T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

SANATTA YETERLİK TEZİ

TEK KİŞİLİK OYUNLARDA MEISNER METODUNUN KULLANIMI OYUNCUYA ALTERNATİF PARTNER ARAYIŞINDA YÖNETMEN VE SEYİRCİNİN KONUMU

Burçak DİLEKLİ
2502190380

TEZ DANIŞMANI
Prof. Tufan KARABULUT

İSTANBUL – 2025

ÖZ

TEK KİŞİLİK OYUNLARDA MEISNER METODUNUN KULLANIMI

OYUNCUYA ALTERNATİF PARTNER ARAYIŞINDA YÖNETMEN VE SEYİRCİNİN KONUMU

BURÇAK DİLEKLİ

Meisner oyunculuk tekniğinde, sahne ya da oyun çalışması ve sergilenmesi sırasında oyuncunun egzersizleri sürdürebilmek, gözlem yapmak ve buna karşılık verebilmek için bir partnere ihtiyaç duyduğu öngörülmektedir. Bu tez, Meisner metodunu ve çağdaş sinir bilimin ışığında tek kişilik oyunlarda oyuncu ile yönetmen ve seyirci arasındaki muhtemel bir partner ilişkisinin incelenmesi amacını taşımaktadır. Çalışma, tek kişilik performanslarda bu ilişkiselliğin nasıl kurulabileceğini, prova sürecinde yönetmenin mevcudiyetinin ve performans sırasında seyircinin varlığının oyuncu için işlevsel bir partner olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini araştırmaktadır. Bu bağlamda oyuncu–seyirci etkileşimi nörobiyolojik temelleriyle birlikte ayna nöron sistemi odağında ele alınmış, etkileşimin beden aracılığıyla nasıl somutlaştığına ilişkin kuramsal tartışma ise çalışmanın ilerleyen bölümlerinde genişletilmiştir. Uygulama sürecinde elde edilen bulgular, yöntemin özündeki karşılıklı gözlem yapma ve karşılık verme ilkesinin sahnede fiziksel bir partner bulunmadığında da uygulanabilir bir biçimde sürdürülebildiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Meisner oyunculuk metodu, Meisner tekniği, Sanford Meisner, tek kişilik performans, oyuncu–seyirci ilişkisi, ayna nöron sistemi, sinirbilim, bedenleşmiş benzeşim, performans çalışmaları

ABSTRACT

THE USE OF THE MEISNER TECHNIQUE IN SOLO PERFORMANCES

THE POSITION OF THE DIRECTOR AND THE SPECTATOR AS ALTERNATIVE PARTNERS FOR THE ACTOR

BURÇAK DİLEKLİ

In the Meisner acting technique, it is assumed that the actor requires a partner during scene work and performance in order to sustain the exercises, maintain observation, and respond from moment to moment. This thesis examines the potential for a partner relationship between the actor and the director or the spectator in the context of a solo performance, through the combined lens of the Meisner method and contemporary neuroscience. It investigates how such relationality may be established when no onstage partner is present, and whether the director's presence during rehearsal and the spectator's presence during performance can function as an effective partner for the actor. Within this framework, actor–spectator interaction is discussed with reference to its neurobiological grounding, focusing on the mirror neuron system, while the theoretical inquiry into how this interaction becomes embodied is developed in later sections. Findings from the practice-based component indicate that the technique's core principle of mutual observation and responsive behavior can be sustained even in the absence of a physical partner on stage.

Keywords: Meisner acting method, Meisner technique, Sanford Meisner, solo performance, actor–spectator relationship, mirror neuron system, neuroscience, embodied simulation, performance studies

ÖNSÖZ

Yüksek lisans tezimin başlangıcında yazdığım ilk şey önsöz olmuştu.

Bugün bu bölümü, kısa akademik tarihimin bir geleneği haline getirmeyi umarak yine tezime dair ilk cümleler olarak yazmak istedim.

Bu tezin planlandığı ve yazıldığı günler ne yazık ki korona virüsünün yayıldığı, ülkede ve dünyada binlerce kişinin öldüğü tarihlere denk geliyor. Dünya karanlığa gömülmüşken kitaplara gömülmek çok zordu. Bütün bu süreçte bu tezi yazmak benim için hem aşılması gereken zorlukların ve engellerin hem de hayata ve güzel günlere dair umudun bir sembolü haline geldi.

Hayatım boyunca birçok şeyi bir görev ya da bir teşekkür olarak yerine getirdim. Eğitim hayatım boyunca beni destekleyen insanlarla çevrili bulunmak en büyük şanslarımdan biriydi. İleriye doğru attığım her büyük adım, bu sebeple onlara bir teşekkür niteliğindeydi. Şimdi geriye dönüp baktığımda, bir sebebin daha varlığını görüyorum. O sebep, küçükken öğretmenlerim için şikayet kaynağıyken, benim mutlu olmamı, ilerlememi, yaşadığımı hissetmemi sağlayan bir dürtüydü: merak ediyordum. Her şeye, herkese rağmen merak ediyordum. Bu yüzden bu tezi anlamak, öğrenmek, paylaşmak isteyen o küçük kız çocuğuna ithaf etmek istiyorum.

Ve o yaşlarım boyunca herkesten farklı olarak sihirli bir şekilde bütün sorularıma cevap bulan, beni geri çevirmeyen ilk öğretmenime yani babama teşekkür ediyorum.

Yaşadığımız günler bana hiçbir şeye hazır olamayacağımızı hiçbir şeyi kontrol edemeyeceğimizi gösterdi. Şimdilik bu sayfaya nokta yerine virgül koyuyor ve doldurulmak üzere kocaman bir boşluk bırakıyorum.

İstanbul, 2020

Bu tezin yazıldığı süreçte tez öğrencisi olmakla çok şanslı hissettiğim, derslerimizi özlemle hatırlayacağım danışmanım Prof. Tufan Karabulut'a; programa başlama kararımdan itibaren bana daima örnek olan alçak gönüllülüğüyle tanımaktan mutluluk duyduğum Prof. Nazım Uğur Özüaydın'a; pırıl pırıl kahkahasıyla derslerinde coşkuyla sarmalandığım Prof. Şebnem Ünal'a birlikte geçirdiğimiz süreyi hayatımın en güzel dönemlerinden biri haline getirdikleri ve tüm emekleri için teşekkür ederim.

Tüm bu zaman diliminde, geçirdiğim sakatlık süreciyle birlikte kelimenin tam anlamıyla hastalıkta ve sağlıkta hiçbir zaman desteklerini esirgemeyen sevgili Prof. Dr. Dikmen Gürün, Prof. Dr. Çetin Sarıkartal ve Deniz Erdem'e minnettarım. Meisner Oyunculuk Metodunu kendisinden öğrenme fırsatı bulduğum Scott Williams'a ve daha ilk anda kalbime dokunan Bitirgen'i benimle paylaşan Figen Şakacı'ya şükran doluyum. Ayrıca, TÜBİTAK Bilim İnsanı Destek Programları Başkanlığına 2211-Yurt İçi Lisansüstü Burs Programı kapsamında aldığım destek için teşekkür ederim.

Yukarıdaki giriş bölümünün sonuna koyduğum virgülün ardından geçen yıllar içinde çok fazla kayıp yaşadım. Ailemin büyük bir kısmını, arkadaşlarımı kaybettim. Bugün bu son bölümü yazarak tezimi tamamlamak üzere geriye dönüp baktığımda, tezin uygulama bölümünde çalışılan Bitirgen'i okuduğum ilk günü anımsıyorum. Babasının öleceğini bilmeden, yeter ki o gelsin istiyor, ileride yazarı olduğu bütün kitapların başına "Babama" diye yazacağını söylüyordu. Uygulama bölümü için de bu bölümü seçmiştim. Bu tezi teslim etmeyi planladığım ancak idari işleyiş nedeniyle erken mezun edilemediğim tarihten tam üç yıl sonra babamı kaybettim. Ona teşekkür edemedim.

O küçük kız çocuğuna ve onun sorularına bıkıp usanmadan cevap veren, hayatının en önemli kişisine;

Babama…

İstanbul, 2025

Sevgili Mehmet Selim Akiş, Dara Tan, Erkan Keleş ve Dr. Hayri Uzel'e sürecin farklı aşamalarındaki, bu çalışmanın sürdürülebilirliğini mümkün kılan destekleri için içtenlikle teşekkür ederim. Tezimin işlemlerinin hızla tamamlanmasında yardımcı olan Duran Özcan ve Serap Özyurt'a; metin seçim ve analiz aşamasında, pandeminin en zorlu dönemlerinde sürece eşlik eden oyuncu ve yönetmen arkadaşlarım Tufan Afşar, Vagif Azizov, Cihat Faruk Sevindik, Demet Ergün, Barkın Sarp ve Zeynep Özden'e müteşekkirim. Son olarak, bu tezin tamamlanmasında katkıları benim için özel anlam taşıyan üç kişiye; prova sürecinde birlikte çalışmaktan güç aldığım, benim için büyük bir şans olan Nildağ Tosun Atila; ürettikleri ve varlığıyla bana ilham veren, en kritik süreçlerde eksik olmayan desteğiyle yanımda olan Erdal Şahin ve son halini almadan önce, büyük bir özveri ve incelikle tezimi okuyarak görüşlerini paylaşan Elif Aydın'a sonsuz teşekkürlerimle…

Burçak DİLEKLİ

İstanbul, 2025

ÖZ ..... **ii**

ABSTRACT ..... **iii**

ÖNSÖZ ..... **iv**

İÇİNDEKİLER ..... **vii**

ŞEKİL LİSTESİ ..... **ix**

KISALTMALAR LİSTESİ ..... **x**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

MEISNER OYUNCULUK METODU

1.1. Sanford Meisner 6

1.2. Grup Tiyatrosunun İlk Yılları ve Sistem 11

1.3. Meisner Metoduna Göre Oyunculuk 16

1.4. Meisner Oyunculuk Metodu Kapsamındaki Temel Egzersizler 22

1.4.1. Tekrar Egzersizleri 23

1.4.2. Kapı Çalma Egzersizi ve Hazırlık 32

1.4.3. Bağımsız Aktivite 34

1.4.4. Metin Çalışması 35

İKİNCİ BÖLÜM

AYNA SİSTEMİ

2. Ayna Sistemi.....41

2.1. Ayna Nöronlar 43

2.1.1. Ayna Nöronların İşleyiş Mekanizması ve Eylemler 45

2.1.2. Eylemin Sesi 50

2.2. İnsandaki Ayna Mekanizma ve Eylemlerin Anlaşılması 51

2.3. Dil ve Konuşma 55

2.4. Duygular 57
2.5. Duyumsama 64
2.5.1. Empati 65
2.6. Görüş Ayrılığı 69
2.6.1. Bedenleşmiş Benzeşim 72

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÖNETMEN VE SEYİRCİNİN AYNA NÖRONLAR VE MEISNER OYUNCULUK METODU ARASINDAKİ BAĞINTI DAHİLİNDE OYUNCUYA PARTNER OLARAK DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1.Sahne ve Seyirci İlişkisi 77
3.2. Anbean Gözlem Yapmak ve Karşılık Vermek 82
3.3. Paylaşılan Duygular 85
3.4. Karşılıklılık 86
3.5. Bedensellikarasılık 90
3.6. Ortaklaşan Metin 92

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SAHNE UYGULAMASI

4.1. Metin Çalışması 98

SONUÇ 119
KAYNAKÇA 126
ÖZGEÇMİŞ 139

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Nöronun yapısı ve sinaptik boşluk 46
Şekil 1.2: Beyin lobları 52
Şekil 2: Broca Alanı 55

KISALTMALAR LİSTESİ

Bkz.	**:**	Bakınız
Ed.	**:**	Editör
Ed. by.	**:**	Editör
Et. al.	**:**	Ve diğerleri
Haz.	**:**	Hazırlayan
No.	**:**	Sayı
ss.	**:**	Sayfa / Sayfalar
s.	**:**	Sayfa
V.b.	:	Ve benzeri
V.d.	**:**	Ve diğerleri
v.d.	**:**	Ve diğerleri (Lat. et al.)
Vol.	**:**	Sayı
Yay.y.	**:**	Yayın yeri
pp.	**:**	Sayfalar

GİRİŞ

Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Yüksek Lisans Programındaki eğitimimi sürdürürken Sanford Meisner'in öğrencisi, yönetmen ve eğitmen Scott Williams ile tanışarak 2017 ve 2018 yıllarında kendisiyle Meisner oyunculuk metodu[1] üzerine çalışma imkanı buldum. Bu süreci de kapsayan dört yıllık süre içinde, üzerinde çalışmaya devam ettiğim metoda yöneltilen en büyük eleştirinin tek kişilik oyunlara uygun bir çalışma yapısı olmadığına dair argümanlardan oluştuğunu gördüm. Bu argümanlara göre Meisner metodu, en yalın haliyle, iki kişinin birbirini gözlemlemesi ve karşılık vermesini içeren "tekrar egzersizleri" üzerine kurulu olduğu için, tek kişilik bir oyunda sahne üzerinde tek başına kalan oyuncunun kullanabileceği yapıda değildi. Yalnızca oyuncunun sahne dışındaki çalışmalarında değil, metin analizinden sahnelemeye kadar tüm aşamalarda da tekrar egzersizlerinin kullanımını gerektirmekteydi. Oyuncu, her zaman egzersizlerin işleyiş prensibine göre gözlem yapıp karşılık vererek çalışmalı ve sahnede bulunmalıydı.

Metodu öğrenmek ve uygulamak üzere dahil olduğum sınıfın ilk dersinde Scott Williams'a da yukarıda bahsedilen argüman yöneltilmiş, sahne üzerinde tek bir oyuncunun olması durumunda tekniğin nasıl kullanılacağı sorulmuştu. Bunun üzerine Williams (2017), oyuncunun sahne üzerinde tek başına bulunduğu performansların *soliloqui*ler ya da monologlardan (muhataba yönelik konuşmalar) oluştuğunu söylemişti. Ona göre, özellikle Shakespeare döneminde yer alan ancak

[1] Sanford Meisner, birincil kaynak olarak yararlanılan *Sanford Meisner on Acting* isimli kitabında kendi yaklaşımını, adlandırılmış ve özel isim haline getirilmiş bir "Technique" ya da "Method" başlığı ile isimlendirmemektedir. Meisner, hem bu metinde hem de çeşitli konuşma ve röportajlarında oyunculuk üzerine geliştirdiği çalışma biçiminden "my approach" (benim yaklaşımım) ifadesiyle söz etmektedir (Meisner & Longwell, 1987: 37; Meisner, 1977: 40). Kendi sözlerine dayanan metinlerde "technique" (teknik) terimi ise oyuncunun sahnede çalışabilmesi için ihtiyaç duyduğu araçlar ve çalışma biçimleri bağlamında, genel anlamda kullanılmaktadır. Bu çalışmada, "oyunculuk metodu" ifadesi, Meisner'in Stanislavski geleneğinden beslenen ve oyuncuya yapma gerçekliği, partner oyuncuyla ilişki ve metin üzerinden ilerleyen tutarlı bir yönelim sunan yaklaşımını tanımlamak üzere, kavramsal bir çatı terim olarak kullanılmaktadır. Terim, özel adlandırma iddiası taşımamakta; metodolojik bir oyunculuk pratiğine işaret etmektedir. Bu bağlamda tez boyunca "Meisner tekniği", "Meisner oyunculuk metodu" ve "yaklaşım" ifadeleri, Meisner'in oyunculuk anlayışını işaret etmek üzere birbiri yerine kullanılmaktadır.

21. yüzyılda yazılmış oyunlarda kendilerine pek fazla yer bulamayan soliloquiler tıpkı monologlar gibi açık biçimde (seyirciyi doğrudan muhatap alarak) oynanabilirdi. Ancak bu cevap, böyle bir çalışmanın nasıl gerçekleşeceğine dair soru işaretini o an için tam olarak gideremeyişti. Diğer yandan, Meisner oyunculuk metodu hakkındaki yazılı kaynaklarda da tekniğin uygulama basamaklarının detaylarının daima iki kişilik çalışmalar üzerine kurulu olduğu görülmekteydi. Bu noktada, metoddan yarar gören bir oyuncu olarak, sahne üzerinde ya da kamera önünde tek başına olduğum durumlarda da metodu kullanıp kullanamayacağımı uygulamalı olarak araştırmak istedim. Bu istek, beni kendi yanıtlarıma ulaşabilmek amacıyla tek kişilik sahne çalışmaları ve deneme çekimlerinde metin deşifresi, rol kişisi analizi, performans öncesi hazırlıklar ve sahnelemede Meisner metodunun içerdiği basamakları kullanmaya yönlendirdi ve bu tezin ilk adımları böylece atılmış oldu.

Bu süreçte, sahne performanslarında seyircileri, deneme çekimlerinde ise kameranın yanında ya da arkasında durarak seyreden kişiyi, hiç konuşmadığı halde alternatif bir partner olarak değerlendirdim; performansım esnasında Meisner metodunun gözlem yapma ve karşılık verme esaslarını uygulamaya başladım. Bu çalışmalar sırasında, izleyicim pozisyonunda olan kişinin izlemek dışında herhangi bir sorumluluk üstlenmesine gerek olmadığını söyledim. Geldiğim noktada, bu işleyişle gerçekleştirdiğim çalışmalardan edindiğim deneyimler Williams'ı doğrular nitelikte, açık biçimde oynandığında tekniğin tek kişilik metinlerde işleyebileceğini gösteriyordu.

Ancak bu süreç beraberinde yeni soruları ortaya çıkarıyordu: Nasıl oluyor da seyirci partnerim seyretmek dışında bir sorumluluk üstlenmek zorunda kalmamasına rağmen benden etkileniyor ve bu durum bende de yeni bir etkinin oluşmasını sağlayabiliyordu? Bu soru beni yüksek lisans dersleri kapsamında ayna nöron çalışmaları ve bulguları üzerine yaptığımız okumaları tekrar düşünmeye yönlendirdi. Performans çalışmaları alanında giderek artan yoğunlukta kullanılmaya başlanan bu bilimsel veriler özetle, bir başkasının eylemini gören kişinin beyin korteksinde harekete geçen nöronların, aynı eylemi kendisi gerçekleştirirken harekete geçen

nöronlarla aynı nöronlar olduğunu; yani kişinin nöronlarının bir nevi "aynalama" görevi görerek gözlemlenen kişi ile mimetik bir ilişkiye yol açtığını bilimsel olarak kanıtlıyordu. Ancak buna göre, gözlem yapma sırasında seyircinin -içinde bulunduğu koşullar gereği sahneye müdahale ederek veremediği somut karşılığa rağmen, oyuncu olarak beni etkilemiş olması nasıl açıklanabilirdi? Seyirci, oturduğu yerde karşılık veriyor muydu? Seyircinin bir partner olarak ağlamadığı, bağırmadığı; özetle duygu durumuna ilişkin emarelerin gözden kaçamayacak şekilde somutlaşmadığı durumlarda dahi performansı mümkün kılan neydi? Buna göre, oyuncu ya da seyirci pozisyonundaki kişinin alımladığını fark etmediği başka girdiler ya da çıktılar olabilir miydi? Seyirci gerçekte sanıldığı gibi pasif ve edilgen miydi?

Herhangi bir oyunculuk metodunda, oyuncu gerçekte var olmayan bir partneri hayal gücü yardımıyla karşısında canlandırılabilecek ya da seyirciyi hayalindeki bir oyun kişisi ya da kendi hayatından birinin yerine koyabilecek olsa da, sahne üzerinde hayal gücünün kullanılmadığı ve zihinsel manipülasyona başvurulmayan Meisner tekniğinde, seyirciyle kurulan doğrudan ilişkinin peşine düşmek, yukarıda belirtilen sorulara yanıt bulabileceğim fikriyle beni hem araştırmacı hem de oyuncu olarak cezbetti. Kişisel deneyimlere dayanarak bu sorulara elbette yanıt verilebilirdi. Ancak bu yanıtlar ait oldukları deneyimler gibi kişisel olmaktan öteye geçemeyecekti. Oysa, açıklanabilir, tekrarlanabilir, doğrulanabilir bilgiye ulaşmak ve bu bilgiyi bir tez kapsamında okuyucunun görüşüne sunmak kişisel deneyimlerin ötesine geçmeyi gerektirmekteydi. Bu noktada, *tek kişilik bir oyun çalışması ve sahneleme sürecinde (ilk seyirci olarak kabul edilen), yönetmenin ve seyircinin alternatif bir partner olarak kullanılabilirliğini* bir tez kapsamında disiplinlerarası bir perspektiften teorik ve pratik bağlamda inceleme isteği böyle bir motivasyonla oluştu.

Bu amaçla, yukarıda yer verilen sorulara karşılık ararken, Meisner oyunculuk metodunun incelenmesi ve ayna nöronlara dair detaylı bir araştırma yapılması ardından, Mikhail Bakhtin'in diyoloji ve karşılık verebilirlik kavramları; Fransız filozof Jacques Ranciere'in seyirciliğe ilişkin bugüne kadarki yaklaşımlara dair getirdiği eleştiriler ve alternatif olarak seyirciye atfettiği özellikleri ilişkilendirme yoluna gidildi. Tezin ana izleğini oluşturan "tek kişilik bir oyunda yazılı başka bir

partneri bulunmayan oyuncu için “seyirci” Meisner oyunculuk metodu kapsamında ne anlama gelebilir?" sorusuna cevap arandı.

Sonraki aşamada, araştırma sürecinde elde edilen bulguların pratikte de detaylı olarak değerlendirilmesi amacıyla, metin deşifrasyonundan performansın tamamlandığı ana kadarki sürecin tamamında Meisner oyunculuk tekniğinin tüm aşamalarına riayet ederek gerçekleştirmek üzere tek kişilik bir oyun metni seçildi. Bu seçimde, oyun metninin daha önce hiç çalışılmamış ve izlenmemiş olmasına önem verildi.

Bu amaçla, tek kişilik oyun metinlerini okuyan oyuncu arkadaşlarım tarafından önerilen, birlikte deşifre ettiğimiz metinler arasından her birini teknikle oynanabiliyor bulmakla birlikte, oynanan rolün yaşının oyuncudan farklı olması, zaman atlamalarını içermesi ve dördüncü bölümde bahsedileceği üzere çeşitli zorluk ve olanakları barındırması nedeniyle *Bitirgen* metni tercih edildi. Bu anlamda, Meisner tekniğinin uygulanabilirliği açısından daha fazla araştırma imkanı vermesi bu seçimde etkili oldu. Oyun metninin ilk ele alındığı andan itibaren yapılan sahne çalışmalarına dayalı süreç anlatımı performans deneyimim ve prova gözlemlerime dayandırılarak ayrıntılı olarak tezde yer aldı; uygulama çalışması performansı görüntülü olarak kayıt altına alındı. Oyunun ezber süreci, metin deşifrasyonu ve karakter ihtiyacının belirlenmesinden sonra sessiz okuma yapılarak sağlandı.

Bu süreçte, tezin teorik altyapısını oluşturan temel konularda birincil kaynaklardan yararlanıldı. Bu bağlamda, Meisner oyunculuk metoduna dair incelemede izlenilen yol Sanford Meisner’in, *Sanford Meisner Master Class* (Sanford Meisner Ustalık Sınıfı) adıyla yayınlanan ders DVD kayıtları, *Sanford Meisner On Acting* (Sanford Meisner Oyunculuk Üzerine) kitabı ve Scott Williams’ın Kadir Has Üniversitesinde verdiği Meisner oyunculuk tekniği dersleri ve aldığım kişisel notlara göre biçimlendi. Ayna nöronlar incelemesi sırasında, 1990’ların başında Parma Üniversitesinde meslektaşları ile yürüttüğü laboratuvar çalışmalarının başında olan Giacomo Rizzolatti’nin ve algı fenomonolojisi ile eylem felsefesi üzerine çalışmalar yapan Corrado Sinigaglia tarafından yazılan,

zihinlerimizin, eylemleri ve duyguları nasıl paylaştığını bilimsel verilerle açıklayan *Beyindeki Aynalar* (2016) isimli kitabı; yine Parma Üniversitesi ayna nöronlar araştırma grubunda çalışmış ve ayna nöronlarla ilgili bulguları yıllar içinde yaptıkları deneylerle genişleten Christian Keysers'in *Empatik Beyin* (2019), Vittorio Gallese'nin ortak yazarı bulunduğu The *Empathic Screen: Cinema and Neuroscience* (Empatik Ekran: Sinema ve Sinirbilim) (2020) kitapları, makaleleri, raporları, röportajları ve ders videoları temel kaynak olarak esas alındı. Bakhtin'in çalışmalarında Bakhtin tarafından yazılan *Toward a philosophy of the act* (Bir Eylem Felsefesine Doğru), *Art and Answerability* (Sanat ve Karşılık Verebilirlik) ve *Problems of Dostoevsky's Poetic*s (Dostoyevski Poetikasının Sorunları) kitaplarının İngilizce çevirileri kullanıldı. Jacques Ranciere'in seyirciye dair görüşleri yine kendisinin yazmış olduğu *Özgürleşen Seyirci* (2015) kitabı temel alınarak incelendi.

Bu noktada tezin bölümlemelerinden özetle bahsetmek üzere toparlamak gerekirse, giriş bölümünün ardından birinci bölümde, Meisner metodu ve metod kapsamındaki egzersizler ile buna bağlı olarak geliştirilen metin çalışması sürecine yer verildi. İkinci bölümde, ayna nöronlar ve ayna sistemi anlatılarak, bu doğrultuda Gallese'nin sinema ve sahne çalışmalarında seyirci ve oyuncunun karşılıklı ilişkisini sinirbilim üzerinden ele alan kaynaklarda sıkça kullanılan "bedenleşmiş benzeşim teorisi" incelendi. Üçüncü bölümde, bu tez çalışmasında seyircinin hangi bağlamda ele alındığı ve konumlandırıldığı bedenleşmiş benzeşim teorisi, Bahktin ve Ranciere'in görüşlerine yer verilerek açıklandı. Aynı bölümde, ayna sistem ve Meisner oyunculuk metodu arasındaki bağıntı ve tek kişilik oyun çalışmasında seyircinin oyuncuya alternatif partner olma olanakları değerlendirildi. Sonuç bölümü öncesinde yer alan dördüncü bölümde ise tez sürecinde yürütülen teorik tartışmanın uygulamada analiz imkanını oluşturan tek kişilik oyun metninin sahnelenmesinin analizi ve edinilen deneyim süreçle birlikte paylaşıldı.

BİRİNCİ BÖLÜM

MEISNER OYUNCULUK METODU

1.1 Sanford Meisner

Sanford Meisner, New York, Brooklyn'deki Greenpoint bölgesinde 31 Ağustos 1905 yılında doğmuştur. Yahudi bir aileye mensup olmaları nedeniyle Amerika'ya göç etmek zorunda kalan Herman ve Bertha Meisner çiftinin ilk çocuğu olan Meisner Macar kökenlidir. Doğumundan birkaç ay sonra aile Greenpoint'teki Polonyalı göçmenlerin Yahudi karşıtlığı nedeniyle bu kez Bronx'a taşınmak zorunda kalmıştır. Güney Bronx'a yerleştikten iki yıl sonra ise Meisner'in erkek kardeşi Jacop dünyaya gelir. Ancak, Jakop, sağlığı bozulan üç yaşındaki Meisner'in iyileşmesi için ailesinin Catskills'e düzenlediği gezide pastörize edilmemiş sütten tüberküloz kaparak yaşamını yitirir (Meisner & Longwell, 1987). Kardeşini kaybetmiş olmasının etkisinden kurtulamadığını söyleyen Meisner, o dönemde yaşadıklarını şöyle anlatır:

> "Okula gittiğimde - okuldan sonra, her zaman - bir tür ahlaki cüzzamlıymış gibi bir soyutlanma halinde yaşadım, çünkü iyi insanlar olsalar da aydın olmayan ebeveynlerim benim için olmasaydı küçük erkek kardeşimin yakalandığı ve öldüğü hastalığın olduğu ülkeye gitmek zorunda kalmayacaklarını söylediler. Bunun neden olduğu suçluluk korkunçtu. Çocukluğumda nadiren arkadaşlarım oldu. Korkarım hala yaşadığım gibi bir fantezi dünyasında yaşadım" (s. 5)

Bu ruh hali içinde geçen çocukluk günlerinin ardından, erkek kardeşi Robert ve kız kardeşi Ruth dünyaya geldiğinde, özellikle daha yakın olduğu Ruth'un varlığıyla Meisner'in yaşadığı izolasyon hissi biraz olsun azalmıştır. Bununla birlikte, Meisner'e göre piyano çalmak kendisini duygusal olarak en çok rahatlatan şeydir (Meisner & Longwell, 1987: 5-6).

1923 yılında Erasmus Hall Lisesinden mezun olan Meisner, konser piyanisti olmak üzere piyano eğitimini sürdüreceği, daha sonra Juilliard Okulu bünyesine katılacak olan, Damrosch Müzik Enstitüsüne girer. Ancak buradaki eğitiminin birinci yılını tamamladığında oyunculuğa olan ilgisi onu bambaşka bir noktaya sürükler. 19 yaşına geldiğinde profesyonel olarak oyunculuk yapmak istediğine karar vermiştir çünkü çocuk yaşta birinci sınıf öğretmenine söylediği gibi aslında hep oyuncu olmak istemiştir. Bunun üzerine, Maymun Tobias isimli arkadaşıyla birlikte Tobias'ın bahsettiği Guild Tiyatrosuna başvurur ve Guild'in yönetici müdürü Theresa Helburn ve Cast Direktörü Philip Loeb'in bulunduğu mülakata çağrılır. Mülakatta kendisine tiyatro deneyimi olup olmadığı sorulduğunda, tiyatroya girebilmek için yalan söylediğini ifade eden Meisner, yine de Guild'e kabul edilmiş ve ilk profesyonel oyunculuk deneyimini kazanacağı Sidney Howard'ın "Ne İstediklerini Biliyorlardı" (They Knew What They Wanted) oyununa alınmıştır. Bu oyun sırasında, oyunculuğundan çok etkilendiği ve üzerinde büyük bir etki bıraktığını söylediği Pauline Lord ile tanışır. Lord'u dahi, saf ve yalın bulduğunu, onu seyretmekten büyük keyif aldığını söyler. Bir anlamda, oyunculukta kendisini çeken şey Lord'un oyunculuğunda mevcuttur (Meisner & Longwell, 1987:7). Bu iki önemli detay, piyano ve Lord aynı zamanda Meisner'in ilerleyen yıllarda yaratacağı oyunculuk egzersizinin belki de ilk dayanağını oluşturur.

Meisner'in hayatı bu şekilde başka bir noktaya evrilirken, babasının ona dair oluşturduğu kariyer planı oldukça farklıdır. Herman Meisner, Macaristan'dan Amerika'ya geldiği tarihten itibaren elli yıldan fazla süredir kürk işiyle uğraşmaktadır ve oğlunun da giyim sektöründe çalışmasını istemektedir. Meisner de babasının bu isteğine uyarak o güne kadar dantel mağazası ve pantolon fabrikasında çalışmıştır. Bu nedenle, yemek masasında ailesine Guild Tiyatrosu'na girip oyuncu olacağını söylediğinde ölüm sessizliğiyle karşılaşır. Herman Meisner, oğlunun tiyatrodan haftalık kazancının on dolar olacağını öğrendiğinde ise masada bir "patlama" olur ama Meisner yine de bu kararından geri dönmez (Meisner & Longwell, 1987:7).

Mülakat sonrasında, Winifred Lenihan'ın yönetimindeki Guild Tiyatrosu Oyunculuk Okuluna da burslu olarak kabul edilen Meisner aynı zamanda oyunculuk derslerine de başlamıştır. Ancak aradığını bulamadığı bu okulu "çok vasat bir yer" olarak görmektedir (s.7). Bu süreçte, müzisyen arkadaşı tarafından Paris'te sürdürdüğü eğitimin ardından New York'a dönen Aaron Copland ile tanıştırılır. Bu tanışıklık onun Harold Clurman ile arkadaşlık kurmasını sağlar. Meisner, gündüzleri Guild Tiyatrosu için oyunlar hakkında rapor yazmakta, akşamları da tiyatronun prodüksiyonlarında oynamaktadır (Williams, 2017). Clurman da Guild Tiyatrosundadır ve zaman içinde önce sahne amiri ardından da tiyatro için oyun okuyucusu görevine getirilmiştir. Bu ikili, kısa bir süre içinde Belasco Tiyatrosunun karşısındaki mekanda sık sık buluşup tiyatro hakkında uzun konuşmalar yapmaya başlamıştır. (Smith, 2003). Meisner'in Clurman'ın arkadaşı olan Lee Strasberg ile tanışmasıyla birlikte bu konuşmaların ortak noktasını çoğunlukla Stanislavski ve onun Moskova Sanat Tiyatrosunda yaptığı işler oluşturur olmuştur (Williams, 2017). Sorbonne'da tezini Fransız draması üzerine yazan Clurman, 1922'de New York'a giderken Paris'te duran Moskova Sanat Tiyatrosundan oldukça etkilenmiştir. Strasberg ise 1923 yılında New York'ta Moskova Sanat Tiyatrosu tarafından sahnelenen içlerinde Çehov'un Vişne Bahçesi ve Üç Kızkardeş'in de yer aldığı prodüksiyonları izlemiştir. Oyunculuktaki psikolojik gerçekçilik ve karakterlerin iç yaşamlarının metnin her satırında ve yapılan her harekette yankılandığı hissi New York seyircilerini olduğu gibi daha önce hiç böyle bir prodüksiyonla karşılaşmadığını düşünen Strasberg'i de heyecanlandırmıştır. Ayrıca, Strasberg de Meisner gibi Pauline Lord'u izleme şansı bulmuş ve en büyük performansların seyircinin, oyuncunun rol yapmak yerine yaşayan ve nefes alan bir insan olduğunu hissettiği performanslar olduğunu düşünmektedir (Clurman, 1975).

Strasberg, Clurman ve Meisner'in kendi aralarında paylaştıkları bu fikirler, 1930 yılının Kasım ayına gelindiğinde çok daha büyük bir kitlenin katılımına açılır. Clurman tarafından düzenlenen haftalık bir konuşma serisi ile kurmak istedikleri tiyatroya ilgisi olabileceğini umdukları oyuncularla, Amerikan tiyatrosu hakkında düşündükleri, hissettikleri, umdukları ve hayal ettikleri hedefler paylaşılır.

Bu haftalık konuşmalarla geçen ortalama beş ayın ardından Mayıs ayına gelindiğinde, Clurman amaçladıkları yeni tiyatro vizyonunu ortaya koymuştur: Ortak inançlar doğrultusunda, uzlaşılmış tekniklere dayalı prodüksiyonu yaratacak bir sanatçılar topluluğu (Smith, 2013).

1931 yılına gelindiğinde ise bu konuşmalar bir hayalin paylaşıldığı toplantıların ötesine geçer ve Grup Tiyatrosu, özellikle Guild Tiyatrosu tarafından sağlanan maddi kaynağın da desteğiyle, o güne kadar yapılan toplantıları düzenleyen Clurman, Strasberg ve Guild'in o zamanki cast direktörü Cherly Crawford'ün ortak kuruculuğunda, Meisner'in de aralarında bulunduğu yirmi sekiz oyuncunun katılımıyla açılır. Yapılan toplantılarda, tiyatrodaki memnuniyetsizliği tanımlayarak gelecek için umut veren Clurman'ın konuşmalarını dinleyen ve ona katılan Stella Adler de bu grubun arasındadır (Clurman, 1975).

Kuruluşundan itibaren, varlık gösterdiği on yıllık süre içinde, Amerikan Tiyatrosu ve oyunculuk anlayışında büyük bir etki yaratacak olan bu tiyatroya, Konstantin Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosundaki çalışmalarına dayanan "Sistem"'i yani orada oluşturulan teorik ve pratik yaklaşıma dayalı bir anlayış kaynaklık etmektedir. Bunda, Grup üyeleri Stella Adler, Ruth Nelson ve Eunice Stoddard'ın, Grup Tiyatrosu'na katılmadan önce Moskova Sanat Tiyatrosu oyuncuları olan ve Amerika'ya yapılan turne sonrasında ülkelerine dönmeyerek Amerika'da kalan Richard Boleslavsky ile Maria Ouspenskaya'nın 1924'te kurdukları Amerikan Laboratuvar Tiyatrosunda öğrencileri olmalarının etkisi olmuştur (Meisner & Longwell, 1987). Lee Strasberg ile Harold Clurman da aynı yıl bu iki tanınmış oyuncunun yönettiği Laboratuvar Tiyatrosunun yönetmenlik bölümünde eğitim almıştır. Clurman (1975), Amerikan Laboratuvar Tiyatrosunun, Moskova Sanat Tiyatrosunun oyunculuk tekniğinin Amerikan oyunculara öğretildiği ilk yer olduğunu söylemektedir. Bu nedenle, Grup Tiyatrosu da Stanislavski'nin yöntemlerine dayanan sistemi Amerika'da pratiğe dönüştüren ilk tiyatro kumpanyası olarak kabul edilmektedir.

Ancak, Meisner'in, var olmasaydı baba mesleği olan kürk ticaretine geri dönmüş olacağını söylediği Grup Tiyatrosu uzun ömürlü olamaz ve 1934'te dağılma sürecine girer. Bu süreç, bir sonraki başlıkta detaylı olarak ele alındığı gibi 1934 yılının baharında Paris'te Harold Clurman ve Stella Adler'in Stanislavski ile tanışmasıyla başlar. Adler'in Stanislavski ile tanışmasının ardından ondan öğrendiklerini paylaştığı Grup toplantısı büyük bir tartışma yaratmış, Adler'in "coşku belleği" ile ilgili açıklamaları Strasberg'in muhalefetiyle karşılaşmıştır. Bu tartışmadan bir yıl önce, "Metot" oyunculuğuyla hayal kırıklığına uğradığını yazan Meisner ise coşku belleğinin kullanılmasına karşıt tavır alan Adler'in yanında yer almıştır. Ona göre, oyuncular olumsuz şekilde manipüle edilip parçalara ayrılacak kobaylar değildir ve o güne kadar Grup Tiyatrosunda izlenilen oyunculuk yaklaşımını organik ve sağlıklı bulmamaktadır (The Sanford Meisner Centre, 2021). Bu nedenle, bu tartışmanın ilerleyen yıllarında da coşku belleği, Adler gibi Meisner'in geliştirdiği oyunculuk tekniğinde de yer almamıştır (Williams, 2017).

Meisner, bu tartışmaların geçtiği dönemi de kapsayacak şekilde, ilki "The House of Connelly" oyunu olmak üzere Grup Tiyatrosunun dağıldığı 1941 yılına kadar on iki yapımda yer alarak oyunculuk ve yönetmenliği sürdürür. Aynı dönemde, çalışmaya başladığı Neigbourhood Playhouse 1936 yılında Drama Bölüm Başkanlığına getirilir. Neigbourhood Playhouse bu yıllarda, Meisner'in Amerikan tiyatrosunun ihtiyaç duyduğunu söylediği Amerikan yaklaşımını kendi başına geliştirebileceği bir yer sağlar (The Sanford Meisner Centre, 2021).

1958 yılında gelindiğinde, Oyun Evindeki görevine bir süreliğine ara veren Meisner, Twentieth Century Fox film şirketinin Yeni Yetenek Bölümü yöneticiliğini üstlenirken, Aktör Stüdyo (Actors Studio) bünyesinde eğitmenlik ve sinema filmlerinde oyunculuk yapar (The Sanford Meisner Centre, 2021). Aradan geçen altı yılın ardından, yirmi altı yıl boyunca sürdüreceği *Neighborhood Playhousedaki* Drama Bölüm Başkanlığı görevine geri dönen Meisner, 1985 yılında James Carville ile birlikte Bequia Adası'nda yer alan Meisner / Carville Oyunculuk Okulunu (The Meisner / Carville School of Acting) kurarak burada da ders vermeye başlar. Okul, Martin Barter'ın bünyesine katılmasıyla Kaliforniya'ya kadar genişler ve 1995

yılında, daha sonra okul ve tiyatronun birleşmesiyle Sanford Meisner Merkezi (Sanford Meisner Center) ismini alacak olan Sanford Meisner Sanat Merkezi (Sanford Meisner Center for the Arts) açılır (The Sanford Meisner Centre, 2021).

Tüm bu gelişmeler yaşanırken, üç kez gırtlak kanserine yakalanan Meisner her seferinde sesini kaybetmiştir. Ancak gırtlağının alınmasına rağmen hava yutarak konuşabileceği bir teknik geliştirmiş ve her gırtlak ameliyatı sonrası konuşmayı yeniden öğrenerek çok sevdiğini söylediği eğitmenliği sürdürebilmiştir (Santana, 2006). 1995 yılında, "E.R." dizisinde son performansı olarak hasta bir adamı oynadığında, dizinin yapımcısı Steven Spielberg bu performansla ilgili "Yıllarca oyunculuk öğrettikten sonra, öğretmenin nihayet öğrencilere en iyisi olduğunu göstermeye başladığını görmek büyük bir zevk" yorumunda bulunur (Flint, 1997). 1997 yılında, 91 yaşında hayatını kaybeden Meisner, öğrencileri için ise sınıfta Tanrı olan oyunculuk öğretmenlerinin aksine oyuncuyu iyi bir ebeveyn gibi özgür bırakan otantik bir insandır (Doob, 1990).

1.2 Grup Tiyatrosunun İlk Yılları ve Sistem

Meisner'in üyesi olduğu Grup Tiyatrosunun ortaya çıktığı ortam, Amerikan Tiyatrosu'nun en canlı on yılı olarak kabul edilen, yıldız oyuncularla ve yerli yazarların oyunlarıyla dolu 1920'lerin bitimine denk gelmektedir. 1929-1930 sezonunda, sadece New York'ta 249 prodüksiyon yapılmıştır. Ancak Clurman'a göre, Broadway'de yer alan bu oyunlar yıldız sistemine göre hazırlanmaktadır. Tiyatrolar prodüksiyonlarına oyunun bir parçası olabilecek olan oyuncu grubu yerine, çoğunlukla yıldız oyuncuların ön plana çıktığı bir oyunla başlamaktadır. Oyuncular, ortalama bir ticari oyunun ihtiyaç duyduğu gerçeklik doğrultusunda eğitilmiş kişilerden oluşmakta ve kendilerinden klasik tarzda Fransız şiirsel-retorik draması, modern bir Alman trajedisi ya da bunlarla eşit oranda yabancı gelen bir başka şekilde oynamaları beklenmektedir (Smith, 2013).

Böyle bir ortamda, Clurman'a (1975) göre, Grup Tiyatrosu insanın her şeyin ölçüsü olduğu kalıcı bir kumpanyaya inanmış; yaşam değerleri üzerine kurulu,

yaşamı en doğru şekilde aktaracak yöntemleri keşfetmenin peşine düşmüştür. Ayrıca, Grup ile ilgili herkesin kârı eşit olarak paylaşması amaçlanacak ve yıldız sistemine izin verilmeyecektir. Oyun yazarları da yıldız pozisyonunda olmayacak, oyunlar felsefelerinin formüle edildiği ve fikirlerini ifade etmek için kullanılan bir araç olarak görülecektir. Bu amaçlar doğrultusunda, 1931 yılının Haziran ayında, beraberlerinde eşleri ve çocuklarını da olan yirmi sekiz oyuncu New York'tan ayrılır ve kış dönemi için prodüksiyonu planlanan oyunlarının hazırlığını yapmak üzere Brookfield Center'a doğru yola çıkar. Yaz boyunca Brookfield Center'da süren çalışmaların büyük çoğunluğunda, o yıllarda "Bir Aktör Hazırlanıyor" kitabı henüz İngilizceye çevrilmemiş olsa da[2], Strasberg'in yönetiminde onun "gerçek duygu"nun yaratılmasında büyük önemi olduğunu vurguladığı, aktörün kendi üzerinde çalışması olarak gördüğü doğaçlamalar ve yine Strasberg tarafından tanıtılan, bir ruh hali yaratmak ya da kışkırtmak üzere kullanılan duygu belleği egzersizleri önemli bir yer kaplamaktadır (Gray, 1964). Bu çalışmaların ardından, yazın bitimiyle birlikte New York'a dönen Grup Tiyatrosu'nun üyeleri on odalı bir apartman kiralayarak kış süresince faaliyet göstermeye başlamıştır (Schuman, 2023).

Ancak Gray (1964), bu çalışma düzeni ile 1931 yılında perdelerini açan tiyatronun 1932-34 arasındaki süre boyunca hayatta kalmak için mücadele ettiğini ve niteliksiz başarıdan tam başarısızlığa uzanan geniş bir yelpazede faaliyet gösterdiğini yazmaktadır. New York seyircisi, yüksek seviyedeki performanstan ve oyuncuların sanatsal bütünlüğünden etkilense de prodüksiyonlar oyunun temasına ve karaktere ilişkin şiirsel ve psikolojik incelemeden yoksundur. Bu şartlar altında 1934 yılına gelindiğinde, Bromberg, Carnovsky ve Yale'den yeni gelen Elia Kazan da dahil olmak üzere Grup'un solcu üyeleri Grup politikasını etkileme girişiminde bulunmuştur. Arthur Miller, Grup Tiyatrosu'nda bu üçlünün etkisinin olduğu döneme ilişkin olarak "[…] yapımların arkasında güvenebileceğiniz uzun bir oyunculuk ve prodüksiyon geleneği vardı. Çoğu Broadway prodüksiyonunda olduğu gibi sadece

[2] Stanislavski'nin "Bir Aktör Hazırlanıyor" kitabı Amerika'da 12 Kasım 1936 tarihinde yayınlanmış ancak tiyatro ile profesyonel bir bağlantısı bulunmayan çevirmen Elizabeth Reynold Hapgood'un çeviri sırasında sildiği parçalar nedeniyle büyük bir tartışmayla karşılanmıştır (Gray, 1964: 38).

bir grup insan değildi. Biçimsel olarak çok tutarlıydı. Hepsi aynı şeyi yapmaya çalışıyordu" (William Inge Center for the Arts, 2012); "[…] 60 yıl önce Grup'tan gördüğüm bazı sahneleri hala yeniden canlandırabiliyordum, çok canlılardı" diyerek o zamana kadar Amerikan Tiyatrosu adına sahip oldukları şeyin Broadway tiyatrosu olduğunu söylemekte ve bu tiyatroyu Fransız Bulvar Tiyatrosu'na benzetmektedir (Campbell, 2003). Grup'un prodüksiyonları ise onu heyecanlandırmıştır:

> " […] Tiyatro ile tek bağ duygusu, Grup Tiyatrosu'nun prodüksiyonlarını gördüğümde gerçekleşti. […] oyuncular ve izleyiciler arasında yaratılan birlik havasıydı […] Grup Tiyatrosu'nu balkondaki elli beş sentlik koltuklardan izledim ve perde arasında insanların harareti ve tutkusunun sadece karınlarında değil düşüncelerinde de hareket ettiğini hissetmek mümkündü" (Miller, 1993: 16).

Öte yandan, 1934 yılında Grup Tiyatrosu'nu etkileyen sorunlar Elia Kazan ve arkadaşlarının girişimi ile bitmemiştir. Belirtildiği gibi, aynı yıl bahar ayında Paris'e giden Clurman ve Adler'in, Stanislavski ile buluşup "Sistem"e ilişkin akıllarındaki soru işaretlerini gidermeye çalışması ise hem Adler ve Clurman hem de Grup üyeleri için oyunculuk ve yönetmenlik anlamında yaklaşan değişimin başlangıcıdır. Clurman, o sıralarda Adler'in içinde bulunduğu durumu ve bu karşılaşmayı şu şekilde anlatmaktadır:

> "Stella Adler, Stanislavski sisteminin veya metodunun belirli yönleri konusunda üç yıldır endişeliydi. Artık oyunculuktan hiç keyif almadığını açıkça söyledi; belki de bunun nedeni o lanetli metottu. Stanislavski hemen şöyle dedi: "Sistem size yardımcı olmuyorsa, unutun gitsin. Ama belki de doğru kullanmıyorsunuz." Zor bulduğu bir sahnede onunla çalışmayı teklif etti." (Clurman, 1975: 138).

Adler, Stanislavski'nin teklifinin ardından, beş haftayı aşan bir süre için onunla birebir çalışma yapmış ve sistemin Strasberg tarafından öğretilen versiyonunun grup üyeleri için olduğu kadar kendisi içinde zorlayıcı olan taraflarını açıklığa kavuşturma fırsatı yakalamıştır (Meisner & Longwell, 1987). O güne kadar, Grup Tiyatrosu'nda hakim olan görüş, Harold Clurman'ın (1975) anılarında bahsettiği gibi Strasberg'in kısaca "egzersiz" olarak isimlendirdiği "duygu belleği" (coşku belleği) çalışmalarının geçerliliğine ve hatası ne olursa olsun kullanılmasına dayanmaktadır. Oyuncunun, bilinçli bir çabayla, geçmişte yaşadığı duygu dolu bir olayı çevreleyen koşulları olayın sebep olduğu duyguyu yeniden uyandırmak üzere tekrar hatırlanmasına dayanan bu yöntem, sahne üzerinde gerçek duyguya ulaşılmasının anahtarı olarak görülmekte ve uygulamada yaşanılan zorluklara rağmen sorgulanmamaktadır. Oysa, Stanisvlavski ile çalışan Adler'in Paris'ten döndükten sonra Grup Tiyatrosu'nda yapılan toplantıda anlattığı üzere, Stanislavski artık gerçek duygunun anahtarının oyunda geçen "verili koşullar"ın tam olarak anlaşılmasında yattığını düşünmektedir (Meisner & Longwell, 1987). Stanislavski'nin çalışmalarını verili koşullara kaydırdığını ilan eden raporunu paylaşan Adler, sistemin doğru kullanılmadığını da açıkça ortaya koymuştur (Clurman, 1975). Bu gelişme, coşku belleğini çalışmalarında birinci sırada konumlayan ve Clurman (1975) tarafından coşku belleğinin "peygamberi" olarak tanımlanan Strasberg'in Grup Tiyatrosu içindeki etkisinin azalmasına neden olmuş ve o gün başlayan ayrışma 1935 yılına gelindiğinde istifasıyla sonuçlanmıştır (s. 45). Grup tiyatrosunun üyelerinden olan Robert Lewis, bir röportajında Adler'in o zamanki ilanını şu şekilde değerlendirmektedir:

> "Stella'nın raporu temiz hava soluğuydu. Bilgi doğrudan kaynağından geliyordu. O zamana kadar Strasberg, Stanislavski'nin öğrencisi olarak kabul ediliyordu. Grup için, artık aforoz edilmişti. Tüm yaptığımız kazmak, araştırmak, "sızlanmak"'tı. […] Bu, sonunda Strasberg'in Grup'tan ayrılmasına neden olan bir dönüm noktasıydı. Büyü bozulmuştu." (Gray, 1964: 35).

Meisner ise görüşünü şu cümlelerle açıklamaktadır:

> "Duygu belleğini açıkça kötüye kullanmamızdan daha önemli olan, kendi hayatımızdaki koşulları kullanıyor olmamızdı. Stella'nın bize söylediği şey, Stanislavski'nin oyundaki koşullara - veya oyundaki durumun arka planına - odaklandığıydı. O zamana kadar Grup, her zaman duyu hafızasından çalışmış, ancak hiçbir zaman verili koşullardan çalışmamıştı" (Gray, 1964: 35).

Böylelikle, Stanislavski'nin oluşturduğu oyunculuk tekniğine dayalı olduğunu düşündükleri aynı çalışmaları benimseyen bu üyeler arasındaki görüş ayrılığı, "Sistem"in yaratıcısı olan Stanislavski'nin kendi sözlerine dayandırılarak ilk kez açık bir şekilde somutlaşmış ve Grup'un dinamiklerini kökünden değiştirmiştir. O tarihten itibaren, Stella Adler, Stanislavski'den öğrendikleri doğrultusunda Grup'ta oyunculuk dersleri vermeye başlamıştır (Clurman, 1975). Adler'in raporuyla Strasberg'e olan saygılarının "düşüşe geçti"ğini söyleyen Meisner ve arkadaşları artık Clurman'ın yönetmenlik yapmasını istemektedir (Gray, 1964: 37). Clurman ise dört yıl boyunca "Strasberg'in gölgesinde" yaşadığını, onun metodunu taklit ettiği için kendi tarzını o zamana kadar elde edemediğini söylemektedir (Clurman, 1975: 139). Ona göre, bir yönetmen olarak, ancak Moskova'ya 1934'te yaptıkları ziyarette Sovyet tiyatro tarzlarının çeşitliliğini gördükten sonraki kış, Strasberg'in istifasına denk gelen dönemde kendisini bulabilecek ve serbestleşecektir (s.139-140).

Ancak üyeler arasında başlamış olan memnuniyetsizlik, gelişmelerin ardından yapılan uygulama ve yönetimdeki değişikliklere rağmen devam etmiş, Clurman'ın yaşanan sorunların en temel kaynaklarından biri olarak gördüğü ekonomik istikrarsızlığın da eklenmesiyle Grup'un 1941 yılındaki dağılışını beraberinde getirmiştir (Clurman, 1975).

Grup'un kapanmasının ardından Lewis, Clurman ve Kazan yönetmenlik yapmaya devam etmiştir. Grup Tiyatrosu'ndan ayrılan Strasberg, Actors Studio'da çalışmaya başlayarak bir süre sonra stüdyonun başına geçmiş; Stella Adler, kendi

ismini verdiği Stella Adler Theatre Studio'yu (daha sonraki adıyla Stella Adler Studio of Acting) kurmuş; Meisner, Neighbourhood Playhouse'un Drama Başkanlığı'na getirilmiştir.

Burada ilginç olan nokta ise gruptan ayrılan bu üyelerin her birinin Stanislavski'yi farklı şekilde yorumlayarak öğretmesidir. Strasberg, Stanislavski'nin kendi keşiflerinin daha geniş anlamını kavrayamadığını, oysa kendi çalışmalarının Stanislavski'nin çok ötesine gittiğini söyleyerek, coşku belleği ve duyu belleğinin oyuncunun gerçek bir duyguyla oynaması için gerekli olduğu düşüncesinde ısrar etmiştir (Strasberg & Cohen, 2010). Adler, coşku belleğine yapılan bu vurguya karşı çıkmış ve oyuncuyu oynatanın hatırladığı değil imgelediği şey olduğunu söylemiştir (Williams, 2017). Onun için, bir gerçek, hayal gücünden geçmediği sürece yalandır ve gerçeklik ancak eylemler aracılığıyla var olabilmektedir (Adler, 2006). Meisner'e göre ise oyunculuğun temeli "verili koşullar altında gerçekten yaşama" becerisinde yatmaktadır. Bu nedenle, geliştirdiği oyunculuk tekniğini bu anlayış üzerine kurmuş, Stanislavski'nin sistemine olan yaklaşımını ise şu şekilde dile getirmiştir:

> "Stanislavski bir dizi ilke ve standard geliştirdi. Metodunu, değerlerinin benzersiz kişisel uygulaması oluşturdu. Rus tiyatro kitaplarının güncel ve üretken Rusça tercümanı, Amerika Birleşik Devletleri'nin hiçbir yerinde Stanislavski Sistemi'nin gerçekten uygulanmadığını duyurdu. Elbette kesinlikle haklı. Biz Amerikalıyız. Biz on dokuzuncu yüzyıl Rusları değiliz. Biz kendimizden ve kendi dünyamızdan yaratıyoruz. Stanislavski Sistemi kelimenin tam anlamıyla kitaplarından devralındığında, bütün taklitlerin her zaman yaptığı gibi başarısız oldu. [...]" (Soloviova & Adler & Meisner & Gray, 1964: 140)

1.3 Meisner Metoduna Göre Oyunculuk

Sanford Meisner için oyunculuğun tanımı ve uygulaması "verili koşullar altında gerçekten yaşamak" ifadesinde saklıdır. Mesiner'in tanımında geçen "verili koşullar"ı, yazarın oyun metninde oyunun dünyasına dair vermiş olduğu; rol kişisinin

biyolojik özelliklerinden, bir başka rol kişisinin hakkında söylediklerine kadar her türden bilgiyi içermektedir. Yazarın verdiği bu bilgiler bütününe yani verili koşullara gerekli gördüğü takdirde yönetmen de eklemeler yapabilmektedir. Meisner'in "Sanford Meisner Oyunculuk Üzerine" (Sanford Meisner On Acting) kitabında zaman zaman karşılaşıldığı gibi "verili koşullar" ve "hayali verili koşullar" ifadesi birbirinin yerine kullanılmaktadır. Ancak burada bahsedilen 'hayali' kelimesi, oyuncunun hayal gücünü değil metnin hayali dünyasını tanımlamaktadır (Williams, 2017). Meisner, bununla ilgili olarak oyuncunun sahnedeki pencereden dışarı baktığında göreceği şeyin sahne amiri, sahne ve sahneye dair şeyler olacağını söylemektedir (Santana, 2006). Williams (2019) da benzer bir örnekle, Meisner'in sahne çalışması sırasında pencereden bakan öğrencisine neyi gördüğünü sorduğundan bahsetmektedir. Oyuncunun soruya cevap verirken alpleri, tepeden inen küçük bir kayakçıyı ve yağan karı gördüğünü söylemesi üzerine, Meisner pencereye yürüyerek dışarı bakmış ve "Ben tuğlaları görüyorum." demiştir. Williams (2019), "inanç balonu" olarak tarif ettiği bu inanma çabasının, oyuncunun şimdiki anla daha az ilgilenmesine neden olduğunu söylemektedir. Oysa, oyuncu için verili durum, hayali ve kafasında kurarak inanması gerektiği değil, kabul ederek onunla yaşadığı bir şeydir. Williams için "balıklar suya inanmaz, içinde yüzerler"; oyuncular da verili koşullarda yaşamaya devam ederler. Bu yüzden pencereye bakan oyuncu tuğlaları görmeli ve var olanı olduğu gibi kabul etmelidir.

Bu noktada, oyunculuğun tanımını yaparken, Meisner'in verili koşullar altında "gerçekten yaşamak" ile neyi kastettiğini anlamak, yaklaşımını oluşturan pratiklerin altındaki prensibi öğrenmek ve Meisner'in oyuncunun sahne üzerindeki gerçekliğe yaklaşımını kavramak için önemlidir. Ona göre, oyuncunun verili koşullar altında gerçekten yaşayabilmesi için yerine getirmesi gereken dört temel koşul vardır. Bu koşullardan ilkini "yapma gerçekliği" oluşturmaktadır (Meisner & Longwell, 1987: 16). Bunun anlamı, oyuncunun ne yaparsa yapsın gerçekten yapmasıdır. Oyuncu rol yapmamalı, -mış gibi davranmamalı, manipüle etmeye çalışmamalıdır (Santana, 2006). Bu doğrultuda, yapma gerçekliğinin ne demek

olduğunu anlatmak isteyen Meisner, öğrencilerine kendisini duyup duymadıklarını sorar ve "Evet" cevabını aldıktan sonra devam eder:

> "[…] Dinliyor gibi görünmüyorsunuz; dinliyorsunuz. Gerçekten dinliyorsunuz. Öyle mi dersiniz? […] Bu yapma gerçekliğidir. […] Bir şey yapıyorsanız, gerçekten yapın! Bu sabah bu sınıfa doğru merdivenlerden yukarı çıktınız mı? Atlamadınız, değil mi? […] Gerçekten o merdivenlerden yukarı çıktınız. […] Şimdi, bir dakikalığına beni dinleyin. Yalnızca kendiniz için, dışarıda sesini duyduğunuz arabaların sayısını dinleyin. Bunu yapın. […] Kaç araba duydunuz? […] Şunu sormama izin verin: kendiniz olarak mı dinlediniz yoksa bir karakteri mi oynuyordunuz? […] Bu bir karakterdir" (Meisner & Longwell, 1987: 16-17).

Williams da Meisner'in yaklaşımını aktarırken ona paralel olarak, Meisner oyunculuk tekniği derslerinde öğrencilerinden fark edebildikleri sesleri dinlemelerini istemekte ve daha sonra egzersizi durdurarak onlara dinlerken oynayıp oynamadıklarını sormaktadır. Öğrencilerin oynamadıkları cevabı üzerine, Meisner'in oyunculuk anlayışına uygun olarak bir anlamda "oynadıklarını" çünkü yapma gerçeğine yatırım yaptıklarını söylemektedir. Çünkü öğrenciler dinliyormuş gibi yapmayarak, dinleme fikriyle ilgilenmeyerek, dinlemeyi göstermeyerek gerçekten dinlemiştir. Bu bağlamda, sesleri dinlemek, tıpkı sınıfa girmek üzere merdivenleri çıkmak, arabaları saymak gibi yatırım yapılan bir yapma gerçekliğidir. Ayrıca, daha sonra öğrencilerin kendi kendine bir melodi seçerek söylemesini de isteyen Meisner'in altını çizdiği gibi oyuncu, kendisi olarak dinlemekte, örneğin Hamlet olarak değil kendisi olarak şarkı söylemektedir. Özetle, "Gözlemlediğin şeyi sen gözlemlersin, oyundaki bir karakter değil." demektedir (s. 19-20). Dolayısıyla oyuncunun, biri olmaya çalışmadan ne yapıyorsa olduğu kişi olarak yapması önemlidir (Santana, 2006). Çünkü oyuncu yapma gerçekliğine yatırım yaptığında, karakter yapılan şeyde belirmektedir.

Bu noktada akla gelen soru, oyuncunun karakteri oynamıyor olsa bile izlenilmenin verdiği bir gerginlik yaşayıp yaşamadığı ve bunun yapma gerçekliğine yaptığı yatırımı etkileyip etkilemediği ile ilgilidir. Bu durumla ilgili bir örnek Williams'ın (2017) dersinde yaşanmıştır. Williams'ın yerdeki kareleri saymasını istediği oyuncu, karelerin toplam sayısını çarparak bulmuş ve kendisine neden saymak yerine çarptığı sorulduğunda, seyredenleri sıkmak istemediği için acele ettiği cevabını vermiştir. Bir anlamda, seyircinin varlığı nedeniyle, yapma gerçekliğine yatırım yapmaktan vazgeçmiş ve kısa versiyonunu yapmıştır. Yapma gerçekliğine yatırım yapıldığı oranda daha iyi oynanmış olacağını söyleyen Williams, böyle bir soruna getirilen geleneksel çözümün "hayali dördüncü duvar" olarak görüldüğünü belirtmiştir. Ancak olmayan bir şeyi varmış gibi kabul etmek anlamına gelen dördüncü duvar fikri, Meisner tarafından reddedilmiş ve bunun yerine Stanislavski'den hareketle kalabalık içinde yalnızlık anlamına gelen "public solitude" anlayışı kabul edilmiştir (Meisner & Longwell, 1987: 43-44). Williams (2017), kalabalık içinde yalnızlığı dört yaşındaki bir çocuğun ebeveynleri etraftayken çay partisi yapmasına benzetmektedir. Çocuk, etrafında olup bitene karşı farkındalığını korumakta, onları yok saymamakta ama bir yandan da bir tür yalıtılmışlık içinde çay partisine devam etmektedir. Buna göre, oyuncu da, seyirciyle arasında bir duvar olduğu fikrinden hareketle seyirci yokmuş gibi davranmak yerine, onun varlığını kabul edip kalabalık bir metroda kitap okuyan yolcu gibi yapma gerçekliğine yatırım yapmaya devam edebilir. Meisner'e göre, kalabalık içindeki bu yalnızlık oyuncuya bir "rahatlama" getirecektir (Meisner & Longwell, 1987: 43). Ayrıca, oyuncunun seyirci için oynadığını düşünmek yerine seyircinin şahitliğinde oynadığı fikrini benimsemesi önemlidir (Williams, 2017). Böylece, kalabalık içinde yalnızlık haliyle yapma gerçekliğine yatırım yapan oyuncu, verili koşullar altında gerçekten yaşamanın önemli bir koşulunu yerine getirebilecektir. Bunula ilgili olarak, " [...] Piyano çalarken önce kapağını mı açarsın, yoksa kapalı şekilde mi çalarsın?" diye sorar Meisner. "Müzikal açıdan konuşacak olursak, piyanonun kapağını açmak, yapmanın gerçekliğiyle benzerlik taşır. Burada herhangi bir sorusu olan var mı?" (Meisner & Longwell, 1987: 24).

Meisner'e göre, gerçekten yaşamanın ikinci koşulu, oyuncunun duygularını değiştirmeye çalışmayarak olduğu gibi kabul etmesidir (Meisner & Longwell, 1987). Bu anlamda, özellikle metinde sıfat görevi gören sözcükleri, oyuncuları duygu oynamaya -kendini zorlayarak ve manipüle ederek duygu ortaya çıkarmaya- yönelten tuzaklar olarak görmektedir. Örneğin, oyuncu metinde "Harika bir gün!" cümlesini gördüğünde duygularını zorlayarak bu ifadenin taşıdığını düşündüğü anlamı gösterme çabasına girmektedir (Santana, 2006). Ancak oyuncu, o anda sahip olmadığı herhangi bir duyguyu oynamaya çalışmamalı, -mış gibi yapmamalı, ve duyguları kendini zorlayarak ortaya çıkarma çabasına düşmemelidir. Bu düşüncesini nehir ve kano örneği üzerinden açıklayan Meisner, oyun metnini kanoya, oyuncunun duygularını ise kanonun üzerinde bulunduğu nehre benzetmektedir. Dolayısıyla, sözcükler nehrin akışına yani duygulara göre biçimlenir. Nasıl ki kano nehre nasıl akacağını söyleyemiyorsa metin de oyuncuya hangi duyguda olması gerektiğini söyleyemez ve "duygularının niteliğini alır" (Meisner & Longwell, 1987: 115). Barter'ın işaret ettiği gibi, oyuncunun o anda metne göre sahip olması gerektiğini düşündüğü duyguyu zorla oluşturmaya çalışmasa bile bilinçli yoldan uyandırma çabası, onun geçmişin içinde kaybolarak daha fazla kapanmasına yol açmaktadır. Diğer yandan, geçmişinde yaşadığı bir olayı hatırlamak, artık o yaşta ve o koşullarda olmayan oyuncuya o olay anında hissettiği duyguları da hissettirmeyecektir. Bununla birlikte, sahne üzerinde kendi geçmişini hatırlamak üzerine kurulu bir oyunculuk, oyuncunun psikolojisi için sağlıksız görülmektedir (Santana, 2006). Oysa oyuncu, anın gerçekliğinden kopmasına ve kendine dönmesine neden olan zihninde canlandırdığı geçmişte yaşanmış bir olayı hatırlamak yerine, itkilerine göre hareket ederek yapma gerçekliğine yatırım yapabilir. Çünkü itkiler şimdi ve burada olan bedenden gelir; bu nedenle hafıza ya da duygulara göre daha güvenilirdir (Williams, 2019). Oyuncu, itkileri doğrultusunda hareket ederek, metnin duygularının niteliğini almasına izin verdiğinde organik akış başlayabilecektir.

Üçüncü koşul, oyuncuya olanın kendisine değil karşısındaki kişinin ona ne yaptığına bağlı olduğu prensibiyle ilgilidir. Meisner'in "pinch and ouch" (çimdikleme ve ah) olarak isimlendirdiği bu prensibe göre, oyuncuyu oynatan şey,

karşısındaki kişinin onun üzerindeki etkisine bağlıdır. Yani, oyuncuyu "ah!" dedirten karşısındaki kişinin onu çimdiklemesidir. Meisner, oyuncuyu oynatanın hayal gücü olduğunu düşünen Stella Adler ya da oyuncuya etki edenin kendi geçmiş hatıralarına dayanan coşku belleği olduğunu düşünen Lee Strasberg'ten farklı bir noktada durarak, oyuncunun kendi zihni dışında bir uyaran kaynağı işaret etmektedir. Ona göre, sahne üzerindeki oyuncunun imgelediği ya da hatırladıkları yerine karşısındaki kişi uyaran olmalı ve bu uyaran kendisinde duygusal bir karşılığa sebep olmaktadır. Oyuncunun uyarana verdiği karşılık ise oyuncunun kendi belirlediği şekilde değil, uyaranla orantılı olarak oluşmaktadır (Santana, 2006). Bu anlamda, Meisner'in, Stanislavski'nin fiziksel eylemler metodundan farklı bir noktada durduğunun altını çizmek önemlidir. Onun oyunculuk metodunda, oyuncunun karşılık verdiği sırada ortaya çıkan eylemlere daha önceden karar verilmemekte, eylemler spontane ve itkisel olarak anda belirmektedir. Ayrıca, partnerinin kendisine bir şey yapmadığında ne olacağını soran öğrencisine "Hiçbir şey diye bir şey yoktur." cevabını veren Meisner'e göre, sessizlik anı da bir andır ve sayısız anlamı vardır. Tiyatroda sessizlik anında sözcüklerin yokluğu asla anlamın yokluğu anlamına gelmemekte, sessizlik de oyuncuya etki edebilmektedir (Meisner & Longwell, 1987: 29).

Gerçekten yaşamanın sonuncu koşulu, şimdiye kadar bahsedilen üç koşulun gerçekleşebilmesi için bir ön koşul olarak da görülebilir. Bu koşula göre, oyuncu sahne üzerinde olduğu süre boyunca anbean gözlem yapmayı (dinlemeyi) ve karşılık vermeyi sürdürmelidir. Burada gözlemlemek veya dinlemekten kastedilen yalnızca karşıdaki kişinin sözleri dinlemek ya da görünümündeki ayrıntıları görmek değildir. Gözlem yapılırken, karşıdaki kişinin ses tonundan sesinin yüksekliğine, konuşma ritminden jest ve mimiklerine, kendisiyle mesafesinden nasıl konuştuğuna kadar tüm *davranışı* gözlemlenmelidir (Williams, 2017). Bu anlamda oyuncu, zihinsel olarak karar verdiği, karakterin yapması gerektiğini düşündüğü şeyi yapmaya çalışmakla ilgilenmemelidir. Bunun yerine, gözlemlediği kişiye, onun etkisiyle içinde olup bitenlerle karşılık vermelidir. Barter'a göre, bir oyuncu tüm dikkatini karşısındaki kişiye vererek, ona kendisini açar ve savunma mekanizmasının ötesine geçmesine izin verirse, duygusallaşmasına gerek kalmayacak; bu otomatik olarak gerçekleşmiş

olacaktır (Santana, 2006). Bu durum, Williams'ın (2018) kısaca tanımladığı gibi gerçekten yaşamak anlamına gelen "açıkça gözlemlenen davranış anına verilen itkisel karşılığı" doğuracaktır.

Özetle ifade edilecek olursa, çalışmaya metinle başlayan birçok oyunculuk yaklaşımının aksine, Meisner oyunculuk metodunda öncelikle çalışılması gereken bu dört koşuldur. Meisner'e göre oyuncu bu koşulları yerine getirebildiği oranda gerçekten yaşayacaktır. Bu nedenle, bir sonraki bölümde öncelikle metodun üzerine kurulu olduğu tekrar egzersizleri ve ona bağlı olarak geliştirilen kapı çalma, bağımsız aktivite ve hazırlık incelenecek, ardından yine tekrar egzersizleri üzerine kurulu olan metin çalışması ele alınacaktır.

1.4 Meisner Oyunculuk Metodu Kapsamındaki Temel Egzersizler

"Oyuncular için zihinselliğin olmadığı bir egzersiz istedim. Tüm bu 'kafa' çalışmasını ortadan kaldırmak, tüm zihinsel manipülasyonu ortadan kaldırmak ve dürtülerin geldiği yere ulaşmak istedim." diyen Meisner bu amaçla, oyuncunun verili koşullar altında şimdi ve burada olarak gözlemleyip itkisel olarak karşılık verme becerisini geliştirmesine olanak sağlayan bir dizi egzersiz geliştirmiştir (Meisner & Longwell, 1987: 36). Ancak Meisner'in geliştirdiği tüm egzersizler aslında onun tekrar egzersizleri üzerine kuruludur. Bu bölümde, bu egzersizler ve yine egzersizlerin uygulanmasıyla gerçekleşen metin çalışmalarının nasıl ilerlediği incelenecektir. Bu aşamada, Williams (2017, 2018) ve Meisner'in (Meisner & Longwell, 1987; Santana, 2006) çalışmalarında kullanılan temel kelimeler ve egzersizlerin uygulanış biçiminde zaman zaman karşılaşılan farklılıklar nedeniyle, tezin uygulama bölümündeki çalışmaları yürütürken bir seçim yaparak, daha detaylı bir çalışma sunmama imkan sağlayan Williams'ın Meisner oyunculuk tekniği ders kayıtlarına ve kendisiyle yaptığım röportaja dayanan notların önceliklendirilmesi tercih edilmiştir. Bu sebeple, egzersizler tarif edilir ve sınırları belirtilirken Williams'ın anlatımına uyum gösterilecektir (Williams, 2017, 2018, 2020).

Buna bağlı olarak, Williams'ın (2017) uyguladığı haliyle tekrar egzersizleri beş gruptan oluşmaktadır. Uygulama sırasına göre yazılacak olursa bu egzersizler, "mekanik tekrar egzersizi" olarak da isimlendirilen tekrar egzersizi, bakış açısından tekrar egzersizi, üç an egzersizi, tatilsiz üç an egzersizi ve değiştir egzersizleridir. Barter'ın (Santana, 2006), oyuncunun kendine dönüklük ve karşındakini dinlememek olarak tanımladığı iki önemli sorunu olduğunu hisseden Meisner'in, oyuncuları nasıl kendilerine odaklı olmaktan çıkarıp dinlemeyi öğretebilirim sorusuna cevap olarak oluşturduğu bu egzersizler, iki oyuncunun karşılıklı olarak oturup birbirini gözlemlemesiyle başlamaktadır. Karşılıklı oturan iki oyuncu, oyun oynadıklarını düşünmeden iki insan olarak birbirlerini gerçekten gözlemlemekte ve karşılık vermektedir. Yani oyuncu, bir başka karakter değil kendisi olarak egzersizi sürdürmektedir. Gözlemlemek ve karşılık vermek bu egzersizi oluşturan yapma gerçekliğine yatırımdır. Böylelikle, egzersiz oyuncuyu kendi kafasından çıkmaya zorlayacaktır çünkü oyuncu tüm dikkatini karşısındaki partnerine verdiğinde kendine odaklılığı "otomatik olarak" yok olacaktır (Santana, 2006).

1.4.1 Tekrar Egzersizleri

Bu bölüm, mekanik tekrar, bakış açısından tekrar egzersizi ile birlikte Williams'ın isimlendirdiği haliyle tatilsiz üç an, üç an ve değiştir egzersizlerinden oluşmaktadır.

Mekanik tekrar egzersizinde, karşı karşıya oturan oyuncu A ve oyuncu B'nin birbirine bakarak gözlem yapmasıyla başlar. İlk olarak, oyuncu A oyuncu B'de gözlemlediği, varolan bir gerçeği (fact) ifade eder. Oyuncu A'nın ifade ettiği şey bir yorum, bir soru, bir spekülasyon olamaz. Ardından oyuncu B, oyuncu A'nın söylediğini duyduğu şeyi tekrar ederek oyuncu A'ya karşılık verir. Bu sırada, oyuncu B'yi gözlemleyerek dinlemeye devam eden oyuncu A, oyuncu B'nin tekrarının ardından, oyuncu B'nin söylediğini duyduğu şeyi değiştirme çabasına girmeden birebir tekrar eder. Egzersiz şu şekilde ilerler:

A: Saçın siyah

B: Saçın siyah

A: Saçın siyah

B: Saçın siyah

A: Saçın siyah

…

Çalışma devam ederken eğitmen, tekrarda herhangi bir hata oluşması durumunda gerekli görürse egzersizi keser. Öte yandan, partnerlerden birinin karar vermeden cümleyi farklı şekilde söylemesi egzersiz sırasında karşılaşılan bir ihtimaldir. Böyle bir durum yaşandığında, örneğin oyuncu A "Saçın siyah" demek yerine "Saçın siyahtı" dediğinde, oyuncu B (partner) oyuncu A'nın söylediğini duyduğu şeyi düzeltmeden "Saçın siyahtı" diyerek karşılık vermelidir. Dolayısıyla, egzersizin başlangıcında ilk kullanılan gerçek ne olursa olsun zamanla değişebilmektedir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken önemli nokta, oyuncunun sıkılarak ya da çeşitleme yapmak isteyerek tekrar sırasında kullanılan ifadeyi bilinçli şekilde değiştirmemesi gerektiğidir (Santana, 2006). Bu anlamda, tekrar sırasında gerçekleşen herhangi bir değişiklik bilinçli olarak yapılmamalı, kendiliğinden gerçekleşmelidir.

Tekrar egzersizinde gözlemlenen şeylerin yorum, soru, spekülasyon dışında bir gerçeğe dayanması konusundaki kısıtlamanın nedeni, aksi halde oyuncunun zihnine dönüp kendisine söyleneni düşünmeye başlama ihtimalidir (Santana, 2006). Bununla birlikte, partnerinin gözlerinden yaşlar aktığını gören oyuncunun "üzgünsün" demek yerine "ağlıyorsun" demesinin daha doğru olacağını vurgulayan Williams'a (2017) göre, yorumlamamak gözlemleyen oyuncunun da anda kalması için önemlidir. Çünkü "Meisner tekniğinin tüm amacı kafanızdan çıkmanızdır", düşünmeyi durdurmak ve itkilerle çalışmaktır (Santana, 2006). Bu nedenle egzersizde her zaman gözlemlenen şeyi bildirmek üzerinden çalışılmaktadır (Williams, 2017).

Peki, oyuncu A'nın oyuncu B'de gözlemlediği şey bir gerçekken yani oyuncu B siyah saçlıyken oyuncu A'nın siyah saçlı olmamasına rağmen egzersizin sürdürülmesi ne anlama gelmektedir? Barter, oyuncuların başlangıçtaki "saçın siyah" ifadesinin doğru olduğunu bildiklerini, bununla beraber, bu gerçeğin bir süre sonra doğru olup olmadığını sorgulamadıklarını söylemektedir. Çünkü egzersiz ilerlerken yalnızca kelimeyi dinlemeyi bırakmakta ve birbirlerini o kelimeyi nasıl söylediklerini, ses tonunu söylerkenki davranışını da gözlemleyen birer insan olarak dinlemeye başlamaktadırlar (Santana, 2006). Bu noktada, iki oyuncu arasında olan şey sözcüklerin ötesine geçmektedir. (Williams, 2017). Ancak bunun için egzersiz, Meisner'in tarif ettiği şekilde, bir pinpon oyunu gibi, düşünmeye mahal vermeden sürdürülmelidir. Bu sayede, egzersiz amaçladığı gibi iki kişi arasında olanı sözcüklerin anlamından kurtararak metni (cümleyi) tepede yüzer hale getirebilecektir. Böylelikle, metin yapılan çalışmadan ayrılacak ve onun yerine, yalnızca dinlemek ve konuşmaktan farklı olan gözlemlemek ve karşılık vermek konulacaktır. Burada oyuncuya olan şeyin kelimelerle alakalı değil iki oyuncunun arasında yaşanana bağlı olduğu gerçeği, Meisner'in çimdikleme ve ah prensibini uygulamalı olarak oyuncunun deneyimlemesidir (Meisner & Longwell, 1987).

Bu egzersizde dikkatli olunması gereken nokta, oyuncunun kendisiyle ilgilenme ihtimalidir (Santana, 2006). Çünkü oyuncu kendine döndüğünde, gözlem yapma ve karşılık verme akışı bozulacak, düşünmek yapmanın önüne geçecektir (Williams, 2017) Ayrıca, süreci inşa etmeye çalışmak, öneride bulunmak, tekrar edeceği şeyin yeni bir şekilde nasıl söyleneceğini aramak da oyuncuyu andan koparacak; itkilerinden ziyade bilinçli fikirlerle karşılık vermesine sebep olacaktır. Egzersizde bu yönde eğilim gösteren ya da düşündüğü için duraklamalara neden olan oyunculara Meisner, "Yalnızca tekrar et. Zeki olma." diyerek müdahale etmektedir. Bununla ilgili olarak Williams ve Barter, oyuncunun kontrolü bırakması gerektiğini söylemektedir. Oyuncu egzersiz sırasında bir hız trenine (roller coaster) binmiş gibidir. Egzersizi yönlendirmeye, sözcüklere anlam vermeye çalışmaz, onun kendisini alıp götürmesine izin verir (Santana, 2006; Williams, 2017). Bu anlamda, oyuncunun partnerine karşılık vermesinin partnerine istediğini yapması ile aynı

anlama gelmediğini vurgulayan Williams (2017), oyuncunun isteğinin partnerinin yaptığı şeye dayanarak karşılık vermekten farklı olduğunu vurgular. Burada, iki oyuncu arasında bir bağlantı oluşturan egzersiz "Nihayetinde duygusal diyalog haline gelen şeyin temelidir" (Meisner & Longwell, 1987: 22)

Bakış açısından tekrar egzersizi, mekanik tekrar egzersizine oyuncunun bakış açısı eklenerek uygulanır. Meisner, oyuncuların çalışırken mekanik tekrar egzersizinden başlaması ve ardından bakış açısından tekrara geçmesini söylemektedir. Burada da oyuncu dikkatini kendi üzerinden karşısındaki kişiye yöneltmelidir. Bunu tam olarak başarabildiğinde kendisini izlemeye de vakit bulamayacaktır (Meisner & Longwell, 1987). Somut olarak örneklendirmek gerekirse egzersizde, oyuncu A ve oyuncu B yine birbirleriyle karşılıklı oturur. Ancak oyuncu A'nın oyuncu B'de fark ettiği dikkatini çeken somut bir gerçeği söylemesinden sonraki adım mekanik tekrar egzersizinden farklılık göstermekte, oyuncu B'nin oyuncu A'nın söylediğini duyduğu şeyi kendi bakış açısından yani birinci tekil şahıstan tekrar ederek karşılık vermesine dayanmaktadır. Egzersiz şu şekilde ilerleyecektir:

A: Bıyığın var

B: Bıyığım var

A: Bıyığın var

B: Bıyığım var

A: Bıyığın var

…

Bu egzersiz ile oyuncunun metni sahiplenmesi beklenmektedir. Bir önceki egzersizde yapılan çalışmadan ayrılan metin yeniden çalışmaya döner ve tekrara

dahil olur. Diğer bir deyişle, kano yeniden yüzmeye devam etmeye başlar ve altındaki nehrin niteliğini alarak sistemin bir parçası olur. Burada da, sözcüklerin ne anlama geldiği ya da nasıl söyleneceğine karar verilmez yalnızca keşfedilir. Böylelikle, oyuncu bu egzersizle metnin de anın ve duygularının bir parçası olduğunu uygulamalı olarak deneyimler.

Tekrar egzersizleri sırasında oyuncuların karşılaştıkları en büyük sorun itkilerini geride tutmak, onları bastırmak ya da yok saymaktır. Oyuncuların gözlemlerine itkisel karşılık vermesine engel olan nedenlerden biri sosyal şartlanmadır (Williams, 2017). Williams bunun "kibarlık" olarak da ifade edilebileceğini söylemektedir. Ona göre, kibarlık oyuncuyu karşılık vermekten alıkoymaktadır. Meisner de öğrencilerine benzer şekilde "Kibar ve oyuncu olamazsınız." demektedir (Meisner & Longwell, 1987: 33). Bu anlamda, oyuncunun kibar olmakla ilgili fikrini unutarak kibarlığı boşvermesi kendisine yaptığı bir iyilik olacaktır. Ancak, "size onu yaptıran bir şey olmadıkça hiçbir şey yapmayın" diyen Meisner'e göre kibarlığı boşvermek, oyuncunun partnerine istediğini yapabileceği anlamına gelmez çünkü oyuncunun yaptığı kendisine değil karşısındaki kişiye bağlıdır (s. 34). Williams, oyuncunun kibarlıkla ilişkisini anlatırken yalnızca oyuncuların değil genel olarak insanların itkileri bastırmak konusunda çok deneyimli olduklarını çünkü doğdukları andan itibaren itkilerin bizlerden alınmaya başladığını söylemektedir. Van der Kolk (2018), ilk bakıcılarımızın yalnızca beslenme, giyinme, üzüldüğümüzde rahatlattığını, bunun yanı sıra kişinin dünyayı algılama biçimini de biçimlendirdiğini belirtmektedir. Kişinin dış dünyaya karşı oluşturduğu yargılar, eğilimleri, neyin güvenli ya da tehlikeli olduğu bilgisi, genellikle ebeveynlerden oluşan bu ilk bakıcılar ile etkileşime ve böylece oluşan içsel haritaya göre belirlenmektedir. Bu bilgiye göre, Williams'ın (2017) bahsettiğine paralel olarak, itkilerin bastırılmasında anne babanın öncelikli rolü olduğu görüşü geçerli görünmektedir. Bu bağlamda, oyuncunun itkilerini geri getirmesinin de amaçlandığı tekrar egzersizlerinde, oyuncunun itkilerine göre hareket edebilmesi için egzersizler sırasında cesur olması önerilmektedir. Buna göre, oyuncu egzersizler sırasında oluşan benzeri durumlarda cesaret göstererek itkilerine göre hareket edebildiğinde

örneğin bağırma yönünde bir itkisi olmasına rağmen onu bastırarak gülümsemek yerine bağırmasına izin verdiğinde, bu eğilimden özgürleşmeye başlayacak ve benzeri bir durumu tekrar yaşadığında bu kez önceden hissettiği kısıtlılık büyük oranda azalacaktır. İtkilerini bastırdığında, itkiler vücudunda dolaşmaya devam edeceği için bedensel olarak gerilim hisseden oyuncu, itkileriyle hareket etmesine izin verdiğinde hem gerçeğe göre hareket etmiş olacak hem de fiziksel olarak rahatlayacaktır (Williams, 2017).

*Üç an egzersizi*nde, oyuncu A ve B karşılıklı otururlar. Egzersiz oyuncu A'nın oyuncu B'de gözlemlediği dikkatini çeken bir gerçeği dile getirmesiyle başlar. Oyuncu B, oyuncu A'dan dinlediğini kendi gözlemine uygun şekilde kendi bakış açısından tekrar ederek karşılık verir. Oyuncu B karşılık verirken, onu dinleyip gözlemleyen A, oyuncu B'de gözlemlediğini ifade ederek karşılık verir ve dururlar. Durmanın ardından, bu kez oyuncu B, oyuncu A'da gözlemlediği gerçeği dile getirir ve oyuncu A, oyuncu B'nin gözlemesi ardından kendi bakış açısından gözlemiyle karşılık verir. Oyuncu A'nın karşılık verişi sırasında onu dinlerken aynı zamanda gözlem yapmaya devam eden oyuncu B vakit kaybetmeden gözlemini söyler. Egzersiz basitçe şu şekilde ilerlemektedir:

A: Ceketin var

B: Ceketim var

A: Bana bakıyorsun

(Kısa bir ara anı olur, dururlar)

B: Gözlerin mavi

A: Gözlerim mavi

B: Başını kaldırdın

(Kısa bir ara anı olur, dururlar.)

A: Saçın kısa

B: Saçım kısa

A: Gülümsedin

Burada oyuncunun dikkat etmesi gereken, ikinci an oluştuğunda yani oyuncu A'nın gözlemini söylemesinin ardından oyuncu B'nin oyuncu A'da gözlemlediğini ifade ederek karşılık vereceği sırada, bir şeyi gözlemlemek ve gözlemlediğine karşılık vermek yerine liste yapma hatasına düşmesidir. Oyuncu karşısındakini gözlemlerken aynı anda birçok şey dikkatini çekebilir. Oyuncu dikkatini aynı anda gerçekleşen birçok şeyin çektiğini fark ettiyse, gözlemledikleri arasından partnerinin içinde olan biteni en çok açığa çıkaranı, yani öz'sel olanı seçebilmesi beklenmektedir. Egzersiz başladığı sırada oyuncu A gözlemini dile getirir. Oyuncu B bu arada oyuncu A'nın gözlemini dinleyip kendi bakış açısından tekrar eder. Bu tekrar sırasında, oyuncu B'yi dinleyen ve gözlemleyen oyuncu A, oyuncu B'nin tekrarı bittiğinde hemen o sırada yaptığı gözlemiyle karşılık verir. Oyuncu A bunu yaparak, aslında oluşan *ikinci anı izole etmekt*edir. Oyuncu A'nın gözlemlediği, ikinci anda oluşan bir davranıştır ve bu davranış B'nın (ses tonundaki değişiklik, jest, mimik, ritminin değişmesi vb. olabilir) tanım gereği andadır. Yani bu egzersiz bir anlık davranışı izole etmektedir (Williams, 2017).

*Tatilsiz üç an egzersizi*nde, oyuncu A ve B karşılıklı oturmuşlardır. Bu egzersizle üç an egzersizinin arasındaki fark temel olarak tekrarlar arasındaki duraklamaların kaldırılmasıdır. Egzersiz, oyuncu A'nın oyuncu B'de gözlemlediği bir gerçeği dile getirmesiyle başlar. Oyuncu B oyuncu A'dan dinlediğini kendi bakış açısından tekrar ederek karşılık verir. Oyuncu B karşılık verirken dinleyip gözlemleyen oyuncu A, o anda gözlemlediği davranışı ifade ederek karşılık verir. Tam bu anda oyuncu B, bir önceki egzersizin üçüncü anından yola çıkarak, ara vermeden oyuncu A'nın karşılık verdiği sırada oyuncu A'da gözlemlediğini ifade ederek karşılık verir ve böylece yeni birinci anı isimlendirmiş olur (Williams, 2017). Egzersiz şu şekilde ilerler:

A: Saçın kıvırcık

B: Saçım kıvırcık

A: Saçına baktın

B: Sesini yükselttin

A: Sesimi yükselttim

B: Kaşını çattın

A: Bana yaklaştın

B: Sana yaklaştım

A: Kızardın

Üç an egzersizinin oyuncuyu "an" denilen birimle izole ettiğini söylemiştik. Üç an egzersizi bu anlamda bir izolasyon egzersiziydi. Aradaki durakların kaldırıldığı tatilsiz üç an egzersizinde ise oyuncuların dile getirdikleri gözlemlerde yaratıcı olmaya çalışmamaları ve basit kalmaları önemlidir. Aksi halde oyuncu yavaşlayarak zihnine dönebilir. Üç an egzersizinde bahsedildiği gibi bir önceki egzersizin üçüncü anından yola çıkarak yeni birinci anı isimlendiren oyuncular "an'dan an'a çalışmış olurlar" (Williams, 2017).

*Değiştir egzersizi*nde ise karşılıklı oturan oyuncu A ve B arasındaki tatilsiz üç an egzersiziyle başlar. Eğitmen ya da yönlendirici bir noktada "değiştir" komutu verir. Komutla beraber, oyuncular bakış açısı egzersizine dönerler ve eğitmenin her "değiştir" komutuyla bu iki egzersiz arasında geçiş sağlanır.

A: Saçın kıvırcık

B: Saçım kıvırcık

A: Saçına baktın

B: Sesini yükselttin

A: Sesimi yükselttim

B: Kaşını çattın

A: Bana yaklaştın

(Değiştirme komutu gelir)

B: Sana yaklaştım

A: Bana yaklaştın

B: Sana yaklaştım

….

(Değiştir komutu)

B: Sesin değişti

A: Sesim değişti

B: Kahkaha attın

…

Bu egzersizin amacı oyuncunun tatilsiz üç an egzersizinin "spesifik olma"[3] halini tekrar egzersizindeki akışkanlıkla birleştirmektir. Bu şekilde üç an egzersizi akışkanlaşırken, bakış açısı egzersizi spesifikleşir. Bu da oyuncunun gözlem ve karşılık verme açısından performansını daha fazla artırır.

[3] Üç an egzersizinde oyuncunun bir önceki egzersizin üçüncü anından yola çıkarak yeni birinci anı isimlendirdiği söylemiştik; bu durumun getirdiği an'dan an'a çalışma halini Williams (2017) "spesifiklik" olarak tanımlamaktadır.

1.4.2 Kapı Çalma Egzersizi ve Hazırlık

Kapı çalma ve hazırlık egzersizinde, oyuncunun o zamana kadar öğrendiği becerilerle birlikte, eklenen yeni koşullar altında da gerçekten yaşamaya devam etmesi beklenmektedir. Bu anlamda, oyuncunun yapacağı hazırlık egzersizi onun canlılıkla sahne üzerinde olmasını sağlayacaktır[4]. Oyuncu hazırlığı için fiziksel ya da zihinsel bir çalışma yapabilir. Fiziksel hazırlık, oyuncunun fiziksel olarak efor harcamasına dayalıdır. Bu nedenle, fiziksel hazırlık yapacak oyuncu koşmak, şınav çekmek ya da zıplamak gibi kendisini fiziksel olarak harekete geçirecek bir yöntem seçebilir. Oyuncu, bu hazırlığın ardından kapıya gelerek kapıyı tıkladığında hazırlığını eyleme dönüştürerek serbest bırakır. Kapıyı tıkladığı an oyuncunun zihninin şimdi ve buraya dönmesi beklenmektedir. Mümkünse oyuncunun tek başına kalarak sessiz bir yerde yapacağı zihinsel hazırlıkta ise üç farklı seçenek bulunmaktadır:

Birinci seçenek, oyuncunun bir hatırasını zihninde canlandırması üzerine kuruludur. Oyuncu kendi başına gelen bir olayın zamanını, koşullarını ve neler olduğunu detaylı olarak hatırladığında bu ona bir canlılık kazandıracaktır.

İkinci seçenek, oyuncunun şu an hayatında çözülmemiş bir problemi ele alması üzerine kuruludur. Örneğin, sevgilisinden ayrılmak isteyen ancak bunu henüz nasıl yapacağına karar vermemiş olan oyuncu bu deneyimi zihninde canlandırarak sevgilisiyle konuşabilir.

Üçüncü seçenekte, oyuncu henüz olmamış ancak olma olasılığının kendisi üzerinde etki yaratan bir fanteziyi hayal edebilir. Örneğin, çalışmayı hayal ettiği bir yönetmenin, kendisine filminde başrol teklif ederken ona neler söylediğini gözünde canlandırabilir.

[4] Hazırlık kapı çalma ve bağımsız aktivite egzersizlerinde kullanıldığı gibi sahne hazırlığında da sahneye çıkmadan önce kullanılabilmektedir.

Williams (2017), zihinsel hazırlığın oyuncuyu canlı kılacağını ancak oyuncunun hazırlık çalışması türünü seçerken hazırlığın nasıl bir ruh hali ortaya çıkaracağına dair karar vermediğini, yalnızca deneyimlemek üzere kendisine izin verdiğinin altını çizer. Ayrıca, zihinsel hazırlıkla ilgili bir uyarı yaparak, oyuncunun bu üç seçenekten birini zihninde canlandırırken bir anın geleceğini oyuncunun "hazırım" diye düşüneceğini ancak bunun tehlikeli bir an olduğunu söylemektedir. O anda, oyuncu zihniyle hareket ederek kapıyı çalmak yerine, kendisine kısa bir süreliğine zaman tanıyarak şimdi ve buraya dönmeli, ardından kapıyı çalarak ilgisini kendi hazırlığından partnere yöneltmelidir. Bu anlamda, fiziksel hazırlığın zihinsel hazırlıktan farkı oyuncunun kapıyı çalmadan önce beklememesidir. Zihinsel hazırlıkla ilgili son olarak söylenebilecek şey ise oyuncunun yaptığı hazırlığın detaylarını kendine saklaması üzerinedir. Meisner (Santana, 2006) oyuncunun hazırlığını kimsenin bilmesine gerek olmadığını söylemektedir. Hangi türde zihinsel hazırlık yapıldığı paylaşılabilir olsa da hazırlığın içeriği kişinin kendisine özeldir (Williams, 2017).

*Kapı çalma egzersizi*nde oyuncu A sahnede kalırken, oyuncu B kapının dışına çıkarak seçtiği bir hazırlığı yapar ve hazır olduğunda kapıyı çalar. Kapının çalınmasıyla başlayan egzersiz tüm egzersizlerde olduğu gibi gözlem yapmak ve karşılık vermek prensibi yani tekrar egzersizleri üzerine kuruludur; kapının çalınması da gözleme dahildir. Zihinsel hazırlık ile ilgili olarak, Meisner oyunculuk metodunun, Strasberg'in metoduna en çok yaklaştığı an olduğunu söyleyen Williams'a göre burada vurgulanması gereken detay, hazırlığı yapan oyuncu B'nin sahneye geldiğinde oyuncu A'yı hazırlığın bir parçası olarak değil oyuncu partneri olarak görmesi gerektiğidir. Çünkü Meisner'in "gündüz düşleri" olarak da isimlendirdiği zihinsel hazırlık sahne üzerine değil sahne gerisine aittir (Meisner & Longwell, 1987, s.84). Burada zihinsel hazırlıktan beklenen oyuncuyu serbestlik ve canlılıkla işin içine sokması, onu gözlem yapma ve karşılık vermeye açık hale getirmesidir.

Oyuncu kendi duygularıyla dikkatinin dağılmaması ve kendisine dönmemesi için tüm dikkatini partnerine vermeli, kapıyı çaldığı andan itibaren her şey o ana bağlı olmalıdır. Bu nedenle, oyuncu A sahne üzerindeyken oyuncu B'nin kapıyı çaldığı ana kadar anda kalabilmeli, bir sonraki anı yani kapının çalınacağı zamanı beklememelidir. Ayrıca, oyuncu A'nın hayatta olduğu kapı çalındığında ne yapacağını tasarlamaması önemlidir. Kapı çalma egzersizinde oyuncunun bu koşulları yerine getirmesiyle planlanan, anda kalarak hareket etmenin itkisini keşfetmesidir (Williams, 2017).

1.4.3 Bağımsız Aktivite

Williams (2017), bu noktaya kadar tanımlanan tüm egzersizlerin birleşimi olan hazırlıkla birlikte, kapı çalma egzersizini de içeren bağımsız aktivitenin oyuncuya verili koşullar altında canlılıkla gerçekten yaşamayı öğrettiğini söyler. Onun altını çizdiği nokta, Meisner'in bu egzersizi zaman zaman doğaçlama olarak isimlendirmesine rağmen doğaçlamadan farklı olduğudur. Williams'a göre bunun sebebi, doğaçlamada oyuncular bir sonraki anı planlamasına ihtiyaç duyar ve bunun için zihinlerine dönerken, bağımsız aktivitenin oyuncunun dikkatini görevine vermesi sırasında partneriyle arasında olacak şeyin spontane olarak gelişmesidir. Oyuncu, kendisine verdiği görevi tamamlamaya çalışırken tüm dikkatini görevine vereceği için bir sonraki an kendiliğinden ortaya çıkacaktır (Meisner & Longwell, 1987). Bağımsız aktivite çalışmasında, oyuncu A kapı çalma egzersizinde olduğu gibi sahne üzerindeyken oyuncu B dışarı çıkarak seçtiği bir hazırlığı tamamlayarak kapıyı çalacaktır. Bu süreç içinde, oyuncu A kendisine verdiği görevi tamamlamak üzere çalışıyor olacaktır.

Bağımsız aktivitede oyuncunun tamamlamak üzere kendisine verdiği görevin özellikleri şunlardır:

- Oyuncuyu fiziksel olarak meşgul etmeli ve böylece oyuncunun işe angaje olmasını gerektirmelidir. Bu nedenle, görev neredeyse tamamlayamayacak

kadar zor ve detaylı olmalı ancak yapılamayacak kadar imkansız da olmamalıdır (Meisner & Longwell, 1987).

- Oyuncu için önemli olmalı ve tamamlayamamasının kişisel bir sonucu bulunmalıdır. Bu anlamda seçilen görevin dünyayı kurtarmak gibi genel bir sonucu olamaz.

- Tamamlanması acil olmalı, bir başka zamanda değil şimdi ve burada yapılması için sebebi bulunmalıdır.

- Tamamlanması için zaman kısıtı olmalı ve o zaman dahilinde bitirilmesi zor olsa da zamanında bitirilmeye çalışılmalıdır.

Bağımsız aktivite ile ilgili Williams'ın dikkat çektiği nokta, oyuncunun görev seçimi yaparken dikkatinin zihnine yönelmesine sebep olacak yazmak gibi bir aktiviteden uzak durmasıdır. Örnek vermek gerekirse, oyuncunun aktivitesi, büyükannesine babasından kalan aile yadigarı vazoyu kırmış birisinin 20 dakika içinde büyükannesi oraya ulaşıp vazoyu fark edene dek vazonun parçalarını yapıştırıp tamir etmeye çalışması olabilir. Oyuncu, vazoyu yapıştıramazsa büyükannenin üzüleceğini ve kalbinin kırılacağını bilir çünkü onu kendisi düşürmüştür. Böylelikle, oyuncu A bağımsız aktivitesine başladığında, oyuncu B de sahne dışında hazırlık egzersizini yapacak ve hazır olup kapıyı çaldığında tekrar egzersizi başlamış olur. Bu noktada, oyuncu A, oyuncu B ile tekrar egzersizini sürdürürken eş zamanlı olarak görevini tamamlamaya çalışacaktır. Burada altı çizilmesi gereken nokta tıpkı hazırlık egzersizinde olduğu gibi seçilen görevin oyuncu için kişisel bir anlamının olmasıdır (Williams, 2017).

Bağımsız aktivite ile ilgili son olarak vurgulanması gereken nokta, oyuncunun kendi kendisine verdiği koşullar altında hissettiği gibi davranmak için kendisine izin vermesidir. Büyükannesi birazdan geleceği için hissetmediği halde bir endişe ya da heyecanı oynamaya çalışmamalıdır. Yaşanan duygular egzersiz sırasında kendiliğinden ortaya çıkmalıdır. Bir anlamda, oyuncu hayali koşullarda

olduğu gibi kendisini manipüle etmemekte, gerçekte olanı kabul etmektedir. Bağımsız aktivite, Meisner oyunculuk metodu egzersizlerinin tümü gibi oyuncunun şimdi ve burada olarak gözlem yapıp itkisel karşılık vermesine dayanmaktadır.

1.5 Metin Çalışması

Meisner, oyunculuk tekniği sıralı olarak çalışarak ilerlendiğinde, oyuncunun ancak tekrar ve tekrara dayalı egzersizleri aylara yayılan bir çalışmayla uyguladıktan sonra sonra metinle çalışmaya geçildiğini söylemektedir (Meisner & Longwell, 1987; Williams, 2017, 2018). Metin çalışmasına geçmeden önce oyuncunun verili koşullar altında gerçekten yaşamayı deneyimlemiş olması önemlidir. Meisner oyunculuk metodu ile yapılan metin çalışmasının ise üç temel aşamadan oluştuğu söylenebilir:

Birinci aşama, Williams'ın sahnenin belini kırmak (breaking the back of scene) olarak tarif ettiği metin deşifrasyonundan oluşmaktadır. Bu aşama, oyuncu gözlem yaparak cevap vermeyi sürdürürken, çalışmanın metin ile birleşmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla, oyun oynama süreci değil, bir egzersiz olarak değerlendirilmektedir. Sahne sahne yapılan bu çalışmada oyuncu sözcükleri oynamaya çalışmamalı, -mış gibi yapmamalı, tekrar egzersizindeki gibi gözlem yapmalı; ancak bu kez "saçın siyah" demek yerine teksteki kelimeleri kullanmalıdır.

Bu koşulların gerçekleşebilmesi için oyuncu, bir elinde tuttuğu metinle karşısındaki oyuncuyu görebileceği şekilde konumlanır, böylelikle karşısındaki oyuncuyu gözlemledikten sonra kolaylıkla metindeki sözcükleri görebilir. Gözlemi yapan oyuncu karşısındakine metnin tam bir cümlesini söylemek yerine acele etmeden üç dört kelimesi ile cevap verir. Bu şekilde oyuncu, teksti mekanik hale getirip bozabilecek, cümlelerin anlamını oynama eğiliminin de önüne geçilecektir. Yani sözlenen sözcüklere "saçın siyah" demenin ötesinde, metinde olduğu düşünülen

ek bir anlam yüklemeye çalışılmamaktadır. Örneğin, oyuncu bir an partnerine daha sonra tekste bakarak "şekilde söylemeli böylelikle" dediğinde sözcükleri oynamadan metinde rol kişisine ne olduğunu keşfetmeye başlayacaktır. Bu çalışma başlangıçta oldukça mekanik gelse de zaman içinde sürece alışmak ve bu koşullar altında gözlem yaparak metnin sözcükleriyle karşılık vermek kolaylaşacaktır.

Bu aşamayla ilgili olarak dikkat edilmesi gereken nokta, oyuncunun egzersiz anında metni önceden görmeye çalışmaması, partnerini diğer rol kişisinin sözcüklerini söylerken gözlemledikten sonra metne bakmasıdır. Oyuncunun süreci kontrol etmek için çaba harcamasına gerek yoktur çünkü sözcükleri nasıl söyleyeceğini partnerinin onun üzerindeki etkisi belirleyecek, bir anlamda partneri kendisine söyleyecektir (Williams, 2017). Oyuncu, bu egzersizde yapmaya karar verdiği şeyi değil o an orada keşfettiğini deneyimleyecektir. Böylelikle, çalışma öncesinde kendi kendine okuyarak tahayyül etmesine yani zihnine yönelmesine gerek olmaksızın uygulamalı olarak metne dair ilk izlenimlerini edinebilecektir.

İkinci aşama rol kişisi ve sahnenin analiziyle başlamaktadır. Ancak buradaki analizi, oyuncunun rol kişisine dair düşünceleri değil metindeki veriler (facts) oluşturmaktadır. Oyuncunun bu amaçla cevaplaması gereken üç soru bulunmaktadır. Bu sorulardan ilki, o sahnenin metnine dayanarak rol kişisinin sahneye girinceye kadar hangi gerçekleri bildiğidir. Bunun için oyuncu, rol kişisinin sahneye girene kadar neler bildiğini o sahnedeki yazılı bilgileri cümle cümle okuyarak inceler. Rol kişisinin sahne üzerinde yeni öğrendiği ya da keşfettiği bilgiler ise bu incelemenin dışındadır. Örnek vermek gerekirse, Megan isimli karakter "Yıllardır evliyiz ama bir kez bile çocukları kreşten almadın toplantıların var diye. Senden nefret ediyorum" dediğinde onun bu cümlesinden çıkarılacak bilgiler kişisel bir yorum eklenmeden, şu şekilde ayrı ayrı yazılacaktır:

- Yıllardır evli.
- Çocukları var.

- Çocukları kreşe gidiyor.
- Konuştuğu kişi kocası.
- Kocasının toplantıları oluyor.
- Kocası toplantıları var diye çocukları kreşten almamış.

"Senden nefret ediyorum" cümlesindeki gibi metinde geçen ancak gerçeklik arz edip etmediğinden emin olunamayan bilgiler bu listenin dışında tutulabilir ya da soru işareti konularak imlenebilir.

Analiz sırasında cevap verilmesi gereken bir diğer soru, rol kişisinin o sahne boyunca ne yaptığıdır. Tek bir cümle ile cevaplanan bu soru ile ilgili dikkat edilmesi gereken nokta sahne açıklamalarıdır. Sahne açıklamaları oyuncuya o sahneyi nasıl oynayacağını söylüyorsa bu bilgilerin üzeri çizilmelidir. Çünkü oyuncu, metinde "ağlayarak yatağa uzanır" bilgisi verilse de, analiz aşamasında sahnede ağlayıp ağlamayacağını, yatağa uzanıp uzanmayacağını ya da bir yatağın olup olmayacağını bilmemektedir (Williams, 2017, 2018). Ancak parantez içinde oyunu ilerleten bilgiler veriyorsa, örneğin rol kişisinin duvardaki tüfeği alıp ve kendisine ateş ettiği bildirdiğindeki gibi sahnenin gidişatını etkiliyorsa analize dahil edilmelidir (Meisner & Longwell, 1987). Sahne açıklamaları bu şekilde değerlendirildikten sonra rol kişisinin ne yaptığı söylenebilir. Örnek vermek gerekirse metindeki bilgilere göre, mutfak dolabından çay fincanı çıkaran, demliğe çay koyan, ocağı yakan, su kaynatan ve bu sırada boşanmak istediğini kocasına söyleyen rol kişisinin sahne üzerinde ne yaptığı, tek bir cümle ile "çay yaparken kocası ile boşanma istediği hakkında konuşur" olarak ifade edilebilir. Bu anlamda, fiziksel eylemler metodundan farklı olarak, Meisner oyunculuk metodunda sahne içindeki eylemler tek tek belirlenmemekte, metinde rol kişisinin o sahnede ne yaptığına dair verilen bilgiler bir cümlede ifade edilmektedir.

Bu iki soruya cevap verildiğinde ortaya çıkan şey, metnin söylediği gerçekler yani verili koşullar olacaktır. Bu aşamaya kadar hiçbir bilgiye yorum katılmaz,

belirsiz durumda olan tüm bilgiler dışarıda bırakılır. Bu noktada, oyuncunun cevap vermesi gereken son bir soru, Williams'ın çıkarım (deduction) olarak isimlendirdiği, ilk iki sorunun cevabından oluşan verili koşullara bakılarak çıkarsanan, rol kişisinin ihtiyacının ne olduğudur. Bu, istek/hedef ya da amaçtan farklıdır. Birbiri yerine kullanılan istek/hedef ya da amaç, varılması/yapılması gereken bir şeyi işaret ederken ihtiyaç amacın altında yatan şeydir ve rol kişisinin içinde olup bitenler, hislerle ilgilidir (Williams, 2017). Burada önemli olan, mantıklı bir cevap bulmaktan ziyade duygusal karşılıklardır (Santana, 2006). Örneğin, öğretmen olan bir rol kişisinin o sahnede yaptığı konuşmanın hedefi "anlattıklarını öğretmek" olabilirken, ihtiyacı "sevilmek" olabilir.

Üçüncü aşama, oyuncunun sorulan soruları cevaplayarak yaptığı analizin doğru olup olmadığını kontrol etmek üzerinedir. Bu aşamada, oyuncu yine sözcükleri oynamamakta, -mış gibi yapmamakta, sadece ilk iki soruya verdiği cevaplarla ortaya çıkan verili koşullar altında, karakterin ihtiyacı doğrultusunda gözlem yapıp karşılık vermeye devam etmektedir. Bu aşamada oyuncu, metinden iki üç kelimelik parçalar alarak mekanik şekilde söylemek yerine normal okumaya dönmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, oyuncunun artık cümle cümle okuyabildiği sahneyi oldurmaya çalışmamasıdır. Bunun yerine, bulunan ihtiyaç sahnenin gereklerini karşılamadığı takdirde bir önceki aşamaya dönülerek yeniden belirlenecektir. Kararlaştırılan ihtiyaç doğru bulunduğunda ise oyuncu metni ezberleyerek sahne üzerinde metinsiz olarak çalışmaya geçebilir.

Sonuç olarak, bu anlamda sahne çalışması da oyuncunun rol kişisine dair çıkarımda bulunma ihtiyacı doğrultusunda, verili koşullar altında, gözlem yapma ve karşılık verme prensibine uygun şekilde gerçekten yaşadığı yer olacaktır. Bu nedenle, oyuncunun sahnede ve diğer rol kişisinde olup bitenler üzerindeki farkındalığını asla kaybetmemesi gerektiğini söyleyen Meisner'e göre, sahne tekstte değil oyuncunun bulunduğu tüm çevrede yer almaktadır (Santana, 2006).

Oyuncu, oynama çabasına girmeksizin odağını diğer kişi üzerinde tutarak ona doğal itkileriyle karşılık vermeyi sürdürdüğünde, sahnenin nasıl gerçekleşeceğine

dair yargı ve yorumdan uzak kalarak, her seferinde sahnede neler olacağını merak ettiğinde “oynamaktadır”. Tez çalışmasının dördüncü bölümünde yer verilecek olan metnin analiz ve sahneleme çalışması, okuyucuya bu başlık altında anlatılan aşamalarını uygulamasını inceleme imkanı verecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

AYNA SİSTEMİ

2. Ayna Sistemi

Keysers (2019), 2004 yılında eşiyle evlenmek üzere gittikleri bir kilisede, gerçekleşen evlilik törenleri sırasında, rahibin kendisinden yemin etmesini istediğinde kalbinin hızla çarpmaya başladığını anlatır. Söyleyeceği cümlelerin provasını yapmış olmasına rağmen, ailesinin ve en iyi arkadaşlarının önünde, eşi gözlerinin içine bakarken kelimeler kontrolü dışında boğazında düğümlenir ve gözleri yaşarır. İstese de bir türlü konuşamaz. İsteği dışında gelişen bu durum karşısında, sesi yeniden harekete geçtiğinde ağzından ancak kelimenin bir kısmı çıkar ve devam edemez. Tekrar konuşmayı denediğinde, kendisine yabancı gelen boğuk sesini duyar. Tam bu sırada, yapması gerekeni yapamadığı için çevresindekilerin sıkılmış olabileceğini düşünerek çaresizce etraflarındaki insanlara baktığında, tam tersi bir görüntüyle karşılaşır. Ön sırada oturan arkadaşı cebinden mendilini çıkarmakta, babası ise ağlayarak ona bakmaktadır. Buraya kadar, en yakın arkadaşının ya da ailesinden birinin o an duygusal anlar yaşaması normal görünebilir. Ama fark ettiği bir kişi daha vardır: düğün fotoğrafçısı. Fotoğrafçı da fotoğraf çekmeyi bırakmış, yaşlı gözlerle onu izlemektedir. Keysers, bu insanların, kendisinin hissettiklerinin en azından bir kısmını hissediyor görünmelerine şaşırmıştır. Onun şaşırdığı şey, Meisner oyunculuk metodunun karşımızda duran ve gözlemlemekte olduğumuz diğer kişiye olan şeyin bize de olacağı görüşünü destekleyen, bizleri birbirimize bağlayan ayna sistemlerimizin etkinleşmesinin bir örneğidir.

Keysers'in duygularını yazdıklarından algılayabiliyoruz. Peki onu o an seyredenleri? Aslında, bizler sinema ya da tiyatro seyircisi olarak bu durumun sayısız örneğini yaşarız. Farkında olmaksızın, gördüğümüz karakterin acısı acımız, sevinci sevincimiz olur.

Karakter bir şey başardığında "sanki[5]" kendimiz başarmış gibi seviniriz. O halde başkasının eylemlerini, duygularını, duyumsadıklarını, konuşmalarını sanki biz gerçekleştiriyormuşuz gibi, sanki biz yaşıyormuşuz gibi algılatan nedir? İşte bu noktada, buradaki "sanki" ifadesi, anahtar niteliktedir.

Bu bağlamda, bu bölümde Keysers'in yukarıda bahsedilen deneyimine benzer şekilde kendi hayatlarımızda şahit olduğumuz, aynı zamanda Meisner'in oyunculuk anlayışının temelini oluşturan; bir başkasının duygularını, eylemlerini, duyumsayışını hiçbir bilinçli çaba gerekmeksizin, "otomatik olarak, sezgiyle ve büyük ölçüde kontrol dışı" halde nasıl olup da yaşantıladığımız ve beyinlerimizin bunu hangi yolla gerçekleştirdiği sinirbilim çalışmaları merkeze alınarak incelenecektir (2019: 16-17). Son olarak, ayna nöronlar üzerine yapılandırılan, sinirbilimci Vittorio Gallese'nin performans ve ekran çalışmalarında kullanılan bedenleşen benzeşim teorisine giriş yapılacaktır. Bu yolla, Meisner oyunculuk metodu kapsamında, tek kişilik bir oyunun çalışılması sürecinde, oyuncuya alternatif partner arayışında, ilk seyirci olarak kabul ettiğimiz yönetmenin ve sahneleme sırasında oyuncunun alternatif partneri olarak kabul edilen seyircinin oyuncuyla ilişkisi üçüncü bölümde değerlendirilecektir.

"Ayna nöron" kavramı ilk kez ortaya atıldığı andan bugüne kadar, birçok deneyle doğrulanmasına rağmen, zaman zaman çeşitli şekillerde karşı çıkılmış ve insanlarda bulunduğuna dair kanıtın yeterli olmadığı dahi savunulmuştur (Ramachandran, 2019). 2006 yılına gelindiğinde ise Marco Iacoboni, bu kez doğrudan insan deneklerin sinir hücrelerini kaydetmiş ve ayna nöronların varlığı kesin olarak kanıtlanmıştır (Iacononi & Dapretto, 2006). Görece genç bir bilim dalı olan sinirbilim başlığı altında, otuz yıla yakın bir süre önce keşfedilmiş ayna nöronların bu örnekte de görülebileceği gibi en büyük sınırlılığının, kavramlar ve tespitler açıklanırken çeşitli şekillerde ulaşılamamış olan uzlaşı olduğu savunulabilir. Bu anlaşmazlıkların bazı örneklerine, ayna nöronları keşfeden Parma Üniversitesindeki araştırma ekibinin sinirbilimcilerinin, zaman zaman yayınlarda

[5] Ayna nöronlara yönelik olarak İngilizce kaynaklarda "as if" olarak tanımlanan, Türkçe'ye "-mış gibi" olarak çevrilebilen ifade, temsili oyunculuktaki kullanımını da çağrıştırmaktadır. Ancak burada, temsili oyunculuktaki ifadesinden bağımsız olarak kullanılıyor olmasının altını çizmek amacıyla "sanki" ifadesi tercih edilmiştir.

kullanılan kavramların yanlış kullanıldığına dair yayınladıkları düzeltme mektuplarında, kitaplarında atıfta bulunarak yer verdikleri düzeltmelerde rastlanmaktadır (Rizzolatti & Sinigaglia, 2015; Gallese & Caruana, 2016). Bu nedenle, bu bölümde olası bir tanımlama ve değerlendirme hatasının önüne geçilmesi amacıyla, ayna sisteme dair gerçekleşen temel çalışmalar ve bulgular incelenirken, ayna nöronları ilk kez keşfeden ve ayna sistemi de ortaya çıkaracak şekilde çalışmalarına devam eden araştırma grubundaki sinirbilimciler Vittorio Gallese, Christian Keysers ve grubun başında bulunan Giacomo Rizzolatti'nin yazdığı birincil kaynaklar öncelikli olarak referans alınacak, bu kaynaklar ışığında, son yıllarda yapılan seyirci-oyuncu ilişkisine ışık tutabilecek deneylerin yayınlanmış sonuçlarına yer verilecektir.

2.1 Ayna Nöronlar

Şu ana kadar sinirbilimciler arasında, estetik üzerine belki de en çok yayın yapan Vittorio Gallese, 1991[6] senesinin Temmuz ayında Parma Üniversitesindeki laboratuvarda, makak maymununun önünde bulunan tepsinin üzerindeki üzümü[7] ona göstermek için eline aldığında, kendisini ve meslektaşlarını bugünlere getirecek bir keşfe götüreceğini bilmemektedir (Gallese 2010a; Keysers, 2019).

O yıllarda, Parma Üniversitesindeki Gallese, Leonardo Fogassi ve Giacomo Rizolatti'nin dahil olduğu araştırma ekibi, aslında motor-komut nöronları üzerinde araştırma yapmaktadır. Motor-komut nöronları, yıllar önce sinirbilimci Vernon Mountcastle tarafından keşfedilen, bir maymunun beyninin frontal loblarında maymun eylemde bulundukça etkinleşen hücrelerdir. Tam da bu sebeple, Gallese'yi üzümü kavradığında şaşırtan duyduğu sestir. Bu ses, maymunun tepsideki

[6] Keşfin tarihine ilişkin anlatım, farklı anlatı bağlamlarında varyasyonlar göstermektedir. Gallese, keşfi geriye dönük anlatısında 1991 yılının Temmuz ayı olarak tarihlendirirken (Gallese, 2010a), Keysers aynı deneysel sahneyi tarihsel bir yeniden anlatı çerçevesinde 1990 yılının Ağustos ayı olarak aktarmaktadır (Keysers, 2019: 22).

[7] Gallese, keşfin anlatımında sahneyi fıstık (peanut) üzerinden aktarmaktadır (Gallese, 2010a). Keysers ise aynı olayı popülerleştirilmiş anlatısında üzüm (grape) örneğiyle betimler (Keysers, 2019: 22). Anlatımdaki bu farklılık deneyin kavramsal içeriğini etkilememektedir.

üzümü yakaladığında da oluşan, maymunun beynine yerleştirilmiş olan saç teli kalınlığındaki elektrot yardımıyla, sinir hücresinin etkinleşmesini haber veren "ateşleme" sesidir. Bu durumda, iki ateşleme de aynı sinir hücresine aittir ve bu hiç beklenmedik bir gelişmedir (Keysers, 2019).

Ekip, o gün tam olarak neyi keşfettiklerinden habersizdir. Ancak, daha sonra ilk "ayna nöron" olarak adlandırılacak beyin hücresinin çok özel bir çeşidini bulduklarını fark ederler (di Pellegrino & Fadiga & Fogassi & Gallese ve Rizzolatti, 1992). Bu buluşun ilk kez farklı disiplinlerden gelmiş bir kitleye sunulması ise, Gallese'nin Alvin Goldman'la 1998 yılında tanışmasının ardından, davet edildiği ikinci kez düzenlenen "Towards a Science of Consciousness" konferansında ayna nöronlar üzerine yaptığı konuşmayla olur (Gallese, 2016).

1998 yılındaki bu konuşmanın ardından gelişen süreçte, ayna nöronlar yalnızca nöro-fizyolojik alanla ilgili meslektaşlarının değil ressamlar, psikologlar, sosyologlar, antropologlar ve son dönemde örneklerini görebileceğimiz gibi reklamcılar, ekran ve film çalışmaları araştırmacılarını da içeren geniş bir kitlenin ilgisini çeker. Bugüne kadar ayna nöronlar üzerine yapılan birçok yayında atıfta bulunulan Peter Brook da bu kitlenin arasındadır ve ayna nöronlara dair söyledikleri, Parma Üniversindeki ekibin başında olan Rizzolatti ve Sinigaglia'nın yazdığı "Beyindeki Aynalar" kitabının da ilk cümleleri olarak yerini alır:

> "Bir süre önce büyük tiyatro yönetmeni Peter Brook röportajlarından birinde, ayna nöronların keşfiyle nörobilimin nihayet, tiyatroda uzun zamandır bilinen bir şeyi anlamaya başladığını söylemiştir: "eğer aktör tüm kültürel ve dilsel engelleri aşmayı ve etkinliğe katkıda bulunarak sahnedeki oyuncularla bir olan seyirciyle vücut seslerini ve hareketlerini paylaşmayı başaramıyorsa, çabaları boşunadır. Bu paylaşım tiyatronun üzerinde gelişip odaklandığı bir temeldir ve birey hem bir eylemi gerçekleştirirken hem de başkaları tarafından gerçekleştirilen eylemleri gözlemlediğinde etkinleşen ayna nöronlar, artık bu paylaşıma biyolojik bir açıklama sağlamaktadır" (Rizzolatti & Sinigaglia, 2019: 11).

Brook'un bu yorumu, bu tez çalışmasında dile getirilecek Meisner oyunculuk metodu kapsamında gerçekleştirilecek olan tek kişilik oyun provaları ve sahnelenmesi sırasında oyuncunun seyirci, seyircinin ise oyuncu ile kurduğu

karşılıklı ilişkinin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Bununla birlikte, Brook açıklamasında yalnızca eylemlerden bahsetmiştir. Bunun nedeni, ayna nöronlar ilk keşfedildiğinde, bu özel nöronların yalnızca eylemlere bağlı olarak etkinleştiğinin düşünülmesidir. Ancak sonraki yıllarda, ayna nöronlar üzerine yapılan çalışmalar, "ayna mekanizma"[8] olarak isimlendirilen özel yapıdaki nöronlar aracılığıyla, başkalarının duyguları, duyumsayışları, konuşmaları ile bizim duygularımız, duyumsayışlarımız, konuşmalarımız arasında açık, güçlü ve doğrudan bağlar olduğunu kanıtlanmıştır.

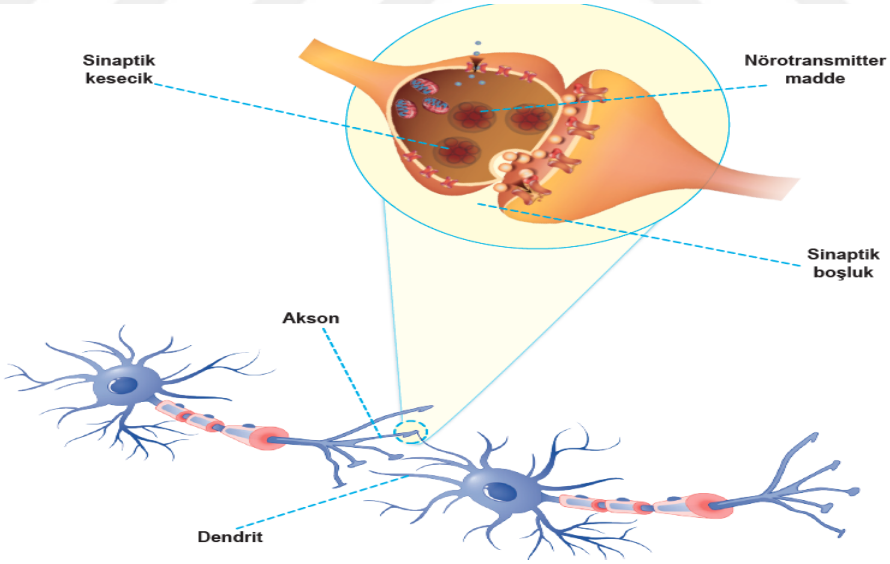
Bu bölümde, bu bağları ortaya çıkaran ayna nöronların işleyiş mekanizmasının incelenmesinin ardından duygular, konuşma ve duyumsayışa dair yapılan ayna sistemi çalışmaları ayrı başlıklar altında, oyuncu ve seyircinin karşılıklı ilişkisindeki etkilere yer verilerek değerlendirilecektir.

2.1.1 Ayna Nöronların İşleyiş Mekanizması ve Eylemler

İnsan beyni yaklaşık 100 milyar nörondan meydana gelmektedir. Bu nöronlar birbirleriyle incecik dentritler ve uzun kablolara benzeyen aksonlar aracılığıyla iletişim kurar. Böylelikle, her bir nöron başka nöronlarla 1-10 bin arasında bağlantı kurabilmektedir (Ramachandran, 2019). Beyindeki nöronlar, işlem zinciri içinde çalışan kendilerinden önce gelen nörondan girdiler alarak kendilerinden sonrakilere çıktılar gönderirler. Bu işlem sırasında, snapslar (sinir uçlarının uzantısı) aracılığıyla nöronlar arasında neurotransmitter olarak isimlendirilen kimyasallar salgılarlar. Bu

[8] Bu tezde, incelenen temel nörobilimsel metinlerin terminolojisiyle tam uyum sağlamak amacıyla ayna mekanizması (mirror mechanism), Ayna Nöron Sistemi (Mirror Neuron System) ve ayna sistemi (mirror system), bedenleşmiş benzeşim (embodied simulation) terimleri ilgili yazarların özgün kuramsallaştırmalarına sadık kalınarak kullanılmaktadır (Gallese & Guarre, 2019; Keysers, 2019; Rizzolatti & Sinigaglia, 2015).

kimyasallar, bir sonraki nörona doğru iletilen kimyasal tek bir doz şeklindeyse büyük bir değişiklik olmayacak ancak iletimde bulunan nöronun salgıladığı neurotransmitter fazlaysa, bu girdiler birikerek alıcı nöronu da etkinleştirecektir (Keysers, 2019: 33-34). Bununla birlikte, her bir sinapsın, uyarıcı ya da engelleyici işlevi vardır. Sinapslar zaman zaman etkin ya da etkinlik dışı olabilmektedir. Nöronlar, verileri işleyen iletişim ağlarına bağlıdır ve bu nöronların amaca uygun olarak oluşturduğu ağlar beyin yapılarını oluşturmaktadır. Bu yapıların her biri ise çeşitli soyut bilişsel ya da fizyolojik işlevi gerçekleştirirler. Yapılar diğer beyin yapılarıyla belirli bir model dahilinde bağlantı kurarak devreleri oluşturur. Devreler ise verileri tekrarlayan döngüler içinde ileri geri iletir. Bu devreler ayrıca, beyin yapılarının "gelişmiş algılar, düşünceler ve davranışlar yaratmaları için" ortaklaşa çalışmalarına olanak sağlar (Ramachandran, 2019: 43).



Şekil 1 Nöronun yapısı ve sinaptik boşluk

Ayna nöronlar, bu devreleri oluşturan nöronlar arasında bulunan bir tür özel nörondur ancak onun keşfi, hareketin uygulanma mekaniğinin işlediği düşünülen *algı, bilişsellik, hareket* sıralamasındaki klasik düzeni ve bu süreçte nöronların işlevine dair kabul gören görüşleri değiştirmiştir (Rizzolatti ve Sinigaglia, 2019).

Rizzolatti ve Sinigaglia (2019), bu genel kabulün, *duyusal, algısal ve motor mekanizmaların farklı kortikal* alanlarda bulunduğu düşüncesinden ileri geldiğini öne sürmektedir. Vittorio Gallese'nin maymunun önüne koyduğu üzümlere geri dönülecek olursa, bu genel kabule göre, üzüme bakıldığında beynin en arkasında bulunan birincil görsel korteks olarak isimlendirilen korteksin retinaya düşen genel görüntüyü ufak detaylara ayrıştırması gerekecektir. Daha sonra, bu detaylar, beynin temporal korteksindeki özel nöronlar tarafından bir araya getirilecek ve üzüm görüntüsü elde edilecektir. Beynin daha ön kısımlarında bulunan premotor ve tamamlayıcı motor alanları eylemin gerçekleştirilmesinden önce etkinleşmeye başlayarak, ileride yapılacak eylemleri planlar görünecektir. Birincil motor korteks ise beden hareketlendirildiğinde etkinleşip, kas hareketlerini denetleyecektir. Dış dünyayı algılama ve üzümü görme, beynin arka yarısı tarafından gerçekleştirilirken, üzümü yakalamaktan beynin ön yarısı sorumlu olacaktır (Keysers, 2019). Bu işleyişte, motor sistemin yalnızca düzenleyici bir görev yürüttüğü görülmektedir.

Bu genel kabul, ancak 1984 yılına gelindiğinde, motor sistemin düşünce ve hisle ilgili etkinlikten sorumlu kortikal alanlarda bağlantısının olması ve daha önce kabul gören düzenleyici harita kavramının ötesinde, çok sayıda işlevi bulunduğu anlaşıldığında değişmiştir. Motor sistem, yalıtılmış düzenleyici görevlerin ötesinde, nesneleri birbirinden ayırt etmek ve onların konumlarını tespit etmek için gerekli duyusal-motor tercümelerin üretilmesine katkı sağlayan, eylemleri gerçekleştirmek için gerekli olan hareketleri uygulayan, "anatomik ve işlevsel olarak farklı karmaşık bir alan ağından" oluşmaktadır (Rizzolatti & Sinigaglia, 2019: 31). Duyusal ve motor bilginin ortak bir biçime sahip olması, motor sistemin yalnızca motor davranışları düzenlemediğini; bilişsel sistemlere atfedilen belirli işlemler, başkaları tarafından gerçekleştirilen eylemlerin algılanması ve tanımlanması, bedensel ve sözel iletişim,

taklit gibi işlemlerin birincil nöral alt katmanlarının motor sistemde bulunduğunu düşündürmüştür (Gallese & Guarre, 2020).

Bu düşüncenin ilk kanıtı ise, Parma Üniversitesindeki laboratuvarda, makak maymununun önündeki tepsiden üzümün alınması anında duyulan ses, yani nöronun ateşlenmesidir (Keysers, 2019). Araştırma ekibinin keşfettiği sinir hücresi, kişinin kendi eylemleriyle ilgili olduğu kabul edilen beynin ön lobunda bulunan bir nörondur. F5 alanı olarak tanımlanan bu bölge makak maymununun premotor korteksinde tanımlanmıştır. (Gallese & Fadiga & Fogassi & Rizzolatti, 1996). Bu nöronlar, F5'te bulunan diğer birçok nöron gibi, belirli bir amacı olan hareketlerle yani eylemle birlikte deşarj olmaktadır. Ayna nöron olarak isimlendirilen bu nöronlar, maymun üzümü aldığında ya da aynı eylemi bir başkası yaparken gözlemlediğinde etkinleşen nöronlardandır. Peki, bir nöronun başkasının eylemini gözlemlerken ateşleme yapması (etkinleşmesi) ne anlama gelmektedir? Bu aslında, başkasının eyleminin gözlemcinin eylemine bir çatı oluşturacak şekilde ayna nöronları aktive etmesidir. Maymunun, Gallese'nin eylemini gözlemlerken, premotor korteksinde oluşan ayna nöronların etkinlikleri, başkasının "eylemleriyle ilişkilenmenin içsel algısı, hareket etme arzusunun paylaşımı ve daha yüksek seviyedeki motor alanlarla, elektriksel uyarının sebep olduğu duyuların benzerleri olarak" algılanmasıdır (Keysers, 2019: 27). Bu durum, maymunun eylemi sanki kendisi gerçekleştiriyormuş gibi algılamasına yol açmıştır.

Burada altı çizilmesi gereken nokta, ayna nöronlar olmaksızın gözlemlenen eylemin görsel bir tasvirine sahip olmanın, onun ne anlama geldiğini algılamak için yeterli olmadığıdır. Elbette, görsel olarak algıladıklarımız üzerinden başkalarının beklentileri, niyetleri ve güdülerinden bilişsel yollarla anlam çıkarmaya çalışabiliriz. Ancak, öte yandan beynimiz, motor yeteneklerimiz sayesinde herhangi bir çaba gerekmeksizin anlama yeteneğine sahiptir (Rizzolatti & Sinigaglia, 2019). Ayna nöronlar, *bilişsel yorumlamaların dışında bir mekanizmayla irade dışı ve otomatik* olarak çalışmaktadır. Bu çalışma sırasında, gözlemlenen beden hareketlerinin anlamı, aslında gözlemcinin yaptığı bir eylem tarafından yakalanır ve bu eylem *bilişsel* bir eylem değil, ayna nöronların etkinleşmesinin oluşturduğu "*potansiyel bir motor*

eylemdir" (s.124). Rizzolatti ve Sinigaglia (2019) bu noktada, ayna nöronların, gözlemcinin edindiği görsel bilgiyi motor bakımdan kodladığını ve böylece eylem ve istemlerin karşılıklı olmasını sağladığını savunmaktadır[9].

İstemli olan taklidi ise gözlemlenen kişinin "*eylemini kopyalama kapasitesi"* olarak tanımlayan Rizzolatti ve Sinigaglia'nın aktardığı haliyle bu beceriyi açıklamak için kullanılan iki kuramsal model vardır (2019: 129). Birinci modeldeki, gözlemlenen ve yapılan eylemin aynı nöral kodu paylaştığı ve taklit için bunun vazgeçilemez bir gereklilik olduğu görüşüdür. İkinci modele göre ise duyusal ve motor kodlar arasında açık bir ayrım olduğu kabul edilmektedir. Bu görüşe göre, taklit ancak birbirinden bağımsız öğelerin bağlandığı iletim işlemleri aracılığıyla mümkün olmaktadır.

Wolfgang Prinz ve meslektaşları yapılan çalışmalara dayanarak, birinci modelin daha geçerli olduğunu iddia eden Rizolatti ve Sinigaglia (2019), bu çalışmaların William James'in geliştirdiği "*ideamotor eylem"*[10] kavramına dayandığını söylemektedir. Daha sonra bu kavram "ideamotor yetkinlik" ilkesi olarak taklidi de içine alacak şekilde geliştirilmiş ve bu ilkeye göre, gözlemlenen eylem gözlemcinin motor repertuarına ne ölçüde benzemekteyse, gözlemcinin onu gerçekleştirmesi o kadar olası olacaktır fikri kabul görmüştür. Bu durumda, eylemlerin algılanması ve gerçekleştirilmesi "ortak temsil alanı"nı gerektirmektedir (Rizolatti & Sinigaglia, 2019: 130). Ayna nöron buluşunun ardından, ideomotor yetkinlik ilkesi tekrar formülize edilerek, ortak temsil alanı soyut bir alan olmaktan çıkarılmış, onun g*örsel bilgiyi doğrudan potansiyel motor eylemlere dönüştüren bir mekanizma* olduğu kabul edilmiştir. Dolayısıyla, eylemler onu gözlemleyen kişi için anında bir anlama kavuşur. Bunun sonucunda, ayna nöron sistemi ve onu oluşturan nöronların tepkilerinin seçilimi ortak bir eylem alanı oluştururken, bu alandaki

[9] Burada bahsedilen, başkalarının eylemlerinin görsel sistem aracılığıyla algılanması ve uygun motor tepkilerinin motor sistem tarafından uygulanmasını sağlayan süreçler arasındaki özgül işlemlerdir. Gallese (2012), bu süreçler yoluyla "başkalarını anladığımızı" ileri sürmekte ve daha sonraki çalışmalarında bu işleme bedenleşmiş benzeşim (embodied simulation**)** adını vermektedir.

[10] İdeamotor eylem, zihinde biribiriyle zıtlaşan kavramlar olmadığında, günlük eylemlerin çoğunun "açık bir karar" gerekmeksizin gerçekleştiği düşüncesi üzerine kuruludur (James, 1890: 793).

eylemler ve eylem zincirleri gözlemlenene ya da gözlemciye ait olsun, bilişsel bir işleme gerek olmaksızın anında kaydolmakta ve algılanmaktadır (Rizolatti & Sinigagli, 2019).

Bununla birlikte, ayna nöronlar, gözlemlenen eylemleri gerçekleştirilen eylemlere tercüme ederken iki farklı kategoride ele alınmaktadır. Birinci grupta yer alan, *belirgin şekilde uyumlu ayna nöronları* olarak adlandırılan nöronlar, gözlemlenen eylemleri genel terimlerle tercüme ederken; *tam uyumlu ayna nöronları* olarak adlandırılan nöronlar ancak eylemin belirli bir şekilde gerçekleştirilmesine yanıt vermektedir (s. 39). Örneğin, belirgin şekilde uyumlu ayna nöronları bir nesneyi sağ el ya da sol elle tuttuğuna bakmaksızın etkinleşebilen geniş motor seçeneklerine sahipken, tam uyumlu ayna nöronları, tutuş sırasında hangi elin ve hangi parmakların kullanılıyor olduğuna bağlı olarak etkinleşip etkinleşmeyebilir (Keysers, 2019). Dolayısıyla, bir dansı incelikleriyle öğrenebilmek için ikinci gruptaki nöronlara ihtiyacımız vardır.

2.1.2 Eylemin Sesi

Bahsedildiği gibi, ayna nöronlar ilk keşfedildiğinde, etkinleşmesinin ancak bir başkasının eylemini gözlemlemeye bağlı olduğu düşünülmekteydi. Ancak Parma Üniversitesinde yapılan ayna nöron araştırmalarının daha sonraki sürecinde, Vittorio ve diğer sinirbilim araştırmacıları Alessandra ve Eveleyne maymunların gözlemlenen eyleme tepki veren ayna nöronlarının bu eylemlerin seslerine de yanıt verdiklerini kaydetmişlerdir. Buna göre, eylem maymunun görüş alanı dışında kalsa da eylemi kendisi gerçekleştirdiğinde etkinleşen aynı nöronun yanıt verdiği ortaya çıkmıştır (Keysers, 2019). Bu durum, ayna nöronların, eylemlerin anlamını ilişkili sese göre de kodladığını göstermektedir. Belirli bir F5 ayna nöron sınıfı (işitsel-görsel ayna nöronları), maymun yalnızca belirli bir el hareketini gerçekleştirdiğinde ve gözlemlediğinde değil, aynı zamanda tipik olarak aynı hareket tarafından üretilen sesi duyduğunda da tepki vermektedir (Gallese, 2012). Ancak eylemlerin sesine tepki veren ve farklı eylemlerin sesleri arasında ayrım yapabilen bir nöronun, bir eyleme yanıt verirken, fıstık kırma gibi başka bir eylem gerçekleştiği sırada sessiz kalabildiği

gözlemlenmiştir. Bu durum, bir hücrenin fıstığı kırarken, ikincisinin fıstığı kavrarken, üçüncüsünün ise fıstığı ağzına koyarken etkinleşmesinden kaynaklanmaktadır. Bu nöronlar bir görevi yerine getirirken etkinleşen ilgili devrenin parçalarıdır (Ramachandran, 2019). Benzer şekilde, bir başkasının eylemine tanıklık edildiğinde de bu premotor nöronların bazıları etkinleşecek ve maymunun kendi davranış şemasına uyarlanarak gözlemlenen davranışı aynı dizide takip edecek premotor nöronları harekete geçirecektir. Bu gelişme, ayna nöronlarının görme, ses ve eylem uygulamalarını birleştirebildiğini hem görsel, hem işitsel dilleri maymunun kendi diline tercüme edebildiğini kanıtladığı gibi nöronların seçiciliğini de kanıtlamaktadır.

Bunun dışında, "Ayna nöronlar, gözlemlenen eyleme hemen bir hedef algısı katmıştır" (Keysers, 2019: 50). Buna göre, amaçları anlamak ve eylemleri öngörmek doğrudan birbirine bağlıdır. Ramachandran (2019), bunun "telepatiye yakın bir şey"olduğunu söylemektedir (s. 52). Benzer şekilde, maymunun yalnızca bir insanın davranışlarını gözlemleyerek onun saklı içsel amaçlarını algılayabildiğinin altını çizen Keysers, bizim amaç derinliğimize ulaşamamış olsalar da ayna nöronları sayesinde maymunların görsel anlamda "telepatik" olduğunu belirtmektedir (2019: 50). Peki biz insanlar için durum nasıldır? İnsan beyninin de benzer bir özelliği var mıdır?

2.2 İnsandaki Ayna Mekanizma ve Eylemlerin Anlaşılması

> "Ayna nöronların hem eylemlerde hem de başkalarının eylemlerini algılamada kullandıkları yol, beyinlerimizi birbirine bağlayan yoldur." (Keysers, 2019:161)

Şimdiye kadar, ayna nöronların, makak maymunlarında doğrudan bir eylem anlayışının temelini oluşturduğunu gördük. Daha önce yapılan deneylerin insanlardan önce maymunlar üzerinde yapılmasının nedeni, insanların nöron etkinliğinin doğrudan tek tek kayıt altına alınmasının mümkün olmamasıydı. Fakat yine de aynı nöronların insanlarda da bulunduğu düşünülmekteydi. Bu düşüncenin bir örneği, 1996 yılında, Ramachandran (2019) ve meslektaşlarının insanların sahip

oldukları yetersizlikleri fark etmediği ya da inkar ettiği bir hastalık olan anasognnozi hastaları üzerine yaptıkları araştırmada görülmüştür. Felçli olan bazı hastaların kendi durumlarını inkar etmelerine benzer şekilde, diğer felçli hastaların durumlarını da inkar ettikleri saptanmıştır. Ramachandran ve meslektaşları, bu durumun, *bir başkasının eyleminin algılanması için öncelikle kendi beynimizde ilgili eyleme dair sanal bir gerçeklik simülasyonu yaratılması* gerekirken ayna nöronların aldığı hasar sonucu bunun yapılamıyor olmasından kaynaklanabileceğini savunmuştur. Ancak o zaman için bu iddia kesinleştirilememiş, maymunlarda yapıldığı gibi beyne teller yerleştirerek yapılan bir ölçüm gerçekleştirilemediği için ayna nöronlar uzun bir süre doğrudan kayıt altına alınamamıştır.

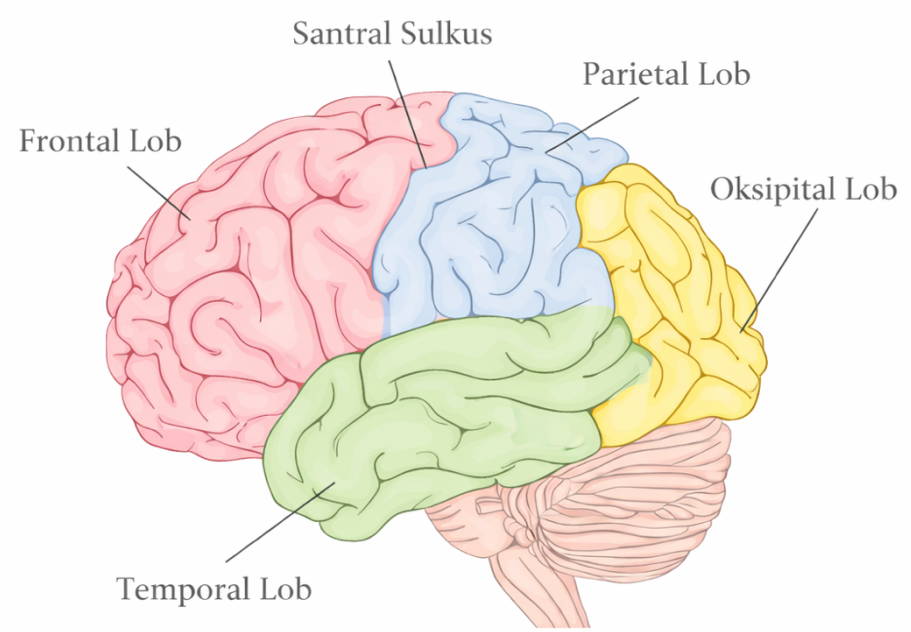
Bununla birlikte, yapılan çalışmalarda insanlarda beyin etkinliğini ölçmek için canlılara bir zararı olmayan fMRI olarak kısaltılan İşlevsel Manyetik Rezonans görüntülemesi de kullanılmıştır. fMRI yoluyla, farklı frekanslardaki radyo dalgaları kullanılarak beynin bütün alanlarında tekrarlanan bir işlemle beynin ilgili hidrojen haritasına ulaşılmakta ve beyinlerin şekillerinin görülebilmesi sağlanmaktadır. Beynin bir bölgesindeki etkileşim ne kadar yüksekse oradaki karbondioksit miktarının azalmasıyla manyetik rezönansın yankısı o oranda kuvvetli olur (Keysers, 2019). Peki bu yöntem insanlarda ayna nöron varlığını nasıl kanıtlamıştır?

Ramachandran (2019) ve meslektaşlarının, beyin dalgalarının incelenmesi yoluyla yaptıkları çalışmada, katılımcıların istemli el hareketleri yaptıkları sırada, "mu dalgası" denilen bir dalganın ortadan kaybolduğu tespit edilmiş, ardından katılımcıya bir başkasının elini hareket ettirişi izletildiğinde mu dalgasının yine ortadan kaybolduğu anlaşılmıştır. Katılımcılara, cansız bir nesne tarafından benzer şekilde gerçekleştirilen bir hareket gösterildiğinde ise mu dalgasının ortadan kalkmadığı gözlemlenmiştir. Bunun üzerine, 1998 yılında gerçekleştirilen Nörobilim Derneği toplantısında Ramachandran ve meslektaşları Eric Altschuler, Jame Pineda mu dalgasının yok olmasına ayna nöron sisteminin yol açtığını ileri sürmüşlerdir.

Devam eden süreçte, Keysers (2019) ve meslektaşlarının nöro görüntüleme merkezinde insanlar üzerinde yaptıkları diğer çalışmalarda da fMRI cihazı ile

ölçümler yapmış, çeşitli eylemlerin seslerini dinlerken katılımcıların eylemleri kendileri gerçekleştirirken etkinleşen beyin alanlarının etkinleştiğini tespit etmişlerdir. Bu çalışmalarda ayrıca, beyin etkinliğini ölçmek üzere kullanılan fMRI işleminden farklı olarak bir bobin yardımıyla kişinin beyninde geçici bir manyetik alan oluşturan ani bir akım gönderilmek yoluyla transkranial manyetik uyarı (TMS) işlemi de kullanılmıştır. TMS işlemi sırasında kasların ölçümünü yapabilmek üzere yerleştirilen elektrotlar ve başın üzerine yerleştirilmiş kelebek şeklindeki bobin aracılığıyla, kas hareketiyle motor sinyalin çakışması ölçülmüştür. fMRI ise bu çakışmanın olası yerinin premetor korteksteki ayna nöronlarda olduğunu ortaya koymuştur.

Rizolatti ve Grafton'un (1996) yönetimindeki bir ekip ise ilk kez, kan akışına düşük miktarda radyoaktif bir madde enjekte edildiği, beyin etkinliğinin ölçümünü yapan pozitron yayan tomografi (PET) aygıtını kullanarak, yapılan eylemlerde etkinleşen premotor ve parietal alanların benzer eylemlerin görülmesiyle de etkinleştiğini ortaya koymuştur.



Şekil 1.2 Beyin lobları

İlerleyen yıllarda, beyin görüntüleme yöntemlerinin gelişmesiyle birlikte, beynin hangi bölgelerinde hem eylemi görme ve sesini duyma, hem de eylemlerin uygulanmaları sırasında etkilenmeler olduğu açık şekilde haritalanabilmiştir. Ön premotor korteks ve arka parietal loba dair fMRI ile yapılan tespitler de uygulanan ve gözlemlenen eylemlerin ayna nöronlarına bağlı olduğu düşüncesini desteklemektedir. Bu sonuç, maymunlardaki ayna nöronların bulunduğu iki bölgeyle de benzerlik göstermektedir. Bununla birlikte, insanın mekanizması çok daha karmaşıktır. Temporal lobun görsel korteksi içindeki bölge ise ortak etkilenimin üçüncü alanı olarak kabul edilmektedir (Keysers, 2019). Buna göre, insanda iki bölümden oluşan bir motor ayna sistemi olduğu sonucuna varılmıştır. Bu noktada, motor ayna sistem ile ayna nöronları karıştırmamak önemlidir. Ayna nöronlar, motor sistemdeki ayna sistemin özelliklerinden yalnızca birini içerir. Ayna mekanizma ise ise aynı uyaranın farklı modalitelerine tepki veren çeşitli nöron türlerinin işlevsel özelliği için kullanılan terimdir (Gallese & Guarre, 2020).

Peki ayna sistemin insanlarda bulunuşu ne anlama gelmektedir? Rizolatti ve Sinigaglia (2019), ilk hareketini gözlemlediğimiz andan itibaren karşımızdaki kişinin eylemlerini anlamamıza yardım eden ayna mekanizmanın, üretilen istemsiz tepkilerimizin etkilerini de anlamamızı sağladığını vurgulamaktadır. Bu etkileşim, aslında sözsüz, "beden diliyle diyalog" gibidir (s.139). Başkalarının eylemlerini algılamanın her zaman zihinselleştirme gerektirmediği, premotor korteksteki ayna nöronların etkinleşmesiyle beynin, başkalarının gözlemlediğimiz eylemlerini sezgisel bir şekilde algıladığı söylenmektedir (Gallese, 2008). Böylece, insanların yalnızca başkalarının ne yaptığını değil, aynı zamanda yapılanın nedenini de anlayabildikleri, başkalarının davranışına bir niyet atfedebildikleri öne sürülmektedir (Gallese, 2012). Bu süreçte mekanizmanın işleyişi ise şu şekilde gerçekleşmektedir:

> " […] başkalarının eylemlerini izlediğimizde, görsel sinyalin gözden başlayarak bir seri görsel işlem evrelerine ulaştığını bu işlemlerin de bedensel hareketlerin ve yüz anlatımlarının görüntülerine yanıt veren nöronların bulunduğu temporal lobdaki görsel nöronların etkilenmesine yol açtığını gösterirler. Bundan sonra sinyal, parietal

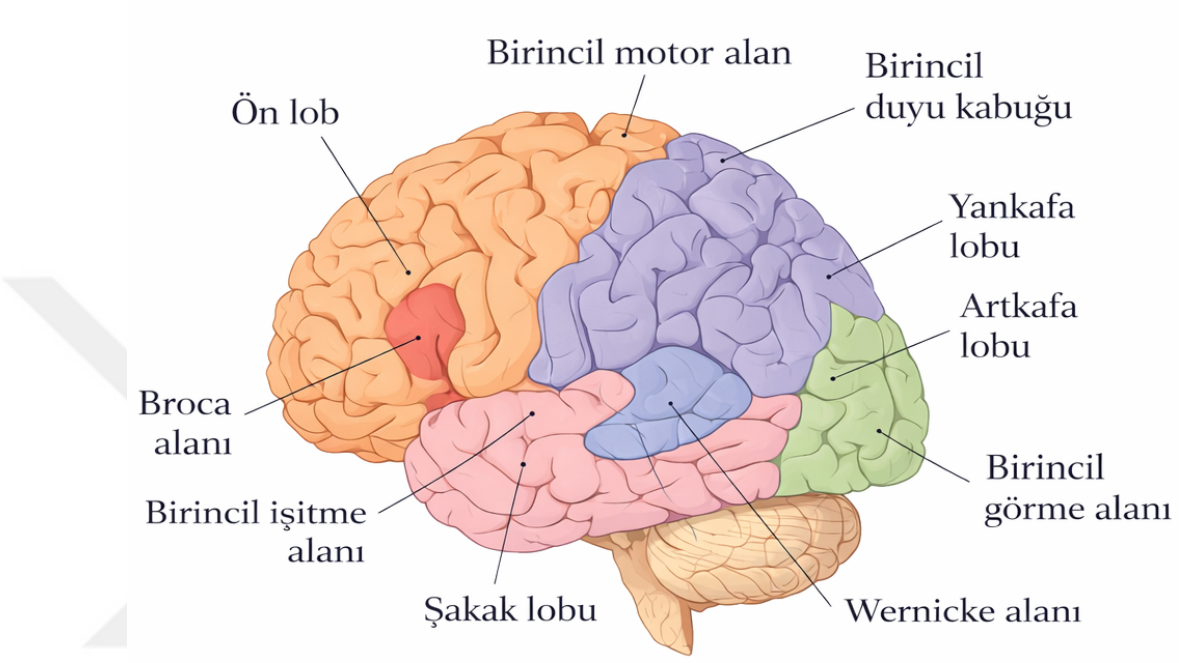
loba ve oradan da premotor kortekse gider. Bu geçişler sırasında görsel bilgi, hem parietal hem de premotor alanlarda, ayna nöronlarının motor uygulama sırasında etkileşmelerinden, artan biçimde motor düzeneğe tercüme edilir. Motor uygulama sırasında, ters bilgi akışının oluştuğu gözükür: premotor ve parietal alanlardaki motor uygulama, bizim kendi hareketlerimizin beklenen sonuçlarının iptali için, görsel kortekse geri gönderilir." (Keysers, 2019: 72).

2.3 Dil ve Konuşma

Beslenme gibi görevleri yerine getirmemizi sağlayan, motor sisteminde bulunan ağzımızı aynı zamanda konuşmak için kullanmaktayız (Keysers, 2019). Bu anlamda, motor sistem ile dil arasında bir bağ olduğu bilgisinin doğruluğunu kabul ettiğimizde, dil ile ayna nöronlar arasında da bir bağ olduğu fikri kabul edilebilir gelmektedir. Rizzolatti ve Sinigaglia (2019) da, dilin uzun evrim sürecindeki ağız-yüz ve el sistemlerinin birbirine entegre olması, beden hareketleri ve seslerin oluşturduğu iki modlu "proto-dilin" gelişmesi ve vokal bir iletişim sisteminin ortaya çıkışı gibi etkinliklerin, ayna nöron sistemi gibi bir sistemin gelişimine bağlı olduğunu söylemektedir (s. 159).

"Broca Alanı" olarak isimlendirilen beynin bu alanının tespit edilişi de bu bilgileri kanıtlar niteliktedir. Fransız fizikçi Paul Broca, dil hakimiyetinde bir sorun olmamasına rağmen, "tan" kelimesinden başka bir kelime kullanamayan bir hastanın ölümünden sonra beynine yaptığı otopsi sonucunda, ayna nöronların bulunduğu premotor korteksi çevreleyen sol alın lobunun aşağıda kalan bölümlerinde lezyon tespit etmiştir. Daha sonra, bu alanın konuşma alanı olduğunu iddia etmiş ve bu bölge Broca'nın ismiyle anılmaya başlanmıştır (Fogassi & Ferrari, 2007). İlerleyen dönemde, fMRI ve PET teknikleri kullanılarak yapılan çalışmalarda da ayna nöronların bulunduğu son ventral (ön) premotor korteksin en önde bulunan bölümünün, kişinin dilbilgisel cümleler kurması ve anlaması sırasında devreye girerken, daha arkada kalan bölümün ise heceleri bir araya getirme ve başkalarının ağzından çıkan heceleri algılamada etkinleştiğini ortaya çıkardığı söylenmektedir

(Keysers, 2009). Ayrıca, ayna nöronları başkalarının dil ve dudak hareketlerini de taklit etmemizi sağlamaktadır (Ramachandran, 2019).



Şekil 2 Broca Alanı

Bununla ilgili olarak, 2001 yılında Simon Fisher (2019) ve ekibi tarafından bulunan FOXP2 geni ise, dil ve motor sistem arasındaki bağlantılardan biri olarak kabul edilmiştir. Doğuştan gelen konuşma bozuklukları olan bir İngiliz ailenin incelenmesinde, tüm genom (bireylerin ve hücrelerin taşıdığı toplam gen) incelemesi normal olduklarını gösterirken, sadece FOXP2 geni olarak isimlendirilen "doğrudan seçici ve dile ait görevlerle ilgilenen" gende bir değişiklik olduğunu tepit edilmiştir. Daha sonra, bu genin dil görevlerini nasıl etkilediğini bulmak üzere yapılan çalışmalarda araştırmacılar, genin etkin olduğu beyin bölgelerini boyamayı başarmış ve böylece genin, yüz ve ağzın motor denetiminde önemleri olan birçok bağlantı üzerinde rolü olduğu ortaya çıkmıştır. Bu bilgilerin önemi şu noktada ortaya çıkmaktadır: Bu gelişmelerle birlikte varılan sonuç, hem bir eylemi gerçekleştirip

hem de gözlemlerken ya da eylemin sesini duyarken etkinleşen premotor korteksteki *ayna nöronlarının konuşunca veya konuşulanı dinleyince de etkinleşmesidir* (Keysers, 2019). Benzer şekilde, birincil motor kortekse TMS uygulandığında, hem işitme hem de konuşma seslerinin üretilmesinin dudaklarda daha fazla uyarılmış motor potansiyele yol açtığı bulunmuştur. Çalışmalar, *konuşma seslerinin dinlenmesinin, o sırada konuşma üretim alanlarını özel olarak etkinleştirdiğini göstermiştir* (Wilson, Saygın, Sereno ve Iacoboni, 2004).

Keysers'in (2019) katılımcı olduğu, elektrotlar yardımıyla dil kaslarının hareketliliğinin ölçüldüğü bir başka çalışmada ise, TMS işlemi aracılığıyla, işlem sırasında hoparlörden kelimeler duyduğu sırada Keysers'in dilinin oynayıp oynamadığı incelenmiştir. Sonuç olarak, sesletim için dilin aktif olarak hareket etmesi gereken *"rr" harflerinin sesletimini işitirken, Keysers'in dilinin de otomatik olarak hareketleri gerçekleştirdiği*, "ff" içeren bir kelimeyi duyduğunda ise sesletim için dil hareketi gerekmediğinden hareket oluşmadığı anlaşılmıştır. Bu verilere göre, Keysers ve meslektaşının vardığı sonuç, insanların işittikleri konuşmayı, kendileri konuşmuyor olsalar dahi, o konuşmanın sesini çıkarabilmek için motor programlara dönüştürdüğüdür. Bu çalışmada, manyetik transkraniyal uyarılma işleminin uygulanmasının sebebi, TMS'nin normal şartlarda eylemleri duyarken ya da gözlemlerken, motor programlara dönüşen etkinliğin premotor kortekste hapis kalışını o süre için iptal ederek eyleme dönüşmesinin sağlanmasıdır. Bu işlem sayesinde benzeşim görülür hale gelmektedir. Bütün bu sonuçlar dikkate alındığında, eylemleri gözlemlerken aynı eylemi sanki biz gerçekleştiriyormuşuz gibi algılamamızı sağlayan ayna sistemin, konuşmayı dinlerken de konuşmayı yapan sanki bizmişiz gibi algılamamızı sağladığı savunulabilir.

2.4 Duygular

> " […] yüz ifadelerini görmek, uyarının bilinçli olarak farkına varılmadığı durumlarda bile, kişinin yüz ifadesinde benzer ifadeleri tetikler. […] iki bireyin durumu fizyolojik olarak birbiriyle daha yakından uyumlandığında, birbirlerinin duygularını algılamada daha hassastırlar" (Decety & Jackson, 2006: 55).

> "Davranış bizim partnerimize verdiğimiz karşılıktır. Karşılık sadece sözcüklerle değil davranışla verilir ve davranış her zaman önce belirir" (Barter, 1996).

Başkalarının duygusal tepkilerini anlama kapasitemizin, tıpkı konuşma ve eylemde olduğu gibi aynalama özellikleriyle bilinen beyindeki belirli bir grup alanla ilişkili olduğu söylenmektedir. Buna göre, duygular, aynı hareketlerde olduğu gibi, anında paylaşılır. Başkalarının yaşadığı acı ya da iğrenmeyi algılamak bu duyguları kendimiz hissettiğimizde harekete geçen aynı alanları etkinleştirir. Davranışlar yalnızca eylemleri içermekle kalmaz, bu eylemlerin yerine getirilişi sırasında nefret, korku, sevinç vb. duyguları hissetmemize de yol açar. Onlardan haberdar olup olmadığımıza, yani onları hissedip hissetmediğimize ya da yalnızca fizyolojik tepkiler oluşturup oluşturmadıklarına bakılmaksızın, duyguların varlığı beynimiz için duyusal bilgilerin bir yön bulması ve en uygun tepkileri otomatik olarak tetiklemesi için önemlidir (Keysers, 2019). Rizolatti ve Sinigaglia'nın (2019) altını çizdiği gibi, duygusal tepkilerimizin büyük bir çoğunluğu, özellikle de korku, iğrenme, acı, keyif vb. gibi birincil duygular olarak isimlendirilen duyguların hayatta kalmamızı sağlamaları ve çağlar boyunca farklı kültürlerde de aynı şekilde süregelmesi önemlidir. Ama sağkalım dışında da duygular çevremizle etkileşimlerimiz için gereklidir. Bebeklerin bile henüz ilk günlerinde gördükleri mutlu ve üzgün yüzleri ayırt edebildikleri bilinmektedir (Field & Woodson & Greenberg & Cohen, 1982).

Keysers'e göre (2019), çevremizdeki insanların duyguları bulaşıcıdır. Ona göre, kederli bir odaya girdiğimizde keyfimiz bozulurken, neşeli insanların yanında neşeleniriz. Ayrıca, *bu duygu bulaşması bilinçdışında kendiliğinden gerçekleşmektedir*. Hiç tanımadığımız birinin ruh halini paylaşabilmemiz bu şekilde olur. Peki, bu paylaşma algısını oluşturan sinirsel işlemler nelerdir? Bu soruya cevap verebilmek için ayırt edilmesi gereken, bu paylaşma algısının çatık kaşlı birinin öfkeli olduğunu düşündüren genelgeçer bilgilere dayalı, iki boyutlu bir işlemin sonucu olmadığıdır. Keysers (2019), bilinçli yoldan, görsel emarelere göre tanımlayıcı çıkarımsal düşünce şeklinden farklı olarak, başkalarının bizim bilincimize doğrudan erişemeyen duygularının nasıl işlenerek paylaşıldığını iki

düzeneğe dayandırır: *doğrudan yüz anlatımının taklidi* ve *duygusal bulaşma*. Doğrudan yüz anlatımının taklidi olarak isimlendirilen birinci düzenekte, gözlemci gözlemlediği kişinin yüz ifadelerini bilinçdışı olarak taklit eder. Bu şekilde, kendi yüzündeki değişimi algılayarak, gözlemlediği kişinin duygu durumunu anlar. Yüz kaslarımız, karşımızdaki kişinin yüz ifadelerini gözlemlerken çok kısa bir sürede etkinleşir (Hatfield& Cacioppo& Rapson, 1993). Benzer şekilde, gözlemlediğimiz kişinin üzgün ve çökkün beden duruşunu, kendi bedenimizin o anki görünüşüne göre algılarız.

Duyguların paylaşılmasında öne sürülen ikinci düzenek ise duygusal bulaşmadır. Buna göre, doğrudan duygusal bulaşma, başkalarının içinde bulundukları duygusal durumların tetikleme yapması ve gözlemleyenin de o duygusal duruma kapılmasıdır. İkinci düzenekteki anlatım işleminde dolaylı bir benzeşim vardır: birinin sevincine tanıklık ettiğimizde mutlu oluruz ve bu mutluluk bizi güldürür. Böylece, gözlemcinin yüz ifadesi dolaylı olarak gözlemlediği kişiye benzer. Geri iletim ve ifadeler yoluyla, yüz ifadelerinin taklitlerinin ve duygusal bulaşmanın birbirlerini etkilediği düşünülmektedir. Birinci düzenekteki geri iletimle, gözlemci gözlemlediği kişinin (gönderici) yüz ifadelerini bilinçdışı taklidi sonucu oluşan kendi yüz ifadesi üzerinden algıladığında, gözlemlediği kişinin duygusal durumunu da algılar (Keysers, 2019).

Öyleyse, başkalarının duygu ifadelerini gördüğümüzde nörofizyolojik olarak neler olmaktadır? 2002 yılında yapılan fMRI deneylerinde, tarayıcı önüne konulan katılımcılarda tiksinme duygusunun oluşumu sırasında, beynin duygu ile ilgilenen beyin alanlarının ölçümleri alınarak, başkalarında aynı duyguyu gözlemlemenin de aynı beyin alanlarını etkileyip etkilemediği araştırılmıştır. Bu süreçte, duygusal ayna sisteminin iki ayrı modeli olduğu dikkate alınmıştır. Buna göre, hem gözlem yaparken gözlemcideki aynı duyguyu harekete geçiren ve gözlemlediği kişinin algıladığını algılamasını sağlayan bir yansıtma modeli hem de karşıdaki kişinin bir şey algıladığı görüldüğünde gözlemciyi duygusal olarak uyaran bir yansıtma modeline uygun ölçüm işleyişi bulunmaya çalışılmıştır.

Bu amaçla, katılımcılara öncelikle, oyuncuların ellerindeki bardaklarda bulunan şeyleri burunlarına götürüp kokladıkları bir film sırasıyla izletilmiştir. Oyuncuların bardağı kokladıktan sonra tiksinme ifadesiyle bardaktan uzaklaşmak ya da beğeniyle gülümsemek gibi davranışlarda bulundukları bu filmleri izlemelerinin ardından, katılımcılara filmlerde oyuncuların denediği kokular koklattırılmıştır. Bu iki aşamada yapılan ölçümler, katılımcıların ayna sisteminin görsel ve premotor alanlarının, onların filmlerdeki oyuncuların yüz ifadelerini izledikleri sırada, sanki gözlemledikleri oyuncuların yüz ifadelerini taklit ediyor, yani aynalıyormuş gibi etkinleştiğini göstermiştir. Ayrıca, beynin kötü tat ve kokulardan etkilenen nöronlar içeren bölümü olan ön insula da kötü kokuları algıladıklarını gördükleri oyuncuları gözlemlerken, kendileri kötü kokuları kokladıklarında olduğu gibi güçlü şekilde etkinleşmiştir. Bu deney, motor sistemdeki ayna nöronlardan sonra, eylem alanı dışında başka bir alanda da ayna nöronların bulunduğunun ilk kanıtı olmuştur (Keysers, 2019).

Bu deneye dayanarak, kişilerin içsel duygusal durumlarının başka insanlarla paylaşılabildiği; duygusal bulaşma olarak tarif edilen haliyle, başkalarının algılamalarına şahit olunurken, kişinin kendi duygusal algılamasını etkinleştirdiği öne sürülebilir. Burada ortaya çıkan sinirsel düzenek, insuladaki ayna benzeri nöronların başkalarının iğrenmesi sırasında da kendi iğrenmemiz sırasında da etkilenmesini içerir. İğrenme duygusunun gözlemlenmesi ve uygulanması işlemlerine katılan ön insulanın, duyma, görme, tatma, dokunma gibi bedensel duyuları işleyen beyin alanlarına ek olarak; bedenin içsel durumunun algılanmasını sağlayan iç organların sinirlerinden girdi alması, insulanın bedenin içsel konumunu algılamasını ve aynı zamanda başkalarının görsel ve işitsel çıktıları ile kendi duygusal durumumuzu okuyan nöronlarla bağlantı kurmasını sağlar. Premotor korteksin, eylemleri uygulamamız sırasında ve başkalarının eylemleri yaparken görme/duyma anında olduğu gibi iki ayrı işlem tarafından paylaşılmasına benzer şekilde, insulanın da kişinin bedensel iğrenme duygusunu hissetmesi ile başkalarında bu duyguyu görme işlemi tarafından paylaşıldığı kabul edilmektedir (Keysers, 2019). Kısaca, premotor korteks ve insula başkalarının eylemlerini paylaşmamızı sağladığı

gibi duygularını da paylaşmamızı sağlayan sinirsel devrelerde yer almaktadır. Yapılan farklı klinik araştırmalar da, "[...] insular korteksin etkinleşmesinin yalnızca iğrenme hissi ve tepkisi için değil, başkalarının yüzlerindeki bu duygunun algılanması sırasında da önemli olduğunu göstermiştir" (Rizolatti & Sinigaglia, 2019: 168). İğrenmeyi deneyimleme ile başkalarının iğrendiğini algılamanın ortak bir nöral alt katmanı bulunmaktadır ve burada insulanın önemli bir görevi vardır. Dolayısıyla, bu yolla bir başkasının iğrendiğini gerçek anlamda anlamanın, çıkarımsal ya da çağrışımsal bilişsel bir süreci içermediği ve ona dayalı olmadığı ortaya çıkmaktadır (Keysers, 2019).

William D. Hutchison (1999) ve meslektaşlarınca yapılan bir başka deneyde ise tedavisi gereğince singulat korteksinin bir kısmının alınması gereken bir hastanın nöral etkinliği kaydedilmiş, bu korteksin anterior kısmında, hastanın hem kendisinin eline acı veren bir uyarım uygulandığında hem de hasta başkalarının eline acı uyarımının verildiğini gördüğünde singulat sulkusun olduğu bölgede etkinleşen nöronlar bulunmuştur. Singulat sulkus, etrafındaki iki lobun arasındaki orta çizgide bulunan, istemsiz davranışlar sergileyen beyin alanlarının etkinleşmesiyle çalışmaktadır. Acı hissettiğimiz zaman yüzümüzün gerilmesi, tiksindiğimiz zaman yüzümüzün buruşması ve içten gelen gülüşlerin tamamı bu orta çizgideki motor yapılar tarafından denetlenirler (Keysers, 2019). Bu ayna sistemin, kendi eylem ve duygularımızdan sorumlu nöral yapıların aynısını tetikleyerek, beynimizin başkalarının yaptığını gördüğümüz, hissettiğimiz veya hayal ettiğimiz davranışlarını anında anlamasını sağladığı söylenmektedir (Rizolatti & Sinigaglia, 2019).

Buradan yola çıkarak akla gelen soru, beynimizin gözlemlenen duyguların gerçek ya da sahte olduğunu nasıl anladığıdır. Duygular içsel olarak hissedilmeden "-mış gibi" yapıldığında nasıl bir fark olmakta ve bu fark gözlemciye nasıl yansımaktadır? Bu sorulara cevap verirken öncelikle göz önünde tutulması gereken, beynimizin içorgansal konumları, başkalarının yüz ifadeleri, hareketleri ve seslerinden çıkarımsadığı kabul edildiğinde, insulanın gözlemlenen bu motor davranışlarla ilgili olarak da onları işleme alan bölgelerden girdiler alması gerektiğidir. Bu sebep, amaca yönelik yüz ifadelerinin istemli olarak oluşturulmasını

zorlaştırmaktadır. Çünkü, isteğe bağlı bir duygu üretimi yapılabilmesi için iki farklı beyin bölgesi işleme dahil olmalıdır. Duygunun organik olarak ortaya çıkması yerine sahte olarak temsil edilmesi durumunda; yani içten gelerek gülünmediğinde, istemli motor korteksin parçaları olan premotor korteks ve birincil motor korteks kullanılır. Bu sistem, duygulara ihtiyaç duymamakta, bu nedenle Keysers (2019) tarafından *"soğuk" yüz ifadeli sistem* olarak isimlendirilmektedir (s.161). Bu sisteme paralel olan bir başka sistem ise daha önce bahsedildiği gibi istemsiz davranışlar sergileyen, singulat sulkus etrafında yer alan iki lobun arasındaki orta çizgide bulunan beyin alanlarının etkinleşmesiyle çalışmaktadır. Örneğin, içten gelen gülüşlerin tamamı bu orta çizgideki motor yapılar tarafından denetlenmektedir. "Duygusal etkinin sıcaklığını, yüzün ve bedenin gözlemlenebilir davranışlarına dönüştürdükleri" için bu işlem Keysers tarafından *"sıcak" yüz ifadeli sistem* olarak adlandırılır (s.162). Bu iki sistemin, birbirinden farklı ve bağımsız motor program gösterimleri vardır. Bu programlar ayrı kortikal bölgelerde depolanmaktadır. Bu nedenle, duygusal gülüş motor programını, yani sıcak yüz ifadeli sistemini etkinleştirmek isteğe bağlı gerçekleşmez. İçten gelen gülüş görünümlü sahte duygusal yüz ifadesi oluşturmak üzere, sıcak motor program tarafından kullanılan kas hareketleri dizisini kopyalamış yeni bir motor program oluşturulsa bile, ortaya çıkan duygusal motor programın aslı gibi olmayan bir taklidi olacaktır (Keysers, 2019).

Bu ayrımla ilgili olarak, katılımcılara kahkaha atan, korkulu, tiksinmiş yüz ifadeleri olan oyuncuların görüntülerinden oluşan kısa film klipleri gösterildiği, Keysers ve Christian van der Gaag tarafından gerçekleştirilen bir araştırmada ise bir diğer bulgu ortaya konmaktadır. Katılımcılardan, daha sonra kendilerinden beklenen doğrultudaki duygunun ruhsal havasına girmeleri ve duygularla ilgili belirli yüz ifadelerine bürünmeleri istenmiştir. Tüm bu aşamalar sırasında, fMRI aracılığıyla sıcak ve soğuk sistemlerinin etkinleşmesi kayıt altına alınmıştır. Ortaya çıkan sonuç, katılımcıların aynı yüz ifadelerini uyguladıklarında ve başkalarının yüz ifadelerini gözlemlediklerinde aynı devrenin paylaşıldığıdır: gözlemlenen yüz ifadelerini görsel olarak işleyen temporal korteks, soğuk motor sisteminin bir parçası olarak kabul edilen premotor korteks ve sıcak motor sistemin bir parçası olan singulat sulkus

boyunca yerleşmiş bölgeler. “Duygusal bulaşma” kavramına yeniden geri dönecek olursak, bu araştırmayla, başka kişilerin duygularının premotor ve orta çizgi motor kortekslerindeki motor programları etkinleştirdikleri gibi insulamızda benzer içorgansal algıları harekete geçirdikleri için bulaşıcı olduğu sonucuna ulaşılmıştır (Keysers, 2019: 164). Böylelikle, premotor korteksle insula arasındaki bilgi alışverişi sayesinde, gözlemlenen kişinin ne yaptığının yanı sıra içinden ne hissettiğini anlamayı ve o duyguyu paylaşmayı da mümkün kılmaktadır. Özetle, başkasının eylemlerini, duygularını, yüz ifadesini gözlemlerken beynimiz gözlemlenen kişiyle ortak bir nöral aktiviteyi paylaşmaktadır.

Ortaya çıkan sonuçlar arasında bu bağlamda gözden kaçırılmaması gereken önemli bir başka kanıt ise katılımcıların belirli duyguları ifade eden yüz ifadelerine bürünmeleri istendiği sırada etkin olan birincil motor korteksin, başkalarının yüz ifadelerini gözlemlerken etkinleşmemesidir (Keysers, 2019). Diğer bir deyişle, gözlemlenen yüz ifadelerinin otomatik şekilde motor sistemde gerçekleştirilen benzetimleri yüz taklidi ve duygusal bulaşmayı tetiklemektedir.

Diğer yandan, gözlemlenen eylemi algılarken, eylemlerin gerçekleştirilmesinin her zaman fiziksel olarak gerekmemesi gibi, başkasının yüz ifadesi ya da bedensel davranışlarının duygusal anlamını algılamak için de her zaman onları tamı tamına tüm detaylarıyla uygulamak gerekmemektedir. Ayna mekanizma, başkalarının motor eylemleri ve duygusal karşılıklarını farklı kortikal bölgelerde yer almalarına rağmen birleştirmiştir (Rizolatti & Sinigaglia, 2019: 173). Gözlemcinin kendi gözle görülür şekilde yüzünü oynatmasına gereksinim olmadan, yalnızca başkasının yüz ifadesini gözlemlemesiyle daha yüksek dereceli motor alanları etkinleşebilir. Ancak gözlemci yine de benzer bir yüz ifadesine sahip olmadığı halde, sahipmiş gibi algılamaya devam eder. Bu durum, motor olduğu için kavramsal olarak taklite bağlı gibi düşünülse de yüzde herhangi bir hareketlenmeye yol açmadığı için yüz taklidinden farklıdır. Elbetteki, bu motor benzetim, birincil motor kortekse ve yüz kaslarına gönderilebilir ve gözlemlenen bir kas etkinliğine de yol açılabilir. Ancak bu işlem irade dışı değil, gözlemcinin isteğine bağlıdır (Keysers, 2019). Bu, duygusal bulaşmanın yüz taklidinden farklı olarak, zorunlu ve irade dışı bir harekete

yol açmadığı anlamına gelmektedir. Dolayısıyla, buradaki taklit istemsiz değil isteğe bağlıdır.

2.5 Duyumsama

Sinemada ya da tiyatroda ilk kez öpüşmek üzere birbirine yaklaşan bir çift gördüğümüzde, kendi bedenimizdeki gerilimi hepimiz hissetmişizdir. Ya da gözlerimizin önünde bir başkasının kazara yaralandığına tanık olduğumuzda, neredeyse kendimiz yaralanmışız gibi tepki verdiğimiz bir deneyimimiz olmuştur. Bizim yaşantıladığımız bu gerçeği Ramachandran (2019) nörofizyolojik olarak, bir başkasına iğne battığını gören kişinin ayna nöronlarının kendisine iğne batmış gibi ateşlenmesiyle açıklar. Yani, yalnızca bedensel görüntüsünü görerek, karşımızdaki kişinin algıladığını onun bu yönde bir çabası olmamasına rağmen sanki bize oluyormuş gibi algılarız.

Gallese, Bruno ve Keysers (2019), bu durumu ortaya çıkarmak için yaptıkları deneyde, fMRI katılımcıların beyin etkinliklerini kaydederken, katılımcılara Keysers'in bir sopayla bacağına dokunulurken ve sopayı 25 cm uzakta tutarak aynı hareketi yaptırırken çekilmiş görüntüler izletirler. Daha sonra aynı sopayı katılımcıların bacaklarına dokundururlar. Bu süreçte, kişilerin kendi bacaklarına dokunulduğunda dokunma duyusundan sorumlu alanlar olarak kabul edilen dört farklı bölge etkinleşmiştir. Bunlardan ikisi, iki yarım kürenin silvian fisürlerinde bulunan ikincil somatosensoriyel korteks (SII) denilen bölgelerdir[11]. Diğer iki alan ise birincil somatosensoriyel korteks olarak adlandırılan, (SI) ismiyle kısaltılmış bölgelerden oluşmaktadır. Yapılan ölçümlerde, katılımcıların sopanın Keyser'in bacağına değdiği ve 25 cm uzaklıkta bacağına değmeden oluşturdukları hareketleri izlediklerinde SII'nin ektinleştiği saptanmıştır. Daha önce, bu alanın bir parçasının bir başkasına dokunulması sırasında etkinleştiğine dair bir kanıtları olmadığı için, bu alan o güne kadar somatosensorik olarak kabul görmüştür. Bu deneyle ortaya çıkan sonuç ise eylem ve duygu ile ilgili işlemlemede olduğu gibi, kendi deneyimlerimizle

[11] Sağ bacağa dokunulduğunda sol SI, sola dokunduğunda ise sağ SI'nin etkinleşmesindeki çapraz durum, bedenden beyne giden sinirlerin yukarıya giderken beynin çapraz tarafına geçmesinden kaynaklanmaktadır (Keysers, 2019: 176).

başkalarının deneyimlerini iç içe geçiren bir düzeneği paylaştığımızdır. Ayrıca, katılımcılara dokunulurken tamamen etkinleşen SII bölgesinin üst alanının, büyük ve daha arka konumda olan bir kısmı da görsel etkilenimler tarafından işgal edilmiştir. Bu durum, "dokunma duyusuyla ilgili ayna nöronlarının, somatosensorik uyarı işlemleriyle ilgili görsel bilgileri de içeren birçok konumla ilgilendikleri"ni göstermektedir (Keysers, 2019: 176). Bu buluşla birlikte, beynimizin aynalama özelliğinin yalnızca eylemler, duygular ve konuşma ile sınırlı kalmadığı, duyumları da içerdiği anlaşılmaktadır.

2.5.1 Empati

> "Daha fazla empatik[12] olan bireylerin daha etkin bir ayna sisteminin olması ayna sistemi düşüncesinin esasıdır. Hepimiz aynı derecede empatik değiliz" (Keysers, 2019: 73).

Tüm bu başlıklar altında incelediğimiz durumların ardından akla gelen sorulardan biri, duyusal ayna nöronların ateşlenmesinin neden otomatik olarak gözlemlediğimiz her şeyi aynı şekilde duyumsamamıza neden olmadığı olabilir. Ramachandran (2019), bunun nedeninin kendi elimizdeki deri ve eklem reseptörlerinden gelen "dokunulmuyorum" bilgisini içeren geçersiz sinyallerinden kaynaklanıyor olabileceğini söylemektedir. Böylelikle, ayna nöronlardan gelen geçersiz sinyallerin bilinçli farkındalığa erişmesini engellenmektedir. Geçersiz sinyaller ve ayna nöronların etkinlikleri bir araya geldiğinde, üst beyin merkezleri tarafından bir çeşit "Elbette ne olursa olsun empati kur" ama diğer kişinin duygularını "gerçekten hissetmenin alemi yok" diye yorumlandığını ifade etmektedir (s.175). Ona göre, motor eylemler için verilecek yanıtlardan biri ise uygunsuz

[12] "Empati" kavramı burada en geniş anlamıyla, kişinin kendisini "benzer bir duruma (bir arkadaş ağlarken üzgün hissetme) ya da şefkat duyarak (acı çeken bir insana karşı hassas olmak) diğer insanların içsel durumlarına (özellikle duygusal durumlara) duyarlı olduğumuz süreç" olarak kullanılmaktadır (Bastiaansen & Thioux & Keysers, 2009: 2404). Empati, başkalarının eylemlerini ve duygularını bilinçdışı olarak "aynalamak" olarak da özetlenmektedir (Kemp, 2012: 155). Ancak Gallese'nin (2010a) ve Ramachandran'ın (2019) ifade ettiği hayalet uzuv deneyinde görüldüğü gibi duygusal bulaşmadan bağımsız olarak duyumsamayı da kapsamaktadır.

durumlarda müdahale eden otomatik taklit özelliğini bastıran frontal engelleyici devreler olabilir.

Bu durumun tersinlemeli bir örneğini, Körfez Savaşı'nda elini kaybetmiş ve artık hayalet ele sahip olan Humprey isimli hastayla tanışan Ramachandran'ın (2019) yaptığı deneyde görürüz. Humprey, Ramachandran'a daha önce uzvunu kaybetmiş başka hastaların yaşadığı gibi, yüzüne dokunulduğunda kaybettiği elinde hislerin belirdiğini söylemiştir. Yapılan deneyde ise Ramachandran bir öğrencisinin elini sıvazlayıp ona hafifçe vururken Humprey'in de olanları izlemesini sağlamıştır. Humprey, bu deneyde öğrencinin eline yapılanları kendi hayalet elinde hissettiğini haykırır. Ramachandran (2019) bu durumun, bir başkası gözlenirken etkinleşen ayna nöronların, eklem ve deri reseptörlerinden kendisini engelleyecek bir geçersiz sinyal gelmemesinden kaynaklandığını açıklamaktadır. Engelleyici bir mekanizma olmadığı için Humprey'in ayna nöron etkinliği bilinçli farkındalığa erişmiştir.

Ramachandran (2019), daha sonra benzer hastalar üzerinde çalışmalar yaptıklarını ve hastaların yalnızca karşılarındaki kişinin eline masaj yapılırken izlediğinde dahi, kendi hayalet uzuv ağrılarından kurtulabildiklerini fark etmiş ve bu durumu "edinilmiş yüksek empati" olarak isimlendirmiştir (s.176). Yüksek empati etkisi için, beyinde herhangi bir yapısal değişikliğe ya da uzuv kaybına gerek olmadığını söyleyen Ramachandran (2019), ampüte edilmek yerine kolu omuriliğe bağlayan sinirlerin uyuşturulmasının da aynı sonuca sebep olup olmadığını anlamak için öğrencisiyle kolunu uyuşturarak yaptığı deneyde aynı sonuca ulaşmıştır.

Bir başka şekilde, taklit için ayna nöron mekanizmaları ile kontrol eden düzenleyici ve engelleyici bir sistem arasındaki ilişkiye dikkat çeken Rizolatti ve Sinigaglia da (2019), gözlemcinin ihtiyacı doğrultusunda, ayna nöronların kodladığı potansiyel eylemin, motor eylemin gerçek uygulanmasına dönüşmesinin düzenlenmesi ve gerektiğinde bu geçişin engellenmesinin önemli olduğunun altını çizer. Çünkü böyle bir kontrol sisteminin yokluğu gözlemlenen tüm motor eylemlerin anında kopyalanarak gerçekleştirilmesi anlamına gelmektedir. Bu anlamda, kontrol mekanizmasının daha serbest olabildiği bir durum örneği olarak

futbol maçları, normal şartlarda ayna nöron sisteminde potansiyel motor eylem olarak kalacak birçok eylemin gerçekleşen eyleme dönüştüğünün göstergesidir. Ayna nöronlarda yine de bir sızıntının herkeste gerçekleşebileceğine değinen Ramachandran da (2019), bu duruma örnek olarak Darwin'in bahsettiği cirit atmaya hazırlanan atlet örneğini verir. Cirit atmaya hazırlanan bir atlet gördüğümüzde istemsiz olarak dizlerimizi esnetmekteyizdir. Olimpiyatları izlerken, haltercinin halter koparması sırasında nefeslerimizi tutmamız da bu duruma örnek verilebilir.

Ayna nöronları, beynimizin görsel, işitsel ve motor bölümlerinin özel bir yöntemle bağlanmalarının sonucudurlar. Dolayısıyla, bu bağlantılar ne kadar kuvvetliyse, başkalarının eylemlerini o kadar kolay paylaşabilir ve oluşan olguları bu kişilerin bakış açılarıyla görmeye yöneliriz. Bu görüşe göre, filmlerde şiddet içeren sahnelerden gözlerini kaçırmak zorunda olanlar, bağlantıları çok kuvvetli olanlardır (Keysers, 2019). Bu bağlamda, Keysers ve ekibinin Teksas Üniversitesi'nden Mark Davis tarafından geliştirilen "Kişilerarası Tepkililik İndeksi" kullanılarak yapılan "Bakış Açısını Anlama Ölçümü" sonucunda en yüksek ve en düşük puan alan altışar katılımcı ile gerçekleştirdikleri deneyde, bu kişilerin başkalarının eylemlerini dinlerken kendi eylemlerinin hangi ölçüde etkilendiği tespit edilmiştir. Deneyde, ölçümde en yüksek puanı alan katılımcıların eylemin sesini işittikleri sırada güçlü bir aynalama gerçekleştirirken, düşük puanı alan katılımcıların ise dikkate değer bir yansıtma etkinliği göstermediği tespit edilmiştir (Keysers, 2019). Bu sonuç dikkate alınarak, empati düzeyi daha yüksek olan insanların ayna nöronlarının, başkalarının eylemlerini gözlemlerken daha güçlü etkinleşmesi gibi, başkalarının duygusal ifadelerini gözlemlerken de daha güçlü etkinleşebileceği savunulabilir.

Ayrıca, eylem sesleri ve yüz ifadeleri deneylerine göre, empati düzeyleri daha yüksek olan kişilerin premotor ve insula kortekslerinin de aynı oranda daha fazla etkinleştiği gözlemlenmiştir. Dolayısıyla, empati tek yönlü bir olgu değildir. Başkalarının eylemlerinin yansıtıldığı premotor alanlar, gözlemlenen kişinin hedef ve güdülenmelerini kendi bakış açılarından algılamamızı sağlarken,

> “ [...] insula, o kişilerin içorgansal konumlarını yansıtarak onların duygularını paylaşmamızı mümkün kılar. Yaşamda bu iki bileşen çoğunlukla birlikte etkinleşirler ve etrafımızı çevreleyen insanların içsel yaşamlarını, hedeflerini ve duygularını da içeren biçimde kapsamlı ve sezgisel olarak algılamamıza katkı sağlar […]” (Keysers, 2019: 159-160).

Keysers (2009), yaptıkları deneylerde katılımcılardan kendilerini gözlemledikleri ya da dinledikleri kişilerin yerlerine koymalarının istenmemesi ve katılımcılara kendilerini gördükleri kişilerin yerlerinde olmayı düşünüp düşünmedikleri sorulduğunda olumsuz yanıt almalarına rağmen, gözlemcilerin premotor kortekslerinin eylemi gerçekleştirenlerinkini aynaladığı görülmüştür. Buradan çıkan sonuç, ayna etkinliğinin iradeli bir işlem olmaksızın kendiliğinden geliştiğidir. Böylelikle, gözlemlediğimiz kişinin aklından geçeni öğrenmeyi düşünmesek bile yine de algılarız.

Bu noktada, eklenmesi gereken bir başka detay, ayna sistemin etkinleşmesinin çok kolay tetiklenebildiği gibi, insanların birbirine nasıl davrandıklarına bağlı olarak değişikliğe uğrayabileceği bilgisidir. Çeşitli araştırmalarda, kadınların herkesle empati kurarken, çoğu erkeğin dürüst olmayan insanlarla empati kurmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Dahası erkeklerin “kötü"nün cezalandırılması durumunda, bundan zevk aldıklarını gösteren, beynin ödüllenmeyi işleyen bölgelerinin etkinleştiği görülmüştür (Singer, vd., 2006). Ölçümlerde, kadın ve erkeğin empati ortalamasının birbirine çok yakın olmasına rağmen bu farklılığın, paylaşılan devrelerin işlemlerinde değişiklik oluşturan etmenlerin kadınlar ve erkeklerde farklı olmasından kaynaklandığı söylenmektedir. Bu farklılık, çağlarca savaş ve avlanma gibi şiddet içeren etkinlikleri erkek yerine getirirken, kadının bu etkinliklerde yer almadığı için empatilerini aşağı yönlendirme ihtiyacı duymadıkları görüşüne dayanmaktadır (Keysers, 2019).

Tania Singer ve meslektaşlarının (Singer, vd., 2004) gerçekleştirdikleri bir diğer fMRI deneyi ise çiftler üzerinde yapılmıştır. Çiftlerden biri eline yerleştirilen

elektrotlardan düşük dozda da olsa acı veren bir elektrik akımına maruz bırakılmıştır. Daha sonra, aynı elektrotlar çiftten elektrik akımına maruz kalmayan kişiye takılırken izletilerek, partnerinin de kendisine deneyimletilen aynı akıma maruz kalacağı bilgisi verilmiştir. Bu noktadan sonra, daha önce akıma uğrayan kişinin, partnerinin akıma maruz kaldığı andaki yüz ifadesi gösterilmediği için o ana tanıklık edemese de, oluşturulan düzenekte akımın verildiğine dair işareti görmesinin kendi yaşanmışlığı doğrultusunda ayna sistemini etkinleştirdiği ölçülmüştür. Bu sonuç, kendimizin daha önce deneyimlediğimiz bir acının, o an için tanık olamasak da duygusal bağımız olan biri tarafından da çekildiği bilgisinin de, o kişinin acısını algılamamızı sağladığı anlamına gelmektedir. Gerçekleştirilen iki deneyden yola çıkarak, karşımızdaki kişi ile ilişkimizin, onu nasıl algıladığımızın empati duygumuzu etkilediği öne sürülebilir (Singer, vd., 2004, 2006).

2.6. Görüş Ayrılığı

Giriş bölümünde kavramlara ve tespitlere dair bir uzlaşı olmadığının altı çizilirken Parma Üniversitesindeki ekipte yer alan Vittorio Gallese, Christian Keysers ve grubun başında bulunan Giacomo Rizzolatti'nin birincil kaynaklarının temel alınarak ilerleneceği belirtilmişti. Ancak bu durum, aynı ekipte çalışmış ve ortak yayın yapmış olan Rizzolatti, Keysers ve Gallese'nin ayna nöronlar ile ilgili hipotez ve tespitlerinin bütün noktalarda birbiriyle örtüştüğü anlamına gelmemektedir.

İlk olarak, Rizzolatti ve Sinigaglia'nın (2019) "Beyindeki Aynalar" kitabında bulunan "Duyguların Paylaşılması" başlıklı bölümde ayna nöronların hangi mekanizma ile başka kişilerin duygularının anlaşılmasını sağladığı, Keysers ve Gallese'den oldukça farklı anlatıldığı görülmektedir. Rizzolatti ve Sinigaglia (2019), başka insanların duygusal durumunu anlamanın, "duyusal bilgiyi doğrudan duygusal terimlerde kodlayan bir ayna mekanizmaya" bağlı olduğunu savunmakta, Antonio Damasio ve meslektaşlarına atıfta bulunarak duygu anlama yorumlarının çok farklı olduğunu öne sürmektedirler. Buna göre, Damasio'nun bir duyguyu yaşarken ve başkalarının yaşadığı duyguyu algılarken işlevi olan alanların bedensel-duyusal

korteks ve insula olduğunu kabul ettiği işaret edilmektedir. Böylelikle, Damasio'nun kabul ettiği mekanizmada bir başkasının acı ya da iğrenme ifadesini gözlemlemek,

> "[...] gözlemcinin bedensel haritalarının etkinleşmesinde değişime neden olduğundan, diğer kişinin duygularını "kendi" duygularıymış gibi algılayabilir. [...] Diğer bir deyişle, başkalarının bir duyguyu ifade eden yüzlerini gözlemlemek premotor korteksteki ayna nöronları etkinleştirir. Bu nöronlar, daha sonra etkinleşme düzenlerinin bir kopyasını *(götürücü kopya)* bedensel-duyusal alanlara ve insulaya gönderir. Bu alanların etkinleşmesi, gözlemci o duyguyu anında ifade ettiğinde ("sözde"), başkalarının duygusal tepkilerini anlamamızın kökeninde yer alır." (s.171- 172).

Rizzolatti ve Sinigaglia (2019), Damasio'nun duyu anlama yorumunun bu şekilde ifade edildiğini belirttikten sonra, kendi bakış açılarına göre, başkalarının duygularını algılamakta duyusal korteks alanlarının rol aldığını var saymayı "laf kalabalığı" olarak nitelendirmişlerdir (s. 172).

Buradaki önemli nokta, başkalarının duygularını anlamakta duyusal korteks alanlarının rol aldığını varsayan sinirbilimciler arasında Keysers (2019) ve Gallese'nin (2020, 2021) yer almasıdır. Oysa, Rizzolatti ve Sinigaglia (2019), görsel bölgelerden gelen bilgilerin doğrudan insulaya iletilerek, duygu içeren yüz ifadeleri ve vücutların algılanmasının sağlandığını ve insulada "bağımsız olarak özellikle bir ayna mekanizmayı" etkinleştirdiğini iddia etmektedirler. Ayna mekanizma bu algılamaları ilgili duygusal moda kodlayacaktır (s. 172). İnsula burada, duyusal bilgilerin viseral tepkilere dönüştürüldüğü viseromotor entegrasyon merkezi ve dolayısıyla söz konusu ayna sistemin merkezi olarak kabul edilmektedir. Bu mekanizmada duyusal korteksin yeri yoktur.

Rizzolatti ve Sinigaglia'nın (2019) bu görüşü, eylemlerle ilgili geliştirilen "doğrudan eşleştirme hipotezi"ne dayanmaktadır (Rizzolatti & Fogassi & Gallese, 2001). Bu hipotezde, eylemin gözlemlenmesi ve yürütülmesi arasındaki doğrudan

eşleşmenin önceliği vurgulanmaktadır. Buna göre, bir eylemin görsel açıklaması ile yürütülmesi arasında doğrudan bir eşleşmeye izin veren bir nöral mekanizma olduğu savunulmaktadır. Rizzolatti ve Sinigaglia'nın doğrudanlığı sağlayan mekanizma düşüncesinin duyguların algılanması için de geçerli olduğu görülmektedir.

Gelinen bu noktada, tez araştırması kapsamında konuyla ilgili daha fazla bilgi edinebilmek amacıyla, 4 Şubat 2021 tarihinde Gallese (2021) ile yazılı olarak iletişime geçilmiştir. Kendisine, Rizzolatti ve Sinigaglia (2019) tarafından yazılan "Beyindeki Aynalar" kitabında Damasio'ya atıfta bulunularak, duyguları anlamada duyusal korteks alanlarının rol aldığı düşüncesinin reddedildiği ifade edilmiş ve Rizzolatti'nin doğrudan eşleştirme hipotezi hakkındaki görüşü sorulmuştur. Gallese (2021) bu soruyu, Rizzolatti'nin belki de bununla ilgisi olmadığı için (dar anlamda Rizolatti'nin bu deneylerde yer almadığını kastettiği düşünülebilir) asla görsel-dokunsal aynalamayı kabul etmediğini belirterek cevaplandırmıştır. Görsel-dokunsal aynalamayı 2004'te Keysers ile birlikte keşfettiğini ve bugüne kadar bu mekanizmanın "Bedenleşmiş Benzeşim" teorisinin ayrılmaz bir parçası olduğunu belirtmiştir. "Beyindeki Aynalar" kitabında duyumsamaya yer verilmemesi de Gallese'nin bu görüşünü doğrular niteliktedir. Özetle ifade edilecek olursa, bu iki farklı bakış açısının ortak noktası bir eylemin gözlemlenmesinin gözlemcide eylemi anlamasını sağlayan nöral tabakanın etkinleşmesini tetiklemesidir. Ancak bu işlem sırasında Rizzolatti ve Sinigaglia (2019), motor alanların süreçteki rolüne odaklanırken; Keysers (2019) ve Gallese (2019), birincil ve üçüncül tekil kişilerin eylemleri, duyumları ve duygularının deneyimleri arasında bir bağlantı olduğunu savunmakta, bu bağlantıyı içeren beynin temel bir donanımı olduğu görüşü "bedenleşmiş benzeşim teorisi" adı altında açıklanmaktadır.

Bu nedenle, bölümü sonlandırmadan önce bedenleşmiş benzeşim teorisine giriş yapılacak ve ardından bu teorinin estetik deneyime getirdiği nörofizyolojik bakış bir sonraki bölümde sanatsal seyircilik ve seyircinin konumlandırılması konuları ele alınırken dayanak oluşturacağı için bu bölümün içinde değerlendirilecektir.

2.6.1. Bedenleşmiş Benzeşim[13]

Gallese'e göre (2009), eylemdeki kişi gözlemlenirken ve davranış biçimi, dışavurulan duyguları gibi ifade güçleriyle karşı karşıya kalındığında onunla anlamlı " […] bedenleşmiş kişilerarası bir bağ otomatik olarak kurulmaktadır" (s. 520). Gallese (2010), bu bağı sağlayanın eylemlerin, duyumların, niyetlerin ve duyguların anlamını başkalarıyla paylaşma kapasitemize aracılık eden, altta yatan ortak bir işlevsel mekanizma olduğunu savunmaktadır. Başkalarının eylemlerinin, duygularının, duyumlarının bizlerin benzer duyguları hissettiğimiz, benzer şeyleri duyumsadığımız, benzer eylemlerde bulunduğumuzda aktive olan aynı sinirsel mekanizmalarla eşleştirildiği bu öznelerarasılık[14] mekanizmasına "bedenleşmiş benzeşim teorisi" adını vermektedir.

Bu teoride kullanılan, "zihinsel durumların ve süreçlerin bedensel formatları nedeniyle somutlaştığı bir bedenleme kavramı"dır (Gallese, 2019b:115). Buna göre, sosyal dünyamızda yaşayan bedenleri, bizim gibi hedefe yönelik bireyler olarak algılama konusundaki otomatik çalışan kapasitemiz, paylaşılan bir "biz merkezli" (we-centric) alanın varlığına bağlıdır. Paylaşılan bu alan, fonksiyonel düzeyde bedenleşmiş benzeşim olarak tanımlanmaktadır (Gallese, 2010a).

Gallese'nin (2007) burada ifade edilen görüşünün kaynağını ayna nöronların şu özellikleri oluşturmaktadır: Öncelikle, ayna nöronları eylemin soyut bir motor temsilini bedenleştirmektedir. Meta-temsilcisi olmayan bir eylem anlayışının temelini oluşturmaktadır. Burada bahsedilen eylemin soyut olabilmesi durumu ise

---

[13] Bu başlıklandırma sıralaması, kavramsal bir alt-üst ilişkisini değil, tartışmanın tarihsel ve kuramsal sürekliliğini yansıtmak amacıyla tercih edilmiştir. Bedenleşmiş benzeşim (embodied simulation), ayna sisteminin (ayna nöron sistemi) bir alt bileşeni değil; Gallese tarafından, algı–eylem eşleşmesiyle sınırlı olmayan, viscero-motor ve duyusal-motor ağların yeniden kullanımı yoluyla öznelerarasılığı mümkün kılan daha geniş bir işleyiş ilkesi olarak kavramsallaştırılmaktadır. Bu yaklaşım, ayna sistemini daha dar bir sinirsel mekanizma olarak ele alan Rizzolatti ve arkadaşlarının görüşlerinden bu noktada ayrılmaktadır.

[14] "Bu terim, iki veya daha fazla kişinin öznel durumları paylaşma kapasitesini belirtmek için kullanılmaktadır. Sosyal biliş için temel yöntemlerden biridir. Zihin Kuramı ve empati, öznelerarasılığın iki modeli olarak kabul edilir; ilki, başkalarını anlamanın açık tümdengelimli ve çıkarımsal yönlerini vurgularken, ikincisi daha doğrudan, örtük ve deneyimsel yönlere odaklanır" (Gallese & Guerra, 2020: 206).

hareketin kinematik yapısına bağlı olmamasından kaynaklanmaktadır. Aynı kortikal bölgeler, vücut hareketlerinin, nesneye yönelik ve iletişimsel eylemlerin gerçekleştirilmesi gibi taklidi ve gözlemi sırasında da etkinleşmektedir. Ayrıca, eylemleri tanımlayan kelimeleri ya da cümleleri okurken ve dinlerken de aynı bölgeler aktive olmaktadır. Bu noktada, bedenleşmiş benzeşimin eylem alanıyla sınırlı olmadığının, diğer duygu ve duyumlarını da kapsadığının altını çizen Gallese (2010a), bedenleşmiş benzeşimin beyinde daha önceden var olan bir vücut modelini kullandığını ve bu nedenle öngörücü olmayan bir temsil biçimi içerdiği için bedenleşmiş olduğunu anlatır. Eş yapılı (izomorfik) bir temsil formatıyla, gözlemlenenin duyu, duygu ve eylemleri gözlemcinin viscero-motor ve duyusal-motor temsilleriyle eşleşmektedir. Böylelikle, gözlemci için ötekini anlamak kendilik ile birlikte olabilmektir. Bu nedenle, ona göre, "bedensellikarasılık" (intercorporeality) yani "kasıtlı duyusal-motor davranışların karşılıklı rezonansı", öznelerarasılığın çok önemli bir yönünü tamamlamakta ve başkaları hakkında doğrudan topladığımız bilginin ana kaynağını oluşturmaktadır (2010: 81). İnsanlar birbirleriyle niyet içeren aynı hedefleri paylaşmakta ve motor sistemleri benzer hedeflere ulaşmak için benzer şekilde bağlanmaktadır. Dolayısıyla, kişi diğer bedenlerle etkileşimi tarafından da yönlendirilmektedir. Bu durum, bir başkasının eylemlerinin kısmen gizli olduğu durumlar için de geçerlidir. Umiltà ve meslektaşları (2001) tarafından yapılan deneye dikkat çeken Gallese (2010), gözlemcinin premotor ayna nöronlarının gözlemlediği kişinin eylemleri kısmen gizlendiğinde dahi ateşlenerek deşarj olduğunu söylemektedir. Deneyde, gözlemcinin motor sistemindeki nöral ağ tabakası, gözlemlediği, ima edilen veya duyulan hedefe yönelik motor hareketleri haritaladığı bulgulanmıştır. Böylece, ayna nöronlar bedenleşmiş benzeşim mekanizması aracılığıyla doğrudan eylemi mümkün kılmıştır.

Gallese (2010), bu bağlamda bir başkasını anlamanın, yorumlama ve zihinsel terimlerle açıklanması gereken opak bir davranış olan biyolojik hareketin gözlemlenmesinden başladığını savunan ana akım görüşe karşı çıkmaktadır. "Zihin okuma" olarak isimlendirilen bu süreç, gözlemcinin zihninde önerme formatında içsel temsiller olarak şekillenen içsel durumlar oluşturmaktadır. Gallese (2010a), bu

noktada, Goldman'ın (2006) zihin okumanın bir yargı, temsil ve inanç oluşturmak için olduğu görüşünden giderek uzaklaştığını belirtir. İnsanın motor sistemi doğumundan çok önce sosyal etkileşimleri mümkün kılan işlevsel özelliklerle donatılmış olduğunun altını çizer. İkiz fetüslerinin (üçüncü gebelik ayı başından itibaren doğuma kadar olan süreç içinde ana rahmindeki bebeğe verilen isim) birbirlerine yönelik sosyal davranışlarının olduğunun bulgulanmasının Gallese'in (2010a) fikrini desteklediği görülmektedir. Ayna nöronlar bu bağlamda, çoklu biçime sahip bir entegrasyon sağlamaktadır. Bu özel nöronların işlevsel özelliklerini önemli kılan, diğer beyin bölgelerinden alınan girdiler üzerinde gerçekleşen entegrasyon sürecinin motor sistemde geçmesidir. Gallese, başkasının eylemlerinin kendi motor temsillerimizle değil; başkasının duyguları ve duyumlarının da kendi viscero-motor ve duyusal motor temsillerimizle eşleşmekte olduğunu söyler. Bu şekilde, benliğimiz ve başkaları arasındaki boşluğu azaltarak toplumsal bağlılığı mümkün kılar. (Gallese, 2010).

Bu noktada, tiyatro teorisyeni, yönetmen ve oyuncusu Meyerhold'un kelimelerin her şeyi anlatmayacağına dair ifadesine atıfta bulunan Gallese (2007), bu tip bir öznelerarasılığın dilin aracılığından önce ortaya çıkabildiğini söyler. Burada, bedenleşmiş benzeşim mekanizması soyut ancak yine de dilbilimsel olmayan veya dil öncesi bir soyut eylemin temsilini bedenleştirmektedir (Gallese, 2010a). Gallese (2007), bu noktada sanat çalışmalarını da teorisine dahil ederek estetik deneyime aynı deneyim sırasında meydana gelen bedensel deneyimlerimizin büyük ölçüde aracılık ettiği anlamına da geldiğini öne sürer. Dolayısıyla, gözlemimizin nesnesi bir sanat çalışması olduğunda, sanat çalışmasını gözlemlemek -tez çalışması kapsamında, ayna sistem bölümünde yapılan deneyler ve bulgularında bahsedildiği gibi- gözlem sırasında gerçekleşen beynin görsel aktivasyonundan çok daha fazlasıdır ve çok daha karmaşık bir biçimi, çok modlu bir kavramı ima etmektedir.

Elbette Gallese'in (2017) görsel sanat eserlerinin deneyiminde bedenin de rol oynadığı fikri ilk kez ifade edilmemiştir. Estetikte empati kavramı (Einfühlung), psikoloji alanından da önce, ilk olarak Alman filozof Robert Vischer tarafından 1873 yılında tanıtılmıştır. Vischer tarafından ilk kez estetik tartışmasında kullanılan bu

terim, ötekini içeriden anlamak anlamına gelmektedir. Buradaki "sezgi", "egonun kendi yaşamsal deneyimin bir parçası olarak bildiği diğer eylemlere, duygulara ve duyumlara atıfta bulunarak, kendini kaybetmeden size bağlanma olasılığını ima eder" (Gallese, 2019b: 113). Vischer'in bununla ilgili olarak verdiği somut örneğe göre, belirli görsel formların belirli duygular uyandırması ve bu sürecin pasif bir görme nosyonu (seven) ile değil, aktif olan bakma (schauen) ile gerçekleşmektedir. Bu görüşe göre, sanat eserini algıladığımız zaman oluşan estetik deneyim sanat eserine bakmakla mümkündür. Bu noktada hem Vischer hem de Gallese (2017), estetik deneyimin sanat çalışmasına bakanın bedensel karşılık verişlerini içeren bir dizi empatik katılımı ifade ettiğini söylemektedir.

Gallese (2007), özellikle tablolar üzerinde yaptıkları deneyin ardından, yapıtın, sanatçı ile gözlemci arasında ortaya çıkan motor ve duygusal rezonansın aracısı olduğu sonucuna vardığını ifade etmektedir. Buna göre, gözlem anında uyaranı işlemenin duyusal-motor bileşeni, gözlemcinin sanat yapıtını somut bir şekilde hissetmesini sağlayan en doğrudan ve otomatik işleme düzeyini temsil etmektedir. Dolayısıyla, bedenleşmiş benzeşim, estetik deneyimde kritik bir öneme sahip "bedenleşmiş olarak görmenin" özgün bir niteliğini üretir, yani deneyimi oluşturan temel parçalardan biridir.

Bedenleşmiş benzeşim teorisine yapılan bu girişin ardından, oyuncu ve seyirci arasındaki ilişkinin değerlendirilebilmesi amacıyla öncelikle seyircilik kavramı ve bu tez kapsamında seyircinin nasıl konumlandırıldığı bu teori dikkate alınarak incelenecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SEYİRCİNİN AYNA NÖRONLAR VE MEİSNER OYUNCULUK METODU ARASINDAKİ BAĞINTI DAHİLİNDE OYUNCUYA PARTNER OLARAK DEĞERLENDİRİLMESİ

Ayna nöronlar ve Meisner oyunculuk metodu arasında birbirini destekleyen bir bağıntı olup olmadığını tespit etmek üzere yapılan araştırmalarda, ayna nöronlar bağlamında oyuncu, seyirci ve karşılıklı ilişkileri üzerine yazılmış kaynaklarda sanatsal üretime, tiyatro kişilerine ve yaklaşımlarına yer verilse de (örnek olarak başvurulsa da) Meisner'in oyunculuk tekniğine neredeyse hiç değinilmediği fark edilmiştir. Bunun sebebi, ayna nöronlar bağlamında bu karşılıklı ilişkinin değerlendirilmesinde, bir oyunculuk metodu üzerine konuşulduğunda daha çok genel bir oynama pratiğinin ya da nadir olarak Stanislavski'nin çalışmalarının merkeze alınmasıdır.

Bu noktada, özel olarak Meisner oyunculuk metoduna odaklanmamış olsalar da bu çalışmalarda bahsedilen anahtar kavramlardan yararlanmanın ve bu kavramlara ekler yapmanın okuyucuya bir yol haritasını sunacağı düşünülmektedir. Buna bağlı olarak, tezin bu bölümünde, tek kişilik oyun metinleriyle yapılan prova süreçlerine değinilirken; Meisner oyunculuk metodu ve ayna nöronları arasındaki bağıntı seyirci ve sahne ilişkisine girişin ardından sırasıyla (i) anbean gözlem yapma ve karşılık verme, (ii) paylaşılan duygular, (iii) karşılıklılık, (iv) bedensellikarasılık ve (v) metin gibi önemli kavramlara değinerek açıklanacaktır. Bu kavramlardan bahsedilirken görüleceği gibi, her bir kavram aynı zamanda birbiriyle iç içe geçmektedir ancak detayların okuyucunun dikkatinden kaçmaması amacıyla ayrı başlıklar altında değerlendirme yoluna gidilmiştir. Bu nedenle, Meisner oyunculuk metodu bağlamında tek kişilik bir oyun metninin sahnelenmesinde yönetmen ve seyircinin oyuncuya alternatif bir partner olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğinin araştırılacağı uygulamalı çalışmaların analizi de bu noktalardan oluşan bir çerçevede gerçekleşecektir.

3.1. Sahne ve Seyirci İlişkisi

> “ [...] bir eylemi yapma veya yapmama kararı, o eylemin bize sağlayacağı yararlarla, paylaşılan devrelerin dolaylı olarak bize algılatacağı eylem sonuçları arasında kurulan bir dengedir” (Keysers, 2019: 317).
>
> "Sanat yapıtlarının estetik deneyimi, inançsızlığın askıya alınmasından çok, bir tür “özgürleştirilmiş bedenleşmiş benzeşim” olarak yorumlanabilir. Sanat formuna, dünyaya açık olmamızın büyüdüğü bir güvenlik mesafesinden bakıyoruz. Sanatı takdir etmek, belki de tam anlamıyla daha fazla kavrayabilmek için dünyayı geride bırakmak anlamına gelmektedir" (Gallese, 2007).

Gallese ve Guerra’ya (2020) göre bedenleşmiş benzeşim, öznelerarasılık teorisine ve dolayısıyla sinema ve tiyatronun (Gallese, 2019b), seyirci tarafından nasıl algılandığına ilişkin teorilere önemli bir katkı sağlamaktadır. Çünkü kişi çevresindeki dünyayla etkileşimde bulunup ilişkilerini şekillendirirken kullanılan sinirsel kaynakların bir kısmı, bu benzeşimde algı ve hayalgücü için de kullanılmaktadır. Bedenleşmiş benzeşim teorisine göre, başkalarının davranışları ve deneyimlerinin büyük bir kısmının anlamını kavrayışımızın kişisel aracı, duygusal deneyimlerimizin dayandığı nöral devrelerin yeniden kullanımıdır. Onları işlevsel olarak başkalarına atfetmek için, maddesel olarak temsil edilen zihinsel durumlarımızı ve süreçlerimizi otomatik olarak yeniden kullanırız. Bu anlamda, öznelerarasılık, ötekilik boyutunu kendi kimliğimizin boyutuyla birleştirebileceğimiz anlamına gelmektedir. Gallese ve Guerra (2020), bununla ilgili olarak seyircinin inanmayla ilişkisinin, başkalarını biz merkezli olarak tanımamıza izin veren, beynimizde bulunan çok sayıda ayna mekanizmanın aktivasyonu ile mümkün olduğunu söylemektedir. Dolayısıyla, gerçek hayatta işleyen bu nörofizyolojik mekanizma seyirci ve seyredilen arasındaki ilişkiyi de içermektedir.

Bu noktada, aynı nöral devrelerin kullanılmasına rağmen “Günlük hayatta çevremizde gerçekleşene bakarak gözlemlemek ile sahneye ya da ekrana bakarak gözlemlemek arasındaki fark nedir?" sorusu ortaya çıkmaktadır. Bu soruya verilecek

yanıtlar elbette birbirinden oldukça farklı olabilir. Ancak bu tez kapsamında seyircinin konumunun nasıl ele alınacağının somutlaşması açısından, ampirik verilerin Gallese'nin ve çalışma arkadaşlarının teorisini doğruladığını söyleyen Runcan'dan hareketle (2015), sanatsal seyirciliğin hem film hem de sahne sanatlarında şu ihtiyaç ve ihtimallere dayalı bir pratik olduğu varsayılabilir:

> "a) Gündelik kaotik ve anlamsız "algılar şeridini", varlığımıza dair anlam ve ilgi çekici duygularla dolu kontrollü bir ritüel söz diziminde -"anlatı şeridine"- dönüştürme imkanı.
>
> b) Ötekiliği (hikaye, kişilik, beden vb.) güvenli bir ortamda / bağlamda deneyimleme ihtiyacı.
>
> c) Bireyin kendi (bedensel) varoluşunu empatik aktarım yoluyla gerçekten hissetme ve sahiplenme olasılığı."

Bu maddelere bakıldığında, gündelik hayattaki seyircilik ile tiyatro seyirciliği arasındaki en büyük ayrım, Meisner tekniğine göre oyuncuda olması gereken "açıklık"tır. Daha detaylı olarak ifade edilecek olursa, seyirci olarak insanın içine düştüğü -günlük hayatta olumsuz etkileneceğimiz kaygısıyla görmekten kaçınmak isteyeceğimiz- felaketleri, can yakan hikayeleri, hayal kırıklıklarını görmek ve deneyimlemek üzere gönüllü olarak, çoğu zaman biletimizi alarak tiyatroya gideriz. Bunun nedeni, Runcan'ın belirttiği gibi tiyatronun yukarıda sıralanan maddeleri seyirciye güvenlik koşullarında sunma potansiyelidir. Buradaki "güvenlik koşulları" ifadesi ya da Gallese'nin (Wojciehowski, 2011) işaret ettiği haliyle "güvenlik mesafesi" anahtar öneme sahiptir çünkü tiyatro seyircisine risk almadan oturduğu koltuktan deneyimleme imkanı sağlamaktadır (s.6). Seyircinin, zihninin gerisinde bu halin günlük hayattan farklı ve geçici bir ara olduğunu bilmesine rağmen sahnede izlediklerini eş zamanlı olarak hissedip ağlayabildiğini, gülebildiğini, acı

çekebildiğini ya da korkuya kapılabildiğini yani onlarla özdeşleşebildiğini söyleyen Gallese şöyle devam etmektedir.

> " [...] sahnede olup bitenlere karşı hazırlıklı olma zahmetine girmeden simülasyonlarımızı serbest bırakmakta özgürüz [...]. Paradoksal olarak, sahnelenen bu olaylar, tutkular, çatışmalar vb. gerçek hayatta meydana gelen olaylardan daha güçlüdür. Belki bu, onları tamamen simüle edebildiğimiz içindir. Bir anlamda, sahnede yaşanan çatışmaları sokakta yaşananlardan daha etkili bir şekilde aynalıyoruz çünkü kendimizi güvende hissediyoruz" (s. 6).

Bu yolla, seyircinin estetik deneyiminde dünya üzerindeki kontrolü geçici olarak askıya alınabilmekte ve bu sayede sanatsal kurgu gerçek hayattan, duygusal bağlılığı ve empatik katılımı uyandırma konusunda daha güçlü ve daha canlı olabilmektedir (Gallese, 2007).

Bu bağlamda Runcan (2015), oyuncunun seyircinin gözündeki anlamının ise günlük benliğin bilinçli bir şekilde boşalması olduğunu söyler. Günlük gerçekliğin endişe ve kaygılarından kurtulmuş olan seyirci, dramatik bağlamın içinde şimdi ve burada var olan özerk bir gerçeklik olarak kucakladığı evrene dalmakta ve kendisiyle özdeşleşeceği bir transfer kimliği aramaktadır. Runcan (2015), bu özdeşleşmeyi nörofizyolojik olarak sağlayan bedenleşmiş benzeşimin, gösteri sanatları ve filmde dikkatli gözlemle (neredeyse) eş zamanlı olarak gerçekleştiğini, semiyotik ve sembolik anlam üretimi süreçleriyle de düzenli olarak kesiştiğini ifade eder. Çünkü eylem, algı ve bilişimiz arasında sıkı bir ilişki vardır (Gallese, 2019b).

Sanatsal seyircilik uygulamasının dayandığı ve günlük hayattan ayrılmasını sağlayan noktalar ele alındıktan sonra, tez kapsamında "seyirci"nin nasıl konumlandırıldığına dair altı çizilmesi gereken hususlar olduğu görülmektedir. Meisner oyunculuk metodu bağlamında oyuncunun partneri olarak görülen seyircinin ve karşısındaki oyuncunun pozisyonunu değerlendirmeye başlamadan önce konvansiyonel anlamıyla "seyircilik" pozisyonunu ele almak bu tez çalışmasının

uygulama sürecinde seyircinin hangi anlayışa göre konumlandırıldığının anlaşılması açısından önemli görünmektedir. Zira herhangi bir tiyatro anlayışının varsaydığı seyirciye atfettiği özellikler, sahnelemeyi olduğu gibi oyuncunun seyirciyle kurduğu ilişkiyi de doğrudan belirler. Bu bağlamda, tiyatro tarihine bakıldığında, kendisine atfedilen özellikler nedeniyle seyirciliğin geçmişten günümüze farklı şekillerde ele alındığı görülmektedir. Bu duruma, Brecht'in (1990) epik tiyatrosu gibi seyircisiyle arasına mesafe koyan ve onun izlediği oyuna eleştirel bir gözle bakmasını amaçlayan bir anlayıştan, Artaud'un (1993) vahşet tiyatrosu gibi seyir yeri ile sahne üzeri, oyuncu ile seyirci arasındaki fiziksel ayrımı tamamen ortadan kaldırmayı amaçlamaya uzanan iki uç bakış örnek verilebilir. Bu iki yaklaşım, kendi oyunculuk anlayış ve üsluplarını da beraberlerinde getirirler. Dolayısıyla, seyircinin nasıl ele alındığı, yalnızca seyircinin konumunu değil, kullanılan oyunculuk üslubu, sahne düzeni gibi amaçladıkları tiyatro anlayışının tüm unsurlarının konumlanışını ve niteliğini de belirlemektedir.

Aslında, tüm farklılıklarına karşın yukarıda bahsigeçen bu iki yaklaşımın ortak noktasının, temelde Ranciere'in (2015) "Özgürleşen Seyirci" kitabında belirttiği gibi, seyircinin bulunduğu gözlemci konumunu *edilgen* saymaları olduğu söylenebilir. Brechtyen tiyatro (Brecht, 1990), seyirciyi sorgulayan, neden sonuç ilişkisi kuran "aktif" bir konuma geçmeye zorlamak isterken; Artaud'un (1993) öngördüğü tiyatro, seyirciyi tiyatro dairesinin içine alarak aktif bir konuma getirmeyi amaçlar. Bu noktada, bu tez kapsamında yapılacak olan tek kişilik oyun çalışması ve performe edilmesinde, oyuncuya alternatif bir partner olarak seyircinin konumundan bahsedilirken böylesi bir varsayımdan yola çıkılmadığının altını çizmek ve ima edilen seyirciyi netleştirmek önemlidir. Bu bağlamda bu çalışmada, bahsedilen yaklaşımların temelini oluşturan bakma (gözlemleme) ve eylemde bulunma arasındaki sözde karşıtlığa karşı çıkan Ranciere'in şu görüşü paylaşılmaktadır:

> "[…] söyleme, bakma ve yapma arasındaki ilişkileri kuran olguların tahakküm ve boyun eğdirme yapısına ait olduğunu anladığımız zaman başlar özgürleşme. Bakmanın da konumların dağılımını ya teyit eden ya da dönüştüren bir eylem

> olduğunu anladığımız zaman gerçekleşir. Seyirci de eylemde bulunur, tıpkı öğrenci veya bilgin gibi. Gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar […] seyirciler kendi usullerince oyuncu veya dramaturg, yönetmen, yönetmen, dansçı veya icracı oldukları gibi kendi şiirlerini oluşturdukları ölçüde bir şeyi görür, hisseder, anlarlar" (2015: 18-19).

Çünkü Gallese'nin bedenleşmiş benzeşim kavramıyla ifade ettiği gibi, dünya ile bağlantımızı sağlayan sinir mekanizmaları, çevremiz, bedenimiz ve zihnimiz arasında, özne ile nesne arasında, seyircinin gözlemlediği oyuncu ile kendisi arasında diyalektik bir ilişki kurmasını sağlamaktadır. Her seyirci gözlemlediği eylemi, duyguyu, duyumu, konuşmayı bu benzeşim sayesinde biz merkezli olarak algılamaktadır. Dolayısıyla, ortaya çıkan icra[15], oyuncunun bildiklerinin veya ruh halinin seyirciye tekdüze ve tek yönlü bir iletimi değildir. İcra, bu diyalektik ilişkide, "[…] hiç kimsenin tapusunu cebine koyamayacağı, kimsenin anlamı üzerinde tekel kuramayacağı o üçüncü şeydir […]" (Ranciere, 2015:20).

Bu anlamda, seyirci ve sahne arasındaki ilişkide bir ayrımdan daha çok bir "benzerlik hissi" vardır. Bu bağlamda, Ranciere'in bahsetmekte olduğu özgürleşme, seyirci ve oyuncunun, "birey ile kolektif bir yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesi"dir (2015: 23). Seyirci şimdi ve burada oyuncu ile paylaştığı şeyleri yeniden yapılandırmaktadır. Dolayısıyla, bu bakışta, bilen ile bilmeyen ayrımı olmadığı için seyirci ve oyuncu arasında ortadan kaldırılması gereken bir mesafe, bu olmayan mesafeyi ortadan kaldırmak için ihtiyaç duyulan bir çaba da yoktur.

Özetle, seyirci ne aktifleştirilmesi gereken pasif bir pozisyondadır ne de kendisine öğretilmesi, gösterilmesine ihtiyaç duyulduğu gibi edilgendir. Seyirci, gözlemlediği her an eylem halinde, gözlemlediği her şeyi kendi bedenini merkez alarak tercüme eden ve deneyimleyendir. Bu anlamda, seyirciye karşı harekete geçirme, yönlendirme vb. bir sorumluluk üstlenilmesi gerektiği görüşü de bu tezin

[15] Ranciere burada icrayı tiyatroyu kapsayacak şekilde "performance" kavramı yerine kullanmaktadır.

sınırları dışındadır. Bu nedenle seyirci, bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak değerlendirileceği üzere uygulama sürecinde de Ranciere'in ima ettiği gibi "özgür" bırakılmıştır.

3.2. Anbean Gözlem Yapmak ve Karşılık Vermek

> " .[...] 'rol yapma, taklit etme, -mış gibi davranma - yap!'" (Meisner & Longwell, 1987: 55).
>
> "[...] bir karakter olarak oynamak zorunda değilsin, o tam orada yapışında" (Meisner & Longwell, 1987: 24).
>
> "İkna edici oyunculuk (ayna nöron sistemi aracılığıyla izleyicide aynı duygusal durumu teşvik eden eylem) hiçbir şekilde "oynamak" olarak kabul edilmemelidir." (Brown, 2012: 116).

Meisner'e göre oyunculuğun "verili koşullar altında gerçekten yaşamak" (Santana, 2006) olduğu Meisner oyunculuk metodunun anlatıldığı bölümde belirtilmişti. Bu bağlamda tek kişilik bir oyun metninin sahnelenmesinde de aynı koşulların geçerli olduğu ileri sürülebilir. Oyuncu, monologu ya da soliloquyi oynarken metnin verili koşulları altında yapma gerçekliğine yatırım yapmalıdır. Yani oyuncu yaptığını gerçekten yapmalı; duygularını değiştirmeden söylediği metnin yaşamakta olduğu duyguların niteliğini almasına izin vermelidir. Bu sırada kendisine olan şeyin gözlemlediği kişi ve kişilere bağlı olduğunu kabul edip yapacağı eylemlere ve (olması gerektiğini düşündüğü) ruh haline dair zihinsel bir karar vermemeli, elbette anbean karşısındakini gözlemleyip karşılık vermelidir. Keza ancak bu noktalara uyarak gerçekten yaşamaya devam edebilecektir.

Peki, tüm bu koşullar oyuncu sahne üzerinde tek başınayken nasıl gerçekleşecektir? Bu noktada, bu tez çalışmasında provalar sırasında yönetmenin, performans sırasında seyircinin oyuncuya alternatif bir partner olarak düşünülebileceği savunulmaktadır. Çünkü Meisner oyunculuk tekniği, temel olarak

karşı karşıya olan iki karakter arasındaki ilişkiye değil, bulundukları ortamda birbirlerini gözlemleyip karşılık veren iki insanın gözlemi ve doğal davranışlarına dayanır. Bu nedenle, seyirci-yönetmen[16] ile oyuncu arasındaki ilişki, oyuncu ile oyuncu arasındaki ilişki ile karşılaştırılabilir görülmektedir. Halihazırda, sahne üzerinde olmasa da, birden fazla oyuncunun olduğu bir oyunda oynarken tüm oyuncuların birbirini öncelikle gözlemleyerek dinlemesi gibi seyirci de oyuncuyu dinlemektedir. Meisner'in dördüncü duvarı kaldırmış olması da bu anlamda oyuncunun da seyirciyle doğrudan ilişki kurmasına imkan vermektedir.

Ancak bu noktada yinelenmesi gereken en önemli şey, oyuncunun alternatif partneri olarak kabul ettiğimiz seyirciyi manipülatif bir bakışla görmemesi gerektiğidir. Bu durumda, bir başka oyuncuyla birlikte oynarken olduğu gibi, oyuncunun oynama sırasında baktığı, gözlemlediği ve konuştuğu kişi ya da kişiler, metinde ima edilen ya da oyuncunun zihninde tasarladıkları değil karşısındaki seyirci olacaktır. Böylelikle, hayal ettiği bir muhattaba konuşmak ve anın gerçekliğinden kopmak yerine, seyirciyi partner olarak anbean gözlemleyip ona karşılık veren oyuncu, şimdi ve burada olmayı da sürdürebilecektir.

Bu durum, oyuncunun -bir partner olarak ele alsa da- seyirciye bir görev verdiği ya da ona seyircilik dışında bir anlam yüklediği manasına gelmemektedir. Aynı şekilde, oyuncunun da verili koşullar altında, rol kişisinin belirlenen ihtiyacını bilerek, gözlem yapıp karşılık verirken "rol yapma"sına ya da seyirciyi oyun alanına almak amacıyla fazladan bir çaba göstermesine gerek yoktur çünkü ayna sistem bölümünde belirtildiği gibi oyuncunun hareketiyle nörolojik olarak devrelerin aktivasyonu rezonansa giren tiyatro seyircisi eylem sürecine katılmaktadır. Oyuncunun gözlem ve karşılık vermesinden oluşan bu iki temel eylem, seyircide otomatik ve bilinçdışı olarak karşılık bulmaktadır.

Bunun nedeni, seyircinin performans algısının, her şeyden önce eylemlerin gözlemine ve işitsel uyaranlara dayanmasıdır (Kirby, 1982). Bu sayede, seyirci, bulunduğu gözlemci statüsünde yapma gerçekliğine yatırım yapmanın ilk basamağını

[16] Tez kapsamında araştırılan partnerlik olanağına işaret edildiği için bağlamda ifade edilecektir.

“seyirciliğin” koşulları gereği halihazırda gerçekleştirmektedir. Tüm bu süreç sırasında, Meisner’in oyuncunun bir karakteri oynamaya çalışmaması gerektiği çünkü karakterin yapılan şeyde belireceğini belirttiği gibi, seyircinin de bir karakteri oynamaya çalışması beklenmemektedir. İkinci adım olan seyircinin karşılık vermesi ise oyuncuyu seyrederken edindiği görsel bilginin, irade dışı olarak motor bakımdan kodlanması sonucu, eylemlerinin ve istemlerinin karşılıklı olmasıyla gerçekleşir (Rizzolatti ve Sinigaglia, 2019). Burada, karşılık verme, seyircinin bilişsel olarak seçtiği bir eylem değil, ayna nöronların aktive olmasıyla oluşan öncelikle potansiyel bir eylemdir. Bu eylem, dinleme ve gözlemlemeye devam etmenin yanı sıra duygusal bir ifade, bir jest ya da mimik vb. şekillerde olabileceği gibi, Rizzolatti ve Sinigaglia’nın (2019) seyircilerin futbol maçlarında sergilediklerini örneklendirdiği şekliyle, seyircinin kontrol mekanizmasının serbestliği oranında, oldukça büyük tepkiler halinde de olabilir. Bu bağlamda, “gözlemlemek” hem Meisner oyunculuk metoduna göre oynamanın hem de ayna nöronların işleyiş mekanizmasına göre nöronların etkinleşmesinin ilk basamağıdır. Bu ilk basamağın ikinci basamak olan otomatik nörofizyolojik karşılık verişi beraberinde getirmesini sağlayan, gözlemci ve gönderenin beyinlerini birbirine bağlayan ayna nöronların kullandığı yol; Meisner’in, oyuncunun gerçekten yaşaması için ileri sürdüğü ön koşullardan biri olan gözlem yapma ve karşılık verme eylemleri sırasında, partner olarak kabul edilen seyirci ile oyuncuyu birbirine bağlayan yoldur.

Bu anlamda, kişinin gözlem yapma ve karşılık verme sürecinin ortaya çıkmasında rol oynayan ayna nöronlar keşfinin, Meisner’in oyunculuk metodunun temelini oluşturan tekrar egzersizleri ile oyuncunun kendisine yönelik zihinsel çalışmasını elimine ederek itkinin geldiği yere ulaşabileceği fikrine sinirbilimsel bir dayanak oluşturduğu savunulabilir. Tek kişilik oyun metnini oynayan oyuncudan beklenen, karşısında anbean gözlemlediği seyirciye karşılık vererek, hem yapma gerçekliğine yatırım yaptığını hem de anda kalarak gerekliliklerin büyük bir kısmını yerine getirebilmesidir.

3.3. Paylaşılan Duygular

> " [...] Eğer ayna nöronlar bir izleyicinin aslında icracı ile aynı duyguyu hissedebileceğini ileri sürüyorsa, o zaman mantıksal olarak, icracı performansına ne kadar gerçek duygu katarsa, izleyicinin duygusal tepkisi de o kadar gerçek olacaktır." (Brown, 2012: 114).

> "Başka bir deyişle, oyunculuk [...] aynı zamanda bir varoluş halini de içerir. Daha doğrusu: [...] oyuncunun performansında iletmek istediği duyguyu gerçekten deneyimlemesi gerektiğidir" (Brown, 2012: 116).

Meisner oyunculuk metodunda göre, oyuncunun sahne üzerinde gerçekten yaşayarak oynayabilmesi için, yerine getirmesi gereken bir diğer koşul duygularını değiştirmeye çalışmamasıdır. (Meisner & Longwell, 1987). Bu durum, nehir ve kano anolojisi üzerinden anlatılmıştı. Bu anlamda, oyuncu, organik bir akışın başlayabilmesi için, anın gerçekliğinden uzaklaşmasına neden olan rol yapma çabasını bırakmalıdır (Williams, 2019). Tüm bu koşullar, tek kişilik bir metni oynayan oyuncu için de geçerlidir. Oyuncu, metni bilmiyor olduğunu düşünerek, seyirciyi oyuna ait olduğuna karar verdiği duygu dünyasına çekmeye çalışmamalı, kendisinin de o anki içsel durumunu kabul ederek gözlemlemeye ve metinle birlikte karşılık vermeye devam etmelidir. Metinde olduğunu tasavvur ettiği duyguları oynama çabasına giren oyuncu -mış gibi yapacaktır.

Oyuncu -mış gibi yaptığında, örneğin mutlulukla gülümsemeyi taklit ettiğinde, yüz ifadesi onu gözlemleyen seyircide onu farkına bile varmadan benzer ifadeleri tetikleyecektir (Decety& Jackson, 2006). Dolayısıyla, bu tetiklemeyle istemli motor korteksin parçaları olan premotor korteks ve birincil motor korteksi etkinleşen seyirci, bunun gerçek bir mutluluk gülüşü olmadığını kendi bedeni üzerinden hissedecektir. Diğer bir deyişle, seyirci oyuncunun yüz ifadesini bilinçdışı taklit ederek kendi yüz ifadesini algıladığında, oyuncunun altta yatan gerçek duygusal durumunu da algılayacaktır. Keysers (2019), bu durumu politikacılar üzerinden örneklendirerek "Bir politikacının gülüşüne baktığımızda bu

gülümsemenin sahte olduğunu hemen anlarız" demektedir (s.161). Bu bilgiler ışığında değerlendirildiğinde, oyuncunun organik akışta olabilmesi için, Meisner'in metnin duygulara müdahale etmeden onun niteliğini alması görüşü haklı görünmektedir (Meisner & Longwell, 1987). Aksi halde, ortaya çıkan şey sahte olacak, oyuncu "gerçekten yaşamamış" olacaktır. Diğer yandan, -mış gibi yapan oyuncunun ifadesi seyirci tarafından bilinçdışı taklit edildiğinde, seyircinin yüz ifadesini gören oyuncu da, kendi sahte ifadesinin yansımasını görecektir. Brown (2012), bu durumu şu şekilde ifade eder:

> "Beden ve duygu arasındaki bu geri bildirim döngüsünü kabul ederek, belki de şaşırtıcı bir sonuca ulaşıyoruz: Eğer bir oyuncu gerçekten üzüntü duygularını sergilenen duyguları "aynalayacak" bir izleyiciye iletmek istiyorsa, oyuncu duyguyu taklit etmemelidir (çünkü muhtemelen seyirci tarafından sadece duygunun bir taklidi yansıtılacaktır) [...]" (s.116).

Gözlem yapma ve karşılık verme sırasında fizyolojik olarak birbiriyle daha yakından uyumlanan seyirci ve oyuncu, birbirlerinin duygularını anlamada daha hassas olmaktadır (Decety& Jackson, 2006). Bu nedenle, oyuncu sahip olması gerektiğini düşündüğü bir duyguya ulaşma çabasına girmediğinde ne kendisi ne de partneri olan seyirci andan ve anın gerçekliğinden uzaklaşacaktır; dolayısıyla aralarında gerçek bir ilişki oluşacaktır. Oyuncu, duygularına müdahalede bulunmadan, verili koşullar altında gözlemleyerek itkisel karşılık vermeyi sürdürdüğünde ise metin, varolan duyguların niteliğini alacak ve duyguları kendiliğinden oluşacaktır (Williams, 2017).

3.4. Karşılıklılık

> "Bu sinir sistemleri, taklit, empati ve özdeşleşmenin gücünü anlamanın başka bir yolunu sağlayan, mimesisin organik zemininin başka bir yüzüdür" (Blair, 2007: 128).

"Sana olan şey partnerine bağlıdır" (Williams, 2017).

Ayna sistemi ve Meisner oyunculuk metodunun birbiriyle örtüşerek oyuncunun seyirciyi partner olarak değerlendirmesini sağlayan bir başka nokta, gözlemlenen kişinin gözlemci üzerindeki etkisidir. Meisner'e göre, oyuncuya olan gözlemlediği kişiye bağlıdır (Williams, 2018). Benzer şekilde, Keysers'in (2019) iki kişinin birbirini gözlemlediği durumlarla ilgili olarak bahsettiği "geri iletim" ilişkisi seyirci ve oyuncu üzerinden ele alındığında, bu iki unsurun birbirini gözlemlemesiyle oluşan geri iletimin bir karşılıklılık yarattığı söylenebilir (s. 136). Keysers bu karşılıklılığı şöyle açıklamaktadır:

> "Gönderici kişiyle çakışan, gözlemcinin beden duruşu ve yüz ifadesi, bilinçli düşüncenin gerekli müdahalesi olmaksızın dinamik bir sistem yaratır. Gözlemci, göndericinin yüz ifadesini taklit ederek kendisi de bir gönderici olur. Bu durum, gruplarda duyguların nasıl aşağı yukarı döne döne gittiğini anlatan, bireyler arası bir pozitif geri bildirim halkası oluşturur […]" (2019: 136).

Bu açıklamaya paralel olarak, Miruna Runcan (2015) "Empatik Seyircinin Bedeni" makalesinde Anna Fenemore'un (2010) çalışmasına değinerek, oyuncunun oynarken aslında bir tarafın sahnede bulunduğu diyalojik bir anlaşmaya göre oyunculuk yaptığını bildiğini söylemektedir. Öyleyse, burada seyredilen kişi aynı zamanda, seyretme işini yapan üzerinde de etkide bulunmakta; yani nesne de özne üzerinde eşit ölçüde gerilim uygulamakta, böylece özneyi nesneleştirmektedir. Seyirciye dönüp bakan oyuncu, seyircileri aynı ölçüde nesneleştirir. Bu bağlamda, oyuncuyu seyreden seyirciyi de oyuncu seyreder. Fenemore'un bu tespitini, Keysers'in tanımıyla ifade edecek olursak, oyuncu bir gönderici, seyirci ise gözlemciyken, oluşan dinamik sistemde seyirci de bilinç dışı şekilde oyuncunun yüz ifadesini taklit ederek bir gönderici olmaktadır. Bu durum pozitif geri iletim halkasıyla sürüp gidecektir (Keysers, 2019). Gözlemci ve gözlemlenen arasındaki bu

dinamik ilişki aslında her gözlemcinin bir gönderici, her gözlemlenenin (göndericinin) de bir gözlemci olduğu karşılıklılık haline dayanır. Dolayısıyla, özne ve nesne rolü durmaksızın karşılıklı olarak yer değiştirir.

Keysers'in (2019) aynalama özellikleriyle bilinen bir grup alanın eylemlerde olduğu gibi duyguların da anında paylaşıldığını ifade ettiği görüşe göre, göndericinin sürekli yer değiştirdiği bu süreçte seyirciye olan oyuncuya bağlı olarak değişirken, oyuncuya olan da seyirciye bağlı olarak durmaksızın değişecektir. Bu sırada, oyuncunun seyirciye karşılık vermesi sırasında gerçekleşen eylemler de onun çeşitli duyguları hissetmesine yol açacaktır. Bunun sonucunda, oyuncunun bedeninde ya da yüzünde oluşan duygusal ifade ayna sistem aracılığıyla doğrudan seyirciye ulaşacak, Keysers'in (2019) işaret ettiği gibi belki de seyircinin bilincine doğrudan erişemeden işlemlenerek paylaşılacaktır.

Bu tez kapsamında yapılan tek kişilik oyun metninin deşifre çalışmaları sırasında, bu karşılıklılığa sık sık rastlanmıştır. Metin, gözlem ve karşılık verme prensibine uygun olarak deşifre edilirken, ilk seyirci olarak kabul ettiğimiz yönetmen ile yapılan çalışmalar sırasında, yönetmenin gülüşünü bir anda kendi yüzümde hissettiğim ya da bir anda ağlamaya başladığımda yönetmenin gözlerinin dolduğunu defalarca gözlemlediğim çok fazla an oldu. Bu deneyim, ayna sistemlerimizin duygusal bulaşmanın bir örneği olduğu gibi, oyuncu ve seyirci arasındaki ilişkinin hiçbir zaman tek yönlü olmadığının da kanıtıdır (Ranciere, 1995).

Bu karşılıklılık ayrıca, tek kişilik bir oyunda oyuncunun metni okumuş ve ezberlemiş olmasının seyirciye göre onu "bilen" biri konumuna sokmadığını da göstermektedir. Bu bağlamda oyun, seyirci ve oyuncunun karşılıklılığında, verili koşullar altında, Gallese'nin (2018) tanımıyla öznelerarasılık prensibiyle şimdi ve burada gerçekleşmektedir. Seyircinin belki de o güne kadar hiç görmediği bir oyuncunun ya da oyuncunun o güne kadar hiç görmediği ama partner olarak kabul ettiği seyircinin o anki duygusunu paylaşması bu bulaşıcılık sayesinde mümkündür. Seyirci ve oyuncunun gözlemledikleri durumlar, onlardan haberdar olup olmadıklarına, yani bilinçli olarak algılayıp algılamadıklarına ya da fizyolojik olarak

fark etmelerine gerek olmaksızın tepkilerini otomatik olarak tetikleyebilir (Keysers, 2019). Bu durum, Meisner'in oyuncunun eylemlerini önceden planlamaması, eylemlerin oyuncunun gözlemlediği kişiye itkisel olarak karşılık verirken belirmesi gerektiği görüşünü desteklemektedir. Tüm bu noktalara bakıldığında, oyuncu ve seyircinin eylemlerle olduğu gibi duyguları ile de birbirlerine bağlanmış oldukları düşünülebilir.

Bu konuyla ilgili benzer bir ölçümleme oyuncular üzerine yapılmasa da, 2020 yılında Vittorio Gallese Martina Ardizzi, Marta Calbi, Simona Tavaglione ve Maria Alessandra Umilta tarafından ortaklaşa yayınlanan bilimsel raporda, seyircide güçlü bir duygusal bağlılık uyandırdığı ifade edilen canlı tiyatro performanslarının yer aldığı araştırmanın sonuçları ilgi çekicidir. Araştırmada, iki canlı oyunculuk performansına katılan, dörder kişiden oluşan on iki izleyici grubunun kardiyak senkronizasyonları incelenmiştir. Ortaya çıkan sonuçlara göre, aynı dörtlü gruba mensup seyirciler arasındaki senkronizasyon hem her iki performans sırasında hem de dinlenme periyotlarında artış göstermektedir. Bu sonuca bağlı olarak, davranış düzeyinde, kasıtlı olmayan kişilerarası koordinasyonun, sözlü etkileşimin getirdiği bir ek etki olmadan, diğer kişi hakkında görsel bilgi elde edildiğinde de ortaya çıktığı ifade edilmektedir.

Ayrıca, katılımcıların kardiyak senkronizasyonun, performansları duygusal değerlendirişleri ile ilişkili olduğu bulunmuştur. Bu bağlamda, bu bulguların, ortak bir deneyimi paylaşan insanların birlikte mevcudiyetinin, kardiyak senkronizasyonunun kendiliğinden oluşabilmesi için yeterli olduğu ve paylaşılan duygusal deneyimin işlevini arttırdığını gösterdiği belirtilmektedir. Buna göre, tiyatro, dans, müzikte olduğu gibi performans sanatlarının bir grup dahilinde paylaşılabildiği sanatsal deneyimlerin, tek başına sanat biçimiyle karşı karşıya olmaktan farklı olduğu öne sürülmekte ve senkronizasyonun bu paylaşılan deneyimler sırasında oluştuğu söylenmektedir. Burada bahsedilen senkronizasyon, "özellikle fizyolojik düzeyde, empatik etkileşimlere eşlik eden iç süreçlerin, objektif bir ölçümünü potansiyel olarak sağlayan paylaşılan deneyimin bir bileşeni" olarak

kabul edilmektedir (s. 2). Rapora göre, iki yabancı arasında kendiliğinden oluşabilen davranışsal senkronizasyon dikkate alındığında, bireysel fizyolojik sinyaller, farklı türdeki paylaşılan deneyimler sırasında karşılıklı olarak nasıl tepki verilebileceğini, senkronize olunabileceğini gösterir. Ayrıca, bu tür bir senkronizasyonun kapsamının bir yandan da insanların duygusal yoğunluğunun açıkça değerlendirilmesinin bir göstergesi olduğu kabul edilmektedir.

12 profesyonel oyuncu ve 48 seyirciyi içeren, oyunculardan her birinin (6 erkek, 6 kadın), karşı sırada oturan dört seyircinin (2 erkek, 2 kadın) önündeki sırada oturarak aynı iki monologdan birini oynadığı bu deneyde, oyuncunun EKG ölçümleri yapılmamış olsa da dikkat çeken bir nokta vardır. Grup içindeki kardiyak ölçümleri, birbiriyle senkronize olduklarını gösterirken gruplar arasındaki ölçümler birbirleriyle senkronize değildir. Oyuncuların ölçümlerinin yapılamaması nedeniyle kesin bir yorum getirilemeyecek olsa da, grupların kendi içlerinde senkronize olmalarına rağmen gruplar arasındaki farklılıkların oyuncudan kaynaklandığı düşünülebilir. Burada, oyuncunun bir katalizör görevi görmesi, grup içindeki birbirini görmeyen seyircilerin aynı anda, aynı mekanda aynı oyuncuyu gözlemlemeleri nedeniyle mümkün görünmektedir. Bu durum, seyirciler arasında dahi olsa bedenleşmiş kişilerarası bağın en somut kanıtıdır (Gallese, 2019).

3.5. Bedensellikarasılık

> "[...] fenomenolojik ve nörolojik çalışmaları izleyerek, seyirciliğin, en azından sinema ve performans sanatlarında, yalnızca bilişsel /göstergebilimsel değil aynı zamanda kendilik-algısı olarak ötekilik hakkında fiziksel bir deneyim olduğunu varsayıyorum" (Runcan, 2015: 2).

Elbette, her insanın bir diğerinden farklı empati düzeyine sahip olması gibi her seyircinin empati düzeyi de birbirinden farklıdır (Keysers, 2019). Ancak kabul edildiği gibi, nörolojik bir hastalığı, psikopatisi ya da otizm spektrumu gibi bir rahatsızlığı bulunmayan her kişi empati yapabilmektedir. Dolayısıyla, hem seyirci

hem de oyuncu değişen yoğunlukta da olsa, kendilerinden bu yönde bir çaba harcamalarının istenmediği ya da birbirlerinin yerinde olup olmamayı özellikle düşünmedikleri durumlarda da, gözlemlediklerini biz merkezli (we-centric) olarak tercüme edecek ve bilinçli bir çaba gerekmeksizin empati kurmuş olacaktır. Bunun sebebi, eylem ve duygu ilgili işlemlerde olduğu gibi kendi deneyimlerimizle iç içe geçen bir düzeneğin paylaşılması ya da diğer bir deyişle sinirsel devrelerin etkinleşmesi yani bedensel benzeşmedir (Keysers, 2019; Gallese, 2017b). Oyuncu ve seyirci bu duyusal sürece göre empati kurar ve böylelikle etkileşimleri yorumlayıcı olmak yerine öncelikle bedenleşmiş yani empatik olur (Prousali, 2018).

Bu bağlamda, seyircinin oyuncuya olanı, oyuncunun ise seyirciye olanı gözlemlerken aynı şey kendisine oluyormuş gibi hissetmesinin nedeni, gözlemlenen durumla ilgili bölümlerdeki ayna nöronlarının ateşlenmesidir (Keysers, 2019). Bu mekanizma, Meisner'in bahsettiği çimdik ve "ah!" prensibiyle paralellik göstermektedir. Örnek vermek gerekirse, oyuncu kendisine vurduğu anda, gözlemleyen seyircinin de bunu kendi bedeni üzerinden hissedeceği savunulabilir.

Ancak buradaki önemi nokta, gözlemlenenlerin günlük hayattan farklı olarak seyircinin kapanmasına yol açmamasıdır. Bunun en önemli sebeplerinden biri, güvenlik duygusudur çünkü "[…] seyircisel durum, yalnızca gerçek ya da kurgusal olan diğerlerinin yabancı ve ulaşılmaz bulduğumuz varoluşsal deneyimlerini bilmenin bir yolu değil; güvenlik koşullarında kendi bedenselliğimizi algılamanın bir yoludur da […]" (Runcan, 2015).

Nörofizyolojik düzeyde bu güvenlik duygusu, Ramachandran'ın (2019) gözlemlemeyle birlikte ayna nöronların etkinleşmesi sonucu ortaya çıkan sinyallerin, deri ve eklem reseptörlerinden gelen geçersiz sinyaller nedeniyle bilinçli farklındalığa erişmesinin engellenmesiyle sağlandığı görüşüyle açıklanabilir. Böylelikle seyircinin üst beyin merkezleri, geçersiz sinyaller ve ayna nöron aktivasyonunu karşılaştırdıklarında Ramachandran'ın (2019) deyişiyle bir nevi "empati kur ama aynısını hissetmenin anlamı yok" demektedir ve böylece seyirci oyuncuyla özdeşlik kurmaya devam ederken gerçek hayattakinden farklı bir açıklığı

sürdürerek bu yönde karşılık vermeye devam edebilmektedir. Bu, seyirciyi oyuncunun bir parçası yaparken, oyuncuyu da seyircinin bir parçası yapan şeydir. Belki de katharsisin bilimsel açıklaması Ramachandran'ın (2019) şu cümlelerinde saklıdır:

> "[…] bir yandan kendi bireyselliğimizi muhafaza ederken, diğer yandan başkalarıyla olan karşılıklılığımızın tadını çıkartmamızı sağlayan şey, frontal engelleyici devrelerden, ayna nöronlardan (hem frontal hem de parietal olanları) ve reseptörlerden gelen geçersiz sinyallerin dinamik etkileşimleridir." (s. 175).

Seyirci, ayna nöronlarının işleyişi gereği empatiktir.

3.6. Ortaklaşan Metin

Tek kişilik bir metnin sahnelenmesinde yalnızca oyuncunun konuşuyor olmasının, oyuncu ve partneri olarak kabul edilen seyirci arasındaki iletişimi engellemediğini, bu iletişimin sözcükler olmasa da davranışı oluşturan dil öncesi unsurlar tarafından sağlanabildiğini Meyerhold'a yapılan atıfla değinmiştik. Bununla birlikte, Broca alanının keşfedilmesinden sonra yapılan deneylere dayanarak, metnin yalnızca oyuncu tarafından değil fiziksel emareleri görünür olmamasına rağmen onu dinleyen seyirci tarafından da söylendiği anlaşılmaktadır (Keysers, 2019). Daha açık bir ifadeyle, seyirci, oyuncunun eylemini kendisi gerçekleştirirken ya da gözlemlerken olduğu gibi, onun konuşmasını dinlerken de işittiklerini, konuşmanın sesini çıkarmak için bilinçdışı ve otomatik olarak motor programlara dönüştürmektedir. Peki, seyirci için durum böyleyken, tek başına sahnede olan oyuncu için durum nedir? Meisner oyunculuk metodu ile ilgili bölümde, oyuncuyu gerçekten yaşatan şeyin açıkça gözlemlenen davranış anına verilen itkisel karşılık olduğunu söylemiştik (Williams, 2017). Bu durumda, oyuncunun verili koşulların içinde, karşıdan sözel bir karşılık gelmediği halde, konuşma itkisini sürdürmesini sağlayan faktör nedir?

Bu sorunun en önemli cevaplarından biri mesajın alındığı algısıdır. Bununla ilgili olarak Keysers (2019), çoğumuzun koltuklara, kapılara konuşurken fazla zaman harcamadığımızı çünkü söylediklerimize "tepki" alamadığımızı söyler. Oysa, arkadaşlarımızla, her zaman tepki vermeyip bazı zamanlarda tepki verseler dahi, konuşmayı sürdürürüz. Hatta evcil hayvanlarımız ve bebekler söylediklerimize bizimle aynı dilde bir cevap veremeyecek olsalar da onların zaman zaman sözel olmayan bir tepki verdiklerini görmemiz bile onlarla konuşmaya devam etmemizi sağlar. Burada iletişim, diğer tarafın "*mesajı aldığını"* algılamamıza bağlıdır (Keysers, 2019: 113). Dolayısıyla, oyuncu kendisinin alternatif bir partner olarak konuştuğu seyircilerin yüz ifadelerinin yanısıra, söylediklerinin onlara ulaştığı algısıyla konuşmaya itkisel olarak devam edebilir. Bu bağlamda, ayna nöronlar oyuncuda "mesajı alma" algısı oluşturmak açısından kritik bir öneme sahiptir. Çünkü hem iletişimi hem de kendi motor programlarımızı etkinleştirerek başka kişilerin söylediklerini algılamamızı sağlamaktadır (Keysers, 2019).

Keysers (2019) ayrıca, sözcüğün eylemin sesini yansıttığı sözcüklerde, ayna nöronların, eylemin sesini eylemin kendisiyle ilişkilendirebildiğini, böylece sesin eylemle birleşebildiğini ifade etmektedir. Örneğin, bir nesne patladığında "pat" diye bir ses duyulmakta; "patlama" sözcüğünün sesletilmesi de bu eylemin gerçekleştiği sırada çıkan sese fiziksel olarak benzediği için patlama ile ilgili motor programı etkinleştirmektedir. Bu ve benzeri sözcüklerin dışında kalan sözcükler için ise anlamın sözcükle birleşmesi, fMRI deneylerinin ortaya çıkardığı sonuçlara göre şu şekilde olmaktadır: örneğin, "tükürmek" sözcüğünü duyduğumuzda premotor korteksin aynı zamanda ağzı harekete geçiren bölgesi etkinleşirken, "yumruklamak" sözcüğünü duyduğumuzda el eylemlerinin premotor gösterimleri etkinleşmektedir. Bu bölgeler ayna nöronların bulunduğu bölgeler olmakla birlikte eylemlerin görünüşüne de yanıt vermektedirler.

Bu bilgiler ışığında, oyuncunun kullandığı metnin de seyircinin ayna nöronlarını harekete geçirdiği savunulabilir. Diğer bir deyişle, metnin içindeki eylemler seyircinin premotor korteksinde aynı eylemlere denk gelecek şekilde yankılanmaktadır. Dolayısıyla, seyircinin bu eylemleri dinlerken, eylemleri

gözlemlerken olduğu gibi sanki kendisi yapıyormuşcasına algıladığı ve Keysers'in konuşmayı dinlemesi sırasında motor programlarının harekete geçmesi gibi, konuşmayı kendileri yapıyormuş gibi hissettikleri düşünülebilir. Bu durum, metindeki eylemleri seslendiren oyuncu için de geçerlidir. Gallese (2010) de, bir öykü okunduğunda eylemi kendi yaptığımızda olduğu gibi, öyküdeki eylem bildiren sözcük ya da cümleyi okuduğumuz ya da duyduğumuzda da aynı beyin bölgesinin aktive olduğunu söylemektedir. Böylelikle, seyirci ve oyuncunun beyni arasında sözcükler aracılığıyla da bir bağ daha kurulduğu iddia edilebilir.

Bu noktada, ayna nöronlar buluşundan çok daha uzun zaman önce diyaloji ve karşılık verebilirlik kavramlarını ortaya atan Mikhail Bakhtin'e yer vermek metnin ortaklaşmasına yönelik bir benzer bir yaklaşımı farklı bir perspektiften değerlendirme fırsatı verecektir. Bakhtin (1999), diyaloji kavramıyla, sözün hiçbir zaman monoloğa izin vermeyeceğini savunmaktadır. Çünkü söz diyalojik yapısı itibariyle, her konuşma an'ında konuşan ve dinleyen arasında yeni bir anlam kazanmaktadır.

Özneler arasındaki ilişkiyle ortaya çıkan bu anlam, oyuncunun yazılı oyun metnine hiçbir zaman kilit vuramayacağını da ima etmektedir. Buna göre, oyuncu tek kişilik bir metni partner olarak gördüğü seyirci karşısında oynarken, anlamın her seferinde seyirciyle birlikte yeniden kurulacağı düşüncesi, oyuncunun ezberden konuşarak şimdiki andan kopmasını engellemek için önemlidir. Bu anlamda, Bakhtin'in diyaloji kavramı, Gallese'nin (2019b) kendi duyusal ve duygusal deneyimlerimizin temelini oluşturan sinirsel devrelerin aktivasyonundan bahsederek altını çizdiği gibi, anlamın biz merkezli üretildiği fikriyle örtüşmektedir. Benzer şekilde, Meisner oyunculuk metodunun gerektirdiği, oyuncunun söylediği metnin, yaptığı gözleme karşılık verirken şekillenmesi de bu ortaklığın oyunculukta vücut bulmasıdır.

Çalışmalarında sanat ve yaşam arasındaki ortak bağlantı üzerinde duran Bakhtin'in ilk kez Sanat ve Karşılık Verebilirlik (Art and Answerability) makalesinde bahsedildiği görülen "karşılık verebilirlik" kavramı ise hem Meisner'in

oyunculuk yaklaşımı hem de ayna nöronlara dair bulgularla paralellik gösteren bir başka düşünceyi daha ortaya koymaktadır. Bilim, sanat ve yaşamın yalnızca onu "kendi bütünlüğünde entegre eden bireysel kişide birlik" kazanabileceğini savunan Bakhtin, bu bütünlüğün mekanik olmaması için sanatın ve yaşamın kişinin cevap verebilirliğinin bütünlüğünde birleşmeleri gerektiğini öne sürer (1990: 1). Burada söz konusu olan karşılık verebilirlik yalnızca eylemsel bir karşılık değil, bireyin kendi yaşamıyla sanat deneyimine yanıt vermesini gerektiren varoluşsal bir sorumluluktur.

Seyirci bağlamında değerlendirildiğinde, Bakhtin sanat eseri ile seyirci arasında baştan sona karşılık verilmesi gereken aktif bir ilişkinin kurulmasını savunur. Seyirci diyalojik ilişkinin bir parçasıdır ve varlığı zorunludur. Ona göre, alımlayıcının katılımı olmadan eserin gerçek anlamda var olabilmesi mümkün değildir. Bu anlamda, seyircinin karşılık verebilirliği, onun ortaklığında gerçekleşen oyuna hayat vermesi için vazgeçilmezdir Bu karşılık verebilirlik, yalnızca bilişsel değil, öznenin dış dünyayı bedensel ve duyusal olarak deneyimlemesiyle de mümkün olur; bu yönüyle Gallese'nin ayna nöronlara dayanan bedenleşmiş benzeşim (embodied simulation) kuramıyla örtüşmektedir.

Bu bağlamda, Meisner oyunculuk yönteminde hedeflenen de aynıdır: oyuncunun, metni mekanik bir biçimde tekrar etmek yerine, sahne üzerindeki "şimdiki anda" kendisini alacağı yanıta açması ve (tek kişilik bir oyunda dahi) seyircinin karşılık verişiyle yeniden kurulan anlamı taşıması Bakhtin'in "karşılık verebilirlik" kavramıyla birbirini tamamlamaktadır (1990, 1993).

Gelinen bu noktada, hem felsefi hem de nörofizyolojik perspektiften yapılan değerlendirmeler doğrultusunda, Meisner oyunculuk metodunun tek kişilik bir oyun çalışmasında kullanılabileceği öngörülmektedir. Ancak oyunculuğun her şeyden önce bir uygulama alanı olması, bu düşüncenin sahneleme sürecinde de değerlendirilmesini gerektirmektedir. Bu bağlamda, tezin sonraki bölümünde, tek kişilik oyun çalışmasında, yönetmenin prova sürecinde, seyircinin ise oynama anında oyuncuya alternatif bir partner olup olamayacağı uygulamalı olarak araştırılacak,

sürecin görsel kaydı ve oyuncu notları dikkate alınarak okuyucuya detaylı bir inceleme sunulmaya çalışılacaktır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SAHNE UYGULAMASI

Uygulama bölümü kapsamında, Meisner oyunculuk metodunun tek kişilik bir oyun çalışmasında ilk seyirci olarak kabul edilen yönetmenin, sahneleme sırasında ise seyircinin oyuncuya kullanımını araştırmak üzere birçok oyun bölümü metod kapsamında deşifre edilerek Figen Şakacı'nın (2011) küçük bir kız çocuğunun Bitirgen ismini verdiği günlüğüne neler yaşadığını anlattıklarından oluşan aynı adlı romanına dayanan "Bitirgen" isimli metni seçildi. Bu seçimde, oyunun daha önce çalışılmamış ya da izlenmemiş olmasının yanı sıra, metinle yapılan deşifrasyon çalışmasında üzerimde bıraktığı etki belirleyici oldu.

Uygulama kapsamında yapılan çalışmalarda Bitirgen oyunu deşifre edilen en son metindi. Bunun nedeni roman versiyonunu 2019 yılında okumuş olduğum bu oyunun baş kahramanının küçük bir kız çocuğu olmasıydı. O dönem, babasının küçük tatlı kayısı anlamına gelen Bitirgen ismiyle seslendiği ancak ismi bilinmeyen bu küçük kız çocuğunun anlattıklarından okur olarak çok etkilenmiştim. Henüz kitabın bir de oyunu olduğundan habersiz olarak Bitirgen ile ilgili hislerimi paylaştığım ve bu kitabın oyunlaşması dileğimi sevgili Figen Şakacı ile paylaşmıştım. Kendisinin cevabıyla oldukça şaşırıp mutlu olduğumu hatırlıyorum çünkü Bitirgen'i istersem oynamayı deneyebileceğim yönünde teşvik ediyordu. Bitirgen'i oynamak düşüncesi bir oyuncu olarak beni oldukça motive ediyordu.

Ancak küçük bir kız çocuğunu onu karikatürize etmeden oynamanın büyük bir zorluk olduğunu düşünüyor ve bu zorluğun üstesinden gelip gelemeyeceğim konusunda tereddüt yaşıyordum. Bu sırada pandeminin ortaya çıkışı ile birlikte oyun ile ilgili süreç başlamadan uzun süreli bir araya girilmişti. Ardından gelen, bu tezin yazım süreci ile birlikte tek kişilik oyun çalışmaları sırasında ise Bitirgen'e dair bu endişem onu deşifre edilen parçaların arasına almamı geciktirmişti. Ayrıca, Meisner oyunculuk metodunda, Stella Adler'in Aktörlük Sanatı (2006), Stanislavski'nin Bir Karakter Yaratmak (2012) kitaplarında sunulduğu gibi oyuncunun karakter yaratmak için karakterin psikolojik, fiziksel ve sosyolojik özellikleri üzerine yapacağı

çalışmalara dair yöntemlere de yer verilmemekteydi. Bu durumda, bir kız çocuğunu organik biçimde nasıl oynamak Meisner oyunculuk metodu ile nasıl mümkün olabilirdi?

Bu aşamada, tereddüt etmekle birlikte tezin bir araştırma süreci olduğunu ve bu soruya bir yanıt bulunabileceğini düşünerek yapılan deşifrenin ardından, Bitirgen'i yukarıda bahsedilen nedenlerle tez çalışmasında kullanılacak metin olarak seçerek bu bölümde alt başlıklar halinde inceleyeceğimiz prova ve sahneleme süreci böylece başladı.

5.1 Metin Çalışması

Oyunun tez kapsamında kullanılan bölümünün seçiminde, metnin roman formu ile yazar tarafından oyunlaştırılmış bölümleri içermesi hem benim hem de yönetmen-seyirci pozisyonunda yer alan Nildağ Tosun için ortak bir karar noktası oluşturdu. Bu noktada, romanda bulunan ve oyunda korunmuş olan altı sahneden oluşan final bölümü uygulamada analiz edilmek üzere seçildi. Ayrıca kitabın içindeki zamansal ipuçları kız çocuğunun yaşının yaklaşık olarak ilkokul beşinci sınıf düzeyinde olabileceğini düşündürse de çalışma sürecinde karakterin yaşı kesin bir biçimde belirlenmedi. Bunun yerine, yaklaşık bir yaş bilgisi ile rol kişisinin verili koşullarda ortaya çıkan ihtiyaçları ve sahne eylemleri merkeze alındı. Meisner oyunculuk metodunun metin deşifrasyonu, rol analizi, sahneleme öncesi hazırlıklar ve sahneleme aşamaları tezin ikinci bölümünde analiz edilen metodun işleyiş aşamalarına riayet edilerek gerçekleştirildi. Bunun gerçekleşebilmesi için hem provalar hem de sahneleme sırasında ilk seyirci konumunda kabul edilen yönetmen süreçte yer aldı.

Bu aşamaların takip edilerek sürdürüldüğü çalışmalarda, kitabın ilk kez 2019 yılında yapılan okumasıyla geçmiş olan iki yılı aşkın zamanın ardından, Bitirgen'in son günlerini anlattığı altı sahnesinin geçtiği oyunun son sahnelerinden oluşan bölüm sesli ya da sessiz olarak oyuncu tarafından önceden okunmadan, Meisner oyunculuk metodu metin çalışması bölümünde anlatıldığı gibi gözlem yapma ve karşılık verme prensiplerine uygun olarak deşifre edildi.

Birinci Aşama

Bu aşamada, yönetmen ile karşılıklı konumlanan oyuncu olarak benim gözlem yapmam ve gözlemlediğime karşılık vermem (cümle cümle değil sıralı olarak) ile deşifrasyon amaçlı gözlem ve karşılık verme prensibine bağlı kalınarak egzersiz sürdürüldü. Bu sırada, yönetmen seyirci pozisyonundan herhangi bir görev yüklenmeden oyuncuyu seyretmekteydi. Metni mekanik hale getiren bu deşifrasyon basamağında başlangıçta metni takip etmekte zorluk yaşansa da sözcükleri oynamak ve metne bir anlam vermek gibi zorunluluklarının ortadan kalkması; gözlem yapmanın sağladığı 'anda olma' haliyle gelen metne hükmetme, oynama çabasının elimine olması metindeki sözcüklerin *tarafsız* olarak duyulabilmesini sağladı. Bu aşamadaki önemli nokta, gözlemin ardından metne bakılıp gözlemleneni metindeki sözcüklerle ifade etmek oldu. Böylelikle herhangi bir okuma provasından farklı olarak, sözcüklerin nasıl söyleneceğini belirleyen kaynak, oyuncunun tahayyülü ya da verdiği bir karar değil, o an orada seyirci konumundaki yönetmenin olması amaçlandı. Bu aşama analiz edildiğinde, çalışma anında ortaya çıkan duyguların, tepkilerin ve eylemlerin metnin içeriğinden bağımsız olabildiği görülmekle birlikte metnin içeriğinin o an gözleme verilen karşılıkla uyumlu olduğu anlar da olduğu görüldü.

Metinde geçen rol kişisinin "Onların koltukları bana hep kaplumbağaları hatırlatıyor" cümlesinden sonra "Ben de kaplumbağalar gibi keşke sırtımda taşıyabilseydim evimi… Ya da sadece babamı taşısaydım, nereye gidersem onu da götürebilseydim" cümlesini söylerken çalışma anında yaşananlar bu anlardan biriydi. Gülümserken, "keşke" kelimesinin ardından gelen babasını kaplumbağalar gibi sırtında taşıma isteğini anlattığı sırada eylemsel olarak da algıladım. Bu durum, ayna nöronlar bölümünde ifade edildiği gibi metinde geçen eylemin okuyucu olarak kendi premotor korteksinde yankılandığı bilgisiyle de paralellik göstermekteydi. Yönetmeni gözlemlemeye devam ederken söylediğim bu kelimeler sırasında yönetmenin de benimle birlikte gözleri doldu ve o sırada Bitirgen'in çaresizliğini ve babasının yanında olmasına duyduğu ihtiyacı keşfettim.

Deşifrasyon sürecinde Bitirgen'e dair keşfedilen diğer noktalar ise şu şekilde sıralandı:

Yakınında dertleşebileceği kimsesi olmadığı

Ablasından yakınlık bulamadığı

Yaşadığı yerde sürekli kontrol edilme durumunda olduğu

Alışkın olmadığı bir yerde olduğu

Yakınlığa ihtiyaç duyduğu

Babasının yanında olmasına ihtiyaç duyduğu

Yalnız hissettiği ve yalnızlığını yalnızca bunları anlattığı Bitirgen'le paylaştığı

Güçlü olmaya çalıştığı

Babasının iyileşip geri dönmesine inanmak istediği

İkinci aşama

Birinci aşama sırasında çalışılan bölümde Bitirgen'in sıralı olmak üzere altı farklı zamanda günlüğüyle paylaştıklarını, bazıları oldukça kısa uzunlukta olmasına rağmen ikinci aşamada altı ayrı sahne olarak ele almaya karar verildi. Bunun nedeni, Bitirgen'in günlüğü ile paylaştıklarının onun gün geçtikçe öğrendiği bilgilere ve yaşananlara göre o sahnelerdeki ihtiyaçlarının değişiklik göstermesiydi. Örneğin, dördüncü parçada Bedia Teyze'den babasının şehir dışında olduğunu öğrenirken altıncı parçada babasının öldüğünü paylaşıyordu. Buna bağlı olarak, ikinci aşama altı sahne olarak ele alındı ve tüm sahnelerin analizi ihtiyaçlarını ayrı ayrı bulmak üzere yapıldı.

Buna göre, Meisner oyunculuk metodu kapsamında rol kişisi ve sahnenin analizini yaparak, verili koşulları ortaya koymak amacıyla sahnelerdeki bilgiler değerlendirilerek, Bitirgen'in bu sahne başlayana kadar bildiği gerçeklerin neler olduğu; bir cümle ile ifade edilecek olursa o rol kişisinin sahne boyunca ne yaptığı sorularının cevabı her bir sahne için ayrı ayrı verildi. Verilen cevaplar doğrultusunda, ortaya çıkan verili koşullar dikkate alınarak rol kişisinin ihtiyacı belirlendi.

Sahne 1[17]

- Ablası var.
- Tam okula gitmeye hazırlanırken ablası aramış.
- Ablası telefonda "ben burada gurbetteyim diye kimse bir şey söylemiyor bari sen söyle" deyip durmuş.
- Okula gidiyor.
- Ablası orada yaşamıyor.
- Onu da aramadıklarını, bir şey bilmediğini söyleyip ağlamaya başlayınca ablası sinirlenmiş.
- Ablasıyla telefonda konuşurken ağlamış.
- Ablası onun da kendisinden birşey sakladığını söylemiş.
- Doğru dürüst konuşamamış, boğazına yumruk yemiş gibi olmuş.
- Sadece, "ablacığım üzülme herkes çok iyi, bana da burada çok iyi bakıyorlar" demiş.

[17] Sahne 1'de aktarılan bilgiler Bitirgen metni temel alınarak oluşturulmuş; bazı ifadeler doğrudan alıntı olarak kullanılmıştır (Şakacı, 2011: 80).

- Bedia Teyze başında dikildiği için öyle "ablacığım üzülme herkes çok iyi, bana da burada çok iyi bakıyorlar" demiş.
- Bedia Teyze ablasıyla telefonda konuşurken onu dinlemiş.
- "Bedia Teyze" dediği biri var.
- Sıska dediği biri var.
- Ablası, sıskanın işlerinin çok yoğun olduğunu yoksa atlayıp bir otobüse hemen geleceğini söylemiş.
- Ablası yanına gelmemiş.

Bitirgen'in birinci sahnede yaptığı eylem bir cümle ile "*okula gitmeden önce arayan ablası ile yaptığı telefon görüşmesi hakkında konuşmak"* olarak özetlendi.

Verili koşullar değerlendirildiğinde, ailesinden ve ablasından ayrı olduğu, ağladığında ablasının onu yatıştırmak yerine sinirlenip suçlaması, telefon konuşmasında başında dikildiğini söylediği kişi nedeniyle ablasına herkesin çok iyi olduğu ve kendisine çok iyi bakıldığını söylediği bilgisine dayanarak Bitirgen'in bu sahneki ihtiyacı *"bir kişiye olsun içindekileri anlatabilmek*" olarak belirlendi.

Sahne 2[18]

- Bedia Teyze yeni bir masa örtüsü örmüş.
- Bedia Teyze dediği biri var.
- Bedia Teyze "vıttırı vızık" ne demek bilmiyormuş.
- Bedia Teyze yeni masa örtüsü örmüş.

[18] Sahne 2'de aktarılan bilgiler Bitirgen metni temel alınarak oluşturulmuş; bazı ifadeler doğrudan alıntı olarak kullanılmıştır (Şakacı, 2011: 81-82).

- Bedia Teyze yeni ördüğü masa örtüsüne vıttırı vızık dedi diye önce çok gülmüş, sonra anlamını öğrenince de çok bozulmuş.
- Çıkıvermiş ağzından öylece, "annem dandik şeylere öyle der" deyivermiş.
- Annesi dandik şeylere "vıttırı vızık" dermiş.
- "Hakim amca" dediği biri var.
- Bedia Teyze akşam yemeğinde kuru fasulyenin etlerini ayıkladı diye "bu kadarını bulduğuna şükretmiyorsun da etleri mi ayıklıyorsun, çok ayıp" demiş hakim amcanın önünde.
- Bedia Teyzenin onu hakim amcanın önünde rezil ettiğini düşünüyor. (?)[19]

Bu sahnede, Bitirgen'in sahne boyunca Bedia Teyzenin yeni ördüğü örtüsüne vıttırı vızık demesi ve hemen ardından "banane o da [...]" diyerek akşam yemeğinde kendisini Hakim Amcanın önünde rezil ettiğini söylemesi dikkate alınarak, sahne boyunca yaptığı şey "Bedia Teyzenin masa örtüsüne vıttırı vızık derken ve Bedia Teyzenin de akşam yemeğinde etleri ayıkladı diye Hakim Amcanın önünde "bu kadarı bulduğuna şükretmiyorsun da etlerimi ayıklıyorsun çok ayıp" demesi hakkında konuşmak" olarak belirlendi.

Bu bilgilere göre Bitirgen'in bu sahnedeki ihtiyacı "haklı olduğunu bilmek" olarak belirlendi.

Sahne 3[20]

- Asla affetmeyeceklerinin olduğunu söylediği bir liste yapmış

[19] Sahne analizi sırasıında rol kişisinin söylediği fakat kesinlik barındırmayan bazı bilgilerin metnin genel bağlamında değerlendirilmek üzere soru işareti ile imlenmesi yoluna gidilmiştir.
[20] Sahne 3'te aktarılan bilgiler Bitirgen metni temel alınarak oluşturulmuş; bazı ifadeler doğrudan alıntı olarak kullanılmıştır (Şakacı, 2011: 82).

- Bu listeyi her an yanında taşıyacak çünkü bazen kızdığı insanları unutuyor, oysa insan hiçbir zaman hiçbir şeyi unutmamalı
- Konuşmasını Bitirgen'e yapıyor
- Abisi var
- Listeye birinci olarak abisini yazmış
- Abisi her fırsatta karşısına canavar olarak çıktığı için yazmış
- Annesi var
- Listeye ikinci olarak annesini yazmış
- Annesini listeye onu babasından ayırdığını düşündüğü için yazmış
- Ablası var
- Listeye üçünü olarak ablasını yazmış
- Ablası ana kuzusu ve kıskanç (?)
- Listeye dördüncü olarak Fırat Beyi yazmış
- Fırat Bey isimli birini tanıyor
- Fırat Bey ile mezarlıkla ilgili bir şey olmuş (bu bilgiye geriye dönük olarak bakıldı ve Fırat beyin Bitirgen'in en sevdiği öğretmeni olduğu ancak daha sonra Bitirgen'i mezarlığa götürerek bacağını ellediği bilgisi eklendi)
- Listeye beşinci olarak Şule'yi yazmış
- Şule isimli birini tanıyor
- Şule ara sıra affetmeyecekleri arasında
- Listeye altıncı olarak Bedia Teyzeyi yazmış
- Bedia isimli birini tanıyor ona Bedia Teyze diyor

- Bedia Teyze sıcak suyu ondan esirgemiş
- Listeye yedinci olarak Cüneyt'i yazmış
- Cüneyt isimli birini tanıyor.
- Cüneyt'i sonsuza kadar affetmeyecek
- Listeye sekizinci olarak Sedat Abi yazmış.
- Sedat isimli birini tanıyor ona Sedat Abi diyor.
- Sedat Abinin onu adam yerine koymadığını için yazmış
- Listeye dokuzuncu olarak Nilgün yazmış.
- Selam verdiğinde Nilgün kafasını çevirdiği için yazmış
- Listeye onuncu olarak "Hakim Amca" yazmış
- Listeye on birinci olarak "Müjde Abla" yazmış.
- "Müjde Abla" dediği birini tanıyor.
- Müjde Abla habersiz gitmiş.
- Listeye on ikinci olarak "babam" yazmış.
- Babası onu aramıyor.
- Babasının onu unuttuğunu düşünüyor.
- Babasını onu aramadığı ve unuttuğu için yazmış.
- Listeye en sona babasını yazmış.
- Asla affetmeyecekleri söylediği listede on iki kişi var.

Bitirgen'in üçüncü sahne boyunca yaptığı eylem "*kızdığını unutmak istemediği insanları yazdığı asla affetmeyecekleri listesi hakkında konuşmak"* cümlesiyle özetlendi.

Verili koşullara bakılarak, Bitirgen'in ihtiyacı "*listedekileri onları listeye yazarak cezalandırmak" olarak* belirlendi.

Sahne 4[21]

- Bedia Teyze ikide bir gelip kapıyı diye açıyor, bakıyor.
- Bedia Teyze kapıyı vurmadan, izinsiz açıyor.
- Olduğu yerde kapı var ve kapalı.
- Sadece kütüphaneden iki tane kitap almış, Bülent Abininkilere benziyor mu diye bakmak için.
- Kütüphane var.
- Bülent abinin kitapları var.
- Kütüphanedeki kitapların Bülent Abininkilere benzeyip benzemediğini bilmiyor.
- Telefon çalmış.
- Telefon çalınca hemen salona koşmuş, ama Bedia Teyze fısır fısır konuşmuş; hiçbir şey duymamış.
- Bedia Teyze daha önceki zamanlarda da fısır fısır konuşmuş.
- Telefon salonda.
- Telefona Bedia Teyze bakmış.

[21] Sahne 4'te aktarılan bilgiler Bitirgen metni temel alınarak oluşturulmuş; bazı ifadeler doğrudan alıntı olarak kullanılmıştır (Şakacı, 2011: 83–84).

- Telefondaki sesi ve Bedia Teyzenin kim olduğunu anlamamış.
- Bedia Teyze konuşurken tuvalete gitme bahanesiyle yanına yanaşınca da hemen telefonu kapatmış.
- Telefonla kendisi arasında mesafe varmış.
- Bedia Teyze telefonu kapatınca banyoya gitmiş.
- Banyoda tuvalet de var.
- Onların banyosunda kendilerininki kadar rahat edemiyor.
- Bedia Teyze banyoda olunca hemen kapıyı vuruyor diye çıkmış mecburen.
- Tam odaya kaçıyormuş ki "gel bakayım kızım" demiş, salondaki kadife koltuğa oturtmuş Bedia Teyze.
- Salonda kadife koltuk var.
- Onların koltukları ona hep kaplumbağaları hatırlatıyor.
- Kaplumbağalar evlerini sırtlarında taşıyorlar.
- Babası hasta.
- Babasının hastalığına konuşamama hastalığı demişler.
- Konuşma hastalığı diye bir hastalık olur mu bilmiyor.
- Bedia Teyze konuşamama hastalığı diye bir hastalık "olur" demiş.
- Bedia Teyze "insan beyni her şeye hükmeder kızım. Allah bize akıl vermiş ama isterse bir anda alır" demiş.
- Bedia Teyzeye "ne yani babamın aklını mı aldı Allah" diye sorunca ağzını yüzünü eğmiş.
- "Ne oluyor Bedia Teyze, annemler niye gelmiyor, babam niye aramıyor, bir nasılsın kızım diyecek kadar da mı konuşamıyor" demiş.

- Bedia Teyze, babasını İstanbul dışında bir hastaneye kaldırıldığını söylemiş.
- Babası onu aramıyor, onunla konuşmuyor.
- Babasının kaldırıldığı hastane için "orası neresi" demiş, "sen bilmezsin" demiş Bedia Teyze, o da "benim coğrafyam kötü olabilir ama bölgeleri biliyorum" demiş.
- Coğrafyası kötü olabilir
- Bölgeleri biliyor.
- Babasının hangi hastanede olduğunu Bedia Teyze söylememiş.
- Babasının hangi hastanede olduğunu bilmiyor.
- Bedia Teyze "bilsen ne olacak kızım, sen derslerine iyi çalış, baban da o zamana kadar iyileşir, yine hep beraber olursunuz" demiş.
- Bedia Teyzeye "Tabiki olacağız Bedia Teyze" demiş.
- Bedia Teyzeye "Karnemi göstereceğim babama, biraz kızacak ama olsun… Bedenciye ne dediğimi anlatırsam anlar beni babam" demiş.
- Bedenciye bir şey demiş.
- Bedia Teyze bedenci için "ne dedin ki?" diye sormuş.
- Bedia Teyzeye "sadece gelince babama söyleyeceğim, benimle gurur duyacağına eminim" demiş.
- "Gelince ben de "Küçük Ev"deki Lora gibi yatağıma gireceğim, o da gelip beni öpecek, renkli rüyalar kızım diyecek "demiş.
- "Küçük Ev"de Lora var.
- "Küçük Ev"de Lora başına bir şeyler takıp yatağa giriyor.
- Annesinin "don yağın dondurması" dediği biri Bedia Teyze.

- Bedia Teyze sarılıvermiş ona ama o kendini ona bırakmamış.

Bitirgen'in dördüncü sahne boyunca yaptığı eylem tek cümle ile "*Evdeki hali, Bedia Teyzenin konuşması, babası ve o gelince neler yapacağı hakkında konuşmak"* olarak ifade edildi.

Bitirgen'in bu sahnedeki ihtiyacı, evde yaşadığı koşullar ve Bedia Teyze ile babası hakkında yaptığı konuşmanın bilgilerine dayalı verili koşullar incelenerek *"Babasının iyi olacağına inanmak ve oradan kurtulmak*" olarak belirlendi.

Sahne 5[22]

- Artık onu beden derslerine almıyorlar.
- Beden derslerinde takla atılıyor.
- Çorap kokulu sınıfta.
- Babası konuşamıyor.
- Babası konuşamıyor olabilir ama okuma yazması var; yazdığı mektubu annesine gönderirse ona verirler.
- Bugüne kadar babasının bir şey yazıp okuduğunu görmemiş.
- Mektubu sonra temize çekecek.
- Beden dersinde.
- Babası onu aramayınca çok üzülmüş, onu Bedia Teyzelere bıraktıklarından beri de çok mutsuz.

[22] Sahne 5'te aktarılan bilgiler Bitirgen metni temel alınarak oluşturulmuş; bazı ifadeler doğrudan alıntı olarak kullanılmıştır (Şakacı, 2011: 83–84).

- Evde huzurları yokmuş ama babası varmış, elalemin evinde istediği hiçbir şeyi yapamıyor.
- Başkasının evinde kalıyor.
- Babası artık onu hiç aramadığı için hiç üzülmüyor (?), artık sadece bir an önce konuşması için dua ediyor.
- Babası onu hiç aramamış.
- Babasının niye sustuğunu bilmiyor, beynine ne olduğunu da.
- Babasının beynine bir şey olmuş.
- Kimse ona bir şey anlatmıyor diye düşünüyor.
- Babasıyla da öyle uzun uzun hiç konuşmazlarmış.
- Babasıyla da öyle uzun uzun hiç konuşmazlarmış ama el ele tutuşup uyuduklarında o ona yetermiş.
- Birlikte uyuduklarında annesi yanlarına gelince ikisinin de uykusu kaçarmış.
- Müjde Ablası gitmiş.
- Müjde Ablası gittiğindeki gibi oluyormuş babasını bir daha göremezse diye düşündüğünde.
- Bedia Teyze babasının onu öyle görmesini istemediğini söylemiş.
- Babasının ne halde olduğunu bilmiyor.
- Dersine çalışmaz, okulunu ihmal ederse üzülürmüş demişler; asıl babasını göremeyince üzülüyor ama bunu babasından başka kimse anlayamaz.
- Babasını karşılıksız seviyor, o onunla konuşmasa da, onu aramasa da, sussa da, bağırsa da seviyor.

- Sevmenin ne demek olduğunu anlayacak kadar büyümüş; bu dünyada kimse onun babasını sevdiği gibi sevemez babasını, hiçkimse.
- Okulu var.
- Birinci olamayacak.
- Annesine başangılık yapıyormuş.
- Abisi su istediğinde bardağın içine tükürüp getiriyormuş.

Bitirgen'in dördüncü sahne boyunca yaptığı eylem tek cümle ile "*beden dersine alınmayışı ve babasına göndermek istediği mektubu okuyarak o yokken hissettikleri, ona olan sevgisi hakkında konuşmak"* olarak olarak ifade edildi.

Bitirgen'in bu sahnedeki ihtiyacı, babası ile telefonla konuşamasa, onu göremese de mektup aracılığı ile dahi olsa ona ulaşma çabası, yukarıda paylaşıldığı gibi mektupta yazdıklarına dayalı verili koşullar dikkate alınarak "*Babasına ulaşabilmek" olarak* belirlendi.

Sahne 6

- [23]Konuşmasını Bitirgen'e yapıyor.
- Sonunda gelmiş ama yeşil bir arabanın içinde.
- Babası ölmüş.

[23] Sahne 6'da aktarılan bilgiler Bitirgen metni temel alınarak oluşturulmuştur (Şakacı, 2011: 85).

Oldukça kısa olan altıncı sahnede rol kişisi sahnenin başından sonuna ne yaptığına dair soru *"babasının öldükten sonra eve gelişi hakkında konuşmak*" olarak cevaplandı.

İki soruya verilen cevaplar ile ortaya çıkan verili koşullara göre, Bitirgen'in son sahnedeki ihtiyacı *"artık babasının tamamen kaybettiğini paylaşmak*" olarak belirlendi.

Üçüncü aşama

Rol kişisinin sahne başladığında -o sahnedeki bilgilere dayanarak- hangi bilgilere sahip olduğu ve sahne boyunca ne yaptığı sorularına verilen cevaplara bağlı olarak sahne ihtiyaçlarının belirlenmesi ardından çalışmanın üçüncü aşamasına geçildi. Bu aşamada, belirlenen sahne ihtiyaçlarının sahne için uygunluğunu değerlendirebilmek amacıyla -oyun metni bir elde göz hizasında tutulurken- rol kişisinin o sahnedeki ihtiyacı doğrultusunda, bu kez mekanik tekrar değil normal okumaya dönülerek, belirlenen ihtiyacın sahnenin gereklerini karşılayıp karşılamadığı gözlem yapma ve karşılık verme prensibine dayalı olarak kontrol edildi.

Üçüncü aşamada, -metnin deşifre edildiği ilk aşamadaki gibi- sözcükler oynanmaya çalışılmadan anın gerçekleri kabul edilerek yani gözlemlenen kişinin (konuştuğu metindeki kişi değil) kendisini seyreden yönetmen pozisyonundaki kişi olduğu kabulüyle çalışma gerçekleştirildi. Bu aşamada, oynama çabası bulunmamasına rağmen ortaya çıkan şey deşifrasyon aşamasından farklı olarak, cümlelerin belirlenen ihtiyaç doğrultusunda bir çerçeve kazanmasıydı.

Rol kişisinin sahnedeki ihtiyacının sahnenin gerekliliklerini karşılayıp karşılamadığının uygulamalı olarak denendiği bu çalışma sırasında, *dikkati ilk seyirci olarak kabul edilen yönetmen partner üzerinde tutmak* uyulması gereken ilk şart

olarak görüldü. İkinci şart ise *sahneyi oldurma çabasından uzak kalarak yapılan gözleme rol kişisinin ihtiyacının getirdiği koşullar altında -planlayıp karar vererek değil- itkisel olarak karşılık verme*kti. Tüm bunlar gerçekleştiğinde, oyuncu olarak yönetmenin görüşüne sunarak belirlenen ihtiyaçların doğruluğu sahnede rol kişisine dair birçok keşif olanağı sağladı.

Yapılan çalışma sırasında, oyuncu olarak rol kişisinin hayatında sığındığı kişinin babası olduğu fark ettim. Bırakıldığı evde kendisini ne kaldığı odada, ne gittiği banyoda ne de yediği yemekte rahat hissedemiyordu. Üstelik bir çocuk olduğu için tüm bunları muhatapları yerine yalnızca Bitirgen'e anlatabiliyordu. Ancak onunla ilgili bu keşifler metin üzerinde zihinsel olarak verilmiş kararlardan değil; egzersiz sırasında kelimelerin oyuncu olarak bana çarpmasından, yönetmene söylenirken aynı kelimelerin bana yeniden temas etmesinden ve yönetmenin yüzündeki sözsüz anlamın bedenimde bir karşılık bulmasından doğuyordu.

Rol kişisinin sahnelerdeki ihtiyaçlarının uygulanabilir olduğuna karar verildikten sonra ezber aşamasına geçilmeden önce bir kez daha metinle prova gerçekleştirildi[24]. Bu kez, metne daha fazla hakim olmanın verdiği akışkanlıkla belirlenen ihtiyaçlar doğrultusunda gözlem yapıp karşılık vererek altı sahne çalışıldı.

Bu çalışmadaki önemli nokta, rol kişisine dair herhangi gibi jest, mimik, tavır çalışma yoluna gidilmeden her zaman olduğu gibi tekrar egzersizi doğrultusunda hareket edilmesiydi. Bu provada gerçekleşen önemli şey, artan metin hakimiyetiyle birlikte sözcüklerin ve anlatılanın çalışmaya ivme kazandırarak oynama anına ritim vermesi oldu. Bu ritimle birlikte, yönetmeni gözlemleyerek karşılık verirken ihtiyaçların sözcükleri daha derin bir anlama kavuşturduğu fark edildi.

Çalışma sırasında keşfedilenler, Bitirgen'in hiçbir suçu olmadığı halde ablası ve Bedia Teyze tarafından bir nevi azarlanan, yalnız bırakılan, suistimal edilen ve buna karşılık başka çaresi olmadığı için kendince bir cezalandırma yolu olarak kızdığını söylediği insanların listesini çıkaran; terk edilmiş hisseden ama babasının

[24] Uygun olmadığı düşünülen ihtiyaçlar için listeye dönerek farklı ihtiyaç olasılıklarına bakılmalı ve yeniden üçüncü aşama uygulanmalıdır.

hasta ve uzakta bir hastanede olduğunu öğrendiğinde o dönünce her şeyin hallolacağına tutunan bir çocuk olmasıydı.

Dördüncü Aşama

Dördüncü aşamada, sessiz olarak tamamlanan ezberin ardından elde bir metin olmadan prova yapıldı. Bu provada ve sonraki performans anlarında her zaman olduğu gibi Meisner oyunculuk metodunun gözlem yapma ve karşılık verme prensibine riayet edildi. Söz konusu altı sahnenin ilk beş sahnesinin sınıfta geçtiği düşünüldü. Fakat mekansız bir tasarıma niyetlenildiği için altı sahnenin tamamı aynı alan kullanımıyla birleştirildi. Bitirgen, uygun kıyafetleri olmadığı için giremediği beden dersinin bitmesini sınıfta tek başına beklerken anlatıyordu. Bu ezberli ilk performans video kayıt altına alındı.

Bu noktada öncelikle belirtmek gerekir ki prova ve devamındaki performanslarda ortaya çıkan eylemlerin biçimlenişi, duygulanımlar, ses kırılmaları, ritim değişiklikleri ya da bedensel tepkiler oynanmaya ya da ulaşılmaya çalışılan hedefler değildi. Çalışmanın ve devamında perfomansın hiçbir aşamasında belli bir duyguyu yükseltmeye, belirginleştirmeye ya da sahne üzerinden yaratmaya yönelik bir çabaya girişilmedi. Ortaya çıkan tüm tepkiler verili koşullar listesi doğrultusunda kararlaştırılan eylem, ihtiyaç ve bununla birlikte seyirci ile kurulan gözlem ve karşılık verme döngüsüyle metnin bir araya gelmesinden oluşan dörtlünün doğal sonuçlarıydı. Amaçlanmamış fakat bu dörtlü yapının bir aradalığından doğmuşlardı. Her performansın duygusal yoğunluğu aynı olmak zorunda değildir. Ancak eylemlerin biçimlenişini belirleyen bu temel mekanizmanın her defasında benzer bir akış doğurduğu fark edildi. Bununla birlikte, sahnede ortaya çıkan duygusal hareketlenmeler ise duyguyu oynama çabası değil itkisel karşılıklardı.

Ezberle birlikte sahne çok daha organik hale geldi. Yönetmenle -performans anında seyirciyle kurulan ilişki- güçlendi; altı ayrı sahne birbirine bağlandı. İlk tepkiyi performansın başında ablanın telefonda aramasını anlatırken hissettim, aniden çocuğun hayal kırıklığı beliriverdi ve sesim düğümlendi. Bu andan itibaren

sözcüklerin anlamı belirginleşti, ritim oluştu ve karakterin çaresizliği giderek daha yoğun şekilde ortaya çıktı. Bu noktada, bir sıkışmanın içinde ağlamaya başladım. Metnin seçilen bölümü tüm anlatının doruk noktasıydı ve Bitirgen'in çıkmazını hissetmiştim. Bu his bilinçli bir çaba ya da seçimle değil ihtiyacın karşılanamaması noktasında ortaya çıkmıştı.

Karaktere dair hiçbir fizyolojik, psikolojik ya da sosyolojik tasarıda bulunmadan çalışılmasının etkisi de burada ortaya çıktı. İkinci aşamada listesi çıkarılan verili koşullar belleğe yerleşmişti ancak bunları oynamaya çalışmıyordum. Bu noktada, koşullar-ihtiyaç-eylem-gözleme verilen karşılık sırasında bağırma, ağlama, hesap sorma, susma, hızlanma gibi tepkiler ortaya çıktı. Yönetmenin gözlerinin dolduğunda oyuncu olarak benim gözlerimin dolması, bazen aynı anda ağlıyor olduğumuzu fark etmek, karşılıklı susma anlarımız aramızda kaynağı sürekli seyirci ve oyuncu arasında döngüsel olarak yer değiştiren bir benzeşimdi. Bu bağ, konuşmayı yani Bitirgen'in anlattıklarını sürdürmesini sağlayan şeydi.

Sonuç olarak, çocuk karakteri çalışmaya başlarken temel kaygı, daha önce belirtildiği gibi, çocuğu taklit etme klişesine düşme ihtimaliydi. Bu kaygı sürecin ilk aşamalarında oldukça yoğundu. Çocukluğa dair hazır jestler, kalıplara farkında olmadan otomatik olarak yönelmekten çekiniyordum. Ancak çalışma ilerledikçe ve henüz ilk performans provasına gelindiğinde, bu kaygının kendiliğinden büyük oranda yok olduğu anlaşıldı. Bunun nedeni, çocuğu temsil etmeye çalışmadan tekniğin yalnızca verili koşullar, ihtiyaç ve gözlem-karşılık verme üzerine kurulu sistemiydi. Video kaydını incelerken, çocuk karakterin herhangi bir tasarım yapmadan kendiliğinden belirdiğini gözlemlendi. Bu aşamada fark edilen bir diğer gelişme ise performans kaygısındaki belirgin düşüştü. Provalar boyunca fark ettiğim şey, partneri olarak seyirci-yönetmeni gözlemlemenin oyuncunun kendisini izlemesinin önüne geçmesi ve "nasıl görünüyorum, iyi oynuyor muyum?" gibi düşüncelere yer bırakmamasıydı. Bu anlamda, Meisner'in karakterle bir özdeşlik çabası kurmaksızın oynamayı sağlayan yaklaşımı sahnede özgürleşmeyi sağladı.

Tüm aşamalar ve gözlemler sonucunda ortaya çıkan tablo, Meisner'in oyunculuk tekniğinin tek kişilik bir oyunda yalnızca uygulanabilir olduğunu değil,

aynı zamanda performansa doğrudan katkı sağladığını gösterdi. Karakterin herhangi bir tasarım yapılmadan organik biçimde belirmesi, yönetmen-seyirci ile kurulan ilişkinin bir partnerlik alanı yaratması ve performans kaygısının belirgin biçimde azalması bu sürecin temel çıktıları arasındaydı. Ayrıca sahneyi tek tek eylemler halinde ezberlemek yerine sahnenin genel eylemini bilmek ve ihtiyacın yönlendirdiği gözleme dayanmak, hem zihinsel hem de bedensel olarak serbestleşme sağladı.

Değerlendirme

Tezin uygulama sürecine ait çıktılar incelendiğinde ortaya çıkan temel noktalar şunlar olmuştur:

- Provalar ve performans sırasında, Meisner'in vurguladığı gözlem ve karşılık verme döngüsü sürdüğü sürece oyuncunun zihinsel odağının kendisinden uzaklaşıp bütünüyle seyirciye yöneldiği, böylece kendisiyle ilgilenme ihtimalinin otomatik olarak ortadan kalktığı gözlemlenmiştir. Bu akışın kesildiği anlarda oyuncunun kendi performansını düşünmeye başladığı fark edilmiş; bu durum, tüm çalışma boyunca en kritik prensibin gözlem ve karşılık verme eylemini kesintisiz biçimde sürdürmek olduğunu göstermiştir. Burada yapılan gözlemin niteliği -tezin ilk bölümünde belirtildiği üzere- özellikle önemlidir: Gözlem bir soru, yorum ya da spekülasyon değil, yalnızca gerçekten oluşmalıdır (Santana, 2006).

- Metnin anlamı her çalışmada daha da belirginleşmiş ve derinleşmiştir. Bu derinleşmenin temel nedeni, masa başı aşamasında metne yönelik entelektüel yorumlama çabasından bilinçle uzak durulması ve oyuncu ile yönetmene keşif için geniş bir alan bırakılmasıdır. Metnin metoda göre çalışıldığı tüm aşamalarda bu keşif yaklaşımı korunmuş, analiz sürecinde dahi verili koşullar dışındaki alanlara dair zihinsel varsayım üretilmemiştir.

- Tezin üçüncü bölümünde "Ortaklaşan Metin" başlığı altında ifade edildiği gibi sahnede yalnızca oyuncunun konuşuyor olması seyirci-yönetmen-

oyuncu iletişimini engellememiş; aksine, metnin karşılıklı olarak yankılandığı anlaşılmıştır. Performansın sürdürülebilirliğinde, Keysers'in (2019) deneyimsel çerçevesiyle uyumlu biçimde, seyircinin mesajı aldığına dair algı belirleyici bir rol oynamaktadır. An be an gözlem yapma ve gözleme karşılık verme becerisi yalnızca iki oyuncu arasındaki ilişkiyi değil, oyuncu ile seyirci arasındaki ilişkiyi de görünür biçimde güçlendirmekte ve performansın organikleşmesine katkıda bulunmaktadır.

- Keysers'in (2019) duyguların bulaşıcı olduğuna ilişkin ifadesi çalışma boyunca tutarlı bir biçimde gözlemlenmiştir. Bu duygusal iletimin tek yönlü olmadığı; kaynağın yönetmen, seyirci ve oyuncu arasında sürekli değiştiği, devingen bir akış içinde gerçekleştiği tespit edilmiştir.

- Prova egzersizleri sırasında okunurken, metnin oyuncuda sanki anlatıdaki eylemleri bizzat kendisi gerçekleştiriyormuş hissi yarattığı fark edilmiştir. Bu durum, Gallese'nin (2007, 2010) okuma ve dinleme sırasında beynin eylem anında aktif olan aynı kortikal bölgelerinin etkinleştiğini gösteren bulgularıyla örtüşmektedir. Özellikle yorumlama yapılmayan çalışma aşamalarında gözlem ve karşılık verme döngüsü içinde metnin okunması, eylemlerin çoğu zaman sanki o sırada yerine getiriliyormuşçasına etki ettiğini hissettirmiştir.

- Prova ve performans anında oyuncuya olan seyirciye, seyirciye olan da oyuncuya olabilmekte, bu en çok yüz ifadeleri ve duygulanım aracılığıyla görünür olmaktadır. Gallese, bu durumu başkalarının eylemleri, duyumları ve duygularını gözlemlemenin benzer duygulanımı yaşadığımız, benzer duyumsamanın gerçekleştiği ve benzer eylemler gerçekleştirdiğimizde aktive olan aynı sinirsel mekanizmayı Bedenleşmiş Benzeşim Teorisinde ile nörobiyolojik açıdan açıklamaktadır (2019:115).

- Gözlem yapma ve gözleme karşılık verme, gündelik hayatta bu becerilere alışık olmayan bir oyuncu için uzun bir performansta fiziksel ve zihinsel

bir yük oluşturabilmektedir. Basit gibi görünen bu iki beceri, Meisner tekrar egzersizleri aracılığıyla sistemli biçimde güçlendirilmek zorundadır (Meisner & Longwell, 1987). Williams'ın (2017) belirttiği gibi oyuncu, bu iki "kası" düzenli çalışmayla geliştirmeli ve performans sırasında otomatik bir akış düzeyine taşımalıdır.

SONUÇ

Meisner metodunun gözlem ve karşılık verme döngüsünün iki oyuncunun varlığına dayanması, tek kişilik oyunların yöntemle bir araya getirilemeyeceği varsayımını doğurmaktadır. Bu noktada, sahne üzerinde tek başına iken oyuncunun partnerle ilişki kurma ihtiyacının nasıl karşılanacağı, Meisner oyunculuk metodu bağlamında seyircinin partner olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği soruları ortaya çıkmaktadır. Bu sorular yalnızca pratik bir mesele olmakla kalmayıp yöntemin mantığına dair teorik bir araştırma alanı açmaktadır. Bu bağlamda tez çalışması, tek kişilik performanslarda "partner" kavramının nasıl yeniden tanımlanabileceği ve bu partnerliğin oyunculuk pratiği ile yönetmen–seyirci–oyuncu ilişkisinin nörobiyolojik boyutları üzerinden nasıl kurulabileceğini araştırmıştır.

Meisner oyunculuk metodunu uzun süredir kullanan bir oyuncu ve yüksek lisans tezinde farklı bir akademik çalışmaya konu eden bir araştırmacı olarak, yöntemin görünen sınırlarını uygulama deneyimi ile güncel bilimsel gelişmeler ışığında sorgulamak benim için yalnızca kişisel bir merak değil, alandaki boşluk nedeniyle bir gereklilik haline gelmiştir. Bu nedenle, metodun ikili yapısının tek kişilik sahnede nörobilimsel, dramaturjik ve performatif süreçler üzerinden nasıl yeniden kurulabileceğine odaklanılmıştır. Tezin giriş bölümünde ifade edilen temel soru, "Tek kişilik bir oyunda yazılı bir partneri olmayan oyuncu için seyirci, Meisner metodu kapsamında ne anlama gelebilir?" olarak belirlenmiştir. Bu soru uygulama sürecine olduğu kadar kuramsal çerçeveye de yön vermiştir. Bu anlamda, çalışmanın ortaya koyduğu yaklaşım, metodun uygulanabilirliğini yalnızca "mümkündür" iddiasının ötesine geçirerek bu iddiayı sınayan disiplinlerarası bir çerçeve üzerine kuruludur.

Bu doğrultuda Meisner yönteminin tarihsel gelişimi, egzersiz basamakları, hazırlık çalışmaları, gözlem-karşılık verme döngüsü ve metin analizi yaklaşımı detaylı biçimde incelenmiştir. Ardından, seyircinin veya prova aşamasında seyirci konumunda bulunan yönetmenin yalnızca 'seyreden' konumundayken oyuncunun

karşılık verme biçimlerini nasıl belirgin şekilde etkileyebildiği; oyuncunun somut bir tepki almamasına rağmen neden ve nasıl karşılık verme ihtiyacı hissettiği; seyircinin sessiz varlığıyla nasıl olup da partner konumu alabildiği soruları çalışmayı sinirbilim alanına yönlendirmiştir.

Bu aşamada, tezin temel altyapısını oluşturan ayna sistemi, bedenleşmiş benzeşim (embodied simulation) teorisi, karşılık verebilirlik, paylaşılan seyircilik yaklaşımları ve alımlama süreçleri ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Doksanlı yılların başında Parma Üniversitesinde Giocamo Rizzolatti'nin liderliğinde yürütülen (Rizzolatti ve Sinigaglia, 2019), daha sonra Christian Keysers (2019) ile Vittorio Gallese (2005, 2010, 2016, 2019) tarafından ve yer aldıkları araştırma ekiplerince farklı disiplinlerde genişletilerek sürdürülen ayna nöron çalışmaları incelemeye önemli bir çerçeve sağlamaktadır. Bu çalışmalar, performans sırasında ortaya çıkan etkinin yalnızca gözlemlenen eyleme bağlı olmadığını, sinir sisteminin aynı zamanda karşıdaki bedeni, sesi, duyguyu, duyumsayışı ve yüz ifadesini sanki kişi bunları kendisi yaşıyormuş gibi aynaladığını göstermiştir. Gözlemlenenin seyredenin kendi sisteminde yankılanması, performans alanındaki etkileşimin yalnızca davranışsal düzeyde değil nörofizyolojik düzeyde de gerçekleştiğini göstermektedir. Bu durum, seyircinin ilk bakışta edilgen görünmesine rağmen oyuncu ile çift yönlü bir ilişki içinde olduğunu destekleyen fMRI, PET, kardiyak analizi ölçümleme teknikleri kullanılarak yapılan deneylerin bulgularına yer verilerek açıklanmıştır. Gallese'nin (2010, 2010a, 2016, 2019, 2020) bedenleşmiş benzeşim teorisi bu ilişkinin tek kişilik performanslar üzerinden değerlendirilmesine film çalışmalarında olduğu gibi önemli bir zemin sağlamaktadır. Buna göre seyirci, oyuncunun eylemini seyretmenin ötesine geçerek eyleme, niyete, duygulara, duyumsayıca, konuşmaya ilişkin sinyalleri aynı nöral devreleri kullanarak biz merkezli olarak algılamaktadır. Oyuncu ise karşısındaki seyircinin varlığını sinyaller, mikro hareketler ya da hareketsizlik, yüz ifadesi, beden duruşu, dinleme hali, alanı paylaşma vb. üzerinden algılar. Böylelikle Meisner metodunun karşılıklılık döngüsünün sürdürülebilirliği nörobilimsel bir karşılıkla tez kapsamında açıklanmaktadır. Bu anlamda, tezin özgün katkısı, Meisner oyunculuk metodu üzerinden oyunculuk pratiğini, empatiyi ve estetik deneyimi,

zihinsel temsillere dayalı açıklamalar yerine bedenleşmiş süreçler temelinde birlikte ele almasıdır.

Sinirbilim bulguları, Bakhtin'in (1990, 1999) "diyaloji" ve "karşılık verebilirlik" kavramları ile değerlendirildiğinde yeni bir boyut kazanmaktadır. Bakhtin (1993), muhatabın varlığına karşılık verme potansiyelinin eylemi biçimlendirdiğini vurgulamaktadır. Karşılık verme potansiyelinin sahnedeki en küçük eylemi bile nasıl değiştirdiğini düşündüğümüzde Meisner metodunun temelindeki oyuncuya olan şeyin karşısındaki partnerine bağlı olduğu ilkesi Bakhtin'de teorik bir karşılık bulur. Benzer şekilde, Ranciere'in (2010) seyirciye olan yaklaşımlara ilişkin eleştirileri de aynı noktayı güçlendirir. Bu bakışta, alımlayıcı pasif değildir; an be an seyrettikleri üzerinden anlam üretimine aktif olarak dahildir. Sessizlikte dahi bir karşılık potansiyelinin biçimlendiğine işaret edilmektedir. Bu anlamda, seyirci-yönetmenin sessizliğinin sahnedeki oyuncu için bir partner yoksunluğu değil Meisner metodunda ilişkiyi mümkün kılan bir alan olduğu görülmektedir. Her iki yaklaşım da Meisner'in oyuncunun seyirciyi inandırma çabasına girilmeden verili koşullar altında yapma gerçekliğine yatırım yapması gerektiği düşüncesiyle uygulanmaktadır (Meisner & Longwell, 1987).

Tezin son bölümünde ise kuramsal tartışmaların ve sinirbilim bulgularının uygulamadaki karşılığı incelenmiştir. Bu aşamada, Figen Şakacı'nın (2011) aynı adlı romanından oyunlaşan Bitirgen metninin bir bölümünün tezde kendisine yer bularak Meisner metodunun gerektirdiği tüm aşamalardan geçmesi sağlanmıştır. Buradaki önemli nokta, metnin bir çocuk karakterin dünyasından anlatılmasına rağmen, rol kişisine ilişkin psikolojik, fiziksel ya da sosyolojik çerçevenin tasarlanmamış olmasıdır. Metodun diğer oyunculuk yaklaşımlarından farklı olarak, rol kişisine yaklaşımda karaktere ilişkin bilgilerin önceden bir tasarımla belirlenmesi değil, tekniğin basamakları izlenirken süreç içinde keşfedilmesi esas alınmıştır. Bu anlamda, çalışmanın temel ilkesi, oyuncunun ilk aşamada rol kişisine dair hiçbir yargıda bulunmaksızın ve tasarım yapmaksızın gözlem-karşılık verme döngüsü içinde metinde söylenenleri keşfetmesi ve seyirci ile ilişkinin buna bağlı olarak ortaya çıkmasına izin vermesidir.

Özellikle bu noktada, çocuk karakter oynama meselesine dair önemli bir fark belirginleşmiştir. Çocuk karakterler genellikle oyuncuların önceden belirlenmiş jest, mimik, tonlama ya da davranış repertuarına yönelmesine yol açmakta ve bu repertuar çoğu zaman karikatürize olabilmektedir. Ancak bu çalışmada, rol kişisi hiçbir karakter tasarımına dayanmadan, yalnızca verili koşullar ve gözlem–karşılık verme döngüsü içinde belirmiştir. "Çocuk olma hali" oynanan değil ortaya eylem, ihtiyaç, verili koşullar ve karşılıklılık doğrultusunda ortaya çıkan haldir. Meisner metodunun doğrudan önerdiği bu yaklaşım, rol kişisinin oluşumunu psikolojik tasarımlardan çok ilişki içinde beliren organik bir yapı olarak görmektedir.

Uygulama süreci, metnin deşifre aşamasından sahne ihtiyaçlarının belirlenmesine, sahne analizinden tekrar çalışmalarına, mekanik şekildeki ilk okumadan sahne analizi sonrasındaki son okumaya, prova sürecinden ezber sonrasındaki performansa kadar tüm aşamaları yönetmenin katılımıyla kapsamıştır. Süreç boyunca yönetmen "ilk seyirci" olarak oyuncunun karşısında konumlanmıştır. Yönetmenin sessiz ve müdahalesiz gösterdiği varlık, oyuncunun karşılıklılık ilişkisini nasıl kurduğunu incelemek için temel bir gözlem alanı oluşturmuştur. Bu gözlemin performansaki karşılığı seyirci mevcudiyetinin nasıl bir ilişki alanı oluşturduğuna dair birebir deneyim olmuştur.

Bu anlamda, uygulama sürecinin açığa çıkardığı en önemli bulgulardan biri oyuncunun karşısında sessiz bir gözlemci olarak oturan kişiyi -prova bağlamında yönetmeni, sahneleme bağlamında seyirciyi- metodun gerektirdiği ilişkisellik alanı içinde bir partner olarak deneyimlemektir. Bu durum çalışmanın temel sorularından birine yanıt oluşturmaktadır. Tek kişilik oyunda, seyircinin partnerliği, fiziksel bir replik söyleme edimiyle değil; varlığının oyuncuda uyandırdığı mikro duyumsamalar, duygu, ritim, yönelim dinamikleri ve verili koşullar dahilinde metnin seyirciye söylenmesi anında ortaklaşan ifade üzerinden oluşmaktadır. Oyuncu, karşısındaki kişiden hiçbir sözel tepki almadan dahi o kişiye karşılık verebilmekte, bu etkileşim Meisner'in gerçekten dinlemek (gözlem yapmak) ilkesinin tek kişilik performans bağlamında da geçerli olduğunu göstermektedir (Meisner & Longwell, 1987).

Bu noktada, uygulama sürecinde ortaya çıkan deneyim, sinirbilim verileri ve teorik tartışmalarla örtüşmektedir. Ayna nöron sisteminin seyirci ile eyleyen olarak oyuncu arasında kurduğu nörofizyolojik bağ, karşılıklı ilişkinin yalnızca iki oyuncuyla sınırlı olmadığını göstermektedir. Bu ilişki seyirci–oyuncu etkileşiminde de güçlü biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, tek kişilik performanslar metodun ilişki temelli yapısına engel oluşturmamakta, karşılıklılık görünürdeki sessizliğin ardında sürekli işleyen bir karşılıklı gözlem döngüsüne dayanmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken önemli nokta, oyuncunun seyirci ve yönetmeni gözlemlerken bunu verili koşullar ve ihtiyacın farkında olarak yapması gerektiğidir. Bu anlamda, Meisner'in gözlem yapma ilkesinin tezin birinci bölümünde belirtildiği gibi kişisel bir yargı ya da manipülasyona yer vermeden sürdürme gerekliliğidir (Meisner & Longwell, 1987). Aksi halde, gözlem performans kaygısına ve anda kalma prensibinin bozulmasına yol açabilir.

Uygulama süreci boyunca yönetmenin ilk seyirci olarak varlığı uygulamanın merkezindeki karşılıklılık alanını belirginleştirmiştir. Yönetmen provada izlerken sözlü yönlendirme yapmamış, hiçbir sorumluluk altına girmeden aynı anı paylaşmış ve varlığını korumuştur. Bu sessiz mevcudiyet halinde oyuncunun tüm ritmi, duygulanımı, eylem yoğunluğu ve yönelimi yine de yönetmenle uyumlanmış, bu durum Meisner metodunun sahnede inşa ettiği karşılıklı döngünün sahne üzerinde tek başınayken de gerçekleşebileceğini deneyimsel olarak doğrulamıştır. Gözlemi yönetmen üzerinde tutmak yönetmenin duygusal ifadelerinin oyuncuya bir seyirci gibi etki etmesini sağlamıştır. Metin ise performans anında yönetmenin şahitliğinde ortaklaşan metin başlığı altında incelendiği gibi anlamsal olarak derinleşmiştir.

Bu gözlemler, Gallese (2020) ve Keysers'in (2019) duygulanım mekanizmalarına dair bulgularıyla doğrudan uyumludur. Tezin ikinci ve üçüncü bölümlerinde açıklandığı gibi gözlemlenen bir eylem, duygu ve duyumsayışın bunların kaynağı olan kişinin beyninde olduğu kadar seyredenin beyninde de yoğun bir aktivasyon oluştuğu kanıtlanmıştır. Bu mekanizma, oyununun karşısındaki kişiyi partner olarak deneyimlemesini yalnızca sezgisel değil bilimsel bir altyapıya dayandırmaktadır. Oyuncu ile seyirci arasında mimetik bir ilişki doğmakta,

bedenleşmiş benzeşim aracılığıyla kendi duyusal ve duygusal deneyimlerinin temelini oluşturan aynı devreler aktive olmaktadır.

Tezin uygulama bölümünde karşılaşılan bir diğer önemli bulgu performans kaygısının karşılıklığın kurulduğu anla birlikte belirgin biçimde azalmasıdır. Provalar sırasında kaygının yüksek olduğu anlar, dikkatin performansın kendisine yönelip oyuncunun kendisini izlemeye başladığı anlardır. Öte yandan, yönetmenin gözlemlendiği ve karşılık verdiği anlarda performans kaygısının kaybolduğu gözlemlenmiştir. Bu sonuç, Meisner'in dikkati karşıdaki kişinin üzerinde tutmak ilkesinin sahne uygulaması açısından önemini göstermektedir (Meisner & Longwell, 1987). Performans kaygısının azalması oyuncunun da anda olmasına ve organik bir performans sergilemesine katkı sağlamaktadır.

Çalışmanın metodu doğrulayan bir diğer çıktısı ise performans sırasında oyuncunun yalnızca koşullara ve metnin sözcüklerine değil, sözcüklerin o anda karşıdaki kişiye yarattığı etkiye de karşılık vermesidir. Bu durum metnin ezberlenen sözcüklerinin performans anında yeni anlamlar kazanmasını sağlamıştır. Ayrıca her yeni performansın metne ve dolayısıyla karaktere dair yeni bir keşif olanağı yaratmasını sağlamıştır. Metnin sabit yapısı ile anın değişkenliği arasındaki bu ilişki performans anına canlılık sağlamıştır.

Sonuç olarak bu çalışma, Meisner metodunun oyuncunun sahnedeki bütün eylem, duygu, duyumsayışına kendisi dışında, karşısında var olan dış uyaranın da kaynaklık ettiği temel ilkesini tek kişilik performans bağlamında yeniden düşünerek bu dış uyaranın seyircinin mevcudiyetiyle nasıl somutlaştığını ortaya koymuştur. Böylece bu tez kapsamında, metodun çift yönlü etkileşim üzerine kurulu yapısının sahnede fiziksel bir partnerin yokluğunda nasıl sürdürülebileceği sorusu da yalnızca pratik bir araştırma meselesi değil, aynı zamanda yöntem ve sinirbilim düzeyinde ele alınması gereken bir araştırma alanı olarak değerlendirilmiştir. Uygulama çıktıları, sahnedeki tek başınalığın yöntemin kullanılması açısından bir eksiklik yaratmadığını, oyuncunun dış uyaranı olan provada yönetmen ve sahnede seyircinin mevcudiyeti üzerinden algılayarak performans akışını doğal biçimde sürdürebildiğini göstermiştir.

Bu sürdürülebilirlik, ayna sistemi ve bedenleşmiş benzeşim kuramının ortaya koyduğu üzere, seyircinin mevcudiyetinin oyuncunun sinirsel işlemleme süreçlerinde yalnızca bir uyaran olarak işlenmesiyle değil; eylem, niyet, duyumsayış, konuşma ve duyguların oyuncunun kendi bedeninde gerçekleşiyormuş gibi temsil edilmesiyle açıklanabilmektedir.

KAYNAKÇA

Adler, Stella: **Aktörlük Sanatı.** Çev. N. U. Özüaydın, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2006.

Ardizzi, Martina; Calbi, Marta; Tavaglione, Simona; Umiltà, Maria Alessandra; Gallese, Vittorio: "Audience Spontaneous Entrainment During the Collective Enjoyment of Live Performances: Physiological and Behavioral Measurements." **Scientific Reports**, Vol.10, No.3813, 2020, ss.1–12.

Artaud, Antonin: **Tiyatro ve İkizi.** Çev. Ayşegül Yüksel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993 (2017).

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich: **Art and Answerability: Early Philosophical Essays.** Çev. Michael Holquist; Vadim Liapunov, Austin: University of Texas Press, 1990.

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich: **Toward a Philosophy of the Act.** Çev. Vadim Liapunov, Austin: University of Texas Press, 1993.

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich: ***Problems of Dostoevsky's Poetics***. Ed. and trans. Caryl Emerson; introduction by Wayne C. Booth. *Theory and History of Literature,* Vol. 8, Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1984.

Barker, Martin: **Live to Your Local Cinema: The Remarkable Rise of Livecasting.** Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

Bastiaansen, Jan A.; Thioux, Maarten; "Evidence for Mirror Systems in Emotions." **Philosophical Transactions of the Royal Society B:**

Keysers, Christian: **Biological Sciences**, Vol.364, No.1528, 2009, ss.2391–2404.

Benedetti, Jean: **Stanislavski: An Introduction,** Routledge, New York, 2004.

Blair, Rhonda: "(Refuting) Arguments for the End of Theatre: Possible Implications of Cognitive Neuroscience for Performance." **Theatre Journal**, Vol.59, No.1, 2007, ss.125–147.

Brecht, Bertolt: **Küçük Organon ya da Tiyatro İçin Küçük Organon.** Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi, 1990.

Brown, William: "Is Acting a Form of Simulation or Being? Acting and Mirror Neurons." In **Theorizing Film Acting,** Ed. Aaron Taylor, London: Routledge, 2012, ss.107–119.

Campbell, James: Arthurian legends. **The Guardian**, 26 Temmuz 2003.

Clurman, Harold: **The Fervent Years: The Group Theatre and the Thirties.** New York: Da Capo Press, 1983.

Decety, Jean; Jackson, Philip: "The Functional Architecture of Human Empathy." **Behavioral and Cognitive Neuroscience Reviews**, Vol.3, No.2, 2006, ss.71–100.

Decety, Jean; Jackson, Philip L.: "A Social-Neuroscience Perspective on Empathy." **Current Directions in Psychological Science**, Vol.15,

No.2, 2006, ss.54–58.

di Pellegrino, Giuseppe; Fadiga, Luciano; Fogassi, Leonardo; Gallese, Vittorio; Rizzolatti, Giacomo: "Understanding Motor Events: A Neurophysiological Study." **Experimental Brain Research**, Vol.91, No.1, 1992, ss.176–180.

Doob, Nick: **"SANFORD MEISNER: THE THEATER'S BEST KEPT SECRET"** (1984) [Belgesel video]. Yayınlayan: Robert Cass. Youtube https://www.youtube.com/watch?v=cCshbsBgmHk. (Erişim Tarihi: 01.02.2021).

Fenemore, Anna: "The Pleasure of Objectification: A Spectator's Guide." **Performance Research**, Vol.15, No.1, 2010, ss.32–39.

Field, Tiffany M. ; Woodson, Robert; Greenberg, Richard; Cohen, David: "Discrimination and Imitation of Facial Expression by Neonates," ***Science***, Vol. 218, No. 4568, 8 Ekim 1982, s. 179–181.

Fisher, Simon E.: "Human Genetics: The Evolving Story of FOXP2." **Current Biology**, Vol.29, No.2, 2019, ss.R65–R67.

Flint, Peter B.: "Sanford Meisner, a Mentor Who Guided Actors and Directors Toward Truth, Dies at 91." (Çevrimiçi), **The New York Times,** 4 Şubat 1997, https://www.nytimes.com/1997/02/04/theater/sanford-meisner-a-mentor-who-guided-actors-and-directors-

toward-truth-dies-at-91.html, 2 Aralık 2020.

Fogassi, Leonardo; Ferrari, Pier Francesco: "Mirror Neurons and the Evolution of Embodied Language." **Trends in Cognitive Sciences**, Vol.11, No.10, 2007, ss.527–533.

Gallese, Vittorio; Keysers, Christian; Rizzolatti, Giacomo: "A Unifying View of the Basis of Social Cognition," **Trends in Cognitive Sciences**, Vol. 8, 2004, s. 396–403.

Gallese, Vittorio: "Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience," **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, Vol. 4, 2005, s. 23–48.

Gallese, Vittorio: **Neuroscience and Phenomenology.** Parma: Università degli Studi di Parma Press, 2005.

Gallese, Vittorio: "Before and below 'Theory of Mind': Embodied Simulation and the Neural Correlates of Social Cognition."
Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences, Vol. 362(1480), 2007, s. 659–669.

Gallese, Vittorio: "Embodied Simulation and Its Role in Intersubjectivity." **In The Embodied Self,** Stuttgart: Schattauer Verlag, 2010, ss.78–92.

Gallese, Vittorio: "Of Goals and Intentions: A Neuroscientific Account of Basic Aspects of Intersubjectivity," in **Naturalizing Intention in Action**, Ed. F. Grammont; D. Legrand; P.

Livet, Boston Review, 2010, s. 201–225.

Gallese, Vittorio: ***a "From Mirror Neurons to Embodied Simulation: A New Perspective on Intersubjectivity."*** The Arnold Pfeffer Center for Neuropsychoanalysis at the New York Psychoanalytic Institute, **Neuropsychoanalysis Lecture Series,** 2 Ekim 2010, New York. Konuşmacı: Vittorio Gallese (MD, University of Parma, Italy). Sunan: Mark Solms. *Part 1 of 2.* **(Çevrimiçi Video).** https://www.youtube.com/watch?v=PlV7F3MHuEk **Erişim tarihi:** Şubat 2021.

Gallese, Vittorio: ***b"From Mirror Neurons to Embodied Simulation: A New Perspective on Intersubjectivity."*** The Arnold Pfeffer Center for Neuropsychoanalysis at the New York Psychoanalytic Institute, **Neuropsychoanalysis Lecture Series**, 2 Ekim 2010, New York. Konuşmacı: Vittorio Gallese (MD, University of Parma, Italy). Sunan: Mark Solms. *Part 2 of 2.* **(Çevrimiçi Video).** https://www.youtube.com/watch?v=UQEkWNxyoVU **Erişim tarihi:** Şubat 2021.

Gallese, Vittorio: "Embodied Simulation and Film Studies," **Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image,** Vol. 3, 2012, s. 183–210.

Gallese, Vittorio: "**From Mirror Neurons to Embodied Simulation – Part 1",** NPSAFoundation (YouTube kanalı), konuşma tarihi ve yayın tarihi: 16 Kasım 2012, (Çevrimiçi video)

https://www.youtube.com/watch?v=PlV7F3MHuEk, erişim tarihi: 11 Şubat 2021.

Gallese, Vittorio; Caruana, Fausto: "Embodied Simulation: Beyond the Expression/Experience Dualism of Emotions." **Trends in Cognitive Sciences**, Vol.20, No.6, 2016, ss. 397–398.

Gallese, Vittorio; Guerra, Michele: **The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience.** Oxford: Oxford University Press, 2020.

Gallese, Vittorio: "Brain, Body, Habit and the Performative Quality of Aesthetics." In I. Testa & F. Caruana (Eds.), **Habits: Pragmatist Approaches from Cognitive Neuroscience to Social Science,** Cambridge: Cambridge University Press, 2020, ss. 376–394.

Gallese, Vittorio: "The Empathic Body in Experimental Aesthetics – Embodied Simulation and Art." In **Art, Theory and Practice in the Anthropocene,** Palgrave Macmillan, 2017, ss.115–131.

Gallese, Vittorio: **b "The Role that Mirror Mechanisms and Embodied Simulation Play in the Perception of the Built Environment"**, (Çevrimiçi Video), The Richard H. Driehaus Foundation, 9 Ekim 2017, https://www.youtube.com/watch?v=us8mMKUi1cc, Erişim: Şubat 2021.

Gallese, Vittorio: **b** "Embodied Simulation: Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue Between Neuroscience and the Humanities." **Gestalt Theory**, Vol.41, No.2, 2019,

ss.113–128.

Gallese, Vittorio: **"The Body in Aesthetic Experience: A Multidisciplinary Perspective"**, (Çevrimiçi Video), The Italian Academy for Advanced Studies in America, Columbia University, 2007, https://youtu.be/xtRwlItPOZY?si=M_Kh7NRBktGjFgrz , Erişim: Şubat 2021.

Gallese, Vittorio: **E-posta yazışması.** (04 Şubat 2021). (Yazarın kişisel arşivinde).

Gallese, Vittorio; Sinigaglia, Corrado: "What Is So Special About Embodied Simulation?" **Trends in Cognitive Sciences**, Vol.15, No.11, 2011, ss.512–519.

Gallese, Vittorio; Fadiga, Luciano; Fogassi, Leonardo; Rizzolatti, Giacomo: "Action Recognition in the Premotor Cortex." **Brain**, Vol.119, No.2, 1996, ss.593-609.

Garner, Stanton B. Jr.: **Kinesthetic Spectatorship in the Theatre: Phenomenology, Cognition, Movement.** London & New York: Routledge, 2018.

Goldman, Alvin I.: **Simulating Minds: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading.** New York: Oxford University Press, 2006.

Grafton, Scott T.; Arbib, Michael A.; Fadiga, Luciano; Rizzolatti, Giacomo: "Localization of Grasp Representations in Humans by Positron Emission Tomography. 2. Observation Compared with Imagination." **Experimental Brain Research**, Vol.112, No.1, 1996, ss.103–111.

Gray, Paul: "Stanislavski and America: A Critical Chronology." **The Tulane Drama Review**, Vol.9, No.2, 1964, ss.21–60.

Grotowski, Jerzy; Wiewiorowski, T. K.; Morris, Kelly: "The Poor Theatre." **The Tulane Drama Review**, Vol.11, No.3, 1967, ss.60–65.

Hatfield, Elaine; Cacioppo, John T.; Rapson, Richard L.: **Emotional Contagion.** Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

History of the Meisner Technique: **The Meisner Center**. https://www.themeisnercenter.com/history.html (Çevrimiçi kaynak). Erişim tarihi: 11 Şubat 2020.

Hutchison, W. D.; Davis, K. D.; Lozano, A. M.; Tasker, R. R.; Dostrovsky, J. O.: "Pain-Related Neurons in the Human Cingulate Cortex." **Nature Neuroscience**, Vol.2, No.5, 1999, ss.403–405.

Iacoboni, Marco; Dapretto, Mirella: "The Mirror Neuron System and the Study of Empathy." **Neuroscientist**, Vol.12, No.6, 2006, ss.576–603.

Iacoboni, Marco; Dapretto, Mirella: "The Mirror Neuron System and the Consequences of Its Dysfunction." **Nature Reviews Neuroscience**, Vol.7, No.12, 2006, ss. 942–951.

James, William: **The Principles of Psychology.** Vol. II, New York: Henry Holt & Co., 1890.

Kemp, Rick: **Embodied Acting: What Neuroscience Tells Us About Performance.** London & New York: Routledge, 2012.

Keysers, Christian: **Empatik Beyin: Ayna Nöronlar İnsan Doğasını Nasıl Açıklıyor.**Çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.

Kirby, Michael: "Nonsemiotic Performance." **Modern Drama**, Vol.25, No.1, 1982, ss.105–111.

Kohler, Evelyne; Keysers, Christian; Umiltà, Marcus A.; Fogassi, Luciano; Gallese, Vittorio; Rizzolatti, Giacomo: "Hearing Sounds, Understanding Actions: Action Representation in Mirror Neurons." **Science**, Vol.297, No.5582, 2002, ss.846–848.

Meisner, Sanford; Longwell, Dennis: **Sanford Meisner on Acting.** New York: Vintage Books, 1987.

Miller, Arthur: **Plays: One**. London: Methuen Drama, 1993.

Milli Eğitim Bakanlığı: *Biyoloji 11. Sınıf Ders Kitabı: İnsan Fizyolojisi ,***OGM Materyal.** Ölçme, Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Yayını, Ankara, t.y., ss. 1-105.

Prousali, Evi: "Performance Spectatorship: 'Acting Without Acting.'" **Critical Stages,** No.17, 2018.

Ramachandran, Vilayanur Subramanian: **Öykücü Beyin: İnsan Zihninin Sırları.** Çev. Aslı Takanay, İstanbul: Alfa Yayınları, 2012.

Ranciere, Jacques: **Özgürleşen Seyirci.** İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Rizzolatti, Giacomo; Fogassi, Luciano; Gallese, Vittorio: "Neurophysiological Mechanisms Underlying the Understanding and Imitation of Action," ***Nature Reviews Neuroscience***, Vol. 2, No. 9, 2001, s. 661–670.

Rizzolatti, Giacomo; Sinigaglia, Corrado: **Beyindeki Aynalar: Zihinlerimiz Nasıl Paylaşır?.** Çev. Sibel Oktay Karahisar, İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.

Rizzolatti, Giacomo; Sinigaglia, Corrado: "Response to de Bruin and Gallagher: Embodied Simulation as Reuse Is a Productive Explanation of a Basic Form of Mind-Reading," ***Trends in Cognitive Sciences,*** Vol. 16, 2012, s. 99–100.

Singer, Tania; Seymour, Ben; O'Doherty, John P.; Kaube, Heinrich; Dolan, "Empathy for Pain Involves the Affective but Not Sensory Components of Pain," ***Science,*** Vol. 303, No. 5661, 20 Şubat 2004, s. 1157–1162.

Singer, Tania; Seymour, Ben; O'Doherty, John P.; Stephan, Klaas E.; Dolan, Raymond J.; Frith, Chris D.: "Empathic Neural Responses Are Modulated by the Perceived Fairness of Others." **Nature Neuroscience**, Vol.9, No.4, 2006, ss.466–473.

Shuman, R. Baird: "The Group Theatre Flourishes", (Çevrimiçi), **EBSCO Research Starters**, 2023, https://www.ebsco.com/research-starters/history/group-theatre-flourishes, 2 Aralık 2023.

Smith, Wendy: **Real Life Drama: The Group Theater and America, 1931–1940.** New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2013.

Soloviova, Vera; Adler, Stella; Meisner, Sanford; Gray, Paul: "The Reality of Doing." **The Tulane Drama Review**, Vol.9, No.1, 1964, ss.136–155.

Stamenov, Maxim I.; Gallese, Vittorio (Eds.): **Mirror Neurons and the Evolution of Brain and Language.** Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2002.

Stanislavski, Konstantin: **Bir Karakter Yaratmak.** İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012.

Strasberg, Lee; Cohen, Benjamin: ***The Lee Strasberg Notes***. Ed. E. Cohen, New York: Routledge, 2010.

Santana, Julio Agustín: **Sanford Meisner Acting Class.** Martin Barter'ın yorumlarıyla, Los Angeles: Open Road Films; The Sanford Meisner Estate; The Sanford Meisner Centre, 2006. *DVD, 461 dk.*

Sarıkartal, Çetin: **İleri Oyunculuk Ders Notları.** İstanbul: Kadir Has

Üniversitesi, 2016.

Sarıkartal, Çetin: **Performans Araştırmaları Ders Notları.** İstanbul: Kadir Has Üniversitesi, 2016.

Şakacı, Figen: **Bitirgen.** İstanbul: Everest Yayınları, 2011.

Toporkov, Vasili: **Stanislavski Provada.** İstanbul: BGST Yayınları, 2017.

Umiltà, Maria Alessandra; Kohler, Evelyn; Gallese, Vittorio; Fogassi, Luciano; Fadiga, Luciano; Keysers, Christian; Rizzolatti, Giacomo: "I Know What You Are Doing: A Neurophysiological Study of the Premotor Cortex," ***Neuron,*** Vol. 31, No. 1, 2001, s. 155–165.

Van der Kolk, Bessel A.: **Beden Kayıt Tutar.** Çev. Nurdan Maral, İstanbul: Nobel Yaşam, 2018.

William Inge Center for the Arts: "Arthur Miller: All My Sons: The Group Theatre", (Çevrimiçi Video), **YouTube**, 16 Şubat 2012, https://www.youtube.com/watch?v=ZTRb4F7hyK0, Erişim tarihi: 2 Mart 2021.

Williams, Scott: **Meisner Oyunculuk Tekniği Ders Notları.** İstanbul: Kadir Has Üniversitesi, 2017.

Williams, Scott: **Meisner Oyunculuk Tekniği Ders Notları.** İstanbul: Kadir Has Üniversitesi, 2018.

Williams, Scott: ***Scott Williams ile Röportaj Ses Kaydı.*** İstanbul: Kadir Has Üniversitesi, 2018. *Ses kaydı.* (Kayıt, Burçak Dilekli tarafından yüksek lisans tez çalışması kapsamında alınmıştır. Bkz. Dilekli, Burçak. "Feldenkrais metodunun Meisner oyunculuk metodu kapsamında oyuncunun dinleme ve eyleme kapasitesi üzerine etkisi", İstanbul: Kadir Has Üniversitesi, 2019. *(Yayınlanmamış yüksek lisans tezi)*).

Williams, Scott: *Scott's Blog.* **The Impulse Company**. Erişim adresi: https://www.impulsecompany.co.uk/scott-s-blog/. Erişim tarihi: 12 Aralık 2020.

Wojciehowski, Hannah Chapelle: "Interview with Vittorio Gallese". **California Italian Studies**, 2(1), 2011.

ÖZGEÇMİŞ

Burçak Dilekli, lisans ve yüksek lisans eğitimini uluslararası ilişkiler ve Avrupa çalışmaları üzerine Orta Doğu Teknik Üniversitesinde tamamladı. 2012 yılında kabul edildiği Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarında oyunculuk üzerine ikinci lisans eğitimine başladı. Bu süreçte, TRT Okul kanalında yayınlanan Üniversite adlı haftalık kültür-sanat programını hazırlayıp sundu ve programın idari yapımcılığını üstlendi. 2014 yılında Interplay Europe'a davet edilerek Türkiye'yi Dışişleri Bakanlığı desteğiyle temsil etti. 2015 yılında Avusturya Linz'de düzenlenen Schaxpir Tiyatro Festivaline Türkiye'yi temsilen oyun yazarı olarak katıldı. Oyunculuk eğitimini tam burslu olarak geçiş yaptığı Yeditepe Üniversitesinde tamamlamasının ardından, Kadir Has Üniversitesinde oyunculuk, yazarlık ve yönetmenlik alanlarını bir araya getiren disiplinlerarası Film ve Drama Yüksek Lisans Programına üstün başarı bursuyla kabul edilerek 2019 yılında mezun oldu. Eğitim sürecinden itibaren televizyon ve film projelerinde senaryo ekibinde ve oyuncu olarak yer aldı. Kısa film projesi, Sinema Genel Müdürlüğü yapım desteği kazandı, FILMONOMICS: Reclaim the Frame x International Filmmaker Business Training Programme kapsamında seçildi. Oyuncu olarak yer aldığı yapımdaki performansı ile 2021 yılında Uluslararası İpekyolu Film Festivalinde "Kurmaca Dalında En İyi Kadın Oyuncu" ödülüne layık görüldü. Aynı yıl Berlin Film Festivali Berlinale Talents'in Saraybosna Film Festivali bünyesindeki Talents Sarajevo platformuna oyuncu olarak seçildi. Tiyatro ve sinema alanlarındaki çalışmalarını sürdürmektedir.