

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİR ROL ÇALIŞMA YÖNTEMİ OLARAK UTA HAGEN



Hazırlayan
Gülşah KOCABIYIK

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Sevim SALMAN

İzmir / 2021

YEMİN METNİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Bir Rol Çalışma Yöntemi Olarak Uta Hagen” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih
... / ... / ...

Gülşah KOCABIYIK
İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre yüksek lisans öğrencisi Gülşah Kocabıyık'ın “Bir Rol Çalışma Yöntemi Olarak Uta Hagen” konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğu oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Geçmişten günümüze oyuncunun rol çalışması için birçok yöntem geliştirilmiştir. İlk sistemli tekniğin geliştiricisi olan Stanislavski, kendinden sonra gelen yöntem uygulayıcılara ilham kaynağı olmuştur. Bu yöntem uygulayıcılardan biri de Uta Hagen'dir. Bu çalışmada Uta Hagen'in yaşamı, Uta Hagen Acting Class video seti ve Uta Hagen'in A Challenge For The Actor kitabında yer alan tekniğin egzersizleri incelenmiştir. Çalışmanın ilk bölümünde Uta Hagen'in yaşamına, yöntemin oluşum, gelişim düşüncelerine ve egzersizlerine detaylı olarak yer verilmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde ise Uta Hagen tekniği, Stanislavski, Lee Strasberg, Stella Adler ve Sanford Meisner'in rol çalışma yaklaşımı ile karşılaştırılmıştır. Sonuç kısmında, Uta Hagen tekniğinin oyuncuya sahne çalışmasına ve oyun metnine yönelik nasıl bir katkı sunduğu değerlendirilmiştir. Aynı zamanda oyunculuk eğitiminde Uta Hagen tekniğinden nasıl faydalanabileceği tartışmaya çalışılmıştır.

ABSTRACT

Many methods have been developed for the work of actors from past to present. Stanislavski, the developer of the first systematic technique, inspired the method practitioners that emerged after him. One of the practitioners of this method is Uta Hagen. In this study, the life of Uta Hagen, the video set of Uta Hagen Acting Class and the exercises of the technique in Uta Hagen's book *A Challenge For The Actor* were examined. In the first part of the study, the life of Uta Hagen, formation, development thoughts and exercises of the method are included in detail. In the second part, the Uta Hagen technique was compared with the role study approach of Stanislavski, Lee Strasberg, Stella Adler and Sanford Meisner. In the conclusion part, how the Uta Hagen technique contributed to the actor's stage work and play text was evaluated. At the same time, it was tried to discuss how to benefit from the Uta Hagen technique in acting education.

ÖNSÖZ

Lisans eğitimim boyunca, oyunculuğa ait farklı yöntemler, birikim olarak sadece kuramsal düzeyde kaldığı için mezun olduktan sonra uygulamalı bir biçimde öğrenmeye karar verdim. Çoğu oyuncu gibi ben de mezun olduktan sonra rol çalışmaya ilişkin bir takım sorulara cevap aradım. İki temel soru vardı. Bu sorulardan birincisi yazarın yarattığı kurmaca dünyanın nasıl belirleneceğiydi. İkincisi soru ise, karakterin duyguları ile özdeşlik kurarak ona hangi yöntemle erişebileceğimdi. Bu nedenle farklı yöntem ve teknikler öğrenmek için çeşitli workshoplara katıldım. Ardından Yüksek Lisansa başladığımda araştırmalarım doğrultusunda, Uta Hagen'in oyunculuk yöntemi ile tanıştım. Oyunculara, farklı bir bakış açısı sunan ve her aşamada katkı sağlayan bu tekniği araştırma fırsatı yakalamış olmak benim için son derece önemliydi. Aynı zamanda bu yöntemi merak eden oyunculara fayda sağlaması bu çalışmanın temel umutlarından birini oluşturmaktadır.

Araştırma safhasında bu konunun ilk defa çalışılıyor olması ve yeterli kaynak bulunmaması gibi bazı zorluklarla karşılaştım. Ayrıca bu tekniğin dilimize çevrili olmaması, çalışma süresinin daha fazla zaman almasına neden oldu. Ancak Uta Hagen'in rol çalışma yöntemini inceledikçe, sahneye ve rol çalışmaya dair kendi sorularıma ışık tuttuğunun farkına vardım. Bunun nedeni ise, kendisinin de bir oyuncu olması ve deneyimlerinden yola çıkmasıdır. Oyuncunun her evrede uygulayabileceği ve çalışma boyunca karşılaştığı sorunların kolayca üstesinden gelebileceği bir yöntemdir. Benim için bu çalışmayı incelemek, zaman zaman zorluk yaratsa da sonuç olarak heyecan vericiydi.

Bu çalışmada, girişte oyuncunun neden bir tekniğe ihtiyaç duyduğunun sınırları çizilmeye çalışılmış ve yöntemlerin oluşum süreci takip edilmiştir. İlk bölümde Uta Hagen'in, yaşamı ve rol çalışma yöntemi incelenmiştir. Rol çalışma yöntemi on egzersizden oluşmaktadır. Bu egzersizler sırasıyla Fiziksel Yöneliş, Dördüncü Taraf, Öz'ün Çeşitliliği, An ve An, Transfer, Dış Mekanları Sahneye Taşımak, Beklemek, Kendi Kendine Konuşmak, Seyirci İle Konuşmak ve Tarihsel Hayal Gücü'dür. İkinci bölümde ise, Stanislavski sistemini baz alan oyunculuk yöntemleri karşılaştırılmıştır.

Bu araştırmada desteğini esirgemeyen, bilgilerini paylaşan ve her daim varlığını hissettiren değerli danışmanım, Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Sevim SALMAN'a, Uta Hagen'in, oyunculuk yöntemine dair kaynak sıkıntısı yaşadığım zamanlarda yardımcı olan Öğr. Gör. Mustafa DİRİÖZ'e, Uta Hagen's Acting Class belgeselini çevirme aşamasında büyük destek olan Tutku ERDEM'e, yine çeviri süresince tezime katkıda bulunan Pınar EROL ve Elif Yuşan KAYA'ya, değerli dostlarıma, bana inanan anneme ve babama, son olarak çalışmam için tüm fiziki koşulları oluşturan, bu süreçte hep yanımda olan canım eşim Yiğit KOCABIYIK'a çok teşekkür ederim.

Gülşah KOCABIYIK

2021 İZMİR

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİM VE TABLO LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

UTA HAGEN VE OYUNCULUK YÖNTEMİ

1.1. Uta Hagen'in Yaşamı.....	11
1.2. Uta Hagen Tekniği ve Egzersizleri.....	18
1.2.1. Birinci Egzersiz – Fiziksel Yöneliş.....	18
1.2.2. İkinci Egzersiz – Dördüncü Taraf.....	22
1.2.3. Üçüncü Egzersiz – Öz'ün Çeşitliliği.....	28
1.2.4. Dördüncü Egzersiz – An ve An.....	32
1.2.5. Beşinci Egzersiz – Transfer.....	36
1.2.5.1. Nesnelere Yönelik Transfer.....	37
1.2.5.2. Koşullara Yönelik Transfer.....	39
1.2.6. Altıncı Egzersiz – Dış Mekanları Sahneye Taşımak.....	44
1.2.7. Yedinci Egzersiz – Beklemek.....	51

1.2.8. Sekizinci Egzersiz – Kendi Kendine Konuşmak.....	54
1.2.9. Dokuzuncu Egzersiz – Seyirciyle Konuşmak.....	60
1.2.10. Onuncu Egzersiz – Tarihsel Hayal Gücü.....	63

2. BÖLÜM

UTA HAGEN TEKNİĞİNİN STANİSLAVSKİ SİSTEMİ VE ARDILLARIYLA KARŞILAŞTIRILMASI

2.1. Eylem.....	70
2.2. Verili Koşullar.....	73
2.3. İmgelem.....	75
2.4. Verili Olmayan Koşullar.....	77
2.5. Sihirli Eğer.....	79
2.6. Coşku Belleği.....	82
SONUÇ.....	88
KAYNAKÇA.....	95
ÖZGEÇMİŞ	

RESİM VE TABLO LİSTESİ

Resim 1. Who's Afraid of Virginia Woolf.....	16
Resim 2. Uta Hagen ve Öğrencileri.....	17
Resim 3. Uta Hagen.....	17
Tablo 1. Stanislavski Sistemi'nden Hareketle Oluşturulan Rol Çalışma Yöntemlerinin Karşılaştırılması.....	87



GİRİŞ

Yazar tarafından belirlenmiş kurmaca dünyaya ait detaylı bir çözümleme oyuncunun her dönem yapması gereken temel görevi olmuştur. Bunun için çeşitli geleneklere, becerilere, davranışlara, ifadelere, duruşlara, tavırlara, hilelere ve imgelere ihtiyaç duyar. Amacı karakterini daha iyi tanımaktır. Belirtilen tüm bu gereksinimler ‘yöntem’ çatısı altında toplanmaktadır. Eğitim kuramcısı John Dewey (1859-1952) sadece oyunculuk alanında değil tüm sanatçılar için yöntemin gerekliliğini vurgular; “Her sanatçının eserini icra ederken bir yöntemi, tekniği olmalıdır. Rastgele tuşlara basarak piyano çalınmaz” (Dewey, 1980:166). Bu saptamadan yola çıkarak oyuncu geçmişten günümüze sürekli bir yöntem arayışında olmuştur. Öyle ki bu ihtiyacın köklerine beşinci yüzyılın başlarında rastlamak mümkündür. Özdemir Nutku, Oyunculuk Tarihi kitabının, Antik Yunan Tiyatrosunda Oyunculuk Sanatı bölümünde bu konuya şöyle değinir; “...Antik Yunan oyuncusu, tıpkı bir opera şarkıcısı gibi, müzikli ve müziksiz olarak yıllarca sesini eğitir ve gösteriye her çıkışında sesini ısıtır ve yerleştirirdi” (Nutku, 1995:28). Ayrıca Altıncı yüzyıla gelindiğinde Thespis’in koronun yanına bir oyuncu daha yerleştirmesinin üzerine Peisistratos’un 535’te düzenlediği ilk dram yarışması oyuncular açısından bir rekabet ortamı yaratmıştır (Brockett, 2000: 27). Bu rekabet ortamı oyuncuların kendini geliştirmeleri için bir zemin hazırlamıştır. Antik Yunan’dan günümüze doğru gelindiğinde oyuncunun rol çalışmasına dair ilk yazılı eserin 18. yüzyılda Fransız düşünürü Denis Diderot’a (1713-1784) ait olduğu görülmektedir.

“Oyuncunun her sahneye çıkışında aynı güçle ve tutarlılıkla oynayabilmesi mümkün müdür? Oyuncuyu yaratıcı ruh durumuna sokabilmek için bir teknik inşa edilebilir mi? (Karaboğa, 2011:61)” sorularına cevap aradığı Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler adıyla dilimize çevrilen eserinde Diderot, oyuncu-karakter ve akıl-coşku ilişkisine odaklanmıştır. Ona göre sahne üzerinde oyuncunun duygu durumu ve ruh hali sürekli değişkenlik göstermektedir. Bu nedenle oyuncunun sahneye çıktığında, seyirci karşısında her temsilde ilk günkü duygusu ile oynayabilmesi için, coşkularıyla değil, zihni ve aklı ile birlikte soğukkanlı bir şekilde oynaması gerekir (Diderot,1996) görüşündedir. Diderot’un bu görüşünün, İngiliz sahnelerinin ilk starı kabul edilen ünlü

aktör David Garrick'in (1717-1779) etkisiyle filizlendiği düşünülmektedir. Döneminin oyunculuk anlayışını değiştiren Garrick'in sahne üzerinde "hiçbir kişisel duyguya kapılmaksızın, bir dizi tutkuyu yüzüyle oynayarak bir grup insanı eğlendirdiği" söylenmektedir (Cole&Chinoy, 1997: 73). Ayrıca Garrick, kendi çağında alışkanlığa dönüşmüş olan, her rolü aynı tavırla oynama geleneğinin aksine her karakteri ayrı bir birey olarak ele almış, her bir rolü farklı biçimde oynamış ve sahnede her defasında yeni bir karakter tanıtmıştır (Sitarz, 1991:21-22). Garrick'in sahne üzerinde kullandığı en ufak jesti şansa bırakmadan en ufak ayrıntısına kadar çalışmış olması ve tüm etkili hareket planını tamamıyla tekniği yoluyla oluşturması Diderot'u etkilemiş ve Diderot'ya ait oyuncunun yöntemine dair bir dizi soruyu soran ve tartışan önemli bir yapıtın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Diderot'nun görüşleriyle birlikte oyuncunun sahnede bir yöntem izlemesi gerekliliği pekişmiş ve 20. yüzyıla gelindiğinde, bugün dünyanın birçok yerinde oyunculuk üzerine eğitim veren çeşitli özel akademi ve kurumlarda öğretilmekte olan, tarihte oluşturulmuş ilk sistemli ve bilimsel temellere dayanan oyunculuk yöntemi Stanislavski Sistemi ortaya çıkmıştır. Konstantin Sergeyeviç Stanislavski'ye (1863-1938) ait olan bu rol çalışma yöntemi, içinde bulunulan dönemin abartılı oyunculuk sistemine karşı olarak, doğal ve psikolojik gerçekçi oyunculuğu ilkesi haline getirmiştir.

“(Sanatımız) canlı, organik yaşantının yeniden yaratımı ve iletimi üzerine inşa edilmiştir. O canlıdır ve yaşayan her şey gibi kesintisiz bir geliştirme ve harekete sahip olmalıdır. Dün iyi olan, bugün işe yaramayacaktır; bugünün performansı yarınkinden farklı olacaktır. Her türlü sanat özel bir tekniğe ihtiyaç duyar – sabitlenmiş bir tekniğe değil, fakat insanın yaratıcı doğasını belirleyen yasalara hakim olacağı bir tekniğe. Bu yasaların anlaşılmasıyla bu doğayı etkileme, kontrol etme, her performansta kendi yaratıcı olanaklarını, kendi sezgilerini keşfetme becerisi sağlanacaktır. Bu sanatsal bir tekniktir”. (Toporkov, 2017:177)

Stanislavski, oyunculuk yönteminin oluşum sürecinde Theodule Ribot'nun ‘Coşkuların Psikolojisi’ adlı eserinden ve ‘Yaratıcı İmgelem’ üzerine çalışmasından ilham almıştır (Karaboğa, 2011:56). Stanislavski, dönemin tiyatro anlayışı yıldız oyunculuğuna karşı olarak, küçük rollerin de ustaca oynandığı, klişelerden uzak, sahne üzerinde gerçekçiliğe dayanan ve dramaturji çalışmalarının da ön planda olduğu rol

çalışma yöntemini oluşturmuştur. Kasların gevşemesi, dikkatin odaklanması alıştırmaları, imgelem, inanç-gerçeklik duygusu, coşku belleği, ve sihirli eğer gibi kavramlarla oyuncun karakteriyle özdeşleşmesini sağlayan Stanislavski Sistemi, oyuncunun sahne üzerinde yaratıcı olması ve fiziksel kullanımlarını keşfetmesi için geliştirilmiştir (Stanislavski, 2011a; Stanislavski, 2011b; Stanislavski, 2011c).

Stanislavski Sistemi oyuncunun, sahne üzerindeki kurgusal dünyaya dair inanç yaratması ve bunu doğal bir biçimde canlandırması açısından önemlidir. Bu yöntemin bu kadar önemli olmasının bir diğer nedeni, günümüze değin çeşitli yönetmen ve oyuncular tarafından geliştirilmiş olmasıdır. Bu geliştirmenin nedenleri arasında en önemlisi oyuncunun içinde bulunduğu döneme göre değişen anlayışa yönelik arayışta olmasıdır. Bu konuya Stanislavski şöyle değinmiştir; “Kendi yönteminizi oluşturun ve benim yöntemime köle gibi bağlı kalmayın, kendiniz için işlevsel olabilecek bir yol bulun” (Richard, 1996: 15).

Stanislavski’nin bu düşüncesinde oyuncunun tek bir yönetime bağlı kalmayıp sürekli kendini ve rol çalışma yöntemini geliştirecek arayışlarda olması gerektiği vurgulanmaktadır. Bu noktada Stanislavski’nin rol çalışma yönteminin günümüze değin birçok yönetmen, eğitmen tarafından geliştirildiği gözlenmektedir. Bu yönetmen ve eğitmenlerin eğitimleri incelendiğinde yollarının Amerikan Laboratory Theatre ya da Group Theatre’da kesiştiği görülmektedir. Bu nedenle sırasıyla bu tiyatroları ve eğitim merkezlerine derinlemesine bir bakış, Stanislavski’den hareketle üretilen rol çalışma yöntemlerinin nasıl bir sanatsal ortamda ve hangi ilkeler ışığında oluşturulduğuna açıklık getirecektir.

Amerikan Laboratory Theatre’ın kurulmasında Stanislavski’nin çalışmalarını yürüttüğü Moskova Sanat Tiyatrosu’nun Stanislavski ile birlikte 1922-1924 yılları arasında gerçekleştirdiği Amerika turnesi büyük rol oynamaktadır. Wendy Smit’in bu turne hakkındaki görüşleri şöyledir;

“8 Ocak 1923’te Stanislavski’nin tiyatrosu, The Cherry Orchard, The Three Sisters, The Lower Depths ve The Last Brothers Karamazov’ın yapımları ile New York tiyatro dünyasında bir şimşek gibi çaktı. Aksiyonun yoğun psikolojik gerçekçiliği, karakterin iç aksiyonunun her çizgide ve harekette

yankı uyandırması, New York izleyicilerini heyecanlandırdı. Hep alışılmış bir ya da iki yıldız oyuncu yerine, Rusların tüm karakterlerinin kendi kişilik özelliklerini tam anlamıyla yansıtmaya ve oyuncular arasındaki ekip ruhuna hayret ettiler. İzleyicilerin yanı sıra yönetmenler ve oyun yazarları da, Rusya'dan çıkan bu oyuncuların performanslarına büyük heyecan duyuyordu. Stanislavski'nin yöntemini merak eden ve izlediği performanslardan dolayı heyecan duyan Harold Clurman, 'Stanislavski yönteminin oyuncular üzerindeki etkisi bir mucizedir' diye yazıyordu". (Longwell, 1987:9-10)

Stanislavski yönteminin Wendy Smit'e göre mucizevi oluşunun nedeni, sahnelenen oyunda yıldız oyuncu anlayışının aksine ekip ruhunun yani ensemble anlayışının benimsenmiş olmasıdır. Bu turnenin bir diğer önemli yanı turnenin ardından Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya başta olmak üzere birçok öğrencinin Amerika'da kalması, dönmeyi tercih etmemesidir (Benedetti, 2004:98-99). Öğrencilerin Amerika'da kalması ve Stanislavski Tekniği ile Amerikalı oyuncuları tanıştırmaları, oyunculuk tarihi açısından büyük bir dönüm noktasını yaratmıştır. Bunun nedeni Amerikalı yöntem geliştiricilerin Stanislavski yöntemiyle ilk kez bu şekilde tanışmasıdır (Benedetti, 2004:98-99).

Amerikan Laboratory Theatre'da, Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya'nın yetiştirdiği yönetmen ve oyuncuların arasında; Stella Adler, Ruth Nelson, Eunice Stoddard, Harold Clurman ve Lee Strasberg gibi isimler bulunmaktadır. Bu eğitimi alan oyuncu ve yönetmenler ise daha sonra Sanford Meisner, Elia Kazan'ın da içinde olduğu dönemin oyunculuk anlayışını değiştiren isimlerle birlikte Group Theatre'da bir araya gelmişlerdir (Longwell, 1987:9). On yıl boyunca faaliyet gösteren tiyatro, kısa süre boyunca Amerikan oyunculuk sanatı üzerine derin etki yaratmıştır (Longwell, 1987:7). Oyun yazarı Arthur Miller Grup Tiyatrosunun Amerika'nın sanat yaşamındaki önemine şöyle değinmiştir;

"Sadece bir grup olarak sergilenen oyunculuğun parlaklığının Amerika'da eşi benzerinin olmaması değil, bence, aynı zamanda seyirciyle oyuncular arasındaki bağlantı da dikkat çekiciydi (...) Ben Grup Tiyatrosunun oyununu balkondan izledim. Oyun arasındayken seyircinin yerinden kıpırdamadığını ve düşüncelerinin de az önce izledikleri gösteride çakılı olduğunu görebildim". (Longwell, 1987:6)

Arthur Miller'ın değindiği gibi bu süreçte Group Theatre, eleştirmenler ve seyirciler tarafından beğenilen yapımlara imza atmıştır. Bu yapımların haricinde oyuncuların çalışmalarını beslemeyi ihmal etmeyen bu tiyatrodaki Stella Adler ve Lee Strasberg, Stanislavski'nin yönteminden temel aldıkları oyunculuk çalışmalarını sürdürmektedirler. Öyle ki Stella Adler, oyuncu için yöntemin gerekliliğine şöyle değinmektedir;

“...insanoğlunda kendilerini geliştirmek istemelerine neden olan temel bir dürtü var, büyümek isteyen bir kıvılcım. Bu kıvılcımın canlı tutulması şart. Net ve çalışkan bir gayretle büyüyebilir, boşluk ve duygusuzlukla “mezun” olup estetik olgunluğa ulaşabilirsiniz. Yerinde bir eğitimle yeteneklerinizi ölçülemeyecek derecede esnetebilirsiniz. İşte teknik bu yüzden var”. (Adler, 2006:11-29)

Kendi deyimiyle yerinde bir eğitim uygulamaya çalışan Adler'in, oyuncunun eğitimi üzerine bazı noktalarda Strasberg ile düşünce ayrılığında olduğu gözlenmektedir. Bu düşünce ayrılıkları yeni yöntemlerin oluşmasına zemin hazırlaması açısından önemlidir. Örneğin; Lee Strasberg, Stanislavski'nin ikinci bölümde detaylı olarak incelenecek duygu belleği kavramına dair itirazı şöyledir;

“American Laboratory Theatre'da duygu belleği teriminin biraz muğlak kullanıldığını belirtmeliyim. Belki de Boleslavsky ve Madam'ın İngilizce bilmemesi duygu belleğinin iki kategorisi konusundaki ayırımlarını etkilemişti. Kendi çalışmamda duygu belleğini, fiziksel bir duyumun hatırası olan duyum belleği ve daha yoğun coşkusallık tepkilerinin deneyiminin hatırlanması olan duygusal bellek olarak ikiye ayırdım”. (Strasberg, 1988. Akt. Erbulun Sezgi, 2002: 44)

Buradan da anlaşıldığı üzere Stanislavski'nin ardıllarının Stanislavski tekniğine tamamen bir karşı çıkışla kendi yöntemlerini oluşturmaktan ziyade, kendilerince çeşitli güncellemelere başvurdıkları görülmektedir. Bu güncelleme düşüncelerine Stella Adler, Harold Clurman, Lee Strasberg'in yanı sıra bir başka Group Theatre oyuncusu Sanford Meisner'de katılmış ve Stanislavski'nin oyunculuk yöntemi üzerine çeşitli tartışmalar gündeme gelmiştir. Bu tartışmaların çıkış noktası Stella Adler'in Stanislavski Tekniği üzerine Paris'te Stanislavski ile gerçekleştirdiği görüşmedir. Bu görüşmede Stanislavski, Adler'e coşku belleği kavramı üzerine gereğinden fazla durmanın yanlış olduğunu dile getirmiştir. Adler'in Amerika'ya dönüşte Group Theatre'da rol çalışma

yöntemleri üzerine çalışmalar yapan eğitimcilerle bu konuyu paylaşması üzerine, Lee Strasberg ve Stella Adler arasında çıkan tartışmada Sanford Meisner, Stella Adler'in yanında yer almıştır. Bu tartışmalar Group Theatre'ın dağılmasına sebep olurken, her eğitimcinin kendi yöntemini geliştirmesine de zemin hazırlamıştır. Öyle ki bu isimlerle ilerleyen yıllarda yolları kesişen Michael Chekhov, Eric Morris ve Uta Hagen, Stanislavski yönteminden hareketle çeşitli nedenlerle kendi yöntemlerini geliştirmişlerdir.

Michael Chekhov'un kendi yöntemini geliştirmesindeki neden Brockett'e göre şöyledir;

“1910 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu'na giren Chekhov, kısa bir süre sonra Stanislavski'nin yöntemini yetersiz bulduğundan daha sonra Vakhtangov ile birlikte çalıştı ve XIV. Erik kompozisyonuyla büyük ün kazandı. Chekhov, Stanislavski sisteminin, olasılıklara vurgu yapmaktansa doğaya öykünerek oyuncuyu sınırladığını düşünüyordu. Buradan hareketle, oyuncunun birincil aracı olarak, çözümlemenin üzerine esinlenmeyi koydu”. (Brockett, 2000: 552)

Eric Morris ise rol çalışma yöntemine ilişkin çalışmasının ilk yıllarında Stanislavski Sistemi'nden türetilmiş tekniklere harfi harfine bağlı kalarak öğrettiğini, gerçekliklerin sahne üzerinde yaratılmasına yaklaşım olarak 'Duyu Belleği', 'Duygu Belleği' ve 'Görev Seçimleri' gibi teknikleri kullandığını vurgulamaktadır (Morris, 2012:11-12). Yanı sıra yöntemini neden geliştirdiğini ise şöyle ifade etmektedir;

“ (...) Kişisel yaşamınızdan sahne üzerinde yararlanmanıza ve duygularınızın “derinliklerine” inebilmenize yalnızca laf olsun diye önem verildiğinin farkına vardım. Kaldı ki çok az sayıda oyuncunun bunları yapmaya cesareti vardı. Öğretmenlerin çoğu da böylesi bir araştırmanın gerekliliğini bile anlamış değildi. Bacakları olmayan birine nasıl koşmayı öğretemezseniz, kendi içiyle bağlantı kuramayan birine de oyunculuğu öğretemezsiniz. Kendi olmanın ne olduğunun aranmasıyla başlayan ve kendi olmanın sahne üzerindeki kullanımına uzanan bir oyunculuk yaklaşımı geliştirmeye başladım”. (Morris, 2012:11-12)

Bu çalışmanın merkezinde yer alan Uta Hagen ise Stanislavski ve tekniği hakkında şunları kaleme alırken;

“Stanislavski'nin öncü çabalarının önemini azaltmak istemiyorum: Çalışmalarımıza yaklaşım konusunda yeni bir konsept sağladı. Ortak bir dilin

temelini attı ve bize zanaatlar üzerinde çalışmamız için gerekli araçların olduğu bilgisini verdi. Amaçları, idealleri ve kişisel dürüstlüğü, sanatsal ahlaki irdelemesi hayranlık uyandırıcıdır”. (Hagen, 1991:49)

Hagen, Stanislavski’nin ortak bir dil oluşturduğunu ve oyunculuk sanatına birçok anlamda katkı sağladığını düşünmektedir. Buna karşın Stanislavski ve türevi oyunculuk metinlerinin çeşitli yanlış anlaşılmalara neden olduğunu savunmaktadır. Bu problemlerin üstesinden gelmek için kendi oyunculuk yöntemini oluşturma düşüncesi şöyle ortaya çıkmıştır;

“Danıştığım oyunculuk metinlerinde, çok fazla teorik cevap bulurken, nasıl uygulanacağını bildiğim çok az cevap buldum. Çaresizlik içinde, çeşitli koşullar altında kişisel davranışları keşfederek yaşadığım tüm problemler için düzeltici alıştırmalar yapmak üzere evde kendi başıma çalışma fikrine kapıldım. Her bir sorunun insan davranışları ve tepkileri için temel bir şeyin yanlış anlaşılmasına ya da ihmal edilmesine dayandığını kısa sürede keşfettim. Daha sonra öğretmeye başladıktan sonra uyguladığım şeyleri öğrencilerimle paylaştım”. (Hagen, 1991:132)

Önceleri Broadway’da oyunculuk yapan Uta Hagen, ‘A Challenge For The Actor’ kitabında yaşadığı döneme ilişkin, kendisinin öğrenecek başka bir şeyi olmadığını profesyonel bir oyuncu olarak gördüğünü ve oyunculuktan zevk almadığını ifade eder. Daha sonra Hagen, tiyatroya olan inancını, sevgisini kaybettiği sırada 1947 yılında Harold Clurman ile tanışır ve onunla çalışmaya başlar (Hagen, 1991:XX-XXI). Bu süreç içerisinde Stanislavski Sistemi’ne dair bilgileri Harold Clurman aracılığıyla edinen Hagen, yeni bir bakış açısı kazanmıştır. Harold Clurman ile eğitimine devam ettiği sırada, Uta Hagen’in oyunculuk tekniklerini keşfetmesi konusunda ise Herbert Berghof’ın katkısı büyüktür. Ardından Uta Hagen’in, eşi Herbert Berghof tarafından kurulan, HB Stüdyo’da ders verdiği yıllarda rol çalışma yöntemi filizlenmiş ve ardından kendi ismini almıştır. Halen HB Stüdyo başta olmak üzere çeşitli eğitim kurumlarında bu teknik öğretilmeye devam edilmektedir.

Bu çalışmanın amacı, Uta Hagen’in yaşamını ve tekniğin oluşum sürecini etraflıca araştırmak, tekniğin egzersizlerini Stanislavski Sistemi ve onu baz alan diğer tekniklerle karşılaştırarak tartışmaya açmak; dolayısıyla oyunculuk akademik çalışmalarına katkıda bulunmaktır.

Türkiye’de tiyatro üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında, genellikle oyunculuk ve rol çalışmalarına odaklanan çalışmaların sınırlı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Alanda var olan bu çalışmalar çoğunlukla oyunculuk ekolleri (Stanislavski, 2011a; Stanislavski, 2011b; Stanislavski, 2011c; İpşiroğlu, 2016; Adler, 2016; Berktaş, 2009; Chekhov, 2014) ve oyunculuk tarihi bağlamında araştırmalara (Nutku, 1993; Nutku, 1963; Nutku, 1995; Nutku, 2002) odaklanmaktadır. Ancak henüz Uta Hagen ve tekniği üzerine odaklanmış Türkçe bir yayın bulunmamaktadır. Bu yüzden bu çalışmanın, Türkiye’de Uta Hagen tekniğini etraflıca ele alan ilk akademik çalışma olduğunu belirtmek gerekir. Yurtdışı literatürü incelendiğinde ise tekniğin Uta Hagen tarafından uygulandığı Uta Hagen Master Class (Karen, 2001) video setinin dışında Uta Hagen ve Haskel Frankel tarafından kaleme alınan *Respect for Acting* (Hagen, Frankel, 1973) ve yine Uta Hagen tarafından kaleme alınan *A Challenge for the Actor* (Hagen, 1991) kitapları öne çıkmaktadır. Uta Hagen ilk kitabı *Respect for Acting* için ‘kendimi bu kitaptan ayırdım’ (Buckley, 2004) şeklinde bahsetmektedir. Ayrıca *A Challenge for the Actor* kitabının önsözünde David Hyde Pierce, Uta Hagen’in bu kitap hakkında neden böyle düşündüğünü şöyle açıklamaktadır;

“Hagen'in *Respect for Acting*'i reddettiğini bilmelisiniz. Bu kitabı yazdıktan sonra, yaptığı ülkeler arası seyahatler sırasında çeşitli oyunculuk derslerini ziyaret etti ve gördüklerinden dolayı dehşete kapıldı. Eğitmene 'Onlar ne yapıyor?' diye sorardı. Aldığı yanıt 'Sizin egzersizlerinizi' olurdu. Hagen, bu yaşadıklarının ardından daha ayrıntılı ve belki de daha açık olan *Challenge for the Actor*'ı kaleme aldı.”. (Hagen, Frankel, 1973:10-11)

İlk kitabının yeterince ayrıntılı ve açık olmadığını düşünen Hagen, ikinci kitabını kaleme almıştır. Bu nedenlerden dolayı bu çalışmada çoğunlukla *A Challenge for the Actor* kitabına odaklanılmıştır. Ayrıca bu kitaplara ve videolara ilişkin henüz Türkçe dilinde yapılmış bir çeviri olmadığı için tüm çeviriler araştırmacı tarafından yapılmıştır.

Uta Hagen tekniği; oyuncular hayali koşullar altında gerçekçi davranmaya teşvik eden ve sahnede kullanmak için pratik araçlar sunan bir yöntemdir. Ayrıca bu teknik oyuncunun sahne üzerinde doğallığa yakın olmasını hedeflemektedir. Oyuncunun anın içinde kalabilmesi ve karakteri yaratma sürecinde zorluk yaşamaması

için geliştirilmiş egzersizlerden oluşmaktadır. Oyuncu adaylarının bu yöntemi kullandığında, kazanım olarak, transfer (ikame) tekniği ile karakterin tüm koşullarına içsel ve dışsal olarak hazırlanarak duygularını kolaylıkla ortaya çıkarabilmesi beklenir.

Araştırmada ele alınan Uta Hagen tekniği iki temel başlıkta incelenmiştir. İlk başlıkta Uta Hagen'in yaşamı ele alınmıştır. Bunun amacı ise egzersizlerin nedensellikleriyle birlikte nasıl pratik edilebileceğini ve nasıl geliştirildiğini tartışmaya açmaktır. İkinci başlıkta ise Stanislavski Sistemi ve bu teknikten hareketle geliştirilen Stella Adler, Lee Strasberg ve Sanford Meisner'in çalışma yöntemleri incelenmiştir. İncelemenin bu isimlerle sınırlı tutulmasının nedeni, bu isimlerin Stanislavski'nin rol çalışma yönteminden yola çıkarak farklı oyunculuk yöntemi geliştiren tiyatro uygulayıcıları olmalarıdır.



1. BÖLÜM

UTA HAGEN VE OYUNCULUK YÖNTEMİ

1. BÖLÜM

UTA HAGEN VE ROL ÇALIŞMA YÖNTEMİ

1.1. Uta Hagen'in Yaşamı

Oskar ve Thyra Leisner Hagen'in ikinci çocuğu olan Uta Hagen, Almanya, Göttingen'de 12 Haziran 1919'da dünyaya gelmiştir. Alman asıllı besteci olan babası, yirmili yaşlarında müzikolog ve daha sonrada sanat tarihi profesörü olmuştur. Danimarkalı annesi ise bir sopranodur. Üç yaşında annesinin kostüm provalarına katılan ve locada birinin kucağında oturarak sahnedeki annesini izleyen Hagen, tüm hayatı boyunca bu heyecanlı anı unutmadığını belirtmektedir. Ayrıca Hagen'in o dönemde teyzesi ile yaşadığı anıdan yola çıkarak oyuncu olma düşüncesinin ilk kez filizlendiği zamanın çocukluk dönemi olduğu söylenebilir. (Hagen, 1991: XV; Charlie Rose,1995:10:36). “Teyzem'in Mercedes Benz'ine bindiğimi hatırlıyorum, deri koltukların bile lüks koktuğu açık bir otomobil. Köylerden geçerken, yolda duranlara bir prensesmişim gibi el sallardım. Rol oynamaya böyle başlamış olmalıyım” (Hagen, 1991:XV).

Ancak Uta Hagen'in çocukluk dönemine bakıldığında hep iyi hatırlanan anılardan söz edilemez. Onun çocukluk döneminde yani 1920'lerin ortalarında Almanya'da enflasyon ve işsizlik sorunlarının ciddi şekilde ortaya çıktığı görülmektedir. Bu süreçten olumsuz anlamda etkilenen Hagen'in babası, Amerika'da Madison Wisconsin Üniversitesi'nde sanat tarihi bölümünde çalışmak için gelen teklifi kabul eder. Bunun sonucu olarak Hagen altı yaşındayken ailesi ile birlikte ülkeden göç etmek zorunda kalır. Bu yüzden Hagen'in mutlu bir çocukluk evresinden geçmediği söylenebilir. “Arkadaşlar, akrabalar, tanıdık odalardan, manzaralardan ve bahçemden ayrılırken ilk acımı yaşadığımda altı yaşındaydım. Ağladım çünkü yetişkinler de ağladı ve sonsuza dek kaybedilen bir şeyin önsezilerini paylaştık” (Hagen, 1991:XV).

Madison'a taşındıktan sonra da Hagen kendini mutsuz ve yabancı gibi hissetmeye devam eder. Yeni bir dil öğrenmekle ilgili bir sorunu olmamasına rağmen, okul arkadaşları tarafından ‘garip’ olarak değerlendirilmiştir. Ailesi'nin de şehrin sosyal

hayatına dahil olmaması Hagen'in arkadaşlarına garip gelmiştir. Bu süreçte Hagen pek çok sanatçının hayatını olumlu anlamda etkilemiş olan yabancılaşıma duygusunu daha küçük yaşlarda yaşamış ve bu sanatçılar gibi bu süreçte kendini geliştirmiştir. Bu gelişimde ailesinin payı büyüktür. Hagen'in söylemiyle; “evde okumak yemek yemek kadar önemliydi” (Hagen, 1991:XVI).

Okumanın yanı sıra çeşitli gösterileri de kaçırmamış olan Hagen, oyuncu olma kararı dokuz yaşındayken Elizabeth Bergner'ın Saint Joan'ın gösterisini gördükten sonra netleşmiştir. Bu kararın ardından Duse, Bernhart, Bergner, Basserman, Kean, Booth, Bar Rymore gibi birçok oyuncunun biyografisini, on beş yaşına geldiğinde ise anlamasa bile Goethe, Molière, Schiller, Shakespeare, Shaw, Lessing, Hauptmann, O'Neill, Ibsen, Strindberg, Chekhov gibi yazarların eserlerini okumuştur. Dolayısıyla bilgi, birikim açısından zengin bir gençlik döneminden geçtiği görülen Uta Hagen, sadece oyunculuk ile kalmayıp ileride tiyatro eğitimine büyük etkisi olacak modern dans öğrenmeye de yine bu dönemde başlamıştır. Ardından annesinin Hellerau'da Dalcroze'dan ders alması ve Mary Wigman hayranı olması gibi sebepler, Hagen'in dans bölümüne girmesine neden olmuştur. Böylece Hagen bir dönem Londra Kraliyet Dramatik Sanat Akademisi'nde eğitim almıştır (Rose, 1995). Harald Kreutzberg ve Hanya Holm gibi misafir eğitmenlerle çalışmaya başlamıştır. Döneminin önemli isimleriyle çalışan Hagen, bu eğitimin ardından kazanılacak kinetik çevikliğin ve bedensel özgürlüğün her oyuncu için değerli olduğunu vurgulamaktadır (Hagen, 1991:XVI).

Bu eğitim süreci sonrası babasının işi nedeniyle İskandinavya, Belçika, Hollanda, İsviçre, Almanya, Fransa ve İngiltere gibi ailece çıktıkları iş seyahatlerine çıkmak zorunda kalmışlardır. Bu seyahatler Hagen'in yaşamını olumlu anlamda etkilemiştir. Gençlik yıllarında çok sayıda toplumun kültürü ile tanışmış olması ilerideki sanat yaşamında rol yapma yeteneğine katkı sağlamıştır. Aynı zamanda bu çok kültürlülük karakter çözümleme açısından onun zihnindeki birçok düşüncenin kapısını açmıştır (Hagen, 1991:XVII).

Ailesi ile birlikte çıktıkları iş seyahatlerinin ardından Madison’da Fen ve Matematik alanında öğrenime başlayan ve mezun olacağına dair ailesine söz veren Hagen, gençlik hatta çocukluk yıllarından beri tiyatronun hep aklında olduğunu ‘A Challenge For The Actor’ kitabındaki anılar bölümünde ifade etmiştir. 1937 yılına gelindiğinde Hagen’in tiyatro sevdası doruk noktaya ulaşmış ve ailesinden profesyonel tiyatro seçmelerine girmek için izin istemiştir; “...okula giderken inatla şikayet ettim ancak Madison’daki eğitimime devam edeceğim konusunda aileme söz verdim. Seçmelere katılmak için çok istekliydim ve bu isteğimi Doğu’da denememe izin verin diye ağladım” (Hagen, 1991:XIX).

Ailesini bu şekilde ikna eden Hagen o yıl Eve Le Gallienne’nin yönettiği Hamlet oyununun seçmelerine girmiş ve Ophelia rolüne seçilerek profesyonel tiyatro yolculuğuna başlamıştır (Hagen, 1991:XIX).

Hagen o yıllarını korkunç ama sevinçli bir deneyim olarak anımsadığını ve böyle büyük bir rolün üstesinden geldiği için ailesine karşı olan sorumluluğunu da yerine getirmiş olduğunu söylemektedir. Bu başarılı projenin ardından, iş aramak için New York’a dönen Hagen, 1938 yılında yeni bir seçmeye katılarak Alfred Lunt ve Lynn Fontanne’in yanında çalışmaya başlamıştır. Böylece Hagen’in Martı oyunundaki Nina Karakterine seçilmesi ile Broadway kariyerinin temelleri atılmış olur. Broadway’da ilk olarak Anton Chehov’un Martısıyla sahneye çıkan Hagen, Nina karakterini canlandırması ile Amerikan tiyatrosunda bir iz bırakacağı anlaşılmıştır. Broadway’in büyük sahnelerinde bir anda kendini bulan Hagen, Çehov’un ünlü eserindeki Nina karakterini etkili bir şekilde yeniden yaşamak için farklı çalışma yöntemleri geliştirmek zorunda kalmıştır. Bu deneyim, Hagen’e sahne üzerindeki davranışı doğallaştırmak için itici güç ve güven vermiştir (Hagen, 1991:XIX).

Hagen’in kariyerinin yükselişinde onun tiyatroya karşı çok istekli olmasının yanı sıra ailesinin de etkisi olmuştur. Kendisini bu yüzden hep şanslı hissetmiştir. Ailesinin ona yaşattığı deneyimler, iyi bir eğitim alması, iyi bir ses ve vücuda sahip olması onun başarılı olmasına sebep olmuştur. Ancak bu başarının üstesinden gelebilmek için bazı zorlukları da yaşadığı görülmektedir. O dönemde Hagen Alfred

Lunt ve Lynn Fontanne ile çalıştığı sırada çok sıkı bir disiplinle karşılaşmış ve zorlanmıştır. Bu zorlanmanın sebebi ise; gece gündüz prova yapılması, sahnede hiçbir detayın atlanmaması ve saatlerce karakter üzerine çalışılmasıdır (Hagen, 1991:XX).

1938 yazından 1947 baharına kadar olan dokuz yılı Hagen'in kariyerinin geçiş yılları olarak görmek mümkündür. "Ne yazık ki bir Broadway "profesyoneli" oldum, bu arada yolumu kaybettim ve sonunda tiyatrodaki gerçek bir hayata başlamak için tekrar kazanana kadar oyunculuk sevgisini kaybettim" (Hagen, 1991:XX).

Bu süre içerisinde Hagen Jose Ferrer ile evlenmiştir. Ayrıca Paul Muni, Paul Robeson, Alfred Drake gibi aktörlerle Broadway yapımında oynamış ve Guthe McClintic, Margaret Webster ve Marc Connelly gibi yönetmenlerle çalışmıştır. Ardından 1939 yılında ise Hollywood'un cazibesine teslim olduğunu vurgulamaktadır.

"Film yıldızları hâlâ büyük stüdyoların kurbanlarıydı ve onlar "kadrolu" üyeler olarak anılıyorlardı. Aktörler gerçekten mal parçaları olarak kabul edilirdi ve sözleşmeli oldukları için onlara verilen rollere ses çıkarmıyorlardı. Kendi yolumu bulmam için çok sebep vardı. Bu yüzden yıllar sonra John Houseman'a oraya ait olmadığımı belirttim". (Hagen, 1991:XX)

Yirmi bir yaşında genç bir anne olan Hagen, kariyerinin zirvesini yaşamış ve hiçbir zaman kariyeriyle annelik arasında kalmamıştır. Ayrıca bu süreçte geçmişte çalıştığı kişilerden ve yaşadığı tecrübelerden çok şey öğrendiğini artık öğrenecek bir şeyi olmadığını düşünmüştür. Seyirci tarafından beğenilmesi, alkışlanması ve çevresinden harika olduğuna dair yorumlar alması Hagen'e yetersiz gelmiş ve yaptığı işten zevk almamasına sebep olmuştur. Bu sorunlara evliliğinin sonlanması eklenmiş ve eşinden ayrılması onun finansal zorluklar yaşamasına neden olmuştur. Bu dönemde Hagen, oyunculuk yapmaktan zevk almamasına rağmen çalışmaya devam etmiştir (Hagen, 1991:XX).

1947 yılında Hagen, Broadway oyunu için seçmelere katılmış ve Grup Tiyatrosu'nun kurucularından biri olan Harold Clurman ile çalışmaya başlamıştır. Harold Clurman ile çalışmaya başlamasını en büyük şanslarından biri olarak gören Hagen, daha önce öyle bir yönetmenle hiç çalışmadığını, kendi tabiri ile provaların başında ayağının altından halının çekildiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda Hagen, oyunculuğa dair yeni

bir bakış açısı kazanmıştır. Hagen, bir yönetmen olarak Harold Clurman'ın repliklerin öylesine okunmasına, sahnedeki hareketlerin mekanikleşmesine izin vermediğini belirtmektedir. Bunun yerine Hagen'e karakterlerin varlığını ve oyundaki çatışmaya neden olan davranışlarını keşfetmesini öğretmiştir. Hagen'in ileride geliştireceği yönteminde, özellikle karakter çözümlemesine dair temelin bu dönemde atıldığını söylemek mümkündür. Hagen, Harold Clurman ile çalışmalarından memnun olduğunu şu sözleriyle ifade etmektedir;

“Amatör sevgim çalışmalara olan inancımı yeniden canlandırdı. İtiraf etmeliyim ki, son yıllarda bana güven veren, fikrine yeni çalışma tarzına, saygı duyduğum kişilere ihtiyacım vardı. O olmadan bu çalışma tarzına tam olarak güvenemezdim”. (Hagen, 1991:XXI)

O dönem için, Harold Clurman'ın başrol oyuncusu şirketten ayrılmak zorunda kalmış ve onun yerine Herbert Berghof gelmiştir. Hagen, Berghof'un gelmesini hayatındaki ikinci şansı olarak görmektedir. Çağdaş oyunculuk anlayışına sahip olan ünlü Avrupalı aktör Berghof, Hagen'in oyunculğunun gelişmesine ve yeni teknikler öğrenmesine katkı sağlamıştır. Bu sebeple Hagen “artık gerçek bir sanatçı olmak için o güne kadar devam eden ticari tiyatro anlayışı ile savaşılmaya hazır olduğunu” vurgulamaktadır.

Bu dönemde Hagen'in söylemiyle Herbert Berghof ile birbirlerine aşık olmuş böylece aralarındaki bağ güçlenmiştir. Daha sonra Berghof'un, Hagen'e stüdyosunda ders vermesini teklif etmesi, Hagen'in İlk başta sersemlemesine “öğretme hakkında ne biliyordum?” diyerek kendini sorgulamasına neden olmuştur. Hagen, bu düşüncelerine karşı Berghof'un kendisine destek olduğunu şu şekilde belirtmektedir; “Bana neredeyse on yıldır sürekli çalışan, belli bir beceri ve birçok hatayı fark eden bir aktris olarak, bu deneyimi daha az bilgi birikimi olan meslektaşlarım ile paylaşmaya istekli olduğumu hatırlattı” (Hagen, 1991:XXII).

Hagen, Berghof'un tiyatro yaşamındaki deneyimlerini paylaşma fikrinin cazip geldiğini eklemiştir. Böylece tiyatronun bir parçası olmak isteyen Hagen'e bu durum büyük bir motivasyon sağlamıştır. Hagen, öğretirken kısa süre sonra kendi teknikleriyle ilgili, ifade edemediği ve açıklayamadığı bir şey olduğunu fark etmiş ve bu fark etme

sonucunda kişisel olarak çalışmalarını geliştirmek zorunda kalmıştır. “Sadece bir öğretmen olarak tanınmam ve iyi biri olduğumu hissetmeme rağmen, en başta bir aktris olduğumu ve sürekli olarak öğrendiklerimi öğrettiğimi vurgulamak istiyorum” (Hagen, 1991:XXII).

Sözlerinden anlaşılacağı gibi Hagen’in eğitimlik yılları boyunca sadece öğretme arzusu içerisinde olduğu görülmektedir. Eğitimlik kariyerine ek olarak oyunculuk kariyerini de sürekli olarak sürdürmeye özen gösteren Hagen, rol çalışma yöntemine dair unsurları deneyerek bu süreçte geliştirmiştir. Kariyer hayatında başarılarına devam etmiş, ilk Tony Ödülünü 1951’de oynadığı ‘The Country Girl’ oyunu ile almıştır. Hagen daha sonra Herbert Berghof ile 25 Ocak 1957’de evlenmiştir. 1962 yılında, ‘Who’s Afraid of Virginia Woolf’ oyunu ile ikinci Tony Ödülü’nü kazanmıştır. Ayrıca Hagen, 1981 yılında Amerika’daki Tiyatro Onur Listesi’ne seçilmiştir (Rose, 1995).



Resim 1- Who’s Afraid of Virginia Woolf (1962)

Uta Hagen’in tiyatrodaki kariyeri, sağlam bir iş ahlakı tarafından desteklenen başarı ile başlamış, daha sonra bu erken başarının zirvesinde bir hayal kırıklığı ve memnuniyetsizlik dönemine sürüklenmiş ve sahnede her an gerçek insan davranışlarını keşfetmek için disiplinli, kişisel bir arayışla bitmiştir. Hagen’in metodolojisi, “çalışmak, denemek, başarısız olmak, çalışırken kendini gözlemleme yoluyla öğrenmek ve daha sonra pratik yapmaktır” (Hagen, 1991). Kitapları Üniversitelerde ve oyunculuk Akademilerinde yer alan Hagen, “öğretmen olmaktan ziyade öğrendiklerini diğer

insanlara aktaran bir oyuncu olarak yoluna devam etmek istediğini” belirtmiştir (Rose, 1995:05:25).



Resim 2- Öğrencileri ile birlikte Uta Hagen

1990 yılında Hagen, Berghof'un ölümünden sonra HB Studio ve HB Playwrights Foundation'ın başkanı olmuştur. Aynı yıl oyunculuk yapmaya devam etmiştir. 1995 yılında Nicholas Wright'ın oyunu 'Mrs Klein' ve 1998 yılında Donald Margulies'in 'Collected Stories' oyunlarındaki performanslarıyla büyük beğeni toplayan Hagen, kendi deyimiyle hayatının unutulmaz rollerinden ikisini gerçekleştirmiştir. 1999 yılında sayısız ödülleri arasına üçüncü Yaşam Boyu Başarı Tony Ödülü'nü eklemiştir. Ayrıca 2003 yılında Başkan George Bush tarafından 2002 Ulusal Sanat Madalyası ile ödüllendirilmiştir. Eğitimlik kariyeri boyunca birçok öğrenci ve sanatçı yetiştiren Hagen, 14 Ocak 2004 yılında 84 yaşında evinde hayatını kaybetmiştir (Rose, 1995).



Resim 3- Uta Hagen

1.2. Uta Hagen Tekniği ve Egzersizleri

Uta Hagen, rol çalışma yöntemine yönelik çalışmalarını 1947-1990 yılları arasında The Herbert Berghof (HB) Studio'da yürütmüştür. Bu yıllardan tiyatro üzerine çeşitli oyunculuk ekollerinin ortaya çıktığı, rol çalışma yöntemleri üzerine yapılan araştırmalarla oyunculuk açısından keşif yılları olarak söz etmek mümkündür. Stanislavski Sistemi'nden hareketle geliştirilen Uta Hagen Tekniği, oyuncunun rol çalışması için toplamda on egzersizden oluşmaktadır. Teknik, oyuncunun sahne üzerinde gerçek hayata yakınlığını ve doğal davranışlarını edinmesini hedeflemektedir. Uta Hagen'in egzersizleri kendisinin de ifade ettiği gibi birer basamak gibidir. Egzersizlerin sonlarına doğru yaklaşan oyuncu, tekrar başa dönebilmekte veya ortadaki egzersizleri uygulayabilmektedir. Genellikle Hagen oyuncuya beş dakikalık bir sürede ve ev ortamında rahatlıkla uygulayabileceği alıştırma sunmaktadır. Bu beş dakikalık süre kısıtlamasının nedeni, oyuncunun sadece karakterine odaklanması içindir. Rol çalışma yönteminin egzersizleri sırasıyla aşağıda açıklanmıştır.

1.2.1. Birinci Egzersiz - Fiziksel Yöneliş

Hagen, 'Fiziksel Yöneliş' egzersiziyle ilk olarak role hazırlık için gerekli hazırlık aşamalarından başlamayı tercih eder. Bu tercihin arkasında yatan sebep gerginlik ya da konsantrasyon kaybını ortadan kaldırmaya yarayan fiziksel hedeflerin, oyuncu tarafından keşfedilmesini sağlamaktır. Çünkü sahne üzerinde fiziksel ve psikolojik gerginlik, konsantrasyon kaybı, gibi durumlar, ancak oyuncunun, fiziksel hedeflerden yoksun olduğu zamanlarda ortaya çıkmaktadır. (Hagen, 1991:143). Bu tercihin arkasında yatan sebep gerginlik ya da konsantrasyon kaybını ortadan kaldırmaya yarayan fiziksel hedeflerin, oyuncu tarafından keşfedilmesini sağlamaktır. Bu yöntemle yeni tanışan oyuncu ya da oyuncu adayları için bu aşama oldukça önemlidir. Bunu aşmak için Hagen, oyunculara sahneye hazırlık süreci hakkında -temel aşama üzerine- çeşitli bilgileri edindirmeyi hedefler. Bu bilgilerden ilki ensemble ile alakalıdır. Ensemble oyunculuğun yani takım oyunculuğunun seyirci tarafından daha çok takdir edileceğini vurgulayan Hagen, oyunculuk mesleğini icra eden kişinin bir solist olmadığını, toplumsal bir mesleğin parçası olduğunu ifade eder. Aynı zamanda

Ensemble anlayışının ardından oyuncunun her zaman ciddi bir iş ahlakına sahip, disiplinli olması gerektiği görüşündedir (Hagen, 1991:144-145).

Hagen'in yönteminde oyuncunun, karakterine dair çeşitli soruların cevabını bulması gereklidir. Sahne üzerinde gerginliği ortadan kaldırması ve kurgusal dünyanın farkındalığından uzaklaşarak, doğallığa yakın olması açısından bu basamak oyuncu için oldukça önemlidir.

Hagen ilk aşamada, oyuncunun eğitimine, girişte sözü edilen, diğer tekniklerde başlangıç noktası olarak yer alan çeşitli temrinler ya da sahne üzeri egzersizlerle başlamayı tercih etmez. Hagen'in bu tercihinin nedeni, eğitimde temrin veya egzersizlerle yapılan bir başlangıcın, oyuncunun eylemlerini doğallıktan uzaklaştıracağını düşünmesinden kaynaklanmaktadır (Karen, 2001). Ona göre öncelikle karaktere dair cevaplanması gereken sorular bulunmaktadır. Oyuncunun öncelikle "Biraz önce ne yaptım? Şu anda ne yapıyorum? Bundan sonra nereye gideceğim ve ne yapacağım?" sorularını yanıtlaması beklenir. Bu soruları cevaplayan oyuncu 'sahne üzerinde akan oyunun bilinç düzeyini hep aklında tutacak' (Karen, 2001). Dolayısıyla oyuncu, sahne üzerine dair tüm karar haritasını oluşturmuş olacaktır.

"Sahnede karar vermemen gerek. Çok basit adımlarla, akmasına, doğal bir şekilde var olmasına sebep olman gerekiyor. Örnek olarak; eğer vücudun orada değilse, doğal akışıyla hareketlerini yapmıyorsa, orada olmanın anlamı yok. Çünkü vücudunuzla konuşur, yönelir ve bakarsınız. Ne anlam ifade ediyor diye düşünürsünüz. Sizin materyaliniz aslında vücudunuz. Dolayısıyla vücudunuz yoksa aktör olarak sizin olmanız mümkün değil. Düşünmek, konuşmak, hissetmek, eğer vücudun orada değilse, uygun tepkileri vermiyorsa hiçbir anlam ifade etmiyor. Aktör olarak o anda o kavga içerisinde, bu duygu nasıl tırmanmalı, bu hareket buraya uygun mu diye düşünmek yerine, kendi gerçeğini, kendi gerçekliğinizi bulmanız gerekir." (Karen, 2001)

Sahne üzerinde kendine yön veren fiziksel yaşamın mantığını kavrayan oyuncu Bu kavrayış sonrası yönelişlerini belirlemek adına aşağıdaki soruları yanıtlamalıdır (Karen, 2001). Fiziksel Yöneliş egzersizinde oyuncunun bu ve bunun gibi sorulara cevap verebilme kabiliyetine erişmesi için derinlikli bir okuma ve karakterine dair yoğun bir analiz yapması gerekir. Oyuncu aşağıdaki sorulara bulacağı yanıtlarla karakterin özelliklerini deşifre etmiş olacaktır.

1. BEN KİMİM?

- Şimdiki varoluş durumum nedir?
- Kendimi nasıl algılarıım?
- Ne giyiyorum?

2. KOŞULLAR NELER?

- Saat kaç? (Yıl, sezon, gün? Seçtiğim hayat ne zaman başlıyor?)
- Neredeyim? (Hangi şehirde, mahallede, binada ve odada kendimi bulabilirim? Veya hangi manzarada?)
- Beni çevreleyen nedir? (Yakınımdaki manzara? Hava durumu? Mekanın durumu ve içindeki nesnelerin doğası?)
- Acil durumlar neler? (Daha önce ne oldu, şimdi ne oluyor? Bundan sonra olacaklar için ne planlıyorum ya da umuyorum?)

3. İLİŞKİLERİM NELER?

- Durumumla ilişkili diğer kişilerle, hedeflerle, yerle ve koşullarla nasıl bir ilişkideyim?

4. NE İSTİYORUM?

- Ana hedefim ne? En yakın ihtiyacım veya hedefim?

5. ENGELİM NE?

- İstedğim şeyin önündeki engel ne? Nasıl üstesinden gelebilirim?

6. İSTEDİĞİM ŞEYİ ALMAK İÇİN NE YAPMAM GEREKİYOR?

- Hedefime nasıl ulaşabilirim? Davranışım ne? Eylemlerim neler?

Bu altı soruya (Hagen, 1991:134) cevap veren oyuncu, karakterinin duygu durumlarını belirleyerek o duyguya nasıl erişmesi gerektiğini düşünme aşamasına geçer. Bu süreçte Hagen, oyuncunun sadece çevresini gözlemlemekle kalmayıp aynı zamanda kendini de gözlemlemesi gerektiğini şu şekilde açıklar;

“Bu noktada ilk öğrendiğim şey şu oldu, kendimizi ve davranışlarımızı gözlemlemeyi anlamak konusunda ne kadar az eğitildiğimizi fark ettim. Her zaman ne hissettiğimizi açıklayabiliyorduk ama o duygu içerisinde ne yaptığımızı tasvir etmeye geçemiyorduk. Dolayısıyla evdeyken kendimi gözlemlemeye başladım. Bu görev edindiğim egzersizlerin içerisinde şunu fark ettim. Her hareketim, davranışlarımın bir sonucu olarak başka bir şeyi doğuruyordu. Dolayısıyla bu evrilme nedeniyle de ilk egzersizi “Fiziksel

Yöneliş”i oluşturdum. Eğer çevresizseniz, mekansızsanız, nereden geldiğinizi ve nereye gideceğinizi bilmiyorsanız vücudunuz gergin olur. Bu gerginlik ise, kişisel farkındalığı oldukça tetikler ve ne yapacağınızı bilemezsiniz. Ama çevrenizin farkındaysanız, örneğin; nereden geldiğinizi, nereye gideceğinizi biliyorsanız bu durum size özgürlük kazandırır’. (Karen, 2001)

Tasviri yapan oyuncunun gözlem kabiliyeti gelişir ve gözlemin sonucunda sahne üzerinde karakterinin duygu durumunu özgür bir şekilde doğallıkla yansıtır. Böylece oyuncu karakterinin sadece ‘o an’ı ile ilgilenmez, geçmiş ve geleceği de onun ilgi odağı olur. Aynı zamanda bu soruları cevaplayan oyuncu karakterine dair detaylı bir haritayı oluşturmuş olur. Bu haritanın içinde karakterin kimliği ve fiziksel özelliği, çevresi, geçmişi, anı ve geleceği, engelleri ve hedefleri yer almaktadır. Hagen, bu soruların cevabını bulurken yaratıcılığı geliştirmesi açısından içsel bir düşünme eyleminden daha çok fiziksel bir eylem içerisinde olunması gerektiğini vurgular;

“Bunlar sessiz egzersizler değildir, siz araç gereç, aksesuar kullanabilirsiniz, onları kullanırken iç geçirebilirsiniz, kendinizle konuşabilirsiniz, ses çıkarabilirsiniz, korku ya da duygu belirtisi olan nidaları çıkarabilirsiniz kısacası konuşabilirsiniz. Bunları doğallık içerisinde yaptığınızı fark ettiğiniz noktada, monolog çalışmasına birkaç adım daha yaklaşmış olursunuz”. (Karen, 2001)

Buradan bakıldığında fiziksel eylem içinde belirtilen soruların cevaplarının aranması, oyuncunun sahne üzerindeki doğallığa erişebilmesini sağlamaktadır. Bu doğallığı elde eden veya yakınlaşan oyuncu ilk egzersizde bir basamak daha atlayarak monolog çalışmalarına geçme edinimini kazanır. Bu monolog çalışmaları esnasında ve hazırlık sürecinde mekan kullanımının titizliğine özen gösteren Hagen, oyuncunun sahne üzerinde nesnelerle kurduğu ilişkinin önemli olduğunu şu sözleriyle belirtir;

“Her eşyanın ve mekandaki her nesnenin hangi yönde olduğunu önceden bilin. Gerekirse bir taslak, plan oluşturun. Mesela dekoru kurarken, kendimi evimde gibi hissetmek bana çok yardımcı oluyor. Bu şekilde uygulandığında, yakında içinde yaşayacağınız yeri “yaratma” inancınıza da yardımcı olacaktır. Bu uygulama size sahne üzerinde ne yapacağınızı biliyor olmanın bir rahatlığını kazandırmış olur. Her zaman hazırlık aşamamasına eklediğim kurallar vardır. Kendimi çocuksu masumiyetle “psikolojik” olarak olanların o anda olduğuna ve bundan sonra olacakların, daha önce başıma hiç gelmediğine, kendimi inandırmaktır”. (Hagen, 1991:150)

Hagen'in 'çocuksu masumiyetle' kendini karakterine inandırmasıyla, Stanislavski'nin 'Sihirli Eğer' kavramının ortaya çıkışı arasında bir benzerlik olduğu söylenebilir. Buna göre Stanislavski'nin bu kavramı altı yaşındaki kuzeniyle oynadıkları oyunlar esnasına 'eğer ... olsaydı?' sorularından yola çıkarak oluşturduğu düşünülebilir. Örneğin; Hamlet'in babasının hayaletini gördüğü sahnede kendisine soracağı soru, 'eğer hamlet olsaydım' değil, 'eğer kısa bir süre önce kuşku uyandırıcı biçimde ölen babamın hayaletiyle karşılaşsaydım' (Karaboğa, 2011:64) sorusudur. Bu örneğin, Stanislavski'nin çocukluk yıllarındaki masumiyetinden yola çıkarak edindiği düşünüldüğünde, Hagen'in de Stanislavski ile aynı hedefte olduğu belirtilebilir. Çünkü Hagen'in bu yönteminde, samimiyete, gerçekçiliğe ve çocuksu bir masumiyete yakınlık vardır. Aynı zamanda Hagen'in, bahsettiği bu gerçekçilik kavramının, yazarın yarattığı kurmaca dünyaya ait ve oyunun atmosferine uygun olan bir kavram olduğunu bir kez daha vurgulamak gerekmektedir. Bu durumda oyuncudan, oyunun türü ne olursa olsun içinde bulunduğu dünyanın gerçekliğine inanması beklenmektedir. Sonuç olarak her iki yöntemde de oyuncunun, doğal ve samimi bir şekilde, çocuksu masumiyetle, rolünün gerçekliğine inanmasının en doğru yol olduğu vurgulamaktadır.

1.2.2. İkinci Egzersiz - Dördüncü Taraf

Hagen'in ikinci egzersizi olan 'Dördüncü Taraf', ilk olarak Denis Diderot'un 'Dördüncü Duvar' kavramını akıllara getirmektedir. Dördüncü Duvar kavramı, özellikle gerçekçi tiyatrodaki sahne ile seyirci arasında var olduğu hayal edilen bir duvardır (Stevenson, 1995: 4). Bu hayali duvarın varlığı, oyuncunun sahne üzerinde seyircinin farkındalığını unutarak olası bir odak problemi yaşamaması ve dolayısıyla izlenme hissinden uzaklaşmasını sağlamaktadır. Seyircide ise bu duvar, oyuncu ile direkt bir göz teması kurulmaması ve gerçekçi bir atmosferin oluşmasını desteklemektedir.

Belirtilen kavram 20. yüzyıl tiyatrosunda uluslararası alanda yeni bir gerçeklik ve yaratıcılık yolu açan İsveçli sahne tasarımcısı Adolphe Appia'nın sahneyi tanımlayışıyla daha anlaşılır olabilir. Appia'ya göre "Sahne, içinden gizlice bakarak yakaladığımız koca bir anahtar deliğinden başka bir şey değildir" (Candan, 2013: 15). Bu şekilde seyircinin gösterimdeki varlığı katılımcı değil, sahnede olanı gizlice

‘gözetleyen’ konumundadır. Belirtilen duvarın varlığı da böylesi bir amaçla yerleştirilmiş olabilir. Dolayısıyla hem seyirci hem de oyuncu için çift taraflı bir etkiden söz etmek mümkündür. Dördüncü duvar, seyircide gerçeklik algısını yaratırken, oyuncuda ise seyircinin varlığını unutturacak, olası odak problemlerini ortadan kaldıracak bir etki yaratmaktadır.

Stanislawski, ‘Oyuncu’nun El Kitabı’ adlı eserinin Sahne Korkusu bölümünde oyuncunun izlenme hissi üzerine şunları belirtmektedir;

“Günlük yaşamda normal bir biçimde yürür, oturur, konuşur, görürsünüz; ne var ki sahne üzerinde bu meziyetlerin hepsi ortadan kalkar. Seyircilerin bakışlarını üzerinizde hisseder ve kendi kendinize ‘niçin bakıyorlar?’ diye sorarsınız... Kalabalık önünde... bütün eylemlerinizi sınırlanır”. (Stanislawski, 1984: 114)

Bu sınırlılığı ortadan kaldırmaya yönelik geliştirilen Dördüncü Duvar kavramı, 20. yüzyıla gelindiğinde Hagen tarafından değiştirilerek Dördüncü Taraf olarak adlandırılmıştır. Bu adlandırışın nedeni Hagen’e göre, birçok öğrenci tarafından dördüncü duvarın tam olarak anlaşılamaması ve sahne üzerinde tımtırlı bir şekilde mekanikleşen oyuncular tarafından uygulanan, aşırı bir tiyatro terimi olduğudur. Hagen’in bu değişimdeki asıl amacı diğer yönetmenler ya da yöntem geliştiriciler gibi seyircinin varlığını olmayan bir perde veya duvarla kapatmaktan ziyade seyircinin olduğu alanı bir ‘taraf’ olarak belirlemiş olmasıdır. Ona göre bu ‘taraf’ hayal edilerek bir alandan uzaklaşıp bir uzama dönüşmelidir. Bu noktada Peter Brook’un tiyatro sanatı bağlamında uzam kavramını açıklayışına değinmek gerekir; “Herhangi bir boş mekân alır, işte burası bir sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boş mekânın ortasından yürüyerek geçer ve bir başkası da bu adamı gözleriyle izler, işte tiyatro etkinliği için bize gereken şey bu kadardır” (Brook, 2010: 11).

Hagen, Brook’un sahne üzerine dair belirttiği uzam kavramını derinleştirerek oyuncunun sahne üzerindeki dört tarafı nasıl kullanması gerektiğine açıklık getirmiştir. Bu durumda oyuncu sahne üzerini bir yaşantıya dönüştürürken, seyircilerin bulunduğu tarafı da bu bölgeye dahil etmektedir. Yani Hagen, seyircilerin olduğu tarafı sahnede yaratılan atmosferin bir devamı gibi düşünmek gerektiğinin altını çizmektedir. Aksi

takdirde oyuncu sahne üzerindeki -Hagen'in deyimiyle- 'kişisel mahremiyeti'ni koruyamama riskiyle karşı karşıyadır. Bu kişisel mahremiyet yerini izlenme hissine bıraktığında oyuncuda heyecan katsayısı gitgide yükseleceği için, olası hatalar –dil sürçmesi, mizansen veya replik unutulması vb.- gözlenmektedir. Hagen'in aşağıdaki açıklamasıyla bu egzersizi neden oluşturduğu ve bu hataların nasıl üstesinden gelineceği daha iyi anlaşılabilir;

“Bu çok garip bir duyguydu, çok garip bir duyumdum, sahnenin üzerinde garip bir mahremiyet ihtiyacı hissettiğimde bu egzersizi gerçekleştirdim. Şöyle düşünün üç tane duvar var, kanatları da buna ekleyin. Gerçekliğiniz üç tane duvarla çevrilmiş ve tamamıyla size bakan gözlerden oluşan bir dördüncü yer var. Yapmanız gereken şu, seyirciye oynamak değil, ya da kendinizi saklamak değil, sadece oluşan size bakan bu perdeyi, bu seyirci gözlerini kendi odanızın bir parçası haline getirmek”. (Karen: 2001)

Hagen'in bu sözlerle kastı oyuncunun seyircilerin olduğu alanı hayal ederek dekorun bir parçası gibi görmesini sağlamaktır. Ona göre oyuncu ancak bu şekilde sahne karakterinin şartlarını fiziksel ve psikolojik olarak yoğun bir şekilde yaşayabilir. Çünkü oyuncu ve seyirci arasındaki ideal iletişim Hagen'e göre bu şekilde kurulmaktadır. Ancak oyuncunun karakterinin varlığını tüm duyuları ile hissetmesi bile bazı durumlarda tek çare olmayabilir.

“Genç oyuncuların kendilerini, sahnede olduklarını unutacak kadar rollerine kaptırdıklarını dile getirdiklerini duydum. Saçmalık. Bu, yalnızca sarhoşken, uyuşturucu kullanmış ya da delilik durumunda olabilirdi. Beş duyumuzun tümü karakterimizin varlığına keskin bir şekilde uyduğunda, altıncı hissimiz olan aktörün “aşırı algılaması” bize seyircinin bilinçaltı farkındalığını verir. Ne zaman güldüklerini (doğru ya da yanlış yerde), huzursuz olduklarında (genellikle suçlayacağımız), önemli bir yerde öksürdüklerini veya büyülediklerini, ağladıklarını veya burunlarını çektiklerini biliyoruz”. (Hagen, 1991:153-154)

Hagen'e göre, oyuncunun bu bilinçten uzaklaşması için seyircinin varlığını unutulması ve onları oyunun içine dahil etmesi gerekmektedir. Bunu başarmanın bir yolu oyuna bu denli bir reji düşüncesinin eklenmesi olabilir. Hagen'in örneğine göre; ‘Kızgın Damdaki Kedi’ oyununda sahne ışıkları birden açıldığında Maggie, seyirciyle karşı karşıya kalır ve seyirci tarafında, olmayan bir aynaya bakarak saçlarını taramaya başlar. Hagen'e göre bu yöntem seyirci tarafından kabul edilebilirdir ancak bir şartı

bulunmaktadır. Oyundaki diğer oyuncular tarafından da aynı alandaki hayali aynanın oyun boyunca görülmesi ile bu yöntem devam ettirilmelidir. Oyunun ya da reji düşüncesinin bir parçası olmadıkça oyuncunun oyun sırasında böyle eylemlerde bulunmaması gerektiğini vurgulayan Hagen, bu şekilde yapılacak eylemlerin seyircilerin tarafından yanlış anlaşılabilceğı kanısındadır. Reji düşüncesi olarak dördüncü tarafın kullanımının yaygın olduğı bilinmektedir. Genellikle, belirli bir ağaç, bulut, çan kulesi veya ufukta bulunan ev, seyirci alanına doğru işaret edilir. Oyuncular, sahne dışına belirli bir nesnenin nerede olduğına karar verdikten sonra oyunun içinde çeşitli anlarda bu nesnelere işaret etmektedirler. Bu durumlarda Hagen'e göre oyuncunun izlenme hissinden uzaklaşması oldukça kolaydır.

Reji düşüncesi ile eklenen bu yöntemin haricinde oyuncu, seyircinin varlığını unutmak adına kendi imgeleminde, belirtilen alanı oyuna dair çeşitli unsurlarla doldurmalıdır. Oyunun dramaturjik analizine dair olan 'Fiziksel Yönelişler' egzersizi aşamasından sonra, oyuncunun Dördüncü Taraf'a yerleştireceğı nesnelerin veya atmosferin belirginleşmiş olması muhtemeldir. Bu alanda yer alacak tüm hayali unsurların karakter açısından önemli unsurlar olması gerektiğine dikkat çeken Hagen, bu unsurların oyuncunun günlük yaşantısında bir karşılığı olması gerektiğı görüşündedir. Çünkü Hagen'e göre oyuncu ancak bu şekilde imgelemine netlik kazandırabilir. Dördüncü Taraf'a yerleştirebilecek unsurlara örnek olarak bir çalı veya ağaç, bir yolun çatalı, bir uçurumun çıkıntısı veya iskeleye bağlanmış bir kano vb. verilebilir.

Ancak bu hayali nesneleri ya da manzarayı belirtilen tarafa yansıtmak oyuncu için o kadar kolay olmayacağı söylenmelidir. Bu yansıtmayı gerçekleştirebilmek için Hagen, oyuncuya uygulaması basit alıştırmalar sunmaktadır. Bu alıştırmalardan ilkinin yapmak için bir sahneye ihtiyaç yoktur. Oyuncu evinde kendiyile en uzak duvar arasındaki alana tanıdık bir yüz ya da yukarıdaki örneklerden herhangi birini yerleştirmeyi denemelidir. Bu yerleştirmenin ardından arkasını dönüp tekrar aynı duvara dönerek aynı yerde belirlediğı nesneyi görmeye çalışmalıdır. Ancak ikinci dönüşünde nesneyi aynı yerde görmenin, oyuncu için pek mümkün olmayacağını belirten Hagen, bu görevin gerçekleştirilmesi için oyunculara bir tüyo vermektedir. Bu tüyo, belirlenen

nesnenin duvarda gerçekten bulunan bir şeye iliştilmesidir. Duvarın köşesi, duvardaki bir çatlak ya da asılı duran bir saatin olduğu yere hayali nesneyi iliştmek onu her dönüşte orada görmeyi –hayal etmeyi- daha kolay sağlayacaktır.

Ev alıştırmasını yapan oyuncunun sahne üzerine geçişte benzer bir yöntem kullanması mümkündür. Bu yöntemin prova sürecinde nasıl olması gerektiğini Hagen şöyle belirtmektedir;

“Provalar sırasında, performansa başlamadan önce, odaklanacağınız (seçtiğiniz) nesnelerin yerlerini belirlediğinizden emin olun. Perde açıldığında, senin için orada olmalılar. Sahnenin odak noktalarını bulamayacak kadar karanlık olduğunu iddia eden oyuncular yanılıyor. Nesnelerimi her zaman insanların loş şekillerinin kenarlarına veya biraz üzerine yerleştirmeye çalışıyorum, böylece hiçbir hareketin inancımı bozmasına izin vermiyorum”. (Hagen, 1991:155-156)

Ev ortamında yapılan alıştırmada olduğu gibi sahne üzerinde de gerçekten var olan nesnelere bir ilişirme yapılabilir. Yani seyirci tarafında yer alan bir çıkış tabelasının yerine başka bir hayali unsur iliştmek mümkündür. Böylesine bir yansıtma o hayali nesnenin ne zaman olursa olsun tam da orada olacağı ve yerinin değişmemesine yol açacağı söylenebilir. Ayrıca Hagen, bu yöntemi uygulayan oyuncunun yönetmeni ile ya da partneri ile bu durumu paylaşmamasını vurgular;

“Dördüncü taraf için gerçekliğini yaratmak için kullandığım nesneler kendi işim, başka hiç kimsenin değil. Onları yönetmenle tartışmayın, çünkü kafasını karıştıracaktır. Onları bir meslektaşınızla tartışmayın. Kendi dördüncü tarafını inşa etmeli. Sizin için gerçek olan, ona karşı gerçek olmayabilir ve tersi de olabilir”. (Hagen, 1991:156-157)

Ayrıca bu egzersizle ilgili önemli bir diğer nokta, yerleştirilen hayali nesnelerin birincil nesne olmamasına özen gösterilmesidir. Birincil nesneden kasıt oyuncunun o nesne ile eylemsel bir bağlantı kurduğu nesnedir. Böylesine bir bağlantı o nesnenin somut olmasını gerektirebilir. Yani soyut olan bir hayali nesneye gereğinden fazla vurgu yapılması seyircinin imgelemine zorlama riskini taşıyabilir. Bu durumlarda oyuncunun belirlediği hayali nesne ile eylemsel bir bağlantıya geçmemesi önemlidir. Bu egzersizle ilgili ikinci önemli nokta tiyatro salonunun büyüklüğünün bir problem olarak algılanmasıdır. Ancak Hagen’e göre Dördüncü Taraf’taki hayali unsurlar ne kadar

uzakta olursa olsun, bu oyuncu için önemli değildir. Çünkü oyuncu yerleştirdiği bu hayali unsurların kendisi için birincil bir amaçla orada olmayacağını bilmelidir. Birincil amaçlı nesneler zaten sahne üzerinde dekor veya aksesuar olarak yer almaktadır. Burada Dördüncü Taraf'a yerleştirilecek nesnelerin ne olması gerektiği netleşmektedir. İkincil amaçla yani sadece o tarafı uzamsallaştırmak ve oyuncunun seyirci ile göz göze gelmemesini sağlamak amacıyla nesnelerin yerleştirildiği unutulmamalıdır. Bu noktada oyuncunun seyirciyle olası bir göz temasının kurulmamasının önemini Hagen'in sözleriyle vurgulamak gereklidir;

“Kim seyircinin gözünün içine bakın derse bu tamamen deliliktir, çünkü yaratmak istediğimiz gerçeklik illüzyonu ise, bir seyircinin gözünün içine baktığımızda o bizi oyuncu olarak fark edecek ve sunduğumuz gerçeklikten çıkacak ve üstümde bir şey mi var, diye düşünmeye başlayacak. Dolayısıyla seyirciyi sunduğumuz gerçeklikten isteyerek çıkarmış olacağız”. (Karen, 2001)

Hagen bu sözlerle seyircinin gerçeklikten uzaklaşmaması gerektiğinin altını bir kez daha çizmektedir. Ayrıca Hagen, oyuncunun ve seyircinin gerçekliğe yaklaşması için Dördüncü Taraf egzersizi içine bir alıştırma daha yerleştirmiştir. Bu alıştırma öncesinde Hagen, oyuncunun birkaç günlüğüne kendini gözlemlemesini ister. Oyuncunun bu gözlemi özellikle evde telefon görüşmesi yaptığı sırada gözünün nereye takıldığını bulması üzerine olmalıdır. Alıştırmanın en önemli kazanımlarından biri oyuncunun kendini gözleme alışkanlığını ortaya çıkarması olduğu söylenebilir.

Oyuncu telefonla görüşürken genellikle dikkati tamamen konuştuğu kişidedir ancak farkında olmadan gözü bazı noktalara takılabilir. Bu gözlem sonucunda evde yapılmak üzere iki dakikalık bir egzersiz sunan Hagen, oyuncunun telefonla görüşmesini ister. Bu görüşme esnasında dördüncü tarafa uygun bir biçimde yerleşmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Örneğin oyuncu bir yatakta veya koltukta sırt üstü uzanmayı tercih etmişse görüşü tavanda olması gerekir. Ya da bir masada oturuyorsa oyuncunun dördüncü taraf olarak karşı açısını konumlandırmalıdır. Ayrıca oyuncu bu telefon konuşmasının niteliğine de karar vermek zorundadır. Bu konuşmanın ne üzerine olduğu, zamanı, yeri, koşulları, hedefleri veya engelleri ‘Fiziksel Yöneliş’te olduğu gibi belirlemelidir. Bu telefon görüşmesine dair önemli olan diğer husus Hagen’e göre şöyledir;

“Görüşmeyi prova edin; sunduğunuzda doğaçlama yapmayın yoksa dördüncü tarafın bilinçaltı kullanımı doğru olmaz. Diyaloğu yazmalısınız. Ancak yazmadığınız zaman kime ve ne konuştuğunuzu ve size söylenenlerin içeriğini tam olarak bilmelisiniz. Ve eğer bu konuşmayı en az on kez prova ederseniz, kelimeler ağızınızdan kendiliğinden çıkacaktır”. (Hagen, 1991:159)

Görüşmenin prova edilmesinin ardından oyuncunun hayal ettiği nesneleri belirlediği tarafa yerleştirmesini isteyen Hagen, bu görev için fazlasıyla zaman ayrılması gerektiğini vurgular. Bu nesnelerin yerleştirilmesinden sonra iki dakikalık egzersize başlayan oyuncu telefon görüşmesi esnasında o nesnelere bakacak ancak o nesneleri görüp görmediğine ilişkin bir kontrole gitmeyecektir.

1.2.3. Üçüncü Egzersiz - Öz'ün Çeşitliliği

Geçmişten günümüze rol çalışma yöntemleri incelendiğinde oyuncu-karakter ilişkisi üzerine birçok yaklaşımın olduğu görülmektedir. Bu yaklaşımlardan ilkinin Diderot'a ait olduğuna ve oyuncunun karakteri ile özdeşlik kurması üzerine odaklanıldığına değinilmişti. Diderot ve sonrasında ortaya çıkan rol çalışma yöntemlerinde oyuncunun karakter ile ilişkisinde iki yaklaşım üzerinde durulduğu gözlenmektedir. Bu yaklaşımlardan ilki oyuncunun karakterini kendi içinde araması gerektiğidir. Buradaki 'kendi içinde' kavramı çalışmanın Giriş bölümünde detaylı bir şekilde incelenen Gerçeklik kavramı ile ilişkidir. Sahnede gerçek hayata yakınlığı amaçlayan gerçeklik kavramında, oyuncu sahne üzerinde icra edeceği karakteri bir başkası gibi görmeyerek dolayısıyla karakterin başka bir varlık olduğunu düşünmeyerek hareket etmelidir. Stanislavski başta olmak üzere, Meisner ve çalışmanın merkezinde yer alan Hagen gibi rol çalışma yöntemi geliştiricileri, bu yaklaşım üzerinde durmaktadırlar.

İkinci yaklaşım ise karakterin yaratılma sürecinde oyuncunun kendi dışında bir arayışıyla hareket etmesidir. Bu yaklaşım, oyuncunun karakterini bir özne olarak değil, bir nesne olarak görmesini amaçlamaktadır. Dolayısıyla oyuncu bu yaklaşımla sahnede kendi olarak kalmamalı ve kendini oynamamalıdır. Stella Adler ve Le Strasberg gibi isimlerin bu yaklaşımda oldukları görülmektedir.

Çalışmanın merkezinde yer alan Hagen'e göre bu iki yaklaşımdan, ilkinin ağır basmakta olduğu aşağıdaki sözleriyle netlik kazanmaktadır;

“Hepsi toplam kişiliğimizin bir parçası olan görünüşte farklı insanların birçok yönünü keşfetmek, bazen bir andan diğerine neden ve nasıl değiştiğimizi ve bu değişikliklerin davranışlarımızda nasıl ortaya çıktığını öğrenmek istiyoruz. Sonunda oynayacağımız tüm karakterleri beslemek için yeterli “kendimizin” olduğuna güveneceğiz, içgüdüsel olarak önyargılı karakter biçimini gösterme tuzağından kaçınacağız”. (Hagen, 1991, 160-163)

Oyuncunun sahne üzerindeki yazarın belirlediği kurmaca dünyaya ilişkin şartları belirleyip bu şartları kendinde araması gerektiğini vurgulayan Hagen, tüm karakterlerin bu şekilde yaratabileceğini savunmaktadır. Hagen'in, Stanislavski'den, hareketle oluşturduğu yönteminde bu konuda Stanislavski ile aynı görüşte olduğu ve bir değişim yoluna gitmediği söylenebilir. Öyle ki Stanislavski de sahne üzerinde oyuncunun ruhsal ve fiziksel olarak bir dönüşüm geçirdiğini kabullenmiş, ancak bu dönüşümü oyuncunun kendi benliğinde araması gerektiğini vurgulamıştır;

“Kendimi, kendim değil Alexander Chatski olduğuma mı inandırırım? Bu boş bir çaba olurdu. Ne gövdem, ne de ruhum bu türden bariz bir aldatmacaya kanmazlardı. Yalnızca sahip olduğum inancı öldürür, beni yanlış yönlendirir ve şevkimi kırardı. Kendimi bir başkasıyla değiştiremem. Mucizevi bir metamorfoz söz konusu değildir. Bir oyuncu, sahne üstünde resmettiği hayatın koşullarını değiştirebilir, yeni bir üstün yönelime inanmak için bu hayatı kendi içinde bulabilir, kendisini bir oyun boyu süren temel aksiyon çizgisine bırakabilir, hatırına gelen coşkularını şu veya bu şekilde birleştirebilir, onları şöyle ya da böyle bir sıralanışa sokabilir, rolünde kendine ait olmayan alışkanlıklar ve de fiziksel resmetme yöntemleri geliştirebilir, davranışlarını, dış görünüşünü değiştirebilir. Tüm bunlar oyuncuyu her rolde farklı gösterecektir seyirciye. Ama her zaman kendisi olarak da kalacaktır. Oynadığı role daha yakın olmak için ruhsal ve fiziksel olarak dönüşüm geçirmesine rağmen, sahne üstünde kendi benliğiyle oynar”. (Stanislavski, 1999:88)

Stanislavski'nin bu sözleri oyuncunun rol çalışmasında kendi benliğini dolayısıyla özünü kaybetmemesi gerektiğini vurgular. Karakterini kendinden uzaklaşmadan kendi içinde araması gerektiğini vurgulayan bir diğer isim ise Sanford Meisner'dir. Meisner'in de “Oyuncu, oyun metninin içinde kendini bulmalı” (Longwell, 1987:178) düşüncesiyle Stanislavski ve Hagen ile aynı görüşte olduğu açıktır.

Hagen'in üçüncü egzersizi olan "Öz'ün Çeşitliliği" tam da bu düşüncede temellendiği söylenebilir. İngilizcesi "Change of Self" olan bu egzersizin dilimize neden "Öz'ün Çeşitliliği" olarak çevrildiğini açıklamak egzersizin daha net anlaşılmasına katkı sağlayacağı gibi egzersizde neyin kastedildiğini aktarmak açısından önemlidir.

Self sözcüğünün anlamına bakıldığında "bir kişiyi diğerlerinden ayıran temel varlığı" olduğu gözlenir. Bu kavrama benzer bir kelimenin TDK sözlüğünde "bir kimsenin benliği, kendi manevi varlığı, iç, nefis" anlamlarında kullanılan öz kelimesine karşılık geleceği düşünülebilir. Ancak bu noktada change kelimesi önemli bir farkı ortaya çıkarmaktadır. Change kelimesinin Türkçe'deki ilk karşılığı değişim, değişikliktir. Bu anlamda self kelimesi bir kişiyi diğerlerinden ayıran temel varlık olarak çevrildiğinde 'Öz'ün Değişimi' gibi bir kullanımın aslında yanlış bir bakış açısını ortaya çıkaracağı düşünülmektedir. Bu noktada change kelimesi ile ilişkili 'çeşitli' kavramının kullanılması daha doğru bulunmuştur. Dolayısıyla kişinin varlığındaki, özündeki çeşitliliği araması gerektiği görüşüyle 'Öz'ün Çeşitliliği' egzersiz isminin daha doğru bir yaklaşım olduğu söylenebilir.

Bu çeviri ve tanımlamayla birlikte aslında oyuncunun karakteri başka bir varlık haline dönüştürmemesi ve ondan uzaklaşmaması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Çünkü karakter ve şartları düşünüldüğünde oyuncular tarafından yapılan ve rol çalışma yöntemi geliştiricileri tarafından vurgulanan hatalardan biri oyuncunun karakterini başka bir varlık olarak görmesidir. Örneğin Hamlet karakterini üstlenecek bir oyuncunun 'Hamlet nasıl yürür?, Hamlet nasıl oturur?, Hamlet bu sahnede nasıl davranır?' gibi soruları sordukça Hamlet'in başka bir varlığa dönüştüğü gözlemlenmektedir. Bu şekilde bir yaklaşımla hareket eden oyuncu, kendinden dolayısıyla doğallıktan da uzaklaşmaktadır.

Bu yaklaşımın aksine Hagen, oyuncunun karakterinin şartlarını belirledikten (bkz. Fiziksel Yöneliş) sonra karakteri başka bir varlığa dönüştürmeye çalışmadan kendisi gibi davranarak üstlenmesi gerektiği görüşündedir. Bu noktada Hagen'e göre, oyuncunun gözlem kabiliyetini arttırması gereklidir. Oyuncunun sahne üzerinde rolünü

kendi kişiliği içerisinde yaratabilmesi adına, kendi gündelik yaşamında olan davranışları, ya da çevresinde gözlemlediği özellikleri karakterini yansıtmalıdır.

“Bu kendinizde olan milyonlarca yapabileceğiniz şeyin en ufak bir tanesini gösteren bir şeydir. Öyle olmak zorunda değilsin. Ama onu yapabilirsin. Bir insana kendimi tarif ettiğimde açık, soylu, aşırı özverili, kesinlikle bencil olmayan biri olarak tarif edebilirim. Kendimizi algılamamız hep limitlidir. Kısıtlayıcıdır. Ama ne zaman aptallık yapıyorum, ne zaman komik oluyorum? Ne zaman ukala oluyorum? Ne zaman nevroitik oluyorum? Kısacası hayatta var olan bütün şeylerin içerisinde kendimi nasıl tanımlıyorum’u çalışmalısınız”. (Karen, 2001)

Hagen’in “oynayacağımız karakterlerin temel bileşenleri kendi içimizde bir yerdedir” sözü ile oyuncudan kendini tanımasını, farklı yönlerini davranışlarını keşfetmesini beklediği söylenebilir. Bu bağlamda egzersizi uygulayan oyuncunun, ilk görevi iki dakikalık bir telefon konuşmasını gerçekleştirmektir. Bu telefon konuşmasında Hagen, oyuncudan telefonun diğer ucunda üç farklı kişi olmasını ister. Oyuncudan ilkin bu kişilerin karakter özelliklerini belirlemelerini istemektedir. Oyuncu, belirlediği bu karakterlerle iletişime geçtiğinde her birinde farklı duygu durumlarını oluşturmalıdır. Örnek olarak, oyunculara ebeveynleriyle olan konuşmalarını hatırlatan Hagen, sırasıyla anne, kardeş ve büyükanne ile nasıl konuştuklarını düşünmelerini ister. Bu konuşmada karşıdaki karakterlere göre çeşitli davranışlar sergilediğimizi, bu davranışlara göre hareket etmemiz gerektiğini vurgulamaktadır.

Oyuncunun telefon konuşmasında karşısında belirlediği her kişi farklı bir duygu durumunu ortaya çıkarmaktadır. Bu duygu durumlarıyla birlikte oyuncunun eylemlerinde de bir değişkenlik söz konusudur. Yani oyuncunun karşısına sevmediği, hoşlanmadığı bir kişiyi koyduğunda eylem olarak karşıdaki kişi onu görmediğinden bu duruma uygun eylemlerde bulunması olağandır. Sonrasında zıt özellikte biriyle yaptığı telefon konuşmasında ise bu eylemlerin daha önce konuştuğu kişiden farklı olarak yansıtması beklenir. Burada dikkat edilecek nokta bir kişiden diğer kişiye geçerken bir duraklama olmamasıdır. Oyun metni çalışmasında da izlenebilecek bir yol olan bu görev, sahnelemeye geçmeden önce bir giriş niteliğindedir. Oyuncu, sahne üzerinde karakterinin diğer karakterlerle olan ilişkisini çözümlemelidir. Böylece oyuncu, doğala

yakınlaşacak ve sahne üzerinde gerçek hayata uygun olarak çeşitli birimleri yansıtabilecektir.

1.2.4. Dördüncü Egzersiz - An ve An

Hagen'e göre oyuncunun yüzleştiği en büyük teknik problemlerden biri, sahne üzerinde oyuncu tarafından "seçilen eylemlerin 'o an', ilk seferinde olduğu gibi, nasıl tekrarlanacağı (Hagen, 1991:164) "dır. An ve an egzersizinin çıkış noktasını oluşturan bu düşüncenin, Hagen'in bir performansı izlediği sırada zihninde yer alan sorular ışığında olduğu söylenebilir. Hagen'in izlediği bu performansta yer alan oyuncular Leurette Taylor ve Albert Basserman'dır. Onların performansındaki Hagen'i ve dolayısıyla seyircileri büyüleyen en büyük etken Hagen'in deyimıyla 'eylemlerin mutlak kendiliğindenliği ve öngörülemezliği'dir. Ona göre oyuncunun sahne üzerinde doğallığa yaklaşması bu kendiliğindenlik ve öngörülmezlik ile doğru orantılıdır. Yani performansı oluşturan eylemler ne kadar kendiliğinden ve ne kadar öngörülemez olursa, doğallığa yakınlık o kadar artacaktır. Sahne kurgusalılığı ile gerçek hayat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya yönelik bu buluş ile Hagen'in, birçok oyuncu tarafından muğlak bir ifade olan "an'da kalma"ya dair somut bir tarif oluşturduğu düşünülebilir.

Oyuncunun sahnede 'kendiliğinden, ilk seferinde olduğu gibi' eylemli olma hali, sadece Hagen'in tartıştığı bir konu değildir. Cormac Power'a göre, sahne üzerinde oyuncu, bedenlen ve zihnen tüm dikkati açık, o an ve orada olmalıdır (Cormac, 2008:80). Blair'e göre ise oyuncu, performansını icra ederken oynadığı karakter değildir, aslında özenle şekillendirilmiş bir skor oynarken karakteri aracılığı ile yaşamı tecrübe eden ve yaşayandır (Rhonda, 2007:82). Bu bilgiler ışığında oyuncunun performansına dair bir değişim ve dönüşüm durumunun var olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu değişim ve dönüşümden sebep, gerçek hayat ile kurgusal alan arasındaki farklı düzlemdir. Özellikle gerçekçi tiyatro düşüncesi ile oluşan bu düzlemde sahne üzerinde kurgusal alanın farkındalığında gerçekçi bir şekilde oynamak hedeflenir. Bu hedefe göre, oyuncunun sahne üzerinde önceden tasarlanmış bir kurmacada şimdiki zamandan sonrasını anımsamadan tepki vermesi beklenir. Günlük yaşamın doğasında var olan bu durumda oyuncu, Lutterbie'ye göre; "tümüyle düşünme, hissetme ve dünya

ile ilişkili olma haliyle meşguldür, andadır (Lutterbie, 168-169)”. Ayrıca Lutterbie, bu tariftten yola çıkarak sahne üzerinde geçmiş ve gelecek endişelerinin ortadan kalkması sonucunda oyunculuk sanatının daha canlı ve ilgi uyandıran bir hal alacağını altını çizmektedir. Bu noktada Hagen’in izlediği, Leurette Taylor ve Albert Basserman’ın performansında Lutterbie’nin bahsettiği bir canlılık ve ilgi uyandırma halinin karşılığını bulmak mümkündür.

“Laurette Taylor ve Albert Basserman'ın oyunculuğuna dair beni (ve izleyen herkesi) heyecandıran, büyüleyen, her kelimesine ve eylemine asılmamı sağlayan, hayrete düşüren ve yeni bir şey anlamama yardımcı olan şey neydi? Onları her gördüğümde, ne sıklıkta olursa olsun, aynı oyunda bile? Star ışığını veya karizmasını aşan bir şeydi. Yapaylıktan uzak bir şekilde sahne üzerinde bir insanı yansıtmayı, hayran olduğum diğer sanatçıların kabiliyetlerinin ötesine geçti. Hatta çeşitli rollerdeki yorumların benzersizliğinin bile ötesine geçti. Yaratıcılığı, eylemlerinin mutlak kendiliğindenliği ve öngörülemezliğinde kendini gösterdi. Onların şimdiki zamandaki varlıklarına inandınız, her şeyin kendilerine aniden, sanki ilk kez olmuş gibi olduğuna inandınız. Oyun boyunca seyirci şaşkın görünüyordu. Kendi işimde bulmak istediğim şey buydu ve nasıl yaptıklarını öğrenmek için, onları tekrar tekrar görmeye gittim”. (Hagen, 1991:123)

Hagen’in izlediği performansın etkisiyle filizlenen bu egzersizi oyuncunun anda kalabilmesi, geçmiş ve gelecek kaygılarının ortadan kalkabilmesi adına oluşturduğu söylenebilir. Hagen, sahne üzerinde oyuncunun bu edime ulaşabilmesi için geleceğe dair beklentisini askıya alması gerektiğini vurgulamaktadır. Yani ona göre, performanstaki o andan sonra gelecek olana dair bir beklentiden uzak olunması ile bu edime ulaşabilmek mümkündür. Çünkü tam tersi yani geçmiş ve gelecek kaygıları ile var olan bir performans, sahne üzerinde her şeyi bilerek hareket etmeyi, mekanikleşmeyi beraberinde getirmektedir (Hagen, 1991:124)

Bu mekanikliği ve bilinçlilik halini ortadan kaldırmaya yönelik oluşturduğu dördüncü egzersizinde Hagen, oyuncuya yeni bir görev vermektedir. Bu görev oyuncunun bir nesneyi aramasına yöneliktir. Oyuncu kaybolması mümkün olabilecek bir nesne seçerek bu alıştırmaya başlamaktadır. Kaybolması mümkünden kasıt nesnenin küçük olmasıdır. Hagen’e göre belirlenecek nesne ne kadar küçük olursa oyuncunun kaybolmaya dair inancı da o denli artacaktır. Bu yüzden bir ayakkabı yerine anahtar, para vb. gibi daha küçük bir nesnenin belirlenmesi gerekmektedir. Bu nesne oyuncu

tarafından belirlendikten sonra yine aynı oyuncu tarafından bulunmaya çalışılır. Buradaki en önemli nokta alıştırmanın başından sonuna kadar ortaya çıkan tüm eylemlerin aramaya hizmet etmesidir. Çeşitli duygu durumlarını ortaya çıkaran oyuncu, çalışmanın sonunda nesneyi bulmalıdır.

İlk etapta kolay gibi görünen bu görevin, oyuncu için büyük bir zorluğu beraberinde getirdiği söylenebilir. Çünkü oyuncu için aslında nereye koyduğunu bildiği bir nesneyi arama eylemi oldukça zordur. Bu zorluğun üstesinden gelmek için oyuncu, bu alıştırma bir temrin haline getirmelidir. Ayrıca bu alıştırma oyuncu için bir ölçüt özelliği taşımaktadır. Oyuncu bir temrin haline getirdiği bu alıştırma belirli aralıklarla gerçekleştirdikçe inanç ve gerçeklik duygularını ne kadar oluşturabildiğini ölçebilecektir. Bu alıştırmanın bir diğer önemli yanı ise, diğer birçok alıştırmanın içinde kullanılabilir olması ve hatta bir oyun içine bile yerleştirilebilir olmasıdır.

Hagen'e göre oyuncu 'her yeni anın varlığına kendisini inandırabilmesi için' bu alıştırma sürekli bir şekilde yinelemelidir. Her yeni anın varlığına inanma cümlesi ayrıca önem teşkil etmektedir. Çünkü oyuncu yeni anları bilerek, yani geleceğin farkında olarak hareket ettiğinde performansın, -mış gibi görünme veya yapay bir taklide dönüşme riskini taşıdığı söylenebilir. Bu yüzden oyuncu bu alıştırma uygulamaları nerede olacağını ve ne hissedeceğini önceden belirlememelidir. Bu durumdan kaçınmak için bir örnekte bulunan Hagen, oyuncuların gerçek hayattaki herhangi bir nesneyi kaybettiği anı hatırlamalarını istemektedir.

“Bir nesnenin kaybolduğunun fark edildiği ilk anda yoğun bir panikle mücadele etmek mümkündür. Bu panik, arama görevi zihne yerleştirdiğinde kontrol altına alınabilir, ancak nesnenin düşünülen ilk yerde bulunmaması durumunda bu panik yeniden cereyan edebilir. Ardından tekrar ararken bedeninizle istemsiz bir şekilde nesneye aniden çarpmanız sonucu, nesnenin zemine sürtünmesi bir kahrkayı ortaya çıkarabilir”. (Hagen, 1991: 167)

Bu örnekte olduğu gibi Hagen, alıştırmada ortaya çıkan oyuncunun duygu durumlarını vücut ısısındaki değişimlere benzetmektedir. Ona göre sürekli duygu durumları kısa süre içinde değişkenlik gösterebilir. Bir hastanın ateşindeki artış ve azalış grafiği göz önüne alındığında sürekli bir alçalma ve azalma olduğunu gözlemlemek mümkündür. Bu durum, bu alıştırmada da böyle bir duygu durumu

grafiğinin çizilebileceğini göstermektedir. Ayrıca Hagen, kaygı, panik, hayal kırıklığı, umutsuzluk, öfke, sevinç hatta saçma bir hisle bile bu grafiğin değişebileceğini vurgulamaktadır. Bu sebeple oyuncunun ilk akla geldiği şekliyle bir nesneyi kaybetme hissine ilişkin gitgide yükselen bir kaygı grafiği çizmenin, doğal olandan dolayısıyla eylemlerin kendiliğinden olmasından uzaklaştıracaktır. Bunların yanı sıra alıştırma esnasında yapılabilecek hatalara Hagen şöyle değinmektedir;

Başka bir deyişle, nerede ve ne hissedeceğinizi önceden belirlemeyin. Size doğru hareket ettiklerinde gerçek duyguları susturmayın. Her şeyden önce, provalar sırasında belirli anlarda ne hissettiğinizi ayarlamayın. Belirli bir noktada gözyaşlarına boğulduysanız, bir dahaki sefere gerçekleşmesini talep etmeyin. Ani bir sakinlik yerleşirse, uygunsuz olarak reddetmeyin. Fırtınadan önce gelebilir. Psikolojik tepkilerinizi serbest bırakın; alıştırma üzerinde her çalıştığınızda ve her sunuşunuzda sizi yeni yollara götürmelerine izin verin, seçtiğiniz koşullar altında daima varoluşunuzun yeniliğine olan inancınızı koruyun (Hagen, 1991:168-169).

Bununla birlikte 2001 yılı yapımı Uta Hagen Master Class video setinde Hagen'in, öğrencilerle uygulamalı çalışmaları esnasında bu egzersize ilişkin hatalara bakış, egzersizin daha net algılanmasına katkı sağlayacaktır. Bir nesneyi gerçekten kaybeden bir kişinin kendi kendine konuşabileceğini vurgulayan Hagen, oyuncunun kendi kendine konuşabileceğine, bu konuşma anlarını alıştırmanın çeşitli anlarında kullanabileceğine değinmektedir. Ancak bu noktada dikkat edilmesi gereken husus, gereğinden fazla bir konuşmayla alıştırmanın bir monoloğa dönüştürülmemesidir. Alıştırma esnasında bu hataları inceleyerek, tavsiyeleri uygulayan oyuncunun, sahne üzerinde çeşitli duygu durumlarını ortaya çıkarmayı ve eylemlere odaklanarak anda kalmayı deneyimleyebileceği söylenebilir (Karen, 2001).

Tüm bunların yanı sıra bu egzersizin, Stanislavski'nin İnanç ve Gerçeklik Duygusu altındaki bir alıştırmasıyla benzerlik gösterdiğini vurgulamak gerekir. Stanislavski'nin Bir Aktör Hazırlanıyor kitabının ilgili bölümünde yer alan alıştırma, oyuncular gerçekten kaybolan bir para kesesini aramakta, yönetmen ise onları izlemektedir. Ardından para kesesini bulan oyuncuları gözlemleyen yönetmen,

oyuncuların bir inanç ve gerçeklik duygusu içinde doğallıkla görevlerini yerine getirdiklerinden bahsetmektedir. Ayrıca oyuncuların dikkatlerinin keskinlik içinde yerinde olduğunun altını çizen yönetmen, bu yaşananın sanat olmadığı, günlük gerçek bir olay olduğunu belirtmektedir. Ardından bu arama eylemini sanatlı bir hale getirmek isteyen yönetmen, oyuncuların para kesesini tekrar aramalarını istemektedir. Ancak bu sefer oyuncular, önceden zaten bulunmuş olan para kesesini aramak zorundadırlar. Yani aslında kese sahne üzerinde değildir. Bu arama sonucunda oyuncular, bir önceki arama eyleminde ortaya koydukları gerçeklikten çok uzaktadırlar. Bunun sonucu olarak oyuncular, iki türlü inanç duygusu olduğunu gözlemlerler. Buna göre, ilk arama eyleminin kendiliğinden ve günlük bir olay yoluyla doğan gerçeklikle inanç duygusu barındırdığı, ikinci arama eyleminin ise aynı derecede gerçek olmakla birlikte, imgelem ve sanatsal tasarlama yoluyla ortaya çıkan, sahneye özgü gerçeklikle inanç duygusu barındırdığı gözlemlenmektedir (Stanislavski, 2011: 124-125).

Stanislavski'nin bu alıştırması incelendiğinde ikinci arama eyleminin, yani oyuncuların var olmadığını bildiği nesneyi arama eyleminin, Uta Hagen'in An ve An egzersizi ile benzerlik gösterdiği söylenebilir. Buradan yola çıkarak, Uta Hagen'in de bu egzersizle sahne üzerinde yaratmak istediği inanç ve gerçeklik duygusu, Stanislavski'nin oluşturmaya çalıştığı imgelem ve sanatsal tasarlama yoluyla ortaya çıkan, sahneye özgü gerçeklikle inanç duygusu olduğu söz edilebilir. Ancak Stanislavski bu alıştırmaı sahne üzerine dair inanç ve gerçeklik duygusunu tanımlamaya dair bir örnek olarak kullanırken, Hagen'in bu alıştırmaı geliştirerek bütünlüklü bir egzersiz haline getirmiş olduğu söylenebilir.

1.2.5. Beşinci Egzersiz – Transfer

Bu egzersizde Uta Hagen'in oluşturduğu 'transfer' kavramı büyük rol oynamaktadır. Bu yüzden egzersizleri incelemeyen önce 'transfer' kavramını tanımlamak bu egzersizlerdeki alıştırmaıların daha net anlaşılmasına neden olacaktır. Transfer, oyuncunun kendisi için duygusal olarak bir karşılığı olmayan, oyunun yazar tarafından oluşturulmuş verili koşullarını, kişilerini ve tanımlanmış nesnelerini kendisi için kişisel anlamı olanlarla değiştirmesidir (Hagen, 1971:112). Başka bir deyişle,

oyuncunun oyundaki verili koşulları, kişileri ve nesneleri, kendisinde duygusal bir karşılık oluşturmak adına, oyundaki amaçtan sapmamak şartıyla başka verili koşullarla, kişilerle veya nesnelerle değişiklik yoluna gitmesidir.

Uta Hagen, oyuncunun her durumda mutlaka başvurması gereken bir teknik olarak bahsettiği transfer kavramını iki bölüme ayırmıştır. İki bölümde de oyuncunun oyun yazarı tarafından verilen nesneleri ve koşulları oyuncunun kendi gerçekleriyle donatması, bu şekilde istediği duyguyu ortaya çıkarması amaçlanmaktadır. Uta Hagen, ilk bölümde sahnede gerçek olmayan veya olmaması gereken somut nesnelere yönelik transferi, ikinci bölümde ise oyun yazarı tarafından verilen koşulları dönüştürmeye yönelik transferi ele almıştır.

1.2.5.1. Nesnelere Yönelik Transfer

Uta Hagen'in bu egzersiz esnasında sıklıkla kullandığı 'endowment' (Karen, 2001) kelimesine detaylı bir bakış, transfer kavramının ilk bölümünü oluşturan Nesnelere Yönelik Transfer'in daha net açıklanmasına katkı sağlayacaktır. Endowment'ın sözlük anlamına bakıldığında ilk anlamın 'bir şeyi ya da birini bağışlama eylemi', ikinci anlamın ise 'bir nitelik veya sahip olunan yetenek veya biri tarafından alınan miras' olduğu görülmektedir. Burada Uta Hagen'in kullandığı kavrama en yakın olanın ikinci tanım yani bir nitelik veya sahip olunan yetenek olduğu düşünülmektedir. Buna göre, endowment kelimesi oyuncu tarafından nesnelerde olmayan bir niteliğin nesnelere transfer edilmesi olarak açıklanabilir.

“Sanki sihirle bir oyuncu, çay içmekten sarhoş olabilir, aslında kuru olan giysilerle yağmurdan ıslanmış gibi odaya girebilir, soğan gibi görünen bir elmayı doğrarken gözleri sulanabilir ve burnunu çekebilir ya da ustura gibi görünen bir nesneyle traş olurken kendini yaralayabilir. Tüm bunları bir sihirbazın veya ilizyonistin aksine, seyirciyi kandırmak için değil, herşeyden önce kendini karakterinin tüm varlığına ve onun gerçekliğine inanmak için yapar. Oyun yazarı tarafından öngörülen nesneleri ve koşulları hayal edilen gerçekliklerle donatarak istediği gibi duygular üretebilir”. (Hagen, 1991: 170)

Uta Hagen'e göre oyuncunun sahne üzerinde kullanacağı nesneler bazı durumlarda tehlikeli olabileceği gibi çeşitli kazalara da yol açabilmektedir. Örneğin; sahne üzerinde oyuncunun gerçekten çalışan bir ütüü kullanması, izlenme hissinin

yarattığı heyecan ya da odak problemi nedeniyle oyuncunun elini ya da ütülediği herhangi bir şeyi yakmasına neden olabilir. Bu Hagen'e göre aynı zamanda seyircide yaratılmak istenilen yanılısamayı da ortadan kaldıran bir unsura dönüşme riskini taşımaktadır. Bunun nedeni seyircinin ütüden çıkan buhara odaklanması sonucu gerçek bir ütünün kullanıldığını düşünmeye başlaması ile birlikte sahnedeki hikayeden uzaklaşma riskidir (Karen, 2001). Buna ek olarak oyuncunun sahne üzerinde sıcak içecek, keskin bir bıçak kullanması gibi örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bu gibi durumların da ütü kullanımındaki gibi sahne üzerinde çeşitli tehlikeleri beraberinde getirebileceği açıktır (Hagen, 1991:175).

Tüm bu sorunların yaşanma riskine karşı Uta Hagen, nesnelere yönelik transfer kavramını geliştirmiştir. Bu kavrama göre oyuncu sahne üzerinde kullanacağı nesneye o nesnede o an olmayan bir niteliği transfer etmektedir. Yukarıdaki tehlikeli örneklerle bu niteliğin nasıl ekleneceğini incelemek gerekirse; sahne üzerinde sıcak bir içeceği kullanması gereken oyuncu, içeceğin sıcak olmamasına rağmen içme eyleminden sonra yapacağı bir mimik veya jestle içeceğin sıcak olduğunu seyirciye aktarması mümkündür. Bir diğer örnekte ise keskin bıçak kullanmak yerine keskin olmayan bir bıçak kullanmanın sahnedeki olası tehlikelerden uzak olunmasını sağlayacaktır. Bu konuda örnekler çoğaltılabileceği gibi Uta Hagen'in bu egzersizdeki asıl amacı, oyuncunun sahne üzerinde olası tehlikelerden uzak kalması ve oyuncunun karakterini tüm varlığıyla hissetmesini sağlamaktır. Bu önlemler neticesinde oyuncunun sahnedeki kullanım şekline göre bir nesnede olmayan özelliği o nesneye eklemesi olarak açıklamak mümkündür.

Uta Hagen tarafından sunulan bu egzersize dair ilk alıştırma oyuncunun yukarıda belirtilen nesnelere benzer üç veya daha fazla nesne seçerek bu nesnelerle çeşitli eylemler üretmesidir. Oyuncu seçtiği nesnelerle çeşitli eylemler üretirken o nesnenin tadına ve dokusuna dair bir transfer yapabileceği gibi aynı zamanda tehlike yönünden de çeşitli özelliklere dair transferlerde bulunması gereklidir. Örneğin; oyuncu bir elmayı seçmiş ve bu elmayı bir soğana transfer etmeyi tercih etmişse, bu eylemlilik halini canlandırması gerekmektedir. Oyuncu elmayı doğrarken soğana yönelik reaksiyonlar göstermeyi hedeflemelidir. Bu gibi üç örneği seçen oyuncunun bu

örneklerin egzersiz için ilk adım olduğunu unutmaması gerekir. Bu nesnelere nedenselliklerin eklenmesi ile ikinci adıma geçilmektedir. İkinci adım Uta Hagen'in deyimiyle, karakterin tüm varlığını hissetmeye dairdir. Uta Hagen'in bu konuya dair bir örneğini incelemek gerekirse; oyuncunun bir nesne olarak gülü tercih ettiği alıştırmaya ilişkin ilk basamakta oyuncu güle çeşitli özellikler eklemektedir. Sahne üzerinde genellikle kısa ömrü ve canlı olması nedeniyle gerçek gül kullanılmadığı bilinmektedir. Gerçek gül yerine kullanılan kumaştan veya naylondan yapılmış güller seyirci tarafından yakın mesafede görülmediği için gerçekliği anlaşılmamaktadır. Oyuncu içinse bu durum tam tersidir. Oyuncunun gül ile temasa geçmesi ve gülün dokusuna, kokusuna dair çeşitli özellikler eklemesi gereklidir. Ayrıca güle belirtilen özelliklerin eklenmesi ile birlikte seyircide de gerçeklik üzerine bir yanılsama oluşması beklenir. Tüm bu özellikler bu alıştırmaya dair ilk adımı oluşturmaktadır. İkinci adım ise güle dair bir nedenselliğin eklenmesidir. Bu nedensellik gülün nereden geldiğine dair bir sorunun cevabı ile oluşturulabilir. Bir sevgiliden hediye, bir meslektaştan özür ya da bir akrabanın cenazesinden hüznü bir hatıra olarak ele alınması mümkündür. Bu nedenselliklerden her biri birbirinden farklı olup, bu farklılıklar sahne üzerinde oyuncunun eylemli halindeki çeşitliliği getireceği gibi farklı duyguların ortaya çıkışını da sağlayacaktır.

İlk adımda nesnelere çeşitli fiziksel özellikler eklenirken, ikinci adımda çeşitli psikolojik nedensellikler eklenmiştir. Oyuncunun çalışması için sırasıyla bu iki adımı oyuncunun kendi seçeceği nesnelerle uygulamasını isteyen Hagen, bu alıştırmanın başarılı olması durumunda eylemlerin daha açık bir şekilde yansıtılacağını ve daha gerçekçi olacağını savunmaktadır (Hagen, 1991: 174-175).

1.2.5.2. Koşullara Yönelik Transfer

Egzersiz bu bölümünde, oyuncunun oyun yazarı tarafından verilen koşulları oyuncunun kendi gerçekleriyle donatması, bu şekilde istediği duyguyu ortaya çıkarması amaçlanmaktadır. İlk bölümde oyuncunun kullandığı nesnelere dair yapılan transfer, bu bölümde oyun yazarı tarafından verilen koşullara uygulanmaktadır.

Oyundaki tanımlı verili koşullar, bazı durumlarda oyuncunun duygularını harekete geçiremeyebilir ya da oyuncuya yeterince gerçek gelmeyebilir. Veyahut oyuncunun hayat tecrübesinde yazarın oluşturduğu koşula ilişkin bir birikimi bulunmayabilir. Uta Hagen'e göre oyuncu bu durumlarda sahne üzerinde duygusal olarak kendini provoke etmeli, dolayısıyla kendi hayat tecrübesinde bir karşılığı olan başka koşullar arayışında olmalıdır. Oyuncu, oyundaki amaca hizmet eden, böylesi bir koşul bulduğunda oyundaki koşulun yerine koymalıdır. Bunun sonucunda oyuncudan oyuna dair inanç ve gerçekliği daha kolay oluşturması beklenmektedir (Karen, 2001).

Bu noktada oyuncunun oyundaki koşulla yer değiştireceği koşulun, oyundaki amaca hizmet etmesi büyük önem taşımaktadır. Oyundaki amaca hizmet etmeyen bir koşul farklı duyguları ortaya çıkarabilir. Bu yüzden oyuncunun transferi yaparken oyunun amacından uzaklaşmaması gereklidir. Oyundaki koşulla aynı amaçta olan bir başka koşulun yer değiştirilmesiyle oyuncu sonuç olarak aynı duyguyu provoke etmiş olacak, yani aynı hedefe başka bir yolculukla ulaşmış olacaktır.

'Transfer' kavramın nasıl uygulanabileceğine ilişkin örneklerden birkaçını incelemek gerekirse; tarihteki bilenen ilk örneğin M.Ö. 4. Yüzyılda, Antik Yunan Tiyatrosu'nda Elektra oyununda gerçekleştiği görülmektedir. Bu örnekte dönemin oyuncularından Polus, Elektra'yı canlandırırken Orestes'in küllerini taşıdığı kaba, kendi ölmüş oğlunun küllerini koymuştur (Özüaydın, 2016). Orestes'in küllerine karşı bir duygusal eşitlik kurmaya çalışmak yerine oyuncu kendi hayatına ilişkin aynı duyguyu ortaya çıkararak başka bir koşulu, yani ölmüş oğlunun küllerini yerleştirmiş ve sahne üzerindeki nesneye dair bir transfer yaparak o andaki acı ve yas duygusunu ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Tarihte yazılı bir başka örneğin ise 1814'te Hamlet oyununda Hamlet'i canlandıran Edmund Kean'in buluşu olduğu görülmektedir. Edmund Kean'in oyun esnasında Yorick'in kafatasına dokunduğunda, kendi amcasının ölümünü düşünerek ağlaması transfer kavramına ilişkin bir diğer örnektir (Hirsch, 2002: 142). Uta Hagen'nin de gençlik yıllarında Virginia Woolf'ün Kim Korkar Hain Kurttan? oyununda transfer tekniğini uyguladığı görülmektedir. Karakteri Martha'nın oyundaki koşullarından biri babasının üniversite başkanı olmasıdır. Ayrıca Martha karakteri bir üniversite kasabasında büyümüştür. Uta Hagen'in yaşamına bakıldığında tıpkı Martha

gibi onun da babasının üniversite’de başkanlık yapmış ve profesör olduğu görülmektedir. Ayrıca Hagen, yine Martha gibi bir üniversite kasabasında büyümüştür. Benzer koşullara sahip olan Hagen, Martha’nın babasının yerine kendi babasını koyarak oyunun içindeki babasına ilişkin ve gençliğine ilişkin duyguları kolay bir şekilde uyandırdığını belirtmektedir (Hagen, 1991:70). Uta Hagen’in *A Challenge for the Actor* kitabında yer alan bir diğer transfer örneği ise Jan Dark karakterine aittir. Uta Hagen tarafından aktarılan bu örnekte Jan Dark’ı oynayan oyuncu, karaktere ait olan koşullardaki milliyetçilik ve din kavramlarına kendini uzak hissediyorsa, Jan Dark’ın Tanrı’ya hizmet etmek için ülkesini kurtarma amacını, sanata hizmet etmek için tiyatroyu kurtarma amacına dönüştürebileceği açıklanmaktadır. Bu örnekte amaca ait fiillerin sabit tutularak özne ve koşulların değiştiği gözlenmektedir. Bu şekilde bir dönüşümle oyuncu için inanabilecek ve özdeşlik kurabilecek bir transfer yapılmıştır. Bunun yanı sıra yine Uta Hagen’in *Medea* oyunu için benzer bir transfer örneğini ele aldığı görülmektedir. Bu örnekte ise Hagen, *Medea*’yı oynayan oyuncuda, ihanete uğramak, intikam alma isteği uyandırmıyorsa oyuncu, intikam alma fiilini sabit tutarak koşullarda bir değişiklik yoluna gidebilir. Bu değişiklikte birlikte oyununun kendisinde intikam duygusunu uyandıracak bir başka koşul transfer edilebilir. Bunun sonucu olarak oyuncu, oyundaki koşulun amacına bağlı kalarak kendisinde aynı duyguyu ortaya çıkaracak farklı kişisel koşulları oluşturmuş olur (Hagen, 1991:278-279). Örneklerle bakıldığında oyundaki somut nesnelere ilişkin bir transferle karakterin duygularını elde etmek mümkünken, aynı zamanda kişilere ve koşullara dair bir transfer ile de karakterin duygularına ulaşmanın mümkün olduğu görülmektedir.

Uta Hagen, bu bölümde başlangıç olarak oyun koşullarına ilişkin önemli fiziksel davranışları incelemektedir. Bu davranışlar sırasıyla, farkında olmadan geç kalmak, sessiz olmak, karanlıkta hareket etmek ve sarhoşluktur. Bu davranışlar birçok oyunda çoğunlukla yer alabileceği gibi aynı zamanda egzersizin bu bölümü için bir giriş niteliği oluşturmaktadır. Uta Hagen, farkında olmadan geç kalma fiziksel davranışını üç basamağa ayırmaktadır. Bu basamaklarda oyuncunun sahne üzerindeki eylemli hali birbirinden farklılık göstermektedir. Çünkü üçünde de nedenselliğe ilişkin koşulların değiştiği gözlenmektedir. Oyuncunun öncelikle bu davranışı oluşturması için önce nihai

hedefinin ne olması gerektiği ve ulaşacağı hedefe varmak için ne kadar zamanının olmasını bilmesi gereklidir. Bu şekilde bir nedenselliği oluşturan oyuncunun sahne üzerinde tüm yönelimleri değiştiği gibi duygu durumlarının da bu nedenselliklere göre değişkenlik göstereceği açıktır. Bu konuya ilişkin Hagen üç örnek incelemektedir. Bu üç örnekte de değişmeyen koşul saat 09:30'da provasının başlayacak olması ve provaya gitmeden önce evinde kahve içerken bulmaca çözmesidir.

İlk örnekte, saat 09:20'dir. Provanın olacağı sahneyi -hedefini- belirleyen Hagen, on blok uzaklıkta yani yürüyerek 5-7 dakika aralığında ulaşılabilirliğini varsaymaktadır. Bu yüzden hemen kahveyi bir kenara iterek, senaryosunu, cüzdanını ve ceketini alarak asansöre koşmayı tercih etmektedir.

İkinci örnekte ise; sadece şundaki saat dışında diğer koşullar aynı olduğu gözlenmektedir. O andaki saati 09:25 olarak belirleyen Hagen, bulmacayı elinden bırakarak çantayı alır. Çantadan eşyalar dökülür. Aşağı koşturmaya başlar, montu ve çantasından düşenler için geri döner, çantasından düşen birkaç eşyayı alır. Ardından senaryoyu alması gerekirken, bulmacayı alıp ceketini giyerken, kapının koluna takılan ceket yırtılır ve geç kalacağını düşünerek akla yatkın bahaneler aramaya başlar.

Üçüncü örnekte; yine sadece şu andaki saat dışında diğer koşullar aynıdır. O andaki saati 09:30 olarak belirleyen Hagen, saatine inanamayarak bakar ve geç kaldığını anlar. Bulmacayı bir kenara koyarak kahvesinden bir yudum alır ve ceketini giymeye koyulur. Son düğmesini dramatik bir şekilde ilikleyen Hagen, çantasını ve senaryosunu aldıktan sonra odadan çıkar ve kapıyı kapatır.

Sırasıyla incelenen üç örnekte de öncelikle nihai hedef ve bu hedefe ne kadar uzaklıkta olduğu belirlenmiştir. Neredeyse tüm koşullar aynıken sadece o anda içinde bulunduğu saat değişkenlik göstermektedir. Koşuldaki bu değişiklik sonucunda sahne üzerinde var olan tüm eylemler anların değiştiği, dolayısıyla geç kalma eylemine eklenen tek bir koşulun oyuncunun tüm hareket planını farklılaştırdığı gözlemlenmektedir. Bu örneği benzer şekilde oyuncudan uygulamasını isteyen Hagen, hareket planındaki değişiklikleri gözlemlemesini istemektedir.

Davranışlara ilişkin ikinci fiziksel görev, sessiz bir şekilde hareket etmektir. Bu koşula göre odada birinin uyuyor olduğu hayal edilmelidir. Bu görevde oyuncudan bir odaya girmesi ve uyuyan kişiyi uyandırmadan kayıp bir nesneyi araması ya da uyuyan arkadaşına sürpriz bir doğum günü hediyesi hazırlaması istenir. Bu nesneyi arama ya da hediye paketleme eylemini gerçekleştirirken çıkan çeşitli seslerle kişinin uyanabileceği hissi ile oyuncunun, gerilim yaşamasını istemektedir. Bu görevde Hagen'in var olan koşula bir başka koşul ekleyerek sahne üzerindeki eylemlilik halini nedensel olarak çeşitlediği gözlemlenmektedir. Çünkü sahne üzerinde oyuncunun bir nedenselliğe ait bir eylemi yerine getirmediği durumlar söz konusu olabilir. Bir eylemin birden farklı nedenselliği ve buna bağlı koşulları olabilir. Oyuncudan tüm bu nedenselliklerle ilişkili koşulların üstesinden gelerek eylemini tamamlanması beklenmektedir.

Davranışlara ilişkin üçüncü fiziksel görev, karanlıkta hareket etmektir. Uta Hagen'e göre sahne üzerinde bir oyun esnasında aniden ışıkların kapanma ihtimali yüksektir. Bu gibi durumlarda yönetmen veya teknik tarafından oyuncunun sahne dışına çıkması için yeteri kadar ışık sağlanacaktır. Bu süreçte oyuncudan sahne dışına çıkarken seyircinin görme ihtimaline karşı o anki eylemlilik halinden uzaklaşmaması beklenmektedir. Dolayısıyla oyuncunun gerçeklik içinde eylemini devam ettirmesi gerekir. Bunun üstesinden gelebilmek için oyuncunun bir odada önce ışıklar açıkken, ardından kapalıyken bir hedefe doğru hareket etmesini istemektedir. Bunun sonucunda oyuncuda ses ve dokunma duyularının gelişmesi hedeflenmektedir. Ayrıca bu koşulların nispeten görme engelli bir karakter için de benzerlik gösterdiğini belirten Hagen, bu koşulda da benzer çalışmaların yapılabileceğini vurgulamaktadır (Hagen, 1991: 178).

Davranışlara ilişkin dördüncü fiziksel görev, sarhoşluktur. Genellikle komedi oyunlarında yer alan karakterlere ilişkin bir fiziksel özellik olan sarhoşluk hissi Uta Hagen'e göre işinde iyi olan oyuncular için bile bazı klişeleri ve tuzakları beraberinde getirmektedir. Bu klişeler ve tuzaklardan uzak olmak için Hagen, sarhoşluk hissini henüz yaşamamış olan veya bu hissi hatırlamayan oyunculara bazı tavsiyelerde bulunmaktadır. Bu tavsiyelere ilişkin ilk olarak sarhoşluğa yönelik gözlemlerini dile getiren Hagen, sarhoşluğun çeşitliliklerinden bahsetmektedir. Bazı kişiler sarhoşluk hissi içinde fiziksel ve sözel koordinasyonunu kaybederken, bazıları psikolojik olarak

etkilenerek ağlama veya gülme reaksiyonları gösterir. Oyunlarda bu tür varyasyonlar yazar tarafından karaktere dair parantez içi açıklamalarda verilmektedir. Uta Hagen'e göre çeşitli türdeki sarhoşluğun oyuncuya ne kadar yabancı geldiği önemli değildir, ona göre bu durum herhangi biri içinde bulunduğu koşula göre gerçek olabilmektedir. Hagen için önemli olan, tüm bu koşulların farklı koşullarla transfer edileceğidir. Yine ona göre karakterdeki asıl koşul sarhoşluktur ve bu sarhoşluk hissini oyuncuda ortaya çıkarabilecek çeşitli farklı hisler vardır. Bu hisler, baş dönmesi, mide bulantısı, ateş yükselmesidir. Tüm bunların yanı sıra Uta Hagen sarhoşluk hissine dair bir deneyimi olmayan oyuncuların bu davranışları sarhoşluk hissine transfer edebileceğini düşünmektedir.

1.2.6. Altıncı Egzersiz - Dış Mekanları Sahneye Taşımak

Önceki egzersizlerde oyuncu, çoğunlukla iç mekana ilişkin nesneleri sahne üzerinde nasıl kullanacağına odaklanırken, bu egzersizde Uta Hagen oyuncunun dış mekana ilişkin öğelerle nasıl iletişime geçeceğine odaklanmaktadır. Uta Hagen'e göre; "bir sahne tasarımcısının yardımı olmadan bile, oyuncu çıplak bir sahnede tüm manzarayı yaratabilir". Bu yaratım oyuncunun hayal gücünün yanı sıra boş alandaki hayali unsurları nasıl imgelediği ile alakalıdır. Dış Mekanları Sahneye Taşımak egzersizinde Uta Hagen, oyuncunun bu yaratımı oluşturması için çeşitli alıştırımlar geliştirmiştir.

Oyuncunun dış mekanlara ilişkin sahne üzerinde yaratacağı unsurlar, oyun yazarı tarafından verili olabileceği gibi aynı zamanda oyuncunun hayal gücüne de bağlı olarak oluşturulması mümkündür. Örneğin; denizin üzerinde yükselen güneşi izleme, bir dağa veya vadiye bakma, uçurumun kenarında kayaların arasından aşağıya bakma gibi dış mekana ilişkin unsurlar çoğaltılabilir. Bakma veya izleme eylemi dışında oyuncunun sahne üzerinde etkileşime geçeceği çeşitli unsurlar da bulunabilir. Bu unsurlara örnek olarak ise; zeminin kum, çakıl, çamur, çim olması, yağmur veya kar yağması, bir fırtına ya da hafif bir esintinin olması, güneşin gözü rahatsız etmesi veya kavurucu bir plaj sıcaklığı verilebilir. Uta Hagen'e göre dış mekana ilişkin bu

eylemlerin hepsi öncelikle duyuşal hatırlama ve bu hatırlama sonrasında hayal edilen unsurlara yönelik oluşturulan fiziksel davranışlardır (Hagen, 1991:183).

Bu egzersizdeki ilk alıştırmaları için Hagen, oyuncunun kendi evinde çok rahat uygulayabileceğini vurgulamaktadır. Hagen, oyuncunun odası, sokak seviyesinden birkaç kat yukarıda ise, aşağıdaki caddeden gelmek üzere olan misafirine bakma amacıyla pencerenin yanına gitmesini istemektedir. Bu esnada oyuncunun vücudunu gözlemlemesini belirten Hagen, oyuncudan üst bedenini nasıl eğdiğini, boynunun nasıl aşağı yukarı hareket ettiğini ve başının sağa sola nasıl döndüğünü unutmaması gerektiğini ifade etmektedir. Ona göre, böylece beklenen misafirin de geldiği çok rahat görülebilecektir. Hagen bu şekilde, oyuncunun az sonra yineleyeceği eylemi gerçekten yaşamasını amaçlamaktadır.

Sonrasında oyuncunun pencereden uzaklaşmasını, bir sandalyenin arkasını pencere kenarı olarak kullanmasını ve misafire bakmasını istemektedir. Tüm bu Fiziksel eylemleri tekrarlayan oyuncunun, mekanikleşmemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Mekanikleşmeden kasıt ise; oyuncunun eylemini doğal bir şekilde gerçekleştirmesidir. Hagen, oyuncudan az önce gerçekten yaptığı fiziksel eylemi, şimdi hayali olarak yapmasını beklemektedir. Dolayısıyla bir önceki çalışmada aynı eylemi gerçekten yaşadığı için oyuncu, duyuşal olarak eylemi tekrar hatırlayacak ve sonrasında hayal edilen unsura yönelik fiziksel bir davranış oluşturmuş olacaktır. Buradaki unsurdan kasıt, pencereden misafirin gelip gelmediğini kontrol etme görevidir.

Ayrıca Hagen, bu alıştırmaların ardından oyuncudan, aynı hayali pencereden bir helikopterin yukarı doğru kalkışını ve caddenin karşısındaki yüksek binanın tepesinden çıkan dumanı izlemesini istemektedir. Böylece oyuncu vücudunun nasıl tepki verdiğini keşfetmiş olacaktır. Oyuncunun bu bölüme ilişkin alıştırmaları hayal gücüyle doğru orantılı olarak arttırabilmesi mümkündür. Bunun yanı sıra bu alıştırmaların doğru bir şekilde gerçekleştirilmesi, oyuncunun gözlem yeteneğine bağlıdır. Dolayısıyla oyuncu gözlem yeteneğini geliştirebilmesi adına, gerçek yaşamda buna benzer eylemleri yaptığı sırada kendini gözlemlemelidir.

Hagen'in bu egzersize yönelik bir diğer alıştırması, oyuncunun aynada yüzünü kontrol etme eylemi ile ilgilidir. Oyuncudan önce yüzünde oluşan herhangi bir lekeyi fark etmesini ve aynaya doğru bakarken vücudunun nasıl eğildiğini, eğilirken ne yaptığını gözlemlemesini sonrasında ise, oyuncudan aynaya arkasını dönmesini ve odada yer alan bir kapı çerçevesini ayna olarak hayal etmesini istemektedir. Ardından oyuncunun az önce gerçekten yaptığı eylemi, hayali bir aynaya karşı tekrarlaması gerekmektedir. Hagen, oyuncudan bunu yaparken omuzlarının hafifçe kamburlaşmasını, boynunun öne doğru uzamasını, lekeyi daha iyi görebilmek için kafasını yana doğru eğmesini ve hayal edilen lekeye hafifçe dokunmasını istemektedir. Oyuncu bu hayali alıştırmada, bir önceki çalışmada gerçekten var olan aynaya yönelik oluşturduğu inanca ne kadar yakınlaşırsa, doğal olana o denli ulaşması mümkün olacaktır. Aynı zamanda oyuncunun imgelemine geliştirmeye yönelik olan bu çalışmada, oyuncu hayali ayna karşısında kendini görmeye olan inancını geliştirmek için çaba göstermelidir.

Bunlara ek olarak Hagen, çalışmayı yapan kadın oyuncu için, gerçek aynada eteklerini görünceye kadar geriye gidip eteğin düz durduğundan emin olmasını, erkek oyuncu için ise, pantolonunun dizlerinin kırıışıp kırıışmadığını görmek için geri gitmesini istemektedir. Ayrıca bu eylemlilik anında oyuncunun, görüş açısını ayarlarken parmak ucuna kalktığını keşfetmesi gerektiğini vurgulayan Hagen, oyuncunun kıyafetlerini kontrol ederken ileri veya geri hareket ettiğine dikkat çeker. Bir önceki görevde -kapı çerçevesindeki hayali aynada- yüzündeki lekeyi kontrol eden oyuncu, bu görevde kıyafetini kontrol ederek dikkat çemberini genişletmiş olacaktır. Bu noktada oyuncunun, gerçek aynada eteğini ya da pantolonunu gördüğü mesafe ne kadarsa, hayali aynada da bu mesafeyi koruması gerekmektedir.

Oyuncuda günlük hayata dair bir gözlem farkındalığının oluşmasını hedefleyen Hagen, bu gözlemleri sadece iç mekanla sınırlı tutmaz. Hagen, sokaklara, parklara, deniz kenarına, dağlara kısaca tüm dış mekana ilişkin gözlem yapılması gerektiğini ifade etmektedir. Aynı zamanda Hagen, bu gözlemi yapan oyuncunun gerçeğe daha yakın olacağına da dikkat çekmektedir.

“Yakında bedeniniz gerçeği söylediğinde inanacağınızı, bir yalan söylediğinde inancınızın parçalanacağını öğreneceksiniz. Açık havada gerçekleşen keyifsiz

sahnelerde bedensel uyumun yeniden sağlanması ilgili olan ilkeleri uygulayın. Genç bir aktör olarak, kapıları masaları, sandalyeleri, kanepeleri olan ve masalarla döşenmiş bir odada fiziksel davranışımı bulmakta hiç sorun yaşamadım fakat genellikle, eylemin dışarıda, arka bahçede gerçekleştiğini belirten sahne yönleri ile ilgili zorlandım. Sık sık kendimi bir noktaya yapıştırılmış gibi görüyordum, ümitsiz bir şekilde o yeri hayal etmeye çalıştığımda, oraya nasıl gideceğime dair en ufak bir fikrim yoktu. İlk olarak, dördüncü tarafı oluşturmak için anlatılan yöntemi uygulayarak sahnede net bir manzara oluşturmayı öğrenmek zorunda kaldım, simgesel objelerimi sahnenin dört bir tarafına da yansıttım”. (Hagen, 1991:184-185)

Egzersizin ilerleyen aşamasında dış mekana ilişkin gözlem yapan oyuncuya yeni bir görev verilmektedir. Bu görev Dördüncü Taraf egzersizindeki alıştırma ile benzerlik göstermektedir. Bu aşamada uygulanması için James Hagan’ın, ‘One Sunday Afternoon’ oyunundan bir örnek sahne seçen Hagen, egzersize bir başka katman eklemiş olur. Oyuncu partneriyle birlikte bu sahnelemeyi yaparken, dış mekanları yaratacak sözsüz bir oyun sergileyecektir. 1930’da geçen oyunun verilen sahnesi bir parkta geçmektedir. Sadece bir bank bulunan sahnede iki kadın oyuncu, genç bir adamın gelişini beklemektedir. Bu adam sahnedeki kadın oyuncuların biriyle tanıştırmak üzere bir arkadaşını getirme görevine sahiptir. Ayrıca kadın oyuncuların biri, bu tür olayların duyulmasından ve ayrılıkla sonuçlanmasından dolayı endişelidir. Heyecanlı bir bekleyiş içinde bulunan iki oyuncu, bekledikleri kişilerin geleceğe yöne doğru bakarlar ve uzaktan geldiklerini tespit ederler. Oyunculara çalışmaları için bu sahneyi sunan Hagen, daha önce öğrenilen transfer kavramının burada uygulanmasını istemektedir. Bu uygulamaya göre oyuncular, duysal hatırlama yoluyla daha önce belleklerinde var olan bir parkı evin herhangi bir bölümüne transfer edebileceklerdir. İlk olarak çevreye ilişkin unsurların hayal edilmesi görevini alan oyuncu, etrafında ağaçların, çalılarının, çitlerin, çiçeklerin ve hatta bir çeşmeyi prova alanına hayali bir şekilde konumlandırmalıdır. Bu konumlandırışın ardından amaçların belirlenmesi ile çalışmaya devam edilmelidir. Bu amaçlar çeşitli sorulara cevap arama yoluyla bulunabilir. Nereden geldik, bankta otururken ne yapıyoruz, eve gitmek için hangi yönü tercih etmeliyiz, gelen kişiler nereden gelecek ve onları ilk olarak nerede göreceğiz. Acaba birileri bizi fark eder mi. Gibi sorulara yanıt bulduktan sonra oyuncular uygulama çalışmasına geçmek için hazırdır. Oyuncular bank olarak hayal ettikleri herhangi bir koltuk veya bir yükseltinin yanına gelerek uygulamaya başlarlar.

Oturduktan sonra etraftaki belirledikleri çeşitli unsurlarla etkileşime geçerler. Bu etkileşim o unsurları gördüklerinde kendilerinde oluşan duygusal tepkilerdir. Bu unsurlardan birinin güneş olduğunu düşünerek bir örnek verilecek olursa, güneşin dik açıyla karşıdan geldiği hayal edildiğinde, güneşe doğru bakıldığında güneşin oyuncunun gözünü alacağı düşünülebilir. Bu yüzden oyuncu bu duruma sahne üzerinde tepki vermelidir. Güneş örneğinde olduğu gibi çevredeki çeşitli unsurlara tepki veren oyuncular, gelen hayali kişileri önce uzaktan görürler. Sonrasında oyuncular hayali kişilerin onlara yaklaşmasına tepki vermelidir. Hagen, sahnedeki oyuncuların heyecanlı bir bekleyiş içinde olduklarının altını çizmiştir, dolayısıyla oyuncuların heyecanlı bir bekleyiş içinde olduklarını yansıtmaları gerekmektedir. Ayrıca bu heyecan oyuncularda, kişiler yaklaştıkça artmalıdır. Bunun yanı sıra Hagen'in Master Class video setinde bu örneği uygulayan oyuncuların, çalışmaya bir ayrıntı ekledikleri gözlenmektedir. Bu ayrıntıda oyuncular tanıdık biri tarafından takip edilme ve izlenme riskine karşı etrafa bakmaktadırlar. Bu gibi, alıştırmaya eklenen çeşitli ayrıntılar oyuncunun, sahneye dair olan inancını arttırmasına katkıda bulunmaktadır. Aynı zamanda alıştırmayı zenginleştirmektedir (Karen, 2001,01:36:28).

Bu uygulama için en önemli unsurlardan biri, oyuncuların gelen kişileri gördükleri noktanın aynı olmasıdır. Belirlenen noktanın iki oyuncu için de ayrı noktalar olduğu düşünüldüğünde, performansı izleyenler açısından yanılsamayı bozan bir unsurun ortaya çıkması olağandır. Bu yüzden belirlenen nokta ayrıca önem teşkil etmektedir. Kişilerin gelişle birlikte çalışma sonlanmaktadır. Oyuncu bu sahne için çalışacak herhangi bir partner bulamadığı durumda, tek başına uygulama yapabileceği gibi, isteğe bağlı direkt olarak bir sonraki alıştırmaya da geçebilir.

Egzersizin son alıştırmasında Hagen, oyuncudan bir dış mekan seçmesini, bu mekanla ilişkili bir eylem seçmesini ve bu mekandaki çevreye ilişkin unsurları hayali olarak oluşturmasını beklemektedir. Alıştırmanın aktarımına bir örnek üzerinden devam etmek, alıştırmaların daha net anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Dış mekan olarak oyuncunun bir plajı tercih ettiği düşünüldüğünde oyuncunun bu mekana dair eylemi güneşlenmek olarak belirlenebilir. Oyuncu bu mekana ilişkin şort vb. kıyafetlerini giymeli ve kendine yardımcı olacak havlu, örtü, plaj şapkası, güneş gözlüğü, güneş

kremin, kitap gibi çeşitli nesneleri yanına almalıdır. Güneşlenme eylemi öncesi sahneye dair hazırlık yapıldıktan sonra uygulamaya örtünün serilmesi ile başlanabilir. Örtüyü sererken eyleme dair çeşitli ayrıntılar eklemek mümkündür. Örneğin örtünün rüzgardan dolayı uçmaması için köşelere diğer eşyalar yerleştirilebilir. Bu durumda mekanın rüzgarlı olduğuna dair bir yanılsama yaratılmış olacak ve oyuncu da bu şekilde hareket etmek zorunda kalacaktır. Ardından örtünün üzerine oturan oyuncu, dördüncü tarafta yer alan denizin nasıl dalgalandığını izleyebilir. Dalgalar ayağına vurursa, oyuncu suyun sıcaklığını test edebilir. Aynı zamanda dalga fazla yükseldiğinde geriye doğru hamle yapabilir. Sağ ve sol tarafta yer alan manzaraya çeşitli hayali unsurlar ekleyebilir. Hagen'e göre, direkt olarak etkileşime geçilmeyecek bu unsurlar manzara oluşturma özelliği taşımasının yanında, oyuncunun dış mekana olan inancını arttıracaktır (Hagen, 1991:186). Örneğin sağ tarafta plajda top oynayan bir aile, solda ise kumda birbirine sarılmış bir çift yer alabilir. Ardından çiftin arkasında yer alan büfede sandviç olduğunu fark ederek, almak üzere o tarafa doğru gidilebilir. Bu noktada oyuncu sıcak, kumun üzerinde yürüyüşüne dikkat ederken, aynı zamanda sandviçi taşıma görevini üstlenebilir. Döndüğünde sandviçi yemeğe yönelik çeşitli ayrıntıları da alıştırmaya eklemek mümkündür. Bunlardan biri rüzgardan dolayı sandviçe kum kaçması olabilir. Dolayısıyla oyuncu sandviçi yerken ağzına kum tanelerinin kaçmasına karşı bir tepki verebilir. Ardından plajda fırtına çıkması ile çalışma sonlanabilir.

Verilen örneğe ilişkin, belirlenen eylemlerin içinde çok fazla ayrıntı olduğuna dikkat edilmelidir. Eylemlere eklenen bu ayrıntılar, oyuncunun eyleme, dolayısıyla dış mekana dair inancını arttırmaktadır. Ayrıca izleyen açısından da bir yanılsama yaratma özelliği taşımaktadır. Bu bağlamda oyuncu bu alıştırma için plaj örneğini uygulama ile sınırlı kalmamalıdır. Çalışma için bir dış mekanın belirlenmesi ve plaj örneğinde olduğu gibi çeşitli eylemlerle donatılması, oyuncunun imgelem yeteneğini geliştirmesine de katkı sağlamaktadır.

Ayrıca bu egzersizde sunulan tüm alıştırma ve oyunların oyuncunun imgelem yeteneğini geliştirmesi açısından önemlidir. Bu noktada Stanislavski'nin 'Bir Aktör Hazırlanıyor' adlı kitabında vurguladığı sözleri hatırlamak fayda sağlayacaktır.

“Bir aktör ya imgelemine geliştirmeli ya da tiyatrodan ayrılmalıdır. Aksi halde, bu eksikliğini kendi imgelemine kullanarak gidermeye çalışan yönetmenlerin eline düşecek, böylece başkasının bir aracı haline gelecektir. Bu hale gelmektense kendine özgü bir imgelem kazanması daha iyi olmaz mı?.” (Stanislavski, 2011a: 56)

Stanislavski bu sözlerle oyuncunun imgelemine geliştirmesi gerektiğine dikkat çekmektedir. Kuşkusuz bir oyun yönetmenin rejî düşüncesiyle oluşturulmaktadır. Burada vurgulanmak istenen oyuncunun bu rejî düşüncesine hizmet ederken bu düşüncüyü zenginleştirmesidir. Oyuncu sahne üzerinde bu zenginliği katacak olan imgelemine geliştirmektir. Dolayısıyla Uta Hagen’in oyuncuya belirtilen zenginliği kazandırmayı hedeflediği bu alıştırmalar, klişeleri ortadan kaldırma işlevine de sahiptir.

Aktarılan son alıştırmada oyuncunun seçeceği mekana göre hava şartları da önem taşımaktadır. Çünkü belirlenen hava şartına göre oyuncunun bastığı zemin değişkenlik gösterecektir. Oyuncunun bu değişkenliği hareket planına yansıtması beklenmektedir. Örneğin, oyuncu mekan bir piknik alanı olarak belirlemiş olabilir. Bu piknik alanına yerleşmeden hemen önce yağmur yağdığı hayal edildiğinde zeminin de bu hava durumuna bağlı olarak ıslak olduğu düşünülebilir. Bu durumda oyuncunun bu ıslak zemine göre hareket planını oluşturması gereklidir. Hava durumundaki değişikliklerin yanı sıra zemindeki değişiklikler de önem taşımaktadır. Üzerinde yürünen yol düzensiz veya bozuksa, su birikintisi varsa hatta çamurluysa, çakıllıysa ya da yumuşaksa bu noktada yürüyüş yol şartlarına göre değişkenlik gösterebilir. Hava durumu zemini etkilediği gibi oyuncuyu da etkilemektedir. Ayrıca havanın sıcak ya da soğuk olarak belirlenmesi oyuncunun jest ve mimiklerinde çeşitli tepkileri ortaya çıkarmaktadır. Bu yüzden oyuncu prova aşamasında bu belirleyenlere göre jest ve mimiklerini oluşturmalıdır. Hava durumuna ek olarak oyuncunun giydiği kıyafetleri de göz önünde bulundurması gereklidir. Sıcak bir havada kazak giymiş olmakla, bir atlet giymiş olmak arasında ciddi farklar bulunduğu dikkate alınmalıdır.

Hagen’e göre bu egzersizi uygulayan oyuncu, oyunun mekansal şartlarına göre hareket planı oluşturma kazanımına sahip olacaktır. Aynı zamanda Hagen, egzersizin sınıflarda çok rahat sunulabileceğini de ifade etmektedir. Bu uygulama sırasında oyuncu, farklı manzaralar ve çeşitli koşullar oluşturabilir. Örneğin; surlar, saray

bahçeleri, sokaklar vb gibi. Bu örneklere bağlı kalan oyuncu, Hagen'e göre, Shakespeare sahnelerine nasıl yaklaşacağını da öğrenmiş olacak ve sahnede bedensel kullanımına yönelik endişe duymadan rahatlıkla oynayabilecektir (Hagen, 1991:188).

1.2.7. Yedinci Egzersiz - Beklemek

İlk altı egzersiz, oyuncunun sahne üzerinde somut nesnelerle eylemler ve hayal edilen gerçeklere dair inanç oluşturmalarını hedeflemektedir. Bu egzersizinde farklı bir pencere açan Uta Hagen, oyuncunun sahne üzerinde performans sürecinde bekleme eylemine odaklanmaktadır. Uta Hagen'e göre; "hayal edilen alana dair fiziksel bir ilişki oluşturduktan sonra bile, oyuncu genellikle yapay düzenlemeler oluşturmaya veya bulmaya zorlayan bir boşluk hissiyle baş başadır, çünkü psikolojik bir hedefi takip etmeye çalışırken bedeninin orada ne yaptığını bilmez" (Hagen, 1991:189). Performans esnasında genellikle bekleme eyleminde yaşanan bu problemin üstesinden gelmek için Hagen, oyuncuya 'Beklemek' egzersizi altında çeşitli alıştırmalar geliştirmiştir. Bu egzersizin amacı oyuncunun kendisini zaman ve mekanda nasıl konumlandığını ve nelerle çevrelendiğini fark etmesini sağlamaktır (Karen, 2001:1:49).

Sahne üzerinde oyuncu performansını icra ederken, herhangi bir şeyi bekleme esnasında sahneye dair inanç ve konsantrasyon kaybı gibi sorunlarla karşı karşıyadır. Bu sorun oyuncunun sahne üzerinde eylemsiz kalmasından kaynaklanmakta ve oyuncuda boşluk hissini ortaya çıkarmaktadır. Bu noktada özellikle bekleme anlarında oluşan bu riski ortadan kaldırmak adına Hagen, kendi hayatındaki paralel anlardan yola çıkmıştır (Hagen, 1991:190). Ayrıca bu noktada yöntem geliştiriciler arasında bu konuya tek değinen ve çözüm arayan kişinin Hagen olduğunu da belirtmek gereklidir.

Hagen egzersizi oluşturmadan önce, gerçek yaşamda fiziksel eylemde bulunmadığı ve dışarıdan pasif görüldüğü anları belirlemeye çalışmıştır. Bu arayışın sonucunda genellikle yalnızken, birini ya da taksi, otobüs ya da metro beklediği anları tespit etmiştir. Hagen bu tespitin ardından bu anlarda öncelikle kendini gözlemlemeyi tercih etmiş, dolayısıyla egzersizini gerçek yaşamdan esinlenerek oluşturmuştur.

Egzersizin ilk aşamasında Hagen, oyuncuya gerçek yaşamda yukarıda belirtilen anlara dair kendini gözlemleme görevini vermektedir. Bu gözlem görevinde oyuncu, gerçek yaşamda yalnız olduğu ve birini ya da bir şeyi beklediği, somut nesnelerle olan ilişkinin minimum olduğu anlarda fiziksel ve psikolojik olarak meşguliyetlerini inceler. Oyuncunun bu inceleme sonucunda, kendini gözlemleme yoluyla davranışını ortaya çıkaran nedensellikleri bulması ve bu davranışları yeniden yaratmak için neye ihtiyacının olduğunu algılaması hedeflenmektedir (Hagen, 1991:190).

Oyuncu gözlem görevinin ardından yapacağı alıştırmaya yönelik çeşitli hayali koşulları oluşturmalıdır. Bu koşullar içerisinde yer, zaman ve amaç yer almaktadır. Nerede, hangi zamanda ve ne beklediğini belirleyen oyuncu bu nedenselliklere uygun kıyafetlerini ve aksesuarlarını da belirlemeli ve edinmelidir. Hagen, egzersizde kıyafet kullanımına şöyle değinmektedir;

“Ne giydiğiniz ve giysilerinizin sizi nasıl etkilediğini bilin. Neden kıyafetlerin önemini sürekli vurguladığımı anlamak için, bu alıştırmada, beklerken, sadece opera, spor, gezi ya da seçmeler için giyinmek arasındaki davranış kontrastını keşfetmek zorundasınız. Üzerinize giydiğiniz her şeyin, hangi vesileyle olursa olsun, kişisel bir geçmişi vardır. Bilinçli bir dikkat olmadan, bir şeyi sevip sevmediğinizi, ondan gurur duyduğunuzu veya utandığınızı, eski veya yeni olup olmadığını, kendi imajınızı geliştirdiğini veya bozduğunu, temiz veya kirli olduğunu, rahat veya kötü olduğunu biliyorsunuz ve tüm bu unsurlar ne yaptığınızı, fiziksel ve psikolojik olarak nasıl uyum sağladığınızı içgüdüsel olarak koşullandırır”. (Hagen, 1991:191)

Hagen için alıştırmada kıyafet tercihleri bu nedenlerle ciddi bir şekilde önemlidir. Bunun yanı sıra Hagen, alıştırmada oyuncunun temel ve zorunlu olanlar dışında fazladan aksesuar ya da nesneleri kullanmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Nesnelerle olan ilişkiyi ortadan kaldıracak bu gereklilik oyuncuya performans esnasında çeşitli zorlukları beraberinde getirmektedir. Sadece temel aksesuar veya nesnelerle sahne üzerinde olan oyuncu, daha önceki egzersizlerde öğrendiklerini uygulayamayacak, dolayısıyla bu egzersizi uygulama mecburiyetinde olacaktır. Buna ek olarak Hagen, egzersiz esnasında oyuncunun kaçınması gereken diğer unsurlara şöyle değinmektedir;

“Bir seyahatten –kitap, valiz taşıyorken veya paket, çantalarla dolu bir alışveriş çılgınlığından- dönüş gibi çeşitli ‘ilginç’ faaliyetler gerektiren koşullardan kaçın. Aşırı hava koşullarını dahil etmeyin, çünkü kendinizi bu hava şartlarından korumak için gereken eylemler ve nesneler, burada ortaya çıkan problemi ortadan kaldıracaktır. Ayrıca, yer seçiminizde rahatça oturacak bir yer varsa, bu alıştırmaların teknik zorluklarından uzak kalacaksınız”. (Hagen, 1991:190)

Hagen’in belirttiği bu unsurlardan kaçınmak oyuncunun çeşitli zorlukların üstesinden gelmesi açısından önemlidir. Çünkü belirtilen unsurlar oyuncunun alıştırma esnasında çeşitli eylemleri kendiliğinden ortaya çıkarmaktadır. Hagen, bu unsurları alıştırma dışı bırakarak oyuncunun eylemsiz kaldığı anlara ilişkin fiziksel ve psikolojik meşguliyetleri ortaya çıkarmasını hedeflemektedir.

Alıştırma için hayali koşullarını oluşturan oyuncu bu koşulları detaylandırmalıdır. Bekleme anında oyuncu bekleme amacının yanı sıra, nereden geldiğini ve nereye gitmeyi planladığını, daha önce neler olduğunu ve daha sonra neler olacağını belirlemelidir. Örneğin oyuncu bir araç bekliyorsa, bu aracın içinde kimin olduğunu, hangi yönden geleceğini ve hangi yöne gideceğini bilmek zorundadır. Bu noktada bir önceki egzersizi hatırlamakta fayda vardır. Bir önceki egzersizde hayali unsurlara yönelik sahne üzerinde manzara yaratan oyuncu bu egzersizin de bir parçası olarak bu hayali unsurları kullanacaktır. Araç örneğinde aracın gelişini göstermek ve onunla iletişime geçmek için altıncı egzersizden faydalanmak mümkündür. Ayrıca oyuncu aracın mesafe durumuna göre beden ayarlamalarını uygulamalıdır (Hagen, 1991:191).

Bu noktada Uta Hagen’in kendine ait gözlemini konu alan bir örneğini aktarmak faydalı olacaktır;

“Ekim ayında hoş bir Pazartesi sabahı saat sekiz. Yıllık randevum için doktora gidiyorum, ilk randevuyu aldığım için şanslıyım. Mavi kazak, pantolon, ceket, siyah ayakkabı giydim ve siyah çanta taktım. Washington Meydanı’ndaki binanın önünde birkaç dakika bekledikten sonra, bir taksi bulmak için altıncı Cadde’nin köşesine yürüdüm. Kaldırımda duruyorum ve sokağa bakıyorum. Trafik çok az. İki blok ötedeki mağazanın yanındaki kırmızı ışıktaki birkaç araba durdu ama aralarında taksi yok. Sağ dizimde biraz eklem ağrısı olduğu için, ağırlığımı sol bacağıma veriyorum ve daha rahat etmek için çantamın omuz askısını düzeltiyorum. Koltuk altı durumum hakkında tahminde bulunuyorum:

Doktor muayene ederken daha iyi görünmeleri için tıraş etmeli miydim? Ama dairede sıcak su yoktu. Kocam banyo yaparken acaba sular gelir mi diye merak ediyorum. Tekrar taksi arıyorum. Şansım yok. Arkamdaki bankanın yanındaki metro girişine birkaç adım yürüyorum ve trene binmeyi düşünüyorum. Fikrimi değiştiriyorum, banka penceresinin yansımadaki düzgün görünümümü kontrol etmek için duruyorum, saçlarımı kabartıyorum ve tekrar kaldırıma geçiyorum. Caddenin karşısındaki kafeyi görüyorum ve yapmama izin verilmeyen kahvaltıyı hayal ediyorum. Ayakkabılarımın bağcıklarını kontrol ediyorum. Ama yenilerine ihtiyacım olduğuna karar veriyorum. Kaldırımda bir çatlak olduğunu fark ettim ve sendelemeyi çalışıyorum. Yirmi dolarlık banknot verdiğimde taksicinin bana nasıl bağırdığını hatırlıyorum, bu yüzden bozuk paraya sahip olduğumdan emin olmak için çantamı açıyorum. On tane var. Çantayı kapatıyorum ve omzumu düzeltiyorum. Trafik daha da artıyor, bu yüzden daha iyi görmek için kaldırıma çıkıyorum, bir taksi görüyorum. Dolu. Kaldırıma geri adım attıktan sonra, ceketimin kolunda gri bir saç görüyorum. Dikkatlice alıyorum ve parmak uçlarımdan havaya süzülmesine izin veriyorum. Öğleden sonra için planlarımı düşünüyorum". (Hagen, 1991: 191-192)

Yedinci egzersize ilişkin verilen örnekte Uta Hagen, sıradan bir günde bekleme anı için bir gözlemi aktarmaktadır. Gözlemde tek bir bekleme anının birçok andan oluştuğu ve bu anların kişinin duygu durumlarını değiştirdiği gibi aynı zamanda kişiye eylemsel açıdan bir zenginlik kattığı da görülmektedir. Bekleme anını canlandırmak için ayakta sadece sabit bir şekilde durarak oluşturma klişesinin yerine Hagen, ‘yapacak bir şey yok gibi görünen anlarda ne yaptığınız çok önemlidir’ (Karen, 2001:1:55) diye vurgulamaktadır. Dolayısıyla oyuncu, kendini gözlemledikten sonra alıştırmayı uygularken, bu örnekten yola çıkarak bekleme anına dair zengin bir hareket planı oluşturmalıdır. Alıştırma süresince oyuncunun bir veya iki dakikasının olduğunu vurgulayan Hagen, oyuncudan bu kısa süre boyunca fiziksel ya da psikolojik olarak boşlukta olmamasını bekler (Hagen, 1991:192). Ayrıca bu egzersizi sorunsuz bir şekilde gerçekleştiren oyuncu Hagen’e göre, bu anlara dair gerginliğini azaltacağı gibi aynı zamanda seyirci tarafından pasif görünmenin verdiği sıkıcı olma endişesinden de uzak kalacaktır (Hagen, 1991:193).

1.2.8. Sekizinci Egzersiz – Kendi Kendine Konuşmak

Bu egzersizde Uta Hagen, oyuncunun sahne üzerinde samimi bir monolog oluşturabilmesi için kendi kendine konuşmasına odaklanmaktadır. Uta Hagen, monolog

teriminin genellikle yanlış anlaşıldığını aslında bu terimin Webster sözlüğünde ‘kendi kendine konuşma eylemi’ olarak tanımlandığını vurgulamaktadır. Bu tanımdan yola çıkarak ‘Kendi Kendine Konuşmak’ egzersizini oluşturan Hagen, oyuncunun sahne üzerinde gerçeğe yakın bir monolog oluşturmaları için çeşitli alıştırmalar geliştirmiştir (Hagen, 1991:194).

Monolog teriminin yanlış anlaşılmasının arkasında yatan en büyük nedenlerden biri ona göre, yayıncılar ve editörler tarafından oluşturulan monologların derlendiği çeşitli kitaplardır. Hagen bu derlemeleri yapanlar için ‘açgözlü’ terimini kullanmakta ve derleme içine yerleştirilen monologların aslında genellikle bir diyalog olduğunun altını çizmektedir. Çünkü sahne üzerinde uzun konuşması olan karakterler genellikle başka bir karakterle diyalog esnasındadırlar. Bu yüzden diğer karakterler olmadan, daha doğrusu karakterler arası iletişim olmadan ele alınan bu diyalogların monoloğa dönüştürülmesi sonucu oyuncuların gerçeklik kavramından uzak kalmasına neden olduğunu savunmaktadır. Kısacası monolog olarak adlandırılan bu bölümler aslında bir diyalogdan devşirilmiştir. Dolayısıyla belirtilen monologları çalışan bir oyuncunun karşısında boş bir sandalyeyle konuşması, sandalyede biri varmış gibi hayal ederek performansını icra etmeye çalışması ve o karakterin varlığını ortadan kaldırması oyuncuyu gerçeklikten uzaklaştıran unsurlardır (Hagen, 1991:195).

Ayrıca Hagen, Üniversitelerin, Güzel Sanatlar Liselerinin, atölye ya da özel eğitim kurumlarının monolog çalışması üzerine gereksiz vurgu yaptığını ve bu durumun oyuncunun eğitimi açısından zaman kaybına neden olduğunu belirtmektedir. Hagen, “Bu kurumlardaki eğitmenlere, oyunlarda az rastlanan bu ifade türüne olan özel vurgunun nedenini sorduğumda; aktörler bunu nasıl kullanılacağını öğrenemezlerse, seçmelerde iş bulamazlar diye ifade ettiler” cevabını almıştır. Ancak Hagen, oyuncunun, işe kabul edilmek için monolog açısından yeterli olsa bile, oyundaki diğer karakterlerle etkileşimi öğrenmediği sürece işine devam edemeyeceği düşüncesindedir. Ayrıca Hagen’e göre monologlara yapılan vurgu, bir oyunculuk tekniği edinmekten kaçınmaktır (Hagen, 1991:194).

Gerek terimlere yüklenen yanlış anlamlar, gerekse yapılan fazla vurgu, Hagen'in monolog kavramı üzerine egzersiz ve bir dizi alıştırmaya oluşturmaya neden olmuştur. Ancak yukarıdaki nedenlerden dolayı bu kavramı monolog olarak genelleyerek değil, ikiye ayırarak, detaylandırarak kullanmayı tercih etmiştir. Sahne üzerinde kendi kendine söylenen sözler ve doğrudan seyirciye yöneltilecek sözler olarak ele alan Hagen, ilk kavramı sekizinci egzersizde, ikinci kavramı ise dokuzuncu egzersizde açıklayarak oyuncunun çalışması için çeşitli alıştırmalar geliştirmiştir.

“Oyun yazarları, bir dönemden diğerine, monologlar için yeni kullanımlar tasarladı ve onlarla yeni bir üslup oluşturdu. Vurguları ister şiirsel, ister gerçekçi, ister natüralist olsun, monologları hikayenin gelişimiyle ya da belirli bir karakterin psikolojik problemi ile ilgileniyor olsa da, genellikle karakterin düşüncelerinin bir kısmını temsil ederler. (O'Neill'in Strange Interlude oyunundaki gibi nadir durumlarda, sözler karakterin söylenmeyen düşünceleridir.) Kural olarak, kriz içinde olan bir insandan istemeden de olsa duyulabilir şekilde ortaya çıkan kelimelerdir! ‘Olmak ya da olmamak, işte bütün mesele bu’”. (Hagen, 1991:195-196)

Oyuncunun eğitiminde bu aşamada istemsiz bir şekilde ortaya çıkan sözlerle ilgilenen Hagen, bu egzersizin önceki egzersizlerin bir birleşimi olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca diğer egzersizlerde olduğu gibi bu egzersizde de gerçek yaşamdan hareketle bir egzersiz üretmiş olduğunu belirtmek mümkündür. Bu yüzden öncelikle oyuncunun gerçek yaşamda kendi kendine konuştuğu anları gözlemlemesi gerekmektedir. Ancak kendi kendine konuşma eyleminin iç monolog ile karıştırılmaması gerekir. İç monolog oyuncunun bir sözsüz olduğu durumlarda mimiklerinin ve jestlerinin daha görünür ve belirgin olması için kullandığı bir tekniktir. Bu tekniğe göre oyuncu sahne üzerinde kimsenin duyamayacağı bir şekilde iç sesi ile konuşarak duygu durumunu tetiklemesi hedeflenir. Bu noktada bir iç ses değil, aksine oyuncunun seyirci tarafından duyulabilecek şekilde bir konuşma yapması beklenir. Hagen bu anların istemsiz ve kendiliğinden ortaya çıktığının altını çizmektedir. Bu konuya ilişkin Hagen'in deneyimlediği bir örneği aktarmak konunun anlaşılmasına katkı sağlayacaktır;

“Kendisiyle yüksek sesle konuşmak istemediğinden, oyuncular bazen kişisel yaşamında bunu tespit etmekte zorlanır. Bazı insanlar bunu yaptıklarından habersizdir. Bir gün sınıftaki bir denetçi benimle aynı fikirde olmadığını

söyledi ve sadece delilerin kendileriyle konuştuğunu iddia etti. Tartışmamayı tercih ederken, Ona “denetlemesini” hatırlattım. Fakat bir dakika içinde, arka tarafta yüksek sesle mırıldanmaya başladı, “O delirmiş! Kimse bunu yapmaz. Sadece sokaktaki sarhoşlar yapar. “O ne hakkında konuştuğunu bilmiyor! ” Ve bütün bunları söylerken gerçekten, kendi kendine konuştuğunun farkında değildi”. (Karen, 2001:02:02:33, Hagen, 1991:196)

Hagen’in bu deneyiminden yola çıkıldığında kişinin kendi kendine konuşma anlarının genellikle içgüdüsel bir şekilde kendiliğinden ortaya çıktığı görülmektedir. Bu süreci daha iyi anlamak için Hagen, Dr. Palaci adında bir psikologla görüşmüştür. Dr. Palaci kişinin tek başına olduğunda kendi ile konuşmasının altında yatan nedeni, kişinin koşullar üzerinde kontrol sahibi olma ihtiyacı olarak açıklamıştır. Bu ihtiyaca ek olarak Hagen kendi hayatını gözlemlemiş ve kendi kendine konuşma anlarının gerçekleşecek bir şey hakkında hayal kırıklığı yaratan sebeplerde de ortaya çıktığını belirtmiştir.

“Kısa süre sonra hayal kırıklığının da kapsamlı, tam veya bozuk cümlelerin uzatılmasına yol açabileceğini keşfettim: ‘Lanet olsun, bunu nasıl yapabilirdi?’ ‘Ah, o dolu!’ Mağazaya veya randevuya gitmeden önce, sık sık ‘Kontrol listesine ihtiyacım var’, ‘Eldivenlerim nerede?’ ‘Anahtarlar? Aha! Sarı soğanları unutma’, vb. unutma korkusu üzerinde kontrole ihtiyacım olduğunu, bilgiyi korumaya ve düşüncelerimi organize etmeye yardımcı olmak için kendi kendime konuştuğumu fark ettim”. (Hagen, 1991:196-197)

Belirtilen iki durumun yanı sıra davranışlara dair yorum yapılan anlarda da kendi kendine konuşmanın ortaya çıktığını gözlemleyen Hagen, bu durumla alakalı bir örneği şöyle aktarmaktadır;

“Örneğin, sabahları makyaj yaparken, aynadaki görüntüme büyük bir öpücükten sonra, ‘Çok tatlısın!’ ile bitirebilirim. Veya ‘Evet! Harikasın.’ Ya da yüzümü buruşturuyorum ve ‘Yaşlı bir cadı gibi görünüyorsun!’ Ya da daha yakından bakıyorum ve dramatik bir şekilde ‘Hay aksi, saçlarım beyazlamış!’”. (Hagen, 1991:197)

Belirtilen tüm anları alıştırma ile ortaya çıkarmadan önce diğer egzersizlerde olduğu gibi bu egzersizde de öncelikle gözlem yapılması gerekmektedir. Bu anlarda oyuncu ne yaptığını gözlemlemeli, hangi nesnelerin bu istemsiz ifadeleri ortaya çıkardığını tespit etmelidir. Hagen’in deyimiyle oyuncu ‘ifadelerinizin somut dış nesnelerle veya gözünüzde canlandırıdığınız iç nesnelerle olan temasın nasıl olduğunu not etmelidir’.

Yukarıda belirtilen anlara dair gözlem yapan oyuncu alıştırma'lara geçmeye hazırdır. Gözlem yapan oyuncu kontrol ihtiyacı, hayal kırıklığı ve davranışlara dair yorum seçeneklerinden birini tercih ederek bir olay seçmelidir. Bu seçimin ardından yazılı bir metin oluşturmaktan kaçınmak gerektiğini vurgulayan Hagen, oyuncuya gerçek yaşamdaki gözlemi tekrar etmesi görevini vermektedir. Görevin tekrarı sırasında oyuncunun belirli kelimelere veya cümlelere dair ihtiyacı azalırsa bu kelimeleri performansın dışında bırakmasını istemektedir. Bunun yanı sıra Hagen, performans esnasında içgüdüsel olarak yeni kelimelerin veya cümlelerin ortaya çıkabileceğini belirtmektedir. Bu durumlarda bu kelime veya cümlelerin kendiliğinden bir şekilde ortaya çıktığı sürece herhangi bir sorun bulunmamaktadır.

Kontrol ihtiyacı, hayal kırıklığı ve davranışlara dair yorum seçeneklerinden bir görevi gerçekleştiren oyuncu, bu seçeneklerden bir diğerini seçerek aynı görevi uygulamalıdır. Ayrıca oyuncu bu görevi birçok kez tekrar etmelidir. Hagen'e göre bu tekrarlar sonucunda oyuncu, insan davranışının kendi kendine konuşma yönünün fiziksel ve psikolojik gerçeklerini anlayacak ve gerçekçi monologlar üzerinde çalışmaya hazır hale gelecektir.

Hagen bu alıştırma'yla ilgili olarak çeşitli yaygın hataları ele alırken, en büyük sorunun oyuncunun seyirciye yönelik bir hikaye anlatma arzusunda olmasından kaynaklandığını belirtmektedir. Oyuncu alıştırma esnasında hikaye anlatmayı, anlatıcı pozisyonunda olmayı tercih etmemelidir. Hagen bu soruna şöyle değinmektedir.

“Sözlerimiz ve cümlelerimiz “düzenlenmiş” değildir, çok az bir mantığa sahiptir. Koşullarla olan bağlantılarından kaynaklanan içsel bir mantığı vardır. Hikayenin ne olduğunu biliyoruz ve sadece sorunumuzu anlamamıza veya çözmemize, bizi rahatsız eden şey üzerinde psikolojik kontrol kazanmak için bize yardımcı olacağına inandığımız kelimelere ihtiyacımız var. Başka hiç kimsenin olmadığını, kimsenin “monologunuzu” dinlemediğini unutmayın. İnsani davranışınızda neyin önemli olduğunu ortaya çıkaracaktır”. (Hagen, 1991:199-200)

Alışılmış monolog çalışmaları ile karıştırılmaması gereken bu çalışmada, oyuncunun hayali birine karşı ya da seyirciye yönelik bir hikaye anlatma görevinden

uzak durması birinci önceliktir. Hagen'in bu durumu tercih etmesindeki en büyük sebeplerden biri oyuncunun gerçeklikten uzaklaşmamasını sağlamaktır.

Alıştırmaya yönelik yapılan hatalardan bir diğeri herhangi bir karakteri hayali bir şekilde herhangi bir yere sabitlemekten kaynaklanmaktadır;

“...bir örnek vermek gerekirse, Tanrı'ya “Lütfen, Tanrım, daha iyisini yapmama izin ver” veya “Tanrım, bana kızma” diye hitap ederken bir saniye göğşe doğru bakabilirim. Ama Tanrı'yı tavandaki belirli bir noktaya yerleştirmiyorum ve onunla görünür bir şekilde oradaymış gibi konuşuyorum. Ya da Juliet, Romeo'yu hayal ederken balkonundan bir yıldıza baktığında, Romeo yıldız değil, kafasında veya sokakta aklının gözündedir”. (Hagen, 1991:200)

Bu noktada alıştırmayı yapan oyuncunun seyirciye karşı bilgilendirme arzusuyla göstermeci bir şekilde eylemde bulunmaması gerektiği üzerinde durulmaktadır.

Belirtilen hatalardan kaçınarak alıştırmayı birçok kez tekrarlayan oyuncu, oyunlardaki monologlara yönelik pratik yapma aşamasına geçmeye hazırdır. Bu aşamaya geçen oyuncu için metin analizi çok önemlidir. Özellikle klasik metinlerde yer alan şiirsel dille kaleme alınmış monologlar, yaşadığımız dönemde oyuncular tarafından gerçeklikten uzaklaştıran bir unsur olarak görülmektedir. Bu konuyla ilgili Hagen, önemli bir noktaya değinmektedir;

“Aktörün dengesini bulması gereken ince çizgi, kelimelerin güçlü bir gerçekliğe sahip olması ve bir insan tarafından söyleniyor olmasındadır. Dil ilk başta size yabancı gelse de, monoton ya da “yüksek” bir şekilde ses çıkarmaya çalışmayın, genel olarak karakterin konuşmasına dikkat edin. Yazar, doğal ve doğal olmayan koşulları sağladı ve bunu anlamama yardımcı oldu. Bu nedenle, benim alışlagelmişin dışında bir dile ihtiyacım var ve farz edelim ki şimdiye kadar hiç kullanılmamış olan “ben” diline. Kelimeleri gerçeğe dönüştürmek için içeriklerini inceleyin, tonlarını değil anlamlarını arayın”. (Hagen, 1991:202)

Hagen'e göre oyuncunun rol çalışmasında ilk olarak tonlamayı ortaya çıkarma hedefiyle metne yaklaşımı gerçeklikten uzaklaştırmacı bir etkidir. Bu nedenle Hagen, oyuncunun metin analizi ve alt metin çalışmalarını yapması gerektiğinin altını çizmektedir.

1.2.9. Dokuzuncu Egzersiz – Seyirciyle Konuşmak

Bu egzersizde Uta Hagen, oyuncunun sahne üzerinde samimi bir monolog oluşturabilmesi için seyirciyle konuşmasına odaklanmaktadır. Oyun yazarları zaman zaman bir karakterin seyirciyle konuşmasını tercih edebilir. Hagen, bu tercihin oyunculuk için bir takım önemli teknik zorluklar doğurduğunu belirtmektedir. Bu zorluklardan en önemlisi oyuncunun seyirciyle göz teması kurması sonucu ortaya çıkan izlenmenin bilinçli farkındalığıdır. İzlenme hissi olarak da tanımlanabilecek bu farkındalık, sahne üzerine dair oyuncunun konsantrasyonunda bozukluk gibi birçok problemin kaynağı olabilmektedir. Çünkü Hagen’e göre, ‘bir karakterin varlığı için yaratılan hayali dünya, salonun gerçekliğiyle çarpıştığı anda çökecektir’. Oyuncu sahne üzerinde oyuna dair bir imgelem oluşturmaktadır. Bu imgelem sahne üzerinde oyunun şartlarına göre bir yaşantı oluşturmayı hedeflemektedir. Oyuncu var olduğu alanın bir sahne olduğu farkındalığını kavradığı anda, bu hayali dünyanın, yaşantısından uzaklaşma tehlikesindedir. Bu tehlikeden ve kendi olumsuz tecrübelerinden yola çıkarak ‘Seyirciyle Konuşmak’ egzersizini oluşturan Hagen, oyuncunun seyirciye konuştuğu anlarda belirtilen zararlı farkındalığın oluşmaması için çeşitli alıştırmalar geliştirmiştir (Hagen, 1991:203).

Seyirciyle Konuşmak egzersizini Dördüncü Taraf egzersizinin bir devamı olarak görmek yanlış olmayacaktır. Dördüncü Taraf egzersizinde seyircinin olduğu tarafa bir manzarayı transfer etmeyi öğrenen oyuncu, bu bölümde bu egzersizden yararlanacaktır.

“Tıpkı gerçekliğine ve sahnedeki hayatın bağına olan inancımızı tamamlamak için oyun alanının dördüncü tarafına hayali bir manzara yansıtmayı öğrendiğimiz gibi, orada hayali bir salon ve izleyici yaratabiliriz, karakterimizin ihtiyaçları ve eylemleriyle uyumludur. Rosalind'in epilogunu sunacak olsaydım, On altıncı yüzyılın son yıllarında Globe Tiyatrosunda halkın çevresindeki Locada oturan seçkinlere hitap ettiğimi hayal edebilirim.(...) Bu görselleştirmenin tarihsel olarak doğru olması gerekmez. İnandığım sürece amacına hizmet edecektir”. (Hagen, 1991:204-205)

Hagen’in belirttiği gibi oyunun şartlarına göre, seyircilere yönelik transfer yapmak mümkün olduğu gibi oyuncunun herhangi bir seyirciyi belirleyerek o seyirciye

partnerini de transfer etmesi mümkündür. Hagen belirtilen transferlerle birlikte, seyirciyi oyunun dünyasına ait bir unsura dönüştürmeyi hedeflemektedir. Böylece oyuncunun seyirci gerçekliğinden ve olası konsantrasyon problemlerinden uzak kalması sonucu anda kalması sağlanacaktır. Ayrıca bu hedefe ulaşmak için oyuncunun oyun koşullarını göz önünde bulundurması gerekmektedir.

“Bu tür gerçekleri göz önünde bulundurarak, her zaman karaktere ortak etmek için en fazla bir iki ya da üç, dört kişiyi seçerim. Her biriyle olan psikolojik ilişkimi, onun hakkındaki “benim” varsayımlarımı ve ondan “ben” im ne istediğimi, “ben” im “benden” ne beklediğimi düşündüğümü bile belirliyorum. Sonunda onu uygun döneme giydiriyor ve salondaki yerine aktarıyorum. Partnerlerimin kim olduklarını, nerede olduklarını, nasıl göründüklerini ve onlardan ne istediğimi öğrendikten sonra, artık sadece “ben” im için kendilerine inanabilmeyi, onlarla konuştuğumda dikkatimi nereye yönlendireceğimi bilmek kalır”. (Hagen, 1991:205)

Hagen’in kişisel oyunculuk tecrübelerinden edindiği bu yaklaşım inanç ve gerçeklik duygusuna ilişkin sorunları ortadan kaldırmaya bir çözüm getirmektedir. Bu çözümü ortaya çıkarabilmenin uzun yıllar aldığını vurgulayan Hagen, “Seyircinin direkt gözüne bakmak, göz teması kurmak çılgınlık. Kendinizi düşünün, oyuncu gözünüzün içine bakarsa anında öz bilinciniz gelişir. Kadınlar kıyafetlerini düzeltir, ve rahatsız olursunuz. Bu hiçbir aktörün işine yaramaz. Göz temasından kaçınmak için hayali, karakterlerimi, seyircinin kafasının üzerine ya da koridora konumlarım. Böylece kimse rahatsız olmaz ve sahne gerçekliğini kaybetmez” (Karen, 2001:02:29:30). Şeklinde ifade etmektedir.

Hem seyirci için hem de oyuncu için sorunlara yol açan bu durum özellikle Brechtyen tiyatrunun en önemli unsurları arasında görülmektedir. Yabancılaştırma olarak adlandırılan bu kavrama göre, karakterler oyunu kesintiye uğrattığında, seyirciyle konuştuğunda, ya da şarkı söylediğinde, seyircilerin de izlemeyi bırakmasını, karakterlerde kendilerini bulduğu ikilemlerin nedenlerini incelemesini, sahnede yaratılan illüzyonda duygusal olarak bağ kurması yerine hayal kırıklığına uğraması istenmektedir. Bu teorinin bir prodüksiyonda nasıl işlev göreceği bilim insanları ve eleştirmenler tarafından sürekli olarak tartışılmıştır. Hagen’e göre bu teori oyuncular tarafından genellikle yanlış anlaşılmaktadır. Ona göre; bu yanlış anlaşılmanın nedeni

yabancılaştırma esnasında oyuncunun karakterine olan inancı kırmasından kaynaklanmaktadır. Hagen, Brecht ile çalışan birçok sanatçı ile bu konu üzerine konuşmuştur. Onlardan biri ünlü oyuncu Therese Giehse'dir. Brecht'in yönettiği Cesaret Ana oyununda başrol oynayan Therese, Hagen'e Brecht'in karakterin öznel ve psikolojik gerçekliğini keşfetmeye nasıl yönlendirdiğini anlatmıştır. Bu anlatımda karakterin varlığına olan inancı kırmakla ilgili hiçbir unsur yer almamıştır (Hagen, 1991:208-209).

“Bu yüzden Sezuan'ın İyi İnsanında Shen Te'yi oynadığımda, her ne zaman seyirciyle konuşmak zorunda kalsam, Çinli komşularımın sokaktaki (salonun arkasında) kaldırırda çömeldiğini veya ayakta durduğunu hayal etmeyi seçiyorum, veya dükkanlarının kapısında (çıkış işaretinin bir tarafında), veya olanları izlemek için (koridorun üstünde) toplanan, sorunlarımın bilgisine veya anlayışına ihtiyaç duyan diğer köylülere Shen Te olarak, onlardan dikkat etmelerini, şefkat duymalarını ya da mücadelelerimle onların arasındaki paralelliklerini çizmelerini istedim. Bu şekilde, Brecht'in teorileri, karakterin pozisyonunu ve seyircinin ortaya koyduğu soruna götürmesi gereken pozisyonu netleştirmek için oyunu kesintiye uğratma eylemi ile yerine getirilebilir. Bu benim kişisel çözümüm ve Brecht oyunlarında sadece seyirciyle konuşma ile ilgili değil, oyunların içeriğine dair bir yaklaşımın cevabıdır”. (Hagen, 1991:209)

Tüm bunlara ek olarak Hagen, yönetmenler ve oyuncuların “Brecht'in isyan ettiği eski moda tiyatro geleneklerine geri götürecek yanlış anlaşılmış, kavramlardan kaçınmaları gerektiği” görüşündedir (Hagen, 1991:209).

Egzersiz kapsamında yapılacak alıştırmalarda oyuncunun, hayal gücü yardımıyla sahnenin dördüncü tarafında bulunan bir veya daha fazla kişiyle konuşmayı öğrenmesi hedeflenmektedir. Bu hedef doğrultusunda oyuncu öncelikle tanıdığı bir kişiyi hayali olarak karşısına transfer etmelidir. Bu transfer için dördüncü taraf egzersizini kullanan oyuncu, belirlediği kişiye sözlü bir yanıt talep etmeyen bir hikaye anlatma görevini üstlenir. Oyuncu bu hikayeyi kendi kişisel deneyimlerinden yola çıkarak oluşturmalıdır. Örneğin, daha önce izlenilen bir filmin konusu gibi basit bir konu seçilebilir. Bunun yanı sıra oyuncu, çocukluk yıllarında hatırladığı bir olayı ya da bir rüyasını anlatabilir (Hagen, 1991:210).

Oyuncu hayali bir kişiyi transfer ederek anlatma görevini gerçekleştirdikten sonra birkaç hayali kişiyi dördüncü taraf tekniğiyle karşısına aktarmalıdır. Aynı anlatma görevini bu kez birkaç hayali kişiye uygulamalıdır. Bu uygulamalar esnasında oyuncunun partner veya partnerlere ait şartları belirlemesi gerekmektedir. Bu belirleme kişilerin kim olduklarını, kişilerle arasındaki ilişkinin ne olduğu, onlarla konuşma amacını, nerede olduklarını, neden orada olduklarını ve belirlenen yere nasıl ulaştıklarını kapsamaktadır. Konuşma esnasında herhangi bir kesintiye uğramaması, karşı taraftan herhangi bir onaylama beklememeyi, herhangi bir özne değişikliği olmaması önemlidir. Oyuncu bunlara ek olarak anlatma esnasında bir eylem belirleyebilir ve bu eylemi uygulayabilir. Dolayısıyla alıştırma esnasında fiziksel olarak bir meşguliyet seçilmesi oyuncuyu rahatlatacak bir etken olabilir. Bunun yanı sıra oyuncu karşısındaki hayali partnerleri ile göz teması kurmayı da unutmamalıdır. Birden çok kişiye yapılan anlatımlarda her kişi ile tek tek göz teması kurmak alıştırmanın bir diğer isteridir. Anlatım için ayrılması gereken süre 1-2 dk ile sınırlı tutulmalıdır. Uta Hagen'e göre bu süreden daha uzun süreye neden olacak uzun bir anlatımı tercih eden oyuncu, kendini gereksiz yere zorlayacaktır (Hagen, 1991:210).

1.2.10. Onuncu Egzersiz – Tarihsel Hayal Gücü

Uta Hagen önceki egzersizlerin tümünde oyuncunun kendi kişisel yaşam deneyimini ortaya çıkarmaya çalışacağı çeşitli alışırmalar sunmaktadır. Buna ek olarak önceki egzersizler oyuncunun bir karakteri canlandırmadan önce kendisinin farklı yönlerini keşfetmesiyle ilişkilidir. Bu keşfediş, genellikle kendini gözlemleme yoluyla oluşmaktadır. Ayrıca, bu egzersize kadar yer alan alışırmalar çeşitli çağdaş oyunların sahnelerine uygulama aşamasında kullanılabilir. Dokuz farklı egzersizin ardından Hagen, bu son egzersizde oyuncunun tarihsel bir oyun metnindeki karakteri nasıl canlandırması gerektiğine odaklanmaktadır. Diğerlerinden farklı olarak bu egzersizde, oyuncunun kendini gözlemlemek yerine tarihsel bir araştırma içine girmesi gerekmektedir.

Hagen, oyuncuların genellikle klasik ve tarihi oyunlarda anlam, amaç, dönem, yer, karakterlerin konuşma şekline (düzyazı, şiirsel vb.) bakılmaksızın sürekli olarak

aynı ses rengi ile karakterleri canlandırdıklarından yakınmaktadır. Hagen'e göre bu canlandırma sahne üzerinde oyuncunun performansının yapay kalmasına neden olmaktadır. Ayrıca Hagen'e göre bu sorunun en önemli nedenlerinden biri hayal gücü eksikliği ve stil kelimesinin yanlış anlaşılmasından kaynaklanmaktadır. Bu sorunların üstesinden gelebilmek için Hagen, onuncu egzersizinde öncelikle stil kelimesine ve anlamına odaklanmaktadır (Hagen, 1991:211-212).

Stil kelimesini 'ayırt edici ifade biçimi' olarak açan Hagen, oyuncuların bu anlamı yanlış yorumladıklarını ve bu yorumlama ile birlikte öncelikle karakterin biçimsel özelliklerini, sesini, tarzını belirlemenin yanlış olduğuna değinmektedir. 'Bir karakterin keşfinden önce veya keşif sırasında karakterin biçimini veya sesini basmakalıp bir şekilde değerlendirirseniz, yaratıcı hayal akışını kesecek ve kendinizi sahne ışıklarının yanlış tarafına yerleştireceksiniz.' Bu nedenle Hagen, oyuncunun oyunun üslubundan ya da stilinden önce oyunun içerik ve anlamını keşfetmesini istemektedir. Buna ek olarak Hagen, oyun metninde yer alan kurmaca dünyaya dair insana ilişkin davranışlarla özdeşleşme arayışında olarak oyun yazarının özel dünyasına giden yolu bulmak gerektiğinin altını çizmektedir. Belirtilen bu yolu bulmak oyuncu için, oyunun üslubunu kendiliğinden ortaya çıkaracaktır (Hagen, 1991:213).

"Ancak bir seyirciyi Antik Yunan'da, ortaçağ Danimarka'sında veya Viktorya Dönemi İngiltere'sinde yaşadığımıza ikna etmeden önce, kendimiz inanmalıyız. Sadece aklımızla değil, başlangıçtan beri "insanın insan" olduğunu kalbimiz ve ruhumuzla anlamalıyız! Her zaman yediler, uyudular, seviştiler, yıkandılar ve giyindiler, çalıştılar ve oynadılar, doğdular ve öldüler. Her zaman sevgi, nefret, kıskançlık, açgözlülük, cömertlik, şefkat ve zulüm yeteneğine sahiptirler. İster varlıklarını sürdürdükleri kral ya da kurumsal yöneticiler olsun, nedimeler ya da askerler olsun, zenginleştiler ya da acı çektiler, güç istediler, köleleştirdiler, kabul ettiler ya da savaştılar. Onları ayıran ve dış davranışlarında farklılıklara neden olan şey, sadece ele aldıkları farklı manzaralar, kıyafetler ve nesnelerden değil, aynı zamanda belirli sosyal düzenin, kültürün, değerlerin, modasının ve davranışlarının etkisinden kaynaklanır. Bunlar keşfetmemiz gereken şeyler". (Hagen, 1991:215)

Tüm bunlara ek olarak Hagen, oyuncunun bu araştırmaya olan yaklaşımının bir akademisyeninkinden farklı olması gerektiğini belirtmektedir. Ona göre oyuncunun amacı, savaşlar ve antlaşmalar hakkında kronolojik tarihler ve imparatorlukların değişmesi, haçlı seferleri gibi olayların eleştirel bir şekilde değerlendirilmesi değil,

hayal gücünün kapılarını açmaya çalışmasıdır. Hayal gücünün kapılarını açan oyuncu, farklı toplumsal geleneklerle özdeşleşmeye ve kendini bir yazarın dünyasında var etmeye yakındır. Bu yakınlığa ulaşmak için Hagen, oyuncunun çalışmaya öncelikle ilgisini çekebilecek klasik bir oyun ve karakter ile başlamasını istemektedir. Oyunun dönemine ilişkin doğrulara ulaşmanın en kolay yolu Hagen'e göre, yazarın biyografisinde gizlidir. Hagen bu konuda Michael Meyer'in Ibsen üzerine kaleme aldığı biyografi kitabını örneklemektedir. Ona göre, Meyer'in kitabını okumanın Ibsen'in oyunlarından bir karakter canlandıracak oyuncuya katkı sağlayacaktır. Hagen'in konuya ilişkin bir diğer örneği ise Bernard Shaw'ın biyografisidir. Hagen, Shaw'ın oyunlarından bir karakter canlandıracak oyuncunun Margot Peters'in kaleme aldığı Bernard Shaw and The Actresses adlı kitabı incelemesi gerektiğini savunmaktadır. Hagen'e göre Peters, Shaw'ın yaşamı ve dünyası hakkında görüşünü o kadar canlı bir şekilde ele almıştır ki, bu biyografik eseri okuyan oyuncunun Shaw'ın dünyasının bir parçası olduğuna gerçekten inanması mümkündür. Biyografilerin yanı sıra oyuncunun tarihsel olarak hayal gücünü geliştirmek için kullanabileceği bir diğer kaynak kişisel anekdotlardan oluşan seyahat kitaplarıdır. Ayrıca Hagen'e göre oyuncunun, oyunun geçtiği döneme ilişkin resimlere bakarak, filmler izleyerek ve müzikleri dinleyerek de tarihsel hayal gücünü geliştirmesi mümkündür. Belirtilen kaynaklardan yola çıkarak günlük davranışları, toplumsal gelenekleri ve ritüelleri araştıran oyuncu, onlara nasıl katılabileceğini hayal etmelidir. Hagen'e göre oyuncu bu evrede biçimsel olarak bir taklitten kaçınmalıdır (Hagen, 1991:216-217).

“Amacımız, tarihsel olarak doğru kopyaları, onları ödünç aldığımız raflar kadar tozlu yapmak değil, karakterimizi kendi dünyamızla alakalı olarak hayata geçirmek. Ruh ve fiziksel duyularımız tarafından desteklendiğimizde, söylediğimiz ve yaptığımız her şey, ele aldığımız en küçük nesneye kadar, kendimiz olmalıyız”. (Hagen, 1991:221)

Sözlerinden de anlaşıldığı gibi oyuncu sahne üzerinde araştırdığı davranışları sadece biçimsel bir kopyalama yoluna gittiğinde yapay ve doğallıktan uzak bir performans gerçekleştirme riskini taşır. Ancak klasik ya da tarihsel bir oyunda karakterini tarihsel hayal gücü ile ortaya çıkaran oyuncu kendi olarak sahnede var olarak, karakteri içsel olarak hayata geçirir. Oyuncu bu süreçte varsa karaktere uygun

bir kostümden yoksa bulabileceği döneme yakın elbiseleri tercih etmelidir. Çeşitli davranış nüanslarını Hagen şöyle özetlemektedir;

“Sıkı oturan bir elbise kolu, likra ve esnek kumaş yerine ipek taftadan yapıldığında dirsek keskin bir şekilde büküldüğü zaman dikişi patlar. Çay İçmek ya da doldurmak için kol eğimli olmalı ve bileğin hareket etmesi gerekir. Gevşek bir elbise kolu, zarif bir sarkık dantel parçayla tamamlandığında, dirsek de gövdeden uzaklaşacaktır ve bilek, aynı şekilde fincanı bir hışımla tutmak için yukarı doğru bükülecektir. Eğer parmağınıza büyük, mücevherli yüzük takarsanız ve gelen misafirlerin onları fark etmesini istiyorsanız, ister kart oynayın, ister resmi bir bahçede yürüyüş yapın, parmaklarınızı uzatın ve serçe parmağınızı kaldırın. Serçe parmağınıza bir yüzük taktığınız zaman, sadece Moliere oynarken üsluba uygun olup olmadığına inanacaksınız. Dönem çizimlerinin taklidi gibi değil, çok düz bir sırt ile oturacaksınız veya duracaksınız, ancak karakterinizin sıkı bağlanmış korsesi, kambur duruşu imkansız hale getirir.” (Hagen, 1991:223-224)

Klasik veya tarihsel oyunlarda karaktere uygun kostüm oyuncunun davranışlarını yönlendirmektedir. Buna ek olarak döneme ait çeşitli aksesuar kullanımları da hayal gücünü tetiklemesi ve belirlenen döneme ait bir davranış oluşturma açısından destekleyicidir.

“Sınıfta şamdan, bir gazyağı veya gemici feneri, ilaç kutuları, koltuk örtüsü, leğen, tüylü kalemler ve mürekkep kaplarının çeşitli sahnelerde ortaya çıktığını gördüm, “bir sahne” için değil, belirli bir zamanın gerçek davranış görünümüne yardımcı olmak için kullanılır. Açıkladığım her şeyin ortak bir yanı var. Hiçbiri gerçek bir şeye benzemiyor ve buna gerek yok. Sahnenin, kostümlerin ve dekorların görsel etkisi ve doğruluğu, bir performansın açılış gecesinde kendilerini kanıtlayan yönetmenin ve tasarımcının sorumluluğundadır. Bu noktaya kadar sorumluluğumuz, provaları ve sınıfta yaptığınız sunumları, test etmek, bizi başka bir zamanda yaşamının eylemlerine götürmek için gereken tüm unsurları öznel ve duyuşsal olarak kullanmaktır”. (Hagen, 1991:225)

Oyunun geçtiği döneme ait çeşitli araştırmaları yapan oyuncu, döneme ait davranışları ortaya çıkarmak için kostüm ve aksesuarlarını hazırladıktan sonra ilk alıştırmaya hazırdır. Hagen, oyuncunun belirlediği karakteri oyunun içindeki çatışmasından uzaklaştırmasını ve ona günlük, alışılmış bir görev vererek normal koşullara yerleştirmesini istemektedir. Bu yerleştirmeyi yaparken oyuncu, başka bir zamandan bir kişi olarak karakterin nasıl yemek yiyeceğini, içeceğini, sabahları uyanacağını veya gece nasıl yatağa gideceğini, işe veya sosyal bir etkinliğe nasıl

hazırlanacağını canlandırmalıdır. Karakterin oyunda karşılaştığı problemlerle başa çıkmadan önce karakterin temel yaşamı ve davranışlarıyla özdeşlik kurması için oluşturulan bu alıştırmada oyuncunun oyuna dair fazlasıyla bilgi edinmesi esastır (Hagen, 1991:227).

Hagen'in alıştırmaya ilişkin bir örneğini aktarmak konuya açıklık getirecektir;

“Diyelim ki Lubov’un Vişne Bahçesi’ndeki evlat edindiği kızı Varya ilginç çekti. Oyunun 1800’lerin sonunda Rusya’da yazıldığını biliyorsunuz. Güne hazırlanırken Varya’nın sabah alışkanlıklarını keşfetmeye karar verdiniz. Mart ayında fırtınalı bir gün olduğunu hayal ediyorsunuz. Pencerede işlemeli perdeler vardır, yatak odası küçük ve loş ışıklıdır. Yataktan çıkarken çıplak ayaklarınızı yere indirdiğinizde temizlenmiş ahşap zemin soğuk olduğu için keçeli terliklere aceleyle ulaşıyorsunuz ve uzun geceliğinizin üzerine bir sabahlık giyiyorsunuz. Perdeyi aralarken sabahın ilk ışıkları içeri süzülür. Duvardaki ilahi resme bakarak sessiz bir dua ediyorsunuz. Yatağı düzeltmeyi düşünüyorsunuz, ama bunun yerine Dunyaşa’nın bunu yapmasına izin veriyorsunuz, çünkü yarın aile Paris’ten dönmeden önce yapılması gereken çok iş var. Lavaboya gidip mavi ve beyaz çini kaseyle sürahidenden soğuk su doldurun ve titreyerek yüzünüzü yıkayın. Elbise ve geceliğin yakasını tutarak boynunuzu yıkamak için bir bez kullanın. Kahverengi sabunla ellerinizi ve bileklerinizi yıkayın, sonra giysilerinizin olduğu ahşap dolaba gitmeden önce lavabonun üzerine katlayıp koyacağınız beyaz bir keten havlu ile kurulayın”. (Hagen, 1991:227-228)

Bu örneğe ek olarak bu egzersizi uygulayacak oyuncu aşağıda yer alan oyunlardaki karakterlere dair çeşitli davranışları keşfedebilir.

Üç Kız kardeş oyununda Irina’nın çay ve bir aperatif hazırlaması, İtalyanca dersinden sonra Olga’nın gece geç saatlerde okul evraklarını düzeltmesi, Andrei’nin Natasha ile tartıştıktan sonra kemanını çalmaya hazırlanması, Hedda Gabler oyununda Thea Elvsted’in kocasına yemek hazırlamak için marketten dönmesi gibi eylemler oyuncu tarafından uygulanabilir (Hagen, 1991:228-229). Bu eylemler esnasında oyuncu yukarıda söz edilen çeşitli araştırmaları derinlemesine yapmalı, ardından çeşitli aksesuar ve kostümlerle rolünü yaşamaya çalışmalıdır. Yukarı örneklerdeki gibi karaktere dair oyun içinde yer almayan oyuncunun hayal gücü ile geliştirilebilecek çeşitli davranışları ortaya çıkaran ve bunları prova eden oyuncu, klasik ya da tarihsel oyunlardan karakterlere ait monologları canlandırmaya hazırdır. Bu canlandırma

esnasında oyuncu karaktere ait yaşamsal eylemleri performansına dahil etmelidir. Ayrıca Hagen, oyunlardaki karaktere ait dilin şiirsel oluşunun ilk etapta oyuncuyu zorlayabileceğini vurgulamaktadır. Ancak ‘oyuncu prova yaptıkça bu zorluğun üstesinden gelecek ve karakterin dilini kendi dili haline getirerek yabancılıktan uzaklaşacaktır’ (Karen, 2001: 03:09:23).



2. BÖLÜM

UTA HAGEN TEKNİĞİNİN STANİSLAVSKİ SİSTEMİ VE ARDILLARIYLA KARŞILAŞTIRILMASI

2. BÖLÜM

UTA HAGEN TEKNİĞİNİN STANISLAVSKİ SİSTEMİ VE ARDILLARIYLA KARŞILAŞTIRILMASI

Birinci bölümde detaylı olarak Uta Hagen Tekniği'nin Stanislavski Sistemi'nden hareketle oluşturulduğuna değinilmişti. Stanislavski'nin sahnedeki gösteriyi inandırıcı kılmaya yönelik geliştirdiği rol çalışma yöntemi sadece Uta Hagen Tekniği'nin değil, aynı zamanda birçok rol çalışma yönteminin temelini oluşturmuştur. Bu rol çalışma yöntemleri; Stella Adler, Lee Strasberg ve Sanford Meisner tarafından geliştirilmiş ve süreç içerisinde geliştiricilerin adlarını almışlardır. Bu bölümde, Uta Hagen Tekniği ve belirtilen rol çalışma yöntemleri, ortak noktaları olan Stanislavski'nin önemli kavramları ile karşılaştırılarak incelenmiştir.

2.1. Eylem

“İster dışa doğru, ister içe doğru, sahne üzerinde oynamak gerekir” (Stanislavski, 2011a: 36). Stanislavski'nin bu görüşünden yola çıkarak oyuncu, sahne üzerinde oynarken hiçbir zaman amacını unutmamalıdır.

“Sahne üzerinde olup biten her şeyin bir amacı olmalıdır. Yerinizden kalkmanızın bile bir amacı olmalı, sadece seyircinin görüş açısı içinde bulunmak gibi genel bir amaçtan öte, özel bir amaç. İnsan orada oturmayı hak etmelidir”. (Stanislavski, 2011a: 35)

Bazı anlarda oyuncu, sahne üzerinde hiç söz kullanmadan, harekete dayalı bir eylemde bulunduğunda vücudu gergin olabilir. Seyirci korkusu yaşayabilir. Elini ve kolunu nasıl hareket ettireceğinin kaygısına düşebilir, abartılı kullanabilir. Böyle anlar için Stanislavski, bilinçli hareket etmesini ve eyleminin de amacına uygun olması gerektiğini vurgulamaktadır; “Sahne üzerinde ne koşmanın hatırı için koşun, ne de acı çekmenin hatırı için acı çekin. Eylemin hatırı için ‘genellikle’ oynamayın: her zaman bir amaca göre oynayın” (Stanislavski, 2001a: 39).

İnsan gündelik hayatında çeşitli duyguları bir arada yaşayabilir. Farklı ruh hallerine bürünebilir. Mutluysa, üzgünse ya da çok öfkeliyse kendiliğinden, üzerine

düşünmeden bir hareketle jestle bunu çok rahat dışa vurabilir. Tıpkı oyuncunun da sahne üzerinde gerçek hayatta olduğu gibi duygularını ve hareketlerini içselleştirerek oynaması gerekmektedir.

“Bir insan sandalyeye oturur, hiçbir neden yokken, yani durup dururken kıskanç olabilir mi? Heyecanlanabilir mi? Kederlenebilir mi? Olamaz böyle bir şey. Zamanlar boyu aklınızda kalsın şu: Hangi koşullar altında olursa olsun, sahne üzerinde duygu için duygunun doğmasıyla hemen yön alan eylem olamaz. Bu kuralı bilmezlikten gelmek ancak en iğrenç yapmacıkla sonuçlanır. Bir eylem bölümünü seçerken duyguyu, tinsel (manevi) içeriği bir kenara bırakın. Hiçbir zaman kıskanç olmak için kıskanç olmaya, aşık olmak için aşık olmaya, acı çekmek için acı çekmeye kalkmayın. Bütün bu duygular daha önce olup bitmiş bazı şeylerin sonucudur. Daha önce olup biten bu şey üzerinde var gücünüzle düşünmelisiniz. Sonuca gelince, sonuç kendiliğinden doğacaktır”. (Stanislavski, 2011a:40)

Stanislavski'nin bu sözlerinden yola çıkarak, oyuncunun rolüne hazırlık aşamasında, karakterinin duygusu üzerine çok fazla düşünmesi ve onu çok iyi kavraması gerektiği anlaşılmaktadır.

Stella Adler, oyuncular için başlangıç sorusunu şöyle belirler;

“Eylem nedir? Yanıt son derece basittir: sahnede yürümek. “Parkta yürümekten biraz farklı, ya da bir uçağın içinde yürümekten. Pek ilginç bir eylem değil, ama kendine özgü bir doğası var. İleri geri yürüyün sonra koltuğunuza gidin, sonra geri dönün. Bu eylem için bütün yapacağınız bu”. (Adler, 2006:49)

Ona göre, sahnedeki dünyayı oyuncunun kendisi yaratmalıdır. Oyuncu bu dünyayı kurmadan önce sahnede hareket ederse, eylemini kendisi için gerçekleştirmiş olacaktır. Bunun için de oyuncunun sahneyi her zaman hayal gücü ile doldurmasını ve bununla kendisini çevrelemesi gerektiğini vurgulamaktadır. (Adler, 2006:50).

Ayrıca Adler, oyunculuğun, günlük yaşantıyı taklit etmek olmadığını onun özünü yakalamak olduğunu da eklemektedir. Ona göre seyirciye bir eylemin ana fikri aktarılmalıdır. Aynı zamanda sahnede olanların günlük yaşamdan daha kesin, daha yoğun ve daha ilginç olduğunu ifade etmektedir (Adler, 2006:50).

Bu aşamada oyuncu, sahne üzerinde zengin bir hayal gücüne sahip olmalıdır. Böylece oyuncu hayal gücünün yardımı ile empati kurabilecek ve sahnedeki eylemini

daha gerçekçi kılabilir. Bu konuya ilişkin Adler, sahne üzerinde hazırlık yapmanın önemini ise şu sözleriyle belirtmektedir;

“Belli bir odaya girmek gibi basit bir şey için bile hazırlık yapılmalı. Biz izleyicilerin kafasında nasıl bir yerden geldiğinize, nasıl bir yere geldiğinize dair bir fikir oluşmalı. Aralarında ne gibi farklılıklar var? Sizin bir şey yapıyor olduğunuz kanısına varmalıyız, boş boş dolaştığınızı düşünmemeliyiz. Hazırlık yapmak sizi sahneye eli boş çıkarmanın beraberinde getireceği küçük düşürmek, rezil olmak, yalnızlık, panik gibi durumlardan kurtarır”. (Adler, 2006:51)

Bu bağlamda Hagen’ de tıpkı Adler gibi oyuncunun sahneye çıkmadan önce hazırlık yapması gerektiği görüşündedir (Hagen, 1991:143). Ayrıca Hagen, ilk çalışmalarında, role hazırlık sürecinde oyuncunun eylemleri üzerinde durmaktadır.

“Mutfakta kahve hazırlıyorsanız, oraya nasıl geldiğinizi ve daha sonra ne yapmayı planladığınızı tanımlamalısınız. Bir masaya oturmuş şekilde bulunuyorsanız, bir telefon görüşmesi yapmayı ya da daha önce ne yaptığınızı ve o görüşmeden beklentilerinizi belirleyin”. (Hagen, 1991)

Hagen’in bu örneğinden yola çıkarak oyuncunun gerçekleştirdiği eylemler, bir nedenselliğe de hizmet etmektedir. Böylece oyuncu sahne üzerinde boş boş dolaşmayacak, duygunun ve hareketin altını dolduracak ve beslenmesine yardımcı olacaktır.

Aynı zamanda Hagen’in sert bir eleştirisi de vardır; “Bir amatör bile perdenin kalkmasını beklerken sahnede donmuş bir pozisyonda durmaz, elbette kendini bir tür mantıksal faaliyetle bağlayacaktır” (Hagen, 1991).

Hagen’in, bu sözünde anlatılmak istenen, oyunculuk tecrübesi edinmemiş, ya da akademik anlamda eğitimi olmayan kişilerin bile sahneye dair eylemler hakkında bir fikri olduğudur. Hagen’in Eğitimli oyuncuların ise bu konuda beklentisi yüksektir. Her daim onların sahnedeki eylemlerini, yönelişlerini bilmelerini ve amacına uygun olarak kullanmalarını istediği anlaşılmaktadır.

2.2.Verili Koşullar

Stanislavski Sistemi’nde verili koşullar, “piyesin öyküsü, eylemleri, olayları, çağı, eylemin zamanı ve yeri, yaşama düzeni, aktörlerle, yönetmenin yorumu, sahneleme, temsili bütünüyle ortaya koyma, dekorlar, giysiler, sahne donatımları, aydınlatma ve sesler; bir aktöre rolünü yaratma sırasında dikkate alması gereğiyle verilen bütün koşullardır” olarak tanımlamaktadır. Ona göre oyuncu, karakterini çevreleyen koşulları belirledikten sonra kendisini o yaşayışa daha yakın hissedecektir (Stanislavski, 2011a:49-50).

Stanislavski, oyuncudan sahne üzerinde yaratıcı ruh durumuna girmesini ve sahne üzerinde gerçek ve karakter arasındaki farkı karıştırmamasını beklemektedir. Aynı zamanda Stanislavski, modern Rus edebiyatında “gerçekçilik akımını” başlatan büyük ozanımız diye adlandırdığı Aleksandr Puşkin’in sözlerini de alıntılarınıştır.

“Tutkuların hakikati, varsayılan koşullar içinde gerçek görünen duyguların hakikati; zihnimiz bir yazardan bunu talep eder.’ Kendi payıma şunu ekleyeceğim; bizim zihnimizin oyuncudan talep ettiğı de kesinlikle budur, ancak bir farkla: Yazar açısından varsayılan koşullar, biz oyuncular açısından maruz kalınan koşullardır; onlar verilidir. Bu yüzden Verili Koşullar terimini yarattık ve bunu kullanmaktayız”. (Benedetti, 2012:48)

Stanislavski ve yöntemi üzerine çalışmalarını sürdüren Sonia Moore, verili koşullar hakkında, “karakter, verili durumlar içindeki bu eylemlerle inşa edilir. Oyuncu oyunda bulunduğu koşullara onların bir parçası haline gelecek kadar aşına olmalıdır” diye açıklamaktadır (Moore, 2016: 56-57). Bu noktada oyuncu, sahne üzerindeki kurgusal gerçekçiliğe ulaşmak için, üstlendiğı karakterin ve kendisi arasındaki ilişkiyi organik bir hale getirene kadar çalışmalıdır.

Stella Adler’de, oyuncunun sahne üzerinde “Koşulların yapacaklarımızı yönetmesine izin verirse, her şeyin mantıklı bir nedeni olduğunu ve her şeyin doğal ve içten görüldüğünü, oyuncunun işinin izleyiciyi koşullara inandırmak olduğunu” söylemektedir (Adler, 2006: 73). Stanislavski’nin gerçeklik üzerine inşa ettiğı sistemini benimseyen Adler, oyuncunun rol yapmaması gerektiğini, aksi takdirde seyircinin bunu çok rahat fark edeceğini de belirtmektedir. Ona göre oyuncu, sahnedeki kurgusal

dünyanın ve orada yaptıklarının bir parçası olduğu zaman seyirci inanacaktır. Ayrıca Adler, oyuncunun daima belirli koşullar altında olduğunu, sahne üzerinde kendisine nerede olduğuna dair çeşitli sorular sorması gerektiğini savunmaktadır (Adler, 2006: 31).

Oyuncunun sahne üzerinde koşullara bağlı kaldığında, kendisini daha rahat hissedeceğini vurgulayan Adler, aynı zamanda “oyuncunun işinin, sahnede iken içinde bulunduğu koşulları eylemlerine yaşam verecek biçimde canlı ve hazır tutması gerektiğini” de ifade etmektedir (Adler, 2006: 98).

Uta Hagen’de yazar tarafından oluşturulan verili koşulların çok iyi incelenmesi gerektiğini, oyundaki çatışmayı belirlediğini veya koşullandırdığını, oyuncuya bir motivasyon sağladığını vurgulamaktadır. Ona göre oyuncunun hayal gücü verili koşulları belirlemeden çalışmaya başlamaz (Hagen, 1973:158-159).

Sanford Meisner’ de, oyunculuğu verili koşullar altında samimi bir şekilde yaşamak olarak tanımlamaktadır. Yazarın verdiği bu koşulları, oyuncunun geçek hayata uygun bir biçimde oluşturması gerektiğini savunmaktadır (Kocabıyık, 2020:37).

Lee Strasberg’ de oyuncunun verili koşulları kullanarak metnin altında “ne olduğunu ve neyi oynaması gerektiğini” daha iyi kavrayacağını vurgulamaktadır (Kandemir, 2014:66).

Sonuç olarak “verili koşullar” yazarın yarattığı kurmaca dünyaya ait oluşturduğu şartlar bütünüdür. “Verili koşullar” kavramı, oyunun geçtiği dönemi, coğrafyayı, yazım biçimi, karakterin fiziksel özellikleri, karakterin oyun anına kadar olan süreçte yaşadıkları gibi koşulları da kapsamaktadır. Dolayısıyla verili koşullar kavramının, bir oyuncu için önemli olduğunu vurgulamak gerekir. Ayrıca oyuncunun karakteri hakkında bilgi sahibi olması, o dönemin kültürel kodlarını edinmesine de yardımcı olmaktadır. ‘Verili koşullar’ oyuncunun sahne üzerinde rolünü icra ederken karakterinden daha emin olmasına, oyunu ve karakteri daha iyi anlamasına ve içselleştirmesine kolaylık sağlamaktadır.

2.3. İmgelem

Stanislavski, oyuncunun verili koşullar içerisinde kendisine sunulan karakterin duygularını, davranışlarını yaratıcı bir hale getirmenin imgelem yoluyla olduğunu ifade etmektedir (Stanislavski, 201a: 55-56). Bu nedenle Stanislavski'nin oluşturduğu oyunculuk yönteminde imgelemin özel bir önemi vardır. Ayrıca Stanislavski, iki tür imgelem olduğunu da şu sözleriyle belirtmektedir;

“Kendine özgü girişkenliği olan türden bir imgelem (muhayyile); özel çaba göstermeksizin gelişebilir; siz ister uykuda, ister uyanık olun, bu imgelem durup dinlenmeden, bıkmadan usanmadan çalışır. Bir de girişkenlikten yoksun ama hareket ettirici kuvvet ile kolayca uyanıveren ve çalışmasını sürdüren türden bir imgelem vardır. Hareket ettirici güçlere hiç aldırmayan türden olan imgelem ise daha güç bir sorun ortaya koyar. Bu türde aktör, sadece dışa ait biçimci bir yoldan hareket ettirici kuvvetler edinir. Böylesi bir donatımla, gelişimi sağlamak çok güçtür; aktör üstün çaba göstermedikçe başarı umudu da çok azdır”. (Stanislavski, 2011a”:56,57)

Adler ‘de “oyuncuyu bir görüntü deposu olarak görmektedir. Fakat sadece oyuncunun gördükleri değil, hayal ettiklerinin de güçlü olduğunu belirtmektedir. Aynı zamanda imgelemin, oyuncunun kontak anahtarını çevirdiğini bedenini ve aklını birleştirdiğini” vurgulamaktadır. Ayrıca ona göre “oyuncunun işi hayal olanı gerçek kılmaktır” (Adler, 2006:58).

Bunun üzerine oyuncunun hayal kurmakta zorlandığı ve başarısız olduğu zamanlar için Stanislavski'nin şu sözlerine değinmek gerekmektedir;

“Benim yöntemime göre bir öğrencinin imgelemine geliştirme de dikkat edilmesi gereken bazı noktalar vardır. Eğer o öğrencinin imgelemi aktif değilse ona basit sorular sorarım. Sorular kendisine yönelmiş olduğundan, onunda bu sorulara karşılık vermesi gerekir. Ama bomboş kafayla karşılık verirse, böyle bir karşılığı kabul etmem. O zaman daha doyurucu karşılık vermesi için, ya kendi imgelemine uyandırmak, ya da akla yatkın muhakeme yolundan giderek, kendi zihninin yardımı ile konuya yaklaşmak zorundadır. İmgelem üzerine çalışma, çoğu zaman işte böyle, bilinçli bir tarza hazırlanır ve yönetilir. Öğrenciye kendi belleğinde veya imgeleminde bir şeyler görmesini, bir an için düş içinde yaşamasını empoze ederim. Belirli hayaller belirir önünde. Bir an için düş içinde yaşar. Daha sonra, daha başka bir soru ve olay böylece tekrarlanır. Derken, ben o kısa anı bütün bir tabloya yaklaştırmaya yetecek ölçüde güçlendirip uzatıncaya dek sürüp gider bu. Başlangıçta bunu ilgi çekici

bulamayabilirsiniz. İşin dikkate değer yönü şu ki, aldatıcı görüş gide gide öğrencinin kendi iç hayalleri ile dokunmuş, işlenmiş, örülmüş hale gelir. Bu bir kere oldu mu, artık onu, iki kere yahut birçok kere tekrarlayabilir. Ne kadar çok tekrarlarsa, hafızasının o kadar derinine girer, o kadar derinden yaşar”. (Stanislavski, 2011a:65)

Stanislavski’nin bu yönteminde, oyuncunun kendi içine, özüne dönmesi ona sahne üzerinde kolaylık sağlamaktadır. Oyuncu imgelem yoluyla, kendisine dair oluşturduğu tüm engelleri de böylelikle aşacaktır. Bununla birlikte oyuncunun, karakterini ve onun sözlerinin altında yatan sebeplerini de daha iyi analiz edebilmesine yardımcı olacaktır.

Tüm bunların yanı sıra karakterinin iç dünyasını daha iyi anlaması için Stanislavski, oyuncunun kendisine sorular sorması gerektiğini de şu şekilde belirtmektedir;

“Aktörün düş gücünün her buluşu tümüyle eksiksiz olmalı ve olayların temeli üstüne sapasağlam kurulmalıdır. Aktör, uydurma bir varlıktan, daha belirli bir tablo meydana getirme amacıyla yaratma yeteneğini zorlayıp dururken, kendi kendine soracağı bütün sorulara (Ne zaman? Nerede? Niçin? Nasıl? sorularına) karşılık verebilmelidir”. (Stanislavski, 2011a:69)

Oyuncu kendisine yönelik sorduğu Ne zaman? Nerede? Niçin? Nasıl? gibi soruları yanıtladığı takdirde, güçsüz olan imgelemine geliştirebilecektir. Sonrasında ise karakterine ilişkin çözümlemeler yapabilecek ve sahne üzerinde inandırıcı olmaya yaklaşacaktır.

“Eğer herhangi bir cümleyi, herhangi bir hareketi, kim olduğunu, nereden geldiğinizi, nereye gideceğinizi, oraya varınca ne yapacağınızı tastamam bilmeden makinemsi bir tarzda söylüyor ve yapıyorsanız, hayal etme melekesinden yoksun olarak oynuyorsunuz demektir. O zaman oynadığınız şey ister uzun olsun, ister kısa, gerçek olmayacaktır. Siz de bir makineden, bir robottan öteye geçemeyeceksiniz”. (Stanislavski, 2011a: 70)

Stanislavski’nin, bu sözlerinden anlaşılacağı gibi oyuncunun nereden geldiğini, nereye gittiğini, kim olduğunu bilmesi çok önemlidir. Sahne üzerindeki oyuncu, tüm eylemini ve davranışını kavradığı zaman kalıplamış bir oyunculuğun dışında, doğal ve daha samimi olacaktır.

İmgelem Uta Hagen'in rol çalışma yönteminde de büyük bir öneme sahiptir. Özellikle dördüncü taraf, transfer, dış mekanları sahneye taşımak ve seyirci ile konuşmak egzersizlerinde oyuncunun imgelemine kullanması ve geliştirmesi gerekmektedir. Örneğin; transfer egzersizinde oyuncunun yazar tarafından oluşturulan oyun metnindeki verili koşullara dair uyaranların kendisini harekete geçiremediği durumlarda imgelemine kullanarak farklı dramaturgiye hizmet edecek yeni uyaranlar bulmalı ve bu uyaranlarla şartlarını oluşturmalıdır. Oyuncunun yeni uyaranları bulması imgelemine geliştirmesi ile doğru orantılıdır. Diğer egzersizlere dair örnek verilecek olursa; dördüncü taraf ve seyirci ile konuşmak egzersizinde de transfer egzersizindeki imgelem kullanımına yönelik benzer bir durum söz konusudur. Oyuncu bu iki egzersizde de imgelemine kullanarak seyir yerini farklılaştırabilir ve böylece seyircinin yarattığı izlenme hissinden uzaklaşabilir. Oyuncu yine dış mekanları sahneye taşımak egzersizinde boş bir sahnede olmayan manzaraları yaratmak için imgeleminin gücünden yararlanabilir (Hagen, 1991).

Sonuç olarak, oyuncu eğer kendisinde hayal gücüne dair bir eksiklik hissediyorsa onu geliştirmenin yollarını aramalıdır. Oyuncu için imgelem, karakterinin duygu ve düşüncelerini, davranış biçimlerini anlamak ve aktarmak adına önem teşkil etmektedir.

2.4. Verili Olmayan Koşullar

Verili olmayan koşullar, yazar tarafından kurmaca dünyaya ait belirtilmeyen tam karşılığı olmayan şartların bütünüdür. Oyun yazarı, oyundaki karakterlerin yaşamından önemli belirgin özelliklerini sunmaktadır. Bu bilgilerin dışında karakterin oyun anına kadar yaşadığı tüm süreçleri, oyuncunun kendisi değerlendirmeli ve tamamlamalıdır. Stanislavski'ye göre oyuncu, oynadığı karaktere ilişkin her şeyi bilmek zorundadır. Aynı zamanda Stanislavski, oyun yazarının açıklama konusunda kısıtlı davrandığı görüşündedir.

“...Eserinde bulacağınız bütün açıklama ‘önceki ile Peter’ ya da ‘Peter çıkar’dan öteye geçemez. Ama şu da var ki, bir insan ne gökten düşer, ne de göğe çekilip gider. Biz şöylece, genel olarak’ alınan hiçbir eyleme hiçbir zaman inanmayız: ‘kalkar’, heyecanla bir aşağı bir yukarı dolaşır’, ‘güler’,

‘ölür’, ‘çok sigara içen, yakışıklı bir delikanlı’ gibisinden az-öz bir deyişle belirtilen ayırıcı niteliklere de inanmayız. Bu çeşitten deyişler o kişinin dış görünüşünü, tavır ve hareketlerini, yürüyüş biçimini yaratmada hiç de yeterli bir temel olmaz”. (Stanislavski, 2011a:55)

Bu noktada Stanislavski, oyuncunun yaratıcı olması için, karakterine dair duygu ve düşüncelerini, kısacası davranışlarını harekete geçirebilmesinin imgelem yoluyla olduğunu belirtmektedir.

Ona göre, oyuncu, sahneye bir oyuncu gibi değil de bir insan, bir karakter olarak çıkabilmek için, kim olduğunu başına ne geldiğini, hangi koşullar altında yaşadığını, gününü nasıl geçirdiğini, nereden geldiğini, geleceğe dair beklentilerini, hayallerini, umutlarını ve tüm eylemlerini etkileyen henüz keşfetmediği başka birçok hayali koşulu bulmalıdır (Stanislavski 2011b:121).

Adlere göre de, oyuncu, verili olmayan koşulları belirlemelidir. ‘Oyuncunun işi sahneye girdiği zaman değil, sahne arkasında başlamaktadır. Oyuncu sahneye her girişinde, belli koşulların içine girmektedir; bu da oyuncunun bir yerden gelip, bir yere gitmekte olduğu anlamına gelir. Bu nedenle oyuncu, sahneye boş bir şekilde girmemek için, sahne arkasında hazırlık yapmalı, bunun için nereden geldiğine dair koşulları yaratmalıdır’ (Adler, 2006: 132).

Stanislavski’de oyuncunun sahne üzeri haricinde, kuliste de oynaması gerektiğini ve oyuncunun rolünü yaşama eylemini arka tarafta da devam ettirmesi görüşündedir (Stanislavski, 2011a:197).

Hagen’de, tıpkı Stanislavski gibi oyuncunun sahneye girmeden önce hazırlık yapması gerektiği görüşündedir. Ona göre oyuncu, oyuna dair boşlukları hayal gücüyle doldurmalıdır.

“Oyuncunun sahne üstündeki yaşamı sahne arkasında başlar. Oyuncu, sahne arkasında, oraya nasıl geldiğini, orada ne yapmakta olduğunu ve sahnedeki karakterlerden ne istediğini düşünmeli; sahneye girmeden önce kendisine şu soruları sorarak hazırlık yapmalıdır: “Nereden geliyorum ve geldiğim yerde ne yapıyordum? Şu an neredeyim ve burada ne yapıyorum? Nereye gidiyorum ve orada ne yapmak istiyorum? Böylece oyuncu, geçmişini şimdiye, şimdiyi de

gelecek beklentilerine bağlayan bir köprü inşa etmiş ve kesintisiz bir yaşam çizgisi yaratmış olacaktır”. (Hagen, 1991:149)

Meisner’de, sahneye başlamadan önce oyuncunun hayal gücünü kullanarak duygusal hazırlık yapmasını önermektedir (Kocabıyık, 2020:57).

Sonuç olarak bir oyuncu, üstlendiği karakterin şartlarını yerine getirmek adına, verili olmayan durumları belirlemeli ve imgelemine kullanmalıdır. Aynı zamanda oyuncu, sahne üzerinde ya da dışında karakterine dair eylemini devam ettirmeli ve rolünden uzaklaşmamalıdır. Ayrıca oyuncu, yazar tarafından kurmaca dünyaya ait verilen bilgilerin dışında boşlukları kendisi doldurmalıdır.

2.5. Sihirli Eğer

Gündelik hayatta insan, görür, duyar, dokunur, hayatın bize sunduğu gerçekleri hisseder ve yaşar. Oyuncu ise, sahne üzerinde gündelik hayatın duygusunu kurgular. Amacı kendisini ve seyirciyi oyunun dünyasına inandırmaktır. Oyuncu, bu kurgulama aşamasında zorlanır ve o anlarda bir yönetime ihtiyaç duyar. Bu noktada oyuncu sahnede, belirtilen inanç ve gerçeklik duygusunu oluşturabilmesi için Stanislavski’nin sihirli ‘eğer’ kavramını uygulayabilir. Sihirli eğer kavramı oyuncunun, ‘eğer’ ben bu oyundaki verili koşullara sahip bir karakterin yerinde olsaydım ne yapardım? Sorusunu kendine sormasını amaçlar. Bu soruya cevap arayan oyuncunun, imgelemine çalıştırmasına, karakterinin amaçlarını benimsemesine yani karakterini daha iyi anlamasına yardımcı olacaktır. Bir varsayım olarak düşünülebilecek ‘eğer’ kavramı, oyuncunun karakterine hazırlık yaptığı süreçte kurmaca dünyaya ait inanç ve gerçeklik duygusunu oluştururken kolaylık sağlayacaktır.

“Zamanla yaratıcılığın, aktörün ruhunda ve imgeleminde gizemli, yaratıcı eğer’in belirdiği anda başladığını anladım. Ancak güncel gerçekliğin var olduğu, pratik gerçeğin insanı doğal olarak inanmaya zorladığı anlarda yaratıcılık henüz başlamamış demektir. Derken, yaratıcı eğer belirir, yani çocuğun elindeki oyuncağın varlığına, onun içindeki ve çevresindeki yaşama inancı gibi, aktör de bu tasarlanmış gerçeğe, pratik gerçekten daha çok içtenlikle, büyük bir coşkuyla inanabilir. Eğer’in belirdiği andan itibaren aktör,

gerçekliğin güncel planından kendisinin tasarlayıp yarattığı başka bir yaşam planına geçer. Bu yaşama inancında da yaratmaya başlar”. (Stanislavski, 2011c:463)

Oyuncunun sahne üzerinde yaratıcı olabilmesi için gerçek hayatın kodlarından faydalanması gerekmektedir. Burada yaşadığı duygular kendisine yardımcı olur. Fakat gündelik hayat içinde tanıklık etmediği bir durum ya da bir duyguyla karşılaştığında yardım alabileceği çeşitli yollar vardır. Örneğin bir oyuncunun, gerçek hayatında çocuğu olmayabilir. Ancak Kurgusal dünyanın gereği olarak kendisinden bir anneyi oynanması beklendiğinde hiç yaşamadığı duygularla baş başa kalır. Bu durumda ilkin, oyuncunun hayal gücü devreye girmektedir. Hayal gücünün yardımı ve ‘eğer’ kavramı ile oyuncu, karakterine ilişkin çeşitli sorular sormalı ve bu soruları hayal gücü yardımı ile doldurarak inanç ve gerçeklik duygusunu oluşturmalıdır.

Aynı zamanda Stanislavski ‘eğer’ sözcüğünde bir nitelik ve güç olduğunu, oyuncuda da bu gücün bir iç uyaran yarattığını söylemektedir (Stanislavski, 2011a: 45). Stanislavski, iç uyaranlara bir örnek olarak tehlikeden bahsetmekte ve bu varlığın insanı her zaman heyecanlandığını da şu şekilde belirtmektedir;

“Bu iç uyaranın zorlamadan ve hilesiz doğması olayı üzerinde de dikkatle durup düşünün. Kapının ardında bir deli bulunduğunu söylemedim size. Tersine, eğer sözcüğünü kullanarak, sadece bulunmuş olsaydı diye bir varsayım ileri sürdüm, apaçık biliyorum bunu. Bütün istediğim, deliyle ilgili bu varsayım eğer gerçek bir olay olsaydı o zaman ne yapacağınızı size söyletmek, belli koşullar altında herhangi bir insanın hissedebileceğini size de hissettirmektir. Siz de kendinizi zorlamadınız, bu varsayımı gerçek yerine koymadınız, sadece varsayım olarak kabul ettiniz”. (Stanislavski, 2011a:46)

Ayrıca Stanislavski, eğer’in bu kadar etkili olmasının sebebinin, oyuncuda korku ya da zorluk oluşturmadığını, aksine oyuncuya inanç sağladığını, güven verdiğini ve onu rolüne ilişkin kendisini cesaretlendirdiğini vurgulamaktadır (Stanislavski, 2011a:46).

Stanislavski sistemi üzerine çalışmış olan ve ‘Stanislavski Sistemi Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı’nın yazarı Sonia Moore, sihirli eğer kavramını şu şekilde açıklamaktadır;

“Oyuncu sadece, şu soruya cevap vermeyi denetlemelidir: Eğer Kral Lear’ın yerinde olsaydım ne yapardım? Stanislavski’nin adlandırdığı şekliyle bu ‘sihirli eğer’, karakterin amacını oyuncunun amacına dönüştürür. İçsel ve Fiziksel eylemler için güçlü bir uyarıcıdır . Eğer oyuncuyu imgesel koşulların içine taşır. ‘Eğer ... yerinde olsaydım ne yapardım?’ sorusuyla oyuncunun kendisini verili koşullardaki X kişisi olduğuna inanmaya zorlaması gerekmez. Eğer bir varsayımdır, bir şeyin gerçekten var olduğunu ima ya da iddia etmez. Eğer sayesinde oyuncu kendisi için problemler yaratır. Bu problemleri çözmek için harcadığı çabaysa onu doğal bir biçimde içsel ve fiziksel eylemlere götürecektir”. (Moore, 2016:55)

Sonia Moore’un belirttiği soru kalıplarına yönelik Stanislavski, şu örneği vermektedir; “Basit bir çiftçi, balık tutmaya giderken bir raydan bir cıvata somunu söküp alsaydı eğer, ne olurdu? Şimdi siz de kendinize aynı problemi verin ve ekleyin: ‘Bu davanın yargıcı ben olsaydım eğer, ne yapardım?’” (Stanislavski, 2011a:47).

Stanislavski’nin, oyuncuya bu soruları sormasının nedeni duygusal anlamda oyuncuyu, karakterine yakınlaştırmaktır (Stanislavski, 2011a:48). Detaylı bir şekilde konuyu açmak gerekirse, örneğin bir oyuncunun karakterine şu soruları sorması gerekmektedir. Eğer Lady Macbeth gibi güçlü bir kadın olsaydım nasıl olurum? Lady Macbeth gibi karanlık bir yanım olsaydı nasıl davranırdım? Eğer Lady Macbeth olsaydım, kocamdan bir kralı öldürmesini nasıl isterdim? Oyuncu bu soruları belirledikten sonra cevabını kendinde araması gerekmektedir. Sahne üzerinde güçlü bir kadını oynuyorsa, pasif bir duruş yerine özgüvenli bir tavır sergilemelidir. Lady Macbeth’in kötü tarafını yansıtan duyguların arayışına geçmelidir. Kocasını, birini öldürmeye yönelik ikna etmenin yollarını aramalıdır.

Bu yöntem sayesinde oyuncu oyunun verili koşullarını belirlemiş olacak ve karakterine yönelik sorduğu ve yanıtladığı sorularla derinlikli bir çalışma yapmış olacaktır. Aynı zamanda bu çalışma oyuncunun, karakterini daha iyi anlamasına ve kendini ona daha yakın hissetmesini sağlayacaktır. Böylece oyuncu, sahne üzerinde inanç ve gerçeklik duygusu yaratma eğiliminde bulunmuş olacaktır.

Stanislavski’nin sihirli eğer ile ilgili sorduğu soruların yerine Lee Strasberg bu sistemi daha farklı bir bakış açısıyla değerlendirmiş ve Vakhtangov’un görüşünü benimsemiştir; “Aktörün rolü kendine getirmediğini, role gittiğini nasıl anlarsınız?”

Sorusunu “önce en önemli bileşeni bulmalısınız. Bana ne olmalıydı ki Lady Macbeth olayım?” Şeklinde yanıtlamaktadır (Ergün, 2015:252). Strasberg’e göre, oyuncunun mantığı, oyunun hedeflenen mantığı ile örtüşmelidir. Çünkü oyuncu “Peki, şimdi ben Othello’yum; Desdemona’yı öldüremezdim,” diye söyleyebilir (Özüaydın, 2011:136). Bu noktada Strasberg’in yaklaşımında oyuncunun duygularından çok karakterin gerçekliği ile bir yakınlık kurması gerektiği vurgulanmaktadır.

Uta Hagen’ de sihirli eğer kavramını kendi oluşturduğu transfer yöntemi üzerinden değerlendirmektedir. “Ben” yerine karakterini yani “onu” düşünmektedir. Karaktere sorular sormaktan ziyade, bir seyirci gibi düşünerek kendi hayatından karakterine özel aktarımlar yapmaktadır (Hagen, 1991:60).

2.6. Coşku Belleği

Fransız psikolog Theodule-Armand Ribot’nun çalışmaları ile yakından ilgilenen Stanislavski, coşku belleğini Ribot’nun ‘duygusal bellek’ kavramından hareketle oluşturulmuştur. Öyle ki Stanislavski, Ribot’nun tanımlamasını geliştirerek onun yerine ‘coşku belleği’ kavramını kullanır (Moore, 2016:75). Coşku belleği kavramı, oyuncunun daha önceden yaşamış olduğu duyguları hatırlamasını, sahne üzerinde bu duyguları, rolüne ilişkin bir itici güç olarak kullanmasını amaçlamaktadır. (Stanislavski, 2011a:161-162).

Stanislavski, oyuncunun coşku belleği sayesinde, önceden yaşadığı duyguları anımsayabileceği görüşündedir. Ayrıca ona göre, oyuncu tarafından ileri sürülecek kışkırtıcı bir neden, bir düşünce ya da bir nesne, oyuncunun o ana yönelik duygularını yeniden hatırlamasına ve oluşturmaya yardımcı olur. Coşku belleği yoluyla oyuncu, sahne üzerinde önceden yaşamış olduğu ve etkisinde kaldığı duygulara tekrar erişebilecek ve karakterinin duygusunu içselleştirebilecektir (Stanislavski, 2011a:163).

“Sinirsel ‘sistem’ tüm önceki deneyimlerin izlerini taşır. Her zaman elde edilebilir olmasa da, bunlar zihinde kaydedilir. Ani bir uyarıcı –bir dokunuş, bir ses, bir koku- hafızayı tetikleyebilir. Geçmiş olayları yeniden yaratmak,

geçmiş duyguları canlı bir biçimde yeniden yaşamak mümkündür. Sadece bu değil; benzer deneyimler birleşme eğilimindedir. Belirli bir olayın hatırası benzer olayların, benzer duyguların hatıralarını çağırır. Sevgi, nefret, haset, korku deneyimleri bir araya gelir; bunlar öylesine damıtılmıştır ki; kişi, görünürde hiçbir belirgin nedene bağlı olmayan bir duygu baskısına uğrayabilir. Oyuncu karakterle kaynaşmaya başladığında, oyunun sunduğu dramatik durumlara bireysel olarak meşgul hale geldiğinde, kendi Duygu Hafızası otomatik biçimde harekete geçer. Bir sonraki safhada, duygularını güçlendirecek hatıraları bulmaya kasten çalışabilir”. (Benedetti, 2012:46-47)

Stanislavski, coşku belleğinin yanı sıra duyu belleği kavramını da ortaya koymuştur. Birbiri ile karıştırılmaması gereken duyu belleğini Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor kitabında şu şekilde açıklamaktadır;

“Beş duyumuz içinde izlenimleri en iyi kavrayan görme duyumuzdur. İşitme de son derece duyguludur. Gözlerimiz ve kulaklarımızla izlenimleri çabucak alışımızın nedeni işte budur. Bazı ressamın bir zamanlar gördükleri, ama artık ölmüş bulunan kimselerin portrelerini çizebilecek kadar bir iç imge yaratma gücüne sahip oldukları herkesçe bilinen bir olaydır. Bazı müzikçilerin de sesleri içlerinde duyup sürdürmeye el veren benzer güçleri vardır. Yeni dinledikleri bir senfoniye baştan sona belleklerinde yineleyebilirler. Aktörlerin de aynı türden görüm ve duyum güçleri vardır. Bu güçlerini zorlayarak her çeşit görüm ve duyum imgelerini -bir kimsenin yüzünü, deyişini, gövdesini, yürüyüşünü, özelliklerini, hareketlerini, sesini, sesinin uyumunu, giyim kuşamını, ırk yönünden ayırıcı niteliklerini sonradan anımsarlar. Dahası var, bazı kimseler, özellikle sanatçılar, gerçek yaşamda görüp işittikleri şeyleri yalnızca anımsamak ve yeniden yaratmakla kalmazlar, aynı zamanda görmedikleri, işitmedikleri şeyleri de kendi imgelemelerinde canlandırabilirler. Görüm belleğinden hız alan aktörler, kendilerinden istenen şeyi görmekten hoşlanırlar. Coşkuları ancak o zaman kolaylıkla harekete geçer. Bazıları da, oynayacakları kişinin sesini, sesinin uyumunu duymayı yeğ tutarlar. Böylelerine göre, duygu uyandıracak olan ilk içtepi, onların işitme belleklerinden doğar”. (Stanislavski, 2011a:163-164)

Stanislavski’nin, bu açıklamasında, oyuncunun görsel ve işitsel hafızasının ne kadar kıymetli olduğunu bu sayede temelde oyuncunun gözlem yapması gerekli olduğu anlaşılmaktadır. Ve işitme hafızası duyumuzun ne kadar çok işlevsel olduğu anlaşılmaktadır. Sadece oyuncular için değil, diğer sanat dallarını icra edenler için de önem teşkil etmektedir. Bir oyuncu gündelik yaşamında duyuları yardımı ile keşfettiği kişilere ait olan özelliklerden beslenerek oynayacağı karakterini boyutlandırabilir. Örneğin; Stella Adler, bu konuya yönelik oyuncu olan babasından şöyle bahsetmektedir; “Sokakta yürürken, bana birini gösterip, ‘bak nasıl yürüyor. Ellerini

kullanış şekline bak. (Adler, 2006:46). Gibi sözleriyle babasının, sürekli kendisinden gözlem yapmasını istediğini belirtmektedir. Oyuncu, kendi hayal gücünün yanı sıra duyduğu bir sesi, ya da gördüğü fiziksel bir özellikli duyu belleğine ekleyebilir ve sonrasında sahne üzerinde çok rahat kullanabilir.

Stanislavski, diğer sahip olduğumuz ‘koklama, tatma, dokunma duyularımıza ilişkin, son derece önemli olduklarını, ancak icra ettiğimiz sanata ilişkin bu duyularımızın yardımcı olmak ve coşku belleğimizi etkilemekten daha fazla öteye gidemeyeceği de eklemiştir. (Stanislavski, 2011a:165). Stanislavski, oyuncunun sahne üzerinde coşku belleği yoluyla elde ettiği kendisine ait olan duyguları, rolüne ilişkin nasıl harekete geçirebileceğini vurgulamaktadır;

“Oynadığı her rol için her çeşitten yeni duygular, ya da yeni bir ruh yaratacak aktör nerede? Böyle bir aktör, içine ne kadar çok ruh depo etmek zorunda kalırdı? Öte yandan, bu aktör ruhunu içinden söküp atabilir de, yerine belli bir role daha uygun düştüğü için kiralamış bulunduğu başka bir ruhu yerleştirebilir mi? Böyle bir ruhu nerede bulabilir? Giyim kuşamı, bir saati, her çeşitten eşyayı ödünç alabilirsiniz, ama başka bir insandan ödünç duygular alamazsınız. Duygularım benimdir, benden sökölüp alınamazlar, sizinkiler de öyle. Bir rolü anlayabilir, o rolde beliren kişiye yakınlık duyabilirsiniz, sonra kendinizi onun yerine koyarak siz o imişsiniz gibi hareket edebilirsiniz. Böylece, aktörün içinde de rolün gerektirdiği duygulara benzer duygular uyanır. Ama bu duygular, piyes yazarının yarattığı kişiye değil, aktörün kendisine ait duygulardır”. (Stanislavski, 2011a:171)

Bu noktada, oyuncunun öncelikle sahne üzerinde kendisi olması ve kendi duygularına yer vermesi gerektiği anlaşılmaktadır. Daha sonra oyuncu, benzer bir durumda kendisi ve karakteri arasında özdeşlik kurabilmektedir. Böylece oyuncu öncesinde yaşamış olduğu tecrübelerin duygusunu, rahatlıkla karakterine aktarabilir ve rolüne yakınlık sağlayabilir. Fakat bazı zamanlarda ise oyuncunun, deneyimleri yeterli olmayabilir, bu da kendisi için yaratıcılığının kısıtlamasına neden olabilir.

“Deponuza durup dinlenmeden yeni güçler katmak zorunda olduğunuzu aklınızdan çıkarmamalısınız. Kuşku yok ki, bu amaçla her şeyden önce kendi izlenimlerinizi, kendi duygularınızla deneylerinizi gözden geçireceksiniz. Sonra, gerçek ya da imgesel, çevrenizdeki yaşayıştan, anılardan, kitaplardan, sanattan, bilimden, her türlü bilgiden, gezilerden, müzelerden, hepsinin üstünde olarak da öteki insanla kuracağınız ilişkilerden gereçler edinmelisiniz”. (Stanislavski, 2011a:184-185)

Stanislavski, sahne üzerinde oyuncunun yaratıcılığında bir kısıtlama yaşamamasına yönelik, sadece kendi yaşamını, çağını değil, geçmişini ve geleceğini de yorumlama gücüne sahip olması gerektiğini belirtmektedir. Yani oyuncu sürekli olarak araştırma yapması gereken kişidir. Oyuncunun bu kültüre erişebilmesi için her daim okuma ve araştırma yapması kendisine sahne üzerinde faydalı olacaktır.

Stanislavski'nin coşku belleği kavramı, diğer yöntem geliştiricileri arasında çeşitli tartışmalara neden olmuştur. Kimi yöntem geliştiricileri bu kavramı benimsemiş, kimisi ise karşı çıkmıştır.

“1934 baharında Harold Clurman ve Stella Adler, Paris’te Stanislavski ile bir araya geldiler ve beş haftadan fazla bir süre Adler, Stanislavski’nin oyunculuk yönteminin (Strasberg tarafından öğretilen versiyonunda) kendisi ve grubun diğer üyeleri için zorluk yaratan yönlerini netleştirmek amacıyla Stanislavski ile çalıştı. Bir sonraki yaz Grup’a bildirdiği çalışmasının sonucunda, Strasberg’in ‘coşku belleği’ne verdiği önemin fazla olduğunu vurguladı. Adler görüşme sonrasında coşku belleğinden çok verili koşulların tam olarak kavranması gerektiğini belirtti. Bu anlam kayması kritikti ve doğrudan Strasberg’in Grup üyeleri üzerindeki öneminin azalmasına ve 1935’te Grup’tan nihai istifa kararına yol açtı. Meisner daha sonra yakın arkadaşı olan Stella Adler’in yanındaydı ve coşku belleği Meisner’in geliştirdiği yöntemde hiçbir rol oynamıyordu”. (Longwell,1987:9)

Bu kavrama karşı çıkanların başında gelen Meisner, kendi belgeselinde coşku belleği kavramının oyuncuya zarar verdiğini şu sözleriyle açıklamaktadır;

“Satıcının Ölümü adlı oyun Broadway’de sahnelenirken bu yöntem kullanılmıştır. Oyuncuların geçmişinden bir anıyı hatırlayarak oynaması sonucu Dustin Hoffman sekizinci temsilde duygusal bir patlama yaşamış ve bu bir bunalıma sebebiyet vermiştir. Sürekli o anı hatırlamak sağlıklı olmadığından kişiye iyi gelmediği açıktır”. (Santana, 2006)

Stella Adler’de yakın arkadaşı olan Meisner’e katıldığını şu sözleri ile belirtmektedir;

“Çalışmalarımızda yanlış bir şey olduğunu hissettim bu yüzden mutsuzdum. Çalışmaların sağlıksız olduğuna dair Sandy Meisner’in gözlemine katılıyorum. Bu çalışmaları uygulayan oyuncunun kişisel duygusunda belirli bir stres vardı. Bu çoğumuzu etkilediği gibi beni de etkiledi. Stanislavski fikirlerinin ve yönteminin kullanılması beni derinden rahatsız ve mutsuz etti”. (Adler, 1976:508)

Ancak Adler ve Meisner, bu kavrama karşı çıkarken, Strasberg için coşku belleği kavramı önem teşkil etmektedir. Strasberg kendi yöntemini oluştururken, Stanislavski'nin coşku belleği kavramı üzerinden ilerlemiştir. Bu bağlamda Strasberg, coşku belleğini sahne üzerinde bir deneyimi yeniden yaratıp onu tekrar yaşayabilmenin en temel ögesi olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, oyuncunun her oyunda sahne üzerinde tekrar ettiği şey sadece kelimeler ve hareketler değil aynı zamanda da hafızası ve duyuları aracılığı ile ulaştığı duygularıdır (Kandemir, 2014:39).

Uta Hagen ise bu kavram üzerinden, kötü sonuçlara yol açabilecek eğitmenlere karşı sert bir eleştiride bulunmaktadır;

“Bu noktada, hakkında hiç konuşmadığınız ya da konuşmak istemediğiniz herhangi bir geçmiş deneyimi incelemekten kaçınmanız için sizi uyarmalıyım. Burada tehlikeli bir yerde olacaksınız çünkü başınıza ne geleceğini bilemeyeceksiniz (...) Oyuncuda travmatik sonuçlar yaratan deneyimlerin kullanılması, histeri veya bunun gibi kötü sonuçlar doğurabileceği gibi, böyle bir oyunculuk da sanat değildir. Zihinsel olarak hasta veya rahatsız hissediyorsanız ve buna ihtiyaç duyuyorsanız, kesinlikle eğitimli bir doktora veya terapistle gidin, ancak oyunculuk eğitmenine gitmeyin”. (Hagen, 1973:49-50)

Uta Hagen'in görüşlerinden yola çıkarak oyuncunun, daha önce yaşadığı kendisinde derin izler bırakan yaşam deneyimlerini çalışma sırasında paylaşmaması gerektiği anlaşılmaktadır. Çünkü oyuncunun travmatik yaşam deneyimlerine maruz kaldığı konuları tekrar hatırlaması kendisini olumsuz anlamda etkileyebilir. Ancak oyuncu bu konuda ihtiyaç duyduğu takdirde alanında uzman bir kişiden yardım alabilir.

Tablo 1- Stanislavski Sistemi'nden Hareketle Oluşturulan Rol Çalışma Yöntemlerinin Karşılaştırılması

STANİSLAVSKİ SİSTEMİ	HAGEN TEKNİĞİ	STRASBERG TEKNİĞİ	ADLER TEKNİĞİ	MEİSNER TEKNİĞİ
VERİLİ KOŞULLAR	✓	✓	✓	✓
VERİLİ OLMAYAN KOŞULLAR	✓	✓	✓	✓
İMGELEM	✓	✓	✓	✓
COŞKU BELLEĞİ	✗	✓	✗	✗
SİHİRLİ EĞER	TRANSFER	VAKHTANGOV 'UN SİHİRLİ EĞER YAKLAŞIMI	KARAKTERE SORULAR SORMAK	DUYGUSAL HAZIRLIK
GÖZLEM	✓	✓	✓	✓

SONUÇ

Oyuncu, sahne üzerinde rolü ile ilişki kurar ve ona ulaşmak için derinlemesine bir çalışma yapar. Ancak bu çalışmayı yaparken kendisi ve karakteri arasındaki mesafeyi kısaltması, hiç yaşamadığı duyguları yaratması ve onu içselleştirmesi kolay değildir. Belirtilen bu sürecin gerçekleşmesi adına oyuncu, oynayacağı karaktere ulaşmak için sistemli bir tekniğe ihtiyaç duyar. Çağın ilerlemesi ile birlikte sahne dilindeki yeni arayışlar içinde kendini ifade etmenin yollarını arar. Eğilimi dahilinde alternatif yollardan birini seçerek değişen tiyatro anlayışına ayak uydurur.

Tarihte oyuncunun sahnedeki yaratımına ilişkin eksiklik, ilk olarak Denis Diderot tarafından hissedilmiştir. Diderot, 18. yüzyılda kaleme aldığı *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler* adlı eserinde, oyuncu-karakter ve akıl-coşku ilişkisine odaklanmıştır. Diderot, oyuncunun sahne üzerinde sürekli değişkenlik gösteren duygu durumu ve ruh haline yönelik, coşkuları yerine zihni ve aklı ile birlikte oynaması gerektiğini savunmuştur. 20. yüzyıla gelindiğinde ise, sistemli bir teknik arayışı temel sorun haline gelmiştir. Bu bağlamda Konstantin Sergeyeviç Stanislavski'nin varlığından söz etmek gerekir. Stanislavski, içinde bulunduğu dönemin oyunculuk anlayışına karşı durarak gerçekçi ve doğalcı bir rol çalışma yöntemi geliştirmiştir. Öyle ki Stanislavski yöntemi, Türkiye dahil olmak üzere dünyanın bir çok yerinde akademik kurumlarda öğretilmektedir. Bu yöntem, oyuncunun rolünü inşa etme sürecinde, hangi yollardan geçmesi gerektiğini ve bu yolların sonunda gerçek hayata, dolayısıyla doğal davranışa yakınlaşmayı esas almaktadır. Ayrıca sistemli ve kapsamlı ilk rol çalışma yöntemi olmasının yanı sıra, bir diğer önemli yanı kendinden sonra gelen yöntem geliştiricilerin bu teknikten ilham almasıdır. Bunlar, Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Yevgeni Vakhtangov (1883-1922), Michael Chekhov (1891-1955), Stella Adler (1901-1992), Lee Strasberg (1901-1982), Sanford Meisner (1905-1997), Eric Morris (1931-) ve Uta Hagen (1919-2004)'dir.

Stanislavski'nin yöntemi, Moskova Sanat Tiyatrosu ile birlikte Amerika'ya yaptığı turne sayesinde daha çok duyulmasına neden olmuştur. Turnenin ardından öğrencileri olan Maria Ouspenskaya ve Richard Boleslavski Amerika'da kalmış ve orada öğretmenlik yapmıştır. Aynı zamanda Stanislavski'ye ait olan tekniğin Amerika'ya

yayılmasına öncülük etmişlerdir. 1922 yılındaki Moskova Sanat Tiyatrosunun Amerika turnesinden Amerika için en önemli tiyatrolardan biri olan Group Theatre'ın dağılışına kadar olan süre, dünyada oyunculuk sanatı açısından altın çağı olarak nitelendirilebilir. Bu tarihler arasında şu an adı sıklıkla duyulan yöntem uygulayıcılarının kendi oyunculuk tekniklerini geliştirdikleri görülmektedir. Bunlar, Strasberg, Adler, Chekhov, Meisner ve Hagen gibi tekniklerdir. Bu tekniklerin adı ne olursa olsun amacı, oyuncunun karakterini üstlenmesini ve verimliliğe erişmesini sağlamaktır.

Çalışmanın odağında yer alan Hagen, rol çalışma yöntemini 1947 yılı sonrasında Stanislavski Sistemi'nden hareketle geliştirmiştir. Hagen'in yöntemi, oyuncunun rol çalışması için toplamda on egzersizden meydana gelmektedir. Tıpkı Stanislavski Sistemi gibi oyuncunun, sahne üzerinde gerçek hayata yakınlığı ve doğal davranışları edinmesini hedeflemektedir. Bu noktada oyuncu çalışma boyunca dilerse egzersizlerin başına tekrar dönebilir. Aynı zamanda Hagen, oyuncuya beş dakikalık bir sürede ev ortamında bile rahatlıkla uygulayabileceği alıştırmalar sunar. Sürenin bu kadar kısa olmasının nedeni ise, oyuncunun sadece rolüne odaklanması ve en iyi şekilde ortaya koyması içindir.

Genellikle oyuncu sahneye ilk çıktığı andan itibaren konsantrasyon eksikliği, psikolojik gerginlik, seyirci korkusu gibi problemler yaşamaktadır. Ayrıca, rol çalışma ve karakter üstlenme sürecinde de çeşitli sorunlarla da karşı karşıya kalır. Bunlar, karakterine kendinden başka biri olarak yaklaşması, karakterine dair inanç ve gerçeklik duygusunu oluşturamaması gibi etkenlerdir. Bu süreçte oyuncu, seyirci ile ilişki kurduğu anlarda izlenme hissine yönelik korkularını tekrar yaşamaktadır. Hagen, sahne üzerinde yaşadığı problemlerin üstesinden gelebilmesi adına geliştirdiği yöntemi ile oyuncuya kolaylık sunmakta ve yol göstermektedir. Bu bağlamda Hagen'in egzersizlerini kendi içinde masabaşı, prova ve sahneleme çalışmaları olarak sınıflandırmak mümkündür. Sınıflandırma yöntemine ilişkin oyuncu ilk olarak dramaturgi çalışmalarında, karakterine sorular sorar oyuna dair verili koşulları deşifre eder. Prova sürecine geçtiğinde, psikolojik ve fiziksel olarak kendini hazırlar ve bu sayede, oyun boyunca 'an'ın içerisinde kalır. Sahneleme çalışmalarına geçtiğinde ise

oyuncu, diyalog ve monologlarda teknikteki egzersizleri kullanarak karakterine ilişkin inanç ve gerçeklik duygusunu yaratmada avantaj sağlar.

Sahneye çıktığı ilk andan itibaren oyuncu için en önemli unsurlardan biri üstleneceği karakteridir. Bu hususta sahne üzerinde rolüne ilişkin karakterini inşa etme sürecinde en çok ikilem yaşadığı nokta kendisi ile karakteri arasındaki ilişkidir. Çoğu zaman oyuncular karakterini üstlenme durumunda karakterini kendinden başka bir varlık olarak görmektedir. Oysa oyuncu karakterin şartlarını belirleyip bu şartları kendi özünde aramalıdır. Hagen'in 'özün çeşitliliği' egzersizinde, oyuncunun karakterine ait çeşitli duygu durumlarını keşfetmesi ve bu duygu durumlarını doğallıkla oluşturmaya odaklanılmaktadır. Bu egzersizi uyguladığında, karakterini inşa etme sürecinde kendisinden uzaklaşmayacak, dolayısıyla karakteri, kendi benliğinde arayacaktır. Ayrıca oyuncu alıştırma sırasında bulduğu farklı karakter özelliklerini daha sonrasında rolüne çok rahat transfer edebilecektir.

'Transfer' kavramı, Hagen'in egzersizleri arasında çok önemli olduğu gibi aynı zamanda onu diğer yöntem uygulayıcılardan farklı kılan bir egzersizdir. Nesnelere, duyulara yönelik bir transfer yapılması oyuncunun sahne üzerinde rolüne ilişkin bir yakınlık kurmasına neden olur. Bununla birlikte elindeki materyaline inanmasını sağlar. Koşullara yönelik transfer kavramını edinen oyuncu, hiç yaşamadığı duyulara kolaylıkla erişebilecektir. Bu süreçte öncesinde yaşadığı deneyimlerinden faydalanarak karakterini daha iyi çözümleyebilecektir. Aynı zamanda vekil transfer etme yöntemi ile gerçek hayatta hayran olduğu ya da hoşlanmadığı kişiyi düşünüp sahnedeki partnerine nasıl aktarması gerektiğini kavrayabilecektir. Tüm bunların yanı sıra bu alışırtmalar karanlık, soğuk, sıcak, sessizlik ya da acele etme gibi anlara yönelik verili koşulları yaratmaya da yardımcı olmaktadır.

Karakterini inşa etme sürecinde, Hagen'in 'fiziksel yöneliş' egzersizi de etkin bir rol oynar. Bu egzersizde diğer yöntemlerde var olan temrin ya da ısınma çalışmalarının aksine oyuncu, sahneleyeceği metinde yer alan karakteri üzerine odaklanmaktadır. Kurmaca dünyaya ait koşullarını öğrenmek için karakterine sorular sorduğu alışırtmada, kendini gözlemlemesi, bu sorularla eylemlerini belirlemesi ve duygularını açığa çıkarması beklenmektedir. Ayrıca egzersizi uygulayan oyuncunun, sahne üzerindeki

konsantrasyon eksikliğini ve psikolojik gerginliğini ortadan kaldırması hedeflenmektedir.

Tarihsel oyunlarda bir karakter yaratmak oyuncu için zorlayıcı etkenler arasındadır. Oyuncunun genellikle çağdaş oyunlardaki bir karakter üzerine ilişki kurması nispeten daha kolaydır. Çünkü bu süreçte tarihi metinlerdeki karakterler ve o dönemin koşulları kendisine uzak gelir. Bu da sahne üzerinde zorluk yaşamasına neden olur. Hagen, oyuncunun o dönemde yaşadığına, seyirciden önce kendisinin inanması gerektiğini vurgulamaktadır. Aynı zamanda oyuncuya hayal gücünü nasıl kullanacağını ve ne yönde araştırmalar yapması gerektiğinin ipuçlarını sunmaktadır. Tüm bunlar sayesinde kostüm ve aksesuarın nasıl kullanılması gerektiği de kavranmış olacaktır.

Oyuncu, prova sürecine yönelik fiziksel ve psikolojik olarak kendini hazırladığı zamanlarda bir takım sıkıntılar yaşamaktadır. Örnek verilecek olursa, eylemde bulunduğu sırada bir sonraki hareketin düşünülmesidir. Ancak gündelik hayatta insan bir sonraki eylemini düşünerek hareket etmez. Örneğin, bir bardağı eline nasıl alacağını önceden tasarlamaz. Hagen'in bu alıştırmasında oyuncunun bir nesne kaybetmesi ve onu arama çabası, temrin niteliğinde olmasının yanı sıra duygularını hep diri tutmasına da yardımcı olmaktadır. Dolayısıyla sahne üzerinde her şeyin o 'an'da yaşıyor gibi görünmesine, imgelem duygusunu aktif hale getirmesine katkı sağlamaktadır. Bu alıştırma oyuncuya 'an'ın içerisinde anı yaşatarak, sahne üzerinde yaptığı şeyleri ilk defa yapıyormuş hissi yaratmasını hedeflemektedir.

Dolayısıyla imgelem kullanımı oyuncunun hayatında büyük bir rol oynamaktadır. Sahne üzerinde iç mekana yönelik tasarımcı tarafından oluşturulan dekor, nesne gibi unsurları oyuncu rahatlıkla kullanmaktadır. Fakat dış mekan kullanımı söz konusu olduğunda dekorsuz ve boş bir alanda oynaması için imgeleminin kuvvetli olması gerekmektedir. Örneğin, sahnede bir doğanın içinde yer alması istenebilir. Burada kişinin güçlü bir imgelemi yoksa kendini bu mekan içinde konumlandırılamaz. Bu noktada imgelemin güçlendirilerek dış mekanlarda kullanılması için Hagen, oyuncuya farklı alıştırma sunmaktadır. 'Dış mekanları sahneye taşımak' egzersizinde, hayal gücünün sınırlarını zorlamasının yanı sıra sahne üzerinde yaratıcılığına olumlu bir katkıda bulunacak ve daha önce transfer kavramında öğrendiği duyuşal belleğini de

kullanabilecektir. Ayrıca oyuncu, olmayan manzaraları yaratmak ve ona tepkiler vermek sonucunda, mekansal şartlara göre hareket planı edinmeyi de geliştirecektir. Böylece edindiği bu bilgilerle mekansal olarak tanık olmadığı oyunlardaki koşulların üstesinden gelebilecektir.

Oyuncu, monolog çalışmalarında da bazı problemler ile karşılaşabilir. Bunlar diğer karakterler olmadan, sahnede yalnız başına hareket etmesi ve biri varmış gibi boş bir alana bakıp konuşmaya çalışması gibi sorunlardır. Bu durum kendisi için gerçeklikten uzaklaşma tehlikesini barındırmaktadır. Hagen, oyuncuların yaşadığı bu tür problemlerin üstesinden gelebilmesi adına ‘kendi kendine konuşmak’ adlı egzersizini geliştirmiştir. Çözüm olarak Hagen, oyuncunun ilk önce gerçek yaşamda kendi kendine konuştuğu anları fark etmesini ve kendini gözlemlemesini istemektedir. Böyle anların kendiliğinden oluştuğunu ve sahneye rahatlıkla aktarılabilceğini vurgulamaktadır. Oyuncu, gündelik hayattaki davranışlarını gözlemledikten sonra kendisiyle konuştuğu anlara yönelik fiziksel ve psikolojik etkilerini fark edecek ve monolog çalışmalarının hazırlık sürecinde rahatlıkla kullanabilecektir.

Oyuncu seyirci ile karşılaştığı anlarda da sıkıntılar yaşamaktadır. Gündelik yaşantısında herhangi bir konuyu anlattığı sırada izlenme hissine kapılmaz ya da rahatsız olmaz. Çünkü onun amacı karşı tarafı, bu konuya ortak etmesi ve onunla bir paylaşımda bulunmasıdır. Ancak sahne üzerinde bazı anlarda seyircinin varlığından rahatsızlık duyabilir ve bu da onun izlenme hissine kapılmasına neden olabilir. Eğer izlenme hissine kapılırsa, gündelik hayattaki doğal davranışlarının yerine yapay bir tavırla rolünü canlandırmaya çalışır. İşte bu noktada Hagen’in ‘dördüncü taraf’ egzersizi, seyirci korkusu yaşayan oyunculara pratik alıştırmalar sunarak yardımcı olmaktadır. ‘Dördüncü taraf’ egzersizi, oyuncunun seyirci tarafından izlenildiği duygusundan uzaklaşmasını hedeflemektedir. Bu çalışmayla oyuncu seyir alanını imgeleminde farklı bir alan olarak yorumlayacak ve izlenme hissini verdiği gerilimden bu yorumlama ile uzaklaşacaktır. Bununla birlikte sahne üzerinde kurgusal dünyaya dair daha gerçekçi davranışlar oluşturulmasına da katkı sağlayacaktır.

İzlenme hissiyle ilgili oyuncunun sıkıntı yaşadığı başka bir husus oyun gereği seyirci ile konuştuğu anlardır. Böyle zamanlarda oyuncu, seyirci ile göz teması kurduğu

sırada heyecanlanabilir, odaklanma problemi yaşayabilir. Hagen, bu gibi sorunların yaşanmaması için, ‘seyirci ile konuşmak’ adlı egzersizinde bulunan alıştırmaları geliştirmiştir. Bu durumda oyuncu ‘dördüncü taraf’ egzersizinde olduğu gibi imgelemine kullanabilecek ve kendi hayatındaki biri ya da birilerini seyirci tarafına transfer edebilecektir.

Oyuncunun sahnede problem yaşadığı başka bir nokta ise, sahne üzerinde birini ya da herhangi bir şeyi bekleme görevini yerine getirmesidir. Nedeni de böyle bir görevi yerine getirirken sahne üzerinde eylemsiz kaldığını düşünmesidir. Bu gibi durumlarda oyuncu sahnede ne yapacağını bilemez ve yapay bir tavır sergiler. Tüm bunların yanı sıra kendisini boşlukta hisseder ve konsantrasyon kaybı yaşar. Oysa gündelik yaşamında bir araç ya da birini beklerken farkında olmadan çok fazla tepki vermektedir. Bu problemin üstesinden gelebilmesi için Hagen’in ‘beklemek’ egzersizi oyuncuya faydalı olacaktır. Hagen’in ‘beklemek’ egzersizi, onu diğer yöntem uygulayıcılardan ayırmaktadır. Çünkü oyuncunun sahne üzerinde eylemsiz kaldığı anlara yönelik diğer rol çalışma yöntemlerinde nasıl tepkiler vereceğine dair bir çalışmaya rastlanmamıştır. Oyuncunun yapacak bir şey yok gibi görünen anlarda ne yaptığı Hagen için önemlidir. Bu anları kendisinde gözlemlemiş ve sahne üzerinde kullanmaya yönelik egzersizini geliştirmiştir. Uyguladığı bu egzersiz ile oyuncu, sahne üzerinde boşlukta kalma hissinden uzaklaşacak ve bekleme anlarına yönelik uygun tepkilerde bulunabilecektir.

Hagen’in yöntemi, diğer yöntem uygulayıcıların spesifik yaklaşımlarına zıt olarak, oyuncunun çalışmalarının tüm evrelerinde kullanılabileceği bir yöntemdir. Örneğin, Meisner’in tekniği, sahne çalışmalarına yani ikili çalışmalar üzerine odaklanırken, Uta Hagen’in yöntemin de ise oyuncu, masabaşı dramaturgi çalışmasından başlayarak, sahne üstündeki pratik çalışmalara kadar her aşamada bu tekniği kullanabilmektedir. Bu aşamalardan kasıt, masabaşı, prova süreci ve sahneleme çalışmalarıdır. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda Uta Hagen’in tekniği, oyuncular için daha yaratıcı ve özgür olmalarına, hayal güçlerini geliştirmelerine, konsantrasyon ve gerginlik problemi yaşamamalarına, sahne üzerinde kurgusal dünyaya ait karakterini içselleştirerek samimi bir şekilde davranmalarına katkı sağlamaktadır.

Sonuç olarak, Uta Hagen'in tekniği Türkiye'de oyunculuk eğitimi veren Konservatuvar ve Güzel Sanatlar Fakültelerinde alternatif bir rol çalışma yöntemi olarak sunulabilir. Çünkü oyuncu adaylarının karşılaştığı yeni durumlarla baş etmeyi öğrenebilmesi için oldukça etkili bir metot olarak karşımıza çıkmaktadır.



KAYNAKÇA

- Kitaplar

Adler, S. (2006). *Aktörlük Sanatı*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

Benedetti, J. (2004). *Stanislavski: An Introduction*, Routledge, New York.

Benedetti, J. (2007). *The Art of The Actor*. New York: Routledge.

Benedetti, J. (2012). *Stanislavski Bir Giriş*, Çeviri: Kerem Karaboğa, İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Brook, P. (2010). *Boş Mekan*. (Ü. İnce , Çev.) İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Candan, A. (2013). *Öncü Tiyatroda ve Dijital Çağda Gösterim*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Chekhov, M. (2014). *Oyuncuya*, Çeviri: Burcu Halaçoğlu, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Cole, T.&Chinoy, H. (1997). *Ünlü Oyunculardan Oyunculuk Sanatı 1*, Çeviri: A. Metin Balay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

Cormac Power, (2008). *Presence in Play*, Amsterdam - New York: Rodopi B.V.

Diderot, D. (1996). *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*, Çeviri: Sabri Esat Siyavuşgil, Sosyal Yayınlar, İstanbul.

Ergün, S. (2015). *Oyuncululuğun Yolculuğu*, Mitos Boyut, İstanbul.

Hagen, U. Frankel, H. (1973). *Respect For Acting*, Macmillan, New York.

Hagen, U. (1991). *A Challenge For The Actor*, New York.

Hirsch, F., (2002). *A Method To Their Madness: The History Of The Actors Studio*, Da Capo Press, Cambridge.

Hodge, A. (2000). *Twentieth Century Actor Training*. New York: Routledge.

Karaboğa, K. (2011). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, Habitus Yayıncılık, İstanbul.

Kocabıyık, Y. (2020). *Oyuncular, Eğitimciler ve Yönetmenler İçin Rol Çalışma Yöntemi: Meisner Tekniği*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

Longwell, D. (1987). *Sanford Meisner On Acting*. Vintage, New York.

Lutterbie, J.(2011). *Toward a General Theory of Acting*, New York.

Mamet, D. (1997). *True and False*. New York: Faberand Faber Limited.

Moore, S. (2016). *Stanislavski Sistemi, Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı*, Çeviri: Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz, BGST Yayınları, İstanbul.

Morris, E. (2012). *Rol Yapmayın Lütfen*, Çeviri: İpek Bilgin, Alfa Basım Yayım, İstanbul.

Mürseloğlu, R. (2014). *Stanislavski Okulunda “Oyunculuk Eğitimi”*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Nutku, Ö. (1993a). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Nutku, Ö. (1993b). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Nutku, Ö. (1963). *Modern Tiyatro Akımları*. Ankara: Dost Yayınları.

Nutku, Ö. (1995). *Oyunculuk Tarihi 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi 2*. Ankara: Dost Kitabevi.

Özüyadın, N. U. (2011). Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu. Mitos Boyut, İstanbul.

Richard, T. (1996). *Theater Arbeitmit Grotowski an physischen Handlungen*, Berlin.

Stanislavski, Konstantin, S.,(2011a). *Bir Aktör Hazırlanıyor*, Çeviri: Suat Taşer, İdil Matbaacılık, İstanbul.

Stanislavski, Konstantin, S.,(2011b). *Bir Karakter Yaratmak*, Çeviri: Suat Taşer, İdil Matbaacılık, İstanbul.

Stanislavski, Konstantin, S.,(2011c). *Sanat Yaşamım*, Çeviri: Suat Taşer, İdil Matbaacılık, İstanbul.

Stanislavski, K. S. (1999). Bir Rol Yaratmak, çev. Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Strasberg, L. (1988). *A Dream of Passion: The Development of the Method*. New York: Penguin Group.

Şener, S. (2008). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Toporkov, V. (2017). *Stanislavski Provada*, Çeviri: Cüneyt Yalaz, Duygu Dalyanoğlu, Özgür Eren, BGST Yayınları, İstanbul.

- Makaleler

Clurman Harold, CARNOVSKY Morris, LEWIS Robert, CRAWFORD Crawford, ODETS Clifford, MEISNER Sanford, ADLER Stella, BRAND Phoebe, Barker Margaret, NELSON Ruth, KAZAN Elia, STEINER Ralph, GORELIK Mordecai, STRASBERG Lee. (1976) Looking Back: Educational Theatre Journal, Vol.28, No 4, New York: The John Hopkins University Press.

Dewey, J. (1980). *The Collected Works Of John Dewey*, Volüme 9. Southern Illinois University Press.

Özüaydın, N. U. (2013). *Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu'nun Aralarındaki Temel Farklar Açısından Karşılaştırılması*, Cilt 35, Sayı 35, Tiyatro Araştırmaları Dergisi.

Özüaydın, N. U. (2016). *Bir Oyunculuk Tekniği Olarak Transfer*. Cilt 9, Sayı 17, Art-E.

Özüaydın, N. U. (2017). *Oyunculukta Karakter Yaratma Yaklaşımları Üzerine Bir İnceleme*, Cilt 10, Sayı 20, Art-E.

Sitarz, Paula G. (1991). *The Curtain Rises*. Vol. 2. Cincinnati: Betterway.

- Basılmamış Kaynaklar

Erbulun, Sezgi, Ayşe Yasemin. (2002). *Bir Rol Çalışma Yöntemi Olarak Lee Strasberg Yöntemi ve Bir Örnek Uygulama*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı, Ankara.

Kandemir, Fatma. (2014). *Bir Konstantin Stanislavski Yorumu Olarak Lee Strasberg'in Metot Oyunculuğu*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tiyatro Anasanat Dalı, Eskişehir.

Ludwig, Karen (Yöneten). (Video 2001). *Uta Hagen's Acting Class*. <https://www.imdb.com/title/tt0313741/>

Rhonda Blair, (2007). *The Actor, Image and Action*, Taylor & Francis e-Librar.

SANTANA, J. A. (Yöneten). (2006). *Sanford Meisner Master Class DVD* [Sinema Filmi].

- İnternet Kaynakları

BUCKLEY, M. (2004). *STAGE TO SCREENS: A Chat with Theresa Rebeck; Remembering Uta Hagen.*

Uta Hagen, (1995). *Uta Hagen on her return to the New York stage in the play, "Mrs Klein."*, <https://charlierose.com/videos/8826> [20.06.2020].

Stevenson, (1995). The Fourth Wall And The Third Space – Playback Theatre
http://playbacktheatre.org/playbacktheatre/wpcontent/uploads/2010/04/Steve_nson_Fourth.pdf [21.05.2020].



ÖZGEÇMİŞ

Gülşah KOCABIYIK

2008 yılında Özel Kadıköy Güzel Sanatlar Lisesi Tiyatro Bölümü'nden mezun olduktan sonra 2010 yılında Selçuk Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı'nda öğrenimine başladı. 2014 yılında Konya Devlet Tiyatrosu'nda oyuncu olarak görev aldı. 2014-2016 yıllarında İstanbul Şehir Tiyatroları'nda çalıştı. 2017 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Yüksek Lisans eğitimine başladı. 2018-2020 yılları arasında İzmir Büyükşehir Belediyesi Mahalle Tiyatroları Projesi'nde yönetmen ve eğitmen olarak görev aldı. 2019 yılında Arte Oyuncuları ile sahneledikleri 'Babil' oyunu ile 2. Özdemir Nutku Tiyatro Ödülleri Ensemble Ödülü ve XIX. Direklerarası Seyirci Ödülleri Ümit Veren Tiyatro ödülünü aldı. 2020 yılında İzmir Büyükşehir Belediyesi Deneme Sahnesi Projesi olan Kuvayi Milliye Destanı oyununda oyuncu olarak görev aldı.

Rol Aldığı Tiyatro Oyunları: Antigone (2012), Mahmud ile Yezida (2013), Anna Frank'ın Hatıra Defteri (2014), Ali Baba ve Kırk Haramiler (2014), Kerbela (2014-2016), Cyrano de Bergerac (2014-2016), Üzgün Ağaçlar Ülkesi (2014-2016), Davetsiz (2016), Babil (2019) Kuvayi Milliye Destanı (2020)

Yönettiği Tiyatro Oyunları: Rumuz Goncagül (2018), Hadi Öldürsene Canikom (2019)