



T.C.

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI**

**MICHAEL CHEKHOV OYUNCULUK TEKNİĞİNDEKİ
PSİKOLOJİK JEST KAVRAMININ PSİKANALİZ
ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Elif BAĞCI

BURSA – 2021



T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI

MICHAEL CHEKHOV OYUNCULUK TEKNİĞİNDEKİ
PSİKOLOJİK JEST KAVRAMININ PSİKANALİZ
ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Elif BAĞCI
ORCID: 0000-0002-1024-3212

Danışman:
Prof. Dr. Ayhan HELVACI

BURSA – 2021

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Elif BAĞCI
Üniversite : Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı : Sahne Sanatları
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans
Sayfa Sayısı : XIII + 139
Mezuniyet Tarihi : 12/02/2021
Tez Danışmanlığı : Prof. Dr. Ayhan HELVACI

MICHAEL CHEKHOV OYUNCULUK TEKNİĞİNDEKİ PSİKOLOJİK JEST KAVRAMININ PSİKANALİZ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Sigmund Freud'un 1900 yılında "*Düşlerin Yorumu*" isimli eserinin yayınlanmasından sonra yalnızca bilim dünyasında değil, sanatsal çalışmalarında yeni bir form kazanmaya başladığı görülmektedir. Yönetmen kavramının vücut bulması ile birlikte özellikle oyunculuk sanatında yeni yöntemlerin geliştiği ve oyuncu kavramına yaklaşım şeklinin değiştiği gözlemlenmektedir. Sistemli bir oyunculuk tekniğinin ilk geliştiricisi olarak kabul edilen Stanislavsky'nin "*en iyi öğrencim*" dediği Michael Chekhov, kendi yöntemini geliştirirken; daha önce benzerine rastlanmamış bir kavramın da öncüsü olmayı başarır. "*Psikolojik Jest*" olarak tanımladığı bu yaklaşım, oyuncunun, dürtü dünyasını arketipal hareketler aracılığıyla uyandırarak; bilinçaltını harekete geçirmeyi ve bu sayede imge dünyasını zenginleştirmeyi hedefler. Bu çalışmada, tiyatro sanatı ile psikanalitik kuramın özü, insana dair davranışların gözlenmesi olarak kabul edilmiş ve Michael Chekhov'un oyunculuk tekniğindeki "*Psikolojik Jest*" yaklaşımı karakterizasyona giden bir yöntem olarak ele alınmıştır. Çalışmada Chekhov tekniğinin gelişim süreci araştırılmış; tekniğin içerisinde yer alan Psikolojik Jest kavramının kuramsal tanımı yapılarak; kavramın uygulama biçimi psikanalitik kuram ile benzerlik açısından incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Arketip, Bilinçdışı, Michael Chekhov, Dürtü, İmge, Psikanaliz, Psikolojik Jest,

ABSTRACT

Name and Surname : Elif BAĞCI
University : Bursa Uludağ University
Institution : Social Science Institution
Field : Performing Arts
Degree Awarded : Master
Page Number : XIII + 139
Degree Date : 12/02/2021
Supervisor : Prof. Dr. Ayhan HELVACI

INVESTIGATION OF PSYCHOLOGICAL GESTURE NOTION IN MICHAEL CHEKHOV ACTING TECHNIQUE ON PSYCHOANALYSIS

Since the publication of Sigmund Freud's "Interpretation of Dreams" in 1900, it seems that he started to gain a new form not only in the world of science but also in his artistic works. With the emergence of the concept of director, it is observed that new methods have developed especially in the art of acting and the way of approaching the concept of actor has changed. Stanislavsky, the First known developer of systematic acting technique whom referred as “my best student” by Michael Chekhov developed his own method; It manages to be the pioneer of a concept that has never been seen before. This approach, which he describes as "Psychological Gesture", awakens the actor's world of impulse with the help of archetypal movements; It aims to activate the subconscious and thus enrich the image world. In this study, the essence of the theater art and psychoanalytic theory has been accepted as the observation of human behavior and the "Psychological Gesture" approach in Michael Chekhov's acting technique has been considered as a method leading to characterization. The development process of Chekhov technique was investigated in the study; By making a theoretical definition of the concept of psychological gesture in the technique; It has been examined in terms of the similarity of the application of the concept with the psychoanalytic theory.

Keywords: Archetype, Michael Chekhov, Image, Impulse, Psychoanalysis, Psychological Gesture, Unconscious

ÖNSÖZ

Bilimin ve bilgiye ulaşmanın öneminin giderek arttığı çağımızda, benim de sahne sanatları alanına bilimsel bir katkı sunabilmeme yardımcı olan, yüksek lisans öğrencilik hayatım ve araştırma sürecim boyunca bilgisini benimle paylaşan ve desteğini benden esirgemeyen tez danışmanım değerli hocam Prof. Dr. Ayhan HELVACI'ya teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca yüksek lisans eğitim sürecinde kıymetli bilgilerini benimle paylaşan ve meslek hayatıma olumlu anlamda katkılarını sunan değerli hocalarım Öğr. Gör. Dr. Banu ÇAKMAK DUMAN ve Öğr. Gör. Dr. Tülay YILDIZ AKGÜL'e teşekkürlerimi sunarım.

Bu zorlu süreç boyunca inançla beni motive eden aileme, her adımda ortak çözüm ürettiğimiz geleceğin akademisyenleri olma yolundaki değerli meslektaşlarım Ali Bircan TEKE ve Eylül BAŞOĞLU'na ve koşulsuz desteğini benden esirgemeyen, kaybolduğumu hissettiğim her an yolumu aydınlatarak varlığını hissettiren sevgili Volkan COŞAR'a en içten dileklerimle teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ÇİZELGELER LİSTESİ	viii
ÇİZİMLER LİSTESİ	ix
GÖRSELLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR	xi
1. BÖLÜM: GİRİŞ	1
1.1. Amaç	16
1.2. Önem	16
1.3. Varsayımlar	16
1.4. Sınırlılıklar	17
2. BÖLÜM: YÖNTEM	18
3. BÖLÜM: BULGULAR VE YORUMLAR	19
3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular	19
3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular	23
3.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular	28
3.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular	35
3.4.1. İd (Alt Benlik)	36
3.4.2. Ego (Benlik)	38
3.4.3. Süperego (Üst Benlik)	40
3.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular	41
3.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular	47
3.6.1. Persona (Maske)	49
3.6.2. Gölge (Shadow)	51
3.6.3. Anima Ve Animus	53
3.6.4. Ben (Özben)	54
3.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular	55
3.7.1. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)	56
3.7.2. Moskova Sanat Tiyatrosu	59

3.7.3.	Konstantin Sergeyevich Stanislavsky (1863-1938) -----	69
3.7.4.	Rudolf Steiner Ve Antroposofi -----	74
3.8.	M. Chekhov'un "Esinlenilmiş" Oyunculuk Tekniğine Genel Bir Bakış -----	84
3.8.1.	Hayali Merkez (Hayali Beden) - İmgelemi Dönüştürme -----	93
3.8.2.	Atmosfer Ve Bireysel Duygular -----	98
3.8.3.	Psikolojik Jest (Psychological Gesture) -----	102
3.9.	Psikolojik Jest Yaklaşımı Ve Psikanalitik Kuram İlişkisi -----	115
3.9.1.	Bilinçdışının Yansıması: Yaratıcı Bireysellik -----	115
3.9.2.	Dürtü Ve Arketip Kuramının Yansıması: Psikolojik Jest -----	125
SONUÇ -----		129
KAYNAKÇA -----		135

ÇİZELGELER LİSTESİ

Sayfa No

Çizelge 1: Michael Chekhov’un “Esinlenilmiş” Oyunculuk Çizelgesi

Orijinal Çizimi (*Chart For Inspired Acting*).....92

ÇİZİMLER LİSTESİ

	Sayfa No
Çizim 1 :Birinci “Psikolojik Jest” Örnek Çizimi.....	104
Çizim 2 :İkinci “Psikolojik Jest” Örnek Çizimi.....	105
Çizim 3 :Üçüncü “Psikolojik Jest” Örnek Çizimi.....	106
Çizim 4 :Dördüncü “Psikolojik Jest” Örnek Çizimi.....	107
Çizim 5 :Beşinci “Psikolojik Jest” Örnek Çizimi.....	108
Çizim 6 :Altıncı “Psikolojik Jest” Örnek Çizimi.....	109
Çizim 7 :Yedinci “Psikolojik Jest” Örnek Çizimi.....	110

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No

Resim 1.	: “Moskova Sanat Tiyatrosu yapımı, Edward Gordon Craig Yönetmenliğindeki Hamlet oyunu, final sahnesi, 1912”.....	62
Resim 2.	: “Michael Chekhov, Nikolay Gogol’ün Müfettiş oyununda, Khestako rolünde, Moskova Sanat Tiyatrosu, 1921”.....	65
Resim 3.	: “Michael Chekhov, Vakhtangov yönetmenliğinde, August Strindberg oyunu, XIV. Erik rolünde, İlk Stüdyo, 1921”.....	66

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale
bkz.	: Bakınız
s.	: Sayfa numarası
ss.	: Sayfa aralığı
ed.	: Editör
ev.	: Çevirmen
vd.	: Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler
vol	: Yabancı kaynaklı dergi cilt numarası
no	: Yabancı kaynaklı dergi sayı numarası

1. BÖLÜM

GİRİŞ

Yirminci yüzyılı, dünyanın yeni bir form kazandığı dönem olarak tanımlamak mümkündür. Özellikle sanat alanında yaşanan gelişmeler tam anlamıyla bir isyan niteliği taşıırken; tabulaşmış ya da ezberletilmiş olan klasik yapının yıkılması yeni anlatım yollarının araştırılmasına olanak tanımaktadır. Bu yeni deneyimlerin özgürce ifade edileceği yer, hiç kuşkusuz sahnenin kendisidir.

Natüralist anlatımların artık sahne üzerinde yeterli bulunmadığı bu dönemde, yazınsal alandaki gelişmelerle birlikte kendinden sonraki dönemi etkisi altına alacak bir dizi sanat akımları ortaya çıkmaktadır. Avant-garde olarak tanımlanan bu akımların başlangıcının simgesel anlatıma dayandığı gözlemlenir.

Christopher Innes, *Avant-Garde Tiyatro* isimli kitabında simgeselliğin tiyatro sahnesindeki anlatım biçimini nasıl etkilediğinden bahseder:

“Dışsal gerçeklik karakterlerin ruhsal tasarımları haline gelmişti. Bu simgesel tiyatronun en önemli özelliği idi ve en yoğun ifadesine Pelleas ve Melisande’nin mağara sahnesinde ulaşmıştı. Burada Golaud, Pelleas’ı Melisande’nin uzun sarı saçlarını okşarken yakalamıştır ve onu şatonun altındaki yeraltı mahzenlerine götürür. Sonra, birden anlaşılır ki bu bilinçaltının derinliklerine bir inıştır. Karakterler ruhsal öğeler olarak, şato ise tek başına aklın bir öğesi olarak ortaya çıkar ve bilince karşı bilinçaltının göreceli değerlendirilmesi oldukça tipiktir.”¹

Simgeci anlatım tarzı ile bilinen İsveçli oyun yazarı August Strindberg’e göre, sahne üzerinde her şeyin gerçekleşmesi mümkündür, zaman ve uzam yoktur. Oyunlarında hayal gücüne ve fantezilere yer vererek; karakterlerin sahne üzerinde bir anda var olabilmesine ya da bulanıklaşabilmesine olanak tanıdığı gözlemlenir. Sahne onun için bir rüya alemidir ve rüyayı gören kişinin bilinci yalnızca sahneye hâkimdir. (Brockett, 2016:397)

“Strindberg’in kabul görmesinde olasılıkla Sigmund Freud’un (1856-1939) psikoanalitik teorilerinin geniş yankı uyandırmasının da payı vardır. Freud Rüyaların Yorumu (1900) ve Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme (1905) gibi kitaplarında zihnin yapısını analiz etmek, işleyişlerini açıklamak ve anormal

¹ Christopher Innes, *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*, çev. Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2010, s.37

davranışlarla ilgilenmenin yollarını araştırmak istemiştir. Freud'un insan davranışını açıklamayı, bilinçdışına yaptığı devrimci vurgu, rüyaları bastırılmış arzuları anlamının anahtarı olarak görmesi ve insanın deneyimleri iç içe geçirmeye yatkın olduğunu düşünmesi, Strindberg'in dramaturjisine güçlü bir yetki sunmuştur. (...) Temel insani içgüdüler olarak saldırganlık ve cinselliğe duyduğu ilgi de dramada bu konuların kullanılmasının artık bir tabu olmaktan çıkmasına çok katkıda bulunmuştur.”²

1856 yılında Moravya’da dünyaya gelen Sigmund Freud, Yahudi bir ailenin çocuğudur. Tüccarlık yapmakta olan babası iki kez evlenmiştir. İlk evliliğinden olan iki erkek çocuğundan sonra kendisinden yirmi yaş küçük olan Amalie ile evlenir ve bu evliliğinden ilk çocukları Freud dünyaya gelir. Toplamda beş kardeşi olan Freud, otorite figürü olarak gördüğü babası ve daha eğlenceli bulduğu annesi ile mütevazı bir aile yaşantısında büyümüştür. Babasının işleri bozulunca mecburen ailece Viyana’ya taşınmak zorunda kalırlar. (Freud, 2019:7)

Üstün başarıya sahip bir öğrenci olarak 1873 yılında henüz daha 17 yaşındayken Viyana Üniversitesi’nde okumaya başlar. Fizyoloji alanında uzmanlaşmaya karar veren Freud, Brücke Fizyoloji Enstitüsü’nde öğrenimine devam eder. 1876 yılında Brücke’de beyin hücrelerinin yapısı üzerine çalışmalar elde etmiş olmasının hayatının geri kalan kısmında yapmış olduğu araştırmalarına katkıda bulunduğunu söylemek mümkündür. 1881 yılında Tıp Doktoru unvanını aldıktan sonra da laboratuvar çalışmalarına devam eder. O sırada tanıştığı Martha Berna ile evlenmesi sebebi ile laboratuvar çalışmalarına ara vererek Viyana Genel hastanesinde çalışmaya başlar. Hastanenin psikiyatri bölümünde birlikte çalıştığı Theodor Meynert’in etkisi ile Nöroanatomi alanına yönelmeye karar verir. Meynert’in yanında asistanlık yaptığı sırada üniversiteye fahri doçent olarak ataması gerçekleşir. Maddi bir karşılığı olmayan bu görev sayesinde öğrenimini tamamlar. Sonrasında kazandığı burs sayesinde Paris’e giderek, Fransız nörolog Jean Martin Charcot’un çalışmalarını gözlemleme şansını yakalar. Bir bakıma yaklaşık dokuz hafta süren bu gözlem sürecinin psikanalitik kuramın gelişmesine zemin hazırladığını söylemek mümkündür. (Geçtan, 2017:13) Charcot ile çalıştığı dönemde yapmış olduğu gözlemlerden Freud şu şekilde bahseder:

“Ortaçağ, histerinin bedensel (somatik) belirtileri olan nişaneleri (stigmaları) çok iyi ayırt edebilmekte ve bunları kendince yorumlayıp

² Oscar G. Brockett, Franklin J. HILDY, *Tiyatro Tarihi*, çev. Tufan Göbekçin, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2016, s.397

değerlendirebilmekteydi. Oysa benim Berlin polikliniklerinde gördüğüme göre, söz konusu hastalığın somatik belirleyici özellikleri adeta bilinmiyordu, histeri tanısı altında kısaca hastayla pek fazla uğraşmamak gibi bir eğilim saklı yatar gibiydi.”³

Ondokuzuncu yüzyıl sonrasında özellikle Avrupa’da anatomi, nöroloji ve psikoloji alanlarında yaşanan bilimsel gelişmeler ruhsal hastalıkların, beyindeki işlevsel bozukluklardan kaynaklı oluşabileceği görüşünü öne çıkarır. Orta Çağ’dan beridir norm dışı davranışların cadılık, büyücülük ya da kötü ruhlar sebebi ile gerçekleştiği inancı yerini bilime dayanan bir gerçekliğe bırakmaktadır. Yine de psikolojik rahatsızlıklar karşısında bilim insanlarının ikna edici bir açıklamada bulunması o dönem için pek mümkün değildir. Henüz tanımı yapılmamış hastalıkların nedenleri ya kalıtsal ya da genetik bozukluk olarak nitelendirilmektedir. Bunun en büyük nedeni laboratuvar imkanlarının bugünkü kadar gelişmiş olmamasıdır. Teknolojinin hayatımıza girmesi ile birlikte en somut gelişim sürecini hiç kuşkusuz bilim dünyası yaşamaktadır.

Yirminci yüzyılda ortaya çıkan bazı ruhsal bozuklukların anatomi kaynaklı olmayıp, psikolojik alt yapısının olduğunu savunan psikanalitik kurama göre, kişi, zorluklar karşısında baş etme gücünü kaybetmekte ve istenmeyen çözümlere başvurabilmektedir. *“Hipnozun çok da iyi bilinmeyen geçmişi oldukça eskidir ve ilk çağlara dayanır. Ancak günümüzdeki uygulamalarının ilk örneği olarak, Avusturyalı hekim Franz Anton Mesmer’ in (1734-1815) çalışmaları gösterilir.”⁴* Görüşleri ve uygulama biçimleri belli bir çevre tarafından tepki çekmiş olsa da Mesmer başarıyı yakalamış ve psikoloji tabanlı duyu bozuklukları ya da felç gibi hastalıkları hipnoz yöntemi ile tedavi etmeyi başarmıştır. Freud’un aksine ilerleyen yıllarda benzer hastalıkların tedavi yolu olarak hipnoz yöntemini kullanan ilk kişi olma özelliğini taşımaktadır.

Fransa’da nöroloji alanında yaşanan gelişmeler öncesinde telkin yöntemi ile tedavinin mümkün olmadığını düşünen hekimlerin bile düşüncelerinden vazgeçmelerini sağlamıştır. Özellikle Paris’in tanınmış hekimlerinden Jean Martin Charcot, histeriye sebep olan nedenlerin, doğal sürecin bir sonucu olduğu fikrinden vazgeçerek; araştırmalarını hipnoz ile tedavi yoluna giderek geliştirmeye çalışmıştır. Charcot’un

³ Sigmund Freud, *Yaşamım ve Psikanaliz*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Say Yayınları, 2019, s.238

⁴ Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, İstanbul: Metis Yayınları, 2017, s.14

linik çalışmalarını gözlemleyen Freud, Viyana'ya döndüğünde laboratuvarından ayrılıp kendine yeni bir muayenehane açar ve araştırmaya değer bulduğu bir teori üzerine birçok defa Liebau ve Bernheim isimli hekimlerin Nancy'de bulunan kliniklerini ziyaret ederek; histeri ve hipnoz üzerine yürüttükleri çalışmaları üzerine incelemelerde bulunur. Freud, gözlemlerle geçen bu sürenin sonunda insan bilincinin dışında başka bir gizli dünyanın varlığından emin olmuştur.

“(...) hipnotizmadan unutulmayacak iki temel sonuç çıkarıldı. Birincisi, dikkati çeken birçok bedensel değişikliği, bizzat hastanın etkin duruma geçirdiği ruhsal faktörlerin yol açtığına güven getirildi; ikincisi, özellikle deneklerin hipnoz sonrası davranışlarından kalkılarak, ancak “bilinçsiz” diye nitelendirilebilecek ruhsal olayların varlığına ilişkin kesin bir kanıya ulaşıldı.”⁵

Freud'un Viyana'da yaklaşık on yıl boyunca yapmış olduğu araştırmalar sonucunda, kendine ilerleyebileceği yegâne bir yol çizmiş ve psikanalitik kuramın gelişimine önemli katkıda bulunmuştur. Viyana'da tedavi ettiği hastalarının çoğu özellikle histeri krizleri yaşayan, nevrotik bozukluklara sahip kişilerdir. Buna rağmen histeri tedavisinin kuramsallaşmasına Freud'dan ziyade Viyana'lı hekim Breuer öncülük etmektedir.

“Breuer, çoğu kadın olan hastaları üzerinde hipnozu ilginç bir biçimde kullanıyordu. Bu hastalar hipnoz altında sorunlarını baskısız ve açıkça anlatabiliyor, hipnozdan uyandıklarında rahatlık duyuyorlardı. Duyguların boşalmasına imkân veren bu yöntem, arınma anlamına gelen katarsis denmişti. Sağladığı rahatlamanın yanı sıra bu yöntem, hastaların nevrotik belirtilerinin oluşmasına neden olan sarsıcı olayların ve duygusal çatışmaların ortaya çıkmasını da sağlıyordu.”⁶

Breuer Anna O. olarak bilinen, gerçekte sosyal hizmet alanının gelişmesinde rol oynayan 21 yaşındaki Bertha Pappenheim isimli hastası, babasının ölümünün ardından nedeni açıklanamayan kas ağrıları, kısmi felç, yeme bozukluğu, duyu kayıpları gibi sorunlar yaşamaktadır.

“Anna, emzirmeye devam ettiği aylarda babasının ölümünden sonra çok sayıda histerik semptom geliştirmiş genç bir kadındı. Bunlara bir örnek, Anna'nın herhangi bir sıvı içmeyi reddetmesine yol açan bir içme terörü olan hidrofobi idi. Bu o kadar zayıflatıcıydı ki, işkence derecesinde bir susuzluk çekti ve sadece büyük miktarda meyve yiyerek sıvı alabildi. Teori, Anna'nın orijinal travmayı

⁵ Freud, a.g.e., s.342, 343

⁶ Geçtan, a.g.e., s.16

aklına getirmesi ve bastırılmış etkiyi ifade etmesi durumunda, travma ile ilişkili duyguları bırakabileceğini ve dolayısıyla semptomdan kurtulabileceğine yönelikti. Aslında hipnoz altında Anna, İngiliz hizmetçisinin köpeğinin bir bardaktan içmesine izin verdiğini tiksintiyle anlattı. Nezaket kuralı gereği Anna, duygularını bastırılmış ve hiçbir şey söylememişti.”⁷

Hipnoz altındayken gördüğü düşlerin birinde, babasının hasta yatağında yatarken üzerinde bir yılan gördüğünü ve onu uzaklaştırmak istese de kolunu kıpırdatmadığını anlatır. O kadar yoğun bastırılmış duygulara sahiptir ki hipnoz altında anlattığı hikâye sonrasında felçli olan kolunu rahatlıkla hareket ettirebilmektedir.

Anna O. yaklaşık iki sene boyunca Breuer’in hipnoz tedavisi sonrasında neredeyse eski sağlığına kavuşur. Nitekim hastası ile uzun saatler çalışan Breuer, zamanla Anna’nın kendisine karşı olan cinsel yönelimlerini fark etmiş ve tedaviyi yarıda keserek eşi ile birlikte ani bir seyahate çıkmanın uygun olacağını düşünmüştür. Anna’nın bu yaklaşımını fark eden Freud, psikanaliz üzerine çalışmalarının erken dönemi olan bu süreçte henüz Oidipus Kompleksini geliştirmemiştir. Bu sebeple Anna’nın babasının ölümünden sonra gösterdiği bu tepkisel davranış biçiminin aslında ölmüş olan babası ile çözemediği sorunlarının bir yansıması olduğunu varsaymak mümkündür. Freud, Breuer’in çalışmalarını yarıda kesmesinden şu şekilde bahseder:

“Bazı zorlayıcı nedenlerin bende uyandırdığı kaniya göre, Breuer, hastasındaki semptomları ortadan kaldırdıktan sonra söz konusu aktarımın cinsel nitelik taşıdığını, kendini bu kez açığa vuran bazı yeni belirtiler dolayısıyla ister istemez görmüş, ancak belirtilerdeki genellik dikkatinden kaçmış, dolayısıyla tedavi sürecinin bu evresinde sanki bir “untoward event”^{} karşısında ne yapacağını şaşırması gibi araştırma ve incelemeleri yarıda kesmişti. Kendisi ilgili konuda doğrudan bir açıklamada bulunmamasına karşın, böyle bir düşünceye kapılmamı haklı göstermeye yetecek ipuçlarını, çeşitli zamanlarda vermişti bana. Sonradan ben, nevrozların oluşumunda cinselliğin önemini daha bir kesinlikle savunmaya kalkınca, ilk tepkiyi Breuer gösterdi; ileride kendilerine enikonu aşinalık kazandığım bu tepkilerin, benim artık bozulmaz bir yazgım sayılacağını henüz o zamanlar anlayamamıştım.”⁸*

Hastanın tedavi süreci boyunca ortaya çıkan cinsel dürtülerinin önemli bir perspektif oluşturduğunu fark eden Freud, bu hikâyeyi psikanalitik kuramının temeli

⁷ Maria Grazia Turri, “A Psychoanalytic Perspective on Theories of Spectator Character and Actor Character Identification in the Theatre”, (Doctor of Philosophy in Drama), University of Exeter, 2015, s.61

^{*} “Tatsız olay” anlamına gelmektedir

⁸ Freud, a.g.e., s.258

olarak ele almayı tercih eder. “Freud, 1890’ların ilk yıllarında çok sayıda hasta üzerindeki deneyimlerinden yararlanarak Breuer’in vardığı sonuçların doğruluğunu saptamış, Breuer’le birlikte 1895’te *Histeri Üzerine İncelemeler* adında bir kitap çıkarmıştır.”⁹ Breur ile gerçekleştirdiği çalışmalar gösteriyor ki, histeri belirtileri sanılanın aksine organik nedenler yüzünden değil, sarsıcı olayların yaşanması sonucu gerçekleşmektedir. Kişinin yaşadığı olay karşısında tepki vermemiş olması, duygularını bastırdığına ve bu sebeple histeri krizleri yaşadığını göstermektedir. Aynı zamanda yaşanan olayların simgesel bir ilişkiyi de barındırdığı ve sarsıcı olay karşısında duygusal boşalmanın yaşanmamış olması, kişinin duygularını bilincinden uzak bir yerde muhafaza ettiğini göstermektedir. Psikanalitik kuramının tamamen kendisine ait olmadığını her zaman dile getiren Freud, birlikte çalıştığı diğer hekimlerin aslında histerinin temel sebebinin cinselliğe bağlı nevrozlardan kaynaklı olduğunu fark ettiklerini ancak üzerine gitmediklerini düşünmektedir. Freud, çalışma arkadaşlarının aksine, tüm tepkilere rağmen inandığı şeyin peşinden giderek, bilim alanında çığır açan bir yeniliğin öncüsü olmayı başarmıştır. Özellikle Anna O.’nun klinik incelemesinden sonra ilk kez bilincin dışında bir alan olduğu düşünülen bilinçdışının, varlığını kabul etmiş ve psikanalitik kuramının başlangıcını bilinç ötesi olarak kabul ettiği bilinçdışı teorisinin üzerine inşa etmiştir.

Freud, *Bilinçdışı* (1915) üzerine yazısını yayınladığında nesnelerin ya da sözcüklerin, çağrışım imgelerden oluştuğundan bahseder. Bu aslında tarihsel açıdan Yunanlıların tasarım modeline benzerlik göstermektedir. Gamze Özçürümez Bilgili, “*Sözün Ve İmgenin Nüvesi: Afazi Üzerine*” isimli makalesinde Yunanlıların tasarım modeli ile Freud’un *Düşlerin Yorumu* arasında bir bağlantı kurarak; Plotinus’un konu ile ilgili bir alıntısına yer verir. “*Arzularımız uyandığı zaman, imgeler de uyanır ve adeta bize bu arzuların nesnelerini sunar.*”¹⁰ Psikanalitik kuramda nesneye ulaşmayı sağlayan olgu olarak kabul edilen arzunun, oyunculuk sanatındaki “içten gelen” olarak tanımlanan istek ile benzer niteliklere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü her iki durumda da nesneye duyulan arzu ne kadar büyükse; ona ulaşmak için verilecek çaba da o denli büyük olacaktır. İstek ya da arzunun gücü, bedeni harekete geçirerek; bilincin ötesinde

⁹ Freud, a.g.e., s.344

¹⁰ Gamze Özçürümez Bilgili, “Sözün ve İmgenin Nüvesi: Afazi Üzerine”, *Psikanaliz Yazıları*, ed. Talat Parman, Sayı.32, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2016, s.78

bile o nesneye ulaşmayı destekleyerek; bilinmeyen bir dünyanın kapısını aralamayı mümkün kılacaktır.

Sigmund Freud'un bilinçaltı üzerine yapmış olduğu çalışmalar sonrasında düşler, hayaller, bilinçaltı, arketipal anlatım yolları tiyatro sanatının sıklıkla kullandığı önemli araçlar haline gelirken; renk ve ses arasındaki bağın öneminin vurgulandığı, sahne üzerinde sözcüklerin anlamından ziyade ses perdesinin yarattığı atmosferin ve fiziksel bedeninin önem kazandığı, oyuncunun, sahne üzerinde mevcudiyetinin kabul edildiği ve bedeninin gelişime açık olma gerekliliği oyunculuk tekniği üzerine geliştirilen çalışmaların ana temasını oluşturmaktadır. Sahne, söyleyecek sözü olan oyuncuların merkezi haline dönüşecektir.

Yirminci yüzyıl, sahne sanatları alanında yenilikçi oyunculuk tekniklerinin geliştirildiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. “(...) Avrupa geleneğinde yayınlanan en iyi aktör eğitim kılavuzlarından birinin yazarı olan Michael Chekhov* (1891-1955) yirminci yüzyıl tiyatrosundaki en önemli figürlerden biridir.”¹¹ St. Peterburg şehrinde doğan Chekhov'un babası Aleksandr, Rus Tiyatrosu'nun önemli yazarlarından biri olan Anton Çehov'un kardeşidir.

Michael Chekhov, amcası Anton Çehov'un, ağabeyinin kendisinden daha zeki biri olduğunu ancak alkolizm yüzünden başarılı olamadığını dile getirdiğinden bahseder. Babasını hayatında önemli bir figür olarak gören Chekhov da hayatının önemli bir bölümünü alkol ile mücadele ederek geçirmiştir. (Chekhov, 2006:20)

Amatör oyunculuk kariyerini eğitim alarak ilerletme kararı alan Chekhov, 1907 yılında başladığı Suvorin Drama Okulu'nu bitirdikten sonra aynı okulun uzantısı olan Maly Suvorinsky Tiyatrosu'nda iki sezon aktör olarak görev alır. (Chekhov, 2006:27) Chekhov'un o dönemdeki arayışı, drama okullarında verilen eğitimlerin temel ilkelerinin değişimi üzerinedir. “Drama okullarındaki gelenek, öğrencilerin öğretmenlerinin performanslarını taklit etmeleri idi. Chekhov daha sonra bunun öğrencilerin oyunculuk sanatının temel ilkelerini kavrayamadıkları anlamına geldiğini savundu. Yani, sadece

* Rus asıllı oyuncu, yönetmen ve yazarın orijinal adı *Mikhail Aleksandrovich Chekhov*'dur. Sürgün yıllarını önce Avrupa ve ardından Amerika'da geçirmesi sebebiyle, İngilizce kullanımı olan *Michael Chekhov* ismi ile tanınmaktadır. Bu sebeple çalışmanın devamında *Michael Chekhov* olarak anılacaktır.

¹¹ Franc Chamberlain, “Michael Chekhov On The Technique Of Acting: Was Don Quixote True To Life?”, *Actor Training: Second Edition*, ed. Alison Hodge, London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2010, s.63

*taklit etmeyi ve yaratmamayı öğrendiler. Chekhov'un amaçlanmamış olsun ya da olmasın, (...) aktörün taklitçi olması gerekmediği, ancak yaratıcı bir sanatçı olabileceği yönündeydi.”*¹² Herhangi bir disipline bağlı olmayan oyunculuk anlayışı, yaratıcılıktan uzaklaşmayı ve sürekli olarak tekrara düşme gibi bir yanılgıyı da beraberinde getirecektir. Drama okulunun ve topluluğun oyunculuk performansına olan yaklaşımları, Chekhov'un yaratıcılık hakkındaki düşüncelerini sorgulaması için bir yol gösterici olduğu düşünülebilir.

Anton Çehov'un ailesine yazdığı bir mektupta yeğeni Chekhov'dan *“büyük bir yetenek olduğuna inanıyorum”*¹³ şeklinde söz eder. Öyle ki yengesi Olga Kinipper bu yeteneğin heba olmasına izin vermez ve kendisinin de içinde bulunduğu Moskova Sanat Tiyatrosu'na katılması için Chekhov'u teşvik eder. Konstantin Stanislavsky liderliğindeki seçmelere giren Chekhov, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun İlk Stüdyo çalışmalarına katılan genç yeteneklerden biri olur. İlk Stüdyo'nun kurulma amacı, genç oyuncu adaylarına yenilikçi anlayışa sahip oyunculuk tekniğinin öğretilmesidir.

Atölye çalışmaları Chekhov'un oyunculuk üzerine bakış açısını olumlu anlamda değiştirecektir. *“Stanislavski tartışmasız bir şekilde “aktörün bilinci” olarak üst hedefin tam olarak gerçekleşmesine yol açan eylem çizgisini açıkça nitelendirdi. Oyunu zekâ ve eylemle algılayan bir aktör, sürekli olarak zihinsel ve estetik faaliyetlerin özelliklerini oluşturan yeni içerikler, yeni anlamlar ile karşı karşıyadır.”*¹⁴ Chekhov'un, oyuncunun, kendi enerjisini kontrollü bir şekilde kullanabilmesi ve konsantrasyonunu güçlendirmesi gerektiğini, gerçek hayatta sahip olduğu güç ile sahne üzerinde açığa çıkan gücün aynı olmadığını stüdyo çalışmaları sayesinde fark ettiği görülmektedir.

Yirminci yüzyıl Gerçekçi oyunculuk yaklaşımının önderi olan Konstantin Sergeyevich Stanislavsky, ilk sistemli oyunculuk tekniğini geliştiren yönetmen olarak kabul edilmektedir.

“Oyuncudan, oyunda yazılı olmayanlardan bir alt metin yaratarak rolünün varlık temeli olan bir duygu-düşünce dünyası oluşturması isteniyordu.

¹² Franc Chamberlain, *Michael Chekhov*, London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2004, s.4

¹³ Anton Chekhov, *Letters of Anton Chekhov to His Family and Friends with Biographical Sketch*, London: The McMillan Company, 1920, s.83

¹⁴ Valery Galendeyev, “Stanislavski's Method Of Physical Actions, And The Emergence Of Speech Origination”, London and New York, *Stanislavski Studies*, Vol.3, No.2, s.113

Yönetmen, Çehov'un oyunları üzerinde geliştirdiği “üretken özdeşleşme” kavramını açıklarken oyuncunun rolünü sadece rastlantısal esinlerle değil, provalar sırasında uyarılan, saptanan ve yaratma anında duygu belleği sayesinde yinelenen bir dizi esinle biçimlendirmesi gerektiğini söylüyordu.”¹⁵

Stanislavsky'nin, oyuncunun geçmişine dayalı duygusal hafızasını harekete geçirmenin yolu olarak tanımladığı “*duygu belleği*” kavramı, ilk olarak Fransız psikolog Theodule Ribot tarafından kullanılmıştır. (Candan, 1997:55) Aynı zamanda Ribot'un “*Yaratıcı İmgelem*” üzerine söylemlerini kendi stüdyo çalışmaları üzerinde revize ederek uyguladığı bilinmektedir:

“Ribot, biçimlendirilmemiş ya da gövdeselleşmemiş bir duygunun yok sayılacağını belirtiyordu. Ruh ve beden bu ortak bağımlılık teorisi, Stanislavsky'yi, ‘her fiziksel aksiyonun içinde psikolojik ve psikolojik olanın içinde de fiziksel bir unsur yatar’ önermesine götürdü. Ribot'un Stanislavski üzerindeki diğer etkisi, onun ‘yaratıcı imgelemin kaynağı, imgelerin doğal eğilimlerinin cisimleşmek yönünde olmasında yatar’ çıkarmasıydı.”¹⁶

Öte yandan Ayşin Candan'ın *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro* isimli kitabında, Stanislavsky'nin 1920 yılından yayınlanan “*Oyuncunun Sanatı ve Yönetmenin Sanatı*” isimli maddesine yapmış olduğu vurgu, psikoloji alanındaki gelişmelerin tiyatro sanatında yarattığı değişimi kanıtlar niteliktedir:

“Duygularımız üzerinde dolaysız olarak eylemde bulunamayız, ama yaratıcı imgelemimizi gerekli bir yola doğru yönlendirebiliriz. Bilimsel psikologların keşfettiği gibi imgelem, duygu belleğimizi harekete geçirir, bilincin ulaşmadığı en gizli derinliklerinden daha önceden yaşanmış duygu öğelerini dürterek onları, içimizde uyanan imgeleri karşılar biçimde yeniden bir araya getirir.”¹⁷

Freud'un psikanalitik kuramının, tiyatro kuramcıları ve oyuncularını üzerinde sadeleştirilmiş haliyle de olsa bir hakimiyet yarattığını gözlemlenmektedir. Çünkü “*psikanaliz, bastırılan ruhsal unsurların bilince çıkarılması, bunların bilince çıkmasını engelleyen dirençlerin ortaya konması ve bunların başarılabilmesi için aktarımın kullanılmasını hedefler.*”¹⁸ Bunun için psikanalitik kuramın yarattığı etkinin içindeki

¹⁵ Ayşin Candan, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997, s.55

¹⁶ Kerem Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem Ve Paradoks*, İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2018, s.57

¹⁷ Candan, a.g.e., s.55, 56

¹⁸ Talat Parman, “Psikanaliz ve Psikanalitik Psikoterapiler”, *Psikanaliz Yazıları*, ed. Talat Parman, Sayı.12, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2014, s.29

sahne, katmanlardan oluşan, psiko-fiziksel egzersizlerin kullanılarak; oyuncu bilinçaltının harekete geçirildiği performansların merkezi haline dönüşmektedir.

Stanislavsky, atölye çalışmalarını kaleme aldığı “*Bir Aktör Hazırlanıyor*” isimli kitabında oyunculara bilinçaltının, yaratıcı süreci nasıl etkilediğinden bahseder:

*“Bilincimiz, bizi çevreleyen dış dünyanın olaylarını bir sıraya, belli bir düzene koyar. Bilinçli ve bilinçaltı yaşamayı birbirinden ayıran kesin bir çizgi yoktur. Bilinçliliğimiz, çoğunlukla, bilinçaltımızın çalışma yönünü gösterir. Bu yüzden, psiko tekniğimizin temel amacı, bilinçaltımızın görevini doğallıkla yapabileceği yaratıcı bir duruma erdirmektir.”*¹⁹

Stanislavsky’nin psiko-fiziksel olarak tanımladığı tekniğini uygularken önceliğini oyuncunun kendi psikolojinden yana kullanması Chekhov için karakterin özünü ıskalamak anlamına gelmektedir. Dünyayı kasıp kavuran Stanislavsky tekniğinin içinden gelen biri olmasına ve fikirlerini önemli ölçüde etkilemesine rağmen Chekhov, kendi benzersiz yolunu belirlemeyi ve geleceğin “ideal” tiyatrosunu yaratmayı tercih eder.

Stanislavsky ile oyunculuk üzerine anlaşmazlık yaşadığı sırada Rudolf Steiner’in Antroposofi teorisi ile tanışır. Çalışmalarında bu teoiriyi uygulaması mistisizm ile suçlanmasına ve sürgün edilmesine neden olur.

Sürgün hayatının ilk başlangıcını Berlin’den yana kullanan Chekhov, yönetmen ve yapımcı Max Reinhardt ile çalışmaya başlar. Yaklaşık iki yıl kadar Reinhardt’ın yöntemi üzerine detaylı bir incelemede bulunur. Chekhov, Reinhardt’ın çalışmalarıyla her zaman büyüleyici bir görkem yarattığından bahseder. (Chekhov, 2006:150)

*“1930’ların başında, Almanya’da sürgündeyken (...) Chekhov bir Steiner okuluna gitti ve Eurythmy eğitimi aldı. Reinhardt aracılığıyla Georgette Boner (aynı zamanda bir Antroposofist) ile tanıştı ve bir tiyatro okulu kurmak için onunla Paris’e taşındı.”*²⁰

Chekhov, Paris sahnesinde oyuncular ile arasındaki dil uyumsuzluğunu ve bu durumun seyirci için de bir uyumsuzluk yaratabileceğini düşündüğü için oyunları pandomim tarzında sahneleyerek dil engelini aşmayı hedefler. Zorluklara rağmen pes etmeyen Chekhov için bu yöntem, bir umut ışığı doğurmuş olsa da eleştirmenler

¹⁹ Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, çev. Suat Taşer, İstanbul: Papirüs Yayınları, 2006, s.375

²⁰ Jonathan Pitches, *Science and The Stanislavsky Tradition of Acting*, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2006, s.126

tarafından büyük bir başarısızlık olarak nitelendirilir. Devamında yeni oyunlar sahnelemesine karşın amatör bir temsilden öteye geçemez. Paris'te yaşayan sınırlı sayıdaki Rus seyircisini de kaybetmesine neden olur. (Chekhov, 2006:169)

Büyük umutla gittiği Paris'te yaşadığı hayal kırıklığının ardından aldığı bir davet üzerine 1930 yılında Letonya devleti tarafından kurulan tiyatro okuluna gitmeye karar verir. Letonya'da ders verdiği sırada Andrey Zhilinsky'nin yöneticisi olduğu Litvanya Devlet Tiyatrosu'nda oyunculuk yapmaya başlar. Chekhov, Zhilinsky'nin çalışma stilini kendine yakın bulur ve kendisinden övgü ile bahseder. Aynı anda Letonya ve Litvanya arasında tiyatrolarda oyunculuk yapar. İki yıl boyunca seyahat halinde geçen tiyatro hayatında *Müfettiş*, *Hamlet*, *On İkinci Gece*, *XIV. Erik* gibi oyunları sahneleme fırsatı bulur. Koşturmalı geçen bu süreçte bedeni daha fazla yoğunluğu kaldıramaz ve bir kalp krizi geçirir. Letonya'da geçirdiği iki yılın ardından iyileşme amacıyla İtalya'ya yerleşir. (Chekhov, 2006:181)

Georgette Boner ile birlikte ileride yayınlayacağı "*To The Actor*" isimli kitabının temellerini İtalya'da atar. Ardından tekrar Paris'e döner ve burada *Moskova Sanat Oyuncuları* adı altında bir topluluk kurar. Amerika'da Moskova Sanat Tiyatrosu'nun yarattığı etkinin izleri Chekhov'un Paris'te kurduğu topluluğa da sıçrar. Çünkü "*Stanislavski'nin ünü 1930'dan önce Amerikan Tiyatro çevrelerinde yayılmıştı. 1923 yılında, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Batı Avrupa ve Amerika turnesi bütün seyircileri büyülemişti; Stanislavski'nin parlak başarısı ve sahne üzerinde gerçekleştirdiği sonuçlar, onun oyunculuk sistemine bağlantıyordu.*"²¹ O zamana kadar İngiliz ve Fransız tiyatrolarının etkisi ile gelişim gösteren Amerikan Tiyatrosu için Stanislavky, Brecht ve Artaud'un çalışmaları bir dönüm noktası oluşturur. *Moskova Sanat Oyuncuları* 1935 yılında aldıkları teklif ile Boston, New York, Philadelphia şehirlerinde kapalı gişe oynar.

"Çekhov, 1935 ilkbaharında, Broadway'de, '*Moskova Sanat Oyuncuları*' adı altında açtığı topluluğun yöneticisi olarak iki zor işi birden başarmıştır: Bir yandan Rusça yapımlarla aydınları sarsarken, diğer yandan da sonunda duyarlı ve yetenekli koruyucusunu bulmuştur: Beatrice Straight, dostu Deidre Hurst ile birlikte Çekhov'u İngiltere, Devonshire'daki malikanesinin topraklarında bulunan Dartington Hall'a götürmüştür."²²

²¹ Özdemir Nutku, *Oyunculuk Tarihi II*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2002, s.190

²² Nutku, *Oyunculuk Tarihi-II*, s.198

Dartington Hall’da Chekhov Tiyatro Okulu’nu kurarak; yaklaşık üç yıl boyunca çeşitli ülkelerden gelen öğrencilere oyunculuk dersi verir. Dönemin önemli sanat akımlarından biri olarak kabul edilen *Bauhaus* kurucularından mimar Walter Gropius tarafından yenilenen *Barn Tiyatrosu*, “1936’dan 1938’e kadar Michael Chekhov’un tiyatro okulu olan Chekhov Stüdyosu’nu barındırdı.”²³ Chekhov için Dartington Hall, sürgünde geçen zorlu günlerin ardından çalışmalarına imkân bulabildiği önemli duraklardan biridir.

Chekhov, okulunda çeşitli Avrupa ülkelerinden gelen öğrencilere dersler verir. İki yıl gibi kısa bir zaman içinde öğrencilerinin de verimli çalışmaları sayesinde bir sanat okulu disiplini yaratmayı başarır. En önemli destekçilerinden biri olan öğrencisi ve asistanı *Deirdre Hurst du Prey*, Dartington Hall’de geçen süre boyunca tüm derslere katılmış ve kayıt altına almıştır.

“Chekhov’un bu dönemdeki çalışmaları (Nisan 1936-Nisan 1942) öğrencisi ve sekreteri *Deirdre Hurst Du Prey* tarafından *The Actor is the Theatre* adlı derslerinin 3.200 sayfalık kelimesi kelimesine kopyaları titizlikle kaydedildi. Bu belge artık Kanada’daki Windsor Üniversitesi’ne aittir.”²⁴

Dartington Hall’deki okulunda öğrencileri ile birlikte gerçekleştirdiği çalışmalar, bugün bilinen Michael Chekhov Oyunculuk Tekniği’nin önemli yapı taşları olan bölümlerin ilk temellerinin atıldığı yer olarak kayda geçmektedir.

Kendisine sağlanan sonsuz olanaklara rağmen 1939 yılında İkinci Dünya Savaşı’nın yaşanması Chekhov’un okulu Amerika’ya taşınmasına neden olur. Amerika’nın da savaşa girmesiyle birlikte Chekhov okulu kapatmak zorunda kalır. Ardından Hollywood yapımlarında oyunculuk yapmaya başlar. En önemli filmlerinden biri olan *Alfred Hitchcock*’un 1945 yılında yönettiği *Spellbound* filmidir. Oyunculuğun yanı sıra Hollywood’da eğitmenlik yapmaya devam eder. Ingrid Bergman, Marilyn Monroe, Anthony Quinn, Jack Palance, Mala Powers, Gregory Peck gibi yıldızlara dersler vermiştir. (Chamberlain, 2004:29-33)

²³ Pitches, a.g.e., s.129

²⁴ Cynthia Ashperger, *The Rhythm of Space and the Sound of Time*, New York: Rodopi B.V., 2008, s.39, 40

*“Kişisel, finansal ve politik zorluklarla sürekli kesintiye uğrayan bir kariyerin ardından Michael Chekhov, 1955’te altmış dört yaşında Los Angeles’ta kalp krizinden öldü”*²⁵

İlk olarak Rusya’da başladığı araştırmalarını zamanla pedagojik bir yöne doğru ilerleten Chekhov, gençlik yıllarında hayatı akışına bırakarak yaşamış olsa da ilerleyen zamanlarda bir amaca, en önemlisi oyunculuk kariyeri için sistemli bir çalışmaya sahip olması gerektiğini fark etmiştir. Ona göre; *“çağımızda yaşamın hızı sadece çılgınca şekilde tanımlanıyorsa, çalışma disiplini için dileği olmayan herhangi bir kendiliğindenlik ve yetenek, geride kalmaya ve nihayetinde ölmeye mahkumdur.”*²⁶ Bu nedenle kendini bir sistemin parçası haline getirecek olanakları sağlamanın peşine düşer. Bu sayede adına “Esinlenilmiş” dediği oyunculuk tekniğini geliştirir.

Chekhov, oyuncunun, özünde arketipal jestlerden oluşan egzersiz hareketlerin bedensel tekrarıyla bilinçaltını hareketlendirerek; yaratıcı imgeleminde yeni görüntülere ulaşmasını hedefler. Bu tıpkı Stanislavsky sisteminde olduğu gibi bir bakıma fiziksel olandan psikolojik olana geçiş niteliği taşımaktadır. Chekhov, kendi içinde farklı yönelimlere sahip olan tekniğinde, bu amaca hizmet eden uygulama biçimini *Psikolojik Jest* olarak tanımlamaktadır. Chekhov’un tekniğini diğer yöntemlerden ayıran en önemli özellik, geliştirdiği *Psikolojik Jest* yaklaşımıdır.

The Drama Review dergisinin 1983 yılında Michael Chekhov üzerine yayınlanan sayısında, 1978 yılında Peter Hulton’un Deirdre Hurst du Prey yaptığı röportaja yer verilir. Deirdre Hurst du Prey, Chekhov’un buluşundan şu şekilde bahseder:

“Günümüz tiyatro öğrencisini ilgilendiren şeylerden biri de Chekhov’un Psikolojik Jest kavramıdır. Elbette arketip ile çok yakından ilgilidir. O bütünü kapsar; bu yüzden arketipal olmalıdır. Çok basit ama çok dolu olmalı, böylece parçanız, sahneniz veya oyununuz için psikolojik hareketi keşfedebildiğinizde, bunu bulduğunuz en basit formdaki jest olduğunu görürsünüz. Amacı aktörünüzün doğasını canlandırmaktır. Aradığınız belirli şeyleri kapsayan tek harekettir. Onu bulduğunuzda ve keşfettiğinizde, hareketi yaparak parça için duygularınızı uyandırdığınızı keşfedersiniz. Chekhov psikolojik hareketi yarattı, ancak kendisi

²⁵ Franc Chamberlain, “Michael Chekhov On The Technique Of Acting: Was Don Quixote True To Life?”, New York, *Actor Training: Second Edition*, ed. Alison Hodge, Routledge Taylor&Francis Group, 2010, s.68

²⁶ Michael Chekhov, *The Path of The Actor*, ed. Andrei Kirillov, Bella Merlin, London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2006, s.20

Stanislavsky'nin buna benzer bir şeyde tökezlediğini ve Vakhtangov ile birlikte daha sonra tasarladıklarını, araştırdıklarını ve denediklerini söyledi.”²⁷

Michael Chekhov, tekniğinin profesyonel oyuncular tarafından uygulanabilmesi için kaleme aldığı “*Oyuncuya*” (*To The Actor*)* isimli kitabında psikolojik jesti şu şekilde açıklar:

“İki çeşit jest vardır. İlki hem sahnede hem de günlük hayatta kullandığımız doğal ve sıradan jesttir. Diğeri ise aynı türden tüm olası jestler için orijinal bir model teşkil edecek arketip jesttir. Psikolojik Jest ikinci örnek çeşidine girer. Günlük jestler çok sınırlı, çok zayıf ve çok belirgin oldukları için bizim irademizi canlandırmazlar. Bütün bedenimizi, psikolojimizi ve ruhumuzu sarmazlar, ki bir arketip olarak Psikolojik Jest bunların bütününe sahip olur.”²⁸

Michael Chekhov, zihnin bilinçli olan yanını geliştirdiği teknik aracılığıyla bilinçaltına ulaşabilmeyi ve yaratıcı dürtüleri aktif edebilmeyi amaçlar. Ona göre;

“Birincisi ve en önemlisi bedenin yaratıcı psikolojik dürtüye karşı yoğun bir duyarlılık kazanmasıdır. Bu ihtiyaç yalnızca sıkı bir fiziksel çalışmayla giderilemez. Böyle bir gelişim sürecinde psikolojinin de yer alması gerekir. Oyuncunun bedeni psikolojik nitelikleri içine çekmeli, onlarla öyle dolu olmalıdır ki, bu nitelikler bedeni yavaş yavaş, dahice imgelerin, hislerin, duyguların ve isteklerin alıcısı ve ileticisi olan duyarlı bir zar haline dönüştürebilsin.”²⁹

Michael Chekhov oyunculuk tekniği, tamamen psiko-fiziksel egzersizlerin aracılığı ile karakterin duygusal durumunu ortaya çıkartabilmeyi amaçlar. Stanislavsky tekniğinde olduğu gibi metin, kutsallığına asla dokunulamaz bir olgu değildir. Aksine oyuncuya, karakteri yaratabilme yolunda bir nevi rehber görevi sağlayan araçtır. “*Her ne kadar “psikolojik hareketler” kasıtlı olarak başlatılan sembolik hareketler olarak başlasa da, Chekhov bu motor eylemlerin neden olduğu somaestetik deneyimler üzerinde durmanın aktörlerin karakterin ruh halini ve tutumlarını kendileri gibi benimsemesine*

²⁷ Deirdre Hurst du Prey, “Working with Chekhov”, Cambridge, *The Drama Review*, Vol.27, No.3, The MIT Press, 1983, s.85

* Michael Chekhov’un kaleme aldığı ve 1953 yılında uzun uğraşlar sonucu İngilizce dilinde yayınlanan; 1991 yılında *On the Technique of Acting (Oyunculuk Tekniği Üzerine)* isimli kitabının eklenmiş haliyle yeniden basılan eseridir. Yazarın, geliştirmiş olduğu oyunculuk tekniğine dair kuramsal verilerin ve alıştırmaların yer aldığı kitap, 2014 yılında Mitos Boyut Yayınları tarafından Burcu Halaçoğlu çevirisiyle Türkçe dilinde ilk kez yayınlanmıştır. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde *Oyuncuya* isimi kullanılacaktır.

²⁸ Michael Chekhov, *Oyuncuya*, çev. Burcu Halaçoğlu, İstanbul: Mitos Boyut, 2014, s.111

²⁹ Chekhov, *Oyuncuya*, s.52

neden olduğunu savundu.”³⁰ Michael Chekhov oyunculuk tekniğinin temel amacı, hareket gücünün getireceği yaratıcı dürtüleri açığa çıkararak; oyuncuya, kendi benliğinin dışında karakterin psikolojisine odaklanabileceği bir alan yaratmaktır.

*“(…) yaratıcı dürtülerin akışına izin vermek, çok geniş bir duygu yelpazesinin açılmasına izin vermek anlamına gelmektedir. Yaratıcılığın en temel özelliklerinden biri, işte bu eşsiz keyiftir. Yaratıcılığa her zaman yaratıcı sürecin getirdiği bir duygusal zenginlik eşlik eder.”*³¹

Michael Chekhov’un geliştirdiği “Esinlenilmiş” oyunculuk tekniğinin bir bölümünü oluşturan Psikolojik Jest yaklaşımının, yaratıcı dürtüselliği, bilinçaltı düzeyinde aktifleştirebilmenin bir yolunu sunuyor olması, tekniğin uygulama biçiminin psikanalitik kuram açısından değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Bu bakış açısı, tezin sorunsalını oluşturmakla birlikte, Chekhov’un yaratıcılığın anahtarı olarak gördüğü bilinçaltını kavramına olan yaklaşımının, Sigmund Freud’un psikanalitik kuramının temelini oluşturan bilinçdışı kavramı ile benzer nitelikleri taşıdığı; aynı zamanda tiyatro sanatı ve psikanalitik kuramının özünün, insan davranışlarının incelenmesi ilkesine dayanması sebebiyle aralarında benzerliklerin bulunabileceği gözlemlenmektedir.

Bu bilgiler doğrultusunda, araştırmanın problem cümlesi “Michael Chekhov Esinlenilmiş oyunculuk tekniğinde yer alan Psikolojik Jest yöntemi, bilinçaltını hareketlendiren bir uygulama biçimine sahip olması açısından psikanalitik kuram ile benzerlik gösterebilir mi?” şeklinde belirlenmiştir.

Problem cümlesine ışık tutabilmesi amacıyla belirlenen alt problemler şu şekildedir:

1. Sigmund Freud “Bilinçdışı” kavramını nasıl tanımlamaktadır?
2. Psikanalitik kurama göre dürtü ve içgüdüler ruhsal kimliğin gelişimine katkı sağlayabilir mi?
3. Sigmund Freud’a göre düşlerde yaratılan imge dünyasının malzemesi nedir?
4. Sigmund Freud’a göre yapısal kişilik kuramının bölümleri nelerdir?
5. C. G. Jung’a göre Kolektif Bilinçdışı kavramı hangi bilgileri içermektedir?

³⁰ Ana Hedberg Olenina, vd., “Embodied Cognition in Performance: The Impact of Michael Chekhov’s Acting Exercises on Affect and Height Perception”, Canada, *Frontiers in Psychology*, Vol.10, 2019, s.3

³¹ Maria Elena Garcia, Marcia Plevin, Patrizia Macagno, *Yaratıcı Hareket ve Dans*, çev. Ebru Salman, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2018, s.9

6. C. G. Jung’a göre Kolektif Bilinçdışının ürünü olarak ele alınan Arketiplerin taşıdığı anlam ve bölümleri nelerdir?
7. Michael Chekhov “Esinlenilmiş” oyunculuk tekniğinin gelişim sürecini felsefi ve ruhsal açıdan etkileyen etmenler nelerdir?

1.1. Amaç

Bu araştırma ile Michael Chekhov “Esinlenilmiş” oyunculuk tekniğinde yer alan “*Psikolojik Jest*” yaklaşımının, role hazırlık sürecinde oyuncunun, bilinçaltını hareketlendirerek yaratıcı imgelemine etkin kullanılabilmesine imkân sağlayan bir yöntem olarak psikanalitik kuram ile benzerlik taşıyabileceği önerisini oluşturmak amaçlanmıştır.

1.2. Önem

Bu çalışma, Michael Chekhov “Esinlenilmiş” oyunculuk tekniğinde yer alan Psikolojik Jest kavramının psikanalitik kuram ile bağlantılı noktaların belirlenerek tekniğin uygulama biçimi hakkında farklı bir bakışı sunmak, sahne sanatları alanında çalışan oyuncular, yönetmenler ve araştırmacılar için role yaklaşım sürecinde bütünlük sağlayan yeni bir yöntem önerisi getirmek ve ilgili alanda katkı sağlayabilecek bir kaynak oluşturmak açısından önemlidir.

1.3. Varsayımlar

Bu çalışmada aşağıdaki varsayımlar dikkate alınmaktadır:

1. Oyunculuk tekniğinin ilk sistemli çalışma örneğinin Stanislavsky tarafından uygulandığı kabul edilmiştir. Stanislavsky, sisteminde psiko-fiziksel egzersizleri temel alması sebebi ile birçok deneme-yanılma sürecinden geçmiş ve Chekhov tarafından da benzeri uygulama yöntemleri tercih edilmiştir. Bu çalışmada, söz konusu yöntemde elde edilen son verilerin doğruluğu varsayılmıştır.

2. Chekhov'un "Esinlenilmiş" oyunculuk yönteminin temelini oluşturan oyuncunun "tekrara dayalı arketipal hareket yolu ile bilinçaltına ulaşma"nın yolunun, değişime ve gelişime açık olduğu varsayılmıştır.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma Chekhov'un "Esinlenilmiş" oyunculuk tekniğindeki *Psikolojik Jest* kavramı teorik ve pratik açıdan sahip olduğu alanla sınırlıdır. Bu temel sınırlamadan hareketle diğer sınırlılıklar şu şekildedir:

1. Chekhov oyunculuk tekniğinin temelini "psiko-fiziksel" egzersizlere dayandığını söylemek mümkündür. Bu nedenle psiko-fiziksel egzersiz uygulamalarına dayalı diğer oyunculuk teknikleri bu çalışmanın dışında tutulmuştur.
2. Bu çalışma, Sigmund Freud'un psikanaliz kuramının ilk başlangıç yıllarından itibaren yayınladığı Yapısal Kişilik Kuramına kadar olan dönem ve C. G. Jung'un Analitik Psikolojisi ile sınırlıdır. Diğer psikanaliz kuramcılarının görüşlerine yer verilmemiştir.
3. Michael Chekhov'un yöntem analizi için yapılan literatür taramasında yeterli Türkçe kaynağa ulaşılamamıştır. Bu sebeple araştırmacı, Michael Chekhov'un yöntemini incelerken; onun birincil derecedeki İngilizce kaynaklarından yararlanmıştır.

2. BÖLÜM

YÖNTEM

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın tamamı psikanalitik kuram ve Michael Chekhov ile ilgili gerekli literatür taramasından elde edilen bulguların değerlendirilmesiyle sonuçlanmaktadır. Kuramsal ve teorik araştırma notlarından elde edilen verilerin ışığında Michael Chekhov'un "Esinlenilmiş" oyunculuk tekniğinin bir bölümünü oluşturan *Psikolojik Jest* yönteminin uygulama biçiminin psikanalitik kuram ile arasındaki ilişki üzerine bir karşılaştırma sunulmaktadır.

3. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde araştırmada ele alınan alt problemlerin doğrultusunda elde edilen bulgular sunulmaktadır.

3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Araştırmanın birinci alt problemine göre, “Sigmund Freud “Bilinçdışı” kavramını nasıl tanımlamaktadır?” sorusuna yanıt aranmaktadır. Psikanalitik kuramın Freud’dan itibaren birçok psikanalist tarafından gelişim gösteren bir olgu olması sebebiyle değerlendirilen bulgular, psikanalitik kuramın başlangıç dönemi ile sınırlandırılmıştır.

Freud’un nevrotik davranışların temelinde yatan sebepleri cinsel dürtüler üzerinde araştırması Breuer ile yollarını ayırmasına neden olmuştur. Çalışmalarının sonraki evresinde yoluna yalnız devam eden Freud, tabuları ya da toplumsal ahlak kurallarını bir kenara bırakarak; hastalarına uyanık halde olabildiğince açık oldukları bir tedavi süreci sunar. *Serbest çağrışım* adını verdiği uygulaması ile birlikte, hastalarının iç dünyalarındaki en mahrem konuları bile özgürlükle dile getirmelerini sağlar ve bastırılmış ya da unutulmuş duyguların gün yüzüne çıkmasına olanak tanıyarak tedavi eder.

Ian Craib, “*Psikanaliz Nedir*” isimli kitabında, Çağdaş Psikoloji Sözlüğü’nden psikanalizin tanımı ile ilgili alıntıya yer verir. Sözlükte psikanaliz, “*esas olarak, güdülerin libido tarafından saptanmış olduğu varsayımına dayalı olan ve bunların dışavurumlarının libidinal dürtüler ve toplumsal öğreti arasında bir çatışmanın var olduğu bilinçdışı güçlerle denetlenen, Freud tarafından insan kişiliğini, motivasyonu, düşleri ve hataları açıklamak amacıyla ileri sürülmüş dinamik ve kapsamlı bir kuram*”³² olarak tanımlanır.

Psikanalitik kuramının kurucusu olan Freud, karmaşık yapıya sahip olan kuramını açıklayabilmek için 1922 yılında bir makale kaleme alır. Philip Auslander, “*Theory for Performans Studies*” isimli kitabında psikanalitik kuramı tanımlayabilmek için o dönemde yayınlanan makalenin ana maddelerinin alıntısına yer verir: “1922 genel kitle

³² Ian Craib, *Psikanaliz Nedir*, çev. Ali Kılıçhoğlu, İstanbul: Say Yayınları, 2011, s.13

için bir makalede, Freud psikanalizin birbirleriyle ilişkili üç tanımını sağlamıştır: (1) bilinçaltını araştırmaya odaklanan bir disiplin, (2) sinir bozukluklarını tedavi etmek için terapötik bir yöntem ve (3) artan araştırma verileri.”³³ Freud, temelde psikanalitik kuramını, bilinçaltının ulaşılabilen bölümleri üzerine bir analiz gerçekleştirmeye yarayan bir yöntem olduğunu açıklamaya çalışmaktadır.

Freud ile birlikte kullanılmaya başlandığı düşünülen “*Bilinçdışı*” kavramının daha öncesinde felsefe ve edebiyat alanlarında farklı biçimlerde yer aldığını söylemek mümkündür. Freud’un kullanımındaki farkı, bilinçdışı fikrini biçimsel anlamda geliştirerek; psikanalitik kuramın ana unsuru haline getirmiş olmasıdır. *Ego ve İd* isimli kişilik kuramını geliştirene kadar yapısal anlamda Topoğrafik Kişilik Kuramını benimserken; zihnin belirli bölgelerine ulaşabilen ya da ulaşıldığı düşünülen psikanaliz sayesinde zihni bölümlendirmeyi başarabilmiştir. Bahsedilen bölümlere belirgin bir anatomik ayırım anlamında kullanılmamaktadır. Daha çok zihinsel süreçteki etkinliklerin birbirlerine olan uzaklık ya da yakınlık derecesini belirlemek amaçlı ele alınmaktadır. Böylelikle üç temel bölge ortaya çıkar. *Bilinç*, *Bilinçöncesi* ve *Bilinçdışı*.

Birincisi bilinçli olan zihnimizdir. *Bilinç*, kişinin etrafında ya da zihninde olup biten olayları algılayabildiği, duygu ve isteklerini, konuşma ya da davranış becerisi ile dışarıya ilettiği bölgedir. Sürekli olarak her şeyin farkında olma halidir. Bilinçli zihnin gerisinde ihtiyaç duyduğumuz her an çağırabileceğimiz bir anı ve bir bilgi deposu bulunmaktadır. Örneğin; uzun yıllar konuşmadığınız yabancı bir dili yeniden konuşmaya ihtiyaç duyduğunuz bir zamanda beynin bilgi deposundan konuşma becerisinin geri çağırılabilmesi gibi. Freud’a göre bu ikinci bölge olan ön bilinçtir.

Bilinçöncesi, bilincin algıladığı her şeyi dikkat odağından geçiren zihinsel etkinlikleri kapsar. Aynı zamanda düşünme ve sorun çözme bölgesidir. Bu alanda yer alan bilgilerin tamamı neredeyse bizim bir parçamız gibidir. Gözümüzün nerede olduğunu biliriz ve onu kırma eylemini gerçekleştirmeden önce bilinçli bir odaklanmaya ihtiyaç duymadan eylemi gerçekleştirebiliriz. Şayet bu eyleme odaklanmayı seçersek yaptığımızın farkında bile olmayız.

³³ Philip Auslander, *Theory for Performance Studies*, London and New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2008, s.9

Üçüncü olarak kabul edilen düzey ise bilinçdışının kendisidir. *Bilinçdışı*, sansür mekanizmasının kontrolünde olan, zihnin ulaşamadığı, görülmeyen bölgedir. Hem bilinci hem de bilinçöncesini içinde barındırmaktadır. Mantıkla açıklanamayan ve aynı zamanda kişinin istek ve dürtülerini özgürce gerçekleştirebildiği alanın kendisidir.

“Bilinçdışı daha büyük evren olup daha küçük olan bilinçlilik evrenini kapsar. Bilinçli olan her şeyin, bilinçdışı bir ön evresi vardır; bilinçli olan ise sahnede kalabilir ve yine de ruhsal sürecin tüm değerine sahip olduğunun kabul edilmesi gerektiğini iddia edebilir. Bilinçdışı, asıl ruhsal gerçekliktir; en derin doğası bakımından bizim için dış dünyanın gerçekliği kadar bilinmezdir ve de bilincin verileri tarafından, dış dünyanın, duyu organlarımızın iletişimiyle temsil edildiği kadar eksik olarak temsil edilir.”³⁴

Gündelik yaşamın normları içinde bulunan ahlaki yasakları içeren istekler, psikanaliz tedavisi sonrası bilinçdışından, bilince geçiş yapabilmektedir. Freud’a göre incelenmesi gereken en önemli alan burasıdır. Tüm ilkel dürtülerimizin yer aldığı yer bilinçdışıdır. İnsana özgü olan ilkel itkilerin tamamının yer aldığı bilinçdışındaki bazı fikirler toplum için kabul edilmeyen bastırılmış duyguları içermektedir. Freud’a göre; *“bastırmanın gerçek amacının duygunun gelişimini engellemek olduğunu ve bu amaç gerçekleşmedikçe çalışmasının tamamlanmadığını da biliyoruz. Bastırmanın duyguların gelişimini engellemeyi başardığı her durumda (bastırmanın çalışmasını ortadan kaldırdığımızda geri gelen) bu duyguları “bilinçdışı” olarak adlandırıyoruz.”³⁵* Bunun temelde sebebinin cinsel dürtüler olduğunu dile getirir.

Bilinçdışı, güvenli alanlarımızı inşa etmek için koyduğumuz kuralları ya da normal olarak kabul ettiğimiz zıtlıkları tanımamaktadır. Örneğin, anısı olan bir eşyaya karşı özel bir sevgi besleriz ve ondan nefret etmeyi düşünmeyiz. Öte yandan sevgi ve nefretin aynı obje, nesne ya da kişi üzerinden hissedilmesi bilinç için algılanabilen bir durum değildir. Ancak bilinçdışı bu zıtlığın mümkün olabileceği bir alandır. Aynı anda hem nefret edip hem de sevebiliriz. Bilinçdışı, gelişim göstermez ya da değişmez. *“Bilinçdışı oluş ruhsal etkinliğimizi oluşturan süreçlerdeki en düzenli ve kaçınılmaz evredir; her ruhsal etkinlik bilinçdışı bir etkinlik olarak başlar ve dirençle karşılaşarak karşılaşmamasına göre ya böyle kalır ya da bilince doğru gelişmeye devam eder.”³⁶*

³⁴ Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu- II*, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yayınevi, 2014, s.327, 328

³⁵ Sigmund Freud, *Metapsikoloji*, çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen, İstanbul: Payel Yayınevi, 2013, s.176

³⁶ Freud, *Metapsikoloji*, s. 52

Çünkü bilinçdışı, sonsuz bir dünyanın kendisidir. Ancak ruhsal aygıt geliştikçe bilinçdışı, dürtü ve istekler için yaratıcı yollar geliştirmeye başlayabilir. Bu, çağdaş psikolojinin geliştirdiği psikoterapi yöntemleri ile mümkündür.

“Bilinçdışı fikirler, bilinçli fikirlerimizin tabi olduğu yasalara dahil değildir; onlar rasyonel bir biçimde gelişmezler ve dış dünyanın kısıtlamalarını hiç dikkate almazlar. Onlar yalnızca içsel dünyanın gerçeğini kabul ederler.”³⁷

Bastırılmış duyguların ve arzuların merkezi olan bilinçdışı, duygu yoğunluğunun yaşandığı durumlarda istemsizce kendini bilinç düzeyine çıkarabilir. Gündelik yaşamın içinde fark etmediğimiz ya da adına dil sürçmesi dediğimiz olaylar, Freud’a göre bilinçdışından kaynaklanan edim hatalardır. *“Espriler, çağrışım açısından da özel bir davranış biçimi gösterirler. Sıklıkla onları istediğimiz zaman belleğimizin buyruğunda değildirler; ama başka zamanlarda bunu gidermek için istemsiz olarak ve düşünce diziminde ilişkilerini göremediğimiz bir yerde ortaya çıkarlar. Yine bunlar da küçük özelliklerdir ama yine de onları bilinçdışındaki kökenini gösterirler.”³⁸* Konuşma esnasında bir anlık söylemek istenilenin dışında utanç verici, bilinmesinin istenilmediği gizli bir fikrin açığa çıkarılmasıdır. Bu her ne kadar utanç verici bir olay olarak görülse de aslında bilinçdışının bir oyunudur.

Dil sürçmesi olarak adlandırılan edim hatalar yalnızca sözlü değildir. Fiziksel olarak kaza ya da saldırgan bir tutumla da kendini gösterebilir. Örneğin; herhangi bir eşya isteyen birine, kişinin eşyayı uzattığını düşünmesine rağmen aslında fırlatmış olması gibi. Kaza olarak nitelendirilen davranışların birçoğu bilinçdışının birer örneğidir. Pek çok örnek ile açıklanabilecek bilinçdışı dürtülerinin yansımaları mevcuttur. Bu nedenle psikanalizin, insan davranışlarının gizemini çözmeye yarayan en önemli araçlardan biri olduğu görülmektedir. Her ne kadar Freud, *“bazen bir puro, yalnızca bir purodur”* sözünü söylemiş olsa da psikanalitik kuram, insan zihninin ve psikolojisinin masumiyetini neredeyse yok saymamıza yol açmaktadır.

Freud bilinçdışını, *“geliştirilmesi uygun görülmeyen içgüdüsel isteklerin ya da bunların belli düşünce, imaj ve tasarım kılıfına bürünmüş temsilcilerinin bilinçten itilip uzaklaştırılmasını ve daha sonra bilinçte boy göstermesinin önlenmesinin sağlayan bir*

³⁷ Craib, a.g.e., s.41

³⁸ Sigmund Freud, *Espriler Ve Bilinçdışı İle İlişkileri*, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yayınevi, 2016, s.199, 200

savunma mekanizması”³⁹ olarak tanımlar. Ona göre bilinçdışına itim, bilincin öncelikli savunma mekanizmasıdır. Bilinçdışına itim ile biriktirilen istekler organizmada giderek güçlü bir enerji yaratmakta ve ben, bu enerji karşısında baskı hissederek karşı savunmaya geçmektedir. Bir şekilde organizmada boşalım imkânı sağlanmakta ve içtepesel isteğin amacı boşa çıkartılmaktadır. “*Ben hoşla gitmeyen içtepeyle adeta ilk karşılaşmasında kendini geriye çekerek ona kapılarını kapıyor, onun bilinç alanına ayak atmasına ve doğrudan devinimsel (motorik) bir boşaltıma kavuşmasını engelliyordu. İşte bu olaya bilinçdışına itim (refoulement) adını verdim.*”⁴⁰ Ancak baskılanan içtepesel istek kendini organizmada bazı semptomlar aracılığıyla açığa çıkarmanın yolunu bulmaktadır. Bilinçdışının bir uzlaşma sağlama yolu olan semptomlar, aslında hastalığın belirtileridir. Böylelikle *Ben’in* savaşı sonrası istek ve arzular, organizmada biçim değişikliğine uğramaktadır. Freud’un nevrozların ana sebebinin bilinçdışına itim olduğunu keşfetmesi ile birlikte psikoloji alanında yeni bir süreç başlamıştır. Bu noktadan itibaren hastaların semptomlarında hipnozun da yardımı ile bir boşaltım sağlanmasının peşine düşmek yerine, semptomlara sebep olan, baskılanmış ve görünmeyen gizil dünyadaki istek ve dürtülerin neler olduğunun incelendiği yeni bir döneme geçildiği görülmektedir.

Birinci alt probleme ilişkin bulgulara göre, Freud’un, öncesinde katartik olarak açıkladığı uygulama yöntemini artık psikanalitik olarak tanımladığı; psikanalitik kuramın kendi içinde şekil değiştirmesiyle bilinçdışı kavramının bu dönüşümün başlangıcını oluşturduğu; öte yandan bilinçdışının keşfi ile birlikte gizli bir dünyanın kapılarını aralamaya çalıştığı ve bu alanı “bilinçsiz olan” olarak tanımladığı görülmektedir. Freud’un, bilinçdışını, bastırılmış ya da ilkel olan dürtülerin toplandığı ve sınırları olmayan bir dünya olarak ele aldığı belirlenmiştir.

3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Araştırmanın ikinci alt problemine göre, “Psikanalitik kurama göre dürtü ve içgüdüler ruhsal kimliğin gelişimine katkı sağlayabilir mi?” sorusuna yanıt aranmaktadır.

³⁹ Freud, *Yaşamım Ve Psikanaliz*, s.396

⁴⁰ a.g.e., s.112

Freud'un dürtü kuramı üzerine çalışmalarının zaman içerisinde pek çok açıdan şekil değiştirdiği görülmektedir. Dürtü kavramı, psikanalitik kuram içerisinde soyut bir alanı işaret ettiği için bilimsel anlamda bir temele dayandırılması deneme yanılma yöntemi ile mümkün görünmektedir. Freud, 1895 yılında yayınladığı “*Histeri Üzerine Çalışmalar*” isimli çalışmasında çocukluk anılarının ve bu anılara bağlı olarak bastırılan arzuların düşler üzerinde yarattığı etkiden söz eder. Çözümlemeleri Freud’u, bilinç ile bilinçdışı arasındaki itkilerin hem çatışmanın hem de uzlaşmanın birer ürünü olduğu sonucuna ulaştırır. Bu sayede düşlerin doğasını çözümleyebilmek, gizli bilinçdışı dünyasının da nesnelerini ortaya çıkarmaya imkân tanımaktadır. Böylece düşlerin yorumu, nevrotik semptomlar gösteren hastaların gösterdikleri direnç karşısında savunma geliştirebilmeye imkân tanıyan bir teknik beceri halini almıştır. (Freud, 2001:19) Breuer ile birlikte histeri üzerine gerçekleştirdikleri klinik incelemeler, ruhsal aygıtı tanımlamak için bilincin ötesindeki bir alanı işaret eder. Bilinç ve bilinçdışını birbirinden ayırarak, ruhsal aygıtın daima bir ikilik içinde varlığını sürdürdüğünü ve çatışmalarının da dürtüsel bir tepkimeye yol açacağını savunur.

“Dürtü kuramının iki yönü, analistler için özel bir önem taşır: İlki, kuramın, itkilerin (impulse) dinamik bilinçdışının içeriğinin çoğunu oluşturan dürtülerden ortaya çıktığını ve dürtülerin çatışmanın can alıcı belirleyicileri olduğunu varsaymasıdır. İkinci, Freud’un formüle ettiği gibi, kuramın çatışmanın içeriğini olduğu kadar kaynağını da tanımlamasıdır. Dürtülerin enerjisi beden içinde ortaya çıkar ve dürtü türevleri ihtiyaçların doyurulmasını sağlayarak aklın (mind) esas yürütücüsü olma işlevlerini üstlenir.”⁴¹

Freud, içgüdü kavramını biyolojik açıdan açıklarken şu tanımları yapar: “(...) Bir “içgüdü” zihinsel ile bedensel arasındaki sınırda bir kavram, canlının kendi içinden kaynaklanan ve zihne ulaşan uyarıların ruhsal temsilcisi, bedenle ilişkisi sonucunda aklın çalışmasına yönelik istemin bir ölçüsü olarak görünür.”⁴² Freud’un çalışmalarının bütünü fiziksel olan enerji ile zihinsel olan enerji arasındaki ilişki üzerine kuruludur.

Fiziksel etkinliklerin bir karşılığı konumunda olan içgüdüler, Freud’un kuramında ruhsal bir varlık olarak kabul ettiği dürtülerde görülür. “*İçgüdü (instinct) yerine dürtü denmesinin nedeni bu terimi kalıtsal yolla öğrenilen türe özgü davranış*

⁴¹ Raşit Tükel, “Dürtü Kuramından Benlik Psikolojisine: Tarihsel Gelişim Öyküsü”, *Psikanaliz Yazıları*, ed. Talat Parman, Sayı.4, İstanbul: Bağlam Yayıncılık 2014, s.19

⁴² Freud, *Metapsikoloji*, s.114

şemalarının yerine kaynağı öncelikle belirli erojen bölgelerden alan ve zamanla bütünlüğe ulaşan cinselliğin gelişimsel boyutunu açıklamasıdır.”⁴³ İçgüdü, her bireyde türüne göre benzer özellikler gösteren, kalıtsal olarak var olan ve gelişim süreci nesneye göre şekillenen bir olgudur. Dürtü ise, doyum noktasındaki nesnenin varlığı ile ilişkilidir. İçgüdülerin ilkel ve doğal tarafı varken; dürtüler daha çok öznenin kendisi ile iş birliği içindedir. Bu nedenle dürtü, kişiye göre farklılık gösterebilmektedir.

Freud için dürtülerin en önemlisi cinsel olanıdır. Çocuk yaştan itibaren cinselliğin keşfi ile birlikte dürtüsel bir dünyanın içinde yaşantımızı sürdürüyor olmamız gelişimi oldukça karmaşık bir sürece dönüştürmektedir. Her insan doğarken cinsel itkiye sahip olarak doğar. Bir bebek, doğduğu andan itibaren önce oral, sonra anal ve ardından genital bölge ile cinsel hazzı yaşar. Gelişim sürecinin ilk evresi, anne sütünün ağız yoluyla alınmasıyla başlamaktadır. Oral yolla anne memesinden alınan haz duygusunun beraberinde aynı zamanda ağız, yemek yeme eylemini gerçekleştirerek bebek için hayati bir organ görevini üstlenir. Yalnızca bununla da sınırlı değildir, ağız, dış dünya ile ilişki kurmaya yarayan bir aracı görevini de görmektedir. Anal dönemde beslenmenin yerini temel eğitim süreci alır ve bu noktadan itibaren ağız yoluyla alınan haz, kendini anal döneme bırakır. Genital dönemde ise artık bedenin farkına varıldığı bir evre başlamaktadır. Çocuk, cinsel organının farkındadır ve karşı cinse duyduğu ilgi sonrasında konuşulmayan düşünceleri ve eylemleri merak etmeye başlar. Freud’un cinsellik üzerine geliştirdiği bu düşünceleri, çalışmalarının büyük bir tepkiye yol açmasının sebeplerinden biridir. Öte yandan bakıldığında bir devrim niteliği taşıyan ve kişilik kuramını şekillendirmesine öncülük eden gelişmeleri de beraberinde getirir.

*“Freud, 1914’te “Narsizm Üzerine” makalesinde dürtü kuramını formüle etmiş; cinsel dürtüler ve benlik dürtüleri olarak iki dürtü tanımlamıştır. İki dürtü arasındaki farkın ilk planda, açlık ve sevgi arasındaki ayrıma dayandığını belirtir. İlk otoerotik cinsel doyum, kendini koruma amacına hizmet eden yaşamsal işlevlerle bağlantılı olarak yaşanmaktadır. Böylece, cinsel dürtüler başlangıçta benlik dürtülerinin doyumuna bağlanmakta, ancak sonradan bunlardan bağımsız hale gelmektedir.”*⁴⁴

⁴³ Tefika İkiz, “Sigmund Freud Ve Klasik Psikanalitik Görüşte Dürtülerin Akıbeti”, *Psikanaliz Yazıları*, ed. Talat Parman, Sayı.4, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2014, s.12

⁴⁴ Tükel, a.g.m., s.25

Narsizm kavramının 1914 yılında psikanalitik kuramda yer alması ile birlikte dürtü kuramı, kişinin kendisi ile dış dünya arasındaki farklılıkların bilincinde olduğu bir evreye doğru şekillenmeye başlar. Uzun yıllar boyunca yalnızca anne nesnesine bağımlı halde yaşayan çocuğun, elde ettiği ilk nesneye âşık olması beklenen bir durumdur. Bir bebek için hayatının ilk evresindeki iki önemli nesne kendisi ve annesidir. Anne ile kurulan bu ilişki hayatı boyunca aşkların en büyüğü olarak bir temele oturacaktır. Daha sonraki ilişkilerinde kendine benzer bir benlik ile karşılaştığında aşk duygusunu ikinci bir nesneye verebilir. Anne ile arasında kurduğu bağ, dış dünya ve diğer nesneler ile olan ilişkilerinde öncülük etmektedir. Bu sebeple bir bebeğin anne bakımı altında büyümesinin, kişiliğin gelişim noktasında önemi büyüktür.

Freud son olarak 1920 yılındaki çalışmalarında dürtüsel olguların temelini, yaşam ve ölüm arasında bir zıtlıkta yer aldığını açıklar. *“Hayata ait olan birleştirici, bağ kurucu yaşam dürtüleri ile bu bağların kopmasına, yıkılmasına neden olacak ölüm dürtülerini karşı karşıya getirir. O ana kadar açıkladığı kendini koruma ve cinsel dürtülerini yaşam dürtülerinin yanına koyup, onların cinsel ve narsistik yanlarını gösterir.”*⁴⁵ İnsanı fiziksel eyleme sevk eden itici güç olarak kabul edilen itkiler, fiziksel etkinliklerin, zihin tarafından tasviridir. Ancak temelde karşıtlıklar üzerine kuruludur. Burada benliğin kendini korumaya alması ve cinsel olan ile karşılaşmasından bahsedilir. Freud, klinik deneyler sonucunda dürtü kuramını, yaşam ile ölüm dürtülerinin arasındaki çatışmalarının temeline dayandırır. Yaşamsal olarak kabul edilen cinsel içgüdü, insanlarla ilişki kurmak, cinsel aktivite, çoğalma gibi dolambaçlı bir yol izlerken; ölüm içgüdüğü ise kesinlik içermektedir. Organizmada biriken gerilimin bir anda ve sonsuza dek boşalma hissidir. Buna rağmen ölüm içgüdüğü, içsel alandan dışsal alana yöneldiğinde yaşam içgüdüğü ile kesişebilir. Freud, her iki içgüdü arasında bir bağ bulunduğunu açıklar.

“(…) Bir içgüdü hiçbir zaman anlık etki yaratan bir güç gibi değil her zaman değişmez etki yaratan bir güç gibi işler. Ayrıca canlının dışından değil de içinden etkilendiğinden her kaçış boşuna olur. İçgüdüsel uyaran için daha iyi bir terim “gereksinim” dir. Bir gereksinimi ortadan kaldıran şey ise “doyumdur.”

⁴⁵ Tevfika Tunaboşlu İkiz, “Ruh Ve Beden Arasında Sınır Kavramı: Dürtüler Ve Psikosomatik Kuramda Akıbetleri”, *Psikanaliz Yazıları*, ed. Talat Parman, Sayı.16, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2017, s.50

Bu yalnızca uyarının içsel kaynağının uygun (yeterli) bir biçimde değiştirilmesiyle elde edilebilir.”⁴⁶

Freud, vücudun herhangi bir fizyolojisini etkileyen enerjilerin birbirinden ayrı olmadığını savunur. Örneğin; nefes almamızı sağlayan solunum enerjisi ile hatırlama enerjisi bir tutulmalıdır. Çünkü enerji korunumu yasasına* göre, kozmik sistemde enerjiler asla kaybolmaz, yalnızca değişime uğrarlar. Bunun içindir ki, solunum enerjisi, hatırlama enerjisine dönüşebildiği gibi hatırlama enerjisi de solunum enerjisine dönüşebilmektedir. İçgüdüler, enerji ile beden arasında bir yer de durmaktadır. Freud’a göre, *“içgüdü, beden ve zihin arasındaki sınır üzerinde yerleştirilebilecek bir kavram olarak tanımlanmıştır. Bu tanıma göre, organizmanın içinden kaynaklanan uyarıların oluşturduğu psikolojik etki sonucu zihin, kendisine bağlı bazı organları harekete geçirir. Bir başka deyişle içgüdüler, fizyolojik ihtiyaçları içeren içsel uyarıların psikolojik görünümüne temsilcileridir.”⁴⁷* Yani içgüdüler, içsel uyarıların ışığında ortaya çıkan psikolojik anlatımın kendisidir. Toplumsal ya da ahlaki kuralların benimsenmesi bu yolla gerçekleşir. İçsel yolla anlamlandırdığımız ya da akıl yürüterek ulaştığımız fikirlerin tamamı zihinsel tasvirlerimiz sonucunda dış yolla ulaştığımız bilgilerdir. İçsel uyarıların dışsal bedendeki karşılığı ihtiyaçtır ve bu ihtiyaçların psikolojik olan yanı istektir. Örneklendirecek olursak; bedenin susuz kalma halinde, psikolojinin bir bardak su içme isteği olarak karşılık vermesidir. *“İstek, davranışı güdüleyen bir etkidir. Aç insan yemek arar. İçgüdüler davranışı güdülemekle kalmaz, aynı zamanda davranışın yönünü de belirler. Bir başka deyişle içgüdüler, belirli bir uyarana karşı kişinin duyarlılığını artırarak davranış üzerinde seçici bir denetim kurarlar. Aç bir insanın besin uyarısına duyarlılığı artar, cinsel istek duyan bir diğeri karşı cinsten kişilerle ilgilenmeye başlar.”⁴⁸* Ancak bu itkinin odak noktası neredeyse çevresindeki her şeyi kapsamaktadır. Çünkü genetik olarak itki, herhangi bir alana yöneltmez. Cinsel itkinin sebep olduğu dürtüler yalnızca fiziksel olarak cinsel organın bulunduğu bölgede değildir.

⁴⁶ Freud, *Metapsikoloji*, s.111

* Fizikte enerjinin korunumu yasasına göre, bir sistemdeki enerji asla değişmez. Enerji yok edilemez ya da yoktan var edilemez; ama enerji türü dönüştürülebilir. Kapalı bir sistemde enerjiler bir biçimden başka bir biçime dönüşebilmektedir. Örneğin; potansiyel enerji kinetik enerjiye, kinetik enerji yine potansiyel enerjiye dönüşebilmektedir. Ancak iç enerji de durum farklıdır. İç enerjinin mekanik enerjiye dönüşmesi mümkün değildir. Her koşulda sistemin sahip olduğu toplam enerji değişmemekte ve böylece enerjinin korunumu sağlanmaktadır.

⁴⁷ Geçtan, a.g.e., s.27

⁴⁸ a.g.e., s.28

Aynı zamanda zihnin içinde de cinsellik itkisi yer alır. Freud'un çalışmalarının çoğu klinik bulgularına dayansa da cinsel itkinin bir karşıtlığı olarak ele aldığı ölüm içgüdü, I. Dünya Savaşı'nın özellikle askerler üzerinde yarattığı davranış bozuklukları ve travmaya bağlı stres bozukluğundan kaynaklanan psikolojik sorunların yaşanmasından sonra ortaya çıktığı görülmektedir.

Dürtüler, daima nesneler ile yakın ilişki içinde varlığını sürdürmektedir. Nesneye bağlı olarak harekete dayalı kendini gösteren dürtü, kısacası nesne olmadan var olamaz. Yaşam kaynağını sürekli olarak bedeninin iç dünyasında bulur. Doyuma ulaşabilmesinin yegâne kuralı, o doyuma ulaşımı sağlayacak olan nesnenin vazgeçilmezliğine bağlıdır. Nesneye karşı duyulan vazgeçilmez duygu, ona ulaşmak için de gerekli koşulları sağlayacak enerjinin de yaratılmasına imkân tanıyacaktır. Nesnel dünyanın içinde arzuların doyuma ulaşması belirli bir tatmin duygusu yaşatacak ve bu yolla öğrenilen bilgi, bir diğer nesneye ulaşma sürecinde tecrübe kazandıracaktır. Bu nedenle dürtünün, nesne ile arasındaki ilişkiyi sıcak tutmasının kendisini de gelişime açık tuttuğu düşünmemize yol açabilir.

İkinci alt probleme ilişkin bulgulara göre, doğduğumuz andan itibaren ebeveynlerimizin dürtü dünyasının içinde varlığımızı sürdürüyor olmamız, başlangıçtan itibaren ruh dünyasının dürtü ile yakın bir ilişki içinde olduğu gerçeğini kanıtlar nitelikte olup; bu sebeple ruhsal dünyanın, dürtülerin yaratacağı ulaşma arzusundan beslendiği ve buna bağlı olarak gelişim gösterebileceği saptanmıştır.

3.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Araştırmanın üçüncü alt problemine göre, "Sigmund Freud'a göre düşlerde yaratılan imge dünyasının malzemesi nedir?" sorusuna yanıt aranmaktadır.

Dürtülerin doyuma ulaşması rüyalar aracılığıyla mümkündür. Freud, rüyaları arzuların doyurulması ile ilişkilendirir. Bilinçdışı aracılığıyla oluşan dürtüsel bir enerjinin doyurulması anlamına gelmektedir. *"Dürtüler, varsanısal arzu giderme yoluyla boşalırlar ve uykunun bekçisi işlevini yerine getirebilmek için rüya çalışması mekanizması yoluyla kılık değiştirirler; yani gizli rüya düşünceleri, açık rüyaya"*

dönüşürler.”⁴⁹ Böylelikle düşler, psikanalitik kuramda bilinçdışı süreçlerinin incelenmesi için aracı olan bir diğer olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Freud’un psikanalitik kuramı geliştirme sürecindeki en önemli malzemesi düşlerin kendisidir. Çalışmalarının merkezinde yer alan düşler, “*bilinçdışına giden görkemli yoldu.*”⁵⁰ Hastalarını tedavi ederken hipnoz yerine *serbest çağrışım* yöntemini kullanarak; kendisine güven duymalarını ve gördükleri rüyaları tüm çıplaklığı ile anlatmalarını istemesi, gördükleri düşler ile adı konulmamış arzuları arasında bir bağ kurmasına yol açar. Psikanalitik kuram, süreç boyunca kendi içinde bir değişim göstermiş olsa da Freud için bu keşif en kıymetli yerde durmaktadır.

Freud’un, *Düşlerin Yorumu* isimli eserinin yayınlanmasından önce kendi düşleri üzerinde kapsamlı bir çalışma gerçekleştirmesi, onu, başarıya götüren yol olarak görülmektedir. Geçmiş yıllardan itibaren gördüğü düşleri not ettiği bilinen Freud için düşler, hep bir merak unsurudur. *Düşlerin Yorumu* eserinin ilk bölümünde daha önceden gördüğü bir rüyanın, psikanaliz kuramını şekillendirirken yolunu nasıl aydınlattığından bahseder. “*Freud için, başlangıçta şüpheyle yaklaştığı düşlerin temelinin gizli bir isteğin doyurulması olduğu düşüncesi, 1895 yılında, ‘Irma’nın enjeksiyonu’ adıyla bilinen kendi düşünün analizi sonrasında, doğrulanmış olur.*”⁵¹ Freud, Irma isimli hastasının ailesi ile yakın ilişki içinde olduğundan bahseder. Irma, histerik anksiyete hastasıdır ve Freud’un tedavisi sonrasında şikayetlerinin bazılarından kurtulmayı başarmıştır. (Tükel, 2019:11)

Freud’un yakın arkadaşı ve o dönem asistanlığını yapmakta olan Otto, hastası Irma hakkında “*daha iyi ama tam iyi değil*” şeklinde yorumda bulunur. Freud, her ne kadar dışarıya belli etmese de arkadaşının verdiği cevap karşısında rahatsızlık duymuştur. Otto’nun bu sözünün ardında hastasına karşı bir doktor olarak mümkün olmayacak bir şeyi vaat ettiğine karşılık gelen bir sitem hisseder. Ardından güven duyduğu bir doktor arkadaşı olan Dr. M’ye, Irma’nın durumu hakkında bir mektup yazar ve sabah uyandığında “*Irma’nın enjeksiyonu*” adını verdiği düşü görür. Freud düşünde, kalabalık bir davet akşamında Irma ile karşılaşır ve sanki yazdığı mektuba cevap verircesine sitem ederek; iyileşmemesinin tek sebebinin kendisi olduğunu söyler. Belki organik bir

⁴⁹Özden Terbaş, *Rüyalardan Gerçekliğe: Psikanaliz Ve Sanat*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2016, s.16

⁵⁰ Craib, a.g.e., s.46

⁵¹ Raşit Tükel, “Düşlerin Yorumu Üzerine”, *Psikanaliz Yazıları*, ed. Talat Parman, Sayı.1, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2019, s.11

bozukluğu gözden kaçırmış olma ihtimaline kaşın ağız yoluyla muayene etmeye başlar. Irma'nın ağzında belli yaralar görür ve gördüklerini Dr. M'ye de gösterir. Doktorda tespitini doğrular. Freud, Otto'nun yakın zamanda Irma'ya propionik asit içerikli bir iğne yapmıştır ve bu iğneler düşüncesizce uygulanmamalıdır. Freud, enjektörün dahi temiz olmadığını düşünür. (Freud, 2019: 24) Freud'a göre gördüğü rüya karmaşık bir yapıya sahiptir ve birbiriyle uyumsuz görünen bir dizi hadiseyi içinde barındırmaktadır. Bu karmaşık yapıyı yorumlayabilmek için önce küçük parçalara bölmenin daha doğru bir yöntem olacağını düşünür. Böylece elde ettiği sonuç şu şekildedir:

“Düş bir önceki akşamın olayları (Otto'nun verdiği haberler ve benim hastalık öyküsünü yazışım) tarafından içimde başlatılan belirli istekleri doyurmuştu. Düşün vardıği sonuç, deyim yerindeyse, Irma'nın ağrılarının ısrar etmesinden benim değil Otto'nun sorumlu olduğuydu. Otto aslında Irma'nın tam olmayan sağaltımı hakkındaki sözleriyle beni üzmüştü ve düş, suçu ona atarak rövanşı almamı sağlamıştı. Düş, Irma'nın durumunun başka etmenlere (bir dizi neden üretmişti) bağlı olduğunu göstererek beni sorumluluktan kurtarıyordu. Özel bir olaylar dizisini, olmalarını isteyeceğim biçimde sunmuştu. Böylece içeriği bir isteğin doyurulması ve güdüsü de bir istekti.”⁵²

Freud, gördüğü düş sayesinde çok önemli bir bilgiye ulaşmıştır. Düşler, kişiliğin alt benliğinde yatan isteklerin doyuma ulaştığı bir dünyanın temsili görevini görmektedir. Sağlıklı olarak kabul edilen insan bile pek çok arzuya sahiptir. Arzular, çocukluktan itibaren zihinde biriktirilen duygular neticesinde şekil bulur. Akıldışı olan her şey ya da onaylanması mümkün olmayan ahlak kurallarına aykırı arzular bile insanın kendi özgün iradesi sonucunda gelişmektedir. Örneğin; çoğu insan rüyalarında cinayet işlediğini ya da birine cinsel bir saldırıda bulunduğunu görmez. Freud'a göre, bunun en belirgin sebebi, arzuların kendini net olarak belli etmemesidir. Arzuların hayali dünyada biçim değiştirerek varlığını sürdürdüğünü ve bu yol ile doyuma ulaştığından bahseder.

Ona göre; organizma içinde biriken enerji akımları gerekli doluluğa ulaştığında bir boşalma yaşamak zorundadır. *“Enerji akımı açıklaması, enerjinin ruhsal sistem içinde kabarması anlamındadır. Enerji çalışır durumda bir çıkış yeri bulmadığı, sansürcü tarafından geri döndürüldüğü zaman, ‘içsel’ bir eylemleme yoluyla ruhun kendi içinde bir çıkış yeri bulur. Freud’un argümanının en önemli önermesi, tüm rüyaların arzu*

⁵² Sigmund Freud, “23-24 Temmuz 1895'teki Düş: Irma'ya Enjeksiyon Düşü”, çev. Emre Kapkın, *Psikanaliz Yazıları*, ed. Talat Parman, Sayı.1, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2019, s.34

gidermeleri olduğudur."⁵³ Çünkü Freud'a göre rüyalar, arzuları bastırmanın yoludur. Ancak arzular hakkında kesin bir tanımlama yapmak mümkün görünmemektedir. Bunun sebebi, arzuların kişi için oldukça rahatsız edici etki yaratabileceğidir.

*"Freud bu nedenle rüya dilinin ana özelliğinin akıldışı arzuların değiştirilmesi ve farklılaştırılması olduğunu düşünmektedir. Bu iki işlem yardımı ile de deliksiz olarak uyumaya devam ederiz. Bu düşünce, Freud'un semboller hakkındaki görüşlerini de derinden etkilemiştir. Sembollerin amacının ardında saklanmış olan arzuları değiştirmek ve farklılaştırmak olduğunu iddia eden Freud, sembol dilini bir çeşit gizli şifre ve rüya yorumculuğunu da bu şifrenin anahtarı olarak görmektedir."*⁵⁴

Yalnızca belirgin arzular değil aynı zamanda sansür mekanizmasının esnek olduğu zamanlarda dahi belirgin olmayan arzuların giderilmesi amaçlı düş görülmesi tehlikeli durumlar yaratabilmektedir. Düşler, oluşabilecek tüm tehlikeleri ortadan kaldırmak ve uykunun korunmasını sağlamakla görevli olduğu için arzu ve dürtüleri tanımlayabilmeye yarayan bir aracı görevi görmektedir.

Freud, nevrotik olan kişilerin bilinç düzeyinde gösterdikleri norm dışı duygu ve düşüncelerin benzerini, normal sayılan kişilerin rüyalarında da görülebileceğini fark eder. Bunun nedeni, bilinçdışının istek ve duygularını simgeleştirerek bir süzgeçten geçirebilmesidir. Freud, düş işleminin yapısal gerçekleşme sürecini şu şekilde açıklar:

*"Bilinçdışına itici gücün bir parçası uykuda da etkinliğini koruyarak düş sansürü'nü oluşturur, bilinçdışındaki içtepisel istekleri kendilerine özgü biçim ve kılıklar altında gün ışığına çıkmaktan alıkoyar. Düş sansürünün sıklığı dolayısıyla gizli düş düşünceleri bazı biçim değişikliklerine ister istemez boyun eğer, güçlerinde belirecek bazı azalmalara çaresiz rıza gösterirler. Bu değişiklik ve güç azalmaları da, normal olarak düşün yakışıksız gözüyle bakılan anlamını tanınmaz duruma sokar. Düşsel biçim değişikliği'nin nedeni işte budur ve açık düş en belirgin özelliklerini ilgili değişiklikten alır. Bu yüzden, düş (bilinçdışına itilmiş) bir isteğin (maskeli) gerçekleşimidir, cümlesi haklı bir temele dayanmaktadır. Bu bilgilerden sonra, düşün nevrotik semptomu benzer bir yapı gösterdiği, bilinçdışına itilmiş içtepinin ben'e yönelteceği istekle ben'deki sansür gücü arasında varılan bir uzlaşmanın ürünü sayılacağı ortaya çıkar. Semptomlara benzer biçimde oluşturdıkları için de, onlar gibi anlaşılmayan ve çözümünü gerektiren bir karakter taşırlar."*⁵⁵

⁵³ Craib, a.g.e., s.46

⁵⁴ Erich Fromm, *Rüyalar Masallar Mitler*, çev. Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten, İstanbul: Say Yayınları, 2017, s.85, 86

⁵⁵ Freud, *Yaşamım Ve Psikanaliz*, s.133, 134

Sansür mekanizması olarak anlatmak istediği şey, egodan başkası değildir. Zihnin, bilinçdışı ile bilinçöncesi bölümleri arasındaki sınırın korunması amacıyla uygulanan bir çözümdür. Bu mekanizma bilinç düzeyinde bir gerginliğe neden olacak bilinçdışı isteklerinin belirgin hale gelmesini engellemektedir. Uyku halinde bu sansürün rahatlığa ulaşması, bilinçdışındaki istek ve duyguların şekil değiştirerek; eşiği geçmesine imkân tanımaktadır. Bu nedenle rüya esnasında görülen imgeler, sınırı aşan bilinçdışı arzuların maskelenmiş halinden başkası değildir. Uyku halinde bilinçdışının hareketi oldukça fazla olmasına rağmen kişi, uykudan uyanmak yerine savunma mekanizmasının bir ürünü olan rüyalar sayesinde uykusuna devam etmektedir.

“Düşte bilinçsiz içtepilerin günlük yaşamın bir kalıntısıyla, uyanık yaşamın henüz kapanmamış bir olayıyla bağlantı kurması, bu içtepilerin yol açtığı düşe psikanaliz açısından iki ayrı önem kazandırır. Bunlardan birincisi, düşün geriye itilmiş bir isteğin gerçekleşimi olduğunun anlaşılması, ikincisi düş gününe ilişkin önbilinçsel düşünüyü etkinliğini sürdürüp rastgele bir olayı kendisine içerik diye getirebilmesidir. Psikanaliz, çözümleme konusu kişideki gerek bilinçli, gerek bilinçsiz içerikleri ele geçirmek için düşü her iki bakımdan da değerlendirmeye çalışır.”⁵⁶

Freud’un düşler üzerine yürüttüğü bu çalışma, 1900’lü yıllardan itibaren hipnotizma ile ilerleyen tedavi sürecinde, düşlerin patolojik belirtilerden ziyade normal ruh yaşamının içinde ele alınması gerektiği sonucuna varılmasını sağlamıştır. Düşlerin, sağlıklı olan her insanın gördüğü bir semptom olarak ele alınması, psikanalizin yalnızca patolojik hastalar üzerinde uygulanan bir analiz yöntemi olmadığı, sağlıklı insanların da gündelik hayatlarındaki ruhsal ve düşünsel davranışlarının incelenmesine olanak tanıyan bir yapı olarak kabul edilmesine imkân tanımıştır.

Freud’a göre semboller, insan kişiliğinde barınan her türlü duygu ve düşünceleri tanımlamaya yarayan bir araç değil, sadece ilkel dürtü ve arzuların birer yansıması görevini taşımaktadır. Bu bağlamda sembollerin neredeyse tamamının cinsel kökenli olduğunu söylemek mümkündür. Freud, rüya yorumlamasında, örneğin; şemsiye, baca, bıçak, kalem, sopa gibi nesnelerin erkeğin cinsel organını, çiçek, pırlanta, kutu gibi objelerin ise kadın cinsel organını çağrıştırdığını düşünür. Sembollerin cinsel figür olarak kullanılmasının yanında aynı zamanda çocuğun temel deneyimlerini de simgeler. Tıpkı anne ve babanın kral ve kraliçe figürünü çağrıştırması gibi.

⁵⁶ Freud, *Yaşamım Ve Psikanaliz*, s.135

Freud, rastlantısal görüntülerin semboller aracılığıyla bir araya geldiğini düşündüğünden, görüntüleri parçalara ayırarak düşü yorumlamak daha iyi sonuç elde etmesini sağlar. Bunun için ayrılan her parça için *serbest çağrışım* yöntemi uygulanır ve elde edilen bulgular düşteki yerlerine yerleştirilir. Bu şekilde bir düş yorumlamasına gidildiğinde, kendi içinde bir düzene sahip olan, mantıksal bir çerçeve ile açıklanabilen bir hikâye elde edilmiş olunur. Freud’un düşlerin yorumu ile gerçekleştirmek istediği şey de bu hikayeleştirmenin kendisidir.

Freud, arzuların vücut bulması ile ortaya çıkan rüyaları “*latent*” (gizli) ve sonrası hatırladığımız kadarıyla karmaşık olan yapısını da “*manifest*” (anlaşılan) olarak adlandırır. Düşler, dört farklı şekilde çalışırlar: *yoğunlaştırma*, *yerdeğiştirme*, *sembolleştirme* ve *ikincil revizyon*.

Yoğunlaştırma, isminden de anlaşıldığı gibi farklı fikirlerin bir odak noktasında buluşmasını sağlayan sürecin kendisidir. Çoklu belirme olarak nitelendirdiği yoğunlaşma süreci, yalnızca birbiriyle ilişkili olayların buluştuğu bir an değildir. Bilinçdışı dürtülerinde yer alan kopuk olayların da aynı düş içinde görülebildiği bir evredir. *Yoğunlaştırma* evresinde, *latent* rüyanın içinde bir ayıklama işlemi gerçekleşmekte ve birbirinden kopuk parçaların birleştirilmesi ile *manifest* rüyanın süreci tamamlanmaktadır. “*Manifest rüyalarda, duygusal açıdan benzer içeriklere sahip unsurlar bir tek resimde yoğunlaşmıştır. Eğer sembol dilinin özelliklerini göz önüne alırsak yoğunlaştırma işlemi kolayca anlayabiliriz. Gerçek hayatımızda iki insanın ya da cismin birbirinden farklı olmaları önemli olabilir. Ama içsel gerçeklik açısından bakınca önemli olan, bunların aynı içsel tecrübeye sahip olmaları ve bunu ifade edebilmeleridir.*”⁵⁷ Bazen sadece bir rüya diyerek üzerinde durulmayan, önemsiz gibi kabul edilen *manifest* düşler, aslında *latent* –yani gizli- rüyaların belirgin olmayan, altta yatan bastırılmış arzu ve dürtülerin bir karşılığı olabilmektedir.

Bir diğer düş çalışma şekli olan *yer değiştirme*, bir nevi gizemin yaratıldığı evredir. *Yer değiştirme* ile gün yüzüne çıkması uygun olmayan bilinçdışı dürtülerin, düş esnasında *yer değiştirme* ile gizlenmesine imkân sağlanmaktadır. Belirgin olmayan arzuların kendini gösterme şekli, bilinçdışının da yardımıyla düş esnasında *sembolleştirme* yöntemi ile mümkündür. Kişi için arzularla direk olarak ilişki kurmak

⁵⁷ Fromm, a.g.e., s.87

rahatsız edici ve korkutucu olabileceğinden, bilinçdışı, sembolleştirme yöntemini kullanarak; arzuların daha kabul edilebilir şekilde görülmesini sağlamaktadır. Bir nevi zihin ile bilinçdışı arasında geçen oyun niteliği taşımaktadır.

Düş oluşumunda *yer değiştirme*, çoğunlukla renksiz ve soyut düşüncelerin somut görüntülere dönüştürülmesi görevini üstlenmektedir. Freud, sözel anlatımdaki bir durumun resimsel anlatıma göre daha zayıf etki bıraktığını ve bu nedenle düşlerin, görüntüler aracılığıyla daha net temsil edildiğini savunur.

“Bir düş açısından resimsel olan bir şey temsil edilme yeteneğinde olan bir şeydir: bir gazetede yönlendirici bir siyasal makalenin bir çizere çıkaracağı zorlukların aynısını soyut anlatımların düşlerde temsil edilmeye çıkardığı bir durumun içine yerleştirilebilir. Ama bu alış veriştten yalnızca temsil edilebilirlik değil yoğunlaştırma ve sansür de kazançlı çıkabilir. Bir düş düşüncesi soyut biçimde ifade edildiği sürece kullanışsızdır; ama bir kez resim diline çevrilince, yeni anlatım biçimiyle düşün altta yatan malzemesinin geri kalanı arasında, düş-işleminin gereksindiği ve eğer önceden yoksa yarattığı, zıtlıklar ve özdeşlikler çok daha kolaylıkla kurulabilir.”⁵⁸

Anlam belirsizliğini ortadan kaldırmaya yardımcı olan resimsel anlatım değişikliği, birçok düşün yoğunlaşma evresinde yaşadığı zorlukları ya da dikkat dağınıklarını en aza indirmekte ve söz biçim olarak düşün oluşumuna katkı sağlamaktadır. Elbette bütüne bakıldığında düşlerin kesin bir yoruma dayandırılması doğru bir yaklaşım değildir. Ancak Freud, görüntüler ile açıklanabilen düşlerin, dil çözümüne nazaran daha basit olduğunu savunur.

Freud, düşlerin çocuksu bir yan taşıdığını ve görülen bir düşün, gündelik yaşam akışı içinde yaşanan olaylar tarafından başlatıldığını öne sürer. Günün stresinin sebep olduğunu düşündüğümüz düşlerin, aslında daha derinde yatan farklı nedenleri bulunmaktadır. Düşlerin ihtiyaç duyduğu enerji, çocukluk yıllarındaki üzüntülerimiz, korkularımız, sevinçlerimiz kısacası deneyimlerimize dayanmaktadır. Ancak yetişkinlik döneminde yaşanan bir olay çocukluk yıllarında bastırılan duyguları tetikleyebilmektedir. Örneğin; iş yerinde despot bir müdür ile çalışmak zorunda olan birinin hissettiği duygular, çocuk yaşta korktuğu babasına karşı hissettiği duyguları çağrıştırmaktadır.

⁵⁸ Freud, *Düşlerin Yorumu- II*, s.71

“(...) Freud’un rüya çalışması tanımlaması aslında, bilinçdışının çalışma biçiminin bir irdelemesidir; bu, uykuda olduğumuz ve rüya gördüğümüz zaman daha açık bir duruma gelmesine karşın, ister uyuyor ister uyanık olalım, her zaman sürüp giden bir süreçtir.”⁵⁹

Son olarak ikincil revizyon ise, düş sonrası uyanık zamanda görülen görüntüleri anlaşılır kılmak için bölümlere ayıran hikayedir. Freud, bu süreci düş çalışmasına ekleme konusunda temkinli yaklaşmıştır.

Üçüncü alt probleme ilişkin bulgulara göre düşlerin, bilinmeyen bir alanı işaret etmesi sebebiyle; bastırılmış, farklı duygu ve düşüncelerin (bunlar çoğu zaman kişiliğin karşılaşmaktan hoşlanmadığı ilkel dürtüleri içerir) birer ürünü olduğu gözlemlenmektedir. Ayrıca bilinçdışının hakimiyetinde olan düşlerin tek ve doğru bir şekilde yorumlandığını her zaman için söylemek mümkün değildir. Her defasında aynı rüyanın görülebileceği gibi kimi zaman aynı rüya üzerinden farklı anlamlara ulaşmak da mümkün görünmektedir. Freud bu konuyu *“çözüm, doyurucu ve boşluksuz bile görünse düşün hala bir başka anlamı olma olasılığı her zaman vardır.”⁶⁰* şekilde özetler. Çünkü bir düşün, kişiye, duruma, altta yatan sebeplere bağlı olarak birden çok anlamı içinde barındırmasının olasılıklar dahilinde olduğu saptanmıştır.

3.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Araştırmanın dördüncü alt problemine göre, “Sigmund Freud’a göre yapısal kişilik kuramının bölümleri nelerdir?” sorusuna karşılık olarak aşağıda yer alan bölümler belirlenmiştir.

1. İd (Alt Benlik)
2. Ego (Benlik)
3. Süperego (Üst Benlik)

Freud’un *“Düşlerin Yorumu”* eserinin yayınlanmasının ardından gerek psikoloji alanında gerek ise diğer bilim dallarında yeni bir süreç başlamıştır. Psikanalitik kuramın düşler aracılığıyla yeniden şekillenmesi, kişilik yapısının da farklı boyutlar üzerinden

⁵⁹ Craib, a.g.e., s.51

⁶⁰ Freud, *Düşlerin Yorumu-II*, s.13

incelenmesine olanak tanımaktadır. Sürekli olarak gelişimin yaşandığı bu dönemde Freud, sonraki hayatı boyunca savunacağı, yeni bir kişilik kuramının da mimarı olarak tarihte önemli bir yerde durmaktadır. Freud'un Yapısal Kişilik Kuramı olarak açıkladığı yeni kuramının bölümleri ayrı başlıklar halinde değerlendirilmekte ve alt problemlerde sorgulanan şekilde incelenmektedir.

3.4.1. İd (Alt Benlik)

Sigmund Freud'un Yapısal Kişilik Kuramı'nın bölümlerinden biri olan İd (Alt Benlik), "Kişiliğin hangi bölümünü oluşturmaktadır?" sorusu üzerinden araştırılmıştır.

Freud, çocukluktan ergenliğe, ergenlikten yetişkin çağa kadar geçen süreçte önemli olan dönemin üç ile beş yaş arasındaki karşı cinse olan ilginin başladığı oedipal dönem olduğunu düşünür. Ancak Freud'un başlangıçta kurduğu yapı, düşlerin yorumundan sonra benlik kavramının anlam kazanmasına doğru evrilmiştir.

Araştırmaktan vazgeçmeyen ve kendini sürekli yenileyen bilim insanı olan Freud, 1926 yılında yayınladığı *Ego ve İd* isimli yapıtında yapısal anlamda yeni bir kişilik kuramını da ilan etmiş olur. (Geçtan, 2017: 42) Freud'a göre, kişiliğin üç temel yapısı vardır: *İd*, *Ego*, *Süperego*. Bu üç ana bölüm birbirinden bağımsız çalışamayan yapıya sahip olup, insan davranışlarını belirleyen ve kontrol edebilen mekanizmanın kendisidir.

İd, doğuştan sahip olduğumuz, kalıtsal olan tüm içgüdülerin bulunduğu bölgedir. Kişilik yapısının en temel yapıtaşıdır. *Ego* ya da *Süperego*, *İd*'den bağımsız hareket edemez. Erken yaştaki bir çocuğun içgüdüsel gelişen dürtüleri, *İd* aracılığı ile dışavurumunu gerçekleştirir. Ancak henüz kendi ihtiyaçlarını karşılayabilecek beceriye ve enerjiye sahip olmayan bir bebek, kendisinin bakımını gerçekleştiren kişinin (bu anne ya da anne görevini sahiplenen kişi) egosuna tamamen bağlı olarak yetişmektedir.

İnsanoğlu ilkel dürtülerin harmanlandığı bir duygu birikiminden oluşur. Farkında olduğumuz ya da olmadığımız birçok arzu ve isteklerin benliğimizde depolandığı bir alan mevcuttur. Freud'a göre, *İd*, ilkel dürtülerin yer aldığı alanın kendisidir. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak, kendiliğinden kullanmayı seçtiğimiz bu arzuların varlığından bir kesinlik üzerine bahsetmek elbette mümkün görünmemektedir. Bunu bir durum karşısında verilen

ani tepkiler olarak nitelendirmek mümkündür. Örneğin; hızlı adımlar ile yürümek, aniden oturup kalkmak, bağırarak, herhangi bir nesne üzerinden sinir boşalması yaşamak gibi basit görülen dürtüler aslında *İd* tarafından tetiklenen duyguların dışavurumudur. Öyle ki; hayvani dürtülerimizin ileri boyutunu yaşayan kişilerin şiddet içeren davranışlar sergilemesi ve hatta kendilerini öldürmeye kadar gidecek sertlikte duygu patlaması yaşaması olağandır. Bu nedenle *İd*, bilinçdışının bir eseridir demek, gerçeği yansıtmayabilir. Varlığı bilinmeyen bir alanı işaret ettiği için bilinçdışıdır denilebilir; ancak kapsadığı alanın dışında gözlemlenebilir olması neticesiyle tam olarak bilinçdışının bir yansımasıdır demek gerçeği yansıtmamaktadır.

*“Öyleyse id, enerjiyi sistemin içinden dış dünyaya doğru iten ve anında doyum talep eden kişiliğin bir tür karmakarışık enerji deposudur.”*⁶¹

İd, *Ego* ve *Süperego*'nun ihtiyaç duyduğu ruhsal enerjiyi sağlayan bölümdür. Ancak yeterli miktarda kullanılmayan enerji birikmesine ve bu birikimin organizmada bir gerilime neden olmasına yol açma potansiyeline sahiptir. *İd*, biriken enerjinin boşaltımını sağlamakla görevlidir. Bu boşaltıma Freud, *İd'in haz ilkesi* ismini verir.

İd'in haz duyabilmesi için geliştirdiği iki süreç, refleks eylemler ve birincil süreç olarak karşımıza çıkar. Refleks eylemler, *İd*'in kendisini tanımlayan, daha önce de belirttiğimiz ani tepkilerin kendisidir. Göz kırpmak, hışırarak gibi eylemler olarak açıklanabilir. Doğuştan gelen bu refleksler, organizmada biriken gerilimin hızlıca boşalmasına yardımcı olur. Birincil süreç ise refleksin aksine psikolojik bir tepki türüdür. Örneğin; açlık anında çeşitli yemeklerin görüntülerini zihinde canlandırma halidir.

*“Normal insanda birincil sürecin en iyi örneği, çoğu kez isteklerin ve ihtiyaçların anlatım bulduğu rüyalardır. Freud bu olgu için “istek doyumu” deyimini kullanmıştır. Bu istek doyurucu zihinsel imgeler, idin tanıdığı tek gerçektir. Ancak birincil süreç tek başına gerilimi gidermeye yetmez. Aç bir insan besin maddesinin zihinsel imgesiyle doyamaz. Dolayısıyla yeni ya da ikincil psikolojik süreçler geliştirir ve böylece kişilik yapısının ikinci sistemi olan ego belirlemeye başlar.”*⁶²

Freud'un Yapısal Kişilik kuramının ilk bölümünü oluşturan *İd*'in ilkel olan tüm duygu ve düşünceleri kapsadığı; öte yandan *İd*'in doyuma ulaşabilmesi için nesnel dünya ile ilişki kurması gerektiği ve sahip olduğu ilkel duyguların toplumsal açıdan hoş

⁶¹ Craib, a.g.e., s. 57

⁶² Geçtan, a.g.e., s.43

karşılanmaması sebebiyle kişiliğin ikinci bir bölüme ihtiyaç duyduğu gözlemlenmektedir.

3.4.2. Ego (Benlik)

Sigmund Freud'un Yapısal Kişilik Kuramı'nın bölümlerinden ikincisi olan Ego (Benlik), "İd'in doyuma ulaşmasını ve nesnel dünya ile ilişki kurmasını nasıl sağlamaktadır?" sorusu üzerinden araştırılmıştır.

Ego, İd'in ihtiyaçlarının karşılandığı bir mekanizmanın kendisidir. Zihinde yemek görüntüsü ile ilişki kuran İd, yemeye ulaşabilmek için Ego'nun yardımına ihtiyacı vardır. Burada Ego'nun görevi, İd için görüntüye uygun olan, istediğine yakın bir yiyeceği seçmesi için karar vermektir. İd, tek başına seçim yapabilecek bir sisteme sahip değildir. Buna örnek olarak, çocukların sürekli olarak ellerine aldıkları her nesneyi ağızlarına götürmelerini düşünebiliriz. Bu noktada İd'in ihtiyaç duyduğu yemeğin seçimini yapan Ego'dur. O halde İd, içsel dürtülerimizin ve arzularımızın depolandığı bir alan ise, aynı zamanda yaşadığımız dış dünyanın kapladığı bir alandan bahsetmemiz gerekir. Yani iki farklı alan içinde yaşayan insanın elbette kontrolü sağlayacak bir desteğe ihtiyacı olacaktır. Bu noktada Freud, kontrolü sağlayacak olan şeyin Ego olduğunu savunur. Ego, iki farklı dünya arasındaki dengeyi sağlayan bir savunma mekanizmasıdır. Zihinsel ile dış dünya arasında bir köprü görevi görmektedir. Ego'nun görevinin zorluğu, imgelem dünyasında yaratılan görüntünün kendisi olmasa dahi bir benzer olanını bulmak zorunda olmasıdır. Freud, Ego'nun sağladığı bu eşleşmeyi özdeşleşme olarak isimlendirir.

*"Her bireyde zihinsel süreçlerin tutarlı bir örgütlenmesi olduğu görüşünü oluşturduk ve buna Ego adını verdik. Bilincin bağlı olduğu şey bu Ego'dur; Ego devingenliğe yaklaşımları denetler –yani, uyarılmaların dış dünyaya boşalmasını; bütününi oluşturan süreçlerin tümünü denetleyen ve düşlerde sansür uygulamayı sürdürmesine karşı geceleri yalnızca bilinçten değil aynı zamanda diğer etkinlik ve eylem biçimlerinden de uzak tutulmasında yararlanılan bastırmalar da bu Ego'dan gelişir. Engellenmiş olan bu eğilimler çözümlemede Ego'ya karşı durur ve çözümleme Ego'nun bastırılmış olanla ilgilenmeye karşı sergilediği dirençleri kaldırma göreviyle yüz yüzedir."*⁶³

⁶³ Freud, *Metapsikoloji*, s.343

İnsanın ruhsal dünyasında kendiliğinden ortaya çıkan dürtüler –yani *İd*’in dünyasından gelen- ile baş etme yolu, bastırmadır. Bu bastırma tıpkı *İd*’in dünyasındaki dürtüler gibi kendiliğinden gelişen bir savunma mekanizmasıdır. Bastırma duygunun bilinçli bir noktasında *Ego*’dan söz etmek mümkün değildir. O halde diyebiliriz ki; *Ego*, *İd*’den gelen dürtülerin toplum içinde kabul edilebilir bir forma bürünmesini bastırma yolu ile sağlayan bilinçdışının bir parçasıdır. Tıpkı *İd* de olduğu gibi *Ego* için de aynı tanımlı yapmak mümkündür. *İd* ve *Ego* hem bilinç hem de bilinçdışının birer ürünleridir. Dikkat edilmesi gereken nokta, bilinçdışının tek başına bastırılmış duygulardan oluştuğunu söylemek doğru değildir. *Bilinçöncesi* ile *bilinçdışı* arasında sürekli olarak gelişime açık bir ilişki söz konusudur. *Ego*’nun tanımlanmasından sonra bilinçdışı kavramına olan yaklaşımların yeni bir boyut kazandığı görülmektedir. Böylelikle bilinçdışı ile bastırılmış duygular arasındaki ayrılmaz bağ kopmuştur ve bastırılan duyguların tamamı bilinçdışı olarak kabul edilse de bilinçdışına ait olan duyguların tamamı bastırılmış değildir.

“Ego kişiliğin yürütme organıdır. Eyleme giden yolları denetim altında bulundurur, çevresindeki nesnelerin hangileriyle ilişki kuracağını seçer, hangi içgüdülere ne biçimde doyum sağlanması gerektiğine karar verir. Ego birçok önemli yürütme işlevini yerine getirirken, bir yandan da idin, süperegonun ve dış dünyanın birbirleriyle çatışma durumunda olan istekleri arasında bir uzlaşma yolu bulmakla yükümlüdür. Bu kolay iş değildir ve egoyu zor durumda bırakır. Çünkü ego idin düzenlenmiş bir parçası olduğundan tüm gücünü ondan alır, id olmaksızın varlık gösteremez ve hiçbir zaman ondan bağımsız olamaz.”⁶⁴

Ego’nun bilinçdışı ile kurduğu bağın, savunucu ve bastırmaya yönelik bir mekanizmayı içeriyor olması aynı zamanda tüm kaygılarımızın da ortaya çıktığı yer olduğu gerçeğini doğurmaktadır. Benliğimizin inşa edildiği süreç boyunca duyulan kaygılar, bir bakıma bedel ödemek ile eş değerdir. Dış dünya ile ilgili duyulan kaygılar buzdağının görünen yüzü gibidir. Çünkü içsel dürtüler –bunlar libido ve ölüm olarak düşünülebilir- çatışma sonrasında bile bir şekilde *Ego*’nun desteği ile uzlaşmanın yolunu bulur. Freud’un Yapısal Kişilik kuramının ikinci bölümünü oluşturan *Ego*’nun, *İd*’in nesnel dünya ile ilişki kurmasını ilkel dürtülerin bastırılmasıyla sağlarken; bastırılan duyguların yarattığı kaygıların toplandığı başka bir bölümle de yakın ilişki içinde olduğu görülmektedir.

⁶⁴ Geçtan, a.g.e., s.44

3.4.3. Süperego (Üst Benlik)

Sigmund Freud'un Yapısal Kişilik Kuramı'nın son bölümü olan Süperego (Üst Benlik), "Kişiliğin gelişimine nasıl bir katkı sağlamaktadır?" sorusu üzerinden araştırılmıştır.

Yapısal kişiliğin son evresi olan *Süperego*, toplumsal davranışlarımızın bütünü kapsar. Bir çocuğa ebeveynleri tarafından ödül ve ceza sistemi üzerinden aktarılan ahlak kurallarının tamamından sorumludur. *Süperego*, mükemmeliyetçi yapıya sahip olduğu için her zaman ideal olanın arayışı içindedir. Bir nevi denetim mekanizmasıdır. Toplumun uygun olarak kabul ettiği normların sağlanabilmesi için kişinin doğru ile yanlış olan arasında ayrımı yapabilmesini sağlar. Böylece toplum nazarında doğru davranış biçiminin uygulandığından emin olur.

Süperego, gelişim sürecindeki bir bireyde iki alt sistem ile işleyişini sürdürür. Bunlar vicdan ve benliktir. Ödül ve ceza pekiştirmesi ile öğretilmeye çalışılan davranışları uygulamaktan kaçınan bir çocuk, bu düşüncelerini *Süperego*'nun alt sisteminden biri olan vicdanında biriktirir. Freud'un içleştirme adını verdiği bu aşama, öğrenme süreçlerinin bir sonucu olarak gelişir. Bu bir bakıma tekrar cezalandırmanın kişinin kendi içindeki karşılığı niteliğindedir. Ödül olarak ise ikincil alt sistem devreye girer ve benlik, gurur ve övünç duyguları aracılığıyla kişiyi ödüllendirir.

*"Süperego, egoda olduğu gibi aynı tür ruhsal malzemeden ve egonun itkilerle baş etme görevinde, onu desteklemek amacıyla, oluşmuştur. Böyle olmakla birlikte, yüzeyde id ve süperego arasında beklenilmedik bir bağlantı vardır; çünkü freud'a göre, süperego id'in enerjisinin çoğunu yatırdığı nesnelerin içe yansımalarından oluşmuştur."*⁶⁵

Süperego'nun engellemeye çalıştığı dürtülerin tamamı *Ego*'nun doyumuna ulaşmayı ertelediği isteklerden oluşur. Her ne kadar *Süperego*, *İd* ve *Ego*'nun işleyişini kendi istediği gibi şekillendirmeye çalışsa da aslında bu üç sistem asla birbirleri ile çatışmayan ya da karşıt düşmeyen yapıya sahiptir. Çünkü yegâne amaç, ideal olana yani kusursuzluğa ulaşmaktır.

Kişiliğin ruhsal enerjisi bu üç ana sistem tarafından paylaşılır. Bu nedenle enerjinin az olduğu bir anda rekabet başlayabilir. Şayet enerji alışverişinde bir dengesizlik

⁶⁵ Craib, a.g.e., s.60

meydana gelirse, o zaman birbiri ile çatışmayan bu üç sistemden biri bir anda kontrolü eline almak isteyebilir. Denge üç ana sisteminde aynı enerji miktarları ile hareket etmesine göre kuruludur. Eğer kontrol birinin eline geçerse bu durum diğerlerinin etkisinin azalmasına neden olacaktır.

Dördüncü alt probleme ilişkin bulgulara göre, Freud'un, yapısal kişilik kuramını, bilinç düzeyinde gözlemlenebilen ile bilinçdışı düzeyindeki gözlemlenemeyen dürtü, istek, arzu ve düşüncelerin şekillendirdiği üç ana bölüme ayırdığı; *id*, *ego* ve *süperego* olarak ayırdığı bu bölümlerin birbiri ile yakın ilişki içinde olduğu saptanmıştır. *İd*'in tamamının, *Ego*'nun bir kısmının ve *Süperego*'nun büyük bir kısmının bilinçaltında saklı olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin; yakın bir dosta karşı beslenen nefret bilinçaltında gizlidir ve belki de kişi, bunun farkında bile değildir. Bilinçaltındaki bu dürtü ve arzuların, mütemadiyen kişinin davranışlarını etkilediği gibi farkında olmadan hayatına devam edebilmesine de yardımcı olduğu gözlemlenmektedir.

3.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Araştırmanın beşinci alt problemine göre, "C. G. Jung'a göre Kolektif Bilinçdışı kavramı hangi bilgileri içermektedir?" sorusuna yanıt aranmaktadır.

Freud'un zaman içerisinde kişilik kuramını sağlamlaştırması diğer çalışma arkadaşlarının da konu ile ilgili kendi fikirlerini geliştirebilmelerine ilham olmuştur. Freud'un yakın dostu ve çalışma arkadaşı olan Carl Gustav Jung, bu kişilerin başında gelir. Başlangıç yıllarında Freud'un çalışmalarının üst düzeyde olduğunu düşünen Jung, zamanla araştırmaları sonucunda, belli konularda Freud'un görüşlerine karşıt fikir geliştirmiştir.

İsviçre'li orta halli bir ailenin çocuğu olan Carl Gustav Jung, yaşitlarına göre içe kapanık, yalnız bir çocukluk geçirmiştir. Anne ve babasının evliliklerindeki sorunlara şahit olmuş ve bu sebeple daha çok yalnızlığa gömülmüştür. Kendine yaptığı tahtadan oyuncaklarla saatlerce konuşarak günlerini geçirir. Okul hayatına alışamayan Jung, gördüğü derslerden sıkılınca bir süre okula gitmemeye başlar. O sırada doğa bilimi üzerine okuduğu kitaplar dikkatini çeker ve günlerinin çoğu ya babasının kütüphanesinde

ya da doğanın içinde hayvanlar arasında geçirir. Ailesi bu durumdan endişe duyar ve kendisini birçok doktora götürür. Ancak sorun tam olarak çözülemez. Bir gün ailesinin kendinden umudu kestiğini öğrendiğinde o güne dek sıklıkla geçirdiği bayılma nöbetlerini bir daha yaşamaz ve böylelikle nevrozun ilk olarak ne olduğunu kendi yaşantısı içinde tecrübe etme imkânı bulmuştur. (Geçtan, 2017:156)

Üniversitede önce fen bilimleri alanına gitmişse de sonrasında dedesi gibi tıp alanında çalışmak istediğini fark etmiş ve bölümünü değiştirmiştir. Parapsikolojiye olan ilgisi onu zamanla psikoloji alanına yöneltmiştir.

Jung, yazılarını yakından takip ettiği Freud tarafından aldığı daveti üzerine Viyana'ya gider ve Freud ile birlikte çalışmaya başlar. Freud, Jung ile çalışmalarının ilk başladığı zamanlardan şu şekilde bahseder:

“(...) Burghölzli’de küçük bir memur olan C. G. Jung’un çağrısı üzerine 1908 baharında Salzburg’ta ilk kez bir psikanalistler kongresi toplandı; psikanaliz taraftarları Viyana’dan, Zürih’ten ve diğer yerlerden kalkıp gelerek kongreye katıldı. Bu ilk kongrenin meyvesi, Bleuler’le benim 1909 yılında Psikanalitik ve Psikopatolojik Araştırmalar Yıllığı ismiyle çıkarmaya başladığımız dergiydi; yazı işleri müdürlüğünü Jung üstlenmişti. Böylelikle, Viyana ve Zürih arasında sıkı bir iş birliği doğmuş oluyordu.”⁶⁶

Freud ve Jung Uluslararası Psikanaliz Derneği’nin kurulmasına bu sayede öncülük ederler. Hatta Freud derneğin başına kendinden sonra Jung’un gelmesi için bir süre sonra yerini ona devreder. Böylelikle kendisi de hastaları ile yakından ilgilenebilecek ve kuramını geliştirmeye zaman ayırabilecektir. Ancak zamanla Jung’un başına buyruk tavırları sebebi ile Freud yollarının ayrılmasının daha doğru olduğunu düşünür ve Jung ile ilişkisini keser.

Freud ile yollarını ayırdıktan sonra yeniden içine kapanan Jung, kendi bilinçdışı kuramını şekillendirirken; Freud gibi kendi rüyalarını incelemeye başlar. Çalışmalarını sürdürdüğü bu tarihlerde özellikle Sahra çölüne giderek; ilkel insanlar üzerine daha fazla araştırma yapma fırsatı bulur. *“(...) Afrika’da yaygın bir biçimde kullanılan Svahili dilini öğrenen Jung, bu kez New Mexico, Hindistan ve Seylan’a yaptığı gezilerden de edindiği izlenimlerin ürünü olarak ortak (ırksal) bilinçdışı kavramını geliştirdi.”⁶⁷* Büyü, fal,

⁶⁶ Freud, *Yaşamım Ve Psikanaliz*, s.277, 278

⁶⁷ Geçtan, a.g.e., s.159

yoga, yıldız falı gibi şüphe ile yaklaşılan konular üzerine araştırma yapıyor olması bilim insanları tarafından sürekli olarak eleştirilmesine neden olmuştur. Tüm eleştirilere rağmen Jung, ilkel insanların yaşamlarını incelemekten vazgeçmez ve bugünkü yaşam koşulları arasındaki farklılıklar üzerine yoğunlaşır.

“(...) ilkel insanın zihni katı bir disiplini, yani bilgi eleştirisini henüz bilmez; ilkel insan için dünya, kendi fantezi ırmağındaki hayal meyal bir görüntüdür, özne ile nesne ayırt edilmeksizin iç içe geçmiştir.”⁶⁸

İlkel insanlar, doğanın işleyişine ters düşen herhangi bir durum ile karşılaştıkları zaman, bunu kendi yöntemleri ile açıklamaya çalışırlar. Büyülü bir dünyanın varlığına olan inançlarını destekler nitelikte anlamlandırmaya çalışmaları, bir bakıma duydukları ürkütücü heyecanı bastırmanın bir yoludur. Modern dünyanın insanları olarak düzen içinde süren hayatlarımızın içinde karşılaştığımız olayları ürkütücü olarak ifade etmek olası bir durum değildir. Akıl ve mantığın hâkim olduğu yeni dünya düzeninde doğanın işleyişi ve kuralları bellidir.

Jung’a göre, *“insan yaşamının bilinçli evreleri biraraya toplansa, toplam sürenin ancak yarısına ya da üçte ikisine ulaşır; gerisi bilinçaltı yaşamı oluşturur. Yani gece uykuda geçirilen süre ile gündüzleri bilincimizin dışında kalan saatler.”⁶⁹* Burada Jung’un sözüne ettiği şey, bilincin süreklilik arz etmediğidir. Bilincin bir devamlılığı söz konusu değildir, yalnızca kesik bir anının ürünüdür. Tam anlamıyla bilinçli olduğumuz zaman düşünülenin aksine oldukça azdır.

Bilincin aksine bilinçaltı, sürekliliğini tamamlamış, değişmez bir düzen içerisinde bilinçten farklı olarak işlevini sürdürmektedir. Gündelik yaşamın içinde bilincin algıladığı şeylerin bir sınırı vardır. Belirli bir noktadan sonra istenilen ya da istenilenden farklı bir düzeye ulaştığında, bilinç işlevini devam ettirmeyi bırakırken, bilinçaltı işlevini devam ettirmektedir. Örneğin; okuduğumu algılayamıyorum dendiği bir noktada bilinç kendini yeni bir bilgiye kapatır. Ancak böyle bir durumda bile bilinçaltı aktif olarak çalışmaya devam etmektedir. Bilinçaltının işleyişine çoğu zaman uyku esnasındaki düşler ya da gündüz dil sürçmeleri, dengesizlik olarak adlandırılan ilginç olaylar aracılığıyla şahit oluruz. Bu noktaya kadar Jung’un Analitik Psikolojisi anlayışında yer alan bilinçdışı

⁶⁸ C. G. Jung, *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul: Metis Yayınları, 2019, s.37, 38

⁶⁹ C. G. Jung, *İnsan Ruhuna Yöneliş*, çev. Engin Büyükin, İstanbul: Say Yayınları, 2001, s.66

kavramına yaklaşımı Freud ile belli noktalarda benzerlik göstermektedir. Ancak Jung’a göre bilinçdışı, yalnızca deneyimlerimiz sonucu elde ettiğimiz bilgileri depolamaz. Kalıtsal olarak da sahip olduğumuz birtakım bilgileri de barındırmaktadır. Adına *Kolektif Bilinçdışı* dediği bu yaklaşımı, Jung’u diğer psikanalistler arasında ayrı bir noktaya taşımaktadır.

Jung’a göre bilinçdışı, “(...) psikolojide, bilinçli olmayan yani Benle algılanabilir şekilde bir ilişkisi bulunmayan bütün psişik içerikleri veya süreçleri kapsayan psikolojik bir sınır çizgisi kavramıdır.”⁷⁰ Bu sınır çizgisinin nerede başlayıp nerede bittiğini belirlemek imkânsız olduğu için üzerinde fikir yürütmek gereksizdir. Bilinçdışında olduğu düşünülen içeriklerin saptanması da ancak deneyim yolu ile mümkündür. Deneyim, bilincin işleyişinde önemli rol oynayan bir süreçtir. Örneğin; bilinçteki bir enerjinin değer kazanıp ya da kaybetmesi sonucu oluşan durum gibidir. Enerji değer kaybederse, unutma süreci devreye girer ya da buna benzer olarak enerji güç kazanırsa hafızada derin bir yer işgal eder. Bilinç içeriklerinin süreci, deneyimler sonucu takip edilebilir.

*“Duyu algılarının, ya yoğunluğunun az olması ya da dikkatin yön değiştirmesi nedeniyle bilinçli tamalgıya ulaşamadığını da deneyimle biliyoruz, yine de bu algılar bilinçdışı tamalgıyla psişik içerikler haline gelir, örneğin hipnoz yine bunu da kanıtlayabiliyor. Düşük enerji yükü veya dikkatin yön değiştirmesi nedeniyle bilinçdışında kalan bazı yargılarda veya çağrışımlarda da aynı şey olabiliyor. Son olarak, deneyim bilinçdışı psişik çağrışımların –örneğin mitolojik imgeler- bulunduğunu da bize öğretiyor, bunlar asla bilinç nesnesi olmamıştır ve bu nedenle bütünüyle bilinçdışı faaliyetin ürünü olmalıdır. Böylece deneyim bilinçdışının içeriklerini tahmin etmek için points d’appui (dayanak noktası) sağlar. Fakat bilinçdışı içeriğin muhtemelen ne olduğu konusunda bize hiçbir şey söylemez.”*⁷¹

Deneyimler sonucu algıladığımız bilgiler, bilinçdışının haznesinde yer alır. Her ne kadar bu bilgilerin varlığından ya da gerçekliğinden kesinlik içinde söz etmek mümkün olmasa da kişisel bilinçdışında depolanan her şeyi ayırt edebilmek mümkündür. Jung, deneyimlerimiz sonucu kişisel bilinçdışında biriken içeriklerin yanında beynin kalıtsal yapısına bağlı olarak elde edilen bilgilerinde mevcut olduğunu savunur. Bunların başında mitolojik içerikler ve imgeler yer alır. Bu içeriklerin tamamına *kolektif bilinçdışı* adını

⁷⁰ C. G. Jung, *Analitik Psikoloji Sözlüğü*, çev. Nur Nirven, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2016, s.14

⁷¹ Jung, *Analitik Psikoloji Sözlüğü*, s.15

verir. Bilincin faaliyetlerinden söz edebildiğimiz her noktada bilinçdışının da faaliyetlerinden söz edebiliriz. Bu faaliyete verilecek en doğru örnek, rüyalaradır.

Jung'un kuramında kişiliğin tamamı *psişe* olarak adlandırılır. Ona göre, ruh anlamına gelen bu sözcük, bilinç ya da bilinçdışında yer alan düşüncelerin, duyguların ve insan davranışlarının tamamını kapsar. Kişinin topluma uyum sağlayabilmesi için ihtiyaç duyduğu şeylerin sağlandığı yerdir. Freud'un aksine kişiliği bölümlendirmek yerine *psişe* kelimesi ile birlikte insan kişiliğini bir bütün olarak ele almayı tercih eder. Jung'a göre, insan parçalardan oluşmaz ve bütünleşmek için çaba sarf etmez, zaten öyle dünyaya gelmiştir. Yalnız yaşam boyunca bütünlüğünü koruma amaçlı kendine yeni bir boyut kazandırmak için uğraşır. *Psişe*, farklı çalışma mekanizmalarına sahip olan ancak yine de etkileşim içinde olmayı sürdüren üç ayrı sistemden oluşur: bilinç, kişisel bilinçdışı, kolektif olarak bilinen toplumsal (ırksal) bilinçdışı.

Bilinç, kişinin doğduğu andan itibaren bildiği zihnin kendisidir. Yaşamı boyunca hatta belki de doğumundan da önce başlayan bir sürecin içinde kişi, davranışlarını, düşüncelerini ve hislerini kontrol edebileceği bir gelişim sürecini bilinç evresini yaşar. Bireyler arası bu gelişim sürecinde kullanılan işlevler birbirinden farklılık göstermektedir. O noktada Jung'a göre kişilik gelişimi başlar.

Kişisel bilinçdışı, egonun karşılamaktan kaçındığı isteklerin biriktiği yerdir. Jung'a göre, geri çevrilen istekler *psişede* yok olmazlar. Zihnin bu bölümü ego ile birlikte bir komşuluk ilişkisi içinde işler. Bu bölüm bilince ulaşmayı başaramamış ya da ulaştığı halde karşılık göremeyip bastırılmış yaşam kalıntıları bulunur. Yine de kişisel bilinçdışında yer alan bölümlerin bazıları ihtiyaç duyulduğunda geri çağırılabilir ve bilince ulaşabilirler. Bir nevi kişisel belleğin birikim yeridir. Örneğin, bir yakınınızın ismini bilirsiniz ama sürekli olarak düşünmezsiniz. Ancak biri size yakınınızın ismini sorduğunda o bilgiyi ihtiyaç duyduğunuz yerden çağırırsınız. Kişisel bilinçdışında tutulan bilgilerin bilinç düzeyine ulaşması tıpkı Freud'un kuramında olduğu gibi düşler aracılığıyla gerçekleşir. Bunun içindir ki, kişisel bilinçdışı düşlerin oluşum sürecinde etkin görev almaktadır.

Kolektif bilindışı ise Jung'un geliştirdiği belki de psikanaliz sürecine en büyük katkılarından biridir. Jung, kişinin zihinsel işleyiş sürecinin bir ürünü olarak çevresel faktörlerin aslında önemli olmadığını, bunun aksine belirleyici olanın kalıtsal olarak

sahip olduğumuz, kodlanmış bilgiler olduğunu savunur. Evrim sürecinin beden ve zihin derinliklerinde kalıcı izler bıraktığını ve bu izler aracılığıyla kişiliğin gelişim gösterdiğini öne sürer. Ona göre; zihin, kişinin kendi evrim sürecine göre şekillenir. Bir bakıma kişinin kendi geçmişiyle yakın bir ilişki içinde olduğunu söylemek mümkündür. Bahsedilen yakınlık çocukluk dönemi ile sınırlı değildir. Kendi türünün çok eski geçmişini kapsar. Bunun için psişe, çevresel faktörlerin etkisine bağlı gelişim göstermez. İnsanlık tarihinin başlangıcına kadar uzanan geçmişin izlerini taşımaktadır ve bir bütün olarak ele alınmalıdır.

“Kolektif bilinçdışı, Jung’un birincil imgeler diye adlandırdığı gizli imgeler topluluğundan oluşur. Bu imgeler psişenin ilk gelişim aşamasını oluşturur ve insana atalarından aktarılırlar. Yalnız insanlık tarihinin değil, insan öncesi evrimin de ürünüdürler. Bu irksal imgeler insanın, vaktiyle atalarının geliştirmiş olduğu davranışlara benzerlik göstermesine neden olan eğilimler ve gizilgüçlerdir.”⁷²

İrksal olarak nitelendirdiği imgelere örnek olarak, bir kişinin yükseklikten korkması için yüksek bir noktadan bakmış olmasına gerek yoktur. Yükselik derecesi bile korkularını tetiklemeye yetecek derece bir endişe yaratabilir. Tarih boyunca yaşamışlıklar kuşaklar arası geçiş sağlar. Atalarımızın sahip olduğu özellikler bizim de genetiğimize kodlanmıştır. Bunun için kolektif bilinçdışının işleyiş biçimi, insanın evrim süreci boyunca yaşadığı işleyiş ile benzerlik taşımaktadır.

Doğumdan itibaren kişinin sahip olduğu duygu ve düşüncelerin zihinde belirli imgeler üzerinden açıklanması mümkündür. Bu imgeler kişisel yaşantının içinde biçim alır. Az önce verilen yükseklik örneğini ele alacak olursak, bu korkuya sahip olmak için onu tecrübe etmiş olmanın bir önemi yoktur. Daha önceden bilinçdışında yer alan bilgi, bu korkunun kolay yoldan yerleşmesine zemin hazırlar. Uyarıcı bir etkinin olması yeterlidir. Nadir görülen durumlarda bilinçdışının tetiklenmesi için güçlü uyaranlara ihtiyaç duyulabilmektedir.

Beşinci alt probleme ilişkin bulgulara göre, insan, zihninde genel bir bilgiye sahip olmasını sağlayacak imgeler ile dünyaya gelir. Bu imgeler ile çevresinde gördükleri arasında bağ kurarak, bilinçdışında yer alan belirsiz bilgileri bilinç düzeyine taşıyabilir. Bilinç, bu sayede gelişim gösterir. Bir çocuğun doğduğu anda annesini görmesi ve onu

⁷² Geçtan, a.g.e., s.165

benimsemesi buna verilecek en doğru örneklerden biridir. Bebek, anne ile ilişki kurarak zihninde anne imgesini var eder. Böylelikle kişinin, imgeler aracılığıyla yapmış olduğu seçimlerin sonucundaki eylemlerini, bilinçdışının kodları ile ilişkilendirmek mümkündür. Tecrübe etmediğimiz bilgilere karşı kolay algılama becerisi geliştirmemiz ve karşılık olarak verdiğimiz tepkilerin tamamının, kolektif bilinçdışında yer alan bilgilerin bizi yönlendirmesi sonucu gerçekleştiği saptanmıştır.

3.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular

Araştırmanın altıncı alt problemine göre, “C. G. Jung’a göre Kolektif Bilinçdışının ürünü olarak ele alınan Arketiplerin taşıdığı anlam ve bölümleri nelerdir?” sorusuna yanıt aranmaktadır. İlk olarak Jung’a göre Arketiplerin taşıdığı anlam değerlendirilerek; ardından kişiliğin temel yapısının gelişimini destekleyen arketiplerin bölümleri ayrı başlıklar halinde incelenmektedir.

Jung’a göre, yaşam döngüsünde düzeni sağlayan psişenin merkezi olan Benlik, psişenin gelişimini sağlayabilmesi için arketipik bileşenlerin desteğine ihtiyaç duymaktadır. Kendine özgü özellikleri içinde barındıran bu arketipik yapıların birbiri ile uyumlu çalışması gelişimi desteklemektedir.

“(...) Jung’un gözündeki Benlik, salt sosyal çevremize uyum göstermemize yardım eden kişisel bir araç değil, aynı zamanda Tanrı’yla, evrenle ve ruhsal yaşamla da bütünleşmemizi sağlayan bir olgu olup çıkar.”⁷³

Kolektif bilinçdışının ürünü olarak ele aldığı arketipler, insan zihni için ilk örnek özelliğini taşır. “*Ruhun psişik tezahürleri onun arketipik bir doğası olduğunu gösterir, yani ruh fenomen, insan psikesinin bilinçöncesi yapısında evrensel olarak var olan özerk bir ilk imgeye dayanır.*”⁷⁴ Tanımladığı belirli arketipler olsa da ona göre, arketipler, insanın yaşamı boyunca süre gelen olayların tamamını kapsayacak kadar geniş bir yelpazeye sahiptir.

⁷³ Anthony Stevens, *Jung*, çev. Nursu Örgü, Ankara: Dost Kitabevi, 2014, s.89

⁷⁴ Jung, *Dört Arketip*, s.84

Jung, arketipleri bilinçdışının ürünü olarak kabul etmiş olsa da belirgin imgeler olmadığını düşünmektedir. Arketip görüntüleri belli belirsiz bir fotoğraf karesine benzer. Şayet gerçek yaşam içinde bir karşılık bulduklarında canlı birer imge formunu alırlar. Öte yandan bağımsız oldukları için ayrı hareket ettiklerini söylemek mümkündür. Bazı özel durumlarda farklı iki arketipin ortak hareket alanı içinde varlıklarını sürdürdükleri görülebilir.

“Jung’a göre arketipler temelde tüm insanların ortak davranış özelliklerini ve sıradan deneyimlerini başlatan, denetleyen ve aracı olan içkin nöropsişik merkezlerdir. Dolayısıyla arketipler uygun durumlarda sınıf, inanç, ırk, coğrafya ya da tarihsel dönem fark etmeksizin insanlarda benzer düşüncelerin, imgelerin, mitolojik motiflerin, duyguların ve düşüncelerin belirmesine neden olur.”⁷⁵

Kolektif bilinçdışının geçmişten kodlanmış bilgiler olduğu düşünülürse, bilinçdışının bir ürünü olarak ele alınan arketipler bu sebeple evrenseldir. İnsana göre biçim değiştirmezler. Her insanda aynı imgeyi yaratma becerisine sahiptirler. *“Arketipin taşıyıcısı öncelikle kişisel annedir, bilinçdışı bir özdeşleşme içindedir. Anne, çocuğun hem fiziksel hem de psişik önkoşuludur. Ben bilincinin uyanmasıyla ortaklık yavaş yavaş ortadan kalkar ve bilinç, bilinçdışıyla zıtlasmaya başlar, ki bu da bilincin önkoşuludur.”⁷⁶* Bunun için dünyanın her yerinde anne arketipi bir bebek için aynıdır. Bebeğin anne ile ilişkisi şekillendikçe diğer çocuklar arasındaki farklılıklar ortaya çıkar. Bunun sebebi toplumlar arası kural farklılıklarıdır.

Jung’un arketip olarak tanımladığı *“(...) ilkel imge her zaman kolektiftir, yani en azından her millete veya her çağda ortaktır. En azından mitolojik motifler her zaman ve her ırkta büyük ihtimalle ortaktır.”⁷⁷* Mitolojik olarak kabul edilen imgeler, kişinin psişik yapısındaki deneyimlere ve tekrara dayanan ifadelere dayanmaktadır.

Jung, enerji yüklü merkezde yer alan arketiplerin sahip oldukları enerjilerden şu şekilde bahseder:

“Örneğin canavar, kökensel arketip imgelerinden birini oluşturur. Eğer yaşamım boyunca içimdeki canavarla karşılaşmıyorsam, bu karşılaşmadan yoksun yaşam sürüyorsam sonunda kendimi pek iyi hissetmem; bu durum, vitaminden ve tuzdan yoksun yiyeceklerle beslenmeme benzer. Canavarla yüz yüze

⁷⁵ Stevens, a.g.e., s.72

⁷⁶ Jung, *Dört Arketip*, s.38

⁷⁷ Jung, *Analitik Psikoloji Sözlüğü*, s.41

gelmem gerekir; çünkü, kahraman gibi o da enerji yüklü bir merkezdir. (...) Canavarla karşılaşma çeşitli biçimlerde olabilir, önemli olan karşılaşmadır.”⁷⁸

Bahsedilen karşılaşma aslında bir bakıma insanın kendisiyle yüzleşmesidir. Ruhsal açıdan yaşadığı zorluklar ile karşı karşıya gelmeyi erteledikçe insanın tam anlamıyla kendisiyle barışık olması imkansızdır. Ancak kendi ile çarpışma anı yaşarsa, biriken korkuları, endişeleri ile yüzleşirse nihai olan huzura ulaşması sağlanabilir. Arketiplerin bu nedenle insanların korkularına ışık tutan bir figür niteliği taşıdığını da söylemek mümkündür.

Dinamik bir yapıya sahip olan arketiplerin, çevresel faktörlerin de etkisiyle bireyin kişisel hayatında ve kendi karakterinde etkin rol oynayarak; yaşam döngüsünün devamını sağlama çabası içinde hareket ettiği gözlemlenmektedir.

Altıncı alt probleme ilişkin bulguların bundan sonraki bölümünde “C. G. Jung’a göre Kolektif Bilinçdışının ürünü olarak ele alınan Arketiplerin bölümleri nelerdir?” sorusuna karşılık olarak Jung’un belirli arketiplerin insan kişilik yapısının temel yapı taşı olarak etkin rol oynadığı görüşü kabul edilmiş ve aşağıda yer alan bölümler belirlenmiştir:

1. Persona (Maske)
2. Gölge (Shadow)
3. Anima Ve Animus
4. Ben (Özben)

Jung’un dört bölüme ayırdığı arketipler ayrı başlıklar halinde değerlendirilmekte ve alt problemlerde sorgulanan şekilde incelenmektedir.

3.6.1. Persona (Maske)

Jung’un Arketip Kuramı’nın ilki olan *Persona (Maske)*, “Kolektif Bilinçdışında yer alan Arketip modeli olarak kişiliğin gelişimine nasıl bir katkı sunmaktadır?” sorusu üzerinden araştırılmıştır.

⁷⁸ Jung, *İnsan Ruhuna Yöneliş*, s.231

Yaradılıştan bu yana insanoğlu kendini geliştirmeye ihtiyaç duymaktadır. Topluluk kavramının iyiden iyiye oluşması ile birlikte insan, nasıl görünmesi ya da nasıl davranması konusunda belirli formların içine girerek; zamanla kendini adapte etmeyi başarmıştır. Jung, her insanın toplum normları içinde davranabilmesi için belirli maske takındığını dile getirir. Kişilerin takındığı bu maskeleri *persona* olarak adlandırır. *Persona*, eski çağ insanların rollerini tanımlayabilmek için kullandıkları maskeye verilen isimdir. Bu nedenle Jung da insan kimliğinin toplumda giyindiği rollere aynı ismi vermeyi uygun görmüştür. (Fordham, 1997:58)

Persona, bir insanın hayatını sağlıklı bir şekilde devam edebilmesi için kullandığı araçların en önemlisidir. İnsan ilişkilerinde sorun çıkaran bir imaj çizmek yarar sağlamayacağı için insanın, kendini koruma amaçlı geliştirdiği bir yöntemdir. Kişinin çıkarlarını koruduğu gibi başarıya ulaşma yolunda da destek sağladığı söylenebilir.

Birden fazla maske kullanmayı başarmak mümkündür. Örneğin; iş yerinde takılan maske ile evde takılan maske birbirinden farklıdır. Atmosferin değişikliği kişinin, kendini bulunduğu ortama göre şekillendirebilmesine olanak tanımaktadır. Böylece uyum sağlamak kolaylaşır. Elbette uyum sağlama becerisi gelişimi işaret ediyor olsa da *persona*, bazı durumlarda zararlı etkilere de yol açabilmektedir. Şayet takındığı maskelerden birinin aşırı benimsenmesi gerçek kimliğin arka plana itilmesine ve kişinin sahip olduğu egonun ele geçirilmesine neden olacaktır. *Persona*'nın liderliği altında ezilen kişi, kendi öz saygısını yitirebilir ve zamanla kendine yabancılaşabilir. Kişilikte bir dengesizlik yaratacağı için geri planda kalan kişilik ile *persona* arasında yaşanan çatışma devamlı bir gerilime neden olacaktır. Kontrolün tamamen ele geçirilmesi halinde ilişkiler açısından istenmeyen durumların yaşanması olasılıklar dahilindedir. Egoya fazla yüklenmek kişiliği zedeleyebileceği için ruhsal açıdan yıpratıcı bir etkiyi de beraberinde getireceğinden; kendini yetersiz görme, beceriksizlik, kendine yabancılaşma ve yalnızlık gibi psikolojik sorunların yaşanması ihtimal dahilindedir. Bu nedenle persona ile gerçek kişilik arasında bir dengenin kurulması önemlidir. Kişiliğin zedelenmemesi için persona ile ilişkinin korunması gerektiği görülmektedir.

3.6.2. Gölge (Shadow)

Jung'un Arketip Kuramı'nın ikincisi olan Gölge (Shadow), "Kolektif Bilinçdışı'nda yer alan Arketip modeli olarak kişiliğin gelişimine nasıl bir katkı sunmaktadır?" sorusu üzerinden araştırılmıştır.

Jung, kişinin görünmeyen yüzü olarak kabul edilen kimliği *gölge* olarak tanımlar. *Gölge*, dış dünyada görünen kimliğimizden bağımsız olarak hareket eden, bastırılmış ya da engellediğimiz dürtülerin açığa çıkmasına yardımcı olur. Beklenmedik tepkilerin, öfke nöbetlerinin açıklamasını *gölge* ile yapmak mümkündür.

*"Gölge, kişisel bilinçdışıdır. Toplumsal standartlara ve bizim ideal kişiliğimize uymayan tüm vahşi istekler ve duygulardır. Utanç duyduğumuz ve kendi hakkımızda bilmek istemediğimiz her şeydir. Görüldüğü gibi içinde yaşadığımız toplum ne kadar dar ve kısıtlayıcı olursa, gölgemiz o kadar geniş olacaktır."*⁷⁹

Toplum koşullarının engelleyici yanı ile karşılaşan kişinin, hayali bir dünya olan bilinçdışı ile arasındaki bağı güçlendirmesi beklenen bir durumdur. İçeride kapanık, sosyalleşmeme ya da hayata karşı başarısızlık olarak gördüğümüz tüm yanlarımız aslında *gölge* açısından daha büyük bir anlam ifade etmektedir. Bu nedenle kişisel bilinçdışı'nda daha büyük bir alanı işgal edebilme becerisine sahip olması *gölgeyi*, arketipler içinde en tehlikelisi konumuna yerleştirmektedir.

*"Bilinçdışının bu yönlerini açıklamada gölge sözcüğünü seçerken, Jung'un aklında yalnızca ana çizgileriyle, karanlık ve belirsiz bir şeyi önermekten daha fazlası vardır. Kendisinin belirttiği gibi, güneş olmadan gölge olmaz ve (kişisel bilinçdışı anlamında) bilincin ışığı olmadan Gölge söz konusu olamaz. Işık ve karanlığın, güneş ve gölgenin gerekliliği şeylerin doğasında vardır. Gölge kaçınılmaz bir olgudur ve insan o olmaksızın bütünleşemez."*⁸⁰

Toplum ile ilişkimizdeki uyumu sağlayan *persona*, *gölge* ile ilişki içindedir. Sahip olunan hayvani dürtüleri törpüleyebilmek ya da evcilleştirebilmek için *personanın* yardımına ihtiyaç vardır. *Persona*, hayvani dürtülerin gücüne karşılık verebilecek bir kişilik geliştirebildiği sürece denge sağlanır. Hayvani dürtülerini kontrol edebilmeyi başaran insan, toplumda kabul görmektedir. Ancak bu süreç yaratıcı bireyselliğini de baskılaması anlamına gelir. Topluma uygun hareket edebilmek için *gölgesini* yok saymak

⁷⁹ Frieda Fordham, *Jung Psikolojisi*, çev. Aslan Yalçın, İstanbul: Say Yayınları, 1997, s.61, 62

⁸⁰ Fordham, a.g.e., s.62

zorunda kalır ve bu durum içgüdüsel olarak sahip olduğu yeteneklerinin körelmesine yol açabilmektedir. Özgür bırakılan gölge, tehlikeli durumlara karşı savunma mekanizmasını devreye sokabilecekken, baskılandığı takdirde yalnızlaşıp, özgüvenini yitirecektir. Özgür bırakıldığı takdirde insanın içgüdülerini beslediği, yaratıcılığını artırdığını ve kişiye üçüncü bir boyut kazandırdığını söylemek mümkündür. Jung'a göre, gölgenin olmadığı bir yaşam, ruhunu kaybetmiş bir bedene benzer. (Fordham, 1997:62)

Tıpkı personanın bağımsızlığı gibi gölge de bağımsızdır. İlişki içinde olmalarına karşın, kolay iletişim kurdukları söylenemez. Gölge de belirsiz kalıpların içinde yaşamayı çabuk kabullenecek bir yapıya sahip değildir. Örneğin; hayatı boyunca ses sanatçısı olmak isteyen bir kişi, tıp doktoru olmuşsa da günün birinde mesleğini bırakıp; istediği ses sanatçılığına yönelebilir. Elbette bu değişim bir anda gerçekleşmez. Baskıların ve zorlukların ardından gölgenin baskın gelmesi ile mümkün hale gelmektedir.

Gölge, toplumsal düzenin kurulabilmesi için ciddiye alınması gereken bir olgudur. Bilinçdışının değiştirilemez olduğu kabul edilse de önceden bilinen belirtilerin kontrol altına alınabilmesi için önlem almak mümkündür. Örneğin; sevdiği kişiye zarar vermeyi bilinçdışında kurgulayan birinin bunu gerçekleştirmesi an meselesidir. Ancak gölge de gizli olan dürtüyü kendine itiraf etmeyi önceden denemiş olsa, belki o dürtüye sebep olan etmenleri ortadan kaldırmak için gerekli çabayı gösterecek fırsatı yakalayacaktır. Bu nedenle Jung, gölgeyi, kişiliği tehdit eden bir unsur olarak değerlendirir.

Gölge, kişinin yalnızca kendi başarısızlıklarını ya da endişelerini temsil ettiğinde kişisel olduğu gibi ortak olan bazı olguları simgelemesi açısından bir yanıyla da kolektif yapıya sahiptir. Şeytan, cadı gibi figürler insanların bilinçaltında ortak bazı dürtüleri açığa çıkartabilir ve bu nedenle gölgenin kişisel bilinçdışının ötesinde, kolektif bilinçdışını da kapsadığı gözlemlenmektedir.

3.6.3. Anima Ve Animus

Jung'un Arketip Kuramı'nın üçüncüsü olan Anima Ve Animus, "Kolektif Bilinçdışında yer alan Arketip modeli olarak kişiliğin gelişimine nasıl bir katkı sunmaktadır?" sorusu üzerinden araştırılmıştır.

Gölgenin kolektif bir yanı olması ve kişiliğin cinsiyet ayrımı olmaksızın ele alınması, bilinçdışında farklılıkların olabileceğini düşünmemize yol açar. Çünkü her kişilik (kadın ya da erkek) bir personaya ve gölgeye sahiptir. Kromozom yapısı düşünüldüğünde, her kadının içinde bir erkek, her erkeğin içinde de bir kadın cinsine ait bulgulara rastlanabilir. Bu nedenle denilebilir ki, bir kadının bilinçdışında tamamlayıcı bir erkek ögeye ya da bir erkeğin bilinçdışında tamamlayıcı bir kadın ögeye rastlamak mümkündür. Jung, bu bölümü *anima* ve *animus* olarak adlandırır. Bir erkeğin, bilinç düzeyinde sert mizacının yanında 'kadınsı' olarak tanımlanan bazı davranışları da sergilediği gözlemlenebilir. Erkeklerde bulunan bu dişilik, onun animasının yansımasıdır. Jung'a göre, erkeğin bilinçdışında kadına dair kolektif bir imajın yer alması, kadınları anlamasına yardımcı olmaktadır. (Fordham, 1997:63)

Persona, insanın dış dünyada görünen yüzüken; *anima* ve *animus* iç dünyasını temsil etmektedir. Erkekler için *anima*, kadınlar içinse *animus* ayrımı yapılır. "*Anima arketipi erkek psişenin kadın yönü, animus arketipi ise kadın psişesinin erkek yönüdür. Jung'a göre insan, karşıt cinse ait niteliklere de sahiptir. Kadın ve erkek her iki cinse ait hormonlar salgılamalarının yanı sıra psikolojik anlamda bazı tutum ve duyguları da birbirinden edinmişlerdir.*"⁸¹ Yaradılıştan bu yana eş zamanlı dünyada varlığı sürdüren kadın ve erkek, geçirdikleri zaman boyunca birbirlerinin arketipini şekillendirmeyi başarmış ve gelişim süreci boyunca kendini tanıma gibi karşı cinsin arketipini de tanıma fırsatını yakalamıştır. Bu etkileşim sahip oldukları bazı özellikleri birbirlerine geçirmelerine imkân tanımıştır. Dolayısıyla her insanda karşı cinsine ait özelliklerin yansımasını görmek olası bir durumdur.

Persona'nın kontrolü ele aldığı durumlarda *anima* ya da *animusun* gelişim süreci tehlikeye girebilmektedir. "*Jung'a göre, Batı kültürünün kadındaki erkeksi eğilimleri ve erkeklerin dişilik özelliklerini hoş karşılamaması, personanın egemen olmasına ve anima*

⁸¹ Geçtan, a.g.e., s.168

ya da animusun ezilmesine neden olmaktadır.”⁸² Bu nedenle personanın dengeli ilerlemesi çok önemlidir.

Anima ve *animus* arasındaki ilişki, dengenin sağlanması ile doğru orantılı ilerlemektedir. Örneğin; bir erkeğin aşırı erkeksi yanlarının ön plana çıkması, kadınsı olan yanlarının bilinçdışında gelişimini zayıflatacağından dengenin bozulmasına neden olabilmektedir. Aynı şekilde kadın için de bu durum geçerlidir. Dengenin bozulduğu olumsuz durumda *anima* ya da *animusun* başkaldırı göstermesi kaçınılmaz olduğu gibi bazı eşcinsel davranış biçimlerinin bu başkaldırı sonucu oluştuğu görüşleri bulunmakta ve kesin bir yargıdan bahsedilememesinin sebebinin, bilinçdışının gizemi olduğu gözlemlenmektedir.

3.6.4. Ben (Özben)

Jung’un Arketip Kuramı’nın sonuncusu olan *Ben (Özben)*, “Kolektif Bilinçdışında yer alan Arketip modeli olarak kişiliğin gelişimine nasıl bir katkı sunmaktadır?” sorusu üzerinden araştırılmıştır.

Ben, kolektif bilinçdışının ana merkezidir. Diğer arketiplerin işleyişini düzenleyen, kişiliğin bütünlüğünü destekleyen örgütlü bir mekanizmadır. Uyumlu olarak kabul edilen insanlarda *ben* arketipinin işleyişinin dengeli bir şekilde sürdüğünü söylemek mümkündür. Aksi halde işleyişte bir sorun oluşacaktır.

Toplumda gençlik yıllarında yeterince aklının başında olmadığını, yanlış kararlar verdiğini, ancak orta yaşlarına geldiğinde sağlıklı düşünebildiğini dile getiren binlerce insana rastlamak mümkündür. Jung’a göre bunun sebebi, *ben* arketipinin kendini zorlu bir süreç sonrasında tanımlayabilmesinde gizlidir. Kişiliğin tamamlanması uzun ve zorlu bir süreç olduğu için *ben*, kendini ancak orta yaşlardan itibaren tamamlamayı başarır.

Ben’in devreye girebilmesi için *ego* ile yakından ilişki içinde olması gerekmektedir. Eğer *ego*, *ben* arketipinin isteklerini duymazdan gelirse, insanın kendi benliğini tanıyabilmesi olanak dışıdır. Jung, insanın kendini gerçekleştirebilmesinden önce tanınması gerektiğini düşünür. Çünkü hayata anlam katabilmenin yolu kendini

⁸² Geçtan, a.g.e., s.168

tanımaktan geçer. İnsan, benliğini tanıdığı sürece hayatını şekillendirebilir. Benliği tanımak demek, kendi bilinçdışını da tanımak anlamına gelir. Bilinçdışında saklı olan kaynakların farkında olduğu sürece herhangi bir çatışma yaşanmayacaktır. Ancak kendi bilinçdışını yeterli miktarda tanımayan kişi, bilinçdışından hoşnutsuz olacağı için gerçek hayatta onu insanlara yansıtmaktan çekinmeyecektir. Bu durum kişinin, istenmeyen bir kişilik imajı çizmesine yol açan, kendi bilinçdışının ilişkide olduğu insanlara yansıttığı iç benliğinin bir sonucudur.

Ben geliştiği sürece, insan kendini tanımakta ve hayatını şekillendirmektedir. Jung, *ben* arketipini, diğer arketipleri belirledikten sonra geliştirmiştir. Ona göre *ben*, yaşam kaynağı ve kişinin bireyselleşmesinin anahtarıdır.

Altıncı alt probleme ilişkin elde edilen bulgulara göre, Jung'un Arketipleri Kolektif Bilinçdışının ürünü olarak ele aldığı; psişenin gerek toplumsal gerek ise kişisel gelişimini desteklemesi noktasında belirli Arketip formlarından yararlandığı; bu arketip formlarının *persona (maske)*, *gölge (shadow)*, *anima ve animus*, *ben (özben)* olarak dört bölüme ayırdığı ve Arketiplerin, kalıtsal olarak sahip olunan belirli duygu ve düşünceleri temsil ettiği ve evrensel olarak aynı anlamı taşımakta olduğu saptanmıştır.

3.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Araştırmanın yedinci alt problemine göre, “Michael Chekhov “Esinlenilmiş” oyunculuk tekniğinin gelişim sürecini felsefi ve ruhsal açıdan etkileyen etmenler nelerdir?” sorusuna karşılık olarak aşağıdaki bölümler belirlenmiştir.

1. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)
2. Moskova Sanat Tiyatrosu
3. Konstantin Sergeyevich Stanislavsky (1863-1938)
4. Rudolf Steiner Ve Antroposofi

Michael Chekhov'un hayatı, tiyatral kimliği ve özellikle oyunculuk tekniğinin felsefi ve ruhsal boyutu incelendiğinde birlikte çalıştığı kişilerin ve dönemin adından söz ettiren bilim insanlarının görüşlerinden etkilendiği gözlemlenmektedir. Michael Chekhov'un oyunculuk tekniğinin gelişim sürecine katkıda bulunan bilim insanlarının ve Moskova

Sanat Tiyatrosu'nda geçen 1912-1928 yılları arasındaki çalışma arkadaşlarından bazılarının görüşlerine yer verilecektir. İlgili alt probleme ait bölümler ayrı başlıklar halinde değerlendirilmekte ve alt problemlerde sorgulanan şekilde incelenmektedir.

3.7.1. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

Michael Chekhov'un "Esinlenilmiş" oyunculuk tekniğini felsefi ve ruhsal açıdan etkileyen etmenlerden ilki olan Johann Wolfgang von Goethe, "Hangi görüşüyle Chekhov'un oyunculuk tekniğinin gelişimine katkı sunmaktadır?" sorusu üzerinden araştırılmıştır.

Tarihe geçmiş en büyük edebi eserlerin sahibi olan ve "Evrensel Deha" olarak nitelendirilen Goethe, daha çocuk yaştayken 1774 yılında yazdığı *Genç Werther'in Acıları* isimli romanı ile döneminin en genç yazarı olarak anılmaktadır.

Weimar'a yerleşmesi ile birlikte sanatsal alanda şehrin gelişimine büyük katkıda bulunur. *Weimar Saray Tiyatrosu*'nun başına geçtiğinde oyun yazarı *Schiller* ile birlikte yenilikçi oyunlar sahnelemeyi ve Klasik yapıdaki tiyatro anlayışını değiştirmeyi hedefler. Çünkü dramının, basit olarak kabul edilen deneyimleri dönüştürebileceğini düşünür. İdeal gerçeğin yaratılması ve ritmik konuşma düzeni ile Weimar Klasizm doğuşuna öncülük eder. Goethe, dönemin tiyatro topluluklarının aksine oyuncuların her biri ile çalışarak; sayısız okuma provaları gerçekleştirir. Oyuncuları uzun provalar sonrası sahneye hazırlayarak; oyuncunun, sahne üzerinde yapay değil olabildiğince doğal görünmesi için uğraşır. (Brockett, 2016:268)

"Goethe, gerçeklik illüzyonu yaratmak yerine uyumlu ve zarif bir resim elde etmeye çalışmıştır. Bunun repliklerin zekice ve ahenkli bir şekilde okunmasıyla birleştiğinde izleyiciyi ideal bir güzelliğe taşıyacağını düşünmüştür. Sahne üzerinde göze en hoş gelecek resimsel kompozisyonu yaratmak için resim bilgisinden yararlanmıştır. Hareket kalıplarının (sahne üzerindeki hareket ve konumlanmanın) yaratılmasına katkıda bulunmak için sahneyi karelere bölme sistemini getirmiş ve oyuncuların hareketlerini bunlara göre belirtmiştir. Talimatlarına harfiyen uyulmasını isteyen Goethe, döneminin en bütünleşmiş

*topluluğunu yaratmıştır. Çalışma yöntemleri nedeniyle günümüzde ilk modern “yönetmen”lerden biri olarak görülmektedir.”*⁸³

Ondokuzuncu yüzyılda, Goethe’nin bilimsel araştırma tekniğine ve öznel görüşlerine itibar edilmezken yirminci yüzyıla bakıldığında bilimsel teorilerinin geçerlilik kazanarak; birçok alanı etkisi altına aldığı gözlemlenmektedir. Toplamda yedi rengin varlığından bahseden dönemin önemli bilim insanı Newton’un Renkler Teorisi’nin aksine Goethe, toplamda mavi ve sarı olmak üzere iki ana rengin varlığını ve diğer renklerin bunların birer yansıması olduğunu savunmaktadır. Newton’a göre en büyük farkı, bu hipotezi akıl yürütme yolu elde etmesidir. Bu nedenle geçerliliği sorgulanmış ve çalışmaları ciddiye alınmamıştır. Ancak Goethe’nin yaratıcı zekâsı Newton’un sınırlarının ötesindedir.

Goethe’nin bilime yaklaşımı, bütünün içinde yer alan bir parçanın varlığının ortaya konulması üzerine kuruludur. *Urphanomen* adını verdiği bu teori, bir fenomenin somutlaştırılmış ideal temsilcisi, gerçek ve somut örneğin bireyselliğidir. Kısacası, eş zamanlı olarak bir olguyu, rasyonel ve duyular yolu ile düşünerek uyumlu hale getirebilmektir. Ancak bu sayede insan zihninin bölünmez birliği kanıtlanmış olur. Daha da önemlisi insan ve doğanın birliğini savunmaktadır. (Ashperger: 2008, 18) Her ne kadar döneminde fikirleri uygunsuz bulunmuş olsa da zamanla insan ve doğa arasında kurduğu bağın fark edildiğini söylemek mümkündür. “Örneğin; Goethe bir yaprağı gözlemlemeyi ve kişinin bitki hakkında sonuçlar çıkarmasına izin vermeyi önerir. (...) Yaprığı doğrudan algılayabilir ve tükenmez hayal gücünün yardımıyla sezgileri kullanarak, tüm bitkinin iç işleyişini öğrenebilirsiniz.”⁸⁴ Hiç kuşkusuz doğanın bir parçasını gözlemleyerek, o parçanın bütün içindeki işleyişini hayal gücünde canlandırmaya çalışmak farklı bir bakış açısına sahip olmayı gerektirmektedir. Çünkü bilim, ispat edilmeye muhtaç bilgiye dayanır. Bu nedenle Goethe’nin kanıtlanmamış ve zihinsel akıl yürütme ile ulaşmaya çalıştığı bilginin gerçekliği tartışmaya açıktır.

Alman Filozof Rudolf Steiner, Goethe’nin doğaya ve insan arasındaki kurduğu ilişkiyi gösteri sanatlarına uygular. “Goethe’nin doğa araştırmalarına yönelik sentetik yaklaşımı Rudolf Steiner’i derinden etkiledi ve eserleri için ilham kaynağı oldu. Örneğin; “sezgisel ayırt etme” kavramı Steiner’in hayal gücü hakkındaki fikirlerini ve deneylerini

⁸³ Brockett, a.g.e., s.269, 267

⁸⁴ Ashperger, a.g.e., s.18

etkiledi.”⁸⁵ Goethe, büyüyen bir bitki görüntüsü ile hayal gücünü zenginleştirmeyi sıklıkla kullanır. Bir bitkinin en küçük haline odaklanıp, onun büyüdüğünü, yeşerdiğini ve bir ağaca dönüştüğünü görene kadar egzersiz devam eder.

“Sezgisel ayırt etme” yöntemi, akla uygunluk noktasında sezgilerin yönlendirilmesi ile gerçekliğin yaratılmasını sağlar ve bu yönüyle doğu felsefesinin izlerini taşımaktadır. “Goethe’nin eylem kavramı, gerçekliğin nasıl yaratıldığına dair geleneksel doğu felsefi fikrini yansıtır: yani, belirli niteliklerle (nasıl) eylemler (ne) gerçekleştirerek. Bu görüşte “gerçeklik” kavramı bağımsız olarak var olan bir şey değildir. Aksine eylemin bir sonucudur.”⁸⁶ Öyleyse bir olguyu kendi sınırları içinde ele aldığınızda onun gerçekliğinin boyutu tartışmaya açık olmalıdır, ancak bir eylem üzerinden inşa edilen gerçeğin varlığından söz etmek mümkün hale gelecektir. Goethe’nin bu bakış açısı, Steiner’in felsefi anlamdaki görüşlerini önemli ölçüde şekillendirir. Mantığa uygunluk noktasında tek bir şeyin gerçekliğine inanmak yerine onu birçok farklı şekillerde değerlendirme, Steiner gibi Chekhov’un da Goethe ile buluştukları ortak noktadır. Belirli eylem planı içinde, deneme yanılma yöntemi ile gerçeğe ulaşma çabası Goethe ve Chekhov arasındaki benzerliğin bir yansımasıdır. Chekhov’un renkler üzerine yapmış olduğu çalışmalar, Rudolf Steiner’in öğretilerine dayansa da aslında bir yönüyle Goethe’nin *Renkler Teorisi*’ne gönderme içermektedir.

Jonathan Picthes, “*Is It All Going Soft? The Turning Point in Russian Actor Training*” isimli makalesinde Chekhov’un 1942 yılına ait yayınlanmamış olan “*Renk ve Işık (1939)*” isimli ders notlarından alıntı yapar:

“Rengin duygusal nitelikleri üzerine düşünülürse; Chekhov’un Dartington ve Goethe’nin *Renkler Teorisi (1810)* dersinden sonraki alıntılar örnek teşkil edecektir. Böylece Chekhov: Doğaya çok kasvetli bir günde sarı bir camdan bakarsa, günü mutlu bir güne dönüştürebilir (Chekhov-1939). Ve böylece Goethe: Göz memnun... özellikle gri üzerine sarı bir camdan bir manzaraya bakarsak kış gününü (Goethe-1996). Ve yine Chekhov: Mavi bize konsantrasyon hissi verir... O bizden uzaklaşıyor (Chekhov-1939). Mavi bizden emekli gibi görünüyor. Ama bizden uçan hoş bir nesneyi takip ettiğimiz için maviyi düşünmeyi seviyoruz (Goethe-1996).”⁸⁷

⁸⁵ Ashperger, a.g.e., s.19

⁸⁶ a.g.e., s.21

⁸⁷ Jonathan Picthes, “Is It All Going Soft? The Turning Point in Russian Actor Training”, *New Theatre Quarterly*, Vol.21, No.2, Cambridge University Press, 2005, s.114, 115

Goethe, gerçekleştirilmiş bir deneyi, zihinsel yol ile tekrar ederek canlandırmaya çalışır ve bu sayede yüksek bilinç seviyesini aktif hale getirmeyi hedefler. “*Hassas ampirizm*” adını verdiği bu yöntemi ile bilimsel çalışmalarını hayal gücü ile destekleyerek renklendirebilmeyi amaçlar. Goethe, gündelik tecrübeleri iki yönde inceler. İlkinde “konvansiyonel” yaklaşım üzerinden ele alırken; ikincisinde “*reel*” -yani gerçek-deneyimlerden oluşan, gözleme dayalı olan bilgileri, imgelem dünyasında var ederek; zihin yoluyla yeniden canlandırmayı amaçlar.

Goethe’nin Hassas Ampirizm yaklaşımına, Chekhov’un Psikolojik Jest’in biçimselliğinde rastlamak mümkündür. Her iki yaklaşımın özü, hayal gücünün aktifleştirilmesine yönelik egzersizlerin dıştan içe doğru uygulanaşına dayanmaktadır. Duyularımız, dış dünyadan bilincimize veri aktarımını sağlayan aracı görevini üstlenmektedir.

Jonathan Picthes’e göre; “(*...*) Chekhov’un çalışmaları Rus oyunculuk geleneğinde bir dönüm noktasıydı. Goethenin fikirlerini benimsemesi ve Romantik birbirine bağlı teorilerle ilişkisi, onu Stanislavsky’nin felsefi temellerinden ve vatandaşları Meyerhold ve Boleslavsky’nin çalışmalarından uzaklaştırdı.”⁸⁸

Elde edilen veriler ışığında Chekhov’un imgesel yaratıcılığı destekleyen hayal gücü egzersizlerinin uygulama biçiminin, Goethe’nin doğa ve insana olan yaklaşımı ile benzerlikler taşıdığı ve bu nedenle Michael Chekhov’un “Esinlenilmiş” oyunculuk tekniğinde önemli bir yer tuttuğu gözlemlenmektedir.

3.7.2. Moskova Sanat Tiyatrosu

Michael Chekhov’un “Esinlenilmiş” oyunculuk tekniğini felsefi ve ruhsal açıdan etkileyen etmenlerden ikincisi olan Moskova Sanat Tiyatrosu, “Chekhov’un oyunculuk tekniğinin gelişim sürecine ne şekilde katkı sunmaktadır?” sorusu üzerinden araştırılmıştır.

Ondokuzuncu yüzyılda yaşanan Aydınlanma Çağı, sanatsal alanda klasik yapının bir nevi çöküşünü beraberinde getirmiş ve tiyatro sanatında, yenilikçi anlayışın hâkim

⁸⁸ Picthes, *Science and The Stanislavsky Tradition of Acting*, s.147

olmasıyla birlikte yönetmen kavramı önem kazanmıştır. Her ne kadar Rönesans döneminin önemli figürü olan *Shakespeare*'in kendi oyunlarını sahneleme aşamasında atölyeler düzenlemiş olduğu bilinse de tarihte ilk olarak bütünlüklü bir çalışmanın ve en önemlisi yönetmen kavramının ilk karşılığı *Meiningen* oyuncularında görülmektedir. “*Saxe Meiningen Dükü, II. George (1826-1914), kendinden sonrakileri etkileyen önemli bir yönetmen olarak ortaya çıktı. Çalışmalarına 1866 yılında başladı ve bir yıl sonra Julius Caesar için yaptığı çalışmalarla başarıya ulaştı.*”⁸⁹ *Meiningen* oyuncularının Rusya’ya gerçekleştirdikleri turne sayesinde topluluğun oyunlarını izleme fırsatı bulan *Stanislavsky*, sahne alanında eksik yanlarını görme fırsatı bulur.

“*Stanislavsky, 1895 ve 1890’da Moskova’yı ziyaret eden ve oyun meraklısı olan genç Ruslar’a aktör ve uyumlu bir bütün haline gelebilecek bir sahne yönü ilkelerini hakkında fikir sunan Meiningen oyuncularına cömert bir övgü verse de, bu erken aşamada bile Stanislavsky, oyuncunun, yapımcı tarafından çok büyük bir baskı altına alınmasına isyan eder.*”⁹⁰

Oyuncunun maddi bir beklenti karşılığında performans sergilemesi ya da sahnede oyun oynadığının bilinci ile hareket etmesi *Stanislavsky*’nin tiyatro anlayışı ile uyuşmamaktadır. Sahnede özgürce fikir üretebilmek için “(...) 1898’de Konstantin *Stanislavski (1863-1938)* ve *Vladimir Nemirovich-Danchenko (1858-1943)*”⁹¹ iş birliğiyle *Moskova Sanat Tiyatrosu* kurulur. İhtiyaç duyulan yeni reformların gerçekleştiği sistemli bir çalışmanın örneği olan *Moskova Sanat Tiyatrosu*, ilk kurulduğu yıllarda maddi sorunlar yaşamış olsa da dikkat çeken prodüksiyonlar sayesinde dünya çapında bilinirliği artmış ve Rus Tiyatro tarihinin mihenk taşı haline dönüşmüştür.

“*Stanislavski’nin Moskova Sanat Tiyatrosu’nda gerçekleştirdiği yapımlarda yönetmen olarak uyguladığı yenilikler dikkat çekiyordu. O güne kadar geçerli olan tek tip dekor yerine her oyunun kendine özgü atmosferini yaratan eviçi mekanlar kullanılmaya başlandı. Aksesuarda, sahne gereçlerinde doğal ayrıntılar önem kazandı. Sahnede dördüncü duvarı çağrıştıran, ilginç, değişik açılardan oda kesitleri bulunuyor, oyuncular bazan seyirciye sırtı dönük biçimde yerleştiriliyordu. Önceleri tam aydınlık bir sahnede oynanan tablolar, durum gerektirdiğinde yarı karanlık loş ışıklarla oynanmaya başlandı. Kalabalık sahnelerde Meiningen’leri örnek alan yeni hareket ve yerleştirmeler deneniyordu. Temposu ve atmosferi birbirine karşıt sahnelerin art arda sunulmasıyla daha etkileyici dramatik anlatım sağlanıyordu. O güne kadar gelenek haline gelmiş*

⁸⁹ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi-1*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2011, s.310

⁹⁰ Bertha Malnick, “The Moscow Art Theatre: A Jubilee-1898-1948”, London, *The Slavonic and East European Review*, Vol.27, No.69, MHRA University College, 1949, s.565

⁹¹ Brockett, a.g.e., s. 382

olan, oyunun konusuyla ilgili ya da ilgisiz bir açılış müziğinden vazgeçildi. Orkestra gerekiyorsa bu sahne arkasında, seyircinin görmeyeceği bir alanda yer alıyordu. Bütün bu yenilikler, sahneleme biçimini o güne kadar Rus sahnelerinde varlık gösteren “Melodramatik Tiyatrallık” anlayışından uzaklaştırdı.”⁹²

Moskova Sanat Tiyatrosu’nun Avrupa’da büyük yankı uyandırmasının hiç kuşkusuz Stanislavsky’nin başarısı olduğunu söylemek mümkündür. Yirminci yüzyıl tiyatro anlayışına yeni bir yön çizerek; yalnızca kendi çalışma arkadaşlarını değil, kendinden sonra gelecek olan tiyatro kuramcılarını da etkisi altına almayı başarmıştır.

Yazarlık kariyerine kısa oyunlar yazarak başlayan Anton Çehov’un *Stanislavsky* ile tanışmasından sonra yazdığı yeni oyunları, *Moskova Sanat Tiyatrosu*’nda sahnelenir. Prodüksiyonlar Natürallizm’in vücut bulmuş hali niteliğinde, doğanın insan eli ile yapılmış bir tasviri gibidir. Seyirci tarafından hayranlık uyandıran sahneler büyük başarı elde eder. Anton Çehov’un sahnelenmiş *Vişne Bahçesi*, *Vanya Dayı*, *Üç Kız Kardeş* isimli oyunları hem ustalık eserleri olarak tarihe geçer hem de Moskova Sanat Tiyatrosu çatısı altında bir ikon haline gelmesini sağlar. Stanislavsky, Çehov hakkında şu sözleri dile getirir:

“Çehov gibi dehaların yapıtları birer temel yapı taşı oluşturur; zaman onları aşmaz, onlar zamanı aşarlar ve gelecek kuşaklara uzanırlar. Sanatçıların günlük yaşamdan aldıkları birçok konu güncel özelliğini ve geçerliliğini yitirir, tarihte pek ilgili olmayanlara zamanla pek çekici gelmemeye başlar. Ancak, gerçek sanat değeri olan yapıtlar asla bu biçimde ölmez, yazınsal değerini asla yitirmez.”⁹³

Çehov’un oyunlarının yanı sıra Gerçekçi oyunların da sahnelendiği Moskova Sanat Tiyatrosu’nda Ibsen, Gorki, Gogol, Strindberg gibi önemli yazarların da eserleri sahnelenmiştir. Yenilikçi yaklaşımı ile bilinen Stanislavsky, dönemi etkisi altına alan simgesel anlatımın önde gelen isimlerinden biri olan Maeterlinck’in üçlemesini sahnelemeye karar verir ancak beklenen başarıyı elde edemez.

“Bunun üzerine Stanislavski yeni formlar denemek gerektiğine kanaat getirdi. 1905’te Meyerhold yönetiminde Tiyatro Stüdyo’nun kurulmasına yol açan da bu oldu. Stüdyonun başarısızlığından sonra da Sanat Tiyatrosu, hiç kuşkusuz Meyerhold’un 1906-1907’de Petersburg’taki çalışmalarının etkisi altında, yeni bir anlatım aracı arayışıyla Ibsen, Leonid Andreyev, Maeterlinck ve Hamsun’dan simgeci yapımlar hazırlayarak yoluna devam etti. Stanislavski ve Edward

⁹² Candan, a.g.e., s.54, 55

⁹³ Aziz Çalışlar, *Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1996, s.173

*Gordon'un işbirliğiyle hazırlanan ve 1912'de sahneye konan bir Hamlet yapımı Sanat Tiyatrosu'nun tarihinde bu dönemin doruk noktası oldu.*⁹⁴

Craig'ın Hamlet'in sahne tasarımı uzun zamandır üzerine düşündüğü hareketli paravanları kullanmak ister ancak o dönemin koşullarında tasarım ciddi bir probleme dönüşür. İlk gösterim günü paravanların birbiri ardına yıkılması ile istenilen devingen yapı kurulamaz ve paravanları sabitlemek zorunda kalırlar. Buna rağmen 1912 yılında *Edward Gordon Craig* tarafından sahnelenen Hamlet oyunu etkileyici bir iz bırakır. (Candan, 1997:38)



Resim 1. Moskova Sanat Tiyatrosu yapımı, *Edward Gordon Craig* yönetmenliğindeki “*Hamlet*” oyunu, final sahnesi, 1912⁹⁵

Chekhov, ilk rollerinden biri olan *Hamlet*'i oynarken seyirci üzerinde yarattığı etkiden şu şekilde bahseder:

“İlk rolüm Hamlet'in isyan sahnesinde, konuşmayan ve pasaklı bir aktör gibiydim. Bu bölümleri oynarken daha önce böyle bir duygu yaşamamıştım. Pasaklı bir şekilde, maket baltamla demir kapıya öyle ilham verici bir şekilde vururdum ki, seyirci tüm performansın bana bağlı olduğunu düşünürdü.

⁹⁴ Edward Braun, *Yönetmen ve Sahne: Natüralizm'den Grotowski'ye*, çev. Bahadır Sina Şener, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2013, s.85

⁹⁵ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Craig_Hamlet_final_scene_photo.jpg (Erişim Tarihi: 26 Kasım 2020)

Stanislavski bir aktör olarak gelişimimi takip etti ve benimle oldukça zaman geçirdi; bu da beni sistemindeki ilkelere alıştırdı.”⁹⁶

Hamlet oyununun başarıya ulaşması yalnızca Moskova Sanat Tiyatrosu’nu değil Chekhov’un kariyerini de olumlu yönde etkiler. Öte yandan 1915 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu’nun oyuncularından biri olan ve yengesiyle aynı ismi taşıyan *Olga Kinipper* ile evlenir ve bir yıl sonra kızları *Ada Chekhov* doğar.

Chekhov’un kariyeri başarılı bir ivme kazandığı sırada anne ve babasının Moskova’ya yanına ziyarete gelmeleri ile sekteye uğrar. Gırtlak kanserine yakalanmış olan babasının hastalığı ilerlemiş ve kısa zamanda ölümüne neden olmuştur. Henüz yirmi bir yaşında olan Chekhov, babasının ölümü ile derinden sarsılmıştır. Chekhov’un psikolojik sorunları babasının kaybı ile gün yüzüne çıkmış ve yeniden alkole başlamasına sebep olmuştur. (Chekhov, 2006:32) Öte yandan “1919’da, *Stüdyo’daki başarısına rağmen, Chekhov’un hayatı dağıldı. Çok içiyordu ve iki yıl içinde karısı onu terk etmiş ve annesi ölmüştü.*”⁹⁷ Yaşadığı zorlu süreç giderek sahne performanslarını da etkilemeye başlamıştır. Çoğu kez sahneye sarhoş çıktığı gibi bir keresinde hissettiği duygulara karşı koyamamış ve temsil sırasında sahneyi terk etmiştir. Chekhov içinde bulunduğu durumu şu şekilde özetler:

“Hayatımın bu döneminde, bir otomat gibi mekanik olarak nefret ile sahnede hareket ettim; daha önce bahsettiğim sanatsal bütünlük hissi neredeyse tamamen içimde ölmüştü. Sahnenin içinde ve dışında mekanik olarak yaşadım”⁹⁸

Rusya’da Ekim Devrimi’nin yaşandığı bu dönemde yaklaşık bir sene boyunca evden dışarı çıkmaz. Neredeyse tiyatro ile hiç ilgilenmez. Maddi kaynak sağlamak için farklı işlerde çalışmayı denese de başarılı olamaz. Depresyon sürecini atlatabilmesi için Stanislavsky evine psikiyatristleri göndererek tedavi olmasına yardımcı olur ve hayatının tamamını etki altına alacak olan Rus felsefeci Rudolf Steiner’in kitapları ile bu dönemde tanışır. Chekhov, Steiner’in öğretilerini incelediği sırada kendinde farklı bir isteğin uyandığından bahseder:

“Yaratıcılığın insan iradesine tabi olmadığı ve özel uygulamasının yalnızca birinin ‘doğal’ eğilimlerine bağlı olduğu görünüyordu. Fakat kendi kendine odaklanmış yaratıcılık düşüncesiyle birlikte, kendime uygulayabilmem ve

⁹⁶ Chekhov, *The Path Of The Actor*, s.47

⁹⁷ Chamberlain, “Michael Chekhov On The Technique Of Acting: Was Don Quixote True To Life?”, s.64

⁹⁸ Chekhov, *The Path Of The Actor*, s.74

yaratıcı enerjide ustalaşmak için içimde bir 'irade-dürtü' bir anlamda bir 'isteklilik' ortaya çıktı."⁹⁹

Karamsar, çökmüş ve alkol ile savaşıyor bir yapıdan, hayata ve insanlara yeni bir bakış açısı geliştirmeyi başaran biri haline dönüşür. Çocukluk yıllarından beridir içinde bulunduğu psikolojik sorunlarıyla yüzleşmeyi seçer. Bu süreçte yeni bir benliği kendinde yaratmayı başarır. Böylelikle insanları ve dünyayı farklı bir pencereden izlemenin yaratıcılığına boyut kazandırdığını fark eder.

Stanislavsky'nin himayesinde yoluna devam eden Chekhov, grotesk anlayıştaki oyunculuk performansı ile farkını ortaya koyarak sonraki prodüksiyonlarda önemli rollerin aranılan ismi olmaya başlar. 1921 yılında "*Stanislavski yeni prodüksiyonu olan (onun üçüncüydü) Gogol'ün Müfettiş'ini, Michael Chekhov'un cesur ve garip bir Khestakov tasviri ile yönetti.*"¹⁰⁰ Chekhov'un karakterlerine farklı yaklaşımı Stanislavsky'nin gözünden kaçmaz. Alışla gelmiş oyunculuk performanslarının ötesindeki yeteneği, canlandırdığı karakterlerin birbirinden farklılık göstermesi ve en önemlisi karakterleri ile biçimsel anlamda bütünlük sağlaması Chekhov'un kendi başarısıdır. Eğitimcilerden biri olan Vakhtangov, "*Fantastik Gerçekçilik*" isimli yazısında, tiyatro sanatının yeni biçimini, Chekhov'un *Müfettiş* rolündeki fantastik performansı üzerinden şu şekilde açıklar:

*"Gogol'ün dünyası fantastik gerçekçi bir dünyadır. Müfettiş'in Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki temsilinde Volkov'un Osip rolünü doğalcı, Lilina ve ötekilerin gerçekçi, Khestako'u canlandıran Çehov'un ise fantastik gerçekçi yorum ve anlayışla oynadıklarını gördük. Volkov'un ki tiyatro değildir, ama Çehov'un ki tiyatrodur. Tiyatroda ne doğalcılık, ne gerçekçilik, sadece fantastik gerçekçilik olmalı. Tiyatro yöntemleri doğru olursa, sahne üzerindeki piyes can kazanır, dirilir. Yöntemler öğrenilebilir, ama biçim yaratılmalıdır. Biçim bir insanın fantazisinden doğmalıdır. Fantastik gerçekçilik deyişimin nedeni de işte budur. Böyle bir biçim vardır ve her sanatta bulunmalıdır."*¹⁰¹

⁹⁹ Chekhov, *The Path Of The Actor*, s.87

¹⁰⁰ Paul Gray, "Stanislavski and America: A Critical Chronology", *The Tulane Drama Review*, Vol.9, No:2, The MIT Press, 1964, s.27

¹⁰¹ Eugene Vakhtangov, "Fantastik Gerçekçilik", *Sahneye Koyma Sanatı*, çev. Suat Taşer, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1967, s.101



Resim 2. Michael Chekhov, *Nikolay Gogol*’ün *Müfettiş* oyununda, *Khestako* rolünde. *Moskova Sanat Tiyatrosu*. 1921.
(Chekhov, 2006:93)

Chekhov’un, Stanislavsky’nin, adına “Sistem” diyeceği, oyuncunun, yaratıcılığını geliştirmeye yönelik psiko-fiziksel çalışmaların uygulandığı *İlk Stüdyo* ekibine katılmasıyla, eğitmenlerden biri olan Vakhtangov ile aralarında özel bir bağ oluşur. Kendi aralarında oynadıkları küçük oyunlar, taklit becerilerini besler aynı zamanda tasvir ettikleri karakterlerin etkileyici derecede gerçeğe dönüşmesini sağlar. Bu durum Chekhov’a göre, bir oyuncunun yaratıcılığını besleyen en önemli unsurlardan biridir.

Vakhtangov, Stanislavsky sistemini derslerinde öğrencilerine en ince ayrıntılarına kadar uygulayan; sistemin mükemmel bir uygulayıcısıdır. “*Vakhtangov iki sanatsal uç, gerçekçilik ve teatralite arasındaki önemli bir kesişim noktasını temsil eder. Tiyatronun hayal gücünden formlar yaratması gerektiğine inanıyordu; buna yaratıcı gerçekçilik adını verdi.*”¹⁰² Vakhtangov gibi Chekhov da oyuncuların başlangıç aşamasında yaşadığı zorlukların, klasik yöntemlere olan bağlılıktan kaynaklandığını düşünür. Bunun için yenilikçi bir bakış açısı ile şekillenen tiyatro olduğu bir yerde “ideal” tiyatro anlayışından söz etmek mümkündür.

¹⁰² Liisa Byckling, “Stanislavsky and Michael Chekhov”, London and New York, *Stanislavski Studies*, Vol.1, No.2, 2013, s. 54

Chekhov'un Moskova Sanat Tiyatrosu'nda önemli isimler ile çalışmasının yaratıcılık sürecini olumlu yönde etkilediği söylenebilir. Döneme hâkim olan Natürallizm akımının, Stanislavsky'i de etkisi altına aldığını ve bu nedenle teatrallığın özünü kaçırdığını söylemek mümkündür. Vakhtangov, etrafındaki yönetmenlerin, kendi aşırılıkları içinde bütünü göremediklerinin farkındadır. Her iki olgunun –duygu ve fiziksel olan- bir arada olduğu, yaşayan bir tiyatroyu var edebilmek için çalışmalarını sürdürür.

“Chekhov'un en büyük oyunculuk zaferlerinden biri, Vakhtangov'un 1921'de İlk Atölye'de Strindberg'in XIV. Erik prodüksiyonunda başrolde yer aldığı zamandır. XIV. Erik, asaleti hapseden ve öldüren, kardeşlerinin liderliğindeki bir isyandan mahrum bırakılan ve metresi evlendikten sonra ülkeden kaçma girişimlerine maruz kalan zayıf ve dengesiz onaltıncı yüzyıl İsveç kralının hikayesini anlatıyor. (...) Chekhov, karakterin zayıflığını temsil etmek için fiziksel bir yol arayışında, Erik'in sürekli kaçmaya çalıştığı bir daire içinde sıkışıp kaldığını görselleştiren Vakhtangov'dan ilham aldı. (...) Karakterin özünün tek bir vücut jestine yoğunlaşması, Chekhov'un psikolojik jestinin prototipidir.”¹⁰³



Resim 3. Michael Chekhov, Vakhtangov yönetmenliğinde August Strindberg oyunu XIV. Erik rolünde, İlk Stüdyo, 1921¹⁰⁴

¹⁰³ Chamberlain, “Michael Chekhov On The Technique Of Acting: Was Don Quixote True To Life?”, s.65

¹⁰⁴ <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315716398.ch2> (Erişim Tarihi: 26 Kasım 2020)

Chekhov, kendine benzersiz bir sahne performansı inşa eder. Onun dehası sade bir karakterin özelliklerini ince bir ustalık ile ele alarak; özel ayrıntıları gün yüzüne çıkarmasıdır. Yarattığı karakterlerin psikolojik derinliklerini görebilme yeteneğine sahiptir. Sembolist bir yaklaşımdan ziyade –ya da metaforik- karakterin içine, derinlerine girerek; onların görünmeyen dünyalarını grotesk bir tavırla sergilemektedir. Oyunculuk tarzı, eşsiz yeteneği ve ön görüleri sayesinde seyirci tarafından beğeni toplasa da tiyatro eleştirmenleri tarafından açık bir hedef haline gelmesine de olanak tanımaktadır.

Vakhtangov uzun yıllar tedavi gördüğü kanser hastalığına yenik düşer ve otuz dokuz yaşında hayata veda eder. “1922’de Vakhtangov’un ölümünden sonra Chekhov, 1924’te İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu olarak yeniden adlandırılan, Moskova Sanat Tiyatrosu’nun İkinci Stüdyo’sunun direktörü oldu. Burada Chekhov, yeni estetik düşünce sistemini ve yeni oyunculuk ilkelerini hayata geçirdi.”¹⁰⁵ Chekhov’un yönetimi altında sahnelenen oyunlar yeni oyunculuk yönteminin gelişim süreci için önemli bir yer tutmaktadır. Bunların başında yeniden sahnelenen W. Shakespeare’nin “Hamlet” oyunu gelir. “İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu’nun Hamlet üretimi, baş rolü Michael Chekhov ile gösterimi 20 Kasım 1924’te yapıldı.”¹⁰⁶ Chekhov, Hamlet provaları sırasında hocası Stanislavsky’nin aksine öğrencileri, bir masanın etrafında oyun üzerine saatlerce süren konuşmalar yerine direk olarak fiziksel egzersizlerin ışığında metin üzerine çalıştırmayı seçer.

Chekhov *The Path of The Actor* isimli kitabında Hamlet provalarındaki egzersiz çalışmalarından şu şekilde bahseder:

“Hamlet için provalardaki ilk egzersizlerden biri topları içeriyordu. Hareketleri rollerimizin sanatsal içeriğine yatırım yaparak, sessizce birbirimize topları atardık. Oyunun metni yavaş ve yüksek sesle bize okundu ve biz birbirimize topları atarak onu somutlaştırdık. Bununla birlikte şu hedeflere ulaştık: Birincisi, içsel sanatsal motivasyon ortaya çıkmadan önce kelimeleri konuşma ihtiyacından kendimizi kurtardık. (...) İkincisi, hareketin bir yandan kelimelerle, diğer yandan da duygularla olan derin bağlantısını pratik anlamda öğrendik. Rolün belirli bir kısmı ile ilişkisi olan bir hareket ile isteğin yönlendirdiği ve aynı ifade hareketini defalarca tekrarlayan bir aktörün, sonuç olarak o harekete karşılık gelen bir

¹⁰⁵ Byckling, a.g.m., s.58

¹⁰⁶ Alma H. Law, “Chekhov’s Russian “Hamlet” (1924)”, New York, *The Drama Review*, Vol.27, No.3, The MIT Press, 1983, s.44

duygu ve onunla ilgili kelimeleri ifade etmek için içsel bir hak kazandığı bir yasayı fark ettik. Hareketten duygu ve söze geçtik."¹⁰⁷

Chekhov'un *Hamlet* provalarındaki çalışma modeli sayesinde, kelimelere hareket yoluyla yaklaşmanın sesi etkilediğini keşfetmiş ve daha sonra oyunculuk tekniğinin temelini bu keşif üzerine konumlandıracaktır. "(...) 1924'te *Hamlet*, Chekhov'un oyunculuk pedajosinin manevi odaklı eğitim sahası haline geldi." ¹⁰⁸ *Hamlet*'i simgesel anlatımın aksine manevi yönden ele alarak; ruh ve beden arasında süren mücadelenin bir tasviri olarak sahneler. Dışavurumcu tiyatronun modern bir yansıması gibidir. Maneviyat felsefesi, yapımlarının vazgeçilmez bir ölçütü olmaya başlar. "*Bu prodüksiyonun teması Hamlet için ışık, ruhunun arzusudur. Diğer her şey Hamlet'i yansıttığı sürece bireysel değildir. Her şey Hamlet'in trajedisi ve sevinci uğruna gerçekleşir. Ancak karakterlere bakış açısı Shakespeare gibidir.*"¹⁰⁹ Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Craig tarafından sahnelenen *Hamlet* yorumun aksine Chekhov yönetimindeki yeni sahneleme biçimine sahip *Hamlet*, eylem aracılığıyla var olur. Üzerine çok çalıştığı *Hamlet* yorumunun ardından Chekhov, yeni manevi gizemli bir tiyatro araştırmasının peşine düşer.

"Chekhov, yaratıcılığın en iyi olanı değil, bir potansiyel tarafından uyandırılacağına inanıyordu. Aktörün, bütün bir imaj algısına göre ilerlemesi gerektiğini hissetti."¹¹⁰

Oyunculuk üzerine şekillenen bu düşünceleri Stanislavsky ile yollarını ayırmasına sebep olur. 1927 yılında Stalin yönetimindeki Rusya'da sanatsal faaliyetlere yönelikler baskılar artar. Chekhov, Steiner'in öğretileri üzerinden yürüttüğü çalışmalar sebebi ile dikkatleri üzerine çeker ve hakkında tutuklama kararı çıkartılır. Buna rağmen konumundan dolayı uluslararası bir pasaport almasına izin verilir. "(...) Chekhov, yolsuzluğu yayacak mistik ve hasta bir aktör olmakla suçlandı. Sovyetler Birliği'nde antroposofi yasaklandı. (...) Chekhov 1928'de Rusya'dan ayrıldı ve Sovyetler Birliği'nde gözden düştü." ¹¹¹ Böylelikle bir daha geri dönmek üzere doğduğu toprakları terk

¹⁰⁷ Chekhov, *The Path Of Actor*, s.107

¹⁰⁸ Yana Meerzon, "On Expressionistic Mysterium: Michael Chekhov's Tragic Character On Page And On Stage", London and New York, *Stanislavki Studies*, Vol.4, No.2, Routledge Taylor&Francis Group, 2016, s.138

¹⁰⁹ Andrei Kirillov, Franc Chamberlain, "Rehearsal Protocols for Hamlet by William Shakespeare at the Second Moscow Art Theatre", London, *Theatre, Dance and Performance Training*, Vol.4, No.2, s.246

¹¹⁰ Gray, a.g.e., s.29

¹¹¹ Chamberlain, "Michael Chekhov On The Technique Of Acting: 'Was Don Quixote True To Life?'," s.63

etmek zorunda kalır. Artık onun için ülkeler arası geçecek yeni, zorlu bir dönem başlamıştır.

Elde edilen veriler ışığında Chekhov'un profesyonel oyunculuk kariyerinin en önemli zamanlarını geçirdiği Moskova Sanat Tiyatrosu'nda yakın dostu Vakhtangov ve yirminci yüzyılın ilk sistemli oyunculuk tekniğini uygulayan Stanislavsky'nin öğretileri sayesinde, oyuncunun, yaratıcılığını geliştirme sürecinde psiko-fiziksel egzersizlerin, bedensel farkındalığın rolünün önemli olduğunun farkına vardığı ve kendini bu yönde geliştirdiği gözlemlenmektedir.

3.7.3. Konstantin Sergeyevich Stanislavsky (1863-1938)

Michael Chekhov'un "Esinlenilmiş" oyunculuk tekniğini felsefi ve ruhsal açıdan etkileyen etmenlerden üçüncüsü olan Konstantin Sergeyevich Stanislavsky, "Chekhov'un oyunculuk tekniğinin gelişim sürecine ne şekilde katkı sunmaktadır?" sorusu üzerinden araştırılmıştır.

Stanislavsky öncesine kadar oyunculuk alanında sistemli bir çalışma örneği olarak *Commedia dell'Arte* oyuncularının disiplinli bir yöntem eşliğinde çalışmalarını sürdürdükleri söylenebilir. Bu nedenledir ki, yirminci yüzyılda ortaya çıkan oyunculuk yöntemlerinin gelişim sürecine bakıldığında birçok yönetmenin başvurduğu kaynakların başında *Commedia dell'Arte* tekniği gelmektedir. Biomekanik oyunculuk yönteminin kurucusu olan Meyerhold, "*Petersburg'daki stüdyosunda 1914'ten 1917'ye kadar, sahne hareketleri tekniği dersi verir. Burada, İtalyan komedisi hakkındaki dahi uzman V. Soloviev'le yakın iş birliği yapar. Soloviev stüdyo üyeleriyle (profesyonel ya da amatör), nesnel dedikleri bir yöntem aracılığıyla commedia dell'arte metinleri ve senaryoları üzerine derinlemesine bir araştırma sürdürmektedir.*"¹¹² *Commedia dell'Arte* oyunculuk yaklaşımı, Meyerhold dışında Lee Strasberg, J. Copeau gibi önemli yönetmenlerin de yeni bir sistem yaratma konusunda çalışmalarını etkiler.

Profesyonel anlamda adına ileride "sistem" diyeceği oyunculuk yöntemi üzerine ilk çalışmaları başlatan Stanislavsky, yirminci yüzyıl oyunculuk tarzını dönüştürmek

¹¹² Ali Berktaş, *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1997, s.323

ister. Yetiştirdiği öğrencileri ve kendinden sonra gelen yönetmenleri etkilemiş, hatta ünü ülke sınırları dışına çıkmış, tarihe adını altın harflerle yazdırmış en önemli tiyatro kuramcısıdır.

Stanislavsky'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'nu kurmasındaki en büyük sebep, kendi yöntemini çalışabileceği bir alana sahip olma isteğidir. Çehov ile yürüttükleri iş birliği sayesinde başarı elde etmelerine karşın Natürallizm'in etkisi ile oyuncuların kendi performansları yerine dış öğelere daha çok önem verdiklerini düşünür.

“1906'da, Sanat Tiyatrosu'nun ilk yurtdışı gezisinin ardından yaz aylarını Finlandiya'da bir oyuncu ve yönetmen olarak deneyimleri üzerine düşünerek, bir rolün yaratımında 'tutarsa tutar' mantığının yerini alacak neden-sonuç kuralları geliştirmeye çalışmakla geçirdi. İleride “sistemi” nin temelini oluşturacak ilkeleri formüle etmeye bu dönemde başladı.”¹¹³

Oyuncuların, bedenlerini yeterince kullanmadıkları için kas yapılarının zayıf olduğunu ve seyirci ile ilişki kurmadıklarında dikkatlerinin oynadıkları role yoğunlaştığını fark eder. Bu sebeple yöntemini geliştirirken ilk önemli noktanın, oyuncunun bedensel konsantrasyonunu sağlayabilmek olduğuna kanaat getirir.

Stanislavsky, *“ilk stüdyo döneminden itibaren yoga tekniklerine –özellikle konsantrasyon, nefes ve vücut kontrolü açısından- yönteminde yer vererek Doğu'yla paslaşır; önceleri Teodule Ribotu'un davranışsal psikolojisi, ardından Rus biçimcilerinin edebiyat alanındaki düşünceleri onun yönteminin gelişimini etkiler.”¹¹⁴* Doğu kültürü ve yoga teknikleri üzerine çalışmak o dönemde yaygın olarak kullanılmaktadır. Oyuncu, durağan, yalnızca sözcükleri ileten bir bedenden ziyade, yaşayan ve hisseden aynı zamanda fiziksel bedeni ile sahne üzerinde var olmak zorunda olan bir yapıya dönüşür. *İlk Stüdyo* kurulduğunda eğitimcilerden biri olan Vakhtangov *“(…) Tibet pratiğindeki standart kaynakların araştırılmasını sağlar.”¹¹⁵* Araştırmalar sonrası ısı yogasından hareketle bir *“daire”* metaforunu *“ışınlama”* fikri ile birlikte yorumlar. *“Dikkat Çemberi”* olarak adlandırılan bu uygulama, oyuncunun, mevcudiyetini fark edebilmesi, bedeni ile zihni arasında bir köprü kurabilmesi ve bedeninden süzülen bir enerjinin yardımı ile konsantrasyonunu uzun süre devam ettirebilmesine olanak tanımaktadır. Dikkat Çemberi

¹¹³ Braun, a.g.e., s.85

¹¹⁴ Karaboğa, a.g.e., s. 55

¹¹⁵ William H. Wegner, “The Creative Circle: Stanislavski And Yoga”, Baltimore, *Educational Theatre Journal*, Vol.28, No.1, Johns Hopkins University, 1976, s.88

yaklaşımı Chekhov tekniğinin de önemli yapı taşını oluşturmaktadır. *Işınlama* bir diğer adıyla *ışma* olarak bilinen uygulama, hareketin devamlılığına verilen bir tanımlamadır. Fiziksel olarak uygulanan herhangi bir hareket dıştan sona ermiş olsa da uzay boşluğunda belirli bir süre o hareketin enerjisi devam etmektedir. Chekhov’a göre, fiziksel olarak hareketin bittiğini düşündüğünüz yerde aslında çalışmaya daha yeni başlamış sayılırsınız.

“Hareketinizi tamamladıktan sonra da merkezden çıkan bu enerjiyi durdurmayın, bırakın o fışkırsın ve bedeninizin sınırlarını aşarak etrafınızdaki alana bir müddet ışın saçsın. Bu enerji hareketlerinizin yalnızca öncesinden gitmemeli ayrıca onları takip de etmeli, böylelikle özgürlük hissiniz artacak ve başka bir psiko-fiziksel başarı emrinize girecektir. Yavaş yavaş, oyuncunun sahnedeki varlığı olarak adlandırılabilir bu güçlü hissi daha çok yaşayacaksınız. Seyirci ile karşı karşıya kaldığınızda, içine kapanık olmayacak, herhangi bir korku ya da sanatçı olarak kendine güvensizlik yüzünden hiçbir zaman acı çekmeyeceksiniz.”¹¹⁶

Stüdyodaki çalışmalara yoga tekniğini dahil etme fikrinin Stanislavsky’e ait olduğu düşünülse de bu bilgi eksiktir. Çünkü *“Antroposofinin yanı sıra Chekhov’un çalışmasında bir başka doğu etkisi daha vardı: Leopold Sulerzhitsky’ninki. Suler, Leo Tolstoy’un kendisini Dukhobor Birlikleri’nin Kafkas’lardan Kanada’ya uzanan göç sürecinde görevlendirmesinin ardından Stanislavsky ile çalışmaya gelmişti. Bu süreçte onlardan doğu etkili dini uygulamalar öğrenmişti. Hint felsefesi ve yogayı İlk Stüdyo’ya getiren kişi Suler’dir.”¹¹⁷* İlk Stüdyo çalışmaları ve Stanislavsky Sistemi için yoga tekniği önemli bir yerde durmaktadır. Yoga kültürünün özü konsantrasyon, dikkat ve beden farkındalığı üzerine kuruludur. Kuşkusuz bugünün penceresinden baktığımızda bir oyuncunun gelişim süreci için bunlar vazgeçilmez öğelerdir. 1911 yılında yoga sanatı ile oyunculuk arasından ortak kullanım yollarının aranması, oyunculuk sanatının bugünkü gelişimini etkileyen önemli unsurlardan biri olarak düşünmemize olanak tanımaktadır. Bu nedenle *İlk Stüdyo*’da *“Rus Sanat ustalarının takım yıldızı olan Sulerzhitsky ve Vakhtangov rehberliğinde sistemi öğretmen bir sonucu olarak 1912’den 1916’ya kadar”¹¹⁸* verilen eğitim, uluslararası platformda kendilerinden söz ettirecek önemli

¹¹⁶ Chekhov, *Oyuncuya*, s.57

¹¹⁷ Charles Marowitz, *The Other Chekhov*, New York: Applause Theatre and Cinema Books, 2004, s.43

¹¹⁸ Sergei Tcherkasski, “Forward - To Early Stanislavsky! Or Reconstruction Of Actor Training At The First Studio Of The Moscow Art Theatre, London, *Stanislavski Studies*, Vol.5, No.1, Routledge: Taylor&Francis Group, 2017, s.86

isimlerin doğuşuna zemin hazırlar. Bunların başında gelen Michael Chekhov için stüdyo çalışmaları paha biçilmez bir deneyim yaratır.

Paul Gray, “*Stanislavski and America: A Critical Chronology*” isimli makalesinde daha önce Moskova Sanat Tiyatrosu oyuncusu olan Vera Soloviova ile 1964 yılında yapılan röportajdan alıntıya yer verir:

“Maxim Gorki, Stanislavski’ye karakter gelişimi ve olaylar dizisi için doğaçlama olasılığını önermişti. Bu tür çalışmalar daha önce MAT’da denenmemiştir. Sistem üzerinde çalışırken, aktöre “Çemberi Çizmek” disiplinli konsantrasyon gibi “Sihirli Eğer” kullanımı öğretildi. Bu tekniklerin çoğu Stanislavski’nin yoga deneylerinden alınmıştır. (...) Stanislavski, Eugene Vakhtangov ve Michael Chekhov yoga ile ilgilendiler ve öğretimlerinde kullandılar.”¹¹⁹

Stanislavsky Sistemi’nin ilk yıllarına bakıldığında oyuncunun duygusal hafızası üzerine yoğunlaştığı görülür “*Sihirli Eğer*” olarak tanımladığı uygulamasında oyuncu, kişisel deneyimlerinden yola çıkarak; karakterin özünü yakalamaya çalışmaktadır. Örneğin, trajik bir durum karşısında oyuncu, geçmiş hayatında üzüldüğü bir olayı hatırlamalı ve o anda hissettiği duygudan hareketle sahneyi canlandırmalıdır. “Eğer ben olsaydım ne yapardım?” cümlesinin karşılığıdır. Ya da tam tersi mutlu bir sahneyi oynayacağı zaman da hafızasından daha önce mutlu olduğu bir anıyı geri çağırmalıdır.

“Aktör bir oyunu okurken, kendi kişisel katılımı ile role insan derinliği verebilmek için duygu belleği yoluyla, kendi anılarını ve deneyimlerini çağırır. Bununla birlikte, çoğu zaman geçmiş deneyimlerin çağrışımı sıklıkla gerginlik, tükenme, bazen histeri gibi olumsuz sonuçlar doğurdu. Diğer zamanlarda zihin, sırlarını ortaya çıkarmayı reddederek ele geçirildi. Stanislavski her zaman duyguların çağrışımının ne kadar dikkatli bir şekilde ele alınması gerektiğinin farkındaydı. Bilinçaltına emredilemez. Duygular ‘cazip’, ‘ikna edici’ olmak zorundadır. Şimdi ise duygu veya duygu hafızasını uyandırmak için her türlü doğrudan girişimden kaçınılması gerektiği görülmüyordu. Tıpkı bir aktörün dış gerçekler ve duygu hafızası tarafından saldırıya uğraması yanlış olduğu gibi, kendi duygularına saldırması da yanlıştı. Eğer zihinde duygular engellenirse, kararsız bir aktör rolünü keşfetmek için nereden başlayabilir? Cevap, onun için en uygun yerde, isteklerine en kolay cevap veren, bedenindedir.”¹²⁰

Chekhov’a göre “*Duygu Belleği*” tamamen bir saçmalıktır; oyuncunun, karakteri ile kendisi arasına mesafe koyması gerektiğini savunur.

¹¹⁹ Gray, a.g.e., s.25

¹²⁰ Jean Benedetti, *Stanislavski An Introduction*, New York: Routledge Taylor&Francis Group, 2005, s.90

Mel Gordon, “Chekhov On Acting: A Collection Of Unpublished Materials (1919 – 1942)” isimli makalesinde Chekhov’un “Duygu Belleği” ile ilgili düşüncelerine alıntı yapar:

“Stanislavsky metodunda hayal gücünü şu şekilde anlıyor: Eğer Don Kişot’un bir kısmını hazırlayacaksam, çevresini ve kendisini hayal etmeliyim, ama kendimi değil. Kendimi Don Kişot olarak görmeliyim. Ama metodum, onu hayal etmem gerektiğinde, ilk başta yapacak hiçbir şeyim olmadığını hayal etmem ve yavaş yavaş ondan ilham almam. Stanislavsky ve ben bu noktayı tartıştık, ama asla bu konuda anlaşamadık. Stanislavsky neredeyse herkesin, herhangi bir şey yapabileceğini düşünüyor. Ancak bu yeteneği elde etmek için kendimi en başından Don Kişot olarak düşünmeliyim. Benim fikrim ise, onu görmek zorunda olmasıdır. Don Kişot’a ihtiyacım olduğu sürece, duygularıyla savaşmak istiyorum.”¹²¹

Stanislavsky her ne kadar başlangıçta kuramını duygu belleği üzerine inşa etmiş olsa da zaman içerisinde çalışmaları göstermektedir ki; oyuncuyu sadece kendi duygularına yönlendirmek olumsuz sonuçlar doğurabilmektedir.

“(…) Stanislavski fiziksel aksiyonları, bir oyuncunun dışsal aksiyonu gerçekleştirmesine izin veren içsel yaşama yönelik bir ihtiyaç yaratmak için kullanıyordu; bir yaratım döngüsü oluşturunuyordu. Stanislavski iletişim (duygudüşünce alışverişi) kurmayı coşkusal “ışımalar” yoluyla öğretmeye son verdi, çünkü bu ışımalar gerilime yol açıyordu; fiziksel aksiyonlara tepki vermenin iletişim için daha etkili bir yol olduğunu keşfetti. Benzer biçimde, coşku belleğine başvurmadan da vazgeçti; çünkü fiziksel aksiyonların kullanılması ihtiyaç duyulan coşkusal içeriği uyarıyordu. Sonia Moore’un Stanislavski Yöntemi’nde belirttiği gibi bilinçsiz yaratıcılığın reddi, Stanislavski’nin önce coşkuları uyarıp sonra da onları sınıflandırmak ve kontrol etmek zorunda kalmak yerine, oyuncunun kontrol edebileceği ve sayesinde bilinçsiz deneyimi uyarabileceği araçları bulma yolundaki çalışmasıyla tutarlılık gösterir.”¹²²

Yaşamının kalan on yılını eğitim vermeye adanmış Stanislavsky’nin son dönem çalışmalarında sistemini sürekli olarak revize etmeye devam eder. Chekhov ile çatıştıkları duygusal bellek fikrinden bu dönemde vazgeçtiği ve fiziksel beden üzerine yoğunlaşmanın, bilinçaltının yaratıcı gücünü desteklediği fikrini benimsediği görülmektedir. Çünkü; “fiziksel çalışma, hayal gücüne ve bilinçdışına güçlü bir uyarıcı görevi görür.”¹²³ Stanislavsky’nin son dönem çalışmalarında gözlemlenen fiziksel olan

¹²¹ Mel Gordon, “Chekhov On Acting: A Collection Of Unpublished Materials (1919 – 1942)”, New York, *The Drama Review*, Vol.27, No.3, MIT Press, 1983, s.57

¹²² Leslie Irene Coger, “Stanislavski Fikir Değiştiriyor”, çev. Fırat Güllü, İstanbul, *Mimesis Tiyatro Çeviri – Araştırma Dergisi*, Sayı 11, 2005, s.167

¹²³ Benedetti, a.g.e., s.90

üzerinden zihni uyandırma çabası Chekhov'un kendi tekniğinde geliştirdiği uygulama modeli ile benzerlik taşımaktadır. Chekhov'a göre, oyuncu, karakterin, durum ve olaylara karşı verdiği tepkilere yoğunlaşmak yerine karakterin özüne odaklanmalıdır.

Elde edilen veriler ışığında Stanislavsky ile Chekhov, tekniklerinin gelişim sürecinde fikir ayrılıkları yaşamış olsalar da Stanislavsky için Chekhov "en başarılı öğrencisidir." Stanislavsky'nin sistemi üzerine çalıştığı ilk süreçte oyuncunun kendi duygusal hafızasına ve sorunlarına odaklanması, tiyatral anlatımdaki bütünlük duygusunu kaçırmaya yol açtığı gibi daha önemlisi seyircinin psikolojisini göz ardı ettiği görülmektedir. Ona göre; oyuncunun, bireysel performansı gerçeğe yaklaştıkça, seyircinin de oyuncu ile empati kurması ve beklenen reaksiyonu vermesi kolaylaşmaktadır. Chekhov'un oyunculuk tekniğinin gelişim sürecinde bütünlük duygusuna yaptığı vurguyu, Stanislavsky'nin sisteminde eksik gördüğü yanı kapatmanın bir yolu olarak değerlendirmek mümkündür.

3.7.4. Rudolf Steiner Ve Antroposofi

Michael Chekhov'un "Esinlenilmiş" oyunculuk tekniğini felsefi ve ruhsal açıdan etkileyen etmenlerden sonuncusu olan Rudolf Steiner ve Antroposofi, "Chekhov'un oyunculuk tekniğinin gelişim sürecine ne şekilde katkı sunmaktadır?" sorusu üzerinden araştırılmıştır.

Chekhov, "1921'de Andrey Bely ile tanıştı ve onun aracılığıyla Rudolf Steiner'in Antroposofisini keşfetti, bu da Chekhov'un tiyatro hakkındaki kendi görüşlerinin gelişimini önemli ölçüde etkiledi."¹²⁴ Psikolojik olarak zorluk yaşadığı süreçte tanıştığı Rudolf Steiner'in öğretilerinin derinine inebilmek için derslerine katılmaya başladı.

Cynthia Ashperger, *The Rhythm of Space and the Sound of Time* kitabında Chekhov'un, *The Actor is the Theatre* isimli ders kayıt notlarından konu ile ilgili bir alıntısına yer verir:

¹²⁴ Andrei Kirillov, "The Theatrical System Of Michael Chekhov", London, *The Routledge Companion To Michael Chekhov*, Routledge Taylor&Francis Group, 2015, s.41

“Tiyatroya giden yolu tarif ederseniz, Dr. Rudolf Steiner ile tanıştığım noktayı gözden kaçırmak imkânsız. Stanislavsky başlangıcı, sonra Dr. Steiner’in fikirlerine geçtim ve Dr. Steiner ile Stanislavsky’nin karışımı metodum için belirli gerekçeler sağladı. (M. Chekhov ve Du Prey, The Actor Is the Theatre 8 Haziran 1938)”¹²⁵

Chekhov, Stanislavsky Sistemi’nin psiko-fiziksel egzersiz çalışmalarının temelinde yatan bilinçaltı derinliği ile Steiner’in maneviyata olan yaklaşımını bir arada kullanarak; “ideal” tiyatro düşüncesine yaklaşmayı amaçlar.

Hırvatistan’nın Kraljevec kentinde 25 Şubat 1861’de doğan Rudolf Steiner, Viyana Teknik Üniversitesi’nde matematik, kimya ve tarih eğitimleri alır. Felsefe alanında araştırma yapmaya karar veren Steiner, Goethe’nin yazılarını inceler. Weimar’daki Goethe arşivinde asistan olarak çalışması yeterli araştırmayı yapabilmesine olanak tanır. Burada geçirdiği zaman boyunca çok fazla konferans vererek, felsefi alanda düşüncelerinin yayılmasını sağlar. Almanya’da Antroposofi Derneği’ni kurar ve İsviçre’de düşüncelerinin merkezi olması amaçlı bir binanın tasarımını üstlenir. Bugün *Goethenaum* adıyla bilinen merkez varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Avrupa geneline yayılmış öğretileri tıp, matematik, tarih, din, felsefe, drama gibi geniş bir alanı kapsamaktadır. (Ulrich, 1994:1)

Rudolf Steiner için insan bedeni, yaradılıştan bu yana en eski bilgelikleri içinde barındırır. Beden, yalnızca duyuşsal algılarımızı değil aynı zamanda ruhsal olan yönlerimizi de kapsar. Steiner’e göre, beden, hayal gücünün zenginliği sayesinde sezgisel ayırt edebilme yeteneğini taşımaktadır. Goethe’nin “sezgisel ayırt etme” yöntemine olan hayranlığının kendi teorisinde karşılık bulduğu gözlemlenmektedir. Hayal gücünü en iyi şekilde kullanarak; sezgisel düşünmeye doğru ilerleyen *Antroposofi* adını verdiği teorisini geliştir.

Antroposofi kelime olarak “*antropos*” yani insan ve “*sophia*” bilgeden türemiştir. *Antroposofi*, mantığa dayalı somut bir deneyimin, içsel bir gelişim süreci ile ulaşılabilceği gizli bir dünyanın merkezidir. Steiner’e göre, gerekli olan şey, maddi dünyanın işleyişini etkileyebilen gözle görülmeyen ve maddi dünyadan daha büyük olan manevi bir gerçekliğin varlığını kabul etmektir. Aksi takdirde sorunları çözebilme becerisi başarısızlığa uğramaya mahkumdur. (Uhrmacher, 2014:386)

¹²⁵ Ashperger, a.g.e., s.31

Steiner’e göre bilgi, algıladığımız dünyanın yanında fikirlerin deneyimlenmesine imkân veren, bilinci arttırmaya yönelik bir amaç taşımaktadır. Ancak bu sayede kavram ve algının birlikteliğinden söz etmek mümkün hale gelir. Ona göre, bilginin sınırı yoktur. İnsan, manevi bir yolculuğa çıkabilmesini sağlayan algı organlarına sahiptir. Bu organları kullanabilmenin yolu meditasyon egzersizleri, güzel düşünmek ve gözlem yeteneklerini geliştirmekten geçer. Sabır ve düzenli çalışma ile bu ruh organlarını aktif hale getirebilmek mümkündür. Şayet maneviyatı sağlayan organlar gelişirse; hayal gücü, ilham ve sezgi devreye girer. İnsan, daha önce bilmediği bir yönünü kullanabilir ve ruhani boyuta bir adım daha yaklaşabilir. (Uhrmacher, 2014:387) Manevi bir dünyanın varlığı karmaşık gibi görünse de beden ve zihin birlikteliği, bu karmaşıklığı basite indirgeyebilir.

Steiner, insan bedeni ve ruhunun birbirinden ayrı kabul edilemeyeceğini ve bu nedenle bütünleşmesi gerektiğini savunur.

“Spinoza ve Goethe gibi Steiner de filozofların “psychophysical double aspectism” dediği şeyi benimsedi. Yani, zihin ve beden birbirinden ayrılamaz: bedeni etkileyen şey, bilinçli ya da bilinçsiz olarak zihinde duygu ya da düşüncelerle yaşar.”¹²⁶

Burada bahsedilen “psychophysical double aspectism” kavramı felsefe dilinde beden ve zihnin farklı maddeler yerine, tek bir maddenin ayrı yönlerini temsil etmesidir. İnsanın, akıl ve zihin gücünü kullanarak; beden farkındalığı kazanacağını ve bu sayede maddesel dünyanın üstesinden gelebileceğini düşünür.

Steiner’e göre, insanın algısı üç ayrı bölüm üzerine kuruludur. Birincisi, duyuşal algılanan nesneleri kapsar. İnsanın bu sayede gerçeklik algısı gelişir ve dünyanın varlığını kabul eder. İkinci olarak, bu algılanan nesnelerin insan üzerinde bıraktığı izlenimlerdir. Gözlem ve deneyimler sayesinde insan denen varlık hayatına anlam kazandırır. Son bölüm ise tanrının varlığının kabul edilmesi ve yarattığı diğer varlıkların varoluş gizeminin aydınlatılmasıdır. Bu son bölüm, insanın hayattaki asıl amacını belirler. Ona göre; insanoğlunun nihai başarısı bu üç bölüm arasındaki uyuma bağlıdır.

“Steiner’in manevi pedagojisinde, maneviyata ulaşmak için kişi hayal gücünü, ilhamını ve sezgisini kullanmalıdır. Ancak o zaman Ruh Adam’ın Antroposofik son aşamasına ulaşır. Antroposofide hayal gücü başa, ilham kalbe

¹²⁶ P. Bruce Uhrmacher, “Uncommon Schooling: A Historical Look At Rudolf Steiner, Anthroposophy, And Waldorf Education”, Chambridge, *Curriculum Inquiry*, Vol.25, No.4, Routledge Taylor&Francis Group, 2014, s.386

ve sezgi uzuvlara bağlıdır. Ancak baş, kalp ve uzuvlar sadece organlar değildir: bunlar üç görünmez beden için enerji merkezleridir. Sırasıyla astral beden, eter beden ve ruh benliği.”¹²⁷

Steiner’e göre; gerçeklik algısı gereği, insanın tüm etkinlikleri uyanık zamanda gerçekleşmektedir. Uyanırken harcanan enerjinin yerine konabilmesi uyku ile mümkündür. Uyku, yeniden tazelenmenin aracıdır; bu nedenle herhangi bir eylem ya da düşünmeye sebep olmaz. İnsana ait her türlü arzu ya da acı, bilinçaltında saklıdır. Bu nedenle bilinçsiz bir uykudan uyanan insan, sanki gizemli bir kuyudan su içmiş gibi bilinçli enerji ile uyanır. Sürekli olarak tekrarlanan bu döngüde, yaşamı, bilinçsiz bir uykudan uyandıran şey astral bedendir. Fiziksel bedenin biçimini koruyan eter bedeni, uyanık halde tutan astral bedendir. Aksi halde eter beden, fiziksel bedeni devam eden bir bitkisel yaşama sürükleyebilir. (Steiner, 2003:37)

“İnsanın bazı tutku ve isteklerinin oluşması için bedeninin ne içinde ne de dışındaki zorunluluklar yeterlidir. Bu alana giren her şeyin belirli bir kaynağı olmalıdır. Bu kaynak, duyüüstü bilimin bakış açısıyla insan ‘ben’inde görülebilir. Bu nedenle de ‘ben’in insan özvarlığının dördüncü örgeni olduğu söylenebilir. Astral beden kendi başına bırakılsa, zevk ve acı, açlık ve susuzluk duyar. Ama hiçbir zaman tüm bu şeylerde kalıcı bir yön olduğunu duyamaz. Burada ‘ben’ olarak adlandırılan, kalıcılığın kendisi değil, kalıcılığı duyabilen örgendir. (...) Nasıl fiziksel beden, eter bedeninin etkisi altında olmayınca çürürse ve eter beden de bilinçle aydınlanmasını astral bedene borçluysa, astral beden de ‘ben’in geçmişini koruyan gücü olmasaydı tüm yaşadıklarını unutulmaya bırakırdı. Fiziksel beden için de ‘unutmak’ aynı şeydir. Şöyle de söylenebilir: Yaşam eter bedene, bilinç astral bedene, anımsamak da ‘ben’e özgüdür.”¹²⁸*

Bir insan hayal gücü sayesinde astral bedenini, ruhsal benliğe dönüştürebilir. Ardından eter beden, ilham aracılığıyla yaşam ruhunu kazanabilir ve böylece sezgiler devreye girer ve insan, aydınlanma yaşar; ruh benliği gelişerek, evrensel “Ben” ortaya çıkar. Ben duyular aracılığıyla Tanrıyı ve kendi öz varlığını hissetmenin yolunu açar.

Steiner’e göre, “bir tür koordinasyon aracı olarak işlev gören ‘Ben’, kişinin dünyevi varoluşu boyunca devam eden şeyi deneyimleyen unsurdur. ‘Ben’, manevi dünyaya katılım yoluyla, bedensel dürtüler, arzular ve benzeri dünyada hükümdar olabilir. ‘Ben’ bedende ve ruhta yaşar, ama ruh ‘Ben’ de yaşar.”¹²⁹

¹²⁷ Ashperger, a.g.e., s.36

* Organ, uzuv anlamında kullanılmaktadır

¹²⁸ Rudolf Steiner, *Gizli Bilim*, çev. Ayşe Domeniconi, İstanbul: Omega Yayınları, 2003, s.38, 39

¹²⁹ Ashperger, a.g.e., s.37

Steiner'in ruhun gelişimini tanımlayan “Ben” kavramı, Michael Chekhov tekniğinde “Üst Benlik” kavramı ile karşılık bulur. Chekhov, üst benlik üzerine düşüncelerini şu şekilde açıklar:

“Üst benlik (...) bedeninizi esnekleştirerek ve tüm yaratıcı dürtülere açık ve duyarlı hale getirerek harekete geçirir; sizin sesinizle konuşur, imgelemenizi canlandırır ve iç eyleminizi canlandırır. Dahası sizin samimi hislerinize yatırım yapar, sizi özgün ve yaratıcı hale getirir, doğaçlama yeteneğinizi uyandırır ve korur. Kısacası sizi yaratıcı bir konuma taşır. Onun verdiği ilhamı etkisinde oynamaya başlarsınız. Şimdi sahnede yaptığınız her şey seyirciniz kadar sizi de şaşırtır; hepsi yeni ve umulmadık gelir. Sizde kendiliğinden oluyormuş ve sanki onun ifade aracı olmaktan başka bir şey yapmıyormuşsunuz gibi bir his uyanır.”¹³⁰

Oyuncu için esin kaynağı olan üst benlik, karakter hakkında gözlem yapabilmesine olanak tanıdığı gibi yaratıcı bireyselliğin en önemli yardımcı görevindedir. Ancak bazı durumlarda esin yoluyla elde edilen hisler, ikna edici görünseler de birer hayalden ibaret olabilmektedir. Bu noktada ayırıcı olan hisler ile oyuncu arasında sınırın belirlenmesidir. Aksi halde gerçek ile hayal arasındaki ayrımın yapılması güçleşecektir.

Chekhov’a göre, yaratıcı bireysellik üç ayrı benlik üzerinde birleşmektedir:

“(...) oyuncunun gerçek yaratıcı durumu bilincinin üç boyutlu işlev görmesi yoluyla yönetilir; üst benlik oyunculuğuna ilham verir ve samimiyetle yaratıcı hisler sağlar; alt benlik gücü dizginleyen bir sağduyu görevi görür; karakterin hayali “ruh”u üst benliğin yaratıcı dürtülerinin odak noktasıdır.”¹³¹

Cynthia Ashperger, *The Rhythm of Space and the Sound of Time* kitabında Chekhov’un, *The Actor is the Theatre* isimli ders kayıt notlarından üç aktif güç hakkında söylediklerine yer verir:

“Bir şeye konsantre olmak, onu sadece bildiğimiz gibi özel bir şekilde düşünmek (hayal gücü olarak düşünmek) değil, aynı zamanda nesneyi ve arzu etmeyi, yapma arzusunu hissetmek anlamına gelir. Üç ana güç aktif olarak bir araya gelir: düşünme veya hayal etme, hissetme ve istek.”¹³²

Steiner'in üç benlik olarak tanımladığı kombinasyon, Chekhov tekniğinde, oyuncunun, karakterin yönlerini bulmasına aracılık eden düşünme, hissetme ve arzu

¹³⁰ Chekhov, *Oyuncuya*, s.133

¹³¹ a.g.e., s.136

¹³² Ashperger, a.g.e., s.35

şeklinde karşımıza çıkmaktadır. “Burada aktör, düşünmesini, hissini ve istekli beden-zihin perspektifini psikofiziksel olarak değiştirmek için görüntüleri kullanır ve sonuçta karakterizasyon ile sonuçlanır.”¹³³ Chekhov tekniğinde yer alan psiko-fiziksel egzersizler, oyuncunun, sezgisel yol ile hayal gücünü geliştirmesi için aracı görevindedir. Bu gelişim Chekhov tekniğinin yapı taşıdır. Fiziksel eylemin ve hayal gücünün birleştiği noktada “Esinlenilmiş” oyunculuk, yani beden ve zihin birlikteliğinin mükemmel uyumu ortaya çıkar.

Tom Cornford, “A New Kind of Conversation: Michael Chekhov’s Turn to The Crafts” isimli makalesinde, Chekhov’un Antroposofi üzerine söylediği sözlerin alıntısına yer verir:

“Antroposofi’nin ilkeleri ne kadar pratiktir, bu bilim ne kadar sıkı bir şekilde ayakta durur. Yüksek algı organlarını geliştirmek isteyenler, ilgili egzersizleri yapabilir ve her bir birey, Antroposofinin tanımladığı manevi dünyada kendini deneyimleyebilir. Ruhun dünyası, istenmeyen bir kişi için sadece bir “gizem”dir. Ona erişmek için yeterince çaba sarf etmek gerekir.”¹³⁴

Steiner, rasyonel düşüncenin yanına maneviyatı ekleyerek, insan bedeninin bilimsel varlığının yanına, görünmeyen ama duyular aracılığı ile ulaşılabilir imkânı bulunan ruh dünyasını da koyar. Görünmeyen bir dünyanın kapılarını aralayabilmenin yolu, duyular aracılığı ile görünür hale gelen gizli görüntülerin büyülü dünyası olan rüyalar alemine ulaşmaktan geçer.

“Uyanıklık ile uyku arasında düş görme durumu yer alır. Düş görme üstünde düşünülürse, renkli, karışık, ama kendine göre kural ve yasaları olan bir imgeler dünyasıyla karşılaşılır. Görüntüler karmaşık bir sırayla belirip silindikleri izlenimini verirler. İnsan düş gördüğünde, duyuların algıladıklarına ve yargı gücünün kurallarına bağlı uyanık bilinçten özgürdür. Gene de düşlerin insan sezgisi için çekici, güzel, gizemli yasaları vardır. Sanat duyumunun temelinde yatan güzel düşlem oyunlarının ‘düş görme’ ile karşılaştırılmasının derin nedeni budur.”¹³⁵

Steiner’e göre, insan bedeni fiziksel olarak kapalı konumda olsa dahi uykuda yeteneklerini geliştirebildiği takdirde görünmeyen gizemli dünyanın kapılarını aralayabilecek güce sahiptir. Gizemli dünyanın varlığından söz edebilmek için

¹³³ Ashperger, a.g.e., s.37

¹³⁴ Tom Cornford, “A new kind of conversation: Michael Chekhov’s turn to the crafts”, London, *Theatre, Dance and Performance Training*, Vol.4, No.2, Routledge Taylor&Francis Group, 2013, s.191

¹³⁵ Steiner, a.g.e., s.59

reenkarnasyon¹³⁶ ve karma¹³⁷ süreçleri ile yakından ilişki içinde olmak gerekir. Örneğin; Steiner, İsa Mesahi reenkarnasyon sonucu manevi dünyadan gelmiş bir güneş gibi görmektedir. (Ulrich, 1994:3) Steiner’e göre; “*insanın doğumdan ölüme, ölümden yeniden doğuma kadar, yaşadıkları hep yinelenir. Bir fiziksel yaşamın meyvesi, tinler ülkesinde olgunlaştığı zaman, hep yeniden dünyaya döner. Ama bu, başı ve sonu olmayan bir gelişme değildir. İnsan bu açıklanan varoluş biçimine, başka varoluş biçimlerinden gelmiştir ve gelecekte de yerini, başka varoluşlara bırakacaktır.*”¹³⁸ Şayet gerekli kurallar yerine getirilirse; insan, manevi dünyada varlığını ve gelişimini sürdürebilme becerisini elde eder.

Her insan, doğumundan önce manevi dünyadan yeryüzüne gönderilmiş bir tohum gibidir. Maddi dünyada varlığını sürdürür ve ölümle buluşur. Bir sonraki yaşamında var olabilmek için kendini insan bedeninden ayırıp; reenkarnasyon ve karma süreçlerinin bir sonucu olarak yeniden yaşamda vücut bulur. Bu aslında farklı yaşamların iç içe geçmesi, ruhun, bir önceki yaşamdan teslim aldığı yetenekler ve bilgiler ile yoluna devam etmesi anlamına gelmektedir. Yani ardışık olarak ilerleyen insan yaşamının döngüsünün kendisidir. Steiner, bu karma yasasını, insanın, gelişim sürecinin bir parçası olarak ele almaktadır.

Steiner’in insan becerilerini ya da deneyimlerini sonsuz bir algıda ele alan yaşam döngüsünün, Jung’un Arketip Kuramı ile bir bakıma benzerlik gösterdiği söylenebilir. Bu nedenle Antroposofi’yi, evrensel boyutta kabul edilen arketipal duyguları inceleyen bir bilim dalı olarak tanımlamak mümkündür. Ruhun derinliklerinde yatan yaratıcılığın ortaya çıkmasına aracılık eden Antroposofi teorisinin, Chekhov’un oyunculuk tekniğinin temelini oluşturduğu görülmektedir.

Steiner’in öğretilerinin esas meselesi, “*manevi dünyanın iç algısı ve insan faaliyetinin her alanının maneviyatlandırılmasıdır.*”¹³⁹ Ona göre; insan, sahip olduğu

¹³⁶ Reenkarnasyon bir diğer adıyla ruh göçü, ruhun sürekli olarak kendini yeniden var etmesi anlamına gelir.

¹³⁷ Eylemde bulunmak anlamına gelen “kri” sözcüğünden türemiştir. İnsanın fiziksel ve zihinsel eylemlerinin sonuçlarından bu dünyada ya da öteki dünyada mutlak suretle etkileneceğini ifade eden bir inanıştır. Özellikle Budizm ve Hinduizm dinlerinde etkin olarak kullanılan kavram, “yeniden doğuş” (reenkarnasyon) öğretisi ile doğru orantılıdır.

¹³⁸ Steiner, a.g.e., s.78

¹³⁹ Heiner Ulrich, “Rudolf Steiner (1861-1925)”, Paris, *International Bureau of Education*, Vol.XXIV, No.3, UNESCO, 1994, s.2

egoist duygulardan arınmalı ve sezgisel yolla yaratıcılığını geliştirmelidir. Egoist duygular çoğu zaman yıkıcı etkilere neden olur. Bu nedenle maneviyatın ön planda olduğu bir çalışma ile bu yıkıcı duyguları ortadan kaldırmayı amaçlar; beden ve ses egzersizlerinin ışığında “eurythmy” adını verdiği konuşma bilimi anlamına gelen sistemini geliştirir.

“Hareket, söz ve şarkı geçmişte tek bir eylemdi. Rahibeler tanrıları onurlandırmak için tapınaklarda dans ederlerdi. Şarkı ve müzik buna eklendi. Daha sonra bu sanatlar özgürleşti. Demek ki eurythmy, bedenin yeniden şarkı, söz ve müziğin ifadesine dönüştüğü modern yol olacaktır.”¹⁴⁰

Eski Yunanca’da “iyi ritim”¹⁴¹ anlamına gelen “eurythmy’nin temel amacı, konuşma ve müziğin görünmez ses kalıplarına fiziksel form vermektir.”¹⁴² Steiner’e göre, ezoterik bir bedene sahip olan insanın, derinlerdeki benliğe ulaşabilmek için astral bir yolculuğa sesler aracılığı ile çıkabilmesi gerekmektedir.

Sahip olduğumuz “Ben” ile “Benlik” arasında görünmeyen bir yaşam gücü bulunur. Gerçek benlik ile astral olan benlik arasında iletişimi sağlayacak konuşma dürtüsünü ortaya çıkarmanın mümkün olduğunu savunur. Bunu “Yaratıcı Kelime” adını verdiği bir konuşma egzersizi yöntemi ile uygular. Steiner’in egzersizleri değişik ses kombinasyonlarının gelişimini mümkün kılar. Konuşma becerisi bilincin aktif çalışmasına bağlı değildir. Steiner’in çalışmasındaki zorluk, konuşmanın, sanatsal düzeye ulaşabilmesi için, insanın kendi bilinci ile konuşarak iletişim kurmak zorunda olmasıdır.

“Steiner’in bilişsel aşamaları Chekhov tarafından açıkça anlaşıldı, çünkü gittikçe değişen tekniğinin dil ve yöntemlerinde, kendi oyunculuğunda ve aktörün ‘içsel’ gelişimini kolaylaştırabilecek kendi ruhsal arayışının önemli bir yönü olan gelecekteki tiyatro vizyonunda belirgindirler. (...) Chekhov’un kişisel keşfi, yaratıcı benlik bilgisine doğru aktör için bir yol ve yaratıcı bireysellik için bir yolun geliştirilmesi, yaratıcı kelimeyi içerecek şekilde inşa edilebilir, çünkü yapı taşları zaten tekniğin içinde vardır.”¹⁴³

¹⁴⁰ Rudolf Steiner, *A Lecture On Eurythmy*, London: Rudolf Steiner Press, 1985, s.26

¹⁴¹ <https://en.wikipedia.org/wiki/Eurythmy#:~:text=Eurythmy%20is%20an%20expressive%20movement,medicine%20%E2%80%93%20for%20claimed%20therapeutic%20purposes> (Erişim Tarihi: 01 Aralık 2020)

¹⁴² Pitches, *Science and The Stanislavsky Tradition of Acting*, s.124

¹⁴³ Jane Margaret Gilmer, “Michael Chekhov’s Imagination Of The Creative Word And The Question Of Its Integration Into His Future Theatre”, London, *Theatre, Dance and Performance Training*, Vol.4, No.2, Routledge Taylor&Francis Group, 2013, s.210

Chekhov için eurythmy'nin sihirli dünyası, oyuncu için yaratıcılığını geliştirebileceği muazzam bir alandır. Rudolf Steiner üzerine inceleme yaptığı dönemde aynı zamanda William Shakespeare'in *Hamlet* oyunu üzerine çalışmaktadır. Hamlet'in kelimelerle değil de bir müziğin ritmi ile konuştuğunu düşünmesi ve bunun üzerine provalarında ritim çalışmalarına ağırlık vermesi bir rastlantı değildir.

Andrei Kirillov ve Franc Chamberlain, 1923 yılına ait *Hamlet* prova notlarını içeren Nicky Brown çevirisi olan "*Rehearsal Protocols for Hamlet by William Shakespeare at the Second Moscow Art Theatre*" isimli makaleyi yeniden gözden geçirerek yayınlarlar. Makalede Chekhov'un *Hamlet*'e yaklaşımı ile ilgili bilgiler yer alır:

*"Kendimizi Hamlet'le o kadar doldurmalıyız ki, bunu kelimeler olmadan gerçekleştirebiliriz. Bunu yapabilmek için Hamlet'e manevi bir mantıkla yaklaşmamız gerekiyor. Oyuncuya bir katarsis, bir arınma gerekir, yoksa bu arınmayı seyirciye sunamayız. "İlham, gerçeğin anlık bir kavrayışıdır." İçimizde gerekli tüm unsurlara sahibiz, elbette, sadece hayata çağırılmaları gerekiyor."*¹⁴⁴

Elbette görünmeyen bir dünyanın kapılarını aralayabilmek sanıldığı kadar basit değildir. İnsan bilincinin kendi egolarına ve öznel duygularına yenik düşebileceği göz önüne alındığında, her iki bilim insanı da çalışmalarının nihai amaca ulaşamayacağını farkındadır. Chekhov, tamamen olmasa da görünmeyen bilincimizin bir bölümüne ulaşabilmeyi ve bedende bunun farkındalığını yaratabilmeyi amaçlar.

*"Steiner'in dil ve hareket sanatı hakkındaki görüşlerini takiben, Chekhov dili sadece bir iletişim aracı olarak değil, çeşitli alanların bir tezahürü olarak görür. (...) Sanatsal hareketin, dilin doğasına bir ifade vermesi gerekiyordu ve sanatçı dilin daha yüksek doğasına yaklaşmalıdır. Aktörlerin canlandırdıkları karakterlerle özdeşleşmek için rollerini kişisel ve öznel olarak deneyimlemeleri gerektiğine inanan Stanislavski'nin aksine, Chekhov, pratikte uyguladığı ve teorik söyleminde önem verdiği Eurythmy'yi dilin, yüksek doğasının bir uyanış modeli olarak gördü."*¹⁴⁵

Steiner, oyuncunun, sezgisel ve bilimsel araştırmasını aynı anda yapabilmek için sahip olduğunu meziyetlerinden ötürü ideal bir aday olduğuna inanır. Çünkü bir oyuncu yalnızca dış gözlemlere ya da tek bir bağlamın ışığında yolunu belirlemez, aynı anda çok yönlü bir bakış açısına sahip olarak ilerler. Oyuncu, Steiner'in beklentisine cevap verebilecek sezgisel özelliğe sahip, öte yandan akılcı düşünme becerisini de kullanabilen

¹⁴⁴ Kirillov, Chamberlain, a.g.m., s.243, 244

¹⁴⁵ Maydell, a.g.e., s.164

ideal kişidir. Ona göre, beden, maddesel dünyada insanın en bilgelikle dolu yönüdür. Dünyevi düzlemde var olan beden, yalnızca duyuşsal izlenimleri değil aynı zamanda manevi dünyanın bir parçası ve imgelem yolu ile ulaşılabilen sezgisel algılama becerisini içinde barındırır.

“Michael Chekhov’un çalışmasına en net bağlantı Steiner’in Eurythmy’si ile yapılır: havada oluşturulmuş görünmeyen şekilleri seslerle yakalamaya çalışan hareket tabanlı bir sanat formu. Eurythmy, Chekhov’un Dartington’daki aktörlerin eğitiminde önemli bir faktördü ve Goethe’nin ilk şekilleriyle birlikte Psikolojik Hareket’in (PG) geliştirilmesinde önemli bir rol oynadı.”¹⁴⁶

Steiner’e göre; eurythmy, jestler aracılığıyla ortaya çıkarken; yaratıcı sanat ile entegre bir eğitim modeli olan yaratıcı konuşma arasında ilişki kurabilmek için önemlidir. Eurythmy eşliğinde dans edildiğinde, yaşanmışlıklara ya da hissedilen duygulara dayanan belirli jestlerin ortaya çıkması mümkündür. Bu şekilde konuşma biçimi bilgilendirilir ve arketiplerle bağlantı kurarak; kelime formları iç dünyada şekillenebilir. Eurythmy uygulaması, bilinçaltında yer alan konuşma biçimleri ile iletişim kurmayı sağlar. Chekhov’un eurythmy’i ele alış biçimi de aynıdır. Eurythmy sayesinde hayal dünyasında bilinçli ya da bilinçsiz olan yeteneklerin ortaya çıkarılmasına yol açabilmektedir.

Chekhov’un Steiner ile bu denli yakından ilgili olmasının temel sebeplerinden biri de Steiner’in performans sanatı ile yakından ilgilenmesidir. Oyunlar yazmasının ve üretmesinin yanı sıra, bir hareket sistemi olan *eurythmy*’i geliştirmesinin, Chekhov’un da *Psikolojik Jest* kavramına ulaşmasına zemin hazırladığı gözlemlenmektedir. Cynthia Ashperger, *The Rhythm of Space and the Sound of Time* isimli kitabında, Chekhov’un 5 Şubat 1940 yılında katıldığı bir derste söylediği sözlerin alıntısına yer verir:

“Enstrümanınız, hayal gücünüzde gördüğünüzün biraz gerisindedir. Her şeyden önce, bu bize bedenlerimizi ve seslerimizi, özellikle de eurythmy aracılığıyla geliştirme ihtiyacı gösterir. (...) Eurythmy, ruhumuzun en yaratıcı dürtülerini yakalar. (...) Eurythmy, bedenimize ve sesimize ruhsal dürtülerle gittikçe daha fazla nüfuz eden egzersiz ruhudur.”¹⁴⁷

Michael Chekhov, hayatı boyunca “ideal” tiyatroyu yaratabilmek için üstün bir çaba göstermektedir. Zengin bir hayal dünyasına sahip olması, sahne üzerinde başarılı bir oyuncuya dönüşmesine imkân tanıdığı gibi oyunculuk tekniğinin gelişimine de önemli

¹⁴⁶ Pitches, *Science and The Stanislavsky Tradition of Acting*, s.124

¹⁴⁷ Ashperger, a.g.e., s.26

ölçüde katkı sağlamaktadır. Yaratıcılığın herkeste eşit miktarda bulunduğuna ve onu hareketlendirecek gerekli çalışmaların uygulanmasına olan inancı öyle büyüktür ki; çevresindeki birçok tiyatro insanlarının çalışmalarından ayrı bir noktaya doğru ilerlemesine zemin hazırladığı görülmektedir.

Yedinci alt probleme ilişkin elde edilen bulgulara göre, Michael Chekhov'un meslek hayatında karşılaştığı kişilerin onun hayat görüşünü ve oyunculuk tekniğinin gelişimi pek çok bakımdan etkilediği gözlemlenmektedir. Özellikle hocası Stanislavsky'nin adına "sistem" dediği oyunculuk tekniğinin başlangıçta psiko-fiziksel egzersizler aracılığıyla bilinçaltına ulaşmanın bir yolunu bulduğunu fark etmesi Chekhov'un oyunculuk tekniğini geliştirme sürecinde etkisi altında kaldığı en önemli görüşlerden biri olduğu, sonrasında Antroposofi'yi keşfetmesiyle birlikte beden ve zihin birlikteliği görüşünü benimsediği ve birebir olarak tekniğinin özü ile bütünleştirdiği saptanmıştır.

3.8. M. Chekhov'un "Esinlenilmiş" Oyunculuk Tekniğine Genel Bir Bakış

Oyunculuk tekniklerinde herhangi bir kavram, tek başına oluşum göstermeyip; mutlaka süreç içinde belirli olgulara bağlı şekilde bütünlüğe ulaşmaktadır. Michael Chekhov'un "Esinlenilmiş" oyunculuk tekniği de farklı birçok yönelimleri içinde barındırmaktadır. Araştırmanın odak noktası olan Psikolojik Jest yaklaşımı da bu yönelimlerden biridir.

Bu sebeple elde edilen bulgular ışığında öncelikle Michael Chekhov'un "Esinlenilmiş" oyunculuk tekniğinin genel bir değerlendirilmesine ve Psikolojik Jest'e ulaşma noktasında ihtiyaç duyulan diğer yönelimlerin belirlenerek; biçimsel açıdan incelemesine yer verilecektir.

Michael Chekhov, oyunculuk tekniğinin tüm inceliklerini içeren ve 1937 yılından 1942 yılına kadar yazımı süren "*To The Actor (Oyuncuya)*" isimli kitabı, İngilizcesinin yetersizliği yüzünden yayıncılar tarafından basım onayı alamamış, dil konusunda destek almasından sonra uzun yıllar boyunca kitabın basılması için uğraş verir. (Chamberlain,

2004:36) Zorlu geçen bir yayın sürecinin ardından kitabının ilk yayınlandığı 1953 yılında Meyerhold, Brecht, Copeau, Artaud, Edward Craig gibi oyunculuk yöntemleri üzerine çığır açan yönetmenlerin bile henüz yayınlanmış eserleri bulunmamaktadır. Kuramının şekillenmesindeki etkili figürlerden biri olan *Stanislavsky*'nin 1936 yılında basılan Türkçe adıyla “*Bir Aktör Hazırlanıyor*” isimli kitabı bile bir öğrencinin ağzından yazılmış atölye çalışmalarının hikayesi niteliğindedir. Chekhov’un kitabı ise teori bilgisinin yanında direk olarak oyuncuyu pratik uygulamaya yönlendirecek direktifleri içerir. Oyuncunun, tek başına ya da grup eşliğinde çalışacağı egzersizleri uyguladığı takdirde yaratıcı kimliğini ortaya çıkarabileceğini savunur. Bu yönüyle döneminin yönetmenlerinden ayrı bir yerde durduğu söylenebilir.

Chekhov’un geliştirdiği “*Esinlenilmiş*” oyunculuk tekniği, oyuncunun, bedenden yola çıkıp; içgüdüsel olarak hareketin akışına kendini bıraktığı ve bu sayede imgesel birtakım görüntülere ulaşarak; karakteri yaratma sürecini kapsayan bir uygulama biçimi olarak tanımlanabilir. Bir bütünü oluşturabilmek için öncelikle oyuncunun hayal dünyasını harekete geçirebilmeyi amaçlar. Chekhov oyunculuk tekniğinin temeli, hayal gücünün zenginleştirilerek, aktif kullanılması üzerine kuruludur. Her aşamasında oyuncunun, imgesel düşünme gücünü olabildiğince besleyen belirli uygulama biçimlerini içerir. Bunun için oyuncu, kendi bireysel çabasını ortaya koymalıdır. Çünkü yaratıcı sürecin kendisi oldukça sancılıdır. Eyleme geçme noktasında yaşanacak olan psikolojik bir baskı ya da kendine yetememe duygusu, ihtimaller dahilindedir. Bunun için Chekhov, oyuncunun, kendi duygusundan vazgeçip; karakterin psikolojisine odaklanacağı bir sistemi inşa etmek için çabalar. Ona göre;

“Yaşam boyunca edindiğiniz tüm deneyimler, tüm gördükleriniz ve düşündükleriniz, sizi mutlu ya da mutsuz yapan her şey, tüm pişmanlıklarınız, memnuniyetleriniz, sevginiz ve nefret ettiğiniz her şey, özledikleriniz ve kaçırdıklarınız, tüm başarı ve başarısızlıklarınız, doğuştan sizinle birlikte gelen her şey, huyunuz, yetenekleriniz, eğitimleriniz –ister çok gelişmiş ya da hiç geliştirilmemiş olsun, isterse gerçekleşmemiş olsun- bütün bunların hepsi bilinçaltı derinliği denilen alanın bir parçasıdır. Bunları unutmuşsunuzdur ya da hiçbirisini bilmezsiniz, hepsi benlik tarafından arıtılır. Kendiliğinden hislere dönüşürler. Arıtılmış ve dönüştürülmüş bir şekilde, bireyselliğinizin bir psikoloji, yani karakterin hayali “ruh”unu yaratırken kullandığı materyalin bir parçası olurlar.”¹⁴⁸

¹⁴⁸ Chekhov *Oyuncuya*, s.134

Chekhov’a göre, bilinçaltındaki duygu ve arzuların bilinç düzeyinde işlenebilir hale gelebilmesine aracılık eden yegâne olgu, hayal gücünün kendisidir. Michael Chekhov’un oyunculuk tekniğini uygulamalı olarak anlattığı “*Oyuncuya*” isimli kitabının ilk iki bölümünde “oyuncunun bedeni ve psikolojisi” ve “imgelem” üzerine görüşlerine yer vermesi; bu konuya verdiği önemi göstermektedir. Ona göre; “oyuncunun bedeni, en önemli enstrümanıdır.” Onu koruyup ve geliştirmek kendi sorumluluğundadır. Bu noktadan bakıldığında bile Chekhov tekniğinin özünü kavramak oldukça basittir.

Chekhov için kendi yaratıcı zenginliğini kavradığı halde seyirciye aktarım konusunda sıkıntı yaşayan oyuncuların olması doğaldır. Çoğu zaman düşündüklerimizi uygulama noktasında hatalar yaparız. Oyuncu için de durum böyledir. Oyun öncesi hazırlık sürecinde bedeninin kontrolünü sağlayamaması, düzeltilemez bir durum değildir. Bu durumun çözümü, fiziksel egzersiz ile mümkündür. Günümüz oyunculuk derslerinde verilen fiziksel çalışmaların aksine, oyuncu bedenine yönelik üç temel önerinin uygulanmasını tavsiye eder. (Chekhov, 2014:51)

Birincisi, daha önce de belirttiğimiz gibi “*bedenin yaratıcı psikolojik dürtüye yoğun bir duyarlılık kazanmasıdır.*” (Chekhov, 2014:52) Oyuncu, bedenini fiziksel olarak geliştirirken; aynı zamanda psikolojisini de geliştirmeyi unutmamalıdır. Hızla değişen dünya düzeninin içindeki bir oyuncu, sanatsal çerçeveyi çoğu zaman ıskalamaya ve yalnızca nasıl görüldüğünü önemsemeye meyillidir. Alışkanlıklar edinmek bir oyuncu için en tehlikelidir. Çünkü alışılmış oyunculuk tarzı, sıradanlığa, tekdüzeliğe götüren kolaycılıktan başka bir işe yaramaz.

*“(...) oyuncu, bedenini materyalistik bir yaşama ve düşünceye itebilecek şeylerin dışında kalan dürtülerle düzenli olarak beslemelidir. Oyuncunun bedeni, yalnızca sanatsal esinleme seliyle güdülendiğinde en değerli hazine haline dönüşür ve ancak o zaman daha zarif, esnek ve anlamlı olabilir. En önemlisi, ancak o zaman oyuncunun bedeni, yaratıcı sanatçının içini oluşturan dehaya karşı duyarlı ve ona karşılık verebilecek hale gelir. Çünkü oyuncunun bedeni içinden yola çıkılarak yoğurulmalı ve yeniden yaratılmalıdır.”*¹⁴⁹

İkincisi, doğal olarak “*psikolojinin zenginleşmesidir.*” Psikolojinin zenginleşmesi oyuncu için keyifli bir süreçtir. Sınırlı bir alan içinde çalışmak yerine, zihni sürekli meşgul etmek ve düşünmek zamanla psikolojik bir zenginliği de beraberinde getirir.

¹⁴⁹ Chekhov, *Oyuncuya*, s.53

Chekhov, tarih romanları, dönem oyunları okuyarak; kişilerin, içinde bulundukları durumu ve psikolojilerini düşünmenin verimli bir çalışma olacağını önerir. (Chekhov, 2014:53) Mühim olan oyuncunun, mevcut koşullar içinde o kişileri düşünmesi ve anlamasıdır. Tabulaşmış birtakım bilgilerdense, hayatın hızla değiştiğini ve doğal olarak insan yaşamının da buna bağlı olarak değişim gösterdiğini kabul etmek; oyuncunun ufkunu genişleteceği gibi, role yaklaşım konusunda da psikolojisini zenginleştirecektir.

Üçüncü ve son olarak gerekli olan şey “*hem bedeninin hem de psikolojinin oyuncuya tümüyle itaat etmesidir.*” (Chekhov, 2014:54) Chekhov için belki de en önemli ihtiyaç budur. Oyuncuya yaratıcı düşünme becerisini sağlayan şey, beden ve psikoloji arasındaki uyumun kendisidir. Bu uyumu yakalayabilmek için sürekli olarak gelişim içinde olmalıdır. Özellikle kasların gelişmesi ve bedenin esneklik kazanması önemlidir.

Chekhov’un, hayatı boyunca üzerinde çalıştığı beden ve zihin birlikteliği, oyuncunun bilinç düzeyini, bilinçdışı düzeye taşıyabilmek içindir. Ancak bu sayede *yaratıcı ben (üst benlik)* açığa çıkabilir.

“*Chekhov, oyunculuk eğitiminin yaratıcı ben’in, acemi ben’e üstün kılınması olarak görür: her insanın iki benliği vardır ve günlük yaşamda yaratıcı ben çoğu kez uyutulduğu için, yanlış soluk alan, sesini yanlış kullanan ve bedenine ihanet eden acemi ben egemendir. Profesyonel oyunculuk tekniğini öğrenmek için bedenimizi, sesimizi ve duygularımızı geliştirmeye başladıktan sonra yaratıcı ben önde çıkmaya başlar.*”¹⁵⁰

Chekhov, oyunculuk tekniğinin özünde, oyuncuya kendini sürekli geliştirebilme imkânı sunar. Bu gelişimin temel meselesi, imgelem dünyasının zenginliğinden geçer. “*(...) çünkü sanatçının kendisini ve oynayacağı karakteri bireysel (ve her zaman yegâne) yorumlamak için kullanılacağı yolları bulabilmenin en önemli aracı yaratıcı imgelemdir.*”¹⁵¹ Her şeyden önce bir oyuncunun, sahne üzerinde mevcudiyetini geliştirebilmesi, ilk olarak kendi hayal gücünü geliştirmesi ile doğru orantılıdır. Tüm sanatların kilidi, imgelem de gizlidir. Hayal gücü (İmgelem) hakkında detaylı incelemeye bir sonraki bölümde yer verilecektir.

¹⁵⁰ Nutku, *Oyunculuk Tarihi-II*, s.200

¹⁵¹ Chekhov, *Oyuncuya*, s.74, 75

Chekhov’a göre; oyunculuğun en önemli koşulu “bütünlük” duygusudur. *Dört Kardeş* olarak tanımladığı niteliklerin birbiri ile uyum içerisinde hareket etmesi, oyuncunun, sahne üzerinde bir sanat eserine dönüşmesine olanak tanımaktadır.

*“Her gerçek ve eşsiz sanat yapıtında, sanatçının eserinde ortaya koyduğu dört niteliği hemen fark edersiniz; Rahatlık, Biçim, Güzellik ve Bütünlük. Bu dört nitelik oyuncu tarafından da geliştirilmeli; oyuncu sahnede kullanabileceği yegâne enstrümanları, bedeni ve konuşmasını bu dört nitelikle süslemelidir. Bedeni kendiliğinden bir sanat eseri olmalı, bu nitelikleri edinmeli ve onları içsel olarak yaşamalıdır.”*¹⁵²

Rahatlık, oyuncunun sahne üzerinde kendinden emin olması, herhangi bir endişeye yenik düşmemesi için gereklidir. Oyuncu, anlatma aracı olarak, daima rahatlığın ahengine kendini bırakmalı, bedenini ve ruhunu dinlendirmelidir.

Biçim, oyuncunun karakteri nasıl ele aldığı ile ilişkilidir. Oyun metnindeki karakterler, yazarların fantezi dünyasının birer ürünüdür. Bazen belirgin gibi görünseler de kimi zaman belirsiz bir kimliğe bürünebilirler. Biçim duygusu, oyuncunun, bir karakteri ne şekilde ele aldığını göstermektedir. Oyuncunun, elindeki veriler ışığında, bir karakteri kendi çabasıyla sanatsal bir biçime dönüştürmesine hizmet eder.

Güzellik, her sanat eserinin içinde mutlaka estetik bir yan olduğunu ve bu sebeple sanatçının güzellik algısına sahip olmasını anlamına gelir. Chekhov’un güzellik duygusuna yaklaşımı, gerekli olan kadarına sahip olmakla ilişkilidir. Chekhov’a göre; *“(...) güzellik üstüne çalışmalar yapan bir oyuncu onu analitik ve başkaları için yapılan bir şey olarak görmekten çok, anında ve sezgisel yaşamalı.”*¹⁵³ Oyuncu, güzellik algısını fiziksel bir egodan sıyrıp, karakteri için biçimsel canlandırmada ihtiyacı kadar göz önünde bulundurmalıdır.

Bütünlük, Chekhov için bir sanat eserinin yapı taşıdır. Oyuncunun, sahne bütününe dair geliştirmek zorunda olduğu bir niteliktir. Her ne kadar oyunun, bir yazarı ve yönetmeni bulunsa da oyuncu, bir yönetmen gibi çalışarak; karakterin temel özelliklerini, olay örgüsünün genel hatlarını belirlemeli ve oyun boyunca takibi bırakmamalıdır. Bu sayede duyuşsal algısı gelişecek ve bütüne dair bir hakimiyet kazanacaktır.

¹⁵² Chekhov, *Oyuncuya*, s.62

¹⁵³ a.g.e., s.63

Dört Kardeş niteliklerinin tamamını geliştirebilmek için belirli egzersizlerin uygulanması gerekmektedir. Chekhov'un *yoğurma*¹⁵⁴, *yüzme*¹⁵⁵, *uçma*¹⁵⁶ ve *ışın yayma*¹⁵⁷ (ışın yayma) ismini verdiği psiko-fiziksel egzersiz çalışmaları, özenli ve sabırlı bir şekilde uygulandığı takdirde, oyuncu, beden ve zihin birlikteliğini geliştirebilir; daha da önemlisi psikolojisi zenginleşebilir. Chekhov'un "Esinlenilmiş" oyunculuk tekniğinin genel bir açıdan ele alındığı bu bölümde, bahsi geçen egzersiz uygulamalarına yer verilmemiştir. Bu sebeple konu ile ilgili egzersiz çalışmalarının açıklamalı olarak uygulama biçimleri Chekhov'un *Oyuncuya (To The Actor)* isimli kitabında yer almaktadır.¹⁵⁸

Chekhov, *On The Technique Of Acting* [Oyunculuk Tekniği Üzerine] isimli kitabında yaratıcı süreci dört evreye ayırır. *Four Stages of the Creative Progress* [Yaratıcı Sürecin Dört Evresi] başlıklı bölümde, herhangi bir oyun metnini, yapım olarak değerlendirip; oyuncunun, bu süreçte rolüne ve oyun metnine nasıl yaklaşması gerektiğini açıklar.

Birinci aşama, oyun metninin okunduğu ve hakkında genel bir atmosferin yaratıldığı bölümdür. Oyuncu, bu süreçte yalnızca kendi karakterine odaklanmalı, oyunun genel atmosferinin sağladığı görüntüleri not etmeli ve üzerine düşünerek; oyunu tekrar tekrar okumalıdır. Görüntüler geçici olabileceği gibi, düşünceler de yok olabilmektedir. Bu sebeple Chekhov, oyuncular için bir prova günlüğü tutmalarının yararlı olacağını vurgular. (Chekhov, 1991:148)

Chekhov bu bölümü "müzikal" olarak tanımlamaktadır. Oyunu, uzaktaki bir müzik parçasını dinlemeye ve zamanla farklı yönlerini ayırt edebilme eylemine benzetir. Bu aşama ilerledikçe, oyuncu, belirli karakterlere odaklanabilecek; yine de bütünlük duygusunu koruyabilecektir. (Chamberlain, 2001:92)

"Olağanüstü eylemlerin habercisi olan Yüksek Benlik, gittikçe daha fazla imge gönderir. Oyuncunun bilinçli yaşam alanına inerler ve bu durum, oyuncuların görüntüler üzerinde metodik olarak çalışmaya başladıkları ikinci aşamanın başlaması gerektiğinin bir işaretidir. İlk aşama, ritimleri, iç içe geçmiş temaları ve işitilebilir görüntüleriyle uzak bir müzik ezgisini dinlemeye benziyor

¹⁵⁴ Tüm bedeni kullanarak; tıpkı bir heykeltıraş gibi çevresel boşluğu doldurma anlamında kullanılır. Beden hareketleri ile yontular şekiller yaratarak bir yoğurma işlemini gerçekleştirmek.

¹⁵⁵ Suyun üstünde batmadan yüzebilmek anlamında kullanılır. Suyu karşı gösterilen direnç ile hareket kabiliyetini arttırmayı amaçlar. Bu alıştırma materyal sudur.

¹⁵⁶ Tıpkı boşlukta uçuyormuşçasına hareket etmek anlamında kullanılır. Bu alıştırma materyal havadır.

¹⁵⁷ Yazarın kullanımıyla, bedenden ışık yayıldığını hayal gücünde canlandırma ile başlar.

¹⁵⁸ Bkz. Chekhov, a.g.e.

ve ikinci aşama başladığında aniden durdurulması gerekmiyor. İkisi uzun süre aynı anda devam edebilir."¹⁵⁹

İkinci aşama, birinci aşamada elde edilen görüntülerin bilinçli bir şekilde işlendiği, yönetmen ve oyuncu arasındaki ilişkinin başladığı bölümdür. Oyun metnine hâkim olan oyuncular, elde ettikleri görüntüler ile metin arasındaki bağlantı noktalarını araştırırlar. Tüm sorumluluk yönetmene aittir. Chekhov, yönetmeni yaratıcı bir sanatçı olarak kabul eder. Ancak oyuncunun yaratıcı bireyselliğine verdiği önem daha büyüktür. O yüzden yönetmen, oyuncuların yaratıcı düşüncelerine izin vermelidir. Bu noktadan itibaren oyuncular, karakterleri için buldukları psikolojik jestleri ile birlikte hareket etmeye ve konuşmaya başlar. Oyunda yer alan sahneler, farklı bakış açıları üzerinden keşfedilmeye hazırdır: sakinlik, atmosfer, form vs. (Chamberlain, 2001:92) Chekhov'a göre; bu süreçte hala hayal gücü etkin kullanılır durumdadır:

"İmgelerin bilinçli detaylandırılması, sorgulayıcı "yaratıcı bakışlar" daha iyi ve daha etkileyici imgeler için aktif bir arama ikinci aşamayı karakterize eder. İşin ana kısmı hala hayal gücü alanında yatıyor."¹⁶⁰

Üçüncü aşama, en uzun süreli evredir. Elde edilen görüntülere gerçek birer kimliğe büründüğü bölümdür. Oyuncuların artık tüm çabası, oyundaki karakterleri ve anları birleştirme üzerine kuruludur. Sahne üzerinde karakter nasıl duruyor, sahneye giriyor ya da bakıyor gibi pek çok soruya cevaplar verilir. Kısacası prova aşaması olarak tanımlanır. Sahnelerin tekrar ele alındığı ve performans başarısının geliştirildiği bölümdür. Chekhov'a göre, "ilerlemenin en iyi yolu" oyundan kısa anlarla karakterlerin bir araya getirilmesidir. Yönetmen birtakım sorular sorarak; bir birleşimi destekleyebilir. Örneğin; karakteriniz başka anlarda nasıl koşar, yürür ve oturur? Ya da diğer karakterlerin yarattığı farklı izlenimlere nasıl tepki veriyor? (Chekhov, 1991:151)

Dördüncü ve son aşama, prova sürecinin son aşaması itibariyle başlayan, ilham ve bölünmüş bilinç evresidir. Yapım içerisindeki tüm detayların bir kenara bırakıldığı ve sadece oyuncunun merkezde olduğu bölümdür. Bu noktadan sonra oyuncu şayet bilinçli olarak çalıştıysa; kendi benliğini bir kenara bırakmalı ve karakterini yalnızca estetik bir nesne olarak beğenmelidir. (Chamberlain, 2001:93)

¹⁵⁹ Michael Chekhov, *On The Technique Of Acting*, ed. Mel Gordon, New York: Harper Resource Book, 1991, s.149

¹⁶⁰ Chekhov, *On The Technique Of Acting*, s.149

Chekhov, *On The Technique Of Acting* isimli kitabındaki ilgili bölümde Rudolf Steiner'in bir alıntısına yer vererek; gerçek arzusunun önemine vurgu yapar:

“Oyuncu, (...) karakterin yaratıcısı olarak, kendi yaratımından içsel olarak özgürleşir ve kendi eserinin gözlemcisi olur. Oyuncu, bölünmüş bilinç kazanır. İmgesine etini ve kanını, hareket etme ve konuşma, hissetme, dileme yeteneğini vermiştir ve şimdi imge zihninin gözünden kaybolur, onun içinde var olur ve içindeki ifade araçlarına göre hareket eder. Bu, tüm yaratıcı sürecin amacı, oyuncunun Üst Benliği'nin gerçek arzusudur. Bilinç şimdi bölünmüş durumdadır. Rudolf Steiner, “oyuncu rolüne sahip olmamalıdır” diye yazmıştır. “Rolünün nesnel hale gelmesi için onu deneyimlemeli ve onunla yüzleşmelidir.”¹⁶¹

Chekhov, yaratıcı sürecin dört aşamasının anlaşılması halinde, oyuncuyu, sahne üzerinde oluşabilecek kazalardan ya da kişisel psikolojik sorunlardan ve en önemlisi hayal kırıklığından kurtaracağını düşünmektedir. Çalışma sonrası oyuncuda güven duygusunun gelişeceğini savunur. Chekhov, temelde yeni bir bakış açısı getirdiği uygulama modelini, zorunlu kullanım yerine bir nevi prova süreçlerinin ilerlemesine alternatif oluşturma amaçlı tavsiye olarak sunar.

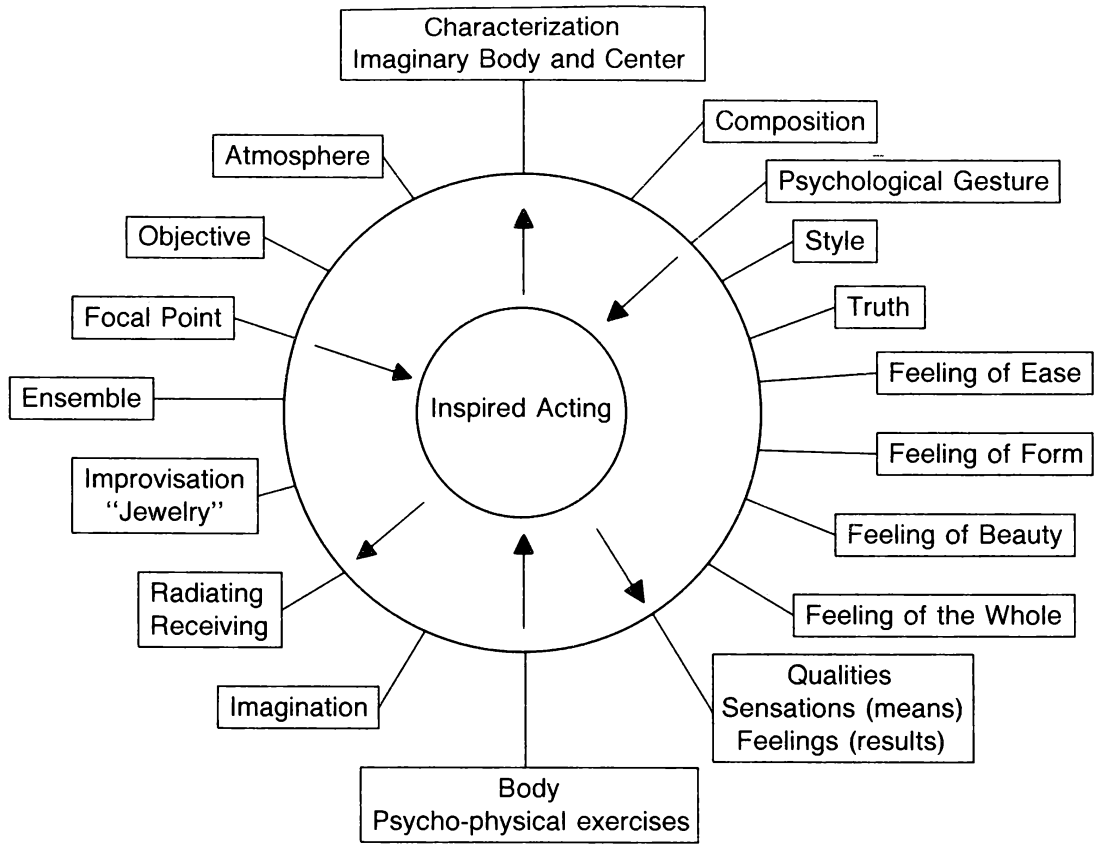
Chekhov, yaratıcılık sürecini bölümlere ayırarak; oyunculuk tekniğini pratik anlamda deneyime ve ayrıntılı çalışma sürecine dayandırır. Ona göre; *“oyuncu asla yeteneği hakkında endişelenmemeli, teknik eksikliği, eğitimsizliği ve yaratıcı süreci anlamamasından dolayı endişelenmelidir. Oyuncu, yeteneklerini kendisinden bile gizleyen tüm yabancı maddeleri kesip attığı anda yetenek hemen kendiliğinden gelişecektir.”¹⁶²* Chekhov, sahne sanatlarını deneysel bir açıdan ele alıp; yaratıcı gücü ortaya çıkaran ve geliştiren bir uygulama modeli sunmaktadır.

Chekhov'un *On The Technique Of Acting* isimli kitabının 1991 yılındaki basımının ön sözünde kendi de oyuncu olan Mala Powers tarafından *“Esinlenilmiş Oyunculuk Çizelgesi”* şema halinde sunulmuştur. Toplamda on sekiz temel yönelimden oluşan çizelge de yer alan bölümler, *Body / Psycho-Physical Exercises* (Beden / Psiko-fiziksel Egzersiz), *Characterization / Imaginary Body and Center* (Karakterizasyon / Hayali Beden ve Merkez), *Composition* (Kompozisyon), *Psychological Gesture* (Psikolojik Jest), *Style* (Stil), *Truth* (Doğruluk), *“The Four Brothers”* (Dört Kardeşler)

¹⁶¹ Chekhov, *On The Technique Of Acting*, s.155

¹⁶² a.g.e., s.155

olan *Feeling of Ease* (Rahatlık Duygusu), *Feeling of Form* (Biçim Duygusu), *Feeling of Beauty* (Güzellik Duygusu), *Feeling of Whole* (Bütünlük Duygusu), *Qualities / Sensation* “means”- *Feeling* “results” (Nitelikler / Duygular “sonuç” – Hisler “ifade edilen”), *Imagination* (İmgelem), *Radiating / Receiving* (Işın yayma), *Improvisation ‘Jewelry’* (Doğaçlama ‘Mücevher’), *Ensemble* (Topluluk), *Focal Point* (Odak Noktası), *Objective* (Amaç) ve *Atmosphere* (Atmosfer) olarak ayrılmaktadır.



Çizelge 1: *Chart For Inspired Acting (Esinlenilmiş Oyunculuk Çizelgesi)*¹⁶³

Mala Powers, 1941 yılında Michael Chekhov’un California Beverly Hills’de profesyonel oyuncular için verdiği derslere düzenli katıldığını ve sonrasında kendisiyle özel çalışmaya başladığını dile getirir. (Powers, 1991: XXXVII) Derslerden birinde,

¹⁶³ Mala Powers, “Michael Chekhov’s Chart For Inspired Acting”, New York, *On The Technique Of Acting*, ed. Mel Gordon, Harper Resource Book, 1991, s.xxxvi

Chekhov'un bir kâğıt üzerinde "Esinlenilmiş" oyunculuk çizelgesini gösterdiğini ve üzerine yaptıkları konuşma sonrasındaki konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde aktarır:

*"Tekniğin bir noktasını, örneğin "Atmosfer"i uyguladığımızda, onu çağırmada o kadar yetenekli olabiliriz ki; 'Atmosfer ampulü yanar. İstedğimiz zaman yakmayı öğrenebiliriz. Daha sonra, başka bir nokta üzerinde örneğin 'ışın yayma', bu aracı kullanmakta güçlü hale gelene kadar üzerine çalışabilir ve 'ışın yayma ampulünü' yakabiliriz. Bu şekilde çeşitli tekniklerde ustalaşmaya devam ederken, kısa süre sonra, zincirleme bir reaksiyon başlamadan önce onlara özel bir ilgi göstermemize gerek kalmadan iki veya üç ampulü bilinçli olarak aydınlatmanın yeterli olduğunu görürüz. Yeterli ampulü pırıl pırıl parlattığımızda, esinlenmenin öncekinden çok daha fazla çarptığını görürüz."*¹⁶⁴

Michael Chekhov "Esinlenilmiş" oyunculuk tekniğinin genel hatlarının belirlendiği bölümün devamında, tekniğin içindeki on sekiz yönelimden biri olan Psikolojik Jest (Psychological Gesture) kavramı incelenecektir. Daha öncede belirtildiği gibi, oyunculuk teknikleri, birbirini destekleyen farklı yönelimlerin birleşiminden oluşmaktadır. Bu nedenle *Psikolojik Jest* kavramının bir yöntem olarak uygulanabilmesi ve profesyonel oyuncular tarafından anlaşılır olabilmesi için, uygulama noktasında gerekli olan diğer yönelimlerin incelemesi gerekli görülmektedir.

Chekhov tekniğini pratikte uygulayabilmenin ve *Psikolojik Jest*'e ulaşmanın ilk koşulu, oyuncunun, yaratıcı imgelem dünyasını aktif olarak kullanabilmesine bağlıdır. Chekhov'a göre, oyuncu, imgelem dünyasını ne kadar zorlar; onunla çalışmayı ne kadar alışkanlık haline getirirse; farkında olmadan bilinçaltı harekete geçecek ve böylelikle *yaratıcı ben* tarafından yönetilmeye başlayacaktır.

3.8.1. Hayali Merkez (Hayali Beden) - İmgelemi Dönüştürme

Chekhov, bir karakter yaratma sürecinde hayal gücünü sonsuz bir dünya olarak görmektedir. Ona göre;

"Hayal gücünüze ne kadar sık ve ne kadar istekle bakarsanız, karakterinizin sahnelenmesi için size gereken istek, dürtüler, hisler ve duygular

¹⁶⁴ Powers, a.g.e., s.xxxvii

içinizde o kadar çabuk uyanacaktır. Bu “bakmak” ve “görmek”, esnek ve iyi gelişmiş imgelemenizi kullanarak prova yapmaktan başka bir şey değildir.”¹⁶⁵

Chekhov, oyuncunun hayal gücünü *Hayali Merkez* adını verdiği egzersizler aracılığıyla geliştirebilmeyi amaçlar. Ona göre; oyuncu, göğsünün ortasında bir hayali merkez olduğunu düşünmeli ve merkezin kontrolü ele almasına izin vermelidir. Bu merkez, karakter yaratma sürecinde önemli bir role sahiptir. Yaratıcı zihninin bir unsuru olarak görülen arketipal bir merkezde toplanan enerjinin, zamanla vücudun tamamına nüfus etmesi izin verilirse; *yaratıcı ben* açığa çıkar ve karakter üzerine çalışma süreci başlar. Bu nedenle imgelem dünyasının gelişebilmesi için Chekhov’un “Esinlenilmiş” oyunculuk tekniğinde hayali merkez çalışmaları önemli bir yerde durmaktadır.

İlk olarak bakıldığında anlaşılması zor olan hayali merkez çalışmasını uygulamaya dökebilmek tamamen oyuncunun hayal gücüne bağlıdır. Chekhov, hayali merkezi harekete geçirebilmenin yolunu şu şekilde açıklar:

“Farz edelim ki, göğsünüzde bütün hareketleriniz için gereken gerçek dürtülerin fışkırdığı bir merkez var. Bu hayali merkezi bedeninizdeki içsel etkinliğin ve enerjinizin kaynağı olarak düşünün. Bu enerjiyi başınıza, kollarınıza, ellerinize, gövdenize, bacaklarınıza ve ayaklarınıza gönderin. Bırakın güçlülük, uyum ve sağlıklılık hissi bütün bedeninize işlesin. Ne omuzlarınız, dirsekleriniz, bilekleriniz, kalçanız ne de dizleriniz bu hayali merkezden gelen enerji akışını durdurabiliyor; bırakın özgürce gezinsin. Bütün bu eklem yerleri bedeninizi katılaştırmak için değil, tam tersine sizin tüm organlarınızı en özgür şekli ve esnekliğiyle kullanmanızı sağlamak için orada. Kollarınızın ve bacaklarınızın göğsünüzdeki bu merkezden çıktığını (omuzlarınız ve kalçanız yerine) düşünerek bir dizi sıradan hareket deneyin: kollarınızı kaldırın, indirin, farklı yönlere uzatın, yürüyün, oturun, kalkın, yere uzanın, farklı nesnelere yönelin; paltonuzu, eldivenlerinizi, şapkanızı giyin, çıkarın ve böyle devam edin. Bütün bu hareketlerin göğsünüzde bulunan hayali merkezdeki enerji tarafından idare edildiğini göreceksiniz.”¹⁶⁶

Hayali olan bu merkezin varlığı içsel olarak hissedilen enerji olarak açıklanabilir. Göğsün ortasında olduğu kabul edilen enerjinin, hareketten önce salınımı gözlemlenir ve hareket enerjisi takip eder. Bu noktada zihin ve beden birlikteliği yine karşımıza çıkmaktadır. Çünkü zihnin hissetmediği ya da algılamadığı hiçbir enerjinin varlığından söz etmek mümkün değildir. Hayali Merkez çalışmasının temeli Budizm geleneğindeki çakraların harekete geçirilmesiyle benzerlik göstermektedir. Chekhov’un oyunculuk

¹⁶⁵ Chekhov, *Oyuncuya*, s.73

¹⁶⁶ a.g.e., s.56

teknikindeki yoga ve meditasyon ile olan bağının önemli bir yansıması gibidir. Budizm’e göre, doğru nefes alma tekniklerinin uygulanması ve meditasyon çalışmaları yoluyla vücut çakralarının açılması gerekir. Ancak bu sayede gizemli olan bilinçaltına bir geçiş sağlanabilir. Bilinçaltının uyarılması ile zihnin farklı bir bilinçlenme yaşaması hedeflenir. Hayali Merkez’den de beklenen şey bu yöndedir. Zihninin uykuda olan bölümünün yeniden uyandırılabilmesi ve imgelerin, *yaratıcı ben* aracılığıyla dönüştürülebilmesidir. Böylece Hayali Bedeni görselleştirmeyi başaran oyuncu, özgürce hareket edebilen ideal bir bedeni inşa etmiş olacaktır. Önemli olan imgesel dürtüler ile iş birliği içinde olmaktır. Bir karakteri canlandırabilmek için, mümkün olan tüm kombinasyonlar denenmeli ve tatminkâr olana kadar soru sormaktan vazgeçilmemelidir. Chekhov’a göre; “*yapay sorgulama hayal gücünüzü öldürür. Analitik düşüncenizle ne kadar çok incelerseniz, duygularınız bir o kadar sessiz, isteğiniz bir o kadar güçsüz ve ilhamın ortaya çıkma şansı da bir o kadar az olacaktır.*”¹⁶⁷ Bu nedenle hayali merkez, bedene ait bir parça olana dek çalışmalara devam edilmelidir.

Mala Powers, “*Michael Chekhov’s Chart For Inspired Acting*” isimli yazısında, on sekiz yönelimleri tanımlarken; “Hayali Beden” hakkında şu yorumda bulunur:

“Kendisinden farklı fiziksel özelliklere sahip karakterler yaratmak için, oyuncu önde Hayali Bedeni görselleştirmelidir. Bu Hayali Beden onun karakterine aittir, ancak oyuncu onun içinde yaşamayı öğrenebilir. Sürekli uygulama sayesinde, oyuncu vücudunun uzunluğunu ve şeklini değiştirebilir ve fiziksel olarak kendini karaktere dönüştürebilir. Aynı şekilde her karakterin bir merkezi vardır. Bu, karakterin tüm hareketler için dürtülerinin ortaya çıktığı vücudun içinde veya dışında hayali bir alandır. Bu merkezden gelen dürtü, tüm jestleri başlatır ve vücudu ileri veya geri yönlendirir, oturmak, yürümek, durmak vb. Örneğin; gururlu bir karakter, çenesinde veya boynunda meraklı bir karakter ise burnunun ucunda bir merkeze sahip olabilir. Merkez herhangi şekil veya boyutta, renk veya yoğunlukta olabilir. Tek bir karakterin birden fazla merkezi olabilir. Bir karakterin merkezini bulmak, onun tüm kişiliğini ve fiziksel yapısını anlamakla eş değerdir.”¹⁶⁸

Hayali Merkez çalışması, zihnin yaratacağı görüntüleri psiko-fiziksel yöntem ile kullanabilmeyi hedefler. Bu görüntülerin yaratımı hayali bir beden düşüncesi ile en uç noktaya ulaşır. Oyuncunun bedeninde hayali bir merkezin varlığını hissetmesi ve onunla birlikte ilerleyebilmesi, fiziksel alanda pasif bir girişim gibi görünse de psiko-fiziksel

¹⁶⁷ Chekhov, *Oyuncuya*, s.72

¹⁶⁸ Powers, a.g.e., s.xxxvii, xxxviii

alandaki aktif bir uygulamaya dönüşecektir. Hayali Merkez, oyuncuya, gündelik yaşamı içinde yemek yerken, yürürken ya da parkta otururken karakteri üzerine çalışabilme imkânı tanıyacaktır. Fiziksel olarak dışarıdan hareket algılanmasa da oyuncu, kendi içinde onu tekrar ederek; aktif olarak kullanmaya devam edecek ve böylece herhangi özel bir çabaya gereksinim duymaksızın kendiliğinde çalışır duruma gelecektir.

“(…) imgelerinizi duygularınızdan, hislerinizden, isteklerinizden ve size sunduklarından etkileninceye kadar, yani onların hissettiklerini ve isteklerini siz de hissetmeye başlayıncaya kadar onları izlemek için kendinizi eğitin.”¹⁶⁹

Gündelik hayatın içinde insanlar, alışkanlıklarının izin verdiği boyutta, beden ve psikolojisini ortak hareket ettirme ve davranışlarını daima akıl süzgecinden geçirme alışkanlığına sahiptir. Doğal olarak bu akışın içinde beden ve psikoloji, bu alışkanlığa duyarlı halde gelişim gösterir. Bedenin sergilediği hareketlerin tamamı aslında fiziksel değil, psikolojik bir yansımadır. *“Chekhov’un tasarladığı psiko-fiziksel egzersizler konsantrasyon ve hayal gücünü birlikte geliştirmeyi amaçlıyor. Bilinçli hareket kas ve kemiklerden çok daha fazlasını içerir. Doğru konsantrasyon ile hareketlerimizi, kendimizi yeniden eğitmek için deneyimliyoruz.”¹⁷⁰* Psiko-fiziksel egzersizlerin sonucunda hayal gücünün gelişimi iki temel şeye katkıda bulunur. (1)Oyuncunun, beden farkındalığı kazanmasını sağlar. (2)Oyuncunun karakterle ilgili daha önce deneyimlemediği fiziksel ve psikolojik açıdan farklılıkları somut bir şekilde görebilmesine yardımcı olur. Bunu sağlayabilmenin altın kuralı, yoğun konsantrasyon çalışmaları sonrasında elde edilen görüntülerin izinden giderek; bunları eyleme dökebilmektir. Yalnızca bir noktaya odaklanmak, zamanla oyuncunun körelmesine sebep olacağından birden fazla kombinasyonlar üzerine yoğunlaşmalı, araştırmaya devam etmeli ve imgelem dünyasında yaratacağı görüntüler sayesinde benliğinde fark edemediği yaratıcı potansiyelini açığa çıkarmalıdır. Somut olarak beliren hayal gücü, benliğin psikolojini ve hareket kabiliyetini dönüştürme gücüne sahiptir. Bu durum, oyuncunun, *“benlik”* duygusunun sınırlarını zorlamasına ve eylemi bir taklitten öteye, bedenin içinden gelen harekete dönüştürmesine imkân sağlar. Oyuncu imgelem dünyasında ne kadar çok zaman harcarsa; bilinçaltı aynı oranda harekete geçmeye hazır hale gelecektir. Temel mesele uykuda olduğu kabul edilen bilinçaltını uyandırmak hatta uykudayken bile çalışır hale getirebilmektir.

¹⁶⁹ Chekhov, *Oyuncuya*, s.77

¹⁷⁰ Lenard Petit, *The Michael Chekhov Handbook*, New York: Taylor&Francis Group, 2010, s.15

Chekhov, imgelem alıştırmalarını şu şekilde özetler:

1. İlk imgeyi yakalayın.
2. Onun bağımsız yaşamını izlemeyi öğrenin.
3. Ona sorular sorarak ve emir vererek onunla işbirliği yapın.
4. İmgenin iç dünyasına girin.
5. İmgenizin esnekliğini geliştirin.
6. Karakterleri tamamen kendiniz yaratmaya çalışın.
7. Karakterleri, imgenizi ve gerçeği birleştirme tekniği ile çalışın.¹⁷¹

Chekhov'un bakış açısında oyuncunun kişisel benliğinin sahne üzerinde hiçbir önemi yoktur. Oyuncunun kendi karakterinden bağımsız olarak yalnızca canlandıracağı karakteri hayal edilmesi provaların ilk ve en önemli aşaması olduğu gibi performansın temelini oluşturmaktadır. Chekhov için kendini karakterin yerine koymak, kendin gibi hayal etmek yalnızca oyuncuyu köreltecek bir uygulamadan öteye gidemez. "İdeal" tiyatronun ilk şartı, oyuncunun kişiliğinden tamamen bağımsız şekilde karakterin gerek fiziksel gerekse psikolojik açıdan gelişimine izin vermektir. Oyuncunun benliği ile karakter arasında bir ilişki yoktur. Oyuncu, karakteri, yüksek egosunun perspektifinden incelediği takdirde yanıltıcı bir sürecin içine çekilmeye açık hale gelecektir. Bu sebeple kendi olmaktan vazgeçip; karakterin psikolojisinden bakabilmeyi bir alışkanlık haline getirmelidir.

İmgelem dünyasının gelişimi, Chekhov'un *Üst Ben* olarak tanımladığı yaratıcı kimliği açığa çıkarma ile yakından ilişkilidir. *Üst Benlik*, yaratıcı bireyselliğin yolunu belirler. Hiç kuşkusuz hayal dünyasının gelişebilmesi ve Chekhov'un öngördüğü üst benliğin imgelem dünyasına hükmedebilmesi için gerekli koşulların sağlanması şarttır. Bunun için gerekli olan şey, uzamda ihtiyaç duyulan atmosferin yaratılmasıdır.

Chekhov'a göre, "oyunun sahnede ortaya attığı fikir onun özüdür; Atmosferi ruhu; ve sahne üzerinde görülebilen ve işitilebilen her şey bedenidir."¹⁷² Psikolojik Jest'i işlenebilir hale dönüştüren ve imgelem dünyasının gelişimine destekte bulunan Hayali Merkez yöneliminden sonra uzamda ihtiyaç duyulan atmosferi yaratmak için oyuncunun mekânsal farkındalığının gelişmesi ve bireysel duygularından uzaklaşması gerektiği

¹⁷¹ Chekhov, *Oyuncuya*, s.80

¹⁷² a.g.e., s.91

görülmektedir. Oyuncu için uzamda atmosferin yaratacağı etki performansı ile yakından ilişkilidir.

3.8.2. Atmosfer Ve Bireysel Duygular

Chekhov’a göre, oyuncular sahneyi iki farklı pencereden değerlendirmektedir. *“Kimilerine göre sahne, zaman zaman oyuncular, sahne görevlileri, dekor ve aksesuarlarla doldurulan boş bir alandan ibarettir; onlar için sahnedeki her şey yalnızca görülebilen ve işitilebilenlerdir. Diğerleri içinde, bu küçük alan çok güçlü ve büyümlü bir atmosferden oluşan kocaman bir dünyadır; bu yüzden gösterim bittikten sonra bile sahneden kopamazlar.”*¹⁷³ Atmosferin olmadığı bir sahne düzeninde esin getirmek oldukça güçtür. Sahnenin büyümlüne kapılan oyuncuların içinde bulunduğı atmosfer seyirciyi de etkisi altına alacak ve teatral anlatım karşılıklı olarak paylaşılacaktır.

Mala Powers, atmosfer olgusunu, teatral iletişimin birincil koşulu olarak ele alır:

*“Atmosferler, ortamlara nüfuz eden ve insanlardan yayılan sis, su, karanlık veya kafa karışıklığı gibi duyusal ortamlardır. Sahnede, Atmosferin yükselen havası tiyatroyu doldurur; atmosferin görünmeyen dalgaları oyuncu tarafından emilip izleyiciye yayıldıkça hem oyuncu hem de izleyici bilinçsiz olarak etkilenir. Görülememelerine rağmen, Atmosferler güçlü bir şekilde hissedilir ve teatral iletişimin birincil yoludur. Gotik bir katedralin, bir hastanenin veya bir mezarlığın atmosferi, bu alanlara giren herkesi etkiler. Atmosfere sarılmış olurlar. İnsanlar ayrıca kişisel gerilim, nefret, sevgi, korku, aptallık vb. duyguları atmosfere yayarlar. Oyuncu ya da yönetmen bir sahnenin atmosferini önerir ve sanatçılar onu yaratmak ve sürdürmek için birlikte çalışırlar; onlar da bu durumdan etkilenirler.”*¹⁷⁴

Sahne üzerinde yaratılan atmosfer, bir diğer yönüyle seyircinin algısını da derinleştirmektedir. Bir sahnenin büyümlüne kapılabilmek için atmosferin sağlayacağı psikolojik yönlerin seyirci tarafından algılanması gerekir. Örneğin; herhangi bir oyunun atmosfer eşliğinde ya da atmosfer olmadan oynanmasının yaratacağı his, muhtemelen seyircinin algısını da aynı oranda etkileyecektir. Chekhov, atmosfer olgusunun oyuncu için önemli bir etki yarattığından bahseder:

¹⁷³ Chekhov, *Oyuncuya*, s.91

¹⁷⁴ Powers, a.g.e., s.xliii, xlv

“Atmosferin oyunculuğunuz üzerinde oldukça büyük bir etkisi vardır. Güçlü ve yayılan bir atmosfer yarattığınızda hareketlerinizin, konuşmanızın, tavırlarınızın, düşüncelerinizin ve hislerinizin siz fark etmeden nasıl değiştiğini hissettiniz mi? Onu fark edip ona karşı koymaktan vazgeçer, isteğinizle ona uyum gösterirseniz üzerinizdeki etkisi nasıl artıyor? Oynadığınız her gece kendinizi sahnenin ve oyunun atmosferine bırakarak, ortaya çıkarttığınız resmin kendiliğinden oluşan yeni ince ayrıntılarının keyfini sürebilirsiniz. Dünde kalmış oyunculuk klişelerine korkakça bağla kalmak zorunda olmayacaksınız. Etrafınızdaki atmosferle dolu hava ve alan sizi hep besleyecek ve içinde yeni hisler ve taze yaratıcı dürtüler uyandıracak. Atmosfer sizi kendiyle uyumlu bir şekilde oynamaya zorlatacak. Bu zorlama nedir, nereden gelir? Mecazi anlamda söyleyecek olursak, atmosferin içindeki iradede, dinamikten ya da itici güçten (nasıl isterseniz öyle adlandırın) kaynaklanır. (...) oyuncu olmayan ya da sanatsal duyarlılıktan yoksun herhangi bir kişi sakın, mehtaplı bir gece atmosferinde olasılıkla edilgen kalacaktı; ama kendini tamamen kaptıran bir oyuncu çok geçmeden içindeki yaratıcı hareketlenmeyi hissedecektir. Birbiri ardına gözünün önüne imgeler gelmeye başlar ve yavaş yavaş onu kendi dünyasına çekerler. (...) atmosferden esinlenmek için gereken tek şey ona kendinizi açmaktır.”¹⁷⁵

Bir oyuncu, atmosfer yaratma üzerine ne kadar çok çalışırsa; dinamik bir olgu olduğunu fark edecektir. Atmosfer, psikolojik bir durum olsa da durmaksızın devam eden bir eylemin kendisidir. Oyuncu, çalışmalar sayesinde iç duygusunu etkin kullanabilmeyi başarır; atmosfer, onun için bir dürtü kaynağı haline dönüşecektir. Dürtü, sahne üzerinde esinlenmeyi tetikleyen, harekete sevk eden bir olgudur.

Franc Chamberlain, “Michael Chekhov On The Technique Of Acting” isimli makalesinde, Chekhov’un Atmosfer olgusundan şu şekilde bahseder:

“Chekhov, oyuncularını oyunlardan sahneler okuyarak, genel atmosfere dair bir fikir edinerek; ardından karakterin buna uygun hareket ettiğini ve konuştuğunu hayal ederek; hayal güçlerinde atmosfer yaratma pratiği yapmaya teşvik etti. Chekhov, bunu bir kez yapmak yerine, iç performans tatmin edici olana kadar egzersizin tekrarlanmasını önerir ve ardından atmosferin değiştiğini öne sürer.”¹⁷⁶

Hayatın olağan akışında atmosfer olgusundan bahsetmek mümkündür. Gündelik konuşmalar içinde kişinin duyguları ön planda olduğu gibi insanlar arasındaki ilişkiler, olaylar ya da durumlar da kendi içinde bir atmosfere sahiptir. Atmosferlerin yarattığı his, neşeli, eğlenceli, kasvetli, sıkıcı, muhteşem, olağanüstü gibi sıfatlarla tanımlanabilir. Ancak bu hisler, öznel bir bakış açısına sahip olduğu için kişiden kişiye farklılık

¹⁷⁵ Chekhov, *Oyuncuya*, s. 93, 94

¹⁷⁶ Chamberlain, “Michael Chekhov On The Technique Of Acting”, s. 87

gösterebilmektedir. Aynı durum ve olay karşısında kişilerin verecekleri tepki ya da hissedecekleri duygu da aynı olmayacaktır. Chekhov, her iki yaklaşım arasında bir ayrımın yapılmasının duruma netlik kazandıracağından bahseder. Atmosferi *nesnel hisler*, kişiye özgü olanı da *öznel hisler* olarak ikiye ayırır. Chekhov’a göre; “(...) *iki farklı atmosferin (nesnel hislerle ilgili) eş zamanlı var olamayacağından farkında olmalıyız. Güçlü olan atmosfer zayıf olanı yener.*”¹⁷⁷ Her sahnenin kendine özgü bir atmosferi bulunduğu; oyuncunun, karakterin bireysel duyguları ya da sahnenin atmosferi için hızlı ve kesin bir yargıda bulunmaması doğru bir yaklaşım olacaktır.

Cynthia Ashperger, *The Rhythm of Space and the Sound of Time* isimli kitabında, Chekhov’un 4 Mayıs 1941 yılında katıldığı bir derste Atmosfer ile ilgili söylediği sözlerin alıntısına yer verir:

*“Performansın ruhu dediğimiz atmosfer. Havanın duman veya koku ile dolması gibi havanın da atmosferle dolu olduğunu hayal ederiz. Bunu hayal ederken [...] kendimizi bu atmosfere açmaya çalışıyoruz ve kendimizi bu atmosferle dolu hissetmeye başlıyoruz ve onun içinde hareket ediyoruz. Onu izleyicilerimize yayıyoruz. (M. Chekhov ve Du Prey, The Actor is the Theatre, 4 Mayıs 1941)”*¹⁷⁸

Chekhov’a göre, duylara yönelik çalışmaların başarılı olabilmesi için kişinin kendini yeterince zorladığından emin olması şarttır. Aksi yönde bireysel duygular üzerinden bir atmosfer yaratılması, hafızadan faydalanan iyi bir taklitten öteye geçemez. Bunun için oyuncunun, kendine ve yaptığı çalışmaya karşı dürüst olması ve duygularının daha güçlü arzulara ulaşmasına imkân tanınmasına izin vermesi gerekmektedir.

Chekhov’un duyum üzerine çalışmalarının beraberinde oyuncunun, atmosfer yaratmasını istemesinin asıl sebeplerinden biri, sezgilerini harekete geçirebilmektir. Ona göre, oyunculuk, analitik düşünme üzerine uygulanabilir bir olgu değildir.

“Atmosferden yoksun bir performans mekanik olduğu izlenimi uyandırır. Seyirci tekniğin güzelliğinden memnun kalsa bile, sonuçta performansın tümü soğuk ve itici gelecektir. Sahnedeki karakterlerin duygusal yaşamları, çok az istisna dışında, atmosferin yalnızca ikame edebilir. Kendimizin ve başkalarının hislerinden korkmaya başladığımızda, bu durum çorak, zihinsel çağımızın bir gerçeğine dönüşür. Bunu sanat alanı, tiyatro için düşünürsek, atmosferi yok etmenin telafisi yoktur. Bir birey kendi özel yaşamında, bir süreliğine kendi

¹⁷⁷ Chekhov, *Oyuncuya*, s.94

¹⁷⁸ Ashperger, a.g.e., s.80

isteğiyle hislerinden uzaklaşabilir; ama sanat, özellikle de tiyatro, atmosferlerin yaratımlarla yayılmadığı koşullarda, yavaş yavaş ölecektir. Yönetmen ve oyun yazarı kadar oyuncunun da en büyük görevi tiyatrosunun ruhunu ve işimizin geleceğini korumaktır.”¹⁷⁹

Uzamda belirli bir atmosferi yaratmak, oyuncunun zenginleştirdiği hayal gücü sayesinde mümkündür. Önce mekânda o atmosferin hayali canlanır; ardından tüm mekâna yayılmasına izin verilir. Beden, zihnin kurduğu düşe sonradan ortak olur. Hareket, atmosfer ile birlikte uyum içinde ilerleyecek konuma gelene dek çalışmalar sürdürülür. Burada önemli bir ayrımın yapılması gerekmektedir. Chekhov, atmosfer yaratma sürecinde aceleci davranılmaması gerektiğini belirtir. Atmosferin gücüne güvenmeyi ve yarattığı imgeyi uzun süre korumanın önemine vurgu yapar. Öte yandan atmosferi boş bir çaba içinde hissetmeye çalışmak, kendini zorlamaktan başka bir işe yaramayacaktır. (Chekhov, 2014:99)

Bireysel duyguların olumsuz bir durum oluşturma ihtimali de gözden kaçırılmamalıdır. Hisler, değişkenlik gösterebilir. Oyuncunun, sahnedeki duygusunu hissedebilmek için kendini gereğinden fazla zorlaması, başarısızlığı da beraberinde getirecektir. Böyle sıkışık zamanlarda yaratıcı hisleri uyandırmanın yolu, duygular aracılığıyla bedeni harekete geçirmekle bağlantılıdır. Chekhov, böyle bir durumda yapılacak uygulamayı şu şekilde özetler:

“Kollarınızı kaldırın. İndirin. Ne yaptınız? Basit bir fiziksel eylem gerçekleştirdiniz. Bir jest yaptınız. Ve bunu hiç zorlanmadan gerçekleştirdiniz. Neden? Çünkü, her eylem gibi, sizin içinizden geldi. Şimdi aynı eylemi tekrar yapın, ama bu kez onu belirli bir nitelikte boyayın. Hadi bu nitelik temkinlilik olsun. Jestinizi, hareketinizi temkinlice yapacaksınız. Bunu aynı rahatlıkla gerçekleştiremediniz mi? Tekrar tekrar yapın ve bakalım ne göreceksiniz. Temkinlice yaptığınız hareketler artık yalnızca fiziksel bir eylem değil; belirli bir psikolojik incelik kazandı. Nedir bu incelik? Şu anda kollarını saran ve dolduran, temkinlilik Duyumudur. Bu psiko-fiziksel bir duyumdur. Başka bir deyişle, bütün bedeniniz bu duyumla dolacaktır. Duyum, gerçek sanatsal hislerinizin kolayca ve kendiliğinden içine döküldüğü bir kaptır; hareketleriniz için seçtiğiniz nitelikler benzer his ve duygularınızı çeken bir çeşit mıkmatıdır.”¹⁸⁰

Chekhov’un atmosfer yaratmak için önerdiği uygulama, bir hareket niteliğinden yola çıkarak; belirli bir duyguya ulaşmanın anahtarıdır. Aynı zamanda ulaşmak istenilen

¹⁷⁹ Chekhov, *Oyuncuya*, s.96

¹⁸⁰ a.g.e., s.100, 101

duygunun beraberinde, onunla yakından ilişkili olan başka duygular da açığa çıkacaktır. Hareketin tetiklemesiyle hislerin açığa çıkaracağı gerçek ilham, oyuncunun, iradesine açılan kapının da anahtarıdır. Chekhov’a göre; “(...) hareketlerimizin gücünün irademizi kışkırttığını söyleyebiliriz; hareketin çeşidi kendiyle ilişkili belirli bir arzu uyandırır ve aynı hareketin niteliği ise hislerimizi ortaya çıkarır.”¹⁸¹ Ortaya çıkan hisler, oyuncuyu, belirli bir harekete yani jسته yönlendirir. Bu jest, *Psikolojik Jest*’in kendisidir. Nitelik, duyum ve his üçlüsünün birlikteliği oyuncuyu, karakteriyle yakından ilişkili bir jest yaratma konusunda destekleyen önemli araçlardır.

Böylelikle *Psikolojik Jest*’in uygulanabilmesi için gerekli iki temel yönelim olan *Hayali Merkez* egzersiziyle imgelerin dönüştürülmesi ve uzamda *Atmosfer* yaratma süreçleri incelenmiş olup; son olarak *Psikolojik Jest* kavramının detaylı incelemesine yer verilecektir.

3.8.3. Psikolojik Jest (Psychological Gesture)

Chekhov’un oyunculuk kariyeri boyunca göstermiş olduğu performansların izleyiciler üzerinde büyüleyici bir etki bıraktığı bilgisi pek çok kaynakta yer almaktadır. Örneğin; Robert Lewis, Chekhov’u XIV. Erik rolünde izleyen ve sıradışı oyunculuğuna vurguda bulunanlardan biridir.

Robert Lewis, *Would You Please Talk to Those People* isimli makalesinde Chekhov’u *Kral Erik* rolünde izlediğinde duyduğu hayranlıktan söz ederken; özellikle oyunun bir sahnesinde, buyruğunu açıklamak zorunda kalan Kral Erik rolündeki Chekhov’un oyunculuğuna vurgu yapar. Chekhov’un, kral olduğunu gösterme çabası içinde elini sanki bileğinden kırıkmişçasına aşağıya doğru eğerek havaya kaldırdığından ve Kral Erik’e kendi sesinden dahi korkan bir jستهle buyruğunu okutarak; zayıf bir kral imgesini nasıl yarattığından bahseder. (Lewis, 1964:106) Chekhov, XIV. Erik rolüyle güce sahip olan ama bunu kullanmayı bilmeyen bir kralın imajını çizmek yerine, imgesel dünyasında yarattığı bir jسته kullanarak; tiyatro otoritelerinin bu kadar dikkatini çekeceğini belki de düşünmemiştir.

¹⁸¹ Chekhov, *Oyuncuya*, s.105

Robert Lewis, Chekhov'un canlandığı roller ile fark yaratmasındaki önemli unsurun *Psikolojik Jest* yaklaşımı olduğuna vurgu yapar:

*“İşte bu jest, başka bir insanı sevdiğini kanıtlamak için onun içine tırmanmayı gösteren bu psikolojik jest, onun yaratıcı imgelemine müthiş bir uzantıydı. Bu bir oyuncu olarak Chekhov'un sanatıydı.”*¹⁸²

Psikolojik Jest yaklaşımı, Michael Chekhov'un tekniğinde esin getirmek üzere geliştirdiği ve diğer oyunculuk tekniklerinden ayrı bir yerde duran en özgün buluşudur. *Psikolojik Jest*, herhangi bir karakterin psikolojisini ve temel hedefini somutlaştıran ve aynı zamanda oyuncuyu, metindeki diğer duyguları anlaması için yönlendiren hareket olarak tanımlanabilir.

Colin Michael Rust, *“Bodily Awareness: The Theatre Writings Of Michael Chekhov And Tadashi Suzuki”* isimli yüksek lisans tezinde, psikolojik jest hakkında şöyle bir yorumda bulunur:

*“Chekhov'un tahminine göre, psikolojik jestin gücü hareketin kendisinden gelmez, ancak gücü bu duyguyu enerji formuna genişletebilmede bulunur. Gerçekte, psikolojik jestin gücü, hareket yoluyla geliştirilen duyguyu, vücutta bu duyguyu yayarak diğer aktörler ve/veya seyircilerle paylaşabilmekten gelir.”*¹⁸³

Chekhov'a göre, hareketin gücü iradeyi harekete geçirdiği için arzu uyandırır. Öte yandan aynı hareket, duyguları çağrıştırarak; beden ve zihin arasında fiziksel ve duygusal bir hafızanın gelişmesine imkân tanır. Basit gibi görünen ama ulaşma konusunda oldukça disiplinli bir çalışma isteyen bu yöntemi Chekhov, ilk önce temel bazı jestler üzerinden açıklamayı tercih eder. Bu sayede jestlerin çağrıştırdığı anlamları örneklendirerek; psikolojik jestin mesleki açıdan uygulanabilmesi kolaylaşacaktır.

Chekhov, *Oyuncuya* isimli kitabının *Psikolojik Jest* bölümünde, belirli duygular üzerinden tanımladığı jestlerin çizimlerine yer verir.* Psikolojik Jest örnekleri, olası bazı durumlar üzerinden verildiği için oyuncu tarafından kesin bir kural olarak kabul edilmemekle birlikte farklı birçok örneklerle de çoğaltılmaya açıktır. Burada yer verilecek olan çizimler temel olarak kabul edilen arketipal jest örneklerini içermektedir.

¹⁸² Robert Lewis, Richard Schechner, “Would You Please Talk to Those People?”, *The Tulane Drama Review*, Vol.9, No.2, The MIT Press, 1964, s.106

¹⁸³ Colin Michael Rust, *“Bodily Awareness: The Theatre Writings Of Michael Chekhov And Tadashi Suzuki”*, (Yüksek Lisans Tezi), Ohio: Bowling Green State University, 2007, s.52

* Çizimler Rus desinatör Nikolai Remisoff (1887-1975) tarafından gerçekleştirilmiştir.

İlk olarak “Çizim 1” olarak tanımlanan psikolojik jest örneği hakkında Chekhov şu şekilde açıklama yapar:

“İlk izleniminize göre, güçlü ve durdurulamaz bir iradesi olan, baskın ve despotik arzular tarafından ele geçirilmiş, nefret tinsinti ile dolu bir karakteri oynayacağınızı 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 şekillendirilmiş bir jest. Birkaç kez tekrarlandığında sizin iradenizi güçlendirecektir. Başın yönelimi kadar, tüm bedenin aldığı son pozisyon, uzuvların yönü, hepsi baskın ve despotik bir davranış biçimi için belirgin bir arzuyu tetiklemekle ilgilidir. Bedenin tüm kaslarını doldurup içine işleyen nitelikler, içinizde nefret ve tiksinti hislerini uyandıracak. Sonuç olarak bu jest yoluyla kendi psikolojinizin derinliklerine inecek ve onu uyandıracaksınız.”¹⁸⁴

Çizim 1¹⁸⁵



¹⁸⁴ Chekhov, *Oyuncuya*, s.106

¹⁸⁵ a.g.e., s.117

“Çizim 2” olarak tanımlanan psikolojik jest örneği hakkında Chekhov şu şekilde açıklama yapar:

“Bu kez karakteri coşkulu bir iradeye sahip saldırgan, hatta belki bir fanatik olarak tanımlayın. Karakter “yukarıdan” gelen şeylerden etkilenmeye tamamen açık, ele geçirme arzusuna takıntılı ve hatta dışarıdan gelen etkilerden “esinler” edinmeyi zorlamaya hazır. Mistik özelliklerle dolu ama aynı zamanda ayakları yere sağlam basıyor ve dünyevi etkileri de aynı şekilde karşılıyor. Dolayısıyla, yukarıdan ve aşağıdan gelen etkileri kendi içinde uzlaştırabilen bir karakter. (bkz. Çizim 2)”¹⁸⁶

Çizim 2¹⁸⁷



¹⁸⁶ Chekhov, *Oyuncuya*, s.106

¹⁸⁷ a.g.e., s.118

“Çizim 3” olarak tanımlanan psikolojik jest örneği hakkında Chekhov şu şekilde açıklama yapar:

“Bir sonraki örnek için ikinci örneğe zıt bir karakter seçelim. Tamamen bir iç gözlemci, yukarı ya da aşağı dünya ile hiç ilişkiye girme isteği olmayan, ama hiç de güçsüz bir karakter değil. Yalnız olmak belki en güçlü arzularından biri. Derin derin düşünme niteliği tüm varlığını sarmış. Belki yalnız olmak hoşuna gidiyordur. (bkz. Çizim 3)”¹⁸⁸

Çizim 3¹⁸⁹



¹⁸⁸ Chekhov, *Oyuncuya*, s.106

¹⁸⁹ a.g.e., s.119

“Çizim 4” olarak tanımlanan psikolojik jest örneği hakkında Chekhov şu şekilde açıklama yapar:

“Bir sonraki örneğin, dünyevi yaşama çok bağlı olduğunu düşünün. Onun güçlü ve bencil iradesi onu sürekli aşağıya doğru çekiyor. Tüm tutkulu istek ve arzuları aşağısı ve zeminle ilgili nitelikler gösteriyor. Hiç kimseye ve hiçbir şeye sempati duymuyor. Güvensizlik, şüphe ve suçlama onun sınırları olan ve içe dönük tüm yaşamını sarmış durumda. Karakter doğrudan ve dürüst yaşam şeklini reddediyor, daima dolambaçlı ve çarpık yolları seçiyor. Ben merkezli ve bazen saldırgan bir insan tipi. (bkz. Çizim 4)”¹⁹⁰

Çizim 4¹⁹¹



¹⁹⁰ Chekhov, *Oyuncuya*, s.106

¹⁹¹ a.g.e., s.120

“Çizim 5” olarak tanımlanan psikolojik jest örneği hakkında Chekhov şu şekilde açıklama yapar:

“Bu özel karakterin gücünü onun itiraz eden, olumsuz iradesinde görebilirsiniz. Ana özelliği, belki kızgınlık ya da öfke ayrıntılarıyla birlikte, acı çekiyor görünmesi. Öte yandan belli bir güçsüzlük tüm bedenine nüfuz etmiş. (bkz. Çizim 5)”¹⁹²

Çizim 5¹⁹³



¹⁹² Chekhov, *Oyuncuya*, s.106, 107

¹⁹³ a.g.e., s.121

“Çizim 6” olarak tanımlanan psikolojik jest örneği hakkında Chekhov şu şekilde açıklama yapar:

*“Bu sefer karakteriniz yine güçsüz, yaşamdaki haliyle karşı koyamıyor ve savaşıyor; oldukça duyarlı, acı çekmeye ve kendine acımaya eğilimli, yakınmak için güçlü arzuları var. (bkz. Çizim 6)”*¹⁹⁴

Çizim 6¹⁹⁵



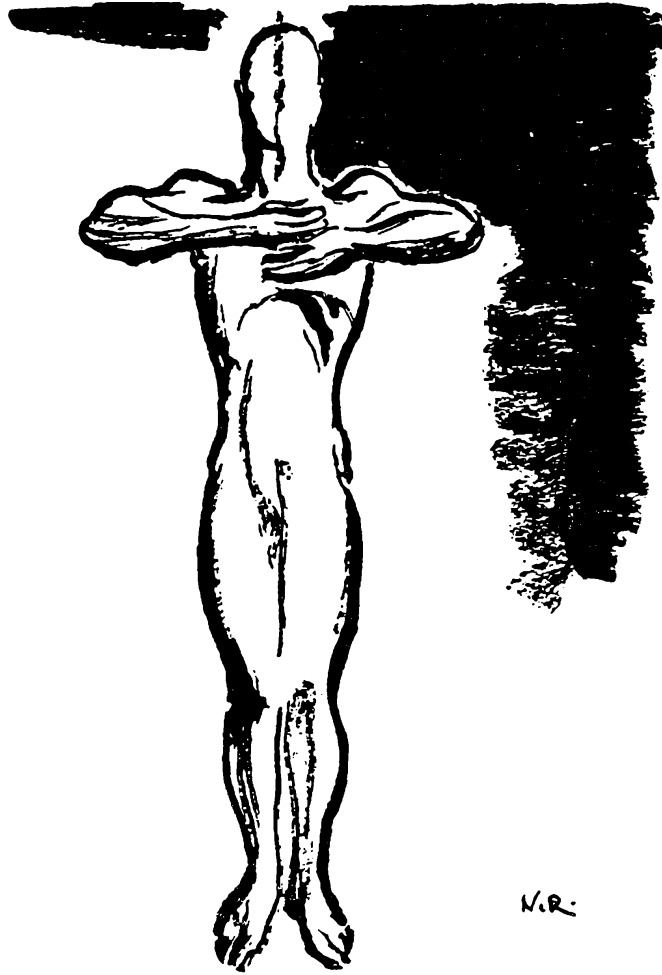
¹⁹⁴ Chekhov, *Oyuncuya*, s.107

¹⁹⁵ a.g.e, s.122

Chekhov, “Çizim 7” olarak tanımlanan psikolojik jesti uygulama biçiminden bahsederek açıklar:

“Bir örnek olarak sakince kendini kapatma PJ’sini (bkz. Çizim 7) ele alın. Ona uygun bir cümle bulun; belki, “Yalnız kalmak istiyorum,” olabilir. Hem jesti hem de cümleyi eş zamanlı kullanın. Böylece ölçülü irad* ve sakinlik hem psikolojinize hem de sesinize yansıyacak. Sonra, PJ’de küçük değişiklikler yapmaya başlayın. Mesela başınızın konumu dikse çok hafif öne eğin ve bakışınızı da aynı doğrultuya yöneltin. (...) Cümleleriniz gerçekleştirdiğiniz değişimlerle tam anlamıyla uyumlu bir hal alıncaya dek PJ’yi birkaç kez tekrarlayın”¹⁹⁶*

Çizim 7¹⁹⁷



* Çevirmen ilgili bölümde Psikolojik Jest kavramını kısaltarak “PJ” olarak kullanmaktadır.

* Baskı hatası düzeltilmeden alıntıya yer verilmiştir. Kelimenin doğru kullanımı “irade” olacaktır.

¹⁹⁶ Chekhov, *Oyuncuya*, s.113

¹⁹⁷ a.g.e., s.123

Chekhov, örneklendirdiği tüm jestleri psikolojik jest olarak tanımlar. Psikolojik jest, bir harekete eklenen, karaktere ait düşüncelerin, duyguların ve isteklerin fiziksel bir ifade biçimidir. Karakterin özünü açığa çıkartırken; duygu ve düşüncelerini nesnel olarak bu öz ile dengeler. Oyuncu, sanatsal çerçeveyi kurabilmek ve kendi doğasını tetikleyebilmek için hareketi uyguladığında sahnenin bütününe ulaşmayı başarır. Soru sordukça, hayal gücü karakter hakkında cevaplar vermeye başlayacaktır.

Chekhov’a göre; beden ve zihin birlikteliğini oluşturmak ve hayal gücünün zenginleşmesini sağlayabilmek için oyuncunun yapması gereken şey, karakteri için kullanabilir arketipal bir jesti bulmaktır. Temelde zıtlık üzerine kurulu olan arketip hareketlerin (örneğin; açma-kapama, itme-çekme vb.) amacı, oyuncuyu, bedeninin sınırlarını zorlayarak; daha önce kullanmadığı, uykuda olan kaslarını çalıştırmasına ve bedenini geliştirmesine teşvik etmektir. Bunun için sayısız arketip modelinden bahsetmek mümkündür. Chekhov’a göre, yukarıda bahsi geçen temel arketiplerin kullanılması bile istenilen seviyeye ulaşma konusunda yeterlidir.

Arketip kullanımı, oyuncuyu, kendi kişisel duygularından uzaklaştırırken; aynı zaman dilimi içinde farklı eylemler ve nitelikler arasında hızlı bir geçiş yaparak; sahnede bir his akışkanlığını elde etmesine ve yalnızca karakterine odaklanmasına yardımcı olacaktır. Chekhov için fiziksel bir izlenim olmadan oyuncunun, duygu geçişlerini rahatlıkla yerine getirebilmesinin yolunu açar. Başlangıçta basit gibi görünse de kullanılan jest, zamanla oyuncunun benliğine nüfus eder ve içinde bir yerlerde mevcudiyetinden haberi bile olmadığı bir arzuyu –ki bu çoğu zaman karakterin temel arzudur- ortaya çıkaracaktır. Chekhov’un “Esinlenilmiş” oyunculuk tekniğini diğer tekniklerden ayıran şey, psiko-fiziksel egzersizlerin çalışma metodunu oluşturan ve karakterin bedenini şekillendirip; psikolojisi hakkında fikir edinmeyi sağlayan benzersiz bir uygulama modeli olan arketip kullanımıdır.

Chekhov tekniği ile ilk kez karşılaşan bir oyuncunun, arketip jest üzerine çalışırken; ister istemez bir taklide sürüklenmesine olağan bir durumdur. Chekhov için önemli olan arketipal hareketin tam bir şekilde uygulanmasıdır. Amaçlanan seviyeye ulaştıktan sonra fiziksel hareketin tekrarı sonlandırılırken; zihinde hayali olarak uygulaması devam eder. Yaratıcı gücün derinliğinde sonsuz defa eylemi tekrar ettirmek mümkündür. Bu yönüyle egzersizlerin tamamı psiko-fiziksel bir yaklaşıma sahiptir.

Temel mesele herhangi bir arketip jestin oyuncuyu psikolojik jسته ulaştırmasına izin vermektir. Arketip hareketlerin tekrar edilmesi psikolojik jسته ulaşmak için bir basamaktır. Bedenin aldığı form üzerinden içsel bir duyguya ulaşarak; karakterin psikolojisinin, oyuncu tarafından algılanabilmesi amaçlanır. Chekhov'un arketip jest hareket anlayışı, oyuncuyu, içten gelen bir dürtünün yönlendirmesi ile bir jسته ulaştıran, zamanla dışarıdan algılanmayan içsel olarak devam eden psikolojik jestin kendisidir.

Her hareketin kendi içinde bir enerjisi ve devamlılığı vardır. Örneğın, evinizin kapısını kapattığınızı hayal edin. Kapı bir anda kapanır ama hareketin enerjisi belli bir süre kendi düzeninde devam eder. Chekhov'un *ışırma (radiating)* olarak tanımladığı, bir hareketin (jestin) açığa çıkardığı hissin, fiziksel olarak bittiğı yerde bile zihinsel olarak algılanmasının devam etmesidir. Arketipal jestin içsel yolla tekrarı hayali merkezin çalışmasına destek olur ve göğsün ortasından yayılan enerji hayali bedeni oluşturmak için gerekli olan sezgisel gücü harekete geçirir. Chekhov'a göre; *“karakterlerin ruhları etkili bir ışıma enerjisiyle açıkça gösterilebilir ve inandırıcı olabilir. Aslında, psikolojik dünyamızda ışın olarak gösterilemeyecek hiçbir şey yoktur.”*¹⁹⁸ Işıma, oyuncunun, eylemi, içsel olarak uygulamaya dökmesine ve ardından hareketi tamamlamasına destek olacak bir aracı görevindedir.

Chekhov'a göre; psikolojik jestin amacı, *“(...) sizin tüm içsel yaşamınızı etkilemek, kıskırtmak, şekillendirmek ve sanatsal amaç ve niyetlerinizle uyumlu hale getirmek”*¹⁹⁹ tir.

Chekhov, karakter analizi noktasında yaratıcılıktan yoksun, ezbere dayalı analitik bir metodun yerine, daha üretken ve sezgisel yaratıcı gücün hâkim olduğı bir uygulama modeli önermektedir. Sezgisel yaklaşımın sizi götüreceğı noktayı kestirebilmek hiç kuşkusuz dipsiz bir kuyuya düşmeye benzer. Chekhov, oyuncuyu, kendi sezgisel dünyasına güvenmeye davet ederek; *Psikolojik Jest* uygulamasında ilk olarak karakterin temel arzunu belirlemeye yönlendirir.

Chekhov, psikolojik jesti bulmak için izlenecek yolu řu şekilde açıklar:

“(...) güvenilir sezgilerinizin, yaratıcı imgelemenizin ve sanatsal öngörünüzün, ilk karşılaşmada bile karaktere dair fikirler vereceğini kabul

¹⁹⁸ Chekhov, *Oyuncuya*, s.61

¹⁹⁹ a.g.e., s.107

edersiniz. Bu sadece bir tahmin olsa bile, ona güvenebilir ve onu PJ'yi oluşturma alıştırmaalarının ilk denemesi için bir sıçrama tahtası olarak kullanabilirsiniz. Kendinize karakterin temel arzusunu ne olduğunu sorun, ve bir cevap aldığınızda, bu bir ip ucu dahi olsa, adım adım PJ'yi kurmaya başlayın. Öncelikle ellerinizi ve kollarınızı kullanın. Eğer bu arzu size yakalamak ve tutmak (oburluk, açgözlülük, hırs, cimrilik) gibi eylemleri çağrıştırıyorsa, bunu saldırgan bir şekilde ve yumruklarınızı sıkarak güçlendirebilirsiniz. Eğer karakter düşünceli ve çekingen bir tavırdaki el yordamıyla bulmak ve araştırmak istiyorsa, jesti çekingenlik ve temkinlilik niteliğiyle, yavaş ve dikkatli bir şekilde yaparak esnekleştirebilirsiniz. Her iki elinizi ve kolunuzu yukarıya doğru, hafif ve rahatça, avuçlarınız açık bir şekilde kaldırabilirsiniz eğer sezgilerinize göre karakteriniz almak, korkuyla yalvarmak ve yakarmak istiyorsa. (...) Bu şekilde çalışmaya başlarsanız, sonrasında belirli bir jesti tüm bedeninizi sarana dek omuzlarınıza, boynunuza, başınızın ve gövdenizin pozisyonuna, bacaklarınıza ve ayaklarınıza kadar taşımakta ve uyarlamakta zorluk çekmeyeceksiniz (hatta hepsi kendiliğinden gelecek). Böyle çalışarak çok geçmeden karakterin temel isteğine dair ilk tahmininizin doğru olup olmadığını fark edeceksiniz. Düşünen aklınıza müdahale etme imkanını çok fazla tanımadan, PJ'nin kendisi sizi bu keşfe sürükleyecek. (...) Şimdi ona karakterde bulduğunuz tüm nitelikleri ekleyerek, onu düzelterek ve ilerleterek PJ'yi geliştirmeye devam ediyoruz, yani onu yavaş yavaş sahne mükemmelliğine doğru taşıyoruz. Birkaç tecrübeden sonra doğru PJ'yi bir defada bulabiliyor olacaksınız ve size sadece PJ'yi sizin ve yönetmenin zevkine göre hedeflenen son haline doğru geliştirmek düşecek.”²⁰⁰

Chekhov’a göre, sezgisel bir bakış açısı ile karaktere yaklaşmak, onun derinlerde yatan temel duygusunu ortaya çıkarmanın bir yoludur ve karakterin ayrıntılarının işlenmesine ve bütünü oluşmasına zemin hazırlar. Oyuncu, bu süreçte giderek karakterin şekline bürünür ve içindeki arzu ve hisler harekete geçer. Ona göre, edebi eseri, tiyatro eserine dönüştürmenin en sanatsal yolu budur. (Chekhov, 2014:110)

Chekhov’a göre, psikolojik jest, anlaşılır, basit ve belirgin bir biçime sahip olmalı aynı zamanda harekette herhangi bir belirsizlik bulunmamalıdır. (Chekhov, 2014: 112) Aynı zamanda psikolojik jesti bulduktan sonra oyuncunun kendi iç ve dış temposunu ayarlaması gerektiğinden bahseder. Sahne üzerindeki tempo algısını iç ve dış olacak şekilde ikiye ayırır. İç tempo, imgelerin, hislerin ve isteklerin yansımaları; dış tempo, konuşma ve eylemlerin yansımasıdır. Her iki tempoyu hızlı ve yavaş uygulamak mümkündür. Ona göre; “karakterin genel yaşam temposu, büyük ölçüde sizin onu yorumlayışınıza göre şekillenir. (...) Aynı PJ'nin farklı tempolarda yapılması, tüm niteliklerini, irade gücünü ve renkliliğini değiştirecektir. (...) Karakterinizin oyun

²⁰⁰ Chekhov, *Oyuncuya*, s.108, 109

süresince yaşayacağı değişimler, bulduğunuz PJ'nin (tek bir PJ) temposunda küçük değişiklikler yaparak verilebilir.”²⁰¹ Çünkü oyuncu tarafından sahnede yaratılacak farklı ya da zıt çeşitli tempolar, seyircide önemli ölçüde etki bırakacaktır. Ona göre;

“Bu duyarlılık alıştırmaları ayrıca bedeniniz, psikolojiniz ve konuşmanız arasındaki uyum hissini de geliştirecektir. Onu en gelişmiş haline çıkardığınızda, şunu söyleyebilir durumda olmalısınız: ‘Bedenimi ve konuşmamı psikolojimin doğrudan bir uzantısı olarak hissediyorum. Onları ruhumun görülebilen ve duyulabilen parçaları olarak hissediyorum.’”²⁰²

Bir oyuncunun sahne performansını besleyen yegâne yöntemi gözlemdir. Sadece çalışma alanında değil, gündelik hayatın içinde de gözlem yapmalı ve insanların durumlara karşı verdiği tepkileri, jest ve mimikleri, sesleri ve tonlamaları dikkatle izlemelidir. Chekhov’a göre, bu zorunlu bir uygulamadan ziyade açık bir bilinçle, gönüllü olarak yapıldığında oyuncunun, sahip olduğu merak duygusunu sıcak tutmaya yarayacaktır.

Michael Chekhov’un “Esinlenilmiş” oyunculuk tekniği hakkında genel bir bakış açısı sunulmuş ve çalışmanın odak noktası olan *Psikolojik Jest* kavramı ile ilişkili olan yönelimler belirlenip; uygulama biçimine dair açıklayıcı örneklerle ve çizimlere yer verilmiştir.

Elde edilen veriler ışığında, Michael Chekhov’un “Esinlenilmiş” oyunculuk tekniği hakkında genel bir bakış açısı sunulmuş, çalışmanın odak noktası olan Psikolojik Jest yaklaşımı ile ilişkili olan yönelimler belirlenerek; uygulama biçimine dair açıklayıcı örneklerle ve çizimlere yer verilmiştir. Bulgular gösteriyor ki, Chekhov’un Psikolojik Jest yaklaşımı, oyuncunun, hayal dünyasını zenginleştirmeye yönelik psiko-fiziksel egzersiz çalışmaları içerdiği ve bu egzersiz çalışmalarının belirli arketiplerin kullanılması temeline dayandığı belirlenmiştir. Arketipsel hareketlerin tekrarının, oyuncuya, dürtüsel bir yaratıcı imge modeline ulaşma imkânı sağladığı ve böylelikle zamanla egzersizlerin farkında olmadan yaratıcı bireyselliğini (üst benlik) kullanmasına olanak sağladığı görülmektedir.

²⁰¹ Chekhov, *Oyuncuya*, s.112

²⁰² a.g.e., s.114

3.9. Psikolojik Jest Yaklaşımı Ve Psikanalitik Kuram İlişkisi

Araştırmanın alt problemlerine verilen yanıtlarda elde edilen bulgular Michael Chekhov'un yaratıcısı olduğu "Esinlenilmiş" oyunculuk tekniğindeki Psikolojik Jest yaklaşımını ele alış biçimi bazı yönleri ile psikanalitik kuram ile benzerlikler göstermektedir. Özellikle araştırmanın odağına alınan Psikolojik Jest yaklaşımının uygulama biçimi düşünüldüğünde, bilinçaltının bir yansıması olarak yaratıcı bireyselliği geliştirmesi, arketip hareket ile dürtü arasında bir ilişki kurulması ve bu sayede bilinçaltındaki bir noktayı bilinç düzeyine taşıyabilmeye olanak sağlanması psikolojik jest yaklaşımı ile psikanalitik kuramı birbirine bağlayan noktalar olarak saptanmış ve araştırmanın problem cümlesi olan "Michael Chekhov Esinlenilmiş oyunculuk tekniğinde yer alan Psikolojik Jest yöntemi, bilinçaltını hareketlendiren bir uygulama biçimine sahip olması açısından psikanalitik kuram ile benzerlik gösterebilir mi?" sorusuna karşılık olarak aşağıdaki bölümler belirlenmiştir.

1. Bilinçdışının Yansıması: Yaratıcı Bireysellik
2. Dürtü Ve Arketip Kuramının Yansıması: Psikolojik Jest

Psikanalitik kuram ile Psikolojik Jest arasındaki benzerliklerin belirlendiği ilgili bölümler ayrı başlıklar halinde incelenmektedir.

Chekhov tekniğini geliştiren düşüncelerin çoğu, Freud'un psikanalizin temel kavramlarını geliştirdiği biçimde oluşur. Bu biçim, kendini çözümlemedir. Tıpkı Freud gibi Chekhov'da, kendi kendine çözümlemeler yaparak; tekniğinin bugünkü halini şekillendirmeyi seçmiştir.

3.9.1. Bilinçdışının Yansıması: Yaratıcı Bireysellik

Psikanaliz ile tiyatro arasında yakından ve geçmişe dayalı bir ilişki olduğunu söylemek abartılı bir söylem olmayacaktır. On dokuzuncu yüzyılın bitimi ve yirminci yüzyılın başlangıcıyla birlikte Freudcu düşüncenin dramatik metinler ve sahnelemeler üzerindeki etkisi görülmektedir. Özellikle doğalcılığın son bulmasıyla birlikte ortaya çıkan simgesel (sembolizm) anlatımda bu düşüncenin izlerine rastlandığı görülmektedir.

Hiç kuşkusuz bu köklü değişimin yaşanmasında Freud'un 1900'lü yıllarda *Düşlerin Yorumu* kitabının büyük yankı uyandırmasının etkisi büyüktür.

Öte yandan Freud'un tiyatro metinlerine karşı özel ilgisinin olduğu bilinen bir gerçektir. Öyle ki, yapısal kişilik kuramını inşa ederken; Sophocles'in "*Kral Oedipus*" ve "*Electra*" oyunlarının analizlerini kaleme almış; aynı zamanda *Psychopathic Characters on the Stage* isimli kendi psikanalitik dramatik temsil teorisinin incelemesini yayınlamıştır. Bu teoride sahne üzerindeki karakter ile seyirci arasında bir özdeşleşmenin sağlanması şartına vurgu yapar:

*"Dramatik bir performansın sempatik tanıklığı, yetişkin için olduğu gibi, yetişkinin yaptığı yapabilme umuduyla tatmin edici olan çocuk için de aynı işlevi yerine getirir. Oyundaki izleyici çok az deneyim yaşar; (...) uzun zamandan beri dünya olayları akışında merkezi bir yer işgal etme hirsini ılımlaştırmak veya daha doğrusu başka bir yere yönlendirmek zorunda kalır; hissetme, hareket etme arzusunun ışığında dünyayı şekillendirmek kısacası kahraman olmak ister ve oyun yazarı, oyuncular, tüm bunları ona kendini bir kahramanla özdeşleşme fırsatı vererek mümkün kılar."*²⁰³

Freud için görülüyor ki, tiyatro sanatı, yetişkinlerde var olan çocuksu duyguları tatmin edici bir görev üstlenmektedir. Çocuk yaştaki duyguların daha çok bilinçdışı düzeyinde dürtü ve arzuları temsil ettiğini düşünürsek; oyun oynama sanatını, oyuncular, yönetmenler, yazarlar hatta seyirciler için kendilerini ifade edebilmenin bir yolu olarak tanımlamak mümkündür.

Sanatçıların esin kaynaklarının ne olduğunu sorgulayan çok fazla incelemeye ve farklı fikirlere rastlamak mümkündür. Konu hakkında kesin bir yargıda bulunmak oldukça zordur. Freud, sanatsal etkinliklerin temelini erken yaşlarda incelemenin doğru bir yaklaşım olduğunu düşünür. Ona göre; çocuk yaşta başlayan oyun oynama isteği, çocuğun kendine özgü bir dünya kurmasına zemin hazırlar. Kurduğu dünyanın içinde yer alan nesneler gerçek dünyanın birer parçası olsa da çocuk için o nesneler, kendi beğenisine uygun şekilde yeniden konumlandırılmıştır.

Freud, *Sanat Ve Sanatçılar Üzerine* isimli kitabında, oyun oynama isteğinin çocuk ve sanatçı için benzer bir algı oluşturduğundan bahseder:

²⁰³ Sigmund Freud, Henry Alden Bunker, "Psychopathic Characters on the Stage", *The Tulane Drama Review*, Vol.4, No.3, The MIT Press, 1960, s.144, 145

“Duygu donanımındaki eksikliklere karşın, oyunsal dünyasını gerçek dünyadan kuşkusuz ayırır çocuk; gerçek dünyanın gözle görülüp elle tutulan somut nesnelerini, hayalinde yarattığı nesne ve durumlara dayanak yapar. Gerçek dünyaya böyle bir yaslanış dışında, çocukların oyunlarını düşlemlerden (fantazy) ayıracak bir başka ölçüt yoktur. Sanatçı da oyun oynayan bir çocuk gibi davranır tıpkı; o da kendine bir hayal dünyası yaratarak bu dünyayı pek ciddiye alır, yani zengin bir duygu hazinesiyle donatarak realite’den kesin sınırlarla ayırır onu.”²⁰⁴

Oyun oynama isteği, bir çocuğun zihinsel yaşamındaki hayal dünyasını geliştirmesine yardımcı olduğu gibi tiyatro sanatının da kökenini oluşturmaktadır. Yaradılıştan bu yana insanoğlunun en temel arzularından biri oyun oynama isteğidir. Gerçek dünya ile yaratılan dünya arasında bir köprü kurmayı sağlayan oyunlar, zaman içerisinde tiyatro sanatının varlığını şekillendirir. Freud’un oyun oynama isteği üzerinden sanatçı ile kurduğu bağ, daha çok yazarlık sanatının usta isimlerine karşı yapmış olduğu bir göndermeyi içerse de tiyatro sanatının da temeline yapılan bir vurgu olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Çünkü tiyatro sanatı, oyun oynama becerisinden doğar.

Sevda Şener, *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi* isimli kitabında konuyla ilgili şu yorumda bulunur:

“Tiyatro yapıtına bizim dilimizde de başka dillerde de oyun denmiş olmasının özel bir anlamı olmalıdır. “Neden oyun” sorusuna verilmiş olan temel yanıt, oyun oynamanın insanoğlunun temel içgüdülerinden biri olduğudur. Bu bakımdan, Huizinga’nın Oynayan İnsan (Homo Ludens) adlı yapıtı yalnız oyunla ve tiyatro oyunu ile ilgili olanların değil, yaşamın anlamını arayan herkesin başucu kitabı olmuştur. Bu kitapta Huizinga hayvanların ve insanların oyun içgüdülerini inceleyerek, oyunun insanı yaşama serüvenine hazırlayan kurgusal bir düzenleme olduğu saptamasını yapar. Spor oyunları, akıl oyunları, kumar oyunları gibi oyunları anımsadığımızda bu oyunların insanın fiziksel ve düşünsel gücünün, tiyatro için de hayatı tanıma ve anlamlandırma oyunudur diyebiliriz.”²⁰⁵

Sahne üzerinde kurgulanan bir dünyanın görselleştirilmesi ile bir çocuğun kurduğu oyunun içindeki dünya benzerlik göstermektedir. Bu bağlamda tiyatro sanatının içinde yer alan oyuncuların, yazarların ve yönetmenlerin, sahne üzerinde kurdukları

²⁰⁴ Sigmund Freud, *Sanat Ve Sanatçılar Üzerine*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s.104, 105

²⁰⁵ Sevda Şener, *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2014, s.11

dünyanın temelini, düşlere dayandırıldığını söylemek mümkündür. Tıpkı çocuğun düş dünyasında yarattığı dünyanın bir benzeri tiyatro sahnesinde de kurgulanmaktadır.

Her şeyin bir hayal ile başladığı tiyatro sahnesinin önemli yönetmenlerinden olan Chekhov için de ideal tiyatro anlayışı, sınırların ötesinde çizilmiştir. Chekhov'da tıpkı Freud gibi bilinçdışının varlığını kabul etmiş ve oyunculuk tekniğini “bilinçli teknik yoluyla bilinçaltına ulaşmak” olarak tanımlamıştır. Chekhov'a göre; *“kimse nefes almadan nefes vermez. Hiç kimse yalnızca ayaklarını yere sabitleyerek ve aslında bir çeşit psikolojik “nefes alma” olan yaratıcı ruhun temelini oluşturan ve görünüşte “pratik olmayan” soyut şeylerle yükselmeyi ve güçlenmeyi reddederek tam anlamıyla “pratik” olamaz.”*²⁰⁶ Chekhov'u benzersiz kılan şey; tiyatro sanatına olan bu yaklaşımıdır. Ulaşılması güç, derin ve daha zor bir yoldan ilerleyerek; maddi dünyanın kolaycılığını bir kenara bırakıp, manevi dünyanın gizemli yönünü tekniği ile bütünleştirmenin bir yolunu bulur.

Psikolojik jest yaklaşımı ile psikanalitik kuram arasındaki benzerliğin saptandığı ilk nokta, bilinçdışının (bilinçaltının) varlığının kabul edilmesi ve Chekhov tekniğinde bilinçaltının zenginleştirilmiş hayal gücü sayesinde yaratıcı bireyselliği geliştirmesidir.

Chekhov, *Oyuncuya* isimli kitabında yaratıcı bireyselliği bir örnek üzerinden şu şekilde açıklar:

*“Örneğin; aynı derecede yetenekli iki ressamdan aynı peyzajı kusursuzca resmetmeleri istense, sonuçta birbirinden tamamen farklı iki resim ortaya çıkacaktır. Sebebi çok açık. Her biri elbette o manzara hakkındaki bireysel izlenimlerini resmedecektir. Birisi manzaranın atmosferini, güzelliğini ya da formunu iletmeye çalışacaktır; diğeri ise karşıtlıkları, ışık ve gölge oyunlarını ya da kendi zevkine ve ifade yoluna özgü başka boyutları tercih edecektir. Dolayısıyla aynı manzara her iki ressama da kendi yaratıcı bireyselliklerini göstermeleri için bir araç olarak hizmet etmektedir ve birbirlerinden ne kadar farklı oldukları resimlerinde açıkça görülecektir.”*²⁰⁷

Chekhov'a göre, her sanatçının yaratma gücü kendine biriciktir. Oyuncular için de bu durum aynıdır. Tıpkı iki ressamın aynı manzaraya ait farklı resimler çizmesi gibi aynı rolü oynayan iki oyuncu için de aynı metni, aynı replikleri aynı durumu birçok farklı

²⁰⁶ Chekhov, *Oyuncuya*, s.197

²⁰⁷ a.g.e., s.130

şekilde yorumlama olağan bir durumdur. Bu düşünce, oyuncunun, yaratıcı bireyselliğinin kendine has bir olgu olduğu gerçeğini yansıtmaktadır.

Chekhov, oyuncunun, gündelik hayatın içinde sahip olduğu benlik ile sahnede var olan yaratıcı benliği arasında ayrımın net olması gerektiğinden bahseder. Gündelik ben, sosyal yaşamın sıradanlığı içinde alışkanlıklarına bağlı olarak yaşarken; yaratıcı benliğin rüyadaki deneyimler aracılığıyla imgelem dünyasını zenginleştirdiğini düşünür. Örneğin; gördüğümüz rüyalar üzerinden açıklamak gerekirse, rüya esnasında hayal ettiğimizde sonsuz bir evrenin hükümdarı gibiyizdir. İsteddiğimiz yerde, istediğimiz şekilde ve istediğimiz kişiler ile ilişki kurabilir, ilerletebilir, fantastik bir dünyanın kapılarını aralayabilir; hatta daha önce karşılaşmadığımız insanlarla bile tanışabiliriz. Rüya sırasında her insanda var olan bir benlik duygusu hakimiyet sürer. Gündelik benliğimiz, aslında bir rüyada olduğunu çoğu zaman biliyor olsa da bu durum, rüyayı hayal eden yaratıcı benliğimizin olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Uyanıklık halinde rüyanın yaratıcısı olduğumuzun farkında oluruz ancak rüya esnasında yaratıcısının kendimiz olduğunun bilincinde değilizdir. Chekhov'un *üst benlik* kavramı, rüya yaratıcısı olan kimliğimizden başkası değildir. Ona göre, rüya yaratıcı olan bu *üst benlik*, uyanıkken de sonsuz evrendeki gibi yaratıcı gücünün farkında olmalıdır.

Chekhov'a göre; üst benliğin aktif rol aldığı bir düzenin içindeki oyuncu, yaratıcılığının sınırlarından kurtulur ve bambaşka bir hayali benliğin egemenliği altına girer.

*“Sahnede karakterinizi somutlaştırırken duygularınızı, sesinizi ve hareket eden bedeninizi kullanırsınız. Bunlar sahne için karakter yaratan üst benliğinizin, içinizdeki gerçek sanatçının “yapı malzemesi”dir. Üst benlik bu malzemeler üzerinden kolaylıkla egemenlik kurar. Bu gerçekleşir gerçekleşmez, bu malzemenin kendisinden ve sonucundan günlük benliğinizden farklı ve hatta çok yukarılarda bir yerlerde olduğunuzu hissetmeye başlarsınız. Bunun sebebi artık kendinizi aktifleşmiş, yaratıcı üst ben ile özdeşleştirmiş olmanızdır. Artık hem zenginleşmiş benliğinizin ve hem de sıradan günlük “Ben” in içinizde aynı anda, yan yana durduğunuz farkındasınızdır. Yaratırken iki benliklisinizdir ve onların gerçekleştirdiği farklı işlevleri kolaylıkla birbirinden ayırt edebilirsiniz.”*²⁰⁸

Bu açıdan baktığımızda Chekhov'un üst benlik yaklaşımı, Freud'un bilinçdışı teorisi ile örtüşmektedir. Bir oyuncu için karakter yaratma sürecinde önemli olan

²⁰⁸ Chekhov, *Oyuncuya*, s.132, 133

imgelemi dönüştürme, üst benliğin gelişimine bağlıdır. Üst benlik, bilinç düzeyinde sahip olduğumuz kimlikten bir başkası, bilinçdışı bir uzamda var olduğuna inanmamız gereken kimliğimizin uzantısıdır. Bunun için üst benlik, günlük kişiliğin ötesinde bir hayalperest gibi çalıştıkça, oyuncunun yaratıcı bireyselliğinin gelişim süreci işlemeye başlayacaktır.

İmge kelimesinin Türkçe sözlükteki tanımı, “*duyu organlarının algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj; duyuyla algılanan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar*”²⁰⁹ şeklindedir. Yani imge, zihinde tasarlanan ve duyuyla algılanabilen bir görüntü, düş olarak kabul edilir.

Chekhov, “*rüya imgesini bağımsız bir varlık olarak ele alır. Hayal ettiğimizde, bir rüyada olma deneyimine sahibiz, ama uyandığımızda ve hatırladığımızda, rüyanın içimizde olduğuna inanırız. Chekhov, rüyaların, hipnagogik* olayların ve hayal gücünün diğer ürünlerinin dışımızdan geldiğini düşünmemizi ister.*”²¹⁰ Açıklayacak olursak; sanki bir rüya halindeymiş gibi görüntüleri hayal edebiliyor ve bizim dışımızda gelişen görüntüler olduğunun bilincinde hareket edebiliyorsa; bu görüntüleri kontrol edebilme becerisine zamanla sahip olabilir ve bu sayede yaratıcı hayal gücümüzü besleyebiliriz.

Chekhov’un bu düşüncesi, Freud’un düş tanımı ile benzerlik gösterir. Freud, düş oluşumunun en bilindik tanımını şu şekilde yapar:

“*(...) aklın gündüz işleyişiyle bir düşünce dizisi doğmuş ve ilgilerin uykuyu getiren ve uykuya ruhsal hazırlığı oluşturan genel ketlenmesinden kaçarak etkinliğinin bir bölümünü elde tutmuştur. Gece olduğunda bu düşünce dizisi düş görenin aklında çocukluğundan beri var olan ama çoğunlukla bastırılmış ve bilinçli yaşamından uzaklaştırılmış olan bilinçdışı eğilimlerle bağlantılar bulmayı başarır. Bu bilinçdışı yardımın ödünç gücüyle düşünceler, günün çalışmasının kalıntısı, şimdi tekrar etkin hale gelmiş ve bilinçte düş biçiminde ortaya çıkmıştır.*”²¹¹

Freud’un bilinçdışı ile düş arasında kurduğu bağlantı ortaya bazı sonuçlar çıkarmaktadır. Bunlardan biri, düş oluşumundaki düşünceler, istenildiği zaman zihni meşgul ettiği gibi aynı zamanda bilinçdışının yardımı ile herhangi bir şeyi temsil ederek;

²⁰⁹ *Türkçe Sözlük*, Ankara: TDK Yayınları, 1983, s.577

* Kelime Anlamı: Uyku felciyle uyanma esnasında geçici bir konuşamama ya da hareket edememe halidir. Bu durum ürkütücü gibi görünse de tehlikeli değildir. Hipnagogik halüsinasyonlar ise son derece canlı, sık sık korkutucu olan, uykuya dalış ve uyanış esnasında görülen, rüya benzeri bir durumdur.

²¹⁰ Chamberlain, *Michael Chekhov*, s.38

²¹¹ Freud, *Metapsikoloji*, s.53

değişikliğe uğrar ve bir kılık değiştirme meydana gelir. Bu değişimi sağlayan şey, imgelerin kendisidir.

Bir diğer sonuç ise, düşlerin günün kalıntılarından oluşan bir tekrarı içermesidir. Düşlerin içeriğini şekillendiren düşüncelerin büyük bir çoğunluğu, bir gün önce yaşanan olaylara, duygu ve düşüncelere dayanmaktadır. Freud'a göre; günün kalıntısı bilinçdışında etkinliklerini sürdürdüğü için, bilinç düzeyini etkilediği gibi bilinçaltında bastırılmış dürtü ve arzuları da etkileyebilme potansiyeline sahiptirler. Bir başka deyişle; geçmiş döneme ait bastırılmış dürtüler, günün kalıntısı aracılığıyla maskelenmiş olarak düşlerin içeriğini şekillendirmektedir.

“Böylece düş işleminde, bir yandan yüksek ruhsal değeri olan öğeleri yoğunluklarından arındıran, öte yandan da aşırı belirlenme aracılığıyla düşük ruhsal değerdeki öğelerden, sonradan düş içeriğine girmenin yolunu bulan yeni değerler yaratan bir ruhsal gücün çalıştığını varsayabiliriz.”²¹²

Bu durum, düşlerin, yalnızca düşünce dünyasında yoğunlaşmış şeye odaklanmadığı, aynı zamanda birçok kez tekrar edilmiş herhangi bir şeyi de kendi dünyasında var edebildiği sonucuna götürmektedir. Bir bilgi, hareket, jest, duygu, his adına ne dersek diyelim; beden ve zihin yolu ile tekrar edildiğinde düşler dünyasında kendine bir yer bulacağı gibi bilinçdışının gizli kaynakları ile yakın ilişki içine girme olasılığı da doğuracaktır. Bu, yaratıcı dünyamızın şekillenmesini sağlayan bilinçdışına ulaşmanın en önemli yoludur. Düşler, bilincin ötesindeki dünya ile iletişim kurmaya yarayan aracı görevindedir. Chekhov tekniğinde yer alan psiko-fiziksel egzersiz çalışmalarının psikanalitik kuramdaki düşler ile bağlantısı bu bilgide saklıdır.

Chekhov'un “Esinlenilmiş” oyunculuk tekniğindeki psikolojik jest çalışmaları özünde psiko-fiziksel egzersizlere dayandığı için, bedenin tekrara dayalı hareketler sonucu uykudan uyandırılması ve böylelikle uyurken dahi yaratıcılığımızı tetikleyen yere ulaşmanın bir yolunu açmaktadır. Gün içinde çalışılan formlar, uyku esnasında da düşler aracılığıyla çalışmaya devam edebilir ve derinlerde yatan gizli yaratıcı benliğinin zenginleşmesine imkân sağlayabilir. Uyanık halimizdeki kısıtlamalar, engellemeler ya da bireysel kaygılar yeterli derecede odaklanmayı engellediği gibi özgür düşünme becerimizi de kısıtlamaktadır. Düşler, özgür düşünme becerimizi geliştirmek için bir

²¹² Freud, *Düşlerin Yorumu-II*, s.41

fırsat sunar. Chekhov'un düşler aracılığıyla oyuncunun yaratıcılığını geliştirmek istemesinin sebebi budur. Çünkü Freud'a göre;

“Eğer bir düş, günün etkinliklerini sürdürür ve tamamlar hatta değerli yeni düşünceleri ışığa çıkarırsa yapmamız gereken tek şey, onu, düş işleminin ürünü ve aklın derinliklerindeki karanlık güçlerin yardım işareti olan (...) düş kılığından soymamızdır; zihinsel başarı gündüzün benzer sonuçları üreten zihinsel gücün aynısıdır.”²¹³

Chekhov'un yöntemiyle oyuncu, kendine dair bilgiler üzerinden değil, karaktere dair elde ettiği doneler sayesinde yoluna devam etmeyi öğrenir. Sonuç olarak; sahne üzerinde yeniden vücut bulan karakter, oyuncunun kendisinden bağımsız bir kişi olarak var olacaktır.

Rüya esnasında uyanık halimizden farklı bir benliğin içinde olmamız, bilinçli olmayan bu durumun karşısında sonsuz bir yaratıcılığın içinde gezinmemize olanak tanımaktadır. Chekhov'a göre üst benlik, oyuncunun, uyanık halindeyken bile tıpkı uykudaymışçasına yaratıcılığının farkında olmasını sağlayan, hayali bedeni şekillendirmesine olanak tanıyan, sürekli olarak zihnini aktif bir şekilde kullanabilmesini destekleyen en önemli yardımcısıdır. Örneğin; yolda yürüyen birini düşündüğümüzde onun önce kim olduğunu, ne giydiğini, nereye gittiğini ya da nasıl gittiğini hayal etmeye başlarız. Chekhov'a göre; nasıl yürüdüğünden ziyade buzlu bir yolda nasıl yürüdüğünü hayal etmek daha önemlidir. Böyle bir durumda yaratılacak olasılıklar sonsuzluk ile eşdeğerdir. Böylelikle yaratıcı bireyselliğin desteklenmesi hayal gücünü zenginleştirecek ve zamanla üst ben gelişecektir. Elbette bir grup çalışmasında verilecek cevaplar birbirinden farklı olacaktır. Önemli olan oyuncunun, hayal gücünü olabildiğince aktif olarak kullanabilmesidir. Sorulan sorular, imgelem çalışmalarında bir karakteri inşa edebilmek ve özellikle psikolojik jسته ulaşmak için zemin hazırlarken, yaratıcı bireyselliğin sonsuz dünyasının kapısını da aralayacaktır.

Chekhov'un tekniğini geliştirme sürecinde büyük katkısı olan hocası Stanislavsky'nin psiko-fiziksel egzersiz çalışmalarında uygulamaya dökmek istediği şey bir bakıma budur. Stanislavsky, bilinçaltı üzerine ciddi araştırma yapmış olsa da oyuncunun duyguları üzerine fazla zaman harcaması psikanalitik kuram ile sistemi

²¹³ Freud, *Düşlerin Yorumu-II*, s.328

arasındaki bağlantının kopmasına yol açmıştır. Stanislavsky'nin bilinçaltı üzerine olan söyleminin Chekhov'un tekniğinin özü ile örtüştüğü görülmektedir.

“Biz, ‘bilinçaltı eşiği’ni geçmeden önce ve geçtikten sonra başka türlü görür, başka türlü işitir, başka türlü anlar ve düşünürüz. Önce ‘gerçek görünümlü duygular’ daha sonra da ‘coşkuların içtenliğini’ ediniriz. Eşiğin bu yanında, sınırlı bir düş kurma yetisinin yalınlığını, öte yandan da daha geniş düş kurma yetisinin yalınlığını elde ederiz. Bu yandaki özgürlüğümüz akılla ve alışkanlıklarla sınırlandırılmıştır; öte yandaki özgürlüğümüz ise, yürekli, inatçıdır, her zaman ileri doğru atılma eğilimindedir. Yaratıcı çaba, orada her yinelenişinde başkalık gösterir.”²¹⁴

Chekhov, Stanislavsky'nin ıskaladığı şeyi kendi tekniğinde uygulamaya dökmeyi başarmıştır. Ona göre, oyuncunun duyguları değil, yaratıcı benliği uyanmalıdır ki, bilinçaltının zenginliği ile sahnedeki varlığını doldurabilsin.

Freud'a göre düşler, tek bir anlam içermediği gibi sonsuz düşüncenin de ürünü olabilmektedir. Bernard Penot, “Rüya Uğraşı” olarak Türkçe diline çevrilen makalesinde konu ile ilgili şu yorumda bulunur:

“Freud, bir tek imgenin taşıyabileceği düşünce sayısının sonsuz olma özelliği üzerinde durur. Belirli bir rüyanın olası yorumlanma potansiyelleri gerçekten tükenmezdir. İşte tam da bu yolla, Bilinçdışı sisteme özgü özellikler hakkında bir fikir edinebiliriz bu, ruhsal yapının adeta sınırsız biçimde örgütlenmiş bir kayıt defteridir.”²¹⁵

Düşler için tek ve doğru bir anlamdan söz etmenin mümkün olmadığı gibi, psikolojik jest çalışmalarında görülen görüntülerin de her defasında farklı anlamları içinde barındırdığını unutmamak gerekir. Düş oluşumunun, uyku ya da uyanıklık halinde süreklilik arz eden bir durum olarak kabul edilmesi; Chekhov'un psikolojik jest kavramını geliştirdiği düşüncenin temeli ile aynıdır. Herhangi bir jesti tekrar etmek, onu sürekli olarak beden ve zihin birlikteliğinde aktif olarak kullanmak anlamına gelmektedir. Psiko-fiziksel egzersizlerin amacı, hareketin tetiklenmesi ile bedenden yola çıkarak psikolojik bir duyuma yani jسته ulaşmaktır. Her oyuncunun performansının aynı olmadığı gibi bu egzersizlerin uygulayıcılarının elde edeceği sonuçlar da aynı olmayacaktır. Kimi zaman bir korkuyu kimi zaman belirsiz bir duyguyu gün yüzüne

²¹⁴ Stanislavsky, a.g.e., s.376, 377

²¹⁵ Bernard Penot, “Rüya Uğraşı”, çev. M. Levent Kayaalp, ed. Talat Parman, İstanbul, *Psikanaliz Yazıları*, Sayı.1, Bağlam Yayıncılık, 2019, s.40

çıkarmak mümkündür. Jestleri uygulayan oyuncunun ortaya koyduğu doğru ya da yanlış diye bir kesinlikten söz edilemez. “*Güçlü, net, basit ve irademize, arzumuza ve duygularımıza bağlı olduğu sürece her türlü hareket psikolojik jest için maddi olabilir.*”²¹⁶ Chekhov, oyuncunun daha ilk görüntüden yola çıkarak bir jسته ulaşmanın doğru olmadığını, amaçlanan şeyin, karakter hakkında yaratıcı bir arşiv oluşturmak olduğundan bahseder. Tıpkı psikanalitik kuramda düşlerin sonsuz yorumu yapılabildiği gibi psikolojik jest yaratma sürecinde de tek bir anlam içinde hareket etmek doğru bir yaklaşım değildir. Çünkü bilinçdışına ait olduğu kabul edilen bir ürünü, kesin bir yargı ile ifade etmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır.

Elde edilen bulgular ışığında Chekhov’un amacının, oyuncunun bilinçaltındaki yaratıcı benliğin dünyasına girmek değil; o benliğin sağlayacağı zenginliklerin yalnızca bir bölümünün bile bilinç düzeyine taşıyabilmek olduğu görülmektedir. Hiç kuşkusuz bunun yolu Psikolojik Jest’e ait psiko-fiziksel egzersiz çalışmalarından geçmektedir. Psikolojik jest yöntemini, üst benliğin (yani yaratıcı bireyselliğin) gelişimini destekleyen ve hareketin yaratacağı titreşimler sayesinde oyuncunun, bilinçaltını uyandırmak amaçlı tasarlandığı görülmektedir. “*Bu bağlamda bilinçdışı, ayımsamamız olmadan içimizde çalışan çok ilginç bir yaratıcılık kaynağıdır*”²¹⁷ sözü her iki yaklaşım için ortak bir bakış açısını yansıtmaktadır. Bilinçdışının zenginliğinden yararlanabilmek, oyuncunun, kendini, bedenini ve en önemlisi psikolojisini geliştirmesi ile doğru orantılıdır. Chekhov, bilinçdışının oyuncu için bir esin kaynağına dönüşebilmesine imkân tanıyan muazzam bir tekniği geliştirerek; benzeri olmayan bir uygulamanın da öncüsü olmayı başarmıştır. Psikolojik jest yönteminin, bilinçdışının zenginliğini kabul eden ve bu zenginliğin, bilinç düzeyinde nasıl kullanılabileceğini gösteren önemli bir uygulama modeli olması sebebiyle bilinçdışı kavramının Chekhov tarafından kabul edildiğini anlamamızı sağlar. Bilinçdışı ile yakından ilişki içinde olması sebebiyle psikanalitik kuram ile de aynı oranda bağlantılı olduğunu saptamamıza olanak tanımaktadır.

²¹⁶ Chamberlain, *Michael Chekhov*, s.74

²¹⁷ Craib, a.g.e., s.48

3.9.2. Dürtü Ve Arketip Kuramının Yansıması: Psikolojik Jest

Chekhov tekniğindeki psikolojik jest uygulamasının psikanalitik kuram ile yakından ilişkilendiren bir diğer nokta ise arketip kullanımı sonrasında dürtüsel hareket ile bir duyuma ulaşmaktır. İçgüdülerin bir başka deyişle dürtülerin, beden ve zihin arasındaki bir sınırdaki bir organizmanın içinden kaynaklanan uyaranların oluşturduğu psikolojik etki sonucu zihnin, kendisine bağlı bazı organları harekete geçirdiğinden bahsetmiştik. Bu tanımlama oyunculuk sanatının özü ile birebir örtüştüğü gibi Chekhov'un psikolojik jest kavramına olan bakış açısını da yansıtmaktadır.

Vehbi Keser, “İçeriden Gelen” isimli makalesinde, bir eylemin gerçekleşmesi için ihtiyaç duyulan enerjiyi sağlayan dürtünün, sürekli olarak doyum peşinde olma halinden bahseder. Ona göre;

“Eyleme, enerjisini veren şeydir dürtü. Nedeni “anlaşılamayan” bir eylem sergilendiğinde, sorulara verilen yanıt “içimden geldi”dir. Freud, dürtünün nereden kaynaklandığına yanıt ararken, belki biraz da fizyolojik açıklama gerekliliği duyarak onu beden (soma) tarafından ruha (psyche) gönderilen bir tür delege olarak tanımlar ve dolayısıyla ruh ile bedenin sınırına yerleştirir. Bu, elbette ruhsalın yanısıra bedensel gereksinime de karşılık gelmektedir. (...) içeriden gelen, dışarıya açılan kapının oluşturduğu bir görüngüdür dürtü. Hep dışarıya çıkmak ister. Hep doyum ister.”²¹⁸

Dürtü ile hareket arasındaki ilişkinin sürekli olarak bir doyuma ulaşmak üzerine kurulu olması, oyunculuk sanatındaki eylemin de aynı şekilde bir doyumun peşinden gittiği gerçeği arasında bağlantı kurmamıza olanak tanımaktadır. Dürtü, kaynağının tam olarak ne olduğu bilinmeyen, oyuncunun bedeninde ortaya çıkan ve kendini fiziksel bir eylemde görünür kılan yaşayan bir organizmadır. Chekhov'un pedagojisinde, dürtü, oyuncunun esin getirmesine imkân tanıyan, özellikle sezgisel gücünü tetikleyen önemli bir aracı görevindedir. Psikolojik jest yaklaşımının merkezine yerleştirdiği sezgisel bakış açısı, Freud'un dürtü kavramına olan yaklaşımı ile örtüşmektedir. Bir oyuncunun performansına yansıyan sadeliğin ya da ihtişamın açıklanamaz oluşunun sebebi de budur. Chekhov'un, kendi dünyasında yaratıcı benliğini aktif bir şekilde kullanabilmeyi başarmış olması, hiç kuşkusuz sezgisel gücünü aynı oranda kullanıyor olması ile

²¹⁸ Vehbi Keser, “İçeriden Gelen”, ed. Talat Parman, İstanbul, *Psikanaliz Yazıları*, Sayı.4, Bağlam Yayıncılık, 2014, s.35

bağlantılıdır. Bu sebeple psikolojik jest uygulaması ile oyuncunun, esin getirme sürecini bir düzene oturtmayı ve bilinçli teknik yoluyla bilinçsiz bir alana ulaşmayı hedeflemiştir.

Michael Chekhov için oyuncunun bedeni, daima gelişime açık olmalıdır. Benzeri bulunmayan bir hayal gücüne sahip olsa dahi, bedenini uygun bir şekilde kullanmadığı takdirde; sahip olduğu zenginlik yok olmaya mahkumdur. Beden gelişimi ile açıklamak istediği şey yalnızca yoga, meditasyon, jimnastik gibi uygulama yöntemleri değildir. Oyuncunun, hareket kabiliyetinin yanında aynı zamanda bedenini psikolojik açıdan da yaratıcı dürtülere karşı duyarlı hale dönüştürmek zorunda olmasıdır.

Psikolojik jest yöntemi, oyuncunun yanılgıya ya da endişeye kapıldığı bir noktada, gereksiz düşünceler içinde boğulmak yerine bedenini, sadece arketipal hareketin ahengine teslim etmesiyle ilgilidir. Psikolojik jest, seyirci tarafından algılanmayan, oyuncunun iç dünyasında eylemlerini harekete geçirebilmesi için tasarlanmış bir araçtır. Fiziksel olarak dıştan başlayıp; tamamen oyuncunun iç dünyasına yönelen ve kişinin özelinde sonsuza kadar devam edebilen bir uygulama modelidir. Oyuncu, uygulama sırasında başvurduğu arketipal hareketleri zihninde tekrar ettikçe; hareketin kendi içinde bir dürtüye dönüşmesine izin verir. İç dürtüler bizi arzulara ya da duygulara götüren şeydir. Oyuncu, jesti hareket ettirmemeli; jest oyuncuyu hareket ettirmelidir. Chekhov, en küçük hareketin bile uyuyan dürtüleri harekete geçirebileceğinden bahseder. Bu sayede oyuncu, bedeninde hareketin sağlayacağı bir enerjiyi kontrol edebilme becerisini kazanacak ve yaratıcı benliğin hakimiyet sürmesine imkân yaratılacaktır.

Arketipler, bu enerjiye ulaşmayı sağlayan en ideal aracı görevini görür. Jung'un, arketip anlayışı diğer psikanalistlerin algılayış biçiminden farklıdır. Arketipler, belirli bir mitolojik imgenin tasviri olarak değerlendirilir. Oysa bu belirli imgenin varlığından söz edebilmek için herhangi bir aracıya ihtiyaç olmadan bilinç düzeyinde yer aldığını kabul etmek yeterlidir. Jung arketip kavramını, içgüdüsel olarak geçmişten gelen arkaik kalıntılarının temsili bir görüntüsünü oluşturma eğilimi şeklinde ele alır. Örneğin; aşık bir adamın görüntüsünü pek çok açıdan resmetmek mümkündür; ancak temelde görüntü herkes için aynıdır. İşte bu sebeple arketipler, içgüdüsel olarak kendiliğinden sahip olduğumuz görüntüleri kendi içlerinde barındırırlar. Tıpkı içgüdülerin kendilerini simgesel bir görüntü ile ifade etmeleri gibi. Arketip ile içgüdüsel olan dürtü, istek ya da arzular arasındaki ilişki bu şekilde kurulmaktadır. Çünkü içgüdüsel olarak algılanan

belirli görüntülerin kökeni de geçmişe dayanmaktadır. Yeryüzünün her köşesinde aynı anlama sahip olan bu arketiplerin kökeni tam olarak bilinmese de Jung kolektif bilinçdışı teorisinin gerçekliğini kanıtlar niteliktedir.

Jung'un arketip tanımı ile Chekhov'un psikolojik jest yönteminde arketipi ele alış biçimi birebir aynıdır. Bunun için Chekhov, arketiplerin, evrensel boyutta aynı anlama sahip olmasının oyuncu için herhangi bir duyguyu çağrıştırmadığı ve bu sayede sahne üzerinde yaşanan psikolojik olumsuzlukların önüne geçebilmeyi amaçlar. Chekhov'un psikolojik jest yönteminde duygu, arketipal bir hareketten sonra içgüdüsel olarak ortaya çıkmaktadır.

Lenard Petit, Michael Chekhov pedagojisini incelediği *Michael Chekhov Handbook For The Actor* isimli kitabında konu ile ilgili şu yorumda bulunur:

“Öncü psikolog Carl Jung, kolektif imgeler olarak arketiplerin insan ruhu üzerindeki etkisi hakkında söyleyecek çok şeyi vardır. (...) Bu özel imgelerin farklı kültürlerde insanların yaşamlarına doğru yol aldıklarını söylemek yeterlidir. Görüntüler Jung'un kolektif bilinçdışı adını verdiği bir yerde içimizde yaşıyor. Kültürel tarih kendini bu kolektif bilinçdışına döker ve insan ruhunun içinde aktif olan, ancak bilinçli kontrolümüzde pek bulunmayan bir bölgede yer alır. Michael Chekhov'un geliştirdiği oyunculuk fikirleri, bu kolektif enerjiler fikrine çok güveniyor. Egzersiz ve uygulama yoluyla belirli görüntülere belirli yanıtlar beklediğimizi görüyoruz. Oyuncularla dolu bir odadan, kahramanın arketipini açıkça ve özlü bir şekilde ifade edebilecek büyük bir fiziksel beden hareketi yaratması istenirse, odadaki hemen hemen herkesin aynı yönde hareket edeceğini görürüz. (...) Bu görüntü içimizde yaşar ve buna bedeni hareket ettirerek yanıt veririz. Bizim için özellikle önemli olan, vücudun hareket etmeye zorlandığı yöndür. Hareket eden aktörler tarafından yaratılan gerçek hareketin birbirinden farklı olacağını göreceğiz. Bu, hareketi yapan bireysel aktörün sonucudur; ancak tüm bu hareketler ileri ve yukarı yönde olacaktır, çünkü bu arketipin enerjisine ortak bir tepkidir. Hareketin gitmek istediği yön, aktör için yararlı bilgidir, çünkü o yaşayan bir gerçek olarak ona güvenebilir. İlk olarak, bir dürtü. Bu yönde hareket ederseniz, almanız ve kullanmanız için bilgi vardır. Harekete seyirci olarak tanık olursam, olup bitenler hakkında bir şeyler anlıyorum. Bu anlayış bilinçli değildir; hissedilir.”²¹⁹

Bu nedenle Chekhov'un Esinlenilmiş oyunculuk tekniğinin özünde ve bu çalışmanın odağındaki psikolojik jest uygulama biçimi için de arketip kullanımı önemli bir yerde durmaktadır. Çünkü “*arketipler, bilinçaltının bilinçle nasıl iletişim kurabileceğidir ve vücut bu iletişimin aracıdır. İşlemi tersine de alabiliriz. Bir ark tipine*

²¹⁹ Petit, a.g.e, s.67

*karşılık gelen psikolojik bir jest yaparak, bilinçaltında titreşime dokunarak bilincin uyarılmasına neden olabiliriz. Bu aslında Michael Chekhov oyunculuk tekniğidir.”*²²⁰ Chekhov’un psikolojik jesti geliştirerek yapmak istediği şey tam olarak budur: Benliğin bilinçsiz olan boyutunu keşfederek; pedagojik bir teknik oluşturabilmek.

*“Arketiple etkileşim kurmak, aktörün yaratıcı bireyselliğine dışlerini batırabileceği bir şey verir. Her aktör kendi görüntüsüne yanıt verecek ve her oyuncu ona hizmet edecek görüntünün ne zaman geldiğini bilecek. Bazı net onaylama, “bu çalışılacak görüntü” şeklinde kendini gösterecektir. İçinde bir tür zil çalacak. Arketip ile çalışmanın asıl amacı, önümüzdeki tüm farklı unsurların bir sentezini bulmaktır.”*²²¹

Michael Chekhov’un Psikolojik jest yöntemi ile oyunculuk sanatına, bilinç ve bilinçdışı arasındaki ince çizgide psikolojik açıdan güvenilir bir geçişi sağlayan arketipler aracılığıyla uykuda olan bilinçaltının uyanmasına destek olan dürtüsel bir hareketin temelini oluşturan ve oyuncunun hayal gücünün gelişimini tetikleyen önemli bir uygulama modeli ile katkıda bulunduğu belirlenmiştir. Psikanalitik kuramda dürtünün, arzusun doyuma ulaşmasını sağlayan bir aracı olarak kabul edilmesi ile Michael Chekhov’un psikolojik jest yönteminde esin getiren eylemin kendisi benzer nitelikte ele alınmaktadır. Arketip bir jest, karakterin özüne ulaşma noktasında oyuncunun, iradesinde bir dürtüyü uyandırarak herhangi bir duyuma ulaşmayı hedefler. Bu nedenle arketip jest, psikolojik jeste ulaşmanın önemli bir uygulayıcısı olduğu gibi psikolojik jest yönteminin, oyuncunun imgesel yaratıcılığını besleyen ve hatta daha öncesinde farkında olmadığı yaratıcı kimliğini aktifleştirmesine zemin hazırlayan önemli bir aracı görevini üstlendiği belirlenmiştir.

²²⁰ Petit, a.g.e., s.68

²²¹ a.g.e., s.70

SONUÇ

Araştırmanın tamamında tespit edilen bulgulara göre varılan sonuç, Michael Chekhov'un, "Esinlenilmiş" oyunculuk tekniğini "bilinçli teknik yoluyla bilinçaltına ulaşma" olarak tanımlarken, psikolojik jest yaklaşımının uygulama biçimini de birebir bu fikir üzerine yerleştirdiği, psikolojik jest yöntemi ile oyuncuyu, gündelik benliğin dışında bir üst benliğin hüküm sürdüğü bilinçötesi alana yönlendirerek; bilinçdışının varlığını kabul etmesi ve arketipsel hareketin yaratacağı dürtüsel duyumun zamanla üst benliğin gelişimini desteklemesi psikanalitik kuram ile yakından ilişki içinde olduğu şeklindedir.

Freud'un bastırılan ilkel dürtülerin merkezi olarak tanımladığı bilinçdışı kavramını keşfetmesiyle birlikte psikanalitik kuram şekillenmeye ve insan psikolojisi, incelenmeye değer bir olgu haline dönüşmektedir. 1900 yılında "Düşlerin Yorumu" eserinin yayınlanmasıyla birlikte zihnin, imgeler ile kurduğu bağın çok boyutlu olduğu, bastırılan arzu ve isteklerin doyuma ulaşması için çabalayan düşlerin, bilinç ile bilinçdışı arasındaki yaşamın dengesini sağlayan aracı görevinde olduğu belirlenmiştir.

İnsan kişiliğinin imgeler üzerinden arzularını doyuma ulaştırması bir bakıma hayal dünyasının işleyişi hakkında fikir sahibi olmamıza da olanak tanımıştır. Kişinin, herhangi bir dürtüyü doyuma ulaştırmak için gösterdiği çaba, kendi yaratıcılığının sınırlarını da zorladığı anlamına gelmektedir. Böylelikle kişi, olumsuz durumlar karşısında sürekli olarak çözüm yolları üretmesini sağlayan dinamik bir mekanizmaya dönüşmektedir. Yaratıcılığı destekleyen koşul, bu mekanizmada gizlidir.

Psikoloji alanında yapılan çalışmalar gösteriyor ki, insan zihni hayati önem taşıyan bir durumu, düşlerinde simgesel bir görüntü ile anlamlandırmaya ya da açıklamaya çalışmaktadır. Freud'a göre; *"düş yorumu psikanalize iki ayrı önem kazandırmış, bir yandan psikanalizi nevrozların sağaltımında başvurulmuş bir yöntem niteliğine kavuştururken, öte yandan onu yeni bir psikoloji aşamasına ulaştırmış, yalnız hekimler değil, manevi bilimlerle uğraşan herkesin haklı olarak dikkate alacağı bir istekle ortaya çıkmasını sağlamıştır."*²²² Bu bilimlerden biri de tiyatro sanatıdır.

Ian Craib, *"psikanalitik terapinin önemli bir boyutunun, düşünebilmeleri amacıyla insanların kendi duygularına egemen olmalarını sağlamayı içerdiğini"*²²³

²²² Freud, *Yaşamım Ve Psikanaliz*, s.355

²²³ Craib, a.g.e., s.15

savunur. Ona göre; psikanaliz, yalnızca duygularla ilgili değildir. Psikanalitik kuram, insan gelişiminin gözlemlenebilmesine olanak tanıyan önemli bir araçtır. Tiyatro sanatını psikanalitik kurama yakınlaştıran gerçek de budur. Her iki bilim dalı, insana özgü davranış ve duyguları temele alan, gözleme dayalı gelişim göstermektedir. Tiyatro sanatını tanımlayan araç ve gereçlerin, aynı zamanda insanın özünü keşfetmemizi sağlayan, araştırma arzumuzun tetiklendiği ve insan olma yolunda en temel olgu olan merak duygusunun da bir karşılığı olduğunu unutmamak gerekir.

Mark Fortier, *Theory/Theatre An Introduction* isimli kitabında tiyatro sanatı ile ilgili şu yorumunda bulunur:

*“Tiyatro, genellikle bir drama metninin gösterimi olsa da bir performanstır ve sadece kelimeler değil, mekân, aktörler, sahne donanımı, izleyici ve bu unsurlar arasındaki karmaşık ilişkileri de içerir.”*²²⁴

Sahne, oyuncuların, eylemleri sonucu var olduğu bir dünyanın yansıması niteliğini taşır. İşaretlerin ya da anlamların yarattığı dünyada, dilsel olana yapılan vurgu ile tiyatro sanatı yirminci yüzyıl kültür hareketlerinden herhangi biri kadar önemli bir konumdadır. Aynı zamanda kendinden sonra gelen teorik uygulama alanlarındaki gelişmeleri de yansıtmayı başarır.

Yirminci yüzyılın iki büyük devrim niteliğindeki hadisesini yaratan kişiler olarak kabul edilen Freud ve Stanislavsky’nin değişim rüzgarını başlatması, Michael Chekhov’un da bu değişimden etkilenmesini kaçınılmaz kılmıştır. Chekhov, her ne kadar hocasının “en iyi öğrencisi” olsa da Stanislavsky’nin yöntemindeki eksiklikleri görmeyi başarmış ve kendi “ideal” tiyatrosunu yaratmanın peşine düşmüştür.

Chekhov’u başarılı bir aktör yapan özelliği, hayal gücünün zenginliğinden gelmektedir. *“Chekhov’un kendisi son derece görsel bir hayal gücüne sahipti ve aynı zamanda bir sanatçı olarak da yetenekliydi. Karakterleri ayrıntılı olarak hayal edebiliyordu.”*²²⁵ Kuşkusuz bu yeteneği, kendi oyunculuk tekniğini geliştirmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Geliştirdiği tekniğinin özü, oyuncuyu, karakterin psikolojisini anlamaya yöneltir.

²²⁴ Mark Fortier, *Theory/Theatre An Introduction*, London and New York: Routledge Taylor&Francis Group, 1997, s. 4

²²⁵ Daboo, “Michael Chekhov And The Embodied Imagination: Higher Self And Non-Self”, *Studies in Theatre and Performance*, Vol.27, No.3, 2007, s.266

Oyunculuk sanatı, dikkatin merkezine kurulu bir düzenin hakimiyetinde, oyuncunun, olma arzusu içinde hareket ettiği bir dünyanın inşası ile ilişkilidir. Bir oyuncu için bu olma arzusunun olumlu ve olumsuz yönleri de elbette mevcuttur. Narsistik bir bakış açısının esiri olmaya açık olan bölünmüş bir benliğin, gerçek kimlikteki psikolojiye zarar vermesi ihtimaller dahilindedir. Oyuncu, varlığını kabul ettirebilmek için karakteri üzerinden ironik bir çaba içine girebilir ya da üzerinde gereksiz bir baskı hissedebilir. Öte yandan kaygı ya da stres, benliğin zarar görmesine ve zamanla performans gösteren benliğin etkilenmesine yol açacaktır. Chekhov'un yaratıcı bireyselliğin merkezi olarak kabul ettiği üst benliğin gelişimini desteklediği psikolojik jest yaklaşımı, oyuncunun, kendi kişiliğinden bağımsız bir kimlikle sahnede var olmasına imkân tanımaktadır. Chekhov tarafından üst benlik, oyuncunun, yaşayacağı tüm olumsuzlukları bertaraf ederek; yaratıcı kimliğini gün yüzüne çıkarabilmesi için kullanabileceği bir çözüm ortağı olarak sunulmaktadır.

Michael Chekhov'un buluşu olan ve sezgisel bir bakış açısı ile karakterin derinlerinde yatan temel arzusunu ortaya çıkarmanın bir yolunu sunan psikolojik jest yöntemi, oyuncunun, ana hedefini arketipal bir formda fizikselleştirerek; bedeninin enerji akışlarını doğru kullanmasını ve bir duyumdan hareketle bilinçaltının yaratıcı zenginliğini bilinç düzeyine taşıyabilmesini destekleyen çağdaş oyunculuk teknikleri içinde en yenilikçi ve en sıradışı uygulama modeli olarak karşımızda durmaktadır. Psikolojik jest, birden fazla tekrarlanan hareketin bedende dürtünün uyanmasına imkân tanımakta dürtü ise arzuları uyandırdığı gibi doyuma ulaşmayı sağlayan aracı görevini üstlenmektedir. Bu nedenle hareketle uyandırılan dürtü, oyuncunun, bir duyuma ulaşmasını ve bu sayede karakterin asal hedefine odaklanmasını kolaylaştıran bir olguya dönüşmektedir.

Jerri Daboo, *“Michael Chekhov And The Embodied Imagination: Higher Self And Non-Self”* isimli makalesinde nörofizyolog olan Ian Robertson'ın Mind Sculpture isimli kitabındaki bilimsel deneye dayanan bir çalışmasından söz eder. Üç farklı grup arasında zihinsel ve gerçek uygulamaya dayanan bu çalışma, hayal gücü ile beden arasındaki bağlantı noktalarını belirleyebilmeyi amaçlar. Deneyin sonunda elde edilen çalışma oldukça ilginçtir.

“Dört hafta süren seanslarda, bir grup katılımcı fiziksel olarak egzersizleri yaptı, bir grup bunları yapmayı hayal etti ve bir kontrol grubu da yapmadı. Daha sonra yapılan testler kontrol grubunun iyileşme göstermediğini; egzersizleri fiziksel olarak yapan grup, parmak kuvvetlerini yüzde otuz artırmıştı; egzersizleri basitçe hayal eden grup ise yüzde yirmi gibi şaşırtıcı bir şekilde iyileşti. Başka bir durumda, insanlar farklı hızlarda giden bir koşu bandında koştuklarını hayal ettiler. Fiziksel olarak hareket etmemelerine rağmen, kalp atış hızları ve nefesleri zihinsel koşu bandının hızı ile doğru orantılı olarak arttı.”²²⁶

Deneyssel olan bu çalışma sonucunda görülmektedir ki, insan zihni, hayal dünyasını aktive edebildiği noktada bedensel olarak aynı hareketi uygulayan biri ile benzer tepkiler verebilmektedir. Bu tamamen hayal gücünü ne kadar odaklayabildiğimiz ile ilgilidir. Zihinsel bir imge, bedenin hareketini ve aynı zamanda psikolojisini dönüştürebilme becerisine sahiptir. Bir oyuncu için imgesel yaratım gücünün gelişmesi, kendi mesleki becerilerini de geliştirmesi anlamına gelmektedir. Bu düşünce, Chekhov tekniğindeki psikolojik jest kavramının özünü yansıtmaktadır.

“Oyuncu, ondan istenen her şeyi yapabilmek için becerilerini geliştirir. Bu gelişme ve yaratma yeteneği Michael Chekhov’un aktörün ‘yaratıcı bireyselliği’ dediği şeye aittir. ‘Yaratıcı bireysellik’ sanatçının sadece günlük hayatını oluşturan daha ortalama sıradan unsurlar değil, daha ziyade bilinçaltının daha evrensel ve arketipik görüntülerin bulunduğu kısımlarını kullanmasına izin verir. Bu şekilde, karakterin egosu, aktörün egosuna maruz kalmaz. Aktörün yaratıcı bireyselliği, karakterle estetik bir birlik arar ve aktörün kişiliğinin bu sürece müdahale etmesine izin vermez. Bununla aktörün işi sanatsal bir yaratım haline gelir.”²²⁷

Günümüz teknolojisinin gelişimi yapay zekaların ya da robotların mümkün olabileceğini göstermiş olsa da insan anatomisi için henüz cevaplanmayı bekleyen pek çok soru bulunmaktadır. İnsan beyninin yapısı, bilim dünyası için gizemini hala korumakla birlikte şayet fiziksel bir duyum sık tekrarlanırsa, beynin farklı bölümleri uyanabilir ve oluşacak görüntü baskılandığında beyinde bir bölüm aktif hale gelir. Böylelikle fiziksel eylemi başlatacak bölüm kendiğinden aktifleşerek; beden ve zihin birlikteliği gerçekleşir.

Chekhov’a göre; psikolojik nitelikler fiziksel bedeni aktive edebilecek formüle sahiptir. Psikolojinin, beden yoluyla ifade edilmesinde önemli olan kesişim noktalarını yakalamak ve onu harekete geçirecek belirli egzersizleri kullanabilmektir. Bu keşfi

²²⁶ Jerri Daboo, a.g.m, s.262

²²⁷ Petit, a.g.e., s.12

mümkün kılan şey hayal gücüdür. Oyuncunun bedenini, alışkanlıklardan ve kısır döngüden kurtarmanın yolunun, psikolojik jest yönteminde kullanılan psiko-fiziksel egzersizlere dayanan uygulama modeline bağlı olduğu saptanmıştır. Psikolojik jest, bu sınırları ortadan kaldırmanın ve hayal gücünü aktif kullanabilmenin en ideal yoludur. Oyuncunun, kendi sınırlarını tanıması ve çalışmaktan sıkılmadan sonuca ulaşmaya dek ısrarla hayalinin peşine düşmesi gerekir.

“Karakterinizin duygularının ve arzularının ne olduğunu çok iyi biliyor olabilirsiniz, ancak bu bilgi tek başına arzuları doğru bir şekilde doldurmanıza veya duygularını sahnede içtenlikle deneyimlemenize izin vermez. Bir bilim veya sanatla ilgili her şeyi bilmek ve bu zekanın kendi içinde yetkin olmaktan çok uzak olduğu gerçeğini görmezden gelmek gibidir. Tabii ki, zihniniz değerlendirme, düzeltme, doğrulama, ekleme yapma önerileri eklerken size çok yardımcı olabilir ve olacaktır, ancak yaratıcı sezginiz kendini kanıtlamadan ve tam olarak konuşmadan önce bunları yapmamalıdır.”²²⁸

Michael Chekhov’un psikolojik jest yaklaşımı, bir bütüne hizmet ettiği gibi oyuncu, hangi tekniği kullanırsa kullansın, hayal gücünü aktif kullanabildiği sürece, sıradanlaşmış bir yapının yıkılmasına ve yaratıcı sanatsal çalışmanın kapılarını aralmasına imkân tanıyacaktır.

Tiyatro literatüründe sürekli göç eden bir sanatçı olarak kayda geçmiş olsa da aslında Chekhov, hayatının büyük bir çoğunluğunu “ideal” olarak nitelendirdiği tiyatrosunun ilkelerini aramaya ve en önemlisi bu ilkeleri öğrencilerine aktarabilmeye adanmıştır.

Michael Chekhov “*The Theatre of The Future*” isimli makalesinde oyunculuk sanatında yaratmak istediği “ideal” tiyatro anlayışının gelecekte mutlaka gerçekleşeceğine olan inancından bahsetmesi idealist kişiliğini kanıtlar niteliktedir:

“Eğer bu güçlü ruh orada ve yeniyse; yaşam ve acıdan beslenerek geleceğin tiyatrosunu icra etmekten ilham alır; bir grup öncü aktör tarafından yapılırsa, o zaman her şeye inanırım. Yarın, 10, 20 ya da 50 yıl içinde gerçekleşse de benim için aynı. Öleceğim ve bu mükemmel olayı göremeyeceğim, kimin göreceği önemli değil. Orada olacağım ve aktörün hak ettiği tüm haklara sahip olacağını ve yaratmaya değer tiyatroyu inşa edeceğini bilmek önemlidir.”²²⁹

²²⁸ Michael Chekhov, *To The Actor*, Harper and Brothers, 1953, s.73

²²⁹ Michael Chekhov, “The Theatre of The Future”, New York, *The Drama Review*, Vol.27, No.4, 1983, s.31

Araştırmanın tamamında elde edilen veriler gösteriyor ki; Chekhov, “ideal” tiyatroyu yaratma sürecinde yaratıcılığın kaynağı ile oyuncu bedeninde yaratıcılığı destekleyen her olgunun peşinde gitmiştir. Özellikle döneminin önemli iki hadisesinin içinden gelen biri olması, oyunculuk tekniğini geliştirme sürecinde kendisine yeni imkanlar yaratabilmesine, en önemlisi farklı bir yol açmasına olanak tanıdığı saptanmıştır.

Araştırmanın sonucunda elde edilen bulgular ışığında aşağıdaki önerilerin konu ile ilgili araştırma yapan kişiler için önemli olduğu düşünülmektedir.

- Günümüz koşullarında “Temel oyunculuk” adı altında verilen eğitimlerin katılımcılar için örnek oluştursa da yeterli olmadığı düşünülmektedir. Bu araştırma oyunculuk üzerine eğitim veren devlet okulları ya da özel kurumların müfredatlarında kullanabilecekleri alternatif bir model olarak önerilmektedir.
- Psikolojik jest yaklaşımı, profesyonel oyuncuların imgesel yaratıcılıklarını geliştirmeleri için özel çabaya gereksinim duymaksızın uygulayabilecekleri alternatif bir teknik olarak önerilmektedir.
- Michael Chekhov üzerine yapılan çalışmaların arasında bir ilk oluşturan bu araştırma, karakter yaratma sürecinde psikanalitik çözümleme yapmak isteyen kişi ya da kurumlara deneysel psiko-fiziksel atölye önerisi olarak sunulmaktadır.

KAYNAKÇA

- ASHPERGER Cynthia, *The Rhythm of Space and the Sound of Time*, New York: Rodopi B.V., 2008
- AUSLANDER, Philip, *Theory for Performance Studies*, London and New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2008
- BENEDETTI Jean, *Stanislavski An Introduction*, New York: Routledge Taylor&Francis Group, 2005
- BERKTAY Ali, *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1997
- BRAUN Edward, *Yönetmen ve Sahne: Natüralizm'den Grotowski'ye*, Çev. Bahadır Sina Şener, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2013
- BROCKETT Oscar G., Franklin J. HILDY, *Tiyatro Tarihi*, Çev. Tufan Göbekçin, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2016
- BYCKLING Liisa, "Stanislavsky and Michael Chekhov", *Stanislavski Studies*, Vol.1, No.2, London: Routledge Taylor&Francis Group, 2013, ss. 48-115
- CANDAN, Ayşin, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997
- CHAMBERLAIN Franc, *Michael Chekhov*, New York: Routledge Taylor&Francis Group, 2004
- CHAMBERLAIN Franc, "Michael Chekhov On The Technique Of Acting: Was Don Quixote True To Life?", *Actor Training: Second Edition*, Ed. Alison Hodge, New York: Routledge Taylor&Francis Group, 2010, ss. 63-81
- CHEKHOV Anton, *Letters of Anton Chekhov to His Family and Friends with Biographical Sketch*, London: The McMillan Company, 1920
- CHEKHOV Michael, "The Theatre of The Future", *The Drama Review*, Vol.27, No.4, New York: MIT Press, 1983, ss. 29-31
- CHEKHOV, Michael, *On The Technique Of Acting*, ed. Mel Gordon, New York: Harper Resource Book, 1991
- CHEKHOV Michael, *The Path of The Actor*, Ed. Andrei Kirillov, Bella Merlin, New York: Routledge Taylor&Francis Group, 2006
- CHEKHOV Michael, *Oyuncuya*, çev. Burcu Hallaçoğlu, İstanbul: Mitos Boyut, 2014
- COGER Leslie Irene, "Stanislavski Fikir Değiştiriyor", *Mimesis Tiyatro Çeviri – Araştırma Dergisi*, çev. Fırat Güllü, Sayı.11, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2005, ss. 163-168
- CORNFORD, Tom, "A new kind of conversation: Michael Chekhov's turn to the crafts", London, *Theatre, Dance and Performance Training*, Vol.4, No.2, Routledge Taylor&Francis Group, 2013, ss.189-203
- CRAIB, Ian, *Psikanaliz Nedir*, çev. Ali Kılıçlıoğlu, İstanbul: Say Yayınları, 2011
- ÇALIŞLAR Aziz, *Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1996

- DABOO Jerri, “Michael Chekhov And The Embodied Imagination: Higher Self And Non-Self”, *Studies in Theatre and Performance*, Vol.27, No.3, ss. 261-273
- FORDHAM, Frieda, *Jung Psikolojisi*, Çev. Aslan Yalçın, İstanbul: Say Yayınları, 1997
- FORTIER Mark, *Theory/Theatre An Introduction*, London and New York: Routledge Taylor&Francis Group, 1997
- FREUD, Sigmund, BUNKER, Henry Alden, “Psychopathic Characters on the Stage”, *The Tulane Drama Review*, Vol.4, No.3, The MIT Press, 1960, ss. 144-148
- FREUD, Sigmund, BREUER Joseph, *Histeri Üzerine Çalışmalar*, Çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yayınevi, 2001
- FREUD, Sigmund, *Sanat Ve Sanatçılar Üzerine*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001
- FREUD, Sigmund, *Metapsikoloji*, Çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen, İstanbul: Payel Yayınevi, 2013
- FREUD, Sigmund, *Düşlerin Yorumu- II*, Çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yayınevi, 2014
- FREUD, Sigmund, *Espriler Ve Bilinçdışı İle İlişkileri*, Çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yayınevi, 2016
- FREUD, Sigmund, *Yaşamım Ve Psikanaliz*, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Say Yayınları, 2019
- FREUD, Sigmund, “23-24 Temmuz 1895’teki Düş: Irma’ya Enjeksiyon Düşü”, Çev. Emre Kapkın, Ed. Talat Parman, *Psikanaliz Yazıları*, Sayı.1, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2019, ss. 23-36
- FROMM, Erich, *Rüyalar Masallar Mitler*, Çev. Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten, İstanbul: Say Yayınları, 2017
- GALENDEYEV Valery, “Stanislavski’s Method of Physical Actions, and the Emergence of Speech Origination”, *Stanislavski Studies*, Vol.3, No.2, London: Routledge Taylor&Francis Group, 2015, ss.101-117
- GARCIA, Maria Elena, Marcia PLEVİN, Patrizia MACAGNO, *Yaratıcı Hareket ve Dans*, çev. Ebru Salman, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2018
- GEÇTAN, Engin, *Psikanaliz ve Sonrası*, İstanbul: Metis Yayınları, 2017
- GILMER Jane Margaret, “Michael Chekhov’s Imagination Of The Creative Word And The Question Of Its Integration Into His Future Theatre”, *Theatre, Dance and Performance Training*, Vol.4, No.2, London: Routledge Taylor&Francis Group, 2013, ss. 204-218
- GORDON Mel, “Chekhov On Acting: A Collection Of Unpublished Materials (1919 – 1942)”, *The Drama Review*, Vol.27, No.3, New York: MIT Press, 1983, ss. 46-83
- GRAY Paul, “Stanislavski and America: A Critical Chronology”, *The Tulane Drama Review*, Vol.9, No.2, New York: MIT Press, 1964, ss. 21-60
- INNES Christopher, *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*, çev. Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2010

- İKİZ, Tevfika, “Sigmund Freud Ve Klasik Psikanalitik Görüşte Dürtülerin Akıbeti”, *Psikanaliz Yazıları*, Ed. Talat Parman, Sayı.4, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2014, ss. 11-18
- İKİZ, Tevfika Tunaboğlu, “Ruh Ve Beden Arasında Sınır Kavramı: Dürtüler Ve Psikosomatik Kuramda Akıbetleri”, *Psikanaliz Yazıları*, Ed. Talat Parman, Sayı.16, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2017, ss.49-54
- JUNG, C. G., *İnsan Ruhuna Yöneliş*, Çev. Engin Büyükinal, İstanbul: Say Yayınları, 2001
- JUNG, C. G., *Analitik Psikoloji Sözlüğü*, Çev. Nur Nirven, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2016
- JUNG, C. G., *Dört Arketip*, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul: Metis Yayınları, 2019
- KARABOĞA Kerem, *Oyunculuk Sanatında Yöntem Ve Paradoks*, İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2018
- KESER, Vehbi, “İçeriden Gelen”, ed. Talat Parman, İstanbul, *Psikanaliz Yazıları*, Sayı.4, Bağlam Yayıncılık, 2014, ss. 35-40
- KIRILLOV Andrei, CHAMBERLAIN Franc, “Rehearsal Protocols for Hamlet by William Shakespeare at the Second Moscow Art Theatre”, *Theatre, Dance and Performance Training*, Vol.4, No.2, London: Routledge Taylor&Francis Group, 2013, ss. 243-279
- KIRILLOV Andrei, “The Theatrical System Of Michael Chekhov”, *The Routledge Companion To Michael Chekhov*, London: Routledge Taylor&Francis Group, 2015, ss. 40-56
- LAW Alma H., “Chekhov’s Russian “Hamlet” (1924)”, *The Drama Review*, Vol.27, No.3, New York: MIT Press, 1983, ss. 34-45
- LEWIS Robert, SCHECHNER Richard, “Would You Please Talk to Those People?”, *The Tulane Drama Review*, Vol.9, No.2, The MIT Press, 1964, ss. 97-113
- MALNICK Bertha, “The Moscow Art Theatre: A Jubilee-1898-1948”, *The Slavonic and East European Review*, Vol.27, No.69, London: MHRA University College, 1949, ss. 563-570
- MAROWITZ Charles, *The Other Chekhov*, New York: Applause Theatre and Cinema Books, 2004
- MEERZON Yana, “On Expressionistic Mysterium: Michael Chekhov’s Tragic Character on Page and on Stage”, *Stanislavki Studies*, Vol.4, No.2, London: Routledge Taylor&Francis Group, 2016, ss. 137-155
- Michael Chekhov, *To The Actor*, Harper and Brothers, 1953
- NUTKU, Özdemir, *Oyunculuk Tarihi II*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2002
- NUTKU Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi-I*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2011
- OLENINA, Ana Hedberg, vd., “Embodied Cognition in Performance: The Impact of Michael Chekhov’s Acting Exercises on Affect and Height Perception”, Canada, *Frontiers in Psychology*, Vol.10, 2019, ss.

- ÖZÇÜRÜMEZ, Gamze Bilgili, “Sözün ve İmgenin Nüvesi: Afazi Üzerine”, *Psikanaliz Yazıları*, Ed. Talat Parman, Sayı.32, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2016, ss. 71-84
- PARMAN, Talat, “Psikanaliz ve Psikanalitik Psikoterapiler”, *Psikanaliz Yazıları*, Ed. Talat Parman, Sayı.12, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2014, ss. 29-46
- PENOT, Bernard, “Rüya Uğraşı”, çev. M. Levent Kayaalp, ed. Talat Parman, İstanbul, *Psikanaliz Yazıları*, Sayı.1, Bağlam Yayıncılık, 2019, ss. 37-46
- PETIT Lenard, *The Michael Chekhov Handbook*, New York: Taylor&Francis Group, 2010
- PICTHES, Jonathan, “Is It All Going Soft? The Turning Point in Russian Actor Training”, *New Theatre Quarterly*, Vol.21, No.2, Cambridge University Press, 2005, ss. 108-117
- PITCHES Jonathan, *Science and The Stanislavsky Tradition of Acting*, New York: Routledge Taylor&Francis Group, 2006
- POWERS, Mala, “Michael Chekhov’s Chart For Inspired Acting”, New York, *On The Technique Of Acting*, ed. Mel Gordon, Harper Resource Book, 1991, ss. xxxv-xliv
- PREY Deirdre Hurst du, “Working with Chekhov”, *The Drama Review*, Vol.27, No.3, The MIT Press, 1983, ss. 84-90
- RUST, Colin Michael, “*Bodily Awareness: The Theatre Writings Of Michael Chekhov And Tadashi Suzuki*”, (Yüksek Lisans Tezi), Ohio: Bowling Green State University, 2007
- STANISLAVSKI, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, Çev. Suat Taşer, İstanbul: Papirüs Yayınları, 2006
- STEINER, Rudolf, *A Lecture On Eurythmy*, London: Rudolf Steiner Press, 1985
- STEINER, Rudolf, *Gizli Bilim*, çev. Ayşe Domeniconi, İstanbul: Omega Yayınları, 2003
- STEVENS, Anthony, *Jung*, çev. Nursu Öрге, Ankara: Dost Kitabevi, 2014
- ŞENER, Sevdâ, *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2014
- TCHERKASSKI Sergei, “Forward - To Early Stanislavsky! Or Reconstruction Of Actor Training At The First Studio Of The Moscow Art Theatre”, *Stanislavski Studies*, Vol.5, No.1, London: Routledge Taylor&Francis Group, 2017, ss. 85-110
- TERBAŞ, Özden, *Rüyalardan Gerçekliğe: Psikanaliz Ve Sanat*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2016
- TURRI, Maria Grazia, “*A Psychoanalytic Perspective on Theories of Spectator Character and Actor Character Identification in the Theatre*”, (Doctor of Philosophy in Drama), University of Exeter, 2015
- TÜKEL, Raşit, “Dürtü Kuramından Benlik Psikolojisine: Tarihsel Gelişim Öyküsü”, *Psikanaliz Yazıları*, Ed. Talat Parman, Sayı.4, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2014, ss. 19-34
- TÜKEL, Raşit, “Düşlerin Yorumu Üzerine”, *Psikanaliz Yazıları*, Ed. Talat Parman, Sayı.1, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2019, ss. 11-22
- Türkçe Sözlük, Ankara: TDK Yayınları, 1983

UHRMACHER P. Bruce, “Uncommon Schooling: A Historical Look At Rudolf Steiner, Anthroposophy, And Waldorf Education”, Cambridge, *Curriculum Inquiry*, Vol.25, No.4, Routledge Taylor&Francis Group, 2014, ss. 381-406

ULRICH Heiner, “Rudolf Steiner (1861-1925)”, *International Bureau Of Education*, Vol.XXIV, No.3, Paris: UNESCO, 1994, ss. 555-572

VAKHTANGOV Eugene, “Fantastik Gerçekçilik”, *Sahneye Koyma Sanatı*, Ed. Suat Taşer, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1967, ss. 94-102

WEGNER William H., “The Creative Circle: Stanislavski and Yoga”, *Educational Theatre Journal*, Vol.28, No.1, Baltimore: Johns Hopkins University, 1976, ss. 85-89

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Craig_Hamlet_final_scene_photo.jpg (Erişim Tarihi: 26 Kasım 2020)

<https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315716398.ch2> (Erişim Tarihi: 26 Kasım 2020)

<https://en.wikipedia.org/wiki/Eurythmy#:~:text=Eurythmy%20is%20an%20expressive%20movement,medicine%20%E2%80%93%20for%20claimed%20therapeutic%20purposes> (Erişim Tarihi: 01 Aralık 2020)