

**Derinlikli fiziksel devinimin önemi ve birbirinin devamı iki
usta: K.S. Stanislavski, J. Grotowski**
**K. S. Stanislavski und J. Grotowski - zwei Meister
des Theaters: über die Wichtigkeit der physischen
Handlungen**

* **Kadir Çevik**

Özet

Stanislavski yaşamının son yıllarında derinlikli fiziksel devinim metodunu geliştirdi. Onun yürüttüğü bu çalışma daha sonra Grotowski tarafından derinleştirilerek sürdürüldü. Bu yazı çağımız tiyatrosunda oyuncunun olanaklarını araştırmış ve oyunculuk sanatına önemli katkılarda bulunmuş iki tiyatro insanının “derinlikli fiziksel devinim” bağlamında ayrıldıkları ve çakıştıkları yerleri irdelemektedir.

Zusammenfassung

Ende des 19. Jahrhunderts haben K.S. Stanislavski und J. Grotowski die Wesentlichen Grundsteine zur Erneuerung der Schauspielkunst gelegt. Die Frage über die Wichtigkeit der physischen Handlungen in der Schauspielkunst ist zuerst von K.S. Stanislavski erörtert und später von J. Grotowski übernommen und dargelegt worden. Gegenstand dieses Artikels

* *Öğretim Görevlisi, Doktor, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya
Fakültesi Tiyatro Bölümü*

ist es, die gemeinsamen und unterschiedlichen Auffassungen beider Theatermacher im Hinblick auf die Fragestellung zu untersuchen.

Stanislawski ile başlamak zorundayız.
Tiyatronun sisi altında bizim bir spota ihtiyacımız
var. Stanislawski onlardan biri, sürekli ışıyan¹.

Bertolt Brecht

Stanislawski ve Grotowski yaşamlarını tamamen oyuncunun olanaklarını keşfetmeye adadılar. Bu hemen hemen her tiyatro insanının tartışmasız kabul edeceği bir olgu olarak karşımızda duruyor. Bu bağlamda onların seçtikleri yolun sabır ve disiplin gerektirdiğini söylemek kesinlikle bir abartı olmayacaktır.

Tiyatro çevrelerinde genellikle bu iki tiyatro insanının pratik çalışmaları birbiriyle ilişkilendirilmez. Oysa biri diğerinin öncülüdür: Oyunculuk sanatını kuramsal olarak aynı perspektiften yola çıkarak değerlendirdiler, ancak kuramın pratiğe yansıtılması açısından farklı araçlarla çalıştılar.

İki tiyatro insanının da verili olmayan bir anlayışla çalıştıklarını rahatça söyleyebiliriz. Onları günümüzde de aktüel kılan olgulardan belki de en önemlisi yaptıkları işlerin verili olana dayanmamış olmasıdır: Zira, verili olan 'bilinendir' ve yeni sonuçların

¹ Bertolt Brecht, Giorgio Strehler ile yaptığı bir söyleşide Stanislawski'ye ilişkin kendi düşüncesini böyle ortaya koyuyor. Bkz. Peter Simhandl, *Stanislawski Lesebuch*, Bonn 1990, s. 9.

ortaya çıkmasına genellikle yol açmaz. Stanislavski'nin yaşamının son yıllarını 'derinlikli fiziksel devinim' gibi kendi çizgisi itibariyle yeni bir denemeye ayırması onun gerçekten verili olana dayanmadığını gösteriyor: 'olmuş' olduğunu kabul etmiyor 'oluşmakta' olduğunu ortaya koyuyor.

Aynı durum Grotowski için de geçerlidir. Polonya'dan ayrıldıktan sonra İtalya'da kurduğu *Workcenter* ve orada yaptığı çalışmalar oluşmanın devam ettiğini gösteren işaretler. Polonya'dan edinilen deneyimler bir gösterimin nasıl örgütleneceğine değil, oyuncunun olanaklarının araştırılması gibi bir başka sürece akıyor. Oysa onun ünü, bir yönetmen olarak bir çok Avrupa tiyatrosunda - hatta daha da ileri gidelim- istediği tiyatrodaki çalışmaya yetecek güçteydi. Ancak o zor olanı tercih etti.

Tiyatro pratiğinde farklı çizgilerden söz etmek olasıdır. Daha da somutlayarak ifade edersek şöyle bir saptama yapabiliriz: Tiyatro pratiğini konvansiyonel araçlarla sürdürenler var, tiyatro pratiğini görselliği ve diğer medyatik araçları kullanarak kendini bu anlamda geliştirenler ve tiyatroya yeni mevziler kazandıranlar var, bir de tiyatroyu kendi öz malzemesi açısından - sadece oyuncu ve onun olanaklarını dikkate alarak- yeniden üretenler ve geliştiren tiyatro insanları var. İşte Grotowski ve Stanislavski bu kategoriye giren nadir tiyatro insanlarıdır.

Bu girişi Stanislawski'nin bir cümlesiyle bitirelim: “İleri gidemeyen sanatçılar geri giderler”.¹

Stanislawski'nin gerçekten kendi söylediğini hayata geçirdiğini söylememiz yanlış bir değerlendirme olmayacaktır. O kendinden sonra gelenlere şöyle seslendi: “Kendi metodunuzu oluşturun ve benim metoduma köle gibi bağı kalmayın, kendiniz için işlevsel olabilecek bir yol bulun.”² Stanislawski'nin çok açık bir biçimde ortaya koyduğu bu çizginin anlaşılmasında bir sorun yok. Sorun, yeni bir yöntemin nasıl yaratılacağıdır. Yeni bir yöntem yaratmak sanıldığından zor, bilinmeyenleri çok, karmaşık bir süreçtir: oyuncunun olanakları üstüne atölye çalışmaları yapan ve edindiği pratik sonuçları dizgeleştirebilen çok az tiyatro insanı vardır.

Stanislawski ömrünün son yıllarını *derinlikli fiziksel devinim*³ üstüne çalışarak geçirdi. Kendisinin de yazdığı gibi: “Derinlikli fiziksel devinim benim yaşamımın en önemli eseridir.”¹ Stanislawski bir yıl boyunca Moliere'in Tartuffe adlı eserini derinlikli fiziksel devinim bağlamında bir zemin olarak kullandı. Yönetmen adayları ve oyuncularla seyirci kaygısı olmadan çalışılan bu oyun seyirciye sunulmadı: Atölye esas olarak oyuncunun daha geniş anlamıyla tiyatro

¹ Thomas Richard, *Theater Arbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*, Alexander Verlag Berlin, 1996, s.13

² *A.g. e.*, s.15

³ Derinlikli fiziksel devinim (Almanca ‘physische Handlung’ Türkçe’ye derinlikli fiziksel devinim olarak çevrilebilir, ancak kavram olarak sadece basit fiziksel devinimi değil onun diğer bileşenlerini de içermektedir: rolün psikolojik, sosyolojik durumu ve içinde devinilen mekan) esas olarak Stanislawski'nin son yıllarında geliştirdiği bir yöntem.

pratiğinin yeni mecralarını keşfetmeye yönelikti. Stanislavski'nin bu çalışmasını sonradan W. Toporkow kitap haline getirdi.² Derinlikli fiziksel devinimle Stanislavski'nin neyi murat ettiğini en iyi anlatan bu eser, sonradan Grotowski'nin de özellikle üstünde durduğu önemli bir çalışmadır. Grotowski bu kitap hakkında şöyle bir değerlendirme yapıyor:

Eğer insan ciddi çalışırsa, prova büyük bir maceradır. İşte Toporkow'un Stanislavski üstüne yazdığı kitap "Stanislavski Provada". Bu çok önemli bir kitaptır. Stanislavski'nin hiç bir zaman seyirciye açmayı düşünmediği Tartuffe provaları sırasında ilginç olgular ortaya çıktı. Tartuffe oyuncular ve yönetmenler için bütünüyle bir iç eğitim çalışmasıydı ve bu çalışma prova macerasının nasıl bir süreç olduğunu ortaya koyuyor.³

Grotowski tarafından kurulan *Workcenter* çıkış noktası itibariyle Stanislavski'nin son yıllarında geliştirdiği ve kendi tiyatro geçmişi için önemli bulduğu derinlikli fiziksel devinim üstüne kuruluydu. Yöntem olarak Grotowski de Stanislavski gibi bu merkezde çalışılanları bir gösteri mantığı ile seyirciye açmayı düşünmedi. Yapılan çalışmalar sadece tiyatroculara -tartışma amaçlı- açıldı.

¹ *A.g.e.*, s. 15

² W. Toporkow, *Stanislavski bei der Probe*, Henschelverlag Berlin, 1952.

³ J. Grotowski, "Von der Theatertruppe zur Kunst als Fahrzeug, ein Essay, 1989" in Modena, in Thomas Richard, *Theater Arbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*, Alexander Verlag Berlin, 1996, s.187

Ancak Grotowski'nin çalışmalarını Stanislavski'nin taklidi biçiminde algılamak büyük bir yanlış olur. O, Stanislavski'nin derinlikli fiziksel devinim konusunda izlediği teorik ve pratik çizgiyi derinleştirerek devam ettirdi. Çalışma yöntemi olarak iki tiyatro insanının pratikte ayrıldıkları noktaları şöyle özetleyebiliriz:

- Stanislavski derinlikli fiziksel devinim metodunu dramatik karakterler üstünden çalıştı. Bu bağlamda onun yürüttüğü araştırma bir karakterin yaratılması sürecine yoğunlaşırken sahne metnine ve o metnin - ki bu araştırma sürecinde sözkonusu olan oyun Moliere'in Tartuffe adlı eseridir - ortaya koyduğu öyküye bağlı kaldı: Yani Stanislavski'nin oyuncusu 'eğer ben bu rol kişinin olduğu durumda olsam hangi mantıksal dizge içinde derinlikli devinimleri gerçekleştirdim' biçiminde yaklaştı: Stanislavski doğrudan bir oyunun sahnelenme süreci üstünden kendi metodunu çalıştı.

- Grotowski dramatik bir karakterin yaratılması meselesinde kendi öncülü Stanislavski gibi çalışmadı. Doğrudan dramatik karakterle uğraşmak yerine oyuncunun rolle bağlantılı olarak getireceği kişisel yaşantılar üstüne çalıştı. Bu yaşantılar sonradan rolle ilişkilendirildi, montajlandı.

Grotowski bu perspektifi Ryszard Cieslak'ın Standhaften Prinzen çalışması bağlamında bir çok kez vurguladı. Cieslak esas olarak Calderon'un tragedya figürü üstüne değil, daha çok oyunun önemli

anlarında kendi kişisel yaşantıları üstüne yoğunlaştı ve bu anları rolle bütünleştirdi.¹

- Grotowski ve Stanislavski arasındaki farklılığı yıllarca Grotowski ile çalışan Thomas Richard'ın betimlemesiyle aktaralım: “Derinlikli fiziksel devinimin pratikteki kullanımı açısından Grotowski ve Stanislavski arasındaki fark her iki tiyatro insanının montaj tekniğinde ortaya çıkar”²

- Grotowski yeni alıştırma geliştirdi ve özellikle bedene yönelik çalıştı. Bir oyun üstünden değil, kendi geliştirdiği ve yıllarca süren denemeler sonucu oluşturduğu, Motions, Main Action , gibi alıştırma araç olarak kullandı.

Bu noktada bir parantez açarak Richard Schechner'den ve onun yaklaşımıyla Grotowski'nin yaklaşımı arasındaki bağlantıya değinmekte yarar var. Bu bağlantının pratik açısından değil teorik açıdan önemli olduğunu vurgulamak gerekiyor. Schechner tiyatroyu alıştırma (Training), atölye çalışmaları, düzenli provalar, bedensel ısınma çalışmaları, gösterim, oyunun seyircide oluşturduğu etkinin algılanması ve bu etkiye bağlı olarak oyunun gerekli bölümlerinin yeniden değerlendirilmesi gibi yedi bölümden oluşan bir süreç olarak algılıyor.³ Schechner tiyatro pratiğinde alıştırma, düzenli provaların ve gösterimin yeterince araştırıldığını ancak atölye

¹ *A.g.e.*, s. 127.

² Richard, *Ön.ver.* s.106.

³ Richard Schechner, *Theater Anthropologie, Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, Reinbek bei Hamburg 1990, s. 26

alışmalarının, ısınma çalışmalarının, yeterince üstünde durulmadığını ifade ediyor. İşte tam bu noktada Grotowski'nin esas olarak Polonya'dan ayrıldıktan sonra bütün çalışmalarını bir çeşit atölye mantığında yürüttüğünden söz edebiliriz. Kuşkusuz doğrudan atölye çalışmasının bizzat kendisini araştırmak amacıyla bu çalışmaları yapmadı. Ancak bu çalışmalar sonuçta bir tiyatro çalışmasında herkesin bildiği 'prova' sürecinden farklıydı. Bu noktada benim aktardığım bağlantı Grotowski'nin yaptığı çalışmaların değerlendirilmesi sonucu benim ıkarsadığım, ilişkilendirdiğim bir durumdur. Ayrıca Grotowski'nin bir yönetmen olarak hiçbir oyunda çalışmadığını belirtmek gerekir. Peter Brook, Grotowski'nin son çalışmalarını 'sanatın bir asansör olarak kullanılması' biçiminde betimlemiştir. Burada söz konusu olan, yapılan atölye çalışmalarının sanatsal aktiviteyi yükselten bir unsur olarak algılanmasıdır. Schechner'in sözünü ettiği atölye çalışmalarının Grotowski tarafından -doğrudan niyet edilmese de -araştırıldığını söylemek sanırım yanlış bir değerlendirme olmayacaktır. Parantezi kapatıp yeniden Grotowski'ye dönebiliriz.

Grotowski her gün oyuncular tarafından yapılan bir alıştırma geliştirdi. Motions (devinim) olarak adlandırılan bu alıştırma esas olarak Grotowski'nin Polonya'da yaptığı çalışmalara dayanıyordu. Workcenter de bu alıştırma oyuncuların yapılacak çalışmalarda bedensel olarak hazır olmasını hedefliyordu.¹ Grotowski 'devinim'

¹Richard, *n.ver.*s.85.

adlı alıştırma'yı 'temel duruş' olarak nitelediği vücut formuyla birleştiriyor ve temel duruşun kökenlerine ilişkin şunları söylüyor:

Neden bir Afrikalı, bir Fransız, bir Meksikalı avcı av sırasında omuriliğin hafifçe kıvrıldığı, bacakların dizlerden hafifçe büküldüğü, bedenün kalçalar üstüne oturduğu belirli bir form alıyor? Neden bu bedensel durum kendine özgü ritmik bir devinime gereksinim duyuyor? Böyle yürüme ne işe yarıyor? Buna ilişkin çok basit bir analiz yapılabilir: Eğer bedenün ağırlığı bir bacağa yüklenirse diğer bacak gürültü etmeden hareket edebiliyor. Bu bedenün hareketini yavaş ve düzenli bir forma sokuyor. Böylece hayvan avcuyu algılayamıyor. Ancak bu esas olarak belirleyici değil, belirleyici olan bunun insan bedenünün en eski duruş formu olmasıdır.¹

Bu alıştırmanın oyuncu tarafından kullanımına ilişkin iki önemli öge var: Birincisi ses çıkarmadan bütün bir bedenün hareketinin sağlanması, ikincisi çevreyi herhangi bir nesneye doğrudan yoğunlaşmadan görmek, çevreye sanki büyük bir pencereden bakarmış gibi bakmak ve algılamak. Bu alıştırmanın doğrudan gösterimle bir ilişkisi yok. Alıştırma sırasında çevrede yaşananı olduğu gibi görmek ve duymak önemli. Thomas Richard'ın aktarımıyla: "Bunun yanında alıştırma'yı yapan kendi bedenünün bilincinde olmalı; gördüğünü görmeli, duyduğunu duymalıdır"² Oyuncu açısından yaşanan anın algılanması ve oyunculuğun bu bağlamda kendiliğindenliğe oturması son derece hayatidir.

¹ *A.g.e.*, s. 87 - 88

² *A.g.e.*, s. 89

Oyuncunun uzun bir zaman diliminde çalışarak seyirciye sunduğu gösteri, oyunu çalışanlar açısından en ince detayına kadar bilinir, ancak bu bilgi gösterimdeki kendiliğindenliği öldürdüğünde sahnede yaşayan bir iletişimden ve dolayısıyla oyundan söz etmek olası değildir.

Grotowski ve ekibi önce tek tek yapılan ‘devinim’ alıştırmalarını geliştirerek bütün oyuncuların birlikte yaptıkları ve her devinimin senkron üstüne oturduğu bir forma dönüştürüyor. Bu çok zor ve zaman alan bir çalışma. Bu alıştırmaların yanında ‘Irmak’ olarak adlandırdıkları Haiti’ye ait şarkılarla, dansa ve kendiliğindenliğe dayanan doğaçlama bir alıştırma daha yapıyorlar. Bu alıştırmaların yanı sıra oyuncunun etkileşim gücünü artıran, yoğunlaşmayı en üst düzeye çıkarmayı hedefleyen bir başka alıştırmayı da her gün düzenli olarak yapıyorlar. Bu alıştırmada oyuncular oyunu yönlendiren kişinin verdiği komutlara anlık ve olabildiğince süratli reaksiyon göstermek zorundalar. Buraya kadar aktarılan alıştırmalar oyuncunun bedenine, algısına, ritim duygusuna, bedensel ifade gücüne katkıda bulunabilecek alıştırmalar. Bu türden alıştırmalar hemen hemen her tiyatro topluluğunda üstünde fazlaca durmadan yapılıp geçilir. Ancak Grotowski her alıştırmayı en uç noktaya kadar taşıyıp, en karmaşık hale getirerek ve bunu bir yıl gibi uzun bir zamana yayarak yapıyor. Böylece alıştırma turistik bir faaliyet olmaktan çıkıyor. Burada turistik faaliyet esas olarak Grotowski’nin kullandığı bir tanımlama: Tiyatro gruplarının ve oyuncuların yüzeysel olan, derinleşmeyen çalışmalarını ‘turistik’ olarak niteliyor.

‘Main Action’ Grotowski’nin geliştirdiği ve derinlikli fiziksel devinim üstüne çalışırken kullandığı bir başka temel tekniktir. Ve bu esas olarak Thomas Richard’ın da belirttiği gibi bir montaj tekniğidir. Grotowski Main Action için her oyuncunun kendisinin oluşturduğu parçaları organik bir biçimde birbiriyle ilişkilendiriyor. Bu montaj tekniğinde her öykü kendi kurgusu ve devinimiyle diğerinden bağımsız olarak akarken, aynı zamanda diğerleriyle dolaylı olarak bağlantılı hale getiriliyor. Sonuç olarak tek bir öykü oluşturulmuş oluyor. Bu tekniği Thomas Richard şöyle aktarıyor:

Ben babamla ilişkilendirdiğim kendi derinlikli fiziksel devinimimi sürdürürken yanımdaki oyuncu arkadaşım tamamen kendine ait bir başka devinim çizgisi ile kendi öyküsünü aktarıyordu. Ancak çok ince hesaplanan koordinasyon, zamanlama, ritim gibi unsurlar sayesinde ve mekanın seyirciye yakın olması nedeniyle seyirci bizim devinimlerimizi birbiriyle ilişkili olarak algılıyordu. Seyirci, ben ve arkadaşım ile ilgili bir tek öykü seyretmesine rağmen gerçekte birbirine bağlı iki farklı çağrışım ve hareket çizgisi söz konusudur.¹

Derinlikli fiziksel devinimin anahtarı beden devinim sürecinde gizli: Alıştırmayı yapan yaptığı her hareketi gerçekten yapmak zorunda. Yani bu noktada oyuncunun öncelikle yapması gereken ‘devinimin’ kendisini gerçekteştirmek olmalıdır. Duyguyu devinimin dışında tutan bir yaklaşım söz konusu. Derinlikli devinim tam anlamıyla oluşturulduktan sonra duyguya, yaşantılara yer veriliyor.

Derinlikli fiziksel devinimle ortaya çıkan küçük, basit gerçekler esas olarak büyük, etkileyici gerçeklerin ardındaki duyguları, düşünceleri, yaşantıları ifşa ediyor. Buna karşın gerçeklik hissi vermeyen küçük derinlikli fiziksel devinim yine gerçeklik hissi uyandırmayan yoğun duygulanımları, fikirleri ve tasarımları mıknatıs gibi kendine çeker.²

Görüldüğü gibi derinlikli fiziksel devinim esas olarak oyuncunun bedenini kullanma biçimi üstüne yoğunlaşıyor. Stanislavski'nin ve daha sonra da Grotowski'nin bu konu üstüne yazdıklarına değinmeden önce bu iki tiyatro insanının haricinde oyuncunun bedenine dair söylenenlere bakmakta yarar var.

F. Lichte “Tiyatro Semiotiği” adlı kitabında ‘beden metni’³ üstüne bir değerlendirme yapıyor. Oyuncu hangi metot ve anlayışla çalışırsa çalışsın sahnede bir anlam ifade etmek üzere geliştirdiği rolü ve bu rol üstünden kurduğu iletişimi seyirciye sunabilmek için önemli bir koşulla karşı karşıya kalır: bütün varlığı ile kendi bedeni. Şair ve ressam kendi bedenleri dışında başka araçlarla kendi işlerini gerçekleştirirler. Oyuncu için bu olanaksızdır: Onun malzemesi öncelikle kendi bedenidir. Unutulmaması gereken şey bedenin her oyuncuda farklılık gösterdiğidir. Her oyuncunun kendi bedeni tek ve sadece ona özgüdür. Sahneleme sürecine oyuncu kendi bedenini ve

¹ *A.g.e.*, s. 106

² *A.g.e.*, s. 107

³ E. F. Lichte bu kavramı (Körpertext) Günther Lohr'un doktora çalışmasından aldığı ifade ediyor. Körpertext. *Historische Semiotik der komischen Praxis - vom Cinquecento bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, 1979.

biyografisini beraberinde getirir: Yani oyuncunun fiziksel varlığı ve o varlığın içindeki derinlik. Oyuncu kendi doğası ve o doğanın içinde yeşerdiği kültürel ortam arasında diyalektik bir ilişki vardır. Esas olarak bir genelleme yaparak bunun sadece oyuncu için değil her birey için geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Ancak oyuncu kendi sanatının icrasında kendi bedenini doğrudan kullandığı için kültür ve beden ilişkisi daha çok üstünde durulması gereken bir olgu olarak karşımıza çıkıyor. Oyuncu işte bu malzemeyle anlamsız olanı kendi bedeninde anlamlı olana dönüştürmek zorunda. E. F. Lichte, “beden ‘doğa’ olarak bir anlam iletmez ama onun kültürle harmanlanmış hali anlam üretme potansiyeline sahiptir.”¹ Beden metni sadece oyuncunun fiziksel devinimini içermiyor. Fiziksel olanın diğer bileşenlerini de kapsıyor: Bu oyuncunun bütün olarak dünyası, deneyimleri, algılama biçimi ve doğal olarak kullandığı teknik. Tam bu nokta da E. Ficher Lichte’nin teorik yaklaşımı ile Stanislavski’nin derinlikli fiziksel devinim metoduna yaklaşımı çakışıyor: Toporkow, Stanislavski’nin derinlikli fiziksel devinimi kesinlikle basit bir fiziksel devinim olarak algılamadığını aynı zamanda psikolojik bir ödev de içerdiğini yani psikolojik-fiziksel bir devinim içerdiğini de aktarıyor.¹ Stanislavski’nin de betimlediği gibi: İstek ve yöneliş, ödev olmadan ve bunların tamamlandığı bir duygu durumu olmadan, yaratma ve imgelemin olmadığı bir derinlikli fiziksel devinim söz konusu olamaz. Sahne üzerinde inandırıcı olmayan bir fiziksel devinim olamaz. Bütün bu elementlerle oyuncunun içsel yaşantısı arasında doğrudan bir ilişki

¹ E. F. Lichte, *Semiotik des Theaters*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1995, s. 28 - 29

var. Bu tanımlama ile beden metni kavramı arasında doğrudan bir ilişkinin varlığı görülüyor

Oyuncu sahneleme süreci boyunca geliştirdiği hareket dizgelerini, oynadığı rolün sahnesel ritmini, kendi rolü ve diğer roller arasındaki ilişkiyi her oyunda aynı düzeyde tutmak ve oynadığı rolü sahnede yaşamsal kılmak zorundadır. Bu onun bir gösteride yapması gereken en temel işidir. Oyuncu için sorun tam da bu noktada başlamaktadır: Bu nasıl ve hangi araçlarla gerçekleştirilecektir? İşte Stanislavski daha sonra da onun devamı olduğunu ifade eden Grotowski² bütün olarak derinlikli fiziksel devinim metoduyla oyuncunun yukarıda aktarılan sorunlarını çözmeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda 1988 yılında Santancangelo da yaptığı bir sunumda Grotowski neyin derinlikli fiziksel devinim olduğunu neyin ise olmadığını şöyle açıklıyor. (Ki bu açıklamalar hem oyuncu eğitimi hem de sahnede oyuncunun yönlendirilmesi açısından oldukça yararlı):

Derinlikli fiziksel devinim olarak anlaşılması gerekenlerin başında çeşitli aktiviteler gelir: Aktiviteler kesinlikle derinlikli fiziksel

¹ Toporkow, *Ön.ver.* s. 16.

² Grotowski ve Stanislavski arasındaki ilişki tiyatro camiası tarafından dikkate alınmamıştır. Oysa Grotowski daha çalışmalarının başında Stanislavski'nin prensiplerini kurduğu atölyenin zemini olarak algılamıştır. „Stanislavski'ye yanıt,, başlığı altında verdiği bir seminerde Stanislavski'nin kendisi üzerinde ki etkisini şöyle aktarır: „Bir oyuncu olarak ondan çok etkilendim ve onun takipçisi oldum.,, (Bkz. Thomas Richard, *Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*, Alexander Verlag, Berlin, s. 18) Bu noktada Grotowski'nin Stanislavski'nin devamı olduğunu söylemek mümkündür.

devinim değildirler. Bu anlamda yer temizleme, bulaşık yıkamak, pipo içmek gibi aktiviteler kesinlikle derinlikli fiziksel devinim değildir, bunlar çeşitli aktivitelerdir. Bir çok insan derinlikli fiziksel devinim üstüne çalışırken bu aktiviteler üstüne çalışarak yanlış yapar. Derinlikli fiziksel devinim üstüne çalıştığını düşünen bir çok yönetmen oyunculara yer sildirirler bulaşık yıkatırlar. Ama bir aktivite derinlikli fiziksel devinime dönüştürülebilir. Örneğin: Siz bana rahatsız edici bir soru soruyorsunuz - ki bu hemen hemen her zaman gerçekleşir - ben zaman kazanmak için pipomu içmeye hazırlamak amacıyla uğraşmaya başlıyorum. Şimdi benim aktivitem derinlikli fiziksel devinim olmaya başlıyor, çünkü siz sorduğunuz soruyla birlikte benim için bir silah haline dönüştünüz: Evet ben şu anda pipomla uğraşmaktayım, pipomu temizlemek ve onu içilebilir duruma getirmek zorundayım ve daha sonra da size bir yanıt vereceğim.¹

Grotowski sahnede oyuncunun yaptığı her devinimin mutlaka anlamlandırılması gerektiği üstünde duruyor. Bu gerçekten çok önemli bir saptama, ancak pratikte anlamlandırmanın nasıl gerçekleştirileceği tiyatro pratiğinin her zaman sorunlu olmaya aday tarafıdır. Oyuncu eğer pipo ile uğraşma işini sahnede üretilecek anlamın dışında algılsa bu aktivite basit sıradan bir devinime dönüşür ve bu durum sahnede yaşamayan anların oluşmasına neden olur. Sahne esas olarak kendisiyle ilgili olmayan zaman dilimlerini kaldırmaz. Zira böylesi bir zaman dilimi anlam üretmez, sadece oyuncuyu sahnede 'meşgul' eder.

¹ Richard, *Ön.ver.*s. 122-123.

Grotowski derinlikli fiziksel devinimle jestler arasındaki farkı ise şöyle açıklıyor:

Jestlerin derinlikli fiziksel devinim olduğuna inanılması ise bir başka yanıştır. Oyuncu birçok el kol hareketi yapar ve bunun rolle bağlantılı olduğunu düşünür. Bir meslekle ilgili jestler vardır. Örneğin, bir papazın jestleri, bu jestler onun dinsel tarafını vurgular, ancak bunlar sadece jestlerdir, derinlikli fiziksel devinim değildir. Eğer dışardan bakarsak jest nedir? Bir jesti nasıl basitçe tanımlayabiliriz? Sıklıkla bir jest bedenin kendiliğinden bir hareketidir. Jest bedenin derinliklerinden ortaya çıkmaz, bedenin el kol ve yüzdeki periferi devinimidir.¹

Grotowski'nin oyuncudan istediği her devinimin içselleştirilmesi, yani sahnedeki durumla bağlantılı olarak her devinimin, jestlerin, mimiklerin mutlaka derinlik kazanmasıdır. Derinlik yapılan jestin bütün bedenle birlikte hissedilmesiyle doğru orantılıdır. Örneğin, her oyuncu bir orkestra şefini oynayabilir ancak müziği içinde hissetmeden yapılacak her devinim sadece oyuncunun bir orkestra şefini oynadığını imleyecektir, ama hiç bir zaman oyuncunun devinimi içselleştirilmiş devinimlere dönüşmeyecektir. Zira müzikle kurulan etkileşim ne kadar güçlü ise yapılan devinim de o oranda 'organik' olacaktır.

Grotowski Santancangelo'da yaptığı sunumda basit, sıradan devinimle derinlikli devinim arasındaki farkı ise şöyle analiz ediyor:

¹ *A.g.e.*, s. 123 - 124

İnsanlar çok kolayca derinlikli fiziksel devinimle, sıradan basit devinimleri birbirinden ayıramıyorlar. Eğer ben buradan kalkıp kapıya doğru gidersem bu derinlikli devinim değil, sıradan basit bir devinimdir. Ancak sizin aptalca sorularınızı protesto etmek amacıyla yerimden kalkıp kapıya doğru gidersem ve bu sunumu bitireceğimi söylersem bu andan itibaren küçük derinlikli devinimlerden oluşan bir çember söz konusu olur. Bu andan itibaren sadece sıradan bir devinim değil, derinleştirilmiş bir devinim ortaya çıkar. Bu küçük derinlikli devinimler çemberi benim kendime özgü tavrımla sizinle kurduğum iletişimle birleşir; sizin reaksiyonunuzu algılamaya çalışırım, ve doğal olarak kapıya doğru giderken sorgulayan bir bakışla ya da ne söylendiğini duymaya çalışarak tehdidimin sizi etkileyip etkilemediğini kontrol ederim. Burada söz konusu olan ‘gitme’ eyleminden çok gitme eylemi çerçevesinde oluşan karmaşık durumdur. Birçok yönetmen ve oyuncunun düştüğü en önemli yanlışta içinde bulunulan durumun ürettiği hareketle oluşan küçük derinlikli devinimlerin oluşturduğu çembere - devinimler, reaksiyonlar, hissedilen anlar - odaklanmak yerine sıradan devinimlere odaklanmalarıdır.¹

Sahnede her devinim o sahnedeki durumdan bağımsız düşünülemez. Önemli olan devinimleri ‘mantıksal bir dizge içerisinde’ içinde bulunulan durumla derinlemesine ilişkilendirerek yapmaktır. Böylesi bir ilişkilendirme hareketi sadece bir hareket olmaktan çıkarır.

¹ *A.g.e.*, s. 124 –125.

Stanislawski'nin derinlikli fiziksel devinim konusunda söylediklerine geçmezden önce onun sistemini 'rol çalışma yöntemi' bağlamında kısaca aktarmakta yarar var: Zira bu rol çalışma yöntemi bir öneri olarak bütünüyle derinlikli fiziksel devinime dayanmaktadır.

- Genel olarak, detaya girmeden öykünün anlatılması.

- Derinlikli fiziksel devinimi bir araç olarak kullanarak öykünün ilk bakışta algılanan kısmının kabaca oynanması. Bu aşamada önemli olan oyuncunun kabaca derinlikli fiziksel devinime ilişkin bir ön hazırlık yapmasıdır.

- Oyuna dair geçmişin ve geleceğin analiz edilmesi ve bu bağlamda oyuncunun nereden gelip nereye gittiğinin bilmesi, antreler sırasında ne olduğunun kavranması.

- Derinlikli fiziksel devinimin ve öykünün en ince detayına kadar anlatılması, 'eğer ben oyunun dayattığı durumda olsaydım sorusunun' ayrıntıya girerek irdelenmesi.

- Oyunu ve çalışılacak rolü harekete geçiren, ateşleyen ana cümlelerin kabaca bulunması. Oyuncunun oyunu bütünüyle tanınması yazarın yönelişini keşfetmesi ve oyuna tamamen hakim olması önemli. Zira bundan sonra

gelecek zorlu bölüm karşılıklı - rol temelinde - derinlikli devinimlerin mantıklı bir sistem içerisinde oluşturulmasıdır. Bu noktada yönetmenin yaklaşımıyla oyuncunun yaklaşımını birbirinden ayırmak gerekir.

- Buraya kadar yapılan çalışmalar sonucunda oluşan malzemeden hareketle kabaca sürekliliği olan devinimler dizgesinin oluşturulması. Metnin genelinin yönelimi ve tek tek karakterlerin yöneliminin doğru saptanması ve bu süreçte sapmalara ve bireysel doğmalara izin verilmemesi hayati öneme sahip.

- Bu amaca ulaşmak için metnin büyük fiziksel devinimler biçiminde bölümlenmesi.

- Kabaca oluşturulan bu derinlikli fiziksel devinimlerin oynanması ve sürekli olarak 'ben ne yapıyorum' ve 'eğer' sorularının sorulması.

- Eğer oyun büyük bölümlere ayıramıyorsa daha küçük bölümlere ayırarak derinlikli fiziksel devinimler çalışılmalı ve ayrılan bölümlerde birbirini takip eden mantık zincirinin kırılmamasına dikkat edilmeli. Hem büyük hem de küçük bölümlere ayrılmış bir çalışma varsa aralarında oluşması gereken mantıksal çizgiye özenle dikkat edilmeli.

- Mantıksal ve birbirini takip eden organik derinlikli fiziksel devinim çizgisinin oluşturulması

gerekiyor. Bu çizgi yazılı olarak kaydedilmeli ve pratikte denenerek sabitlenmelidir. Sürekli oynanarak denen bu çizgide gereksiz olan devinimler çıkartılmalı. Sonuçta malzeme olarak kalan devinimler sahne gerçeğine uygun, inandırıcı olmalı. Bu oluşturulan malzemenin yüzde 95 atılması anlamına geliyor. Bu süreçte, yakıştırmalara, kişisel gerçeklere, abartıya yer yok.

- ‘Gerçek’ ve ‘inandırıcılık’ mantıksal çizgi içerisinde sabitlenmeli detaylıca temellendirilmelidir.

- Bütün bunların hepsi ‘bu benim’ deme durumunu yaratır.

- Oyuncunun ‘bu benim durumu’ organik, doğal bilinçaltının algılanmasını sağlar. Bu noktada unutulmaması gereken şey Stanislavski’nin bu süreci pratikte denediğidir. Dolayısıyla bu çalışma yöntemi esas olarak deneysel bir çalışmadır ve pratiğe sıkı sıkıya bağlıdır.

- Buraya kadar olan bölümde oyuncu oynarken kendi sözcüklerini kullanır. Daha sonra metnin okunması söz konusudur. Oyuncular onları etkileyen, ihtiyaç duydukları sözcükleri yazarın metninden seçerek kullanabilirler. Çalışma sırasında kendiliğinden ortaya çıkan sözcükleri not ederler. Daha sonra metin defalarca okunur. Böylece yavaş yavaş rol metni oluşturulur. Stanislavski

oyuncunun metinle kuracağı ilişkinin ‘önyargılardan’ uzak saf bir karşılaşma olması gerektiği üstünde sıklıkla durur.

- Metin öğrenilmeye başlanır, sabitlenir ancak yüksek sesle okunmaz. Zira metnin mekanik olarak dile yerleşmesinin önüne geçilmelidir. Bu daha önceki çalışmalar sırasında oluşmuş olan kendiliğindenliği asla kırmamalı sözel olanla devinimsel olan arasında organik olmayan bir durum yaratmamalıdır. Gerçeği sunan ve mantıksal olarak birbirini takip eden devinim çizgisi, inandırıcılık, “bu benim” ve bilinç organik olarak sabitlenmelidir. Bütün bunların çalışılması, kavranması sırasında yeni durumlar, koşullar ortaya çıkacak ve bu durumların derinleştirilerek çalışılması gerekecektir: Sonuç, sürekliliği olan devinim dizgesinin oluşmasıdır. Bu çalışmada ayrıca oyunun içeriği detaylıca anlatılmıştır. Farkına varılmadan derinlikli fiziksel devinim zinciri, sürekliliği olan devinim, oyunun ve rollerin yönelişleri çalışılmış, yerleştirilmiş olur.

- Yukarıda aktarılan çerçevede içerisinde oyun çalışılmaya devam edilir. Sözcükler akıldan geçirilirken metin cıbrıcaya dönüştürülür. Bu çalışmada sözcüklerin akıldan geçirilmesi ve cıbrıcaya dönüştürülmesi eşzamanlı olmalıdır. Cıbrıcanın kullanılmasının iki nedeni var; birincisi tonlamanın canlı tutulmasını sağlamak, ikincisi ses genişliğini artırmak.

- Doğru içsel algılama birbirini takip eden fiziksel devinimleri ve diğer çizgileri ortaya çıkarır. Bu çizgiler giderek daha da güçlendirilmeli ve metnin sözcükleri bu çizgilerin altında yer almalıdır, zira sözcüklerin mekanikleşmesi ve kendi başlarına buyruk hale gelmeleri önlenmelidir. Oyun cıbrca oynanmaya devam edilmeli ve eşzamanlı olarak altmetin içselleştirilmeli, içselleştirilen sabitlenmelidir. Stanislavski'nin sözcükleriyle 1- düşünceler zincirinin , 2- resimsel tasarımların aktarılması, 3- her iki çizginin oyun içindeki partnerler arası ilişki bağlamında anlatılması; böylece partnerler arası ilişkinin ve içsel devinimlerin oluşturulması. Bu rol altmetninin temel çizgisidir ve çalışma boyunca özen gösterilerek geliştirilmesi, sürekli korunması gerekir. Buraya kadar olan bölüm itibariyle rol çalışmasının temel hazırlık aşaması tamamlanmış oluyor; tek tek derinlikli fiziksel devinimler oluşturulmuş, sürekliliği olan devinimler bulunmuş, sözel devinimler oluşturulmuştur. Bütün bunlar sahnelemenin görünen formunun çerçevesini çizecek sağlam temeli oluşturur.

- Masa başında yapılan çalışmayla çizgi tamamen berraklaştırılmıştır. Yazarın metnine bağımlı bir okuma gerçekleştirilir ve oyuncular çalışmanın her aşamasında gerçekleştirdikleri deneyimlerini diğer oyunculara

aktarırlar; devinimler, detaylar, genel partitür hiç bir ayrıntıyı atlamadan aktarılır.

- Aynı süreç - henüz masabaşında - eller ve beden serbest olmak kaydıyla, oyuna ilişkin küçük organizasyonlarla tekrar edilir.

- Aynı süreç sahne üstünde ancak tesadüfi organizasyonla yenilenir. Burada amaç sahnede olanı kullanmaktır.

- Dekor detaylıca değil gerçeğini imleyecek biçimde kurulur. Bu noktada her oyuncuya hangi sahnede nerede olduğu sorulur. Herkes kendince bir dekor tasımı yapabilir. Bütün oyuncuların kendi dekor eskizlerinin ortaya konmasından sonra temel dekor eskizi oluşmuş olur.

- Oluşan temel dekor eskizinden yola çıkarak sahne tasarımının tamamlanması. Oyunculara oluşturulan tasarımı nasıl algıladıkları, hangi sahneyi nerede oynamak istedikleri sorulur. Oyuncular giriş çıkışları, fiziksel devinimleri deneyebilirler

- Oluşturulan tasarım yeniden kontrol edilir ve değiştirilmek istenen yanları varsa gerekli değişiklikler yapılır. Artık sahneleme süreci bir form üstüne oturmuştur. Bu noktada oyunun bütün olarak neyi anlatmayı hedeflediği

ve sürekliliği sağlayan hareket dizgeleri yeniden gözden geçirilerek mükemmelleştirilir.

- Masa başında oyunun politik yaklaşımı, sahne tasarımı ve diğer öğeleri üstüne konuşulur.

- Hedeflenen oyun ortaya çıkmıştır. Ancak hedeflenene ulaşamama durumu söz konusuysa yeni arayışlar denenmelidir.¹

Görüldüğü gibi Stanislavski esas olarak bir rolün nasıl çalışılması gerektiği konusunda karmaşık bir dizge sunuyor. Kuşkusuz böylesi bir dizgeyi gözeterek bir rolü çalışmak hem oyuncuya hem de yönetmene ağır bir yük bindirir. Rol çalışmasının her aşaması önemli ve yoğunlaşma gerektiriyor. Hiçbir detayı atlamadan, göz ardı etmeden adeta iğneyle kuyu kazmak oldukça zor ve enerji gerektiren bir durumu ifade ediyor. Ancak, eğer oyuncu keşfedilmemiş olanı keşfetmek niyetindeyse iğneyle kuyu kazmaya hazır olmalı, gereken heyecanı ve sabrı gösterebilmelidir.

Tekrar Stanislavski'ye dönersek: derinlikli fiziksel devinim onun için kesinlikle basit sıradan bir devinim değildir, aksine psikolojik bir ödev içerir, yani psiko-fiziksel bir devinimdir. Yanlış anlaşılmanın önüne geçmek için Stanislavski'nin bu konudaki yaklaşımını parçalara ayırarak tanımlayalım:

¹Bkz. Dieter Hoffmeier, „Das literaische Săpetwerk Stanislavski” in K.S. Stanislavski, *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, Berlin 1981 S. 223 – 232.

- İstek, yönelim, ödev ve bunların içsel olarak duyguyla tamamlanmışlığı gerçekleştirilmek zorunda.
- Keşfetme ve düşgücünün düşünölen devinimlere sirayet etmesi önemli bir ölçüt.
- Verilen koşullar itibariyle - oyunun/metnin dayattığı koşullar - inandırıcı olamayan, gerçeklik duygusu yaratmayan derinlikli fiziksel devinim söz konusu olamaz.
- Derinlikli fiziksel devinime ilişkin bütün öğeler oyuncunun içsel dünyası ile sıkı bir ilişki içinde olmalıdır.

Göröldüğü gibi derinlikli fiziksel devinimi sadece bir ‘tavır’ olarak algılamak mümkün değildir.

Oyunculuk üstüne yürütölen tartışmaların belki de en eskisi oyuncu ve onun bedeninde yeniden yarattığı rolün duygularla ilgili durumudur. Bu tartışmalar zaman zaman duygunun her şeyden önemli olduğı yolunda iddialara kadar vardırılmıştır. Stanislavski’nin oyuncunun dikkatini duyguların araştırılmasından ziyade sahnenin gereklerinin yerine getirilmesine yöneltmesi önemli bir keşiftir. “Bana duygulardan söz etmeyin! Duygulara hükmedemezsiniz. Sadece fiziksel devinimlere hükmedebilir, belleğimize yerleştirebilirsiniz.”¹ Stanislavski’nin bu betimlemesinden onun duygulara önem vermediğı gibi bir sonuç çıkarmak kesinlikle yanlıştır. Onun yaklaşımı önce

¹ Toporkow *Ön.ver.* , s. 172.

derinlikli devinim oluşturulması ve oluşturulan devinimlerden ortaya çıkacak duygunun yaşanmasıdır: Zira duygular bireyin inisiyatifi altında değildir. Stanislavski'nin rol çalışma yöntemini rolün 'dıştan içe doğru' kurulması biçiminde tanımlayabiliriz.

Eğer oyuncu birlikte çalıştığı partneri ile olan iletişimi yitirirse derinlikli fiziksel devinim işlevini yitirebilir. Oyuncunun sadece kendi yaptığına yoğunlaşması ve sürekli tekrarlanan devinimler mekanikleşmeye neden olabilir. Oyuncu kendi partitürünü körlemesine - sadece kendine yoğunlaşarak - tekrar etmemelidir, zira bu devinimlerin kökenindeki yaşamsallık kaybedilebilir. Oyuncunun hem kendine hem de partnerine yoğunlaşarak etkileşim içinde olması devinimler dizgesinin sahne üstünde canlı kalmasını sağlar.

Bir rolün kendiliğindenlik kazanması meselesi hem Grotowski hem de Stanislavski için önemlidir. Gündelik hayatta da hiçbir zaman "işte burada gülmemiz gerekir" biçiminde düşünmeyiz, gülme içinde bulunduğumuz durumun kendiliğinden bir sonucudur. Ayrıca, kendiliğindenlik bir rolün yaratılmasında olmazsa olmaz koşuldur. Kendiliğindenlik gündelik hayatta ve sahnede içinde bulunulan durumdan ürer: Kendiliğindenlik asla komutla gerçekleştirilemez. Her iki tiyatro insanı bu konuya aynı yaklaşım içindedir. Eğer rol için oluşturulmuş kesin bir çerçeve yoksa kendiliğindenlik yaratılamaz.¹ Kendiliğindenliğin sürekli rolün temel yönelişini 'değiştirme özgürlüğü' olarak algılanmaması önemlidir. Sahne üstünde gerçekleşen devinimlerin seçilmiş devinimler olduğu,

rasgele olmadığı bilinmelidir. Kendiliğindenlik sahnenin gereklerine sıkı sıkıya dokunmuş bir yapı içinde olanaklıdır; sahnede seçilmemiş olana yer vermek her zaman sorunludur.

Stanislawski'nin bir rolü çalışma yöntemini belirleyen temel yaklaşımlardan biri de oyuncunun metinle kurduğu ilişkidir. Bu konuya da tekrar değinmekte yarar var. "Stanislawski kategorik olarak metnin ezberlenmesini yasaklıyordu. Bu bizim çalışmamızın olmazsa olmazıydı. Eğer herhangi bir oyuncu prova sırasında Moliere'in cümlelerini kullanırsa hemen provayı durduruyordu"² Stanislawski oyuncuya sadece derinlikli fiziksel devinim bağlamında söz konusu olabilecek sözcükleri kullanma izni veriyor. Dolayısıyla metnin ezberlenmesi değil öğrenilmesi, kavranması ve içselleştirilmesi hedefleniyor.

Her şeyi metne bağlı kalmadan, belirlenmemiş sahnesel organizasyonla, sadece her sahnenin içeriğini bilerek ve derinlikli devinimler şemasına dikkat ederek oynayınız. Böylece rolün yüzde otuz beşini gerçekleştirmiş olursunuz. Öncelikle oluşturulması gereken birbirini mantıksal olarak takip eden derinlikli fiziksel devinimlerdir.³

Stanislawski derinlikli devinim ve ritim arasında ilişkiyi de çok önemsiyor. "Eğer ritmi başaramazsanız, derinlikli devinim metodunu başarıyla uygulayamazsınız. Yani derinlikli fiziksel

¹ Richard, *Ön.ver.*, s. 135.

² Toporkow, *Ön.ver.*, s. 172

³ *A.g.e.*, s. 172

devinim ritimle doğrudan bağlantılıdır ve ritim onu karakterize eder. Her şeyi sürekli aynı ritimle oynarsanız oyunculuğunuzda çeşitliliğe ulaşamazsınız”¹ Oyuncunun bir sahneyi ve rolü ikna edici oynaması tamamen o sahneye ilişkin doğru ritimle olasıdır.

Buraya kadar olan kısımda her iki tiyatro adamının derinlikli fiziksel devinim konusunda yaklaşımlarını ortaya komaya çalıştım. Ancak her iki tiyatro adamı iki önemli noktada ayrışır: organik olan ve içtepi. Bu noktada bu ayrışmanın yazının başında saptadığımız pratik süreçteki ayrışmadan farklı olduğunun altını çizmek gerekiyor. Bu ayrışmada teorik bir yanın varlığı da kendini gösteriyor. Grotowski'nin kendi ifadesiyle:

Bu gerçekte Stanislavski'nin derinlikli devinim metodu değildir, daha ziyade ondan sonra gelecek olandır. Söz konusu olan Stanislavski'nin derinlikli devinim anlayışının geliştirilerek devam ettirilmesidir.²

Stanislavski'ye göre organik olan, normal yaşamın doğallığının sahneye ait araçlarla yeniden biçimlenerek sanata dönüşmesidir. Grotowski ise organik olanı, içtepi enerji potansiyelinin kullanılabilir hale getirilmesi, yani oyuncunun bedeninden, içsel dünyasından kopup gelen, biyolojik enerjinin ince, seçilmiş devinimlere dönüşmesi olarak tanımlıyor.³

¹ *A.g.e.*, s. 186

² Richard, *Ön.ver.*, s. 152

³ *A.g.e.*, s. 152.

Grotowski içtepi - Impuls - meselesine yaklaşımını şöyle açıklıyor:

Küçük bir derinlikli devinimden önce bir içtepi vardır. İçtepi bedeninde başlayan bir reaksiyondur ve küçük bir devinime dönüştüğünde ortaya çıkar. İşte kavranılmasında sorun olan ince nokta budur. İçtepi çok katmanlıdır bu yüzden onun sadece bedene ait olduğunu söyleyemeyiz.¹

Grotowski, devinimin oluşup ortaya çıkmazdan önce bedende oluşan ancak görünmeyen kısmının devinimin kendisinden önce gerçekleştiğini söylüyor.

İçtepi² kendi tanımı gereği eylemden önce oluşan bireyin engelleyemeyeceği kadar güçlü bir istek; Grotowski'nin ortaya koyduğu gibi, bedeninde derinliklerinde oluşuyor ve eyleme yön veriyor. Ancak içtepinin sadece bedene bağlı olmaması ise bireyin kimliğinde gizli: Her birey kendi bulunduğu toplumsal konum, dünya görüşü ve kendi içsel dünyasına göre harekete yön veren güçlü isteği duyar. Top oynayan çocuklardan biri topu bize doğru atarsa korunma isteği ile kendimizi sakınıyoruz. Bu hemen hemen her insanda hareketin kendiliğindenliği açısından farklılık göstermez.; her birey kendi fiziksel hareketiyle kendince toptan sakınır. Ancak korunma

¹ *A.g.e.*, s. 153

² İçtepi (Alm. Impuls) (Fr. impulsion) (İng. Impulse) 1- Bir iş yapmak, bir eyleme geçmek için duyulan ve bireyin engelleyemeyeceği kadar güçlü istek. 2- Bireyi, doğrudan doğruya eyleme geçmeye zorlayan güçlü dürtü. Bkz. *Eğitim Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1981, s. 80

deviniminden sonra gösterilecek tavır her bireyde başka başka biçimlerde tezahür eder. İşte bu içten gelen karşı konulmaz eylemin çok katmanlı olmasını sağlayan olgudur. Grotowski'nin içtepiyi sadece bedene ait bir olgu olarak görmemesinin altında yatan budur.

Grotowski içtepi ile 'gerilim' arasında doğrudan bir ilişkinin varlığından söz ediyor: Grotowski'ye göre içtepilerle doğru gerilim arasında bir ilişki vardır. İçtepi kendini esas olarak bir gerilim içinde ortaya koyar. Eğer biz bir şey yapmaya niyetlenirsek, içselleştirilmiş bir isteğin içten dışı doğru bir gerilim oluşturduğunu görürüz.¹

Grotowski kendi öncülü olan Stanislavski'nin içtepi meselesini bir araştırma alanı olarak gördüğüne dair işaretlerin olduğunu ifade ediyor. Ancak Stanislavski'nin bu alana ilişkin bir çalışmaya zamanın yetmediğini düşünüyor.² Bu noktada derinlikli fiziksel devinimin Stanislavski'nin bıraktığı yerden Grotowski tarafından üstlenilerek çalışıldığını söylemek yanlış bir değerlendirme olmayacaktır.

Grotowski'nin derinlikli fiziksel devinim çalışmasında içtepi önemli bir yere sahipken, Stanislavski'nin çalışmasında neden çok önemli değildir? Stanislavski esas olarak derinlikli fiziksel devinimi kendi bağlamı içerisinde alışılmış ilişkiler ağına dayanıyor: Bir sosyal anlaşma bağlamında, 'insanın' gündelik 'gerçekçi' durumları üstüne çalışılıyor. Grotowski ise, daha çok yaşamsal enerji ile ilişkili olan bir

¹ Richard, *Ön.ver.*, s. 156.

² *A.g.e.*, s. 156.

derinlikli fiziksel devinim çalışması yürütüyor. Çalışmanın gündelik hayatla ve onunla ilişkili olan sosyal bağlarla bir ilişkisi yok. Bu noktada doğal olarak içtepi üstüne çalışmak önemli hale geliyor. Grotowski kendi çalışması ile Stanislavski'nin çalışması arasındaki en önemli farkın bu olduğunu ifade ediyor.¹

Sonuç olarak:

Stanislavski için derinlikli fiziksel devinim metodu kendi oyuncularını için bir araç, bir yoldur. Bu araç ve yol, yaşama sıkı sıkıya bağlı, 'gerçekçi' bir oyunculuğun oluşmasını sağlayarak gösterimde seyirciyle buluşmalıdır.

Grotowski için derinlikli fiziksel devinim çalışması daha çok oyuncunun devinimi yürütürken kişisel keşiflerde bulunacağı ve bulduklarını devinime aktaracağı bir araçtır.

Her iki tiyatro insanı için derinlikli fiziksel devinimin bir araç olduğunu söyleyebiliriz. Ancak her iki tiyatro insanı bu aracı farklı hedefleri gerçekleştirmek amacıyla kullanıyorlar.

Stanislavski'nin derinlikli fiziksel devinim metoduyla bir yıl gibi uzun bir zaman içerisinde çalıştığı Tartuffe adlı oyun onun ölümünden sonra uzun tartışmaların neticesinde seyirciye sunulmuş ve oyun büyük bir başarı elde etmiştir.

¹ *A.g.e.*, s. 161.

Kaynakça

- Grotowski, Jerzy. "Von der Theatertruppe zur Kunst als Fahrzeug, ein Essay, 1989 in Modena", in Thomas Richard, *Theater Arbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*, Alexander Verlag Berlin, 1996.
- Hoffmeier, Dieter. "Das literarische Sapetwerk Stanislowski (in : K.S. Stanislowski, *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, Berlin 1981
- Lichte, E. F. *Semiotik des Theaters*, Gunter Narr Verlag Tubingen, 1995
- Richard, Thomas. *Theater Arbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*, Alexander Verlag Berlin, 1996
- Schechner, Richard. *Theater Anthropologie, Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, Reinbek bei Hamburg 1990
- Simhandl, Peter. *Stanislowski Lesebuch*, Bonn 1990
- Toporkow, W. *Stanislowski bei der Probe*, Henschelverlag Berlin, 1952
- Eğitim Terimleri Sozlugu*, Turk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1981