

## Beklan Algan'ın Yenilikçi Tiyatro Vizyonu: Kinestetik Empati Perspektifinden TAL ve BİLSAK Üzerine Bir İnceleme

### Beklan Algan's Innovative Theater Vision: A Review on TAL and BİLSAK from the Perspective of Kinesthetic Empathy

Buket ÇELİK\*

Araştırma Makalesi / Research Article

#### Öz

Beklan Algan'ın Türk Tiyatrosuna etkisi, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türkiye'de çağdaş tiyatronun şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Algan; tiyatroyu sadece bir sanat dalı olarak değil, aynı zamanda güçlü bir toplumsal iletişim aracı olarak görmüş, bu vizyonunu TAL ve BİLSAK gibi kurumlar aracılığıyla somutlaştırmıştır. Algan'ın yenilikçi yaklaşımları, metin yorumundan sahne tasarımına, oyunculuktan seyirci etkileşimine kadar tiyatro eğitimi ve pratiğine modern metodolojiler ve yaratıcı perspektifler katmıştır. Özellikle oyunculuk eğitimi üzerine yoğunlaşarak, fiziksel ve duygusal ifadeye büyük önem vermiş, sahne üzerinde daha etkili ve canlı performanslar sergilenmesini sağlamıştır. Algan'ın sanatı ve felsefesi, ayrıca 'kinestetik empati' kavramı üzerinden de incelenebilir. Bu kavram; oyuncu ve seyirci arasındaki duygusal ve bedensel bağlantıyı temel alarak, tiyatro deneyimini daha ilgi çekici ve etkileşimli hale getirme amacı taşır. Kinestetik empati, seyirciyi pasif bir izleyicilikten çıkararak, performansın bir parçası haline getirir ve tiyatroyu canlı ve dinamik bir sanat formu haline getirir. Bu makalede; Beklan Algan'ın tiyatro anlayışı, yenilikçi yaklaşımları, TAL ve BİLSAK gibi kurumların bu anlayışın somutlaşmasındaki rolleri ve kinestetik empati kavramının tiyatro sanatına getirdiği derinlikler incelenmiştir. Bu inceleme, Algan'ın tiyatroya getirdiği yenilikçi soluğu ve bu solüğün Türk Tiyatrosu üzerindeki etkisini anlamaya yardımcı olmak amacıyla yazılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *TAL, BİLSAK, Beklan Algan, Kinestetik empati, Türk tiyatrosu*

#### Abstract

Beklan Algan's influence on Turkish theater has played an important role in shaping contemporary theater in Turkey since the second half of the 20th century. Algan saw theater not only as an art form but also as a powerful social communication tool, and he embodied this vision through institutions such as TAL and BİLSAK. Algan's innovative approaches have added modern methodologies and creative perspectives to theater education and practice, from text interpretation to stage design, from acting to audience interaction. In particular, he focused on acting training, placing great emphasis on physical and emotional expression, enabling more effective and vivid performances on stage. Algan's art and philosophy can also be analyzed through the concept of 'kinesthetic empathy'. This concept aims to make the theater experience more engaging and interactive, based on the emotional and bodily connection between the actor and the audience. Kinesthetic empathy takes the audience out of passive spectatorship and makes them a part of the performance, making theater a vibrant and dynamic art form. In this article, Beklan Algan's understanding of theater, his innovative approaches, the role of institutions such as TAL and BİLSAK in the concretization of this understanding, and the depths that the concept of kinesthetic empathy brings to the art of theater are examined. This examination aims to help understand the innovative breath that Algan brought to theater and the impact of this breath on Turkish theater.

**Keywords:** *TAL, BİLSAK, Beklan Algan, Kinesthetic empathy, Turkish theater*

\* Öğr. Gör. Buket ÇELİK - Bahçeşehir Üniversitesi  
buket.celik@bau.edu.tr  
ORCID: 0009-0003-1823-9490

## Giriş

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türkiye'de çağdaş tiyatronun şekillenmesinde etkin bir rol oynayan Algan, tiyatroyu sadece bir sanat dalı olarak değil, aynı zamanda güçlü bir toplumsal iletişim aracı olarak görmüştür. Bu perspektif, onun kurduğu ve yönlendirdiği TAL ve BİLSAK gibi kurumlar aracılığıyla somut bir şekilde hayata geçirilmiştir. Algan'ın tiyatro anlayışı, metin yorumundan sahne tasarımına, oyunculuktan seyirci etkileşimine kadar birçok alanda yenilikçi yaklaşımlar benimsemiştir. Bu yenilikler, Türk tiyatro eğitimi ve pratiğine modern metodolojiler ve yaratıcı perspektifler sunarak, sahne sanatlarının yeniden tanımlanmasında önemli bir rol oynamıştır. Özellikle, oyunculuk eğitimi üzerine yoğunlaşan bu yaklaşım, fiziksel ve duygusal ifadeye büyük önem vererek, sahne üzerinde daha etkili ve canlı varlıkların sergilenmesini mümkün kılmıştır. Algan'ın sanatını ve felsefesini, aynı zamanda 'kinestetik empati' kavramı üzerinden okumak mümkündür. Bu kavram, oyuncu ve seyirci arasındaki duygusal ve bedensel bağlantıyı temel alarak, tiyatro deneyimini daha ilgi çekici ve etkileşimli bir hale getirmeyi amaçlamaktadır. Kinestetik empati, seyirciyi pasif bir izleyicilik rolünden çıkarıp, performansın bir parçası haline getirerek, tiyatroyu canlı ve dinamik bir sanat formu haline getirmiştir.

Bu makale; Beklan Algan'ın tiyatro anlayışını ve yenilikçi yaklaşımlarını, ayrıca TAL ve BİLSAK gibi kurumların bu anlayışın somutlaşmasındaki rollerini ve kinestetik empati kavramının tiyatro sanatına getirdiği derinlikleri incelemektedir. Algan'ın vizyonu, tiyatro sanatını sadece görsel ve işitsel bir deneyimin ötesine taşıyarak, duygusal ve bedensel bir etkileşimi içeren bir sanat formu olarak yeniden tanımlamıştır. Bu inceleme, Algan'ın tiyatroya getirdiği yenilikçi soluşu ve bu soluşun Türk tiyatrosu üzerindeki etkisini anlamamıza yardımcı olma amacıyla yazılmıştır.

### 1. Beklan Algan'ın Tiyatro Anlayışı ve Yenilikçi Yaklaşımları

Beklan Algan, 20. yüzyıl Türk tiyatrosunun etkili figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sanatçının çalışmaları, Türkiye'de çağdaş tiyatroya yön veren etmenler arasında yer almaktadır. Algan, tiyatroyu sadece bir sanat dalı olarak değil, aynı zamanda toplumsal bir iletişim aracı olarak görmüş ve bu vizyonuyla geleneksel tiyatro anlayışının sınırlarını

aşmıştır. Algan'ın sanat anlayışı ve eğitim felsefesi; LCC, BİLSAK ve TAL gibi kurumlar aracılığıyla somutlaşmıştır. Bu kurumlar; tiyatro eğitimi ve pratiğine çağdaş bir bakış açısı getirerek, Türk tiyatrosunun evriminde önemli bir rol oynamıştır.

Algan'ın tiyatro anlayışı; oyunculuk, metin yorumu, sahne tasarımı ve seyirci etkileşimi gibi çeşitli alanlarda yenilikçi yaklaşımlar benimsemektedir. Bu bağlamda; özellikle LCC ve TAL'deki çalışmaları, Türkiye'de tiyatro eğitimi ve pratiğine yeni bir boyut getirmiştir. Bu kurumlar, dönemin tiyatro eğitimine modern metodolojiler ve yaratıcı perspektifler sunarak oyunculuk ve sahne sanatlarının yeniden tanımlanmasında önemli adımlar atmıştır. Özellikle oyunculuk eğitimi konusunda Algan, geleneksel metodolojilerden farklı bir yaklaşım benimsemiştir. Oyuncunun fiziksel ve duygusal ifadesine büyük önem veren bu yaklaşım, sahne üzerinde daha etkili varlıklar sergilenmesini sağlamıştır. Algan; seyirci ile oyuncu arasındaki etkileşimi güçlendiren çalışmalarıyla, tiyatrodaki yaratıcılığı ön plana çıkarmıştır. Beklan Algan'ın tiyatro üzerine yaptığı bu yenilikçi çalışmalar hem Türkiye'de hem de uluslararası alanda önemli bir etki yaratmıştır. Algan'ın sanatı, tiyatro eğitiminde ve uygulamasında yeni bir dönemin kapılarını aralamış, oyuncu ve seyirci arasındaki etkileşimi temel alan bir yaklaşımın önünü açmıştır. Oyuncu-seyirci ilişkisine yönelik çalışmalarında, seyirciyi pasif bir izleyici olmaktan çıkarıp, oyunun bir parçası haline getirme amacı gütmüştür. Tiyatro sahnesini sadece oyuncuların değil, aynı zamanda seyircinin de aktif olarak katıldığı canlı bir alana dönüştüren Algan, Türk tiyatrosunun gelişiminde önemli izler bırakmıştır. Bu etkileşim odaklı yaklaşımı, tiyatro eğitimi ve pratiğinin daha bütünsel ve yaratıcı bir hal almasına yol açmıştır. Algan'ın vizyonu, tiyatroyu bir sanat formu olarak aşan ve toplumsal bir iletişim aracı olarak yeniden tanımlayan bir perspektif sunmaktadır. Bu yenilikçi anlayış, tiyatro eğitimi ve pratiğine yeni bir soluk getirmiş ve tiyatroyu daha erişilebilir, etkileşimli ve dinamik bir sanat formu haline getirmiştir. Beklan Algan, tiyatro sanatının sadece görsel ve işitsel bir deneyimden öte, duygusal ve bedensel bir etkileşimi içermesi gerektiğini vurgulayarak, tiyatrosunun gelecekteki evriminde kritik bir role sahip olmuştur. Bu yenilikçi yaklaşımlar, tiyatro sanatının sınırlarını genişletmeye ve daha geniş bir kitleye ulaşmaya devam edecektir.

## 1.1 BİLSAK ve TAL

Beklan Algan tarafından hayata geçirilen BİLSAK Tiyatro Atölyesi ve TAL, tiyatro sanatının sınırlarını genişletme ve yenilikçi bir bakış açısı sunma konusunda öncü kurumlar olarak kabul edilir. Bu iki kurum, Algan'ın tiyatro eğitimi ve pratiğine olan katkılarını somutlaştıran örneklerdir. BİLSAK ve TAL; tiyatro dünyasında oyuncular, yönetmenler, araştırmacılar ve eğitmenler arasında yaratıcı iş birliklerini teşvik eden bir laboratuvar olarak hizmet vermiştir. Algan'ın bu laboratuvarlara yönelik vizyonu, oyunculuk zanaatına bütüncül ve yenilikçi bir yaklaşım getirmiştir. Bu yaklaşım, tiyatronun tüm yaratıcı unsurlarının birlikte çalışmasını ve deneyimlemesini vurgulayarak, performansa daha derin ve kapsamlı bir boyut kazandırmıştır. Algan ve eşi Ayla Algan'ın Actor's Repertuary Theatre ve New York Actor Studio'da gerçekleştirdikleri çalışmalar, bu laboratuvarların temelini oluşturmuştur. Bu çalışmalar, tiyatro sanatının geleneksel anlayışını aşarak, çok yönlü ve dinamik bir eğitim ve üretim ortamını desteklemiştir.

TAL; BİLSAK`a göre daha geniş kapsamlı ve sürdürülebilir çalışmalar yapan bir laboratuvar olarak, tiyatro ve oyunculuğun araştırılmasına ve geliştirilmesine adanmış, araştırma odaklı bir kurumdur. TAL; sanatçılar arasındaki deneylere ve iş birliklerine odaklanarak, tiyatro ve oyunculuk pratiğini geliştirmek için bir eğitim metodolojisi sunmuştur. Bu kurum, kinestetik empati yaklaşımını benimseyerek hem oyuncularını hem de seyircileri teatral deneyimin aktif katılımcıları olarak görmeyi hedeflemiştir. TAL'in bu yaklaşımı; geleneksel tiyatro anlayışının ötesine geçerek, performans sanatlarında yeni ve çığır açan deneyimlere ilham kaynağı olmuştur. TAL, tiyatro sanatının sınırlarını zorlayarak, oyunculuk ve performans pratiklerinde yenilikçi metotlar ve teknikler geliştirmiştir. Bu kurum; oyunculuk eğitiminde bedensel ifade ve duygusal derinliğe özellikle vurgu yaparak, oyuncuların sahne üzerinde daha doğal ve etkileyici bir varlık sergilemelerini hedeflemiştir. TAL; sanatçıların ve seyircilerin etkileşimli ve dinamik bir tiyatro deneyimi yaşamalarını sağlayarak, tiyatro sanatının anlam ve ifade alanlarını genişletmiştir (Karakoç, 2015: 69).

## 2. Kinestetik Empati Yaklaşımı

### 2.1 Kinestetik Empati Yaklaşımı ve Tiyatro Sanatı

"Kinestezi", Yunanca'daki "hareket etmek" ve "duyum" kelimelerinden türetilmiştir ve kişinin kasları, eklemleri, tendonları, vestibüler sistemi ve diğer sistemler tarafından üretilen hislerin bir sonucu olarak kendi hareketleriyle ilgili deneyimini ifade eder. Kinestetik deneyim, kişinin yaşadığı hareket duygusuna atıfta bulunur ve bu, nesnel olarak tanımlanabilir bir fenomen olan hareketin kendisinden veya hareketi ifade eden kinetik terimden farklıdır" (Garner, 2018: 2).

Kinestezi; tiyatro ve performans sanatlarında önemlidir çünkü seyircilerin ve oyuncuların, hareket ve deneyimlerini algılama şekilleri üzerine kurulmuş bir kavramdır. Seyirciler, oyuncuların hareketlerini gözlemleyerek sadece görsel bir deneyim yaşamazlar; aynı zamanda bu hareketlerin getirdiği duygusal ve kinestetik etkileşimi de hissederler. Bu, seyircilerin ve oyuncuların bedensel duyumlarını ve hareketlerini karşılıklı olarak etkileşimli bir şekilde deneyimlemelerine olanak tanır. Kinestetik deneyim; tiyatronun sadece bir görsel ve işitsel sanat formu olmadığını, aynı zamanda bedensel ve duygusal bir deneyim olduğunu da gösterir. Bu şekilde, kinestezi, tiyatro ve performans sanatlarının anlaşılması ve deneyimlenmesinde önemli bir rol oynar. Kinestetik empati; performans sanatlarında, özellikle tiyatrodaki, oyuncu ve seyirci arasındaki duygusal ve bedensel bağın temelini oluşturan bir kavramdır. Bu kavram, seyircinin oyuncuların sahnedeki hareketlerini ve ifadelerini anlama ve bunlarla duygusal olarak bağlantı kurma becerisini ifade eder. Kinestetik empati, performansın daha yaratıcı ve ilgi çekici hale gelmesine yardımcı olur ve yaratıcı drama bağlamında katılımcılar arasındaki sosyal ve duygusal değerlerin gelişiminde önemli bir rol oynar (Garner, 2018: 3).

Kinestetik empati, tiyatro sanatında oyuncuların ve seyircilerin karşılıklı etkileşimi üzerine kuruludur. Oyuncuların sahne üzerindeki bedensel ifadeleri ve hareketleri, seyircilerin duygusal tepkilerini tetikler ve böylece bir empatik bağ kurulur. Bu bağ, seyircinin oyunun içerisinde aktif bir rol almasını ve performansın daha derin anlamlarını keşfetmesini sağlar. Kinestetik empatinin bu özelliği, tiyatro sanatının sadece görsel ve işitsel bir deneyim olmaktan öte, duygusal ve bedensel bir deneyim olarak da yaşanmasına olanak tanır (Taşdemir, 2018: 4).

## **2.2 Kinestetik Empatinin Tarihsel Gelişimi ve Yaratıcı Drama**

Yaratıcı drama, kinestetik empatinin geliştirilmesi ve uygulanmasında önemli bir alan olarak öne çıkar. Bu bağlamda kinestetik empati, katılımcılar arasında yardımseverlik, farklılıklara

saygı ve demokratik tutum gibi sosyal değerleri destekler. Özellikle dans ve hareket temelli performanslar, bu tür empatik bağların kurulmasında ve katılımcıların duygusal dünyalarını zenginleştirmede etkili olmaktadır (Göldere ve Diğerleri, 2020).

Kinestetik empatinin tarihsel bağlamı ve gelişimi, modern performans sanatları ve tiyatro pratiğindeki yerini anlamak için önemlidir. Bu kavram, çeşitli sanatsal akımlar ve pratiklerden etkilenecek zaman içinde gelişmiş ve özellikle yaratıcı dramada önemli bir rol oynamıştır. Forum tiyatrosu gibi interaktif tiyatro biçimleri, seyirci ve oyuncu arasındaki bu etkileşimi destekleyerek kinestetik empati kavramının yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Kinestetik empati, tiyatro sanatının anlaşılması ve uygulanmasında önemli bir rol oynar. Bu yaklaşım, seyirci ve oyuncu arasında derin bir duygusal ve bedensel bağ oluşturarak, tiyatro deneyimini sadece bir gösteriden çok daha anlamlı ve etkileşimli bir sürece dönüştürür. Tiyatro, kinestetik empati sayesinde hem oyuncuların hem de seyircilerin duygusal ve bedensel tepkileri aracılığıyla derin bir etkileşim ve anlam paylaşımı sağlayan canlı bir sanat formu haline gelir. Bu yaklaşım; seyirciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp, performansın aktif bir katılımcısı yapar ve böylece tiyatronun yaratıcı potansiyelini ortaya çıkarır. Kinestetik empati; tiyatro sanatının geleceğinde de önemli bir rol oynamaya devam edecektir çünkü bu yaklaşım, sanatın insan duyguları ve deneyimleri üzerindeki etkisini derinleştirmeye ve genişletmeye katkıda bulunur. Tiyatro; kinestetik empati aracılığıyla, seyircinin sadece akıl ve gözlerle değil, aynı zamanda tüm beden ve duygularla katıldığı, yaşayan ve sürekli değişen bir sanat haline gelmektedir. Bu bağlamda kinestetik empati; tiyatronun sadece bir gösteri olmaktan öte, bireyler arası bağlantı ve anlam yaratma süreci olarak değerlendirilmesine olanak tanır. Bu kavram, modern tiyatro pratiğinin ve teorik çalışmalarının ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilir ve tiyatro eğitimi, uygulaması ve araştırması açısından sürekli olarak önemini korumaktadır (Garner, 2018).

### **2.3. Kinestetik Empati ve Sensorimotor Kavramı**

Kinestetik empati, izleyicinin bir performans sırasında sahnedeki hareketleri ve duyguları kendi bedeninde hissederek algılamasıdır (Reynolds & Reason, 2012: 33). Bu süreç, izleyicinin sensorimotor sisteminin harekete geçmesiyle doğrudan ilişkilidir. Sensorimotor sistem, algısal duyular ile motor hareketleri entegre eden sinirsel mekanizmalar bütünüdür. Bu

sistem, bireyin hareketleri algılamasını ve bu hareketlere tepki vermesini sağlar (Gallese, 2001).

Sensorimotor sistemin temeli beyin korteksindeki motor ve duyuşal bölgeler arasındaki etkileşime dayanır. Özellikle ayna nöronlar olarak bilinen nöronlar bu süreçte kritik bir rol oynar. İlk olarak Parma Üniversitesi'nde Giacomo Rizzolatti ve çalışma arkadaşları tarafından keşfedilen ayna nöronlar, başkalarının eylemlerini gözlemlerken bu eylemleri kendi beynimizde simüle etmemize olanak tanır (Rizzolatti & Sinigaglia, 2008). Bu simülasyon, izleyici olarak bir tiyatro performansında gördüğümüz hareketleri ve duyguları, bilinçli bir farkındalık olmadan bedenimizde hissetmemize yardımcı olur. Bir tiyatro izleyicisi sahnedeki oyuncunun fiziksel hareketlerini izlerken, ayna nöronlar devreye girerek bu hareketleri izleyicinin beyinde taklit eder (Calvo-Merino, 2005). Örneğin bir oyuncunun sahnede koştüğünü gören izleyicinin motor korteksinde koşma eylemine dair benzer sinirsel aktivasyonlar gözlemlenebilir. Bu durum, izleyicide kinestetik bir empati oluşturur ve izleyicinin sahnedeki karakterin deneyimini içselleştirmesine olanak tanır. Calvo-Merino ve arkadaşlarının (2005) yaptığı bir çalışmada, profesyonel dansçılar ve dansla ilgili olmayan izleyicilerin beyin aktivasyonları karşılaştırılmıştır. Profesyonel dansçılar, kendi eğitimli oldukları dans türünü izlerken, motor kortekslerinde ve sensorimotor bölgelerinde daha güçlü aktivasyon göstermiştir. Bu bulgu, izleyicinin kendi bedensel deneyimleri ve hareket hafızasının, kinestetik empati sürecini nasıl şekillendirdiğine dair önemli kanıtlar sunar.

### **3. Kinestetik Empati Perspektifinden: BİLSAK ve TAL**

Algan'ın kinestetik empati yaklaşımı, izleyicinin oyuncuların sahnedeki fiziksel hareketlerini ve ifadelerini anlama ve duyuşal olarak bağlantı kurma becerisine odaklanır. Bu yaklaşım, tiyatro deneyimini dahasürükleyici ve ilgi çekici hale getirir. Algan, bu sürecin tiyatrodan oyuncu ve seyirci arasındaki bağlantıyı güçlendirdiğini ve performansın genel etkisini artırdığını vurgular. Beklan Algan'ın kinestetik empati konusundaki vizyonunu anlamak, BİLSAK Tiyatro Atölyesi ve TAL'in misyon ve vizyonunu incelemekle başlar. Bu kurumlar, sanatsal sürecin işbirlikçi doğasına özellikle vurgu yaparak tiyatro dünyasında yaratıcılığı ve yeniliği teşvik etmeyi amaçlamaktadır (Karakoç, 2015). Algan'ın yaklaşımı tiyatroyu oluşturan yazar, yönetmen, oyuncu, besteci, sahne tasarımcısı ve özellikle seyirci gibi çeşitli

unsurların önemini vurgulamaktadır. BİLSAK ve TAL; bu unsurlar arasındaki yaratıcı ilişkiyi ve dengeyi tanıyarak ve besleyerek, katılan herkes için dinamik ve etkileşimli bir tiyatro deneyimini teşvik etmeyi amaçlamaktadır (Karakoç, 2015).

Algan'ın öngördüğü şekliyle kinestetik empati kavramı, izleyicinin oyuncuların sahnedeki fiziksel hareketlerini ve ifadelerini anlama ve bunlarla duygusal olarak bağlantı kurma becerisini ifade eder. Bu tür birempati, izleyicilerin, oyuncuların aktardığı duygu ve hisleri hissetmesine olanak tanıyarak daha sürükleyici ve ilgi çekici bir tiyatro deneyimine yol açar (Karakoç, 2015). Algan'a göre kinestetik empati, izleyici ile oyuncular arasındaki bağlantıyı kolaylaştırdığı ve sonuçta performansın genel etkisini arttırdığı için yaratıcı sürecin hayati bir bileşenidir.

Tiyatro bağlamında kinestetik empati birçok nedenden dolayı büyük önem taşır. İlk olarak, oyuncularla izleyici arasında daha derin bir bağ kurulmasını teşvik ederek, tasvir edilen duygu ve temaların daha derin anlaşılmasına ve takdir edilmesine olanak tanır (Karakoç, 2015). Dahası kinestetik empati, sanatsal sürecin birbirine bağlılığının altını çizdiği için tiyatroyu oluşturan çeşitli unsurlar arasında daha fazla iş birliğini ve deneyi teşvik eder. TAL ve BİLSAK çalışmalarının temel amacını 'Yaratıcı Oyuncu ve Yaratıcı Seyirci'yi araştırmak, çağdaş Türk tiyatrosunu oluşturacak ilkeleri saptamak ve onu evrensel düzeyde değerlendirmek olarak saptamıştır. Oyuncunun yaratıcılık sürecine birçok tiyatro teorisyeni ve pratisyeni vurgu yapmıştır (Stanislavski, Grotovski, Meyerhold, Brook vs). Çünkü yaratıcılık, gerçekçilik ve inandırıcılığın temelidir. Oyuncunun yaratıcılığının temelinde ise bedensel çalışma öncelenmiştir. Her pratisyenin bedenini yaratıcılık temelinde eğitime farklı teknik ve anlayışlarla ulaşılmaya çalışmıştır. Ancak tüm bu tiyatro uygulamalarında seyirci ile kurulan ilişki sadece seyirci üzerinde bırakılan inandırıcılık ve etkileme üzerinden bahsedilmiştir. Beklan Algan'ın 'Yaratıcı Seyirci'ye vurgusu bu anlamda günümüzde bile yenilikçi ve farklı bir bakışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda seyircinin yaratıcılığı ne anlama gelir ve nasıl gerçekleşir konusuna odaklanmak gerekmektedir. Tiyatroda Seyircinin Kinestetik algısını araştıran Garner'e göre, seyirci ve oyuncu arasında ortak dinamik bir süreç vardır. Kinestetik Empati olarak tanımladığı bu süreç duyu-motor ve kinestetik süreçlere temellenir. Tiyatroda hareket algısı ve başkalarının eylemlerini izlerken bedeninin etkileşiminin duygusal motor bir süreçten deneyime temellendiğini söyler.



“Deneyim temelde dinamiktir ve hareket, insanların dünyalarını algıladıkları ve karşılaştıkları ortamdır... Kinestezi, kişinin hareketlerinin deneyimiye, o zaman bu tür bir deneyimin, dünyamızın hareketlerine temel uyumumuzun bir parçasını oluşturduğunu iddia ediyorum.” (Garner,2018: 6).

Bu noktada deneyim ve kinestetik algıların dünyaya uyumu oyuncu için verili koşullara uyum, seyirci için sahnede gördüğüne uyum olarak tarif edilebilir ve her ikisi için de duyulardan gelenin değerlendirilmesi yani kinestetik deneyimlerdir. Aralarındaki fark oyuncu bu deneyimleri önceden prova ederek kurgulamış, seyirci ise şimdi karşılaşmaktadır. Ancak ortak noktaları hem oyuncu hem seyirci bu kinestetik deneyim bir bütün organizma gibi şimdi ve burada birlikte deneyimlemektedir. Tiyatroda kinestetik seyircilik; daha geniş bir sensorimotor uyumun bir parçası olarak incelenir ve bu yaklaşım, ‘kinestetik empati’ kavramını ifade ve hareketin alanlarına genişleterek ele alır. Bu bakış açısı, performansta empati ile ilgili uzun süreli teorik tartışmalara da yeni bir boyut getirir.

Empati, günümüzde yaygın olarak kullanılan ancak aynı zamanda tartışmalı bir terimdir. Bu, empatinin farklı insanlar için farklı şeyler ifade etmesi ve açıkça tanımlanmasının zor olması gerçeğinden kaynaklanır. Empati terimi; sempati, şefkat, özdeşleşme, yutma, perspektif almayı ve zihin okumayı ifade etmek için de kullanılır. Empati anlayışının çoğunun temelinde, bireylerin başkalarının deneyimlerini ve bakış açılarını tanıyıp onlarla özdeşleştiği fikri bulunur.

Adam Smith, 1759 tarihli *'Ahlaki Duygular Teorisi'*nde bunu ‘sempati’ terimiyle açıklar. Smith'e göre, başkalarının ne hissettiğine ilişkin doğrudan bir deneyimimiz olmadığı için, kendimizi benzer bir durumda nasıl hissedeceğimizi düşünerek bir fikir ediniriz. Smith için bu süreç büyük ölçüde hayal gücüne dayanır ve bizi başkasının yerine koymamıza, onların deneyimlerine empatiyle yaklaşmamıza olanak tanır. Ancak gerçek sempatik karşılaşmalar, sadece zihinsel değil, aynı zamanda bedensel bir etkiye de sahiptir ve bu, empatiyi sadece zihinsel bir süreçten daha fazlası olarak görme ihtiyacını ortaya çıkarır.

Garner, kinestetik empatinin benlik ile olan ilişkisini tartışırken, motor katılımın (yani hareketin) empatiyi anlamının tek yolu olmadığını ancak önemli bir yön olduğunu vurgular. Bu yaklaşım, empatinin sadece duyguları paylaşmak olmadığını, aynı zamanda kişisel ve

başka biri arasındaki etkileşimin dinamik bir boyutunu da içerdiğini gösterir. Garner, genellikle empati tartışmalarında duygusal paylaşımın aşırı vurgulandığına dikkat çeker. Tiyatro ve benzeri seyir biçimlerinin duyusal-motor temellerini ele alarak, empatik süreçte hareketin önemli rolünü ve hatta farklı bilişsel işlemlerde bu rolün nasıl vurgulandığını belirtir. Ona göre, empati, sadece bir zihin durumu veya hissetme şekli değil, daha çok dinamik ve etkileşimli bir süreçtir (Garner, 2018).

“Yönergede TAL'in ilkeleri şöyle özetlenebilir; çağdaş insanın yaratıcılık gücünü harekete geçiren bir drama anlayışına yönelmek, bunu alternatif (öteki) tiyatronun olanaklarında aramak ve buradan özgün bir boyut yaratmayı hedeflemek, “bireyin “yaratıcı” işlevselliğinden yola çıkarak, çağdaş tiyatronun gerçek yaratıcılık kaynağını” araştırmak, “yazılı metnin tasarımsal dünyasından, “Burada, şimdi” oluşan çağdaş insana yönelerek, onu iletişimsizlik ve etkileşimsizlik kısıncından kendi yaratıcı varlığına döndürecek yeni bir dramatik yapının eğitimini gerçekleştirmeye” çalışmak, toplumda eksikliği duyulan düşünsel alt-yapıyı oluşturmak, bunun sonucu olarak estetik düşünceyi ve ondan kaynaklanan tiyatro anlayışını belirlemeye çalışmak.” (TAL, 1988).

#### 4. BİLSAK ve TAL'in Düşünsel Alt Yapısını Oluşturan Felsefi Yaklaşımlar

Beklan Algan'ın tiyatro anlayışı, Süleyman Velioğlu'nun felsefi düşünceleri ve Nicolai Hartmann'ın yeni Ontoloji anlayışından etkilenmiştir. Bu felsefi yaklaşımlar, insanın çok boyutlu doğasını ve tiyatrodaki yaratıcılığın önemini vurgular. Algan'ın Dinamik Tiyatro kavramı, bireyin yaratıcılığını ve tiyatronun etkileşimsel doğasını ön plana çıkarır. Dinamik Tiyatro, yazılı metinlerin sınırlarını aşarak, beden dili ve seyirci etkileşimini merkeze alır, böylece tiyatroyu sadece bir gösteri sanatı olmaktan öteye taşır.

Süleyman Velioğlu; felsefe, bilim ve sanatın entegrasyonu üzerine odaklanarak ‘İnsan Varlığı Kuramını’ geliştirmiştir. Bu kuram, bilim ve sanatın birleştiği noktada insan varlığını derinlemesine anlamaya yöneliktir. Beklan Algan, Velioğlu'nun bu kapsamlı yaklaşımını tiyatro sanatına uygulayarak, sahne sanatlarında yeni bir boyut açmıştır. Velioğlu; ‘Ben Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı'nı kurduktan sonra, psikiyatri ile sanatın, yani bilimlesanatın ayrı disiplinler olmadığını fark ettim. Bu, bende insan varlığını tanıma tutkusu yarattı’ diyerek kuramının temellerini açıklar (Velioğlu, 2010). ‘İnsan ve Yaratma Edimi’ adlı eserinde insan varlığının çok boyutlu yapısını ortaya koyar ve bu yaklaşım sayesinde Beklan Algan, Velioğlu ile yaptığı çalışmalarda insan varoluşunun ve algılarının tiyatro sanatındaki uygulamalarını keşfetmiştir. Velioğlu'nun insanı çok katmanlı bir varlık olarak gören yaklaşımı, Algan'ın

tiyatro sahnesindeki karakter yaratımına ve sahneleme tekniklerine yansımıştır. Algan tiyatro sahnesini, insan duygularını, hayal gücünü ve bedensel ifadelerini kapsayan bir laboratuvar olarak kullanmış ve böylece tiyatro sanatının anlaşılması ve uygulanmasında çok boyutlu bir yaklaşım sunmuştur.

Beklan Algan; Süleyman Velioğlu'nun insanın zihinsel, kültürel ve spiritüel boyutlarını vurgulayan teorilerini, tiyatro sanatına uyarlayarak, karakterlerin ve sahneleme süreçlerinin daha zengin ve katmanlı olmasını sağlamıştır. Bu yaklaşım, tiyatrodaki yalnızca fiziksel performansı değil, aynı zamanda oyuncuların ve seyircilerin zihinsel ve duygusal katmanlarını da önemsemektedir. Algan'ın bu bütünleşmiş yaklaşımı, tiyatro sahnesinde daha gerçekçi ve etkileyici performansların sergilenmesine olanak tanımıştır. Beklan Algan'ın Süleyman Velioğlu'nun 'İnsan Varlığı Kuramı'ndan aldığı ilham, tiyatro sanatının anlaşılması ve uygulanması üzerinde derin bir etki yaratmıştır. Bu kuram, Algan'ın tiyatro çalışmalarında insanın çok boyutlu doğasını ve zengin iç dünyasını sahneye taşımaya yardımcı olmuş, böylece tiyatro sanatına yeni bir derinlik ve anlam katmıştır. Velioğlu'nun kuramı, tiyatro sanatının sadece bir eğlence formu olmaktan öte, insan varlığının ve deneyimlerinin derinlemesine incelendiği bir sanat dalı olabileceğini göstermiştir.

Algan'ın Velioğlu'nun felsefi yaklaşımlarına olan ilgisi, öncelikle BİLSAK'ta birlikte yürüttükleri çalışmalar sırasında ortaya çıkar. Bu ilgi daha sonra İstanbul Şehir Tiyatroları bünyesinde kurulan TAL için düşünsel bir altyapı oluşturma çabaları sırasında daha da derinleşir. Algan, tiyatro çalışmalarının yanı sıra, yaratıcı oyunculuğun düşünsel boyutlarını da araştırmalarına dahil eder. Bu süreçte, insanın duyguları, hayal gücü ve bedenini tiyatro provası süreçlerine entegre ederek, çalışmalarını çok boyutlu bir hale getirirler. Bu yaklaşım hem pratik hem de teorik olarak tiyatro sanatının anlaşılması ve uygulanmasında yeni perspektifler sunar. Süleyman Velioğlu'nun felsefi düşüncelerinin temelini oluşturan önemli bir nokta, Nicolai Hartmann'ın yeni ontoloji anlayışıdır. Hartmann, varlığın farklı katmanları üzerine detaylı bir çerçeve sunmuştur. Bu çerçevede varlık; cansız maddeler, yaşam formları, psikolojik süreçler ve kültürel-spiritüel unsurlar olarak katmanlaşmaktadır. Velioğlu, bu çok katmanlı varlık anlayışını, insanın tanımı ve anlamı üzerine derinlemesine düşünceler geliştirirken temel alır.

Veliöđlu, Hartmann'ın varlık tabakaları teorisini, insan varlığının karmaşık yapısını açıklamak için kullanır. Onun insan tanımı, bireyin sadece biyolojik bir varlık olmadığını, aynı zamanda zihinsel, kültürel ve spiritüel boyutlara sahip olduğunu vurgular. Bu çok boyutlu yaklaşım, Veliöđlu'nun insan doğasını ve varoluşsal konumunu anlamlandırma çabasının merkezinde yer alır.

“İnsan; inorganik, organik, psikişik ve tinsel varlık kategorileri platformunda birey olarak dünyaya gelmekle beraber, bütünleşmek ve toplumsallaşmak zorunda olan; tarihsel, kültürel, inançsal, siyasal ve ekonomik oluşum çizgisi süreci ile donatılmış dinamik bir varoluştur ve hangi varlık ki evrim süreci içindeki biyolojik organizmanın üstüne; özbilinç potansiyeli ile yaratma potansiyelinin temellendiğı yerde ve zamanda görünüşe çıkar, onun adı insandır” (Veliöđlu, 2010: 17-19).

Çağımızda insan varlığı problematiğı, çağdaş bilimlerin elde ettiğı verilere dayanarak ele alınmalı ve ‘dinamik düşünce’ paradigması çerçevesinde incelenmelidir. Bu dinamik düşünce yaklaşımının özünde insan bulunmakta ve bu yaklaşım, tarihsel bağlamdan soyutlanmış bir analiz ve yorumlama sürecini içermektedir. Dinamik düşünce yöntemi, insanı ve evreni etkileşimler bağlamında değerlendirir ve bu etkileşimlerin bir bütünlüğe hizmet ettiğini öngörür. Bu yaklaşımda, elemanların aritmetik toplamını aşan, elemanlar arasında hiyerarşik bir düzen bulunmayan ve herhangi bir elemanı eksik olduğunda var olamayacak bir bütünlük kavramı, dinamik düşünce biçiminin temel kavramları arasında yer alır (TAL, 2011).

Dinamik düşünce biçimine göre, yaşamın özü bütünleşmeyle eşdeğerdir. Canlı varlıklar arasında yalnızca insan, ölümün kaçınılmaz sonucuna direnir ve gerçek dünyadaki yenilgilere yaratıcılık eylemi ile karşı koyar. Yaratım süreci, tüm varlık alanlarının ortak bir amaç için iş birliği içinde olduğu bir süreçtir. Yaratıcılık eylemi, ideal/alegorik düzlemde uyumlu bir sentez oluşturmayı amaçlayan bir sentez yaratma faaliyetidir (Veliöđlu, 2010). Yaratıcılık, basit bir psikolojik süreçten ziyade, yeni bir varlığın meydana getirildiğı ontolojik bir süreçtir. Ortaya çıkan bu özgün varlık, bir sanat eseridir. İnsan, yalnızca sanat dünyasında, alegorik dünyada, yaratıcılık eylemi içinde ölümlü varlık olma durumundan kurtulabilir ve ölüme karşı bütünsel varlığını savunabilir.

TAL; bu felsefi yaklaşımdan hareketle, bütünleşme-bütünleşememe paradoksu üzerine yoğunlaşarak tamamen yaratıcılığa odaklı bir ‘Dinamik Tiyatro’ kavramını araştırmış ve

deneyler yapmıştır. Bu tiyatrongerektirdiği yaratıcı oyuncu, insanı ve evreni etkileşimler içinde değerlendirir, algılar ve yansıtır; algılananve yansıtılan her şey insan varlığının bütünleşmesine katkıda bulunur. Oyuncu, farklı denge durumlarıarasında geçiş yaparak insan varlığına bütünlük kazandırır ve bu süreçte, ilişki kurduğu öğeler kendi aritmetik toplamlarını aşar ve hiyerarşi olmadan estetik bir düzenleme yaratır. Eksik bir öge, bu bütünün estetiğini bozar (TAL, 2011).

Ayrıca, TAL konstrüktif düşünceye özgü ‘Yerleşik Tiyatron’un ‘Oyuncu İnsan’ını, özgürlükten yoksun, sezgileri taklit ve tekrarın etkisi altında kalan, sözlü dil ile düşünen ve yaratıcılığın bilincine varamamış bir oyuncu olarak tanımlar. Buna karşılık, "Dinamik Tiyatro’nun ‘İnsan Oyuncusu’; özgürdür, biyolojik sınırlarını aşar, sezgilerini eleştirel akılla yönlendirir, evrenle bütünleşir, anlaşılır olanın kodlarını parçalar ve görsel ile sözlü dili birleştirerek yaratıcı bir süreç gerçekleştirir (TAL, 2011). Dinamik sistem teorisi, özerk sistemlerin kendiliğinden organize oluşunu vurgular. TAL'e göre; ‘Yerleşik Tiyatro’, seyircinin toplumsal boyutunu ön plana alırken, evrensel ve bireysel boyutları göz ardı eder. Seyirciyi pasif bir alıcı olarak görür ve mekânı klasik şekilde düzenler. Oysa ‘Dinamik Tiyatro’nun ‘İnsan Oyuncusu’ yaratıcılığıyla özgün anlamlar üretir ve seyirciyle etkileşimli bir mekânda buluşarak onunla bütünleşmeyi hedefler. Bu süreç, oyuncunun seyirciyle buluşması ve onunla deneyimsel bir bütünleşmeyi gerçekleştirmesi anlamına gelir.

Özgürlük, ‘İnsanın biyolojik yapısının ötesine geçerek tüm evren hakkında düşünmesi ve kendi dışındaki herşeyi değiştirerek ona katkıda bulunması’ şeklinde tanımlanmıştır (TAL, 2011). Bu tanım, insanın kendini sadece fiziksel varlığıyla sınırlı görmek yerine, düşünce ve eylemleriyle evrensel bir katkı sağlama kapasitesine sahip olduğunu vurgular.

“Konvansiyonel tiyatro, insanı gerek makro, gerekse mikro planda kavramakta zorlanıyor. Meyerhold da bunu söylüyordu. Daha etkili, daha kuvvetli bir araç, biçim bulmam gerekiyor insanı anlatabilmek için diyordu. İşte alternatif tiyatro bunun anahtarını verebilecek bir alandır. Ama hangijamaçla yola girdiğini bilemezsen alternatif olamazsın. Yetmiyor demek için kafanda başka bir dünyanın olması gerekir. Disiplinlerarası, kültürlerarası bakışa geçtiğimiz zaman halihazırda var olanın yetersizliği çıkıyor ortaya. Tiyatronun bir iletişim aracı olarak dilin ötesindeki varlığını araştırmamız gerekiyor” (Algan 2008; 129).

Algan, dilin ötesindeki varlığın araştırılmasının, insanın reel dünyanın kumaşından yapılmış olması fikri ile seyirci-oyuncu bütünleşmesine odaklanılmasını teşvik etmiştir. Bu yaklaşım,

yaratıcılığın ve anlamın bedensel temellerini keşfetmeye yönlendiren bir perspektif sunar. Böylece tiyatro; sadece metin ve dil üzerinden değil, bedenın ifade gücü ve insanın evrenle bütünleşme kapasitesi üzerinden de değerlendirilmeye başlar.

1990'larda TAL'de ulaşılan noktayı değerlendiren Beklan Algan, 'elimizde tiyatronun kimliği açısından tiyatroyu tiyatro yapan ona özgü iki özge kaldı, oyuncu ve seyirci...' diyerek, TAL'in çalışmalarının temel amacının 'Yaratıcı Oyuncu ve Yaratıcı Seyirciyi' araştırmak olduğunu belirtir (Algan, 2012). Algan'a göre, tiyatro artık kitlesel bir iletişim aracı olmaktan çıkmıştır, ancak yine de canlı ile canlının buluşup ayrıldığı tek sanat dalı olarak özgünlüğünü korumaktadır. Tiyatronun kalıcılığı olmadığı için, onun vuruculuğunu bulmak ve estetik çıtasını düşürmeden 'Şimdi-Burada' var olmayı hedeflemek gereklidir (Algan, 2008).

Dinamik tiyatro düşüncesiyle oluşturulan; yazılı dilin sınırlarından özgürleşmiş, beden dilinin ön plana çıkarıldığı ve gereksiz süslerden arındırılmış bir gösterim, seyircinin değiştiğini ve geliştiğini gösterir. Burada amaç, dinamik tiyatro göstergeleriyle donatılmış yaratıcı oyuncuyu izleyen seyirciyi giderek yaratıcı bir konuma getirmektir. Algan'ın bu yaklaşımı; tiyatronun sadece bir gösteri sanatı olmaktan öte, izleyici ve oyuncu arasındaki etkileşim ve değişim süreçlerini vurgulayan, dinamik ve etkileşimli bir sanat anlayışını temsil eder. Bu anlayış; seyirciyi pasif bir alıcı olmaktan çıkararak, onu yaratıcı bir sürecin parçası haline getirmeyi hedefler.

Oyunculuk eğitiminde fiziksel aksiyonun önemini vurgulayan TAL, tiyatrodaki gereksiz süslemelerden arındırılmış bir sahne anlayışını benimser. Bu yaklaşım; sahnede yalnızca oyuncu ve seyircinin kalmasını sağlar ve böylece işler daha zorlu hale gelir. Artık yetersizlikler süslenerek veya saklanarak gizlenemez. Bu durumda kendi iç dünyası ile dış dünyayı bütünleyebilen bir 'Yaratıcı Oyuncu'nun önemi ortaya çıkar. Seyirci de bu bütünleşmeyi gözlemleyen ve bu süreçte aktif bir rol üstlenen bir 'Yaratıcı Seyirci'ye dönüşür. Çünkü seyirci; tiyatrodaki canlı ile canlının temas anını bir kez deneyimlediğinde, bu vurucu anı anlayacak ve bu deneyim onu değiştirecektir. Bu yaklaşım, tiyatronun sadece görsel bir şölen olmaktan öte, oyuncu ve seyircinin birbirlerini etkilediği, her ikisinin de sürekli olarak geliştiği ve dönüştüğü bir süreç olduğunu vurgular. Tiyatro bu şekilde hem oyuncu hem de seyirci için dinamik bir deneyim alanı olarak yeniden tanımlanır.

Beklan Algan'ın Yaratıcı Seyirci tanımında vurguladığı 'temas' kavramı, bakmak ve görmek arasındaki ince fakat derin ayrımı işaret eder. Garner tarafından belirtilen görme ve dokunmanın bir arada işlediği ikili bir nöral süreç bu ayrımın temelini oluşturur. Bir kadife kumaşı gördüğümüzde onun dokunsal hissini zihnimize canlandırabiliriz; benzer şekilde, gözlerimiz kapalıyken kadifeye dokunduğumuzda, gözümüzün önüne kadife kumaşın görüntüsü gelir. Görme ve dokunma arasındaki bu ikili nöral ilişki, günlük yaşamımızı domine eden ancak genellikle farkında olmadığımız bir deneyimdir. Örneğin gözleri görmeyen bir kişi, dokunarak okuma veya bastonuyla yön bulma yoluyla dokunarak 'görme' yetisini kullanır (Garner, 2018).

Algan; seyirci ile oyuncu arasındaki etkileşimi sadece sözel ve bedensel düzeyde değil, aynı zamanda bedenler arası bilme ve karşılıklı anlamlandırma yolları üzerinden ele alır. Beden, anlam bulmak ve yaratmak için farklı 'anlama' yollarına sahiptir. Algan'ın 'o vurucu an' olarak tanımladığı bu süreçte, oyuncu ve seyirci bedenle anlamı paylaşarak bütünleşir ve seyirci, kendi benlik algısını ve duyuşal deneyimlerini süzgecinden geçirerek anlamlandırır ve değişir.

Hsu`ya göre; duyuşal deneyimler, duygu, anlam ve hafıza ile iç içe geçer, birbirleriyle birlikte üretilir, canlandırılır ve algılanır. (Hsu, 2008) Bu süreç, tiyatro deneyiminin yalnızca görsel ve işitsel unsurlarıyla sınırlı kalmadığını, aynı zamanda duyuşal ve bedensel boyutlarıyla da zenginleştiğini gösterir. Tiyatro, bu çok boyutlu deneyim yoluyla, seyirci ve oyuncu arasında derin bir etkileşim ve anlam paylaşımı oluşturur. Bu etkileşim, seyircinin kendi iç dünyasında bir dönüşüm ve gelişme yaşamasına olanak tanır. Algan; oyuncu ve seyirciyi iki ayrı yapı olarak görmekten ziyade, bunları birbirini tamamlayan bütünsel bir yaklaşımla ele alır. Bu yaklaşımda; oyuncu ve seyirci, tek bir organizma gibi işlevsellik kazanır. Aynı anda kalbi atan, nefes alan, öfkelenen, sevinen ve yaratıcı bir bütün olarak hareket eder. Böylece oyuncu ve seyirci birlikte hareket eden, birlikte hisseden ve 'anlam yaratan' bir bütün haline gelir.

Bu anlam yaratma ve bütünleşme sürecinin ele alındığı 'Kinestetik Seyircilik' kitabında da seyirci-oyuncu arasındaki anlam yaratma süreci ve bu anlamın nasıl oluştuğu sorgulanır. "Kinestetik Seyircilik, tiyatro izleyicilerini ve sanatçıları ortak bir eylem dinamiğinde birleştiren duyu-motor ve kinestetik süreçlerin teorik bir açıklamasını sunar" (Garner, 2018).

Bu teorik çerçeve; tiyatro izleyicilerinin ve sanatçıların, fiziksel hareketler ve bedensel duyular aracılığıyla nasıl etkileşim içinde olduğunu ve bu etkileşimin tiyatro deneyimine nasıl katkıda bulunduğunu açıklar. Bu yaklaşım; tiyatronun sadece görsel ve işitsel bir deneyim olmaktan öte, seyircinin ve oyuncunun bedensel ve duysal katılımıyla zenginleştiğini vurgular. Bu şekilde; tiyatro bir sanat formu olarak, seyirci ve oyuncunun karşılıklı etkileşim ve anlam yaratma sürecinde aktif roller üstlendiği bir alan haline gelir.

“Duygular kendilerini hareket halinde gösterirken, hareketlerin kendileri duygusal olarak yüklüdür” (Garner, 2018: 2). Bu ifade, hareketin sadece fiziksel bir eylem olmaktan öte, içsel bir süreçle de bağlantılı olduğunu vurgular. Bir his veya duygu, bedensel bir harekete neden olabilir. Düşüncelerin, duyguların ve hatta bir mekânın yarattığı hislerin hareketi, fizyolojik olarak bedende kendini gösterir. Böylelikle her duygunun bir hareketi, her hareketin ise bir duygusu bulunur.

Bu duysal bilgilerin anlık değerlendirilmesi, dinamik bir süreçle kendiliğinden organize olur ve otantik cevapların ortaya çıkmasına yol açar. Bu süreç, Beklan Algan'ın Dinamik Oyuncu tanımına uygun düşer. Dinamik Oyuncu, sadece dış dünyadaki fiziksel hareketlere değil aynı zamanda iç dünyadaki duygusal ve zihinsel hareketlere de yanıt veren bu iki düzeydeki hareketler arasındaki karşılıklı etkileşimi yansıtan bir figürdür. Bu anlayış, tiyatro ve performans sanatlarında oyuncunun sadece metni veya yönergeleri takip etmekten öte, kendi içsel duygu ve düşüncelerinin, hatta izleyicilerin ve mekânın enerjisinin hareketlerine de dikkat etmesi gerektiğini gösterir. Bu sayede, performans daha otantik, canlı ve duygusal olarak yüklü hale gelir. Oyuncunun bu içsel ve dışsal hareketlere verdiği tepkiler, seyircinin de kendi duysal ve kinestetik deneyimlerini derinleştirmesine olanak tanır. Bu, tiyatro ve performans sanatlarının sadece bir gösteri olmaktan çok, karşılıklı etkileşim ve anlam yaratma süreci olduğunu gösterir.

“Düşünceler zihnimden geçiyor, zor bir fikirle mücadele ediyorum, onları unutmuş gibi görüldüğümde anılar yeniden ortaya çıkıyor. Duygular vücudumda 'hareket ediyor' ve bunu yaptıklarında 'hareket ettiğimi' hissediyorum. Mutluluk beni yukarı kaldırır, üzüntü beni aşağı çeker, öfke vücudumda akar ve iğrenme midemi bulandırır. Duygu durumlarını tanımlamak için kullandığımız ifadelerin çoğunun fizyolojik bir temeli vardı” (Garner, 2018: 38).

Bu alıntı; duyguların ve düşüncelerin, bedenimizde fizyolojik bir karşılık bulunduğunu ve bu



durumların beden hareketleriyle ilişkili olduğunu göstermektedir.

Kinestetik algı; yani hareket hissi, deneyimlerin hareket halindeki algısı olarak tanımlanabilir. Duyumlardan gelen bilginin algılanması ve anlamlandırılması sürecinde, "dinamik bedenin kendini deneyimlemenin birden fazla yolunu dikkate almalıdır" (Garner, 2018: 21). Bedenin sadece dışsal hareketlerle değil, aynı zamanda içsel duygusal ve zihinsel süreçlerle de etkileşim içinde olduğunu gösterir.

Bu anlayış; performans sanatlarında ve tiyatrodaki bir oyuncunun veya performans sanatçısının rolünü yorumlarken sadece fiziksel hareketlere değil, aynı zamanda bu hareketlerin arkasındaki duygusal ve zihinsel süreçlere de odaklanmasını gerektirir. Duygusal durumlar, beden hareketleriyle bütünleşerek, performansı daha anlamlı ve etkileyici hale getirir. Kinestetik algı bu şekilde, performans sanatlarının derinlemesine anlaşılması ve deneyimlenmesi için kritik bir bileşen haline gelir. Performans, bu çok katmanlı anlayış sayesinde hem fiziksel hem de duygusal bir deneyim olarak seyirciye ulaşır.

## **Sonuç**

Beklan Algan'ın tiyatro anlayışı ve kinestetik empatiye dayalı yaklaşımları, Türk tiyatrosuna yenilikçi bir soluk getirmiştir. Algan, tiyatroyu bir sanat formu olarak aşan ve toplumsal bir iletişim aracı olarak yeniden tanımlayan bir perspektif sunmuştur. BİLSAK ve TAL gibi kurumlarla somutlaştırdığı bu anlayış, oyuncu - seyirci etkileşimini merkeze alarak, tiyatro deneyimini sadece görsel ve işitsel bir seyirden öteye, duygusal ve bedensel bir etkileşim alanına dönüştürmüştür. Kinestetik empati yaklaşımı, seyircinin oyuncuların sahnedeki hareketleriyle duygusal bir bağ kurmasını sağlayarak, tiyatro deneyimini daha ilgi çekici ve sürükleyici hale getirmiştir. Algan'ın bu yaklaşımı, seyirciyi pasif bir izleyici olmaktan çıkarıp oyunun bir parçası haline getirme amacı gütmüştür.

Tiyatro sahnelerini sadece oyuncuların değil, aynı zamanda seyircinin de aktif olarak katıldığı canlı bir alana dönüştüren bu yaklaşım, tiyatro eğitimi ve pratiğinin daha bütünsel ve yaratıcı bir hal almasına yol açmıştır. Algan'ın vizyonu; tiyatroyu sadece bir sanat dalı olarak değil, aynı zamanda bir toplumsal iletişim aracı olarak değerlendirme ve yeniden tanımlama çabası

içerisindedir. Bu yenilikçi anlayışlar, tiyatro sanatının sınırlarını genişletmeye ve daha geniş bir kitleye ulaşmaya devam edecektir. Algan'ın sanatı hem Türkiye'de hem de uluslararası alanda önemli bir etki yaratmıştır ve tiyatro eğitiminde ve uygulamasında yeni bir dönemin kapılarını aralamıştır. Özellikle kinestetik empati yaklaşımı, sanatın insan duyguları ve deneyimleri üzerindeki etkisini derinleştirmeye ve genişletmeye katkıda bulunarak tiyatronun gelecekteki evriminde kritik bir role sahip olmuştur.

## Kaynakça

- Algan, A. (2012). Türkiye Tiyatrosunda Beklan Algan Vizyonu. *Mimesis Tiyatro - Çeviri Araştırma Dergisi*, Sayı 19. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Algan, B. (1965). Açık Oturum: Tiyatronun Özgürlüğü Açısından Denetleme Kurulları Sorunu. *Oyun - Aylık Tiyatro Dergisi*, Sayı 21. İstanbul: İzlem Yayınları.
- Algan, B. (2008). Kimlik, Risk, Yaratıcılık. *Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, Sayı 2. İstanbul: Garajistanbul Sanat Üretimi ve Pazarlama Kooperatifi.
- Aron, L., & Anderson, F. S. (Eds.) (1998). *Relational Perspectives on the Body*. New Jersey: Analytic Press.
- Birkiye, K. S. (2007). *Çağdaş Tiyatro'da Kültürlerarası Eğilim*. Ankara: De Ki Yayınevi.
- Brandstetter, G. vd. (1997). *Touching and Being Touched: Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*. Göttingen: De Gruyter.
- Çapan, C. (2008). Beklan Algan: Birlikte Çalışmanın Güzelliği. *Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, Sayı 2. İstanbul: Garajistanbul Sanat Üretimi ve Pazarlama Kooperatifi.
- Çavdar, T. (2008). Sanatsal Dayanışmanın Ürünü LCC Devingen Tiyatrosu. *Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, Sayı 2. İstanbul: Garajistanbul Sanat Üretimi ve Pazarlama Kooperatifi.
- Deniz, M. (2008). Dostum Beklan Algan. *Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, Sayı 2. İstanbul: Garajistanbul Sanat Üretimi ve Pazarlama Kooperatifi.
- Foster, S. (2011). *Choreographing Empathy: Kinesthesia In Performance*. London: Routledge Publishing.
- Garner, Stanton B. (2018). *Kinesthetic Spectatorship In The Theatre Phenomenology, Cognition, Movement*. London: Palgrave Macmillan.
- Karakoç Yılmaz, N. (2015). *TAL Tiyatro Araştırma Laboratuvarı ve Beklan Algan Vizyonu, (Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaplan, M. (2008). TAL'de Çağdaş Dans. *Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, Sayı 2. İstanbul: Garajistanbul Sanat Üretimi ve Pazarlama Kooperatifi.
- Koldaş, G. N. (2008). Beklan Algan'ın Öğrencisi Olmak ne Zor Şeydir Yarabim!, *Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, Sayı 2. İstanbul: Garajistanbul Sanat Üretimi ve Pazarlama Kooperatifi.

- Reynolds, D. (2012). *Kinesthetic Empathy In Creative And Cultural Practices*. UK: Intellect.
- Rizzolatti, G., & Sinigaglia, C. (2008). *Mirrors in the Brain: How Our Minds Share Actions, Emotions, and Experience*. London: Oxford University Press.
- Serdar, B. (2011). *Gençlik Tiyatrosunda Bir Estetik Deneyim Olanağı Olarak Dansın Yeri ve İşlevi, (Yüksek Lisans Tezi)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Taşdemir, U. B. (2018). *Oyuncunun Dramaturjisi, (Yüksek Lisans Tezi)*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Varela, F. J. (1979). *Principles of Biological Autonomy*. New York: Elsevier North Holland.
- Velioğlu, S. (2010). *İnsanın Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Calvo-Merino, B., Glaser, D. E., vd. (2005). *Action Observation and Acquired Motor Skills: An fMRI Study with Expert Dancers. Cerebral Cortex, Vol. 15(8), pp. 1243-1249. ABD: National Library of Medicine. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/15616133/>. Erişim Tarihi: 05.05.2024*
- Gallese, V. (2001). *The 'Shared Manifold' Hypothesis: From Mirror Neurons to Empathy. Journal of Consciousness Studies, Vol. 8, pp. 33-50. ABD: APA PsycNet, Erişim Tarihi: 05.05.2024*
- Göldere, S. ; Söyler, M. ; Aslan, E.T. ; Soyluer, D. (2020). Megan Bascom Dans, Empati ve Kinestezi Çağdaş Diyaloglar Atölyesi Üzerine Bir Deneme. *Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne ve Müzik Eğitim - Araştırma E - Dergisi, Sayı 10, s. 1 – 52. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/smead/issue/52227/683060>. Erişim Tarihi: 01.05.2024.*
- Hsu, E. (2008). The Senses and the Social: An Introduction. *Ethnos, Vol. 73(4), pp. 433 – 443. <https://doi.org/10.1080/00141840802563907>. Erişim Tarihi: 04.04.2024.*
- Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı (2011), Tarihçe, <http://tal.org.tr/tarihce.htm>, Erişim Tarihi: 16.11.2024
- Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı (1988), Türk Tiyatrosu ve TAL'in İşlevi Üzerine Bildiri, [http://tal.org.tr/turk\\_tiyaro\\_bildiri.htm](http://tal.org.tr/turk_tiyaro_bildiri.htm), Erişim Tarihi: 17.11.2024.
- Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı (1988), *TAL Çalışma Yönergesi*, <http://tal.org.tr/yonerge.htm>, Erişim Tarihi: 17.11.2024.