

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK ANA BİLİM DALI

KONSTANTİN STANİSLAVSKİ İLE IVANA CHUBBUCK'TA ROLÜN
İNŞASI VE BİR UYGULAMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ
SENEM GÖZDE ULUDAĞ

İSTANBUL 2023

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK ANA BİLİM DALI

KONSTANTİN STANİSLAVSKİ İLE IVANA CHUBBUCK'TA ROLÜN
İNŞASI VE BİR UYGULAMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ
SENEM GÖZDE ULUDAĞ

TEZ DANIŞMANI
DR.ÖĞR. ÜYESİ SERCAN ÖZİNAN

İSTANBUL 2023

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

17/06/2023

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Program Adı:	İleri Oyunculuk
Öğrencinin Adı Soyadı:	Senem Gözde Uludağ
Tezin Adı:	KONSTANTİN STANİSLAVSKİ İLE IVANA CHUBBUCK'TA ROLÜN İNŞASI VE BİR UYGULAMA
Tez Savunma Tarihi:	17.06.2023

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Dr. Öğr. Üyesi Fatma Elif Çetin

Enstitü Müdürü

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek
Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

	Ünvanı, Adı Soyadı	Kurumu	İmza
Tez Danışmanı:	DR.ÖĞR. ÜYESİ SERCAN ÖZİNAN	Bahçeşehir Üniversitesi	
2. Üye (Kurum İçi):	DOÇ. DR. ELİF BAŞ İYİBOZKURT	Bahçeşehir Üniversitesi	
3. Üye (Kurum Dışı):	DR. ÖĞR. ÜYESİ MELİKE SABA AKIM ÇINAR	İstanbul Medeniyet Üniversitesi	



Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik ilkelere uygun olarak elde edildiğini ve sunulduğunu; ayrıca bu kuralların ve ilkelerin gerektirdiği şekilde, bu çalışmadan kaynaklanmayan bütün atıfları yaptığımı beyan ederim.

Ad, Soyad: Senem Gözde Uludağ

İmza:

ÖZET

KONSTANTİN STANİSLAVSKİ İLE IVANA CHUBBUCK'TA ROLÜN İNŞASI VE BİR UYGULAMA

Senem Gözde Uludağ

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü İleri Oyunculuk Programı

Tez Danışmanı: Dr.Öğr. Üyesi Sercan Özınan

Haziran 2023, 51 sayfa

Oyunculuk sanatı sürekli olarak değışikliğı maruz kalmış, sürekli olarak farklı teknikler, değışik yöntemler ile çeşitlenmiştir. Zaman değıştikçe oyunculuk sanatı da kendi içerisinde evrilmiş ve değışiklik göstermiştir. Her ne kadar oyunculuk sanatında değışiklikler olsa da temelinde hep belirli kişilerin teknikleri önemli rol oynamıştır. Bunlardan en önemlisi de Konstantin Stanislavski'nin oyunculuk teknikleridir. Konstantin Sergiyeviç Stanislavski (1863–1938) her ülkede olduğu gibi ülkemizde de oldukça tanınmış, teknikleri defalarca kez gerek kamera önü gerek tiyatro oyunlarında kullanılmış, eğitim olarak birçok kurumda verilmiştir. Stanislavski'nin kullandığı sistem oyunculuk eğitimlerinde kullanılan en yaygın oyunculuk tekniğidir. Kendisi ile ülkemizin de diline çevrilmiş olan kitapları bu konuda bize en önemli rehberlerdir.

Anahtar Kelimeler: Rolün İnşası, Oyunculuk Metotları Kıyaslaması, Konstantin Stanislavski, Ivana Chubbuck.

ABSTRACT

CONSTRUCTION OF THE ROLE IN IVANA CHUBBUCK WITH KONSTANTINE STANISLAVSKI AND AN IMPLEMENTATION

Senem Gözde Uludağ

Master Program in Advanced Acting

Supervisor: Dr.Öğr. Üyesi Sercan Özinan

June 2023, 51 pages

The art of acting has been constantly changed, and has been diversified with different techniques and different methods. As time has changed, the art of acting has evolved and changed within itself. Although there are changes in the art of acting, the techniques of certain people have always played an important role. The most important technique of these is the acting techniques of Konstantin Stanislavski. Konstantin Sergiyevich Stanislavski (1863-1938) is well-known in our country as well as in every country, his techniques have been used many times in front of the camera and in theater plays, and his style has been used educating others in many institutions. The acting method of Stanislavski is most common acting techniques in acting. His books which have been translated in our language are most important guides for us.

Keywords: Construction of the Role, Comparison of Acting Methods, Konstantin Stanislavski, Ivana Chubbuck.

TEŞEKKÜR

Öncelikle aldığım her kararda, attığım her adımda hep yanımda olan, beni destekleyen, bu güne kadar içinde bulunduğum her durumda ellerini omuzumda olduğunu bildiğim, bu dünyaya onların çocukları olarak gelmemin ne kadar büyük bir şans olduğunu hep hissettiğim canım aileme; oyunculuk mesleğinin nasıl bir disiplin gerektirdiğini bana en ince ayrıntısına kadar anlatan, bu mesleğin sadece karakter inceleme, metot öğrenmeden değil hayata bakış açını değiştirerek kendini adanarak gerektiğini öğretip ve akademik düzeyde kariyer yapmam için beni yönlendiren meslek hayatım boyunca hep yanımda olmasını istediğim kıymetli oyuncu koçum, Serap Matyaş'a, bu tezi hazırlamam sürecinde her aşamasında yanımda olan, her sorumu tüm samimiyeti ile vaktinden geniş zaman ayırarak yanıtlayan değerli tez danışmanım Sercan Özinan'a, bana şiir söylemeyi sevdirdiği, etkili ve güzel konuşmanın önemini öğrettiği için değerli hocam Ali Düşenkalkar'a; sahnede durduğumuz her anı en güzel şekilde değerlendirmeyi öğreten değerli hocam Ayşegül Ünsal'a; gördüğümüz rüyaların dahi yaratıcılığımıza nasıl etkisinin olacağını ve bunu nasıl kullanmamız gerektiğini, hayal gücünün oyunculuktaki anlamını öğreten kıymetli hocam Gürol Tombul'a; Türk tiyatrosunun geçmişinin en ince ayrıntısına kadar öğrenmemiz için tüm bildiklerini bize aktaran değerli hocam Uluç Esen'e; Dünya Tiyatrosunu en ayrıntılı şekliyle tanımamıza merak edip daha da araştırarak kadar bilgi yüklemesi yapan hocam Bülent Sezgin'e; İlk tez provamı yaptığım Afife Jale makalemde bana büyük bir sabır ile yardımcı olan, bildiği hiçbir kaynağı esirgemeyen bugün bu tezi yazarken en çok dikkat etmem gereken yerleri makalemde bana tecrübe ettiren değerli hocam Elif Baş'a öğrettikleri, kattıkları her şey için çok teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ETİK BEYAN	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İTHAF	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
Bölüm1: Giriş	viii
1.1. Konstantin Stanislavski hakkında	viii
1.1.1 Coşku Belleği ve Sihirli Eğer.....	15
1.1.2 Fiziksel Eylemler Teorisi	21
1.2. Ivana Chubbuck Hakkında.....	22
1.2.1 Ivana Chubbuck'ta Rolün İnşası	26
1.3. Stanislavski Sistemi ile Chubbuck Tekniğinin Karşılaştırılması	31
1.3.1 Üstün Amaç ve Genel-Sahne Amacı	34
1.3.2 Duyu Belleği ve İçsel Nesneler.....	36
1.3.3 Sihirli Eğer ve İkâme	37
1.3.4 Dikkat Çemberi ve Mekân / Dört Duvar.....	38
1.3.5 Verili Koşullar ve Önceki Durumlar.....	39
1.3.6 Kesintisiz Eylem ve Düşünceler/Eylemler	41
Bölüm 2: Gayri Resmi Hürrem Oyunu ve Karakterin Çalışma Süreci.....	44
2.1 Oyunun Konusu	44
2.2 Dramaturgi Yorumu	44
2.3 Hürrem Karakterinin İncelenmesi.....	44
2.4 Sahne-Işık, Kostüm Makyaj Tasarımı.....	45
2.5 Prova Günlükleri	46
Bölüm 3: Sonuç.....	46
KAYNAKLAR	47
EKLER.....	50
EK A. Oyun Metni	51

Bölüm 1 Giriş

Tiyatroyu ölümsüz yapan hiç yaşlanmayan, hiç bitmeyen büyüdür. Tiyatro, genel yaklaşımı içinde ölümsüz, oysa gelişme aşamaları içinde ölümlüdür. Sahne, özvarlığımızı fark etmemize yarayan şeylerin, mutlulukların, acıların, ağlama ve gülmelerin, sevgilerimizin, nefretlerimizin, üstünlüklerimizin ve zaaflarımızın büyüğü aynasıdır. (Nutku,2021, s 19).

Yaşam, varlığa gelişinden itibaren çatışmalı halini sürekli muhafaza etmektedir. Kaos olarak tanımlamanın abartılı olacağı bu durum, negatif bir algıdan ziyade, olumlu bir deviniye sahiptir. Öyle ki çatışmanın dayanacağı her bilgi türü yeni bir anlam sahasına yol açmaktadır. İnsanın var olduğu andan itibaren, gündelik yaşam pratiklerinden, en karmaşık ilişkilere kadar sirayet eden çatışma hali, sosyal, kültürel ve gündelik aksiyonları devam ettirmeye yaramaktadır. Çatışma şeklinde ifade edilen anlam, temelde farklı düşünce ve kuramları içermektedir. Her bir tez ve antitez, çatışmanın içeriğini oluşturmaktadır. Öyle ki bu durumu insani tüm faaliyetlerde gözlemek mümkündür. Örneğin çalışmamızın konusu olan tiyatro pratiğinde de aynı ahvalden bahsedilebilir. Eylem ve eylemin kurama bağlı gelişimi, tiyatro sanatı içinde de bakidir. İnsanlık tarihiyle ortak gelişen tiyatro sanatı zamanla kendi özerk yapısını oluşturarak varlığını katmanlı hale getirmiştir. Birçok olgu gibi başlangıcında kaosun ve sistemli düşüncenin bulunmadığı tiyatro faaliyeti onu gerçekleştirenlerin bilgi akışında eklettik ilerleyişine başlamıştır. Bu süreç içerisinde gerek ortak gerekse zıt idealler tiyatro sanatının içerisinde olagelmıştır. Her türlü fikrin karşıtları da zamanla ortaya çıkarak yukarıda bahsini yaptığımız çatışmanın varlığını gün yüzüne çıkartmaktadır. Keza her bir söylemin karşıtı, tezadıyla katmanlı hale gelmektedir. Konstantin Stanislavski ile kurumsallaşan oyunculuk pratiği Stanislavski öncesi dini öğreti ritüel ve geleneklere bağlı olarak altyapısını oluşturmuştur. Ancak günümüzde temeli araştırma nesnesi haline gelmiş oyunculuk pratiği farklı görüş ve çalışmalarla modern yaşamın yeni bir anlam arayışına evrilmiştir. Bu devini içerisinde rasyonalizmden hedonizme, hedonizmden pragmatizme kadar oyunculuk farklı akımların eşliğinde idealize edilmeye çalışılmıştır. Tarihsel süreçte çağların gerekliliğine göre pozisyon alan her tür insan faaliyeti gibi tiyatro ve oyunculuk düşüncesi de yeniden değerlendirilmeye tabi tutulmuştur. Bağbozumu, sihirli eğer,

hareket ve bilinç kavramları, tiyatro sanatının içerisinde kendisine, bahsini geçirdiğimiz süreçlerde yer bularak, tanımlarını gerçekleştirmiş olgulardır. Örneğin Stanislavski’de verili koşullar olarak ifade edilen durum, Diderot’da kendisine metinsel akış olarak yer bulabilmektedir. Buradaki kazanım salt bir başarı veya sonuç olarak düşünülmemelidir. Zira sosyal bilimlerin varlığı gereği kesinlik olgusuna olan uzaklığı mutlakiyet barındırır. Bu minvalde gerçek, doğru ve iyi kavramları oyunculuk pratiği için göreceli olmaya zorunludur. Ancak beşerî handikapların en önemlisi olan merak olgusu bize sosyal bilimlerle uğraşmanın hazzını sunmaktadır. Yer yer bilgi uğruna girilen bu haz savaşı acıyla birlikte yeni bir kurama dönüşmektedir. Tiyatro içerisinde oluşan her mefhum arkaik akışı başkaca disiplinlerle olan iştigaline de bağlıdır. Tiyatronun yalın bir varlık olarak incelenme hali düşünüldüğünde elde edilen sonucun test edilmesiyle anlaşılabacaktır. Buradaki mahiyet değerlendirme ölçütünün yerleşmesi gereken eksenin, insana dair tüm pratikler kapsamında yer almaktadır. Keza insani faaliyetlerin içerisinde bulunması muhtemel veya zorunlu aksiyonlar düşünüldüğünde ortaya çıkacak her fikri idealin varlığını korumak için bir başka akla zorunluluğu beraberinde getirmektedir. Bireyin ortaya çıkarttığı düş dünyasına tabi olduğu bu zorunluluk yeni bir saha oluşturarak başkaca ilginç öğelerine sirayet etmektedir. Ancak kendi konfor alanından her olgu gibi bu fikri ideal de yeni akıl çerçevesinde kendisine alan oluşturmak için öncesiyle çatışmayı kabul etmekle mükelleftir. Bu durum hem bilginin kendisine hem de bilginin tüketildiği sahanın muhtevisiyatına dair olumlu bir katkı sunmaktadır.

Bizim sanatımızın arayışı işte bu sonuca ulaşmaktır ve bu da bir oyuncunun rolündeki ıstırapı deneyimlemesini, evinde ya da provalarda kalpten ağlamasını, sonra kendisini sakinleştirip, rolüne yabancı olan ya da rolünü ketleyen her duygudan sıyrılarak kurtulmasını gerektirir. Oyuncu daha sonra sahneye, başından geçenleri seyirciye duru, manalı, koyu duygulu, anlaşılabilir ve etkileyici bir tarzda iletmek üzere çıkacaktır. Bu noktada, seyirciler oyuncudan daha etkilenmiş durumda olurlar; oyuncu da seyirciyi, en çok ihtiyaç duyduğu istikamete (portresini çizmekte olduğu karakterin içsel hayatını yeniden canlandırmaya) yönlendirmek için bütün gücünü muhafaza etmiş olacaktır. (Stanislavski, 2012, s. 75).

Çalışmamızın konusu olan tiyatro içerisindeki çatışmanın ne olduğu ve tarafların kim oldukları, çalışma içerisinde yer alacak olup gerek tiyatro gerekse başkaca edimlerden faydalanarak, bir uygulamayı ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Farklı başlık ve görüşler eşliğinde bu çalışma disiplinler arası bir ilintiyi de kurmayı ön görmektedir. Keza tiyatro, sahne ve oyunculuk kuramlarının sinema, kamera ve perde ile olan bağı göz ardı edilerek çatışmanın doğuşu beklenemez.

1.1.Konstantin Stanislavski Hakkında

Tiyatronun seyirci ile ortaklaşa oynanan bir oyun olduğunu herkes bilir. O halde salonda yerini alan seyirci topluluğu da sahnedeki oyuncular gibi kendine düşen rolü gereğine ve yeterince oynamazsa, o oyunun ne tadı çıkar ne de sanatın ışınları ön sahne çizgisini aşır ereklerine ulaşabilir. Çünkü tiyatronun amacı, kusursuz bir oyun göstermekten çok, seyirciyi eylemin içine çekip almaktır. Yaratıcılık yalnız sahneden salona değil salondan da sahneye akmalıdır. (Stanislavski,1988, s 98).

Konstantin Stanislavski, 20. yüzyıl tiyatro tarihinin en etkili kişiliklerinden biridir. Rus tiyatrosunun gelişiminde büyük rol oynayan Stanislavski, oyunculuk metodunun oluşumuna ve modern tiyatronun şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Konstantin Stanislavski ismi tiyatroyla iştigal etmemiş insanların bile anımsayabileceği veya bildiği bir olgu halindedir. Onun tiyatro sanatında öne çıkartan şeyin ne olduğunu anlamak için oyunculuk kuramlarının tözünün bilinmesi gerekmektedir. Bu töze dair ilk adım ve gelişimlerin K. Stanislavski ile başlamış olması ve oyunculuğa dair geniş perspektifle yaklaşmış olması, O’nu günümüz sanat dünyasında yerine ulaştırmıştır. Örneğin psikoloji biliminden yararlanarak “gerçekçi oyunculuk” düşüncesini karakter, oyuncu kavramlarını özel bir metodoloji haline getirmiştir. Her düşünce insanı gibi Stanislavski de kuramını olgunlaştırırken belirli sorulara cevap aramak için yola çıkmıştır. Mekanik oyunculuk, duygu, gerçeklik, doğallık ve adaptasyon süreçlerinin neden, nasıl olacağı onun cevaplamayı arzuladığı sorulardan bazılarıdır. Pratik ile kuram arasında kurduğu ilişki O’nu gerek ülkesinde gerekse uluslararası sanat alanında adından söz edilmesine olanak sağlamıştır. Stanislavski için oyunculuk ve insan arasındaki bağ potansiyel kavramının nasıl ortaya çıkacağına dair araştırılmasına hizmet etmektedir.

İnsan psikolojisini kullanarak “gerçekçi oyunculuk” sanatını yaratan kuramcı Stanislavski, karakterin yaşadıkları ile oyuncunun yaşadıklarını birbirine özdeşleştirerek bir teknik olarak geliştirmiştir. Bu metot ile oyuncunun en gerçekçi oyunculuk performansını sergileyeceğini savunmuştur. Stanislavski hayatı süresince oyunculuk mesleğindeki belirli ana sorulara yanıtlar aramıştır. Bir oyuncunun role duygusal olarak nasıl adapte olabileceği performansını robotik hale düşürmeden nasıl tekrar tekrar aynı role başarılı bir performans sağlayacağı süreçlerinde katetmesi gereken yol ve aşamaları araştırmış, bunlar üzerine çalışmalar yapmıştır. Stanislavski’nin bu yaptığı çalışmalar sadece ülkesinde değil oyunculuk alanında tüm dünyada ciddi kitleler tarafından benimsenmiş ve kullanılmıştır. Stanislavski’nin tekniğindeki en önemli amaçlardan biri oyuncunun potansiyelini ortaya çıkarmasına yardımcı olacak tekniklerin oluşturulmasıdır. Stanislavski, 17 Ocak 1863'te Moskova'da varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Tam adı Konstantin Sergeyevic Alekseyev Stanislavski’dir. Babası zengin Tüccar Sergey Vladimirovich Akexiev dönemin Rusya’sında Ailesine konforlu bir yaşam sağlamıştı. (Ozan, 2019 s. 8) Ailesinin varlıklı olmasından ötürü çocuk yaşta sirk, opera, bale gibi çeşitli sanat dalları ile tanışma olanağı elde etti. 1884 yılında ailesinden tiyatro alanındaki faaliyetlerini gizli tutmak için "Stanislavski" sahne adını kullandı. Amatör olarak oyunculuga ise 1877 yılında başlamıştır. Kendisine miras kalan malvarlığını 1917 yılındaki komünist devrime kadar, oyunculuk ve yönetmenlik alanındaki deneylerini finanse etmek için sık sık kullandı. (K. Stanislavski Wikipedia, 2023) Şöhretini kazanmasının en önemli etkenlerinden birisi Çehov’un eserlerini sahnelemesidir. Stanislavski, 1897'de Moskova Sanat Tiyatrosu'nu kurdu ve burada birçok önemli oyun yönetti. Ancak, kendi performanslarında yaşadığı sorunlar nedeniyle, oyunculuk metodunu geliştirmeye başladı. Bu metot, oyuncuların performanslarını daha gerçekçi ve doğal hale getirmek için duygu hafızası, coşku belleği ve karakter analizi gibi teknikleri kullanıyordu. Moskova Sanat Tiyatrosu ile iki yıl boyunca turneye çıkmıştır. Bu turne 1922 ve 1924 yılları arasında Avrupa ve Amerika’yı kapsamıştır. Bu dönemde Moskova Sanat Tiyatrosu’nda yer alan oyuncuların Andrius Jilinsky, Barbara Bulgakov, Leo Bulgakov, Maria Germanova, Maria Ouspenskaya, Richard Boleslavski, Tamara Daykarhanova, Vera Soloviova Rusya’ya dönmemiş Amerika’da kalmayı ve burada oyunculuk eğitimi vermeyi tercih etmişlerdir. Stanislavski, 1918 yılında sonradan Stanislavski Tiyatrosu adını alacak olan Bolşoy Opera Stüdyosu’nu yönetti. Bolşoy Opera Stüdyosu’nu yönettiği dönemde

Peter İlyiç Çaykovski'nin orkestrası Yevgeni Onegin Operası ile Mühürlü Tren 1469, Ölü Canlar gibi birçok oyunu hem yönetti hem de oyunlarda yer alıp, Avrupa ve ABD'ye turnelere çıktı. Nemirovic Dancenکو ile beraber Moskova Sanat Tiyatrosu'nu kurarak Rus tiyatrosu biraz daha öne çıkmaya başardı. Bu oyuncuların yaptığı bu tercihleri sayesinde Stanislavski'nin oyunculuk metodu Avrupa ve Amerika'da da oyunculuk tekniklerinin bilinmesine ve geliştirmesine olanak sağlamıştır. 1923-1927 yılları arasında American Laboratory Theatre'da eğitim veren Maria Ouspenskaya ve Richard Boleslavski sayesinde Metod Oyunculuğu tekniğı ortaya çıkmıştır. Group Theatre kurucuları Eunice Stoddard, Harold Clurman, Lee Strasberg, Ruth Nelson ve Stella Adler de bu grubu kurmadan önce American Laboratory Theatre'da eğitim almışlardır. Metod oyunculuğunun geliştirilmesine Elia Kazan, Lee Strasberg, Sanford Meisner, Stella Adler ve Uta Hagen gibi isimlerin katkısı olmasının yanı sıra bu tekniğı kullanan Al Pacino, Anthony Quinn, Dustin Hoffman, James Dean, Marlon Brando, Paul Newman, Robert De Niro, Robert Duvall gibi oyuncular da bu tekniğin gelişmesinde etkili olan diğer isimlerdir.

MAT'ın 1928'deki 30. yıl dönümü kutlamalarında, sahnede geçirdiğı büyük bir kalp krizi oyunculuk kariyerine son verdi. (K. Stanislavski Wikipedia, 2023). Stanislavski, 1909'da ilk oyunculuk kitabı olan "Bir Aktörün Eğitimi" adlı kitabını yayınladı. Bu kitap, oyunculuk metodunun temel prensiplerini ve tekniklerini detaylı bir şekilde anlatıyordu. Kitap, dünya çapında birçok oyuncu ve yönetmen tarafından okundu ve oyunculuk eğitimi için bir temel kaynak haline geldi. Stanislavski, 1938'de Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki son yönetmenlik deneyiminden sonra emekli oldu. Ancak, metodunun etkisi hala devam ediyordu ve dünya çapında birçok tiyatrodaki kullanılıyordu. Ayrıca, Stanislavski'nin eserleri, oyunculuk, yönetmenlik ve tiyatro eğitimi alanında önemli bir kaynak olarak kabul edilmektedir. Konstantin Stanislavski'nin geliştirdiğı oyunculuk sistemi ve buna bağlı olarak gelişen Metod Oyunculuğı halen sinema, tiyatro, televizyon gibi sanatın birçok alanında temellerini oturtarak şekillenmiş ve gerçekçilik akımı kendini günümüze kadar koruyarak bu alanda yüz yıla yaklaşan bir süredir halen oyunculuk eğitimi olarak verilmekte olan tekniklerdir. Konstantin Stanislavski 1889 yılında Maria Prevoşçikova ile evlenmiş ve Kira Alekseeva-Falk, Vladimir Sergeyevich Sergeyev, Igor Stanislavski adlarında çocukları olmuştur. 7 Ağustos 1938 tarihinde 75 yaşında Rusya'da vefat etmiştir. (K.

Stanislavski Bio.info, 2022). Türkçeye Bir Aktör Hazırlanıyor, Bir Karakter Yaratmak, Bir Rol Yaratmak, Sanat Yaşamım, Stanislavski Provada, kitapları çevrilmiştir. Konstantin Stanislavski, oyunculuk sanatının ilk yöntemlerini keşfederek ilk oyunculuk kuramlarını oluşturmuştur. Oyuncunun yaratıcılığına önem vererek bilimsel kuramlarla bu teknikleri geliştirmiştir.

Konstantin Stanislavski, oyunculuk metodunu geliştirirken birçok düşünür, sanatçı ve psikologdan etkilendi. Stanislavski'nin etkilendiği bazı önemli isimler: Sigmund Freud: Stanislavski, Freud'un psikanaliz teorilerinden büyük ölçüde etkilendi. Freud'un "bilinçdışı" kavramı, Stanislavski'nin oyunculara duygu hafızası ve coşku belleği tekniklerini öğretirken kullanacağı bir kavram oldu. Lev Tolstoy: Stanislavski, Tolstoy'un "gerçekçilik" anlayışından etkilendi. Tolstoy, gerçekçiliği sanatın en önemli özelliği olarak görüyordu ve sanatın gerçek hayattaki deneyimlere sadık kalması gerektiğine inanıyordu. Anton Chekhov: Stanislavski, Anton Chekhov ile yakın bir arkadaşlık kurdu. Chekhov'un oyunları, Stanislavski'nin oyunculuk metoduna büyük katkı sağladı. Stanislavski, Chekhov'un karakterlerinin iç dünyasını keşfetme şeklinden etkilendi ve oyuncularının karakterlerini daha iyi anlamalarına yardımcı oldu. Friedrich Nietzsche: Stanislavski, Nietzsche'nin felsefi görüşlerinden etkilendi. Nietzsche, insanın içsel dünyasının önemini vurgulayan bir filozoftu ve Stanislavski, oyuncuların karakterlerinin iç dünyalarını keşfetmelerini teşvik eden bir oyunculuk metoduna sahip olmak istiyordu. Emile Zola: Stanislavski, Zola'nın "doğalcılık" anlayışından etkilendi. Zola, gerçekliği yansıtmak için sanatın doğal bir biçimde oluşturulması gerektiğine inanıyordu. Stanislavski, Zola'nın görüşlerini oyuncuların performanslarını daha gerçekçi hale getirme konusunda kullanmayı öğrendi. Bu isimlerin yanı sıra, Stanislavski'nin diğer etkilendiği kişiler arasında Henrik Ibsen, Maxim Gorky, William Shakespeare, Georg Wilhelm Friedrich Hegel ve Charles Darwin gibi isimler de bulunuyor. Stanislavski, farklı disiplinlerden gelen bu düşünürlerin fikirlerinden yararlanarak, oyunculuk metodunu geliştirmeye ve oyuncuların performanslarını daha gerçekçi hale getirmeye çalıştı.

1.1.1. Coşku Belleği ve Sihirli Eğer

“Oyunculuk sanatında gerçek doğru ile gerçek yanlış, gerekli ile gereksizi, doğal olanla doğal olmayanı, basmakalıpla özgün olanı, yaratı ile benzetmeyi, güzel ile çirkin, biçim(üslûp) ile gelişigüze, yüce ile bayağıyı, "Sanatta kendini sevenlerle kendinde sanatı sevenleri", tiyatrunun asalaklarıyla kurbanlarını

birbirinden ayıran çizgiyi arayıp bulmam çok zor oldu. "Sahnede her paralayan altın değildir" diyen Stanislavski'ye ikinci elden/ağızdan değil de doğrudan doğruya ulaştığımda içindeki karanlıklar ışımaya, düğümler çözülmeye başladı." (Stanislavski, 1988, s 103).

Konstantin Stanislavski'in sistem olarak bizlere sunduğu pratikler bütünü gelişimi, her bilgi türünde olduğu gibi eklettik ilerleyen bir sürece sahiptir. Bu nedenle kronoloji ile hareket edilmeden yapılacak bir izlem, ifade edilen yöntemin tutarsızlığına veya çelişkilerine dair görüntüler barındırdığı düşünülebilir. Sistemin varlığa gelişi içerisinde birçok oyuncu aday, oyuncu, yönetmen ve farklı disiplinlerdeki düş insanlarından söz etmek mümkündür, bu nedenle bahsi geçen anlam dünyasını doğru şekilde irdeleyebilmek için bu yaşam alanına ilintili olanları bilmek gerekmektedir. K. Stanislavski için görece iyi oyunculuğun ne olduğunu irdeleyerek, bunu nasıl her oyuncunun kullanabileceği bir metodolojiye çevrilebileceğiyle hemhal olmuştur. K. Stanislavski sistemini Sihirli Eğer ve Coşku Belleği kavramlarını geliştirdiği ve oyuncunun içsel çalışmasına yoğunlaştığı birinci dönem ve dışsal bir yaklaşım olarak tarif edilen Fiziksel Eylemler Yöntemini bulduğu ikinci dönem şeklinde ayırmak mümkündür. Stüdyo çalışmaları içerisinde yer alan birinci dönem için bahsi geçecek en önemli kavramlardan bazıları muhakkak ki sihirli eğer, coşku belleğidir. Stanislavski'nin ilk dönem çalışmalarında coşku belleği üzerine yoğunlaşıp, ardından bunu tamamen terk edip fiziksel eylemler yöntemine yöneldiği yönünde bir tespit yaparak bu iki dönemi birbirine karşıt olarak konumlandırmaktadır.¹

Tüm tekliği, hareketlilik alanı, bu anki üslubu ve tüm birliği, "iç" ten, "dış" tan temasa açıklığı..., "geçirgenliği"..., biçimlenmeye, koşullanmaya, dokunulmaya açıklığı ile bedenler. Bu tek olma deneyiminin, bu bir olma deneyiminin "aynılığı". Eyleye-bilmeyi bilme, aynısından olma... bedenli olanlardan olma. (...) Hareketlilik, bir hiçlikte değil, bir boşlukta, bir varlıkta, bir birlikte duyabilme zemininde gerçekleşiyor. Aynılık, tüm bilinmezliğe eşlik eden bir bilme, bilinemezliği, olanaklılığı bilme. Vicdan, Almancada Gewissen, tüm bilgilerin toplamı. Empati, Ein-fühlung, "bir" hissetme... (Ülgen, 2018, s. 52).

¹ Örnek vermek gerekirse, bkz.: Göldere, S. 2010, 'Oyunculuk Sanatında Ben-Öteki Sorunu Stanislavski- Yaratıcı Oyunculuk Sistemi', *Sanat ve Tasarım Dergisi*, cilt 1, sayı 6, ss. 55-75.

Genel olarak birinci dönem olarak ifade edilen alan içerisinde görüntü bağlamında sistemin insanın içsel yolculuğuna dair fikir bütünlüklerinden bahsetmek mümkündür. Öyle ki birinci adım olarak insandan hareketle oyuncuya ve oyun karakterine ulaşmak K. Stanislavski'nin önceliği olmuştur. Buradaki mahiyet ise insandan oyuncuya giden yolda yardımcı öge olarak psikolojiden yararlanmak şeklinde ifade edilebilir. Zira sistemi iki döneme ayırmak bir bakıma sistemi psikoloji ve sosyoloji olarak iki ayrı başlıkta değer ölçü koymak şeklinde de düşünülebilir. Keza Stanislavski'nin stüdyo içerisindeki çalışmalarında temel aksiyon bireyin düş dünyasından süre gelmektedir. Bunu imkanı hale getirmek için de aklın ve bilincin sınırlarına dair bilgilerden yararlanmak gerekmektedir. Bu minvalde yöntem veya sistem başlangıcında bilincin sınırları ile iştilal olurken ilerleyen süreçte sosyolojinin konusu olacak insani ilintilerle ilgilenmiştir. Başka bir ifadeyle stüdyo çalışmaları sistemin iç aksiyonları olarak tarif edilebilecekken fiziksel eylemler teorisi yöntemin dış aksiyonları olarak ele alınabilir. Bu iki noktanın birbirinden bağımsız olduğu düşünülebilir ancak bu durum ne topyekûn bir birliktelik ne de töz olarak ayrı iki varlık olarak anlaşılmalıdır. Aksine birbiriyle uyumlu iki varlık sahasının oyuncuya hizmet etmesi için kurulmuş bir seçenekler bütünü olarak uygulamaya dönüştürülebilir. K. Stanislavski oyuncunun düş amacını; metnin sağladığı bilgiler doğrultusunda rolün içerdiği fiziksel ve duygusal malzemenin araştırılması, oyuncunun benzer nitelikte malzemeyi kendinde araştırması -yani rolün deneyimlerinin kendi kişisel yaşantısında benzer karşılıklarının bulunması-, bu yolla rolün duygularının hem bilinç hem de bilinçdışı düzeyde kavranması ve yaratıcı coşku uyaranlarının tespit edilmesi olarak ifadeeder (Stanislavski, 2009, s. 18-19).

Sözcüğe kattığınız sesle öyle bir tablo oluşturun ki, zihninizden çekip çıkararak çizdiğiniz ve oyundaşınızın karşısına koyduğunuz kişi belirgin hale gelsin. Böylece oyundaşınız, sözcüğün gerisindeki kişinin; güzel mi -çirkin mi, uzun boylu mu-kısa boylu mu, sevimli mi-sevimsiz mi, sevecen mi-zalim mi olduğunu kolaylıkla anlayabilirsın. (Stanislavski, 1988, s 61).

Yukarıda bahsini geçirdiğimiz psikoloji ile olan ilişkinin psikolog Ribot, Pavlov gibi düşünce insanların sisteme yaptığı katkıları izleyerek onaylamak mümkündür. Stüdyo çalışmaları içerisinde verilmesi gereken en büyük soru insanın aklı ile gerçekleştireceği bir kandırmanın gerçeğe ne kadar yakın olabileceğidir. Zira akıl ve oyunculuk arasındaki ilişkinin nasıl olabileceğine dair yapılan araştırmada

Stanislavski kimi zaman şans kimi zaman yeterlilik kimi zaman ise canlılık kavramları ile başkaca açıklamalara başvurmuştur.

Bir aktör, rolünü hazır bulduğu ilk gereç ile kurmaya kalkmaz, bu da o yinelenmiş duygulara dört elle sarılmak zorunda oluşunuzun bir başka nedenidir. Aktör, kendi anıları arasında çok dikkatli bir seçim yapar, en ayartıcı olan yıpranmış duygularını, deneylerini bir yana ayırır. Sonra, canlandırmak istediği kişinin ruhunu, kendi günlük duygularından daha değerli olan coşkularla dokumaya koyulur. Esin için bundan daha verimli bir yol düşünebilir misiniz? Bir sanatçı kendi içinde, kendi benliğinde bulunanın en iyisini alır, sahneye getirir. Piyesin gereklerine göre, biçim değişir, ama sanatçının insanlık coşkuları canlı kalır, bu coşkuların yerini başka bir şey tutamaz. (Stanislavski, 2004, s. 237)

"Coşku belleği" terimi, oyuncuların sahnede canlandırdıkları karakterin duygusal durumlarına dair geçmiş anılarına dayanarak sahnedeki performanslarını daha gerçekçi hale getirmelerini sağlayan bir tekniktir. Bu teknik, oyuncuların karakterlerinin duygusal durumlarına empati kurmalarına ve onları daha iyi anlamalarına yardımcı olur. Stanislavski, oyuncuların sahnedeki performanslarını daha gerçekçi hale getirmek için "coşku belleği" tekniğinin yanı sıra "duygu hafızası" ve "anımsama" tekniklerini de önerir. Bu teknikler, oyuncuların sahnede canlandırdıkları karakterlerin duygusal durumlarını ve geçmiş anılarını hatırlamalarına ve onların davranışlarını daha gerçekçi bir şekilde canlandırmalarına yardımcı olur. Örneğin, bir oyuncu sahnede sevgilisini kaybetmenin üzüntüsünü canlandırıyorsa, "coşku belleği" tekniğini kullanarak, gerçek hayatta sevgilisini kaybettiği bir anısına dayanarak bu duyguyu yeniden canlandırabilir. Bu şekilde, sahnede duygusal bir performans sergilemek daha kolay hale gelir. Stanislavski'nin oyunculuk metoduna göre, "coşku belleği" tekniği, oyuncuların performanslarını daha gerçekçi hale getirmelerine yardımcı olan sadece bir tekniktir. Ancak, oyuncuların bu teknikleri kullanırken duygusal ve psikolojik sınırlarına dikkat etmeleri önemlidir. Bu nedenle, Stanislavski oyunculara, bu teknikleri kullanırken sağlıklı bir duygusal denge tutturmaları için önerilerde bulunmuştur. Sonuç olarak, "coşku belleği" terimi, oyuncuların sahnede canlandırdıkları karakterlerin duygusal durumlarına dair geçmiş anılarına dayanarak sahnedeki performanslarını daha gerçekçi hale getirmelerine yardımcı olan bir tekniktir. Stanislavski'nin oyunculuk metodunun bir parçası olan bu

teknik, oyuncuların performanslarını daha gerçekçi hale getirmelerine yardımcı olan sadece bir tekniktir.

Beşer yaşadığı zaman içerisinde her farklı tecrübesinden bilgi akışı toplayarak bu bilgilerin kategorilerini bilinçli veya istemsizce gerçekleştirip varlığını devam ettirmek adına duygu biçimleri biriktirmektedir. Burada gündelik yaşamdaki en basit eylemden en komplike tavır ve aksiyonlara kadar uzanan duygu tanımı için oluşturulan hafızanın anlam dünyasını insanın algı ve yetenekleri doğrultusunda katmanlı olduğu düşünülebilir. Öyle ki birebir aynı olaylar karşısında her insanın aynı tutum ve tavırları vermesi beklenemez ki bu da insanın orijinalliğinin bir göstergesidir. Temelde insanın handikabı olarak ele alınabilecek bu orijinallik onun bir noktada varlığının güçlü yanını da temsil etmektedir. İnsan yaşamının zamanla gelişen ve bireyden topluma sirayet eden hafıza olgusunun oyunculuk içerisinde kullanılmasının karşılığı olarak coşku belleği düşünülebilir. Ancak bu düşünce biçiminin bazı temel handikapları olacağı aşikâr olduğundan akla gelecek soru veya sorunların çözümünün yine kavramın hâkim olduğu belleğin içerisinde yer aldığını unutmamak gerekmektedir. Zira insanın coşku veya hafızasından yararlanarak gerçekleştireceği bir duygu anının, kopyanın kopyası veya bir taklit olacağına dair sorunların karşılığını, tekrarlanamaz tarih ilkesinden, düşünerek cevaplamak mümkündür. Keza hafızanın oyuncu için karaktere entegre edeceği alanın ne ve nasıl olacağına dair seçimde yine oyuncunun görüşüne uygun olarak yeniden değer ölçütü koyularak gerçekleşecektir. Bu yeniden değerlendirme pratiği içerisinde de yaşanmış olana yeniden başlamaktan ziyade başkaca bir aksiyon yaratımı olarak bakılmalıdır. Bir noktada coşku belleğinin kullanımı ile uyarlama kavramları duygunun oyun karakteri üzerindeki kullanımı için imkanı hale gelmektedir.

Eleştirmen rolünü oynarken kendi duygumu hala kaybetmemiş olduğumu hatırladım. Kendimce bunun sebebi, rolümü yerine getirirken kendi dönüşümümün bana hissettirdiği olağanüstü sevinçti. Aslında bir tarafım kusur bulucu eleştirmen kişi olurken, başka bir tarafım kendimin gözlemcisi rolünü üstlenmişti. (...) Kendimi deyim yerindeyse iki kişiliğe bölmüştüm. Biri oyunculuğu devam ettirirken, diğeri gözlemcilik yapıyordu. Tuhaftır ki, bu ikilik beni hiç engellemediği gibi, fiilen yaratıcı çalışmamı besleyen bir işlev görmekteydi. Bana cesaret vermekte ve bir itki sağlamaktaydı. (Stanislavski, 2012, s. 19).

Konstantin Stanislavski, tiyatro tarihinde önemli bir figürdür. Rus tiyatrosunun modern tiyatro yapısına geçişinde etkili olan Stanislavski, oyunculuk ve sahne sanatları konusunda birçok yenilik getirmiştir. "Sihirli eğer" terimi ise, Stanislavski'nin oyunculuk metodu ile ilişkilendirilir. "Sihirli eğer", oyuncuların karakterlerini daha iyi anlamaları ve sahnede daha gerçekçi bir performans sergilemeleri için kullanılan bir tekniktir. Bu teknikte, oyuncular kendilerini karakterlerinin yerine koyarlar ve sahnede ne olursa olsun, "eğer" belirli bir şey gerçekleşirse nasıl tepki vereceklerini hayal ederler. Böylece, sahnedeki olaylar gerçekleştiğinde doğal bir tepki göstermeleri için hazırlanmış olurlar. Stanislavski'nin oyunculuk metoduna göre, oyuncuların performansları daha gerçekçi hale getirmek için duygusal ve psikolojik olarak rolün içine girmesi gerekiyor. Bu da "sihirli eğer" tekniği ile mümkün olabiliyor. Örneğin, bir oyuncu bir sahnede sevgilisinden ayrıldığı bir karakteri canlandırıyorsa, "sihirli eğer" tekniğini kullanarak sahnede ayrılma sahnesinde nasıl tepki vereceğini düşünebilir. "Eğer gerçek hayatta sevgilimden ayrılırsam, nasıl hissederim?" diye düşünebilir. Bu düşünce ile kendini karakterinin yerine koyarak, sahnede ayrılma sahnesinde gerçekçi bir şekilde tepki verebilir. İyi veya gerçek bir oyunculuk metodolojisinin diğer kullanım aracı olarak sihirli eğer, oyuncu ile seyirci arasındaki anlam dünyasını kolaylaştırmayı, bununla birlikte gerçek ile kurgusal olanı ilişkili hale getirmeyi hedeflemektedir. Başka bir ifadeyle, sihirli eğer, oyun kişisi ile oyuncu arasındaki bağın dilden hareketle akla uzanan bir aracı olarak düşünülebilir. "Eğer ben ... olsaydım" bunun kısaca ifade edilışıdır, çünkü "Eğer ben Othello olsaydım ne yapardım" sorusu oyuncuyu somut durumlara taşımak için fazla genel kalmaktadır. Oyuncunun buradaki asıl çalışması "Eğer ben Othello'nun bulunduğu koşullar içinde kalmış olsaydım ne yapardım" ve "Nasıl bir durumla karşı karşıya kalmak beni Othello'nun yaptıklarını yapmaya iterdi" (Stanislavski, 2009, s. 193) Bu bağlamda sihirli eğer fikrinin kullanım sahasını dil ve akıl arasındaki köprü olarak belirlemek faydalı olacaktır. Buradaki tutumun dış etki olmaksızın bireyin salt akli melekeleri içerisinde yer alması da başta üstünde durduğumuz ayrımı destekler niteliktedir. Öyle ki sihirli eğer her insanın gündelik yaşam pratiklerinde karşılaştığı sıradan veya komplike olgulara karşı takındığı bir tavır olarak da yabancılaşılmayan bir idealdir. Bu idealin oyunculuk biçimi içerisindeki kullanışı da aynı gündelik yaşam formunda süre geldiği gibi salt bir değerlendirme ölçütünden yararlanılarak yapılmaktadır. Kişinin düş dünyasına ektiği eğer tohumu neticesinde ortaya yeni bir filizden farklı bir eylem sirkülasyonu çıkmaktadır. Ayrıca bu yeni aksiyonun coşku belleği ile olan ilişkisi

de düşünöldüğü kişi, gerçek ve kurgu dünyası arasında bir taşıyıcı rolünü gerçekleştirmesi imkânlı hale gelebilmektedir.

1.1.2. Fiziksel Eylemler Teorisi

Dokunaklı bir duygusal dramın ortasında bulunan bir insan, yaşadığı olaydan tutarlı bir biçimde bahsedemez, çünkü böyle bir zamanda gözyaşları konuşmasını engeller, sesi kesik kesik çıkar, yaşadığı duygusal ağırlık düşüncelerini çorbaya çevirir, acılı görünümü kendisine bakanların dikkatini celbeder ve başkalarının, yaşadığı kederin sebebini anlamalarını önler. Ancak zaman – o büyük sağaltıcı-, insanın yaşadığı içsel sarsıntıları durultur, geçmiş olaylar karşısında sükûnetini korumasını sağlar. Ondan sonra yaşadığı olay hakkında daha bütünlüklü bir şekilde konuşmaya, ağır ağır adapte olmaya, akıllıca düşünmeye başlar ve olayı aktardıkça da onu dinleyenler ağlayıpüzölürken, bu sefer kendisi görece sakin kalmayı başarır. (Stanislavski, 2012, s. 75).

Stanislavski'nin çalışmalarının eklektik ilerleyişi ona fark ettiriyor ki oyuncunun yaslanacağı temel olgu eylemleridir; çünkü duygular edilgendir, varlığına güven duyulamaz (Stanislavski, 2009, s. 159). Fiziksel eylemin kelime olarak karşılığından sistem içerisindeki yerine doğru yapılacak bir anlam arayışı yöntemin kullanım sahasına dair önemeleri de kapsamaktadır. Öyle ki ideal ile pratik arasındaki fikir durumu sistem içinde üzerine kurulabilecek bir yapıdır. Pratiğin yapıldığı söylenebilecek stüdyo içerisinde, fiziksel eylemler teorisiyle de pratiğin kapıları açılması hedeflenmiştir. Bu durumu felsefeden sosyolojiye, politikadan ekonomiye birçok farklı disiplin için söylemek mümkündür. Zira fikir ve pratik arasında bağın her bir disiplin için ilişkisinin kurulması başlı başına bir sorunsal da beraberinde getirmektedir. Başka bir ifadeyle Stanislavski önce ideali yaratmadan hareket ederek ardından bunu pratikle donatmayı öngörmüştür. Ancak bu pratiğin kendi başına yetmediği veya idealin yetersiz kaldığından kaynaklanmamaktadır. Zira pratik de varlık olarak bir idealden beslendiği gibi ideal de bir pratiğin öncülü olabilmektedir. Bu durumun mahiyeti insanın çok yönlü anlam dünyasına dair kullanımı mümkün katmanlı bir teoriyi geliştirmektir.

Oyunun başında Hamlet'in annesinin hoppalığına tanık olmaktan duyduğu hayreti ve derin acıyı yansıtamazsanız, aralarında daha sonra oynanacak olan ünlü sahnenin hazırlığı da gereğince yapılamamış olur. Hayaletin mezarın ötesindeki hayata dair anlattıklarından dolayı Hamlet'in uğradığı şokun bütün

etkisini hissetmiyorsanız, onun duyduğu kuşkuları, hayatın anlamını çözmeye yönelik kıvranımlarını, sevdiklerinden kopuşunu ve kendisini başkalarının gözünde anormal gösteren tuhaf davranışlarını da anlayamazsınız. (...) Böylesi bir hazırlığın sonucunu biz ‘perspektifli oyunculuk’ diye niteliyoruz. (Stanislavski, 2009, ss. 184-185).

Perspektif, verili koşullar ve amaç gibi kavramların, fiziksel eylem teorisi ile birlikte sisteme dahil, oyuncu ile oyun kişisi arasından psikolojiden ayrı olarak yeni ve somut bir sahayı ortaya çıkarmıştır. Keza coşku belleği ve sihirli eğer ile sistemi ihata eden belirsizlik veya soyutluk, fiziksel eylem teorisi ile birlikte somut ve ölçülebilir değerleri kullanılabilir kılmıştır. Böylelikle oyuncu ve insan arasındaki ilişki metnin ve algının sınırlarını aşarak mantığın kontrolünde yeniden hayat bulmayı amaçlamaktadır. Başka bir ifadeyle fiziksel eylem teorisinin oyuncuyu besleyeceği kaynak coşku belleğinden daha materyalist olarak değerlendirilebilir. Öyle ki oyuncu sahne üzerinden kesintisiz bir aksiyon çizgisi oluşturarak bunun varlığını oluşturmak, korumak ve sürdürmekle yükümlüdür. Bu durumun duygu veya coşku ile bütünleştiği noktalarda ise iyi ve güzel kavramlarının değerlendirme ölçütü olarak düşünülmesi mümkündür. Oyuncu fiziksel eylemini, metnin koşul ve değerlerinden hareketle, insan olmasının ve oyun karakterinin de insanı faaliyetlerinden süzerek oluşturmaktadır. Bu durum da bize ikili bir çerçeveyi irdelememizde olanak sağlamaktadır. Örneği beden ve ruh bağlamın düşünüldüğün buradaki benzerlik sistem içinde söylenebilir. Zira coşku belleği, sihirli eğer gibi kavramların ruha karşılık gelen hali, fiziksel eylem teorisini bedenle özdeşleştirmektedir. Bu iki olgunun ilişkisinin kusursuzluğu da yetenek, başarı ve gerçeklik olarak tanımlanabilir.

Bir oyunun yaşamının içsel koşullarını yaratmak genel analiz sürecinin bir devamıdır ve zaten biriktirilmiş olan malzemeye hayat aşılmasıdır. Artık süreç derinlere ilerler dışsal olanın, zihinsel olanın dünyasından aşağı, içsel, ruhsal yaşamına iner. Ve bu, oyuncunun yaratıcı coşkularının yardımıyla gerçekleştirilir. Coşkusal algılamının bu yönünün zorluğu, oyuncunun rolüne metin, replikler ya da zihinsel analiz veya diğer bilinçli bilgi vasıtalarıyla değil de kendi duygularıyla, kendi gerçek coşkularıyla, kişisel hayat deneyime yaklaşmasındandır. Bunu yapmak için kendini evin tam ortasına yerleştirmeli, şahsen orada bulunmalı, az önce benim yaptığım gibi kendini bir gözlemci olarak görmemelidir; imgelemi aktif

olmalıdır. (...) bu an bizim oyunculuk jargonumuzda “Ben ...yım” hâli (/) dediğimiz andır, kendimi nesnelerin somutluğu içinde hissetmeye başladığım, yazar ve oyuncu tarafından önerilen bütün koşullarla kesişmeye, onların bir parçası olmaya hak kazanmaya başladığım noktadır. (Stanislavski, 2009, ss. 34-35).

“Bu yıldan itibaren -1912- ben deneyimleme değil, eylem öğreteceğim; yani, bir görevi yerine getirmeyi.” (Whyman, 2012, s. 87). Fiziksel eylem teorisi temelde Stanislavski için sonradan ortaya çıkmış bir tanım olmamakla birlikte sistemin başından beri gerçekleşen ancak kurumsallaşmamış bir yapı olarak varlığını sürdürdüğü söylenebilir. Keza coşku belleği, birim-amaçlar, kesintisiz eylem çizgisi, üstün amaç gibi kavramlar varlığını sistem içerisinde sürdürürken fiziksel eylem teorisi ile birlikte ilintili halde yöntemin kullanım sahasını genişletmektedir. Sistemdeki yönelim değişiminin sebeplerinden bir tanesi de geleneksel noktada oyuncu ve yönetmenlerin sistemi bütünsel olarak kavrayamamaları ve içerisinde belli parçaları kullanma eğilimleridir. (Beneditti, 2012, s. 67).

1.2. Ivana Chubbuck Hakkında

Stanislavski, (...) oyuncunun karakter üzerindeki çalışmada zihinsel ve fiziksel hazırlık arasında bir kırılmanın olduğunu farkına vardı. (...) Oyuncunun zihinsel ve fiziksel davranışı arasındaki bu kırılma yüzünden ve ‘coşkular yalnızca gerçek bir sebep varken tepki verir’ şeklindeki bilimsel gerçek nedeniyle Stanislavski, oyuncunun coşkularını harekete geçirmede büyük zorluklarla karşı karşıya kaldı. Sahne üzerinde gerçek olan hiçbir şey yoktur. Fiziksel ve psikolojik davranışın karşılıklı olarak etkileşim içinde olduklarını anladı ve oyuncunun sahne üzerindeki yaratıcılığını psiko-fiziksel sürecin (/) fiziksel yanından başlatma üzerine düşünmeye başladı. (...) Sahne üzerinde kendiliğinden davranışı sağlayan nihai tekniğini, yani ‘Fiziksel Eylemler Yöntemi’ni geliştirdi. Oyuncu sahne üzerine çıkmadan önce bir coşkuyu zorlamak yerine, psiko-fiziksel eylemin psikolojik tarafını harekete geçiren ve böylelikle psiko-fiziksel birlikteliği yakalayan yalın, somut ve anlamlı bir fiziksel eylemi icra eder. (Moore, 2009, s. 44-45).

Chubbuck, 1950'lerde Iowa, ABD'de doğdu ve tiyatro eğitimi almaya başladı. Daha sonra oyunculuk yapmak için Los Angeles'a taşındı ve burada birçok filmde yer aldı. Ancak, oyunculuk yaparken, daha iyi bir oyuncu olmak için oyunculuk koçu

eğitimi almaya karar verdi ve birçok ünlü koun yanında çalıştı. Kendi oyunculuk kou stüdyosunu kurduktan sonra, Ivana Chubbuck Oyunculuk Metodu'nu geliştirdi. Bu metot, karakter analizi, coşku belleği, mekânsal farkındalık ve sahne öncesi hazırlık gibi teknikleri kullanarak oyuncuların performanslarını iyileştirmeyi amaçlar. Chubbuck, ayrıca, öğrencilerin sahne öncesi korkularını yenmeleri ve karakterlerini daha iyi anlamaları için çeşitli egzersizler önerir. Ivana Chubbuck, birçok ünlü oyuncunun kou olarak da tanınır. Charlize Theron, Brad Pitt, Beyonc, Halle Berry, Jake Gyllenhaal, Jim Carrey, Eva Mendes ve James Franco gibi birçok ünlü isim, Chubbuck'un öğrencileri arasındadır. Chubbuck, ayrıca bir yazar olarak da tanınır. "The Power of the Actor: The Chubbuck Technique" adlı kitabı, oyuncuların kariyerlerini nasıl geliştirebileceklerine dair bir rehberdir. Ayrıca, "How to Audition for TV Commercials: From the Ad Agency Point of View" adlı kitabı, reklam sektöründe oyunculuk yapmak isteyenlere yardımcı olur. Ivana Chubbuck, oyunculuk kou olarak birçok ünlü oyuncunun kariyerinde önemli bir rol oynamıştır. Chubbuck Tekniği, oyuncuların performanslarını geliştirmeleri için birçok farklı teknik sunar. Ayrıca, yazdığı kitaplar da oyuncuların kariyerlerini ilerletmelerine yardımcı olmak için önemli bir kaynak haline gelmiştir.

Birçok Hollywood oyuncusuna koçluk yapan Ivana Chubbuck 1953 yılında Detroit, Michigan eyaletinde dünyaya gelmiştir. Babası Nazilerden kaçarak Amerika'ya yerleşmiş bir Musevidir. Ivana Chubbuck'un oyuncu koçluğu kariyeri, etrafındaki oyunculara rollerinde yardım etmekten zevk aldığını ve bu konuda daha başarılı olduğunu fark edince başladı. New York'ta bulunan Juilliard School of Drama'da ders vermesinin yanı sıra Avusturalya, Danimarka, İngiltere, Hollanda vb. Çeşitli ülkelerde seminerler ve atölyeler düzenledi. Eğitim verdiği kitlesi genişleyince bir oyunculuk okulu açma gereksinimi duydu ve böylelikle merkezi California'da olmak üzere dünyanın çeşitli yerlerinde oyunculuk okulları ve eğitmenleri ile açını genişletti. Ülkemizde Chubbuck Anadolu Ajansı olarak Uluslararası Boğaziçi Sinema Derneği Global İletişim Ortağı olup temsilciliğini yürütmektedir.

Ivana Chubbuck Oyunculuk Metodu, karakter analizi, coşku belleği, mekansal farkındalık ve sahne öncesi hazırlık gibi teknikleri kullanarak oyuncuların performanslarını geliştirmeyi amaçlayan bir yöntemdir. Bu metodun merkezinde karakter analizi yer alır. Chubbuck'a göre, bir karakteri iyi oynamak için önce karakterin hikayesini anlamak gerekir. Karakterin yaşam öyküsü, kişilik özellikleri ve

motivasyonları hakkında derin bir anlayışa sahip olmak, oyuncunun karakteri daha gerçekçi bir şekilde canlandırmasına yardımcı olur. Coşku belleği teknikleri, oyuncunun sahnede daha duygusal ve inandırıcı bir performans sergilemesine yardımcı olur. Bu teknikler, oyuncunun kendi hayatındaki benzer duygusal anıları hatırlamasına yardımcı olur. Bu sayede oyuncu, karakterin deneyimlediği duyguları daha gerçekçi bir şekilde canlandırabilir. Mekânsal farkındalık, oyuncunun karakterin bulunduğu ortama ve sahneyle etkileşimine dair farkındalığını artırır. Bu teknikler, oyuncunun sahneyi daha iyi anlamasını ve karakterin hareketlerini doğru bir şekilde yerleştirmesini sağlar. Sahne öncesi hazırlık teknikleri ise, oyuncunun sahneye hazırlanmasına yardımcı olur. Bu teknikler arasında nefes egzersizleri, beden dilinin kullanımı ve sahne ortamının yaratılması yer alır.

Şahsına münhasır bir oyunculuk tekniği ile oyunculığa yeni bir soluk getiren Chubbuck karakterin acı çekerek geçmişinden, travmalarından yola çıkmasına gerek kalmadan karakterin amacından karakteri eviren bir teknik geliştirmiştir. Geliştirdiği bu teknik ile Hollywood’da hatırı sayılır bir tanınmış oyuncu kitlesine sahip olan Chubbuck’un oyunculuk tekniğini uyguladığı sinema filmlerinde Oscar ödülüne kadar film sektöründe çeşitli alanlarda ödül alan oyuncular da bulunmaktadır. 35 yıllık kariyeri boyunca rollerine onun öğrettiği metotlarla beraber çalıştığı aktörler ve aktrislerin bazıları Adam Baldwin, Beyonce Knowles, Brad Pitt, Eva Mendes, Gal Gadot, Gerard Butler, Jake Gyllenhaal, Jessica Alba, Jessica Biel, Jim Carrey, Jon Voight, Liv Tyler, Meg Ryan, Sienna Miller, vb. olup; Charlize Theron, James Franco, Halle Berry, Sylvester Stallone, Elisabeth Shue, Djimon Honsou, Jared Leto, Terrence Howard, Catherine Keener vb. birçok öğrencisi Akademi Ödülü’ne aday gösterilmiş ve ödül almıştır. Ivana Chubbuck’un öğrencileri Akademi Ödülleri’nin yanı sıra Emmy Ödülleri, Tony Ödülleri, Eleştirmenlerin Seçimi ve diğer birçok uluslararası film, televizyon ve tiyatro ödülleriyle aday gösterilmiş ya da ödül almıştır. Ivana Chubbuck öğrencilerinden Judith Light Bayan Light’a beraber çalışmaları neticesinde art arda iki Tony Ödülü kazandırmıştır. (Ivana Chubbuck Kimdir, 2022). Ivana Chubbuck oyunculuk tekniğinin temasına “Survivor” adını vermiştir. Çalıştığı aktörlere gerçeğe yakın bir oyunculuk sergilemelerini öğretmenin yanı sıra karaktere her açıdan dahil olmalarını içlerine girmelerine yardımcı oluyor. Yani bir karakterin hem mutlu hem mutsuz haline hem kötü hem iyi haline odaklanmaya çalışıyorlar. Karaktere sadece senaryoda yazan koşulları yaşatmak ile yetinmeyip, karakteri bir

birey gibi düşünüp, hayalleri, umutları, geleceğini, geçmişini de düşünerek çalıştırıyor. Bu şekilde karakterin içine girdiğinde oyuncunun performansta elde edeceği başarının kaçınılmaz olduğuna inanıyor. (İzzet Çapa Röportaj- Hürriyet, 2014). Dünyanın birçok ülkesinde çeşitli okulları ve Akredite Chubbuck Tekniği öğretmenleri bulunan Chubbuck'un okullarının ve eğitimcilerinin olduğu bazı ülkeleri Arjantin, Avusturalya, Brezilya, Danimarka, Estonya, Filipinler, Hollanda, İngiltere, İsrail, İsveç, İtalya, Japonya, Kanada, Kolombiya, Norveç, Romanya, Rusya, Türkiye, Uruguay, gibi ülkeleri sayabiliriz. Türkiye'de Ivana Chubbuck'un 12 adımlı oyunculuk tekniğini uygulayan ve bu alanda çeşitli dersler, atölyeler düzenleyen ilk temsilcisi Harika Uygur'dur. 12 adımlı oyunculuk tekniği olarak yazdığı *The Power of the Actor (Aktörün Gücü)* adlı kitabı dünyanın birçok ülkesinde atölye, eğitim olarak kolejlerde, üniversitelerde ders kitabı olarak kullanılmakta olup; Almanca, Hintçe, İbranice, İspanyolca, İtalyanca, Portekizce, Rusça, Türkçe, vb. daha birçok dillere çevrilmiştir.

Bu sanat canlıdır ve yaşayan her şey gibi sürekli bir akış halindedir. Dün işe yarayan bugün işe yaramayacaktır. Yarının performansı bugünküyle aynı olamaz. Bu tarz bir oyunculuk özel bir teknik gerektirir; var olan yöntemler üzerinde çalışmaya dayalı bir teknik değil, insani yaratıcılığın yasalarına hâkim olmanın, bu yaratıcılığın etkilme ve kontrol etmeyi becerebilmenin tekniğidir bu; her gösteride insanın yaratıcı özelliklerini, sezgilerini açığa çıkarabilmesinin tekniğidir. Bu sanatsal bir tekniktir, ya da bizim adlandırdığımız şekliyle psikotekniktir. (Toporkov, 2017, s. 177).

Yazdığı kitaplardan bazıları şunlardır: *Die Chubbuck-Technik: The Power of the Actor. Ein Schauspiel-Lehrbuch* (2017), *Il potere dell'attore. Tecnica ed esercizi* (2011), *El Poder de la Actuación. el Método de Ivana Chubbuck: Doce Pasos que Parten de un Libreto para Dotar al Actor de las Herramientas que lo Llevan a Lograr una Interpretación Realista, Creíble, y Dinámica* (2005), *The Power of the Actor : The Chubbuck / Aktörün Gücü : Chubbuck.* (2004).

BAĞLI OLDUKLARI EKOLE GÖRE SİSTEM VE METOT'UN TEMSİLCİLERİ	
Stanislavski Sistemi	Metot Oyunculuğu
Bella Merlin	Al Pacino
Boris Zakhava	Allan Miller
Evgeni Bezpiatov	C. C. Courtney
Georgii A. Tovstonogov	Edward Dwight Easty
Igor Ilinsky	Elia Kazan
Ilya Sudakov	Harold Clurman
Iosif Rapoport	Ivana Chubbuck
Konstantin Stanislavski	Kim Stanley
Maria Ouspenskaya	Larry Silverberg
Piyotr Mikhaylovich Yershov	Lee Strasberg
Richard Boleslavski	Paul Mann
Sonia Moore	Robert De Niro
Theodore Kazanoff	Robert Lewis
Theodore Komisarjevsky	S. Loraine Hull
Vera Soloviova	Sanford Meisner
Victor Manyukov	Stella Adler
Vladimir Prokofyev	Uta Hagen

Şekil1: Bağlı Oldukları Ekole Göre Sistem ve Metot'un Temsilcileri

1.2.1. Ivana Chubbuck'ta Rolün İnşası

Engeller, amaçlara direnç göstermek suretiyle, amaçların bu direnci kırmak için güç ve yoğunluk kazanmasını sağlar. Engeller, içsel ya da dışsal olabilir. Oyuncu, amaçlarını güçlendirmek için, engelleri de güçlendirmeli; karakterin engellerini, bu engellerle benzeşen, kendi hayatındaki engellerden yapacağı transferlerle kişiselleştirmelidir. (Chubbuck, 2005, s 41).

Ivana Chubbuck Oyunculuk Metodu, karakter analizi ve rolün inşası için bir dizi teknik içerir. Aynı zamanda Chubbuck'ın Tekniği Strasberg'in Duygu Belleği kullanımına da öncelik vermesini arttırmaktadır. Senaryonun analizinin kullanım tarzında ve uygulanmasında Stanislavski'nin Sisteminden de oldukça yararlanmıştır. Chubbuck'ın kullandığı bu teknik aslında Stanislavski'nin tekniğinin kültürel ve bağlamsal yorumunu temsil eder. Oyuncu ve seyirciyi kişisel bir kazanca doğru kabul edilmiş, tanınmış bir mücadele yolculuğuna dahil eder. Chubbuck'a göre mutluluğun özü mücadeledir. Mücadele hedefe yönelik eylemdir. Chubbuck tekniği çatışmaya

dayanmaktadır. Bu çatışma oyuncu tarafından icra edilir ve deneyimlenir. Her performansta kişisel temelli olan, ancak anlamı her izleyici ile paylaşan ve nihayetinde değiştiren aşkın bir kasıtlılık vardır. Her performans ilerledikçe anlamı da değişir ve böylece izleyici ve oyuncu için yolculuğun gerçekleşmesi her seferinde biraz daha farklıdır (Hope, 2011). Rolün inşası, oyuncunun karakteri daha iyi anlaması ve canlandırması için gerekli adımları içerir. Bu adımlar şunları içerir: Karakterin hikayesini anlamak: İlk adım, karakterin yaşam öyküsü, kişilik özellikleri, motivasyonları ve hedefleri hakkında detaylı bir anlayışa sahip olmaktır. Bu, oyuncunun karakterin davranışlarına ve kararlarına neden olan şeyleri anlamasına yardımcı olur. Ivana Chubbuck Oyunculuk Metodu'na göre, bir oyuncunun karakteri başarıyla canlandırabilmesi için karakterin yaşam öyküsü, kişilik özellikleri, motivasyonları ve hedefleri hakkında detaylı bir anlayışa sahip olması gerekmektedir. Bu adımda oyuncu, karakterin hayatının başından itibaren yaşadığı olayları, çevresindeki insanlarla olan ilişkilerini, ailesini, arkadaşlarını ve düşmanlarını, geçmişteki travmalarını, beklentilerini ve hayallerini anlamaya çalışır. Böylece karakterin nasıl bir kişilik yapısına sahip olduğunu, neden bazı davranışları sergilediğini ve ne tür duygusal ihtiyaçları olduğunu anlamaya başlar. Bu adım ayrıca, karakterin geçmişi ile ilgili araştırma yapmayı, zaman ve mekânın karakterin davranışlarına etkisini anlamayı ve karakterin hikayesindeki önemli anları keşfetmeyi de içerir. Tüm bu araştırma ve analizler, oyuncunun karakteri derinlemesine anlaması ve sahnedeki performansını daha gerçekçi hale getirmesi için gereklidir.

Karakterin zihinsel durumunu anlamak: Oyuncu, karakterin zihinsel durumunu anlamak için çeşitli teknikler kullanabilir. Bu, karakterin nasıl hissettiğini, ne düşündüğünü ve neye odaklandığını anlamak için yardımcı olur. Ivana Chubbuck Oyunculuk Metodu'na göre, bir oyuncunun karakteri başarıyla canlandırabilmesi için karakterin duygusal ve zihinsel durumunu anlaması ve doğru bir şekilde yansıtması gerekmektedir. Bu adımda oyuncu, karakterin iç dünyasını anlamaya çalışır. Oyuncu, karakterin geçmişindeki olumsuz olaylar veya travmatik deneyimler gibi, karakterin zihinsel durumunda etkili olan nedenleri tespit eder. Oyuncu, karakterin hangi duygusal ihtiyaçları olduğunu anlar ve bu ihtiyaçların hangi davranışları ve tepkileri tetiklediğini belirler. Bu adım ayrıca, oyuncunun karakterin zihinsel durumunu anlaması için farklı teknikler kullanmasını da içerir. Örneğin, karakterin zihinsel durumunu yansıtmak için oyuncu, karakterin iç dünyasına yönelik meditasyon,

gözlem, nefes alma ve odaklanma tekniklerini kullanabilir. Böylece oyuncu, karakterin zihinsel durumunu daha doğru bir şekilde yansıtabilir ve karakterin davranışlarını daha gerçekçi bir şekilde canlandırabilir.

Karakterin fiziksel özelliklerini anlamak: Oyuncu, karakterin beden dilini, ses tonunu ve fiziksel özelliklerini anlamak için çalışabilir. Bu, karakterin davranışlarını daha gerçekçi bir şekilde canlandırmak için önemlidir. Ivana Chubbuck Oyunculuk Metodu'na göre, bir oyuncunun karakteri başarıyla canlandırabilmesi için karakterin fiziksel özelliklerini anlaması ve doğru bir şekilde yansıtması gerekmektedir. Bu adımda oyuncu, karakterin fiziksel özelliklerini anlamaya çalışır. Oyuncu, karakterin bedensel özellikleri, hareketleri, yürüyüşü, duruşu, vücut dili, ses tonu ve aksanı gibi detayları gözlemleyerek karakterin fiziksel kimliğini anlamaya çalışır. Bu adım ayrıca, oyuncunun karakterin fiziksel özelliklerini anlaması için farklı teknikler kullanmasını da içerir. Örneğin, karakterin fiziksel özelliklerini yansıtmak için oyuncu, yoga, dans, jimnastik ve farklı hareket tekniklerini kullanabilir. Böylece oyuncu, karakterin fiziksel özelliklerini daha doğru bir şekilde yansıtabilir ve karakterin beden dili, yürüyüşü, duruşu ve hareketleri gibi özelliklerini daha gerçekçi bir şekilde canlandırabilir. Tüm bu analizler ve teknikler, oyuncunun karakteri derinlemesine anlaması ve sahnedeki performansını daha gerçekçi hale getirmesi için gereklidir. Karakterin fiziksel özelliklerini doğru bir şekilde anlamak ve yansıtmak, karakterin canlandırılmasında önemli bir rol oynar ve seyirciyle karakter arasında daha güçlü bir bağ kurulmasına yardımcı olur.

Coşku belleği tekniklerini kullanmak: Coşku belleği teknikleri, oyuncunun kendi hayatındaki benzer duygusal anıları hatırlamasına yardımcı olur. Bu sayede oyuncu, karakterin deneyimlediği duyguları daha gerçekçi bir şekilde canlandırabilir. Ivana Chubbuck Oyunculuk Metodu'nda, "coşku belleği" olarak adlandırılan bir teknik, oyuncuların performanslarında daha derin ve etkileyici bir duygusal bağlantı yaratmalarına yardımcı olur. Bu teknik, oyuncuların kendi hayatlarından veya hayal edilen bir durumdan yola çıkarak, karakterin yaşadığı duyguları ve tecrübeleri hatırlamalarına dayanır. Bu nedenle, "coşku belleği" tekniği, oyuncuların duygusal belleklerine dayanarak karakterlerini daha iyi anlamalarını ve canlandırmalarını sağlar. Bu teknik, oyuncuların karakterin sahnedeki deneyimlerini tamamen anlamalarını ve sahnede canlandırmalarını sağlar. Oyuncular, karakterlerinin deneyimlediği benzer duyguları ve tecrübeleri yaşamış oldukları bir anıyı veya hayal

ettikleri bir durumu hatırlayarak karakterin duygusal durumuna odaklanabilirler. Örneğin, bir oyuncu bir karakteri canlandırmadan önce, benzer bir deneyim yaşamış veya hayal edilmiş bir durumda kendi duygularını hatırlayarak, karakterin sahnedeki duygusal deneyimlerini daha iyi anlayabilir ve canlandırabilir. "Coşku belleği" tekniği, oyuncuların sahnedeki performanslarını daha gerçekçi ve derinlemesine bir seviyeye çıkarmak için kullanılır. Bu teknik sayesinde oyuncular, karakterin deneyimlediği duyguları sahnede daha etkili bir şekilde yansıtabilir ve seyircilerle daha güçlü bir duygusal bağ kurabilirler.

Mekânsal farkındalık: Mekânsal farkındalık teknikleri, oyuncunun karakterin bulunduğu ortama ve sahneyle etkileşimine dair farkındalığını artırır. Bu, oyuncunun sahneyi daha iyi anlamasını ve karakterin hareketlerini doğru bir şekilde yerleştirmesini sağlar. Ivana Chubbuck Oyunculuk Metodu'nda mekânsal farkındalık, oyuncuların karakterlerinin bulunduğu fiziksel ortama odaklanmalarını ve bu ortamın karakterin deneyimleri ve duygusal durumu üzerindeki etkisini anlamalarını sağlayan bir tekniktir. Bu teknik, oyuncuların sahnedeki fiziksel çevreyi, kullanılan objeleri, diğer karakterleri ve olayların gerçekleştiği alanın atmosferini gözlemlemelerini ve anlamalarını sağlar. Oyuncular bu gözlemler sayesinde karakterlerinin durumuna göre hareket edebilirler ve karakterlerinin fiziksel davranışlarına doğal bir şekilde yön verebilirler. Mekânsal farkındalık, aynı zamanda oyuncuların sahnedeki diğer karakterlerle olan etkileşimlerine de odaklanmalarını sağlar. Bu teknik sayesinde oyuncular, diğer karakterlerin sözlerine, beden dillerine ve hareketlerine karşı duyarlı hale gelirler ve karakterleri arasındaki ilişkileri daha gerçekçi bir şekilde yansıtabilirler. Örneğin, bir oyuncu sahnede bir mekânda yürürken, bu tekniği kullanarak o mekânın atmosferine odaklanabilir ve karakterinin durumuna uygun şekilde yürüyebilir. Aynı zamanda, oyuncu diğer karakterlerin varlığını da fark eder ve onların hareketlerine tepki verebilir. Mekânsal farkındalık tekniği, oyuncuların sahnede daha gerçekçi ve inandırıcı bir performans sergilemelerine yardımcı olur. Oyuncular, karakterlerinin bulundukları fiziksel ortama uygun bir şekilde davranarak, karakterlerinin deneyimledikleri duyguları daha etkili bir şekilde yansıtabilirler ve seyircilerin karakterlerle duygusal bağ kurmasını kolaylaştırabilirler.

Diyalog çalışması: Oyuncu, karakterin diyaloglarını çalışarak karakterin nasıl konuştuğunu, ne dediğini ve nasıl söylediğini anlayabilir. Tüm bu adımlar, oyuncunun karakteri daha iyi anlamasına ve performansını daha gerçekçi hale getirmesine

yardımcı olur. Bu yöntem, oyuncuların performanslarını iyileştirmek için çok etkili bir araçtır. Ivana Chubbuck Oyunculuk Metodu'nda diyalog çalışması, oyuncuların karakterlerinin konuşmalarını ve diyaloglarını daha inandırıcı ve etkili bir şekilde yansıtmalarına yardımcı olan bir tekniktir. Bu teknik, diyalogların doğal bir şekilde akması ve karakterler arasındaki ilişkilerin gerçekçi bir şekilde yansıtılması için kullanılır. Diyalog çalışması, oyuncuların karakterlerinin motivasyonlarını ve duygusal durumlarını anlamalarına yardımcı olur. Oyuncular, karakterlerinin konuşmalarındaki alt metinleri anlamak için diyaloglarını analiz eder ve karakterlerinin gerçek niyetlerini ve duygularını anlamaya çalışırlar. Bu sayede, oyuncular diyalogları daha gerçekçi ve inandırıcı bir şekilde yansıtabilirler. Diyalog çalışması aynı zamanda, oyuncuların diğer karakterlerle olan etkileşimlerini de anlamalarına yardımcı olur. Oyuncular, diyalogların yanı sıra karakterlerin beden dillerini ve sözsüz ifadelerini de analiz ederek, diğer karakterlerle olan etkileşimlerini daha etkili bir şekilde yansıtabilirler. Bu teknik, oyuncuların diyalogları doğal bir şekilde söylemelerini sağlar ve karakterlerin duygusal durumlarına uygun bir şekilde konuşmalarını sağlar. Bu, seyircilerin karakterlerle daha kolay bir şekilde bağlantı kurmasına ve karakterlerin hikayesine daha fazla dahil olmasına yardımcı olur. Diyalog çalışması genellikle, oyuncuların bir sahne ya da bölüm üzerinde çalıştığı bir grup çalışmasıdır. Oyuncular, diyalogları analiz eder, birbirleriyle pratik yapar ve karakterlerinin duygusal durumlarını ve ilişkilerini daha iyi anlamak için birbirleriyle geri bildirimlerde bulunurlar. Bu sayede, oyuncular sahnede daha inandırıcı ve etkili bir performans sergileyebilirler.

Sistem ve metot arasındaki tanımlanması zor ancak pratikteki karşılığının farklı olduğu durumun birçok farklı temsilcisi yukarıda gösterilen tabloda da olduğu gibi bulunmaktadır. Her düşün insanın ortaya koyduğu idealleri üzerine kurduğu kavramlar olacağı muhakkaktır. Bunların örneklerini Stanislavski üzerinden daha önce yer verildiği gibi I. Chubbuck içinde başkaca olgular söz konusudur. Bu durum ortak kimi düşünürlerin fikirlerini karşılaştırmayı, benzeştirmeyi veya çatışmaya sokmayı bizler için eğlenceli hale getirmiştir. Zira bu durumu birçok farklı disiplin içerisinde de gözlemlemek mümkündür. Bu minvalde Chubbuck için amaç, engel, durum gibi olguların kelime anlamalarından bağımsız olarak metot içerisinde taşıdıkları tanımlamalar da söz konusudur.

Oyuncu amaçlarını belirlerken, bencil tercihler yapmalıdır. Kişi, yaptığı her eylemi esasen kendi için yapar. Buna göre, ‘Seni mutlu etmek istiyorum,’ bencil bir amaç değildir; bunun yerine, ‘Beni daha çok sevmen için seni mutlu etmek istiyorum,’ tercih edilmelidir. Bencil amaçlar, başarı umuduna duyulan heyecanı içerdiği gibi, başarısızlık riskine duyulan korkuyu da içerdiğinden, oyuncu için daha ilgi çekici ve oyuncunun duygularını daha iyi uyaran amaçlardır. (Chubbuck, 2005, s 35).

Ivana Chubbuck duygunun, aksiyona karşı geliştirilen bir refleks olduğunu beyan ederken, oyunculuğun fiziksel bir sanat biçimi olduğuna dair de beyanlarda bulunmaktadır. Bu minvalde fiziksel tutumun görüngelerini oluşturmak adına her bir olgunun işleme katılmasındaki sebep burada aranmalıdır. Örneğin hayatta kalma içgüdüğü, kişiyi amaç odaklı hale getirir. Duygular, yalnızca kişinin amaçlarına ulaşmasının veya ulaşamamasının sonucu olarak ortaya çıkar. (Chubbuck, 2005, s 8).

Chubbuck’ın genel anlamıyla üzerine inşa ettiği mantığın kelime olarak da mantık olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Kimi zaman bu durumu felsefi bir terminoloji veya düşünce biçimi olarak da görmek mümkündür. Zira anlaşılmasının güç uygulanmasının ise tecrübe isteyen bir pratikler bütününe görüntüsü karmaşık olarak ifade edilebilir. Bu da ideali eylemden koparak salt bir düşünce ürünü izlenimine kapılmamıza neden olabilir. Ancak tam aksine Chubbuck için söylenecek tüm sözlerin içerisinde aksiyona ve eyleme dayalı bir göndermenin imkanı olduğuna yer vermek gerekmektedir. Ancak bu mutlak bir karar verilmiş eylemler silsilesi şeklinde süre gelmelidir. Öyle ki Chubbuck için metodun başlangıç noktası temelde bilgi veya epistemolojik bir değer ölçütü olarak tartışılabilir. Başka bir ifadeyle metod epistemoloji üzerine okuması yapılacak yapısal bütünlüğe sahiptir. Bu minvalde yer alan bilgi sorunsalından hareketle çalışmaların kaynağından yer alan bilgi arzusunu, amaç, engel ve durumlar takip etmektedir. Öyle ki oyuncu, sahneye girmeden önce, nereden geldiğini ve neden geldiğini bilmelidir. (Chubbuck, 2005, s 87).

1.3. Stanislavski Sistemi ile Chubbuck Tekniğinin Karşılaştırılması

Stanislavski Sistemi ve Ivana Chubbuck Tekniği, her ikisi de oyuncuların karakterlerini daha etkili bir şekilde canlandırmalarına yardımcı olan iki önemli

oyunculuk metodu olarak kabul edilir. Ancak, her iki teknik de farklı yaklaşımlar ve odak noktalarıyla birbirlerinden ayrılır. Stanislavski Sistemi, oyuncuların karakterlerini içselleştirmeleri ve karakterin gerçek duygusal durumlarını yansıtmaları için odaklanır. Bu sistem, karakterin neden, ne zaman, nerede ve nasıl davrandığına dair tam bir anlayışa sahip olmalarını gerektirir. Stanislavski Sistemi aynı zamanda, oyuncuların karakterlerinin iç dünyalarını keşfetmelerine ve karakterin içsel motivasyonlarına derinlemesine inmelerine yardımcı olur. Öte yandan, Ivana Chubbuck Tekniği, oyuncuların karakterlerinin duygusal durumlarını daha iyi anlamalarına yardımcı olmak için çeşitli teknikler kullanır. Bu teknikler arasında coşku belleği, mekânsal farkındalık ve diyalog çalışması bulunur. Chubbuck Tekniği, oyuncuların karakterlerinin davranışlarının altında yatan nedenleri ve karakterlerin arzularını, hedeflerini ve motivasyonlarını anlamalarına yardımcı olur. Stanislavski Sistemi ve Chubbuck Tekniği arasındaki temel fark, odak noktasıdır. Stanislavski Sistemi daha çok karakterin iç dünyasına odaklanırken, Chubbuck Tekniği daha çok karakterin davranışlarının nedenlerine ve duygusal durumlarına odaklanır. Bununla birlikte, her iki teknik de oyunculara karakterlerini daha inandırıcı bir şekilde canlandırmak için faydalı araçlar sağlar. Oyuncular genellikle bu teknikleri birleştirir ve her iki yaklaşımı kullanarak daha derin bir karakter performansı sergilerler.

Stanislavski Sistemi ve Chubbuck Tekniği arasında birçok benzerlik bulunmaktadır. İkisi de oyuncuların karakterlerini keşfetmelerine, rolün içinde daha derinlemesine girmelerine, doğal ve gerçekçi performanslar sunmalarına yardımcı olmak için tasarlanmıştır. Öncelikle her iki yöntem de karakterin iç dünyasını keşfetmek için odaklanırlar. Stanislavski Sistemi, karakterin iç çatışmalarını ve duygusal durumlarını keşfetmek için duygu ve bellek tekniklerini kullanırken, Chubbuck Tekniği coşku belleği ve duygusal olarak belirli bir hedefe ulaşma teknikleri kullanarak karakterin iç dünyasını araştırır. Ayrıca her iki yöntem de rolün fiziksel, zihinsel ve duygusal özelliklerini keşfetmeyi hedefler. Stanislavski Sistemi, rolün fiziksel özelliklerini keşfetmek için hareket ve fiziksel hareket teknikleri kullanırken, Chubbuck Tekniği fiziksel hareketleri, mekânı ve karakterin diğer fiziksel özelliklerini kullanarak rolün gerçekçiliğini artırmak için çalışır. Son olarak, her iki yöntem de karakterin amaçlarına ve hedeflerine odaklanır. Stanislavski Sistemi, karakterin amacını ve isteğini keşfetmek için 'neden' sorusunu sorarken, Chubbuck Tekniği karakterin coşku belleğini ve belirli bir hedefe ulaşma arzusunu kullanarak karakterin

hedeflerine odaklanır. Bu benzerlikler, Stanislavski Sistemi ve Chubbuck Tekniği'nin birbirini tamamlayan yöntemler olduğunu göstermektedir. Her iki yöntem de oyunculara karakterlerinin iç dünyalarını keşfetme, doğal ve gerçekçi performanslar sunma ve izleyicileri derinden etkileme fırsatı sunar.

Stanislavski sistemi ile Chubbuck tekniği arasında bazı farklılıklar bulunmaktadır: Karakterin oluşturulmasında farklı yaklaşımlar: Stanislavski sistemi, karakterin zihinsel ve duygusal yönlerine odaklanırken, Chubbuck tekniği karakterin fiziksel ve duygusal yönlerinin birleştirilmesine odaklanır. Karakterin hikayesi üzerindeki farklı vurgular: Stanislavski sistemi, karakterin geçmişi ve deneyimleri üzerinde dururken, Chubbuck tekniği karakterin hikayesini oluşturan olaylar ve diğer karakterlerin etkisine odaklanır. Yaratıcılık ve spontaneiteye yaklaşım: Stanislavski sistemi, doğal ve spontane davranışların oyunculuğa yansıtılmasını teşvik ederken, Chubbuck tekniği oyuncuların kendi yaratıcılıklarını ve deneyimlerini karakterlerine yansıtmalarına izin verir. Oyuncunun rolüne bağlanma süreci: Stanislavski sistemi, oyuncunun karaktere bağlanmasını ve onunla özdeşleşmesini teşvik ederken, Chubbuck tekniği oyuncunun karakteri yaratarak ve onunla çalışarak rolüne bağlanmasını sağlar. Tekniklerin uygulanması: Stanislavski sistemi daha yavaş bir tempoda ve derinlemesine çalışmayı teşvik ederken, Chubbuck tekniği daha hızlı bir şekilde karakter oluşturmaya hedefler. Bu farklılıkların yanı sıra, her iki teknik de oyuncuların duygusal ve fiziksel olarak bağlantılı oldukları, inandırıcı performanslar sergilemelerine yardımcı olmayı amaçlamaktadır.

Bir sahnede rol alan bir oyuncu, Stanislavski sistemi ile rolünün geçmişini ve duygusal durumunu anlamaya çalışırken, Chubbuck tekniğiyle rolünün coşku, motivasyon ve zihinsel durumunu anlamaya çalışır. Stanislavski sistemi daha çok karakterin geçmişi, iç dünyası ve motivasyonuna odaklanırken, Chubbuck tekniği daha çok karakterin fiziksel ve zihinsel durumuna odaklanır. Bir oyuncu, Stanislavski sistemiyle rolünün geçmişindeki travmatik bir olayın etkisini anlamaya çalışırken, Chubbuck tekniğiyle rolünün coşku belleğini kullanarak karakterin travmadan nasıl etkilendiğini anlamaya çalışır. Stanislavski sistemi daha çok karakterin iç dünyasını ve travmatik geçmişini anlamaya çalışırken, Chubbuck tekniği daha çok karakterin coşku ve zihinsel durumunu anlamaya çalışır. Stanislavski sistemiyle rolünün diğer karakterlerle ilişkisini ve etkileşimini anlamaya çalışırken, Chubbuck tekniğiyle rolünün diğer karakterlerle iletişimini ve fiziksel etkileşimini anlamaya çalışır.

Stanislavski sistemi daha çok karakterin ilişkilerine ve etkileşimine odaklanırken, Chubbuck tekniği daha çok karakterin fiziksel etkileşimine ve iletişimine odaklanır. Bu örnekler, Stanislavski sistemi ve Chubbuck tekniği arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri açıklamaya yardımcı olabilir. Her iki teknik de oyunculara karakterlerinin derinlemesine anlamasına ve gerçekçi bir şekilde canlandırmasına yardımcı olur. Ancak her teknik, farklı yönleri ve odak noktaları ile karakterin anlaşılmasına katkıda bulunur.

1.3.1. Üstün Amaç ve Sahne Amacı

Stanislavski Sistemi'nde "Üstün Amaç" kavramı, bir karakterin sahip olduğu temel motivasyonu ifade eder. Bu motivasyon, karakterin tüm davranışlarının, söylemlerinin, düşüncelerinin ve hislerinin temel kaynağıdır. Üstün Amaç, karakterin bütün hikayesi boyunca, hedeflerini gerçekleştirmek için takip ettiği ana dürtü olarak kalır. Stanislavski, bu kavramın geliştirilmesi için "Amaç Oyunu" tekniğini kullanır. Bu tekniğe göre, oyuncu her sahne için bir amaç belirlemeli ve karakterin o sahnede ne yapmak istediğine odaklanmalıdır. Bu amaç, oyuncunun performansına yön verir ve karakterin davranışlarını, sözlerini ve hislerini belirler. Üstün Amaç kavramı, Stanislavski Sistemi'nin temel bir parçasıdır ve oyuncunun karakteri anlamasına, içselleştirmesine ve canlandırmasına yardımcı olur. Örneğin, bir oyuncu sahnede bir sevgilisiyle ayrılıyor olabilir. Üstün Amaç, bu sahnede karakterin hedefinin ne olduğunu belirler. Oyuncu, sevgilisine geri dönmek isteyen bir karakteri canlandırıyorsa, Üstün Amaç "Sevgilisine geri dönmek" olabilir. Bu amaç, oyuncunun karakterin davranışlarını ve duygularını anlamasına yardımcı olur ve performansını doğru bir şekilde yönlendirir. Üstün amaç, bir karakterin sahnedeki temel hedefini ifade eder ve oyuncunun sahne performansını yönlendiren ve motive eden bir unsurdur. Stanislavski sistemi ve Ivana Chubbuck'un oyunculuk metotları gibi birçok oyunculuk yaklaşımında önemli bir rol oynamaktadır. Oyuncu, karakterin üstün amacını anlamak için karakterin niyetlerini, arzularını, ihtiyaçlarını ve engellerini belirlemeye çalışır. Üstün amaç, karakterin ana hedefi olarak belirtilir ve karakterin diğer sahne partnerleriyle olan etkileşimleri de bu hedefe bağlı olarak şekillenir. Bu nedenle, oyuncunun karakterin üstün amacını anlaması ve sahnede bunu takip etmesi, karakterin daha gerçekçi ve inandırıcı bir şekilde canlandırılmasına yardımcı olur.

Sahne amacı, bir karakterin sahnede gerçekleştirmek istediği ana hedefi veya amacını ifade eden bir kavramdır. Sahne amacı, oyuncunun sahnedeki karakteri için

belirlediği en önemli hedefi ve motivasyonu ifade eder. Sahne amacı, karakterin ihtiyacını ve arzusunu ortaya koyarak oyuncuya belirli bir yön verir ve sahnede oynamak için ilham kaynağı olabilir. Sahne amacı, oyuncunun karakterin iç dünyasını anlamasına yardımcı olur ve karakterin davranışlarını, diyaloglarını ve hareketlerini anlamlandırmaya yardımcı olur. Oyuncu, sahne amacına uygun davranarak karakterin neden bu amaca ulaşmak istediğini ve ne tür engellerle karşılaştığını gösterebilir. Sahne amacı, oyuncunun sahnede tutarlı ve inandırıcı bir performans sergilemesine yardımcı olur. Ivana Chubbuck Tekniği'nde "Sahne Amacı", bir karakterin sahnede yer aldığı her sahne için belirlediği özel bir hedeftir. Sahne amacı, karakterin üstün amacından farklıdır, çünkü üstün amaç karakterin oyun boyunca ulaşmak istediği büyük hedefi ifade ederken, sahne amacı sadece o anki sahne için belirlenen bir hedeftir. Sahne amacı, oyuncunun sahnedeki karakteri canlandırırken takip ettiği yol haritasıdır ve karakterin sahnede ne yapacağına ne söyleyeceğine ve nasıl davranacağına karar vermesine yardımcı olur. Sahne amacı, karakterin niyetini, diğer karakterlerle olan ilişkisini ve sahnede yer almasının nedenlerini belirler. Ivana Chubbuck Tekniği'nde, sahne amacı, oyuncunun karakteri derinlemesine anlamasına yardımcı olur ve oyuncunun karakterin iç dünyasına erişmesine ve karakterin sahne performansını daha gerçekçi ve inandırıcı hale getirmesine yardımcı olur.

Stanislavski Sistemi'nin "Üstün Amaç" ve Chubbuck Tekniği'nin "Sahne Amacı" kavramları, oyuncuların sahnedeki performanslarını geliştirmek için kullandıkları iki önemli araçtır. Her iki kavram da karakterin hareketlerinin ve diyaloglarının temelini oluşturur. Stanislavski'nin Üstün Amaç kavramı, karakterin sahnede ulaşmak istediği temel hedefi ifade eder. Bu hedef, karakterin içinde bulunduğu durum ve çatışmalarla bağlantılı olmalıdır. Üstün Amaç, karakterin istediği şeyi yapmak yerine, ihtiyaç duyduğu şeyi elde etmek için hareket etmesini sağlar. Örneğin, bir karakterin üstün amacı "ailesinin sevgisini kazanmak" gibi olabilir. Chubbuck Tekniği'nin Sahne Amacı kavramı da karakterin sahnede ulaşmak istediği hedefi ifade eder. Ancak Sahne Amacı, karakterin sahnede başarmak istediği şeyi ifade eder. Sahne Amacı, oyuncunun hareketlerini ve diyaloglarını doğal bir şekilde yönlendirerek, karakterin amacına ulaşmasını sağlar. Örneğin, bir karakterin sahne amacı "sevdiği kişiye aşkını itiraf etmek" gibi olabilir. Bu iki kavram arasındaki fark, Üstün Amaç'ın karakterin içsel motivasyonunu ve ihtiyaçlarını ifade etmesine karşın, Sahne Amacı'nın daha somut ve dışa dönük bir hedefi ifade etmesidir. Bununla

birlikte, her iki kavram da karakterin amacına ulaşmak için hareket etmesini sağlar ve oyuncuların sahnedeki performanslarını geliştirmelerine yardımcı olur.

1.3.2. Duygu Belleği ve İçsel Nesneler

Duygu belleği, oyuncuların sahne performanslarında inandırıcılık ve derinlik yaratmak için duygularını ve hislerini hatırlama tekniğidir. Bu teknik, Konstantin Stanislavski tarafından geliştirilen "Metod" oyunculuk sisteminin bir parçasıdır. Duygu belleği, bir oyuncunun kendisiyle benzer bir deneyim yaşadığı bir anıyı hatırlamasını gerektirir. Oyuncu bu anıyı canlandırarak, aynı duyguları tekrar yaşayabilir ve sahnedeki karakterin duygusal durumunu gerçekçi bir şekilde yansıtabilir. Bu teknik, oyuncuların rolünün gerektirdiği duygusal yoğunluğa kolayca ulaşmalarını ve sahnede inandırıcılık yaratmalarını sağlar. Duygu belleği, oyuncunun duygusal olarak hazır olmasını gerektirir. Ayrıca, oyuncunun kontrolsüz bir şekilde duygusal olmasını ve performansını etkileyecek kadar derinlemesine gitmesini önlemek için de sınırlandırmalar vardır. Bu teknik, oyuncuların duygusal deneyimlerini işlerken kendilerini korumalarına yardımcı olacak araçlar sağlar.

İçsel nesneler, oyunculuk teknikleri arasında yer alan ve oyuncuların karakterlerini daha gerçekçi bir şekilde canlandırmalarına yardımcı olan bir tekniktir. Bu teknik, oyuncuların karakterlerinin hissettiği duyguları daha iyi anlamalarına ve bunları sahnede daha inandırıcı bir şekilde ifade etmelerine yardımcı olur. İçsel nesneler, karakterin duygusal dünyasını temsil eden ve oyuncunun karakterin içinde olduğunu hissetmesine yardımcı olan nesnelerdir. Bu nesneler, oyuncunun karakterin duygusal dünyasını daha iyi anlamasına yardımcı olur ve oyuncunun karakterin iç dünyasına daha fazla odaklanmasını sağlar. Örneğin, bir oyuncu karakterinin kaybettiği sevgilisini canlandırırken, içsel bir nesne olarak sevgilisiyle birlikte aldığı bir yüzük kullanabilir. Bu yüzük, oyuncunun karakterinin duygusal dünyasını temsil eder ve oyuncunun karakterinin duygularına daha iyi odaklanmasına yardımcı olur. Oyuncu yüzüğü tutarak karakterin yaşadığı acıyı, özlemi ve üzüntüyü daha iyi anlayabilir ve sahnede daha inandırıcı bir şekilde ifade edebilir. İçsel nesneler, oyuncuların karakterlerinin iç dünyasına daha fazla odaklanmalarına ve karakterlerini daha gerçekçi bir şekilde canlandırmalarına yardımcı olur. Bu teknik, oyunculuk eğitiminde sıkça kullanılır ve birçok profesyonel oyuncu tarafından da benimsenmiştir.

Stanislawski Sistemi'nde Duygu Belleği, oyuncunun kendi yaşamından benzer duygusal deneyimler hatırlamasına dayanır ve bu hatıraları canlandırmak için kullanılır. Chubbuck Tekniği'nde ise, oyuncuların karakterlerinin yaşadığı duygusal deneyimleri canlandırmak için içsel nesneler kullanılır. İçsel nesneler, oyuncuların karakterlerinin duygusal durumlarını çağrıştıran nesnelerdir. Örneğin, bir karakterin ölmüş bir aile üyesini hatırlaması gerekiyorsa, oyuncu ölmüş aile üyesinin fotoğrafını veya kişisel eşyalarını kullanabilir. Bu nedenle, Duygu Belleği ve içsel nesneler farklı tekniklerdir ve farklı amaçlar için kullanılırlar. Duygu Belleği daha çok oyuncunun kişisel deneyimlerine dayanırken, içsel nesneler oyuncuların karakterlerinin yaşadığı deneyimleri çağrıştırmak için kullanılır.

1.3.3. Sihirli Eğer ve İkame

Oyunculukta "ikame" kavramı, bir karakteri canlandıran oyuncunun, karakterin yerine kendisini koyarak o karakterin duygu ve düşüncelerini içselleştirmesi anlamına gelir. İkame, oyuncunun rolünü daha gerçekçi bir şekilde canlandırabilmesine yardımcı olur çünkü oyuncu, karakterin yaşadığı duyguları kendi yaşam deneyimleriyle bağdaştırır. Bu sayede, oyuncu karakterin iç dünyasını daha iyi anlayabilir ve karakterin davranışlarını daha doğal bir şekilde ortaya koyabilir. İkame, özellikle Stanislawski sistemi ve Chubbuck tekniği gibi içsel oyunculuk tekniklerinde sıklıkla kullanılır.

"Sihirli eğer" ve "ikame" kavramları, oyunculuk alanında farklı teknik ve yaklaşımların bir parçası olarak kullanılır. İkisi arasındaki farklılıkları aşağıdaki şekilde özetleyebiliriz: Sihirli eğer: Konstantin Stanislawski'nin oyunculuk yöntemlerinden biri olan sihirli eğer, oyuncunun kendini sahnedeki karakterin yerine koyması ve o anki duygusal durumunu sahnedeki karakterin durumuna uygun hale getirmesi üzerine odaklanır. Oyuncu, kendi hayal gücünü kullanarak karakterin düşünceleri, duyguları ve hareketleri üzerinde çalışır. Sihirli eğer, oyuncunun karakterin durumuna kendini tamamen kaptırmasını sağlar. İkame: İkame, oyuncunun kendisini sahnedeki karakterin yerine koyduğu bir oyunculuk tekniğidir. Ancak sihirli eğerden farklı olarak, ikame oyuncunun kendi duygusal ve zihinsel durumunu sahnedeki karakterin durumuna uygun hale getirmek yerine, kendi duygularını ve deneyimlerini karakterin duygusal durumlarına yerleştirir. Yani oyuncu, sahnedeki karakterin duygusal durumlarını kendi deneyimleriyle birleştirir ve karakterin duygusal dünyasını canlandırmaya çalışır. Özetle, sihirli eğer, oyuncunun kendisini

sahnedeki karakterin yerine koyarak, o anki duygusal durumunu karakterin durumuna uygun hale getirdiği bir tekniktir. İkame ise, oyuncunun kendi deneyimlerini ve duygularını karakterin duygusal durumlarına yerleştirerek karakterin duygusal dünyasını canlandırmaya çalıştığı bir tekniktir.

1.3.4. Dikkat Çemberi ve Dört Duvar/Mekân

Dikkat çemberi, oyunculukta odaklanma ve konsantrasyonu artırmak için kullanılan bir kavramdır. Dikkat çemberi, oyuncunun karakterinin içinde bulunduğu durumu tam olarak anlaması ve karakterin düşünce ve duygularını gerçekçi bir şekilde ifade edebilmesi için gereklidir. Dikkat çemberi, oyuncunun sahne üzerinde dikkatini yoğunlaştırması gereken alana odaklanmasına yardımcı olur. Bu alandaki nesneler, diğer karakterler veya diyaloglar olabilir. Oyuncu, dikkat çemberi içindeki bu faktörlere odaklanarak karakterinin zihin dünyasına daha kolay girebilir ve karakterin duygu ve düşüncelerini daha gerçekçi bir şekilde yansıtabilir. Stanislavski Sistemi'nde dikkat çemberi, karakterin içsel durumuna odaklanmayı ve oyuncunun sahne üzerindeki diğer faktörlere odaklanmamasını sağlamak için kullanılır. Chubbuck Tekniği'nde ise dikkat çemberi, karakterin amacına ve sahne amacına odaklanmayı ve oyuncunun bu hedefe ulaşmak için ihtiyaç duyduğu diğer faktörlere odaklanmasını sağlamak için kullanılır.

Dört duvar kavramı, oyuncuların sahnedeki karakterlerinin bulunduğu mekânın duvarları arasında kalmalarını ve gerçek hayatta olduğu gibi sahnede de her şeyi gerçekmiş gibi yaşamalarını sağlar. Oyuncular, bu teknikle karakterlerinin fiziksel çevrelerine tamamen adapte olmaya çalışır ve dikkatlerini sadece kendilerini çevreleyen nesnelere, diğer oyunculara ve sahne alanına odaklar. Dikkat çemberi kavramı ise oyuncuların sahnedeki karakterlerinin odaklandığı şeylere odaklanmalarını, dış dünyayı tamamen bloke etmelerini ve duyularını karakterleriyle sınırlı hale getirmelerini sağlar. Oyuncular, bu teknikle karakterlerinin iç dünyalarını yaşamaya çalışır ve dış dünya unsurlarını mümkün olduğunca bloke ederek karakterlerinin hissettiklerine tamamen odaklanır. Bu iki kavram arasındaki fark, oyuncuların odaklandıkları şeydeki farklılıktan kaynaklanır. Dört duvar kavramında, oyuncular dış dünya unsurlarına odaklanırken, dikkat çemberi kavramında, oyuncular karakterlerinin iç dünyasına odaklanır. Dört duvar kavramı, oyuncuların sahne performansını gerçekleştirdiği mekâna atıfta bulunur ve sahnenin sınırlarını belirler. Bu kavram, oyuncuların karakterleriyle birlikte sahne mekanını da hayal etmelerine

ve gerçekçi bir atmosfer oluşturmalarına yardımcı olur. Dikkat çemberi kavramı ise oyuncunun kendi iç dünyasına odaklanmasını ve karakterin duygu ve düşüncelerini hissetmesini sağlamaya yöneliktir. Bu kavram, oyuncunun dış dünyayı ve diğer oyuncuları yok sayarak karakteri daha etkili bir şekilde canlandırmasına yardımcı olur. Bu iki kavram arasındaki temel fark, dört duvarın dış mekânı, nesneleri ve diğer oyuncuları içerirken, dikkat çemberinin sadece oyuncunun iç dünyasına odaklanmasıdır. Ancak her iki kavram da oyuncuların performanslarını geliştirmeye yardımcı olmak için kullanılabilir.

Dikkat çemberi ve dört duvar kavramları, oyuncuların performanslarını geliştirmek ve karakterlerini daha gerçekçi bir şekilde canlandırmak için kullanılan tekniklerdir. Benzerlikleri şunlardır: İkisi de oyuncuların gerçekliği sahneye yansıtmasına yardımcı olur. Her ikisi de oyuncuların konsantrasyonunu artırır ve performanslarını daha inandırıcı hale getirir. Hem dikkat çemberi hem de dört duvar, oyuncuların karakterlerinin iç dünyasına daha derinlemesine bir bakış açısı kazandırmalarına yardımcı olur. Her iki kavram da oyuncuların doğal davranışlarını ve spontane tepkilerini korumalarına yardımcı olur. Ancak, dikkat çemberi daha çok oyuncunun kendi iç dünyasına odaklanmasını sağlarken, dört duvar sahne alanının sınırlarını belirleyerek oyuncuların karakterlerine daha gerçekçi bir mekân oluşturmalarını sağlar.

1.3.5. Verili Koşullar ve Önceki Durumlar

Stanislavski'nin oyunculuk sistemi, oyuncuların karakterlerinin iç dünyasını canlandırmak için bir dizi teknik kullanır. Bu tekniklerden biri de "verili koşullar" kavramıdır. Verili koşullar, sahnede yer alan nesnelerin, mekânın ve diğer faktörlerin karakterin davranışlarını ve duygularını nasıl etkilediğini ifade eder. Oyuncular, sahnede yer alan her şeyi karakterlerinin iç dünyasına yansıtmak için kullanır. Örneğin, bir oyuncu bir sahnede sandalyede otururken, sandalyenin nasıl bir his uyandırdığına odaklanabilir. Oyuncu sandalyenin rahatlığına, sertliğine, konforuna ve hatta rengine dikkat edebilir. Bu unsurlar, oyuncunun karakterinin zihninde bir dünya yaratmasına ve karakterin nasıl hissettiğini yansıtmasına yardımcı olur. Verili koşullar ayrıca, sahnenin belirli bir yerinde olmanın ve karakterin belirli bir pozisyonda durmanın karakterin hareketlerini, duygularını ve davranışlarını nasıl etkilediğine de odaklanır. Bu kavram, oyuncuların sahne performanslarının daha gerçekçi ve inandırıcı olmasına yardımcı olur.

Oyunculukta verili koşullar, bir sahnede oynayan oyuncunun karşı karşıya kaldığı faktörlerdir. Bu koşulların anlaşılması ve kullanılması, oyuncunun performansını iyileştirmesine yardımcı olur. Verili koşulların birkaç örneği şunlardır: Mekân: Oyuncuların performansını etkileyen bir faktör olan mekân, sahnenin fiziksel özelliklerini içerir. Bu özellikler, oyuncuların hareketleri ve ilişkileri üzerinde etkili olabilir. Örneğin, bir sahne düzgün bir zemin üzerinde yerleştirilmişse, oyuncuların hareketleri daha rahat ve güvenli olabilir. Ancak, bozuk bir zemin oyuncuların performansını etkileyebilir. Rekvisi: Oyuncuların kullanabileceği nesnelere verilen isimdir. Bu nesneler oyuncuların sahnede hareketlerine, performanslarına ve ilişkilerine katkıda bulunabilirler. Örneğin, bir masanın kullanılması, oyuncuların hareketlerini sınırlandırabilir veya özgürleştirebilir. Kostüm: Oyuncuların giydiği kıyafetler, karakterlerinin kimliği ve psikolojisi hakkında ipuçları verir. Kostümler, karakterlerin hareketleri, yürüyüşü ve genel performansı üzerinde de etkili olabilir. Bu örneklerin yanı sıra, verili koşullar arasında ışıklandırma, müzik, diğer oyuncular ve seyirci de yer alabilir. Tüm bu faktörler bir araya gelerek oyuncunun performansını etkiler ve onların karakterlerini daha gerçekçi bir şekilde canlandırmalarına yardımcı olur.

Oyunculukta önceki durumlar, bir karakterin sahnede olduğu andan önceki durumlarını, yani karakterin sahneye nasıl geldiğini, ne yaptığını, ne hissettiğini ve hangi düşüncelerle dolu olduğunu ifade eder. Bu kavram, karakterin iç dünyasını derinlemesine anlamak ve sahnede daha gerçekçi bir performans sergilemek için kullanılır. Örneğin, bir oyuncu bir sahnede bir çatışma sahnesi oynuyorsa, önceki durumlarına bakarak karakterinin niye çatışmaya girdiğini ve ne hissettiğini anlayabilir. Belki de karakter, sahneye gelmeden önce başka bir karakterle tartışmış ya da kötü bir haber almıştır. Bu önceki durumlar, karakterin sahneye geldiğinde davranışlarını, beden dilini ve duygusal tepkilerini belirler. Başka bir örnek vermek gerekirse, bir oyuncu sahnede sevinçli bir karakteri canlandırıyorsa, önceki durumlarını düşünerek karakterinin neden sevinçli olduğunu anlayabilir. Belki de karakter, sahneye gelmeden önce uzun süredir beklediği bir haber aldı ya da bir problemi çözmeyi başardı. Özetle, önceki durumlar kavramı, oyuncuların karakterlerini daha iyi anlamalarını ve daha gerçekçi bir performans sergilemelerini sağlayan önemli bir oyunculuk aracıdır.

Verili koşullar ve önceki durumlar kavramları, oyunculukta kullanılan iki farklı tekniktir. Verili koşullar, oyuncunun sahnede karşılaştığı gerçek durumları ifade eder. Bu durumlar sahne tasarımı, kostüm, ışıklandırma, diğer oyuncular, ses efektleri gibi unsurlarla yaratılır ve oyuncunun karakterinin içinde bulunduğu mekânı ve zamana uygun olarak tasarlanır. Önceki durumlar ise, karakterin sahnede bulunmadan önceki yaşamındaki durumları ifade eder. Bu durumlar, karakterin geçmişindeki deneyimleri, ilişkileri, yaşadığı olaylar ve duyguları içerir. Oyuncu, karakterin bu önceki durumlarını hatırlayarak, karakterin geçmişteki deneyimlerine dayalı olarak sahnede hareket edebilir. Bu iki kavram arasındaki fark, verili koşulların sahnede var olan gerçek durumlarla ilgili olması, önceki durumların ise karakterin geçmişteki deneyimleriyle ilgili olmasıdır. Ancak her iki kavram da, oyuncunun karakterini sahnede inandırıcı bir şekilde canlandırmasına yardımcı olmak için kullanılır. Örneğin, bir oyuncu bir tiyatro oyununda bir avukatı canlandırıyorsa, verili koşullar arasında sahenin mahkeme salonu olması, oyuncunun kostümü, diğer oyuncular ve avukat masası yer alırken, önceki durumlar arasında avukatın geçmişteki davaları, müvekkillerine olan yakınlığı ve başarıları yer alabilir. Bu önceki durumlar, oyuncunun avukat karakterini daha inandırıcı bir şekilde canlandırmasına yardımcı olabilir.

1.3.6. Kesintisiz Eylem ve Düşünceler/Eylemler

Stanislavski, oyuncuların sahnede kesintisiz eylem yapmaları gerektiğini savunan bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu yaklaşım, oyuncuların karakterlerini sürekli bir şekilde canlı ve dinamik tutmalarına yardımcı olur. Kesintisiz eylem, bir karakterin sahnede herhangi bir duraklama olmadan sürekli olarak bir amacı veya hedefi takip etmesini ifade eder. Oyuncuların sahnede sürekli bir hareket halinde olması, seyircilerin dikkatini karaktere ve olaylara odaklanmasını sağlar. Kesintisiz eylem, oyuncuların karakterlerinin iç dünyasına daha iyi bir erişim sağlar. Bu yaklaşım, oyuncuların sahnede kendi iç dünyalarını ve karakterlerinin duygusal durumlarını daha iyi yansıtmalarına olanak tanır. Örneğin, bir oyuncu bir karakterin endişeli olduğunu oynuyorsa, kesintisiz eylem yaklaşımı sayesinde oyuncu karakterin endişesini sahnede her zaman gösterir. Karakterin endişeli olduğu anlarda, oyuncu onun için uygun olan eylemleri gerçekleştirir (örneğin, titreme, terleme, hızlı konuşma). Bir örnek olarak, bir oyuncunun sahnede bir sandalyede oturarak bir telefon görüşmesi yapması

gerektiğini düşünelim. Kesintisiz eylem yaklaşımı, oyuncunun telefon görüşmesi yaparken sadece oturarak konuşmamasını, aynı zamanda karakterin duygusal durumuna göre hareket etmesini gerektirir. Örneğin, karakter öfkeleniyse, oyuncunun sahnede ayağa kalkıp yürümesi veya elindeki telefonu sıkıp bırakması gerekebilir. Kesintisiz eylem yaklaşımı, oyuncuların sahnede karakterlerini daha gerçekçi ve inandırıcı bir şekilde canlandırmalarına yardımcı olan etkili bir yöntemdir.

Ivana Chubbuck'un oyunculuk tekniği içerisinde yer alan düşünceler/eylemler kavramı, oyuncuların karakterlerini sahnede daha gerçekçi bir şekilde canlandırabilmeleri için kullanılan bir tekniktir. Bu teknikte, oyuncuların sadece sözleri değil, karakterin iç dünyasını yansıtan düşüncelerini ve bununla birlikte gelen eylemlerini de canlandırmaları hedeflenir. Düşünceler/eylemler kavramı, oyuncuların karakterlerinin sahnedeki durumlarına uygun düşünceleri ve eylemleri canlandırmalarını amaçlar. Bu teknik, karakterlerin duygusal durumlarına uygun olarak hareket etmelerini sağlar. Örneğin, bir karakter üzgün olduğunda, sadece üzgün olduğunu söylemek yerine, oyuncu onun iç dünyasını yansıtan hareketleri ve beden dilini kullanarak bu duyguyu daha gerçekçi bir şekilde canlandırabilir. Düşünceler/eylemler tekniği ayrıca, oyuncuların rol aldıkları sahneyi daha iyi anlamalarına da yardımcı olur. Oyuncular, sahnede ne yaptıklarını ve neden yaptıklarını daha iyi anladıkları için, karakterlerinin sahnedeki davranışları daha tutarlı hale gelir. Örnek olarak, bir oyuncu bir sahnede sevgilisine ayrıldığını söyleyen bir karakteri canlandırıyorsa, sadece sözleri söylemek yerine, karakterin iç dünyasını yansıtan hareketler ve beden dilini kullanarak sevgilisine olan acısını daha gerçekçi bir şekilde yansıtabilir. Örneğin, sahnede ağlamak, yüz ifadelerinde acı ifadeler kullanmak, sevgilisinin fotoğrafını sıkıca tutmak gibi hareketler bu tekniği kullanarak gerçekçi bir performans ortaya koyabilir.

Stanislavski'nin kesintisiz eylem kavramı, bir karakterin sahnede sürekli olarak bir amacı olduğunu ve bu amaca doğru adımlar attığını vurgular. Oyuncu, karakterinin her adımını amacına uygun olarak seçmeli ve doğal bir şekilde performans sergilemelidir. Örneğin, bir sahnede karakterin kahve yapmak istediği bir amacı varsa, oyuncu bu amacı gerçekleştirmek için her adımı doğal bir şekilde planlamalı ve gerçekleştirmelidir. Chubbuck'un düşünceler/eylemler kavramı ise, karakterin sahnedeki eylemlerinin, onun düşünceleriyle doğrudan ilişkili olduğunu vurgular. Oyuncu, karakterinin sahnede ne yapacağını değil, neden yaptığını anlamalı ve

performansını bu doğrultuda şekillendirmelidir. Örneğin, bir sahnede bir karakterin birini öpmesi gerekiyorsa, oyuncu bunun nedenini karakterin iç dünyasına bağlayarak performans sergilemelidir. Öpme eylemi, karakterin duygusal durumunu ve düşüncelerini yansıtan bir sembol olmalıdır. Bu iki kavram arasındaki temel fark, oyuncunun karakterin hareketlerini bir amaca doğru yönlendirmesi (kesintisiz eylem) ve karakterin iç dünyası ve motivasyonunu anlaması (düşünceler/eylemler). Stanislavski, karakterin hareketlerinin amaca yönelik olması gerektiğini vurgularken, Chubbuck karakterin sahnedeki eylemlerinin anlamını ve iç dünyasını vurgular. Ancak bu kavramlar aynı zamanda birbirlerini tamamlayan unsurlar da içerirler. Kesintisiz eylem, oyuncunun karakterin amacına doğru hareket etmesini sağlarken, düşünceler/eylemler kavramı, oyuncunun karakterin iç dünyasını anlamasını ve hareketlerini bu doğrultuda şekillendirmesini sağlar.

Kesintisiz eylem ve düşünceler/eylemi kavramları, oyuncunun sahnede bütünlük içinde bir performans sergilemesine yardımcı olan araçlardır. İkisi de karakterin içsel dünyasına odaklanır ve sahne performansının doğal ve gerçekçi olmasını sağlar. Benzerlikleri şunlardır: İkisi de karakterin iç dünyasına odaklanır: Kesintisiz eylem ve düşünceler/eylem kavramları, oyuncunun karakterin iç dünyasına inmesine ve karakterin motivasyonlarını, arzularını, hedeflerini ve düşüncelerini anlamasına yardımcı olur. Her ikisi de karakterin bütünlüğünü sağlar: Kesintisiz eylem ve düşünceler/eylem kavramları, karakterin sahnedeki davranışlarının bütünlüğünü korumasına yardımcı olur. Böylece karakterin sahnedeki davranışları doğal ve gerçekçi olur. İkisi de performansın doğal olmasını sağlar: Kesintisiz eylem ve düşünceler/eylem kavramları, karakterin davranışlarının doğal ve gerçekçi olmasını sağlar. Bu da performansın seyirciye daha gerçekçi ve inandırıcı gelmesini sağlar. Her ikisi de karakterin hedeflerini belirler: Kesintisiz eylem ve düşünceler/eylem kavramları, karakterin hedeflerini, arzularını ve motivasyonlarını belirler. Bu da karakterin davranışlarının tutarlı ve bütünlüklü olmasını sağlar. Her ikisi de karakterin psikolojisine odaklanır: Kesintisiz eylem ve düşünceler/eylem kavramları, karakterin psikolojisine odaklanır ve oyuncunun karakterin duygusal durumunu anlamasına yardımcı olur. Bu nedenlerden dolayı, kesintisiz eylem ve düşünceler/eylem kavramları benzerlikler taşımaktadır.

2. Bölüm 2. Gayri Resmi Hürrem Oyununun Reji Yorumu Ve Hürrem Karakterinin Çalışma Süreci

2.1. Oyununun Konusu

1558 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nda Kanuni Sultan Süleyman döneminde geçmekte. Köle cariye olarak geldiği sarayda Kanuni Sultan Süleyman'ın şehzade olduğu ve padişahlığının ilk senesinde yüzlerce kadın arasında zekasını, kadınlığını kullanarak Kanuni Sultan Süleyman'ın Haseki'si 6 çocuğunun annesi olmayı ve Osmanlı Devleti Yönetimine de yeri geldiğinde müdahale etme cesaretini göstermiştir.

Hürrem Sultan oyunda hayatının nasıl yol aldığını buralara nasıl geldiğinin muhasebesini yaptığı bir gün evvelden yaptırdığı gizli bir odaya girer ve bu odada hafızasını kaybetmiş bir cariye ile karşılaşır. Hürrem ve cariye birlikte Hürrem'in hayatından sahneleri oynamaya başlarlar. Oyunda Hürrem Sultan'ın saray yaşamından kesitleri oynamaları ile başlayarak oyunun sonunda Kösem Sultan'ın hikayesine yaslanarak son buluyor. (Asilyazıcı, 2017).

2.2. Dramaturgi Yorumu

1500'lü yılların anlatıldığı, Özen Yula tarafından kaleme alınan "Gayri Resmi Hürrem" adlı bu eser tarihin tozlu sayfalarından günümüz insanlarına zekanın en temel değer olduğunu gösteren bir yapıttır. Öyle ki ataerkil görüşlerin hâkim olduğu ve bu görüşlerin dışında herhangi bir yeni olguya izin verilmeyen imparatorluk, diktatörlük, monarşi gibi yapılarda bile zekanın her şeyi değiştirebildiğini anlatmayı hedef haline getirmiştir. Günümüz feminist hareketin ideolojisi bile bu hikâyeden etkilenerek kendisine politik kazanımlar amaçlamıştır. Ayrıca erkek-kadın, işçi-patron gibi cinsiyet veya sınıf çatışma ve çözümleri metin içerisinde yer almaktadır.

2.3. Hürrem Karakterinin İncelenmesi

Karakter analizi metinden hareketle yapılmakla birlikte bu metin özelinde gerçek bir yaşam öyküsünün izlerini de taşımaktadır. Bu nedenle oyun kişisi olan karakterle gerçek karakter arasında ortak bir analiz yapılmalıdır. "Hürrem" karakterini çözümlemek için öncelikle Hürrem Sultan'ın yaşam öyküsünü ve yaşadığı dönemi incelemek gerekmektedir. Hürrem Sultan'ın 1504 yılında doğduğu rivayetler arasında olup tarihçilerin görüşlerine göre 1520 tarihinde yaşı 15 civarlarındayken Tatar akıncıları tarafından Rutenya'dan kaçırıldığı ve Kırım Han'ının himayesine girdikten sonra Topkapı Sarayı'na cariye olarak sunulduğu yazmaktadır. Oyun, 1558 yılında

Osmanlı İmparatorluğu'nda Kanuni Sultan Süleyman döneminde geçmekte. Köle cariyeye olarak geldiği sarayda Kanuni Sultan Süleyman'ın şehzade olduğu ve padişahlığının ilk senesinde yüzlerce kadın arasında zekasını, kadınlığını kullanarak Kanuni Sultan Süleyman'ın Haseki'si 6 çocuğunun annesi olmayı ve Osmanlı Devleti Yönetimine de yeri geldiğinde müdahale etme cesaretini göstermiştir.

2.4. Sahne – Işık, Kostüm-Makyaj Tasarımı

Metnin doğalında gündelik pratiklerinde diğer oyuncularla iletişimde ve mekân içerisinde geçen bu bölümü biz tek başına Hürrem'in kendi özel yaptırdığı gizli odasında kendi kendine konuştuğu sahne olarak planlandığından dolayı için özel bir kostüme ihtiyaç duyulmamıştır.

2.5. Prova Günlükleri

Prova sürecinde metin doğal akışından ziyade farklı bir bakışta ele alınmak istendiğinden dolayı metnin içerisinde yer alan mekân zaman ve konu bütünlüğü kırılarak başka bir yaşam alanına transfer edilmesi istenmiştir. Bu minvalde önce metnin buna uygun parçası bulunup ardından bu parçanın kendi başına bir anlam bütünlüğü taşıması sağlanmıştır. Çalışmamıza konu olan Chubbuck ve Stanislavski'nin oyunculuk anlayışlarından hareketle seçilen bölümün farklı versiyonlarca denemesi yapılmıştır. Gerek doğaçlama gerekse planlanmış sahneler doğrultusunda seçilen parçanın yaşayan bir oyuncuya çevrilmesi hedeflenmiştir. Tüm bunlardan hareketle mekânın, zamanın ve dilin günümüz terminolojisine evrilmesine karar verilmiştir. Arzu edilen sonuca ulaşmak için üzerine düşünülmesi gereken birçok nokta olmakla birlikte seçilen parçanın görece yaşayan bir oyuncuya sahip olduğu söylenebilir.

Bölüm 3. SONUÇ

20. yüzyıl tiyatro tarihinin en etkili kişiliklerinden biri olan Konstantin Stanislavski'nin yıllardır kullanılan oyunculuk metodunu daha matematiksel bir kuram ile ağırlıklı olarak kamera önüne yönelik eğitimler veren Ivana Chubbuck ile olan bağdaşan ve ayrışan yönlerini inceledik.

Günümüzde tiyatro her geçen gün kendine bir şeyler katarak gerek konusu, içeriği gerekse dekoru, ışıklandırması vb. biçimlerle şekillenerek geniş kitleleri halen elinde tutmaktadır. Bunun yanı sıra artan TV ve Dijital Platform kanalları da kamera önünde oyunculuğun artmasına sebebiyet vermiş ve bu artış aynı zamanda oyuncu ihtiyacına gerek duymuş ve kitlelerin bu alanda da ilgisini çekmektedir.

Gerek sahne üzeri gerekse kamera önü için bir karaktere hazırlanırken birçok teknik kullanılmakta ve kişinin role hazırlanması, karakterin oyun içerisinde değişmesi gerek sahneler ilerledikçe farklı duygu durumlarına girmek zorunda olması ağırlıklı olarak Stanislavski'nin kuramları ile çalışılmaktadır. Konstantin Stanislavski'nin tekniğinde biraz daha sahneye, ana yönelik çalışmalar, hazırlıklar yapılırken Ivana Chubbuck tekniğinde bu hazırlıklar hem sahne için anlık hem de genel karakterin sahne, kamera önündeki genel duruşu üzerine yapılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adler, S. (2016). S. Adler içinde, *Aktörlük Sanatı* (N. Özüaydın, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Aristoteles. (1995). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles. (2016). *Poetika*. (H. Yücel, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aristoteles. (2019). *Retorik*. (H. Yücel, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Asilyazıcı, H. (2017, Nisan 23). *Gayri Resmi Hürrem*. Aydınlik Gazetesi: <https://www.aydinlik.com.tr/koseyazisi/gayri-resmi-hurrem-47273> adresinden alındı
- Badham, J., & Modderno, C. (2017). *Artistlik Yapma*. (S. Sakacı, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Benedetti, J. (2012). *Stanislavski - Bir Giriş*. (K. Karaboğa, Çev.) İstanbul: Habitus Yayınları.
- Brando, M. (2015). *Annemin Öğrettiği Şarkılar*. (G. Koca, Çev.) İstanbul: Agora Yayınları.
- BRECHT, B. (2011). *Epik Tiyatro*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. (S. Sokullu, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Chubbuck, I. (2018). *Aktörün Gücü*. (M. Doruk, Çev.) İstanbul: Tilki Kitap.
- Ergün, S. , Cevher, S., Yalçın, E., Acer, Y., Ünsalan, Y., Güngör, İ., & Soyverden, E. (2015). *Oyuncunun Yolculuğu*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Fener, S., & Yanılmaz, Y. (2014). *Tiyatro, Sinema, Televizyon, Dizi Oyunculuğu*. İstanbul: Ergin Matbaa.
- Fo, D. , & Rame, F. (2019). *Oyuncunun Yeni Temel El Kitabı*. (D. Silahdaroğlu, Çev.) İstanbul: Habitus Kitap.
- Hope, N. (2011, Temmuz). Happiness as a Quality of Dramatic Performance - the Chubbuck Technique: Struggle, Conflict, and Stasis. https://www.academia.edu/78642015/Happiness_as_a_Quality_of_Dramatic_

Performance_the_Chubbuck_Technique_Struggle_Conflict_and_Stasis
adresinden alındı

Ivana Chubbuck Kimdir. (2022, 09 22). biyografi.net.tr:

<https://www.biyografi.net.tr/ivana-chubbuck-kimdir/> adresinden alındı

İzzet Çapa Röportaj - Hürriyet. (2014, 12 07). Hürriyet:

<https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/izzet-capa/ivana-chubbuck-tanisir-tanismaz-yilmaz-erdogan-a-asik-oldum-27721830> adresinden alındı

K. Stanislavski Bio.info. (2022, 10 12). biyografi.info:

<https://www.biyografi.info/kisi/konstantin-stanislavski> adresinden alındı

K. Stanislavski Wikipedia. (2023, 02 15). Wikipedia:

https://en.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Stanislavski adresinden alındı

Kayan, T. (2021). Türkiye'de Oyunculuk Eğitimi ve Kamera Önü Oyunculuğu
(Yüksek Lisans Tezi). Bursa. <https://tez.yok.gov.tr> adresinden alındı

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

Moore, S. (2009). *Stanislavski Sistemi - Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı*. (B. Sezgin, Ö. Çiçek, & C. Yalaz, Çev.) İstanbul: BGST Yayınevi.

Nutku, Ö. (2001). Ö. Nutku içinde, *Dram Sanatı Tiyatroya Giriş* (s. 18). Kabalcı.

Ozan, M. (2019). Çağdaş Oyunculuk Yöntemleri Açısından Stanislavski Sistemi'nin
İncelemesi. (Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi.

Pascuito, B. (2012). *Romy Schneider Aktristin İkili Hayatı*. (İ. Yerguz, Çev.)
İstanbul: Agora Yayınları.

Sezgin, B. (2020). *Çocuklar ve Gençlerle Drama ve Tiyatro*. İstanbul: bgst yayınları.

Stanislavski, K. (1988). *Bir Karakter Yaratmak*. Ankara: Dost Kitabevi.

Stanislavski, K. (1992). *Sanat Yaşamım*. (S. Taşer, Çev.) İstanbul: Eko Basımevi.

Stanislavski, K. (2004). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. (D. Evin, Çev.) İstanbul: Pozitif
Yayınılık.

- Stanislavski, K. (2009). *Bir Rol Yaratmak*. (Ç. Genç, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Stanislavski, K. (2010). *Bir Karakter Yaratmak*. (T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Stanislavski, K. (2010). *Bir Rol Yaratmak*. (T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Stanislavski, K. (2012). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. (T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Stanislavski, K. (2012). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stanislavski, K. (2012). *Oyuncunun El Kitabı*. (O. Akınbay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Şener, S. (2020). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Şener, S., & . (2006). *Dünden Bugüne Tiyatır Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Toporkov, V. (2017). *Stanislavski Provada*. (C. Yalaz, D. Dalyanoğlu, & Ö. Er, Çev.) İstanbul: BGST Yayınları.
- Uygur, H. (2016). *Bu Rol Senin*. İstanbul: Destek Yayınları.
- Ülgen, T. (2018). *Kurmaca, Yanılsama, Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*. İstanbul: SUB Basın Yayım.
- Whyman, R. (2012). *Oyunculukta Oyunculukta Stanislavski Sistemi*. (H. Gür, Çev.) Ankara: Dost Yayınları.
- Wikipedia. (2022). *Hürrem Sultan*. Wikipedia:
https://tr.wikipedia.org/wiki/H%C3%BCrrem_Sultan adresinden alındı



EKLER

EK A. OYUN METNİ

Hürrem Sultan, Cariye'ye kurdurduğu hayal perdesinde, kocası Kanuni Sultan Süleyman'ın annesi Hafsa Sultan'ın da kuklasını oynatarak onunla konuşmaktadır. Hafsa Sultan "Benim zamanımda Sultan Selim Han, babası Bayezid ile savaşıyordu. Sen de iki oğlunu, Selim ile Beyazıd'ı birbirlerine düşüreceksin. Tarihimiz tekerrür edecek," der. "Sevdiğin adamla git buradan, kocan Kanuni, devlet işlerini bırakıp da kaçan bir kadının arkasından yollara mı düşer?" deyince Hürrem cevap verir.

HURREM

Ben senin oğlunun karısıyım. Bırakıp gidersem oğluna kötülük yapmış olmaz mıyım o zaman?

İktidar yalnız devleti idare etmekle olmaz Hafsa Sultan. Başta karın olmak üzere çevrendekilerin hepsini de idare edeceksin. Yakınındakiler senden korkmazsa, uzaklarda adının esamesi bile okunmaz.

Tarih dediğin kendini tekrar eder anlayana. Hem Selim'lerle Bayezid'lerin kaderi böyleyse ben ne yapayım Hafsa Sultan?

Senin devrin çoktan kapandı. Artık, yeni zamanlardır... Yeni zamanlar kanla mühürlenmelidir. Bu toprakların tarihi bunun gerektirir. İktidarda ne senin sözün geçer ne de benimki. O kendi sözünü söyler Hafsa Sultan. Ben de geçer giderim bu tarihin içinden. Ama bir devrinde mührüm durur.

Tarihi, akçelerini ödediğimiz adamlar anlatır Hafsa Sultan. Onun için bunca yalanla doludur bütün tarihler. Kaldı ki, tarihin neyi nasıl anlatacağı umurumda değil. Hayatımın sırları benimle beraber gidecek toprağa. Bilmedikleri bir şeyi anlatamayacakları için, söylenceler üzerine kurulmuş bir hayatı kuru, soğuk bir biçimde yazıp geçecekler. Sonra da başkaları onların tarihini yazacak. Belki de günün birinde, o gün iktidar oyunlarından, entrikalardan nefret eden bir adam oturup gizli odamı anlatacak kağıtlara, onun dividinden, mürekkebinden bambaşka bir Hürrem çıkacak ortaya. Buna engel olmak mümkün mü Hafsa Sultan? Yazının saltanatına kimse engel olamaz ki. Nasıl isterlerse öyle yazacaklar. Yazmalılar... Belki de benim bu tarihten ve bu saraydan gitme zamanım gelmişti. Doğduğum yere, Rotagino'ya dönüp huzurlu bir hayat kurmamın sırasıdır. Ben olsaydım o adamın yerinde, bana öyle bir son yazardım. Her şeyi bırakıp gitti. Sonra, ardından yapılanlara, denilenlere gülerek, Rotagino kırlarında dolaşmaya çıktı derdim kendim için... hadi sen de git buradan Hafsa Sultan. Senin tarihin sessiz yazıldı. Devrin bitti artık, git buradan!