

I.GİRİŞ

“ Oyuncu nedir? O, dünyanın en zor elde edilen enstürmanıdır; çünkü insandan elde edilen bir enstürmandır; insan ise düşünme, üretme ve yaratma melekesi olan, dünyanın tek varlığıdır. Bu varlığı yaratıcı bir enstürman durumuna getirmek ise bilginin, sezginin, kavrayışın, sabrın yol gösterdiği usta ellerin uzun ve yorucu çalışmalarını gerektirir. Yeteneği olan ve oyuncu denilen yaratıcı bir enstürman olmayı (vitrin değil) aklına koymuş bir kişi de olağanüstü çaba gerektiren bu işin üstesinden gelebilmek için, bir an bile yılgınlık duymadan büyük bir özveri ile çalışmak, denemek, yaratmak zorundadır.”¹

Bir oyuncunun bir tiyatral metin ile olan ilişkisini, bu metnin içinde var olan karakteri sahne üzerinde canlandırma istediği, oyuncunun metine farklı ve özel bir ilişki kurmasını sağlar. Oyuncu yazarın ve yönetmenin sunduğu önerileri ve koşullamaları, kendi enstürmanından hareketle metin içersindeki karakteri yorumlar ve seyircilerin karşısında bu karakteri sahne üzerinde can verir.

Oyunculuk en sade tanımıyla psiko-fiziksel bir eylemdir. Oyuncunun psikolojik yapısında var olan duygu, his, düşüncelerini sahne üzerinde fiziksel bir etkinliğe dökmesi, bu psiko-fiziksel yapıyı oluşturur. Oyuncu bu yapıyı oluşturmak için ne yapmalıdır? Sahne üzerinde metnin verdiği bir karakteri veya bir durumu, doğru ve akıcı bir şekilde seyircilere nasıl anlatmalı ve göstermelidir?

Ünü kendi yaşadığı coğrafyayı aşmış, kendinden sonraki birçok tiyatro insanını derinden etkilemiş olan Konstantin Sergeyeviç Alekseyev Stanislavski'nin psiko-fiziksel oyunculuk yöntemi,

¹ Özdemir Nutku, **Yeni Başlayanlar İçin Oyuncunun Çalışması** (Ankara: Alkim Yayınevi,2004), 15.

operadan baleye, sinemadan dansa tüm sahne sanatlarının ilgi odağı olmuştur.

Stanislavski, öncesinde usta oyuncularını gözleyerek, sonra kendi üzerinde deneyerek, en sonunda da öğrencileriyle yaptığı derslerin sonucunda bir bütüne ulaşarak kendi sistemini oluşturmuştur. Stanislavski'nin psiko-fiziksel oyunculuğunun temelinde oyuncunun, başka birini taklit etmesi söz konusu olmadığı gibi, oyuncu kendi malzemesinden hareketle, sahnede ancak gerçek yaşamı canlandırması istenmektedir.

II. KONSTANTİN STANİSLAVSKİ’NİN SANAT ANLAYIŞI VE BUNA BAĞLI OLARAK GELİŞTİRDİĞİ OYUNCULUK SİSTEMİ

2.1. Konstantin Sergeyeviç Alekseyev Stanislavski ve Sanat Anlayışı

Konstantin Sergeyeviç Alekseyev Stanislavski 1863 Moskova’da doğdu. Büyük burjuva bir aileden gelen Stanislavski, Fyodor Konissarjevski’den oyunculuk dersleri aldı, fars ve operetler sahnelemeyi amaçlayan Alekseyev Çevresi ile, 1877’de “Moskova Sanat ve Edebiyat Derneği”nde amatör olarak tiyatro yaşamına atıldı. İlk yönetmenlik denemelerine 1891’de başlayan Stanislavski, Lev Nikolayeviç Tolstoy’un “**Aydınlanmanın Meyveleri**”, Dostoyevski’den uyarlama “**Stepançikov Köyü**”, William Shakespeare’in “**Othello**” adlı oyunlarını sahneledi. 1898’de oyunculuk öğretmeni Nemiroviç-Dançenko’yla birlikte Moskova Sanat Tiyatrosu’nu kurdu. Moskova Sanat Tiyatrosu, bir tatil kasabası olan Puskino’da ambardan bozma tiyatrosundaki prova aşamasından sonra “Eremitage Tiyatrosu”nda sahnelenen Aleksey Konstaninovich Tolstoy’un “**Çar Fyodor**” adlı oyunuyla açıldı.

“Saxe Meiningen Dükü’nün etkisinde yönetmenin tiyatrosunu başlatmış olan Stanislavski, geleneksel, yapay oyunculuk ve sahneye koyuş tekniğini yıkarak, gerçekliğin bütünlükle yansınmasını zorunlu kılan bir oyunculuk ve sahneleme tekniği geliştirmiş, sahnede her donanım ve ayrıntının oyuncularla ve sahnelemeyle bir bütünlük oluşturacağı duygu bağına kurmaya çalışmıştır. Stanislavski, 1905’e kadar ki çalışmalarında Çehov ve Gorki gibi, kendi yöntemiyle uygunluk gösteren, psikolojik eylemi öne alan ve sahnede insanın

gerçekten o anda yaşıyormuş duygusunu uyandıran oyunları sahneleyerek, dilin duygu yönüne, duygusal gelişmeye ve duygu alışverişi ile oyuncunun rolle özdeşleşmesine ağırlık vermiştir.1905–1916 döneminde, Maurice Maeterlinck, Aleksandr Blok ve Leonid Andreyev gibi simgeci yazarlara yönelmiş, öğrencisi Meyerhold'un gerçekçi olmayan biçemleri denemesine önayak olurken, kendisi de Karşıt-Gerçekçi oyunlar sahneliyordu.1908'de Turgenyev'in “**Sayfiyede Bir Ay**” oyununu sahnelediği oyunla uygulamak için üzerinde çalıştığı yöntemin tam anlamında verimini almıştır. Fakat Karşıt-Gerçekçi oyunları sahneleme de hala eksikleri olduğunu düşünen Stanislavski, Simgeci Tiyatronun en önemli kuramcılarında olan “Gordon Craig”i Moskova Sanat Tiyatrosu'na Hamlet'i sahnelemek için davet etmiştir. Fakat istediği verimi alamamıştır, Alexander Benois ya da Moliere ve Goldoni'yi sahnelemesi için çağrıda bulunmuş; 1917'den sonra, grotesk sahnelemelere yönelirken, Mihail Afanasyevič Bulgakov'un ve Lev Vanovich Vanov'un Devrim dönemi oyunlarının gerçekçi sahnelenmesini gerçekleştirmiştir.

Moskova Sanat Tiyatrosu adeta içinde yenilikçi bilim insanlarının çalışma yaptığı bir laboratuvar edasıyla, oyuncunun ruhsal olan yanına, mantık ve düşünce yolu ile ulaşabilme yöntemini, doğallık ve gerçekçilik vizyonu esas alınarak incelerken bir yandan da yeni denemelere açılarak, 1912'de Moskova Sanat Tiyatrosu'na bağlı Leopold Sulerzhitsky yönetiminde Birinci Stüdyo'yu, 1916'da Vsevolod Meyerhold'un yönetiminde İkinci Stüdyo'yu, 1920'de Yevgeniy Vakhtangov'un yönetiminde Üçüncü Stüdyo'yu, 1922'de de Habimah Tiyatrosu'nun çekirdeğini oluşturan Dördüncü Stüdyo'yu açtı. 1917 Ekim Devriminden sonra Bolsoy Tiyatrosu'nda opera sahnelemeye başladı.”²

19. yüzyılın ortalarında romanda başlayan Gerçekçilik akımı tiyatro metinlerinde ilk ürünü 1870'lerde **İbsen'in Nora** adlı oyunu ile vermiştir. O tarihten günümüze gerçekçilik bir üslup olarak özellikle Aglo-Sakson tiyatrosun da ana akım olarak varlığını sürdürmüştür. Saxe-Meiningen Dükünün tiyatro topluluğu ya da La Théâtre Libre gibi öncü gruplar gerçekçi üslupta oyunlar yapmaya çalıştılar da, ancak dekor kostüm, mizansen gibi teknik unsurlarla gerçekçi bir atmosfer yaratmayı başarabildiler, ama bu metinlerin nasıl oynanması gerektiğine dair bir yöntem oluşturmadılar. Bu sorunu ilk defa sistematik bir şekilde ele alan, gerçekçi oyunlardaki karakterlerin bu devrimci ve öncü akımını varmak istediği noktayla

² Aziz Çalışlar, **Tiyatro Adamları Sözlüğü**, (İstanbul: Mitos-Boyut, 1993) , 200.

çelişmeyecek bir oyunculuk üslubu geliştiren, hem teoride hem de pratikte işlevsel bir yöntem oluşturan Konstantin Stanislavski'dir. Bu yöntemin ilk olarak Çehov ve Gorki oyunları ile Moskova Sanat Tiyatrosu'nda yakaladığı göz kamaştırıcı başarı, Stanislavski sistemini 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde oyunculuk eğitiminin odağına yerleştirmiştir. Her ne kadar Konstantin Stanislavski'nin amacı temel oyuncu eğitimi yerine, gerçekçi metinleri oynamak için deneyimli oyunculara uygun çalışmalar geliştirmek ise de daha sonra bu pratik temel oyunculuk eğitiminin yapı taşlarını oluşturmuştur. Özellikle bu sistem 1922- 24 yılları arasında Amerika turnesinden ülkelerine dönmeyi reddeden Moskova Sanat Tiyatrosu'nun bazı oyuncularını ile Lee Strasberg, Stella Adler gibi Amerikalı öncü tiyatrocularla Metod Oyunculuğu adı altında geliştirilmiş ya da Amerika Birleşik Devletlerine uyarlanmış ve bu ülkede temel oyunculuk eğitiminin esasını oluşturmuştur.

Psikolojik gerçekçi oyunculuk sanatının baş kuramcısı olarak Stanislavski, özdeşleşmeyi oyunculuğun temelini koymuş; oyuncudan her şeyden önce gerçeği istemiştir. Stanislavski'nin psikolojik teknik yöntemi, “ üretici özdeşleyim” kuramı, oyuncunun rolünü rastlantısal esinlenmeye bırakmayarak, ön çalışma sırasında çağrışımlanan birçok esinin saptanarak, yaratma anında ‘duygulanımsal anımsama’ yoluyla yinelenmesine dayanır. Stanislavski'nin yöntemsel ilkeleri, ‘duygulanımsal bellek’ yoluyla duyuların yeniden üretilmesi, yaratıcı düşlem gücü ve (rol içindeki) eksiksiz dış dünya bilgisidir.

“Stanislavski, oyuncunun tasarım eksiksiz eyleyim gücünü harekete geçirmek için düş gücü ve yoğunlaşma temrinleri geliştirmiştir; buna göre oyuncu kendisine şunları söylemelidir: “ Benim için önemli olan olaylar değil, benim ne yapacağımıdır, sahnede çevremde olup bitenler gerçek olsaydı eğer, benim onlar karşısında ne gibi bir tavır alacağımıdır”. Stanislavski, “**yaratıcı**

düşlem gücü” sistemini , “ **duyguların mantığı”**, daha sonra **“eylem mantığı”**, **“pisişik eylem”** kavramıyla geliştirmiştir.³

Kurucusu olduğu Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kuruluş sürecinde kendi sanat anlayışını açık bir şekilde dile getirmiştir:

“Gerçekleştirmeye koyduğumuz çalışma programımız devrimciydi. Eski biçim oyunculuğa, gösterişçiliğe, tiyatromsu olana, duygunun da, konuşmanın da yapmacıklısına, aktörün abartılı oyun eğilimine, dekorlarla sahneye koyuculuktaki yakıştırmacılığa, takım oyunculuğunu bozan yıldız istemine, repertuar da yer alan değersiz yapıtlara karşıydık.

Oyunculuk, sahneye koyuculuk, giyim kuşam, piyes üzerinde yapılan işlemler, kısaca hangi biçime bürünmüş olursa olsun, amansız devrim düşüncelerimize dayanarak drama sanatına eski onurunu kazandırma çabamızdan doğan bir hızla tiyatrodaki her türlü basmakalıpçılığa savaş açtık.”⁴

2.2. Stanislavski Sistemi ve Metod Oyunculuğu

Tiyatro tarihinde oyunculuğu bir yöntem sorunu olarak ele alan, oyunculuğun iç mekanizmasına önem veren ve oyunculukta duygu konusuyla doğrudan ilgilenen ilk tiyatro adamı Konstantin Stanislavski'dir.

Fakat **“Kamusal İnsanın Çöküşü”** adlı kitapta Richard Sennett'in iddiasına göre neyin canlandırıldığından bağımsız olarak canlandırmanın kendi içinde ve kendi başına bir sanat biçimi olduğunu ilk kavrayan Diderot'ydu.

“Diderot'ya göre oyuncunun yapması gereken, yazar tarafından şekillendirilmiş duyguları sahne üstünde yaşamaya uğraşmak değil, onları her seferinde yeni baştan temsil edilebilmesini sağlayacak bir model oluşturmak, yani, metinsel olanı sahne için yeniden kurgulamaktır. Bu yeninden kurgulama eyleminde belirleyici olan

³ Aziz Çalışlar, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü** 2. Bs. (İstanbul: Mitos Boyut,1993), 175.

⁴ K.Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, çev: Suat Taşer, (İstanbul: Agora Kitaplığı,2011), 1, 12.

şey, oyuncunun duyguların içerisine kolayca girmesi, yani, duyarlılığı değil, tam tersine, verili duyguları soğukkanlı bir biçimde yansıtabilmesidir; gerçekte hiçbir şey hissetmediği halde hissediyormuş gibi yapma yeteneği ve kendi karakteri ile ilgisi olmayan bir başka karakteri yansıtabilme becerisi.”⁵

Görüldüğü gibi 18. yüzyılda oyunculuğun duygusal anlamda sürdürülebilir ve sistemli bir şekilde ilerleyebilmesi için birtakım metotlara ihtiyaç duyulmuştur. Bu ihtiyaç doğrultusunda Diderot birtakım oyunculuk ilkeleri (kavramak, çeki düzen vermek, aynı gücü göstermek, ahenkli ve tek olmak, istikrarlı bir inşaat sistemi edinmek) belirlese de bu ilkeleri netlikle şekillendirememiştir.

“Diderot’nun dileklerinin egemen bir kavrayış olarak hayata geçirildiğini gözlemlemek için 19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyılın başında ortaya çıkan çağdaş rejî ve oyunculuk anlayışını beklemek gerekecektir. Stanislavski’nin “bilinçli teknik yoluyla bilinçaltına ulaşma” yöntemi, Meyerhold’un “tiyatral konvasiyon” anlayışı, Brecht’in “soğukkanlı anlatıcılığı”, Grotowski’nin “skor oluşturarak ve skora uygun oynama” öğretisi, farkında olarak ya da olmayarak Diderot’nun yukarıda belirttiğimiz düşünceleri ile pek çok şeyi paylaşacaktır. 20. yüzyıl içinde oyunculuk alanında yöntem geliştirmeye çalışacak olan herkes kaçınılmaz biçimde, Diderot’nun yöntemine göre oldukça modern sayılabilecek oyunculuk düşüncesinin şu ya da bu ögesine kendi çalışması için ilke haline getirecektir.”⁶

18. yüzyıl sonlarında oluşmaya başlayan gerçekçilik akımı, oyunculuk sistemine yeni gereksinimleri ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda Diderot’nun ortaya attığı oyunculuk için belirli bir sistematik yapı gereksinimi ve içgüdüsel oyunculuğun yeni tiyatro metinlerinde yeterli olamayacağı görüşü Stanislavski ile birlikte ete kemiğe bürünmüştür.

“Stanislavski’ye göre oyuncu, yaratıcı ruh durumunu yakaladığında, rolünü yaşamak için gerekli olan “Ben ...yım.”

⁵ Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, (İstanbul: Habitus,2010) 34, 161.

⁶ **age**, 34, 161.

Durumuna ulaşır. “Ben ...yım.”, oyuncu için sahnede bulunma halinin dışında, rolü yaşamak, oynadığı karakterle aynı şekilde hissetmek ve davranmak, onunla özdeşleşmek, “Ben oyum.” Demektir. “Ben... yım.” Durumunda oyuncu kişiliği ile karakter arasındaki sınır bulanıklaşır; simbiyotik (ortak yaşar) bir oyuncu/karakter ilişkisi oluşur ve bilinçaltı devreye girerek oyuncunun karakter gibi davranmasını sağlar. Oyuncunun rolü yakalama işleminde unutulmaması gereken önemli detay burada yatar. Yaratıcı ruh durumu, doğru duygusal tepkiyi, doğru ifade biçimini, doğru tavrı, jesti, mimiği ve tonlamayı beraberinde getirir.”⁷

Stanislavski Sistemi gibi, Metot oyunculuğu da dışsal kalıplara dayalı, göstermeci oyunculuk biçimlerini reddeder ve oyuncunun sahne üstündeki tüm davranışlarının sahici olması gerektiğini vurgular. Oyuncunun, duyguları göstermesi değil hissetmesi gerekmektedir. Oyuncu sahnede oynadığı karakterin yaşadıklarını dışsal bir taklide dayalı değil, sahici deneyimler olarak yaşamalıdır. Oyuncunun duyguları, “mış gibi”, sahte, yapmacık değil; gerçek olmalıdır. Duygular gösterilmemeli, hissedilmelidir.

Bilinçaltına ulaşarak yaratıcılığı kışkırtmak adına başvuru olan bu bilinçli teknikler, yabani hayvanları yakalamak için kurulan tuzaklara benzer.

Stanislavski, 1922-1924 yılları arasında, Moskova Sanat Tiyatrosu ile birlikte, iki yıl süren bir Avrupa ve Amerika turnesine çıktı. Bu turnenin sonunda, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun bazı oyuncularını, Rusya'ya geri dönmek yerine, Amerika'da kalmayı tercih ettiler ve Amerika'daki oyunculuk okullarında ders vermeye başladılar. İçlerinde Richard Boleslavski, Maria Ouspenskaya, Maria Germanova, VeraSoloviova, Andrius Jilinsky, Leo Bulgakov, Barbara Bulgakov ve Tamara Daykarhanova'nın bulunduğu bu oyuncular, Stanislavski Sistemi'nin Rusya sınırları dışına taşınmasına katkıda buldukları gibi, Amerikalıların

⁷ N. Uğur Özüaydın, **Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu**, (İstanbul:Mitos-Boyut,2011), 11, 35.

oyunculuk anlayışını Stanislavski Sistemi ışığında yeniden temellendirdiler.

Metot Oyunculuğu'nun sistemi ise, öncelikle Sistem'i oluşturan Stanislavski'nin, daha sonra da Stanislavski'nin öğrencileri olan Evgeni Vakhtangov, Michael Chekhov, Richard Boleslavski, Maria Ouspenskaya, Vera Soloviova ve Sonia Moore'un görüşlerinden faydalanılmıştır.

“Metot'un dünya oyuncularından yaygın olarak kullanıldığı düşünülür. Oysa Stanislavski metodunun kaynağı Rusya olsa da Rusya'da bile kullanımı sınırlıdır. Otuzlu yılların başlarında Lee Strasberg, Stella Adler ve birkaç kişi daha Stanislavski ile çalışmak, öğretilerini öğrenmek amacıyla Rusya'ya gitmişlerdir. Orda yaklaşık 2 ay kalmışlar ve Amerika'ya dönmelerinden kısa süre sonra yeni edinilmiş bilgileri ile, bu ülkede “metot”un temeli olan Group Theatre'ı kurmuşlardır. Group Theatre uzun yıllar ürünler vermiş ve Stanislavski sistemini kullanıp geliştirerek birçok yapıma imza atmışlardır. Zaman içinde Group Theatre dağılınca yerine, Actors Studio, Actors Lab gibi başka gruplara bırakmıştır. Oysa metodun öğretmenleri giderek ön plana çıkmışlardır ve “metot” hem tiyatroyun hem de sinemanın ayrılmaz bir parçası haline gelmişlerdir. “Metot oyuncularının” nın sayısı başka gruplara göre oldukça düşüktü ve bu lafları “mırıldananlar” alay konusu olmuşlar ve dönemin moda espri konusu haline dönüşmüşlerdir. Şurası açık ki en eleştirel olanlar sistemi hiç bilmeyenlerdi, ama “metot” kötü şöhretini, çok az ya da yetersiz “metot” eğitimi almış “metot” uygulayıcılarının bizzat kendilerine borçluydu. Bunlar başarı için anında reçete arayan ‘metot’ grupçuklarıydı.”⁸

Bu grupların öncülerinden olan Eric Morris temel olan Stanislavski'nin metot oyunculuğunu ele alarak fütursuz oyunculuğu geliştirmiştir. Günümüzde yaygın olarak bu yöntem kullanılmaktadır. Türkiye'den ise İpek Bilgin ve Meltem Cumbul bu yöntemin temsilcilerindedir.

⁸ Eric Morris, *Fütursuz Oyunculuk*, çev. İpek Bilgin (İstanbul: Alfa,2012), 24.

III. KONSTANTİN STANİSLAVSKİ’NİN SİSTEM VE METODUNA GÖRE OYUNCUNUN ROLE HAZIRLIK SÜRECİ

3.1 Sistem Ve Metodun Mekanizmaları Doğrultusunda Karakter Yaratmak

Stanislavski'nin oyunculuk sanatına getirdiği sisteme Psiko-Fiziksel Oyunculuk sistemi olarak adlandırabiliriz. Stanislavski'ye göre bir oyuncunun role hazırlanma sürecinde bu Psiko-Fiziksel Oyunculuk yönteminden yararlanması için iç ve dış mekanizmaları belirli bir sistematiğe oturtması gerekmektedir. Stanislavski bu yöntemi, “İlkin iç eylem doğar, sonra da dış eylem” anlayışından hareketle geliştirilmiştir. Oyuncu yaratıcı deneyimi sahne üstünde yeniden oluşturmak için içsel mekanizmasını harekete geçirmelidir; içsel mekanizmanın harekete geçmesi içsel eylemi, içsel eylem de dışsal eylemi doğurur. Psikolojik eylemler yöntemi, doğrudan uyarılmayan duyguları dolaylı yoldan harekete geçirmek için geliştirilmiş psikolojik, içten dışa tekniklerden oluşturulmuş bir yöntemdir.

Stanislavski, oyuncunun bu ölçüde yaratıcı bir oyunculuğu başarması için kendine özgü bir eğitim yöntemi uygulamıştır. Stanislavski yönteminin temelinde nörofizyoloji ve psikoloji biliminin özellikle, Pavlov'un bulguları yatmaktadır.

Pavlov, sinir sisteminin işlevi üzerine olan çalışmalarının sonucunda, sinir merkezi olan beyinle insanın çeşitli tepkileri arasındaki bağlantıyı bulmuştu. İnsan belli uyarılara belli tepkiler

gösteriyordu. Bu tepkiler aklın denetimi altında değildi. Eğer bu uyarılar belirli dış koşullarla birlikte geliyorsa, iç tepki, uyarı ile birlikteki koşula da koşullanıyordu. Pavlov buna, "koşullandırılmış tepkiler" adını koydu ve bu tepkilerin yasalarını saptamaya çalıştı. Pavlov giderek öğrenme, merak etme, anlama gibi tüm eylemleri koşullandırılmış tepkiler olarak açıkladı.

Stanislavski, Pavlov'un yöntemini tersinden uyguladı. Oyuncular, oyun kişisini sahnede yeniden yaşatabilmek için akıl, irade ve duygularını çalıştırmalıydılar. Akıl ve irade bilincin denetimi altında idi. Fakat duyguların uyarılması için bunları üretecek fiziksel koşulların meydana getirilmesi gerekiyordu. "Bilinçaltı" adını verdiği, denetimimiz dışındaki iç mekanizma belirli fiziksel hareketlerle etkilenebilecekti.

Böylece oyun kişisini canlandırmada rastlantıya yer verilmiyor, fiziksel hareketler yöntemi ile oyuncunun denetim dışı olan yaratıcılığı uyarılabiliyordu. Bu sistemle eğitilmiş ve rolüne çalışmış olan oyuncu, gerekli koşulları bilinci ile saptadıktan sonra kendi denetim dışı yaratıcılığını harekete geçiriyor oyun kişisini yeniden yaratıyordu.

Oyun kişisinin hareketleri dıştan taklit edilmiş olmuyor, içten ruhuna inilerek ruhun hareketleri olarak üretilmiş oluyordu. Stanislavski yöntemi ile çalışan oyuncu insanın dış gerçeğini değil özünü, özünün gerçeğini yeniden yaratmayı ve sahnede seyircinin anlayabileceği biçimde canlandırmayı başarıyordu.

Stanislavski yönteminin temel ilkesi, oyuncunun yaratıcı düş gücünü harekete geçirmek ve canlandığı oyun kişisini kendi içinde duyup onu içten kavramasını sağlamaktır. Çalışmalarda oyuncunun, canlandığı oyun kişisinin düşünce kıvrımlarını, duygularını, dürtülerini, eylemlerini derinden anlamasına çalışılır. Bunu yaparken hazır bilgi vermekten kaçınılır. Oyuncu kendi imgelemi ile önce somut gerçeklerden yola çıkar ve onlardan hiç ayrılmadan iç görüntüler yaratır. Bunlar oyun kişisinin belli koşullarda nasıl davranabileceğini gösteren görüntülerdir. Oyuncu bu görüntüleri kendi imgeleminde yaratırken, kendini oyun

kişisinin gerçeğine katmış, bir rol-ben yaratmıştır. Bu oyuncunun düşlere dalması anlamına gelmez. Rol-ben oyuncunun rolünü yasaması, aynı zamanda onu aklının denetiminde tutmasıdır. Bu denetim, oyun kişinin seyircinin de anlayabileceği bir tavır içinde canlandırmasını sağlar. Oyuncu bir yandan da bunu seyirciye doğru olarak iletacaktır. Bu bilinçli bir çabadır ve yürek ile usun işbirliğini gerektirir.

3.1.1. İmgelem

Stanislavski'ye göre, oyuncunun, oyun yazarının yazdığı sözcüklerin altında gizleneni yaşama kavuşturmak, yazarın eksik bıraktıklarını tamamlamak ve metni tiyatro gerçeğine dönüştürmek için kullanacağı tekniklerin başında imgelem gelmektedir. Role yaklaşım aşamasında duygularını kışkırtacak gereçlerle ilgilenmek zorunda olan oyuncu için imgelem, gerçek olgulardan daha iyi bir kışkırtıcıdır.

Oyuncu, hazırlık aşamasından sahne aşamasına geçerken duygularını zorlamamalı, bunun yerine imgelemine başvurmalıdır. İmgelem yerli yerinde kullanıldığında, tepki de kendiliğinden doğar. İmgelem oyuncunun yaratıcılığını kışkırtan en güçlü unsurdur. Oyuncu imgelemine kullanarak kendisini harekete geçirecek şeyler bulmalı, kendini tahrik edecek koşulları inşa etmelidir.

“İmgelenebilen her şeyin içinde bir gerçeklik payı vardır; eğer oyuncunun bir limon ağacına ihtiyacı varsa ve oyuncu hayatında hiç limon ağacı görmemişse, imgelemiyle bir tane yaratabilir ve onu ne kadar çok ayrıntıyla donatırsa kendini onu gördüğüne o kadar çok inandırabilir. Bunun yanı sıra oyuncu sözcükleri nasıl söyleyeceğini düşünmemeli, sözcükleri çalışmamalı, onları söyleten imgeleri görmelidir. İmgeleri görmek, gözünde canlandırmak, oyuncunun konuştuğu şeyi anlamasını sağlar. Oyuncunun söylediği her şey, sahnedeki diğer oyuncular ve seyirciler tarafından da imgelenebilmelidir. Oyuncu imgeleri

görerek konuştuğunda, hem diğer oyuncular, hem de seyirciler kendi imgelemlerinde oyuncunun gördüklerini göreceklerdir.”⁹

İmgelem genellikle var olan ya da var olabilecek şeyler yaratır. Oysa bir oyuncunun en çok gereksinme duyduğu şey, var olmayan ya da olması mümkün olmayan şeyler yaratmaktır. **Hamlet** oyunundan bir örnek verecek olursak, oyuncumuz belki de hiçbir zaman yaşamında birini öldürmeyecektir veya hiçbir zaman da prens de olamayacaktır. Ama imgelemi sayesinde kişileri öldürebilmeli, prens gibi davranabilmelidir. Bir oyuncunun belki de temelde sahip olması gereken en önemli yetisi, sonsuz hayal gücüdür. Oyuncunun yaratıcı olabilmesi ancak geniş bir hayal gücüne sahip olması ile doğru orantılıdır. Stanislavski bu konuda çok kesin ve katı davranır:

“Hayal gücünden yoksun bir aktör için ne düşünürsünüz? Bir aktör ya hayal gücünü geliştirmeli yahut tiyatrodan ayrılmalıdır!”¹⁰

Oyuncu imgelemine kurarken dört önemli soruya net bir biçimde cevap vermesi gerekmektedir. Kim? Nerede? Nasıl? Neden? Bu dört sorunun yanıtı, oyuncuya oynadığı karakterin çözümlemeye kesin veriler elde ettirecektir. Kim olduğu, o zamana kadar nasıl bir yaşam yaşadığını, çevresindeki insanlarla ilişkilerini, onlara nasıl davranması gerektiğini, mesleğini vb. belirleyecektir. Nerede olduğu, oyunun içinde geçtiği çağı, o çağın özelliklerini; davranış biçimlerini açığa kavuşturacaktır. Nasıl olduğu, sahne üzerindeki eylemin biçimini ve ne tür davranması gerektiğini; niçin olduğu ise, karakterin düşüncelerinin amacını açıklamaya zorlayacak, böylece eylemin amacını ortaya çıkaracaktır.

“Eğer herhangi bir cümleyi, herhangi bir hareketi, kim olduğunu, nereden geldiğinizi, nereye gideceğinizi, oraya varınca ne yapacağınızı tastamam bilmeden makinemsi bir tarzda söylüyor ve yapıyorsanız, hayal etme melekesinden yoksun olarak oynuyorsunuz demektir. O zaman oynadığınız şey ister uzun olsun,

⁹ N.Uğur Özüaydın, **Stanislavski Sistemi ve Metot Oyuncululuğu** (İstanbul: Mitos-Boyut,2011), 44.

¹⁰ K.Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, çev. Suat Taşer (İstanbul: Agora Kitaplığı,2011), 56.

ister kısa, gerçek olmayacaktır. Siz de bir makineden, bir robottan öteye geçemeyeceksiniz.”¹¹

3.1.2. Eylem

Yaşamın kendisi bir eylem ve harekettir. Yaşamın tiyatrodaki yansımada da oyuncu odak noktasında bulunur ve kendisini de sürekli bir eylemin içerisinde bulur. Bu eylem tıpkı doğada ki gibi bir neden sonuç ilişkisine bağlıdır. Nedensiz eylem yoktur. Eylemsizliğin bile bir nedeni olmalıdır.

“Sahne üzerinde olup biten her şeyin bir amacı olmalıdır, yerinizden kalkmanın bile bir amacı olmalı, sadece seyircinin görüş açısı içerisinde kalmak gibi genel bir amaçtan öte, özel bir amaç. İnsan orada oturmayı hak etmelidir.”¹²

Sahne üzerinde doğal davranmak, yapılacak eylemi doğal yapmak iyi bir denetime bağlıdır. Abartılı ve yapmacık hareketler seyirciyi rahatsız eder. Seyircinin olaydan kopmasına neden olur. Eylem, iç eylem ve dış eylem olmak üzere ikiye ayrılır.

Öncelikle oyuncunun iç eylemlerini oluşturması gerekmektedir. Sonra bu iç eylemin dışa nasıl yansıtılacağı, yani fiziksel harekete nasıl dönüştürüleceği önem kazanır. Örneğin: Bir oyuncunun herhangi bir sahnede sinirlenmesi gerekiyorsa oyuncu o an geldiğinde birdenbire sinirlenemez. Mutlaka sinirlenmeyi gerektiren birtakım olaylar onun sinirlenmesini gerektirir.

Yaratıcı oyunculukta kesinlikle mekanik oyunculığa yer yoktur. Her eylemin psikolojik bir altyapısının olması gerekmektedir.

“Ortaya konan her eylemin kendi doğası, kendi gerçeği vardır. Sahnede sahici olmak için, yaptığınız şeyin doğasını bilmeli, onu sahici bir biçimde yapmalısınız. Her şeyin kendine özgün bir mantığı olmalı. Gerçekliği, ilerlemesi (gelişimi), başlangıç, orta ve sonuç boyutları olmalıdır. Bir oyunu izleyici için anlaşılır kılan

¹¹ age, 56, 70.

¹² age, 32, 53.

oyuncunun eylemleridir; oyuna yaşam verip an ve an gerçeğini ortaya çıkaran ayrı ancak mantıksal öğelerle birbirine bağlanmış fiziksel ya da psikolojik eylemlerdir. Modern oyunlarda, oyun yazarı önünüze yalnızca bir taslak ya da iskelet koyar. Ona et ve kan verip oyun yazarının fikirlerini somutlaştırmak size kalmıştır.”¹³

3.1.3. Verili Koşullar

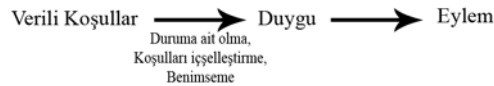
Stanislavski, verili koşulları, “piyesin öyküsü, eylemleri, olayları, çağı, eylemin zamanı ve yeri, yaşama düzeni, aktörlerle yönetmenin yorumu, sahneleme, temsili bütünü ile ortaya koyma, dekorlar, giysiler, sahne donatımları, aydınlatma ve sesler; bir aktöre rolünü yaratma sırasında dikkate alması gereğiyle verilen bütün koşullar”¹⁴ olarak tanımlar.

Oyuncunun sahne içersinde karakteri tam olarak hissedebilmesi, oymuş gibi davranabilmesi için sahne üzerinde ona ait bir mekan yaratılması gerekir. Bu mekanın ise gerçeği birebir yansıtması durumunda oyuncu karaktere ait duyguları özümsemesinde büyük bir yardımcı etken kazanacaktır.

Verili koşulları iç ve dış eylem paralelinde göstermek istersek karşımıza şekil 1’deki tablo çıkar.

Şekil 1

Verili Koşullar



Normal hayatta, kişinin tepkileri, dış etkenlere bağlı olarak kendiliğinden oluşur; sahnede ise oyuncu bu dış etkenleri bilinçli

¹³ age, 32, 5.3

¹⁴ K. Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, çev. Suat Taşer, (İstanbul: Agorakitaplığı, 2011), 240.

¹⁵ Uğur Özüaydın, **Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu**, (İstanbul: Mitoş-Boyut, 2011), 52.

bir biçimde yaratmak zorundadır. Bu şekilde duygusunu oluşturur ve bu duyguyu eyleme geçmek için yönlendirir. Eyleme geçmek için oluşturacağı duygu, verili koşulların gerçeği ile doğru orantılı olacaktır. Bir örnek verecek olursak; oyuncu, Hamlet'in babasının hayaleti ile karşılaştığı bir sahneyi oynarken, hayaleti gerçekten gördüğüne kendisini inandırmaya çalışması yanlış bir tercih olacaktır. Çünkü önemli olan, hayalet değil, oyuncunun hayalete karşı olan tutumudur.

3.1.4. Verili Olmayan Koşullar

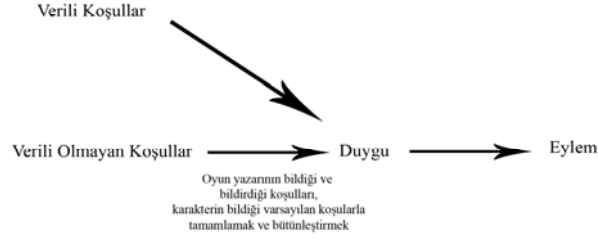
Stanislavski'ye göre oyuncu oyunun ve canlandıracağı karaktere ait her şeyi bilmek zorundadır. Fakat oyun metinlerin de, karakterlerin geçmişini, yaşanan olay başlamadan önce neler olup bittiğini, karakterlerin duygu, düşünce, davranış ve kişiliklerini ayrıntılı bir biçimde vermesi olanaksızdır.

Bu bağlamda yazarın belirtmediği karakter özelliklerini bulmak oyuncuya düşer. Verili olmayan bu koşullar, karakterin duygularını ortaya çıkarmakta büyük bir etken durumundadır.

“Oyuncu, sahneye bir oyuncu gibi değil de bir insan, bir karakter olarak çıkabilmek için kim olduğunu, başına ne geldiğini, hangi koşullar altında yaşadığını, gününü nasıl geçirdiğini, nereden geldiğini, geleceğe dair beklentilerini, hayallerini, umutlarını ve tüm eylemlerini etkileyen henüz keşfetmediği başka birçok hayali koşulu bulmalıdır.”¹⁶

¹⁶ age, 51, 57.

Şekil 2
Verili Olmayan Koşullar



17

Karakteri oluştururken, oyuncunun verili olan ve verili olmayan koşulları birleştirerek, karakterin sahip olması gereken duyguları imgeleminde yaratmaya ve bu duyguları eyleme dönüştürmek için karakteri özümsemesini sağlayacaktır.

3.1.5. İç Monolog

İç monolog tekniği, Stanislavski'nin, oyuncuların kendilerini oyun yazarının cümleleriyle kısıtlamaması gerektiğine dair inancından doğmuştur. Bu teknik alt-metne bağlıdır. Oyuncu, oynadığı karakterin dile getirmediği tanımlamalı ve bunu zihninde bir iç monolog olarak sürdürmelidir.

“Oyuncu metni inceleyerek cümlelerin altındaki anlamlara ulaşmak zorundadır. Karakterin içinde yaşadığı şeyle söylediği şey her zaman aynı olmaz. Bu yüzden de oyuncu, söylediklerinin arkasında yatan gerçek düşüncelerin oluşturduğu alt-metni sahnede bulunduğu her an, bir iç monolog olarak sürdürmelidir.”¹⁸

3.1.6. Coşku Belleği

“Stanislavski, Fransız Psikolog Theodule Ribot'un ilk olarak 1896 yılında, La Psychologie Des Sentimentsadlı çalışmasında kullandığı, 1910 yılında Problèmes De Psychologie Affective adlı

¹⁷ age, 58.

¹⁸ age, 63, 65.

çalışmasında geliştirdiği “Duygusal Bellek” kavramından faydalanmış, daha sonra bu kavramı “Çoşku Belleği” olarak adlandırmıştır. (Ribot’un bu çalışmaları Stanislavski’nin kütüphanesinde bulunmuştur.)

Ribot, kişinin geçmişte yaşadığı bir olayın etkisini, o olayı hatırlayıp hayalinde tekrar yaşayarak hissedebildiğini ileri sürmüştür. Ribot’a göre, duygularımız ve tutkularımız da, görme ya da duyma algılarımız gibi arkalarında anılar bırakırlar ve bu anılar hayatta tekrar uyandırılabilir. Ribot, sinir sisteminde, geçmişe dair deneyimlerin kaydedildiği bir duygusal bellek bulunduğunu ve bu belleğin uyarılması yoluyla geçmişte yaşanan duyguların yeniden etkinleştirilebildiğini ifade eder. Ribot’a göre, kişi geçmişte yaşadığı bir duyguyu hatırladığında, geçmiş şimdiki zaman haline gelir, kişi şimdiki zamanda geçmişini yaşar; böylece geçmişte yaşanmış, hatırlanan duygu, şimdiki zamanda yaşanan, gerçek bir duygu haline gelir.”¹⁹

Stanislavski de buradan hareketle, oyuncunun sahnede, daha önce kendi hayatında yaşamış olduğu bir duyguyu, o duyguyu meydana getiren geçmiş deneyimi hatırlayarak yeniden yaratabileceğini ileri sürmüştür. Ribot’un coşku belleği ile ilgili keşifleri, Stanislavski’nin, oyuncunun yaratıcı ruh durumuna ulaştığında bilinçaltında meydana gelen süreçleri daha iyi anlamasını sağlamıştır ve “Oyuncu esinlendiğinde meydana gelen nedir?” Veya “Oyuncunun esinin kaynağı nedir?” gibi sorulara cevap olmuştur.

Duygular doğrudan uyarılamayacağı gibi, doğrudan hatırlanamaz da. Bu nedenle, oyuncu, coşku belleğine başvurduğunda, geçmişte hissettiği bir duyguyu hatırlamaya çalışmamalı; bu duyguyu uyaran olayı –durumu- koşulları hatırlamaya çalışmalıdır.

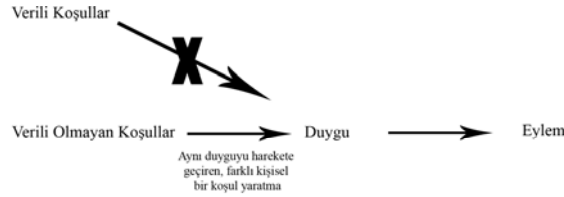
Stanislavski coşku belleğinin yalnızca provalarda kullanılması gereken bir teknik olduğunu söyler. Stanislavski, coşku belleğinin

¹⁹ age, 80, 100.

bir ev ödevi gibi algılanmasını ve oyun esnasında oyuncunun rolünü özgürce yaşamasına olanak sağlaması için, prova sürecinin sonunda bir kenara bırakılarak oyuna taşınmaması gerektiğini ifade eder.

Coşku belleği tekniği, oyuncuyu duygusal olarak etkilemiş olan herhangi bir deneyim ya da olayın hatırlanmasıdır. Coşku belleği tekniği için, oyuncu yalnızca yaşamış olduğu bir deneyimi değil, kendisini derinden etkileyen her şeyi kullanabilir. Bu, oyuncunun tanık olduğu bir olay veya okuduğu bir yazı da olabilir. Oyuncu, böyle durumlarda, olaya tanık olduğu veya yazıyı okuduğu esnada nasıl hissettiğini hatırlamalıdır. Oyuncu sadece yaşadığı deneyimleri değil, kendisini duygusal olarak güçlü bir biçimde etkilemiş olan her şeyi kullanabilir.

Şekil 3
Coşku Belleği



20

3.1.7. Dikkatin Odaklanması

Bir oyuncunun karakterini sahnede yaratırken dikkatinin belirli nesnelere ya da noktalara toplanması yani oynadığı role “konsantre” olabilmesi, oyunculuğun temel sorunlarından birini oluşturur.

“Her aktörün bir dikkat noktası olmalıdır. Bu dikkat noktası da salonda bulunmamalıdır. Bir şey ne kadar ilgi çekici ise dikkatimizi de o kadar üzerinde toplar. Gerçek hayatta dikkatimizi üzerinde

toplayan birçok şey vardır. Gelgelelim, tiyatronun şartları başkadır, aktörün normal yaşamına karışır bu şartlar. Öylesine karışır ki dikkati bir nokta üzerinde tutturmak için çaba göstermek gerekli olur. Sahne üzerindeki şeyleri yeni bir gözle görmeyi öğrenmek zorunlu hale gelir.”²¹

Stanislavski, aktörlerin sahne üzerindeki nesnelere bakarken o nesnelere görmeleri gerektiğini vurgular. Oyuncu, ancak gerçekten görür ve duyarsa, seyirci de onun yapacaklarına inanacak ve dikkati oyun üzerine toplanacaktır. Dikkati toplamayı aktörler belirli egzersizlerle mükemmel hale getirmeli ve bunu büyük bir doğallıkla yapabilmelidirler.

Stanislavski, aktörler için dikkatin toplanması konusunda üç dikkat çemberi önerir: Küçük dikkat çemberi, orta dikkat çemberi, büyük dikkat çemberi.

Küçük dikkat çemberi oyuncuya en yakın olan alandır; orta dikkat çemberi biraz daha geniş, büyük dikkat çemberi ise tüm sahneyi ve salonu kapsayan bir alandır. Aktör önce küçük dikkat çemberi üzerinde dikkatini toplamalıdır. Daha sonra giderek orta dikkat çemberi içindeki tüm nesnelere ilişki kurabilecektir. Dikkatinin dağıldığı anlarda, hemen kendini toparlayarak küçük dikkat çemberi üzerinde dikkatini yoğunlaştırabilecektir. Küçük dikkat çemberi aktör için kurtarıcı bir mekandır.

“Küçük dikkat çemberi içindeki ruh halinizi her an hatırlayın. ‘Kalabalıkta yalnızlık’ adımı verdiğimiz iste budur. Kalabalıktasınız, çünkü herkes, tüm seyirciler buradadır. Kalabalıkta yalnızsınız, çünkü küçük dikkat çemberiyle bizden ayrılmış bulunmaktasınız. Bir temsil sırasında binlerce kişilik bir seyirci topluluğu önünde, kabuğuna çekilen bir salyangoz gibi kendinizi her zaman bu çemberin içine kapatabilirsiniz.”²²

Küçük dikkat çemberinin merkezinde, aktör vardır. Aktör nereye giderse gitsin, hangi yöne doğru yürürse yürüsün, küçük dikkat çemberi de kendisiyle birlikte gitmektedir. Bu temel düşünce aktör

²¹ K.Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, çev. Suat Taşer, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011) , 71, 90.

²² **age**, 93, 108.

her zaman sığınacağı, kendini emin hissedeceği bir mekanın rahatlığını sağlayacaktır.

3.1.8. Kasların Gevşemesi ve Anlatımlı Vücut

Stanislavski'nin aktörler için gerekli olan fiziksel esneklik anlayışını şöyle ifade eder:

“İnsanlar genellikle doğanın kendilerine bağışlamış olduğu fiziksel aygıtları nasıl kullanacaklarını bilemezler. Ayrıca bu aygıtı ne geliştirmeyi, ne de düzeninde korumayı bilirler. Gevşek kaslar, yanlış duruşlar, çökük göğüsler, bunlar hep çevremizde göre geldiğimiz şeyler. Bunlar fiziksel aygıtımızı yeterince eğitmediğimizi ve yanlış kullandığımızı gösterir. Vücudun şurasında burasında gereksiz çıkıntılar, insanı tökezletecek kadar çarpık bacaklar, kamburlu omuzlar. Bunlar, olağan yaşamda sorun yaratmayabilirler. Bu ve benzeri kusurlara o kadar alışmışızdır ki, doğal sayarız onları. Fakat sahneye adım atar atmaz daha az gibi görünen fiziksel eksiklikler hemen göze batar. Sahnede oyuncu, binlerce seyirci tarafından, sanki bir büyüteç altındaymışçasına yoğun bir dikkatle izlenir ve incelenir. Oyunun amacı fiziksel kusuru olan bir karakteri canlandırmak ise, bunu tam ölçüsü içinde gerçekleştirmek gerekir. Ayrıca yarattığı izlenimde bir şeyler eksiltmek söyle dursun, ona bir şeyler eksiltmek şöyle dursun, ona bir şeyler katabilecek bir rahatlık içinde hareket etmelidir. Bunu başarabilmek için de oyuncunun düzgün işleyen sağlıklı bir vücuda ve olağanüstü bir denetim gücüne sahip olması gerekir.”²³

Stanislavski oyuncuların gevşeyebilmek için sürekli olarak jimnastik ve dans derslerine önem vermelerini ister. Bu derslerde gereken ilginin gösterilmesiyle oyuncunun vücudunu sürekli olarak hazır tutacağını savunur. Stanislavski oyuncuların sahne üzerinde amaçsız hiçbir duruşa yer vermemelerini ister. Sahne üzerinde

²³K. Stanislavski, **Bir Karakter Yaratmak**, çev. Suat Taşer, (İstanbul: Agora Kitaplığı,2011) 32, 44.

herhangi bir durusun, oturuşun amacı saptandıktan sonra gereksiz kas gerginlikleri de ortadan kendiliğinden kalkacaktır. Oyuncu rolünün gerektirdiği fiziksel eylemleri teknik gelişimini sağlayarak rahatlıkla yapabilecektir.

“Jimnastik yapmaktaki amacımız, şişmanlamak değil, yapımızdaki kusurları gidermektir. [...] İnsanda ideal vücut diye bir şey yoktur. Bu yapının oluşturulması zorunluluğu vardır. Bu sonuca ulaşmak için de, önce vücudun incelenmesi, çeşitli kesimlerin arasındaki oranların saptanması gereklidir. Kusurlar bulununca da düzeltilmeye çalışılmalıdır. Doğanın yapmadığı yapılmalı, yetersiz bıraktığı geliştirilmelidir.”²⁴

Kasların gevşetilmesi ve vücudun zinde tutulması, oyuncunun role hazırlanırken oynayacağı karaktere dair anlatımlı bir vücudu elde etmesi kolaylaşacaktır. Çünkü oyuncu bu ısınma çalışmaları sırasında kendi vücudunu yani bütün kaslarını iyice ezberlemiş ve nasıl kullanacağını da keşfetmiş olacaktır.

“Gövdesel hareketlerimiz ve eylemlerimizde istencinizi kullanma becerinizi geliştirdiğiniz zaman, rollünüzü daha kolaylıkla yaşayabileceğiniz gibi, kendinizi sezginin ve esinin gücüne düşmeksizin, anında ve tümüyle kapıp koy vermeyi de öğreneceksiniz. Her rolde bu türden güç yerler vardır; o zaman, bu güçlüklerin yenilmesinde, bırakında akrobatlar ellerinden geldiğince sizlere yardımcı olsunlar.”²⁵

Stanislavski oyuncuların herhangi bir hareketi yaparken bir içsel enerjinin yükseldiğini hissetmelerini ister. Bu enerji bos bir enerji değil, eylemi yaratma doğrultusunda içsel bir süreç boyunca kendisini harekete geçiren duygularla, isteklerle, amaçlarla güçlenen bir enerjidir.

“Coşku ile ısıtılan, istekle doldurulan, zeka ile yönetilen enerji, tıpkı önemli görev üstlenen bir elçi gibi güvenle ve gururla hareket eder. Bu enerji; gelişigüzel, mekanik bir biçimde değil, ruhsal dürtülere uygun olarak, gerçekleştirilmesi gereken duygu, öz ve

²⁴ age, 32, 44.

²⁵ age, 32, 44.

amaçla yüklü eylemlerde kendini gösterir. Söz konusu enerji, kassal yapınızın örgüsüne yayılırken, içinizdeki hareket merkezlerinizi de uyandırarak, sizi dışsal eyleme iter ve yalnızca kollarınız, belkemiğiniz, boynunuz boyunca değil, bacaklarınız boyunca da yayılır. Bacaklarınızı uyarır ve sizi belli bir biçimde yürümeye zorlar, bu ise sahnedeiken son derece önemli bir etmendir sizin için.”²⁶

Gevşeme süreci oyuncunun kendi iç gözlemcisi olduğu bir süreçtir. Oyuncuyu oyun sırasında gelen ani gerilmelerini anında saptayıp yok etmesini sağlar.

3.1.9. Fiziksel Kişilendirmeye Doğru

Oyuncunun dışsal değişimini sağlayabilmesi için makyaj, kotsun, aksesuar gibi bütün unsurlar karakteri yaratmasında yeterli olmayacaktır. Karakteri tam anlamıyla yaratabilmesi için dışsal değişimlerden fazlası gerekmektedir. Yani içsel ve dışsal dürtülerin homojen bir yapıya ulaşması gerekmektedir. Bu homojen yapı bir kez belirlendiğinde, içsel kişilendirme imgeye uygun öğelerle işlenip örülerek, rol kişinin fiziksel yapısı ortaya çıkabilecektir.

Fiziksel kişilendirme sezgisel yoldan ve tümüyle teknik, mekanik olan dışsal hilelerle de yerine getirilebilir. Stanislavski, bu dışsal hilelere “doğru hile” adını verir. Ona göre doğru hileye varabilmenin yolları ise her aktörün kişisel yetisinden geçmektedir. “Her oyuncu kendi sezgisine, kendisi ve başkaları üzerindeki gözlemlerine göre, kendisinden veya başkalarından yararlanarak, gerçek ya da imgesel yaşamdan hız alarak dışsal kişilendirme sürecini geliştirebilir. Bu süreci, kendisinin ya da arkadaşlarının yaşam deneyimlerinden, tablolarından, oyunlardan, çizgili resimlerden, kitaplardan, öykülerden, romanlardan ya da yalın bir olaydan başlatabilir-ayrım yapmaz. Ancak, bu dışsal kişilendirme

²⁶ age, 32, 44.

araştırmasını sürdürürken kendi içsel benliğini de yitirmemesi baş koşuldur.”²⁷

Stanislavski fiziksel kişilendirme ögesinde oyuncuların hatalarını çıkış noktası olarak, “sahte oyuncular” olarak adlandırdığı oyuncuları üç grupta toplar:

“Öyle erkek ve özellikle kadın oyuncular vardır ki, canlandırmak istedikleri rollere hazırlanma gereksinimi duymazlar, çünkü rolleri kendi kişisel yapılarına uydurmak onlara daha kolay gelir. Bu tür oyuncuların başarılarının temelinde bu özellik yatar. Bu özellik olmadan saçsız bir Samson kadar çaresiz kalırlar. İnsanın belli bir role ilişkin coşkuları, kendi içinde arayıp bulması ve o rolü kendi coşkularına uydurmak için değiştirmesi birbirinden çok ayrı şeylerdir. Sanatçının kendi insansal, doğasal bireyselliklerini izleyicisinden gizleyebilen her şey bu tür oyuncular için tehlikeli olabilir. Güzel görünüşleri seyirciyi etkileyebiliyorsa seyircinin etkisini ayakta tutabilirler. Çekicilikleri gözlerinden, yüzlerinden, seslerinden, tavır ve hareketlerinden kaynaklanıyorsa, bu çekiciliklerini seyirciye senin ilettiğin gibi iletirler, Sonya. Başka bir kişilikte gerçek yasamdakinden daha az çekici olacaksak, niye bürünelim o kişiliğe?”²⁸

İkinci tip sahte oyuncuları Stanislavski şöyle tanımlıyor:

“O tür oyuncular; kendi özgün yollarıyla, son derece iyi işlenmiş, basmakalıp roller çevikliliği seyirciyi tutarlar. Sahnede salt bu basmakalıp oyunlarını sergilemek amacıyla görünürler. Güçlü oldukları yanı ortaya koyacak olanağı vermiyorsa, neden kendilerini başka kişiliklere büründürmek zahmetine katlansınlar?”²⁹

Üçüncü tip sahte oyuncuları ise Stanislavski şöyle belirliyor:

“...bunlar, teknik ve basmakalıp tavırlarla güçlü olmakla birlikte, bu güçlüklerini kendilerinde geliştiremezler, ancak başka çağların ve ülkelerin oyuncularından edinirler. Bu türden kişilendirmeler

²⁷ age, 1, 7.

²⁸ age, 1, 18.

²⁹ age, 1, 18.

çoğunlukla iyice gelenekselleşmiş bir oyunculuk anlayışına dayanırlar. Böylesi oyuncular dünya çapında yankı yaratacak her rolün nasıl oynanacağını bilirler. Onlar her rolü her zaman aynı basmakalıp tavrıyla, aynı geleneğe uygun olarak oynarlar.”³⁰

Bir oyuncunun rolün fiziksel kişileştirme süreci içerisinde izlemesi gerektiği yolları Stanislavski şöyle belirliyor:

“Her şeyden önce yaptığımız işin gerekliliğine, gerçekliğine, bütünüyle ve içtenlikle inanın; bunun sonucunda kendinize, yarattığınız imgenin doğruluğuna, eylemlerin içtenliğine karşı bir güven duygusu belirecektir. Daha sonra kesinlikle kendi duygularımızı, kendi içgüdülerimizi, kendi coşkularınızı kullanın. Var olmayan duygu ve düşüncelerinizi var oluyormuş gibi göstermeye kalkmayın. Ancak kendi duygularınız ve kendinize olan inancınız sizi doğru fiziksel kişileştirmeye yöneltecektir ve giderek kişileştirme, aktörün ardına gizlendiği bir maske olacaktır. O ana kadar söyleyemeyeceği, duymayacağı, düşünemeyeceği şeyleri, söylemeye, duymaya, düşünmeye başlayacak, oyuncu bu maskenin koruyuculuğu altında ruhunu en derin, en gizli ayrıntılara kadar sergileyebilecektir.”³¹

3.1.10. Sihirli Eğer

Oyuncunun kendini oynadığı karakterin yerine koyarak, karakterin eylemlerini belirlemesine dayalı teknik. Bir oyuncu sahnede oynarken oynadıklarının oyun olduğunun bilincindedir. Herhangi bir rolü oynayabilmek için “eğer ben, bu psiko-fiziksel koşullar altında onun yerinde olsaydım ne yapardım?” sorusunu kendisine sormak durumundadır. Bu soru sözcük oyuncunun iç uyarılarını kolaylıkla ve sadelikle harekete geçirir.

Sözgelimi **Martı** oyununda ki Nina rolünü üstlenen oyuncu, oyunun her bölümünde “Eğer ben bu psiko-fiziksel koşullar

³⁰ age, 1, 18.

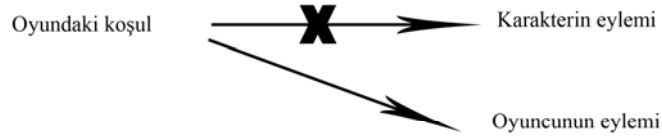
³¹ age, 1, 18.

altında, Nina'nın yerinde olsaydım ne yapardım?" sorusunu kendisine soracaktır. Böylece rolün amacı ile kendi amacı birleşerek rolünü yaşamaya başlayacaktır. "Eğer" sözcüğü oyuncunun kendisinde var olan, ancak o ana kadar tanımadığı yeni bir takım duyguların uyanmasına da yardım edebilecektir. Rolün gerektirdiği çevrenin tanınmasını kolaylaştıracaktır. Her şeyden önemlisi de oyuncunun hayal gücünü zorlayarak onu yaratmaya yönlendirecek itici bir güç olacaktır.

"Sihirli eğer tekniği, sanatsal taklit ile gündelik gerçek arasındaki geçişkenliğin imgesel ve oyunsal bir tasarım vasıtası ile sağlanabileceğini varsayar. "eğer" bir varsayımdır. Bir şeyin gerçekten olduğunu iddia etmez, oyuncunun o şeyin olabilirliğine inanmasını sağlar. Sihirli eğer, oyuncunun inanç ve gerçeklik duygusunu uyandırarak iç yaratıcı mekanizmasını harekete geçirmesiyle, bilinçli teknik yoluyla bilinçaltı yaratmanın bir kaynağıdır." ³²

Şekil 4

Stanislavski'nin Sihirli Eğer Formülasyonu



33

Kimi kuramcılar ise sihirli eğer tekniğini içten dışa tekniği yerine dıştan içe tekniğini kullanmaktadır. Bu formüle göre oyuncu kendini oynadığı karakterin yerine koyarak, kendine "eğer ben bu durumda olsaydım ne yapardım?" diye sormaz. Oynadığı karakterin eylemlerini temel alarak, "bir oyuncu olarak beni, karakterin davrandığı gibi davranmaya iten ne olurdu?" diye sorar. Bu soru oyuncunun verili koşullarını kişisel olanla değiştirmesine olanak sağlamaktadır.

³² K. Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, çev. Suat Taşer (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011) 215, 235.

³³ N. Uğur Özüaydın, **Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu** (İstanbul: Mitos-Boyut, 2011) 137.

Şekil 5

Vakhtangov'un Sihirli Eğer Formülasyonu



34

3.1.11 Birimler Ve Amaçlar

Bir oyuncu hangi oyunu oynarsa oynasın kendi rolü ve oyun hakkındaki yüzlerce soruya cevap vermesi gerekmektedir. Stanislavski oyuncunun hazırlıklarını ve oyunu daha rahat çözümleyebilmek için teksin birimlerini ve amaçlarını saptamak yöntemini işaret eder.

“Bir aktör de, ayrıntıların çokluğuyla değil, yolunu belirten kendisinin doğru yaratıcılık yönünden sapıtmayan işaretleri benzer o önemli birimlerle adım atmalıdır. [...] her şeyden önce, “ne yapıyorum ben?” sorusunu sormamız gerekir. Buna vereceğiniz karşılığı sizi temel amacınıza ulaştıran anahtar olacaktır.”³⁵

Bu yöntemde amaç rolün yaratılmasında yardımcı olacaklar ile fonksiyonu olmayanın belirlenmesidir. Oyuncunun rolünü yaratmasına yardımcı olabilecek ayrıntılara oyun birimleri denir. Her birimin içinde de yaratıcı bir amaç yatar. Her amaç birimin organik bir parçası olur ya da kendini çevreleyen birimleri yaratır.

“Amaçların akla uygun, tutarlı bir akış sağlayabilmesinden bir piyesin içerisine o piyesin birimleri ile ilgisi olmayan rastgele amaçları sokuşturmak olanaksızdır. Bu dosdoğru, organik ilişki bir kez kuruldu mu, birimler için söylenenlerin hepsi aynen amaçlara da uygulanır.”³⁶

³⁴ age, 137.

³⁵ K. Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, çev. Suat Taşer (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011), 111.

³⁶ age, 114.

Oyuncu sahne üzerinde sayısız amaç bulabilir. Fakat bunların tümüyle ne gereklidir, ne de doğrudur; aslında çoğu zararlıdır da. Oyuncu bu gereksiz ve zararlı amaçlardan kaçınmalı ve kesinlikle doğru amaçları seçmelidir.

Stanislavki doğru amaçları şöyle sıralamıştır:

- 1) doğru amaçlar, taban ışıklarının bizden yana olan yönünde bulunmalıdır. Doğru amaçlar seyircilere doğru değil, öteki aktörlere doğru yöneltilmelidir.
- 2) Doğru amaçlar, kişisel olmakla birlikte, canlandırduğunuz karakterin amaçlarına da benzemelidir.
- 3) Doğru amaçlar, sanatımızın şu biricik amacını gerçekleştirmekle görevli olduklarından, yaratıcı ve sanatlı olmalıdır: insan ruhunun yaşama serüvenini yaratmak, bunu da sanatlı bir biçimde ortaya getirmek.
- 4) Doğru amaçlar, ölü, basmakalıp, yapmacık değil gerçek, canlı, insanoğluna ait olmalıdır.
- 5) Doğru amaçlar öylesine gerçeğe uygun olmalıdır ki, bu amaçlara ilk önce kendiniz inanabilmelisiniz, sonra sizinle oynayan aktörler daha sonra da seyircileriniz inanabilsinler.
- 6) Doğru amaçlar ilginizi çekecek, sizi harekete getirecek gücü sahip olmalıdır.
- 7) Doğru amaçlar oynadığınız rolden alınma kesin ve tipik amaçlar olmalıdır. Doğru amaçlar belirsizliğe, bulanıklığa hiç göz yummamalıdır. Doğru amaçlar rolünüzün örgüsü içine açık seçik olarak katılmalıdır.
- 8) Doğru amaçlar, rolünüzün içyapısına uygun düşecek değere ve öze sahip olmalıdır. Doğru amaçlar sıg ya da yüzeyden olmamalıdır.
- 9) Doğru amaçlar canlı olmalı, rolünüzü ileri itmeli, durgunlaştırmamalıdır. ³⁷

3.1.12. Oyuncunun Rolü Kendi Kişiliği İçinde Yaratması Yaklaşımı

Oyuncunun, oynadığı karakteri kendi kişiliğinin bir versiyonu olarak kabul etmesi ve karakteri kendi kişiliği içinde yaratmasına dayalı yaklaşımdır.

Oyuncu sahnede hiçbir zaman kendi olmaktan çıkmamalı, kendi kişiliği içinde oynamalıdır. Stanislavski, “kendi yaşamımızdan doğan ve rolünüze aktarılan duygular ancak piyese can verir.”³⁸

³⁷ age, 116.

³⁸ K. Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, çev. Suat Taşer(İstanbul: Agora Kitaplığı,2011) 215, 135.

Buna göre, oyuncu, ne oynadığı her rol için yeni bir ruh yaratabilir, ne de kendi ruhunu yerinden çıkarıp yerine başka bir ruh koyabilir. “ Oyuncunun işi oynamaktır. Romeo’yu oynuyorsun. Aşık olsaydın, ne yapardın? Defterini alıp yazmaya başla: “ona burada rastladım, bana bakmadı bile, küskünlük içinde geri döndüm.” Bu yöntemle bütün defteri doldurabilirsiniz. Kendi yaşamından, hatırladıklarını kendi duygularını rolüne aktarırsın. [...] duyguları açığa çıkaran her bir evreyi karşılayan bir de bilinç düzeyi vardır. Bu evreler boyunca rolüne adım adım yaklaşacaksın çünkü aşka dair her şeyi kendi yaşamından aldın ve o rolüne aktardın. Kesinlikle Romeo’dan parçalar değil senden parçalar.”³⁹

Bu yöntemle oyuncu kendisini rolüne uyarlar. Rolü kendisine değil. Karakteri yaratmadaki sorularını değiştirir. “ Oynayacağım karakter kim?” veya “O kim?” diye değil “Ben kimim?” diye sormalıdır. Bu soru cevap yöntemi ile oynayacağı karakterin yani oluşturduğu “yeni ben” in bilinçaltı ihtiyaçlarını ve kendi ile yüzleşmek istemediği her şeyi araştırmalı, temel dürtüleri, istediği ve istemediği şeyler hakkında inceleme yapmalı, “yeni ben” ini, karakterin kendini tanıdığından daha iyi tanıyacak hale gelmelidir.

“Oyuncu karakterin eylemlerinin mantığını oluştururken, kendi eylemlerinin mantığı ile ortak olanı aramalıdır. Bunun içi şu soruyu sormalıdır: “Kendi içsel yaşamının-hangi durumları beni, bir insan ve bir oyuncu olarak insanlara ve olaylara karşı, resmettiğim karakterlerinki gibi bir tavır takınmaya zorlayabilir?”⁴⁰

3.1.13. Kesintisiz Çizgi

Herhangi bir eylem biçimini ele alırsak, bir bütün olarak düşünüldüklerinde kesintisiz bir çizgi elde edebiliriz. Günlük hayattaki kısa kısa, kesik kesik çizgiler birleşerek sürekliliği olan bir çizgi oluşturarak, bütün bir yaşamı oluşturur. Stanislavski bu kesintisiz çizgiyi şöyle açıklar:

³⁹ N. Uğur Özüaydın, *Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu* (İstanbul: Mitos-Boyut,2011), 164.

⁴⁰ *age*, 167.

“Normal, sürekli çizgi, yer yer kesintileri olan çizgidir.”

Sahne üzerinde ise gerçeğe benzer biçimde yaratan, yazarın imgelem gücüdür. Ancak yazar bu çizgileri aktöre parçalar halinde, kesik kesik verir.

“Piyes yazarı, bize piyesinde ele aldığı karakterlerin hayatından sadece birkaç dakikalık bir kesim vermektedir. Sahne dışında olup bitenlerin çoğunu kesip atar. Sonra, çoğunlukla, kuliste buldukları sırada karakterlerin baslarına neler geldiğini, sahneye döndüklerinde ise, niçin o yolda hareket ettiklerini de bize hiçbir zaman bildirmez. Onun söylemeyi boş bıraktığı yerleri biz doldurmak zorundayız. Bunu yapmadık mı, canlandıracağımız kişilerin yaşantısından sadece bir takım kırık dökük görüntüler sunmuş oluruz seyirciye. Rolünüzü bu tutumla yaşayamazsanız, o yüzden rollerimize uygun düşecek kesintisiz çizgiler yaratmak zorundayız.”⁴¹

Sahne üzerinde oyuncunun üç anı önemlidir:

1. Geçmiş
2. Şimdiki Anı (Sahne üzerinde bulunduğu an)
3. Geleceği (Sahne üzerinde biraz sonra neler yapacağı)

Sahne üzerinde ki oyuncu, oynayacağı her sahneyi, söyleyeceği her sözü bu üç zaman akışı içinde düşünmeli ve ona göre rolünü oluşturmalıdır. Oyuncu kesintisiz çizgisini oluşturduğu an, yazarın yazdıklarını da tamamlayarak seyircilere sunacaktır.

“Bir kişinin ya da rolün yaşamı, ister gerçeklik, ister imgelem düzeyinde olsun, ister geçmişin anıları yada geleceğin düşleri alanında olsun, nesnelere, dikkat çemberinin sonsuz değişiminden meydana gelir. Bu çizginin kesintisiz olması bir sanatçı için son derece önemlidir, bu niteliği sizde kendi içinize yerleştirmeyi öğrenmelisiniz.”⁴²

Sahne üzerinde kesintisiz çizgi sağlamada önemli bir nokta da, dikkat noktası üzerinde toplanan nesnelere, kesintisiz bir çizgi

⁴¹ K. Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, çev.Suat Taşer (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011), 248.

⁴² **age**, 249.

oluşturmasıdır. Oyuncu çevresindeki nesnelere sırasıyla seçerek ve bunlar arasında belirli ilişkiler kurarak, dikkatini sırasıyla nesnelere üzerinde toplayarak, oyuncu kesintisiz bir çizgi oluşturabilir.

“Aktörün dikkati sürekli olarak bir nesneden ötekine geçer. İşte odak noktasının bu sürekli değişimi, kesintisiz çizgiyi oluşturur. Eğer bir aktör, bütün bir perde veya bütün bir piyes boyunca bir tek nesneye bağlı kalacak olursa, psikolojik dengesizliğe uğrayacağı gibi bir saplantının da kurbanı olabilir.”⁴³

3.1.14. Hız Ve Tartım

Hızı belirli bir ölçü içerisinde, karşılaştırılan eşit uzunluktaki birimler arası vuruşlar, tartımı ise; birimlerin niceliksel ilişkilerinin, karşılaştırılan belirli bir hız ve ölçüde birim uzunluklarına göre düzenlenmesi olarak tanımlayabiliriz.

Hız ve tartım, fiziksel eylemlerin anlaşılabilirliği ve gerçekliği açısından önemlidir. Örnek verecek olursak: Sabah işe geç kalmış bir kişi ile mum ışığında dans eden bir kadının temposu ve ritmi aynı olamaz. Tempo ve ritim verili şartlara göre şekillenir. Bu doğru hızı ve tartımı yakalamak hem eylemleri sahnede inandırıcı kılmak hem de oyuncunun doğru duyguyu yakalamasında yardımcı olacaktır.

“Hepimizin bildiği, gelgelelim oyuncuların genellikle unutma eğiliminde oldukları büyük ve son derece önemli gerçeği vurgulamak isterim. Bu gerçek şudur: oyuncu açısından, heceler, sözcüklerin, konuşmanın, eylemlerdeki hareketlerin tam ölçüsünde ve belirgin olması büyük önem taşır. Bununla birlikte, hız ve tartımın iki ağzı da keskin bir bıçak olduğunu hiçbir zaman hesaba katmamazlık etmeyelim. Yararlı olduğu ölçüde zararlı da olabilir. Doğru yolda kullanmayı bilirsek, hız ve tartım duyguları doğal bir doğrultuda, zorlamasız doğurtup geliştirmeye ve yönetmeye devam eder. Öte yanda, yanlış ritimlerin doğurduğu yanlış duygular da

⁴³ age, 250.

vardır ki, doğru ritimleri bulmadıkça, oyuncunun bu yanlışlardan kurtulması olanaksızdır.”⁴⁴

Oyuncunun iç eylemini doğru bir şekilde dış eyleme dönüştürebilmesi için kendi iç güçleri ile yazarın karaktere yüklediği iç güçlerin arasında uyumlu bir iş birliği sağlaması gerekmektedir.

“Çetrefili bir ruhun inceliklerini kavramak için, bir insanın kendi zihnini veya ‘unsurlar’dan herhangi birini kullanması yetmez. Bu iş aktörün kendi iç güçleri ile yazarın iç güçleri arasındaki uyumlu iş birliği kadar, bütün enerjisi ile yetisini de gerektirir.”⁴⁵

Anlam birimler ve birimciklerin doğru şekilde anlatılabilmesi için amaç ve hedef belirlenmeli, bu amaç ve hedef çizgisi üzerindeki birimcikler oyuncunun iç yaratıcı güçlerini tetikleyecek ve oyuncuyu doğru hız ve tartımına ulaştıracaktır.

“Rolünüzün asıl amacına, onun psikolojik niteliğini incelediğiniz zaman karar verebilir, sonra da bu amacı hissedebilirsiniz. Böyle bir çalışma için aktörün iç itici güçleri sağlam, duygulu olmalı, derine işleyebilmelidir. Yaratıcı davranışın öğeleride derin, ince ve sürekli olmalıdır.”⁴⁶

Stanislavski, değişik hız ve tartımların, yalnızca aynı sahne üzerinde oynayan oyuncular için değil, her birinin kendi içinde de bulunması gereğini vurgular.

Sözgelimi **Macbeth**’i oynayacak oyuncu, kararlar kuşğunun savaşım halinde olduğu anlarda değişik hız ve tartımlara gereksinim duyacaktır. Değişik hız ve tartımlar içte çelişik kökenli bir savaşımın neden olacak, oyuncunun yaşama gücünü arttıracaktır. “Zihnimiz üzerinde dolaysız etki, düşünme gücümüzü harekete geçiren sözcüklerle, metinle, düşünce ile elde edilir. İstencimiz, üstün amaçla öteki amaçlardan ve bastan sona eylem çizgisinin doğrudan etkisi altındadır. Duygularımız da hız ve tartımın

⁴⁴ K. Stanislavski, **Bir Karakter Yaratmak**, çev. Suat Taşer (İstanbul: Agora Kitaplığı,2011), 186.

⁴⁵ K. Stanislavski,**Bir Aktör Hazırlanıyor**, çev. Suat Taşer (İstanbul: Agora Kitaplığı,2011), 240.

⁴⁶ **age**, 237.

dolaysız etkisinde bulunmaktadır. Psiko-tekniklerimiz açısından en önemli kazanç iste budur.”⁴⁷

3.1.15. Karakter Yaratımında Perspektif

Oyuncu sahne üzerinde yaşar, ağlar, güler. Bu arada gözyaşlarını, kahkahaları da gözlem altında bulundurur. Sanatı oluşturanda işte bu çifte benlik, yaşam ve oyunculuk arasındaki bu der Tommaso Salvini.

Amaç ve eylem çizgisi üzerinde perspektifin iki koşul çizgisi bulunur. Biri rolün perspektif çizgisi, diğeri de oyuncunun perspektif çizgisidir.

Bu doğrultuda seyirci sahne üzerinde olan oyuncunun kendisini değil, sadece oyundaki karakteri görmesi gerekmektedir. Oyuncu oynayacağı karakterin tüm duygularını, yaşantısını ve özelliklerini kendi perspektif çizgisinin üstüne yerleştirerek oyun sırasındaki psiko-tekniklerinin çizgisini oluşturmalıdır.

Şekil 6
Karakter Yaratımında Perspektif



Şekil 6’da gösterilen, oyuncunun karakteri ile bir bütün olması ve karakterin derinliklerinde kendi içsel dürtülerinden hareket ile oynayacağı role bir perspektif kazandırmalıdır. Bunu yaparken Stanislavski’nin metodunu çok iyi benimsemiş ve karakteri psiko-fiziksel eğilimler içersinde ele alarak karaktere derinlik kazandırabilmeli, onu seyircinin gözünde mutlak inandırıcı bir hale

⁴⁷ K. Stanislavski, **Bir Karakter Yaratmak**, çev. Suat Taşer, (İstanbul Agora Kitaplığı, 2011) 184, 224.

getirmesi gerekmektedir. Kurmuş olduğu bu perspektif çizgisinden oyunun başından sonuna kadar sapmadan, bu çizgi üzerinde iniş çıkışlar göstermelidir. Aksi takdirde oynadığı rol bir karakter olmaktan çıkar ve çocuksu bir taklide dönüşür.

“Perspektif, bir piyesi ya da rolü oluşturan parçaların ölçülü biçili, uyumlu dağılımıyla aralarındaki içsel ilişkiyi kapsar. Bu da kendine özgü perspektifi olmadan hiçbir oyunculuk, hareket, jest, düşünce, sözcük, duygu vb. olamayacağı gerçeğini ortaya koyar. Sahneye en sade giriş çıkışların, sahne üzerindeki her hangi bir eylemin, bir tümcenin, bir tiradın vb. kesinlikle perspektifi ve amacı (üstün amacı) olmalıdır. Bunlar olmadan, bir oyuncunun evet ya da hayır demesi bile olanaksızdır. Tek başına alındığında, minicik bir tümcesinin bile minicik bir perspektifi vardır. Bu düşünceyi bütünüyle dile getiren bir sıra tümcesiler de perspektifsiz amaçlarına ulaşamazlar. Bir konuşma parçası, bir sahne, bir perde, bir piyes: hepsinde kendine özgü perspektifleri olması gerekir.”⁴⁸

⁴⁸ A.g.e. 175- 176

IV. SONUÇ

Stanislavski, gerçekçi psiko-fiziksel oyunculuk tekniğini geliştirmek için; hayatının son döneminde kendini psiko-fiziksel doğal oyunculuğa adadı ve bu teknik üzerinde kendini geliştirdi.

Stanislavski, oyunculuk metodunun önermiş olduğu izlek çerçevesinde oyunu inceledikten ve karakterle ilgili bir nevi yol haritası oluşturduktan sonra, artık oyuncunun oyun ve karakterle ilgili ne kadar yol aldığını ve aydınlandığını net bir şekilde görmek mümkündür. Oyuncu, karakterin amaçlarını, isteklerini, niyetlerini tam olarak keşfettiğinde, karakterin ilk tohumları atılmış olacak, bunları yaratıcılığı ile sahnede fiziksel eylemlere dönüştürdüğünde ise, karakter tamamı ile sahnede var olacaktır. Oyunculuk özgür ve özgün yaratıcılığın işi olduğu kadar, disiplinin ve bilinçli bir çalışmanın da bir parçasıdır.

Oyuncu yaratıcı rol çalışmasına başlarken rolünden başka hiçbir şey düşünmemeli, onda değeri olan ne varsa, hepsinin o andan itibaren artık rolüne ait olduğunun bilincinde olarak bütün benliğini ve dikkatini rolüne vermelidir. Oyuncu, özel yaşamı ve özel yaşamından gelen bütün sıkıntıları, üzüntüleri, bunaltıları, kısaca kişisel olana dair neyi varsa hepsini bir kenara atmalı, hayal gücünün “sihirli eğer” sözcüğünün yardımıyla, başka bir deyişle rolünün ona sunduğu yeni koşullarla doldurabileceği bir çeşit boşluk meydana gelmelidir. Bu noktada yaratıcı hayal gücüyle, yani dikkatin verimli faaliyeti sadece akıntıya kürek çeken niteliği

olmayan bir takım düşler yaratan o verimsiz fantastik hayal kurma eylemi arasında birçok farklılık olduğu ortaya çıkar.

Bu çalışmada ilk olarak oyuncuların yaratıcı hayal güçlerinin işinin sadece somut problemler ile ilgilenen, daima mantık ve sağduyu tarafından yönetilen bir mekanizma olduğun farkına varmaları, geliştirmeli ve geliştirirken de Stanislavski'nin sitemlerinden nasıl faydalanmaları gerektiğinin altını çizmek hedeflenmiştir.

Yaratma eyleminde paydaş ve birbiri ile yakın ilişkisi olan bütün bu birleştirici nitelikler, iç veya dışta, bir çeşit film şeridinde benzeyen, sonsuz ve kesintisiz bir sıra görsel hayaller ortaya koyar. Yaratıcı çalışma sırasında bu film şeridi de çözülerek sahne üzerindeki oyuncunun içinde bulunduğu ve yaşadığı piyesin belirli koşullarını yansıtmaya devam eder. Hayaller filmi yaratılırken “eğer” in yanı sıra sorulacak şu sorular da önemlidir: ne zaman nerede, niçin, hangi özel sebepten ve nasıl? Bu sorular o ana kadar bilmediği yeni yaşantısının sınırlarını tanıyıp fark etmede oyuncuya yardımcı olmasından başka aynı zamanda onu eyleme, hayal gücünün yeni ve heyecan verici buluşlarına iter. Böylece oyuncu kendi kişiliğini bir yana bırakmış, rolünün yeni koşullarını kolaylıkla benimseyerek, farkında olmadan, rolün ve “ben” ayrımı yerine, sadece “rol-ben” diyecek hale gelmiş olur. Sahne üzerindeki her söz her hareket hayal oynayanın ve izleyenin gerçek yaşantısının ürünü olmalıdır.

İkinci sonuç ise: sahne üzerinde hayal gücünü işe karıştırmaksızın ve makinemsi bir tarzda, biçimsel olarak hiçbir şey yapılamaz. Hayal gücünün yaşama gücünden yoksun olan bu çeşit eylemler, oyuncuyu asla gerçeğe değil otomatikliğe çeker. Stanislavski'nin “imgelem” i esas olarak hareketi içermektedir ve rol üzerine yaratıcı çalışmadır. Diğer bir deyişle, Stanislavski'nin düşünceleri sadece eylemle bağlantı kurmak içindi ve onun ünlü “büyüleyici eğer” ile ilgilidir. Asıl amacı oyuncunun zihinsel, fiziksel ruhsal, coşkusal tüm yetilerini geliştirmesine yardım ederek seyircileri güldürecek, ağlatacak, unutulmaz coşkularla harekete getirecek

güce eriştirilmesi doğrultusunda, rollerini, insanoğlunun, karakterin olanca boyutlarıyla doldurmasına olanak vermek.

Stanislavski'ye göre bu düzeye ulaştıktan sonra, artık sanatta kendinizi değil, fakat kendinizde sanatı arayıp bulacak olgunluğa erişmişiz demektir.

Oyuncu kendi benlikçi hayalleri ile isteklerini bütünü ile tatmin edebileceği belirli koşulları elinden geldiğince yaratmaya çalışır. Bu uğurda ne kadar çok çaba gösterirse, yani rolü kendi buluşları ile daha çok ilgi çekici bir hale getirip seyircinin dikkatini zaptetmek hevesine ne kadar kapılırsa, rolü de o ölçüde daha az ilgi çekici olacağı gibi, aynı zamanda seyircinin dikkatini zaptetmekte de o kadar az başarı elde edecektir. Sonunda, kendini gene içgüdülerin ve abartının çemberi içinde bulacak, hiçbir zaman sezgi ile ve bilinçaltı yaratıcı çalışmaya götürülen yolu keşfedemeyecektir. Bundan çıkaracağımız sonuç oyuncunun sahne üzerinde temsil etmek zorunda olduğu, ne dikkatin merkezi haline gelen rol kişisidir, nede o kişiyi çevreleyen belirli koşullar içindeki dünyayı, hayatı ve çalışmayı onu gözü ile görmektir, hayır, sadece bütün gücünü kullanarak inat ve ısrarla rolüne tıkıştırmaya çalıştığı kendi “ben, ben, ben” dediği benliğidir.

KAYNAKÇA

ADLER Stella, **Aktörlük Sanatı**, çev. N.Uğur Özüaydın. İstanbul: Mitos Boyut, 2007.

ARIKAN Yılmaz, **Uygulamalı Yaratıcı Oyunculuk**. İstanbul: Pozitif Yayıncılık, 2011.

BROOK Peter, **Boş Mekan**, çev. İlker İnce. İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2010.

CARTER David, **Oyunculuk Sanatı**, çev. Barış Baysal. İstanbul: Kalkedon Yay, 2011.

ÇALIŞLAR Aziz, **Tiyatro Adamları Sözlüğü**. İstanbul: Mitos Boyut 1993.

_____. **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**. İstanbul: Mitos Boyut 1993.

ÖZÜAYDIN N. Uğur, **Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu**. İstanbul: Mitos Boyut 2011.

KARABOĞA Kerem, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**. İstanbul: Habitus Yay. 1993.

_____. **Tragedya ile sınırları Aşmak Theodors Terzopoulos'un Tiyatrosu**. İstanbul : e Yayınları 2008.

K.STANİSLAVSKİ, **Bir Karakter Yaratmak**, çev. Suat Taşer. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011.

_____. **Bir Aktör Hazırlanıyor**, çeviri Suat Taşer. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011.

_____. **Yaşamı ve Sanatı**, çev. Suat Taşer. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011.

NUTKU Özdemir, **Yeni Başlayanlar İçin Oyunculuk Çalışması**. Ankara: Alkım Yayın 2004.

_____. **Oyunculuk Tarihi I**. Ankara: Dost Kitapevi Yay. 2002.

_____. **Oyunculuk Tarihi II**. Ankara: Dost Kitapevi Yay. 2002.

MORRİS Eric, **Fütursuz Oyunculuk**, çev. İpek Bilgin. İstanbul: Alfa Basım 2012.

_____. **Rol Yapmayın Lütfen**, çev. İpek Bilgin. İstanbul : Alfa Basım 2012.

MARALI Haldun, **Mimik-Rol Alıştırılmaları Temel Tiyatro Bilgisi** . Ankara: Betik Yay. 1974.

KARABOĞA Kerem, **Tragedya İle sınırları Aşmak Theodors Terzopoulos'un Tiyatrosu**. İstanbul : e Yayınları 2008.

BRECHT Bertold, **Epik Tiyatro**, Çev. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi.

BERKTAY Ali, **Tiyatro Devrim ve Meyerhold**. İstanbul: Mitos Boyut,1997.

Ankara Ün. Dil Tar. Coğ. Fak. **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, sayı 15 Ankara:2003.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel bilgiler

Adı, soyadı: Suzan POLAT

Doğum Yeri ve Yılı : Lefkoşa / Kıbrıs, 1988

E- mail:sznpolat@hotmail.com , sznplt569@gmail.com

Eğitim

2010–2013 Yüksek Lisans:

Yakın Doğu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sahne Sanatları Fakültesi
Tiyatro Bölümü Dramatik
Yazarlık Anasanat Dalı,
Lefkoşa

2006- 2010 Lisans:

Yakın Doğu Üniversitesi
Sahne Sanatları Fakültesi
Tiyatro Bölümü Oyunculuk
Anasanat Dalı, Lefkoşa

2002- 2006 Lise:

Lefkoşa Türk Lisesi

Denevimler:

	2009 Kıbrıs Türk Devlet Tiyatroları, Reji Asistanlığı
2009- ...	Lefkoşa Sanat Tiyatrosu, Oyunculuk
2011- 2012	Yakın Doğu Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Türkçe Öğretmenliği Bölümü, Öğretim Görevlisi (Tiyatro ve Drama Uygulamaları Dersi)
2011- 2012	Green Flipper Ana Okulu Drama Öğretmenliği

Görev aldığı Oyunlar

Bir Picasso Lütfen

Biderman ile Kundakçılar

İki Kişilik Hırgür

İmparatorluk Kuranlar Ya Da Shümürz

Titanik Orkestrası

Kadın Oyunları

Pırlatan Bal

Dört Mevsim

Yaşar ne yaşar ne yaşamaz

Rumuz goncagül

Yedekçi

Sakespeare kolajı