

# Oyuncunun Beden Ötesi Deneyiminde Pratik Bir Araç: Hayali Beden

## A Practical Tool for the Actor's Transcendental-Body Experience: The Imaginary Body

Muhammed Furkan TEKBIYIK\*

Araştırma Makalesi / Research Article

### Öz

Bu makalede Michael Chekhov tekniğinde rolün yaratım sürecinde kullanılan araçlardan biri olan “hayali beden” ve bu aracın oyunculuk pratiğine nasıl uygulandığı incelenmektedir. Hayali beden, oyuncunun karakterin fiziksel özelliklerini zihninde canlandırmasını ve bu hayali bedeni bir giysi gibi üzerine giymesini içeren bir araçtır. Bu araç, karakterin duruşu, jestleri ve hareketlerinin yanı sıra duygusal ve düşünsel boyutlarının da oyuncuya aktarılmasını sağlar. Hayali beden, oyuncunun karakterle bütünleşmesine ve onu sahnede daha gerçekçi bir şekilde canlandırmasına yardımcı olur. Bu süreç, aşamalı olarak gerçekleşir ve oyuncunun hem bedensel hem de psikolojik deneyimini derinden etkiler. Literatür taraması yöntemi ile oluşturulan bu çalışma, hayali beden aracının oyunculara sunduğu olanakları ve karakteri zihinsel bir kavramdan çıkarıp bedensel bir deneyime dönüştürmedeki rolünü ele alacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** *Michael Chekhov, Hayali beden, Oyunculuk teknikleri, Bedeni aşmak*

### Abstract

This article examines the “imaginary body”, one of the tools used in the role creation process within Michael Chekhov's technique, and its application in acting practice. The imaginary body is a tool that involves the actor visualizing the physical traits of a character in their mind and embodying this imagined body as if wearing it like a garment. This tool facilitates the transfer of not only the character's posture, gestures, and movements but also its emotional and intellectual dimensions to the actor. The imaginary body aids the actor in integrating with the character and portraying it more realistically on stage. This process unfolds gradually, profoundly impacting the actor's physical and psychological experience. Through a literature review, this study explores the possibilities offered by the imaginary body to actors and its role in transforming a character from a conceptual idea into a tangible, embodied experience.

**Keywords:** *Michael Chekhov, Imaginary body, Acting techniques, Transcending the body*

## Giriş

Michael Chekhov'un oyunculuk anlayışı, tiyatro sanatında oyuncunun merkezde olduğu bir yaklaşımı savunur. Oyuncunun bedensel ve zihinsel dönüşümü, sahnede canlı ve etkileyici bir performans sunmanın anahtarıdır. Bu bağlamda, oyunculuk pratiğinde, karakterin fiziksel varlığını ve iç dünyasını sahici bir şekilde yansıtan tekniklerin önemi büyüktür. Chekhov, oyuncunun yaratıcılığını özgürleştirmek ve karakterle bütünleşmesini sağlamak için "hayali beden" aracını geliştirmiştir. "Benim düşünceme göre, tiyatro oyuncudan ibarettir. Başka hiç kimse tiyatrodaki önemli değildir. Eğer oyuncu yoksa, tiyatro da yoktur. Yönetmenin, yazarın, tasarımcının yapacağı hiçbir şey bir tiyatro oluşturamaz." (Michael Chekhov'dan aktaran: Cornford, 2019: 98).

Tiyatro, oyuncunun varlığıyla anlam kazanan bir sanattır. Yönetmenin vizyonu, yazarın metni ve tasarımcının estetik katkıları, oyuncunun yorumuyla hayat bulur. Oyuncu olmadan, sahnedeki tüm unsurlar cansız ve anlamsız kalacaktır. Bu nedenle Michael Chekhov tiyatrodaki en önemli rolü oyuncunun üstlendiğini savunmuştur.

Oyunculuk pratiğinin temelinde, karakterlerin yaratılan stile uygun olan sahici bir formda canlandırılması ve izleyiciyle duygusal bir bağ kurulması yatar. Bu bağlamda iyi oyuncuların karakterin varlığına bürünme ve sadece sözlerini değil, duygularını, düşüncelerini ve isteklerini de bedensel ifadeleri aracılığıyla aktarabilme yeteneği ön plana çıkar. Michael Chekhov'un geliştirdiği hayali beden aracı, oyuncunun karakterin fizikselliğini keşfetmesine ve bedensel gerçekliğini deneyimlemesine olanak sağlar. Bu makalede, bu aracın oyunculara sunduğu imkanları ve karakteri zihinsel bir kavramdan çıkarıp bedensel bir deneyime dönüştürmedeki rolünü inceleyeceğiz.

### 1. Dört Aşamalı İmge Çalışması ve Analitik Zihnin Reddiyesi

Chekhov için imge olmadan tiyatro olmaz ve oyunculuk da başlı başına imgesel bir sanattır. İmgelem, oyuncunun pratiğinde önemli bir araçtır. Chekhov, imgenin kullanılabilmesi için iyi bir konsantrasyon gücüne sahip olmak gerektiğini belirtir. Chekhov'a göre oyuncu doğuştan gelen yeteneklere bel bağlamak zorunda değildir; her oyuncunun zayıf bile olsa imge gücüne

sahip olduğunu ve bunun üzerinde çalışılarak geliştirilebileceğini savunur. O'na göre "bazı insanların yaratıcı olabileceği" yönündeki düşünce yanlıştır. Chekhov'a göre imgelem sürecini derinlemesine inceleyen oyuncu bu yeteneği üzerinde çalışabilir ve bu yeteneğini zamanla geliştirebilir. İmgelem kullanılmazsa körelir fakat düzenli olarak üzerinde çalışılırsa hızlı tepki veren bir kas haline gelir. Güçlü ve esnek bir imgelem kabiliyeti oyuncunun vazgeçilmezidir. Karakter yaratma araçları imgelemin gücüne bağlıdır. Chekhov, imgelem yeteneğini aşırı derecede mantıksal, entelektüel ve kavramsal yaklaşımdan arındırıp kullanmak gerektiğini vurgular. O'na göre analitik zihinle ne kadar derine inilirse duygular o kadar sessizleşir, irade zayıflar, ilham şansı azalır. Oyuncu, metin analizi yaparken edebi analizden farklı olarak oyuncu odaklı bir analiz yapmalıdır. Metin üzerinde mantıksal çalışma da yapılmalı ancak sezgiler yolu ile biranda ortaya çıkan imgeler öncelenmelidir. İmge gücü mantıklı düşünceden çok daha şaşırtıcı ve yaratıcı seçenekler ortaya koyabilir. Analitik zihin oyuncunun önünde mum taşıyarak etrafı aydınlatan bir yardımcı gibi olmalıdır. Chekhov imge gücünü eğitmenin dört aşamada gerçekleştiğini savunur:

İlk aşamada oyuncunun bildiği bir nesneyi hayal etmesi istenir. Bu sayede nesne zihinde yeniden yaratılır. Bu süreç gözlem gücümüzü ve zihnimizde bir görüntü oluşturma yeteneğimizi geliştirir. Bu ilk aşamadan sonra ikinci aşamada çok aşına olmadığımız ancak var olduğunu bildiğimiz bir şeyi hayal etmek esastır. Bu süreç sırasında sabır ve konsantrasyon ile daha fazla ayrıntının gelmesine odaklanılır. Üçüncü aşamada ise en önemli süreç başlar: zihnimizde imgelediklerimizin bizi etkilemesine izin veririz. Yapmamız gereken hayal etmek ve yoğunlaşmaktır. Chekhov'a göre yaratım, kendisini yaratanı etkiler; yaratıcı, kendi yaratımının etkisi altında değişir. Sanatçı karşılaşmalarında duygusal olarak tarafsız kalmaz. Dördüncü aşamada yaratılan görüntüyü kontrol etmek ve değiştirmeyi öğrenmek gerekir. İmgenin boyutu, rengi değişebilir ya da fantastik bir imgeye dönüştürülebilir (Rushe, 2019: 177-180).

Dört aşamalı bu imgelem çalışması oyuncunun imge gücünü geliştirmesinde, konsantrasyonunu imgelerinde tutmasında, imgelerin değişimleri ile kendi oyunculuk malzemesinin etkilenmesinde önemli rol oynayacaktır. Oyuncu bu dört aşamalı süreç içerisinde istikrarlı bir çalışma yaparsa bir oyuncunun sahip olması gereken en önemli araç olan imge gücünün gelişmesi kaçınılmaz olacaktır. Chekhov'a göre oyuncu entelektüel bir

düşünceden ziyade imgeler ile düşünmelidir. İmge gücü analitik aklın sınırlarını aşarak sanatsal ifadeyi mümkün kılar; duygular ve akıl arasında bir köprü görevi görür. Duygulara bir çerçeve ve yön verir, onları anlamlı ve etkili kılar.

Chekhov, imge gücünü harekete geçiren bir dizi egzersiz geliştirmiştir. Chekhov'un egzersizleri, bedenleşmiş imge çalışmalarıdır. Beden ve psikoloji birbiri ile sürekli bir etkileşim içinde olduğu için ikisi arasında psikofiziksel bağlantının ve bedenleşmiş bir imge ile düşünme durumunun farkındalığına ulaşılması hedeflenir (Daboo, 2007: 264).

Michael Chekhov'un tekniğinde öğrenciler günlük olarak hayal güçlerini geliştirmeye teşvik edilir. Hayal gücünü sıradan hayatlarından yaratıcılığın alanına geçmek için bir kapı olarak kullanırlar. Adeta odaklarının ve hayal güçlerinin geliştiği farklı bir dünyaya adım atarlar. Hayal gücünün güçlü bir savunucusu olan William Blake, günümüzde kanıtlanmış gerçek olarak gördüğümüz her şeyin bir zamanlar sadece hayal edilmiş bir fikir olduğuna inanıyordu. İnsanlardaki hayal gücünü, bizi hayati bir enerji kaynağına bağlayan kutsal bir armağan olarak görüyordu. Sanatçılar için hayal gücü temel araçtır. Yaratıcı çabalarımızda ısrar ederek, becerilerimizi bu değerli güçle nasıl ilişkilendireceğimizi keşfederiz. Hayal gücü ve imgeleme yeteneği, bir oyuncuya kendi kişiliğinin sınırlarını aşma özgürlüğü bahşeder. Bu sayede, oyuncu, sürekli genişleyen ve onu besleyen bir güç tarafından yönlendirilmeye açık hale gelir. Bu güce erişim ise konsantrasyon yoluyla sağlanır. Konsantrasyon, adeta bir anahtar gibidir. Oyuncunun zihnini odaklayarak, onu sınırlayıcı kalıplardan kurtarır ve hayal gücünün geniş dünyasına açılan bir kapı görevi görür. (Petit, 2010: 19-20).

Michael Chekhov'a göre imge gücü, geliştirilebilen ve eğitilmesi gereken bir yetenektir. Chekhov'un dört aşamalı yöntemi, oyuncunun hayal gücünü geliştirmeye, konsantrasyonunu artırmaya ve duygularını ve düşüncelerini daha etkili bir şekilde ifade etmesine yardımcı olur. Hayal gücü, analitik aklın sınırlarını aşarak sanatsal ifadeyi mümkün kılar. Duygular ve akıl arasında bir köprü görevi görür, duygulara bir çerçeve ve yön verir, onları anlamlı ve etkili kılar. Chekhov'un bedenleşmiş imge egzersizleri, beden ve zihnin birlikte çalışmasını sağlayarak oyuncunun yaratıcı potansiyelini en üst düzeye çıkarmasına yardımcı olur.

Chekhov tekniği bedenle imgeleme prensibi üzerine kuruludur. Bedensel egzersizler bu

teknikinin temelini oluşturur. Bu bağlamda oyuncuya sunduğu kolaylıkları keşfetmek için zihin ve beden birliktede işlediği etkili araçlardan biri olan “hayali beden” uygulamasını inceleyelim.

## 2. Oyuncunun Beden Ötesi Deneyiminde Pratik Bir Araç: Hayali Beden

“Gerçekten çalışılmaya başlandığında, hayali beden oyuncunun iradesini ve hislerini harekete geçirir. (...) Karakteri yalnızca tartışmak ve mantıksal olarak analiz etmek ile istenilen bu etkiyi yaratamazsınız, çünkü mantıksal aklınız ne kadar becerikli olursa olsun sizi soğuk ve pasif bırakmaya eğilimlidir. Öte yandan, hayali beden doğrudan iradenize ve hislerinize hitap eden bir güce sahiptir.” (Chekhov, 2014: 127)

Michael Chekhov'a göre oyuncu ve karakter arasındaki farka odaklanmak oyuncunun sanatının başat ögesidir. Nasıl ki bir ressam her tabloda kendini çizmiyorsa oyuncu da oyununda yaratıcı güçlerini kullanmalı ve kendini dönüştürmeyi bilmelidir. Oyuncu, canlandırdığı karaktere benzemek ve onun gibi davranmak için çeşitli yöntemler kullanır. Bu yöntemlerden biri de Michael Chekhov tarafından geliştirilen “hayali beden”dir.

Chekhov'a göre psikolojik özellikler bedenimizde somutlaşır ve bedenimiz aracılığıyla ifade edilir. Bu bağlantıyı keşfetmek için eylem, jest ve hayal gücüne dayalı egzersizler önemlidir. Bu egzersizler sayesinde bedenimizdeki yerleşik alışkanlıklardan ve kısıtlamalardan kurtulabilir, yeni ve farklı psikolojik veya zihinsel durumları somutlaştırabilir ve ifade edebiliriz (Daboo, 2007: 265).

Bir oyun metni kendi başına bir tiyatro değildir. Metin ancak en temel koşulları sunan bir materyaldir. Ancak oyuncu kendi imgelerini sahneye koyarken oyun yazarının imgesi olan metinden başlamalıdır. Metin içinde yer alan unsurlar yazarın imgelerinin bir ürünüdür. Dram yazarının metni nasıl imgelerin bir ürünü ise sanatın bizzat kendisi de imgelerin ürünüdür. Oyuncunun amacı teknikini kullanarak oyunu teatral bir gerçekliğe dönüştürmektir. Bunu yapabilmek için oyuncunun kendi imgelerini devreye sokarak karakterin isteklerini, ihtiyaçlarını, eylemlerinin ve konuşmalarının haklı sebeplerini, neyi başarmak istediğini, kendini nasıl gördüğünü, diğer karakterler ile olan ilişkisini imgelemesi gerekmektedir. Metinde verilen koşullar, sayfada yer alan kelimelerden oyuncunun imgelemindeki seslere ve resimlere çevrilir. Karakterin yaşadığı yer, kıyafetleri, yürüyüş şekli, jestleri birer imge olarak kodlanmalıdır. Bu imgeler ile oluşturulan karakter metindeki kelimeleri kullanarak konuşur. İmgelemin karakterin ses arayışında da kullanılması önemlidir. Oyuncu farklı perdeleri,

tonaliteleri, artikülasyonları, ifadeleri ve ritimleri keşfederken, kulağa doğru gelen bir ses bulmaya çalışır. (Turner, 1996: 16-17).

Uygulama sürecinde Chekhov, oyuncuların karakterlerinin bedenini kendi bedenlerinin dışında hayal etmelerini ve sonra onun içine adım atmalarını ister. Ardından oyuncunun bedenini hayali beden karakteristik hareketlerine ve niteliklerine uydurma sürecini mümkün kılmak için bir dizi soru sorar. Bu sorular “nasıl yürüyor” gibi fiziksel sorulardan “nasıl aşık oluyor” gibi psikolojik sorulara kadar geniş bir skalaya sahiptir. Oyuncuların kendi davranış kalıplarını hayali bedene dayatmamalarını ister. Tersine hayali karakterin kendi tavırlarını, davranışlarını, tutumunu, düşüncelerini, duygularını oyuncuya öğretmesine izin vermelerini ister. Alıştırmanın her zaman psikolojik bir tarafı da vardır (Cornford, 2012: 499).

Chekhov, metin üzerinde hayal gücü ile ilişkilendirilmeyen mantıksal düşüncenin klişe ve sıkıcı seçimlere yol açacağını savunur. Oyuncu iki yoldan biriyle bir karaktere dönüşmeye çalışır. Bu yollardan biri, gözlemlenenin fiziksel görünümü ya da davranışıyla başlayıp onu taklit etmek ve ardından içsel yaşamı hissetmektir. Diğer yol ise, seçilen kişi tipinin içsel yaşamının ne olabileceğini hayal etmek ve ardından içsel duyguyu dış ifadeye tercüme etmektir. Chekhov hayali beden çalışması ile ilk yoldan giderek içsel yaşamı da oluşturmaya çalışır gibi görünmektedir. Ancak Chekhov’un hayali beden uygulama örneklerine baktığımızda hayali beden yalnızca fiziksel beden ile sınırlı kalmaz. Karakterin düşünce yapısı, duyguları da tasavvur edilir. Hayali beden çalışması, bilinenin aksine yalnızca dışsal yaşamı oluşturarak içsel yaşama ulaşmak ile ilgili bir süreç değil, dışsal ve içsel olanın birlikte ve aynı anda çalışması ile gerçekleşen bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Robert Lewis Method or Madness kitabında Chekhov’un dönüşümünü şu sözler ile ifade etmiştir:

“Müfettiş’te onu izleme şansını bulanlarınız, herhangi bir dansçıyı kıskandıracak bir fiziksel karaktere sahip olduğunu hatırlayacaktır. Kısa boylu olmasına rağmen, bu rolüyle vücut şekli çok uzun görünüyordu. Ayak parmaklarının üzerinde yürüyordu, elleri uzatılmıştı ve onları daha uzun göstermek için eldivenlerini sallandırıyordu. Bir züppeyi oynuyordu ve züppenin görünüşünü, hareketlerini ve sesini ustaca yansıtıyordu. Ancak, parti sahnesinde sarhoş olması gerektiğinde, çok sayıda sarhoş hareketi yapmadı; o kadar içtenlikle sarhoş oldu ki bu adeta bulaşıcıydı. O sahnenin perdesi kapandığında, hepimizin koltuğumuzdan kalkıp sersemlemiş bir şekilde koridor boyunca yürüdüğümüzü, oldukça sarhoş olduğumuzu çok iyi hatırlıyorum!” (Aktaran: Ashperger, 2008: 202)

Michael Chekhov’a göre, oyunculuğun kaynağı kişisel deneyime değil, imge gücüne

dayanmalıdır. Kişisel deneyime dayalı bir oyunculuk, oyuncunun seçeneklerini sınırlar ve onu farklı olsa da birbirinin tekrarı olan performanslara sürükler. Batılı oyuncuların sıklıkla kendi kişiliklerine veya fiziksel görünümüne yakın rolleri oynamalarının sebebi kişisel deneyimlerine dayalı oyunculuk anlayışı benimsemelerindedir. Kişisel deneyime bağlı kalmak, oyuncuların çeşitlilik yaratmalarını ve köklü değişimlere açık olmalarını engeller. Chekhov bu durumda olan oyuncunun, her zaman kendini oynamak zorunda olduğunu ve sürekli kendi portresini çizen bir ressama benzediğini söyler. Kendi portresini oynayan oyuncu özgür değildir. Evrensel bir kişilik yaratmak yerine sınırlı bir performans sergiler. Chekhov tekniğini uygulamak için bu kişiliği aşan çalışma şeklini benimsemek gerekir. Chekhov, tekniğinde kişisel anılardan değil, imgelerden yararlanmak gerektiğini vurgular ve konsantrasyonun oyuncunun imge dünyasına girmesinde yardımcı olacağını savunur. O'na göre konsantrasyonun amacı insanın kendi derinliklerine inmesini sağlamaktır. Konsantrasyonun, oyuncunun hayal dünyasına derinlemesine odaklanmasına, ihtiyaç duyduğu duyguları bulmasına, gizli yetkinliklerini ortaya çıkarmasına yardımcı olacağını savunur. Bu yetkinlikler konsantrasyon sayesinde titreşmeye ve oyuncuya itaat etmeye hazır hale gelir. Chekhov kendi babasının ölümüne konsantrasyonunu o kadar yoğunlaştırmıştır ki kendisi için trajik ve acı verici olmasına rağmen tüm olayı Kral Lear'da kullanabileceği kadar sindirmiştir. Chekhov, bu acı veren deneyime konsantre olmamış olsa bu deneyimi yıllarca yanında sürükleyeceğini ancak bilinçaltında kullanmayacağını belirtir. Chekhov bu deneyimi sindirdiğini ve öyle kullanabildiğini söyler. Bu anısı sayesinde ağladığını ancak yalnızca kendi için ağlamadığını aynı zamanda evrensel bir duyguya "kanal" işlevi gördüğünden bahseder. Bu konsantrasyon deneyimi hem nesnel hem duygusal bir deneyim sağlayarak olayın özüne dair sezgisel bir bakış açısı sağlar. Bu durum oyuncuda çift bilinçlilik halinin gelişmesini sağlar. Chekhov, Antropozofi'nin kurucusu Steiner'in eserlerinde de büyük sanatçıların yaşadığı bilinç bölünmesine dair işaretler bulunduğunu söylemiştir. Konsantrasyon olmazsa yeteneklerin kaybolacağını ve konsantrasyon gücüne sahip olanların ilgimizi çekme gücüne sahip olduğunu söyler. Konsantrasyon ve imgeler sayesinde hayatta görülebilecek karakterlerden daha evrensel olan karakterler yaratılması olanağı doğar. Bu üslup benimsendiğinde kişisel anılar ve deneyimler bir araç olarak değil, duygusal derinlik kazanmak için birer kaynak olarak kullanılır. Chekhov'un bu üslubu benimsemesi kişisel deneyimlerin ötesinde evrensel ortak duygulara hitap eden performanslar ortaya koymaktır. Çift bilinçlilik sayesinde oyuncu hem duygusal olarak olaya dahil olur hem de kendini

dışarıdan gözlemler. İmgeleri sayesinde gerçek hayattan ilham alır ancak gerçekliğin sınırlarını aşan karakterler yaratır (Ashperger, 2008: 91-95).

Chekhov'a göre kişisel deneyimlere dayalı oyunculuk, oyuncuların kendi kişiliklerine yakın rolleri oynamalarına yol açarak oyuncuyu sınırlar ve benzer performanslar göstermesine neden olur. Konsantrasyon oyuncunun imge dünyasına girmesine yardımcı olur. Bu sayede nesnel ve duygusal bir deneyim sağlayarak olayın özüne dair sezgisel bir bakış açısı geliştirir. Oyuncu böylece çift bilinçlilik hali geliştirerek bir yandan duygusal olarak olaya dahil olurken diğer yandan kendini gözlemler. İmge dünyası ve konsantrasyon sayesinde gündelik hayattaki kişisel benlikten ziyade evrensel karakterler yaratılabilir. Bu pratikte oyuncu imgelerin gücünden yararlanırken görüldüğü üzere kişisel deneyimleri tamamen yok saymaz. Kişisel deneyimleri de kullanır ancak bu deneyimleri yalnızca hatırlamak ile yetinmez, üstüne derinlemesine bir konsantrasyon geliştirir. Böylece kişisel deneyimlerdeki ortak insani özü anlamaya çalışarak kişisel evrenselleştirir.

Hayali beden uygulamasında, oyuncu karakterin fiziksel özelliklerini zihninde canlandırır ve bu hayali bedeni sanki bir giysi gibi üzerine giyer. Bu sayede, karakterin duruşu, jestleri ve hareketleri gibi bedensel özellikleri oyuncuya aktarılır. Hayali beden çalışmasının etkisi sadece bedensel değil, aynı zamanda psikolojiktir. Karakterin bedenini benimseyen oyuncu, onun duygularını ve düşüncelerini de daha iyi anlamaya ve hissetmeye başlar. Bu araç, farklı kıyafetlerin bizi nasıl farklı hissettirdiğine benzetilebilir. Sabahlık giydiğimizde rahat hissederken, gece elbisesi giydiğimizde kendimizi daha şık ve özgüvenli hissedebiliriz. Aynı şekilde, karakterin hayali bedenini giymek de oyuncunun psikolojisini ve davranışlarını önemli ölçüde etkiler. Hayali beden uygulaması aşamalı bir şekilde gerçekleşir. İlk aşamada, oyuncu karakterin bedenini zihninde detaylı bir şekilde canlandırır. Daha sonra, bu hayali bedeni sanki bir giysi gibi üzerine giyer. Son aşamada ise, karakterin bedenine uygun bir şekilde hareket etmeye, konuşmaya ve hissetmeye başlar. Hayali beden çalışması, oyuncuların karakterle bütünleşmelerine ve onu sahnede daha gerçekçi bir şekilde canlandırmalarına yardımcı olan etkili bir yöntemdir (Chekhov, 1985: 87).

Michael Chekhov'a göre bir oyuncunun iki farklı varlığı vardır: insan olarak oyuncu ve sanatçı olarak oyuncu. Bu iki kimlik farklı alanlara ve boyutlara sahiptir. Chekhov, oyuncunun kişisel



duygularını kullanmak yerine hayal gücünü kullanmasını savunur. Hayali bir karakteri taklit etmek, bireysel deneyimlere dayanmaktan daha nesnel bir yaklaşımdır. Sanatta nesnellığe ulaşmak için yüksek bir ilham ve özgür doğaçlama gereklidir. Chekhov için bunlar oyunculuktaki temel ilkelerdir (Chekhov, 2005: 4).

Michael Chekhov, oyunculukta Stanislavski'nin "sihirli eğer", "duygu belleği" gibi bireysel deneyimlere dayanan geleneksel yöntemlerinden farklı olarak, oyuncunun hayal gücünü merkezine alan bir yaklaşımı savunur. Chekhov'un yöntemi, oyunculuk sanatında hayal gücünün kullanımını derinleştirmiş ve oyuncuyu bireysel deneyimlerinden bağımsız, daha evrensel bir yaratıcılık alanına yönlendirmiştir. Bu yaklaşım, oyuncunun narsisizmden ve bireysel gösterişçilikten uzaklaşarak rolüne odaklanmasını sağlar. Chekhov, The Case adlı oyunda oynadığı karakteri hayal gücüyle oluşturduğunu ve provalarda bu hayali karakteri bedenselleştirerek geliştirdiğini belirtmiştir. Kendi kişisel deneyimlerine dayanmayan bu yöntem, oyuncuya karakterle arasındaki mesafeyi koruyarak, onu kendi kişiliğinden bağımsız bir şekilde canlandırma olanağı sunar. Chekhov, karakterin tüm bedenini ve rolün sesini hayal gücüyle yaratma sürecinin zamanla tamamlandığını ifade eder. Bu yöntem, bireysel deneyimlere dayanarak gerçekleştirilen oyunculuk anlayışlarından farklı olarak, hayal gücüyle somutlaşan karakterin sahneye taşınmasını mümkün kılar (Chekhov, 2005: 110-111).

Michael Chekhov, çocukluk döneminde babasının karikatür çizim yeteneğinden etkilenmiştir. Chekhov'a göre karikatür, bir kişiliğin özünü yakalayabilme özelliğine sahiptir. Bu etkilenme ve çıkarım, Chekhov'un oyunculuk anlayışına büyük etki yapmıştır. Karikatürler, bir kişinin tanınabilir bir özelliğini vurgular ve gülünç hale gelene kadar abartır. İyi bir karikatürist, bu abartı yoluyla kişiyi tanınabilir kılmanın yanı sıra, fark edilmeyen bir yönünü de ortaya çıkarabilir. Chekhov, oyunculukta gülünç ve grotesk bir algı geliştirmiş ve bunun oyuncu için çok önemli olduğunu savunmuştur. Mizahi bir bakış açısına sahip olmayan bir oyuncu, kendini beğendirme tuzağına düşebilir. Bu durum yaratıcılığa ters düşer ve sanatı bireysel bir araç haline getirir (Chamberlain, 2004: 2).

Michael Chekhov, oyuncu ve karakter arasındaki fark üzerine yoğunlaşmıştır. Hayali beden çalışması, bu farkı kavramanın ve karaktere bürünmenin bir yoludur. Yetenekli bir oyuncu, hayal ettiği karakterin bedenini taklit ederek farklı kişilikleri canlandırabilir. Hayali beden ile

oyuncu karakterin bedenini hayal gücünde net bir şekilde görmeye çalışır. Daha fazla ayrıntı için, karaktere imgesel cevaplar verecek şekilde sorular sorabilir. Bu cevaplar sözlü değil, imgesel eylemler halinde olmalıdır. Oyuncu, karakterin zihin ve ruh dünyasını da sorgulamalı ve taklit etmelidir. Hayali karakter ile kendi bedeni arasındaki farkı fark ettikten sonra, oyuncu hayali bedene yaklaşır ve onu taklit eder. Bu sayede, kendi benlik imgesi de karaktere yakınlaşır. Oyuncu, bu yeni bedende çeşitli denemeler yapar ve karaktere uygun aktiviteleri keşfeder (Chamberlain, 2004: 139-140).

Hayali beden, oyuncunun canlandıracağı karakterin her yönünü analiz etmesine olanak tanır. Bu analiz sadece zihinsel değil, bedensel bir süreçtir. Oyuncu, karakterin kendisinde uyandırdığı duyguları ve izlenimleri gözlemler ve farklı durumlarda nasıl tepki vereceğini hayal etmeye çalışır. Aklına gelen en ufak bir imgeyi bile takip ederek karakterin imgesini detaylandırmaya çalışır. Ona sorular ve emirler vererek kendi dışında bir varlık olarak ele alır. Bu mesafeli duruş, karakteri daha objektif bir şekilde analiz etmesine yardımcı olur. Oyuncu ve karakter arasındaki fark önemlidir. Tıpkı iki insanın aynı olamayacağı gibi, oyuncu ve karakter de birbirinden farklı olmalıdır. Oyuncu, karakterin bedenini ve ruhunu keşfetmek için çeşitli sorular sorabilir: Ellerini göster, bana nasıl yürüdüğünü göster, annenle kavga ettiğinde nasıl tepki verdin, bana sesini duyur gibi. Sorular sadece fiziksel değil, duygusal ve düşünsel de olabilir. Oyuncu, karakterin koşullara göre nasıl düşündüğünü ve hissettiğini de anlamaya çalışır. Tüm bu analizlerden sonra oyuncu, hayal ettiği bedeni giyip hareket etmeye başlar. Basit fiziksel hareketler yaparak yarattığı bedenin gerçekliğini deneyimler ve karaktere ait duyguları ve hisleri yaşamaya başlar.

## **Sonuç**

Michael Chekhov'un hayali beden uygulaması, oyuncunun sanatına bakış açısında önemli bir felsefeyi tartışan ve kendince bir sonuca erdiren bir araç olarak karşımıza çıkar. *Oyuncu rolü kendi kişiliği dahilinde mi oynamalıdır yoksa rol oyuncudan bağımsız bir karakter midir?* Oyunculuk sanatındaki bu temel soru için Chekhov'un yanıtı oyuncunun kendi gündelik benliğinden bağımsız bir karakter yaratmasıdır. Çünkü sanatın yüzeysel gerçeklikten ziyade evrensel ve özsel gerçeklikle temas etmesini ister. Bu yüzden gündelik kişilik tasvirinin sınırlı ve özgür olmadığını söyleyerek imgeler ile çalışılmasına işaret eder. Bu işaret neticesinde

oyuncunun gündelik kişiliğini terk ederek yeni bir kişilik yaratmasına uygulanacak pratik araçlar sunmuştur. Bu araçlardan biri de çalışmamız boyunca üzerinde durduğumuz ve vurguladığımız *hayali bedendir*. Bu aracın kullanım üslubuna bakacak olursak kısaca şöyle bir yol gösterici tavır ortaya konulabilir: oyuncu metin üzerinde analitik çalışmasını yaptıktan sonra kendini imgelerin dünyasına bırakır. Kendinde çağrışan şeyleri görmeye ve detaylandırmaya gayret gösterir. Bazen karakterin bedenine dair net imgeler canlanmaz; “sarsıntılı”, “gri” gibi nitelikler gördüğünü söyler. Bu bir problem değildir. Bu görülenler de hayali beden çalışmasında kullanılabilir. Oyuncu bu tarz imgeleri detaylandırmalıdır. Konsantrasyon gücü burada önem arz eder. Derin bir konsantrasyon ile oyuncu bu imgeye karşı hem nesnel hem duygusal bir bakış geliştirerek imgenin özüne inmek için bir şans elde eder. İmgenin özüne inmek evrensel insani durumları yakalayabilmek için önemlidir. Oyuncu hayali bedeni geliştirmek için ona çeşitli komutlar vererek onu izlemeye başlar. Bu komutlar sayesinde detaylandırma işlemi de başlamış olur. Hayali bedenin yüz hatlarındaki, vücudundaki detayları görmeye çalışır ve bu bedenin kendi bedenini etkileyerek dönüştürmesi için kendini derin bir teslimiyete bırakır. Oyuncu, hayali bedene çeşitli emirler verir, belli durumlar yaratır ve o durumlar içinde hareket etmesini ister. Bütün bunları gözlemler ve kendi bedeninde taklit yolu ile deneyimler. Buradaki taklidin sığ bir taklit olmaması gerekir; oyuncu kendini dönüştürmek için taklit etmektedir. Burada unutulmaması gereken bir diğer nokta ise hayali bedenin sadece dışsal bedenine odaklanmasıdır. Ama bilmekteyiz ki insanlar bedenlerinin etkileşimleri sonucunda belli başlı bazı duygular, düşünceler de geliştiren varlıklardır. Bu yüzden dışsal beden detaylandırılırken hayali bedenin duyguları ve düşüncelerinin de olduğu es geçilmemelidir. Oyuncu, hayali bedenin kendisine duyguları ve düşüncelerini de göstermesini ister. Bunları da kendi bedenini dönüştürmek için kullanmalıdır. Peki bu duygu ve düşünceler nasıl hayata geçirilebilir? Bunun yanıtı oyuncunun öznel deneyimine dayanmakla birlikte belki birtakım yorumlar yapılabilir. Hayali bedenin belli başlı hareket kalıpları incelenmiş ve belli başlı vücut hatları çalışılmıştır. Hayali bedenin belli anlardaki duygu ve düşünceleri de hayali bedenin kendisine sorularak imgeler ve sözcükler halinde cevaplar alınabilir. Bu düşünce ve duyguların hayali beden üzerinde yarattığı fiziksel değişimler incelenir ve bu fiziksellik taklit yolu ile oyuncunun dönüşümü sağlanana kadar çalışılır. Unutulmaması gereken bir diğer noktada sestir. Oyuncu hayali bedeni çalışırken hayali bedenin sesini de çalışmalıdır. Hayali bedene yine komutlar vererek sesini duyurmasını ister. Bu sesin tonalitesine, ritmine, hızına, perdesine bakar ve yine taklit yolu ile sesini de

dönüştürmeye çalışır.

Görüldüğü üzere oyuncuyu en ufak bir imgeden evrensel insani durumları gösteren bir karakter yaratmaya götüren bu araç oldukça kolay uygulanabilir ve işlevseldir. Oyuncu analitik metin analizinden sonra karakterin fiziksel, düşünsel, duygusal bedenlerini hayali bir varlık aracılığı ile görmeye ve kendi bedeninde deneyimlemeye çalışır. İmgenin belirsiz olması bu çalışma için sorun değildir. Belirsiz olan imgeler bile oyuncunun imgeyi kendi bedeninde taklit edebilmesine olanak tanıdığı için hem düşünsel hem uygulamada oyuncu sürekli hareket halinde olarak ve çalışarak imgelerini detaylandırabilir. Böylece hem imge gücü gelişir hem de yaratıcı olanaklarını kullanarak sanatın özgürleştirici gücü ile evrensel insani teması sağlamada iyi bir yol izleyebilir.

## Kaynakça

- Ashperger, C. (2008). *The Rhythm of Space and the Sound of Time Michael Chekhov's Acting Technique in the 21st Century*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Chamberlain, F. (2004). *Michael Chekhov*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Chekhov, M. (1985). *To The Actor*. New York: Harper & Row Publishers.
- Chekhov, M. (2006). *The Path of The Actor*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Chekhov, M. (2014). *Oyuncuya*, çev.: B. Halaçoğlu. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Cornford, T. (2019). Michael Chekhov: Directing an Actors Theatre. ed.: A. Skinner, *Russian Theatre in Practice: The Director's Guide*, pp. 95–108, London: Methuen Drama.
- Daboo, J. (2007). Michael Chekhov and the embodied imagination: Higher self and non-self, *Studies in Theatre and Performance*, Vol. 27:3, pp. 261-273, Taylor & Francis Online.
- Petit, L. (2010). *The Michael Chekhov Handbook for The Actor*. London and New York: Taylor & Francis Group.
- Rushe, S. (2019). *Michael Chekhov's Acting Technique: A Practitioner's Guide*. London: Methuen Drama.
- Cornford, T. (2012). The Importance of How: Directing Shakespeare with Michael Chekhov's Technique. *Shakespeare Bulletin* , Vol. 30, No. 4, pp. 485-504, *The Johns Hopkins University Press*. <https://www.jstor.org/stable/26354895>. Erişim tarihi: 31.03.2024.
- Turner, C. (1996). Dreaming the Role: Acting and the Structure of Imagination. *Journal of the Fantastic in the Arts* , 1996, Vol. 7, No. 4 (28), *Special Issue: Dream and Narrative Space*, pp. 16-29, *International Association for the Fantastic in the Arts*. <https://www.jstor.org/stable/43308266>. Erişim tarihi: 31.03.2024.