

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
DOKTORA TEZİ**

**STANİSLAVSKİ’NİN FİZİKSEL AKSİYON YÖNTEMİ
ve
STANİSLAVSKİ “SİSTEM”İNİN UZANTILARI**

**HAZIRLAYAN
ALİ GÖKMEN ALTUĞ**

**DANIŞMAN
PROF DR. HÜLYA NUTKU**

İZMİR-2012

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
DOKTORA TEZİ**

**STANİSLAVSKİ’NİN FİZİKSEL AKSİYON YÖNTEMİ
ve
STANİSLAVSKİ “SİSTEM”İNİN UZANTILARI**

**HAZIRLAYAN
ALİ GÖKMEN ALTUĞ**

**DANIŞMAN
PROF DR. HÜLYA NUTKU**

İZMİR-2012

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “STANİSLAVSKİ’NİN FİZİKSEL AKSİYON YÖNTEMİ ve STANİSLAVSKİ “SİSTEM”İNİN UZANTILARI” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Ali Gökmen Altuğ

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Anabilim Dalı öğrencisi Ali Gökmen Altuğ'un Stanislavski'nin Fiziksel Aksiyon Yöntemi Ve Stanislavski "Sistem"inin Uzantıları konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat? da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Tez Yazarının

Soyadı: Altuğ Adı: Ali Gökmen

Tezin Türkçe Adı: Stanislavski'nin Fiziksel Aksiyon Yöntemi Ve Stanislavski "Sistem"inin Uzantıları

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Stanislavski's Method of Physical Action and Extension of Stanislavski's System

Tezin Yapıldığı Üniversitesi: D.E.Ü. Enstitü: G.S.E. Yıl: 2012

Tezin Türü: Doktora Tezi

Dili: Türkçe

Sayfa Sayısı:

Referans Sayısı:

Tez Danışmanı Unvanı: Prof. Dr. Adı: Hülya Soyadı: Nutku

Türkçe Anahtar Kelimeler: Stanislavski, Sistem, Fiziksel Aksiyon Yöntemi

İngilizce Anahtar Kelimeler: Stanislavski, System, Method of Physical Action

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

19. Yüzyıldaki toplumsal değişim ve reformlar bilimde ve sanatta da köklü değişikliklere neden olmuştur. Tiyatro sanatı da bu değişimden etkilenerek romantik oyunculuk anlayışından yaşamdan bir kesit sunmayı amaçlayan gerçekçi oyunculuk anlayışına yönelmiştir. Stanislavski'nin tiyatro tarihindeki önemini belirleyen temel unsur bir oyunculuk yöntemi geliştirmesidir. Stanislavski'nin tüm yaşamı boyunca yaptığı çalışmalar oyunculuğun gramerini oluşturmaya yöneliktir. Moskova Sanat Tiyatrosu'nda ve stüdyolarda yaptığı çalışmalarından yola çıkarak oluşturduğu yöntem, bütünsel anlamda Stanislavski "Sistem"i olarak adlandırılmıştır. "Sistem" olgusu sürekli gelişen ve değişen bir yapıdadır. Bu nedenle Stanislavski "sistem"i dogmatik bir yöntem olarak görmemektedir. Bu bakış açısı doğrultusunda "sistem"in işleyişini yeniden ele alan Stanislavski kullandığı tekniklerin önceliğinde bazı değişikliklere gitmiştir. İlk dönem çalışmalarında yoğunlaştığı duyu hafızası, duyu hafızası ve imgelem tekniklerinin yanında aksiyon öğesini daha fazla ön plana çıkarmıştır. Stanislavski'nin son dönem çalışmalarına, aksiyon yoluyla analiz tekniğine, Fiziksel Aksiyon Yöntemi adı verilmektedir. Bu yöntem "sistem"in tamamlanmamış ama gelişmiş son hali olarak değerlendirilebilir. Stanislavski "Sistem"inin günümüze dek ulaşmasında ve hala oyunculuk eğitiminde kullanılmasında "sistem"in uzantılarını oluşturan takipçilerinin payı büyüktür. Birinci Stüdyo'da "sistem" olgusunu ve Stanislavski'nin öğretilerini deneyimleyen Michael Chekhov ve Yevgeni Vakhtangov zamanla kendi oyunculuk tekniklerini oluşturmuşlardır. Stanislavski "Sistem"inin evrensel düzeyde tanınması ve yayılması Avrupa'ya ve Amerika'ya göç eden Rus oyuncular sayesinde olmuştur. Lee Strasberg ve Stella Adler de "sistem" ile tanışan ilk Amerikalı oyuncular arasındadır. Strasberg ve Adler'in içinde yer aldığı Grup Tiyatrosu, Amerika'nın oyunculuk tarihinde çok önemli bir yeri olan Aktör Stüdyo'nun ve metot oyunculuğunun temellerini atmıştır. Her iki tiyatrocunun da yöntemsel farklılıklarına rağmen "sistem"den yararlanarak oluşturdukları kendi teknikleri içinde birçok oyuncu yetiştirerek "sistem"in uzantılarını günümüze kadar taşımışlardır.

ABSTRACT

Social changes and reforms led to a radical transformation in science and art throughout the 19th century. The art of theatre was also influenced by this process, while romantic acting forms were gradually replaced by realistic art forms, which aimed at the depiction of life itself. The primary reason why Stanislavski is one of the most significant figures in the history of theatre is that he developed a certain acting method. All his artistic work targeted at the construction of a grammar in acting. The technique he invented at Moscow Art Theatre and his various studios was referred to as Stanislavski's "System", with a nature that embodies a never-ending process of evolution and development. This is the reason why Stanislavski does not view the "System" as a dogmatic method, a viewpoint which caused him to revise the operation of the "System" and make changes in the way some techniques held the primary positions. His methods, which were more based on affective memory, emotional memory and imagination during the first phase of his artistic life were later dominated by the element of action. The final years of Stanislavski's art more vividly focused on the technique of analysis through acting, which he called the Method of Physical Action. This method may be regarded as the most developed yet not completed form of the "System". Those who most contributed to the maintenance of the "System" up until today and its still being used in actors' training are the followers of the System. Michael Chekhov and Yevgeni Vakhtangov, who experienced the notion of the System and Stanislavski's teachings during the first Studio, later on developed their own acting techniques. Stanislavski's "System" earned worldwide reputation thanks to Russian actors who migrated to the USA and Europe. Lee Strasberg and Stella Adler are amongst the first American actors who acknowledged the "System." Group Theatre, including Strasberg and Adler, formed the foundation of Actors Studio and Method Acting, both bearing vital importance in the history of acting in the USA. Despite their technical differences, both theatre practitioners made use of the "System", created their own techniques, trained many actors and thus led to the inheritance of major elements of the System until today.

ÖNSÖZ

Stanislavski “sistem”i oyunculuk eğitiminde kullanılan en etkili ve yaygın yöntemlerden biridir. Ülkemizdeki birçok okulda da bu yöntem kullanılmaktadır. Konservatuarda aldığım temel oyunculuk eğitiminin ardından, oyunculuğun yanı sıra eğitimli ve yönetmenliğe yönelik çalışmalarım sırasında öncelikle kendi donanımımı ve yönetsel yaklaşımımı geliştirmek adına yaptığım araştırmalarda fark ettim ki Stanislavski’ye yönelik kuramsal bilgilerim temel olarak üç ana kitabının çevresinde şekillenmekteydi. Okul yıllarında, hocalarımızdan sıklıkla duyduğumuz bir öğreti der ki; bir rolü 5-10 sene sonra tekrar ele aldığınızda belki de hiç görmediğiniz yönlerini, hiç hissetmediğiniz inceliklerini ve karakterin detaylarını keşfedeceksiniz. Oyunculuğun yıllar içinde gelişen ve dönüşen ya da öyle olması gereken yapısı gereği, gerçekten de okul yıllarında çalıştığımız bir rolü, yıllar sonra profesyonel meslek hayatımızda yeniden oynadığımızda karşımıza role dair bambaşka pencereler açılabilir. Bu yaklaşımın bir uzantısı olarak, okul yıllarında okuduğum Stanislavski’nin kitaplarını yeniden okumak da bana aynı keşif sürecini ve heyecanı yaşattı. Bu yeni okumalar, Stanislavski’nin birçok kavramına, yönteminin genel bakış açısına ve tekniğini oluşturan unsurlara farklı bir farkındalık ve tecrübeyle bakmama neden oldu. Bir oyuncu olarak ilerlemenin tek yolu kendimizi geliştirmek ve çalışmak zorunda olduğumuz gerçeğini idrak etmemizdir. Oyunculuk eğitime ve yönetmenlikle ilgili çalışmalara yönelmeye karar vermiş bir oyuncu olarak; Stanislavski’nin fikirlerinin ve yönteminin kapsamlı bir bakış açısıyla yeniden ele alınması gerektiğini fark ettim.

Çalışmam sırasında yol aldıkça gördüm ki Stanislavski ile ilgili kuramsal bilgilerimiz dilimize çevrilen kitapların azlığı nedeniyle son derece yetersiz bir seviyede durmaktadır. Araştırmalarım beni yeni kaynaklara yönelttikçe, yönetsel açıdan bir başka eksikliğin daha farkına vardım. Stanislavski ve “sistem” ile ilgili dilimize çevrilmiş kaynaklar Stanislavski’nin çalışmalarının ve “sistem” olgusunun belli bir bölümünü yansıtmaktadır. Bu çerçevede Fiziksel Aksiyon Yöntemi olarak adlandırılan Stanislavski’nin son dönem çalışmalarında yoğunlaştığı yöntem, aksiyon yoluyla analiz tekniği, oyuncunun yaratıcılığını ve bir role yaklaşımında kullanabileceği yardımcı unsurların zenginliğini arttırabilecek yeni önermeler

sunmaktadır. Fiziksel Aksiyon Yöntemi ve “sistem”in çok fazla değerlendirilmeyen bazı yönlerini keşfetmemde Jean Benedetti’nin kitapları yol gösterici olmuştur. Stanislavski’nin kitaplarını Rusçadan İngilizceye yeniden çeviren Benedetti ilk İngilizce çevirideki problemleri ve eksiklikleri gidererek Stanislavski ve “sistem” e dair modern bir yeniden okuma imkanı sunmaktadır. Bu nedenle Fiziksel Aksiyon Yöntemi’nin, Benedetti’nin ve diğer modern uygulayıcıların, kuramcılarının sundukları yeni yaklaşımlar doğrultusunda incelenmesi gereken önemli bir materyal içerdiğini saptadım. “Sistem”in bir parçası olan Fiziksel Aksiyon Yöntemi’ni seçmemdeki asal neden, eksik bildiğim yönlerini ayrıntılı bir şekilde inceleyerek yöntemi daha iyi kavramaktır. Böylelikle, sahne uygulamasında yaratıcılığı arttırarak bir role yaklaşırken sunduğu imkanları çeşitleyerek deneyimlemeyi amaçlıyorum.

Bu yaklaşım içinde, Fiziksel Aksiyon Yöntemi’nden faydalanarak kendi tekniğini geliştiren ve yeni yöntemler bulan Jerzy Grotowski’nin, Eugenio Barba’nın bakış açıları ve estetik yaklaşımları bu çalışmanın kapsamında yer almamaktadır.

Stanislavski’nin fikirlerinin ve yönteminin günümüze dek yansıması “sistem”in takipçileri sayesinde olmuştur. Bize ulaşan bilginin köklerini ve kaynağını irdelemek nasıl bir yapılanmadan ve işleyişten geçerek bize ulaştığını keşfetmek “sistem” olgusunun bütünlüğünü kavramak adına önemlidir. Bu nedenle “Sistemin Uzantıları” bölümünde irdelenen tiyatrocuların çalışmalarında “sistem” ile kurdukları ilişki baz alınmış; yöntemsel olarak “sistem”e ve Stanislavski’nin oyunculuk anlayışına katkıları esas alınarak değerlendirilmiştir. “Sistemin Uzantıları” bölümünde değerlendirilen isimlerin seçimindeki temel kriter “sistem” olgusunu estetik bakış açıları ve sanatsal anlayışları ile sentezleyerek kendi oyunculuk tekniklerini oluşturmaları ve 20. Yüzyıldaki oyunculuk eğitimine damga vurmuş yöntemler sunmalarıdır.

“Stanislavski’nin Fiziksel Aksiyon Yöntemi ve Stanislavski Sisteminin Uzantıları” adlı çalışmamdaki ana hedefim bütünsel anlamda “sistem”in zengin bilgi birikimini çağdaş yaklaşımlar ve yeni kaynaklar ışığında yeniden inceleyerek, yöntemi boyutlu bir şekilde kavrayıp içselleştirmek ve sonrasında oyuncu, eğitmen, yönetmen olarak uygulayabilmektir.

Çalışmam boyunca İngilizce kaynakların çevrilmesi aşamasında bana büyük destek sağlayan Ahu Sıla Bayer, Merve Kutun, Emir Tuna'ya; tezin yazım aşamasında büyük emeği geçen Ilgın Bingöl'e ve Hüseyin Acar'a; tüm süreç boyunca bana inanan ve manevi desteklerini eksik etmeyen eşime ve aileme; bu çalışmanın şekillenmeye başladığı ilk günden itibaren fikirleriyle ve yöntemsel açıdan getirdiği önerileriyle ufkumu açan ve beni her zaman destekleyen danışmanım, hocam Prof. Dr. Hülya Nutku'ya, bilgisini ve deneyimini paylaştığı için Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya ve üzerimde emeği olan tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Ali Gökmen Altuğ

İÇİNDEKİLER

STANİSLAVSKİ’NİN FİZİKSEL AKSİYON YÖNTEMİ ve STANİSLAVSKİ “SİSTEM”İNİN UZANTILARI

Sayfa

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	x
KISALTMALAR	xii
EKLER LİSTESİ	xiii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

FİZİKSEL AKSİYON YÖNTEMİ

1.1 Fiziksel Aksiyon Yöntemi’nin Mantığı.....	14
1.2 Fiziksel Aksiyon Yöntemi’nin Temel Öğeleri	25
1.2.1 Ben Oluyorum	25
1.2.2 Önceki–Sonraki Zaman	26
1.2.3 Epizotlar ve Olaylar	27
1.2.4 Temel Aksiyonlar ve Görevler	29

1.2.5	Üstün Görev.....	33
1.2.6	Süregelen Eylem.....	35
1.2.7	Üçüncü Varlık.....	36
1.3	Stanislavski'nin Fiziksel Aksiyon Yöntemi Uygulamaları	41
1.3.1	Othello	46
1.3.2	Hamlet	54
1.3.3	Tartuffe	68
2. BÖLÜM		
STANİSLAVSKİ “SİSTEM”İNİN UZANTILARI		
2.1	“Sistem”in Rusya’daki Temsilcileri.....	81
2.1.1	Michael Chekov.....	82
2.1.2	Yevgeni Vakhtangov	110
2.2	Sistemin Amerika’daki Uzantıları.....	132
2.2.1	Lee Strasberg	140
2.2.2	Stella Adler	157
	SONUÇ.....	172
	EKLER.....	187
	KAYNAKÇA.....	228
	ÖZGEÇMİŞ	

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı Geçen Eser
bkz.	Bakınız
ev.	Çeviren
Ed.	Editör
s.	Sayfa No
y.a.g.e.	Yukarıda Adı Geçen Eser

EKLER LİSTESİ

EK-1 SİSTEM DİYAGRAMI

EK-2 JEAN BENEDETTİ'NİN OLUŞTURDUĞU FİZİKSEL AKSİYON YÖNTEMİ TASLAĞI

EK-3 STANİSLAVSKİ'NİN KOLONLARA AYIRMA ÇALIŞMA ÖRNEĞİ

EK-4 STANİSLAVSKİ'NİN OTHELLO PROVALARINDA 3. PERDE, 3. SAHNEYE YÖNELİK YAPTIĞI AKSİYONLAR VE GÖREVLER ÇALIŞMASI

EK-5 STANİSLAVSKİ'NİN, ÖNCEKİ ZAMAN ÇALIŞMA ÖRNEKLERİ

EK-6 MİCHAEL CHEKHOV'UN OYUNCULUK TEKNİĞİ İÇİNDE KULLANDIĞI EGZERSİZLERE AİT ÖRNEKLER

EK-7 VAKHTANOV'UN OYUNCULUK TEKNİĞİ İÇİNDE KULLANDIĞI EGZERSİZLERE AİT ÖRNEKLER

EK-8 LEE STRASBERG'İN GRUP TİYATROSUNDA BUD BOHNEN İLE YAPTIĞI DUYU HAFIZASI ÇALIŞMASI 226

GİRİŞ

Oyunculuk tarihinin gelişimini incelediğimizde, şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki, Konstantin Sergiyeviç Stanislavski (1863–1938) ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Muhtemelen Shakespeare dışında başka hiçbir isim tiyatrodaki bu kadar sık telaffuz edilmemiştir. Stanislavski'nin tiyatro tarihinde edindiği bu ayrıcalık oyunculuk eğitimine getirdiği sistemli yaklaşımdan doğmaktadır. 19. yy. da oyunculuk anlayışı romantizmden doğalcılığa doğru yol alırken birçok evreden geçmiş, ancak temel sorununu halledememiştir: Yöntem eksikliği. İşte tam da bu noktada Stanislavski'nin oyuncunun eğitimi, gelişmesi ve çağdaş bir kimlik kazanması yönünde sistemli bir program tasarlaması ve daha sonra bu çalışma düzenini bir yöntemle dönüştürmesi 20. yy.ın tiyatro hayatına damgasını vuran bir süreci başlatmıştır. Bu keşfin Stanislavski'nin takipçileri tarafından nasıl değerlendirildiğini ve geliştirildiğini incelemeye önce “sistem”in doğuşunu ve dönemin tiyatro anlayışı içindeki büyüme sürecini değerlendirmekte fayda vardır.

19. yy. da tüm Avrupa'yı saran dinamik bir değişim görülmektedir. Halk ayaklanmaları, bilimde atılan büyük adımlar, filozof ve iktisatçıların toplum düzenini değiştiren önermeleri ve deneyleri yüzyıla damgasını vuran bir hareketlilik getirmiştir. Bu devrim içinde, 18. yy. a egemen romantik akım yeni bir fikir üretmekten uzak, kendi coşkusuyla çağa ayak uydurmayı başaramamıştır. Bu nedenle 19. yy. coşkuya değil akla dayalı bir yaklaşım ile deneyi ve yaşam gerçeğini esas alan doğalcılığın doğuşuna tanıklık etmiştir. Tiyatro da toplumdaki bu değişimden ve yeni akımdan etkilenerek sahne üzerine yaşamın değiştirilmeden getirilmesi düşüncesine doğru yönelmiştir. 19. yy.daki bu geçiş süreci, romantizm – doğalcılık arasındaki bu tartışma oyunculuk anlayışında yeni ufuklar açmıştır. Stanislavski'nin tiyatro anlayışının şekillenmesinde; Avrupa'daki bu değişimin, dönemin önemli oyuncularının, yönetmenlerinin, tiyatro adamlarının oluşturduğu yeni kuramların etkisi büyüktür.

19. yy. Avrupa'sında yaşanan doğalcı – romantik oyunculuk tartışmalarının izini Rusya'da da görürüz. Ancak tüm bu geçiş sürecinin getirdiği dinamizme rağmen oyunculuk anlayışının disiplinsiz, dağınık, anlık parıltılara bağlı olduğu

görülmektedir. Oyunculuk eğitimi yalnızca beden eğitilmesinden ibarettir. Bu da ağırlıklı olarak yapmacık pozları ve deklamasyonlu oyuncululuğu ortaya çıkarmaktadır. Tinsel yaratıcılık konusunda önemli bir aşama kaydedilmemiştir. Oyunculuk anlayışındaki genel problem yöntem eksikliğidir.

Oyunculduğumuz hala amatör çünkü teorimiz yok. Kuralları bilmiyoruz, bir araya gelen parçaları bile bilmiyoruz. Müziği ele alalım. Müziğin kesin bir teorisi var. Her müzisyenin tekniğini geliştirmesi için buna uyması gerek. Müzisyenin sanatındaki temel eleman sestir. Onlarla ne yapması gerektiğini bilir. Kendi sanatımızın temel parçalarını bilmiyoruz. Bizim ölçeklerimiz yok. Nasıl çalışacağımızı, yeteneğimizi nasıl geliştireceğimizi bilmiyoruz. İşin ilginç tarafı, kimse aldırıyor. Bu, bizim sanatımızın tilsimi olarak görülüyor. Bir teoriye dayanmıyor, tamamen esinlenmeye dayanıyor.¹

Stanislavski doğuştan yetenekli bir oyuncu olsaydı ya da oyuncu olarak yeteneği kendiliğinden bir çıkış yolu bulabilseydi, muhtemelen “sistem” diye bir şey olmazdı. Çünkü birçok tiyatro adamının aksine Stanislavski sadece bir teorisyen olarak düşünülemez. Bütün çalışmaları, fikirleri pratik bir tiyatro anlayışından gelmektedir. Stanislavski oyunculığa ve yönetmenliğe devam ederken sürekli olarak kendi yaratıcı sürecini gözlemlemiştir. “Sistem” onun çalışmalarının incelenmesi, denenmesi ve doğrulanmasıdır.

Stanislavski'nin oyunculığa yeni bir soluk getirme çabasının temelinde dönemin tiyatro anlayışının, çağın getirdiği dinamikleri karşılayamamasının önemli bir rolü vardır. 19. yy. in son çeyreğinde Rus tiyatrosu zayıf bir durumdadır. Çoğunlukla oyuncular yönetmeni görmezden gelip en iyi yaptıkları şeyi yapmaktadırlar. Tekstin neredeyse hiçbir anlamı yoktur. Önemli rollerdeki oyuncular kendilerini sahne ortasına yerleştirip suflörün rolü kendilerine okumasını bekler, ardından yüksek bir sesle seyirciye doğru oynarlar. Böylece güzel bir tutku ve güç örneği göstermiş olurlar. Herkes seyirciye bakarak konuşmaktadır. Diğer oyuncular ile ilişki minimal düzeydedir. Mobilyalar bile oyuncuların öne bakacakları bir şekilde ayarlanmıştır. Sahne düzeni ve dekor da oyunculuk gibi tek tiptir. Dönemin tiyatro anlayışı böyle bir durumdayken, Stanislavski örnek verme ya da yönlendirme

¹Vasili Toporkov, **Stanislavski In Rehearsal**, çev: Jean Benedetti, Methuen, London, 2001, 159 s.

ihtiyacına düştüğünde bir önceki jenerasyona, sanatsal standartların ve disiplinin iki dahi, oyuncu Shchepkin ve yazar Gogol tarafından belirlendiğı Maly Tiyatrosu günlerine yönelmiştir. Stanislavski'nin "üniversitem" dediğı Maly Tiyatrosu, tıpkı Comédie Française'in "Molière'in Evi" olarak adlandırıldığı gibi, "Shchepkin'in Evi" olarak adlandırılmıştır. Rus oyunculuk tarihinde Shchepkin'in (1788–1863) çok önemli bir yeri vardır. Stanislavski'nin de oyunculukla ilgili fikirlerinin şekillenmesinde Shchepkin'in Rus tiyatrosunda durduğu yerin ve düşüncelerinin büyük katkısı olduğunu görülür. Shchepkin'in oyunculuk serüvenindeki keşifleri, Stanislavski'nin tiyatro felsefesinin temellerinin atılmasına ışık tutmuştur. Shchepkin'in 1810'da seyrettiğı Soumarov'un **The Supposed Dovry** adlı komedisinde oynayan Prens Meshcherski, Shchepkin'i etkilemenin ötesinde Rus oyunculuğundaki değışimle ilgili ilk kıvılcımları ateşlemiştir. Shchepkin anılarında bu olayı şöyle anlatmaktadır:

Prens'in oyunculuk stili kadronun geri kalanında çok farklıydı. Neredeyse hiç jest yoktu ve son derece doğaldı. Böyle oyunculuk olur mu diye düşündüm. Bu çok gerçekti, yaşam gibiydi ama yine de etkileyici anları vardı. Anladım ki güzel olan bu, basitçe konuşması. Oynamıyordu, yaşıyordu. Basit ve doğal olanın güzelliğini anlamadığım için kendime çok kızmışım. Prenste gördüğüm gibi basitçe yapmak istedim. Günlerce oyunu kendi başıma oynadım ama o doğallığı yakalayamıyordum. Doğal olmak için kendi sesimle konuşmam gerektiğini, kendi duygularıyla hareket etmem gerektiğini ve Prensi taklit etmemem gerektiğini fark etmemiştim... Molière'in 'Kocalar Okulu' oyununda Şganarel'le oynuyordum. Çok uzun süre prova yaptığımız için ve kafam da başka yerde olduğu için biraz ilgisiz prova yaptım. Bazı kelimeleri basitçe söylediğimi fark ettim. Gerçek yaşamdakinden farklı değildi. Bundan o kadar çok keyif aldım ki, bu konuşma tonunu oyunun sonuna kadar korumaya çalıştım. Ama birden her şey tepetaklak oldu. Ne kadar çok denersen o kadar kötü olmaya başladı. Çünkü tekrar beni tatmin etmeyen eski oyunculuk tarzına dönmüştüm. Bunun sebebi ise, sanatıma yeni bir çift gözle ama gizlice bakıyor olmamdı. Gizlice bakıyordum çünkü biliyordum ki içimde büyüyen fikri açığa çıkarırsam herkes bana gülecekti. Çünkü fikir var olan bakış açısına o kadar tersti ki, oyunun sonunda rol arkadaşlarım eski tarz oyunculuğa geri dönüş adına gösterdiğim çaba için beni tebrik bile ettiler.²

Stanislavski'yi etkileyen bir başka Rus tiyatro adamı Gogol (1809–1852) olmuştur. Aslında Gogol ve Shchepkin'in fikirleri o kadar iç içe geçmiştir ki, kimin kimi daha fazla etkilediğı tartışmaya açıktır. Shchepkin'in müttefiki diyebileceğimiz Gogol, yazarlığının ötesinde iyi de bir oyuncudur. Gogol, gerçek tiyatronun Rus

²Jean Benedetti, **Stanislavski: An Introduction**, Methuen, London, 2008, 9-10 s.

hayatını temsil etmesi konusunda ısrarcıdır. İsteddiği, Fransız komedileri ya da melodramlarının taklidi değil, Rus halkı ile ilgili Rus oyunlarıdır. Gogol, Rus tiyatrosunun durması gerektiği yer konusunda örnek olmasının yanı sıra, Stanislavski'nin oyunculukla ilgili fikirlerinin şekillenmesinde de yol gösterici olmuştur. Gogol'a göre oyuncu oynadığı karakterin görüntüsü hakkında endişelenmemeli ve ilk olarak rolün psikolojisini anlamalıdır. Oyuncunun çalışma yönteminin öncelikle içsel ve psikolojik olması konusunda ısrar etmektedir. Bu bakış açısının daha sonra inceleyeceğimiz, Stanislavski'nin Birinci Stüdyo dönemdeki fikirlerinin kaynağını oluşturduğunu görürüz.

Stanislavski'nin oyunculunun temellerinin oluşmasında Shchepkin ve Gogol'un yanı sıra, Rus oyuncularının sahneye çıkmalarının kilise tarafından yasaklandığı bir dönemde Moskova'da izlediği ünlü İtalyan aktör Salvini ve Duse'nin de payı vardır. Kendi beceriksizlikleri ile bu usta oyuncuların sahnedeki doğallığı arasındaki fark Stanislavski üzerinde büyük etki yaratmıştır. Stanislavski'ye göre, onlar yaratıyor; o ise başkalarının daha önce yaptıklarını - iyi ya da kötü - ancak taklit etmektedir. Büyük oyuncuların doğallığının nasıl oluştuğunu keşfetme girişimi, sistemin içinden çıktığı tohum olarak adlandırılabilir. Oyuncuların yeteneklerini özgür irade ile ortaya koymasını engelleyen duvarları ve eski kalıpları ancak yıllar süren kararlı ve amansız çalışmalar sonucunda kaldırabilmiştir. Oyunculunun gramerine yönelik arayışı bu çabanın sonucudur. On dört yaşında "Alexiyev Çemberi" adını verdiği amatör grup ile ilk kez sahneye çıktığında kendi hissettiği ile seyircinin tecrübe ettiği duygu arasındaki farkı, çelişkiyi çözmeye yönelik çabası; izlenimlerini kaydettiği, yaşadığı problemleri analiz ettiği ve içine çözümler karaladığı bir defter tutmasını sağlamıştır. Bu alışkanlığını hayatı boyunca sürdürmüştür. Sonuç olarak da, altmış bir yıllık bir faaliyeti içeren defterler ortaya çıkmıştır. Bu yolculuğun içinde oyunculuk eğitimi ile ilgili, sistemin doğuşunu, temel prensiplerinin gelişimini, değişimini ve dönüşümünü, Fiziksel Aksiyon Yöntemi'ni içeren birçok önerme yer almaktadır.

Stanislavski'nin tecrübelerini ve "sistem"in doğuşunu tarihsel süzgeçten geçirerek değerlendirmek Fiziksel Aksiyon Yöntemi'ne giden yolu aydınlatacaktır. Dünya tiyatro tarihinde önemli bir yeri olan Moskova Sanat Tiyatrosu 1898 yılında,

Nemiroviç Dançenko ve Konstantin Sergiyeviç Stanislavski tarafından kurulduğunda, Stanislavski otuz beşyaşındadır ve o zamana kadar Sanat ve Edebiyat Derneği'nde oyunculuk yapmıştır. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ilk on yılında Stanislavski, Dançenko ile birlikte önemli işlere imza atmıştır. Anton Chekhov'un **Martı** (1898), **Vanya Dayı** (1899), **Üç Kız kardeş** (1901), **Vişne Bahçesi** (1904) oyunlarının yanı sıra, Hendrik İbsen'in **Hedda Gabler** (1899), **Bir Halk Düşmanı** (1900), **Yaban Ördeği** (1901) **Hayaletler** (1905), Maksim Gorki'nin **Küçük Burjuvalar** (1902), **Dipte** (1902), **Güneşin Çocukları** (1905) adlı oyunlarını yönetmiştir. Oynadığı karakterler ise, Trigorin (Martı), Lövborg (Hedda Gabler), Astrov (Vanya Dayı), Stockmann (Bir Halk Düşmanı), Vershinin (Üç Kız kardeş), Satin (Dipte) ve Gaev'dir (Vişne Bahçesi). Stanislavski bu süre içinde yönettiği ve oynadığı oyunlarla ün kazanmış hatta Avrupa'da bile tanınan bir tiyatro adamı haline gelmiştir. Stanislavski, Rusya dışındaki ününü Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ağırlıklı olarak Chekhov oyunlarından oluşan bir repertuarla gerçekleştirdiği Avrupa turnesine borçludur. Bu turne dahilinde birçok tiyatro insanı ile tanışmış, özellikle Berlin'de Max Reinhardt, Gerhard Hauptmann ve Arthur Schnitzler'in büyük beğenisini kazanmıştır. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun oyunlarının yakaladığı başarıya ve Stanislavski'nin elde ettiği üne rağmen tiyatronun içinde her şey yolunda değildir. Stanislavski ve Dançenko arasındaki uçurum giderek büyümektedir. Bir zamanların ayrılmaz ortakları, sanat politikaları üzerinde uzlaşmakta zorlanmaktadırlar. Durağanlığa saplanmaktan büyük bir korku duyan Stanislavski, 1905 yılına gelindiğinde Moskova Sanat Tiyatrosu'nun tekdüzeliğe teslim olduğunu hissetmeye başlar. Artık Stanislavski için repertuarını genişletme ve yeni sorunlarla boğuşma zamanı gelmiştir. O dönemde genç deneyci topluluğuyla yeni arayışların içinde olan Meyerhold, Stanislavski için önemli bir kapı açmıştır. 1898 yılındaki **Martı** adlı oyunda Konstantin karakterini canlandıran Meyerhold, Stanislavski'ye bir oyunun doğaçlama yoluyla keşfedilmesi kavramını tanıtmıştır. Stanislavski kendi sermayesiyle Meyerhold yönetiminde bir tiyatro stüdyosu kurar. Genç oyuncular burada yeni fikirleri ve yöntemleri deneme fırsatı bulurlar. Topluluk yaz boyunca prova yapar ve Stanislavski'ye seçilen repertuardan bazı örnekler gösterir. Ancak sonuç Stanislavski için bir hayal kırıklığıdır. Temel problem, yenilikçi eserler de dahil

olmak üzere her türlü oyuna uygulanabilecek sanatsal bir oyunculuk yönteminin eksikliğidir.

Her şey berraklaşmıştı. Yetenekli bir yönetmenin yardımıyla, bu genç ve tecrübesiz aktörler, kısa parçalarla yeni keşiflerini sergilemeyi başarmışlardı. Ama önemli oyunlarda yer alan, geleneksel tiyatro biçiminde yazılmış, daha incelikle örülmüş karakterlere gelindiğinde, başardıkları tek şey ne kadar tecrübesiz olduklarını sergilemekti. Yönetmen elinden gelen her şeyi yaparak bunu saklamaya uğraşsa da onlar, ilgi çekici fikirlerini gerçekleştirmek için güzel topluluklar ve desenler haline getirdiği elleri altında şekillenen hamurdan başka bir şey değildi. Ancak bu oyuncuların teknikten yoksun olması yüzünden tek yapabildiği fikirlerini, prensiplerini ve keşiflerini sergilemekti. Ortada bunları yaşama geçirebilecek kimse olmadığından, stüdyonun tüm heyecan verici niyetleri soyut bir teori ve akademik bir formüle dönüşüyordu. Bir yönetmenin hayalleri ve onların gerçekleşmesi arasında bir uçurum olduğundan yeniden emin olmuştum. Yeni sanat için yeni aktörler gerekiyordu; ayrıca tümüyle yeni bir teknik. Elbette bir yönetmenler stüdyosu oluşturabilirdim. Burada yönetmenler kendi işlerini geliştirebilirlerdi. Ama o sıralarda yalnızca aktörlerin yaratıcılığına yardım edebilecek yönetmenlere ilgi duyuyordum, onların kusurlarını saklayabilecek yönetmenlere değil. Ne kadar harika olursa olsun, hayal ettiğim şey bir yönetmenler stüdyosu değildi. Tüm ümitlerimi aktöre bağlamıştım. Ona, yaratıcı becerileri ve güçlü bir teknik için sağlam bir temel verebilmekle ilgileniyordum.³

Stanislavski'nin yeni arayışlarına yön veren temel unsurlar; Chekhov'un ölümünden sonra Moskova Sanat Tiyatrosu'nun sanat politikasındaki belirsizlikler ve Stanislavski'nin bir aktör olarak hissetmeye başladığı yetersizlikler olmuştur. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun yaşadığı başarıda Chekhov ile kurulan organik bağın çok büyük bir payı vardır. Moskova Sanat Tiyatrosu oyuncularının Chekhov'un yarattığı dünya ile samimi bir buluşma yaşayabilmeleri Chekhov oyunlarındaki ruhsal ve psikolojik gerçekliği ortaya çıkartacak yaratıcı ruhu yakalamalarını kolaylaştırmaktadır. Aynı zamanda bu organik bağın gücü Chekhov'u bir istisna haline getiren, yazar olarak içsel dünyayı nesnel koşullar içinde yansıtabilme becerisine de bağlıydı. Ancak yeni yazarların oyunlarında aynı organik bütünlüğün oluşmasını beklemek mümkün değildir. Bu nedenle her oyunda yaratıcı ruh durumunu oluşturabilecek yeni tekniklere ihtiyaç duyulmaktaydı. Stanislavski'nin aynı ihtiyacı bir oyuncu olarak da hissetmesi oyunculuk ile ilgili arayışlarını hızlandırmıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, eğer Stanislavski doğuştan üstün yetenekli bir oyuncu olsaydı, belki de sistem diye bir şey doğmayacaktı. Kendi

³Stanislavski, **Sanat Yaşamım**, çev: Suat Taşer, Can Yayınları, İstanbul, 249 s.

oyunculuğu ile ilgili yaşadığı çıkmazları ve problemleri çözme çabası onu sürekli üreten, sorgulayan, deneyen bir sanatçı haline getirmiştir. 1906 yılında oyunculuğu ile ilgili yaşadığı problem ve kriz doruk noktasına ulaşmıştır. **Bir Halk Düşmanı** adlı oyunda Stockmann karakterini oynayan Stanislavski, artık mevcut tekniklerin tıkandığı kuru ve yapay tekrarların devrede olduğu bir dönemdedir. Tiyatroya gitmeye, sahneye çıkmaya can atan Stanislavski'nin yerine güveni kaybolan, rolü bir ödev gibi gören, sahneye çıktığında yaşamayan bir Stanislavski gelir. Stockmann rolünü olması gereken yaratıcı yetenek ve sanatsal tatminden uzak bir şekilde; içinde güç, duygu, yeniden yaratma isteği barındırmayan bir şekilde oynadığını fark etmek, Stanislavski için korkunç acı bir tecrübe olmuştur. Bu tecrübenin gerisindeki duygusal çöküntü ile birlikte - 1904 yılında Chekhov'un ölümü, 1905'te yaşanan başarısız devrim ve Sanat Tiyatrosu'nu finanse eden arkadaşı Sava Morosov'un intiharı – 1906 yazında Finlandiya'ya tatile gider. İşte bu acı tecrübe ve kriz sonrasındaki Finlandiya yolculuğu, oyunculuk tarihine damgasını vuracak olan “sistem”in ilk tohumlarının atılmasını sağlamıştır. Stanislavski, Stockmann rolünden başlayarak tüm kariyerini gözden geçirir. Oynadığı her rol üzerine tekrar düşünür. Yirmi yıl boyunca tüm düşüncelerinin kayıtlı olduğu defterlerine başvurur ve bazı temel sorularla yüzleşir: Salvini, Duse, Chaliapın gibi büyük aktörleri birleştiren ve onlara özel bir karakter kazandıran ortak payda nedir? Bu tanrıların bahsettiği bir armağandır ve talep etmekle olmaz. Peki diğer aktörler, içinde ilham barındıran o sezgisel anları nasıl yaratabilirler? Dahi aktörlerin başardığı gibi “rol yapma”nın yerini “nasıl olmak” alır.

Stanislavski bu soruların ışığında duyguların yeniden yaratılması ve tecrübe edilmesi konusunda aktörün denetiminin dışında kalan bir mekanizma olduğunu düşünmeye başlar. Duygusal tepkilerimiz kontrolümüz dışında “bilinçaltından” doğmaktadır. Oyuncunun bilinmeyen noktalarından doğan duygu haznesine ulaşmanın yollarını arar. Stanislavski'ye göre bu duygu yumağını çözmek için “bilinç yolu ile bilinçaltına uzanabilen teknikler” geliştirilmelidir. 1906 yılında başlayan bu sorgulama tüm hayatı boyunca çözmeye çalıştığı temel problemlerden biri olacaktır. “Bilinç yolu ile bilinçaltına ulaşma” çabasında, Stanislavski'ye yol gösteren temel kaynak, dönemin ünlü psikologlarından Theodule Ribot'un çalışmalarıdır. **İstek Hastalıkları** (1883), **Duyguların Psikolojisi** (1896), **Yaratıcı Psikoloji Üzerine**

Deneme (1900) adlı kitaplarında Ribot, Stanislavski'yi etkileyen iki temel kavramdan bahsetmektedir. “İstek–irade kavramı” ve “duygusal deneyimler belleği”. Ribot yaptığı klinik çalışmalarda istek faktörünün hastaların iyileşme sürecinde aktif bir rol oynadığını gözlemlemiştir. Duygusal deneyimler belleği sayesinde ise, kişinin sinir sisteminde bulunan geçmişe dair kaydedilmiş deneyimlerin basit bir duygusal uyarıcının yardımıyla yeniden etkinleştirildiği gözlemlenmiştir. Stanislavski bu saptamalardan yola çıkarak, oyuncunun ruh durumuna ulaşmak için isteğini ve iradesini kışkırtacak bir kişisel analiz çalışması yürütmesi gerektiğini düşünür. Stanislavski'nin o dönemki fikirlerinin olgunlaşmasında payı olan bir başka kaynak ise Mikhail Shchepkin olmuştur. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Rus oyunculuk tarihinde önemli bir yeri olan Shchepkin'in görüşlerinden yararlanarak yaptığı sınıflandırmada, Stanislavski oyunculuğu üç farklı türde değerlendirmektedir: 1) Ticari, piyasa işi ve adi oyunculuk 2) Mantık oyunculuğu 3) Duygu oyunculuğu. Stanislavski için esas olan tabii ki duygu oyunculuğudur. Oyuncunun kendi içine döndüğü, tüm konsantrasyonu ile rolün ruhsal yaşantısına ve psikolojik çözümlere başvurduğu duygu oyunculuğu... Ribot'un çalışmalarından ve Shchepkin'den esinlenerek geliştirdiği duygu oyunculuğu saptaması, Stanislavski'nin bir oyuncunun kendi üzerindeki çalışmasının temel taşlarını oluşturacak Yaratıcı İrade, Duygu Belleği, Sihirli Eğer, Dikkat Çemberi gibi başlıkları doğurmuştur. Bu başlıklar daha sonra kaleme alacağı **Bir Aktör Hazırlanıyor** kitabının ana hatlarını oluşturacaktır.

Stanislavski 1909 yılında sahnelenen **Taşra'da bir Ay** oyununun provalarını yeni çalışmalarının ışığında yapar. Oyunun kazandığı başarıyı arkasına alan Stanislavski, “sistem”in Moskova Sanat Tiyatrosu'nun resmi çalışma Yöntemi olmasını istemektedir. Ancak Dançenko ile bu konuda fikir ayrılığına düşerler. Dançenko'ya göre “sistem”i kullanarak çalışmak prova süresini çok uzatmakta ve mali krizlere neden olmaktadır. Ayrıca işler yolunda giderken, gişe gelirleri yüksekken oyuncuları böylesi bir eğitimin içine almak akıllıca değildir. Bu uyuşmazlık Stanislavski ve Dançenko arasında sanatsal anlamda önemli bir ayrılığa neden olur. Dançenko Moskova Sanat Tiyatrosu'nun idari kontrolünü üstlenir, Stanislavski ise Sanat Tiyatrosu'ndan oyuncu ve yönetmen olarak çalışmaya devam etmekle birlikte, kendini “sistem”ini geliştireceği yeni denemelere vermektedir. Bu

ayrılık Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan bağımsız olarak Stanislavski'nin kendi kaynakları ile finanse edeceği stüdyoların doğmasına neden olacaktır. Stüdyoların varlığı sistemin ana hatlarının şekilleneceği, Stanislavski'nin çalışmalarına yön verecek laboratuvar ortamını sağlayacaktır. 1912 -1917 yılları arasında kurulan Birinci ve İkinci Stüdyo “sistem”in öğrenilip geliştirilmesi amacıyla odaklanmış, aktörün yaratıcı gücünü harekete geçirecek dinamikleri açığa çıkartmayı hedeflemiştir.

Benden yardım isteyen gençler için kendi olanaklarımla bir stüdyo kurdum. Stüdyonun yöneticiliğini de Sulerjitski üstlendi. Bu stüdyo için kiraladığımız bina, Sanat ve Edebiyat derneğinin ilk kurulduğu yerde bir zamanlar Avcılık Kulübü olarak kullanılan aynı binadaydı. Üst kattaki geniş hollerden birinin odalarının birine odanın yüksekliği elverişli olmadığı için yer düzeyinde bir sahne yapıldı. Geniş holde stüdyoya gerekli ve yeterli yer vardı - derslikler, prova odaları, laboratuvar, dikiş odası ve büro. Stanislavski sistemi denilen konuyu incelemek, anlama, öğrenmek isteyen herkesi buraya topladık... Kursun amacı, aktöre yaratıcı üst bilincini uyandırıp, harekete geçirecek pratik ve bilinçli yöntemler vermektir.⁴

Bu stüdyolarda Stanislavski ile birlikte çalışmaya başlayan gençlerden bazıları daha sonrasında “sistem”in gelişmesi ve dönüşmesinde önemli roller üstlenmişlerdir. **Taşrada Bir Ay** prodüksiyonunda rol alan Richard Boleslawski, 1911’de Moskova Sanat Tiyatrosu’na katılan Yevgeni Vakhtangov, Stanislavski'nin yaptığı seçmeler sonucunda gruba dahil olan Michael Chekhov ve Maria Ouspenskaya gibi isimler göze çarpmaktadır. “Sistem”e damgasını vuran bu isimler çalışmamın ilerleyen bölümlerinde ayrıca incelenecek, “sistem”e yaklaşımları tekrar değerlendirilecektir.

1912- 1917 yılları arasındaki stüdyo çalışmaları tüm iyi niyetli planlamalara rağmen Stanislavski'nin istediği doğrultuda gitmemiştir. Moskova Sanat Tiyatrosu repertuarı ile stüdyo çalışmaları arasında sıkışan oyuncular Stanislavski'nin istediği okul kavramından uzaklaşıp stüdyoların ürettiği prodüksiyonlar yoluyla kendilerini gerçekleştirmeye başlarlar. Bu arada kalmışlık duygusu sadece stüdyodaki öğrenciler için değil, aynı zamanda Stanislavski için de çıkmazlar doğurmuştur. Oynadığı rolleri geliştirdiği “sistem” doğrultusunda çalışan Stanislavski, Dançenko yönetimindeki Moskova Sanat Tiyatrosu’nda oynadığı rollerde ağır eleştirilere maruz

⁴Stanislavski, a.g.e.,440s.

kalmıştır. Kendi oyunculuğu ile “sistem” arasında kalan Stanislavski'nin yaşadığı krizler onu yeni arayışlara yönlendirmeye devam edecektir. Geriye dönüp baktığımızda, bütünüyle “sistem”i var eden gelişmelerin bu kriz anlarında ivme kazandığını görürüz. Ya da bir başka deyişle sanatçının kişisel travmalarının ve krizlerinin yaratıcılığını nasıl beslediğinin canlı bir örneği olmuştur.

Stanislavski'nin Dançenko ve Moskova Sanat Tiyatrosu ile yaşadığı fikir ayrılıklarına ve problemlere rağmen “sistem”in kendi içindeki yolculuğunda 1912 – 1917 yılları arasındaki süreçte, önemli veriler elde edilmiştir. Bu dönemde Stanislavski'nin üzerinde durduğu iki temel kavram vardır: Sihirli eğer ve coşku belleği. Bu iki anahtar terim sayesinde bilinç düzeyinde yapılan sorgulamalar ile bilinçaltına ulaşılacak ve karakterin iç aksiyonu ortaya çıkacaktır. Bu süreçte ağırlıklı olarak imgesel analiz özelliği ile var olan “sistem”in ana hatları da şekillenmeye başlamıştır. Stanislavski'ye göre aktörün çalışması temel olarak ikiye ayrılır: Kendi üzerinde çalışması ve rol üzerindeki çalışması. Birinci ve İkinci Stüdyo döneminde yaptığı egzersizleri ve tüm deneyimlerini “aktörün çalışması” adı altında toplamayı planlayan Stanislavski, bu yönde bir kitap yazma girişimine de başlar. Ancak daha sonra inceleyeceğimiz gibi, kitaplarının planlaması ve sıralaması hiç de istediği gibi olmayacaktır. 1906 – 1917 yılları arasındaki çalışmalarının, tuttuğu not defterlerinin ve tecrübelerinin ışığında “sistem”in ana hatları şekillenmeye başlamıştır. Stüdyolar için çıkardığı çalışma programının ana başlıkları şöyledir:

- 1.Bölüm: Kasların Gevşetilmesi – Konsantrasyon – İnanç ve Naiflik – Kanıtlama – Dikkat Çemberi – Görev – Duygusal Hafıza – Artan veya Sınırlanan Enerji.
2. Bölüm: Diğer Aktörlerle Kurulan İlişki – Herkesin Gözü Önünde Yalnızlık.
- 3.Bölüm: Rol ve Oyunun Analizi

1917 yılına gelindiğinde ise Stanislavski ve sistem için yeni bir dönem başlar. Ekim Devrimi sonrasında, Stanislavski'nin aileden gelen malları devlet tarafından kamulaştırılınca stüdyo çalışmalarını finanse eden mali kaynaklar da ortadan kalkmış ve laboratuvar ortamı tehlikeye girmiştir. Bu dönemde sadece finansal anlamda değil, politik bazda da zor günler geçiren Stanislavski, anti Bolşevik suçlamalarına maruz kalmıştır. Moskova Sanat Tiyatrosu da devrim sonrasında sosyal ve kültürel

değişiminden nasibini almış ve avangart akımlara direnen, eskimiş bir doğalcılığı savunan bir kurum olarak görülmektedir. Bu karışık ortam 1918’de Stanislavski’nin Bolşoy operacılarına ders vermeye başlamasıyla birlikte yeni bir çıkış yolu doğuracaktır. Dançenko'nun da 1919'da kuracağı Sanat Tiyatrosu Müzik Stüdyosu ile birlikte daha sonra kurulacak olan Opera – Dramatik Stüdyo'nun temelleri atılmıştır. Stanislavski'nin opera öğrencileri ile yaptığı çalışmalardan çıkan Konuşmada Tonlamalar ve Duraklamalar, Hız ve Tartım gibi başlıklar bu konuda geliştirilmiş yeni fikirler olarak sisteme dahil olmuştur. Moskova Sanat Tiyatrosu’nun üçüncü stüdyosu olarak adlandırılan bu stüdyo, Vakhtangov'un önderliğinde çalışmalarına devam etmiştir. Stanislavski'nin **Venedik Tacir** ve Griboyedov'un **Akıldan Bela** oyunları üzerine yaptığı provalar sırasında Ritim, Birimler ve Amaçlar ve Rol Analizi başlıkları altında çeşitli seminerler verilmiştir. Bu dönemdeki “sistem”e yönelik deneyler ve keşifler, Stanislavski tarafından **Oyuncunun Çalışması–Bölüm 2** adlı kitabına kaynak oluşturacak şekilde derlenmiştir. Devrim sonrasındaki kaosa ve değişen sosyal, kültürel, politik zemine rağmen 1917–1922 yılları arası gerek “sistem” için, gerekse Stanislavski için yeni açılımların yaşandığı verimli bir süreç doğurmuştur. Stanislavski önceki yıllarda biriktirdiklerinin ışığında “sistem”in temel elemanlarını yeniden değerlendirmiştir. Ortaya çıkan tablo “sistem”in sürekli değişen, kendini yenileyen doğasına özgü bir devinim barındırmaktadır. Birinci ve İkinci Stüdyo’dakinin aksine, Üçüncü Stüdyo’da sadece imgesel ve psikolojik çözümlemenin hakim olduğu bir analiz değil, eylem ve bedensel amaçların da devreye girdiği fiziksel şekillendirmeye doğru bir yöneliş göze çarpmaktadır. Stanislavski'nin bu dönemki notlarında “coşkusal bellek”in daha az yer aldığı görülür. İşte bu değişimin ortaya çıkardığı sonuçlar Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin ilk adımları olarak değerlendirilebilir.

1924'te Amerika turnesinden döndükten sonra gerek Moskova Sanat Tiyatrosu’nda gerek stüdyolarda yaptığı çalışmalar önceki çalışmalarını ve düşüncelerini yok saymak yerine aktörlüğün temel problemleri üzerine kendine sorduğu soruların bir sentezi ya da ulaştığı son nokta olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Bu bağlamda genel olarak değerlendirdiğimizde, Stanislavski'nin sistemle ilgili tüm deneyimleri ve laboratuvar çalışmalarının geçirdiği evreler, kitaplarının ana hatlarını da belirlemiştir. Stanislavski oynadığı her rolden, yönettiği her oyundan ve stüdyolardaki çalışmalarından elde ettiği verileri sürekli geliştirerek ve yenileyerek kitaplarına taşımıştır. Bu geniş malzemenin içinde boğulmamak adına “Aktörün Çalışması” kitabını iki cilt olarak tasarlamıştır. Bu iki kitabın temel amacı aktörün kendi üzerindeki çalışması ve “bilinç yolu ile bilinçaltına” ulaşan teknikleri keşfetmesidir. Uzun bir taslağın ilk adımı olan bu sürecin ardından aktörün bir rol üzerindeki çalışmasını da **Bir Rolün Öyküsü** adlı kitapta toplamayı planlamıştır. Ancak **Aktörün Çalışması** tamamlanmadan, taslak halindeyken **Bir Aktör Hazırlanıyor** ve **Bir Karakter Yaratmak** adları ile iki kitap olarak yayınlanır. Bu durum “sistem”in birçok ögesinin Stanislavski'nin müritleri tarafından eksik ya da yanlış değerlendirilmesine neden olmuştur. Sürekli gelişen ve kendini yenileyen “sistem”in sadece bir bölümünü kaynakça olarak saptamak, beraberinde yanlış algılamaları da doğuracaktır. Oyunculuk geçmişinin ilk günlerinden itibaren oluşturmaya başladığı **Dramatik Sanatlar İçin Bir El Taslağı**'ndan dokuz kitap olarak planladığı **Toplu Eserler**'e uzanan bu yolculuk içerisindeki çeviri problemlerini, yanlış algılamaları ve özellikle Amerika'daki uzantılarını çalışmanın ilerleyen bölümlerinde değerlendireceğiz.

Bu bağlamda denilebilir ki, Fiziksel Aksiyon Yöntemi, aktörün kendi üzerindeki çalışmasından da faydalanmakla birlikte, ağırlıklı olarak aktörün rol üzerindeki çalışması sırasında geliştirilmiş bir metottur. **Bir Rolün Öyküsü** adı ile hazırlanan ancak daha farklı bir içerikle tamamlanan **Bir Rol Yaratmak** adlı kitap çalışmamın başlangıç noktası olacaktır. Bu kaynaktan yola çıkarak Jean Benedetti'nin yeniden İngilizceye çevirdiği, yeni kaynaklar ile zenginleştirilmiş olan **An Actor's Work On A Role** kitabı başta olmak üzere; dilimize çevrilmemiş birçok yeni kaynak aracılığı ile Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin az bilinen ya da çevrilmiş kaynakların yetersizliği nedeniyle gün ışığına çıkmamış yönleri daha geniş bir açıdan değerlendirilecektir.

Bugün bizim sistem olarak kabul ettiğimiz olgu, Stanislavski'nin bir sanatçı olarak gelişimini analiz etmesi ve izlemesinden, kendi geliştirdiği standartlara

ulaşmasından ve fikirlerini uygulayabilmesinden doğmaktadır. Ulaştığı sonuçlar söylenti veya saf teori değil, yaşanmış gerçekler olduğu için çok daha değerlidir. “Sistem” Stanislavski’nin çalışmalarının incelenmesi, denenmesi ve doğrulanmasıdır. Ancak Stanislavski özellikle sistem kelimesini tırnak içinde kullanmıştır. Böylelikle bu kavramın sabitleşmesini ve değişmez olarak görülmesini engellemek istemiştir. Çünkü “sistem” başarı için sihirli bir formül ya da başarısızlığa karşı bir güvence değildir. Stanislavski oyunculuğun gramerine yönelik yaptığı tüm çalışmalar boyunca “sistem”in, aktörlere kendileri üzerinde kontrol kazandırmaya ve yeteneklerini en iyi şekilde kullanmaya yönelik bir metot olduğunun altını çizmiştir. “Sistem”i yeniden ele alacağımız ve özellikle fiziksel aksiyon yöntemini inceleyeceğimiz bu çalışmada Stanislavski’nin şu sözleri ışık tutacaktır: *“Eğer sistemi faydalı buluyorsan kullan, bulmuyorsan kullanma.”*

1. BÖLÜM

FİZİKSEL AKSİYON YÖNTEMİ

1.1 Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin Mantığı

Yaşamının son beş yılında Stanislavski'nin çalışmaları tıpkı Finlandiya'daki tatilini takip eden beş yıldaki gibi radikal değişimler geçirir. Ancak bu değişikliği mecbur kılacak 1906'dakine benzer bir kriz yoktur. Aksine, o dönemki yöntem üzerine yaptığı çalışmalar fazlasıyla sonuç üretmeye başlamıştır. Her şeye rağmen yeniyi arayan ve denemekten vazgeçmeyen Stanislavski yine de tatminkar değildir. Yaratıcı süreci analiz etmeye ve parçalarına bölmeye yıllar harcamıştı. Yine de "sistem" in organik bütünlüğünü tekrar kurulmalıydı. Stanislavski'ye göre, genel başarıya rağmen aktörler ve yönetmenler "sistem" in kullanımında zorluklar çekiyorlardı. Özellikle geliştirdiği prova metotları çeşitli yanlış anlaşılmalardan dolayı uygun bir şekilde kullanılmamaktadır. Stanislavski'nin ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ilk dönem çalışmalarındaki klasik yöntemeye dayalı provalar, uzun masa başı çalışmaları ve okuma provaları ile başlar. Metin, sözcüklerin altında yatan duyguların ve coşkuların uyarılması aracılığı ile çözümlenmeye çalışılır ve rolle ilk tanışma bu şekilde gerçekleşir. Stanislavski bu şekilde yapılan provaların, uzun tartışmaların, imgesel ön hazırlığın aktörün yaratıcı enerjisini kısıtladığını ve gerekli gereksiz birçok fikirle tıka basa dolu zihnin, aktörü eyleme geçirecek mekanizmayı kilitletiğini düşünmeye başlar. Bu noktada Stanislavski, daha önce kendi koyduğu kuralları ve uygulamaları eleştirirken oyuncunun yaratıcı enerjisine zarar vermektense nasıl kurtulabileceğini düşünür.

Oyuncuları bu beladan kurtarmak için yönetmen bütün ilgilileri masaya toplar. Aylar harcayarak oyunu ve tek tek rolleri detaylı bir şekilde analiz eder. Fikir alış-verişi yaparlar, tartışırlar, çeşitli konular için uzmanlar davet eder, konferanslar düzenlerler. Prodüksiyon için planlanan set modellerine veya eskizlere, kostümlere bakarlar. Bunun ardından oyuncuların her birinin ne yapacağına, ne hissetmesi gerektiğine ve sonunda ne zaman sahneye çıkacaklarına, rollerini yaşamaya başlayacaklarına en ince detayına kadar karar verirler. Sonunda oyuncunun kalbi ve aklı kimi faydalı, kimi faydasız detaylar ile dolar. Kalbine ve zihnine vahşice tıkmış olan her şeyi emebilecek bir konumda olmayan oyuncu, rolü ile özdeşleşebildiği o ender dakikaları da kaybeder. Ardından ona "sahneye çık, rolünü yap ve geçtiğimiz aylarda grup çalışmasında öğrendiğin her şeyi uygula" derler. Aktör, doldurulmuş bir kafa ve boş bir kalp ile sahneye çıkar ve en basit anlamıyla hiçbir şey yapamaz. Bu gereksiz olan her şeyden kurtulması, gerekli olanı seçmesi ve elemesi, kendini keşfetmesi için aktöre daha çok aylar gerekir. Bu kadar erken bir evrede önemli olan rolü taze tutmak iken, bir rolü zorlamanın doğru olup olmadığı sorusu ortaya çıkar. Yaratıcı sanatçının zihni henüz açılmamışken, ona rol hakkında

fikirler, yargılar, algılar empoze etmek ne derece doğrudur? Elbette bu çalışmalardan bazı değerli sonuçlar da ortaya çıkar ve yaratıcı sürece yardımcı olur. Ama çok daha fazla gereksiz duygu, bilgi ve fikir de zihnini kaplar. Bunlar sadece kafayı ve kalbi karıştırır. Aktörü korkutur ve kendi hür yaratıcılığını sınırlar. Ama en kötüsü dışarıdan gelen bütün bu açıklamalar, hazırlıksız, işlenmemiş kuru toprağa düşerler. Eğer yazarın yazdıklarında kendinizden bir parçayı göremediyseniz, bir eseri ya da içerdiği tecrübeleri yargılamak imkansızdır. Eğer aktör yabancı fikirleri ve hisleri kendi iç güçleri ve dış aygıtlarıyla birleştirerek ki bu fiziksel karakterizasyonu mümkün kılar, öğrenmeye hazır durumdaysa, yere sağlam basabiliyorsa, kendine verilen tavsiyelerden hangilerini kabul veya reddetmesi gerektiğini öğrenecektir.⁵

Stanislavski'ye göre aktör bir kez daha rolü ve kendi karakteri arasındaki bölünme problemi ile yüzleşir. İşte bu noktada “sistem”in yardımıyla, oyuncunun zihni vücuttan, bilgiyi duygudan, analizi hareketten ayırması gerekmektedir. Stanislavski teorisinin ve pratiğinin organik bütünlüğünü tekrar araması gerektiğini düşünmeye başlar.

Uzun okuma provalarının ve masa başı çalışmalarının bir başka riski ise aktörün duygusal hafızasının çeşitli sınırlamaları ile yüzleşebilme olasılığıdır. Bir oyunu okurken, oyuncudan rolün içini kendi tecrübeleri ve anılarıyla doldurması, kendi kişiliğini işin içine katarak role insani bir derinlik vermesi beklenir. Bu da ilk dönem çalışmalarının en önemli ürünlerinden biri olan duygusal hafıza aracılığıyla gerçekleşir. Ancak kimi zaman geçmiş tecrübelerin hatırlanması; gerilim, yorgunluk hatta histeriye varan negatif sonuçlar doğurabilmektedir. Stanislavski, bilinçaltına hükmedilemeyeceği için duyguların hatırlanmasının ne kadar dikkatle ele alınması gerektiğinin bilincindedir. İlk stüdyo çalışmalarından itibaren bilinç yolu ile bilinçaltına ulaşma çabasına verdiği önem, duygu belleğine yönelik araştırmaların ciddiyetini daha da arttırmaktadır. Bu süreçte Stanislavski, duygu belleğine yaklaşımını yeniden gözden geçirir. Artık ona öyle geliyordu ki, duyguları ya da duygu hafızasını harekete geçirecek direkt bir girişimden uzak durulmalıdır. Duygular ayartılmalı ya da kandırılmalıydı. Uzun okuma provaları sırasında yönetmen tarafından bilgiler ve kavramlar topluluğu aracılığıyla saldırıya uğramak ne kadar yanlışsa, aktörün kendi duygularına hücum etmesi de o denli yanlıştır. Aktörün yaşadığı kararsızlığın ve çıkmazın içinde, aklı onu dizginliyorsa ve

⁵Benedetti, a.g.e., 62-63s.

duyguları da tutarsızsa, rolün keşfine başlayacağı yer en hazır halde bulunan ve arzularına en kolay yanıt verebilecek olan yerdir, yani vücudu.

Stanislavski değişen bu düşüncelerinin ışığında, bedenden başlayarak, bir role ilk yaklaşım ve provanın ilk evreleri için yeni metotlar geliştirmeye başlar. Bu süreçte sistemin geçirdiği en önemli evrim, hareket ögesinin önceki yıllara göre çok daha ön plana çıkmasıdır. Stanislavski'ye göre düşüncenin fiziksel bir yanı, hareketin de düşünsel bir yanı vardır. Fiziksel çalışmanın hayal gücü ve bilinçaltı için güçlü bir uyarıcı olabileceğini düşünmeye başlar. Aslında Stanislavski 1906'dan itibaren başlayan süreçte özellikle Meyerhold'un desteği ile doğaçlama tekniklerini kullanmıştır. Ancak bu teknikler yardımcı amaçla kullanılmış, fiziksel aksiyon Moskova Sanat Tiyatrosu provalarının klasik modelinde son aşamada değerlendirilmiştir. Bir anlamda denilebilir ki, Stanislavski'nin "son keşfi" olarak adlandırılan Fiziksel Aksiyon Yöntemi, prova sürecinin baştan ele alınması ve rolün gramerine yönelik çalışma sırasının yeniden inşa edilmesi ile doğmuştur. Gerek stüdyolardaki, gerekse Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki çalışma programları ve not defterleri bu değişimi açıkça göstermektedir. Stanislavski, "sistem"le ilgili yaptığı çalışmalarda, artık bir oyunu çözenin ve keşfetmenin eylem yoluyla daha kolay olabileceğini düşünmeye başlar. Aktör oynadığı sahnenin duygusunu ortaya çıkartmaya yarayacak gerekli uyarıyı basit fiziksel hareketler aracılığı ile tetikleyebilir.

Şimdi bunları yapıyoruz: Bugün yeni bir oyun okuduk ve yarın da hemen sahneleyeceğiz. Neler oynayabiliriz? Oyunda diyor ki, Bay X içeri girer ve Bayan Y'yi görür. Bir odaya nasıl girileceğini biliyor musun? Yap öyleyse. Oyunda diyor ki, iki eski dost karşılaşır. Eski dostların nasıl karşılaştığını biliyor musun? Öyleyse karşılaş. Birçok düşünce zihinlerinden geçer. Ana fikri anlıyor musun? Öyleyse söyle. Yazarın sözlerini biliyor musun? Boş ver, kendininkileri kullan. Sohbetin sıralamasını anımsamıyor musun? Boş ver, ben sana sufle vereceğim. Tüm oyunu bu şekilde okuyoruz. Çünkü vücudu kontrol etmek ve yönetmek kaprisli bir zihni yönetmekten daha kolaydır. İşte bu yüzden bir oyunun fiziksel yönü, psikolojik yönünden daha kolay yaratılır. Ama zihnin vücuttan ayrılması mümkün değilken, bir rolün fiziksel çizgisi psikolojik çizgisi olmadan var olabilir mi? Tabii ki hayır. İşte bu yüzden vücudun fiziksel hareketleri aynı zamanda rolün iç dinamiklerini de yaratır. Bu yöntem aktörün dikkatini duygularından uzaklaştırarak bilinçaltına çeker, o da tek başına onları kontrol edebilir ve yönetebilir.⁶

⁶Jean Benedetti, **Stanislavski: His Life and Art**, Methuen, London, 1999, 356 s.

Stanislavski'nin 9 Nisan 1931 tarihinde yayımcısı ve danışmanı Guevirich'e yazdığı mektupta ifade ettiği bu yaklaşım Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin nasıl oluşmaya başladığının ipuçlarını taşır. Buradaki en önemli nokta, Stanislavski'nin bahsettiği şekliyle hareket–eylem ögesidir. Bu noktada hareket–eylem kavramları açıklığa kavuşturulmalıdır. Oyuncunun sahne üzerindeki varlığının temel göstergelerinden biri şüphesiz hareketleridir. Ancak fiziksel hareket çoğu zaman mekanik bir edimdir. Oysa Stanislavski her düşüncenin fiziksel bir yön, her hareketin de psikolojik bir derinlik taşıdığı gerçeğinden yola çıkarak burada bahsedilen eylem mekanik bir hareket değil, içinde bir amaç ve psikoloji barındıran fiziksel bir eylemdir. Eylem ögesinin oyuncunun yaratıcı tavrını oluşturmasında daha değerli bir hale gelmesi Stanislavski'nin önceki çalışmalarının ışığında şekillenmiştir. “Sistem”in doğuşunda ve gelişiminde Stanislavski'nin en önemli amaçlarından biri insan ruhunun yaşamını inşa etmektir. Bu inşa sürecinde, Stanislavski'nin tüm yaşamını adadığı ve bütün çalışmalarının birleştiği nokta bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşma çabasıdır. Gerek kendi oyunculuğu sırasındaki deneyimleri, gerekse stüdyolarda yaptığı çalışmalar sonucunda oyuncunun yaratıcı tavrını oluşturacak ve insan yaşamının ruhunu inşa etmeye yardımcı olacak üç temel unsur saptamıştır: akıl (zihin), irade ve coşku. Theodule Ribot'un çalışmaları ışığında şekillenen irade kavramının sistemin bazı öğeleri üzerindeki etkisi açıkça görülmektedir. Ribot'un tezine göre, en yalın anlamıyla hastanın iyileşmesinde iradesinin ve isteğinin önemli bir payı olduğu gerçeği çeşitli klinik deneylerle ispatlanmıştır. Bu noktadan hareketle, oyuncunun sahne üstündeki her şeyin (dekorların, kostümlerin, aksesuarların hatta karakterin bile) bir kurmaca üzerine kurulduğunu bilmesine rağmen kendi kişiliğinin dışında bir karakter yaratması ve yeni bir dünyanın parçası olması inanç ve gerçeklik duygusu olgusunu iyi kavrayabilmesiyle ilgilidir.

Sistemin önemli öğelerinden biri olan bu bölümde Stanislavski'ye göre, oyuncunun yaratıcı evreye ulaşabilmesi için her türlü kas gerginliğinden kurtularak işe başlaması gerekmektedir. Kas denetimini kontrol altına alacağı çeşitli egzersizlerden sonra artık bedensel özgürlüğüne daha çok yaklaşan oyuncu, dikkat ve konsantrasyon egzersizleri ile sahne üstündeki eylemlerin gerçekliğine inanmaya başlayacaktır. İşte bu noktada Stanislavski'ye göre oyuncu, inanç ve gerçeklik duygusunu yakalayabilmek için çeşitli uyaranların desteğine ihtiyaç duyar. Bunlar

da, “sistem”in kalbinde yatan “coşku belleği” ve “sihirli eğer” kavramlarıdır. Ancak Stanislavski, birinci ve ikinci stüdyonun temelini oluşturan, role daha çok psikolojik bir yaklaşım içeren bu iki temel öğeyi, eylem olgusunun değer kazanması ile birlikte yeniden yapılandırır. Bu yeni bakış açısının temelinde oyuncunun yaratıcı evre içinde yaşadığı çıkmazların etkisi büyüktür. Bilinçaltı kavramı kontrol edilemeyen duygular ve dürtüleri barındırır. Coşku belleği ile ilgili çalışmalar göstermiştir ki oyuncunun sahnede yaşayacağı temel duygulanımlar ve coşkusal tepkiler de bu kontrol edilemeyen mekanizmanın bir parçasıdır. Coşkular doğrudan harekete geçirilememektedir. İşte bu nedenle, daha önce de belirttiğimiz gibi duygular doğrudan çağırılmayacağı için eylemler aracılığı ile ayartılmalı ya da uyandırılmalıdır.

Karmaşık ve zor duygular da hareketler serisine indirgenebilir. Aşkı nasıl oynarsınız? Tabii ki duyguyu direkt olarak uyandırmayı deneyerek değil. Çözüm o duyguya ulaşan bir dizi olay veya anı hayal etmektir. Duygu, içinde her anın tek bir hareketle temsil edildiği bir hikayeye dönüşür. Başka bir deyişle, önceki keşiflere sadık kalarak, duygu bir taklit meselesi olmaktan çıkıp bir süreç haline gelir. Eğer hareketlerin sıralaması yeteri kadar iyi çalışılırsa aktör bir uçak gibi kalkışa geçer.⁷

“Sistem”in temelinde yatan bilinç yolu ile bilinçaltına ulaşma çabasında, Stanislavski’nin duyguyu eylemler aracılığı ile keşfetme sürecinde, dönemin çeşitli bilim adamlarından destek aldığı söylenebilir. Bilimsel karşılığı tam olarak ispatlanmasa da, Ivan Pavlov’un “şartlı refleks” üzerine yaptığı çalışmalarla, Stanislavski’nin insan doğasının yaratıcı davranışları üzerine yaptığı araştırmalar arasında benzerlikler göze çarpmaktadır. Özellikle Simonov’un **Stanislavski’nin Yöntemi ve Coşkuların Fizyolojisi** adlı kitabı coşku belleği, eylem ve iç aksiyon kavramlarına çeşitli göndermelerde bulunmaktadır. Stanislavski oyuncunun yaratıcı evreye ulaşmasını zorlaştıran engelleri ortadan kaldırmaya yönelik çalışmalarında dönemin bilim adamlarının yaptığı deneylerin de katkılarıyla geldiği son noktada eylem öğesini sistemin merkezine alarak çalışmalarına yeni bir yön vermeye başlar.

Fiziksel ifadenin ve içsel deneyimlerimizin iç içe olduğunu görmek, psikolojik reaksiyonlarımızın fiziksel bir şekilde ifade edildiğini gözlemlemek,

⁷Benedetti, **Stanislavski: An Introduction**, 67 s.

Stanislavski'nin duyguları harekete geçirmek için onları zorlamak yerine doğru fiziksel eylemlerle oluşturulabileceği fikrini de kuvvetlendirmiştir. Ancak ısrarla altını çizdiği gibi, belirtilen eylem içinde bir amaç barındıran, psikolojik bir yönü olan eylemdir. İşte bu düşüncelerin ışığında eylem ve psikolojinin ayrılmaz birlikteliğinden yola çıkan Stanislavski, psiko-fiziksel kavramına ulaşır. Psiko-fiziksel kavramı eylemin hem psikolojik, hem de fiziksel bir tarafı olduğu gerçeğinden yola çıkarak, ilk dönem çalışmalarının aksine coşkuları uyandıracak sürecin eylemin psikolojik tarafından değil, en basit ve yalın haliyle fiziksel tarafından yola çıkarak keşfetmeyi amaçlar. Ancak buradaki kilit nokta seçilecek eylemin, psiko-fiziksel birlikteliğe hizmet edecek şekilde içinde mutlaka bir amaç barındırması zorunluluğudur.

Bilim, coşkunun her nüansının belli bir fiziksel eylemle bağlantılı olduğunu saptamıştır. Bu nedenle, o eylem oyunun koşullarını temel alarak dikkatli bir şekilde seçilmelidir. Seçilen eylem oyuncunun ortaya çıkarması gereken coşkuyla bağlantılı, vazgeçilmez fiziksel eylem olmalıdır. Oyuncu ancak doğru fiziksel eylemi keşfederse psiko-fiziksel birlikteliğe ulaşacaktır. Karakterin fiziksel eylemlerinin mantığını inşa etmek eş zamanlı olarak karakterin mantığını ve coşkuların ardışıklığını inşa etmektir.⁸

Burada bahsedilen doğru fiziksel eylemi bulmak için, birçok doğaçlama yapılması gerekir. Bu doğaçlamalardaki belirleyici unsur, oyundaki belirli durumlardır. Verili durumlar genel anlamıyla oyuncunun karakterini var edebilmesi için yazar tarafından kendine sunulan bütün bir çerçeveden oluşmaktadır. Bu çerçeve, içinde oyunun konusunu, mekanını, zamanını, döneme dair bilgileri, oyuncuyu çevreleyen dekoru, kullandığı aksesuarları, kostümleri ve yönetmen tarafından oluşturulan teknik donanımı (ışık, ses, efekt, vb.) barındırmaktadır. Böylesine büyük bir yapının içinde, oyuncu, kendi için gerekli olan doğru fiziksel eylemleri bulmak için yine “sistem”in temel öğelerinden yararlanacaktır. Oyuncu bu dünyayı canlı, gerçek ve inandırıcı kılmak için sahne üstündeki eylemlerinden yola çıksa bile, inanç ve gerçeklik duygusuna ihtiyacı vardır. İnanç ve gerçeklik duygusunu var edebilmesi için ise ihtiyacı olan teknikler “sihirli eğer” ve “coşku belleği”dir. İşsel yaratıcı evreye ait bu iki öğeye ulaşmak için ise imgelem gücüne ve

⁸ Sonia Moore, **Stanislavski Sistemi**, çev: Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz, Özgür Çiçek, BGST Yayınları, İstanbul, 2006, 45 s.

konsantrasyona ihtiyacı vardır. Bu zincirleme reaksiyon, daha önce belirttiğimiz bir durumu açıklığa kavuşturmaktadır. Stanislavski'nin yeni keşfi önceki çalışmalarını yok sayan bir önerme değildir. Stanislavski, psiko-fiziksel birlikteliği doğuracak eylemi ve öğelerini irdelerken “sistem”in temel elemanlarının gösterdiği çizgide yol almıştır. Ancak son dönem çalışmalarındaki fark, bu başlıkların yeni bir dizilim içinde değerlendirilmesidir. Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin, Stanislavski'nin son keşfi olarak adlandırılmasının nedeni prova düzeninin yapısındaki bu temel değişikliklerdir. Örneğin, “sistem”in temel elemanlarından biri olan “sihirli eğer” kavramı, artık oyuncunun iç dinamiklerini ve rolünün gerekli psikolojik katmanlarını açığa çıkarmak yerine oyundaki verili koşullar içinde doğrudan fiziksel eylemlerin keşfine yönlendirilmiştir. Kerem Karaboğa **Yöntem ve Paradoks** adlı kitabında bu durumu şu şekilde örnelemektedir:

Hamlet'in, babasının hayaletini gördüğü sahnede, oyuncunun kendine soracağı soru 'Eğer Hamlet olsaydım...' değil, 'Eğer kısa bir süre önce kuşku uyandırıcı bir biçimde ölen babamın hayaletiyle karşılaşırdım ne yapardım' sorusudur.⁹

Stanislavski'nin ve sistemin geçirdiği değişimin ve dönüşümün en canlı örneklerinden biri **Bir Rol Yaratmak** adlı son kitabının dizininde yer almaktadır. Stanislavski'nin, Griboyedov'un **Akıldan Bela** adlı oyunundaki Famusov rolünün hazırlığını içeren çalışması 1916–1920 yılları arasını kapsamaktadır. Bu bölüm uzun psikolojik tahlillerin ön planda olduğu, içsel öğelerle örülmüş yoğun bir imgesel çalışma tekniğini barındırır. Oysaki 1933–1934 yılları arasında, **Müfettiş** oyununun hazırlanma sürecini ele aldığı üçüncü bölümde, bu psikolojik tahliller yerini fiziksel şekillendirmeye ve eyleme dayalı bir çalışma tekniğine bırakmıştır. Torstov-Stanislavski, stüdyodaki öğrencilerle yaptığı çalışmada bir öğrenciden Khlestakov'un oyundaki ikinci antresini, Ossip'i azarladığı sahneyi oynamasını ister.

- Ne yapmam gerektiğini bilmeden nasıl oynayabilirim? dedim, şaşkın ve itiraz dolu bir ses tonuyla.
- Her şeyi bilmiyorsun ama bir şeyleri biliyorsun. Öyleyse bildiğin kadarını oyna. Bir başka deyişle, rolün yaşamının içinden, içtenlikle, gerçeklikle ve kendin olarak yapabileceğin o küçük yönelimleri icra et.

⁹ Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, Boğaziçi Üniversitesi. Yayinevi, İstanbul, 2005, 58 s.

- Bir şey yapamam çünkü bir şey bilmiyorum!
- Ne demek istiyorsun? Oyun, diyor. Khlestakov girer. Bir otel odasına nasıl girilir bilmiyor musun?
- Biliyorum.
- O zaman içeri gir. Daha sonra Khlestakov Ossip'i azarlar. Biri nasıl azarlanır bilmiyor musun?
- Biliyorum.
- Derken Khlestakov Ossip'i dışarı göndermeyi ve biraz yiyecek aldirtmayı ister. Zor bir konu başka bir insana nasıl açılır bilmiyor musun?
- Onu da biliyorum.
- O zaman senin için ulaşılabilir olanı oyna. Gerçekliğini hissettiğin, inandığın şeyleri
- Yeni bir rolde ilk başta bizim için ulaşılabilir olan nedir?
- Çok az şey. Kurgunun ana hatlarını epizotlarla, en basit fiziksel yönelimlerle aktarabilirsiniz. Başlangıçta içtenlikle icra edebileceğinizin hepsi budur. Daha fazlasına girişerseniz gücünüzün ötesinde yönelimlere toslarsınız ve o zaman yolunuzu şaşırma, abartılı oynama ve doğanızı tahrif etme tehlikesiyle karşılaşırız. Başlangıçta çok zor yönelimlerden kaçınm. Rolünüzün ruhunun derinliklerine nüfuz etmeye henüz hazır değilsiniz. Kesinlikle fiziksel aksiyonların dar sınırları içinde kalın, onların mantığını ve art ardalığını araştırın. “Ben ...yım” halini bulmaya çalışın.¹⁰

Stanislavski'nin verili durumlar içinde, en basit haliyle, doğru fiziksel eylemi bulmaya yönelik yaklaşımı açıkça görülmektedir. Bu sahne için oyuncunun ihtiyacı olan verili durum Khlestakov'un bir otel odasına girmesi ve Ossip'i azarlamasıdır. Ancak çalışmalar ilerledikçe ve Gogol'un metninin sunduğu verili durumlar çoğaldıkça oyuncu doğru eylemleri bulmak adına yazarın repliklerine sarılma ihtiyacı duyar. Stanislavski, eyleme yönelik çalışmalarının bu aşamasında oyuncularından yazarın sözcüklerini değil, oyuncunun kendine ait olan sözcükleri kullanmasını ister. Oyuncu bu doğaçlamalar sırasında “ben ne yapardım eğer...” sorusuna dayalı bir dizi mantıklı hareket yaratarak işe başlar. Buradaki “eğer” oyundaki koşulların içindeki amaçtır. Bu evrede oyuncu, yazarın değil kendi kelimelerini kullandığı için tüm benliği oyunla ilgili olmalıdır. Böylece oyunun gerektirdiği koşullar ve eylemler, keşif sürecinde oyuncu için kişisel bir gerçeklik kazanmaya başlayacaktır.

Günlük hayatta bilerek ya da alışkanlıktan dolayı insanların içsel ve dışsal eylemleri mantıklıdır ve birbirini takip eder. Bizi çoğunlukla hayattaki amacımız, o anki zorunluluklarımız ve insani ihtiyaçlar yönlendirir. Biz de onlara içgüdüsel bir şekilde karşılık veririz. Ancak sahnede, bir rol içindeyken hayat gerçeklerden değil, kurgudan doğar. Provalar başladığında, karakterinkini andıran kendi insani

¹⁰Konstantin Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak**, çev: Fırat Güllü, Çiğdem Genç, Bora Tanyel, Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, İstanbul, 1999, 233 s.

taleplerimiz, hayati amaçlarımız aklımızda değillerdir. Onları bir kerede yaratamayız. Onlar büyük çalışmaların sonucunda aşamalı bir şekilde ortaya çıkarlar.¹¹

Stanislavski'nin bahsettiği bu uzun çalışmaların rolle ilk karşılaştığında yapılan doğaçlamaları ve eyleme yönelik analiz çalışmalarını içermektedir. Daha sonra kendi kişiliği ile oyunun içeriği arasında sıkı bir bağlantı kurmayı başarmış olan oyuncu artık rolün özellikleri ile karşılaşmaya, insan ruhunu ortaya çıkarmaya yönelik yaratıcı evrenin bir parça daha içine girmeye hazırdır. Bu aşamada hiçbir zorlama olmamalı ve oyuncu doğasına yabancı bir kalıba girmeyi denememelidir. Bu nedenle Stanislavski, metni provanın sonraki evrelerine kadar saklayarak onu taze tutmayı amaçlar. Provalarda geçerli bir neden olmadan mekanik bir şekilde tekrar edilen kelimeler, dilin kaslarını geliştirmekten başka bir işe yaramaz. Stanislavski'nin bu yaklaşımı sözcüğün değerini düşürmüyor ya da onun fiziksel, sözsüz ifadeden sonra ikincil öncelikte geldiğini göstermemektedir. Aksine, sözlü aksiyon hepsinin içinde sanatsal açıdan en güçlü olanıdır. Bu nedenle, tiyatrunun doğasında sözcüğün en önemli anlatım araçlarından biri olduğu gerçeğinden yola çıkan Stanislavski, özellikle sözcüklerin değerinin bilinmesini ister.

Lütfen size söylediğimi hatırlayın ve ben bunu yapmanız gerektiğine karar verene kadar teksti açmayın Sizden öncelikle, karakter geliştikçe onun alt metnini tanıyacak ve bunu güvenli hale getirecek kadar uzun zaman harcamalısınız. Esas kelimeler (replikler) sadece aksiyona hizmet etmelidir. Onlar rolün içsel özüne fiziksel ifade vermenizi sağlayacak dışsal araçlardan biridir. Kelimeler görevlerini en olumlu yönde yerine getirebilmesi için kesinlikle gerekli olana kadar bekleyin. Bundan sonra tekst zorunlu hale gelir. Siz de tıpkı büyük bir usta tarafından yapılmış tarihi bir kemanın verildiği kemancı gibi bundan büyük bir zevk alırsınız. Kemancı, o kemanla kendi iç hayatını, gizli duygularını ve çalkantılarını başka herhangi bir şeyle yapabileceğinden daha iyi ifade eder. Rolünüzdeki hakiki görevlerin sırasını algıladığınız zaman anlayacaksınız ki, bunu başarmanın, dahi Shakespeare'in yazdığı kelimeleri kullanmaktan daha iyi bir yolu yoktur. İşte o zaman onları iki elinizle kavrayacaksınız ve onlar size başlangıçta yapmış olduğunuz taslak çalışmasındaki gibi kirli ve dağınık değil, taptaze geleceklerdir.¹²

Sözcüklerin oyuncular için bu kadar değerli olmasının Stanislavski için bir başka önemi daha vardır. Oyuncu, yazar tarafından kendine sunulan en önemli malzemelerden birini, repliklerini, ne kadar iyi sahiplenirse sözcüklerin ardında

¹¹ Benedetti, **Stanislavski: An Introduction**, 65 s.

¹² **y.a.g.e.**, 29-30 s.

yatanları, karakterinin söze dökemediği dünyasını yani alt metnini o kadar iyi kavrayabilecektir. Stanislavski'ye göre bir rolü yaratmanın en önemli noktalarından biri, karakterin alt metnini doğru ve donanımlı bir şekilde ortaya çıkartmaktır. Eğer seyirci sadece replikleri duymak istese, oyunu seyretmek yerine teksti evinde de okuyabilir. Ama esas olan repliklerin ardında yatan dünyayı keşfetmektir. Bu nedenle, Stanislavski'nin oyuncuyu yazarın sözcükleriyle buluşturmadan önce, kavranmasını istediği temel nokta, karakterin davranış şeklinin iyice özümsemesidir. Eğer oyuncu günlük yaşamında nasıl davrandığını kavratsa, bu işleyişi alıp daha sonra bir karakter yaratmak için kullanabilir. Asal amaç, sahnede insan ruhunun doğasını inşa etmekse, bunu ancak karakterin davranış yapısını günlük yaşamdaki davranışlarımıza benzeterek yakalayabiliriz.

Stanislavski davranışların mantığını çözmek adına **Tartuffe** oyununun provalarında uzun bir doğaçlama yaptırır. İki katlı bir dekorda yapılan provalarda, oyuncular yirmi odalı bir mekana oyundaki aile üyelerinin en rahat bir şekilde nasıl yerleşeceklerini düşünerek işe başlarlar. Tartuffe ve Orgon'un yandaşları iki farklı gruba ayrılır ve odalarda yaşamaya başlarlar. Tartuffe'nin eve gelişinden itibaren bir yaşam alanı oluşturulur. Oyuncular bu ortak yaşam alanı olarak belirlenen mekanda sahneleri çalışmaya başlarlar. Stanislavski, yaptıkları egzersizi şu şekilde açıklamaktadır:

Düşünün ki bir grup insan gemide seyahat ediyorsunuz. Güvertede buluşup konuşuyorsunuz, yemek yiyip içki içiyorsunuz... Bu sanat mıdır? Hayır, yaşamdır. Şimdi de şöyle düşünün, provaya geldiniz bir güverte dekorunun içindediniz... Eğer bu güvertede konuşan, yemek yiyen bir grup olsaydınız ne yapardınız? Bunu nasıl sanatınızın doğal bir parçası haline getirirsiniz? Davranışlarınızın doğasını keşfetmeye odaklanın.¹³

Bu bağlamda, insan yaşamından, günlük davranışlarımızdan, karakterin davranış şekline uzanan yolda yeni bir inşa sürecine ihtiyaç vardır. Bu noktada Stanislavski "sistem" in en önemli özelliği olan dinamik, kendini yenileyen ve değişen yapısından faydalanarak, önceki keşiflerine ve ilk stüdyo döneminde kullandığı materyale geri döner: Kendinizden yola çıkın. Bu ifade kimi zaman yanlış

¹³ Toporkov, a.g.e., 120 s.

algılanmış ve oyuncunun kendini oynaması anlamında değerlendirilmiştir. Oysaki Stanislavski'nin bunu kastetmediği açık ve nettir. Sahne üzerindeki bir rolün yaşayan gerçek bir karakter olabilmesi için oyuncunun güncel yaşam şeklinin, doğal davranış yapısının nasıl ona ait temel özellikleri varsa, aynı ya da benzer özellikler ve yapı rol için de olmalıdır. Rolün davranış yapısının ve güncel hareketlerinin içinde barındırdığı eylemlerin organik bütünlüğünden söz etmeden, yaşayan bir karakterden söz edilemez. Her iki durumun, gerek gerçek yaşamdaki gerekse rol içindeki hareketlerin ve davranış şeklinin temelinde yatan ana unsur “ben” kavramıdır. Yanlış değerlendirme tam da bu noktada devreye girmektedir. “Kendinizden yola çıkın” ifadesi, bize ait olan günlük davranışlarımızı olduğu gibi karaktere yapıştırmak demek değildir. Sistemin amacı oyuncunun öncelikle kendi malzemesini -hem fiziksel hem de ruhsal açıdan- keşfetmesini, tanımasını ve geliştirmesini sağlamaktır. Daha sonra, bu asal malzemeden yani kendinden yola çıkarak rolünü oluşturacak psiko-teknığe sahip olması gerekmektedir. Stanislavski'nin kitabına verdiği isime dikkat edilirse, doğrudan bu düşünceye hizmet ettiği açıkça görülür: **Bir Aktörün Kendi Üzerinde Çalışması.**

Stanislavski'nin “sistem”iyle ilgili üç temel kitabını (**Bir Aktör Hazırlanıyor, Bir Karakter Yaratmak, Bir Rol Yaratmak**) daha önce yabancı dillere çevrilmemiş diğer çalışmalarını da ekleyerek çağdaş bir yaklaşımla yeniden İngilizceye çeviren Jean Benedetti, “kendinizden yola çıkın” ifadesini ve “ben” kavramını şu şekilde ikiye ayırmıştır: Gerçek ben ve dramatik ben. Benedetti'ye göre, ben bir şey yaptığımda ya da söylediğimde yaptıklarım kişiliğimin damgasını taşır. Benim yaşam deneyimimin bir sonucudurlar. Eylemlerimin büyük bir bölümü otomatiktir ve onları alışkanlıkla yaparım. İnsani gerekliliklerimden yola çıkarak davranırım ve bu davranışlarım bir amaca yöneliktir. Gereksinimlerime ve niyetlerime eylemlerimle yanıt veririm. Duygularım, zihinsel durumum ve ruh halim de bu sürecin sonunda ortaya çıkarlar. Duygular, bir niyetin gerçekleştirilmesi için tasarlanmış aksiyonların sonuçlarıdır.

Bu işleyişi insan doğasının davranış şeklini sahne üzerinde yaşayan bir karaktere dönüştürebilmemiz için ise, yaratılmış davranışlara ihtiyacımız vardır. İşte “dramatik ben” bu noktada devreye girmektedir.

Başka insanların duygularına ve düşüncelerine karşı geliştirilen spontane duygu, düşünce ve tepkiler sanat değildir. Fakat başıma gelen bir şeyle ilgili bir hikaye anlatırsam ve dinleyenleri benimle aynı duyguları hissetmeye yönlendirmeye çalışırsam, bu sanatın başlangıcı olur. Aslında deneyimlemediğim ama başka birinin tarif ettiği olayları sahnede sergilersem ve insanların benim deneyimlediklerime benzer deneyimler yaşamalarını sağlarsam, bu da oyunculuğun başlangıcı olur. Aktörlük ‘yaratılmış’ davranıştır. Hazırlanmış anındalıktır. Yaşama benzer fakat aslında yaşamdan bir kesittir. Seyircinin gösterilen olayların bir parçası haline gelmesi için organize edilmiştir. Bunu yapabilmem için benim bir ‘dramatik ben’ yaratmam gerekir. Bu ‘dramatik ben’in, ‘gerçek ben’ gibi duyulması ve görülmesi gerekir. Peki, ‘gerçek ben’den ‘dramatik ben’e nasıl ulaşılır? Fiziksel Aksiyon Yöntemi bu problemi çözmek için tasarlanmış bir metottur. Fiziksel Aksiyon Yöntemi, benim bulunduğum yerden, yani insan olmamdan başlayıp gitmek istediğim yere, sahnedeki ‘dramatik ben’e, bir sanatçı olarak gidebilmemi sağlar.¹⁴

Benedetti’nin tanımladığı “gerçek ben”den “dramatik ben”e uzanan süreçte, oyuncunun yaratıcı amaçlarını devreye sokması gerekir. Bu sürecin en önemli parçası oyundaki eylemlerin bir bütün olarak keşfedilmesidir. Oyundaki eylemleri tespit etmek ve oyunu bu yönden incelemek için, Benedetti oyuncunun karakterini var edebilmesi adına içinde bulunduğu yaratıcı evreyi üç aşamada değerlendirir. Her bir aşama kendi içinde bir yaratıcı amaca hizmet ederken, bütünde rol kişinin inşasına dek uzanan bir yol haritası çıkarır. Bu süreci incelerken kullanılan teknikler ve seçilen malzeme tabii ki “sistem”in temel öğelerini kapsamaktadır. Bu öğeler eylem odaklı bir incelemenin ışığında değerlendirildiğinde Fiziksel Aksiyon Yöntemi’ni oluşturan ana başlıklar da ortaya çıkmış olur.

1.2 Fiziksel Aksiyon Yöntemi’nin Temel Öğeleri

1.2.1 Ben Oluyorum

Birinci aşama Stanislavski’nin “ben oluyorum” olarak adlandırdığı bir yaratıcı amacı barındırmaktadır. Bu yaratıcı amaç, “ben”den karaktere doğru uzanan bir değişimi anlatmaktadır. Stanislavski, oyuncunun yaratıcı doğasının temel elemanlarıyla karakterini oluşturacağı evrenin ilk adımlarını “ben oluyorum” olarak adlandırırken, aslında Rusça konuşma dilinde karşılığı olmayan bir ifade kullanmaktadır. “I am being” ifadesi Stanislavski’nin el yazmalarında “ja est” olarak

¹⁴ Jean Benedetti, **Stanislavski And Actor**, Methuen, London, 1998, 4 s.

geçmektedir. Oysaki Rusçada dil bilgisi açısından böyle bir kullanımın olmadığı görülür.¹⁵

Stanislavski bu kalıpla, bir karakterin yaratılması aşamasında, “ben”den başlayıp “dramatik ben”e uzanan ve sonrasında da, “Ben Hamlet–Leydi Macbeth oluyorum” olarak sonuçlanacak bir dönüşümü anlatmak istemektedir. Bu dönüşümün gerçekleşebilmesi için oyuncunun öncelikle oyundaki eylemlerin bütünlüğünü keşfetmesi gerekir. Eylemlerin bütünlüğünü keşfederken oyundaki verili durumlar, oyuncuya yol gösterecektir. Oyuncu verili durumları değerlendirirken bakış açısını ve imgelemine genişletmek adına metnin zaman çizgisinin dışına çıkmalıdır. Stanislavski bu çalışmayı, “önceki–sonraki” zaman olarak adlandırır.

1.2.2 Önceki–Sonraki Zaman

Oyunun geçtiği zamana ya da finalinden sonraki zaman dilimine dair yapılan analizler ve doğaçlama çalışmaları eylemlerin bütünlüğünü yakalamak adına önemlidir. Oyunun bütününe dair yapılan bu analiz çalışması, küçük parçalara ayrılarak karakterin her sahnesi için yapılabilir. Stanislavski’ye göre hayal gücünün en önemli fonksiyonlarından biri yazarın yazmadığı, konunun dışında bıraktığı anları ve detayları keşfederek verili durumları desteklemesidir. Stanislavski’nin kurduğu son stüdyo olan Opera–Dramatik Stüdyo’da yapılan provalarda, sahnelerin öncesini keşfetmek amacıyla önceki zaman çalışması yapıldığı görülür. Örneğin, **Vişne Bahçesi** oyununda Varya rolünü çalışan Stanislavski’nin eşi Lilina’nın, birinci perde, birinci sahnede annesi Ranevskaya’nın eve gelişi ile başlayan sahnede, Varya’nın heyecanını ve mutluluğunu yakalayabilmek adına (Chekhov’un metninde bir karşılaşma sahnesi olmadığı için) yaptığı önceki zaman çalışmasını stüdyo notlarında ayrıntılı bir şekilde planladığını görürüz.

Annemle tanışmaya gitmeden önce Dünyaşa’ya son talimatları veririm. Annemin ve Anya’nın odasını hazırlamasını, kahve yapmasını söylerim. Evden erken ayrıldığım halde, atlı arabanın şoförüne acele etmesini, geç kalmaktan korktuğumu söylerim. İstasyona vardığımda hemen bir görevli ararım. Henüz gelmediğini bildiğim halde, kontrol etmek amacıyla trenin gelip gelmediğini sorarım. Platforma giderim ve

¹⁵ Benedetti, **Stanislavski And Actor**, 6 s.

beklerim. Uzaktan bir düdük sesi duyarım, yaklaşan treni görürüm. Bütün dikkatim trendedir. Trenden inenleri gözlerim ama bizimkiler bu trende değillerdir. İstasyon görevlisine koşup ne olduğunu sorarım. Beklediğim trenin bu olup olmadığını anlamaya çalışırım. İstasyon görevlisinin konuşmasını dikkatle dinlerim. Beklediğim trenin iki saat gecikeceğini grenirim. Bfeye giderim ve orada bekleyen Pişçik ve Gayev'e durumu anlatırım. Bfede Pişçik ve Gayev'in konuşmalarını dinlerken duyduğum her ddkte platforma çıkar bakarım. Duyduğum bir düdük sesi ile yine platforma fırladığımda trenin geldiğini görürüm. Tren yaklaşırken her vagonunu takip ederim. Tren durduğunda pencerede onları görürüm. Heyecanımı yatıştırmaya çalışarak onları selamlarım, bavulları indirmelerine yardım ederim, Anya'ya ve anneme güzelce sarılırım. Dönüş yolunda ben kk arabada Carlotta, Yaşa ve Pişçik ile birlikteyim. şapka kutusu kucağımda ve yol boyunca annemin arabasını izlerken onu düşünürüm. Eve varırız. Arabadan fırlayıp anneme yardım ederim. Uşaklara her şeyin taşınmasını ve yerleştirilmesini söylerken ben annemle birlikte odaya girerim.¹⁶

Stanislavski'nin özellikle Opera–Dramatik Stüdyo'da yaptığı çalışmalarında önceki zaman egzersizlerine büyük önem verdiği görülmektedir. Ona göre, birçok oyun ya da sahne belirli bir duygu düzeyinde başlar. Bu nedenle, hiçbir hazırlık olmadan, karakterin ilk adımlarını sahnede atabilmesi, samimi ve gerçek bir an yakalayabilmesi için oyuncunun önceki zaman çalışmasına ihtiyaı vardır. Stanislavski, zellikle Shakespeare oyunlarında bu durumun daha da belirgin olduğuna inanmaktadır. Örneğin Othello oyununun ilk sahnesi, duygu yoğunluğu yüksek, dramatik aksiyonu zengin bir şekilde başlar. Stanislavski, Rodrigo ile Iago sahnesinde oyuncuların rollerinin ilk adımlarını attıkları bu aşamada sahneyi çalışabilmeleri için ilk sahnenin öncesine ait uzun ve ayrıntılı bir önceki zaman çalışması yaptırmıştır.¹⁷

1.2.3 Epizotlar ve Olaylar

Stanislavski, oyunculuğun gramerine yönelik yaptığı çalışmalarında aktörün yaratıcı tavrını geliştirip, sahnede yaşayan, gerçekçi bir karakter inşa edebilmesi için kat etmesi gereken uzun bir yol olduğunun bilincindedir. Bu nedenle Stanislavski, metnin tamamıyla uğraşmak yerine, onu parçalara bölmenin oyuncunun içini kolaylaştıracadığını savunur. Oyunu parçalara ayırmak ve her bir parçadaki karakterin görevini, amacını ve eylem btnlyęn keşfetmek karakterin inşa sürecinin daha

¹⁶ Benedetti, **Stanislavski And Actor**, 52 s.

¹⁷ Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak**, 199–206 s.

doğru ve verimli bir şekilde planlanmasını sağlayacaktır. Bu dűşüncelerin ışığında Stanislavski ilk dönem çalışmalarından itibaren metni bölümlere ayırma yoluna gitmiştir. **Bir Aktör Hazırlanıyor** kitabında bu durumu esprili bir dille açıklamaktadır.

Hizmetçi kadın kocaman bir hindiyi önüne yerleştirirken, o gülerken, çocuklar dedi, tutun ki bu bir hindi değil de, beş perdelik bir piyestir, müfettiştir. Bunu bir lokmada yutabilir misiniz? Hayır; ne bütün bir hindiyi bir lokmada yutabilirsiniz, ne de beş perdelik bir piyesi. Bu yüzden parçalamalısınız. İlk önce büyük parçalara ayırmalısınız, şöyle (diyerek kızartılmış hindinin butlarını, kanatlarını, yumuşak yerlerin kesip doğradı, boş bir tabağa koydu) İşte, ilk büyük bölümler önünüzde hazır. Ama bu bölümleri de bir lokmada yutamazsınız. Şu halde bunları da daha küçük parçalara bölmelisiniz.¹⁸

Stanislavski, metini böldüğü büyük parçalara epizotlar, daha küçük parçalara da olaylar adını vermiştir. Ayrıca kimi stüdyo notlarında ya da Stanislavski'nin not defterlerinde epizotların daha küçük birimlerinin gerçekler ya da durumlar olarak adlandırıldığı da görülmektedir. Bu farklılıklar, incelenen sahnelere göre değişmektedir. Örneğin yine **Vişne Bahçesi** oyununu ele alırsak, oyunu dört ana epizoda bölebiliriz. Birinci epizot: Ranevskaya Paris'ten Rusya'daki malikanesine döner. İkinci epizot: Ailenin bir arada son seyahati. Üçüncü epizot: Vişne bahçesi satılır. Dördüncü epizot: Ranevskaya ve aile bir daha dönmemek üzere evden ayrılırlar. Buradaki birinci epizotu olaylar olarak adlandırılan daha küçük birimlere ise şu şekilde bölünebilir:

1. Lofain ve hizmetçi Dunyaşa evde Ranevskaya'nın gelmesini bekliyorlar. Tren iki saat gecikmiştir.
2. Ailenin diğer üyeleri, Gayev, Varya ve arkadaşları istasyonda trenin gelmesini bekliyorlar.
3. Dunyaşa ile evlenmek isteyen Epikodov, elinde çiçeklerle eve gelir.
4. Ranevskaya ve yanındakiler eve gelir ve çocuk odasına giderler.
5. Ranevskaya'nın Fransa'daki yoksul hayatı ortaya çıkar. Vişne bahçesinin satılma ihtimali belirir.
6. Lofain yazlık villalar inşa ederek finansal problemlerden çıkış yolu önerir. Ranevskaya'nın bir kaza sonucu ölen oğlunun bir zamanlar öğretmeni olan Trafimov saygılarını sunmaya gelir.

¹⁸ Konstantin Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, çev: Suat Taşer, Agora Kitaplığı, 2011, İstanbul, 102 s.

7. Gayev, Varya'nın büyük halasına gideceğine ve ekonomik destek isteyeceğine söz verir.
8. Varya konuşurken Anya uyuyakalır. Varya onu yatağına götürür.
9. Yalnız kalan Trafimov, Anya'ya olan aşkını açıklar.

Oyuncu, metni parçalara ayırma konusunda ekonomik davranmak zorundadır. Eğer bu bölümlenme işlemini yaparken seçilecek epizotlar ve olaylar gereksiz ve çok sayıda küçük birimler doğurursa, oyuncu o küçük birimlerin içinde kaybolabilir. Sonuçta bütün küçük parçalar birleşip oyunun bütününe hizmet etmelidir. Bir epizotun ya da olayın içindeki her bir görev, amaç ve eylem; temel aksiyonu ve üstün görevi oluşturacak materyali barındırmalıdır.

1.2.4 Temel Aksiyonlar ve Görevler

Stanislavski'nin metni parçalara ayırmadaki temel amacı oyuncunun her bir epizotta ne yapması gerektiğini tanımlamaktır. Oyuncu her epizotun ve olayın içinde görevinin ne olduğunu saptamalıdır.

Bugün yönetmen bir piyesi bölmede, o piyesin kuruluşunu incelemede bir amaç vardır diye başladı söze. Bundan başka çok daha önemli bir iç neden de vardır. Her birimin yüreğinde yaratıcı bir amaç yatar. Her amaç, birimin organik bir parçasıdır. Ya da şöyle diyelim, amaç kendini çevreleyen birimi yaratır.¹⁹

Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin temel öğelerini incelendiği bu aşamada, çalışmanın devamında kavram karmaşası yaşamamak adına yöntemin merkezinde yer alan “amaç” ve “üstün amaç” kavramlarıyla ilgili aydınlığa kavuşturulması gereken önemli bir noktaya karşı karşıya kalırız. Stanislavski'nin **Bir Aktör Hazırlanıyor** ve **Bir Karakter Yaratmak** kitaplarında, “amaç” ve “üstün amaç” kavramları sıkça karşımıza çıkmaktadır. Özellikle “Birimler ve Amaçlar” ve “Üstün Amaç” başlıklarının “sistem”in en önemli bölümleri olduğu söylenebilir. Bu eserler İngilizceden Türkçeye çevrilmiştir. Stanislavski'nin kitaplarını İngilizceye çeviren Elizabeth Hapgood'un metninde bu iki kavram ve başlık “Units and Objectives” ve “Superobjektive” olarak geçmektedir.²⁰ Bu açıdan bakıldığında çeviri ve karşıladığı

¹⁹ Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, 240 s.

²⁰ Constantin Stanislavski, **An Actor Prepares**, çev: Elizabeth Hapgood, Routledge, 1989, New York, 350s.

kavramla ilgili bir sorun yoktur. Ancak asıl büyük problem, Hapgood'un çevirisinden kaynaklanmaktadır. Çünkü Stanislavski'nin çalışmalarında Hapgood'un "objective" olarak çevirdiği sözcüğün "zadacha" olduğu görülür.²¹

Oysaki "zadacha" sözcüğünün iki anlamı vardır: Hemen yapmak zorunda olduğun bir iş, yerine getirilmesi gereken bir görev ya da çözmek zorunda olduğum bir matematik problemi.²² Stanislavski'nin kitaplarını orijinal dilinden yeniden çeviren Jean Benedetti tanıma uygun bir karşılıkla İngilizcede "task" (iş-görev) sözcüğünü kullanır. Benedetti "sistem" in önemli elemanlarından biri olan "task" kavramını "karakterin bir durum-olay içindeyken sona ulaşma amacıyla yapmak zorunda olduğu iş, çözmek zorunda olduğu problem" olarak açıklar. Stanislavski'nin kitaplarında sıkça bahsettiği "oyuncunun ya da karakterin amacı" ifadesindeki amaç sözcüğü Rusça metinlerde "tsel" (İngilizce karşılığı goal) olarak geçmektedir.²³ Bu tanımlardan açıkça görülmektedir ki Stanislavski'nin anlatmak istediğiyle İngilizceye çevrilip sonra dilimize ulaşan kavramlar birbirinden farklıdır. Öte yandan Stanislavski'nin, **Creating a Role (Bir Rol Yaratmak)** adlı son kitabında "objective" sözcüğü "yönelim" olarak Türkçeye çevrilmiştir. **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks** kitabının yazarı Kerem Karaboğa bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Stanislavski metinlerinin Elizabeth Hapgood tarafından yapılan İngilizce çevirilerinde 'objective' olarak geçen bu kavram, tüm yönetsel kavramlar arasında en fazla çeviri sorununa neden olanı olmuştur. Suat Taşer, bu kelimeyi 'amaç' olarak Türkçeye çevirir. Ancak Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi tarafından çıkarılan 'Bir Rol Yaratmak' ta, Stanislavski'nin bu kelimeyle içedönük bir ifadeden ziyade bir eylem hedeflediğinden hareketle 'yönelim' kelimesi tercih edilmiştir. Öte yandan, Sharon Marie Carnicke kelimenin Rusça aslının 'zadacha' olmasından ve Stanislavski'nin bu kelimeyi, bir aritmetik problemiyle kıyaslayarak açıklamasından yola çıkarak 'problem' kelimesini önerirken kimi Stanislavski çevirilerinde ya da Stanislavski'ye dair kitaplarda kelime 'task' (ödev ya da görev) olarak çevrilmiştir. Bu çevirilerin her biri de Stanislavski'nin anlattığını bir yönüyle yakalamakla beraber, hiçbiri tek başına 'zadacha'nın yerini tutamaz görünmektedir. Şu ana kadar

²¹ **Rabota Aktera nad Soboy**, (Bir Aktör Hazırlanıyor) s. 231 ve 516

²² **Fono Rusça Modern Sözlük**, der: Mehmet Aslan, Tatlyana Eskina, Gakilya Kamaletdinova, Fono Yayınları, İstanbul 2008, 76 s.

²³ Benedetti, **Stanislavki and Actor**, 151s.

Türkçeye yapılan çevirilerdeki en uygun karşılığın yönelim olduğunu düşünerek ve bir problemi çözmenin, bir görevi yerine getirmeye çalışmanın ya da bir amaç doğrultusunda hareket etmenin tümünün birden eylemsel bir yönelim doğuracağı düşüncesinden yola çıkarak 'yönelim' kelimesinin kullanılması tercih edilmiştir. Ancak yine de çeviriyle alakalı sorun bütünüyle çözümlenmiş değildir.²⁴

Kerem Karaboğa'nın da ifade ettiği gibi bu sözcüklerin her biri Stanislavski'nin anlatmak istediği kavramı bir yönüyle karşılamaktadır. Ancak burada Stanislavski'nin altını çizdiği nokta, karakterin bir durum içindeyken yakın bir zaman diliminde hatta hemen harekete geçmesi gerektiğidir. Karakterin amacından ya da hedefinden bahsettiğimizde bu kavramlar aynı zamanda yakın gelecekte gerçekleşmesi planlanan bir sonuç içermektedir. Oysaki Stanislavski karakterin bir durum içindeyken probleminin ya da yerine getirmesi gereken görevinin, o an içinde eyleme geçmesiyle çözülebileceğine inanmaktadır. Dolayısıyla vurguladığı temel nokta eylem odaklı bir yaklaşımı doğurmaktadır. (buraya davranmak ve oynamak arasındaki fark girebilir) Bu açıdan bakıldığında Stanislavski'nin metni parçalara bölmelerinin amaçlarından biri de, karakterin her bir olayın-durumun içindeki görevini saptamasıdır. Tanımlanan bu görevleri yerine getirebilmesi için oyuncunun çıkış noktası, daha önce belirttiğimiz, keşfettiği eylemlerin mantıksal dizgisi olacaktır. Stanislavski'ye göre, karakter olayların içindeki görevlerini doğru psiko-fiziksel eylemler aracılığıyla yerine getirdiğinde epizodun içindeki temel aksiyonunu keşfedecektir. Bu düşüncelerinin ışığında karakterin inşa sürecinde oyuncuya yol gösteren bir dizin oluşturmuştur Oyuncu metni parçalara ayırdığında her bir epizottaki temel aksiyonu saptamalı, her olayda gerçekleştirilmesi gereken görevi ve bu görevi gerçekleştirmek için ihtiyacı olan eylemlerini analiz etmelidir. Tanımlanan bu analiz süreci her oyuncu için önemli ve kişisel bir hale getirilmelidir. Oyuncu yaptığı çalışmanın kendi için gerekliliğine inanmalıdır. Dışarıda bir yerlerde bu karakter yaşamadığına göre, oyuncu sahnede hayali bir durumda onu yarattığına göre ilk keşfi “ben “ olmalıdır. Kurguyu gerçeğe dönüştürebilmek için oyunun her aşamasında “eğer bu durum gerçek olsaydı ben ne yapardım?” diye sormalıdır ve oyuncu bu soruyu her zaman o anda, şimdiki zamanda cevaplamalıdır. Bu analize Stanislavski “bugün, şimdi, burada” demektedir.

²⁴Karaboğa, a.g.e, 61s.

Oyuncunun durumu kavrayışı ne kadar net olursa davranış şekli de o kadar net olacaktır. Oyuncunun bu aşamada bolca doğaçlama yapması ve diğer oyuncularla durumu tartışması gerekir. Stanislavski, çalışmanın bu aşamasında başlangıç noktası olarak oyuncunun kendine soracağı altı tane soru önerir. Tanımlanan bu dizgedeki en önemli nokta oyuncunun bu işleyişi ve keşif sürecini içselleştirerek, yaptığı çalışmanın kendi için elzemliğine inanarak yapmasıdır.

1. Nereden: Şu an nereden geliyorum?
2. Nerede: Şu an neredeyim?
3. Ne: Ne yapıyorum?
4. Neden: Yaptığımı neden yapıyorum?
5. Ne Zaman: Bütün bu olanlar ne zaman oluyor? Günün hangi zamanında, hangi ayda, hangi yılda? Nasıl bir zaman dilimi içinde?
6. Nereye: Şu an nereye gidiyorum?

Stanislavski'nin son stüdyo çalışmalarında bu analize önemli bir yer ayırdığı görülür. 1936-1938 yılları arasındaki **Romeo ve Juliet** oyununun provalarında dördüncü perde epizotlara ayrılmış ve temel aksiyon analizi gerçekleştirmek için birinci epizot örneklendirilmiştir. Bu epizotta; Rahip Lawrence'ın, Juliet'i Paris'le evlenmekten kurtaracak bir yol bulmaya çalışır. Buepizot şu olaylara bölünmüştür:

1. Rahip, Paris'i evlilikten vazgeçirmenin bir yolunu arar ya da bu kadar acele etmemesi için uğraşır.
2. Juliet'le Paris'in, Rahip'in mekanında beklenmedik görüşmesi
3. Juliet nazikçe Paris'ten ayrılır.
4. Juliet, Rahip'e onu ikinci bir evlilikten kurtarması için yalvarır.
5. Rahip tehlikeli planını açıklar.
6. Juliet Rahip'in yanından ayrılır.

Ardından bu epizottaki her karakterin temel aksiyonu tanımlanmıştır. Paris'in temel aksiyonu, evliliği olabildiğince çabuk gerçekleştirmeye çalışmak; Rahip'in temel aksiyonu, Juliet'e yardım etmek ve nefret ettiği ikinci evliliği engelleyecek bir yol bulmaya çalışmaktır. Juliet'in temel aksiyonu ise aşkını kurtarabilecek bir çıkış yolu aramaktır.²⁵

²⁵ Benedetti, **Stanislavski and Actor**, 112 s.

1.2.5 Üstün Görev

Stanislavski'ye göre oyuncu, metini parçalara ayırıp her bir parça için görevlerini saptadıktan sonra eylemlerinin mantıklı ve ardışık sırasını takip ederek belirlediği temel aksiyonları keşfetmelidir. Her epizodun içinde bulunan görevler ve temel aksiyonlar bütününde oyuncunun, karakterin gerçekliğini oluşturması için bir yol haritası da sunmaktadır. Sahnenin temel aksiyonunu keşfeden ve eylemleri aracılığıyla gerçekleştiren oyuncu, bir anlamda büyük bir zincirin halkalarını ardı ardına ekleyerek rolünü var edecek resmi oluşturmaya başlayacaktır. Epizotların içindeki temel aksiyonlar tıpkı bir yapbozun küçük parçaları gibi bir araya geldiğinde büyük resmi, karakterin bütünlüğünü oluşturmalarıdır. Bu nedenle her sahne için belirlenen görevlerin birleşerek bütününde büyük resmi oluşturmaları için, birbirleriyle organik bir ilişki kurmaları gerekmektedir. Epizotların içindeki görevler oyuncunun doğru analizi ve eylemlerinin keşfi aracılığıyla son aşamada üstün görevi oluşturmalarıdır. Üstün görev, oyuncu için teknik anlamda, epizotlara ayrılmış metnin içindeki görevlerinin birleşmiş hali olmalıdır. Bir anlamda tüme varım mantığıyla oyuncunun aksiyonları birleşerek karakteri için belirlediği üstün görevi inşa etmelidir.

Oyuncunun, üstün görevi eylemleri aracılığıyla tanımlaması ve üstün görevini belirleyen yaklaşımı eylemlerle adlandırması, karakterini oluştururken yaratıcı unsurlarını doğal olarak aksiyonlarına yönlendirmesine neden olacaktır. Bu nedenle yaptığı çalışmalarda üstün görevi tanımlayan sözcükleri ya da cümleleri bir isim ya da isim grubuyla değil aksiyon belirten fiil öbekleriyle kodlamalıdır.

Molière'in **Hastalık Hastası** oyununda Argan'ı oynuyordum. Oyuna ilk başta, üstün görevi 'hasta olmak istiyorum' şeklinde tanımlayarak basitçe yaklaştık. Bu şekilde gözükmek için çaba harcadıkça, daha da başarılı oluyordum. Neşeli, alaycı oyun hastalık konusunda tam bir trajediye, patolojik bir çalışmaya dönüşüyordu. Ancak hatamızdan yol yakinken dönmeyi başardık ve Üstün Görevi yeniden tanımladık. 'İnsanların benim hasta olduğumu düşünmelerini istiyorum.' Bunu yaptıktan sonra, oyundaki komedi unsuru birden canlandı. Tıp dünyasındaki şarlatanlar tarafından sömürülen bir budala için yeterli zemin yaratılmış oldu. Molière de oyununda tıp dünyasını alaya alıyordu. Trajedi bir anda küçük burjuvalar hakkında neşeli bir komediye dönüşüyordu.²⁶

²⁶ Konstantin Stanislavski, **An Actor's Work**, çev: Jean Benedetti, Routledge, London, 2010, 310 s.

Stanislavski'ye göre üstün görev ile oyun arasında organik ve kopmaması gereken bir bağ olmalıdır. Bu bağ içinde oyuncu, içsel yaratıcı dinamiklerini oyunun merkezine yönlendirerek kendi hayal gücü, iradesi ve duyguları aracılığıyla karakterinin görevi ile oyunun üstün görevini kaynaştırmalıdır. Bu nedenle saptanan üstün görev bilinçli bir şekilde oyuncunun zihinsel ve fiziksel özelliklerini birleştirerek içgüdülerini uyarmalıdır.

Stanislavski'ye göre üstün görev kavramı, oyuncunun her epizot için saptadığı görevlerin toplamı yazarın ana fikriyle, temel olarak oyunda söylemek istediği meseleyle de paralellik kurmalıdır. Stanislavski için üstün görev yazarın perspektifinden değerlendirildiğinde, oyuncunun tüm çalışmasını içselleştirmesi gereken ve temel aksiyonlarının yönünü belirleyen ana unsurdur.

Dostoyevski tüm yaşantısı boyunca insanların içindeki Tanrıyı ve Şeytanı aradı. Bu arayış sonucunda **Karamazov Kardeşler**'i yazdı. İşte bu nedenle Tanrıyı arayış eserindeki üstün görevdir. Tolstoy, tüm yaşantısı boyunca kişisel mükemmelliğin peşinden koştu ve eserlerinin pek çoğu bu tohumdan yeşerdi. Bunlar da onun üstün görevlerini oluşturdu. Chekov kabalık, geri kafalılıkla savaşırken daha iyi bir yaşamı hayal ediyordu. Bu mücadele, ilerleme çabası, birçok çalışmasının üstün görevini oluşturdu. Bu dahilerin ortaya koyduğu büyük, yaşam veren hedefler sizce de bir oyuncunun görevleri için uyarıcı ve zorlayıcı değil mi? Oyunun içinde yaşanan her şey ister büyük, ister küçük olsun, her bir görev, oyuncunun oyunla paralel olan tüm yaratıcı fikirleri ve eylemleri, oyundaki üstün görevi yerine getirebilmek için gerçekleştirilir tüm bu eylemlerin üstün görevle bir bağı vardır ve o oyunda meydana gelen her şeyin üstündedir. Bu o kadar önemlidir ki, üstün görevle ilintili olmayan her türlü ufak detay zararlı, gereksiz hale gelir ve seyircinin dikkatini eserin özündeki anlamdan uzaklaştırır. Üstün görevin peşine kararlılıkla düşülmelidir. Oyunun ve rolün başından sonuna kadar kesintiye uğratılmamalıdır.²⁷

Yazarı oyunu yazmaya iten temel dürtü, yazarın yaşama dair sunduğu sorun ya da tematik kavram oyunu için tanımladığı üstün görevi oluşturacaktır. Oyuncunun metin analizi içinde; yazarın dünyasını, yaşam felsefesini ve yazarı metni yazmaya iten dinamikleri saptaması, karakterinin görevlerini kavramasını kolaylaştıracaktır. Bu nedenle Stanislavski'ye göre oyuncu, role yaklaşırken kendi bireysel duyarlılığını bir kenara bırakmamalı ancak aynı zamanda yazarın fikirlerinden de sapmamalıdır. Stanislavski'nin metine yönelik bu yaklaşımı aksiyon yoluyla analizi öncelikli kılarken, yöntemindeki genel bakış açısı içinde oyuncunun yazarla ve yarattığı

²⁷Stanislavski, **An Actor's Work**, 307 s

karakterle arasındaki bağı sürekli canlı ve dinamik tutması gerektiğini savunur. Oyuncu ancak bu şekilde görevleri ile üstün görev arasında doğru ve etkin bir ilişki kurabilecektir.

1.2.6 Süregelen Eylem

Oyuncunun, her küçük birimin içindeki görevini yerine getirebilmesi, görevlerin içindeki amaçların doğru psiko-fiziksel eylemler aracılığıyla keşfedilmesiyle mümkündür. Bu noktada oyuncunun yapması gereken, keşfedilen eylemlerin mantıksal bir dizge yaratıp yaratmadığını denetlemektir. Eylemlerin mantıksal dizgesi ve devamlılığı bir anlamda karakterin tutarlılığını temsil eder. Eylemin içinde bulunan amacı ve ardında yatan düşünceleri açığa çıkarmak için oyuncunun içsel monologlar ihtiyacı vardır. Yazarın sözcüklerinin dışında, oyuncunun imgelemiyke keşfettiği bu monolog aynı zamanda kendiliğinden zihinsel imgeleri de doğuracaktır. Oyuncunun yaratıcı içsel güçlerini harekete geçiren bu sürecin en önemli noktası, yapılan tüm analizin Stanislavski'nin her zaman vurguladığı "bugün, şimdi, burada" olarak adlandırdığı anındalıkta ve tazelikte gerçekleştirilmesidir. Bu süreç, doğal bir şekilde herhangi bir zorlamaya ya da aşırı zihinsel çabaya gerek olmaksızın, oyuncunun duygularının doğmasına neden olacaktır. Eylemin katalizör görevi gördüğü bu işleyiş, Stanislavski'nin ilk dönem çalışmalarında sıkça kullandığı duygusal hafıza kavramına yeni bir kullanım alanı doğuracaktır. Artık oyuncu herhangi bir sahnede ihtiyaç duyduğu ya da ulaşmaya çalıştığı duygulanım için duygu hafızasına saldırmayacak, eylemleri içsel monologları ve zihinsel imgeleri aracılığıyla uyandırdığı duygusunu derinleştirmek ve zenginleştirmek adına, kendi yaşamındaki benzer deneyimleri hatırlama yoluna gidecektir.

Stanislavski, oyuncunun belli parçalar içindeki görevlerini yerine getirirken eylemlerinin bütünlüğüyle, duygularının bütünlüğünün ortak hareket edip etmediğine odaklanması gerektiğini savunur. Oyuncunun bir role psiko-fiziksel yaklaşımının başarısı ancak bu bütünlüğün sağlanabilmesiyle mümkündür. Oyuncunun sahne üzerinde deneyimlediği duygu dizgesiyle eylem dizgesi birbirine paralel bir şekilde ilerlemelidir. Devamlığı olan eylem, süregelen duygulanımla örtüşmelidir. Oyuncu bu süreci yöntemsel olarak izlediğinde kendi benliğinin aksiyonun içine katıldığını

fark edecektir. O noktada “ben” ile karakter arasındaki sınırın iyice bulanık hale geldiği bir an yaşanır. İşte bu aşamada, Stanislavski'nin “ ben oluyorum” dediği durum oluşur. Bu noktada bir çeşit yaratıcı anındalık ortaya çıkar ve bilinçaltı devreye girer. Oyuncu sahnede, yaşamdaki anındalıkla hareket eder. Ancak buradaki tek fark, yaşamdaki anındalığından fark olarak oyuncunun ulaştığı davranış biçiminin; seçilmiş, biçimlenmiş ve estetik olduğunun bilincinde olmasıdır. Stanislavski'ye göre “ gerçek ben” den, “dramatik ben” e uzanan bu yaratıcı evre başarılı bir şekilde tamamlanırsa rol yaratımının önemli bir bölümü gerçekleştirilmiş demektir.

1.2.7 Üçüncü Varlık

Gerçek “ben” den dramatik “ben”e uzanan süreçte oyuncunun yaptığı tüm doğaçlamalar ve içsel yaratıcı güçlerini harekete geçiren tüm egzersizler kendi kişiliğiyle oyunun içeriği arasında sıkı bir bağ kurmasını sağlayacaktır. Bu bağı canlı ve dinamik yapısı içinde kurabilen oyuncu, artık rolün belirli özellikleriyle karşılaşmaya hazırdır. Provaların ilk aşamalarında yazarın sözcüklerini kullanmadan yapılan, karakteri daha iyi özümsemeye yönelik içselleştirme çalışmaları bu noktadan sonra yerini metin analizine bırakabilir. Bu aşamada yapılacak analizler ve karakter çözümlenmeleri provaların ilk günlerinde yapılan uzun masa başı çözümlenmelerinin aksine tıpkı gerçek “ben” ile dramatik “ben” arasında kurulan organik bağ gibi olmalıdır. Psiko-fiziksel tekniğin doğurduğu amaca yönelik eylemlerin ışığında metni değerlendirmek oyuncunun sanatsal gücüne ve imgelemine daha çok hizmet edecektir.

Stanislavski'ye göre çalışmanın bu aşamasında metni analiz etmek ve belirleyici özelliklerini keşfetmek gerekmektedir. Metnin yapısı, yazıldığı döneme ait bilgiler ve yaşam stiline oyuncular tarafından özümsemesi gerekir. Bu çözümlenme ve analiz sürecinde performansın çekirdeğinde daha önce değindiğimiz “ben” kavramı olduğuna göre; oyuncunun içsel rol yaratımına yönelik yaptığı tüm keşifleri bir rol inşa etme noktasına taşırken metnin sunduğu veriler ve belirleyici unsurlar ışığında bir karakterizasyona ihtiyacı vardır. Stanislavski'ye göre bu karakterizasyonu oluşturan temel öge, bir role tam fiziksel ifadelerini verebilmek için kullanılan dışsal rol yaratımıdır. Oyuncunun, rolünün fiziksel özellikleriyle ilgili arayışı karakterin içsel dünyasını derin bir şekilde kavramasıyla başlamalıdır.

Stanislavski'ye göre fiziksel özellikler, karakterin bütün bir mantıksal davranış çizgisi ortaya çıktığında çok daha kolay bulunacaktır. Karakterin içsel davranış çizgisinin keşfi, kaçınılmaz olarak oyuncuyu dışsal davranış çizgisine götürecektir. Öncelikli olarak oyuncu, her birimin temelinde yatan görevleri, hedefleri ve amaçları, doğru psiko-fiziksel eylemler aracılığıyla keşfederek, karakterin tutarlı ve organik içsel davranış çizgisini oluşturmaktadır. Bu nedenle dışsal yaratımı Stanislavski için provaların ilerleyen evrelerinde, hatta belki de oyuncunun rolüne dair yaptığı son rötuşlarda şekillenmesi gereken bir çalışma tekniği olmuştur.

Stanislavski'in bu önermesinin temelinde dışsal davranış çizgisi üzerine çok fazla yoğunlaşmasının oyuncuyu kopyalamaya yönlendireceği düşüncesi yatmaktadır. Oysaki birçok eserinde ısrarla altını çizdiği gibi “kopyalamak, sanat değildir”. Sistemin ve fiziksel aksiyon yönteminin gelişimine Moskova Sanat Tiyatrosu ve Opera-Dramatik Stüdyo'da geçirdiği yıllar boyunca yakından tanıklık eden Vasili Toporkov'un dışsal rol yaratımı ve kopyalama ile ilgili düşünceleri Stanislavski'in bakış açısını açıkça ortaya koymaktadır.

Stanislavski fiziksel rol yaratımıyla ilgili ucuz olan bütün yollardan bizi korumaya çalıştı. Üstelik biz çalışmalarımızı yaptığımız sırada bu yollar tiyatrodaki hala revaçtaydı. Bir oyuncunun türlü masklar takarak bir role canlılık kazandırmaya çalışması, bunun çok tipik bir örneğiydi. Sendelemek, kekelemek, doğal sesini değiştirmek, doktor oynayan bir oyuncunun sürekli gözlüğünü çıkartıp tekrar takması, bir subayın bıyığını burması vb. Yani kısaca oyuncunun en kolay bulduğu şeye tutunması. Dışsal ifadeye çok fazla ağırlık verip, yuvarlak bir performans ortaya çıkarıp oyunculuğun sadece dışsal kabuğunu sergilemesi ve böylece karakterin kendini oynamayı bir kenara bırakması. Stanislavski bunun zararlı olduğunu söylüyordu. Gerçek, yaşayan bir insanın gelişimini engellediğini hatta onu öldürdüğünü söylüyordu.²⁸

Oyuncu karakterin mantıksal davranışını keşfederken tabii ki bunları sahnede pürüzsüz bir şekilde canlandırmaya yönelecektir. Bu süreçte dışsal karakter özelliklerinin keşfine yönelmesi de kaçınılmazdır. Ne kadar engellemeye çalışırsa çalışsın, zaman zaman dışsal görüntüsü zihninde canlanacak ya da karakterin nasıl görüldüğü ona hatırlatılacaktır. Stanislavski'ye göre bu gelişim sürecinde bir problem yoktur. Önemli olan tüm zihinde canlandırmaların ve görsel imgelerin

²⁸ Toporkov, a.g.e., 154 s.

zorlama olmadan, kendiliğinden şekillenmesidir. Dolayısıyla Stanislavski, bir karakterin dışsal özelliklerine bakma gerekliliğini tamamen devre dışı bırakmamıştır. Önemli olan, bu tekniğin nasıl ve hangi aşamada kullanıldığıdır. Bir başka deyişle, dışsal yaratım oyuncunun doğru psiko-fiziksel eylemler aracılığıyla keşfetmeye çalıştığı temel aksiyonlarının ve görevlerinin başarılı bir şekilde yerine getirilmesiyle oluşmuş bedensel bir form mudur yoksa oyuncunun içsel hazırlık evresinden ve yaratıcı amaç barındıran bir süreçten geçmeden sadece hedeflediği, görünmek istediği bir dışsal form mudur? Stanislavski oyuncunun kalıptan kurtulmasını, birtakım dışsal özelliklerini kopyalamasını engellemek istemektedir. Aslında daha geniş bir açıdan bakıldığında Stanislavski'nin bu noktadaki tavrı sadece fiziksel aksiyon yöntemine ait bir çekinceyi değil, “sistem”i inşa ettiği tüm çalışmalarında uzak durmaya çalıştığı kavramın uzantısıdır: Klişe oyunculuk anlayışı.

Klişeleri severiz ve içgüdüsel olarak onlara çekiliriz. Rahattırlar, kolaydırlar. Onlar birer alışkanlıktır. Alışkanlık insanın ikinci doğasıdır. Ne yazık ki alışkanlıkların çok azının derin kökleri vardır. İşte bu yüzden oyuncuların klişeleri, bir rolü yaratırken, ilk aramalarda en sevdiğimiz arkadaşlarımızdır. Kendi patikamızda ilerlemek yerine uzun zamandır kullanılan bir ana yola sapmak çok daha işimize gelir. Oyuncu klişelere düştüğünde kendini evinde gibi hisseder. Klişeler göstergelerdir ve bizim aşına olduğumuz pratiklerdir. Fakat bu aşinalık köklerini duygulara dayandırmaz. Yalnızca dışsal mekanik bir alışkanlıktan oluşur. Burada en ilginç olan durum alışkanlıkları bizim ilham kaynağı gibi algılamamızdır.²⁹

Stanislavski'nin klişe oyunculuktan çekinmesi, klişe oyunculuk anlayışına karşı geliştirdiği tavır, sadece oyuncunun dışsal rol yaratımına yönelik yaptığı çalışmaları disipline etmesiyle ilgili değildir. Bu noktadaki temel amaç tıpkı gerçek “ben”den dramatik “ben”e uzanan süreçte olduğu gibi aktör ile rol arasındaki çizgiyi organik bir geçişle silikleştirmeye çalışmaktır. Fiziksel aksiyon yönteminin bu aşamasında oyuncu, yapılan egzersizler ve doğaçlamalarla içsel yaratıcı evreye ulaştıktan sonra metnin belirleyici özellikleri ve yaşam stiline ışığında yazarın sözcüklerini kendi sözcükleri haline getirebilecektir. İşte bu noktada Stanislavski'ye göre rol ortaya çıkmaya başlayacaktır. Rol, oyuncunun yaşam deneyimiyle, hayal gücünün, fiziksel rol yaratımıyla yazarın metninin bulunduğu noktadır. Artık yazarın sözcükleri oyuncunun hem fiziksel hem de zihinsel eylemlerine bağlanır.

²⁹ Toporkov, a.g.e., 158 s.

Stanislawski oyuncunun kişiliğini ve yazarın karakterini organik bir ilişkiyle bir araya getirerek eski bir ikileme çözüm bulmuştur. Schepkin bir karaktere bürünmek için oyuncunun kendi kişiliğini gizlemesi ya da silmesi gerektiğinden bahsetmiştir. Oysaki Stanislawski aktörün tek gerçek malzeme kaynağının kendisi olduğunu ve kişisel temel olmadan sahici bir insan yaratmanın mümkün olmadığını fark etmiştir. Dolayısıyla karakter yaratma, kendini gizleme değil, kişiyi kendi yaşam tecrübelerinin karakterlerin tecrübesi haline geldiği kendini değiştirme sürecidir.³⁰

Benedetti'nin tanımladığı bu sürecin sonunda yazarın yazmış olduğu karakterin ve oyuncunun kendi kişiliğinin bir karışımı olan aktör-role ulaşılmış olur. Stanislawski'in "üçüncü varlık" adını verdiği bu kavram, yazarın babası, aktörün annesi ve yönetmenin ebesi olduğu yeni bir çocuk olarak adlandırılabilir.

Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin temel öğelerine baktığımızda her kavramın "sistem"i oluşturan ana başlıkların içinden doğduğu görülür. Stanislawski tüm yaşamı boyunca oyuncunun yaratıcı durumunu geliştirmeye yönelik yeni arayışlara girmiş ve "sistem"in doğası gereği kendini yenileyen, geliştiren ya da önceki tezlerini zaman zaman çürüten sonuçlara ulaşmıştır. Fiziksel Aksiyon Yöntemi, tarihsel süreç içinde Stanislawski'nin son dönem çalışmaları sonucunda şekillendiği için "sistem"in ulaştığı son nokta ya da sentezi olarak ifade edilmektedir. Stanislawski, "sistem"inin tamamını yazmak için uğraşırken çalışmalarının bu aşamasıyla ilgili not defterlerindeki bilgiler, ilk dönem çalışma notlarına göre daha azdır. Bu dönemdeki çalışmalarla ilgili bilgiler çoğunlukla stüdyo üyelerinin görsel tanıklıklarından elde edilmektedir. Tabii ki bu üyelerin ideolojik görüşleri de bu tanıklıklara biçim vermektedir. Stanislawski'nin takipçilerinin ideolojik yaklaşımlarının, "sistem"in ve fiziksel aksiyon yönteminin gelişmesinde ve yeni kuşaklara aktarılmasında çok önemli rolü vardır. Ancak gerek ideolojik, gerekse sanatsal açıdan farklı görüşlere sahip olmalarına rağmen tüm stüdyo üyelerinin hem fikir oldukları bir nokta vardır: Stanislawski yeni bir prova tekniği üzerinde çalışmaktadır. Bu prova tekniğinde bir oyun, tıpkı bir müziğin skoru gibi, yani notaları gibi, aksiyonlara bölünebilir. Repliklerin tıpkı notalar gibi oyuncular tarafından nasıl oynanması gerektiğini ifade eden bir metot oluşturulmuştur. Üstelik bu nota düzeni aktör tarafından keşfedilmekte ve doğaçlama teknikleriyle geliştirilmektedir. Masa başı

³⁰ Benedetti, **Stanislawski and Actor**, 35s.

çalışmalarındaki uzun tartışmalarla değil, analize yönelik bir doğaçlama çalışmasıyla bu notalar kâğıda dökülmektedir. Stüdyo elamanlarının hemfikir oldukları bir başka nokta ise, Stanislavski'nin son döneminde yaptığı provalarla bu metoda ulaşmaya çalışmasıdır. Bu noktada materyal seçimi Stanislavski için çok önemlidir. Çünkü Stanislavski her zaman tek bir teatral sitille özdeşleştirilmiştir: Psikolojik gerçekçilik. Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahnelediği Chekhov ve Gogol oyunlarında yakaladığı başarıya bakıldığında karşımıza psikolojik gerçekçilik çıkar. Oysa Stanislavski "sistem"i böyle kısıtlayıcı bir çağrışımdan kurtarmak istemektedir.

"Stanislavski için 'sistem'in evrensel olarak uygulanabilir olması, yaşamının son beş yılında onun için adeta bir takıntı haline gelmiştir. Bu inanç öyle bir boyuta ulaşır ki, oyunculuk yöntemlerini neredeyse dini bir projeye çevirir. Rusya'da sistem aktörler için 'İsavari' bir kurtarıcı yaklaşımındadır. Operayı, klasikleri, Shakespeare'i seçmesinin nedeni realizmin doğrudan çağrışımlarını engellemektir. 1936'da davranışçılık dilini yogayla harmanlarken şunu yazmıştır: *"Fiziksel aksiyonun gerçekliğine ihtiyacımız var. Gerçekçilik ve doğalcılık adına değil, rolün doğal bir refleks olarak deneyimlenmesini kışkırtmak için bunu yapmalıyız."*³¹

Bu bağlamda Stanislavski'nin son dönem çalışmalarını incelemek, Fiziksel Aksiyon Yöntemi'ni daha iyi kavrayabilmemiz adına önemlidir. Yaşamının son döneminde, 1933 - 1938 yılları arasında yaptığı çalışmalarda sistemin gelişmiş, yeni halini öğrencilerine, stüdyo üyelerine tanımlamak, açıklamak ve kavratmak Stanislavski için vazgeçilmez bir görev haline almıştır. Bu aşamada Stanislavski "sistemi" keşfettiği ill yıllardakinin aksine, deneyimsiz oyuncularla değil, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun daha tecrübeli ve usta aktörleriyle çalışmaya yönelmiştir. Stanislavski'nin amacı Fiziksel Aksiyon Yöntemi'ni, belirli bir şekilde görüşleri sabitlenmiş, sanatsal birikimleri ve deneyimleri belirli bir seviyenin üstündeki oyuncularla tanıştırmaktır. Materyal seçiminin önemi bu noktada devreye girmektedir. Moskova Sanat Tiyatrosu ve Stanislavski ile özdeşleşmiş "psikolojik

³¹ Sharon Marie Carnicke, **Stanislavski in Focus**, Routledge Theatre Classics, London, 2009, 190 s.

gerçekçilik" kavramı ile yoğrulmuş metinlerin dışında, sistemin evrenselliğini kanıtlamak adına seçtiği metinler dikkat çekmektedir. 1936'da çalışmaya başladığı **Tartuffe** oyunu ilk bakışta Sanat Tiyatrosu için uygun değil gibi gözükür. Ancak Stanislavski 17.yy. da nazım ile yazılmış bir komedinin sistemin evrenselliğini kanıtlamak adına önemli bir seçim olduğunu düşünmektedir. Bu bakış açısıyla klasiklere, Shakespeare ve Molière'e daha fazla yönelmiştir. İşte bu örnekler, Stanislavski'nin yaşamının son döneminde yaptığı bu çalışmalar, Fiziksel Aksiyon Yönteminin somut örnekleri olarak bize "sistem" in geldiği son - ama asla tamamlanmamış ya da gelişimi bitmeyecek olan - aşamayla ilgili çok çarpıcı veriler sunar.

1.3 Stanislavski'nin Fiziksel Aksiyon Yöntemi Uygulamaları

Stanislavski'nin fiziksel aksiyon yöntemi uygulamalarını değerlendirmeden önce ilk dönem çalışmalarını ve "sistem" in hangi platformlarda nasıl şekillendiğini irdelemek, fiziksel aksiyon yöntemine ulaşan süreçte "sistem" in gramerinin nasıl yapılandığıyla ilgili önemli ipuçları verecektir. Tarihsel akış içinde değerlendirildiğinde, Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'nda oyuncu ve yönetmen olarak yaşadığı problemler ve açmazlar Stanislavski'yi oyunculuğun gramerini yeniden değerlendirmeye yöneltmiştir. İnsan yaşamının sahnedeki yansımaları yaratmaya çalışırken karşılaştığı zorluklar; daha önce değindiğimiz dönemin gerçeklikten uzak, göstermeci ve abartıya dayalı oyunculuk anlayışı, Stanislavski'yi yeni yollar aramaya zorlarken aynı zamanda oyunculuk eğitimindeki ilk yöntem-bilimsel keşfin zemini hazırlamıştır. Bir karakter inşa etme yolundaki oyuncunun yaratıcı sürecini irdeleyen Stanislavski, tanımlanamayan ilham anlarını belli bir teknik yoluyla ulaşılabilir kılmaya çalışmıştır.

Bir rolün gizemli en derinlerine ulaşabilmek için, "sistem" donanımı olmayan oyuncular ellerinden gelen her şeyi denerler. Tek umutları ise bir tesadüfle bunu becerebilmektir. Sezgi ve bilinçaltı gibi aslında anlamını bilmedikleri kelimelere sarılmaktan başka bir şey yapamazlar. Eğer şanslılarsa bunu Tanrı'dan bir hediye olarak görürler. Eğer şanslı değilse, saatlerce açık tekste bakar, role bürünmek için sadece zihinsel değil fiziksel olarak da her türlü yolu denerler. Gergin ve sarf ettikleri çaba yüzünden yorgun bir halde tekstin içindeki onlara oldukça yabancı gelen kelimeleri mırıldanarak konsantre olmaya çalışırlar. İçten motive olmamış jest ve mimikleri gerçek değildir. Hiçbir yerden yardım alamayınca da role dışarıdan

ulaşabilmek için kostüm ve makyaja bürünürler. Kişinin bedenine uymayan bir vücuda girmesi zordur. Oyuncu rolünün karşısında içi doldurulmuş bir kuklanın karşısında durduğu gibi durur. Bu, oyuncunun yaratıcı enerjisine büyük zarar verir.³²

Stanislavski yönettiği oyunların dışında “sistem”in ayrıntılı bir şekilde tanımlanabilmesi ve analiz edilebilmesi için birçok kitap taslağı oluşturmuştur. 1906’da Finlandiya’da kaleme almaya başladığı bu kitaplar, Stanislavski’nin tecrübeleri ve “sistem”in yolculuğu ışığında çeşitli isimlerle anılmıştır. 1936 yılında Elizabeth Hapgood’un **An Actor Prepares (Bir Aktör Hazırlanıyor)** adıyla çevirdiği ilk kitaba gelene dek, 1910’da “Tiyatro Oyuncusu için Referans Kitabı”, “Yeni Başlayanlar ve Dram Sanatı Öğrencileri için Pratik Bilgiler ve Tavsiyeler”, 1915’te “Karakterin Tarihi” adlı kitap taslaklarıyla karşılaşılır. “Sistem” in sürekli değişen ve kendini yenileyen yapısı nedeniyle kitaplar da zaman içinde gerek başlıkları, gerek içerikleri açısından sürekli değişim göstermişlerdir. Sonrasında Rusça, “Aktörün Kendi Üzerinde Çalışması” ve “Aktörün Rol Üzerinde Çalışması” başlığı altında toplanan, “Sistem”in yolculuğu daha sonraki bölümlerde irdeleneceğimiz nedenlerle İngilizceye farklı isimlerle çevrilmiştir. “Sistem”in şekillendiği, tanımlandığı ve analiz edildiği bu kitapların yanı sıra içinde prova ve stüdyo notlarının yer aldığı, aynı zamanda Stanislavski’nin oyunculuk, “sistem”in işleyişi, sanat ve tiyatro ile ilgili özel notlarının da bulunduğu “Defterler” adını verdiği ayrı bir kaynakça daha vardır. 1913 yılındaki bu defterlere bakıldığında “sistem”in temel elemanları ve oyunculukla ilgili ana başlıkların ilk örnekleri görülür.

Başlangıç, Ağır İşçilik, Performans, Yeni Trend (Kuruluş), Olmak (Deneyimlemek), Gerçeklik, Duyguların Mantiği, Duyular, Duyguların Kökeni, İrade, Kaslar, Klişelerden Kurtulmak, Amaçlar, Tutkular, İletişim, Uyarılma, Aksiyonun Özü, Kesintisiz Aksiyon, Döngüler, Tempo, Karakterizasyon, Analiz, Kişisel Analiz, Sistemin Kullanımı ve Terminoloji³³

Stanislavski, “sistem” ile ilgili çeşitli konferanslar vermiş; ancak kısıtlı bir süre içinde “sistem”i anlatmanın olanaksızlığını fark etmiştir. Yönetmenlik yaptığı oyunlarda ise “sistem”i daha ayrıntılı bir şekilde ele alabildiği görülmektedir.

³² Benedetti, **Stanislavski An Introduction**, 61 s.

³³ Benedetti, **Stanislavski: His Life and Art**, 200 s.

Moskova Sanat Tiyatrosu'na bağlı okuldaki eğitmenlik görevini bıraktıktan sonra, sadece “sistem”e karşı ilgisi olan oyuncu-öğrencilerle çalışmaya başlamıştır. Zaman içinde birçok ğrenci ile çalışmış olmasına rağmen, bir istikrar yakalayamamıştır. “Sistem”in belirli bir eğitim disiplinininden uzak bir şekilde genç oyuncularla buluşması bilginin kirlenmesine yol açmıştır. Bu nedenle, Stanislavski için “sistem”i anlatmak, geliştirmek ve uygulamak temel amacı haline gelmiştir. Bu durum Moskova Sanat Tiyatrosu'nda, Dançenko ile aralarında çeşitli fikir ayrılıklarının oluşmasına neden olur. Danenkoya göre “sistem” bulaşıcı bir hastalık gibi yayılmaktadır. Hatta bu hastalığa *Stanislavschina (Stanislavski Hastalığı)* adını vermiřtir³⁴. Dançenko sistemi Moskova Sanat Tiyatrosu'nun resmi çalışma yöntemi haline getirerek kontrol altına almayı amaçlar. Düşüncelerine yön vermek için gittiği hafta sonu tatilinde stratejisini belirler.

Stanislavski Hastalığı, bütün saplantılı ve absürt karakterleriyle kolayca kurtulabileceğimiz bir hastalık gibi görünmüyor. Ancak bütün söylenen ve yapılanlara rağmen sanatsal bir amaç taşıdığı için kendinizi bu hastalığa kaptırıveriyorsunuz. İşte ben de bu sebeple buraya gelip tek başıma vakit geçirmek istedim. Kendimi bu hastalığa kaptırıp kaptırmadığımı ve gelecekte tehlikede olup olmadığımı gözlemlemek istedim. ‘Sistem’e şüphayle yaklaşmamın nedenleri var. Çok geç olmadan geriye dönüp neler olup bittiğinin izini sürmem gerekiyor. Bence yolumuzdan saptık. şunu kabul etmem gerekir ki onun söylediklerinin güzel doğru ve iyi olduğuna inanyorum. Sorun şu ki, onu oyuncularla baş başa bırakmam. Kendisine reddedemeyeceği bir teklif götürdüm ve üzerinde çalıştığımız her şeyi sisteme göre çalışmayı önerdim (ki bu olanaksız). Stanislavski'yi belli sınırlar içinde tutup bu sınırların ötesine geçmemesini sağlayacağım. Her şeyi öyle bir ayarlayacağım ki, kendi kuramı açısından faydalı olan şeyleri kendisi çekip ıkarcak.³⁵

Dançenko'nun bir hastalık haline geldi diye tanımladığı sistem takıntısı, oyuncu ve yönetmen olarak Stanislavski'nin yaşadığı problemlerin çözümü aşamasındaki sentezden şekillenir. Stanislavski'nin oyuncu-yönetmen kimliğinin “sistem”in var olmasında önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Ancak bir başka açıdan bakıldığında, bu durum Stanislavski'nin eğitmen kimliğinin de ortaya çıkmasıyla, işleri daha da karmaşıklaştıran bir tablo oluşturur. Çünkü Stanislavski Moskova Sanat Tiyatrosu'nun prodüksiyonlarında oyuncu ve yönetmen olarak çalışırken bir

³⁴Benedetti, **Stanislavski: His Life and Art**,207

³⁵y.a.g.e,207-208 s.

yandan da “sistem”in doğrulanması, öğretilmesi ve işler hale gelmesi üzerine yoğunlaşmak zorunda kalır. Bir rolü çıkarmak ya da oyunu sahnelemek üzere yoğunlaştığı aşamada “sistem” ile ilgili yaptığı çalışmalar Stanislavski’nin enerjisini dağıtmaktadır. Bu dağınıklık, Stanislavski’nin “sistem” ile ilgili çalışmalarına da ket vuran bir noktaya ulaşır. “Sistem”in temel amaçlarından biri olan, bilinçli yollarla bilinçsiz yaratıcı sürecin ortaya çıkarılması ve bilinç yoluyla, bilinçaltına ulaşma tekniklerinin keşfedilme çabası tükenmeye başlar. Çünkü Stanislavski bu süreçte “sistem”in işlerliği adına kaçınılmaz olarak doğrulama ve analiz peşindedir. Bu durum oyuncu ve yönetmen olarak hayal gücünü özgürleştirmesine engel olabilir. Bir rol yaratırken oyunculuk içgüdüleriyle hayal gücü devreye girdiğinde bulduğu çözümleri sisteme ait bir analiz süzgecinden geçirmeden kabul edememe tehlikesi doğmuştur. Yaratıcı sürece ait bu sezgisel yaklaşımları kendi akışına bırakmaksızın “sistem” süzgecinden geçirmesi, Stanislavski’nin estetik düşüncesinin ve tiyatro felsefesinin şekillenmesinde önemli bir payı olmuştur. Bu bölünmenin doğurduğu sonuçlara bütünsel bir bakış açısıyla kuramı eleştirme ya da senteze ulaşma noktasında sonuç bölümünde tekrar değinilecektir.

Stanislavski’nin yaşadığı bu zorluk ve bölünmeye Dançenko, şüpheyle ve endişeyle yaklaşmaktadır. Çünkü bir süre sonra prova yapmakla, oyuncuyu eğitmek birbirine karışmaya başlar. Dançenko’ya göre prova süreci artık gösterime yönelik bir çalışmadan ziyade eğitim odaklı bir çalışmaya dönüşür. Ancak ona göre bu Moskova Sanat Tiyatrosu için idari açıdan tehlikeli bir yoldur. Bu şekilde bir prova süreci tiyatroya hem zaman hem de para kaybettirmektedir.

Moskova Sanat Tiyatrosu’nun tarihsel yolculuğuna bakıldığında Stanislavski ile aralarında yaşadıkları birçok fikir ayrılığına rağmen aynı ülküye ve ortak sanatsal amaca hizmet etmenin verdiği güvenle Dançenko, birçok idari çözüm üretmiştir. Bu noktada Moskova Sanat Tiyatrosu’nun kendi içindeki bu değişimlerin, yaşanan krizlerin, Stanislavski adına nasıl bir sanatsal sürecin doğmasına neden olduğu bu çalışmanın içeriği açısından daha önemlidir.

Bu bölünme problemi ve idari sorunlar Stanislavski’yi, Gorki’den de aldığı cesaretle önceki yıllarda Mayerhold’la yaptığı gibi bir stüdyo kurma fikrine yöneltir.

Stüdyonun temel amacı “sistem”e yönelik bir deney ve araştırma merkezi oluşturmaktır. Oyunculuğa yeni başlayan öğrenciler yerine, profesyonel, deneyimli, oyunculuğun gramerine yönelik problemleri bilen, ancak bunları çözmekte zorlanan oyuncularla çalışılacaktır. Stanislavski stüdyonun kuruluş aşamasındaki toplantılardan birinde stüdyonun amaçlarını şu şekilde anlatmaktadır.

Stüdyo Sanat Tiyatrosu sayesinde var olmuştur, onun hatırı için değil. Stüdyo Sanat Tiyatrosuna destek olmak için vardır. Oyuncunun yaratıcı süreciyle ilgili problemlerle, sanatçının eğitimsel formasyonu ile ilgilenmektedir. Oyuncuyu sistemi geliştirmesi için pratiklerle donatır. Bunu da günlük alıştırmalar ve bunlara paralel performanslar yoluyla yapar. Oyunların yapımı aşamasında yazarlar, oyuncular ve yönetmenlerin ortak sorunlarını çözmek için adımlar atar. Dekor, ışık ve sahne olanaklarıyla ilgili deneyler yapar. Büyük çaplı prodüksiyonlar yapabilmek için projeler üretir. Yönetim ile ilgili deneysel bir tutum içindedir. Tiyatronun yönetimiyle ilgili doğru yöntemlerin bulunmasını araştırır.³⁶

1912 yılında kurulan Birinci Stüdyo'nun başına Sulerzhiski getirilir. Stüdyonun kurucu üyeleri arasında Boleslavski, Oupenskaya, Vakhtangov, MichaelChekhov gibi isimler yer alır. Bu isimlere bakıldığında Birinci Stüdyo'nun önemi açıkça ortaya çıkmaktadır. Her bir isim daha sonraları alanlarında öncü olmuş, “sistem”i geliştiren, dönüştüren ya da eleştiren bakış açılarıyla oyunculuk eğitiminde “sistem”in uzantılarını temsil etmişlerdir.

Stanislavski'nin çevresindeki bu muhteşem kadroyla yaptığı çalışmalar sayesinde “sistem”in temel kavramlarını sağlamlaştırmıştır. İkinci Stüdyo 1916'da, Üçüncü Stüdyo Vakhtangov tarafından 1920'de, Dördüncü Stüdyo da 1921'de kurulmuştur. Bu stüdyolar, son döneminde Stanislavski için bir takıntı haline gelen son keşfine-fiziksel aksiyon yöntemine-ışık tutan teorik ve pratik bilgi birikiminin toplanmaya başladığı ilk sanatsal platformdur. 1928 yılında yaşadığı kalp rahatsızlığı nedeniyle oyunculuğu bıraktıktan sonra sadece yönettiği oyunlar aracılığıyla, eğitimci kimliğine kendini adanmış ve 1930'lu yıllarda “sistem”in ulaştığı son aşamada, yeni bir prova metodu üzerine yoğunlaşmıştır.

³⁶ Benedetti, **Stanislavski: His Life and Art**, 210 s.

1.3.1 Othello

Stanislavski'nin 1930-1933 yılları arasında stüdyodaki öğrencileriyle yaptığı **Othello** çalışması fiziksel aksiyon yönteminin prova sürecinde nasıl uygulandığına dair önemli veriler taşımaktadır. Bu çalışma sistemin temel kavramlarının anlatıldığı, **Bir Aktör Hazırlanıyor ve Bir Karakter Yaratmak** kitaplarının devamı niteliğini taşıyan **Bir Rol Yaratmak** kitabında yer almaktadır. **Bir Rol Yaratmak** kitabı üç ana prodüksiyonu inceler: **Akıldan Belaya**, **Othello**, **Müfettiş**. Bu üç oyun kronolojik sırayla incelenmiştir. Daha öncede belirttiğimiz gibi, 1916-1920 yılları arasındaki **Akıldan Belaya** oyununun çalışma sürecini inceleyen birinci bölümde, Stanislavski'nin rol kişilerini ele alırken uzun analizlere başvurduğu görülür. Yaratıcı durumu ortaya çıkarmak için oyuncunun ruh haline ve içsel yaratıcı öğelerine yönelik yaptığı anlatılar, imgelem ve konsantrasyon egzersizleri geniş yer tutmaktadır. Özellikle karakterleri tanımaya ve çözmeye yönelik öğrencilerine yaptırdığı doğaçlamalarda, ağırlıklı olarak karakterin ruhsal yaratıcı durumunu açığa çıkarmak için coşkusal deneyimleri temel almıştır. Bu uzun analiz sürecinin aksine **Othello** çalışmasında Stanislavski farklı bir başlangıç yapar. Öğrencilerden, **Othello**'yu hatırladıkları kadarıyla anlatmalarını ister. Uzun bir okuma provası ve masa başı çalışmasının yerine böyle bir yol seçmesinin nedeni, bir metnin ilk okunuşunun önemine dair gerekli vurguyu yapmaktır. Öğrenciler daha önceden okudukları ya da izledikleri oyuna dair kırık dökük izlenimlerini aktarırken, Stanislavski bir metni okumadan önce o metne dair önyargılarımızdan kurtulmamızın önemini vurgular. Stanislavski'ye göre bu önyargılar ya da klişeler, sonrasında çıkaracağımız rollerin saflığını ve özgünlüğünü etkilememelidir.

Bildiğiniz gibi, bu ilk izlenimlere ayrı bir önem veririz. Eğer ilk okumanın izlenimleri layıkıyla edinilirse, bu gelecekteki başarıyı belirleyen önemli bir anahtar olur. Bu anın kaçırılmasının telafisi yoktur. Çünkü ikinci okuma sezgisel yaratıcılık alanında son derece etkili olan sürpriz öğesini artık içermez. Hatalı bir izlenimi düzeltmek, başlangıçta doğru bir izlenimi oluşturmaktan daha zordur. Oyuncu bir rolle ilk karşılaşmasında olağanüstü özenli olmalıdır. Çünkü bu yaratıcılığın ilk aşamasıdır.³⁷

³⁷Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak**, 119 s.

Bu noktadan yola çıkan Stanislavski, önceki çalışmalarından farklı olarak öğrencilerine bir ilk okuma örneği sunar. Bu denemesindeki amaç oyuncunun yaratıcı gücünü ve sezgilerini harekete geçirebilmesi için metine nasıl yaklaşması gerektiğini göstermektedir. Stanislavski için oyun yazarının kurduğu dünyayı kavramak, olay örgüsünün hangi koşullarda inşa edildiğini çözmek, oyuncuların karakterlerini yaratmaları için rol kişilerine sezgisel ve analitik yollarla saldırmaktan çok daha önemlidir. Bu çözülemeye yönelik bir ön çalışmadan sonra, Stanislavski'nin ilk dönem çalışmalarında, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda ya da o günün birçok tiyatrosunda olduğu gibi masa başı çalışmalarında yapılan karakterlere yönelik uzun analizler yerine, doğrudan metnin sunduğu koşullar doğrultusunda basit fiziksel eylemlere yönelir. Öğrencilerinden **Othello'nun** ilk sahnesini canlandırmalarını ister. Ekip, metin olmadan, hazırlıksız böyle bir çalışmanın nasıl yapılabileceğinin şaşkınlığını yaşarken Stanislavski, stüdyodaki öğrencilerine metin olmaksızın ilk sahnenin basit fiziksel eylemler aracılığıyla nasıl keşfedilebileceğini açıklar. Stanislavski'nin bir role yaklaşımındaki yeni bakış açısı; oyuncunun, insan ruhunun sahnedeki yaşamını içsel özellikleriyle değil yazarın sunduğu koşullar doğrultusunda dışsal bir yaklaşımla ortaya çıkarmasını hedefler. Rolün fiziksel yaşamını yaratmak için oyuncunun atacağı ilk adım, metnin içindeki eylemleri çözümlenmek olmalıdır. Örneğin, **Othello'nun** ilk sahnesinde, Roderigo ile Iago arasındaki sahnede, Brabantio'nun sarayı önündeki iki karakterin konuşmaya başlamadan önce sahnede gerçekleştirmeleri gereken temel eylemler üzerine bir doğaçlama yapılır. Bu doğaçlamada, Stanislavski öğrencilerinden sadece antre yapmalarını ve yazarın sunduğu koşullar doğrultusunda mekanla tanışmalarını ister.

Bir: Girin, etrafınıza bakın, kimsenin sizi görmediğinden ya da dinlemediğinden emin olun. İki: Sarayın tüm pencerelerini inceleyin. Herhangi birinde bir ışık ya da evin sakinlerine dair bir belirti var mı? Pencerenin önünde duran birine dair en ufak bir intiba bile edinirseniz dikkat çekmeye çalışın. Bunu yapmak için sadece bağırma hareketi eder ellerinizi de sallarsınız. Bu araştırmayı farklı yerlerde, farklı pencerelerin önünde de sürdürün. Yapmakta olduğunuz şeyin hakikiliğini fiziksel olarak hissedebilmeniz ve kabul edebilmeniz için bunu en yalın en gerçekçi, en doğal haliyle yapın. Üç: Biraz daha küçük taş toplayın ve bunları pencerelere atın. Tabii bunlardan sadece birkaçı isabet eder ama herhangi biri hedefi bulduğunda pencerenin önüne birilerinin gelip gelmediğini dikkatlice izleyin bundan sonra yapacağınız şey o kişiyi haberdar etmektir, o da diğerlerini harekete geçirecektir. İlk denemede başaramayacak o yüzden diğer pencereleri de denemek zorunda

kalacaksınız. Eğer çabalarınız hala sonuçsuzsa daha güçlü yollara ya da eylemlere başvurmak durumunda kalacaksınız.³⁸

Stanislavski'nin yaptırdığı bu alıştırma oyuncuyu, metni eylemler aracılığıyla çözümlenmeye yöneltir. Bir role yaklaşımındaki bu yeni uygulamasında oyuncu, rol kişinin içsel yapısını kurmadan önce yazarın sunduğu koşullar doğrultusunda ilk keşiflerini basit fiziksel eylemler aracılığıyla yapar. Stüdyodaki öğrenciler, Roderigo- Iago sahnesindeki ilk antrelerinden itibaren sahnenin eylem planını saptarlar ve bu plan üzerine çeşitli doğaçlamalar yaparlar. Eylemlerin gerçekçi olması, sahnenin amacına hizmet etmesi önemlidir. Eylemlerin mantıklı bir dizgi içine yerleştirilmesi ve ardışıklığı oyuncuda inanç ve gerçeklik duygusunun gelişmesini sağlayacaktır. Sistemin temel öğelerinden biri olan inanç ve gerçeklik duygusu, rolün psikolojik yapısının inşa edilmesinde değil, öncelikli olarak rolün fiziksel yapısının oluşturulmasında kullanılır. Oyuncunun sahnede gerçeklik duygusunu yakalayabilmesi için kaslarının gevşek ve konsantrasyonunun yüksek olması gerekmektedir. Sadece antre yapmak üzerine yapılan bir çalışmada oyuncuların gerginliği ve gerçeklikten uzak görünüşleri üzerine Stanislavski, yine sistemin temel öğelerinden biri olan kasların gevşemesi ve konsantrasyon egzersizlerine bir gönderme yapar. Böylece, bir anlamda yeni uygulamasında da sürekli sistemle organik bir bağ içinde olduğunu göstermektedir.

Yürüme tarzınız fazla özentili ve hiç gerçekçi görünmüyor. Fazlasıyla oyuncu işi. Onu daha yalın ve serbest hale getirin. Amaçlı yürüyün kaslarınızı rahatlatın. Aşırı bir güç sarf etmeye ya da gösterişe gerek yok. Hakiki aksiyonlarla basmakalıp hareketleri karıştırmayın. Her şeyi yöneliminizle uyum içinde yapın.³⁹

Burada Stanislavski'nin belirttiği amaç öğesi eylem için belirleyici unsurdur. *“Stanislavski'nin şunu kastetmediği açık bir şekilde anlaşılmalıdır: Oyuncu sahneye herhangi bir fiziksel hareketi icra etmek için çıkar. Fiziksel hareket mekanik bir edimdir. Fiziksel eylem ise bir amaca bir psikolojiye sahiptir.”*⁴⁰

³⁸Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak**, 142 s.

³⁹y.a.g.e., 146 s.

⁴⁰Moore a.g.e., 45 s.

İçinde amaç barındıran eylemler çizgisi, bütünde rol kişinin ruhsal yapısını oluşturmaya yönelik bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde; artık sadece fiziksel eylemler olmaktan çıkmış, psiko-fiziksel kavramıyla harmanlanan aksiyonlara dönüşmüştür. Stanislavski için aksiyon kavramı sadece hareketten ve mimikten oluşan dışsal bir olgu değil, artık bir dizi ruhsal etkinlik haline gelmiştir.

Othello'nun ilk sahnesine yönelik alıştırılarda öğrenciler, fiziksel aksiyonların planı doğrultusunda hareket ederken, Stanislavski'nin rolün skoru olarak ifade ettiği çizgiye ulaşabilmek için yazarın sözcüklerine ihtiyaç duyarlar. Oysaki Stanislavski daha önce fiziksel aksiyon yönteminin temel elemanlarında da değindiğimiz gibi metni çalışmanın sonraki aşamalarına saklarlar. Rolün skorunu oluştururken fiziksel aksiyonların mantıklı ve ardışık çizgisini takip etmek oyuncunun alt metni kavramasını kolaylaştıracaktır. Stanislavski'ye göre rolün çizgisi alt metinden alınmalıdır, metnin kendisinden değil. Oyuncular, metinle erken bir aşamada çalışmaya başladığında rollerin çizgisi netleşmediği için alt metni göz ardı edeceklerdir. Dolayısıyla yazarın sözcükleri etkin ve canlı anlamlarını yitirecektir.

Stanislavski, **Othello'nun** birinci sahnesi üzerine yaptığı çalışmalarda metni eylemler aracılığıyla deşifre etmeye çalışırken, yazarın sunduğu olguları değerlendirmeye büyük önem vermiştir. Repliklerde kaybolmak yerine alt metne yönelik egzersizlerle rol kişilerinin yönelimlerine ulaşmaya çalışılmıştır. Olguları değerlendirmek oyuncunun, rol kişisiyle arasında organik bir bağ kurmasını sağlarken aynı zamanda sistemin önemli elemanlarından biri olan iç monolog kavramının da çalışma içinde sık sık kullanılmasını gerektirmektedir. **Bir Rol Yaratmak** kitabında yer alan **Othello** kitabının incelemesinde, önceki zaman çalışmasına ait uzun analizler yer almaktadır. Birinci sahneden yola çıkarak yapılan çalışmada Iago ve Roderigo'nun geçmişlerine yönelik ayrıntılı bir değerlendirme yapılmıştır.⁴¹ Ancak bu analizde rolü masa başında çıkartmak değil, fiziksel

⁴¹ Stanislavski'nin Önceki Zaman Çalışması örnekleri için bkz. Ek-4

aksiyonların gerçekçi ve mantıklı ardışıklığını inşa edebilmek amacıyla kullanılmıştır.

Stanislavski'nin son dönem çalışmalarındaki en önemli yeniliklerden biri, metni epizotlar ve olaylar olarak adlandırılan bölümlere ayırmasıdır. Bu çalışmada amaç, oyuncun her bir epizottaki görevini ve temel aksiyonlarını belirlemektir. Bu görevler bütünde üstün göreve hizmet etmelidir. Ya da tersten bir okumayla, üstün görev bütün majör ve minör görevleri, hedefleri içinde barındırmalıdır. Eylemler aracılığıyla keşfedilen görevleri yerine getirmek için seçilecek fiziksel aksiyonların doğru bir şekilde yapılmasıyla temel aksiyonlara, temel aksiyonların içinde barındırdığı amaçlarla da doğru hedeflere ulaşılacaktır.

Sizin hedefiniz uskumru yakalamak için kullandığınız küçük bir balık gibidir. Bizim yaratıcı irademiz bu balığı kullanarak ava çıkmış gibidir. Küçük balığın çok lezzetli olması hedefin de gerçekleştirilebilir bir hedef olması gerekir. Bu olmadan konsantrasyon sağlayamazsınız. Eğer iradeniz güçlü ihtiyaçlardan kaynaklanmıyorsa güçsüzdür. Sizi zorlayan bir hedef, eşittir o hedefin uyarısı. Uyarısı dediğimiz şey, yaratıcı iradeyi harekete geçiren güçlü bir itkidir. Tek başına hedefise güçlü bir tuzaktan ibarettir. Hedefin aynı zamanda doğru bir hedef olması gerekmektedir. Doğru hedefler doğru istekleri; doğru istekler doğru çabayı uyandırır. Doğru çaba da doğru aksiyonlarla sonuçlanır. Fakat hedefiniz yanlışsa bu sizi yanlış isteklere çabalara ve yanlış aksiyonlara götürür. Doğru bir şekilde oynamak için hedeflerimizi kilometre taşları gibi görmeli ve varacağımız noktaya ulaşmak için yolumuzu onlarla döşemeliyiz⁴²

Bu bakış açısıyla Stanislavski, **Othello** çalışmasında metni parçalara ayırmış ve her bir epizottaki temel aksiyonları keşfetmeye odaklanmıştır. **Bir Rol Yaratmak** kitabında yer alan **Othello** incelemesinde birinci perde üç epizota bölünmüştür: Brabantio'nun evi, Othello'nun evi ve senato. Bu incelemede ağırlıklı olarak birinci sahnedeki fiziksel aksiyonları bulmaya yönelik çalışılmıştır. Doğaçlamalar aracılığıyla olguları değerlendiren oyuncular rol kişilerine dıştan içe bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Epizotlara ayırma ve görevlere ait yapılan çalışmanın en iyi örneklerinden biri ise Stanislavski'nin **Stanislavski Produces Othello** kitabında ayrıntılı bir şekilde yer almaktadır. 1930'da Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahnelenme aşamasındaki **Othello** oyununa ait tüm prova ve rejî

⁴² Konstantin Stanislavski, **An Actor Works On A Role**, çev: Jean Benedetti Routledge, London 2010, 21 s.

notlarını içeren bu kaynakta Stanislavski üçüncü perdeyi beş epizota ayırmıştır. Bu epizotlardan dördüncüsü, “kule epizotudur”. Kule epizotuna geçmeden önce üçüncü perde üçüncü epizota ait uzun bir önceki zaman çalışması yapılır. Fiziksel Aksiyon Yöntemi’ne ait diğer uygulamalarda da göreceğimiz gibi Stanislavski irdelenecek her epizot öncesinde temel aksiyonların ve görevlerin doğru bir şekilde tanımlanabilmesi için önceki zaman çalışmasına büyük önem vermektedir. Bu değerlendirmeden sonra Stanislavski “kule” epizotundaki fiziksel aksiyonlarla ilgili **Othello** rolünü oynayan Leonidov'a bir rehber sunar ve diyalogları küçük parçalara ayırır. Stanislavski'nin hazırladığı rehber bir anlamda fiziksel ve temel psikolojik aksiyonların planıdır.

Senin bölümün hazır Leonidov ve iyi gidiyor. Bölümün psikolojisini ve genel akışını sana açıklamama gerek yok. Benim görevim şu ana kadar yapıları sabitlemenize yardımcı olmaktır. Sana öyle bir skor sunmalıyım ki sizi yaratıcı modunuzdan uzaklaştırmadan, diğer yollara sapmadan kolaylıkla ustası olup takip edebilirsiniz. Bu skor ya da izlemeniz gereken yol basit olmalıdır, hatta sizi şaşırtacak kadar basit olmalıdır. Bütün incelikleri ve farklılıklarıyla anlaşılması zor bir psikolojik yol sizi sadece şaşkına çevirir. Elimde sizler için hazırlanmış olan en basit fiziksel ve temel psikolojik aksiyonlar ve görevler var. Duyguyu kaçırmamak için bu yolu fiziksel görevler ve aksiyonlar şeması olarak adlandıralım ve performans süresince öyle kullanalım. Ancak baştan ve kesin olarak karar verelim ki gizli olan öz fiziksel görevlerde değil de, psikolojik rafine edilmiş duygularda yatar. Yani yüzde doksan bilinçaltı duygularınızdan oluşur. İnsani duygulardan oluşan bilinçaltı çantasına dalıp onu didik didik edemeyiz. Bilinçaltına farklı bir şekilde yaklaşmamız gerekir. Bir avcının avına davrandığı gibi. Eğer kuşu ararsanız onu bulamazsınız. Onun ilgisini çekmek için bir avcının tuzağına ihtiyacınız olacaktır. Ben de sizleri tam olarak fiziksel ve temel psikolojik aksiyonlar, görevler biçimindeki bu tuzaklarla donatmak istiyorum.⁴³

Stanislavski, Leonidov'a önerdiği fiziksel aksiyonlarının planının uygulanması için üçüncü perde dördüncü epizotu daha küçük parçalara ayırmış ve her bir küçük parça içindeki görevleri, temel aksiyonları ve hedefleri saptamıştır. 1.parça: Othello'nun “Ah beni aldatsın ha!” repliğidir.⁴⁴

Bu parçadaki görev: Desdemona'nın beni neden aldattığını belirlemeliyim. Bu yüzden bu parçanın başlığı, “Neden” veya “Niçin” sorusudur. Stanislavski oyuncularından bu sahnedeki temel aksiyonları ve görevleri icra etmeden önce şu

⁴³ Konstantin Stanislavski, **Stanislavski Produces Othello**, çev: Helen Nowak Geoffrey Bles, London, 1948, 183 s.

⁴⁴ William Shakespeare, **Othello** çev: Özdemir Nutku, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, 78 s.

problemin çözümünü bulmalarını ister: Desdemona bir krallıkta yaşayan genç ve güzel bir kızdır. Mevki sahibi, uygun birçok koca adayını reddedip Othello'yu seçmiştir. Ve Onunla büyük bir aşk uğruna Kıbrıs'a gitmiştir. Desdemona tüm bunları Othello'yu aldatmak için mi yapmıştır? Ahlaklı, saygın ve düzgün bir kızın böyle davranmasının sebebi ne olabilir? Bunu ne için yapmak isteyebilir? Stanislavski'ye göre sahnenin başında Othello'nun kafasını meşgul eden ve her performansta aktörün çözmesi gereken temel psikolojik problem budur. Bu noktada önemli olan, repliğin altında yatan görevi, oyuncunun ruhundaki birikmiş dışarıya çıkmaya hazır duyguları için bir yem gibi kullanabilmektir. Eğer oyuncu, repliğe doğrudan duygularına sarılarak yaklaşırsa, büyük ihtimalle hissetmekten ve gerçeklikten uzak bir şekilde oynamaya başlayacaktır. Ancak basitçe fiziksel ve temel psikolojik aksiyonları sahneleyerek işe başlarsa doğru yolda ilerleyecektir. Böylece de duygularını korkutmayacaktır.

2.parça:

Iago: Siz miydiniz komutanım? Artık düşünmeyin bunu.

Othello: "Defol git! İşkenceye soktun beni. Yemin ederim bilmeden üst üste aldatılmak, aldatıldığından kuşkulandıktan çok daha iyi."⁴⁵

Bu parçanın temel problemi ve başlığı: Iago'dan uzaklaşmak, Onu görmemek ve duymamaktır. Temel aksiyonun kaçmak ve uzaklaşmak olduğunun altını çizen Stanislavski, Leonidov'a bu temel aksiyonla ilgili imgelemine zenginleştirmesi için şöyle bir örnek sunar.

Bir cerrahın sizi dayanılmayacak derecede acılı bir şekilde ameliyat ettiğini ve birkaç dakika sonra ağrıyan yaranızı deşmek için yaklaştığını düşünün ve sonrasında, her performansta doktorunuzun o günkü işkencesinden nasıl kaçacağımıza karar verin.⁴⁶

Üçüncü parça:

Iago: N'oldu efendim?

⁴⁵Shakespeare, **a.g.e.**, 78 s.

⁴⁶Stanislavski, **Stanislavski Produces Othello**, 185 s.

Othello: Var mıydı onun benden çaldığı şehvet saatleri duygusu görmüyordum, düşünmüyordum bana zararı dokunmuyordu her gece rahat uyuyordum, tasasızdım yerindeydi keyfim. Dudaklarımda Cassio'nun öpüşlerini duymuyordum. Soyulan insan ne çalındığını fark etmemişse kimse de ona söylememişse soyulmamış demektir.

Iago: Bunu duyduğuma üzüldüm.

Othello: Bütün ordugâh, en küçük ırgatına kadar hepsi tatmış olsaydı onun güzel bedenini ve tek ben bilmeseydim bunu, mutlu kalırdım hiç olmazsa. Ah, bundan sonra elveda gönül rahatlığına. Elveda rahat! Elveda huzur! Elveda ihtirası erdem yapan tuğlu kıtalara, görkemli savaşımlara, elveda! Elveda kişneyen kısıraklara, keskin borazanlara. Ruhları coşturan davul seslerine, kulakları delen düdüklere! Şanlı sancaklara, parlak savaşların bütün güzelliklerine, gösterişli kordonlara, törenlere elveda! Ey siz ilkel ve kaba gırtlaklarıyla ölümsüz Jüpiter'in korkunç haykırılarına öykünen ölüm makineleri, elveda! Artık işi bitti Othello'nun.⁴⁷

Bu parçadaki görev: Gaddar Iago'nun neler yaptığını ve Othello'nun çektiği acıyı anlamaktır. Othello için parçanın genel başlığı, “Bana neler yaptığını anla” olarak düşünülebilir. Bu parça içinde aynı zamanda Othello için, bir anlamda silahlara veda durumu vardır. Othello sanki zihninin gözlerinde, savaş alanında ordusunu görmekte, onlara doğru seslenmekte ve veda etmektedir. Bu açıdan bakıldığında “Bana ne yaptığını anla, bunlar benden aldıkların” başlığı Othello'nun acısını açıkça ortaya koymaktadır. Stanislavski bu parça için Leonidov'un fiziksel aksiyonlarını harekete geçirecek şöyle bir benzetme yapar:

Eğer askerlik hayatına ilgi duymuyorsanız, bir duygu veya coşku üretmiyorsanız bir benzetme bulun. Ben şunu faydalı buluyorum; sonsuza kadar tiyatro yapmamaya zorlandığımı düşün. Bir daha asla, perdenin açılmadan önce çıkardığı zil sesini duymayacağım, sahne arkasında karın ağrıları çekmeyeceğim. Kulisteki heyecan ve bekleyiş hissini duymayacağım. Tüm bunlara zihnimden veda ederken, ne tür duygular ve tecrübelerden söz etmem gerektiğini biliyorum. Doğru rengi bildiğim için duyguların arasından seçim yapmak benim için kolay olacaktır.⁴⁸

Stanislavski'nin bu çalışması görevler ve epizotların prova aşamasında nasıl kullanıldığına dair önemli bir kesit sunmaktadır. Bu çalışmayı üçüncü perde dördüncü epizotun tamamında kullanarak Leonidov'a, fiziksel aksiyonların genel bir planını çıkarmıştır.⁴⁹

⁴⁷Shakespeare, **a.g.e.**, 79 s.

⁴⁸Stanislavski, **Stanislavski Produces Othello**, 187 s.

⁴⁹ Stanislavski'nin üçüncü perde dördüncü epizoda yönelik yaptığı görevler ve aksiyonlar çalışmasının tamamı ayrıntılı olarak ek 4'te yer almaktadır.

1.3.2 Hamlet

Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin, Stanislavski'nin "sistem" ile ilgili çalışmalarının son yıllarında şekillendiğini düşünürsek, yaşamının son yıllarında stüdyodaki öğrencileriyle gerçekleştirdiği **Hamlet** çalışması Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin prova aşamasındaki kullanımıyla ilgili önemli bilgiler içermektedir. 1936-1938 yılları arasında yapılan bu çalışma, bir anlamda "sistem" in ulaştığı son aşamayı ve Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin pratik işleyişini açık bir şekilde kavrayabilmek için çok önemli bir kaynaktır.

Stüdyodaki öğrenciler üç yıllık bir programın son senesinde bir metin üzerinde çalışmaya başlarlar. Stanislavski'nin son stüdyo çalışmasında öğrenciler iki yıl boyunca "sistem" in temel öğelerini kavramaya yönelik bir çalışma programı içindedirler. Üçüncü yılda Stanislavski'nin ve diğer yönetmenlerin amacı "sistem" i doğru ve etkin kullanarak öğrencilerin bir rol yaratmalarına rehberlik etmektir. Stanislavski'ye göre "sistem" donanımına sahip öğrenciler, rollerini inşa ederken doğru analiz ve sorgulama yöntemlerini kullanmalıdırlar. Bu nedenle Stanislavski stüdyonun üçüncü yılında öğrencilerinden, bir metne yönetsel açıdan yaklaşımlarını ve doğru soruları sorabilmelerini beklemektedir. Artık sadece, yönetmen "böyle yap" dediği için bilinçsiz ve amaçsız şekilde rollerini icra eden bir oyunculuk anlayışı değil; yaratıcı evreye ait farkındalığı artan, bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşmaya çalışan, rol kişisine yaklaşırken geliştirdiği yeni teknikler sayesinde doğru soruları sorabilen bir oyunculuk anlayışı egemen olmalıdır. Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, **Hamlet** incelemesi Jean Benedetti'ye göre Stanislavski'nin son dönemde öğrencileriyle gerçekleştirdiği bir "ustalık sınıfı" çalışmasıdır. Benedetti, Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin provalardaki uygulama sürecini üç aşamaya ayırmıştır:

1. Aksiyon Yoluyla Analiz
2. Metine Geçiş
3. Prodüksiyonun Planlanması

Bu taslak, olgunlaşmış sistemin temel öğeleriyle, Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin nasıl harmanladığına dair açıklayıcı bir plan sunmaktadır.

Birinci aşamada öğrenciler, metine yönelik Fiziksel Aksiyon Yöntemi uygulamalarına geçmeden önce aksiyonun geniş bir özetini çıkarırlar. Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin en önemli özelliklerinden biri, metin çalışmasını sonraki aşamalara bırakmaktır. Çeşitli açılardan nedenleriyle değerlendirdiğimiz bu uygulama, oyuncunun rol kişilerini aksiyon yoluyla analiz etmelerini sağlar. Shakespeare'in sözleri, oyuncular için vazgeçilmez olduğu bir noktada, en çok ihtiyaç duydukları anda ve hak ettikleri değeri verebileceği zamanda oyuncularla buluşturulur. Bu nedenle, metin çalışmasına geçilmeden önce oyuncular hikayenin temel öğelerini doğaçlayarak işe başlarlar. Çünkü Stanislavski'ye göre, Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nde prova süreci daha önce kafada oluşmuş fikirlerin sahneye taşındığı bir süreç değildir. Fiziksel Aksiyon Yöntemi oyunculara keşfetme yolunu açar. Doğru analizlerle, deneme yanılma yöntemiyle, oyuncular rollerinin keşfine başlarlar. Hikayenin herhangi bir anındaki verili koşulları belirleyip, bu koşullara verilen tepkileri değerlendirmek, oyuncunun duyguyu aramasına gerek kalmadan yaratıcı dinamiklerini devreye sokacaktır. Bu noktada Stanislavski oyunculara, kendilerine şu soruyu sormalarını söyler: “Bugün, burada, benzer koşullarda yer alsaydım ne yapardım?” bu soru oyuncuların kendi kaynaklarını ve yaşam deneyimlerini temel alarak yola çıkmalarını ve eylemlerinin gerekliliğini yaratmalarını sağlayacaktır. Oyuncu, verili koşullar doğrultusunda, durumlara karşılık gelen fiziksel aksiyonları bularak, karakterin nereye doğru gittiğini tanımlayan görevlerini keşfedecektir. Bu görevlerin birleştiği noktada, üstün görevin ne olabileceğini çalışmanın bu aşamasında taslak olarak belirlemek, oyuncunun karakterini oluştururken doğru bir çizgi üzerinde ilerlemesini kolaylaştıracaktır. Ön görülen üstün görevin ışığında, oyunu ölçülü bir şekilde parçalara ayırarak aksiyonların ve görevlerin daha belirgin olması sağlanmalıdır. Oyuncular epizotlardaki temel aksiyonlarını bulurken de “bugün, burada, eğer” temeli üzerinde çalışmalıdırlar. Karakterin görevini gerçekleştirebilmesi adına yaptığı eylemlerin mantıksal dizgisine ulaşması için yapılan “bugün, şimdi” çalışması çok önemlidir. Stanislavski oyuncularına, görevlerin ve hedeflerin gerçekleşmesi için gereken aksiyon dizgisini yazmaları gerektiğini söyler. Stanislavski'ye göre bunu yapmanın en iyi yolu, sayfayı kolonlara ayırarak çalışmaktır. Bu çalışma yalnızca oyuncuların belirli görevler ve temel aksiyonlar bulmasına yardımcı olmakla kalmaz, aynı

zamanda aksiyon dizgisinin mantıksal olup olmadığının da sağlamasını yapar.⁵⁰ Bu nedenle Stanislavski, oyuncularından prova süresince defterler tutmalarını ister.

Provada notlar almak yaptığım çalışmayı gerçekten bildiğimden emin olmamı sağlar. Bu bir makale ya da rapor olmak zorunda değil. Benim için önemli olan notlar, rolü çıkarma aşamasındaki niyetlerimi, keşiflerimi de içerir. Böylece geriye dönüp bakarak neyi doğru neyi yanlış hedeflediğimi de görebilirim. Provadaki sürekli yaratım sürecinin bir örneği olan bu notlar ekiple de paylaşılarak değerlendirilebilir⁵¹

Stanislavski bu aşamada yapılan çalışmalarda doğaçlama tekniklerini kullanmıştır. Her epizot için belirlenen temel aksiyonları doğaçlarken oyuncunun çıkış noktası yine “Ben, bugün, burada verili koşullar içinde olsaydım ne yapardım?” sorusudur. Bu sorunun doğurduğu fiziksel aksiyonların mantığı ve gerçekliği oyuncunun yaratıcı sürecini geliştirmesi adına çok önemlidir. Oyuncu bu akış içinde görevlerin ve aksiyonların arkasında yatan düşünceler dizgisini ve zihinsel imgeleri kurmaya başlayacaktır. Bu düşünceler ve imgeler doğru bir işleyişle değerlendirildiğinde, birbirleriyle örtüşecek ve alt metini oluşturacaklardır. Bu süreç oyuncuyu daha önce değindiğimiz “ben oluyorum” kavramına yönlendirecektir. Böylece oyuncu bilinçaltı mekanizmalarını bilinç yoluyla devreye sokarak oyuna yönlendirecektir.

Bu noktadan sonra, ikinci aşamada stüdyodaki öğrenciler metin çalışmasına başlarlar. Diyalogları bilinçli bir şekilde incelemeye alarak repliklere mekaniklikten uzak bir şekilde yaklaşırlar. Verili koşullara daha fazla odaklanıp diyaloglar üzerine doğaçlamalar yaparlar. Bu doğaçlamalarda metinden seçilen herhangi bir durum içinde yazarın replikleri kullanılmadan, ancak o parçanın görevine ve temel aksiyonlarına sadık kalarak kendi sözcüklerini kullanırlar. Dramatik durumun serbest doğaçlaması sırasında izleyecekleri yol şu soruları da içermektedir:

- 1- Ben buraya **nereden** geldim?
- 2- Ben şu an **neredeyim**?
- 3- Bu olay **ne zaman** oluyor?
- 4- Ben **neya** yapıyorum?

⁵⁰ Stanislavski'nin stüdyo notlarında yer alan bu çalışmanın örneği için bkz. Ek 3

⁵¹ Benedetti, **Stanislavski And Actor**, 105 s.

- 5- Bu yaptığım eylemi **neden** yapıyorum?
6- Şu anda **nereye** gidiyorum?⁵²

Bu çalışma oyuncunun kendi sözcüklerini kullanarak temel aksiyonları aracılığıyla karakterin doğasını ve içsel yapısını daha iyi kavramasına yardımcı olacaktır. Metin çalışmasındaki esas amaç yazarın sözcüklerindeki içi boş, alt metinden uzak yüzeysel bir biçimde söylemek değil; karakterin neyi neden ve nasıl söylediğini iyi analiz edebilmektir. Bu nedenle yapılan doğaçlamalar oyuncunun rolünün doğasını kavraması ve görevlerini yerine getirebilmesi adına çok önemlidir. Bu egzersizin ardından stüdyodaki öğrenciler artık Shakespeare'in metniyle buluşmaya hazır dırlar. Doğaçlama metin bırakılır ve **Hamlet** iki üç kez tekrar okunur. Aksiyonun geniş bir özeti çıkarılır ve metin epizotlara ayrılır.

1. Hamlet'in babasının hayaleti surlarda görünür. 2. Claudius kendini kral ilan eder. 3. Hamlet'e hayaletten söz edilir ve o gece arkadaşlarıyla birlikte hayaletin görülmesini beklemeye davet edilir. 4. Polonius'un evi. Ophelia Hamlet'in aşkına güvenmemesi konusunda uyarılır. Leartes Fransa'ya gitmek üzere hareket eder. 5. Hamlet babasının hayaletiyle buluşur ve nasıl cinayete kurban gittiğini öğrenir. 6. Hamlet'in deliliği. 7. Aktörlerin oynadıkları oyun ve sonuçları. 8. Ophelia'nın delirmesi ve Leartes'in dönüşü. 9. Hamlet'in kaçışını ve saray geri dönüşünü duyurduğu mektup. 10. Claudius'un Leartes ile buluşması ve Ophelia'nın öldüğü haberinin ulaşması. 11. Mezarlık ve Ophelia'nın cenazesi. 12. Düello ve final. 13. Fortinbras'ın kral olması.⁵³

Epizotların içindeki temel aksiyonları saptamadan önce Stanislavski, stüdyodaki öğrencilerle ön görülen üstün görevi belirlemeye çalışır. Hamlet Wittenberg Üniversitesi'nden döndüğünde babası ölmüş, amcası kral olmuş ve annesiyle evlenmiştir. Yeni kral Hamlet değil; amcası Claudius'tur. Hamlet babasının hayaleti tarafından öç almak üzere görevlendirilmiştir. Burada en önemli nokta bu cezalandırma yönteminin nasıl olacağıdır. Claudius doğru koşullarda ölmelidir. Hamlet'in eline amcasını öldürebileceği altın bir fırsat geçer. Ancak Claudius dua ederken ölürse cennete gideceği için Hamlet o uygun anda amcasını öldürmez. Bu nedenle Hamlet'in cezalandırma arayışı yalnızca bir cezalandırmadan ibaret değildir. Bu noktada söz konusu olan adil bir cezalandırmadır. Bu nedenle Stanislavski,

⁵² Benedetti, **Stanislavski And Actor**, 118 s.

⁵³ **y.a.g.e.**, 121 s.

Hamlet için uygun görülen üstün görevin adil cezalandırma olduğunu savunur. Üstün görevin taslak düzeyinde dahi olsa doğru saptanması Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin diğer elemanlarının analizi adına çok önemlidir. Ancak yine Stanislavski'ye göre bu üstün görev çalışmanın çeşitli noktalarında geriye dönüp sağlaması yapılarak kontrol edilmelidir.

Seçilen bu üstün görev doğrultusunda süregelen eylem ve karşıt süregelen eylem tespit edilir. Hamlet'in süregelen eylemi, amcasına karşı gerçekleştireceği adil cezalandırmanın yöntemini bulmaktır. Claudius'un karşıt süregelen eylemi ise kendi pozisyonunu korumak için gerekenleri yapmaktır. Diğer karakterle ise bu iki eylemden birine dahil olurlar. Örneğin, Hamlet'in en yakın arkadaşı Horatio, askerler ve oyuncular grubu Hamlet'in tarafındadır. Saray erkanı ise Claudis'un karşıt süregelen eyleminin izini sürer. Metin çalışması sırasında Stanislavski, öğrencilerden anahtar kelimeleri ya da terimleri not etmelerini ve bunları doğaçlamalarda kullanmalarını ister. Stanislavski'ye göre metnin doğasının incelenmesi, nasıl yapılandığının ve söze döküldüğünün anlaşılması için araştırılması gereken konular vardır.

1. Shakespeare'in zamanında bir kralın ya da prensin siyasi görevleri nelerdir? Temel özellikleri nelerdir? 2. Dinsel inançları nelerdir? Sevap işlemek dendiğinde ne anlaşılırdı? Enstest ilişkinin tanımı neydi? 3. Bir yöneticiyi yerinden etmek ya da öldürmek nasıl karşılanıyordu? Hangi koşullarda bu bir hak sayılıyordu? 4. Cinsel ahlak neydi? Evlilik dışın cinsellik ile ilgili görüşler nelerdi? 5. Sosyal hiyerarşi neydi? Toplumdaki kişilerin pozisyonu neye göre belirleniyordu ve bunun etkileri neydi?⁵⁴

Bu alt yapının kavraması karakterlerin hangi koşullarda var olduğunu, görevlerinin ve aksiyonlarının alt metinle nasıl bir ilişki içinde olduğunu keşfetmek için önemlidir. Stanislavski birinci aşamada ve metin çalışmasının ilk evrelerinde rol kişilerine yönelik analizlerini tamamlayan öğrencilerin, yaratıcı evreye ait dinamiklerinin etkin bir hale geldiğini düşünür. Epizotlardan birini seçerek bir örnek üzerinde yoğunlaşır. Altıncı epizot, Hamlet'in deliliği, Stanislavski'ye göre oyunun gelişimi açısından kritik bir öneme sahiptir. Özellikle metin-alt metin ilişkisini

⁵⁴ Benedetti, **Stanislavski And Actor**, 119 s.

incelemek için çok uygun bir örnek olduğunu düşünür. Stanislavski'ye göre bu epizotta Hamlet'in temel aksiyonu, Claudis'un suçlu olup olmadığını anlayana kadar delilik kisvesi altından hareket etmektir. Temel aksiyon epizot boyunca karakterin eylemlerini himayesi altında barındırmalıdır. Stanislavski'ye göre oyuncu ayrıntılarda kaybolmamak için temel aksiyonuna sıkıca sarılmalıdır. Stanislavski oyuncunun keşiflerini kolaylaştırmak için epizotları olaylar adını verdiği küçük parçalara bölmüştür. Karakterin her bir parçadaki görevini keşfedebilmesi ve bu görevi eylemleri aracılığıyla gerçekleştirebilmesi için o sahnenin öncesini ve sonrasını bilmesi ve anlaması gerekmektedir. Bu bakış açısıyla Stanislavski altıncı epizodu on altı parçaya ayırmıştır:

1. Polonius'un bir sahtekar ve ajan olduğu ortaya çıkar.
2. Ophelia Polonius'a Hamlet'in deliliği ile ilgili bilgi verir.
3. Polonius Hamlet'in Ophelia'ya duyduğu aşkın buna sebep olduğuna kanaat getirir.
3. Claudius Rozencrantz ve Guildenstern Hamlet'in tuhaf davranışlarının nedenini anlayabilmeleri, onlardan beklenmektedir.
4. Polonius krala Hamlet'in deliliğinin nedenini bildiğini söyler.
5. Claudius Norveçli elçileri kabul eder.
6. Polonius krala Hamlet'in Ophelia'ya olan aşkı nedeniyle bu hala düştüğünü Hamlet'in Ophelia'yı görmesinin yasak olduğunu çünkü kızının bekaletini kaybetmesinden korktuğunu anlatır.
7. Polonius Hamlet'i sorguya çekmeye yeltenir.
8. Rozencrantz ve Guildenstern Hamlet'i sorgulamaya yeltenir.
9. Polonius oyuncuların geldiğini haber verir.
10. oyuncular Hamlet için oyunlarını sahnelerler.
11. Hamlet bir uzlaşma noktası bulamayacağını düşünür.
12. Rozencrantz ve Guildenstern krala başarısız olduklarını söylerler.
13. kral ve Polonius , Ophelia ve Hamlet arasında bir buluşma ayarlarlar. Ve bu buluşmayı gizli dinlerler.
14. Hamlet intihar etme ihtimali üzerine düşünür.
15. Hamlet ve Ophelia buluşurlar. Hamlet Ophelia'nın kullanıldığını ve ona bir oyun oynadıklarını anlar.
16. Claudius Hamlet'in deliliğinin daha da derinleşmesinin nedenini fark eder ve tehlikede olduğunu anlar.⁵⁵

Stanislavski Hamlet'in stratejisinin nasıl bir eylem planı izleyeceğini daha net görmek için yedinci parçaya (Polonius Hamlet'i sorguya çekmeye yeltenir) odaklanır. Bu parçada Hamlet karakteri için temel aksiyonu ile paralel olan görevi “deliliği kullanarak Polonius'a olan nefretimi ifade etmek istiyorum” olarak adlandırılabilir. Polonius'un görevi ise “görüşlerimin doğru olduğunu kanıtlamak ve böylece öne sürdüğüm yaşamımı kurtarmak istiyorum” şeklinde ifade edilebilir. Hamlet-Claudius sahnesinde, Hamlet deli imajı uyandırabilmek için sık sık kelime oyunlarına başvurur. Hamlet'in amacı tutarsız cümlelerle Polonius'un aklını karıştırmaktır. Bu yöntemi sadece bu parça içinde değil oyunun genelinde de diğer karakterlerin zihnini

⁵⁵ Benedetti, **Stanislavski And Actor**, 121 s.

bulandırmak için sık sık kullanır. Shakespeare'in cümlelerinde, tabi ki bütün bu kelime oyunlarının bir takım gizli anlamları vardır. İçlerinde karakteri tanımlayan ve yansıtan kodlanmış birçok mesaj barındırmaktadır. Stanislavski'ye göre metin ile alt metin arasındaki ilişkiyi kurabilmek, iç monoloğu, zihinsel ve görsel imgeleri oluşturabilmek için bu gizli anlamları çözmek gerekmektedir. Bir anlamda Hamlet'in kelimeleri temel aksiyonu tamamlayan ve karakteri o andaki amacına götüren eylemleri de belirleyecektir. Bu nedenle, sözcüklerin yüzeydeki anlamlarından ziyade daha derin anlamlarına yönelmek gerekir. Böylece oyuncu bir imgeden başka bir imgeye doğru uzanırken keşif sürecine girecek ve alt metine ya da kodlanmış mesajlara ulaşabilecektir. Stanislavski'nin metin çalışmasına yönelik bu ayrıntılı ve zengin bakış açısını irdeleyen Jean Benedetti, Hamlet-Polonius sahnesindeki kelime oyunları ile ilgili çok önemli bir örnekleme sunmuştur:

Polonius: Beni tanıdınız mı efendimiz?
Hamlet: Elbet. Siz balıkçısınız⁵⁶

Bu replikte Hamlet'in balıkçı kelimesi üzerinden bir alt anlama ulaşılmaktadır.

Neden balıkçı? Bir kasap ya da marangoz demiyor Hamlet. O zamanın popüler dilinde, halk arasında kullanılan tabirle, balık seks kelimesini simgelemektedir. **Kısasa Kısas** oyununda Claudio kanun dışı bir cinsellik yaşadığı için ölümle cezalandırılınca bir arkadaşı Claudio'nun işlediği bu suçu 'belirsiz, tanımadığı sularda alabalık avlamak' olarak tanımlamıştır. Ayrıca o zamanlar balıkçıların kızlarının çok doğurgan olduklarına dair genel bir inanış vardır.⁵⁷

Polonius: Değilim efendimiz.
Hamlet: Öyleyse onun kadar namuslu bir adamsınızdır inşallah.
Polonius: Namuslu mu efendimiz?
Hamlet: Evet efendim. Namuslu olmak bu zamanda binde bir rastlanan bir şeydir.⁵⁸

Benedetti bu replikte namuslu kelimesini irdelemektedir.

⁵⁶ W. Shakespeare, **Hamlet**, çev: Orhan Burian, Milli Eğitim Basımevi, 2. basım, İstanbul, 1946, 57 s.

⁵⁷ Benedetti, **Stanislavski And Actor**, 113 s.

⁵⁸ Shakespeare, **Hamlet**, 57 s.

Namuslu: Namuslu sözcüğü dürüst anlamına da gelir. Ama aynı zamanda kadınlara da uyarlanırsa bakire anlamıda taşımaktadır. Hamlet burada Polonius'un namusundan Ophelia'nın namusuna yani bekaretine bir geçiş yapıyor.⁵⁹

Polonius: Çok doğru efendimiz.

Hamlet: Çünkü güneş bir köpek ölüsünde kurtlar peydah ederse öpülmeye elverişli bir leş olduğuna göre... Kızınız var mı sizin?⁶⁰

Benedetti, Hamlet'in bir bilmeceyi andıran, anlaşılması zor repliğini şöyle açıklamaktadır:

Güneşin sıcaklığı ölü bir köpeğin üzerinde kurtlar üretiyor; çünkü ölü bir köpek kurtların üremesi için çok verimli bir zemindir. Fakat burada leş kelimesinin ikinci bir anlamı vardır. Kolay yoldan cinsel haz veren bir kaynak. Hamlet öpüşen leş ifadesinikullanıyor. Güneş öpüşüyor ve Hamlet'in annesini bozuyor. Gertrude çok kısa bir sürede Claudis ile birlikte olmaya başlıyor. Güneş aynı zamanda kralı da simgelediği için kraliyetide bozuyor. Hamlet daha önce şöyle bir replik kullanmıştır Danimarka krallığında çürümüş bir şeyler var.' Canlılar doğada aşama aşama yer alırlar ve büyürler. Kral ve annesi ise Hamlet'in bu bakış açısına göre bu aşamalara geçmeden büyümüşlerdir.⁶¹

Polonius: Var efendimiz.

Hamlet: Güneşte gezinmesin. Çocuk edinmek tanırının nimetidir; ama kızınızınkinin cinsinden olanı değil. Dostum gözünüzü açın.

Hamlet bu replikte Ophelia'nın durumuna dair dolaylı bir gönderme yapmaktadır. Benedetti, Hamlet'in kullandığı güneş imgesini şöyle açıklamaktadır.

O dönemde asil kadınların beyaz tenli olmaları bekleniyordu. Köylüler gibi yanmış olmaları beklenmiyordu. Aynı zamanda seks de köylü işi olarak adlandırılıyordu. Burada güneşe çıkartmak bekaretini kaybetmek anlamına geliyor. Güneş aynı zamanda kralın sembolüdür. Dolayısıyla bekaretini kaybetmesin sakın ikinci bir anlamıyla kraldan uzak dursun anlamını da taşıyor.⁶²

Bu repliklerin bütününe baktığımız zaman Benedetti'ye göre Hamlet burada hayvani zevklerden bahsetmektedir. Hamlet, bir kadını hamile bırakarak o kadını bozma kavramlarına değiniyor. Hamlet'e göre Danimarka artık erdemin öldüğü

⁵⁹ Benedetti, **Stanislavski And Actor**, 123 s.

⁶⁰ Shakespeare, **Hamlet**, 57 s.

⁶¹ Benedetti, **Stanislavski And Actor**, 124 s.

⁶² **y.a.g.e.**, 124 s.

ahlaksızlığın ve cinselliğin sınırsızca yaşandığı bir yerdir. Polonius da bu çürümüşlüğün kalbinde yer almaktadır.

Benedetti'nin örneklediği bu kelime oyunlarına Hamlet'in, oyunun birçok yerinde başvurduğu görülmektedir. Karakteri çözümlerken metine ve alt metne bu açıdan bakmak rolün doğasını doğru inşa edebilmek için şarttır. Kelime oyunlarının yanı sıra karakterlerin nasıl bir sosyal yapı içinde olduğunu, hangi tarihsel süreçlerden o ana ulaştıklarını bilmek de gerekir. Dolayısıyla karakterin inşa sürecinde belirlenen temel aksiyonların oynanması; rol kişinin hangi zeminde ve sosyal-tarihsel yapı içinde şekillendiği ile doğrudan ilişki içindedir. Örneğin Hamlet-Polonius sahnesinde, Hamlet ve Polonius'un statü farklılıkları sahnenin belirleyici unsurlarından biridir. Saray erkanından gelen ve mevki sahibi olan Polonius prens Hamlet'e göre daha aşağıda bir statüye sahiptir. Aynı zamanda kızının Hamlet ile ilişkisi, o dönemki koşullarda bekaret kavramı ve sosyal sınıf farkları Polonius için sahnenin arka planındaki gizli verili koşullardır. Bu koşullar Polonius'un sahneyi nasıl ele alacağıyla ilgili temel verileri sunmaktadır. En basit anlamıyla, Hamlet kafa karıştırıcı ve tuzaklı kelimeleriyle Polonius'u ne kadar aşağılarsa aşağılasın Polonius'un vereceği tepkiler sınırlıdır. Bu yüzden sahne boyunca, Polonius Hamlet'in deliliğinin nedenini araştırırken çok dikkatli olmalıdır. Hamlet'in sözlerine karşı gelmesi imkansızdır. Ancak onunla tamamen aynı fikirde olması da şüphe uyandırabilir. Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde Stanislavski'ye göre, bir anlamda Hamlet de sahne boyunca Polonius'un bu korkusundan faydalanmaktadır.

Stanislavski'nin metine yönelik yaptığı çalışmalardaki amacı; bu arka plan araştırmalarını ve elde edilen verileri oyuncuların yaşamsal deneyimlerinin bir parçası haline getirebilmektir. Özellikle Shakespeare oyunlarında ve diğer klasik metinlerde bu durum daha da önem kazanmaktadır. Kullanılan dilin ağırlığı, döneme ait özellikler ve tarihsel yapı yazarın sözcüklerinin tam anlamıyla kavranmasını güçleştirmektedir. Oyuncunun, yazarın dilini ve kullandığı kelimeleri içselleştirmesi gerekmektedir. Aksi takdirde bir rol yaratmaktan, daha doğrusu yaşayan, gerçek bir karakter yaratmaktan söz edemeyiz. Yazarın kelimeleri bir başkasının cümleleri gibi ağızda yapay ve cansız bir şekilde asılı kalırlarsa; sahne üzerinde edebi birtakım sözcükleri sıralayan, ağdalı konuşan ama ne dediğini, neden dediğini ve nasıl

diyeceğini anlamayan oyunculara dönülür. Bu probleme Benedetti şöyle yaklaşmaktadır:

Edebiyatı ya da edebi bir stile dayalı imgeleri oynamıyoruz. Biz bunu oynayamayız. Zaten seyirci de içindeki dipnotlarla ilgilenmez. Eğer ilgilenseydi para ödeyip bizi izlemeye gelmek yerine evlerinde oturup teksti okurlardı. Bu yüzden kelime oyunlarını hissetmemiz gerekiyor. Örneğin güneş imgesi ölü köpek leşinde üreyen kurtlar gibi. Bunların bizim fiziksel deneyimlerimize dönüşmesi gerekiyor. Hatta bunun için de serbest çağrışım ve duygu belleği tekniklerini kullanarak Hamlet ile Polonius sahnesinde verilen cevapları güçlendirmemiz ve derinleştirmemiz gerekiyor. Bu deneyimler bizim alt metnimizin bir parçası haline gelmeli ve alt metin de provada aşama aşama oluşmalıdır. Benzer bir şekilde yazılı sözcüklerin seyirciye hissettirilmesindeki karmaşıklık üzerinde çalışılması gereken bir başka konudur. Bu dil, oyuncular için normal dilleri haline gelmeli ve oyun boyunca başkasının yazdığı sözcüklerden çıkıp bizim sözcüklerimize dönüşmelidir. Bireysel imgeleri bilinçle harekete geçiremeyiz. Söylediğimiz repliklerin seyirciye iletilip iletilmediğini de süpervizörlüğümüzle denetleyemeyiz. İşte bu yüzden oyuncu görevlerine kilitlenmelidir.⁶³

Benedetti'nin bu yaklaşımı, Fiziksel Aksiyon Yöntemi içinde metin çalışmasının, oyuncunun rolünün inşa etme sürecinde neden sonraki aşamalara bırakıldığını farklı bir açıdan bir kez daha göstermektedir. Stanislavski'nin Hamlet çalışması içinde odaklandığı bir diğer sahne ise birinci perdenin ikinci sahnesidir. Stüdyodaki öğrenciler tarafından yine epizotlara ve olaylara bölünen ikinci sahnede, Stanislavski'nin önderliğinde görevler ve temel aksiyonlar üzerine çalışılır. 1937 Nisan'ında gerçekleşen, Benedetti'nin deyişiyle "ustalık sınıfı"ndaki bu derslerde öğrenciler sistemin temel taşlarıyla Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin temel taşlarını birlikte nasıl öreceklarının canlı bir örneğini sunarlar.

Stanislavski, Hamlet, Gertrude ve Polonius'u oynayan oyuncularla önceki zaman çalışmasını gerçekleştirir. Birinci perde ikinci sahneye kadar olan olayların öncesini irdeleyen oyuncular birinci aşamada olduğu gibi aksiyonun geniş bir özetini çıkararak işe başlarlar. Stanislavski'nin önceki aşamalarda da belirttiği gibi notlar alan oyuncular, sahnenin çözümlemesine bu notları aracılığıyla hazırlanırlar. Stanislavski çalışmaya Hamlet'i oynayan oyuncuyla başlar.

Hamlet: Babam öldükten sonra dönüyorum. Babamı hatırlıyorum. Annemi üzgün görmeyi beklerken evlenmiş, mutlu görüyorum. Stresliyim.

⁶³ Benedetti, **Stanislavski And Actor**, 126 s.

Stanislavski: Sen aksiyonları ve onların yorumlamalarını yani adaptasyonlarını, duyguları ve durumu bize anlatıyorsun. Fakat çok daha basit bir şeye ihtiyacımız var. Senin bu sahnedeki görevin nedir?

Hamlet: Anlamak.

Stanislavski: Güzel. Anlamak ve gözlemlemek ihtiyacındasın Bu koşullarda ne yaparsın? Senin somut durumun şudur: Bir süredir uzaktaydın, şimdi döndün ve her şeyin değiştiğini gördün. Baban öldü. Annen yeniden evlendi. Sen burada, annen gitmiş başka bir kadın gelmiş gibi bir durumla karşı karşıyasın. Annen çok mutlu, yeni babanla flört ediyor. Böyle bir durumda ne yapardın?

Hamlet: Anneme neden böyle büyük bir değişim geçirdiğini sorardım.

Stanislavski: Annenle konuşamıyorsun o zaman ne yapardın?

Hamlet: Onu izlerdim.

Stanislavski: İzlemek sözcüğü birden fazla aksiyon içerir. Öyleyse, izlemek aksiyonunu bölümlere ayır. Kendi deneyiminden yola çıkarak annenın başına gelenleri anlamak için ne yapacağını anlat. Burada zihninden geçen nedir?

Hamlet: Şaşkınlık, kafa karışıklığı. Hamlet'in annesine neler olduğunu anlamıyorum.

Stanislavski: Hamlet yok, kimse yok. Sadece sen varsın. Her şeyi kendinle bağdaştır. Duygu hafızasını harekete geçir. Durumu anlamak için ne yapmak gerekir?

Hamlet: Annemi gözlemlerim. Neden böyle davrandığını anlamaya çalışırım.

Stanislavski: Hayal etmeye çalış. Anneni kederler içinde görmeyi bekleyerek geri geliyorsun, fakat anneni ucuz bir düzenbazla buluyorsun. Şimdi hayatında en çok tiksindiğin, nefret ettiğin insanın yanında hayal et. Ne yapardın?

Hamlet: Kıskanırdım.

Stanislavski: Peki otur orada ve kıskan. Bunu yapabilir misin?

Hamlet: Hayır yapamam.

Stanislavski: Çünkü kıskançlık birçok aksiyonun sonucudur.⁶⁴

Stanislavski bu aşamada duyu hafızası ile aksiyonlar arasındaki ilişkiyi gündeme getirmektedir. “Sistem” in yapılanma süreci göz önüne alındığında, duyu belleğiyle eylemler arasındaki alışverişin değişken bir yapı içinde olduğu açıkça görülmektedir. “Sistem” in doğuşunda ve ilk evrelerinde Stanislavski'nin bir role yaklaşımındaki asal çıkış noktası; duygular, içsel yaratıcı unsurlar ve karakterin genel psikolojisidir. Oysaki ilerleyen süreçte “sistem” in gelişimi ve dönüşümü ile birlikte, bir role yaklaşımında eylemler aracılığıyla koşulların doğurduğu temel aksiyonlara yönelmiştir. Duygu oyuncu için çıkış noktası değil; karakterin eylemlerinin mantıklı ve ardışık dizgisinin takip edilmesi halinde ulaşacağı sonuç olacaktır. Duygular, oyuncu için ulaşılması gereken bir hedef değildir. Stanislavski'ye göre duygular; görevlerin ve temel aksiyonların yardımıyla, oyuncunun bilinçaltına kurduğu çeşitli tuzakların aracılığıyla kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Stanislavski'nin dönem çalışmalarındaki bu değişiklik, “sistem” in en

⁶⁴ Benedetti, **Stanislavski And Actor**, 133 s.

önemli elemanlarından “duygu belleği” ve “sihirli eğer” kavramlarının da yeniden değerlendirilmesini gerektirir. Oyuncu, daha öncede örneklediğimiz gibi sihirli eğer olgusunu ve duygu belleğini temel aksiyonlarına hizmet edecek şekilde kullanmalıdır. Çünkü Stanislavski’ye göre, zihinsel imgeler de fiziksel aksiyonu barındırır. Duyguyu aramak yerine duyguyu açığa çıkararak itkiyi keşfetmek gerekmektedir. Bu nedenle Stanislavski, oyuncuların duygu hafızalarını, onları aksiyona yönlendirecek şekilde kullanmalarını ister.

Hamlet: Annemi hatırlıyorum. Ne tatlıydı. Babama çay veriş... Onunla ne kadar ilgiliydi.

Stanislavski: Senin kafanda bireysel resimler var. Tek tek imgelerden hareket ediyorsun. Şimdi duygu hafızanı kullanarak bana daha büyük bir resim çiz. Seni ve kocasını seven şefkatli bir anne resmi. Sonra başka bir resim çiz, annen başka biriyle evli ve mutlu.

Hamlet: Her şey yarım yamalak.

Stanislavski: Çizdiğin resim eskiz gibi olmamalı. Bütün hayatını çok açık ve seçik hayal edebilmelisin. Çocukluğundan babanın ölümüne kadar. Bunlar tek başına var olan duygu hafızasının bileşkeleridir. Bütün bu durumları bir araya getir. Ve onlardan bir yaşam ör. Detaylı imgelerden bir resim yap. Hayatın boyunca bunu toplamak zorundasın. Bana bir rol verildiğinde örneğin Hamlet, Hamlet ile benim aramda hiçbir fark kalmaz. Ben Hamlet’in durumunda varım.⁶⁵

Stanislavski benzer bir çalışmayı Claudius ve Gertrude’u oynayan oyuncularla yapar. Claudius’u oynayan oyuncu birinci perde ikinci sahnede yeni kralın taç giyme töreninde, temel aksiyonuyla paralel olan görevini “kabul edilir olup olmadığımı bilmek” olarak belirler ve ardından bu görev doğrultusundaki aksiyonların listesini çıkarır. Stanislavskiaynı parça içinde Gertrude’un görevleri üzerine tartışarak sahneyi irdelemeye devam eder.

Claudius: Ben taç giyme törenini olduğu sahnedeki fiziksel aksiyonların sırasını okuyup doğru yapmış mıyım diye burada sizinle paylaşmak istiyorum. (Notlarını okur notları bazı uyarlamaları içermektedir)

Stanislavski: Bu hiç de kötü değil. Ama benim aksiyon diyeceğim şeyler şunlar olurdu: 1- Bana olan yaklaşımları test ederim. 2- Otoritesi dolayısıyla kraliçeye güvenirim ve ona tutunurum. 3- Hamlet’ten duygularımı saklarım. Bunlar aksiyonlardır. Ama ben Hamlet ile göz göze gelmemeye çalışırım. Bana bakmadığı zamanlarda onu izleyip, annesiyle konuştuğu sıralarda ona şefkatle bakarım. Bütün bunlar uyarlamalardır. Onları önceden belirlemenin bir gereği yoktur.

Gertrude: Benim temel aksiyonum, kocamı öyle bir şekilde tanıtmalıyım ki insanlar onu öyle kabul edebilsin. Krala gülümsüyorum ve gözlerinde belirleyen aşkı görüyorum. Ben kralın sözlerini onayladığımı belirtmek için başımı

⁶⁵ Benedetti, **Stanislavski And Actor**, 134 s.

sallıyorum.Hamlet'in ruh hali kafamı karıştırıyor. Karanlık ruh halini biraz canlandırmaya çalışıyorum. Yas tutmayı bir kenara bırakması için Onu ikna etmeye uğraşıyorum. Evde kalmasını ve Wittenberg'e dönmemesini rica ediyorum.

Stanislavski: Burada çok fazla şey var. Uyarlamalar, durumlar... Senin temel görevin, kocanı etrafa öyle bir şekilde tanıtmaktır ki kabul edilebilsin.

Gertrude: Evet ama bunun olacağını garantilemek için bir şey yapmam gerekiyor.

Stanislavski: O zaman ne yaptın, yani sen olarak?

Gertrude: Herkese bakıp gülümserdim.

Stanislavski: Hala bana uyarlamalardan bahsediyorsun. Ama ben senden aksiyonları istiyorum. Kocanı tanıtmayı. Bu aksiyon, bir sürü küçük aksiyonu doğurur. Onun kabul edildiğini garantilemek için sen etrafa karşı sahte davranışlar sergilersin, insanların yüzlerine gülerek onları kandırırsın ve rüşvet verirsin. Bütün bu aksiyonlar uyarlamaları gerektirir. Bütün bir aksiyon çizgisinin ne kadar zengin olduğunu hissedebiliyor musun? Bunu yaptığında görevini tamamıyla gerçekleştirmiş olursun.⁶⁶

Stanislavski dersin bu bölümünde aksiyonlar ile adaptasyonlar arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. “Ustalık Sınıfı”nda öğrenciler üç yıllık eğitimleri boyunca “sistem” in ana elemanlarıyla çalışmış ve Fiziksel Aksiyon Yöntemi içinde bu temel öğelerin nasıl kullanıldığını deneyimlemişlerdir. Hamlet çalışması boyunca kullanılan sihirli eğer, duygu belleği, alt metin, zihinsel ve görsel imgeler ve yaratıcı evreye ait unsurların temel aksiyonlar ve görevler aracılığıyla yeniden ele alındığı görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, “sistem”in temel elemanlarından biri olan adaptasyon-uyarlama kavramı da fiziksel aksiyonlarla arasında organik bir bağ kurmuştur. Stanislavski, *“insanlığa özgü iç ve dış araçlar kullanarak, çeşitli durumlar ve ilişkiler içinde insanların kendilerini birbirlerine göre düzenleme ve bir nesneye etkide bulunmayı sağlama yolunda gösterdikleri çabaya”*uyarlama adını vermektedir.⁶⁷

Karakter başka kişileri etkilemek için davranışlarını ayarlarken hem zihinsel hem de fiziksel yaratıcılığını belirlemek adına uyarlamalara ihtiyaç duyar. Bu uyarlamalar bir anlamda diğer karakterler için bir kandırmaca ögesi taşımaktadır. Bazı durumlar da ise karakterin içsel duygu ve düşüncelerinin görsel ifadesidir. Uyarlamalar, karakterin iletişim kurmak, sempatisini kazanmak istediği bir diğer karakterin ilgisini çekmek için kullanılır. Aynı zamanda uyarlamalar içlerinde

⁶⁶ Benedetti, **Stanislavski And Actor**, 138 s.

⁶⁷Stanislavski **Bir Aktör Hazırlanıyor**, 216s.

fiziksel aksiyonları da barındırır. Karakter bir başkasını etkilemek için davranışlarını ayarlarken aksiyonlarına başvurmak zorundadır. Bu nedenle Stanislavski, Gertrude'un kocasını tanıtmaması aksiyonunun birçok uyarlama içerdiğinden bahsetmektedir. Gertrude'un sahte gülümsemeleri, sempatik görünme çabası kocasını tanıtmaya aksiyonunu gerçekleştirmek için kullandığı uyarlamalardır.

Bu bağlamda diyebiliriz ki Stanislavski, uyarlamaları Fiziksel Aksiyon Yöntemi içinde görevler ve aksiyonlarla iç içe geçmiş bir şekilde yeniden değerlendirmiştir. Benedetti, Stanislavski'nin Fiziksel Aksiyon Yöntemi içindeki uyarlama tekniğinin kullanımını şu şekilde tanımlamaktadır: *“Davranışın ayarlanması. Bir görevi yerine getirmek veya bir amaca ulaşmak için gereken strateji değişiklikleri”*⁶⁸

Benedetti'nin tanımındaki kilit nokta, karakterin görevini gerçekleştirmesi için davranışını ayarlamasıdır. Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin merkezinde görevlerin ve temel aksiyonların yer aldığını düşünürsek uyarlama kavramının, yöntemin içindeki yeri açıkça görülmektedir. Ustalık sınıfındaki aksiyonlar ve uyarlamalara yönelik çalışmayı özetleyen asistan, sadece bu tartışmayı değil aynı zamanda seçilen bir epizot içinde Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin uygulanışına dair de net bir açıklama sunmaktadır.

Asistan: Yapılan her şeyi özetleyebilir miyim? Yani bugün öğrendiklerimizin “sistem”e yedirilmesini sağlayabilir miyiz?

Stanislavski: Bu iyi bir fikir. Yapmaya çalıştığımız şeyi toparlamış oluruz.

Asistan: Her bir sahnede her bir karakter için temel aksiyonun ne olduğunu araştırıyoruz. Bu da bizi aksiyonlara götürür. Mesela Hamlet'in durumunda temel aksiyon, anlamaktır. Bu temel aksiyon bizi daha küçük aksiyonlara götürür. Örneğin Hamlet der ki, 'Ben gözlemliyorum, annemin dününü ve bugününü karşılaştırıyorum. Sonra da bu aksiyonları sonsuz uyarlama seçenekleriyle ortaya çıkarıyorum.' Örneğin kraliçe için temel aksiyon, 'Kocamın kabul edileceğini garanti altına almak üzere onu tanıtıyorum.' Bu temel aksiyon daha küçük aksiyonlar getirir. Sahte davranışları sergilemek, rüşvet vermek... Bunlar yine daha sonra uyarlamaları gerektiriyor. Hamlet'i sakinleştirmek, yanağından makas almak, birine şefkatli bir bakış atmak vs. Biz sadece fiziksel aksiyonları sabitleyoruz büyükleri ve küçükleri. Uyarlamalarımızı sabitlememize gerek yok. Onlar her gün yeniden ortaya çıkar.

⁶⁸ Benedetti, **Stanislavski And Actor**, 152 s.

Stanislavski: Kesinlikle doğru.⁶⁹

1.3.3 Tartuffe

Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki son çalışması Molière'in **Tartuffe** oyunudur. 1928 yılında geçirdiği kalp krizi sonrası oyunculuğu zorunlu olarak bırakan Stanislavski, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda yönetmen olarak çalışmaya devam etse de, sanat yaşamının merkezinde, Opera Dramatik Stüdyo'da ve diğer stüdyolardaki, "sistem"e yönelik keşifleri ve de özellikle Fiziksel Aksiyon Yöntemi'ne ait çalışmaları yer almaktadır. Yaşamının son döneminde ise, hastalığından dolayı Moskova Sanat Tiyatrosu'nda süpervizör olarak çalışmıştır. Sahneler, yönetmen ve oyuncular tarafından çalışıldıktan sonra, belli bir aşamaya ulaştığında Stanislavski'ye gösterilmekte ve provaların devamı, Onun yönlendirmeleri doğrultusunda ilerlemektedir. **Tartuffe** oyununun seçimi aşamasında Moskova Sanat Tiyatrosu'nda çeşitli fikir ayrılıkları oluşmuştur. Manzum yapılı bir Fransız komedisinin tiyatronun repertuarına uygun olmayacağını düşünenlerin aksine, Stanislavski 17.yy.da yazılmış klasik bir Molière komedisinin sistemin evrenselliğinin ve Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin uygulanabilirliğini göstermek adına önemli bir seçim olduğunu düşünmektedir. Stanislavski'nin asistanı ve öğrencisi Micheal Kedrov tarafından 1937 yılında çalışılmaya başlanan **Tartuffe** oyununda da Stanislavski süpervizör olarak sahnelenme aşamasına yakın bir süreçte ekiple çalışmaya başlamıştır. Stanislavski'nin bu aşamadaki amacı oyunu yönetmek ve prodüksiyonu tamamlamak değildir. Stanislavski'nin en büyük hedefi, "sistem" in son aşamasının ve yaşamının son yıllarında üzerine yoğunlaştığı Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin oyuncular tarafından ustalıkla kavranmasını ve uygulanmasını sağlamaktır.

Eğer bütün istediğiniz daha güncel bir teknikle yeni bir rol oynamaksa sizi hayal kırıklığına uğratacağım. Artık teatral şan ile ilgili değilim. Benim için artık bir ürün fazla ya da bir ürün az sahnelemenin anlamı yok. Benim için önemli olan bilgi kaynağımı sizinle paylaşmak. Size yalnızca bir bölümü değil; bütün bölümleri nasıl oynayacağımızı öğretmek istiyorum. Bunun üzerine düşünün. Bana dürüstçe söylemenizi istiyorum: Öğrenmek istiyor musunuz? Burada kandırmacaya yer yok. Olgun insanlarsınız, hepiniz iyi bilinen aktörlersiniz, her birinizin kendini parlak bir

⁶⁹ Benedetti, **Stanislavski And Actor**, 139 s.

profesyonel olarak kabul etmeye hakkı var. İki-üç güzel rol oynama ihtimalini, uzun ve külfetli bir çalışmadan daha ilgi çekici bulabilirsiniz. Bunu tamamıyla anlıyorum fakat bunu kabul etmeye cesaretiniz olsun. Dürüstlüğe, yaparmış gibi yapmaktan çok daha büyük bir saygım var. Ancak bende tüm dürüstlüğümle size şunu söylemeliyim ki, böyle bir eğitim olmadan hepimiz çıkmaz bir sokakta olacaksınız.⁷⁰

Stanislavski'nin bu sözleri **Tartuffe** çalışmasının nasıl şekilleneceğini ve diğer oyun provalarında ne kadar farklı olacağını işaret etmektedir. Stanislavski tüm yaşamı boyunca oyuncularından, sürekli olarak kendilerini yenilemelerini talep etmiştir. Yaşamın değişken ve üretken yapısına uygun olarak oyuncu da tekniğini geliştirmelidir. Yaşamın dinamik yapısından yola çıkarak, oyuncunun eski alışkanlıkları ya da var olan tıkanmış tekniğiyle değil, sezgilerini ve yaratıcılığını her performansta açığa çıkarabileceği özel bir tekniğe ihtiyaç duymaktadır. Stanislavski'nin "psikoteknik" olarak adlandırdığı bu özel sanatsal teknik oyuncudan sürekli olarak geriye dönüp kendini ve yaratıcı malzemesini yeniden yapılandırmasını talep etmektedir. Bu da oyuncunun sürekli olarak, düzenli bir şekilde çalışmasını gerektirmektedir. Bu bakış açısı doğrultusunda Stanislavski, her iyi oyuncunun belli aralıklarla okula geri dönmesini, bilgilerini tazelemesi ve klişelerle kirlenmiş zihnini temizlemesi gerektiğine inanır. Burada Stanislavski'nin sözünü ettiği okula dönmek kavramı sembolik bir anlamda taşımaktadır. Örneğin, tanımladığı şekliyle **Tartuffe** çalışması yeteneğini ve donanımını ispatlamış birçok profesyonel Moskova Sanat Tiyatrosu oyuncusu için bir anlamda okula dönmek olarak adlandırılabilir.

Önünüzde duran görevin doğasını anlıyor musunuz? Tekrar söylüyorum hiçbir çeşit şov hakkında düşünmeyin. Yalnızca çalışmayı ve daha çok çalışmayı düşünün. Eğer buna katılıyorsanız başlayalım. Eğer katılmıyorsanız, herhangi bir problem yaşamadan ayrılalım. Tiyatrodaki işinizle uğraşacaksınız, bende yeni bir grup kuracağım ve görevim olarak bellediğim işi yapacağım.⁷¹

Stanislavski'nin burada sözünü ettiği görevin gerçekleşebilmesi, oyuncuların bir role yaklaşırken kullandıkları geleneksel oyunculuk anlayışına meydan okuyan yeni tekniğinin ustalıklı bir biçimde uygulanmasına bağlıdır. Çünkü Stanislavski'ye göre insan ruhunun sahnedeki yaşamını varedebilmek için gereken psikoteknik bir

⁷⁰ Toporkov, a.g.e., 108

⁷¹ y.a.g.e., 109s.

rol yaratmanın ötesinde çok daha büyük ve zahmetli bir çabayı gerektirmektedir. Stanislavski, karakterin organik ve gerçekçi yapısını oluşturabilmesi için oyuncunun kendi doğasına ve yaşamın doğal akışına dönmesi gerektiğine inanır. Karakterin inandırıcılığı ve gerçekliği ulaşılması gereken asal hedef ise, oyuncu da bu hedefe ulaşmak adına kendi dinamiklerini harekete geçirecek yöntemleri keşfederek işe başlamalıdır. Bu keşif sürecinde doğanın kanunları ve işleyişi oyuncunun yaratıcı çalışmasını belirleyen temel güç olacaktır. Bu nedenle Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin temelinde yatan, basit fiziksel eylemler aracılığıyla rolü çözümlene çabası, oyuncunun eylemleri aracılığıyla yaratıcı evreye ulaşmasına, karakterin sahnedeki doğasını ve davranışlarının mantığını kurmasına yardımcı olacaktır. Oyuncunun, karakteri üzerinde uzmanlaşabilmesi için öncelikle o rolün omurgasını inşa etmesi gerekir. Bu inşa işlemine de en doğal ve yalın haliyle tıpkı yaşamdaki gibi gerçeklik duygusuyla başlamalıdır. Bu yüzden Stanislavski, bir role yaklaşırken oyuncularından çalışmaya en açık, ulaşılabilir ve gerçekleştirilmesi kolay kısmıyla başlamalarını ister. Belirgin olan en basit fiziksel eylemlerin gerçekliğini keşfetmek, oyuncuyu inanmaya ve davranışlarının doğasını keşfetmeye yöneltecektir. Stanislavski'ye göre fiziksel aksiyon yöntemi, onun uygulayan oyuncunun inanç ve gerçeklik duygusunu güçlendirirken, sezgilerinin seviyesini de derinleştirmektedir. Aynı zaman da yöntemin, yaratılmış bir karakteri taze tutmak ya da geliştirmek adına çok etkili olduğunu savunmaktadır. Stanislavski'ye göre fiziksel aksiyonların sırası yaşamdaki doğal süreçleri takip ederse, kendi kişisel izlerimizi taşırsa duygularımızın canlılığına dair endişe etmemize gerek yoktur. Fiziksel aksiyonlar aracılığıyla duygularımız da doğanın kendisi gibi sürekli yenilenecektir.

Oyunculğun gramerine yönelik yaptığı çalışmaların tamamında, "sistem" in doğuşundan olgunlaştığı evreye dek geçen tüm süreçte Stanislavski, üzerine çalışılan teknikleri ortak bir amaca hizmet etmek için kullanmıştır: Oyuncunun bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşarak karakterinin davranışlarının doğasını keşfetmek. Bu nedenle, Stanislavski'nin Fiziksel Aksiyon Yöntemi'ni ya da diğer yöntemsel tekniklerini kendi bağlamındaki amaçlar olarak gördüğü düşünülemez. Stanislavski'nin bir yöntem olarak kullandığı her teknik araç, ana amaca ulaşmak için kullanılan ikincil unsurlardır. Stanislavski için ana amaç, bir karakter konseptinin en üst seviyede temsilidir. Bu konsepti oluşturabilmek için kullanılan tüm yöntemler, sistemin

işleyişi ve ana elemanları karakterin doğasını gerçekçi bir biçimde yaratabilmek için vardılar. Bu bakış açısı doğrultusunda Stanislavski'nin oyunculuk anlayışı, tiyatro kuramcılığı tarafından doğalcılığın ve gerçekçiliğin sahnedeki yansıması olarak ifade edilmektedir. Stanislavski'nin provalar sırasında, rollerin inşa aşamasına geçmeden önce, oyuncularıyla sürekli olarak doğanın işleyişinden ve oyuncunun kendi doğasını keşfetmesi gerektiğinden bahsetmesi bu bakış açısını pekiştirmektedir.

Bir ressam, resmindeki ince, karmaşık, psikolojik elementlere geçmeden önce düşüncelerinin taslağının tuvale yansıtılmalıdır. Özneleri öyle bir biçimde 'oturmali', 'durmali' ya da 'uzanmalı' dır ki onların gerçekten oturduğuna ya da uzandığına inanalım; bu boyayacağı resmin planıdır. İçine ne incelikler dahil ederse etsin eğer resmedilen poz doğanın kanunlarına aykırıysa, içinde gerçek yoksa başka hiçbir incelik onu başarılı yapamaz.⁷²

Stanislavski yaşamının son yıllarında olgunlaşan sistemin ve gelişen yeni düşüncelerinin ışığında Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki son çalışması **Tartuffe**'e bu sanatsal perspektif üzerinden bakmaktadır. **Tartuffe**provaları Stanislavski için fikirlerini ve deneylerini bütünsel bir bakış açısıyla değerlendirdiği, yeni tekniği Fiziksel Aksiyon Yöntemi'ni, insan ruhunun sahnedeki yaşantısını var edebilmek için kullanılan en etkin yöntem olarak gördüğü, tamamlayıcı bir çalışmadır.

Michael Kedrov'un yönettiği ve aynı zamanda **Tartuffe** rolünü üstlendiği oyunun provaları Stanislavski'nin diğer Fiziksel Aksiyon Yöntemi uygulamalarında olduğu gibi hikayeyi kavramaya yönelik çalışmalarla başlamıştır. Kedrov önderliğindeki ekip, oyunun konusuna dair açık ve net bir portre çizmeye çalışır. Stanislavski'nin "keşif" olarak adlandırdığı bu ön hazırlık, oyuncuların bireysel olarak sahnelerini ve bütünde oyunu kavramaya yönelik bir çalışmadır. Amaç, gereksiz ayrıntılara girmeden yalın bir şekilde hikayede neler olup bittiğini basit sorular aracılığıyla çözmektir. Michael Kedrov ve Stanislavski oyunun karmaşık yapısını sadeleştirerek oyuncunun ana hikayeyi yazarak anlatmalarını talep eder. Bu çalışma ilerleyen süreçte Stanislavski'nin oyuncularından prova boyunca notlar almasını isteyen yaklaşımıyla da örtüşmektedir. Stanislavski'ye göre oyuncuların notları "Bir serseri dindarlık maskesi altında Orgon isimli zengin bir burjuvanın

⁷² Toporkov, a.g.e., 114 s.

evine sızır” şeklinde basit ve açıklayıcı tanımları içermelidir. Stanislavski’ye göre hikayeyi aktaran oyuncular, olay örgüsü içindeki aksiyonları ve karşıt aksiyonları bulmalıdırlar.Çünkü bu aksiyonlar, basit fiziksel eylemler aracılığıyla icra edildiğinde içlerindeki gizli yaratıcı tohumları açığa çıkaracaktır. Oyuncular için temel hedef, bu analiz sürecinin doğuracağı yaratıcı dinamikleri kullanarak karakterin davranışlarının mantığını çözebilmektir. Stanislavski’nin keşif olarak adlandırdığı bu süreç oyuncuların, rollerinin sonraki aşamalarına daha donanımlı bir şekilde hazırlanmalarını sağlayacaktır. Bu yaklaşım, oyunculara olayları değerlendirirken onların farkındalıklarını artırarak karakterlerini daha açık ve detaylı bir şekilde kavrayabilmeleri için aktif bir materyalde sunmaktadır. Stanislavski oyuncunun bu materyali kullanabilmesi için, karakterin doğasını ve davranışlarının mantığını kavraması gerektiğine inanır. Bu nedenle Stanislavski keşif sürecinde, oyuncularla rollerinin inşa aşamasına geçmeden önce bu temel noktayı içselleştirmeleri için çeşitli doğaçlamalar yaptırır. **Tartuffe** oyununda Orgon rolünü oynayan ve sürece yakından tanıklık eden Vasili Toporkov keşif aşamasına ait çalışmalardan birini şu şekilde aktarmaktadır:

Bu sefer masa üzerinde çalışmıyorduk; fakat öncesinde olduğu gibi çalışma biçimi bizim için hala alışıl gelmiş değildi. Prova yapmak için özel bir odamız ya da rol yapma alanımız yoktu. Bunun yerine giyinme odasının iki katına sahiptik. Bunlar birçok odaya sahip olan zengin bir burjuva evi olan Orgon’un evinin iki katını temsil etmekle yükümlüydü. Aktörlerden evin planını bilmeleri ve ailenin üyeleri için oda dağılımı yapmaları istenmişti. Yemek odasının, yatakodalarının, hizmetçi odalarının nerede olacağına karar vermek durumundaydık. Uzun tartışmalar gerçekleşti, bütün aile koridorlarda yürüdü, odaları ölçtü, planlar çizdi, münakaşa etti, her çeşit öneriyi getirdi: Eğer evin hanımı hastalanırsa ne olacak? Ona vermiş olduğun odada rahat olacak mı? Birkaç provadan sonra odalar üzerinde bir anlaşmaya vararak onların içinde ‘yaşamaya başladık’ gonk çaldığında odalarımızı terk ediyor ve yemek odasına gidiyorduk. Dorine bize hizmet etti, yaşam sakin ve barışçıldı. Tartuffegeline kadar... Arkasından Tartuffe’üneve ilk adım atışı gibi farklı durumları denedik. Kimse onun gerçek karakterini bilmiyordu, dolayısıyla ona gerçekten tanrıya adanmış bir adammış gibi baktık. Tartuffe’ün hareketleri başlangıçta şüphe uyandırmadı, dolayısıyla ona karşı herkesin tavrı sempattikti. Bu arka plana karşı “Tartuffe vahşileşiyor.” ve “Orgon aklını kaybetti.” gibi bir takım doğaçlamalar yaptık. Oyunlarımız çocukların oyunlarında bulunan türden saflık, gerçeklik ve içtenlik üzerine kuruluydu. Bunu sevmiştik. Provalara gitmek ve oyunlar oynamaktan mutluyduk⁷³

⁷³Toporkov, **a.g.e.**, 119 s.

Stanislavski'nin yaptırdığı bu çalışma oyuncuların rollerini inşa etmek için içsel yaratıcı dinamiklerine yönelmeden önce karakterlerin davranışlarının doğasını ve mantığını çözmeye yöneliktir. Bu hazırlık aşaması boyunca fiziksel aksiyon yönteminin diğer uygulama örneklerinde olduğu gibi oyuncular Molière'in sözcüklerini kullanmadan bu doğaçlamaları yaparlar. Stanislavski, oyuncunun Fiziksel Aksiyon Yöntemi'ni, minimum seviyede kelime kullanarak uygulayabilmesini büyük bir kazanç olarak görmektedir. Yazarın sözcükleri, oyuncu tarafından karakterin davranışının mantığı çözüldüğünde çok daha değerli olacaktır. Çalışmanın bu aşamasında oyuncular Molière'in değil kendi sözcüklerini kullandıkları halde Stanislavski sık sık provayı kesip sahneye müdahale eder ve oyuncularından karakterin davranış biçimine odaklanmalarını talep eder. "Davranmıyorsunuz, yalnızca kelimeleri söylüyorsunuz. Benim sözlere değil fiziksel davranışa ihtiyacım var. Olayların fiziksel sırası nedir?" Stanislavski'nin Fiziksel Aksiyon Yöntemi içinde oyuncularına buna benzer uyarıları sıkça yaptığı görülmektedir. Stanislavski'ye göre oyunculuğun gramerini oluşturan temel taşlardan biri, sahnede gerçekçiyaşayan bir karakter oluşturabilmek için, o karakter gibi davranma zorunluluğudur. Karakterin davranışının doğasına yönelik bu hassasiyeti, provalar sırasında oyuncularını sürekli olarak "Sahnede oynamamalısınız, davranmalısınız" şeklinde uyarımasından da açıkça anlaşılmaktadır. Sharon Marie Carnicke, Stanislavski'nin oyunculuğun temeliyle ilgili bu kavrama yaklaşımını şöyle açıklamaktadır: "Aksiyon Sistemin grameriydi. Sahnedeki insanlar oynuyorlar, eylemde bulunuyorlar. Bu eylemleri, her şeyin ötesinde onların içsel acılarını, mutluluklarını, ilişkilerini ve sahne üzerinde insan ruhunun yaşamına dair ne varsa açığa çıkarıyordu." Stanislavski'ye göre duyguları ifade etme çabası bütün sanatları bir araya getirirken aksiyon tiyatroyu diğerlerinden ayırıyordu. Bu noktada Stanislavski, Aristoteles'le büyük ihtimalle aynı görüşteydi. Çünkü Aristotelesdramayı aksiyonun bir taklidi olarak tanımlamıştı. Stanislavski aksiyonda bulunma sözcüğüyle drama sözcüğünün etimolojisini bir kanıt olarak anlatıyordu. Stanislavski'ye göre drama, yapmaktır. Rusçada genellikle oyuncunun sahne üzerindeki performansı için kullanılan 'İgrad' (oynamak) sözcüğünü reddeder. Bunun yerine 'Deistova', yani davranmak, aksiyonda bulunmak sözcüğünü kullanır.

Stanislavski bu reddini kurgusal sınıf ortamında anlattığı bir dersinde şöyle dile getirir:

Torstov, bir kadın oyuncuya bir sonraki sahne direktifi verilene kadar beklemesini söyler. Daha sonra oyuncu beklerken, çalışmasının beklenmeyecek şekilde başarılı olduğunu söyler. Oyuncu 'Ben bir şey oynamadım ki!' diye karşı çıkar burada Rusça 'İgrad' sözcüğünü kullanır; ama Torstov oyuncuya şöyle söyler, 'Sahne üzerinde aksiyonda bulunmalısın, oynamamalısın'⁷⁴

Stanislavski'nin bu yaklaşımı oyunculuğun gramerindeki temel bir probleme çözüm getirmeye yönelik etkili bir önermedir. Sistemin yıllar içinde gelişen ve dönüşen yapısıyla birlikte Stanislavski'nin uygulamaları da yöntemsel açıdan çeşitli farklılıklar gösterse de temel amacından hiç sapmamıştır: Bir karakterin bütünlüklü, olabilecek en iyi konseptini yaratmak. **Tartuffe** çalışmasının merkezinde de bu temel kaygının aktif bir rol oynadığı görülmektedir. Provaların her aşamasında oyuncularına sürekli olarak "Fiziksel aksiyon'un hangi aşamasındayız?" diye sorarak, oyuncuların rollerini inşa ederken izleyecekleri yolun ana hatlarını hatırlatmaktadır. Stanislavski'ye göre sahneler yapısal açıdan fiziksel aksiyonun diline indirgenmelidir. Örneğin, Tartuffe ile Elmire arasındaki önemli sahnede (3.perde 3. sahne) karşılıklı uzun tiratlar vardır. Elmire'in Tartuffe'ü baştan çıkardığı ve tuzağa düşürdüğü bu sahnenin provalarında Stanislavski, oyuncularına sahnenin fiziksel aksiyon gerçekliğini anlatır. Uzun repliklere anlam kazandırmak ya da sözel ifadeye yüklenmek yerine böylesine lafa dayalı bir sahnenin içinde bile, oyuncu basit fiziksel eylemler aracılığıyla karakterinin yönelimlerini ve hedeflerini saptamalıdır. Oyuncuların bu keşiflerindeki yol gösterici ana unsur, Stanislavski'nin sık sık hatırlattığı "Burada nasıl bir aksiyon dizginiz var?" sorusudur. Aksiyonların dizgisini belirlemek ve aksiyonları mantıklı ardışık bir sırada gerçekleştirmek Elmire'in Tartuffe'ü nasıl baştan çıkartacağına dair gerekli içsel materyali hazırlayacaktır. Oyuncu için önemli olan hangi davranış biçiminin sahnede uygun olacağını saptayabilmektir. Stanislavski oyuncunun sahnedeki temel aksiyonlarının ışığında doğru bir davranış biçimi geliştirmeye başladığı noktada yaşayan gerçek bir karakterden söz edilebileceğini savunmaktadır.

⁷⁴ Carnicke, a.g.e., 185 s.

Metne yönelik çalışmalara geçildiğinde tıpkı diğer fiziksel aksiyon yöntemi uygulamalarında olduğu gibi oyuncular öncelikli olarak her bir parçada karakterin görevlerini ve temel aksiyonlarını bulmaya odaklanırlar. Örneğin, Elmire, Dorrine ve Cleant'ın karşı çıkmalarına rağmen, Orgon'un kızı Mariane'e evlilik kontratı imzalatmak istediği sahnede (4. perde 3. sahne) temel aksiyon, Mariane'i saklamaktır. Bu aksiyon kendi içinde birçok küçük aksiyonu barındırır. Stanislavski'ye göre aksiyonların basit fiziksel eylemlere bölünmesi ve yalınlığı oyuncunun o aksiyona inanması ve gerçek kılabilmesi adına önemlidir. Karmaşık ve zor gibi görünen aksiyonlar bile basite indirgenerek oyuncunun doğasına uygun bir şekilde içselleştirilmelidir. Stanislavski, fiziksel aksiyonların teatral ifadenin ana elementi olarak kabul ettiği için eylemlerin uygulanma şekli, zamanlaması ve açıklığı konusunda çok titiz davranmaktadır. Çünkü Stanislavski'ye göre fiziksel aksiyonların kolay bir biçimde algılanabilmeleri gerekmektedir. Bu bakış açısı doğrultusunda ilerleyen Stanislavski, fiziksel aksiyonların düzgün bir diksiyona sahip olması gerektiğini savunur. Tıpkı sözel ifade de olduğu gibi eylemlerinde bir diksiyonu olmalıdır. Stanislavski'ye göre, oyuncunun bu berraklığı yakalayabilmesi için hayali nesnelere egzersiz yapması gerekmektedir. Stanislavski, oyuncunun her provada yapması gerektiğine inandığı bu çalışmaya "temizlik" adını vermiştir. Nesnelere yapılan egzersizler sayesinde oyuncu eylemlerini küçük parçalara bölebilecek ve tekrarlarla konsantrasyonunun yükselmesini sağlayacak ve böylece fiziksel aksiyonların diksiyonunu geliştirebilecektir.

Bir kağıdı imzalamak tek bir eylem gibi görünebilir, fakat gerçek bir sanatçı olan oyuncu için duruma göre bu yüz eylemlik bir hareket de olabilir. Kağıt imzalama eyleminin kendi içinde bir anlamı olmayabilir. Fakat farklı durumlarda aynı eylem rolün en önemli anı olabilir. Oyuncunun temel olarak bu basit eylemi gerçekleştirebilmesi için birçok nüansa ihtiyacı vardır.⁷⁵

Birinci perdenin son sahnesi, Cleante ile Orgon'un sahnesi⁷⁶, hem oyunun dönüm noktalarından biri olması hemde sözel aksiyonun ön planda olması nedeniyle

⁷⁵ Toporkov, **a.g.e.**, 116 s.

⁷⁶Jean-Baptiste Poquelin Molière, **Tartuffe**, çev: Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen, Çetin Sarıkartal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2008, 20-26 s.

Stanislavski'nin provalar sırasında önem verdiği sahnelerden biridir. Cleante-Orgon sahnesi, uzun tiratların altında yatan görsel ve içsel imgeleri, duygu-düşünce alışverişini karakterlerin davranışlarının mantığı içinde nasıl kullanılacağına dair önemli bir materyal sunmaktadır. *“Bu kesinlikle iki akıl adamı arasındaki rasyonel bir tartışmadan ibaret bir münazara değildir.”*⁷⁷

İki karakter arasında ciddi bir çekişme vardır. Bu sahnenin sonunda Orgon kızını, Tartuffe ile evlendirme kararının ilk adımını atar ve ailesiyle ilişkisi yeni bir aşamaya girer. Bu dönüşüm nedeniyle sahne, dramatik aksiyonun kilit noktalarından birini temsil etmektedir. Stanislavski provada oyuncularını iki karakter arasındaki fiziksel davranışları çözümlenmeye yönelterek çalışmaya başlar. Orgon'un tiradını oynarken Cleante'in dinleme ve bekleme aksiyonlarının niteliği üzerine çalışılır. Cleante'nin dinleme aksiyonu tetikte ve kontrollü bir şekilde olmalıdır. Aynı şekilde Orgon'da Cleante'yi dinlerken aynı konsantrasyona sahip olmalıdır. İki karakterin uzun konuşmaları satranç oynar gibi birbirlerini tartmalarını ve stratejik hamleler yapmalarını gerektirmektedir. Sahnenin doğasını kavramak için Stanislavski oyuncularına çeşitli doğaçlamalar yaptırır. Örneğin, Orgon dinleme aksiyonu içindeyken, Cleante'nin retorik ve uzun konuşmasını onunla hiç ilgilenmiyormuş gibi kayıtsızca sergileyerek rakibinin dengesini bozmaya çalışır. Ya da Cleante ani yönelişlerle Orgon'u köşeye sıkıştırmaya ve üzerinde tehdit unsuru oluşturmaya çabalar. Bu egzersizlerdeki amaç, karşılıklı konuşmanın da bir aksiyon olduğu gerçeğinden yola çıkarak, karakterlerin birbirlerine sadece düşüncelerini değil; Aynı zamanda zihinsel imgelerininide aktarabilmektir. Stanislavski'ye göre oyuncu, zihinsel imgelerini karşısındaki karaktere iletirken partnerininde aynı şekilde imgeleminde bu görsel imajları canlandırabilmesi gerekmektedir.

Ah ona nasıl rastladım bir görseydiniz, ona gösterdiğim dostluğu sizde gösterirdiniz. Her gün sakince gelirdi kiliseye, diz çökerdi tam da benim önümde. Öyle canı gönülden dua ederdi ki cemaatin gözü ona çevrilirdi. İçini çeker geçerdi kendinden o an, yerleri öperdi tevazu ile durmadan.⁷⁸

⁷⁷ Toporkov, a.g.e., 138 s.

⁷⁸ Molière, a.g.e., 21 s.

Orgon'un bu replikleri Cleante'in zihinsel imgesini harekete geçirmelidir. Oyundaki bütün tartışmalarda akıllı, sağduyuyu, orta yolu temsil eden Cleante karakteri için bu imge yeterli gelmeyebilir. Ancak Orgon'un, Tartuffe'ü ilk gördüğü yerdeki bu güçlü görsel imgeler, oyun boyunca neden Tartuffe'nin etkisinde kaldığını, adeta büyülenmiş gibi davrandığını açıklayacaktır. Bu nedenle Orgon'un replikleri, içerdikleri zihinsel imgeler nedeniyle çok önemlidir. Oyuncunun Tartuffe'ü nasıl gördüğünü çok net betimlemesi gerekmektedir. Orgon için bu sahnenin temel aksiyonunun Cleante'ı ikna etmek olduğu düşünülürse; karakterin davranışını belirleyecek ana unsurlardan biri, bu zihinsel imgeleri canlı ve etkin bir şekilde aktarabilmektir. Bu nedenle Stanislavski'ye göre ikna etmek aksiyonunun içindeki tüm eylemler somut ve detaylı içsel imgelere dayanmalıdır.

Birinci perdenin finalindeki Orgon-Cleante sahnesine yönelik yapılan doğaçlamaları, zihinsel imgeleri güçlendirmeye yönelik uygulanan egzersizleri, bütününde karakterin doğasını inşa etme çabasını Orgon'u oynayan Vasili Toporkov şöyle değerlendirmektedir.

Bütün bu egzersizler çok işe yaradı. Cleante'ye iyice odaklandığım zaman Stanislavski'nin bir yönetmen olarak bizi izlediğini unutmuştum. Kendime ve aksiyonlarıma inancım pekişti. Dinamik bir oyunculuk sergilemeye başladım özellikle Cleante'nin dikkatini çekmem gereken yerlerde çok dinamik olduğumu söyleyebilirim. Beni bölmesine kesinlikle izin vermedim. Bu sefer birbirinden kesin sınırlarla ayrılan ve belkide nereye gideceği belli olmayan bir ton yelpazesi içinde oynadık.⁷⁹

Aynı sahnenin çalışma şeklini yorumlayan Stanislavski ise, daha genel bir bakış açısıyla bu sahneden yola çıkarak, **Tartuffe**provalarında sıkça altını çizdiği “davranmak” kavramının ışığında bütünleyici bir açıklama getirir.

Siz iki kişi arasındaki öfkeli bir tartışmayı canlandırdınız. Önce buna doğrudan girdiniz ve bütün hazırlık sürecini bir kenara bıraktınız. Ancak bu tartışmayı yaratabilmek için önce doğru radyo dalgalarını birbirinize göndermeniz gerekiyordu. Bunlar çok küçük fiziksel aksiyonlarda gizlidir. Bu fiziksel aksiyonların büyük bir kısmı ilk repliklerde vardı ve aksiyon zincirinin ilk halkasını oluşturuyordu. Onlardan koptuğunuzda gerçekliğe zarar vermiş olursunuz. Bizim neye ihtiyacımız var? Odak, duyarlılık ve koşullara konsantrasyon yaratıcı durumun gerekleri bunlardır. Buna ancak inanç ve gerçekliğe sahip olursanız ulaşırsınız. ‘ben

⁷⁹Toporkov, **a.g.e.**, 144 s.

oluyorum' aşamasına bu iki ögeyle kavuşursunuz. O zaman gerçekçi davranmaya başlamışsınızdır. Net ayrımlar yapabilmesini: Burada 'yalan söylüyorum' burada 'gerçeğim'. Burada 'statiğim' , burada 'dinamiğim'. Burada 'seyirciyi düşünüyorum' , ya da 'doğalım'. Bu ikilikler üzerine düşünmelisiniz. Sizin sahne üzerinde 'davranmanız' gerekir , 'oynamanız' değil. Sakinliği oynayamazsınız. Gerçekten o anda sükûnet halinde olmanız gerekir. Genel bir şekilde duyguları, tutkuları, iç aksiyonları oynayamazsınız. Siz doğanıza uygun bir şekilde 'davranmalısınız'.⁸⁰

Stanislavski'nin **Tartuffe** provalarında üzerine eğildiği kavramlardan biride fiziksel aksiyonların içinde barındırdıkları ritim olgusudur. Karakterlerin davranışlarının ritmi aksiyonlarıyla organik bir bağ kurmalıdır. Stanislavski'ye göre her fiziksel aksiyon ayrılmaz bir biçimde ritme bağlıdır. Fiziksel aksiyonların içlerinde barındırdıkları ritmi belirleyen ana unsur verili koşullardır. Verili koşullar doğrultusunda eylemlerinin mantıklı ardışıklığını takip eden oyuncu, aksiyonlarının içindeki ritmi doğru saptarsa, karakterin davranışının mantığı da bu ardışık yapının içinde kendiliğinden doğacaktır. Yaşamın doğal akışı içinde barındırdığı birçok farklı ritim duygusunu, oyuncu da karakterin içinde geniş bir yelpazede sunabilmelidir. Stanislavski, gerek stüdyodaki çalışmalarında gerekse Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki çalışmalarında ritim çalışmasına yönelik birçok egzersiz yapmıştır. Bu egzersizler sırasında oyuncular metronom aracılığıyla ritim olgusunu keşfetmeye çalışmışlardır. Seçilen herhangi bir eylem, metronomun yardımıyla çeşitli vuruş aralıklarında gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada, metronomun sunduğu farklı zaman aralıkları bir anlamda metin içindeki her bir sahnede değişen verili koşulları temsil etmektedir. Stanislavski müzikte kullanılan: piyano, forte, andante, presto, andantissimo, prestissimo, fortesimo gibi temel zaman aralıklarını ve parçanın coşkusunu belirleyen terimler aracılığıyla, karakterin her bir epizottaki temel ritmini ayırmayı hedeflemiştir. Hem iç aksiyon hem de dış aksiyon için temel ritimleri belirlemek, sahici ve inandırıcı bir karakter inşa edebilmek adına çok önemlidir. Aynı zamanda ritim olgusu oyuncunun süregelen eylemini desteklerken, alt metinle kurduğu ilişkide belirleyici bir rol oynamaktadır. Stanislavski'ye göre, bazen iç aksiyonun ritmiyle dış aksiyonun ritmi birbirinden farklıdır.

⁸⁰Toporkov, **a.g.e.**, 146 s.

Kimi zaman tüm piyesler, roller birbirleriyle çelişik çeşitli hız ve tartımların birleşimi üzerine kuruludur. Chekhov'un çoğu oyununda böyledir: Üç Kız Kardeş, Vanya Dayı (sözelimi Astrov ve Sonya rolleri) Bu kişilerin görünüşleri her zaman dingin olmakla birlikte içleri coşkusal çalkantı ile zonklamaktadır.⁸¹

Karakterin her sahne için ayrı bir ritme ve tempoya sahip olduğu gibi, oyununda kendi içinde farklı ritimleri barındırması gerekir. Her epizot için belirlenen temel aksiyon o aksiyona ait özel bir ritme sahiptir. Stanislavski için ritim kavramı Fiziksel Aksiyon Yöntemi için de önemli bir rol onadığı için **Tartuffe** provalarında keşif olarak adlandırılan süreçte ya da metne yönelik çalışmaların birçok noktasında oyuncular ritme yönelik doğaçlamalar yapmıştır. Aksiyonların içlerinde barındırdığı ritmi yakalamaya yönelik yapılan egzersizler karakterin davranışının doğasını keşfetme yolunda oyuncuya itici bir güç verecektir. Örneğin 4.perde 3.sahne Orgon'un evlilik sözleşmesini kızı Mariane'e imzalatmak için geldiği sahnenin öncesinde, Cleante, Elmire, Dorin ve Orgon antre yapmadan Mariane'i saklamaya yönelik bir doğaçlama yaparlar. Stanislavski'nin koşullarını belirlediği bu oyunda Orgon sahneye girdiğinde Mariane'i görürse o kazanacak; Cleante, Elmire ve Dorin Mariane'i saklamayı becerirlerse Orgon kaybedecektir. Stanislavski bu doğaçlamayı oyuncuların sahnenin ana ritmini yakalayabilmeleri amacıyla vermiştir. Oyuncuların verili koşullar doğrultusunda doğru ritmi yakalamaya yönelik çabası, sahnede karakterlerin davranışlarında daha gerçekçi ve doğal bir etki yaratmıştır. Stanislavski egzersizi doruk noktasında keserken, yapılan çalışmayı şöyle yorumlamıştır:

Bu artık tiyatro değil bütünüyle konsantrasyon ve adanmışlık dolu gerçek yaşam eylemi rol yapmadınız. Az önce yapmış olduğunuz şeye ve davranışınıza inanmalısınız. Hareketlerinizle alakalı her şeyin özellikle de verili durumların sonucu olan ritmin hesabını tutun.⁸²

Toporkov'un deyişiyle “*Soyut egzersizler ve oyunculuk tekniğinin farklı, çeşitli elementleri olarak başlamış görünen Tartuffe'ün provaları, büyüyerek ve gelişerek belli belirsiz bir biçimde Molière'in oyununa benzemeye*

⁸¹ Konstantin Stanislavski, **Bir Karakter Yaratmak**, çev. Suat Taşer, Papirus Yayınevi, İstanbul 2006, 247 s.

⁸²Toporkov, **a.g.e.**, 125 s.

başlar”⁸³Stanislavski**Tartuffe** oyununda Fiziksel Aksiyon Yöntemi’ni kullanarak; bir karakter konseptinin bütünlüklü, olabilecek en donanımlı halini yaratmaya çalışır. Bu süreçteki asal hedefi, karakterin davranışının doğasına yönelik tümleyici bir bakış açısı getirmeye çalışmaktır. Bu bağlamda **Tartuffe**oyunu için, Stanislavski’nin“Sahnede aksiyonda bulunmalısınız, davranmalısınız” üstün görevini yerine getirmeye çalıştığı en etkili çalışmalarından biri olduğu söylenebilir. Çalışmanın başında, en büyük hedefinin prodüksiyonu tamamlamak ya da bir oyun daha yönetmek değil; Sistemin ve Fiziksel Aksiyon Yöntemi’nin ulaştığı son aşamayı oyuncularla tekrar deneyimlemek olduğunun altını çizen Stanislavski, ironik bir şekilde oyun tamamlanamadan ölür.

Moskova Sanat Tiyatrosu’nun **Tartuffe**prodüksiyonuStanislavski’nin öğretilerinin önderliğinde Michael Kedrov’un rejisiyle 4 Aralık 1939’da sahnelenir. Moskova Sanat Tiyatrosu’nun o dönemki sanat yönetmeni Saknovski’nin**Tartuffe**oyunu ile ilgili düşünceleri sadece oyunun başarısını değil bir anlamda Fiziksel Aksiyon Yöntemi’nin oyunculuğun gramerine yönelik getirdiği yenilikleri de özetlemektedir.

Molière tarafından yazılmış herhangi bir komedinin, onun oyunlarından birinin bu kadar inandırıcı bir şekilde sahnelenebileceğini hiç düşünmemiştim. Bu kadar yaşama niteliği taşıyacağını düşünmemiştim. Gerçekten sahneye giren herkesin odaya girdiğini düşündüm. Onlar kulisten gelmiyorlardı siz binlerce bağ ile birbirinize bağlanmıştınız. Ben gerçekten Elmire’ninOrgon’un karısı olduğunu düşündüm ve Mariane’nin de onun kızı. Ve bu insanların sadece kendi rollerini oynayan aktörler ve aktrisler olduğu aklımdan bile geçmedi. Kısacası en baştan en sonuna kadar bunun gerçek yaşam olduğuna inandım. Aile üyelerinin nasıl bir tutkuyla evlerini koruduklarını anladım ve onlarla özdeşleştim. Ve bütün bunlar ben oyunu ezbere bildiğim halde gerçekleşiyordu; çok heyecanlandım, sarsılmıştım. Siz tipik geleneksel Moliéreprodüksiyonu düşüncesini kafamdan alıp götürdünüz sizin performansınız en önemli özelliği sahne üzerindeki varoluşunuzla karakterlerin arasındaki bağı canlı tutmanız ve de Molière ile ilgili bütün o eski klişeleri göz ardı etmenizdi;⁸⁴

⁸³y.a.g.e., 126 s.

⁸⁴Toporkov, a.g.e., 156-157 s.

2. BÖLÜM

STANİSLAVSKİ “SİSTEM”İNİN UZANTILARI

2.1 “Sistem”in Rusya’daki Temsilcileri

Stanislavski’nin gramerine yönelik yaptığı tüm çalışmalar, sanat yaşamına adadığı bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşma tekniklerini keşfetme uğraşı ve bir karakterin bütünlüklü, olabilecek en iyi konseptini yaratma hayali Stanislavski “sistem”i olarak adlandırılan yöntemsel yaklaşımı var etmiştir. Sanat yaşamı boyunca yaptığı tüm çalışmalar, denediği farklı teknikler, oyunculuğa yaklaşımına dair getirdiği çarpıcı önermelerin her biri sistemin inşasında kullanılan birer tuğla görevini görmüşlerdir. Stanislavski’nin bu çalışmalarının temel olarak iki ana platformda şekillendiği görülmektedir: Stüdyolarda yaptığı çalışmalar ve Moskova Sanat Tiyatrosu prodüksiyonları, bu iki kulvar, farklı özelliklerinden dolayı çok zengin materyalleri içermektedir. Moskova Sanat Tiyatrosu’ndaki yönettiği oyunlarda “sistem”in sahnedeki kullanımına dair canlı örnekler sunarken; stüdyolardaki çalışmalarında, “sistem”in öğrenci-oyuncularla ağırlıklı olarak eğitim amaçlı kullanılması dinamik ve etkin bir kaynak oluşturmaktadır. Ancak çalışma teknikleri ne kadar farklı olursa olsun; her iki kulvar da sistemi geliştiren, dönüştüren bir laboratuvar ortamı hazırlamıştır. Bu süreç içinde, ‘sistem’ olgusu sadece Stanislavski’nin kişisel çabalarıyla değil; ‘el verdiği’ öğrencileri, asistanları ve arkadaşları aracılığıyla da yaygınlaşıp gelişmiştir. Tiyatro’nun doğasında yatan usta-çırak ilişkisinin meyveleri Stanislavski’nin sanat yaşamında da görülmektedir. Moskova Sanat Tiyatrosu’ndaki birçok asistanı ya da stüdyolardaki öğrencileri Stanislavski’nin ardından çalışmalarını devam ettirmişler ve “sistem”in oyunculuk yöntemleri içindeki yerini sağlamlaştırmışlardır. Genel ifadeyle bu çıraklar, Stanislavski’nin öğretileri doğrultusunda “sistem”in birçok yönüne getirdikleri yeni önermelerle ya da sundukları antitezlerle, zaman içinde kendi oyunculuk anlayışlarını oluşturmuşlardır. Tabii ki bu isimlerin her biri “sistem”in gelişiminde ve olgunlaşmasında önemli bir pay sahibidir, ancak sadece bazılarının oyunculuk anlayışı zaman içinde yerini sağlamlaştırmış; onlar da tıpkı ustaları gibi bir ekol sahibi olabilmişlerdir. Stanislavski ‘sistem’i ve ‘sistem’in yansımaları düşünüldüğünde iki ismin bu belirtilen nitelikler dahilinde ön plana çıktığı ve

zamanla kendi ekollerini doğurdıkları görülmektedir: Michael Chekov ve Yevgeni Vakhtangov.

2.1.1 Michael Chekov

Michael Chekov'un oyunculuk tekniğini ve 'sistem'le ilişkisini irdelemeden önce sanat yaşamının dönüm noktalarını ve oyunculuk öyküsünün ana hatlarını incelemek, Chekhov'un kendine özgü ekolünü geliştirmesini sağlayan sanatsal zeminin daha iyi kavranmasını sağlayacaktır.

Mikhail Aleksandroviç Chekhov(1891-1955), yazar Anton Chekhov'un kuzenidir. Sanat yaşamı boyunca bu durum Chekhov için iltimas yapıldığı yorumlarıyla beraber olumlu etkileri de beraberinde getirmiştir. Chekhov, bu durumu kariyerindeki diğer zorluklar gibi kaçınılması gereken bir sorun olarak görmek yerine, kabul edilmesi ve sanatsal bir ifadeye dönüştürülmesi gereken sembolik bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Chekhov Moskova Sanat Tiyatrosu'na katılmadan önce Mali Tiyatrosu'nda çalışmıştır. Bu tiyatrodaki başarılı genç bir oyuncu olarak Stanislavski'nin dikkatini çeken Chekhov, Moskova Sanat Tiyatrosu'na katılmak üzere bir davet alır ve 1912'nin Nisan ayında Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki seçmelere katılır. **Çar Fyodor** ile **Suç ve Ceza**'dan bir bölüm oynadığı seçmelerde Stanislavski'nin Chekhov'la ilgili ilk notu, Chekhov'un ilerleyen yıllarda elde edeceği başarıların ipuçlarını barındırmaktadır: “*Çok yetenekli; ışığı var. Gelecek vadeden oyuncuların biri*”⁸⁵ Stanislavski gördüğü yetenek ve ışık üzerine Chekhov'u Birinci Stüdyo'nun kadrosuna dahil eder. Sulerzhitski önderliğindeki Birinci Stüdyo, “sistem”in kurulmasında ve gelişiminde önemli bir payı olansanatsal bir laboratuvar ortamı sunmaktadır. Chekhov da oyunculuk tekniğiyle ilgili fikirlerinin ilk tohumlarını bu zengin yaratıcı ortamda atmaya başlar. 1913 yılında Boleslavski yönetimindeki Birinci Stüdyo'nun deneme prodüksiyonu **The Wreck of the Good Hope** kadrosuna dahil olur. Kobe adlı bir balıkçıyı canlandırdığı ufak rolünde basit bir komedi figüründen, şiirselliği ön planda olan çarpıcı bir karakter yaratır. Bu küçük rol içindeki değişim, oyun yazarı

⁸⁵ Benedetti, **Stanislavski: His Life and Art**, 210 s.

Herman Heyermans'ın çizdiği karaktere benzememesi nedeniyle Chekhov çok eleştirilmiştir. Chekhov'un bu eleştirilere verdiği yanıt tekniğinin ilk adımları olarak değerlendirilebilir “*Amacım oyun yazarının niyetinin ötesine geçmek ve Kobe'nin gerçek karakterini ortaya çıkarmaktır.*”⁸⁶

Aynı yıl içinde Yevgeni Vakhtangov tarafından sahnelenen stüdyonun bir başka deneme oyununda, **Peace Festival**, Chekhov oynadığı sarhoş rolüne; geleneksel, klişeleşmiş alkolik portrelerinden farklı bir yaklaşım getirmiştir. Oyuncu olarak fark edilmeye başlandığı bu oyunların ardından, 1915 yılında stüdyonun ses getiren başarılı denemelerinden biri olan Charles Dickens'tan uyarlanan **The Cricket on the Hearth** oyununda, Chekhov oyuncu olarak kendini ispatlayan bir performans sergiler. Bu oyunda Caleb rolünü oynayan Chekhov ile Tarelton rolünü oynayan Vakhtangov arasındaki rekabet kendini göstermeye başlar. Birinci Stüdyo'nun iki önemli oyuncusu ve yakın arkadaşları arasındaki rekabet sanatsal anlamda her birinin kendi yöntemleri içinde geliştirdikleri zengin bir yaratıcılık ortamı doğurmaktadır. 1915 yılında Vakhtangov'un sahnelediği Henning Berger'in **Deluge** oyununda bu rekabet iyice belirgin bir hal alır. Chekhov ve Vakhtangov dönüşümlü olarak aynı karakteri canlandırmaktadırlar.

Vakhtangov'u hoşnutsuz edecek şekilde Chekhov, Amerikalı tüccar Fraser'e kafası karışık ama sevgi dolu bir işadamı olarak görüyordu. Karakterin etnik geçmişine ait herhangi bir bilgi yoktu. Ellerini isterik kızlar gibi havada şaplatarak ve oturma odasındaki mobilyalara çarparak ilerlerken, Chekhov aşırı fiziksel ve kaba yorumu yüzünden eleştiriliyordu. İtiraf etmek gerekirse Chekhov karakterini alışılmamış bir zihinsel imgenin çevresinde kurmuştu: Fraser bilinçaltında elbiselerinden kurtulup rakiplerinin derisini aşarak onlarla en derinden insani bir temas kurmak istiyordu, yani fiziksel olarak kalplerine dokunmak. Chekhov ve Vakhtangov'un yorumları arasında, seyirciler çok açık olarak Chekhov'un yorumunu tercih ettiler. Aslında bir süre sonra Vakhtangov da Chekhov'un Fraser'ini taklit etmeye başladı Birinci Stüdyo'da oyunu daha sonra oynayan oyuncular da aynı yoldan gittiler. Bu yapımdan sonra Chekhov'un Rusya'daki hayranları binlerle ölçülecek hale gelmişti.⁸⁷

⁸⁶Rose Whyman, **The Stanislavski System of Acting**, Cambridge University Press, London, 2011, 188 s.

⁸⁷Mel Gordon, **The Stanislavski Technique: Russia**, Applause, New York, 1987, 122 s.

1918 ve 1919 yıllarında Chekhov'un sanatsal ve ruhsal gelişiminde büyük önem taşıyan gelişmeler yaşanır. **On İkinci Gece** oyununda Malvolio karakterini canlandırmaya başladığı sırada Chekhov akut paranoya belirtileri göstermeye başlar. Uzaktaki sesleri konuşmaları duyabildiğine, görebildiğine inanmaya başlayan Chekhov'un intihar eğilimi ve annesinin ölümü yaptığı işleri kesintiye uğratar. Aynı dönemde karısı Olga da Chekhov'u terk eder. Alkolizm, ailesindeki kayıplar, savaş heyecanı, devrim ve iç savaşın getirdiği depresyon nöbetleri zihinsel dengesini bozarak oyunculuğunu bütünüyle etkiler. Stanislavski en gözde oyuncusunun tedavi olması için devreye girer ve dönemin önemli psikiyatrlarından yardım ister. Chekhov bir dizi hipnoz seansına girer, tedaviler aracılığıyla depresyonunun en kötü bölümlerini iyileştirerek işinin başına döner. Bu ruhsal kriz Chekhov'un yaşamını altüst etmekle birlikte, ileriki yıllarda oyunculuk anlayışının temellerini atan ve sanat yaşamına yön veren yeni bir dönemin başlamasına neden olmuştur. Bu kriz döneminde Chekhov'un karmaşık problemlerini ve depresyonunu çözen sadece Stanislavski'nin doktorlarının uyguladığı modern tedaviler değildir. Chekhov'un bu süreçte Hint felsefesini ve Rudolf Steiner'in Antropozofi çalışmalarını keşfetmesi sadece ruhsal durumunu düzeltmekle kalmamış aynı zamanda felsefi açıdan oyunculuğuna yepyeni bir pencereden bakmasına sebep olmuştur.⁸⁸

Michael Chekov'un 1918 yılında geçirdiği bu ruhsal kriz nedenleri ve içeriği bakımından olmasa da, bir yönüyle Stanislavski'nin 1906 yılındaki halini anımsatmaktadır. Her iki tiyatro adamı da, çok beğenilen oyuncular olmalarına rağmen bireysel anlamda sanatçı kişilikleri içinde mutsuz ve tatminsizdirler. İki oyuncu da daha iyi bir oyunculuk tekniğinin ve eğitim sisteminin peşindedir. 1906'da Stanislavski'nin o dönemde yakaladığı başarıya rağmen tatmin olmaması, oyunculuk eğitimine dair taşıdığı kaygılar ve sorular, nasıl "sistem" in oluşması için ilk tohumları attıysa; aynı tatminsizlik ve arayış süreci Chekhov için de yenilikler

⁸⁸Avusturyalı filozof Rudolf Steiner(1861-1925) tarafından kurulan ve ruhani bilim olarak anılan antropozofi; ruhani fenomenleri, doğa bilimlerinin fiziki dünyayı araştırdığı, tanımladığı kesinlik ve açıklıkta araştırmayı ve tanımlamayı hedefleyen bir girişimdir. Terimin kökenleri Yunanca anthrpos: "insan" ve sophia: "hikmet" sözcükleridir. Steiner yaklaşımını, "bilimsel metodoloji kullanarak yapılan ruh gözlemleri" olarak tanımlamıştır.

doğurmuştur. İşte bu nedenle, yaşadığı ruhsal kriz, ardından yaratıcılığını besleyen oyunculuk tekniğine ve eğitimine yönelik yeni bir yaklaşımın tetikleyici unsuru olmuştur. Bu ivmenin etkisiyle 1920 yılında ilk stüdyosunu açar. Bu stüdyo, Chekhov'un kendine özgü oyunculuk tekniğini öğretmek ve geliştirmek için kullandığı ilk özel alanı olur. Aynı zamanda Moskova Sanat Tiyatrosu'nda ve Stanislavski'nin stüdyosunda da çalışmalarına devam eder. 1921'de, Birinci Stüdyo'da Vakhtangov'un sahnelediği Strindberg'in **14. Eric** oyununda rol alır. 1922 yılında Vakhtangov'un ölümünün ardından Stanislavski, 1924 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Batı Avrupa ve Amerika'daki başarılı turnesinden sonra Chekhov'u Moskova Sanat Tiyatrosu bünyesindeki stüdyonun direktörlüğüne getirir. İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu olarak adlandırılan bu süreçte, Chekhov'un tiyatrodaki denemeleri, oyunculuk tekniklerine dair farklı yaklaşımları ve özellikle Steiner'in öğretilerini baz alarak yaptığı çalışmalar aşırı gizemli ve idealist olmakla eleştirilmiştir. Chekhov'un aşırı deneysel yaklaşımını reddeden Moskova Sanat Tiyatrosu oyuncularının bir bölümünün istifasıyla birlikte 1927 yılında Chekhov da görevinden ayrılır.

Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan kopuşu Chekhov'un oyunculuk kariyerinde yepyeni bir sayfa açar. 1928 yılında Avusturyalı yönetmen Max Reinhardt'dan bir davet alan oyuncu ailesiyle birlikte Berlin'e taşınır. Rusya'dan ayrılışı sonrasında Chekhov'un kariyerinde "gezgin yıllar" olarak adlandırılan ikinci bir dönem başlamıştır. Yıllar içinde Paris'te, Londra'da ve Amerika'da yaptığı çalışmalar, Chekhov'un oyunculuk anlayışının tanınması ve yayılması adına çok önemli bir zemin oluşturmuştur. Özellikle Amerika'da sahnelediği oyunlar ve açtığı stüdyolarda tüm sanat yaşamı boyunca hayalini kurduğu daha iyi ve özel bir oyunculuk tekniğini keşfetme ve öğrencileriyle paylaşma fırsatını yakalamıştır.

Oyunculara her eğitim verdiğimde kendime şunu soruyorum: Bugün bu odada özel bir şey olacak mı? Hem materyalimdeki hem de sahnede rol yapan dostlarımla birlikte bulamadığımız, her zaman aradığım 'O'yu bulmaya çalışacağız. Acaba sırrı bugünkü çalışmamızda bulacak mıyım? Çalışmamız oyuncunun kıymetli

dinginliğindeki ‘O’yu açığa çıkaracak mı? Yeni tiyatro bugün, burada şimdi açığa çıkacak mı?⁸⁹

2.1.1.1 Chekhov Tekniği

Michael Chekhov’un oyunculuk tekniğini oluşturan ana elemanları incelemek için sanatsal birikimini ve geçirdiği ruhsal krizin yansımalarını birlikte değerlendirmek gerekmektedir. Chekhov’un felsefeye olan ilgili babası tarafından sürekli desteklenmiş ve Antik Yunan’dan itibaren insan bilincinin gelişimi üstüne çalışmıştır. 1912’de Moskova Sanat Tiyatrosu’na girmeden önceki akıl danışmanlarının Darwin, Freud ve Schopenhauerolduğunu belirtmektedir. Felsefeye olan ilgisi ve kimlik sorunlarına yönelik arayışları daha sonra geliştirdiği oyunculuk anlayışını temel oluşturmuştur. Chekhov’un çalışmaları onu destekleyen antropozofik kavramların ışığında değerlendirilmelidir. 1913 yılında Antropozofi Derneği’ni kuran RudolfSteiner’in çalışmaları, Rusya’da 1917 ve 1918 yıllarında yayınlanır. Chekhov da 1920’de Rus Antropozofi Derneği’ne üye olur. 1922’de Steiner’le şahsen tanışana kadar, Chekhov Steiner’in fikirlerini ve felsefesini Rusya’da deneyimleme fırsatı bulmuştur. Steiner’intinselciliği, duygusal deneyimi aşan bir bilgi biçimi önermektedir. Steiner’e göre bu da ancak yüksek bir benlikle kazanılabilir. Chekhov Steiner’in fikirleri doğrultusunda oyuncunun yaratıcı evreye ait ruhsal yolculuğunu irdelerken ego kavramı üzerine yoğunlaşır. Steiner’inteozofiden uyarladığı “yüksek ego” kavramı, Chekhov’un oyunculuk kuramında önemli bir temel oluşturur.

Tanrı felsefesi doktrini, daha düşük ve daha yüksek iki insan egosu arasında net bir ayrım yapmaktadır. Öncelikle ego terimi, insanın “kendisi olma duygusuna” karşılık gelir. Daha düşük düzeydeki ego, daha alt katmanlardaki üç bedenle ilişki içindedir ve belli bir tarihsel enkarnasyonla özdeşleştirilir. Buna “kişilik” adı verilir. Daha yüksek düzeydeki, ölümsüz, tek bir bedende vücut bulmayan ego ise, daha yüksek bedenlerle ilişki içindedir. Reenkarnasyon sürecinde yüksek bedenler değişim geçirmezler. Bu egoya aynı zamanda “bireysellik” denir.⁹⁰

⁸⁹ Per Brahe, “Beyond Chekhov Technique, **Acting Techniques**, Ed. Arthur Bartor, Nickhern Books, 2008, London, 97 s.

⁹⁰ Whyman, a.g.e., 187 s.

Chekhov'un felsefi kimlik sorunlarıyla, Immanuel Kant'ın Transandantal(aşkın)ego fikriyle ilgilenmesi sonucunda, yüksek ego kavramının oyuncunun kendi alçak seviyeli egosunun sınırlamalarının ötesinde manevi gerçeği daha iyi tasvir edebileceğine inanmaya başlar. Chekhov'a göre seyirci yaratıcı duyguyu talep eder, gündelik hayat deneyimini değil. Chekhov'un ego kavramından ve Steiner'in çalışmalarından yola çıkarak inşa etmeye başladığı tekniğinde, deneyime dayalı duygunun oyuncuyu, kendi şahsiyetini ya da bir başka deyişle alçak seviyedeki egosunu ifade ederken kısıtladığını düşünmektedir. Stanislavski kendi insani deneyimlerine dayalı olarak karakter yaratmanın "hakikatini" ararken, Chekhovda hayal gücü ve sezgi aracılığıyla daha derin bir arayış içindedir. Chekhov'un bu arayışı Moskova Sanat Tiyatrosu'na ve Birinci Stüdyo'ya girmeden önce başlamıştır Suvarin Tiyatrosu'nda dönemin tanınmış oyuncusu ve aynı zamanda Chekhov'un ilk öğretmenlerinden biri olan BorisGlagolin'i (1879-1948) Khlestakov rolünde izlediğinde bir aydınlanma yaşamıştır. Chekhov'a göre Glagolin başka kimsede görmediği bir oyunculuk kalitesine sahiptir. O güne dek Khlestakov rolünü başka bir oyuncudan seyretmeyen Chekhov, Glagolin'in oyuncululuğunda özendiği bir orijinallik keşfetmiştir. Bu özgünlük fikri Chekhov'un birçok rolünü çıkartırken yakalamayı hedeflediği bir durumdur. Chekhov karakterin gerçekliğine ulaşabilmek ve oyuncunun yaratıcı bireyselliğini ifade edebilmesi için oyunu da, oyun yazarını da aşan bir performans sergilemesi gerektiğine inanır. Bu fikir Chekhov'un yöntemini kavramaya giden kapıyı açacak ilk anahtardır. Chekhov'un oyunculuga yönelik bu bakış açısı Stanislavski'den ve "sistem"den fikir olarak ayrıldığı temel noktalardan biridir.

Chekhov ve Stanislavski 1912-1921 yılları arasında çok yakın çalışmışlardır. Bu dönem Birinci Stüdyo'nun kurulduğu ve Stanislavski'ninStockmann rolünde yaşadığı buhran ile birlikte başlayan bir değişimi ve "sistem"in gelişimini kapsamaktadır. Chekhov ve Stanislavski'nin sanatsal paylaşımı ve oyunculuk tekniklerine yönelik arayışları gerek Moskova Sanat Tiyatrosu'nun tarihsel yolculuğu içinde gerekse "sistem"in şekillenmesinde dinamik bir rol oynamaktadır. Chekhov, Stanislavski için gelecek vaat eden çok değerli bir oyuncu olmanın ötesinde tiyatro adamı kimliği ile de ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu açıdan değerlendirildiğinde Chekhov'un oyunculuk tekniğinin temellerinin Birinci

Stüdyo’da “sistem” in önderliğinde atıldığı söylenebilir. Birinci Stüdyo’daki ilk yıllarında Chekhov, “sistem”in temel elemanlarını özümsemek için yoğun bir çalışma disiplini içinde Stanislavski’nin izinden gitmiştir.

Biz Stanislavski dinine inanan bir grup insanız ve bu körü körüne bir inanç değil. Zira aramızda bir tane bile fanatik bulamazsınız. Aksine dinimiz karşıtlık ve uzlaşma gibi güçlü ilkelere dayanan bir inanç sistemidir.⁹¹

“Sistem”in ve Stanislavski’nin öğretileri doğrultusunda oyunculuk anlayışını sağlamlaştıran Chekhov, Moskova Sanat Tiyatrosu ve Birinci Stüdyo’da oynadığı rollerle Stanislavski’nin büyük beğenisini kazanır. Chekhov da tıpkı Stanislavski gibi sistemin temelinde yatan akıl, irade ve duygu kavramlarından yola çıkarak oyunculuğun gramerine yönelik kişisel denemelerini gerçekleştirmeye başlar. Birinci Stüdyo’nun ilk yıllarında ve Moskova Sanat Tiyatrosu’ndaki çalışmalarında Chekhov ve Stanislavski arasındaki bağ usta-çırak ilişkisi ekseninde “sistem”in daha donanımlı bir seviyeye ulaşmasını hedefleyen temel bir ortaklık oluşturmuştur. Chekhov’un oyunculuğa dair fikirlerinin yenilenmeye ve değişmeye başladığı dönem, geçirdiği hastalık sonrasındır. Özellikle Antropozofi’nin ve Steiner’in kuramının içinde yer alan “ritmik hareket” olgusunu keşfetmesiyle birlikte Chekhov’un bir role yaklaşımındaki temel unsurların değişkenlik gösterdiği görülmüştür. 1920’de kurduğu stüdyoda yaptığı çalışmalar “sistem”i temel alarak yola çıksa da Vakhtangov ve Sulerzhitski’den öğrendikleriyle birlikte sentezlenmiştir. Chekhov’un kurduğu stüdyoda masallardan yola çıkılarak yapılan doğaçlama çalışmaları dikkat çekmektedir. Chekhov’un stüdyo çalışmalarında ve temel oyunculuk anlayışındaki en önemli unsur hayal gücüdür. Stüdyodaki diğer dersler tıpkı Moskova Sanat Tiyatrosu’nda olduğu gibi teknik donanımı geliştiren; ses, diksiyon, hitabet ve sahne plastiğinden oluşmaktadır. Ancak stüdyosundaki teknik ağırlıktaki derslerden tatmin olmaz. Chekhov, beden ve ruh arasındaki ilişkiyi doğru kurgulamak ve organik bir bağ içinde var etmek gerektiğini düşünmektedir.

Stüdyomuzdaki ders programının ayırt edici bir özelliği “teknik” konuların asgari düzeyde oluşuydu. Ses eğitimi, telaffuz, hitabet, hareket ve o yıllarda çok moda olan akrobatik hareketler... Bütün bu konular bizim ders programımızın ya tamamen

⁹¹Whyman,**a.g.e.**,175 s.

dışındaydı ya da ikincil bir yer işgal ediyorlardı. Benim bütün bu konulara olan tavrım neredeyse olumsuzdu...Chekhov'un stüdyosu o dönemin en iyi öğretmenlerinin çoğuna ev sahipliği yaptı. Üç dört farklı ses eğitimi sistemi denedik ve benzer çabaların telaffuz ve benzeri sistemlerde de gösterdik; ama her seferinde bu işten ne ben memnun kaldım ne de öğrencilerim memnun kaldılar. Ses eğitimi, telaffuz, hareket ya da ritim çalışmasına ne kadar asıldıysak memnuniyetsizliğimizde o derece arttı. Bu çözülemeyen sorun hep çok zor oldu; çünkü "teknik" konuların hiçbirinden memnun kalmazken aynı zamanda bütün ruhumla sahnede "teknik" müthiş önemini hissediyordum. Ancak çok sonraları ısrarlı çalışmalar ve bu yöndeki araştırmalar sayesinde bu ikilemi aşmayı başarabildim.⁹²

Chekhov da aslında tıpkı Stanislavski gibi beden ve psikolojinin birbirlerini oyuncunun yaratıcı ruhunun bilinçaltı bölgelerinde buluştuğuna inanmaktadır. Akıl ise bu bağın içinde kendine bir yer bulmaya çalışarak sürekli araya girmektedir. Chekhov'un tinselliğe olan merakı ve felsefe anlayışı tıpkı Stanislavski'de olduğu gibi ruh olgusuna vurgu yapmaktadır. Ancak Stanislavski'nin ve Birinci Stüdyo'nun yogaya ve Hint felsefesine yaklaşımı Chekhov'u tatmin etmemektedir. Oyun yazarının ve oyunun ötesinde bir karakter yaratmanın peşindeki Chekhov, tinselciliğin daha derin katmanlarını araştırmaya başlar. *"Mistisizm, modernist, devrim öncesi Rusya'nın güçlü bir özelliğidir. Tinselciliğin, teozofinin ve diğer esrarlı, büyümlü hareketlerin popülerliği, tıpkı Batı ülkelerinde olduğu gibi, Rusya'da materyalizme duyulan memnuniyetsizliğin ifadesidir"*⁹³ Chekhov da bu bağlamda oyunculuk yöntemini antropozofideki birçok kavramın üzerinden değerlendirmiştir. Stüdyosunda verdiği derslerde oyuncularının teknik becerilerinin ve donanımlarının ötesinde yüce benliklerini keşfetmelerine yardımcı olmayı hedeflemiştir. Chekhov'un sanatsal bakış açısını belirleyen felsefi yönü ve Steiner odaklı yönelimleri oyunculuğunda belirli bir derecede fark yaratmaya başlar, ancak bu fark nitelik ve yorumlama anlamında birçok tartışmayı da beraberinde getirmektedir. Örneğin 1921 yılında oynadığı Gogol'un Müfettiş oyunundaki Khlestakov rolü bu fikir ayrılıklarını net bir şekilde göstermektedir.

Chekhov'un Hlestakov'u gerçekçimi, yoksa "gelenekselleştirilmiş" mi? Hayatın gerçeklerine uygun mu, yoksa hayal ürünü mü? Karakter "yafta", "maske" ya da

⁹²Michael Chekhov, **The Path of the Actor**, Ed. Andrei Kirillov and, Bella Merlin Routledge, London, 2005, 77 s.

⁹³Whyman, a.g.e., 185 s.

grotesk aracılığıyla mı ortaya çıkmış, yoksa natüralizm metotları veya karikatürize yöntemlerle mi? Çok çağdaş mı yoksa eski moda mı? Eleştirmenlerce ve tiyatro aktivistlerince gazete ve dergi sayfalarında tartışılan sorular bunlardı.⁹⁴

1922’de Chekhov’un stüdyosu kapandıktan sonra; 1924 yılında, İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu olarak adlandırılan Birinci Stüdyo’nun başına geçen Chekhov oyunculuk tekniğine yönelik arayışlarına ve deneyimlerine yeni bir platformda devam eder. Kendi tekniği içinde geliştirdiği ritmik hareketler, duygu ortaklığı, bütünlük hissi üzerine yoğunlaşmaya başlar. Chekhov’un stüdyoda yaptığı bu çalışmalarda Stanislavski ile fikir ayrılığının şekillenmeye başladığı görülmektedir. Stanislavski’nin 1924 yılında, Chekhov’un başrolünü oynadığı **Hamlet** oyununa dair fikirleri bu ayrılığı örneklemektedir.

Gerçek bir trajedi oyuncusu çok nadir görülür ve gerekli özelliklere herkes sahip olamaz. Ve Misha’da o özellikler yok. İşte Khlestakov... Bu rol onun güçlü olduğu yönü ve tabii ki o rolde eşi benzeri yok. Hamlet’te ise gerçek trajedi yerine isterik bir oyunculuk sergiliyor. Sonra, bu çağdaş yaklaşımlarla deneyler, bu deri ceket. Tek kelimeyle, gösteriden eve hüsrarla döndüm.⁹⁵

Stanislavski’nin trajedi oyunculuğuna yönelik özel ilgisi bu noktada bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Oyuncu olarak trajedi rollerindeki tatminsizliği ya da başarısız çabaları nedeniyle Chekhov’u kıskandığı için mi, yoksa profesyonel nedenlerden ötürü mü onun böyle bir reaksiyon verdiği tiyatro tarihçileri ve kuramcıları tarafından da net bir şekilde saptanamamıştır. Ancak bilinen bir gerçek vardır: Stanislavski’nin kariyeri göz önüne alındığında o, iyi oyunculuğun ne olduğunu ayırt edebilecek bir yeteneğe sahiptir. Stanislavski, Chekhov’un çalışmalarının “sistem”in ışığında ancak çok farklı yöntemlerle şekillenmesini onaylamamaktadır. “Sanat Yaşamım” adlı kitabının taslaklarında Birinci Stüdyo’yla ilgili görüşleri de bu bakış açısını onaylamaktadır.

Bir zamanlar sıkı takipçim ve öğrencim olan pek çok kişi birlikte uğruna dua ettiğimiz amaçları tamamen ve büyük bir rahatlıkla bırakıverdiler. Dahası, şu an yaptıkları benim onlara öğrettiklerimin tam tersi. Onlar, yeni bir sanat sanarak günün modasına kapıldılar. Bizim işin detaylarının içine girdikçe, arayış içinde

⁹⁴Whyman,a.g.e.,177 s.

⁹⁵y.a.g.e., 178 s.

olanın peşinden gidenlerin sayısı azalır. O kişi gitgide yalnızlaşır ve bu yalnızlık onun gücüdür.⁹⁶

Stanislavski ile Chekhov arasındaki fikir ayrılığı, Chekhov'un "sistem" in öğretilerine sadık kaldığı ilk dönem çalışmalarından sonra kendi yöntemini ruhani bir bakış açısıyla derinleştirmeye başladığı bir süreçte; yani Steiner'in çalışmalarıyla tanışmasıyla örtüşmektedir. Michael Chekhov'un "sistem" ve Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki sanatsal yolculuğu değerlendirildiğinde katmansız, doğrudan bir bakış açısıyla Stanislavski ve Chekhov'un düşünsel ortaklığını bozan olgunun Steiner'in öğretileri ve tinselciliğin derin seviyeleri olduğu söylenebilir. Stanislavski'nin Chekhov'a yönelik söylediği "*Felsefe okuduğumu biliyorum; ama üniversitede kürsün olmayacak. Senin yerin Tiyatro. Daha 26 yaşındasın ve ünlü birisin.*"⁹⁷ uyarısında bu düşünceyi doğrulamaktadır. Oysaki Steiner'in çalışmalarını Chekhov'a tavsiye eden kişi Stanislavski'nin bizzat kendisidir. Birinci Stüdyo'nun temel anlayışı içinde yoganın ve tinselciliğin önemli bir yerinin olduğu, Stanislavski'nin "sistem" i kurma aşamasında ruh-beden ilişkisinden çok yararlandığı düşünülürse; bu fikir ayrılığının katmanlarını iyi analiz edebilmek ve Chekhov'un "sistem" içindeki yeriyle, getirdiklerini doğru saptayabilmek adına Stanislavski'nin oyuncunun manevi dünyasına bakışını da değerlendirmek gerekmektedir.

Stanislavski'nin "sistem" i inşa etmeye başladığı ilk yıllarda, özellikle Birinci Stüdyo döneminde Doğu felsefesine, tinselciliğin gizemli kaynaklarına çalışmalarında sıkça başvurduğu görülmektedir. Stanislavski rol yapmanın, rolde saklı insan ruhunun yaşantısını vücuda getirebilmek olduğunu ifade ederken "ruh" u gerçekten kelime anlamıyla kullanmıştır. Stanislavski'nin bilimsel ve yöntemsel anlamda Doğu felsefesiyle tanışması kişisel bir hikayeye dayanmaktadır. Oğlunun öğretmeni tıp öğrencisi Nikolai Demidov (1884-1953), 1911'de Stanislavski'ye yoga ile ilgili önerdiği kaynaklar sayesinde, "sistem" in gelişimde önemli bir rol oynar "*Neden kendiniz alıştırılmalar bulmaya çalışıyorsunuz? Size şu kitapları vereceğim, Hatha Yoga ve Raja Yoga'yı okuyun. Bunlar sizin ilginizi çekecek; çünkü*

⁹⁶Whyman, a.g.e., 178 s.

⁹⁷ "Vinogradskaia, **Letopis, vol. 3**", (Whyman, a.g.e., s. 176'daki alıntı)

*düşüncelerinizin pek çoğu bunların içinde yazanlarla örtüşüyor.”*⁹⁸Stanislavski bu öneri doğrultusunda Yogi Ramacharaka takma adıyla yazan William WalkerAtkinson kitaplarıyla tanışır. Stanislavski'ninRamacharaka'nın kitaplarından aldığı alıntılar “sistem”in dilini oluşturmasında yardımcı rol oynar. “Sistem”e ait birçok imgenin Ramacharaka'nın çalışmalarında da rol aldığı görülmektedir. Bilinçaltı kavramı bu ortaklığa verilebilecek en önemli örneklerden biridir. Ramacharaka da bilinçaltını zihinsel ve yaratıcı çalışmalarda yardımcı bir dost olarak nitelendirmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde;merkezinde yer alan bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşma çabasının, Ramacharaka çalışmalarıyla olan bağlantının, Ribot'un irade ve duyguyla ilgili çalışmaları kadar önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Ribot'un, bedenden koparılmış duygunun var olmadığı görüşünü benimseyen Stanislavski, zihin ve beden arasındaki çözilemeyen ilişkiyi keşfetmek için Ribot'un öğretileri doğrultusunda ulaştığı psiko-fiziksel kavramının ötesinde fizyolojiyle ruhsalcılığın aynı paydada birleştiği bir anlayışa doğru yönelmiştir. Oyuncunun sahne üzerinde, yaşayan insan ruhunu canlandırması gerektiği düşünüldüğünde, Stanislavski'nin ruh kavramına yönelik alıştırmaları daha anlaşılabilir bir düzlem yaratmaktadır. Stanislavski'nin Doğu felsefesine ve tinselciliğe yönelik bu arayışında Ramacharaka kaynakları onun için yol gösterici olmuştur. Stanislavski'nin oyuncularını eğitmek için bir yöntem arayışı, gerçekliğin ötesine geçen sanatsal biçimlere duyduğu arzuyla da örtüşmektedir. Stanislavski bu arayışını yoga öğretilerinde somutlaştırmıştır.

Bilinçaltı ve Bilinç üstünde harikalar yarattıkları için Yogiler bu alanda pek çok pratik öğüt veriyorlar. Aynı zamanda onlar bilinçaltına bilinçten, hazırlık araçlarıyla yaklaşıyorlar. Bedenden ruha, gerçekten gerçek olmayana, doğallıktan soyut olana uzanıyorlar; oyuncular olarak bizde aynı şeyi yapmalıyız.⁹⁹

Stanislavski'nin “sistem”i inşa sürecindeki asal amaçlarından biri oyuncunun yaratıcılığını kontrol etmesine yardımcı olmaktır. Bu bağlamda, Ramacharaka'nın kitapları ve yöntemi Stanislavski'nin büyük bir tutkuyla istediği ilham anlarının keşfi ve kontrolüne yönelik yapısal bir model sunduğu söylenebilir. Çünkü

⁹⁸ Carnicke, a.g.e., 170 s.

⁹⁹ y.a.g.e., 170-171 s.

Ramacharaka'nın kitapları da tıpkı "sistem"ın kitapları gibi belli bir program dahilinde ilerlemektedir. Doğu felsefesine ve yoga öğretisine göre içten yola çıkılarak benliğe ulaşılmaya çalışılır. Temel öğretisi: "*Kişinin kendini bilmesidir.*" "Sistem"inde, Ramacharaka öğretilerinin de ortak noktası, kişinin iç dünyasını keşfettikten sonra dış dünyaya hamle yapması üzerine kurulmuştur. Stanislavski'nin ilk etapta kitapları için düşündüğü isimlerde bu fikrin yansımasıdır: **Bir Aktörün Kendi Üzerinde Çalışması ve Aktörün Rolü Üzerinde Çalışması**, Stanislavski'nin o dönemki çalışmalarında birçok kavramı ve alıştırmayı Ramacharaka'dan esinlenerek uyguladığı görülmektedir. **HathaYoga**'dan aldığı rahatlama ve nefes tekniklerini "sistem"ın temel elemanlarının içine adapte etmiştir. Örneğin, yaşam enerjisinin (Prana) sahne üzerindeki kullanımında, oyuncular arasında görünmeyen bir bağ kurarak daha güçlü bir iletişim kurmaları için çeşitli egzersizler yapılmıştır. **Raja Yoga** kitabından esinlenerek oluşturduğu egzersizlerde Stanislavski; yaratıcılık durumu, bilinçaltının doğası, konsantrasyonu arttırmanın yolları, dikkat ve gözlem gibi kavramları kullanmıştır. Stanislavski'nin bu kavramlar içinde prana ve meditasyon çalışmalarına büyük önem vermiştir. "Sistem"ın temel elemanlarından Dikkat Çemberi, Konsantrasyon, İçsel Yaratıcı Durumlar gibi başlıkların bu çalışmaların ışığında şekillendiği görülmektedir. Stanislavski "sistem"ın ilk yıllarında tasarladığı diyagramda akciğerlere benzeyen bir çizim yapar. Bu çizim, "sistem"ın teknik işleyişini görsel olarak tanımlarken, ritmik nefes alma yoluyla pranayı yaymasını gösteren yoga tekniklerine de açıkça bir göndermede bulunmaktadır.¹⁰⁰

Stanislavski'nin yoga ve Doğu felsefesiyle ilgili kaynağı sadece Ramacharaka'nın kitapları olmamıştır. 1916 yılında sembolist şair Dmitry Merezhkovsky'ye ait **Romantics** ve Rabindranath Tagore'nin **The King of the Dark Chamber** oyunları doğu felsefesine ve maneviyata yönelik unsurları içermektedir.

Oyunlar sahnelenemese de prova sürecinde yapılan çalışmalar Stanislavski'nin o dönemki ruhsal yaklaşımına yeni bulgular ekleyecek nitelikte

¹⁰⁰Bkz. EK-1 Sistem Diyagramı

malzemeleri barındırmaktadır. Bütün bu çalışmalar; Doğu felsefesine ilgisi, yogadan adapte ettiği egzersizler, Ribot'un öğretileriyle beraber harmanladığı ruhsal bakış açısı "sistem" in şekillendiği ilk yıllarda Stanislavski için çok etkin bir sanatsal vizyon oluşturmuştur. Özellikle "sistem" in gelişimden önemli bir yeri olan Birinci Stüdyo bu fikirlerin ışığında oyunculuk yöntemlerini belirlemeye başlamıştır. Birinci Stüdyo'nun ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun en önemli oyuncularından Michael Chekhov'un oyunculuk yöntemindeki değişimleri ve dönüşümleri bu sanatsal zeminde değerlendirmek gerekir.

Stüdyo'da Stanislavski'nin öğretileri doğrultusunda yogayla ve Doğu felsefesiyle ilgilenen Chekhov da, Stanislavski gibi bireysel tecrübeyi, ruh-beden ilişkisini sanat yoluyla geliştirmeyi hedeflemiştir. Ancak Hıristiyan Chekhov için yoga öğretileri zaman içinde arayışını tatmin etmez. Antropozofi aracılığıyla mistisizmin ve insan ruhunun derin kaynaklarına yoğunlaşarak, bir anlamda ustasının açtığı yolun daha da ötesine geçmek ister. İşte bu arayış ve ruhani çabalar zaman içinde iki tiyatro adamı arasında yöntemsel farkların doğmasına neden olur. Örneğin; Chekhov, Stanislavski'nin o dönemdeki uzun masa başı çalışmalarını ve oyuncunun sadece içsel yaratıcı araçlarını kullanarak bir rol yaratma çabasını eleştirmektedir.

Stanislavski ile ilk çalışma dönemimiz boyunca, yöntemini yaratma aşamasının başlarında her şeyin içerden geldiğini ve nasıl göründüğümüzü unutmamız gerektiğini önemle vurgulardı. Bu dengesiz bir durumdu. İçimiz çok zengindi ama dışarıya hiçbir şey çıkmıyordu çünkü nasıl göründüğümüzü bilmiyorduk sonra her ikisinin geliştirilmesi gerektiğini keşfettik. İç dünyanın zenginliğinden eminsiniz ve dışarıdan nasıl görüldüğünüzü de biliyorsunuz¹⁰¹

Chekhov'un Moskova Sanat Tiyatrosu'nda ve Birinci Stüdyo'da oyuncu olarak yakaladığı başarı ve rollerinde yarattığı özel, farklı tarzı yetenekli bir oyuncu olmanın ötesinde, tıpkı Stanislavski gibi, sürekli olarak oyunculuğun gizemli, keşfedilmemiş yönlerini çözmeye yönelik arayışının da bir sonucudur. 'Sistem' in öğretilerini keşfederken, Chekhov her performansında içsel yaratıcı araçları aracılığıyla rolünü yeniden keşfetmeye çalışır. Oyunculuğundaki özel yeteneğini

¹⁰¹ Michael Chekhov, **Lessons for the Professional Actor**, Ed: Du Prey, Deirdre Hurst, Performing Arts Journal Publications, New York, 1985, 152s.

temel alarak, deneyerek ve çalışarak geliştirileceğine inanır. Entelektüel yapısı içinde farkındalığını sürekli arttıran Chekhov, Stanislavski'nin öğretilerini çok iyi özümserken, yeni kurulan “sistem”i iyi bir oyuncunun perspektifinden de değerlendirebilmektedir. Dolayısıyla “sistem”in teknik donanımını sürekli sorgulayan ve eleştiren bir bakış açısıyla farklı açılardan da değerlendirebilmektedir. Farklı ve özel bir oyuncu olarak kişisel tarihinin, sezgilerinin ve tecrübelerinin doğrultusunda, “sistem”in dinamik ve değişken yapısı içinde sürekli olarak kendini yenilemektedir. Bu farkındalık ve oyunculuğunun doğurduğu sonuçlar da zaman içinde Stanislavski'nin fikirlerinden ve “sistem”in bazı bölümlerinden kopmasına neden olurken kendi oyunculuk yöntemini oluşturmasını sağlamıştır.

Chekhov'un Stanislavski'den ayrıldığı asal noktalardan biri, “sistem”in içinde önemli bir yeri olan duygusal hafıza kavramıdır. Duygusal hafıza Stanislavski için geçmiş deneyimlerimizi, temel duygu haznemizi barındıran bir depo gibidir. Oyuncu bir rolü inşa ederken, karakterin verili koşullar içindeki duygusunu keşfedebilmek ve içselleştirmek adına kendi malzemesinden yola çıkarak geçmiş deneyimleriyle paralellik kurmaya çalışır. Ardından yine “sistem”in kilit kavramlarından sihirli eğer olgusuyla hareket ederek içsel yaratıcı dinamiklerini harekete geçirir. Stanislavski için bu yöntem, özellikle “sistem”in ilk evrelerinde çok önemli bir yer tutmaktadır. Chekhov için de duygusal hafıza çok önemli olmakla birlikte bu kavramın içindeki kişisel deneyim olgusunun yerine hayal gücünü koymuştur. Hayal gücü Stanislavski'nin “sistem”inde de çok önemli bir yeri olan temel elemanlardan biridir. Ancak Chekhov'a göre hayal gücünün çalışma kaynağı kişisel deneyimler olmamalıdır. Chekhov, oyuncunun rolünü kendi şahsi tarihçesi ile oyundaki karakter arasındaki benzerlikler üzerine kurması, yıllar içinde değişken roller yaratırken oyuncunun bu şekilde kendi doğasını tekrar etmesi, yavaş yavaş yeteneğinin bozulmasına, dejenere olmasına yol açtığını düşünür. Chekhov Stanislavski'nin “Jaesm” (ben varım) kavramını da eleştirmektedir. Chekhov'a göre “I aesm” benliğin kapalı ve sıkıştırılmış halidir; ayrıca Steiner'in teorisinden de uzaktır. Steiner'e göre yüksek ego oyuncunun bireyselliğinin kaynağıdır ve bir rolü diğerinden farklı oynamasını sağlar. Ayrıca bencil egonun getiremeyeceği bir mesafe, empati ve mizah duygusu katacağına inanır. Chekhov'a göre oyuncu tarafsız olmalıdır. Stanislavski'nin oyuncusu gibi şahsi duygularına bağımlı olmamalıdır.

Stanislavski'nin tekniğinde oyuncu kendiliğinden yola çıkar oysaki Chekhov tekniğinde oyuncu, oyun yazarının ve oyunun, alçak egonun da ötesine geçerek yüksek egoya, başka bir bilince ulaşmalıdır. Chekhov'a göre "sistem", karakteri oyunculuğun kişiliği ile sınırlamaktadır. Stanislavski'nin 1928 yılında yazdığı "Oyuncunun ve Yönetmenin Sanatı" adlı makalesinde bir anlamda Chekhov'un bu bakış açısına dolaylı olarak yanıt vermektedir.

Duyguları doğrudan etkilemek imkansızdır. Ancak, insanın kendi içinde yaratıcı fanteziyi doğru yönde kıpırdandırması mümkündür. Bilimsel psikolojinin gözlemlerinin ortaya koyduğu üzere, fantezi bizim 'duygusal hafızamızı' uyaracaktır ve bir ara yaşanmış duyguların unsurlarını bilincin sınırlarının ötesinde saklı olduğu köşelerden çıkarıp onları içimizde imgelere karşılık gelecek şekilde düzenleyecektir. Bu yolla, biz hiçbir çaba sarf etmeden içimizde harlanan fantezi imgelerimiz, duygusal hafızamızda karşılık bulurlar ve o hafızada ona tekabül eden duyguların seslerini uyandırır. O nedenle, yaratıcı fantezi, oyuncunun ihtiyacı olan temel yetenektir. Oyuncunun sanatsal eğitiminde uyguladığım metodun, bu metod, oyuncunun duygusal hafıza depolarına, yani onun kişisel yaşamışlıklarına muhayyile yoluyla hitap ettiği için, aynı mantık yürütülerek, onun yaratıcılığını kendi şahsi deneyimleri ile sınırlayacağına ve onun psikolojik kalıplar anlamında yabancı kalan rolleri oynamasına izin vermeyeceğine dair yayınlanmış yaygın bir görüş mevcut. Bu görüş, çok basit bir yanlış anlaşılmaya dayanmaktadır; çünkü bizim fantezimizin hayali yaratımlarını şekillendiren gerçeklik unsurları da bizim sınırlı kişisel deneyimlerimizden alınmaktadır; bu yaratımların zenginliği ve çeşitliliği ancak deneyimlerden gelen unsurlarla 'birleştirmek' suretiyle elde edilebilir. Müzik nota ölçüsünün sadece yedi temel tonu vardır. Günışığı sadece yedi temel rengi barındırır, ama müzikte ses ve sanatta renk kombinasyonları sonsuzdur. Aynı şey duygusal hafızamızda korunan temel duygular için de söylenmelidir. Tıpkı dış dünyadan beklediğimiz imgelerin entelektüel hafızamızda saklanması gibi. Her birimizin iç deneyimlerindeki bu temel duyguların sayısı sınırlıdır; ama bunların tonları ve kombinasyonları, muhayyilenin faaliyetinin dışsal deneyiminin unsurlarından yaratılan kombinasyonlardaki kadar çeşitlidir.¹⁰²

Stanislavski bu makalede duygusal hafıza kavramını nasıl değerlendirdiğini açıkça ortaya koymaktadır. Chekhov ise rolü oyuncudan ayırmakta ısrarlıdır. Steiner'den yaptığı alıntıyla "Rol oyuncuyu ele geçirmemelidir." görüşü doğrultusunda, oyuncunun rolüyle yüzleşmesinin rolün nesnellliğini yakalayabilmesi adına önemli olduğunu düşünmektedir. Chekhov'a göre oyuncu rolünü kendi yaratımı olarak yaşamalıdır. Oyuncular için, Stanislavski'nin mutlak Tolstoycu duygusuna göre çalışmalarını onaylatmak yerine, hayal gücünün yaratımlarından hareketle çalışmak çok daha özgürleştiricidir. Bu nedenle Chekhov oyuncunun bölünmüş bir bilinci olduğuna inanır. Oyuncunun bilinciyle, rolün imgesinin bilinci

¹⁰²Whyman, a.g.e., 196-197 s.

birbirinden bağımsız olmalıdır. Oyuncu için önemli olan kendi bilincinin değil, rolün imgesinin bilinci birbirinden bağımsız olmalıdır. Oyuncu için önemli olan kendi bilincinin değil, rolün imgesinin deneyimlenmesidir. Chekhov'a göre Stanislavski'nin bakış açısı oyunculuk yöntemleri açısından sembolist oyunlarda yetersiz kalmaktadır. Aslında Moskova Sanat Tiyatrosu Stüdyoları'nın kurulma amaçlarından biri bu eksikliği gidermektedir. Gerçekçi oyunların dışındaki farklı tarzlardaki oyunlara yönelik yeni bakış açıları getirebilmektir.

Stanislavski ile Chekhov'un oyunculuğa ve eğitime dair yöntemsel farklılıklarını değerlendirirken Chekhov'un fikirlerinin olgunlaştığı dönemdeki modernizm etkisini de göz önünde bulundurmak gerekir.

Geleneksel din, ahlak ve felsefe kuramlarının yetersiz kaldığı ya da tıkanıdığı noktada yeni bir gerçeklik fikri ortaya çıkmıştır. Freud, Heidegger, Ivanov, Steiner gibi düşünürler ortak bir yaratıcı dürtüyle bir araya gelmişlerdir. İkinci gerçekliğin şifresini çözmek ve böylelikle gündelik hayatın gerçekliğini iyileştirmek¹⁰³

Chekhov 1928 yılında MaxReinhardt'ın daveti üzerine Berlin'de olduğu sırada Stanislavski ile "sistem" hakkında konuşmak üzere buluşur. "Sistem" in kurucusu Stanislavski ile "sistem" in gelişiminde büyük payı olan, Birinci Stüdyo'nun ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun yetenekli, parlak oyuncusu Michael Chekhov arasındaki bu buluşma, iki önemli tiyatro adamının ya da usta ile çırağın son karşılaşmasıdır.

Stanislavski beni "sistem"le ilgili konuşmak üzere çağırdığında bu son buluşmamız olacaktı; fikir ayrılığına yol açan iki nokta üzerinde konuştuk. Konuşmamızın her iki noktası da, esasında tek bir olgu üzerinde odaklanıyordu. Bir oyuncunun yaratıcı çalışmasına kişisel, ham duygularını katmalı mıdır? ,yoksa ayrı mı tutmalıdır? Bu tartışma benim için çok aydınlatıcı oldu. Ama uzlaşamadık.¹⁰⁴

Duygusal hafıza kavramı üzerinden şekillenen bu fikir ayrılığı zaman içinde "sistem" in diğer öğretileri üzerinde de etkisini göstermeye başlar. 1928 yılında Reinhardt'ın davetiyle birlikte Berlin'e giden Chekhov sonraki yıllarda da ideolojik ve politik nedenlerle çalışmalarına Rusya'nın dışında devam etmiştir. Özellikle

¹⁰³Whyman,a.g.e.,199 s.

¹⁰⁴ "Vinogradskaaia, **Letopis, vol. 4**",(Whyman,a.g.e., s. 195'deki alıntı)

Londra’da DartingHall’da açtığı stüdyo ve ardından Amerika’ya göç etmesiyle başlayan süreçte yaptığı çalışmalarla oyunculuk eğitimine dair fikirlerini olgunlaştırma fırsatı bulmuştur.

“Gezgin yıllar” olarak ifade edilen bu zaman diliminde, “sistem”den yola çıkarak Rusya’daki tecrübelerinin ve Stanislavski’nin öğretilerinin ışığında oyunculuk yöntemini geliştirerek kendine özgü bir ekol yaratmıştır. Bu ekol “sistem”in sunduğu veriler doğrultusunda kimi zaman geliştirilerek kimi zaman antitez üretilerek oyunculuğun gramerine yönelik Chekhov’a ait birtakım başlıklar doğurmuştur: Atmosfer, Bütünlük Hissi, Hafiflik Hissi, Psikolojik Jest ve Arketip gibi kavramlar bu arayışın ve denemelerin sonuçları olarak ortaya çıkan temel başlıklardır.

2.1.1.1.1 Atmosfer

Stanislavski’nin “sistem”inin iç hakikatini ve duygusal derinliğini, Steiner’in çalışmasının güzelliği ve manevi etkisiyle harmanlamak Chekhov’un saplantısı haline gelmiştir. Chekhov’un ulaşmaya çalıştığı bu sentezin bir örneği, atmosfer çalışmalarıdır. Hem Chekhov hem de Stanislavski, oyuncuların ellerinde rol yapmanın klişelerini ve eski jenerasyonlardan miras kalan tiyatroya dair banallikleri aşabilmeleri için yeni yollar olması gerektiğine inanmaktadırlar. Stanislavski’ye göre bunun için oyuncu, gerçek insan davranışı ya da insan psikolojisinin içindeki gerçeği aramalıydı. Chekhov ise oyunculuğun temel sırrının, oyuncunun hayal gücünün derinliklerinde bir yerde gizli olduğuna inanmaktadır. Chekhov’un öğretilerine göre sahnenin kutsal, büyülü unsurları oyuncuları ve seyirciyi bir araya getirmektedir. Oyuncunun yaratıcı çalışmasından yayılan enerji alanı ve canlılık, bilge ve şaşırtıcı karakter seçimleri mükemmel şekilde yerine getirilmiş beden hareketlerinin estetik duygusu ile birlikte özel ve güçlü bir atmosfer yaratmaktadırlar. Chekhov’a göre oyuncular etraflarındaki mekanı belli bir atmosferle dolu olarak hayal etmelidirler.

Etrafımızdaki dünyada etki alanları vardır. Bunlar analiz veya herhangi bir psikolojik yolla bulunamazlar. Zannettiğimizden daha fazla bağlı olduğumuz etki alanları ve atmosferler; bu etkilerin ne olduklarını veya nereden geldiklerini söylemeden onları fark etmemizi sağlayacakları kadar güçlü olduklarının bir

göstergesidir sadece... Bu etkiler bize gelmeye can atarlar. Ve eğer biz onları bilinçli bir atmosfer yaratmak suretiyle çağırırsak, onlar buradadırlar.¹⁰⁵

Chekhov'a göre tiyatronun gücü, edebi fikirler aracılığıyla değil; duyuların imgeleriyle iletme becerisinde yatar. Bu nedenle Chekhov tekniğini geliştirirken esas olarak öğrencilerinin hayal gücü ile ilgili bilinçlerini arttırmaya yarayacak yollar aramaktadır. Yaptırdığı doğaçlamalarda sahnedeki alanın özel, neredeyse büyüleyici uçup giden bir aura ile dolu olabileceğini anlatmaya çalışır. Oyuncularını eğitirken temel amacı, onların duygularını ve hayal güçlerini ateşleyecek kişisel tecrübelerinden başka dış uyaranlara karşı algılarını açmak ve farkındalıklarını yükseltmektir. Chekhov'un yönteminin temel ilkelerinden biri olan atmosfer olgusu, Chekhov'un gizemciliğe olan ilgisi ile doğrudan ilintilidir. Chekhov,Steiner'in öğretileri doğrusunda sahnenin kendi doğası içinde oyuncunun yaratıcı dinamiklerini devreye sokacak özel bir alan barındırdığını düşünür. Oyuncunun yapması gereken, bu özel alan ile hayal gücü aracılığıyla bir bağ kurmaktır. Oyuncu sahnenin kendisine sunduğu o özel alanı hayalinde canlandırdığında karakterin istediği içsel yaratıcı forma ulaşabilecektir. Oyuncunun bu noktadaki temel ihtiyacı, hayal gücünü tetikleyerek atmosfer ile ilişki kurabilmesini sağlayacak dış uyaranlara açık bir algıya ulaşabilmektir. Chekhov stüdyolarda yaptığı çalışmalarda atmosfer kavramını oyunculara anlatabilmek için birçok doğaçlama yaptırır.¹⁰⁶Doğaçlamalardaki kilit unsur her bir sahne için oyuncun hayal gücünü devreye sokarak sahnedeki görünen ya da görünmeyen somut ya da ruhani durumun doğurduğu enerjiyi hissedebilmektir.

Bu atmosfer adını verdiğimiz ve kimseye ait olmayan ama yine de var olan olgudan ne anladığımıza bakmak için bazı örnekleri inceleyelim: Bir caddede kaza olduğunu hayal edelim. Bu felaketin olduğu yerin çevresinde belirli bir atmosferin olduğu kesindir. Sahneye girdiğinizde tüm insanlar koşuyor hareket ediyor ya da donakalmışlardır. Neler olduğunun ayırdına varmadan önce atmosferi hissedersiniz. Bu "kalp atışı" kime aittir? Hiç kimseye ait değildir. Polis memuru birçok şey hissetmektedir. Ancak atmosferin yaratıcısı o değildir. Kurban birçok şey hissetmektedir; ama o da felaket atmosferinin kendisi değildir. Sağa sola çaresiz bakışlar fırlatırız. Ancak bizim ruh halimiz de farklıdır. Ortadaki atmosfer kime

¹⁰⁵ Chekhov, **Lessons for the Professional Actors**, 37 s.

¹⁰⁶ Chekhov'un atmosfer egzersizleri için bkz. ek 5

aittir? Hiç kimseye. Bu atmosfere neden olan birini bulamayız; ama o yinede varlığını sürdürür.¹⁰⁷

Chekhov verdiği bu örnekten yola çıkarak oyuncuyu çevreleyen dış uyarılara ve etkiye de değinmektedir. Atmosfer sadece sahnenin taşıdığı gizemli havadan ibaret değildir. Atmosfer, oyuncunun psikolojik araçlar ya da analiz yoluyla ulaşmayacağı, onu çevreleyen etkileri özümsemesini gerektiren bir süreci de içermektedir. Chekhov'a göre bu etkiler ve dış uyarılar, oyuncuya ulaşmak için çaba gösterir. Eğer oyuncu atmosferi bilinçli bir şekilde yaratırsa bu etkiler kendiliğinden doğacaktır. Chekhov'agöre oyuncu, atmosferin varlığını keşfetmelidir. Atmosfer ile hayal gücü arasındaki bağ oyuncunun yaratıcı mekanizması ile karakteri arasındaki ilişkiyi kuracak en önemli köprü görevini görmektedir. Oyuncu herhangi bir durumda özel, kişisel bir olaya bağlanmak yerine birçok olayı derleyerek bunlardan duygularını elde edebilir. Chekhov'a göre oyuncunun duygularını yaratma aşamasında yaşadığı sorun, hayal gücünün kuvvetli olduğu noktaya odaklanmasının zorluğunda yatar. Eğer oyuncunun konsantrasyonu yeteri kadar güçlüyse ve oyuncu gerçekten hayal kurabiliyor, imgeleri canlandırabiliyorsa sahnede yakaladığı karşılık daha güçlü olacaktır.

Atmosfer kavramı Chekhov'un oyunculuk tekniğinde çok önemli bir yeri olan hayal gücü ile doğrudan ilişkilidir. Chekhov'a göre atmosfer görünmeyen veya transparan bir araçtır; bu atmosfer tüm sahne alanını sarmaktadır. Atmosferin doğurduğu etki hem oyuncuyu hem de seyirciyi etkiler. Tıpkı prana (yaşam enerjisi) kavramında olduğu gibi gözle görünmeyen dalgalar oyuncu tarafından hissedilmeli ve seyircilere yansıtılmalıdır. Yaptığı çalışmalar, temel olarak oyuncunun sahip olduğu bu gücün farkına varması ve geliştirmesi üzerine odaklanmıştır. Özellikle İngiltere ve Amerika'daki derslerinde oyuncuların "sistem" den yola çıkarak; ama aynı zamanda Stanislavski'nin fikirlerine yeni bakış açıları getirerek keşif süreçlerinde onları olabildiğince özgürleştirmeyi hedeflemiştir. Çalışma yöntemi içinde öğrencilerini sürekli sorgulamaya düşünmeye hissetmeye ve daha da önemlisi yerleşmiş düşünce kalıplarını reddedebilme cesaretini aşlamaya yönelik bir tavır

¹⁰⁷ Chekhov, **Lessons for the Professional Actors**, 28-29 s.

sergilemiştir. Stanislavski'nin kitaplarındaki kurgusal sınıf ortamının aksine ders notlarından yola çıkarak derlediği **LessonsForThe Professional Actor** kitabı bu temel anlayış çerçevesinde şekillenmiştir. Kitapta birçok kavramı oyunculuk tekniğine ait yeni önermeleri sorular ve cevaplar aracılığıyla açıklamıştır.

- Sizin anlattığınız ve sergilediğiniz ideal oyuncu kişiliği istediği anda gülebilir ve istediği anda ağlayabilir. Siz diyorsunuz ki gelişmiş, olgun bir oyuncunun ağlamak için 'ölüm döşeğindeki büyük babasını' aklından geçirmesine gerek yoktur. Bunu anlayabiliyorum; ama nasıl olacağını bilmiyorum. Üstelik ulaşmayı istediğiniz şey, yani hedefle ilgili anlattığımız her şeyi anladım. Ama belki de ben 'ölüm döşeğindeki büyük babamı' kullanmalıyım. Çünkü istediğim hedefe ulaşmanın tek yolu oradan geçiyor. Benim aklıma takılan soru şu: Ölüm döşeğindeki büyük babam yerine ne koymam gerekiyor?
- Ölüm döşeğindeki büyük babanın yerine koyabileceğimiz iki şey var. Her şeyden önce gelişmiş esnek bir duygusal yaşam. Bu gelişmiş ise içinde var olan tüm 'büyük babaları' barındırır. Onun içinde tüm 'Lear'lar', tüm 'babalar', her şey bulunur. Duygusal yaşam gelişmişse bu durum sonsuza kadar sürer. Bu birincisi. Bir yol daha var. Ancak bu bana biraz tehlikeli geliyor. Eğer gerçek büyükbabamıza ait gerçek imgeyi kullanırsak bu yanlış bir şekilde çok kişisel bir hal alır. Birçok duygu uyanır içinizde. Belki kuvvetli duygular ama bunlar çalışmalarımız sırasında hedeflediklerimizden farklı olacaktır; ayrıca sergilenmek için uygun değildir. Bu duygular kişisel renklerle örülmüştür; bu yüzden bizi biraz küçültür. Seyircileri de bilinçli veya bilinçsiz olarak şüpheye düşürür. Oyuncu bu yolla çalıştıktan belli bir süre sonra isterik bir ruh haline bürünebilir. Neden mi? Kendimize büyükbabanın dramını unutmak için izin vermiyoruz. Psikolojik yaşantımız ise bizden bunu bekler. Onu sürekli olarak mezarından çıkarıyor ve unutmuyoruz. Bu da bizi bir süre sonra hasta edebilir. Doğamıza karşı geliriz.¹⁰⁸

Bu bakış açısı doğrultusunda değerlendirildiğinde Chekhov için atmosfer kavramının Stanislavski'nin duygusal hafıza ve duygusal hatırlama kavramına karşı geliştirilen yeni bir önerme olduğu açıkça görülmektedir.

2.1.1.1.2 Psikolojik Jest

Chekhov'un oyunculuk tekniğindeki önemli başlıklardan biri de psikolojik jest kavramıdır. Chekhov'a göre psikolojik jest oyuncunun bilinçaltına giden kapıyı açan anahtarlardan biridir. Psikolojik jest kavramı sahnede prova yaparken olan biten her şeyin jest eylem ya da hareket olarak yorumlanabileceği hükmüne dayanır. Chekhov'a göre konsantre olmuş ve tekrarlanabilir bir hareket veya eylem, psikolojik jest, oyuncunun iç dünyasını uyandırır ve sahnede bu duruma ait olan estetik imge

¹⁰⁸ Chekhov, **Lessons for the Professional Actors**, 41 s.

onu beslemektedir. Psikolojik jest fiziksel bir harekettir. Oyuncunun iç dünyasını harekete geçiren ve aynı zamanda karakterle ilgili önemli ve gizli özellikleri açığa çıkaran özel bir yapısı vardır. Chekhov'a göre psikolojik jestin temelini oluşturan hareket, soyut ya da fantastik olabilir. Chekhov, psikolojik jest kavramlarını stüdyodaki öğrencileriyle çalışırken onlardan role yönelik analitik yaklaşımları yerine doğalarında gizli olan, belki de tümüyle içerden gelen bir imgenin peşinden gitmeleri gerektiğini söyler.

Oyuncu rolünü aldığı zaman onu analiz etmeye başlar. Bu büyük bir hatadır. Bizim sanatımız bunun tam tersi bir sentezdir. Bu, analiz etmeme ve sentezleme sürecidir. Analiz etmek için ne yapmalıyız? Ruhumuzda ve hayal gücümüzde neye sahibiz? Orada analiz edecek ve parçalara ayrılacak hiçbir şey yok. Bu oyuncuların sahip olduğu, işlerini kolaylaştırmasını umdukları büyük bir hile. Bu yanlış yoldur. Benim anladığım doğru yol ruhumuzdaki bilincimizdeki ve bireysel yaratıcılığımızdaki bizi harekete geçirebilecek; çaldığımız en basit ve ilk çan gibi bir şey tarafından etkilenmiş bütünüyle sezgisel olarak yaratılmış her şeyi sentezlemektir; bu jesttir. Benim yaratıcı bireyselliğime ilettiğim ilk işaret; ben bu ifadeyi yaparak bekliyorum. Yeteneğimin ihtiyacı olan her şey bu basit ifadeyle kendiliğinden gelir ve sentezleme gerçekleşir.¹⁰⁹

Chekhov psikolojik jest kavramının ilk bakışta karmaşık zor görünen yapısının, oyuncunun hayal gücünü serbest bırakması ve tıpkı atmosfer kavramında olduğu gibi kendini görünen ya da görünmeyen tüm etkilere açık bırakmasıyla zaman içinde çözülebileceğini savunmaktadır. Bir süre sonra bilincin açılması seçiciliğinin artmasıyla birlikte oyuncu sahnedeki hareketlerinden yola çıkarak karakterinin temel ifadesini oluşturacak psikolojik jestini keşfedebilecektir. Ancak Chekhov'a göre bu noktadaki en önemli unsur, oyuncunun olabildiğince zihnini ve iradesini özgür bırakarak karakter için gerekli psikolojik jestin kendiliğinden doğmasına imkan vermesidir. Chekhov psikolojik jesti oyuncunun sırrı olarak görmektedir. Bu sır karakterin ruhunu oyuncunun bedeniyle buluşturmaktadır.

Chekhov'un oyunculuk tekniğinde oyuncunun hayal gücü ve yaratıcı iradesini özgürleştirmeye yönelik çalışmaların yattığı görülmektedir. Oyuncunun analitik çözümlerden kaçınarak sezgilerine ve içsel gizli güçlerine yönelik yaptırdığı egzersizlerde Chekhov öğrencilerine sıkça vücutlarını ve duygularını

¹⁰⁹ Chekhov, **Lessons for the Professional Actors**, 110 s.

serbest bırakmalarını öğütlemiştir. Çalışma tekniğinde doğaçlamanın merkezde yer aldığı birçok egzersizi oyuncunun tinselliğini ve yaratıcı benliğini keşfetmesi için müzikle birlikte gerçekleştirmiştir. Chekhov'un asistanı DeidreHurstduPrey'in notlarına göre bir piyanist egzersizlerin çoğuna eşik etmektedir. Bu müzikle ritim hareket ve jest unsurları da işin içine girer ve bunlar Chekhov'un yönteminin vazgeçilmez bir parçası haline gelir. Stüdyosunda psikolojik jest kavramına yönelik yaptırdığı egzersizler bu keşif sürecini örneklemektedir.

Uygun psikolojik jestte ilham vermesi için bir müzik parçasından yararlanın. Başka bir parçadan yeni bir psikolojik jest yaratın her iki hareketi canlandırın, onları uyum içinde birbirine bağlayın bunlardan da müzik olmadan üçüncü bir psikolojik jest yaratın. Ta ki onlardan birbirine bağlı bir dizi elde edene kadar. Şimdi psikolojik jestlerin normal oyunculuk hareketlerinize benzemesine izin verin. Bu sizin oyunculuğunuza yeni bir derinlik kazandıracaktır.¹¹⁰

Bu egzersiz örneğinde olduğu gibi, Chekhov'un stüdyolarda yaptırdığı çalışmalarda irdelenen kavramı, oyuncunun içselleştirebilmesi için özgürce deneyimlemesi ve kendi yaratıcı benliğini keşif sürecine teslim etmesi gerekmektedir. Çalışma yöntemi oyuncunun içinden geleni rolün kimliğine dönüştürebilmesini esas aldığı için, çok ender olarak oyuncusuna keskin ve net tanımlarla yaklaşmayı prensip edinmiştir. Chekhov'un oyunculuk tekniğinde, oyuncu yaratıcı iradesini özgür bırakarak sınırsız hayal gücünün itici etkisi ile keşfetmeye yönelmeli ve aklın bilinç düzeyinde bu yaratıcı evreye müdahale etmesine izin vermemelidir.

- Eğer Macbeth'e onun karakterinin analizini yapmak yerine ifadenin bakış açısından yaklaşırsam ve aslında güçlü bir adam olduğu halde onun çok zayıf olduğunu bulursam bu entelektüel bir yaklaşım olur mu? Onu, jest kavramı içinde nasıl düşünmeliyim?
- İlk önce onu ifadeyi bulduğunuz gibi üretmelisiniz. Pek çok kez tekrar ettikten sonra onu geliştirmeyi deneyebilirsiniz. Tabi ki de sizin zihniniz jestinizle doğru şekilde flörtleşecektir. Sonrasında jestinizi geliştirerek farklı nüanslar yakalayacaksınız. Jesti üreterek rolü gitgide daha derinlemesine inceleyeceksiniz. Hiçbir şey unutulmuş değil, yalnızca zihninizin kemanını ilk çalan olmasına izin vermemelisiniz. Kendi tecrübeniz sizin tecrübe ettiğiniz jestin nasıl kullanılması gerektiğini gösterecektir. Bu sizin özgür iradeniz. İlk önce aklı bertaraf et ve psikolojik jest dediğim oyuncunun aracıyla başla.¹¹¹

¹¹⁰Gordon, **a.g.e.**, 174 s.

¹¹¹Chekhov,**Lessons For The Professional Actor**, 118 s.

Chekhov oyunculuk yönteminin temel kavramlarından psikolojik jest kavramı, Birinci Stüdyo döneminde Stanislavski Vakhtangov ile yaptığı çalışmalardan doğmuştur. Bu açıdan bakıldığında yönteminin birçok özelliği gibi psikolojik jest kavramının da “sistem” ve Stanislavski’nin öğretilerinin uzantısı olduğu söylenebilir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde duygusal hafıza-atmosfer ilişkisindeki gibi bir yerine koyma yöneliminden ziyade, bir esinlenme söz konusudur. Chekhov Birinci Stüdyo’daki henüz adı konmamış bu keşif sürecinin şöyle anlatmaktadır:

Her şeyi sabitleyecek değil de, değiştirebilecek şekilde rolünüzü hazırladıysanız; rolünüzü, arketipinizi ya da jestinizi bütün oyunculuk döneminiz boyunca değiştirme zevkine nail olursunuz. Vakhtangov **14. Eric** oyununda yönetmenimken ikimizde bunları bilmiyorduk, ama bir şekilde arketip ya da jسته doğru sürüklendik. Neredeyse bir jest olan karmaşık bir şey bulduk. Bunun jestin basitleştirilmiş hali olabileceğini bilmiyorduk. Vakhtangov bana yerde hayali bir çemberim olsa ve içinden geçmeye çalışsam ama başaramasam, bunun Eric’e ait bir şey olduğunu söyledi. Bunu basitleştirerek bütün oyun boyunca kullanılan bir jest çıkardık.¹¹²

Chekhov’un burada bahsettiği anektod psikolojik jest kavramının doğuşuna dair ilk verileri sunarken, aynı zamanda psikolojik jest kavramıyla iç içe geçmiş bir başka başlıktan daha söz etmektedir:

2.1.1.1.3 Arketip

Arketipin sözlük anlamı, ilk örnek ya da orijinal numune olarak tanımlanabilir. Chekhov, bu kavramı oyuncunun karakterindeki özel ve farklı olan tavrını bulabilmek için kullanmaktadır. Çünkü Chekhov’a göre her karakterin kendine özgü, diğer karakterlerden ayrılan temel ve baskın bir özelliği vardır. Oyuncu, karakterinin bu temel özelliğini keşfetmek için atması gereken ilk adım, kendisiyle karakter arasındaki farkları bulmaktır. Karakter nasıl düşünür? Duyguları, iradesi, oyuncunun kendi duyguları ve iradesiyle karşılaştırıldığında nasıl bir bağ oluşturur? Chekhov’un yaklaşımına göre, bu soruların yanıtları oyuncunun karakterle ilgili kavrayışını daha derin ve özel bir evreye ulaştıracaktır. Chekhov’a göre arketip kavramı psikolojik jest ile iç içe geçmiş bir şekilde değerlendirilmelidir.

¹¹²Chekhov, *Lessons For The Professional Actor*, 118 s.

Amerika'daki derslerinden birinde psikolojik jest kavramını irdelerken, oyuncularından biri kendi profesyonel deneyimlerinden yola çıkarak psikolojik jest ile arketip kavramlarını daha açık bir şekilde anlaşılmasını sağlayan önemli bir soru sorar:

Rocket Of The Moon adlı bir oyun esnasında bana bir şey oldu. Açılışın ilk gününe kadar rolümden hiç tatmin olmamıştım. Rahat hissetmiyordum. Oyununun oynanacağı gün, replikler aklımda konuşuyordu. Ve benim oynadığım karakterin tanıtıldığı repliği duydum. Bir yetimi oynuyordum. Nedense benim hayal gücümde bir pencerenin arkasında duran bir oğlan canlandı, ait olmadığı bir faaliyet dünyasına doğru bakıyordu. Bu onun bütün hayatının bir örneği idi. Ben de bu resmi temel alarak rolümü oynamaya karar verdim. Bu beni, aynı sizin jestin yapılaşımın tarifini tanımladığımız gibi rahatlattı. Bu sanki rolü bana resimleştirmiş oldu, aynı sizin psikolojik jestinizin yaptığı gibi. Bu aynı şey midir? Oyuncunun doğasında arketip olarak adlandırılabilir bir kavram daha vardır. Bu sizin ima ettiğiniz türdeki her şeyi kapsayan bir resimdir. Örneğin, ormanda dolaşan değişik türlerde aslanlar mevcuttur, hepsi bir aslandır. Biri daha büyük bir daha küçük... Ama arketip bir aslanda mevcuttur. Bütün aslanların kaynağı olan bir aslan fikri vardır. Öncelikle onu yaratmak durumundayız. Üçgen örneğini ele alalım, dünyada kaç çeşit üçgen örneği vardır? Bir üçgen üzerinde konuşurken onun dört köşeli olmadığını anlarız. Zihnimizde üçgenin arketipi vardır. Bütün üçgen çeşitlerini bir kerede hayal edebilmek için bütün geometrik şekilleri tek seferde hayal etmek gerekir. İçinizde bir üçgen haline geleceksiniz. Bu, üçgenin arketipine sahip olmak anlamına gelir ya da bir aslanın. Bence pencerenin arkasındaki yetim resmi Sizin oynamakta olduğunuz türün bütün karakterlerinin arketipinin sesidir. Bu kazara veya devamlı bir iş esnasında gerçekleştiği an, en büyük mutluluğun anıdır ve o an rolünüzün gerçek olduğu andır.¹¹³

Chekhov'un oyunculuk tekniğini inşa ederken temelde "sistem" den ve Rusya'daki tecrübelerinden sıkça yararlandığı görülmektedir. Kendi yöntemine ait birçok kavramın ilk tohumları, Birinci Stüdyo ve Moskova Sanat Tiyatrosu dönemindeki çalışmaları içine atılmıştır. Psikolojik jest kavramları gibi arketiplere ait ilk deneyimleri de, sanatsal açıdan zengin ve doğurgan Birinci Stüdyo'nun deneysel çalışmalarından birinde görülmektedir.

Stanislavski **Müfettiş**'i yönetirken benimle jestler ve arketipler hakkında hiç konuşmadı; ama daha sonra rol için önemli olacak psikolojik bir hile önerdi. Nesneleri yakalamaya başlamamı sonra da onları aniden yere düşürmemi söyledi. Böylece bana **Müfettiş**'in psikolojisini anlamamın anahtarını vermiş oldu. Karakterin asıl güzelliği de buradaydı. Müfettiş karakteri için her şeyi kapsayan basit tek bir jest bulunabilirdi.¹¹⁴

¹¹³Chekhov, **Lessons For The Professional Actor**, 113 s.

¹¹⁴y.a.g.e., 118 s.

Chekhov, yöntemindeki her kavramın oyuncunun yaratıcı dehasını devreye sokmak için kullanılan birer yol olduğunu belirtir. İşlenmiş beden ve konsantrasyonla oyuncu yeteneğini serbest bırakmalı ve özgür hissedeceği yola yönlenmelidir. Chekhov'a göre psikolojik jesti ve arketipi anlamak için, oyuncunun vücudunu tanıması gerekmektedir. Bedenlerimizde aklın da araya girmesiyle birlikte yaratıcı süreci durduran birçok faktör devreye girer. Oyuncunun yaratıcı iradesini özgürce kullanabilmesi için bedeninin rahatlığına ihtiyacı vardır. Bu bakış açısı doğrultusunda, konsantrasyon, gevşeme, beden egzersizleri Chekhov'un tekniğinde önemli bir yer edinmektedir.

2.1.1.1.4 Hafiflik Hissi

Chekhov, stüdyolarında yaptığı çalışmalarda oyuncularına soyut komutlar ya da tanımlarla kavramları açıklamaktan uzak durmaya çalışmıştır. Oyuncuların soyut direktifler yerine olumlu yönlendirmelere ve imgelere daha kolay tepkiler ürettiklerini keşfeder. "Hafiflik hissi" de bu yönelimin örneklerinden biridir. Chekhov'un hafiflik hissi kavramı, oyuncunun uyumlu bir hareket ya da durağanlık anında havada uçuşur gibi hafif ve zarif olmasını ifade etmektedir.

Stüdyoda Chekhov, oyuncunun düşünce sürecine ve hayal gücüne doğrudan seslenebilecek bir kelime haznesi oluşturdu. Stanislavski ve Vakhtangov normalde oyunculara, onlardan yapmalarını istediği şeyleri daha soyut bir terminoloji ile ifade ediyorlardı. Örneğin 'rahatlamak' direktifi yönetmenlerin sıklıkla yaptığı bir taleptir. Fiziksel rahatlama gerçekleşmeden önce sıklıkla oyuncunun zihninde bir dizi ikincil tepkinin oluşmasına neden oluyordu. Örneğin oyuncu şunu düşünebilirdi: ' Ben kendimi rahat hissediyorum; ama yönetmenin rahat olmadığını söylüyor. Bu yüzden vücudumdaki bir bölüm gergin olmalı. Önce nereden başlamam gerektiğini belirlemeliyim. Ben omuzlardan başlayayım...' Chekhov'un tekniği öncelikle imgelerle, özellikle de karmaşık ve ikincil zihinsel süreçlere kısa devre yaptırarak içerdekilerle ilgileniyordu. Öyleyse oyuncuya 'rahatlamasını' söylemek yerine, Chekhov ondan bir ' hafiflik duygusu' içinde yürümesini, oturmasını veya ayağa kalmasını istiyor olurdu. Hafiflik duygusu kavramı, oyuncuya dışarıya dönük olumlu bir imge sunuyordu.¹¹⁵

Mel Gordon'un da belirttiği gibi bu kavramdaki esas nokta hafiflik olgusudur. Hafiflik olgusu sadece yöntemin bu özelliğine ait bir şey değildir. Chekhov'un tüm doğaçlamalarında ve egzersizlerinde oyuncuya hissettirmeye çalıştığı eğlence

¹¹⁵Mel Gordon, **a.g.e.**, s.

duygusuyla doğrudan ilintilidir. Chekhov oyuncunun yaratıcı zihninde yeni ve özel alanlar açabilmek için oyunculuk eğitimini eğlenceli bir hale getirmeyi amaçlamıştır. Oyuncunun içindeki denetim duygusu, yaratıcı süreç içindeyken sahnede saçma veya aptalca durumlara düşmemek için çeşitli engeller oluşturabilir. Chekhov, egzersizlerinde bu engelleri ortadan kaldırmak için; çalışma tekniğini öğrencilerinde neşeli bir hareketlilik ve enerji oluşturmak üzere tasarlamıştır. Çünkü Chekhov'a göre karakterin yaşam duygusunu yaratırken oyuncunun önündeki en önemli engellerden biri, zihinsel enerjisinin ve coşkusunun kaybolmasıdır. Stüdyo çalışmalarındaki birçok egzersizde bu yaklaşım dikkat çekmektedir.

Neşeli ve mutlu olduğunuz bir an'ı hatırlayın. Vücudunuzun ağırlığını nasıl hissediyorsunuz? Şimdi kollarınızı ve ellerinizi havaya kaldırın. Sanatsal hareket edin. Şimdi hayali bir topu birbirinize fırlatın ve vücudunuzu serbestçe kullanın. Herkes sürekli katılacak bu oyuna. Bundan sonra herkes vücutlarında bir şeylerin akmakta olduğunu hissetmeye başlayacak. Eğer bu alıştırmaya kendimizi vererek katılırsak, içimize bir duygu dolacak. Her şey ansızın duygularımıza hitap etmeye başlayacak. Bu da sanatçının ne kadar çocuklar benzeri bir tabiatı olduğunu gösteriyor. Bu hafiflik duygusu da bir aktörün sürekli elinin altında bulunması gereken dört özellikten biridir.¹¹⁶

Chekhov'un "hafiflik hissi" ile beraber geliştirdiği ve "dört kardeşler" olarak tanımladığı kavramlar: Güzellik hissi, biçim hissi ve bütünlük hissidir. Chekhov'a göre bu dört kardeşler, yönteminin ana hatlarını oluşturan, birbiriyle bağlantılı dört psiko-fiziksel hareket tekniğini ifade eder. Güzellik hissi, oyuncuyu kendi saf hareket küresinin içinde bir dansçı gibi hissetmesini sağlamayı amaçlarken; biçim hissi dıştan bir bakış açısıyla, oyuncuyu kendi vücut hareketlerinin dışardaki yaratıcısı olmaya hazırlar. Tıpkı bir koreograf veya heykeltıraş gibi. Bütünlük hissi ise tıpkı bir oyun yazarı veya ressam gibi oyuncunun, bir karakterin ya da sahnenin gelişimi üzerinde estetik bütünlük kurmasına yardımcı olur.¹¹⁷

Chekhov'un bu yaklaşımının Stanislavski'nin öğretileri ve "sistem" ile bağı irdelendiğinde; hafiflik hissini "sistem" deki konsantrasyon ve gevşeme çalışmalarının, geliştirilmiş ve yerine konmuş hali olduğu söylenebilir. Hafiflik hissi

¹¹⁶Chekhov, *Lessons For The Professional Actor*, 76 s.

¹¹⁷ Chekov'un egzersiz örnekleri için bkz. Ek 6

kavramında olduğu gibi Chekhov, yönteminin bazı başlıklarını “sistem” in temel öğelerinden yola çıkarak geliştirmiş, dönüştürmüş ya da bu temel kavramlar aracılığıyla yeni bir senteze ulaşmış kendi terminolojisini oluşturmuştur. Chekhov, yönteminin içindeki bazı başlıkları ise, Stanislavski’nin çalışmalarıyla ve “sistem” in temel elemanlarıyla aynı isim ve konsept altında değerlendirmiştir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, *hedef* bu duruma örnek kavramlardan biridir.

Chekhov oyunculuk tekniğini geliştirerek kendine ait bir yöntem oluştururken doğal olarak kökleriyle kurduğu bağdan yola çıkmıştır. Maly Tiyatrosu’nda başlayan oyunculuk serüveni Moskova Sanat Tiyatrosu ve Birinci Stüdyo’da olgunlaşmış ve Rusya dışındaki gezgin yılları boyunca da zirveye ulaşmıştır. Oyuncu olarak her rolün inşa aşamasında keşif süreci, sezgisel duruşlar ya da hayal kırıklıkları bütününde etkili bir birikim oluşturmuş. Chekhov, bu birikimden yola çıkarak oyunculuğun gizemli dünyasına ve oyunculuk eğitimine kendi bakış açısı doğrultusunda yeni bir açılım getirmeye çalışmıştır. Bu süreçte Stanislavski’nin öğretilerini ve “sistem”in temel elemanlarını özümseyerek kimi kavramlara eleştirel bir bakış açısıyla farklı açılardan yaklaşmış kimi kavramları oyuncuya daha iyi hizmet etmesi adına geliştirmeye çalışmıştır. Stanislavski ve “sistem” ile arasındaki tüm teknik farklılıklara rağmen, Chekhov’un ustasıyla bulunduğu en büyük ortak payda, oyuncunun yaratıcı sürecini ve ilham kaynağını yöntemsel bir disiplin içinde değerlendirme çabasıdır. Chekhov da tıpkı Stanislavski gibi, oyuncunun iradesinin zihninin bedeninin ve ruhunun keşifleri doğrultusunda, ilham anlarının rastlantısal bir düzlemde kalmayıp disiplinli bir çalışma programıyla bir yöneme dönüştürülmesi gerektiğine inanmaktadır.

Bir zamanlar yaratıcı sürecin ve esinlenmenin kendiliğinden ortaya çıktığı doğruydü; ama bu artık böyle olmuyor. Bugün organizmamızı, fiziksel ve zihinsel olarak esinlenme sürecine uydurmalyız. Bu yüzden de yöneme ihtiyacımız var. Otuz yıl kadar önce, kabiliyetli bir oyuncudan bir yöntem çalışması yapmasını isteseydiniz; buna ihtiyacı olmadığını çünkü esinlendiğini söylerdi. Ancak günümüzün modern dünyasında yaşarken, esinlenmenin kendiliğinden geldiğine dair eski inanışa yapışıp kalmak yanlış olur. Düşmanlarımızdan biri mantıktır; diğeri de teknik veya yöntemin gerekliliğini bilmemektir. Bu da çoğu zaman bizim için en zarar verici şeydir. Yöntemi reddedersek veya varlığından haberdar değilsek ondan faydalanamayız. Yaratıcı süreç ve esinlenme olarak adlandırdığımız bu noktaya kadar baktığımızda elbette ki nihai ve yegane hedefimiz budur. Bu noktayı sanki merkezde gibi düşünmeliyiz. Onun çevresinde açmamız gereken çok sayıda kapı vardır. Esinlenme anında bu kapıları açıp baktığımızda elimize ne geçecek? Yalnızca yöntem. Atmosferden bahsederken, bu açabileceğimiz kapılardan yalnızca

biri. Kapıyı açtığımızda yaratıcı süreci görüyoruz ve esinlenmenin kıvılcımı da orada. Başka bir kapıyı açıyoruz, içerde hafiflik duygusu var. Belki de sonra zihinde canlandırma kapısı. Yönteme ait tüm bu noktalar kapıları oluşturuyor. Peki bir oyuncu, bu kapılardan içeri bakmanın gerekli olduğu duruma nasıl ulaşıyor? Bu hepimizin başından geçen çok eziyetli bir deneyim. Bu eziyetli gereklilik, her birimizin içinde belli ölçüde var. Bunu biliyoruz ve hissediyoruz. Oyuncular, sanatçılar, yaratıcılar olarak tecrübe ediyoruz. Bizler zengin ve gerçekleşmemiş arzularla, keşfedilmemiş düşüncelerle, henüz tecrübe edilmemiş duygularla doluyuz. Bunların her biri önümüzdeki yolda bir yerde bizi bekliyor.¹¹⁸

Stanislavski'nin "en yetenekli" öğrencim dediği Mikail Chekhov farklı ve ayrıcalıklı yeteneklere sahip sıra dışı bir oyunculudur. Yaşamı boyunca oyunculuğun temel problemleri üzerine yoğunlaşarak, yaratıcı sürecin gizemli doğasını keşfetmeye odaklandığı çalışmalarıyla özel yeteneğini harmanlayarak, yıllar içinde tecrübelerinin ışığında kendine özgü bir oyunculuk yöntemi geliştirmiştir. Chekhov, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun altında deneysel bir laboratuvar ortamını andıran, "sistem" i daha ayrıntılı kavramaya ve geliştirmeye yönelik kurulan Birinci Stüdyo'nun en parlak temsilcilerinden biri olmuştur. "Sistem" den yola çıkan Chekhov kendi fikirleri doğrultusunda, özellikle Steiner'in öğretileri önderliğinde, oyuncunun yüksek benliğini, manevi dünyasını, ruhsal arayışını ön plana çıkaran bir bakış açısıyla kendi yöntemini var etmiştir. Chekhov'un Rusya dışında, Batı'da yaptığı çalışmaların yöntemin yaygınlaşmasında önemli bir rolü vardır. 1935'te Moskova Sanat Tiyatrosu'nun turnesinde çalıştığı, sonrasında öğrencisi olacak Beatrice Straight ile birlikte Dartington'da açtığı stüdyo, ki bir süre sonra Chekhov Tiyatrosu olarak kendi kadrosunu oluşturmuştur, İkinci Dünya Savaşı nedeniyle, İngiltere'den Amerika'ya taşınmıştır. Amerika'da yapılan turneler ve çeşitli kentlerde açılan stüdyoları sayesinde, Broadway'da ve Amerikan tiyatro dünyasında kendine önemli bir yer edinmiştir. Chekhov'un Amerika'daki çalışmaları özellikle grup tiyatrosundaki Aktör Stüdyosu'nun öncüsü olan grup tiyatrosundaki birçok oyuncuyu, yönetmeni ve tiyatro adamını etkilemiştir. Grup tiyatrosunda oyuncularla yaptığı çalışmalar ve sahnelediği oyunlar Chekhov'un yönteminin daha yakından tanınmasını sağlamıştır. **Lessons For The Professional Actor** kitabı bu birikimin ürünüdür. Charles Leonard tarafından derlenen kitap, Chekhov'un asistanı Hurst DuPrey'in derslerdeki orijinal notlarına dayanılarak yazılmıştır. Stella Adler,

¹¹⁸Chekhov, **Lessons For The Professional Actor**, 80 s.

BobyLewis, SandyMeisner, Morris Carnovski gibi tiyatrocular Chekhov'un stüdyo çalışmalarındaki temel prensipleri doğrultusunda oyunculuk anlayışlarını şekillendirirler. Chekhov'un grup tiyatrosunun büyük bölümü için önemli bir rolü daha vardır: Lee Strasberg'in eleştirilen, Stanislavski ve Vakhtangov'u yorumlayışından farklı bir bakış açısı getirerek, Strasberg'in yönteminin karşısındaki en önemli entelektüel rakip olmuştur. Bu isimlerin daha sonra Amerika'da ve dünyada kendine özgü oyunculuk yöntemlerini geliştirip günümüze kadar uzanan okulların, stüdyoların eğitim anlayışını oluşturan teknikleri var ettikleri düşünülürse; Chekhov'un sanatçı kimliğinin, felsefi bakış açısının ve oyunculuk yönteminin "sistem" in uzantıları içindeki en güçlü damarlarından biri olduğu açıkça görülmektedir. İngiltere'de ve Amerika'da kendini ispatlamış, yetenekli ve başarılı birçok oyuncu, Chekhov'un kariyerlerindeki etkisinden bahseder.

Birinci Stüdyo'nun ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun en parlak oyuncularından biri olan, MaxReinhardt'ın "deha" olarak nitelendirdiği Chekhov'un tüm sanat yaşamı boyunca yaptığı çalışmalarla oluşturduğu fikirlerinin ve ideallerinin birikimi Chekhov ekolünü doğurmuştur. Chekhov öncü ve yenilikçi kimliğini ve sanatsal yolculuğunu değerlendirirken yine ustasına bir göndermede bulunur.

Bütün içtenliğimle itiraf etmeliyim ki asla Stanislavski'nin en iyi öğrencilerinden biri olmadım. Ama aynı içtenlikle eklemeliyim ki, Stanislavski'nin bize verdiklerini ilelebet en iyi şekilde değerlendirdim. Ve onları daha sonraki, bir ölçüde dram sanatındaki bağımsız denemelerin temeline oturttum.¹¹⁹

2.1.2 Yevgeni Vakhtangov

Yevgeni BagrationovichVakhtangov (1883-1922), "sistem" in ve Birinci Stüdyo'nun en önemli temsilcilerinden biridir. "Sistem" in gelişimine ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun içindeki yerine bakıldığında tıpkı Chekhov gibi Stanislavski'nin öğretilerinin geliştirilmesinde, dönüştürülmesinde ve sonraki kuşaklara aktarılmasında, öncü ve deneysel kimliğinin de etkisiyle çok büyük rol oynamıştır. Vakhtangov'un sanatsal birikimine, fikirlerinin özüne, tekniğinin ilk adımlarının

¹¹⁹Chekhov, *The Path Of The Actor*, 78 s.

atıldığı döneme bakıldığında, Michael Chekhov'da da olduğu gibi, Birinci Stüdyo'nun verimli ve deneysel çalışma ortamı karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Stanislavski'nin önderliğinde Chekhov ile birlikte yaptıkları çalışmalar, Moskova Sanat Tiyatrosu ve Birinci Stüdyo içinde iki ismi de çağdaşlarından ve diğer stüdyo üyelerinden ayırarak çok özel bir yere koymaktadır. Vakhtangov'un kısa denilebilecek yaşam süreci içinde yaptığı çalışmalar, "sistem"e getirdiği yenilikler ve ulaştığı sentez tekniğinin ve yönteminin ardıllarını doğuracak zengin bir materyal sunar. Bu materyali oluşturan zemini irdelemek için Vakhtangov'un sanat yaşamının dönüm noktalarına değinmek gerekmektedir.

1904'te girdiği hukuk fakültesinde okurken üniversitenin tiyatro grubuyla ve bölgedeki amatör tiyatrolarla ilgilenmeye başlayan Vakhtangov, okulun son senesinde hukuk fakültesini bırakıp 1909'da Moskova Sanat Tiyatrosu oyuncusu Alexander Adashev'in(1871-1934) yönettiği tiyatro okuluna katılır.

Aynı okulda ders veren Sulerzhitski'nin kısa sürede dikkatini çeken Vakhtangov, 1910'da Paris'te Rejane Tiyatrosu'nda Materlink'in **Mavi Kuş** oyununu sahneleyen Sulerzhitski'nin asistanı olur. Sulerzhitski'nin referansı doğrultusunda 1911'de Dançenkov ve Stanislavski, Vakhtangov'u Moskova Sanat Tiyatrosu'na davet eder. Vakhtangov'daki potansiyeli kısa sürede keşfeden Stanislavski, Gordon Graig'in Hamlet prodüksiyonunda rol alan oyuncularını çalıştırmaları için Vakhtangov'u görevlendirir. Stanislavski'nin duyduğu güven ve inanç çok erken bir evrede Vakhtangov'a "sistem" ile ilgili önemli bir sorumluluk yüklemiştir.

Stanislavski, sistemini kendi üstümüzde deneyeceğimiz bir stüdyo ihtiyacından bahsetmişti. Onu ya kabul ederiz ya çürütürüz ya düzeltiriz, eklemeler yaparız ya da içinden yanlışlıkları çıkarırız.¹²⁰

Vakhtangov, bu görev doğrultusunda, Sulerzhitski'nin liderliğinde Birinci Stüdyo'nun kurucu üyelerinden biri olur. Bu dönemde Vakhtangov Birinci Stüdyo'nun beyni Sulerzhitski'nin fikirlerinden çok etkilenmiştir. Sulerzhitski'nin

¹²⁰ "Yevgeni Vakhtangov, **Sbornik**, Ed. Vendrovskia ve Kaptevera", (Whyman, a.g.e., s. 157'deki alıntı)

hümanist dünya görüşü ve tinselciliğe olan ilgisi Vakhtangov'un tiyatroya bakışının şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Vakhtangov'a göre sanatın amacı; insanları birbirine karşı daha özenli olmaya, kalplerini yumuşatmaya ve eylemlerini asilleştirmeye yönlendirmektir. 1912-1914 arasındaki süreçte stüdyoda yapılan çalışmalar doğaçlama teknikleri üzerine yoğunlaşmıştır. Sulerzhitski'nin ve Vakhtangov'un önderliğindeki bu doğaçlama çalışmalarında temel amaç; oyuncuların odaklanma kapasitelerini arttırmak, mizaçlarını ve paylaşımlarını arttırarak içsel yaratıcı dinamiklerini harekete geçirecek dürtüleri tetiklemektir. Sulerzhitski'nin çalışmalarda oyuncunun fantezisine ve sezgisine verdiği önem, Vakhtangov'un o dönemde Moskova Sanat Tiyatrosu'nun benimsediği manevi doğalcılık anlayışını kavramasına destek olmuştur. Birinci Stüdyo'nun temel hedefi yaşama en yakın gerçeği yakalayabilmektir.

Vakhtangov'un 1913'te, Birinci Stüdyo'da yönettiği ilk oyun, Michael Chekhov'un da oynadığı Hauptmann'ın **Barış Festivali** oyunudur. **Barış Festivali**aynı zamanda Vakhtangov'un "sistem"i kullanarak yönettiği ilk oyundur. Vakhtangov'un, oyunda dışsal tekniği yok sayarak tamamen içsel tekniğe odaklanması, oyuncuların netlikten ve ifadeden yoksun duygu yoğunluklarıyla tamamen içsel yaratıcı unsurlarını ön plana çıkarması hem stüdyo üyelerinde hem de Stanislavski'de şaşırtıcı bir etki yaratmıştır.

Stanislavski ve Sulerzhitski'nin prensiplerini fanatikçe takip eden Vakhtangov, oyunu kendince yönetirken genç oyuncuların normalde sahip oldukları oyunculuk sınırlarını aşmalarını umuyordu. Gerçek ve dinamik duygular uyandırarak Birinci Stüdyo üyelerini şaşırtmak istiyordu. Bunu fazlasıyla başardı. Sessizlik içindeki psikolojik yoğunluk aniden duygusal patlamalarla bölünüyordu. Bunlar da teatral olmaktan çok gerçekçi gibi görünüyordu. Sahnede canlandırılan duygular arasındaki aşırı zıtlıklar ve oyuncuların sıkışık stüdyo alanında seyircilere çok yakın olması, seyircilerin içinden pek çoğunu isterik ağlama nöbetlerine soktu. Vakhtangov oyuncularından psikolojik gerçekleri nasıl elde edeceğini biliyordu. Ama bir yönetmen olarak, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun birçok üyesi onun, Stanislavski'nin öğretilerini ve kendi dehasını seyircilerden tepki almak için manipüle ettiğini hissediyordu. Gerçekçi olmayan fona rağmen, Vakhtangov oyunculukta aşırı bir gerçekçilik ortaya çıkarmıştı.¹²¹

¹²¹Gordon, a.g.e.,75-76 s.

Vakhtangov Birinci Stüdyo'daki ilk yönetmenlik deneyiminin ardından gelen eleştirilere rağmen çalışmalarına devam eder ve Stanislavski'nin öğretileri doğrultusunda 1914'te BorisZakhava ile birlikte ilk stüdyosunu kurar. Drama Stüdyosu adıyla kurulan ilk stüdyosunda sahnelediği BorisZaithev'in **LaninMalikanesi** oyununda; Stanislavski'nin saflık ve inanç, dikkat çemberi gibi kavramları üzerine yoğunlaşarak çalışılsa da oyuncuların deneyimsizliği ve amatörce karakter canlandırma girişimleri, bütünlük anlayışından ve sahne kompozisyonundan yoksun bir sonuç ortaya çıkarır. Ancak Vakhtangov Drama Stüdyosu'ndaki bu başarısız deneyimden önemli bir çıkarımda bulunmuştur: Oyunculunun hem derinliği hem de formu olmalıdır. Bu bakış açısı doğrultusunda yönettiği Henning Berger'in **TheDeluge** oyunu, Vakhtangov'un "sistem" e hakim olarak yönettiği ve başarılı olan ilk Moskova Sanat Tiyatrosu prodüksiyonu olur. Bu başarılı oyunun ardından Mansurov Stüdyosu adıyla kurulan yeni stüdyosunda "sistem"i ve kendi tekniğini geliştirmek için çalışmalarına devam eder. Bu stüdyodaki çalışmalar Vakhtangov'un oyunculuk tekniğini oluşturan elementlerin keşfedilmeye başlandığı yer olacaktır. Vakhtangov'un stüdyolarında oyuncu ve yönetmen olarak çalışan arkadaşı BorisZakhava, Vakhtangov'un Mansurov Stüdyosu'nda şekillenmeye başlayanoyunculukla ilgili temel yönelimlerini şöyle aktarmaktadır:

Tiyatro bir tatildir. Uzmanlığının oyuncunun dışsal tekniği değil, içsel tekniği olduğunu söylemişti. İçsel tekniğin özü ise, imgenin duygularını anlama ve üretme, sahnede onun iç hayatını yaşama yeteneği idi. Sahne deneyimlemesinin ana kaynağı, oyuncunun duygusal hafızası idi. Ve oyuncunun görevi, kendi duygusal deposundan gerekli duyguların izlenimlerini çıkarmak ve onları yaratılan imgenin hayatının mantığının gerekleri uyarınca sıraya koymaktı.¹²²

1916'da Sulerzhitski'nin ölümün ardından Stanislavski, Vakhtangov'u Birinci Stüdyo'nun başına getirir. Vakhtangov, daha sonra aralarında Habima Tiyatrosu'nu da oluşturacak çeşitli stüdyolarda "sistem" ile ilgili çalışmalarına devam eder. Vakhtangov hastalığına rağmen idealist kimliğinin de etkisiyle Stanislavski'nin öğretilerini ve "sistem"in işleyişini deneyimlemeyi sürdürür. Vakhtangov'un bu süreçte fikirlerini yeni bir noktaya taşıyarak Birinci Stüdyo'nun

¹²² "BorisZakhava, **Vospominania**" (Whyman, a.g.e., s. 159-160'daki alıntı)

ilk dönem çalışmalarıyla ters düşmesine neden olacak gelişme Ekim Devrimi sonrasında yaşanır. Devrim öncesi Birinci Stüdyo ve Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki ilk dönem çalışmalarıyla, devrim sonrasında değişen fikirlerin ışığında şekillenen tiyatro anlayışını birlikte değerlendirmek Vakhtangov'un oyunculuk tekniği ve yöntemsel yaklaşımının daha açık bir şekilde kavranmasına yardımcı olacaktır.

2.1.2.1 Vakhtangov Tekniği

Birinci Stüdyo'da Stanislavski'nin öğretilerine ve "sistem" e bağlılığı kimi zaman fanatiklik derecesinde kuvvetli olan Vakhtangov sanatsal yolculuğunun olgunlaşma evresinde yine Stanislavski'nin öğretileri doğrultusunda yeni arayışlara, farklı teatral ifade formlarına yönelmeye başlar. Stanislavski tarafından "sistem" in işlerliğini uygulanabilirliğini geliştirmekle görevlendirilen Vakhtangov'un çeşitli stüdyolarda verdiği derslerde ya da "sistem" e yönelik makalelerinde Stanislavski'ye bağlılığı açıkça görülmektedir. Aynı dönemde Michael Chekhov "sistem"i eleştirirken, Vakhtangov yazdığı makalelerde "sistem" in geçerliliği ve gücü üzerinde durmuştur. İnsan ruhunun doğasını sahnede yansıtırken yaşama olabildiğince yakın bir sanatsal dil geliştirilmesi gerektiğini savunmuştur. *"Ben Stanislavski'nin öğrencisiyim. Sizinle çalışmamın amacını, Konstantin Sergiyeviç'in öğretilerini yaymak ve propagandasını yapmak olarak görüyorum."*¹²³

Kendi stüdyolarının kurulma aşamasında ve ilk dönem çalışmalarında sürekli bu fikri yinelediği görülmektedir. Vakhtangov da ustası Stanislavski gibi yogayla ilgilenir ve Rammacharaka'nin **Hathayoga** kitabından alıntılar yaparak derslerinde kullanır. "Sistem" in temel öğretilerinden biri olan bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşma çabası, oyuncunun yaratıcı dinamiklerini kısırtması için yöneldiği beden-ruh ilişkisi, akıl, irade, duygu arasındaki bağ Vakhtangov'un da oyunculuk eğitimindeki çıkış noktalarından biri olmuştur.

Bilinçli akıl, asla bir şey yaratmaz Yaratıcı olan bilinçaltıdır. Bilinçaltı aklın, bilinçli akıl farkına varmadan seçimler yapmadaki bağımsız yeteneğinden başka, bilinçli akıl aracılığıyla yaratım için de malzeme edinebilir. Bu anlamdaki bir sonraki prova

¹²³Whyman, a.g.e., 159 s.

için malzeme aramadıkça veya sağlamadıkça, hiçbir prova verimli olmaz. Alınan malzemeyi işleme şeklindeki yaratıcı çalışma bilinçaltında, provalar arasındaki boşluklarda gerçekleşir. Hiçbir şeyden hiçbir şey yaratılamaz. Bu sebeple, hiçbir rol içine bir şeyler konamadan sadece ilhamla oynanamaz. İlham anı, bilinçaltı aklın daha önceki çalışmalardan alınan malzemeyi harmanladığı ve bilinçli aklın katılımı olmaksızın-sadece bilinçli akıl bunu yapması için onu çağırduğunda-her şeyi bir kalıba soktuğu andır.¹²⁴

BorisZakhava, Vakhtangov'unMansurov Stüdyosu'ndaki erken dönem çalışmalarında "sistem"i basit ve kesin bir biçimde öğreterek, Stanislavski'nin "sistem" içinde bocaladığı bazı kavramlara açıklık getirdiğine değinmektedir. Örneğin, oyuncun sahne dikkatiyle dikkat nesnesine yönelik yaratıcı tavrı çelişkili bir durum sunmaktadır.

Bir oyuncu arkasında çöp bidonları olan sahne dekoruna bakarak manzaraya duyduğu hayranlığı dile getirmek zorundadır. Bu oyuncunun dikkat nesnesi ne olmalıdır? Eğer erkek oyuncu çekici bulmadığı bir kadın oyuncu karşısında Romeo oynuyorsa, sahnede ne görmelidir? Karşısındaki kadını mı yoksa hayal gücünün yaratabileceği bir çeşit güzelliği mi?¹²⁵

Vakhtangov'a göre oyuncunun sahnede olanı değil de yaratıcı hayal gücünün sunduğu imgeyi görmesi bir anlamda oyuncuyu halüsinasyon görmeye teşvik etmektedir. Vakhtangov, çelişkili bu yaklaşıma "*her şeyi verili olduğu gibi algılıyorum ve her şey ile konumlandığı şekliyle ilişki kuruyorum*"¹²⁶ diyerek bir anlamda oyuncunun yaratıcılığının diyalektiğini ifade etmektedir. Vakhtangov'un ilk dönem çalışmalarındaki oyunculuk teknik ve yöntemini Sulerzhitski'nin, Stanislavski'ninDançenko'nun öğretileri doğrultusunda şekillendirdiği görülmektedir. Kendi stüdyosunda yaptığı çalışmalarda, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda verdiği derslerde "sistem" in temel elemanlarını analiz ederek kendi yöntemini oluşturacak ana materyalin temellerini atmıştır. Bu aşamada Vakhtangov'un tiyatro anlayışını oluşturan fikirlerin sadece Stanislavski'ye ait olmadığı, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda önemli bir yeri olan Dançenko'nun yaklaşımıyla birlikte harmanladığı görülmektedir.

¹²⁴ "Vaktangov, **Evgeny Vakhtangov**" (Whyman,**a.g.e.**, s. 160'daki alıntı)

¹²⁵ "Boris Zakhava, **Vospominania**"(Whyman,**a.g.e.**, s. 161'deki alıntı)

¹²⁶Whyman,**a.g.e.**,161 s.

Sizin metotlarınızla Stanislavski'ninkileri birleştirmeyi öğrendim. Bana teatrallığın ve oyunculuk yeteneğinin anlamını siz açtınız. 'Tecrübe etmenin' yanı sıra (bu terimi sevmiyorsunuz) oyuncudan başka bir şey daha talep ettiğinizi gördüm. Sahnede duygudan bahsetmek nedir ve hissetmek ne anlama gelir anladım.¹²⁷

Vakhtangov'un burada sözünü ettiği "tecrübe etmek" ifadesi, irdelenmesi gereken bir kavramdır. Vakhtangov'un, özellikle Ekim Devrimi sonrasında değişen fikirlerini, sanatsal ifade şeklini, yaşamının son yıllarında ulaştığı sentezi daha iyi kavrayabilmek için; Stanislavski'nin, "sistem" in inşa olduğu ilk yıllarda sıkça vurguladığı ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun oyunlarında oyuncunun kullanması gereken temel yöntemlerden biri olan "tecrübe etme" kavramının "sistem" içindeki yerini değerlendirmek gerekir.

Stanislavski'nin yazdığı, Hapgood tarafından çevirilen **An Actor Prepares (Bir Aktör Hazırlanıyor)** kitabı bir eleştiriyle başlar. Torstov'un öğrencileri yeteneklerini sergilemek için bir dizi sahneyi canlandırmışlardır. Bu sırada Torstov 'sahnede olan bitene kendimizi tümüyle verebildiğimiz, biz seyrederken sizin oynadığınız yalnızca iki an oldu' der. Böyle başarılı anlar bir rolü yaşamak diye tarif edilir. Hapgood'un 'bir rolü yaşamak diye ifade ettiği kelimenin Rusçadaki karşılığı' tecrübe etmektir.' (Perzhivanie) Bu kavram Stanislavski için çok önemlidir. Stanislavski oyuncuların tüm yaratıcı potansiyellerini başarılı bir şekilde dışarı vurduklarında hissettiklerini 'tecrübe etme' sözüyle tanımlıyor. Bu sözcük "sistem" in her bir boyutunun kendi başına yakalayamadığı çok hassas bir dengeyi tümüyle kavrayabiliyor. Stanislavski "sistem" in içindeki en büyük önemi bu boyuta veriyor. Kısacası tecrübe etmek "sistem" i sanatsal yaratım teorisine dönüştüren bir araç haline geliyor. Yani, tecrübe etmek "sistem" in olmazsa olmazı. Ve Stanislavski kendi tiyatroculuğunu bir markaya dönüştürmek için bu terimi ısrarcı bir şekilde kullanıyor.¹²⁸

Stanislavski'nin 1906'da başlayan "sistem" in gramerini oluşturmaya yönelik çalışmalarında, Sharon Marie Carnicke'in dediği gibi, tecrübe etme kavramının "sistem" in en önemli mihenk taşlarından biri olduğu görülmektedir. Aslında sözcük ilk olarak bakıldığında tanımlanabilecek ya da öğrenilebilecek somut bir kavramı içermiyor gibi görünse de, Stanislavski tecrübe etme ifadesini soyut bir halden çıkarıp oyuncularına aktarmak için çeşitli açıklamalar yapmıştır. Stanislavski'ye göre tecrübe etme zihinsel durumlara bağlıdır. İlham, yaratım, yaratıcı modlar, bilinçaltının harekete geçirilmesi, tümüyle anda bulunmak gibi kavramsal başlıklar aslında tecrübe etme ifadesinin unsurlarına ayrılamayan bir bütün olduğunu işaret

¹²⁷ "Vakhtangov, **Sbornik**" (Whyman, a.g.e., s. 164'deki alıntı)

¹²⁸ Carnicke, a.g.e., 129 s.

etmektedir. 1909 yılındaki **Taşrada Bir Ay** oyununda Boleslavski ile birlikte yaptığı prova sırasında aldığı notlarda da bu yaklaşım görülmektedir: “*Dramatik tecrübe etme eylemi bileşik bir bütündür.*” Stanislavski tecrübe etme kavramını oyuncunun rolü tarafından ele geçirildiği, mutlu ancak ender bir durum olarak tanımlamaktadır. O ender anı, “*oyuncun daha üst bir bilinç seviyesine yükselmiş yogiler gibi hissettiği, tüm duyguların keskinleşerek her şeyi algıladığı yoğun bir farkındalık ve mutluluk olarak tarif eder.*”¹²⁹ Birinci Stüdyo’nun önemli oyuncularından, “sistem” donanımına sahip Michael Chekhov da tecrübe etme kavramını benzer bir şekilde tanımlamaktadır.

O mutlu anda oyuncu için her şey değişir. Karakterin yaratıcısı olarak iç dünyasında yaratımından özgürleşir ve çalışmasını dışarıdan gözlemleyebilecek bir hale gelir. Bu imgeye kanını canını vermiştir. Hareket etme, konuşma, isteme ve hissetme becerilerini de. Şimdi zihninden bu imge kaybolur ve içinde yaşamaya başlar ve içindeki kişinin ifade araçlarına göre hareket eder.¹³⁰

Stanislavski’nin tecrübe etme ifadesinden yola çıkarak tanımlamaya ve çözmeye çalıştığı o ender ilham anlarını ve ifadenin bütünsel yaklaşımını Tolstoy’dan esinlenerek kullandığı görülmektedir. Sanat anlayışı ve felsefesiyle Stanislavski’nin ve Moskova Sanat Tiyatrosu üzerinde büyük etkisi olan Tolstoy 1897 yılında yazdığı **Sanat Nedir?** adlı makalesinde sanatın bilgidan çok tecrübe etmeyi iletildiğini söylemektedir. “Sanat, bir kişi diğer kişilere tecrübe ettiği bir duyguyu aktarmak istediğinde başlar. Tolstoy’a göre sanat, kendini dışarıya vuran bir eyleme neden olur. Bu eylemi bir duygunun hatırası harekete geçirir, sanatçının tecrübesi de merkezde yer alır.”¹³¹

Bu açıdan bakıldığında Stanislavski’ye göre oyuncuların sadece kendi duygularını tecrübe edebildikleri tezi ve “sistem” içinde önemli bir yeri olan duygusal hafıza kavramının da nasıl şekillendiğiyle ilgili önemli bir veri elde edilmektedir. Stanislavski’ye göre oyuncular karakterleriyle empati kurarak onları

¹²⁹ Carnicke, a.g.e., 130 s.

¹³⁰ y.a.g.e., 130 s.

¹³¹ y.a.g.e., 133 s.

anlayabilirler ve kendilerini karakterlerinin yerine koyarak onların yapacağı şekilde hareket etmeye başlayabilirler. Böylece bu yaratıcı süreç, rol ile uyum içinde olan diğer tecrübeleri çağırabilecektir. Stanislavski'nin Tolstoy'un görüşleri doğrultusunda esinlendiği tecrübe etme kavramının “sistem” in ilk yıllarında sıkça vurgulanması, Carnickle'ın da söylediği gibi Moskova Sanat Tiyatrosu'nun markalaştırılmak için kullanılan en önemli etiketlerden biri olmuştur. Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Stanislavski'nin birlikte çalıştığı fikir ortağı Dançenkov ve Birinci Stüdyo'nun beyni durumundaki Sulerzhitski'nin çalışmaları “sistem” in ilk tohumlarının atıldığı 1906-1912 yılları arasında, oyunculuğun gramerine yönelik yöntemsel bir yaklaşım geliştirmeye çalıştıkları sanatsal açıdan doğurgan bir platform oluşturmuştur. Vakhtangov da işte bu zengin fikirlerin merkezinde oyunculuk tekniğini inşa etmeye başlamıştır.

Vakhtangov, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun önemli tiyatro adamlarının fikirlerini özümseyip “sistem”i içselleştirmeye çalışırken, aynı zamanda kendi tekniğinin oluşumu için gereken materyali de biriktirmeye başlar. Vakhtangov da duygusal veya insani bir temeli olmayan oyunculuğun seyirciyle asla gerçek bir temas sağlayamayacağı Tolstoycu bakış açısını benimsemektedir. Özellikle Dançenko'nun, yazarın dünyasını ön plana çıkararak çalışmayı yönlendirmesi ve oyuncuyu rolünün doğasını anlamaya yöneltmesi Vakhtangov için belirleyici bir teknik oluşturmuştur. Vakhtangov'a göre davranışın ve eylemin mantığını oyuncunun kişiliği değil, karakterin doğası belirlemektedir. Bu noktada, oyuncunun kendi duygu deposu ve kişisel tecrübelerine aşırı vurgu yapan Stanislavski'nin aksine karakterin doğasını ön plana çıkaran Dançenko'nun bakış açısı doğrultusunda zamanla fikirleri Stanislavski'den uzaklaşmaya başlar. Vakhtangov da tıpkı Michael Chekhov gibi Stanislavski'nin tecrübe etmeye dayalı gerçek hayat vurgusunun belirleyici olduğu tiyatro anlayışı yerine imge ve sanatın hayatını yönetmenin, oyuncunun ve yazarın hayali yaratımını yerleştirmek ister. İçsel öz ile dışsal ifade arasında bir denge kurmak Vakhtangov'un oyunculuk tekniğinde ulaşmayı amaçladığı hedeflerden biri olur. Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Vakhtangov'la birlikte çalışan, aynı zamanda Mansurov Stüdyosu'nda Vakhtangov' a asistanlık da yapan ve sonrasında Üçüncü Stüdyo'nun önemli yönetmenlerinden biri olan Alexei Popov (1892-1961), Vakhtangov'un yaklaşımını “sistem”i yeni bir bakış

açısıyla değerlendirerek bir yönetmen gözüyle getirdiği açılımları şöyle ifade etmektedir:

Bir oyuncuyla beraber bütün oyun boyunca rolünü takip ederek prova yapmayı severdi. Bu, tümüyle farklı bir yönetmenlik tecrübesi ortaya çıkarmıştı : ‘rolün özü’, ‘karakterin mizacı’, ‘ikinci seviye’ ve bir rolün fiziksel anlamı... VakhtangovStanislavski’den ve Dançenko’dan ders almış yönetmenlerin çalışmalarını gözlemledi. İçsel öz ile sahnedeki imge arasındaki dengeyi tutkuyla arayıp nadiren buldu. İçsel benlik sahnede görülmeyebiliyordu.¹³²

Vakhtangov Birinci Stüdyo’da yönettiği Ibsen’in**Rosmersholm**, Mansurov Stüdyosu’nda yönettiği Materlinck’in**St. Antony Mucizesi**oyunlarında ağırlıklı olarak Popov’un sözünü ettiği kavramlar doğrultusunda çalışır. Özellikle oyuncunun, karakterin imgesiyle kaynaşması için çabalamıştır. Stanislavski “sistem” in gelişiminin başlangıcında karakter ile oyuncunun kaynaşması gerektiğini savunmuştur. Stanislavski’ye göre oyuncunun sahnede doğal olmayan benlik duygusunu yenmesi amacıyla karakterin kişiliği ile oyuncunun kişiliği arasında çok yakın bir bağ kurması gerekir. Oyuncunun kendi duygularının, karakterin duygularıyla kaynaşması gerekmektedir. Vakhtangov’un yaklaşımı ise, oyuncuyu karakterin imgesinde yaşamaya ama karakter olmamaya teşvik etmek üzerine kurulmuştur. *“Vakhtangov bir mizaç ve duygusal yoğunluk tiyatrosu yaratmak ister. Sanat Tiyatrosu’nun oyunculuk ilkeleriyle hem fikir olsa da keskin odaklı, ateşli yapımları sahnelemeyi talep etmektedir.”*¹³³

Amaçlanacak şey dışsal hiçbir uyarı olmaksızın mizacı uyandırmaktır. Bu amaçla oyuncunun provalarda, oyunda kendini çevreleyen her şeyi esas alarak kendi atmosferi yapmaya, karakterin görevlerini kendi görevleri yapmaya çalışması gerekir. O zaman mizaç ‘özünden’ konuşacaktır. Bu ‘özünden mizaç’ tek ikna edici ve gerçek olan şeydir.¹³⁴

Vakhtangov, Birinci Stüdyo’daki ustaları Dançenko, Sulerzhitski ve Stanislavski’nin fikirleriyle, arkadaşı Michael Chekhov’un oyunculuk yöntemine ait deneysel ve sezgisel yaklaşımını harmanlayarak kendi yönteminin ana hatlarını

¹³² “Vaktangov, **Evgeny Vakhtangov**” (Whyman,**a.g.e.**, s. 165’deki alıntı)

¹³³ **y.a.g.e.**, 166

¹³⁴ “Vaktangov, **Sbornik**” (Whyman,**a.g.e.**, s. 165’deki alıntı)

oluşturmuştur. Ancak Vakhtangov'un oyunculuk yöntemini ve bir yönetmen olarak sanatsal anlayışını şekillendiren ana etmen, Ekim Devrimi ve Stanislavski'nin asi, ayrılıkçı öğrencisi Meyerhold'un fikirleri olmuştur.

Vakhtangov, tiyatronun insani amacının yanı sıra sosyal ve politik bir tarafı olduğuna da inanmaktadır. Doğalcılığın insanın hayata olan tavrının aktif ifadesini bloke ettiğine ve sanatta doğalcılık kavramının devrim ile uyuşmayacağına inanmaktadır. Bu nedenle, bir anlamda yaşamın taklidini sunan sanat anlayışına ve doğalcılığa karşı durmaktadır. BorisZakhavaVakhtangov'un bu yaklaşımını şu şekilde açıklar:

Psikolojik doğalcılıkta duygu, nedeni olmadan da kendi başına önemlidir. Kendi başına bir hedeftir. Bizde, Vakhtangov ekolünde duygu oyunun ana içeriğine göredir. Duygular karakteri ahlaksal açıdan irdelemek içindir; biz, karakteri toplumsal davranışlarına göre ortaya çıkarırız. Duygular karakterle harmanlanır. (...) biz aktörün tüm yaşamı ve karakter olarak davranışları ile birlikte, kişiliğinin aktif yanını yönlendiririz. Onların(Stanislavski ekolünün) asal ölçüsü yaşamdaki duygulara uygunluktur; bizde ise, sanatçının düşünceleri ve duyguları karakterin toplumsal temelini kurar. Onların yaşama uygunluğu doğalcı, bizimki ise teatral biçimdedir.(...) gerçekliğe doğalcı ve psikolojik olan edilgen yönelim Vakhtangov tarafından etkin ve yaratıcı yönelime dönüştürülmüştür.¹³⁵

Vakhtangov bu düşüncelerin ışığında Meyerhold'a yönelir. Meyerhold'un gerçeği ifade edişindeki grotesk tavrı seçerken, Meyerhold gibi Stanislavski'nin duyguya yaptığı vurgudan ve rolün içsel özünden tamamen uzaklaşmaz. Bu nedenle, Meyerhold'un grotesk gerçeğini kullanan *bio-mekanik* oyuncuyla; Stanislavski'nin, duygusunu ve psikolojik gerçekliğini kullanan oyuncusunun bir sentezine ulaşmayı hedefler. Vakhtangov'un kullandığı gerçeklik kavramı, Stanislavski'nin "sistem" içinde kullandığı, oyuncunun kişisel tecrübelerine ve yaşamın taklidine dayalı bir gerçeklik değil, teatral bir gerçekliktir. Vakhtangov "sistem"in öğretileri ve Meyerhold'un estetik düşüncesi ışığında kendi yöntemini belirleyecek teatral gerçeği fantastik-yaratıcı gerçeklik olarak ifade etmektedir.

Tiyatroda ne doğalcılık ne de gerçekçilik olmalıdır. Her ikisi de elbette yaşamdan gerekli olanı almalıdır; ama yalnızca tiyatroya yararlı olanı seçmelidir. Tiyatroda biçim yeniden yaratılmalıdır. Ve bu yaratma eylemi sanatçının fantezisi (imgelemi)

¹³⁵ "Boris Zakhava, *Tvorcheskii Method Teatra Vakhtangova*", (Özdemir Nutku, *Oyunculuk Tarihi II*, Dost Kitabevi, Ankara, 2002,s. 150'deki alıntı)

ile olmalıdır. Bu yüzden kendi çalışmama fantastik gerçekçilik diyorum. Araçlar teatral olmalıdır.¹³⁶

Vakhtangov'un sahnedeki gerçekliğin yorumlanmasıyla ilgili getirdiği yeni önerme bir sentezin ürünüdür. Doğalcıların yaşamı taklit eden sanat anlayışını ve sahnedeki gerçekliği, Meyerhold'un estetik anlayışıyla ifade etmeye çalışmıştır. Vakhtangov'un ulaştığı sentezdeki en önemli nokta, teatral gerçekliği farklı bir estetik dille aktarmaya çalışırken; Stanislavski'nin, oyuncunun içsel yaratıcı unsurlarını açığa çıkarmayı hedefleyen yaklaşımını tamamıyla reddetmeyip içsel öz ile dışsal ifadenin bütünlüklü bir şekilde yeniden yaratılmasını sağlamaktır.

Vakhtangov, Stanislavski'nin psikolojik gerçekçilik vurgusuna eleştirel bir bakış açısı getirip yeni bir estetik dil arayışına giren Meyerhold'un içeriği tamamen yok sayıp sadece biçime yönelmesini kabul etmemektedir.

Gelenekselleştirilmiş tiyatro, teatral bayağılığı çökertmek ve ondan kurtulmak adına gerekliydi. Teatral bayağılıktan kurtulmak için gelenekselleştirilmiş araçları kullanarak, Meyerhold sahici bir tiyatro anlayışına ulaştı. Stanislavski gerçekliğin heyecanı ile birlikte doğalcı gerçeği sahneye getirdi. Hayat gerçekliğinde teatral gerçeği aradı. Meyerhold, sahici tiyatroya şimdi reddettiği gelenekselleştirilmiş tiyatro aracılığıyla ulaştı. Ancak teatral gerçeklik hevesiyle, Meyerhold duygunun gerçekliğini de yok etti. Oysa Meyerhold'un tiyatrosunda da gerçeklik olmalıdır.¹³⁷

Vakhtangov bu bakış açısı doğrultusunda Stanislavski'nin öğretilerini, "sistem" in temel öğelerini özellikle duygusal hafıza kavramını da kullanarak oyuncunun duygusal gerçeğini, Meyerhold'un teatral anlayışıyla birleştirerek kendi fantastik gerçekliğini yaratmıştır. Bu süreçte yaptığı çalışmalarda oyuncuların içsel yaratıcı öğelerini yok saymadan dışsal ifade formlarında uzmanlaşmalarını talep etmektedir. Vakhtangov'un öngördüğü tiyatro anlayışı oyuncudan, detaylı esnek jestleri ve teatral hareketi istemektedir. Değişen fikirleri doğrultusunda stüdyolarda yaptığı çalışmalarda ritim ve dans üzerine yoğunlaşmıştır.

¹³⁶ "Özdemir Nutku, **Meyerhold ve Vakhtangov Üzerine Notlar**", (Barış Erdenk, **Oyunculuk Sanatında Stanislavski Ve Meyerhold Yöntemlerinin Sentezci olarak Yevgeni Vakhtangov**, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1997)

¹³⁷"Vakhtangov, **Evgeny Vakhtangov**" (Whyman, a.g.e., s. 172'deki alıntı)

Habima Tiyatrosu, Vakhtangov'un jest, ritim, kostüm, manzara ve ışıklandırma denemeleri için, bir laboratuvar haline gelmişti. Her rolü öyle bir açıklıyordu ki, oyuncular her bir karakterin özünü yakalayabilirdi. Yüzeysel gerçekliği kaldırıp yerine teatral donmalar, sessizlikler, tempolu seslendirme, şarkı söyleme, hortlak makyajı ve grotesk biçimlendirilmiş hareketler koydu.¹³⁸

Vakhtangov yeni fikirlerinin ve Meyerhold ile Stanislavski'nin gerçekliğe yönelik bakış açıları doğrultusunda, yaşamının son dönemindeki çalışmalarında farklı sahneleme yöntemlerine gitmiştir. Özellikle devrim sonrasında, 1918-1922 yılları arasında sahnelediği oyunlarda, seyircinin de devrimin ve yeni toplumsal gerçekliğin etkisiyle farklı bir sahneleme yöntemine ihtiyaç duyduğuna inanmaktadır. Oyuncunun ve oyunların seyirciyle kurduğu ilişki de bu anlamda Stanislavski'nin bakış açısından ayrılmaktadır. Stanislavski'nin bakış açısında, oyuncunun yarattığı doğal ve gerçekçi atmosfer sahnenin gerçekliğini seyirciden ayırır. Sahnede yaşanan "doğal yaşamın taklidi" atmosfer büyülü bir gerçeklik yaratır. Buna bağlı olarak seyirci tiyatrodaki olduğu gerçeğini unutup sahneyle arasında içsel bir bağ kurar. Stanislavski'nin oyuncu ve seyirci arasında kurduğu bu bağ, "dördüncü duvar" kavramının da desteğiyle seyircinin tiyatrodaki olduğunu unutup sahnedeki yaşama ve gerçekliğe kendini tamamıyla kaptırmasına neden olan bir yanılsama yaratmaktadır.

Vakhtangov ise devrim sonrası değişen bakış açısı içinde, sanatın sosyal ve politik tarafını da göz önünde bulundurarak seyirciye karşı farklı bir sorumluluğu olduğunu düşünmektedir. Seyirci için sahnenin büyülü ve gizemli bir dünya olması kendini yaşam gerçekliğini ve atmosfere kaptırması sahnede olanı değerlendirmesini engellemektedir. Oysa Vakhtangov'a göre seyirci sahneye ve sahnenin gerçekliğine uzak açıyla bakıp aksiyonu ve oyunun sunduğu gerçekliği değerlendirebilmelidir. Bu nedenle, Stanislavski'nin rejilerinde doğalcılığın sunduğu gerçekçilik anlayışı ile yaşamın taklidini benimseyen kostüm ve dekor anlayışı yerine Meyerhold'un sahneye kurduğu setler ve değişken formlara dayalı gerçeküstü bir dekor anlayışını benimsemiştir. Stanislavski'nin rejilerinde sahnede kullanılan her aksesuar, dekorun bütünlüğü gerçek yaşamdan bir kesit sunup seyirciyi o mekanda oyuncularla birlikte yaşamaya iterken; Meyerhold'un sahne anlayışında, oyuncunun oyun alanı sürekli

¹³⁸Whyman, a.g.e., 170 s.

olarak seyirciye tiyatrodaki olduğu gerçeğini hatırlatmaktadır. Meyerhold oyunları tiyatronun dışında geniş alanlarda, farklı mekanlarda bile sahnelenmeye yönelmiştir. Buradaki temel amaç, seyircinin karakterlerle özdeşleşmesinin önüne geçerek oyunla arasındaki mesafeyi korumak ve kendi iradesi doğrultusunda oyunu değerlendirebilmektir. “*Meyerhold için bir gösteri, izleyici tiyatrodaki olduğunu bir saniye bile unutmuyorsa ve oyuncunun bir zanaatkar olduğunun devamlı ayırıcılığı ise teatraldır. Stanislavski ise tam tersini ister: İzleyici, oyunun kahramanlarının içinde var oldukları atmosfere dalmalıdır.*”¹³⁹

Vakhtangov 1918 yılından sonraki çalışmalarında groteskin ve Meyerhold’un tekniklerinin etkisiyle farklı bir sahne dili yaratmıştır; ancak burada önemli bir noktanın altını çizmek gerekir: Yönetmen olarak, özellikle Meyerhold’un etkisiyle sahnede farklı bir estetik dil kullanan Vakhtangov, oyuncuların içsel özü kaçırmamalarına ve rolün, insan ruhunun sahnedeki yansıması olması gerektiğine olan inancını kaybetmemiştir. Yöntemsel açıdan, yönetmen olarak sahne plastisinde Stanislavski’den farklı bir noktaya yönelirken; oyunculuk tekniğinde yine Stanislavski’ye bağlılığını koruyarak oyuncuları “sistem”in temel prensipleri doğrultusunda çalıştırmıştır. Bu bağlamda Vakhtangov’un, Stanislavski’nin oyunculuk tekniğiyle, yönetmenlik tekniğini ayırt ederek yeni bir bakış açısı geliştirdiği görülmektedir. Ulaştığı sentezin başarısı da bu yöntemsel zenginlikte yatmaktadır.

Vakhtangov’un, fantastik-yaratıcı gerçeklik olgusuyla yöneldiği yeni ifade biçimi, yaşamının son döneminde yaptığı rejilerde de açıkça görülmektedir. Aynı zamanda bu oyunlar Vakhtangov’un oyunculuk anlayışının ve yönetmenlik tekniğinin olgunlaştığı döneme dair önemli veriler sunmaktadır. 1922’de Habima Tiyatrosu’nda sergilediği Ansky’nin **Dybbuk** adlı oyununda bu yeni bakış açısının izleri görülmektedir.

Goya, Daumier, Chagall’dan imgeler alan Vakhtangov, düğün arifesinde bir ruhun musallat olduğuna inanılan bir gelinin hikayesini anlatan **Dybbuk** oyununu yaptı.

¹³⁹“James Roose-Evans, **Experimental Theatre**”, (Erdenk, **a.g.e.** s. 95’deki alıntı)

İkinci perdeyi genişleterek, dilencinin dansını bütün perdeye hakim kıldı. Bu oyuna, devrime uygun soyut bir yorum kattığı söylenir. Dilenciler devrimcileri temsil eder ve oyundaki olaylar, kurulu düzenden kopuşu simgeler. Diğerleri ise hem dilencilerin hem de zenginlerin dünyalarının kabusu gibi olduğunu, tek olumlu gücün iki bireyin aşkı olduğunu düşünmüşlerdir.¹⁴⁰

Benzer bir yaklaşımı Birinci Stüdyo'da sahnelediği Streinberg için **XIV. Ericoyununda** da sergilemiştir. Dekor ve kostümlerdeki soyut yorumlama biçimleri, renklerdeki tezatlıklar ve halk ile saray erkani arasındaki farkın altını çizmek için seçtiği oyunculuk üslupları, Vakhtangov'un rejilerinde "tersinleme" olarak adlandırılan yöntemin kullanılabilirliğini doğurmuştur. Vakhtangov, devrim sonrasında eleştirel bakış açısı doğrultusunda sahnelediği oyunlarda teatral gerçekliği ve tersinlemeyi kullanarak sahnede yeni bir dil, farklı bir plastik ve bütününde fantastik gerçeklik yaratmayı hedeflemiştir. Üçüncü Stüdyo-sonraları Vakhtangov Stüdyosu adıyla anılmıştır- için sahnelediği Carlogozzi'nin **Turandot** oyunu da bu yeni yaklaşımının ve ulaştığı sentezin başarılı örneklerinden biridir. Vakhtangov oyuncunun içsel gerçeğini yok saymadan dışsal ifade de uzmanlaşarak; jestin, hareketin ve hatta akrobasinin ön planda olduğu bir oyunculuk anlayışıyla **Turandot**'u sahnelemiştir.

Turandot'un başında oyuncular günlük kıyafetleriyle perdenin önüne çıkarak izleyicilere ne izleyeceklerini anlatırlar. Perde açılır ve bir vals havasında sahneye saçılmış buldukları aksesuarları giymeye başlarlar. Setçiler, kimonolar ve başlıklar giymiş olarak girerler ve bir yandan valse ayak uydurarak dekorları kurarlar. Dekor softadan iner, bunlar havada süzülürken kapılar ve pencereler, sütunlar ve kemerler yavaşça salınmaktadırlar. Oyun böyle başlar.¹⁴¹

Vakhtangov'un yaşamının son döneminde yaptığı bu rejileri ve stüdyosundaki çalışmaları, doğalcılığa tepkisinden yola çıkarak geliştirdiği oyunculuk tekniği, içinde barındırdığı tüm yenilikçi ve eleştirel yaklaşımlara rağmen temelde Stanislavski'nin oyunculuk yönteminden sapmadığını gösterir. Stanislavski Birinci Stüdyo'nun en önemli figürleri Vakhtangov ve Chekhov'un "sistem" in öğretileri doğrultusunda geliştirdikleri yeni ve öznel yöntemleri ilk aşamalarında desteklemesine rağmen, birçok noktada öğrencileriyle fikir ayrılığına düşmüştür.

¹⁴⁰ Whyman, a.g.e., 170 s.

¹⁴¹ "James Roose-Evans, **Experimental Theatre**" (Erdenk, a.g.e. s.82-83'deki alıntı)

Chekhov ve Stanislavski arasındaki anlaşmazlık, Vakhtangov'un yaşamının son döneminde de benzer bir şekilde görülmektedir. Stanislavski, Vakhtangov'un tiyatro dehasına çok güvenmektedir. Ancak yönettiği oyunlarda da yeni yaklaşımları sahne plastiğini desteklerken bu oyunların içindeki oyunculuk anlayışını eleştirmektedir. Özellikle Vakhtangov'un büyük ses getiren, o dönem için sahneleme biçimleri açısından çığır açacak denli öncü ve özgün bir yapıya sahip olan **Turandot** oyunuyla ilgili övgülerinin yanı sıra oyuncu-akrobat kavramını ağır bir şekilde eleştirmektedir.

Bana o kadar süper bilinçli, mükemmel sahici bir sanatçının yaratımının, yani grotesk demeyi seçtiğin şeyi, tamamen tecrübesiz, evrensel düşünce ve duyguyu ifade etmek için, derinden gelen bir kelimenin içsel anlamını hissedebilmek için gerekli her hangi bir konuşma nosyonundan yoksun, hala içlerindeki hissetmekten aciz dans ve esnek hareket dersleriyle ancak belli bir rahatlık kazanmış öğrencilerince başarılılabileceğini anlatmaya başladığı zaman kafam karışıyor. Onlar harika 'encikler'. Gözleri bile daha açılmamış ve tutmuş groteskten bahsediyorlar.¹⁴²

Vakhtangov'un kariyerinin sonlarında ulaştığı sentezin içindeki Meyerhold'un grotesk anlayışını ve sahneleme biçiminin etkisini açık ve sert bir biçimde eleştirmesine rağmen Stanislavski, Vakhtangov'un tiyatro için önemini ve deneysel yaklaşımını bütünsel anlamda reddetmemiştir. Aynı yaklaşım Vakhtangov için de geçerlidir. Stanislavski'nin sahneleme yöntemlerini doğalcı gerçekçiliğe aşırı vurgu yapan tekniğini eleştiren ve yeni bir dil oluşturup teatral gerçeğin ışığında fantastik gerçeklik kavramını benimseyen Vakhtangov da her zaman Stanislavski'nin oyunculuk yönteminin savunucusu olmuştur. "Sistem" in öğretilmesinde ve geliştirilmesinde Vakhtangov'un büyük etkisi vardır. Boris Zakhava'nın da belirttiği gibi, Vakhtangov'un "sistem"e yaklaşımı, "sistem" in temel elemanlarını oyuncularıyla çalışma teknikleri, kimi zaman Stanislavski'nin "sistem" uygulamalarının önüne geçmiştir.

Vakhtangov da Birinci Stüdyo Dönemi'nde arkadaşı Michael Chekhov gibi kendi oyunculuk tekniğini geliştirirken "sistem" in kimi başlıklarını eleştirip değiştirmiş ve dönüştürmüştür. Kimi zaman da Stanislavski'nin öğretileri doğrultusunda "sistem" in temel öğelerine farklı açılardan yaklaşarak "sistem" in

¹⁴² Constantin Stanislavski, **Stanislavsky's Legacy**, çev: Elizabeth Hapgood, Methuen, London, 1981, 153-154 s.

terminolojisine yeni kavramlar katmış ve “sistem” in zenginleşmesini sağlamıştır. Vakhtangov’un oyunculuk yöntemindeki kimi başlıklar bu açıdan değerlendirildiğinde Vakhtangov’un oyuncuların gramerine yönelik katkıları ve “sistem” ile olan ilişkisi daha açık bir şekilde görülecektir.

2.1.2.2 Gerekçeleştirme

Stanislavski’nin oyunculuk yöntemi doğalcı anlayış çerçevesinde oyuncun sahnede gerçekliği ve inandırıcılığı yakalayabilmesi üzerine kuruludur. Teknik olarak kullandığı tüm araçlar, insan ruhunun sahnedeki yaşamını var etmeye yönelik kullandığı yöntemsel yaklaşım “sistem”in öğelerini oluşturan bütünün parçalarıdır. Provalarda sık sık oyuncuya müdahale eden ve sahneyi bölen meşhur “inanmıyorum sana” ifadesi de özünde oyuncunun sahnede yarattığı gerçeğe ve karakterinin inandırıcılığına yaptığı vurguyla ilgilidir. Bu sebeptendir ki “sistem” in önemli öğelerinden biri olan “inanç ve gerçeklik duygusu” uygulamalarının birçok noktasında merkezde yer almaktadır. “Sistem”in elemanlarının en önemli özelliklerinden biri, her bir öğenin birbiriyle ilişki içinde olmasıdır. Bir kavram, diğeriyle iç içe geçmiştir. Bu nedenle “sistem” in her öğesi, neden sonuç ilişkileriyle kendi içinde organik bir bağ kurar. Örneğin, oyuncunun sahnedeki eylemlerine inanması karakterinin doğasından yola çıkarak inşa edeceği gerçeklik duygusu için yine “sistem” in önemli öğelerinden, “sihirli eğer” ve “verili koşullar” kavramlarını kullanması gerekmektedir. Bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşmada bir kaldıraç görevi gören “sihirli eğer”, oyuncu tarafından kendisine sunulan verili koşullarla birlikte değerlendirildiğinde yaratıcı dinamiklerini harekete geçirecek ve oyuncu karakterini inşa etmeye başlayacaktır. Bu açıdan bakıldığında inanç ve gerçeklik duygusunu geliştirebilmesi için oyuncunun verili koşulları çok iyi değerlendirmesi gerekmektedir.

Öncelikle verili koşullar hakkında açık net kişisel bir fikriniz olmalı ki bunu da oyunun kendisi, yönetimi ve kendi hayal gücünüz ile bir araya getirebilesiniz. Bu, karakter ve onun durumları hakkında genel bir resim çizecektir. Böyle bir hayatın gerçek dünyada mümkün olabileceğine içtenlikle inanmanız gerekmektedir. Ona öyle alışmalısınız ki sizin mahrem bir parçanız haline gelmeli. Eğer bunu

yapabilirsiniz, o zaman tutkuların gerçekleri ya da gerçek gibi gözükken duygular kendiliğinden yükselecektir.¹⁴³

Stanislavski'ye göre oyuncunun sahnede geçekliğe ulaşabilmesi için “sihirli eğer”in verili koşullar içinde tetiklediği içsel yaratıcı dürtülerin karakterle arasındaki bağı güçlendirmesi gerekmektedir. Oyuncu, karakterle kendini özdeşleştirebilmek için verili koşullar altında kendini karakterin yerine koymalı, karakterin davranışının mantığıyla kendi doğası arasında organik bir ilişki kurmalıdır. “Kendinizden yola çıkın” cümlesi de bu bakış açısını doğrulayan genel bir yaklaşımın simgesel ifadesi haline gelmiştir.

Vakhtangov ise oyuncunun sahnede yaratacağı gerçeklik için verili koşullar tekniğinin yeterli olamayacağını düşünmektedir. Oyuncunun içsel yaratıcı unsurlarını harekete geçirecek, sahnede inanç ve gerçeklik duygusunu besleyecek bir yaklaşım için daha doğrudan ve yaratıcı bir çalışma yöntemi geliştirmiştir. Vakhtangov'a göre oyuncu sahnede yaptığı her şeyi haklı çıkarmalıdır. Ancak bu haklı çıkarma eylemi her zaman oyunun ve karakterin mantığına uymak zorunda değildir. Önemli olan sahnedeki yaratım sürecinde oyuncunun yarattığı olgunun önemine inanmasıdır. Oyuncunun her jestinin, her hareketinin, her repliğinin altında verili koşulların ötesinde öznel bir inanç olmalıdır. Vakhtangov bu tekniğine “gerekçeleştirme” adını vermiştir.

Gerekçeleştirme inanca giden yoldur. Sahnede haklı çıkarılmayan hiçbir nesne hiçbir eylem ya da olay olmamalıdır. Eğer bir aristokrati oynuyorsanız ve yönetmen yardımcısı masanıza bir sigara izmariti bırakmışsa bunu gerekçeleştirmeniz gerekir. Oyuncu arkadaşınız sahne arkasında gülüyorsa bunu gerekçeleştirmelisiniz. Oyuncu arkadaşınız antresini zamanında yapmadıysa bu sizin oyuncu yoldaşınızın antresini kaçırdığı anlamına değil, belki de varışını beklediğiniz, yakında gelecek olan kişinin bir sebepten henüz gelmemiş olduğu anlamına gelir. Bu durumda sizin bir şey bulmanız, yeni bir benlik anlayışı çıkarmanız gerekir. Ancak kesinlikle rolden çıkmanız ve utanmanız anlamına gelmemelidir. Gerekçeleştirme hiç kuşku duymadığım bir amaçtır. Gerekçeleştirmeyi çabuk öğrenmek için hayal gücünüzü geliştirmeniz gereklidir. Bazen gerekçeleştirmeyi yazarda buluruz. Ancak aynı sıklıkta kendimizde de bulmalıyız. O nedenle alıştırmalar yardımıyla hayal gücünüzü geliştirmek çok önemlidir. Bu alıştırmalar sizin, 1) jestinizi 2) yeri 3) eylemi 4) durumu 5) bağlantısız bir dizi fikri haklı çıkarmanızı kapsar. Ancak burada bir şeye

¹⁴³Stanislavski, **An Actor Works On A Role**, 53 s.

dikkat etmek gerekmektedir. Gerekeçlendirmeyi halüsinasyon ile karıştırmak kolaydır. O nedenle aralarındaki sınırı hissetmelisiniz.¹⁴⁴

Oyuncunun inandırıcı, gerçeğe bir karakter yaratabilmesi için eylemlerinin tutarlı olması ve her eylemin içinde taşıdığı amaçla birlikte oyuncu tarafından o eylemin haklı çıkarılması gerekmektedir. Bu, Stanislavski'nin de çalışmalarında kullandığı bir tekniktir. Ancak Vakhtangov, Stanislavski'den farklı olarak gerekeçlendirme kavramının verili koşullardan bağımsızda ele alınabileceğini savunarak, "sistem" in bu önemli öğesini yenilikçi bir bakış açısıyla farklı bir noktaya taşımıştır. Bu yaklaşımdaki amaç; yönetmenin ya da yazarın niyetlerinin ötesinde, oyuncunun sanatına bir ayrıcalık vererek onu daha çok özgürleştirmek ve hayal gücünün sınırlarını zorlamaktır. Vakhtangov'a göre gerekeçlendirme, oyuncunun sırrıdır. Stüdyolarda yaptığı çalışmalarda, "sistem" in tanımladığı verili koşulları genişleterek oyuncunun hayal gücünü daha fazla kullanmasını sağlamıştır. Oyuncu, sahnedeki en küçük eyleme, basit bir jeste ya da aksesuarla kurduğu ilişkiye bile özel bir önemle ve saf bir inanç duygusuyla yaklaşmalıdır.

Her projenin başlangıcında bir oyuncu kendine şu temel soruları sormalıydı: 'Ben neden tiyatroydayım?' , 'Ben neden bu gurubun içindeyim?', 'Ben neden bu oyundayım', 'Ben neden bu rolü oynuyorum?'. Oyuncunun her anda güçlü, kişisel bir nedeni veya gerekeçesi bulunmalıdır. Yanıtlara gelirse, bunların mantıklı veya testle ilgili şeyler olmasına gerek yoktur. Bunların yalnızca oyuncunun rasyonel veya içsel ihtiyaçlarına seslenmesi yeterlidir. Örneğin, bir oyuncunun küçük bir rolü olabilir. Ve kendi çalışmasının oyunun genel anlaşılabilirliği için hayati olduğunu ya da seyirciler arasında çok önemli bir eleştirmenin oturduğunu, onun da bir zamanlar figüranlık yaptığını, oyuncunun performansını fark edeceğini ve parlak bir eleştiriyle diğerlerinden ayrı bir yere koyacağını hayal ederek oyununu gerekeçlendirebilir. Her şeyden önemlisi, oyuncu zihni çalışmasının önemli olduğu konusunda ikna olmak zorundadır.¹⁴⁵

Vakhtangov'a göre oyuncunun eylemlerinin nedenselliğini gerekeçlendirmesi, sahnedeki gerçekliğini ve inanç duygusunu pekiştirecektir. Ancak bu gerekeçlendirmenin oyunun sunduğu verili koşullarla doğrudan ilgili olmasına gerek yoktur. Önemli olan; oyuncunun karakterle arasında olan bağ ve sahne gerçekliğini güçlendirmek için, eylemlerini kişisel gerekeçlendirmelerle

¹⁴⁴“Vaktangov, **Evgeny Vakhtangov**” (Whyman, **a.g.e.**, s. 167'deki alıntı)

¹⁴⁵ Gordon, **a.g.e.**, 82-83 s.

açıklayabilmesidir. Bu sayede oyuncu, karakterinin doğasına uzanan yolda daha özgür bir yaklaşımla, kendisiyle karakterinin davranışının mantığı arasında yakın bir ilişki kurabilecektir. Vakhtangov'a göre bunun oyuncunun sırrı olmasının nedeni; eylemini haklı çıkaracağı yaklaşımın verili koşullardan bağımsız, belki de seyircinin hiç bilemeyeceği herhangi bir yönelim olabilmesidir. Oyuncunun hayal gücü aracılığıyla yaratacağı imgesel koşullar verili koşulların yerini alabilir.

Bu bağlamda denilebilir ki, Vakhtangov, “sistem” in içindeki önemli öğelerden biri olan verili koşulları geliştirip dönüştürerek yöntemsel açıdan yeni bir teknik oluşturmuştur. Gerekçelendirme tekniği Vakhtangov'un “sistem” e getirdiği en önemli yeniliklerden biridir. Daha sonraları Stanislavski'nin son dönem çalışmalarında, fiziksel aksiyon yönteminde, eylemlerin ardışık mantıklı sırasını inşa ederken oyuncunun dışsal karakterizasyon kavramını oluşturmasına öncü bir materyal sunmuştur.

2.1.2.3 Sihirli Eğer

Vakhtangov'un “sistem”in en önemli öğelerden biri olan “sihirli eğer”e daha farklı bir açıdan yaklaşıp yeniden formüle ettiği görülmektedir. Vakhtangov'a göre “sihirli eğer” tekniğinin Stanislavski'nin kullanımında, oyuncunun hayal gücünü ve yaratımını kısıtlayan bir bakış açısı vardır. Oyuncunun yaratıcı dinamiklerini harekete geçirmek ve karakteriyle arasındaki ilişkiyi kurmak için kullandığı “sihirli eğer” tekniği, oyuncuyu rolünün eylemlerini keşfetmeye yöneltirken karakterle oyuncu arasındaki sınırı neredeyse tamamen ortadan kaldırmaktadır. Stanislavski'nin “kendinizden yola çıkın” yaklaşımında oyuncu verili koşullar içinde sunulan “eğer ben bu durumda olsaydım ne yapardım?” sorusu oyuncu için bir tuzak kurmaktadır. “Sihirli eğer” aracılığıyla harekete geçmesi gereken hayal gücü bu noktada kişisel bir yaklaşımla oyuncu için kısıtlayıcı ve rolle ilgisi olmayan bir yaklaşım sunabilir. Örneğin, “eğer ben Machbet'in yerinde olsaydım ne yapardım?” ya da “eğer ben Othello'nun yerinde olsaydım ne yapardım?” soruları oyuncunun kişiliğiyle sınırlanırsa “Duncan'ı da Desdemona'yı da öldürmezdim.” şeklinde bir yanıt verebilir. Bu yaklaşım oyuncuyu, hayal gücünü harekete geçirip karakteriyle arasında bir bağ kurmasını kolaylaştırmak yerine, tamamen karakterden kopuk öznel bir yorumlamaya yönlendirebilir. Bu durumda da oyuncu karakterinin doğasını çözmek

için uğraşırken, kişisel bakış açısı doğrultusunda karakterden ve gerçekliğinden uzaklaşacaktır.

Vakhtangov verili koşullar kavramında oyuncunun hayal gücünü daha fazla kullanabilmesi için yazarın sunduğu olguların dışında oyuncunun eylemlerini haklı çıkarması gerektiğini ve karakterin her davranışını, oyuncu olarak gerekçelendirmesi gerektiğini savunarak verili koşullara yeni bir yorum getirmiştir. Benzer bir yaklaşımı “sihirli eğer” içinde kullandığı görülmektedir. Vakhtangov’a göre oyuncu “ eğer ben...yerinde olsaydım” kilit sorusunu, “eğer ben... yerinde olsaydım, beni karakter gibi davranmaya iten nedenler ne olurdu?” şeklinde değiştirerek karakterin eylemlerinin nedenini kavramaya yönelik bir bakış açısı geliştirir. Oyuncunun rolüyle ilişki kurabilmesi, rolünün eylemlerini anlayabilmesi ve gerekçelendirmesi için sorması gereken soru: “*Eğer böyle davranacaksam benim böyle davranmama (bir oyuncu olarak) neden olan şey nedir? Ya da beni karakterin davrandığı gibi davranmaya ne motive ederdi?*”¹⁴⁶

Vakhtangov’un bu yaklaşımı “sihirli eğer” kavramı için bir dönüşüm gerçekleştirmektedir. Oyuncu “sihirli eğer” aracılığıyla Stanislavski’nin yaklaşımından farklı olarak verili koşullar içindeki karakterin eylemini kendi eylemi haline getireceğini bulması sayesinde; tıpkı gerekçelendirme kavramında olduğu gibi, hayal gücünün yardımıyla kendi kişisel koşulları verili koşullarla yer değiştirebilmektedir. Vakhtangov’un “sihirli eğer” kavramına getirdiği bu bakış açısı ve dönüşüm, “sistem”in kavramsal zenginliğini arttıran en önemli unsurlardan biri olurken aynı zamanda “sistem” in işleyişinde, Fiziksel Aksiyon Yöntemi’ne uzanan süreçte Stanislavski’ye karakterin doğasını keşfetmek ve karakter gibi davranmanın şifresini çözmek konusunda önemli bir materyal sunmuştur.

Vakhtangov’un oyunculuk yöntemine ait çalışmaların ana hatlarının Stanislavski’nin öğretileri ve “sistem” in temel öğeleri doğrultusunda şekillendiği görülmektedir. Vakhtangov, Dikkat Çemberi, Rahatlama, Konsantrasyon ve Tempo-

¹⁴⁶Twentieth-Century Actor Training, Routledge, London, 2006, 34 s.

Ritim gibi başlıklarda Stanislavski'nin prensipleri doğrultusunda çalışmıştır.¹⁴⁷ Vakhtangov'un "sistem" in temel elemanlarına yönelik getirdiği en önemli yenilik ise, verili koşullar ve "sihirli eğer" kavramlarını dönüştürerek ulaştığı yeni yöntemsel yaklaşımdır. Gerekçelendirme kavramı ve "sihirli eğer" in yorumlanması "sistem" in işleyişine yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu yaklaşım, sonrasında batılı kuramcılar ve tiyatro adamları tarafından değerlendirilerek "sistem" in uzantılarını zengin bir platforma taşımıştır. Özellikle de Amerika'da Stanislavski'nin fikirlerinin yayılmasında ve "sistem" olgusunun öğretilmesinde Vakhtangov'un büyük bir önemi vardır. Amerika'daki tiyatro eğitiminde ve oyunculuk tekniklerini yöntemleştirirmedi özel bir yeri olan Grup Tiyatrosu ve Aktör Stüdyo gibi tiyatro okulları, Vakhtangov'un "sistem" i yorumlayış şekline ve deneysel bakış açısından faydalanmışlardır. Bu açıdan değerlendirildiğinde Vakhtangov, sadece Moskova Sanat Tiyatrosu ve stüdyolar özelinde değil, fikirlerinin Batılı kuramcılar ve oyuncular tarafından takip edilmesiyle birlikte "sistem" in uzantılarını ve takipçilerini kavramsal açıdan besleyecek önemli bir birikim sunmuştur.

Daha öncede değinildiği gibi Vakhtangov, oyunculuk yöntemleri açısından ustası Stanislavski'nin izinden gitmiş ve "sistem" in öğretilmesinde, uygulamasında ve yaygınlaşmasında büyük rol oynamıştır. Yönetmen kimliği, Meyerhold'un estetik anlayışı ve grotesk kavramının etkisiyle sahne plastiği ve rejî teknikleriyle Stanislavski'den ayrılmaktadır. Deneysel kimliği, Meyerhold ve Stanislavski'nin tiyatro anlayışlarını birlikte değerlendirerek ulaştığı sentez, tersinlemeye dayalı rejîleri ve fantastik gerçeklik kavramıyla harmanlanmış sahne diliyle birlikte kendine özgü bir ekol oluşturmuştur. Vakhtangov, tıpkı Birinci Stüdyo'dan dostu Michael Chekhov gibi, çeşitli fikir ayrılıklarına rağmen kimi zaman "sistem" in öğelerini geliştirerek ve dönüştürerek kimi zamanda eleştirel bir bakış açısıyla anti tezler üreterek yeni kavramlar ortaya çıkarmış ve "sistem" olgusunun kendine ait terminolojisini zenginleştirmiştir. Bu bağlamda denilebilir ki Yevgeni Vakhtangov tıpkı Michael Chekhov gibi "sistem" in en önemli temsilcilerinden biridir.

¹⁴⁷ Vakhtangov'un bu başlıklara ait egzersiz örnekleri için bkz. ek 7

2.2 Sistemin Amerika'daki Uzantıları

Stanislavski'nin öğretilerinin Rusya'nın dışına çıkarak evrensel bir düzeyde kabul gören bir yöntem haline gelmesi, "sistem" in temsilcilerinin ve Moskova Sanat Tiyatrosu oyuncularının Avrupa ve Amerika'daki çalışmaları sayesinde olmuştur. Stanislavski'nin ve "sistem" in Batı'ya açılımını sağlayan en önemli gelişme Moskova Sanat Tiyatrosu'nun 1923 yılında gerçekleştirdiği Amerika turnesidir. Aslında Moskova Sanat Tiyatrosu 1906-1922 yılları arasında Avrupa'da birçok turneye çıkmıştır. Bu turneler, hem ekonomik açıdan hem de sanatsal açıdan başarıyla sonuçlanmış ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun saygınlığının yayılmasını sağlamıştır. Berlin, Viyana, Prag, Zagreb, Paris gibi şehirlere yapılan turnelerde Rusça konuşan nüfusun azımsanmayacak denli çok olması ve sanatsal açıdan Moskova Sanat Tiyatrosu'nun sunduğu özgün bakış açısı bu turnelerin başarısında önemli bir etkidir. Bu açıdan bakıldığında, Amerika turnesi Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Avrupa turnelerine göre daha risklidir. Bu risklere ve belirsizliğe rağmen Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Amerika turnesi tahminlerin ötesinde bir başarıya ulaşmakla kalmamış; sanatsal açıdan Amerika'da oyunculuğa ve tiyatro eğitmenliğine dair yepyeni bir yaklaşım sunmuştur.

*"1923 Ocak ayından 1924 Nisan'ına kadarki süreçte Moskova Sanat Tiyatrosu toplam 12 şehirde 13 ayrı oyunun 380 gösterimini gerçekleştirir."*¹⁴⁸ Moskova Sanat Tiyatrosu'nun oyunları ve oyunculuk anlayışları seyircinin yoğun ilgisini çekmiştir. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun oyunlarının açıkça bir Bolşevik söylemi olmamasına rağmen sahip oldukları devrimci duruş özellikle Amerika'da o dönemde yoğunlaşan işçi hareketinin etkisiyle politik olarak seyircilere ilgi çekici gelmiştir. New York'un işçi sınıfının ve özellikle Yahudi toplulukların Moskova Sanat Tiyatrosu'na ilgisi sonraki yıllarda Yahudi-Amerikalı tiyatrocuların girişimlerinin temellerini oluşturmuştur. Sosyal ve politik bakış açısının doğurduğu bu ilginin yanında Moskova Sanat Tiyatrosu oyunlarındaki ayrıntılı gerçekçilik, güçlü dramatik yapı, kostüm ve dekorun da desteğiyle oyunlardaki tarihselliğe

¹⁴⁸ Mel Gordon, *Stanislavski In America*, Routledge, London, 2010, 10 s.

yapılan estetik vurgu Amerikan seyircisine yepyeni bir sahne plastiği sunar. Amerikalı eleştirmenler de Moskova Sanat Tiyatrosu'nun tiyatro anlayışına ve farklı oyunculuk tekniklerine övgüler yağdırmıştır.

Eleştirmenler kendilerini gerçek anlamda bir harikalar diyarının tam ortasında bulmuş gibiydiler. Alexander Woolcott (kendisi Broadway oyunculuğunun en önde gelen şakşakçılarından biriydi) Vanity Fair dergisinde 1923 yılının Mart ayında Moskova Sanat Tiyatrosu'nun performanslarını şu sözlerle anlatıyordu : 'Ben daha önce hiç bu kadar iyi ve bütünlüklü bir performans seyretmedim. Oyun, yalnızca iyi oynayan değil, aynı zamanda birlikte iyi oynayan bir grup aktör tarafından sergileniyordu.' Heywood Braun, New York Tribune'da, 1924'ün 27 Şubat'ında Woolcott'un meslektaşının New York World'de Vasili Kachalov'un performansında övmesi gerektiğini ifade ediyor, Kachalov'un sahnedeki sözlerinin evrensel bir dille söylenmiş şarkılar olduğunu söylüyordu. Rus oyunculuğu Heywood Braun'a göre bütün salonu kırıp geçiriyor ve kesintisiz bir eğlence sunuyordu. New York Herald için yazmakta olan L.W. mahlaslı eleştirmen 1923'ün 23 Kasım'ında açıkça şunu ifade etmişti: 'Rus sanatına belli bir ölçüde milliyetçi bir bakış açısıyla ve biraz da hoşnutsuzlukla bakan benim için bile Rus sanatı çok daha farklı bir yer edindi. Bizler için, Amerikan oyunculuğundan bıkmış bir kesim için, bu sanatın ne kadar yüksek bir noktaya ulaşabileceğini bir kez daha görmüş oluyoruz. Bu oyuncuların yorumlama güçlerinin ne kadar yüksek bir seviyede olduğunu kısaca anlatabilmek çok güç.' Bu ve bunun gibi yorumlar 16 ay boyunca devam etti.¹⁴⁹

1923-1924 yılları arasındaki bu büyük turne, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ve Stanislavski'nin oyunculuk felsefesinin yayılmasındaki en önemli faktörlerden biri olmuştur. Stanislavski'nin fikirleri, oyunculuk yöntemleri ve tiyatro adamı olarak entelektüel birikimi "Yeni Dünya" için keşfedilmesi gereken büyük bir hazine olarak durmaktadır. Stanislavski'ye Moskova Sanat Tiyatrosu'na gösterilen yoğun ilgi şaşkınlıkla karşılanırken; Stanislavski, Washington'daki bir oyun öncesi Amerikan Başkanı Calvin Coolidge'nin makamına çağrılmıştır. Seyircilerin büyük çoğunluğunun Rusça bilmemesi, oyunların görsel zenginliğinin ve oyuncuların etkileyici performanslarının önemini daha da belirginleştirmektedir. Birçok tiyatro kuramcısı ve eleştirmen; seyircilerin sahnede gördükleri gerçeklik karşısında bu derece etkilenmelerini Stanislavski'nin psikolojik gerçekçiliğe vurgu yapan, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun doğalcı anlayışa dayalı oyunlarındaki Rus ruhunun ifadesine bağlarlar.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ve Stanislavski'nin beklentileri aşan gördüğü ihtişamlı ilgiye ve aldıkları büyük övgülere rağmen, ne Rus Kumpanya ne de

¹⁴⁹ Gordon, *Stanislavski In America*, x s.

Amerikalı prodüktörler, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun bu turnesinin dünya tiyatro tarihindeki en önemli kültürel dönüşümlerden ve sanatsal transferlerden birinin başlangıcı olduğunu tahmin edememiştir.¹⁵⁰

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun turnesi bittikten sonra Stanislavski'nin etkisi New York'ta kendini göstermeye devam etmiştir. Stanislavski'nin öğretileri, oyunculuk anlayışı ve “sistem” olgusu birçok tiyatro grubu için referans noktası olmuştur. Stanislavski'nin çalışmalarını baz alarak açılan yeni okullar Amerika'daki oyunculuk anlayışının yeniden yapılanmasını sağlayacak ivmesel bir değişimin hazırlayıcısı olmuşlardır.

1920'ler ve 30'lar boyunca Stanislavski “sistem”ine duyulan ilgi Amerikalı oyuncular arasında gün geçtikçe arttı. 1938'de ustanın ölümünden bir yıl sonra New York, Chicago ve Los Angeles'daki toplam 25 oyunculuk stüdyosunun 11'i Stanislavski tekniğine dayanıyordu. Bunlardan 8'i Ruslar tarafından yönetiliyor ve Doğu Avrupa kökenli olduklarını açıkça dile getiriyorlardı. Ruslar tarafından yönetilenler Andrius Julinsky'nin Oyunculuk Atölyesi, Bulgakov Tiyatro Okulu, Laser Galpern'in Sanat Stüdyosu, Chekhov Tiyatro Stüdyosu, Erwin Piscator'un Drama Atölyesi (bu atölyede Stella Adler başöğretmen, Raikin-Ben Ari ve Edit Chile misafir eğitmenlerdi), Goodman Drama Okulu (bu okul Maurice Gnesin ve David Itkin tarafından yönetiliyordu), Grup Tiyatrosu Stüdyosu, Maria Ouspenskya Dramatik Sanatlar Okulu, Neighbourhood Play House Tiyatro Okulu (bu okulun oyunculuk programı Sandy Meinsler tarafından oluşturuluyordu), Yeni Tiyatro Okulu (Grup Tiyatrosu üyesi Michael Gordon ve Brett Warren tarafından yönetiliyordu), ve son olarak Tamara Daykarhanova Sahne Okulu.¹⁵¹

Stanislavski'nin fikirlerinin Amerika'da yaygınlaşması ve “sistem”den yola çıkarak oluşan yeni sentezler, “sistem”in uzantıları Amerika'daki göçmen Rus eğitmenler aracılığıyla olmuştur. Bu sanatsal yayılmanın köklerinin, Moskova Sanat Tiyatrosu ve Birinci Stüdyo'nun iki eski oyuncusunun etkisiyle başladığı görülmektedir: Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya.

Richard Boleslavski (1889-1937) 1906'da Moskova Sanat Tiyatrosu'nun seçmelerine katılır ve kabul edilir. Gordon Craig'in **Hamlet** prodüksiyonu ve **Taşrada Bir Ay** oyunu Boleslavski'nin “sistem”in temel ilkeleriyle bulunduğu ilk oyunlardır. Sulerzhitsky önderliğindeki Birinci Stüdyo'ya da katılan Boleslavski, Vakhtangov ve Chekhov ile birlikte “sistem”in özünü kavramaya yönelik birçok

¹⁵⁰ Gordon, **Stanislavski in America**, x s.

¹⁵¹ **y.a.g.e.**, xiii-xiv s.

çalışmanın içinde yer almıştır. Sulerzhitsky, Vakhtangov ve Chekhov ile birlikte Birinci Stüdyo'nun deneysel ve geliştirici ortamında Stanislavski'nin öğretilerini ve "sistem" in temel taşlarını kavramaya yönelik yaptığı çalışmalar, Boleslavski'nin Amerika'daki eğitmenliğinin köklerinin nereden geldiğini saptamak adına önemlidir. Tıpkı Vakhtangov ve Chekhov gibi Boleslavski de "sistem" in inşa edildiği ilk yılların önemli tanıklarından biridir. Ekim Devrimi sonrasında Rusya'dan göç eden birçok meslektaşıyla birlikte başta kendi ülkesi Polonya'da olmak üzere Prag'da, Paris'te çeşitli oyunlar sahnelemiş ve Stanislavski'nin öğretileri doğrultusunda oyunculuk anlayışını şekillendirmiştir.

Avrupa'yı saran ekonomik kriz ile birlikte 1922'de Amerika'ya giden Boleslavski yeni bir oyunculuk anlayışının ve oyunculuk eğitiminde kendi bünyesinden birçok atölye ve okul doğuracak bir oluşumda adımını atmıştır. Bu adım, 1923 yılında kurduğu Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu'dur.

1923 yılındaki Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Amerika turnesi sırasında eski tiyatrosuyla birlikte hareket eden Boleslavski turnenin ilerleyen safhalarında **The Lower Depths** oyununda Stanislavski'nin yerine oynar. Tiyatronun diğer oyunları için de yardımcı oyuncular ve figüranlardan oluşan bir grup oluşturarak turneye destek verir. Amerika turnesini organize eden yapımcı Morris Gest, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun turnesi ardından tiyatronun sanat anlayışı ve oyunculuk teorileriyle ilgili Boleslavski'den ders vermesini ister. Boleslavski'nin bu derslerdeki yaklaşımında Stanislavski'nin ve "sistem" in izleri açıkça görülmektedir.

Boleslavski kişiselleştirilmiş eğitimi ve Stüdyo'daki öğretmenlerin kendini geriplanda tutan bağlılığını kısaca aktardı. Sonra MAT'ın kemikleşmiş prensiplerine değindi. Bunlar içinden çıkılmaz bir şekilde kendi ünlerini getiriyorlardı. Stanislavski'ye göre, sanatıyla ilgili olan her şey, kutsal bir aura tarafından sarılmıştı. Hatta dinmeyen huzursuzluğunun içinde bile düşünceli ve neredeyse dini bir unsur vardı. Devrimci ve bilimsel temelli araştırmaları onu nereye götürürse götürsün, yaşlı usta, tiyatronun ulu geleneklerine ve tarihine tapıyordu. O bir simyacıydı. Eskinin en iyi yanlarını, Avrupa'nın en yeni, vizyoner keşifleri ile harmanlıyordu.¹⁵²

¹⁵² Gordon, **Stanislavski in America**, 20-21 s.

Boleslavski, Stanislavski'nin öğretileri doğrultusunda Amerika'da "sistem" ile ilgili dersleri veren ilk eğitmandir. Boleslavski'nin "sistem"e yönelik öğretileri **Theatre Arts** dergisinde "oyunculuk konusunda ilk altı ders" adıyla yayınlanır. Bu makale daha sonra Amerikan Laboratuar Tiyatrosu'ndaki çalışmaları ve Boleslavski'nin diğer seminerleriyle birlikte kitabını oluşturan materyalin ana kaynağı olacaktır. Boleslavski'nin Stanislavski'nin oyunculuk tekniğiyle birlikte yoğurduğu kendi oyunculuk anlayışı ve eğitmenliğinin ana hatları Amerika Laboratuar Tiyatrosu'ndaki uygulamalarında şekillenmeye başlar.

Boleslavski, eğitim programını, oyuncuyu takım oyunculığına yöneltme ve her rolü oynayabilme yetisini sağlamak üzere hazırladı. Eğitim üç yönü vardı: 1) Boleslavski'nin 'Dış Anlatım' dediği, aktörün bedenini ve sesini geliştirme 2) Yazarın ortaya koyduğu durumları ve amacını sahne üzerinde doğru bir biçimde canlandırmaya yarayacak, oyuncunun imgelemi yoluyla yaratmasını getirecek iç anlatım araçlarını yetkin bir düzeye getirme 3) Oyuncunun entelektüel ve kültürel bilincini geliştirme. Öğrenciler bu sayılan üç alanda verilen ödevleri yapmakla yükümlüydüler. Beden ve ses temrinleri, bale, yorumsal dans. Dalcroze ritmiği, eskrim, mimik, fonetik, diksiyon, ses üretme ve makyaj bu alanın uzmanları tarafından veriliyordu. Diğer uzmanlar ise destek dersleri olan tiyatro tarihi, müzik, sanat, edebiyat ve Batı Uygarlığı Felsefesi seminerleri yapıyorlardı. Boleslavski ile Ouspenskaya, bu eğitimin özü olan oyuncunun iç anlatım araçları konusunda stüdyo alıştırmaları ve doğaçlamaları yapıyordu.¹⁵³

Boleslavski'nin **Oyunculuk: İlk Altı Ders** kitabının temel başlıkları "sistem" in temel öğeleri ve Birinci Stüdyo'nun üzerine yoğunlaştığı derslerle büyük benzerlik göstermektedir: Konsantrasyon, Duygu Hafızası, Dramatik Aksiyon, Karakterizasyon, Gözlem, Ritim. Boleslavski'nin verdiği dersler ve Amerikan Laboratuar Tiyatrosu'ndaki çalışmaları Amerikan oyunculuk tarihinde yöntemsel açıdan çok doğurgan bir sürecin ilk tohumlarını atmıştır. Aynı dönemde Amerikan Laboratuar Tiyatrosu'nda Boleslavski kadar önemli ve etkin bir başka isim daha vardır: Maria Ouspenskaya.

Laboratuar Tiyatrosu'nun şöhreti ve New York sahnelerine olan efsanevi katkısı hala Richard Boleslavski'nin çekici ve romantik kişiliği ile birlikte anılır. Ama Stanislavski'nin uygulamadaki yeniliklerini Amerika'nın performans sanatına gerçekte ekleyen ve Laboratuar'ın modern oyunculuk eğitiminde bir deniz feneri

¹⁵³ Özdemir Nutku, **Oyunculuk Tarihi II**, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 2002, 191-192 s.

rolünü üstlenmesini sağlayan kişi (kısaca Madam olarak anılan) Maria Ouspenskaya'dır.¹⁵⁴

Maria Ouspenskaya (1876-1949) 1911 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu seçmelerine girmeden önce Adashev Stüdyosu'nda Sulerzhitsky ile birlikte çalışmıştır. Moskova Sanat Tiyatrosu'nda birçok oyunda yer alan Ouspenskaya aynı zamanda Birinci Stüdyo'da da Sulerzhitsky ile birlikte çalışmış ve "sistem" in temel ilkeleriyle diğer meslektaşları gibi orada tanışmıştır. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Amerika turnesi sırasında kadroda yer alan Ouspenskaya, turne sonrasında Amerika'da kalmıştır. Boleslavski ile birlikte Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu'nda eğitmen olarak çalışmaya başlar. Ouspenskaya da Boleslavski gibi Amerika'ya göç eden Rus eğitimcilerin içinde öncü isimlerden biri olmuştur. Amerika turnesi sonrasında tıpkı Ouspenskaya gibi Akim Tamiroff, Barbara Bulgakov, Leo Bulgakov gibi Moskova Sanat Tiyatrosu oyuncularını; Amerika'da kalarak Rus kültürünün ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun sanat anlayışının Yeni Dünya'daki ilk temsilcileri olmuşlardır.

Ouspenskaya, Laboratuvar Tiyatrosu'ndaki çalışmalarıyla ve Stanislavski'nin öğretilerine kattığı kendine özgü tarzıyla birlikte eğitmen kimliği kısa sürede Amerika'daki oyuncular arasında çok saygın ve önemli bir noktaya ulaşır. Ouspenskaya'nın yaklaşımı Stanislavski'nin ve "sistem" in temsilcisi olarak kimi zaman Boleslavski'nin de önüne geçerek, adından sıkça söz ettirmiş ve dersleri büyük ilgi görmeye başlamıştır.

Laboratuvar'daki öğrencilere göre Madam'ın sınıfları efsaneydi... Tipik bir ders Madam'ın asistanının "The Wreck of the Ship Hope" oyunundaki panoramik sahne gibi bir grup improvizasyonu hazırlamasıyla başlıyordu. Her öğrenciden bir balıkçı kasabasından, bir ev kadını veya balık satıcısı gibi bir karakter seçmesi ve yaratması isteniyordu. Improvizasyona beş dakika süre ayrılıyor, sonra asistan, kasabanın balıkçıları taşıyan geminin alabora olduğunu haber veriyordu. Aktörler rollerine devam ediyor, ağlıyor, doğanın gücüne lanet okuyor, birbirlerini rahatlatmaya çalışıyor ve birkaç dakika sonra yapacak başka bir şey bulamıyorlardı. Ama improvizasyon senaryo burada sona ermiyordu. Öğrenciler doğal olarak setteki hareketlerini ve laflarını tekrarlıyorlardı. Sahne yirmi, hatta otuz dakika, aktörler tüm stereo tipik yanıtlarını oynayana dek devam ediyordu. Aralarından çoğu oynamaktan yorgun düşmüş bir şekilde yere çöküyor, hareketsiz pozda oturuyor, hatta bazıları hayal kırıklığına uğradıkları için ağlıyorlardı. En sonunda yardımcı,

¹⁵⁴ Gordon, *Stanislavski in America*, 23 s.

göğsünün üzerinde bir çiçek ve gözleri kapalı şekilde sırtüstü hareketsiz şekilde yatmış Ouspenskaya'yı gösteriyordu. "O kadar sıkıcıydınız ki, Madam'ı öldürdünüz" diyordu sınıfa. Asistan onlara, insanların yapacaklarının asla tükenmediğini, onların hareketlerinin durmaması gerektiğini anlatıyordu. Aynı bunun gibi, gerçek karakterler dünyalarında "yaşarlar". Onlar duygularını "göstermezler" ve bir dizi bulunmuş eylem "yapmazlar". İyi aktörlük, sahnedeki şartlara gerçekçi bir duyguyla yaklaşmayı gerektirir. Karakterlerin içindeki özü bulmayı ve buna göre hareket etmeyi. Çalışma bu şekilde sona eriyor ve yeni gelenler evlerine yollanıyordu. Aktörlüğün temel ilkelerini anlatan ikinci dersleri bir sonraki hafta yapılıyordu.¹⁵⁵

Ouspenskaya Birinci Stüdyo'daki çalışmaların ve ustalarının öğretileri doğrultusunda Laboratuvar Tiyatrosu'ndaki derslerinde ağırlıklı olarak doğaçlama teknikleri üzerine çalışmıştır. Oyuncunun yaratıcı dinamiklerini harekete geçirerek kendi içsel dünyasını keşfetmesini amaçlayan hayal gücü ve konsantrasyon çalışmaları, gözlem egzersizleri ve özellikle "sistem" in ilk yıllarında Stanislavski'nin üzerinde çok durduğu duyu hafızasına yönelik çalışmalar Ouspenskaya'nın atölye çalışmalarının ana hatlarını oluşturmaktadır.

Oturumların birçoğu, Madam'ın üzerinde çalışılmış girişiyle başlıyordu. Öğrenciler aynı anda ayağa kalkıyorlar, o da mistik bir sesle, 'bana sıcak bir atmosfer yaratın' ya da 'en serin, en güzel suyu düşünün' diyordu. Birkaç dakika süren meditatif sessizlikten sonra onları alıştırmalara yönlendiriyordu. Bunlar öğrencilerin "konsantrasyon" ve "gözlem" ya da "bilişsel hafıza" larını (Affective Memory) etkinleştiriyordu. Onlardan gerçek sandalyeleri odanın içine taşımalarını istiyordu. Sonra aynı şeyi hayali sandalyelerle yapmalarını istiyordu. Pantomim hareketleriyle bir iğneden iplik geçirmelerini istiyordu ya da kaya dolu hayali çuvallar taşımalarını. Pencereyi açıyor ve sınıftaki öğrencilerden caddede kaç farklı ses olduğunu saymalarını istiyordu. Bunu gergin bir pozda otururken yapmalarını istiyor, sonra ikinci defasında daha rahat şekilde otururken yaptırıyordu. Uyarılara karşı algılarının rahatlamayla açıldığını, onların doğallıkla fark etmelerini istiyordu.¹⁵⁶

1930 yılında Amerika Laboratuvar Tiyatrosu kapandıktan sonra Maria Ouspenskaya kendi stüdyosunu kurar: Dramatik Sanatlar Okulu. Bu atölyede Ouspenskaya ile birlikte Laboratuvar Tiyatrosu'nun eski üyeleri de ders verir. Stüdyodaki derslerinde Ouspenskaya; içsel gelişim, sembol egzersizleri, karakterizasyon çalışmaları, iki dakikalık oyun etütleri gibi başlıklar üzerine yoğunlaşırken temelde yine oyuncunun duyu hafızasını güçlendirmeye yönelik bir çalışma programı izlemiştir. Ouspenskaya derslerinde duyu hafızasına yönelik

¹⁵⁵ Gordon, **Stanislavski in Amerika**, 25 s.

¹⁵⁶ **y.a.g.e.**, 25-26 s.

arayışlarında öğrencilerine rehberlik ederken Stanislavski'nin öğretileri doğrultusunda, oyuncunun hatırladığı duyuşal tecrübelerini rolün içsel yapısında kullanabilmelerine yönelik çeşitli doğaçlama teknikleri geliştirir. Ouspenskaya da tıpkı hocası Stanislavski gibi oyuncunun çalışmasının zihinsel, ruhsal ve fiziksel eğitimi kapsadığına inanmaktadır. Bu akış açısı içinde “sistem”in esaslarından duyuşal hafıza egzersizleri kadar “konsantrasyon” ve “eylem” de Ouspenskaya'nın stüdyo çalışmalarının merkezinde yer almaktadır. “Sistem”in ilk yıllarındaki temel hedefi oyuncunun kullandığı içsel araçlar aracılığıyla bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşmaktır. Ouspenskaya da bu ilke doğrultusunda hareket etmiştir. Ouspenskaya'nın etütleri, doğaçlama çalışmaları ve oyunculuk teknikleri, “sistem”in temel prensiplerini Amerikalı oyunculara aktarmada önemli bir rol oynamıştır. Eğitimci kimliğinin yanı sıra oyuncu olarak da birçok yapımda rol alan Ouspenskaya Amerikan film endüstrisi içinde saygın bir yer edinmiştir. Birçok filmde rol alan, Hollywood'un aranılan oyuncular arasında yer alan Ouspenskaya özellikle yardımcı oyuncu rollerinde yarattığı kompozisyonlarla adından sıkça söz ettirmiştir. Ouspenskaya'nın oyunculuğu ve yarattığı başarılı kompozisyonlar Amerika'daki popülerliğini arttırırken dolaylı olarak stüdyodaki öğrencilerinin de sayısını çoğaltmıştır. Ancak Ouspenskaya'nın oyuncu kimliği yanında; eğitimci kimliğinin çok daha baskın ve etkili olduğu görülmektedir. Kendine has tarzıyla yoğunlaşmış eğitimci tekniği ileriki yıllarda oyunculuk hocalığı yapacak birçok öğrencisi için rol model olmuştur.

Madam'ın Rus kültürünü okyanus aşırı taşımada en önemli avantajı, eğitimci olmasıdır. Ouspenskaya'nın atölye çalışmaları ve okullarına katılan bin beş yüz öğrenci onun eğitiminden geçmiştir. Onların arasından Stanislavski'nin tekniğini kullanan büyük oyuncular ve gelecekteki eğitimciler yetişmiştir. ‘Rus tarzı oyunculuğu’ Yeni Dünya’ya getirmede en fazla rol sahibi olan kişi Madam’dır.¹⁵⁷

Hem Boleslavski hem de Ouspenskaya Amerika'daki çalışmalarında “sistem”e ait ilk bilgileri ve Stanislavski'nin oyunculuk anlayışını yansıtan temel yönelimleri aktarması nedeniyle çok önemli bir sürecin başlangıç noktasında yer almaktadırlar. Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu Amerika'daki oyuncu ve eğitimcilerin

¹⁵⁷ Gordon, *Stanislavski in Amerika*, 23 s.

Stanislavski'nin öğretileriyle yetişmesine zemin hazırlayan çok zengin bir kaynak oluşturmuştur. Bu süreçte Amerikan Laboratuar Tiyatrosu'nda çalışan Bobby Lewis, Sandy Meisner, Lee Strasberg, Stella Adler gibi oyuncular Boleslavski ve Ouspenskaya'dan öğrendikleri “sistem” temelli oyunculuk teknikleri doğrultusunda kendi oyunculuk yöntemlerini geliştirmişler ve Amerikan tiyatrosunun oyunculuk anlayışına damgasını vuracak çok önemli bir zincirin devam eden halkaları olmuşlardır. Amerikan Laboratuar Tiyatrosu'nun içinden doğan birçok okul ve stüdyo, Boleslavski ve Ouspenskaya'nın eğitmen kimlikleri ışığında “sistem” temelli çalışmaları devam ettirmiştir. Ouspenskaya ve Boleslavski “sistem”in Amerika'daki ilk temsilcileri olmalarının ötesinde ustalarından devraldıkları eğitmenlik bayrağını öğrencilerine aktararak yeni yöntemlerin doğmasına zemin hazırlamışlardır. Bu bağlamda denilebilir ki Amerikan Laboratuar Tiyatrosu oyunculuk yöntemleri açısından Grup Tiyatrosu'nun ve sonrasında Aktör Stüdyo'nun temellerini atan doğurgan bir zemin oluşturmuştur. Bu süreçte Bolselavski ve Ouspenskaya'nın fikirleriyle yoğrulmuş, “sistem”in temel öğeleriyle tanışmış iki isim diğer meslektaşlarından daha fazla ön plana çıkarak, yıllar içinde edindikleriyle birlikte kendi oyunculuk yöntemlerini oluşturmuş; oyunculuğa dair sundukları yeni önermelerle, eğitmen kimlikleriyle birlikte günümüze dek uzanan birer ekol yaratmışlardır.

2.2.1 Lee Strasberg

Lee Strasberg (1901-1982) Amerikan Laboratuar Tiyatrosu'nda Boleslavski'nin asistanlığını yapmış bir oyuncu olarak Laboratuar Tiyatrosu'nun oyunculuk anlayışının Amerikan tiyatrosuna getirdiği yenilikçi bakış açısını sağlamlaştırmak adına, Laboratuar Tiyatrosu'nun dolaylı bir uzantısı olarak Grup Tiyatrosu'nun kurduğu zaman Amerikan tiyatrosunda 20.yy. a damgasını vuracak bir tiyatro hareketinin temelini atmıştır.

Grup Tiyatrosu 1931 yılında Harold Clurman, Cheryl Crawford ve Lee Strasberg tarafından kurulmuştur. Grup Tiyatrosu, Amerikan Laboratuar Tiyatrosu'nun temelinde ve Stanislavski'nin fikirlerinden yola çıkarak kendi oyunculuk dilini ve oyunculuk tekniklerine yönelik yönetsel yaklaşımı doğurmuştur. Grup Tiyatrosu'ndaki atölye çalışmaları sahnelenen oyunlar, Amerikan

ticari tiyatrosunun içinde durduğu yer ve elde ettiği başarıyla ardından Aktör Stüdyo'nun kurulması için uygun bir zemin hazırlamıştır. Strasberg'in Grup Tiyatrosu'nda başlayan, oyunculuk tekniklerini çözümlenmeye yönelik çabası zaman içinde "metot" ya da "metot oyunculuğu" adıyla kuramsallaşmış ve bir marka haline gelmiştir. Strasberg'in öncülüğünde inşa olan metot kavramı Amerika'daki sinema ve tiyatro oyunculuğunun mihenk taşlarından birini oluşturmuş ve birçok oyuncu bu yöntemle eğitilmiştir.

Crawford, Kazan ve Lewis, profesyonel oyuncuların becerilerini daha iyiye götürmeleri için, New York'ta, Actor's Studio adını verdikleri okulu kurdular. 'Yöntem'in ABD'de yaygınlaşmasının en büyük nedeni bu okuldur. Bu stüdyo Amerika'nın en kalburüstü tiyatro ve sinema oyuncularını yetiştirdi: Marlon Brando, James Dean, Robert De Niro, Robert Duvall, Jane Fonda, Dustin Hoffman, Dennis Hopper, Paul Newman, Al Pacino, Geraldine Page, Mickey Rourke, Eva Marie Saint, Rod Steiger, Shelley Winters, Joanne Woodward bunlardan bir kısmıdır.¹⁵⁸

Bütünsel açıdan değerlendirildiğinde metot kavramının, Strasberg'in, Stanislavski'nin öğretileriyle yola çıkarak inşa etmeye başladığı ancak zaman içinde öznel bakış açısı ve yeni tekniklerle açılımını genişlettiği bir sentez olduğu görülmektedir. Strasberg'in ulaştığı sentezin, metodun; Amerika'daki eğitmenler ve oyuncuların sürekli eleştirmesi ve birçok anti tez doğurması, Strasberg'in yönetsel açıdan Stanislavski'nin fikirlerini ve "sistem"i yorumlayış biçimiyle ilgilidir. "20.yy. oyuncuk eğitmenleri arasında Strasberg kadar tartışmaya neden olmuş ve konuşulmuş başka bir eğitmen yoktur."¹⁵⁹

Strasberg'in oyunculuk yönteminin çok tartışılması Stanislavski'nin öğretilerine getirdiği yeni bakış açılarının farklılığından doğmaktadır. Çıkış noktasında Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu'nun, Boleslavski'nin oyunculuk yöntemlerinden yararlanmakla beraber zaman içinde Strasberg, Boleslavski'nin ve dolayısıyla "sistem"in temel elemanlarını farklı şekillerde kullanmıştır. Strasberg'in yönetsel yaklaşımı içinde Stanislavski ve "sistem" ile ilgili en çok tartışma yaratan ve üzerine yoğunlaştığı kavramlar "duyu belleği" ile "duygu belleği" olmuştur.

¹⁵⁸ Nutku, **a.g.e.**, 207 s.

¹⁵⁹ Gordon, **Stanislavski in Amerika**, 143 s.

Stanislavski'nin duygusal hafızası, Amerika'da günümüze dair en ağır suçlamaları, hararetle savunucuları, kızgın muhalifleri ortaya çıkaran oyunculuk tekniği olmuştur. 1920'lerde duygular hakkında konuşan Boleslavski ve Ouspenskaya'ya kulak veren Amerikalı öğrenciler, görüşlerini popüler olan Freud yanlısı bir süzgeçten geçirip bir kargaşanın zemini hazırlamışlardı. 1934 yılında Stella Adler, Strasberg'in Grup Tiyatrosu'nda duyguları kullanma yolunu benimsemediğini açıklamış ve bir alternatifin peşine düşmüştür. Bu şekilde tartışmanın kutupları meydana gelmiştir. Strasberg'in gayretli savunucuları geçmişteki duygusal tecrübeleri güçlü oyunculuk için en etkili teknik olarak görürken, aynı derecede gayret gösteren muhalifleri de bunu oyuncunun psikolojik dünyasına sağlıksız bir müdahale olarak nitelendirmişlerdir.¹⁶⁰

Duygu belleği “sistem”in merkezinde yer alan ve Stanislavski'nin ilk dönem çalışmalarına yön veren en önemli kavramlardan biridir. Stanislavski için duygusal malzeme, rolün ruhunun yaşantısını ortaya çıkarmak amacıyla işler ve sanatsal sahne formlarına dönüşür. Duygu belleği tekniğindeki temel yaklaşım; oyuncunun duygusal tecrübelerinin ışığında daha önce yaşadığı bir duyguyu meydana getiren deneyimi hatırlayarak, sahnede karakterin duygusunu yakalamasında bir araç olarak kullanılabileceğini savunur.

Moskvin'in oyunu ya da arkadaşınızın ölümü karşısında bir zamanlar duyduğumuz 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 belleğinizde vaktiyle yaşadığınız duyguları anımsayabilir. Bu duygular anımsanamaz gibi görünürse de ansızın ileri sürülen kıskırtıcı bir neden, bir düşünce, bildik bir nesne bütün canlılıklarıyla hepsini belleğinizde diriltebilir. Kimi zaman bu coşkular eskisi kadar güçlü, kimi zaman daha zayıf, kimi zaman da aynı güçte olmakla birlikte değişik bir kılıfta dirilebilir.¹⁶¹

Stanislavski duygu belleği kavramını Ribot'dan esinlenerek geliştirmiştir. Theodule Armand Ribot'un (1839-1916) çalışmaları deneysel psikolojinin temellerini oluşturmuştur. Ribot duygu gibi zor anlaşılabilir bir fenomen üzerine araştırma yapan ilk bilim adamlarından biridir. Ribot'un tezine göre, geçmişte yaşanan bir olayın hatırlanıp hayal gücü aracılığıyla tekrar canlandırılarak hissedilen duygulara tekrar dönülebilecektir. Duygular da beş duyumuzun algıladığı dış etmenler gibi arkalarında birtakım izler bırakırlar. Ve bu izler gerektiğinde geri çağırılarak kullanılabilir. Stanislavski de duyguların, gözümüzün ya da kulağımızın

¹⁶⁰ Carnicke, a.g.e., 148 s.

¹⁶¹ Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, 163 s.

algıladığı ve sinir sistemimizde bir yerde kaydedilen uyarılar gibi bir depoda saklanabileceğini savunur.

Coşku belleğimizin gerçekte neye benzediğini gözünüzün önüne getirebilir misiniz? İmgelemimizde her birinde birçok odak, her odada sayısız dolaplar, raflar ve bir kıyıda da birinin içinde küçük bir tespih tanesi bulunan kutular canlandırın. İstenen, odayı, dolabı, rafı bulmak oldukça kolaydır; ama istenen kutuyu bulmak oldukça zordur. Hele, bugün bir an için parlayıp sonra gözden kaybolan o küçük tespih tanesini bulacak keskin göz nerede? Onu bulsa bulsa, ancak tarih bulur bir daha. Belleğinizin arşivleri de işte böyledir. Onun da birçok bölümleri, o bölümlerin de bölümleri vardır. Kimi bölümlere yaklaşmak daha kolaydır. Sorun, bir zamanlar akan yıldız gibi parlayan coşkuyu yeniden ele geçirmektir. Eğer bu coşku yüzde kalır da belleğiniz de canlınırsa, bahtınızın yıldızlarına şükranlarınızı sunabilirsiniz. Ama aynı izlenimi her zaman ele geçirebileceğinizi sanmayın. O izlenimin yerinde yarın tümüyle değişik bir şey belirebilir. Buna da şükretmeli, ötekenden umudunuzu ksmelisiniz. İki de bir canlanan anılardan yararlanmayı bilerseniz, o zaman, yeni yeni anılar biçimlenirken sizin duygularınız da her seferinde daha kolaylıkla harekete getirilebilir. Böylece, ruhunuz daha da uyanık bir duruma gelir ve rolünüzün sürekli yineleme yüzünden çekiciliği kalmamış, aşınmış olan kesimlerine taze bir sıcaklık katar.¹⁶²

Stanislavski duygularımızın da bir hafızaya sahip olduğu gerçeğinden yola çıkarak temelde “duyu hafızası” kavramı üzerinden “duygu hafızası”na ulaşmıştır. “Sistem”deki kullanımı içinde kimi zaman anlaşmazlıklara neden olan kavram karmaşasını Stanislavski, “duyu hafızası”nın daha bilimsel ve köklerinin daha derin olduğunu savunarak çözmeye çalışmıştır. Strasberg ise “duyu hafızası”nı iki bölümde değerlendirmektedir: Sezgiler, algılara bağlı hafıza ve duygusal hafıza.

Strasberg de Stanislavski gibi, oyunculuğun temel problemlerinin oyuncunun duyguyu ifade etmede yaşadığı zorluk olduğuna inanmaktadır. Stanislavski'nin ilk dönem çalışmalarında duyguya yaptığı vurgu, Boleslavski'nin de etkisiyle Strasberg'in yönteminde de önemli bir yer kaplamaktadır. *“Zihinsel ve fiziksel eylemler iradeyle kontrol edilse de duygular edilemez. Kendinize kızmayı, nefret etmeyi, sevmeyi ve benzerlerini söylemezsiniz. Buna karşılık bir kez ortaya çıktıktan sonra kendinize bu duyguları hissetmemeyi, durdurmayı da söylemezsiniz.”*¹⁶³

¹⁶² Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, 168 s.

¹⁶³ Lee Strasberg, **A Dream Of Passion**, Ed: EvangelineMorphos, Plume, New York, 1988
114 s.

Strasberg'e göre oyunculuk çalışmalarının özü, oyuncunun duygusal tecrübeyi yeniden yaratabilmesi ve yeniden yaşayabilmesinde gizlidir. Duygusal hafıza sahnede yeniden yaratabilmenin temel malzemesidir. Bu nedenle sahnede gerçek bir tecrübe yaratmak için gereklidir. Strasberg'e göre oyuncunun her performansı sırasında tekrar etmesi gereken sadece replikleri ya da mizansenleri değil, duygusunun hafızasıdır. Stanislavski'nin; oyuncunun ilham anlarını kontrol altına alabilmesi ve bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşarak karakter için gereken duygu yoğunluğunu yakalama çabası, Strasberg'in çalışmalarında da önemli bir yer tutmaktadır. Strasberg'e göre duygusal hafıza tekniği, bu anlamda oyuncunun yaratıcı dinamiklerini harekete geçirmek için sahip olduğu en önemli silahlardan biridir.

Oyuncu kendi ilhamını bir duygusal hafıza alıştırmayla kontrol etmek üzere eğitir. Bir tecrübeyi yeniden yakalamak veya yaşamak için, oyuncu her şeyden önce rahatlamalı, zihinsel aktiviteyle karşılık vermesi gereken diğer alanlar arasındaki çalışmanın önüne geçmelidir. Zihinsel veya fiziksel gerginliği varlığının çoğunlukla bir duygunun nasıl yaşanacağını tahmin etmekten kaynaklandığını keşfettim. Bu, duyguların spontan akışını kesen bir durumdur.¹⁶⁴

Strasberg duygu hafızası çalışmalarının verimini arttırmak için, Boleslavski'nin ve Ouspenskaya'nın da Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu'nda yaptığı gibi ilk dönem çalışmalarında özellikle konsantrasyon ve gevşeme egzersizleri üzerine yoğunlaşır. Konsantrasyon ve gevşeme egzersizlerinin ön planda olduğu doğaçlama teknikleri, oyuncunun duygusal hafıza kavramında ustalaşmasını sağlayacaktır. Strasberg'e göre doğaçlama çalışmaları; oyuncunun her performansta sahne üzerindeki duyguyu, eylemi, gerçekliği ilk defa ve o an oluyormuşçasına canlı yaratabilmesi için gerekli olan anındalığı geliştirmesi adına önemlidir. Strasberg'e göre oyuncunun yaptığı alıştırmalar, yalnızca bir düşünce ve tepki sürecini doğurmaz; oyuncunun repliğinin anlamını ortaya koymasının ötesinde onu karakterinin davranışının ardındaki mantığı keşfetmeye yönlendirir.

Spontanlığı oyuncu her zanaatta olduğu gibi bilinçli bir şekilde hayata geçirmelidir. Bilinçten üst bilince demiştir Stanislavski. Burada anlatmaya çalıştığı, hayatta spontan olan şeylerin oyuncu tarafından doğal olarak gerçekleştirilmesidir. Bunlar

¹⁶⁴ Strasberg, **a.g.e.**, 114-115 s.

hem spontan olmalı hem de oyuncun kontrolünde olmalıdır. Oyuncu durumun farkında olmalı; buna rağmen içinde olmalıdır. Aktörlük sanatının tuhaflığı budur.¹⁶⁵

Strasberg'in bu bakış açısı, Stanislavski'nin bir role yaklaşırken oyuncudan sürekli olarak “bugün, burada, şimdi” tazeliğinde yaklaşması gerektiğini belirten bakış açısıyla paralellik göstermektedir.

Stanislavski, oyunculuktaki en büyük sorunlardan birinin ‘beklentiler’ den kaynaklandığını keşfettiğinde haklıydı. Karakterin farkında olması beklenen her şey, ona sorulacaklar, ona söylenecekler, onu şaşırtması gereken olaylar, hatta kendi yanıtları – oyuncu tüm bunları önceden biliyordu. Oyuncunun sahnede bir sonra olacak şeyi bilmediğini varsayma becerisi ne kadar gelişmiş olursa olsun, sahnedeki normal eylemlerini başlatan hafızasıydı; özenle hazırlanmış olduğu kelimeleri ve hareketleriydi. Bu da en iyi durumda bile, ne olması gerektiğine ilişkin bir ‘işaret’ti. Gerçek bir karakterin canlılığı sürekli dir. Sürekli olarak düşünür, duygusal ve duygusal tepkiler verir. Bu yazar tarafından önüne konulmuş olan diyalog satırlarının ötesine geçer. Doğaçlamanın en değerli özelliği, oyuncuyu tepkilerinin ve düşüncelerinin bir nehir gibi sürekli olarak akması için uyarmaktır. Birçok oyuncu sahnede gerçekten düşündüklerine inanırlar. Onlar düşüncelerinin yalnızca ezberlenmiş diyaloglara bağlı olduğunu kabul etmezler. Eğitim veya provalar sırasında, sık sık kasıtlı olarak değişiklikler yaparım. Objeleri, partnerleri veya diğer detayları değiştiririm. Böylece onlara neye hazırlanmışlarsa, aynı şekilde bunu yapmaya devam ettiklerini gösterebilir. Çoğu zaman bir oyuncu sahneye girer ve sonucu daha önceden bildiği için, bu sona doğru rol yapar. Doğaçlamada, bir oyuncu sahneyi daha mantıklı ve inandırıcı oynamanın bir yolunu bulur. Sadece kendi bakış açısını değil seyircinin de bakış açısını kullanır.¹⁶⁶

Strasberg; oyuncunun karakterin doğası ile arasında organik bir ilişki kurabilmesi için zihninin, ruhunun ve aklının tüm dinamiklerini devreye sokarak çalışması gerektiğine inanır. Strasberg de tıpkı Stanislavski gibi oyuncunun rolünün içsel dünyasına ait keşiflerini kontrol altına almasını hedefler. Yönteminin içinde kullandığı, “sistem” e ait ya da kendi geliştirdiği tüm teknikler bu yaratıcı süreci canlı tutmak için kullanılan teknik araçlarla donatılmıştır. Karakterin doğasına özgü davranışının mantığı ve duygularının ifadesi, oyuncu tarafından bir kere keşfedildikten sonra her performans sırasında bu yaratımı canlı tutabilmek için duygu hafızasını etkinleştirmenin yollarını bulmalıdır; çünkü oyuncunun keşfettiği yaratıcı ruh hali ve yakaladığı duygular, sahnede bir kereliğine yaşanmayacaktır.

¹⁶⁵ Strasberg At The Actor's Studio, Ed. Robert H. Hethmon, Theater Communications Group, New York, 1996, 299 s.

¹⁶⁶ Lee Strasberg, a.g.e., 107-108 s.

Sonraki oyunlarda da oyuncu iradesinin yardımıyla aynı duyguları tekrarlayabilmelidir.

Duygusal hafıza yalnızca hafıza değildir. O, oyuncuyu içine alan türden bir hafızadır. Duygusal tecrübeler kişinin içinde o kadar derine kök salmıştır ki oyuncu tepki vermeye başlar. Enstrümanı harekete geçer ve sahne üzerinde yeniden yaşamak anlamına gelecek olan bir tür yaşamı yakalayabilir.¹⁶⁷

Strasberg de Stanislavski gibi çalışmalarının temel amacını, oyuncunun rolünü inşa edebilmesi için gerekli duygusal ve fiziksel malzemeyi hayal gücünün etkin katkısıyla yaratıcı unsurlarını açığa çıkarabilmek üzerine şekillendirmiştir. Bu nedenle oyuncunun yeteneğini keşfetmesi ve yaratıcı anlarını kontrol altına alabilmesi için bir yönetime ihtiyacı vardır. Yöntemsel açıdan donanımlı ve eğitilmiş bir oyuncu, tekniğini kendi kaynaklarını kullanabilmek için geliştirmelidir. Strasberg'e göre bu yöntemsel yaklaşım ve eğitim olmadan oyuncunun tekniğini geliştirmesi mümkün değildir. Strasberg, Stanislavski gibi "sistem" in temel elemanlarının, oyuncunun yaratıcı bir süreç içinde kullanması ve kendine özgü yaklaşımlarla içselleştirmesi gereken bir rehber olarak görür. Esas olan, oyuncunun kendi dinamikleri üstüne bu teknikler aracılığıyla çalışması ve sürekli potansiyelini arttırmaya yönelik disiplinli bir uğraş içinde olmasıdır. Strasberg'e göre, oyuncu bu yaratıcı süreçte içsel dinamiklerini tıkayan bir sorunla karşılaşarsa bununla yüzleşmelidir. Aksi halde küçük bir sorun ya da engel yaratıcı sürecin tümünü engelleyebilir. "*Oyuncunun eğitimi asla sona ermez. Eğitilmiş ve tecrübeli oyuncular bile düzenli olarak kendilerini yeniden eğitime almalı, enstrümanlarını tazelemeli ve çapını genişletmelidirler.*"¹⁶⁸ Strasberg'in bu yaklaşımı, Stanislavski'nin çalışmanın devamlılığı, oyuncunun sürekli kendini geliştirmesi ve belirli aralıklarla okula dönme fikrini desteklemektedir.

Strasberg, Stanislavski'nin ilk dönemindeki uzun masa başı çalışmalarını ve analiz yöntemlerini eleştirirken, oyuncunun hayal gücü aracılığıyla içsel yaratıcı güçlerini devreye sokması gerektiğine inanır. Strasberg'e göre geniş analizler

¹⁶⁷ Strasberg *At The Actor's Studio*, 109 s.

¹⁶⁸ *y.a.g.e.*, 287 s.

oyuncunun yakalamaya çalıştığı duyguya inanma, davranma ve tecrübe etme becerisine katkıda bulunmamaktadır. Bu nedenle Strasberg de tıpkı Stanislavski gibi, oyuncunun bir rolle ilk buluştuğundaki izlenimlerinin önemini altını çizer. İlk okuma; oyuncunun hayal gücünü uyaran ilk etken olduğu için, oyuncu bu aşamada önyargılarından, beklentilerinden ve klişelerden uzak olmalıdır. Oyuncu hayal gücünün katkılarının farkında olmalı ve rolünü çalışırken tepkilerinin doğasını keşfetmelidir.

Sonraki aşamada, oyuncu rolü analiz etmeye ve kendini bu rol içinde yaşatmaya başlar. Analiz sırasında rolle ilgili iç ve dış sekansların bir özetini ve bunlar arasındaki mantık bağlarını çıkarır. Oyuncu repliklerinin anlamlarını bu bakış açısıyla inceler. Aynı zamanda konsantrasyon gücünü arttıracak ve inançlarını derinleştirecek objeler bulmaya çalışır. Bu aşama zamanından önce yaşanan kendini bilinçsizce algılama, oyuncunun en büyük düşmanıdır... Biz oyuncunun gerçekte ne kadar yaşayabileceği ve tecrübe edebileceği ile ilgileniyoruz. Şu anda tecrübeye dönüşmeyen bilginin, şu anda kullanılmayan bilginin oyuncuya hiçbir faydası yoktur.¹⁶⁹

Strasberg'in analitik yaklaşımında, bir sonraki aşamada oyuncu oyuna yönelik genel analizinin ardından rolünü bölümlere ayırarak; her bir bölümü ayrı ayrı ele alır. Oyuncunun her bir ünite için yapacağı doğaçlamalar ve konsantrasyon çalışmaları rolün bütünselliğini yakalaması adına önemlidir. Oyuncunun gözlem gücünü kullanarak rolünün doğasını kavramaya yönelik içselleştirme çabası, verili koşullarla ilişki kurarak daha kolaylaşacaktır. Bu noktada oyuncunun temel amacı, yaratıcı duygularını derinleştirmek ve rolün duygusal bölümleri üzerine yoğunlaşmaktır. Bu duygusal çalışma karşılığında, zamanla hem karakterin geçmişine derinlemesine odaklanılmasını hem de rolün ortaya koyduğu sorunlarla ilgili daha güçlü bir kavrayış geliştirmesini sağlayacaktır.

Bu aşamada Strasberg yöntemsel yaklaşımı içinde, Vakhtangov'un sisteme kattığı "gerekçeleştirme" kavramından faydalanır. Oyuncunun kendine sorması gereken soru, "iç dünyamdaki hangi koşullar bana, kendime, insan ve sanatçı olarak oyunda yapmamı gerekenleri yaptırırdı?" Strasberg de tıpkı Vakhtangov gibi, oyuncunun bir eylemi yalnızca karakter yaptığı için yapmaması gerektiğini düşünür.

¹⁶⁹ Strasberg At The Actor's Studio, 288-289 s.

Oyuncu, eylemi gerçekleştirmek için bir gerekçe bulmalıdır. Buna göre davranmalı ve yaptıklarını kendine mal ederek haklı çıkarmalıdır. Strasberg'in oyunculuk tekniğini şekillendirirken Vakhtangov'un fikirlerinden, "sistem"e yönelik deneysel bakış açısından ve getirdiği yeni kavramlardan faydalandığı görülmektedir. Bu bağlamda, "sistem"in uzantısı olarak oyunculuğun gramerine yönelik problemlere yeni çözüm yolları sunan Vakhtangov'un ulaştığı sentezi, Strasberg kendi sanatsal ve estetik süzgecinden geçirerek "sistem" olgusunun devamlılığını zenginleştirmiştir.

Sovetski Teatr dergisi Haziran sayısında Iosif Rapoport'un Vakhtangov'un tiyatrodaki rol yapma yöntemiyle ilişkili bir analize yer vermişti. 'Oyuncunun Çalışması' bir düzine yaratıcı aktörlük etüdünü canlı ve detaylı olarak özetliyordu. Bunları öğrenen grup üyeleri daha detaylı hazırlıklar için heveslendi.¹⁷⁰

Strasberg, Vakhtangov'un "rahatlama", "duyu hafızası", "topluluk içinde yalnızlaşma" gibi kavramların yanı sıra "gerekçeleştirme" ve "uyarlama" tekniklerini de çalışmalarının içinde kullanmaya başlar. *"Böylece 1932 yılında Vakhtangov'un analizlerini ve eklerini yönteminin içine yerleştirir. Strasberg'in yöntemi, Amerikan Labaratuvar Tiyatrosu'nun eğitiminin üzerine Vakhtangovizm'i de ekler."*¹⁷¹

Moskova'daki Vakhtangov tiyatrosunda Birinci Stüdyo'nun çalışması ve onların öğretileri arasındaki farklar şu örnekle açığa çıkmıştı: Ata binme tecrübesini canlandırmak için, Stanislavski oyuncuyu bir sandalyeye oturtmuştu. Ondan ahşap sandalyenin hareket halinde bir at olduğunu hayal etmesini istiyordu. Vakhtangov, galop halindeki at imajından vazgeçmişti ve oyuncudan yüzüne ve saçlarına vuran rüzgarı hissetmesini, zarif deri eyere tepki vermesini istiyordu. Rapoport'a göre tüm incelikli detaylar içindeki duyu hafızası genel bir fikre göre daha hareketli ve daha doğrudan bir fiziksel tepkiye neden oluyordu.¹⁷²

Bu noktada Strasberg, Vakhtangov'un bakış açısı doğrultusunda Stanislavski'nin verili koşullar tekniğinin dışına çıkarak, hayal gücünün daha aktif bir rol oynamasıyla oyundaki eylemlerini ve duygularını yazarın sunduğu verili koşulların ötesinde gerekçelendirerek karakterin davranışının mantığını çözebileceğini ve gerçekliğe ulaşabileceğini savunur. Oyuncu gerekli olan duyguyu

¹⁷⁰ Gordon, **Stanislavki in America**, 51 s.

¹⁷¹ **y.a.g.e.**, 53 s.

¹⁷² **y.a.g.e.**, 53-54 s.

inandırıcı kıldığı ve içselleştirebildiği sürece karakterinin davranışlarını seyirci karşısında haklı gösterebilir. Vakhtangov'un fikirleri doğrultusunda Strasberg, doğaçlama çalışmalarında ve egzersizlerde bu yöntemi daha fazla kullanarak oyuncunun karakteriyle kuracağı organik bağı güçlendirmeyi hedefler. Gerekçelendirme ve uyarlama teknikleri Strasberg'in yöntemini şekillendiren önemli unsurlardan olmuştur.

Dover Furnace'daki yaz boyunca, Strasberg Vakhtangov'un revizyonlarını kendi yönetmenliğinin içine kattı Stella Adler, **Success Story** adlı oyunda kendini geri planda tutan sekreter Sarah Glassmann karakterini canlandırmada güçlük çektiğinde, yönetmen sükûnetini koruyarak onu bir kenara çekti. Ona göre sorun, Sarah'ın aşka ürkerek yaklaşmasıydı. Stella arzularını dört yıl boyunca bilinçaltında tutamaz ve sonra da ateşli bir şekilde ilanı aşk edemezdi. 'Ben aşık olmuşsam, aşık olmuşumdur Lee!' diye tepki gösteriyordu. Strasberg, Stella ile biraz özel hayatı üzerinde sohbet etti. Geçmişte hiç arzularını saklamak zorunda olduğu bir durumla karşılaşmamış mıydı? Stella bir süre düşünde ve sonra New York'tan Fransa'ya yaptığı beş günlük bir gemi yolculuğunu anımsadı. Bu yolculukta romantik bir ilişkiye başlamaktan kendisini alıkoymuştu. Hoşlandığı kişi evli bir adamdı ve yolculuğun kısa olması bu kaçamağı uzun vadedeki sonuçları yüzünden kendini tutmuştu. Strasberg çözümü hemen gördü. Stella'ya bir 'güverte uyarlaması' yaptılar. Oyun sırasında ondan geminin denizdeki hareketini hissetmesini ve tuzlu havayı ciğerlerine çekmesini istedi. Bu şekilde Stella'nın karakterinin bastırılmış düşünce tarzına gerçekçi bir şekilde girmesini umuyordu.¹⁷³

Strasberg oyunculuk yöntemini oluştururken Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu'ndaki Boleslavski ve Ouspenskaya'nın fikirlerinden yola çıkıp Stanislavski'nin öğretilerini ve "sistem" in temel öğelerini baz almış ancak zamanla yönetmen ve eğitmen kimliği içinde bu temel bilgi ve estetik birikiminin üstüne kendi teatral bakış açısını eklemiştir. Vakhtangov'un gerekçelendirme ve uyarlama kavramlarında olduğu gibi kimi zaman Stanislavski'nin yaklaşımından uzaklaşmıştır. Verili koşullar ve gerekçelendirme kavramlarına bakış açısının içinde barındırdığı sentez, sadece Stanislavski ile Vakhtangov'un arasındaki bir tercihi değil, bütünsel anlamda oyunculuk yönteminin ana hatlarını oluşturan izleri de barındırmaktadır.

Arkadaşlar, sizin çoğu zaman Vakhtangov – ki ben onunı tercih ediyorum- yerine Stanislavski'nin formüllerini izlediğini görüyorum. Stanislavski diyor ki, 'burada aşık bir kız var. Ben aşık oldum. Ben aşık olduğumda ne yaparım?' Stanislavski oyunculuk sorununu bu yöntemle formüle ediyor. Bu yüzden de Rus repertuarı dışında kalan klasik oyunların temel sorunlarının hiçbirini çözemedi. Vakhtangov bu yaklaşımı yeniden ifade etti. 'Ben şöyle olsaydım, ne yapardım?' demedi. Dedi ki,

¹⁷³ Gordon, **Stanislavki in America**, 54-55 s.

‘eğer ben Juliet’i canlandırırıyorsa ve bir gecede aşık olacaksam, oyuncu olarak, bu türden bir olaya inanmak için neler yaratmam gerekir?’ Stanislavski çok ilginç şeyler yaptı. Bir oyuncu Juliet’i oynadığında, ona şuna benzer bir şeyler söylerdi : ‘bak hayatım, sen genç bir kızsın. Aşık olmuşsun. Aşık olduğunda gerçekten neyi dert edersin? Bana o bir Montaque mü Capulet mi diye düşünürüm saçmalığını söyleme. Gerçekte Juliet der ki, ‘ kimlerden olduğu kimin umurunda? Ona kendimi sevdirmek için yeteri kadar güzel miyim? Beni fark edecek mi? Dış görünüşüne kafa yoran bir kız ne yapar. Söyle bana. Ben bunu bilmiyorum. Bu kadını ve taze bir şey. Bana kelimeleri söyleme. Bana bir kızın buna benzer bir anda neleri hayal ettiğini söyle.’ Stanislavski çoğunlukla bu tür kesin gerçeklikler bulmaya çalıştı, ama bunu Shakespeare’ye uygulamasında başarısız oldu. Vakhtangov’un formülüne inanıyorum derken, onun çevresinden geldim demiyorum. Hayır. Biz iki yaklaşımı da denedik. Bazı koşullar altında Stanislavski’nin yaklaşımının işe yaradığı ortaya çıktı. Bu formül çoğu zaman oyuncunun, yazarın hayal ettiği ve satırların altında yazan türden bir gerçekliğin peşine düşmesini sağlamaz. Onun yöntemi, her dramatik unsuru, dramayı desteklemeyen doğal bir seviyeye indirmektedir. Bu durumda Stanislavski’nin formülü oyuncuya yalnızca rastlantısal olarak yardım eder.¹⁷⁴

Strasberg, Vakhtangov’un gerekçelendirme ve uyarılma tekniklerini duygusal hafızayla birlikte harmanlarken oyuncunun yaşamsal tecrübelerine ve geçmişindeki travmatik anlarına çok vurgu yapmıştır. Duygusal hafıza egzersizleri ve gevşeme alıştırmaları sırasındaki bu aşırı öznel yaklaşımı, Stanislavski’nin tekniği uygulama şeklinden ayrıldığı temel nokta olmuştur.

Bir oyuncu genel rahatlama alıştırmalarında çok iyi bir ilerleme gösterdi. Yine de hem rahatlama egzersizlerine, hem de rol yapmasına yansıyan tutukluklar vardı. Alıştırmalardan birinde kolunu havaya kaldırdım. Hem biraz gerginlik, hem de biraz karşı gelme hissettim. Ona gergin olduğun söyledim, rahatlamak için gayret göstereceğini düşünüyordum. Bana karşılık vermedi. Sözlerimi tekrarladım ve beni duyduğundan emin olması ve bana cevap vermesi içinde koluna dokundum. Birdenbire o bölgeyi gevşetti. O soruyu sormama engel olamadım: ‘Eskiden ceza görür müydün?’ ‘Evet’ dedi. ‘Çok mu?’ ‘Epeyce.’ ‘Buna rağmen inatçılığa devam mı ederdin?’ ‘Evet.’ Bu benim gerginliğimi, ensesindeki ve sırt kaslarındaki katılığı açıklamama yardımcı olmuştu. Bazı psikiyatristler, bu bölgenin travmatik duygusal tecrübelerin saklandığı yer olduğuna inanıyorlar. Hiçbir fiziksel alıştırma bu gerginlikleri ortadan kaldıramaz. Bu bölgeye zihin ve vücut arasındaki bağ üzerinden yaklaşılması gerekiyor. Günümüz psikoloji ekollerinin pek çoğunda bu boyut yer alır.¹⁷⁵

Strasberg’in duyu hafızası, duygusal hafıza tekniklerine yönelik yaptığı çalışmalarda kullandığı rahatlama tekniklerinde bu tür öznel yaklaşımları sıkça

¹⁷⁴ Strasberg *At The Actor’s Studio*, 308-309 s.

¹⁷⁵ Strasberg, *a.g.e.*, 98-99 s.

kullandığı görülmektedir.¹⁷⁶ Doğaçlamalar aracılığıyla karakterin duygusuna ulaşmak için oyuncunun geçmişindeki duygulanımlardan ve tecrübelerden faydalanması gerektiğini savunan Strasberg, kimi zaman oyuncunun ruhsal yaşantısını ve özel dünyasını zorlayan bir beklentiyle onlara yaklaşmıştır. Strasberg'in tekniği yorumlayış biçimi zamanla Stanislavski'nin tekniğinden çok farklı bir kavramsal bakış açısı doğurmuştur. "Metot oyunculuğu" olarak adlandırılan yöntem, temelinde Stanislavski'nin fikirleri ve Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu'nun öğretilerinden yola çıksa da Strasberg'in sosyal ve sanatsal kimliği çerçevesinde farklı bir oyunculuk dili yaratmıştır. Bu yaklaşım da birçok sentezin doğurduğu doğal sonuç gibi tartışmaları da beraberinde getirmiştir.

Metot oyuncusu; kendinden, kendi içinden yaratmaya başlayarak özgürlüğün ve bağımsızlığın sembolü haline geldi. Yeni oyuncu Avrupalılardan bulaşan tarihsel modelleri ya da geleneksel karakterizasyonu, terk edilmiş teknikleri bir kenara bırakmıştı. Karakterizasyonda yeni stil oluşturmanın sırrı evrensel yöntem içerisindeki benzersiz Amerikan bireyselliğinde yatıyordu. Oyuncu karakteri oynamıyor, daha çok kendini oynuyordu. Metot oyuncusunun görevi, canlandığı karaktere uygulayabilmek üzere kendi bireyselliğinin yeni niteliklerini bulmaktı.¹⁷⁷

Strasberg'in duygu hafızasını kullanma yöntemi metot oyunculuğunun temsilcileri tarafından eleştirilmeye başlanmış ve metot kavramının öncülerinden Strasberg ile Grup Tiyatrosu ve Aktör Stüdyo'nun üyeleri arasında önemli fikir ayrılıklarının doğmasına neden olmuştur.

Red Grave, Strasberg'i orijinalinden ya da Stanislavski bazlı yöntemden saptığı için 'dönek' olarak yaftalamıştı. Grup Tiyatrosu'nun koyduğu standartları kabul ediyor ve seçkin üyeler olan Brando, Julia Harris, Eli Wallach, Harold Cullerman ve Elia Kazan'a katılıyordu. Strasberg'in 'oyuncunun kendi üzerinde çalışmasının en fevkalade durum' olduğu kanaatinin, felç edici ve yok edici, tiyatro için bir baş belası olduğunu iddia ediyordu. Verdiği konferanslarda Robert Lewis metodu sarmalayan kimilerinin sır diye adlandırdığı perdeyi aralama görevini yürüttü. Strasberg'in gidişinden sonra Grup Tiyatrosu'nda, Stanislavski'nin prensiplerine geri dönüş çağrısı yaptı. Stanislavski'nin kitaplarının kopyalarını dağıtarak 'sadece bu kitapları okuyun, her şey orada var' bilgisini verdi. Red Grave'in eskiden yapmış olduğu övgülere gönderme yaparak, metodun özgün halinin tüm oyunculara hitap edebileceğinin kanıtı olduğunu ve sadece natüralistik aile dramlarında değil, klasik teatral çalışmalarda da kullanılabileceğini söylüyordu. Belki de Lewis halka açıkça

¹⁷⁶ Strasberg'in duygusal hafıza egzersizleri örneği için bkz. Ek -8

¹⁷⁷ Louis Scheeder, "Strasberg's Method and the Ascendancy of American Acting", **Handbook of Acting Techniques**, Ed: Arthur Bartow, Nick Hern Books, London, 2008, 8 s.

Stanislavski'nin iki kitabı arasındaki farktan kaynaklanan, sorunları açıklayan ve duygular üzerindeki aşırı vurguyu sonuçlandıran ilk kişiydi¹⁷⁸

“*Stanislavski'nin mirasçıları, Strasberg'i 'dönek' olmakla itham ederken Strasberg kendini hiçbir zaman tam anlamıyla Rus yönetmenin takipçisi olarak deklare etmemiştir*”¹⁷⁹ Strasberg; gerek Grup Tiyatrosu'nda gerekse Aktör Stüdyo'da yaptığı tüm çalışmalarda, Stanislavski'nin öğretilerinin kendi yönetsel yaklaşımı içinde önemli bir yerde durduğunu ancak bütünsel anlamda “sistem”in temel öğelerinin ve işleyişinin bir adaptasyonu üzerinde çalıştığının altını çizmiştir. Strasberg'in duygu hafızası tekniğini yorumlayışındaki öznelliğe yapılan vurgu, oyuncunun tecrübelerine ve ruhsal dünyasına fazla yönelmesiyle ilgili eleştirilere yönelik olarak paradoksal bir yaklaşım doğurmaktadır.

Tanımladığım oyunculukla ilgili çalışmalardan kaynaklanan yanlış anlaşılmalardan yüzünden birçok karışıklık yaşandı. Bazı kişiler bu konuların bir analistin, psikiyatristin veya doktorun alanına girdiği görüşünü savunuyor. Yapılan suçlamalardan biri, bu çalışmaların amatör bir analiz veya ucuz psikoloji olduğu. Çalışmanın çoğu zaman oyunculukla ilgisi olmayan sonuçlara götürdüğü ise bir gerçek.¹⁸⁰

Duygu hafızası tekniğine Strasberg'in yorumunu ve yöneltilen eleştiriler bağlamında Stanislavski'nin bakış açısını ortaya koymak, kavramın iki tiyatro adamı tarafından nasıl farklı değerlendirildiğini daha net açığa çıkaracaktır.

“Sistem”in temel öğeleri içinde, duygular doğal olarak birçok başlığın içine nüfuz etmiştir. Stanislavski çalışmalarında, duyguyu tek bir teknikle ilişkilendirmekten hep kaçınmıştır. Stanislavski için esas olan, rolün ruhunun yaşantısını inşa ederken oyuncunun duygularını doğru tekniklerle doğru zamanda çağırabilmesi ve onları kontrol altına alabilmesidir. Stanislavski duyguya doğrudan ulaşmak ya da duyguyu bir hedef olarak görmek yerine, duygu hafızasını harekete geçirmek için oyuncu tarafından çeşitli tuzaklar kurulması gerektiğini savunmuştur.

¹⁷⁸ **Handbook Of Acting Techniques**, 10-11 s.

¹⁷⁹ **y.a.g.e.**, 11 s.

¹⁸⁰ Strasberg, **a.g.e.**, 103 s.

Daha önce de belirtildiği gibi, oyuncuyu bir avcıya duygunun hafızasını da ürkek bir kuşa benzetir.

Kuş avcıya doğru kendiliğinden uçmazsa, onu saklandığı çalılıktan dışarı hiçbir şey çıkaramaz. Yapılabilecek tek şey tuzak kurarak, özel ışıklarla onu ormandan dışarı çıkmaya cezbetmektir.’ Stanislavski bu benzetmesini asla son noktasına, yani avını öldürme fikrine taşımaz. Tersine bunu kullanmasının nedeni, oyuncunun nasıl bir nezaket ile avını kovalaması gerektiğini göstermektir. Avcı avını asla zorlamaz. Onu daima cezbetmelidir.¹⁸¹

Bu metaforik yaklaşımda açıkça göstermektedir ki, oyuncunun duyguları Stanislavski için üzerine eğilmesi gereken çok hassas bir noktada durmaktadır. “Sistem” içindeki duygu hafızası tekniği de aynı hassasiyeti taşımaktadır. Stanislavski , “sistem”i var eden psiko-fiziksel tekniği oyuncunun duygu hafızasını harekete geçirmek için çeşitli tuzaklar aracılığıyla kullanmıştır. Sihirli eğer, verili koşullar, yaratıcı iradeye yönelik rahatlama,konsantrasyon çalışmaları ve yapılan tüm etütler bu bağlamda oyuncunun duygu hafızasını harekete geçirmek için kullanılan bir tür yem görevi görmektedir. “*Oysaki metot, “sistem”in çok yönlü duygu anlayışını hazır ateş tekniğine dönüştürmüştür; yani duygusal hafıza alıştırmalarına*”¹⁸² Strasberg’in yaklaşımında oyuncu geçmişinden aldığı, duygusal yoğunluk barındıran bir anı çevreleyen duygusal detayları hatırlayarak, kendi iradesiyle duyguları tekrar yaşamayı öğrenmektedir. Çeşitli duygu hafızası egzersizleriyle oyuncu, karakteri için gerekli duygusal malzemeyi seçince yaşam tecrübelerinden doğan duygusunu tekrar yakalayabilir. Stanislavski ise çalışmalarında, duygularla yapılan egzersizlerde oyuncunun duygu hafızasının deposundaki algılarını zenginleştirilmesi gerektiğini savunur. Stanislavski oyuncunun duygularıyla karakterin hissettikleri arasında bir paralellik kurarak oyuncuyla karakter arasında organik bir bağ yakalamaya çalışırken, oyuncunun tecrübelerinin desteğiyle hareket etmesini; ama aşırı bir öznelliğe kapılmaması gerektiğini savunmaktadır. Stanislavski’nin genel anlamda duyguya yönelik hassasiyetini Carnicke şu şekilde değerlendirmektedir:

¹⁸¹ Carnicke, a.g.e., 150 s.

¹⁸²y.a.g.e., 151 s.

Stanislavski'nin bir kaygısı da kişisel ilişkilendirmelerin, oyuncunun oyuna odaklanmasını tehdit edebileceği ve kendiyi oynarken oyunculuğunu karıştırabileceğiydi. Bu, metot oyuncularının sıklıkla karşılaştığı bir durumdu. Kişisel tecrübelerin Birinci Stüdyo'daki provaları ne zaman raydan çıkardığını görse Stanislavski, duygusal tecrübelerin kaynaklarına gösterilen dikkati empati ve hayal gücüne kaydırıyordu. Buna rağmen şunu fark etmişti: Oyuncuların patolojiye yakalanmasının önüne geçmek güçtü. Kişisel duygularla yapılan tedbirli tecrübelerin yetenekli öğrencisi Michael Cehkhov'da bir sinir krizine yol açmasından sonra, Stanislavski bu tür bir çalışmanın 'kısıtlamalarının' farkına varmıştı. Sulerzhitsky duygunun en güçlü savunucularından biriydi. Şimdi o da sahne histerisine karşı bir uyarı almıştı. Bu histeri kahramanın değil yalnızca oyuncunun hasta sınırlarının bir göstergesiydi. Bu yüzden Stanislavski Strasberg'in sonraları yapacağı gibi oyuncuların kişisel duygularından doğrudan olarak yararlanmasını savunmadı.¹⁸³

Strasberg, yöntemi içinde "sistem" in öğelerinden bazılarını adapte etmiştir. Duygu hafızası kavramındaki oyuncunun tecrübelerine ve duyguya yapılan vurgu, oyuncunun öznelliğini ve karakterini ön plana çıkarırken benzer bir yaklaşım Stanislavski'nin "kalabalık içinde yalnızlık" olarak tanımladığı teknikte de görülmektedir. Stüdyo çalışmalarında pekiştirilen kişisel yerine koyma ve kalabalık içinde yalnızlık kavramları, Stanislavski'nin konsantrasyon çalışmalarıyla iç içe geçmiş bir egzersizdir. Stanislavski oyuncunun seyirciyle arasındaki ilişkiyi güçlendirmek ve gerçekliği pekiştirmek için sahnedeki yaratıcı anlara yönelik oyuncunun konsantrasyonunu güçlendirip kendine özgü bir atmosfer yaratmasını hedeflemiştir. Strasberg bu yaklaşımı "özel an tekniği" olarak yeniden formüle etmiştir. Strasberg içinde özel an tekniği konsantrasyon ile ilişkilendirilmiştir.

Özel an çalışması, 1956 ve 1957 yılında başlamış olduğum konsantrasyon çalışmalarının bir çeşitlemesidir. Bu alıştırmanın bazı kişiler için çok faydalı olduğunu keşfettim. Özellikle seyirci karşısında rol yaparken sıkıntı yaşayan oyuncuların bunu dert etmeden tepkilerini serbest bırakmaları için çok önemli olduğunu fark ettim. Seyirci karşısında bir şeyler yapmayı seven kişiler bu alanda sıkıntı çekmiyorlar. Ve onlar için özel an çalışmasının bir anlamı yok. Duygusal şeyler yapmayı seven kişiler için, özel an çalışmaları zaten şekerleme yiyen kişilerin şekerleme yemeye devam etmesi gibi oluyor; bir değer yaratmıyor. Alıştırmanın basit bir mantığı var. Stanislavski'nin kitaplarını yeniden okuduğum bir dönemde. Oyunculuğun temel problemlerinden birinin seyirci karşısında özel kalabilmek, yani genel karşısında özel olabilmek olduğuyla ilgili bir görüşe rastladım. Bunu yıllar önce mutlaka okumuştum; ama benim üzerimde böyle kuvvetli bir etki yaratmamıştı. Bu, bizim çeşitli konsantrasyon çalışmalarında gerçekten geliştirmeye çalıştığımız şey. Ama bu cümleyi ikinci kez okuduğumda, 'genelin karşısında özel olabilmek', birden farkına vardım; alıştırma sırasında yapmadığım bir şey vardı. Bunu yaparsam, belki de alıştırma başarmaya çalıştığım şeyin önemini ortaya çıkarırdı. Kendime dedim ki, 'konsantre olmayı beceren birçok oyuncu tanıyorum.

¹⁸³ Carnicke, a.g.e., 153 s.

Ama yine de seyirci asla onların bulunduğu yere gitme hissini almıyor. Bu oyuncular daima gelip seyirciye katılıyorlar. Bu alıştırma oyuncuların yaptıklarına inanmaları konusunda harika sonuçlar yarattı. Bir duygunun ve bu oyuncularda daha önce görmemiş olduğum derecede bir tiyatro enerjisinin dışarı bırakılmasını sağladı.¹⁸⁴

Duygusal hafızada olduğu gibi özel an tekniğinde de Strasberg oyuncunun özneliğini ve karakter özelliklerini ön plana taşıyarak bu tekniği geliştirir.

Benimle iki yıl boyunca çalışan bir kız vardı. Yavaş, düzenli bir gelişim gösteriyordu. Ancak sahnede bundan eser yoktu. Geçen iki yıl boyunca çıkardığı iş sağlam ve basitti. Ama daima zihinsel kalıyordu. Ondan özel bir anı canlandırmasını istedim. O, kızların genelde açıkta yapmaktan hoşlanmadığı bir şey canlandırdı. Tüylerini almak ve buna benzer şeyler yapıyordu. Bunlar özel şeylerdi, çok özel değil; ama genellikle hakkında konuşulmayan ve sahnede görülmeyen türden şeyler. Kızda bir şeyler değişmeye başladı. Daha önce sahneye getirdiklerinden çok daha farklı bir yönünü görmeye başladım. Daha sonrasında ise başka bir özel an'ı olduğundan söz etti. İçeriye bir gramofon ve Türkçe plak getirdi. Odasında yalnızdı. Bunu yalnız olduğu zamanlar yapıyordu. Sonra plağı koydu ve dans etmeye başladı. Sahnede kızın kendini bu kadar serbest bıraktığını hiç görmemiştik. Bu benim sıcak dans adını verdiğim, heyecanlandırıran nefes kesen ve şok eden türden bir duyguydu. Bu olay adeta canlandırıcı bir tonik oldu. O andan itibaren kızın çalışmaları farklı bir yöne gitti. Bu şekilde içinde uzun süredir yer etmiş olan ifadesini kısıtlama duygusu ile onu yüzleştirmiştik. Artık gerçekte ne hissettiğini ortaya koyabiliyordu.¹⁸⁵

Strasberg'e göre özel an çalışması, özellikle ifade problemi yaşayan oyuncular için kullanılması gereken bir tekniktir. Stanislavski'nin "kalabalık içinde yalnızlık" fikrini bir alıştırmaya dönüştürür ve oyuncudan seyircinin gözünde yalnızca özel bir an canlandırmasını istemekle kalmaz, aynı zamanda sıradan bir oyunculukla yaratabileceğinden daha canlı bir performans yaratmasını sağlar.

Strasberg'in yöntemi içindeki bu yaklaşımda duygu hafızası gibi eleştirilmiştir. Ancak bu noktadaki fark tekniğin yönetsel açıdan çarpıtılmaya daha müsait olduğudur. Strasberg'in de vurguladığı gibi ifade problemi yaşayan oyuncular üzerinde yapılan bu çalışma her oyuncu için uygulanabilir bir nedensellik ögesi ya da fayda unsuru taşımamaktadır.

Strasberg'in yeni egzersizi, tiyatro camiasına yayıldıkça birçok çevre tarafından ayıplanmaya başladı. Egzersiz kısa bir sürede metodun yanlış taraflarının sembolü olmayı başardı. Çamur atanlar tarafından cinselliğe düşkünlük olarak adlandırıldı.

¹⁸⁴Strasberg at Actor's Studio, 115-116 s.

¹⁸⁵y.a.g.e., 117 s.

Stanislavski'nin yardımcısı Sonia Moore, Strasberg'i Rus ustanın 'halk içindeki yalnızlığı' 'tekinsiz özel ana' çevirmekle suçladı. Egzersizi 'çarpıklık, hem Stanislavski hem de insan mahremiyetine saldırı' diyerek suçladı. Eğitimsiz ellerde, egzersiz röntgencilik olarak adlandırılmaya başlandı. Bir stüdyo üyesi, 'şehrin her yerinde buna benzer çalışmalar yapıldı. Büyük bir kısmı yatak odası sahneleri gibiydi' diyerek egzersizi yorumlamıştır. 1960'ların değişikliklerle birlikte gelmesiyle birçok oyuncu, konsepti orijinal halinden saptırır.¹⁸⁶

Bu bağlamda değerlendirildiğinde açıkça görülmektedir ki, Strasberg'in oyunculuk yöntemi ve geliştirdiği teknikler Stanislavski'nin öğretileri ve "sistem" in uzantıları genelinde en çok tartışılan tiyatro adamlarından biri olmasını sağlamıştır. Ancak tüm eleştirilere ve tartışmalara rağmen Strasberg'in Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu'nda başlayan daha sonra Grup Tiyatrosu'nda ve Aktör Stüdyo'da devam eden eğitmenlik kariyeri içinde ve Broadway'deki, Hollywood'daki tecrübelerin ışığında Stanislavski'nin öğretileriyle harmanlanmış yeni bir oyunculuk ekolünün doğmasına katkısı büyüktür. Strasberg'in birlikte çalıştığı Sanford Meisner, Stella Adler, Elia Kazan, Morris Carnovsky, Robert Lewis gibi oyuncu-yönetmen-eğitmenler ile beraber inşa edilen metot oyunculuğu; Strasberg'in çalışmalarıyla ivme kazanmış, 20. yy. Amerikan tiyatrosunda ve tabii ki yayılımcı politikalar nedeniyle dünya tiyatrosunda büyük izler bırakan bir yöntem doğurmuştur.

Strasberg oyunculuk teknikleri açısından değerlendirildiğinde, Boleslavski'nin önderliğinde Stanislavski'nin fikirleriyle tanışırken zamanla Vakhtangov'un yönetsel yaklaşımını daha çok benimsemiş ve "sistem" in Vakhtangov tarafından geliştirilmiş halini kullanmıştır. Vakhtangov'un yerine koyma, gerekçelendirme ve uyarılma teknikleri, Strasberg'in yöntemini oluştururken kullandığı asal çalışmalardır. Stanislavski'nin ilk dönem çalışmalarına; özellikle duygu hafızası ve duygu hafızası kavramlarına getirdiği öznel bakış açısı, Stanislavski'den ayrıldığı noktalar, Strasberg'in oyunculuk tekniğinin merkezinde yer almaktadır. Getirdiği tüm yeni bakış açıları, ürettiği anti tezler ve ulaştığı sentezler bütününde "sistem" in Amerika'daki yansımaları içinde çok önemli ve ayrıcalıklı bir yere sahip olmasıyla sonuçlanmıştır. Metot oyunculuğu ve "sistem"

¹⁸⁶Handbook Of Acting Techniques, 12 s.

olgusu arasındaki ilişkinin günümüzde hala tartışılması ve değerlendirilmesi de bu ivmesel hareketin devam eden yansımaları olmuştur.

Onun adını kullanmaktan veya herhangi bir prensibe bağlı bir fikri teşvik etmekten hep bilerek kaçındım. Stüdyo'nun ilk günlerinde, ben öğretmenlerden yalnızca herhangi biriydim ve bu yüzden bunun Stüdyo'ya haksızlık olacağını düşündüm. Ben kendi çalışmalarımı yaptım, onların da kendi işlerini yaptığını düşündüm. Çok açıktır ki ben kendi çalışmamın belirli bir yaklaşım türünden kaynaklandığı konusunda hep berrak bir zihne sahip oldum. Bu çalışmalar daima Stanislavski'den elde ettiğim prensiplerle beslendi. Ama ben hiçbir şeyi başkası öyle dedi Stanislavski öyle dedi diye yapmam. Benim bir şeyi yapma nedenim, onu denemem ve işe yaradığını görmemdir. Bunun işe yaradığını gördüğümde kim bu buluşu yaptıysa ona hakkını teslim ederim. Bunu işe yarar hale getirdiğim için sahiplenmem; kullandığım yöntemlerin Stanislavski'nin olduğunu söylerken daima çok dikkatliyim. Çünkü onları kötüye veya yanlış kullanmamalıyım. Stanislavski'ye hakkını teslim etmek istiyorum; ama onun benim yaptığım şeyler yüzünden prestijini kaybetmesini istemiyorum. Temel unsurların Stanislavski'ye ait olduğu doğrudur. Ama bazılarında ilerleyebilmiş ve kendimden de bir şeyler katabilmiş olduğumu umut ediyorum. Her şey bir yana, öğretmenlerimin çalışmalarına ve Stanislavski'nin çalışmaları altında anladıklarına büyük bir minnet duygusuyla yaklaşıyorum. Metot sözü ilk kez Stüdyo'nun çalışmaları dış dünyadan tepkiler almaya başladığında kullanıldı ve bunu dışarıdaki kişiler telaffuz etmeye başladı. Diğer kişiler tezahürat yapıyorlardı. ' Ah Stanislavski!' Bende dürüstçe bu çalışmanın ona ait olmadığını söyleyemedim. Bunun yerine biraz zaman kazanmak için 'evet içindeki en iyi şeyler Stanislavski'ye ait, diğerleri de benim kattıklarım' diyordum. METOT adı ilk kez dış dünyada kullanıldı. Onu özel bir şey haline getirenler diğer kişiler oldu. Aktör Stüdyo'daki çalışmaları 'The Method' diye isimlendirerek diğer yöntemlerden ayırdılar. Biz ise basitçe bir yöntem, ya da Stanislavski'nin fikirleri veya Stanislavski'nin yöntemi diyorduk¹⁸⁷

2.2.2 Stella Adler

Stella Adler (1901-1992) Amerikan-Yahudi kökenli tiyatrocu bir ailenin, Jacob ve Sarah Adler'in, en küçük kızıdır. Jacob Adler dönemin tanınan tiyatro oyuncularından biri olarak Yahudi tiyatrosunun Amerika'daki önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Stella Adler'in tiyatrocu bir ailenin kızı olması, kökeni Yahudi tiyatrosuna dayanan ve Amerika'daki etkinliği güçlü olan bir tiyatronun parçası olması, küçük yaşlardan itibaren tiyatro ortamında büyümesi Stella Adler'in tiyatro anlayışının oluşmasında çok etkili olmuştur. Diğer kardeşleri gibi çocukluğu Jacob Adler'in Grand Street tiyatrosunda geçen Stella Adler, beş yaşından on beş yaşına kadar babasının tiyatrosunda yüzden fazla oyunda yer alır. Küçük yaşlardan itibaren sahneye çıkmaya başlayan Stella Adler, New York'taki

¹⁸⁷Strasberg At The Actor's Studio, 40-41 s.

Yahudi tiyatrolarının aranan çocuk oyuncularından biri olarak kariyerini çok erken yaşlarda inşa etmeye başlar.

Stella Adler'in sanat yaşamının temellerini atan babası Jacob Adler'in Yahudi tiyatrosu ve çevresi, Stella Adler'in diğer tiyatro adamlarından farklı olarak; geleneksel bir bağlılık içinde ve kökleri aileye dayanan özel bir sanatsal zeminde yetişmesi Adler'in tiyatro anlayışının oluşumunu ayrıcalıklı kılmıştır.

Adlerlerin evi bütünüyle tiyatro ve oyunculuğun etkisi altındadır. Bu sadece profesyonellik değil, bir iletişim ve yaşam biçimi olmuştur. Akşam yemekleri sık sık aile üyeleri tarafından bir önceki günün performansında olmuş ilginç hikayeleri ya da günlük olayları tasvir ettikleri şovlarla bölünür. Hikayeler anlatılmaz, oynanır.”¹⁸⁸

Stella Adler tiyatroyla iç içe geçmiş çocukluk yıllarının unutulmaz anılarının ve tiyatro çalışmalarının kökeninde hayran olduğu babası Jacob Adler'in izleri olduğunun altını çizer.

Kendimi ilk olarak hissetmem, ilk gerçek bilinçlilik halim; evde değil, bir odada değil ama bir soyunma odasında olmuştum. Soyunma odası bir oda değildir, daha farklı bir yerdir. Kostümler asılıdır duvarlarda. Geniş bir ayna vardır. Masanın üzerinde, köşede peruklar görürsünüz. Postişler, takma bıyıklar. En önemlisi tuvalet masasıdır, renkli makyaj malzemelerinin olduğu. Az insan girer soyunma odasına. Oradaki yalnızlığı göze almak kolay değildir. Yalnızlık babamdan geldi bana, ayna karşısında makyajını yaparken. Kullandığı renkleri özel bir ilgiyle seçiyordu; bir ressam gibi, birbiri ardınca kutsal bir şey yaratırcasına. Bu yaratımı izledim. Bir insanın başka bir insana dönüşmesini izledim.¹⁸⁹

Stella Adler 1919 yılında babası Jacob Adler'in tiyatrosuyla birlikte Londra'ya taşınır ve Avrupa'da birçok turneye katılır. Broadway'e geri döndüğünde ise oynadığı masum sarışın rolleriyle adından söz ettirmeye başlar. Jacob Ben-Ami'nin tiyatrosunda ve Maurice Schwartz'ın Yahudi sanat tiyatrosunda önemli roller üstlenir. Schwartz'ın Wandering Stars oyunundaki etkileyici performansı şu şekilde tarif edilmektedir: “*Sahnedeki bir parfüm kokusu esmişti.*”¹⁹⁰

¹⁸⁸ Tom Oppenheim, “Stella Adler Technique”, **Handbook of Acting Techniques**, Ed: Arthur Bartow, Nick Hern Books, London, 2008, 38 s

¹⁸⁹ **y.a.g.e.**, 38 s.

¹⁹⁰ Gordon, **Stanislavski in America**, 151 s.

Stella Adler'in Amerikan tiyatrosundaki yönünü belirleyen gelişme, 1925 yılında yaşanır. Richard Boleslavski, Stella Adler'i Amerikan Laboratuar Tiyatrosu'na davet eder. Amerikan Laboratuar Tiyatrosu'nda Boleslavski ile çalışmaları, Adler'in oyunculuk tekniğinin gelişmesini sağlarken aynı zamanda eğitmen kimliğini oluşturacak temelleri de atar. Boleslavski ile birlikte Stanislavski'nin fikirleri ve "sistem" olgusuyla tanışan Stella Adler, Laboratuar Tiyatrosu'ndan tanıdığı Harrold Clurman'ın daveti üzerine Grup Tiyatrosu'na katılır. Stella Adler'in yetiştiği tiyatro ortamı ve o zamana dek edindiği tecrübeler, elde ettiği başarılar Grup Tiyatrosu'nun dinamikleriyle ve hedefleriyle ortaklık içermiyor gibi görünse de, Grup Tiyatrosu Adler için kariyerinin mihenk taşlarından biri olmuştur. Adler gibi Grup Tiyatrosu'nun yeni üyelerinin birçoğu için tiyatroya katılmak maddi anlamda riskli bir denemedir. Hiç kapitali olmayan Grup Tiyatrosu'nun ideallerinin yanında, oyuncuların Amerikan Ticari Tiyatrosu'ndaki kariyerlerinden, uzun süreli kontratlardan ve garanti gibi görünen kazançlarından vazgeçmeleri anlamında Grup Tiyatrosu, Adler gibi başarılı ve tanınan bir oyuncu için daha da riskli görünmektedir. Ancak Stella Adler, Broadway'deki şöhretine ve diğer oyuncularından daha fazla tecrübeye sahip olmasına rağmen Clurman'ın Grup Tiyatrosu içinde yakalamaya çalıştığı sanatsal farklılıktan ve idealizminden etkilenir. Stella Adler, Clurman'ın Amerikan tiyatrosundaki eksiklikleri görmesi, Amerikan oyun yazarlarına verdiği önem, taşıdığı toplumsal kaygılar ve sanatçı farkındalığı ile Jacob Adler'in Yahudi tiyatrosunu birleştirme ve halkın bilincini yükseltme ideali arasında benzerlik kurmaktadır.

Doğal anlamda bir grup insanı olmayan Stella Adler için, gruba dahil olmak biraz zor olmuştu. Her ne kadar oyunculuğa babasının tiyatrosunda başladıysa da bir taraftar değil, keskin bir bağımsız, bir liderdi. Harrold Clurman'la tanıştığında 20'li yaşların ortasında tüm yaşamı boyunca sahnede olmuş bir oyuncuydu. Avrupa klasikleri çevirilerinde ve birçok büyük Yahudi oyununda rol almıştı. Adler klanının bir üyesiyken bile kendisini bir grup üyesi değil; ancak tiyatro hükümdarlığının bir parçası olarak görüyordu. Grup Tiyatrosu'na dahil olmak Stella'ya uygun olmasa bile gruba katıldı. Harrold Clurman'ın rüyası karşı konulmazdı. Gençliğinin tiyatrosu, Jacob Adler'in Yahudi tiyatrosuyla fazlasıyla örtüşüyordu. Jacob Adler'in mülteci Yahudiler için yaptığının aynısını, Clurman tüm ülkeye yapmaktaydı ve Stella bu durumu tanıyordu. Babasının biyografisinin girişine şöyle yazmıştı: 'Grubun içinde uzun zamandır aradığımı buldum. Herhangi bir Broadway hitinden çok daha anlamlı bir şey için birleşmiş bir tiyatro. John Howard Lawson'ın oyunları, Paul Green'in oyunları Clifford Odet'in derin, sarsıcı oyunları grup tarafından;

sadece gişe yapsın diye değil aynı zamanda Amerikan yaşamıyla ilgili söyleyecek bir şeyleri olduğu için, söylenmesi gereken önemli şeyleri olduğu için seçilmişler.¹⁹¹

Clurman'ın idealist yaklaşımına rağmen Stella Adler Grup Tiyatrosu'ndaki günlerinden çok da tatminkar bahsetmemektedir. Bunun nedenlerinden biri, grup üyelerinin taşıdığı coşkuya ve inanca rağmen, Grup Tiyatrosu'na girmeden önceki sahne tecrübesi ve başarıları bir anlamda diğer oyuncularla arasında farklı bir bakış açısı doğurmakta ve gruptaki yaklaşımı içselleştirememesine neden olmuştur. Adler'in Grup Tiyatrosu'ndaki mutsuzluğunun bir başka nedeni, belki de en önemlisi, tiyatronun oyunculuk yöntemleriyle ilgilidir. Strasberg'in yönettiği birçok oyunda rol alan Adler, Strasberg'in oyunculuk tekniklerine yaklaşımına ve yönetsel bakış açısına katılmamaktadır. Adler'in, Strasberg'in yöntemi içinde ters düştüğü temel konu, duyu hafızası yöntemini kullanımıyla ilgilidir. Strasberg'in duygusal gerçeklikle ilgili yoğun beklentileri, duyguya yaptığı aşırı vurgu nedeniyle Boleslavski'den aldığı egzersizleri tamamen duyu hafızası odaklı değerlendirmesi, Adler ile Strasberg arasında oyuncunun yaratıcı sürecini ve içsel dinamiklerini açığa çıkarmak için kullanılan teknikler açısından farklar doğurmaktadır. Adler, Strasberg'in ısrarla altını çizdiği ve “sistem”in öğeleri içinde en çok vurgu yaptığı duyu hafızası tekniğinin uzun vadede ciddi psikolojik sorunlar doğurabileceğine inanmaktadır. “*Kişisel hayatınız aklınızdayken sahnede olamazsınız. Bu fazlasıyla şizofreniktir.*”¹⁹²

Adler metoda dair yaşadığı problemler ve Strasberg ile aralarındaki yönetsel fikir ayrılıkları 1934 yılında çalışılan **Gentlewoman** oyununun provaları sırasında daha da büyüyen kriz noktasına varır. Bu krizin sonrasındaki bir gelişme hem Stella Adler'in oyunculuk tekniğini belirleyecek hem de yönetsel açıdan “sistem” olgusunu daha net bir şekilde sentezlemesini sağlayacaktır. 1934 yılında, Stella Adler, Stanislavski ile Paris'te buluşur. Bu tarihsel buluşma sadece Adler'in yönetsel bakış açısını şekillendirmekle kalmamış; aynı zamanda metot kavramı

¹⁹¹ **Handbook Of Acting Techniques**, 43-44 s.

¹⁹² Gordon, **Stanislavski in America**, 152 s.

içinde de çok büyük tartışmalara ve fikir ayrılıklarına neden olan bir değişimin tetikleyicisi olmuştur.

İlk buluşma Stanislavski'nin dairesindeydi. Ve sonra Bois De Boulogne'deki bir kırılığa devam etti. Clurman ve Stella ile birlikte Olga Knipper-Chekhov (Anton Chekhov'un dul eşi) de Stanislavski ve bir Fransız fizikçinin yanında bulunuyordu. Yemek yerken Fransız politikasının içinde bulunduğu durum hakkında ve MAT'ın son olanakları üzerine konuştular. Adler, Stanislavski'nin onun elini sıkmadığını ve diğer erkek konuklarla pek ilgilenmediğini iddia ediyor. Utangaç okullu kız ruh haline geri dönmüştü. Stanislavski sessizliğinin nedenini sorduğunda, Stella "sistem"i çalışmadan önce, ümit veren kariyer olanakları olduğunu ve tiyatro dünyasını sevdiğini; ama şimdi performanslarının kötüleştiğini ve ümitsizlikten başka bir şey hissetmediğini söyledi. 'Beni mahvettiniz', sözlerini ağızdan kaçırdı. Stanislavski kibar bir şekilde bu sıkıntılı Amerikalıya beraber çalışmayı önerdi. Adler bu cömert misafirperverlikten ve nezaketten çok etkilenmişti.¹⁹³

Bu öneriyle birlikte Adler ve Stanislavski arasında üç hafta boyunca gerçekleşecek ve "sistem"in Amerika'daki uzantılarına yepyeni bir yön verecek çalışma başlar. Stella Adler bu buluşmalar için bir Fransız çevirmen- sekreter tutar. İlerleyen günler boyunca Adler'in, oyunculuğun gramerine yönelik soruları ve "sistem"in temel öğeleri üzerinden çalışmayı şekillendirirler. Adler, çalıştığı yeni oyunu **Gentlewoman**'ı baz alarak Stanislavski'nin yöntemsel yaklaşımını keşfetmeye odaklanır.

Stella (ya da sekreteri) **Gentlewoman** oyunundan bazı sahneleri Fransızcaya çevirdiler ve Stanislavski karşılaştığı sorunları ve eylemleri listeledi. Sahnelerden biri aktrisi en çok rahatsız edendi: Canlandırdığı maymun iştahlı karakter Gwyn Ballantine, kocasının intihar ettiğini öğrenir. Bundan üç ay önce, Strasberg oyunun içindeki bu duygusal şok için duyu hafızasını kullanması için ısrar ediyordu. Stella bu konuda Lee ile taban tabana farklı düşünüyordu. Bu konu hala zihnini meşgul ediyordu. Neden dramatik tepkisini kişiselleştirmeliydi? Becerisi neden yeterli değildi? Stanislavski bilge bir şekilde bunun "sistem" alıştırmalarındaki en son çare olduğunu anlattı. Bir oyuncunun doğal tepkileri dramatik anları gerçekleştirilmeye yetiyorsa bunlara başvurmak gerekli değildi. **Gentlewoman**'ın koşulları ve anlamı üzerine konuştu. En önemli olan Gwyn'in bedeniyle, kocasının çekingen sekreteri tarafından verilen şok edici habere vereceği tepkiydi- yani, onun fiziksel ve duygusal ifadesi- Otantik iç dünyanın duyguları kendi başına gerçekçi eylemin yerine geçmeye yetmiyordu. Stella, eylemin içindeki gerçekçi duyguyu açığa çıkarmalıydı.¹⁹⁴

¹⁹³ Gordon, **Stanislavski in America**, 153 s.

¹⁹⁴ **y.a.g.e.**, 154 s.

Adler'in Stanislavski ile çalışması, **Gentlewoman** oyunundaki belirli bir sahnedan yola çıkarak metin analizinin ve "sistem" in öğelerinin bir rol içinde nasıl uygulanacağına dair açıklayıcı ve aydınlatıcı bir yol açmıştır. Stanislavski üç haftalık çalışma boyunca Adler'e, duygu hafızasına çok fazla yüklenmemesini söylememiştir. Karakterin doğasını ve mantığını inşa ederken, oyuncu sadece tecrübelerinden ve kişisel öyküsünden yola çıkmamalıdır; karakterin gerçeğini verili koşullar içindeki hayal gücünü harekete geçirerek keşfetmelidir.

Stella Adler'in Stanislavski ile Paris'te gerçekleşen buluşması, "sistem" in uzantıları açısından ve metot oyunculuğunun yeniden yapılanması adına tarihsel bir önem taşımaktadır. Bu tarihsel önemi var eden en önemli gerçeklik, Stella Adler'in Amerikalı oyuncu- eğitmenler içinde Stanislavski ile "sistem" in yaratıcısı ile, birebir çalışan ilk tiyatrocudur.

Stella Amerika'ya yenilenmiş bir amaç algısı ile döndü. Onun için oyunculuk tekrar eğlenceli bir iş haline dönüştü. Paris'e yolculuğundan önce de ders veriyordu; ama bence Stanislavski ile görüşmelerinden sonra esas eğitimci Stella Adler doğmuştu. Paris'te öğrendiklerine ilişkin gruba iki konuşma yaptı. Çalışmaya nasıl alternatif bir yol katılabileceğinden anladıklarını anlattı. Esas mesaj, aksiyona karşı duygular ile ilgiliydi. Adler için oyuncu ilk önce bir şeyi 'yapmalıydı' duygu, edimi izleyecekti. Strasberg için oyuncu ilk önce hissetmeliydi; duygu sonradan izlerdi. Stella'yı kurtaran bakış açısı, grubun diğer üyelerini de kurtarmıştı. Yeni bir çalışma yolu bulunmuştu. Sadece grup üyeleri için değil, aynı zamanda ilerinin yeni oyuncularını içinde... Bu gerçekten hem Amerika hem de dünyanın tiyatro tarihi ve oyunculuk eğitiminde önemli bir andı. Eğer Lee Strasberg, Stanislavski "sistem" ini yorumlayan ve Amerikalı oyunculara uygulayan ilk Amerikalı ise, Stella Adler metodolojiyi ilk değiştiren insan olmuştu.¹⁹⁵

Adler, Amerika'ya döndükten sonra Grup Tiyatrosu'na Stanislavski ve "sistem" ile ilgili raporunu aktarır. En yalın anlamıyla Strasberg'in "sistem" in bazı kavramlarını yanlış anladığını ve uyguladığını ifade eder. "*Oyunculunun temeli, belirli koşullardaki eylemin tecrübe edilmesine dayanmaktadır. Moskova Sanat Tiyatrosu okullarında duygu hafızası tekniği bir kenara bırakılmalı çok olmuştu. Grubun eğitimi Stanislavski'nin uzağında durmaktaydı.*"¹⁹⁶ Stanislavski ile görüşmesinden sonra Grup Tiyatrosu'na sunduğu raporda, Adler "sistem" e yönelik

¹⁹⁵ **Handbook Of Acting Techniques**, 46 s.

¹⁹⁶ Gordon, **Stanislavski in America**, 155 s.

bir yol haritası oluşturur. Adler'in tematik açıklamasında; oyuncunun yaratıcı sürecini ortaya çıkaran içsel algılama, görev, üstün görev ve süregelen aksiyon kavramları yer almaktadır. Adler, aksiyon ve metin arasındaki ilişkinin altını çizer. Grup Tiyatrosu'na sunulan bu rapor topluluğun tüm dinamiklerini değiştirecek denli güçlü bir etki yaratmıştır.

Metot karşıtı devrim başlamıştı. Grubun seyircileri, alkışlayıp tezahürat yaptılar. Kendisine uygun şekilde Strasberg, Adler'in konuşmasına katılma ihtiyacı bile duymadı; ama buna ertesi gün yanıt verdi. Eğer Stella'nın sözleri doğruysa, ' o zaman Stanislavski gerilemişti' Moskova Sanat Tiyatrosu'nun başarısız prodüksiyonları da bunu kanıtlıyordu. Üstelik Amerikalı yönetmen Stanislavski yöntemini değil; Strasberg yöntemini öğretiyordu. Lee'nin bu kaba yanıtı topluluğun muhalif seslerini korkutamamıştı. Onlar, Stella'nın gerçekleri öğrettiği konusunda ısrarcı oldular.¹⁹⁷

Grup Tiyatrosu'ndaki fikir ayrılıklarının ardından Adler, Erwin Piscator'un daveti üzerine New York'ta Erwin Piscator Toplum Araştırmaları Okulu'nda Raik'in Ben- Ari ile birlikte temel oyunculuk dersleri vermeye başlar. Böylece eğitmen kimliğinin temelleri; Stanislavski'den edindiklerini, kişisel tecrübeleri ve başarılı kariyeriyle beraber harmanlanarak atılmaya başlar. Çeşitli atölyeler düzenleyen özel dersler veren Adler 1949 yılında, sonraları Stella Adler konservatuvarı olarak anılacak olan, Stella Adler Tiyatro Stüdyosu'nu açar ve eğitmenliğini yaşamının sonuna dek sürdürür.

Stella Adler'in oyunculuk yöntemini oluşturan etmenler, Stanislavski ile çalışmasından sonra şekillenmeye başlamıştır. Stanislavski'nin, duygu hafızasını geri planda tuttuğunu ve çalışmalarını eylem odaklı gerçekleştirdiği bir dönemde, 1930'lu yıllarda, "sistem" in işleyişine yönelik Adler'e verdiği dersler; Adler'in "sistem" in ve Stanislavski'nin öğretilerini çalışmaları içinde nasıl sentezleyeceğine dair yol gösterici olmuştur. Oyuncululuğuyla birlikte sanatsal kariyeri içinde gelişmeye devam eden yönlemsel yaklaşımı, yıllar içinde yerine oturmuş ve Adler'e ait özel bir teknik doğurmuştur. Oyuncululuğun problemlerine ve yönlemsel çözümlerine yönelik bu bakış açısı; Adler'in, Boleslavski'den başlayıp Grup Tiyatrosu'na, Strasberg'e, metodun temsilcilerine ve Stanislavski'ye uzanan yolda geniş bir sentezi

¹⁹⁷ Gordon, *Stanislavski in America*, 156 s.

barındırmaktadır. Stella Adler de “sistem”in uzantısını oluşturan diğer tiyatro adamları gibi, “sistem”in temel öğelerinden ve Stanislavski’nin fikirlerinden yola çıkmış; ancak sonrasında bu temel üzerine kendi estetik dilini, sanat anlayışını ve yaşam felsefesini eklemiştir. Adler’in yöntemsel yaklaşımının temel taşları değerlendirildiğinde “sistem” ile ilişkisi olan kavramlar ya da “sistem” in işleyişine yönelik yeni yöntemler, oluşturduğu anti tezler “sistem”in uzantısı bir tiyatrocun olarak, oyunculuk yöntemleri içindeki onun yerinin önemini açıkça ortaya koymaktadır.

Adler’e göre oynamak, yapmaktır. Stella Adler, oyuncunun yakalaması gereken duyguları için duygu hafızasına ve tecrübelerine başvurmadan karakterin eylemlerini keşfetmesi gerektiğine inanır. Karakterin her sahnede eylemlerini keşfetmesi ve eylemlerinin mantıklı ardışık sırasını takip etmesi, ardından ihtiyaç duyduğu duyguyu kendiliğinden açığa çıkaracaktır. Adler de tıpkı Stanislavski gibi duyguları oyuncunun ulaşması gereken bir hedef olarak görmemektedir. Duygu, eylemin içinden doğacaktır.

Benim duygular hakkında konuştuğumu pek duymazsınız. Çünkü duygular yapılabilir ve uygulanabilir şeyler değildir. Yapılabilir olan şeyler eylemlerdir ve onları doğru bir biçimde yaparsanız onlar duygularınızı harekete geçirir.¹⁹⁸

Adler’in bu yaklaşımı, Stanislavski’nin eylemin psiko-fiziksel niteliğiyle örtüşmektedir. Tıpkı Stanislavski gibi Adler de eylemlerin içinde barınan amaç öğesinin altını çizer. Amaçlı eylem, sahne üzerindeki basit bir hareketten sıyrılarak karakterin nedenselliğini desteklemesine yardımcı olacaktır. Eylemlerin içinde barındırdığı amaç; gerçekleştirilebilir olması ve neden sonuç ilişkisi içinde sonlandırılması, karakter için bütününde inandırıcı ve gerçek bir izlek oluşturacaktır. Eylemlerin sahiciliği ve karaktere ait özgünlüğü, oyuncunun karakterinin doğasını keşfetmesine yardımcı olacaktır.

Her şeyin temeli eylemdir. Bir oyuncu, oyundaki karakteri yaptıklarıyla oluşturur. Bu yüzden de oyuncu eylemleri iyi anlamak zorundadır. Ortaya konan her eylemin

¹⁹⁸ Stella Adler, **Aktörlük Sanatı**, çev. Nazım Uğur Özüaydın, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2007, 131 s.

kendi doğası kendi gerçeği vardır. Sahnede sahici olmak için yaptığımız şeyin doğasını bilmeli, onu sahici bir biçimde yapmalısınız. Her şeyin kendine özgü bir mantığı olmalı. Gerçekliği, gelişimi, başlangıç, orta ve sonuç boyutları olmalı. Bir oyunu izleyici için anlaşılır kılan, oyuncunun eylemleridir; oyuna yaşam verip an be an gerçeği ortaya çıkaran, ayrı ancak mantıksal öğelerle birbirine bağlanmış fiziksel ya da psikolojik eylemlerdir... Eylemler üzerine çalışmanın üç yolu vardır: İlki ‘ben bu eylemi yaptım mı?’ diye sormaktır. İkincisi ise, ‘ben bu eylemin yapıldığını gördüm mü?’ diye sormaktır. Eğer her iki soruya verilen yanıt da hayırsa, üçüncü ve bazen en önemli yaklaşım hayal gücüne başvurmaktır.¹⁹⁹

Strasberg’in, yöntemi içinde duygu hafızasına yaptığı vurgunun yerini, Adler’in yönteminde eylem almıştır. Adler’in eylem odaklı yaklaşımındaki “sistem” ile ilişkili temel kavram, verili koşullardır. Adler, Stanislavski gibi karakterin eylemlerini verili koşullar içinde keşfetmesi gerektiğinin altını çizer. Verili koşullar, oyuncunun hayal gücüyle birleştiğinde karakteri çevreleyen dünyayı daha iyi belirlemesini sağlayacaktır. Adler’e göre oyuncu, hayal gücünün ve yaratıcı dinamiklerinin desteğiyle oyundaki verili koşulları, sahnenin sunduğu dünyayı, oyuncunun kendi dünyası haline getirmesi gerekmektedir.

Oyuncu daima belirli koşullar altındadır. Sahnede... Kendinize nerede olduğunuzu sorun. Bu sorunun birçok yanıtı olabilir. Gerçekçi olup da, ’56. Cadde Batı adresinde Stella Adler Konservatuarı’nda, beyaz duvarları ve arkasında pencerenin bulunduğu bir sahnesi olan bir odadayım, sahneye de şu an ışık geliyor’ diyebilirsiniz. Ya da hayal gücünüzü kullanıp diyebilirsiniz ki ‘insanların beni dinlemek için toplanmış olduğu bir meydanın ortasında dikilmekteyim’ eğer hayal gücünüze başvuracaksanız son derece kararlı olmalısınız. Meydanın çevresinde ne tarz binalar var? Ülkenin neresindesiniz? Hangi yıl? Hangi mevsim? Sizi kimler dinliyor? Üzerlerinde ne tip giysiler var? Hangi toplumsal sınıfı temsil ediyorlar? Tarihi binalarla çevrili eski bir meydanda mısınız yoksa bir parkta mı?... Bu liste uzayıp gider. Çevrenizdeki koşullara ne kadar konsantre olursanız kendinizi o denli rahat hissedersiniz. Görmemizi sağlayan şey koşullardır. Daha kesin söyleyecek olursak nerede durduğumuzu görmek zorundayız. Orada mevcut olmayan ise, biz onu oraya koyana kadar orada değildir. Eğer oyuncu onu orada görürse, ancak o zaman gördüğünü izleyiciye gösterebilir. Oyunculüğün ilk kuralı budur: Ortada bir-takım görüntüler olmalıdır. Oyuncu ne kadar iyiyse, koşulları da o kadar özenle yaratır.²⁰⁰

Adler’in, verili koşullarla ilgili yaklaşımında dikkat çekici unsur, hayal gücünün önemidir. Grup Tiyatrosu’ndaki çalışmalarında Strasberg ile ayrıldıkları temel noktalardan biri de, hayal gücünün “sistem” in öğeleri içindeki kullanımına verilen önemle ilgilidir. Duygu hafızasında, oyuncu hayal gücünden önce kendi

¹⁹⁹.Stella Adler, **a.g.e.**, 95 s.

²⁰⁰.**y.a.g.e.**, 31-32 s.

yaşam tecrübesine ve geçmişinde yaşadığı olaylar sonucunda duygu hafızasında depoladığı materyale öncelik duymaktadır. Oysaki Adler, daha önce belirtilen nedenlerden dolayı bu yaklaşımı kısıtlayıcı ve kimi zaman sağlıksız bulunduğu için oyuncunun hayal gücünü ön plana taşıyarak yaratıcı süreçte kullanılması gereken temel teknik olarak değerlendirmektedir.

Sahnede gördüklerinizin ve kullandıklarınızın %99'u hayal gücünden gelir. Sahnede asla kendi adınıza ve kişiliğinize sahip olmaz, asla kendi evinizde bulunmazsınız. Konuştuğunuz herkes, oyun yazarı tarafından hayal gücüne dayalı yazılmış olacaktır. Kendinizi içinde bulduğunuz her durum, hayal ürünü olacaktır. Her sözcük, her hareket hayal gücünün süzgecinden geçmelidir. Bunu bir yere not alın: 'bir gerçek, hayal gücünüzden geçene kadar yalandır.' Hayal gücü çok hızlı çalışır. Bir oyuncu hızlı görmeli, hızlı düşünmeli ve hızlı hayal kurmalıdır, yavaş değil. Derste yaptığımız hayal gücünü uyarıcı egzersizlerde öğrencilerden anlık tepkiler beklerim. Hayal gücünün hızla devreye girmesi için oyuncunun tek yapması gereken onu serbest bırakmaktır. Bu, sık yapmanız gereken bir egzersizdir.²⁰¹

Adler'in, stüdyolardaki derslerinde oyuncunun hayal gücünü çalıştırmasına ve geliştirmesine yönelik yaptırdığı egzersizler, onun bu yaklaşımını pekiştirmektedir. Çalışmalarında değerlendirdiği tüm teknikler ve yöntemsel başlıkların kesiştiği nokta hayal gücüne yönelik egzersizlerin ve doğaçlamaların önemini vurgulamaktadır. New York'taki Piscator'un okulunda yaptığı ilk dönem çalışmalarında gözlem ve duygu hafızasına yönelik doğaçlamaların yoğunluğu dikkat çekmektedir.

Öğrencilerinde odanın dış görünüşünü detaylı şekilde incelemelerini istiyordu. Pencerelerde asılı perdelerin katlarını saymalarını yerdeki ve tahtadaki tozları incelemelerini; hayali objeleri dikme veya fırçalama işlemleri yapıyorlardı. Doğaçlamaları, pandomim hareketlerini gerçek hareketlerle karşılaştırıyorlardı. Sınıfa, kayıp bir saati aramalarını söyledi. Ardından odaya gerçek bir kol saati sakladı ve onlardan bunu bulmalarını istedi. Gerçek engellerin veya objelerin ilham verdiği görevler daha farklı hissediliyor ve daha farklı gözüküyordu. Stella giderek daha fazla şekilde doğaçlama çalışmalarına girişti. Bazen aksiyonu yaratmak için gerçek eşyalardan veya ortamlardan faydalıyor, diğer zamanlarda göze görünmeyen şeyleri kullanıyordu. Aktörler belirli koşullarda cansız objelerin ve hayvanların kişiliğine bürünmeliydiler. Kalabalık bir eczanedeki sabit objeleri, bir toz fırtınası sırasında askısından uçan kıyafet parçalarını canlandırdılar.²⁰²

²⁰¹.Adler, **a.g.e.**, 53-54 s.

²⁰² Gordon, **Stanislavski in America**, 159 s.

Adler öğrencilerine yaptırdığı doğaçlamalarda elbette, duyu hafızası tekniğini tamamen yok sayan bir yaklaşım göstermemiştir. Bu noktada Adler'in duyu hafızasına bakışını belirleyen ana unsur; tekniğe ne kadar önem verdiği, yönteminin içinde hangi sırada olduğu ve oyuncu tarafından nasıl değerlendirildiğiyle ilgilidir. Duyu hafızasından yararlandığını; ama doğrudan duyuşsal bir arayış olarak değil, ona hayal gücünü harekete geçirecek bir katalizör gibi yaklaştığını belirtir. Adler için bu doğaçlamalar, oyuncunun hayal gücünü geliştirmeli ancak kişiselleştirme çabasıyla duyu hafızasının güvenilir olmayan özel alanına çok fazla müdahale edilmemelidir. Stanislavski ile yaptığı çalışmalar sırasında fikirleri daha da netleşen Adler; duyu hafızasına ait doğaçlamaları, oyuncunun metin analizi içinde verili koşullardaki eylemlerini keşfetmesi için kullanılan bir araç olarak değerlendirilir. Ancak yaratıcı süreci harekete geçirmek için kullanılan bir araç asla oyuncunun amacı haline dönüşmemelidir. Strasberg'in duyu hafızasını kullanma şeklinin, Adler için oyuncunun hayal gücünü geri plana atmasının ötesinde, karakterin doğasını kavramaya yardımcı olamayacağını savunur. **Aktörlük Sanatı** adlı kitabında, yönetsel olarak Strasberg'e karşı çıkarken aynı zamanda bütünsel anlamda metot oyunculuğunun Strasberg odaklı yaklaşımını da eleştirmektedir.

Şimdi, kendi paha biçilmez iç deneyimlerinizin ötesine geçmenin zamanıdır. Ben sizin bakıp gördüklerinizi bir izleyici kitlesiyle paylaşabilmenizi istiyorum, kendi içinizde sıkışıp kalmanızı değil. Strasberg öldü. Oyuncunun tüm malzemesini kendi yaşamından ya da deneyimlerinden çıkarıp da oyunculuk konusundaki seçimlerini ve duygularını buna göre belirleme lüksü yoktur. Büyük oyun yazarlarının fikirleri hemen hemen her zaman, en iyi oyuncuların deneyimlerinden bile büyüktür. Amerikalı oyuncuları sahnede oyun yerine kendilerini tecrübe etmeye ikna ederek onlara büyük bir kötülük yapıldı. Sizin tecrübeniz Hamlet'inkiyle aynı olamaz, tabii siz de onun gibi Danimarka Kraliyet Ailesi'nde bir Prens değilseniz. Karakterin gerçekleri sizde değil kraliyet ailesinin koşullarında saklı. Hamlet'in ölümle yaşam arasında karar vermesi eylemi onun koşullarıyla örtüşmeli, sizinkiyle değil. Geçmişte mezuniyet balosuna kiminle gideceğiniz konusunda yaşadığımız çelişki yeterli değil.²⁰³

Adler'in oyunculuk yöntemi içinde Stanislavski ile ortaklı gösterdiği bir başka çalışma tekniği, metin analizine yöneliktir. Stanislavski, özellikle son dönem çalışmalarında oyuncuların metinle buluşmasını geciktirmiştir. Öncelikli olarak eylemler aracılığıyla, karakterlerinin davranışlarının doğasını keşfetmeyi amaçlayan

²⁰³ Adler, **a.g.e.**, 57-58 s.

Stanislavski; yazarın sözcüklerinin, oyuncu tarafından doğru zamanda ve en etkili olabilecekleri bir şekilde değerlendirebilmeleri amacıyla çalışmanın ileriki aşamalarına bırakmıştır. Oyuncu rolünü replikleri aracılığıyla var etmemeli; öncelikle verili koşullar doğrultusunda sahnenin gerçekliğini, mekanı içselleştirmeli ve eylemleri aracılığıyla karakterinin inşa sürecini başlatmalıdır. Adler de oyuncunun metinle ilişkisinde Stanislavski'nin izinden gitmektedir. Oyuncu role yönelik çalışmasına geçmeden önce, içsel dinamiklerini harekete geçirecek egzersizler yapmalı; hayal gücünü geliştirerek daha aktif kullanacağı doğaçlamalar aracılığıyla kendine sunulan verili koşulları, mekanı kavramalı ve karakteriyle arasında bu bağlamda bir ilişki kurmalıdır. Verili koşulları, mekanı, sahnenin kendine sunduğu dış etmenleri içselleştirdikten sonra oyuncunun replikleriyle buluşması; yazarın sözcüklerini daha güçlü şekilde kullanmasını sağlayacaktır. Bu nedenle Adler, oyuncunun çoğu zaman yaptığı gibi, kendini daha iyi hissettiği ve daha kolay olduğundan replikleri aracılığıyla bir karakter yaratmak girişimine karşı çıkmaktadır.

Belki bazılarınız, nasıl olup da 6. derse gelmiş olmamıza rağmen size hala oynayacağınız bir sahne vermediğimi merak ediyorsunuzdur. Piyano çalmaya başladığınızda hemen Beethoven'ın sonatlarını mı çalmaya başlıyorsunuz? Tabii ki hayır. Ölçüler üzerine, parmaklarınızı güçlendirmek üzerine, armoniyi anlamak üzerine çalışmalar yapıyorsunuz. Beethoven'ın sonatlarına geçmeniz zaman alıyor. Aynı şey tiyatro içinde geçerli. Henüz sözler üzerine çalışmaya hazır değilsiniz. Aslında öğrenmeniz gereken en önemli şeylerden biri de oyunun temelde sözler üzerine kurulu olmadığıdır. Oyun sözlerin arkasıdadır. Yirmi yıl boyunca koşullarınızı bilmeden harıl harıl çalışsanız bile başarısız olursunuz. Oyuncu daima bir yerededir. O yeri anlamak da kendi sorumluluğudur. Boşlukta oyunculuk yapılmaz. Ayrıca oyuncunun koşullar içinden kurguyu da çıkartması gerekir ki bunu da mekanın ona ne yapmasını söylemesine izin vererek gerçekleştirir.²⁰⁴

Adler'e göre oyuncunun, yazarın sözcüklerini içselleştirmesi ve kendi sözcüklerine dönüştürebilmesi gerekmektedir. Repliklerin, oyuncunun metni analiz etmesiyle birlikte daha gerçekçi olacağına ve yaşayacağına inanmaktadır. Bu nedenle oyuncunun, karakterinin dünyasını oluşturabilmesi gerekmektedir. Karakterin geçmişi, sınıfsal özellikleri, yaşadığı çevre, karakteri var eden tüm unsurlar oyuncu tarafından değerlendirildikten sonra, o karakterin sözcükleri artık oyuncunun sözcükleri haline dönüşecektir.

²⁰⁴ Adler, **a.g.e.**, 72 s.

Adler'in metne bakış açısı, yazarın sözcüklerini değerlendirilme biçimi, oyunculuğun repliklerde değil satır aralarında var olduğu gerçeği; Stanislavski'nin "sistem" içinde kullandığı şekliyle, iç monolog ve alt metin teknikleriyle paralellik kurmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde de Adler'in yönetsel bakış açısı, Stanislavski'nin son dönem çalışmalarında vurguladığı gibi, eylem odaklı bir rol yaratımının ileriki evrelerinde oyuncuyu metinle buluşturmayı hedefleyen bakış açısını pekiştirmektedir. Adler'e göre oyuncu öncelikli olarak eylemleri aracılığıyla karakterin davranışının mantığını keşfetmeli; sonra, yazarın sözcüklerini kendi sözcükleri haline getirmeli ve karakterinin temel özelliklerinin ışığında, oyuncu rolü kendi üzerine giymelidir. Bu nedenle Adler, oyuncularına karakter yaratma sürecinin bütünsel bir çalışmayı gerektirdiğinden bahseder. Kullanılan tüm teknik araçlar, onayladığı ve uyguladığı "sistem" odaklı alıştırımların hepsi, 'rol yapmak' ya da '-miş gibi görünmek' üzerine değil; gerçekliği, inandırıcılığı ve yaşamın doğasına özgü nitelikleri barındırmak üzerine kurgulanmıştır. Yaşayan insan ruhunun sahnedeki yansıması Adler için sahicilik demektir. Bu sahiciliği ve inandırıcılığı yakalayabilmesi için oyuncunun karakterini oluştururken; hayal gücünü, gözlem yeteneğini, eylem odaklı keşiflerini ve yaratıcı dinamiklerini harekete geçirecek tüm teknikleri kullanması gerekmektedir. Bu nedenle oyuncularına karakter yaratma aşamasında rollerine, geniş bir perspektif içinde daha derin bir algıyla bakmalarını tavsiye eder. Adler'e göre karakter yaratmak çok boyutlu bir çabanın sonucudur. Bu çabanın içinde, belirli karakter unsurlarını saptamak karakterin geçmişini, sosyal ve sınıfsal yerini belirlemek, her karakterin kendine özgü tempo ve ritmi doğrultusunda diğer karakterler ile ilişkilerini çözmek çok önemlidir. Oyuncu karakterine ait tüm materyali kullanarak karakterini var etmeli ve büyütmelidir. Adler'e göre karakteri inşa etmek ve büyütme demek; aynı zamanda oyuncunun da kendini kültürel anlamda sürekli donatması, araştırması, deneyimlemesi, yani yaşama ve insana dair kendini sürekli geliştirmesi demektir.

Bu bağlamda, Stella Adler'in yönteminin temel öğelerinin, Stanislavski'nin fikirleriyle ve "sistem" olgusuyla yakın bir ilişki içinde olduğu görülmektedir. "Sistem" in temel elemanları içinde yer alan hayal gücü, eylem, iç monolog, alt metin, tempo ve ritim kavramları Adler'in oyunculuk yöntemini inşa ederken kullandığı temel taşlardır. "Sistem" in uzantısı olarak değerlendirildiğinde,

Strasberg'in duygu hafızasına yaptığı vurgu, yerini Adler'in yönteminde hayal gücü ve eylem odaklı bir çalışma tekniğine bırakmıştır. Stella Adler'in Stanislavski'yi ve "sistem" i yorumlayışı ve kendi yöntemini oluşturması sanat yaşamını kapsayan çalışmalarının sonunda doğmuştur. Ancak o da tıpkı Stanislavski gibi oyuncularına rehberlik ederken, oyuncunun çalışmasının ve yolunun kendine has olması gerektiğine inanmaktadır.

Yöntem benim aracılığımla bulacağınız bir şey. Ben ondan ilham alan iki milyon kişiden biriyim. Ama benim bireysel katkım, sizi ondan bağımsız kılmak olacak. O andan itibaren de yöntemi kendinizce yeniden formüle edip kendi yolunuzda gitme yetisine kavuşacaksınız.²⁰⁵

Stella Adler başarılı oyunculuk kariyeri ile birlikte geliştirdiği eğitmen kimliği özelliklerini sürekli tazeleyerek ve geliştirerek Amerikan tiyatrosunda ve sinemasında adından söz ettiren birçok oyuncu yetiştirmiştir. Marlon Brando, Robert De Niro, Harvey Keitel, Merly Streep, Romy Schneider, Warren Betty bu isimlerin sadece bir kısmına örnek olarak gösterilebilir. Adler'in en değerli öğrencilerinden biri olan Marlon Brando, Stella Adler'in tiyatro dünyasındaki öneminden Aktörlük Sanatı adlı kitabın önsözünde şu şekilde bahsetmektedir:

Bana göre Stella Adler bir oyunculuk öğretmeninden çok daha fazlasıdır. O yaptığı işle bilgilerin en değerlisini sunuyor, kendi kendimizin ve dolayısıyla başkalarının duygusal mekaniğinin doğasını nasıl keşfedeceğimizi bize gösteriyor. O asla, iyi bilinen diğer sözde oyunculuk 'metotlarının' yaptığı gibi sömürülere boyun eğmedi. Sonuç olarak da tiyatro kültürüne yaptığı katkılar büyük ölçüde arka planda kaldı. Tanınmadı ve değeri bilinemedi... Ülkeye Stanislavski'nin tekniğinin bilgisini getirmesinin yanı sıra, bu tekniği kendi verdiği eğitime de dahil etti. Bunu yaparken öğretisinin dünya çağında tiyatro kültürüne yapacağı etkilerin pek farkında değildi. Dünyanın neredeyse tüm film yapımcılığı Amerikan filmlerinden, Amerikan filmleri de Stella Adler'in öğretisinden etkilenmiştir. Çok sayıda seveni olan Stella Adler'e bu anlamda çok şey borçluyuz.²⁰⁶

Yetiştirdiği oyuncular, metot oyunculuğuna getirdiği zenginlikler Stanislavski ile birebir çalışması ve bu çalışmayı yönteminin temel unsurlarını yaratırken kullanması Stella Adler'in kendine özgü bir oyunculuk ekolü oluşturmasını sağlamıştır. Ölümünün sonrasında, günümüzde Stella Adler Konservatuvarı'nın New

²⁰⁵ Adler, **a.g.e.**, 11 s.

²⁰⁶ **y.a.g.e.**, 5 s.

York'taki faaliyetlerine hala devam etmesi bu ekolün gücünü ve etkinliğini göstermektedir. Bu bağlamda Stella Adler “sistem”in uzantıları içinde günümüze dek uzanan halkanın en önemli parçalarından biridir.

SONUÇ

Konstantin SergeyevicAleksyevStanislavski, oyunculuk eğitimine getirdiği yenilikler ve tiyatro estetiğine kattıklarıyla birlikte oyunculuk tarihinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Stanislavski'nin tiyatro tarihindeki yerini ve farkını belirleyen ana unsur, oyunculuğun problemlerine yönelik getirdiği yönetsel bakış açısıdır. Stanislavski, 19. Yüzyıldaki dağınık, sadece göstermecî biçimlere dayanan, gerçeklikten uzak oyunculuk anlayışının doğurduğu sorunları çözmek için; oyuncunun yaratıcı iradesini, içsel dinamiklerini keşfetmeye yönelik bir teknik geliştirmeyi amaçlamıştır. Bu yaratıcı dinamikleri ifade etmede yaşanan problemleri ortadan kaldırmak içinde oyuncunun kendi enstrümanı üzerinde sürekli çalışması gerektiği gerçeğinden yola çıkarak; bütünsel anlamda bir karakter yaratmayı, ilham anlarından ve rastlantılardan kurtararak oyuncunun kontrolü dahilinde gerçekleşen bir keşif sürecine çevirmiştir. Bu nedenle, Stanislavski'nin oyunculuğun gramerine yönelik yaptığı tüm çalışmaların, oyunculuk tarihindeki ilk yöntem- bilimsel yaklaşımın doğmasına neden olduğu söylenebilir.

1906 yılında Ibsen'in **Bir Halk Düşmanı** oyununda Stockman rolünü oynarken, oyuncu olarak yaşadığı problemler ve ruhsal kriz Stanislavski'nin oyunculuğa bakışını değiştirmiştir. O tarihten itibaren oyunculuğun gramerini yeniden yapılandırmaya yönelik çabası kendi içinde, bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşma hedefine, oyuncunun kendinden yola çıkarak karakterinin gerçek, doğal ve inandırıcı bir şekilde inşa edilmesi için kullanılan tüm teknikleri barındırmaktadır. Stanislavski için bu uğraşın temel amacı; sahnede, yaşayan insan ruhunun olabilecek en kapsamlı halini oluşturabilmektir. "Sistem" olgusu, bu amaca ulaşmak için yaptığı tüm çalışmaların; Moskova Sanat Tiyatrosu ve Stüdyolardaki denemelerinin, oyuncu, yönetmen ve eğitimci kimlikleriyle birlikte kariyerinin tümünü kapsayan bir sürecin sonunda şekillenmiştir. Bu nedenle Stanislavski'nin de ısrarla belirttiği gibi "sistem", kendi doğası içinde sürekli değişen, gelişen ve yenilenen bir yapıdadır. Stanislavski "sistem"i olarak adlandırılan olgu, Stanislavski'nin sanat yaşamı boyunca edindiği tecrübeler ve oyunculuk tekniklerine dair kullandığı tüm yönetsel yaklaşımları kapsayan bir üst başlıktır.

Stanislavski, “sistem”i inşa etmeye başladığı 1906 yılından 1938 yılındaki ölümüne kadar geçen süreçte “sistem” olgusu çeşitli evrelerden geçmiş ve yöntemin içeriği, uygulanışı, kullandığı teknik araçların önceliği değişkenlikler göstermiştir. Tarihsel gelişim süreci içinde değerlendirildiğinde açıkça görülmektedir ki, “sistem” in gelişim evresi Birinci Stüdyo dönemindeki çalışmalara denk düşmektedir. Birinci Stüdyo, deneysel yapısı ve içinde barındırdığı dinamizm ile birlikte oyuncular için, “sistem”in öğelerinin birçoğunun ana hatlarının oluşmasını sağlayan bir laboratuvar ortamı sunmuştur. Birinci Stüdyo’da yetişen ve estetik bakış açılarının, oyunculuk tekniklerinin temellerini bu çalışma ortamında atan Michael Chekhov, Yevgeni Vakhtangov, Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya gibi isimlerin “sistem”in gelişimde ve dönüşümündeki katkıları düşünüldüğünde Birinci Stüdyo’nun, “sistem” olgusunun ve Stanislavski’nin fikirlerinin olgunlaşmasında çok ayrı bir yeri olduğu söylenebilir. Her ne kadar Birinci Stüdyo’nun kurulma amaçlarından biri “sistem”i öğretmek ve geliştirmek olsa da, gerek bu amaçla görevlendirilen Vakhtangov’un deneysel çalışmaları gerekse Chekhov’un oyuncu merkezli bakış açısının getirdiği yeni açılımlarla birlikte çeşitli anti tezlerin doğmasına neden olmuştur. Bir anlamda, “sistem”in işleyişine yönelik deneysel bir çalışma ortamı yaratmayı hedefleyen Stanislavski amacına ulaşsa dahi, bütününde “sistem”e yönelik fikir ayrılıklarının ve yöntemsel farklılıkların doğmasına da zemin hazırlamıştır. Stanislavski bu noktada öğrencilerini ve yönelimlerini eleştirmekle beraber, bir dönem öğrencisi olan ve tiyatral yaklaşımıyla tamamen kendisinden kopan Meyerhold örneğinde olduğu gibi bu sanatsal zenginliği ve farklı estetik yaklaşımları tümüyle reddetmemiştir.

Birinci Stüdyo başarılı, başarısız tüm denemeleriyle diğer stüdyoların da yolunu açmıştır. Birinci Stüdyo’nun verimli ortamı içinde sanatsal bakış açısını belirleyen temel dinamikler, Tolstoy’un fikirleri doğrultusunda doğalcılığa önem veren Sulerzhitski’nin yaklaşımı etkisinde şekillenmiştir. Stanislavski’nin ilk dönem çalışmaları olarak adlandırabileceğimiz bu süreçte; duyu hafızası, duygu hafızası ve imgelem kavramları “sistem”in öğeleri içinde öne çıkan başlıklar olmuştur. Stanislavski bu dönemde oyuncunun bir role yaklaşımında, uzun okuma provalarındaki karakter analizlerine, masa başı çalışmalarına ve oyuncunun karakterin sahne için gerekli duyguyu ortaya çıkarmasına yönelik kullandığı iç aksiyon tekniğine öncelik vermiştir.

Fiziksel Aksiyon Yöntemi ise Stanislavski'nin yaşamının son yıllarında üzerine yoğunlaştığı bir tekniktir. 1930-1938 yılları arasındaki çalışmalarında kullandığı teknik; "sistem" in gelişimi tamamlanmamış ama ulaşılan son hali olarak değerlendirilebilir. Fiziksel Aksiyon Yönteminin Stanislavski'nin son keşfi olarak adlandırılması da bu yüzdendir. Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nde Stanislavski, role yaklaşımında kullandığı teknik araçlarda ve "sistem" e ait temel kavramların önceliğinde yapısal değişiklikler yapmıştır. "Sistem" in öğeleri içindeki bu yer değişikliğinde ön plana çıkan en önemli kavram eylem olmuştur. Stanislavski, duygu hafızasının denetlenemez yapısı nedeniyle, oyuncunun duygularına yönelik temkinli bakış açısından yola çıkarak rolün inşasına basit fiziksel eylemler aracılığıyla başlanması gerektiğini savunur. Stanislavski'ye göre duygu ulaşılması gereken bir hedef olmaktan çıkmalıdır. Oyuncu, eylemleri aracılığıyla karakterinin davranışının mantığını keşfetmelidir. Karakterin doğasına özgü davranmak, oyuncuyu kendiliğinden karakterin duygularına götürecektir. Stanislavski'nin sürekli altını çizdiği nokta, eylemin mutlaka içinde bir amaç barındırması gerektiğidir. Her hareketin içinde bir düşünce ve her düşüncenin içinde bir hareket barındırdığı gerçeğinden yola çıkarak, psiko-fiziksel kavramına ulaşan Stanislavski için; eylemler taşıdıkları amaç ögesiyle birlikte karakterin sahne üstündeki yaşamını var edecek aksiyonları oluşturmaya başlarlar. Fiziksel Aksiyon Yönteminin temel öğeleri, oyuncunun rolüne yaklaşırken izlemesi gereken yolu bir anlamda somutlaştırmakta ya da özetlemektedir. Oyuncu öncelikle oyunu parçalara ayırarak her sahnedeki görevini ya da çözmesi gereken problemini belirlemeli, temel aksiyonları aracılığıyla karakterini oluşturan unsurları, eylemlerinin mantıklı ve ardışık bir şekilde yerine getirilmesiyle birlikte keşfetmeye başlamalıdır. Bu keşif süreci de oyuncunun o sahne için gereken duyguyu ve gerçekliği yakalamasına yardımcı olacaktır. "Eğer ön çalışmalarımız doğruysa, sonuç kendi başına gelir zaten" diyerek oyuncuların aksiyon yerine sonuca odaklanmalarını engellemeye çalışmıştır.

Stanislavski'nin burada sözünü ettiği "ön çalışmalar" oyunculuk tekniğini ve "sistem" i inşa ettiği süreç boyunca vurguladığı temel ayrımla ilgilidir. Stanislavski, kitaplarına da yön veren bakış açısı doğrultusunda, oyunculuk eğitimini asal olarak iki başlıkta değerlendirmektedir: Oyuncunun Kendi Üzerinde Çalışması ve Oyuncunun Rolü Üzerinde Çalışması. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Fiziksel

Aksiyon Yönteminin oyuncunun rolü üzerinde çalışması sırasında kullanılan bir teknik olduğu söylenebilir. Bella Merlin ya da Jean Benedetti gibi modern uygulayıcılar tarafından “model prova yöntemi” ya da “provadaki aktif analiz yöntemi” olarak anılması da bu yaklaşımı desteklemektedir. Ancak belirtilmesi gereken en önemli unsur Fiziksel Aksiyon Yönteminin “sistem”in temel öğelerini ve oyuncunun kendi üzerindeki çalışmasını yok sayan bir önerme sunmadığıdır. Aksine, Stanislavski’nin de belirttiği gibi, oyuncunun kendi üzerindeki çalışmasının donanımlı ve verimli bir şekilde yerine getirilmesiyle birlikte bir role yaklaşımından söz edilebilir. Oyuncunun kendi üzerindeki çalışması, yaratıcı dinamiklerini zihin-irade-beden ilişkisinin ışığında keşfederek; içsel ve dışsal, enstrümanına ait tüm öğeleri etkin ve canlı bir biçimde kullanabilmesini gerektirir. Stanislavski’ye göre, oyuncunun kendi üzerindeki bu çalışması asla sona ermeyeceği için ya da sona ermemesi gerektiği için, oyuncunun kendi üzerinde ve rolü üzerindeki boyutlu çalışması birbirinden kesin çizgilerle ayrılabilir bir önerme de sunmamaktadır. Bu nedenle, Fiziksel Aksiyon Yöntemini geliştirmeye ve deneyimlemeye kendini adanmış son dönem çalışmalarında; oyuncunun yaratıcı unsurlarını harekete geçiremediği, rolünün doğasını keşfetmekte zorlandığı anlarda oyuncularına sürekli olarak başa dönmelerini, “sistem”in temel özelliklerini yeniden ele almaları gerektiğini söylemiştir. Bu bakış açısı doğrultusunda ileri sürdüğü, her oyuncunun belli aralıklarla okula geri dönmesi gerektiği fikri, oyuncunun çalışmasının sürekliliğinin önemini vurgulamaktadır. Başarılı oyuncuların, ekol olmuş ustaların çalışma teknikleri incelendiğinde; her yeni rolle buluştuklarında başa dönmeleri, bildiklerini unutup sanki sıfırdan her şeyi inşa etmeye başlamaları Stanislavski’nin bu bakış açısıyla paralellik göstermektedir.

Bütünsel açıdan değerlendirildiğinde Fiziksel Aksiyon Yöntemi’nin “sistem”in öğelerini kullanan ama aksiyon yoluyla analizi ön plana çıkaran bir teknik olduğu görülmektedir. Ancak “sistem” olgusundan bağımsız, ayrı bir parça gibi değerlendirilmemelidir. Stanislavski’nin bu yöntemsel yaklaşımı tiyatro kuramcıları ve uygulayıcıları içinde fikir ayrılıklarının doğmasına neden olmuştur. Stanislavski’nin fikrini değiştirdiğini, önceki çalışmalarını, özellikle duygu hafızasını ve oyuncunun içsel yaratıcı unsurlarını yok saydığını savunanların yanı sıra; Stanislavski’nin yakın takipçilerinden ve Fiziksel Aksiyon Yöntemini

uygulamalarında yer almış Moskova Sanat Tiyatrosu oyuncularından Maria Knebel, “Yıllar geçtikçe şunu anladım ki önceki yaptıklarını ezip geçmedi. Daha çok onları özetledi ve bir araya getirdi”²⁰⁷ diyerek durumu yorumlarken, Stanislavski’nin son prodüksiyonu **Tartuffe**’te rol alan ve **Stanislavski in Rehearsal** kitabının yazarı Vasily Toporkov da benzer bir şekilde Knebel’e katılmaktadır. “Birisi çıkıp da Stanislavski’nin yaptığı son çalışmalarda tamamen yeni bir şey getirip önceki çalışmalarının tam tersini yaptığını söyleyemez. O aslında kendi “sistem”ine çok daha büyük somutluk kazandırmıştır.”²⁰⁸

Knebel’in ve Toporkov’un yaklaşımları ortak bir paydada birleşmektedir. O da, Fiziksel Aksiyon Yönteminin yepyeni bir keşif olmadığı “sistem”in ulaştığı son noktada daha somut ve özet bir nitelik taşıdığıdır. Bu bakış açısının yanında değerlendirilmesi gereken bir gerçek daha vardır. Fiziksel Aksiyon Yöntemi karakteri inşa etme sürecinde oyuncuya yönetsel açıdan bir zenginlik sunmaktadır. Oyunculuk eğitiminde ve oyuncunun kendi enstrümanı üzerinde çalışmasında her tekniğin aynı ölçüde etkili olmadığı ve sonuca ulaşmadığı düşünüldüğünde; Fiziksel Aksiyon Yöntemi, duyguyu hedef olarak gözetmeksizin karakterinin doğasını keşfetmeye çalışan bir oyuncu için etkili bir önermedir. Bu farklı bakış açısı, aksiyon odaklı yönetsel yaklaşım, oyuncunun kullanabileceği teknik araçların zenginliğini arttırması adına önemlidir. Stanislavski’nin, yöntemin uygulaması içinde sıkça belirttiği gibi; işler yolunda gitmediğinde, oyuncunun karakterini yaratmak için kullandığı yöntemlerin, teknik donanımların tıkanıdığı noktada başvurulabilecek Fiziksel Aksiyon Yöntemi, temelinde, karakterin yaşayan, gerçekçi yapısını ortaya çıkarmak için kullanabileceği “sistem”in diğer unsurları gibi bir yardımcı unsurdur. “Sistem”in genelinde olduğu gibi hiçbir teknik oyuncu için karakterini var etmeye yönelik asal bir amaç gibi görülmemelidir. Dolayısıyla, aksiyon yoluyla analizduyguyu ve karakterin bütünlüklü yapısını inşa etmek için kullanılan bir yardımcı teknik olmalıdır. Ancak bu yaklaşım, günümüz oyunculuğundaki sıkça

²⁰⁷ Carnicke, a.g.e., 189 s.

²⁰⁸ y.a.g.e., 189 s.

kullanımıyla dış aksiyondan iç aksiyona ya da iç aksiyondan dış aksiyona şeklinde basite indirgenerek yöntemin içi boşaltılmamalıdır. Aksiyon bir bütündür. İç aksiyon da dış aksiyon da oyuncunun yaratıcı dinamiklerini, imgelemine harekete geçirecek teknik unsurlardır. Fiziksel Aksiyon Yöntemi, aksiyonun bütünselliğini ve “sistem”in diğer elemanlarının kullanımını içinde barındırmaktadır. Bu nedenle, oyuncuya sunduğu yol da oyuncunun kişisel tercihleri doğrultusunda kullanılır ya da oyuncu, karaktere bir başka yoldan ulaşır.

Fiziksel Aksiyon Yönteminin sunduğu yol haritası sadece oyuncu için değil içinde barındırdığı üstün görev, süregelen eylem, temel aksiyonlar ve epizotlar başlıklarıyla sahneleme teknikleri açısından yönetmene de yönetsel bir alternatif sunmaktadır. Yazarın metin içindeki üstün görevini bulmak, metni parçalara ayırarak her bir sahenin temel aksiyonunu belirlemek; oyuncuların yaptığı çalışmayla bir paralellik kurulduğunda ortak bir dil oluşturularak, metin analizinde oyuncuyla yönetmenin boyutlu ve zengin bir deşifreye ulaşmasına yardımcı olabilir. Stanislavski'nin son dönem çalışmalarında metine yaklaşımı, oyuncuları çalıştırma biçimi, yönetmen kimliği içindeki bakış açısı da Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin çerçevesinin belirlenmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Stanislavski “sistem”inin günümüzde hala etkin bir biçimde kullanılması, Stanislavski'nin fikirlerinin izinden giden “sistem”in takipçileri sayesinde olmuştur. Stanislavski'nin kitaplarından edinilen “sistem” bilgisi, takipçilerinin uygulamada geliştirdiği yeni teknikler sayesinde “sistem”in işleyişi ve içeriği zenginleşmiştir. Pratikten teoriye ulaşan yaklaşımlarıyla birlikte “sistem”e ve Stanislavski'nin oyunculuk felsefesine dair yazılan kitaplarda “sistem”in bilgi birikimini arttırarak kuramsal bazda çok yönlü bir kaynakça oluşturmuştur. Bu bilgi birikimini yaratan oyuncuların, yönetmenlerin, kuramcılarının her birinin yaptığı çalışmalar, “sistem”in gelişimini tamamlama aşamasında kullandıkları her teknik, sundukları her anti tez ya da onayladıkları her yönelim “sistem” olgusuna bütünleyici bir katkı sağlamıştır. 20. Yüzyıla damgasını vurmuş bir yöntemin gelişiminde ve yayılmasında elbette ki birçok tiyatro adamının, düşünürün ya da tiyatro grubunun payı vardır. Ancak bu isimlerden bazıları çok yönlü faktörlerden dolayı, “sistem”in takipçileri içinde özel bir yer edinmişlerdir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Stanislavski'nin ilk takipçileri

ve “sistem”in gelişimini sağlayan ilk tiyatro adamları Stanislavski ile birlikte çalışan öğrencilerinin arasından çıkmıştır. “Sistem”in gelişim aşaması tarihsel süreç içinde değerlendirildiğinde, yönetime katkısı ve yöntemin ardıllarının doğmasına hazırladığı deneysel ortam nedeniyle Birinci Stüdyo’nun ayrıcalıklı bir yeri olduğu görülür. Michael Chekhov ve Yevgeni Vakhtangov Birinci Stüdyo’da “sistem”in geliştiği dönemde Stanislavski ile birebir çalışarak kendi oyunculuk tekniklerini oluşturmuşlardır. İki tiyatro adamı da Stanislavski ile çalışmalarının yanı sıra aynı süreçte birbirlerini de sanatsal açıdan besleyecek ve etkileyecek birçok ortak çalışmanın içinde yer almışlardır.

Michael Chekhov’un “sistem”e yönelik bakış açısında ve kendi oyunculuk tekniğinin inşa aşamasında, meseleye ağırlıklı olarak oyuncunun perspektifinden bakmıştır. Stanislavski’nin en yetenekli öğrencim dediği Chekhov’un “sistem”e ve Stanislavski’nin öğretilerine oyuncu odaklı bir bakış açısıyla yaklaşması, üstelik çok yetenekli ve özel meziyetleri olan bir oyuncunun gözünden “sistem”i deneyimlemesi kavramsal açıdan “sistem” olgusunu çeşitlemesiyle ve katmanlarını derinleştirilmesiyle sonuçlanmıştır. Çıkış noktasında ustasının fikirlerinden yararlanmakla birlikte kendi oyuncu malzemesiyle harmanladığı teknik, “sistem”den birçok noktada ayrılan yeni bir yöntemi doğurmuştur. Chekhov’un oyuncu merkezli bakış açısında, oyuncunun hayal gücüne, yaratıcı zekasına, duygusuna ve iradesine verdiği değer yönteminin temel taşlarını oluşturmuştur. Chekhov’un tekniğinin vazgeçilmez öğelerinden atmosfer, psikolojik jest, bütünlük hissi kavramları “sistem”in uzantısı olarak oyunculuk eğitime kattığı başlıklardır. Özellikle Avrupa ve Amerika’daki çalışmaları, açtığı stüdyolar tekniğinin yayılmasını sağlarken bir anlamda dolaylı olarak Stanislavski’nin fikirlerinin günümüze dek uzanmasını da sağlamıştır. Amerika ve İngiltere’deki stüdyolarında yetişen birçok oyuncu bugün hala Chekhov’un çalışmalarının modern oyunculuğun yapı taşlarını oluşturduğundan bahsetmektedir. Chekhov’un **To The Actor** kitabının ön sözünde, İngiltere’nin önemli oyuncularından ve tiyatro araştırmacılarından biri olan **Being An Actor** kitabının yazarı Simon Callow, Chekhov’un bu etkisinden şöyle bahsetmektedir:

Tiyatro, şiirsel bir alandır. Bir sanat biçimi olarak tiyatronun, oyuncu-şairlere ihtiyacı vardır. Yoksa neden insanlar kalkan tiyatroya gitsin? Chekhov’un çalışmasının (buna sistem demek istemezdi kendisi) önemi, şair-oyuncular

yetiştirmesinde yatar. Onun yaklaşımının güzelliği, oyuncunun yaratıcılığına en basit yoldan ulaşmanın yöntemini göstermesinden kaynaklanır. Stanislavski'nin kendi yaratıcılığıyla ilgili endişeleri, Ćehov'un "esinli" diye adlandırdığı oyunculuk biĉiminin sadece doğuştan yetenekli azınlığa has olduğundaki ısrarı (kendisini de bu azınlıktan biri gibi görmemektedir), yalnızca mantıklı, özenli bir yöntemin oyuncuyu başarıya ulaştırabileceği iddiası, yerini, Ćehov'un oyunculuk iĉgdsnn doğallığı ve rahat bırakıldığında yalnızca hayal gücünün gidebileceği yerlere seyahat edeceği fikrine bırakır. Onun ĉalıřmasının izinden gitmek sizi illa iyi bir oyuncu yapmaz. Ancak oyunculuga bir sanatĉı gibi yaklaşmanızı sağlar.²⁰⁹

Yevgeni Vakhtangov ise "sistem" olgusunu yönetmen kimliğiyle geliştirerek ve dönüştürerek yeni bir estetik dil oluşturmuştur. Meyerhold'un grotesk anlayışı ve sahneleme biĉimiyle Stanislavski'nin psikoloji gerĉekĉi yaklaşımını sentezleyerek fantastik gerĉeklik kavramına ulaşmıştır. Vakhtangov'un ĉalıřmaları, yenilikĉi bakış aĉısı ve deneysel yaklaşımıyla bir yöntemin ardılı olarak tanımlanabilecek ĉeřitlilięi ve dinamiği taşımaktadır. Yönetmen olarak, Meyerhold ile Stanislavski'yi sentezleyerek ulaştığı sonuĉ; sahneleme teknikleri aĉısından Stanislavski'ye karşı durarak eleştirel bir yönelim iĉinde olmuştur. "Sistem"i öğretmek ve geliştirmekle yükümlü olduğu stüdyo ĉalıřmalarında ise Vakhtangov, Stanislavski'nin yönteminin takipĉisi olarak "sistem" olgusuna ve terminolojiye yeni kavramlar eklemiştir. Bir yöntemin ardılı olmak o yöntemi sadece birebir uygulamak demek olmamalıdır. Sanatĉının, herhangi bir yöntemi kendi dünya görüşü, yaşam felsefesi ve estetik algısında değerlendirerek bir senteze ulaşması takipĉisi olduğu yöntemi kr körüne savunmanın ötesinde anti tezler üreterek, eleştirerek ya da onayladığı yönlerini geliştirerek meseleye yaklaşmak, o yöntemi geliştirme ve zenginleştirme adına önemlidir. Bu bağlamda Vakhtangov'un, Stanislavski'nin verili koşullar tekniği üzerinde yapısal bir değişikliğe giderek oluşturduğu gerekĉelendirme tekniği ve sihirli eğer yöntemine getirdiği farklı bakış aĉısı "sistem"in işlevini ve etkinliğini arttırdığı temel değişimler olarak değerlendirilebilir. Bu yapısal değişiklikler, oyuncunun yaratıcı doğasını harekete geĉirmede, karakteriyle arasında organik bir bağ kurabilmesinde oyuncuya yeni pencereler aĉan önemli tekniklerdir. Karakterin inşa aşamasında kullanılan yardımcı unsurları ĉeřitlemesi ve yaratıcı sreĉte

²⁰⁹Michael Chekhov, **To the Actor On The Technique of Acting**, Routledge, London, 2008, xxiii s.

oyuncuya kullanabileceği alternatif yollar sunması nedeniyle, Vakhtangov'un "sistem"e yaklaşımı bir yöntemin ardılı olmak adına önemlidir.

Chekhov ve Vakhtangov'un oyunculuk yöntemleri "sistem"in öğelerini, mantığını ve işleyişini "sistem"in ana yuvasında öğrendikleri için; sonrasında var ettikleri kendi ekolleri içindeki tüm ayrılıkçı düşüncelere ve farklı estetik yaklaşımlara rağmen Stanislavski'nin ve "sistem"in izlerini taşıyan en kapsamlı materyale sahiptirler. Bu nedenle her iki tiyatro adamı da "sistem"in ardılları olarak tarihsel tanıklıkları sebebiyle oyunculuğa dair benzersiz bir bilgi birikimi sunmaktadır.

Stanislavski'nin ve "sistem"inin takipçilerinin çalışmaları sadece Rusya ile sınırlı kalmamıştır. Stanislavski "sistem"inin ve uzantılarının evrensel bir düzleme taşınması Amerika'ya göç eden eğitmenler sayesinde olmuştur. Yine Birinci Stüdyo'dan yetişen Maria Ouspenskaya ve Richard Boleslavski "sistem"i Amerika'da öğreten ilk eğitmenlerdir. Bu iki isim çalışmanın içinde de değerlendirildiği gibi Amerikan oyunculuğunda yeni bir çığır açacak öncü bir hareketin tetikleyicisi olmuşlardır. Amerikan tiyatrosuna ve oyunculuk eğitimine damga vuran çalışmalarıyla Lee Strasberg'in ve Stella Adler'in de çalışmalarının kökeninde Boleslavski ve Ouspenskaya'nın izlerine rastlanır. Strasberg ve Adler'in oyunculuk eğitimine yönelik yaklaşımları kendi içinde fikir ayrılıkları ve yöntemsel farkları taşımaktadır. Bu ayrımı farklı açılardan değerlendirmek sadece iki önemli tiyatro kuramcısı ve uygulayıcısının aralarındaki yöntemsel farkı ortaya koymakla kalmayacak, Stanislavski "sistem"inin uzantılarına yönelik daha boyutlu bir saptamayı da beraberinde getirecektir.

Stanislavski'nin izinden giden takipçileri onun fikirlerini ve oyunculuğa bakışını kendi üslupları dahilinde geliştirerek öğretmeye ve uygulamaya devam etmişlerdir. Buradaki en temel sorun bu takipçilerin Stanislavski'nin hangi dönemine, hangi tekniklere öncelik verdiği çalışmalara tanıklık ettiği'dir. "Sistem" sürekli değişen ve gelişen bir yapıda olduğu için bütünsellikten uzak bir biçimde, "sistem"in sadece bir bölümünü ya da yöntemin belli özelliklerini kullanmak "sistem" olgusunun kapsamlı ve açık bir şekilde anlaşılmasına engel olmaktadır. Bu

açından bakıldığında, Ouspenskaya da Boleslavski de Stanislavski'nin ilk dönem çalışmalarındaki duyu hafızası, duygu hafızası, konsantrasyon ve imgelem tekniklerine ağırlık verildiği bir dönemde Stanislavski ile birlikte çalışmaları ve sonrasında 1920'lerin başlarında çalışmalarına Amerika'da devam etmeleri, "sistem" in sadece bir bölümüne dair donanımlı ve yetkin bir materyale sahip olmalarını sağladığı söylenebilir. Şüphesiz ki bu başlıkların her biri "sistem" için vazgeçilmez ve çok değerli unsurlardır. Ancak yıllar içinde "sistem" in diğer öğeleriyle birlikte kullanımları ve "sistem" içinde kapladıkları alan değişkenlikler gösterebilmektedir. Strasberg'in yönteminin içinde çok önemli bir yer kaplayan duyu ve duygu hafızasına ait teknikleri eğitmenliğinin ilk evrelerinde sıkça kullanması bu durumun doğal bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Strasberg'in oyunculuk yönteminde duyu hafızasına ve dolayısıyla oyuncunun geçmişine, kendi yaşam malzemesine yüklediği anlam Amerikan toplumunun sosyal yapısıyla da doğrudan ilgilidir. Duygu hafızasına yapılan vurguda oyuncunun kendini ifade etme biçimleri, kişisel özellikleri özgürlük başlığı altındaki bireyselliğini ön plana çıkarmaya yöneliktir. 1930'lu yıllarda Amerikan toplumunun değişen yapısı içinde, ekonomik bunalım sonrasında bireyin mücadelesinin ve kişiliğinin ön plana çıkmasıyla birlikte oyunculuk anlayışının da böyle bir sosyal değişimden etkilendiği düşünülebilir. Metot oyunculuğuna yapılan eleştirilerde dikkat çeken unsurlardan biri oyuncunun karakterini değil kendini oynamaya başlamasıdır. Oyunculuğun kendini ifade etme aracı olarak değerlendirilmesi de bu bakış açısını desteklemektedir. Bu perspektiften değerlendirildiğinde Strasberg'in yönteminin bütünsel anlamda "sistem" in Amerikanlaştırılmış hali olduğu söylenebilir. Strasberg'in metot oyunculuğu içinde sürekli eleştirilen taraflarından biri de bu sosyal yaklaşımıyla ilgili olmuştur.

Grup Stanislavski'ye bağlılığını sürdürürken Strasberg Rus yönetmene karşı, 'öz Amerikan üstünlüğü dogması sistematiğini' inşa ediyordu. Soğuk Savaş sırasında oyunculuk metodu Strasberg'in rehberliğinde 'milli kültür kimliğini destekleyen geleneksel değerlerin göstergesi' halini aldı. Strasberg, bazılarının Amerikan tiyatrosunun kamburu olarak adlandırdıkları Stanislavski'nin teorilerini alıp komünizmden çok yurtseverlik işaretlerine dönüştürmüştü. Bu yeni oyunculuk sitali, kolektiviteleri bir kenara bırakıp bireysellik değerlerini yükseltiyor politikliğin yerine kişiselliği yüceltiyordu... 1950'lerde toplum artık Strasberg'e ve duygusal hafıza cazibesine hazırды. Onun metodu, tam da Amerikan halkının toplumsal kaygıyı

birakıp kendi özel yaşam ve bireysel uğraşa verdiği dönemde hakimiyet kazandı. Savaş sonrası dönemde Strasberg, ‘doğru zaman, doğru insan ve doğru yerd’²¹⁰

Rusya’da doğan, farklı bir kültürün, yaşam tarzının, tarihsel bilincin ışığında şekillenen bir yöntemi kendi ülkesinin yaşam felsefesine ve oyunculuk anlayışına adapte etmesi, Strasberg’in “sistem”e yönelik sosyal ve politik yaklaşımı tartışmaya açıktır. Ancak kesin olan bir nokta vardır ki, o da Adler ile yöntemin içindeki teknikleri uygulama biçimlerinin farklı olmasıdır. Açıkça görülmektedir ki, Adler’in oyunculuk yöntemini şekillendiren en önemli unsur Stanislavski ile Paris’te yaptığı çalışmadır. Bu çalışma Adler’in verili koşullar ile aksiyon arasındaki ilişkiye daha fazla odaklanmasını sağlamıştır. Böylece oyunculuk yönteminin temel taşlarından birini oluşturan ‘ oynamak yapmaktır’ ilkesini benimsemiştir. Adler’in oyunculuk tekniğine ve eğitmen kimliğine yön veren bu tarihsel buluşma bir kez daha Stanislavski’nin takipçilerinin, “sistem”in hangi aşamasında hangi tekniklere yoğunlaştığıyla ilgili önemi vurgulamaktadır. 1934 yılında gerçekleşen bu buluşma Stanislavski’nin Fiziksel Aksiyon Yöntemi’ne odaklandığı bir dönemde gerçekleşmiştir. Stanislavski’nin bir role yaklaşımındaki bu yeni yönteminden haberi olmayan Amerikalı öğrencileri ve takipçileri duyu hafızasına ve duygu hafızasına aynı vurguyu yapmaya devam etmişlerdir. Oysaki “sistem” Rusya’daki takipçilerinin de ifade ettiği gibi 1930’lı yıllardan itibaren daha farklı ve somut bir biçime dönüşmüştür.

“Sistem”in uzantıları içindeki yöntemsel ayrımların, “sistem”e ait bazı öğelerin yorumlanışındaki kavramsal farklılığın bir başka nedeni de, belki de en önemlisi, “sistem” ve Stanislavski ile ilgili bilginin evrensel boyutlara taşınmasında yaşanan bilgi dezenformasyonudur. Stanislavski’nin öğretilerinin 20. Yüzyıla damgasını vurması oyunculuk yönteminin yayılması takipçilerinin uygulamaları aracılığıyla olmuştur. Ancak her oyuncunun, oyunculuk eğitmeninin Stanislavski ya da Stanislavski’nin bir öğrencisi ile çalışmadığı düşünülüğünde “sistem”in bilgi birikimini ve işleyişini aktarmadaki en önemli kaynak Stanislavski’nin kitapları olmuştur. Çalışma içinde kaynakların taranması ve değerlendirilmesi aşamasında

²¹⁰ **Handbook Of ActingTechniques**, 6-7 s.

ortaya çıkan tablo şunu göstermektedir ki Stanislavski'nin kitaplarının Rusçadan İngilizceye çevrilmesi sırasında birçok kavram eksik ya da farklı değerlendirilmiştir. Burada bir noktanın altını çizmekte fayda vardır. Saptanan problem Stanislavski'nin kitaplarının İngilizceden Türkçeye çevrilmesi ile ilgili değildir. Suat Taşer'in çevirileri, Elizabeth Hapgood'un Stanislavski çevirilerini anlamsal ve dil bilimsel açıdan başarılı ve incelikli bir şekilde aktarmaktadır. Bu noktada asıl sorun Jean Benedetti ve Sharon Marie Carnicke gibi kuramcılara göre Stanislavski'nin orijinal kitaplarının İngilizceye çevrilirken yaşadığı anlam kayıplarıdır. Stanislavski'nin **Oyuncunun Kendi Üzerindeki Çalışması** adlı iki ciltlik kitabının ilk cildi editörle ilgili nedenlerden ve ekonomik koşullardan dolayı ilk kez Amerika'da 1936 yılında **Bir Aktör Hazırlanıyor (An Actor Prepares)** adıyla basılmıştır.

Oyuncunun Kendi Üzerindeki Çalışması Bölüm 1 575 sayfa iken **Bir Aktör Hazırlanıyor** daha büyük puntolarla yazılmış 295 sayfaya sahiptir. İngilizce versiyonu Rusçanın nerdeyse yarısı kadardır.²¹¹

Bu kısaltmanın gerekçelerinin altında yatan gerçekler Stanislavski'nin kitaplarıyla ilgili çok çarpıcı bilgileri gün ışığına çıkarmaktadır. Stanislavski, kitabının yayın hakkını ve uygun bir şekilde kısaltma yetisini (özellikle Rus olmayan oyuncular için gereksiz gördüğü bölümleri) bizzat kendisi Elizabeth Hapgood'a vermiştir. Stanislavski'nin bu yaklaşımının temel olarak üç nedeni vardır: Birincisi; Stanislavski fikirlerini ve öğretilerini yazmaya karşı isteksiz ve endişeli bir tutum içindedir. 1930'da yayıncısı ve arkadaşı Gurevich'e yazdığı mektupta bu durumu çok net bir şekilde ifade etmektedir. *“Dağ gibi malzemeleri düzenleyemiyor, içinde boğuluyorum. Biliyorum ben bir yazar değilim. Yapamadığım bir işi yapmak için zorlandığımda ne yapmalıyım?”*²¹² İkinci neden; Amerikan yayıncılığının ticari baskısıdır. Kitabı çok uzun olduğu için ve uzunca bir süre tamamlayamadığından dolayı birçok yayın evi ekonomik koşullar nedeniyle Stanislavski'yi geri çevirmiştir. Üçüncü ve belki de en önemli neden; Stanislavski'nin Sovyet politikasından Stalin'in

²¹¹ Carnicke, a.g.e., 86 s.

²¹² y.a.g.e., 78 s.

sansür mekanizmasından kaçmasıdır. Stalin'in baskıcı rejimi Meyerhold gibi bağımsız sanatçıları ideolojik nedenlerle idam ettirirken Moskova Sanat Tiyatrosu ve Stanislavski'yi kendi doktrinini yayması için görevlendirmiştir. Moskova Sanat Tiyatrosu, resmi sanat kurumu ve Stanislavski'nin "sistem"ini de, resmi oyunculuk biçimi ilan etmiştir. Bu tarihsel ve sosyal gerçeklik Stanislavski'nin kitaplarının Amerika'da basılmasına ancak çevirideki problemler nedeniyle "sistem" olgusunun eksik algılanmasına neden olmuştur. Ardından Stanislavski'nin ikinci kitabının (**Oyuncunun Kendi Üzerinde Çalışması Bölüm 2**) Amerika'da **Bir Aktör Hazırlanıyor'dan** on üç yıl sonra, 1949'da yayınlanması, aradan geçen zaman nedeniyle "sistem"in bütünün sadece **Bir Aktör Hazırlanıyor'dan** ibaretmiş gibi algılanmasına yol açmıştır. **Bir Karakter Yaratmak** adıyla yayınlanan ikinci kitabı da, tıpkı ilk kitapta olduğu gibi yoğun bir şekilde kısaltmaya ve anlam kaybına maruz kalmıştır. 1969 yılında Strasberg, Stanislavski'nin kitaplarıyla ilgili tartışmalarda, "*Amerikan baskıları Stanislavski tarafından değil, Stanislavski'nin çalışmalarının sunumunu uygun gördüğü biçimde sunmakta kendini sorumlu gören çevirmen tarafından yapıldı.*"²¹³ diyerek Hapgood'u suçlamış ve birçok eleştirmenin, kuramcının yaptığı gibi, çok daha net ve anlaşılır duran Almanca çevirilere yönelmiştir.

Stanislavski'nin modern uygulayıcılarına göre orijinalinden İngilizceye çevrilirken yapılan kısaltmalar bütününde anlam kayıplarına neden olmakla birlikte, Hapgood'un bazı kavramları farklı, hatta yanlış kullandığı görülmektedir. Bu çalışmanın içinde de değerlendirilen, *Zadacha- Objective- Hedef* ya da *Deistvie-ToAct, To Play-Oynamak* gibi sözcüklerin çevrilmesindeki yöntemsel yanlışlar "sistem"in bazı öğelerinin, özellikle aksiyon kavramının eksik değerlendirilmesine neden olmuştur. Bu bağlamda, oyunculuk yönteminde Stanislavski'nin ısrarla altını çizdiği unsurun oynamak ile davranmak arasındaki fark olduğu söylenebilir. Bir karakteri yaratmanın esası o karakter gibi davranmayı keşfedebilmekten geçmektedir. Çevirilerde saptanan bu fark ve yanlış yönelim "sistem" olgusu içinde tekniğin sadece bir bölümüyle ilgili sır perdesini aralamaktadır. Ancak resmin

²¹³ Carnicke, a.g.e., 77 s.

tamamına bakıldığında ortaya çıkan soruların sayısı artmaktadır. Stanislavski'nin kitaplarının İngilizceye çevrilerek batıya yayıldığı düşünüldüğünde -ki buna Türkiye'de dahildir- kitaplarından yöntemi ne kadar açık ve bütünsel bir biçimde kavranabilir? "Sistem" in uzantılarını var eden takipçilerinin "sistem" in farklı evrelerinde Stanislavski'nin çalışmalarına tanıklık etmeleri nedeniyle yöntemin hangi aşamasına yoğunlaşmışlardır? Bugünden baktığımızda; oyuncu, eğitmen veya yönetmen olarak "sistem" i algılayışımız nasıl şekillenecektir? Açıkça görülmektedir ki, Stanislavski'nin öğretileri ve "sistem" olgusu tanımlanan çeşitli nedenlerden dolayı hala keşfedilmeyi bekleyen büyük bir hazine olarak oyunculukla ilgilenen insanların iştahını kabartmaktadır. Bu hazinenin keşfedilmeyen yönlerini keşfetmek için Stanislavski'nin söylediği gibi, oyuncunun kendi üzerindeki çalışmasının hiç bitmemesi gerekmektedir. Açığa çıkmamış yönlerine ve taşıdığı gizeme rağmen yadsınamayacak bir gerçek vardır ki, o da Stanislavski "sistem" inin oyuncunun yaratıcılığını geliştirmesi için sunduğu materyalin sınırsız olduğudur. Eğer "sistem" i kuralları ve uygulanışı kesin ve mutlak görmeyip, dogmatik bir yaklaşımdan uzak bir şekilde "sistem" in kendi doğasındaki gibi değişken ve geliştirilebilir bir olgu olarak değerlendirilebilirse, bu sınırsız materyale ulaşma şansı artacaktır. Bir yöntemi tam anlamıyla kavramak ve içselleştirmek asla bitmeyecek bir süreçtir. Eğer oyuncu, yönetmen ya da oyunculuk eğitmeni olarak; "usta" diye adlandırılabilir tiyatro insanlarının yaptığı gibi, yöntemi kendi yaşam felsefesinden, estetik süzgecinden ve tecrübelerinin ışığından geçirerek bir senteze ulaşılabilirse o zaman "sistem" ile harmanlanmış kendine özgü bir yöntemden söz edilebilir. Oyuncunun, yönetmenin veya oyunculuk eğitmeninin bu perspektiften bakması "sistem" in asıl öğretmeyi amaçladığı, sanatçının özgür iradesini ve yaratıcılığını geliştirmesinde yöntemin değerini paha biçilmez kılacaktır.

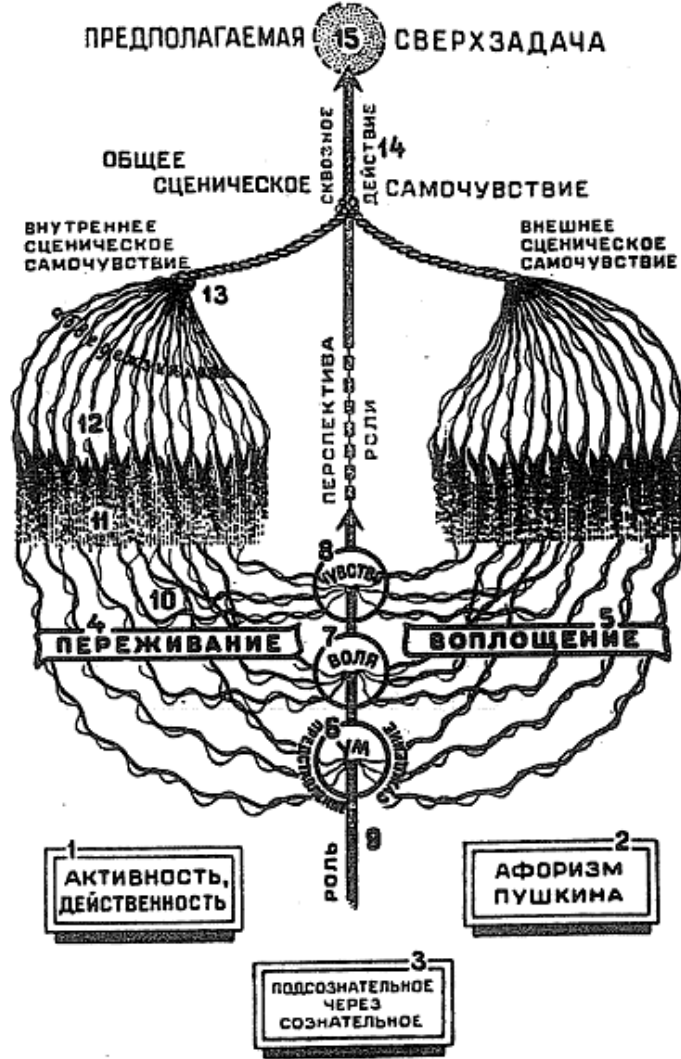
Bu bağlamda değerlendirildiğinde, Stanislavski "sistem" inin, Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin ve "sistem" in uzantılarının oyunculuğa dair oluşturdukları tekniklerin hepsi; yaratıcılığı, özgünlüğü ve yeteneği geliştirmek için sunulan çok etkili ve zengin bir bilgi birikimini kapsadığı saptanabilir. Bu bilgi birikimi ve Stanislavski'nin "sistem" i, gizli kalmış yönlerinin keşfedilebilmesi adına oyunculuğa dair kafa yoran tüm tiyatrocular, araştırmacılar ve çevirmenler için üzerinde yoğun bir şekilde çalışılması gereken bir miras bırakmıştır. Bu anlamda "sistem" in ucu açık

yönünün 21. Yüzyıl'da da işlevini koruduğu söylenebilir. “Sistem”in keşfedilmemiş yönlerini açığa çıkarmak, tiyatroyla uğraşan tüm sanat-bilim insanlarına önemli bir ödev yüklerken, aynı zamanda “sistem” olgusu, bir yüzyıl boyunca yapılan çalışmalarda; keşfedilmiş, tanımlanmış ve geliştirilmiş tüm teknik donanımıyla oyuncunun, yönetmenin, oyunculuk eğitmeninin yaratıcılığına hizmet etmesi için sunulan bütünsel bir yöntem olarak, tiyatro tarihindeki yerini sağlamlaştırmıştır. Tüm yöntemlerde olduğu gibi, bunu kullanmak ya da kullanmamak ise; tamamen oyuncunun, yönetmenin, oyunculuk eğitmeninin sanatsal tercihine, estetik seçimlerine ve özgür iradesine kalmıştır.

EKLER

EK-1 SİSTEM DİYAGRAMI

Sharon Marie Carnicke'nin **Stanislavski in Focus** adlı kitabından alınmıştır.

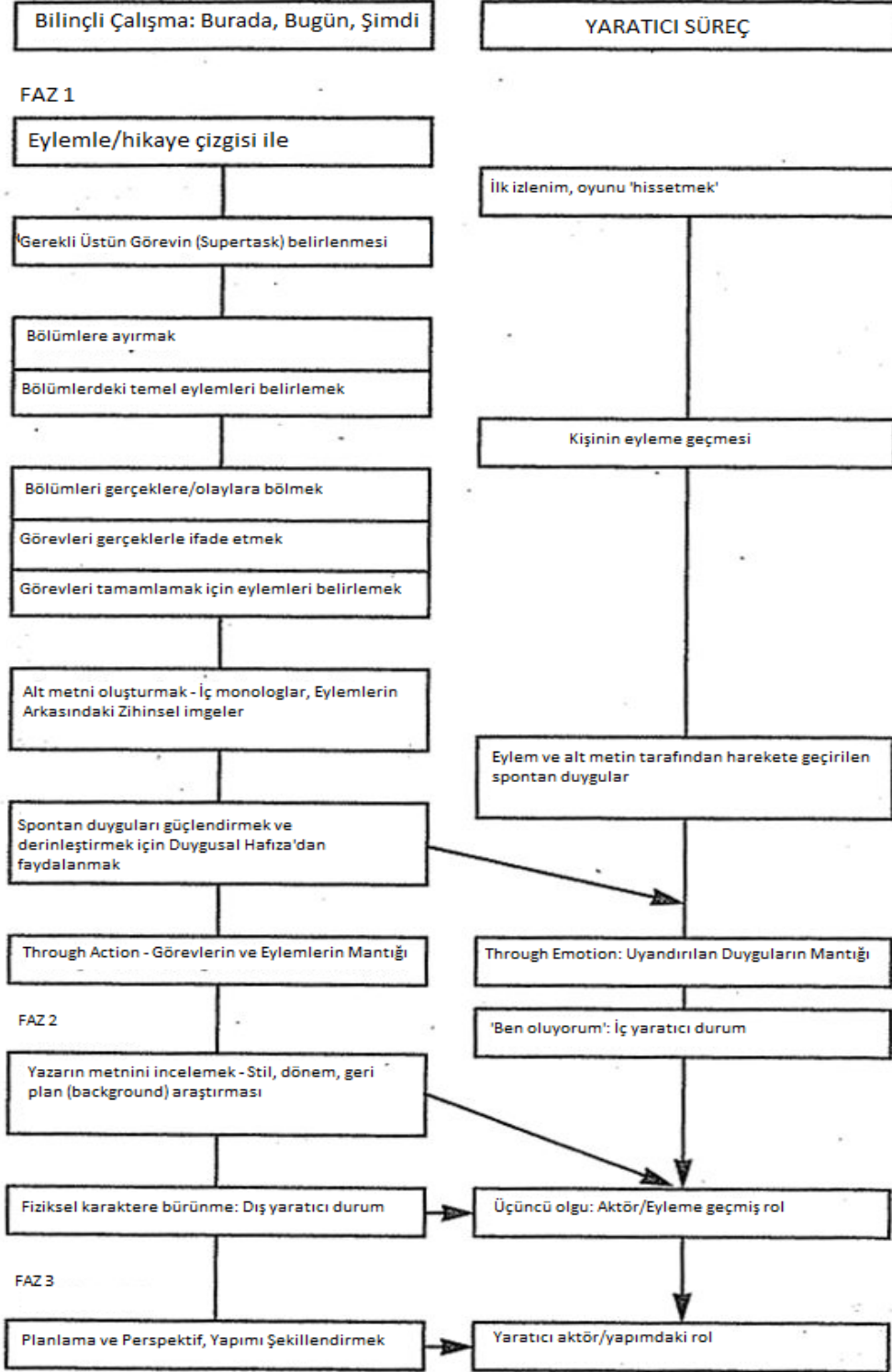


Stanislavski'nin Sistemi. Aşağıdan Yukarıya: 1. Dinamizm 2. Puşkin'in Aforizması (Verili koşullar) 3. Bilinç aracılığıyla Bilinçaltı 4. Tecrübe etmek 5. Vücuda getirmek 6. Zihin 7. İrade 8. Duygu 9. Rol, replikleri takip etmek, rolün perspektifi ve süregelen aksiyon, 12 ve 13 arasında "abcdefghijkl" (Sistem'deki tüm tuzaklar ve teknikler); Her iki taraftaki 14. Genel Tiyatral Ben Duygusu 14'ün solu Dış Tiyatral Ben Duygusu 15. Önerilen Üstün Görev.

Çizimin akciğerlere benzerlidikkat çekicidir. Stanislavski'nin oyuncular için Yoga'dan adapte ettiği ritmik nefes egzersizlerini hatırlatmaktadır.

EK-2 JEAN BENEDETTI’NİN OLUŞTURDUĞU FİZİKSEL AKSİYON YÖNTEMİ TASLAĞI

Jean Bendetti’nin **Stanislavski and Actor** adlı kitabından alınmıştır.



EK-3 STANİSLAVSKİ’NİN KOLONLARA AYIRMA ÇALIŞMA ÖRNEĞİ

Jean Bendetti’nin **Stanislavski and Actor** adlı kitabından alınmıştır.

Hamlet EYLEM	Alt Metin	Metin	Polonius Alt Metin	EYLEM
İçeriye girdim ve onu görmemiş gibi davrandım.	Her zamanki gibi casusluk. Keşke gerçekten düşündüğü kadar akıllı olsaydı.	Polonius: Efendimiz Hamlet nasıldır? Hamlet: İyiyim eksik olmayın.	Kibar olmalıyım ve ona saldırmamalıyım.	Saygıyla önünde eğildim.
Ona dikkat etmeden, hareket etmeye devam etmeliyim.	Bir serseriden daha iyi değilsin.	Polonius: Beni tanıdınız mı, efendimiz? Hamlet: Elbet. Siz bir balıkçısınız.	Onun dikkatini çekmeliyim. Aklını kaçırmış! Beni çocukluğundan beri tanır.	Onu takip ediyorum.
Ona ilk kez bakmalıyım.	Ona bir sahtekar olduğunu söyleyeceğim, ama bunu bilgelik aktararak yapacağım.	Polonius: Değilim, efendimiz Hamlet: Öyleyse onun kadar namuslu bir adamsınızdır, inşallah. Polonius: Çok doğru efendimiz.	Ben mi? Gerçekten mi? Elbette!	
Okuyarak uzaklaşıyorum.	Horatio gibi.	Hamlet: Evet efendim, namuslu olmak bu zamanda, binde bir rastlanan bir şeydir. Polonius: Çok doğru efendimiz.	Çocuklarıma daima dürüstlüğün önemini öğrettim.	
Durup,	Kral ahlaksızlaştı ve benim “namuslu” annemi baştan çıkardı. Onun korkuları üzerinde çalışmaya devam	Hamlet: Çünkü güneş bir köpek ölüsünde kurtlar peyda ederse,	(Kendi kendine alt metindir)	O ilerledikçe ben de geri giderim.

Hamlet EYLEM	Alt Metin	Metin	Polonius Alt Metin	EYLEM
<p>elimdeki kitabı ona gösteririm.</p> <p>Başkaları var mı diye etrafıma bakarım.</p> <p>Ona doğru yürür, her noktayı işaretlerim.</p> <p>Dururum.</p> <p>Giderim.</p>	<p>edeceğim.</p> <p>Onu kasıtlı olarak yanlış anlamış gibi davranmalıyım.</p> <p>Kitabın içeriğini ben icat edeceğim böylece onun üstüne gidebilirim.</p> <p>Ölüm?</p> <p>Onun kelimeleri ile oynayacağım. Keşke ölmüş olsaydım.</p>	<p>öpülmeye elverişli leş olduğuna göre... kızınız var mı sizin?</p> <p>Polonius: Var efendimiz.</p> <p>Hamlet: Güneşte gezinmesin; çocuk edinmek tanrı nimetidir ama kızınızınkinin cinsinden olanı değil. Dostum gözünüzü açın.</p> <p>Polonius: Buna ne buyrulur?(kendi kendine)aklı fikri hep kızımda.</p> <p>Halbuki önce beni tanımadı balıkçı zannetti. İyice oynatmış. Doğrusu ben de gençliğimde aşk yüzünden çok çektim; hemen hemen bu hale gelmişim. Onunla yine konuşayım bakayım. Ne okuyorsunuz, efendimiz?</p> <p>Hamlet: Kelimeler, kelimeler, kelimeler.</p> <p>Polonius: Bahsi geçen şey nedir efendimiz?</p> <p>Hamlet: Kiminle kim arasında?</p>	<p>Tehlikeli midir?</p> <p>(Kendi kendine alt metindir)</p> <p>(Kendi kendine alt metindir)</p> <p>Kralı bulmalıyım</p>	<p>Durdum.</p> <p>Reverans yapar ve giderim.</p>

Hamlet EYLEM	Alt Metin	Metin	Polonius Alt Metin	EYLEM
		<p>Polonius: Okuduğunuz şey neden bahsediyor demek istedim efendimiz? Hamlet: İftiralardan efendim. Hicivci kafir burada, diyor ki: İhtiyarların kır sakalı olurmuş, yüzleri buruşukmuş, gözlerinden koyu kehribar ve erik zamkı akarmış, akılları kıt, butları pek pörsükmüş. Bunların hepsine de var kuvvetimle inanıyorum ama böyle kitaba geçmelerini doğru bulmuyorum, çünkü yengeç gibi geri geri gidebilseydiniz siz de benim yaşımda olursunuz. Polonius: (Kendi kendine)Bu delilik ama. Biraz çıkmaz mısınız efendimiz, açılırsınız. Hamlet: Denizde boğulmak için mi? Polonius: Sahi o</p>		

Hamlet EYLEM	Alt Metin	Metin	Polonius Alt Metin	EYLEM
		<p>da açılmak(kendi kendine)verdiği cevaplar bazen ne kadar da manalı. Aklın mantığının bir türlü ifade edemediği şeylerde çok kere isabet gösteriyor. Onu bırakayım da hemen kızıyla buluşmasına bir fırsat hazırlayım. Muhterem efendimiz naçizane müsaadenizi dilerim. Hamlet: Bundan daha başka memnuniyetle vermeye razı olacağım bir şey yoktur, efendim- canımdan başka. Polonius: Allahısmarladık efendimiz. Hamlet: Ahh, bu ihtiyar sersemeler...</p>		

EK-4 STANİSLAVSKİ’NİN OTHELLO PROVALARINDA 3. PERDE, 3. SAHNEYE YÖNELİK YAPTIĞI AKSİYONLAR VE GÖREVLER ÇALIŞMASI

Stanislavski’nin **Stanislavski Produces Othello** adlı kitabından alınmıştır.

PARÇA-4

IAGO

Nasıl böyle olabilirsiniz, efendim?

OTHELLO

Alçak, sen önce ispat etmeye bak orospu olduğunu sevgilimin?

Dikkatli at adımını, gözle görünür bir delil göster bana,

Yoksa şu ölümsüz ruhum üstüne ant içerim ki,

Benim gazabıma uğramaktansa

Keşke köpek olarak doğaydım dersin!

IAGO

Bu duruma geldi demek?

OTHELLO

Göster bana ya da hiç olmazsa kanıtla ki, kuşku duyulacak,

Tek bir pürüz, tek bir düğüm kalmasın aklımızda.

Yoksa ölmüş bil kendini!

IAGO

Benim soylu efendim

OTHELLO

Eğer bana işkence etmek istiyorsan kara çalan yalanlarınla,

Tanrı’ya yakarma artık, bırak insanca duyguları,

Üst üste yığ sen kestiğin kafaları,

Öyle şeyler yap ki gökler ağlasın, korkudan dilini yutsun dünya,

Çünkü ne yaparsan yap

Belanı bulmak için katamazsın yaptığına daha fazlasını.

IAGO

Tanrı yardımcım olsun! Tanrım, akılsızlığım için bağışla beni!

İnsanlıktan anlamaz mısınız Akıl duygu yok mu sizde? Tanrı sizinle olsun! Alın beni görevimden.

Parçanın başlığı ve görev: Iago’nun, sonuçlarını umursamadan beni hafife alamayacağını anlamasını sağlamak.

Oyuncu, olabilecek her türlü yolu ve yöntemi kullanır; adaptasyonları, ikna etmeyi, uyarıları, yıldırma ve son olarak da fiziksel gücü, Iago’yu, onu bekleyen şeyler adına uyarmak için tehdit dolu bir yüzü.

Kaybettiği şeyin görüntüsü ile kalbinden yaralanmış olan Othello, acısını başkasından çıkarma ihtiyacındadır, Iago ile başlar.

Parçanın sonunda, Iago'nun, "Tanrı yardımcım olsun! Tanrım, akılsızlığım için bağışla beni!" sözleri esnasında, Othello, kesin bir intikam duygusu arzusu görüntüsüne kendini kaptırmıştır. Ama Iago öyle bir çılgık atar ki, Othello gerçekliğe geri döner. Ne yaptığının farkına vararak bir anlığına durur. Tiksintiyle doludur ve kaçır. Nereye?

İşte burada, sahnenin başında konuştuğumuz alt yapıyı istiyorum.

PARÇA-5

IAGO

Ah alçak, budala,

Dürüstlüğünü suç sayınlr diye mi yaşıyorsun!

Ey canavar ruhlu dünya! Gör işte, gör de ibret al dünya.

Doğru ve namuslu olmak akıllılık değil,

Bu değerli ders için teşekkürler, mademki

Maraz doğuyor sevgiden

Bundan böyle sevecek tek dost olsun istemem.

Başlık: Ben ne yaptım?

Görev: Ne kendimi, ne de başkalarını görmemek için saklanmak.

Açıklama: Othello o kadar keder içindedir ki, bütünüyle yalnız kaldığı için üzüntüyle doludur. Bu yüzden arkaya doğru koşar ve yere uzanır.

Iago karşı atağı sürdürür. Becerikli oyuncu, hala biraz önce yaşanmış boğuşmadan dolayı soluk soluğa, az önce başından savmış olduğu ölüm tehdidinden gerçekten korkmuş, durumunu yeni kışkırtmalar için hazırlar. Othello'ya asla unutamayacağı bir ders vermek niyetindedir, ona ayrılacağını söyleyerek korkutmaktır amacı.

Bu sahneyi ateşli bir şekilde oynayabilmek için, asabi heyecanlı durumunu kullanır. Othello umutsuzca hareketsiz bir biçimde yere uzanmıştır. Burada genellikle olduğu gibi gözyaşı istenmiyor. Acısı gözyaşlarının ötesinde.

PARÇA-6

OTHELLO

Dur Gitme. Herhalde namuslusundur.

IAGO

Herhalde akıllı olmalıydım. Namus budalanın biri,

Neyin uğruna çalışıyorsa onu kaybediyor.

OTHELLO

Yer gök hakkı için, karım hem namusludur diyorum,
Hem de belki değildir diye kendimi yiyorum.
Seni hem doğru bir adam sayıyorum
Hem değildir diye kuşkuluyorum.
Delil göster bana.
Bakire Diana'nın yüzü kadar temiz olan adı,
Şimdi artık kirlendi, karardı suratım gibi.
Öldürücü ipler, bıçaklar, zehir, ateş ve boğan sular varken,
Bu işkenceyi sürdüremem ben.
Tam olarak inanmalıyım.
IAGO
Görüyorum ki, kuşku sizi yiyip bitiriyor efendim.
Bu kuşkuya sizi ben düşürdüğüm için pişmanım.
Demek tam olarak inanmak istiyorsunuz?
OTHELLO
İstiyor muyum? Hayır, mutlaka emin olmalıyım.
IAGO
Emin olabilirsiniz de ama nasıl? Nasıl inanacaksınız efendim?
Ağzınız bir karış açık onu gözlerinizle görünce mi?
Öyle alt alta üst üste mi?

Başlık: Yardım et! Kurtar beni! Hiç gücüm yok!

Görev: Iago'nun kendine acıması ve yardım etmesi isteği.

Parça 3 de, Othello, Iago'ya kendisine verdiği zararı anlatmak istiyordu, şimdi kendisine acımasını istiyor, nasıl bir cehennemde olduğunu fiziksel olarak gösteriyor.

Bu, insanların, kendilerine neler olduğunu tasvir etmek için birbirlerine gösterdikleri dışavurumdur.

Othello, hissettiklerini ifade edebilecek her türlü adaptasyonu, her türlü ses nüanslarını ve jestlerini, gözden ziyade kulağa hitap ederek kullanır.

Iago, Othello'nun ruh halini anlıyor. Şimdi vazgeçilmez olduğunu hissediyor ve daha otoriter bir hal takınıyor.

Parça-7
OTHELLO
Lanetlenerek gebersin! Ah!
IAGO
Onları bu durumda yakalamak sonra da cezalarını vermek,
Sanırım çok zor. Onları görse görse sanırım kendi gözleri görür.
Öyleyse ne olacak? Nasıl olacak bu? Ne diyebilirim ki?
Tam olarak nasıl inandırabilirim ki sizi?
İster tekeler gibi ateşli,
İster kızışmış olsunlar maymunlar gibi,

Çiftleşme zamanı gelmiş kurtlar kadar şehvetli,
İster sarhoş olmuş cahiller kadar budala olsunlar,
İmkansızdır onları bu durumda görmek.
Ama yine de gerçeğin kapısına doğrudan götürecek
Tahminler ve kuşkulu durumlar yeterliyse,
Bunları gösterebilirim size.

OTHELLO

Beni aldattığını gösteren elle tutulur bir delil bul bana.

IAGO

Bu iş hiç hoşuma gitmiyor, ama mademki
Ahmaklık edip namus ve sevgim yüzünden bulaştım buna
Söylediğini yapacağım.
Geçenlerde Cassio ile yattıydım.
Bazı zayıf iradeli insanlar vardır,
Uykuda sayıklarlar gündüz yaptıklarını.
Cassio da böyle biri: Baktım konuşuyor uykusunda:
“Tatlı Desdemonam, dikkatli olalım, gizleyelim aşkımızı.”
Sonra efendim, elimi yakalayıp öyle bir sıktı ki
“Ah tatlı yaratık.” Diye bir de öpmez mi beni,
Dudaklarımda büyüyen öpüşü
Kökünden kopardı sandım dudaklarımı.
Sonra da bacağını kalçamın üstüne attı,
İçini çekti, öptü, sonra da şöyle haykırdı:
“Lanet olsun seni Mağripliye veren kadere!”

OTHELLO

Ah korkunç, buna dayanılmaz.

IAGO

Yok ama, bu yalnızca bir rüyaydı efendim.

OTHELLO

Olsun, daha önce olan bir şeyi gösteriyor.
Rüya da olsa, lanetlik bir kuşku uyandırıyor.

IAGO

Üstelik zayıf görünen bazı delilleri de
Güçlendirmeye yarıyabilir.

OTHELLO

Paramparça edeceğim o kadını!

IAGO

Yoo, aklınızı başınıza toplayın.
Henüz görmedik bir şey yaptığını,
Belki hala da namusludur.
Yalnız bir şey var sormak istediğim:
Ara sıra karınızın elinde üstü serpmeye çilek işlemeli
Bir mendil gördüğünüz olmuştur, değil mi?

OTHELLO

Ona ben vermiştim öyle bir mendili,
İlk hediyemdi.

IAGO

Bakın bunu bilmiyordum ben,
Ama tahmin ediyordum karınızın mendili olduğunu.
Bugün Cassio’yu gördüm, o mendile sakalını siliyordu.

OTHELLO

Eğer o mendilse-

IAGO

Eğer oysa ya da onun mendillerinden biriye
Bu da ekleniyor öteki delillere.

OTHELLO

Ah, o alçağın kırk bin canı olsa keşke!
Tek bir can çok az öcümü almak için.

Başlık: Araştırmacı.

Görev: Anlamak istiyorum.

Dumanlı, ama, rengin (tavrın) kademeli olarak değişmesi için iyi değil. Yani, “Lanetlenerek gebersin! Ah! Ah korkunç, buna dayanılmaz. Paramparça edeceğim o kadını!” diye bağırdığında, anlamalısınız ki, bu belirlenmiş bir gerçek değil ama şüpheci. Bu Iago’nun devam etmek için cesaretlenmesine yeterlidir. Bu taşkınlıklar, Othello’nun performansındaki en önemli unsur değildir. Ama Iago konuşurken ne olur? Othello hırslı bir halde dinlemeyi sürdürür ve doğal olarak Iago’yu devam etmesi için yüreklendirir. “Ah korkunç, buna dayanılmaz” sözleriyle, Othello ilk kez gerçeklerin doğru olabileceğine inanır. Dili tutulmuştur. Bir sonraki dize de “Yok ama bu yalnızca bir rüyaydı efendim.” Yine aynı tonda ifade edilir. Hala sersemlemiş buz kesmiştir, haberi alır.

“Paramparça edeceğim o kadını!”dizesi sezgisel olarak çıkar ağızından, bir kaplanın kükremesi gibi.

Bir sonraki dizedeki “Ona ben vermiştim öyle bir mendili,” sözleri, acı içinde Iago’ya haklılığını göstermeye çalışmasıdır.

Tüm bunlar, en yüksek gerçekliğe ulaşmak için adımlardır, ama unutmayın, onlar için sadece bir yaklaşım ve içsel gerekçe yatar görevde: Anlamak istiyorum. Takip eden üç dize “Ah, o alçağın kırk bin canı olsa keşke! vs...” öfke içinde değil, korkunç bir acı, ıstırap içinde, bir tondan diğerine geçme, renkleri değiştirme uğrunadır.

Parça, koca bir teknik duraklama ile biter, oyuncular, performans sırasında oluşturdukları duyguları yaşayabilmek için oyunu keserler.

Şimdi Iago’nun bu parçadaki dizesini nasıl oluşturacağız?

Parça 1 ve 4’de, Iago, yalnızca Othello’nun ilgisini çekmeye çalışmıştır. Othello’nun reaksiyonu ve Iago’yu kaleden atma isteği, Iago’nun amacına hizmet etmişti.

Bundan sonra Iago kendi yolunu izler. Alenen değil, her zamanki gibi, sempatiklik maskesi ardında. Şimdi de, Othello'yu kurtarmak için gerçeği açığa çıkarmaya zorlanıyor numarası yapıyor.

Mağripli ne olursa olsun, bir yanıt bekliyor ve onun açığa çıkarmak istemediklerini ortaya dökmesi için zorluyor. Onun bu isteğine karşılık, kendisini baskı altına sokan bu durumu açıklığa kavuşturabilmek için gerçekler peşinde. Deyim yerindeyse, bir şeyler yapması gerektiği gerçeği üzerine oynuyor, ama bir yoldaşı aldatmak çok güç. Bunu yapmayı tercih etmez görünür. Oyuncu, sadece Othello'yu değil, aynı zamanda seyirciyi de kandırabilecek kadar sempatiklik, iyi huyluluk taklidini kullanmak zorunda.

Duraklamadan sonra Othello yükselir.

PARÇA-8

OTHELLO

Şimdi anladım doğru olduğunu: Iago bak buraya
Bu salak aşkımı göklere savuruyorum, bak uçup gitti işte.
Yüksel kara intikam cehennemini yedi kat dibinden!
Ey aşk, zorba nefrete bırak tacını da, gönlündeki tahtını da!
Yıldandilinin zehriyle dopdolu göğsüm kabar artık!

IAGO

Siz yine de sakin olun.

OTHELLO

Ah, kan, kan, kan.

IAGO

Sabredin diyorum. Belki fikriniz değişir.

OTHELLO

Asla Iago. Nasıl Karadeniz'in buzlu, durmayan akıntısı
Geri dönüşü olmayan bir yolda dosdoğru boylarsa Boğaz'dan Marmara'yı,
Benim kanlı düşüncelerim de öyle ilerleyecek,
Asla dönmeden geriye, güçten kesilip alçalarak
Asla aşka doğru dönmeyecek:
Büyük ve müthiş bir intikam hepsini yutuncaya kadar.

Eğer Othello Parça-3'de, Iago'nun kendisine ne yaptığını anlattıysa, ve Parça-6'da acısını gösterdiyse, Parça-8'de, kendisinde oluşan değişiklikleri resmedecek.

Bu parçadaki görevi şöyle adlandıracağım: Şimdi ben buyum artık.

Daha önce de olduğu gibi, oyuncunun yüksek gerilime girmesini engelleyecek yollar arıyorum, aksi halde bir tutkuyu gözyaşlarıyla paçavraya çevirecek. Eğer yüksek gerilime girerse, her şey biter. O yöne gitmesini engellemek

için, ihtiyacı olan, fiziki basit psikolojik bir görev. Ona tutunmalı, özellikle burada. Yaptığı şey üretken ve amaca yönelik olmalı.

PARÇA-9

OTHELLO

(diz çöker)

Şu mermer göğün üstüne yemin ederim ki,
Ne söyledimse yapacağım hepsini.

IAGO

Daha kalkmayın.

(Diz çöker.)

Tanık olun ey gökyüzünün sönmeyen ışıkları,
Dört yanımızı saran evrenin temel öğeleri,
Tanık olun ki Iago, önünüzde zekasını, elini, yüreğini
Aldatılan Othello'nun hizmetine adıyor!
O emretsin, ne kadar kanlı da olsa dilediği,
Boyun eğmek görevim olacaktır benim.

(Kalkarlar.)

OTHELLO

Yalnız boş bir teşekkürle kalmıyorum Iago,
İçtenlikle kabul ediyorum sunduğun sevgiyi.
İşte sana bir fırsat.

Başlık: Ant içmek

Görev: Tüm geri çekilme yollarını kapatmak (Kararı güçlendirmek, geriye dönüş yok)

PARÇA-10

OTHELLO

Üç gün içinde işitmeliyim
Artık Cassio yaşamıyor dediğini.

IAGO

Arkadaşımı öldü bilin, yerine getirilecektir isteğiniz,
Ama bırakın Desdamaona yaşasın.

OTHELLO

Lanet olsun o hayasız kaltağa! Lanet olsun!
Gel benimle şimdi, ölümlerden ölüm seçeyim o güzel iblise.
Sensin yaverim bundan böyle.

IAGO

Sizinim sonuna kadar.

(Çıkarlar.)

Başlık: Hüküm

Görev: Kişinin kendine bile söyleyemeyeceği korkunç bir sırrın itiraf edilmesi.

Açıklama: Karar verilmiştir ama o denli korkunçtur ki, sözlere bile dökemeyiz, gözlerle ifade etmeyi tercih ederiz. Bu, bir insanın, gizemli olarak dünya ve ahrette diğerine itiraf edeceği en korkunç sırdır. Büyük ölçüde gözleriyle konuşurlar.

Sahne için oyuncunun planı:

1. Sorunu çözmek: Niçin?
2. Iago'dan kaçmak.
3. Iago'nun kendisine ne yaptığını anlamasını sağlamak.
4. Iago'yu uyarmak: Dikkat et, sonuçlarını umursamadan beni hafife alamazsın.
5. Ne yaptım ben? Bu ne iğrençlik!

Görev: Saklan, ne kendimi ne de diğerlerini göreyim.

6. Yardım et! Kurtar beni! Gücüm yok!

Görev: Iago'da acıma hissi yaratmak ve yardımını sağlamak

7. Araştırmacı.
8. Şimdi ben buyum artık.

Görev: Othello'daki değişiklikleri göstermek.

9. And içmek.

Görev: Tüm geri çekilme yollarını kapatmak.

10. Hüküm

Görev: Kişinin kendine bile söyleyemeyeceği korkunç bir sırrı itiraf etmek.

Bu planı, beş dakika içinde oynayabilirsiniz. Duyguların tüm nüanslarının üstesinden gelmek zorundasınız; uzatmak zor değildir. Plan, belirli ruh halleri, deneyimler ve duyguların yaratılmasını sağlar, sizin onlara sahip olmanıza neden olur.

Bir kez rol sizin imgelemenizde çalışmaya başladı mı, artık siz majör parçaları hissedebilmek için planı kullanabilirsiniz, görevleri tamamlayarak, her türlü adaptasyonu; hatta belirli bir düzey ve atmosfere getirilmiş duyguların sağladığı

sahte olanları bile kullanarak; onları uzatabilirsiniz. Tüm planı beş dakikada oynarsanız, sahneye hazır olmuş gözüyle bakabilir, doğru yoldan sapmayacağınızı garanti edebilirsiniz, ama iyi bellemelisiniz ki; aniden uyansanız bile üstesinden gelebilirsiniz. O sizin sıkıca sarılacağınız cankurtaran kemeridir, o yüzden onu onaylayın ve geliştirin. O, deneyimlemenin tekniğidir.

EK-5 STANİSLAVSKİ’NİN, ÖNCEKİ ZAMAN ÇALIŞMA ÖRNEKLERİ

Jean Benedetti’nin **An Actor Works on a Role** adlı kitabından alınmıştır.

Iago’nun Geçmişi

Çekirdekten yetişmiştir. Dışarıdan, samimidir, açık ve sadık. Cesur bir askerdir. Tüm savaşlarda Othello’nun yanında yer almış bir kez de yaşamını kurtarmıştır. Zeki ve kurnazdır da. Savaşta, askeri becerileri ve sezgileri yüzünden Othello’nun taktiklerini anlar. Othello savaş öncesi ve sonrasında düzenli olarak Iago’ya danışır ve genellikle ondan zekice ve kullanışlı öğütler alır. İki farklı insandır aslında, biri; diğerlerinin gördüğü, diğeri de gerçek kimliği. Arkadaş canlısı, basit, zengin gönüllü; diğeri, iblis ve iğrenç... Kendisini bir dereceye kadar gizlediğini düşündüğü maske yüzünden (bir dereceye kadar karısı bile) herkes onu basit ve dürüst biri olarak görür. Eğer Desdama’nın zenci bir çocuğu olsaydı, Othello, hemşireler yerine çocuğu bu büyük, kaba ama yumuşak kalpli adama emanet ederdi. Büyük olasılıkla çocuk da bu kuzu postundaki kurt tarafından eğitilirdi. Othello; onun savaşta korkusuzluğu ve gaddarlığına tanık olduğu halde Iago’yu böyle görüyordu. O bilirdi ki; kendi de dahil olmak üzere, erkek savaşta canavar kesilir. Ancak, bu durum erkeği nazik, duygusal ve neredeyse utangaç olmaktan alıkoymaz. Dahası Othello, Iago’nun zekası ve şeytanlığından memnundur. Iago genellikle savaşta ona iyi öğütler vermiştir. Ordugahta, sadece onun danışmanı değil, arkadaşı da olmuştur. Othello güveninden ötürü hayal kırıklıklarını, şüphelerini, umutlarını açmıştır ona. Iago hep onun çadırında uyumuştur. Uykusuz gecelerde, büyük komutan kalbini açar. Iago onun uşağıdır, hizmetçisidir, gerekirse doktordur da. Hiç kimse bir yarayı ondan daha iyi temizleyemez, gerektiğinde cesaretlendiremez ve açık saçık ama komik bir şarkıya ya da hikayeye başlayamaz. O kadar iyi bir kimseydi ki, insanlar onu hoş görürlerdi. Çok kereler, Iago’nun şarkıları ve alaycı hikayeleri bir kutsama gibiydi. Mesela, adamlar yorgun ve aksiyken, Iago şarkıları ve alaycı hikayeleri ile geldiğinde, ortam değişirdi. Bazen de, hırçınlaşmış askerlerin memnun edilmesi gerektiğinde, Iago, kolaylıkla biçim değiştirerek, kızgın adamları memnun etmek için çekinmeden bir hükümlüye işkence edebilir ya da acımasız bir

idamı uygulardı. Tabii, Othello bundan haberdar değildi; asil Mağripli işkenceye izin vermezdi. Gerektiğinde, tek bir darbeyle birinin kafasını uçururdu belki.

Iago dürüsttür. Para ya da eşya çalmaz. Risk almayacak kadar zekidir. Ama bir aptalı oyuna getirdiğinde (onlardan çokça vardı, Rodrigo hariç) fırsatı da kaçırmaz. Onlardan her şeyi kabul edebilir: para, hediyeler, davetiyeler, kadınlar, atlar, köpek yavruları vb... Bu ekstra para onun hovarda bir yaşam sürmesine de olanak sağlar. Emilia'nın bunlardan hiç haberi yoktur, belki sadece bir tahmin... Iago'nun Othello'ya olan yakınlığı, çekirdekten yetişmişliği, Othello'nun çadırında yatışı, onun sağ kolu oluşu vs. doğal olarak kıskançlığın yükselmesine sebep olur, askerleri etkiler. Ama herkes ondan korkar, gerçek ve ideal bir asker olduğundan saygı duyar. Bu savaş adamı, birçok kez onları belalardan korumuş, felaketlerin yönünü değiştirmiştir. Askeri yaşam yakışır ona.

Ama Iago, Venedik'te; Othello'nun katılmak zorunda olduğu, yüksek erkanın verdiği büyük resepsiyonların görkemi ve resmiliğinde uygunsuz kaçmıştı. Bunun yanı sıra, general, kültür ve öğrenme adamı değildir. İhtiyacı olan, birinin onun yanında durup eksikliğini gidermesidir, Senatör ya da Venedik Doklarına komisyon karşılığında emanet edilen bir emir eri gibi. Mektup yazabilen, anlamadığı bir askeri teoriyi ona anlatabilen biri. Iago bunları yapabilir mi? Ama tabii, eğitilmiş olan Cassio daha uygundur. Cassio Floransa'lıdır ve onlar, o zamanlar, şimdinin Parislisi gibidir; entellektualite ve zarafet timsali. Iago nasıl Brabantio'ya bir mesaj uçurabilir ya da Desdmona ile gizli bir randevu ayarlayabilir? Sadece Cassio bu ayak işlerinin altından kalkabilir. Tevekkeli değil, Othello Cassio'yu teğmeni yaptı, ya da deyim yerindeyse, ordugahtaki emir subayı. Dahası Mağripli zaten Iago'yu olası bir aday olarak bile görmemişti. Niye böyle bir makama gereksinimi olsun ki? Zaten ona çok yakın, hatta aileden, bir arkadaş... Bırak öyle de kalsın. Neden cahil, kaba saba birini alay konusu olacak komik bir duruma düşürmeli? Othello böyle düşünmüştü.

Ama Iago'nun düşünceleri aksi yöndeydi. Tüm hizmetleri, cesareti, yiğitliği, generalin yaşamını birden çok defa kurtarması, arkadaşlığı, adanmışlığı yüzünden; sadece o, başka kimse değil, sadece o emir subaylığını hak ediyordu. Eğer mevki sahibi, ya da birlikte çalıştığı yoldaşlarından biri atansa onun için yine bir mahsuru

olmazdı. Ama gel de, ilk gelen bebek suratlı subayı ata! Hem de savaştan hiç anlamayan birini! Sırf okuyup yazabiliyor, kadınlarla nasıl konuşulacağını ve eğilerek selam vermeyi biliyor diye bu bebeyi seçmek – Iago generalin mantığını anlayamıyordu. Bu yüzden Cassio'nun tayini ona bir darbeydi, bir zulüm, küçük düşürülme ve unutamayacağı bir aşağılanma. En kötüsü de onu bu tayin için hiç düşünmemiş olması gerçeği idi. Ama son darbe, Othello'nun en derin kişisel alakasını – Desdama'ya olan aşkını ondan gizlemesi ve kendisinden uzaklaşarak – içini şu Cassio'ya dökmesi ile oldu. Hiç şaşmamalı, Cassio, Othello'nun emir subayı olarak atanmasından sonra, Iago acılara gömüldü. Belki de bu içki alemlerinden birinde Rodrigo ile tanışmış ve arkadaş olmuştu. Bu yeni arkadaşı ile gece muhabbetlerindeki en gözde konulardan biri, Iago'nun Rodrigo için Desdama ile bir karşılaşma ayarlaması, bir diğeri ise, Iago'nun, generalin davranışları ile ilgili şikayetleri oldu. Kuyruk acısını alevlendirmek için, her detayın üzerinde duruluyordu, Iago'nun liyakati ve Othello'nun nankörlüğü; ki ilk başlarda belli belirsizken şimdi artık çok fahiş bir hal almıştı. Emilia'nın halen güncel olan hikayelerini de eksik etmiyorlardı.

Aslında, Iago, Othello ile yakın arkadaşken de, yine hikayeler vardı. Kendilerini eğlendirmek için askeri tayfa, Iago'nun general ile olan yakın arkadaşlığına ilişkin her türlü sebeple ilgili hüküm veriyordu. Sebeplerden biri, Othello ve Emilia arasında bir şeylerin dönmüş olduğu ve hala dönmekte olduğuydu. Doğal olarak bunun Iago'nun kulağına gitmiş olduğundan emindiler. Ama Iago çok önemsememişti. İlki, zaten Iago Emilia'ya çok düşkün değildi, onu aldatıyordu, ikincisi, ona karşı özel bir duygu beslemiyordu. Dolgun vücudundan hoşlanıyordu, iyi bir ev kadınıydı, hem şarkı söylüyor hem lavta çalıyordu, neşeliydi, belki de biraz parası vardı, iyi bir tacir aileden geliyordu ve o dönem için iyi bir eğitim almıştı. Eğer onun ile general arasında bir şey varsa (ki sonra olmadığını öğrenmişti) çok bir zararı yoktu. Ama şimdi hunharca aşağılandığından dolayı bu hikayeleri hatırlamaya başlamıştı. Emilia ile general arasında bir şeyler olmalıydı, olsa hoşuna giderdi. Bu onun nefretini, intikam arzusunu haklı çıkarırdı. Şimdi Iago, bu söylentilerin doğrulanmasını istiyor, çünkü onlar aslında sadece yalanlardan ibaret. Emilia Othello ile iyi geçiniyor. Othello ünlü, nazik, yalnız, ona bakacak kimsesi yok, karargahı kadın dokunuşundan yoksun; o yüzden bu maharetli ev kadını geliyor, generalin

bekar evini topluyor. Iago bu durumun farkında. Eskiden de Emilia'yı Othello'nun odasında görmüş ve hiç ilgilenmemiştir, ama şimdi Emilia'yı ayıplıyor bu yüzden. Bu ona öfkesini kusma bahanesi yaratıyor, suçsuz Othello'yu ayıplıyor, kin ve nefretini coşturuyor. Tam da bu koşullar altındayken, çok şaşırtıcı, beklenmedik ve akıl almaz bir şey öğreniyor, Desdmona'nın kaçıışı. Generalin karargahına gittiğinde, bu çizilmiş güzelliğin hakikaten de, artık kendisi için kara bir şeytan haline gelen Mağripli ile sarmaş dolaş olduğunu gördüğünde, gözlerine inanamaz. Bu darbe o kadar ağırdır ki, beyni durur. Cassio'nun güvencesinde, aşıkların, bu yakın arkadaşlarının arkasından iş çevirdiğini öğrendiğinde, aşıklar neşeli bir şekilde ona gülerlerken, içini kaynatan öfkesini gizleyebilmek için kaçıp gider.

Desdmona'nın kaçırılması sadece onu incitmekle kalmaz, aynı zamanda Rodrigo ile de komik bir duruma düşürür. Iago onu kandırırken, sürekli; Brabantio razı gelirse de, gerekirse kaçırarak da olsa, ona, bu güzelliği elde edeceğine dair sözler vermiştir. Şimdi bu ahmak Rodrigo bile Iago'nun onu aldattığını anladı. Iago gerçekten generale yakın mı? Artık bu arkadaşlığa inanmamaktadır. Sözün kısası, bu ilişki bitmiştir. Rodrigo kızgın, aptal, dik kafalı bir çocuk gibi. O an için Iago'nun onu ayyaşların elinden dövülmekten kurtardığını da unutmaz.

Iago ne olduğunu öğrendiğinde pes etmemeye karar verir. Hiçbir şeyin yok olmadığına ve eğer şehirde bir skandal yaratabilirse, Othello kötü duruma düşeceğine ve belki de evliliğin daha yüksek makamlar tarafından fesih edileceğine inanmaya başlar.

Haklıydı tabii. Eğer savaş çıkmasaydı muhtemelen bu düşüncükleri gerçekleştirebilirdi. Devletin Othello'ya çok fazla ihtiyacı vardı, evliliğin feshi bu kritik zamanda söz konusu olamazdı.

Savaş patlayıncaya kadar, Iago bu evliliği bozmak için uğraş verir.

Kaybedecek vakit yoktur. Bir eyleme girilecekse, Iago, şeytani bir enerjiyle kolları sıvar. Tüm olasılıkları dener. Yeni evli çiftlere giderek onları tebrik eder, onlarla birlikte güler, aptalı oynar. Onun sevgili generalinin bu evliliği öğrendiğinde, onun aptal gibi davranmasına sebep olan şeyin kıskançlık olduğu konusunda

Desdamaona'ya ısrar etmeyi becerir. Sonra aceleyle Rodrigo'ya gider. Rodrigo olanları öğrendiğinde, bu zavallı ahmak önce çocuk gibi ağlar, arkadaşına, dostluklarının bittiği konusunda yeminler eder. Iago büyük bir zorlukla ona planından söz eder. Bir skandal yaratmak, tüm şehri karıştırmak ve evliliğin iptalini sağlamak. Bu iki arkadaşı o anda Iago'nun Rodrigo'yu alenen zorla bir gondola bindirdiğini ve Brabantio'nun evine götürdüğünü görürüz. Eve varırlar. Gondolcu karaya ayak basar, gondolu demirler ve bekler. Ama Rodrigo yine inat ediyordur, Iago'ya tek laf etmez.

Rodrigo, Iago'ya çok ama çok, çok kızgındır.

Iago ise, çok ama çok, çok şaşkındır ve hasarı tamir etmeye çalışır. Birincisi Rodrigo onun para kesesidir, ikincisi ise, şehri çalkalamak için bugün ona ihtiyacı vardır. Kaybedecek vakit yoktur, aksi halde düğün gecesini geçecektir ve durum onarılamaz bir hal alacaktır.

Rodrigo'nun Geçmişi

Rodrigo kim? Kanımca zengin bir ailenin çocuğu. Tüccar bir aileydi, Venedik'te, tarım ürünlerini kadife ve diğer değerli ürünlerle takas ediyorlardı. Bu ürünleri Rusya da dahil olmak üzere, muazzam fiyatlara ihraç ediyorlardı.

Rodrigo'nun ailesi vefat etti. Böylesine devasa bir ticaret ile nasıl baş edebilir? Tüm yaptığı, babasının mirasını heba etmek, sağ olsun babası, kendisi ve oğlunu aristokratik çevrelere dahil ettirmişti. Rodrigo, gayet saftı ve kendi zevklerini onunla paylaşan genç Venediklilere para sağladığı (tabii hiç biri geri vermedi) güzel yaşamına bayılıyordu. Nereden geliyordu değirmenin suyu? Bir süre, zaten mükemmel olan iş devam etti, sağ olsun sadık eski müdürler sürdürdüler. Ama tabii, bu böyle devam edemezdi. İster kör talih deyin, bir sabah, bütün gece içtikten sonra kanal boyunca giderken, Rodrigo bir rüya ya da vizyon gibi, yanında hizmetçisi, ya da yaşlı bir kadın, Brabantio'nun evinde çalışanlardan biri ile kiliseye gitmek üzere gondola binen genç ve güzel Desdamaona'yı görür. Donakalır. Gondolu durdurur, alkolden buruşmuş suratı ile uzun ve dikkatlice kızı süzer. Bu, hizmetçinin ilgisini çeker. Alelacele, Desdamaona'nın yüzünü peçe ile örter. Rodrigo uzun süre gondolu

takip eder. Sonra kiliseye kadar gider. Duyguları o kadar güçlüdür ki ayılır. Dua etmez, hizmetçinin onu kendisinden saklamaya çalışmasına rağmen sadece Desdamona'ya bakar. Ama genç kadın olaydan hoşnut kalmıştır. Rodrigo onun tipi olduğundan değil, sadece evde sıkılmış ve kendini eğlendirme isteğinden. Ayın esnasında, Brabantio da gelir, ailesini bulur ve kızının yanına oturur. Hizmetçi Rodrigo'yu göstererek onun kulağına birkaç kelime fısıldar. Brabantio, Rodrigo'ya keskin bir bakış atar. Ama Rodrigo, Rodrigo olarak umursamaz bile. Desdamona, gondola geri döndüğünde, her yerin çiçeklerle bezenmiş olduğunu görür. Olay, gondolu beklemek yerine tüm zamanı arkadaşıyla muhabbet ederek geçiren gondolcunun şiddetli bir azar yemesiyle sonuçlanır. Brabantio, çiçeklerin kanala atılmasını emreder, kızı ve hizmetçiyi yerleştirerek eve yollar. Ama Rodrigo, bir köşeden izlemektedir. Gondolu, Desdamona'nın gondolunun önüne geçirerek, kilisenin yanındaki bütün çiçekçilerden aldığı çiçekleri, kız geçerken suya atar. Genç kız bu abartılı durumdan hoşlanır. Niçin? Çünkü neşeli bir durumdur, çünkü gururu okşanmıştır, çünkü hizmetçisi kızmıştır.

Rodrigo bu ilk karşılaşmada aklını yitirir. Desdamona'dan başka bir şey düşünemez olur. Kızın penceresi altında serenat yapar. Pencereden dışarı bir göz atar umuduyla tüm geceyi kanalda gondolun içinde geçirir. Beklediği bir ya da iki kez olur. Kız belli bir sebep olmadan haylaz ve işveli gülümser ona. Ama o, saflığından, fethetmiş olduğunu düşünür ve minnettarlığını ifade edebilecek bir yol bulamaz. Şiirler yazmaya başlar, Brabantio'nun uşağına aşk dizelerini güzeline ulaştırması için rüşvet verir. Çok fazla para alırlar ondan, ama hiçbir zaman şiirlerin hedefine ulaşip ulaşmadığını söylemezler. Sonunda Brabantio'nun emriyle, kardeşi bu istenmeyen hayrana ulaşır ve eğer alakasına bir son vermez ise harekete geçeceği konusunda Rodrigo'yu uyarır. Ama Rodrigo devam eder. Başka şeyler tasarlamalıdır. Uşaklar, onu kovması için yollanırlar. Resmiyette ısrar etmezler. Üzerine, portakal kabukları, mutfak artıkları, diğer çöpleri atarlar. Rodrigo tüm bunları metanetle karşılar. Ama bir akşam, karanlık kanalda gondolunda yalnız yolculuk eden Desdamona'yı görür, yanından geçerken büyük bir buket çiçeği ve teknesinde bestelediği aşk şiirini ona doğru atar. Ama–dehşet–Desdamona ona bakmaz bile, kendi elleriyle buketi ve şiiri suya atarak kızgın bir suratla geri bakar ve peçesini indirir. Rodrigo çok incinmiştir. Ne yapacağını bilemez. Gaddar güzelinden kendi intikamını almak için bir haftalık

sefahat aleminden daha iyi bir şey düşünemez. Sonra intikam alevi içinde gondolunu pahalı malzemeler, çiçekler ve lambalarla süsler, düşük erdemli kadınlarla çevrili bir halde, Brabantio'nun evini geçerek, Desdmona'nın günlük yürüyüşünü yaptığı yol boyunca kanalda seyreder. Aklı başına geldiğinde melankoliye girer, gondolunda, sevdiğinin yanı başında, uşaklar onu kovmaya gelinceye kadar saatler geçirir.

Bunlar Othello gelmeden önce olmuştur. Desdmona'nın ona ilk rastladığı gün, Rodrigo da kalabalığın içindedir. Othello'nun Venedik'e muzaffer dönüşü ile askerlerin modası başlar. Türkleri fethetmiş olarak, şimdi de kadınların kalplerinin fatihi olmaya başlarlar. Gecelik sefahat alemlerinde, sosyete fahişelerin refakatçisi olarak askerler tercih edilmeye başlanır. Her masrafı Rodrigo üstlenir. Böylelikle subaylarla yakınlaşır ve Iago ile temas kurar. Bu sefahat alemlerinin birinde, sarhoş subaylar neredeyse Rodrigo'yu dövüyorlardı, ama Iago dinç bir şekilde gelerek onu savunur. Rodrigo oldukça müteşekkirdir ve onu ödüllendirmek ister, ama Iago onu sevdiği için koruduğu konusunda onu ikna eder. Arkadaşlıkları böyle başlar.

O zamanlarda, Othello ve Desdmona arasındaki romans kuvvetle gelişmeye başlamıştır. Aracıları olan Cassio, Rodrigo'nun aşkının farkındadır. Onu tanımak için, sadece sefahat alemleri zamanlarında gelir. Othello ve Desdmona arasındaki ilişkiyi bildiğinden, Rodrigo'nun aşkına karşılık bulma umutlarını gülünç bulur. Bu yüzden onun saflığı ile ilgili her türlü şakayı yaparak onunla alay eder. Ona Desdmona'nın bilmem nerede yürüdüğünü, ya da bilmem nerede randevu verdiğini söyleyerek Rodrigo'nun aşkını görmek için saatlerce oralarda beklemesine sebep olur. Aşağılanmış ve incinmiş olarak, onu koruması altına alan ve intikamını alacağı ve sonunda Desdmona ile evlenmesini sağlayacağı konusunda yeminler eden Iago'ya koşar. Çünkü kara şeytan ile aralarında romans olamayacağına inanmaktadır. Rodrigo artık çok daha fazla Iago'ya bağlanmış, onu altın yağmuruna tutmuştur.

EK-6 MİCHAEL CHEKHOV'UN OYUNCULUK TEKNİĞİ İÇİNDE KULLANDIĞI EGZERSİZLERE AİT ÖRNEKLER

Mel Gordon'un Stanislavski Technique: Russia adlı kitabından alınmıştır.

Hayal Kurma Egzersizleri

1. Bir resme, bir heykele, mimari bir yapıya ait bir fotoğrafa yakından bakın. Onun yapısına ait tüm özellikleri, renk duygusunu, ağırlığı ve fonksiyonunu içinize alın. Güzellik duygusunun tadına varın. Şimdi bazı unsurlarının değiştiğini düşünün: renkler veya şekiller dönüşüyor (bir binanın sütunları mesela, şimdiki boyunun üç katına çıkıyor). Zihninizde oyun oynayarak, onları değiştirdiğinizde ortaya çıkan yeni sanatsal imgeler üzerinde düşünün. Sonuçlar saçma gözükebilir, ama daima bir gerçeklik duygusuna sahip olmalıdır.

2. Bir Shakespeare oyununu okuduktan sonra, hayal gücünüzle oyunun örgüsünü, dilini ve karakterlerini yeniden yazın veya düzenleyin. Aynı çalışmayı bir masalda tekrarlayın.

3. Var olmayan bir şey yaratmaya çalışın: Bir hayvan, bir çiçek, bir manzara, bir figür. Bu sizin yaratıcılığınızdan doğmalı ve o güne dek benzerini görmediğiniz bir şey olmalı. Bu imgeyi çok basit tutun. Onu kendi hayal gücünüzde canlandırın: Bir ormanda yürüyorsunuz. Hava kararıyor ve kasvetli bir hale geliyor. Birdenbire çok küçük, tuhaf şekilli bir şey beliriyor önünüzde. Bu canlıyı yaratın.

4. Çok detaylı bir şekilde, bir çocuğu hayal edin. Sonra, onun yüzünün detaylarını anımsayarak, bu kişiyi yeniden yaşlı bir adam veya kadın olarak hayal edin.

5. Bir dakika içinde, aynı kişiyi yeniden genç biri olarak düşünün ve sonra onu yaşlandırın. Dönüşüme kafanızdaki katı bir imge ile başlamayın. Hayal gücünüzü serbest bırakın.

6. Bir fincana çay koyduğunuz hayal edin, sonra da aynı eylemi tersten düşünün.

7. Bir masaldan bir bölüm düşünün, bir şatonun büyü ile başka bir şeye dönüşmesi veya prensin bir örümcek haline gelmesi gibi. Her gün buna daha taze ve sürprizli ayrıntılar ekleyin.

Konsantrasyon Egzersizleri

8. Bir sandalye seçin ve onunla ilgili her şeyi bulun, şeklini, ağırlığını, rengini vb. Kendinize şöyle diyin: “Sandalyeyi görüyorum” ve “Ben sandalyeye konsantre oluyorum.” Sandalye ile bir bütün olun.

9. Sandalyeye duygularınızı yollayın. Onu görünmez ellerinizle hareket ettirin, ona deyin ve onu havaya kaldırın. Sandalyeye iradenizi ve gücünüzü yollayın. Konsantrasyonunuzu bir dakika için azaltın ve konsantrasyon ve konsantre olamama arasındaki farkın farkına varın. Duygularınızı ve iradenizi sandalyeye yollamaya devam edin. Konsantrasyon gücünüzü artırın.

10. Sandalyeye konsantre olun. Sandalye ile bir olduğunuzu hissettiğiniz zaman, gözlerinizi kapatın ve onu hayalinizde görün. Bu imgeye iradenizi, duygunuzu ve gücünüzü yollayın.

Yüksek Ego Egzersizleri

11. Basit bir eylem seçin, bir odayı temizlemek gibi, bir objeyi aramak gibi, bir masa kurmak gibi. Bu eylemi en az 20 veya 30 kere tekrar edin. Her defasında görevi yerine getirmek için yeni bir yol yaratın. Tekrara düşmekten her şekilde kaçın.

12. İyi bildiğiniz bir oyundan bir karakteri seçerek çalışın. Sonra rolün hayran olduğunuz diğer oyuncular tarafından canlandırıldığını hayal etmeye çalışın. Bu karakterin yorumlanması için içindeki ve dışındaki yaklaşımlarla bakın. Onların seçimlerinden, her oyuncunun kendine özgü özelliklerini öğrenebilirsiniz. Bu size oyunculukta kendi özel yaratıcı özellikleriniz hakkında da bir şeyler öğretecektir.

13. Her oyunda hangi türden olumlu ve olumsuz dürtülerin olduğunu keşfedin. Örneğin Kral Claudius, Cornwall, Edmund, Iago, Polonius veya Richard

III, her biri hangi türden bir kötülüğü simgeliyor? Onların zıt ve olumlu karakter özellikleri ne şekilde ifade edilmeli? Claudius, Caliban, Rosencrantz'ın olumlu özellikleri nelerdir? Edmund, Iago ve Kraliçe Gertrud nasıl daha çekici canlandırılır?

14. Yönetmeninizin sizi izlediğini düşünün. Onun hayali önerilerini de işe katın. Onun hayali varlığının provalarda size destek olmasına ve çalışmalarınızı aydınlatmasına izin verin.

Atmosfer Ve Özellikler Egzersizleri

15. Çevrenizdeki havanın belirli bir atmosferle dolu olduğunu hayal edin, korku gibi, sevinç gibi, şefkat veya dehşet gibi. Aradan biraz zaman geçtikten sonra, kendinizi zorlamadan, bu atmosferin içinize girdiğini hayal edin. Soluk alarak içinize çektiğiniz bir parfüm veya bir duman gibi. Bu atmosferin içinde hareket edin ve konuşun. Şimdi atmosferi dışarıya yayın. Onun gücünün büyümesine izin verirken, yeniden içinize alın.

16. Bir hareket yapın, mesela bir odayı boydan boya yürüyün. Şimdi bu hareketi farklı özelliklerle tekrarlayın: 1. Bir staccato veya legato ritminde. 2. Sakin, kızgın veya düşünceli bir şekilde. 3. Ateşli, hızlı. 4. Hiddetle, hızlıca veya sinsice. 5. Sert veya yumuşak bir duygu ile. Her özellik için hareketlerinizi duygu içinize girene kadar tekrarlayın.

17. Farklı objeler veya canlı şeylerle yapın bu çalışmayı. Hangi jestlerin size ilham verdiğini sorun kendinize. Jesti bir özelliklerle birleştirin. Örneğin, bir selvi ağacı size yukarıya doğru bir hareketi çağrıştırabilir, buna bir endişe özelliği ekleyin. Bir pars zambağı genişleyerek uzanan bir hareketi çağrıştırabilir, buna bir şiddet özelliği ekleyin.

18. Bu hareketleri ve özellikleri, onlardan bir duygusal reaksiyon hissedene kadar sürdürün. Şimdi, hareketsiz dururken, bu özelliklerle birlikte bu eylemleri yaptığınızı hayal edin. Bunu gerçekten hareket etmeden, doğal şekilde tam bir duygu üretene kadar tekrar edin.

Psikolojik Jest Egzersizleri

19. Bir oyun seçin, çok iyi bilmediğiniz bir oyun olsun. Onu sergilediğinizi hayal edin. Oyunun en dışavurumcu anlarına konsantre olun. Bir karakter seçin ve hayalinizde onunla konuşun. Ondan önünüzde rol yapmasını isteyin, hedeflerini ve arzularını keşfedin. Karakterin neler yaptığını izleyin. Yalnızca onun eylemlerinden yola çıkarak, psikolojik jestini tahmin edin ve bunu siz yapın.

20. Performansı gerçekleştiren karakterin eylemleri ile onun gizli psikolojik jestini yapmak arasında sıra ile ilerleyin. Eğer yardımcı olacaksa psikolojik jestlere çeşitli özellikler ekleyin. Bu duyguyu ve psikolojik jestin imgesini yüreğinizde koruyun.

21. Bir cümle seçin ve onu söylerken psikolojik jesti de yapın. Şimdi doğal olarak psikolojik jeste ait olan özelliği tahmin edin.

22. Psikolojik jesti biraz değiştirin (örneğin başınızı biraz eğin veya bir dizinizi bükün) ve bunun nasıl bir yeni özellik getirdiğini inceleyin. Bu alıştırma sırasında, dışarıdan görülen hareketlerle, içimizdeki duygular arasında nasıl bir ilişki olduğunu keşfetmeye başlayacaksınız.

23. Normal bir şekilde durun. Başınızı bir masaya yaslayarak dinlenmek gibi. Sonra bu pozun ardındaki psikolojik anlam ve özellikleri görün. Bu gizli duygular üzerine yoğunlaşın. Hazır olduğunuzda, pozunuzda doğaçlamalar yapın.

24. Uygun bir psikolojik jeste ilham vermesi için bir müzik parçasından yararlanın. Başka bir şarkıdan, yeni bir psikolojik jest yaratın. Her iki hareketi de canlandırın, onları uyum içinde birbirine bağlayın. Bunlardan da müzik olmadan üçüncü bir psikolojik jest yaratın. Birinci psikolojik jeste dönerek, yenilerini yaratın, taa ki onlardan birbirine bağlı bir dizi elde edene kadar. Şimdi psikolojik jestlerin normal oyunculuk hareketlerine benzemesine izin verin. Bu sizin oyunculuğunuza yeni bir derinlik kazandıracaktır.

Dört Kardeşler (Hafiflik-Form-Güzellik-Bütünlük Hissi)

a. Hafiflik Hissi Egzersizleri

25. İçinizdeki hafiflik hissini alın. Bunu geliştirirken bir aŐađı çömelerek, bir yukarı kalkarak geliştirin. Vücutunuzun katı veya hareketsiz olmasına izin vermeyin. Zihninizle “bedeninizin dışına çıkın” (kendinizi gözlemleyin) ve bedeninizin hangi bölümlerinin tümüyle serbest olduğunu görmeye çalışın.

26. Akmak: Bir daire çizerek yürüyün, suyun içinde akıyormuş gibi mekanda ilerleyin. Kollarınızın ve bacaklarınızın her hareketi birbiri ardına akıyormuş gibi, suda yüzyormuş gibi düzenli olmalıdır. Her hareket hafif ve zahmetsizce yapılmalıdır.

27. Uçmak: Yukarıdaki alıştırmaya devam edin ama kendinizin havadan daha hafif bir hale geldiğiniz hayal edin. Kollarınızı açtıka, birden bire havada yükseldiğinizi düşünün. Ardından da uçtuğunuzu.

b. Form Hissi Egzersizleri

28. Kollarınızı ve ellerinizi kaldırın, bir Form hissini tecrübe edin. Uzanın ve sonra bir Form hissiyle ayağa kalkın. Vücutunuzun ağırlığının, onun hafifliğinin ve ağırlığının farkına varın. Ağırlık hissini arttırın, ağır ve birbirine bağlı hareketler yapın. Buna müzik ekleyin.

29. Şekillendirme: Daireler çizerek yürüyün, elleriniz, kollarınız ve bacaklarınızla havada soyut şekiller yapın. Sonra da tüm vücutunuzu kullanarak yapın benzer şekiller. Havayı, sanki ağır, kil benzeri bir maddeden yapılmış gibi şekillendirin. Şimdi herhangi bir aktiviteyi yaparken, içinizde sanki havaya şekil veriyormuş hissini koruyun.

c. Güzellik Hissi Egzersizleri

30. Tümüyle yeni bir fikri, bir bedeniniz olduğu fikrini anlayın. Şu sözleri tekrarlayın, “benim bir vücutum var!” Kollarınızı yavaşça kaldırın, onlar aŐađı indirin, öne doğru kıvrın, sonra yanlara ve geriye. Birkaç adım atın, kollarınızı da aynı anda havaya kaldırın, vücutunuzun güzel bir şey olduğunu unutmayın. Diz özün veya yere yatın. Vücutunuzun yerden enerji aldığına bu yüzden de sanatsal fikirleri yaymak için bir araç olduğunu görün.

d. Bütünlük Hissi Egzersizleri

31. Bir cümle söyleyin veya tam bir parçaymış gibi kısa bir hareket yapın. Başında ve sonunda durun (Örn. Ağaçlar çiçek açtı) Kelimeleri veya jestleri gerçek objelermiş gibi sunun. Seyircilerinizden onları tutmalarını bekleyin.

32. Birbirinize yüzünüzü dönerek, iki oyuncu farklı pozlara girsinler. Müziğin sesiyle dört adım iler gitsinler, yeni pozlar oluştursunlar, iki beat (vuruş) boyunca bunu bozmasınlar ve sonra yeniden yeni pozisyonlarına geçsinler.

33. Önceden üzerinde düşünmeden kuvvetle ifade ettiğiniz “Evet” imgesiyle işe başlayın. Sonra bir sonuca doğru doğaçlama yapın ve yumuşak bir sesle “Hayır” diyin. Bunu tekrarlayın. Başlangıçta kısa etütlerle başlayın, “Evet”ten “Hayır”a gidin. Sahnenin gövdesinin orta bölümdeki yapıya uyacak şekilde inşa edilmesine izin verin.

34. Bir partnerle birlikte “Evet” imgesiyle başlayan ve Hayır’a giden bir sahneyi ve “Hayır” imgesinden başlayan ve “Evet”e giden bir sahneyi canlandırın.

35. Bir sandalye alın, onu odanın öbür ucuna taşıyın ve oturun. Önce Hafiflik Duygusu egzersizlerini yapın, sonra bunu form hissiyle, güzellik hissiyle ve bütünlük hissiyle tekrarlayın.

Merkezler Egzersizleri

36. Göğsünüzün tam ortasına bağlı bir ip olduğunu hayal edin. Şimdi bu ip sizi çekerken yürümeye başlayın. Başka hareketler yapın, bir bavul taşıyın veya mobilyaları hareket ettirin, ama sürekli olarak merkezinizdeki ipin sizi çektiğini hayal edin.

37. Bir daire formunda yürürken, merkezinizi bedeninizin diğer bölgelerine yerleştirin: 1) Başınızın üstü 2) Sol ayak bileğiniz 3) Mideniz 4) Kalçalarınız. Şimdi her merkezin sizin kişiliğinizin bütününe nasıl değiştirdiğinin farkına varın.

38. Yürümeye devam edin ama merkezin yeni şekillere bürünmesine ve büyüklüğünün değişmesine izin verin: 1. Sert kırmızı bir top 2. Yanıp sönen yeşil bir ışık 3. Yumuşak bir plaj topu.

39. Şimdi birçok merkeziniz olduğunu düşünerek çalışın. Örneğin, çene için normal daire biçiminde bir tane ve sol uyluğunuzda iğne gibi sivri bir tane

40. Karakteriniz için her sahneyi hedeflere veya amaçlara bölün. Karakterin bu hedeflere kendi psikolojik jestini tanımlayarak nasıl erişeceğini keşfedin.

41. Sokaktaki kişileri gözlemleyin ve onların o andaki amaçlarını veya hedeflerini keşfetmeye çalışın.

42. Hedefinizin partnerinizin hedefiyle çatıştığı bir sahneyi doğaçlamayla canlandırın. Örneğin, onun bir mektubu yollamasına engel olmak istiyorsunuz. Doğaçlamanıza farklı atmosferler ekleyin.

Önem Verme Egzersizleri

43. Objeler özel, yaratıcı bir şekilde dokunun. Onları ve eyleminizi önemli bir hale getirin. Unutmayın, oyunculuk yaratma sanatıdır. Bu duyguyu hatırlayın. Sahne üzerinde her şey önemli–dikkate değer–olmalıdır.

44. Bir eşle birlikte kısa bir sahneyi canlandırın. Sadece diyalogunuzdaki cümleleri kullanın, ağızdan çıkan ve duyulan her sözü özel ve önemli hale getirmeye çalışın.

Sürdürme Egzersizleri

45. “Evet” deyin ve bunu söyledikten sonra bir jest yanına gelmelidir. Sonra “hayır” deyin, bunu da bir kol/el hareketi takip etmelidir. Bunu sürdürün. Şimdi aniden birinin size seslendiğini duyar gibi başınızı çevirin.

46. Sandalyeden kalkın ve kalksanız da “kalkma hareketine” devam edin. Bu sürdürme hissi uzun bir duraklama ile ifade edilmelidir. Oyuncu bir önceki hareketi

sürdürmeden sahnede asla durmamalıdır. Bir duraklamayı tutmak veya doldurmak için, kişi aksiyona devam etme veya onu tutma iç becerisini geliştirmelidir.

47. Şimdi “ne” kelimesini söyleyin ve uzun, sürdürülen bir duraklama yapın. Bu duraklamayı uzun bir süre sürdürebilmek için kendinizde yeteri kadar güven bulmaya çalışın. Ayağa kalkın, “ne” deyin ve bunu tutun.

48. “Bunu neden yapıyorsun?” deyin. Önce bunu tümüyle ve tamamıyla sürdürürken yapın. Sonra “ Sen neden ...?” deyin ve bir şey olmuş gibi duraklayın – kelimeleri düşürün, kendiniz için değil, seyircileriniz için. Bu sözlerinizi unuttuğunuz hissi yaratmamalıdır. Bu önemli bir şeyin beklediği ve kelimelerin ardından geleceği hissini uyandırmalıdır.

Topluluk Çalışmaları Egzersizleri

49. Bir daire oluşturun ve sizinle birlikte başka kişilerin olduğunun da farkına varın. Her biri eşlerine kalplerini açmalıdır. Çevrenizde oturanların elini tutun ve dairede bulunan diğerlerinin de farkına varın. Şimdi ellerinizi bırakın. Çelişkili de olsa, fiziksel temasın olmaması diğerlerine karşı olan hislerinizi arttırmalıdır.

50. Bir grup halinde, görünmeyen altın bir çemberi havaya kaldırın. Onu başınızın üstünde tutun ve dikkatlice aynı anda yere bırakın.

51. Kaslar olmadan güreşmek: Çiftlere ayrılın, her takım, yavaş ve ifadeli bir şekilde güreşsin. Her öğrencinin denge duygusu ve dikkatli hareketi, güreşin ağır çekim bir dans gibi görünmesini sağlamalıdır.

EK-7 VAKHTANOV'UN OYUNCULUK TEKNİĞİ İÇİNDE KULLANDIĞI EGZERSİZLERE AİT ÖRNEKLER

Mel Gordon'un **Stanislavski Technique: Russia** adlı kitabından alınmıştır.

Rahatlama Egzersizleri

1. Bir objeyi dikkatle inceleyin, onu anlamak için bütün ruhunuzu yaptığınız işe verin. Şimdi odanın içinden veya dışarıdan gelen, bir sese diğerlerinden ayırarak kulak verin. Her gürültüyü açıkça sınıflandırın. Sonra bir koku alın. Çevrenizdeki her şeyi unutun, yalnızca kokuyu alın. Sonra havayı hissedin, ayakkabılarınızın ayağınıza nasıl baskı yaptığını, ayakkabılarınızın yere nasıl dokunduğunu, yerin topraktaki baskısını.

2. Bir sandalyeye oturun, dik oturmak için ne kadar kuvvet gerekiyorsa onu kullanın. Kollarınız, bacaklarınız, enseniz, omuzlarınız ve başınız tümüyle rahatlamış olmalıdır. Yavaşça bir elinizdeki kasları germeye başlayın, ardından da kolunuzun tümünü. Vücudunuzun her parçasını germeye devam edin. Sonra geri gidin ve sürece baştan başlayın, her parçanızı özel olarak gevşetin.

3. Yukarıdaki serbest bırakma ve germe rutinlerini hareketler halinde yapın. Örneğin, ayağa kalkın ve serbestçe dolaşın, ama ensenizi gerin ve bir kaz gibi yukarı uzatın.

Konsantrasyon Egzersizleri

4. Tüm dikkatinizi bir tek sese vermeye çalışın, parmak uçlarınızla bir objeye dokunun, bir içkiyi veya bir yiyeceği tadın. Tümüyle birbirinden ayrı olan bu aktivitelere konsantre olun.

5. Gününüzü nasıl geçirdiğinizi tüm ayrıntılarıyla anımsayın. Nerelere gittiniz, kimlerle konuştunuz. Bunu yaparken çevrenizdeki dikkatinizi çelmeye çalışan sınıf arkadaşlarınızı görmezden gelin.

6. Ayna Alıştırması: Başka bir oyuncuyla yüz yüze durun, onun her hareketini tekrarlayın. Hareketlerindeki en ufak ayrıntıya bile konsantre olun.

7. Yönetmen ve Oyuncu Alıştırması: Birinci kişi “Yönetmen”, bazı basit hareketler yapsın. İkinci kişi “Oyuncunun”, direktörün hareketlerini ve ifadelerini taklit etsin. Bundan sonra “Yönetmen”, “Oyuncunun” yanlışlarını gösterebilir. Ardından iki kişi rollerini deyişsinler.

8. Tüm öğrenci oyuncular bir sıra halinde otursunlar. İlk kişi bir kelime söylesin, ikincisi bunu tekrar etsin ve kendisi de başka bir kelime eklesin. Bu sıranın sonuna kadar devam etsin. Sonra sıranın başındaki kişiye geri gelsin. O bütün kelimeleri tekrar etsin ve kelime zincirine bir tane daha eklesin. Bu alıştıırma konsantrasyon ve kelime zinciri bozulana kadar devam etsin.

Gerekçelendirme Egzersizleri

9. Ara verme alıştıırmalarında yaşamak: Vücudunuzu herhangi bir pozisyonda dondurun. Şimdi, şu gerekçelendirmelerden birini kullanarak, aynı pozu tekrar edin: 1. Bir fotoğrafçı için poz veriyorsunuz 2. Dans ediyorsunuz ve müzik aniden sustu, deyiştirmeniz gerekiyor 3. Bir lokantadasınız ve birinin sizin hakkınızda konuştuğunu duydunuz ve yatağıınıza gidiyorsunuz ve birden yan odada büyük bir gürültü oldu, bunun sakar bir kediye mi, yoksa bir hırsıza mı ait olduğunu anlamaya çalışıyorsunuz.

10. Bir eylemi yapmaya başlayın. Öğretmeninizin el çırpmasıyla birlikte aniden durun. Size söylenen pozisyonda kalın, sadece dengeyi koruyacak kadar rahatlayın. Şimdi bu pozu gerekçelendirin. Örneğin, sağ bacağıınızın üzerinde, sol kolunuzu uzatmış bir şekilde oturuyorsanız, bunun nedeni ayağıınıza sıkıca oturan bir bot giyinmeniz ve destek almak için bir direğe tutunmanız olabilir. Aynı eylemi ve pozu tekrar edin, şimdi buna başlamadan önce gerekçelendirmeniz üzerinde düşünün.

11. Üç farklı ve birbiriyle ilgisiz hareket yapın. Her birini ayrı ayrı gerekçelendirin. Ardından serileri birlikte gerekçelendirin. Örneğin: 1. Sağ kolunuzu kaldırın 2. Onu alnınıza götürün 3. Sol elinizi cebinize sokun. Bunlar şu şekilde

gerekçelendirilebilir: 1. Bir topluluğu sakinleştiriyorsunuz 2. Konuşmanızı hatırlamaya çalışıyorsunuz ve cebinizde notlarınızı arıyorsunuz. Hepsi birlikte sınırlı bir öğretmenin jestlerini oluşturabilir.

12. Gerçek performans sırasında oldularsa, şu üç kazayı gerekçelendirin: 1. Beklenmedik şekilde taburede bir sigara izmariti buldunuz, 2. Partnerinizin kahkahalarla güldüğünü duyuyorsunuz, 3. Bir sözü kaçırın partnerinizi bekliyorsunuz.

Hayal Kurma Egzersizleri

13. Yukarıdaki gerekçelendirme alıştırmalarına net detaylar ekleyin. Ders veren kişinin örneğinden faydalanarak, kalabalığın kimlerden oluştuğunu, nasıl bir konuşma yaptığınızı, ne giyindiğiniz ve buna benzer şeyleri hayal edin. Bir hikayenin tümünü, bu pozları, gerekçeleri ve yeni detayları kullanarak canlandırın. Hikayenizin mantıklı olmasına çalışın.

14. Masaya bir şapka koyun. Bunun bir fare olduğunu hayal edin. Bu algılamayı gerekçelendirin. Bir farenin fiziksel özelliklerini çizin: Büyüklüğünü, rengini, biçimini. Gerçekte şapkayı görüyor olmalısınız, ama büyüklük, renk, şekil olarak fareninkini görmelisiniz.

15. Şimdi şapkanın sevimli bir fino olduğunu hayal edin. Şapkanın kenarının, finonun ağızlığı, şapkanın tepesinin sırtı olduğu düşünün. Onunla olan ilişkiniz ve finonun fiziksel özelliklerini algılamayı, sonu gerçeklik ile birleştirmenizi sağlayacaktır. Ona yönelik bir tutum geliştirin: Sevin, ilgilenmeyin veya kaçın. Şapkayla oynayarak, finoya olan tutumunuzu gösterin.

16. Bir tabureye bakın: O bir arı kovanı, kötü huylu bir köpeğin bağlı olduğu bir köpek kulübesi ve dev bir yemek sepetiymiş gibi davranın.

17. Sahnede bir sopaya bakın. Sopa sanki bir silah, yılan ve müzik aletiymiş gibi davranın.

18. Masada bir mektup bulun ve onu okuyun. Önce bunun içinde iyi haberler mi olacak, kötü haberler mi, ona karar verin. Her iki durumda da, içindeki tüm detayları hayal edin: 1. Mektubu kim yazdı 2. Mektup kime yazıldı 3. Mektupta neler yazıyor 4. İçinde yazılanların arka planında neler olmuştu 5. Siz kimsiniz 6. Nereden geldiniz ve bunun gibi şeyler.

19. Bir partner ile birlikte, sahneye çıkın. İlişkinizle ilgili farklı davranışlar gösterin: 1. Birbirinizden nefret ediyorsunuz 2. Birbirinizi seviyorsunuz 3. Birbirinizden korkuyorsunuz ve buna benzer şeyler. Şimdi detayları doldurmaya ve rol yaparken gerekçelendirmeye başlayabilirsiniz.

Dikkat Çemberi Egzersizleri

20. Gerçek objeleri kullanmadan, şu eylemleri gerçekleştirin

- a. Bir vaftiz elbisesine nakış işlemek
- b. Çarşafı yıkamak
- c. Ayakkabıları temizlemek ve parlatmak
- d. Kil ile çalışmak
- e. Saçını düzeltmek
- f. Ufak bir şeker kutusunu açmak
- g. Bir balıkçı oltası yapmak ve onunla balık tutmak
- h. Bir ateş yakmak
- i. Giyinmek
- j. Bir tüfek temizlemek
- k. Bir kutuyu yapıştırmak

1. Bebeklerle oynamak

Duyu Hafızası Egzersizleri

21. Enerjinizi en alt seviyede kullanarak, yerden bir parça kumaşı kaldırın. Önce, spontan ve titiz bir şekilde, onu kaldırmak için kullandığınız enerjinin tam miktarını hesaplayın. Bu alıştırmayı, mükemmelleşene kadar tekrarlayın.

22. Bir sandalyeyi büyük bir hafiflik ve serbestlikle kaldırın. Ses çıkarmadan onu havaya kaldırın, etrafınızda çevirin ve çaba harcamaksızın yerine koyun. Bunu akıcı şekilde yapana kadar tekrar edin.

23. Görünürde herhangi bir obje olmadan, hayali olarak bir lambayı yakma eylemini gerçekleştirin. Bir kibritin nasıl yandığını canlı olarak anımsayın. Hatta kibritin dokusunu ve ağırlığını da hissedin. Lambanın tepesini nasıl kaldırdığınızı, kaidesinin ağırlığını ve diğer özelliklerini açık olarak hatırlayın.

24. Yalnızca hayali objeler kullanarak, şu eylemleri, onları yaparken kullandığınız hafızanızdan güç alarak, yapın: 1. Bir gömleğin düğmesini dikmek 2. Odun kesmek 3. Bir çaydanlıkla su ısıtmak 4. Balık tutmak.

Görev Egzersizleri

25. Şu gerekçelerden biriyle, yumruğunuzu masaya vurun: 1. Bir toplantıyı sessizleştirmek için 2. Aktivitenizdeki eylemleri önceden planlamayın–bunu, bu şekilde yapacaksınız. Her eylemde, neden masaya vurduğunuza konsantre olun.

26. Şu Görevlerin üzerinde çalışın: 1. Bir dostunuza bir hediye getirin 2. Kötü bir haber verin 3. Onu azarlayın.

Hediyenin özellikleri ve nedeni üzerinde (örneğin yaş günü) çalışın, kötü haberi kim yolladı, onun özelliği nedir veya ona neden kızgınsınız.

27. Verilen engelleri kullanarak, şu sahneleri canlandırın: 1. Paylaştığımız odada eşinizle karşılaşıyorsunuz. Kavga etmişsiniz ve birbirinize küsmüşsünüz. Siz hatalı olduğunuz hissediyor ve gönlünü almak istiyorsunuz. 2. Ders çalışmak için

odayı temizlemeye başlıyorsunuz, ama yukarıda komşularınız sizin konsantre olmanızı önleyecek kadar korkunç bir gürültü çıkarıyorlar. 3. Üstünüzü değişıyorsunuz ve odayı temizliyorsunuz, çünkü misafiriniz gelecek. Sonra hoş olmayan haberler alıyor ve hemen çıkmak zorunda kalıyorsunuz. 4. Eve elinizde gazetenizle geliyorsunuz, içinde piyango listesi de var. Sizin biletinizin numarası da kazananlar arasında ve not defterinize bakarak numarayı doğruluyorsunuz. Şimdi biletin kendisini bulamıyorsunuz. Odanın her yerinde onu arıyorsunuz. Nihayet onu buluyor ve kazandığınız parayı almak için dışarı çıkıyorsunuz.

Tempo Egzersizleri

28. Şu sahneyi canlandırın: Tren istasyonunda bir kafede bir şeyler atıştırıyorsunuz. Bunun için bir Tempo geliştirin. Birden bire, hoparlörlerden treninizin beş dakika içinde kalkacağını duyuyorsunuz. Yemenizdeki Tempo değişikliğini gözlemleyin.

29. Şu sahneyi canlandırın: Biri sizi sahanda yumurta yemeye zorluyor. Tempo ve enerji seviyenizi fark edin. Şimdi açlıktan karnı zil çalan birine yedirmek için yumurta çırpın. Tempo ve enerjinizdeki doğal artışı gözlemleyin.

İletişim Egzersizleri

30. Hasta birinin yatağının kenarında oturuyorsunuz. Sessizce doktorun gelmesini bekliyorsunuz. Uyuyan hastayı seyrederken, onun acısını ve hastalığını da hissediyorsunuz. İçinizden çektiği açığı hissettiğiniz için, ona yardım etmek istiyorsunuz. Tüm bu düşünce ve duygular gözlerinizden okunmalı.

31. Odada annenizle, babanızla ve en büyük ağabeyinizle birlikteyiz, ders çalışıyorsunuz. Pencerede bir anda arkadaşımızın başı beliriyor. Sessizce ve gizlice ona dışarıya çıkamayacağını anlatmaya çalışıyorsunuz.

32. Bir hastane odasında, perdenin arkasında hasta babanız yatıyor. Erkek kardeşiniz, kız kardeşiniz ve siz sessizce doktorun gelmesini bekliyorsunuz. Bu sırada babanıza ilaç ve su getiriyorsunuz. Üç çocuk babalarının başlarında, ona olan sevgiler, üzüntü ve doktorla ilgili ortak bir duygu içinde bir araya gelmişler.

33. En basit kelimelerle, siz ve eşiniz bir kitap üzerinde tartışıyorsunuz. Onu ödünç almak istiyorsunuz ama o kitabı size vermek istemiyor. Birbirinize sitem ettikten ve eski meseleleri de kavgaya katıktan sonra, onu kitabı size vermek üzere ikna etmeye çalışıyorsunuz.

34. Siz bir saat yapımcısısınız ve eşiniz de mutsuz bir müşteri. Sizden saatini tekrar ücretsiz olarak tamir etmenizi istiyor. Siz ise saati onun bozduğunda ısrarcısiniz. Diyalogu olabildiğince az kullanın.

35. Bir nehir iskelesinde, bir kayıkçıdan sizi nehirden geçirmesini istiyorsunuz. Bir fırtına yaklaştığı için bunu kabul etmiyor. Aranızda bir tartışma başlıyor. Onu birkaç basit sözle ikna etmek için yeniden uğraşıyorsunuz.

Herkesin İçinde Yalnızlık Egzersizleri

36. Bir mobilya veya sahne dekorunu yedek olarak kullanarak (örneğin bir sandalyeyi ağaç yerine), şu ortamlardan biri için gerçek alan yaratın:

- a. orman
- b. tarla
- c. nehirdeki bir tekne
- d. eviniz

37. Şimdi bu ortamda tek başınıza olduğunuzu hayal edin. Orada doğal eylemlerinizi yapabilmek için en ufak detayları bile ekleyin. Öncelikle, çevrenizde yalnızca on dakika geçirin. Ardından orada geçirilen zamanı, alıştırılmayı her tekrarlayışınızda beş dakika arttırın.

Ritm Egzersizleri

38. Bir kumaş parçasını havaya fırlatın. Onun yere nasıl indiğini ve doğal ritmik hareketlerini inceleyin. Kumaşı öyle bir şekilde fırlatmaya çalışın ki, ritmik olarak dokusuna, rengine ve “özgünlüğünün” zenginliğine katkınız bulunsun.

39. Bir parça çuha kumaşını elinize alın. Ona sanki canlıymış gibi davranın. Kumaşı içinde ona dokunan bir el yokmuş gibi titretin. Aslında, bunu sizden kaçmak için yapıyor olsun.

40. Biri piyano çalarken, müziğin ritmindeki değişiklikleri takip edin. O sırada şu eylemleri yapın: Mobilyaların yerini değiştirin, odayı temizleyin, elbiselerinizi temizleyin, masayı kurun.

41. Her birinin hareketlerindeki ve dillerindeki ülkelerine ait ritmi bulun: Fransızlar, İngilizler, İtalyanlar, Museviler ve Almanlar.

EK-8 LEE STRASBERG'İN GRUP TİYATROSUNDA BUD BOHNEN İLE YAPTIĞI DUYU HAFIZASI ÇALIŞMASI

Mel Gordon'ın **Stanislavski in America** adlı kitabından alınmıştır.

Lee Strasberg: Buna benzer bir şekilde, yağmurda yürüdüğünü anımsıyor musun?

Bud Bohnen: Bildiğim kadarıyla hayır.

Lee: Biraz düşün.

Sessizlik.

Bud: İstedğiniz bu olabilir mi? Chicago'daydım. Hilder (Bohnen'in karısı) ve ben eski Michigan Caddesi'nin kuzeyinde, konaktan çevrilmiş bir dairede oturuyorduk.

Lee: Yağmura yakalanmadan hemen önce neredeydin?

Bud: Dairenin içindeydi. Müzik dinliyordum. Ne dinlediğimi hatırlamıyorum. Hilder ufak mutfaktan bana seslendi. Benden manava gitmemi istiyordu. Evde bir şeyler bitmişti. Ne olduğunu hatırlamıyorum. Ve ben itiraz ettim. Bunu hatırlıyorum. Başka ne bilmek istiyorsunuz?

Lee: Odayı biraz tarif etsene

Bud: Ahşap, ceviz kaplama panelleri vardı. Tavanda olduğu gibi duvarlarda da aydınlatmalar vardı. Bir şöminesi vardı. Büyük, parlak, yeşil kara fayansları vardı. Parke akçaağaç zeminde doğu işi halılar seriliydi. Odanın ortasında misyoner tarzında bir çalışma masası duruyordu. Üzeri çiçekli bir kumaşla kaplanmış iki berjer koltuk vardı. Bir tane pelüş kaplı, bir de sallanan sandalye. Duvarlarda duvar kağıdı ya da resim yoktu. İki pencerede ağır kadife kumaştan perdeler takılıydı.

Lee: Ve sen?

Bud: Ve ben kızıştım. Hilder neden dükkândayken yağ almamıştı. Şimdi hatırladım, benden yağ almamı istemişti.

Lee: Kızgın olduğunu nereden biliyorsun.

Bud: Nereden mi biliyorum. Hatırlıyorum. Gazeteyi yere fırlattım. Gazete okuyordum ve müzik dinliyordum. Çok ilginç bir yazı okuyordum.

Lee: Şimdiki zamanı kullan lütfen.

Bud (kontrollü bir kızgınlıkla): Ne?

Lee: Bu sanki şimdi oluyormuş gibi konuşalım.

Bud: O

Lee: Devam edelim.

Bud: Neye devam edelim?

Lee: Kızgın olduğunu nasıl anlıyordun?

Bud: Ne demek istediğinizi tam anlamadım.

Lee: Mesela, yüzünün kızardığını hissettin mi? Kalbin daha mı hızlı atıyordu? Alnındaki ve ellerindeki kaslar gerginleşti mi?

Bud: Daha sık nefes almaya başladım.

Lee: Şimdiki zamanda söyle lütfen.

Bud: Siz zaten yaptınız...

Lee: Ne olacak ki? Bu senin alıştırmam.

Bud: Sık nefes alıyorum.

Lee: Ve?

Bud: Şemsiyemi almak için gardroba gidiyorum. Dışarıda yağmur çiseliyor.

Lee: Gardrobun kapağı nasıldı, hatırlıyor musun?

Bud: Sanırım pirinçtendi – Evet pirinçten.

Lee: Devam et.

Bud: Kapı sıkışıyor. O yüzden kapıyı sarımsam gerekiyor. Yağmurluğumu çıkarıyorum. Sarı bir muşamba.

Lee: Dokusunu hissedebiliyor musun? Ağır mı? Dolabın içinde bir koku var mı, muşambaya sinmiş mi?

Bud: Ağırlığını hatırlamıyorum.

Lee: Beni ilgilendiren bu değil. Şu anda, onu kolunda taşıyormuş gibi, ağırlığını hissedebiliyor musun?

Suskunluk:

Bud: Evet. Ve dokusunu da hissediyorum. Ve (biraz daha durakladıktan sonra), dolabın kokusunu alıyorum. Yağmurluğu giyiniyorum. Her nedense şemsiyemi almıyorum. Ön kapıya ilerliyorum. Dolabın tam sağında. Ağır, ahşap kaplı bir kapı. Pirinçten, ağır pirinçten, oval bir kulpu var, pürüzlerini avcumun içinde hissediyorum. Kapıyı açıyorum ve açar açmaz duyularım ayaklanıyor. Dışarıya taze, temiz ve nemli bir hava var.

Lee: Neler görüyorsun?

Bud: Beyaz dalgaların, Oak Caddesindeki kumsala vurduğunu görüyorum. Caddedeki trafiği görüyorum. Üstü açık otobüsler bomboş, tepe oturan hiç kimse yok. Lastiklerin ıslık asfalta değerken çıkarttıkları sesi duyabiliyorum. Bir ağaç görüyorum, tam önümde, kaldırımın yanında. Bir karaağaç. Kapımın önündeki kaldırımdan Michigan caddesine doğru giden bir yol var. Sağ tarafımda mor renkli bir çalı görüyorum. Kaldırımın her iki yanındaki çimler ıslak. Kaldırımların üzeri de camla kaplanmış gibi parlıyor. Aslında suyla kaplı üzeri. Su birikintilerinin içinde topraktan çıkmış solucanlar var. Onları görünce başım döner gibi oluyor. Havadaki buğuyu saçlarımda ve yüzümde hissediyorum.

Bud'ın sesi alçaldı. Vücudundaki tüm kaslar gevşemiş gibiydi.

Lee: Hadi şimdi değişiklik yapalım. Bunu yaparken, dolabı açtığın andan başlayarak, durana kadar duyularının yolu ile anımsadığın tüm duyuşsal detayların farkında olmaya devam et. Konsantre ol. Başka dikkatini çeken neler var? Duyuşsal detaylara konsantre olarak, bunların geri gelmene izin vermesini sağla.

Grup Tiyatrosu oyuncularından Wendell Phillips anımsadıklarını anlatıyor:

Verdiği alıştıırma, Bud'a rol yapması için gerekli olan mükemmel iç ritmi kazandırmıştı, bu çok açıktı. Böylece gerçek hayatta bir adamın neredeyse on beş yıllık bir sürede gerçekleştireceği değişimi, oyunun içinde canlandırabilecekti. Tiyatroda bu değişim için yalnızca sekiz dakikası vardı. Bud, iç ritmindeki değişimi, provalar sırasında yaklaşık yirmi beş dakika içinde yakalayabilmişti. Bu teknikten çok etkilenmiştim ve ilerleyen zamanlarda onun ne yönde geliştiğini de takip ettim.

KAYNAKÇA

- ADLER, Stella; **Aktörlük Sanatı**, Çev: Nazım Uğur Özüaydın, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2007.
- ASLAN, Mehmet, Tatlyana Eskina ve Gakilya Kamaletdinova; **Fono Rusça Modern Sözlük**, İstanbul, Fono Yayınları, 2008.
- BENEDETTİ, Jean; **Stanislavski And Actor**, New York, Routledge, 1998.
- BENEDETTİ, Jean; **Stanislavski: An Introduction**, 4. Basım, London, Methuen Drama, 2008.
- BENEDETTİ, Jean; **Stanislavski: His Life And Art**; London, Methuen, 1999.
- BOLESLAVSKY, Richard; **Acting: The First Six Lessons**, Ed: Rhonda Blair. London, Routledge, 2010.
- BRAHE, Per; "Beyond Michael Chekhov Technique", **Handbook Of Acting Techniques**, Ed: Arthur Bartow. London, Nick Hern Books, 2008.
- CARNİCKE, Sharon Marie; **Stanislavski İn Focus**, London, Routledge Theatre Classics, 2009.
- CHEKHOV, Michael; **Lessons For The Professional Actor**, Ed: Deirdre Hurst Du Prey. New York, Performing Arts Journal Publications, 1985.
- CHEKHOV, Michael; **The Path Of The Actor**, Ed: Andrei A Kirillov ve Bella Merlin. London, Routledge, 2005.
- CHEKHOV, Michael; **To The Actor On Thetecnique Of Acting**, London, Routledge, 2008.
- COGER, Leslie Irene; "Stanislavski Fikir Değiştiriyor", **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, Kasım 2005, 163-168.
- COLE, Toby, Ed; **Acting A Handbook Of The Stanislavski Method**, New York, Three Rivers Press, 1995.
- ÇALIŞLAR, Aziz; **20. Yüzyılda Tiyatro**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993.
- ÇALIŞLAR, Aziz; **Tiyatro Adamları Sözlüğü**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993.
- DİDEROT; **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler**, Çev: Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1984.

- ERDENK, H. Barış; "Oyunculuk Sanatında Stanislavski Ve Meyerhold Yöntemlerinin Sentezçisi Olarak Yevgeni Vakhtangov", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1997.
- GILLET, John; **Acting On Impulse**, London, Methuen Drama, 2007.
- GOGOL, Nikolay Vasilyeviç; **Müfettiş** 2. Basım, Ed: Ali Alkan İnal, Çev: Koray Karasulu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.
- GORCHAKOV, Nikolai; **Stanislavsky Directs**, Ed: Virginia Stevens. Çev: Miriam Goldina. New York, Limelight Editions, 1985.
- GORDON, Mel; **Stanislavski İn America**, London, Routledge, 2010.
- GORDON, Mel; **The Stanislavsky Technique: Russia**, New York, Applause, 1987.
- HAGEN, Uta; **Respect For Acting**, 2. Basım, New York, John Wiley & Sons, 2008.
- HETHMON, Robert H., Ed; **Strasberg At The Actor's Studio**, 3. Basım, New York, Theater Communications Group, 1996.
- HODGE, Alison, Ed; **Twentieth-Century Actor Training**, London, Routledge, 2006.
- KARABOĞA, Kerem; **Oyunculuk Sanatında Yöntem Ve Paradoks**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005.
- LEVİN, Irina ve Igor Levin; **The Stanislavsky Secret**, Colorado Springs, Meriwether Publishing, 2002.
- MERLİN, Bella; **Beyond Stanislavsky**, London, Nick Hern Books, 2005.
- MERLİN, Bella; **Konstantin Stanislavsky**, London, Routledge, 2003.
- MERLİN, Bella; **The Complete Stanislavsky Toolkit**, London, Nick Hern Books, 2009.
- MOLİÉRE, Jean-Baptiste Poquelin; **Tartüf**, Çev: Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen ve Çetin Sarıkartal, İstanbul, Mitoş Boyut Yayınları, 2008.
- MOORE, Sonia; "Fiziksel Aksiyonlar Yöntemi" **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, Kasım 2005: 159-162 s.
- MOORE, Sonia; **Stanislavski Sistemi**, Çev: Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz Ve Özgür Çiçek. İstanbul: Bgst Yayınları, 2006.
- NUTKU, Özdemir; **Dram Sanatı**, 2. Basım, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1990.

- NUTKU, Özdemir; **Oyunculuk Tarihi II**. Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, 2002.
- OPPENHEİM, Tom; "Stella Adler Technique" **Handbook Of Acting Techniques**, Ed: Arthur Bartow. London, Nick Hern Books, 2008.
- ÖZÜAYDIN, Nazım Uğur; **Stanislavski Sistemi Ve Metot Oyunculuğu**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2011.
- Schaubühne Tiyatrosu-Berlin; **Çehov Ve Moskova Sanat Tiyatrosu**, Ed: Aziz Çalışlar. Çev: Şebnem Bahadır. İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996.
- SCHEEDER; Louis; "Strasberg's Method And The Ascendancy Of American Acting." **Handbook Of Acting Techniques**, Ed: Arthur Bartow. London, Nick Hern Books, 2008.
- SHAKESPEARE, W; **Hamlet**. 2. Basım, Çev: Orhan Burian. İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1946.
- SHAKESPEARE, William; **Othello**, Çev: Özdemir Nutku. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.
- SHAKESPEARE, William; **Romeo Ve Juliet**, Çev: Özdemir Nutku. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.
- STANİSLAVSKİ; **Sanat Yaşamım**, Çev: Suat Taşer. İstanbul, Can Yayınları, 1992.
- STANİSLAVSKI, Constantin; **An Actor Prepares**, Çev: Elizabeth Hapgood. New York, Routledge, 1989.
- STANİSLAVSKI, Constantin; **An Actor's Handbook**, Ed: Elizabeth Reynolds Hapgood. Çev: Elizabeth Reynolds Hapgood. London, Methuen Drama, 1990.
- STANİSLAVSKI, Constantin; **Stanislavski's Legacy**, Ed: Elizabeth Reynolds Hapgood. London, Methuen, 1981.
- STANİSLAVSKI, Konstantin; **An Actor's Work**, Ed: Jean Benedetti. Çev: Jean Benedetti. London, Routledge, 2010.
- STANİSLAVSKI, Konstantin; **An Actor's Work On A Role**, Çev: Jean Benedetti. London, Routledge, 2010.
- STANİSLAVSKI, Konstantin; **Bir Aktör Hazırlanıyor**, Çev: Suat Taşer. İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011.
- STANİSLAVSKI, Konstantin; **Bir Karakter Yaratmak**, Çev: Suat Taşer. İstanbul, Papirus Yayınları, 2006.

- STANISLAVSKI, Konstantin; **Bir Rol Yaratmak**, Çev: Çiğdem Genç, Fırat Güllü ve Bora Tanyel. İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1999.
- STANISLAVSKI, Konstantin; **Reji Defteri Çehov'un "Üç Kızkardeş Oyunu"**, Çev. Aziz Çalışlar. İstanbul: Mitoş Boyut Yayınları, 1995.
- STANİSLAVSKY, Konstantin; **Stanislavsky On The Art Of The Stage**, Çev: David Magarshack. London, Faber And Faber, 1988.
- STANİSLAVSKY, Konstantin; **Stanislavsky Produces Othello**, Çev: Helen Nowak. London, Geoffrey Bles, 1948.
- STRASBERG, Lee; **A Dream Of Passion**, Ed: Evangeline Morphos. New York, Plume, 1988.
- ŞENER, Sevdâ; **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- TOPORKOV, Vasili; **Stanislavski in Rehearsal**, Çev: Jean Benedetti. London, Methuen, 2001.
- WHYMAN, Rose; **The Stanislavsky System Of Acting**, London, Cambridge University Press, 2011.
- YALAZ, A. Cüneyt, ve Fırat Güllü; "Şubat 2004 Tarihli Fiziksel Aksiyonlar Atölyesine Dair", **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, Kasım 2005: 89-117 s.
- YARALI, Emrah, ve Kerem Karaboğa; ""Sistem"İN Kısa Tarihçesi", **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, Kasım 2005: 117-158 s.
- ZARRİLLİ, Phillip B; **Psychophysical Acting**, London, Routledge, 2009.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Ali Gökmen, Altuğ

Doğum yeri ve yılı: İzmir, 1975

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2002, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Sahne Sanatları Anasanatdalı

Lisans: 1998, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Tiyatro,
Oyunculuk Anasanatdalı

Lise: 1992, İzmir Atatürk Lisesi

İş tecrübesi: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları