

MICHAEL CHEKHOV'UN OYUNCULUK TEKNİĞİ ÜZERİNE

Mehmet Özgür Bahçeci*

Stanislavski: “Nerede oynadığını bulun ve onu takip edin.

Michael Chekhov benim en parlak öğrencimdir”¹

Giriş

20. yüzyıl tiyatro için yepyeni sayılabilecek bir kuram alanının verimli doğumuna şahit olmuştur². Bu yüzyılda başlangıç noktasını Stanislavski olarak koyabileceğimiz oyunculuk kuramları, pek çok kuram gibi içinde bulunduğu devrin gelişmeleriyle paralel olarak gelişmiş, olgunlaşmış ve daha başka oyunculuk kuramlarının doğumunu öncüllemiştir. Hocası Stanislavski'den kuramsal ve pratik olarak ayrılışıyla bu geniş kuram alanındaki ilk ve en önemli ayrışmalardan birini gerçekleştiren Michael Chekhov'un kuramı sadece bu özelliği ile bile incelenmeye değerken, etkisini günümüze kadar koruyabilmesi, onu oyunculuk üzerine düşünürken hesaplaşılması gereken önemli isimler arasına koymaya yeter.

Her ne kadar bu çalışma onun oyunculuk tekniği üzerine yoğunlaşacak olsa da kuramının otobiyografik yönleri, onun hayatını kısaca özetlemeyi bir gereklilik haline getirir. Ünlü yazar Anton Chekhov'un yeğeni olması Chekhov'un oyunculuk kariyerinin başlangıcı için önemlidir. Moskova Sanat Tiyatrosu, amcasının oyunlarıyla adını duyurmaya başladığında Chekhov genç bir oyuncudur. Stanislavski'yle tanışması ve MST'ye 1912'de 21 yaşında geçişi de bu akrabalık bağının katkısıyla gerçekleşmiştir. MST'nin ilk stüdyosunda da böylelikle yeralan Chekhov pek çok prodüksiyonda oyuncu olarak görev almıştır. Çok kısa bir süre içinde buradaki performansı ile 1915'te binlerce hayranı olan, Vakhtangov ve Stanislavski'nin övgüyle bahsettiği bir oyuncu olmuştur. Bir on yıl daha sürecek olan şöhreti ilerledikçe, Chekhov'un ruhsal hayatı tam tersine bir çöküş

* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi

¹ Gordon, Mel, *The Stanislavski Technique: Russia*, Applause Theatre Book Publishers, New York, 1987, s.117.

² Diderot'nun çığır açıcı eserini, devamı gelmeyen bir çaba olarak görürsek.

yaşamış, karısı Olga'nın çocuklarıyla birlikte onu terketmesi ve annesinin ölümü özel hayatını tamamen altüst etmiştir. Stanislavski bu genç yeteneğini kurtarmak için pek çok psikologdan oluşan bir grubu onun iyileştirilmesiyle görevlendirdiyse de Chekhov'u oynayamayacak hale getiren ruhsal sorunları, onun Steiner'in antroposofisiyle tanışmasıyla ortadan kalkmıştır. İçinde bulunduğu bunalımdan kendini kurtardıktan sonra Stanislavski sistemiyle, Steiner'in felsefesini biraraya getirebileceği düşüncesiyle ilk stüdyosunu 1918'de Moskova'da kuran Chekhov, karakterizasyon üzerinde durmuştur. Fakat dağınık, mistik ve anlaşılması güç derslerine devrim sonrası ekonomik bunalımı eklenince Stüdyo başarılı olamamıştır. 1923'te Vakhtangov'un ölümü sonrası Stanislavski, Chekhov'u ikinci MST'nin başına getirir. Burada da bir yandan önemli prodüksiyonlara imza atarken biryandan da stüdyosundaki çalışmalarını ilerletmeye çalışan Chekhov, 1928'e kadar bunu başarabilir. Sovyet yönetiminin Steiner'in çalışmalarını tamamen yasaklaması ve bazı oyuncuların protestolarla MST'den ayrılışı sonrası, Chekhov'a "hastalıklı, garip sanatçı" sıfatı yapıştırılır. Böylelikle onun Reinhardt'ın davetine olumlu cevap vermesinden ve sürgün yıllarının başlamasından başka seçeneği kalmamış olur.³

Uzun yıllar boyunca oynadığı pek çok sinema filminin yanısıra Almanya, Fransa ve Doğu Avrupa'da oyunculuk, yönetmenlik ve eğitimlik yapan Chekhov, bulunduğu yerlerdeki antroposofi merkezleriyle ilişki bir biçimde kuramını ilerletmeye çalışmıştır. 1935'te sürgündeki eski arkadaşlarıyla birlikte Broadway'de Moskova Sanat Oyuncuları adıyla Amerika'da sahne almaya başlar. Yoğun ilgiyle karşılaşan prodüksiyon ve çalışma tekniğini Amerikalı tiyatroculara tanıtan Chekhov, daha güzel bir çalışma ortamı vaadini İngiltere, Dartington'dan alınca yeni kıta macerasına ara verir. 1936- 39 yıllarında komünal bir yaşamın oluşturulduğu Dartington Stüdyosu'nda, sadece kuramı ve öğrencileri üzerine çalışabilmiştir. Stüdyo hiçbir gösteri ortaya koymaya çalışmamış, yoğun bir araştırma merkezi gibi işlevlenmiştir. 2. Dünya Savaşı patlak verince tekrar Amerika'ya dönen Chekhov, 1942'ye kadar, imza attığı başarılı yapımlarla kurduğu Chekhov Tiyatro Stüdyosunu ayakta tutmayı başarmıştır. 1943 yılından 1955 yılındaki ölümüne kadar, bir yandan pek çok oyuncu yetiştirip, bu eğitim sırasında kuramına son halini vermeye çalışan

³ Gordon, Mel, *The Stanislavski Technique: Russia*, Applause Theatre Book Publishers, New York, 1987.

Chekhov, dokuz adet Holywood filminde de oynayarak, uzun ve başarılı kariyerini noktalamıştır.⁴

Moskova Sanat Tiyatrosundan, Hitchcock filmlerine geniş bir alanda oyunculuk yapan Chekhov, bu çeşitliliğiyle bir yandan sinema oyunculuğu üzerine ilk önemli makalelerden birine imza atarken, bir yandan da kendi kuramını Stanislavski'nin yönteminin bir eleştirisi olmaktan öteye taşıyabilmiştir. Bu girişteki Stanislavski alıntısıyla çelilen iddia, öncelikle alttaki bölümde onun kuramı incelenirken ortaya konmaya çalışılacak ve sonuç bölümünde oyunculuk kuramları tarihi açısından ne tür bir yerde durduğu ve şu an ki önemi saptanmaya çalışılacaktır.

Esinlendirilmiş Oyunculuk

Chekhov'un oyunculuk yönteminin ana noktalarını, esinlendiği ve sürekli hesaplaştığı kuram ve kuramcılarını ortaya koymak, onu kavramak için kuşkusuz ilk adımı oluşturur. Chekhov yöntemini pek çok stüdyo ve isimle birlikte çalışmış olsa da, yazıya dökülmüş tek bir eseri var denebilir⁵. Her ne kadar onunla çalışmış pek çok oyuncu ve grupla yapılan söyleşiler, yöntem hakkında bilgi sunsa da, '*On the technique of Acting*' en önemli kaynak olma özelliğini korur. Bu kabulden hareketle bu bölümde, kitabında ortaya attığı kavramlar açılmaya ve tartışılmaya çalışılacaktır.

İmgelem, Konsantrasyon ve Yüksek Ego

Chekhov kitabına kuramı açısından en önemli kavramla, imgeleme başlar. Sanatçı için hayal gücünün önemini vurgulamaktan öte Chekhov, kuramının merkezinde imgelemi, sanata ve hayatına dair bilgiye erişilebilecek bir öge olarak konumlandırır. Romantik yazarların rüyaya ve rüyadaki imgelerin sanatla içiçe ilişkisine verdiği öneme paralel olarak sanatçının rüyalarında ve gündüz düşlerinde oluşan imgelerin peşine düşmesi gerektiğini söyleyen Chekhov, buralardan elde edilecek imge ve bilgilerin sanatçının gündelik ve düşünsel yargılarından üstün olduğunu savunur. Ona göre sanatçı belli yargı ve kabullerle sanata yaklaşmaktan yerine sanatından, gördüğü, düşlediği imgelerden sanata

⁴ Burada kısaca özetlenen biyografinin, en detaylı ve kapsamlı versiyonu için bkz. Gordon, Mel, *Michael Chekhov's Life and Work: A Descriptive Chronology, The Drama Review: TDR*, Vol. 27, No. 3, Michael Chekhov, (Autumn, 1983), MIT Press, s. 3-21.

⁵ Diğer eseri '*To the Actor*', '*On the technique of Acting*'in kötü bir şekilde kısaltılmış ve ticari saiklerle deforme edilmiş bir versiyonudur.

dair yargı ve kabullerini oluşturmaldır. Chekhov bu yargıyı kitap boyunca yapacağı gibi Goethe'den ve Rönesans sanatçılarından verdiği örneklerle destekler. Dikkat edilmesi gereken bir nokta Chekhov'un imgelerin kendilerine has bir düzeni olduğunu ileri sürerek Romantik bilinçdışı kavramına önemli bir ek yaptığıdır. Bu ekle bilinçdışının dil gibi yapılandığını öneri süren Lacancı Freud okumasına yakınlaşan Chekhov, imgelerin pervasızca sanatçıyı istediği yöne doğru sürüklediği bir sanat anlayışını reddeder.⁶ İmgelerin uçuculuğu ve düzensizliğine karşı konsantrasyon kavramını öneren Chekhov, imgelerle kurulacak ilişkinin oyuncunun en önemli aracını oluşturacağını vurgular. Meyerholdvari bir formülasyonla açıklanmaya çalışılacak olursa; oyuncunun materyali imgeleridir ve konsantrasyon yeteneği gelişmiş oyuncu bu imgeleri biçimlendirerek bir oyuncu olabilir; $N = A1 + A2$ formülündeki A1 imgeler, A2 konsantrasyon olmuştur.

Chekhov, kitap boyunca referans vermese de Stanislavski'nin yöntemiyle hesaplaşma içerisindedir. Başlangıç noktasını 'imgelerin bağımsız dünyası' olarak koyduktan sonra hocası gibi bilimsel karşılığı tam olarak bulunmayan bir başka psikolojik kavram ortaya atar; Yüksek Ego.⁷ Bu kavram Stanislavskiye yöntemden, hayatına da yön vermiş Rudolf Steiner'in görüşleri baz alınarak gerçekleşen, bir kopmaya işaret eder. Steiner'in günümüzde de müridleri bulunan antroposofi öğretisi, gündelik dünyanın üstünde, aşkın, platonik idealar evrenine yakın bir yüksek dünya tahayyülünü barındırır.⁸ Stanislavski yönteminin önemli noktalarından duyu belleği kavramına karşı çıkış da bu öğretinin etkisiyle gerçekleşir. Kendi alkol ve depresyon dolu hayatından Steiner'in öğretisi sayesinde kurtulmayı başaran Chekhov, kuramında da oyunculara gündelik olayların evreninin üstünde, onunla ilişkisiz bir başka evren kurmayı öğütleyerek, duyu belleği kavramının yetersiz kaldığı noktaları tespit eder ve kavramı eleştirir. Chekhov, bir oyuncunun metne yaklaşırken yaptığı iki önemli hata üzerinde durur; kendi imgelerini ve imgeleri üzerinden oluşturduğu görüşlerini yazarın niyetine uygunluk üzerinden tartışmak ve tam tersi; metindeki durumlarla oyuncunun kendi gündelik birikimiyle hesaplaşmaya çalışmak. Bu iki hata da Stanislavskiye sistemin içinde barındırdığı zayıf noktalara ve

⁶ Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*'te, 'Freud'un bilinçdışı, tam olarak hayal gücüyle yaratmanın romantik bilinçdışı değildir' der. Ona göre eksiklik bilinçdışının, yapısal bir analizi yapılabilir olduğunun Freud tarafından ortaya konmasıyla giderilmiş, böylelikle psikanaliz inceleme nesnesini oluşturabilmiştir. Chekhov, 'imgelerin iç düzeni' vurgusuyla ve bu yargıya yaklaşır. Bkz. Lacan, Jacques, *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, London : Hogarth Press, 1977.

⁷ Stanislavski'nin kullandığı ama Fransız psikologlarının belli kavramlarına yakınlık dışında kendine bilimsel bir temel bulmaktan yoksun olan psikolojik kavramların dökümü ve eleştirisi için bkz: Sullivan, John, *Stanislavski and Freud*, *The Tulane Drama Review*, Vol. 9, No. 1, (Autumn, 1964), s.88-111.

⁸ Pitches, Jonathan; *Towards a Platonic paradigm of performer training*, *Contemporary Theatre Review*, 17:1, 2007, s.28 – 40.

Stanislavski'yle Chekhov arasındaki tartışmalara tekabül eder. Bu tartışmalardan ikisi bu noktaları örnekleyerek açmaya yardımcı olacaktır; 1913 yılında MST'de *'The wreck of the Good Hope'* adlı oyunda Kobe adlı 'salak bir balıkçı'yı oynayan Chekhov, bu role getirdiği yorumla Stanislavski'nin sert eleştirilerine maruz kalmıştır. Chekhov'un yorumu karakteri 'gerçeğin yılmaz bir arayıcısına' dönüştürünce, yazarın niyetinin bu olmadığı öne sürülerek yerden yere vurulmuştur. Chekhov bu eleştirilere, yazarın ve metnin ötesine geçerek 'gerçek' karakteri bulduğunu savunarak cevap vermiş ve Stanislavski'nin neredeyse 'kutsallaştırılmış' metnin sınırları içinde yürüttüğü çalışmaya, sahneden önemli bir eleştiri getirmiştir. Ama bu yaklaşım oyuncunun her türlü çalışmayı kendi özelliği içinde yürütmesi anlamına da gelmemektedir. Bir duyu belleği çalışmasında, Stanislavski, Chekhov'dan üzüntülü bir sahnede kötü bir anısını hatırlayıp oyanmasını öğütler ve ortaya çıkan sonuçtan çok memnun kalır. Chekhov'a hangi anısını hatırlayıp bu kadar etkileyici oynadığını sorduğunda, babasının öldüğü günü hatırladığı cevabını alır. Fakat daha sonra Chekhov'un babasının hala hayatta olduğunu duyduğunda Chekhov'u çalışmasından kovar. Ama Chekhov'un savunması anlamlıdır; o babası ölmemiş olsa da, onun cenazesini hayal etmiş ve bu hayali düşünerek oynamıştır. Yaşamadığı bir olayı hayal ederek duyu belleğini kullanmaya gerek duymadan istenen etkiyi yaratabilen Chekhov, tiyatrodaki karakterlerin oyuncuların bireysel, gündelik duyularından ötesinde bir varlıkları olduğunu savunur. Böylelikle metnin sınırlarının aşıldığı, metni temsil etmenin ve duyu belleğinin ötesinde yüksek ego kavramına ulaşır. Yüksek ego, oyuncunun kendi yaratıcı bireyselliğine temel oluşturur, dünyadaki gibi sanatta da bulunan iyi-kötü çatışması ortaya koyar, oyuncuyu bu çatışmada taraf olmaya çağırarak zamanı ile iletişime yönlendirir ve bencil egosunun ötesine geçip, kendi gündeliğine mizahi bir şekilde bakmasını sağlar.⁹

Atmosfer, Nitelik ve İstek

Chekhov oyuncunun bireysel kendi iç dünyası ve duygularıyla hesaplaştığı, yüksek ego ve imgelem düzlemlerinden sonra daha dışsal ve bir anlamda gözleme dayalı bir kavramla kuramını geliştirir. Bütün mekan ve zamanların kendilerine has objektif atmosferleri olduğunu söyleyen Chekhov, bu atmosferlerle oyuncunun deneyimi arasında bir bağlantı kurmaya çalışır. Ona göre oyuncu içinde bulunduğu mekanın ve zamanın

⁹ Freud'un süper ego kavramıyla, Chekhov'un biçimlendirdiği biçimiyle Yüksek Ego arasında benzerlik aşikardır. Süper Ego'nun egoya karşı yıkıcılığı, sanatsal yaratının kökenini oluşturması ve iyi-kötü ayrımıyla egoya buyurgan bir üst ses konumuna yerleşmesi, Chekhov'un kuramına paraleldir. Ama Chekhov'un yüksek egosu geliştirilip, yönlendirilebilen bir kavram olarak konumlanarak, süper-ego'dan ayrışır.

atmosferini sürekli gözlemlemeli ama bu gözlem kendini dışarıdan bir göz olarak konumlandırarak değil, bulunduğu atmosferi deneyimlerken gerçekleşmelidir.¹⁰ Böylelikle oyuncu ele aldığı sahnenin atmosferi hakkında bir bilgisi olacak ve sahneyi bu atmosfere uygun oynamaya çalışacaktır. Atmosfer kavramı, Stanislavski'nin verili koşullar kavramını çağırır ve onun yeniden ele alınmış hali gibidir. Ancak oyuncuda yaratılması istenen etki noktasında ayrışır. Chekhov atmosferin her karakter için farklı etkileri olacağını söyler ve her karakterin atmosferle farklı tür bir ilişki kuracağını belirtir¹¹. Ona göre bu kavramın esas görevi oyuncuyu esinlendirmektir.

Metindeki, sahnedeki farklı atmosferleri belirleyen oyuncu Chekhov'un tekniğine göre bunların bir skorunu oluşturmalıdır. Yine Stanislavskiye Skor kavramıyla paralel olan bu kavram, ondan belli eylem ve iç aksiyon çizgilerinin üzerinden değil, içinde bulunan atmosferlerin farklılığıyla ayrılır. Chekhovye Skor, değişen mekan ve zamanların karakter üzerindeki etkisini ortaya koymaya yarayan bir skordur. Atmosfer karakterden bağımsız bir mevhum olarak sürekli ordadır ve kişisel gündelik modlarla karıştırılmaması gerekir. Atmosfer oyuncunun duygularını harekete geçirici işlevi olan dinamik bir süreçtir. Oyuncu bu dinamik sürece eklemlenir ve onun sayesinde oluşan imge ve duyguları kullanır. Böylelikle mekanik ve durgun bir performanstan kurtulmuş olunur.

Chekhov yine hocası gibi oyunculuk alanındaki eski alışkanlık ve klişelerden kurtulması gerektiğini vurgular. Ona göre oyuncunun mesleğindeki en değerli unsur olan duygular, kalıplaşmış oyunculukla öldürülmektedir. Buna karşı 'Nitelikli Eylemleri' ve 'İstek' kavramını önerir. Stanislavski'nin son zamanlarında üstünde durduğu fiziksel aksiyon metoduna benzer bir metod öneren Chekhov yine önemli bir ekleme yapar. Oyuncuyla kurulacak iletişimin önemini vurgulayan Chekhov, oyuncuya verilecek eylem direktiflerinin, nasıl olmasını da belirtecek nitelik ifadeleriyle birlikte verilmesi gerektiğini söyler. Böylelikle eylem, sıradan bir eylem olmaktan çıkıp duyguların çağırılması, uyandırılmasını sağlayan bir araç halini alır. Önemli fark, oyuncuyla kurulacak olan dilin revize edilmesindedir. Sadece "üzüntülü ol ve kolunu kaldır" gibi direktifler yerine

¹⁰ Döneminde mistik ve anlaşılmaz olarak değerlendirilen atmosfer kavramıyla, çağdaş sahne sanatlarının sahne uzayına yaklaşımları arasındaki paralellikler için bkz. Meerzon, Yana, *Body and Space Michael Chekhov's notion of atmosphere as the means of creating space in theatre Semiotica* 155-1/4 (2005), s. 259-279.

¹¹ Chekhov, benzer şekilde seyirciyle, oyuncu arasında oluşan atmosferin de önemli olduğundan bahseder. Kendisi de aynı rolü farklı zamanlarda, farklı şekillerde sergilemesini buna bağlar. Fakat sahne-seyirci arasındaki atmosfer, Chekhov'un burada belirttiği egzersizlere tabi tutulamayacak, farklı bir kategorizasyon gerektiren ve dönüştürülmesi (seyirci açısından) çalışmayla pek mümkün olmayan bir kavramdır.

“üzüntüyle kolunu kaldır” gibi bir ifade biçimi önerilir. Stanislavski’den alıntı gibi duran ama farklı konumlandırılan bir diğer kavram da İstek’dir. Stanislavski’nin amaçları gibi karakterin belli İstekleri olduğu üzerinde duran Chekhov yine ufak bir ekleme yapar. Metinden saptanacak belli durağan İstekler yerine, hem karakterin yaptığı her jest bir İstek doğrultusunda, hem de her İstek belli bir jestin sonucundadır. Chekhov’a göre metnin dışında, doğru yapılmış jestler de oyuncuda belli İstekler doğurabilir.

Oyuncunun Bedeni

Sadece fiziksel olan hiçbir egzersizin tekniğinde yeri olmadığını söyleyen Chekhov, tekniğindeki bütün hareketlerin psiko-fiziksel hareketler olarak icra edilmesi gerektiğini belirtir. Çünkü beden çalışmalarındaki öncelikli hedef iyi psikolojik titreşimlerle bedenin tüm bölgelerinin içine işlemektir. Dolayısıyla önerdiği egzersizleri de belli hislere yapılan göndermelere göre sınıflar. Işıyan, uçan, yüzen ve dolan hareket setleri tanımlayan Chekhov, oyuncunun oynadığı her karakterin bir merkez noktasını bulması gerektiğini söyler. Bu merkez Meyerhold’daki gibi belirli bir bedensel çabayla değil, karakterin oyuncunun kafasındaki imgesine göre şekillenecek hayali bir merkezdir. Vurgu, bedenin bir enstrüman gibi istenen şekle girebilecek bir nesne gibi değerlendirilmemesi, bedeni imgelemi tetikleyecek bir yardımcı olarak konumlandırmaktadır. Bu konuda yapılmış bir tez çalışması Chekhov’un tekniğinin, günümüzde de hala büyük öneme sahip olduğunu ispatlar. Yaşayan en önemli tiyatro adamlarından Suzuki’nin egzersizleri ile Chekhov’un egzersizlerini, Feldenkrais’ın bedensel farkındalık üzerine tespit ettiği kriterlere göre karşılaştıran Rust’ın tez çalışması¹², iki yöntemin de aynı başarıyla oyuncuya yardımcı olduğunu ortaya koyar.

Chekhov’un oyuncunun bedenine ve bedenin eğitimine yaklaşımı da Steiner’in yoğun etkisi altındadır. Steiner’in oluşturduğu dans formu Eurythmy’i ve konuşma formasyonları üzerine önerdiği çalışmaların hepsini tekniğine dahil etmesi, genel olarak tekniğinin düşünsel arka planını oluşturan kuram da Steiner’in tezlerine dayandığı için uygun bir seçimdir. Freud ve Jung’ın çalışmalarını, ‘ruhun iyileştirici gücünü’ dahil etmedikleri için iyi ama yetersiz çalışmalar olarak tanımlayan Steiner’in ruh ve beden arasında kurduğu ilişki, Chekhov’un tekniğinde de yer bulmuştur. Kitabında çok kısa

¹² Rust, Colin Michael, *Bodily Awareness, The Theater Writings of Michael Chekhov and Tadashi Suzuki*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Graduate College of Bowling Green State University, 2007.

olarak bahsettiği bu ilişkiyi Chekhov, ‘aktör bedeniyle imgeler’ gibi bir cümlede özetlemiştir. Bu tür bir imgelemin detaylarına girmek yerine bu cümledeki yaklaşımı pek çok kavramının (Ör: Psikolojik Jest) içine yerleştiren Chekhov, oyuncularını pratik olarak da Steiner’in egzersizlerine yönlendirmiştir.

Eylemlerin belirli bir nitelendirici ile oyuncuya iletilmesi gibi, Chekhov, bedensel egzersizlerin de 3 tür psikolojik nitelikte birlikte düşünülmesi gerektiğini söyler. Chekhov, sıkça yaptığı gibi klasiklerden örneklerle bu üç niteliği açıklar. Rodin’in heykellerindeki ‘yer çekimine karşı duruyormuş’, ‘yücelmişlik’ hislerine en çok oyuncuların ihtiyacı olduğunu söyleyen Chekhov, bu psikolojik Niteliğe, rahatlık duygusu adını verir. İmgelem bölümünde yakınlaştığı Platon’a da ‘biçim duygusu’ tanımıyla tekrar döner. Chekhov, Stanislavskiye bir sahne doğallığı yerine, bedenine yönelik bir ‘estetik bilinçlilik’ kazanmış oyuncunun bedeninin farklı bölgelerini kullanmayı öğrenip daha farklı bir anlatım yolunu zorlamasını önerir. Kollar, eller ve göğüs kafesinin, ritmik nefes alma ve kalp atışıyla birbirine bağlantılı olduğunu savunan Chekhov, bu uzuvları duyguların alanı olarak adlandırır. Biçimleri, fonksiyonlarını ifade ettiği ve oyuncuyu duygu ve düşüncelerine göre hareket ettirdiği için bacaklar ve ayakları, İstek’in yerleştiği uzuvlar olarak tanımlar. Bu eşleştirmeler ışığında sürekli kendi bedeninin biçimiyle uğraşması gereken oyuncu “doğalcı doğruluğu” kaybetme korkusuyla hareket etmeyip, bedeninde sanatsal olanın gerçek doğrusuyla ilgilenmelidir.

Chekhov son psiko-fiziksel nitelik olarak güzellik duygusunu koyar. Ona göre insanların güzel niteliklerinden her biri karşıt nitelikte birlikte varolur. (Cesaret güzelse, düşünmeden atılmak tersidir.) Bu karşıt ama benzer iki tür niteliklerden, güzel olanın hangisi belirlemede gizil olana odaklanmamız gerektiğini savunur. Güzellik hep bir gizlilikle birlikte ortaya çıkar. Chekhov, güzel olanın alanını olayın veya karakterin güzelliğinin üzerinde sahnedeki oyuncunun ele aldığı karakter veya durumun psikolojik güzelliği olarak konumlandırır. Yani fiziksel durumların (örneğin, gloucester’in gözünü çıkarması) değil, karakterin psikolojik durumlarının (görme yetisinin yitimi, ışık ve sevdiklerinin yüzünü bir daha göremeyecek olma) üzerinden gidilerek güzellik duygusu yakalanmaya çalışılacaktır.

Psikolojik Jest

Chekhov kendi tekniğinin en önemli ve yenilikçi denilebilecek kavramını ortaya atarken de dilden yararlanır; düşünceyi kavramak, bağlantıları koparmak, fikri öldürmek gibi psikolojik durumların fiziksel eylemlerle birlikte kullanıldığı durumların çokluğuna odaklanır. Chekhov'a göre bu fiillerin eyleme dayanması, psikolojik süreçlerin de zihnimizde eyleme yakın durduğunu gösterir. Karakterin her tür psikolojik durumu, uygun nitelik ve imgelerle birleşmiş eylem veya jest olarak görülmelidir; hareket, fiziksel olarak eylem, psikolojik olarak imge ve nitelikten oluşur.

Chekhov oyuncunun sanatının ve dolayısıyla teatral öğelere yaklaşımının, yönetmen veya dramaturg gibi diğer tiyatro sanatçılarının yaklaşımından farklı olması gerektiğini vurgular. Metnin derinliklerine, oyuncu salt entellektüel ve düşünsel bir anlama çabasıyla değil, kendi İstek ve İmgelemine oyuna ve karakterlere göre dönüştürmek, değiştirmek için oyunu defalarca zihninin gözünden okumalıdır. Oyuncu kuruluşu, olayları, karakterleri hayal etmeli, duygularını görmeli, arzularını takip etmeli, içten bir şekilde onların atmosferinde yaşamalı ve böylelikle yazıdaki oyunu, oyuncudaki bir oyuna dönüştürmelidir. Chekhov'a göre keskin sanatsal 'Bakış'ıyla oyuncu jestleri ve Nitelikleri seçer; onlar da İstek ve Duygularını harekete geçirir. Bu şekilde Psikolojik Jest üretimi başlamış olur ve oyuncu oyunu derinlikle kavrayabilir. Bu jestlere ulaşırken oyuncunun karaktere ve oyuna dair, bir bilimadamından daha derinlikli ve doğru bilgiler elde edeceğini savunan Chekhov, karmaşık ve mistik bir içeriğe sahip görünen bu jestleri örneklerle somutlaştırır. Yedi temel psikolojik jest belirleyen Chekhov, bunların ne tür psikolojik durumlara işaret ettiğini anlatır. Stanislavski'de eylemin doğasını, Brecht'te ise toplumsal jestleri gözlemlemenin önemine benzer bir şekilde, Chekhov'da en kilit kavramını besleyen en önemli unsuru gözlem olarak konumlandırır. Psikolojik jesti ortaya çıkarmak için gözlemlenecek olan oyuncunun kendi kafasında yarattığı imgedir. Bu imgenin dönüşümü ve evrimini gözlemleyen oyuncu, bu imgeyi psikolojik jestle bütünleştirip, oynayacağı karaktere dair bir tür anahtar elde eder.

Chekhov, psikolojik jesti aslında bütün büyük oyuncuların bildiği ama formüle edemediği bir kavram olarak tanımlar. Bu jestin zayıf olduğu durumlarda İstek ve Duyguların harekete geçmeyeceğini söyleyen Chekhov, tabii ki bu zayıflığın önemli bir sebebinin beden sınırları olabileceğini belirtir. Ama bu bizi beden sınırlarını zorlamaya götürmemelidir. Oyuncu sınıra geldiğinde imgelemine kullanarak jesti tamamlayabilir.

Böylelikle bedenın sınırları aşılıp, psikolojik jestin gerçek gücü ortaya çıkar; oyuncunun imgelemlle oluşturabileceği mekan ve zamanda sınırsız bir özgürlüğe ulaşır. Chekhov'a göre mekan ve zamana göre sınıflandırılabilir olan duygular, psikolojik jesti sürekli dönüştürür. Böylelikle oyuncu hayali uzamında, fantastik bir 'büyücü-oyuncu' halini alır, metindeki olayları rapor eden, sadece onlara ayak uyduran bir kukla pozisyonunu aşar.

Oyuncunun imgelemi aracılığıyla bedenden, metne yoğun bir şekilde yorumlamaya çalıştığı oyunculuğa dair öğelerin hepsini tekrar ele alan Chekhov, son durağında imgelemin kökenine dair Stanislavski'nin de sorduğu bir soruya ulaşır: Oyuncu bilinçaltına isteğiyle hükmedebilir mi? Ona göre yazılı metin, psikolojik jest ve nitelikler hakkında ilk fikirleri verdikten sonra, bunları tekrar üretip, üzerine çalıştıkça bilinçaltının yaratıcı güçlerine ulaşmış olur. Psikolojik Jest "aktörün biliçaltındaki düşünce ve fikirlerini, müziği, ritmi, güzelliği, ateşini en saf halinde emer". Chekhov, Vakhtangov, Stanislavski ve Chaliapin gibi ustaların bilmeden de olsa psikolojik jestler aracılığıyla çarpıcı performanslara imza attığını, gözlemlediği anlarla örnekler ve psikolojik jest kavramını toplarlar.

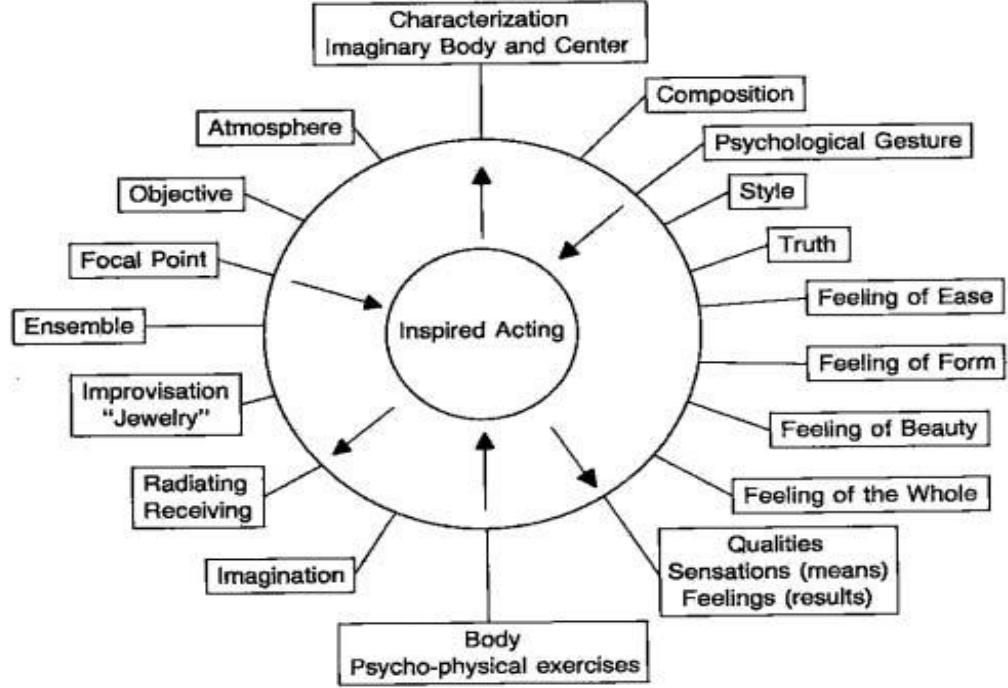
Çağdaş Bir Kuramcı Olarak Michael Chekhov

Jonathan Pitches, 'Rus Oyunculuk eğitiminde dönüm noktası'¹³ adlı makalesinde Stanislavski sonrası döneme damga vurmuş iki ismin üstünde durur: Chekhov ve Meyerhold. Pitches'ın yerinde bir tespitle ortaya koyduğu gibi oyunculuğun temellerini sistemik bir şekilde ortaya koyan çalışmalarından sonra post-Stanislavskiyen dönem olarak adlandırdığı zamanda bu iki Tiyatro adamı farklı yollardan ve tekniklerle ustalarının sistemine getirdikleri eleştiriler üzerinden kendi oyunculuk kuramlarını oluşturmuşlardır. Her ne kadar Mel Gordon, 'The Stanislavski Technique'¹⁴ adlı kitabında Chekhov'un kuramını hocasının tekniğinin bir çeşit devamı gibi görerek, kitabında ona iki bölüm ayırsa da Chekhov'un oyunculuğa yaklaşımının sadece Stanislavski'nin belli kavramlarının eleştirisi üzerinden gittiğini iddia etmek, onun kuramını indirgemek olacaktır.

¹³ Pitches, Jonathan, 'Is It All Going Soft?' *The Turning Point in Russian Actor Training*, Cambridge University Press, 2005.

¹⁴ Gordon, Mel, *The Stanislavski Technique: Russia*, Applause Theatre Book Publishers, New York, 1987.

Bu indirgemeyi geçersiz kılacak önemli verilerden biri Chekhov'un tekniğinin, bir sistemden çok birbiriyle bağlantılı belli kavramlar üzerinden gitmesidir. Her ne kadar inceleme bütün süreçlerde önemli bir yere sahip olsa da, tekniğin bütün elemanları birbirleriyle yatay bir ilişki içindedir denebilir.



Esinlendirilmiş Oyunculuk Şeması¹⁵

Chekhov'un sisteminin yukarıda görüldüğü şekliyle bir şematizasyonu da bu ilişkiyi örnekler. Mel Gordon çemberin etrafındaki her bir ögenin birer lamba gibi düşünülmesi gerektiğini ve bir kaç tanesi yanmaya başladığında diğerlerinin de onun etkisiyle yanacağını söyleyerek, tekniğin işleyişini özetler. Böylelikle sistemli bir işleyişle, oyuncunun ilerleyeceği adımları belirleyen Stanislavskiyen yöntemden ayrılmış olur.

Bu yapısal ayrılık dışında içerik yönünden de desteklendiği önemli bir noktası metne yaklaşımdadır. Stanislavski ve Meyerhold'un metnin sunduğu materyalle girdikleri ilişkide farklı biçimlerle olsa da onun sınırları ve oyunculığa yol gösterici özelliği öne çıkarılır. Chekhov ise metni tiyatrunun, oyuncunun iletişime geçeceği bir başka ögesi

¹⁵ Chekhov, Michael, *On The Technique of Acting*, HarperColins Publishers, New York, 1991.

olarak konumlandırır. Metin bir başka sanatçının imgeleminden çıkan, dolayısıyla oyuncunun karakterine dair zengin bir imgeler bütünü oluşturma yolunda yararlandığı bir kaynaktır. Bu haliyle oyuncunun onun sınırları içerisinde kalmaya ihtiyacı yoktur. Onun sanatı metinle sınırlandırılmayan, metin tarafından zenginleştirilen imgeleme dayalıdır. Böylelikle metnin doğalcı veya dışavurumcu sahneye taşınmasının oyuncu üzerinden nasıl gerçekleşeceği üzerinde duran çağdaşlarının metne yaklaşımını bir adım öteye taşımış olur.

20. Yüzyıl tiyatrosunun metinle kurduğu iletişimin değişimi göz önünde bulundurulduğunda bu adımın değeri anlaşılabilir. Bu durumda Chekhov'u, metni diğer teatral öğelerin işleme için bir kaynak haline getiren post-Brechtien yaklaşımları oyunculuk ayağında öncülleyen önemli bir kuramcı olarak görmek kaçınılmazdır.

Chekhov, sadece metin üzerinden değil, ortaya attığı kavramlarla, doğalcı bir tiyatronun sınırlarını da sorgular. Sadece imgeleme verdiği önemle bile gündelik hayatın ve eylemin doğasının ötesinde bir tiyatro anlayışı kurmaya çalışan Chekhov'un bu noktadaki iki düşünsel yardımcısı, onun kuramının özgün yanını da ortaya koyar. Steiner'in çalışmaları ve Goethe'nin romantizmi bir yandan kendi hayatını etkilerken, bir yandan kuramını da şekillendirmiştir¹⁶. Beden egzersizlerinden, atmosfer ve nitelik kavramlarına kadar yoğun etkisinde bulunduğu bu iki düşünürün görüşleri, Chekhov'un yatay konumlanmış kavramlardan oluşan tekniğinde bir araya gelebilmiştir. Kuramcı ve eğitmen yönlerinin yanında, bir oyuncu olarak da içinde bulunduğu süreçleri ve etrafındaki büyük oyuncuları gözlemleyerek farklı perspektifleri kuramında pratik önerilerle detaylandırıp, soyut bir sentezin ötesine geçebilmiştir.

Chekhov'un kuramında ikinci bölümde sıkça tekrarlandığı üzere netleşmemiş bir psikolojik kavramlaştırma çabası göze çarpar. Bu çabayı Chekhov'un dile ve imgelerin nesnel varoluş evreni gibi olgulara verdiği önemle bir arada düşününce, Lacan'ın psikanalitik yaklaşımının kuramı açıklamada bir anlam ifade edebileceği görülür. Lacan'ın, Freud'un kuramını ondan sonra ortaya çıkan dilbilimin esasları ışığında ele alması gibi, Chekhov'un psikolojik kavramları da psikanalizin kavramlarına yakınlaşır. İlk olarak kendi imgelerini gözleyip, onların hareket ve dönüşümlerinden bir sonuç çıkarmaya çalışan oyuncunun, analist ve hasta arasındaki ilişkiye benzerliği göze çarpar. Chekhov'un imgelerin evrenini, kendi kuralları olan bir evren olarak tanımlaması da benzer şekilde Lacan'ın bilinçdışı'nın dil gibi belli bir yapıyla yapılmış olduğuna yaptığı vurguyla

¹⁶ Pitches, Jonathan, 'Is It All Going Soft?' *The Turning Point in Russian Actor Training*, Cambridge University Press, 2005

paraleldir. Oyuncuyla kurulan iletişime bir analist gibi yaklaşan Chekhov, kuramında bu iletişimde kullanılacak kelimelere ve usluba çokça sayfa ayırmıştır. Tekniğin içine düşünceleri iyice sızmış olan Steiner'in psikanalize ilgisi de gözönüne alınca bu paralelliklerin sadece rastlantısal olmadığı düşüncesi kuvvetlenir. Fakat Oyunculuk ve Psikanaliz üzerinde durulan bir konu olmadığından literatür bu bağlantıların test edildiği hiç bir veri sunmaz. Alanındaki tek çalışma olan Rokem'in çalışması ise Brecht ve Stanislavski'nin kuramlarını sadece kamusal, özel ayrımı üzerinden ele alarak, oyuncunun bedeni, iletişim yolları ve zihinsel süreçleri arasındaki ilişkiye dair olası psikanalitik perspektife yer vermemiştir¹⁷. Ancak bu paralellikleri ilerletip, bağlantıları özellikle egzersizler ve onların etkileri üzerinden saptamak için kuşkusuz yazılı bir çalışmadan çok, bir Atölye çalışmasına ihtiyaç vardır ki böylesi bir çalışmanın Chekhov'un tekniği üzerinden bulgulayacağı pek çok olgu vardır.

Oyuncunun bedenine Stanislavski'nin yaklaşımı bir çeşit enstrümana yaklaşım gibi görülebilir. Oyuncu, istediği şekle girebilecek şekilde bedenini hazır tutmalı ve gerektiğinde onun kapasitesinden yararlanmalıdır. Chekhov, Meyerhold ikilisi bu yaklaşımı iki zıt kutba çekip, bedene ayrıyeten bir önem vermişlerdir. Meyerhold, bedeni bütün sahne gerçekliğinin en temeline oturturken, Chekhov için beden, imgeleme birlikte çalışan bir unsurdur. Chekhov'da Meyerhold gibi sahne zamanı ve mekanı üzerinde farklı anlamlar alan, gündelik beden algısı dışında bedenler kurgulamış ve kuramlarını böyle bir yaklaşımdan ilerletmişlerdir. Fakat Chekhov, bedenin sahnedeki anlamından aşkın bir boyuta gitmeye çalışmış, beden yoluyla karakterizasyon da önemli bir imgelem durağı koymuştur. Tekniğinin vardığı noktada psikolojik jestler, psikolojik süreçler ve bedenin duyularının romantik akımdan etkilenen bir birlikteliği sonucu ortaya çıkar. Bu noktada oyuncunun bedeni bir şamanın bedeni gibi, başka evrenlerden bilgi ve esin getirmeye yarayan bir unsur olmuş, beden-zihin ikiliği kırılmaya çalışılmıştır. Bu yaklaşım, Grotowski ve sonrasında onun açtığı yoldan ilerleyen oyunculuk kuramlarını öncüleyen bir noktada durmaktadır.

Günümüzde dünyanın pek çok köşesinde bulunan Michael Chekhov Merkezlerinin çoğu esasında, uzun zaman yasaklı kalmış antroposofi öğretisinin merkezi gibi işlemektedir. Fakat gösterilmeye çalışıldığı üzere Chekhov'un tekniği ne Stanislavski'nin sisteminin saptırılmış veya sadece revize edilmiş bir parçası, ne de sadece esinlendiği

¹⁷ Rokem, Freddie, *Acting and Psychoanalysis*, *Theatre Journal*, Vol. 39, No. 2, (May, 1987), The John Hopkins University Press, s. 175-184

düşüncelere indirgenebilecek bir teknik. Kaynakça'da da görüleceği üzere halen üzerine pek çok akademik çalışma da yapılan bu teknik, günümüz tiyatrosu için hala anlam taşımaktan öte, barındırdığı belli nüvelerin aradan geçen elli yılda ortaya çıkan bulgular ve bilimler ışığında tekrar ele alınması, oyunculuk kuramları açısından oldukça yararlı olacaktır.

Kaynakça

- GORDON, Mel; *The Stanislavski Technique: Russia*, Applause Theatre Book Publishers, New York, 1987.
- GORDON, Mel; “Michael Chekhov’s Life and Work: A Descriptive Chronology”, *The Drama Review: TDR*, Vol. 27, No. 3, Michael Chekhov, (Autumn, 1983), MIT Press.
- LACAN, Jacques; *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, London : Hogarth Press, 1977.
- SULLIVA, John; ‘Stanislavski and Freud’, *The Tulane Drama Review*, Vol. 9, No. 1, (Autumn, 1964).
- PITCHES, Jonathan; “Towards a Platonic paradigm of performer training”, *Contemporary Theatre Review*, 17:1, 2007.
- PITCHES, Jonathan; *‘Is It All Going Soft?’ The Turning Point in Russian Actor Training*, Cambridge University Press, 2005.
- MEERZON, Yana; “Body and Space Michael Chekhov’s notion of atmosphere as the means of creating space in theatre Semiotica” 155–1/4 (2005).
- RUST, Colin Michael; *Bodily Awareness, The Theater Writings of Michael Chekhov and Tadashi Suzuki*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Graduate College of Bowling Green State University, 2007.
- CHEKHOV, Michael; *On The Technique of Acting*, HarperColins Publishers, New York, 1991.
- ROKEM, Freddie; ‘Acting and Psychoanalysis’, *Theatre Journal*, Vol. 39, No. 2, (May, 1987), The John Hopkins Univesity Press, s. 175-184

Abstract

Although none of his works has been translated into Turkish, with his technique of acting, Michael Chekhov, has been the subject of many researches and influenced many theatre groups worldwide. With his writings and works, he showed that his technique is more than a criticism of his teacher Stanislavski's method, which can be seen as the basis of actor training, and improved his technique for decades. More over, by focusing on directly to the art of acting and considering it with the other elements of theater but also giving it a space where it is a totally different kind of art, he has been one of the pioneers of post-Stansilavskien theories with Vsevolod Meyerhold. The main features of this technique of acting which is still the subject of many researches are to be introduced with a critical perspective and the contribution and the possible hidden contributions of the technique to the contemporary acting arguments will be tried to be stated.