

**T.C.
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI**

**KONSTANTİN STANİSLAVSKİY’İN OYUNCULUK YÖNTEMİ VE EVRİMİ:
VSEVOLOD MEYERHOLD VE YEVGENİY VAKHTANGOV’UN YÖNTEME
FONKSİYONEL YAKLAŞIMLARI**

İsmail DİKİLİTAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2009

**T.C.
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI**

**KONSTANTİN STANİSLAVSKİY'İN OYUNCULUK YÖNTEMİ VE EVRİMİ:
VSEVOLOD MEYERHOLD VE YEVGENİY VAKHTANGOV'UN YÖNTEME
FONKSİYONEL YAKLAŞIMLARI**

İsmail DİKİLİTAŞ

Danışman: Doç. Cahangir NOVRUZOV

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2009

**T.C.
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI**

**KONSTANTİN STANİSLAVSKİY’İN OYUNCULUK YÖNTEMİ VE EVRİMİ:
VSEVOLOD MEYERHOLD VE YEVGENİY VAKHTANGOV’UN YÖNTEME
FONKSİYONEL YAKLAŞIMLARI**

İsmail DİKİLİTAŞ


Danışman: Doç. Cahangir NOVRUZOV

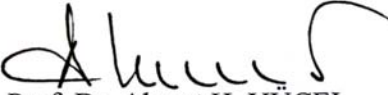
YÜKSEK LİSANS TEZİ


ADANA / 2009

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma jürimiz tarafından Sahne Sanatları Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan 
Doç. Cahangir NOVRUZOV
(Danışman)

Üye 
Prof. Dr. Ahmet H. YÜCEL

Üye 
Yar. Doç. Dr. Mustafa BAYIK

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

..../..../2009

Doç. Dr. Azmi YALÇIN
Enstitü Müdürü V.

Not: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ÖZET

KONSTANTİN STANİSLAVSKİY’İN OYUNCULUK YÖNTEMİ VE EVRİMİ: VSEVOLOD MEYERHOLD VE YEVGENİY VAKHTANGOV’UN YÖNTEME FONKSİYONEL YAKLAŞIMLARI

İsmail DİKİLİTAŞ

Yüksek Lisans Tezi, Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Cahangir NOVRUZOV

Mayıs 2009, 128 Sayfa

Stanislavskiy, gerçek psiko-fiziksel oyunculuk tekniğini geliştirmek için; hayatının son aşamaları süresince kendini çözücü olarak psiko-fiziksel doğal oyunculuğa adadı ve bu teknik üzerinde kendini geliştirdi. Stanislavskiy geliştirdiği sisteminin, insanın doğal ve biyolojik kanunları sürecinde gerçekte tiyatrunun teamülleri anlamına geldiğine inanıyordu. Meseleleri ele alırken kendi sahne tecrübelerine önem verirdi ve teşhislerini, ünlü aktörlerin rol üzerine çalışmalarından derliyordu.

Stanislavskiy hareket çözümlemesini ve psiko-fiziksel aksiyonun metodlarını tanımladı. İnsanın doğasına bağlı olan zihinsel, duygusal, ruhsal ve fiziksel güçler ile ilgili bu metotlar aynı dönemdeki bütün aydınlar tarafından kabul ve ilgi gördü.

Meyerhold, hocasının psiko-fiziksel oyunculuk yöntemini sahnede salt psiko-fiziksel gerçekçilik olarak algılıyor, her şeyden önce buna karşı çıkıyordu. Ona göre günlük yaşam gerçeği ve sahne gerçeği birbirinden çok farklıydı. Bu yüzden Stanislavskiy’in psiko-fiziksel oyunculuk yöntemini oyuncu açısından fonksiyonel bulmuyordu.

Vakhtangov ise tiyatrosunda oyuncunun fantezisini öne çıkaran bir oyunculuk yöntemi benimsemişti. Stanislavskiy’in **doğalcı gerçekçi oyunculuk yönteminin**

büyük bölümünü aynen kullanmış ve bunun yanında Meyerhold'ün biyomekanik **oyunculuk** anlayışını ise, oyuncunun bedeninin eğitilmesi amacıyla kullanmıştır. Her iki oyunculuk yönteminin sentezi sonucunda, tiyatrosunun seyircilerinin bilinçlerini, oyun esnasında sürekli açık tutmayı hedeflemiştir. Buradan, yaşamda görülmesi olası bir gerçeği, teatralite içerisinde seyircisiyle buluşturmuştur.

Stanislavskiy'in psiko-fiziksel oyunculuk sisteminde olduğu gibi karakterin oyuncu üzerinde etkili olmasına karşın Vakhtangov, oyuncunun karakter üzerinde etkili olmasına müsaade etmiştir.

Anahtar Sözcükler: Stanislavskiy, Meyerhold, Vakhtangov, Oyunculuk, Oyunculuk Yöntemleri, Fantastik Gerçekçilik, Biyomekanik.

ABSTRACT**THE ACTING METHOD AND EVOLUTION OF KONSTANTIN
STANISLAVSKIY:
THE FUNCTIONAL APPROACHES TO THE METHOD OF VSEVOLOD
MEYERHOLD AND YEVGENIY VAKHTANGOV****İsmail DİKİLİTAŞ****Master Thesis, The Unit of Performing Arts****Supervisor: Associate Prof. Cahangir NOVRUZOV****May 2009, 128 Pages**

Stanislavskiy, to develop the actual psycho-physical acting technique, has devoted the last part of his life to psycho-physical artless acting as a solvent and he has improved himself on this technique. Stanislavskiy has believed that; at the process of the human natural and biologic laws, his technique means as the customaries of theater in fact. He always attached importance to his own stage experiences to take up the points. He was compiling his diagnosis from the studies about role playing of famed actors.

Stanislavskiy has described the movement analysis and the methods of psycho-physical action. These methods which are connected with the mental, emotional, psychological and physical energies related with the human nature are accepted by all the intellectuals at the same time period.

Meyerhold has perceived the psycho-physical acting method of his teacher as a simply psycho-physical realism at the stage and he has opposed to that. The usual and daily reality of life and the reality of stage were very different according to him. For this reason he has not accepted the technique of Stanislavskiy's psycho-physical acting method as functional.

On the other side, Vakhtangov has also embraced an acting method in his theatre which puts forward the fantasy of player. He has mostly used the **naturalist and realist acting method** of Stanislavskiy exactly. In addition to this, he has used the **bio-mechanical acting** approach to train the body of the player. As the result of both methods' synthesis; he has purposed to call his spectators' attention during all the stages continual. By means of this, he has presented a probable fact that can be seen in the life to his spectator with theatre.

Stanislavskiy has embraced that the character affects on the player like the method of his psycho-physical acting technique. However Vakhtangov has allowed that the player affects on the character.

Key Words: Stanislavskiy, Meyerhold, Vakhtangov, Acting, Acting Methods, Fantastic Realism, Biomechanic.

ÖNSÖZ

Öğrencilik dönemimin ilk yıllarında, ülkemizde hatırı sayılır bir oyuncu okulumuza gelmişti ve benim gibi öğrenci arkadaşlarımla, oyunculuk üzerine seminer – atölye çalışması yapıyordu. Bu atölye çalışması esnasında, okulumuza davetli olan oyuncu **“dünyada ne kadar oyuncu varsa o kadar oyunculuk yöntemi vardır”** diye bir cümle kurdu. Acaba oyunculuk sanatı açısından durum gerçekten böyle miydi? Yoksa bir oyuncunun, yeryüzünde geliştirilen bunca oyunculuk sistemlerine karşı bir çılgılığı mıydı? Tahmin etmek gerçekten çok zor.

Oyunculuk sanatıyla yeni tanışmaya başladığım zamanlar doğal olarak, usta oyuncuların, oynadıkları karakterleri nasıl canlandırdıklarını merak ediyordum ve anlamaya çalışıyordum. Bir yandan da okulumuzun oyunculuk ve sahne dersleri kapsamındaki müfredatı göz önüne getirdim ve araştırmaya başladım. Öğrencilik yıllarımda öğrendiklerim ve benim üzerine koyarak yaptığım araştırmalarda rastladıklarım arasında bana ilginç gelen oyunculuk sanatına dair çoğu söylemlerin ve oluşturulan sistemlerin, hayatı algılamaya ve algılatmaya yönelik çabaları olan yönetmenler tarafından geliştirildiğini ve deneyimli aktörlerin ise daha çok sahne tecrübelerinden oluşan yaşanmışlıklarını aktarmakla yetindiklerini fark etmem olmuştu.

Tiyatro rejisörleri doğal olarak hayata dair mesellerini, tiyatronun biricik öznesi olan oyuncu tarafından seyirciye ulaştırmayı hedefliyorlardı. Bu yüzden, hayata ve sanata bakışları doğrultusunda oyuncunun malzemesini düzenleyici yöntemler belirliyorlardı. Sadece Stanislavskiy, kendi oyunculuk deneyimlerinden ve sahnede izlediği deneyimli aktörlerden oluşturduğu çıkarımlarla, oyunculuk sanatı adına bir yol haritası oluşturmaya çalışmıştı. Ama sistemin son şeklini alması onun rejisörlük ve Teatral Stüdyoda eğitmenlik yaptığı döneme gelmesi aynı sorunun kafamda yeniden canlanmasına neden oldu.

Örnekler gösteriyordu ki; oyuncu, tiyatro yönetmeninin elindeki biricik araçtı. Bu çalışmanın çıkış noktası işte böylesi bir sürece dayanır. Bilinen ilk oyunculuk sistemi olan Stanislavskiy’in “Psiko-Fiziksel Oyunculuk Yöntemi” üzerine çalışmaya

başlarken, dikkat ettiğim önemli bir nokta sistemin kendi öğrencileri tarafından geliştirilmiş olmasıdır. Başlangıçta bu doğal gelebilir. Ama dünyadaki sistematik ilk oyunculuk yöntemi bazı açılardan yetersiz bulunmuş, bazı açılardan temelde sistemi alarak geliştirilmişti. Yani fonksiyonel olmayan başlıkları yeniden ele alınmış ve evrimleştirilmiştir.

Şöyle bir baktığımızda, ilk sistem, hangi temelde fonksiyonel bir zayıflık içerisinde görülmüştür. Oyuncunun seyirci ile karşılaşmasındaki, “rol – ben” paradoksu. Değerli hocam Doç. Cihangir Nevruzov; *“Bir aktör sahnede oynarken şöyle düşünmelidir: Ben ...’um (oynadığı karakter), sahnede değilim, seyirciler beni izlemiyor. Ama aynı zamanda Ben benim, sahnedeyim ve beni seyirciler izliyor. İşte bu sanatımızın en önemli paradoksudur”* der.

Bu çalışmanın temelinde yatan; bu paradoksu anlama isteğidir. Bu yüzden çalışmamızı iki bölümde toparladık. Birinci Bölümde “Konstantin Stanislavskiy’in Oyunculuk Yöntemi” ni inceledik. 20 yy’ın başlarında oyunculuk yöntemini belirlemiş Konstantin Stanislavskiy’in öğretilerini derinlemesine araştırma yaparak, yöntemin mekanizmasını oluşturan bölümlerin açıklanması ve anlaşılır kılınması amaçladık.

Stanislavskiy’in kendi oyunculuk sistemi içerisinde, oyuncuya ve oyuncu adaylarına derli toplu bir yol haritası sunmak hedefinden hareketle, bir oyuncunun belirli bir rol üzerinde yapması talep edilen çalışmanın, nasıl ve hangi yollardan yürütülmesi gerektiğinin de tespitine yöneldik.

Çalışmamızın ikinci bölümünde ise; Stanislavskiy’in oyunculuk sisteminin evrimi üzerine yoğunlaştık. Vsevolod Meyerhold ve Yevgeniy Vakhtangov’un sisteme fonksiyonel yaklaşımları sonucu geliştirdikleri yeni metodları ele aldık. Meyerhold’un “konvansiyonel yaklaşımı” ve “bio-mekanik oyunculuk yöntemini” ve Vakhtangov’un “teatrallik yaklaşımı” ve “fantastik gerçeklik” ışığında aktörlük sanatına olan yaklaşımlarını açıklamaya çalıştık.

Dünyadaki oyunculuk sistemlerinin temelde Stanislavskiy’in Psiko-Fiziksel Oyunculuk Yönteminden gelişip, evrimleştiği konusunun anlaşılması konusunda yararlı

olabileceğini düşündüğümüz bu çalışmamız, umarız oyunculuk sanatına gönül vermiş, meslek edinmiş meslektaşlarımıza ufuk açıcı olur.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen başta tüm öğrencilerimize ve meslektaşlarıma, eşim Ressam Perihan ŞİMŞEK DİKİLİTAŞ'a, Rejisör İskender ALTIN'a, Öğr. Gör. Sayın Muzaffer KIRIKKALP'e, Öğr. Gör. Sayın Turgut BAĞIR'a, çalışmam konusunda beni teşvik eden Yard. Doç. Dr. Sayın Mustafa BAYIK'a, Prof. Dr. Sayın Ahmet H. Yücel'e ve emeklerinden dolayı hocam ve danışmanım Doç. Sayın Cahangir NOVRUZOV'a sonsuz teşekkür ederim.

İsmail DİKİLİTAŞ

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖZET	i
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ	v
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

KONSTANTİN STANİSLAVSKIY’İN PSİKO-FİZİKSEL OYUNCULUK YÖNTEMİ	6
1.1. Konstantin Sergeyeviç Alekseyev Stanislavskiy ve Tiyatro Anlayışı.....	6
1.2. Stanislavskiy’in Psiko-Fiziksel Oyunculuk Yönteminin Mekanizmaları.....	15
1.2.1. Yöntemin İç Mekanizması	28
1.2.1.1.Aksiyon (Eylem)	28
1.2.1.2. Büyüleyici Eğer	31
1.2.1.3. İmgelem.....	33
1.2.1.4. Dikkatin Toplanması	37
1.2.1.5. Birimler ve Amaçlar.....	41
1.2.1.6. İnanma ve Gerçeklik Duygusu	45
1.2.1.7. Duygu Belleği	49
1.2.1.8. Duygu ve Düşünce Alışverişi	54
1.2.1.9. Duruma Uyma.....	58
1.2.1.10.Kesintisiz Çizgi	60
1.2.2. Yöntemin Dış Mekanizması	61
1.2.2.1. Fiziksel Kişilendirme	61
1.2.2.2. Kasların Gevşemesi ve Anlatımlı Vücut	65
1.2.2.3. Tutumluluk ve Denetim.....	69
1.2.2.4. Konuşma, Tonlama, Vurgulama	71
1.2.2.5. Tempo ve Ritim	74

2.BÖLÜM

KONSTANTİN STANİSLAVSKİY’İN OYUNCULUK YÖNTEMİNİN FONKSİYONEL EVRİMİ.....	77
2.1. Vsevolod Meyerhold ve Yevgeniy Vakhtangov’un Yönteme Fonksiyonel Yaklaşımları.....	77
2.1.1. Vsevolod Meyerhold ve Tiyatro Anlayışı	79
2.1.1.1. Tiyatroda Konvansiyonel Yaklaşım	87
2.1.2. Meyerhold’ün Biyomekanik Oyunculuk Yöntemi.....	92
2.1.2.1. Denge	95
2.1.2.2. Dikkat.....	95
2.1.2.3. Düşünce.....	95
2.1.2.4. Uyum.....	96
2.1.2.5. Beden	96
2.1.2.6. Diksiyon	97
2.2. Yevgeniy Vahtangov ve Tiyatro Anlayışı.....	98
2.2.1. Stanislavskiy ve Meyerhold’ün Oyunculuk Yöntemlerinin Sentezi.....	102
2.2.2. Stanislavskiy ve Meyerhold Oyunculuk Yöntemlerinin Önemli Noktalarını Sahiplenme, Değişmeyen Yasalar.....	108
2.2.3. Fantastik Gerçekçilik.....	113
SONUÇ	117
KAYNAKÇA	123
ÖZGEÇMİŞ.....	128

GİRİŞ

Bir yönetmenin bir metinle olan ilişkisini, sahneye taşıma ihtiyacı duyması, onun metinle özel bir ilişki kurması anlamına gelir. Yorumu, üslubu, yaklaşımı ile yönetmen, prova süreci sonunda yepyeni bir gösteri metni yaratır. Yönetmenin bu yeni bir gösteri metni oluşturması için yegane aracı provadır. Prova aşamasından önce, yönetmenin ressam, müzisyen ile yaptığı tasarım çalışmalarından sonra, yönetmen oyuncularla karşılaşır. Oyuncularla karşılaşma gösterim aşamasına kadar sürer. Gösterim aşamasında seyirciyle karşılaşan oyuncudur. Oyuncu, yazarın ve yönetmenin sunduğu **önerilmiş koşulları**, kendi enstrümanından hareketle onu yorumlayarak, psiko-fiziksel eylemlere dönüştürmekle ve yönetmenin sağladığı fikir ve estetik bütünlüğü içerisinde sunmakla yükümlüdür.

Oyunculuk, en sade anlamıyla psiko-fiziksel eylemdir. Oyuncunun psikolojik yapısında var olan his, duygu, heyecan ve düşüncelerin sahne üzerindeki fiziksel yansımaları, bu psiko-fiziksel eylemleri oluşturur. Oyuncu sahne üzerinde bir karakter ya da bir durumu var edebilmek için, metnin ve yönetmenin kendisine sunduğu önerilmiş koşulları psiko-fiziksel eylemler bütününe dönüştürmelidir. Bunun için metnin ve yönetmenin kendisine sunduğu koşulları analiz etmeli ve analiz sonucu – oynayacağı karakterin sahne yaşamı üzerine- elde ettiği verileri içselleştirmelidir. Bu süreçte önemli olan üç şey vardır. **Karakter, Tempo - Ritim, Değerlendirme (Etki-Tepki)**.

Yönetmenin temel ilkesi; oyuna yüklediği amaç kapsamında oyuncunun akıl, ruh ve bilinçaltını harekete geçirerek, oyuncunun oynayacağı karakteri öncelikle duyumsayarak kendi içinde, ardından da sahne üzerinde var etmesini sağlamaktır. Bunun için yönetmen, oyuncunun canlandıracağı karakterin bilinç ve bilinçaltı süreçlerini, değerlendirmelerini (eylemi oluşturan etkileri ve sahnede diğer karakter ile karşılıklı ilişki halindeki tepkileri), kastettiklerini (önerilmiş koşulda ortaya koyması gereken tavır içerisinde söz ve davranışıyla) duygu partisyonunu, sahne coğrafyasını, his, duygu ve heyecanlarını öncelikle bilinçli daha sonra bilinçaltına yerleştirerek anlamasına çalışır. Oyuncu öncelikle sahnede canlandıracağı karakterin bilinçaltı

davranışlarını tespit ve analiz ederek çözümler ve bilinçli hale getirir, ardından bunları kendi bilinçaltına yerleştirir.

Böylece oyuncu kendisine sunulan koşullarda nasıl davranacağını bilir; ancak verileri bilinçaltına gönderdiği için sahnede bu koşullara tepkisel olarak yanıtlar verir. Oyuncu sahnede canlandıracağı karakterinin bilinçaltına ulaşmakla onu içten fethetmiş, onu kendi içinde var etmiştir. Artık sahnede canlandığı karakter olarak sahne yaşamı içinde var olabilecektir.

Oyuncunun oynadığı karakter olarak sahnede var olması, aynı zamanda bu karakteri var edenin (oynayanın) kendisi olduğunun bilincinde olması demektir. Oyuncu bu tavrı ile hem yarattığı karakter olarak sahnedeki yaşamda var olur hem de seyircinin bu karakteri anlayabileceği bir tavırdaki karakterini sergiler. Böylece oyuncu hem karakterini denetleyecek hem de onun yaşamasını sağlayarak bilinçaltını seyirciye doğru olarak iletacaktır. Bu bilinçli bir çabadır ve akıl, ruh ve bilinçaltının dengeli işbirliğini gerektirir.

Ünü Moskova Sanat Tiyatrosunun sınırlarını aşmış ve dünyanın birçok tiyatro okulunda temel eğitim yöntemi olarak kullanılmaya başlayan Stanislavskiy'in Psiko-fiziksel oyunculuk yöntemi, operadan baleye, sinemadan dansa tüm sahne sanatlarının ilgi odağı olmuştur. Stanislavskiy, sahnenin uygarlaştırıcı toplumsal görevini vurgulamış, etiğini kurmuş ve her şeyden önemlisi de, tiyatro sanatının kolektif olması gerektiği kuramını yaratmıştır. Stanislavskiy'in kuramlarının temeli en geniş kapsamıyla düşünülmek zorundadır. Bu kuramın temelinde oyuncunun, yöntemi yaratan kişiyi taklit etmesi söz konusu olmadığı gibi, oyuncu kendi malzemesinden hareketle, sahnede ancak gerçek yaşamı canlandırması istenecektir. Oyuncunun yol haritası ne olursa olsun, Stanislavskiy'in yöntemini kullandığında, insanın eylemini oluşturan duygularına, davranışlarına ve konuşmalarına varabilecek, böylece rolüne inandırıcı bir yorumla yaklaşabilecek, rol kişinin iç dünyasını yaratabilecektir. Sahne üzerinde sadece gerçek olan var edilecektir.

20 yy'ın başlarında oyunculuk yöntemini belirlemiş Konstantin Stanislavskiy, öncesinde usta oyuncularını gözleyerek, sonra kendi üzerinde deneyerek, en sonunda da stüdyolarında öğrencileriyle yaptığı derslerin sonucunda bir bütüne ulaşarak kendi

sistemini oluşturmuştur. Oyunculuk sanatının bir psiko-fiziksel eylemler dizini olduğu düşünüldüğü bu sistemde, sistemi oluşturan bölümlerin açıklanması ve anlaşılır kılınması bir oyuncu açısından önem arz etmektedir. Stanislavskiy oyunculuk sistemi, kendinden sonra Rus ve Avrupa Tiyatrolarında oluşan yeni oyunculuk sistemlerine ve yaklaşımlarına kaynaklık ettiği gibi –tersi de reddinden hareketle oluşturulan yöntemlerde dahil- oyuncuya ve oyuncu adaylarına derli toplu bir yol haritası sunmayı hedefler. Sistemde asıl olarak, bir oyuncunun belirli bir rol ve sahnede canlandığı karakter üzerinde yapması talep edilen çalışmanın nasıl yürütülmesi gerektiğinin de tespiti hedeflenmektedir.

Stanislavskiy oyunculuk yöntemin iç mekanizmasını oluşturan; **İç ve Dış Aksiyon, Büyüleyici Eğer, İmgelem uygulamaları, İnanma ve Gerçeklik Duygusu, Duygu Belleği** gibi bölümler yine iki öğrencisi tarafından (Vsevolod Meyerhold ve Yevgeniy Vakhtangov), laboratuvar ortamında kendi öğrencileriyle üzerlerinde çalışmıştır. Kendi uygulamaları sonucu ortaya çıkan verileri inceleyerek, yöntemin iki farklı yaklaşımla fonksiyonel bir evrim geçirdiği görölmektedir. Sistem üzerindeki bu fonksiyonel evrim, genelde tiyatro özelde ise oyunculuk sanatı üzerinde geliştirici ve yeni deneyimlerin önünü açması bakımından önem arz etmektedir.

Çünkü Stanislavskiy psiko-fiziksel oyunculuk yöntemi, bir oyuncunun hazırlık sürecinden, seyirci ile karşılaştığı ana kadar takip etmesi gereken yolu bütünlüklü bir biçimde sunan dünyadaki ilk oyunculuk yöntemidir. İlk olmasının yanı sıra, oyuncunun günlük egzersizlerinden, sahnede canlandığı karaktere kadar sunduğu yol haritasıyla da önemlidir. Fakat yöntem **doğallık** üzerine kurulduğu için beraberinde tartışmaları da sürüklemektedir. Günümüzde dahi tartışılan ama bir o kadar da başvurulana tek oyunculuk yöntemidir. Mutlaka ki her bilim dalı ve sanat dalındaki gelişmeler, tiyatronun da gelişimine yol açacaktır. Stanislavskiy'in psiko-fiziksel oyunculuk yönteminin fonksiyonel evrimi, onun tamamen reddedilmesi anlamına gelmiyordu.

Vsevolod Meyerhold; Stanislavskiy oyunculuk yönteminin doğalcı gerçeği yanının gerçekte doğal olmadığını, seyirciyi sürekli bir yanılsama içerisinde tutarak, seyirci ile oyuncu arasında yaratılan dördüncü duvar denilen illüzyonun kırılması gerektiğini savunmuştur. Meyerhold'a göre bu yaklaşım ne kadar çağın bir gereksinimi olsa da, oyuncunun eğitiminde, rolün içselleştirilmesinde ve oyuncunun dış

mekanizmasının geliştirilmesinde, Stanislavskiy'in psiko-fiziksel oyunculuk yönteminden yararlandığı da görülmektedir. Meyerhold, Stanislavskiy yönteminin fiziksel aksiyonlar kısmını (yöntemin dış mekanizması) geliştirerek "Biyomekanik Oyunculuk Tekniği"ni oluşturmuştur.

Yevgeniy Vakhtangov ise; Stanislavskiy Oyunculuk Yönteminin Meyerhold tarafından salt biçimsel olarak evrimleştirilmesine karşı çıkarak; gerçeklik ve teatralite arasında bir yerde "Fantastik Gerçekçilik" yaklaşımını ortaya koymuştur. Dolayısıyla tiyatrosunda oyuncunun fantezisini öne çıkaran bir oyunculuk yöntemi benimsemiştir. Stanislavskiy'in psiko-fiziksel oyunculuk yönteminin büyük bölümünü aynen kullanmış ve bunun yanında Meyerhold'ün biyomekanik oyunculuk anlayışını ise, oyuncunun bedeninin eğitilmesi amacıyla kullanmıştır. Her iki oyunculuk yönteminin sentezi sonucunda, tiyatrosunun seyircilerinin bilinçlerini, oyun esnasında sürekli açık tutmayı hedeflemiştir. Buradan, yaşamda görülmesi olası bir gerçeği, teatralite içerisinde seyircisiyle buluşturmuştur.

Stanislavskiy'in, oluşturduğu oyunculuk yöntemin bugün dünyanın hemen hemen tüm dramatik tiyatro oyuncusu yetiştiren okullarında rehber olarak kullanılmaktadır. Fakat yöntem ile evrimleşen yaklaşımlar süreç içerisinde iç içe girmiş ve bir süre sonra anlaşılabilir hale gelmeye başlamıştır. Yöntemin ve evrimleşen noktalarının net olarak tespit edilmesi, oyuncunun psiko-fiziksel edimlerinin eğitimindeki karmaşayı ortadan kaldırılabilecektir.

Ayrıca, tiyatronun iki temel öğesinin seyirci ve oyuncu olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda; bir anlatım aracı olarak oyuncunun, yönetmenin elindeki en temel araç oluşu Tiyatro Sanatı içerisinde temel bir öğe olduğu gibi, lokal alanda ayrı bir sanat disiplini olması bakımından da Meyerhold ve Vakhtangov tarafından yeniden ele alınmış ve sistemin anlatım aracı olarak fonksiyonel bir evrime ihtiyacı olduğu düşünülmüştür.

Bu bağlamda, yönetmen ve oyuncu ilişkisi üzerinde durularak, yönetmenin elinde yaratıcı bir özne olan oyuncunun karakteri ya da gösteriyi yaratma aşamaları adım adım incelenerek, bu aşamaların açılması yöntemin fonksiyonel bir dönüşüme ihtiyacını ortaya koymuştur. Oyuncunun sahne üzerindeki kullanım olanaklarının

araştırılması, yeni tiyatro biçimlerinin gelişimine önayak olmuştur. Yönetmenin sahnede var ettiği yaşamın yegane aracı olan oyuncunun, fiziksel ve psikolojik gelişimi ve evrimi sahnede yeni bir yaşam yaratma pratiğini doğurmuştur.

Çağın gelişimini takip eden yönetmenin, bu amaç doğrultusunda geliştirilen gerek sahne sanatları alanında, gerekse diğer sanat disiplinlerinde kullanılan teknik ve yöntemlerin nasıl bir evrim geçirdiğini incelemesi, 21. yüzyıl sanatçıları için ayrıca önem arz edecektir. Tüm sanat disiplinleri gibi, tiyatro da yönetmenin özelde oyuncu üzerine çalışmaları ve oyuncunun kullanım olanaklarını arttırması ile çağa uygun yaşayacaktır.

1. BÖLÜM

KONSTANTİN STANİSLAVSKIY’İN PSİKO-FİZİKSEL OYUNCULUK YÖNTEMİ

1.1. Konstantin Sergeyeviç Alekseyev Stanislavskiy ve Tiyatro Anlayışı

STANISLAVSKIY, Konstantin Sergeyeviç Alekseyev (1863 Moskova - 1938 Moskova): Rus tiyatro adamı: Tiyatro yönetmeni, tiyatro yöneticisi, oyuncu, eğitimci, kuramcı. Büyük burjuva bir aileden gelen Stanislavskiy, 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 Stanislavskiy, 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 Puşkino’da ambardan bozma tiyatrosundaki prova aşamasından sonra “Eremitage Tiyatrosu”nda sahnelenen Aleksey Konstaninovich Tolstoy’un “Çar Fyodor ” adlı oyunu ile açıldı. Aynı yıl içinde sahnelenen “Martı” (Anton Çehov, 1898) oyunu ile ileride oluşturacağı yönteminin temel taşlarını belirleyen Stanislavskiy, Çehov’dan etkilenişini şu cümleyle ifade eder;

“Sezgi gücüne, duygulara dayanan sahneleme çizgisini bana Çehov öğretti.”
(Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu, 1996,26)

Moskova Sanat Tiyatrosu adeta içinde yenilikçi bilim insanlarının çalışma yaptığı bir laboratuvar edasıyla, oyuncunun ruhsal olan yanına, mantık ve düşünce yoluyla 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 Bolşoy Tiyatrosu’nda opera sahnelemeye başladı. (Bkz. Çalışlar, Tiyatro Adamları Sözlüğü)

Moskova Sanat Tiyatrosu'nu Avrupa ve ABD gezisine çıkardı (1922-24), 1922'de oyunculuğu bıraktı; 1936'da Rusya Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Halk Sanatçısı olarak payelendirildi.

20. yüzyılın kendi adıyla anılan en önemli oyunculuk yöntemini geliştirmiş olan Stanislavskiy, “psikolojik natüralizm” olarak bilinen, “iç deneyim”e dayalı “psiko-fiziksel oyunculuk sistem”ini kurmuştur.

Saxe Meiningen Dükü'nün etkisinde yönetmenin tiyatrosunu başlatmış olan Stanislavskiy, geleneksel, yapay oyunculuk ve sahneye koyuş tekniğini yıkararak, gerçekliğin bütünlükle yansınmasını zorunlu kılan bir oyunculuk ve sahneleme tekniği geliştirmiş, sahnede her donanım ve ayrıntının oyuncularla ve sahnelemeyle bir bütünlük oluşturacağı duygu bağı kurmaya çalışmıştır. Stanislavskiy, 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 Stanislavskiy, Simgeci Tiyatronun en önemli kuramcılarında olan “Gordon Craig”i Moskova Sanat Tiyatrosu'na Hamlet'i sahnelemek için davet etmiştir. Fakat istediği verimi alamamıştır (1911), Aleksander Benois ya da Moliere ve Goldoni'yi sahnelemesi için çağrıda bulunmuş; 1917'den sonra, grotesk sahnelemelere yönelirken, Mihail Afanasyeviç Bulgakov'un ve Lev İvanovich İvanov'un Devrim dönemi oyunlarının gerçekçi sahnelenmesini gerçekleştirmiştir. Stanislavskiy'nin başlıca sahne uygulamaları şöyle gösterilebilir:

(Hedda Gabler (Henrick Ibsen, 1899), Hanneles Himmelfahrt (Hauptmann, 1899), Vanya Dayı (Anton Çehov, 1901), Küçük Burjuvalar (1902), Ayaktakımı

Arasında (Maksim Gorki, 1902), Vişne Bahçesi (Anton Çehov, 1904); Mavi Kuş (Maurice Maeterlinck, 1908), Hamlet (William Shakespeare, 1911), Yaşayan Ölüler (Lev Nikolayeviç Tolstoy, 1911), Hastalık Hastası (Moliere, 1913), Stepançikov Köyü (Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, 1917); Ateşli Kalp (Alexander Ostrovski, 1926), Figaro' nun Düğünü (Piere Beaumarchais, 1927), “Turbinler’in Yaşadığı Günler” (Mihail Afanasyeviç Bulgakov, 1927), “Zırhlı Tren 14-69” (İvanov, 1927), Othello (William Shakespeare, 1932), Ölü Canlar (Nikolay Gogol / Mihail Afanasyeviç Bulgakov, 1932), Tartuffe (Moliere, 1939)

Sahneleme çalışmalarını Alexandr Sanin, Vladamir İvanoviç Nemiroviç-Dançenko, Leopold Sulerjitski, İvan Mikhailoviç Moskvın, İlya Yakovleiviç Sudakov, Gorçakov gibi yardımcı yönetmenlerle gerçekleştirmiş olan Stanislavskiy, tüm çağdaş tiyatro ve oyunculuğu etkilemiş, yöntemi günümüzde ABD’de bulunan Actor’s Studio’ya da örnek oluşturmuştur. (Bkz. Çalışlar, Tiyatro Adamları Sözlüğü)

Konstantin Stanislavskiy, gerçekçi tiyatronun oyunculuk kuramını kendi uygulamalarından yola çıkarak oluşturmuştur. Stanislavskiy’in kuramı ve yöntemi, tiyatro düşüncesinin en önemli ürünlerinden biridir. Stanislavskiy her şeyden önce yapay oyunculuğa, tiyatrosallığa, dış kalıpların ezberlenerek yinelenmesine karşıdır. Bu konuda Rus oyunculuğunda gerçekçiliğin babası sayılan aktör Mikhail Şepkin’in etkisi altındadır. Stanislavskiy, Moskova Sanat Tiyatrosu’ndaki oyunculuk alıştırma ile tiyatro sanatında bir devrim yaratmıştır. Stanislavskiy, yapay ruhsuz oyunculuğa karşı yaratıcı oyunculuğu savunmuştur.

“Sorun gerçekçi teorinin Stanislavskiy’in bizzat övgüsüyle yasallaştırılması yakından ilgilidir. Çağdaş bir zamanda (post modern dışında) Stanislavskiy’in sabit bir gerçekçilik anlayışı içinde görünen kaderi kusurlu bir şekilde dahice görülebilir. Ancak, savunmasında onun realizm anlayışı sadece sürekli ortaya çıkan tanımlardan biridir. Bu diğerlerini tek, durağan bir versiyon olan Natüralizm’in bir formu olmaya iter.” (Worrall,1996,6).

Stanislavskiy, gününün yaygın tiyatro uygulamasını eleştirirken kendi tiyatro anlayışını açıklamıştır. Bu açıklama, çağdaşı olan gerçekçi tiyatro sanatçı ve kuramcılarının düşünceleri doğrultusundadır. Bu doğrultuda Natüralizm aşılmıştır. Yaşam, gerçeğe benzeyen biçimler içinde yansıtılacak fakat yüzey gerçekçiliğinden

kaçınılacaktır. Stanislavskiy, somut gerçeklere bağlı kalmaktan, aynı zamanda yaşamın dirimini gözden kaçırmamaktan yanadır. Yazarın bir seçme ve yorumlama hakkı olacak fakat siyasal eğilimi vurgulanmayacaktır.

Stanislavskiy için tiyatro, kültürel ve ahlaksal bir oyun yeridir. Tiyatro sanatını ortaya çıkararak yalnız estetik değil, onun etikle olan karışımıdır. Yaratıcılığın temeli disiplindir. Stanislavskiy bir oyuncuda üç temel şart arar:

- a) Disiplin
- b) Topluluğa uyma
- c) Çalışma.

Oyuncu bu üç temel şartı mutlaka yerine getirmeli ve tiyatro sanatının gerektirdiği sağlam bir sahne ahlakı edinmelidir. Sahne ahlakı sorunu Stanislavskiy'i yaşamı boyunca uğraştırmıştır. Kolayca başarılı olabilecek bir oyunun sanatçıların yersiz kaprisleri yüzünden nasıl başarısızlığa uğradıklarını görmüş ve böylesi durumlara yaşamı boyunca nefretle bakmıştır. Sık sık tiyatronun en çok gereksinme duyduğu şeyin sahne ahlakı üzerine yazılmış bir eser olduğunu söylemiştir. Kendisi böyle bir eser verememişse de çeşitli yazılarında ve kitaplarında bu konuya eğilerek sanatçılara ışık tutacak temel görüşlerini anlatmaya çalışmıştır.

Henüz Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurulma aşamasında, Stanislavskiy oyuncularını ile "Puşkino" adlı tatil kasabasına yerleşir. Burada Moskova Sanat Tiyatrosu'nun temelleri atılacaktır. O zamanın tiyatro anlayışı içerisinde bir devrim niteliği taşıyan "Puşkino"da ki çalışmalarda eski tiyatronun geleneksel kalıpları yeniden gözden geçiriliyor, oyunculuk problemleri ele alınıyor ve yeni tiyatronun düşünsel temelleri atılıyordu. Oyuncular kolektif yaşama alışkanlıkları geliştiriyor ve yaşayış biçimlerinde bir düzen sağlanıyordu. Örneğin; oyuncuların biri genel temizlikten sorumlu iken, diğeri yemek ve mutfak işleriyle ilgileniyordu.

Puşkino'da 14 Haziran 1898'de ki ilk prova toplantısı kesintisiz on sekiz saat sürer. Burada Stanislavskiy; tiyatro üzerine olan düşüncelerini, tiyatro etiği ve ahlakını, oyuncunun görevleri üzerine düşüncelerini oyuncularına aktarır. Daha sonra literatüre

“Puşkin Aforizması” diye geçecek olan o ünlü konuşmasının bir bölümünde şunları ifade eder:

“Bu benim için uzun zamandır beklediğim, mutluluk kaynağımı oluşturacak bir çocuğa sahip olmak gibi bir şey. Bu çocuğu bekliyor olmamızın nedeni, maddi kazanç sağlamak istememiz değil... Unutmayın, amacımız, yoksul sınıfın karanlık yaşamını aydınlatmak, bu insanlara, çevrelerini sarmış karanlık içinde mutluluğu, estetik duygular tadabilecekleri dakikalar armağan etmektir. Akılcı, ahlak değerlerini savunan, herkese açık ilk tiyatroyu kurmak için çabılıyor, yaşamımızı bu yüce amaca adıyoruz. Dikkat edin, bu güzelim çiçeği ezmeyin, yoksa kurur, tüm yapraklarını döker. Bir çocuk temiz ve saf doğar. Çevresi onda insana özgü yetersizliklerin kök salmasına neden olur. Çocuğu bu yetersizliklerden korursanız, aramızda bizden daha kusursuz bir varlığın geliştiğini ve bizi de arındırdığını göreceksiniz. Bu amaca ulaşmak için ufak tefek anlaşmazlıklarımızı bir kenara bırakalım; kılı kırk yarar tartışmalar ve önemsiz meseleler için değil, hepimizin davası olan bir iş için bir araya gelelim. (...) Parolamız, ‘her konuda işbirliği’ olsun” (Stanislavskiy. Aktaran: Çalışlar,1996,15)

Stanislavskiy yaratıcı dramatik duruma katkıda bulunan bir öge olarak nitelendirdiği sahne ahlakı üzerine yine şunları söylemektedir:

“Sahne oyuncuyu çevreleyen, salonu dolduran havanın ürünüdür. Biz buna tiyatrodaki ahlak, disiplin, ortaklaşa uğraş duygusu adını veririz. Yaratıcı durumun kendisi değildir bu, ama ona katkıda bulunan başlıca etmenlerden biridir.(...)bu durumu hazırlar ve kolaylaştırır. Bir yazar, bir besteci, bir ressam zamana bağımlı değildirler. Bu sanatçılar nerede ve ne zaman çalışmak isterlerse orada çalışabilirler. Zamanları kendi özgür isteklerine bağlıdır. Oyuncuya gelince iş değişiyor. Oyuncu yaratısını, önceden belirlenen bir süre içerisinde ortaya koymak zorundadır. Belli zamanda esinlenmeyi kendine nasıl buyurabilir?” (Stanislavskiy,1996,287).

Gerçekten de belirli bir zaman süreci içerisinde yaratmak zorunda olan aktörler ister istemez kendilerine, özellikle sanatsal, yaratıcı amaçları yönünden düzen vermeye, belirli ilkeler edinmeye zorunludurlar. Dedikodu, karalama, kıskançlık, bencil tutumlar, tiyatroya geç gelmeler, kişinin kendisine olduğu kadar, bütün bir topluluğa da kuşkusuz zarar verecektir.

Kolektif yaratıcı çaba, oyunculuk sanatının köklerini oluşturur. Bu kolektif yaratım tiyatrodaki görev alan herkesin birlikte hareket etmesini gerektirir. Provalar ancak pürüzleri giderir, oyuncunun evde de çalışması gereklidir. Her oyuncu kendi yaratıcılık isteğini ve tekniğini geliştirmekle yükümlüdür.

"Asla ayağınızın tozuyla tiyatroya girmeyin. Kirinizi tozunuzu dışarıda bırakın. Ben hayranlık duymama rağmen, kişisel parlak bir yetenek için star sistemine karşıyım." diyen Stanislavskiy oyuncu olmaya karar veren kişilerin şu temel ilkeyi kabul etmelerini ister:

"Bu yaratma öncesi durumun belirlenmesinde ilk koşul, amaç edindiğim şu ilkeye uymaktır: Kendinde sanatı sev; sanatta kendini değil."
(Stanislavskiy,1996,288)

Stanislavskiy bu ilkeye uymayan, karşı çıkan her aktörü, yetenekli olup olmadığına bakmaksızın tiyatrosundan uzaklaştırmıştır. Ona göre bir tiyatronun sanat tapınağı olmaktan çıkmasının nedeni oyuncuların ahlak dışı davranışlarla hareketleri, bunlara katılanları, yalnız arkadaşlarına değil, hizmet ettikleri sanata karşı da cinayet işleyen kişiler olarak nitelendirir. Tiyatronun her türlü kötülükten arınmak zorunda olduğunu belirterek, kişinin iç disiplini ve sahne ahlakından ayrı olarak, çalışmasında kendine uygun düşecek koşulları da kendisinin yaratmasını ister. Aktörlerden her zaman, kendilerinden çok karşılarındakileri düşünmelerini, skandal yaratmamalarını, anlamsız çekişmelere başvurmamalarını diler.

"Şu yararlı öğütler her zaman aklınızda kalsın: (...) Küçük üzüntülerinizi, dırıltılarınızı, önemsiz detlerinizi- kısaca yaşamınızı mahveden, dikkatinizi sanatınızdan uzaklaştıran her şeyi paltonuz ya da mantonuz ile birlikte çıkarıp atın." (Stanislavskiy,1996,290).

Stanislavskiy için sahne ahlakı oyuncular arasında sorumluluk duygusu ile, iyi niyet havası yaratmaktan çok daha geniş bir alanı kapsar.

"...Sahne boş bir tabaka kağıttır. Üzerinde yazılan şeye, görünen kişiye göre, insanlığın hem yüce, hem de aşağılık amaçlarına hizmet edebilir. Taban ışıklarının önüne sunulanı şöyle bir düşünün! Bir yanda Salvi'nin, Yermolova'nın, Duse'nin olağanüstü oyunları, öte yanda açık saçık, şehvet kumkuması farmlar, sanatla cambazlığın acayip bir karmaşasından meydana gelen

müzikhol numaraları, trapez oyunları, hokkabazlık, soytarılık, kısaca aşağılık bir benlik gösterisi. İnsan güzel ve çirkini birbirinden ayıracak çizgiyi nereye çizmeli? Oscar Wilde, “Bir oyuncu ya yüce bir dinsel liderdir, ya da bir soytarıdır.” demekle haklıydı. İşte bunun için oyuncular sanatımızda iyi ile kötüyü birbirinden sınır çizgisini ömürleri boyunca aramalıdır. Sahnede parılayan her şey altın değildir. Çoğu oyuncular, oyunlarının seyirci üzerindeki etkilerini doğal olarak ölçmeyi başaramadıklarından, ömürlerini farkında olmadan kötünün hizmetine verirler. Sanatımızdaki ayırım güçlüğü ile ilke eksikliği, tiyatroyu kendi ülkemizde de, yabancı ülkelerde bozulmaya götürmüştür. Tiyatroyu toplum yaşamındaki önemini kazanmaktan alıkoyan, yüce amacından saptıran da işte budur. Ben bunu sanatımızda bir softa olduğum için söylemiyorum. Tiyatro söz konusu olduğunda benim de yeteri kadar geniş düşünceli olduğumu tanı bilir.” (Stanislavskiy,1996,292).

Stanislavskiy devrinin tiyatrolarında görülen en büyük tehlikelerden birinin de, topluluğa yeni katılan yetenekli aktörlerin, topluluğun diğer üyeleri tarafından acımasızca harcanması olarak belirlemiştir. Oyuncular arasındaki çekişmeler, üstünlük savaşı, birbirinin başarısını kıskanma, ücret ve rollerin neden olduğu bölünmeler, çalışma ortamının sağlıklı işleyişini baltalayan yok eden etmenler olarak belirlemiştir.

“Yarışmadan korkan dar görüşlü kıskanç oyuncular, aralarına her yeni katılan kişiye bir cephe oluştururlar. O kişi eğer cephenin silahlarına dayanırsa, ne mutlu. Gene de kim bilir ne kadar çok insan bu silahlar karşısında dehşete düşmüş, kendilerine olan inançlarını yitirmişlerdir.” (Stanislavskiy,1996,293).

Stanislavskiy, o zamana dek geçerli olan ve usta bir oyuncunun hünerlerine dayanan “yıldız” tiyatrosuna da her zaman karşı çıkmıştır. Onun için, “tiyatroda herkes, herkes için çalışmalıdır.” Herkesin tek bir kişi için çalışmasının aptalca olduğunu değerlendiren Stanislavskiy’e göre oyunun başarısı en büyüğünden en küçüğüne kadar tüm oyuncuların, teknik ekibin, yönetmenin, beraberce yardımlaşarak yaratabilmesiyle doğru orantılıdır. Bu tanımın dışına giren tiyatro biçimlerini yanlış sanat anlayışı olarak değerlendirir.

“Görkemli bireysel yeteneklere karşı büyük hayranlık duymakla birlikte yıldız yöntemini kabul etmiyorum. Bizim anlayışımızdaki sanatın temelini, ortaklaşa yaratıcı çaba oluşturur. Bu ise birlikte oynamayı gerektirir ve her kim

buna aykırı davranırsa, yalnız oyundaşlarına değil, hizmetinde bulunduğu sanata da cinayet işlemiş sayılır.” (Stanislavskiy,1996,293).

Stanislavskiy, oyuncuların büyük bir çoğunluğunun provalarda dikkatsiz olduklarından yakınır. Ona göre provalarda başarılı olmanın yolu, öncesinde iyi hazırlanmaktan geçer. Öyle ise yönetimde prova saatlerini iyi ayarlamalı ve oyuncuya evde çalışacak zaman bırakmalıdır. Provalara hazırlıksız gelen tek bir oyuncunun bile provayı verimsizleştireceğini savunarak, özellikle yönetmenin uyarılarını not etmesini ve daha sonra bu uyarılar üzerinde titizlikle durulmasını ister.

“Bazı oyuncular not almadan her şeyi anımsayacaklarını sanırlar.. Saçma! Yönetmen büyüklü küçüklü o kadar ayrıntıdan söz eder ki, hiçbir bellek bunları uzun süre saklayamaz; sonra bu tip oyuncular en belirli olaylarla değil de coşku belleğine depolanmış duygularla uğraşırlar. O duyguları anlamak, kavramak, anımsamak için oyuncu en uygun sözcüğü, deyimi, örneği, söz konusu duygulanımı belirleyip uyandırmasına yardım edecek kimi betimleme olanaklarını saptamalıdır.” (Stanislavskiy,1996,297).

Ortaklaşa yaratı sanatı olarak tanımladığı tiyatrodaki kimi bireylerin takındıkları tavır, daha başlamadan her şeyin sonunu getirecektir. Yönetmenlerin yaptıkları açıklamaları tekrarlatmanın bir aktör için, “utanılması gereken şey” olduğunu savunur.

“Yönetmenin anlattıklarını unutmaya hakkınız yoktur. Anlatılanları anında kavrayamayabilirsiniz, daha iyi anlamak için yeni baştan ele alabilirsiniz onları, ama söylenenlerin bir kulağınızdan girip, diğerinden çıkıp gitmesine izin vermeye hakkınız yoktur.” (Stanislavskiy,1996,298).

Oyuncuların diğer sanatçılardan farklı olarak daha fazla çalışma gereksinimi içerisinde olduğunu vurgular Stanislavskiy. Buna rağmen yine “bir oyuncu kadar özel yaşamında kendini ihmal eden, gelişimini tamamlamak için çalışmaya gereksinme duymayan kişi yoktur” diye yakınır. Hemen her oyuncunun öne sürdüğü “vaktim yok” savının da geçersiz olduğunu savunur.

“Bütün öteki sanatlardan daha çok evde çalışma gereksinimi içinde olan oyuncudur. O, kollarından, bacaklarından, gözlerinden, tüm gövdesinin yumuşaklığından, tartımından, hareketten – kısaca bir aktör için gerekli olan tüm eğitimsel etkinliklerden sorumludur. Bir tiyatro okulunu bitirmek diplomayı

almakla sanatçı olunmaz. Sanatçı olarak yaşamımız sürer gider. Yaşınız ilerledikçe tekniğinizin üstünlüğünü belirtmek, sonuç olarak da düzenli başarılar kazanacağınız bir yöntemi geliştirmek, korumak sizin için geçerli olacaktır.” (Stanislavskiy,1996,299).

Stanislavskiy'e göre oyunlarda en çok sorun çıkartan sahneler, kalabalık sahnelerdir. Bu sahnelerin temel olarak iki tip güçlüğü vardır. Birincisi oynayan oyuncuların rolleri küçük buldukları gerekçesiyle oyuna önem vermeyişleri, ikincisi ise, estetik bütünlüğün kolayca bozulacağı endişesidir.

Aktörlerden eğer varsa, elde ettikleri kötü alışkanlıkları da bir an önce terk etmelerini isteyen Stanislavskiy için Tiyatro kutsal bir mekandır ve kimsenin kişisel çıkarı için kullanılamaz.

“...tiyatro reklâmcılığı ve gösterişçiliği yüzünden sadece güzellikleri işlemek, sadece geçim yolu elde etmek isteyen çoğu kişileri kendine çeker. Böyleleri, halkın bilgisizliğinden, zevksizliğinden, kayırcılıktan, düzencilikten, uydurma başarıdan, kısaca yaratıcı sanatla şu kadarcık ilgisi olmayan daha birçok araçlardan yararlanırlar. Bu sömürgeci, sanatın düşmanıdır. Bunlara en amansız tedbirleri uygulamak durumundayız. Böylelerini ıslah edebilirsek ıslah etmeli, edemezsek def etmeliyiz. (...) Kendi kişisel çıkarları için sanatımızı kimseye sömürtemeyiz. Sizler ilk ve son defa bu noktayı karara bağlamalısınız.” (Stanislavskiy,1992,55).

Stanislavskiy, tiyatrodaki bütün çalışanların tiyatro sanatının amacına mutlak bağımlılığını ister; yalnız temsiller sırasında değil, provalarda da, hatta günün, gecenin her saatinde. Ona göre, prova herhangi bir nedenle verimsiz olursa, onu verimsiz hale getirenler, tiyatro sanatını baltalayan kişilerdir. Tiyatro sanatçıları ancak ve ancak belirli koşullar altında başarılı çalışabilir ve yaratıcı olabilirler. Kötü bir prova rolü bozar, bozulan rol oyuncuyu, giderek piyes yazarının temel düşüncesini seyirciye iletilmesini engeller. Başka bir deyişle, oyuncunun temel görevini yapmasına engel olur.

1.2. Stanislavskiy'in Psiko-Fiziksel Oyunculuk Yönteminin Mekanizmaları

Oyunculuk, en sade anlamıyla psiko-fiziksel eylemdir. Oyuncunun psikolojik yapısında var olan his, duygu, heyecan ve düşüncelerin sahne üzerindeki fiziksel yansımaları, bu psiko-fiziksel eylemleri oluşturur. Oyuncu sahne üzerinde bir karakter ya da bir durumu var edebilmek için, metnin ve yönetmenin kendisine sunduğu önerilmiş koşulları psiko-fiziksel eylemler bütününe dönüştürmelidir. Bunun için metnin kendisine sunduğu koşulları analiz etmeli ve analiz sonucu -sahne yaşamı ve onun içinde yer alan karakter üzerine- elde ettiği verileri içselleştirmelidir.

Psiko-fiziksel eylemi, bütünlüklü bir metotla farkına varmak, bir oyunculuk problemi olan genellemelerden ya da gelişigüzellikten uzakta daha gerçek bir sahne izlencesi sağlayacaktır. Stanislavskiy'in kendi yönteminde, gerçek psiko-fiziksel aksiyonda gerekli olan çevresel etmenlerin, önerilmiş koşulun ayrıntıya yönelik analizler yer alır. (Bkz. Merlin,2001,18) Bu süreçte önemli olan üç şey vardır. **Karakter, tempo-ritim, değerlendirme.**

“Stanislavskiy'in kuralları "sistem" i alıştırma olarak önemli değil. Ama sağduyu ile bakılırsa, takip edilirse iyi oyunculuk ile sonuçlanır. Grameri bilmek hayal gücü ile yazmayı garantilemez. Güzel Söz Söyleme Sanatı yani retorik öyküyü yaratmaz, yeterli olmaz. "Sistem" önemlidir, çünkü kesin sorulara dikkat çeker ve de onları çözmek için birçok metot sunar. Bu çözümlerde taklit edilemez ve tekrar da edilemez. Çünkü klişe olur. Bir oyun ne zaman prova edilirse, bu sorularda o zaman oluşur. Stanislavskiy oyuncuya ve onun yaratıcı yeteneklerine zarar vermeyecek bir karar verme süreci sunar. "Sistem" bir yol göstericidir, onu açın ve okuyun. "Sistem" bir referans kitabıdır, felsefe kitabı değil. Felsefenin başladığı yerde "Sistem" sona erer.” (Benedetti,2004,100).

“Sistem'i oynayamazsınız. Evde çalışabilirsin ama sahnede onu bir kenara koymalısn."Sistem" diye bir şey yoktur, sadece doğa vardır. Hayatın amacı "Sistem"e ve yaradılışın doğasına daha yakın olmaktır. Sanatın kuralları doğanın kurallarıdır. Bir çocuğun doğuşu, bir ağacın büyümesi de aynı şekilde devam eder. " Sistem" in kuruluşu örneğin: yaradılışın süreci çok önemlidir, gereklidir. Çünkü doğa tahrip edilir ve de kuralları ihlal edilir. "Sistem" bu kuralları oyunda tekrar kurar. İnsan doğasını bir kural gibi geliştirir. Bu "Sistem" gürültü, kalabalığın korkusu ve de yanlış doğayı tahrip eder. (Stanislavskiy, Aktaran: Benedetti,2004,101).

Stanislavskiy, sahnede yaşamın dirimini, gizli gerilimi yansıtabilme için bir oyunculuk yöntemi geliştirmiştir, bu yöntemle oyuncuya oyun kişisinin, canlı özünü canlandırmanın yolunu öğretmek amaçlanır.

“Profesyonel aktörlük meslek eğitiminin "sistemi" ya da "tekniki" olarak Stanislavskiy Sistemi, diğer aktörlük mesleki eğitim programlarının süslü koşum takımları olmalarından ziyade; her şeyden önce sistematize olması gerektiğini ele alır. (...) Eğer bir şey sistematik olarak temsil edilirse, kendisinde yetki ve güç toplar ve [en azından gözle görülebilir biçimde] bir mantıksal organizasyona dönüşür.” (Zarrilli,1989,39).

Stanislavskiy 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 yaşaması, aynı zamanda onu aklının denetiminde tutmasıdır. Bu denetim, oyun kişisinin 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.

“Doğa [ve “doğal kanunlar”] (...) Oyunculunun, doğal fiziksel dünya gibi kendi yasaları tarafından yönetildiğini varsayar. İnsan sinir faaliyetleri yönetmek üzere çalışılan yasalar, Stanislavskiy’in kademeli gelişen oyunculuk sistemi ile bilinçli karşılaşmış, bir aktörün tüm vücudunu kontrol etmek ve geliştirmek için somutlaştırmıştır. (...) Bu yöntem pratikte deneyerek, bir aktörün organik doğasının yasalarına dayanmaktadır.” (Zarrilli,1989,39).

Stanislavskiy, oyuncunun bu ölçüde yaratıcı bir oyuncululuğu başarması için kendine özgü bir eğitim yöntemi uygulamıştır. Stanislavskiy 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.

Stanislavskiy, 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. Stanislavskiy yöntemi ile çalışan oyuncu insanın dış gerçeğini değil özünü, özünün gerçeğini yeniden yaratmayı ve sahnede seyircinin anlayabileceği biçimde canlandırmayı başarıyordu.

Stanislavskiy yönteminde oyuncunun bilinçaltı yaratıcılığını harekete geçirmek için kullanılan hareketlerin neler olacağı "**büyülü eğer**" formülü ile saptanmıştı. Oyuncu, canlandığı oyun kişisinin çeşitli koşullarda, çeşitli yer ve zamanlarda nasıl davranacağını alıştırma yaparak saptamaya çalışıyordu. Deneme yanılma yöntemiyle geliştirilen bu çalışmada oyuncu kendi iç gerçeği ile hareket arasındaki bağıntıyı önce kendinde inceliyor, sonra canlandığı oyun kişisinde görmeye çalışıyordu. Çok gelişmiş bir düş gücü gerektiriyordu bu çalışma. Aynı zamanda bilinçli ve çocuksu bir dürüstlikle çalışmak gerekiyordu. Bu, oyuncunun kendi gücünü meydana çıkarması ve işletmesi demektir ve oyuncunun iyi bir ön eğitimden geçmiş olmasını bilinç çevresinin genişletilmiş olmasını gerektiriyordu. Çalışma sırasında dikkat yoğunlaştırılmalı, akıl uyanık tutulmalıydı. Oyuncu çalışma sırasında, yaşama karşı güvenli, yanlı ve korkusuz bir ruh durumu içinde bulunmalıydı.

“Stanislavskiy’in yarattığı sistem, duygusal gerçek, fiziksel eylem ve uyumun önemli ilkelerine dayanan bir oyunculuk metodu idi. Kendisi ve Nemirovich tiyatroyu kurdukları zaman küçük rollerin olmadığını, küçük aktörlerin olduğunu ortaya çıkarmıştır. Oyuncu kadrosu kadro içindeki tek bir bireyden daha önemlidir. Bu “yıldız”sız bir sistemdir. Yıllar sonra tiyatro topluluğundaki bir aktris kalabalık bir sahnede oynamayı reddeden bir aktörün gösteriden nasıl kovulduğunu hatırladı. Stanislaskiy gözlem tekniği ve duygu belleğini kullanmıştır. Ve de istek, asıl amaç ve engel gibi terimleri üretmiştir ki bunlar oyunculuğun temel ilkeleridir. Onun fikirleri daha görsel ve etkili performans tarzına alışık olan bir mesleği yenilemiştir. Seyirciye doğru duruş, gür ses tonu (ses fırlatma) kullanmak vb. önerileri sunmuştur. Stanislavskiy tamamen farklı bir şey ortaya koymuştur. O da “Doğru”dur.” (Pugatch, 2006, 11).

Stanislavskiy oyunculuğu psiko-fiziksel bir eylem olarak tanımlar. Yani oyunculuk aktörün psikolojik yapısında oluşan duygu ve düşüncelerin, sahne üzerinde fiziksel yansımasıdır. Psikolojik hayatın üç esas kaynağı vardır: **Akil, irade ve duygu.** İnsan aklını ve iradesini denetleyebilir. Ancak duyguları denetim altına alabilmek oldukça zordur. Stanislavskiy bu denetlenemeyen duygusal yapıya “bilinçaltı” adını verir. Bir aktör için önemli olan da bilinçaltını denetleyebilecek yolları öğrenmektir. Oyunculuk yönteminin amacı budur.

“Bu sistemi öğretirken Stanislavskiy onu elementlere ayırmıştır. Oyunculuk becerilerin karmaşık bir kombinasyonudur ve bir seferde alınması mümkün değildir. Bu elementler çalışılmalıdır, iyice benimsenmelidir ve mantıklı bir teknikle tekrar bir araya getirilmelidir.

- 1- İnsanların aslında hayatta ne yaptıklarını test etmek,
- 2- Yaratıcı, sanatsal kullanımın farklı dramatik durumlarda, bu mekanizma ile nasıl yapıldığını anlamak gereklidir.”

(Benedetti,1998,14).

Aslında psiko-fiziksel aksiyon Stanislavskiy sisteminde var olan çeşitli birçok elementin iç aksiyonu içeren, amaçların ve faaliyetlerin organik bir karışımıydı. İfade edilmişlerin arasında küçük olan dışsal doğallıkla başarılı olabilen görevler (ki bunlar bir lambayı açıp kapamak kadar kolay olabilir) ve içsel doğallıktır. Fiziksel aksiyonla ilgili önemli olan bir şey var ki daima partnere yöneltilmiştir ya da partner üzerinde anlam ve etki yaratmıştır.

Psiko-fiziksel eylem metodunda aktör sahnede canlandıracağı karakteri önce kendi aklında canlandırır. "Bu önerilmiş koşulda ben olsam ne yapardım?" sorusunu düşünür. Bu kademede kişi kendi cümlelerini kullanır, yazarını değil. Aktörün kendini bütün benliği ile ona kaptırması gerekir. Olaylar ve eylemler bu keşfetme sürecinde kişisel gerçekliğe dönüşür. Gerçekte insanlar içsel ve dışsal olarak mantıksal ve tutarlı hareketlerde bulunur. Bu alışkanlık veya bilinçli bir şekilde olabilir. Sonuçta mantıklı ve tutarlı davranır. Birçok durumda kendi kişisel amaçlarımızla, ihtiyaçlarımızla hareket ederiz. Çoğu zaman içgüdülerimizle hareket ederiz. Ama sahnede oynarken hayatı doğru gereksinimlerle yaratamayız. Sahnede hayatı hayal gücümüzle şekillendiririz.

“Birçok kişi oyunculuktaki içsel/dışsal (örneğin metot oyunculuğu)ve dışsal/içsel (örneğin karakter oyunculuğu)teknikleri birbirinden ayırır. Fakat gerçekte bu farklar çok temiz değildir. Eylem içindeyken beden ve psikoloji arasında fark yoktur fakat günlük hayatımızda oldukça devamlı ve aralıksız bir bütündür. Farklı tecrübeler bizi bu aralıksız bütün boyunca farklı yönere doğru uyarır.

Peki, biz psiko-fiziksel aktör eğitiminde ne yapıyoruz? Bu doğal tepkilerin hepsini belirli kanallar açarak kullanıyoruz. Bu yöntem karakter oynarken içsel ve dışsal diyaloglarımızı da aynı anda yerine oturtur.

Sürekli içsel ve dışsal durum –vücut ve duygu – psiko-fiziksel sınıflandırma arasında bir düğüm noktasıdır.” (Merlin,2001,27).

Metodun ilk safhası: bilinçsizliği devreye sokmak, ikincisi ise; başladığında ise onu yalnız bırakmak.

“Problemin bir bölümünde, Stanislavskiy, bunun farkında olmuş da olabilir olmamış da: Stanislavskiy aynı zamanda talep içinde iki devrim ayarlamıştı. İlk devrim tiyatro yapımlarıyla alakalıydı ve asıl tecrübe sahnedeki detaydı, ikinci devrim ise bir oyunculuk sistemine odaklanmak ve de insan hayatını doğru resmetmektir. 1898 yazında ilk defa düzenlenmiş yeni araçlara (dış form) sahipti ki bu araçlar daha önce kullanılmamıştı (içsel malzeme). Hitap edilenin dışındaki form ve içerik beraberdir.” (Merlin,2003,11).

Stanislavskiy'in psiko-fiziksel oyunculuk yöntemi sınırları kesin çizgilerle belirlenmemiş, sapsulara izin veren, esnek bir oyunculuk yöntemidir. Yöntemin ana çizgilerine sadık kalmak şartı ile her eğitici ya da aktör kendi özelliklerine göre bu yöntemden yararlanabilir. Ancak yöntemin temeli kesin olarak belirlenmiştir. Bu da sahne üzerinde **ruhun yaşatılmasıdır**.

Bir aktör eğitim sistemi içinde, oyuncuların benzersiz metotları ve şahsiyetleri; oyunculuğu, duyguyu ve tecrübeyi homojenize etti ve kapsadı. Bu kişisel yolculuk, ayrıntılı bir metot haline geldi (Merlin,2001,7).

Fiziksel hareketin kalbinin adresi olmayı hedefleyerek başlamak ve hareketli tahlil denemeleri yapıp anlamaya çalışmak Stanislavskiy'in ilk konumuna nasıl ulaştığını anlamaya yardımcı olacaktır.

Psikolojik perspektif gerçeği destekler ki bu değişiklik duygudan aksiyona doğrudur ve biyolojik hüner için doğru bir yoldur. Bu belgeler Stanislavskiy'in beyinsel teorileriyle eskimiş düşünelere karşı çıkar (Merlin,2001,24). Psiko-fiziksel oyunculuk tamamen psikolojik gerçekçilik tarzıyla alakalı gösterilmemelidir.

İşte yöntemin çıkış noktası burada kendini gösteriyor. Günlük yaşantıda her gün karşılaşılan olaylar karşısında kişiler belirli tepkiler verir. Sözelimi korkmak, üzülmek, sevinmek... Tüm bunlar, insanın psikolojik hayatının fiziksel yansımalarıdır ve isteğe bağlı olmadan bir çeşit refleks hareketleri olarak ortaya çıkar. Oysa sahnede, oyuncunun oynamakta olduğunu farz edersek, tüm bu duyguları yansıtmak gerekecektir. Aslında bir refleks hareketleri olarak oluşan fiziksel hareketlerin –ki mutlaka psikolojik nedeni vardır- sahnede bilinçli olarak, kaç temsil oynanırsa oynansın her seferinde yinelenmesi gerekmektedir.

Günlük hayatta normal olarak davranan insanların, bir topluluğun karşısına çıkınca kasılması, gereksiz hareketlere başvurusu, insanın sinir sisteminde normal hayatta gösterdiği tepkinin, sahne üzerinde bozulması anlamına gelmektedir. Bu durumda oyuncu, sinir sistemini kontrol altına almak zorundadır. Bir oyuncu, sahnede yalnızca rolünün gerektirdiğini yapmaya çalışacaktır, doğal olacaktır. İnsanın günlük hayatta zaten doğal olarak, düşünmeden alışkanlıklarıyla yaptığı hareketleri, bu kez sahnede düşünerek ve duyarak yapacaktır. Başka bir deyişle bilinçaltında oluşan duygu

ve düşünceleri, bilincine aktaracaktır. Ancak bilinçaltının bilince yaklaşmasında tehlikeli olabilecek bir nokta var. Stanislavskiy bu tehlikeyi şöyle açıklar:

“En çok arzu edilen şey, piyesin aktörü tümü ile kendisine çekip almasıdır. Bu bir kez oldu mu, o zaman aktör nasıl duyduğuna bakmadan, ne yaptığını düşünmeden, kendi iradesine aldırış etmeden rolünü yaşar. Bu yaşama da bilinçaltı ve sezgi yolu ile kendi düzenini sağlar. Büyük aktörün içi duygu ile dolmalıdır. Özellikle canlandırdığı şeyi duymalıdır. Birinci yahut bininci defalığına bakmadan. Rolünü incelerken yalnız bir, iki kez değil, fakat her oynayışında az da olsa, çok da olsa mutlaka heyecan duymalıdır. Ne yazık ki bu bizim denetleme sınırimız içinde değildir. Bilinçaltımız bilincimize yaklaşmaz. Biz bilinçaltına giremeyiz. Herhangi bir sebeple girecek olursak, o zaman bilinç olur ve ölür.” (Stanislavskiy,1992,30).

Psikolojik hayatımızın üç asıl güç kaynağı olduğunu biliyoruz. Akıl, irade ve Duygu. Stanislavskiy bunlara “iç hareket ettirici güçler” adını veriyor.

Akıl ve irademizi denetleyebilmek, onları istediğimiz gibi yönetmek, her insanın kolayca yapabileceği şeyler olabilir. Ancak söz konusu duygu olunca işler değişiyor. İnsanın duygusal yapısında öyle şeyler var ki bunların oluşmasında bilincin herhangi bir engellemesi ya da katkısı olamıyor. Örneğin utanınca yüz kızarması, üzülünce ağlamak gibi. İşte Stanislavskiy denetimimiz dışında bulunan bu duygulara bilinçaltı adını veriyor. Yani ona göre, “denetimimiz altında bulunmayan tüm duygular bilinçaltıdır.” Bir aktör için önemli olan da bu duyguları denetim altına alabilmektedir. Sahnede rolünün gerektirdiği yerde ağlamalı, gerektirdiği yerde gülmeli, gerektirdiği yerde yüzü kızarmalıdır. Yöntemin ilk basamağı böylece ortaya çıkıyor:

“Sonuç zor bir duruma gelip dayanıyor; bizim ilham yolu ile yarattığımız sanılır; ilhamı bize verse verse bilinçaltı verir; bununla birlikte, biz bu bilinçaltını ancak onu öldüren bilinç yolu ile kullanabiliriz. Bereket ki, bir çıkar yolumuz var. İnsan ruhunda bilince ve iradeye bağımlı olmayarak oluşan ruhsal olaylar üzerinde sırayla etkili olabilirler. Şüphe yok ki, bu son derece karmaşık, yaratıcı çalışmayı gerektirir. Bilinçaltımızı yaratıcı çalışmaya hazırlamanın özel tekniği vardır. Kesin anlamda bilinçaltı olan her şeyi tabiata bırakmalı, kendi gücümüzün sınırı içerisinde kalanla uğraşmalıyız. (...) Sanatımız bize her şeyden önce bilinçli ve doğru yaratmayı öğretir. Unutmayın, bir rolü iyi de oynayabilirsiniz kötü de; önemli olan doğru oynamanızdır. Doğru oynamaksa,

rolünüzle birlikte, rolünüze uygun düşecek biçimde doğru, mantıklı, tutarlı olmak, düşünmek, çabalamak, duymak ve hareket etmektir.”
(Stanislavskiy,1992,31).

İşte bu Stanislavskiy’in ne aradığının göstergesiydi. Eğer oyuncular kendilerini gerçekten tiyatro sanatı içinde beslemek istiyorlarsa; gerçek insani duygular, baştanbaşa sahnedeki her oyuncu için doğru adrestir. O biliyordu ki her kabiliyetli oyuncunun sahip olduğu uygun ham malzeme sahnedeki görevi içindi.

Bir oyunun hazırlık süreci daha çok, yönetmen ile oyuncunun karşılaşmasıdır. Yönetmenin oyuncu üzerinde – oyuncu ile çalışması, aslında tüm oyunculuk yöntemlerinin ana eksenidir. Çünkü sahnede yaratılan gösterim, yaşamı kapsayan ya da yeni bir yaşam önerisi sunmasından kaynaklı, direkt insanla ilintili olacaktır. Bu durum, oyuncuyu yönetmenin elindeki en kapsamlı ve en önemli veri – araç haline dönüştürmektedir. Yönetmenin yorumunun tüm sahne etmenlerine olduğu kadar, oyuncunun kendi ifade araçlarının üzerine (bedeni, sesi, hareket alanı v.s.) yayılması, gösterimin özneliği ve bütünlüğü açısından önemlidir. Yönetmenin bu uğurda yaptığı çalışmalar kendini provalar üzerinde göstermektedir.

Stanislavskiy’in tiyatro pratiğinde prova sürecine dair bir genelleme yapılırsa, provanın ilk aşamasını metnin analizi olarak belirleyebiliriz. Bu aşama yönetmenin, oyuncu ile metnin sunduğu verileri analiz sürecidir. Metinde geçen olayların, dönemi, sosyo-politik, etnik ortamının analizi; içinde yer aldığı dönem, ülke, ülkenin ekonomik, politik, kültürel süreçleri ve etnik özellikleri vb. Karakterin içinde yer aldığı bölge, ekonomik, politik ve kültürel yapısı, yetiştiği çevreler vb. (Oyun ve karakterin ortaya koyduğu genel düşünce). Çevresel verilerin analizi; oyunun içinde var olduğu çevrenin özellikleri. Bu çevre içinde var olan soyut ve somut yapı parçaları, kişiler, aralarındaki ilişkiler, bunların ortaya koyduğu düşünce (Çevrenin ve o çevre içinde yer alan kişilerin ortaya koyduğu düşüncenin niteliği, ayrıntıları) Kişisel verilerin analizi; çevrenin ve karakterlerin duygusal ve düşünsel yapılanmaları. Çevrenin bilinç ve bilinçaltına hissettirdiği duygu düşünce. Karakterlerin sergilediği psiko-fiziksel eylemler ve bunların sergilenme amaçlarının (Çevrenin ve karakterlerin ortaya koyduğu duygu ve düşüncenin asıl nedeni) değerlendirilmesidir.

Sonraki aşama, Metin analizi sürecinde elde edilen verilerin, yönetmenin yorumuyla bağlantılı olarak, yeniden okumadır. Bu aşama, verilerin eylem içerisinde analizi, içselleşmesi ve yerleşmesi yatar.

Sahne süreci; oyuncuların ifade olanaklarını harekete geçirerek, yeni bir metin oluşturmaya yönelik duysal ve duygusal tepkilerin analizini, duyumsanmasını ve yerleştirmesini kapsar.

Sahneleme ise prova sürecinin son aşamasıdır ve yönetmenin tüm sahne etmenlerinin uyumlu bir bütünlük içerisinde kullanımına yönelik teknik faktörlerin de kullanıldığı aşamadır. Genel çıkarsamalardan oluşturmaya çalıştığımız, prova sürecinin takvimi aşağıdaki gibidir. Fakat bu aşamalar, asla değişmez değildir. Çünkü yönetmenin yorumu ile birlikte kendi çalışma takvimini oluşturması gerçeğinden hareketle, her oyunda dahi değişebileceğini göz önünde bulundurmak gerekir.

Stanislavskiy'in geliştirdiği prova metotları genellikle izlenmiyor ya da en azından yeterli derecede kullanılmıyordu. "Bir Aktör Hazırlanıyor" diye Amerika Birleşik Devletleri'nde basılan kitabında, aynı gençliğindeki tiyatro uygulamalarını gerçekçi şekilde ifade eder. Rol ile tanışıklık yine aynı şekilde tiyatroların çoğunda olur. Oyuncu kadrosu okunuşu duymak için toplanır. Eğer bu okuma, yazar veya iş bilen biri tarafından yapılırsa bu iyidir. O zaman çok iyi bir okuyucu olmasına gerek kalmaz.

Bu işin ruhunu bilen, oyunun ruhunu içine sindiren bu kişiler iyi bir izlenim bırakırlar. Maalesef çok sıklıkla oyun bilmeyen kişiler tarafından okunur. Bu durumda bir şekilde çarpık bir bakış açısı tekstin yorumcularına aktarılır. Bu son derece tehlikelidir, çünkü ilk izlenimler aktörün kafasına derin bir şekilde yerleşir (tıpkı yağmur sularının toprak üzerinde açtığı kanallar gibi) şırım açar. Bu ilk baştaki karmaşıklıkları, anlaşılmazlıkları düzeltmek çok zordur.

“Stanislavskiy iyi oyunculukla ilgili esaslı bir önem taşıyan gerçek insani duygularla ilgili yaptığı çalışmalarla insanları inandırmayı başardı. Ve bu çalışmaya hünerli ve kendinden emin her oyuncunun ham malzemesi uygundu. Bu onları bulup harekete geçirmek için esaslı ve cezbedici bir konuydu. Gözlem, duygu belleği ve hayal gücü vasıtasıyla doğru etkileme yönteminin yıllarca peşinden koştu. Uсталık isteyen kısım; eskiden oyuncuların duyguları diriymi, bir

anda onları kontrol edip durdurmak ve uygun şekilde değiştirmek zorundaydılar.” (Merlin,2003,30).

Stanislavskiy’in yöntemin i ve dış mekanizmaları ele alındığında, oyunun çalışılmaya başlangıcından temsil aşamasına kadar gelişen süreçte ortaya çıkacak tablo aşağıdaki gibi olacaktır.

Tablo 1: Prova süreci: Stanislavskiy’in Psiko-Fiziksel Oyunculuk Yöntemi zerine söylemlerinden ve kendi el yazması ile çizdiği tablodan (Bkz: Şekil 1) hareketle oluşturulmuştur.

Analiz	Okuma		Sahne		Sahneleme:
Metnin teknik analizi.	Eylemli analiz (Kastedilenin Belirlenmesi)		Tepkilerin analizi.		Üretim.
Karakterin teknik analizi	Verilerin içselleştirilmesi.		Tepkilerin duyumsanması.		Çevrenin oyuna ve oyunculuga katkısı(Teknik faktörler).
Analiz edilenin oyuncu tarafından kullanımı/fark edilmesi.	Ayrıntılandırma.	Yerleştirme.	Ayrıntılandırma.	Yerleştirme.	Sahnede bir yaşam yaratmada son nokta.
Verilerin içselleştirilmesi.					

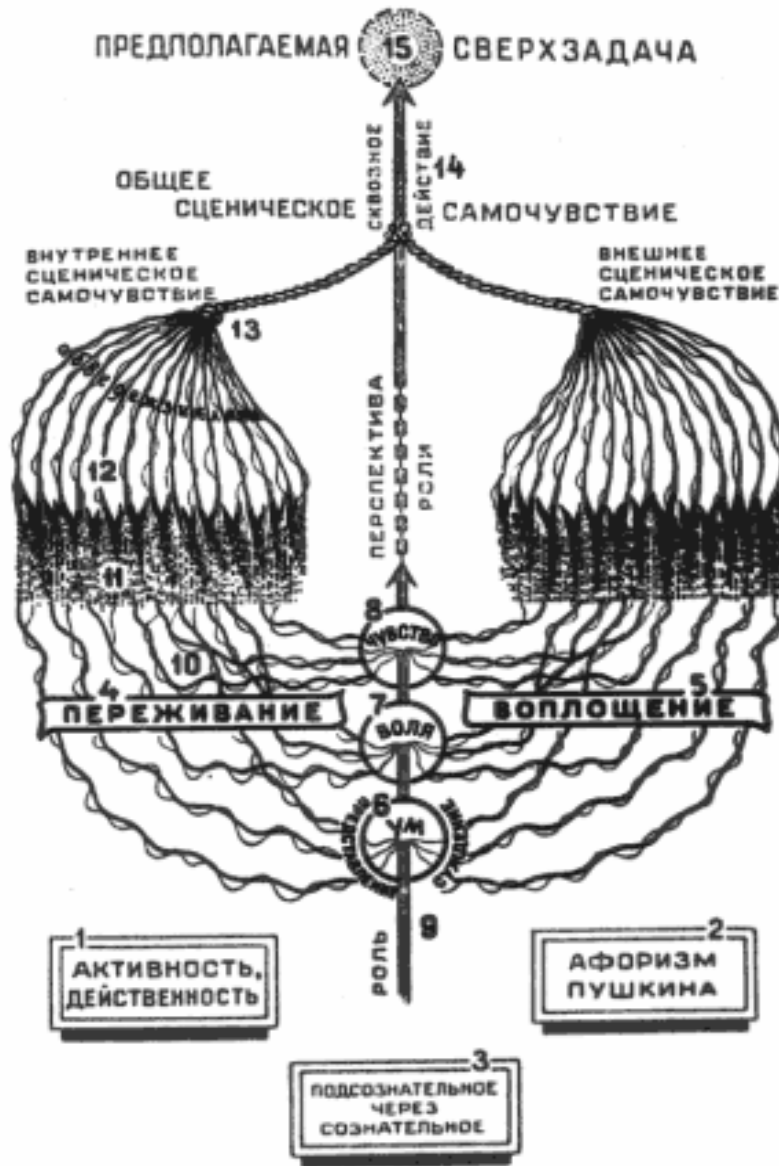


Figure 17 Stanislavsky's drawing of the System. From bottom to top: 1. "Dynamism"; 2. "Pushkin's Aphorism" (i.e. Given Circumstances); 3. "The Subconscious by means of the Conscious"; 4. "Experiencing"; 5. "Embodiment"; 6. "Mind"; 7. "Will"; 8. "Feeling"; 9. "The Role"; Running along the line. "Perspective of the Role" and "Through Action"; Between 12 and 13. "abdefghijk" (i.e. subtle reference to all the lures and techniques in the System); Either side of 14. "General Theatrical Sense of Self"; Left of 14. "Inner Theatrical Sense of Self"; Right of 14. "Outer Theatrical Sense of Self"; 15. "Proposed Supertask".

Şekil 1: "Figür 17: Stanislavskiy'in kendi sisteminin ana hatlarıyla çizimi. Aşağıdan yukarıya doğru: 1. "Dinamizm"; 2. "Puşkinin Aforizması"; 3. "Bilinç vasıtasıyla Bilinçaltı"; 4. "Denemek"; 5. "Düzenleme"; 6. "Dikkat"; 7. "İstem"; 8. "Hissetme"; 9. "Rol"; Çizginin devamında. "Rolün Perspektifi" ve "Aksiyona Doğru"; 14. "Kişinin Genel Teatral Duyumu"; 14'ün Solu. "Kişinin İçsel Teatral Duyumu; 14'ün Sağı. "Kişinin Dışsal Teatral Duyumu; 15. "Genel Amacın Hazırlanması" (Carnike,1998,108).

Yönetmenin, oyuncu ile ilişkisinde, psiko - fiziksel değerlendirme alanları ve bu konuda gelişmesi, oyuncunun gelişen tiyatro çalışmalarında yeri üzerine oyuncunun çalışmasına yönelik, Konstantin STANİSLAVSKİY'in oyunculuk yönteminde yer alan, **İç ve Dış Aksiyon, Büyüleyici Eğer, İmgelem, Dikkatin Toplanması ve Dikkat Çemberleri, İnanma ve Gerçeklik Duygusu, Duygu Belleği, Duygu ve Düşünce Alışverişı, Önerilmiş Koşula Adaptasyon, Mantıksal Dizin (Kesintisiz Çizgi), Üstün Amaç, Tempo – Ritim** üzerine bir çalışma pratiği sunmaktadır.

İnsanın psikolojik yapısı ile fiziksel hareketleri arasında mutlak bir bağ vardır. Dışarıdan gelen etkiler önce kişinin psikolojik yapısı üzerinde değişimlere yol açar ve bu değişimler fiziksel harekete dönüşür, tepki veririz. Hareketin başlangıç noktası psikolojiktir. Doğal yaşamda hareketsizliğin bile mutlaka psikolojik bir nedeni olduğunu görüyoruz. Yani insanlarda olagelen bütün duyguların mutlaka fiziksel bir nedeni, bütün fiziksel hareketlerin ise bir iç nedeni vardır. Bundan şöyle bir sonuca varabiliriz: İnsan ruhunun unsurları ile insan gövdesinin bölümleri birbirinden ayrılamaz.

Bu temel doğrudan hareketle oyuncunun yapacağı ilk şey, rol kişisi ile kendi kişiliği arasında benzerlikler bulmaktır. Oyuncu ancak kendi karakterinde varolan duygu ve düşünceleri yansıtabilir. Kendi karakterinde olmayan duygu ve düşüncelerin fiziksel eyleme dönüştürülmeye çalışılması olumsuz sonuçlar verebilir. Ancak taklit edilmek zorunda kalınacaktır. Stanislavskiy bu konuda, “kendi karakterinizde bulunmayan bir takım hareketleri taklide yönelmeyiniz” demektedir.

“Sanatçının görevi, rol kişiliğinin sadece dış yaşayışını canlandırmak değildir. Kendi insanlık niteliklerini rol kişinin yaşayışına uydurmalı, ruhunu bütünü ile o kişinin içine boşaltmalıdır. Sanatımızın biricik amacı, insan ruhunun bu iç yaşayışını yaratmak, bu yaşayışı sanatlı bir biçimde ifade etmektedir.” (Stanislavskiy,1992,32).

Yine doğal yaşama baktığımızda aynı psikolojik yapıya sahip kişilerin, farklı çevresel etkiler altında farklı davrandıklarını biliyoruz. Bir bakıma kişilerin psikolojik yapıları yaşadıkları, ya da buldukları çevreye göre belirlenir de diyebiliriz. Sahne üzerinde doğaldır ki oyuncunun yaşadığı çevre değil, rol kişinin yaşadığı çevre önem taşımaktadır.

“Bir aktör, ancak sahne üzerinde kendi iç ve dış yaşayışının, çevresindeki şartlar içinde tabii bir akışla aktığını duyduğu zaman, bilinçaltının derin kaynakları usulca açılır.” (Stanislawski,1992,33).

Aktör oynadığı oyun kişisi ile kendi karakteri arasındaki benzerlikleri bulacak ve rol kişinin yaşadığı çevreyi de dikkate alarak oynayacaktır. Ancak rol kişisinde kendinde hiç olmayan özellikler bulunduğu zaman ne yapacaktır? Örneğin, annesi ve babası hayatta olan bir aktörün, anne ve babasını kaybetmenin acısını hiçbir zaman bilemeyeceği bir gerçektir. İşte o zaman aktör, kendi yaratıcı güçlerini kullanacak ve duygusal gelişimini yaratacaktır. Ancak aktörün görevi yalnızca insan ruhunu yaratmakla da bitmeyecektir. Önemli olan aynı zamanda onu güzel, sanatlı bir biçim içinde anlatmaktır. Bütün bunları sağlayabilmek de doğaldır ki olağanüstü incelikte, son derece duygulu, kusursuz hazırlanmış bir ses ve gövde cihazını oluşturmak ve denetimini elde tutmaktan geçer.

“İnsan doğasının yapısında var olan oyunculuğun bu kuralları ki, sadece Stanislawski yaratıcı olarak aktör ve karakter olarak aktör arasındaki çelişkileri uzlaştırmayı başardı ve tek başına aktörün her rolü benzersiz bir hayat yaratımına yönelik, bilinçli ve karakterin içine psikolojik ve fiziksel davranış dönüşümleri için somut teknikler geliştirmiştir.” (Zarrilli,1989,39).

Aktör oynayacağı rol kişisini enine boyuna incelemelidir. Çağı açısından, zaman, ülke, yaşama şartları, psikolojik yapısı, yaşayış biçimi, toplumsal durumu, dış görünüşü, alışkanlıkları, tavır ve hareket, ses, konuşma biçimi, karakteri, yapısı... Ancak tüm bu koşulları yerine getirdikten ve kusursuz bir mekanizmaya sahip olduktan sonra aktör sahne üzerinde gerektiği gibi oynayabilecektir. Ancak o zaman oynadığı oyun, sanatsal olacaktır.

Stanislawski'in oyunculuk yöntemi değişik bölümler içinde ele alınabilir. Esnekliği ve kişiye özel çalışma biçimi ile buna olanak verir. Ancak ne tür bir bölümlere gidilirse gidilsin yöntemi iki ana başlık altında ele almak mümkündür. Yöntemin birinci bölümünü “Oyuncunun kendi üzerinde çalışması (Yöntemin iç mekanizması)” üzerine ikinci bölüm ise “Oyuncunun rolü üzerine çalışması (Yöntemin dış mekanizması)” üzerine kuruludur. Şurası unutulmamalıdır ki yöntem bir bütündür, ancak iç ve dış mekanizma birlikte düşünüldüğü takdirde aktöre yardımcı olabilir.

“Stanislavski Sistemi aktörlük sanatını yücelten dört ana temel üzerine gelişir: (1) oyunculuğun profesyonel düzeye ulaşması (2) Oyunculuk metodunun sistematize edilmesi; (3) Oyunculuğu doğa ve doğa yasalarına kaynaklandırarak biçimlendirilmesi (4) Deneyselliğin hegemonyası, doğruyu keşfetmede bilimsel metotların kullanılması oyunculuk için temel zorunluluk olmasıdır.” (Zarrilli,1989,39).

1.2.1. Yöntemin İç Mekanizması

1.2.1.1. Aksiyon (Eylem)

“Fiziksel eylem oyunculuğun temelidir. Seyircinin ne gördüğü, ne anladığı oyunun temasını keşfetmesi gördüklerinde saklıdır. Oyuncuların vücut dili anlamın çoğunu verir. Hatta diyaloglar duyulmasa ve anlaşılmasa bile.”(Benedetti,1998,16).

Günlük yaşantımızda sürekli eylem içerisindeyizdir. Daha önce de söylediğimiz gibi, çevremizden gelen etkilerle değişik eylem biçimleri yaratırız. Günlük yaşamımızda ilgi çekici olmayan bir dizi eylemi kolaylıkla yapabiliriz. Oysa sahneye çıktığımız zaman çok basit bir eylem bile, bizim için zorlaşır ve giderek doğal olma niteliğini kaybederiz. Oyuncu adayları için çok basit gibi görünen ve yapılması istenen temel bir araştırma vardır. **Sahneye çıkıp hiçbir şey yapmadan oturmak.** Birçok oyuncu adayı sahneye çıktıklarında doğal bir biçimde oturmak yerine yapmacık ya da abartılı biçimde oturmanın onlara daha kolay geldiğini söylerler.

Burada önemli bir nokta karşımıza çıkıyor. Demek ki sahne üzerinde doğal davranmak, yapılacak eylemi abartmaktan çok daha zor ve kompleks bir denetim mekanizmasını elde tutmayı gerektiriyor. Kişi ister istemez kendisini seyredenlerinin farkına varıyor ve onların ilgisini çekmek, onlara kendisini belli etmek için bir takım doğal olmayan hareketlere başvuruyor. Oysa sahneye çıktığımızda seyircinin dikkat noktası zaten bizim üzerimizde toplanmıştır. Abartılı ve yapmacık hareketler inandırıcı olmayacak, seyircide ters tepki yaratacak ve oyundan kopmasına, bizi izlememesine neden olacaktır. Normal yaşamımızda insanın herhangi bir koltuğa oturmasının hiçbir ilgi çekici yanı olmayabilir. Sahnede ise her şeyin belli bir nedeni olmak durumundadır. Eğer bir koltuğa oturulacaksa bu son derece doğal bir biçimde yapılacak ve mutlaka bir amacı olacaktır. Sahnede amaçsız hiçbir harekete yer yoktur.

“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.”
(Stanislavskiy,1992,60).

Sahne üzerinde doğal oyunculuktan yanadır Stanislavskiy. Onun bu anlayışı devrinde yanlış anlaşılmış ve bu kez de doğal oynamak, oynamamakla bir tutulmuştur. Oysa sahne üzerinde hareketsizliğin bile belli bir iç nedeni vardır. Yani hareketsizlik bile belirli bir eylemdir. Sahne üzerinde kıvıldamadan duran ya da oturan bir kişinin dış durgunluğu hareketsizlik demek değildir. Kıvıldamaksızın oturarak da aktör eylemle dolu olabilir. Yine doğal yaşamımızdan biliyoruz ki birçok insanın psikolojik yapısı onları büyük olaylar karşısında hareketsizliğe itmektir. Söz gelişi, çok sevdiği bir yakını kaybeden kişinin, olayı duyduğunda hiç reaksiyon vermeden, kıvıldamadan donup kaldığına çoğumuz tanık olmuşuzdur. Burada bu kişinin eylemsizliğinden söz edemeyiz. Olsa olsa fiziksel harekete dönüşmeyen bir dış hareketsizlik vardır diyebiliriz. Bu bahsettiğimiz rolün “iç aksiyonudur” ve kişinin iç yapısı, eylemle doludur. İşte sahne üzerinde de öncelikle aktörde, iç eylemin oluşması ve bu eylemin gerçekten duyulması gerekir. Ancak daha sonra bu iç aksiyonun dışarıya nasıl yansıtılacağı, yani fiziksel dış aksiyona nasıl dönüştürüleceği, hangi estetik biçimler içinde oluşturulacağı önem kazanır. Dış aksiyon, rolün fiziksel yönelimidir. Ama fiziksel dış aksiyonun kaynağı yine iç aksiyonun kendisidir.

“Sanatın özü, sanatın dış biçimlerinde değil, psikolojik özünde, yani içindedir. (...) İster dışa doğru, ister içe doğru sahne üzerinde oynamak gerekir.”
(Stanislavskiy,1992,62).

Burada çok ince bir nokta karşımıza çıkıyor. Aktör, sahne üzerinde abartısız ve yapmacıksız oynamalıdır. Kullanacağı eylem biçimlerini çok iyi saptamalı ve bu eylemleri oluşturan koşulları dikkatle incelemelidir. Fakat doğal yaşamda ilgi çekici olmayan bir takım eylem biçimlerini ya da hareketleri de, sahneye getirmemelidir. Bütün yaptıkları belirli bir estetik bütünlük içinde olmak zorundadır. Özellikle dikkat edilmesi gereken bir nokta da, içinde gerçekten oluşmayan bir duyguyu, olmuş gibi göstermemelidir. Ne çeşit olursa olsun belirli eylem biçimine, gerçekten duyuyor ise ve amacına uygun ise yer vermelidir.

“Sahne üzerinde ne koşmanın hatırı için koşun, ne de acı çekmenin hatırı için acı çekin. Eylemin hatırı için oynamayın; her zaman bir amaca göre oynayın.. Ve de gerçeğe uygun olarak.” (Stanislavskiy,1992,66).

Bir insan hiçbir zaman durup dururken duygulanmaz. Ya da durup dururken eyleme geçemez. İnsanı mutlaka eyleme iten dışarıdan gelen bir dürtü vardır. En önemlisi de insanın, o ana kadar sürüp gelmiş bir geçmişi vardır. Onda oluşan eylem biçimlerini, o kişinin geçmişi belirler. Yaşamı boyunca başından geçenler, bunların etkileri o kişinin geçmişi belirler. Yaşamı boyunca başından geçenler, bunların etkileri o kişinin karakterini oluşturmuştur. Buradan hareketle, sahnede bir eylem öncesini ifade etmeli ve ondan kaynaklanmalıdır.

“Sahne açılmadan önce ne olduğunu bilmek zorundayız. Buna eylemin öncesi diyoruz. Ve oyundan sonra ne olacağını bilmek zorundayız ve buna da eylemin sonrası diyoruz. Her birimiz oyunun kısaca özetli bir şekilde oyunun eylemini bilmeliyiz.” (Benedetti,1998,6).

Oyuncunun sahnede canlandıracağı karakteri doğrultusunda eylem biçimleri belirlenmiştir. Sahne üzerinde de bu kuralların geçerli olduğunu görüyoruz. Oyunun herhangi bir sahnesinde ağlamak gerekiyorsa aktör o sahne geldiğinde birden bire ağlayamaz. Zaten ondan böyle bir şey de beklenemez. Mutlaka ağlamayı gerektiren bir takım olaylar olmuş ve rol kişinin gelişimi, o sahnede böyle bir eylemi gerektirmiştir. Aktör rolünü bir bütünlük içinde ele almak zorundadır. Ancak bu bütünlük içinde gerektiğinde belirli eylem biçimini seçebilir ve mantıklı bir zemine oturabilir.

“Hangi şartlar olursa olsun, sahne üzerinde duygu için, duygunun doğması ile hemen yön alan eylem olamaz.” (Stanislavskiy,1992,67).

Sahne üzerinde belirli bir eylemi gerçekleştirmede önemli bir ikinci unsur da o eylemin psikolojik temelidir. Stanislavskiy bu konuda şu örneği verir:

“Çevrenizde oynayan çocukları izlemelisiniz. Gerçek oyun kişileri olmadıkları halde o oyun kişilerinin karakterlerine nasıl kolaylıkla büründüklerini gözlemlemelisiniz. Bütün bu eylemleri yaparken ne kadar sade, ne kadar ustaca davranırlar.” (Stanislavskiy,1992,72).

Doğaldır ki çocuklar oyun oynadıklarının bilincindedirler. Ve onları oyun oynamaya zorlayan dışsal bir güç yoktur. Kendiliklerinden oynarlar. Oysa sahnede aktörü oynamaya iten güçler, zorlamalar vardır. Bu zorlamaları, bilinçli bir biçimde role kanalize etmek oyunculuğun temel ve güç bölümlerinden birini oluşturur. Bu da ancak oyuncunun oynayacağı rol kişisini gerçekten iyi tanınması, onun duygularını yeterince duyması ile mümkün olur. İşte bu noktada Stanislavskiy, bu zor işin başarılması için sihirli bir sözcük sunar. “Büyüleyici Eğer”.

1.2.1.2. Büyüleyici Eğer

Bir oyuncu sahnede oynarken oynadıklarının oyun olduğunun bilincindedir. Oynadığı olaylar gerçek olaylar değildir. Herhangi bir rolü oynayabilmek için **eğer ben, bu psiko-fiziksel koşullar altında onun yerinde olsaydım ne yapardım?** sorusunu kendisine sormak durumundadır. **Eğer** sözcüğünün asıl büyü, korkuya veya zora başvurmadan, sanatçıyı eyleme yöneltmesindedir. Bu sözcük oyuncunun iç uyarılarını kolaylıkla ve sadelikle harekete geçirir. Sözelimi Macbeth rolünü üstlenen oyuncu, oyunun her bölümünde “Eğer ben bu psiko-fiziksel koşullar altında, Macbeth’in yerinde olsaydım ne yapardım? Onun başına gelen benim başıma gelmiş olsaydı, ben nasıl davranırdım?” 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.

“Aktörle temsil ettiği kişi arasındaki yakınlığı tanımlamak için, piyese, yön ve ilgi çekici eylem veren, aynı zamanda piyesin boşluklarını dolduracak bazı somut ayrıntılar ekleyin. Eğer’in dayandığı varsayımla ilgili şartlar, sizin duygularınıza yakın olan kaynaklardan alınmıştır. Bu kaynaklar, aktörün psikolojisi üzerinde güçlü bir etkiye sahiptirler. Rolünüzle hayatınız arasında bu bağlantıyı bir kere kurdunuz mu, o iç itmeyi veya heyecanı kurdunuz demektir. Sonra, hayatta kendi deneyimlerinize dayanan bütün olasılıkları buna katın. O zaman sahnede yapmak zorunda bulunduğunuz şeyin imkansız olmadığına samimiyetle inanmak, sizin için ne kadar kolaylaşacaktır göreceksiniz.” (Stanislavskiy,1992,79).

Eğer varsayımı, oyuncunun yaratısını, düşüncesini ortaya çıkaracağı gibi aynı zamanda mantıki aksiyonu ateşleyen bir öğedir. Stanislavskiy'in önemle üzerinde durduğu bilinçaltımızdaki denetlenemeyen duygu ve düşüncelerimizi bilinç yolu ile denetim altına alma, bir aktörün en büyük yardımcısıdır. Çünkü oyuncu "eğer" sözcüğünün yanıtını verebilmek için hem dış hem de iç aksiyonu saptamak zorundadır. Yine Macbeth örneğine dönersek; Macbeth, karısının ve çevresinin etkisiyle kral olabilmek adına kralı öldürmek zorunda olduğuna kendini inandırmıştır. Macbeth rolünü üstlenen oyuncunun Eğer ile sorabileceği sorular ve bu sorulara karşılık gelen cevaplar neler olabilir? Öncelikle "eğer biraz sonra birini öldürecek kişinin yerinde olsam neler hissederdim?" sorusunu sormalı pekala. "Üstelik böyle bir sonucun kaçınılmaz olduğunu cadılar da söyledi bana. O zaman düşünülecek bir tek şey var Kral Duncan'ı nasıl öldüreceğim? Peki ama gecenin sessizliği içerisinde gürültüsüzce bu işi nasıl yapacağım?" soruları rol kişinin eylemi için bir anahtar olabilir. Ama sorular burada bitmiyor ve ikinci bölüm sorular alıyor sırayı. "Peki ama Macbeth bu cinayeti nasıl işledi? O da benim gibi davranır mıydı? O soylu bir komutan, bir bey. Öyleyse bir bey gibi davranmalıyım. Peki, ben bir bey olsaydım nasıl davranırdım..." gibi sorular devam eder. Önemli olan soruları sorarken, rol kişinin içinde bulunduğu önerilmiş psiko-fiziksel koşulun dışına taşmamaktır. Bütün düşünceler, sorulan sorular, verilen cevaplar oyuncuyu doğru bir eyleme itmeli. Doğru eylem, ancak önerilmiş koşulların (belirli koşullar) doğru analizine bağlıdır.

"Belirli koşullar: Piyesin hikayesi, eylemleri, çağı, eylemin zamanı ve yeri, yaşama düzeni, aktörlerle rejisörün yorumu, sahneleme, temsili bütünü ile ortaya koyma, dekorlar, kostümler, sahne donanımları, aydınlatma ve sesler; bir aktörün rolünü yaratma sırasında dikkate alması gereken bütün koşullar." (Stanislavskiy,1992,80).

Eğer'i, başka bir deyişle, hareket noktası olarak da tanımlayabiliriz. Ancak anladığımıza göre "önerilmiş koşulları" düşünmeden "eğer" sözcüğünü harekete geçirmemizin bir anlamı olmayacaktır. Öyleyse "önerilmiş koşullar" ile "eğer" sözcüğünü birlikte düşünmek durumundayız. Önerilmiş koşullar, **eğer** için temel oluştururken, **eğer** de uyumakta olan hayal gücünü uyandırır diyebiliriz. Öyleyse her ikisi, birlikte ve ayrı olarak aktörü harekete iten bir iç kuvvetin yaratılmasına yardım ederler.

Doğaldır ki, **eğer** varsayımı ile harekete geçen duygularımızı kolaylıkla denetim altına alabiliriz. Yalnızca bir varsayım olduğu için gerçek yaşamdaki duyguların rolünüzü kaplamasından da böylelikle kaçınabiliriz. Böyle olmasaydı, tiyatrodaki gerçek duygular kullanılsaydı, sonucun tam bir felaket olduğu görülebilirdi. Sözelimi Macbeth rolündeki aktör, Macbeth ile kendisi arasında öylesine bir yaklaşım kurabilirdi ki, sonunda kralı oynayan arkadaşını sahnede gerçekten öldürebilirdi. Oysa **eğer** sözcüğü yardımıyla hem duygusuzluktan kurtuluyor, hem de Stanislavskiy' in deyimiyile “gerçek gibi görünen duygular” (Stanislavskiy,1992,32) ’dan yararlanabiliyoruz.

1.2.1.3. İmgelem

Günlük yaşamımızda az ya da çok bir şeyler hayal eder dururuz. Çevremizden gelen etkiler, okuduklarımız, gördüklerimiz, yaşadıklarımız bizi hep bir yerlere götürür getirir. Yani doğal olarak her insanda hayal gücü, var olan bir şeydir. Ancak herhangi biri ile oyuncunun hayal gücünü kullanması arasında çok önemli bir fark vardır. Bu, aktörün hayal gücünü, görevi açısından kullanmak zorunda olmasıdır.

“Bir insan ruhunun yaşamı, şiir ile ilham alır, derinden hisseder, doğru ile korur, sadece bir tek kişi için değil evrensel bir olgu için de ortaya çıkarır. Bu nedenle, sadece kişisel değil, toplumsal önemi üzerine alır.” (Stanislavskiy. Aktaran: Smith,1999, 27).

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. Macbeth örneğine yeniden dönersek, oyuncumuz belki de hiçbir zaman yaşamında birini öldürmeyecektir, hiçbir zaman da kral da olamayacaktır. Ama imgelemi sayesinde kişileri öldürebilmeli, kral 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. Stanislavskiy bu konuda çok kesin ve katı davranır:

“Hayal gücünden yoksun bir aktör için ne düşünürsünüz? Bir aktör ya hayal gücünü geliştirmeli yahut tiyatrodan ayrılmalıdır!” (Stanislavskiy,1992,90).

Hayal gücünü kullanamayan bir aktör, eninde sonunda başkalarının boyunduruğu altına girecek, yaratıcı güçlerini kaybedecek ve kendini tekrarlamaktan başka bir şey yapamayacaktır. Stanislavskiy aktör olacak kişilerde mutlaka geniş hayal gücünün olmasını savunurken, var olan imgelem türlerini de şöyle açıklar:

“Kendine özgü girişkenliği olan türden bir imgelem (muhayyile); özel çaba göstermeksizin gelişebilir; siz ister uykuda, ister uyanık olun, bu imgelem durup dinlenmeden, bıkmadan usanmadan çalışır. Bir de girişkenlikten yoksun ama hareket ettirici kuvvet ile kolayca uyanıveren ve çalışmasını sürdüren türden bir imgelem vardır. Hareket ettirici güçlere hiç aldırmayan türden olan imgelem ise daha güç bir sorun ortaya koyar. Bu türde aktör, sadece dışa ait biçimci bir yoldan hareket ettirici kuvvetler edinir. Böylesi bir donatıyla, gelişimi sağlamak çok güçtür; aktör üstün çaba göstermedikçe başarı umudu da çok azdır.”
(Stanislavskiy,1992,90).

Aktörler, meslek yaşamlarının neresinde olurlarsa olsunlar imgelemlerini sürekli olarak geliştirmek zorundadırlar. İmgelemi geliştirmenin temel koşullarından biri de iyi gözlemci olabilmektir. Yaşamları boyunca aktörler çevrelerini, çevrelerinde yaşayan insanları gözlemlemek, onların davranışlarını belleklerinin bir köşesine not etmek durumundadırlar.

İmgelemi geliştirmede gözlemin yanında ikinci önemli nokta da karşılaştırma yapabilmektir. “Belirli durumlar içerisinde gözlediğimiz insanların yerlerinde bir başkası olsa neler yaparlardı?” ya da mutlu bir insanı gözlediğimizde, “acaba şimdi bir yakınına kaybetse nasıl davranırdı?” gibisinden soruları da kendimize sürekli olarak sormak zorundayız. Ya da rahat bir sandalye de otururken, “oturduğumuz sandalyenin yerinde kızgın bir soba olsaydı acaba neler hissedirdim?” gibisinden soruları... Bütün bu soruların yanıtları, günün birinde sahne üzerinde karşılaşacağımız hiç ummadığımız bir duygunun, bir anın ipucunu verebilecek, belki de rolü oynayabilmemizin anahtarı olacaktır.

İmgelemi geliştirmenin üçüncü bir yolu da, aslında günlük yaşamda ilgi çekici olmayan şeyleri, ilgi çekici hale getirebilmektir. Yolda yürüyen tanımadığımız bir insanın biraz önce cüzdanını düşürüp kaybettiğini, az sonra dolmuşa binince, cüzdanının yok olduğunu anlayınca, ne gibi tepkiler gösterebileceğini hayal etmek gibi.

“Sanatsal bir çalışma oluşturmaya yönelttiği için, bu gibi unsurların sonsuz yapılardan dağınık parçalar oluşturmalarına rağmen, (bilinçli ya da bilinçsiz) kimlik öğelerinin kavranması gerekir. Sanat oluşturmaya içeren bu süreç, bu yüzden, başka türlü bilinçli bir şekilde kavranamayan insan özünün özelliklerini bir araya getirmede soyut bir girişimle bağ oluşturur” (Smith,1999,5).

Oyuncu bir an bile unutmamalıdır ki, elinde yazılı metinden başka bir şey yoktur. O metinde yazılı olan karakterin yaşama geçirmek, ona ruh vermek zorundadır. Oyun yazarı, oyun kişinin nereden gireceğini, neler söylediği, nereden çıktığını yazar yalnızca. Ama oraya girerken başından neler geçmiştir, söylediği sözlerin altında yatan gerçek anlamlar nelerdir, neden buradan dışarı çıkacaktır, nereye gidecektir, bundan sonra o kişiyi neler beklemektedir? Tüm bu sorularının yanıtlarını oyuncunun imgelemi yanıtlamak zorundadır.

“Yazılan bir metin, oynamak içindir; okumak için değil.” Oyuncu, yazarın aslında söylemediği fakat söylemek istediklerini ortaya çıkarmak zorundadır. Ancak böylece o metnin nasıl oynanacağını açıklığa kavuşturabilir. Rol üzerindeki yoğun masa başı çalışması kullanılarak, karakterin psikolojisini anlamayı ve gerekli derin tarihsel araştırmayı sağlar. Bu çalışma, hayal gücü ve duyu belleğine yardımcı olacaktır. “Stanislavsky’in niyeti, oyuncunun role ve oyuna, sınırlı hazırlıkta yaratıcı durumun içine dalmalarını sağlamaktır.” (Merlin,2003,20).

Bir rolü oynayabilmek için, daha önceden de belirlediğimiz gibi, hayal gücünün gelişi güzel kullanılması da aktörü yanlış yerlere götürebilir. İmgelemin, önerilmiş koşulun sunmuş olduğu görevi açısından kullanılması söz konusudur.

“Her şeyden önce bir rolün, birbirine bağlı bir sıra varsayılan şartları olmalı. Sonra bu şartlara bağlı, sağlam bir iç hayaller çizgimiz olmalı ki, böylece hayaller bizim için açıklanabilsin. Sahnede bulunduğumuz sürenin her anında, piyesteki eylemin gelişiminin her anında, ya bizi çevreleyen dış şartları (temsilin tüm maddi yapısını) veya rollerimizi açıklamak amacıyla kendi kendimizi kılıklandırdığımız bir iç şartlar zincirini dikkate almak zorundayız.” (Stanislavskiy, 1992,100).

İmgelemine geliştiremeyen aktör adaylarının mutlaka kendilerini denetleyebilecek, imgelemlerini genişletmeye, aşmaya yardım edebilecek bir başka

kişiy gereksinimleri vardır. İmgelemi aktif olan oyuncular için problem yoktur. Ancak imgelem pasif ise ve ancak zorlamalarla gelişebiliyorsa, bu aktör için bir sorundur. Stanislavskiy böylesi durumlar için şunları önerir:

“Benim yöntemime göre bir öğrencinin imgelemini geliştirme de dikkat edilmesi gereken bazı noktalar vardır. Eğer o öğrencinin imgelemi aktif değilse ona basit sorular sorarım. Sorular kendisine yönelmiş olduğundan, onunda bu sorulara karşılık vermesi gerekir. Ama bomboş kafayla karşılık verirse, böyle bir karşılığı kabul etmem. O zaman daha doyurucu karşılık vermesi için, ya kendi imgelemini uyandırmak, ya da akla yatkın muhakeme yolundan giderek, kendi zihninin yardımı ile konuya yaklaşmak zorundadır. İmgelem üzerine çalışma, çoğu zaman işte böyle, bilinçli bir tarza hazırlanır ve yönetilir. Öğrenciye kendi belleğinde veya imgeleminde bir şeyler görmesini, bir an için düş içinde yaşamasını empoze ederim. Belirli hayaller belirir önünde. Bir an için düş içinde yaşar. Daha sonra, daha başka bir soru ve olay böylece tekrarlanır. Derken, ben o kısa anı bütün bir tabloya yaklaştırmaya yetecek ölçüde güçlendirip uzatıncaya dek sürüp gider bu. Başlangıçta bunu ilgi çekici bulamayabilirsiniz. İşin dikkate değer yönü şu ki, aldatıcı görüş gide gide öğrencinin kendi iç hayalleri ile dokunmuş, işlenmiş, örülmüş hale gelir. Bu bir kere oldu mu, artık onu, iki kere yahut birçok kere tekrarlayabilir. Ne kadar çok tekrarlırsa, hafızasının o kadar derinine girer, o kadar derinden yaşar.” (Stanislavskiy,1992,104).

İmgelemi geliştirmede en önemli öge oyuncunun kendi iç görüşünü kullanmasıdır. İster dışarıdan bir başkasının uyarılarıyla olsun, ister kendi iç uyarılarıyla olsun imgelemi açık seçik, canlı olarak ortaya koyabilmek, oynayabilmenin temel şartlarından biridir. Bir imgelem ne kadar pasif olursa olsun, ne kadar zorlanırsa zorlansın, açıklığa kavuşturulabilirse, en önemli engelde ortadan kalkar. Artık imgelemin gücü gün geçtikçe büyüyecek ve oyuncunun her rolde en büyük yardımcısı olacaktır. Yine Stanislavskiy’in sözlerine kulak verelim.

“Aktörün imgeleminin her buluşu, tümüyle eksiksiz olmalı ve olayların temeli üstüne sapaşağlam kurulmalıdır. Aktör, uydurma varlıktan, daha belirli bir tablo oluşturmak amacıyla icad yeteneğini zorlayıp dururken, kendi kendine soracağı bütün sorulara (ne zaman, nerede, niçin, nasıl?) karşılık verebilmelidir. Bazen bu bilinçli, zihni çabaya gereksinim duymayabilir. İmgelem, sezgi yoluyla çalışabilir. Gelgelim bu yola güvenemeyiz. Sınırı iyice belirlenmemiş, açık seçik ortaya konmamış şekilde hayal etmek, sıkıntıya kürek çekmektir. Öte

yandan bilinçli, karşılaştırmalı bir yoldan hayal kurma da, çoğu zaman, hayatın cansız, yapmacık bir görünüşünü oluşturur.” (Stanislavskiy,1992,109).

Yukarıdaki sözlerden de anlaşılacağı gibi oyuncu imgelemine işletirken şu dört sorunun yanıtını net bir biçimde vermek zorundadır. Kim? Nerede? Nasıl? Niçin? Bu dört sorunun yanıtı, oyuncuya oynayacağı karakteri çözümlemede kesin veriler verecektir. Kim olduğu, o ana kadar nasıl bir yaşam yaşadığını; yaşının kaç olduğunu, çevresindeki diğer insanlarla ilişkilerinin nasıl olduğunu, onlara nasıl davranması gerektiğini, mesleğini vb.. belirleyecektir. Nerede olduğu, oyunun içinde geçtiği çağ, 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, ister kısa, gerçek olmayacaktır. Siz de bir makineden, bir robottan öteye geçemeyeceksiniz.” (Stanislavskiy,1992,110).

1.2.1.4. Dikkatin Toplanması

Bir aktör için oynarken dikkatinin belirli nesnelere ya da noktalara toplanması yani oynadığı role **“konsantre”** olabilmesi, oyunculuğun temel sorunlarından birini oluşturur. Stanislavskiy’e gelene kadar bu konuda bilim adamları çeşitli önerilerde bulunmuşlar ve aktörlere değişik konsantre olabilme biçimleri sunmuşlardır. Ancak bu konuda da, daha önce belirttiğimiz gibi, tiyatronun soysuzlaşması -deyim yerinde olursa- bir çeşit konsantrasyon soysuzlaşmasını da beraberinde getirmiştir. Stanislavskiy’in devrinde aktörlerin dikkatlerini toplayabilmelerinin temel koşulu olarak, oyun öncesi mutlak bir sessizlik içinde aktörlerin kendilerini dinlemelerini, kimselerle konuşmamaları istenirdi. Doğaya aykırı olan bu tutum içinde aktörler, sözüm ona dikkatlerini oynayacakları rollerine toplarlardı ve gizil bir hava içinde oyun başlardı. Stanislavskiy, oyunculuğun temel sorunlarına yaklaşımında değişmeyen tutumuyla bu

konuda da oyunculara aynı şeyi önerir: “Doğal olmayan her şeyi bir kenara koymak!” (Stanislavskiy,1992,115).

Doğal yaşamda, insanın dikkat noktası, pek çok şey üzerinde toplanabilir. Ancak sahne üzerine çıktığında, sahne dışındaki nesnelere, etmenleri düşünmemek için aktörün sahne üzerindeki nesnelere dikkati toplamasını, Stanislavskiy yeterli buluyor. Ancak bu dikkat toplama işlemi, dinsel bir ayin içindeymiş gibi olmamalı, tam tersine aktörün duygu ve düşünceleri en uyanık, en açık biçimde olmalıdır:

“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.” (Stanislavskiy,1992,116)

Stanislavskiy, 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 doğrulukla yapabilmelidirler.

Dikkati toplayabilmenin başlangıcında Stanislavskiy, aktörlere kendilerine yakın olan nesnelere başlamalarını, duygu ve düşüncelerini o nesne üzerinde toplamalarını önerir:

“Bir nesne üzerinde derinlemesine yapılan bir gözlem, normal olarak, o nesne ile uğraşmak yönünde bir istek doğurur. Bu istek de, o nesne üzerindeki gözleminizi artırır. Bu karşılıklı iç-tepki, dikkati çeken nesne ile daha güçlü bir bağ kurar.” (Stanislavskiy,1992,118).

Bir aktörün dikkatini toparlayabilmesi, dikkatini daha uzaktaki yerlere ulaştırabilmesi için öncelikle sahne üzerindeki şeylere bakmayı, onları görmeyi öğrenmesi gerekmektedir. İnsan günlük hayatta yürürken, otururken, konuşurken nasıl doğal olmayı ister istemez beceriyorsa, aktörün de seyircinin onu seyrettiği anlarda da

bu beceriyi kazanması gerekmektedir. Yani günlük hayatta yapılanların seyirci önünde de nasıl yapılacağını öğrenmesi gerekmektedir. Stanislavskiy, bu konuda aktörlere şunları öğütler:

“Şunu unutmayın: Günlük hayattaki en basit hareketlerimiz bile, taban ışıklarının gerisine geçince, bin kişilik bir seyirci topluluğu karşısına çıktığınızda son derece güçleşir. Nasıl yürüyeceğini nasıl dolaşılacağını, nasıl oturup kalkılacağını yeniden öğrenmek ihtiyacında oluşumuzun nedeni işte budur. Sahne üzerinde bakmak ve görmek, dinlemek konularında kendimizi yeniden eğitmemizin önemi büyüktür.” (Stanislavskiy,1992,119).

Stanislavskiy, aktörler için dikkatin toplanması konusunda üç dikkat çemberi önerir: 1) Küçük Dikkat Çemberi, 2) Orta Dikkat Çemberi, 3) 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. Stanislavskiy, bu konuda şunları belirliyor:

“Küçük dikkat çemberi içindeki ruh halinizi her an hatırlayın. ‘Kalabalıkta yalnızlık’ adını verdiğimiz işte 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.” (Stanislavskiy,1992,126).

Dikkat çemberleriyle yapılan alıştırmalarda önce çeşitli aydınlık alanlarının yardımıyla aktörlerin dikkatlerinin bu ışık alanları içinde toplanması sağlanır. Daha sonra ışık alanları ortadan kaldırılarak aktörlerin dikkat çemberlerini kendi imgelemlerini çizmeleri, sınırlarını saptamaları istenir. Uzun ve sabırlı çalışmalar sonunda aktör, dikkatini bu varsaydığı değişik çemberler üzerinde toplayabilir. Hangi çember içinde olursa olsun aktör, o çember içindeki bütün ayrıntıları kavramak zorundadır. Aktör dikkatinin dağıldığını hisseder hissetmez dikkatini tek bir nesne üzerinde toplamalı, sonra tekrar yavaş yavaş dikkat alanını büyütmelidir:

“Çember gitgide büyürken dikkatinizin alanı da genişlemelidir. Bununla birlikte, bu alan, dikkatimizin sınırları içinde tutabileceğiniz noktaya kadar genişlemeye devam edebilir. Sınırlarınız gevşemeye başlar başlamaz, hemen dikkatinizin kavrayabileceği, daha küçük bir çembere çekilmelisiniz. Bu noktada çoğunlukla sıkıntıya düşersiniz. Dikkatiniz dağılır, boşlukta boşu boşuna harcanır gider. Dikkatinizi tekrar toplamalı, elden geldiğince bir tek nokta veya nesne üzerine, sözgelişi tek bir noktaya, bir ışık kaynağına yeniden yönelmelisiniz.” (Stanislavskiy,1992,129).

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

Aktörler dikkatlerinin dağıldığını sezdikleri anda, dikkatlerini tek bir nesne üzerinde toplayarak, gerekli ortamı kendilerine yeniden yaratabilirler. Ancak bir aktör için unutulmaması gereken noktalardan biri de karşısında seyirci olduğu ve bir an önce dikkat noktasını seyirci üzerine kaydırmak gerekliliğidir.

Aktörler için kendi dışındaki nesnelere üzerinde toplanan dikkatin yanında bir de iç eğilimleriyle ilgili, imgelem gücüne bağlı olarak, iç dikkat kavramından söz etmeliyiz. Dikkat çemberiyle yapılan çalışmalar, daha çok aktörün dışındaki maddi nesnelere ilgilidir. İç dikkat ise, Stanislavskiy’in belirttiği gibi, hayali koşullar içinde görülen, işitilen, dokunulan, duyulan şeyler üzerinde merkezlenir. İmgelem konusunda daha önce aktarmaya çalıştığımız” imgelemin yarattığı varsayımsal gerçeklerin, fiziksel dönüşmesi konusu burada da geçerlidir. Yani varsayımsal gerçekler soyutta kalmamalı, mutlaka somuta dönüştürülerek seyirciye aktarılmalıdır.

İç dikkatimizin nesnelere, beş duyumuzun tüm alanlarına yayılmıştır. Yani oyuncunun var olmayan bir nesneyi gerçekmiş gibi görmesi, koklayabilmesi, dokunabilmesi, duyabilmesi, yetkinliğe ulaşması gerekmektedir. Bir aktör, sahne üzerinde ya kendi içinde veya kendi dışında yaşar. Yaşadığı ya gerçek bir yaşamdır ya da sahne üzerinde hayali bir yaşam var etmedir. İşte dikkatin toplanması konusunda bir aktör için en zorlayıcı olan; hayali bir yaşamdır. Sorun, soyut-hayali-yaşamın iç dikkati nasıl toparlaması gerektiği konusudur:

“Sahne üzerinde çevremizi saran maddi şeyler, iyi eğitilmiş bir dikkati gerektirir. Hayali şeyler ise çok daha disiplinli bir konsantrasyon gücünü gerektirir.” (Stanislavskiy,1992,133).

Bir aktörün rolünü, teknik sistemleri, seyirciyi, rolünün sözlerini, sırasını ve buna benzer birçok şeyi aynı anda düşünmesi, kuşkusuz, başlangıçta zorluklar doğuracaktır. Ancak bu zorlukların aşılmasında en önemli etken, aktörün dikkatinin ayrı ayrı bir çok katlara kurulmuş olabilmesi ve hiçbirinin ötekini engellememesi ilkesidir. Doğal yaşamda aktörün dikkatinin büyük bir bölümü, otomatik hale gelişinden kaynaklanarak giderek aktör de dikkatinin büyük bir bölümünü, otomatik hale getirecek ve çalışarak bu zorlukları aşacaktır.

Tekniğini mükemmelleştirmiş bir aktör, güçlüklerin büyük bir bölümünü aşma yolunda önemli bir yol kat edecektir. Yalnızca sezgilerinin yardımı ile oynayacağını sanan ve giderek kendini tekrarlayan oyuncular gibi tekniğe güvenmek, her işi tekniğin yardımı ile çözebileceğini sanmak da bir aktör için yanılığa düşmek olacaktır. Doğru yol ikisini birlikte kullanmak olacaktır.

1.2.1.5. Birimler ve Amaçlar

Stanislavskiy, oyuncuların, işlerini kolaylaştıran ve oyunu daha rahat çözümleyebilecek bir yöntem önerir. Bu yöntemin adını da “metnin birimlerini ve amaçlarını saptamak” olarak belirtir. Hangi oyunu ele alırsak alalım oyuncu kendi rolü ve oyunla ilgili yüzlerce ayrıntı ile uğraşmak, bunları niteliğe kavuşturmak zorundadır. Ancak önemli olan, bu ayrıntıların içinde, rolünü yaratmasına yardımcı olacaklar ile fonksiyonel olmayanların belirlenmesi söz konusudur. İşte Stanislavskiy, aktörün rolünü yaratmasına yardımcı olabilecek ayrıntılara, “oyunun birimleri” adını verir. Bir oyuncu, oyundaki ayrıntıların çokluğu ile değil, yolunu belirleyen, kendisini yanlış yollara gitmekten alıkoyan birimlerle ilgilenmelidir. Hangi birimlerin yaratıcı sanata yardımcı olabileceklerini belirlemek de oyuncunun temel amacı ile ortaya çıkabilecektir. Stanislavskiy şöyle bir örnek verir:

“Bir gün bir kılavuz kaptana, uzun bir yolculukta, dönemeçleri, sığılıkları, kayalıkları ile bir kıyının en küçük ayrıntılarına varıncaya dek her şeyi nasıl

olup da hatırında tuttuğu sorulmuştur. Kılavuz kaptan da şu karşılığı vermiş: “Ben bu saydıklarınızla ilgilenmem, ben yoluma bakarım!” (Stanislavskiy,1992,169).

Stanislavskiy’in anlattığı kılavuz kaptan da tıpkı bir aktörün yapması gerektiği gibi geçtiği yolu çeşitli birimlere ayırmıştır. Tehlikeli kıyılardan nasıl geçebileceğini hangi noktayı takip etmesi gerektiğini önceden açık seçik belirlemiştir. İşte aktör de oyunun bütünlüğu içinde, oyunu birimlerine ayırarak o birimlerin amaçlarını belirleyecek, o amaçlara uygun olarak oynama biçimini, eylem biçimlerini saptayacak ve sonunda, oyunun genel amacı ile bütünleştirerek rolünü yaratacaktır. Birimlere ayrılan bir oyun içinde unutulmamalıdır ki birimler tek başlarına değer taşıyamazlar. Ancak oyunun bütünlüğu içinde, belirli yerleri, fonksiyonları olabilir:

“Her zaman hatırınızda kalsın! Rol de piyes de küçük parçalar halinde bölük pörçük olmamalıdır. Kırık bir heykel yahut kırık bir tablo, paçalar ne kadar güzel olursa olsun, bir sanat eseri değildir. Biz küçük birimleri ancak rolün hazırlanmasında kullanırız. Rolün yaratılışı sırasında ise bu küçük birimler büyük birimlerin içinde erirler.” (Stanislavskiy,1992,171).

Bir oyuncu, yanılığlara düşmeden birimlere bölmek bu birimlerin amaçlarını oyunun genel amacı ile birlikte düşünmek, öncelikle oyunun özü ile bağlantılı bir şeydir. Yazar oyununu yazarken, kendine bir amaç saptamıştır. Bu amacı destekleyecek birimler içinde de genel amacı destekleyen birimsel amaçlar vardır. Genel amacı desteklemeyen özel amaçları içeren birimler hemen bir kenara bırakılmalıdır. Bir oyun için de o oyunun amaçlamadığı birimleri, rast gele bölmek, rast gele amaçlar saptamak olanaksızdır. Birimlerle her birimin taşıdığı amaçlar oyunun genel amacını ortaya çıkarmalıdır. Ancak bunun tersine yapılacak eylemlerde yani oyunun yalnızca temel amacını düşünmek, temel amacı ortaya çıkaran birimleri ihmal etmek de oyuncuyu başarısızlığa yöneltecektir. Demek ki oyun içinde gerekli olan ayrıntıları dikkate alarak ama diğer ayrıntıları unutmadan, fakat onların içinde de boğulmadan- yazarın temel düşüncesini ortaya çıkarmak gerekmektedir.

Analitik süreç entelektüel veya fiziksel bütünün hissedilmesi ile denk düşer. Aktörün kişisel istekleri veya görevleri oyunun bütün anlamını unutmasına neden olur.

Stanislavski oyunun daha uzun bölümlere ayrılmasını önermiş, bunu da "olaylar" olarak adlandırmıştır.

Olaylar sadece üç veya dört bölümden oluşmalıdır. Her biri de aynı amaca doğru gitmelidir der. Örneğin; bir adayın bir oyunculuk okuluna girmesine kadar olan süreci gözden geçirirsek, adayın uzun bir dönemde birçok hareketi başarmasını gerektirmesi gibi. Ancak kendi içerisinde aktör kendi rolünün içinde kaybolmak yerine dinamik bir şekilde ileriye düşünmek zorundadır.

İnsanlar genellikle üç amaç içinde hareket ederler. Bunlardan birincisi **dışa dönük ya da bedensel**, ikincisi **ilkel psikolojik** ve üçüncüsü **psiko-fiziksel** amaçlardır. Sözelimi karşımadaki birinin elini sıkma eylemini varsayalım. Hiç tanımadığımız ya da bizimle doğrudan ilgisi olmayan birinin elini sıkarken bir dizi eylem yaparız. Elimizi uzatır, karşımadaki kişinin elini sıkıca kavrar ve aşağı yukarı sallarız. Bu tipik bir dışa dönük, yani bedensel amaçtır. Aynı eylemi bu kez sevdiğimiz bir kişi ile yaptığımızı varsayalım elimizi daha bir sevecenlikle uzatır, karşımadaki kişinin elini daha bir kavrarız. Bu da ilkel psikolojik bir amaçtır. Şimdi de karşımadaki kişi ile biraz önce aramızda büyük bir çatışmanın çıktığını varsayalım. Birbirimize ağır sözler söylediğimizi, kırdığımızı düşünelim. Kıramayacağımız arkadaşlarımızın da istekleriyle o kişi ile barışmamız gerekmektedir. Böyle bir durumda bir sürü karmaşık duygular içinde aynı eylemin yapılma biçimi doğaldır ki çok karmaşık ve değişik bir dizi hareketi kapsayacaktır. İşte bu tip amaçlara da psiko-fiziksel amaçlar adını veriyoruz.

Sahne üzerinde de bu üç tür amacın da var olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu amaçlar içinde en karmaşık ve üzerinde durulması gerekeni de psiko-fiziksel amaçlar oluyor. Dışa dönük olan psikolojik temel dayanan amaçlar bir dizi makinemsi eylemler biçimi içinde gerçekleştirilebilir. İlkel psikolojik amaçlarda ise fazla önemli olmayan kolay duyguların yansıtılması aktör için sorun değildir. Ancak psiko-fiziksel amaçların yansıtılmasında aktör bir dizi davranışı birlikte düşünmek; gerek makinemsi gerek içsel oynama biçimlerini bir arada gerçekleştirmek zorundadır. Öncelikle aktör yansıtacağı psiko-fiziksel amaca kendini inandırabilmelidir. Bir başka önemli yönde; amacın aktörün ilgisini çekecek, aktörde onu gerçekleştirme isteği uyandıracak nitelikte olması gerektirdiğidir. İşte bu iki özelliği bir arada taşıyan amaçlara Stanislavskiy “yaratıcı amaçlar” adını veriyor:

“...yaratıcı olan amaçları yaratıcı olmayanlarından ayırmak ise son derece güçtür. Provalar, özellikle doğru ve yaratıcı amaçları meydana çıkarmak, bu amaçları desteklemek ve rolü, bu amaçlarla yaşamak için yapılır.” (Stanislavskiy,1992,178).

Aktörler, kendileri için gerekli olan psiko-fiziksel amaçların nasıl yansıtılacağı sorununa öncelikle daha basit olan dışa yönelik amaçlarla başlamalıdır. Çünkü her dışa dönük amaçta biraz psikolojik ve her psikolojik amaçta biraz bedensel öğe vardır. Bunların kesinkes bir birinden ayrılması söz konusu olamaz. Sözelimi kendini öldürmeye çalışan bir kişinin bu amaçla, masasına doğru gitmesi, çekmeceleri açması, çekmecelerin içinden tabancasını çıkarması, tabancasının içinde kurşun olup olmadığını anlamaya çalışması, sonunda tetiği çekerek kendini öldürmesi, ilk bakışta bir dizi mekanik hareketler dizisini kapsıyorsa da, o insanın ruh durumunun ne derece karmaşa içinde olduğunu tahmin etmek zor değildir. Bütün bu mekanik hareketler aslında çok karmaşık ve çok yönlü psikolojik öğeleri içinde taşımaktadır. Ancak bir aktörün çalışma kolaylığı açısından tüm karmaşık psikolojik durumları nasıl yansıtacağını düşünmek yerine, eylemler dizisini düşünerek, bunların nasıl gerçekleştirilebileceğine karar vermesi, sonuca ulaşması için daha kolay olacaktır. Stanislavskiy bunu önerir. Ona göre böylesi bir yöntem oyuncuyu yanlış yollar sürüklenmekten de kurtaracaktır.

Oyunu birimlerine böldüğümüzü varsayalım. Bu birimlerin amaçlarını saptama yöntemimiz ne olacaktır? Bu sorunun yanıtını Stanislavskiy birime özünü kazandıran ve uygun adı bulmak olarak veriyor. Ona göre bir birimin özünü billurlaştıran uygun bir ad o birimin temel amacını ortaya koyacaktır.

“...her zaman birime ad bulmaya çalışın, amaca değil. Bu ikisi birbirinden tamamen ayrı şeylerdir. Sonra amaçlarımızın anlamlarını isim sözcükleriyle anlatmaya çalışmalısınız. İsim bir birim için kullanılabilirse de, amaç için her zaman bir eylem (fiil) kullanılabilirsiniz.” (Stanislavskiy, 1992,182).

Stanislavskiy bir aktörün ilgisini çekebilmesi için bir amacın, ancak eyleme dönük olması ile olabileceğini savunur. Bir amacı isimle nitelendirmek yalnızca bir ruh halinin, zihinsel bir kavramı, bir biçimi, bir olayı ortaya çıkarıp, yalnızca kuru kuruya tarif etmek anlamına geleceğini savunur. Oysa amacı, eylemle (fiille) nitelendirmek, amacı kesin hareketli bir şey katacak ve aktörü bir şeyler yapmaya itecektir.

“Amacı, bir fiille beraber düşünmek”, aktörü ister istemez eyleme itecek ve ondan yeni yeni soruların uyanmasını ve bu soruların yanıtların vermesi sağlayacaktır. Böylece oyun kişilerin amaçları da belirlenecek ve seyirciye kolaylıkla iletilmiş olacaktır. Ancak daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, birimler için saptanan amaçların, oyunun genel amacını destekleyecek yönde olmaları gerekir. Burada doğru amaçların belirlenmesinde en büyük payın aktörün yanında, yönetmene de düşeceği gerçeği ortaya çıkmaktadır. Aktörlerin yanlış yollara sapmalarını iyi bir yönetmen önleyecek ve oyun yazarının temel düşüncesinin seyirciye aktarılmasında en büyük sorumluluk onun olacaktır.

1.2.1.6. İnanma ve Gerçeklik Duygusu

Günlük hayatımızda sürekli olarak çevremizde gelişen olaylara karşı karşıya kaldığımız gerçekler nitelemesi yaparsak, bu gerçeklerle sürekli yüz yüze olduğumuzu söyleyebiliriz. Bu gerçeklere inanmamız için herhangi bir zorlama söz konusu değildir. Oysa oyuncu, sahne üzerinde gerçek olmadığını bildiği olayları gerçekmiş gibi görmek ve göstermek zorundadır. Doğal yaşamda gerçekler gözle görülür, elle tutulur biçimdedir. Sahne üzerinde ise var olamayan ama var olabileceğini varsaydığımız bir gerçek kavramı ortaya çıkar. Bununla birlikte sahne üzerinde önemli olan maddi öğelerin günlük hayattaki gibi olması değil, insan ruhunun sahne üzerinde yaratılmasıdır. Bunun için oyuncular var olmayan ancak var olması mümkün olan gerçeklere öncelikle kendileri inanmak ve ardından giderek seyircileri inandırmak zorundadır. Sahne gerçeğinin, inanç duygusundan ayrılmasının düşünülemeyeceğini savunan Stanislavskiy, bu konuda şunları söyler:

“Sahne üzerindeki gerçeklik, ister bizde, ister oyun arkadaşımızda bulunsun, içtenlikle inandığımız bir şeydir. Ne gerçeklik inançtan ayrılabilir, ne de inanç gerçeklikten. Hiçbiri ötekisiz var olmayacağı gibi ikisi olmaksızın da sizin rolünüzü yaşamamız, bir şey yaratmanız imkansızdır. Sahnede olup biten her şey aktörün kendisi için de inandırıcı olmalıdır. Aktörün sahne üzerinde duyduğu heyecanlara benzer heyecanların gerçek hayatta da olabilirliğine inanç katmalıdır.” (Stanislavskiy,1992,192).

“Stanislavskiy aktörün seyirciyi en iyi şekilde etkileyecek aktörün tamamen bir insan gibi davranan bir aktör olduğuna inanmıştır. Onların sadece duyguları

değil, zihinlerini uyandıran aktörler olduğunu söylemiştir. Onun sanatı günlük yaşantımızda davrandığımız şekildeki bir anlayış üzerine temellidir ki o bu şekilde bir karakter yaratmaktadır. Eğer bir karakterin davranışları yaşantımızdaki davranışa benziyorsa o zaman o insancadır yani gerçektir.” (Benedetti,1998,2)

Stanislavskiy, oyunculara her an sahnede olduklarını unutmamalarını ve kendilerini gerçekliğe de fazlaca kaptırmamalarını ister. Çünkü gerçeklere fazlaca sarılan aktörler bu kez de gerçekliği abartarak oynamaya kalkışabilirler. Rolün gerektirip gerektirmediğine bakmaksızın, gerçekler böyle olmasını gerektiriyor diye, bir yığın ayrıntı içinde boğulabilirler. Bu nedenle Stanislavskiy her zaman, “Tiyatroda inanabileceğiniz kadar gerçeklikle ilgilenin” der. Unutulmaması gereken bir başka nokta da oyuncunun günlük yaşam içinde değil, sahne üzerinde olduğudur.

“Yaratıcı eyleme her girişmenizde, kendinize uygulayacağınız inceleme yöntemi son derece önemlidir. Büyük bir seyirci topluluğu karşısında bulunmak yüzünden, aktör istesin istemesin, duyguları aşırı bir gereksizlikle açıklamak eğilimindedir. Bununla birlikte, ne yaparsa yapsın, taban ışıklarının önüne dikildiği sürece, yaptıkları ona yetersiz görünecektir. Sonuç olarak, biz de karşımızda, aşırılıkta yüzde doksanı bulan bir oyun seyrederez.” (Stanislavskiy,1992,193).

Oyuncunun kendini incelemesi çok önemlidir. Bu eylem duraksız ve kesintisiz gitmeli ve oyuncu attığı her adımı denetlemelidir. Yapılan yanlış ya da gereksiz bir hareket başkaları tarafından ne kadar söylenirse söylensin, öncelikle oyuncu kendisi bunun farkında varmalıdır. Burada ilginç olan bir şey ortaya çıkıyor. Oyuncular karşılarındaki rol arkadaşlarının yanlışlarını, gereksiz hareketlerini genellikle doğru olarak teşhis eder ve birbirlerini kolaylıkla eleştirirler. Ancak kendileri oynamaya başlayınca çoğunlukla aynı hataya düşerler. Bunun nedeni, kendi kendini denetleme mekanizmanın çalışmamasıdır. Oysa bir aktörü kendisinden daha iyi hiç kimse denetleyemez. Kendisini denetleyemeyen aktör kendisine yöneltilen eleştirileri kabullenmek zorunda kalacaktır. Neyin doğru, neyin yanlış olduğunu kavrayamayacaktır. Bundan kurtulmanın yolu, yapılan işin gerçekliğine inanmaktan geçer. Aktör yaptığı işin gerçekliğine inandığı ölçüde başarıya kavuşacaktır.

“Dinliyor musun?”

Çoğu zaman farkında olmadan işaret bekleriz, ya da provadaki taleplerden belirleriz sonuçları. Gerçek dinleme kulağa dayalı değildir; fakat hemen hemen bütün oyuncuların vücutlarında ve psikolojilerinde güçlü aktivite gerçek dinlemedir diye büyük yer tutar. Aktörün bir koşul içinde içsel doğaçlamaya ihtiyacı vardır.” (Merlin,2001,28).

Bu ayrım aktörler için önem arz etmektedir. Doğru eylem her zaman önerilmiş koşula sonsuz inanmadan geçecektir. Aksi takdirde, sahnede gerçekleşen eylemin seyirciye inandırıcı gelmesi beklenemez. Metni çözümlmek için aktörler önerilmiş koşulu anlamak zorundadırlar. “Ne olduğunu, olayların sırasını vb. anlamak için. Örneğin, oynadığımız karakterlerin yaşam koşulları nelerdir?” (Benedetti,1998,6).

“Günlük yaşamda kendimizi “ben” olarak tanımlarız. Ve “ben istiyorum, ben hissediyorum ve ben düşünüyorum” un başrolünü oynarız. Bütün insanlığın varlığını bu “ben” ile ilişkilendirebiliriz. Ancak ilham alınan hareketler anında sanatçı olarak “ben” bir çeşit başkalaşım sürecine girer. ” (Chekhov, 1953, p. 95.) Öğrenciler bu süreci kendi benlikleri ile üstlendikleri rol arasındaki akışkan ilişki ile tecrübe edeceklerdir; (Bolton,1984) (...) Bu ayrım tecrübesinin özünde aktörün oynadığı karakter olmadığı gerçeğini anlaması yatmaktadır. Bolton ‘un da ifade ettiği gibi, tiyatro sanatı her kişinin aklına bir gerçek ve hayali dünyayı getiriyor ve iki unsur da etkileşim içinde ama bulanık. Bu bulanıklıklar öğrenciye içsel değerlerini ve duygularını yüzeye çıkarmasına izin verir ve zorlu bir süreçtir. Çoğu zaman, bunlar daha ön plana çıkmış manevi duygulara karşı düzenlenmiş, değiştirilmiş, yeniden şekillendirilmiş ve yeniden uydurulmuşlardır.” (Chew- Hughes, 2008,4).

Aktör sahne üzerinde yapılan şeylerin, doğruluğuna seyirciyi tastamam inandırabilmek için günlük hayattaki gerçeğe uygun tipik ayrıntıları da dikkate almak zorundadır. Stanislavskiy aktörlerin, yaptıkları işleri, inanabilmeleri için bütünü parçalara bölmelerini önerir:

“Bütünü bir çırpıda kontrol altına alabilmenin imkansızlığı yüzünden onu parçalara bölmeli, her parçayı ağır ağır sindirmeliyiz. Her parçanın temel gerçeğe ulaşım o gerçeğe inanabilmek için de birimlerle amaçları seçmede başvurduğumuz aynı yolu tutmalıyız. Daha büyük eyleme inanmadığınız zaman, inanabilecek hale gelinceye kadar o eylemi parçalayın, küçük küçük bölümlere ayırın. Bunun küçümsenecek bir başarı olduğunu da sanmayın. Tersine, son

derece büyük bir başarıdır. Belki de küçük bir eylemin gerçekliğine inanmak suretiyle bir aktörün kendini rolünün içinde hissedebileceğini ve bütün piyesin gerçekliğine inanabileceğini kavrayabilirsiniz.” (Stanislavskiy,1992,207).

Aktörler seyirciyi en çok etkileyecek, yapılacak işe inanmasını sağlayacak bedensel eylemleri ustaca yapmak zorundadırlar. Rolün tüm bedensel eylemlerini ayrıntılı olarak saptamak, inandırıcılığı sağlamak, daha sonra rolün ikinci ve daha önemli adımını atmak gerekir. Stanislavskiy buna “insan ruhunu yaratma” (Stanislavskiy,1992,211) adını verir. Bunun da bir tek yolu vardır, bedensel eylemin amacının doğruluğuna ve gerçekliğine inanmak.

“Gövde ile ruh arasındaki bağ bölünemez. Birinin yaşayışı ötekine yaşama gücü katar. Sadece makinemsi olanlar bir yana, her bedensel eylemde, bir iç duygu kaynağı vardır. Bu yüzdendir ki, her rolünüzde birbiri içine geçmiş bir iç (ruh) bir de dış (beden) plan vardır. Genel bir amaç onları birbirlerine yaklaştırır ve aralarındaki bağları kuvvetlendirir.” (Stanislavskiy,1992,212).

Demek ki bir rolün ruhça ve bedence yaşatılması birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Bu sistemde gerçekliğe inanmanın zorlaştığı anlarda ise oyuncunun imdadına daha önce söz ettiğimiz “büyüleyici eğer” koşmaktadır. Önceden de anımsanacağı gibi “eğer” sözcüğü mantıksal aksiyonu ateşleyen bir ögedir. Aktörü zora başvurmada yaratıcılığa itecektir. “Eğer böyle olsaydı” ya da “eğer o kişinin yerinde olsaydım” sorularının yanıtları, inanılması gereken gerçeği ortaya çıkaracaktır. “Eğer” sözcüğünün yardımı ile aktör bilinçli yaratı tekniğini kullanabilecektir.

“Bir rolün bedeni yapısını yaratma da bilinçli yaratma tekniğini kullanırsanız, bu tekniğin yardımı ile de rolün ruhunun bilinçaltı yaşayışını yaratmayı başarabilirsiniz.” (Stanislavskiy,1992,215).

Stanislavskiy aktörlerin yanlış yollara sapmalarını engelleyecek tek şeyin, inanç duygusu ile işbirliği yapan gerçeklik duygusu olduğunu savunur. Ancak izlenecek yolda gerçek duygu ve heyecanların her zaman oyuncuyu yanlış yollara saptırabileceğinden de endişelidir. Bu nedenle sahne üzerindeki duygu ve heyecanlara bedensel eylemlerle varmanın daha doğru bir yol olacağını savunur:

“Ne olursa olsun, eylemlerden daha önemlisi, onların gerçekliği, bizim de bu eylemlere inancımızdır. Çünkü gerçekle inancı bulduğunuz her yerde duygu ve deneyi de bulursunuz. Minicik de olsa, tastamam inandığınız bir eylemi yerine getirerek bunu sınavabilirsiniz; hemen o anda, sezgi yolu ile ve tabii olarak bir heyecanın doğduğunu hissedeceksiniz.” (Stanislavskiy,1992,217).

Stanislavskiy’in oyuncuların duygusal olana bedensel eylemlerle, o bedensel eylemlere iyice inanarak yaklaşmasını istemesi bir anlamda da kendi devrindeki oyunculuk biçimlerinden kaynaklanmaktadır.

Üzerinde önemle durduğu gerçek kavramı ise iki noktada toplanabilir.

- 1.) İlgi çekici olmayan gerçek.
- 2.) İlgi çekici ama olağanüstü gerçek.

Sahne üzerinde önemli olan ilgi çekici ve olağanüstü gerçekleri sergileyebilmektir. Başka bir deyişle insana ait basit günlük gerçekler, sahne üzerinde sanatlı gerçekler biçimine dönüştürülmelidir. Tiyatroya uygun, güzel bir biçim, güzel bir anlatım bulunacaktır. Aktör bunu ister sezgisi, ister tekniği yoluyla yapsın önemli olan yalın ve anlaşılabilir bir sonuç elde etmektir.

“Bizim biricik kaygımız, yaptığımız herşeyi duyguyu geliştirip güçlendirme amacına yönelik olmalıdır. Zor iştir bu, çünkü sahne üzerindeyken yalan söylemek, gerçeği söylemekten daha kolaydır. Bunun için, gerçeklik duygusunun düzenli olarak doğup gelişmesine, pekiştirilmesine yardım edecek üstün bir dikkate konsantrasyona, yani dikkatin bir nokta üzerinde toplanmasına gereksinim duyacaksınız. (...) Bütün bu aşırılıkları makinemsi oyun eğilimlerini aman vermeksizin kendinizden söküp atın; sancısız yapın bu işi. Bu gereksizliklerin sürekli olarak yokedilmesi uğrunda gösterilecek çabadan özel bir eylem doğacaktır ki, bunun ne olduğunu söylediğim zaman şaşıracaksınız: Yaptıklarınızın yüzde doksanını kesip atmak!” (Stanislavskiy,1992,236).

1.2.1.7. Duygu Belleği

Stanislavskiy, duygu belleğini, “Bir zamanlar çeşitli etkilerle duyduğunuz heyecanların yeniden size yaşatılmasını sağlayan bellek” (Stanislavskiy,1992,244) olarak tanımlamaktadır.

Her insanın yaşamında etkilendiği, unutamadığı birçok an vardır. Ansızın ileri sürülen kışkırtıcı bir neden, bir düşünce, bildik bir nesne, bütün canlılıkları ile bu anların yeniden gözlerimizin önünde canlanmasına neden olur. Kimi zaman bu duygular eskisi kadar güçlü, kimi zaman da zayıf, kimi zaman da aynı güçte, fakat değişik etkilenmeler biçiminde belirebilir. İnsanda sık sık görülen bu duyguların yöntemli bir biçimde sahnede kullanılabilmesi doğaldır ki aktörlere büyük rahatlık sağlar. Aktör itici güç olarak oyunun kendisini kullanarak duygu belleğini uyandırabilir ve gerekli yerlerde, gerekli duyguların uyanmasını sağlar.

Günümüz standartlarında duygu içindeki ilk adilce tahkikatın vurgusu aklın değil bedenün üzerindedir. Onlar bizim biyolojik aktivitelerimizde var olan duygularımızdır, içimizde hareket sonrasında yer alırlar, fakat öncesinde bile bile yaptığımız değişikliği tanımlar ve hangi duygunun nasıl belirdiğini gösterir. Bu yüzden birçok alanda bedensel mekanizma dört safhaya bağlıdır. Stanislavskiy araştırmacısı Bella Merlin bu durumu şöyle açıklar:

- “ 1- dürtü; borç verir
- 2- fiziksel aksiyon; hızla harekete geçiyor
- 3- psikolojik faaliyet süratle seçiliyor
- 4- bir duygusal beyan.” (Merlin,2001,14)

Eğer doğal düzeniyle biyolojik aktivite duygu için uyarıcıysa / fiziksel reaksiyon / duygu, duygu belleği sahnede ve sonra kullanılmak üzere fazlasıyla geliştirici bir uygulama olarak gelir. (Bkz.Merlin,2001,14)

“Duygu en uygun olarak bütün bunların neresindedir?

İnsan olarak biz sıklıkla hedefler belirleriz ve organize ettiğimiz şeyleri bu hedeflere göre ayarlarız, başarmak için davranışlarımızı da organize ederiz (– ya da fiziksel aksiyonumuzu tetikleriz –)

Bu yüzden Stanislavskiy tarafından önerilmiş olan; doğal, biyolojik ve psikolojik zemin uygulamasını bir rolü hareket çözümlemesi ile yaratırken bir kez daha görmüş oluruz.” (Merlin,2001,24).

Stanislavsky'in duygu için en büyük katkısını, "düşünce için bağışlayıcı olmalısınız." cümlesiyle açarsak; bu cümleyle duygu belleğinin oyunculuk egzersizlerinin çok önemli bir ögesi olduğunu söylemek istemiştir. (Merlin,2001,10).

Duygu belleği şunu ister; kişinin psikolojisinde şimdiki zamandaki değişikliklerle geçmiş yaratıcı olarak anarak yaratabilmektir. Ve gerçek her gün hayatın içinde yer alır. Biz onu her tavrımızı belirlemek, büyük ve küçük kararlarımızı vermek için düzenli olarak kullanıyoruz. Psikolog Magda B. Arnold duygu belleğini tanımlarken şu cümleleri kullanmıştır;

"Oynadığımız süreçte, çok önemli bir bölümde, düşünsel ve manalı bir şekilde her şey etrafımızdadır ve duygu belleği kalıp içindeki bütün deneyim ve hareketlerimizi çağırılmaktadır." (Arnold. Aktaran: Merlin,2001,11)

Stanislavskiy beş duyumuzla ilgili deneylere dayanan duygu belleği ile coşku belleği arasında temelde ayrılık olmadığını savunur. Bu iki belleğin birbirlerine paralel olarak geliştiklerini güçlendiklerini söyler.

"Beş duyumuz içinde intibaları en iyi kavrayan görme duygumuzdur. İşitim de son derece duyguludur. Gözlerimiz ve kulaklarımızla intibaları çabucak alışımızın sebebi işte budur. Bazı ressamın, vaktiyle gördükleri, ama artık ölmüş bulunan kimselerin portrelerini çizecek kadar bir iç hayal yaratma gücüne sahip oldukları bilinen bir olaydır. Bazı müzikçilerin de sesleri duyup sürdürmeye elveren benzer güçleri vardır. Yeni dinledikleri bir senfoniye baştan sona zihinlerinde tekrarlayabilirler. Aktörlerin de aynı türden görüm ve işitim güçleri vardır. Bu güçlerini zorlayarak her çeşit görüm ve işitim hayallerini – bir kimsenin yüzünü, deyişini, gövdesini, yürüyüşünü, özelliklerini, hareketlerini, sesini, sesinin uyumunu, giyim kuşamını, ırk yönünden ayırt edici vasıflarını sonradan hatırlarlar. Dahası da var, bazı kimseler, özellikle sanatçılar, gerçek hayatta görüp işittikleri şeyleri sadece hatırlamakla kalmazlar, aynı zamanda görmedikleri, işitmedikleri şeyleri de kendi imgelemlerinde canlandırabilirler. Görüm hafızasından hız alan aktörler, kendilerinden istenen şeyi görmekten hoşlanırlar. Heyecanları ancak o zaman kolaylıkla harekete geçer. Bazıları da, oynayacakları kişinin sesini, sesinin uyumunu işitmeyi tercih ederler. Böylelerine göre, duygu uyandıracak olan ilk içtepi onların işitim hafızalarından doğar." (Stanislavskiy,1992,245).

Stanislawskiy görme ve işitme duyumlarımız dışında kalan; koklama, tatma ve dokunma duyumlarımızın ise, önemli olmalarına karşın, herhangi bir rolü yaratmada yardımcı olmak ya da duygu belleğini etkilemekten öte yerleri olmadığını belirtir.

Duygusal hafıza geçmiş deneyimlerimizi depolar. Aktörler, bu deneyimlerden hareketle, önerilen koşullar altında mantıklı ve kaçınılmaz fiziksel eylemleri icra etmek zorundadırlar. Fiziksel eylemleri olduğu kadar, duyguların da birçok nüansları vardır.

Sahne üzerinde aktör, her şeyi ilk kez mi duyar, yoksa daha önce tanımladığı duyguları mı hatırlar? Bu sorunun yanıtını Stanislawskiy kesin olarak somutlamamasına rağmen, her iki yolun da geçerli olabileceğinden bahsetmektedir. Stanislawskiy'e göre her aktörün kişisel özelliğine, yapısına göre bu durum değişecektir. Önemli olan aktörün ister o an için duyulan duygularla olsun, ister duygu belleği yoluyla anımsadığı duygular olsun, sahne gerçeği içinde düşünmesi, duygularını sahneye yararlı hale sokabilmesidir. Ancak gerçek duygular daha önceden de bildiğimiz gibi, çoğu zaman denetim altına alınamazlar. Yeryüzünde, duyguların kesinkes denetim altına alınabileceği hiçbir yöntem yoktur. Aktörler ani fişkırmalarla gelen bu duyguları, yapabildikleri ölçüde role yararlı hale getirmeye çabalamalıdırlar. Yaratıcılığın belki de kaçınılmaz yönü olan bu duyguların role yararlı olması; ancak umulabilir. Oysa duygu belleğinden alınan duygular yoğun anları, daha önceden yaşandığı için, daha kolay denetim altına alınabilecek duygulardır.

Bu aynı zamanda oyunculuk sürecinde, bir karakterin fiziksel eylemlerin bir gerekçeleri olarak, aksiyon içerisine gerektiği yere oyuncunun kişisel hafızasıyla yol gösterebilir. Ayrıca aynı türden, yazarın esas maksadının anlaşılmasında ve aktörün yaratıcı duygularının filizlenmesinde besleyici, önemli bir unsurdur.

Stanislawskiy, duygu belleğinden alınan duyguların hiçbir zaman küçümsenmesini istemez. Yaratıcılığın temel şartı olarak da bu duyguların ele alınması gerektiğini savunur. Çünkü onun en temel ilkesi, bilinçaltına bilinç yolunda erişmektir. Bilinçaltına erişilemeyecek durumlarda, yani ani duygulanmalarda ona göre oyuncunun yapabileceği fazla bir şey yoktur. Oysaki duygu belleği yoluyla elde edilecek duygular, aktöre kendi benliğini istediği biçimde kullanma rahatlığı sağlayacaktır. Stanislawskiy, "aktörler hangi rolü oynarlarsa oynasınlar, kendilerinde var olan duyguları kullanmalıdırlar. Dünya

üzerinde her rol için yeni duygular türetecek aktör türüne henüz rastlanmamıştır.” (Stanislavskiy,1992,276) der. Her aktörün kendi ruhu, kendi duyguları vardır. Stanislavskiy bu duygu ve ruhtan ayrılmanın bir aktör için büyük yanığı olacağını vurgular.

Stanislavskiy bir zamanlar ilişki içinde bulunan çeşitli küçük eylemlerle ne zaman meşgul olsak duygularımızı açığa vurmamız gerektiğini öne sürmüştür. Stanislavskiy haklı olsa da olmasa da öznel duygusal deneyimlerin, şu an için, yüzden sestem hareketten veya mimik hareketlerinden etkilendiğini destekleyen bir dizi delil mevcuttur.

Aktörün kendi duygularını kullanması konusunda bir sorun ortaya çıkıyor. Dünyadaki bütün roller için gerekli duyguları oyuncunun irdelemesi, gerektiğinde ortaya çıkarması söz konusu olamaz. Demek ki bir oyuncunun kendi iç niteliklerinden kaynaklanan, bazı rolleri hiçbir zaman oynayamaması söz konusudur. Ancak unutulmamalıdır ki rol kişinin özelliği ne olursa olsun, bir insanın simgesidir. Aktör de bir insandır. İnsanlara özgü olan tüm duygular ister istemez hem aktörde hem de yazarın yarattığı rol kişisinde bulunmaktadır. Aktöre düşen görev, sanatını ve tekniğini kullanarak, rolünü geliştirmek için gerekli öğeleri bulmaktır. Böylece canlandırmak istediği kişinin ruhu, kendi varlığının canlı öğelerinden oluşan bir bileşim olacaktır. Aktörler, yaşamları boyunca sayısız karakterleri, duyguları, tutkuları ve ruhlarından bileşimler yaratma sistemlerini bulmak zorundadır. İşte Stanislavskiy’in burada vurgulamak istediği, bu bileşimlere varabilmenin yolunu, **duygu belleğini** kullanmayı öğrenmek olarak belirler. Doğaldır ki, bir aktörün duygu belleği ne kadar zengin olursa, iç yaratıcılık malzemesi de o kadar zengin olacaktır.

Stanislavskiy, bizim artistik heyecanlarımızın başlangıçta vahşi hayvanlar gibi ürkek olduğunu, ruhumuzun derinliklerine sinip saklandıklarını ve bu heyecanlarımızın kendiliğinden çıkmaması halinde dikkatimizi onların üzerine toplayarak onlara yeniden ulaşabileceğimizi belirtir. Aktörler Stanislavskiy’e göre her ne kadar dünyanın tüm rolleri için gerekli olan duyguları kendilerinde toparlayamazlarsa da, toparlayabilmek için çaba harcamak zorundadırlar. Bu konuda aktörlere şunları önerir:

“Deponuza durup dinlenmeden yeni güçler katmak zorunda olduğunuzu hatırlamaktan çıkarmamamız. Kuşku yok ki, bu amaçla, herşeyden önce, kendi

intibalarınızı, kendi duygularınızı, deneyimlerinizi gözden geçireceksiniz. Sonra gerçek yahut hayali, çevrenizde ki, yaşayıştan, hatıralardan, sanattan, bilimden, her türlü bilgiden, gezilerden, müzelerden, hepsinin üzerinde olarak da öteki insanlarla kuracağınız ilişkilerden malzemeler edinmelisiniz.” (Stanislavskiy,1992,277).

Aktörler çağlarıyla ilgili, çağlarının insanlarıyla ilgili oyunlar oynayabilmek için geniş bir görüş açısına sahip olmak zorundadırlar. Onlara yeryüzündeki tüm insanların yaşayışlarını yorumlama görevi verilmiştir. Bir aktör yalnızca kendi yaşadığı çağı değil, aynı zamanda geçmiş ve gelecek çağların yaşayışını da yaratabilmelidir. Gözlem, tasarlama, deney yapma, duygularını tanıma ve denetleyebilme gereksinimi içinde bulunuşunun nedenleri bundandır. Çağdaş oyun oynarken aktör için fazla sorun çıkmayabilir. Yalnızca çevresini gözlemlemek, doğru bir dünya görüşüne sahip olmak yeterli olabilir. Ama geçmiş, gelecek ya da hayali bir çağı yorumlaması isteniyorsa dünya görüşü ile birlikte, kendi imgeleminden çıkardığı duygu ve düşünceleri yeni baştan kurmak, yeni kültür anlayışlarını tanımak, ya da başka bir deyimle baştan yaratmak zorundadır. Doğaldır ki bütün bunları yapabilmek geniş bir kültür birikimini gerektirir.

1.2.1.8. Duygu ve Düşünce Alışverişi

Günlük yaşamda insanlar sürekli olarak nesnelere ya da diğer kişilerle ilişki halinde bulunurlar. Yalnızken dahi hiç olmazsa düşünceleri yoluyla bir takım nesne ya da kişilerle ilişki kurar. Günlük yaşamda ilişkiler insanları karşılıklı olarak etkiler ve belli sonuçlara götürür. Bu sonuçlar insanların davranış biçimlerini, tavırlarını, karakter yapılarını belirler. Günlük yaşamda bu kadar önemli yer tutan karşılıklı ilişkiler, doğaldır ki sahne üzerinde çok daha etkin ve önemli olmak zorundadır.

Oyuncu, iç gözlemi dışında gerçek olmayan yolcuğunda ki, insan faktörünü, aktörün kişisel makyajının içsel ve manevi niteliklerinin zamansal temsillerle takdim ederek sağlar. İster ağır provalar, isterse bunun dışında oyuncunun kendi bilinen adımları hayat deneyimleri ve yönetmenin notları aktörün yaratma sürecini oluşturur. Kusursuz doğallık, gerçek becerilerin sahnede işaret edilerek karakterin gelişimini

destekler. Bu kontrolü bir düzen halinde tutabilmek için yönetmen oyuncunun uygunluğunu görebilmek için ilk vizyonuna bakmalıdır.

Stanislawskiy, duygunun (ya da hissedilenlerin) insanın karışık mekanizmasının sadece bir kısmının biçimleri olduğunu vücut ve akıl tarafından ihtiva edildiğini kabul eder. Stanislawskiy tarafından isimlendirilen “içsel motive gücü” üç merkezden oluşur – duygu, irade ve akıl (Merlin,2001,15). Eğer duygu elde edilemez olsaydı, muhtemelen çok daha etkili uyarılması gerekirdi, kendi içinin odağında içerden direkt duyguya saldırılmazdı. Fakat dolaylı olarak, ateşleyici güç ile irade merkezinden düşünce merkezine bir dayatma yapılır.

Karşılıklı insan ilişkilerinin sergilendiği yer olan tiyatrodaki gerçekten de bu ilişkilerin sağlam ve doğru olarak kurulması gerekir. Aksi halde seyircinin tiyatroya gitme nedenini ortadan kaldırmış oluruz. Çünkü seyirci ister benzetmeci tiyatrodaki olsun ister göstermeci tiyatrodaki, oyuna katılan kişilerin heyecanlarını tanımak onlarla duygusal bağ içine girmek ya da oyunun temel düşüncesinden hareketle bir yargıya varmak ister. Sahne üzerinde oynamakta olan aktörlerin önce birbirlerinin duygu ve düşüncelerini anlamak, tanımak, birbirlerine inanmak zorunda olmalarının nedeni işte budur. Ancak bundan sonra seyirciye istedikleri duygu ve düşünceleri aktarabilirler. Aktörler arasındaki ilişki bir an için bile kopsa, seyirci sahne üzerinde olanları kavrayamaz. İster duygusal anlamda, ister yargısal anlamda olsun tiyatro sanatı işlevini kaybeder.

“Eğer aktörler geniş bir seyirci topluluğunun dikkatini yakalayıp tutmak isterlerse kendi aralarındaki duyguların, düşüncelerin, eylemlerin kesintisiz alışverişini sağlamak için her türlü çabayı göstermelidirler. Bu alışveriş için gerekli iç malzeme de seyircinin dikkatini tutmaya yetecek nitelikte ve çekicilikte olmalıdır.” (Stanislawskiy,1992,286).

Sahne üzerinde karşıdaki kişiyle kurulması gereken ilişki ise daha kolay görünen bir eylemdir. Ancak aktörün ne ile ve neden ilişkiye gireceğini saptaması gerekir.

“Bir sahnede oyundaşınızla ilişki kurma eyleminde, tutun ki içinizden biri benimle sahnededir ve ikimiz arasında doğrudan bir ilişki kurmuş bulunmaktayız. Ama ben alabildiğine uzun boyluyum. Bakın görün işte!

Burnum, ağzım, kollarım, bacaklarım, kocaman bir gövdem var. Benim bütün parçalarımla ilişki kurabilir misiniz? Kuramazsınız, hitap etmek istediğiniz parçalardan birini seçip ayırın.” (Stanislavskiy,1992,288).

Aktör ne oynarsa oynasın daha önceden biliyoruz ki, kendi ruhunu bir kenara koyarak başkasını ruhunu kiralayamaz. İlişki kurulacak şey karşıdaki kişinin ruhsal yapısıdır. Öncelikle, Stanislavskiy’in beş duyumuz arasında önemle üzerinde durduğu ve ruhsal durumların tanımlanmasında tek ve etkili organımız olarak tanımladığı gözlerimizden yararlanmalıyız. Karşılıklı olarak gözlerle kurulan yakın ilişki, duygunun tanınmasına yardımcı olacak ve normal duygu-düşünce alışverişi kendiliğinden oluşacaktır.

İnsan doğası gereği, birey olarak kendi duygusal kimliğine sahip olmalıdır. İlginç biçimde olmasına rağmen diğerlerinin kendi gözlemlerinden gelen teşhisleri en kışkırtıcı anlarının bastırılmasıyla gerçekleştirir. Aktörün kimliği taklitle gizlenmiş ve çırak gibi teknik ustalıktan yoksun olabilirken, sanat yaratmanın dinamik süreci ve özellikle bir sanat formu oyuncu performansı gibi derin unsurlar içerir. Aktör ruh gerçeğine dokunmalıdır çünkü bu sanatçıyı benzersiz kılandır. (Bkz: Directing Actors; Joshua Smith,1999).

Buna rağmen ikili sahneler biçiminde olan oyunda akışın kesildiğini, seyircinin oyundan koştüğünü görebiliriz. Aktörler kendi sözlerini söylerken hiç bir zorlukla karşılaşmıyorlar. Ancak sözlerini bitirip de sıra karşılarındakilere gelince çoğu kez oynamayı bir kenara bırakıyorlar. Söylenenlerin anlamını kavramaya çalışmıyorlar, yeniden söz sırası kendilerine gelinceye kadar oyundan kopuyorlar. Bu giderek alışkanlık halini alıyor. Oysaki sürekli alışveriş sözlerin söylenişi sırasında olsun, susuşlarda olsun, duyguların hem alınmasına hem de verilmesine dayanmalıdır.

“İlişkinin bölük pörçük olması tamamıyla yanlıştır. Karşınızda oynayan kişiye söz söylerken, düşüncelerinizin onun bilincine geçtiğine inanmaya kadar titizlikle kovuşturmayı öğrenin. Ancak buna inandıktan, söze gelmeyi de gözlemlerinizle verdikten sonra, lafınızın arta kalanını söylemeye devam edebilirsiniz. Ayrıca siz de, oyundaşımın sözleriyle düşüncelerini, her tekrarlayışında, sanki ilk defa duyup işitiyormuş gibi dinlemeyi öğrenmelisiniz. Onun sözlerini, provalarda, oyunlarda tekrar tekrar dinlemiş olsanız bile, sanki o anda ilk defa dinliyor olmalısınız. Bu ilişki, birlikte oyununuzun her seferinde

yeniden kurulmalıdır. Bu da yoğunlaştırılmış büyük bir dikkat, teknik ve artistik disiplin ister.” (Stanislavskiy,1992,292).

Aktörler için en tehlikeli noktalardan biri de kendi kendine çalışma evresidir. Çoğu aktörler kendi kendilerine çalışırken, gerçek bir kişiden yoksun oldukları için rol arkadaşlarının yerine hayali kişiler koyarlar. Stanislavskiy bu konuda çok kesin davranır. Aktörlerin dikkatini kendi iç amaçları üzerine toplamaları yerine, var olmayan şeylerin üzerine toplamalarını kötü alışkanlıklar olarak değerlendirir. Bu kötü alışkanlığa kapılan aktörler aynı sistemi bilinçsiz olarak sahne üzerine de getirecek ve giderek karşılarındaki canlı kişileri yadırgamaya başlayacaklardır. Stanislavskiy’e göre bu tehlikeli alışkanlık giderek öylesine kökleşir ki, ömür boyunca söküp atılamaz. Bu nedenle aktörlerin gerçek kişileri buluncaya kadar ilişki kurma konusunda bir şey yapmamalarını, beklemelerini ister.

Sahne üzerinde bir başka ilişki kurma biçimi de gerçek olmayan hayali bir nesneyle ilişki kurmaktır. Deneyimli bir aktör asıl önemli noktanın, var olmayan hayali nesnede değil, kendisini var olmayan nesneye karşı tutumunda olduğunu bilir. Sözelimi bir hayaletle konuşma sahnesinde aktör hayaleti gerçekten görme çabası içine girmemelidir. Onun yanıtlaması gereken soru; “önümde bir hayalet belirseydi ne yapardım?” olmalıdır. Stanislavskiy sistemine göre aktör böyle düşünmelidir.

Aktör sahne üzerinde kendi duygu ve düşüncelerini başka birinin; oyun yazarını yarattığı duygu ve düşüncelerinin yerine koymak durumundadır. Oyun yazarının yarattığı psikolojik malzemeyi içe sindirmek ve kendi duygu ve düşünce sistemi içinde bunu seyirciye aktarabilmek oldukça zor bir iştir. Stanislavskiy doğru biçimde kurulacak duygu - düşünce alışverişi konusunda, ilişkinin gerçek olması gereği üzerinde durur ve taklit edilmemesini ister. Var olmayan ilişkilerin varmış gibi gösterilmesini aynen duygu konusunda olduğu gibi reddeder. Onayladığı üç tip doğru ilişki vardır:

“1- sahne üzerindeki bir kişi ile (nesne ile) doğrudan doğruya ve seyirci ile dolaylı ilişki.

2- Aktörün kendi kendisiyle ilişkisi,

3-Var olmayan ya da hayali bir kişi ile (nesne ile) ilişki.”

(Stanislavskiy,1992,302).

Doğru ilişki kurma konusunda aktörlerin, alışkanlık edinmeleri konusunda şu uyarıları dikkate almalarını ister:

“Sahne üzerinde asıl nesneniz ne ise onu bulmak ve onunla faal ilişki kurmak. Yanlış nesnelere, kişileri, yanlış ilişkileri tanıyarak seçip ayırmak ve onunla savaşmak. Hepsinin üstünde de, başkalarıyla kurduğunuz ilişkiye temel olan psikolojik malzemenin niteliğine özen göstermek.”
(Stanislavskiy,1992,303).

Aktörler ne oynarlarsa oynasınlar, Stanislavskiy’in şu temel ilkesinden ayrılmamalıdır. Doğal olan her şey kolaylıkla yapılabilir. Doğaya aykırı olan bir şeyi yapmak daha güçtür. Doğa yasalarına aykırı olan hiçbir şey sahne üzerinde yapılmamalıdır.

1.2.1.9. Duruma Uyuma

“İnsanlığa özgü iç ve dış araçlar kullanarak, çeşitli durumlar ve ilişki içinde insanların kendilerine özgü birbirlerine göre düzenleme ve de bir nesneye etkide bulunmayı sağlama yolunda gösterdikleri çabaya uyarılma adını veriyoruz.”
(Stanislavskiy,1992,324).

Stanislavskiy’in yukarıdaki biçimde tanımladığı duruma uyuma, aktörün sahne üzerinde çok sık karşılaşacağı bir dizi olayları kapsar. Aktörler oyunun gerektirdiği koşullara göre tavır ve eylemlerini oyuna uydurmak zorundadırlar. Bir bakıma duruma uyuma, gereken amaca varmak için kullanılan bir aldatma yöntemi, bir bakıma da duyguların ve düşüncelerin canlı anlatımıdır

Duruma uyuma, ilişki kurmak istediğiniz kişinin dikkatinin size yönelmesini sağlayabilir, sahne partnerimizin, bize uyacak bir duyuş-düşünüş havası içinde, hazırlayabilir. Söze gelmeyen, ancak hissedilen birtakım gizli duygu ve düşünceleri aktarabilir.

Bir oyunun sözleri aktarılmak istenen tüm heyecan ve duyguları, tüm ayrıntılarıyla verilemez. Biri ile ilişki kurulduğunda, yani duygu-düşünce alışverişine girildiğinde sözlerin yetersiz kaldığı çoğu kez görülebilir. Aktör sözlerin yetersiz kaldığı

anlarda, duygu ile tamamlamak, sözlerin yarattığı boşlukları doldurmak zorundadır. Ancak doğaldır ki her aktörün kendi kişisel yapısı, duruma uymasında kendine özgü nitelikler gösterecektir.

Duruma uyma çabası, aktörü kolayca rolün gerektirmediği durumlara da sürükleyebilir. Asıl dikkat edilmesi söz konusu olan unsur, oyun kişisi olması gereken aktörün, seyirciden aldığı tepkiyle seyircinin yarattığı duruma hemen kendini uyarlamasıdır. Bu da aktörün, rolün temel amacından sapmasına neden olabilir. İlişki kuracakları kişileri karşılarında arayacak yerde seyirci içinde arayan aktörler daha önce sözünü ettiğimiz tiyatro sanatının temeli olan duygu-düşünce alışverişini koparmış ve seyirciyi de yanlış yollara sürüklemiş olacaktır. Böylesi hatalara düşmemek için aktörün sürekli, belirgin ve akla yatkın eylemlerden yararlanması söz konusudur. Aktörler yalnızca seyirci beğendiği için duygularını, göze hoş görünmekle birlikte, gerçek kaynaktan gelmeyen bir takım eylemlerle anlatmaya kalkıştırlarsa, seyirci de bir zaman sonra rol kişisiyle, aktör arasında bağlantı kalmadığını sezecek ve yapılanların anlamsızlığını anlayacaktır.

“En güçlü, canlı ve inandırıcı uyarlamalar, doğanın ürünüdür. Bu uyarlamaların hemen hepsi de bilinçaltı çıkışıdır. Bunlardan büyük sanatçıların yararlandıklarını görürüz. Bununla birlikte, bu seçkin yaratışlı kişiler bile, istenildiği anda bu uyarlamaları yapamazlar. Bunlar ancak ilham anlarında kendini gösterir.” (Stanislavskiy,1992,339).

Duruma uyma’da duygu-düşünce alışverişi gibi kesintisiz bir çizgi biçiminde olmalıdır. Duruma uyma, bol eylem, bol hareket ve bilinçaltı alanlarının açığa çıkarılması anlamına gelmektedir. İnsanların bilinçaltı, sürekli olarak yazan, kaydeden bir ses alma cihazı gibidir. Gerekli olan durumlarda bilinçaltı bilincimize sinyaller yollayarak eylem yapmamızı sağlar. Sahne üzerinde bilinçaltı sezgi yoluyla yapılan duruma uymalar daha ağır basarmış gibi görünmesine karşın aktörün bilinç yoluyla oluşturacağı duruma uyma biçimleri bulması gerekmektedir. Ancak bu tip duruma uyma biçimleri aktörlerin iyi birer gözlemci olmalarıyla doğru orantılıdır. Gerçek yaşamdaki dikkate değer ayırıcı nitelikleri iyi gözlemlemek rol çalışırken yararlı olabilir. Sadece kopyacılığa kalkışmak, üstünkörü, beylik oyun oynamak anlamına gelecektir. Aktör sezgi yoluyla bulduğu duruma uyma biçimlerini giderek, doğallık niteliğini yitirmeden

mekanik bir biçime de getirebilir. Ancak bu mekaniklik, basmakalıp olmamalı, kendine özgü oldukları sürece değerlerini koruyabilirler.

Stanislavskiy, duruma uyma konusunda kullanılacak teknik araçlar için şu açıklamaları yapar:

“Bilinçaltımıza doğrudan yaklaşma olanağı yoktur. Bu yüzden, rolü yaşama olayını meydana getiren, bu arada zorunlu olarak, karşılıklı ilişki ile, bilinçli ve bilinçsiz uyarlamalar da yaratan çeşitli uyarıcılardan yararlanırız. İşte bu, bilinçaltına dolaylı yaklaşma yoludur. (...) Yarı bilinçli uyarlamalara gelince koşullar değişir. Bu noktada psiko-teknikimizden biraz yararlanırız. Biraz diyorum çünkü buradaki olanaklarımız sınırlıdır.” (Stanislavskiy,1992,344).

Aktörün ruhsal ve fiziksel açıdan rolüne çok iyi hazırlanması, rolün amacını doğru olarak belirlemesi halinde, oyunun temel amacını ortaya çıkarmakta psiko-teknik olanakları da açılacaktır. Aktör bir yazılı metni eline aldığı zaman şu üç sorudan ikisinin yanıtını bilmektedir. **Ne?** sorusu kişinin oyunun aksiyonu içerisindeki gelişimini, **neden?** sorusu ise kişinin amacını belirlemiştir. Geriye bir tek **nasıl?** sorusu kalıyor. İşte nasıl sorusunun yanıtını da duruma uyma ile saptayacaktır. Duruma uyma eylemi ustaca ve ilginç bir şekilde yapıldığında oyunun temel amacı seyirciye doğru olarak aktarılacaktır.

1.2.1.10. Kesintisiz Çizgi

Stanislavskiy, gerçek yaşamda ya da sahne üzerinde var olan kesintisiz çizgiyi şöyle tanımlar:

“Normal, sürekli çizgi, yer yer kesintileri olan çizgidir.”
(Stanislavskiy,1992,366).

Hangi eylem biçimini ele alırsak alalım, bunlar bir bütün olarak düşünüldüklerinde kesintisiz bir çizgi elde ederiz. Günlük hayattaki kısa kısa, kesik kesik çizgiler birleşerek sürekli akış halinde bir çizgi oluşturarak, bütün bir yaşamı oluşturur. 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 başlarına neler geldiğini, sahneye döndüklerinde ise, niçin o yolda hareket ettiklerini de bize hiçbir zaman bildirmez. Onun söylemeyip 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.” (Stanislavskiy,1992,370).

Sahne üzerinde rol kişinin üç anı önemlidir. Birincisi geçmiş, ikincisi şimdiki anı, yani sahne üzerinde bulunduğu an, üçüncüsü ise geleceği, yani biraz sonra neler olacağıdır. Her sahne, her söz bu üç zaman akışı içinde düşünülmeli ve ona göre oynanmalıdır.

Sahne üzerinde kesintisiz çizgi sağlamada önemli bir nokta da, dikkat noktası üzerinde toplanan nesnelere, kesintisiz bir çizgi oluşturmasıdır. Bir rolün yaşamı ister imgelem düzeyinde olsun ya da olmasın, nesnelere, dikkat çemberlerinin sonsuz değişiminden oluşacaktır. Sahne üzerindeki nesnelere sırasıyla seçerek ve bunlar arasında belirli ilişkiler kurarak, dikkati sırasıyla nesnelere üzerinde toplayarak, aktör 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.” (Stanislavskiy,1992,373).

1.2.2. Yöntemin Dış Mekanizması

1.2.2.1. Fiziksel Kişileştirme

Stanislavskiy'e göre her aktör kendisine ve diğer kişilere uygun olarak gözlem ve önsezi kullanarak kendisinden harici bir karaktere dönüşmelidir. Gövdesini sesini kullanamayan aktörün, rolünün içsel yapısını ne kadar mükemmel yarattıysa yaratsın seyirciye gereği gibi aktaramayacağı bir gerçektir. Dışsal biçim olmadan aktörün

imgelerinin ne içsel kişiliği ne de ruhu seyirciye ulaşacaktır. Doğru ruhsal biçim bir kez belirlendiğinde, içsel kişilendirme imgeye uygun öğelerle işlenip örülerek, rol kişinin fiziksel yapısı ortaya çıkabilecektir.

Dışsal yönden aktörün değişmesi pek de zor değildir. Dışsal görünümü, giyeceği değişik elbiselerle, yapacağı makyajla hemen değişebilir. Ancak önemli olan, Stanislavskiy'in de vurguladığı gibi gerek giysilerin kullanımında, gerekse yapılan makyajda, rol kişinin gerektirdiği biçimlerin seçilmesidir. Dışsal değişimler gerekli psikolojik dürtülerle beslenemezlerse rasgele ve anlamsız olacaktır.

Daha çok kusursuz bir teknik çalışma ile elde edilebilecek fiziksel yetiler, aktörün herhangi bir rolü oynamasında büyük etkidir. Kambur, topal, yaşlı fiziksel yapıya sahip rol kişinin canlandırılabilmesi, her şeyden önce aktörün sağlam fiziksel yapıya ulaşması ile doğru orantılıdır. Bedenin bozuk işlevlerinin rol gerektirdiğinde, sağlam ve oturmuş bir bel kemiği, dengenin kusursuzluğu yerine getirebilir.

Aktörün kendi kişiliğinden uzaklaşmasının kolay yollarından biri de sesini değiştirmesidir. Ancak sesin değiştirilmesi de aynen bedensel yanında olduğu gibi, sesin yerine oturması ve ustaca kullanılması ile mümkün olabilir. Aksi halde ne üst, ne de alt tonlara varılabilir. Fiziksel kişilendirme sezgisel yoldan ve tümüyle teknik, mekanik olan dışsal hilelerle de yerine getirilebilir. Stanislavskiy, bu dışsal hilelere “doğru hile” adını veriyor. 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, tablolardan, oyunlardan, çizgili resimlerden, kitaplardan, öykülerden, romanlardan ya da yalın bir olaydan başlatabilir-ayrım yapmaz. Ancak, bu dışsal kişilendirme araştırmasını sürdürürken kendi içsel benliğini de yitirmemesi baş koşuldur.” (Stanislavskiy1996,18).

Devrinin oyuncularda görülen başlıca eksiklikleri ya da hataları çıkış noktası olarak, fiziksel kişilendirme konusunda aktörlerin bu hataları tekrarlamamalarını ister. Stanislavskiy “sahte oyuncular” olarak tanımladığı aktörleri üç grupta topluyor:

“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 herşey 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 yaşamdakinden daha az çekici olacaksak, niye bürünelim o kişiliğe?” (Stanislavskiy1996,33).

İkinci tip sahte oyuncuları Stanislavskiy 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?” (Stanislavskiy1996,34).

Üçüncü tip sahte oyuncuları ise Stanislavskiy şöyle belirliyor:

“...bunlar, teknik ve basmakalıp tavırlarla güçlü olmakla birlikte, bu güçlüklerini kendilerinde geliştiremezler, ancak başka çağların ve ülkelerin oyuncularından edinirler. Bu türden kişilendirmeler 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 tavırla, aynı geleneğe uygun olarak oynarlar.” (Stanislavskiy1996,34).

Stanislavskiy’in sözünü ettiği üçüncü tip oyuncular kanımızca sanatı ticarete dönüştüren oyunculardır. Bunların kullandığı jest ve mimikler, evrensel ve genel

yapmacıktır. Oysa bir aktör hiçbir zaman sahne üzerinde insanı yeniden yaratmak zorunda olduğunu unutmamalıdır. Aktörlük, oyuncu Hamlet’i değil, insan Hamlet’i yaratabilmelidir. Doğaldır ki iyice gelişmiş bir tekniğe, büyük bir sanatçı duyarlılığına sahip olmadan böyle bir şey yapılamaz. Ne yazık ki, bu yeti günümüzde pek az aktörde bulunuyor. Daha kolay gelen, basmakalıp ve abartılı oyunculuğun yanlış yollarına hemen sapıldığını görüyoruz. Her aktör yaratacağı karakterin mesleğini saptamak, belirlemek zorundadır. Stanislavskiy bu konuda şunları söyler:

“Bir karakteri sahnede genel çizgileriyle canlandırabilmek olasıdır. Sözgelimi, bir tüccar, bir asker, bir aristokrat, bir köylü gibi, çeşitli kategorilere bölünmüş kişileri canlandırmak söz konusu olduğunda, yüzeysel gözlem amacı için bir takım çarpıtıcı davranışlarla duruş ve hareket biçimlerini bulmak zor değildir. Örneğin uğraşı askerlik olan bir asker, kural gereğince kasılır. Olağan bir insan gibi yürüyeceği yerde askerce yürür, apoletlerini göstermek için omuzlarını oynatır, alışılmışın dışında yüksek ve sert bir tonla konuşur. Bir aristokrat, silindir şapka giyer, eldiven ve monokl kullanır, yapmacıklı konuşur, saatinin kordonunu ve monoklünün bağıyla oynamayı sever. Tüm bunlar karakterin canlandırılmasına yarayacağı sanılan yaygınlaşmış bir takım klişelerdir. Bu klişeler yaşamdan alınmışlardır, yaşamda gerçektede vardır. Gelgelelim, bunlar karakterin ruhunu içermedikleri gibi, bireysellikten yoksundurlar.” (Stanislavskiy1996,38).

Stanislavskiy’in burada belirtmek istediği, karakterlerin genel tavırlarından çok, rol kişinin özgün, bireysel tavırlarının sahne üzerinde önem kazanacağıdır. Sahne üzerinde bir askerin genel tavrından çok, sıradan bir asker mi, yoksa muhafız alayındaki bir asker mi, piyade mi, süvarimi, general mi olduğu önemlidir. Hatta her general arasındaki bireysel ince ayrıntıların ne olacağı önem kazanır. Bu tür ayrıntılar rol kişinin fiziksel yapısının belirlenmesinde kullanılacak ve gözlem yetisinin olağanüstü güçlenmesiyle doğru orantılı olarak artacaktır. Adı sanı belli olan bir rol kişinin, o rol kişinin gerektirdiği –yazarın ve yönetmenin verdiği– bütün ayrıntılara, aktör ancak sağlam bir gözlem duyarlılığı ile yaklaşabilir.

Bir aktörün rolün fiziksel kişileştirme süreci içerisinde izlemesi gerektiği yolları ise Stanislavskiy şöyle belirliyor:

“Her şeyden önce yaptığımız işin gerekliliğine, gerçekliğine, bütünüyle ve içtenlikle inanın; bunun sonucunda kendinize, yarattığımız imgenin doğruluğuna, eylemlerin içtenliğine karşı bir güven duygusu belirecektir. Daha sonra kesinlikle kendi duygularımızı, kendi içgüdülerimizi, kendi coşkularımızı kullanın. Var olmayan duygu ve düşüncelerinizi var oluyormuş gibi göstermeye kalkmayın. Ancak kendi duygularınız ve kendinize olan inancınız sizi doğru fiziksel kişilendirmeye yöneltecektir ve giderek kişilendirme, aktörün ardına gizlendiği bir maske olacaktır. O ana kadar söyleyemeyeceği, duyamayacağı, düşünemeyeceği şeyleri, söylemeye, duymaya, düşünmeye başlayacak, oyuncu bu maskenin koruyuculuğu altında ruhunu en derin, en gizli ayrıntılara kadar sergileyebilecektir.” (Stanislavskiy1996,40).

Tiyatro sanatında önemli olan, renkli yansımalar, canlı imgeler, ilgi çekici gerçeklerdir. Seyircini belleğinde derin izler bırakabilecek, onu gereğince etkileyebilecek yollar mutlaka bulunmalıdır. Kişilendirme tam bir karakter dönüşümü, bir çeşit yeniden oluşum olabildiği ölçüde aktör, seyirciye oyun yazarının temel düşüncesini aktarabilecektir.

“Nasıl sahneye çıkan bir oyuncudan kendini yalnız seyirciye göstermesi değil de bir imge yaratması isteniyorsa, aynı şey hepimiz için de bir gereksinim olarak önümüzde durmaktadır. Başka bir deyişle, sanatçı olan, imge yaratıcısı olan tüm oyuncular, rollerini de ‘yaratma’ olanağını kendilerine veren kişilendirmelerden yararlanmalıdırlar.” (Stanislavskiy1996,43).

1.2.2.2. Kasların Gevşemesi ve Anlatımlı Vücut

Bir insan olarak aktör istese de istemese de toplum karşısına her çıkışında, daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, sinirsel bir gerginlik içindedir. Bu sinirsel gerginlik, kasların gerginliğini de beraberinde getirir. Aktör hangi rolü oynarsa oynasın, bedeninin şurasında ya da burasında kas gerginliğini sürekli hissedecektir. Özellikle rolün güç yerlerinde, trajik ya da duygusal olanın doruk noktasında bu gerginlik daha açık seçik belirlenecektir. Bu bir insanın doğal fonksiyonudur. Ancak sahne üzerinde bu tip gerginliklere yer olamayacağı kuşkusuzdur. Aksi halde aktör rolünü gereği gibi oynayamaz ve kasılıp kalır.

“Vücutumuzu nasıl kontrol ederiz? Cevap; ilk önce gerilimimizi nasıl aşacağımızı öğreniriz. Kaslarımızı gevşetiriz sonra çalışmamıza başlayabiliriz. Kontrolü hissettiğimizde ve vücutumuzu zorluyorlar gibi hissetmediğimizde sesimizi de bizden uzakta duyduğumuzda bunu başardığımızı hissederiz. Rahatlama en önemli tekniktir.” (Benedetti,1998,17).

Bir heyecan noktasında gerginliklerden tümüyle kurtulmak olanaksız olsa bile, aktör hiç değilse sürekli olarak gevşemeyi öğrenebilir.

Stanislavskiy aktörlerden gevşeyebilmek için sürekli olarak jimnastik ve dans derslerine önem vermelerini ister. Bu derslerde gereken ilginin gösterilmesiyle aktörün gereksiz kas gerginliklerinden kurtulacağını savunur. Ona göre gövdenin sahne üzerindeki her duruşunda üç an vardır.

“Birincisi: gereksiz gerginlik, zorunlu olarak, her yeni duruştan ve bu duruşu seyirci önünde heyecanla yapmaktan doğar.

İkincisi: O gereksiz gerginliğin gevşemesi, ‘denetleyicinin’ yönetimi altında olur.

Üçüncüsü: Aktörü kendiliğinden inandırmayan bir duruş yeniden düzenlenir.” (Stanislavskiy,1992,157).

Zaten biliyoruz ki Stanislavskiy aktörlerin sahne üzerinde amaçsız hiçbir duruşa yer vermemelerini ister. Sahne üzerinde herhangi bir duruşun, oturuşun amacı saptandıktan sonra gereksiz kas gerginlikleri de ortadan kendiliğinden kalkacaktır. Eğer aktör kendisine canlı bir amaç ve gerçek bir eylem seçebilirse doğal ve bilinçsiz yoldan doğayı harekete geçirebilecektir. Kanımızca böylece kaslarını denetleyebilecek, onları gerektiğinde gevşetebilecek ve rolünün gerektirdiği fiziksel eylemleri teknik gelişimini sağlayarak rahatlıkla yapabilecektir.

“Stanislavskiy ideal aktörün kontrollü olan aktör olduğuna inanmıştır ki bu aktör kendi ekibine hükmedebilir ve bu aktör sanatsal bağımsızlığını kazanmıştır. Kendi yeteneğinin, becerilerinin gelişimini sağlamak ve korumakla sorumludur. Öğrencilerin pasif alıcılar olmaması gerektiğini düşünür ve öğrencilerin görevlerine itaatkar olmalarını söyler” (Benedetti,1998,13).

Stanislavskiy’in 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 şöyle 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.” (Stanislavskiy,1996,51).

Stanislavskiy, jimnastik yaparken aktörlerin dikkat etmeleri gereken noktaları da şöyle açıklar:

“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.” (Stanislavskiy,1996,52).

Bu çalışmalar yapılırken de zaten gelişmemiş olan vücut bölümlerinin üzerinde hiç durulmamasının, yalnızca kusurlu, yetersiz olan bölümler üzerinde durulmasını ister.

Dans ise, Stanislavskiy’e göre yalnızca vücudun dik durmasını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda hareketleri geliştirir, genişletir, onlara kesinlik kazandırır. İkircimli hareketlerin sahne üzerinde yeri yoktur. Her oyuncu başlıca kasların ve eklemlerin farkında olmalıdır. Belki de yürümeyi yeniden öğrenmek zorunda kalacaktır. Yönetmen, hareketin varlığımızın bir parçası olmak zorunda olduğunu iddia eder. Duyguyla rezistanslı, istek ile şarj edilmiş, akıl ile yönetilmiş enerji, oyuncuyu dış

eyleme kaynaştırır. İhtiyacımız olan ruhsal bir içerik ile yalın, anlamlı eylemlerdir. İçsel hissimizin eylem enerjisi, dış esnekliğe dayanır.

Stanislavskiy yönteminde, aktör için en önemli fiziksel aygıt belkemiğidir. Belkemiğinin düzgün ve yerine oturmuş olması onun için olağanüstü önem taşır. Bu doğru bugün de geçerlidir. Her aktörün, bedenini fiziksel açıdan esneklikle kullanmasının temel şartı, bel kemiğinin yerine iyice oturtulmasıdır:

“Her yöne eğilip bükülebilen ve helezonumsu bir yaya benzeyen belkemiğimizin, tabanı üstüne sımsıkı oturtulması gerekir. Bu yay, en alttaki omura, şöyle diyelim, iyice vidalanmalıdır. Eğer insan bu vidalama dediğimiz işin sağlamlığını hissederse, o zaman vücudun üst kesimi bir desteğe, bir yer çekimi merkezine, dengeye ve düzgün duruşa kavuşur. Fakat tersine, bu vidalanmanın yapılmadığını hissederse, (...) hareket güzelliği ile jestlerdeki esnekliğini, akılcılığını yitirir.” (Stanislavskiy,1996,57).

Stanislavskiy’e göre, gerek dans dersleri, gerek jimnastik dersleri yardımcı derslerdir. Jimnastik hareketleri kesinliğe kavuşturur, güçlendirirken; dans da akıcılık, rahatlık ve uyum sağlar. Ancak her ikisi de oyunculuk eğitimi için temel olarak alınmaya başlanırsa aktör için yararsız olabilir. Çünkü her ikisi de mükemmelleşmeye doğru gittiğinde aktörü hareket biçimlerinde aşırı biçimciliğe, incelikte abartıya, gösterişçiliğe götürebilir. Böylece tavır ve davranışlarda duygusallık, yapaylık, doğaya aykırılık, çoğunlukla da gülünçlük derecesine varan bir abartıyla karşılaşabilir. Eylem konusundan hatırlanacağı gibi, sahne üzerinde her hareketin, her eylemin bir amacı ve rolün içeriği ile bağlantısı olmalıdır. Amaçlı ve verimli eylem biçimleri, gösterişçilik, yapaylık gibi tehlikeli sonuçları kendiliğinden önleyecektir. Hareket ve esneklik salt hareket ve esneklik adına yapılırsa, hiçbir içsel içerik dikkate alınmıyor demektir. Oysaki aktörün salt dışsal, içi boş hareketlere gereksinimi olduğu düşünülemez.

Yönetmen öğrencileri, kas sistemini başlı başına bir civa topunun akıcılığında hayal etmeleri ve sonra da akıcı eylemi yaratmaları için yönlendirir. Yönetmen bu akıcılığı bütünlüklü çizgiye bağlar. Yönetmen eylemin esneklik ve akıcılığını yaratmak için enerjinin bütünlüklü çizgide, boylu boyunca gezinmesi gerektiğini belirtir.

Stanislavskiy aktörlerin herhangi bir fiziksel hareketi yaparken yüreklerinin derinliklerinden bir içsel enerjinin yükseldiğini hissetmelerini ister. Bu enerji boş 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 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.” (Stanislavskiy,1996,64).

Stanislavskiy bu noktada aktör için en önemli bedensel eylemin sahne üzerinde doğal bir biçimde yürümek olduğuna değinir. Gerçekten de bugün sahne üzerinde ayakta durmasını öğrenmek, yürüyebilmek aktörün en başta gelen temel fiziksel eylemidir. Ancak pek az aktör bunu sahne üzerinde doğal olarak yapabilmektedir. Aktörün sahne üzerinde yeniden oturmasını, kalkmasını, yürümesini öğrenmek zorunda oluşunun nedeni de işte budur.

1.2.2.3. Tutumluluk ve Denetim

Bir aktör canlandıracağı karakterin dışsal yaratımına, fiziksel yorumuna girerken dikkat etmesi gereken önemli noktalardan biri de her türlü gereksiz jest ve hareketten kendisini arındırmasıdır. Stanislavskiy'e göre, rolün fiziksel yapısına gerekli biçim kesinliğini ancak bu koşullar kazandırabilir. Tutumsuz, rasgele hareketler oyuncunun kendisine doğal gelse bile, oyunun yapısını bozar, oyununu abartır ve denetimsiz hale koyar. Her aktör, jest ve hareketlerini Stanislavskiy'in deyimi ile “kendisi onların değil, onlar kendisinin denetimi altında” olacak biçimde kullanılmalıdır.

Sözgelimi, büyük coşkusal acı içinde kıvrılmakta olan insan düşünelim. Çektiği acı yüzünden tutarlı biçimde konuşmayacak, gözyaşı ve hıçkırıklara boğulacak, sesi çıkmayacaktır. Aynı olayın sahne üzerinde olduğunu düşünürsek, aktörün ne dediği

anlaşılacak, izleyicinin gözünde ağlayıp bağırarak bir insan imajından başka bir şey kalmayacaktır. Seyircinin böyle bir oyundan etkilenmesi söz konusu olamaz. Oysaki tutumlu ve denetimli olmayı bilen bir aktör, bu tip tehlikelerden arınacak, rolüne uymayan ya da zarar veren her türlü duygudan kendisini kurtaracaktır. Başından geçenleri açık seçik, anlamlı, kolay anlaşılabilir ve akıcı bir bütünlük içinde seyirciye iletebilecektir.

“Oyuncunun oyununa ilişkin hiç bir eylemi dile getirmeyen bu tür bir jest, bağımsız bir hareket, azrak (nadir) durumlar, sözgelimi belirli karakter rolleri dışında gereksizdir. (...) Jestler aslında, duruşla, kendini sergileme yoluyla güzelliklerini sergileme amacıyla olan oyuncuların başvurdukları klişelerdir. Oyuncular jestlerden başka, rollerindeki güç kesimlerin üstesinden gelme de kendi kendilerine yardımcı olmak amacıyla istemeyerek daha birçok hareketler yaparlar. Bu hareketler, yarım yamalak oyunculara bulunmayan dışsal coşkusal etkiler ya da coşkuların dışsal fiziksel görüntüsünü uyandırabilir. Tiyatroya özgü coşkuların doğmasını kolaylaştıracağı sanılan bu tür hareketler, sinir tutulmaları biçimine dönüşür, gereksiz olduğu kadar zararlı kas gerilimlerine neden olur, doğal yaratma durumunu da etkiler, engeller.” (Stanislavskiy,1996,91).

Jest ve hareketlerde tutumlu olmanın bir başka yararı da fiziksel anlatımın güçlenmesini, açık seçik hale gelmesini sağlamaktır. Böylece aktör rolü için gerekli olan eylem biçimlerini saptayacak ve rol kişisinin, kendi kişiliği ile olan ayrımını ortaya koyabilecektir. Sahne dışında aktöre doğal gelen her hareket, canlandıracağı rol kişisinden onu ayıracak ve seyirciye hep aktörü hatırlatacaktır.

“Eğer oyuncu bir rolün benliğini ruhuna sindirmede kendi benliğinden kurtulamazsa hiç değilse, o role özgü dışsal hareketlerle örtünmelidir. Bir oyuncu, çoğunca, ayırıcı özel nitelikli ancak üç ya da dört jest bulabilir. Bütün piyes boyunca bu jestlerle doyuma erebilmek için harekette son derece tutumlu olmak gerekir. İşte aşırıktan sakınmanın büyük yardımı da burada kendini gösterir. Eğer bu tür jestler, oyuncunun rolüne değil de kendi kişiliğine ilişkin yüzlerce el kol hareketi ile boğulacak olursa, canlandırmayı üstlendiği kişinin imgesi yok olur ve ardından oyuncunun kendi doğal kişiliği belirir. Oynadığı her rolde de böyle yaptığı takdirde seyircide, son derece tek düze bir etki yaratır.” (Stanislavskiy,1996,92).

Aktörün yaratacağı karakterde olması gereken birkaç tipik jesti bulması ve kullanması ikide bir araya sokulan kişisel el kol hareketlerinden kaçınması, oynayacağı rol kişisini yakalamada en büyük yardımcısı olacaktır. Çünkü sahnede gereksinim duyulan, kişisel el kol hareketleri değil, rol kişinin jestleridir.

Stanislavskiy'in psiko-fiziksel oyunculuk yönteminde bir aktör, sahnede bir atmosfer yaratır ve bu atmosfer, salonda bir dramatik stilin yaratılmasına katkı sağlar. Tiyatro disiplinini ve etiğini yerine getirebilmesi için bir oyuncu, düzenli olarak çalışması gerekir.

Kuşku yok ki, ayırıcı, özel nitelikli jestler çok sık yinelenmemelidir. Aksi takdirde etkilerini yitirecek ve seyirci için sıkıcı olacaktır. Aktör bu yaratıcı süreçte ne derece aşırıktan sakınır ve kendini denetim altına alabilirse, rolünün biçimi ve yapısı da o derece belirgin ve seyirci üzerinde etkisi güçlü olacaktır.

“Tiyatroda en üstün düzeye erişmiş sanatçıların en önemli nitelikleri arasında, aşırıktan sakınma ve bitirişteki ustalıkları başta gelir. Bu sanatçıların, bir rolü gözümüzün önünde işleyişlerini izler ve o rolün serpilip gelişmesini seyrederken, büyük bir sanat yapıtının doğuşu tansığı ile karşı karşıya olduğumuz duygusuna kapılırsınız” (Stanislavskiy,1996,97).

Tutumluğu ve denetimi gerçekleştirebilen bir aktör, düşlediği karakteri bilinçaltı, içsel yaratıcı durumu, rolün alt metni ve üstün amacı yolu ile gerçekleştirecek, sonra da sesini, hareketlerini, zekası tarafından yöneltilen coşkusal gücü ile yaşama kavuşturabilecektir.

Stanislavskiy, tutumluluk ve denetleme mekanizmalarını çok iyi çalıştırabilen aktörleri, genç aktörlerin izlemeleri gerektiğini belirtir ve devrinin önemli oyuncularından örnekler verir.

1.2.2.4. Konuşma, Tonlama, Vurgulama

Aktör herhangi bir duygu ya da düşünceyi karşısındaki seyirciye aktarabilmek için iki tür anlatım aracı kullanır. Bedensel anlatım ve sessel anlatım. Doğaldır ki bu iki

anlatım biçimi birlikte, uyumlu bir şekilde çalışırsa, istenilen duygu ve düşünce seyircilere gerektiği gibi aktarılabilir. Bunlardan birinin eksikliği ya da yetersizliği seyirciyi istenmeyen sonuçlara götürecektir.

Stanislavskiy'in analizleri, sesli harflerin ve uygun ahenklerin niteliklerini ve sesi ayarlamada, geliştirmede ise şarkının kullandığını gösterir. Yönetmen, her oyuncudan kusursuz diksiyon ve telaffuza sahip olmasını bekler. Bu konuda zayıf bir oyuncuyu seyirci karşısında kötü el yazısı okumaya çalışan kişi olarak nitelendirir.

Herhangi bir metni okurken, okuyucu anlamadığı, takıldığı bir sözcüğü, tümceyi tekrar okumak ve anlamak şansına sahiptir. Oysaki tiyatrodaki, seyirci aktörün söylediği her sözü anlamak zorundadır. Aktörler boğumlamalarını (artikülasyonlarını) ve ses mekanizmalarını mükemmel hale getirmeli, seyircilerin kendilerini anlamalarını sağlamalı, söylediklerini onlara yeterince duyurmalıdırlar.

“Konuşma müziktir. Bir rolün ya da bir piyesin metni, bir melodidir, bir opera veya senfonidir. Sahnede boğumlanma, şarkı sanatı gibi güç bir iştir; eğitim ister, virtüözlüğe varan bir teknik ister. Bir oyuncu rolünün sözlerini iyi eğitilmiş sesi ve ustaca söyleme tekniği ile seslendirdiği zaman, kendimi onun bu üstün sanatına kapıp koyuyabiliyim. Eğer o tartımlı konuşursa, ben de ister istemez katılıyorum bu tartıma, etkilenirim ondan, onun bu üstün konuşma sanatından. Eğer o rolündeki sözcüklerin ruhuna ermesini bilirse, kendisiyle birlikte hem kendi ruhunun, hem de piyes yazarının yapıtının giz dolu yerlerine çeker götürür beni. Sözcüklerin yaşam yüklü içeriğine sesin canlı ve sıcak nakışını işleyen oyuncu, kendi yaratıcı imgeleminin ürünü olan görüntüleri benimde kendi içsel gözümle görmemi sağlamış oluyor.”
(Stanislavskiy,1996,101).

Sesler sözcükleri, sözcükler tümceleri, tümceler sahneleri, sahneler bir piyesi, bir rol kişisini oluşturmaktadır. Birçok küçük parçalardan oluşan kocaman bir sesler yığını. Aktör bu yığın içinde, her sesin yerini, değerini, yerli yerine koymak zorundadır.

“Yıllar yılı oyuncu ve yönetmen olarak kazandığım deneyimlerim sonucunda zihinsel ve coşkusal açıdan şu anlayışa eriştim ve inandım ki oyuncu boğumlamada ve diksiyonda kusursuz olmak; yalnız sözcüklerin, tümcelerin değil, hecelerin, hatta harflerin de tadına varmak zorundadır. Burada dikkat

edeceğimiz nokta, gerçek ne kadar yalın ise de ona erişmenin son derece güç olduğudur. (...) Sözcüklerin yerine sözcüklerin kendilerinin değil de, bir takım çarpıtılmış seslerden oluşan parçaları koymak, bence bir adamın ağız yerine burnunu, kulağı yerine gözünü koymaya benzer. Başlangıçta sesleri birbirlerine karıştırarak acayip bir ses karmaşası haline gelen sözcük, bence burnu ezilmiş bir surat gibidir. Sonu yutulan bir sözcük de, dudaksız bir adamdır. (...) Kuşku yok ki eksik harfleri ve çeşitli yanlışlarıyla kötü basılmış kitaplardan, gazetelerden okuduklarımız olmuştur. Bu tür kitaplarla gazeteleri okurken, karşınıza çıkan bilmeceleri çözmeye, bilinmezleri bilmeye zorlanmak sizin için bir işkence olmuyor mu?” (Stanislavskiy,1996,104).

Bir aktörün bozuk düzen konuşması aile çevresinde, günlük yaşamında bağışlansa bile, böyle bir konuşma ile sahneye çıkmasının son derece yanlış olduğunu düşünen Stanislavskiy, bunun seyirciye yapılmış bir haksızlık olduğunu düşünür. Bu yüzden her aktör kendi dilinin özelliklerini iyi bilmek ve sahnede uygulamak zorundadır. Bunun için tüm alfabeyi ele almalı ve her sesi tek tek incelemelidir.

Her oyuncu mükemmel diksiyon ve telaffuza sahip olmalıdır. O sadece deyimler ve kelimeleri değil, aynı zamanda her bir heceyi, her harf hissetmelidir. Stanislavski için, aktörler sesin bir “sesin bütünlüklü hattını” elde etmelidir.

Bu bahsettiklerimiz yanında yazılmış ya da basılmış bir oyun metninin, sahnede oynamadıkça, bitmiş, tamamlanmış sayılamayacağını biliyoruz. Stanislavskiy’in deyimini ile, “oyuncu, piyes yazarının yazdığı sözcüklerin arkasındaki anlamı, seyircinin yüzüne sıcak nefesi ile üflemedikçe, tiyatro sanatından söz edemeyiz.” (Stanislavskiy,1996,205). Bir piyes tamlığına ve yaşamına ancak sahne üzerinde kavuşacaktır. Bir piyes ve onun alt metni sahnede oynandığı zaman, gerçek özünü açığa vuracaktır. Buna yeniden yaratma adını verebiliriz. Bu yaratı da seyirciye bir tek yolla iletilebilir: **Aktörle.**

Diğer karakterlere resimleri bir deyişle yaptığını göstermek önemlidir. İlk oyuncu ikinci oyuncunun tepkilerine nasıl uyum sağlamalıdır. **“Konuşmak için eylemek.”** Kelimenin ardındaki anlamlara konsantre olmalı. Duyguları tamamen unutarak ve tüm dikkatini içsel düşünce üzerinde toplamalıdır.

Stanislavskiy aktörlerden tüm duygularını bir kenara bırakarak, dikkatlerini içsel imgeler üzerinde yoğunlaştırmalarını ister. Bu imgeleri aktörler ellerinden geldiğince incelemeli, tastamam özümseyerek canlı bir biçimde anlatmaya çalışmalıdırlar. Aktörün dikkatinin yeterince yoğunlaşmadığı, rolündeki alt metin çizgisinin parçalanma tehlikesi ile karşılaştığı anlarda, hemen iç el görüntü evrenindeki somut nesnelere yönelmesini ister. Böylece aktör her seferinde yeni ve değişik anlatımlar elde edecek, yaratıcılık için yeni itici güçler kazanacaktır.

Mantıksal duraklar gruplar halinde kelimeleri birleştirir ve grupları bir diğerinden ayırır. Oyuncular tüm fonetik desenlere aşina olmalıdır. Burada mantıksal (anamlı) duraklar ve psikolojik duraklar vardır. Psikolojik duraklar bulunduğu mantıksal dizinde çekinmeksizin ilerleyebilir, mantıksal ya da dil bilgisi kuralına uygun durak imkansız gibi görünebilir. Mantıksal durak anlaşılabilirliği sağlar; psikolojik durak düşünceleri, ifadeleri ve derecelerini hayata geçirir. Bu kastedileni ifade etmeye yardımcı olur. Psikolojik durak “anamlı sessizlik” tir. Fakat oyuncu bunu asla gereksiz yere, kötü bir sebeple uzun tutmamalıdır.

1.2.2.5. Tempo ve Ritim

Tempoyu belirli bir ölçü içerisinde, kararlaştırılan eşit uzunluktaki birimler arası vuruşlar, **ritmi** ise; birimlerin niceliksel ilişkilerinin, kararlaştırılan belirli bir hız ve ölçüde birim uzunluklarına göre düzenlenmesi olarak tanımlayabiliriz. (Bkz. Stanislavskiy, Bir Karakter Yaratmak).

Tempo-ritim plastiklik için bir ana prensiptir. Eylemin içsel akışı, plastik mekanizmanın esasıdır. Plastik mekanizmanın temelinde bir enerji akışının yerleşmesi gereklidir. Bu, tempo ve ritmin zamanlanmış ölçüsüyle koordine edilmiş olmalıdır. Dış plastiklik, içsel hissimizin eylem enerjisine kaynaklık eder.

Stanislavskiy'e göre doğru tempo ve ritim, baştan beri duygusal gelişimi hesaplanmış, piyesin gerektirdiği tüm koşulları dikkate almış ve rol kişisi ile kendi kişiliği arasında gerekli yaklaşımları sağlamış aktörler için sorun olmaktan çıkacaktır. Doğru tempo ve ritim kendiliğinden oluşacaktır. Ancak, bu sonuca ulaşamadığı takdirde, yani aktör bir şeylerin ters gittiğini fark ederse, tam tersine bir yol izlemelidir.

Yani aktör rol kişisi için gerekli olan doğru tempo ve ritmi mekanik bir biçimde bularak, rol kişinin duygusal yapısına yaklaşıacaktır:

“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, tempo ve ritmin iki ağız da keskin bir bıçak olduğunu hiçbir zaman hesaba katmamazlık etmeyelim. Yararlı olduğu ölçüde zararlı da olabilir. Doğru yolda kullanmayı bilirsek, tempo ve ritim duyguları doğal bir doğrultuda, zorlamasız doğurtup geliştirmeye ve yönetmeye devam eder. Öte yanda, yanlış ritimlerin doğurduğu yanlış duygular da vardır ki, doğru ritimleri bulmadıkça, oyuncunun bu yanlışlardan kurtulması olanaksızdır.” (Stanislavskiy,1996,225).

Günlük yaşamımızda insanlar sürekli olarak kendilerine özgü ve belirli tempo - ritim içerisindedirler. Sözelimi sabah kahvaltısının ya da okula geç kalmanın tempo ve ritmi birbirinden farklıdır. Duygusal yapıımızdan kaynaklanarak, çeşitli duygusal değişimler tempo ve ritmimizi etkileyerek değiştirler. Ya da bunun tersi de söylenebilir. Farklı tempo ve ritimler, bizde farklı duygular oluştururlar. Sahne üzerinde de böyle olduğunu görüyoruz. Rol kişinin çeşitli duygusal gelişimi, oynama tempomuzu ve ritmimizi belirliyor.

“Eğer bir oyuncu, sahnede söylenenlerle yapılanları, sezgileriyle de olsa, doğru değerlendirebilirse, doğru tempo ve ritim de kendiliğinden doğar, vurgulu vurgusuz sözcüklerle uyumun özelliklerini paylaşır. Bu olmazsa, tempo ve ritimi, alışılmış biçimde dıştan içe yönelik bir çaba ile, teknik araçlarla sağlamaktan başka yapacağımız bir şey yoktur. Bu amaçla da gereksinim duyduğunuz tartımı kendiniz vurmak zorundasınız.” (Stanislavskiy,1996,223).

Stanislavskiy’e göre aktörler tempo ve ritim konusuna çok dikkatli ve ayrıntıya varan bir biçimde yaklaşmalıdırlar. Nasıl bir ressam, renklerin yalnızca temel biçimleriyle değil de ayrıntıları ile uğraşırsa aktörler de tempo ve ritimlerinin ayrıntılarıyla uğraşmak, bu tempo ve ritimlerden değişik ve yeni bileşimler oluşturmak zorundadırlar.

Tempo yavaşlık ya da hızdır. Bu eylemi ya hızlandırır ya da uzatır, konuşmayı ya hızlandırır ya da yavaşlatır. Eylemlerin değişen hızları ve zamanlamaları ve konuşmaların sahne üzerinde rastlantısal bir ritim üretmesidir. Bu karmaşayı çözmeye alışmış olmalısınız ve sahnede hız ve yavaşlık etrafınızda dönerken o kaosu içinde kendi genel ritminizi aramalısınız. Tiyatroda tempo-ritim kullanırız fakat her katılımcı her sahnede aynı tempo-ritmi kullanmaz. Tüm farklı hız ve ölçülerin önlemlerine kombinasyonlar yaparız. Sadece bir tempo-ritim ile devam edemezsiniz. Birkaç tempo-ritim kombine etmelisiniz. Bir dramatik oyun genellikle kendi tempo-ritmini tesadüfen oyuna uyumlu olarak kendi yaratır.

Stanislavskiy, değişik tempo ve ritimlerin, yalnızca aynı sahne üzerinde oynayan oyuncular için değil, her birinin kendi içinde de bulunması gereğini vurgular. Sözgelimi Hamlet'i oynayacak oyuncu, kararlı kuşunun savaşım halinde olduğu anlarda değişik tempo ve ritimlere gereksinim duyacaktır. Değişik tempo ve ritimler içte çelişik kökenli bir savaşıma neden olacak, aktörün yaşama gücünü arttıracaktır.

“Zihnimiz üzerinde dolaysız etki, düşünme gücümüzü harekete geçiren sözcüklerle, metinle, düşünce ile elde edilir. İstencimiz, üstün amaçla öteki amaçlardan ve baştan sona eylem çizgisinin doğrudan etkisi altındadır. Duygularımız da hız ve tartımın dolaysız etkisinde bulunmaktadır. Psiko – tekniğimiz açısından en önemli kazanç işte budur.” (Stanislavskiy,1996,282).

2.BÖLÜM

KONSTANTİN STANİSLAVSKİY'İN OYUNCULUK YÖNTEMİNİN FONKSİYONEL EVRİMİ

2.1. Vsevolod Meyerhold ve Yevgeniy Vahtangov'un Yönteme Fonksiyonel Yaklaşımları

Moskova Sanat Tiyatrosundaki sahnelemeleri ve stüdyolarındaki çalışmaları dışında, dünyanın birçok tiyatro okulunda temel eğitim yöntemi olarak kullanılmaya başlayan Stanislavskiy'in psiko-fiziksel oyunculuk yöntemi, oyuncunun kendi üzerinde ve rol üzerinde çalışması bağlamında bir yol haritası niteliği taşır. Oyuncunun yöntemi kullanarak, sahnede doğal ve yaşayan bir karakter yaratacağı düşünülüyordu. Oyuncu, yol haritası ne olursa olsun, Stanislavskiy'in yöntemini kullandığında, insanın eylemini oluşturan duygularına, davranışlarına ve konuşmalarına ulaşabilecek, böylece rolüne inandırıcı bir yorumla yaklaşabilecek, rol kişinin iç dünyasını yaratabilecekti.

Stanislavskiy, oluşturduğu oyunculuk yönteminin bugün dünyanın hemen hemen tüm dramatik tiyatro oyuncusu yetiştiren okullarında rehber olarak kullanılır. Stanislavskiy yüz yıldır dünya tiyatrosu içinde önemli bir yer teşkil eder. Kullanılan yöntemin hala geçerli olduğunu savunanlar olduğu gibi, tiyatrodaki gerçekleştirilen devrim niteliği taşıyacak yeni yönelimler gibi, Stanislavskiy oyunculuk yönteminin karşısında yer alanlarda bulunmaktadır. Stanislavskiy psiko-fiziksel oyunculuk yöntemi, Rusya'dan Avrupa'ya, oradan Kuzey ve Güney Amerika'ya kadar geniş bir coğrafyayı etkilemiştir.

Yöntemin ilk evrimi, 1920-21'de Rusya'da Halk Eğitim Komiserliği Tiyatro Bölümü Yöneticisi Vsevolod Meyerhold tarafından tiyatronun Ekim Devrimi doğrultusunda dönüşüme uğratılacağı ilan edilmesi ile gerçekleşen bir süreci kapsar. Meyerhold, hocası Stanislavskiy'in oyunculuk yönteminin 1917 Sosyalist Ekim Devrimi'nin gücünü ve coşkusunu anlatamadığını, natüralizmin burjuva sanatı olduğu düşüncesiyle, bir tiyatro devrimi gerekliliğini savunmaktaydı. Tiyatro Devrimi'ni doğuran başlıca düşünceler şunlardır:

1. Bütün ülkede yürürlüğe girecek bir tiyatro sisteminin kurulması,
2. Tiyatro programının siyasallaştırılması;
3. Yeni ideoloji biçimlerini işleyecek ve yaygınlaştıracak eğitim kurumlarının kurulması,
4. Komünizm düşüncelerine düşmanca bir toplumsal düzenin propagandasını yapan profesyonel burjuva tiyatrosuna karşı savaş. (Bkz. Ali Berktaş. Tiyatro, Devrim ve Meyerhold)

Tiyatro Devrimi, aynı zamanda, Sovyet Rusya tiyatrosunun kurulmasının ilk aşaması olarak yer alan tiyatrodaki devrim hareketi olarak tasarlanır. Bu anlamda, Stanislavskiy'in oyunculuk yasalarını sistemleştirmesi kadar, Moskova Sanat Tiyatrosu'na bağlı deneme stüdyolarının açılması kendi sisteminin fonksiyonel evrimine olanak tanıyacaktı.

Sistem Meyerhold tarafından bütün bütüne Ekim Devrimi'nin ve onun düşünsel atmosferinin hizmetine koşulduğu kadar, yeni tiyatro ve sahneleme tekniklerinin de yaratılması ile ilk fonksiyonel dönüşümü yaşamıştır. Vaktangov tarafından "dördüncü duvar"ın kaldırılıp izleyicinin de teatral atmosfere alınması, tiyatrodaki dönüşümler yaratarak çağdaş yönetmen tiyatrosunun kurulmasına ve çağdaş yeniliklerin tiyatroya getirilmesine yol açmıştır. Öte yandan, Vladimir Vladimiroviç Mayakovski, Adolph Friedrich Erdmann, Pavel Mikhailovich Tretyakov gibi yazarların yaratımlarıyla bütünleşen tiyatrodaki bu fonksiyonel evrim süreci, simgeci, fantastik, grotesk, fütürist, kübo-fütürist, konstrüktivist tekniklerin, uyarma ve propaganda tiyatrosu teknikleriyle birleştirilerek yeni anlatım biçimleri, yöntem ve uygulamalarının yaratılmasına neden olmuştur.

Yine Tiyatro Devrimi bağlamında işçi-kültür tiyatroları ile uyarma ve propaganda tiyatrosu hareketleri yanı sıra, devrimci kitle oyunları ile yurt çapına yayılmış çok geniş amatör tiyatro hareketleri de yer almıştır. Tiyatro devrimi, toplumcu tiyatro kültürü oluşturmaya, tiyatroyu gerek siyasal, gerek estetik yönden, Ekim Devrimi'nin ruhuna yönelik bir hareket olmuş; ancak, 1930'dan sonra dogmatik bir sanat politikasının uygulanması sonunda, bu yenilikçi teatral etkinlikler, "biçimcilikle" suçlanarak sona ermiştir. Ancak tartışmalar sürüp gidiyordu. Yapılan her yeni

deneyimin Stanislavskiy'in yöntemiyle karşılaştırılması kaçınılmazdı. Robert Leach ve Victor Borovsky "A History of Russian Theatre" adlı kitabında, Meyerhold'un bir uygulamasında kullandığı ses efektlerinin nasıl bir atmosfer sağladığını, sistemle bağını şöyle açıklar:

"Aynı zamanda ses efektleri meselesi de vardı. Tıpkı kurbağaların vaklamaları gibi. Bu kadar takıntılı tiyatro tarihçileri var. Bu Stanislavskiy tarafından ortaya çıkan bir kapris değil. Onunda belirttiği gibi tiyatro sesli bir yer. Eğer seyircileri sessiz hale getirmek istiyorsanız dikkatlerine belli bir sesin üstüne çekmelisiniz. Sessizliğin hemen ardından tam anlamıyla etki yaratılır. Bu etki hem aktör hem seyirci içindir. 1936 daki röportajında Meyerhold gayet açıklı: Stanislavskiy'in etkileri şiireseldir. Şimdiye kadar literatürde en ayrıcalıklı olan önemli detayların kullanımını getirmiştir." (Leach ve Borovsky,1999,260).

Diğer yandan Yevgeniy Vahtangov; Konstantin Stanislavskiy'in psiko-fiziksel oyunculuk yöntemi ile Vsevolod Meyerhold'un yöntemin fiziksel yanına ağırlık vererek oluşturduğu biomekanik oyunculuk yönteminin sentezine yönelmişti. Sistemi fonksiyonel olarak, Sahnelemeleri ve Teatral Stüdyo'da verdiği derslerde sürekli altını çizdiği "teatrallık" noktasına getiriyordu. Bu arayış onu "fantastik gerçekçilik"e sürükleyecekti. Şimdi sistemin evrimine neden olan ve yeni oyunculuk yaklaşımları sunan iki yönetmeni inceleyelim.

2.1.1. Vsevolod Meyerhold ve Tiyatro Anlayışı

Asıl adı Karl Teodor Kazimir Emilyeviç olan Vsevolod Meyerhold 1874 yılında Penza'da doğdu. Küçük yaşta başlayan tiyatroya ilgisi, 1896 yılında Moskova'da okumaya gittiği Hukuk bölümünü bırakmasına neden olacaktır.

1898'de, Nemiroviç Dançenko'nun ve Stanislavskiy'in kurmuş olduğu Moskova Sanat Tiyatrosu'na katılır. Çarlık Tiyatrosu'nun tekdüzeliğine tepki olarak yaratılan Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Meyerhold birçok oyunda rol alır. Bu süreç Meyerhold'u olgunlaştıracaktır. Yapılan oyunlar üzerine düşünür, tartışır ve oyunculuğunu geliştirir. Moskova Sanat Tiyatrosu, Çarlık Tiyatrosuna tepki gösterse de, o dönem tek düzelikten kurtulamayacaktır. Yapılan oyunlar da Naturalizmin ve Çehov'un Ruh durumları tiyatrosu'nun etkisindedir. Burada bulunduğu süreçte bazı oyunların sahneleri onun

dikkatini çeker ve konvansiyon fikri belirginleşir. Çehov'un etkisi ile bu fikri netleşir. Yaratıcı çalışmalara gebe olan Meyerhold, düzenden bağımsız olmayan bu tarz oyunculukları, oyunları benimseyemez. Bunun üzerine 1902'de Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan iki arkadaşıyla birlikte ayrılır. Daha sonra Taşra da birçok oyun sunacaktır. 1903'de adı "Yeni Dram" olacak korsan tiyatrosunu kurar, sahnelediği ilk oyun natüralizmin etkisindedir.

"Bir topluluk olarak süregelmiş Stanislavskiy'in katılmakta ısrar ettiği grup içi işleri paylaşmak her zaman mutlu sebeplerle değil tabii ki grup dayanışmasının çoğu bu erken yaz günlerinde oluştu. Stanislavskiy kendi kafasında Meyerhold'u "sevgili" olarak tanımlıyorken, Meyerhold Stanislavskiy'den büyülenmişti." (Leach ve Borovsky,1999,257).

1905 yılında Stanislavskiy, Moskova Sanat Tiyatrosunun gidişatından rahatsız olmuştur. Artık tiyatrodaki yapılan oyunları seyirci beğenmemeye başlamıştır ve yaratıcı çalışmaların yapılabileceği "Tiyatro Stüdyosu" gündeme gelir. Stanislavskiy'in çağrısı üzerine Meyerhold, Moskova'ya döner ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun yan kolu olan "Tiyatro Stüdyosu"nu kurmayı kararlaştırırlar. Buradaki çalışmalarda, metnin barındırdığı iç konuşmayı hareketle vermek yani hareket plastiği önem kazanır. Diksiyon kullanımı metnin barındırdığı iç dinamiği verecek şekildedir.

Tiyatro Stüdyosundaki çalışma programları şunları içerir: Dans, müzik, atletizm, eskrim, doğaçlama. Stüdyo, İtalyan Comedia dell'Arte Tiyatrosu, Avrupa Tiyatrosu, Hint Tiyatrosu'nun gelenekleri, Japon ve Çin Tiyatrosunun yabancılaştırma ögesinden etkilenerek, yeni biçimsel arayışların önünü açacaktır. Öyle ki, Meyerhold'un kafasındaki "Stilize Oyunculuk" düşüncesini uygulamaya ve biçimlendirmeye yarayacaktır.

Meyerhold bu arada dünyanın birçok yerinde oyun izler. Biriktirdiği her şey deneysel çalışmalarına katkıda bulunacaktır. Meyerhold, insanların gündelik yaşamdaki alışkanlıklarının kırılmasını, sözcüklerinse "hissedilen şeyin" harekete dökülmesi gerektiğini söyler. Hissedilen şeyinse dansla açığa çıkacağını düşünür. Yavaş yavaş kafasındaki oyunculuk biçimleri ve kuramı netleşmeye başlayacaktır. Artık gündelik

yaşamın sıkışmışlığını ve duyarsızlığını kırmak için seyircinin edilgenliğini etken kılmaya çabalar. Bunun için sahne illüzyonunu kaldıracaktır.

Sahnenin önüne de oyun koyarak, sahne duvarını kıracak ve seyircinin oyuna katılımı sağlanacaktır. Bu deneyler, yapılan araştırmalar Meyerhold'un işine son verilmesine neden olur. Daha sonra, Çarlık Tiyatroları, Vera Komisaryevskaya Tiyatro'su serüveni başlar. Meyerhold buralarda da çalışmalarına devam edecektir. Artık dekor da ağır ve hantal yapısından sıyrılıp, hareketli panolar, işlevsel araçlara dönüşür. Oyunculuklarda da kolaycı, hazır, bilinen tarzlar değil, davranışların karşıt hareketlerine dönüşür. 1907'den itibaren kuramını yavaş yavaş oturtacaktır.

Bu dönemde 1907'de Nikolaj Evrenov'un Eski Tiyatro'yu kurması ile birlikte gelenek sorunu Meyerhold'un düşüncelerinin merkezine yerleşir. Meyerhold'un "Panayır Kulübesi" (Komisaryevskaya) ile başlayan oyunu ön sahneye taşıma fikrinin çıkışında tiyatroya dair araştırmaları sonrası gelenek tiyatrosundan alınması gereken unsurlardan biri olarak gördüğü oyuncunun önemi, kuramı etkin rol oynamıştır. Bu anlayışı bu tiyatrodaki "Don Juan" ve "Clombine'nin Eşarbi" oyunları ile devam etmiştir. "Don Juan" oyunu ile seyirci sahne ilişkisi fikrini oluşturmuştur. Bu dönemde konvansiyon tiyatrosunun Meyerhold bir sahneleme tekniği olarak tanımlar. Bu yöntemle birlikte her temsil kendine özgü anlatım araçları, kendine has biçimler bulur. Meyerhold Komisaryevskaya tiyatrosundan oyuncuyu kuklaya çevirdiği eleştirisi ile uzaklaştırılır. Bu vesileyle Meyerhold Çarlık tiyatrosuna geçer. (Bkz. Çalışlar, Tiyatro Adamları Sözlüğü)

Salon tamamen karartılmamış ve seyircinin rahat edebilmesi için salona masalar konmuş yemek ve içmek serbest bırakılmıştır. Bu dönemdeki yoğun araştırma süreci içerisinde Meyerhold eski tiyatronun (17.yy İtalyan ve İspanyol tiyatroları) -tiyatronun kendine has özellikleri- maske, uydurma jest, sadece tiyatrodaki düşünülebilecek konvansiyonel hareket, tiyatro diksiyonunun yapay niteliği, tiyatronun temel niteliği hareket yasalarına doğrudan bağlı olarak görür ve bütün bunları Panayır Tiyatrosu anlatışı ile sıkı sıkıya bağlar. Aynı zamanda Meyerhold bu dönemde Grotesk kullanımına önem verir ve onu stilizasyon yolunda ikinci aşama olarak görür. (Bkz: Meyerhold, Mimesis Sayı 2,1989)

Meyerhold'un bu dönemde yaptığı önemli girişimlerden biri de muhtelif yerlerde stüdyolar açarak bir okul oluşturması idi. 1915'de Borodinskaya sokağındaki stüdyosunda biyomekaniğin temellerini atar. Bu temeller, onun yoğun araştırması sonucu İtalyan Commedia dell'Arte'nin ve doğu tiyatrosunun incelenmesinin bir ürünüdür.

Ekim Devrimi'nden birkaç gün sonra iktidarın çağrısına yanıt veren beş kişiden biride Meyerhold'dur. Bu devrimle birlikte yeni yaratım sürecinin başlayacağına inancı ve devrimci fikre yakın oluşu onu bu yola teşvik eder, Ekim devriminin ilk yıl dönümü için Mayakovski ile birlikte Sovyet oyunu "Soytarı Misteri"ni sergiler. Bu oyunda her şey yeni ve aynı zamanda panayır tiyatrosu geleneklerine bağlıdır. Bu oyunla teatral konstrüktivizme geçiş sağlanır ve ilk adımlar Nisan 1922'de Henrick İbsen'in "Nora: Bir Bebek Evi" oyununda atılır. Ondan üç gün sonra Mayakovski'nin "Muhteşem Boynuzlu" ile sahnesel konstrüktivizmin temellerini atar ve yeni bir oyunculuk tekniği olan biyomekanikle seyirci bu oyunla tanışır. "Hedef Avrupa" oyunu ise teatral konstrüktivizmin sonudur. Bu oyunda dinamik bir konstrüktivizm vardır. "Şafaklar Oyunu" ile dinamitlenen ve politize edilen eski tiyatrodan sonra "Soytarı Misteri" devrimci tiyatronun temellerini atar. TEO'nun (Kamu Eğitim Komiserliği) başında olan Meyerhold, Devlet Yüksek Tiyatro Atölyesine bağlı serbest Meyerhold atölyesini örgütleyip "Muhteşem Boynuzlu" üstüne çalışır. TEO'daki yeni yönetimin başarısızlığı üzerine Meyerhold yeniden TEO'ya geçer ve "Muhteşem Boynuzlu"yu burada sahneler. Meyerhold bağımsız olarak kurduğu TİM'i (Meyerhold Tiyatrosu) resmileştirilir ve GOSTİM adını alır. (Bkz. Çalışlar, Tiyatro Adamları Sözlüğü)

1920'li yıllarda opera ve müzik üzerine çalışır. Oyunlarında müziği, gerekli çağrışımları uyandırmak, oyunun anlamını güçlendirmek, jestlerini mimiklerini müziğe göre ayarlamak durumunda olan oyuncuların oyununu keskinleştirmek için kullanılmaktadır.

Meyerhold tiyatronun, metni yeniden oluşturmak, içindeki gizli güçleri açığa çıkarmak ve metnin aracılığıyla çağdaş siyasal toplumsal çerçeveyi analiz etmek hakkının olduğuna inanır. Bu dönemde sahnelediği klasiklerin yeni okunuş biçimi bu ilke üzerinden yapılmaktadır. Bu oyunlarda siyasi ajitasyon söylemine birde teatral söylem eklenmektedir.

Meyerhold'un bir müzikal temsil olan "Kamelyalı Kadın" oyunu 1930'lu yılların seyircisinin gereksinimine kulak kabartmıştır. Dönemin seyircisi güzeli aramaktadır. Bu oyundan duygusal öğeler silinmiş, görsel ve işitsel duyulara hitap eden bir sahne seçilmiştir.

Ekim Devriminden önce yaptığı sahnelemelerde, sahnelemeyi ve oyunculuğu librettoya değil müziğe bağımlı kılmayı hedefliyor ve sahnesel çözümleri orkestra partiyonu içinde arıyordu. Devrimden sonraki çalışmalarında partiyonu toplu bir bağımlılığı reddetmeden oyuncuyu müzikten kaynaklanan aşırı rahatsızlıktan kurtarmaya çalışır.

Devrim öncesinde Meyerhold, oyuncuların hareketleri jestleri ile müziğin ritmi müzikal çizgi arasında neredeyse birebir matematiksel bir bütünlük olmasında ısrarlı iken, devrim sonrasında bunun yerine oyuncunun büyük bir müzikal cümle içindeki ritmik özgürlüğünü arar.

Burada Grotesk yaklaşımı deneyecektir. Geleneksel Tiyatro da Grotesk: Trajik ile komik olanın bir arada bulunmasıdır. Meyerhold'a göre Grotesk: Karşıtlıkların bilerek ve isteyerek keskin çelişkiler yaratmasıdır. Yani oldukça abartılmasıdır. Örneğin: Gülmece ve dehşet, maskenin soytarılığında, karabasanların fantastik öğelerine (vb) kadar. Bu dönemde Panayır Kulübesi'nde sahnelenen "A.blok" adlı oyun ile resimsellik, heykelsellik gibi kavramların yerini artık üç boyutlu teatrallik almaktadır.

Oyun ön sahneye yerleştirilir, maske kullanımı yanı sıra oyuncululuk içinde kukla tiyatrosu öğeleri de kullanılır. Dekor anlayışı yine üç boyutluluk üzerine odaklanır, pano kullanımı fikri değişir.

"Ön sahne dedik, nedir bu ön sahne?"

Ön sahne, bir sirk arenasına gibi her yandan seyirci çemberi ile kuşatılan bir oyun alanıdır ki, bir tek jestin, bir tek hareketin, bir tek yüz ifadesinin bile kulislerde kaybolmasına meydan vermeyecek kadar halka yaklaştırılmıştır. O jestlerin, hareketlerin, duruşların, ifadelerin nasıl inceden inceye planlanmış olduğuna da dikkat edin. Aksi takdirde, eski İngiliz, İspanyol, İtalyan ve Japon tiyatro ön sahnelerinin gerekli kıldığı aktör-seyirci yakınlığında, oyun sırasındaki

tumturaklı gösteriler, beden hareketlerindeki odunsuluk o saat göze batar, seyredenleri rahatsız ederdi.” (Meyerhold,1967,73).

1919’da Teatral hareketler sistemine “Biyomekanik” adını verir. “Biyomekanik” yaşam demektir. “Mekanik” ise cismin dengesi ve hareketidir. Meyerhold, yaşamdaki hareketi sahneye taşır. Yaratılan mekân, oyunculuklar da yaşamsallığın özünde ki hareketin yansıması gibidir. Nasıl ki insanlar yaşamda –sistemin bilinçli tercih ettiği-duyarsızlaşan, otomatlaşan, gündelik yaşama boğulmuşsa, Meyerhold da bir insanın canlı organizmasının kullanılması ve yapılanın tersine karşıt bir denge unsuru yaratmayı temel alır. Beden anlatım aracıdır ve bu aracı oyuncu; ses, beden plastiği, dengeyi bilinçli kullanabilmelidir. Meyerhold’un kendi çalışmalarında kullandığı ya da bulduğu “OTKAZ: Her aşama karşıtı ile başlamalıdır” bu anlamda açıklayıcı olacaktır. Biyomekanik için şu alıştırmaları yapar: Bir oyuncu bir başkasının göğsüne sıçırıyor, aşağı iniyor, taş atıyor, ok fırlatıyor, bir başkasına tokat atıyor, hançer saplıyor...

“Meyerhold’un Provaları ;

Meyerhold’un yeteneği öyle sıkıcıydı ki provalar esnasında analiz ona çok yabancıydı. Meyerhold gelişimde bir dahiydi ve de ilham sahibiydi. Kendisinin provalarında bulunanlar bunu görebilirlerdi.” (Law,1997,173).

Bir oyuncunun yaşamdaki en önemli şeyi bedeni yani plastiğidir. Bedenini tanımayan, kendisini yaratıcı kılamayan, yaptığı her hareketin, jestin, sesin, duygusunun rengini, hissini keşfedemeyen oyuncu, kalıplara ve yok olmaya mahkûmdur.

Meyerhold bu çalışmalar devam ederken sahne dekoru konusunda eksiklik hisseder. 1922 yılında da Konstrüktif yapılanmayı koyar. Buna da “Makine Aygıtı” adını koyacaktır. Oyuncunun devrimini yarattığı gibi inşa edilen metalleri öyle bir kullanır ki sahnede de bir devrim yaratır. Perde, fon perdesi, kulisler kaldırılır ve yavaş yavaş hareketli panolar, yürüyen kaldırımlar yerini alır. Hatta oyunu izleyen bir kişiye sorulduğunda şaşkınlıkla; “sahne sallanıyor, oynuyordu” demiştir. Sahne devingen bir yapıya dönüşür.

Meyerhold’un “Devingen” tiyatrosunda çok önemli bir yeri de “Kitle Tiyatrosu” tutar. 1920 yılında Petrograg’da “Kışlık Sarayın Yıkılması” adlı bir oyunda sekiz bin kişi ve orkestra, beş yüze yakın devrim şarkısı seslendirmiştir. 1928’den sonra ise

şartlar iyice değişir. Sanatta deneysel çalışmalara sıcak bakılmaz. Komünist parti tarafından Meyerhold “Sosyalist Gerçekçilik düşmanı ve politik açıdan tehlikeli” olduğu için engellenir. Gözaltına alınır ve mahkemeler sürdürülür. Ancak ne yazık ki Meyerhold, daha mahkeme sonuçlanmadan, gözaltındayken öldürülür.

Meyerhold, yaklaşık yüzyıl önce birçok tiyatroyu, hatta tiyatro adamlarını etkilemiştir. Meyerhold’un tiyatrosu, kapalı aristokratik bir tiyatro değil, halka uzanan bir tiyatrodur. Meyerhold’un yanlısına tiyatrosuna karşıt uygulamalarının sınırı yoktu.

Vsevolod Meyerhold, devrimin tiyatrosunu başarmış fakat devrimi gerçekleştiren yoldaşları onu anlamayı başaramamıştır. Sovyet sanatını biçimlendiren ve dünya sanat tarihinde de önemli yerleri olan farklı disiplinlerden sinemada Sergey Ayzentayn, müzikte Dimitri Shostakovich gibi birçok sanatçı Meyerhold’dan etkilendi. Oyunculukta Commedia dell’Arte oyunculuğunu, palyaçoluğu, pantomim ve akrobasiyi kullanarak, kendine özgü öncü bir stil geliştirmeye başlamıştır. Epizodik bir yapıya yönelerek, Stanislavski’in amaçladığı duyarlılık yerine, Meyerhold aklın egemenliğini getirmiştir. Psiko-realist oyunculuk anlayışı yerine biyomekanik oyunculuk anlayışını savunmuştur. Bu tarz oyunculukta her an, her jest kesin bir matematiksel hesabın, düşüncenin sonucudur. Daha çok Doğu Asya Tiyatro oyunculuğunu hatırlatan bir tarzdir. Her psişik durum belirli fizyolojik süreçler çağırır. Oyunculuk, sonsuz uzamda plastik biçimler yaratmaktır. Bu nedenle oyuncu kendi gövdesinin mekaniğini bilmek zorundadır. Bu anlamda Meyerhold, nesnel bir oyunculuk anlayışındadır. Bertolt Brecht’in **gestus**’unu etkileyen “toplumsal jest” üzerinde durarak, tiyatrodaki yabancılaştırma etmenleri tekniklerini geliştirmiştir.

“Doğalcı tiyatrodaki oyuncu kendini değiştirmede çok atiktir ana yöntemleri plastik aksiyondan değil, makyajdan, aksanların ve diyalektlerin ve seslerin taklidinden kaynak alır. Oyuncu, kabalığı dışlamak için estetik duyarlılığını geliştireceğine bilinçliliğini yok etmeyi görev bilir. Oyuncuya, günlük yaşamına ayrıntılarını kaydetmesi için fotoğrafik bir duyarlılık aşılanmıştır.” (Meyerhold,1989,64).

Meyerhold oyuncu ile seyirci arasındaki o gizli “dördüncü duvar” anlayışını yıkmıştır, Mayakovski ile işbirliği yaparak, kitlesel tiyatroya yönelmiş, fabrikalarda, meydanlarda temsiller vermiştir. Sahneyi aratarak, iskelelerden, yükselen, alçalan,

dönen, kayan düzeylerden ve izleyicinin içine uzanan oyun alanlarından oluşan konstrüktivist sahne tasarımını gerçekleştirmiştir. İzleyiciyi her yönden kuşatacak bir hareket bütünlüğü sağlayan “çevresel sahne düzeni” anlayışını getirmiştir. Ahşap dekor panoları yerine metal konstrüksiyon kullandı. İp merdivenler, kızaklar, iskeleler. Sahne yapı iskelesi gibi oldu. Konstrüktivist anlayışla çağın makineleşmesini seyirciye aktarmaya çalışıyordu. Oyuncular seyir yeri koltukları arasından sahneye sığıyorlar, iskelelere tırmanıyorlar, ip merdivenlerden kayıyorlardı.

Oyuncunun enstrümanı olan bedenin güçlü ve zengin bir anlatım aracı oluşu ve bunun fark edilişi, adları geçen tiyatro adamlarını, Vsevolod Meyerhold’un geliştirdiği “Biyomekanik Oyunculuk Tekniği” öncülüğünde, hareket alanında araştırma ve uygulama çalışmaları yürütmeye teşvik etmiştir. Ancak tiyatro sanatı içerisinde “hareket” alanında yürütülen araştırma ve uygulama çalışmaları, dans ve bir bedensel anlatım sanatı olan pantomim disiplinlerinde yürütülen araştırma ve uygulama çalışmaları kadar kapsamlı ve detaylı değildir. Dans ve pantomim disiplinlerinin ekseninde dansçının ve mimcinin bedeni yer aldığı için; bu her iki disiplin, bir anlatım aracı olarak uygulayıcı sanatçının bedenine önem vermekte ve sanatçının beden olanaklarını geliştirmek, sahne üzerindeki performansını ve anlatım gücünü geliştirmek adına çalışmalar yürütmektedir. Tiyatro sanatı içerisinde gelişimlerini sürdüren oyunculuk yaklaşımlarının, oyuncu bedenine verdiği önem, dans ve pantomim sanatlarının, hareket alanında yürüttüğü çalışmalar ve bu çalışmaların, performansının beden kullanımına ve bedensel anlatım olanaklarının gelişimine sunduğu olanaklar, bizi oyunculuk sanatı açısından hareketi ve hareket bilincinin oyuncuya sunduğu olanakları araştırmaya yöneltmektedir.

Natüralist Tiyatro’nun dönüşüme açık oyuncular yarattığını düşünen Meyerhold; bu oyuncuların dönüşümünde kullanılan araçların plastik hedeflere uygun olmadığını ifade etmektedir. Öyle ki dillerini çeşitli vurgu ve lehçelere uydurma, sesleri taklit yeteneğinin gelişimi ve makyaj ile biçimlenen karakterizasyonun bir tiyatro yaşantısından uzak olduğunu vurgulamaktadır.

“Oyuncularda, bu tür kabalık ve çirkinliklerin tiksinti uyandıracığı bir estetik duygusunun geliştirilmesi yerine, her türlü utancın yok olması sağlanmaktadır.

Oyuncuda amatör fotoğrafçıya özgü, gündelik yaşamın ayrıntılarını gözlemleme yeteneği gelişmektedir.” (Berktaş,1997,123).

Meyerhold natüralist tiyatronun sahnelenme anlayışına karşılık konvansiyon tiyatrosu fikrinden yola çıkıp sahne uzamı ve oyunculuğa dayalı sorunları tiyatronun esas problemleri haline getirir. Yaşamı boyunca sahnelemeye dair buluşları ve bu buluşları kimi zaman yanlışlaşıp ya da eksikliğini görüp eklemeler yapmasının temelinde konvansiyon fikri vardır.

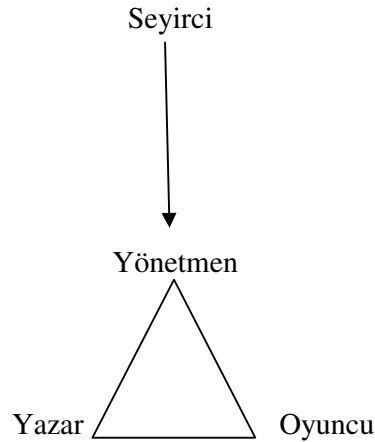
2.1.1.1. Tiyatroda Konvansiyonel Yaklaşım

Yaşamdaki gerçekliğin sahnede aynen üretilmeden teatral karşılığının kullanılması ilkesine dayanan bir sahneleme tekniğidir. Konvansiyonel yaklaşımın temel unsurları yazar, yönetmen, oyuncu ve seyircidir. Tepesinde yönetmenin, iki taban açısında yazar ve oyuncunun bulunduğu bir üçgenle ifadelendirilen bu yaklaşımda tiyatro eserini seyirci yönetmenin sanatı aracılığıyla algılar. (Bkz. Şekil 2) Bu biçimde ifadelendirilen tiyatro biçimine “Üçgen Tiyatro” adı verilir. (Bkz. Ali Berktaş, Tiyatro, Devrim ve Meyerhold)

Bu biçim konvansiyonel yaklaşımda yönetmen tasarımını en ince ayrıntılarına kadar oyuncularına aktaracaktır. Karakterleri nasıl gördüğünü, fiziksel ve psikolojik altyapısını, atmosferi oyuncularına ifade eder. Yönetmen bir orkestra şefi gibi oyunu, her rolün eylemler içerisinde partiyonlarını oluşturur. Bu biçimde oyunu yönetmen kafasındaki izleklerin sahnede gerçekleştirinceye kadar oyuncuyla çalışacaktır. Oyuncular da seyirciye yönetmenin tasarımını aktaracaklardır.

Burada altı çizilecek olan oyuncunun, salt yönetmenin tasarımını aktarmakla yükümlü olup olmadığı paradoksudur. Oyuncular hem yazarı hem de yönetmenin yaklaşımlarını özümseyip, genel partiyonun içerisinde sahnede yer alarak bir bütünü ifade edebilirse seyirci tarafından izlenebilecektir. Bu anlamda oyuncular virtüöz düzeyde kendini geliştirebilmiş algılarını ve plastiğini en geniş alanda kullanabilmelidirler.

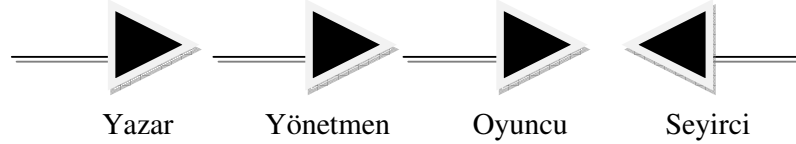
Konvensiyonel yaklaşımın ikinci biçimi “Doğrusal Tiyatro”dur. Yönetmenin yazarın ürününü kapsamı gibi, oyuncunun da yönetmenin çalışmasını kapsayarak özgürce seyirciye ruhunu açar. Bu yaklaşımda yönetmen yazarın yerini alır ve ürününü oyuncunun anlamasını sağlar. Yazarın ürününü yönetmenin yaptığı gibi kapsayan oyuncu seyirciyle yüz yüze gelir ve tiyatronun iki ana ögesi “seyirci ile oyuncu” arasındaki alışverişin verdiği hazla “özgürce” oynar. (Bkz. Şekil 3) Yönetmen sadece oyunun tonunu ve üslubunu oluşturur ki “doğrusal tiyatro” kaotik bir hal almasın.



Şekil 2: Üçgensel Tiyatro (Bkz: Mimesis Sayı 1,1989,80)

Bunu yaparken oyunculuğun özgür ve kısıtlanmış olmaması gerekmektedir. Oyunun hazırlık sürecinde yönetmen oyunculara tasarısını anlatır. Tüm yapıtı şekillendirecek olgu, onun piyesi okuma ve algılama biçimidir. Bir yapıta karşı beslediği tutkuyla oyuncuları peşinden sürükleyen yönetmen onlara hem yazarın ruhunu, hem kendi yorumunu aşılır. Ama görüşmeden sonra tüm oyunculara tam bir bağımsızlık verilir. Daha ileri bir aşamada, yönetmen onları bir araya getirir ve farklılıkları uyumlu bir hale sokar. Ama bunu nasıl yapar? Ortak yapıta diğer katılanlar tarafından özgürce yaratılmış tüm bu parçaların arasındaki dengeyi kurarak.

Prof. Dr. Margret Dietrich, Meyerhold'un konvensiyonel yaklaşımında yönetmenin rolünü; oyuncunun yansılacağı figürün amacını belirlemesi ve oyuncu ile biomekanik, psikomekanik ve sosyomekanik gösterge sınırları içerisinde “tavır – hareket malzemesini” çalışması olarak açıklayarak, oyuncunun rol üzerine çalışması yönünde de üç aşama olduğunu belirtir.



Şekil 3: Doğrusal Tiyatro (Bkz:Berktaş,1997,123).

“1. Amacın saptanması: Rol için biyomekanik ve sosyomekanik ölçütler belirlenip saptanır.

Sözgelimi, kıskançlık için gösterge, varsıllık ya da yoksulluk için gösterge gibi...

2. Amacın gerçekleştirilmesi aşaması:

- a) Hareket ve tavırda;
- b) Duyguların anlatımında;
- c) Konuşmada, konuşma hareketinde.

3. Son olarak amacı gerçekleştirmek için istemden uzaklaşmak ve böylece hareket – tavır malzemesinin yeniden düzenlenmesi için serbest kalmak.” (Dietrich,1985,12).

Bu armoni düzenlendikten sonra (yoksa temsilin anlamı kalmaz), yönetmenin elde ettiği sonuç kendi tasarısının tam bir kopyası değildir. Zaten tek bir tasarıdan yola çıkılmasının amacı, uyumlu bir temsil ortaya çıkarmak, ortaklaşa yaratımın parçalı bir görüntü vermesini engellemektir.

“Yönetmen kulislere saklanacağı anı bekler ve oyuncularını artık serbest bırakır: Ya yönetmen ve yazarı onaylamadıkları için ya “gemiye yakacaklar”; yada metne eklenmeyen ancak yönetmenin dolaylı anlatımının uzantısı olan doğaçlamalarda ruhlarını ortaya serecek ve seyircinin oyunculuk sanatı prizmasından süzülen yazarı ve yönetmeni yakalamasına olanak tanıyacaklardır. Tiyatro, oyunculuk sanatıdır.” (Berktaş,1997,123).

Doğrusal Tiyatroda oyuncu ile seyircinin karşılaşmasında önemli olan tüm bedeni ile salt oyuncu ve tüm önyargularından kurtulmaya hazır seyircinin varlığıdır. Konvansiyonel yaklaşım, oyuncuya üç boyutlu uzam vererek ve doğal, heykelsi bir plastik kullanarak, oyuncuyu dekordan kurtarıyor, sahneyi salon çizgisine indirerek seyirci ile direkt bir karşılaşma yaratıyordu. Karmaşık tüm tiyatro aygıtları yıkılıyor ve sahnelemeler öyle bir basit düzeye indiriyor ki, oyuncu, sahne yükseltisine uyarlanmış

dekorlara ve aksesuarlara bağlanmadan ve tüm dış rastlantılardan özgürleşerek, oyununu halka açık herhangi bir alanda da sergileyebiliyordu.

“Sahne yükseltisini kaldıran konvansiyon tiyatrosu, sahneyi seyirci koltuklarının düzeyine indirmekte ve oyuncuların diksiyon ve hareketlerinin temelinde ritmi koyarak, dansın yakında gerçekleşebilecek yeniden doğuşuna kapılarını açık tutmaktadır. Ayrıca, bu tiyatrodaki söz, kolaylıkla armonili bir çığığa yada melodik bir suskunluğa dönüşecektir.” (Berktaş,1997,161).

Konvansiyonel yaklaşımda yönetmen oyunculara, oyunun ana yöneliş çizgisini aktaracak ve kafasındaki oyunu oyuncuların anlaması için koşullar belirtecektir. Ama seyirci ile direkt karşılaşan oyuncu olduğu için, onun yaratıcı edimlerini harekete geçirmesine olanak sunacaktır. Yönetmenin görevi yazarın ruhu ile oyuncunun ruhu arasında köprü kurmak olacaktır (Bkz. Ali Berktaş, Tiyatro, Devrim ve Meyerhold). Oyuncunun fiziksel, zihinsel yönelişi ile seyircinin yaratıcı düş gücü konvansiyonel yaklaşımda karşı karşıyadır.

Konvansiyonel teknik, tiyatroya yeni bir yaratıcı güç getirmiştir. **Seyirci.**

Seyircinin düş gücünün sahneden verilen çağrışım resimlerini yaratıcı bir biçimde tamamlayabileceği sahnelemeler geliştirilir. Konvansiyonel yaklaşımda seyirci hiçbir zaman tiyatrodaki olduğunu ve aynı zamanda izlediğinin bir oyun olduğunu unutmayacaktır. Aynı şey oyuncu için de geçerli olacaktır. Sahnede etrafında bulunanların birer dekor parçası olduğunu bilir ve seyircinin kendisini sürekli izlediğinin farkındadır. Bir bakıma, oyun kendini ne kadar ortaya sadece oyun olarak ortaya koyarsa; oyundan kaynaklanan yaşam duygusu da o kadar güçlü olacaktır.

“Bir sanat yapıtı imgelem sayesinde işlevlenir. Bu nedenle sanat yapıtı imgelemi sürekli uyarmalı, uyarmakla da kalmayıp harekete geçirmelidir.” İmgelemi uyarmak “estetik bir olgunun temel koşulu ve güzel sanatların temel kuralıdır. Buna ek olarak sanat yapıtı duyularımıza her şeyi sağlamamalı ama sadece imgelemimizi yönlendirmeli ve son sözü ona bırakmalıdır.” (Schopenhauer, Aktaran:Meyerhold,1989,65).

Bu yüzden konvansiyonel teknik, natüralist tiyatronun yanılsama (illüzyon) anlayışına karşı mücadele eder. Konvansiyonel yaklaşımda, oyuncunun bedeni ve

diksiyonu ön plana çıkar. Tıpkı Antik Yunan oyunları gibi; heykelsi bir plastiğin zorunluluğu ile seyirci ile oyuncunun karşılaşmasıdır.

Sahne var edilen her yaşantının günlük hayatın birebir gerçeği olması imkansızdır. Sahne mekanizması içerisinde gündelik yaşantıya yaklaşmak çabası, oyuncunun yaratıcılığını yok ettiği gibi seyircinin de yaratıcı düş gücünü ortadan kaldırmaktadır.

“Stanislavskiy teatral bir gökyüzünün seyirciye gerçekmiş gibi gösterilebileceğini düşünmüştü ve bütün personel sahenin tavanını yükseltmenin tasasına düşmüştü. Herkes sahneyi değiştirmeyi düşünmüştü de kimse doğalcı tiyatro kurumunun daha kazançlı bir biçimde değiştirilebileceğini düşünmemişti.” (Meyerhold,1989,67).

Bu yüzden sahnede var edilen her yaşantı ancak ve ancak gündelik yaşamın bir **stilizasyonu** olabilir. Stilizasyon; konvansiyonel yaklaşımda genelleme ve simge düşüncesine ayrılmaz biçimde bağlıdır. Bir dönemi ya da olayı stilize etmek, tüm anlatım araçlarıyla bu dönemi ya da olayın iç sentezini aktarmak, bir sanat yapıtının gizli özgür çizgilerini yeniden üretmek anlamına gelir.

“Meyerhold doğaçlamayı kendi üslubu ile tanımlamıştır. İlk yazılanlardan birinde bu terimi yani “doğaçlama” terimini şöyle karakterize etmiştir: Meyerhold bir aktörün hali hazırda ki kaynağının, “Stanislavsky’in adaptasyonlar diye adlandırdığı performans bakımından sayıca daha fazla olmak zorunda olduğuna inanıyordu.” Meyerhold aktöre belli sınırlar içinde özgürce seçme hakkı vermiştir. Üstelik Meyerhold bir aktörün süreç içinde yükselen gelişimini aktörün rolündeki gelişiminde de gerekli olduğunu düşünmüştür. Meyerhold sık sık bunu dile getirmiştir. Ona göre gelişimin olması, dramatik aktörlerdeki yaratıcı gelişimin yokluğunu ortaya çıkarmıştır.” (Law,1997,180).

Bu özgür üretim, daha çok kendini grotesk içerisinde gösterir. Grotesk denince, kaba biçimde komik yazınsal, müzikal ve plastik bir tür anlaşılır. Grotesk’in özü korkunç bir garipliktir, en yakın, en aykırı kavramları görünür bir neden olmaksızın bir araya getiren bir mizah anlayışının ürünüdür. Çünkü ayrıntıları görmezden gelerek ve sadece kendi özgünlüğünü kullanarak, sadece kendi yaşam sevincini ve yaşam karşısındaki kaprisli ve alaycı tavrına denk düşen her şeyi nerede bulursa sahiplenir.

2.1.2. Meyerhold'un Biyomekanik Oyunculuk Yöntemi

Meyerhold'un geliştirdiği ve kuramsallaştırdığı Biyomekanik Oyunculuk Yönteminde bedensel oyuncululuğun hakimiyeti söz konusudur. Bir gösterimde algılananın sahne üstü olduğunu düşünürsek, buranın estetik ve anlamlı kılınmasının yeterli olabileceğini söyleyebiliriz. Bu sebeptendir ki ifade edilenin niteliğinin belirlenmesi ve sürekli kılınabilmesi asıl sorundur. Stanislavskiy'in psikoloji temelli oyunculuk şekli insanın en kolay etkilendiği alanının üzerine kuruludur. Süreklilik yoktur. En çok değişkenlik ruh halinde gözlenir. Bunun için nasıl bir bina kumdan bir zemin üzerine kurulamıyorsa; teatral bir yapı da psikolojik bir zemine oturtulamaz demiştir Meyerhold.

“Meyerhold, bu değişimin sanatını ve gerekli düzeltmelerini saptadı. Meyerhold'un insana ve dünyaya bakışı tarihin tutukladığı mekanik akışın bir tanımlamasını getirir. Meyerhold, oyunculuk kuramı olarak “biyomekanik” sistemi geliştirmiştir. “Biyomekanik, ruhsal yaşamın gösterilmesi için fiziksel aksiyonun buyruk altına alınması işlemidir.” Biyomekanik, fiziksel ölçütler hazinesini denetler; bu fiziksel ölçütler ise ruhsal olanı belirgin duruma getirirken, mekanik görünümü oluşturur.” (Dietrich, 1985, 11).

Duyguların oyunculara değil, seyircilerde uyandırılması gerekmektedir. Bu nedenle Biyomekanik oyunculuk bedene ve hareketlere hakimiyet gerekliliği üzerinde durur. Oyuncu yalnızca duyguyu algılatıcıdır. Yani oyuncu, çağrışımlar yaptıracak hareketler bütünü sergiler ve seyirci de bu uyumla sergilenen bütünü yorumlar, bir duyguya kapılır. Oyuncunun ve yönetmenin çabası, estetikliğin yanında anlamsal ve çağrışımsal olarak da uyumlu bir bütün yaratmaktır. Seyirciyi bu bütün karşısında harekete geçirmek kaygısı da taşınır. Seyirci eyleme sevk edilir. Meyerhold, sanatın eğlence işleviyle yetinmek yerine, toplumcu bir yaklaşım içerisinde kesin ve gerekli yaşamsal bir rol üstlenmesi gerektiğini savunur.

Oyuncunun rolü içerisinde yalnızca bedeninin durumuyla ilgilenmesi ve temel hareket noktasının teknik deposu olması nedeniyle, bedensel gelişim büyük önem taşımaktadır. Tamamen görsel olan üzerinden çalışılmaktadır.

“1920 yılında Meyerhold, biyomekanik teorisini genişletmeye başladı. Bu biçimde sıralanmış amaçları doğrultusunda oyuncularını geliştirmeyi amaçlıyordu. Ki bunların atletlerin, akrobatların, canlı makinelerin bir bölümünü oluşturuyordu. .Bio – mekanik jimnastik üzerine dayanmıştır:

Bir harekete hazırlanmak için –duruş –
Kendi hareketin için – duruş –
Ve hareket tekrarına uyuyor.

Oyuncunun duygusal ve kas ile ilgili cevaplarını disipline etmek amaçlanıyordu. Bu yüzden bir tehlikeyle her hareket ya da jest sahne üzerinde ayarlanmış gibi, kontrol edilmiş gibi ve asla kendi kendine olmayan bir şey gibi gerçekleşebilir. Aktör uzamsal şartta anlatılmak istenen etrafındaki yeri daha iyi kullanmayı öğrenmişti ki bu arkadaşı olan aktörler ve objeler açısından önemli bir kuraldı.” (Roose ve Evans,1996,28).

Fiziksel aktiviteler bütününe yorumlanıp, kurgulandığı bir oyunculuk tarzında, sahne üstünde sergilenenin -fiziksel eksiklikler dışında- değişemeyeceği düşünülürse, bu tarzın, her seferinde de bir bütünlük içeren gösterime döneceği açıktır. Bunun için fiziksel eksikliklerin giderilmesi şarttır. Bunlar bedensel gelişimin sağlanması, dikkatin, uyumun ve ritim duygusunun geliştirilmesi ile sağlanacaktır. Akıl da büyük önem taşır; çünkü tüm hareketlerin deposu ve kontrol noktası, tasarlayıcıdır. Bu nedenle oyuncular da entelektüel uğraşlara sevk edilmelidirler.

Meyerhold biyomekanik yaklaşımın, deneyimli bir işçinin hareketlerinde şu şekilde karşılık bulunduğunu gösterir;

“Üretken olmayan gereksiz hareketlerin yokluğu, belli bir ritim, ağırlık merkezinin sürekli bilincinde olma, ikircim göstermeme. Bu temeller üzerine kurulmuş hareketlerde hiçbir kararsızlık yoktur. Deneyimli bir işçinin çalışması gerçek dansı anımsatır ve bu yönüyle sanatın sınırında yer alır. İyi çalışan bir insanın seyri, her zaman belli zevk verir” (Berktaş,1997,318).

Konstrüktivizm (yapısalcılık), sanatçının aynı zamanda mühendis olmasını da zorunlu kılmıştır. Meyerhold’a göre sanat, bilimsel temellere dayanmalı ve sanatçının her yaratımı bilinçli olmalıdır. Oyuncunun sanatı malzemesini düzenlemesine dayanır ve oyuncu bedeninin tüm anlatım olanaklarının bilincinde olmalıdır.

Düzenleyen ve düzenlenen, ya da sanatçı ve malzemesi arasındaki sentez oyuncuda gerçekleşir. Biyomekanik teknikte oyuncu formülü şöyle ifade edilebilir:

$$N=A1+A2$$

“N:oyuncu, A1:Tasarımı Yapan, A2:Tasarımı Yorumlayan (oyuncunun bedeni)” (Bkz. Ali Berktaş, Tiyatro, Devrim ve Meyerhold)

“Uzam içerisinde plastik biçimler yaratmak” olarak özetlenebilecek oyunculuk yaratımı, oyuncunun bedensel mekaniğini incelemesini zorunlu kılar. Çünkü özellikle canlı bir organizmada, bir kuvvetin kendini ifade etme biçimi tek bir mekanik yasasına bağlıdır.

“Bu kural, tümüyle geleceğin oyuncusunun çalışması için de sanatta söz konusu olan, malzemenin düzenlenmesidir. (...) Oyuncunun sanatı, onun malzemesini düzenlemesinde oluşur; yani bedeninin anlatım olanaklarını iyi kullanma yeteneğinde.” (Çalışlar,1993,161).

Biyomekanik eylem, beden duruşlarını değiştirerek bedenin tümünün kullanılmasını sağlayan üç aşamada uygulanır:

- Niyet
- Gerçekleştirme
- Tepki

Niyet, dışarıdan verilmiş olan rolün oyuncu tarafından düşünsel olarak sindirilmesi demektir. Gerçekleştirme, isteme bağlı, mimetik ve sessel reflekslerin döngüsüdür. Tepki; yeni bir niyet beklerken, isteme bağlı refleksin mimetik ve sessel olarak gerçekleştirildikten sonra hafiflemesidir. Yani, yeni bir eylem ögesine geçiş halidir. Uygulandığı şekliyle, çok özel bir jest için bile vücudun tamamını kapsayan bir hareket, bir haykırışın ya da bir metnin etki gücünü oluşturabilir. Harekete, müzikal fonla somutlaştırılan ritimle ilişkisi içerisinde yaklaşılır (Bkz. Mimesis Sayı 3,1990,114). Şimdi de Biyomekanik Oyunculuk Yönteminin “denge, dikkat, düşünce, uyum, beden ve diksiyon”dan oluşan mekanizmasını inceleyelim.

2.1.2.1 Denge

Tüm biyomekanik, şu temel üzerine kuruludur: “Eğer burnun ucu çalışıyorsa, tüm beden çalışıyor demektir.” Öncelikle bedenın denge merkezini bulmak gerekir. Bu merkezinde çelik bir top bulunan bir üçgen olarak düşünölmeli. Üçgenin tepesi en üstte, öteki iki köşesi ise göbek düzeyinde kalçanın iki köşesindedir. Oyuncu dengesini bu güç noktasında odaklamayı başarmalıdır. Bu dengeyi sağladığında tüm hareketleri güçlü olacaktır. Ama bu güç, gerilim ya da şiddetle eş anlamlı değildir. En küçük gerilimde tüm beden çalışır. Herkes dengedeki birinin inandırıcı duruşuna sahip olmalıdır, yedeğinde dengeyi korumayı sağlayacak tavırlar, duruşlar ve farklı hareketler bulundurmalıdır. Hangi bacağı üstünde olduğunu, sol ya da sağ, anlamalı, farkında olmalıdır. Tüm durumlardaki değişiklikler bilinçli hale getirilmelidir.

2.1.2.2 Dikkat

Çok sayıda insan varken, uzam içerisinde yönünü bulmak çok önemli bir iştir. İşte bu kalabalık içinde kendi özel yönünü tayin edebilmek ve diğerlerininkini algılayabilmek dikkat gerektirir. Bundan dolayı bir toplu çalışmada, sahne üzerindeki yerini bilmek ve yerini uzamın sınırlarına ve arkadaşlarının yerine göre tayin edebilmek gerekir. Yönelimin kesinliği, hesabın doğruluğu ve göz ölçümlerinin netliği geliştirilmesi gereken noktalardır.

Uyarılğanlık, dikkatin geliştirilmesine bağlı olarak gelişir. Kişinin uyarılğanlığının gelişmesi ile rol arkadaşının sahnedeki işaretlerini algılaması kolaylaşır. Meyerhold bu yönelişi Otkaz İşaretleri olarak tanımlar. Otkaz İşaretleri, oyuncunun partneri ile uyum halinde, uzam boyunca var olacağı alanı ifade eder. Oyuncu bu işaretleri takip ederek, aksiyonu yaratır ve sona doğru ilerler.

2.1.2.3 Düşünce

Oyuncu, beden denetimini hep ön planda tutmalıdır. Kafamızda bir kişilik değil, bir teknik malzemeler rezervi vardır. Oyuncu, malzemesini düzenleyen biri durumundadır. Kendi olanaklar yelpazesini ve verili bir niyeti gerçekleştirmek için

elinde bulunan tüm araçları kesinlikle bilmelidir. Teknik deponun niteliği, oyuncunun niteliğini belirler. Her şey bilinçle ve önceden tasarlanmalıdır. Bedenin şekillendirilmesini yapmalı, niyeti gerçekleştirmek için kol ve bacaklardan yararlanmak gerekmektedir. Oyuncunun her eylemi için bir duruş biçimi vardır. Malzemesini hiçbir zaman tamamen tüketmemelidir oyuncu. Tümüyle kendinden haberdardır ve yedeğini gözeterek teknik imkanlarını kullanır.

2.1.2.4. Uyum

Oyunu bir makineler bütünü; bir ultra makineye benzetirsek, bu makinenin tıkr tıkr çalışıyor olması gerekir. Aksaklık her şeyi bozabilir. Parçaların birbirinden haberdar ve birbiriyle uyumlu çalışıyor olması gerekmektedir. Oyuncular da uyuma çok dikkat etmelidirler. Ritim duygusu çok önemlidir. Müzik düşünce için neyse, dans da beden için odur. Sürekli bir “denge dansı”na dayanan bir dizi alıştırma, oyuncuya özünde gerçek, gündelik yaşamın karşıtı olan bir sahne ritmi yaratma olanağı verir. Temel alıştırmalardan biri de “otkaz”dı. Otkaz oyuncunun rol arkadaşı ile uyumunu sağlar; eylemin yapılmadan önce ters yönde işaretinin verilmesidir.

Nasıl müzik birbirlerini kesin bir şekilde izleyen ve müzikal bütünlüğü bozmayan ölçülerden oluşuyorsa, bizim çalışmalarımız da birbirinden netçe ayrılmış, ama toplamın netliğini de bozmayan uyumlu bir yapı sergilemelidir. Oyuncular birer enstrüman gibidirler, sağlanan uyum bir müziğin ortaya çıkmasını sağlar.

2.1.2.5. Beden

Oyuncunun beden eğitimi çok önemlidir. Teknik düzeyde yüzeysel ve belirsiz hiçbir şey kabul edilemez. Hareketler ve teknik depo kesin ve belirgin hareketlerle kurulmalıdır, görevler en az teknikle, en akılcı yollarla gerçekleştirilmelidir. Tüm hareketler düzenlidir. Gevşek bedenin özgürlüğü kabul edilmez.

Eğitilmiş bir malzemenin fiziksel durumu, bu sistemin dayanak noktasıdır. Oyuncunun tüm hareketleri, hatta refleksleri bile, düzenlenmelidir. Hareketlerin başı ve sonu vurgulanmalıdır. Oyuncu, fiziksel olarak kusursuz olmalıdır. Bedenin ağırlık merkezini her an kontrol edebilecek düzeyde iyi tanınmalıdır.

Biyomekaniğe destek olarak -beden geliştirimi amaçlı- akrobasi, dans, bale ile ilgilenilebilir. Oyuncu görevini hızla gerçekleştirebilmek için bedenini iyi eğitmelidir. Biyomekaniğin ana ilkesi; “Beden bir makine, oyuncu bir makinisttir” (Bkz. Ali Berktaş, Tiyatro, Devrim ve Meyerhold)

2.1.2.6 Diksiyon

Biyomekanik oyunculuk sisteminde oyuncu, seyirci ile baş başadır. Sahnede oyuncudan başka seyirciyi cezp edecek herhangi bir şey olmadığından, oyuncu bedeninin yanında sesini de en doğru biçimde eğitmelidir. Meyerhold bunun için oyuncunun bir tiyatro gösterisi içinde sesini nasıl kullanmasına ilişkin görüşlerini maddeler halinde şu şekilde sıralamıştır:

“Sözcükler, sesteki titreşimlerden ve duygusallıktan arınmış olarak dosdoğru söylenmeli. Seste, kesinlikle gerilim ve hüznün olmamalıdır.

Ses tınılı olmalı, sözler derin bir kuyuya düşer gibi söylenmelidir; düşme, herhangi bir titreşim olmadan, açık ve seçik bir biçimde duyulmalıdır. Ses dağılmamalı, tümce sonları yutulmamalıdır.

‘Gizemli iç titreşim’, kolların sallandığı, göğüslerin dövüldüğü, kalçaların tokatlandığı, denetimsiz ve görünüşü çirkin olan eski tiyatronun duygusal oyunculuğundan daha güçlüdür. ‘Gizemli iç titreşim’, gözlerle, dudaklarla, sesle ve tavırla iletilir; içteki volkanik duyguları kapsayan durgun dış yüzey hiçbir zorlamaya gitmez.

İç yaşamın trajik acılarının ifadesinde, biçim içerik tarafından yönlendirilir.

Diyalog asla yuvarlanıp çiğnenmemelidir; bu belki çizgi ve noktayla ortaya çıkan deli saçması oyunlarda kabul edilebilir. Her zaman belli bir görkemi olan epik duruluk trajik duyguları yok etmez.

Tragedya, dudaklarda bir gülümseme ile verilmelidir.” (Meyerhold. Aktaran: Nutku, 2002,31).

Kuramında oyuncuyu merkeze koyan Meyerhold, bir yönetmen olarak dehasını oyunlarında göstermiştir. Biyomekanik kuramda yönetmenin rolü önemlidir. Çalışmalar da yönetmenin direktifleri ile şekillenir, oyuncular görevleri teknik depolarından faydalanarak yerine getirirler.

Konstrüktivist anlayış dekor seçiminde baş etmendir. Dekor işlevsel, mühendislik tasarımlarıydı. Hareketli sahne, yürüyen bantlar, vinçler, hareketli aksesuarlar kullanıyordu. Tüm dekor tasarımları, oyuncuların sahne üstü hareket olanaklarını arttırmaya yönelik yapılarıdır.

Meyerhold, kitlesel duyarlılığa önem verdiği için, kalabalık kadrolardan yararlanmış, kitle sahnelerini çok kullanmıştır. Zamanın nabzını yakalamaya önem vermiştir. Kostümler, genelde işçi kostümleri, bahçıvan,..vs gibi bir sınıfı belirten kostümlerdi. Müzik, dönemin klasik müziğinin yanında mekanik aksamaların sesleri kullanıyordu.

“Meyerhold, ‘gerçek değil! bu yüzeysel! Ben burada yeni bir tiyatro hayal ediyorum. Ve yıllar sonra bu tiyatro inşa edilecek. Ne düşünüyorsunuz? Şarkı söyleyip, dans edecek miyim? Hayır. Sadece bu koridorlarda yürüyeceğim. Sonra da pencereye gideceğim ve tırnağımla demirleri kaldıracam. Bir insanın dilekleri gerçekleştiğinde her zaman biraz hüzünlü olur. Çünkü daima beklediği ve hayal ettiği yılları anımsar. Nerede o yıllar?’ der. Meyerhold’un içgüdüsel ifadeleri vardı. Ve bunlar çoğunlukla müzikal terimlerdi. Kendi tiyatromuzda sadece müzisyenler değil aynı zamanda aktörlerde bu müzikleri çok iyi bilir. Ne anlama geldiklerini bilmek için değil, yönetmenin direktiflerini anlamak için değil sadece bilmek için bilirler. V.E.’nin diğer bir ünlü sözü de vardır. ‘Sürgün’. O tuhaf fiilleri severdi.” (Law,1997,201).

Oyun metni Meyerhold için bağlayıcı bir nitelik taşııyordu. İç bütünlüğünü yakalamış bir tutarlı metin sergilenmeye hazırdır. Bu nedenle Meyerhold, klasik metinleri yeniden ele alıp, değiştirerek, yeni yorumlarla sahneye koymuştur.

2.2. Yevgeniy Vakhtangov ve Tiyatro Anlayışı

Rus tiyatro yönetmeni ve oyuncu olan Yevgeniy Bogratinoviç Vakhtangov (1883 Vladikavkaz - 1922 Moskova); Moskova Üniversitesi’nde hukuk okuduktan sonra Stanislavskiy’in yanında Moskova Sanat Tiyatrosu oyunculuk okulunda öğrenim görmüştür. 1910-11’de Leopold Sulzerzhitsky’le birlikte Paris’e giderek “Mavi Kuş” adlı oyunda yönetmen yardımcılığı yaptı; 1911’de Moskova Sanat Tiyatrosu’na oyuncu ve yönetmen yardımcısı olarak girdi; 1914’te Moskova sanat Tiyatrosuna bağlı olan

Tiyatro Stüdyoları'ndan olan Birinci Stüdyo'da dışavurumcu yaklaşımı ağır basan oyunlar sahnelemeye başladı (Gerhart Hauptmann'ın "Das Friedenfest" adlı oyunu 1914). Moskova Sanat Tiyatrosu'nda küçük rollere çıktı, Manzurov Stüdyosu'nda öğrencilerle birlikte çalıştı (bu stüdyo, 1917'de Moskova Drama Stüdyosu, 1920'de de Üçüncü. Stüdyo oldu), 1918'de Birinci Stüdyo'da oyunlar sahnelemeyi sürdürdü (Henrik Ibsen'in "Rosmersholm", St. Antoine'nın "Le miracle de la Mule"), Habimah Tiyatrosu'nun açılış gecesinde Solomon Asch, Isaac Leib Peretz, Berl Katznelson ve Eyal Berkoviç'ten tek-perdelik oyunlar sahneledi; başlıca çalışmalarını son yıllarında gerçekleştirdi: 1921'de "Erich XIV" (August Strindberg), "Evlenme" (Anton Çehov), arkada kanlı iç savaşın, soğuktan donan ve aç Moskova'nın yer aldığı, önde ise tam karşıt bir konumda, danslı, müzikli, Commedia dell'Arte ve kukla tarzı burleskin yer aldığı "Prens Turandot" (Carlo Gozzi) başlıca sahnelemeleridir. "Tiyatro Devrimi" hareketi içinde yer almış olan Vakhtangov, tiyatroyu "tiyatrosallaştırmış" olmasıyla önem kazanmıştır.

Yevgeniy Vakhtangov, psikolojik gerçekçilik ile teatralliği bağdaştıran bir yönetmendi. Yaklaşımına **fantastik gerçekçilik** adını vermişti. Stanislavskiy'in kurduğu Moskova Sanat Tiyatrosu stüdyolarından üçüncüsünün yönetmeniyken tam yükseliş döneminde kansere yakalandı. 1922'de Gozzi'nin "Prens Turandot"unu sahneye koyarken yaşama veda etti. "Prens Turandot" onun yorumuyla uzun yıllar oyun dağarında kaldı ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun klasiklerinden biri olarak anıldı. Vakhtangov'un diğer reji çalışmaları; Gorki'nin *Ayak Takımı Arasında*, Strindberg'in *XIV. Erik*, Maeterlinck'in *Kutsal Antuan'ın Mucizeleri* ve bir Yahudi topluluğu "Habimah"la sahnelediği bir Yahudi söylencesi üzerine kurulu *Dybbuk* oyunudur. (Bkz. Çalışlar, Tiyatro Adamları Sözlüğü)

"Vakhtangov ile ilgili en yaygın görüş, onun Stanislavskiy'in psikolojik gerçekliği ile Meyerhold'un teatralliğini sentezleyen bir eklektik olmasıdır. Ancak bu araştırma tarihsel gerçekler ışığında; Vakhtangov'un kariyerinin ilk evrelerinde Stanislavskiy'den etkilendiği halde; Batı Avrupa ve Rus tiyatrolarının anti-realist etkisi altında kalarak gitgide Stanislavskiy gerçekliğinden Meyerhold tiyatralliğine doğru bir değişim sergilediğini gösterir. Öldüğü yıl Vakhtangov tarafından yönetilen "Prens Turandot" tam bir anti-realizm örneğidir. Vakhtangov kısa bir hayat sürdüğünden ancak "fantastik

realizm” teorisini ortaya koymuş ancak bunu tam olarak uygulamaya zamanı olmamıştır.” (Mei Sun;April 2008,189)

Vakhtangov üzerine literatür ne yazık ki sınırlıdır. Vakhtangov’un orijinal defterleri, günlükleri ve ders kayıtları özenle korunan Vakhtangov Tiyatrosunda bulunmaktadır. Bu kaynaklar Vakhtangov’un 1919 ile 1922 arasındaki çalışmalarının Stanislavskiy sistemini yeniden değerlendirmeye ve “fantastik gerçekçilik” olarak bilinen yaklaşımı geliştirmeye başladığını göstermektedir. Vakhtangov çok keskin bir kuramcı değildi ve 36 yaşındaki erken ölümü nedeniyle de arkasında metodolojisi hakkında yeterli veri bırakmadı.

Bu nedenle de Vakhtangov’un arşivi miktar olarak az ve parça parça olması nedeni ile Vakhtangov metodolojisinin tam resmini görmemize yardımcı olamamaktadır. Ancak yine de yazdığı makalelerden, yetiştirdiği aktörlerden, yönettiği provalarda tutulan notlardan ve araştırdığı oyunlardan oluşan bir dağarcık bulunmaktadır. Fakat yeterli yazılı kaynak eksikliği, Sovyetler Birliğinde sosyalist realizmin, edebiyat ve sanatı sanki realizm pozitif, anti-realizm negatif bir kavranmış gibi etkisi altına almasından dolayı ve doğal olarak Vakhtangov’un öğrencilerinin “fantastik gerçekçiliğin”, sosyalist gerçekçiliğin ötesinde bir kavram olmadığını söyleyerek baskılardan kendilerini kurtarmışları ve hocalarının anti-gerçekçi eğilimlerini görmezden gelmeleri gibi bir çok sebepten ötürü Vakhtangov’un tiyatro ve oyunculuk anlayışının kimi çevrelerce yanlış anlaşılmış olduğunu Prof. Dr. Mei Sun’dan öğreniyoruz.

“Neden Vakhtangov’un teatral düşünceleri ve faaliyetleri yaygın bir biçimde yanlış anlaşıldı? Bir önemli nedeni; Vakhtangov’un çok erken ölümünden dolayı öğrencilerinin onun tekniğine yorumlarından kaynaklanıyor olabilir. Stanislavskiy’in aksine Vakhtangov öğretilerini ve yaratıcı faaliyetlerini sonraki yıllarda toplama fırsatını elde edememişti. Bundan dolayı Vakhtangov’un öğrencilerinin hatıraları, onun teatral faaliyetlerini araştıranlar için değerli bir kaynak oluşturuyor. Genellikle konuşmalar. Vakhtangov’un öğrencileri, hocaları düşüncelerinin sonraki kuşaklara aktarılmasında, tiyatro tarihçileri güvenilir bulmaktadırlar. Fakat belirli tarihsel ve politik nedenlerden dolayı, onların aktarımları her zaman kesin doğru olmayabilir.” (Mei Sun,2008,197).

Vakhtangov, sahnelediği yapıtlarla olduğu kadar kendi yetiştirdiği, ya da yönlendirdiği yönetmenler aracılığıyla da yüzyılın tiyatrosu üzerinde etkilerini sürdürdü. Meyerhold ile **biçimselciler** olarak anılan Vakhtangov, doğalcılığa karşı bir kutup oluşturarak, sanatın ne olması gerektiği konusunda kendilerinden önceki kuşaklardan farklı görüşler savunuyordu.

“Kırk yıl sonrasında naturalizm’i hala reddedip; sembolizm ve töreni, coğrafyayı, müzikal tutumu daha gelişmiş, daha temin edilmiş ve çalışma hayatım boyunca karşılaştığım her yönetmenden daha ekonomik kullanıyordu. Vakhtangov; çalışma sistemiyle ve stiliyle bir tür olarak dönemine damgasını vurmuştur.

Lee Strasberg beraberindeki Stella Adler, Harold Clurman ve Amerikan Grup Tiyatrosu’nun diğer üyelerinin aynı proje için 1934’teki Rusya ziyaretinde günlüğüne şunları yazdı:

Vakhtangov’un önemi Stanislavskiy sistemini teknik haldeyken uygulamaya koymasındır. Onun öz yöntemi kesinlikle kanıtlanmıştır ki bu metot yalın ellerde sadece gerçekçi olarak oynanmadı” (Roose ve Evans,1996,37).

Ayşin Candan, o dönem genç kuşağın sözcülerinden Mayakovskiy’in, “Sanat doğanın kopyası değildir; doğanın bireysel bilinçteki yansımalarına göre çarpıtılmasındaki kararlılıktır,” deyişi ile ilişkilendirerek Aleksandır Yakovleviç Tayrov’un tiyatralleşme üzerine söyledikleri de bu düşüncenin uzantısı görünümünde olduğunu belirtir:

“Tiyatro, tiyatrodur. Bu apaçık gerçeğe götüren yol, kaçınılmaz bir yoldur. Bu yol, tiyatronun ‘tiyatralleşmesidir’. Vakhtangov’un fantastik gerçekçiliği de Mayakovskiy’in sözünü ettiği doğayı çarpıtma düşüncesi üzerine kuruluydu. Bu yönetmenin sahneleme kavramında hep odak konumunda bulunan tersinlemeye en iyi örneği Turandot sahnelemesinden gösterebiliriz. Prenses Turandot’un öyküsü bir yandan izleyenleri etkileyecek bir duygusallık ve içtenlikle oynanırken bir yandan da ironiye özgü alay uzaklığını veren davranış aykırılıkları sergileniyordu. Örneğin seyirciyi duygulara boğan en dokunaklı bir trajik monologun ardından bu rolün oyuncusu, alkışını aldıktan sonra gülümseyerek eline bir portakal alıp sahnenin önüne çöküyor, arkada oyun oynanmaya devam ederken iştah ile portakalını soyup yiyordu. Aynı ironi, kostümlerde ve sahne geçmelerinde de vardı. Kral, elinde asa yerine bir tenis raketi taşıyor, bilge, sakal yerine peçete takmış olarak sahneye çıkıyordu. Bu tür çarpıtmalarla Gozzi’nin oyunu güncelleştirilmiş, devrinin kargaşasından yeni çıkmış bir toplum gerçeklerine yaklaştırılmış oluyordu.” (Candan,2003,41).

Vakhtangov başlangıçta Stanislavskiy'in inançlı bir izleyicisi olarak yola çıkmıştı ama onun asıl gücü, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun gerçekçi yaklaşımı ile Meyerhold'un teatralliğini harmanlamasıyla geldi.

2.2.1 Stanislavskiy ve Meyerhold'un Oyunculuk Yöntemlerinin Sentezi

Vakhtangov, Rus oyunculuk ekolünün iki devrimci erbabının (Stanislavskiy ve Meyerhold) metodolojilerini sentezlemeyi başarabilen tiyatro tarihinin ilk ve muhtemelen tek yönetmenidir. Bu metodolojileri, teatral sentezin doruk noktası olarak görmüş ve buna "fantastik gerçekçilik" adını vermiştir. Bu kavram teatral bir paradoksun ortaya çıkmasına neden olmuştur: Üslubu son derece dışsal, ancak içsel olarak gerçekçi. Yani oyuncunun sahnede gerçek ve inanılır duygulara sahip olması, ancak bunları teatral ve "fantastik" bir şekilde oynaması. Vakhtangov'a göre tiyatro yaşamın bir kopyası değil, gerçeğin yoğunlaştırılmış bir uyarlamasıdır (Bkz:Oleg Mirochnikov, The Vakhtangov Technique).

Şüphesiz ki Vakhtangov'un tiyatro ile ilgili etkinliklerinde hem Stanislavskiy'in hem de Meyerhold'un etkilerini bulabiliriz. Ancak bu Vakhtangov'un Stanislavskiy ve Meyerhold arasında bir buluşma noktası olduğu anlamına gelmez. Öyle görünüyor ki Vakhtangov ilk başlarda Stanislavskiy'in kusursuz bir öğrencisi idi. Ancak Meyerhold'un teatralliğini kendi yaklaşımı ile harmanlamaya başlayınca sonraki yıllarında çok daha anti-gerçekçi hale geldi; özellikle de sonuncu ve en başarılı oyununda: Prenses Turandot. (Mei Sun;April 2008,190).

Stanislavskiy ve Meyerhold'un teorilerini reddettiyse de Yevgeniy Vakhtangov bu benzersiz başarısını, adı geçen iki büyük yönetmenin başarılarıyla kaynaştırarak tiyatroyu daha zengin ve çeşitli bir yola yönlendirmesiyle gerçekleştirmiştir.

"Meyerhold için Vakhtangov, yazısında Meyerhold'a 'inandığım sevgili kaptanım diye hitap etmiştir. Seyirci oyunun tek bir anını bile unutmuyorsa performans gerçekten teatral bir oyundur ve de oyuncu bu zamanın tümü boyunca bilinçli olduğu sürece ustadır. Stanislavskiy, seyirciye gerçekle ilgisiz gibi görünen gerçekliği istiyordu. O başrol oyuncularının var olduğu oyunların atmosferine batmıştı." (Roose ve Evans,1996,35).

Vakhtangov'un projelerini benzersiz kılan ve psikolojik gerçekçilikle farkındalığı birleştiren tam olarak ne idi. Gerçekçilik hayattaki her şeyi karşılayamazdı fakat sadece sahnede yapılanların çoğalmasa için neye ihtiyaç olduğunu gösterebilir. Form, birinin hayal gücü tarafından yaratılmış olmalıdır.

Vakhtangov genç bir adamken Meyerhold'un yaptıklarıyla gayet ilgili ve alakalıydı. Her yapım için bir günlük tuttu. Yeni tiyatrodaki her biri tam bir yönetmen olabilirdi. Her ne kadar Meyerhold gibi düşünse de istediği şey oyunlarda eskiye ait biçimlerle ilgili değişiklikler yapmak ve bunu çabucak ona kabul ettirmektir.

Meyerhold'un en zayıf noktaları Stanislavskiy'i tümüyle yadsımlarıydı. Stanislavskiy'in oyunculukta temel olarak gördüğü **iç oyunculuk tekniğini** yok saymaları onları bir süre sonra bir çıkmaza sürüklemişti. Yevgeniy Vakhtangov ise onların yaptığı yanlışlıktan kaçındı. Bütün çalışmalarında Stanislavskiy yöntemine büyük yer verdi. Sanatçı Stanislavskiy'in yöntemini sürdürürken Meyerhold'u da bazı yönleriyle kabul etti. O hem Stanislavskiy'in hem de Meyerhold'un doğru ve iyi yanlarını bir birleşime götürmeyi doğru buldu. Vakhtangov, 1933'de yazdığı bir yazıda şöyle diyordu:

“Stanislavskiy yaşam gerçeğini vurgulayıp sahne üzerinde doğalcı gerçeği buldu. Tiyatro gerçeğini böylece yaşam gerçeğinde aradı. Meyerhold ise (şimdi karşı durduğu) simgeci tiyatro ile salt tiyatroya vardı. Bence o teatral gerçekle gitti buna; duyguların gerçeğini kaldırdı. Bence aradığımız gerçek hem Meyerhold'un hem Stanislavskiy'in tiyatrosunda bulunmaktadır” (Vakhtangov. Aktaran: Nutku,2002,38).

Hiç şüphesiz, Vakhtangov bir kere derinden Stanislavskiy sisteminin etkisindeydi. Meyerhold ve diğer yönetmenler gibi Vakhtangov Moskova Sanat Tiyatrosu ve gelenekleri içinde yetiştirildi. O, Mart 1911 de Moskova Sanat Tiyatrosu'na girdi ve sonra tiyatro oyunlarında küçük roller almaya başladı. Onun oyunculukunda daha önemli olan nedir ki, yönetmen, öğretmen ve tiyatro düzenleyicisi olarak. İkinci yıl Moskova Sanat Tiyatrosu'nda (Worrall,1989,83) Vakhtangov zaten Stanislavskiy yöntemiyle sınıflara sahip oldu. Ayrıca, o Moskova Sanat Tiyatrosu birinci atölye başkanıydı ve Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki, Üçüncü Stüdyo'yu da o oluşturdu ve kurdu ki liderliğindeki bağımsız bir tiyatro ve Vakhtangov için, üçüncü

stüdyoya ölümünden sonra adı verildi. Stanislavskiy bir kez Vakhtangov'a "Ben bir öğretmen olarak, seni yeteneklerin, rejisörlüğün ve sanatçılığın için seviyorum" (Simonov. Aktaran: Mei Sun,2008,189) dedi.

Her ne kadar daha az sayıda oyun yönetmiş olmasına rağmen, Rus Tiyatrosunda tarihsel konumu çok önemli olan Yevgeniy Vakhtangov'un tiyatro faaliyetleri, birçok dünya tiyatrosu tarih kitabında yer almaktadır. Muhtemelen, bu onun çok sayıda öğrenci grubuyla ve eğitimli performans oyuncularıyla çalışmasından ve de onlardan bazılarının oldukça başarılı olmasından kaynaklanmaktadır.

Belli ki, Rus ve Sovyet tiyatrosu'nun gelişiminde Vakhtangov'un tiyatro uygulamalarının büyük ölçüde etkisi vardır. Rus ve Sovyet tiyatrosundaki anti-gerçekçiliği incelememiz, Vakhtangov'un nasıl yaratıcı olduğunu anlamamıza yardımcı olacaktır. Bu nedenle, aşağıdaki olayların tarafımızdan dikkate alınması gereklidir.

İlk olarak, Maeterlink'in "Mavi Kuş" adlı simbolist oyunu Ekim Devrimi öncesi, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda oynandı ve Vakhtangov bu yapıtın üretimine katıldı. Ayrıca, 1910 yılında Vakhtangov Paris'i ziyaret etti, simbolist akımın merkezi olan bu yerde, Mavi Kuş'un Moskova Sanat Tiyatrosu'nun orijinal eserine göre uyarlanmasında Leopold Sulerzhitsky'ye yardımcı oldu. Vakhtangov bu konuda bizzat şöyle demiştir:

"Mavi Kuş'tan ve Sulerzhitsky ile Paris seyahatimden çok şey öğrendim"
(Worrall. Aktaran: Mei Sun,2008,194).

İkincisi, yukarıda da belirtildiği gibi Gordon Graig, Hamlet üzerinde Moskova Sanat Tiyatrosunda çalışmak üzere Stanislavskiy tarafından 1911 yılında davet edilmesidir. Gordon Graig Stanislavskiy ile eseri tartıştığında, onların tartışmalarını kaydeden kişi Vakhtangov olmuştur. "Hiç kuşkusuz bu tartışmalar, Vakhtangov'un tiyatro sanatı üzerine düşüncelerini son derece etkiledi." (Simonov. Aktaran: Mei Sun,2008,195)

Üçüncüsü, Vakhtangov Meyerhold'un da etkisi altındaydı. O kesinlikle Ekim Devrimi'nden önce yayımlanan Meyerhold'un makalelerini okudu, Meyerhold'ün maskeler kullanarak, harekete ve komediye dayalı deneysel çalışmalarının etkisini 1911

yılında sahnelediği “Prenses Turandot” adlı eserini sahneleme esnasında yardımcı olmasında görebiliriz.

Stanislavskiy’in en parlak öğrencisi olan Vakhtangov, Stanislavskiy’in “seyirci tiyatrodaki olduğunu unutmalıdır” düşüncesinden, yanılısamacı tiyatrodan bağlarını kopararak seyircinin tiyatrodaki olduğunu unutmaması gerektiğini savundu. Fakat buna rağmen bu görüşle bile Stanislavskiy’den düşünsel bağlarını tamamen koparmadı. O Stanislavskiy ve Meyerhold yöntemlerinin bir sentezine doğru ilerledi.

Vakhtangov doğrudan Stanislavskiy’den, psiko-fiziksel oyunculuk yöntemini öğrendi ve bunu Moskova Sanat Tiyatrosu’nun Tiyatro Stüdyoları’nda öğretti, ancak, pratikte, Stanislavskiy’in “genel amaç” ve “iç aksiyon” gibi kurallarını kullanmadı. Onun erken yapımları olan, Gerhart Hauptmann’ın “Das Friderichsfest” (1913) ve Henrik Ibsen’in “Rosmersholm”ında (1918) Stanislavskiy yöntemini karakterlerini ruhsal dünyada analiz etmek ve aramak için kullanmayı tercih etmiştir.

Son birkaç yılda, Vakhtangov’un Stanislavskiy’in psikolojik gerçekçiliğinden, Meyerhold’un teatrallik ya da anti-gerçekçilik’e geçiş yaptığı görülüyor. Elbette, Vakhtangov’un tarz değişikliği ani bir hareket değil kademeli bir süreçtir. Vakhtangov’un önceki eserlerinde, anti-gerçekçilik tohumları zaten vardı. Örneğin, Vakhtangov Moskova Sanat Tiyatrosu’nda, Hauptmann’ın “Das Friderichsfest”i yönettiğinde, platform ve sahne önü yoktu. Eserin sahnesi gerçekçi olmasına rağmen, **“seyirci ile yakın ilişki yoğunluğu”**nu kullanması, Vakhtangov’un sahnede gerçeğe benzer bir yaşam yaratma kuralının karşısında, yanılısamayı kırma eğilimi yavaş yavaş boy gösteriyordu. (Mei Sun,2008,195)

Vakhtangov hakkında çok yaygın bir perspektif olan onun Stanislavskiy’in psikolojik gerçekçilik ve Meyerhold’un teatrallliğini birleştiren eklektik olmasıdır. Örneğin, dünyanın genel tiyatro tarihi hakkında kısa bir kitapta, yazarlar şöyle demiştir: “Vakhtangov Stanislavski’in psikolojik gerçekçilik ve Meyerhold’un teatrallliğini birleştirebilmiştir ve bu çalışmalar onun yapımlarına teatral bir doğruluk getirmiştir” (Wilson. Aktaran: Mei Sun, 2008,192). “Kendine has araştırmaları olan Vakhtangov’un tiyatro faaliyetleri bütünüyle birleşmiş iki muhalif sistem tarafından tartışıldı ki bu sistemler; jest hareket ve ses aracılığıyla; psikolojik gerçekçilik ve çizgesel dışavurumculuktu” (Orani. Aktaran:Mei Sun, 2008,192). 20. yüzyıl epik tiyatro kuramcısı ve

uygulayıcısı Bertolt Brecht'e göre Vakhtangov, "Stanislavskiy ve Meyerhold arasında buluşma noktasıydı" (Worrall. Aktaran:Mei Sun,2008,192).

Stanislavskiy yönteminin **yaşama benzer olma** özelliğine dayanarak; oyuncunun dikkatini odaklamasının yanı sıra sahnede yaptığı her şeyin nedenini bilmesi, her karakterin yaşam öykülerini geliştirme; klişelerden uzaklaşma gibi ana noktaları sahiplendi. Bu asal maddelere teatralliği ekledi. Buradan teatral gerçekliği yaratma konusuna eğildi. Vakhtangov'a göre; "Tiyatro, tüm sanatlar gibi, günlük gerçeklerden daha ötelere gider" di. (Vahtangov, Aktaran: Nutku; 2002; 39) Bu yepyeni bir yaşamdı ve sahnede yaratılıyordu.

"Sahne üzerinde özel ve tiyatral bir yaşam yaratmayı hedef alan tiyatro sanatının tutumu, seyirciye, onları sarsacak yepyeni bir yaşam sunmaktır. Bu tiyatral yaşama, yaşamın kendisidir demek yanlış olmaz, çünkü bu, seyirciye gerçek yaşamı inandırıcı yapabilecek biçimde sunulur." (Zakava, Aktaran: Nutku,2002,40)

Vakhtangov, teatral olanla gerçekçi olanın bir sentezini yaratmaya çalışmıştır. Oyuncunun tiyatrodaki mutlak egemenliğini kabul ederek, Vakhtangov, tiyatro sanatının oyunculuk için bir vesile olduğunu düşünmüştür (Nutku,2002,39). Oyuncunun sahne üzerindeki en büyük sorumluluğu, "teatral biçimler aracılığıyla, kendi teatral dünyasını ortaya çıkarmaktır" (Zakhava. Aktaran: Nutku,2002,39). Böyle olmasına rağmen, sahne üzerinde teatralliği savunan Meyerhold'den ayrılan en büyük tarafı, Meyerhold'un karşı çıktığı, Stanislavskiy'in **sahne gerçeğini iç yaşamdan üretme** ana fikrini sahiplenmesiydi. Vakhtangov oyuncuların bu temel ilkeyi iyice öğrenmeleri gerektiğini savunuyordu.

"Vakhtangov der ki; Aktörün gerçekten hissetmesini isterim. Gerçekten ağlamasını ve gerçekten gülmesini..." (Roose ve Evans,1996,38).

Stanislavskiy, yaratıcı oyunculuğu insanın biyolojik özelliklerine dayanan bir dizi ilke ile geliştirmişti. Öğrencisi Vakhtangov, oyunculuk eğitiminde Stanislavskiy sistemindeki şu ilkeleri mutlaka uyulması gereken yasalar olarak belirlemiştir:

- “1. Sahnede Dikkati Odaklamak (konsantrasyon)
 2. Oyuncunun kassal enerjisini, duruma uygun olarak kullanabilmek
 3. Rolün oyundaki çevreyle olan ilişkisini araştırmak
 4. Duyumsama kaygısı olmadan hareket edebilmek
 5. Oyuncuların sahne üzerindeki davranışlarının hedefini saptamak
 6. Birlikte oynadığı oyuncuya güvenmek
 7. Yazarın metindeki satır aralarını okuyabilmek, yani alt metni ortaya çıkarabilmek
 8. Oynanan rolün biyografisini ve konumunu (yaşam koşullarını) belirlemek.”
 (Eric Bentley. Aktaran: Nutku,2002,487).

Vakhtangov, Stanislavskiy’in **gerçek doğru** için sahneye doğal gerçeği getirmesinin gerekçesinin **teatral gerçeği yaşam gerçeğinde** aramasına bağlarken, Meyerhold’un de **teatral gerçeklik içerisinde yaşam gerçeğini** yok etmesi ile **duygusal gerçekliğin kaybolması** ile beraber salt teatral olanın da yeterli olmadığını düşünüyordu. Bu yüzden, “çağdaş olan her şey sonsuz değildir” (Gorchakov.Aktaran: Nutku,2002,41) diyerek iki yöntemin sentezine yöneliyordu.

Bu çalışmasıyla da tersinlemeye dayanan buruk bir güldürü tiyatrosunu ortaya çıkardı. Vakhtangov’un tiyatrosunda, Meyerhold’un canlı gösterileri ve acımasız grotesk sahneleri ile Stanislavskiy’in psikolojik gerçekçiliği yoktu. Sanatçı, bunlar olmadan kendine özgü bir **teatral** anlatımı getirdi.

“Tiyatroda, ne doğalcılık ne de gerçekçilik olmalıdır. (...) her ikisi de elbette yaşamdan gerekli olanı almalıdır, ama yalnızca tiyatroya yararlı olanları seçmelidir. Tiyatroda biçim yeniden yaratılmalıdır ve bu yaratma eylemi sanatçının fantezisi (imgelemi) ile olmalıdır. Bu yüzden, kendi çalışmama fantastik gerçekçilik diyorum. Araçlar teatral olmalıdır.” (Vakhtangov. Aktaran: Nutku,2002,41).

Vakhtangov, Meyerhold gibi, günlük yaşamın öykünülmesine ve doğalcı tiyatronun gereksiz ayrıntılarına karşı çıktı. Ama gerçekçiliği tümüyle yadsımadı. Bunun için de gerçekçiliğin tiyatro için gerekli olduğu kadarını aldı; yaşam gerçeği yerine **tiyatral gerçeği** yeğledi; çünkü ona göre, **tiyatro**, bütün sanat dallarında olduğu gibi, günlük yaşamın daha ötesine gidebilen bir sanat koluydu.

“Stanislavskiy ile Meyerhold: İçerik ile biçim, duygu gerçeği ile teatral gerçek... Vakhtangov, kendi tiyatrosunda bunları kaynaştırmayı düşünüyordu. Kendi tiyatrosunun çağdaş bir teatral biçimle, sanatın sonsuzluk ilkesi içindeki organik birliğini getirmesini istiyordu.” (Gorelik. Aktaran:Nutku,2002,41).

Vakhtangov'un tiyatro düşüncesi, teatral ile gerçekçi anlayışın bir karışımıyla ortaya çıktı. O da oyuncuyu tiyatronun temeli sayıyordu. Meyerhold gibi, yazarın metnini ancak yardımcı ve ateşleyici bir başlangıç noktası sayıyor ve bu metin üzerinde yönetmenin değişiklikler yapabileceğini belirtiyordu; çünkü yönetmenin olduğu kadar oyuncunun da kendi yaratıcılığını ve dünyasını ortaya koyması (bir çeşit doğaçlamaya dayanan oyunculuk) gerekiyordu. Bunun için de, yönetmen, yazarın metnine tam bir biçimde bağlı kalamazdı. Yazarın düşüncelerini bozmadan, yönetmen ve oyuncu, buna kendi yaratıcılığını katabilirdi.

2.2.2. Stanislavskiy ve Meyerhold Oyunculuk Yöntemlerinin Önemli Noktalarını Sahiplenme, Değişmeyen Yasalar

Vakhtangov'a göre Meyerhold'un en büyük zaafı, Stanislavskiy' in yöntemini tamamen reddetmesi idi. Oyuncunun kendi malzemesinden kaynaklı role bir iç duygusal yaratıcılığının göz ardı edilmesi, her ikisinin tiyatrosunda teatral gerçeklik ile yaşam gerçeği arasındaki ilişkinin kırılmasına neden olmuştu. Meyerhold'un tiyatrosunda görüldüğü gibi, onun tiyatrosunda da seyirci tiyatrodaki olduğunu unutmamalıydı. Bunun için de, belli özellikte bir **yabancılaşmayı** oyun içinde bir işleve sokmak gerekirdi. Ancak Vakhtangov'un Meyerhold'dan ayrıldığı bir nokta daha vardı: Vakhtangov'un **teatral tiyatrosunda** oyuncu **duygusal gerçeği** ve **iç dünyayı** getirebilmeliydi. Onun Stanislavskiy yöntemini kabul etmesi de bundandı.

Vakhtangov, Stanislavskiy'in oyunculuk yönteminden aldığı nerede ve ne şekilde olursa olsun, oyunculuk sanatının temel yasaları olarak gördüğü maddeleri şöyle sıralar:

1. Konsantrasyon
2. Aktörün Kassal Enerjisinin Uyumlu Devinimi
3. Rol ile Çevre İlişkisi

4. Duygu ve Devinim
5. Partnere Güven
6. Stereotiplere Karşı Savaşılması (Nutku,2002,151).

Vakhtangov, Meyerhold Yönteminin ise en önemli noktalarını sahiplenerek, teatral tiyatronun araçları bakımından değerlendirir. Böylelikle Vakhtangov'un Meyerhold'dan yararlandığı noktaları şöyle sıralayabiliriz:

1. Günlük Hayatı Gerçeği ve Sahne Gerçeği İkilemi
2. Oyuncunun Bedeninin Eğitimi

Vakhtangov'un öğrencisi olan Zakava'nın aktardığına göre, Vakhtangov tiyatrosunun temelini aktör üzerine kurmuştur. Sahne üzerindeki dramatik anlamı ve önemi olan her tiyatrosal düşünce aktör tarafından iletilir.

“Aktörün can üflemediği, kendine mal etmediği sözler, piyes yazarının sözleri ölü olmaktan kurtulamaz; sahnedeki güzel bir eşya, güzel bir dekor parçası, aktörün ruhsal yahut gövdesel yaşantısına katılmadıkça onlar da ölü olmaktan kurtulamayacaklardır, bunun için de sahneden uzaklaştırılmaları gerekir. (...) Tiyatro sanatına katılan yardımcı öğeler, ancak, aktörün yaratıcı eylemine gereç sağladıkları ölçüde önem taşırlar.” (Zakava,1967,125).

Bu yüzden aktör çalışma süresince özgür bir yaratıcılık içerisinde olduğunu hissetmelidir. Aktörün yaratıcı hali, beklenen bir uyarıcıya tepkisi, beklenmeyen bir uyarıcıya olan tepkisi gibi kendiliğinden ve doğru olduğu zamanki hali gibi olmalıdır. Aktörün yaratıcı çalışmasına, bir tepki özgürlüğü de denilebilir. Aktör rejisör tarafından kendisine iletilen koşulları değerlendirirken, onları benimsemeye özen göstermelidir. Bu benimseyiş, oyuncuda kendine özel jest, ton ve hareket haline dönüşmelidir.

“Sonia Moore; Vakhtangov'un her karakter için her aktörün içinde bulunan fakat düzenlenmemiş farklı teatral ritimlere yönlendirmeleri nasıl yaptığını tasvir eder.

Hayattaki gereğinden fazla taklidi unut.

Tiyatro kendi öz gerçekliğine, doğruluğuna sahiptir. Bu doğruluk Teatral anlamda hayal gücünün yardımıyla sahnede ifade edilmiş deneyimin ve duyguların gerçekliğidir.” (Roose ve Evans,1996,37).

Her şeyden önce aktör, canlandığı rol kişisi dolayısıyla, ne istediğini, sonra da bu istek uğrunda ne yapması gerektiğini dikkate almalı ve duyguları ile anlatım çabasına yönelmelidir. Rejisörün burada görevi, aktörü heyecanlanmaya değil, aktörün yaratıcı fantezisini harekete geçirmek olacaktır. Aktörün sahnede canlandığı karakterin içerisine muhtemelen ulaşamaz bir biçimde derin dönüşümü gerçekleştirmenin aksine, karakteri oyun içerisinde özgürce ve cesur bir yaratıcılıkla ana hatlarını sergilemesi bu yüzden önemlidir. Aktörün burada izleyeceği yol; oynadığı karakter açısından şu soruları sormak olmalıdır:

1. Karakter ne yapıyor?
2. Kimin için veya niçin yapıyor?
3. Şu anda ne yapmak istiyor?

Bu soruların tümü, rol açısından başlangıç aşamasıdır. Rolün incelenmesi ve çözümlenmesi olarak değerlendirilmeli, sorulara verilen cevaplar ise bir hareket aktöre bir hareket alanı yaratacaktır. Bu hareket alanı bir aktör için, Vakhtangov'un öğrencilerinden Zahava'nın aktarımıyla şöyle ifade edilmektedir:

“...aktörün sahne görevinde şu üç ögenin bulunduğunu anlıyoruz:

- 1.Eylem – yaptığım,
- 2.İstek – niçin yaptığım,
- 3.Çözüm – nasıl yaptığım.” (Zakava,1967,132).

Vakhtangov için aktörün sahnede yürürken ya da bir prova mekânında ilk hissettikleri onun sahnedeki yaşamıdır, yani bugüne kadar yaşadığı günlerin, yaşamındaki olayların ve etkilendiklerinin bir zinciridir. Sahne mümkün olduğu kadar, aktörü rolüne eşsiz bir yakınlık kurmaya zorlayarak korunmuş olmalıdır. Aktörün ilk duygu durumundan sonra takip eden ikincisi, sahnede canlandığı karakterin oyun içerisindeki onun eylemleri tarafından aktif hale gelmiş duygu durumudur. Aktörün kişisel duygu durumu ile sahnede canlandığı karakterin kombinasyonu rolün tasvir edilmesinde zengin bir renk düzenidir.

Bir aktör sahnede canlandıracağı karakterini, bir yoğunluk içerisinde vurgulayıcı bir biçimde temsil etmek yerine, psikolojik detaylara çok fazla takılmadan anlaşılabilir,

genelleştirilmiş bir yol ile güçlü bir vurguyla bir ya da iki önemli hatlarını ifade etmelidir.

Aktörün performansı grafiksel kusursuzluk içermeli. Onun eylemi, konuşmaları ve etkileşimleri müzikallik ile tempo ve ritmi açık bir ifade ile gerçekleşmeli. Aktör karakterini inşa ederken, önemli karşıtıklarda, karakterin komik durumlarda da trajik ruhunu açığa çıkaracak yardımcı öğeleri tespit etmelidir.

Aktör sahnede canlandıracağı karakteri için derin bir iç gerçekliğe sahiptir fakat beklenmeyen bir bütünlükte, teatral ve fiziksel gözü pek bir yolla ifade eder. Aktör gizlenmeden seyircilerinin önünde karakterini gösterendir. Performansında oyunculuğun ve teşhirciliğin teatral oyununu severdir.

Aktör sahnede canlandığı karakterinin hissettiklerini, o karakter ile oynamayı ve aynı zamanda ona mesafeli yaklaşmayı tecrübe eder. Onun oyunculuğunda karakterinin **özünün içsel bir ironisi** açığa çıkar. Aktör sahnede canlandığı karakteri “ispat eden ya da dışadönük” bir yolla, açık, son derece becerikli, sonsuz inanarak ve cömert bir biçimde temsil eder. Aktör trajediden farsa rollerin bütün bir alanında oynayabilir. O dönüşüme son derece egemen olmalıdır.

Aktör sahnede kendi canlandığı karakter ve hissettikleri tarafından sürüklenecek kadar dağınık değildir. Aktör sahnede harcadığı zamanın her dakikasının farkındadır, oyuna verdiği reaksiyonlarından dolayı seyircileri kontrol ederek etki altında tutabilir ve yeniden organize edebilir.

Aktör doğaçlama konusunda becerikli olmalıdır. Doğaçlamalarda her zaman performe eder, sahnede canlandığı karakterin eylemlerinin muhtevasını tutar ya da ne değiştirilmemiş ve nasıl ya da hangi yolla bu eylemleri oynayacağını belirler. Onun için bir doğaçlama, performansı içerisinde genel bir özgürlük alanı değildir. Fakat derin sanatsal keşfin, eyleme dönüşmesinin ötesinde o anda yapabileceklerini açığa çıkararak cesaretle başarı elde edecektir.

Yine Vakhtangov, oyuncunun dikkatinin yaptığı işte olması gerektiğini, hiçbir şeyin konsantrasyonunu bozmaması gerektiğini öğrencilerine ifade etmiştir.

Stanislavskiy'in "aktör eğer sahneden ayrılırken, yalnız kendisinin ne kadar iyi oynadığını hatırlarsa, bu, o aktörün kötü oynadığı anlamına gelir. Öte yandan, kendisinin nasıl oynadığını değil de oyundaşının ne kadar güzel oynadığını hatırlayacak olursa, o zaman da kendisi de iyi oynamış demektir." sözünü hatırlatarak, oyuncunun dikkatinin sürekli iletişim halinde olduğu partneri üzerinde yoğunlaşması gerektiğini söyler. (Bkz. Boris E. Zakava, Sahneye Koyma Sanatı).

Yine aktörün yaratıcılığındaki önemli bir nokta da, aktörün kas gerginliğinin en alt seviyede olmasıdır. Kas gerginlikleri içerisinde aktör, günlük yaşamda oluşan gerekli enerjinin sahnede kaybolmasına neden olur. Gerginlik yaratıcı çalışmayı ve aktörün fantezisini açığa çıkarmasına engel olur.

"Aktör kas gerginliğinden kendini kurtardığı takdirde, sinirlilikten de daha kolay kurtulur ki, bu da sahnede dikkatini bir nokta üzerinde toplamasına yardım eder. Rejisör, hareketlerin boşa gitmesi tehlikesine karşı tetikte bulunmalı, kas gerginliği baş gösterir göstermez aktöre yardımcı olmalı ki, aktör de kendini baskıdan kurtararak yaratıcı çalışmasını önleyen engelleri aşacak özgürlüğe kavuşabilsin." (Zakava,1967, 141).

Bütün bunların yanında aktörün yaratma çabası, oyunun hatta oyununun gelişimi de dahil olmak üzere, sahnede çevresi ile temasında oluşan bir gerçeklik duygusuyla gerçekleşecektir. Bu yüzden Vakhtangov, sahne üzerinde oyuncunun yaptığı her eylemin bir anlamının olması gerektiğini söylemektedir (Zakava,1967,141). En ufak ayrıntının dahi anlamını bilerek yapılan her eylem aktöre **sahne gerçeğine** ulaşma konusunda yardım edecektir. Zakava, bu durumu şöyle açıklar:

"Bu sahne gerçeğine nasıl erişilir? Sahne gerçeği, her şeyden önce, hareket ettirici güçler anlayışına dayanmaktadır. Sahne üzerindeki her eylem mantıklı bir hareket ettirici güçten doğmalıdır. Bu güç, karakterle, durumla tam uyum içinde olmalıdır. Belli bir hareket ettirici güç aktörü "beslemelidir": daha yeni, daha üstün imgelere ulaşma fırsatını vermelidir ona. Böylece, aynı rolü oynayan aktörler kendilerine özgü ayrı ayrı yorumlar ortaya koyacaklardır." (Zakava,1967,141).

2.2.3 Fantastik Gerçekçilik

Vakhtangov, kendi tiyatro anlayışının ne Meyerhold'un sadece teatrallliğini, ne de Stanislavskiy'in sadece doğalcılığını aldığı, birçok tiyatro kuramcısının da ifade ettiği biçimde her iki yöntemin sentezini kurguladığını şöyle açıklar:

“Meyerhold, tiyatro gösterisinin, seyircinin tiyatrodaki bulunduğunu bir an bile hatırlanmadan çıkarmadığı bir oyun olarak algılar. Stanislavskiy ise, bunun tam tersini iddia etmiştir: ona göre, seyirci, tiyatrodaki bulunduğunu unutmamalı, piyesteki kişilerin yaşadıkları çevre ve atmosfer içinde kendisinin de yaşadığını hissetmelidir.” (Vakhtangov,1967,94)

Seyirci hem tiyatrodaki olduğunu unutmamalı hem de unutmamalıydı. Sorun aslında sadece bu minvalde değildi, çünkü Vakhtangov'un inandığı tiyatro, ölümsüz bir sanat yaratmaktı. Stanislavskiy'in ve Meyerhold'un da bu anlamda ki çabaları elbette yadsınmaz ama veriler değerlendirdiğinde var olan tiyatronun, aslında ifade edilene bir türlü ulaşamadığı gerçeği ortaya çıkar. Stanislavskiy'in yaklaşımını Vakhtangov şöyle özetler:

“Stanislavskiy, tiyatrodaki her çeşit basmakalıp anlatım biçimlerini yok etmek, bunlara ivedilikle son vermek istemiştir. (...) Bununla birlikte, bayağılıkla savaşıma gereğini o kadar ileri götürdü ki, sonunda, bir takım öz ve zorunlu unsurları ve de teatral özellikleri tiyatrodan uzaklaştırmış oldu; öz teatrallik ise, tiyatro eserlerini teatral bir yolda sunmaktadır. (...)Yani, aktörün içsel yaşayışının, seyirciye teatral araçların yardımı ile ulaştırılması gerekliliğini unutarak, sahne üzerinde katkısız, doğal bir iç yaşam elde etmeye girişti. Giderek, kendisi de teatral araçlar kullanmak zorunda kaldı.” (Vakhtangov,1967,94).

Stanislavskiy'in yöntemi üzerine yaptığı bu tespit, Stanislavskiy'in Meyerhold'la çakıştığını sezen Vakhtangov, Meyerhold'unda sadece sahne gerçeğine kapılarak, günlük yaşamın gerçeğini dışsallaşmasını şöyle açıklar:

“Bütün Rus rejisörleri içinde teatrallliğini hisseden tek kişi Meyerhold'dur. (...) O da Stanislavskiy'in yaptığı yaptı ve teatral bayağılıkla savaşmıştır, bunu

da yine teatral araçların yardımı ile yapmıştır. Stanislavskiy'in gerçeğe karşı beslediği üstün sevgi, sonunda sahneye doğalcı gerçeği getirmiştir. O, yaşamın gerçeğinde tiyatro gerçeğini aradı. Meyerhold ise, tiyatronun gerçeğine kaptırdı kendini, duyguların gerçekliğini bir yana bıraktı. Aslında her ikisinde de gerçek bulunmalıdır; Meyerhold'un tiyatrosunda da, Stanislavskiy'in tiyatrosunda da.” (Vakhtangov,1967,96).

Geleneksel tiyatronun araçlarını kullanarak basamaklılığın tiyatrodan sökülüp atılması Meyerhold'un şu formüle ulaşmasını sağlar: “seyirci tiyatrodaki bulunduğunu bir an bile unutmamalıdır.” Stanislavskiy'in formülü ise şuydu: “seyirci tiyatrodaki olduğunu unutmamalıdır.” Oysa tiyatro eyleminin salt bir aksiyona bağlı eylemin dışında sanat olabilmesi için, günlük gerçeğin dışında ama yine günlük gerçek içerisinde olasılık dâhilinde olanı, bugün içerisinde bir gelecek zamanı ifade ederek, virtüel zamanı barındırması gerektiğini Vakhtangov şöyle açıklar:

“Kusursuz bir sanat eseri ölümsüzdür. Kusursuz bir sanat eserinde öz, biçim ve gereç uyumu vardır. Stanislavskiy, yalnız kendi çağının Rus toplumuna özgü mizacın bir uyumunu buldu, çağdaş olduğu halde ölümsüz olan şeyleri bulamadı. Oysaki ölümsüz olan şey aynı zamanda çağdaştır. Meyerhold asla ‘bugün’ü değil, ‘yarın’ı hissetmiştir. Stanislavskiy ise, asla ‘yarın’ı değil, ‘bugün’ü hissetti. Aslında, insan, ‘yarında bugün’ü, ‘bugünde yarın’ı hissetmelidir.” (Vakhtangov,1967,97).

Tiyatronun hala güncel olan bu sorunsalı karşısında Vakhtangov, her ikisinin dışında yeni bir zaman ve gerçek anlayışı sunarak ve buna da **fantastik gerçekçilik** deyişini şöyle ifade eder:

“Ben tiyatrodaki piyesi sahneleme sorununu çözmek için, teatrallikle ilgisi olan bir biçim içinde modern yöntemler arıyorum. Sözgelisi, yer sorunlarını ele alalım. Ben bu sorunları Moskova Sanat Tiyatrosu'nun sorunlarından değişik bir yolla; yani, yeri sahne üzerinde yeniden yaratarak değil, ona yaşamın gerçekliğini vererek çözmeye çalışıyorum. (...) Sahne üzerinde yaptığım işe “Fantastik gerçekçilik diyorum” (Vakhtangov,1967,97).

Vakhtangov'a göre, doğalcılık, sanatçının günlük yaşantıda gözlem yolu ile elde ettiklerini olduğu gibi, tıpa tıp benzeriyle yeniden ortaya koymasındır. Doğalcılık bu anlamda bir nevi fotoğrafçılıktır. Fakat gerçekçi sanatçı, günlük yaşantıda en önemli, en

gerekli gördüğü şeyleri alarak, ayrıntıları reddeder, tipik ve önemli olanı benimser. Bununla birlikte, yaratıcı çalışması sırasında bütün vaktini günlük yaşantının her türlü gerçeği üzerinde uğraşmakla geçirir. Vakhtangov'un öğrencilerinden Zahava bu anlayışın, Vakhtangov'un öğretileriyle bağdaşmayacağını hatta doğalcılıkla da karıştırılmaması gerektiğini ifade eder (Zakava,1967,98).

“Bence sanatta, özellikle tiyatrodaki gerçekçilik, sanatçının esinlendiği gerçekten aldığı ile yeni bir şey yaratma yeteneğine sahip olmasıdır. Gerçek, usta gerçekçi sanatçıya belirli bir izlenim, belirli bir fikir verir, böylece o da kendi özel sanatına ilişkin araçların yardımı ile eserini yaratır.” (Vakhtangov,1967,98).

Vakhtangov'un tiyatrosunda temel yapı taşı olan oyuncunun eyleminde daha çok fantastik gerçekçilik oluşur. Hayata bakışında, görüş açısına ve fantezisine bağlı olarak gelişen süreç, oyuncunun yorumu ile gelişir. Rejisör, oyuncunun bu değerlerini açığa çıkarmakla yükümlüdür.

“Sanatçı aktör gelir, metindeki kişiyi biçimlendirir, hissettiği gibi giydirip kuşatır, (bu durumda şematik olarak) ona belirli bir hareket verir, nasıl yürümesi, nasıl konuşması, nasıl oturması gerektiğini arayıp bulmaya çalışır. İnsan yaşamı ile yaşam dramı fantastik gerçekçilik türünde eserlerdir.” (Vakhtangov,1967,99).

Fantastik Gerçekçilik dolayısıyla gerçek yaşamın ve fantastik doğanın tiyatrodaki kombinasyonudur. Diğer bir deyişle fantastik gerçekçilik tüm teatral metotlarının bileşimidir ve sahnede **teatral gerçek yaşamı** ifade etme iddiasında olan teatral gerçekçiliktir.

Vakhtangov'a göre yaşam olayları, iki kez dönüştürüp insan ve nesnelere iç içe geçirir ve bu tiyatro sanatı içerisinde bir oyundur. İlk dönüşümün biri gerçekten oyuna, ikinci dönüşüm ise oyunun daha sonra sahne prodüksiyonuna dönüşümüdür. Bu iki dönüşümün hangisi gerçek, hangisi fantastiktir? Hangisi olayların, insanların ve nesnelere teatral izahıdır? Bu sorunun en açık cevabını, Vakhtangov'un tiyatro ve gerçek yaşamın karşılıklı etkileşimlerindeki gizemleri yok etmesinde buluruz.

Vakhtangov öğretisinin gerçekçilikten ayrılan kısmı, gerçeğin yoruma bağlı olmasıdır. Salt gerçeğin birebir sahneye gelişi ile ne tiyatro eyleminde bulunanlar, ne de

izleyenler açısından heyecan verici olamayacağını, önemli olanın oyuncunun, rejisörün ve diğer çalışanların ortak bir yaratıcılık içerisinde bulunması gerekmektedir. Ortaya çıkan eser o zaman sanat değeri kazanacaktır. Gerçekçiliğin dışında tiyatro kendine özgü araçları talep eder.

“Gerçekçilik, belirli bir sahnenin yeniden düzenlenmesinde gerekli olan her şeyi yaşamdan seçer alır; bu ise, gerçekçiliğin sahneye sadece aktörlük yönünden değeri bulunan şeyleri getirmesi demektir. Gerçekçilik, yaşamı ve gerçeği alır, saf duyguları verir. Kimi zaman da yaşamın ayrıntılarını verir. Böylece, giderek doğalcılığı elde etmiş oluruz. Çünkü, ayrıntı, fotoğrafçılığa özgüdür. (...) Fantastik gerçekçilik, araçların ve biçimin çözüm yoluydu, bunun olağanüstü bir önemi vardı. Araçlar teatral olmalıdır. İşleme uygun düşen bir biçim bulup onu doğru araçların yardımı ile sahneye yerleştirmek çok güçtür. Eğer mermer üzerinde tahta tokmaklarla çalışacak olursak hiçbir sonuç alamayız. Mermer kendi yapısına uygun bir alet ister.” (Vakhtangov,1967,101).

Vakhtangov, bunu tiyatroya ve araçlarına özgü anlamına gelen **teatrallik** biçiminde ifade eder. Vakhtangov’la beraber Fantastik olan ve gerçek olan; tiyatro yeni anlamlar ifade ediyordu.

“Tiyatroda doğalcılık ve gerçekçilik olmamalı sadece fantastik gerçekçilik olmalı. Tiyatro yöntemleri doğru olursa, sahne üzerindeki piyes canlılık kazanır, dirilir. Yöntemler öğrenilebilir, ama biçim yaratılmalıdır. Biçim bir insanın fantezisinde doğmalıdır. Fantastik gerçekçilik deyişimin nedeni de işte budur. Böyle bir biçim vardır ve her sanatta bulunmalıdır.” (Vakhtangov,1967,101).

SONUÇ

Stanislavskiy, gerçekçi psiko-fiziksel oyunculuk tekniğini geliştirmek için; hayatının son aşamaları süresince kendini çözücü olarak psiko-fiziksel doğal oyunculuga adadı ve bu teknik üzerinde kendini geliştirdi. Stanislavskiy'in üzerine çalıştığı bu bölüm kayıtlara geçmemiştir. Birçok yöntem içinde fiziksel hareketler metodu ve hareket analizleri, prova teknikleri arasında çok benzerdir. Biraz daha fazla kullanılan sabit metne ait analizler ya da hayal gücü ile zihindeki canlanmalarla, aktör köklü bir karakter deneyimine erişir.

Stanislavskiy geliştirdiği sisteminin, insanın doğal ve biyolojik kanunları sürecinde gerçekte tiyatronun teamülleri anlamına geldiğine inanıyordu. Meseleleri ele alırken kendi sahne tecrübelerine önem verirdi ve teşhislerini, ünlü aktörlerin rol üzerine çalışmalarından derliyordu. Stanislavskiy'e göre insanın ruhu sahnede görülebiliyordu. Bu yüzden Stanislavskiy'in psiko-fiziksel oyunculuk yöntemi birbirinden ayrı fakat paralel olan kollardan oluşmaktaydı.

1. Pratikteki egzersizler aktörün psiko-fiziksel ve ses ile ilgili enstrümanlarını geliştirir.
2. Masa başında yapılan zihinsel çalışmalar, metindeki belirsiz noktaları yok eder.

Bir oyunun metninde karakterlerin tutumları daima akıllıca işlenmez: ki bu tutumlar oyuncunun oyunculuk hayatı boyunca nefes alması kadar gereklidir. Yazılı metinde içinden çıkılmaz bir durum içinde bulunulduğunda aktörlerin fiziksel ve psikolojik benliklerine ihtiyaç olur. Fakat aktörlerin psikolojik ve fiziksel bir kılavuza ihtiyacı vardır. Buradan hareketle Stanislavskiy, hareket çözümlemesini ve psiko-fiziksel aksiyonun metotlarını tanımladı.

İnsanın doğasına bağlı olan zihinsel, duygusal, ruhsal ve fiziksel güçler ile ilgili bu metotlar aynı dönemdeki bütün aydınlar tarafından kabul ve ilgi gördü. Bu teatral olmasa bile psiko-fiziksel aksiyonu elde etmek için, yapılan egzersiz araştırmalarından yararlanılmıştı. Başka bir deyişle; bu çalışmalar düz yazı ya da metne ait bir çalışmaya

benziyordu ve birçok oyuncu tarafından kabul görmüş tamamlanmış bir olguydu ve sadece yetenekten ibaret değildi. Bu sentez aktörler tarafından daha tercih edilen bir inceleme olmuştur. Ayrıca bu sentez yaratıcı teknikte doğal psiko-fiziksel fenomenlere doğrudan bağlıdır ve bu yaratıcı teknik teatral beceri kazanmak için kullanılabilir.

Tiyatronun çağımızda ne gibi hayati nitelikleri, görev ve sorumlulukları olduğunu düşünecek olursak; hayata ayna tutma görevi, yalnız kalmış, kişiliğini kaybetmiş, kendi içine kapanmış insanı uyarması ve uyandırması, acılarını ve mutluluklarını paylaşması, bütün bu karışıklıkların ortasında kişiye güç vermesi, evrensel olması kadar kendi toplumunun özelliklerini değerlendirmesi, iki bin yıllık geleneği içinde yazılmış tiyatro eserlerinde yeni değerler ortaya çıkarması ve ulusları birbirlerine kaynaştıran gücü bulabiliriz. Bütün bunları göz önünde bulundurursak, çağımızın tehlikeli koşulları içerisinde, tiyatroyu hem anlamı, hem de önemi yönünden çok olumlu bir yolda değerlendirmek gerekmektedir.

Stanislavskiy'in tiyatrosu eylemin sanatını amaçlıyordu. Ama oyuncularının vücutlarının dansçı ve jimnastikçilerle kıyaslanmayacak kadar kısıtlı olduğunu fark etti ve fiziksel olarak çok yönlü performansçılara özenmişti. Fakat henüz onların çalışma sistemleri hakkında bilgiye sahip değildi. Bu çıkmazda ona yardım etmek için, yeni yollara saptı ki bunlar ekibin önceki üyesi Vsevelod Meyerhold tarafından keşfedilmiştir. Meyerhold bir tiyatrodaki fiziksel ve politik araçlara özlem duyuyordu. Stanislavskiy, Meyerhold'un olası dinamik tekniğine yanıt olarak 1905 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Tiyatro Stüdyosu adında bir şube açtı ve sonra Meyerhold'u da davet ederek çalışmalarını sürdürmesine olanak sağlamıştı.

Stanislavskiy'den sonra onun yerine kimin geçeceği merak konusuydu. Ancak Stanislavskiy verdiği beyanında gayet açıktı. Hayatının son aylarında yeni bir tür, yeni bir tiyatro için çok zaman harcadığı ve tiyatro yeteneği konusunda inandığı Meyerhold, onun varisi olacaktı.

Yöntemin fonksiyonel evriminde hiç kuşkusuz Moskova Sanat Tiyatrosunda kurulan Tiyatro Stüdyosunun etkisi çok fazladır. İlk stüdyoda Stanislavskiy bizzat kendisi metodu üzerine çalışıyordu. İkinci stüdyoda Meyerhold, ilerde "biyomekanik oyunculuk tekniği" diyeceği sistem üzerine çalışıyordu. Üçüncü stüdyoda ise

Vakhtangov, verdiđi derslerle her iki sistemin eksik olabileceđini dűşündűđü noktaları öğrencileriyle deneyerek test ediyordu.

Tiyatro Stűdyosu, Stanislavskiy sisteminin psiko-fiziksel eđitim temelinin geliřiminde ilk somut olgudur. Aktörlerin fiziksel ve psikolojik geliřiminde eřit derecede önemlidir. Bu stűdyo ne sahnelemeye hazır bir tiyatro ne de bir oyunculuk okuluydu fakat aktör yetiřtirmek için kűk bir laboratuvar niteliğindediydi. Tiyatro Stűdyosu geliřirken bazı teknikler Meyerhold tarafından önerilmiřti. Tartıřmaları terk etmiř ve dođaçlamaya odaklanmıřtı.

Stanislavskiy bilinenin dıřında bir oyunculuk yöntemi ararken, Meyerhold bu yöntemi gerçekten bulduđuna inanıyordu. Gűnlerce sűrecek prova ve performans programını maddi yetersizlikten dolayı gerekleřtiremiyordu. Ne Stanislavskiy, ne de Meyerhold'un oyunculuk sistemleri oyunculuk devrimini gerçekleřtirecek bir kılavuz oluřturamıyorlardı. nkű bunu forműle edecek yeterliliđe sahip deđillerdi. Meyerhold fiziksel tiyatro ile Stanislavskiy ise psiko-fiziksel tiyatro ile savařıyorlardı. Bu iki yönetmen arasında oluřan sorunları gidermek imkansızdı. nkű idealist hayaller ve de gerçeklik onları kovalıyordu.

Hem Stanislavskiy hem de Meyerhold için Teatral Stűdyo'nun önemi tartıřılmazdır. Meyerhold, hocasının psiko-fiziksel oyunculuk yöntemini sahnede salt psiko-fiziksel gerçekçilik olarak algılıyor, her řeyde önce buna karřı çıkıyordu. Ona göre gűnlűk yařam gerçeđi ve sahne gerçeđi birbirinden çok farklıydı. Bu yűzden Stanislavskiy'in psiko-fiziksel oyunculuk yöntemini oyuncu açısından fonksiyonel bulmuyordu.

Meyerhold bir oyun oynanırken iki şeyin esasına inanırdı. İlk olarak yazarlar arasından bir seçim yapmak gerektiğine, sonrada ilham ve aklı birleştirerek teatral bir biçim oluşturulması gerektiğine ve bu sayede performansın inřa edileceğine inanırdı. Bunları yaparken de geleneksel bir teknik kullanan Meyerhold bunun nasıl olacağını anlatmak için "konvansiyonel yaklaşımı" ne sűrer.

Yevgeniy Vakhtangov, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Üçüncü Stüdyosunun başındayken yaptığı çalışmalarla dikkati üzerine toplamıştır. O sahnede hem günlük gerçeği, hem de gerçeğin insan imgelemine aşan yanını aynı anda sunuyordu. Bu çalışmalarının adına “**fantastik gerçekçilik**” diyordu. Fakat Vakhtangov'un ifade ettiği “**fantastik**” yaklaşım, ilk bakışta çalışmamızın önceki bölümlerinde bahsettiğimiz Stanislavskiy'in “**imgelem**” diye bahsettiği fantastik yaklaşımdan farklıdır.

Stanislavskiy'in “imgelem” i esas olarak hareketi içermektedir ve rol üzerine yaratıcı çalışmadır. Diğer bir deyişle, Stanislavskiy'in düşünceleri sadece eylemle bağlantı kurmak içindi ve onun ünlü “büyüleyici eğer” ile ilgili gibidir. Böylelikle, Stanislavskiy'in “imgelem”i onun psikolojik gerçeklik hedefinden uzaktadır.

Ancak, Vakhtangov'un “imgelem”i onun uygulamaları ve tanımlamalarının her ikisi de bütünlüklü bir teatral form içerisinde “fantastik gerçekçilik” i içerir. Sadece performansı değil, dekor, kostüm tasarımı ve tüm diğer sahne elementlerini de içine alır. Bütün bunları onun birçok sahnelemesinden açıkça teşhis edilebilir. Vakhtangov'un kullandığı anti gerçekçi kostümler, kübist dekor tasarımı, maskeler, perküsyonal müzik ve pantomimler, Stanislavskiy'in “imgelem” yaklaşımından açıkça daha uzağa düşmektedir. Üstelik daha önce tanımlanmış olarak, onun kısa kariyeri boyunca Vakhtangov, groteski mümkün olan en zengin bir biçimde kullanmıştır.

Vakhtangov dolayısıyla tiyatrosunda oyuncunun fantezisini öne çıkaran bir oyunculuk yöntemi benimsemişti. Stanislavskiy'in **doğalcı gerçekçi oyunculuk yönteminin** büyük bölümünü aynen kullanmış ve bunun yanında Meyerhold'ün **biyomekanik oyunculuk** anlayışını ise, oyuncunun bedeninin eğitilmesi amacıyla kullanmıştır. Her iki oyunculuk yönteminin sentezi sonucunda, tiyatrosunun seyircilerinin bilinçlerini, oyun esnasında sürekli açık tutmayı hedeflemiştir. Buradan, yaşamda görülmesi olası bir gerçeği, teatralite içerisinde seyircisiyle buluşturmuştur.

Psikoloji ve fiziksel ifade, gerçeklik ve sanatsallık, teatralite ve davranış biçimleri gibi günümüz tiyatrosunun acil çözüm bekleyen birçok sorununa Vakhtangov tekniği, cevaplar sunmaktadır. Bu çalışmalar bir dirilik yaklaşımının doğurduğu heyecanlı, yenilikçi ve görsel tiyatroyu zorlar.

Stanislavskiy'in psiko-fiziksel oyunculuk yönteminde, karakter oyuncu üzerinde etkili olmuşsa da, şimdi Vakhtangov oyuncunun karakter üzerinde etkili olmasına müsaade etmiştir. O oyuncuyu geleneksel zanaatından ve donuk psikolojinin yükünden kurtarmıştır. Seyircileri kontrol etmesi, gücünün sahnede coşması için teknik mükemmelliği meydana getirmesi konusunda oyuncuyu etkilemiştir ama oyunun fevkalade olabilmesi için oyunun oyuncuyu sarhoş etmesine de müsaade etmiştir. Bu hisle o bilinçli olarak, Stanislavskiy sisteminin fonksiyonel olmayan özelliklerini kendi sisteminden temizledi ve bunu oyuncunun rolü için dayanak noktası yaratmanın keşfine dönüştürdü. Böylece oyuncunun, karakterin eylemlerinin dayanak noktasını kendinde bulması ve onun özünü ispat etmesi mümkün oldu. Yalnız bu yaklaşım baştan sona oyuncunun kendi doğrularıyla değil; metinde yazıldığı gibi tümüyle oyuncunun kimliğiyle mümkün olmuştur. Karakterin duygularını tamamen yaşamamanın muhtemelen acemice tasarımı ya da karakterleri duygularıyla tanıma nedeniyle Vakhtangov oyuncu kimliğinin içsel dayanak noktasını daha elverişli ve yaratıcı kıldı.

Vakhtangov aktörün sahnede canlandığı karaktere dönüşmemesi fakat yarattığı karakteri sadece oynaması konusunda ısrarcı davrandı. Stanislavskiy'in aktörlerine benzemeyen bir biçimde, Vakhtangov'un aktörleri sahnede canlandığı karakterin hissettikleri ile tamamen özdeşleşmiş değillerdir, sadece karakterin sahip olduklarını oyuna döker. Bu "tiyatroda oynamak" tır. Fakat bu yaklaşım, en yüksek ciddiyetle ifa edilmelidir, böylelikle son derece insana ait ve derin yansıtılan yaşam, sanatsal bir form içerisinde oyuna dönüşecektir.

Sahnede bir olayı ya da karakteri hayata geçirmek demek, tiyatronun konusuna, kurallarına göre, gerçek hayattan çok küçük evrensel ayrıntı ve mekanın belirli ayrıntılarıyla zaman ve tempo – ritmin birlikte işlenmesi demektir Bazı örneklerde bunun anlamı, bir durumdan sadece bir detay seçmek ya da bir karakterden sadece bir özellik seçmek ve sonrasında hayal gücüyle oynamak ya da ona yakın oynamaktır. Diğer zamanlarda bu, genelleştirme ya da bir olayın niteliklerinin abartılıyor olması anlamına gelir, karakterlerin netlikle tanımlanmasına karşın kamufle edilmesini onaylamak, çelişkiler ve zıtlıklar üzerine oynamanın sonucudur. Netice itibariyle her iki olay ve karakter bir fayda elde etmek istiyor ve göreneklere uymayan bir psikolojik derinlik meydana geliyordu. Vakhtangov'un bakış açısına göre yapılması gereken, bir "teatral tiyatro"da yer edinmektir, bu da onun fantastik bir doğası olduğunu gösterir.

Sonuç olarak, Vakhtangov kariyerine Ekim Devriminden önce Batı Avrupa'daki anti gerçekçilik eğilimi tarafından Rus Tiyatrosunun etkilenmeye başlaması ile başladı. Anti realistik havada, Vakhtangov'un çalışmaları gitgide Stanislavskiy'in gerçekçilik ile Meyerhold'ün teatrallığı arasında değişiyordu. Kısa yaşamı boyunca Vakhtangov, kendi teorisi olan "**Fantastik Gerçekçilik**"i sadece deklare edebildi, fakat üzerinde tamamıyla pratik edebilecek yeterli zamanı olmadı. Eğer ömrü daha uzun olsaydı, muhtemeldir, bir tiyatro devine dönüşebilirdi.

Hayata gözlerini yumduğunda henüz 29 yaşındaydı. Yaşasaydı, belki de "fantastik gerçekçilik" kuramını geliştirecek ve dünyaya tanıtılma fırsatı bulabilecekti. Ama uygulamaları dolayısıyla, sonrasında Stalin döneminin, Meyerhold gibi tiyatro sanatçıları üzerindeki baskılarından payını almaması belki de onun şansı sayılabilir.

KAYNAKÇA

- Albright, Hardie (1972), *Stage Direction in Transition*, (Çev. İsmail Dikilitaş), California: Dikenson Pub. Com.
- Benedetti, Jean (1998), *Stanislavski and the Actor: The Method of the Physical Action*, (Çev: Elçin Eriş), NewYork: Routledge.
- Benedetti, Jean (2004), *Stanislavski An Introduction*, (Çev: Elçin Eriş), London: Taylor&Francis.
- Berkday, Ali. (1997), *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Bradby, David & Williams, David (1988), *Directors' Theatre*, (Çev. İsmail Dikilitaş), London: Macmillan.
- Braun, Edvard (1987), *The Directors and the Space*, (Çev. İsmail Dikilitaş), London: Methuen.
- Brecht,Bertolt (Kasım 2005), “Stanislavskiy Üzerine Notlar” (Çev.Erdoğan Çete), *Mimesis Tiyatro /Çeviri-Araştırma Dergisi*, İstanbul:Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Brockett, Oscar G. (2000), *Tiyatro Tarihi*, (Çev: Sevinç Sokullu, Tülin Sağlam, Beliz Güçbilmez, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Sibel Dinçel.), Ankara: Dost Kitabevi.
- Candan, Ayşin (2003), *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Carnicke, Sharon Marie (1998), *Stanislavsky in Focus*, (Çev: Elçin Eriş), NewYork: Routledge,
- Coger, Leslie Irene (Kasım 2005), “Stanislavskiy Fikir Değiştiriyor” (Çev. Fırat Güllü), *Mimesis Tiyatro /Çeviri-Araştırma Dergisi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Copeau, Jacques (1985), *Yazarla Oyuncu*, (Çev: Lütfi Ay), Ankara: Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi. No:A- 16..
- Chew, Ruen & Hughes, John (2008), “The Complex Relationship between Emotions, Values/Morals Development and Drama Education”. *University of Sydney, Values Education through Engagement in Drama*, (Çev. İsmail Dikilitaş), Sidney: Innovations across Contexts,

- Çalışlar, Aziz (Derl.) (1993), *20. yüzyılda Tiyatro*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu, (1996), Schabühne Tiyatrosu- Berlin (Çev. Şebnem Bahadır), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Dietrich, Margrete (1985), *Oyuncu: Yönetmenin “Elinde Yaratıcı Bir Özne” Ya da “Araç.” Yüzyılın İlk Yarısındaki Tiyatro Kuramları ve Uygulamaları*, (Konf.) (Çev: Özdemir Nutku), Ankara: Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi. No:A- 17.
- Ergün, Selda (2003), *Tiyatro Oyuncusunun Eğitiminde ve Oyun Çalışmasında Doğaçlama Kullanımı - Çağdaş Doğaçlama*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları,
- Gladkov, Aleksandr (1997), *Meyerhold Speaks / Meyerhold Rehearses*, (Çev: Elçin Eriş), London: Taylor & Francis.
- İpşiroğlu, Zehra (1995), *Tiyatroda Devrim*, Ankara: Çağdaş Yayınları.
- Karaboğa, Kerem (2005), *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Karaboğa, Kerem & Emrah Yaralı (Kasım 2005), “Sistemin Kısa Tarihçesi” *Mimesis Tiyatro /Çeviri-Araştırma Dergisi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Kesting, Marianne (1985), – *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*, (Çev. Yılmaz Onay), İstanbul: Adam Yayınları.
- Kırıkkalp, Muzaffer (2005), “Oyunculuk Açısından Hareket ve Temel Hareket Egzersizleri” *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Kinderman, Heinz ve Dietrich, Margrete (1988), *Konferanslar*, (Konf.) Ankara: Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi. No: A- 44.
- Law, Alma (1997), *Meyerhold Speaks / Meyerhold Rehearses*, (Çev: Elçin Eriş), London: Taylor & Francis.
- Leach, Robert & Borovsky, Victor (1999), *A History of Russian Theatre*, (Çev: Elçin Eriş), London: Cambridge University Press.
- Liubimov, Yuri (1997), *Kutsal Ateş*, (Çev: Ali Berktaş), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Marovitz, Charles (1961), *The Method as Means. An Acting Survey*, (Çev. İsmail Dikilitaş), London: Herbert Jenkins Ltd.

- Merlin, Bella (2003), *Konstantin Stanislavsky*, (Çev: Şenay Bağ), Newyork: Routledge
- Merlin, Bella (2001), *Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach to Actor Training*, (Çev: Şenay Bağ), Newyork: Nick Hern Boks,
- Meyerhold, Vsevolod (1967), “Tiyatro Gösterisi”, *Sahneye Koyma Sanatı*, Derl.: (Çev: Suat Taşer), Ankara: Bilgi Yayınevi, ss.70-77.
- Meyerhold, Vsevolod (Ocak-1989), “Doğalcı Tiyatro ve Halet-i Ruhiye Tiyatrosu” (Çev: A. Cüneyt Yalaz), *MİMESİS Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi*, Sayı: 1, İstanbul.
- Meyerhold, Vsevolod (1989), “Tiyatro Stüdyosu” (Çev: A. Cüneyt Yalaz), *MİMESİS Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi*, Sayı: 1, İstanbul.
- Meyerhold, Vsevolod (1989), “Sitilize Tiyatroda İlk Girişimler” (Çev: A. Cüneyt Yalaz), *MİMESİS Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi*, Sayı: 1, İstanbul.
- Meyerhold, Vsevolod (1989), “Sitilize Tiyatro” (Çev: A. Cüneyt Yalaz), *MİMESİS Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi*, Sayı: 1, İstanbul.
- Meyerhold, Vsevolod (1989), “Panayır Çadırı” (Çev: A. Cüneyt Yalaz), *MİMESİS Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi*, Sayı: 2, İstanbul.
- Meyerhold, Vsevolod (1989), “Meyerhold Stüdyosu” (Çev: A. Cüneyt Yalaz), *MİMESİS Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi*, Sayı: 2, İstanbul.
- Meyerhold, Vsevolod (1990), “Tiyatroda Ekim Devrimi” (Çev: A. Cüneyt Yalaz), *MİMESİS Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi*, Sayı: 3, İstanbul.
- Meyerhold, Vsevolod (1990), “Biyomekanik” (Çev: A. Cüneyt Yalaz), *MİMESİS Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi*, Sayı: 3, İstanbul.
- Mirochnickov, Oleg (December 2006), “The Vakhtangov Technique” (Çev. Hazal Uprak), Teaching and Professional Fellowship 2006-2007 University of London; *Yayınlanmamış Final Raporu*, London.
- Moore, Sonia (Kasım 2005), “Fiziksel Aksiyonlar Yöntemi” (Çev. Fırat Güllü), *Mimesis Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi*, Sayı: 11, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Nutku, Özdemir (1963), *Modern Tiyatro Akımları*, Ankara: Dost Yayınları.
- Nutku, Özdemir (1973), *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Nutku, Özdemir (1985), *Uzatmalı Gerçekler*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Nutku, Özdemir (1993), *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Nutku, Özdemir (2002), *Oyunculuk Tarihi 2*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Pitches, Jonathan (2006), *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting Job*, (Çev: Elçin Eriş), NewYork:Routledge,
- Pugatch, Jason (2006), *Acting is a Job*, (Çev: Elçin Eriş), New York: Allworth Communications, Inc.
- Roose-Evans, James (1996), *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*, (Çev. Şenay Bağ), NewYork: Routledge.
- Sahneye Koyma Sanatı*, (1967), (Der.) (Çev. Suat Taşer), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Smeliansky, Anatoly (1999), *The Russian Theatre after Stalin*, (Çev. İsmail Dikilitaş),. Cambridge :Cambridge University Pres,.
- Smith, Joshua (April 1999), *Directing Actors*, (Çev: Nimet Görkem), 9 Sayfa, *FITV 201, Essay*, www.joshuasmith.com/articles/DirectingActors.doc [21.02.2009]
- Sun, Mei (April 2008), “A Meeting Point or a Turning Point: On Vakhtangov’s Theatrical Activities and Thought” (Çev.Çiğdem Demirci), *Chang Gung Journal of Humanities and Social Sciences*, Sayı:1 Tao-Yuan,Taiwan,
- Stanislavskiy, Konstantin S. (1992), *Bir Aktör Hazırlanıyor*, (Çev. Suat Taşer), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Stanislavskiy, Konstantin S. (1992), *Sanat Yaşamım*, (Çev.Suat Taşer), İstanbul: Can Yayınları.
- Stanislavskiy, Konstantin S. (1993), *Oyuncunun El Kitabı*, (Çev.Gürkal Aylan. Düşünen), İstanbul: Adam Yayınları.
- Stanislavskiy, Konstantin S. (1995), *Üç Kızkardeş Reji Defteri*, (Çev.Aziz Çalışlar). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Stanislavskiy, Konstantin S. (1996), *Bir Karakter Yaratmak*, (Çev.Suat Taşer), İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Stanislavskiy, Konstantin S. (1999), *Bir Rol Yaratmak*, (Çev. Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Şener, Sevda (1997), *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şener, Sevda (1998), *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara : Dost Kitabevi.

- Toporkov, Vasili Osipovich (1998), *Stanislavski in Rehearsal*, (Çev. Şenay Bağ), NewYork: Routledge.
- Vakhtangov, Eugene (1967), “Fantastik Gerçekçilik”, *Sahneye Koyma Sanatı*, Derl.: (Çev: Suat Taşer), Ankara: Bilgi Yayınevi,ss.94-101.
- Zakava, Boris E. (1967), “Aktörle Çalışmak”, *Sahneye Koyma Sanatı*, Derl.: (Çev: Suat Taşer), Ankara: Bilgi Yayınevi,ss.124-144.
- Zarilli, Phillip B. (1989), “Thinking and Talking About Acting: Re-Reading Sonia Moore's Training an Actor” (Çev. İsmail Dikilitaş), *Journal of Dramatic Theory and Critism*, The University of Kansas Lawrence, Spring, Kansas.
- Whyman, Rose (2000), *The Stanislavsky System of Acting*, (Çev: Elçin Eriş), Cambridge: Cambridge University Pres.,
- Worrall, Nick (1996), *The Moscow Art Theatre*, (Çev: Elçin Eriş), NewYork,: Routledge.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler:

Adı, Soyadı: İsmail DİKİLİTAŞ

Doğum Yeri ve Yılı: Adana – 1975

E-mail: ismaildikilitas@gmail.com

Eğitim:

- | | |
|-----------|---|
| 2003-2009 | Yüksek Lisans: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı (Tiyatro-Oyunculuk) Adana. |
| 1997–2002 | Lisans: Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro-Oyunculuk Anasanat Dalı Adana. |
| 1989–1992 | Lise: Adana Erkek Lisesi. |

Deneimler:

- 1993 – 1996 yılları arasında Adana’daki çeşitli özel tiyatrolarda oyunculuk.
- 2004–2005 / 2008 – 2009 yıllarında Adana Devlet Tiyatrosunda sözleşmeli sanatçı olarak oyunculuk ve reji asistanlığı.
- 2005 -2006 yıllarında kurduğu “Ufuk Çizgisi Tiyatro Deneyimleri Tiyatro Topluluğu”nda rejisörlük ve oyunculuk.
- 2005-2008 yıllarında Ceyhan Belediye Şehir Tiyatrosu Müdür Vekilliği.
- 2006-2008 yıllarında Ceyhan Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdür Vekilliği.
- 2003-2004 / 2008- yıllarında Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro-Oyunculuk Anasanat Dalı’nda Öğretim Görevliliği.

Görev Aldığı Oyunlar:

Düello, Şeytana Lanet, Ezop ya da Tilki ile Üzüm, Peleas ile Melisande, Kadınlar, Savaş ve Oyun, Carmela ve Paolino, Sığıntılar, Ziyaretçi.