

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



DÜNYADA OYUNCULUK YÖNTEMLERİ VE TÜRKİYE'DE
AKADEMİK OYUNCULUK EĞİTİMİNDE YÖNTEM
SORUNSAĞI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ahmet Ayaz YILMAZ

Drama ve Oyunculuk Ana Bilim Dalı
Sahne Sanatları Programı

TEMMUZ, 2022

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



DÜNYADA OYUNCULUK YÖNTEMLERİ VE TÜRKİYE'DE
AKADEMİK OYUNCULUK EĞİTİMİNDE YÖNTEM
SORUNSA LI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ahmet Ayaz YILMAZ
(Y1912.210016)

Drama ve Oyunculuk Ana Bilim Dalı
Sahne Sanatları Programı

Tez Danışmanı: Dr. Sündüz HAŞAR

TEMMUZ, 2022

ONAY FORMU



ONUR SÖZÜ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Dünyada ve Türkiye’de Akademik Oyunculuk Eğitiminde Yöntem Sorunsalı Üzerine Bir İnceleme” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadar ki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve etik geleneklere aykırı düşecek bir davranışımın olmadığını, tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tez çalışmasıyla elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yaparak yararlanmış olduğumu belirtir ve onurumla beyan ederim

30/06/2022

Ahmet Ayaz YILMAZ



ÖNSÖZ

Her bireyin yolculuğu eşsizdir. Benim de bu mesleğe ilgi duyduğum günden beri doğduğum kent Burhaniye'den Ankara'ya, Ankara'dan Amerikaya, Ankara'dan İstanbul'a, İstanbul'dan yine Amerika'ya ve İstanbul'dan eğitim ve proje danışmanı olarak ziyaret ettiğim ülkelere ve son olarak İstanbul'dan İzmir'e düşen mücadeleli yolcuğumda, ismini sayıp, buralara sığdıramayacağım sayısız iyi insanın varlığına şükürler olsun. Yaşamımın bir kısmında Birleşmiş Milletler Nüfus Fonu'nun uluslararası eğitmen havuzunda görev yaparken, eğitim bilimi ve eğitim pratiğine ne kadar ilgi duyduğumu ve bilgiyi başka insanlarla paylaşmaktan ne kadar keyif aldığımı fark etmiştim. İşte bu noktada, akademinin kapısını çalmaya karar verdim. İstanbul Aydın Üniversitesi, yönetmenlik alanında eğitim veren Sahne Sanatları Yüksek lisans programında eğitim almayı çok arzuluyor ancak hem yaşam, hem eğitim masraflarımı karşıyalamamakla ilgili kara kara düşünüyordum. Tam bu noktada, Birleşmiş Milletler Nüfus Fonu Mısır Ülke Direktörü Dr. Aleksander Sasha Bodiroza, beni İnsani Yardım alanında “edutainment” metodunun kullanılması projesiyle, kısa dönemli olarak işe aldı. Mısır ülkesinde kullanılmak üzere bir eğitim modülü ve bir pilot eğitim hazırlamış oldum. Bunun biraz öncesinde de, İstanbul'da Değerli Tiyatro Sanatçısı Betül Arım'ın Dışarda Hiçbir Şey Var adlı oyununu sahneye koymuştum. Dr. Aleksander Sasha Bodiroza ve Kıymetli Betül Arım'a yarattıkları iş olanakları ve yüksek lisans eğitimim konusundaki destekleri için ne kadar teşekkür etsem az kalır. Yüksek lisans eğitimime başladığımdan bitişine kadar, belki de yüzlerce kez kapılarını çaldığım, telefonla ve emaille defalarca yardım istediğim, her seferinde büyük bir kibarlıkla bana yardımcı olan, Sevgili Tuğrul Hoca, Gülşah Hoca, Sevgili Burak ve Sevgili Gökay'a çok çok teşekkür etmek isterim.

Bu tezin araştırma aşamasında değerli önerleri ile yoluma ışık tutan, Ege Maltepe, Jason Hale, Doç. Dr. Hasret Esra Çizmeci ve Doç. Dr. Nazım Uğur Özüaydın'a teşekkür etmek isterim. On yedi yaşımdayken, yaşadığım ilçeye Gece Mevsimi rejisiyle turneye geldiği günden beri kendisine hayran olduğum Prof. Mehmet Birkiye hocama öğretileri ve tezimin ilk araştırma aşamasındaki kıymetli

yönlendirmeleri için teşekkür ediyorum. İlk yüksek lisans sunumumu ve araştırmamı onun dersinde yaptığım için belki de hiç aklımdan çıkmayacak olan, her seferinde nezaketiyle beni karşılayan Doç. Dr. Selen Korad Birkiye hocama emekleri ve bol tartışma alanı açtığı dersleri için çok teşekkür ederim. Yüksek lisans eğitimimde hem yüzyüze, hem de pandeminin getirdiği online ders koşullarında, her sayfalarca yazdığım makaleye, bıkmadan usanmadan geri bildirim veren, attığım her emaile yanıt verip, bana okumalar, kaynaklar öneren ve son olarak onunla bir akademik araştırma yapmamı kabul edip, bana yol açan kıymetli hocam Doç Dr. Melih Korukçu'ya minnettarım. Eğitimimin ilk döneminde, dersime giren hocalarımdan not vb. meseleler dolayısıyla çekindiğim için, birgün bir araştırmada çok tıkanıp bir noktada kapısını çaldığım, müthiş bir gülümse ve hafiflikle beni karşılayan, çok sonraları, o gün masasında mutlulukla uyuyan kedinin neden bu kadar mutlu olduğunu anlayacağım, bana makale çalışmasında ilk yöntem dersini veren, sonrasındaki her araştırmamı fikirleri ve danışmanlığıyla besleyen ve bir gün hayat çok karanlık hale geldiğinde koşulsuz sevgiyle yol açan, tez danışmanım, kıymetli hocam Dr. Sündüz Haşar'a minnet borcum olduğunu belirtmek isterim. Ayrıca, bu tez ancak onun işbiriciliğiyle bitebilirdi. Son olarak, herşeye rağmen bana yaşamı armağan eden, mücadelede ellerinden geldiğince yanımda olan aileme, Anne ve Babam'a, Ablam'a, yiğenlerim Ufuk ve Utku'ya onları çok sevdiklerimi söylemek isterim.

19.06.2022

Ahmet Ayaz YILMAZ

DÜNYADA OYUNCULUK YÖNTEMLERİ VE TÜRKİYE'DE AKADEMİK OYUNCULUK EĞİTİMİNDE YÖNTEM SORUNSALI

ÖZET

Oyunculuk sanatının problemleri ve eğitimi üzerine ilk bilinen tartışmalar 18. Yüzyılda düşünür Denis Diderot ile başlamıştır. Diderot'nun bu çalışması, 19. Yüzyılın son yarısında bir edebi ve estetik akımı olarak ortaya çıkan realizmin ana aksında, oyunculuk sanatında yöntem meselesine kuramsal zemin hazırlar niteliktedir. 19. Yüzyılda, ilk sistemli oyunculuk çalışma yöntemini Rus tiyatro insanı Konstantin Sergeyeviç Stanislavski ortaya çıkarmıştır. Stanislavski'nin, sonraları “*sistem*” olarak adlandıracağı çalışması belirgin olarak psikolojik aksiyon ve fiziksel aksiyon olmak üzere iki temel dönemi içermektedir. Stanislavski, ömrünün son çeyreğindeki bulguları ile fiziksel aksiyon yöntemini, oyuncu için öğretilebilir ve sürdürülebilir bir çalışma pratiği olarak adlandırmıştır

Dünyada akademik oyunculuk eğitiminde yapılan araştırmalar sonucunda, eğitimde Stanislavski Sistemi, Meisner ve Chekhov Teknikleri, Metot oyunculuğu, Strasberg yaklaşımı vb. yöntemlerin kullanıldığı bulgulanmıştır 20. Yüzyıl ile birlikte, bunların yanı sıra, Stella Adler, Uta Hagen, Ivana Chubbuck, Eric Morris gibi isimler Stanislavski'den bazen ayrılan ve de yüksek oranda benzeyen yanlarıyla kendi çalışma yöntemlerini dünyaya yaymışlardır.

Günümüzde ülkemizde akademik oyunculuk eğitimi geçmişine bakıldığında, 1936 yılında eğitime başlayan Ankara Devlet Konservatuarı'ndan, bugün aktif olarak eğitim vermekte olan otuz yedi okula uzanan eğitim yönetiminin, teoriden uzak ve sistemleştirilmemiş olduğu bulgulanmıştır. Günümüzde eğitim veren okullarda yukarıda araştırılan yöntemlerin neredeyse hiç birinin sistemli bir şekilde öğretilmediği, bunun karşısında başka bir sistematik yöntemin kullanılmadığı da ortatadır. Türkiye'de seçilen beş pilot okul ile yapılan eğitimde yöntem araştırmasına göre; bazı okullar hala 19. Yüzyıla ait olan, Stanislavski'nin son döneminde neredeyse reddettiği ilk dönem çalışmalarını temel almaktadırlar. Yine bazı okullar Stanislavski'nin fiziksel eylemler yöntemine hakim olarak çalışmasını sürdürmeyi

tercih eder iken, az sayıda okul ise, sistemi tamamıyla sorgulayıp, kendi yöntem araştırmalarını sürdürmektedir. Bunların yanısıra, dünyada kullanıldığı bulgularan diğer yöntemcilerin çalışmaları eğitim müfredatında bulunmamaktadır. Türkiye’de akademik oyunculuk eğitimi, alana dair çevirilerin yetersiz olması, eğiticilerin bir kısmının sadece sahne pratiğinden, bir kısmının da kuramsal çalışmadan gelmesi dolayısıyla problemlili olarak ilerlemektedir. Ülkemizde sanat alanında eğitim veren bir akademik kuruluştaki, eğiticilerin yetkinliğini ölçecek ve yetiştirecek sağlıklı bir mekanizma bulunmamaktadır. Bu sebeple günümüzde hala bu eğitim, sistemden uzak, çoğunlukla özeneyim aktarımı ile yapılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Stanislavski, Oyunculuk, Yöntem, Metot, Meisner, Chekhov, Strasberg, Konservatuvar



THE METHODS OF ACTING IN THE WORLD AND THE PROBLEM OF METHOD IN ACADEMIC ACTING TRAINING IN TURKEY

ABSTRACT

The first known discussions on the problems and education of the art of acting began with the philosopher Denis Diderot in the 18th century. This work of Diderot, in the main axis of realism that emerged as a literary and aesthetic movement in the last half of the 19th century, lays the groundwork for the method issue in the art of acting. In the 19th century, the first systematic acting method was revealed by Russian theater person Konstantin Sergeyevich Stanislavski. Stanislavski's work, which he will later call the "system", includes two fundamental periods, namely psychological action and physical action. Stanislavski, with his findings in the last quarter of his life, named the method of physical action as a teachable and sustainable work practice for the actor.

As a result of the research made in academic acting education in the world, Stanislavski System, Meisner and Chekhov Techniques, Method acting, Strasberg approach, etc. in education. In the 20th century, names such as Stella Adler, Uta Hagen, Ivana Chubbuck, and Eric Morris spread their own working methods to the world, with their sometimes different and highly similar aspects to Stanislavski.

When we look at the history of academic acting education in our country today, it has been found that the educational administration, which extends from the Ankara State Conservatory, which started education in 1936, to thirty-seven schools that are actively providing education today, is far from theory and not systematized. It is evident that almost none of the above-mentioned methods are taught systematically in today's schools, and that no other systematic method is used. According to the method research in education conducted with five selected pilot schools in Turkey; some schools are still based on early 19th-century works, which Stanislavski almost rejected in his late period. Again, while some schools prefer to continue working with Stanislavski's method of physical actions, few schools question the system completely and continue their method research. In addition to these, the studies of other methodologists found to be used in the world are not included in the education

curriculum. Academic acting education in Turkey progresses with problems due to the insufficient translations in the field, some trainers coming from only stage practice, and some of them coming from theoretical work. In our country, there is no healthy mechanism to measure and train the competence of educators in an academic institution that provides education in the field of art. For this reason, this training is still carried out today, away from the system, mostly with the transfer of self-experience.

Keywords: Stanislavski, Acting, Technique, Method, Meisner, Chekhov, Strasberg, Conservatoire.



İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ	iii
ÖNSÖZ.....	v
ÖZET.....	vii
ABSTRACT	ix
İÇİNDEKİLER.....	xi
ÇİZELGELER LİSTESİ.....	i
I. GİRİŞ.....	1
A. Oyunculuk Sanatının Başlangıcı	4
B. Oyunculuk Sanatına Dair Paradokslar	9
C. 19. Yüzyılda Oyunculuk	13
II. REALİZMİN ANA AKSINDA STANİSLAVSKİ SİSTEMİ	19
A. Stanislavski Sanat Yaşamı	19
B. Sistemin Gelişim Süreci ve İlk Çalışmaları	20
C. Psikolojik Aksiyon Yöntemi/Dönemi.....	27
1. İmgelem/İmajinasyon	29
2. Verili Koşullar/Verili Olmayan Koşullar	29
3. Coşku Belleği.....	30
4. İç Monolog.....	32
D. Fiziksel Aksiyon Yöntemi/Dönemi	33
1. Birimler, Olaylar, Niyetler.....	38
2. Birimler ya da Epizotlar	39
3. Olaylar	41
4. Amaç, Hedef, Niyet, Yönelim ve Görev	44
5. Üstün Amaç ve Kesintisiz Eylem Çizgisi.....	48
6. Sihirli Eğer.....	51
III. 20. YÜZYILDA OYUNCULUK YÖNTEMLERİ.....	53
A. Chekhov Tekniği	53
1. Mikhael Chekhov Sanat Yaşamı	53
2. Oyunculuk Tekniği ve Eğitimi Üzerine	56

B. Metot Oyunculunun Gelişimi ve Lee Strasberg'un Sanat Yaşamı.....	61
1. Strasberg'un Metot Yaklaşımı.....	63
C. Sanford Meisner'in Sanat Yaşamı.....	68
1. Meisner'in Metot Yaklaşımı.....	70
D. Oyunculuk Eğitiminde Kullanılan Diğer Yöntemler: Adler, Hagen, Chubbuck ve Morris vb.....	77
IV. ANKARA DEVLET KONSERVATUVARINDAN BUGÜNE, TÜRKİYE'DE AKADEMİK OYUNCULUK EĞİTİMİ.....	81
A. Dünyada Oyunculuk Yöntemlerinin Yayıldığı İki Ülkede Araştırma	91
1. Rusya Saint Petersburg Devlet Sahne Sanatları Enstitüsü	91
2. Amerika Yale Üniversitesi David Geffen Drama Okulu	93
B. Türkiye'de Beş Pilot Okulun Ankara Devlet Konservatuvarı Araştırması	95
1. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Araştırması	97
2. İstanbul Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Araştırması	100
3. Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Araştırması	104
4. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Araştırması.....	106
5. İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Araştırması	109
V. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	113
VI. KAYNAKLAR	122
EKLER	125
ÖZGEÇMİŞ.....	129

ÇİZELGELER LİSTESİ

Çizelge 1 Türkiye’de Beş Pilot Okulun Akademik Oyunculuk Eğitimi Görüşme Çıktılarının Karşılaştırılması	111
--	-----





I. GİRİŞ

"Cesareti, yeteneği olan; kolay ve güzel söz söyleyebilen oyuncu, kafasının çevikliğine ve meslek alışkanlığına güvenirse, coşkunluğu ve taşkınlığı sayesinde gözünüze girecek ve nasıl resimden anlayan biri, içinde her şeyin gösterilip de hiçbir şey üzerinde karar kılınmamış bir resim taslağına gülümserse, siz de onun oyununu öyle alkışlayacaksınız" (Diderot, 2000:86).

Tiyatro sanatında eserin seyirci ile buluşması için başat unsur olan oyunculuk ile ilgili ilk tartışmalar 18. Yüzyıla kadar uzanmaktadır. Fransız düşünür Denis Diderot, "Le Paradoxe sur le Comedien", Türkçesi ile "Aktörlük üzerine aykırı düşünceler" adlı eserinde oyunculuk sanatının içkin yasalarını ilk kez tartışmaya açmıştır. Bu çalışma oyunculuk sanatına dair paradoksları ele almıştır. Diderot'nun çalışmasında görüleceği gibi, oyunculuk sanatının beden, bilinç, bilinçdışı, davranış vb. birçok dinamiği içinde eriten birden fazla unsuru barındırdığı ortadadır. Oyunculuk sanatında meydana gelen –olağan eylem- anda gerçekleşir. Bu olağan eylemi aynı canlılıkla icra edebilme meselesi ise sınırları belirlenmiş ve disipline edilmiş bir ya da birçok kez tekrarlanması gereken işçilik ile mümkün olmaktadır. İşte bu, oyunculuk sanatının en temel birkaç paradoksunun başında gelir. Anda ve kendiliğinden ortaya çıkan eylem ve onun disipline edilmiş icrasını aynı esin ve canlılıkla sürdürebilme meselesi önemli bir sorundur. Bugüne dek oyunculuk sanatı üzerine yapılmış tüm araştırmalar temelde, bilinçli teknikleri takip ederek bilinçdışını harekete geçirmeyi ve bunun sonucu olarak meydana gelen olağan eylemi uyandırmayı/ortaya çıkarmayı, sonrasında ise bunu canlı ve sürdürülebilir kılmayı amaçlar. Diderot, çağının oyunculuk sanatına dair düşünce ve alışkanlıklarının neredeyse karşısında durarak, bu meseleyi, gözlemleri, araştırmaları, matematiği ve felsefesi ile bir bilim olarak ele almıştır. Diderot, oyunculuk sanatında bir sistem, bir çalışma disiplininin, bir gelişim sürecinden ve eğitime halinden bahseder. Bu alandaki ilk çalışma gerekliliklerini ortaya koymuştur. Diderot bir düşünür olarak gelecekteki sanat uygulayıcılarının olası yöntem arayışlarının temellerini atmış ve en önemli dayanağı olmuştur.

19. Yüzyıl, bir edebi ve estetik kavramı olarak anılmaya başlayan realizmin Avrupa'ya yayıldığı dönemdir. Romantizmin kalıplaşan ve ülküleşme peşinden giden mükemmel sanat anlayışının karşısında kendi karşıt konumunu bulan realizm, sanatın sınırlı biçimciliğinin de sorgulandığı bir dönemi ateşlemiştir. Batı'da sanayileşme, kentleşme ve demokratikleşmenin sonucu olarak realizm, güzelin ansallığı, kendi koşulluğu ve kendine özgüllüğü ekseninde gerçeklik kavramını yaratmıştır. 19. Yüzyılın ikinci yarısı itibariyle adından söz ettiren bu akım, edebiyatta, sanatta ve felsefe de yepyeni bir dönemin kapılarını aralamıştır. Bu dönem, Puşkin, Gogol, Dostoyevski, Tolstoy, Turgenyev, Gorki, Çehov, İbsen ve Strinberg gibi dünya edebiyatını ve bununla birlikte dram sanatını da çokça etkileyen ve şekillendiren yazarların varlıklarını gösterdikleri dönemdir. 19. Yüzyılın son çeyreğinde elde edilen birikimler meyvelerini 20. Yüzyıla sunmuştur. Bu sebeptendir ki, oyunculuk sanatı alanında da ilk kapsamlı ve sistemli yöntem araştırması 20. Yüzyılda yukarıdaki yazarların birçoğunun çağdaşı olan Stanislavski ile gerçekleşmiştir. 20. Yüzyıla kadar oyunculuk sanatında eğitim ve nitelik olgularından söz etmek mümkün değildir. Bu açıdan, Diderot'nun sorunsallarına rağmen bu döneme kadar oyunculuga dair bir çalışma disiplini, tıpkı bir ressamı ya da piyanisti yetiştirir gibi bir egzersiz bütünlüğüne ve yöntem haritasına rastlanmamaktadır. Ne var ki, batılı anlamda tiyatro tarihine bakıldığında, çalışma ve uygulanma yöntemleri ile doğu geleneklerini andıran Commedia Dell'arte oyunculugunda bir disiplin ve eğitimden söz etmek mümkündür. Ancak, bu eğitim usta-çırak ilişkisi ile dikey hiyerarşik bir yapıda sürdürülmüştür. Aynı zamanda yüksek oranda taklide dayalı ve özgünlükten uzaktır. Bu yaklaşımların hiçbiri 20. Yüzyıl tiyatro sanatının ihtiyaçlarını karşılayabilecek nitelikte olmamıştır. Aynı zamanda realizmin getirdiği yenilikleri de kapsamamaktadır. İlk yönetmen kimliği ile anılacak olan Saxe-Meiningen Dükü'nün getirdiği ivme ile 20. Yüzyıla doğru tiyatro sanatında yaşanan hızlı gelişmeler, artık mesleki olarak bir yöntem araştırması ihtiyacını körükler vaziyettedir. Konstantin Sergeyeviç Stanislavski, ilk organize oyunculuk çalışmasını ortaya koyduğunda hedefi, kendisi gibi zorlanmakta olan oyuncular için bir yol açmak ve sahne üzerinde üsluba dair bir bütünlük yakalamaktır. Çünkü farklı deneyimlerden gelen dönemin oyuncularının arasında bir ahenk yakalamak bir hayli zor gözükmektedir. Stanislavski'nin çabası, sahneleme hazırlığı yaptığı eserlerde, oyuncu kaynaklı yaşanan problemleri tanımlayabilme ve çözebilmeye yöneliktir. Stanislavski 'ye dair araştırmaları ile tanınan yazar Jean Beneditte'ye göre (2012:17) "Stanislavski'nin kariyeri, sahne aşığı bir çocuğun olgun

ve sorumluluk sahibi bir oyuncu-eğitime zorlu evrimi olarak tanımlanabilir". O, bu zorlu görevin altından kalkmayı borç bilmiştir. Stanislavski'yi araştırmalara iten 19. Yüzyıl tiyatro yaşantısının nasıl sürdürüldüğüne ve problemlerin ne olduğuna bakmak gerekir. O dönemin tiyatro yaşantısında star oyuncu odaklı bir anlayıştan söz edilmektedir. Sahne üzerinde sesi duyulan suflörden alınan replikleri gösterişli ve abartılı bir şekilde söyleme çabasında olan oyuncular bulunmaktadır. Bu oyuncular, her anı seyirciye dönük bir biçimde, büyük jestler ve hareketler eşliğinde oyunlarını sergilemektedirler. Tabi ki de Stanislavski'nin ilk çalışmalarını sürdürdüğü ekibin tamamı bu şekilde değildir. Ancak birlikte çalıştığı ekipteki deneyimli oyuncuların büyük bir kısmı yukarıda belirtilen alışkanlıkların bir yâda birçoğunu hala sürdürmektedirler. Bu kötü geleneğin bir şekilde aktarılıyor olması, Stanislavski'nin özenle, hatta bir matematik profesörü gibi çalıştığı sahnelemelerinde, onu en çok bozguna uğratan konuların başında gelir. Stanislavski, bir dil ve üslup birliği arayışındadır. Oyunculuk sanatında eğitim kavramını oluşturan ilk ihtiyaçlar, sahne üzerindeki oyuncunun belirli alışkanlıklara yapışmasını, benzer davranışları tekrar etmesini kendine hayran kalmasını ve farkında olmadan eserin seyirciye ulaşmasında engel haline dönüşmesinin önüne geçmek için ortaya çıkmıştır. İlk sistemli oyunculuk eğitimi araştırmasını ortaya koyan Stanislavski'nin çalışması bu araştırma kapsamında daha yakından incelenmiştir. Stanislavski'nin ardından günümüze kadar birçok oyunculuk eğitimi araştırmaları yapılmış, akademik anlamda oyunculuk eğitimi dünya üzerinde birçok sanat kurumuna, konservatuvara ve sonrasında üniversitelere yayılmıştır.

Ülkemizde ilk sistemli oyunculuk eğitimi 1935 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı Cebeci yerleşkesinde kurulan tiyatro akademisi ile başlamıştır. Bu birimin ilk eğitim müfredatını Prof. Carl Ebert hazırlamış ve eğitim uygulamalarını 1945 yılına kadar sürdürmüştür. Carl Ebert konservatuvardan ayrıldıktan sonraki eğitim, Cebeci Konservatuvarında yetişen ve Tatbikat sahnesinde uygulamalara katılan sanatçı/hocaların eşliğinde aktarılmaya çalışılmıştır. Bu gelenek Devlet Tiyatrolarının kurulması ile aynı hocaların hem Devlet Tiyatrosu sanatçısı olması hem de konservatuvar hocası olması şeklinde sürdürülmüştür. Dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi ülkemizde de yaygın bir gelenek olarak sürdürülen, oyunculuk eğitiminin sahne uygulayıcıları tarafından veriliyor olması, ülkemiz örneği için beraberinde eğitimde önemli avantaj ve dezavantajları doğurmaya başlamıştır. Devlet

Tiyatroları'na bağılı olarak çalışan sanatçıların aynı zamanda konservatuvar hocası olarak görev yapıyor olmaları, ülkemizde çok yakın bir tarihi olan oyunculuk eğitiminin, sistemli bir çalışmaya dönüşmesinde ve bir ekol oluşturmada büyük bir engel olmuştur. Bu engellerden bir tanesi, çalışmayı gerçekleştiren sanatçı/hocaların aynı anda iki kurumun iş yükünü göğüslemeye çalışmalarıdır. Bu problem, bir yandan oyunculuk eğitimi alanında yapılması gereken akademik araştırmaların gecikmesine diğer yandan ise uygulamalı alanda gerekli teorik bilgiye sahip, oyunculuk kuramlarına hâkim akademisyenlerin yetişmesine engel olmuştur. 1985 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı Hacettepe Üniversitesi'ne bağlanmıştır. Bu konservatuvarda yetişen Devlet Tiyatroları sanatçıları, 90'lı yıllardan itibaren tüm ülkeye yayılan tiyatro bölümlerinin uygulamalı derslerinin yükünü günümüzde hala yüksek oranda taşımaya devam etmektedir. Uygulamalı oyunculuk eğitimi alanında az sayıda yetişen akademisyenin ve günümüzde neredeyse ilk oyunculuk metotlarının büyük bir çoğunluğunun hala dilimize çevrilmemiştir. Bu üzerlerinde yeterince akademik çalışmanın yapılamamış olmasına, oyunculuk eğitiminin ise tiyatro sahnesinde yüksek başarılar elde etmiş ve çoğunlukla ün kazanmış oyuncular tarafından özdeneyim aktarımı ile sürdürülmesine neden olmuştur. Bu açıdan bakıldığında ülkemizde yaklaşık 86 yıllık bir geçmişi olan oyunculuk eğitimi, ölçülebilir, aktarılabilir ve takip edilebilir bir sistemden çok uzak, fazlaca öznelleştirilmiş, bağlamından, teorisinden kopuk bir eğitim haline gelmiştir. Oyunculuk eğitiminde, özdeneyimi merkeze alan, ilk oyunculuk araştırmalarını dahi bir bütünlükle aktaramayan ders içerikleri ve öğretim yöntemleri problemlidir. Bu çalışma bugün hala tiyatronun ana aksında yer alan gerçekçi ve dramatik gerçekçi yaklaşımı hedefleyen oyunculuk eğitiminin yöntem sorunsalını tartışır iken, dünyada ve ülkemizde akademik oyunculuk eğitiminde kullanılan yöntemleri tanımayı amaçlar.

A. Oyunculuk Sanatının Başlangıcı

Yeryüzündeki tüm sanatların kökleri, yaradılışın başladığı var sayılan ilk çağlara kadar dayanır. İnsanlık, varoluşundan bugüne mimetik özellikler barındırmaktadır. Etimoloji sözlüğüne göre mimetik, yunanca kökenli, taklit anlamına gelen mimesis kelimesinden üretilmiştir. (Eyüboğlu, 2017: 52) Mimetik olan taklide dayalıdır. Taklit etme ve oynama içgüdüğü ilkel insanın iletişimde sahip olduğu ilk

temel araçlardan biridir. Bunun sayesinde, nasıl avlandığını, nasıl yaşamını sürdürebildiğini ve nasıl korunabildiğini aktarabilmiştir.

Bu sebeptendir ki oyunculuk yaşamsal örnekleri şu ya da bu sebeple aktarmaktan ibarettir. Yaşanmış bir deneyimin iletişim yoluyla aktarılması esnasında olağan bir oyun meydana gelir. Bu olağan oyun, yaşanmış deneyimi aktarırken kendiliğinden oluşan bir eyleme halidir. Oynama eylemi, yaşanan gerçek eylemin bir benzerini yarattığı için kurgusaldır. Oynama içgüdüğü ve bu içgüdüğün harekete geçirdiği itkilerin yarattığı eylem, bir dramatik eylemdir. Bu dramatik eylemi var etmek de oyunculuk sanatının kökenini oluşturur. "Bu insanoğlunun daha değişik görünme çabasıdan ortaya çıkar; bu çaba, insanın kendinden ötede olma isteğinden oluşur, sonuç ne olursa olsun, dramatik eylem, davranışımızın bir parçasıdır ve çoğu kez de farkında olmadan günlük yaşamımız içindedir" (Bakshy, 1923: 82). Oynama içgüdüğünün, oyunculuğun gerçek yaşamda sürdürülmesi ve oynama meselesinin bir sanata evrilmesi farklı şeylerdir.

Tarihte, ilk profesyonel oyuncunun İÖ 534 yılında sahneye çıkan İkaryalı Thespi olduğı bilinmektedir. Thespi'e dair çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Buna rağmen, dithrambosun dramatik oyuna dönüşümünü sağlayanın Thespi olduğı söylenmektedir. (Nutku, 2002: 28-29). Thespi, bir ozan oyuncudur. Aynı zamanda sahnelenecek eserin yazımından da sorumludur. Thespi'den yaklaşık olarak kırk yıl sonra, Aiskhülos'un ikinci oyuncu olarak Cleander'i getirdiğı bilinmektedir. Cleander'in ozan oyuncu olmaması ve aynı zamanda aktörlük ücreti alması ile ilk profesyonel oyuncu olduğı söylenmektedir. (Stuart, 1928: 49) Aynı zamanda Cleander ile birlikte karakter yorumu olarak öne çıkan yaklaşımdan ve bir rol kişinin dramatizasyonundan bahsetmek mümkün olmuştur. Bunun yanı sıra, Aiskhülos gibi Sofokles'in de oyunculuk sanatına katkısı büyüktür. "Aiskhülos ile karşılaştırıldığında, Sophokles bireysel karakterler üzerinde daha çok durmuş ve koronun rolünü azaltmıştır. Oyun kişilerinin, karmaşık ve psikolojik dürtüleri iyi işlenmiştir." (Brockett, 2002: 31). Sofokles ile birlikte sahne üzerinde üçüncü oyuncunun varlığının olduğı bilinmektedir. Ayrıca, Sofokles yaşama daha yakın, bulunduğı çağın meselelerini daha çok yansıtan, daha güncel tragedyalar yaratmıştır. Antigone, yazarın yazdığı yaklaşık 100 tragedyadan yalnızca bir tanesidir. "O, dram sanatını şiirsel ve müzikal olandan öteye götürüp yaşamın dinamiğini yansıtan insancıl eylemler üzerine kurmuştur" (Nutku, 2002: 31). Böylelikle, Sofokles'in yarattığı tragedyalar,

Aiskhülos'dan daha az tanrısal ve felsefi bir biçimde, yaşayan insanın toplumsal dertlerine odaklanabilmiştir. Bu da dönemin oyuncusunun hedefini, daha çok yaşamsal olayları gözlemleye yöneltmiştir. Sofokles, sonrasında oyunculuk sanatına büyük katkısı olan üçüncü Antik Yunan yazarı Euripides olmuştur. Euripides, Bakhalar, Troyalı Kadınlar, Alkestis ve Medea gibi, değerleri çok daha sonra anlaşılacak çok kıymetli eserler yaratmıştır. Bu eserler aracılığıyla, insan yaşamının gerçeğine en uygun biçimde sahnelemelerin peşinden gitmiştir. Bu yaklaşım oyunculuk sanatında mutlak bir derinleşme sağlamıştır. Nutku (2002: 34) 'ye göre; "Euripides, kendi anlayışına uygun oyunculuk sanatını geliştirirken oyuncular, bilinçli olarak iki yöne birden çekmiştir: Gerçeğe uy ama tiyatral olanı unutma! Bence bu çağdaş oyunculuk tekniğinin bir ilkesinin de kaynağıdır". Antik Yunan'da beşinci yüzyıl itibariyle komedyanın resmi olarak varlığından söz edilmektedir. Komedyaya, oyunculara zamanlama, farklı tipleri, gülünç durumları sahne üzerine taşıma ve söz sanatında taşıma gibi özellikler kazandırmıştır. Dönemin komedyasına dair günümüze ulaşan eserler Aristophanes'e aittir. Bunların başlıcaları, Lysistrata, Kuşlar ve Eşek Arıları'dır. Ancak komedyaya oyuncululuğunda tipten, karakter geçişi Menandros'un gerçekleştirdiği bilinmektedir. Menandros'un komedyaya getirdiği bu derinlik, komedyaya oyuncululuğunun bugüne ulaşmasındaki en büyük temel olmuştur.

Antik Yunan Tiyatrosu'nda, oyuncululuğun niteliği çoğunlukla ses üzerinden ölçülmektedir. Güzel bir ses rengine ve iyi bir konuşma tarzına sahip olmak, oyuncular diğerlerinden öne çıkarmıştır. Antik Yunanda sahnelenen oyunlarda hitabetin farklı kullanımlarından söz etmek mümkündür.

Antik Yunanda: "...oyunlar üç çeşit konuşma tarzı gerektiriyordu: Konuşma, resitatif ve şarkı. Ses anlatımın başlıca aracı olduğundan, oyuncu bugünün opera şarkıcısının yaptığı gibi sesini eğitir ve çalıştırırdı. En iyi oyuncular yüksek standartta bir ses üstünlüğüne sahipken, ötekiler galiba ağız kalabalığı yapıyor ve kükrüyorlardı" (Brockett, 2002: 36).

Bu tiyatroda oyuncululuğun nasıl yapılması gerektiği ile ilgili en temel bilgilere Aristoteles'in (D-Ö) yazmış olduğu Poetika ve Retorika eserleri ile ulaşmak mümkün olmuştur. Poetika, tragedya sanatı alanında yazılmış ilk eser olma özelliğini taşır. Şiir sanatını temel alırken bunun eşliğinde tragedyayı tanımlamıştır. Ayrıca başka sanat dallarından da bahsetmektedir. Retorika ise ikna sanatı üzerine yazılmış, iyi bir

konuşmanın her açıdan incelenmesini hedeflemiştir. Antik Yunan tiyatrosundaki oyunculuk, şarkı söylemeyi, dans ve hitabet ile birleştiren karmaşık bir gösteridir. Günümüzdeki oyunculuk sanatının bireysel merkezîyetçiliğinden çok uzak olan bu biçimde, oyuncu birey olarak ilgi odağı değildir. Daha çok sahne üzerindeki olay örgüsünü taklit ederek gerçekleştiren bir hizmetkârdır. Oyuncunun işlevi, taşıdığı karakterin içinde bulunduğu ikilemi en temel ve belirgin haliyle göstermektir. Ayrıca, bu tiyatrodaki, yazarın vermiş olduğu terimlere yerleştirilmiş bir ahlaki eğitim sürecinden söz etmek mümkündür.

Antik Yunan oyuncular, maske takarak ve kothornos adı verilen topuklu ayakkabılarla yürüyerek binlerce kişiye hitap etme görevini gerçekleştirdiler. Gösterim boyunca karakter için seçilmiş olan mask ifadesinin altındaki oyuncu, sesi ile var olmuştur. Aristoteles, Poetika'yı, Antik Yunan Tiyatrosunun en kıymetli eserleri verildikten, Aiskhülos, Sophokles ve Euripides gibi yazarların tragedyanın evrimini temsil edecek eserlerini defalarca uyguladıktan sonra yazmıştır. Bu eserde, tragedyanın kavramlarını oluştururken, bu dönemdeki oyunculuk pratiğine dair problemlerden ve ilkelerin yoksunluğundan da bahsetmektedir. Bu problemler, çoğunlukla yazarın ortaya koyduğu metnin, oyuncuların farklı deneyimleri ve becerileri sonucu yeterince başarılı bir biçimde aktarılamıyor olması ile alakalıdır. Kuşkusuz ki, oyuncuların tamamından benzer kalitede ses ve belagat özellikleri talep etmek mümkün olamamıştır. Bu sebeple, Aristoteles, Retorika adlı üç ciltlik eserinde tartıştığı bilgileri ve hazırlamış olduğu retorik sunum ilkelerini oyuncuların kullanımına sunmuştur. “Retorik veyahut eski kullanılan adı ile Belâgat, ikna edici ve etkili konuşma sanatıdır. Bu kavram Yunanca rhētorikos (ῥητορικός) "hitabet" kelimesinden meydana gelmiştir” (Oxford University Press: 2003).

Aristoteles'in retorik sunum ilkeleri, temel olarak, sesin hâkimiyetinin sağlanması, uygun bir beden dilinin de eşlik ettiği hitabette, sesin kullanımında meydana gelen ritim, aralıklar, stres ve esnekliklerin kullanımını tarif etmektedir. Ayrıca, on temel duygunun, varlığından söz edilmektedir. Bu on temel duygu, tek başlarına kullanılmalarının yanı sıra, yan yana gelerek de yeni özellikler ortaya koymaktadırlar. Bunlar; öfke, sakinlik, dostluk ve düşmanlık, korku ve güven, utanç, iyilik, merhamet, içleme/dargınlık, kıskançlık ve imrenmedir. Aristoteles bu duyguların her birinin belirli koşullar altında kendiliğinden meydana geldiğini tespit etmiş ve örneklerle kanıtlamaya çalışmıştır. Sonraki çalışmalarında ise, insanlığın,

gençlik, orta yaş ve yaşlılık olmak üzere üç farklı yaşam evresi üzerinden temel iletişim benzerliklerini araştırmıştır. Ayrıca bu çalışmasına, insanın doğuştan gelen özellikleri, zenginlik ve güç ile gelen özellikleri diye bir bölüm de ekleyerek, insanın dönüşümüne dair bir kapsayıcı bakış açısı yakalamaya çalışmıştır. Bu bilgilerle hitabeti gerçekleştiren kişinin dinleyici kitlesinin karakteristik özelliklerini doğru algılayıp tasarımını doğru oluşturmasını hedeflemiştir. Böylelikle dinleyici üzerinde güçlü bir etki bırakılarak retorik amacına ulaşılır, ikna ve inanç gerçekleşir. “İnandırma bir tür gösteridir, çünkü bir şeyin gösterilmiş olduğunu düşündüğümüzde tam olarak inanmış oluruz. Hatibin gösterdiği bir örtük tasarımdır, buysa genel olarak inandırma tarzlarının en etkili olanıdır.” (Aristoteles, 1995: 5). Diğer yandan, oyunculuk sanatında bu araştırmaların karakterlerin sahnede gerçekleştirilmesinde kullanılmasını önermiştir. Böylelikle Aristoteles, oyuncu için; iyi eğitilmiş bir ses ve güçlü bir belagate ulaştırmayı hedefleyen araştırmalar ile yazarın ona sunduğu karakteri doğru algılamak için karakter yapımına dair araştırma alanları sunmuştur.

Antik Roma dönemine geçildiğinde, oyunculuk son derece değersiz bir meslektir. Antik Yunan'ın aksine, burada daha çok eğlence amaçlı kullanılmıştır. Bu sebeple, oyuncular halk gözünde düşük bir mertebeye sahip olmuşlardır. Orta çağda ise kiliseye kapanan tiyatrodaki oyuncular çoğunlukla kilise için çalışan ya da bağlılığını sürdüren din adamları idi. Buradaki oyunculuk ihtiyacının Roma'da dönüştüğü güldürü becerisinden çıkıp, tekrar ritüelistik bir havaya büründüğü söylenebilir.

Rönesans ile birlikte tüm sanatlarda olduğu gibi Avrupa'da oyunculuk sanatında da bir hareketlilik söz konusu olmuştur. 1300'lerden 1500'lere kadar Antik Yunan, Roma ve sonrasında Latin eserlerinin varlığında tiyatro gelişimini sürdürmüştür. İtalya'da 1500'lerin ortalarında halk tiyatrosu geleneğinin bir uzantısı olarak ortaya çıkan Commedia Dell Arte, sanatta mükemmeliyetçilik ve ustalaşma meselesinin, tiyatro sanatındaki ilk en keskin örneklerinden biri olmuştur. Commedia Dell Arte'de neredeyse tasarlanmış ve kapsamlı bir oyunculuk eğitiminden söz etmek mümkün olmuştur. Bu eğitim, ustasından çıracağına gelenek yoluyla aktarılsa da gelecek yüzyıllarda oyunculuk eğitiminin nasıl yapılması gerektiğine dair ortaya çıkacak tartışmalara önemli bir esin kaynağı olmuştur. “17. Yüzyıla gelindiğinde Fransa ve İngiltere'de her geçen gün profesyonelleşen, örgütlenen bir oyunculuk mesleği varlığını sürdürmektedir. Bu iki ülkede de oyunculuk sanatına dair en önemli iki nitelik

hala ses ve harekettir” (Özkaya, 2020: 24). Temellerini hala yüksek oranda retorikaya dayandırmaktadır. İyi eğitilmiş, seçilmiş jestler ve güçlendirilmiş temiz bir ses ile yapılan özenli konuşmalar oyunculuk eğitiminin temel taşlarıdır. Yine bu dönemde derinlikli bir kişileştirme ve karakter çalışmasından söz etmek mümkün değildir. Oyuncu hala aktaran konumundadır. Büyük jestler ve ağdalı anlatımlarla yapılan oyunculuk, teatral bir gösterme eylemi olarak sürdürülmektedir. Oyuncuya oynadığı metni belirgin şekilde sahne üzerinde tarif eden, bakışları, duruşu ve jestleri ile göstermeci olmayı salık veren bir oyunculuk anlayışından söz edilmektedir. Ancak tüm bu denemeler, sahne üzerinde yaşama yakın olanın arayışı üzerine 18. yüzyıla bir eleştiri ve arayış materyali olmuştur.

B. Oyunculuk Sanatına Dair Paradokslar ve İhtiyaçlar

Fransa'da 18. Yüzyıl, burjuvazinin yükseldiği dönemi işaret etmektedir. Comedie Française gibi hükümdarlık destekli majör tiyatroların yanı sıra, özel yönetimlerin elinde gezici, panayır ve bulvar tiyatroları da varlığını sürdürmektedir. Bu denli canlı ve aktif bir tiyatro yaşantısının yanında oyunculuk eğitimi, taşra topluluklarında kazanılan deneyimler ile sağlanıyor, sonrasında bu oyuncuların Paris'teki tiyatlara kabulü değerlendiriliyordu. 1786 yılında, Comedie Française'in bir kolu olarak ilk kraliyet tiyatro okulu açılmıştır. (Brockett, 2002) 18. Yüzyılın önemli bir sözcüsü olan düşünür Denis Diderot, sanat, estetik ve ahlak üzerine yaptığı araştırmalar ile Aristoteles'ten sonra oyunculuk sanatına katkı sağlayan en önemli düşünürlerin başında gelmiştir.

Diderot (1713-1784) aslında sıradan bir esnafın oğlu olarak dünyaya geldi, Cizvit okulunda aldığı eğitimden sonra, Paris'te bohem bir hayat sürmeye başladı. Bu dönemde yazılar yazarak yaşamını geçindirmeye çalıştı. İlk yazılarından birinin onu hapse attırdığı bilinmektedir. 1748'de bir kitapçı, bir İngiliz ansiklopedisini daha büyük bir Fransız eseri haline dönüştürmesini teklif etti. Yaklaşık yirmi yıl boyunca bu eser üzerine çalıştı, dönemin felsefe, sanat ve edebiyatla ilgili en ilercisi görüşlerini tartışan ve kanıtlamaya çalışan, araştırma yazıları, bilimsel makaleler hazırladı. 1830 yılında yayınlandığı bilinen "*Le Paradoxe sur le comedien/Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*" adlı kitabı, oyunculuk sanatının problemlerini odağına almış ve sonraki yüzyıllarda ortaya çıkacak yöntem arayışları için en önemli kaynak olmuştur. (Diderot, 2015: 45) Bu kitap, Remond de Saint Albine'nin yazmış olduğu Le Comedien adlı

kitabına bir cevap olarak tasarlanmıştır. *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler* kitabında iki kişi arasında geçen konuşmalar yer almaktadır. İkinci konuşmacı, *Le Comedien* kitabının tarafını tutar iken, oyunculuğun doğa vergisi olduğunu savunur, birinci konuşmacı ise Diderot'nun oyunculuk sanatı ile ilgili hesaplılık ve tasarı üzerine olan yaklaşımını savunmaktadır. Diderot, *Le Comedien*'de bahsedildiği gibi oyunculukta yaradılıştan gelen bir yetinin kâfi olmayacağını ve her seferinde bu yaradılıştan gelen yeteneklerin aynı verimlilikte çalışmasının mümkün olmadığını savunmaktadır. Diderot'nun tiyatro sanatına dair düşüncelerinde dönemin en önemli topluluklarından biri olan Comedia Française etkisi büyüktür. 1700'lerin son çeyreğinden 1800'lere uzanan dönemde Comedia Française çok kıymetli aktörler yetiştirmiştir. Bu dönemin kuşkusuz ki öne çıkan yıldız oyuncularından biri, Matmazel Dumesnil'dir. Dumesnil, Diderot'nun kitabında sıklıkla adından bahsettiği, sadece esini ile parlayıp, kimi zaman vasat olarak adlandırdığı yıldız oyuncu örneğidir. Diderot, doğuştan gelen yeteneğine sarılarak sahnede var olan oyuncunun, bazen hiç kimsenin bekleyemeyeceği kadar çok iyi, ama çoğu zamanda pek kötü olabildiğinden bahsetmektedir. Doğuştan gelen olarak tanımlanan ve birçoklarının yetenek olarak adlandırdığı şey, bir esin halinin ya da esrimenin meydana gelmesidir. Esrime, eski Yunancaya bakıldığında *ekstasis* kelimesinden günümüze ulaşmıştır. Ekstasis, durum, hal ya da yer değiştirmek, kendini kaybetmek, bilincini kaybetmek anlamlarına gelir. Aynı kelimenin latince kökeni incelendiğinde zuhur etmek, varlık göstermek anlamlarına ulaşılır. (Çelgin, 2019) Esrime hali, kişinin bilinçdışı ile duyarlı bir temas halinde olduğu ve bu temas sayesinde bilinçdışından gelen itki ve coşkuların yüksek oranda görünür hale geldiği bir ruhsal epizottur. Epizot olarak adlandırmasının sebebi, esrimenin devamlı olmaması ile ilintilidir. İtki ve coşkuların, bedeni yüksek oranda kontrol ettiği bu hal, dışarıdan bakıldığında yüksek duygulanımların ve beden yolu ile açığa çıkan yüksek enerjilerin görülmesine sebep olur. Dioynizyak esrime, diye de adlandırılan bu kavram, oyuncunun sahne üzerinde güçlü bir mevcudiyet kurduğu, kendi karakterine ait bilinçdışından gelen bilgileri, elindeki eser ile harmanlayıp bir varoluş sergilemesidir. Diderot, oyunculuk tartışmasını sürdürürken, duyarlı oyuncu diye bir kavramdan bahsetmektedir. Bazı çeviri yetersizlikleri dolayısıyla tam söylediğinin Türkçeye aktarılması problemli de olsa, bahsetmiş olduğu duyarlı oyuncu, esrik oyuncudur. Diderot, duyarlı oyuncunun, yani doğuştan gelen esrik haliyle sahnede olan oyuncunun çok etkili ama uzun vadede yeterli olmadığını savunur. Bir düşünür olarak onun sorguladığı oyunculuk sanatı, duyarlılık, esriklik halinden çok daha

fazlasıdır. Oyunculuk akıl ile araştırma, kavrama yetisi ve ilim misali kapsamlı bir çalışma ister. Aktörlük üzerine aykırı düşünceler kitabında, birinci kişi diye tanımladığı, Diderot'nun kendi yaklaşımını izah ettiği kısımların birinde şu şekilde açıklamıştır;

"Bu konudaki düşüncemi güçlendiren şey, yalnızca esinle oynayan oyuncuların oyunlarında görülen tutarsızlıktır. Kendilerinden asla tekdüzelik beklemeyin. Oyunları kimi zaman güçlü, kimi zaman zayıf; kimi zaman coşkulu ve ateşli, kimi zaman soğuk; kimi zaman bayağı, kimi zaman olağanüstüdür. Bugün olağanüstü oynadıkları bir sahneyi yarın bozarlar, nitekim bir gün önce bozdukları bir sahneyi de ertesi gün olağanüstü oynarlar. Oysa oyununu enine boyuna düşünmeyle, insan doğasını incelemeye, pekiyi birkaç örneğe sürekli öykünmeyle, düşlem gücüyle, bellekle oynayan oyuncu, bütünü oynayışlarda hep aynı, hep aynı yetkinlikte kalır: Her şeyi kafasında ölçmüş, öğrenmiş ve düzenlemiştir" (Diderot, 2015: 17).

Diderot'nun eserinde sürdürdüğü tartışmalar iki kişinin gündelik diyalogu tartışması gibi görünüyorsa da bugün, yirmi birinci yüzyılda bile tam olarak kavranamayan bir gerçeğin arayışı niteliğindedir. Bu gerçek, oyunculuk sanatını, sanata dönüştüren şeyin tıpkı bir müzik icracısının ömrünün en az yirmi yılını verdikten sonra ulaştığı mükemmellikte olduğu gibi bir çalışma disiplinine duyulan ihtiyaçtır. Diderot'nun oyuncusu, sağlam bir düşünce yeteneğine sahip olmalıdır. Rol çalışmasını, mesafeli ve araştırmacı bir üslup ile yürütmeli, duygularının, coşkularının rüzgârına hemen kapılmamalıdır. Öyle ki, o coşkular bazen çok kıymetli şeyleri açığa çıkarır iken, çoğunlukla çok yanlış yollara sapılmasına ve geri dönülemeyecek şekilde kaybolunmasına sebep olur. Duyarlı, yani esrik oyuncuda görülmesi muhtemel problemlerden bir diğeri ise, oyunun bir süre sonra buz gibi ve yavan olması ihtimalidir. Tasarlanmamış, karar verilmemiş, titizlikle incelemesi yapılmamış bir sahnelemede, oyuncu sonraki oyunlarda canlılığını, coşkusunu yitirebilir. Ancak titizlikle incenmiş, örneklerini yaşamdan bir araştırmacı gibi biriktirmiş, toplamış, sonrasında biriktirdiklerini kendi bedenine, rol kişisine ve sahnesine aktarmak ve bu aktarımı yaşam kadar canlı kılmak için bir işçi gibi çalışmış olan oyuncu, sadece esrimesine muhtaç kalmadan mesleğini başarıyla icra edebilir.

"...Duyarlı olmak başka şey, duymak başka şeydir. Biri ruh işidir, öbürü akıl ve muhakeme. İnsan bir şeyi kuvvetle duyar da duygusunu dile getiremez; ya da yalnızken, bir toplulukta, ocak başında, okurken, oynarken, birkaç dinleyici karşısında dile getirir de tiyatrodaki işe yarayacak şekilde yapamaz bunu. Duyarlılık, ruh, heyecan dediğimiz şeyle tiyatrodaki bir iki tiradı güzelce sunmak mümkündür, ama gerisini berbat etmek de mukadderdir. Büyük bir rolü bütün genişliğiyle kavramak, onda gölge ve ışığa, yumuşağa ve zayıfa dikkatle çekidüzen vermek, sakin ve heyecanlı yerlerinde aynı gücü göstermek, detaylarda değişik, fakat bütünde ahenkli ve tek olmak ve sırasında yazarların herzelerini bile kurtaracak yücelikte istikrarlı bir inşaat sistemi edinmek gerekir" (Diderot, 2015: 36).

Diderot'nun duyarlı oyuncuya dair olan eleştirileri yanlış anlaşılmalara da sebep olmuştur. Onun amacı, günümüzde yetenek olan adlandırılan, esrik oyuncunun kötü olduğunu anlatmak değildir. Esrimeyi kötülemek hiç değildir. Onun savunduğu duyarsız olma hali, kontrolü eline alma, bilinçli arayışlar ve çalışmalar ile sanata erişmektedir. Yazarın yazdığı mitosunu iyice anlamış, rolünün ihtiyaçlarını bir üst göz olarak iyice kavramış ve ona bir tasarı olarak yaklaşabilmiş olan oyuncu, prova sürecinde tasarısını, pratik ile buluşturmak için uzun çabalar sarf ettikten sonra, bir istikrar yakalar ise, esrimesinin de avantajlarını, bu tasarısının içine ustalıkla serpiştirebilir. Böylelikle, ahenkli, derinlikli, ışıklı bir işçiliğe ulaşmış olur.

Diderot, bu kitabı ile sistemli, öğretilebilir bir oyunculuk yöntemi sunmasa da ve sonrasında bir uygulayıcı olarak, ortaya atmış olduğu fikirleri hayata geçirmemiş olsa da dönemin oyunculuk anlayışının neredeyse iki yüzyıl önüne gidip, öncü bir yöntemi tüm detayları ile tartışmış ve ortaya atmıştır. Döneme bakıldığında, oyunculuk sanatına dair gelişmelerin, Diderot'nun araştırdığı alanın dışında, daha ticari bir boyutla ilerlediği açıktır. Diderot'nun yakalamış olduğu derinliği, oyunculuk sanatında aleladelik ile sahne gerçekliğinin arasındaki farkın önemini ve sahnede rol kişinin yaşama yakın bir biçimde canlandırılmasının bir işçilik çalışması ile mümkün olabileceği gerçeğini yeniden gündeme getiren, Stanislavski olmuştur. Konstantin Sergeyeviç Stanislavski, 19. Yüzyılın sonunda, bilinçli teknikler yolu ile bilinçaltına ulaşmayı hedefleyen araştırmaları ve bunun üzerine geliştirdiği egzersizleri ile Diderot'nun tanımladığı, ortaya attığı savlarını pratiğe dönüştürmüştür. (Karaboğa, 2018)

C. 19. Yüzyılda Oyunculuk

19. Yüzyıl dünya üzerinde birçok dengenin önemli ölçüde değişime uğradığı bir dönemdir. 18. Yüzyılın ikinci yarısında Sanayi devrimiyle, ilk olarak Britanya'da başlayan hareketlenme 19. Yüzyıl ile birlikte tüm Avrupa'yı demir ağlarla örmüştür. Bu devrim sonrası yaşananlar, batı Avrupa'dan başlayan bir rüzgâr ile tüm dünyayı etkisi altına alan, köklü bir ekonomik değişimin habercisi olmuştur. Bu ekonomik güçlenmeler iki yüzyıldır tırmanarak artan gerilimleriyle Fransa ve Britanya arasındaki siyasi krizleri yükseltmiştir. Napolyon savaşları sert bir şekilde sürerken, başta Rusya olmak üzere birçok ülkede ağır kayıplar yaşanmıştır. Köleliğin oldukça sert bir şekilde düşüş yaşadığı bu dönemlerde, kentleşme ön plana çıkmaya başlamış, tıp, fizik, kimya vb. alanlardaki hızlı gelişmeler, eş zamanlı olarak sanat ve edebiyatta da ciddi bir ivme yaratmıştır. 19. Yüzyıl, felsefede Engels, Auguste Comte, Marx, Nietzsche, Schopenhauer gibi önemli düşünürleri, bilimde Graham Bell, Darwin, Edison, Foucault, Freud ve Tesla'yı, Edebiyatta ise Victor Hugo, Balzac, Dickens, Dostoyevski, Gogol, Puşkin, Tolstoy, Oscar Wilde ve Anton Çehov'u dünyaya hediye etmiştir.

Oyunculuk sanatındaki tarihsel gelişmeyi takip edebilmek için, 19. yüzyıla gelindiğinde, Rusya'daki edebi gelişmeleri daha yakından incelemek gerekmektedir. Rus edebiyatının öncüllerinin başında Aleksandr Puşkin gelmektedir. Modern Rus edebiyatının oluşmasına en büyük katkı sağlayan şair ve yazardır. Puşkin'in eserleri, gündelik yaşamın sıkıntılarını ve karanlık dehlizlerini irdeleyen, klasik batı ile Rus halkının ruhunu, köklerini ve gelenekselliğini harmanlayabilen eserler olmuştur. Çok sonraları, Dostoyevski, onun için; "Puşkin bize gelecekte haber veren bir ermiştir" diyecektir" (Douglas, 2006: 58). Oyun yazarlığına bakıldığında ise, Nikolai Gogol'un eserlerinin, tiyatronun gerçekçiliğe yaklaşmasında önemli katkısı olmuştur.

19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren realizm akımından söz etmek mümkündür. Realizm, romantizmin, ülküselliğine, gittikçe tutuculaşan mükemmel sanat anlayışına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Felsefeci Auguste Comte'nin ortaya attığı pozitivizm düşüncesi, sadece insan tarafından görünenin inanılır olduğu fikrini savunmaktadır. Pozitivizmin bilim alanında geçerliliği ispatlanırken, bunun edebiyat ve sanata olan yansıması realizm olmuştur. Realizm, yani gerçekçilik akımı, temel olarak edebiyatın yaşamı daha derinden ve yakından gözlemlemesi ve yansıtması

gerçeğini savunur. Realizm ‘de tema gündelik yaşamdır. Oyunculuk sanatında da realist yazarların tasarladığı karakterleri yaşama yakın bir şekilde canlandırabilme sorunsalları ortaya çıkmaya başlamıştır. Bugüne de dek hala, göstermecî bir oyunculuk anlayışından söz edilmektedir. O dönem sahne üzerindeki oyuncular asla doğal bir sesle konuşmamaktadırlar. Repliklerini yüksek sesle, adeta savururcasına söyleyip ve neredeyse her repliklerine bir jest eşlik etmişlerdir. Oyuncular sözleri bittiği vakit, sahneden ayrılmak için sağ ellerini havaya kaldırmışlardır. Sahnede duruş pozisyonları da belirli bir hiyerarşi içermektedir. Büyük roller, yan roller ve küçük roller farklı bölgelerde konumlanmışlardır. Rus tiyatrosunda baskın bir şekilde hissedilmeye başlanan realizmin, sahne üzerine taşınmasındaki ilk önemli kırılmayı Mikhail Şepkin'in yaptığı söylenmektedir. Stanislavski'ye göre; "Şepkin, tiyatrodaki teatrallığı kaldıran ilk oyuncu ve batıdan alabildiği kadarıyla, kendini yeniden yaratan ve Rus oyunculuk sanatının temel taşlarını koyan (...) büyük yasa koyucu, sanatçı ve ulusal sanatın gururuydu" (2004: 10). Şepkin, 1810 yılında, Sumarov'un Varsayılan Çeyiz adlı eserinde Prens Mesçerski'yi izlemiştir. Bu deneyim, onun oyunculuk sanatına olan bakışına yeni bir yön kazandırmıştır. Şepkin, gözlemlerini kendi ağzıyla şu şekilde ifade etmiştir;

"...perde açıldı ve prensim göründü... fakat, hayır, o değildi! Prens değil, cimri Salidar'dı. Görünüşündeki dönüşüm ürkütücüydü. Yüzünün soyluluğu kaybolmuş, yerine cimrinin tavrı keskin hatlarla yazılmıştı. Yine de! Bu güçlü etkiye rağmen, bana prens tek kelimeyle oynayamıyormuş gibi geldi. Düşündüklerim kendimi nasıl da muzaffer hissettiriyordu" (Benedetti, 2012: 24).

Stanislavski, Prens'in sade ve abartısız oyuncululuğunu öncelikle yadırgamış, ancak sonrasında hayranlık duymaya başlamıştır. Bu sadelik, sahne üzerinde yüksek oranda bir gerçeklik duygusu açığa çıkarmıştır. Stanislavski bu gerçeklik karşısında hayrete düşmüştür. Oyundan çıktıktan sonra Prens'in performansını sık sık hatırlamaya ve taklit etmeye çalışmıştır.

"...beni şaşırtan şey, sadelikle konuşmaya çalıştığım zaman tek kelimeyi bile doğallıkla ve kolayca söyleyemeyişimdi. Prensi hatırlamaya çalışarak replikleri onun söylediği gibi söylemeye uğraştım, fakat onun gibi konuşmama rağmen diksiyonumun yanlışlığının farkına varmak dışında bir şey

yapamadığımı hissettim. Neden böyle olduğunu anlayamıyordum. Birkaç gün boyunca ormana gittim ve orada, ağaçların ortasında, tüm oyunu oynadım, ama önceden olduğu gibi oynadığımı ve Prens'in ustası olduğu sadelik ve doğallığı yakalayamadığımı anladım. Umutsuzluğa sürüklendim. Doğal olmanın kendi sesimle konuşmak, kendi duygularımı hissetmek ve Prens'i taklit etmemek demek olduğunu akıl edememiştim. Şevkim kayboldu ve oyunculukta sadeliğe asla ulaşamayacağım sonucuna vardım" (Benedetti, 2012: 24).

Şepkin, anılarında sonra ki deneyimlerinden birinde, yaşamış olduğu bu hayal kırıklıklarından sonra iyi bir deneyim yaşadığından bahsetmektedir. Bu deneyim, Moliere'in yazmış olduğu Kocalar okulu adlı eserinin provalarında gerçekleşmiştir. Bir gün provada, hiç oynamadığından sadece ezberinde bulunan cümleleri basitçe söylediğinden bahseder. Adeta gündelik yaşamda konuştuğu gibi bir prova süreci geçirmiştir. Bu onu çok mutlu etse de sonrasında bir şey onun için tekrar ters gitmeye başlamıştır. Beyninde onu kontrol altına alan, eski oyunculuk bilgisi, konuşma tarzı ile sahnede yeni yaptığı şey arasında ciddi bir çatışma yaşamıştır. Bu kadar gündelik yaşama yakın konuşuyor olmak, ona kendini yetersiz, yeteneksiz ve başarısız hissettirmiştir. Diğer yandan, ekip arkadaşlarının, onun eski biçimine dönmüş olmasından dolayı mutluluk duyduklarını görmesi ise onu bir hayli şaşırtmıştır. Şepkin'in, dönemin realist oyuncululuğuna dair arayışları bu şekilde başlamıştır (Benedetti, 2007).

Şepkin, imparatorluk tiyatrosundaki, deneyimlerinden sonra 1824'de Maly Tiyatrosuna katılmıştır. Burada yaklaşık kırk yıl boyunca sahneye çıktığı bilinmektedir. Böylelikle, bu tiyatro Şepkin'in Evi olarak bilinmeye başlamış ve kuşaklar boyunca bu onurlu ün ile ilerlemiştir. Şepkin, döneminin en büyük aktörlerinden biri olmuştur. 1805 yılında başlayan sanat yaşamı ve oyunculuk sanatı üzerine olan öğütleri, oyunculuk sanatını yeniden tanımlar niteliktedir. Şepkin, aynı zamanda oyunculukta karakterizasyon sürecini bütün derinliğiyle ele alan ilk Rus oyuncusudur. Nutku 'ya göre; "Şepkin, oyuncululuğunu, doğru hedefler seçerek çağdaşlarından daha derinlere dalarak geliştirdi. Bu da o dönem Rus oyuncululuğunda çok seyrek görülen bir durumdu. O, yalın ve yapmacıksız tarzıyla Stanislavski'nin verimli sisteminin ilk tohumlarını attı ve çağdaş oyuncululuğa giden yolu açtı" (Nutku 2002:239). Şepkin'in o dönem, oyunculuk sanatına dair ortaya attığı, bazı prensipler vardır: Oyuncunun bir karakterin derisinin altına sızması gerektiğini savunur; onun

gibi hissetmesi ve düşünmesi gerektiğini salık verir. Oyuncu kendi karakterini ve buna bağlı ortaya çıkan tüm davranışlarını bloke etmelidir. Böylelikle, oynayacağı karakterin davranışlarını sıfırdan inşa edebilir. Şepkin, oyuncunun karakterin yaşamı etrafında dolaşması, vakit geçirmesi gerektiğini savunur. Bir oyuncunun, oynadığı karakterin yaşamındaki olayların nedensellikleri dikkatli bir gözle incelemesi gerektiğini söyler. Ayrıca, dönemin toplumdaki sınıf çatışmalarının, sahne üzerinde oyuncuya engel olmasını istemediği için, her sınıftan bireyin yaşantısına ilgi ve sempati duyulması gerektiğini savunmuştur. Ayrıca, komedi bir oyunda oynayan oyuncunun bilinçli olarak komik olmayı seçmesinin büyük bir yanlışlık olduğunu hatırlatır. Şepkin, 27 Mart 1848'de, dönemin önemli bir aktörlerinden Sergei Shumski'ye yazdığı mektupta oyunculuk sanatına dair düşüncelerini aktarmıştır. Shumski, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla sahneden emekli olup, Moskova Konservatuvarında uzun yıllar Şepkin'in görüşlerini aktardığı oyuncular yetiştirecektir.

"Unutma, mükemmellik insana verilmemiştir. Ancak, özenli, titiz bir çalışma ile ve yeteneklerinin izin verdiği ölçüde mükemmel diye aradığın şeyin biraz yakınına ya da biraz uzağına ulaşabilirsin... Tanrı aşkına, sakın seyircileri eğlendirmeyi düşünme! Gülünç olan da ciddi olan da yaşamın olağan bir çıktısıdır. Bu işte, kişisel tatmine sahip olmanın, alacağın alkıştan daha değerli olduğuna inanmalısın! İnsanlarla kaynaşmalısın, zamanın izin verdiği ölçüde, insanın varoluşunu incelemelisin. Hiçbir detayın senden kaçmasına izin vermemelisin, böylelikle bir şeyin neden olduğunu ya da olmadığını her zaman keşfedebileceksin. (...) Önyargısızca bütün çeşit insanları ve tüm yaşanan durumları incelemelisin. Bu sana bir aktör olarak büyük bir fayda sağlayacaktır" (Benedetti, 2007: 106).

Puşkin, 12 Ekim 1853 tarihinde, Rus edebiyat eleştirmeni Pavel Annekov'a yazdığı bir başka mektubunda ise, oyunculuk sanatındaki gerçeklik olgusu üzerine düşüncelerini şu sözlerle belirtmiştir;

"Evet, gerçek hayat ve heyecan uyandıran tutkular, tüm gerçekleriyle, sanatsal olarak parlak renklerle gösterilmeli ve gerçek duyguya, yazarın izin verdiği ölçüde izin verilmelidir. Bir duygu ne kadar doğru

olursa olsun, [oyunun] genel fikrinin ötesine geçerse, tüm sanatların evrensel yasası olan uyum olmayacaktır. Doğallık ve hakikat, ancak genel fikrin izin verdiği ölçüde sanatsal olarak gereklidir." (Benedetti, 2007: 107).

Şepkin, sonrasında Rus tiyatro yaşantısını hem edebi açıdan hem de oyunculuk sanatı tartışması açısından ileriye taşın isim Nikolai Vasilyeviç Gogol (1809-1852) olmuştur. Gogol, orta sınıf bir toprak sahibi ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Dolayısıyla eserlerindeki, karakterlerin tümü, toplumun tüm tabakalarını kapsamış ve onların yaşamlarının sıradan dertlerini başarıyla ele almıştır. Gogol'un yazarlık yaşamın, Rus edebiyatının öncüsü olan Puşkin'den ciddi destek gördüğü bilinmektedir. Yazarın ilk önemli romanı Ölü Canlar ve sonraları bir başyapıt olarak anılacak olan Müfettiş isimli tiyatro eserinin konularını Puşkin'in önerdiği bilinmektedir. Gogol, 42 yıllık kısa yaşamına tiyatro sanatındaki gerçeklik olgusunu pekiştirecek önemli eserler, derinlikli, iyi, kötü ve çirkin yanlarıyla görülen sayısız karakterler sığdırmıştır. Gogol, aynı zamanda bir oyuncudur. 1846 yılında, Müfettiş'ini oynayacak olanlara tavsiye niteliğinde yazdığı yazıda, oyunculuk sanatına ilişkin bakış açısını ortaya koymuştur. Bu yazı, bugün hala oyunculuk sanatının problemlerini, ihtiyaçlarını tanımlar niteliktedir. Gogol, bu açıdan sadece Rus edebiyatının değil, oyunculuk sanatının da gelişmesine büyük katkı sağlayan mihenk taşlarından biri olmuştur. Gogol'a göre Müfettiş, şu şekilde oynanmalıdır:

"Her şeyden önemlisi, karikatüre düşmemeye çok dikkat edin. En küçük rolde bile, hiçbir şey abartılmamalı ya da basmakalıplaşmamalı. Tersine, oyuncu oynadığı karakterden daha gösterişsiz, daha sade ve ağırbaşlı olmak için elinden geleni yapmalı. Oyuncu gülünç ve komik olmayı ne kadar az düşünürse, rolün komik yanları o kadar iyi ortaya çıkar. Komik olan kendisini, karakterlerin kendi dertleriyle meşgul olmalarının ciddiyetinde ortaya çıkarır. Onlar, hayatlarındaki en az önemli şey buymuş gibi hep meşgul, hep koşuşturma halinde, hep ateşli, hep kaygılıdırlar. Sadece seyirci, belli bir mesafeden, onların dertlerinin abesliğini görebilir. Fakat onlar asla dalga geçmezler ve kendilerine gülünebileceğini asla düşünmezler. Akıllı oyuncu, rolündeki en ufak acayıplığı ve küçük dışsal detayları yakalamadan önce rolünün tüm insanlıkla ortak yönlerini anlamaya çalışmalıdır. Rolde baskın olanı dikkate alması gerekir. Karakterin hayatını tüketen temel endişeyi,

düşüncesinin değişmez gayesini, "kafasındaki kurt" üzerine düşünmelidir. Bunu anladığında, oyuncu onu öylesine kendinin kılmalıdır ki, karakterin düşünceleri ve çabaları kendisine ait hale gelsin ve performansı boyunca sürekli aklında olsun. Bireysel sahneler ve detaylar için kaygılanmaması gerekir. Karakterin, kafasındaki kurdu gözden kaybetmemek koşuluyla, onlar oldukça başarılı ve kolay bir biçimde kendiliğinden ortaya çıkarlar. Bütün bu detaylar, birinin yürüyüşünü ve hareketlerini taklit edebilen herhangi bir oyuncunun başarıyla kullanabileceği ikincil önemde ufak tefek meselelerdir ama bütünlüklü bir yol yaratamazlar. Onlar tasarlanmış ve sadakatle çizilmiş resme uygulanacak renklerdir sadece. Onlar kıyafetlerdir. Bir rolün gövdesidir, kalbi değil. Dolayısıyla, en başta bir rolün kalbini yakalamalısın, kıyafetlerini değil" (Benedetti, 2012: 29).

Yukarıda görüleceği gibi, Gogol'un öğütleri, belirgin olarak Müfettiş eserine dair bir incelemeden çok dönemin oyunculuk sanatının nasıl olması gerektiğine dair bir özet niteliğindedir. Gogol, usta bir biçimde, bir oyuncunun karşılaşabileceği zorluklara, çözümler ve mesleki ipuçları sunmuştur. 19. Yüzyıl oyuncusu, artık sade, ağırbaşlı, üslup açısından gösterişsiz olmayı seçmelidir. Gogol'da rolünün tüm insanlık ile ortak yönlerini bulmaya çalış der iken tıpkı Şepkin gibi, oyuncuya yaşamı titizlikle incelemeyi öğütlemiştir. Karakterin hayatını tüketen temel endişeyi, düşüncesinin değişmez gayesini, "kafasındaki kurt" üzerine düşünmelidir diye bahseder iken çok sonraları Stanislavski'nin Sistem'inin gelişim aşamalarında ortaya atacağı *üstün amaç* kavramının adeta öngörüsünü yapmıştır. En baştan bir rolün kalbini yakalamalısın, kıyafetlerini değil, diye bahsetmiş olduğu son kısımda ise kendisinden sonraki yüzyıllarda oyunculuk sanatında en çok tartışılacak meselelerden biri olacak olan içten dışa ve dıştan içe oyunculuk kavramları üzerine önemli bir söz söylemiştir. Puşkin, Şepkin ve Gogol'un, dönemin oyunculuk sanatına olan katkılarından sonra tarihin en önemli oyunculuk araştırmasını gerçekleştirecek olan Stanislavski 'den bahsetmek gerekmektedir.

II. REALİZMİN ANA AKSINDA STANİSLAVSKİ SİSTEMİ

A. Stanislavski'nin Sanat Yaşamı

Konstantin Sergeyevich Alekseyev, (1863-1938) Rusya'nın varlıklı bir ailesinin dokuz çocuğundan biri olarak 1863 yılında dünyaya gelmiştir. Çocukluğunun tiyatro, opera ve bale sanatı ile iç içe geçtiği bilinmektedir. 1877 yılında, babası, malikânelerinde bulunan bir büyük salonu tiyatroya çevirmiştir. Bu salonda çocuklar, gelen misafirler için gösteriler hazırlamaktadır. On dört yaşından itibaren piyesler yazmaya başlamıştır. Stanislavski, ilk gençlik yıllarında ailesinin tekstil işinde çalışmıştır. 1888 devriminden sonra, tiyatro aşkı iyice kabarmış ve amatör tiyatro çalışmalarını gizli gizli sürdürmüştür. Siyasi açıdan son derece gergin olan bu dönemde, ailesinin adını korumak için, Stanislavski adını kullanarak çalışmalarına devam etmiştir. 1888 yılında, Puşkin'in Cimri Şövalye adlı eserinde oynamaya başlamıştır. Bu onun için oldukça zorlu bir deneyim olmuştur. Bu deneyim, Stanislavski'nin oyunculuk sanatına dair bireysel olarak yaşadığı sorunları, detaylı incelemeye başladığı bir dönemi işaret eder (Merlin, 2003: 33). Stanislavski, bu dönem sahne üzerindeki oyuncunun hayal gücünü nasıl harekete geçirebildiğini sorgulamaya başlamıştır. Stanislavski, erken gençlik yıllarından o güne dek bireysel defterine oyunculuk sanatına dair oldukça akıllıca sorular yazmıştır. Ancak, drama okulundan yaklaşık on dört yıl sonra kuracağı Moskova sanat tiyatrosuna kadar oyunculuk açısından çok zorlu deneyimler geçirmiştir. Stanislavski, mesleğinin ilk çeyreğinde, sahne üzerinde gerginlikleri, kasılmaları olan, kendini sahne üzerinde kaybedip teatral klişelere kaptıran, vokal olarak yetersizlikleri olan bir oyuncudur. Mesleğinin bu zorlu yıllarında, dönemin önemli oyuncularından, Şepkin'in öğrencisi olarak bilinen Glikerya Fedotova'dan dersler aldığı bilinmektedir. 1888 yılında çalıştığı Cimri Şövalye oyunundaki rolünü bir doğallık ve sadelikle inşa etmekte oldukça zorlanmış ve provalarda başarısız olduğunu hissetmiştir. Stanislavski araştırmaları ile tanınan araştırmacı ve yazar Jean Benedetti (2012: 32), onun bu sürecini şu şekilde anlatmıştır: "Yaşadığı zorlukları Fedotova ile paylaştı ve ondan, kırıcı bir biçimde söylenmese de, bir oyuncu olarak berbat olduğu yanıtını aldı. Glikerya, onunla ve meslektaşlarıyla daha sık çalışmasının öğrenmesine yardımcı olacağı tavsiyesinde bulundu". Stanislavski, bir aktör olarak edindiği başarısızlıkları

ne kadar canı acısa da bir gelişme, bir öğrenmeye dönüştürmek için çaba sarf etmeye devam etmiştir.

B. Sistemin Gelişim Süreci ve İlk Çalışmaları

Stanislavski, tiyatronun görevinin yeryüzündeki insanlığın birçok açıdan gelişmesine hizmet ettiğine inanmıştır. Ancak bu hizmetin gerçekleşebilmesi için tiyatro çatısı altında meydana gelen her şeyin, bir insanın yüksek oranda alımlayabileceği ölçüde gerçek olmasına bağlıdır. Stanislavski, bunu gerçekçilik olarak tanımlar. Gerçekçiliğin karşısında dönemin tiyatro sanatçısını bekleyen başka bir tehlike bulunmaktadır. Bu da doğalcılıktır. Stanislavski'nin olumsuz anlamlar yüklediği doğalcılık; yaşamda gerçekleşen her anın aynı zaman süresince ve aynı biçimiyle tartışmasız kopyalanmasıdır. Gerçekçilik de aynı şekilde yaşamın bir kopyasını oluşturmak için yola çıkmış, ancak gözlem yolu ile işe yarayan eylemleri, işe yarayan anları, işe yarayacak olan zamanlamayı ve tüm bunların altında yatan nedenselliği, bu nedenselliğe götüren tüm eğilimleri seçmeyi hedeflemektedir. Bu sebeple, Stanislavski, sahnesel gerçekliğin ve doğallığın arasındaki sınırları çizmeye başlamıştır. Kuşkusuz ki bu düşüncelerin oluşmasında, kendisinin tiyatrodaki yıllar içerisinde gözlemlediği bilgilerin katkısı olmuştur. Stanislavski, erken gençlik yıllarından itibaren oyunculuk sanatına dair sorularını ve düşüncelerini kaydeden ve mesleki açıdan merakla sorular sormaya devam eden bir sanat insanı olmuştur. Bu derinlik ve zaman içerisinde oluşan birikimi, onun oyunculuğu zihinsel açıdan kavramasını sağlamıştır. Ancak, bu yeterli olmamıştır. Stanislavski, drama okulundan mezun olduğu yıldan yaklaşık on yıl boyunca, kendini hep yetersiz hissetmiştir. Oyuncu olarak bu denli önemli bir kavrayışı var iken, bedensel ve ruhsal gerginlikleriyle başa çıkmaya çalışmıştır. Bu dönemde, Şepkin'in öğrencilerinden olan önemli ve başarılı aktris Glikerya Fedotova'dan defalarca koçluk desteği aldığı bilinmektedir. Stanislavski 1800'lerin son döneminde, kişisel aile mirasından gelen bir miktar para ile sanat ve edebiyat derneğini kurmuştur (Stanislavski, 2004: 45). Burada çalışmalarını yürütürken onun olgun ve deneyimli bir aktör olmasına Fedotova'nın eşi rejisör Fedotov'un önemli katkıları olmuştur. Fedotov, dernek için bir George Dandin provası sürdürürken, Stanislavski, artık tecrübeli bir oyuncu olmasına rağmen provalarda ciddi derecede afallamıştır. Stanislavski; "...*Provaya biçime sadık kalarak, bilinen her klişeyle, bütün basmakalıplarla, Fedotov'un deyimi ile "orkestrasyon" la*

gelmişti. Fedotov bütün bunlara izin vermeyecekti. Genç oyuncuyu parçalara ayırdı. Stanislavski'nin kendisi bunu yaşlı adamın tüm saçmalıkları kesip attığı cerrahi bir müdahale olarak tanımlar" (Benedetti, 2012: 33). Kendi deneme, yanımları ve Fedotov ile yaşadığı bu son ağır deneyim ona, öyküye odaklanması gerektiğini ve ne olursa olsun gözlem yaparak çalışması gerektiğini hatırlatmıştır.

Stanislavski, aynı dönem Fedotov dışında birkaç farklı tiyatro insanından da son derece etkilenmiştir. Bunlardan ilki, Alman Saxe-Meiningen oyuncularının ünlü sanatçısı Ludvig Chroneghk'tir. Chroneghk'in bir turne ile 1890'ların son döneminde Moskova'yı ziyaret ettiği bilinmektedir. Chroneghk, oldukça despot bir rejisördür. Onun, bu yaklaşımı Stanislavski üzerinde etki yaratmıştır. Chroneghk'in, çalışma disiplini kariyerinin bir döneminde baskın olarak benimsemiştir. Ayrıca, Chroneghk'in çalıştığı eserlerde, birebir tarihsel gerçeklik arayışı da Stanislavski'nin realizm tiyatrosu adına ilk arayışlarında bir ölçüt olmuştur. Aynı dönemlerde, Stanislavski'nin önemli derecede feyz aldığı isimlerden bir tanesi, Thommaso Salvini'dir. İtalyan aktör Salvini, Imperial Great Theatre ile Moskova'ya turneye gelmiştir. Stanislavski'nin Othello eserine çalışma arzusunu Salvini'nin performansını sahnede izledikten sonra başladığı söylenmektedir. Stanislavski, onun sahne üzerinde bir performans esnasında attığı her adımı, her eylemi ve her seçimi not almış ve çok etkilendiği bu oyuncudan bir şeyler öğrenmeye çalışmıştır.

"Oyun 8'de başladı ama Salvanini saat 5'te tiyatrodan olurdu. Kulise gider, paltosunu çıkartır, sonra sahnede boş boş gezinmeye başladı. Biri ona yaklaşırsa azıcık konuşur sonra o kişiden ayrılır, düşüncelere dalar, sessizce durur, ardından kendini kulise kapatırdı... Bir süre sonra sadece dışsal olarak değil içsel olarak da değişmiş şekilde tekrar sahneye çıkardı, adımlarının öncesine kıyasla hafiflediğini, gençleştiğini hissederdiniz. Sahneye her çıkışında Salvanini sadece makyaj ve kılık olarak değil ruhen de aynı biçimde hazırlanmış gibi görünürdü; böylece yavaş yavaş karakterdeki mükemmel dengeyi kurardı" (Toporkov, 2017: 33).

Stanislavski, bu gözlemlerinden edindiği bilgileri, bir oyuncunun hazırlık aşamasını, kendi üzerinde de uygulamaya başladı. Salvini sayesinde, bir karakteri sadece dışsal olarak giydirmenin, hazırlamanın dışında, onun içsel hazırlığını da önemsemeye başlamıştır.

Stanislavski'nin içsel yöntem arayışlarında onu etkileyen diğer isimlerden biri de İtalyan aktör Enesto Rossi'dir. Stanislavski, Othello rolüne hazırlandığı dönemde, karısı ile Venedik'e bir seyahat gerçekleştirmiştir. Bu esnada bir restoranda, geleneksel kostümü ile yemeğe gelen bir Arap kökenli kişinin davranışlarını derinlemesine gözlemiştir. Othello'nun karakter çalışmasında, bu kişiye ait tavır, yürüyüş, vücut postürü gibi davranışları kopyalamıştır. Sonraki yıllarda, geriye dönüp Othello performansına baktığında, yarattığı karakterin sadece dışıyla ilgilendiğini fark etmiş ve kendini şu sözlerle eleştirmiştir:

“O zamanlar ne sözcüklerin ne de metnin öneminin farkındaydım. Dış görünüş benim için daha önemliydi. Makyajım çok başarılı değildi ama suretim öyle gibi görünüyordu. Arap'ın beklenmedik hareketlerini, dinamik yürüyüş biçimini, dar avuç içlerini içselleştirmiştım... Onu kopyalamıştım” (Stanislavski, 1985: 279).

Stanislavski'nin belirli oranda hatalarından öğrendiği, gözlemlerinden ve okuduklarından çıkardığı bir kişisel tekniği oluşmuştur. Sesi, bedeni ve geçmiş deneyimleri neredeyse her sahnenin altından kalkabilecek bir deneyime ulaşmıştır. Ancak, sahne üzerinde rolün yaşadığı durumdaki canlılığı, gerçek duygulanımı her zaman yakalayamıyor, yaptığı birçok şey ona yalan gibi, taklit gibi geldiği için, ruhsal açıdan zorlanmış ve vücudunda, kaslarında oluşan gerginlikleri bir türlü atamamıştır. Stanislavski, deneyimini şu şekilde aktarmıştır:

“...çılğın bir gerginlik, ruhsal ve fiziksel yetersizlik ve kendimi sıkarak ortaya çıkardığım trajik duygudan başka bir şey değil.....Güçsüz mücadele süresince başka bir rolde edindiğim azıcık bir kazanımı da kaybetmişliğim vardır....Mizacım üzerinde ne bir kısıtlama ne bir kontrol ne de bir renklendirmenin varlığından söz edebiliriz... Sadece kasların gerilmesi, sesin ve tüm organizmanın bozulması, kendi kendime yarattığım ve bana çok fazla gelen problemlere karşı kendimi savunmak için her yanıma aniden saran ruhsal kanalların varlığından bahsedebiliriz” (Stanislavski, 1985: 282).

Stanislavski'nin Othello performansını Rossi'nin izlediği bilinmektedir. Rossi'nin ona en büyük tavsiyesi, kendi kendisinin eğitmeni olması gerektiğidir.

Sonraki dönemlerinde "An actors' work on himself" bir aktörün kendi üzerine çalışması diye hazırladığı kitabının ilhamını buradan aldığı söylenmektedir. Enesto Rossi, ona sahne üzerinde her zaman güvenebileceğin bir usta olmayabilir demiştir. O da başta kendisi olmak üzere, mesleklerinin ilk on yılı oldukça sancılı geçecek olan oyuncular için bir kendi üzerine çalışma yönteminin yolunu aramıştır. Stanislavski, her geçen gün kendi oyuncularını eğitebileceği bir tiyatronun hayalini kurmaya başlamıştır. 1897 yılı temmuzunda Vladimir Nemirovich Danchenko'dan bir mektup almıştır. Dançenko ile bir restoranda buluşmuş ve on sekiz saatlik bir toplantı gerçekleştirmişlerdir. Bu toplantı, restorandan sonra ertesi gün sabaha kadar Stanislavski'nin evinde devam etmiştir. Bu uzun toplantı, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun neredeyse tüm politikasının planlandığı ve doğduğu buluşma olarak anılmaktadır. (Stanslavski, 2004) Aynı zamanda Rus tiyatrosu için bir devrim başlangıcı da denilebilir. Stanislavski, oluşturmaya başladığı yöntemin ilk çalışmalarını gerçekleştirebileceği bir tiyatroya artık sahip olmuştur.

Stanislavski'nin yöntem araştırmasına bilimsel olarak ışık tutan Fizyolog Mikhailovich Sechenov ve Ivan Pavlov'un çalışmalarıdır. Her iki ismin de "İnsan organizmasının materyalist hareketi" adıyla anılan çalışmaları oldukça ün kazanmıştır. Pavlov, 1904'de Nobel Ödülü almıştır ve bir anda bütün dünyanın gözü bu bilim insanının araştırmalarına dönmüştür. Pavlov'un bu ivmesi sayesinde Rus bilimi, 20. Yüzyılın başında dünya sahnesinde öncü konumuna gelmiştir. Söz konusu dönemde Pavlov ve Seçenov'un çalışmalarını, duymayan ve takip etmeyen yoktur. Stanislavski 'de bu dönemde Pavlov'un meşhur refleksler teorisinden çok etkilenmiştir. Bu teori, Stanislavski'yi insan davranışının sürekli çevre ile etkileşimler dizisinden ibaret olduğu fikrine götürmüştür. Pavlov'un tüm dünyada yankılanan köpeklerin zil sesini duydukları anda zihinlerinin yönlendirmesiyle sinir sistemlerinin harekete geçmesi ve adeta gerçek bir olay olmuş gibi salyalarının akması deneyi kıtalararası konuşulur iken, Stanislavski de insan davranışının sahnesel gerçeklikle buluşması için bir türlü stabil hale getiremediği "canlılık" arayışına Pavlov'un bu deneyi aracılığı ile fizyoloji ve sinirbilim ile bakmaya başlamıştır. Stanislavski refleksler teorisini çalışmalarına dâhil etmiştir. Pavlov, köpeklerle yapmış olduğu çeşitli deneyler ile koşullu, koşulsuz refleksler adına vereceği kavramlar ortaya atmıştır. Refleks, tasarlanmamış, üzerine düşünecek zamanı olmayan, bir anda ortaya çıkan bir dışavurumsal harekettir. Koşulsuz refleksler, yeryüzünde hayvanlar üzerinde en yoğun şekilde görülmektedir.

Örneğin, bir kuyuya ya da inşaat çukuruna düşmüş olan çıkamayan bir kedi ya da köpeğin sürekli havlıyor olması bir koşulsuz reflekstir. İ. P. Pavlov'un fizyolojik diye tabir edilebilecek deneyleri ve araştırma çıktıları, felsefeci John Locke'u ve Psikoloji bilimi alanında çalışmalarıyla tanınan E. L. Thorndike'i etkilemiş ve davranışçı kuramın temelleri atılmıştır. Psikoloji biliminde davranışçılık üzerine ortaya attığı düşüncelerle adından söz ettiren bilim insanı John B. Watson'dır (1878-1958). Yaptığı çalışmalarda psikolojinin alanın içsel yaşantıyı değil, dışsal yaşantıyı tanımlamak ve değerlendirmek olduğunu savunmuştur. Döneminde bile görüşleri oldukça katı bulunmuştur. Watson'a göre davranışçılık kişinin tüm davranışlarının bütününe gözlemlemek ve irdelenmek ile ilgilenmektedir. O koşullu ve koşulsuz refleksleri de inceleyerek, bazı davranışların öğrenilmiş, bazılarının öğrenilmemiş olduğunu söyler. Davranışçılık kuramı, özneyi, insanı merkeze almaz. Onun için önemli olan deneyci ve gözlemleyicinin yolculuğudur. Deneyci davranışı, gözlemlemek, tanımlamak ve ölçmek istiyor ise, çevrenin koşullarını belirler, ya da değiştirir. Böylelikle, deneğin bu koşullara verdikleri tepkiler değişmiş olacaktır. Burada belirli tasarlanmış koşullar içinde ortaya hangi davranışın çıktığı önemlidir. Özetle, davranış, bir uyaran ve ona verilen tepkiden oluşur.

Stanislavski'nin 1917'den sonra yeni bir rol çalışmasına girmedeği, 1928'de ise 65 yaşında iken aktörlüğü tamamen bıraktığı bilinmektedir. 1935 yılında *Ekim ve Tiyatro* adında bir makale yayınlamıştır. Bu makalede bir tiyatro laboratuvarının kurulması ihtiyacından bahsetmektedir. (Stanislavski, 2004) Sonraları, Grotovski bu ismi kullanıp çalışmalar yapacaktır. Stanislavski'nin çalışmalarını sürdürdüğü dönemde hem deneysel psikoloji hem de fizyoloji üzerine yapılan araştırmalar çok kapsamlı olmamıştır ya da henüz yeterince kuram çalışması bulunmamaktadır. Bu sebeple Stanislavski, oyunculuk meselesinin insan doğası, itkileri, sezgileri, gözlenmiş davranışları, mantığı, duyguları ile alakalı olduğunu işaret etmiştir. Tüm bunların, oyunculuk mesleği için sahne üzerinde kullanılabilmesi ve yaşama yakın gerçeklik yakalanabilmesi için bir devamlılık, tutarlılık şarttır. Bunların kaynağını ise insanın bilinçdışı olarak ifade etmiştir. Bu sebeple ilerleyen çalışmalarının odağını bilinçdışına ulaşmak için bilinçli tekniklerin arayışına yönlendirmiştir. Kapsamlı ve zorlu bir yolda, elinden gelen her şeyi yaparak, mantık ile oluşturulmuş bir sistem ortaya koymaya çalışmıştır. Kendisi, sistemin yaşam gibi gelişmesinin hiç bitmeyeceğini de bilmekte ve telaffuz etmektedir. Bu, tüm sosyal ve beşerî bilimlerin problemidir.

Stanislavski, döneminde yapılan bilimsel araştırmalardan beslenerek, sahne üzerindeki oyuncunun eylemlerini, davranış psikolojisinden beslenerek gözlemleme yolunu daha bilinçli bir biçimde kullanmaya başlamıştır. Yanı sıra çağın diğer bir önemli bilim insanı Newton'un *etki-tepki* olarak adlandırılan yasası da Stanislavski'nin yöntem hazırlığında önemli bir dayanak olmuştur. Bu yasaya göre eğer bir x nesnesi/kişisi, y nesnesi/kişisine kuvvet uyguluyor ise, y nesnesi/kişisi de x nesnesi/kişisine eşit büyüklükte ve ters yönde bir kuvvet uyguluyordur. Newton, bu yasanın doğada var olan bir yasa olduğunu keşfetmiştir. Buna göre, etki ve tepki her zaman vardır. Söz konusu tepki ya da reaksiyon, bazen bir refleks olabilir. Bazen ise düşünülmüş, beyin süzgecinden geçirilmiş, karar verilmiş bir yanıt olabilir. Bu yanıt sözselsel bir yanıt olabileceği gibi fiziksel bir yanıtta olabilir. Bu etki-tepki çift kuvveti bir eylem meydana getirir. Sahne üzerinde oyuncunun yaptığı ise eylemdir. Eyleme halini yaratmak oyuncunun mesleğidir.

Stanislavski'nin sistem üzerine çalışırken aklını karıştıran bazı sorular olmuştur. Bunların en önemlisi; sahne üzerinde bir oyuncunun yaratıcılığı nasıl uyarılabilir ve bu canlı kalabilir olmuştur. O, sahne üzerinde yaratılan koşulların, oyuncunun beyninde bir kreatif faza geçmesini nasıl sağladığını araştırmaya başlamıştır. Amacı, oyuncunun kendi istediğiyle bu canlılık halini harekete geçirebilmesidir. Bu arayışını aşağıdaki şekilde izah etmiştir;

“... Sahnede yaratıcılık öncelikle özel bir durumu gerektirir; daha düzgün bir ifade arayışıyla buna yaratıcı mod diyeceğim. Bir oyuncu için algılamak hissetmektir... Dâhisinden vasatına sahne üzerine çıkan tüm oyuncular bu yaratıcı modu kavrama yetisine sahiptir ancak kendi iradeleriyle bunu yönetme yetileri yoktur. Kutsal bir hediye gibi gelen ilhamla bu kavrayışa gelirler. Her zamankinden daha sık ilham gelmesi için bu yaratıcı modun yaratılmasını sağlayacak hiç mi bir teknik araç yoktur?” (Stanislavski, 1985: 461).

Stanislavski, zihnini bu içsel yaratıcı durumunun bir anda elde edilemeyeceğini ve parça parça inşa edilmesi gerektiğini, bileşenlerin ayrı ayrı ve sistematik olarak geliştirilmesi gerektiğini fark etmiştir. Stanislavski, oyunculuğu artık bir karakterin taklidi olarak değil, sadece bir kişinin taklidi olarak değil, sahnede gerçek bir insan yaratmak için bir karakterin fiziksel ve psikolojik yönlerini geliştirmede devam eden

bir süreç olarak düşünmeye başlamıştır. Bunu Stanislavski'nin sadece karakterin dış kabuğunu değil, aynı zamanda karakterin kişiliğini de yaratmak istediği şeklinde yorumlamak mümkündür. Genellikle yaratılan tek yön olan kabuğu, karakterin tarihi ve kişilik özellikleriyle doldurmak istemiştir. Stanislavski, her performans için fiziksel olduğu kadar psikolojik gelişimin de gerekli olduğu sonucuna varmıştır. Eğer karakter içsel düşünce sürecinin yanı sıra dışsal bir imaja sahipse, gerçek bir kişinin yaratılmaya çalışıldığından söz edilebilir. Aynı zamanda, bir rolü hazırlama ve prova etmede bilinçli bir planın var olmasını, bu planın sezgisel yaratımın gerçekleşeceği koşulları yaratacak şekilde organize olmasını istemiştir.

Stanislavski'nin sistem çalışmasında, etkilendiği isimlerden bir diğeri ise, dönemin meşhur psikoloğu Fransız Theodule Ribot'dur. Ribot (1839-1916), onun oyuncuda aradığı esin halinin uyarılması ve canlılık ya da yaratıcı faz olarak adlandırılabilir halin sahnede oyuncu tarafından harekete geçirilmesine dair sorularının büyük ölçüde cevabı olmuştur.

Ribot tarafından yazılan *Problemes de Psychologie Affective* kitabı, onun üzerinde en çok etkiye sahiptir. Buradan duygusal hafıza/coşku belleği kavramını öğrenmiştir. Ribot, hastaların sağlıklı oldukları zamanları anımsadığında, iyileşme süreçlerine aktif olarak katılmayan hastalara göre daha hızlı iyileştiklerini keşfetmiştir. Stanislavski ayrıca, belirli bir olayın hatırasının benzer olayların ve benzer duyguların hatıralarını uyandırabileceğini Ribot sayesinde daha ayrıntılı bir şekilde kavramıştır. Stanislavski, geçmiş zaman anılarının şimdiki zaman durumları üzerindeki bu etkisini tiyatrodaki kurgusal durumlara uygulamaya başlamıştır ve böylece coşku belleğinin oyunculuk sanatı için önemli bir anahtar olduğunu fark etmiştir. Coşku belleğinin amacı, oyuncunun anılarını uyararak duyguları harekete geçirerek esinin meydana gelmesini sağlamaktır. “Duygu, öznel olarak tecrübe edilen, bedende fizyolojik değişimlere yol açan ve bedeni eyleme hazırlayan ruhsal ve fiziksel bir reaksiyondur” (Özüaydın, 2016: 310). Oyuncunun hatıraları ve buna bağlı olarak ortaya çıkan duyguları, çoğunlukla görme ve işitme yoluyla beş duyusu aracılığıyla bilincinin yüzeyine çıkarılmaktadır. Çok basit bir şekilde açıklandığında coşku belleği kolayca anlaşılabilir; Stanislavski, oyuncuların oyundaki bir olaya benzeyen kendi hayatlarından bir deneyimi hatırlayarak başlamalarını bekler. Anılar yeterince net ve güçlü olduğunda, oyuncular onları karakterlerinin durumlarının verili koşullarıyla ilişkilendirirler. Böylece kurgusal roller gerçek duygusal içerikle doldurulacaktır.

Stanislavski için oyuncunun karakter için bir arka plan yaratması giderek daha önemli hale gelmiştir ve bu arka planın duygular ve anılarla doldurulması gerektiğine inanır. Bunun daha önemli bir karakter yaratacağına ve oyuncunun daha iyi ve daha gerçek bir performans sergilemesine yol açacağına inanmıştır. Bunu başarmak için, sahne için yaratılan karakterin ruhu, bu şekilde oyuncunun kendi duygusal anılarından kendi ruhunun insani unsurlarından oluşur. Oyuncu, duygularını harekete geçirmek için sahnede onu çevreleyen her şeyi ve onların uyandırdıkları ruh halini de özümsemelidir. Oyuncu ayrıca belirli bir duyguyu hatırlamaya çalışmamalı, bunun yerine duyguya neyin neden olduğunu hatırlamalıdır, duygu doğal olarak ortaya çıkacaktır. Bu olmazsa, oyuncu duygusal hafızasında bir yanıt almaya çalışmak için *sihirli eğer* kavramını ve oyun için verili koşulları kullanmalıdır. Stanislavski'nin istediği, oyuncunun içinde belirli bir duygunun ortaya çıktığı belirli bir duruma ilişkin bir anıyı hatırlamasıdır. Oyuncu daha sonra o anıdan duyguyu alır, sonra hafızanın kendisini atar ve sonra o duyguyu oyunun bağlamına koyar. Oyuncu, yaratıcı çalışması için yaşamın tüm izlenimlerini, tutkularını ve sevinçlerini malzemeye dönüştürür. Geçici ve kişisel olandan, sonsuza dek yaşayacak şiirsel imgeler ve fikirlerden oluşan bir dünya yaratır.

C. Psikolojik Aksiyon Dönemi/Yöntemi

“Eğer oyuncu ‘aktifse’; yani role girmek yerine gerçekten bir amaca yönelik eylem içindeyse, samimi olarak duyguyu ifade etmesi mümkün olacaktır. Puşkin; ‘coşkuların gerçekliği, belli koşullarda tecrübe edilen duyguların gerçeğe benzemesi – zihnin oyun yazarından beklediği budur’ demiş ve Stanislavski de bunu oyunculuğuna uygulamıştır” (Whyman, 2011: 20).

Stanislavski, 1905 devrimi öncesinde Meyerhold ile bir stüdyo çalışmasına girse de hem Meyerhold’ un oyunculuk araştırması ile ilgili beklentilerinin Stanislavski ile tam olarak uyuşmaması dolayısıyla, hem de devrimin gerilimli siyasi ortamı dolayısıyla stüdyo çalışmaları sürmemiştir. (Stanislavski, 1985) Stanislavski'nin 1906 itibariyle yöntemini çerçeve etmeye başladığı söylenmektedir. Stanislavski, sistematik bir düşünce insanı olduğu için yaşamının otuz iki yılını böyle bir sistem araştırmasına adanmıştır. Ölümünden yalnızca beş yıl önce geçmişte yapmış olduğu çalışmalardaki yaklaşımın bir nebze tersi denebilecek tarafa yönelen yeni bir

yaklaşımı önerdiği için, çalışması ikiye bölünmüş olarak görülebilir. Bunlar psikolojik aksiyon ve fiziksel aksiyon yöntemi diye adlandırılmıştır. Birini diğerden bağımsız görmek mümkün değildir. Bugün psikolojik aksiyon diye adlandırılan çalışmaları onun yaklaşık yirmi beş yıl uyguladığı ve araştırdığı çalışmalardır. Fiziksel Aksiyon Yöntemi olarak adlandırılan çalışması ise psikolojik aksiyon yönteminin sonuçları doğrultusunda ortaya çıkan problemlere çözüm arayışı olarak meydana gelmiştir. Psikolojik aksiyon yöntemi, sahne üzerinde oyuncunun eylemi, içinde yaratmasına dayanır. Stanislavski'nin Ribo'nun çalışmalarının etkileriyle yoğunlaştığı bu yöntem, oyuncunun coşku belleklerindeki duyuları uyarma yoluyla, bir iç eylemin oluşmasını ve bu eylemin dış eyleme dönüşmesini hedeflemektedir.

"...bir dış uyaran, beyinde, serebral kortekse bir duygusal deneyim meydana getirir; meydana gelen duygu da kişi de fizyolojik değişikliklere neden olur. Örneğin, kişi evinde yangın çıktığını fark ettiğinde, bu olay serebral kortekste bir duygusal deneyim olan korkuyu yaratacak, bu da kalp, kan damarları, adrenal bezler ve ter bezleri gibi periferik organlarda değişikliğe neden olacaktır. Kısacası bir duygusal olay bedende refleks otonomik yanıtlara neden olmaktadır. Yani, yaşamda kişinin düşünce ve duyguları, kendiliğinden eylemlere ve sözcüklere (sözel eylem) dönüşür " (Özüaydın, 2011: 39).

Psikolojik aksiyon, oyuncunun içsel deneyimleri sayesinde oluşan bir iç eylemdir. Bu yöntem, oyuncunun rolü tamamıyla hissetmesi ve yaşamasını savunmuştur. Onun ilk dönem çalışmaları Moskova Sanat Tiyatro'sunun gelişmesinde büyük katkıları olan Çehov'un psikolojik gerçekçi oyunlarının etkisinde de kaldığı söylenebilir. Bu denli az fiziksel eylemin yanında yüksek yoğunluklu psikolojik eylemin yer aldığı karakterler ile başa çıkmaya çalışırken, yaşama yakın bir gerçekçiliği kurmak için, oyuncunun içinde gerçek bir duygulanım uyandırmak temel mesele olmuştur. Bu da ancak, kişinin kendi yaşamındaki bir duyguyu uyarmasıyla gerçekleşmiştir. Böylelikle içte bir eylem yapma isteği uyanmaktadır. Bu yöntem birçokları tarafından içten dışa oyunculuk olarak da adlandırılmıştır. Psikolojik aksiyon yönteminde Stanislavski'nin yoğunlaştığı teknikler, imgelem, coşku belleği, verili ve verili olmayan koşullar ve iç monologdur.

1. İmgelem/İmajinasyon

Oyuncunun kurgusal durumları gerçekmiş gibi ele alma kapasitesi çok değerlidir. Stanislavski'nin imgelemi geliştirme yöntemi sihirli eğerdir denebilir. Stanislavski'nin, bu tekniği yeğeniyle oynadığı bir oyundan geliştirdiği söylenmektedir. Oyunculara belirli bir nesne verilir ve daha sonra nesneyle olan ilişkilerini veya nesnenin zihinlerinde ne olduğunu değiştirmeleri beklenir. Örneğin, bir oyuncuya kibrit kutusu verilseydi, bunu peynir ya da fare zehri gibi farklı bir nesne olduğunu hayal etmesi beklenir. Bu alıştırma, oyuncunun hayali nesnelere veya durumlara inanma yeteneğini geliştirmeyi hedeflemiştir. İmgelem tekniği, aynı zamanda Stanislavski'nin oyuncunun ikili bilincini kabul etmesini de kapsamıştır. Stanislavski, ikili bilinçle, oyuncunun sahnedeki setin, dekorun ve verilen koşulların gerçek olmadığını bilmesine rağmen, kendisine ya her şey şu an gerçek ise sorusunu sorması gerektiğini kasteder. Stanislavski ayrıca görselleştirmenin hayal gücünü canlandırdığını fark etmiştir. Görselleştirme ile kastedilen, oyuncunun oyuna ve karakterine ilişkin içsel sembolleridir. Stanislavski, bir oyuncunun zihninde sahne üzerinde verili koşulların bir görüntüsü ve net bir resmi olmadan hareket etmemesi gerektiğine çok vurgu yapmıştır. İmgelemi harekete geçirmek, oyunun verdiği koşulları uygun sembolleri, imgeleri toplayarak, bir bütüncül görselleştirme yaratmak son derece önemlidir.

2. Verili Koşullar ve Verili Olmayan koşullar

Verili koşullar ve verili olmayan koşullar iki farklı başlık altında da incelenebilir. Ancak ikisinin arasındaki farkı daha net bir şekilde aktarmak adına bu araştırma da birlikte ele alınmıştır. Verili koşullar, bir oyunun gerçekleridir. Bu gerçekler öncesinde yazar tarafından oluşturulmuştur. Yani oynanan eserin, çağı, kültürü, yaşantısı, geçen olaylar, olayların geçtiği coğrafya ve mekânlar, oyuncunun etrafını saran koşulları meydana getirir. Bu koşullar, yönetmenin metni ele alışımda getirdiği yoruma göre de çoğalabilir, değişiklik gösterebilir. Verili koşullar çoğunlukla yazar tarafından bilinçli veya bilinçsiz olarak seçilmiş ve kullanılmış olabilir ancak oyuncunun oyun dünyasıyla bağlantısını ve karakterin ihtiyaç duyduğu şeyi derinleştirmeyi amaçlamıştır. Verili koşulların, iyice analiz edilmesi ve özümzenmesi önemlidir. Bir rolün yaratılmasında, oyuncunun ya da oyunculuk eğitimcisinin rol arayışı, karakterin verili koşullarının kapsamlı bir şekilde anlamak ile başlamaktadır.

Rol çalışması, tüm koşulların araştırılması ve tanımlanmasıyla başlar. Oyuncu, eğer bir prodüksiyon hazırlığı içinde yer alıyorsa, prova sürecinde oyun yazarı dışında yönetmen ve tasarımcılar tarafından sağlanan koşulları dikkate alması gerekecektir. Örneğin: Çehov'un Martı eserini ele aldığımızda, oyunun ağustos ayında, göl kenarında bir çiftlikte geçiyor olması bir verili koşuldur. Aynı şekilde, Medvedenko karakterini ele alırsak; Medvedenko'nun Maşa'yı görmek için her gün 6 verst yaya gidip geldiğini biliyor olmak, sahneye çıkan oyuncu için hem fiziki hem ilişkisel bir verili koşul yaratır. Verili olmayan koşullara gelince; Oyuncu, rolü için metindeki boşlukları verili koşullara dayanarak doldurmalıdır. Karakterin geçmişi, bugünü ve geleceği ile ilgili araştırma bu koşulları kavramaya bağlıdır. Oyuncu ödevi olarak, masa başı çalışması, karakter biyografilerinin yazılması veya doğaçlama karakter keşifleri yoluyla verili koşulları içselleştirecektir ancak yine de boşluklar, tamamlanmamış, durumlar, olaylar kalabilir. İşte bu durumlara, Stanislavski verili olmayan koşullar adını vermiştir.

"Oyun yazarı, oyundaki karakterlerin yaşamından yalnızca kısa süreli bazı kesitler sunar, sahne dışında olup bitenlerin çoğunu kesip atar, kuliste bulundukları sırada karakterlerin başına neler geldiğini, sahneye döndüklerinde ise, niçin o yolda hareket ettiklerini hiçbir zaman bildirmez. ...Oyuncu, rolünü yaşayabilmek için, oynadığı karakterin yaşantısını kesintisiz bir çizgi halinde yaratmalıdır" (Özüaydın, 2011: 58).

Bu kesintisiz çizgiyi oluşturabilmek ancak verili olmayan koşulların da keşfedilmesiyle gerçekleşecektir. Böylelikle bir rolün bütüncül bir yaşamı algılanıp, sahne üzerindeki olaylardaki seçimlerinin nedensellikleri daha net bir şekilde ortaya çıkar. Bu da oyuncuya sahne üzerinde gerçek olana yaklaşma olanağı sağlar.

3. Coşku Belleği

Fransız psikolog Ribo'nun araştırmalarından etkilenen Stanislavski, coşku belleği kavramı ya da tekniğini kullanmanın sahne üzerinde ihtiyaç duyulan canlılık haline, esine ulaşmanın kaynağı olduğunu keşfetmiştir. Stanislavski, önceleri bu kavramı duyu belleği ve duygusal bellek olarak tanımlasa da çalışmasının ilerleyen safhalarında coşku belleğinin hepsini kapsayan bir kavram olduğunu fark etmiştir. O, oyuncunun sahne üzerinde coşkularını uyarabilme yetisine sahip olduğunu savunmuştur. "Hayattaki her deneyim merkezi sinir sistemimizde bir iz bırakır ve

sonuç olarak verili bir deneyimi yaşayan sinirlerimiz benzer bir uyarana karşı duyarlı hale gelir" (Moore, 2016: 76). Stanislavski'nin Pavlov'un çalışmalarından öğrendiği gibi, oyuncu sahne üzerinde aksiyon-reaksiyonu yaratmak için koşullu refleksler öğrenmektedir. Bu koşullu refleksleri, coşku belleğini uyararak donatabilir ise işte o zaman yaşama yakın olan şeyler sahne üzerinde bulunacak ve canlılık açığa çıkacaktır. "Gerçek bir hayat deneyiminin yeniden yaşanması sırasında, kişi ayrıca şimdiki zamanı da yaşıyordur ve bu durum, yaşanan deneyimi etkiler" (Moore, 2016: 77). Daha önce yaşanmış deneyimde hissedilen ne ise, o şu an ki deneyime belirli ölçüde sızacaktır. Ancak tamamen o deneyimi kaplaması ve hatta ele geçirmesi beklenmemelidir. Böyle bir durumda Stanislavski'nin ikili bilinç dediği kavram ortadan kalmış olur. O zaman sahne üzerindeki kişinin oyunculuk değil de ruhsal bir problem yaşadığı söylenebilir. İkili bilincin, bir yanı sahnesel gerçekliğe inanırken, diğer yanı oyun oynadığının farkındadır. Stanislavski, coşku belleğinin bir genç oyuncu adayı üzerinde nasıl sınandığı örneğini, bir aktör hazırlanıyor kitabında şu şekilde paylaşmıştır;

"Yakın arkadaşınızın bana anlattığınız o pek acıklı ölümünü anımsayınca, ruhsal ve gövdesel olarak ne duyuyorsunuz? – Ben bu anıdan kurtulmaya çalışıyorum, beni çok sarsıyor çünkü. - "Moskvın'in oyunu ya da arkadaşınızın ölümü karşısında bir zamanlar duyduğunuz coşkuları size yeniden yaşatan bu tip belleğe biz coşku belleği diyoruz. Göz belleğiniz unutulmuş bir yer, bir şey ya da kişiden nasıl bir imge yaratabilirse, coşku belleğiniz de vaktiyle yaşadığınız duyguları anımsayabilir. Bu duygular anımsanamaz gibi görünürse de ansızın ileri sürülen kışkırtıcı bir neden, bir düşünce, bildik bir nesne bütün canlılıkları ile hepsini belleğinizde diriltebilir. Kimi zaman bu coşkular eskisi kadar güçlü, kimi zaman daha zayıf, kimi zaman da aynı güçte olmakla birlikte değişik bir kılıkta dirilebilir" (Stanislavski, 1996: 227).

Coşku belleğinin içerisinde, yaşanan olaylardan arda kalan, duygular, imgeler, anlar barınmaktadır. Bu olaylar kişiyi son derece etkilemiş önemli olaylarda olabilir, aynı şekilde son derece önemsiz ya da olağan sayılabilecek anlarda olabilir. Oyuncu, genellikle onda büyük duygular, hisler bırakmış coşkuları çağırmak konusunda oldukça teşnedir. Peki ya, olağan durumları çağırmak? İşte bu özen ve farkındalık gerektirir. Oyuncu, sıcak bir tencereden yüzüne yakan buharın onda bıraktığı hissi de coşku belleğine kaydeder. Ya da bir ayak parmağını istemsizce bir koltuğun köşesine

çarptığındaki o anlık acıyı da kaydeder. Oyuncu tüm bunları sahne üzerinde kullanım yollarını keşfetmekle aramak ile yükümlüdür. Coşku belleği diye adlandırılan bütüncül kavram, oyuncunun gözlemle ve beş duyusuyla elde ettiği deneyimleri de kapsamaktadır. Kişinin içsel yaşantısının yanında, yaşamda karşılaştığı anlar ve durumların da birikintileri bulunmaktadır. Oyuncu hem içsel yaşamını hem de beş duyusuyla elde ettiği ürünleri sahne üzerinde kullanabilmek ile yükümlüdür.

4. İç monolog

Düşünebilen bir varlık olan insanoğlunun her daim bir iç monoloğu bulunmaktadır. İç monolog, yaşamlarımızı sürdürürken, nasıl yaşayacağımızı çözdüğümüz, idrak ettiğimiz zihnimizde uçuşan düşüncelerdir. Beş duyumuz ile algıladıklarımız ve bunlar ile yaşamın uyandırdığı tüm duygularımıza bir bilinç akışı eşlik eder. Bu bilinç akışı, düşünce, duygu ve duyular ile oldukça karmaşık ve sınırsız derece özgür bir yapıdadır. Her an her yere sıçrayabilir. Stanislavski, sahne üzerinde iç eylemi oluşturan şeylerin bu bilinç akışı aracılığıyla olduğunu fark etmiştir. İnsanın kendi içinde seçimsiz bir şekilde yapmış olduğu iç monoloğun bir benzerini eğer oynadığı karakter olarak da yaratabilirse, istediği gerçekçi anlara yaklaşacağını düşünmüştür. Her oyuncunun sahne üzerinde iletmış olduğu repliğin bir alt-metni bulunmaktadır. Bu alt metin, karakterin niyeti olarak da tanımlanabilir. Stanislavski, sahne üzerinde oyuncuların yalnızca kendi alt metinlerinin değil, aynı zamanda varsa birincil partnerinin ya da diğer karakterlerin alt metinlerini idrak etme çabası içinde olması gerektiğini savunur. Böylelikle karakterler arasında derinlikli bir bağ ve gerçek bir etkileşim oluşmaktadır. Oyuncu, karakterinin iç monoloğunu geliştirmekle yükümlüdür. Bunun için öncelikle karakterinin sözel ya da fiziksel eylem yaptığı anları tercih etmelidir. O konuşurken o sırada söyleneni idrak etmeli ve karakteri olarak düşünmeli, kendi içinde bu düşünce bir reaksiyon yaratmalıdır. İç monolog sahne üzerindeki tepkilerin kuvvetli bir tetikleyicisidir. İç monoloğu başlangıçta basit tutmak son derece önemlidir. Prova sürecinde oyuncu, öncelikle karakterinin konuştuğu anlarda ki küçük iç monologlarını keşfederek başlamalıdır. Bu ilk denemeler oyuncuya başlangıçta gereksiz duraklamalar getirebilir. Sahnenin gerektiği ritmi ve eylemleri bölebilir. Ancak süreç içerisinde oyuncu, iç monoloğunda gereksiz olanları, ona hizmet etmeyenleri keşfeder, tamamen katı sınırları olmasa da büyük ölçü de seçilmiş bir iç monolog oluşturmaya başlar. Zaman içerisinde hedeflenen, iç monolog ile dış monoloğun bir bütünsellik yakalamasıdır.

D. Fiziksel Aksiyon Dönemi/Yöntemi

Stanislavski'nin psikolojik aksiyon diye adlandırılabilen ilk dönem çalışmalarında, zaman içerisinde çeşitli oyuncuların sistemin içinden tek bir parçayı alıp bunun seviciliğini yaptığı gözlenmiştir. Bu yoğunlukla sistemdeki coşku belleği tekniği ile ilintili olmuştur. Oyuncunun içsel yaşamından hareketle bir psikofiziksel eylemin oluşumunu tetiklemesi beklenirken, bir süre sonra sadece coşkuların kışkırtılması ile oyunculuk çalışmasının yapıldığı görülmüştür. Stanislavski, sistemin bütünüyle incelenmesi yerine herhangi bir parçası üzerine yoğunlaşmasını sağlıklı bulmamıştır. Üstelik sadece coşkuların kışkırtılmasına yaslanılmasının, oyuncular üzerinde kontrol edilemeyen ruhsal durumlar yarattığı da gözlenmiştir. Stanislavski'nin sistem üzerine çalışması, oyuncunun sahne üzerinde bir bilimsel yol ile ilerlemesine dair duyduğu ihtiyaç üzerine meydana gelmiştir. Bu sebeple "Stanislavski'nin 1917 yılından sonra yaptığı çalışmalar, "...psikolojik bir analizin değil, fiziksel eylem ve amaçların da etkili olabileceğini keşfetmesini sağlamış; kontrol edilmesi zor psikolojik eylemler yerine, kontrollü daha kolay olan fiziksel eylemleri ön plana getirmesine sebep olmuştur" (Özüaydın, 2011: 115).

Fiziksel aksiyon yöntemi, Stanislavski'nin aslında bir süredir prodüksiyon provalarında kullanmış olduğu bir yöntem olup, sonrasında bu yöntemi stüdyosunda oyuncu eğitimi üzerine kullanmayı uygun görmüştür. Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu ile yaptığı prodüksiyonlarda, uzun yuvarlak masa çalışmaları ve oyuncularla birlikte yapılan analizler yer almaktadır. Bu çalışmaların büyük birçoğu oyuncuya oyunu ve karakteri anlamasının dışında engel olabilecek bilgiler de sağlamaya başlamıştır. Bunlar, oyuncunun gereksiz bilgiler ile karakterinin ve oyunun üstün amacını yanlış yöne kaydırması ile alakalıdır. Bir yandan da Stanislavski, prova süreçlerini daha kısa ve daha hedef odaklı geçirmek istemiştir. Fiziksel aksiyon yöntemi böylelikle ortaya çıkmıştır. Stanislavski, oyuncularından rollerinin sahip olduğu sahnelerin fiziksel aksiyonlarını provaya gelmeden keşfetmelerini istemiştir. Böylelikle, oyuncuların getirmiş olduğu aksiyonlar yönetmen tarafından gözlenecek, onun kontrolünden geçecek, yapılması gereken değişiklikler ile son halini alacaktır. Bu hem zaman açısından hem de oyuncunun rolün, oyunun ve yazarın felsefesi ile psikolojisi içinde kaybolmaması açısından daha etkili bir yöntemdir.

Stanislavski diğ er yandan, oyuncunun aslında bütün aksiyonu yani sahnedeki eylemleri önce hayal gücünde bulduğı bilgisine sahiptir. Bunun için de bütün dekorun kurulu olduğı ya da aynı büyüklükte bir sahnenin var olduğı bir alana ihtiyaç yoktur. Oyuncu, nerede isterse eylemlerini keşfedebilir, provaya ve sahneye getirebilir diye düşünmüştür. Psikolojik aksiyon yöntemi ile inşa edilmiş bir provada, oyuncu rol çalışması esnasında çeşitli adımlardan geçmektedir. Bunların ilki, oyuncunun karakteri tanımadığı bilmediğı bir kişiden, tanıdık biri haline getirmesi aşamasıdır. Bir sonraki aşamada, oyuncu karaktere sempati duymaya başladıkça, onu daha çok anlamaya ve hissetmeye başlar. Son aşamasında ise oyuncunun, karakteri kendisi gibi hissederek, rol ile bir bütünleşme yaşayarak, ondan birinci tekil şahıs gibi bahsettiğı bir kendilik haline erişmesi beklenmiştir. Bu aşamalara erişildiğinde ise sahne üzerinde o kişi olarak fiziksel eylemlerinin arayışına girmektedir. Ancak fiziksel aksiyon yöntemi ya da fiziksel eylemlerin kullanımı, rolün analiz ve egzersiz yoluyla yaratıldığı ve daha sonra oyunun koşullarına uygulandığı sistemin tersine çevrilmesi gibi görülmektedir. Stanislavski, Bir Rol Yaratmak adıyla dilimize çevrilen kitabın beşinci bölümünde fiziksel aksiyon yöntemini kitaptaki öğrencilerine ve okurlarına tanıtmaya şu sözlerle başlamıştır:

“Bir oyuna ya da role yönelik dolaysız, maddi ve sezgisel bir içsel yaklaşım arayışımıza devam ederken dikkatinize sunmak istediğim yeni ve beklenmedik bir yöntemle karşılaşılıyor. Sistemim içsel nitelikler ile dışsal niteliklerin yakın ilişkisine dayalıdır. Bu sistem, rolünüze fiziksel bir yaşam yaratarak onu hissetmenize yardımcı olmak için tasarlanmıştır” (Stanislavski, 2011: 141).

Psikolojik eylem ile fiziksel eylemi birbirinden ayırmaya çalışmak mümkün değildir. Stanislavski, bir oyuncunun dışsal eylemi gerçekleştirmesine izin veren o içsel yaşama duyulan ihtiyacı yaratmak için fiziksel eylemleri kullanmıştır. Stanislavski, böylelikle, ilk döneminde öğrettiğı iletişim (ışın yoluyla gönderme) egzersizlerini sonlandırmıştır. Bunun birçok sebebi olduğu tahmin edilmektedir. Birincisi, oyuncular sahne üzerinde oyunculuğun önemli bir parçası olan partnerler arası etkileşimi ararken, ışın yoluyla gönderme, iletişim kurma çalışmaları, sahnenin ve rolün isterinden daha farklı noktalara ulaşacak ilişki ve ilişkisizliklerin kurulmasına neden olmuş olabilir. Bu da sahnenin yazarın yazdığı alt-metin ile oynanmasının önüne geçecektir. Diğ er yandan, deneyimsiz oyuncuların, sahne üzerinde kişisel iletişimleri

ile rolün ihtiyacı olan iletişim biçimini karıştırmaları ve ayırt edememeleri ile alakalıdır. Fiziksel eylemler yöntemi ise bu ve bunun gibi oluşabilecek pek çok problemin önüne geçecek bir yöntem olmuştur. Oyuncunun sahne üzerinde partnerinin sunduğu bir fiziksel eyleme tepki vermesinin iletişim kurmanın daha etkili bir yolu olduğu keşfedilmiştir. Bu yöntemin asıl önemli çıktısı ise; yazar tarafından sunulan fiziksel eylem keşfedildiği zaman, oyuncunun sahne için gerektiği biçimde ve gerektiği kadar duygularını harekete geçirmesidir. Oyuncu, karakterin duygularını aramayı bırakıp, tüm dikkatini karakterin eylemlerine yöneltmelidir. Moskova Sanat Tiyatrosu'nda çalışmış bir aktör olan Kedrov, Stanislavski'nin fiziksel aksiyon ile ilgili düşüncülerini şu şekilde aktarmıştır;

"Konstantin Sergeyeviç, fiziksel aksiyon dersek oyuncuyu kandıracağımızı söylerdi. Psikofiziksel aksiyon demek aslında daha doğru ama gereksiz filozofluğa soyunmamak için fiziksel aksiyon diyoruz. Fiziksel aksiyon derken bu ismi somut ve anlaması kolay olan şeylere veriyoruz. Aksiyonun kesinliği -belli bir performans esnasındaki somutluğu- yaptığımız sanatın temelidir. Tam olarak aksiyonu ve ardındaki mantığı bilirim bu benim için artık bir kesintisiz eylemler dizisine dönüşür; duruma göre eylemi nasıl, burada, seyircinin önünde yapacağımız, işte bu yaratıcılıktır" (Toporkov, 2017: 211).

Bu yöntem ile oyuncu sahne üzerinde, mantıklı bir eylemler dizisi yaratır. İlk seçilmiş eyleminden, son seçilmiş eylemine kadar geçen zaman içerisinde ihtiyacı olan coşkular uyanacak ve ona eşlik edecektir. Özüydin (2011: 116) 'a göre; Etki tepkiyi yaratır. Fiziksel eylemler yönteminde etki, koşuldur. Tepki ise eylem ve eylemin gerçekleştirilmesiyle harekete geçen duygudur. Eylem ve duygunun birlikteliği psikofiziksel eylemi meydana getirir". Her psikofiziksel eylem insan davranışında bir amaca tekabül eder. Dolayısıyla Stanislavski, fiziksel eylemler yönteminde, sahne üzerinde mekanik bir hareket görmeyi hedeflememiştir. Amaca hizmet eden, bir amaç doğrultusunda meydana gelen bir psikofiziksel eylemi keşfetmeyi arzu eder. Böylelikle bilinçli bir seçim yolu ile bilinçdışına ulaşmayı hedeflemiştir. Stanislavski'nin en başından beri yöntem arayışında ulaşmaya çalıştığı şey tam olarak budur: "Bilinçli seçimler yoluyla bilinçaltına ulaşmak." Oyuncu kişisi, bilinçdışına eriştiğinde sahne üzerindeki tüm coşkularını yaşama en yakın haliyle yaşamaya başlar. Bu da psikolojik gerçekçi oyunculuğun en çok ihtiyacı olan şeydir. Sistemin ilk

döneminde yapılan çalışmaların ve egzersizlerinin tamamı artık sahne üzerinde fiziksel eylemlerin icrasına katkı sağlıyor ise, ona hizmet edecek şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Fiziksel aksiyon yöntemi, yönetmeni de oyuncuyu da çalışma sürecinde güvenli bir ilerlemeye götüren bir çalışma pratiği haline gelmiştir. Sahne üzerinde yapılan tüm çalışmalar fiziksel aksiyonun mükemmel inşası üzerine kurgulanır.

“Oyuncu tarafından bu türden fiziksel eylemlerin bulunması süreci, bir bestekâr tarafından akort için doğru ahenkli sesin bulunması süreci kadar karmaşıktır. Bu, doğaçlama vasıtasıyla çok miktarda deneme yapmayı gerektirir. Ama oyuncu bir kez böyle bir eylemi bulduğunda psikofiziksel birlikteliğe ulaşmış olur. Uzun süreli hazırlık çalışması sayesinde oyuncu kendiliğindenliğe ulaşabilir” (Moore, 2016: 47).

Bu kendiliğindenlik artık sahne üzerindeki eylemlerin seçilmiş, içselleştirilmiş halidir. Artık eylemler bir yaşamı tasvir etmeye hazırdır. Stanislavski, sistemin yayınlanan diyagramlarında kesintisiz eylem diye adlandırılan bir kavramdan bahsetmiştir. Bu kavram, tam olarak fiziksel aksiyon yönteminin keşfi ile doldurulmuş bir kavramdır. Stanislavski, ilk dönem çalışmalarında bile sahne üzerinde bir olay ya da durum yaşayan karakterin, sahnede olmadığı zamanlarda da yaşamının devam ettiğini, başına çeşitli olaylar gelebileceğini bilmekteydi. Bir karakteri ele alırken, yazılmamış yaşantısına da bakmayı önceliklendirmişti. Fiziksel aksiyon yöntemi ile Stanislavski artık net olarak, bir karakterin oyunda ilk görüldüğü andan son görüldüğü ana kadar geçen zamanda sahne üzerinde olmasa dahi, bir eylem içerisinde olduğunu tanımlamış oldu. Bu kavrama da kesintisiz eylem adını vermiştir. Birçoklarının *dıştan içe* diye tanımlayarak son derece yüzeysel ele aldığı fiziksel aksiyon yöntemi, oyuncunun coşkularının gerekli ölçüde, gerekli koşullarda uyarılması için bir izlek görevi görmüştür.

“Ünlü Rus yönetmen G. A. Tovstonogov (1915-1989) fiziksel eylemler yöntemi eşsizdir ve dünya tiyatrosunda oyunculuk sanatı alanında onunla eşit düzeyde olan hiçbir şey yoktur diyordu. Oyuncunun sanatındaki en önemli şey, hakiki coşkuların deneyimine ulaşmaktır. Fiziksel eylemler yöntemi, oyuncuya buna ulaşmanın olanaklarını sunar” (Moore, 2016: 49).

Fiziksel Aksiyon, bir sahnenin söze gerek duyulmadan yapılan icrasıdır. Sahne doğaçlama aşamasında iken, sözsüz olarak, eylemler ile aranmalıdır. Sessizlikte

oyuncuya içsel bir monolog eşlik edecektir. Bu sebeple oyuncu sahnesinde karakterinin ne istediğini az çok analiz etmiş olmalıdır. Sahne üzerinde kesintisiz bir yaşam meydana getirildiğinde çeşitli anlar oluşur. Bu anları yaratan eylemlerdir. Eylemlerin ardışık olması, bütüncül bir fiziksel aksiyonu meydana getirecektir. Bu fiziksel aksiyon ise oyuncunun gerekli coşkularını sahneye getirmesini sağlayacaktır. Stanislavski'nin Bir Rol Yaratmak adıyla yayınlanan kitabının üçüncü kısmının başlangıcında bir editoryal not bulunmaktadır. Bu nota göre; söz konusu kitaptaki üçüncü oyun incelemesi 1934 yılında yazılmıştır. Stanislavski, 1938 yılında, bu bölümü yazdıktan tam dört yıl sonra vefat etmiştir. Bu üçüncü kısım bir rolün inşasındaki keşifleri sonlandırmakla kalmayıp, kendisinden önceki iki kitabın da bir finali olarak görülmektedir. (Stanislavski, 2011: 225) Stanislavski, bu üçüncü kısımda vermiş olduğu bir ders örneği ile fiziksel eylemlerin icrasını Gogol'un Müfettiş oyunu aracılığıyla şu şekilde öğretmiştir:

“-Kostya, Gogol’ün Müfettiş’ini hatırlıyor musun? dedi, aniden bana dönerek, - Hatırlıyorum ama sadece ana hatlarıyla. –Daha iyi. Sahneye çık ve bize Khlestakov’un ikinci sahnedeki antresini oyna.” – Ne yapmam gerektiğini bilmeden nasıl oynayabilirim? Dedim şakın ve itiraz dolu bir ses tonuyla. “Herşeyi bilmiyorsun, ama bir şeyler biliyorsun. Öyleyse bildiğin kadarını oyna. Bir başka deyişle, rolün yaşamının içinden, içtenlikle, gerçeklikle ve kendin olarak yapabileceğin o küçük fiziksel yönelimleri icra et.” -Bir şey yapamam çünkü bir şey bilmiyorum! Ne demek istiyorsun? diye karşı çıktı Tortsov. Oyun diyor ki: Khlestakov girer. Bir otel odasına nasıl girilir bilmiyor musun? – Biliyorum. -Derken Khlestakov Ossip’i dışarı göndermeyi ve biraz yiyecek aldurtmayı ister. Zor bir konu başka bir insana nasıl açılır bilmiyor musun? -Onu da biliyorum. – O zaman senin için ulaşılabilir olanı oyna, gerçekliğini hissettiğin, inanabildiğin şeyleri” (Stanislavski, 2011: 229).

Yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere Stanislavski son döneminde tüm ömrü boyunca yaptığı araştırmaların sonucunda sade bir yöneme ulaşmıştır. Bu yöntem fiziksel eylemlerin icrasındır. Stanislavski, doğru eylemlerin ancak verili koşulları ve sahnedeki hedefleri analiz ederek oluşturulması gerektiğini ısrarla belirtmiştir. Objective olarak bilinen *hedef* ya da *amaç* kavramı, karakterin o sahnede ne istediği, niyetinin ne olduğu ile doğru orantılıdır. Böylelikle yavaş yavaş fiziksel aksiyon yönteminin alt bileşenleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunların kuşkusuz ki en

önemlileri *verili koşullar*, objectives'in karşılığı olan *hedef* ya da *amaç*, ben oluyorum ya da *sihirli eğer* kavramı ve son olarak da eylemlerin yazarın yazdığı şekilde icra edilmesi için başvurulması gereken parçalama yöntemi olan *Epizotlar: olaylar, durumlar*'dır. Tüm bunların sahne üzerinde kullanımına imgelem eşlik edecek, finalde oyuncunun coşkuları da uyarılmış olacak ve psikofiziksel bütünlük meydana gelecektir. Stanislavski'nin ömrünü harcadığı ve kendi araştırmasının finalinde tarif ettiği sistem bu son bilgileri içermektedir.

1. Birimler, Olaylar ve Niyetler

Stanislavski, yaşamı boyunca insan davranışlarını incelemiştir. Böylelikle fiziksel eylemlerin icrasıyla sahne üzerinde insanın davranışlarını organik bir bütünlükte yaratmayı hedeflemiştir. Stanislavski'nin çalışmalarına göre, insanın normal davranışı ile sahnede gerçekleşecek olan dramatik davranış diye iki kavram ortaya çıkar. İnsanın günlük yaşamında yaptığı her konuşma, her eylem bir gerekliliğin bir niyetin sonucu olarak meydana gelir. İnsanın normal davranışı, hissetmiş olduğu temel bir ihtiyaç doğrultusunda açığa çıkar. Çok basit bir örnekle, eğer susamış ise su içme eylemi gerçekleştirir. Canı dondurma çeken küçük bir çocuk düşünün. Niyeti, hedefi, amacı, annesini ona dondurma almaya ikna etmek. Onu ikna etmek için yere oturup avazı çıktığı kadar ağlayabilir. Annesine tatlılıklar yapabilir, onu öpebilir ya da annesine yemek masası hazırlığında yardım etmekle ilgili etkili bir sorumluluk alabilir ve bunu uygulayabilir. Şu ana kadar söz ile herhangi bir dondurma isteme talebi yapılmamıştır. Görüldüğü gibi, önce eylem, sonra söz gelir. Yukarıda dondurma isteme niyetine/hedefine ulaştıracak üç farklı olay ya da durum yaratılmıştır. En basit haliyle bu örneğe bakıldığında, ortada 1 adet niyet, 3 adet olay (içlerinden biri mutlaka önceden seçilmiştir.) ve küçük bir çocuğun annesi ile yaşadığı olayı ve diyaloglarını içeren 1 adet birim bulunmaktadır. Stanislavski, gerekli fiziksel eylemlerin icra için, çalışılan dramatik metnin bu örnekte olduğu gibi bölümlere ayrılmasının önemini ortaya koymuştur. Stanislavski'nin bahsettiği normal insan davranışının karşısında oluşan dramatik davranış, sahne üzerindeki kurgusal gerçekliğe inanmak ile meydana gelen bir davranıştır. Yazarın yarattığı dünyanın içinde bir yaşam vardır bu yaşamın döngüler, parçalardan oluşur. Buna epizotlar ya da birimler denilebilir. Diğer yandan yazarın yarattığı olaylar veya meydana gelen durumlar vardır. Bunlar ise birimlerden daha küçük parçalardır. Son olarak bu olayların meydana gelmesindeki karakterin içinde taşıdığı bir hedef, amaç veya niyet vardır. Bu da daha küçük bir parçadır ki,

karakterin eyleme geçmesini sağlar. Eylemi icra etmesine sebep olur. Böylelikle söz konusu eylem artık dramatik bir davranıştır. Birimler, olaylar, niyetler, Stanislavski'nin fiziksel aksiyon yöntemini sağlıklı uygulayabilmek için kullandığı, sisteminin son derece önemli bir parçasıdır. Bu sebeple, birimler, olaylar ve niyetler, ayrı ayrı detaylı bir şekilde incelenecektir.

2. Birimler ya da Epizotlar

“Bir aktör de ayrıntıların çokluğu ile değil, yolunu belirten, kendisini doğru yaratıcılık yönünden sapıtmayan işaretlere benzer o önemli birimlerle adım atmalıdır. Eğer siz, Shustov'ların evinden ayrılışınızı sahneye koymak zorunda olsaydınız, kendi kendinize şunu sormanız gerekirdi; her şeyden önce, ne yapıyorum ben? Buna vereceğiniz – eve gidiyorum- karşılığı sizi temel amacınıza yaklaştıran anahtar olacaktır. Tatalım ki, yolda durmalar, duraklamalar oldu. Bir köşede hareketsiz dikilip kaldınız ve bir şeyler yaptınız. Bu yüzden, bir dükkânın vitrinine bakış bağımsız bir birimdir. Sonra yine yürümeye başlayınca ilk biriminize dönmüş oldunuz. Derken odanıza geldiniz ve soyundunuz. Bu, başka bir birim. Uzanıp düşünmeye başlamanızda gene başka bir birim. İki yüzü aşan birimlerinizi indire indire dörde indirdik. Bu dört birim sizin yürüyeceğiniz yolu işaretlemekte, belirtmektedir. Bu dört birim birleşerek bir tek büyük amaç yaratır – eve gidiş amacını. Diyelim ki, ilk birimi, birinci parçayı sahneye koyuyorsunuz...” (Stanislavski, 1996: 158).

Görüldüğü gibi Stanislavski, ilk kitabı Bir Aktör Hazırlanıyor 'da birimlerinin öneminden bahsetmeye başlamıştır. Son döneminde ise birimlerin, doğru fiziksel eylemin inşasında önemli bir harita olduğunu savunmuştur. Birimler ya da Epizotlar, dünya üzerinde farklı yayınlarda, çeviri ihtiyaçları dolayısıyla farklı farklı adlandırılabilir da aynı şeyi ifade etmektedir. Bunlar, oyuncunun ya da yönetmenin bütüncül bir eserle başa çıkabilmesi için ortaya atılmış bir parçalama tekniğidir. Birimler ve epizotlar, farklı yazarlar tarafından yazılmış farklı oyunların ihtiyaçlarına göre, bazen bir sahne, bazen iki sahnenin birleşimi olabilir. İçerik olarak da iki sahne birlikte değerlendirilmesi, çalışılması gerekiyorsa bir bütün olarak ele alınmalıdır. Dolayısıyla birimler ya da epizotları bir oyunun perde ayrımlarından sonra bölünmüş en büyük

parçaları olarak düşünmek gerekir. Oyuncu her epizotta meydana gelen temel aksiyonun ne olduğunu bulmalı ve geçici olarak da olsa isimlendirmelidir. Stanislavski bu çalışmanın nasıl yapılması gerektiğinden şu şekilde bahsetmiştir:

"Bölme tekniği oldukça sadedir. Sorun kendinize: "Piyenin özü - piyesi piyes yapan nedir? Sonra, ayrıntılara girmeden, temel noktaları inceleyin. Tutarım ki Gogol'un Müfettiş'ini inceliyoruz. Nedir bu piyeste en önemli olan?" Vanya, "Müfettiş" dedi. Paul, "Ya da Khlestakov'un başına gelenler" diye düzeltti. Yönetmen, "Doğru" dedi, "ama yetersiz. Gogol'un anlattığı bu trajikomik olaya uygun düşecek bir de fon olmalıdır. (...) Bu fon, Belediye Başkanı tipindeki kötü kişilerle, çeşitli halk kurumlarından gelen denetçiler, dedikoducu çift vb.leriyle sağlanmıştır. Bu yüzden, bu piyesin Khlestakov'suz, aynı zamanda şehrin öteki saf kişileri dikkate alınmadıkça var olamayacağı sonucuna gelip dayanıyoruz." Yönetmen, "Piyes için gerekli olan daha başka ne var?"; diye sürdürdü sözünü. İçimizden biri, "Kızını kaşla göz arasında nişanlamak için çırpınan ve kentin altını üstüne getiren Belediye Başkanının karısının yaptığı gibi, aptalca romantizm ile taşralı aşıktaşlığı" dedi. Öteki öğrenciler, "Posta Müdürünün her şeyi görüp anlama isteği ile Ossip'in sağduyusu" diye atıldılar. "Rüşvetçilik, mektup, asıl Müfettiş'in gelişi." "Piyesi belli başlı organik olay bölümlerine- en büyük birimlerine ayırdınız" (Stanislavski, 1996: 161).

Oyunu birimlerine, epizotlarına böler iken, burada önemli olan bölümlemeyi oyuncunun kendi karakterine ya da herhangi bir karaktere saplanarak yapmamasıdır. Oyunun bölünen her bir epizodu, yaşananlar itibariyle her karakterin yaşamını etkiliyor olmalıdır. Örneğin, Çehov'un Martı eseri bu şekilde epizotlara ayrılacak olsa idi, Arkadina'nın çiftliğe gelişi, birkaç sahnenin birleşimiyle oluşan önemli bir epizodun adı olabilirdi. Çünkü bu olay oyundaki her karakterin yaşamını değiştiren bir olaydır. Bu tetikleyici olay, Treplev'in annesi için bir oyun sergileme sürecine girmesine sebep olur iken, aynı anda Nina'nın gelecek hayallerini besleyen ve Treplev ile yakınlaşmasına sebep olan unsurdur. Diğer yandan, bu geliş, çiftlikte yaşayan herkesin yaşamında yeni bir hareket yaratmaktadır. Başlangıçta büyük epizotları belirleme ya da birimlere ayırma eylemi zorlu gibi görünse de, oyunun ne söylemek istediğini keşfetmiş birinin, oyuna baktığındaki temel hatları görmemesi mümkün

değildir. Martı eserindeki, diğer olabilecek temel epizotlara bakıldığında, Treplev'in sahneyi kurdurması ve ayrıca prova süreçleri bir epizot olarak belirlenebilir. Treplev'in oyununun sahnelenmesi ve sonrasında olanlar ayrı bir epizot olarak alınabilir. Ayrıca ikinci perdede, ünlü konuklar için düzenlenen eğlence bir epizot olarak değerlendirilebilir. Üçüncü perdede Arkadina ve Trigorin'in gitme hazırlığında oluşu yepyeni bir epizottur. Bu şekilde bölünmüş parçalardan, oyuncu kendi yolculuğu için güvenli bir harita çıkaracaktır. Bu harita, oyuncunun gereksiz detaylara, takılmasını ve yönetmen ne talep ederse etsin, kendini kaybolmuş hissetmesini engeller.

3. Olaylar ya da Gerçekler

“Stanislavski, bir oyunun analizine olayların belirlenmesiyle, ya da onun tabiriyle, bize eylemleri bildiren etkin olgularla başlanmasını tavsiye eder” (Moore, 2016: 81) Olaylar, epizotlardan daha küçük parçalardır. Bir epizodun içinde meydana gelen ve sahne üzerindeki tüm karakteri etkin bir şekilde etkileyen ya da değiştiren her şey bir olaydır. Örneğin, Çehov'un Vişne Bahçesi eserinde üçüncü perdede, çiftliğin satıldığına dair gelen telefon o epizotta bir olaydır. Ya da Tennessee Williams'ın Sırça Hayvan Koleksiyonu eserinde, Anne Amanda'nın Laura'nın okula gitmediğini öğrenmesi oyundaki neredeyse tüm karakterleri etkileyen ve öykünün akışını değiştiren bir olaydır. Sahne üzerinde oyuncu, eyleminin ne olduğunu ne yapması gerektiğini ve nasıl yapması gerektiğini anlaması için önce olayın ne olduğunu görmelidir. Olay, ona o an ki eylemini söyleyecektir. Stanislavski, olaylara da bir kısa ad verilmesi gerektiğini önerir. Böylelikle oyuncu ne üzerinde çalıştığını bilecektir. Olaylar, sahne üzerindeki herkes için eylemde bir değişikliğin meydana geldiği andır. Çoğu kez sahnede olmayan karakterler de bu değişiklikten er ya da geç etkilenirler. İnsanın doğal yaşam davranışları düşünüldüğünde, yaşamda sürekli bir uğraş içinde olduğu görülür. Bir işi sonlandırmak, bir şeyi yapmak ya da bir şeyi halletmek ile ilgilenir. Bu esnada bir olay meydana gelir ve gittiği yolda, halletmeye çalıştığı şeyde ya da sonlandırmakta olduğu bir görevde önüne bir engel çıkar. Bu engel bazen, kaleminin ucunun kırılması, bazen ise, bilgisayarına kahve dökülmesi olabilir ya da kış ortasında birden tüm elektriklerin kesilmesi de olabilir. Olaylar aniden de meydana gelebilir, kademeli olarak da. Örneğin, Aleksei Arbuzov'un Söz Veriyorum adlı eserinde, savaş döneminde yıkık dökük bir evde saklanan Lika karakteri, ahşap merdivenlerde bir ayak sesi duyduğunda çok tedirgin olur ve saklanma eylemini

kurgulamaya başlar. Oysa içeriye girenin Marat olduğunu görünce mutlu bir an yaşar. Buradaki olay, sahne üzerinde Lika'yı oynayan oyuncu için, ahşap merdivenlerde duyduğu ilk ses ile başlar ve Mara'nın içeri girmesiyle son bulur. Bu örnek bir kademeli oluşan bir olaydır. Olaylara verilen tepkiler bazen ani veya yavaş, bazense güçlü veya zayıf olabilir. Bir olay karşısında herkes yeni bir eyleme geçer. Bu eylem bazı karakterler için söze de dönüşebilir. Oyuncu, oyundaki meydana gelen olayları, günlük yaşamına baktığı biçimde bakarak görebilir. Peki, ya şimdi ne oldu sorusunu sıklıkla sormak oyuncuya, olayları kavramak ile ilgili farkındalık getirecektir. Aşağıda Çehov'un Vişne bahçesi eserinden kısa bir sahnenin metni verilmiş, üzerinde olayları belirleme çalışması yapılmıştır.

"...Beni çılgınca seviyor. Bahtsız bir insan. Her gün bir musibet geliyor başına. Burada takılmak için ona ne diyorlar biliyor musunuz? Yirmi iki musibet.

LOPAHİN(Kulak kabartır)İşte

sanırım geliyorlar. OLAY

DUNYAŞA - Geliyorlar! Ne oluyor bana... Her yanımda buz kesti.

LOPAHİN - Evet, geliyorlar gerçekten. Karşılalım gidip. Beni tanıyacak mı acaba? Beş yıl oldu görüşmeyeli.

DUNYAŞA (Heyecan içinde) - Şimdi bayılacağım... Ah, bayılıyorum.

(Eve iki yaylı arabanın yanaştığı işitilir. Lopahin ve Dunyaşa hızla çıkarlar. OLAY Sahne boş kalır. ... Sahnede gürültü gitgide artar. Bir ses: "Buradan geçelim..." OLAY

Lubov Andreyevna, Anya, zincirinden tuttuğu küçük bir köpekle Şarlotta İvanovna, yol giysileri içinde; Varya sırtında palto ve başında bir atkıyla; Gayev, Simeonov-Pişçik, Lopahin, bir bohça ve şemsiyeyle Dunyaşa, çeşitli eşyalarla hizmetçiler girerler. Hepsi odadan geçerler.)OLAY

ANYA - Buradan geçelim. Anne, bu odayı anımsıyor musun?

L. ANDREYEVNA (Sevinçli gözyaşları içinde) - Çocuk odası!

VARYA - Öyle soğuk ki, ellerim dondu. (L. Andreyevna'ya) Odalarınız bıraktığınız gibi anneciğim, biri beyaz, öteki menekşe renginde.

L. ANDREYEVNA - Çocuk odası, sevgili odam benim... Küçük bir

kızken burada uyurdum... (Ağlar) OLAY Şimdi de küçük bir kız gibiyim sanki... (Kardeşini, Varya'yı, sonra yeniden kardeşini öper) Varya da hep aynı, eskisi gibi, rahibeye benziyor. Dunyaşa'yı da tanıdım... (Dunyaşa'yı öper)

GAYEV - Tren iki saat gecikti. Ne biçim iş? Ne biçim düzen?

ŞARLOTTA

(Pişçik'e) -

Köpeğim fındık da

yer. PIŞÇİK

(şaşkın) -

Tasavvur

edebiliyor

musunuz? (Anya

ve Dunyaşa

dışında hepsi

çıkarlar.) OLAY

DUNYAŞA - Gözlerimiz yollarda kaldı... (Anya'nın paltosunu, şapkasını çıkarmasına yardım eder.) ANYA - Yolda dört gece uyumadım... Şimdi de dondum" (Çehov, 2016: 22).

Görüldüğü gibi, kalabalık ama kısa bir sahnede karakterlerin birbirlerinin durumlarını etkileyen, yeni reaksiyon ihtiyaçları yaratan çokça olay meydana gelebilir. Oyundaki olaylar, eylemleri yaratır ve karakterin oyun içinde herhangi bir olay ya da olgu karşısında nasıl bir konum aldığını belli eder. Bu bilgi de oyuncunun üzerine çalıştığı karakterin alt-metnini anlamasını sağlar. Oyuncu, gerçekleşen her olay sonrasında şimdi ne yapıyorum sorusunu sorabilir. Stanislavski, son döneminde fiziksel aksiyon yöntemini belirgin bir şekilde kullanmaya başladığında, ilk kitabında bahsetmiş olduğu birimler ve amaçların yeterli olmadığını anlamaya başlamıştır. Fiziksel eylemlerin doğru icra edilmesine sahne üzerinde meydana gelen olayların sebep olduğunu görmüştür. Sonia Moore (2016: 82)'a göre;

"Oyunun özünü bütünüyle açığa çıkarabilecek bir analiz yöntemi için araştırma yaparken Stanislavski uzun yıllar boyunca oyunu çeşitli bölümlere ayırma sürecini uyguladı ve öğretti. Bunu yaparken de yönetmen ve oyuncular kalemli ve oyun metinleriyle masa başına

oturtup eylemleri keşfetmelerini ve analiz etmelerini istedi. Provalardan önce gelen ve uzun bir zaman alan bu hazırlık sürecinden çok hoşlanırdı. Stanislavski yönetmenlik ve eğitmenlik kariyerinin son yıllarında bu pratiği değiştirdi. Masa başındaki bu uzun oturumların ruhsal ve fiziksel davranışları böldüğü için ciddi sorunlara neden olduğu söylüyordu. Bu yüzden Stanislavski ana fikrin tartışılmasının neredeyse hemen ardından ivedilikle provalara başlıyordu. Oyuncular sahne üzerinde, eylem içinde olayları analiz ediyor ve karakterin psikofiziksel davranışını araştırıyorlardı”.

Stanislavski, son döneminde sahne üzerinde fiziksel eylemler aracılığıyla çalışırken, olaylar karşısında oyuncu da neyin değiştiğini kavratmaya çalışmıştır. Bu çalışmaları çoğunlukla metinsiz yapmayı tercih etmiştir. Önce sözsüz doğaçlamalar, sonrasında sözlü doğaçlamalar ile eylemleri icra etmeyi öğretmiştir. Böylelikle her olay karşısında karakterin yapmış olduğu seçim, yani eylemi bir sebep barındırmaktadır. Stanislavski, işte bu sebebi, amaç, hedef, istek, yönelim, niyet ve görev gibi farklı isimlerle anılmış, oyunun bölümlene işleminin en küçük parçası, bir oyuncu için ise en kıymetli bilgisi olarak görür.

4. Amaç, Hedef, Niyet, Yönelim ve Görev

Bu kavram, Stanislavski'nin ilk çalışmalarından, son dönem çalışmalarına kadar olgunlaşan ve sahne üzerinde bir oyuncunun en çok bilmesi gereken kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Stanislavski'nin *Bir Aktör Hazırlanıyor* adlı ilk kitabında bu kavram Suat Taşer tarafından “yönelim” olarak çevrilmiştir. Stanislavski de yıllar içerisindeki bireysel notlarında bu kavramdan hem “task” yani görev, hem de “Objective” amaç ve hedef olarak bahsetmektedir. Yine Stanislavski'nin Rusya'dan sonra kitaplarının ilk basıldığı ve dünyaya yayıldığı yer olan Amerika'da bu kavram bazı çevirilerde “intention” yani niyet olarak yer almış ve yayılmıştır. Özetle, farklı çeviri ihtiyaçları doğrultusunda kullanılan kelime değişmiş olsa da hepsinde söylenmek istenen şey aynıdır ve son derece önemlidir. *Ben ne yapıyorum ve bunu neden yapıyorum?* Bu sorular sahne üzerindeki oyuncuların en temel ihtiyaçlarıdır. Amaç, niyet ya da yönelim, epizotlar ve olaylardan sonra gelen en küçük parçadır. Böylelikle oyuncu, karakterinin ihtiyacı olan çekirdek inancına yolculuk etmektedir. İnsanın organik davranışında amaçsız bir anı yoktur. Eylem içsel ve dışsal eylem bir

amaç ya da niyet doğrultusunda meydana gelir. Bu amaçlar bazen çok güçlü bazen ise zayıf olabilir. Ancak her daim bir amaç vardır. Stanislavski, prova aşamasında oyunu epizotlara ayırıp, sonrasında basit fiziksel eylemler aracılığıyla doğaçlamalarını sürdürdükten sonra, yazar tarafından verili koşulları da işin içine katarak, sonrasında bir küçük adım olan olayları keşfetmeye yönelir. Olaylar karşısında ise her karakter için farklı bir tepki oluşmaktadır. Stanislavski, karakterin amacının ne olduğunu sorar. Bazen insan yaşamında yapılan bir konuşma alt metinde çok farklı bir amaca hizmet edebilir. Bu sebeple tecrübesiz oyuncunun yaptığı en büyük hata sözü oynamaktır. Oysa sözler her zaman doğruyu söylemezler. Bu noktada temel ihtiyaç, oyuncunun amacını oynamasıdır. Nasıl amacına ulaşacağı ise yepyeni bir sorudur. Bu yöntemi de onun karakterinin kişiliğini ortaya koyacaktır. Amaçların ya da “Yönelimlerin, verili durumla ilişkisinin mantıksal ve organik olması şarttır, diğer taraftan yönelimlerin her zaman için eylem belirten fiillerle ve isterim kelimesiyle birlikte kullanılması oyuncuyu eyleme kışkırtacaktır. Oyuncunun yapması gereken, sahnede kendisini bekleyen ödevi yerine getirmek yani yönelimini yaşamla doldurmaya, onu sanatsal olarak biçimlendirmeye gayret göstermektir” (Karaboğa, 2018: 67). Oyuncunun hangi amacı seçmesi gerektiğine yardım edecek olan unsurlar çoğunlukla metinde verilmiştir. Oyuncu, verili ve verili olmayan koşullarını takip etmeli, sonrasında sahne üzerinde gerçekleşen olayı görmelidir. Böylelikle kendi amacını daha kolay tanıyacaktır. Stanislavski, ilk kitabında amaçların seçimini şu şekilde açıklamıştır;

“Sahne üzerinde sayısız amaçlar buluruz, ama bunlar tümüyle ne gereklidir ne de iyidir; aslında, çoğu zararlıdır da. Aktör, gerekeni tanımayı, yararsızdan sakınmayı, kesinlikle doğru amaçları seçmeyi öğrenmelidir. -Doğru amaçları nasıl seçebiliriz diye sordum. -Doğru amaçları, şöylece sıralıyorum, dedi. 1- Doğru amaçlar, taban ışıklarının bizden yana olan yönünde bulunmalıdır. Doğru amaçlar seyircilerine doğru değil, öteki aktörlere doğru yöneltilmelidir. 2- Doğru amaçlar, kişisel olmakla birlikte canlandırdığınız karakterin amaçlarına da benzemelidir. 3- Doğru amaçlar, sanatımızın şu biricik amacını gerçekleştirmekle görevli olduklarından, yaratıcı ve sanatlı olmalıdır. İnsan ruhunun yaşama serüvenini yaratmak, bunu da sanatlı bir biçimde ortaya getirmek. 4- Doğru amaçlar, ölü, basmakalıp, yapmacık değil, gerçek, canlı, insanoğluna ait olmalıdır. 5- Doğru

amaçlar öylesine gerçeğe uygun olmalı ki, bu amaçlara önce siz kendiniz inanabilmelisiniz, sonra sizinle oynayan aktörler, daha sonra da seyircileriniz inanabilsinler. 6- Doğru amaçlar, ilginizi çekecek, sizi harekete getirecek güce sahip olmalıdır. 7- Doğru amaçlar, oynadığınız rolden alınma kesin ve tipik amaçlar olmalıdır. Belirsizliğe, bulanıklığa hiç göz yummamalıdır. Doğru amaçlar, rolünüzün örgüsü içine açık seçik olarak katılmış olmalıdır. 8- Doğru amaçlar, rolünüzün içyapısına uygun düşecek değere ve öze sahip olmalıdır. Doğru amaçlar, sığ ya da yüzeysel olmamalıdır. 9- Doğru amaçlar canlı olmalı, rolünüzü itmeli, durgunlaştırmamalıdır” (Stanislavski, 1996: 165).

Stanislavski'nin yukarıda maddeler ile sıralamış olduğu değerlerin tamamı sahne üzerinde metnin getirdiği koşulları yüksek inandırıcılık ile oluşturma ve işlemeye yöneliktir. Ancak bu amaç, hedef, niyet ya da yönelim olarak adlandırılan kavram, bazen genç bir oyuncu adayının eğitiminde o kadar muallak kalır ki, oyuncu bir amacı olması gerektiği bilgisini bilir, ancak onu nasıl ve tam olarak nerede kullanacağını bir şekilde tespit edemez. Çalıştığı oyunu önce epizotlara bölüp, ardından olayları tanımlayan oyuncu için sıradaki aşama amaçları, hedefleri, niyetleri, görevleri ya da yönelimleri tespit etmektedir. Bu bölümü detaylıca inceler iken aynı amaca hizmet edip yaygın kullanılan beş sözcük, niyet sözcüğü çalışmaya katkı sağlanacağı düşünüldüğü için tercih edilecektir. Niyet, karakterin seçilmiş bir epizot içerisinde meydana gelen herhangi bir olay ya da olayların yanında yapmak istediği şey, ulaşmak istediği sonuçtur. Bu durumda ne istiyorum, sorusunun cevabı, o durumdaki karakterin niyetidir. Karakterin niyeti, oyundaki diğer karakterlere yöneliktir. Her karakterin, birinin karşıtı olabilecek niyetleri olabilir. Tıpkı yaşamda olduğu gibi, bazı insanların niyetleri o kişiye yakın olduğu için açık ya da üstü örtülü niyet birlikleri ile taraf olunabilir ya da niyetler birbirinin zıttı olduğu zaman ise karşıt olunabilir. Bir epizottaki olaylar arasında bir ya da bir den fazla karakter konuşmuyor ise bir şey istemiyor demek değildir. Karakterin niyeti sürekli devam eder, yaşar. Eyleme geçmek için doğru zamanı bekler. İnsanların sessizlik anlarını çok etkin bir biçimde kullandığı açıktır. Sahne üzerinde de bu sessiz anlarda neler olduğunu bilmek pek kıymetlidir. Oyuncu için niyetleri ya da amaçları belirlemek çoğunlukla çok karmaşık görülür. Oyuncu, her niyetin çok güçlü olması gerektiğini düşünebilir. Ancak

bazen niyet, sadece odadan çıkmak olabilir. Bu noktada, genç oyuncu önce basit düşünerek yola çıkmalıdır. Bir epizottaki niyetleri belirler iken dikkat edilmesi gereken bazı hususlar vardır. Örneğin; sahne üzerinde iki karakter konuşurlar iken bir den konu değişebilir. Hatta birden çok kez bile değişebilir. Her konu değişikliğinin meydana gelmesi yeni bir niyet olduğu anlamına gelmez. Yaşamda da olduğu gibi bazen karakter, bir istediğini alabilmek, ya da bir şey aktarabilmek için, öyküyü öyle yerlerde dolaştırır ki, ancak günün sonunda altında yatan anlam, alt-metin, yani niyet tektir. Bir başka önemli husus, daha öncesinde yapılan çalışma ile bölünen epizotlarının her birine geçici de olsa bir isim verilmesi önerisidir. Oyuncu, niyetini belirlerken, dönüp bu epizodun adına bakmalıdır yahut bazı yazarlar tarafından yazılmış sahnelere isimler de verilebilir. Bu isimler de oyuncu için anahtar olabilir. Özetle, epizodun ne olduğunu ve sonrasında tespit edilen olayların neye hizmet ettiğini bulmak karakterin niyetini yüksek doğrulukla açığa çıkartır. Diğer bir önemli nokta ise dramatik yapı gereği, her sahnenin küçük ve hafif de olsa bir çatışma içerdiğinin hatırlanması gereğidir. Çoğunlukla bir sahnede bir karakterin niyeti, diğerlerine göre daha belirgindir. Bunun karşısında kalan karakter ya da karakterler niyetlerini belirlemede zorlanırlar. Bu noktada bir çatışmanın her daim varlığı hatırlanmalıdır. Eğer A kişisi x'e ulaşmak istiyorsa, yüksek ihtimal B kişisi de x 'e ulaşmak istiyor olabilir ya da B kişisi A'yı y'ye ulaşması konusunda ikna etmek istiyor olabilir. Bu örnekler çoğaltılabilir. Ancak burada önemli olan çatışmanın varlığının hatırlanmasıdır. Oyuncunun, bir oyun çalışmasında niyetleri belirleme işinde ustalaşması için, yaşamına daha dikkatli gözlerle bakması gerekir. Önce arkadaşlarıyla, kendi yapmış olduğu konuşmaları bir dış göz olarak gözlemleyerek başlaması önerilir. Burada iki soru ona yardım edecektir. Şimdi ne söyledim? Ve aslında ne istiyordum? Oyuncu, bu farkındalık ile zamanla, sadece kendinin değil, karşılaştığı insanların söyledikleri şeylerin altında yatan anlamları daha net görmeye başlayacaktır. Oyuncu için diğer önemli bir ipucu ise, karakterin niyetinin, ancak yeni bir olay meydana geldiğinde değişmesidir. Her yeni olay, yeni tepkiler, yeni reaksiyonlar ve içlerinde yeni niyetler barındırır. Aşağıda Anton Çehov, İvanov adlı eserinde belirlenen bir epizot ile niyetleri belirleme çalışması yapılmıştır.

● Niyetler

Borkin: İşçilere paralarını ödemek istemektedir. Bunun için İvanov'dan para ister.

İvanov: Parayı ödememek için, konuyla ilgilenmemektedir kısa cevaplar verip konuyu değiştirir.

² Şabyelski: Anna'nın piyano çalmasından hoşlanmamaktadır ve bunu ifade eder.

İvanov: Konuşulanları dinlemektedir ve tepki vermez.

Borkin: Ödemeyi alamadığı için sitem etmektedir.

³ Anna: Duyduğu sesleri merak eder ve ne olduğunu öğrenmek ister.

Borkin: Anna'yı dinlemez ve ödemeyi alabilmek için sitem etmeye devam etmektedir.

Yukarıdaki niyetler incelemesinde görüldüğü gibi, eğer oyuncu oynadığı karakterin o epizottaki amacını bilir ise, çoğu kez bir metne ihtiyacı olmadan ya da metne, sözün gücüne yapışmadan neyi oynaması gerektiğini bilecektir. Niyetlerin, amaçların tespiti, sahne üzerinde alt metin denen kavramı ortaya çıkarmaktadır. “İyi bir gösteri metin ve alt-metin arasında bir yüzleşme oluşturur-yani, karakterin söylediği şeyler ile gerçekte düşünüp hissettiği, ama bazı nedenlerden dolayı doğrudan söyleyemediği şeyler arasında bir yüzleşme. Karakterin gerçek niyeti ile söylediği şey arasında bir yüzleşme oluşturur. Bu, alt-metni tiyatrodan dramaturginin ana araçlarından biri yapar” (Moore, 2016: 110). Stanislavski, alt metni daha iyi görebilmek için, oyuncunun niyetlerini listeleyebileceğini söylemiştir. Bir Rol Yaratmak adlı eserinin son bölümünde bu konuya şöyle değinmiştir: “Bu listeyi gözden geçirdiğimde, bunu ya da şunu neden yaptım diye kendime sorarak yönelimlerimi, deyim yerindeyse, ortak bir paydayla sınıyorum, diye açıkladı Torstov (Stanislavski'nin kendi yerine koyduğu hayali eğitici). Artık belirlenen niyetlerin ne kadarının işleyip ne kadarının işlemeyeceği prova sürecine bırakılan ve yönetmenle karar verilmesi gereken bir olgu haline gelir.” (Stanislavski, 2011)

5. Üstün amaç ve Kesintisiz eylem çizgisi

Bir tiyatro eserinin bir yönetmen tarafından yönetilip, oyuncular aracılığıyla sahneye taşınmasının temel amacı, yazarın yazmış olduğu eserdeki ana fikri seyirciye ulaştırmaktır. Tüm yazarları yazmayı iten bir sebep vardır. Bir oyun ele alındığında onun özünün ne olduğunu bulgulamak son derece önemlidir. Bir monoloğun çalışılmasında, sınav için çalışılan kısa bir sahnede ya da prodüksiyonu yapılan bir oyunda gidilecek bir istikamete ve izlenecek bir yola ihtiyaç vardır. Üstün amacın keşfi bu istikametın varış noktasını gösterir. Üstün amacın belirlenmesinde yapılan

yanlışlıklar oyunun aksını kaydırabilir. Ancak, üstün amacı ilk seferde doğru keşfetmek bazen mümkün de olmayabilir. Bu sebeple çalışma sürecine girildiğinde birkaç kez sağlaması yapılması önerilir. Bir oyuncu için onu üstün amaca götürmeyen her şey, sahne üzerinde gereksizdir. Stanislavski, oyun için belirlenen üstün amaçtan sonra, her karakterin kendi üstün amacının onu oynayan oyuncu tarafından bulunması gerektiğini salık vermiştir. Böylelikle yapılan birimlere ayırma çalışmalarındaki küçük amaçlar, niyetler bütünde meydana getirdikleri eylemler ile üstün amaca ulaştıracaktır. Üstün amaca etken bir fiil verilmesi önerilmiştir. Örneğin; Tennessee Williams'ın Sırça Hayvan Koleksiyonu adlı eserinde yer alan Tom karakterinin üstün amacı, "Ben istediğim özgür hayatı yaşamak istiyorum." olabilir. Ancak, "Ben ayakkabı fabrikasında çalışmak istemiyorum" ya da "Şiir yazmak istiyorum" olsa idi, çok kısıtlı bir çalışma ortaya çıkacaktır. Tom'un özgür bir hayat arzusu, bu karakteri oynayan oyuncu tarafından üstün amaç olarak konulabilir. Böylelikle annesinin manipülasyonu ile kardeşi Laura'yı bir koca adayı ile tanıştırması, Laura'nın gelecek sorumluluğunu üstünden atıp özgür olmasına yönelik üstün amacını haklılaştıran bir eylem olarak ortaya çıkar. Stanislavski, üstün amacın belirlenmesine yönelik bireysel deneyimini *Bir Aktör Hazırlanıyor* 'da şu şekilde aktarmıştır:

"Ben kendi yaşayışında, üstün-tema için doğru ad seçmenin önemi üzerine çok daha canlı kanıtlar bulmuştumdur. Bunlardan biri, Moliere'in Hastalık Hastası'nı oynarken bulduğum kanıttır. Bu piyesi önce ilkel bir anlayışla ele almış ve temasını da 'hasta olmak istiyorum' sözünde sınırlamıştık. Gelgelelim, piyese emek verdikçe, oyunda başarı kazandıkça, hoş giden, sevimli bir komediyi hastalıkla ilgili bir tragedyaya haline getirmekte olduğumuz daha belirgin olarak kendini göstermeye başladı. Yanlış yolda olduğumuzu hemen gördük, bunun üzerine, temayı, 'hasta sanılan biri olmak istiyorum' şeklinde değiştirdik. O zaman, piyesin komik yönü bütünü ile yüze çıktığı gibi, Moliere'in demek istediğine uygun olarak, Argan gibi budalaları sömüren tıp dünyasının şarlatanlarının da maskelerini düşürmeye yardım edecek temel de atılmış oldu." (Stanislavski, 1996: 363).

Görüldüğü gibi, bir oyuncunun rolünü sahne üzerine çıkarabilmesi ve oyuncu olarak da yaratıcı katkılarını yapabilmesi için önce üstün amacını anlamış ve netleştirmiş olması son derece önemlidir. Bir oyunu sahneleme aşamasında olan ve provaya

başlayan yönetmen çoktan o oyunun üstün amacını biliyor olmalıdır. Ancak, yine de oyuncular ile bu konu üzerine fikir alışverişinde bulunur. Böylelikle provaların en başında oyunun üstün amacı bilinerek yola çıkılır. Bundan sonra oyuncunun yapması gereken şey ise, kendi karakteri için olan üstün amacı keşfetmektir. Akademik oyunculuk eğitiminde üstün amacın genç oyuncu adayına öğretilmesi son derece kıymetlidir. Bunun için öğrencilerin, oyunun sosyal, politik ve tarihsel yapısını da analiz ederek, yazarın oyunu yazmasındaki niyeti keşfetmesi birincil anahtardır. Sonrasında sorulması gereken soru şudur: Oyunun geçtiği zamanda ve bu koşullarda yaşıyor olmak nasıl olurdu? Bu soru karakterin üstün amacını anlamaya ve bir anlayış geliştirmeye yardımcı olacaktır. Stanislavski sistemine göre; karakteri üstün amaca götüren şey kesintisiz eylem çizgisidir. Bu kavram, karakterin oyun boyunca sürdürdüğü yaşamının çizgisidir. Oyunun başlangıcından sonuna kadar, sahne araları ve perde aralarına kadar, karakterin süregelen bir eylem çizgisi bulunur. Bu yaşamın ve olayların devam ettiğinin göstergesidir. Oyuncu, karakterinin kesintisiz yaşamını kavramalıdır. *“Kesintisiz eylem çizgisi oyuncuyu, yaptıklarının temel amacına götürür ve ikincil olaylar yüzünden yoldan çıkmasını önler. Bu çizgi, üstün amacın sahne eylemleri içinde ardışık olarak somutlaşmış halidir. Kesintisiz eylem çizgisi bir rolün inşa sürecinin bağımlı olduğu hedeflerdir”* (Moore, 2016: 86). Oyuncu prova sürecindeki bulguları ve keşiflerini bazen çok sevebilir ancak bu keşif sevdası oyuncunun üstün amacına ters olabilir ya da gereksiz olabilir. Bu noktada oyuncunun yapması gereken kesintisiz eylem çizgisini sürekli gözden geçirmesidir. Provanın her önemli döngüsünde, kesintisiz eylem çizgisi ve üstün amaç yan yana getirilerek sağlama yapılmalıdır. Bir oyuncu bir karakterin sahnelerini çalışır iken, üstün amacını görmezden gelerek, çalıştığı farklı sahnelerdeki küçük amaçlarını birbirinden alakasız bir şekilde seçmiş olur ise, işte o zaman kesintisiz eylem çizgisi kırılır, hasar görür ve yaşam akmaz hale gelir. Bu sebeple sahnedeki yaşam tutarlı olmalıdır. En karışık karakterlerin bile kendi içinde bir tutarlı yaşamı vardır. Oyuncu adayı, çalıştığı eserin, birimlerinde keşfettiği olayları ve niyetleri ile yol kat ederek kesintisiz eylem çizgisinin tutarlı parçacıklarını oluşturur. Oyunun sonuna gelindiğinde bu eylem çizgisi tamamlanır ve üstün amaca ulaşılır.



III. 20. YÜZYILDA OYUNCULUK YÖNTEMLERİ

A. Chekhov Tekniği

1. Mikhael Chekhov'un Sanat Yaşamı

Onu izleyen birçok kişi tarafından olağanüstü bir oyuncu olarak kabul edilen Michael Chekhov, yirminci yüzyıl tiyatrosunun kilit isimlerinden biridir. Mikhael Chekhov'un sahnede bir büyücü olduğundan söz edilmektedir. Onun oynarken bir an içinde başka bir kişiye dönüşebildiği söylenmektedir. Stanislavski, oyunculuk üzerine yaptığı araştırmaları sürdürürken, kendi kuşağındaki kalıplaşmış davranışlara sahip oyunculara sistemin birşey veremediğini düşünmüştür. Ancak, bir sonraki kuşakta, onun stüdyosunda eğitim alan Vaktangov, Chekhov ve Meyerhold gibi oyuncular, hem Stanislavski'nin öğretilerini büyük ölçüde özümsemiş hem de bu stüdyoda edindiklerinin üzerine koyarak oyunculuk tarihine adlarını yazdırmışlardır. Chekhov, bu isimlerin arasında oyunculuk yeteneği ile Stanislavski'nin göz bebeği olmuş bir oyuncudur. Mikhail (Michael) Aleksandrovich Chekhov, 16 Ağustos 1891'de Rusya'nın St Petersburg kentinde doğmuştur. Babası Aleksandr, ünlü rus tiyatro yazarı Anton Pavloviç Çehov'un kardeşidir. Aleksandr bir mucittir ve genç Michael'ı çalışmalarının çoğuna dâhil etmeye çalışmıştır. Chekhov, zekâsı ve yaratıcılığı nedeniyle babasına saygı ve hayranlık duymuştur. Aleksandr'ın sahip olduğu ve oğluna çok keyif veren bir beceri, karikatür çizme ve bir kişinin karakterinin özünü birkaç satırda yakalama yeteneğidir. (Gordon, 1987) Michael, kendi çizgi film sevgisinin sonraki gelişiminde önemli bir etkisi olduğunu düşünmektedir. Karikatürler, bir kişinin tanınabilir bir yönünü vurgular ve gülünç görünüme kadar abartır. İyi bir karikatürist, bu abartı yoluyla kişiyi tanınır hale getirebilir ve kişinin genellikle fark edilmeyen bir yönünü de ortaya çıkarabilir. Chekhov'un, sağlıklı bir gülünç ya da grotesk duygusunu bu şekilde geliştirdiği söylenir. Bu ona sahne üzerinde büyük bir rahatlık ve sınırsızlık duygusu getirmiştir. (Marowitz, 2014)

1907'de, on altı yaşında olan Chekhov, St. Petersburg'daki ünlü Maly Suvorinsky Tiyatrosu'na bağlı Suvorin Tiyatro okuluna katılmıştır. Çehov'un eğitim aldığı drama okullarındaki gelenek, öğrencilerin öğretmenlerinin performanslarını

taklit etmeleri üzerine gelişmiştir. Chekhov, yetişkinlik döneminde okullardaki bu geleneğin öğrencilerin oyunculuk sanatının önemli unsurlarını anlayamamalarına sebep olduğunu savunmuştur. Chekhov'un drama okullarının müfredatlarında eksik olduğunu düşündüğü temel ilkelerden biri de sanatsal biçim anlayışıdır. Bu biçim duygusu, yalnızca oyuncunun sanatı ile alakalı değil, tüm sahneleme süreci için de merkezi bir problemdir. Chekhov, natüralizmin üslubu dolayısıyla sanatın yok olduğunu iddia ederek, dönemin tiyatro insanı Arbatov'un yapımlarının natüralist üslubuna karşı eleştirel olmuştur. Ancak performansın genel şekli ve tasarımı, modellerinde ve hatta çalışmasının düzenlenmesinde Arbatov'un biçim anlayışına değer verdiği ve etkilendiği söylenmektedir. Chekhov, dönemin tiyatrosunun her geçen gün yaratıcılık uzaklaştığını ve basmakalıp yapımlara dönüştüğüne inanmaktaydı. Bunun da en temel sebebini tiyatronun ilk öğretilmeye başlandığı yer olan dönemin Rusya'daki ilk ve tek drama okuluna bağlamıştır. Chekhov, öğrencilerini tiyatro sanatının temel ilkeleri konusunda eğitmekte başarısız olan drama okullarının gelişigüzel müfredatını sıkça eleştirmiştir. Oyunculuk öğrencilerinin hocalarından sahnede gördükleri üslupları kopyaladıklarını, özgün bir yaratıcılığa dair çalışma yapmadıklarını düşünmüştür. Sanatçı, sanatsal disiplinden yoksundur ve Chekhov kendi deneyimlerinden yararlanarak, sanatsal disiplin eksikliğinin günlük yaşamda disiplin eksikliği anlamına geldiğini öne sürmüştür; bu, özgürlüğün koşullu doğasını anlamada bir başarısızlıktır. (Marowitz, 2014)

Chekhov, oyuncunun hayatı ile mesleği arasında önemli bağlantılar olduğuna inanmıştır. Doğal yetenekleri onlara ne yapmaları gerektiğini göstereceği için, oyunculuğun temellerini bile çalışmak zorunda olmadıklarını hisseden oyunculara karşı çok eleştirel olmuştur. Öte yandan, Chekhov bunu ancak 1920'lerde anlamıştır ve kendi yeteneğine çok fazla önem verdiğini ve kariyerinin başlarında oyunculuk zanaatında ustalaşmak için sistematik olarak çalışmanın değerini görmediği için kendisini eleştirmiştir. Okuldan mezun olduktan sonra Maly Suvorinsky Tiyatrosu'na katılmış ve çeşitli roller oynamıştır. Ancak Chekhov'un, Maly'de geçirdiği zamanlarda yaşamış olduğu ruhsal sıkıntılar ve babasının sağlık durumu dolayısıyla sık sık alkol almaya ve hatta sahneye sarhoş çıkmaya başladığı söylenmiştir. Bu süreçte, Stanislavski'nin ona birçok kez psikiyatrist gönderdiği bilinmektedir. Maly'deki son dönemleri onu takip eden seyircilerini mutlu etmiş olsa da, tiyatroyu asla mutlu etmemiştir. Chekhov'un ruhsal açıdan ağır sıkıntılar yaşadığı bu dönem, tiyatro sanatı

açısından verimsiz, niteliksiz bir dönemidir. Diğer yandan sosyal ilişkileri de bozulmaya başlamıştır. O dönemde, Anton Çehov'un eşi olan Olga Knipper Chekhova, Moskova Sanat Tiyatrosu ile St. Petersburg'a bir turne düzenlemiştir. Burada Mikhael ile görüşmüş ve onlara katılması fikrini aklına sokmuştur. Chekhov önce, önde gelen Moskova Sanat Tiyatrosu aktörlerinden biri olan Vishnevsky tarafından yapılan bir ön seçmeye ve ertesi gün de Stanislavski'nin kendisi tarafından yapılan başka bir seçmeye katılmıştır. Seçmelerde başarılı olmasının ardından 16 Haziran 1912'de tiyatroya davet edilmiştir. Stanislavski o dönemde ilk stüdyosunun çalışmalarını yürütmektedir. (Chekhov, 2014) Yenilikçi bir eğitim yöntemi arayışındadır. Stanislavski bu stüdyo çalışmalarında her zaman oyuncuların sabit alışkanlıklarını kırmayı ve yaratıcı bir sanat olarak gelişmeyi hedeflemiştir. Michael Chekhov, Moskova Sanat Tiyatrosu'na katıldığında, Stanislavski bir süredir zaten yeni denemeler yapmaya başlamıştır. Gordon Craig ile yapılan çalışma bunun önemli bir parçasıdır. Ancak en önemli proje, 1912'de Leopold Sulerzhitsky yönetiminde deneysel birinci Stüdyo'nun kurulmasıdır. Stüdyoda eğitim, Stanislavski'nin kendisi, Leopold Sulerzhitsky ve parlak yetenekli Evgeny Vakhtangov tarafından yürütülmüştür. Stüdyo, üyeleri arasında Chekhov, Richard Boleslavsky ve Maria Ouspenskaya'nın olduğu bilinmektedir. İlk Stüdyonun bir parçası olarak Chekhov, Stanislavski'nin yönteminin temel unsurları ile oyunculuk becerilerini geliştirdi: gevşeme, konsantrasyon, saflık, hayal gücü, iletişim ve duygusal hafıza. Ancak Stanislavski'nin duygusal hafıza, duyu belleği üzerine yaptığı kesin vurguyu reddettiği söylenmektedir. Michael Chekhov, Moskova sanat tiyatrosunda yaklaşık on altı yıl sahneye çıkmıştır. İlk stüdyoda sisteme dair öğrendiklerinin büyük bir kısmını biraz dönüştürülmüş olsa da kendi yönteminde kullanmıştır. (Gordon, 1987)

Chekhov, ruhsal açıdan zorlandığı bir dönemde Avusturyalı düşünür Rudolf Steiner'in "*Üstün Dünyaların Bilgisi ve Erişimi*" adlı kitabıyla karşılaşmış, Steiner'in çalışmalarına büyük ilgi ve yakınlık duymuştur. Steiner'in etkisi, Chekhov'un yaşamını iyileştirmiş, ruhsal sıkıntılarına büyük ölçüde çare olmuş ve alkol bağımlılığından uzaklaşmasını sağlamıştır. Böylelikle Chekhov, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda 1918 sonrası dönemde büyük hayranlık uyandıran, kitleleri sokağa sürükleyen işler sergilemeye başlamıştır. Ancak tüm rejilerinde, Steiner'in ve spirüüelliğin mayası kendini baskın bir biçimde göstermektedir. Bu nitelik halk tarafından ilgi görmüş olsa da, dönemin komünist partisi tarafından zararlı derecede

mistik ve tehlikeli bulunmuştur. Chekhov, aldığı uyarılara kulak asmayınca, önce yöneticiliği tehlikeye girmiş ardından tutuklanma kararı çıkarılmıştır. Chekhov'un söz konusu karardan 36 saat sonra, bir pasaport ve yanında ikinci eşi Xenia Karlovna Ziller ile birlikte bir daha dönmek üzere Rusya'yı terk etmek zorunda kaldığı bilinir. Chekhov ilk olarak Almanya'ya gitmiştir. Burada Max Reinhardt ile çalışmıştır. Birkaç yıl süren Almanya macerası, sanat yaşamı açısından onu yeterince mutlu etmediği için Paris'i denemeye karar vermiştir. Paris'te bir Rus tiyatrosu kurma girişimi yolunda gitmeyen birkaç yapım ile başarısız olmuştur. O sırada Letonya'dan önemli bir teklif almıştır. Riga'da bulunan Rus tiyatro akademisi ile Letonya Devlet Tiyatrosu'nda aynı anda çalışmaya başlamıştır. Bunun ardından gelen başka bir teklif ile Litvanya Devlet Tiyatrosu'nda da çalışmıştır. Letonya 'da meydana gelen kansız devrim dolayısıyla ancak iki yıl kalabilmiş ardından tekrar Paris'e dönmüştür. Paris'te Moskova Sanat Oyuncuları adında bir topluluk kurmuştur. 1935 yılında bir Amerikan organizatörün davetiyle Boston, New York ve Philadelphia'da turne gerçekleştirmişlerdir. Büyük yankı uyandıran ve çok beğenilen gösterilerinin ardından Chekhov, Amerika'da yaşayan genç İngiliz oyuncu Beatrice Straight'in varlıklı ailesi tarafından İngiltere'de bir tiyatro merkezi kurması için teklif almıştır. Bu merkezin altında, Chekhov Tiyatro Stüdyosu farklı ülkelerden gelip, konaklayan öğrencileri ile birlikte eğitime başlamıştır. Burada dolu dolu bir üç yıllık eğitim sürdürülmüştür. Chekhov, bu üç yılı oyunculuk tekniğine dair kapsamlı araştırma yapamaya adanmıştır. Almanya ve İngiltere arasında süren siyasi gerilim sonra Beatrice Straight ve varlıklı ailesi, Chekhov Stüdyosunu Amerika'nın Connecticut eyaletine taşımıştır. (Chekhov, 2014: 32-36)

1. Oyunculuk Tekniği ve Eğitimi Üzerine

Michael Chekhov'un, kendi stüdyosunda yürüttüğü çalışmalar ikinci dünya savaşı ile bir kez daha sekteye uğramışlar. Chekhov'un tekniğiyle eğitilen oyuncuların erkek olanları askere çağrılmıştır. Bunun sonrasında Broadway için bir yapım sürecine girmiş ancak buradaki erkek oyuncular da askere gitmek durumunda kalınca faaliyetlerini durdurmuştur. Bu dönemde stüdyosunda yıllar içerisinde yaptığı araştırmaları artık yayınlamasının zamanı geldiğine karar vermiştir. Böylelikle, Chekhov'un "To the actor" Oyuncuya, adını verdiği İngilizce dilinde yayımlanan kitabı ortaya çıkmıştır. Chekhov, bu kitap ile oyuncunun yaratıcı sürecini keşfetmeye çalıştığı birikimlerini aktarmayı hedeflemiştir. Chekhov'un bu kitap ile ilk altını

izdiği konu oyuncunun bedeni ve psikolojisinin bir bütün çalıştığıdır. Yıllar içeresinde birçok oyuncuyu gözlemlene şansı olduğunu, ancak bu oyuncuların sahnedeki yaratıcı deneyimlerinde ortaya çıkan duygularını seyirciye iletemediğinden bahsetmektedir. O, bu problemin oyuncunun i dünyasına erişmeye izin verecek duyarlılığın henüz oyuncunun bedeninde oluşmamış olmasından kaynaklandığını belirtmiştir. Seyirciler tarafından görülmesi ve hissedilmesi gereken hayat: uyanan bu harika düşünceler ve duygular bir şekilde gelişmemiş bedenlerine hapsolmuşlardır. Bu sebeple oyuncunun ilk ve en önemli ihtiyacı, bedenini hassas bir zara, en ince görüntülerin bir tür alıcısına dönüştürebilecek derecede eğitmesidir. Chekhov buna duyarlı beden adını verir. Oyunculuk yapan her kişi yaşamının bir kısmında bedensel dirençleri ile karşılaşmıştır. İi kaynayan gerekli hazırlığını yaptığını düşünen oyuncu, bazen kaskatı kesilen bedenine söz geçiremediği için büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Bu açıdan, Chekhov’un oyunculuk tekniğinde bedenin bütüncül eğitimi büyük önem taşımaktadır. Klasik drama okulları yüzyıllardır, eskrim, dans, hareket ve sahne dövüşü altında genç oyuncuların bedenlerini eğitmeye çalışmıştır. Çehov, böylesi eğitimlerin ancak bir prodüksiyon ihtiyacı doğrultusunda işe yarayabileceğini savunmuştur. Bu yapılan eğitimler oyuncunun sahne üzerindeki oyunculuk dışındaki diğer yetkinlerini artırmaya yöneliktir. Ne yazık ki, oyunculuk eğitime, genç oyuncunun oyunculuk çalışmasına doğrudan bir katkısı yoktur.

Chekhov’un önerdiği beden çalışması, oyuncunun psikofiziksel yaratıcı dürtülerini ortaya çıkaran duyarlı bir bedenin oluşmasına yöneliktir. Bu alışma, psikolojinin ve bedenin birbirine tam itaatini gerektirmektedir. Böylelikle, psikofiziksel duyular hissedilebilecek, güçlü ve zengin bir i yaşam ortaya çıkabilecektir. Stanislavski, yapmış olduğu çalışmalarda, genç oyuncuların kendi ruhlarını ve dürtülerini anlamaya yönelik sürekli bir araştırma içerisinde olması gerektiğini, bir i duyum geliştirmesi gerektirdiğini önermiştir. Ancak, Chekhov’un getirdiği önemli fark, direkt olarak oyuncunun bedeni ve i dünyası arasındaki bağlantıya odaklanmaya yönelik çalışmalar geliştirmiş olmasıdır. Maddi beden üzerinde çalışmak, maddi olmayan içsel yaşamın büyümesine daha doğrusu daha derin iletişim kurulmasına sebep olacaktır. Stanislavski, oyuncu eğitiminin psikofiziksel doğasını keşfeden ve tanımlayan ilk tiyatro uygulayıcısıdır. Sistem’inin çalışma prensibini “bilinçli teknikler yolu ile bilinçaltına ulaşmak” adlandırmıştır. Onun izlemiş olduğu yolda psikofiziksel gelişim için oyuncunun beden çalışmasına dair bir

teklif bulunmamaktadır. O, beden ve ruhun güçlü bir şekilde ilişkili olduğunu ve birinin başına gelen şeyden diğerinin de etkilenip reaksiyon gösterdiğini iyi biliyordu. Buna rağmen, bunu incelemenin ve ayrıştırmanın pek mümkün olamayacağını düşünmüş ve çalışmasını daha çok söz konusu eser ile oyuncunun ortak buluşmasına dayandırmıştır. Stanislavski'nin yaşadığı modernizm olarak adlandırılan dönemde bilim, daha çok kanıtlı ifadeler ile baskınlık göstermiş, psikoloji bilimi ise henüz yeterince gelişmemiştir. Michael Chekhov, bu psikofiziksel birlikteliğin eğitilmesini anahtar olarak almıştır. En temel noktadan başlayarak, belirli bir duruş, jest veya hareketin oyuncu bedeni ile ilişkisi nedir araştırmasının peşine düşmüştür. Chekhov'un psikofiziksel yaklaşımı, ortaya koyduğu psikolojik jest kavramı ile büyük ölçüde karşılığını bulmuştur. Psikolojik jest ile oyuncunun psikolojisi iç yaşamlarını harekete geçirebilecek ve karakteri somutlaştırmalarına yardım edebilecek tek bir hareket ile damıtılmıştır. Chekhov, insanın böyle bir iradi gücü olduğunu savunmaktadır. Bu iradi güç hareket, eylem ve jest ile başlar. Bir jest, bir hareket oyuncuda buna karşılık gelen bir arzu uyandırmaktadır. Böylelikle esin hareket geçer. Psikolojik jest, üstün amaç ile bağlantı kurabilir. Oyuncuya karakterin iç yaşamına girmek için bir kapı aralar. İç yaşam ve dış yaşam arasındaki ayrımı ortadan kaldırır. Psikofiziksel bir bütünlük kurar.

Buradaki temel soru şudur: Oyuncu duygulara tam olarak nasıl güvenli, tutarlı ve kolay bir şekilde erişebilir? Chekhov, esin halinin zorlamalar ile emir ile gelmeyeceğinin farkındadır. Bu yüzden, bazı teknik araçlar kullanılarak esini alana davet etmeyi hedeflemiştir. Chekhov, keşfettiği en doğrudan ve basit olan yol “hareketin nitelikleri” ile çalışmaktır. Belli bir nitelikte icra edilen bir hareket, bir fiziksel eylem, belirli hisleri uyandırır ve ortaya çıkarır. Chekhov'un önemseydiği diğer bir konusu ise; yapılan hareketin uygulanması niteliğinde tekrarın kullanılmasıdır. Böylelikle hareket kusursuzlaşır. İradenin kontrolü güçlenir. Artık hareket sadece bir hareket olmaktan çıkıp, psikolojik bir nüans kazanır. Bu çalışmanın tekrarı oyuncunun bedeninde duyarlılığı artırır. Böylelikle beden uyanan hisler için daha geçirgen hale gelir, ışımaya başlar. Chekhov'un yapmaya çalıştığı şey, duyguları bir mıknaş gibi kendine çeken bir duyum mekanizmasının üzerindeki toprağı, pası, kiri kaldırmaktır. Duyum güçlendikçe, duyguların seyirciye aktarılması teşvik edilmiş olacaktır. Stanislavski ilk dönem çalışmalarında coşku ve duygular arasındaki bağlantıyı açığa çıkarmayı coşku belleği aracılığıyla anlamaya keşfetmeye çalışmıştır.

Chekhov ise basit haliyle belirli bir şekilde hareket ederek ortaya çıkan duyum kalitesine odaklanır. Burada oyuncunun kendi geçmişinde yaşamış olduğu yoğun duyguları ve deneyimleri aramasına, çağırmaya çalışmasına gerek yoktur. Önemli olan oyuncunun enstrümanı olan bedeni ile bütünlük yakalayıp, onu hazır bir malzemeye dönüştürebilmesidir. Bu sebeple Chekhov, oyuncunun kişisel duygularını, fazlasıyla dramatize edilmiş, kullanılmış bulmuştur. Oyuncunun yapması gereken basit hareketi sürdürerek hareketin niteliklerini araştırmaktır. Burada mükemmel nitelik aranmamalıdır. Chekhov, bunun bir deneme, yanılma deneyimi olduğunu düşünmektedir. Hareket sürdürüldükçe, nitelik gelişebilir ve hatta değişebilir, keşfedilen farklı nitelikler, oyuncuda olağan esini açığa çıkarır. Chekhov, esin meydana geldikten sonra her şeyin zaten olması gerektiği gibi olacağına inanmıştır.

Chekhov, oyunculuk tekniğini öğretirken “atmosfer ve bireysel duygular” arasındaki güçlü bağın üzerinde fazlasıyla durmuştur. Atmosfer kavramı Chekhov tekniği için majör bir kavramdır. Chekhov, sahne üzerindeki oyuncularda meydana gelen esin halinin ve açığa çıkan duyguların sahnenin atmosferine büyük bir katkı sağladığı görüşünü savunur. Ancak atmosfer sadece oyuncuların duyguları ile oluşmamaktadır. Sahne üzerindeki her cisim, yaşanan her olay ve her fenomenin kendi nesnel atmosferi vardır. Boş bir sahneye koyduğunuz her yeni bir cisim, yeni bir atmosfer yaratır. Yaşanan bir olay esnasında kişilerin sahip oldukları duygular ve bununla birlikte açığa çıkan reaksiyonları birbirinden farklıdır. Bir kişi aynı olaya dalga geçerek tepki verebilir iken, diğeri ağlayarak ve hatta korkarak tepki verebilir. Ya da genel hatlarıyla tepkiler benzer görünse de önemli farklılıklar mutlaka vardır. Dolayısıyla atmosfer olarak adlandırılan kavram sadece bir mekân ve mekâna dair bileşenlerden değil, insanların ve yaşanan olayların etkilerini de içine alan bir soyut kavramdır. Atmosfer, görsel, işitsel ve ruhsal işaretlerin oluşturduğu bir enerjidir. Atmosfer, oyuncunun iç yaşamını etkiler ve harekete geçirir. Oyuncu atmosfere göre hiç farkında olmadan hareketlerini, konuşmalarını duygularını değiştirebilir. Chekhov’un bahsettiği oyuncunun duyarlı bir mekanizma haline gelebilmesi hali bu açıdan da gereklidir. Gerekli duyarlılık seviyesine ulaşmış bir oyuncu, oradaki atmosferi anında algılar, ona teslim olup, kendisinden reaksiyon olarak yayılacak enerjiye ve yaratıcılığa sahip olur. Bu yaratıcı hal, diğeri bir değişle esin hali ya da esrime, gözlem yapmaktan büyük zevk alan bir oyuncuya zevk verecektir. Bu oyuncunun, ikili-biline sahip olduğunun bir göstergesidir. Oyuncu, karakterinin

sahne üzerinde hissettiklerini taşır iken, diğer yandan ortaya çıkan esrimenin hazzını yaşayacaktır.

Chekhov'un oyunculuk tekniğinde öne çıkan diğer bir önemli kavram "imgelem ile imgeleri bir araya getirmeye bağlı oluşan görselleştirme" tekniğidir. Chekhov, oyuncunun oynadığı karakterde imgelemi ile sohbet etmesi gerektiğini ve söz konusu bir eylemi o karakterin nasıl gerçekleştireceğini ona sorabileceğini söylemiştir. Oyuncu, bu sorguların sonunda görüntüler ve imgeler ile çeşitli yanıtlara ulaşır. Bu yanıtları, oyuncunun görselleştirmesi ve hayalinde tüm detayları ile canlandırması gerekmektedir. Bu yaklaşım Stanislavski sisteminde bulunmamaktadır. Sistem'de oyuncu yavaş yavaş kendini karaktere dönüştürmektedir. Chekhov, karakter ile oyuncunun yaptığı bu hayali görüşmeleri önemli bulmaktadır. Böylece, karakterin gerçek eylemlerini, kendi kişisel özelliklerinin süzgecine maruz bırakmadan görme şansı elde edecektir. Bu, oyuncunun karakterin sadece dışsal formunu değil, iç yaşantısını da bir bütün halinde görmesine yardımcı olacaktır. Bu görüşmelerden oluşan görüntüler yavaş yavaş, oyuncunun iç yaşantısına nüfuz edecektir. Chekhov, hayal gücünü, kişinin kendi deneyimlerinden çok daha üstün ve etkili bir araç olarak görmektedir. Oyuncunun, bir karakter çalışmasındaki davranışları çoğunlukla geçmiştekiler ile aynı ise, o oyuncu kendi davranışlarını karaktere empoze etmeye çalışıyor demektir. Burada aktif bir yaratı sürecinden bahsetmek mümkün değildir. Chekhov, aynı şekilde kişinin kendi yaşamındaki acı deneyimleri ya da büyük travmaları sahne üzerinde çeşitli egzersizler yolu ile açığa çıkarması deneyimlerinin sağlıklı, histerik ve sanat dışı davranışlar olduğunu, tüm bunlar yerine hayal gücünü kullanmasının işe yarayacak önemli bir anahtar olduğunun altını çizmektedir. Chekhov tekniği, oyuncu için güvenli ve sanatsal bir mesafe ortaya koymaktadır. Bu teknik, hareketin nitelikleri, atmosfer, psikolojik jest ve basit eylemler aracılığıyla organik bir esin hali yaratmayı, oyuncuyu esin için hazır bir saydam, geçirgen, yansıtıcı mekanizmaya dönüştürmeyi daha doğrusu doğasında var olan hali açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Oyuncunun bedeni bunun için birincil anahtardır. Duygu denilen kavram sadece içsel oluşan bir şey değildir. Psikofiziksel bir bütünlüğün sonucudur. Chekhov tekniğinde geliştirilen çeşitli egzersizler, oyuncunun psikofiziksel sürecini harekete geçirmeyi ve çalıştığı karakter ile kuracağı yeni birlikteliğe odaklanmıştır. Bu teknikte; Staccato/ Legato olarak adlandırılan başlangıç egzersizinin temel amacı öncesinde oyuncunun bedenindeki enerji akışına

izin vermesidir. Chekhov, Steiner'dan etkilenerek bedeni üç merkeze ayırmıştır. Bu merkezler, baş – düşünme, göğüs – hissetme ve karın altı ile kasık bölgesini kapsayan alan – arzulama olarak tanımlanmıştır. Bu merkezleri tanımak, buradaki enerjiyi keşfetmek ve ayrıca çalışılan karakterin merkezini tanımak üzerine de çeşitli egzersizler hazırlamıştır. Chekhov tekniğinin, odaklandığı etkin egzersizlerden biri de psikolojik jesttir. Bu çalışmada, oyuncu çalışacağı karakteri ile bir hayali sorgulama ve görüşme gerçekleştirir. Ona, ne istediğini sorar. Aldığı cevaplar ile bir jest yaratır. Oyuncudan jesti birkaç kez tekrar etmesi ve algılaması istenir. Sonrasında ise bu jeste bir cümle eklemesi gerecektir. Aynı egzersiz jeste önce bir ses, bir nida eklenerek de yapılmaktadır. Chekhov'un tekniğinin başından beri en çok yaslandığı dört kavram bulunmaktadır. Bunlar, dört kardeş olarak da bilinen: rahatlık, form, güzellik ve bütünlüktür. Rahatlık hissine dair yapılan egzersizler, oyuncunun bedeninin psikofiziksel çalışma için yeterince duyarlı hale getirmeyi amaçlamıştır. Form hissi ise, hareketin niteliği ile alakalıdır. Yine, beden duyarlılığının gelişmesi üzerine bir çalışmadır. Güzellik hissi ve bütünlük hissi egzersizleri, yaratıcılık için beden ve imgelemin aynı anda kullanıldığı çalışmalardır.

B. Metot Oyunculuğunun Gelişimi ve Lee Strasberg'un Sanat Yaşamı

Günümüzde dünyada akademik oyunculuk eğitiminde öğretilmeye devam edilen yöntemlerden bir diğeri de metot oyunculuğu diye anılan yöntemdir. Sırasıyla metot oyunculuğunun tarihsel süreci, bu yöntemi temsil eden kişilerin yaklaşımları ve metodun eğitimde kullanılan bileşenleri incelenecektir.

Stanislavski'nin, ilk stüdyosunda Chekhov'un yanısıra yer alan öğrencilerinden diğer ikisi olan Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya, Stanislavski sisteminin Amerika'da yaygınlaşmasını sağlamıştır. Boleslavski'nin 1920 yılında politik nedenlerden dolayı Sovyet Rusya'dan ayrılmak zorunda kalmış ve Amerika'ya yerleşmiştir. 1923 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu Amerika'ya bir turne gerçekleştirmiştir. Tiyatronun gösterimleri Amerika'da büyük yankı uyandırmış, Stanislavski'nin ünü ve oyunculuk çalışma yöntemi tiyatro çevrelerinin odağı haline gelmiştir. Amerika'daki bu ilgiyi gören Ouspenskaya'da Boleslavski gibi Amerika'da yaşamaya karar vermiştir. Böylelikle, Boleslavski'nin öncülüğü ve Ouspenskaya'nın katkıları ile sonradan dâhil olacak başka Moskova Sanatlı sanatçıların katılımıyla da Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu aktif hale gelmiştir. Bu ikili, Stanislavski'nin bugün ilk dönem çalışmaları olarak adlandırılan 1924 yılına kadar yaptığı araştırmalardan

edindiği öğretilerini Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu bünyesindeki stüdyolarında yaklaşık dokuz yıl boyunca aktif bir şekilde beş yüzden fazla öğrenciye öğretmişlerdir. Bu tiyatronun ilk stüdyosunun öğrencileri arasında Harold Clurman, Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner gibi önemli isimler yer almaktadır. Clurman, Strasberg ve Cheryl Crawford'un 1925 yılında Theatre Guild'de birlikte çalıştıktan sonra 1930'un başında Group Theatre için hazırlıklar yapmaya başladıkları ve 1931 yılında Group Theatre'ı Adler ve Meisner gibi yaklaşık 28 oyuncunun katılımı ile ilan ettikleri bilinmektedir.

Group Theatre üyeleri, aynı yıl New York'tan belirli bir süre uzaklaşıp yeni bir oyun provası için kampa gitmişlerdir. Bu oyunu Lee Strasberg yönetmektedir. Strasberg, buradaki çalışmalar esnasında oyuncularına duyu belleği ile ilgili derin çalışmalar yaptırmaya başlamıştır. “Bu çalışmalar, oyuncuların ruhsal açıdan tüm benliklerini malzeme olarak ortaya çıkarmaya çalıştıkları bir dizi deneylerden ibarettir. Bu kadar fazla duyu çalışması, ekipteki bazı oyuncular tarafından hayranlıkla karşılanmış, Strasberg'ün neredeyse bir bu alanda bir dahi olabileceği dönemin Amerika'sında konuşulmaya başlanmıştır” (Cohen, 2010: 23).

“Aslında yaptıkları bu çalışma, duygular ya da duyu belleği üzerine doğaçlamaydı. Bu kolektif doğaçlama çalışmalarında oyuncular, oyun metninde olmayan, ama oyun içindeki durumların duygusal atmosferlerine uygun içlerinden geldiği gibi sahneler üretiyorlardı ve sahnelere kendi sözcüklerini ekliyorlardı. Duyu belleği çalışmalarında her oyuncudan geçmişte başlarından geçmiş bir olayın ayrıntılarını anımsamaları isteniyordu. Bu anı, özgün deneyimdeki duyguları ortaya çıkaracak ve rollerinin atmosferini hazırlayacaktı. Strasberg, yaz boyunca doğru duyguyu yakalama işlemi üzerinde ısrarla durdu. Bunun yanında her şey ikinci planda kalıyordu. Bir işkence sabrıyla bu çalışmanın üzerine gitti, hile yapanlara öfkeleni ve sonunda başarılı olunca, eklemelerini yaptı, besledi ve korumaya geçti. Bu, oradaki oyuncuların çoğu için yeni, temel olan, kutsal bir şeydi. Bu, tiyatro açısından tanrı kelamıydı. Peygamberleri de Strasberg'di” (Nutku, 2002: 205).

Böylelikle, Strasberg Group Theatre'ın en önemli yönetmeni ve stüdyosunun eğiticisi haline gelmiştir. 1934 yılında Stella Adler'in Paris'te Stanislavski ile beş hafta

süren “sistem” üzerine bir çalışma yaptığı bilinmektedir. Adler, Paris’ten döndükten sonra Group Theatre üyelerine detaylı bir rapor sunmuştur. Bu raporda, kendilerinin sistemi yanlış kullandıklarını, coşku belleği üzerine gereğinden fazla yoğunlaşıldığını, Stanislavski’nin fiziksel eylemler yönteminin nasıl uygulanacağı üzerine bilgiler vermiştir. Başlangıçta, Strasberg, kendi çalışmalarını yüksek oranda çürüten bu rapora hiddetli bir biçimde karşı çıkmış olsa da uzun vadede Stanislavski’nin son dönem çalışmalarını görmezden gelememiştir. Ancak, Strasberg’ün bu sürece kadar geliştirmiş olduğu coşku belleği temalı egzersizleri, sonrasında da yayılmaya ve kullanılmaya devam edilmiştir. Böylelikle, 1941’de kurulan Actors’ Studio’nun tüm Amerika’ya yayılan ünü ve bu stüdyoda yetişip dünyaca ün kazanan Elia Kazan, Robert De Niro, Al Pacino gibi oyuncuların etkisiyle de “Metot”da Strasberg yaklaşımı olarak dünyada anılmaya başlanmıştır. Strasberg, Paul Newman, Kim Stanley, James Dean, Marilyn Monroe, Jack Nicholson ve Dustin Hoffman gibi ünlülerin oyuncu koçluğunu yapmıştır. Bu ün, Strasberg’ün 1982’deki vefatına kadar 90’ların en çok tanınan oyunculuk eğitmenlerinin başında yer almasını sağlamıştır. Metot oyunculuğu kapsamında anılan Strasberg yaklaşımı üzerine yüzlerce akademik çalışma yapılmış, kitaplar basılmış, başta New York ve Los Angeles olmak üzere Strasberg Stüdyoları kurulmuştur. Bu stüdyolar Strasberg Enstitüsü altında toplanarak hala aktif olarak çalışmaktadır. Strasberg, Harvard, Brown, Yale, UCLA, Minnesota, Northwestern üniversitelerinde dersler vermiş olup Florida Üniversitesi’nden fahri Güzel Sanatlar Doktoru derecesi almıştır. Başta New York Üniversitesi Tisch School olarak bilinen, Amerika’nın önemli tiyatro okullarında Strasberg yaklaşımı öğretilmeye devam edilmektedir.

1. Strasberg’un Metot Yaklaşımı

Strasberg, “Metot” un oyuncunun sorunları üzerine son seksen yıldır yapılan tüm çalışmaların toplamı olduğunu ileri sürmüştür. Böylelikle Stanislavski’nin ortaya attığı buluşların yeterli olmadığını sıklıkla dile getirmiştir. Strasberg’in sistemin ilerisi olarak gördüğü, ancak hiçbir zaman sistem adını kullanmadığı, “metot” demeyi tercih ettiği çalışmalarındaki keşiflerden birisi Stanislavski’nin "sihirli eğer” kavramının yeniden formüle edilmesidir. Stanislavski’nin sihirli eğer formülasyonu, oyunun koşulları göz önüne alınarak, nasıl davranırdınız, ne yapardınız, nasıl hissederdiniz, nasıl tepki verirdiniz sorularını kullanmayı teşvik eder. Strasberg, bu formülasyonun, oyuncunun çağdaş ve psikolojik deneyimine yakın oyunlarda uygun bir şekilde

kullanılabildiğini ancak, oyuncunun büyük klasik oyunların özelliği olan gerekli yoğun ve kahramanca davranışı kazanmasında yeterli olmadığı görüşünü savunmuştur. Daha kesin bir teatral amaç ve biçim arayışına kendini adayan Vakhtangov ise Stanislavski'nin sihirli eğer önermesini şu şekilde yeniden formüle etmiştir: Sahnenin koşulları, karakterin belirli bir şekilde davranması gerektiğini gösteriyor; O karakter olarak sizi belirli bir şekilde davranmaya ne motive ederdi? (Özüaydın, 2011) Burada Vaktangov, Stanislavski'nin ben olsaydım ne yapardım, sorusunun kişinin öz deneyimine de yer açtığını, bunun bir yanıltma olabileceğini düşünmüştür. Aynı zamanda oyuncu sahnede meydana gelmesi muhtemel bir durumu canlandırma amacıyla sihirli eğer'i kullanıp, davranışı birebir taklit etmeye yönelmiştir. Bunun için Vaktangov, o karakter gibi koşulların içinde olsaydınız, sizi bunu yapmaya iten motivasyon ne olurdu sorusunu sormayı tercih etmiştir. Vaktangov'un sihirli eğer'i sahnede oynanması gereken amaç ya da niyetin gerekçelendirilmesi üzerine kurulmuştur. Böylelikle oyuncu bir seçimi taklit etmeyi değil, karakterin amacını anlamaya yönelik hareket eder. Metot oyunculuk kapsamında her iki sihirli eğer formülünün de kullanıldığı bilinmektedir. Ancak Strasberg'in eğitim ve prodüksiyonlarında tercih ettiği sihirli eğer Vaktangov'un önermesi üzerinedir.

“Strasberg'e göre, Stanislavski'nin formülasyonu, oyuncuyu doğal, kolay ve basit olanın içinde yalnız bırakır Bu nedenle Strasberg, Stanislavski'nin sihirli eğer formülasyonunun, oyuncuya ancak tesadüfi olarak yardımcı olabileceğini ileri sürer” (Özüaydın, 2011: 137).

Strasberg, Stanislavski gibi Ribot'nun coşkulaların psikolojisi kuramına oranla, Freud'un yazılarından daha büyük ölçüde etkilendiğinden *A Dreams of Passion* (1988) adlı kitabında bahsetmiştir. Strasberg'ün üzerindeki Freudyen etki, *Actors's Studio*'da yapılan video kayıtları ve Strasberg'ün öğrencisi Lola Cohen kitabında da belirtilir.

Strasberg'ün, stüdyosunda boyun ve sırt kaslarındaki gerginlik ile bir türlü başa çıkamayan bir oyuncuya, bir psikanalist tavrı ile yaklaştığı, yaptığı çalışma ile oyuncunun çocukken fiziksel olarak cezalandırıldığı bir anısına ulaştığından bahsedilmektedir. Tüm bu çalışmalar coşku belleği egzersizleri doğrultusunda yürütülmektedir. Strasberg'in öğretim pratiğinin dilinin psikanalizde kullanılan dille

ne ölçüde uyumlu olduğunu gösteren en açık örneklerden biri, Lola Cohen'in derslerinden alınan düzenlenmiş notlarında bulunabilir:

“Coşku belleğiniz aracılığı ile ulaştığınız bir anıyı, yeniden yaşamaya başlayıp, uyanan hisleri, işinizde kullanırsınız. Ortaya çıkan duygu böylelikle serbest kalmış olur ancak hisleri sürmeye devam eder, sadece onu sakladığınız bloka ortadan kalkmıştır” (Cohen, 2010: 22).

Gerileme, bloka, tıkanma, ikame, serbest bırakma, suçluluk, korku ve terapi kavramlarıyla ilişkili kavram ve fikirler Strasberg'in araştırmalarında sıkça söz edilmiştir. Strasberg, Freud'un hastasını divana yatırıp, bilinçdışı çağrışımlarını anlatırarak yapmış olduğu terapinin neredeyse bir benzerini oyuncu odaklı çalışmasına taşımıştır. Bu sefer ortada yatılacak bir divan yoktur. Ancak Strasberg, oyuncusunu bir sandalyeye sırtı dik bir pozisyonda oturtmuş, gözlerini kapattırarak, oyuncuyu geçmişteki anılarına oyunculuk ettirerek buradan çıkan enerjiyi sahnede kullanmayı hedeflemiştir.

Strasberg 'ün bu çalışmaları Group Theatre üyeleri arasında da ciddi fikir ayrılıklarına sebep olmuştur. Özellikle Stella Adler'in Stanislavski 'den Paris'te aldığı derslerden döndükten sonra yaptığı duyuru sonrası, Group Theatre üyeleri içinde ciddi bölünmeler yaşanmıştır. Strasberg'ün coşku belleğine dair yaptığı çalışmalar uzun yıllar boyunca birçok kuramcı ve uygulayıcı tarafından hedef gösterilmiş olsa da, başta Actors' Studio ve sonrasında Strasberg Enstitüsü'nde onunla çalışan yüzlerce oyuncu tarafından da hayranlıkla karşılanmıştır. Strasberg, bu açıdan yaptığı çalışmaları Stanislavski'nin gidemediği, erişemediği noktalara erişmiş bir ileri nitelik olarak savunmuştur. Bunun karşısında, Strasberg 'ün coşku belleği odaklı çalışmalarına anti-tez olarak sunulan bazı karşıt düşünceler bulunmaktadır. Birincisi, bu alıştırmanın oyuncuyu oyunun metinsel gerekliliklerinden ve ihtiyaçlarından fazla uzaklaştırma riskinde olduğudur. Bir diğeri: Oyuncunun kendi iç dünyasının getirdiği deneyim ile yarattığı coşkulanımı karakter için kullanırken fazlaca bir anlayış geliştirdiği yani yazarın yazdığı karakter çıtasının içini fazlaca kendilik ile doldurduğu ve çokça içe dönük bir performansın içerisinde bulunmasıdır. Bir başka görüş ise, karakterin kurgusal deneyimlerinin hayal gücü ile değil oyuncunun kendi geçmiş anılarıyla ve duygularıyla donatılmasıdır. Adler ve Meisner'in sıkça getirmiş olduğu bir başka eleştiri ise, Stanislavski'nin üzerine oyuncuda aradığı içsel ve dışsal yaşamın dengesi

ilkesine ulaşamadığı yönündedir. Tüm bunların yanı sıra birçok araştırmacı, teorisyen ve uygulayıcı Strasberg'ün metot yaklaşımının olumlu ve faydalı kısımlarına da dikkat çeker. O, coşku belleğinden ibaret değildir. Strasberg 'ün oyuncu eğitiminde kullandığı metot yaklaşımı başka teknikleri de içermektedir. Bunlar, relaxation (rahatlama), Animal Work (Hayvan çalışması), Private Moment (Özel an), Song and Dance exercises (Şarkı ve Dans egzersizleri) ve Sense Memory (Duyu belleği)'dir.

- Rahatlama

Strasberg, coşku belleği ile ilgili bir egzersizine girmenin bir öncüsü olarak rahatlama ihtiyacını güçlü bir şekilde vurgulamıştır. Ona göre, hatırlanan duygu sanatın temeli olabilecek tek duygudur. Strasberg, konsantrasyon için gerekli olan uygun gevşeme türünü elde etmek için bir araç olarak bir sandalyede oturmayı tercih etmiştir. Buradaki ihtiyaç konfordan ziyade enerjinin kontrolüdür. Yüz, boyun, boğaz, omuzlar ve vücuttaki tüm gerginlikleri oturma pozisyonunda ortadan kaldırmayı amaçlar. Strasberg, anılarla uyanan duyguların vücuda yerleştirilebilir olduğunu söylemiştir. Psikologlar ve psikiyatristler, duygusal bir travmanın kaslara bağlanabileceğini ve o kasları serbest bırakana kadar o duyguyu serbest bırakamayacağını savunmuşlardır. Bu sebeple, Strasberg için gevşeme teknikleri, eğitim uygulamasının önemli bir parçası olmuştur. (Cohen, 2010)

- Hayvan çalışması

Oyuncunun konsantrasyon ve kontrol kapasitesini geliştirmeye başlayan Strasberg, gözlem ve taklit güçlerini teşvik etmek için tasarlanmış Hayvan Egzersizlerine kullanmıştır. Bu egzersizler, yalnızca hayvanların "fiziksel" özellikleri yakalamak için harici bir taklit ve kas çalışması değil, aynı zamanda seçilen hayvanın duygusal yaşamının ve içgüdüsel dürtülerinin de araştırılmasını da gerektirir. Dikkatli gözlem, keşif ve deney yoluyla biriktirilen seçilmiş hayvanın özellikleri, karakterin insan biçimini alır ve dönüşümsel çalışma için bir temel sağlar.

- Özel an

Stanislavki'nin oyuncunun kendi bilinci ile bağlantılı sorunları izleyici önünde dile getirmesinden yola çıkarak tasarlanan bu alıştırma, Strasberg'in "kamu içinde özel ya da mahrem olan" alıştırmasıdır. Alıştırma, oyuncunun günlük hayatının gerçekliğinden alınmalı ve 'kimsenin önünde asla yapmayacağı bir şeyi seçmeyi

içermelidir. Daha da önemlisi, özel olan bir eylem aramak yerine, alıştırmayı gerçekleştiren oyuncu için mahrem olanın peşinden gidilmelidir.

- Şarkı ve dans egzersizleri

Bu alıştırmaların amacı, oyuncudaki hem dış hem de iç tepkileri harekete geçirmektir. Oyuncu, sınıfın geri kalanıyla göz teması kurarak, akciğerlerden tek bir nefeste yüksek sesle şarkı söyleyerek egzersize başlar, nefes tamamen tükenene kadar iyi bilinen bir şarkının tek bir hecesi ya da kısa bir bölümü ile sürdürülür. Bunu, bir sonraki heceye geçmeden önce daha fazla nefesin solunması izler. Oyuncu dikkatini nefes almaya, ses kontrolüne ve fiziksel rahatlamaya odaklanırken, diğer bir göz ile iç enerjisine, dürtülerine, duygularına odaklanır. Bu egzersizler sürdürülürken ortaya çıkan gülme, ağlama, öfke, utanma vb. tepkilerine uyum sağlar. Oyuncu bu dürtülerin farkına varmaya ve onlarla temas kurmaya başlar. Egzersiz geliştikçe tekrarlayan hareketler eklenir ve ses düzeni değiştirilir. Strasberg, bu şekilde çalışarak, oyuncuların kendi doğal ritimlerinin ve ifade kalıplarının daha fazla farkına vardıklarına ve bunu yaparak, bir karakter üzerinde çalışırken iç ve dış ifade âlemleri arasındaki füzyonun nasıl şekillendirilebileceğini ve uyarlanabileceğini anlamaya başlayabileceklerine inanmıştır. Strasberg, oyuncunun şarkı ve dans egzersizinde başarması istediği şey ile sahne üzerinde bir problemle uğraşırken yol açtığı sonuçlar arasında kesin bir ilişki olduğuna inanmıştır. Bu ilişki oyuncunun iç ve dış dünyasının aynı anda kullanılması ve sahnede oluşan blokajları ile başa çıkmasına yöneliktir.

- Coşku Belleği

Strasberg, Coşku belleği ile duygusal hafızadan açığa çıkan esine yönelik tepki vermeyi test etmek ve hayal gücünü geliştirmek için tasarlanmış bir dizi teknik kullanmıştır. Evde gerçek nesnelerle (kahvaltı içecekleri, aynalar, saç fırçaları vb.) başlayarak, daha sonra sınıfta hayali eşdeğerleri ile değiştirilen alıştırmalar, tatlar ve kokular, aşırı soğuk veya sıcak, çevreleyen ortamlar, kişisel nesneler ve eski anıları, eski tanıdıkları içeren giderek daha karmaşık hale gelen araştırmalar yapılmıştır.

Strasberg'in geliştirdiği ve uyguladığı birçok başka alıştırma ve teknik bulunmaktadır, ancak yukarıda listelenen teknikler, onun hem eğitmen hem de yönetmen olarak uygulamalarının çoğunun üzerine kurduğu temelleri temsil etmektedir.

A. Sanford Meisner'in Sanat Yaşamı

Sandy olarak da bilinen Sanford Meisner (1905 - 1997), Amerikalı bir oyuncu ve oyunculuk eğitmenidir. Brooklyn, New York'da doğan Meisner, dört çocuklu bir ailenin en büyük çocuğudur. Macaristan'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne gelen Yahudi göçmenler Hermann Meisner ile Bertha Knoepfler'in çocuğu olduğu bilinmektedir. Meisner çocukken bir rahatsızlığa yakalanmıştır. Ailesi onu iyileştirmek için Catskills'e taşınmak durumunda kalmıştır. Ancak burada kardeşi Jacob'ın pastörize edilmemiş sütle beslenmesi sonucu sığır tüberkülozuna yakalandığı ve kısa bir süre sonra öldüğü bilinmektedir. Meisner, yıllar sonra verdiği bir röportajda, bu olayı "hayatımdaki, bunca yıldan sonra asla kaçamadığım baskın duygusal etki" olarak tanımlamıştır. Kardeşinin ölümünden dolayı duyduğu suçluluk duygusuyla baş edemediğinden izole ve içine kapanık bir insan haline gelmiştir. Meisner, bireysel yalnızlığını evde bulunan aile piyanosuyla vakitler geçirerek dindirmeye çalışmıştır. Bu sebeple konser piyanisti olmak için dönemin Damrosch Müzik Enstitüsü olarak anılan şimdi Juliard Müzik okuluna kabul edilmiştir. Büyük Buhran başladığında, Meisner'ın babasının, New York'un Garment Bölgesi'ndeki aile işine yardım etmesi için onu müzik okulundan aldığı bilinmektedir. Meisner daha sonra, kumaş cıvatarını çekiştirerek geçirdiği günlere dayanabilmesinin tek yolunun, müzik okulunda okuduğu tüm klasik piyano parçalarını zihninde yeniden çalarak kendini eğlendirmek olduğunu söylemiştir. Meisner, bu deneyimin, mükemmel ses perdesine benzer, keskin bir ses duyguyu geliştirmesine yardımcı olduğuna inanmıştır. Daha sonra, oyunculuk öğretmeni olarak, sık sık öğrencilerinin sahne çalışmalarını gözleri kapalı (ve kafası ellerine kapanmış) olarak değerlendirmiştir. Bu alışkanlığın aslında öğrencilerinin çalışmalarını daha yakından dinlemesine ve onların oyunculuklarındaki doğru ve yanlış anları saptamasına yardımcı olduğunu düşünmüştür.

Liseden mezun olduktan sonra Meisner, ilk gençlik yıllarından itibaren ilgi duyduğu oyunculuk mesleğine odaklanmıştır. Aşağı Doğu Yakası'ndaki Chrystie Sokağı Yerleşim Evi'nde, Lee Strasberg'un yönettiği bir oyunda önemli bir rol oynamıştır. Meisner, 19 yaşındayken Theatre Guild'in genç oyuncular aradığını duymuştur. Bir mülakatın ardından, They Know What They adlı yapımın ekibine dâhil olmuştur. Bu deneyim onu derinden etkilemiş ve hayatta aradığı şeyin oyunculuk

olduğunu anlamıştır. Meisner, Strasberg ile birlikte, Rodgers ve Hart'ın The Garrick Gaieties adlı eserinin Theatre Guild yapımında sahneye çıkmıştır.

Ebeveynlerinin endişelerine rağmen, Meisner oyunculuk kariyerine devam etmiştir ve Theatre Guild'de eğitim almak için burs hakkı kazanmıştır. Burada bir kez daha Harold Clurman ve Lee Strasberg ile karşılaşmıştır. Üçünün arasında bir arkadaşlık oluşmuştur. 1931'de Clurman, Strasberg ve Cheryl Crawford (bir başka Theatre Guild üyesi), Grup Tiyatrosu'nu oluşturmak için 28 oyuncu seçmiştir. Bunlardan biri tanesi de Sanford Meisner'dir. Bu tiyatro, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki oyunculuk sanatı üzerinde ciddi bir etki yaratmıştır. Meisner, Connecticut'taki Nichols kırsalındaki Pine Brook Country Club'daki prova merkezlerinde Grup Tiyatrosu ile bir yaz kampı geçirmiştir. Meisner, Group Theatre'daki diğer bir dizi aktörle birlikte, Strasberg'in Coşku belleği merkezli alıştırmalarına karşı durmuştur. 1934'te Group Theatre'dan arkadaşı Stella Adler, Paris'te Stanislavski ile yaptığı özel çalışmadan dönmüş ve Stanislavski'nin bir prova sürecinin parçası olarak kişinin geçmiş anılarını bir duygu kaynağı olarak incelemesinin yalnızca son çare olduğuna ve çok da gerekli olmadığına inanmaya başladığını duyurmuştur.

Oyuncu, karakterin düşüncelerini ve duygularını fiziksel eylem, hayal gücünün yoğun kullanımı ve metnin "verili koşullara" olan bir inanç yoluyla geliştirmeye çalışmalıdır. Sonuç olarak, Meisner oyunculuk sanatında yeni bir yaklaşıma odaklanmaya başlamıştır. Grup Tiyatrosu 1940'ta dağıldığında, Meisner 1935'ten beri öğretmenlik yaptığı New York'taki Neighborhood Playhouse'da oyunculuk programının başı olarak çalışmalarına devam etmiştir. Playhouse'da Stanislavski'nin 'sistemine', Meisner'in Lee Strasberg ile sürdürdüğü eğitime ve Stella Adler'in imgelemin kullanımlarıyla ilgili açıklamalarına dayanan tecrübelerinden faydalanarak, ancak onlardan biraz daha farklı bir biçimde kendi metot oyunculuk yaklaşımını oluşturmaya başlamıştır. Bugün bu yaklaşıma Meisner tekniği denilmektedir.

Dünyaca ünlü Actors Studio, 1947'de iki eski Grup Tiyatrosu oyuncusu olan başarılı yönetmenler Elia Kazan ve Robert Lewis tarafından kurulmuştur. Meisner, bu stüdyoda ders veren ilk eğitmendir. İlk başta Strasberg'e eğitim vermesi için teklif götürülmemiştir. Ancak 1951'de Strasberg Actors Studio'nun sanat yönetmeni olmuştur. Actors Studio'nun birçok öğrencisi film endüstrisinde ün kazanmıştır.

Strasberg'in daha sonra onları eğittiği konusundaki ısrarı Meisner'ı çok üzmüş ve eski akıl hocası ile Strasberg'in ölümüne kadar devam eden bir düşmanlık meydana getirmiştir. Diğer yandan Strasberg 'un oyunculuk yaklaşımı ile Meisner'in ortaya attığı teknik birbirini destekler nitelikte değildir. Meisner'in eski hocası ve meslektaşı ile mesleki açıdan ciddi bir ayrım içinde olduğunu göstermektedir.

1. Meisner'in Metot Yaklaşımı:

Stanislavski'nin teorisinde ulaştığı konum, sürekli olarak eylemin önceliğini vurgulamaya yöneliktir. Böylelikle bir psiko-fiziksel bütünlük doğabilir. Fiziksel eylemler yöntemi, kasıtlı etkinliğin bilinçli bir teknikle araştırılmasıyla, oyuncunun geliştirileceği bir süreci içermektedir. Bu süreç metnin bir ön okumasıyla belirlenen çeşitli hedeflere ulaşmak için oyuncu tarafından kendi kişiliğinde gerçekleştirilen bir dizi iradeli ve kesin olarak tanımlanmış eylemi içermektedir. Bu yaklaşım, oyuncunun kurduğu davranışların bütününden bir karaktere ulaştırır. Bireysel eylemler, önceden planlama olmaksızın kendiliğinden ortaya çıkabilir, ancak bunlar esasen belirli aktif arzuların gerçekleştirilmesine yönelik irade eylemleridir. Sanford Meisner'in tasarladığı egzersizler sistemi ve oluşan tekniği ise Stanislavski'nin iradesi ile istemsiz kendiliğinden tepkinin açığa çıkması arasındaki boşluğu kapatma girişimidir. “Meisner'in egzersizleri özellikle oyuncunun uyaranlara istemsiz açıklığını geliştirmek için tasarlanmıştır” (Kocabıyık, 2020: 25). Meisner, mevcut gerçekliğe yoğun bir dikkat ve dış uyaranların duygusal doğasına bir dereceye kadar boyun eğme alışkanlığı kazandırmayı hedeflemiştir. Meisner yaklaşımının başlıca çekiciliklerinden biri burada yatmaktadır.

Lee Strasberg ve Stella Adler ile birlikte Meisner, Stanislavski'nin güçlü etkisindeki Grup Tiyatrosu'ndan birlikte 'Method' olarak bilinen şeyin önde gelen birer eğitimcisi olarak adlarını duyurmuşlardır. Her biri Stanislavski sistemine kendi benzersiz rengini vermiştir.

Strasberg, Adler, Meisner ve daha sonra Uta Hagen'in eklenmesiyle bu durum, özellikle ayırt edici ve şematik eğitim programlarının, bireysel destekçileriyle güçlü bir şekilde özdeşleşen Stanislavski eğitiminin birbirinden farklı dizilerinin geliştirilmesiyle sonuçlanmıştır. Meisner yaklaşımı, diğer metot yaklaşımları arasında en yaygın şekilde benimsenmiş ve şimdi sıklıkla Lee Strasberg'in mirasına yöneltilen yaygın aşağılamadan kurtulmuş gibi görünmektedir. Meisner'in metot yaklaşımı, San

Francisco'daki American Conservatory Theater, Hollywood'daki Sanford Meisner Center for the Arts, Tisch School of the Arts ve Neighborhood Playhouse'daki özel kurslar da dâhil olmak üzere, ABD genelinde düzinelerce aktör yetiştirme programının merkezi bir unsurunu oluşturmaktadır. Bu yaklaşım, oyun için sunulan, yaratılan hayali koşullar çerçevesinde gerçek eylemlerden doğan yaşamı aramaktadır. Oyuncuların o anda oluşan gerçek davranışlarına ve tepkilerine odaklanmıştır. Meisner, günlük yaşamda insanın her saniye içerisinde yeni bir uyaran ile karşılaştığını ve bu tüm uyaranlara karşı bir tepkime içinde olduğu bilgisine yaslanmıştır. Söz konusu uyaranlara karşı oluşan çeşitli tepkiler vardır. Bu tepkilerin verilme ihtiyaçları, oranları ve zamanları kişinin yaşamına dair izler sunar. Meisner'in hedeflediği de sahne üzerindeki oyuncuyu, Stanislavskici, yüksek konsantre halinden bir miktar sıyrıp, anda ve uyaranlara hazır hale gelmesini sağlamaktır. Bu durum, aksiyon ve reaksiyonun sahne üzerinde yarattığı gerçek yaşamı oluşturarak, Meisner'in oyuncunun sahnedeki tepkileri algılaması ve reaksiyona geçmesi için geliştirmiş olduğu egzersizler ile ortaya çıkar.

- Tekrarlama egzersizleri

Eğitimin ilk aşamalarında, Meisner yaklaşımının temeli olan tekrar egzersizleri, oyuncunun dikkatini öz-bilinçli bakış açısı ve benlik iddiasından uzaklaştırarak, rol yapan partnerin farkındalığına ve ona karşı duyarlılığa doğru yeniden odaklamak için bir araç olarak tasarlanmıştır. İlk alıştırma, bir tarafın diğeriyle ilgili gözleminin basit bir tekrarını içerir. Örneğin, A, B için 'yeşil gömlek' diyebilir. B daha sonra A'dan aldığını, yani 'yeşil gömlek'i tekrar eder. Eşler birbirlerini tekrar etmeye devam ederler, ancak uygulama yoluyla, dil sürçmesi veya küçük bir seslendirilmiş entonasyon nedeniyle tekrarlanan cümlede kaymaların meydana gelebileceğini fark etmeyi öğrenirler. Bunlar tekrara dâhil edilmelidir. Ortaklarının bu tür tesadüfi değişikliklerini tekrarlamak için, katılımcıların birbirleri üzerinde sürekli konsantrasyon sağlama yeteneklerini geliştirmeleri gerekir. Ancak burada hedef farklı söyleniş biçimleri ve entonasyonlar aramak değildir. Hedef tekrara izin vermek ve duymaktır. Böylece anda kalmaları gereken bir duruma getirilirler. Bu sayede katılımcılar, metinlerini teatralleştirme veya ilginç olma zorunluluğundan kurtulurlar. İlk gözlemin ötesinde, hiçbir şey başlatmak zorunda değiller: sadece katılmak ve yanıt vermek zorundadırlar.

Yeni diyalog satırlarının doğaçlamasındansa, oyuncuların metni, sadece temel bir metin olarak tekrar tekrar kullanması, alışverişi ilerletmek için entelektüel stratejiler kullanma girişimlerini engeller. Meisner ‘in bakış açısına göre, bu nitelik temel bir öneme sahiptir ve tekrar egzersizlerinin geliştirilmesinin tanımlayıcı bir nedenidir: 'Entelektüelliğin olmadığı oyuncular için bir egzersiz istediğime karar verdim. Tüm bu “kafa” işini ortadan kaldırmak, tüm bu zihinsel manipülasyonu ortadan kaldırmak ve dürtülerin geldiği yere ulaşmak istedim” (Meisner ve Longwell, 1987: 36). Meisner için 'kafa' oyuncu için kritik derecede sorunludur. Metodolojisinin mantığının merkezinde, entelektüel zihin ve saf zihin arasındaki temel kutupluluğa olan inanç vardır. Egzersizler sayesinde, düşünce ve organik dürtü diğerini serbest bırakmak için birini geçersiz kılma arzusunda hareket etmektedir. Meisner'in bu tür egzersizleri yaratma kararı, doğrudan Grup Tiyatrosu prova pratiğinden duyulan memnuniyetsizlikten kaynaklanmıştır: Grup Tiyatrosu'nun provalarının ilk günlerinde, oyuncular 'doğaçlama' yapıyorlardır. Meisner'e göre; bunlar, ne yaptıklarının, oyuncunun düşünce süzgecinden geçirilen genel sözlü anlatımlarıdır. Bu deneyim genellikle tahminlerden ibarettir. Meisner, oyunun hikâyesinden hatırladıklarını kendi kelimeleriyle yeniden anlattığını belirtmiştir. Meisner, bütün bu prova sürecinin entelektüel bir saçmalık olduğuna karar vermiştir. (Meisner ve Longwell, 1987) Grup Tiyatrosu'nun yaklaşımının aslında geç dönem Stanislavski'nin pratiğine çok yakın olduğunu böyle bir tanımdan anlayabiliriz.

"Fiziksel eylem yönteminin merkezinde yer alan aktif analiz sırasında, Stanislavski'nin Rol Yaratmak 'ta açıklandığı gibi öğrenci oyuncularının da benzer şekilde sahnenin koşulları ve eylemleri hakkındaki bilgilerinden doğaçlama yapmaları gerekir. Öğretmen Tortsov, Gogol'ün Müfettişi'nin ikinci perdesinden bir girişi oynamaya davet edilen suskun bir öğrenciye, "Kelimeleri bilmiyorsunuz, ama konuşmanın genel akışını hatırlıyorsunuz, değil mi? ...bunu bize kendi sözlerinle anlat” (Stanislavski, 2011: 1773).

Meisner için problem kelimelerdir. Oyuncunun karakterin durumuna ve ihtiyaçlarına yönelik içgüdüsel tepkisine ulaşma girişimi, oyun yazarının sözlerini yeniden yazmanın entelektüel gereksinimi tarafından kısa devre edilir. Tekrar alıştırmaları, daha derin bir ifadeyi keşfetmek için ifadenin taleplerini atlamak için bir araç olarak tasarlanmıştır.

Mesiner tekniğinin, daha doğrusu ortaya attığı egzersizler bütünü'nün dört temel ilkesi bulunmaktadır. Bunlar;

- 1) Oyuncu samimi bir biçimde hareket etmelidir.
 - a- Odağında kendisi değil, gerçekleştirdiği eylem olmalıdır.
 - b- Etrafına ve rol arkadaşına tepkisel davranışlarını sürdürmelidir.
 - 2) Oyuncu, hayali koşullara uyarak kendisi gibi davranır ve karakter olur.
 - 3) Metin, eylemler ve oluşan tepkiler ile perforce edilmiş olunur.
 - 4) Oyuncunun performansı seyirci önünde yapılır ancak seyirci için yapılmaz.
- (Stinesspring, 1999, s. 68)

Meisner 'in egzersizlerinin ilki, yukarıda da bahsedilen mekanik tekrarlama egzersizidir. Burada önemli olan şey, önermenin tekrarının birebir yapılmasıdır. Örneğin; Elin Terli diye A oyuncusu tarafından ortaya atılan önerme, B oyuncusu tarafından da Elin terli diye devam ederek sürdürülür. Bu egzersiz, eğitmen gözetiminde uzun süre devam etmelidir. Bir süre sonra oyuncular, sıkılıp kelimeleri değiştirme girişiminde olabilirler. Kasıtlı yapılan büyük bir değişiklik amaçlanmaz. Entelektüel bir seçim tercih edilmez. Olağan bir şekilde gelişen bir değişiklik meydana gelirse, partnerini dinleyen oyuncu değişikliğe ayak uydurarak çalışmayı sürdürür. Bu egzersizin amacı, oyuncunun dikkatini kendinden ve kendi entelektüel kararlarından alıp, partnerine ve yaptığı eyleme götürmektedir. Meisner diğer bir egzersizi ise bakış açısıyla tekrar olarak adlandırılmıştır. Bakış açısıyla tekrar (örneğin, A: 'Yeşil bir gömleğiniz var.' B: 'Benim yeşil bir gömleğim var.' A: 'Yeşil bir gömleğiniz var.' vb.), katılımcılar bir adım atarlar. Gerçek insan etkileşimine yönelirler, ancak yine de diyalog yaratmak için zekâyı kullanma ihtiyacından kurtulurlar. A, B için 'Yeşil bir gömleğin var' diyebilir. Doğru cevap verebilmek için B'nin şimdi "Yeşil bir gömleğim var" (eğer gerçekten sahip olduğunu kabul ediyorsa) yanıtlaması gerekir. Partnerler arasında tekrar yavaş yavaş, kasıtlı olmadan, ince alt metinsel kaymalar meydana gelmeye başlar. Gerçekten de metnin kendisi, doğal olarak ve zorlamasız bir şekilde gelişmeye başlar. Ancak yine de aktif ve reaktif davranış arasında net bir ayrım yapılmıştır. Örneğin, A: 'Senin yeşil bir gömleğin var.' B: 'Benim yeşil bir gömleğim var.' A: 'Senin yeşil bir gömleğin var.' B: 'Evet, benim yeşil bir gömleğim var.' A: 'Evet, yeşil bir gömleğin var.' B: 'EVET, yeşil bir gömleğim var!', B'nin hafif ama artan tahrişinden kendiliğinden ortaya çıktığı görülebilir. Öte yandan, A: 'Evet, yeşil bir gömleğin var.' B: 'EVET, benim bir tane var. Yeşil gömlek! Nedir bu?', B'nin belirli

bir proaktifliğine işaret edebilir. Uygulama ve rehberlik yoluyla, etkileşimi manipüle etme veya aktif olarak yönlendirmeye yönelik bu itici güç gözle görülür şekilde azalır. Böylece oyuncu, bilinçli olarak kendi belirlediği eylemleri üstlendiği bir süreçten ve gerçek etkileşimin bir sonucu olarak kendiliğinden ve tepkisel olarak ortaya çıkan davranışların kabulüne yönlendirilir. Meisner'ın sınıfında yirmili yaşlarının başındaki Wendy ve Jim ile yapmış olduğu tekrar çalışmasında Meisner çalışmayı yarıda keserek şu şekilde bir geri bildirim vermiştir:

“Meisner: Bir dakika, ikiniz de durun! Wendy, kendini manipüle ediyorsun. Bunun ne demek olduğunu biliyorsun değil mi?”

Wendy: Evet, ama Bunu neden söylediğini bilmiyorum.

Meisner: Söylüyorum çünkü öyle yapıyorsun. Sürekli ne söylediğinin kontrolünü elinde tutuyorsun. Ama benim söylediğim şey, kontrolün o anda partnerinde olması gerektiğidir. Yaptığın şey, bireysel sabotaj. Anlıyor musun?

Wendy: Partnerimin kontrolü benden alması, elinde tutması gerekmez mi?

Meisner: Ne?

Wendy: Benim, bizi kontrol ettiğimi söyledin. Partnerim de bu hatadan sorumlu değil mi?

Meisner: Onun tek sorumluluğu tekrar etmek, tıpkı senin de olması gerektiği gibi. Sen gerçekten “kafan” ile çalışıyorsun. Egzersize girmiyorsun çünkü partnerinin verdiği sözselsel tepkileri manipüle etmeye çalışıyorsun. Tek yapman gereken, ondan aldığın şeyi tekrar etmek. (...)

Dinleyin. Ben sürekli devam eden bir kelime tekrarı öneriyorum ancak zihninizi ne kadar devre dışı bırakırsanız, egzersiz o kadar yol alacaktır. Bu duyduğunuz şeyi tekrar etme halidir. Bir şey yapmak zorunda hissetmeyin, sadece ne geliyorsa onu söyleyin” (Meisner & Longwell, 1987: 32).

Buradaki emir, gerçekte, bir oyuncunun kontrolü diğerine bırakması gerektiği değil, her iki oyuncunun da kontrolü aralarında ortaya çıkan içgüdüsel etkileşime bırakması gerektiğidir. Sonuç olarak ortaya çıkan davranış, Stanislavski anlamında iradeli değildir, her iki oyuncunun iradesinden bağımsız olarak ortaya çıkar. Oyuncu için vurgu, bir amacın peşinden koşmaktan ve koşullara aktif bir tepki vermeye doğru

ilerler. Lee Strasberg'in aksine, Meisner 'in oyuncusu odaklanmaya davet ettiği koşullar, onun içsel durumundan çok diğerinin değişken mevcudiyetidir. Kendi içine kapanmayı teşvik ettiği için eleştirdiği Strasberg'in aksine, Meisner, oyuncunun duygusal kaynaklarının, özellikle oyunculuk partneri şeklinde, oyuncunun dışında olana yoğun bir duyarlılık yoluyla ulaşılabilceği görüşünü benimser.

Aynı zamanda, "Bakış açısıyla tekrar" alıştırmaları, organik benliğin öznel gerçekliğine tam bağlılığı teşvik eder. Akıl bir gözlemi nitelemeye çalışabilirken, ilk dürtüsel gözlem nitelikli değildir. Bu nedenle, egzersiz sırasında, özellikle katılımcılar basitçe dış özelliklerin bir envanterini çıkarmak yerine birbirlerini 'okumaya' odaklanmaya başladıklarında, Meisner 'görünüyorsun', 'gibisin' ve "benziyorsun" gibi terimlerin kullanılmasını yasaklamıştır. 'Bıkmış görünüyorsun' yerine 'bıkkınsın' tercih edilmiştir; Mutlu görünüyorsun yerine 'mutlusun' tercih edilmiştir. Burada, dürtüsel benliğin nesnel olarak doğru olduğuna dair bir öneri yoktur, bunun yerine bu tür vurgulu ifadelerin, oyuncunun yaşadığı ve aslında, sonunda oyuncu tarafından tasvir edilmesi gereken karakterin yaşadığı altta yatan öznel gerçekliğin daha doğru bir yansıması olduğu öne sürülmektedir.

Başlangıçtaki iki tekrar egzersizinin tekrarlanan uygulaması, giderek daha spontane ve hayati olan davranışlara yol açmaktadır. Empoze etme ya da kınama arzusu bir kez azaldığında, tekrar, giderek daha fazla duygusal olarak yüklü tepkiler uyandırmaya başlar.

Tekrarlama egzersizleri yalnızca altta yatan öfkeliğe dokunur. Aynı zamanda, ortak kahkaha anlarının yanı sıra, katılımcıların etkileşiminden kaynaklanan isteksizce ortaya çıkan hassasiyet, utanç ve endişe duyguları gözlemlenebilir ve yaşanabilir. Doğaçlama alıştırmalarının her satırı için yeni bir senaryo yaratma zorunluluğunun ortadan kaldırılması, metnin oyuncu için merkezi önemini azaltmaktadır. Ne de olsa bir sahneyi ya da bir performansı izlerken, seyircinin okuduğu yalnızca yazarın metni değil, aynı zamanda oyuncuların sürekli değişen varlığıdır. Çoğu metot eğitiminde olduğu gibi, Meisner yaklaşımının etkisi, oyuncunun duygusal bir alt metnin alıcısı olma yeteneğini artırarak ve bu alt metnin bir izleyici tarafından okunmasına izin vererek bu katkının önemini artırmaktır. Dış uyaranlara alt metinsel bir tepki oyuncu için gereklidir. Böyle bir tepkiselliğin bilinçli bir dış ifadeye ihtiyacı yoktur. Bu tepkiselliğin ortaya çıkışı, belirli durumlarda karakterin içsel süreçlerini ortaya

çıkacaktır. Meisner, benzersiz bir dereceye kadar, diyalojik etkileşim yoluyla bu alt metnin yaratılmasını vurgular. Oyuncunun görevi metni oynamaktan daha azdır. Buna saygı duyulması ve hassasiyetle yeniden üretilmesine rağmen, oyuncunun daha temel görevi oyun ortaklarıyla etkileşimsel bir ilişki içinde var olmak ve tam olarak ifade etmektir. Meisner tekniğinin başlıca egzersizleri; mekanik tekrarlama, bakış açısına giriş, bakış açısından tekrar, kapıdaki üç an, bağımsız eylem ve hayali ilişki çalışmalarıdır.

Meisner'in oyuncu eğitiminde tekrarlama egzersizlerinin kapsamlı bir şekilde uygulanmasına yaptığı vurgunun merkezinde, tutarlı kendiliğindenliğin, tutarlı bir şekilde otantik davranışın kolayca elde edilemeyeceği inancı vardır. Birey, dürtüselliğe karşı yoğun biçimde yakınlaşmış olarak görülür; "doğru" davranışın önündeki kapsamlı içsel engelleri ancak uzun bir yeniden kanallık dönemiyle aşabilir. Bunda Meisner, eğitim tekniğini, Amerikan Metodu'nun diğer öğretmenleri, özellikle Strasberg ile ortak olarak sahip olduğu bir insan ruhu modeli üzerine inşa etmiştir. Bu yapı, Meisner'in On Acting'inde sıkça alıntılanan Sigmund Freud tarafından önerilen psişe modeline çok şey borçludur. Böyle bir model, "uygarlığın ziynetlerinin" aslında kazanılmış blokajlarının, kireçlenmiş bir kabuğunu, "otantik" davranışa ulaşmak için özenle yontulması gerektiği fikrini onaylar. Bireysel duygusal dışavurumun önündeki engelin, psikanalizin önerdiği gibi sosyalleşmenin dayatılan baskılarından bile daha temel bir şekilde yerleşik, kalıplaşmış bir yapı olduğu bilinmektedir. Mesele bu kalıplaşmış yapıyı devre dışı bırakmak için çalışmaktır. Tutku ve akıl arasında biyolojik olarak evrimleşmiş bir güvenlik duvarı bulunmaktadır. Meisner 'in eğitiminin ilk bölümünde, oyuncu için psikolojik ve hatta nörolojik olarak kabul edebileceğimiz iyileştirici çalışmalara çok zaman ayrılmıştır. Meisner'in Neighborhood Playhouse'daki, oyunculuk dersleri birkaç ay boyunca yalnızca tekrar alıştırmalarına ayrılmıştır. Bu, bireyin "asıl olmayan" dış kabuğuna sürekli artan bir saldırı olarak görülebilir ve oyuncu eğitim sürecinin çekirdeğine dürtüsel, içgüdüsel bir "otantik" benlik arayışını yerleştirir.

Meisner 'in tekrar alıştırma, oyuncu eğitimi için değerli araçlar olarak ortaya çıkmıştır. Stanislavski'nin kendi kişiliğine göre hareket et emrine bağlı kalmaya izin veren oyunculuk yaklaşımını takip etmektedirler. Ancak Meisner, oyuncunun partnerine sınırsız ilgi gösterme gerektiği bilgisini ortaya koymuştur. Sahne üzerinde oyuncunun partneri ile kurduğu etkileşim, çoğu performansın temel bir unsuru olan

gerçek kendiliğindenliğe ulaşmaya yöneliktir. Burada amaç, dikkati uyanık tutup, sürekli aktif bir yönelim halinde kalarak, kendiliğinden gelişecek içsel yaşama ve duygusal duruma kendini bırakmaktır. Stanislavski'nin son dönem buluşu olan fiziksel eylem yöntemi oyuncunun psikolojik olarak kendi kendini manipüle etmesinden kaçınması için ortaya atılmıştır. Stanislavski, çözümü süregelen eylem dizgesinde aramıştır. Ancak Meisner, sahne üzerinde ansal tepkiselliğe açık olma halinin peşinden gitmiştir.

Meisner 'in Stanislavski'nin yarattığı sistem üzerine yaptığı katkılar ve buluşları diğer birçok Stanislavski ardılına göre yenilikçidir. Meisner, sadece Stanislavski'nin ürettiği teoriyi ve ortaya koyduğu egzersizleri dönüştürmek ile yetinmemiş, kendi benzersiz egzersizlerini ve çalışma disiplini yaratmıştır. Bu katkı Amerika Birleşik Devletleri dışında çok az bilinmekte ve takdir edilmektedir. Meisner, canlı bir etkileşimsel tepkisellik ile karakterize edilen bir eylem tarzının teşvikine yönelik sistematik bir yaklaşım geliştirmiştir. Meisner, oyunculukta tepkisel öğeyi vurgularken, oynamaya dair tüm klişeleri ortadan kaldırmayı hedeflemiştir. Bu açıdan bakıldığında Meisner tekniği, oyuncunun eğitiminde kapsamlı bir laboratuvar çalışması önerir.

B. Oyunculuk Eğitiminde Kullanılan Diğer Yöntemler: Adler, Hagen, Chubbuck ve Morris vb.

Oyunculuk eğitiminde dünyaca tanınmış başka yöntem temsilcileri de oluşmuştur. Bunlardan en belirgin olanları, metot oyunculuğunun uzantısında yer alan Stella Adler, Uta Hagen, Ivana Chubbuck, Eric Morris ve 2000 sonrası yaygınlaşmaya başlayan Anne Bogart Suzuki-wiewpoints tekniğidir. Adler, Stanislavski'nin fiziksel aksiyon yöntemini temel almıştır. Adler'in tekniği, bir oyuncunun bir karakterin dünyasını hayal etme yeteneği üzerine kurulmuştur. Adler, kişisel, duygusal anılara aşırı güvenmenin bir oyuncunun bakış açısını sınırladığına inanmıştır. Tekniği, oyunculara zorlayıcı performanslar yaratmak için dünyaya dair anlayışlarını genişletmeye teşvik etmiştir. Adler, oyuncularına günlük yaşamın dokularını, estetiğini ve seslerini bilinçli olarak gözlemlemeyi öğreterek, onların sahnede ayrıntılı ve gerçekçi zihinsel görüntüler oluşturmalarını sağlamayı hedeflemiştir. Bu zihinsel imgeler nüanslı olduğunda ve oyuncu bu imgeyi izleyiciye otantik bir şekilde ifade edebildiğinde oyuncu gerçeğe uygun bir performans sunar. Bu sebeple Adler'de en

öne çıkan kavram imgelem'dir. Bu tekniği daha baskın kullanmıştır. Adler'de öne çıkan ve sonrasında Hagen ve Chubbuck'ında sık sık söz ettiği bu teknik, imgelem ve imajinasyon ile kişinin sahip olmadığı deneyimleri, anıları, anları hayal ederek doldurması, yeniden yaratmasını hedeflemiştir.

Metot oyunculuğunda, Stanislavski sisteminde olmayan fantastik imgelem kavramından da bahsedilir. Fantastik imgelem, Stanislavski'den farklı olarak yazarın yazmış olduğu koşulların ötesine çıkmayı önermiştir. Yazarın verili koşullarına sığınmayıp, oyuncunun karakteri için uygun olan imgeleri hayal ederek kullanmasına yönelik bir çalışmadır. Adler ve sonrasında Hagen'ın çalışmalarında Stanislavski'den farklı olarak ortaya çıkan diğer bir teknik ise transfer tekniğidir. Oyundaki verili koşullar, oyuncu için yeterince güçlü bir anlam ifade etmiyorsa, oyuncuyu harekete geçirmiyorsa, oyuncu verili koşullara kendisi için kişisel anlamı olan şeyler yerleştirir. Yaşanmış olaylar, durumlar, anlar, atmosferler, mekânlar ve nesneler oyuncunun yaşamından verili koşullara adapte edilebilir. Buna transfer adı verilmiştir. Diğer bir adıyla kişiselleştirme olarak da anılan bu kavram, oyuncunun duygularını kışkırtmaya yönelik bir güçlendirme ya da yama yapma çalışmasıdır. Ancak burada önemli olan şey, amacın önceden doğru bir şekilde belirlenmesidir. Transfer etmek ya da kişiselleştirme kullanmak, rolü ya da durumu kendine çekmek değildir. Sahnede yazar tarafından verilmiş amaca gidecek bir transfer yapılmalıdır. Amaç sabittir, kişiselleştirme ise araçtır. Bu tekniğe, oyunun verili koşulları oyuncuya yeterince faydalı ve anlamlı gelmediği zaman başvurulmuştur. Uta Hagen'a göre; "Oyuncu, gördüğü veya ilişki kurduğu her şeyi (imge, kişi, nesne, zaman, mekân, olay, ilişki, ihtiyaç, engel, kelime vb.) kendi hayatından yapacağı transferlerle gerçekleştirmelidir. (Hagen, 1973, s. 36) Hagen'in transferi, duygusal hatırlamanın bir çeşididir. Ancak, oyuncuların sahnede hayatlarının duygusal koşullarını zihinsel olarak yeniden yaratmalarını isteyen Strasberg Metodunun aksine, Hagen'in tekniği, bir oyuncunun yaşadığı deneyimden gelen etkinliklerin veya duyumların eldeki sahneyle kesiştiği anları belirlemeye odaklanmıştır. Hagen için transfer, oyuncunun kendi hayatının belirleyici anlarını çalışmalarına dâhil etmekten ziyade, kendilerini performansın koşullarına ikna edici bir şekilde koymasıyla ilgilidir. Ivana Chubbuck, kendi adıyla duyurmuş olduğu tekniği ve yayımlamış olduğu Aktörün Gücü adlı kitapta on iki adımlı bir çalışma pratiği hazırlamıştır. Onun metot yaklaşımının da Meisner gibi, Chekhov gibi yeni bir buluş içerdiği söylenemez, Chubbuck, kendinden önceki tüm

mirastan faydalanarak Hagen gibi, kendisi için daha sistematize olan bir çalışma programı ortaya koymuştur. Bu çalışma programı, Stanislavski'den tanık olduğumuz, amaç, niyet, üstün amaç, olaylar, birimler gibi birçok kavramı içermektedir.

Chubbuck, insanın yaşamdan ne beklediğine, neye ihtiyacının olduğuna (güç, aşk, seks, iş, onaylanma vb.) ilişkin belirli ilkel ihtiyaçları olduğunu savunmuştur. Bu ilkel ihtiyaçlar, insanın davranışlarımızı belirleyen şeylerdir. Ancak, her insanı bir diğerinden harika bir şekilde benzersiz kılan şey, bireyin ihtiyaçlarını (hangi hedef ile) nasıl ortaya koyduğudur. Chubbuck, çalışması karakterin ihtiyaçları ve hedeflerine odaklanır. O da, tıpkı Adler ve Hagen gibi sıkça imgelem ve transfer tekniklerini kullanmıştır.

Öne çıkan diğer bir oyunculuk eğiticisi ise Eric Morris'tir. Morris adını 2000'li yılların başlarında duyurmaya başlamıştır. Ancak yaklaşık 65 yıldır oyunculuk öğrettiği bilinmektedir. Eric Morris tekniği ya da sistemi olarak anılan eğitim modeli, diğerleri gibi köklerini Stanislavski mirasından alan ancak Lee Strasberg tarafından modifiye edilen metot yaklaşımının bir temsilcisi olarak görülebilir. Morris, kendi sisteminin Strasberg'ün yaklaşımını temel aldığını ancak kendi benzersiz buluşlarını içerdiğini savunur. Morris sistemi en basit haliyle, oyuncunun çalıştığı karakterin oyunda veya filmde deneyimlediğini gerçek yaşamda deneyimlemesi ve bu paralel deneyimi yaratmak için hayatındaki olayları ve kendi duygularını kullanması gerektiği anlamına gelen deneyimsel oyunculuk diye tanımlanabilir. Morris, oyuncunun, gerçek ve organik bir yerden hareket etmekte özgür olabilmesi için öncelikle sahip olduğu tüm engelleri, gerginlikleri, korkuları, vücut kasılmalarını ve blokajları ortadan kaldırmayı, böylece sınırsız duygularını dürtüsel olarak ifade edebilmesini amaçlamıştır. Her insanın büyürken zarar gördüğünü, bu hasarı ortadan kaldırmak içinde kendi kendine bir yolculuk yapması gerektiğini savunur. Yaşamak ile oyunculuk arasında bir ayrım olmadığını ve hasarın bloke ettiği oyuncuların ancak o zaman gerçek bir yerden gelmeyen duyguları empoze edebildiğine inanmıştır.

Morris, çalışmalarında oyuncunun bilinçdışındaki tüm bilgileri prova salonuna getirmeyi amaçlamıştır. Buradaki ilkel dürtüler, acı anılar ve biriken duygular, açığa çıktığında, tıpkı o anının yaşandığı anda ortaya çıkan gerçek duygular sahne üzerinde de belirir. Morris, oyuncu için bunları kullanması öğütler. Diğer yandan yaptığı egzersizler, travma ve blokajlar ile başa çıkma üzerinedir. Söylenmiş şeylerin

söylenmesi, ifade edilmemiş duyguların ifade edilmesi, konuşulmamış şeylerin, hayali karakterler ile konuşulması üzerine sayısız egzersizler geliştirmiştir. Morris, çalışmalarında en yetenekli olan oyuncuların çok fazla blokaja da sahip olduklarını ve çok kez kayboldukları görmüştür. Hedefi, o büyük yeteneklerin ağır travma ve blokajlarını olumlu üretimlere ya da yeniden üretebilir olmaya döndürmek olmuştur.

Eric Morris sistemi, başta kendi stüdyosu olmak üzerinde dünyanın birçok yerinde yaygınlaşmıştır ve öğretilmeye devam edilmektedir. Tıpkı Lee Strasberg'ün yıllar sonra bile maruz kaldığı, tartışmaların bir benzeri olarak, Eric Morris, sisteminin de Freudyen bir terapistçilik sınırında olduğu üzerine birçok görüş ortaya atılmıştır. Buna karşın Morris, hem Hollywood için, hem de tiyatro için oyuncu yetiştirmeye devam etmektedir. Eric Morris sistemi de 21. Yüzyılın içine aldığı görünür eğitim yaklaşımlarından biri olmuştur.

IV. ANKARA DEVLET KONSERVATUVARINDAN BUGÜNE, TÜRKİYE'DE AKADEMİK OYUNCULUK EĞİTİMİ

Bir temsil akademisi ihtiyacının ortaya çıkması, yeni kurulmuş Türkiye Cumhuriyet'inin meyvesidir. Mustafa Kemal Atatürk'ün 1935 yılında gerçekleştirdiği "Türk genel devrimi", iç ve dış düşmanlardan harap ve bitap olmuş bir ülkenin yepyeni bir vizyon ile yeniden ayağa kalmasının önemli bir adımı olmuştur. 1933 yılında Münir Hayri Egeli'nin Atatürk ile yapmış olduğu bir görüşmede, başta Faruk Nafiz, sonrasında Münir Hayri ve Behçet Kemal'in Atatürk'ün emriyle yazıp, hayata geçirdikleri piyesler hakkında yapılan görüşmede Mustafa Kemal'in Münir Hayri'ye bir emir verdiği bilinmektedir. Böylelikle; "Türk tiyatrosunun bilimsel anlamda ele alınmasının ve bir okul çatısı altında örgütlenmesinin önü açılmıştır" (Halıcı, 2009: 3). Münir Hayri beyin hazırlamış olduğu ilk raporun ardından, kendisinin kapsamlı bir araştırma yapmak için Avrupa'ya gönderdiği burada Max Reinhardt, Rudolf von Laban vb. dünyaca ünlü tiyatro insanları ile uzun görüşmeler yaptığı ve raporlar hazırladığı bilinmektedir. 1934 yılında Münir Hayri'nin raporunu esas alarak Mustafa Kemal Atatürk, Ankara'da bir Musiki ve Temsil Akademisi kurulması için bizzat bir kanun teklifi hazırlamıştır. (Tan, 2006). Maarif vekilliği altında kurulacak olan bu akademinin temsil şubesi, tiyatro, opera, bale ve koro bölümlerini içermektedir. Çıkarılan "Milli Musiki ve Temsil Akademisi Teşkilat Kanununda, temsil akademisinin öğretim ve eğitim biçimini saptamak amacıyla, 90126 sayılı bir yazıyla, Reşat Nuri Güntekin'den bir rapor istenmiştir. Güntekin, raporunda, Fransız, Alman ve Rusya'daki tiyatro eğitimi yöntemlerini incelemiştir. Raporunda temsil akademisinin diğer bileşenleri opera ve baleyi bütüncül olarak ele alması dolayısıyla rus yöntemini önermiştir.

Ancak bir yandan hâlihazırdaki Musiki Muallim Mektebinin konservatuarı dönüştürülmesinde Berlin'de öğrenci müfettişi olan Cevat Dursunoğlu'nun emekleri ile ünlü besteci Prof. Paul Hindemith Türkiye'ye davet edilmiştir. 1935 yılında

Hindemith'in konservatuvarın kurulması görevini kabul ettiği bilinmektedir. Hindemith'in önerileri ile Tiyatro bölümünün kurulması için Prof. Carl Ebert ile irtibata geçilmiştir.

“Carl Ebert, Almanya’da tiyatro okullarının kurulmasına öncülük etmiş, oyuncu, yönetmen ve idareci olarak görevler almış, Nazi baskısı ile ülkesinden ayrılmış, İtalya ve İsviçre’de çalışması engellenmiş bir sanat adamı idi. Prof. Hindemith kendisine “Ankara’da tiyatro okulu kurulması konusunda birlikte çalışmayı önerdiğinde böyle bir proje için büyük ilgi duydu” (And, 1983: 394).

Ebert'in 22 Şubat 1936’da görevi kabul ettiği bilinmektedir. Türkiye’de dönemin başbakanı İsmet İnönü ile uzun bir görüşme gerçekleştirmiş ve bunun sonucunda Bir “Milli Türk Opera ve Temeşa Sahnesi Kurmak Gayesile Tiyatro Mektepleri Tesisi Hakkında” adlı raporunun araştırmalarına başlamıştır. Bu rapor tamamlandığında dönemin yükseköğretim genel müdürü Cevat Altar’a sunulmuştur.

Carl Ebert’in sunduğu bu ilk raporda Devlet Tiyatro Akademisinin nasıl olması gerektiğinden detaylıca bahsedilmiştir. Ayrıca Ebert, Avrupa’ya öğrenci göndererek sanatçı yetiştirmenin geçici bir çözüm olduğunu, ülkenin kendi sanatçılarını yetiştirebilmesi için sürdürülebilir bir sisteme ve bu sistemle eğitilmiş kendi eğitimcilerine ihtiyaç duyduğunu belirtmiştir. Ebert, “Öğretimin temelini bilgi, ruh ve sistem olduğuna, bunun için uygun öğretmenler atanması gerektiğine işaret etti. Bilginin, yaşla orantılı olmadığını, aradığının pedagojik bilgi olduğunu vurguladı” (Halıcı, 2009: 10). Ebert, tiyatro ve opera kısımlarının ilk ders içeriklerini sunmuştur. Eğitimin parasız ve yatılı olması gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca Türk Tiyatrosunun gelişmesi için ulusal tiyatro eserlerinin yazılmasının önemine ve yabancı klasik eserlerin acilen Türkçeye çevrilmelerine dikkat çekmiştir. Tiyatro bölümünde giriş sınavları 5 Ekim 1936’da Muhsin Ertuğrul, Lohmann ve Markovitz’den oluşan kurul önünde ilk kez gerçekleştirilmiştir. (Akter, 1994: 69) Tiyatro bölümü, kayıt yaptıran 23 öğrencisi ile Kasım ayının son günlerinde eğitim vermeye başlamıştır. Carl Ebert’in yoğun emekleri ve genç Cumhuriyet’in henüz oturmayan bürokrasisinin tüm zorlukları arasında ilk sanatçılar yetiştirilmeye başlanmıştır.

“Konservatuvarın ilk yıllarında yaşananlar, Ebert’in sonuç alabilmek için uzun bir süreye ihtiyacı olduğunu kanıtlamıştır. İlk dönem öğrencilerinden Şeref Gürsoy, Devlet Tiyatroları’nın 50. yılı için hazırlanan belgeseldeki anılarında,

“Ritmik” dersi için çağrıldığında mayoyla utandığı için üstüne bir peştamal bağladığını bu nedenle de dersin eğiticişi Matmazel Adler’den azar işittiğini anlatır. Adler kendisini okul yönetimine şikâyet etmiş, Gürsoy bu kez kurallara uyma çabasıyla Müdür’ün odasına mayoyla gitmiş, ancak müdürden de azar işitmiştir. Emekli bir Asker olan okul Müdürü Rauf Bey: “Ben konservatuar müdürü müyüm, yoksa plaj müdürü mü?” diyerek Gürsoy’a çıkmış, ‘Al bavulunu git Kayseri’ye” diyerek, Gürsoy’a okula uygun olmadığını belirtmiştir (Haşar, 2008: 29).

Yukarıda görüldüğü gibi, tiyatro bölümü başka ülkelerden getirtilen alanında uzman hocaların desteği ile Türk sanatçı ve sanatçı eğiticilerinin eğitilmesini hedefler iken, birçok bürokratik ve toplumsal problemler ile de başa çıkmak zorunda kalmıştır. Tiyatro bölümünde Carl Ebert’in planladığı ilk dersler ve eğiticileri aşağıdaki gibidir. Mimik ve Rol çalışması ya da Rol etüdü olarak anılan derslere Carl Ebert girmektedir. Aynı şekilde sahne pratiği derslerini de Carl Ebert yürütmektedir. Sonraları Carl Ebert raporlarında geçen rol çalışması derslerinin ayrıca bir kadın ve bir erkek Türk hoca tarafından verilmesine yönelik ihtiyaçlar doğrultusunda, Ebert, hocaların gerekli atamalarının yapılabilmesi için yoğun bir çaba sarf etmiştir. Geçte olsa, Türk hocalardan Muhsin Ertuğrul’un rol çalışması dersi için ataması yapılmıştır. Ebert, konservatuvarda öğretime başladığında 49 yaşındadır. Muhsin Ertuğrul, konservatuvara hoca olarak atandığında yaklaşık 44 ya da 45 yaşlarında olduğu bilinmektedir.

Tiyatro bölümünde, oyunculuk çalışmasının yürütüldüğü dersleri çoğunluk ile bu iki hoca yürütmüştür. Bunları yanısıra; Fonetik ve Retorik bilimini içeren ve sonraları Ameli Fonetik olarak adlandırılan dersi vermesi için Alman Prof. Kuhenbuch getirtilmiştir. Ancak, profesörün Türkçe bilmemesinden kaynaklı oluşan söyleniş problemleri dolayısıyla Nazari Fonetik adında ikinci bir ders konulmuş, onun için ise ilk olarak Tahsin Banguoğlu görevlendirilmiştir. Bazı kaynaklarda Halil Bedii Yönetken’in de bu ders için farklı yıllarda görev yaptığı belirtilmiştir. Ayrıca, Hasan Ferit Alnar’ın tonlama ve seslendirme ile ilgili bilgileri içeren entonasyon dersini verdiği bilinmektedir. Bunların yanında, Prof. Madrigal koro dersini, Prof. Adler Ritmik Jimnastik dersini, Vildan Aşır Savaşır Eskrim dersini, Bedrettin Tuncel Tiyatro tarihi dersini, Cevat Memduh Altar, Sanat ve Musiki Tarihi dersini, Ercüment Ekrem

Talü Kıraat dersini, Nihat Adil Erkman Almanca, Abdüsselam Buseyri ise İtalyanca derslerini vermiştir. (Şenbay, 2002: 35)

Tiyatro bölümünde yapılan eğitim yönteminin ne olduğunu dair en bilimsel veriye bakılacak olunur ise, 1974 yılında Can Gürzap ve Ahmet Levendoğlu'nun Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü sorunları adlı ön raporunda ve sonrasında Can Gürzap'ın yayınlamış olduğu makalede şu şekilde izah edilmiştir;

“Carl Ebert, tiyatro bölümünün başına geldikten sonra, kişiliği tam belirlenmemiş olan Türk Tiyatrosu üzerinde yaptığı araştırmalar sonucu, uygulaması gereken yöntemi ana çizgileriyle saptamıştır. Kuşkusuz, bu yöntem, küçük değişiklikler dışında, temelde Alman yöntemiymiş. Carl Ebert'in uyguladığı yöntem, yukarda da belirtildiği gibi, o yılların tiyatro sanatı özellikleri bakımından, Reşat Nuri Güntekin'in önerdiği Rus yöntemine benziyordu. Kısa ve çabuk bir yoldan, tiyatronun her dalında sanatçı ve teknik adam yetiştirmeyi ve böylece de bir çırpıda bütün bir tiyatro topluluğunu oluşturmayı amaçlayan bir yöntem” (Gürzap, 1976: 79).

Ebert, verdiği oyunculuk eğitiminin yanında, pedagojik açıdan becerikli olduğunu düşündüğü öğrenci sanatçıları asistanlık yöntemiyle hoca olarak yetiştirmeye çok önem vermiştir. Ebert'in niyeti, Türk Tiyatrosunun gelecekte kendi sanatçılarını yetiştirebilen bir noktaya getirmektedir. Konservatuvar ilk mezunlarını 1941 yılında vermiştir. Ebert ise Türkiye'den 1947 yılında ayrılmıştır. Ebert'in oyunculuk eğitmeni yetiştirme çalışmaları sadece 6 yıl gibi kısa bir süre ile sınırlı kalmıştır. Ebert, sonrasında tiyatro bölümünde sistemli bir asistanlık eğitimi sürdürülmemiştir. Tiyatro Bölümü ilk mezunlarını verdiğinde, sanatçıların halka temsiller vermesini sağlayan kurum tatbikat sahnesi olmuştur.

“Tatbikat Sahnesinin o günlerde iki önemli görevi vardı. Birincisi, o yıllarda Ankara halkı, her gece olmasa da belirli aralarla temsiller veren bir tiyatroya kavuşmuştu. İkincisi ise, Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nün yeni mezunları bu sahnede seyirciyle karşılaşmak olanağını bulmuşlardı. 1947 yılında Carl Ebert Türkiye'den ayrılınca, Tatbikat Sahnesinin başına Muhsin Ertuğrul getirildi. 1949 yılında da Devlet Tiyatrosu açılınca Tatbikat Sahnesi kapatıldı” (Gürzap, 1976: 80).

Tatbikat Sahnesi varlığını sürdürür iken, yeni mezun sanatçılar ile okulda okumaya devam eden öğrenciler bir bütünlük içerisinde çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Tatbikat sahnesinin kullandığı sahne bugün Cebeci’de yer alan tarihi konservatuvarın içindeki sahnedir. Bu sahne 2000’li yıllarda Lemi Bilgin’in Genel Müdürlüğü döneminde Mahir Canova adıyla devlet tiyatrosu sahnesi olarak kullanılmaya devam edilmiştir. Ancak bugün aktif olarak kullanılmamaktadır. 1949 yılında Tatbikat sahnesi kapatılıp, devlet tiyatrosu açılınca, tiyatronun yoğun iş yükü ve az eleman sayısı dolayısıyla konservatuvar ile mezun sanatçılar arasındaki eski iç içe geçmiş olan bağ zayıflamıştır. Her gece temsile çıkmak durumunda olan sanatçılar, konservatuvardaki hocalık görevlerini aksatmak durumunda kalmışlardır. Ülkenin ulusal tiyatrosu kurulur iken, ona sanatçı yetiştiren yapı gelişim açısından ikinci planda kalmıştır. Konservatuvarda oyunculuk eğitmeni yetiştirme konusunda herhangi bir çözüm yolu ya da sistem arayışına gidilmemiştir.

Tiyatro Bölümünün bu gerilemesinin yıldan yıla hızla artması 1960-1965 yıllarına rastlar. Bu süreler içinde Tiyatro Bölümünü bitirip başarılı olmuş sanatçılar yalnızca, kişisel çaba ve yetenekleriyle bu başarıya ulaşmışlardır. Bunun nedeni, daha doğrusu nedenleri, Tiyatro bölümünün uyguladığı belirli bir yöntemin olmayışı, öğrenimdeki kavram karışıklığı, 1900’lerin tiyatro eğitimi anlayışının, gözle görülür hiç bir yenilik yapılmadan, 1970’lerde hala sürdürülmeye çalışılmış olmasıdır. (Gürzap, 1976: 81).

Carl Ebert’in oyunculuk eğitiminde kullandığı yönteme bakılacak olur ise, Ebert’in Max Reinhardt’ın öğrencisi olduğunu hatırlamak gerekir. Reinhardt, 1920’li yıllardan beri başta Viyana olmak üzere çeşitli konservatuvarlarda mimik, rol ve hitabet dersleri vermiştir. Reinhardt Viyana’daki drama okulunu 1937 yılına kadar kendisi yönetmiştir. 1954 yılına kadar da Reinhardt’ın birebir eğitim programı Reinhardt’ın eski eşi Helene Thiming tarafından uygulanmıştır. Burada kullanılan yöntem 1900’lerin Avrupa konservatuvar yaşamında görülen pratik odakla sürdürülen, farklı dönemlere ait oyunculuk eserlerinin çalışmasından ibarettir. Henüz bir bütüncül yöntem düşüncesine rastlanmamaktadır.

Bu araştırmanın ilk kısmında yer alan, oyunculuk eğitiminde Stanislavski sisteminin kullanılması ise henüz Avrupa’da hiç yaygın değildir. Moskova Sanat Tiyatrosu, tüm dünya tarafından geçerliliğini kanıtlamış bir tiyatro olarak, Stanislavski

ise çağın en önemli tiyatro insanlarından biri olarak anılmaktadır. Ancak, Stanislavski'nin ilk kitabı 1936 yılında "An Actor Prepares" adıyla Amerika birleşik devletlerinde yayınlamıştır. Bu baskısı yayın evi tarafından sadeleştirilmiş bir baskıdır ve kitabın tam içeriğine yer vermemektedir. Kitabın orijinali, Stanislavski öldükten sonra 1938 yılında Rusya'da yayınlanmıştır. Yayımlanan kitabın adı, Aktör ve Benliği, tekrar yaşamının yaratıcılığı işlemi içinde kişisel çalışmadır. "Metin ise 1936'da ABD'de yayınlananın üç misliydi. Kitabın önsözünde, Stanislavski, bu cildin yalnızca oyuncunun başlangıç çalışmalarını kapsadığını, prova ve temsile ilişkin sorunları içermediğini vurgulamıştı" (Nutku, 2002: 132). 1936'da Amerika ile dünyaya yayılan çok merak edilen, çok fazla konuşulan "sistem" in eksik baskısı sistemin ve Stanislavski'nin yapmak istediğinin bütüncül olarak kavranamamasına sebep olmuştur. Bu baskı, 1937 yılında İngiltere'de de basılmıştır. Yine aynı eksik baskı, ilk olarak 1967 yılında Suat Taşer tarafından Türkçe'ye kazandırılmıştır. Dolayısıyla 1930'lardan, 1970'lere uzanan konservatuvar oyunculuk eğitimi herhangi bir oyunculuk kuramını, düşüncesini ya da yöntemini takip etmemiştir. Rusya'da ekim devriminin getirmiş olduğu zorlu koşullar dolayısıyla Stanislavski'nin dünyaya yayılan üç kitabının yayınlanma tarihleri arasında her birinde neredeyse onar yıl bulunmaktadır. Bu da Sistem'in Stanislavski'nin arzuladığının tam tersi bir biçimde yanlış algılanması, belirli bir parçasının alınıp öğretilmesi gibi problemleri doğurmuştur. Building A character, yani bir karakter yaratmak adıyla yayınlanan ikinci kitap ancak 1948 yılında Rusya'da yayınlamış, 1949'da da yine editör tarafından sadeleştirilmiş bir biçimi Amerika'da yayınlamıştır. Türkiye'de ise 1988 yılında yayınlanmıştır. Creating a Role, yani "Bir rol yaratmak adıyla yayınlanan üçüncü kitabı 1957'de Rusya'da, 1961'de Amerika'da, 2008 yılında ise Türkiye'de basılmıştır. Bu üç temel kitabın, oyunculuk eğitiminde kullanılan en temel yöntem olan "sistem" in birer başucu kitabı olduğu düşünüldüğünde Türkiye'deki oyunculuk eğitiminde sistemli bir şekilde yer almadığı, faydalanılmadığı görülmektedir. Can Gürzap, 1976 yılında yayınladığı araştırmada, Türkiye'nin ilk konservatuvarındaki oyunculuk eğitimindeki yöntem sorunsalını şu şekilde açıklamıştır:

"Bugün, Ankara Devlet Konservatuvarı Oyunculuk Bölümünde uygulanmakta olan belirli bir öğretim yöntemi yoktur. Uygulanan eğitim biçiminin başlangıçtan beri bir yöntem olarak yazıya dökülmesi ya da sözle saptanması söz konusu olmamıştır. Yani, kuruluş yılları ve sonraki yıllardan bu yana

Devlet Tiyatrosuna oyuncu ve dolaylı olarak rejisör yetiştiren bu kuruluş, sanatçıya ne gibi yetenekler kazandırmak istediğinin, bunun karşılığında da oyuncudan ne beklediğinin bilincine varamamış, yapılan çoğu çalışmalar bir rastlantılar dizisinin sonucu olmuştur. Kuruluş yıllarında, o yılların özelliği nedeniyle, "aktarmacılık" olarak tanımlayabileceğimiz sahne çalışmaları, yıllar geçtikçe-belirli yöntem ve ilkeler saptanmadığı için- kişilik kazanmamış, tersine yanlış tutum nedeniyle daha da yozlaşmıştır. Yani, kuruluşundan bu yana kırk yıl geçtiği halde, tiyatro ve oyunculuk eğitimi üzerine belirli araştırmalar yapılmadığı, ulusal eğitim biçiminin nasıl olması gerektiği hiç düşünülmendiği için, bu eğitim 1900'lerde Avrupa'da uygulanan eğitim biçiminden ileri gidememiştir" (Gürzap, 1976: 85).

Türkiye’de akademik oyunculuk eğitiminde bir ilk olan Ankara Devlet Konservatuvarı’nda durum bu şekilde iken, yavaş yavaş Türkiye’de oyunculuk eğitimi veren okul sayıları artmaya başlamıştır. Türkiye’de belediye bünyesinde açılan konservatuvar ise bugün ki İstanbul Üniversitesine bağlı olan İstanbul Devlet Konservatuvarı’dır. 1914 Yılında Cemil Topuzlu’nun çabaları ile İstanbul Belediyesi’ne bağlı olarak Darülbedayi’nin kurulması çalışmaları başlamıştır. Bunun için tiyatro insanı Andre Antoine İstanbul’a davet edilmiştir.

“Darülbedayi’nin tiyatro, sahne müziği, Türk ve batı müziği türlerinin tümünü bir arada ele almayı amaçlayan ulusal bir konservatuvar olması düşünülmektedir. Darülbedayi biri Tiyatro diğeri de Müzik olmak üzere iki bölüme, Müzik Bölümü de Doğu ve Batı olmak üzere iki şubeye ayrılmıştır. Kuruluş çalışmaları Şehzade başındaki Letafet Apartmanı’nda başlatılmış ancak okulun resmi açılış töreninin hazırlandığı sırada 1. Dünya savaşı patlak verince Ağustos 1914 tarihinden sonra okuldaki eğitim öğretim belirsiz bir süre için ertelenmek zorunda kalınmıştır. Bununla birlikte okulun öğretmen ve öğrencilerinden bir bölümü Ferah Tiyatrosunda zaman zaman temsiller vermeyi sürdürmüşlerdir.

...5 Şubat 1944 tarihli bir yönetmelik ile İstanbul Konservatuvarı “İstanbul Belediye Konservatuvarı” adını almıştır...

1950'lerin başlarında tiyatro bölümü açılarak müfredata ahenk jimnastikleri, sahne dersleri konmuş, Azade Selim Hanım ve Muhsin Ertuğrul öğretmen olarak getirilmiştir. İlerleyen yıllarda kuruma bale bölümü de eklenmiştir.” (<https://konservatuvar.istanbul.edu.tr/tr/content/konservatuvarimiz/tarihce>, 2022)

Türkiye’de akademik oyunculuk eğitiminin verildiği üçüncü okul, yine Ankara’da açılmıştır. Buna göre; Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi bünyesinde 1958 yılında kurulan ilk tiyatro enstitüsü, 1987 yılında Tiyatro Tarihi ve Teorisi ve Tiyatro sanatı Anabilim Dallarına, Tiyatro Sanatı Anabilim Dalı ise Dramatik Yazarlık ve Oyunculuk Sanatı Bilim Dallarına ayrılmıştır. Böylelikle Ankara’da ikinci bir akademik oyunculuk eğitimi veren resmi yapı oluşmuştur. Dil Tarih, Coğrafya Fakültesinin ilk asistan hocalarından Prof. Dr. Özdemir Nutku, 1976 yılında sonradan 9 Eylül Üniversitesi’ne bağlanacak olan, öncesinde Ege Üniversitesi bünyesinde yer alan Sahne Sanatları Bölümü altında Oyunculuk Sanat Dalı’nda akademik oyunculuk eğitimine başlamıştır. Bu okul İlk oyunculuk mezunlarını 1981 yıllarında verdi. Artan okullarda sahne ve oyunculuk dersleri, Türkiye’ye yayılan devlet tiyatrolarının bölgelerinde çalışan Ankara devlet konservatuvarında yetişen, sanatçı hocalar tarafından sürdürülmüştür. Türkiye’deki beşinci oyunculuk okulu yine İstanbul’da açılmıştır. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğüne bağlı 1978’de kurulan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi, 1982 itibariyle üniversiteye bağlanmış ve ikinci İstanbul Devlet Konservatuvarı olarak hizmet vermeye başlamıştır. Burada açılan tiyatro bölümünde yine Ankara Devlet Konservatuvarı’nda yetişmiş, Devlet Tiyatrolarında erginleşmiş, Ankara Devlet Konservatuvarında önce asistan hocalık ve hocalık yapmış ancak, eğitim problemleri karşısında hazırladıkları raporlar ve araştırmalar konservatuvar yönetimi tarafından dikkate alınmadığı için bırakmış olan Can Gürzap ve Ahmet Levendoğlu eğitim vermeye başlamıştır. Ayrıca Ankara’da yetişip sanat hayatlarına İstanbul’da devam eden Müşfik Kenter, Alev Sezer, Serpil Tamur, Zeliha Berksoy, Raik Alınışık gibi sanatçılar uzun yıllar eğitim vermiştir. Dönemin oyunculuk eğitiminde rastlanan problemleri saptayan Can Gürzap, oyunculuk eğitiminde yöntem eksikliğinden şu şekilde bahsetmiştir;

“Yıllar boyu kendini yenileyememiş, tiyatro sanatının gelişimi dışında kalmış bazı öğretmenler, Carl Ebert ‘den öğrenip, o yıllarda çalıştıkları, sayıları

sınırlı oyunları, mimik parçalarını, rol (l) parçalarını öğrenciye aktarmayı en kolay yol görmek; yıllar boyu kalıplaşmış oyunları, kalıplaşmış biçimde ağızdan ağıza aktarmaktadırlar. Böylece, sanatçı adayı ezbercilikten, kopyacılıktan öteye gidememektedir. Bu da sanatçının en önemli gücü olan yaratıcılığını geliştirmek şöyle dursun, tam tersine, öldürmekte ve sanatçıyı bir robot durumuna getirmektedir.” (Gürzap, 1976: 86).

Türkiye’deki altıncı oyunculuk okulu 1989 yılında Eskişehir’de kurulan Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı bünyesindedir. Bu okulun ilk yıllarındaki sahne ve oyunculuk derslerini Ankara’dan ve İstanbul’dan tren ile ulaşan devlet tiyatrosunun sanatçı hocaları sürdürmüştür. Ülkedeki Yedinci oyunculuk okulu ise yine Ankara’da açılmıştır. İhsan Doğramacı’nın kurmuş olduğu ülkenin ilk vakıf üniversitesi olan Bilkent Üniversitesi bünyesinde kapsamlı bir Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi kurulması planlanmış, tiyatro bölümünün kuruluşu içinde aynı zamanda Ankara Devlet Konservatuarı’nda ders vermeye devam eden Prof. Cüneyt Gökçer davet edilmiştir. 1995 yılında Gökçer, önderliğinde kurulan bölüme yine Ankara Devlet Konservatuarı’nda hoca olan Lemi Bilgin, Çetin Tekindor gibi hocalar aktarılmıştır. Bilkent Üniversitesi Tiyatro bölümünde de eğitim Ankara Devlet Konservatuarı’nın bir kopyası olarak sürdürülmüştür. Aynı yıl 9 Eylül üniversitesi tiyatro bölümünde yetişen akademisyenler tarafından Erzurum Atatürk Üniversitesi Tiyatro bölümü faaliyete başlamıştır. Erzurum Devlet Tiyatrosu desteği ile de oyunculuk derslerini başlatmışlardır. Aynı yıllarda Adana Çukurova Üniversitesi, Konya Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro bölümleri faaliyeti geçmiştir. Onları akabinde 1997’de Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi Tiyatro Bölümü ve sonrasında 2002 yılında kurulan Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Sahne ve Görüntü Sanatları bölümü izlemiştir. 2004 yılında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanat Fakültesi, 2007 yılında Bursa Uludağ Üniversitesi Tiyatro Bölümü, 2009 yılında Antalya Üniversitesi Devlet Konservatuarı, 2012 yılında Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Tiyatro Bölümü ve Mutla Sıtkı Koçma Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi, 2013 yılında Zonguldak Karaelmas Üniversitesi, 2020 yılında Malatya Turgut Özal Üniversitesi ve Kars Kafkas Üniversitesi, 2021 yılında Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuarı’nda akademik oyunculuk eğitimleri başlamıştır. Bunların yanı sıra, vakıf ya da özel statüsünde olan üniversitelerin oyunculuk bölümleri şu şekildedir. Beykent, Maltepe, Bahçeşehir, İstanbul Aydın,

Doğuş, Kadir Has, Okan, Haliç, Yeditepe, Yenyüzyıl, İstanbul Topkapı, Nişantaşı, Yakın Doğu ve Girne Amerikan Üniversiteleri 2022 yılı itibariyle aktif akademik oyunculuk eğitimi veren okullardır. Bu araştırmanın yürütüldüğü yılda otuz altı üniversite bünyesinde akademik anlamda oyunculuk eğitimi sürdürüldüğü bilgisi saptanmıştır. Ülkemizde ilk konservatuvarda yetişen oyunculuk hocaları Mahir Canova, Cüneyt Gökçer, Nüzhet Şenbay, Salih Canar olmuştur.

“Carl Elbert'in ayrılışını izleyen yıllarda, bu sanatçılar, tiyatro eğitimini onun çizdiği çizgide sürdürmeye koyuldular. Ancak bu eğitim anlayışının iki önemli aksaklığı oldu: 1) Carl Ebert'in verdiği sanatsal kuramlar üzerine, oyunculuk eğitimi açısından, araştırma gözlem ve deneylere dayanan yeni kuramlar getirilmedi. Yani sanatın yaşaması için birinci koşul olan belirli ölçüde tazeleme, yenileme yoluna gidilmedi. 2) Carl Ebert'in önem verdiği asistanlık kurumuna, kendisinden sonra önem verilmedi. Tiyatro eğitiminin daha iyiye daha doğruya, daha ileriye gidebilmesi, ancak sanat öğretmenlerinin yetişmesiyle olanak kazanır. Tiyatro sanatının yurt yüzeyine yayılması için gerekli olan tiyatro ya da oyunculuk okullarını besleyecek sanat öğretmenlerinin yetişmesi sorunu da asistanlık kurumunun oluşumuna bağlıdır.” (Gürzap, 1976: 94)

Bu yapı hiçbir zaman oluşturulamadığı, belirli standartlar geliştirilemediği için, bugün ülkemizde var olan 36 tiyatro bölümünde bulunan hocaların hiçbirinin hangi yetkinliklere, hangi yöntemlere hangi kuramlara hâkim bir biçimde bir eğitim sürdürdüğü bilinmemektedir. Sanat eğitiminin akademiye yani üniversitelere bağlanmış olması sonrasında, verilen akademik dereceler, tiyatro, opera, bale ve müzik gibi sanatların yetkinliğini belirlemek ve ölçmek için oluşturulmamış, tasarlanmamıştır. Bu sebeple 2000’li yıllar itibariyle üniversitelerin artması ve yeni akademik iş olanakları dolayısıyla akademik çalışmalarını yürütmüş ancak, sahne pratiğinde hiç yer almamış oyunculuk eğitmeni sorunsalı da ortaya çıkmıştır.

A. Dünyada Oyunculuk Yöntemlerinin Yayıldığı İki Ülkede Araştırma

1. Rusya Sen Petersburg Devlet Sahne Sanatları Enstitüsü Araştırması – Prof. Veniamin Michailovich Filshtinskiy

Bu araştırmanın ilk aşamalarında, dünyada oyunculuk yöntemlerinin yayıldığı iki ülkenin önce Rusya sonrasında Amerika olduğu belirlenmiştir. Bu iki ülkede dünyaca yetkinliği bilinen iki pilot üniversite ile araştırma için iletişim kurulmuştur. İki ülkedeki köklü akademik eğitim veren tiyatro bölümlerindeki akademisyenlere, oyunculuk eğitiminde yöntem sorunsalını anlamaya yönelik soruların bulunduğu bir soru formu iletilmiş ve yöntem yaklaşımları sorgulanmıştır. Buna göre öncelikle Sn Petersburg’da bulunan Rusya Devlet Sahne Sanatları Enstitüsü, Russian State Institute of Performing Arts (RGISI)’den Tiyatro bölüm başkanı, Rusya sanat federasyonu onur üyesi ve Uluslararası Stanislavski ödülü sahibi Prof. Veniamin Michailovich Filshtinskiy iletişim kurulmuştur. 1937 doğumlu olan Prof. Filshtinskiy, oyunculuk eğitmeni, yazar ve Rusya’da ünlü ve saygın bir tiyatro yönetmenidir. Golden Mask, Golden Soffit, Golden Eagles gibi ulusal anlamda önemli sayısız ödülün sahibidir. 1973 yılından beri Stanislavski temelli etüdleri öğretmektedir. New York Tisch School of Arts, San Francisco ACT, Eugene O’Neill Enstitüsü başta olmak üzere dünyada Polonya, Finlanda, İsrail, İspanya, Amerika ve İskoçya’da oyunculuk eğitimleri vermiştir. Oyunculuk pedagojisi üzerine iki kitabı bulunmaktadır. Hamlet, Kamelyalı Kadın, Vanya Dayı, çok konuşulan rejileri arasındadır.

Prof. Michailovich Filshtinskiy, aşağıdaki araştırma soruları İngilizce olarak paylaşılmıştır. Profesör, yanıtlarını İngilizce olarak sunmuştur. Yanıtlar tarafımdan Türkçe ‘ye çevrilmiştir. Orijinal yanıtlar ayrıca ekte sunulmuştur.

Veniamin Michailovich Filshtinskiy
Head of the Department of Acting
Honored Artist of the Russian Federation
Laureate of international Stanislavsky Award

Soru: Ülkemizde, bazı tiyatro okulları Stanislavski’nin ilk dönem yoğunluklu çalışmalarını içeren ve Psikolojik aksiyon diye adlandırdığı yöntemi kullanmakta, bazıları ise, son dönem buluşu olan Fiziksel aksiyon yöntemini, oyuncunun eğitiminde

temel almaktadırlar. Siz, Stanislavski'nin “Sistem” ini nasıl takip ediyorsunuz? Sistem'in okulunuzdaki kullanılışı nasıldır? Genç ve deneyimsiz oyuncu adaylarını eğitmek için kullandığınız yöntem nedir? Okulunuzun, birinci ve ikinci sınıfta uygulanan eğitim yönteminden bahseder misiniz?

Cevap: Yaratıcı ideolojik kökümüz hala Stanislavski'dir. Elbette onun psikofiziksel aksiyon ve “sahnesel gerçekçilik” felsefesini temel alıyoruz. Bu. bölümümüzün felsefesi ve ideolojisidir. Ancak sorun psikolojik eylem değil, psikolojik varoluştur. Performansta her şeyin eyleme dayalı olduğu söylenemez. Herşeyin aksiyon ile çözülebileceği düşünülemez. Varoluş psikolojik olmalıdır. Bir yerde eyleme, bir yerde varoluşu yansıtmaya, bazen de duygusal deneyime dayanabilir. Eylem bazen çok önemli ve yararlı olsa da, eylem üzerindeki vurguyu azaltıyoruz. Fiziksel eylemle ilgili olarak, bu formülleştirme biraz modası geçmiş durumda. Çünkü fiziksel dışsaldır – bunun varlığı gerçekten önemlidir, ancak fiziksel eylem bir öncelik değildir.

Soru: Oyunculuk eğitiminin ilk iki yılında faydalı bulduğunuz yöntem nedir?

Cevap: Bölümümde Stanislavski'nin etüt sistemini uyguluyorum. Bu pratik çalışmanın baskın olduğu anlamına gelir. Bu yöntem konuşmalara ve beyin analizine değil, baskın, pratik araştırmaya dayanmaktadır. Etüt ve foray - her iki terim de Stanislavski'ye aittir; oyuncunun organizması tarafından gerçekleştirilen bir şeye çok fazla dikkat gerektirir. Sahnede yeni bir şey denemek için fiziksel varoluş yasasını gözlemlemek gerekir. Fiziksel varoluş yasası ve foray yöntemi, Stanislavski'nin iki önermesidir. Oyunda olan ve oyundan önce olan her şeyin dikkatli analizini ister. Bu metodoloji, 30 yıl boyunca oyuncular ve sahne yönetmenleri için şahsen benim tarafımdan araştırılmıştır. Hepsini bölümümde uyguluyorum ve sadece pedagojide değil, Rusya'da ve yabancı ülkelerde de eğitim yönlendirmelerinde kullanıyorum.

Soru: Öğrencilerinizle, hangi oyunculuk kuramını, yöntemi takip ettiğinizi ve adımlarının ne olduğunu paylaşıyor musunuz?

Cevap: Evet, bunu sıkça konuşuyoruz ve Stanislavski'nin mirasını anlamayı ve yaymayı sürdürüyoruz.

Soru: Ülkeniz alışkanlıklarında ve bölümünüzde oyunculuk pedagojisi ile ilgili karşılaştığınız zorluklar nelerdir?

Cevap: Pedagoji hiç de kolay ve basit bir iş değildir. Oyunculuk eğitimliği mesleği ile tiyatro yönetmenliği ve oyunculuğu yan yanadır diye düşünüyorum. Bütün bu meslekler eşit derecede zor ve saygındır.

Soru: Stanislavski'den sonra geliştirilen oyunculuk yöntemlerinden (Strasberg yaklaşımı, Adler yaklaşımı, Meisner Tekniği, Chekhov Tekniği vb.) herhangi birini eğitimde direkt olarak kullanıyor musunuz?

Cevap: Bu kişilerin tamamı Stanislavski'nin öğrencileri sayılabilir. Tabi ki geliştirdikleri bazı egzersizlerden faydalanıyoruz. Ancak direkt olarak değil. Ayrıca bu saydığımız isimlere Nikolai Demidov, Maria Kneidel ve Georgiy Tovstonogov'u eklemeyi önemli bulurum.

Soru: Chekhov tekniğini okulunuzda herhangi bir eğitim yılında öğretiyor musunuz? Evet ise, hangi yılda tercih ediyorsunuz?

Cevap: Hayır, ayrıca Chekhov tekniği öğretmiyoruz. Ancak Chekhov'un insan karakterleri üzerinde gözetim konusu ve bu gözetimin aşamaları konusunda ilgileniyoruz.

Soru: Bölümünüzün oyuncu eğitimindeki temel misyonu ve hedefi nedir?

Cevap: Temel amaç, insan hayatına kayıtsız kalmayan, canlı, zeki, yüksek eğitimli aktörler yetiştirmektir.

Ayrıca dilerseniz kitaplarımı okuyabilirsiniz – “Opened Pedagogics” and “Notes on an Opportunity Base”. The author is Veniamin Michailovich Filshtinskiy.

2. Amerika Yale Üniversitesi David Geffen Drama Okulu Araştırması – Prof. Walton Wilson

İlk oyunculuk yöntemin ortaya atıldığı Rusya ile akademik oyunculuk eğitiminde yöntem üzerine yapılan araştırmadan sonra, dünyada diğer oyunculuk yöntemlerinin çıkış ve yayılış noktası olarak ikinci durak olan Amerika Birleşik Devletleri'nin en saygın tiyatro okullarının başında gelen Yale Üniversitesi Tiyatro bölümü ile iletişime geçilmiştir. Walton Wilson, Yale Drama Okulu'nda Ses, Konuşma ve Oyunculuk pedagojisi alanında uzmanlaşmış bir akademisyen, sanat

uygulayıcısı Yale Drama okulu bölümü Başkanı ve Oyunculuk sanat dalı başkanıdır. Usta Öğretmen Kristin Linklater tarafından ses öğretmeni olarak eğitilmiş ve atanmıştır. Daha sonra Catherine Fitzmaurice tarafından yardımcı oyunculuk eğitmeni olarak eğitilmiş ve sertifikalandırılmıştır. Ayrıca Richard Armstrong, Meredith Monk, Patsy Rodenburg ve Andrea Haring ile ses eğitimi almıştır. Vokal/lehçe koçluğu kredileri arasında Broadway ve Off-Broadway, Actor's Theatre of Louisville, American Repertory Theatre, Long Wharf Theatre, McCarter Theatre, Williamstown Theatre Festival ve Yale Repertory Theatre yapımları yer alır. NYU/Tisch School of the Arts ve Fordham Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmış ve National Theatre Institute, American Repertory Theatre, Swine Palace Theatre, Fundacao Gulbenkian (Lizbon) ve TITAN Teaterskole (Oslo)'da misafir sanatçı olarak yer almıştır. Ayrıca New York'taki topluluk aktivistleri ve Massachusetts ve New Mexico'daki hapisane mahkûmları için atölye çalışmaları yürütmüştür. Lenox, MA'daki Shakespeare & Company'nin uzun süredir üyesidir. Profesyonel oyunculuk kredileri, Off-Broadway'deki yapımları ve ülke çapındaki bölgesel tiyatroları ve Shakespeare festivallerini içerir. Prof. Wilson'ın araştırmaya katkı sağlamış olduğu yanıtları aşağıdaki gibidir.

Prof. Walton Wilson
Graduate School of Acting
YALE University

Soru: Ülkemizde, bazı tiyatro okulları Stanislavski'nin ilk dönem yoğunluklu çalışmalarını içeren ve Psikolojik aksiyon diye adlandırdığı yöntemi kullanmakta, bazıları ise, son dönem buluşu olan Fiziksel aksiyon yöntemini, oyuncunun eğitiminde temel almaktadırlar. Siz, Stanislavski'nin "Sistem" ini nasıl takip ediyorsunuz? Sistem'in okulunuzdaki kullanılışı nasıldır? Genç ve deneyimsiz oyuncu adaylarını eğitmek için kullandığınız yöntem nedir? Okulunuzun, birinci ve ikinci sınıfta uygulanan eğitim yönteminden bahseder misiniz?

Cevap: Amerikalı aktörlerin büyük çoğunluğu mesleklerini gerçekçilik ya da "şiişsel gerçekçilik" yapıtlarında gerçekleştirdikleri için, onları mesleğe hazırlamak açısından Stanislavski ilkelerinde bir temelin onlara en iyi şekilde hizmet edeceğine inanıyoruz. Pedagojimizde, bu materyali öğretme yaklaşımımızı yukarıda açıkladığınız kadar düzgün bir şekilde bölmüyoruz. Programımızdaki hiç kimse "saf" Stanislavski

öğretmiyor – bu ne anlama geliyorsa olsun. Hepimiz çalışan profesyonelleriz ve hepimiz eklektik geçmişlerden geliyoruz, bu nedenle bu tekniklere ilişkin anlayışımızı kendi deneyimlerimizin prizmasından geçiriyoruz.

Soru: Oyunculuk eğitiminin ilk iki yılında faydalı bulduğunuz yöntem nedir?

Cevap: Tüm derslerimizi “oyunculuk” dersleri olarak görüyoruz. Yani, ses eğitimini veya beden eğitimini oyunculuk eğitiminden keyfi olarak ayırmıyoruz. Programımızda tüm disiplinlerimiz birbirini desteklemektedir. Aynı anda iki şey yapmaya çalışıyoruz: a) ortak bir kelime dağarcığı bir dil oluşturmak ve ortak bir zanaat öğretmek, böylece oyuncular prova yapmak için bir odaya kendi başlarına gittiklerinde “oyunculugun” ne olduğu hakkında tartışmazlar ve b) karşımızdaki kişiye göre öğretiriz. Bir şey yapmanın tek bir doğru yolu yoktur.

Soru: Öğrencilerinizle, hangi oyunculuk kuramını, yöntemi takip ettiğinizi ve adımlarının ne olduğunu paylaşıyor musunuz?

Cevap: Eğitirken teori hakkında çok fazla konuşmayız. Daha çok pratik çalışmaya yoğunlaşırız.

Soru: Ülkeniz alışkanlıklarında ve bölümünüzde oyunculuk pedagojisi ile ilgili karşılaştığınız zorluklar nelerdir?

Cevap: Çok karmaşık üç konudan kısaca ve genel olarak bahsedeceğim:

Soru: Bugün birçok genç Amerikalı aktör, okula gelmeden önce çok fazla profesyonel tiyatro görmemiştir. “Oyunculuk” anlayışları esas olarak ekranı izleme deneyimlerinden gelir, bu nedenle sınıftaki çalışmaları başlangıçta oldukça çekingen ve neredeyse “teatral karşıtı” olma eğilimindedir.

Ve yine bugün birçok genç Amerikalı aktör dünyayla öncelikle metin veya sosyal medya aracılığıyla iletişim kuruyor. Eğitimlerinin ilk dönemine geldiklerinde çok fazla psikofiziksel algıya sahip olma eğilimindedirler; yani, henüz bedenlerinde gerçekten yaşamıyorlar. Birçoğu sanal bir manzara içinde, uzaydaki diğer canlı bedenlerin gerçek varlığından daha rahattır.

Bu ÷lkedeki profesyonel aktör eğitim programlarında öğretilen tüm temel teknikler, doğuştan siyah, yerli veya renkli insanlar olarak tanımlanan öğrenciler için değil, beyaz insanlar tarafından ve onlar için geliştirilmiştir.

Diğer bir mesele ise, tüm temel oyunculuk tekniklerinin evrensel olarak her oyuncuya uygulanabileceğine dair bir yanılgı var. Amerikan tiyatrosu (Amerikan toplumunun geri kalanı ve Amerikan kültürü gibi) ırkçılık, cinsiyetçilik ve diğer baskı biçimlerine dayanır. Bunlar ÷lke alışkanlıklarımızda görmüş olduğum üç temel problemdir.

Soru: Bölümünüzün oyuncu eğitimindeki temel misyonu ve hedefi nedir?

Cevap: Her öğrenciyi bir aktör olarak ömür boyu sürecek bir kariyere hazırlamak. Elbette oyuncuların da kendilerini tam olarak çalışma stüdyosuna getirmelerini istiyoruz. Belirli bir eserde söz konusu olan estetik, politik veya insani meselelerle gerçek sanatsal ve kişisel angajmanın yerini tüm teknik ve zanaat meselelerinin almasına izin vermemek önemlidir. Seyirciler tiyatroya, tekniklerini sergileyen oyuncuları izlemek için değil, bir olayı deneyimleyerek yaşayan insanları izlemek için gelirler. Sonunda, tekniğiniz oyunculuğunuz kadar kişisel olmalı.

Bu akademik oyunculuk eğitimi pedagojisi araştırmasına beni de dâhil ettiğiniz için teşekkür ederim.

A. Türkiye de Beş Pilot Okulun Oyunculuk Öğretim Yöntem Araştırması

Araştırmanın son kısmında ise, Türkiye’den dört adet pilot okul seçilmiştir. Bu okullar çeşitliliği sağlamak amacıyla, Ankara’dan Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul’dan İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İzmir’den Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanat Fakültesi ve özel üniversitesi örneği olarak ise İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyelerinde bulunan oyunculuk eğitim programlarıdır. Buna göre; araştırmaya Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’ndan Öğretim Görevlisi Seçil Özcan, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’ndan Doç. Nazım Uğur Aydın, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro bölümünden Öğretim Görevlisi Barış Erdenk ve İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Drama ve Oyunculuk Bölümü’nden Prof. Mehmet Birkiye katılmıştır. Söz konusu akademisyenlerin her biri söz konusu

kurumlarda on beş yılın üzerinde oyunculuk dersi vermektedirler. Değerli akademisyenlerin ülkemizdeki ve kendi bölümlerindeki oyunculuk eğitiminde yöntem sorunsalına dair yaklaşımlarını içeren veriler aşağıda verilmiştir.

1. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Araştırması

Öğretim Görevlisi Seçil Özcan

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı

Tiyatro Bölümü Oyunculuk Eğitmeni

Soru: Realizmin ana aksında yer alan tiyatro biçiminde, oyunculuk eğitimi söz konusu olunca birincil kaynak Stanislavski'nin sistemi olmuştur. "Sistem", dünyanın her yerinde akademik oyunculuk eğitiminde kullanılmaktadır. Stanislavski'nin "sistem"inin gelişim aşamasındaki çalışmalarının bir kısmı psikolojik aksiyon yöntemi, diğer kısmı ise fiziksel aksiyon yöntemi olarak adlandırılmaktadır. Eğitim vermiş olduğunuz kuruluştaki ve sizin öğretim yönteminizde hangi oyunculuk yöntemi temel olarak tercih edilmektedir. Neden?

Cevap: Eğitimin amacı ve ulaşılmak istenen noktası; oyunculuk sanatına ilk kez bir sistematik yöntem getiren Konstantin Stanislavski metodunun oyuncu adayının inanç teknikleri, sihirli eğer (magical if) yoluyla, dikkatini toplama konsantrasyon ,sahne üzerinde dinamik ve uyanık kalabilme; gerçekliği keşfedip koruyarak onu kaybetmemeyi deneyimleyerek, bu doğallığı karaktere taşıyıp rolü oluşturabilme yetisinin kazandırılması noktasında eğitimin ana ekseninin bu metotla sağlam bir temele dayandırılmasının yanı sıra, eğitimin ilerleyen son iki yılında diğer çağdaş teknikler ve Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun da yöntem ve metotlarını öğrenip kullanabilmeyi hedeflemektedir.

Soru: Stanislavski sistemini uyguluyor musunuz?

Cevap: Stanislavski metodunun yanı sıra çağdaş oyunculuk teknikleriyle zenginleştirilmiş ve geleneksel oyunculuğu da içine alan bir oyunculuk eğitimi uygulanmaktadır.

Soru: "Sistem" in hangi bileşenlerini öğrencilerinizin öğrenme yolculuğu açısından vazgeçilmez görüyorsunuz?

Cevap: Stanislavski'nin "sistem" oluşturduğu imgelem ögesini zenginleştirmek, bu sistemin bilimsel bulgularla destekleyerek somutlamak; oyuncu adayının öncelikle kendi "ben" kişni keşfedip tanmasıyla daha sonra oynayacağı/ yaratacağı karakterini taşıması noktasında farklı metotları sunmak açısından sistem vazgeçilmezdir.

Soru: Oyunculuk eğitiminin ilk iki yılında, oyunculuk derslerinde okulunuzun kullandığı/takip ettiği başka bir yöntem var mıdır? Varsa nedir? Neden bu yöntemi tercih ediyorsunuz?

Cevap: Özellikle ilk iki yıl Stanislavski oyunculuk tekniğini kullanıyoruz. Onun metodunda doğalcı, yaratıcı ve geliştirici en etkin oyunculuk metodunu görüyoruz.

Soru: Eğitim sürecinde öğrencilerinizle, kullandığınız yöntemin teorisini ve uygulama adımlarını paylaşmayı tercih ediyor musunuz? Neden?

Cevap: Yöntemin teorisini ve uygulamanın neden yapıldığını bilmek bir oyuncu adayı için doğru bir tercih olacaktır. Sadece pratiğe dayanan ve neyi neden yaptığını bilmeyen bir oyuncu rastlantısal bir gelişme gösterecektir. Oysa egzersizi niçin yaptığını ve bu egzersizin karakteri kurarken hangi noktalarda işe yarayacağını bilmesi, tekniği daha iyi algılaması ve sindirmesinde önemli bir anahtar olacaktır.

Soru: Sizce, ülkemizde oyunculuk pedagojisi ile ilgili gözlemlemiş olduğunuz zorluklar nelerdir?

Cevap: Oyunculuk eğitiminde ana ders - özellikle meslek dersi olan oyunculuk meslek dersi- öğretmenlerin öncelikle pedagojiden anlayan, sahne üzerinde olduğu kadar akademik alanda da yeterli deneyime sahip öğretmenlerden oluşması gerekmektedir. Sadece usta- çırak ilişkisi ile yürütülmeye çalışılan ve tekniğin bu yöntemle öğrenciye öğretilmesi noktasında öğrenci-öğitmen ilişkilerinde sorunlar yaşandığı gözlemlenmektedir. Sahne üzerinde kendini kanıtlamış mu meslekte saygı duyulan duayen hocalar seçilirken, mesleğin bilimsel yanını da aktaran ve pedagojik anlamda yetkin olan kişilerin tercihen seçilmesi, öğrencinin gelişimde ve sağlıklı bir eğitim sisteminin oluşmasında önemli bir unsurdur.

Soru: Bölümünüzde, Method acting temsilcileri, Strasberg, Adler, Meisner ve ayrıca Chekhov yöntemlerinin herhangi birini sistemli bir biçimde kullanıyor musunuz? Evet ise, kaçınıcı yıl itibariyle ve hangi ihtiyaca karşılık bu seçimi yapıyorsunuz?

Cevap: Bölümümüzde dört yıl süren oyunculuk eğitiminde ilk iki yıl yoğun bir şekilde Stanislavski metodu, onu takip eden Lisans III. sınıfta ise çağdaş metotların mümkün olduğunca öğretildiği, Lisans IV. sınıfta mezuniyet oyunu ile sonuçlanan bir eğitim söz konusudur.

- Rapor

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Oyunculuk Anasanat Dalı öğretim görevlisi Seçil Özcan ile oyunculuk öğretim yöntemi üzerine yapılan araştırma sonucunda alınan yanıtlara göre; Özcan, Stanislavski sisteminin psikolojik aksiyon ve fiziksel aksiyon dönemlerinin hangisinin daha baskın olarak kullanıldığının araştırıldığı ilk soruya vermiş olduğu cevaplar doğrultusunda, psikolojik aksiyon döneminin baskınlığına rastlanmaktadır. Fiziksel aksiyon yönteminin bileşenlerinin varlığı bulgulanamamıştır. Ancak, kendisi açıkça belirtmediği için bu konuda net bir ayırım yapmak mümkün görünmemektedir. Özcan, eğitim verdiği okulda, Stanislavski sisteminin kullandığını, ayrıca çağdaş oyunculuk teknikleri ve geleneksel eğitim yönteminden de faydalandığını belirtmiştir. Özcan, eğitimin ilk iki yılında Stanislavskici yaklaşımın dışında bir yöntemin tercih edilmediğini aktarmıştır. Özcan, eğitim yönteminin teorisini ve uygulamanın neden yapıldığını aktarmanın oyuncu adayı için doğru bir tercih olduğunu belirtmiştir. Sadece pratiğe dayanan ve neyi neden yaptığını bilmeyen bir oyuncunun rastlantısal bir gelişme göstereceğinin altını çizmiştir. Bu açıdan Özcan'ın bireysel eğitim yönteminde uygulama adımlarını ve egzersizlerin teorisini öğrenci ile paylaşma eğiliminde olduğu bulgulanmaktadır. Özcan, oyunculuk eğitmenlerinin öncelikle pedagojiden anlayan, sahne üzerinde olduğu kadar akademik alanda da yeterli deneyime sahip eğitmenlerden oluşması gerektiğini belirtmiştir. Sadece usta-çırak ilişkisi ile yürütülmeye çalışılan oyunculuk sanatının öğrenciye öğretilmesi noktasında öğrenci-eğitmen ilişkilerinde sorunlar yarattığının altını çizmiştir. Çoğunlukla kurum tiyatrosu deneyiminden gelen, sahnede ustalaşmış ve hatta marka olmuş hocaların, pedagojik açıdan yoksun olmasının öğrenci üzerinde hem sanatsal hem psikolojik hasarlar bıraktığını ifade etmektedir. Özcan'ın eğitim verdiği okulda, Method acting temsilcileri, Strasberg, Adler, Meisner ve ayrıca Chekhov yöntemlerinin herhangi birini sistemli bir biçimde öğretilmediği görülmektedir.

2. İstanbul Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Araştırması

Doç Nazım Uğur Özüaydın

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Tiyatro Bölümü Oyunculuk Eğitmeni

Soru: Realizmin ana aksında yer alan tiyatro biçiminde, oyunculuk eğitimi söz konusu olunca birincil kaynak Stanislavski'nin sistemi olmuştur. "Sistem", dünyanın her yerinde akademik oyunculuk eğitiminde kullanılmaktadır. Stanislavski'nin sistem'inin gelişim aşamasındaki çalışmalarının bir kısmı psikolojik aksiyon yöntemi, diğer kısmı ise fiziksel aksiyon yöntemi olarak adlandırılmaktadır. Eğitim vermiş olduğunuz kuruluştaki ve sizin öğretim yönteminizde hangi oyunculuk yöntemi temel olarak tercih edilmektedir. Neden?

Cevap: Eğitim vermiş olduğum kuruluştaki her öğretim üyesi kendi oyuncu eğitim yöntemiyle öğrencileri eğitmektedir. Her eğitmen, yıllarca yapmış olduğu araştırmalar, deneyler, kendi oyunculuk & eğitmenlik tecrübesi ve kendi oyunculuk & sanat anlayışı bağlamında kendi yöntemini oluşturmuş durumdadır. Herhangi bir oyunculuk teorisyeni veya oyunculuk ekolünün birebir takip edilmesi söz konusu değildir, her eğitmen kendi sentezini oluşturmuş durumdadır. Ve her eğitmenin ulaştığı sentezler de birbirinden farklıdır ve de öyle olmalıdır, zira sanatta aklın yolu birdir ilkesinden söz edilemez. Sanat, çeşitlilikten beslenir ve sanatta doğrular-yanlışlar yoktur, tercihler vardır. Öğrenciler, her eğitmenden farklı yaklaşımlar öğrenmekte ve kendi sentezlerine ulaşmaktadır, sanat eğitiminde bence de ideal olan budur.

Soru: "'Sistem', dünyanın her yerinde akademik oyunculuk eğitiminde kullanılmaktadır," önermesine katılmıyorum. Stanislavski'nin oyunculuk anlayışı, üzerinden neredeyse yüz yıl geçmiş bir yaklaşıma sahiptir ve bilimin gelişimiyle birlikte, Stanislavski'nin ortaya koyduğu görüşlerin büyük çoğunluğu çürütülmüş durumdadır. Stanislavski'nin geliştirdiği oyunculuk tekniklerinin birçoğunun, çoğunlukla işe yaramadığı ve profesyonel oyuncuların büyük bir çoğunluğunun oynarken bu teknikleri kullanmadığı bilimsel çalışmalarla ortaya konmuştur.

Cevap: Stanislavski'nin "Sistem"inin Amerika'daki uzantısı olan "Metot Oyunculugundan da aynı şekilde, Amerika dışında, dünyanın birçok yerinde oyunculuk eğitiminde vazgeçilmiş durumdadır. Özellikle psikoloji ve fizyoloji

bilimlerinin gelişimiyle, Stanislavski'nin ve Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner, Uta Hagen gibi Metot Oyunculuğu'nun gelişiminde rol oynamış isimlerin geliştirdiği oyunculuk tekniklerinin ileri sürdüğü, oyuncunun oynadığı karakterin duygularını hissederek oynaması fikrinin geçerliliğini büyük ölçüde yitirdiği görülmektedir. Sanatta peygamber yoktur. Yöntemler din değildir. Ekollere bağlılık değil, ekolleri sorgulamak ve eleştirel bir bakışla değerlendirmek sanatın gelişimi için elzemdir.

Soru: Stanislavski sistemini uyguluyor musunuz?

Cevap: Hayır

Soru: "Sistem" in hangi bileşenlerini öğrencilerinizin öğrenme yolculuğu açısından vazgeçilmez görüyorsunuz?

Cevap: Hiçbirini.

Soru: Oyunculuk eğitiminin ilk iki yılında, oyunculuk derslerinde okulunuzun kullandığı/takip ettiği başka bir yöntem var mıdır? Varsa nedir? Neden bu yöntemi tercih ediyorsunuz?

Cevap: Daha önce belirttiğim gibi, her eğitmenin kendi yöntemi var ve okul olarak belli bir ortak yöntem kullanılmamaktadır. Bence bu zararlı olacaktır. Birebir aynı oyunculuk anlayışına sahip olan eğitmenler yerine, birbirinden farklı anlayış ve yöntemlere sahip eğitmenler öğrenciye daha büyük bir zenginlik katacaktır. Öğrenci, tez-antitez-sentez yöntemiyle, kendi yöntemini keşfetmelidir.

Soru: Eğitim sürecinde öğrencilerinizle, kullandığınız yöntemin teorisini ve uygulama adımlarını paylaşmayı tercih ediyor musunuz? Neden?

Cevap: İlk etapta, deneme yanılma yöntemiyle, kendilerinin bazı şeyleri keşfetmesini sağlamayı, daha sonra, keşfettikleri şeylerin teorisini okumalarını tercih ediyorum.

Soru: Sizce, ülkemizde oyunculuk pedagojisi ile ilgili gözlemlemiş olduğunuz zorluklar nelerdir?

Cevap: Eğitmenlerin, oyunculara davranış biçimindeki empati ve pedagojik yaklaşım yoksunluğu. Eğitmenin, egosunu öğrenciler üzerinden tatmin etmesi, öğrencileri

aşagılması, öğrenciler üzerinde bir korku duygusu yaratması. Bu tip davranışlar, öğrencinin o eğitmenin derslerinde sahneye çıkmaktan çekinmesine ve dersten verim alamamasına neden olmaktadır.

Soru: Eğitim sürecinde öğrencilerinizle, kullandığınız yöntemin teorisini ve uygulama adımlarını paylaşmayı tercih ediyor musunuz? Neden?

Cevap: İlk etapta, deneme yanılma yöntemiyle, kendilerinin bazı şeyleri keşfetmesini sağlamayı, daha sonra, keşfettikleri şeylerin teorisini okumalarını tercih ediyorum.

Soru: Bölümünüzde, Method acting temsilcileri, Strasberg, Adler, Meisner ve ayrıca Chekhov yöntemlerinin herhangi birini sistemli bir biçimde kullanıyor musunuz? Evet, ise kaçınıcı yıl itibariyle ve hangi ihtiyaca karşılık bu seçimi yapıyorsunuz?

Cevap: Ben, doktora tezimi Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu üzerine yazdım. Bu konuda, dünyada yazılmış kitap ve makalelerin büyük çoğunluğunu taradığım yaklaşık beş yıllık bir çalışma yaptım. Daha sonra hem oyuncu hem de eğitmen olarak bu oyunculuk anlayışlarına dair teknikleri yıllarca kullandım. Fakat beklediğim verimi alamadığımı görünce, bunun nedenine dair yeni araştırmalar yapma zorunluluğu hissettim. Bu araştırmalar sırasında da, Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu'nun çoğu zaman işe yaramayan, verim alınamayan, kullanışsız yöntemler olduğuna dair sonuçlara ulaştım. Yazmış olduğum "Oyunculuğun Büyübozumu" adlı kitap da, bu araştırmaların sonucunda ortaya koymuş olduğum bir çalışmadır ve Stanislavski Sistemi'ni ve Metot Oyunculuğuna eleştirel bir yaklaşım getirmekte ve bunun yerine çok daha fiziksel temelli bir oyunculuk anlayışı önermektedir (burada bahsedilen fiziksellik, Stanislavski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemiyle ilgisi yoktur). Dolayısıyla, Stanislavski Sistemi'nin veya Metot Oyunculuğu'nun yöntemlerini kullanmıyorum. Bölümümüzde, aynı şekilde, "Sistem" ve "Metot"u belli ölçüde kullanan, belli ölçüde reddeden eğitmenler olduğu gibi, tamamen reddeden eğitmenler de bulunmaktadır.

- Rapor

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümü öğretim görevlisi Doç. Nazım Uğur Özüaydın ile oyunculuk öğretim yöntemi üzerine yapılan araştırma sonucunda alınan cevaplara göre; İlk soruda, oyunculuk sanatında günümüzde hala

realizmin hâkim olması dolayısıyla baskın bir şekilde kullanılan ilk oyunculuk yöntemi Stanislavski Sistemi'nin hangi dönem çalışmalarının yoğunluklu olarak öğretildiği araştırılmıştır. Bu sorunun sorulması, Stanislavski'nin kitaplarının hem savaş ve ekim devrimi dolayısıyla dünyaya onar yıl arayla yayılması, hem de dünyaya yayılan, çevrilen versiyonlarının Amerikalı yayıncılar tarafından kısaltılmış olması dolayısıyla, sistemin tam olarak anlaşılmamasına dair yaşanan problemleri anlamaya yöneliktir. Nazım Uğur Özüaydın, öncelikle başta kendi çalıştığı okul olmak üzere, her oyunculuk okulunda, her eğiticinin kendi sentezini geliştirdiği belirtmiştir. Özüaydın, Stanislavski'nin sistem'ine körü körüne bağlı olmanın arkaik bir yaklaşım olduğunu savunmuştur. Ayrıca Özüaydın, sanatta ekollere bağlılığın tam tersine, ekolleri sorgulamanın önemini vurgulamış ve oyunculuk eğitimsi olarak Stanislavski sistemini reddettiğini açıkça belirtmiştir. Bununla birlikte sistemin hiçbir bileşeninin vazgeçilmez olmadığına altını çizmiştir. Özüaydın, uygulama aşamasında önce öğrencinin sahne pratiğinde bulunmasını, deneme yanılma sürecine girmesi gerektiğini ve keşfettikleri becerilerin teorisini okumalarının önemli olduğunu belirtilmiştir. Burada, Özüaydın'ın çalışma esnasında kullandığı yöntemin teorisine dair ilk adım açıklamalarında bulunmayı tercih etmeyi ya da öğrenciyi önce pratik sonra teori ile buluşturmayı tercih ettiği bulgulanmaktadır. Özüaydın, oyunculuk eğitiminde eğitmenlerin çoğunlukla pedagojik bir eğitime sahip olmamasının, öğrenciler üzerinde egolarını tahmin edecek, yıkıcı davranışlarda bulunmasının ve korku kültürü yaratmasının olumsuz sonuçlar yarattığını belirtmiştir. Bu davranış ve yaklaşım dolayısıyla, öğrencinin sahneye çıkmaktan çekinme ve dersten verim alınmaması gibi problemlerin yaşandığı belirtilmiştir. Özüaydın'a Method acting temsilcileri, Strasberg, Adler, Meisner ve ayrıca Chekhov yöntemlerinin herhangi birini sistemli bir biçimde kullanmadığını, ders verdiği bölümde ise sistemli olarak öğretilmediğini bazı egzersizlerinin bazı hocalar tarafından tercih edildiğini söylemiştir. Kendisi, uzun yıllar yaptığı araştırmalarda sistem ve ardıları olan method acting temsilcilerinin çalışmalarından yeterli fayda göremediğini belirtmiştir. Bu sebeple bu çalışmaları reddeden, "Oyunculuğun Büyübozumu" adlı kitabı yayımlamıştır.

3. Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Araştırması

Dr. Ali Barışık

Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Tiyatro Bölümü Oyunculuk Eğitmeni

Soru: Realizmin ana aksında yer alan tiyatro biçiminde, oyunculuk eğitimi söz konusu olunca birincil kaynak Stanislavski'nin sistemi olmuştur. "Sistem", dünyanın her yerinde akademik oyunculuk eğitiminde kullanılmaktadır. Stanislavski'nin "sistem"inin gelişim aşamasındaki çalışmalarının bir kısmı psikolojik aksiyon yöntemi, diğer kısmı ise fiziksel aksiyon yöntemi olarak adlandırılmaktadır. Eğitim vermiş olduğunuz kuruluştaki ve sizin öğretim yönteminizde hangi oyunculuk yöntemi temel olarak tercih edilmektedir. Neden?

Cevap: Öğrencilerin sahne üzerinde eylem kavramını daha iyi algılayabilmeleri için Stanislavski'nin de çok iyi prova yöntemi olarak adlandırdığı Fiziksel Aksiyon Yöntemini kullanıyoruz. Bu teknik sayesinde öğrenci hareket anlamında sahnede kendini daha özgür hissediyor ve çağırmak istediği duygulara daha kolay erişebiliyor.

Soru: Stanislavski sistemini uyguluyor musunuz?

Cevap: Tamamıyla evet.

Soru: "Sistem" in hangi bileşenlerini öğrencilerinizin öğrenme yolculuğu açısından vazgeçilmez görüyorsunuz?

Cevap: Amaç, Üstün Amaç, Çatışma.

Soru: Oyunculuk eğitiminin ilk iki yılında, oyunculuk derslerinde okulunuzun kullandığı/takip ettiği başka bir yöntem var mıdır? Varsa nedir? Neden bu yöntemi tercih ediyorsunuz?

Cevap: Öğrenciler eğitimin ilk yılında özellikle Antik Yunan ve Shakespeare eserleri üzerine yoğun bir eğitim aldıklarından bu eserlerin çalışılma aşamasında beden kullanımı önemli bir hale geliyor. Bu nedenle Meyerhold ve Chekhov tekniklerinin öğrenciler için çok yararlı olduğunu düşünüyorum.

Soru: Eğitim sürecinde öğrencilerinizle, kullandığınız yöntemin teorisini ve uygulama adımlarını paylaşmayı tercih ediyor musunuz? Neden?

Cevap: Kesinlikle evet. Öğrencinin süreci adım adım takip edebilmesi ve süreç içinde hangi noktada bulunduğunu kavrayabilmesi adına bu çok önemli.

Soru: Sizce, ülkemizde oyunculuk pedagojisi ile ilgili gözlemlemiş olduğunuz zorluklar nelerdir?

Cevap: Öğrencinin kendi özgürlüğünü elde edebilmesi ve kişisel yaratıcılığını geliştirmesi için eğitmenin kendi şahsi deneyimlerini öğrencilerle paylaşmak yerine öğrencinin kendi sürecine dikkat etmesi oyunculuk eğitiminde çok önemli.

Soru: Bölümünüzde, Method acting temsilcileri, Strasberg, Adler, Meisner ve ayrıca Chekhov yöntemlerinin herhangi birini sistemli bir biçimde kullanıyor musunuz? Evet, ise kaçınıcı yıl itibariyle ve hangi ihtiyaca karşılık bu seçimi yapıyorsunuz?

Cevap: Daha önce belirttiğim gibi, eğitimin birinci yılında Öğrencilerin beden kullanımını daha aktif hale getirebilmek için Meyerhold ve Chekhov tekniğini tercih ediyoruz. Oyunculuğun ikinci yılındaysa öğrencide aksiyon-reaksiyon sürecinin daha verimli işleyebilmesi ve karşısında duran oyuncuyu daha iyi görüp dinleyebilmesi için Meisner tekniğini kullanıyoruz.

- Rapor

Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü öğretim görevlisi Dr. Ali Barışık ile oyunculuk öğretim yöntemi üzerine yapılan araştırma sonucunda edinilen cevaplara göre; Ali Barışık, öğrencilerin sahne üzerinde eylem kavramını daha iyi algılayabilmeleri için Stanislavski'nin de çok iyi prova yöntemi olarak adlandırdığı fiziksel Aksiyon yöntemini kullandıklarını belirtmiştir. Bu teknik sayesinde öğrencilerin hareket ile sahnede kendilerini daha özgür hissedip ve çağırarak istediği duygulara daha kolay erişebildiğini ifade etmiştir. Bununla birlikte sistemin amaç, üstün amaç ve çatışma öğelerinin vazgeçilmez olduğunun altını çizmiştir. Oyunculuk eğitiminin ilk iki yılında hangi yöntemin ağırlıklı olarak kullanıldığı ve sistem dışında herhangi bir oyunculuk yönteminin tercih edilip edilmediği araştırılmıştır. Barışık, eğitimin ilk yılında özellikle Antik Yunan ve Shakespeare eserleri üzerine yoğun bir eğitim verildiğinden, bu eserlerin çalışılma aşamasında beden kullanımının önemli bir hale geldiğinden bahsetmiştir. Bu nedenle Meyerhold ve Chekhov tekniklerinin öğrenciler için çok yararlı olduğunu düşündüğünü

belirtmiştir. Ancak bu yöntemlerin kullanımına yönelik bir sistematik ve baskın bir yaklaşımdan bahsetmemiştir. Barışık, eğitimin ikinci yılında Meisner tekniğinin de kullanıldığını belirtmiştir. Meisner tekniğinin, öğrencilerin sahne üzerinde aktif dinleme halinde kalmalarında ve aksiyon-reaksiyon gelişmesinde faydalı olduğunu ifade etmiştir.

5. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Araştırması

Barış Erdenk

Dokuz Eylül Üniversitesi

Tiyatro Bölümü Oyunculuk Eğitimi

Soru: Realizmin ana aksında yer alan tiyatro biçiminde, oyunculuk eğitimi söz konusu olunca birincil kaynak Stanislavski'nin sistemi olmuştur. "Sistem", dünyanın her yerinde akademik oyunculuk eğitiminde kullanılmaktadır. Stanislavski'nin "sistem"inin gelişim aşamasındaki çalışmalarının bir kısmı psikolojik aksiyon yöntemi, diğer kısmı ise fiziksel aksiyon yöntemi olarak adlandırılmaktadır. Eğitim vermiş olduğunuz kuruluştaki ve sizin öğretim yönteminizde hangi oyunculuk yöntemi temel olarak tercih edilmektedir. Neden?

Cevap: Stanislavski yöntemi tercih ediliyor. Ben, son on yıldır aslında içinden ana mekanizmasından bazı bölümleri alarak kendi yorumumu getirdim. Kendi yorumumu derken, tamamen bambaşka bir şey değil ama Stanislavski yönteminin bir varyantı diyebiliriz. Yöntemi daha kompakt bir hale getirdiğimi söyleyebilirim. Rolün inşasında daha teknik ve sıralı bir yaklaşım olduğu için kullanıyorum.

Soru: Stanislavski sistemini uyguluyor musunuz?

Cevap: Kısmen

Soru: "Sistem" in hangi bileşenlerini öğrencilerinizin öğrenme yolculuğu açısından vazgeçilmez görüyorsunuz?

Cevap: Üstün amacın belirlenmesi, birimlerin amaçlarına uygun olarak ayrılması, imgelem çalışmaları, kesintisiz çizgi, tempo - ritim çalışmaları.

Soru: Oyunculuk eğitiminin ilk iki yılında, oyunculuk derslerinde okulunuzun kullandığı/takip ettiği başka bir yöntem var mıdır? Varsa nedir? Neden bu yöntemi tercih ediyorsunuz?

Cevap: Hayır, yok. Okulun ilk yılında Stanislavski'nin anlatılmaya başlandığı ders, mimik dersi (sözsüz olarak bir rolün inşası). İkinci yılda da bunun devamı olarak rol dersi. Bu derslerde başka bir yöntem kullanılmıyor.

Soru: Eğitim sürecinde öğrencilerinizle, kullandığınız yöntemin teorisini ve uygulama adımlarını paylaşmayı tercih ediyor musunuz? Neden?

Cevap: Tabii ki paylaşıyorum. Başka türlü nasıl anlatabilirim? Sürekli olarak yöntemin teorik temellerini açıklıyorum.

Soru: Sizce, ülkemizde oyunculuk pedagojisi ile ilgili gözlemlemiş olduğunuz zorluklar nelerdir?

Cevap: Diğer okulları kendi okulum gibi bilmiyorum. Ama şunu söyleyebilirim. Bir oyunculuk eğitiminin, eğiticinin saha deneyimi olmadan yeteri kadar derinleştirilemeyeceğini, tamamen kitaba, kurama yaslanarak verilemeyeceğini düşünmüyorum. Eğiticinin saha deneyiminin burada dersin kalitesini yükselteceğini düşünüyorum. Teoriyi saha deneyimi ile bütünleştirdiğinde, oyuncu ile olan iletişimin arttığını, bunun da eğitime olumlu yönde yansıdığını düşünüyorum.

Soru: Bölümünüzde, Method acting temsilcileri, Strasberg, Adler, Meisner ve ayrıca Chekhov yöntemlerinin herhangi birini sistemli bir biçimde kullanıyor musunuz? Evet ise, kaçınıcı yıl itibariyle ve hangi ihtiyaca karşılık bu seçimi yapıyorsunuz?

Cevap: Hayır.

- Rapor

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü öğretim görevlisi Barış Erdenk ile oyunculuk öğretim yöntemi üzerine yapılan araştırma sonucunda edinilen cevaplara göre; oyunculuk sanatında günümüzde hala realizmin hâkim olması dolayısıyla baskın bir şekilde kullanılan ilk oyunculuk yöntemi Stanislavski Sistemi'nin hangi dönem çalışmalarının yoğunluklu olarak öğretildiği araştırılmıştır.

Bu sorunun sorulması, Stanislavski'nin yayınlarının hem savaş ve ekim devrimi dolayısıyla dünyaya onar yıl arayla yayılması, hem de dünyaya yayılan, çevrilen versiyonlarının Amerikalı yayıncılar tarafından kısaltılmış olması dolayısıyla, sistemin tam olarak anlaşılmamasına dair yaşanan problemleri anlamaya yöneliktir. Barış Erdenk, Stanislavski yöntemini kullandığını belirtmiş, ancak kendi eğitimlik deneyiminin son on yılında sistemin ana mekanizmasından bazı bölümleri alarak kendi yaklaşımını geliştirdiğini ifade etmiştir. Erdenk, sistemin daha kompakt bir şekilde kullanılabilmesi için buna ihtiyaç duymuştur. Bu çalışmanın rolün inşasında daha teknik ve sıralı bir yaklaşım oluşturması dolayısıyla verimli olduğunu iletmiştir. Erdenk, Stanislavski sisteminin, üstün amaç, birimlerin amaçlarına uygun olarak ayrılması, imgelem çalışmaları, kesintisiz çizgi, tempo - ritim çalışmalarını önemli bulunduğunu belirtmiştir. Kısacası sistemin tüm omurgasını öğretmeyi tercih ettiğini görülmektedir. Bu açıdan oldukça sistemli bir çalışma yürüttüğü verisine ulaşılabilir. Stanislavski sistemi, oyunculuk eğitiminin ilk yılında, mimik dersinde (sözsüz olarak bir rolün inşası) verilmeye başlanmakta, ikinci yılda da bunun devamı olarak rol dersinde devam edilmektedir. Bunların dışında herhangi bir yöntem kullanılmadığını söylemiştir. Erdenk eğitim aşamasında sürekli olarak yöntemin teorik temellerini açıkladığını belirtmiştir. Bu yaklaşım diğer örnekler arasında az rastlanır bir yaklaşımdır. Öğrenciye sistemin teorik altyapısını açıklamak sistemin adımlarını anlatmak pedagojik açıdan öğrenciye bir anahtar teslim etmek anlamına gelir. Erdenk, pedagojik açıdan bakıldığında, oyunculuk eğitiminin eğiticinin saha deneyimi olmadan yeteri kadar derinleştirilemeyeceğini, tamamen kitaba, kurama yaslanarak verilemeyeceğinin altını çizmiştir. Teoriye saha deneyimi ile bütünleştirdiğinde, oyuncu ile olan iletişimin arttığını, bunun da eğitime olumlu yönde yansıdığı bilgisini paylaşmıştır. Bu cevap ülkemizde, Cebeci konservatuvarından bugüne sahada yer alıp, hiçbir kuramsal altyapıya sahip olmadan yıllarca özdeneyim aktarımı ile eğitim veren hocaların yanında, 2000'ler itibarıyla sadece akademide yetişip, hiçbir saha deneyimi olmayan eğitimcilerin oluşması problemine ışık tutar niteliktedir. Erdenk, iyi bir oyunculuk eğitimcisinin teori ve sahne pratiği çalışmalarının bir bütün olması gerektiğinin önemini belirtmiştir. Erdenk'in eğitim verdiği okulda Method acting temsilcileri, Strasberg, Adler, Meisner ve ayrıca Chekhov yöntemlerinin herhangi birinin sistemli olarak öğretilmediği bulgulanmıştır.

6. İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Araştırması

Prof. Mehmet Birkiye

İstanbul Aydın Üniversitesi

Tiyatro Bölümü Oyunculuk Eğitmeni

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Eski oyunculuk eğitmeni

Soru: Realizmin ana aksında yer alan tiyatro biçiminde, oyunculuk eğitimi söz konusu olunca birincil kaynak Stanislavski'nin sistemi olmuştur. "Sistem", dünyanın her yerinde akademik oyunculuk eğitiminde kullanılmaktadır. Stanislavski'nin "sistem"inin gelişim aşamasındaki çalışmalarının bir kısmı psikolojik aksiyon yöntemi, diğer kısmı ise fiziksel aksiyon yöntemi olarak adlandırılmaktadır. Eğitim vermiş olduğunuz kuruluştaki ve sizin öğretim yönteminizde hangi oyunculuk yöntemi temel olarak tercih edilmektedir. Neden?

Cevap: Yanıt verilmemiştir.

Soru: Stanislavski sistemini uyguluyor musunuz?

Cevap: Kısmen

Soru: "Sistem" in hangi bileşenlerini öğrencilerinizin öğrenme yolculuğu açısından vazgeçilmez görüyorsunuz?

Cevap: "fiziksel eylem yöntemi" "verili koşullar" "karakter biyografiler" "amaç" "niyet" "aksiyon reaksiyon" "yaratıcı hayal gücü" ve bunların diğer tiyatrocular tarafından geliştirilmiş çağdaş versiyonlarını vazgeçilmez görüyorum.

Soru: Oyunculuk eğitiminin ilk iki yılında, oyunculuk derslerinde okulunuzun kullandığı/takip ettiği başka bir yöntem var mıdır? Varsa nedir? Neden bu yöntemi tercih ediyorsunuz?

Cevap: Okulunuz temel olarak fiziksel eylem yöntemi, dramatik mask/dramatik personayı esas alan bir eğitim yöntemi kullanmaktadır. Bu yaklaşımın temelinde gerçeğin yeniden inşası ve gerçeğin kurgu olduğuna dair Freud, Lacan temelli bir yaklaşım var denebilir çok genel anlamda. Okulumuz için temel eğitim araçlarından en önemlisi gözlem ve yaratıcı hayal gücü ile gerçeğin kurgusal yeniden inşası. Çok

kabaca ifade edersem "neden" den çok "nasıl" a, duygudan önce eyleme, hissetmekten için görmeye odaklanan bir eğitim anlayışı var diyebilirim.

Soru: Eğitim sürecinde öğrencilerinizle, kullandığınız yöntemin teorisini ve uygulama adımlarını paylaşmayı tercih ediyor musunuz? Neden?

Cevap: Belli ölçülerde evet. Teorik ders müfredatımızı gözden kaçırmadan ve onunla uyumlu bir yol çizmeye çalışarak. Öğrencilerin teori içinde boğulmasına izin vermek istemiyoruz. Okula başlarken verdiğimiz okuma listesinde teorik kitaplar çok azdır. Ağırlık büyük ölçüde yerli yabancı edebiyatın yapıtlarındadır.

Soru: Sizce, ülkemizde oyunculuk pedagojisi ile ilgili gözlemlemiş olduğunuz zorluklar nelerdir?

Cevap: Bence giderek teorik bir hal almaya başladı, yakında sadece kitap okuyarak oyuncu olacak hale geleceğiz her halde. Uygulama dersleri bol miktarda var ama uygulamacı eksikliği nedeni ile gerekli faydayı sağlayamıyorlar. Bizim yöntemimiz böyle devam ederse Zizek gibi bir filozof en iyi oyuncu ödülünü alabilir. Çünkü çok şey biliyor.

Soru: Bölümünüzde, Method acting temsilcileri, Strasberg, Adler, Meisner ve ayrıca Chekhov yöntemlerinin herhangi birini sistemli bir biçimde kullanıyor musunuz? Evet ise, kaçınıcı yıl itibariyle ve hangi ihtiyaca karşılık bu seçimi yapıyorsunuz?

Cevap: Bir iki egzersiz dışında hayır.(belki bir miktar Adler) Psikolojik gerçeklik -ki method acting Stanislavski'nin ilk dönemine dayanır- aslında Romantizmin, gerçeğin kişinin içinde olduğuna dair önermesine dayanıyor gibi geliyor bana. Aşkın bir kuvvet her şeyi içimize yerleştirmiştir. Method ise bunu bulup çıkarmaya yarayacak bir araçtır.* Bu düşünceyi kendime yakın bulmuyorum. Bence "ben" tanımak çok uzun bir uğraş ister ve oyunculuk pratiğinin ötesindedir. Gerçek kurgusaldır ve başkaları ile birlikte inşa edilir. Sosyal yapı, sınıflar, cinsiyet, dönem, coğrafya ve buna benzer binlerce verili ve durmadan değişen koşullar... Method Acting'in Amerika'daki başarısına David Mamet (Meisner'in öğrencisidir) şöyle bir eleştiri getirir; siz binlerce kişi arasında en yeteneklileri seçiyorsunuz, sonra onları metot diye bir şeyle meşgul ediyorsunuz. Bıraksanız da gayet iyi oyuncular olurlardı. Bana hep haklılık payı varmış gibi gelir.

Çizelge 1

Araştırma konuları	Hacettepe Üniv.	İstanbul Üniv.	Mimar Sinan Üniv.	Dokuz Eylül Üniv.	İstanbul Aydın Üniv.
Stanislavski sistemi uygulanıyor mu?	Evet	Hayır	Evet	Kısmen	Kısmen
Stanislavski sisteminin hangi döneme ait çalışmaları baskın olarak kullanılmaktadır?	Psikolojik aksiyon	Kullanılmamaktadır	Bulgulanamamıştır	Fiziksel Aksiyon	Fiziksel Aksiyon
"Sistem" in hangi bileşenlerini eğitimde vazgeçilmez görünüyor?	Cevap yok	Hiçbiri	Amaç, Üstün Amaç, Çatışma.	Üstün amacın belirlenmesi, birimlerin amaçlarına uygun olarak ayrılması, imgelem çalışmaları, kesintisiz çizgi, tempo - ritim çalışmaları.	Fiziksel eylemler yöntemi, verili koşullar, karakter biyografiler, amaç niyet, aksiyon-reaksiyon, yaratıcı imgelem
Oyunculuk eğitiminin ilk iki yılında kullanılan/takip edilen başka bir yöntem var mı?	Stanislavski - Psikolojik Aksiyon yöntemi	Her eğitmenin bireysel yaklaşımı	Stanislavski ve Meisner	Stanislavski - Fiziksel Aksiyon Yöntemi	Stanislavski - Fiziksel Aksiyon yöntemi
Eğitim sürecinde uygulanan yöntemin teorisi ve uygulama adımları öğrencilerle paylaşıyor mu?	Belli ölçülerde paylaşıyor. Öğrencilerin teori içinde boğulmamasına özen gösteriliyor	Belli ölçülerde paylaşıyor. Öğrencilerin teori içinde boğulmamasına özen gösteriliyor	Paylaşıyor	Paylaşıyor	Belli ölçülerde paylaşıyor. Öğrencilerin teori içinde boğulmamasına özen gösteriliyor.
Method acting temsilcileri, Strasberg, Adler, Meisner ve ayrıca Chekhov yöntemlerinin herhangi birini sistemli bir biçimde kullanılıyor mu?	Hayır	Hayır	Meisner	Hayır	Hayır

• Rapor

İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Drama ve Oyunculuk Bölüm Başkanı ve eski İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro bölümü öğretim görevlisi Prof. Mehmet Birkiye ile oyunculuk öğretim yöntemi üzerine yapılan araştırma sonucunda edinilen cevaplara göre; Birkiye, Stanislavski sistemini kendi eğitim çalışmalarında kısmen kullandığını belirtmiştir. Birkiye'nin Stanislavski'nin son dönem çalışmalarına da hâkim olduğu bulgulanmaktadır. Buna göre, Birkiye sistemin, fiziksel eylemler yöntemi, verili koşullar, karakter biyografileri, ,amaç, niyet, aksiyon reaksiyon, yaratıcı imgelem gibi bileşenlerini vazgeçilmez bulduğunu söylemiştir. Birkiye, bölüm başkanlığı yaptığı okulda temel olarak fiziksel eylem yöntemi, dramatik mask/dramatik personayı esas alan bir eğitim

yöntemi uygulandığını aktarmıştır. Temel eğitim araçlarından en önemlisinin gözlem ve yaratıcı hayal gücü ile gerçeğin kurgusal yeniden inşası olduğunu açıklamıştır. Bu bölümde ilk yılda tercih edilen başka bir yönteme rastlanmamaktadır. Ancak doğaçlama derslerinde Lacoq tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Birkiye, eğitim esnasında belirli ölçülerde teori paylaşmayı tercih ettiğini, daha fazlasını ise kuram derslerine bıraktığını belirtmiştir. Diğer yandan öğrencinin uygulamalı derste, teoriden boğulmasına izin vermek istemediğinin altını çizmiştir. Kendisine ülkemizdeki oyunculuk pedagojisi ile fikirleri sorulmuştur. Birkiye, oyunculuk eğitiminin giderek teorik bir hal aldığı ve oyunculuk öğretmenlerinin her geçen gün pratik çalışmadan uzaklaştığından bahsetmiştir. Birkiye'ye eğitim verildiği okulda Method acting temsilcileri, Strasberg, Adler, Meisner ve ayrıca Chekhov yöntemlerinin herhangi birini sistemli bir biçimde kullanıp kullanmadıkları sorulmuştur. Birkiye, bazı egzersizler dışında sistematik olarak bir ardıl yöntemin kullanmadığını belirtmiştir. Ancak Stella Adler'in bazı egzersiz ve yaklaşımlarının çalışmalara dâhil edildiği söylenmiştir.

V. SONUÇ

Bu tez çalışmasında Dünya’da akademik oyunculuk eğitiminde kullanılan oyunculuk yöntemleri araştırılmış, bu yöntemlerin eğitimde nasıl kullanıldığı incelenmiş, bunun karşılığında ülkemizdeki pilot okullarla yapılan görüşmeler ile eğitimin nasıl yapıldığı bulgulanmıştır. Araştırmanın ilk aşamasında dünyada oyunculuk eğitiminin sürdürüldüğü majör sanat okullarında yöntem üzerine bir tarama yapılmıştır. Yale Üniversitesi, California Üniversitesi, New York Şehir Üniversitesi, Rusya Moskova Sanat Akademisi, Rusya Saint Petersburg Devlet Sahne Sanatları Akademisi, İngiltere Kraliyet Akademisi (RADA), Londra Müzik ve Dramatik Sanatlar Akademisi (LAMDA) ve Berlin Schauspiel Tiyatro Okulu ile yapılan müfredat ve eğitim yöntemi araştırmasında Stanislavski, Meisner, Chekhov, Strasberg, Adler, Uta Hagen yöntemlerinin oyunculuk derslerinde kılavuz olarak kullanıldığı bulgulanmıştır. Oyunculuk dersinde kullanıldığı yukarıda saydığım üniversitelerin müfredatlarında belirtilen yöntemlerin bir kısmının Rusya’da ortaya çıktığı, diğer kısmının ise Amerika’da ortaya çıkıp dünyaya yayıldığı belirlenmiştir. Bu veriye göre, günümüzde Rusya’da ve Amerika’da aktif olarak akademik oyunculuk eğitimi verilen iki okul ile yöntem üzerine araştırma yapmak için ilişki kurulmuştur. Bu okullar Rusya’da Saint Petersburg Devlet Sahne Sanatları Fakültesi ve Amerika Birleşik Devletleri’nden Yale Üniversitesi David Geffen Drama Okuludur. Araştırmaya Rusya’daki Devlet Sahne Sanatları Akademisinin bölüm başkanı Prof. Veniamin Michailovich Filshtinskiy ile Amerika’daki Yale Üniversitesi Drama Okulu Bölüm Başkanı Prof. Walton Wilson katılmıştır. Görüşme için öncesinde hazırlanan araştırma soruları, profesörlerin eğitim verdikleri kuruluştaki, kullanılan yöntem veya yöntemlerin türünü, kullanılış biçimlerini, içeriklerini, teorik alt yapılarını ve eğitimcilerin pedagojik yaklaşımlarını anlamaya yönelik, Dr. Sündüz Haşar ve Prof. Mehmet Birkiye’nin katkıları ile hazırlanmıştır. Yapılan görüşmeler sonucunda araştırmanın bir sonraki aşamasına geçilmiştir. Bu aşamada, oyunculuk tarihini tanımaya yönelik literatür taraması yapılmış, Antik Yunan’dan günümüze uzanan oyunculuk sanatının

evreleri araştırılmıştır. Sonrasında 18. yüzyılda ilk oyunculuk tartışmasını ortaya atan Diderot'nun 19. yüzyıla kuramsal temel oluşturacak felsefesi incelenmiştir. Bu felsefeye göre; Diderot, oyunculuk sanatının temel probleminin istikrarlı bir yönetime sahip olmaması olduğunu savunmuştur. Bir yanda doğuştan gelen becerisi ile esrik oyuncunun sahne üzerinde gösterdiği mevcudiyet, diğer yanda esrimeye tek başına mahkum olmanın karşısında hesaplılık ve tutarlılık ile yapılan sanatsal işçilik meselesini masaya yatırmıştır. Diderot'un bahsettiği esrime hali, günümüzde birçoklarının yetenek olarak adlandıracağı, bir ruhsal epizottur. Bu epizot, duyarlı insanın, bilinçdışından gelen itki ve coşuklara kapılmasını meydana getirir. Adeta birden parlayıp sönen bir ateş gibi, ortaya çıktığında son derece etkili ve görkemli olan bu hal, ne kadar kontrol edilebilirdir ve ne kadar uzun süre varlık gösterebilir soruları sorulmalıdır. Bu sebeple Diderot, 18. Yüzyıl oyuncularını üzerinde yaptığı gözlemlerde, sadece esrimesine güvenen oyuncunun bazen aynı sahneyi büyük bir etki ile oynadıklarını bazen ise, son derece kötü ve yavan oynadıklarını tespit etmiştir.

Diderot, bu noktada oyunculuğun, tıpkı müzik ve resim gibi bir sanat olduğunu ve icranın sanat mertebesine ulaşabilmesi için bir çeşit çalışma sistemine, pratiğine ihtiyaç olduğunu belirtmiştir. Bu çalışma pratiği, bilinçle yapılacak bir pratiktir. Oyunculuk sanatı akıl ile araştırma, kavrama yetisi ve ilim misali kapsamlı bir çalışma ister. Diderot, oyuncunun oyununu enine boyuna düşünmesi ve insan doğasını incelemesi gerektiğini, düşlem gücü ve belleğini de işin içine kattığında, yapması gereken şeyleri, kafasında ölçer, pratik eder ve düzenler ise iyi bir yetkinliğe ulaşacağını savunmuştur. Bu sav, günümüzde hala oyunculuk sanatının nasıl yapılması gerektiğine dair söylenmiş en kıymetli ve açıklayıcı savdır. Böylelikle Diderot, 19. Yüzyılın son çeyreğinde Stanislavski'nin yarattığı ve sistem adını verdiği ilk oyunculuk yönteminin kuramsal çatısını oluşturmuştur. Araştırmanın bu aşamasında Stanislavski'nin sistemini meydana getiren tarihsel, sanatsal ve sosyokültürel dinamikler incelenmiş, Sistemin gelişim süreci ve geldiği son nokta detaylı bir biçimde analiz edilmiştir. Günümüzde realizmin ana aksında olan oyunculuk sanatında hala birincil kaynak olarak kullanılan Stanislavski sistemi, oyunculuk eğitiminde dünyaya nasıl yayılmış, hangi evrelerden geçmiş araştırılmıştır. Buna göre; Stanislavski, deneyimsiz olduğu oyunculuk yıllarında bireysel gerginlikleri ve tam olarak çıkaramadığı roller ile zor günler geçirmiş, başka usta sanatçılardan koçluk desteği bile almıştır. Sanat yaşamının ilk yıllarından itibaren önce kendi oyunculuk yetisini

anlayıp, özgürleştirebilmek ve geliştirebilmek için tutmuş olduğu defter içeriğinde yapmış olduğu incelemeler, zamanla onu oyunculuk sanatının sırlarını anlamaya çalışan bir araştırmacıya dönmüştür. Stanislavski 19. Yüzyıl Rusya'sında sahne sanatlarında yaşanan oyuncu odaklı problemlerin nasıl en aza indirgeneceğini düşünmeye başlamıştır. 19. Yüzyıl oyuncusu, büyük jestler, klişe davranışlar, göstermecî bir tavır ve abartılı bir deklamasyon ile adından söz ettirmektedir. Diğer yandan aynı tiyatro ekipleri içinde bile yaşanan üslup problemleri de metnin seyirci ile buluşmasını ciddi bir biçimde baltalamaktadır. Stanislavski'nin yıllarını vermiş olduğu gözlemler ve araştırmalar, onu 20. Yüzyıl'a doğru taşıyarak dünya sahnesinde Rus bilim insanlarının varlığı bir hâkimiyet kazanmıştır. 20. Yüzyılda Rus biliminin dünya üzerinde önemli katkıları olmuştur. Bunların başında Fizyolog Bilim insanları Seçenov ve Pavlov'un insan organizmasının sinir bilimi üzerine yapmış olduğu çalışmaları dünyada yankı uyandırmıştır. Pavlov'un Nobel ödülü ile ödüllendirilen refleksler teorisi Stanislavski'nin çok fazla ilgisini çekmiştir. Bu sebeple, yönteminin teorisinin büyük ölçüde beslendiği kaynaklardan biri olmuştur. Diğer bir kaynak ise, Fransız Psikolog ve düşünür Ribo'nun Coşkuların Psikolojisi adını vermiş olduğu kuramıdır. Bu kuramda, ruh ve beden olarak iki temel kavramın birbiriyle nasıl çalıştığını sorgulanmıştır. Ortaya çıkan psiko-fiziksel birlik ya da bütünlük denebilecek tanım sayesinde, insanın ruhundan gelen, bilinçdışı aracılığıyla aktarılan her şeyin, bedensel itki ve coşkulara dönüştüğü gözlemlenmiştir. Diğer yandan bedenin, sinir sistemi aracılığıyla beynin frontal korteksini harekete geçiren ve beden üzerinde depolama yapan kısmı, ortaya çıkan itki ve coşkuların yıllar sonra bile yeniden ve yeniden aynı şekilde ortaya çıkabileceğini savunmuştur. Stanislavski, tüm bu bilimsel bilgilerin ışığında ömrünün sonuna kadar üzerinde çalışmaya devam ettiği ve tamamlanmasının pek mümkün olmadığını gördüğü çalışmayı, oyunculuk sanatı için bir kılavuz olması dileğiyle ortaya koymuştur. Sonradan sistem adına vereceği bu çalışma, oyuncunun eğitilmesinden başlayarak, oyuncunun rol çalışması, karakter inşası ve prodüksiyon süreçlerine dair çalışma pratiklerini içermiştir. Bu sebeple Stanislavski, oyunculuk sanatına ilk kapsamlı yöntem araştırmasını sunmuştur. Bu araştırma, günümüzde hala yüksek oranda akademik oyunculuk eğitiminde kullanılan yahut kullanıldığı iddia edilen sistemin, içeriğini inceler iken, nasıl öğretilebileceğine bir bakış sunmak istemiştir. Buna göre, Stanislavski'nin yaşamının son çeyreğinde işaret ettiği fiziksel eylemler dönemi, ayrıntılı bir biçimde çalışılmıştır.

Bu aşama sonrasında, ön araştırmada edinilen bulgulara göre, akademik oyunculuk eğitiminde kullanılan diğer yöntemler, Chekhov, Meisner, Strasberg, Adler, Hagen, Chubbuck karşılaştırılmalı olarak incelenmiştir. Stanislavski sisteminden ayrılan ve benzeyen kısımları mercek altına alınmış ve günümüzde hangi sebep ve ihtiyaçlarla eğitimin hangi aşamalarında kullanıldıkları sorgulanmıştır. Araştırmanın ikinci kısmında ülkemizde akademik oyunculuk eğitiminin nasıl başladığı ve o günden bugüne bu eğitimin hangi dinamikler ile ilerlediği bulgulanmıştır. Buna göre, ülkemizde ilk olarak Ankara Devlet Konservatuvarı'nda başlayan oyunculuk eğitimi, sırasıyla İstanbul Devlet Konservatuvarı, Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı ve Dokuz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ile ülke geneline yayılmaya başlamıştır. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluşunu gerçekleştiren Alman tiyatro insanı Carl Ebert'in Reinhardt Tiyatro'sundan gelen oyunculuk eğitim ve öğretim deneyimleri bulunmaktadır. Ebert'in Türkiye'de çalıştığı yıllara en yakın dönemde eğitim alan, sonrasında hocalık yapan sanatçıların yazdığı yazılar incelediğinde, söz konusu eğitim modelinin 1900'ler Avrupa'sındaki eğitim model ile aynı olduğu ve oyunculuk eğitim mekanizmasında herhangi bir oyunculuk yönteminin ve teorisinin yer almadığı görülmektedir. 1936 sonrası ilk oyunculuk yöntemini ortaya çıkaran Stanislavski'nin yayınlarının ekim devrimi dolayısıyla onar yıl aralarla basılabilmesi ve önce Amerika Birleşik Devletleri'ne aktarılması, buradaki editör ve yayıncılar tarafından kısaltılarak dünyaya dağılması problemi dolayısıyla “sistem” dünyanın birçok ülkesinde tam olarak anlaşılamamış ve eksik tanınmıştır. Ülkemizde ise, söz konusu eksik kitaplarının ilkinin 1970'li yıllarda çevrilmiş ve Stanislavski'nin son kitabının 90'larda dilimize aktarılmış olduğu bulgulanmıştır. Bu veriler ile 1935'den 1990'lara kadar teorisi olan bir oyunculuk yönteminin akademik oyunculuk eğitiminde kullanılmadığı görülmektedir. Diğer yandan, ülke dinamikleri doğrultusunda, çok az sayıda tiyatro araştırmacısı ve oyunculuk eğitmeninin yetişmesi sebebiyle ülkemizde akademik oyunculuk eğitiminde sistemli bir eğitim modeli çalışması var olamamış, 1900'lerin Avrupası'nın getirileri üzerine yeterince taş inşa edilememiş ve eğitim arkaik kalmıştır.

2000'ler itibariyle ülkede hızlı bir şekilde çoğalan oyunculuk eğitimi veren bölümlerin günümüzde 37 üniversitede yer aldığı bulgulanmıştır. Bu kadar çok bölüme rağmen, günümüzde hala çok az sayıda oyunculuk akademisyeni

yetişmektedir. Ayrıca, oyunculuk alanına ait 20. Yüzyılda çalışılan teori ve yöntem yayınlarının hala yüksek oranda dilimize aktarılmadığı, ülke genelinde de oyunculuk kuramına ve oyunculuk eğitiminde yöntem pratiğine dair benzersiz yayınların ortaya çıkmadığı görülmektedir. Araştırmanın bu aşamasında, dünyada realizmin ana aksındaki oyunculuk yöntemlerinin yayıldığı iki ülke olan Rusya ve ABD’de aktif olarak faaliyet gösteren Saint Petersburg Devlet Sahne Sanatları Akademisi ve Yale Üniversitesi David Geffen Drama Okulu’nda oyunculuk eğitiminin nasıl sürdürüldüğü birer görüşmeyle bulgulanmaya çalışılmıştır. Buna göre, Rusya’daki Saint Petersburg Devlet Sahne Sanatları Akademisi’nde yapılan oyunculuk eğitiminde, eğitimin özellikle ilk iki yılında Stanislavski’nin etüt çalışmaları sürdürülmektedir. Bu çalışmalar, Stanislavski’nin teorisini “Bir Aktör Hazırlanıyor”da aktardığı çalışmaların bir benzeri olarak bulgulanmıştır. Özellikle eğitimin ilk yılında konsantrasyon çalışmaları, sözsüz doğaçlamalar, sahnede eylem yaratma çalışmaları görülmektedir. Stanislavski üzerine çalışmalar yapan çeşitli kuramcılar, onun ilk döneminde yaygın bir biçimde görülen coşku belleği temelli çalışmaların kendisi tarafından son döneminde reddedildiğini savunmaktadır. Stanislavski’nin son dönem yayınlarına ve döneme dair bilimsel çalışmalara bakıldığında kendisinin psikolojik aksiyon ile artık ilgilenmediği ve sahnede her şeyi önce eylemle aramaya başladığı, fiziksel eylemler yöntemini/dönemini yaratmış olduğu sistemin son hali olarak tanımladığı görülmektedir. Ancak Rusya’daki Saint Petersburg Devlet Sahne Sanatları Akademisi bölüm başkanının vermiş olduğu bilgilere göre, kendileri fiziksel eylemler yönteminin savunduğu psiko-fiziksel birlik ile oluşan eylemin birincil çözüm olduğu bilgisini tam olarak kabul etmedikleri görülmektedir. Bölüm başkanının yaklaşımı, Stanislavski’nin ilk döneminde savunduğu psikolojik aksiyon, yani bazı anların sadece psikolojik olarak yaratılabileceği bilgisini de içermektedir. Bu yaklaşım değerlendirildiğinde Stanislavski’nin her dönemine ait çalışmaların hala aktif olarak sürdürülmeye ve denemeye çalışıldığı gözlenmiştir. Diğer yandan, söz konusu okulda başta Chekhov olmak üzere, Stanislavski ardılları olarak adlandırılabilir hiçbir yöntemin sistemli olarak öğretilmediği görülmektedir. Sadece Chekhov’un bazı egzersizlerinden faydalandığı söylenmektedir. Bahsedilen egzersizler Chekhov’un, Rusya’da yaşadığı dönemdeki ilk çalışmalarıdır. Chekhov, sonrasında bütüncül tekniğini ilan ettiği Amerika’dan dünyaya yaygınlaşan çalışmalarına dair bulgulara bu görüşmede rastlanamamıştır. Amerika’da faaliyet gösteren Yale Üniversitesi David Geffen Drama okulunda oyunculuk bölüm başkanı Prof. Wilson ile yapılan görüşme

doğrultusunda, hem bu okulda, hem de ülke pratiğinde oyunculuk eğitiminin nasıl ve hangi yöntemler aracılığıyla sürdürüldüğü araştırılmıştır. Buna göre; Amerika'daki eğitim yaklaşımının 1900'ler Avrupa modelini sürdürmeye çalışan ülkemiz gerçeğinden ve 20. Yüzyıl Rusya modeline saplanmış görülen, günümüz Rusya eğitim yaklaşımından çok farklı bir yerde olduğu anlaşılmaktadır. Bu farklılıklar, Amerika'da çok sayıda oyunculuk teorisi ve uygulama yöntemine dair yayının bulunması ile başlamış olabilir. Diğer yandan Prof. Walton'ın dikkat çektiği konu tek bir oyunculuk yöntemine körü körüne saplanmış olmanın doğru olmadığıdır. Walton, 21. Yüzyıl Amerika'sında pür Stanilavski, pür Strasberg veya pür Meisner eğitiminden bahsetmenin mümkün olmadığını altını çizmiştir. Walton, farklı eklettik deneyimlerden gelen, pratik alanda da Broadway başta olmak üzere ülkenin en önemli tiyatrolarında aktif olarak çalışan Yale Üniversitesi hocalarının, akademik çalışmalarını da eş zamanlı sürdürdüğünü belirtmiştir. Walton, pratiğin, teori ile buluştuğu ve birlikte ilerlediği bir eğitici modelinden bahsetmektedir. Yale'de yapılan eğitimde Stanislavski, Meisner Chekhov, Stella Adler gibi tiyatro insanlarının eğitim ve egzersiz modelleri kullanılmaya devam edilmektedir. Ancak bunlara saplanılmış ve bunları sınırlı kalınmış değildir. Diğer yandan Yale, 1900'ler Avrupa modelinde olduğu gibi, oyunculuk dersleri dışında kalan, şan, dans, bale, eskrim, hareket vb. derslerin, kendi sistemlerinde oyunculuk dersi olarak adapte edildiği bir yaklaşımdan bahseder. Buna göre, öğrenci ses eğitimi dersinde de oyunculuk eğitimi almaya veyahut hareket dersinde de oyunculuk eğitimi almaya devam eder. Walton, oyunculuk eğitiminde ortak bir dil yakalamanın önemini vurgulamıştır. Walton, yetiştirdiği profesyonel oyuncuların kendi kişisel çalışma disiplini yaratmış, çeşitli teknikleri özümsemiş, ancak üzerindeki teknikleri görünmez kılabilmiş olmasını arzulamaktadır. Bu araştırma sonuçlarına göre, Yale'da verilen oyunculuk eğitiminde parçalı yapıda, farklı yöntemlerin harmanlandığı ve oyuncunun bireysel yolculuğuna göre düzenlendiği bir eğitimin yapıldığından söz edilmektedir.

Bu veriler ışığında, araştırmanın son kısmında Türkiye'de seçilen beş pilot okulu temsil eden beş farklı oyunculuk akademisyeni ile görüşme çalışması yürütülmüştür. Söz konusu okullar, Ülkenin ilk konservatuarı olması dolayısıyla Ankara Devlet Konservatuarı ve sonrasında sırasıyla açılan üç okul olan, İstanbul Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı, Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı ve Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak

belirlenmiştir. Son olarak araştırmaya vakıf ya da özel okul statüsündeki üniversiteler örneğini dâhil etmek amacıyla İstanbul Aydın Üniversitesi dâhil edilmiştir. Aşağıda yer alan tablo, bu beş okulun oyunculuk eğitim pratiğini ve kullanılan yöntemleri karşılaştırmaya yönelik olarak hazırlanmıştır. Daha detaylı sonuçlar, tezin son bölümünde söz konusu akademisyenlerin kendi vermiş olduğu cevaplar ve değerlendirme raporları ile birlikte sunulmuştur.

Edinilen veriler ile çizelge 1’de özetlenen bulgulara göre; Ülkemizde hala yüksek oranda Stanislavski sisteminin yaygın olarak öğretildiği ifade edilmektedir. Ancak sisteminin bileşenlerini ve hangi döneminin baskın olarak kullanıldığının araştırıldığı sorularda, Stanislavski sisteminin, son ve bütüncül olarak adlandırılabilir halinin ülkemizde tam anlamıyla bilinmediği, çeşitli egzersizlerinin veya sistemin belirli bir dönemin ürünü olan çalışmaların kullanıldığı anlaşılmaktadır. Stanislavski sistemini tamamıyla reddeden ve kullanmadığını belirten, sistemin problemlerini üzerine eleştirel bir bakış açısı geliştirmiş akademisyenlerin yanı sıra, Sistemin Stanislavski’nin önerdiği son halini sistematik bir biçimde öğreten, faydalanan akademisyenlerin de varlığı söz konusudur. Bununla birlikte Sistemin ilk dönemine ait çalışmaları aktif olarak kullanan akademisyenler ile belirli bir yöntem bütünlüğünü takip etmeyen akademisyenlerin de olduğu görülmektedir.

Oyunculuk eğitiminde eğiticilerin teoriye dair yaklaşımlarında da farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bazı eğiticiler, öğrenciye yöntemi öğretirir iken teorisi ile anlatmayı tercih ettiğini belirtmiştir. Diğer eğiticiler ise, genç oyuncuların teori içinde kaybolma riski üzerinde durmuştur. Bir kısım eğiticiler ise, önce pratik uygulamadan kazanılan deneyimlerin sonuçlarıyla, teorik bilgilerin paylaşılması gerektiğini ifade etmişlerdir. Ülkemizdeki akademik oyunculuk eğitiminde, dünyada Stanislavski sonrası ortaya çıkan başta Chekhov, Meisner, Strasberg, Adler, Hagen vb. oyunculuk yöntemcilerinin hiçbirinin çalışmalarının sistematik bir biçimde kullanılmadığı ve ülke genelinde eğiticiler tarafından uygulamasının büyük ölçüde bilinmediği görülmektedir. Az sayıda eğitici, Meisner tekniğinin çeşitli egzersizlerini uygulama eğilimindedir. Ülkemizde pilot olarak belirlenen beş okulda da Strasberg’un metot yaklaşımının benimsendiğine dair bir veriye rastlanmamıştır. Chekhov tekniğinin verimli egzersizlerinden bahsedilmiş, ancak henüz sistematik öğretimi

bulgulanamamıştır. Bunların yanı sıra, başka herhangi bir oyunculuk kuramı ve sistematik öğretim metodundan bahsedilmemektedir.

Bu araştırma sonucunda edinilen bilgiye göre, ülkemizde akademik oyunculuk eğitimi, çoğunlukla 1900'ler Avrupa'sının eski konservatuvar modeli kullanılarak sürdürülmektedir. Birkiye ve Erdenk'in yanıtlarında görüldüğü gibi ülkemizde oyunculuk alanında az sayıda akademisyen yetişmekte, 2000'ler ile birlikte sahne pratiği hiç olmayan akademisyenlerin varlığı söz konusu olmaya başlamaktadır. Oyunculuk mesleğinde eğitimi, 1935 ile 1990'lar arasında olduğu gibi sadece sahne pratiğinden gelen hocalara teslim etmek, ülkemizde oyunculuk alanının kuramsal açıdan eksik kalmasına yol açmıştır. 2000'ler sonrasında ise, sadece teori bilgisinden gelen hocalara teslim etmenin de yaratacağı problemler aşikârdır. Diğer yandan, Prof. Carl Ebert'in ülkemizden ayrılması sonrası, daha önceki yıllar kurduğu asistanlık müessesesinin kurumsallaşmadığı ve bir yönteminin oluşmadığı görülmektedir. Bu problem, ülke pratiğini ustasından öğrendiği egzersizleri amacını ve çıktısını bilmeden yaygınlaştıran oyunculuk hocalarının eline bırakmıştır. Günümüzde oyunculuk eğitimi verdiği bilinen yaklaşık otuz yedi kuruluşu, sanatsal niteliği açısından denetleyen, geliştirilmesi için önerilerde bulunabilecek yahut deneyim paylaşımı yapabilecek herhangi bir üst mekanizma bulunmamaktadır. Sanat okullarının üniversite sistemine bağlanması sonrasında, akademik kariyer ölçme yöntemleri, hazırlanan yayınlar ve deneyim yılı ile sürdürülmektedir. Ancak akademinin bugünkü sistemi, bir sanat eğiticisinin yetkinliğini ne pratik anlamda, ne de estetik anlamda ölçebilecek ve destekleyebilecek bir mekanizma içermemektedir.

Genç bir araştırmacı olarak yürütmüş olduğum bu çalışma sonrasında edindiğim bulgular sebebiyle ülkemizde akademik oyunculuk eğitimindeki yöntem sorunsalına dair bazı çözüm önerileri sunma gereği duyuyorum:

Günümüzde ülkemizdeki oyunculuk eğitiminin gelişigüzel bir biçimde yapıldığı, az sayıda oyunculuk yönteminden ve teorisinden beslenildiği görülmektedir. Çeşitli politik ve bürokratik sebepler dolayısıyla Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) bünyesinde yapılamasa da ülkemiz tiyatro akademisyenlerinin bir oyunculuk eğitimi araştırma enstitüsü kurması, enstitü yönetim mekanizmasında bölgesel çeşitliliğe yer vermesi, enstitü altında yöntem araştırma birimleri oluşturulması, belirli aralıklarla oyunculuk eğitimi veren okulların yöntem ve yaklaşım eğitimlerinin raporlanması,

sempozyumlar ile akademisyenlerin güncel oyunculuk yöntemleri ve kuramları ile buluşturulması, bu alanda araştırma yapmak isteyen akademisyenlerin desteklenmesi, oyunculuk eğitiminde ulusal ve yüksek oranda ölçülebilir bir modelin oluşturulması için çalışılması gereklidir.



VI. KAYNAKLAR

KİTAPLAR

- AKTER, T. A. (1994). **Tiyatro'da Yaşam: Anılar- Mahir Canova**. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- AND, M. (1983). **Türk Tiyatrosunun Evreleri**. Ankara, Turhan Kitabevi.
- ARİSTOTELES (1995). **Retorik**. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- BASKHY, A. (1923). **The Theatre Unbound: A Plea On Behalf Of The İll-Used: The Actor, The Stage And The Spectator; Also An Appeal To The Dramatist That He May Assist... Freedom And Thus Obtain His Own Salvation**, London, C. Palmer
- BENEDETTİ, J. (2007). **The art of the actor**. New York, Routledge
- BENEDETTİ, J. (2012). **Stanislavski: Bir giriş**. İstanbul, Habitus Yayıncılık.
- BROCKETT, O. G. (2002). **Tiyatro Tarihi**. Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- CHEKHOV, M. (2014). **Oyuncuya**. İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- COHEN, L. (2010). **The Strasberg Notes**. New York: Routledge.
- ÇEHOV, A. (1967). **İvanov**. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- ÇEHOV, A. P. (2016). **Vişne Bahçesi**. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÇELGİN, G. (2019). **Eski Yunanca Sözlük**. Alfa Yayınları.
- DİDEROT, D. (2015). **The Paradox of the Actor: Reflexions Sur Le Paradoxe**. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- EYÜBOĞLU, İ. Z. (2017). **Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü**. İstanbul: Say Yayınları.
- HAGEN, U. (1973). **Respect for Acting**. New Jersey, John Wiley & Sons inc.
- HALICI, Ş. (2009). **Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları**. Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

- KARABOĞA, K. (2018). **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**. İstanbul, Habitus Yayıncılık.
- KOCABIYIK, Y. (2020). **Meisner Tekniği: Oyuncular, Eğitimciler ve Yönetmenler için Rol Çalışma Yöntemi**. İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- MAROWITZ, C. (2014). **The Other Chekhov**. New York, Applause.
- MEISNER, S., & LONGWELL, D. (1987). **Sanford Meisner on Acting**. New York, Random House.
- MERLİN, B. (2003). **Konstantin Stanislavsky**. New York, Routledge.
- MOORE, S. (2016). **Stanislavski Sistemi: Oyunculuk Eğitimi için bir El Kitabı**. İstanbul, Bgst yayınları.
- NUTKU, Ö. (2002). **Oyunculuk Tarihi 1**. Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- NUTKU, Ö. (2002). **Oyunculuk Tarihi II**. Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- OXFORD UNIVERSITY PRESS. (2003). **Oxford Dictionary of English 2e**. New York, Oxford University Press.
- ÖZÜAYDIN, N. U. (2011). **Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu**. İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- STANİSLAVSKİ, C. (1985). **My life in Art**. London, Methuen Ltd.
- STANİSLAVSKİ, K. (1996). **Bir Aktör Hazırlanıyor**. Ankara: Papirus Yayınları.
- STANİSLAVSKİ, K. (2011). **Bir Rol Yaratmak**. İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- STANSLAVSKİ, K. (2004). **My life in Art**. London, Methuen Paperback.
- STİNESSPRİNG, L. M. (1999). **Principles of Truthful Acting: A Theoretical Discourse on Sanford Meisner's practice**.
- STUART, D. C. (1928). **The Development of Dramatic Art**, New York.
- ŞENBAY, N. (2002). **Söz ve Diksiyon Sanatı**. İstanbul.
- TAN, N. (2006). **Atatürk Dönemi Kültür Kurumlarından Örnekler**. Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- TOPORKOV, V. (2017). **Stanislavski Provada**. İstanbul, Bgst Yayınları.

WHYMAN, R. (2011). **The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance**. New York, Cambridge University Press.

MAKALELER

DOUGLAS, R. B. (2006). Puşkin'in Yaşayan Hatırası. **Fidelio Dergisi**, 58.

GORDON, M. (1987). **Michael Chekhov's Life and Work: A Descriptive Chronology**. The Drama Review 27.

GÜRZAP, C. (1976). Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümünde Eğitim Nasıl Yapılmaktadır-Nasıl Yapılmalıdır. **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 7(7), 77-95.

ÖZÜAYDIN, N. U. (2016 - 1). Oyunculukta Fiziksel Aksiyon Yönteminin Analizi. **SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, 307-332.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 "İstanbul Devlet Konservatuvarı Tarihçesi",
<https://konservatuvar.istanbul.edu.tr/tr/content/konservatuvarimiz/tarihce>.
(Erişim tarihi: 26 Mayıs 2022.)

TEZLER

HAŞAR, S. (2008). Bir Cumhuriyet Kurumu Olarak Devlet Tiyatroları, 1980 Sonrası Ortaya Çıkan Değişim Politikaları Ve Devlet Tiyatroları Sanatçılarının Geliştirdiği Yeniden Yapılanma Çalışmaları. İstanbul

ÖZKAYA, N. B. (2020). An analysis of the experience of Yeşilçam' female actors / Türk sinemasında oyunculuk: Yeşilçam kadın oyuncularının deneyim analizi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul, Bahçeşehir Üniversitesi.

EKLER

Rusya Saint Peterburg Devlet Sahne Sanatları Akademisi Tiyatro Bölümü
Başkanı Prof. Veniamin Michailovich Filshtinskiy'nin görüşmede vermiş olduğu
orijinal cevaplar aşağıdadır.

Veniamin Michailovich Filshtinskiy
Head of the Department of Acting
Honored Artist of the Russian Federation
Laureate of international Stanislavsky Award

Question 1: While most of the acting departments use Stanislavski's first term method focused on the psychological action, some of the departments prefer to use the second term study of Stanislavski's called the physical action method as an acting teaching base in our country. How do you follow "the System"?

How is it in your institution? What is your department's approach to use "the system"? Or any other main preference/pathway to teaching acting for young actors. Can you describe first-year and second year training methodology?

Answer 1: Our creative ideological root is still Stanislavski. Of course we use as a basis his psychologism and his philosophy of “scenic realism”. It is essentially. It is the philosophy and the ideology of our department. The question is not psychological action but psychological existence. There is no telling that everything is based on action in the performance. We have some nuances. There is no emphasis on the action on our department. The existence has to be psychological. Somewhere it can be based on action, somewhere on reflexing existence, on emotional experience. We reduce the emphasis on the action, although the action is sometimes very important and useful. Regard to the physical action, this formulization is a little bit out of fashion. The question is physical outer – it is really important, while the physical action is not a priority.

Question 2: What are the methods you find useful for the first two years of teaching?

Answer 2: On my department I implant the etude system of Stanislavski. In means the method of practical foray. This method is not based on talks and brain analysis but on foray, practical research. Etude and foray – both terms are by Stanislavski. Practical foray predominates; it requires a lot of attention to something what is performed by actor's organism. For trying something new on the stage one has to

observe the law of physical existence. Law of physical existence and method of foray are two postulates of Stanislavski. It doesn't cancel careful analysis of everything that is happening in play and had happened before play. This methodology had been probed personally by me as by head of theatre workshop for actors and stage-directors during 30 years. I propagandize it all on my department and I use in not only in pedagogics but also in direction both in Russia and in foreign countries.

Question 3: Do you prefer to share with students about which acting theory and its practical steps you use?

Answer 3: Yes, we talk a lot about Stanislavski and we are continuing to consider his heritage.

Question 4: What are the difficulties with acting pedagogy you have observed in your department and/or in your country's habits?

Answer 4: Pedagogics is not an easy and simple business at all. I think that the profession of theatrical tutor is side by side with the profession of stage-director and actor. All this professions are equally difficult and esteemed.

Question 5: Do you directly use any methods which were developed on Stanislavski like Method acting: Strasberg approach, Adler approach, Meisner method, Chekhov method etc.?

Answer 5: Yes. All this people are students of Stanislavski. I would add in this list also Stadler, Nikolai Demidov, Maria Kneidel and Georgiy Tovstonogov.

Question 6: Do you learn the Michael Checkov technique? Which year do you start to do it?

Answer 6: We don't learn the Michael Checkov's technique separately although we are concerned by the topic of surveillance over the human characters and of realization of this surveillance in stage practical training. We are learning it during all the dates of attendance.

Question 7: What are the main objectives of acting skills teaching on your department?

Answer 7: The main objective is to educate lively, clever, high-educated actors who are not indifferent to the human life.

You can read my books – “Opened Pedagogics” and “Notes on an Opportunity Base”. The author is Veniamin Michailovich Filshtinskiy

Amerika Yale Üniversitesi David Geffen Drama Okulu Başkanı Prof. Walton Wilson'ın görüşmede vermiş olduğu orijinal cevaplar aşağıdadır.

Prof. Walton Wilson
David Geffen School of Drama
Yale University

Question 1: Most of the acting departments use Stanislavski's first term method focused on the psychological action, some of the departments prefer to use the second term study of Stanislavski's called the physical action method as an acting teaching base.

How is it in your institution? Or any other main preference/pathway to teaching acting for young actors.

Answer 1: Since the great majority of American actors make their living performing in works of realism or “poetic realism,” we believe a foundation in Stanislavski principles serves them best in terms of preparing them for the profession. In our pedagogy, we do not divide our approach to teaching this material as neatly as you describe above. No one in our program teaches “pure” Stanislavski – whatever that means. We are all working professionals and we all come from eclectic backgrounds, so we filter our understanding of these techniques through the prism of our own experience.

Question 2: What are the methods you find useful for the first two years of teaching?

Answer 2: We consider all our classes “acting” classes. That is, we don't arbitrarily separate voice training or physical training from acting training. In our program, all our disciplines support each other. We try to do two things at once: a) teach a common vocabulary and a common craft, so when actors go into a room by themselves to rehearse they're not arguing about what “acting” is; and b) we teach to the individual in front of us. There's no one right way to do anything. For more specific information, I've attached the Yale School of Drama catalogues from 2019-2020 and 2020-2021 – I refer you to “Departmental Requirements and Courses of Instruction: Acting.” Please note that we have been teaching and learning online this academic year.

Question 3: Do you prefer to share with students about which acting theory and its practical steps you use?

Answer 3: We don't talk much about theory in our teaching. We tend to focus on the practical applications.

Question 4: What are the difficulties with acting pedagogy you have observed in your department and/or in your country's habits?

Answer 4: I will speak briefly and generally about three very complicated subjects: Many young American actors today haven't necessarily seen much professional theatre before coming to the school. Their understanding of "acting" comes mainly from their experience of watching the screen, so their work in class initially tends to be quite timid and almost "anti-theatrical."

Many young American actors today communicate to the world primarily via text or social media. They tend not to possess much psychophysical proprioception when they arrive to their first semester of training; that is, they don't yet really live in their bodies. Many of them are more comfortable within a virtual landscape than in the actual presence of other living bodies in space.

All the primary techniques taught in professional actor training programs in this country were originally developed by and for white (Caucasian) people and not for students who identify as Black, Indigenous, or People of Color. There is a misconception that all fundamental acting techniques can be universally applied to every actor. The American theater (like the rest of American society and American culture) is based on racism, sexism, and other forms of oppression.

Question 5: What are the main objectives of your teaching acting pedagogy in your department?

Answer 5: To prepare each student for a lifelong career as an actor. Of course, we also want actors to bring their full selves into the room. Not to let all the issues of technique and craft substitute for true artistic and personal engagement with the aesthetic or political or human issues at stake in a particular piece. Audiences come to the theater to watch people living through the experience of an event, not to watch actors demonstrating their technique. In the end, your technique must be as personal as your acting is.

Question 6: Do you use any additional or advanced acting methodology during the bachelor's degree? If yes, Can you describe it, please?

Answer 6: Again, I refer you to the attached catalogues.

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad

: Ahmet Ayaz YILMAZ

Eğitim Bilgileri:

Lisans: Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Tiyatro Bölümü – Oyunculuk Programı

Yükseklisans: İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları /Yönetmenlik Yüksek lisans Programı

Yurtdışı eğitim: San Diego State University Musical Theatre Minor Program (2015-2019)

Weber State University Summer Theatre School (2011 – 4 months program)

Masterclass & Eğitim çalışmaları

Fiziksel Tiyatro - Letonya, Stars Well Dance Theatre Company - Liliya Lipora –2012

Method Acting - The Rehearsal Room - Carey Scott - CA/USA -2011

Clown Tekniği - Ankara Devlet Tiyatrosu- Hakan Yavaş - 2008

Linklater Voice Technique - Bilkent Üniversitesi - Susan Main - 2013

Yayınlar:

- 2022 – Romeo Castellucci’nin Endojen Tragedyası’nın Paris Epizodu üzerine

Göstergebilimsel bir Çözümleme Denemesi – **Anadolu Üniversitesi**

Sanat&Tasarım Dergisi – 12 (1) 2022: 251-266 – e-ISSN: 2146 – 9059

Yazarlar: Doç. Dr. Melih Korukçu ve Ahmet Ayaz Yılmaz

- 2022 – Bir Site Specific Tiyatro Örneği olarak “Hafıza”, Deniz seviyesindeydi. –

Mimesis Online Dergisi, Erişim tarihi: 12.07.2022

Oyunculuk ve Yönetmenlik Çalışmaları:

2020 - Oyuncu- IKSİ İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali - Galataperform

Yapım: Terkedilmiş Kıyılar Negatif Fotoğraflar - Yönetmen: Yeşim Özsoy

2019 - Oyuncu - IKSİ İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali ve Yeni Metin Yeni

Tiyatro Festivali Ortak Projesi – Yapım: Vardı, Yoktu – Yönetmen: Tolga Kılık

2018 - Yönetmen - Zorlu PSM Studio - AYSA Prodüksiyon - Yapım: Dışarda Hiçbir

Şey Var - Oyuncu: Betül Arım

2014 - Oyuncu - İstanbul Devlet Tiyatrosu - Yapım: Çöl Fırtınaları - Yönetmen:

Şakir Gürzumar

2013- Oyuncu - Bilkent Tiyatrosu -Yapım: Anlaşılmaz Konuşmalar - Yönetmen:

Hakan Çimenser

2012- Oyuncu - Bilkent Tiyatrosu - Yapım: Nora and Torvald - Yönetmen: Brendan

Mccall

2012- Oyuncu - Bilkent Tiyatrosu - Yapım: Yolcular - Yönetmen: Erdal

Küçükkörmürcü

2011- Oyuncu - Ankara Devlet Tiyatrosu - Yapım: Dönülmez Akşamın Ufkundayım

- Yönetmen: Maral Üner

Profesyonel Eğitimlik ve Proje Danışmanı iş deneyimleri:

- 2019- Proje Danışmanı - Birleşmiş Milletler Nüfus Fonu Mısır Ülke Direktörlüğü (Geçici Kontrat)

İnsanı yardım programı kapsamında Edutainment metodu ile yarı-bölgesel eğitim modülü ve eğitim programı tasarlanması

- 2018 – Eğitimci - Birleşmiş Milletler Nüfus Fonu Mısır Ülke Direktörlüğü (Geçici Kontrat)

Kırılgan nüfus üzerinde Tiyatro Tabanlı Akran Eğitimi programının pilot uygulaması

- 2017 – Ürdün/Amman – Savunuculuk Eğitmeni - Y-PEER International Center for Youth Development & Kral Hussein Vakfı Ulusal Kültür ve Sanat Merkezi

Yarı-bölgesel Savunuculuk Çalıştayı Uygulayıcı Eğitmeni

- 2016 – Bulgaristan/Sofya – Eğitimci – PETRİ – Uluslararası Akran Eğitimleri Araştırma Enstitüsü

Roman Toplumunda Tiyatro Tabanlı Akran Eğitiminin Uygulanması

Gönüllü Sivil Toplum Çalışmaları:

Birleşmiş Milletler Nüfus Fonu – HIV/AIDS temalı Tiyatro Tabanlı Akran Eğitimi Ulusal Pilot Uygulaması

Devlet Tiyatroları Uluslararası İlişkiler ve Festivaller Birimi – Çevirmen - 2008/09

TOBAV Ordu Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali – Çevirmen - 2012

Pozitif-iz Derneği İstanbul – Kurucu Yönetim Kurulu Üyesi- 2018-19

SGYD – Sağlıkta Genç Yaklaşımlar Derneği – Mezun Danışma Kurulu Üyesi - 2018

Y-PEER (Youth Peer Education Network) Ülke Sorumlusu – 2013-2014

Y-PEER Ülke Temsilcileri Kurulu Üyesi- 2012

Katıldığı Uluslararası Kongreler ve Toplantılar:

2018 - International ChemSex Forum – France/Paris

2014 - UNFPA Sustainable Development Goals Regional Meeting - Georgia

2014 - Y-PEER Global Advisory Board - Serbia

2013 BIG DATA analyzes on Advocacy for SRHR issues International Forum – Morocco/Casablanca

2011- Y-PEER International Meeting on Advocacy and Youth Development - Bulgaria

2017 - Arab States Regional Advocacy Forum - Jordan

