

AMERİKAN TİYATROSUNDA AÇIK BİR VAROLUŞ: JOSEPH CHAIKIN ve THE OPEN THEATER

Ahmet Erdem Şenocak*

Giriş

Bu çalışmada Amerikan avangart tiyatrosunun 60'lı yıllara damgasını vuran önemli isimlerinden Joseph Chaikin'in tiyatro serüveni ele alınacaktır. Joseph Chaikin hakkında Türkçe literatürde pek fazla bir şey bulunmadığı göz önüne alınarak Chaikin'in tiyatro yaşamı hakkında bilgiler verilecek, Amerikan avangart tiyatrosunda hangi noktada durduğuna bir göz atılacaktır. Sonrasında da özellikle The Open Theater yılları içerisinde şekillendirdiği ve üzerinde sıklıkla durduğu “open” (açıklık) ve “presence” (mevcudiyet) kavramlarının açıklanması yoluyla Chaikin'in tiyatro düşüncesi incelenmeye çalışılacaktır.

Amerikan Avangardı

Kimileri tarafından Amerikan tiyatrosunun II.Dünya Savaşı sonrasında çıktığı söylenir. Ancak savaş sonrası krize giren esas olarak Amerikan tiyatrosunun ticari kanadı Broadway'dir.¹ Off-off Broadway'de ise bu dönemde mevcut tiyatro dilini sorgulayan birçok avangart tiyatro grubunun faaliyete geçtiğini görürüz. Avrupa'da yirminci yüzyılın başında zirvesini yaşayan avangart, Amerika'ya elli yıl gecikmeli de olsa gelmiştir.

Bu gecikmenin sebebi, Avrupa avangardının ruhunda yer alan karşı çıkma refleksinin Amerika söz konusu olduğunda kendisine muhatap bulamamasıdır. Amerika kuruluşu itibarıyla Avrupa'ya bir karşı çıkıştır. Uzun bir süre için Amerikanizmin kendisi avangardizmi temsil etmiş, onun yerine geçmiştir.² Vahşi Batının bilinmezliğine doğru at süren kovboylar kelimenin askeri terminolojiyle bağlantısıyla alakalı olarak içerdiği

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

¹ Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre: A History*, Routledge, 2.Baskı, 2003, s. 1

² A.g.e., s. 12

öncülük anlamı bağlamında avangardın ta kendisidirler.³ Çiftçisinden işçisine, sanatçısından politikacısına tüm bir Amerikan ulusu tek yürek olarak Amerikan rüyasının peşinden gitmektedir. Bu rüyanın o dönem için söz konusu olan bilinemezliği onun peşinden koşan bütün bir ulusa ister istemez öncü niteliği kazandırmaktadır. Kendisi de bir çeşit anlatı olan Amerikan rüyası tüm ülkenin ruhuna öylesine işlemiştir ki Avrupa avangardının saldırdığı ve yıktığı anlatı formu Amerika’da uzun süre varlığını koruyan güçlü bir kale olarak durabilmiştir.

Ancak 2. Dünya Savaşı’nın Amerika’nın zaferi ile bitmesi ve Amerika’nın bu dönemde askeri ve ekonomik alandaki tartışılmaz liderliği Amerika’nın “öncü” bir ulustan, oturmuş güçlü bir dünya devleti haline geldiğini göstermiştir.⁴ Bu Amerikanizmle avangardizmin özdeşliğinin sonunun habercisidir. Amerikan rüyası gerçek olunca içindeki arızalar da görünür olmaya başlamıştır. Avrupa’da süregiden savaş yüzünden Amerika’ya kaçan birçok sanatçı ve entelektüelle ilişkiye geçen Amerikalı sanatçılar bu dönemde Amerikan avangardının temelini atarlar. Dünyaya gözlerini açtığında ülkesinin uzak bir ülkeye atom bombası yolladığını gören bir nesil bu vahşete kayıtsız kalmayacaktır.

Amerikan avangardının ve çalışmamıza konu olan Joseph Chaikin’in ilham aldığı iki önemli tiyatro adamı Bertolt Brecht ve Antonin Artaud’dur. İki tiyatro adamının da mevcut anlatım biçimlerine karşı çıkmasının yanı sıra Brecht’in politikliği Artaud’nun ise ritüellere geri dönüş çağrısı onları Amerikan avangart tiyatrocuları için çekici kılan öğelerdir. The Living Theatre, The Bread and Puppet Theatre, The Performance Group, The Wooster Group’un yanı sıra The Open Theater da Amerikan avangart hareketi içerisinde önemli bir yere sahiptir.

The Open Theater’ı diğerlerinden ayıran en önemli nokta oyunculuk araştırmasına ve toplu yaratıma verdikleri önemdir. Arnold Aronson, Chaikin ve The Open Theater’ın oyunculuk alanındaki sarsıcı etkisini 1930’larda Stanislavski’nin Amerika ziyareti sonrası Group Theatre’ın yarattığı etkiye benzetir⁵. Ancak Chaikin’in duruşu Group Theatre’inkinden tamamen farklıdır. Hatta tiyatro görüşünü Group Theatre’ın “Metot Oyuncululuğu”nun reddi üzerine kurar. Kaba bir benzetme yapıp Group Theatre’ı Stanislavski’nin Amerika şubesi olarak kabul edecek olursak Chaikin’i de Grotowski’nin

³ Bu avangart kovboyların Kızilderililerle ve Yeni Dünya ile nasıl bir ilişki kurduğu ise ayrı bir tartışma konusu.

⁴ Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre: A History*, Routledge, 2.Baskı, 2003, s. 15

⁵ Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre: A History*, Routledge, 2.Baskı, 2003, s. 85

Amerika şubesi olarak değerlendirebiliriz. Aronson da Grotowski, Brook ve Chaikin arasında benzer bir ilişki kurar ve onların birbirlerinden habersiz ama eş zamanlı olarak tiyatroya dair benzer sorular sorduklarını ve yakın cevaplar verdiklerini söyler⁶. Chaikin'in sorduğu sorulara ve bunlara verdiği yanıtlara geçmeden önce oyuncu ve yönetmen olarak geçirdiği tiyatro yaşamına kısaca bir göz atalım.

Chaikin'in Tiyatro Yaşamına Kısa Bir Bakış

1935 yılında doğan Chaikin, henüz küçük bir çocukken romatizmal bir kalp hastalığına yakalanır. Bu hastalık ömrü boyunca onun peşini bırakmayacak ve onu ölüm ve yaşam üzerine sürekli düşünmeye zorlayacaktır. Chaikin'in, ileride üzerinde duracağımız, oyuncunun sahne üzerindeki varlığını/mevcudiyetini ve tiyatronun canlı bir deneyim olarak niteliğini artırma arzusunda ölümle belli aralıklarla burun buruna gelmesinin de rol oynadığı söylenebilir.

Chaikin, oyunculuğa lisede başlar. Bu dönemde kendi deyimiyle “öncekilerden gördüğü basmakalıp oyunculuğu”⁷ tekrarlamaktadır. Üniversitede de tiyatroyla ilgilenmeye devam eder. Birçok çağdaş oyun, Shakespeare ve Antik Yunan eseri üzerine çalışır. Sonra üniversiteden ve yaşadığı kentten ayrılıp tiyatroya yoğunlaşabilmek için New York'a gider. Hayatını kazanmak için New York'ta birkaç masabaşı işinde çalışıp bu alanda dikiş tutturamadıktan sonra garsonluk yapmaya başlar. Bu dönemde katılabildiği kadar çok atölye çalışması ve tiyatro kursuna katılır. Bu sayede, sonradan oldukça eleştireceği New York tiyatro piyasası hakkında fikir sahibi olur. Gittiği kurslardaki hâkim eğitim biçimi Stanislavski metodunun Amerikanlaştırılmış bir versiyonudur:

*“ Çalıştığım her eğitmen Stanislavki metodunu kendi tarzında öğretiyordu ve öğrencilerine ‘içsel gerçekliğe’ sadece onun yöntemine bağlı kalarak varabileceğini öğütliyordu.”*⁸

⁶ A.g.e., s. 85

⁷ Joseph Chaikin, *The Presence Of The Actor*, Theatre Communications Group, 3.Baskı, 2001, s. 42

⁸ A.g.e., s. 43

Gittiği kursların yanı sıra oynadığı tiyatrolar da Chaikin'e tiyatro piyasası hakkında olumsuz bir izlenim kazandıracaktır. Tiyatrodaki ilk profesyonel deneyimi bu bakımdan oldukça ilginçtir. Chaikin, yaz aylarında çalışan ve tatilcilere yönelik prodüksiyonlar yapan bir tiyatro grubunun oyun kadrosuna girer. Ona bir gün içinde karakterini çıkartmasını söylerler; zaten oyun da bir hafta içinde çıkacaktır. Ertesi gün Chaikin yönetmenin karşısına çıktığında yönetmen ona öğleye kadar daha komik bir tipllemeyle gelmediği takdirde işten atılacağını söyler. Chaikin işinden olmamak için kendisine denileni yapar ancak bu deneyim onun tiyatronun nasıl yapılmaması gerektiğine ilişkin düşüncelerinin temelini atar:

“[Seyircinin] gülüşleri[ni] sayardık ve gösterileri gülüşlere göre ayarlardık. (...) Birbirimizle hiç iyi arkadaş değildik. (...) Seyirciyle en düşük seviyede buluşmaya çalışırdık.”⁹

Chaikin bu dönemde tiyatronun yanı sıra felsefeyle de ilgilenir. Bu ilgi daha sonra tiyatro anlayışını da oldukça etkileyecek olan, spiritüel ve kavranılamaz olana yönelik bir ilgiyi de beraberinde getirecektir.

1959 yılında, Living Theatre'a katılır. Birkaç oyunda aldığı küçük rollerden sonra “The Connection” isimli oyunda önemli bir rol alır. Ancak rolle bir türlü uyuşamaz ve daha fazla devam edemeyeceğini anladığı noktada gruptan ayrılır. Yoğunlukla şiir uyarlamaları yapan başka bir topluluğun prodüksiyonlarında yer alır ancak gösterimler bitince parasız kalır ve Living Theatre'a dönmek ister. Dönmesi için oyunda tekrar yer almasını şart koşarlar; Chaikin de kabul eder.

Chaikin, sonraları tiyatro yaşamı için bir dönüm noktası olarak anlatacağı oyunculuk deneyimini de Living Theatre'a dönüşü sonrası çalıştığı Brecht'in “Adam Adamdır” oyunuyla yaşar. Kariyerinin başlarında hırslı bir oyuncu olan ve bu alanda yıldızlaşmayı arzulayan Chaikin, önceleri bu rolü bir sıçrama tahtası olarak görmektedir. Yeni yeni önem kazanmaya başlayan Off-Broadway'de, önemli bir tiyatro grubunun önemli bir oyununda başrolü kapmıştır. Bu rolden sonra Hollywood'un büyüğü kapıları bile belki kendisine açılacak, diye düşünür başta genç Chaikin. Ancak oyun sürecinde

⁹ Joseph Chaikin, *The Presence Of The Actor*, Theatre Communications Group, 3.Baskı, 2001, s. 46

düşünceleri yavaş yavaş değişir: Chaikin bu değişimin oyunun içinden çıktığını; replikleri tekrar ettikçe, oyun üzerine çalıştıkça tıpkı oyundaki Galy Gay karakteri gibi değiştğini söyler. Chaikin'in bu değişiminde Living Theatre'nın kurucuları Julian Beck ve Judith Malina da etkili olmuştur. Başta Living Theatre'nın politik yönünü aşırı ve saçma bulan Chaikin gitgide bu yönün gerekli olduğunu düşünmeye başlar.

Ancak Chaikin ile Living Theatre'nın yolları Chaikin oyunculuk üzerine daha fazla derinleşmeye karar verdiğinde ayrılır. Living Theatre'nın oyunculuk araştırmasına dair bir gündemi yoktur. Chaikin Nola Chilton'nın yönettiği bir atölye çalışmasına katılır. Nola Chilton bir süre sonra İsrail'e gitmek için grubu bıraktığında diğer istekli katılımcılarla birlikte atölyeyi sürdürür. Bu ekip kurulacak olan The Open Theater'nın kurucu kadrosu olacaktır.

Bir atölye çalışmasından doğan The Open Theater, kurulduktan sonra da atölye ve araştırma faaliyetini merkezine alır. Topluluk, başta kendi halinde bir tiyatro laboratuvarı olarak çalışırken bir apartmanın çatı katında seyirciyle buluşmaya başladıkça yavaş yavaş tanınmaya başlar. "Viet Rock", "The Serpent", "The Terminal" gibi prodüksiyonlarla ülke çapında ün kazanır. Bu oyunlarla Avrupa'ya, Ortadoęu'ya turneler düzenlenir. Belki de bu tanınmanın bedeli olarak The Open Theater varoluş koşullarını yitirir ve on yıl faaliyet gösteren grup 1973 yılında dağılır.

Chaikin daha sonra yönetmen ve oyuncu olarak başka birçok projede yer alır. The Winter Project isimli bir grup kurar, Sam Shepard ile ortaklaşa bir takım solo prodüksiyonlara imza atar. 1984'te ikinci kez geçirdiği kalp krizi sonrası konuşma yetisindeki azalma dahi onun tiyatroyla arasını açamaz. 2003 yılında New York'ta hayata gözlerini yumana kadar çeşitli projelerin içinde yer alır. Geride yönettiği ve oynadığı birçok oyunun yanı sıra "The Presence of the Actor" isimli bir kitap bırakır. 1972 yılında yazdığı bu tek kitap Chaikin'in hayata, New York tiyatro piyasasına, oyunculuğa, The Open Theater'a ve kendi tiyatro serüvenine ilişkin izlenimlerini içerir.

Kitabın Chaikin'in sanat anlayışına paralel bir şekilde çizgisel olmayan bir anlatım biçimi vardır. Zaten Chaikin de kitapta yer alan bazı düşüncelerinin zamanla değiştğini, kitabın önsözünde, kitapta yer alanların "kendisi hakkındaki değişik aşamalardaki notlar"¹⁰ olduğunu söyler. Ancak kitapta ve Chaikin'in başka yazılarında ve röportajlarında sıklıkla

¹⁰ Joseph Chaikin, *The Presence Of The Actor*, Theatre Communications Group, 3.Baskı, 2001, s. ix

geçen birtakım kavramları tartışmak Chaikin'in tiyatro anlayışını ve onun Amerikan ve dünya tiyatrosu içindeki yerini anlamamız açısından yararlı olacaktır.

Kavramlarla Chaikin:

Chaikin'in tiyatro düşüncesini anlamamız açısından anahtar iki kavram The Open Theatre'a ismini veren "açıklık" kavramı ve Türkçeye "mevcudiyet" diye çevirebileceğimiz "presence" kavramıdır. Chaikin'in üzerinde durduğu her şey bu iki kavrama atıfta bulunur, onlarla ilişkiye geçer. Bu yüzden bu kavramları tartışmaya açmak Chaikin'in tiyatro düşüncesine ve The Open Theatre'ın yapısına ilişkin önemli ipuçları verecektir.

Açıklık

Açık kelimesinin ilk akla gelen karşılığı "kapalı olmayan, kapalı karşıtı"dır.¹¹ Bu anlamıyla açıklık bir sınırsızlık duygusunu imler. Chaikin de grubu kurduklarında isim düşünürken akla gelen The Open Theater ismini, içindeki "açık" sıfatının bu türden bir sınırsızlık belirtmesi dolayısıyla çok sevdiğini belirtir. O içinde bulunduğu sınırları aşmak eğilimindedir. Metod oyunculuğundan oyuncuyu sınırlaması ve yaratımını sabitlemesi, ticari tiyatrodan parasal kaygılarla oyuncunun ifade alanını daraltması yüzünden nefret eder. Dönemin tiyatro piyasası koşullarına göre alternatif bir grup olarak sayılsa da, oyuncunun sınırlarını aşma yönünde herhangi bir araştırma arzusu göstermeyen Living Theatre'dan bizzat sınırları aşma duygusuyla kopmuştur.

"Açık"ın diğer bir anlamı "çalışır durumda olan"dır.¹² Chaikin söz konusu olduğunda bunu araştırmaya devam eden anlamında kullanabiliriz. Çünkü Chaikin için ezberleri tekrar etmek kadar kötüsü yoktur. Tekniği, bildiğini unutmak ve sıfırdan inşa etmek üzerine kuruludur. Metod oyunculuğunu da en çok donmuş karakteri yüzünden eleştirir. Söz konusu metodun fikir babası Stanislavski'nin hayatta olsa araştırmalarına devam edeceğini belirtir. Onun hayalindeki tiyatro sürekli araştıran ve kendi koyduğu sınırları sürekli aşan bir tiyatrodur. Chaikin'in çok önemseydiği seyirciyle kurulacak

¹¹ Türk Dil Kurumu Sözlüğü, www.tdk.gov.tr

¹² Türk Dil Kurumu Sözlüğü, www.tdk.gov.tr

ilişkinin derinliği ancak bu şekilde sağlanacaktır. Chaikin'in The Open Theatre'ı feshetme kararı da araştırma sürecinin donduğunu fark etmesiyle gerçekleşir. Çünkü Chaikin sürekli bir dönüşüm arzusu içerisindedir. Tiyatronun –tıpkı kendisinin Galy Gay karakterini oynarken deneyimlediği gibi- sahneden doğan dönüştürücü bir etkisi olduğuna inanır. Topluluğun yapısını oyuncuların dönüşüme “açık” olabilecekleri bir şekilde kurmaya çalışır. Oyuncularından bu samimiyeti talep eder. Metot oyunculuğuna getirdiği eleştirilerden biri de metodun bu tarz bir “açık”lığı es geçmesidir. Metotta oyun analiz edildikten ve oyuncunun skoru bir kere sabitlendikten sonra bu skor asla değiştirilmez. Partnerinizin kim olduğu, hangi yönetmenle oynadığınız, nasıl bir seyirciye oynadığınız önemli değildir. Oysa Chaikin'e göre oyunculuk bu tür etkilere “açık olmayı” gerektirir. Oyuncunun açık kelimesinin bir diğer anlamıyla “örtüsüz, çıplak”¹³ olması gerekir.

Chaikin oyuncunun yaratım sürecinde bu çıplaklığı yakalayabilmesinin ancak uyumlu, birbirine güvenen üyelerin söz konusu olduğu bir topluluk içerisinde gerçekleşebileceğinin farkındadır:

*“İyi taraflarımızdan birisi hata yapmak arzusunda olmamız; bu bize güvenli sınırlarımızın dışına çıkmamızda ve maceracı kişiler olmamızda yardımcı oluyor. Bu bir grupta ancak herkes birbirine güvendiğinde ve birbirinden şüphe etmediğinde gerçekleşebilir. Bu sadece tek bir oyun için toplanmış oyuncular arasında asla mümkün olamaz. Yaratıcı itki bir yarışma ikliminde (seçmelerdeki gibi) insanın değerini kanıtlaması gereken ortamlarda büyüyip serpilemez.”*¹⁴

Chaikin'in grup etiği ve yaratıcılık arasındaki ilişkiye yaptığı vurgu bu yönüyle Grotowski'nin –kimilerine çok sert gelen- ilkelerini hatırlatmaktadır. The Open Theater'daki ensemble anlayışı ilk oyunlarının broşüründe açıkça görülür:

¹³ Türk Dil Kurumu Sözlüğü, www.tdk.gov.tr

¹⁴ Joseph Chaikin, *The Presence Of The Actor*, Theatre Communications Group, 3.Baskı, 2001, s. 56

“Bu atölyenin amacı bir topluluk için elzem olan, oyuncuların birbirlerine duyarlı bir şekilde oynayabilecekleri bir durum yaratmaktır.”¹⁵

Chaikin’in metot oyunculuğu eğitime getirdiği önemli eleştirilerden bir diğeri de bu bağlamdadır. Coşku belleği yöntemiyle metin, partner ve tüm öğeler bir kenara bırakılır ve oyuncunun bireysel hisleri ön plana çıkarılır. Psikoterapiyi andıran bu yöntemin bazı oyunculara işe yararken bazılarında hastalıklı bir hal yaratmasının yanı sıra bu yöntem oyuncuyu iyice yalnız oynamaya iter.

Metot oyunculuğu eğitiminin aksine Chaikin’in The Open Theater için geliştirdiği tüm alıştırmalar topluluk uyumunu geliştirmek niyetini taşır. Bunların en önemlilerinden biri “ses ve hareket alıştırması”dır. Bu alıştırmada oyuncular bir daire oluştururlar. Bir oyuncu ortaya gelip bir ses çıkartır ve bir hareket doğaçlar. Bir düzene oturtuncaya kadar doğaçlamaya devam eder. Ses ve hareket bir kalıba oturduktan sonra gruptan bir arkadaşına bu ikisini devreder. Devir sırasında iki oyuncu ilk önce bir uyum yakalamaya çalışırlar. İkinci oyuncu kalıbı oturtuktan sonra birinci oyuncu aradan çekilir. İkinci oyuncu devraldığı sesi ve hareketi doğaçlayarak yavaş yavaş dönüştürür. Dönüşüm sonrası o da bir düzen tutturarak liderliği başka bir oyuncuya devredecek ve bu işlem tüm topluluk için sürecektir. Bu alıştırmada oyuncular sadece dışsal öğelerde – seste ve harekette- değil imgelerde de bir ortaklık yakalamaya çalışırlar.¹⁶

Uyuma yönelik bir diğeri alıştırma “koro alıştırması”dır. Oyuncular ya ayakta ya da kafaları birbirine yakın şekilde sırtüstü yatarak bir daire oluştururlar. Nefes sesiyle başlayan çalışma mırıldanmayla devam eder ve sonrasında doğaçlama bir şarkıya evrilir. Burada uyumu bozmamak kaydıyla çeşitlemeler yapılabilir.¹⁷

The Open Theatre’ın provaları gibi oyunlarında da kolektivite ön plandadır. Oyunların yaratım süreci kolektif olarak işler. İlk dönem performansları zaten eğitimlerdeki alıştırmaların ve doğaçlamaların bir çatı katındaki salonda izleyicilerle paylaşılmasından ibarettir.¹⁸ Daha kapsamlı olarak nitelenebilecek “The Serpent” ve “Terminal” gibi prodüksiyonların üretim süreci de kolektif olarak gerçekleştirilmektedir.

¹⁵ Dorinda Hulton, “Joseph Chaikin and the Aspects of Actor Training”, der: Alison Hodge, *Twentieth Century Actor Training*, Routledge, 2000, s. 163

¹⁶ A.g.e., s. 160, 161

¹⁷ A.g.e., s. 162

¹⁸ Grubun tamamına ermemiş provaları, beğenilmeme riskini göze alarak seyirciyle paylaşması açısından seyirciye de “açık” olduğunun yeri gelmişken altını çizelim.

Chaikin bir yönetmen olarak asla fikirlerini dayatmaz. Oyunculardan öneri bekler. Oyuncuyu yaratım için kışkırttığında dahi yaratım anında kontrolü oyuncusuna bırakır ve yaratımı onun sahiplenmesini ister.

The Open Theater'ın sonu da bahsedilen kolektif anlayışın, ensemble ruhunun yavaş yavaş kaybolmasıyla gelecektir. Başta araştırma arzusuyla yanıp tutuşan topluluk üyeleri seyirciyle buluşup beğeni ve aynı ölçüde para kazandıkça bu durumu devam ettirmek isterler. Chaikin ise tüm “başarı”ları geride bırakıp laboratuvar faaliyetine devam etmek istemektedir. Prova ve prodüksiyon tiyatrosu anlayışları arasındaki bu gerilim topluluğun sonunu getirir.

Son olarak “açık”ın, Chaikin tarafından “gizliliği olmayan, olduğu gibi görünen” anlamında kullanıldığını da belirtelim.¹⁹ Chaikin- tıpkı Grotowski gibi- günlük hayatımızda maskelerle dolaştığımızı söyler. Kişi onaylanma dürtüsüyle toplumsal hayat içerisinde bir takım maskeler takınır ve Chaikin'in Platon'dan alıntılacağı üzere “takılan maske yüzün kendisine dönüşme eğilimindedir”²⁰. Tiyatro ise, maskelerinin altında gizlenen seyircilere, Grotowski terimleriyle söyleyecek olursak, oyuncuların maskelerinden sıyrılması, Chaikin'in deyimiyle “açık olması” yoluyla ruhsal bir deneyim yaşatacaktır. Chaikin Artaud'dan etkilenmiş birçok avangart çağdaşı gibi seyirci ve oyuncular arasında yaşanacak bu deneyimi tiyatronun biricik özelliği olarak görmektedir:

“Temsil bir aşk edimidir: insan verir, kendini verir, mübadelede bulunur ve derinlemesine iletişime geçer.”²¹

Bu yüzden açık olmak Chaikin'in tiyatroyu diğer sanatlardan ayıran seyirci ile oyuncular arasındaki gösteri anındaki ilişki için vazgeçilmezdir. Oyuncu, sahne üzerinde mevcudiyetini ancak “açık” olursa gerçekleştirebilecektir. Şimdi Chaikin'in mevcudiyetten ne anladığına, bu kavrama neden bu kadar önem atfettiğine ve pratikte buna ulaşmak için neler yaptığına bakalım.

¹⁹ Türk Dil Kurumu Sözlüğü, www.tdk.gov.tr

²⁰ Platon, Aktaran: Joseph Chaikin, *The Presence Of The Actor*, Theatre Communications Group, 3.Baskı, 2001, s. 19

²¹ Jean-Louis Barrault, “Prova ve Temsil”, çev. Oğuz Arıcı, <http://www.seyyarsahne.com/ceviriler/Prova.pdf>

Mevcudiyet (Presence)

Chaikin'in "presence" derken kastettiği şey oyuncunun sahne üzerindeki varlığı, mevcudiyettir. Salonun en arkasındaki seyirciye bile oyuncunun yanı başındaymış hissini veren yaşam enerjisidir bu. Ona göre bazı oyuncular da bu enerji, doğal olarak çok yüksek, bazılarında ise daha düşüktür. Tiyatro tarihi ise mevcudiyeti güçlü oyuncuları hatırlayacaktır.²²

Chaikin'e göre sahne üzerindeki mevcudiyeti güçlendirmek için direkt bir yöntem, uygulanacak hazır bir formül yoktur. Mevcudiyet ancak oyuncunun bütün hayatına yayılmış bir hazırlık süreciyle geliştirilebilir. Ancak Chaikin yine de oyuncunun gerilimini kontrol etmesini öğrenmesinin mevcudiyetini artırmasında anahtar rol oynayabileceğini söyler. Ona göre gösterim öncesinde oyuncu bir tür enerjiyle doludur. Ancak bu enerji fazlalığı çoğu zaman kasılmalara ve gerilmelere neden olur. Bu gerilmelerin çoğu oyuncunun anlaşılma ve onaylanma isteğinden kaynaklanmaktadır. Chaikin'e göre oyuncu bir kez kendini olduğu gibi kabul ettiğinde²³ seyircinin karşısına rahatlamış bir şekilde çıkar; bu da oyuncunun enerjisini doğru şekilde yönlendirebilmesini sağlar.

Chaikin, oyunculardaki gerilimi azaltmak ve seyirci ile paylaşımını derinleştirebilmek için bir öneri daha yapar. Bu oyuncunun oyununu birine ithaf etmesidir. Chaikin her oyuncunun aslında bunu bilinçsiz bir şekilde yaptığını söyler. Önerisi performansın ithaf edileceği kişinin özel tanıdıklarımız arasından değil seyircinin de paylaşabileceği nesnel seçenekler arasından tercih edilmesidir. Performansın ithaf edildiği kişi yoluyla gerçekleşen paylaşım -seyircinin bundan haberi olmasa da- oyuncu ile seyirci arasında mistik bir bağ yaratır.

Chaikin oyuncunun mevcudiyetini artırabilmek için belirli bir disiplin gerektiğinden de bahseder. Ancak Chaikin hiçbir zaman eli sopalı bir yönetmen olmamıştır. Oyuncularından beklediği gönüllü bir disiplindir.

Presence, "duruş" anlamına da gelir. Chaikin'in terimleriyle konuşacak olursak oyuncunun seyirci karşısında bir "presence"nın (mevcudiyetinin) olabilmesi için hem sanatsal hem politik anlamda bir "presence"nın (duruşunun) olması gerektiğini söyleyebiliriz. Sanatsal duruşu tiyatro piyasasının değerlerinden tümüyle vazgeçmek

²² Joseph Chaikin, *The Presence Of The Actor*, Theatre Communications Group, 3.Baskı, 2001, s. 20

²³ Bu noktada oyuncunun kendini olduğu gibi kabul etmesinin kendini beğenmişliği ve tembelliği beraberinde getirdiğini düşünmek gibi bir kaniye kapılmamak gerektiğini belirtelim. Chaikin, oyuncunun bu kabulü rolüne titizlikle hazırlandıktan sonra gösterim aşamasında yapması gerektiğini söyler.

olarak tarif edebiliriz. Bu, sadece ticari tiyatrolarda veya sinemada oynamamak anlamında kullanılmaz Chaikin tarafından; aynı zamanda seyirciyle kurulan ilişkide de kendini beğendirme çabasına girmemek gibi bir anlamı da vardır:

*“Seyirciyi memnun etmek, onları kazanmak ve bu sayede para kazanmak baskısıyla keşifte bulunmak mümkün değildir. Kişinin kendisini açabilmesi için ‘bir şey yapma’ dürtüsünü susturması gereklidir.”*²⁴

Chaikin’in oyunculuğa ait bu sözleri Grotowski’nin ilkelerinde bahsettiği şu sözlerin Amerika’daki yankısı gibidir:

*“Eğer oyuncu en üst biçimiyle kavranan yaratımdan çok çekicilik, bireysel başarı, alkış ve ücretiyle ilgileniyorsa bu [bütünsel] edimin üstesinden gelemez.”*²⁵

Chaikin’deki “bir şey yapma dürtüsünü susturmak” vurgusu Grotowski’nin yöntemini –ki aslında Grotowski bir yöntemi olduğunu kabul etmez- pozitif değil negatif bir teknik olarak tanımlamasına benzer.

Chaikin tam da oyuncuda “bir şey yapma dürtüsü” uyandırdıkları için eleştirmenleri tiyatrosunda istemez. Grotowski’nin oyuncularına birbirlerinin çalışmaları hakkında yorum yapmayı yasaklamasının ardında yatan itkiye benzer şekilde eleştirmenlerin değerlendirmelerini, bunlar ister yergi ister övgü olsun, oyuncunun ilerideki performansını belirleyici bir öge olarak görür. Oyuncudaki beğenilme arzusunu elimine etmek isteyen Chaikin, eleştirmenleri bunun önünde bir engel olarak görür. Ayrıca eleştirmenleri seyircinin beğenisini belirlemeleri ve onlar adına karar vermeleri açısından da eleştirir. Ona göre eleştirmenlerin sundukları normlar seyircilere mevcut biçimleri onaylamaktan başka bir şey önermemektedir.

²⁴ Joseph Chaikin, *The Presence Of The Actor*, Theatre Communications Group, 3.Baskı, 2001, s. 56

²⁵ Jerzy Grotowski, “İlkeler”, çev. Sevilay Saral, *Mimesis Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi*, No:4 (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı), Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, 2.Basım, 1992, s. 7

Duruş anlamıyla “presence” sanatsal duruşun yanı sıra politik duruşu da kapsar. Chaikin’e göre, oyuncu politik olarak duyarlı olmalıdır. Bu anlamda Chaikin, ilham aldığı Brecht’e ve uzun süre birlikte çalıştığı Living Theatre’daki Julian Beck ve Judith Malina’ya yakın durur. Ancak Chaikin’in politikadan anladığı onlarınkinden farklıdır. Living Theatre’dayken grevlere, gösterilere katılsa da Chaikin sonradan kendini bir pasifist olarak niteler.²⁶ 1977 yılında Andrzej Bonarski’ye verdiği röportajında da dünyanın tümünden değiştirilebileceğine eskisi gibi inanmadığını, ulaşabileceği ve uyanma ihtimali olan kitleyi uyandırmak niyetinde olduğunu söyler.²⁷

Bir dönem ajit-prop oyunlarda da yer alan Chaikin’e göre bu oyunlar tiyatronun politik işlevini yerine getirmekten uzaktır. Seyirciye verilmek istenen mesajın dayatılmasından doğan tahakküm ilişkisi Chaikin’i rahatsız eder. Ayrıca bu tarz tiyatronun biçim itibariyle ilkel ve tek boyutlu olduğunu söyler.²⁸ Bu ilkellik, Chaikin’e göre ajit-prop tiyatroyu niyet ettiğinin aksi istikamete sürükler:

*“Severek yaptığımızın işin değerini azaltıp kapitalist makinenin ekmeğine yağ sürmeden devrimci sesi nasıl destekleyebiliriz? Her şiirin düzene karşı yazılmasına, her şarkının eyleme bir çağrı olarak söylenmesine gerek olmadığı gibi bizim de üzerinde çalıştığımız malzemenin propaganda aracı olmasına gerek yoktur.”*²⁹

Chaikin tiyatronun politik işlevinin içerikte değil, seyircilerin algılarını değiştirilmesinde yattığını söyler³⁰. Algıların değişiminin seyircilerde bir dönüşüme yol açmasının politik olduğuna yönelik inanç Chaikin’in daha önce bahsettiğimiz günlük hayat kavrayışından ileri gelir. Chaikin’e göre günlük hayatta dayatılan normlara seyircinin değişik bir açıdan bakmasını sağlamak devrimci bir hamledir.

Chaikin, Brecht’e ve Beckett’e sahne üzerindeki oyuncunun mevcudiyetine yaptıklarını düşündüğü vurgudan dolayı sempati duyar. Brecht’in oyuncusu seyircinin her

²⁶ Joseph Chaikin, *The Presence Of The Actor*, Theatre Communications Group, 3.Baskı, 2001, s. 112

²⁷ Joseph Chaikin and Andrzej Bonarski, “Interview: Joseph Chaikin” *Performing Arts Journal*, Vol:1, No:3, Winter 1977, s. 120

²⁸ Joseph Chaikin, *The Presence Of The Actor*, Theatre Communications Group, 3.Baskı, 2001, s. 118

²⁹ Joseph Chaikin, *The Presence Of The Actor*, Theatre Communications Group, 3.Baskı, 2001, s. 118,119

³⁰ Joseph Chaikin, *The Presence Of The Actor*, Theatre Communications Group, 3.Baskı, 2001, s. 118

zaman farkındadır ve ona bir şey gösterir. Beckett'i ise "Oyun Sonu"ndaki oyuncu olarak deneyimlediği üzere seyircinin farkında olan bir yazar olarak niteler. Oyunun seyircilere yönelik bir vodvil boyutu vardır. Ayrıca oyunda birçok replik direkt olarak seyircilere yöneliktir.

Sonuç

Chaikin açık ve mevcudiyeti güçlü, samimi bir tiyatro arayışındadır. Oyuncudan, çalışma arkadaşlarına ve seyirciye karşı samimi olmasını ister. Bir yönetmen, bir oyuncu ve bir yazar olarak da oyunlarında, provalarında, röportajlarında ve yazılarında samimiyet duygusu hiçbir zaman eksik olmaz. Bu iyi niyetli duygu, The Open Theater örneğinde mevcut tiyatro piyasası koşullarına sadece on yıl dayanabilir. Yine de faaliyet gösterdiği bu on yılda The Open Theater, hem mevcut tiyatro dilini hem de mevcut topluluk yapısı anlayışlarını sarsarak Amerikan ve dünya tiyatrosunda kendine has bir yer edinmiştir.

Kaynakça

- ARONSON, Arnold, **American Avant-garde Theatre: A History**, Routledge, 2.Baskı, 2003,
- BARRAULT, Jean-Louis, "*Prova ve Temsil*", çev. Oğuz Arıcı, <http://www.seyyarsahne.com/ceviriler/Prova.pdf>
- CHAIKIN, Joseph, **The Presence Of The Actor**, Theatre Communications Group, 3.Baskı, 2000
- CHAIKIN, Joseph, BONARSKI, Andrzej, "*Interview: Joseph Chaikin*" **Performing Arts Journal**, Vol:1, No:3, Winter 1977
- GROTOWSKI, Jerzy, "*İlkeler*", çev. Sevilay Saral, **TMimesis Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi**, No:4 (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı), Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, 2.Basım, 1992
- HULTON, Dorinda, "*Joseph Chaikin and the Aspects of Actor Training*", der: Alison Hodge, **Twentieth Century Actor Training**, Routledge, 2000
- **Türk Dil Kurumu Sözlüğü**, www.tdk.gov.tr

Abstract

This article is based on the American theatre actor, director and theoretician Joseph Chaikin who made his mark on American avant-garde theatre during 1960's. In the article, first some information will be given about Chaikin's theatre adventure and his place in the American avant-garde theatre as there is nearly no literature about him in Turkish. Then his theatre theory will be tried to be explained around two important notions which Chaikin refers a lot: being "open" and "presence".