaman, “Hayali Beden”, içsel olarak kolunu kaldırmaya devam eder. Bu da sürdürmedir. Bu üç parça tek bir birim halinde sergilendiği zaman “Sanatsal Çerçeve” ortaya çıkar.” Sanatal Çerçeve”yi uygulamak eylemi temiz ve belirgin kılar. Aynı zamanda “Hayali Beden”i çalıştırır ve farkındalığı artırır. Böylece eylemin ifadesi güçlenir. Burada bahsedilen “Sanatsal Çerçeve”nin sahnede göze çarpan en küçük birimidir. Üç aşamalı bu kavram, tek bir sahneye, tek

²⁵ (Bkz: 4.1. İçsel Bir Devimimi Dışsallaştırmak)

bir perdeye ya da bütün oyuna uygulanabilir. Böylece oyunun gereği olan tempo, zirve anı, kutupsallık ve dalgalanma gibi unsurlar temiz bir biçimde birbirlerini takip ederler. Bu da kompozisyon bütünlüğü anlamına gelir.

4.6. Psikolojik Jest

“Psikolojik Jest”, oyuncu bedeni ile karakter bedenini arasındaki köprüyü kurabilmek, beden teslimiyetini kolaylaştırmak ve sürdürebilmek için uygulanan bir tekniktir. Bedende var olan gücün bütünlüklü bir biçimde “şimdi ve burada” ortaya çıkmasını hedefler. Bu farkındalık sayesinde eylem, zihinde bir düşünce olarak kalmaz ya da düşüncenin göstermeci ve duygudan uzak bir tarifi olarak uygulanmamış olur. Oyuncu, karakterin gerçekleştireceği eylemi kendi ruhu ve bedeninden yola çıkarak temellendirir. Bu, Michael Chekhov’un “Esinlenilmiş Oyunculuk” adını verdiği duruma giden en temel psiko-fiziksel koşuldur. Ancak “Psikolojik Jest”in temelini Michael Chekhov’un hocası Stanislavski’nin sisteminde bulmak mümkündür. “Stanislavski Sistemi”nin oyunculuga yaptığı en somut katkı, “Fiziksel Eylemler Yöntemi” olarak ifade edilir. Bu yöntem dokuz temel soru içerir:

1. Kimim?
2. Neredeyim?
3. Hangi zamandayım?
4. Etrafımda neler var?
5. Verili koşullar nelerdir?
6. Benim bunlarla olan ilişkim nedir?
7. Ne istiyorum?
8. Önümde ne var?
9. Üstesinden gelmek için ne yapmalıyım?

“Bu dokuz soru bir oyunun her anına uygulanabilecek kadar kapsamlıdır. Ve elbette en can alıcı olanı “ne yapmalıyım” sorusudur. Sonia Moore, *Oyunculuk İçin Bir El Kitabı*, Stanislavski Sistemi adlı kitabında bu yöntemden şu şekilde bahseder:

“Stanislavski, oyuncunun doğal olması için, sahne üzerindeki her tepkiyi psiko-fiziksel bir yolla kavrayabilmesi gerektiğini fark etti. Oyuncunun karakter üzerindeki çalışması sırasındaki zihinsel ve fiziksel hazırlık aşamasında bir kırılma olduğunun farkına vardı. Ve şu sonuca ulaştı: Oyuncu bir kırılmanın üstesinden gelebilmek için en baştan itibaren psikolojik süreçlerin içine fiziksel yaşamı (bedenini) dahil etmelidir...

...Oyuncunun fiziksel ve zihinsel davranışı arasındaki bu kırılma yüzünden ve ‘çoşkular yalnızca gerçek bir sebep varken tepki verir’ şeklindeki bilimsel gerçek nedeniyle Stanislavski, oyuncunun çoşkularını harekete geçirmede büyük zorluklarla karşı karşıya kaldı. Sahne üzerinde gerçek olan hiçbir şey yoktur. Stanislavski, fiziksel ve psikolojik davranışların karşılıklı olarak etkileşim içinde olduklarını anladı ve oyuncunun sahne üzerindeki yaratıcılığını psiko-fiziksel sürecin fiziksel yanından başlatma üzerinde düşünmeye başladı. Stanislavski, hareket noktasını, oyuncuyu başarılı bir biçimde ‘bilinçten yola çıkarak bilinçaltına’ götüren bir süreçte buldu. Sahne üzerinde kendiliğinden davranışı sağlayan nihai tekniğini, yani ‘Fiziksel Eylemler Yöntemi’ni geliştirdi. Oyuncu, sahne üzerine çıkamadan önce bir coşkuyu zorlamak yerine, psiko-fiziksel eylemin psikolojik tarafını harekete geçiren ve böylelikle psiko-fiziksel eylemin psiko-fiziksel birlikteliğini yakalayan yalın, somut ve anlamlı bir fiziksel eylem icra eder...

Kendiniz olun fakat farklı koşullarda. Gerçek yaşamada tanıdığınız insanları imgelemenizde canlandırın. Söz konusu durumu inşa ettikten sonra yansıtmak istediğiniz şeyleri ifade edecek fiziksel davranışları belirleyin. Harekete geçirmek istediğiniz coşkuyla bağlantılı olarak biricik fiziksel eylemi arayın. Eylem coşkuyu ateşleyecek ve psiko-fiziksel bir biçimde hareket edeceksiniz.” (Moore; 1984: 46)

Ayrıca Stanislavski’nin yaptığı “amaç” ve “birim” tanımları da önemlidir. *Oyuncunun El kitabı* adlı eserinde, eylemin önemini vurgularken, amaç hakkında şunları yazmıştır:

“Amaçlar (Objectives): Hayat, insanlar, koşullar durmadan engeller çıkarır. Bu engellerin her biri önümüzde olanları aşma hedefini koyar. Bir oyunun, yapısını incelemek üzere birimlerine ayrılmasının bir amacı vardır. Fakat çok daha önemli, içsel bir sebep daha söz konusudur. Her birimin temelinde yaratıcı bir hedef yatar. Her amaç kendinde eylem tohumlarını barındırmalıdır. Amacınızın anlamını bir isimle değil her zaman için bir fiille ifade etmeye çalışmalısınız. Bu amaç, yaratma özleminiz bakımından nasıl arzuyla dolu olduğunuzu ortaya koyar. Bir oyuncunun amaçlarının kendi yetenekleriyle uyum içinde olması önemlidir. İlk elde, basit fiziksel ama göz alıcı amaçlar belirlemek daha iyi olur. Her

fiziksel amaç, içinde psikolojik bir amaçtan bir şeyler barındıracaktır; Bu ikisi kopmaz biçimde birbirlerine bağlıdır. Aralarındaki ayrımı belirginleştirmek için fazla bir çaba harcamayın. Hislerinizin her zaman için fiziksel amaçlara biraz daha çok ağırlık vermesine de kafayı takmayın. Fiziksel bir amacın doğru biçimde hayata geçirilmesi, doğru bir psikolojik durum yaratmanıza yardımcı olacaktır.

Bir oyuncu, amaçların özellikleri arasında nasıl ayırım yapılacağını iyi bilmeli, gereksiz ayrımlarla boş yere uğraşmamalı ve kendi rolüne uygun düşen amaçlarla yoluna devam etmelidir. Uygun amaçlar, sahne ışıklarının bizden yana olan tarafında durmalı, bu amaçlar kişisel ama yine de sahnede canlandırılan karakterin amaçlarına benzer olmalı, ayrıca sizin kendinizin, birlikte olduğunuz oyuncuların ve seyircilerin açıkça inanabileceği kadar gerçeği temsil etmelidir. Amaçlar, rolün dokusuyla uyum göstermeli, sizi engellemek bir tarafa, rolünüzde daha da ileri taşınmalıdır. Ayrıca sizi, tiyatrodaki pek yaygın görülen ve mekanik performansın yolunu döşeyen salt motor amaçlara karşı bilhassa uyararak isterim.” (Stanislavski, 2012: 5)

Birimler ise Stanislavski tarafından *Bir Aktör Hazırlanıyor*'da şu şekilde tanımlanır:

“Birimler, Episodlar (Units, Episodes): Bir oyunun iskeletini çıkarmak için önce onu en küçük birimlere bölmek gerekir. Bölme tekniği görece basittir. Öz, yani onsuz oyunun var olamayacağı şey nedir?

Bölme işleminin geçici olduğunu aklınızdan çıkarmayın. Biz küçük birimlere ayırma işlemine sadece hazırlık amacıyla başvururuz. Bir oyunun temsili esnasında bu parçalar büyük birimlerde kaynaşır. Parçalar daha büyük ve sayıca daha az olursa bütün rolü kotarmanız daha kolay olur.

Makyajınızı yaparken aklınız ilk birimle meşguldür. İlk bölümü oynar sonra diğerine, arkasından bir diğerine geçersiniz.

Bir birimin adını ne kadar hak edebileceği konusunda bir fikriniz var mı? Birimin yerine getirilmesiyle oyunun ilerlemesinin sağlanmasındaki başarının kaynağı, onun özsel niteliğidir. Bu niteliği iyi kavramak için birimi billurlaştırma işlemine tabi tutmanız gerekir. Bir birimin özünün doğru bir biçimde billurlaştırılması, temel amacının ortaya çıkmasını sağlar.” (Stanislavski, 2011: 108)

Stanislavski'ye ait bu yöntem ve tanımlar rolü hazırlamanın ve performans süresince hayatta tutmanın bir yoludur. Çünkü sağlam, açık ve enerjik birer dayanak oluştururlar. Bu dramatik yaklaşım sayesinde oyuncu repliklerini söylerken diğer

oyuncularla ve senaryoyla tutarlı bir biçimde iletişimde kalır. Bu yöntemler olmaksızın oyun metninin, yazarın ortaya koyduğu biçimde seyirciye ulaşması mümkün değildir. Sahnede, oyuncu öylesine etkindir ki yapması gerekeni söz ya da hareketle veya ikisiyle birden gerçekleştirebilir. Herhangi bir fiziksel eylemde bulunmasa dahi oyuncunun, yazarın istediği eylemi tanımlamış olması sahne üzerindeki varlığını doğru yönde şekillendirir.

Ancak Michael Chekhov, ustasından aldığı bu yaklaşımı bir adım daha ileri götürmüştür. Chekhov, amaçlara ulaşmak için oyunu en küçük parçasına kadar bölmekle ve bunu yaparken de eylemlere odaklanmakla kalmaz. Chekhov, aynı zamanda sonsuz ihtimallere sahip bu eylemleri altı temel eyleme indirgeyip, bu altı temel eylemi de beş temel jestle ifade etmeyi başarmıştır. Bu jestler oyuncu için birer referansa dönüşebilirler. Çünkü jestler itkiseldir ve bedenden oyuncuya, doğrudan bilgi ya da eylemin fiziksel bağlantısı olarak ulaşırlar. Doğru tanımlanırlarsa eylemi gerçekleştirmek için gerekli itkiyi sağlayabilirler. Ruh bütünlüğü olan bir bedenden kaynaklanan bu itkiler, gerçek ve yaşayan bir eyleme dönüşürler. Chekhov'un bu yöntemine "Psiklojik Jest" demesinin sebebi budur. Böylece oyuncunun kendini hiçbir şeye ikna etmesi ya da zorla inandırması gerekmez. Artık bilinç, içgüdülerin ve itkilerin arkasında ikinci plana düşmüştür. İtkiden kaynaklan bu içsel eylem sahnedeki "Yaşayan An"ın ilk kıvılcımıdır. Bu noktada yeni sorun ortaya çıkar. O da bu kıvılcımın nasıl sürdürüleceğidir. Oyuncular bunu cevabını çoğunlukla kafalarında yani mantığın merkezinde ararlar. Ama bu itkilerden vazgeçip tekrar bilince yönelmek anlamına gelir. Oysa bu düşünme eğilimi bocalama ve duraksama yaratır. Ne var ki eylem, karakterin düşüncelerinin bir sonucu değildir. Eylem, karakterin iradesinin biçim kazanma durumudur. Dolayısıyla eylem ancak irade ile sürdürülebilir. Ve Chekhov'a göre iradenin merkezi kafada değil, vücudun alt kısmında, kasıklardadır. Dolayısıyla "ne yapıyorum" sorusunun cevabını bilincimizde değil, bilinçaltımızda aramak yani sezgilerimize ve itkilerimize başvurmak daha güvenilir bir yoldur. Çünkü bir eylem için aranan jest ancak özü yakalanırsa yaşayan bir ana yol açar. Bu arayışta mantıksal çözümlenmeye başvurmak spontane olması gereken itkisel akışı bozar. Örneğin bir sahnede oyuncunun eylemi

karşısındakini baştan çıkartmak ise, baştan çıkartmakla ilgili bir jest bulmak gerekir. Aradıkça baştan çıkartmanın karşısındakini kendisine doğru “çekmek” olduğunu keşfeder. Çünkü onu “elde etmek” gerekiyordur. Buna “almak” ya da “almayı istemek” de denebilir. Üstelik bu arketipik denebilecek kadar temel bir eylemdir. Oyuncu, bu temel eylemi arama işini, oturup düşünerek değil bedeniyle yani eyleme dökerek yapmalıdır. Aksi durumda çözümleme yoluyla işleyen mantık, oyuncuyu yanlış yollara sokabilir. Bu nedenle, sahnede spontane olabilmek için bireşim yoluyla işleyen itkilere ihtiyacı vardır. Ancak hemen belirtmeli ki “almak” eylemi yerine göre öldürmek eyleminin dahi jesti olabilir, örneğin “hayatını almak”. Buradan, yani “ne” sorusunun cevabına ulaştığımız noktadan, “nasıl” sorusuna geçilebilir.

Oyuncu, amacını ararken “ne istiyorum” diye sorar. Örneğin III. Richard’ı oynayan bir oyuncu için bunun cevabı “kral olmak istiyorum” dur. Ardından “nasıl kral olurum” sorusu gelir. Artık istemek değil de yapmakla meşguldür. Richard öldürerek, çalarak ve gücü zorla eline geçirerek kral olur. Yani sürekli farkı nitelik ve niceliklerle “alır”. Eğer oyuncu bu arketipik durumun jestini bulur ve çeşitli biçimlerde çalışırsa yol alır. Çıkış noktasındaki seçimler ne kadar basit olursa, o kadar geniş bir çalışma alanına açılma şansı doğar. Keşfetme süreci nitelikle ilgilidir. Örneğin sinsice almak ve alenen almak çok farklı eylemlerdir. Jeste eklenen bu nitelikler her bir anın birbirinden farkını ortaya koyar. Bunu yaparken oyun kişisi ya da karaktere ait bir iç ses, sorgulama ya da diyalog söz konusu değildir. Eylem tek bir enerji birimi halinde yapılır. “Psikolojik Jest”te amaç ruhu ve bedeni yeni ve öngörülmemiş bir hale sokmaktır. Ardından, yani “Psikolojik Jest” bulunduktan sonra bu hareketin sesini de eklemek doğru olur. Ancak bu ses yine itkisel ve kendiliğinden olmalıdır. “Michael Chekhov Tekniği”nde seyirci için görülmeye değer bir an yaratmanın formülü budur. Bu şekilde çalışarak III. Richard gibi bir oyun sadece Shakespeare metninin olağanüstü niteliği ile değil aynı zamanda oyuncunun performansı ile da etkileyici olur.

Arketipik açıdan bakıldığında altı temel eylem vardır:

1. İstemek
2. Reddetmek

3. Direnmek
4. Boyun eğmek
5. Almak
6. Vermek

Her Şey “istemek” ile başlar ve daha etkin bir eyleme d6n6şur. İstemek o kadar temel bir eylemdir ki bir bebeğin ilk eylemi dahi ağlayarak annesini istemektir denebilir. Konuşamadığı için bunu sesi ve bedeni ile yapar. Bir yetişkine bu duyguyu hatırlatmanın en kolay yolu tanrıya yakaran yetişkin bir beden formu ile annesini çağıran bir bebeğin beden formunu g6stermek olabilir. Kullandıkları jestler hemen hemen aynıdır. Ardından istemenin karşıtı olan “reddetmek” gelir. Yemeyi reddeden bir bebek buna uygun bir 6rnektir. Yetişkinler bile artık konuşmayı 6ęrenmiř olsalar da reddederken aynı bebekler gibi başlarını iki yana çevirirler. üüncü eylem “direnme”tir. Çünkü bu istemek veya istememek konusunda ortaya konan iradenin bir sonucudur. Ardından direnmenin karşıtı olan “boyun eğmek” gelir. Boyun eğmek de başka bir eyleme “vermek” eylemine evrilir. Bu, kişinin isteğinden cayıp, direnmeyi bırakıp iletişimde olduğu kişi ya da kişilere istediğini vermektir. Altıncı ve son temel eylem ise vermenin karşıtı olan “almak”tır.

Bir oyun metnini eline alıp oynadığı karakteri çözümleyen bir oyuncu yüzlerce eylem ile karşılaşacaktır ancak “Michael Chekhov Tekniğini”nde tüm eylemler bu altı arketipik eyleme indirgenebilir. Örneğin yumruk atmak da 6pmek de aslında “vermek” temellidir. Biri ödöl diğeri ceza içerir. Bu demektir ki nitelik bir eylemi her yönde değiştirebilir. Bu yaklaşımın amacı, niteliğe yani “nasıl” sorusuna geçmeden önceki çıkış noktası olan “ne” sorusuna net bir cevap bulmaktır. Oyuncu bir kere “ne”yi yani eylemi bulursa artık sadece “nasıl”a yani niteliğe odaklanabilir. Ve bu ikisini birleştirirse neyi nasıl yapacağını bilir. B6ylece sahneye çıktığı her g6sterimde şansa yer bırakmadan doğru bir performans sergileyebilir. Chekhov’un “Psikolojik Jest” dediği teknik, yukarıda s6z6 geçen altı temel eylemin her birine bir nitelik y6kleyip bunu pantomim biçiminde bedene tanıtılmaktan ibarettir. Çünkü bir kere bellek durumu kavradı mı artık d6şünmek gerekmez. Karakter ister, reddeder, direnir, boyun eğer, alır ya da verir. Oyuncu bu eylemleri d6şünmeden yaptığı için de

bilinçdişı bir noktadan, itkisel biçimde hareket eder. Yani beden ve bellek tek bir eyleme odaklı, tek bir enerji birimine dönüşür.

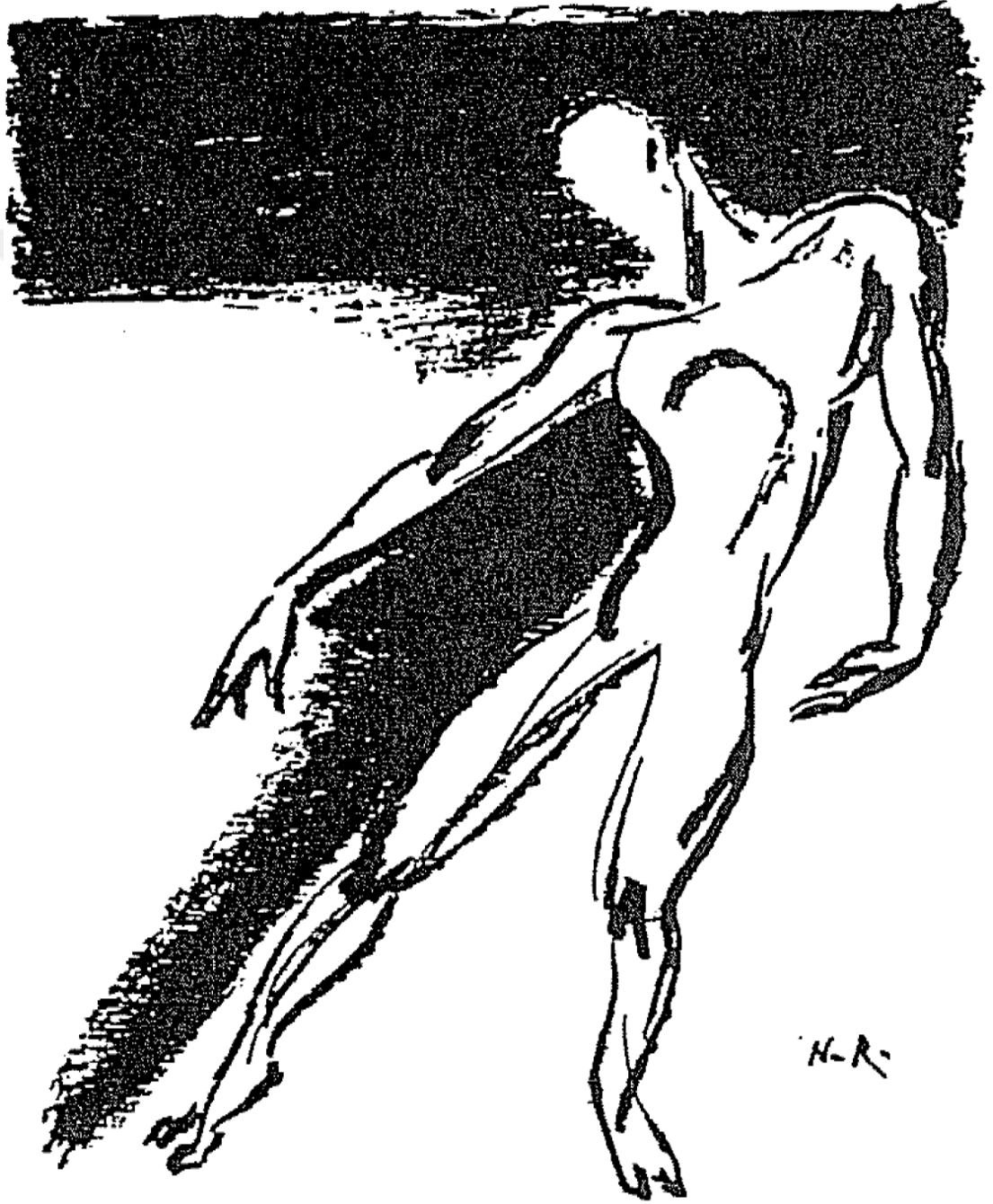
Chekhov, bu tekniği uygularken beş arketipik jest kullanır:

1. İtmek
2. Çekmek
3. Kaldırmak
4. Fırlatmak
5. Parçalamak

Bu beş arketipik jest, diğer altı arketipik eylemi nitelemek için yeterlidir. Bu eylemler altı farklı yönde yapılır: İleri, geri, yukarı, aşağı, sağa ve sola. Ve elbette oyuncu bu tekniği çalışırken beş arketipik jestin beşinden birini seçmek zorunda değildir. Seçenekler sonsuzdur. Ama sade olmaları tavsiye edilir:

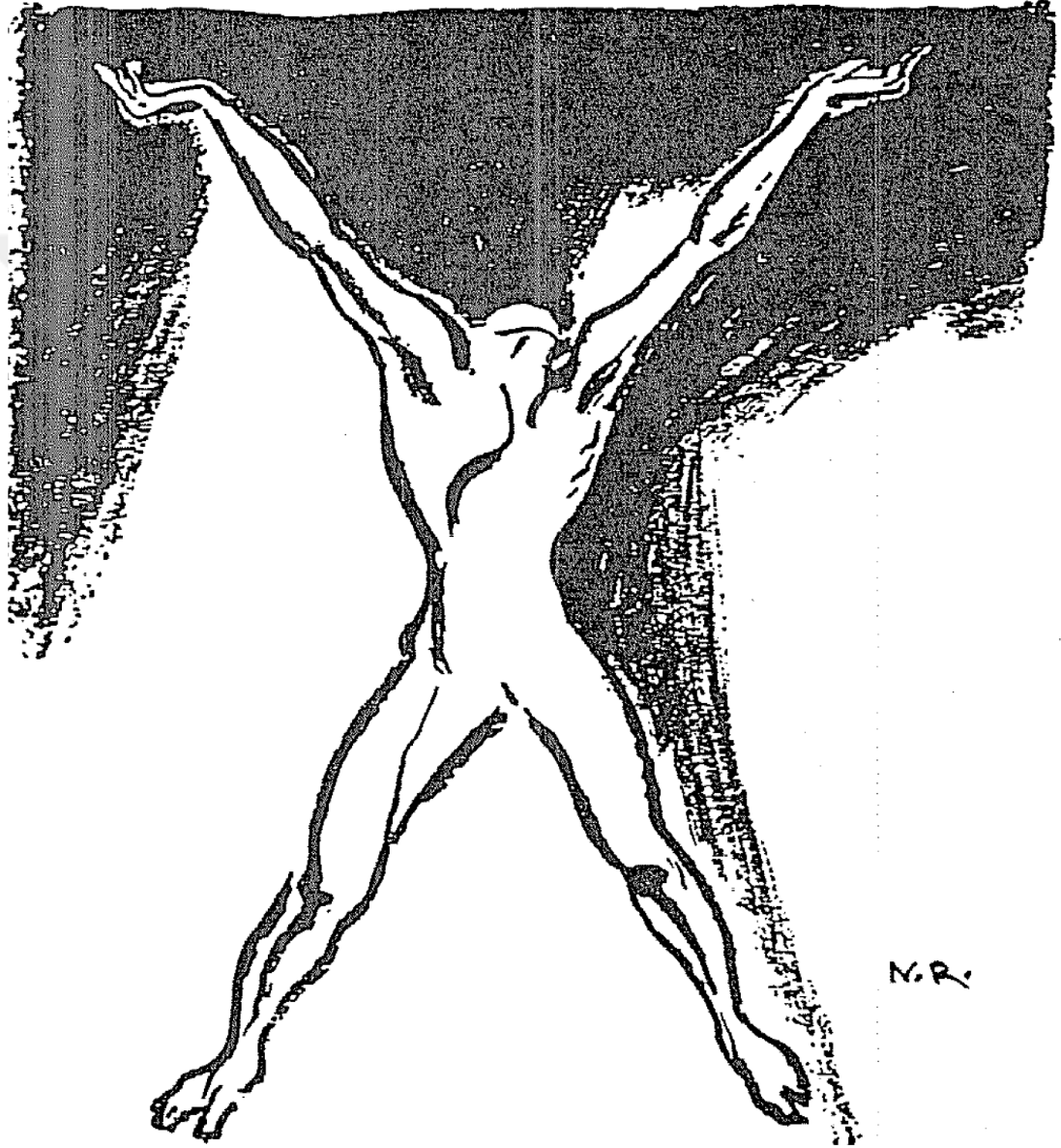
“İstiyorum deyin ve bu sözcüğü içinizde bir jest oluşana dek tekrar edin. Ardından söylemeyi bırakın ve jesti yapın. Tüm bedeninizle yapmaya özen gösterin. Mümkün olduğunca bilinçli olmaya çalışın. Yani ne yaptığının açıkça farkında olun. Jest yaparken, özellikle ışımaya sırasında ne hissettiğinize odaklanın. Doğru yapıldığında jest içinizde bir isteme dürtüsü uyandıracaktır ve bunu bedeninizde dolaşan bir akım gibi hissetme şansınız olacaktır. Ardından “sanatsal çerçeve”yi kullanabilirsiniz. Yani jesti, fiziksel bedeninizi kullanmadan, hayali bedeninizle yapabilirsiniz. Böylece jestin gerçek anlamına ulaşırsınız. Jest, artık bir psikolojik jeste dönüşmüştür.” (Petit, 2010: 53)

ŞEKİL 1 Psikolojik Jest 1



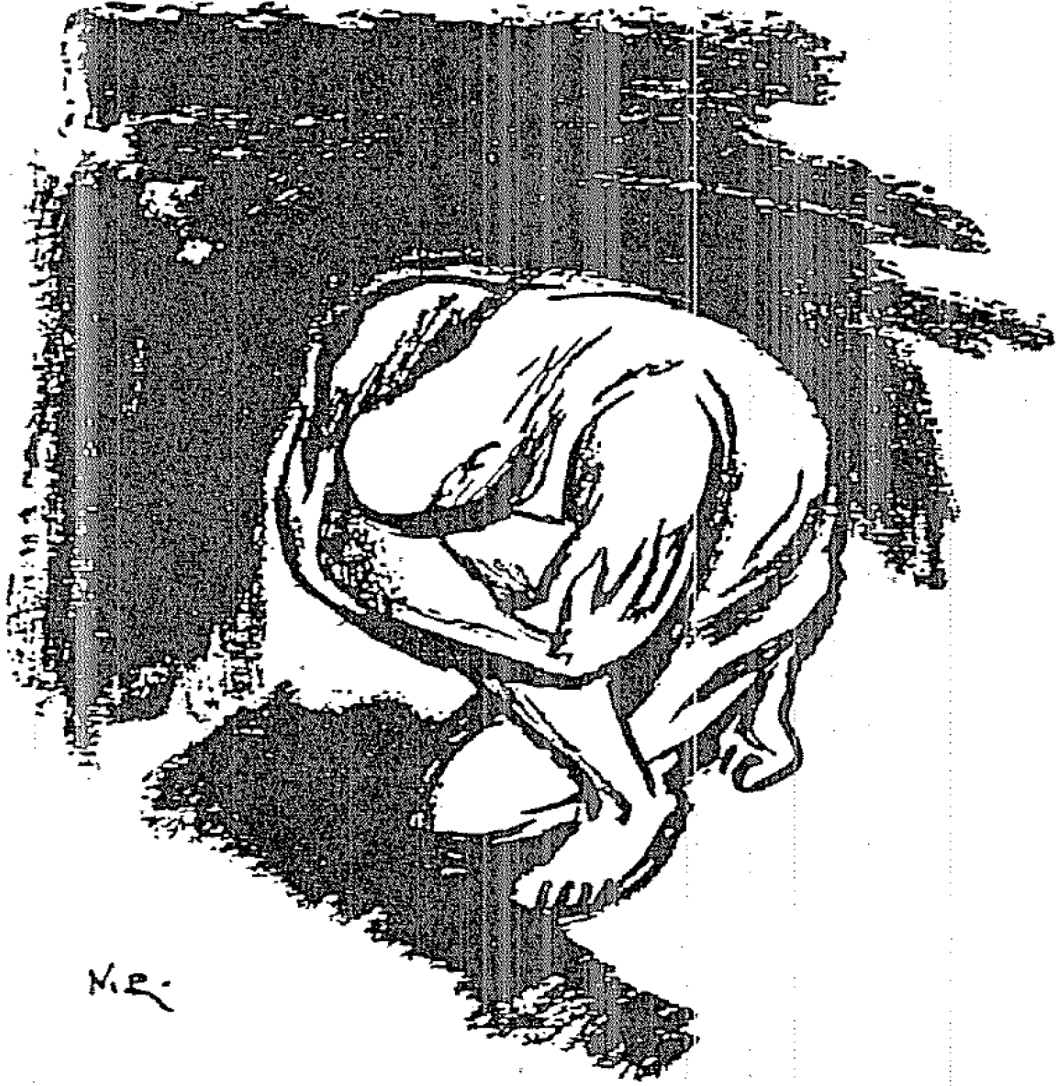
(Kaynak: Chekhov, 1991: 69)

ŞEKİL 2 Psikolojik Jest 2



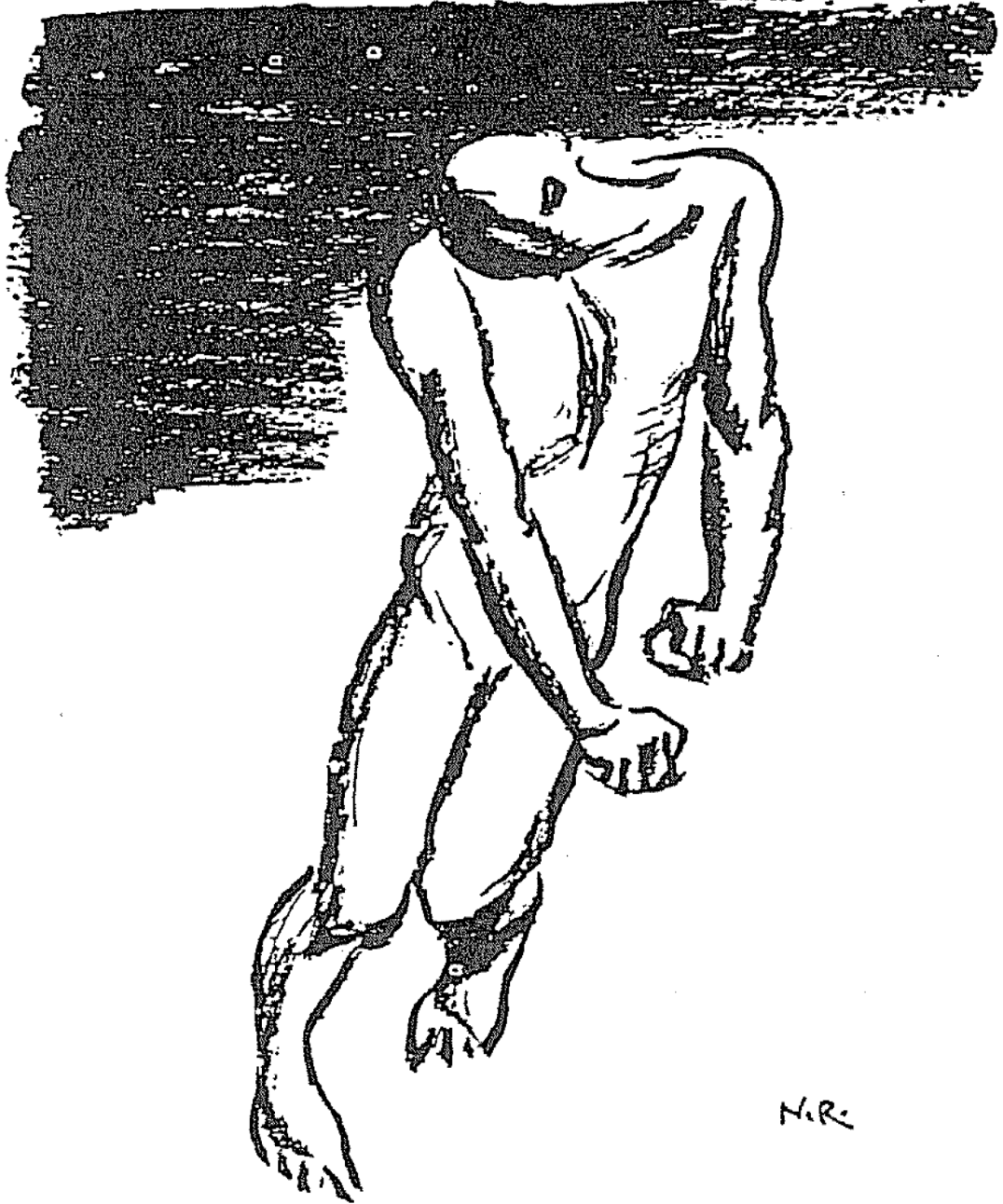
(Kaynak: Chekhov, 1991: 70)

ŞEKİL 3 Psikolojik Jest 3



(Kaynak: Chekhov, 1991: 71)

ŞEKİL 4 Psikolojik Jest 4



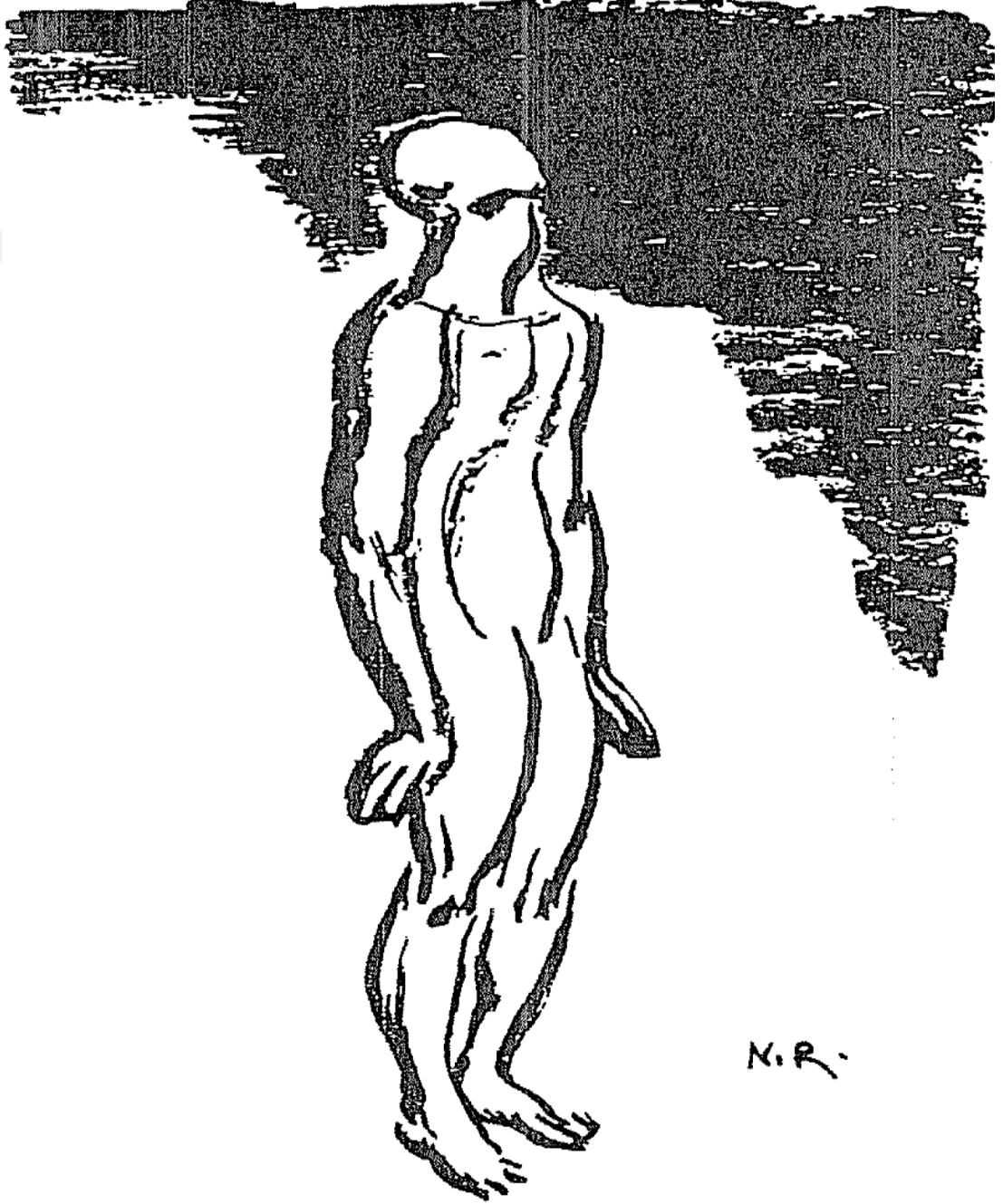
(Kaynak: Chekhov, 1991: 72)

ŞEKİL 5 Psikolojik Jest 5



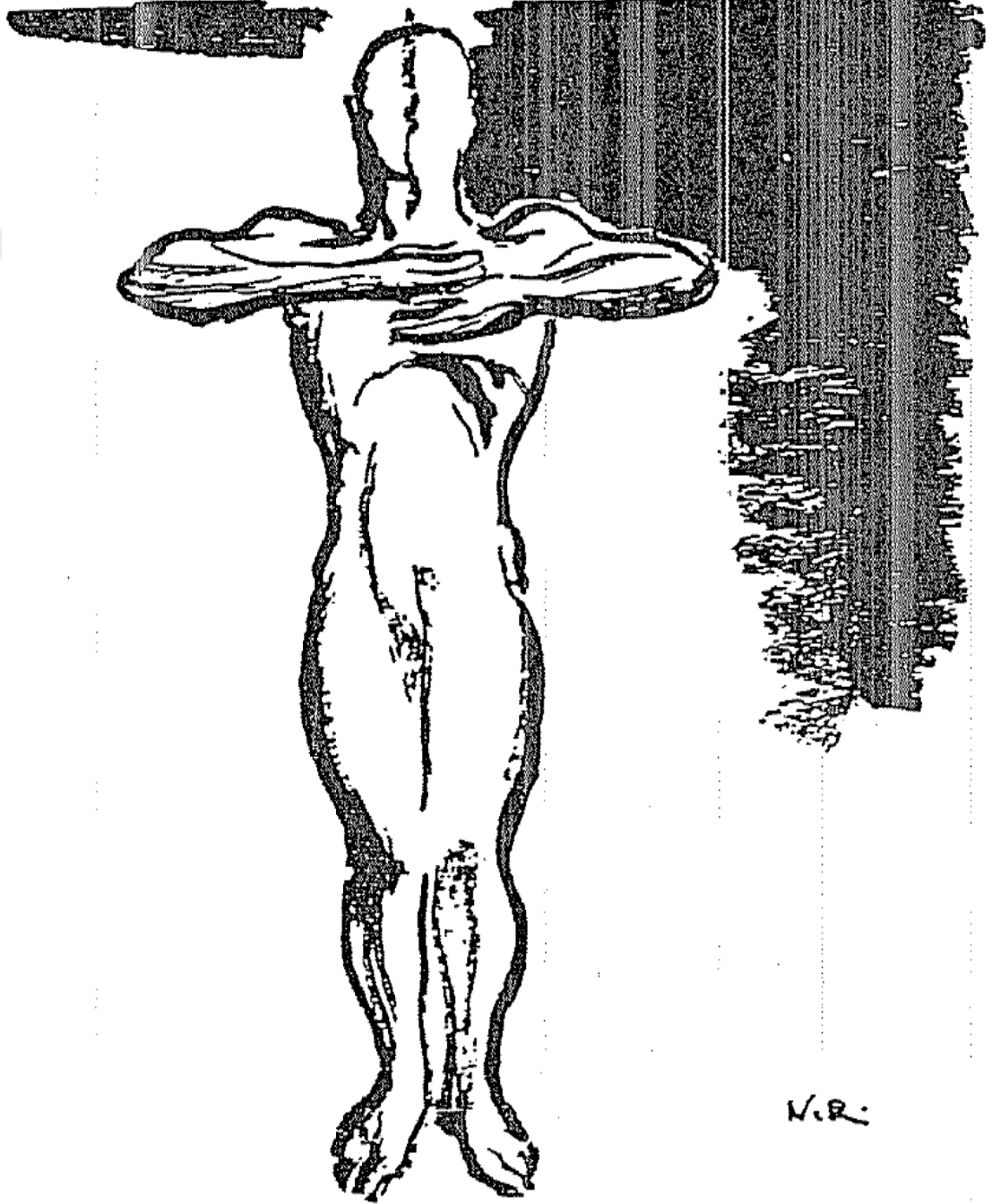
(Kaynak: Chekhov, 1991: 73)

ŞEKİL 6 Psikolojik Jest 6



(Kaynak: Chekhov, 1991: 74)

ŞEKİL 7 Psikolojik Jest 7



(Kaynak: Chekhov, 1991: 75)

4.7. İç Aksiyonu Sürdürmek

Her eylemin kendi içinde bir zirve noktası vardır. Bu, oyuncu için duygulanımın en yoğun olduğu andır. Örneğin yumruk atarken zirve anı tam olarak elin yüze temas ettiği andır. Eğer bu anki duygulanımımızı yakalar ve sürdürebilirse ilgili sahne için gerekli yüksek enerjiyi sağlamış oluruz. Bu noktada “Hayali Beden” ile çalışmak yarar sağlar. Çünkü bu tekniği kullanarak seçtiğimiz bir eylemin etkisini istediğimiz kadar sürdürebiliriz. Bunu yumruk örneğine uyarlırsak; Yumruğun surata temas ettiği zirve anını sürekli bir duruma taşıyabiliriz. Yani büyük bir jest yapsak da sadece sonundaki küçük bir parçayı kullanır ve bunun bize getirdiği duygulanımı içsel olarak istediğimiz kadar büyütür ve uzatabiliriz. Bunu uygulamak tarif etmekten daha kolaydır. Üstelik beden bunu hatırlar.

“ Almak eylemini arketipik biçimde ifade eden bir psikolojik jest yaratın. Tüm bedeni kullanarak üzerinde çalışın. Jestin, içinizde almakla ilgili akımlar uyandırdığından emin olun. “Sanatsal Çerçeve”yi kullanarak “Hayali Beden”inizin jesti tanımını ve fiziksel beden olmaksızın da yapabilir hale gelmesini sağlayın. Jestin içsel olarak tutabildiğiniz kadar tutmaya çalışın, itkileri takip edin vs... Jestten memnun olduğunuzda yani sizi harekete geçirecek gücü sağladığında, zirve anını aramaya başlayın. Jestin tekrar fiziksel bedeninizle yapın. Jestin yaparken duygulanımınızın en yoğun olduğu o zirve anını yakalamaya çok dikkat edin. Zirve anının fiziksel konumundan emin olun. Şimdi “Sanatsal Çerçeve”yi tekrar kullanarak bu zirve noktasını “Hayali Beden”e tanıttin. Şimdi sadece “Hayali Beden”i kullanın ve o anı sürekli olarak yaşayın. Sürekli tekrar etmeniz gerekmez. Sadece o anı sürekli oluyormuşçasına deneyimlemeniz gerekir. Burada sürdürülen bir çaba söz konusudur. Kavranması zor bir olay olsa da yapması kolaydır. Elle tutamayacağınız, soyut anlardan biridir ama açıkça yeni bir deneyim yaşamınızı sağlar. Gerekirse tüm sahne boyunca yapılabilir ya da sadece bir tirat veya kısa bir an için uygulanabilir.” (Petit, 2010: 54)

4.8. Duyumsama (His) : Kalkmak, Düşmek ve Denge Aramak

Yaşanan her deneyim beden tarafından hissedilir ve kaydedilir. Eğer deneyim kavramı belirli bir olayın andacı olarak değil de beden tarafından algılanan bir duyumsama olarak görülürse, bu duyumsamaların birbirlerine bağlı oldukları da anlaşılır. Örneğin hüzünlü anılar bilinçten silinir ama beden hüzünlenme anını unutmaz. Demek ki kalıcı olan, geçmiş olayların belirli anları değil, o anlara verilen

tepkilerdir. Dolayısıyla bu tepkiler geri çağırılabilirler. Michael Chekhov buna bilinçaltı laboratuvarı adını verir. Tüm mutluluk, korku, kıskançlık, pişmanlık, sevgi, şüphe, hüznün, umut gibi duygular beden tarafından tanınır. Hepsi bilinçaltı laboratuvarında bulunur ve bir oyuncu istediği duyguyu istediği zaman çağırabilmelidir. Bu noktada “Michael Chekhov Tekniği” ile ilgili ilginç olan, çok kısıtlı çıkış noktalarından çok geniş alanlara açılabilir olmasıdır. Ölümüne yakın bir zamanda Chekhov, duyumsamaları dahi arketiplere indirgemeyi başarmıştır. Chekhov üç arketipik duyumsamadan bahseder.

Birincisi “floating”, yüzmek ya da yüzeye çıkmak olarak tanımlanabilir. Buna kısaca “kalkmak” diyeceğiz. Bu, tüm olumlu duyumsamaları ifade eder. Bu fiziksel duyumsama temel olarak yukarı hareketlerin tümünü kapsar. Günlük dilde deyim olarak yerleşmiş örnekler vermek mümkündür: Mutluluktan uçmak ya da ayakları yerden kesilmek gibi. Mutluluk, övünç, aşk, özgürlük, umut gibi duygular bu sınıfa girer. İkinci arketipik duyumsama ilkinin karşıtı olan “düşmektir”. Olumsuz duyguları kapsar. Yine günlük dile yansımış örnekler vermek mümkündür: Yerin dibine girmek, düşük hissetmek, aşağılanmak gibi. Hüznün, şüphe, panik, şaşkınlık gibi duygular da bu sınıfa girer. Üçüncü arketipik duyumsama ise birbirinin karşıtı olan düşmek ve kalkmak duyumsamalarının ortasında bulunan “denge aramak”tır. Durgunluk içeren huzur, ölçülülük ya da yerine göre güçlülük gibi duygular bu sınıfa girer. Michael Chekhov, bu fikri 1950’li yıllarda ortaya atmıştır. Ne kadar doğru bir sezgisel öngörü olduğunu Norveçli genetik biyoloji profesörü Nils O. Oeijord’un 2001 tarihli *Human Behaviour* (İnsan Davranışı) adlı kitabında bulmak mümkündür:

“Düşmek primatların evrimi kadar eskidir. Bunu anlamak için yirmi milyon yıl önceki pleistosen evresinde yeryüzünün nasıl olduğunu hayal etmek gerekir. Primatlar evrimleşmeye ve çeşitli türlerde çoğalmaya başlamıştı. Ağaç tepelerine çıkabilenler birçok kaza geçirdiler. Bu da evrimsel bir baskı sonucu beyin yapılarını daha az risk içeren etkinliklere yöneltti. Doğal ayıklanma, risk alanları azalttı ve nöron bağlarında tereddüt olanları çoğalttı. Bu türler daha sonra “homo sapiens”e evrimleşecek olan yerdegezenlere dönüştüler.” (Oeijord, 2001: 181)

Oyuncu bu üç temel duyumsamayı fiziksel bedene taşımayı başarırca çok güçlü birer gerçekliğe dönüşürler. Çünkü bedende her biri için evrimsel olarak tanımlanmış itkiler vardır. Bunu hatırlamak için oturacağınız sandalyenin beklediğiniz anda bacaklarınıza temas etmediğini hayal etmek yeterli olacaktır. Hissedilen şey karın bölgesindeki ani sıkışmaya eşlik eden nefesin kesilme anı yani paniktir. Otonom sinir sisteminin kilitlendiğini haber veren bu his dengeyi bulana dek geçmeyecektir. Üstelik bu süreç ne kadar zorlu ise ardından eşit derecede güçlü bir kalkma hissi onu takip edecektir. Oyuncunun işi, bu duyumsamalara hakim olup mesleğinin hizmetine sokmaktır. Michael Chekhov, bunu yine hayal gücü ile çözer. Yani düşmek deyince hayali bir düşme söz konusudur. Çünkü oyuncuyu asıl ilgilendiren düşme eyleminin kendisi değil buna eşlik eden duyumsamadır.

Oyuncular çoğunlukla hüzünlü düşüncelere dalarak hüzünlü olunacağını düşünür. Ama bu durum görecelidir. Çünkü geçmiş anıları hatırlama şekli bireyi her seferinde aynı tarihteki aynı olaya ve koşullara değil, o olayı en son hatırladığı anki ruh haline, yani belleğindeki son kayıt tarihine, dolayısıyla da her seferinde farklı bir ruhsal duruma götürür. Çünkü her hatırlamada, bellek, geçmişi o anki koşullar ile yeniden yazar. Yani duygulanmak için anılara başvurmakta kesinlik yoktur.

Michael Chekhov'a göre ise insan hüzünlü ya da mutlu olduğu için düşünceleri de o yönde gelişir. Yani gerçek hüzün ya da gerçek mutluluk hissi bellek ile sınırlı değildir, bedenimizde bir akım halinde dolaşır. Daha önce belirtildiği gibi hüzün, bedeni fiziksel olarak aşağı çekerken mutluluk da bedeni fiziksel olarak yukarı iter. Üstelik bu durum bir dış gözün rahatlıkla fark edebileceği kadar açıktır. Oyuncu, bu aşağı ve yukarı hareketleri hayalinde gerçek zamanlı olarak canlandırabilir. Yeterli odaklanmayla hareketin getirdiği duyumsama bir defa devreye girdi mi olayların doğal akışı oyuncuyu engelsiz biçimde duyguya, duygu da istenilen duygulanıma götürür. Yani duyular duyumsamayı, duyumsama duyguları ve duygular da duygulanımı tetikler. Seyircinin gördüğü ise bu zincirin son halkası olan duygulanımdır. Bu yalın teknik, somut evrensel nitelikleri öne çıkartarak seyircinin oyuncuyla duygudaşlık kurmasında çok büyük etki sağlar. 1950-1954

yılları arasında Hollywood’da kaydedilen derslerinde Michael Chekhov, bu teknik için şu egzersizi önerir:

“Kendinize başarısızlık hissini deneyimlemek istiyorum deyin. Bedeninizin bu duyumsamayı tanıdığından emin olabilirsiniz. Çünkü yaşamda ne zaman başarısız olsanız bedeniniz sizinleydi tüm hislerinizi kaydetti. Eğer kendinize yeterince zaman verirseniz bu duyumsamayı deneyimlersiniz. Söz konusu olan sadece bir hareketi dinlemek ve yönünü tanımlamak yetisidir. Başarısızlık hissini içsel bir devinim olarak aşağı yönlü hissedersiniz. Deyim yerindeyse sizi aşağı çeker. Bu fiziksel bir duyumsamadır ve bir duyguyu uyandırır. Ve bu duygu da duygulanıma yol açar. Duygulanım seyircinin gördüğü dışsal ifadedir. Bu duyumsamayı ortada hiçbir koşul ve neden olmadan üretebilmek gerçekten harikadır. Sadece isteyerek, neler olup bittiğine karşı duyarlı olmak koşulu ile ona sahip olabilirsiniz. Deneyimlemek istediğiniz, fiziksel duyumsamadır. Duygusal yanını dert etmeyin. Eğer duygu gelirse devam edin ama duyumsamanın içinde yaşayın. Duyumsamalar güçlüdür ve sizi yönetirler. Burada ilginç olan, her şeyin herhangi bir doğrulama, koşul ya da neden olmaksızın soyut olmasıdır. Bir oyuncu olarak şeylere sahip olma ve kullanma seçimi sizindir. Oyunun hayali koşulları etrafınızdayken ve karakter için içindeyken, karakter gerekli an için uygun duyumsamayı alır. Bunlar sadece gerekli duygusal yaşamı sağlayacak olan kıvılcımlardır. Eğer bir oyuncuysanız, sadece koşullar bile sizi ateşlemeye yeter.”
(Petit, 2010: 60)

4.9. Karakterizasyon

Sanatsal olarak iyi bir iş çıkarmanın koşulu sağlam bir temeldir. Bir oyunun ilk okumasını yaparken bile her ne kadar genel bir kavrayış peşinde koşmak gerekiyor olsa da oyuncunun imgeleminde karakter ya da karakterlerle ilgili bir imge veya ses belirebilir. Bu imgelem oyuncuya tüm oyunun anahtarını verecek kadar güçlüdür. Chekhov, bunun için “sopa, top ve perde” adını verdiği bir egzersiz tasarlamıştır. Temel olarak yine Steiner’in *Three Folded Nature of Man* (İnsanın Üç Katlı Doğası) kitabındaki kavramlardan yola çıkar ve üç temel merkez üzerinden karakteri şekillendirir. Ardından oyuncu hangisinin kendisine daha yakın olduğunu seçebilir. Egzersizin ilk bölümü şöyledir:

“Bir çubuk hayal edin. Şimdi de tüm bedeninizin çubuk olduğunu ve bu çubuğun hareket edebildiğini hayal edin. Başlamak için, çubuk olmalısınız. İnsan olduğunuzu

tamamen aklınızdan çıkarın. Bu tuhaftır. Başlangıçta imgenin bedensel bir sorgulamasıdır. Bir çubuk gibi hareket edebilmek için bedeninizi eğitirsiniz. Hareketlerinizin katı ve sert olduğunu fark edersiniz. Mümkün olduğunca geniş hareket edip kaplayabildiğiniz kadar çok yer kaplayın. İmgeleme bir olduğunuzu hissedinceye ve beden bunu anlayıncaya kadar devam edin. Bunu bir defa başardınız mı artık beden katı hareketlerini yumuşatıp odağınızı dıştan içe çevirebilirsiniz. Katılığı fiziksel bedeninizden uzaklaştırın ama hayali bedeninizde çubuk olarak hareket etmeye devam edin. Gerçek ve kolay eylemler yapın ve psikolojinize ne oluyor gözlemleyin. Kendinize bunun normalde olduğunuz siz olup olmadığını sorun, ardından deneyimlediğiniz şeyin tam olarak ne olduğunu tanımlayın. Eğer doğru şekilde çalışıyorsanız var olma biçiminizde bir değişim fark edeceksiniz. Eylemleri yapmaya devam edin. Yürüyün, oturun, uzanın, bir cisim alın, kavrayın, başkasına verin, bir şeye bakın, nesnelere dokunun vs... Belki de beden bir bölgesinde bir enerji yoğunlaşması hissedeceksiniz. Normalde olduğunuzdan farklı hissedeceksiniz çünkü bilinçli bir şekilde hareket ediyorsunuz ve bu davranış biçimi normalde sergilenmiyor. Bu noktada bilinçli hareket etmek çok önemlidir. İmge, beden özümsemesi gereken bilgi ile gelir. Hızlı ve basittir. Artık “çubuk modu”nu yarattığınıza ve bu moda girdiğinize göre, bu modun çeşitlendirmelerine ulaşmak mümkündür. Özümsemek istediğiniz çubuğun çeşidi ya da niteliğini belirleyebilirsiniz. Diyelim ki kürdan seçtiniz. Bu çok özel bir çubuktur. İki ucu da sivridir, batırmaya ya da delmeye yarar. Ama çok ince ve kırılıgandır. Bu kürdan görselini kullanarak içsel devriminize odaklanın. Çok daha belirleyici ve karaktere çok daha yakın olduğunu göreceksiniz. Ne var ki bedeninizde henüz karakter yok. Diğer çeşitlendirmeler, beyzbol sopası, işlemeli tahtadan bir çin çubuğu, polis copu, flüt, kalem, ağaç gövdesi, kılıç, raptiye vs... olabilir. Sizin karakterinize uygun çubuğu seçmek elbette size kalmıştır. Bu, karakterin niteliklerini nasıl yarattığınıza göre değişir. Bu yeni hareket biçimini provaya katmak mantığınızdan değil de sezgi ve imgelemenizden gelen seçimleri devreye sokacaktır. Basit bir görsel sayesinde hiç plan yapmadan işe başlamak mümkündür. Böylece karakter hakkında birçok veri elde edersiniz ve provalar ilerledikçe sanki siz bir miktatsızmışsınız gibi başka görseller size gelir. Böylece bu temel çalışma daha zengin ve bilge bir biçim alır.”

(Petit, 2010: 61)

5. ÖLÜMDEN SONRA MICHAEL CHEKHOV

5.1. Miras

“Michael Chekhov Tekniği” tıpkı dil gibi, yaşayan, gelişen ve değişen bir kurum olarak günümüze ulaşmıştır. Bunun temel nedeni evrensel ilkeler üzerine kurulu olmasıdır. Michael Chekhov’un sürgünlerle geçen yaşam serüveni ise bu evrensel ilkeleri zenginleştirmiştir. Anavatanı Rusya’dan kaçtıktan sonra 1928-1930 yıllarında Almanya’da, 1930-1931 yıllarında Fransa’da, 1932-1934 yıllarında Letonya ve Litvanya’da yaşamış, ardından iki yıllık bir Amerika turnesine çıkmıştır. Sonra 1936-1938 yılları arasında İngiltere’de bulunan usta sanatçı, son olarak 1938’de Amerika’ya yerleşip 1955’teki ölümüne dek burada yaşamıştır.

Michael Chekhov’un yaşamı boyunca Avrupa’yı kasıp kavuran birçok sosyal, politik ve ekonomik olay meydana gelmiştir. Bunların başlıcaları 1917 Bolşevik Devrimi ve 1933 Alman Nazi İktidarı gibi rejim değişiklikleri, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, 1929 Dünya Ekonomik Bunalımı, buna bağlı olarak faşizm, milliyetçilik ve ırkçılık akımlarının yaygınlaşması ya da Amerika’da komünist ülke göçmenlerine uygulanan kara liste politikası (1950-1956 McCarthy dönemi cadı avı) gösterilebilir. Bu ve benzeri toplumsal, ekonomik ya da kişisel sorunlar hayatı boyunca Michael Chekhov’u ne kadar sıkıştırdıysa, usta sanatçı çalışmalarına o kadar odaklanmayı başarmıştır. Bu sayededir ki günümüzde hala Michael Chekhov isminden bahsedebiliyoruz. Çünkü vatan haini ilan edildiği Rusya’da ismi çoktan unutulmuş ve sığındığı Amerika’da da tekniği beğenilse de maddeci bir yaklaşımla değerlendirilip, “aktarılamaz” denilerek reddedilmiştir. Michael Chekhov’un öğretilerinin kayıt altına alınmasında emeği geçen öğrencisi ve sekreteri Deirdre Hurst du Prey ve ölümünden sonra tekniğinin korunması, geliştirilmesi ve aktarılmasında önemli yer tutan yardımcı öğretmenleri George Shdanoff ve eşi Elsa Schreiber’in de emeği unutulmamalıdır. Bu iki öğretmen 1980’li yılların sonuna dek “Michael Chekhov Tekniği”ni öğretmeye devam etmişlerdir ve öğrencileri yüzden fazla Akademi Ödülü kazanmıştır. 1980 yılında ise Michael Chekhov’u İngiltere’de finanse eden Beatrice Straight, New York’taki *Michael Chekhov Studio*’yu

kurmuştur. “Michael Chekhov Tekniği”nin günümüzdeki popülerliği bu kurum sayesinde sağlanmış ve dünyaya yayılmıştır.

5.2. Michael Chekhov Vakfı (MICHA)

Michael Chekhov Vakfı, “Michael Chekhov Tekniği”ni konferanslar, atölyeler ve festivaller ile dünya çapında yaymayı amaç edinmiş bir kurumdur. Vakfın Amerika’dan dünyaya yayılması 1992’de *I. Uluslararası Michael Chekhov Atölyesi* adı altında Almanya’da başlamış ve ardından ikinci ve üçüncüsü Rusya ve Birleşik Krallık’ta düzenlenmiştir. Ancak Berlin’de yapılan dördüncü buluşma fikir ayrılıkları ile sonlanmıştır. Bunun üzerine 1995’te İngiltere’de *Michael Chekhov Merkezi* adlı yeni bir kurum ortaya çıkmıştır. Günümüzde, dünya çapında “Michael Chekhov Tekniği” üzerine çalışan birçok kurum olsa da *MICHA*’ya bağlı olarak çalışan resmi kurumlar sadece New York, Berlin ve Los Angeles’tadır. Bugün var olan dört başöğretmen Joanna Merlin, Ted Pugh, Fern Sloan ve Lenard Petit, kariyerlerine New York’taki atölyede başlamışlardır.

Avrupadaki başöğretmenler ise tekniği birçok farklı yerden öğrenmişlerdir. Sarah Kane, 1936-1938 yılları arasında Darlington Hall - İngiltere’de Michael Chekhov ile çalışmıştır. Alman eğitimci Jobst Langhans, vatandaşları olan başöğretmenler Else Bongers ve Jurgen V. Alten’in öğrencisidir. Günümüzde *MICHA*, üçüncü nesil öğretmenlere de sahiptir. Bunlar Amerikalı Scott Fielding, Hollandalı Marjolein Baars ve Alman Ragnar Freidank’tır. Bu son nesil hocaların eğitimci ise “Michael Chekhov Tekniği”ni onlara 1990’lı yıllarda aktaran ikinci nesil öğretmen İsraili David Zinder’dir.

Michael Chekhov’un anvatını Rusya’da ise sanatçı adına kurulan resmi bir kurum bulunmamaktadır. Bunun temel nedeni Michael Chekhov adının S.S.C.B. tarihinden silinmiş ve öğretisinin gizlice korunmuş olmasıdır. Buradaki en büyük emek *Devlet Sahne Sanatları Enstitüsü* başkanı Maria Knebel’e aittir. Hem Stanislavski hem de Chekhov’un öğrencisi olan Knebel, 1948’den 1985’e kadar “Michael Chekhov Tekniği”ni Rusya’da gizlice de olsa var etmiştir. Ancak 1979 yılında önerilen ve 1980’li yıllarda dönemin Rusya Devlet başkanı Mihail Gorbaçov

tarafından desteklenen *Perestroyka* adlı ekonomik ve siyasal reform hareketinin ardından “Michael Chekhov Tekniği” açıkça tanınmaya başlanmıştır. Michael Chekhov’un hayatını konu alan belgesel film *From Russia to Hollywood*’da (Rusya’dan Hollywood’a) *Moskova Sanat Tiyatrosu* onursal başkanı Anatoli Smeliansky bu konu üzerinde şunlar söyler:

“*Oyuncuya* Rusya’da basıldığı zaman bu bizim için Rus Tiyatrosu’na vahiy inmesi gibi bir şeydi. Stanislavski hep resmi hocaydı, sanki bir çeşit “kutsal inek”ti. Ama Stansilavski’nin öğrencisi Michael Chekhov, oyunculuğun gerçek sırrını bilen gerçek Rus sanatçısıdır.” (Keeve, 2002)

Türkiye’de ise henüz Michael Chekhov Vakfı’na bağlı bir kurum bulunmamaktadır. Ancak son yıllarda özellikle Almanya’dan gelen resmi eğitimler tarafından verilen atölyeler ile “Michael Chekhov Tekniği” Türk öğrencilere aktarmaktadırlar. Kumbaracı50, Tiyatro Medresesi, Bahçeşehir Üniversitesi ve Kadir Has Üniversitesi gibi kurumlar bu atölyelere ev sahipliği yapmaktadırlar.

6. SONUÇ

Ölümünden altmış bir yıl sonra, günümüzde “Michael Chekhov Tekniği” hala geliştirilmeye, değiştirilmeye ve yeniden yapılandırılmaya devam ediliyor. Ne var ki bu öğreti, Michael Chekhov’un beş temel ilkesinden (Psiko-fiziksel Oyunculuk, Soyut İfade Araçları, Yaratıcı Ruh ve Kutupsallık, Yaratıcı Hal, Sanatsal Özgürlük) vaz geçilmiş değil. Bu eğitim-bilimsel yaklaşım sayesinde basit ve evrensel temeller üzerine oturan “Michael Chekhov Tekniği” tüm diğer oyunculuk öğretilerine oranla beden ve ruh bütünlüğü yakalamak için en çok tercih edilen çalışma biçimi olmaya devam ediyor. Bu nedenledir ki yeni başlayan bir oyuncudan on yıllarca deneyim kazanmış bir ustaya kadar her yaş ve seviyeden oyuncu bu tekniği yaygın bir şekilde uyguluyor. *Michael Chekhov Vakfı* başkanı Lenard Petit öğretisi hakkında şunları söylüyor:

“Bana işimin ne olduğunu soruyorlar ve ben de işimin insanlara onların zaten bildikleri ama bildiklerinin farkında olmadıkları şeyleri öğretmek olduğunu söylüyorum. İnsanları doğuştan gelen yani zaten sahip oldukları bilgiyle tekrar tanıştırıyorum. Sürecin farkına varmalarını sağlıyorum. Yetenek denilen şey aleve dönüşebilme potansiyeli olan bir kıvılcımdır.” (Ashperger, 2008: 300)

“Michael Chekhov Tekniği” bu yalın yaklaşımı sayesinde “Stanislavski Sistemi”, “Lee Strasberg Metodu”, “Uta Hagen Tekniği”, “Eric Morris Tekniği” ve “Bertolt Brecht Yaklaşımı” gibi çeşitli yöntemlerden ayrılır. Ve oyuncuların çok daha kolay uyum sağladıkları, sınırların kendi hayal güçleri olduğu, çalıştıkça ilerleyebilecekleri bir teknik olarak dikkat çeker. “Michael Chekhov Tekniği” ruh ve beden bütünlüğüne öncelik verdiği için bir tedavi biçimi olmasa da etkisi açısından terapötiktir. Çünkü Michael Chekhov, tekniğini oluştururken doğu ve batı düşüncelerini eşit değerde kabul edip harmanlamıştır. Bu da bir durum karşısında ne yapacağını bilmek kadar, ne hissettiğini de bilmek demektir. Doğru eğitimden geçmiş bir Chekhov oyuncusu, egoyu nasıl çözümleyeceğini bilir. Bunun özeti, doğal süreci

bozmadan yani düşünmeden, duyular yoluyla dış dünyaya odaklanıp bir itki yakalamak, bunu itkinin hayal dünyasını tetiklemesine izin vermek ve böylece eylemlerin niteliklerini beklenmedik bir biçimde değiştirmek, yani sahnede neyin nasıl yapıldığını zenginleştirmektir. Bu çabanın sonucunda oyuncunun da kesin olarak bilmediği ama teknik becerisi sayesinde verili koşulların dışında çıkmadığı, “şimdi ve burada” yaşayan anların birbirini izlediği bir oyunculuk biçimi ortaya çıkar. Oyuncu süreç içerisinde bunun gerçek değil ama gerçekçi bir yaklaşım olduğunun farkındadır. Bu gerçek ve gerçekçi ayrımı sayesinde ki sahnedeki eylem günlük yaşam kadar doğal ama enerji olarak da günlük yaşamdan çok daha yoğun bir biçim alır ve izlemeye değer hale gelir.

Michael Chekhov, geleceğin tiyatrosunu tarif ederken, “Ruh, onu yönetmeyi başardığımızda çok yüce bir şey olacaktır ve somut bir araç haline gelecektir”²⁶ demiştir. Bunun temel şartının deney ve çalışma olduğunu belirten Chekhov’un tekniği, aradan geçen altmış bir yıla rağmen özgün ilkelerine sadık kalmıştır. Günümüzde Chekhov’un resmi bir varisi olmasa da kolektif bir çaba ile bu temel ilkeler genişletilmeye ve derinleştirilmeye devam edilmektedir.

²⁶ (Chekhov - Du Prey, 1985: 141)

7. KAYNAKÇA

Ashperger, C. (2008). *The Rhythm of Space and the Sound of Time*. Amsterdam: Rodopi.

Bradshaw, D – Dettmar, K. J. H. (2006). *A Companion to Modernist Literature and Culture* London: Blackwell Publishing Ltd.

Brenscheidt, D. (2011). *Shiva on Stage*. London: Global Book Marketing.

Chekhov, M. (1977). *The Actor is the Theatre*. New York Public Library.

Chekhov, M. (1991). *On the Technique of Acting*. New York: Quill.

Chekhov, M. (2006). *The Path of the Actor*. London: Routledge.

Chekhov, M. (2014). *Oyuncuya*. (B. Halaçoğlu, Çev.) İstanbul: Mitos- Boyut Yayınları.

Chekhov, M. – Du Prey, D. (1985). *Lessons for the Professional Actor* Massachusetts: Performing Arts Journal Publications.

Chekhov, M. – Du Prey, D. (1991). *The Six Hour Master Class*. New York: Applause.

Chekhov, M. – Du Prey, D. (2000). *Lessons for Teachers*. Ottawa: Dovehouse.

Feuerstein, G. (1998). *Tantra: The Path of Ecstasy*: Shambhala.

Garnett, C. (1920). *The Letters of Anton Chekhov To His Family And Friend With Biographical Sketch*. London: The McMillan Company.

Gordon, M. (1987). *Michael Chekhov's Life and Work: A Descriptive Chronology*. The Drama Review 27.

Keeve, F. (2002). *From Russia to Hollywood: The 100-Year Odyssey of Chekhov and Shdanoff* DVD, Pathfinder Home Entertainment.

Marowitz, C. (2014). *The Other Chekhov*. New York: Applause.

Merlin, B. (2001). *Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach to Actor Training*. New York: Routledge.

Merlin, J. (2006). *MICHANews*. New York: A Publication Of Michael Chekhov Association.

McDermott, R. (1984). *The Essential Steiner*. Edinburgh: Floris Books.

Moore, S. (2009). *Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı Stanislavski Sistemi*. (Ö. iek, B. Sezgin, C. Yalaz, ev.) İinci Basım. İstanbul: Bgst Yayınları.

Oeijord, N. (2001). *Human Behavior: The New Synthesis*. iUniverse.

Petit, L. (2010). *The Michael Chekhov Handbook for the Actor*. London: Routledge.

Powers, M. (2004). *Michael Chekhov: On Theatre and the Art of Acting: The Five-Hour Master Class 4 CDs and Booklet*. Applause Acting Series.

Stanislavski, K. (2011). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. (S. Taşer, ev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Stanislavski, K. (2011). *Bir Karakter Yaratmak*. (S. Taşer, ev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Stanislavski, K. (2012). *Oyuncunun El Kitabı*. (O. Akınhay, ev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Stanislavski, K. (2011). *Sanat Yaşamın*. (S. Taşer, ev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Stanislavski, K. (2011). *Bir Rol Yaratmak*. (. Genç, F. Güllü, B. Tanyel, ev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Steiner, R. (1967). *A Lecture on Eurythmy: Given at Penmaenmawr on 26th August 1923*. London: Rudolf Steiner Press.

Stephenson, R. H. (1995). *Goethe's Conception of Knowledge and Science*. Edinburgh: Edinburgh University Press.



8. ÖZGEÇMİŞ

1979 yılında İstanbul'da doğdu. İlkokulu Yeşilköy Arif Şenel İlkokulu'nda, orta ve lise öğrenimini Özel Saint Benoit Fransız Lisesi'nde tamamladı. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 2004 yılında mezun oldu. 2006-2010 yılları arasında Doğuş Yayın Grubu bünyesindeki Billboard Müzik Dergisi'nde muhabir olarak çalıştı. 2010 yılı sonunda Studio Oyuncuları'na dahil oldu. 2012 yılında Gri Sahne'ye katıldı. 2013'te Haliç Üniversitesi Tiyatro Bölümü İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programı'na başladı. 2014'te Tiyatro Aruru kadrosuna girdi. Tiyatro, sinema ve televizyon mecralarında oyuncu olarak çalışmaktadır.