

MICHAEL CHEKHOV'UN OYUNCULUK YAKLAŞIMININ KONSTANTİN STANİSLAVSKİ'DEN AYRILDIĞI NOKTALAR ÜZERİNE BİR İNCELEME

AN EXPLORATION UPON THE POINTS OF SEPARATION
OF MICHAEL CHEKHOV'S ACTING APPROACH
FROM KONSTANTIN STANISLAVSKI

NAZIM UĞUR ÖZÜAYDIN*

ÖZET

Michael Chekhov, Konstantin Stanislavski'nin öğrencisi olmasına rağmen, Stanislavski'nin oyunculuk yaklaşımına belli noktalarda karşı çıkmış; Stanislavski'nin "Sistem" adını verdiği oyunculuk yönteminde ortaya koymuş olduğu bazı prensip ve teknikleri reddederek, bunların yerine farklı prensipler ve teknikler geliştirmiştir. Bu makalede, Michael Chekhov'un oyunculuk yaklaşımının Konstantin Stanislavski'den ayrıldığı noktaların ve Chekhov'un bu bağlamda geliştirdiği, Stanislavski Sistemi'nde yer almayan tekniklerin incelenmesi amaçlanmaktadır.

ANAHTAR KELİMELEER: *Oyunculuk, Tiyatro, Chekhov, Stanislavski, Sistem*

ABSTRACT

Even though Michael Chekhov was a student of Konstantin Stanislavski, Chekhov opposed to Stanislavski's acting approach at some points. He refused some of the principles and techniques of the acting method named as "System" by Stanislavski and developed different principles and techniques in place of them. This article aims to explore the points of separation of Michael Chekhov's acting approach from Konstantin Stanislavski and the techniques developed by Michael Chekhov in this context.

KEYWORDS

Acting, Theatre, Chekhov, Stanislavski, System

*Yardımcı Doçent, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümü

ozuaydin@gmail.com

Michael Chekhov (1891-1955), oyunculuk yaklaşımını Rudolf Steiner'in, "Yaratıma ilham veren gerçekler değil, olasılıklardır" (Chekhov, M., 2002: 21) önermesiyle, Robert Edmund Jones'un, tiyatronun gündelik düzeye indirgenmek yerine, gerçek dramatik yaratımın imgesel düzeyine çıkarılması; gündelik gerçeklerin bir tür başkalaşma geçirerek tiyatro gerçeği haline gelmesi gerektiği (Chekhov, M., 1991: 82) önermelerine dayandırmıştır. Chekhov'a göre, oyuncu, doğal görünmek amacıyla, sahne üzerinde kendi gündelik varoluş düzeyinde davrandığında, cansız bir kukla gibi görünür. Sahnede "doğal" görünmek için, oyuncunun, etkinlik derecesini yüksek tutması gerekir. Chekhov, bu düşüncesini de, Fransız oyuncu Constant Coquelin'in, "Siz bir oyuncu olarak tiyatroda bulunmaktasınız, sokakta ya da evde değil. Eğer sahneye, sokağa ya da eve ait bir davranış yerleştirirseniz, bu bir sütunun tepesine doğal boyutlarında bir heykel koymaya benzer: O heykel orada asla doğal boyutlarında görünmez," (Chekhov, M., 1991: 114) önermesine dayandırmıştır. Chekhov'a göre, gerçek anlamda yaratmak, keşfetmek ve yeni şeyler göstermektir. Oyuncu, kendi hayatına ait olgulara bağlı kalmak yerine, imgelemine başvurduğu taktirde yaratıcı olabilir. Aksi takdirde, yaratıcılığını kısıtlamış olur. (Chekhov, M., 1991: xxiii)

Chekhov'a göre, zihnin üç etkin halinden (rüya görme, hatırlama, imgeleme) yalnızca imgeleme (hayal etme) sanatsal

yaratıcılıkta etkindir. Oyuncu, duygularını tetikleyici, tahrik edici, uyarıcı unsurları kendi kişisel, içsel dünyasının dışında, imgeleminde aramalıdır. (Chekhov, M., 1991: xxviii) Bu bağlamda, Chekhov, imgelemin, Konstantin Stanislavski'nin geliştirdiği Coşku Belleği tekniğine göre çok daha etkili ve tercih edilmesi gereken bir teknik olduğunu; oyuncunun yaratıcılık için başından geçmiş gerçek deneyim ve anılara değil, imgelemine başvurması gerektiğini vurgulamıştır. Bununla ilgili olarak, Chekhov ile hocası Stanislavski arasında geçtiği söylenen bir olay açıklayıcı niteliktedir: Derste Stanislavski, coşku belleği egzersizi olarak, öğrencilerden gerçek hayattan alınmış bir olayı oynamalarını ister. Chekhov da, babasının cenazesindeki üzgün halini canlandırır. Stanislavski, bu egzersizdeki gerçeklik hissinden etkilenir ve babasının ölümüyle bu denli sarsıldığını düşündüğü öğrencisi Chekhov'u kucaklar, onu teselli etmeye çalışır. Stanislavski, bu egzersizin başarısının coşku belleği tekniğinin gücünden kaynaklandığını düşünür, ama gerçek bu değildir. Chekhov'un babası hastadır, fakat hala hayattadır. Chekhov'un bu egzersizdeki başarısı, babasının ölümünü hatırlamasından değil, bu ölüm olayının gerçekleşme olasılığına dair içindeki kuvvetli beklentiden kaynaklanmıştır. (Chekhov, M., 1991: xxi-ii) Bu hikaye, Chekhov'un coşku belleğine değil, imgelemin gücüne dayandığını göstermektedir. Chekhov, oyuncunun kendi yaşamından aldığı gerçek olaylara dayalı coşku belleğine başvurmamasını; kendi kişisel deneyimleri yerine, imgesel, dışsal

uyarıcılar bulmasını ve böylece duygularını ve hayal gücünü serbest bırakmasını önermiştir. Chekhov'a göre, duyguları içten dışa en iyi biçimde uyaran teknik, imgelemdir. Oyuncu duyguları kendiliğinden ortaya çıkarmakla uğraşmamalı, bunun yerine, karakterin içsel yaşamına dair imgeleri görmeye çalışmalıdır. Bu imgeler, oyuncuyu her zaman yeni, orijinal ve doğru duyguya ve fiziksel ifadeye yöneltir. (Chekhov, M., 2002: 26) Oyuncu, içsel imgelerine kayıtsız kalamaz, içsel imgelerinden bağımsız olarak jest ve hareket yapamaz. İmgelerin gücü, oyuncunun bedeni ve sesiyle, bu imgelerle bütünleşmesini sağlayan uyarıcı görevi görür.

Michael Chekhov, oyuncunun duygularını uyarmak için içten dışa bir teknik olarak, Atmosfer tekniğini geliştirmiştir. Chekhov, Atmosfer tekniğinde, oyuncunun, oyunun verili koşullarını duyuşal olarak özümsemesini ve bu koşullara ait psikolojik atmosferi imgelemesini önerir. Chekhov'a göre, atmosfer, koşulların içine nüfuz etmiş olan ve insanlardan yayılan duyuşal bir unsurdur. Atmosfer, görünme- se de güçlü bir biçimde hissedilir ve teatral iletişimin en önemli araçlarından biridir. Gotik bir katedralin, bir hastanenin ya da bir mezarlığın atmosferi bu mekanlara giren herkesi etkiler ve sarar. İnsanlar da benzer şekilde, içinde buldukları ruh haline dair atmosferi dışarıya yayarlar. Chekhov, yaşamda atmosferin kendiliğinden var olduğunu, sahnede ise oyuncu tarafından bilinçli olarak yaratılması gerektiğini söy-

ler. (Gordon, M., 1983: 61) Sahnede belli bir mekana, olaya veya ruh haline ait atmosferin yaratılması için çalışan oyuncu, Chekhov'a göre, aynı zamanda bu atmosferden etkilenecektir.

(Chekhov, M., 1991: xlv) Bu atmosfer, oyuncunun duygularını uyarak ortaya çıkarır ve ortaya çıkan duyguların hemen sönmesine engel teşkil ederek duyguların sürdürülmesine destek olur. (Chekhov, M., 2002: 50) Bu nedenle oyuncu, kendisini sarmalayan atmosferi ve havanın bu atmosferle dolduğunu imgelemeli ve atmosferle ilişkisini sürdürmeye, kendini bu atmosferin içinde hissetmeye çalışmalıdır. Sahnede, içinde bulunduğu atmosferle ilişkisini iyi kuran bir oyuncunun, duygularını zorlamasına veya yaratıcı esinin gelmesini beklemesine gerek kalmaz. Sahnenin atmosferi içinde kalarak oynayan, atmosferle uyum içinde hareket eden oyuncunun duyguları organik olarak kendiliğinden doğar. Atmosferin iç dinamiğinden doğan imgeler oyuncuyu kuşatır, etkiler ve oyuncunun içinde oynama isteği yaratır. (Chekhov, M., 1991: 35)

Chekhov'a göre, oyuncu, koşulları duyuşal olarak özümlediğinde, koşulların içine nüfuz etmiş olan atmosferi hisseder ve atmosfer sayesinde oyuncunun duyguları ani bir tepki olarak ortaya çıkar. Oyuncu, keder duygusunu uyarmak için, kendisini "kederli" veya "üzgün" hissetmeye zorlamamalı; bunun yerine, havanın kederle dolu olduğunu imgelemelidir. Oyuncunun hareketleri, konuşması, sessiz bir biçimde

oturması ve tüm davranışları, bu kederli atmosferle uyum içinde olduğunda, oyuncu kendisini üzgün, kederli hissedecektir. (Gordon, M., 1983: 60)

Chekhov'a göre, atmosfer, oyunun içeriğini açığa çıkaran en iyi teatral unsurdur. Atmosfer, oyuncuyu, oyunun bütünüyle ve diğer oyuncularla tam bir uyum içine sokar. (Chekhov, M., 1991: 30)

Michael Chekhov, oyuncunun duygularını uyarmak için dıştan içe bir teknik olarak ise, Nitelik tekniğini geliştirmiştir. Buna göre, oyuncu duygularını zorlamak yerine, fiziksel bir eylemi, belli bir nitelikle ("dikkatle", "kararlılıkla", "aceleyle", "öfkeyle", "şefkatle", "neşeyle", "şüpheyle", "sabırsızlıkla" vb.) gerçekleştirmelidir. Oyuncu, belli bir duyguyu harekete geçirmek için içsel bir uyarıcı aramak yerine, jest veya hareketine o duyguyla aynı paralelde bir nitelik katmalıdır. Bir eylemin belli bir nitelikle gerçekleştirilmesi, oyuncunun o nitelikteki duygularını dolaylı olarak uyarıp harekete geçirir. (Chekhov, M., 2002: 58)

Chekhov, eylemin belirli bir nitelikle gerçekleştirilmesine ilişkin şöyle bir örnek verir:

Kolunuzu kaldırın. İndirin. Ne yaptınız? Basit bir fiziksel eylem gerçekleştirdiniz. Bir jest yaptınız. Ve bunu hiç zorlanmadan gerçekleştirdiniz. Neden? Çünkü, her eylemde olduğu gibi, sizin içinizden geldi. Şimdi aynı eylemi tekrar yapın, ama bu kez ona bazı nitelikler ekleyin. Hadi bu nitelik tedbirlilik olsun. Jestinizi, hareketlerinizi tedbirli bir şekilde

de yapacaksınız. Bunu da aynı kolaylıkla gerçekleştirebildiniz mi? Tekrar tekrar yapın ve bakalım ne göreceksiniz. Tedbirli bir şekilde yaptığınız hareketleriniz artık yalnızca fiziksel bir eylem değil; belli bir psikolojik nüans edindi. Nedir bu nüans? Bu kollarınızı saran ve dolduran, tedbirlilik hissidir. Bu psikolojik bir histir. Aynı şekilde, bütün bedeninizi tedbirlilik niteliğini kullanarak hareket ettirseydiniz, doğal olarak tüm bedeniniz bu hislerle dolacaktı. (Chekhov, M., 2002: 58)

Chekhov'un nitelikli eylem yaklaşımı, Stanislavski'nin, Fiziksel Eylemler tekniğini dayandırdığı önermelerle paralellik gösterse de; Chekhov, Stanislavski'nin, yalnızca eylemlerin doğru icrasının oyuncunun içsel mekanizmasını etkinleştireceği ve duygularını uyararak ortaya çıkaracağı önermesini reddeder. Chekhov'a göre, oyuncu bir eylemi yalnızca doğru icra etmekle yetinmemeli, bu eylemi belli bir nitelikle gerçekleştirerek eylemi renklendirmelidir. Aksi halde, oyuncunun duyguları uyarılmaz ve etkinleştirilemez. Bir eylemin belli bir nitelikle gerçekleştirilmesi, duyguların gerçekleştirilen bu eylemi takip etmesi ile sonuçlanır. Chekhov'a göre, nitelikli eylemler, duyguları hissetmenin en kolay yoludur. (Chekhov, M., 1991: 37)

Michael Chekhov, Stanislavski'nin, oyuncunun, oynadığı karakteri kendi kişiliğinin bir varyasyonu olarak kabul etmesi ve karakteri kendi kişiliği içinde yaratmasına dayalı yaklaşımını da reddeder. Stanislavski'ye göre, oyuncu sahnede hiçbir

zaman kendi olmaktan çıkmamalı, kendi kişiliği içinde oynamalıdır; Chekhov'a göre ise, oyuncu, oynadığı karakteri kendi kişiliğinden bağımsız bir karakter olarak kabul etmeli ve karakteri kendi kişiliği dışında yaratmalıdır. Stanislavski'ye göre, rol bir özneyken; Chekhov'a göre, rol bir nesnedir. Stanislavski Sistemi'nde, oyuncu, oyunun ve rolünün içsel ve dışsal koşulları içinde, kendisidir; kendi duygularını kullanır ve kendini oynar; Chekhov'a göre ise, oyuncu sahnede hiçbir zaman kendi olarak kalmamalı, kendini oynamamalıdır. Bu yaklaşımı geliştiren Michael Chekhov, Stanislavski'nin oyuncu-rol ilişkisi konusundaki görüşlerine karşı çıkan bir bakış açısı geliştirmiştir. Karakterle oyuncu asla aynı kişi değildir, rol, oyuncunun yaratımıdır, bu yüzden oyuncu oynadığı rolü kendi kişiliğine yaklaştıramaz, benzetemez, indirgeyemez. (Chekhov, M., 1991: 18) Vurgu, oyuncunun duyguları üzerinde değil, karakterin duyguları üzerinde olmalıdır. Önemli olan, oyuncunun ne hissettiği değil, karakterin ne hissettiğidir. Oyuncunun, oynadığı karaktere yaklaşması, ve ona "dönüşmesi" gerekir. Örneğin, Don Quijote'yi oynayacak olan oyuncu, karakteri yaratma işine, kendisini Don Quijote'nin yerine koyarak, kendisinin Don Quijote olduğunu kabul ederek başlamamalı; bunun yerine, Don Quijote'yi imgelemeli ve yavaş yavaş ondan etkilenmeli, heyecanlanmalı, esinlenmelidir. Zihninde öncelikle oynayacağı karakterin imgesini yaratan oyuncu, içinde onun davrandığı gibi davranma isteği uyanana dek, karakterin birçok farklı koşulda-

ki davranış biçimini imgelemeyi sürdürmeli, onu bir dış göz gibi izlemelidir. (Gordon, M., 1983: 57)

Chekhov, bir karakterin çocuğunun hasta olduğu bir sahnede, Stanislavski ekollü oyuncusunun çocuğa odaklanacağını ve sadece kendi kişiliği içinde görebileceği şeyleri göreceğini ileri sürmüştür. Oysa oyuncunun oynadığı karaktere odaklanması ve karakterin çocuğa nasıl tepki verdiğini incelemesi gerekir. (Chamberlain, F., 2006: 81)

Stanislavski'ye göre, oyuncu, kendisini oynadığı karakterin verili durumlarına yerleştirir, karaktere özgü bir görünüş bulur; fakat kendisi olarak kalır, kendi olmaktan çıkmaz. Kişinin bacağı sakatlandığında, veya kişiyi bir arı soktuğunda, kişi başka biri olmaz. Bunlar yalnızca dışsal durumlardır. (Stanislavski, K.S., 1989: 99) Stanislavski şöyle der:

Kendimi, kendim değil Alexander Chatski olduğuma mı inandırırım? Bu boş bir çaba olurdu. Ne gövdem, ne de ruhum bu türden bariz bir aldatmacaya kanmazlardı. Yalnızca sahip olduğum inancı öldürür, beni yanlış yönlendirir ve şevkimi kırardı. Kendimi bir başkasıyla değiştiremem. Mucizevi bir metamorfoz söz konusu değildir. Bir oyuncu, sahne üstünde resmettiği hayatın koşullarını değiştirebilir, yeni bir üstün yönelime inanmak için bu hayatı kendi içinde bulabilir, kendisini bir oyun boyu süren temel aksiyon çizgisine bırakabilir, hatırına gelen coşkularını şu veya bu şekilde birleştirebilir, onları şöyle ya da böyle bir sıralanışa sokabilir, rolünde kendine

ait olmayan alışkanlıklar ve de fiziksel resmetme yöntemleri geliştirebilir, davranışlarını, dış görünüşünü değiştirebilir. Tüm bunlar oyuncuyu her rolde farklı gösterecektir seyirciye. Ama her zaman kendisi olarak da kalacaktır. Oynadığı role daha yakın olmak için ruhsal ve fiziksel olarak dönüşüm geçirmesine rağmen, sahne üstünde kendi benliğiyle oynar. (Stanislavski, K.S., 1999: 88)

Chekhov'a göre ise, nasıl hayatta herhangi iki insan aynı değilse, hiçbir rol de birbiriyle aynı olamaz. Rol kişilerini birbirinden ayıran, aralarındaki farklardır. Oyuncu da, bu düşünceden yola çıkarak, kendine şu soruyu sormalıdır: "Benimle oynadığım karakter arasında ne gibi farklar var?" Chekhov, Stanislavski'nin, oyuncudan rolünü kendi kişisel geçmişiyle oynadığı karakterin kişisel geçmişi arasındaki benzerliklere dayandırması gerektiği görüşünü de reddetmiştir. Oyuncunun canlandırması gereken, karakterin kişiliği ile kendi kişiliği arasındaki farklardır ve oyuncunun oyununu sanatsal ve ilgi çekici kılan budur. Karakterin kişiliği ile oyuncunun kişiliği arasındaki benzerlikler kendiliğinden var olacaktır. (Chekhov, M., 1991: 162)

Chekhov'un şu sözleri, Stanislavski'nin, oyuncunun, karakteri kendi kişiliği içinde yaratması yaklaşımına cevap niteliğindedir:

Burada, kökleşmiş, yıkıcı, 'kendi gibi olma' tavrının gelişmesine izin verildiği sürece, tiyatronun asla gelişip ilerlemeyeceği trajik gerçeğinden bahsetmek yeterli olacaktır. Her sanat, yaşamın yeni

ufuklarını ve insanın yeni yönlerini keşfetme ve ortaya çıkartma amacına hizmet eder. Bir oyuncu sahnede, hiç çekinmeden sadece kendini göstererek seyircisine yeni keşifler sunamaz. Ana karakter olarak hiç durmadan kendini oyunlaştıran bir oyun yazarını ya da kendi portresi dışında hiçbir şey yaratamayan bir ressamı nasıl değerlendirirsiniz? Yaşamda nasıl birbirine tıpatıp benzeyen iki kişiyle asla karşılaşmıyorsanız, oyunlarda da iki benzer rol asla bulamazsınız. Başka bir deyişle, sahip oldukları farklılıklar onları karakter yapar. Sahnede oynayacağı karakter hakkında bir fikir edinmek için başlangıç noktası olarak oyuncunun kendine şunu sorması gereklidir: 'Oyun yazarı tarafından anlatılan karakter ve benim aramdaki fark – ne kadar yüzeysel ya da küçük olursa olsun – nedir?' Böyle yaparak, durmadan 'kendi portrenizi' boyama isteğinizi kaybetmekle kalmayıp, karakterinizdeki temel psikolojik özellikleri ya da nitelikleri keşfetme fırsatı da bulacaksınız. (Chekhov, M., 2002: 77)

Chekhov, oyuncunun oynadığı her rol için karakterizasyon yapması gerektiğini ileri sürmüştür. (Chekhov, M., 1991: 98) Tipik bir hareket, karakteristik bir konuşma tarzı, sürekli yinelenen bir alışkanlık, belli bir gülme, yürüme, el kullanma biçimi, başın belli bir açıyla eğilerek tutulması gibi, karaktere özgü, ayırt edici özellikler, rolün daha canlı, daha insani ve daha doğru olmasını sağlayan bitirici dokunuşlardır. (Chekhov, M., 2002: 83)

Michael Chekhov'un, oyuncunun, oynadığı karakteri kendi kişiliğinden bağımsız bir karakter olarak kabul etmek, karak-

teri bir dış göz gibi izlemek ve karakterle arasındaki farklılıklara odaklanmak suretiyle; karakteri kendi kişiliği dışında yaratması yaklaşımına bağlı olarak geliştirdiği karakterizasyon tekniklerinden biri, Hayali Beden tekniğidir.

Chekhov, oyuncunun, oynadığı karaktere dair hayali bir beden oluşturmasını önermiştir. Buna göre, oyuncu, oynadığı karakterle arasındaki farkları bulduktan sonra, karakterin nasıl bir bedene sahip olduğunu, nasıl hareket ettiğini, nasıl konuştuğunu imgelemeli, sesini duymalıdır ve bu hayali bedeni bir kıyafet gibi giymeye, onun gibi görünmeye ve hareket etmeye, onun gibi konuşmaya, kısacası ona benzemeye çalışmalıdır.

Chekhov, günlük yaşantımızda, giydüğümüz her farklı kıyafetin içinde başka bir insan olduğumuzu; hayali bir bedeni giymenin de, bizi başka bir insan haline getireceğini ileri sürmüştür. Chekhov'a göre, hayali beden, oyuncunun gerçek bedeni ve psikolojisi arasında bir yerde durur ve ikisini de eşit biçimde etkiler. Böylece, oyuncu, bu hayali beden içinde hareket etmeye, konuşmaya, hissetmeye ve oynadığı karakterle birlikte yaşamaya başlar. Oyuncunun benliği, psikolojik ve fizyolojik olarak değişir ve karakterin egemenliği altına girer.

Chekhov'a göre, oyuncu, oynayacağı karakteri zihninde imgeledikten sonra, role ait hayali bedenle tek bir adımda bütünleşmeye çalışmamalı; bu işlemi adımlara bölmelidir. Bu hayali bedene ait karakteristik

özellikleri ve hareketleri birbirinden ayrıarak çalışmalıdır. Böylece, oyuncunun fiziksel ve psikolojik makyajı değişerek karakter için daha uygun hale gelecektir. Oyuncu, tüm bu çalışmaların sonunda hayali bedeni bir bütün olarak giymelidir. (Chekhov, M., 1991: 96)

Hayali beden, oyuncunun duygularını uyarır ve oynadığı karaktere özgü karakteristik niteliklerle uyumlu hale sokarak oyuncuyu oynadığı karaktere “dönüştürür.” Chekhov'a göre, oyuncu, karakteri zihnen analiz ederek bu etkiye ulaşamaz çünkü zihin oyuncuyu soğuk ve pasif bir halde bırakır, oysa hayali beden oyuncunun duygularını çok daha güçlü bir biçimde uyarır. (Chekhov, M., 2002: 79)

Michael Chekhov'un, oyuncunun, oynadığı karakteri kendi kişiliği dışında yaratması yaklaşımına bağlı olarak geliştirdiği karakterizasyon tekniklerinden bir diğeri de, Psikolojik Jest tekniğidir.

Psikolojik jest, karaktere dair güçlü, iyi biçimlendirilmiş ve basit bir bedensel duruştur ve karakterin psikolojisini ve yaşam amacını özetleyen tek bir bütünsel, bedensel, arketipsel jesttir. (Benedetti, R.L., 1986: 246) Chekhov, yaşamda her insanın bir psikolojik jesti olduğunu, bu nedenle oyuncunun da oynadığı karakterin psikolojik jestini yaratarak ona yaşam katması gerektiğini söyler. (Gordon, M., 1983: 73) Chekhov'a göre, psikolojik jest, oyuncunun psikolojisini ve ruhunu sarar, duygularını uyarır, (Chekhov, M., 2002: 64) bu anlamda

psikolojik jest, duyguya bağlı bir jesttir. Psikolojik jest, oyuncunun bilinçaltına ulaşmasını sağlayan bir anahtardır. (Chekhov, M., 1991: xxx) Chekhov, psikolojik jesti, karakterin yoğunlaştırılmış formu olarak tanımlar; psikolojik jest, oyuncunun, oynadığı karakterin değişmez özüne sahip olmasını sağlar. (Pitches, J., 2006: 159)

Psikolojik jest, kişisel değil, arketipsel bir jesttir; oyuncu, bir role yaklaşırken ilk olarak rolün temel arketipini belirlemelidir. (Chamberlain, F., 2006; 84). Arketip, bir nesnenin veya bir karakterin temel, ideal formudur. Chekhov'a göre, muhtemel tüm aslan varyasyonlarının arkasında, tek bir aslan ideası vardır ve bu idea, bütün aslanların kaynağıdır. Rudolph Steiner de, arketipi, bir resmin, öncelikle ressamın zihninde soyut olarak var olması, daha sonra tuvale aktarılarak fiziksel varlığa kavuşması düşüncesine benzetir. (Pitches, J., 2006: 157)

Chekhov, oyuncunun bitkileri, mimari biçimleri, değişik manzaraları, mit, efsane ve masallardan alınmış fantastik karakterleri gözlemleyerek psikolojik jestler bulmasını önermiştir. Chekhov'a göre, oyuncunun soyut ve somut nesnelere ve fantastik karakterlerle çalışması, içindeki gizli kaynaklara ulaşmasını sağlar.

Chekhov'a göre, her karakterin tek bir ana isteği, bu isteği gerçekleştirmek için tek bir karakteristik tavır ve tek bir psikolojik jesti vardır ve bu jest, karakterin gizli, en derin kişisel özelliklerini açığa çıkarır; psi-

kolojik jest, karakterin ruhuyla oyuncunun bedenini tanıtır. (Chekhov, M., 1991: xxxi) Psikolojik jest, içsel bir amacın fiziksel dışavurumudur; (Schechner, R., 1966: 235) karakterin her şeyden önemli olan üstün amacının fizikselleştirilmesidir. (Pitches, J., 2006: 156) Chekhov'a göre, oyuncu, oynadığı karakterin nasıl konuştuğunu, nasıl bir sesi olduğunu, nasıl yürüdüğünü vs. imgeleyerek, karakterin psikolojik jestini keşfedebilir. (Gordon, M., 1983: 74)

Oyuncu, oynadığı karakterin psikolojik jestini keşfettiğinde, psikolojik jesti gerçekleştirmek suretiyle, karakterin duygularını kendi içinde uyandırır. Psikolojik jest, oyuncunun özel çalışmasıdır; sahne üstünde herhangi bir şeyi ifade etmek ya da sembolize etmek için kullanılmaz. (Hurst du Prey, D., 1983: 85) Oyuncu, oyun esnasında, karakterin psikolojik jestini dışavurmaz, fakat sürekli olarak aklında tutar. (Gordon, M., 1983: 73)

Chekhov'un psikolojik jest tekniğiyle ilgili açıklamalı çizimleri:

İlk izlenimize göre, güçlü ve kenetlenemez bir istenci olan, baskın ve despotik tutkular tarafından sarılmış ve nefret ve bezginlik ile dolu bir karakteri oynayacağımızı düşünün. Karakterdeki tüm bu özellikleri ifade edebilecek uygun, genel bir jest arıyorsunuz ve belki birkaç denemeden sonra buluyorsunuz (bkz. Çizim 1). Bu güçlü ve iyi şekillenmiş bir jest. Birkaç kez tekrarlandığında sizin istencinizi güçlendirecektir. Başın yönelimi kadar, tüm bedenin son pozisyonu, her uzvun yönü, bunların hep-

si baskın ve despotik tavır için belli bir arzuyu tetiklemeyle ilgili. Bedenin tüm kaslarını doldurup saracak özellikler, içinde nefret ve bezginlik hislerini uyardır. Sonuçta jestler yoluyla, kendi psikolojinizin derinliklerine inecek ve onu uyacaktır. (Chekhov, M., 2002: 64)

Bkz. Çizim 1

Bu kez karakteri saldırgan, çok ateşli bir iradeyle belki biraz fanatik olarak belirleyin. Karakter 'yukarıdan' gelenlerden etkilenmeye tamamen açık olacak ve bunları kabul etmeye, hatta bu etkileri 'ilham olması' için zorlamaya kafayı takacaktır. Mistik özelliklerle dolu ama aynı zamanda ayakları yere basmakta ve dış dünyadan gelen etkilere de aynı şekilde açık olmaktadır. Dolayısıyla, yukarıdan ve aşağıdan gelen etkileri kendi içinde uzlaştırabilen bir karakterdir (Chekhov, M., 2002: 64)

bkz. Çizim 2

Bir sonraki örnek için ikinciye bir şekilde zıt olan bir karakter seçelim. Yukarıya ya da aşağıya hiç ilişkiye girme isteği olmayan, tamamen bir iç gözlemci, ama asla zayıf değil. Yalnız olmak belki en güçlü arzusu. Derin derin düşünme özelliği tüm varlığını sarmış. Belki yalnız olması hoşuna gidiyordur (Chekhov, M., 2002: 65)

Bkz. Çizim 3

"Bir sonraki örneğin, dünyevi yaşama çok bağlanmış olduğunu düşünün. Onun güçlü ve bencil isteği sürekli aşağıya doğ-

ru çekiyor. Tüm tutkulu istek ve arzuları alçak ve rezil özellikleri gösteriyor. Hiç kimseye ve hiçbir şeye sempati duymuyor. Güvensizlik, şüphe ve suçlama tüm sınırlı ve içe dönük yaşamını sarmış durumda. Karakter doğru ve dürüst yaşam şeklini reddediyor ve daima dolambaçlı ve kıvrımlı yolları seçiyor. Ben merkezli ve bazen saldırgan olabilen bir insan tipi" (Chekhov, M., 2002: 65)

Bkz. Çizim 4

Bir başka örnek daha. Bu karakterin gücünü onun itiraz eden, olumsuz istencinde görebilirsiniz. Ana özelliği, belki kızgınlık ya da öfke nüansı ile birlikte, acı çekiyor görünmesi. Öte yandan belli bir güçsüzlük tüm bedenini kaplamış (Chekhov, M., 2002: 65)

Bkz. Çizim 5

Bu kez karakteriniz yine güçsüz, yaşam şekliyle karşı koyup savaşıyor; oldukça duyarlı, acı çekmeye ve kendine acımaya eğilimli, yakınma için çok güçlü istekleri var" (Chekhov, M., 2002: 65)

Bkz. Çizim 6

SONUÇ

Michael Chekhov, Konstantin Stanislavski'nin öğrencisi olmasına rağmen, Stanislavski'nin oyunculuk anlayışına, üç temel noktada karşı çıkmıştır.

Chekhov'a göre;

1) Oyuncunun duygularını içten dışa bir yolla harekete geçirmesi için en etkili

teknik, Stanislavski'nin geliştirmiş olduğu Coşku Belleği tekniği değil, imgelemdir. Oyuncu, duygularını harekete geçirmek için, kendi kişisel geçmişine değil, imgelemine başvurmalıdır. 2) Oyuncunun duygularını dıştan içe bir yolla harekete geçirmesi için en etkili teknik, Stanislavski'nin geliştirdiği Fiziksel Eylemler tekniği değil, nitelikli eylemlerdir. Oyuncu, duygularını harekete geçirmek için, eylemleri yalnızca doğru icra etmekle yetinmemeli, eylemleri belli bir nitelikle gerçekleştirmelidir.

3) Oyuncu, oynadığı karakteri, Stanislavski'nin dediği gibi, kendi kişiliğinin bir varyasyonu olarak değil; kendi kişiliğinden bağımsız bir varlık olarak kabul etmeli; karakteri kendi kişiliği içinde kalarak yaratmamalı, karakterizasyon yapmalı ve karaktere “dönüşmeli”dir. Oyuncu, kendini, oynadığı karakterin yerine koymamalı; karaktere bir dış olarak bakmalı; karakterle arasındaki benzerliklere değil, farklılıklara odaklanmalıdır.

Michael Chekhov, Stanislavski'ye karşı çıktığı bu üç temel prensibin sonucu olarak, dört teknik geliştirmiştir. Bunlar;

- 1) Atmosfer
- 2) Nitelik
- 3) Hayali Beden
- 4) Psikolojik Jest teknikleridir.

Stanislavski'nin geliştirmiş olduğu Coşku Belleği ve Fiziksel Eylemler tekniklerine karşı çıkan Chekhov, içten dışa duygu uyarma tekniği olarak Coşku Belleği tekniğinin yerine Atmosfer tekniğini; dıştan içe duygu uyarma tekniği olarak da, Fiziksel Eylemler tekniğinin yerine Nitelik tekniğini geliştirmiştir. Oyuncunun, oynadığı karakter için karakterizasyon yapması gerektiğini ileri süren Chekhov, karakterizasyon için de, Hayali Beden ve Psikolojik Jest tekniklerini geliştirmiştir.

Michael Chekhov'un oluşturduğu bu dört teknik, Konstantin Stanislavski tarafından geliştirilen ve sistematize edilen oyunculuk ekolü olan Stanislavski Sistemi'nde ve Stanislavski Sistemi'nin, Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan çalışmalar bağlamında değiştirilmiş versiyonu olan Metot Oyuncululuğunda yer almayan tekniklerdir.



Çizim 1



Çizim 2



Çizim 3



Çizim 4



Çizim 5



Çizim 6

KAYNAKÇA

- Benedetti, Robert L., (1986), *The Actor At Work*, New Jersey, Prentice-Hall
- Chamberlain, Franc, (2006), "Michael Chekhov On The Technique Of Acting", Twentieth Century Actor Training, London, Routledge, Alison Hodge (ed.) içinde, s. 79-97
- Chekhov, Michael, (1991), *On The Technique Of Acting*, New York, Harper Collins Publishers
- Chekhov, Michael, (2002), *To The Actor*, London, Routledge
- Gordon, Mel, (1983), "Chekhov on Acting: A Collection of Unpublished Materials (1919-1942)", *The Drama Review: TDR*, Vol. 27, No. 3, Michael Kirby (ed.) içinde, s. 46-83
- Hurst du Prey, Deirdre, (1983), "Working With Chekhov", *The Drama Review: TDR*, Vol. 27, No. 3, Michael Kirby (ed.) içinde, s. 84-90
- Pitches, Jonathan, (2006), *Science And The Stanislavsky Tradition Of Acting*, Oxon, Routledge
- Schechner, Richard, (1966), "Would You Please Talk To Those People? – An Interview With Robert Lewis", *Stanislavski And America*, New York, Hill And Wang, Erika Munk (ed.) içinde, s. 228-242
- Stanislavski, Konstantin S., (1999), *Bir Rol Yaratmak*, Çev. Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Stanislavski, Konstantin S., (1989), "Oyuncuyla Yaratıcı Çalışma," Çev. Metin Göksel, *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* Sayı: 1, s. 94-102

